اقبال کا فن

مرتّبہ

گوپی چند نارنگ

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی

اقبال کا فن

اقبال کا فن

مرتّبہ

گوپی چند نارنگ

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی

© گوپی چند نارنگ
پاکستان میں اس کتاب کی اشاعت کے جملہ حقوق ڈاکٹر جمیل جالبی کے نام
محفوظ ہیں

IQBAL KA FANN

EDT. BY

GOPI CHAND NARANG

سالِ اشاعت :	۱۹۸۳ء
تعداد :	۱۰۰۰
قیمت :	۵۰ روپے (پچاس روپے)
ناشر :	محمد مجتبیٰ خاں
سرورق :	خلیق ٹونکی
مطبع :	گلوب آفسیٹ پریس، دہلی ۱۱۰۰۰۶

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس
3108- گلی عزیز الدین وکیل، کوچہ پنڈت، لال کنواں، دہلی 6

فہرست

دیباچہ	گوپی چند نارنگ	۷
پیش لفظ	شیخ محمد عبداللہ (مرحوم)	۱۱
اقبال کے کلام میں جلال و جمال کی آمیزش	یوسف حسین خاں (مرحوم)	۲۱
خضرِ راہ : ایک مطالعہ	آلِ احمد سرور	۳۴
اقبال کی دو طویل نظموں کی بازآفرینی خضرِ راہ اور مسجدِ قرطبہ	مسعود حسین خاں	۴۴
اقبال کے کلام میں تضمین اور ترکیب	سیّد حامد	۶۸
اقبال کے کلام کا عروضی مطالعہ	گیان چند جین	۹۲
اقبال کے ہاں تصورات کی شاعری	اسلوب احمد انصاری	۱۱۹
ترمیماتِ اقبال کا تنقیدی جائزہ	جگن ناتھ آزاد	۱۳۳
اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام	گوپی چند نارنگ	۱۶۵

اقبال کا لفظیاتی نظام	شمس الرحمٰن فاروقی	۱۸۵
اقبال کا تصورِ فن	وحید اختر	۲۱۱
شاعری، فلسفیانہ شاعری اور اقبال	وارث علوی	۲۳۹
اقبال کا شعری کردار	محمود ہاشمی	۲۶۱
اقبال : روشنی کی جمالیات	شکیل الرحمٰن	۲۷۰
شعرِ اقبال کا علامتی پہلو	وہاب اشرفی	۲۹۳
اقبال کی غزل	شمیم حنفی	۳۰۱
اقبال کی شعری تمثالیں	قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی	۳۰۹
اسلوبیاتِ اقبال	گوپی چند نارنگ	۳۲۴

دیباچہ

'نطق کو سو ناز ہیں تیرے لبِ اعجاز پر' اقبال نے جو بات مرزا غالب کے لیے کہی تھی وہ خود ان کی شاعری پر پوری طرح صادق آتی ہے۔ ان کی عظمت مسلّم ہے۔ چالیس پینتالیس برسوں کے اندر اندر اردو میں اقبالیات کا جو مہتم بالشان ذخیرہ وجود میں آچکا ہے، وہ کسی بھی زبان کے لیے باعثِ فخر ہو سکتا ہے۔ ادھر اقبال صدی کے موقع پر ہندوستان اور پاکستان میں اقبال کے بارے میں بہت کچھ لکھا گیا اور بہت کچھ شائع ہوا۔ مطالعاتِ اقبال کی اس کثرت میں کسی نئی کتاب کی اشاعت کا جواز کم ہی پیدا ہوتا ہے، خصوصاً اگر وہ اقبال سنجی کی کسی نئی جہت یا ایسی جہت پر اصرار نہیں کرتی جس پر اس سے پہلے توجہ نہ کی گئی ہو۔ یہ حقیقت ہے کہ 'مُصلح اقبال'، اور 'فلسفی اقبال' پر جتنی توجہ صَرف ہوتی ہے، اتنی توجہ شاعر اقبال پر نہیں کی جاتی۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ میں جو سیمینار منعقد ہوا تھا، اس کا محرّک یہی احساس تھا کہ اقبال کے شعری اور جمالیاتی نظام کو زیرِ بحث لایا جائے۔ اقبالیات کی بحث میں اکثر و بیشتر اقبال کے تخلیقی اور شعری نظام کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے، حالانکہ اقبال مفکّر، مُصلح یا نظریہ ساز اسی لیے تھے کہ وہ شاعر تھے۔ وہ جو کچھ ہیں اپنی شاعری سے ہیں۔ اس بات کو اکثر فراموش کر دیا جاتا ہے کہ کسی شاعر کا فکری اور معنیاتی نظام بھی اس کے شعری اور اظہاری نظام

سے الگ نہیں ہوتا، اور دراصل اس کا انفرادی وجود قائم ہی اسی سے ہوتا ہے۔ چنانچہ جامعہ کے سیمینار میں اقبال کی فنکارانہ عظمت کے تخلیقی، جمالیاتی اور فنی پہلوؤں پر بطورِ خاص غور کیا گیا اور کوشش کی گئی کہ ان کے شکوہِ ترکمانی، ذہنِ ہندی اور نطقِ اعرابی کے تخلیقی اسرار و رموز تک امکانی حد تک رسائی ہو سکے۔ اس میں 'نئے' 'پرانے'، 'کلاسیکی'، 'باغی'، سبھی لکھنے والوں نے حصہ لیا اور مختلف نقطہ ہائے نظر سے شعرِ اقبال سے بحث کی گئی اور عملی تنقید کے بعض بہترین نمونے سامنے آئے۔ میں ان تمام حضرات کا بے حد ممنون ہوں جنھوں نے میری درخواست پر بطورِ خاص مقالے لکھے اور تجویز کردہ موضوعات پر اس شان سے قلم اٹھایا کہ موضوع کا حق ادا کر دیا۔

یہ سیمینار ۲۶ اور ۲۷ مارچ ۱۹۷۸ء کو جامعہ ملیہ اسلامیہ کے سبزہ زار میں نصب کیے گئے ایک وسیع شامیانے میں منعقد ہوا۔ اس کا افتتاح جناب اندر کمار گجرال نے فرمایا جو مرکزی اقبال کمیٹی کے صدر، اور اُس وقت سوویت یونین میں ہندوستان کے سفیرِ کبیر تھے۔ سیمینار میں پاکستان کے بزرگ شاعر جناب حفیظ جالندھری (مرحوم) اور مرکزی اقبال کمیٹی کے سکریٹری جناب علی سردار جعفری نے بھی شرکت فرمائی۔ شعبۂ اردو کی فرمائش پر مرکزی وزارتِ اطلاعات و نشریات نے اس موقع پر پروفیسر جگن ناتھ آزاد کی ترتیب دی ہوئی "اقبال نمائش" کا اہتمام کیا۔ سیمینار کے لیے یونی ورسٹی گرانٹس کمیشن اور مرکزی اقبال کمیٹی نے جزوی طور پر مالی معاونت فرمائی جس کا شکریہ ادا کیا جاتا ہے۔ سیمینار کے چار اجلاس منعقد ہوئے۔ مقالے پیش کرنے والوں میں پروفیسر یوسف حسین خاں، پروفیسر آلِ احمد سرور، پروفیسر مسعود حسین خاں، جناب سید حامد، پروفیسر اسلوب احمد انصاری، پروفیسر جگن ناتھ آزاد، پروفیسر شکیل الرحمان، جناب شمس الرحمان فاروقی، جناب محمود ہاشمی، پروفیسر وارث علوی، ڈاکٹر وحید اختر اور ڈاکٹر وہاب اشرفی کے اسمائے گرامی قابلِ ذکر ہیں۔ شعبۂ اردو کے بعض اساتذہ نے بھی مقالے پیش کیے۔ یہ تمام مقالے زیرِ نظر مجموعے میں شامل ہیں۔ پروفیسر گیان چند جین کا مقالہ "اقبال کے کلام کا عروضی مطالعہ" چونکہ موضوع کے اعتبار سے زیرِ نظر کتاب ہی سے متعلق ہے، اس لیے ان کے شکریے کے ساتھ شامل کیا جا رہا ہے۔ "اسلوبیاتِ اقبال"

پر راقم الحروف کا دوسرا مقالہ بھی اسی غرض سے شاملِ اشاعت کیا گیا کہ اقبال کے شعری اور جمالیاتی امتیازات کی زیادہ سے زیادہ جہات سامنے آ جائیں۔

یہ کتاب آج سے دو برس پہلے شائع ہو جانی چاہیے تھی، لیکن جیسا کہ اردو کے طباعتی کاموں میں اکثر ہوتا ہے، اس کی اشاعت میں تاخیر ہوتی چلی گئی۔ اسی دوران شیرِ کشمیر شیخ محمد عبداللہ، جنھوں نے کمالِ شفقت و محبت سے اس کتاب کے لیے پیش لفظ لکھا تھا، اس عالمِ فانی سے کوچ فرما گئے۔ اقبال سے انھیں جو ربطِ خاطر تھا اور اقبال کی شاعری کا ان کی شخصیت پر جو زبردست اثر تھا، اس کا کچھ اندازہ اس پیش لفظ سے ہوگا۔ اقبال کی شاعرانہ عظمت کی تحسین شناسی میں اقبال کے عقیدت مند جس انتہا پسندی کا شکار ہو جاتے ہیں، اس کی طرف بھی شیخ صاحب نے معنی خیز اشارے کیے ہیں۔ کاش وہ حیات ہوتے تو اس کتاب کی اشاعت سے انھیں بے حد مسرت ہوتی۔

جناب محمد مجتبیٰ خاں پروپرائٹر ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس کا شکریہ واجب ہے کہ ان کی خوش مذاقی اور توجہ نے طباعت کی منزل کو آسان کر دیا۔ اس سلسلے میں میرے بعض تقاضوں کو پورا کرنا ہر شخص کے بس کی بات نہیں۔ مجتبیٰ خاں صاحب کی عنایت ہے کہ وہ میری پسند اور ناپسند کا اس قدر خیال فرماتے ہیں۔ شعبۂ اردو کے رفقا میں ڈاکٹر حنیف کیفی امتیازی حیثیت رکھتے ہیں، انھوں نے بے حد مدد فرمائی۔ محبّی ڈاکٹر سیّد فرحت حسین اور محبّی شمس الحق عثمانی نے بھی خاصا وقت دیا۔ ان سب کا بدل ممنون ہوں۔

گوپی چند نارنگ

شعبۂ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی
۳۰ مئی ۱۹۸۳ء

پیش لفظ

از

شیخ محمد عبد اللہ (مرحوم)

جامعہ ملیہ اسلامیہ قومی اہمیت کی ایک تعلیمی درس گاہ ہے جو تحریکِ آزادی کے زمانہ شباب میں ۱۹۲۰ء میں وجود میں آئی اور جس کے بانیوں میں مہاتما گاندھی، مولانا محمد علی جوہر، حکیم اجمل خاں اور ڈاکٹر مختار احمد انصاری ایسے یگانۂ روزگار قومی رہنما شامل تھے۔ جامعہ کے معماروں میں ڈاکٹر ذاکر حسین ایسی عظیم المرتبت شخصیت کا بڑا نمایاں حصّہ رہا ہے۔ انھوں نے نہ صرف گاندھی جی کے بنیادی تعلیم کے نظریے کو عملی جامہ پہنایا بلکہ جامعہ کے خدمت گذاروں کی ایک ایسی جماعت بھی تیار کر دی جنھوں نے صلہ وستائش اور نمود و نمائش سے بے نیاز ہو کر اپنی پوری زندگیاں جامعہ کی خدمت میں صرف کر دیں۔ جامعہ کا یہ امتیاز بھی بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ یہ ہماری ایسی دانش گاہ ہے جہاں اُردو کی ترقی اور فروغ کے امکانات روشن ہیں اور اردو کو بحیثیت ایک زبان اور کلچر کے بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اُردو کا جامعہ پر حق بھی ہے کیوں کہ بانیانِ جامعہ نے جس آزاد قومی تعلیم کا خواب دیکھا تھا اُس کی سچّی تعبیر اسی طرح نکل سکتی ہے کہ جامعہ میں اُردو کی اعلیٰ سے اعلیٰ تعلیم دی جائے۔

جامعہ ملیہ اسلامیہ کا شعبۂ اُردو ہندوستان کی یونی ورسٹیوں کے ان شعبوں میں ہے جو پورے برصغیر میں جانے جاتے ہیں۔ اس شعبے نے پہلے بھی بہت اہم کام انجام دیے ہیں اور اب بھی اس کی خدمات بڑی وقیع ہیں۔ آزادی سے قبل اس شعبے کو ڈاکٹر سید عابد حسین جیسے مسلّم الثبوت ادیب کی سربراہی حاصل تھی اور آج کل اس شعبے کے صدر پروفیسر گوپی چند نارنگ ہیں جو بحیثیت ایک صاحبِ نظر نقاد اور ماہرِ لسانیات کے اُردو دنیا میں پایۂ امتیاز رکھتے ہیں۔

اُردو مثنوی ، اردو افسانہ اور اسلوبیاتی تنقید میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے جو کام کیا ہے وہ احترام کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ ان کے زیرِ اہتمام جامعہ ملیہ اسلامیہ میں جو متعدد سمینار ہوئے ہیں وہ اپنی علمی اہمیت کی بنا پر پورے برصغیر میں شہرت رکھتے ہیں۔ ان سمیناروں پر مبنی مقالات کے دو مجموعے "اُردو افسانہ : روایت اور مسائل" اور "انیس شناسی" میری نظر سے گزر چکے ہیں جن سے پروفیسر نارنگ کی محنت، سلیقے اور دقتِ نظر کا پتہ چلتا ہے۔

مجھے یہ دیکھ کر دلی مسرت ہوئی ہے کہ جامعہ ملیہ اسلامیہ میں دیگر علوم و فنون کے ساتھ اقبالیات کی جانب بھی پوری توجہ دی جارہی ہے۔ دراصل یہ ایک بہت بڑی کمی کی تلافی ہے جو آج ملک کے اکثر و بیشتر ادارے، جن میں جامعہ بھی شامل ہے، کر رہے ہیں۔ یہاں میں اپنی اس خلشِ دل کا اظہار بھی کر دینا چاہتا ہوں کہ بعض نقادانِ فن اقبال پر قلم اٹھا کر اقبال اور برصغیرِ ہند و پاکستان کے ساتھ بے انصافی کے مرتکب ہوئے ہیں۔ اقبال کیا تھے اور اُن کا پیغام کیا تھا یہ تو شاید چند لفظوں میں بیان نہ ہو سکے لیکن یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ اقبال کو جب ہم چشمِ حقیقت نگر سے ان کی نظم و نثر کے آئینے میں دیکھتے ہیں تو اکثر و بیشتر غیر صحت مند نظریات سے، جو اُن کے کلام کے ساتھ وابستہ کر دیئے گئے ہیں، ان کا قطعی کوئی تعلق نظر نہیں آتا۔ اقبال اپنے بعض قدر دانوں کے ہاتھوں کچھ اس غلط انداز میں پیش ہوئے ہیں کہ چند حلقوں میں اقبال کے متعلق غلط فہمیوں کی خلیج وسیع سے وسیع تر ہوتی چلی گئی۔

تقسیمِ ہند کے بعد جہاں پاکستان نے اقبال کو اپنا ملّی ہیرو قرار دیا وہاں ہندوستان نے ایک طرح اقبال سے بے اعتنائی برتی۔ یہ بے اعتنائی انہی غلط فہمیوں کا نتیجہ تھی جو بعض پرستارانِ اقبال نے اقبال کے بارے میں پیدا کی ہیں اور ابھی تک جن کا سلسلہ جاری ہے۔ ابھی چند سطور قبل اسی بے اعتنائی کو میں نے کمی یا کوتاہی کہا ہے اور مقامِ مسرت ہے کہ اس کوتاہی کی تلافی کا سلسلہ ملک بھر میں سنجیدگی سے شروع ہو چکا ہے۔

اقبال کو ساری دُنیا ایک عظیم شاعر اور ایک عظیم فلسفی کی حیثیت سے جانتی ہے وہ اپنے آہنگ، اپنے لب و لہجہ اور اپنی آواز کے لیے ہمیشہ یاد رکھے جائیں گے۔ اُن کے عقیدت مند اور نکتہ چین دونوں ہی اس بات پر متفق ہیں کہ اقبال اپنے فن اور اپنی فکر کے اعتبار سے

ایک عہد آفریں شاعر اور مفکر تھے۔ اُن کی عزت، عظمت اور شہرت صرف ہندوستان ہی تک محدود نہیں ساری دنیا کی میراث ہے۔ وہ تمام عالمِ انسانیت کے شاعر، ہمدرد اور بہی خواہ تھے اور اس لیے اُن کی شاعری اور شخصیت کو جغرافیائی حدود میں محبوس نہیں کیا جا سکتا۔ وہ ساری دنیا کی میراث ہیں اور ان پر ساری دنیا کا حق ہے لیکن مجھے اس خود غرضی کے لیے معاف کیجیے کہ میں اُن کی شاعری اور فلسفے پر ساری دُنیا کا حق تسلیم کرنے کے باوجود اُن کی ذات پر کشمیر کے حق کو فائق، اوّل اور افضل سمجھتا ہوں صرف اس لیے نہیں کہ علامہ اقبال کے آباو اجداد کا تعلق کشمیر سے تھا اور انھوں نے اپنے کشمیری نژاد ہونے پر فخر کیا ہے بلکہ اس لیے کہ وہ کشمیر کے سچے عاشق، اہلِ کشمیر کے سچے دوست اور ہمدرد، اُن کی آزادی کے بہت بڑے علمبردار، اُن کی غریبی اور غلامی کے ماتم گسار اور مطلق العنانیت کے خلاف ہماری جدوجہد میں ہمارے شریکِ کار تھے اور مجھے یہ کہنے میں بھی تامل نہیں ہونا چاہیے کہ ہندوستان بھر میں اقبال کو پھر سے اپنا جائز مقام دلوانے کے لیے بھی پہلی کوشش کشمیر ہی سے شروع ہوئی خواہ وہ علامہ اقبال کے متعلق توسیعی لیکچروں کی صورت میں ہوتی ہو یا اقبال نمائش کی صورت میں، اور پھر کشمیر یونی ورسٹی میں اقبال چیئر کے قیام کے سلسلے میں بھی کشمیر اس بات پر فخر کر سکتا ہے کہ اسے اس ضمن میں بھی اولیت کا شرف حاصل ہے۔

اقبالؔ مرحوم سے میری پہلی ملاقات غالباً ۱۹۲۴ء میں ہوئی تھی۔ اُس وقت میں اسلامیہ کالج لاہور میں بی ایس سی کا طالب علم تھا اور میرے ذہن میں ابھی کشمیر کی آزادی اور مستقبل کا کوئی واضح تصور بھی نہیں تھا لیکن اقبال نے کشمیر کے درد کو محسوس کر کے اس کی تقدیر بدل جانے کے خواب دیکھنا شروع کر دیے تھے۔ کشمیری زبان کے مشہور شاعر غلام احمد مہجور کے نام اُن کا ۱۲ر مارچ ۱۹۲۳ء کا لکھا ہوا ایک خط اِس قابل ہے کہ اِسے اِس دعوے کے ثبوت میں پیش کروں۔ علامہ اقبال مہجور صاحب کے خط کے جواب میں لکھتے ہیں:

> "مجھے یہ معلوم کر کے مسرت ہوئی ہے کہ آپ تذکرۂ شعرائے کشمیر لکھ رہے ہیں۔ میں کئی سال سے اس کے لیے تحریک کر رہا ہوں، مگر افسوس کسی نے اِدھر توجہ نہ کی۔ اللہ آپ کے ارادوں میں برکت دے۔ افسوس ہے کشمیر کا لٹریچر

تباہ ہوگیا- اس تباہی کا سبب زیادہ تر غیروں کی حکومت اور موجودہ حکومت کی لاپروائی نیز مسلمانانِ کشمیر کی غفلت ہے- کیا ممکن نہیں کہ وادیِ کشمیر کے تعلیم یافتہ مسلمان اب بھی موجودہ لٹریچر کی تلاش و حفاظت کے لیے ایک سوسائٹی بنائیں"؟

اور خط کے آخر کی یہ سطور قابلِ غور ہیں :

"میرا عقیدہ ہے کہ کشمیر کی قسمت عن قریب پلٹا کھانے والی ہے"

اِس خط کے ایک ایک لفظ سے کشمیر کے لیے اقبال کی دل سوزی، دردمندی اور محبت کا ایک شدید جذبہ نمایاں ہورہا ہے، مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ میں نے ۱۹۳۱ء میں، تحریکِ حریت کے آغاز میں، کلامِ اقبال سے بھرپور استفادہ کرکے ایک غلام قوم کا لہو گرمایا تھا- میں اپنی تقریروں میں اقبال کے حیات آفریں اور روح پرور اشعار کا بہ کثرت استعمال کرتا تھا اور غلامی کے اس حوصلہ شکن اور مایوس کُن دور میں سننے والوں کے دلوں میں آزادی اور انقلاب کی لہریں اٹھتی تھیں- اس موقع پر کشمیر کی تاریخ اور تقدیر کے متعلق اقبال کے چند ایسے اشعار مجھے یاد آرہے ہیں جن سے اُس زمانے میں ہم نے خوابیدہ احساسات کو جگانے کا کام لیا :

آج وہ کشمیر ہے محکوم و مجبور و فقیر
کل جسے اہلِ نظر کہتے تھے ایرانِ صغیر

سینۂ افلاک سے اٹھتی ہے آہِ سوز ناک
مردِ حق ہوتا ہے جب مرعوبِ سلطان و امیر

کہہ رہا ہے داستاں بے دردیِ ایام کی
کوہ کے دامن میں وہ غم خانۂ دہقانِ پیر

آہ یہ قومِ نجیب و چرب دست و تر دماغ
ہے کہاں روزِ مکافات اے خدائے دیر گیر؟

جس خاک کے ضمیر میں ہو آتشِ چنار
ممکن نہیں کہ سرد ہو وہ خاکِ ارجمند

سرما کی ہواؤں میں ہے عریاں بدن اُس کا
دیتا ہے ہنر جس کا امیروں کو دوشالہ

کشمیر میں آزادی کی تحریک شروع ہوئی تو اقبالؔ اس سے براہِ راست وابستہ ہو گئے۔ کشمیر کمیٹی کے نام سے پنجاب میں اس تحریک کو تقویت پہنچانے کے لیے جو کمیٹی بنی اقبال اس کے سرگرم رُکن تھے۔ بعد میں وہ اس کمیٹی کے صدر بن گئے اور ہمارا اُن کے ساتھ گہرا رابطہ قائم ہوا۔ وہ بنیادی طور پر شاعر تھے، سیاست داں نہیں لیکن آزادی کی تحریک کو چلانے کے لیے انھوں نے ہماری صحیح رہنمائی کی اور وقتاً فوقتاً ہمیں مشورہ دیتے رہے۔ اقبال پر فرقہ پرستی اور تنگ نظری کا الزام لگانے والے کو یہ سُن کر شاید تعجب ہو کہ میں نے سیکولرزم اور نیشنلزم کا پہلا سبق اقبال ہی سے لیا ہے۔

یہ غالباً ۱۹۳۶ء کا واقعہ ہے کہ میں اقبال کی خدمت میں حاضر ہُوا۔ کشمیر کی سیاست کے متعلق تبادلۂ خیالات ہو رہا تھا تو انھوں نے مجھ سے مخاطب ہو کر کہا کہ آپ غیر مسلموں کو بھی اپنی تحریک میں شامل کیجیے۔ اس سے آپ کے کاز کو تقویت ملے گی۔ میں نے کہا ہم کوشش تو کرتے ہیں لیکن غیر مسلم ساتھ نہیں دیتے تو اقبال نے جواب دیا آپ اپنی کوششیں جاری رکھیے۔ ۱۹۳۶ء میں مسلم کانفرنس کو نیشنل کانفرنس میں بدلنے کے لیے جہاں اور بھی کئی وجوہ اور

محرکات تھے وہاں اقبال کے مشورے کا بھی اس میں بڑا عمل دخل تھا۔ وہ اپنی زندگی کے آخری ایام تک کشمیر کے مسائل سے دلچسپی لیتے رہے اور اگر اُن کی صحت نے اجازت دی ہوتی تو وہ یہاں آکر کئی مہینے قیام کرنے کا ارادہ رکھتے تھے۔ ان کی شاعری میں ساری دنیا کا دُکھ درد سمٹ آیا تھا لیکن کشمیر کی تباہی اور اہل کشمیر کی بے عملی اُنہیں خاص طور سے بے چین اور بے قرار رکھتی تھی:

کشیری کہ با بندگی خو گرفتہ
بُتے می تراشد ز سنگِ مزارے
ضمیرش تہی از خیالِ بلندے
خودی ناشناسے ز خود شرمسارے
بریشم قبا خواجہ از محنتِ او
نصیبِ تنش جامۂ تار تارے
ازاں مے فشاں قطرۂ بر کشیری
کہ خاکسترش آفریند شرارے

یہ اُسی مردِ مومن کی دعاؤں کا اعجاز تھا کہ ۱۹۳۱ء میں یہ بے دست و پا قوم مطلق العنانیت اور استبداد کی آہنی سلاخوں سے اپنا سر ٹکرانے پر آمادہ ہوگئی اور دیکھتے ہی دیکھتے آزادی کی شمع شہیدوں کے لہو سے کچھ اس طرح روشن ہونے لگی کہ صدیوں کا اندھیرا اچھٹ گیا۔ اور ہم نے ۱۹۴۶ء میں اُس رسوائے زمانہ بیع نامہ امرتسر کی قانونی اور اخلاقی حیثیت کو چیلنج کیا جس پر کشمیر کے عاشق اور مدح خواں اقبال نے ۱۹۳۰ء میں یہ کہہ کے احتجاج کیا تھا:

بادِ صبا اگر بہ جنیوا گزر کنی
حرفے زما بہ مجلسِ اقوام باز گوئے

دہقان و کشت و جوے و خیاباں فروختند
قومے فروختند و چہ ارزاں فروختند

میں اس امر کے لیے معذرت خواہ ہوں کہ میں نے اقبال کی شخصیت اور شاعری میں کشمیر سے اُن کے والہانہ عشق پر کچھ زیادہ توجہ صرف کی ہے لیکن مجھے یاد ہے کہ جب ۱۹۷۳ء میں اقبال نمائش سری نگر میں منعقد کی گئی تھی تو اس کے افتتاحیہ اجلاس میں تقریر کرتے ہوئے میں نے کچھ اس قسم کے الفاظ کہے تھے: "اس نمائش کے منتظمین مبارک باد کے مستحق ہیں کہ انھوں نے بڑی محنت اور عرق ریزی سے اقبال کی زندگی سے متعلق اتنا قیمتی مواد جمع کیا ہے۔ مجھے اُمید ہے کہ اس نمائش میں مزید اضافہ ہوتا رہے گا اور اقبال کی زندگی، ان کی شخصیت اور ان کے فن کے ہر گوشے کی اس میں نمائندگی ہوگی۔ اقبال کو پاکستان اور صرف مسلمانوں کا شاعر کہہ کر اقبال کے عقیدت مندوں اور ان کے مخالفوں نے ان کے ساتھ بڑی زیادتی کی ہے۔ وقت آگیا ہے کہ اس کا کفارہ ادا کیا جائے۔ ہندوستان بھر میں اقبال صدی کی تقریبات منانے کا سلسلہ غالباً اس کفارے کی پہلی قسط ہے، اور خداوندِ کریم کا شکر ہے کہ آج میرے اس خواب کی تعبیر میری آنکھوں کے سامنے ہے۔"

اقبال اور کشمیر کے باہمی تعلق کا ذکر کسی حد تک میں نے سطورِ بالا میں کیا ہے اور یہ بات وضاحت سے کہی ہے کہ تحریکِ آزادیِ کشمیر کے دنوں میں اقبال کی رہنمائی ہم لوگوں کو قدم قدم پر حاصل تھی۔ اس سلسلے میں انھوں نے متعدد خطوط مجھے لکھے۔ افسوس کہ تحریکِ حریتِ کشمیر کے زمانے میں جب پولیس نے میرے گھر پر چھاپے مارے تو یہ تمام خطوط دوسرے اہم کاغذوں کے ساتھ پولیس اٹھا کر لے گئی۔ یہ محض اتفاق کی بات تھی کہ ان نادر خطوط میں سے صرف ایک خط محفوظ رہ گیا۔ یہ خط جو اقبال مرحوم نے مجھے ۱۲ر اکتوبر ۱۹۳۲ء کو لکھا، جگن ناتھ آزاد کی تصنیف "اقبال اور کشمیر" میں شامل ہے۔ اقبال کے خطوط کا ذکر آگیا ہے تو ایک غلط فہمی کا ازالہ کر دینا بھی میں ضروری سمجھتا ہوں اور وہ یہ ہے کہ شیخ عطاء اللہ نے اپنی کتاب "اقبال نامہ" میں علامہ اقبال کے تین خطوط شائع کیے ہیں جن میں سے ایک پر ۲ر ستمبر ۱۹۳۲ء کی تاریخ درج ہے دوسرے پر یکم ستمبر ۱۹۳۲ء کی اور تیسرا بغیر

تاریخ درج ہے۔ ان خطوط کی ابتدا میں شیخ عطاء اللہ لکھتے ہیں:

"نامعلوم مکتوب الیہ کے نام

یہ خط سید نعیم الحق صاحب کا عطیہ ہیں۔ اُن کا خیال ہے کہ شیخ محمد عبداللہ کے نام لکھے گئے ہیں۔ اس کی تصدیق نہیں ہو سکی۔ میری رائے ہے کہ یہ کسی اور بزرگ کے نام لکھے ہوئے ہیں۔ کم از کم القاب و خطاب کے پیشِ نظر میری رائے کی اشاعت کے بعد تصدیق ہو سکے گی۔ (مرتب)"

۱۹۷۳ء میں جب جگن ناتھ آزاد کشمیر یونی ورسٹی کے لیے اقبال نمائش مرتب کر رہے تھے تو وہ یہ تینوں مطبوعہ خطوط لے کر میرے پاس پہنچے تھے۔ میں نے ان خطوط کا ایک ایک لفظ بغور پڑھا اور اُن سے کہا کہ "یہ خط میرے نام نہیں ہیں۔ میں اُس زمانے میں جیل میں تھا اور خطوط کے متن سے ظاہر ہے کہ یہ تینوں خطوط ہم لوگوں کے مقدمے ہی سے متعلق ہیں لیکن میرے نام نہیں ہیں" یہاں یہ چند سطور لکھنے کی ضرورت اس لیے پیش آتی ہے کہ "اقبال نامہ" میں مندرج ان تینوں خطوط کے بارے میں مزید تحقیق کی ضرورت ہے۔

اقبال اور کشمیر کے باہمی تعلق کا موضوع میرے اس پیش لفظ میں نہیں سما سکتا اور میری مصروفیات بھی مجھے اجازت نہیں دیتیں کہ میں پوری یکسوئی کے ساتھ اس موضوع کی طرف توجہ کروں۔ پروفیسر جگن ناتھ آزاد نے "اقبال اور کشمیر" کے عنوان سے کتاب لکھ کر اس اہم کام کی ابتدا کی ہے۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ اس اہم موضوع پر کام جاری رکھا جائے۔

زیرِ نظر مجموعۂ مقالات جامعہ ملّیہ اسلامیہ کے اقبال صدی سیمینار کی یادگار ہے اور اقبال شناسی کی ایک اہم سطح یعنی اقبال کے فن کے لیے مختص ہے۔ اس میں اقبال کے تخلیقی اظہار کے مختلف پہلوؤں مثلاً اقبال کا تصورِ شعر، اقبال کا لفظیاتی نظام، اقبال کی اپنے کلام میں ترمیمات، پیکر تراشی، استعاروں کا عمل، علامات، تمثیلیں، شعریات اور جمالیاتی جہات جیسے متعدد پہلوؤں پر فکر انگیز اور پُر مغز مقالات پیش کیے گئے ہیں۔ مقالہ نگاروں میں ڈاکٹر یوسف حسین خاں، پروفیسر آل احمد سرور، پروفیسر مسعود حسین خاں،

جناب سید حامد، پروفیسر جگن ناتھ آزاد، پروفیسر اسلوب احمد انصاری، پروفیسر گیان چند جین، پروفیسر گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی، وارث علوی، محمود ہاشمی، پروفیسر وحید اختر، اور کئی دوسرے مقتدر ادیب اور دانشور شامل ہیں۔ مجھے یقین ہے کہ اقبال کی افہام و تفہیم میں اس مجموعے سے مدد ملے گی اور اِسے اقبالیات میں اہم اضافہ قرار دیا جائے گا۔

جموں و کشمیر

۱۰/ اپریل ۱۹۸۲ء

اقبالؔ کے کلام میں جلال و جمال کی آمیزش

یوسف حسین خاں

اقبالؔ نے اپنے ایک خط میں لکھا ہے کہ " جس قوم میں طاقت اور توانائی مفقود ہوجائے جیسا کہ تاتاری یورش کے بعد مسلمانوں میں مفقود ہوگئی تھی تو پھر اس قوم کا نقطہ نگاہ بدل جاتا ہے۔ اس کے نزدیک ناتوانی حسین وجمیل شے ہو جاتی ہے اور ترکِ دنیا موجبِ تسکین۔"

ایران میں متصوفانہ شاعری کی نشو و نما تاتاری حملے کے بعد ہوئی۔ اس میں واقعی قوت و توانائی کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ اگرچہ اس شاعری سے تصوف کو قبول عام حاصل ہوا بایں ہمہ اسے پڑھنے سے دنیا سے بیزاری اور زندگی سے مایوسی پیدا ہوتی ہے۔ سنائیؔ، عطارؔ اور رومیؔ کے خیالات میں وحدت الوجود کا ہمہ اوستی رنگ نمایاں ہے۔ سوائے رومی کے دوسروں کے یہاں حرکت سے زیادہ سکون کا احساس ہوتا ہے۔ رومیؔ کے اس قول سے کہ " کوششِ بیہودہ بہ از خفتگی" اس کی طبیعت کی افتاد کا پتہ چلتا ہے۔ رومیؔ نے عشق کا لفظ بھی بڑے وسیع اور متحرک معنوں میں استعمال کیا ہے۔ عشق اور آرزومندی کے ساتھ اس کے یہاں تسخیرِ حیات کی تعلیم بھی ہے:

بزیرِ کنگرۂ کبریاش مردانند
فرشتہ صید و پیمبر شکار و یزداں گیر

اس شعر سے متاثر ہوکر اقبالؔ نے کہا:

در دشتِ جنونِ من جبریل زبوں صیدے
یزداں بکمند آور اے ہمتِ مردانہ

اقبالؔ کا ذہن انتخابی اور امتزاجی ہے۔ رومیؔ کی شاعری میں جو قوت و توانائی کا عنصر تھا، وہ تو اس نے لے لیا اور اس پر اپنا مخصوص رنگ چڑھا دیا۔ یہ اس کے کام کی چیز تھی، جو باقی بچا وہ اس نے دوسروں کے لیے چھوڑ دیا۔ اسی لیے اس نے رومیؔ کو اپنا رہبر اور مرشد بنایا اور اس کی رہنمائی میں آسمانوں کی سیر کی۔

اردو شاعری کی روایات کا ماخذ فارسی زبان ہے۔ چنانچہ اردو کے شروع کے غزل نگاروں کے یہاں بھی ناتوانی، مایوسی اور انحطاط کی فضا ملتی ہے۔ ولیؔ سے لے کر میر تقی میرؔ تک یہی روایت طرح طرح سے برتی گئی ہے۔ میر صاحب کی شاعری دھیمے لہجے میں ہے۔ اس میں سوز و گداز ہے لیکن جینے کا حوصلہ کہیں نہیں ملتا۔ ان کے بعض اشعار سے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے زندگی کی یاس انگیزی اور بے عملی ان کے یہاں پہلے ہی سے ایک بنا بنایا پروگرام ہو جس کے باہر وہ قدم رکھنے کے مجاز نہ ہوں:

عہد جوانی رو رو کاٹا پیری میں لیں آنکھیں موند
یعنی رات بہت تھے جاگے، صبح ہوئی آرام کیا
ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہتے ہیں سو آپ کرے ہیں، ہم کو عبث بدنام کیا

خواجہ میر دردؔ نے بھی "ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے" کا نعرہ لگایا اور مراقبے میں چلے گئے۔ دوسروں نے بھی ان کے سر میں سر ملایا جس سے زندگی کی بے بسی اور بے اعتمادی مکمل طور پر ظاہر ہو گئی۔ زبان و بیان کی نرمی اور لوچ سے اس حقیقت پر پردہ نہیں ڈالا جا سکتا تھا۔ تقریباً سب اردو شاعروں نے نہ صرف مایوسی اور ناتوانی کو سراہا بلکہ ان میں کمال بینی کی شکل پیدا کی۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

جھکی ہی جاتی ہے کچھ خود بخود حیا سے وہ آنکھ
گری ہی جاتی ہے بیمار ناتواں کی طرح (داغؔ)

بڑی امید ہے منزل میں ناتوانی سے
یہی تو ساتھ نباہے گی نارسائی کا (جلالؔ لکھنوی)

ہمیشہ یاس کسے آکے دیکھ جاتی ہے
کوئی امید ہے باقی دلِ خراب میں کیا
(تسلیم لکھنوی)

اُردو شاعری میں پہلی بار سودا کے لہجے میں للکار سنائی دیتی ہے۔ وہ زندگی کی آنکھ سے آنکھ ملانے میں ذرا پیچھے نہیں ہٹا۔ اس کی بلند آہنگی کی بھی یہی توجیہہ ہے کہ وہ زندگی کے جن متحرک حقائق کو بے نقاب کرنا چاہتا تھا، وہ نرم اور نازک لہجے میں نہیں پیش کئے جا سکتے تھے۔ اس کے مزاج و تفنن کو جانے دیجیے، جو بجائے خود زندگی اور زندہ دلی کو ظاہر کرتے ہیں، غزلوں میں روایتی مضامین میں بھی اس نے نئی جان ڈال دی ہے۔ اس کے یہاں اثباتِ ذات اپنی نکھری ہوئی شکل میں ملتا ہے۔ وہ بیخودی میں بھی ہشیار رہنے کا گُر جانتا تھا اور اپنے ارادے پر بھی اسے اعتماد ہے:

اِس میکدے میں سودا ہم تو کبھی نہ بہکے
سب مست و بے خبر تھے، ہشیار تھا تو میں تھا

پھر اسی بات کو دوسری طرح سے پیش کیا ہے۔ جس سے انتہائی خود اعتمادی ظاہر ہوتی ہے:

ساقی گئی بہار، رہی جی میں یہ ہوس ۔۔۔ تو منّتوں سے جام دے اور میں کہوں کہ بس

چند اور اشعار ملاحظہ ہوں جن کے لہجے میں انفرادیت، اظہار کی توانائی اور مردانہ پن محسوس ہوتا ہے:

سودا قمارِ عشق میں مجنوں سے کوہکن ۔۔۔ بازی اگرچہ لے نہ سکا سر تو دے سکا
کس منہ سے اپنے آپ کو کہتا ہے عشق باز ۔۔۔ اے روسیاہ تجھ سے تو یہ بھی نہ ہو سکا

آہ اپنی میں ثمر ڈھونڈے ہے اے سودا تو کیا ۔۔۔ بیدِ مجنوں کی نہ شاخیں ہم نے پھلیاں دیکھیاں

سمجھ کے رکھیو قدم دشتِ خار میں مجنوں ۔۔۔ کہ اس نواح میں سودا برہنہ پا بھی ہے

پاسِ ناموس مجھے عشق کا ہے اے بلبل　　ورنہ یاں کون سا اندازِ فغاں ہے کہ نہیں

دل کے ٹکڑوں کو بغل بیچ لیے پھرتا ہوں　　کچھ علاج ان کا بھی اے شیشہ گراں ہے کہ نہیں

آپ نے ان مثالوں سے دیکھا کہ سودا نے روایتی مضامین میں بھی اپنی فکر اور اندازِ بیان کی توانائی سمودی ہے۔

مندرجہ ذیل غزل میں اثباتِ ذات کے مضمون کو اس انداز سے ادا کیا ہے کہ غالب اور اقبال کی یاد تازہ ہوتی ہے۔ یہ اندازِ بیان متصوفانہ لہجے کی ضد محسوس ہوتا ہے۔ غالب کی فارسی غزل " در گردغربت آیئنہ دار خودیم ما " کا مضمون بہت کچھ سودا کی اس غزل سے ملتا جلتا ہے۔ ردیف میں بھی معنوی مماثلت ہے۔ اقبال کے یہاں تو یہ خیال کثرت سے پیش کیا گیا ہے:

ہیں صفائے بادۂ دُردِتہ پیمانہ ہم　　نورِ شمع مجلس و سوزِ دلِ پروانہ ہم
جانِ عقلِ کامل و شوریدہ سر دیوانگاں　　رونقِ آبادگی اور وحشتِ ویرانہ ہم
چشمِ شیخ و برہمن میں ہے ہمیں جوں سرمہ جا　　گردِ راہ کعبہ و خاکِ درِ بتخانہ ہم
فیض سے مستی کے دیکھا ہم نے گھر اللہ کا　　جا رہے مسجد میں شب گم کردۂ کاشانہ ہم

اس آخری شعر کا مضمون میر صاحب کے یہاں بھی ملتا ہے اور تغزل کے لحاظ سے سودا کے شعر سے زیادہ بلند ہے۔ چونکہ میر صاحب مسجد میں جانے کی معذرت پیش کر رہے ہیں اسی لیے انھوں نے جو دھیما اور معذرتی لہجہ اختیار کیا وہ پُرشوکت الفاظ کے مقابلے میں زیادہ حسبِ حال ہے اس لیے زیادہ بلیغ ہے۔ ان کا شعر ہے:

مستی میں لغزش ہوگئی معذور رکھا چاہیے
اے اہلِ مسجد اس طرف آیا ہوں میں بہکا ہوا

غالب نے میر صاحب کی عظمت کو تسلیم کرنے کے باوجود اپنی شاعری میں لب و لہجہ سودا ہی کا اختیار کیا۔ اس کے یہاں بھی وہی جوشِ بیان، وہی بلند آہنگی اور وہی مردانہ پن ہے جو سودا کی خصوصیت ہے۔ غالب اردو زبان کا پہلا شاعر ہے جس کے یہاں سودا کے بعد جلال و جمال کی لطیف آمیزش ملتی ہے۔ سودا کے یہاں تجمل ہے لیکن جمال کی کمی ہے۔ غالب کے یہاں دونوں

بدرجۂ اتم موجود ہیں۔ اس کے کلام میں متحرک تصورات بکھرے پڑے ہیں لیکن لطافت کا دامن کہیں نہیں چھوٹا۔ عجز و ناتوانی کا اظہار شاذ و نادر ہی ہو تو ہو۔ وہ زندگی اور اس کے سارے جھمیلوں سے گہری دلچسپی رکھتا تھا۔ وہ حیات دہر کے سامنے جنّت کو بھی خاطر میں نہیں لاتا تھا۔ ذوق، شوق، تمنّا اور دائمی آرزومندی اس کا خاص مضمون ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مضمون ہی ایسا ہے کہ اس میں جلال، وجمال ہم آغوش ہوجاتے ہیں۔ اس کے یہاں متحرک تصورات کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

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

سکونی اشیا کو بھی اس کا تخیل حرکت کی حالت میں دیکھتا ہے:

نہ پوچھ بیخودیِ عیشِ مقدمِ سیلاب کہ ناچتے ہیں پڑے سر بسر در و دیوار

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

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا حبابِ موجۂ رفتار ہے نقشِ قدم میرا

سر پر خاک ڈالتے ہیں تو مٹھی دو مٹھی نہیں بلکہ پورے صحرا کی۔ دردغربی کے مایوسانہ مضمون کو بھی کس خوبصورتی سے متحرک بنا دیا ہے:

سر پر ہجوم دردغریبی سے ڈالیے وہ ایک مشتِ خاک کہ صحرا کہیں جسے

اسی غزل میں شوقِ عناں گسیختہ کی متحرک اور معنی خیز ترکیب استعمال کی ہے۔ ان کی آنکھ دوسروں کی طرح آنسو نہیں گھلاتی بلکہ ایسے شوقِ تمنّا کا اظہار کرتی ہے جو دریا کی طرح مستقل طور پر رواں دواں ہے۔ المیہ میں بھی شانِ جلالی اپنے اظہار سے نہیں چوکتی۔

ہے چشمِ تر میں حسرتِ دیدار سے نہاں شوقِ عناں گسیختہ دریا کہیں جسے

غالب کے فارسی کلام میں اردو سے بھی زیادہ متحرک تصورات کی مثالیں ملتی ہیں۔ میں یہاں صرف ایک شعر نقل کرتا ہوں جس میں سخت کوشی کا روحانی لطف بیان کیا ہے:

چہ ذوق رہروی آں را کہ خارخارے نیست
مرو بہ کعبہ اگر راہ ایمنی دارد

اقبال کو فارسی اور اردو کا جو ورثہ ملا اسے اس نے اپنے جذب دروں سے کچھ سے کچھ

بنا دیا اس نے زندگی کے توانا اور متحرک تصورات کو نئے قالب میں ڈھال کر اپنی شاعری کی صورت گری کی۔ وہ فارسی اور اُردو کی روایات کے علاوہ مغربی علم و حکمت سے بھی متاثر ہوا۔ چوں کہ اس کا ذہن فعّال اور تخلیقی تھا، اس نے مغربی افکار پر مشرقی روحانیت کا غازہ بڑی چابکدستی سے مل دیا۔ اس طرح اس نے جو مرکب بنایا اس میں چوں کہ خود اس کے خونِ جگر کی آمیزش تھی اس لیے ہم اسے اسکی مخصوص روحانی تخلیق کہہ سکتے ہیں۔ اس نے محسوس کیا کہ جس جماعت سے اس کا تہذیبی تعلق ہے اسے سکون و اطمینان سے زیادہ ہیجانی اور جذباتی کیفیت کی ضرورت ہے جو اسے مقاصد کے حصول پر اکسا سکے۔ اس میں شبہ نہیں کہ اس نے زندگی کی جو حکمت پیش کی اس سے اجتماعی معنویت کا فنی اثبات مقصود تھا جس کی مثال مشرقی ادب کی تاریخ میں نہیں ملتی، بلکہ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ عالمی ادب میں بھی کم یاب ہے۔ اس نے جس انداز میں اپنے خیالات پیش کیے وہ ہمارے تخلیقی ادب کا کارنامہ ہے جس پر ہماری زبان فخر کر سکتی ہے۔ اس نے اپنی مقاصد آفرینی میں ہیئت، موضوع اور جذبہ و تخیل کی لطیف وحدت پیدا کی جس سے جلال و جمال کی وحدت خود بخود ظہور پذیر ہوئی۔ اس طرح اس کا فن مقاصد آفرینی کے ساتھ حسن و جمال کی قدر بن گیا۔ اس کی شاعری میں جلال و جمال کا تضاد نہیں بلکہ دونوں ایک دوسرے کا تکملہ کرتے ہیں۔ اقبال کے کلام میں چاہے کچھ ہی موضوع کیوں نہ ہو، اس کا اظہار حسن آہنگ کے ساتھ ہوتا ہے جس میں جلال و جمال ایک دوسرے سے ہم آغوش ہوتے ہیں۔ اسے اپنی فنی تکمیل کے لیے بڑے پاپڑ بیلنے پڑے۔ اس کا خیال تھا کہ اعلیٰ درجے کی فنی تخلیق بغیر غیر معمولی محنت اور ریاضت کے ممکن نہیں۔ "مصرعہ من قطرۂ خونِ من است" اس نے اپنی فنی ریاضت کی طرف ان اشعار میں اشارہ کیا ہے:

ہر چند کہ ایجادِ معانی ہے خدا داد　　کوشش سے کہاں مردِ ہنرمند ہے آزاد
خونِ رگِ معمار کی گرمی سے ہے تعمیر　　میخانۂ حافظ ہو کہ بتخانۂ بہزاد
بے محنتِ پیہم کوئی جوہر نہیں کھلتا　　روشن شررِ تیشہ سے ہے خانۂ فرہاد

اگر چہ اقبال کی فنی تخلیق میں ہمیں ہر جگہ ریاضت اور انہماک نظر آتا ہے لیکن اس کے ساتھ یہ محسوس ہوتا ہے کہ جذبہ و تخیل کے اظہار میں کہیں بھی آورد نہیں۔ مسجدِ قرطبہ، ساقی نامہ، شمع اور شاعر اور فارسی میں جاوید نامہ اور میلادِ آدم خیالی مکالمے ہیں۔ کہیں خود کلامی ہے اور کہیں تمثیلی انداز میں

دوسروں سے خطاب۔ اقبال کے فکر و احساس میں یہ سب زندگی کے باوقار اور سنجیدہ تجربے ہیں جن میں جلال و جمال کو بڑی دلآویزی اور چابکدستی سے ایک دوسرے میں سمویا ہے۔ یہ فنی تخلیق بھی ہیں اور اپنے عہد کا تجزیہ بھی۔ جب وہ ماضی کی بات کرتا ہے تو بھی درحقیقت وہ اپنے احوال ہی کو پیش کرتا ہے۔ اس کی جہانِ تازہ کی تلاش کو بھی اپنے عہد سے علاحدہ نہیں کہا جاسکتا۔ اس کا آدم نو بھی خود اس کے روحانی وجود سے جدا نہیں۔ اقبال کی شاعری اس کے شدّتِ احساس، تجربے اور مشاہدے کا حاصل ہے۔ جذبے اور تخیّل نے اس میں آب و رنگ اور معنویت پیدا کی۔

اقبال نے جس چیز کو "خونِ جگر" کہا ہے وہ اسی کا فنی اخلاص ہے جس کی پرورش جذبے کے آغوش میں ہوئی۔ مسجد قرطبہ میں وہ کہتا ہے کہ ہنر کے معجزے آنی اور فانی ہیں سوائے ان کے جن کی تہ میں جذب دروں کی کارفرمائی ہوتی ہو:

رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف و صوت
معجزۂ فن کی ہے، خونِ جگر سے نمود!
قطرۂ خونِ جگر، سِل کو بناتا ہے دل
خونِ جگر سے صدا سوز و سرور و سرود
نقش ہیں سب ناتمام، خونِ جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام، خونِ جگر کے بغیر

مغنّی کی نوا کی پرورش دل و جگر کے خون سے ہونی چاہیے ورنہ وہ بے اثر رہے گی۔ جب صاحبِ ساز کا لہو، رگِ ساز میں رواں ہو تو نغمے کا زیر و بم دلوں کو خود بخود تسخیر کرے گا۔

خونِ دل و جگر سے ہے میری نوا کی پرورش
ہے رگِ ساز میں رواں صاحبِ ساز کا لہو

نغمۂ نے کی تاثیر کا راز نے نواز کے دل میں تلاش کرنا چاہیے:

آیا کہاں سے نغمۂ نے میں سرورِ مے
اصل اس کی نے نواز کا دل ہے کہ چوبِ نے

جس روز دل کے رمزِ مغنّی سمجھ گیا — سمجھو تمام مرحلہ ہائے ہنر ہیں طے

ادب کے بعض تنقید نگاروں نے تخلیقی ادب کا مقصد مسرّت قرار دیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کون سی مسرّت؟ ایک مسرّت وہ ہے جو سکون و جمود کی دین ہے، ایک وہ ہے جس کی حرارت زندگی کو حرکت میں لاتی ہے اور اس سے حیات و کائنات کے بہت سے الجھے ہوئے تار سلجھتے ہیں۔ اقبال کے پیشِ نظر ثانی الذکر ہے:

اے اہلِ نظر، ذوقِ نظر خوب ہے لیکن　　جو شے کی حقیقت کو نہ دیکھے وہ نظر کیا؟
مقصودِ ہنر سوزِ حیاتِ ابدی ہے　　یہ ایک نفس یا دو نفس مثلِ شرر کیا؟
شاعر کی نوا ہو کہ مغنی کا نفس ہو　　جس سے چمن افسردہ ہو وہ بادِ سحر کیا؟

دوسری جگہ کہا ہے:

سینہ روشن ہو تو ہے سوزِ سخن عینِ حیات
ہو نہ روشن تو سخن مرگِ دوام اے ساقی

مذکورہ بالا تمام اشعار میں جلال و جمال کا امتزاج کسی نہ کسی شکل میں نمایاں ہے۔ "ضربِ کلیم" میں اس نے اپنی نظم جلال و جمال میں فنی لحاظ سے جلال کی اہمیت کو واضح کیا ہے:

نہ ہو جلال تو حسن و جمال بے تاثیر
نرا نفس ہے اگر نغمہ ہو نہ آتش ناک

اقبال کے جذبہ و تخیل جب کسی طرف بڑھتے ہوئے نظر آتے ہیں تو ان سے نہ صرف جلال و جمال کا ظہور ہوتا ہے بلکہ اس سے حرکت و عمل کے تصورات کی خود بخود تراوش ہوتی ہے۔ اس کے فن کا مرحلۂ شوق کبھی طے نہیں ہوتا اور وہ اپنی زندگی اور فکر کی طرح اپنے فن میں بھی نئے طور اور نئی تجلّی کا آرزومند رہا ہے:

ہر لحظہ نیا طور نئی برقِ تجلّی　　اللہ کرے مرحلۂ شوق نہ ہو طے

اردو شاعری میں سب سے پہلے غالبؔ نے کہا تھا کہ حسن و جمال کا خیال بھی ایک طرح کا حسنِ عمل یا نیک کرداری ہے۔ اس طرح اس نے حُسن کے روایتی سکون اور جمودی تصور کو حرکت اور عملیت کی دنیا سے آشنا کیا:

ہے خیالِ حسن میں حسنِ عمل کا سا خیال　　خلد کا اک در ہے میری گور کے اندر کھلا

حسن پرستی کا اگر غالب کو آخرت میں وہی صلہ ملا جو نیکی اور حسن عمل کا ملتا ہے تو وہ خسارے میں نہیں رہا۔ اگرچہ ایک جگہ اس نے کہا ہے کہ حیاتِ دہر کی رنگینیوں اور رعنائیوں کے بدلے اگر جنت ملے تو یہ سودا گراں ہے:

دیتے ہیں جنت حیاتِ دہر کے بدلے — نشہ باندازۂ خمار نہیں ہے

کیٹس نے حسن اور صداقت کو اپنی اصلیت کے لحاظ سے ایک بتلایا تھا۔ غالب نے حسن اور نیکی کو ایک کہا۔ دوسروں کے یہاں حسنِ عمل کے صلے میں قبر میں جنت کی کھڑکی کھلتی ہے۔ اسے یہی نعمت اپنی حسن پرستی کی بدولت حاصل ہو گئی۔

یہ عجیب بات ہے کہ اقبال کے یہاں حسن و جمال کا ذکر شاذ و نادر ہے۔ ہاں اس کے کلام میں عشق و شوق کی سرشاری ہے۔ اپنی نظم "جلوۂ حسن" میں وہ حسن کے وجود کو تشکیک کی نظر سے دیکھتا ہے۔ اب محسوس ہوتا ہے کہ وہ نوجوانی کی یادوں کا ذکر کر رہا ہے جو پرکیف سہی لیکن اندازِ بیان بتلاتا ہے کہ ان گزرے ہوئے لمحوں میں تازگی باقی نہیں رہی۔ بعد کی شاعری میں بھی حسن کا بے محابا بیان نہیں ملتا۔ ہاں، اشارے کنائے ضرور ہیں۔ "جلوۂ حسن" ابتدائی زمانے کی نظم ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مقصدیت کے عشق کے بعد انسانی حسن کا تاثر باقی نہیں رہا۔ "جلوۂ حسن" کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

جلوۂ حسن کہ ہے جس سے تمنّا بیتاب — پالتا ہے جسے آغوشِ تخیل میں شباب
ابدی بنتا ہے یہ عالمِ فانی جس سے — ایک افسانۂ رنگیں ہے جوانی جس سے
دور ہو جاتی ہے ادراک کی خامی جس سے — عقل کرتی ہے تاثر کی غلامی جس سے
آہ! موجود بھی وہ حسن کہیں ہے کہ نہیں — خاتمِ دہر میں یارب وہ نگیں ہے کہ نہیں

اقبال کی شاعری پر مجموعی نظر ڈالی جائے تو جلال و جمال کے عناصر تجرید اور مقصدیت کے ساتھ وابستہ ہیں۔ اس کے بیان میں جوش اور جذبے کی باطنی گہرائی اور بعض اوقات بلند آہنگی پیدا ہو گئی ہے۔ اس کی شاعری کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ صرف خارجی احوال کی تصویرکشی نہیں کرتا بلکہ ان کی جذباتی اور تخیلی توجیہ بھی پیش کرتا ہے۔ اس نے مسجدِ قرطبہ میں مردِ خدا (آئیڈیل مین) کے جلال و جمال کا خارجی عکس دیکھا:

تیرا جلال و جمال مردِ خدا کی دلیل
وہ بھی جلیل و جمیل تو بھی جلیل و جمیل

اقبال کبھی فطرت کی منظر کشی میں جلال و جمال کا مشاہدہ کرتا ہے۔ سفر افغانستان میں اس نے قندھار کی تعریف میں جو اشعار کہے ہیں وہ ملاحظہ طلب ہیں۔ ان کی زمین اور بحر میں جمال سے زیادہ جلال کا احساس ہوتا ہے جو اس کوہستانی علاقے کی مناسبت سے حسب حال ہے:

رنگ ہا بو ہا ہوا ہا آب ہا آب ہا تابندہ چوں سیماب ہا
لالہ ہا در خلوت کہسار ہا، نار ہا یخ بستہ اندر نار ہا

"ہ" کی صوتی خاصیت سے فطرت کی شگفتگی کے بجائے جلال و ہیبت ظاہر ہوتی ہے۔ جہاں کشمیر کا ذکر کیا ہے وہاں بحر اور زمین اور لفظوں کے موزوں انتخاب میں فطرت کے جمال کو نمایاں کیا ہے لیکن فطرت نگاری میں حسن و جمال متحرک محسوس ہوتا ہے:

رخت بہ کاشمر کشا کوہ و تل و دمن نگر — سبزہ جہاں جہاں ببیں لالہ چمن چمن نگر
باد بہار موج موج، مرغ بہار فوج فوج — صلصل و سار زوج زوج بر سر نارون نگر
لالہ ز خاک بردمید موج بآب جو تپید — خاک شرر شرر ببیں آب شکن شکن نگر
زخمہ بتار ساز زن، بادہ بساتگیں بریز — قافلۂ بہار را انجمن انجمن نگر

اقبال نے اپنی نظم "ایک آرزو" میں فطرت کے حسن کو متحرک حالت میں دیکھا اور اسے اس طرح بیان کیا۔ ہر شعر میں حرکت اور عمل کی کیفیت نمایاں ہے:

صف باندھے دونوں جانب بوٹے ہرے ہرے ہوں
ندی کا صاف پانی تصویر لے رہا ہو
ہو دل فریب ایسا کہسار کا نظارہ
پانی بھی موج بن کے اٹھ اٹھ کے دیکھتا ہو
پانی کو چھو رہی ہو جھک جھک کے گل کی ٹہنی
جیسے حسین کوئی آئینہ دیکھتا ہو

پانی بھی موج بن کر اٹھ اٹھ کے فطرت کا نظارہ کرتا ہو حسن تعلیل کی عمدہ مثال ہے۔

اس صنعت کا استعمال ایسا فطری طور پر کیا گیا ہے کہ یہ گمان ہی نہیں ہوتا کہ شاعر نے صنعت کی خاطر شعر لکھا ہے۔ حسن تعلیل کے فطری استعمال سے شعر کا رمزی اور ایمائی اثر کہاں سے کہاں پہنچ گیا! ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے فطرت مست اور متحرک ہمارے سامنے جھوم رہی ہو۔ اسی لیے اقبال نے ایک جگہ کہا ہے کہ شعر سے فطرت کا حسن اور زیادہ نکھر جاتا ہے:

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

انسانی شخصیت جو کھوں میں پڑنے کے بعد اپنی آب و تاب پوری طرح نمایاں کرتی ہے اقبال نے اسی کو انانی جمال سے تعبیر کیا ہے۔ اسی کی بدولت کائنات ہستی کی رونق ہے:

ایں ہمہ ہنگامہ ہاے ہست و بود
بے جمال ما نیاید در وجود

ایک جگہ ذات باری کا ارشاد نقل کیا ہے کہ جس نے ہماری شان جمال میں حصہ نہیں لیا وہ کبھی بھی زندگی کے درخت کا پھل نہیں چکھے گا:

از جمالِ ما نصیبِ خود نبرد
از نخیلِ زندگانی بر نخورد

ایک جگہ جلال و جمال کے فنی محرک کو ثابت کرنے کے لیے کہا ہے کہ توحید کے عقیدے سے فرد اور جماعت اپنے کمال کو پہنچتے ہیں۔ جماعت میں جلالی شان اور فرد میں جمالی شان نمایاں رہتی ہے:

ہر دو از توحید می گیرد کمال　　زندگی ایں را جلال آں را جمال

اقبال نے اپنی شاعری میں جلال و جمال کی آمیزش، اجتماعی معنویت پیدا کرنے کے لیے بھی کی ہے۔ خودی کے استحکام کے ساتھ اس نے جدید علوم (سائنس) کے حصول پر بہت زور دیا تاکہ اہل مشرق میں تسخیر فطرت کی صلاحیت پیدا ہو۔ وہ سکونی دروں بینی کے بجائے متحرک بروں بینی کا احساس پیدا کرنا چاہتا تھا۔ تاکہ انفس و آفاق دونوں کی بصیرت حاصل ہو۔ انفس کی حد تک خودشناسی کا احساس اور آفاق کی حد تک سائنس کی تعلیم کو جماعت کے امراض کا علاج تجویز کیا۔ ظاہر ہے کہ یہ موضوع

دھیمے اور نرم لہجے میں نہیں بیان کیا جا سکتا تھا۔ اسے پیش کرنے کے لیے اس نے وہی لے برتی جو موزوں اور اقتضائے حال کے مطابق تھی۔ اپنی شاعری میں چاہے وہ جلال و جمال کی آمیزش کا ذکر نہ کرے لیکن اس کے اسلوب و ہیئت میں تخیلی طور پر وہ پوشیدہ رہتے ہیں اور ان کی تخلیقی توانائی محسوس ہوتی ہے۔

'بال جبریل' کی ایک نظم نما غزل میں مجاز کی زبان میں حقیقت و معرفت کے اسرار و رموز بیان کیے ہیں۔ طرزِ خطاب کی بے تکلفی اور بے ساختگی سے اقبال کی روحانی بلند مقامی کا اظہار ہوتا ہے۔ مقصدیت کو بڑی خوبی سے حقیقت سے ہم آغوش کیا ہے، یہ اس کے عارفانہ ذوق و شوق کی اچھی مثال ہے جس میں جمالیاتی اسلوب نمایاں ہوتے ہوئے بھی وہ جلالی شان سے بالکل تہی دامن نہیں۔ ہر شعر میں حرکت اور حرارت محسوس ہوتی ہے۔ امر کے استعمال سے خطاب میں کسقدر زور پیدا ہو گیا:

گیسوئے تابدار کو اور بھی تابدار کر | ہوش و خرد شکار کر، قلب و نظر شکار کر
عشق بھی ہو حجاب میں، حسن بھی ہو حجاب میں | یا تو خود آشکار ہو، یا مجھے آشکار کر
تو ہے محیط بے کراں، میں ہوں ذرا سی آبجو | یا مجھے ہم کنار کر، یا مجھے بے کنار کر
میں ہوں صدف تو تیرے ہاتھ میرے گہر کی آبرو | میں ہوں خزف تو تو مجھے گوہرِ شاہوار کر
باغِ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں | کارِ جہاں دراز ہے، اب مرا انتظار کر
روزِ حساب جب مرا پیش ہو دفترِ عمل | آپ بھی شرمسار ہو، مجھ کو بھی شرمسار کر

دعا میں عموماً عاجزی اور بے مقدوری کا اظہار کیا جاتا ہے لیکن اقبال نے مسجد قرطبہ میں جو دعا کی اس کے لہجے میں بھی فروتنی کے بجائے بلند آہنگی اور توانائی پائی جاتی ہے:

راہِ محبت میں ہے کون کسی کا رفیق | ساتھ مرے رہ گئی ایک مری آرزو
میرا نشیمن نہیں درگہِ میر و وزیر | میرا نشیمن بھی تو، شاخِ نشیمن بھی تو
تجھ سے گریباں مرا مطلعِ صبحِ نشور | تجھ سے مرے سینے میں آتشِ اللہ ھُو
تجھ سے مری زندگی سوز و تب و درد و داغ | تو ہی مری آرزو، تو ہی مری جستجو
پاس اگر تو نہیں شہر ہے ویراں تمام | تو ہے تو آباد ہیں اجڑے ہوئے کاخ و کو
پھر وہ شرابِ کہن مجھ کو عطا کر کہ میں | ڈھونڈ رہا ہوں اسے توڑ کے جام و سبو

چشم کرم ساقیا دیر سے ہیں منتظر　　　جلوتیوں کے سبو خلوتیوں کے کدو

ایک جگہ حق تعالےٰ کے جلال کی قسم کھا کر کہا ہے کہ میری دعا بس اتنی ہے کہ تو کبوتروں کو عقابی شان عطا کر دے:

بجلال تو کہ در دل دگر آرزو ندارم

بجز ایں دعا کہ بخشی بکبوتراں عقابی

عشق حقیقی کے اظہار میں اقبالؔ نے متصوف شاعروں سے الگ راہ اختیار کی جس سے اس کی فنی تخلیق کی جدّت اور یقین و ایمان کی تابناکی نمایاں ہے۔ یہ بھی حق تعالےٰ سے اس کا راز و نیاز ہے جب وہ کہتا ہے کہ تجھ سے مجھے یہ گلہ ہے کہ تو خود تو غیر محدود ہے اور مجھے چار سو کی حد بندی میں قید کر دیا:

تیری خدائی سے ہے میرے جنوں کو گلہ

اپنے لیے لامکاں میرے لیے چار سو

اسی طرح اور دوسرے اشعار ہیں جن میں ذوق و شوق کی شوخی زیادہ نمایاں ہو گئی ہے۔ فُقہا اس کے متعلق چاہے کچھ فتوے دیں، وہ اپنی بات محبت کی بیخودی میں اسی طرح کہہ جاتا ہے جیسے منصور الحلاج کہہ گیا تھا۔ ہر شعر میں حرکت اور عمل نمایاں ہے:

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

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

اقبالؔ کبھی کبھی مفتی بن کر فتوے بھی صادر کر دیتا ہے۔ عشق کی برتری اور برگزیدگی جتلانے کے لیے وہ کہتا ہے کہ اگر کوئی اس کسوٹی پر پورا نہیں اترتا تو وہ کافر و زندیق ہے۔ اگر عشق نہیں تو ایمان و یقین مشتبہ رہیں گے۔ اس کا مفتی بننا بھی اس کی فکر کی توانائی کو ظاہر کرتا ہے:

ز رسم و راہ شریعت نکردہ ام تحقیق

جُز اینکہ منکرِ عشق است کافر و زندیق

خضرِ راہ: ایک مطالعہ

آل احمد سرور

اقبال کے مطالعے میں اب تک زیادہ زور ان کی فکر پر دیا گیا ہے، اُن کے فن پر قرار واقعی توجہ نہیں کی گئی۔ اقبال کی عظمت ان کے فلسفے، یا افکار کی گیرائی اور گہرائی کی وجہ سے نہیں فکر کے شعر بننے یا فلسفے کے شعر میں ڈھلنے کی وجہ سے ہے۔ حالی نے شعر کو اخلاق کا نائب مناب اور قائم مقام کہا تھا۔ بیسویں صدی میں کچھ لوگوں نے اُسے وقتی سیاست کا محکوم بنایا، حالانکہ حالی کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے شعریت کے حدود کو وسیع کیا اور سماجی اور اخلاقی تصورات میں شعریت دیکھی اور دکھائی۔ اسی طرح ترقی پسند تحریک کے اثر سے سیاسی افکار کی شعریت کو پانے اور پہچاننے کی کوشش کی گئی مگر جہاں اخلاق، مذہب، سیاست، فلسفہ شاعری کے لیے رہ نما یا راہ بیں ٹھیرا، وہاں شعر کے ساتھ انصاف نہیں ہوا۔ لیکن جب جب فن کار نے فن کے بنیادی، جمالیاتی تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے فن کی حدود کو وسیع کیا ہے اور مذہبی، اخلاقی، سیاسی یا فلسفیانہ مواد کو شاعری بنایا ہے۔ وہاں شعریت ہمہ گیر اور ہمہ رنگ ہو کر سامنے آئی ہے۔ اقبال کی شاعری کو حکیمانہ شاعری کہا گیا ہے لیکن ان کی عظمت حکمت کی وجہ سے نہیں، شعریت میں حکمت کی وجہ سے ہے۔ کولرج نے بھی اس نکتے کو مانا ہے کہ شعر میں گہرائی حکمت کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔

اقبال کے یہاں حکمت ایک ربط، سنجیدگی اور تسلسل رکھتی ہے۔ یعنی ان کے شعری افکار میں ہمیں ایک وحدت ملتی ہے۔ مگر یہ وحدت لازمی طور پر اُن کی عظمت کی دلیل نہیں ہے۔ شیکسپیئر اور غالب کے یہاں ہمیں ایک ایسی آزاد حکیمانہ نظر ملتی ہے جو کسی مخصوص نظریے یا تصورِ حیات کی پابند نہیں ہوئی۔ ان شعرا کے یہاں زندگی اپنی پوری پہنائی، بوقلمونی، رنگارنگی اور تضادات

کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ دانتے یا ملٹن یا ٹیگور یا اقبال کے یہاں اس پہنائی کو ایک خاص نظریے کی عینک سے دیکھا گیا ہے۔ میں ذاتی طور پر غالب کی آزاد وحدت کو زیادہ بڑا درجہ دیتا ہوں مگر میرا مطالعہ اور محدود بصیرت مجھے یہ کہنے پر بھی مجبور کرتے ہیں کہ دانتے یا ملٹن یا ٹیگور یا اقبال یا ڈبلو۔ بی ییٹس یا ایلیٹ کی عینک کا نہ صرف شاعری میں جواز ہے، بلکہ وہ بھی بڑی شاعری کے دائرے میں آتی ہے۔ ادب میں آزاد وحدت اور مخصوص وحدت دونوں کی گنجائش ہے۔

بہرحال اقبال کا مطالعہ بنیادی طور پر ایک فنکار کی حیثیت سے کرنا چاہیے اور دیکھنا چاہیے کہ ان کے افکار سے اس فن کو کس قدر تب و تاب ملی ہے۔ اقبال نے بارہا کہا کہ انھیں شاعر نہ سمجھنا چاہیے۔ میر نے بھی یہی کہا تھا۔ اس بات کو زیادہ اہمیت نہیں دینی چاہیے، ہاں یہ تسلیم کر لینا چاہیے کہ اقبال اپنی شاعری سے ایک کام لینا چاہتے تھے اور اس کام کی ان کے نزدیک زیادہ اہمیت تھی۔ ہمارے نزدیک اس بات کی اہمیت زیادہ ہے کہ اقبال کا یہ کام، کاروبارِ شوق، ہوا یا نہیں، ان کا کہنا MAKING (SAYING) یا تخلیق بنا یا نہیں۔ وہ شاعری کو جزوے از پیغمبری سمجھتے تھے۔ ہمارے نزدیک شاعری پیغمبری بھی ہو سکتی ہے مگر اس کا پیغام اس کے مخصوص، محسوس خیال (FELT THOUGHT) اور آدابِ فن کے دائرے کے اندر ہوتا ہے، اس میں مواد کو STRUCTURE اور STRUCTURE کو TEXTURE بننا ہوتا ہے اور موضوع کو ہیئت یا فارم، ہر موضوع شاعری کا موضوع ہے۔ شرط صرف یہ ہے کہ وہ فارم کے سانچے میں ڈھل جائے۔

اقبال کے فن کی خصوصیات کو سمجھنے کے لیے ہمیں غالب اور حالی کے فن کو ذہن میں رکھنا پڑے گا۔ کوئی بڑا فن کار اپنی فنی روایت سے علاحدہ نہیں ہوتا۔ یہ روایت اس کے فن کے پس منظر میں موجود ہوتی ہے پس منظر اگر پیش منظر پر حاوی ہو جائے تو یہ فن کا قصور ہے۔ اقبال ذہنی افتاد کے لحاظ سے غالب کے قبیلے کے شاعر ہیں۔ ان کی شاعری کی مخصوص زبان غالب کی طرح خیال انگیز، خلاق اور توانا ہے اور محاورے کے بجائے استعارے اور بول چال کی زبان کے بجائے معنی آفرینی پر زور دیتی ہے۔ اقبال نے حالی سے اسلوب نہیں لیا، لیکن روح عصر کا احساس ضرور لیا۔ اقبال کی توانا شخصیت بھی غالب کی طرح صرف مخلص نہیں ہے مستند AUTHENTIC ہے مخلص اور مستند کے فرق کو ٹرلنگ نے بڑی خوبی سے واضح کیا ہے لیکن مجھے اس بات پر اصرار ہے کہ اقبال نے حالی سے اپنے دور کے درد و داغ اور سوز و ساز کو شعر بنانا سیکھا۔ اس بات

کی وضاحت اپنے مقام پر ہو جائے گی۔

اقبال نے یوں تو حالی کی بات غزلوں میں اپنے ڈھنگ سے کہی اور حالی نے حدیث دلبری کو صحیفۂ کائنات بنانے کی جو مہم شروع کی تھی اس کو آگے بڑھایا، مگر دراصل وہ نظم کے شاعر ہیں اور ان کے کلام میں نظم گوئی کا ارتقا اور اس کی پہلوداری، دونوں کا بھرپور احساس ہوتا ہے۔ یوں تو مختصر نظموں میں بھی اقبال کے فن کی آب و تاب پوری طرح جلوہ گر ہے لیکن طویل نظموں میں اس فن کے ارتقا کا مطالعہ مفید بھی ہے اور معنی خیز بھی۔ میرے نزدیک "نالۂ یتیم" سے لے کر "تصویر درد" تک اقبال کی نظم گوئی ابتدائی مرحلے میں ہے، روایت اور مانوس تغزل کی چٹانوں میں محسوس خیال کی رو ایک جوئے کم آب ہے "شکوہ" سے اقبال کا فن بال و پر لیتا ہے اور "شمع و شاعر" تک یہ پرواز شاخ گل سے اٹھ کر گلشن کی فضا تک پہنچتی ہے۔ ایلیٹ نے شاعری کی جن تین آوازوں کا ذکر کیا ہے ان میں سے پہلی غنائی اور دوسری خطابی آوازیں تو اقبال کے یہاں شروع سے موجود تھیں لیکن تیسری یعنی ڈرامائی کا آغاز اگرچہ بہت شاندار نہیں ہے مگر واضح طور پر موجود ہے۔ "شمع و شاعر" اقبال کے فن کی ایک منزل کی نمائندگی کرتی ہے۔ یہاں حالی کی پیروی اس لحاظ سے دیکھی جا سکتی ہے کہ نئے خیالات مانوس زبان میں بھی تغزل کی جانی پہچانی روایت کے دائرے کے اندر ہیں۔ یہاں تک نظم کے بعض اجزا حسن رکھتے ہوئے خیال کی رو سے الگ اپنی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ استعارہ آرائشی زیادہ ہے خلاق کم۔ فارسی میں "اسرار خودی" اور "رموز بے خودی" لکھنے سے اقبال کو اردو میں بھی اپنی بات کہنے کا سلیقہ آیا۔ چنانچہ "والدہ مرحومہ کی یاد میں" میں نہ صرف اسرار خودی کے فلسفے کی جھلک ہے، بلکہ نظم کی حیثیت سے یہ شمع و شاعر سے زیادہ چست ہے اور اس میں آرائش اپنے منصب کے مطابق ہے، نظم پر حاوی نہیں ہے۔ مگر "خضر راہ" میں اقبال کا فن پہلی دفعہ اپنی بلندی پر نظر آتا ہے۔ یہ وہ بلندی ہے جس میں مستیِ اندیشہ ہائے افلاکی کے ساتھ زمین کے ہنگاموں کو سہل کرنے کا حیرت انگیز عزم موجود ہے۔ یہاں اردو شاعری میں پہلی دفعہ نظم اپنے خیال کی رو کے سہارے چلتی ہے۔ آرائش و زیبائش سے بے نیاز ہے اور اسلوب کی وہ قطعیت یا ادعا کی وہ اثر پذیری EFFECTIVENESS پیدا کر لیتی ہے جو بڑے فن کار کی پہچان ہے۔ اس لیے ہمیں تعجب نہیں کہ سید سلیمان ندوی نے جو عالم ہونے کے ساتھ قدیم مذاقِ سخن کے دلدادہ تھے اس نظم کی طاقت کو اس کی کمزوری سمجھا۔ اقبال نے ۲۹ مئی ۱۹۲۲ء کے خط میں سید سلیمان ندوی کے اعتراض کا جواب ان الفاظ میں دیا ہے: "جوش بیان کے متعلق

جو کچھ آپ نے لکھا صحیح ہے مگر یہ نقص اس نظم کے لیے ضروری تھا کم از کم میرے خیال میں، جناب خضر کی پختہ کاری، ان کا تجربہ، اور واقعات و حوادث عالم پر اُن کی نظر، ان سب باتوں کے علاوہ ان کا اندازِ طبیعت جو سورۂ کہف سے معلوم ہوتا ہے، اس بات کا متقضی تھا کہ جوش اور تخیل کو ان کے ارشادات میں کم دخل ہو۔ اس نظم کے بعض بند میں نے خود نکال دیے اور محض اسی وجہ سے کہ ان کا جوش بیان بہت بڑھا ہوا تھا اور جناب خضر کے اندازِ طبیعت سے موافقت نہ رکھتا تھا۔ یہ بند اب کسی اور نظم کا حصہ بن جائیں گے۔" (اقبال نامہ جلد اول ص ۱۱۹) گویا یہاں شاعری مَن کی موج نہیں ہے شعور اس کے بہاؤ پر قابو رکھتا ہے۔

میں نے اپنے ایک مضمون میں خضر راہ کو اردو شاعری کا عہد نامۂ جدید کہا ہے۔ یہ صرف اس لیے نہیں کہ اس پر انقلاب روس کا اثر ہے اور اس میں اُردو شاعری میں پہلی بار، سرمایہ و محنت اور سلطنت کی ساحری کا ذکر کیا گیا ہے بلکہ اس لیے کہ اس میں اقبال کی نظم گوئی اپنے شباب پر نظر آتی ہے۔ "بالِ جبریل" کی نظموں میں اس فن کی پختگی جلوہ گر ہے۔

"خضر راہ" (۱۹۲۲) میں لکھی گئی۔ اس نظم میں پہلی جنگ عظیم کے اثرات، انقلاب روس، یونانیوں کے ہاتھوں ترکوں کی شکست، شریف حسین کی ترکوں سے بغاوت، وسط ایشیا میں انور پاشا کی ناکامی اور لینن کی کام یابی، سب کا عکس موجود ہے، یعنی نظم ہنگامی واقعات سے متاثر ہے مگر شاعر کی نظر ان ہنگامی واقعات کے دور رس نتائج، خصوصی واردات میں عمومیت اور آفاقیت بھی TOPICALITY یعنی وقتی پہلو میں عصریت contemporaneity دیکھ لیتی ہے۔ نظم کا کوئی حصہ اپنی الگ دنیا نہیں بناتا ایک کُل کا جز ہے اور سارے اجزا مل کر ایک بھرپور تاثر دیتے ہیں۔ پس منظر پڑھنے والے کو اپنی طرف متوجہ کرتا ہے مگر مقید نہیں رکھتا، شاعر فطرت نگاری اور منظر نگاری دونوں پر قدرت رکھتا ہے۔ مگر وہ منظر کی مصوری اسی حد تک کرتا ہے جس حد تک فضا آفرینی کا تقاضا ہے۔ فضا میں سکون اور شاعر کے دل کے اضطراب کی تصویر صرف چار اشعار میں ہے حروف کی آوازیں نرم ہیں مگر خواب آلود نہیں۔ خضر کی شخصیت بڑے بلیغ انداز سے ایک مصرعے میں متعارف کی گئی ہے۔ جس کی پیری میں ہے مانندِ سحر رنگِ شباب۔ اس مصرعے کی پہلوداری اور تہہ داری ذہن میں چراغاں کرتی ہے، شمع و شاعر کا شاعر بہت کم مایہ اور حقیر سا نظر آتا ہے لیکن خضر راہ کا شاعر دہیں، جو یائے اسرار ازل ہے اور دل میں ہنگامۂ محشر رکھتا ہے۔ اس کے سوالات وقیع ہیں مگر دلچسپ نکتہ یہ ہے کہ اس میں زندگی کے

راز جیسے ابدی سوال کے ساتھ سلطنت اور سرمایہ و محنت اور فطرتِ اسکندری کے نشے، سب کو سمیٹ لیا گیا ہے۔ وقتی مسائل کس طرح آفاقی بن جاتے ہیں، یہ نکتہ بیت میں اسطرح ابھرتا ہے کہ ذہن میں پے در پے لہریں پیدا کرتا ہے۔

آگ ہے، اولادِ ابراہیم ہے نمرود ہے کیا کسی کو پھر کسی کا امتحاں مقصود ہے

شاعر نے خضر سے پوچھا تھا کہ تو نے صحرا نوردی کیوں پسند کی ہے۔ خضر کے جواب میں دو باتیں قابل غور ہیں۔ ایک حسن فطرت کا احساس، دوسرے تازہ ویرانے کی تلاش جو شوق کو نت نئی گرمی اور روشنی عطا کرتی ہے۔ اس بند میں تشبیہ کے علاوہ تلمیح سے بھی بڑا کام لیا گیا ہے۔ نمود اختر سیماب پا ہنگام صبح بہت سوں نے دیکھا ہوگا مگر جبینِ جبریل سے اس کی تشبیہ، معنی آفرینی، حسن آفرینی اور اختصار تینوں کی بڑی اچھی مثال ہے۔ اسی طرح غروبِ آفتاب سے چشمِ جہاں بینِ خلیل تک اور پانی کے چشمے پر قیام کارواں سے اہلِ ایمان کے سلسبیل پر ہجوم تک ذہن کا موڑنا، ظاہر کرتا ہے کہ حسن کو ترفع اور عظمت کسطرح عطا کی جاتی ہے۔ ویرانہ اقبال کے یہاں اور جگہ بھی آیا ہے۔ شہری زندگی جسطرح انسان کو کھیت اور کھلیان کا اسیر بناتی ہے اور جس طرح اس سے تجربے کرنے اور اپنے جوہر کو آزمانے کی صلاحیت چھین لیتی ہے، اس کو اقبال نے ایک شعر میں بیان کر دیا ہے۔

یہیں سے زندگی یا آدرشی زندگی کی خصوصیات کا بیان شروع ہوتا ہے۔ یہ سود و زیاں کے خیال سے بلند ہے کبھی زندہ رہ کر اور کبھی مر کر حاصل کی جاتی ہے۔ یہ آج اور کل کے پیمانوں میں اسیر نہیں یہ اپنی تخلیقی صلاحیت کی بنا پر پیدا کی جاتی ہے مستعار نہیں ملتی۔ اس میں کوہکن کے تیشے سے بے ستوں کے سنگِ گراں کو کاٹ کر جوئے شیر نکالی جاتی ہے۔ اس کے امکانات صرف آزادی میں واضح ہوتے ہیں، تسخیر فطرت سے انسان انسان کہلاتا ہے ورنہ ایک مشتِ خاک ہے اور چوں کہ فرصت ہستی یک لمحہ ہے، اسی لیے اس لمحے میں اپنی شخصیت کے ذریعہ سے وقت پر ایک گہرا نقش چھوڑ جانا ضروری ہے۔ اگر خودی اس مٹی کے انبار میں سرایت کر جائے تو وہ ایسی تلوار بن جاتی ہے جس کا وار کبھی خطا نہیں کرتا۔ ان خیالات کی رفعت پر یہاں زور دینا مقصود نہیں کیوں کہ یہ بات مسلم ہے۔ زور اس پر دینا ہے کہ خضر کی زبان سے زندگی کی یہ تشریح و تعبیر موزونیت اور جوش بیان دونوں رکھتی ہے اور تشبیہات، تلمیحات اور تناسبات سے اس طرح کام لیا گیا ہے کہ اسلوب ایک ایسی تلوار بن جاتا ہے جو کر جائے کام

اپنا لیکن نظر نہ آئے۔

اس کے بعد کے بند میں زندگی کا یہ آدرش ایک خاص پہلو اختیار کرتا ہے۔ پہلی جنگ عظیم نے مشرق پر مغرب کی مکمل فتح اور مشرق کی خواری وخرابی ظاہر کردی تھی۔ اس سے سارے اہلِ مشرق اور خصوصاً مسلمان ملول وحزیں تھے۔ اقبال جب زمین و آسمان مستعار کو پھونک ڈالنے اور خاکستر سے آپ اپنا جہان پیدا کرنے کی ضرورت پر زور دیتے ہیں تو وہ اس نو آبادیاتی (COLONIAL) نظام کی مذمت کرتے ہیں جو مشرق پر حکمرانی ہی نہیں کر رہا تھا اس کے دل ودماغ پر بھی حکومت کرنے لگا تھا اسی لیے بدخشاں کے لعلِ گراں کی بازیابی کی طرف توجہ دلائی گئی ہے۔ مجھے یہ اعتراف ہے کہ پہلے بند کے مقابلے میں یہ بند قدرے کمزور ہے اور خضر سے زیادہ شمع کے اسلوب سے قریب، مگر یہ بھی ملحوظ رہے کہ اس میں پانچ اشعار ہیں جب کہ اس سے پہلے والے بند میں سات تھے۔

بہرحال زندگی کے اس بلند پایہ تصور کی روشنی میں سلطنت یا سامراج کے مسئلے کی وضاحت ہوتی ہے۔ آیہ انّ الملوک، محمود و ایاز، موسیٰ اور طلسم سامری میں تلمیحات کی مدد سے ذہن کو اپنی طرف موڑا گیا ہے۔ اس میں قرآن شریف، تاریخ، اندر سبھا اور مانٹیگو چیمسفورڈ اصلاحات کے ذریعہ سے قومی مجالس کا قیام، ان سب سے مدد لے کر، ذہنی غلامی کے اسرار کو فاش کیا گیا ہے اور بیت میں غزل کے مانوس رمز و ایما کی طرف مراجعت، اس استدلال پر ایک جذباتی تصدیق کا کام کرتی ہے۔ اقبال نے اس بات کا خیال رکھا ہے کہ کوئی شعر صرف بیان نہ ہو جائے۔ مجلس آئین و اصلاح پر تبصرہ کرتے ہوئے طب مغرب کی خواب آور دواؤں سے موازنہ اسے شاعرانہ بیان بنا دیتا ہے۔ لفظ اس طرح دنیا بن جاتا ہے۔

سرمایہ ومحنت کے سلسلے میں اقبال نے جو کچھ کہا ہے اس کے سلسلے میں دو باتیں اہم ہیں۔ اول تو میری معلومات کے مطابق اردو شاعری میں اس نئے مسئلے کی طرف یہ پہلا بھرپور اشارہ ہے، دوسرے یہ کہ خضر جو قوموں کی تقدیر پر نظر رکھتے ہیں، سرمایہ داری کے خلاف ہیں اور مزدور کے حامی پیام مشرق اسی زمانے میں شائع ہوئی۔ اس میں متعدد نظمیں اس موضوع پر ملتی ہیں جن میں انقلاب خاص طور پر قابل ذکر ہے اس لیے یہ کہنا درست ہوگا کہ اپنے ہمعصروں میں سب سے پہلے اقبال نے انقلاب روس کی معنویت کو دیکھ لیا تھا اور گو وہ مارکس کی مادیت اور دہریت سے خوش نہ تھے، مگر عدل اور سماجی مساوات کے قائل تھے۔ اس بند میں اقبال نے مزدور کی مظلومیت، طاقت اور سرمایے کی چیرہ دستی

اور نسل، قومیت کلیسا، سلطنت، تہذیب، رنگ کے نام سے وحدت انسانی کو پارہ پارہ کرنے کی ساری کوششوں کو بے نقاب کیا ہے مگر شاخ آہو پر برات اور ساحر الموط کی تلمیح نے دراصل اس حکایت کو لذیذ بنایا ہے۔ شاعر کے لہجے میں یہاں جوش بھی ہے اور بلند آہنگی بھی اور اسی لیے بیت کا یہ شعر ایک نئے دور کا رجز بن جاتا ہے۔

اٹھ کہ اب بزم جہاں کا اور ہی انداز ہے
مشرق و مغرب میں تیرے دور کا آغاز ہے

یہ بیت اور اس کے بعد کا بند ظاہر کرتا ہے کہ اقبال ماضی کے نوحہ خواں نہیں، حال کے رجز خواں ہیں، گو یہ ضرور ہے کہ وہ حال کے پُر آشوب دور میں ماضی کی صالح روایت کی پاسداری پر برابر زور دیتے ہیں۔ مارشل ہاجسن نے اپنی کتاب VENTURE OF ISLAM میں اقبال کے یہاں تسلسل اور تغیر دونوں کی معنویت کو تسلیم کیا ہے تسلسل ماضی کے عرفان سے آتا ہے تغیر حال کے امکانات کے احساس سے یہاں تسلسل پر تکیہ کرنے والوں کو بیتے دنوں کی یاد میں محو رہنے والوں کو زندگی کے نئے رنگ و آہنگ کو قبول کرنے کا مشورہ دیا گیا ہے مگر کب تلک کی ردیف سے ظاہر ہوتا ہے کہ براہ راست تلقین کے بجائے دو تصویریں دکھا کر تغیر کی حمایت کا فرض ادا کیا گیا ہے، یہاں بھی دریا اور شبنم، قصۂ خواب آور اسکندر و جم، آفتاب تازہ اور ڈوبے ہوئے تاروں، جنت کی یاد کی زنجیر کا ٹوٹنا، یہ سب اشارے، کلام کا وہ زیور ہیں جو حسن کلام میں اضافہ کرتے ہیں اور صراحت کے بجائے پردے پردے میں تغیر کے لیے آمادگی پیدا کر دیتے ہیں اور تغیر کو حسین بنا دیتے ہیں۔

دنیا ہے اسلام والا بند اس لحاظ سے بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ اگرچہ اقبال جنگ عظیم کے بعد اسلامی دنیا کے پارہ پارہ ہونے پر قدرتی طور پر غمگین ہیں، مگر ان کی بصیرت روحی کے سہارے اس بربادی میں ایک نئی آبادی کے آثار دیکھ لیتی ہے۔ شریف حسین کی انگریزوں کے اشارے پر ترکوں سے بغاوت ایک سیاسی سانحہ تھی مگر اقبال نے اسے اپنے قلم کی ایک جنبش سے گنجینۂ معنی کا ایک طلسم بنا دیا ہے۔ اس شعر کو ملحوظ رکھیے:

لے گئے تثلیث کے فرزند میراث خلیل
خشت بنیادِ کلیسا بن گئی خاکِ حجاز

پھر سید سلیمان ندوی کے نام خط میں اقبال کا وہ اشارہ یاد کیجیے جس میں کہا گیا ہے کہ بعض بند اس نظم میں سے نکال دیے گئے چونکہ خضر کی شخصیت کے منافی ان میں جوش کا پہلو نمایاں ہو گیا تھا۔ اور اب یہ بند کسی اور نظم کا حصہ بن جائیں گے۔ میرا قیاس یہ ہے کہ ابلیس کی مجلس شوریٰ میں ابلیس کی زبان سے یہ اشعار، شاید پہلے خضر کے لیے کہے گئے تھے۔

جانتا ہوں میں یہ امت حاملِ قرآں نہیں
ہے وہی سرمایہ داری بندۂ مومن کا دیں
جانتا ہوں میں کہ مشرق کی اندھیری رات میں
بے یدِ بیضا ہے پیرانِ حرم کی آستیں

خشت بنیادِ کلیسا بن گئی خاکِ حجاز اور بے یدِ بیضا ہے پیرانِ حرم کی آستیں میں جو رشتہ ہے اسکی طرف مزید توجہ دلانے کی ضرورت نہیں۔

شاید کم لوگوں کو یہ بات معلوم ہو کہ دنیائے اسلام کے دوسرے بند کا پہلا مصرع ملک ہاتھوں سے گیا ملت کی آنکھیں کھل گئیں، اقبال کی ایک ابتدائی نظم سے لیا گیا ہے۔ اس بند کا لہجہ صحرا نوردی زندگی اور سرمایہ و محنت کے لہجے سے مختلف ہے۔ اس میں جوش کے بجائے سوز ہے، 'بلند آہنگی' کے بجائے ایک دھیمی اور گمبھیر کیفیت ہے۔

آخری بند میں اقبال کے فکر و فن دونوں کا شباب ان اشعار میں نظر آتا ہے:

تو نے دیکھا سطوتِ رفتارِ دریا کا عروج
موجِ مضطر کس طرح بنتی ہے اب زنجیر دیکھ
عام حریّت کا جو دیکھا تھا خواب اسلام نے
اے مسلماں آج تو اس خواب کی تعبیر دیکھ
اپنی خاکستر سمندر کو ہے سامانِ وجود
مر کے پھر ہوتا ہے پیدا یہ جہانِ پیر دیکھ

پہلے شعر میں مغربی تہذیب کے زوال کی طرف اشارہ ہے، دوسرے میں انقلاب روس کے امکانات کا خیر مقدم ہے اور تیسرے میں ہر تخریب میں ایک نئی تعمیر کی بشارت ہے۔ اقبال بہرحال امید اور ذوقِ یقین کے

شاعر ہیں. جب یقین جامد ہو کر ادعائیت DOGMATISM بن جائے تو انکار کے تیشے کی ضرورت ہوتی ہے اور جب انکار وہ طوفان بلا بن جائے جس میں کوئی چیز سلامت نہ رہے تو امید اور یقین کی ایک لہر کی ضرورت ہوتی ہے. قنوطیت یا رجائیت، بجائے خود قدر اعلا نہیں ہیں، جذبہ اور فکر کے دو رخوں کو ظاہر کرتی ہیں اور ہر بڑے شاعر کے یہاں دونوں سے کام لیا جاتا ہے.

مجھے اس سے انکار نہیں کہ "بال جبریل" کی نظموں "مسجد قرطبہ، ساقی نامہ، ذوق و شوق، لینن، جبریل و ابلیس، پیر رومی و مرید ہندی اور "ارمغان حجاز" کی نظم "ابلیس کی مجلس شوریٰ" میں اقبال کے یہاں زیادہ پختگی ملتی ہے لیکن اس پختگی کا آغاز "خضر راہ" سے ہوتا ہے. اس میں شاعری کی تیسری آواز بہر حال واضح ہے. اس میں نئے موضوعات فن کارانہ چابکدستی سے پیش کیے گئے ہیں، اس میں اس دور کے مسائل، روح عصر کی ترجمانی کرتے ہیں، ادب ماضی کا امین، حال کا آئینہ دار اور مستقبل کا اشاریہ ہوتا ہے. "خضر راہ" میں ہمیں ماضی کی صالح قدروں کا احساس، آیات و تلمیحات کے ذریعہ سے قوم کے حافظے کو تازہ رکھنے کا سلیقہ اور شاعر کے آئینہ گفتار میں آنے والے دور کی دھندلی سی تصویر، یہ تینوں پہلو ملتے ہیں. اسلوب موضوع کے مطابق ہے، لہجہ کرداروں کی شخصیت سے ہم آہنگ ہے. جا بجا بیان کو تشبیہات، استعارات، تلمیحات کے ذریعہ سے تہ دار اور پہلو دار بنایا گیا ہے اور ذہن میں اجالنے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے مگر ترسیل اور ابلاغ پر پوری توجہ ہے. اس لیے مانوس کلاسیکل رمز و ایما سے بھی کام لیا گیا ہے اور کچھ مخصوص اصطلاحات بھی استعمال کی گئی ہیں. موجودہ دور میں کلاسیکی اسلوب کے خلاف جو بغاوت ملتی ہے وہ سمجھ میں آتی ہے. مگر یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ روایت سے تجربے کے منوانے کے لیے یکسر انحراف کیوں کیا جائے. اقبال نے غلط نہیں کہا ہے:

نئی بجلی کہاں ان بادلوں کے جیب و دامن میں
پرانی بجلیوں سے بھی ہے جن کی آستیں خالی

پطرس نے ۱۹۴۵ میں PEN کی جے پور کانفرنس میں "آج کا اردو شاعر" کے نام سے ایک بصیرت افروز مضمون پڑھا تھا. اس کے آغاز میں انھوں نے بہشت میں ایک فرضی نشست دکھائی تھی جو اقبال کے وہاں پہنچنے پر ہوئی اس میں اقبال کی بات رومی نے بھی سمجھی اور غالب نے بھی. لیکن ظاہر ہے کہ بعض مقامات پر اقبال کی بات نہ سمجھی گئی. میرا خیال ہے کہ راشد کے آزاد نظم کے تجربے کے باوجود غالب اور اقبال ان کی بات

سمجھ گئے ہوں گے۔ یہ کہنا تو غلط ہوگا کہ اعلیٰ شاعری وہی ہے جو سمجھ میں آجائے کیونکہ جب زبان فرسودہ ہونے لگتی ہے تو نیا شاعر اپنے نئے احساس کی ترجمانی کے لیے الفاظ کے نئے امکانات سے کام لیتا ہے اور بقول ایلیٹ ایسی ہر کوشش ایک مختلف کامیابی اور ایک نئی ناکامی کا باعث ہوتی ہے۔ اقبال بیسویں صدی کے شاعر ہیں۔ وہ جدید ہیں مگر ان کی جدیدیت آج کل کی جدیدیت سے مختلف ہے۔ ہمیں جدیدیت کے اس جلوۂ صد رنگ کو سمجھنا چاہیے۔ اقبال جب عظمتِ انسانی کا ترانہ گاتے ہیں، اپنے خونِ جگر سے دنیا کو جنت بنانے اور تخلیق کے ذریعہ سے آدابِ خداوندی سکھانے کی ہدایت کرتے ہیں تو وہ جدیدیت کے ایک رنگ کی نمائندگی کرتے ہیں۔ آج جب عقیدے کی شکست، اظہارِ ذات، خود کلامی، ہجو ملیح (IRONY) زبان کی شکست و ریخت، آزاد فارم پر زیادہ توجہ ہے، ہمیں فن کے اُس تاج محل کو نظر انداز نہ کرنا چاہیے جو اقبال کے یہاں ملتا ہے اور جس نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ کوئی بلند پایہ مقصد شعریت کو مجروح نہیں کرتا، بشرطیکہ اس کا مواد فارم بن کر آئے اور اس کی فکر میں شعریت کے آداب برتے گئے ہوں۔ پھر عقیدے کی شکست کے اس دور میں یہ بھی نہیں بھولنا چاہیے کہ شخصیت میں وہ استناد جو کھری شاعری کی پہچان ہے کسی ذوقِ یقین سے آتا ہے۔ اقبال کے یہاں یہ ذوقِ یقین اُس خونِ جگر کے رنگ میں ظاہر ہوتا ہے جو سل کو دل بناتا ہے اور صدا کو سوز و سرود بخشتا ہے۔ 'خضرِ راہ' کے فن نے اقبال کو مسجد قرطبہ، ساقی نامہ، مکالمہ جبریل و ابلیس، ذوق و شوق لکھنا سکھایا۔ ایک طور پر اقبال کا ابلیس بھی اقبال کے خضر کا مرہونِ منت ہے۔

اقبال کی دو طویل نظموں کی باز آفرینی

(لسانیاتی و تخلیقی نقطۂ نظر سے)

۱۔ خضرِ راہ : ۱۹۲۱ء

۲۔ مسجدِ قرطبہ : ۱۹۳۳ء

مسعود حسین خاں

تخلیقی باز آفرینی ایک لسانیاتی عمل بھی ہے اور نفسیاتی بھی۔ اس کے لیے ناقدِ شعر کے لیے دو قسم کی صلاحیتوں سے متصف ہونا ضروری ہے۔ ایک طرف اس کا زبان کی تشکیل اور اس کے شاعرانہ استعمال سے باخبر ہونا یعنی وہ علمِ زبان کی ان تمام سطحات کا علم رکھتا ہو جو صوتیات، فونیمیات اور صرف و نحو سے ہوتی ہوئی معنیات اور اسلوبیات پر ختم ہوتی ہیں۔ اس کے لیے اصولیات کی تمام اقسام سے واقفیت ضروری ہے۔ وہ ان کے مآخذ اور طریقِ ادائیگی کو جانتا ہو۔ زبان کی منفرد اکائیوں (PHONEMES) اور اس کی غیر منفرد ذیلی اصوات کے فرق کو نظر میں رکھتا ہو۔ اُسے یہ معلوم ہو کہ کس طرح صرف کی سطح سے معنی کا داخلہ ہوتا ہے اور کیوں کر نحو کی سطح پر سیاق و سباق سے معنی میں تبدیلیاں ہو جاتی ہیں۔ وہ الفاظ اور معنی کے باہمی رشتے کا علم رکھتا ہو، اور سب سے بڑھ کر وہ انحرافات و انتخاباتِ لسانی سے واقف ہو جو شعری اظہار کے لیے شاعر وجود میں لاتا ہے اور جس سے اس کا مخصوص اسلوب بنتا ہے؛ اور وہ ناظر کو عنصرِ حیرت سے آشنا کرتا ہے؛ اور نثر اور نظم میں امتیاز قائم کرتا ہے۔ معنی کی سنہری کیلوں سے معنی کے جھلملاتے ستارے تراشتا ہے۔ معنی

کو اس طرح مبہم اور مگھم بناتا ہے کہ شعر تہ دار ہو جاتا ہے اور اس کی ایک سے زیادہ شرحیں کی جانے لگتی ہیں اور جب وہ فنکارانہ عمل پر مکمل فتح حاصل کر لیتا ہے تو غالب کی طرح چیخ اٹھتا ہے ع

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

شاعرانہ باز آفرینی کے لیے دوسری شرط شعری ہم گدازی (EMPATHY) ہے جو ایک نفسیاتی عمل ہے۔ اس اعتبار سے تخلیق کے تجربے سے کسی نہ کسی قدر واقفیت یا کم از کم اس کو طاری کرنے کی صلاحیت کا ناقدِ شعر کے یہاں ہونا ضروری ہے۔ غیر شاعر بھی ناقدِ شعر ہوتے رہے ہیں، اس لیے کہ شعری تنقید صرف تخلیقی عمل تک محدود نہیں اس کے تاریخی، عمرانی، سیاسی اور فلسفیانہ پہلو بھی ہوتے ہیں۔ لیکن یہ بات یقینی ہے کہ تخلیق شعر کے بارے میں سب سے پتے کی باتیں شاعر نقادوں ہی نے کہی ہیں۔ وہ چاہے ورڈ سورتھ ہو یا کولرج، کیٹس ہو یا ایلیٹ، کچھ اسی قسم کی فہرست ہمارے ادب میں بھی ملتی ہے۔ ملا وجہی، میر، مصحفی، غالب، حالی، حسرت اور یہ سب اپنے اپنے انداز میں اپنے عہد کے لسانی اور فنی شعور کا احساس رکھتے تھے گو اس قدر عالمانہ نہیں جس قدر کہ آج کے ماہر لسانیات کو ہوتا ہے۔ ان کی شہادتوں میں شعری کیفیت، آغازِ واردات، شانِ نزول، جذبہ اور خیال کا پیکرِ الفاظ میں ڈھلنا، بحر کے سلسلے میں بندھنا، قافیہ سے معرکہ آرائی، اس کا تنگ ہونا، اس پر فتح پانا، کسی مخصوص لفظ کی تلاش میں بے خوابیاں، تخلیق کی لذت اور کرب، ان سب کی بڑی دلفریب داستان مل جاتی ہے، یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ کسی نظم یا شہ پارے کا موقتی محرک کیا تھا۔ کبھی کوئی چھوٹا سا واقعہ، ایک دھچکا، ایک خیال، ایک قافیہ، ایک خوبصورت لفظ یا کسی شاعر کا ایک مصرعہ۔ نظم جوں جوں آگے بڑھتی ہے زور حرکت میں توانائی کو سمیٹتی جاتی ہے۔ طاقت بیان کا ایجاب کرتی ہے تخلیقی عمل میں شاعر کا ذہن تخلیق کی بھٹی بن جاتا ہے اور خیال سرعت میں برقی لہروں سے تیز تر ہو جاتا ہے۔ زبان کے ظاہری سانچوں میں اظہار زبان کے باطنی امکانات جلوہ گر ہونے لگتے ہیں لفظوں کی ٹوٹ اور معنی کی چھوٹ کا ایک سیمابی منظر پیدا ہو جاتا ہے اور کشاکشِ تخلیق سے بالآخر شاعر کا ذہن سکون اسی

وقت حاصل کر سکتا ہے جب اُسے قابلِ اطمینان طور پر مکمل فتح ہو جاتی ہے۔ اگر نظم طویل ہے تو شاعر کبھی مختصر اور کبھی طویل وقفوں کے بعد اس پر پھر حملہ آور ہوتا ہے، اگر وہ قوی ذہن کا مالک ہے تو اس کا ہر حملہ ایک نئی تخلیقی توانائی کا حامل ہوتا ہے، اگر کمزور ہے تو پسپا ہو کر نقش کو ناتمام چھوڑ دیتا ہے، فن پارہ مکمل ہو جانے کے بعد کچھ عرصے تک نوک پلک کو درست کرنے کا عمل جاری رہتا ہے۔ کبھی کبھی اس کا ابلاغ قریبی حلقوں میں نامکمل شکل میں کر دیا جاتا ہے۔ 'کاتا اور لے بھاگے' کی سی کیفیت ہوتی ہے۔ میرے بعض ایسے شاعر دوست رہے ہیں جو پہلی ملاقات میں نامکمل غزل یا نظم کو سنانے پر مصر رہتے تھے۔ تخلیق کا ابلاغ کے مراحل یعنی طباعت وغیرہ سے گزرنے کے بعد فن پارے اور اس کے خالق کے درمیان ماں اور بچّہ کا سا نہیں بلکہ جانور اور اس کے بچّہ کا سا رشتہ قائم ہو جاتا ہے، یعنی بیگانگی اور ناآشنائی کا۔ بہت کم فنکار اپنے تخلیق کردہ ادب پارہ کی قرارت کرتے ہیں۔ کردم و شد کی سی کیفیت ہوتی ہے۔

خضرِ راہ

اقبال نے اپنی طویل نظم خضرِ راہ کے بارے میں بدقسمتی سے کوئی شہادت نہیں چھوڑی ہے۔ اس لیے اس کے ماحول، اس کی فضا اور اس کی تخلیقی باز آفرینی کی تمام تر ذمہ داری اقبال کے نقاد پر آتی ہے۔

۱۹۱۸ء میں جنگِ عظیم اوّل کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ دنیا نے اس سے زبردست تباہی کا منظر اس سے قبل کبھی نہیں دیکھا تھا — انسانوں کی لاشیں، دست و پا بریدہ لاشیں، لاکھوں بچّے یتیم، ہزاروں عورتیں بیوہ، شہر برباد و ویران، یورپ سرنگوں، ایشیا شرمسار، فاتح مفتوح سے زیادہ شکستہ تر، کارخانے بند، کھیتیاں جھلسی ہوئی، خوردن برائے زیستن، لیکن زیستن برائے چہ؟ یہ بڑا سوالیہ نشان ہر حساس ذہن پر قائم، زندگی بے اعتبار، حکومتیں بے اقتدار، ہندوستان بیدار، اسلام تباہ و برباد، روس ایک نئے انقلاب سے دوچار، ایک لمحے کے لیے اس ہجوم نامیدی و بربادی کا تصوّر کیجیے جو ۱۹۱۹ء کے اوائل میں اتحادیوں کی فتح یابی کے باوجود عالم پر طاری تھا۔

جنگ تا امن ایک خونی لکیر تھی۔ ہر متجسس ذہن متفکر تھا۔ زندگی کی بے اعتباری پر، قومی بربادی پر، انسان کی لاچاری پر۔

اقبال بھی، جو ۱۹۱۹ء تک اپنا فلسفہ حیات مرتب کر چکے تھے، مردہ قوم کو اثباتِ حیات اور خودی کا درس دے چکے تھے۔ خاکِ وطن کے ہر ذرہ کو دیوتا تسلیم کر چکے تھے اور اُمتِ مرحوم کو اپنی حقیقت سے آشنا کر چکے تھے، بربادی کے اس منظر کی تاب نہ لا سکے۔ وطن میں رولٹ بل، جنرل ڈائر کا مارشل لا اور قتلِ عام، گاندھی جی اور علی برادران کی قیادت میں عدم تعاون اور ترکِ موالات کی تحریک۔

دنیائے اسلام میں معاہدۂ سیورے (SEVERE) خلافت عثمانیہ کی بربادی اور شریفِ مکہ کی دغابازی کا رنج و غم تھا۔ اسی ذہنی کشاکش میں شاعر سکون کی تلاش میں ساحل دریا کی جانب رُخ کرتا ہے، اسے ایک نئی صبح کی تلاش ہے، جہاں زندگی بامعنی ہو، جہاں اس کا وطنِ عزیز فرنگی کے جال سے نکل کر آزاد فضا میں سانس لے سکے۔ جہاں دنیائے اسلام یورپی رخنہ گردوں کے فتنہ و فساد سے محفوظ رہ سکے۔ اس عالم میں پہنچ کر شاعر کا ذہن خود کو دو حصوں میں منقسم کر لیتا ہے۔ شاعر اقبال اور مفکر اقبال، شاعر اقبال مضطرب ہے، اس کے دل میں ایک ہنگامۂ محشر بپا ہے، وہ بربادئ عالم پر سوالات قائم کرتا ہے۔ مفکر اقبال بصورتِ خضرِ راہ جواب دیتا ہے۔ اقبال نے یہاں ایک قدیم اسلامی روایت کی اشارت نگاری سے فائدہ اٹھایا ہے اور "پیکِ جہاں پیما" خضر کو ایک ڈرامائی کردار کی شکل میں پیش کیا ہے۔ شاعر اور خضر کے درمیان جو مکالمہ ہونے والا ہے، اس کے لیے ایک پُرسکون پس منظر کی ضرورت تھی، اقبال، جو 'بانگِ درا' کی منظر نگاری کے کامیاب شاعر بن چکے تھے، ہلکے اشاروں اور لطیف اسلوب میں سکون و سکوت کا منظر ان الفاظ میں کھینچتے ہیں :-

ساحلِ دریا پہ میں اک رات تھا محوِ نظر
گوشۂ دل میں چھپائے اک جہانِ اضطراب
شب سکوت افزا، ہوا آسودہ، دریا نرم سیر
تھی نظر حیراں کہ یہ دریا ہے یا تصویرِ آب

جیسے گہوارے میں سو جاتا ہے طفلِ شیر خوار
موجِ مضطر تھی کہیں گہرائیوں میں مستِ خواب
رات کے افسوں سے طائر آشیانوں میں اسیر
انجم کم ضو گرفتارِ طلسمِ ماہتاب'

ان اشعار میں (س) اور (ش) کی تکرار، رمل کی چال، طویل مصوتوں، اور غنّہ کی گہری وادیاں منظر کی خاموشی، سکون اور سکوت کی عکاسی کے ساتھ ہم آہنگ ہیں۔

ایسے میں حضرتِ خضر نمودار ہوتے ہیں جو بھولے بھٹکوں کی رہنمائی کرتے ہیں مضطرب اور شاعر اقبال بفکرا اقبال یعنی علامتی پیکر 'خضر' سے پانچ سوال کرتا ہے، سوال کرنے سے قبل خراجِ تحسین کے طور پر چند کلمات "کشتیٔ مسکین" 'جانِ پاک' اور "دیوارِ یتیم" کی تلمیحات کے حوالے سے ان کی شان میں کہتا ہے ؎

اے تری چشمِ جہاں بیں پر وہ طوفاں آشکار
جن کے ہنگامے ابھی دریا میں سوتے ہیں خموش

اقبال کا خضر سے پہلا سوال ع چھوڑ کر آبادیاں رہتا ہے تو صحرا نورد ؟
" " دوسرا سوال ع زندگی کا راز کیا ہے ؟
" " تیسرا سوال ع سلطنت کیا چیز ہے ؟
" " چوتھا سوال ع اور یہ سرمایہ و محنت میں ہے کیسا خروش
" " پانچواں سوال جو اقبال کے دل کے زیادہ قریں تھا، یہ ہے۔

بیچتا ہے ہاشمی ناموسِ دینِ مصطفےٰ
خاک و خوں میں مل رہا ہے ترکمانِ سخت کوش

چنانچہ انھیں پانچوں سوالوں کے جوابات کے طور پر اس نظم کے پانچ بندوں کے ذیلی عنوانات قائم کیے گئے ہیں جو حسبِ ذیل ہیں :-

(۱) صحرا نوردی (۲) زندگی (۳) سلطنت (۴) سرمایہ و محنت اور (۵) دنیائے اسلام۔

خضر سے اقبال کا پہلا سوال اس کی صحرا نوردی سے متعلق ہے، بظاہر یہ سوال غیر متعلق اور ذاتی نوعیت کا ہے اس لیے کہ خضر کی صحرا نوردی اور روپوشی روایتاً مسلم ہے جس کا تاثر غالب کے ذہن میں بالکل مختلف انداز کا تھا ؎

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناس خلق اے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے

لیکن اقبال نے خضر کی صحرا نوردی کو اپنے نقطۂ نظر سے زیادہ بامعنی پایا۔ اس لیے کہ یہ استعارہ ہے مسلسل عمل اور تگ ودَو کا اور اس لحاظ سے اس کا اقبال کے فلسفۂ زندگی سے گہرا رشتہ ہے جو اقبال کے مطابق "جاوداں پیہم دواں ہر دم جواں" ہے صحرا نوردی اور زندگی دونوں میں ان کے نزدیک ایک ربط معنوی ہے۔ زندگی کے موضوع کی جانب گریز کرنے کے لیے ہی وہ صحرا نودی والے بند کا اختتام اس شعر پر کرتے ہیں ؎

پختہ تر ہے گردشِ پیہم سے جامِ زندگی
ہے یہی اے بے خبر رازِ دوامِ زندگی

خضرِ راہ، ہئیت کے اعتبار سے ایک ترکیب بند ہے۔ ترکیب بند کے آخری شعر میں قافیہ بدل کر شاعر نئے بند کا آغاز کرتا ہے۔ چنانچہ صحرا نوردی کا بند لفظ "زندگی" پر ختم ہوتا ہے اور اگلا بند "زندگی" کے عنوان سے شروع ہوتا ہے جو جواب ہے سوال ۲ "زندگی کیا ہے؟ کا؛ اس بند کے ابتدائی اشعار اس بانگِ یقین کے ساتھ شروع ہوتے ہیں ع

برتر از اندیشۂ سود و زیاں ہے زندگی
ہے کبھی جاں اور کبھی تسلیمِ جاں ہے زندگی
تو اسے پیمانۂ امروز و فردا سے نہ ناپ
جاوداں، پیہم دواں، ہر دم جواں ہے زندگی

اردو شاعری میں یہ ایک حیات آفریں اور مثبت آواز تھی جس معاشرہ کا مزاج یہ ہو کہ

زندگی نام ہے مر مر کے جیے جانے کا ع

وہاں یہ غلغلہ اُٹھے۔ ع

اپنی دنیا آپ پیدا کر اگر زندوں میں ہے
سرِ آدم ہے ضمیر کن فکاں ہے زندگی

دیکھیے کس مابعد الطبیعاتی سطح سے اقبال زندگی کی نئی تعریف کر رہے ہیں یہ نہ صرف جنگ کی تباہ کاری کے علی الرغم ہے بلکہ اقبال کے فلسفہ اثباتِ حیات کے عین مطابق بھی "سود و زیاں" سے برتر کہہ کر وہ حیاتِ انسانی کو نیا اعتبار دے رہے ہیں۔ اس کو "ضمیر کن فکاں" کہنے کے بعد ہی وہ اس کی "قوتِ تسخیر" اور "قوتِ پنہاں" کو آشکار کر سکتے ہیں، وہ اس کے عمل کی عظمتوں کا اس طرح نقشہ کھینچتے ہیں۔ ع

پھونک ڈالے یہ زمین و آسمانِ مستعار
اور خاکستر سے آپ اپنا جہاں پیدا کرے

اس زندگی کے لیے آزادی شرط ہے مسلسل عمل اسے خام سے پختہ کرتا ہے اور مٹی کے انبار کو "شمشیر بے زینہار" میں تبدیل کر دیتا ہے۔

مابعد الطبیعاتی سطح پر زندگی کو نئی تعریف سے آشنا کرنے کے بعد شاعر درجہ بدرجہ اس کے ملی و قومی ظہور کا ذکر کرتا ہے ؎

خاکِ مشرق پر چمک جائے مثالِ آفتاب
تا بدخشاں پھر وہی لعلِ گراں پیدا کرے

زندگی کا اجتماعی شعور شاعر کو "سلطنت" کے راز فاش کرنے کی جانب مائل کرتا ہے، اس بند میں وہ یورپی اقوام کے سامراجی نظام کا پول "قرآنِ کریم" کی آیت "ان الملوک" سے کھولتا ہے۔ (بے شک جب بادشاہ کسی قریہ میں داخل ہوتے ہیں تو فساد ڈال دیتے ہیں) اور بتاتا ہے کہ ملوکیت بھی ایک قسم کی جادوگری ہے، جو مغلوب اقوام سے ان کا احساس آزادی و خودی تک چھین لیتی ہے۔ اس نکتے کی وضاحت کے لیے اس کا تخلیقی ذہن اب "محمود و ایاز" اور "موسیٰ و طلسم سامری" کی تلمیحات کا سہارا لیتا ہے ع

جادوئے محمود کی تاثیر سے چشمِ ایاز
دیکھتی ہے حلقۂ گردن میں سازِ دلبری

خونِ اسرائیل آجاتا ہے آخر جوش میں
توڑ دیتا ہے کوئی موسیٰ طلسمِ سامری

اس عمومی تاثر کے بعد شاعر کا ذہن ہندوستان کی جانب منتقل ہوتا ہے جہاں ۱۹۱۹ء کے گورنمنٹ آف انڈیا ایکٹ کے نفاذ کی تیاریاں ہو رہی ہیں اور ڈیوک آف کینساٹ ۹ر فروری ۱۹۲۱ء کو بہ نفس نفیس تشریف لاکر حضور ملک معظم کی جانب سے یہ اعلان فرما رہے ہیں :

"سالہا سال سے بلکہ چند نسلوں سے ہمدردانِ ملک اور وفادار ہندوستانی اپنی بھارت ماتا کے لیے سوراج کا خواب دیکھ رہے تھے۔ آج میری سلطنت میں آپ کے لیے سوراج کی ابتدا ہو رہی ہے اور آپ کو ترقی کے وسیع ترین اور اعلیٰ درجے کے مواقع مل رہے ہیں جن سے میری نو آبادیات کی مانند آزادی حاصل ہو۔"

اس اعلان سے لبرل جماعت کے خوش عقیدہ حضرات کی خوشی کی کوئی انتہا نہیں رہی اور انھوں نے جدید کونسلوں میں داخل ہو کر وزارتوں کی کرسیاں سنبھال لیں لیکن جن کے پیشِ نظر سوراج تھا وہ انگریزوں کی ابلیسانہ سیاست اور دیوِ استبداد کی جمہوری قبا میں پائے کوبی کو اچھی طرح بھانپ گئے۔ اقبال نے اسی نقطۂ نظر سے ۱۹۱۹ء کے ایکٹ پر کڑی تنقید کی ہے :

ہے وہی سازِ کہن مغرب کا جمہوری نظام
جس کے پردوں میں نہیں غیر از نوائے قیصری
دیوِ استبداد جمہوری قبا میں پائے کوب
تو سمجھتا ہے یہ آزادی کی ہے نیلم پری
مجلسِ آئین و اصلاح و رعایات و حقوق
طبِ مغرب میں مزے میٹھے، اثر خواب آوری
گرمیٔ گفتارِ اعضائے مجالس، الاماں!
یہ بھی اک سرمایہ داروں کی ہے جنگِ زرگری
اس سرابِ رنگ و بو کو گلستاں سمجھا ہے تو

آہ ! اے ناداں قفس کو آشیاں سمجھا ہے تو

ان اشعار میں اقبال کی اس عہد کی وطنی اور سیاسی فکر کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ یہ فکر وہی ہے جس نے اس زمانے میں علی برادران اور گاندھی جی کو کچھ عرصے کے لیے یکجا اور مسلم لیگ اور کانگریس کے لیے ایک متحدہ قومی پلیٹ فارم فراہم کردیا تھا۔ دراصل ۱۹۲۱ کا سال ہماری قومی تحریک کی سب سے اونچی لہر تھا۔ دسمبر ۱۹۲۱ء میں مسلم لیگ اور کانگریس کے اجلاس ایک ساتھ احمد آباد میں ہوئے۔ کانگریس کے اجلاس کی صدارت حکیم اجمل خاں نے کی اور مسلم لیگ کے اجلاس کی صدارت مولانا حسرت موہانی نے۔ ہر طرف ترکِ موالات اور سوراج کا نعرہ بلند ہو رہا تھا۔ اقبال نے قومی تحریک کے اس منتہا کو بھرپور انداز میں اِن اشعار میں پیش کیا ہے جو ابھی سُنا چکا ہوں۔

اقبال کا خضر سے تیسرا سوال سرمایہ و محنت کے خروش کے بارے میں تھا۔ ۱۹۱۷ء میں لینن کی قیادت میں روس کا سرخ انقلاب ہوچکا ہے۔ مغربی جمہوریتیں اس انقلاب کی کامیابی کو مشتبہ نظروں سے دیکھ رہی تھیں لیکن جب اس نے نہ صرف جنگِ عظیم کے تھپیڑوں کو انگیز کرلیا۔ بلکہ جنگ کے بعد تیزی کے ساتھ ملک کی تعمیر نو بھی شروع کردی تو مفکرین مغرب کو اپنی رائے تبدیل کرنی پڑی۔ ایشیا کی غلام اقوام کے لیے یہ انقلاب 'بطن گیتی' سے 'آفتابِ تازہ' کا ظہور تھا۔ مغربی جمہوریتوں کی سامراجیت کے خلاف جذبہ نفرت پہلے سے موجود تھا۔ اقبال اسے 'نوائے قیصری' سے تعبیر کرچکے تھے، لہٰذا امید کی تمام نگاہیں اس انقلاب پر مرکوز ہوگئیں جو 'بندۂ مزدور' کی حیاتِ نو سے عبارت تھا۔ اقبال نے 'بندۂ مزدور' کو اس وقت پیغام دیا ہے جب ہندستانی مزدور تحریک سے آشنا بھی نہیں ہوا تھا۔ اور اردو ادب کی تاریخ میں ترقی پسندی کی روایت قائم ہونے میں ابھی کم از کم چودہ سال کی مدت باقی تھی۔ یہ پیغام اس قدر پُر جوش الفاظ اور اس قدر بصیرت افروز علائم میں دیا گیا ہے کہ میرا خیال ہے کہ ترقی پسند ادب کا یہی صحیح معنوں میں منشور ہے۔

پیغام دو بندوں پر مشتمل ہے، پہلے بند میں سرمایہ دار کی حیلہ گری اور مکر کی چالوں کا ذکر کیا ہے۔ ع

بندۂ مزدور کو جا کر مرا پیغام دے
خضر کا پیغام کیا، ہے یہ پیغامِ کائنات
اے کہ تجھ کو کھا گیا سرمایہ دارِ حیلہ گر
شاخِ آہو پر رہی صدیوں تلک تیری برات
دستِ دولت آفریں کو مُزد یوں ملتی رہی
اہلِ ثروت جیسے دیتے ہیں غریبوں کو زکات

اقبال کے خلاق ذہن کا یہ کمال ہے (اور اس میں اقبال بے مثال ہے) کہ اردو شاعری کے قدیم علائم کو معنی کے نئے سیاق و سباق عطا کر دیتا ہے۔"ساحر الملوط" اور" برگ حشیش" کو وہ سرمایہ دار و مزدور کے باہمی رشتے کے لیے نہایت خوبی کے ساتھ استعمال کرتا ہے اور بھر پور انداز میں سیاسی تجزیہ ان الفاظ میں کرتا ہے :۔

نسل، قومیت، کلیسا، سلطنت، تہذیب، رنگ
"خواجگی" نے خوب چن چن کر بنائے مسکرات

مارکسی فلسفے کی اس سے بہتر شاعرانہ تعبیر اور کیا ہو سکتی ہے، لیکن مزدور کے مات کھانے کا دور ختم ہو چکا ہے اس لیے شاعر اس امید افزا پیغام کے ساتھ گریز کرتا ہے۔ ع

اٹھ کہ اب بزمِ جہاں کا اور ہی انداز ہے
مشرق و مغرب میں تیرے دور کا آغاز ہے

دوسرے بند میں جس میں 'کب تلک' کی متروک ردیف استعمال کی گئی ہے۔ اقبال روسی انقلاب کو "آفتابِ تازہ" کہہ کر خوش آمدید کہتا ہے۔ جب کوئی نیا نظام حیات طلوع ہوتا ہے تو زندگی کے پرانے ڈھانچوں کا ٹوٹنا لازمی امر ہے۔ اس کا افسوس نہیں کرنا چاہیے، اقبال اس نئے انقلاب کو پھر مابعد الطبیعاتی سطح پر لے جا کر عروجِ آدم کا قصہ بنا دیتا ہے۔ ع

توڑ ڈالیں فطرتِ انساں نے زنجیریں تمام
دوریٔ جنت سے روتی چشمِ آدم کب تلک

اقبال نے اس بند میں اشتراکی انقلاب کے ایجابی پہلو کو سراہا ہے، وہ مغربی جمہوریت

اور مساوات کے مدعیوں کو چیلنج کرتے ہیں:

تدبّر کی فسوں کاری سے محکم ہو نہیں سکتا
جہاں میں جس تمدّن کی بنا سرمایہ داری ہے

لیکن سرمایہ داری پر ایک کڑی تنقید کے باوجود اور اشتراکیت اور اسلام کی مماثلت کا عرفان رکھنے کے باوجود ("میں اسلام کو ایک قسم کی اشتراکیت ہی سمجھتا ہوں" مکتوب) اقبال مارکسی فلسفے کی لادینی سے غیر مطمئن رہے۔ اور اپنے مخصوص انداز میں اس فکر کے بارے میں کہا ہے کہ یہ 'لا' کے مقام سے اِلّا اللہ تک نہیں پہنچ سکی، لیکن فی الحال یہ بحث ہمارے موضوع سے خارج ہے۔

خضر سے اقبال کا آخری سوال دنیائے اسلام سے متعلق تھا۔ داستانِ ترک و عرب سے متعلق، خلافتِ عثمانیہ کی بربادی اور حکمتِ مغرب سے ملّت کا پارہ پارہ ہو جانا۔ اتحادیوں کا قسطنطنیہ پر قبضہ اور ۱۹۱۹ میں ان کے اشارے پر یونانی افواج کا سواحلِ سمرنا پر قدم رکھنا۔ اس وقت ایک آگ سی ہندوستان میں لگ گئی۔ مہاتما گاندھی نے ٹیگور کے علی الرغم تحریکِ خلافت کی تائید کی اور اس طرح تاریخ کا وہ بے مثال قومی اتحاد قائم ہوا جس کی نظیر آج تک نہیں ملتی۔ تحریکِ عدمِ تعاون ۱۹۲۱ء میں اپنے شباب پر پہنچ گئی تھی، جب خضرِ راہ اقبال کے ذہن میں جنم لے رہی تھی۔ اقبال "خاکِ حجاز" کو "خشتِ بنیادِ کلیسا" بنا ہوا دیکھ رہے تھے۔ تمام عالمِ اسلام مغرب کے سامنے سرنگوں تھا، کلاہِ لالہ رنگ مجبورِ نیاز تھی۔ ایران یورپ سے ایسی "مے سرکش" کا طلب گار تھا، جس کی حرارت سے اقبال کے خیال میں اس کی مینا چور چور ہو جائے گی۔ شریفِ مکہ (ہاشمی) ناموسِ دینِ مصطفےٰ بیچ رہا تھا۔ اور انگریزوں کے جال میں گرفتار تھا۔ غرضکہ ہر طرف مسلمان کے خون کی ارزانی تھی۔ ایسے میں اقبال کا مفکر ذہن مرشدِ رومی کے حوالے سے عالمِ اسلام کو یہ پیغام دیتا ہے:

گفت رومی ہر بنائے کہنہ کاں باداں کنند
می ندانی اول آں بنیاد را ویراں کنند

اقبال کی رجائی اور پیش نظری اس ویرانے کے آگے ایک گلستاں دیکھتی ہے۔ خودی

کی اصطلاح استعمال کیے بغیر اس کا سبق دیتی ہیں۔

مومیائی کی گدائی سے تو بہتر ہے شکست
مورِ بے پر! حاجتے پیشِ سلیمانے مبر

وہ ملتِ بیضا کو ربط و ضبط کا سبق دیتے ہیں اور اسی میں ایشیا کی نجات سمجھتے ہیں۔ سوئے حرم ناقہ کو تیز تر کرنے کی تلقین کرتے ہیں کہ اسلام میں سیاست اور دین علاحدہ حقیقتیں نہیں۔ اور یہ اسلامیت کا سیاسی سبق یوں پڑھاتے ہیں ع

ایک ہوں مسلم حرم کی پاسبانی کے لیے
نیل کے ساحل سے لے کر تا بخاکِ کاشغر

ہدایت کا سلسلہ جاری رکھتے ہوئے وہ امتیاز نسل و نسب کے خلاف آواز بلند کرتے ہیں اور اور بالآخر ایک ایسی خلافت کی بنا استوار کرنا چاہتے ہیں جو ملتِ اسلامیہ کو سیاسی وحدت کے سر رشتے میں لا سکے۔

اب ہم خضرِ راہ کے آخری بند تک پہنچ چکے ہیں۔ شاعر کا اضطراب سکون و قرار میں تبدیل ہو چکا ہے۔ اس کی چشمِ دل وا ہو چکی ہے۔ وہ اب دانائے راز بن چکا ہے اسی لیے قنوطیت کے پردے چاک ہونے لگے ہیں وہ تقدیرِ امت کو بے حجاب دیکھ رہا ہے۔ اس کی فریاد اب تاثیر میں بدل چکی ہے۔ "عروجِ مغربیاں" میں اُسے زوال کی سیاہ لکیریں نظر آنے لگی ہیں۔ اسلام کا عام حریت کا خواب بشکل انقلاب روس اور تحریکِ آزادیٔ ہند رنگ لا رہا ہے ع

عشق کو فریاد لازم تھی سو وہ بھی ہو چکی
اب ذرا دل تھام کر فریاد کی تاثیر دیکھ
تو نے دیکھا سطوتِ رفتارِ دریا کا عروج
موجِ مضطر کس طرح بنتی ہے اب زنجیر دیکھ
عام حریت کا دیکھا تھا جو خواب اسلام نے
اے مسلماں! آج تو اس خواب کی تعبیر دیکھ
کھول کر آنکھیں مرے آئینۂ گفتار میں

آنے والے دور کی دھندلی سی ایک تصویر دیکھ
آزمودہ فتنہ ہے اک اور بھی گردوں کے پاس
سامنے تقدیر کے رسوائی تدبیر دیکھ
مسلم استی سینہ را از آرزو آباد دار
ہر زماں پیشِ نظر لا یخلف المیعاد دار

اِنَّ اللّٰهَ لَا يُخْلِفُ الْمِيعَادَ بے شک اللہ وعدہ خلافی نہیں کرتا، اس پر اقبال کا پیغام امید ختم ہوتا ہے۔ یہ اثبات یقین کا بام عروج ہے یہ عقل کی منزل اور عشق کا حاصل ہے۔ ''دیکھ'' کی ردیف اُسے ایک قرآنی اسلوب عطا کرتی ہے۔ تاثیر، زنجیر، تعبیر اور تصویر کے قافیے اس میں حرکت کا احساس دلاتے ہیں۔ موضوع میں بشیری بھی ہے اور نذیری بھی نذیری اقوام غالب اور سطوت دریا اور با تدبیر تہذیب کے لیے، بشیری خواب اسلام، سینہ پُر آرزو، اور ایمان محکم رکھنے والوں کے لیے۔ اقبال کا یہی اندازِ سخن ہے جس کے بارے میں سجاد انصاری نے لکھا تھا کہ ''اگر قرآن اردو میں نازل ہوتا تو اقبال کی نظم یا ابوالکلام کی نثر کا پیرایہ اختیار کرتا۔''

مسجدِ قرطبہ

تجزیے کے لیے پیشِ منظر اقبال کی دوسری نظم مسجدِ قرطبہ ہے۔ جو خضر راہ کے دس سال بعد ۱۹۳۳ء میں اس وقت تصنیف کی گئی جب اقبال تیسری گول میز کانفرنس سے لوٹ رہے تھے اور فرانس، اسپین اور اٹلی کی سیاحت میں مصروف تھے۔ دوران قیام پیرس میں انھوں نے مشہور فرانسیسی مفکر برگساں سے ملاقات کی۔ برگساں اس وقت علیل تھا لیکن استاذی پروفیسر لوئی ماسیوں کی وساطت سے دونوں کی ملاقات کا انتظام کیا جاسکا۔

اسرار خودی کی تصنیف کے وقت سے اقبال کا مفکرانہ ذہن زمان و مکان کے پیچیدہ مسئلے سے دوچار تھا۔ زمان و مکان کی بحث الٰہیات کی نئی بحث نہیں۔ لیکن بیسویں صدی کے

آغاز میں آئن سٹائن اور برگساں نے اس کو جو نئی جہت دیدی اس کا اقبال کے ذہن پر گہرا اثر اثر تھا۔ اور وہ کئی سال سے اس کے اسلامی حل پر غور و فکر کرتے آرہے تھے، اس سلسلے میں جیسا کہ ان کے مکاتیب سے ظاہر ہوتا ہے، وہ مسلسل مولانا سید سلیمان ندوی اور دیگر علمائے دین سے استفسار کرتے۔ اور آیات اور احادیث کے حوالے پوچھتے رہے ہیں۔ زمان و مکان کی بحث اسلامی مفکرین کے لیے ہمیشہ سے دلچسپی کا باعث رہی ہے۔ اقبال نے قرآن حکیم سے ایسی آیات جمع کیں جن میں اختلافِ لیل و نہار کو خدائے تعالیٰ کی نشانیاں کہا گیا ہے۔ حدیث شریف میں دھر (زمان) کو ذاتِ الٰہی کا مرادف کہا گیا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اقبال نے برگساں کو جب "لاتسبوا الدھر" کی حدیث شریف کا ترجمہ سنایا تو وہ اپنی پہیوں والی کرسی پر، جس پر وہ علالت کے باعث بیٹھا تھا، اچھل پڑا اور پوچھنے لگا یہ کس کا قول ہے۔ اقبال زمان کا اسلامی حل "تشکیلِ جدید الٰہیاتِ اسلامیہ" کے دوسرے خطبے میں ۱۹۳۰ء میں پیش کر چکے تھے لیکن وہ برگساں سے ذاتی تبادلۂ خیالات کے متمنی رہے، اس لیے کہ ان کے خیال میں بیسویں صدی میں تصورِ الٰہیہ پر جس قدر ضرب کاری اس یہودی مفکر نے لگائی ہے وہ سخت تشویش کا باعث ہے۔ برگساں کے نزدیک "حقیقتِ ہستی ایک آزاد تخلیقی میلان و سیلانِ حیات ہے۔ جس کی آفرینش کے متعلق کوئی پیش گوئی یا پیش بینی ممکن نہیں۔ اس میلانِ حیات میں ایک قسم کی تمنا یا ارادہ پایا جاتا ہے اور یہ جوشِ تمنا وجود و شہود آخری کرتا چلا جاتا ہے۔" اس طرح برگساں نے اقبال کے خیال میں "مشیت اور فکر میں ایک ناقابل عبور خلیج حائل کر دی اور ان میں دوئی پیدا کر دی ہے۔" برگساں کے تخلیقی جوشِ حیات کے سامنے کوئی مقصود معلوم نہیں ہوتا۔ اس کے اندر کوئی آئین یا کسی غایت کے حصول کی ہدایت نہیں دکھائی دیتی۔ اور کوئی نہیں کہہ سکتا کہ یہ کدھر جا رہا ہے پس یہ صورت ہے کہ ع

دریا بہ وجودِ خویش موجے دارد!

اقبال ان افکار میں غلطاں و پیچاں برگساں سے ملے۔ اسے زبان کے اپنے اسلامی حل سے متاثر کیا اور چند روز کے بعد سیاحت اسپین کے لیے روانہ ہو گئے۔ اندلس کی زمین اقبال کے لیے عرصہ دراز سے ایک پراسرار کشش رکھتی تھی۔ اس کی حیثیت اقبال کے اسلامی

تخیل کے لیے وہی تھی جو انگریزی کے رومانی شعراء کے لیے سرزمین یونان کی تھی ؎

ہسپانیہ تو خونِ مسلماں کا امیں ہے
مانندِ حرم پاک ہے تو میری نظر میں
پوشیدہ تری خاک میں سجدوں کے نشاں ہیں
خاموش اذانیں ہیں تری بادِ سحر میں

ایک مکتوب میں رقم طراز ہیں:

" میں اپنی سیاحتِ اندلس سے بے حد لذت گیر ہوا۔ وہاں دوسری نظموں کے علاوہ ایک نظم مسجدِ قرطبہ پر بھی لکھی۔ الحمراء کا تو مجھ پر کچھ زیادہ اثر نہ ہوا لیکن مسجد کی زیارت نے مجھے جذبات کی ایسی رفعت تک پہنچا دیا، جو مجھے پہلے کبھی نصیب نہیں ہوئی تھی۔"

مسجدِ قرطبہ جذبات کی اسی رفعت کا نقش ہے۔ یہ اقبال کے فلسفۂ زمان کا شاعرانہ حل ہے۔ وہ ترددات ذہنی جس میں برگساں کے لادینی فلسفے نے انھیں برسوں مبتلا رکھا جس کا فلسفیانہ جواب انھوں نے اپنے خطبات میں دینے کی کوشش کی لیکن جس کی ہیبتِ فکر کو وہ مکمل طور پر زیر نہ کر سکے۔ باوجود اس کہنے کے " حقیقتِ ہستی ایک بے مقصود سیلانِ حیات نہیں جس میں تعقل و تصور کو کوئی دخل حاصل نہ ہو۔ مقصدیت زندگی کی ماہیت میں داخل ہے۔" وہ برگساں کے انکارِ مقصدیت سے سراسیمہ رہے اور اس کے اس فکری دباؤ کو محسوس کرتے رہے کہ مقصد زندگی کی آزاد تخلیق میں خلل انداز ہوتا ہے اور رفتارِ حیات کو متعین غایات سے پا بہ زنجیر کر دیتا ہے۔ "مستقبل میں ممکناتِ وجود کے دروازے کھلے رہنے چاہئیں۔" اقبال کہتے ہیں کہ " میں اس حد تک برگساں سے متفق ہوں کہ اگر مقصدیت کے یہ معنی ہیں کہ مستقبل کی ایک معین اور متشخص صورت جسے معرض وجود میں لانے کی کوشش مقصودِ حیات ہے تو زماں بے حقیقت ہو جاتا ہے۔ کیونکہ اس میں خلاقی باقی نہیں رہتی۔"

برگساں اور اقبال کی فکر کے اس تلازمے سے یہ بات ظاہر ہو جاتی ہے کہ اقبال کے قدموں کے نیچے اسلامی فکر کی زمین تھی۔ تاہم ماہیتِ زمان میں ان کی غور و فکر کا سلسلہ ہنوز قائم تھا۔

اس کو اثبات و یقین کا مرتبہ اسی وقت ملتا ہے جب 'مسجدِ قرطبہ' کا نقش، جسے وہ مہذب دیوتوں کا آرٹ کہتے ہیں، اپنے مکمل جلال و جمال کے ساتھ ان کی نظروں کے سامنے آتا ہے۔

مسجدِ قرطبہ، خضرِ راہ کی طرح اقبال کی محبوب صنفِ سخن ترکیب بند میں ہے۔ ترکیب بند میں غزل کا تمام آہنگ اور ایمائیت قائم رہتی ہے اسکے ساتھ قافیہ و ردیف بدل کر موضوعِ سخن کو آگے بڑھانے کی گنجائش بھی اس طرح یہ غزل سے زیادہ وسیع اور قصیدے سے زیادہ تغزل کی حامل صنفِ سخن ہے۔ شاعر قافیہ کی موسیقیت سے مکمل فائدہ اٹھاتے ہوئے قصیدہ کی قافیہ پیمائی سے بچ جاتا ہے۔

نظم کا آغاز سطوت و جبروت زمان سے ہوتا ہے۔ اقبال اس کے آزاد تخلیقی سیلان سے متاثر ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ برگساں کے تصورِ زماں کو شاعرانہ زبان میں منظوم کر رہا ہے وہی حادثات کی نقش گری، وہی حیات و ممات پر قدرت، وہی زیر و بم ممکنات کی آئینہ داری، وہی جوشِ تخلیق اور تمنائے وجود کا ہم ہمہ۔ برگساں کے CREATIVE EVOLUTION جو خود ایک شاعرانہ نثر میں لکھا گیا ہے، پیراگراف کے پیراگراف کو، ایسا معلوم ہوتا ہے، اقبال نے چند اشعار میں مرکوز و بستہ کر دیا ہے۔ اقبال مسجد میں کھڑے ہوئے ہیں، لیکن ان کی شاعرانہ فکر مجرد تصورِ زماں کا احاطہ کرنے میں مصروف ہے۔ کیا خطابت ہے کیا پیمبرانہ لہجہ ہے ع

سلسلۂ روز و شب، نقش گرِ حادثات
سلسلۂ روز و شب اصلِ حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب تارِ حریرِ دو رنگ
جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات
سلسلۂ روز و شب سازِ ازل کی فغاں
جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بمِ ممکنات
تجھ کو پرکھتا ہے یہ مجھ کو پرکھتا ہے یہ
سلسلۂ روز و شب صیرفیِ کائنات
تو ہو اگر کم عیار، میں ہوں اگر کم عیار
موت ہے تیری برات موت ہے میری برات

تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا
ایک زمانے کی رو جس میں نہ دن ہے نہ رات
آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر
کارِ جہاں بے ثبات، کارِ جہاں بے ثبات
اوّل و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا
نقشِ کہن ہو کہ نو، منزلِ آخر فنا

اقبال کی آواز برگساں کی آواز بن جاتی ہے جب وہ "کارِ جہاں بے ثبات" کی تکرار کرتے ہیں۔ اقبال نے زمانے کی تخلیقی شدّت کو بھرپور طور پر محسوس کیا ہے۔ اس سے زبردست خراجِ تحسین شاعر اور کیا دے سکتا تھا کہ اس کے زبردست سیل کے سامنے سارا جہاں دریا برد نظر آتا ہے۔

لیکن اقبال کے گوشۂ فکر پر 'ہو الغالب' بھی نقش تھا جو اس نے الحمراء کے بام و در پر کندہ دیکھا تھا۔ چنانچہ دوسرے بند کے پہلے مصرع کے لفظ 'مگر' سے گریز شروع ہوتا ہے 'مگر' کا یہ بلیغ استعمال اردو شاعری میں کہیں اور نہیں ملے گا۔ یہ خطِ تنسیخ ہے، زمانے کی اس خلاقی پر جس کے بارے میں اقبال ابھی ابھی رطب اللسان تھے، یہ قلم زدگی ہے اس تمام دعوے کی جو اقبال نے ابھی ابھی زمانے کی وکالت اور برگساں کی تائید میں کیا تھا خطابت میں اس قسم کے خطِ تنسیخ ہمیشہ کھینچے جاتے ہیں تاکہ بحث اصل موضوع کی جانب شدّت کے ساتھ لائی جا سکے۔ اب شاعر کی تخیلی نظر مجرّد سے ٹھوس اور جامد حقیقت یعنی مسجد قرطبہ کی جانب بازگشت کرتی ہے۔ زمانے کا اعجاز اس کی قوّت و شوکت مسلّم لیکن اس قدر بھی نہیں۔ دیکھیے کہاں جابر مجبور ہے، کہاں غالب مغلوب ہے، ہو الغالب ؏

ہے مگر اس نقش میں رنگِ ثبات و دوام
جس کو کیا ہو کسی مردِ خدا نے تمام
مردِ خدا کا عمل عشق سے صاحبِ فروغ
عشق ہے اصلِ حیات موت ہے اس پر حرام

تند و سبک سیر ہے گرچہ زمانے کی رو
عشق خود ایک سیل ہے سیل کو لیتا ہے تھام
عشق کی تقویم میں عصرِ رواں کے سوا
اور زمانے بھی ہیں جن کا نہیں کوئی نام
عشق دمِ جبرئیل، عشق دلِ مصطفےٰ
عشق خدا کا رسول، عشق خدا کا کلام

سطوتِ زماں، نقشِ مردِ خدا اور عشق، بظاہر یہ بے ربط سا تلازمہ معلوم ہوتا ہے لیکن جو اصحاب اقبال کے تصورِ عشق سے واقف ہیں وہ اس ربطِ پنہانی اور اس کی رمزیت کو محسوس کر سکیں گے، عشق کا لفظ اقبال کے کلام میں ایک فکری اصطلاح کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ اقبال کے خیال میں "تمام کائنات اس لیے مائل بہ ارتقا ہے کہ وہ خدا کی طرف عود کرنا چاہتی ہے۔ اس تنزلاتی اور تدریجی نظام میں وہ جذبہ جو عالم کے اجزا میں اتحاد پیدا کرتا ہے۔ لیکن محض اتحادِ اجزا اور نظمِ عالم، غایتِ حیات و کائنات نہیں، ہر ذرے کا مقصود عروج و صعود الی اللہ ہے . . . . . عشق کی بدولت ہستی کا ہر ذرہ وسیع ترین اتحاد پیدا کرنے اور اوپر کی طرف ترقی کرنے پر مائل ہے۔" اسی لیے کہا ہے:

عشق کی مستی سے ہے پیکرِ گل تابناک
عشق ہے صہبائے خام، عشق ہے کاس الکرام
عشق فقیہِ حرم، عشق امیرِ جنود
عشق ہے ابن السبیل اس کے ہزاروں مقام
عشق کے مضراب سے نغمۂ تارِ حیات
عشق سے نورِ حیات، عشق سے نارِ حیات

سیلِ زمان، مردِ خدا، اور سیلِ عشق، یہ سب مجرد تصورات تھے، جن کی اقبال کا "برگزیدہ" ذہن تجرید کر رہا تھا۔ لیکن محسوس و متشکل حقیقت پھر سامنے تھی۔ وہ مسجد قرطبہ کے صحن میں کھڑا ہوا ہے جو اس کے لیے حرم کی مانند پاک ہے جسے مردِ خدا کے عشق نے جنم دیا ہے۔ وہ

خشت و سنگ کا معجزہ ہے جس میں فنکار کا خونِ جگر حل کیا ہوا ہے۔ لیکن اب بھی اقبال کی شاعرانہ فکر، تجریدی فضاؤں میں پرواز کر رہی ہے۔ اور مسجد قرطبہ سے وہ پھر فن کار کے خونِ جگر کی جانب گریز کرتی ہے۔ اس بے ربطی مضمون میں ایک تہ نشین مفہوم کی ہم آہنگی موجود ہے، اقبال کا فلسفیانہ تخیّل مسجد قرطبہ کے نقش کے آگے سیلِ زماں کو مجبور پاتا ہے۔ اس کے بام و در پہ اب بھی وادیِ ایمن کا نور اور اس کا منارِ بلند اب تک اُسے جلوہ گہہِ جبرئیل نظر آ رہا ہے۔ وہ اس کی فضاؤں میں اب بھی دل افروزی اور سینہ سوزی کا سامان دیکھتا ہے اور حضوری کی لذت پاتا ہے۔ اپنے سجدہ اور سجدہ گاہ دونوں میں ایک عظمتِ نایاب دیکھتا ہے۔ ایسے لمحے میں اُسے اپنا برہمن نژاد اور کافر ہندی ہونا یاد آتا ہے۔ تو اس کی نے اور لے میں شوق کی فراوانی ہو جاتی ہے اور نعرہ اللہ ہُو اس کے رگ و پے میں جاری و ساری ہو جاتا ہے۔

برہمن زادۂ رمز آشنائے روم و تبریز است

فکری دھندلکوں سے شاعر کی نظر ایک بار پھر مسجد کے نقش کی جانب مراجعت کرتی ہے۔ چوتھے بند میں وہ زیادہ بیانیہ انداز اختیار کرتا ہے۔ اُسے مردِ خدا کا سارا جلال و جمال مسجدِ قرطبہ میں نظر آتا ہے۔ اقبال کی جمالیات میں جلال، جمال پر حاوی رہتا ہے۔ اسی لیے تاج محل میں اسے ایک قسم کی نسائیت کا شائبہ معلوم ہوتا ہے۔ مسجدِ قرطبہ کے بے شمار ستون جو ہجوم نخیل کا تاثر دیتے ہیں عربی جمالیات کے عین مطابق ہیں۔ اس کا منارِ بلند رفعت کا نشان ہے، اور جب وہ ان مناروں سے اذانوں کو بلند ہوتے ہوئے گوشِ تخیّل سے سنتا ہے تو اس پر سرِ کلیم و خلیل عیاں ہو جاتا ہے۔ چونکہ اقبال پر ایک وجد کی سی کیفیت طاری ہے اور وہ ہر لمحہ ایک ایسے نایاب تجربے سے گزر رہا ہے جو اس نے پہلے کبھی محسوس نہیں کیا تھا۔ اس لیے وہ موضوع سے مسلسل گریز کرتا رہتا ہے اس بند کے نصف سے پھر وہ تاریخِ اندلس کے اس دور میں پہنچ جاتا ہے جس کے زمانے اور فسانے عجیب و غریب رہے ہیں اور جو یورپ کے نشاۃ الثانیہ کا اصل موجب تھا۔ اسلامی استیلا کا ہمہ گیر تصور ان الفاظ میں ڈھل کر سامنے آتا ہے:

مٹ نہیں سکتا کبھی مردِ مسلماں کہ ہے
اس کی اذانوں سے فاش سرِ کلیم و خلیل

اس کی زمیں بے حدود، اس کا افق بے ثغور
اس کے سمندر کی موج دجلہ و دینوب و نیل
اس کے زمانے عجیب، اس کے فسانے غریب
عہدِ کہن کو دیا اس نے پیامِ رحیل!

گریز جاری رہتا ہے۔ دوسرے بند کا مردِ خدا یہاں مردِ مسلمان میں تبدیل ہو گیا۔ فاتحین اندلس کی شکل میں وہ مردِ سپاہی کے نام سے بھی یاد کیا جاتا ہے جس کی زرہ اور پناہ 'لا الٰہ' ہے۔ اقبال کے تخیّل کو ایک بار پھر مہمیز لگتی ہے اور اب انھیں اپنی فکر کا محبوب موضوع 'بندۂ مومن' ہاتھ آجاتا ہے یہ 'بندۂ مومن' اقبال کا مردِ قلندر اور انسانِ کامل ہے۔ جس کی صفاتِ حمیدہ کا انھوں نے اپنے کلام میں بارہا تذکرہ کیا ہے، شعری و فکری اعتبار سے نظم کا یہ بند اس کی جان ہے، ہر چند نظم کا تشکیلی ارتقاء اس بند کے گریز کی وجہ سے رک سا جاتا ہے لیکن یہ بند بالذات ایک مکمل شعری واردات ہے، اس میں اقبال کی شخصیت کی جھلک ملتی ہے اس لیے فکر اور ذاتی واردات کا امتیاز ختم سا ہو جاتا ہے۔ اس جلیل و جمیل اظہار بیان کے سامنے مسجدِ قرطبہ کا نقش تک ماند پڑ جاتا ہے۔ اس بند نے بہت سی مقتدر ہستیوں کے دلوں کو گرمایا ہے اور انھیں کردار و عمل کے اعلیٰ ترین مقامات سے روشناس کیا ہے۔ ان میں ایک نام، ذاتی شہادت کی بنا پر ڈاکٹر ذاکر حسین کا پیش کروں گا جو اس بند کا اکثر ورد کیا کرتے تھے:

تجھ سے ہوا آشکار بندۂ مومن کا راز
اس کے دنوں کی تپش اس کی شبوں کا گداز
اس کا مقام بلند اس کا خیال عظیم
اس کا سرور اس کا شوق اس کا نیاز اس کا ناز
ہاتھ ہے اللہ کا بندۂ مومن کا ہاتھ
غالب و کار آفریں کار کشا کار ساز
خاکی و نوری نہاد بندۂ مولا صفات
ہر دو جہاں سے غنی اس کا دل بے نیاز

اس کی امیدیں قلیل، اس کے مقاصد جلیل
اس کی ادا دلفریب، اس کی نگہ دل نواز
نرم دمِ گفتگو، گرم دمِ جستجو !
رزم ہو یا بزم ہو، پاک دل و پاک باز
نقطۂ پرکار حق، مردِ خدا کا یقین
اور یہ عالم تمام، وہم و طلسم و مجاز
عقل کی منزل ہے وہ، عشق کا حاصل ہے وہ
حلقۂ آفاق میں گرمیِ محفل ہے وہ

یہ عروجِ آدم خاکی کا وہ مقام بلند ہے جہاں ستارے بھی لرزہ براندام ہیں۔ کلاسیکی انداز میں یہ واردات اس وقت تک اظہار بیان کا پیرایہ اختیار ہی نہیں کر سکتی تھی، جب تک اس کے شاعرانہ ذہن نے گہرائی کے ساتھ احاطہ نہ کیا ہو۔ مردِ مومن کو اللہ کا ہاتھ (یداللہ) اور "مولا صفات" کہہ کر اس کے مرتبۂ عظیم کو اتنا بلند کر دیا ہے کہ نٹشے کے فوق البشر کی چنگیزیت کے بغیر وہ انا اور خودی کا ایک زبردست مظہر بن گیا ہے۔ اس کا منشاء منشاءِ الٰہی بن جاتا ہے اور اس کا نقش نقاشِ ازل کا شاہکار۔ یہ لہجہ، یہ صلابت اور ٹھیراو جو اس بند میں ملتا ہے، اردو میں فقید المثال ہے۔ اس قسم کی شاعری ثابت کرتی ہے کہ عظیم شاعر کے سوتے اور ڈانڈے مابعد الطبیعات سے جا ملتے ہیں جو سماجی شاعری سے بالکل مختلف اور ماورا ہوتی ہے۔

چونکہ بندۂ مولا صفات نے "کعبۂ اربابِ فن" یعنی مسجدِ قرطبہ کی تخلیق کی ہے اس لیے زمانے کا سیل اسے ابھی تک نہیں مٹا سکا ہے، اس کے حسن کا امین قلب مسلمان ہے اور اس سے اندلس کی سرزمین حرم مرتبت ہے۔ اقبال کا خیال ایک بار پھر تاریخ و سرزمین اندلس کی جانب بھٹکتا ہے، جہاں وہ کھڑا ہوا ہے۔ وہ اپنے دیدۂ تصور سے ان عربی شہسواروں کا تصور کرتا ہے جنھوں نے طارق کی قیادت میں سفینہ سوختہ بن کر یہ کہتے ہوئے ساحل اندلس پر قدم رکھا تھا کہ ع

ہر ملک ملکِ ماست کہ ملکِ خدائے ماست

وہ حاملِ خُلقِ عظیم تھے۔ صاحب صدق ویقین تھے اور انھوں نے ایک شانِ درویشی کے ساتھ شاہی کی تھی۔ فتح اندلس کی داستان اشاروں میں بیان کرنے کے بعد وہ اس اندلسی علمی دین کا ذکر کرتا ہے جو اس نے یورپ کے نشاۃ الثانیہ کو دی تھی۔

جن کی نگاہوں نے کی تربیتِ شرق و غرب
ظلمت یورپ میں تھی جن کی خرد راہ بیں

اندلس پر عربوں کے اثرات علم و حکمت تک محدود نہیں رہے، اہلِ اندلس کی خوش دلی، گرم اختلاطی، روشن جبینی انھیں کے خون کے طفیل ہے۔ اقبال کی حسن پرست آنکھ یہ بھی دیکھتی ہے کہ یورپی چہروں میں چشمِ غزال کا پایا جانا بھی عربی خون کی بدولت ہے۔ غرضکہ عربی فتح اندلس نے اس یورپی ملک کا قبلہ ایشیا کی جانب کر دیا اس طرح کے وہاں کے شعر ادب، زبان، موسیقی، نباتیہ اور حیوانیہ ہر چیز پر عربی ٹھپہ آج بھی نظر آتا ہے۔ گو مسلمان اسپین سے آج مفقود ہے!

اقبال کو یک لخت احساس ہوتا ہے کہ اس حرم خرد کی فضا صدیوں سے اذان سے محروم ہے۔ ان کے دل میں یکایک یہ گدگدی پیدا ہوتی ہے کہ وہ تحیۃ المسجد کے دو نفل ادا کریں۔ اس عمارت کے نگراں سے پوچھا تو اس نے کہا میں بڑے پادری سے پوچھ آؤں۔ ادھر وہ پوچھنے گیا ادھر ع ہر ملک ملکِ ماست کہ ملک خدائے ماست، کے پیامبر نے اللہ اکبر کہا۔ اور نیت باندھ لی۔ ساتھیوں نے تصویر بھی کھینچ لی۔ اور نگراں کے واپس آنے سے پہلے وہ دوگانہ سے فارغ ہو چکے تھے۔ یہ سب ایک جذبۂ بے اختیار شوق میں ہُوا کیا۔ اقبال صحن مسجد میں اسلام کے "عشق بلاخیز" کے "قافلۂ سخت جان"، کے منتظر ہیں، اب تاریخِ یورپ کے پرت کھلنے شروع ہوتے ہیں۔ لوتھر کی اصلاح دین کی تحریک جس نے پاپائے روم کی عظمت کو پارہ پارہ کر کے نشاۃ الثانیہ کی فکر کے نازک سفینے کو رواں کیا۔ انقلاب فرانس جس نے عالم کو حریت اور مساوات کا سبق پڑھایا مسولینی فاشسٹ انقلاب — جس کی لذتِ تجدید سے اطالوی قوم پھر سے جوان ہو گئی۔ اور یورپ کے باورچی فاتحین کی صف میں آکھڑے ہوئے، لیکن اقبال کسی اور انقلاب کے منتظر ہیں — اسلامی انقلاب، جسے ابھی بحر کی تہ میں سے اچھلنا ہے، گردشِ ایام کے پردوں سے نکلنا ہے،

دیکھیے شاعرانہ تخیّل کس چابکدستی سے تاریخ یورپ کی کتنی صدیوں کا اشاروں اور کنایوں کی مدد سے احاطہ کرتا ہے ؏

دیکھ چکا المنی شورشِ اصلاحِ دیں
جس نے نہ چھوڑے کہیں نقشِ کہن کے نشاں
حرفِ غلط بن گئی عصمتِ پیرِ کنشت
اور ہوئی فکر کی کشتیِ نازک رواں
چشمِ فرانسیس بھی دیکھ چکی۔۔۔ انقلاب
جس سے دگرگوں ہوا مغربیوں کا جہاں
ملّتِ رومی نژاد کہنہ پرستی سے پیر
لذّتِ تجدید سے وہ بھی ہوئی پھر جواں
روحِ مسلماں میں ہے آج وہی اضطراب
راز خدائی ہے یہ کہہ نہیں سکتی زباں!
دیکھیے اس بحر کی تہ سے اچھلتا ہے کیا
گنبدِ نیلوفری رنگ بدلتا ہے کیا

اس آخری انقلاب کے لیے 'جو بطنِ ایام سے برآمد ہوگا، ایک پس منظر کی تیاری ضروری ہے۔ آخری بند میں نہایت گہرے اور شوخ چھینٹوں سے یہ پس منظر تیار کیا گیا ہے۔ شام کا منظر ہے، آفتاب غرقِ سحاب ہے، ہر طرف لعل و بدخشاں کے ڈھیر لگے ہوئے ہیں، ایسے میں کچھ فاصلے پر دخترِ دہقان کا سادہ و پُرسوز گیت گونج رہا ہے۔ شاعرِ اسلام وادی الکبیر کے کنارے کسی اور زمانے کا خواب دیکھ رہا ہے۔ اس کی نظروں میں وہ عالم نو ہے جو ہنوز زیرِ تشکیل ہے یہ انقلاب ناگزیر ہے۔ فرنگ اس کی تاب نہ لاسکے گا۔ یہ اس قوم کا لایا ہوا انقلاب ہوگا۔ جو اپنے عمل کا ہر لحظہ احتساب کرتی رہتی ہے، جو دستِ قضا میں صورتِ شمشیر ہے ؏

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

سادہ و پُر سوز ہے دخترِ دہقاں کا گیت
کشتیٔ دل کے لیے سیل ہے عہدِ شباب
آبِ روانِ کبیر! تیرے کنارے کوئی !
دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خواب
عالمِ نو ہے ابھی پردۂ تقدیر میں
میری نگاہوں میں ہے اس کی سحر بے حجاب
پردہ اٹھادوں اگر چہرۂ افکار سے
لا نہ سکے گا فرنگ میری نواؤں کی تاب

یہ رازِ خدائی کا مقام ہے۔ جہاں

فروزاں ہے سینے میں شمعِ نفس
مگر تابِ گفتار کہتی ہے بس !

جہاں زبان گنگ ہوتی ہے۔ جو محسوس ہوتا ہے وہ دکھائی دیتا ہے۔ انقلاب کی بشارت صرف ایک اشارہ بالکنایہ میں دی گئی ہے جو قاری کے ذہن کے سامنے اسلام کی گئی صدیوں پر محیط تاریخ کو واکر دیتا ہے۔

نظم کا خاتمہ نہایت فنکارانہ انداز میں ہوتا ہے جب کہ خضرِ راہ ایک قسم کی رجائی خطابت پر ختم ہوتی ہے، مسجد قرطبہ ایک بشارت پر "خضرِ راہ" میں اقبال رہبر ہے "مسجدِ قرطبہ" میں پیمبر! یہ بشارت مبنی ہے اس خواب پر جو مغربی تمدن کے زوال کی ایک رنگین شام، مسجدِ قرطبہ کے دامن میں، وادی الکبیر کے کنارے ایک ایسی سرزمین میں جہاں مسلمان نابود ہے، اقبال نے دیکھا ہے۔ ہر خواب ماضی کی صدائے بازگشت ہوتا ہے۔ یہ خواب بھی اجتماعی حافظے کی بعض اہم یادوں پر مبنی ہے۔ اس میں رومان بھی ہے اور خیال بھی۔ تاریخ بھی ہے اور یقین بھی۔ اور سب سے بڑھ کر فتح مبین ہے سلسلۂ روز و شب پر، زمان کے سیلِ بے پناہ پر، ہو الغالب! ہو الغالب!!

اقبالؔ کے کلام میں تضمین اور ترکیب

سیّد حامد

عہد آفریں شاعر کی طرح اقبال اپنے پیشروؤں سے، خواہ اُن کا میدان شاعری رہا ہو یا مذہب یا فلسفہ یا تاریخ یا فنونِ لطیفہ، خراج وصول کرتا ہے۔ ان آبگینوں کو جو اسے ورثہ میں ملے ہیں مطالعہ کی گہرائی اور گیرائی، مشاہدہ کی وسعت اور باریکیِ فکر کی بلندی، تخیل کی خلاقی اور جذبہ کی گرمی پگھلا دیتی ہے۔ انھیں نئی سمت، نئے ابعاد، نئی معنویت دیتی ہے۔ انھیں طغیانی اور خروش عطا کرتی ہے۔ صدیوں کے سکون سے نکال کر اُن میں شورِ قیامت برپا کر دیتی ہے۔ اس قیامت خیز تخلیقی عمل کا حق ادا نہیں ہو گا اگر ہم یہ کہہ دیں کہ اقبال نے پرانی میناؤں میں نئی صہبا پیش کی ہے۔ لفظ و معنی، عبارت و احساس کا رشتہ کسی بڑے شاعر میں مینا اور صہبا کا رشتہ نہیں ہوتا، جسم اور روح کا رشتہ ہوتا ہے۔

الفاظ اور تراکیب کثرتِ استعمال سے گھس جاتی ہیں۔ ان میں دم باقی نہیں رہتا۔ جن خیالات، احساسات اور جذبات کو ادا کرنے کے لیے یہ وجود میں آئی تھیں، ایک وقت ایسا آتا ہے کہ ان ہی کا گلا یہ گھونٹ دیتی ہیں۔ لُغات کی اس بے حیاتی کا مداوا کوئی بڑا شاعر ہی کر سکتا ہے، عملِ تجدید و احیا و تخلیق سے۔ اقبالؔ نے یہی عمل فرسودہ، واماندہ، مضمحل، نیم مردہ اور بے سُدھ الفاظ اور تراکیب کے ساتھ کیا ہے اس کی تضمینیں بھی اسی سہ پہلو عمل کی رہینِ منت ہیں۔ اقبالؔ نے تضامین اور تراکیب کو رفعت، وسعت، گہرائی اور نئی معنویت عطا کی ہے۔

پہلے تضمین کو لیجیے۔ اس کے لغوی معنی ہیں ملانا یا شامل کرنا اور اصطلاحی معنی ہیں کسی مشہور شعر کو اپنی نظم میں داخل کرنا یا چسپاں کرنا یا کسی مصرعے پر مصرعہ لگانا۔ اُردو میں بیشتر تضمینیں مخمّس کی شکل میں ہیں۔ بند کے پانچ مصرعوں میں سے آخری دو مستعار ہوتے ہیں۔ ان پر تین مصرعوں کا اضافہ تضمین نگار شاعر کرتا ہے۔

اس انداز سے کہ پہلے چار مصرعے ہم قافیہ رہیں۔ اس نوع کی تضمین مستعار شعر کو چھت مان کر چلتی ہے تضمین نگار اپنے تین مصرعوں سے چھت تک پہونچنے کے لیے زینہ تیار کرتا ہے۔ گویا صاحب تضمین اور اس کے ساتھ ناظر کے لیے حدِ نگاہ یا نقطۂ عروج وہی مستعار شعر ہے۔ اقبال نے تضمین کے کردار اور اس کے روپ کو بدل ڈالا۔ اس نے تضمین کو بالعموم کسی سلسلۂ خیال یا کسی زنجیر احساسات پر مہر تصدیق ثبت کرنے کے لیے صرف کیا ہے، جیسے انگریزی سانیٹ میں آخری دو مصرعے اور اُردو فارسی رباعی میں آخری مصرعہ جذبے یا خیال کے سلسلے کو آن بان کے ساتھ پایۂ اتمام کو پہونچاتا ہے لیکن نہ سانیٹ کے آخری دو مصرعوں میں وہ گنبد آسا حُسنِ اتمام، نہ رباعی کے آخری مصرعے میں وہ وسعت، اور نہ ان دونوں میں سے کسی میں بالعموم وہ حسن اور جدت ملتی ہے جو اقبال کی تضمینوں کا طرۂ امتیاز ہے۔ اقبال کے یہاں تضمین کا احسان دو طرفہ ہے، نظم کو تضمین سے چار چاند لگ جاتے ہیں، اور جس شعر پر تضمین کی گئی اقبال حُسنِ تضمین سے اسے نئی معنویت، نیا رُخ اور تمول عطا کر دیتا ہے۔

اقبال کی تضمین فارسی اشعار پر ہے۔ اس سے بھی اندازہ ہوتا ہے شروع سے ہی اسے فارسی سے کس قدر انہماک تھا۔ سب سے زیادہ تضمینیں "بانگ درا" میں ہیں۔ گویا یہ تضمینیں نہ صرف فارسی زبان و ادب سے اقبال کے شغف کو ظاہر کرتی ہیں بلکہ اقبال کے فارسی کلام کا پیش خیمہ بھی ہیں۔

تصویر درد میں جو اقبال کی پہلی طویل نظم ہے تضمین کا استعمال پہلی بار ہوا ہے۔ پہلے بند میں شاعر نے اپنی پُر درد بے بسی اور پُر خروش بے زبانی کا ذکر کیا ہے جس کا اتمام اس شعر پر ہوتا ہے:

درین حسرت سرا عمریست افسونِ جرس دارم
زفیضِ دل تپیدن ہا خروشِ بے نفس دارم

داستانِ درد بیان کرنے کے بعد شاعر آخری بند کو پھر تضمین پر ختم کرتا ہے:

نہ می گردید کوتہ رشتۂ معنی رہا کردم
حکایت بود بے پایاں بہ خاموشی ادا کردم

گویا بہت کچھ کہنے کے بعد بھی یہ احساس ہوتا ہے، کچھ نہیں کہہ سکا۔ درد کی ٹیس اور مسائل کی سنجیدگی اور گوناگونی کا حق ادا نہ ہو پایا۔ داستان ختم ہونے میں نہیں آ رہی تھی، اس لیے خاموشی اختیار کی۔ پہلا شعر صرف ایک بند کا اختتامی لب و لباب ہے۔ آخری شعر نے پوری نظم کی بات کو سمیٹ

لیا ہے۔ جذبات اور احساسات کے سمندر کو کوزہ میں بند کر دیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اقبال نے تضمین سے بڑا کام لیا ہے۔ ایک صنف کو جو آرائش و زیبائش اور اظہار مشاقی کے لیے وقف تھی اظہارِ مطالب کے لیے بہت کام کی چیز بنا دیا۔ یہ اس کی کیمیا گری کی ایک مثال ہے جو ہر بڑے شاعر اور فنکار کے ساتھ منسوب کی جاتی ہے۔

دوسری نظم جس میں اقبال تضمین کو بروئے کار لایا نالہ فراق (آرنلڈ کی یاد میں) ہے۔ نظم کا آغاز اس بند سے ہوتا ہے۔

جا بسا مغرب میں آخر اے مکاں تیرا مکیں ۔۔۔ آہ مشرق کی پسند آئی نہ اس کو سرزمیں
آ گیا آج اس صداقت کا مرے دل کو یقیں ۔۔۔ ظلمتِ شب سے ضیائے روزِ فرقت کم نہیں

تا ز آغوشِ وداعش داغ حیرت چیدہ است
ہمچو شمع کشتہ در چشم نگہ خوابیدہ است

صناعی اور باریکی تسلیم لیکن جو شعر صرف تضمین ہوا ہے اس کی مشکل پسندی اور غلو ماقبل کے مصرعوں کی سادگی اور واقعیت سے منحرف نظر آتا ہے۔ لہٰذا خلوص کو ہم کسی قدر مشتبہ پاتے ہیں۔ چوتھے بند کی تضمین میں خیال حقیقت سے اور پیرایۂ بیان خلوص سے قریب تر ہے اور آخری شعر تک درجہ بدرجہ صعود سہل تر۔

تو کہاں ہے اے کلیم ذرۂ سینائے علم ۔۔۔ تھی تری موجِ نفس بادِ نشاط افزائے علم
اب کہاں وہ شوقِ رہ پیمائی صحرائے علم ۔۔۔ تیرے دم سے تھا ہمارے سر میں بھی سودائے علم

شورِ لیلےٰ کو کہ باز آرائش سودا کند
خاکِ مجنوں را غبارِ خاطرِ صحرا کند

عبد القادر کے نام جو نظم ہے اس کا آغاز اس طرح ہوتا ہے۔

اُٹھ کہ ظلمت ہوئی پیدا افقِ خاور پہ ۔۔۔ بزم میں شعلہ نوائی سے اجالا کر دیں

اس کے بعد آٹھ شعر ہیں جن میں پسند کی فریاد، صیقل اور آئنہ، جلوۂ یوسف، آئین نمو، آرزوئے قیس، اور شعلہ گدازی کا ذکر ہے۔ اس کے بعد شاعر کہتا ہے:

شمع کی طرح جس بزم گہہ عالم میں ۔۔۔ خود جلیں دیدۂ اغیار کو بینا کر دیں

اور آخری شعر:

ہر چہ در دل گذرد وقفِ زباں دارد شمع
سوختن نیست خیالے کہ نہاں دار شمع

دل میں جو کچھ گزرتا ہے شمع اسے زبان کے حوالے کر دیتی ہے، جلنا کوئی خیال نہیں ہے جسے شمع دل میں چھپا کر رکھے۔ آپ نے تضمین تکملہ فن کا کمال دیکھا شعلہ نوائی سے سوختنِ شمع تک ساری نظم ضَو ریز، خود سوز، آرزو پیکر اور تپش آمادہ ہے۔ معنوی اور جذباتی ہم آہنگی پر تضمین نے مُہر لگا دی ہے۔
"تضمین بر شعرِ انیسی شاملو" میں بھی تضمین سے نظم کی شیرازہ بندی اور اس کے ماحول کی تعمیر کا کام لیا گیا ہے۔

"نصیحت" نام کی نظم بارہ شعروں پر مشتمل ہے جن میں آخری شعر حافظ کا ہے۔ شاعر اقبال کو بر سبیل نصیحت ہدفِ طنز بناتا ہے لیکن نظم کے خاتمہ پر نصیحت طنز کا لباس اتار پھینکتی ہے اور تلقین عمل بن جاتی ہے:

عاقبت منزلِ ما وادیِ خاموشان است
حالیہ غلغلہ در گنبدِ افلاک انداز

اس نظم میں تضمین کے عام استعمال کے خلاف شاعر نے اسے ماقبل سے انحراف کے لیے استعمال کیا ہے۔ لیکن اگر تعبیر یہ لی جائے کہ صرف تضمین شعر بھی طنز کے سلسلہ کی آخری کڑی ہے جو شراب طنز کو دو آتشہ بنا رہا ہے، تو بھی اس نظم میں اقبال کی عام تضمینی روش سے انحراف ضرور ہے۔ یعنی تضمین کو طنز کے لیے استعمال کرنا اور یہ بھی کہ سُر بتدریج اونچا ہونے کے بجائے تضمین میں اچانک تیز ہو جاتا ہے۔

"تضمین بر شعر ابو طالب کلیم" کی شروعات اسی شعر سے ہوتی ہے:

خوب ہے تجھ کو شعارِ صاحبِ یثرب کا پاس
کہہ رہی ہے زندگی تیری کہ تو مُسلم نہیں

اور خاتمہ ابو طالب کلیم کے اس شعر پر

سرکشی با ہر کہ کردی رام او باید شدن — شعلہ ساں از ہر کجا برخاستی انجا نشیں

جس سے سرکشی کی اسی کی اطاعت کر۔ شعلہ کی طرح جہاں سے سر اٹھایا تھا وہیں بیٹھ جا۔

حاضرین کا ذہن اس بات کی طرف گیا ہوگا کہ اقبال نے تضمین کے لیے اکثر ان اشعار کو چنا ہے جن میں نکتہ آفرینی، موشگافی، مشکل پسندی یا باریک بینی ہے۔ شاعر کے مذاق سلیم پر یہ بات دلالت کرتی ہے کہ اس نے مذکورہ طرز سخن کی زبردست کشش محسوس کرنے کے باوجود خیال آرائی اور سخن آفرینی سے پرہیز کیا اور اپنی بات کو اس انداز سے بیان کیا کہ دل میں اترتی چلی جائے۔ پیرایۂ بیان میں رعایتِ لفظی کے علاوہ ایک روش رعایتِ خیالی بھی ہے۔ ناسخ اور ان کے دبستان نے کثرت کے ساتھ اور اردو کے بہت سے شاعروں نے کبھی کبھی رعایتِ لفظی کو برتا ہے۔ غالب نے رعایتِ لفظی سے اجتناب کیا لیکن رعایتِ خیالی سے دامن نہ بچا سکا۔ اقبال نے رعایتِ خیالی کو سرے سے منہ نہ لگایا۔ متخیلہ کی عناں کھینچے رہنا اور اسے مقصود و مفہوم کا تابع فرمان بنا دینا بڑا دشوار کام ہے اور کم شعرا اس سے عہدہ برآ ہو سکے ہیں۔

اقبال کی نظم شبلی و حالی کے چند اشعار سنئے:

خاموش ہو گئے چمنستاں کے رازدار — سرمایۂ گداز تھی جن کی نوائے درد
شبلی کو رو رہے تھے ابھی اہل گلستاں — حالی بھی ہو گیا سوئے فردوس رہ نورد
اکنوں کرا دماغ کہ پرسد ز باغباں — بلبل چہ گفت و گل چہ شنید و صبا چہ کرد

اس تضمین سے یہ اندازہ بھی ہوتا ہے کہ اقبال کی ندرتِ تخلیق نوحہ یا مرثیہ کی ہیئت کو بھی ناقابلِ شناخت حد تک بدل دیتی ہے۔

"ارتقا" پر انتہائی بلیغ اور باجمال و پرمعنی نظم کا پہلا شعر ہے

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز — چراغ مصطفوی سے شرار بولہبی

اور آخری شعر ہے:

مغاں کہ دانۂ انگور آب می سازند — ستارہ می شکنند آفتاب می سازند

(مغاں انگور سے صہبا نہیں بناتے ستارے کو توڑ کر آفتاب بنا دیتے ہیں)

ارتقا کے سائنسی مسئلہ کو تضمین کے ذریعہ شاعر نے شعریت میں ڈھال دیا ہے۔ تضمین سے نہ صرف پوری نظم کے حسن و جمال اور زور اور تاثیر میں اضافہ ہوا ہے بلکہ زیرِ تضمین شعر کی معنویت بھی دہ چند ہو گئی ہے۔ یہاں اقبال کے ہمعصر ٹی ایس ایلیٹ کا ایک قول یاد آتا ہے جو شاعری میں

اقبال کا ہمسر نہیں بھی نقد و نظر میں اس سے بہت آگے تھا۔ اس قول کا لُبّ لُباب یہ تھا کہ ہر شاعر نہ صرف اپنے تمدن کی شاعرانہ روایت سے متاثر ہوتا ہے بلکہ اپنے شعری ورثہ کو متاثر بھی کرتا ہے۔ شعری ورثہ اور شعری روایت نئے شاعر کے برسرِ کار آنے کے بعد بہ حیثیت مجموعی تغیّر پذیر ہو جاتی ہے۔ اس نظریے کی ایک بہت واضح مثال روایتی اشعار کی وہ معنوی نقل ہیئت ہے جو اقبال کی تضمین کاری کے زیرِ اثر پیدا ہوئی ہے۔

"تہذیبِ حاضر" میں اقبال نے نوجوانوں کو تنبیہہ کی ہے کہ حیاتِ تازہ کی جن رونقوں نے انھیں خیرہ کر دیا ہے اور جنہیں وہ رعنائی، بیداری اور آزادی اور بے باکی سمجھ کر دل وجاں کا خراج ادا کر رہے ہیں، انہی رونقوں کی تابِ مستعار ان کے وجود کو خاکستر کر دے گی:

فروغِ شمعِ نو سے بزمِ مسلم جگمگا اٹھی
مگر کہتی ہے پروانوں سے میری کہنہ ادراکی
تواے پروانہ ای گرمی ز شمعِ محفلی داری
چو من در آتشِ خود سوز اگر سوزِ دلی داری

(اے پروانے تو نے یہ گرمی شمعِ محفل سے حاصل کی ہے۔ دل میں اگر سوز ہے تو میری طرح اپنی آگ میں جل کر دکھا)

دیکھیے اتمامِ حجت اور تکمیل تاثیر کے لیے فیضی کے اس شعر کا تخاطب نوجوان مسلم سے کر دیا گیا ہے۔ تضمین اور بلاغت بہم دگر مختلط ہیں۔ اقبال کے یہاں ہر بار تضمین کاری کا نیا انداز ملے گا۔

"عرفی" پر اقبال نے جو نظم لکھی ہے وہ مکالمہ کی شکل میں ہے۔ اقبال عُرفی کی تربت سے شکایت کرتا ہے کہ سامانِ بے تابی، کیفیت سیمابی اور لطف بے خوابی دنیا سے کیوں معدوم ہو گیا:

کسی کا شعلۂ فریاد ہو ظلمت رُبا کیوں کر
گراں ہے شب پرستوں پر سحر کی آسماں تابی
صدا تُربت سے آئی "شکوۂ اہلِ جہاں کم گو
نوا را تلخ تر می زن چو ذوقِ نغمہ کم یابی
حُدی را تیز تر می خواں چو محمل را گراں بینی

تکنیک کے لحاظ سے یہ تضمین کسی قدر روایتی تضمین سے ملتی ہے (اگرچہ دو مصرعوں کے بجائے یہاں ڈھائی مصرعے صرف تضمین ہوئے ہیں)، لیکن معنویت کے نقطۂ نظر سے تضمین نے اس نظم کو عالم آشوب اور حشر انگیز بنا دیا ہے۔

ایک بہی خواہ نے اقبال کو مشورہ دیا کہ سیاست میں شریک ہو کر حکومت کے دامنِ دولت سے وابستہ ہو جایئے جواب کے آخری دو شعر سنیے

ہوائے بزمِ سلاطین دلیل مردہ دلی ۔۔۔ کیا ہے حافظِ رنگیں نوا نے راز یہ فاش
گرت ہواست کہ باخضر ہم نشیں باشی ۔۔۔ نہاں ز چشمِ سکندر چو آبِ حیواں باش

(اگر تجھے خضر کی ہم نشینی کی آرزو ہے تو آبِ حیات کی طرح سکندر کی آنکھوں سے اوجھل رہ)

دور کیوں جایئے گردوپیش پر نظر ڈالیے آج کل نہ معلوم کتنے لوگ سکندر کے قرب کا خمیازہ بھگت رہے ہیں۔ ڈاکٹر جانسن نے اہلِ سیاست کی تعریف بے تکلفی بلکہ دریدہ دہنی کے ساتھ کی تھی کہ "سیاست بدمعاش کی آخری جائے پناہ ہے۔" اقبال نے اپنی تضمیں انجام نظم میں وہی بات کتنی شائستگی، شیرینی، شعریت اور معنویت کے ساتھ کہہ دی۔ یہاں تضمین کے دو آتشہ کو تلمیح نے سہ آتشہ کر دیا ہے۔ ملحوظ رہے کہ اقبال کو حافظ کے مسلک سے شدید اختلاف تھا لیکن اس کے باوجود حافظ کے ایسے اشعار پر جو اظہار، مدّعا اور تاثیر میں مدد دیتے اقبال کی نظر حریصانہ پڑتی رہی۔ اقبال کی حسن شناس اور تسخیر صفت نگاہ نے فارسی شاعری کی اقلیم کو چھان ڈالا اور جہاں کوئی خوبصورت پھول نظر آیا اُسے اپنی شاعری کے کلہ و دستار کی زینت بنا لیا۔ اسے آپ خواہ کمالِ جستجو کہیے، خواہ انتخابیت، خواہ عملِ تسخیر۔

"کفر و اسلام" کا ماحصل یہ ہے کہ اہلِ ایمان اپنی موجودہ زبوں حالی سے اثر نہیں لیتے، انھیں غایب پر یقین کامل ہوتا ہے۔

عارضی ہے شانِ حاضر، سطوت غایب مدام ۔۔۔ اس صداقت سے محبت سے ہے ربطِ جان وتن
شعلۂ نمرود ہے روشن زمانہ میں تو کیا ۔۔۔ شمع خود را می گدازد درمیانِ انجمن
نورِ ماچوں آتشِ سنگ از نظر پنہاں خوش است

(شمع روشنی میں خود کو پگھلاتی ہے۔ ہماری روشنی پتھر میں دبی ہوئی آگ کی طرح، بہتر ہے کہ نگاہوں سے پنہاں رہے)

دیکھیے افسردگی دور کرنے اور ہمت بڑھانے کے لیے شاعر نے تضمین سے کمک لی ہے اور موتیوں کی لڑی میں میر رضی دانش کے گہر آبدار کو پرو دیا ہے۔

مسلمان اور تعلیم جدید کے عنوان سے ملک قمی کے شعر پر تضمین کی ہے۔ مفہوم یہ ہے کہ جب تک مسلمان جہالت کا کانٹا اپنے پاؤں سے نکالیں گے ترقی کا قافلہ صدیوں آگے بڑھ جائے گا۔

رہبر کے ایما سے ہوا تعلیم کا سودا مجھے
واجب ہے صحرا گرد پر تعمیلِ فرمانِ خضر
لیکن نگاہِ نکتہ میں دیکھے سیہ بختی مری
رفتم کہ خار از پاکشم محمل نہاں شد از نظر
یک لحظہ غافل گشتم و صد سالہ راہم دور شد

جذبہ کی تابانی اور پیرایۂ بیان کی تازگی اور شعریت کے علاوہ اقبال نے تضمین کو گاہ گاہ خشک مسائل کو دلکش بنانے کے لیے استعمال کیا ہے۔ ایک نظم اس طرح شروع ہوئی ہے:

کہاں اقبال تو نے آبنایا آشیاں اپنا
نوا اس باغ میں بلبل کو ہے سامانِ رسوائی

اور ختم اس عنوان پر کی جاتی ہے:

نہیں ضبطِ نوا ممکن تو اڑ جا اس گلستاں سے
کہ اس محفل سے خوشتر ہے کسی صحرا کی تنہائی
ہماں بہتر کہ لیلیٰ در بیاباں جلوہ گر ماند
نداند تنگنائے شہر تابِ حسنِ صحرائی

(بہتر یہی ہے کہ لیلیٰ بیاباں میں جلوہ افروز ہو۔ شہر کی تنگی صحرائی حسن کی تاب نہیں لا سکتی)

تضمین نگار نے صرف تضمین شعر کے محل اور ماحول کو وسیع و رفیع کر دیا ہے۔

"فردوس میں ایک مکالمہ" سعدی اور حالی کی خیالی گفتگو کا منظوم قالب ہے۔ سعدی کو جواب دیتے ہوئے حالی نے کہا کہ مسلم ہندی نے حصولِ تعلیم کی رو میں اپنی اصل کو فراموش کر دیا ہے:

ظاہر ہے کہ انجامِ گلستاں کا ہے آغاز — بنیاد لرز جائے جو دیوارِ چمن کی
دیبا نتواں بافت ازاں پشم کہ ریشم — خرما نتواں بافت ازاں خار کہ کیشم

(جو کانٹا ہم نے بویا اس میں کھجور نہیں پھلے گی۔ جو اون ہم نے کاتی اس سے دیبا نہیں بن سکتے)

جس شعر پر تضمین کی گئی ہے وہ تضمین نگار کے معمول کے خلاف بہت سادہ ہے اس میں نہ کوئی موشگافی ہے نہ معنی آفرینی۔ سیدھی سادی بات ہے جو حقایق فطرت کی طرح بیان کی گئی ہے۔ اسی وصف نے ساری نظم کی تاثیر کو دوچند کردیا ہے۔ گویا مغربی تعلیم کی دین دشمنی اور شرق شکنی بھی ایک مسلّمہ حقیقت ہے۔ اس نظم میں سعدی کی زبان سے حالی کو جو خراج عطا کیا گیا ہے وہ حالی سے اقبال کی عقیدت کا بہترین اظہار ہے:

اے آنکہ ز نورِ گہرِ نظمِ فلک تاب
دامن بہ چراغِ مہ و اخترِ زدہ باز

(اے وہ جس نے اپنی فلک تاب نظم کی لالی سے چاند اور ستاروں کے چراغ کو جھپکا دیا ہے)

"انجامِ گلستاں کا آغاز" اقبال کی یہ معنی خیز ترکیب دوسری جنگِ عظیم کے دوران چرچل کی ایک مشہور تقریر میں BEGINNING OF THE END کے روپ میں نمودار ہوئی۔

"امیری" اور "مذہب" دونوں میں نظم کے اشعار زیرِ تضمین شعر کے آخری مصرعے کے ہم قافیہ ہیں

قطرۂ نیساں ہے زندانِ صدف سے ارجمند — ہے امیری اعتبار افزا جو ہو فطرت بلند
کم ہیں وہ طائر کہ ہیں دام و قفس سے بہرہ مند — ہر کسی کی تربیت کرتی نہیں قدرت مگر
این سعادت قسمت شہباز و شاہین کردہ اند — بشتر زاغ و زغن در بندِ قید و صید نیست

آخری شعر بہ یک وقت دعویٰ بھی ہے اور دلیل بھی۔ ساری نظم کا استدلال شاعرانہ ہے لیکن تجریدی نہیں۔ ہر شعر دلائل کے سلسلہ کی ایک زریں کڑی ہے اور آخری شعر خیالی اور روایتی دلائل کی طنابیں مشاہدہ کی زمین میں گاڑ دیتا ہے۔

"طلوعِ اسلام" کے آخری بند کا آغاز اس شعر سے ہوتا ہے:

بہار آمد نگار آمد، نگار آمد قرار آمد — بیا ساقی نوائے مرغ زار از شاخسار آمد

کشید ابرِ بہاری خیمہ اندر وادی و صحرا صدائے آبشاراں از فرازِ کوہسار آمد

اور اختتام حافظ کے اس شعر پر:

بیا تا گل بِفشانیم و مے در ساغر اندازیم فلک را سقف بشگافیم و طرح دیگر اندازیم

انقلاب آفریں بہار کو الفاظ کا ایسا حسین قالب کم میسّر آیا ہوگا۔ نہ ایسی حسین مستعار دستار "خطاب بہ جوانانِ اسلام" میں تضمین کا فن اپنے اوجِ کمال پر پہونچ گیا ہے: اس کے چند شعر سنیے:

کبھی اے نوجواں مسلم تدبّر بھی کیا تو نے وہ کیا گردوں تھا تو جس کا ہے اک ٹوٹا ہوا تارہ

غرض میں کیا کہوں تجھ سے کہ وہ صحرا نشیں کیا تھے جہاں گیر و جہاں دار و جہاں بان و جہاں آرا

حکومت کا تو کیا رونا کہ وہ اک عارضی شے تھی نہیں دنیا کے آئینِ مسلّم سے کوئی چارا

مگر وہ علم کے موتی کتابیں اپنے آبا کی جو دیکھیں ان کو یورپ میں تو دل ہوتا ہے سیپارا

غنیؔ روزِ سیاہِ پیرِ کنعاں را تماشا کن کہ نورِ دیدہ اش روشن کند چشمِ زلیخا را

میں سمجھتا ہوں کہ یہ نظم ادبیات میں تضمین کی سب سے خوب صورت مثال ہے۔ غنی کشمیری کا شعر بجائے خود جذبہ کی شدت اور پیرایۂ بیان کے حسن سے بھرا ہوا ہے۔ اقبال کی حیرت انگیز تضمین نے اسے ایک انفرادی سانحہ کے زندان سے نکال کر آفاقی مسند پر بٹھا دیا ہے۔ لاریب کہ یہ تضمین کا اعجاز ہے یہ نظم بتا رہی ہے علم سے اقبال کو کتنی والہانہ محبت تھی۔ مطالعہ کی وسعت اور گرفت میں اردو کا کوئی شاعر اقبال کا حریف نہیں اور جہاں تک ذہنی افق کی پہنائی اور اندازِ فکر کی بے زنجیری اور توانائی کا تعلق ہے اس کی حیثیت دُور دُور تک منفرد نظر آتی ہے۔

'بانگ درا' میں ۲۲ تضمینیں ہیں۔ بال جبریل میں ۸ اور ضرب کلیم میں ۴۔ گویا اقبال کی شاعری جیسے جیسے آگے بڑھتی گئی تضمینوں کا تناسب گھٹتا گیا۔ اس میں شعری ارتقا، مقصدیت کے استیلا، فرطِ اعتماد اور طغیانیٔ بیان کو دخل ہے۔

بالِ جبریل کی نظم "ذوق و شوق" کے شروع میں سعدی کا یہ شعر نقل کیا گیا ہے:

دریغ آمدم زاں ہمہ بوستاں تہی دست رفتن سوئے دوستاں

(مجھے شرم آئی کہ ایسے چمن سے دوستوں کے پاس خالی ہاتھ جاؤں)

تضمین کی اصطلاحی تعریف کا اطلاق اس شعر پر نہیں ہوتا ہے کیونکہ محل اور بحر دونوں مختلف ہیں لیکن نیم لغوی نیم اصطلاحی نقطۂ نظر سے اسے بھی تضمین کہہ سکتے ہیں۔ کیوں کہ شاعر نے اپنی نظم میں ایک دوسرے شاعر کے شعر کو نقل کیا ہے اور فضا کی تمہید و تعمیر کے لیے اسے استعمال کیا ہے۔

اور یہی نیم تضمینی کیفیت ''گدائی'' کے آخری شعر کی ہے:

مانگنے والا گدا ہے صدقہ مانگے یا خراج

کوئی مانے یا نہ مانے میر و سلطاں سب گدا

یہ شعر بقولِ اقبال انوری سے ماخوذ ہے۔ اگر تضمین کو اقسام میں بانٹا جائے تو اسے تضمین مترجم یا تضمین خیال کہیں گے۔

''پیر و مرید'' میں مرید ہندی اور پیر رومی کے درمیاں دو زبانوں میں گفتگو ہوئی ہے مرید ہندی اردو میں سوال کرتا ہے۔ پیر رومی فارسی میں جواب دیتا ہے۔ پیر رومی کے جوابات اُن کی مثنوی سے لئے گئے ہیں۔ مثلاً مُرید ہندی کہتا ہے:

چشمِ بینا سے ہے جاری جُوئے خوں　　علم حاضر سے ہے دیں زار و زبوں

پیرِ رومی جواب دیتا ہے:

علم را بر تن زنی ماری بود　　علم را بر دل زنی یاری بود

(علم کو بدن پر صرف کرو تو علم سانپ بن جاتا ہے، دل پر صرف کرو تو رفیق)

تضمین کی یہ نئی شکل ہے جسے تضمین مکالمہ پیکر کہہ سکتے ہیں۔

بال جبریل کی آخری تضمین اس چھوٹی سی نظم میں ہے جسے عنوان دیا گیا ہے ''شیخ مکتب سے''۔ شیخ مکتب روح انسانی کے گرد بے جان کتابوں کی دیوار کھینچ کر اُسے نور خورشید سے محروم کر دیتا ہے۔ قولِ فیصل خاقانی سے لیا گیا ہے۔

پیشِ خورشید بر مکش دیوار　　خواہی ار صحنِ خانہ نورانی

(اگر چاہتے ہو کہ آنگن روشن رہے تو سورج کے سامنے دیوار مت کھینچو)

ذہن کے دریچوں کو کھلا رکھنے اور مشاہدہ اور تجربہ اور عناصر سے بہرہ اندوز ہونے کی تلقین اس سے زیادہ دلکش اور پُر تاثیر انداز میں شاید ہی کسی اور شاعر نے کی ہو۔ یہاں بھی

تلقین کی تائید روزمرہ کے ایک ایسے مشاہدے سے کی گئی ہے جو ایک دوسرے شاعر کے آئینۂ سخن میں منعکس ہوا ہے۔ دلیل کی سادگی ہی اس کے دلوں میں اتر جانے کی ضامن ہے۔ تضمین میں صرف کر کے اقبال شعر کو کہاں سے کہاں پہونچا دیتا ہے۔ پیشروؤں کے جس شعر کو اقبال نے چھوا اس کے معنی میں آفاق گیر وسعت پیدا کر دی۔

"ضرب کلیم" کا انتساب نواب حمید اللہ خاں والیٔ بھوپال کے نام ہے:

توصاحبِ نظری آنچہ درضمیر من است — دل تو بیند و اندیشۂ تو می داند
بگیر ایں ہمہ سرمایۂ بہار از من — کہ گُل بدست تو از شاخ تازہ تر ماند

ابو طالب کلیم کا شعر ہے:

زغارت چمنت بر بہار منت ہاست — کہ گل بدستِ تو از شاخ تازہ تر ماند

اقبال صرف دوسرے مصرعے کو تضمین کے لیے کام میں لایا ہے۔ تضمین کی یہ بھی ایک نئی راہ ہے۔

"جاوید سے" خطاب کرتے ہوئے اقبال کسبِ کمال کی تلقین اور وراثت پر تکیہ کرنے کی تنقیص کرتا ہے:

اللہ کی دین ہے جسے دے — میراث نہیں بلند نامی
اپنے نورِ نظر سے کیا خوب — فرماتے ہیں حضرت نظامی
جائے بزرگ بایدت بُود — فرزندیِ من نداردت سُود

یہاں تضمین کا استعمال بہت سادہ، بات کی تائید کے لیے نقلِ قول کی شکل میں، خاقانی پر چھ شعر کی نظم کا آغاز اس شعر سے ہوتا ہے:

وہ صاحبِ تحفۃ العراقین — اربابِ نظر کا قُرّۃ العین

اور اختتام ان اشعار پر:

وہ محرمِ عالمِ مکانات — اک بات میں کہہ گیا ہے سو بات
خود بوئے چنیں جہاں تواں بُرد — کابلیس بماند و بو البشر مُرد

یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ خاقانی سے اقبال نے اس قدر عقیدت کا اظہار کیوں کیا۔ ایک وجہ تو غالباً یہ ہو گی کہ خاقانی کا کلام حرکت، ہمت اور جوش و خروش سے ہے۔ دوسری وجہ شاید یہ

ہو سکتی ہے کہ خاقانی علوم کا بحرِ ذخّار تھا۔ اقبال کی وسعتِ مطالعہ کو یہ بات بھائی ہو تیسرا سبب غالباً وہ محبت ہے جو خاقانی کو خاتم النبیین سے تھی، جس کا اظہار اس نے بڑے جوش اور خلوص کے ساتھ نعتیہ قصائد میں کیا ہے اور جس کی بنا پر اُسے حسانِ عجم کہتے ہیں۔ اس نظم میں تضمین شعر اقبال کے اشعار پر مہرِ تصدیق و تکمیل ثبت کرنے کے لیے صرف نہیں کیا گیا ہے۔ نہ اس سلسلۂ خیال کے اتمام کے لیے صرف ہوا ہے جو پوری نظم میں جاری وساری ہے۔ اقبال یہ شعر اس لیے لایا کہ خاقانی کے پیرایۂ بیان اور اندازِ فکر کی ایک پردہ بر انداز جھلک قارئین دیکھ سکیں اور اس کی عظمت اور شخصیت کے بارے میں قیاس کر سکیں۔ آپ نے دیکھا اقبال کی خلاقی نے تضمین کے میدان میں کتنی نئی نئی راہیں نکالیں۔

زیبے سے دیا جلتا چلا آیا ہے، علوم کا ارتقا اسی عنوان ہوا ہے۔ جو کچھ پہلے آنے والے کر گئے بعد میں آنے والوں نے اس پر اضافہ کیا یا ترمیم کی۔ گویا ان کی پیڑھیوں میں ایک گونہ اشتراکِ عمل ہوتا چلا آیا ہے۔ لیکن اسلاف و اخلاف، ماضی اور حال کے درمیان ہمکاری یا اشتراکِ عمل کی سب سے دلکش مثال وہ تضمینیں ہیں جن میں ماضی اور حال کے فاصلوں کو مٹاتے ہوئے دو شاعر مل کر ایک نظم کی تخلیق کرتے ہیں۔ اقبال کی تضمینیں ماضی اور حال کے مابین ہمکاری کی معنی خیز اور حیرت آفریں مثال ہیں۔

تراکیب:

ہر بڑا شاعر تراکیب اختراع کرتا ہے۔ شاعر کو بالعموم وہی الفاظ اختراع کرنا پڑتے ہیں، شاعری میں جن کا چلن ہوتا ہے۔ نئے شاعر کے لیے اس کے سوا کوئی چارہ نہیں رہتا کہ اپنے مفہوم کو ادا کرنے کے لیے ان الفاظ کو نئی ترتیب دے۔ ایسا کرتے ہوئے وہ دو خطروں کی زد میں آتا ہے: ایک تو یہ کہ گھسے ہوئے الفاظ تازگی کھو بیٹھتے ہیں، ان کے ذریعہ ادا کی ہوئی نئی بات بھی پرانی معلوم ہوتی ہے، یعنی شاعر جو کچھ کہنا چاہتا ہے وہ پڑھنے والے کے ذہن یا دل میں ٹھیک سے نہیں اُترتا۔ دوسرے یہ کہ پڑھنے والے کو وہی الفاظ سنتے سنتے اُکتاہٹ ہونے لگتی ہے۔ اچھے شاعر پیرایۂ بیان کی ندرت سے ان ہی الفاظ میں شگفتگی پیدا کر لیتے ہیں لیکن بڑے شاعر صرف پیرایۂ بیان کی ندرت پر اکتفا نہیں کر سکتے۔ انھیں بہت کچھ کہنا ہوتا ہے جو بالکل نیا ہوتا ہے۔ لہٰذا بڑے شاعر ایک طرف تو پرانے لفظوں کو فکر کی توانائی اور زورِ بیان سے نیا رُخ دیتے ہیں اور دوسری طرف وہ اظہارِ مطالب کے نئے

سانچے بناتے ہیں۔ نئے الفاظ بنانا ممکن اور مناسب نہیں ہوتا، اس لیے بڑا شاعر اپنی زبان کے دوسرے لسانی سرچشموں سے بہت سے ایسے الفاظ حاصل کرتا ہے جو اس سے پہلے اس کی زبان میں رائج نہیں ہوئے تھے، یا رائج ہو کر مٹ گئے تھے۔ وہ بعض مروّجہ الفاظ کو نئے مفہوم میں استعمال کرتا ہے۔ اس کے علاوہ وہ بڑے پیمانے پر وہ اعلیٰ تخلیقی عمل بھی کرتا ہے جسے ترکیب سازی کہتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ شاعر قصداً صرف ترکیب بنانے کے کام میں لگ جائے۔ جب وہ شاعری کرتا ہے تو جذبہ، خیال اور احساس کی حدت میں الفاظ اور اُن کی دیرینہ ترتیبیں پگھلنے لگتی ہیں اور جو کچھ وہ کہنا چاہتا ہے، جوشِ تخلیق کی بدولت اُسے نئے ترکیبی سانچے میں ملتے جاتے ہیں۔ الفاظ کو مستعار لینے، الفاظ کو نیا رُخ دینے، اور تراکیب ڈھالنے کی اس شاعر کو خصوصاً ضرورت ہوتی ہے جو ادب کی ایک نئی کائنات تخلیق کرنے، فکر کو نیا موڑ دینے، ازلی روایات کو بدلنے اور چھوٹی سی ندی کو سمندر بنانے پر تُلا ہو۔ چنانچہ اقبال نے الفاظ کا ایک وسیع ذخیرہ فراہم کیا، ایسے نوک پلک سے درست کیا۔ اس کی معنویت کو شہ دی اور نئی نئی تراکیب کا ایک انبار لگا دیا۔ اقبال کی فنکاری اور خلاقی کا یہ کرشمہ ہے کہ اس کی زبان، اس کے ذخیرۂ الفاظ، اس کی تراکیب میں باوجود شدید نُدرت کے غرابت اور اجنبیت محسوس نہیں ہوتی ہے

تراکیب کے کئی فائدے ہیں: اختصار، جامعیت، بلاغت، زورِ بیان۔ اچھی ترکیب میں دو یا دو سے زیادہ الفاظ اس طرح جمع کیے جاتے ہیں کہ ان کا باہمی عمل جمع کا نہیں ضرب کا ہوتا ہے۔ اگر یہ عمل صرف جمع کا ہو تو یہ سمجھنا چاہیے کہ جذبہ و فکر کی بھٹی میں دونوں اجزائے ترکیب کے سانچے پگھل کر ایک نہیں ہونے پائے۔ دھاتیں الگ الگ رہیں، ان سے جو آمیزہ ALLOY بننا تھا نہیں بن سکا۔ اقبال کے یہاں ۱۹۰۵ سے پہلے کے کلام میں کچھ تراکیب ایسی ہیں جن میں اس نوع کی ٹھنڈک اور بناوٹی پن ملتا ہے لیکن بعد کے کلام میں اس قسم کی ٹھنڈک اور جامع تراکیب ناپید ہیں، جیسے: نالۂ بیداد، سوزِ زندگی، علاج گردشِ چرخِ کہن، شمعِ بارگہ خاندانِ مرتضوی وغیرہ۔ یہ بالعموم طویل اضافی تراکیب ہیں جن میں اجزائے ترکیب کا ایک دوسرے سے کوئی نامیاتی رشتہ نہیں ہے۔ مصنوعی اور سرد تراکیب پہلے دور میں بھی کم ہے، دوسرے اَدوار میں یہ ڈھونڈے نہیں ملتیں۔ قدرتِ سخن جیسے جیسے بڑھتی گئی تراکیب کی ہیئت، معنویت، تراش خراش بلاغت اور

تاثیر اور انفرادیت میں اضافہ ہوتا چلا گیا۔

میں پہلے ترتیب وار بانگِ درا، بالِ جبریل اور ضربِ کلیم کی کچھ تراکیب آپ کے سامنے رکھوں گا یہ ذخیرہ کم وکیف دونوں اعتبار سے سخن شناس نگاہوں کو خیرہ کرنے کے لیے کافی ہے۔ زمانی ترتیب سے یہ اندازہ بھی ہو جائے گا کہ ترکیب سازی کا ارتقا شاعری کے ارتقا کے دوش بدوش چل رہا ہے۔

بانگِ درا (۱۹۰۵ تک):

صورتِ آئنہ، بُتِ پندار، حیرت آشنا، کج بینیٔ کشتۂ عزلت، طولِ داستانِ درد، رنج رہ منزل، طلب خو۔ خیالِ فلک نشیں، جانِ ناشکیبا، حام آتشیں، خاموشیٔ ازل، تابِ شکیبائیٔ لیلیٰ معنیٰ کافورِ سیری، میکدۂ بے خروش، گرم ستیز، طفلک پروانہ خو، غبارِ دیدۂ بینا، حجاب آگہی۔ آئنہ بوسی سوادِ حرم، خاطرِ گرداب، طرزِ انکار۔ دامِ تمنا، حیلِ کارواں۔ موجِ نفس، گوش بہ دل، چشمِ امتیاز

(۱۹۰۵ سے ۱۹۰۸ تک)

عروسِ شب۔ لذتِ رم، ظلمت خانہ، پہنائے عالم، نظمِ ہستی، سعیٔ پیہم، ذوقِ تپش، رنگِ تغیر، عشقِ گرہ کشائی، گریۂ جانگداز، سرمۂ امتیاز، عشقِ بلند بال، طائرِ زیرِ دام، طائرِ بام، مورِ ناتواں، لطفِ خرام، غمکدۂ نمود، دمِ آفتاب، روحِ خورشید، خونِ رگِ مہتاب، جلوہ آشام، سینہ شگافی، طرب اندوزِ حیات، مزرعِ شب، قافلۂ نجوم، بانگِ درا، زمن حرسا، تلون کیشِ، افلاسِ تخیل۔ تنک جلوہ، شکستِ خویش بردوش، لذت گیرِ وجود، دامنِ دراز، آئین نمو، صحرانشین، زنجیرِ توہم، سکون نا آشنا، ستم کش ہستیٔ ناتمام، شاخِ تاک۔

(۱۹۰۸ سے)

چمن ساماں، ولادتِ مہر، وداعِ غنچہ، خرقۂ دیرینہ، بربطِ قدرت، باطنِ ہر ذرۂ عالم، گل بدامن، گردوں پایہ، خراجِ اشکِ گلگوں۔ جبیں گستر، کشتِ عمر، کوچہ گردنے۔ ریاضِ دہر۔ بحرِ ناپیدا کنار حسن آتش سوار۔ صورتگرِ ہستی۔ رنگہائے رفتہ۔ گردوں وقار۔ درودِ فصلِ انجم کشتِ خاور۔ آئنہ کار۔ خلوت گاہِ مینا۔ تہِ دامانِ بادِ اختلاط انگیز۔ چراغِ سینہ۔ رزم گاہِ خیر و شر۔ زیاں کار۔ سود فراموش۔ فکرِ فردا۔ غم دوش۔ خاکم بدہن۔ جمعیتِ خاطر۔ خوگرِ پیکرِ محسوس۔ حدی خواہ۔ محفلِ کون ومکاں۔ گرمیٔ رخسار۔ شہر آباد۔ ذوقِ خود امروزی

سنانِ ناب ۔ تشنۂ مضراب ۔ پیرہنِ مرگ ۔ چشمِ گرداب ۔ شامِ سیہ قبا ۔ طشتِ افق ۔ دستِ پُر درد ۔ پا شکستہ ۔ آئنہ دیواری ۔ نوا پیرا ۔ شبنم افشاں ۔ زشت روئی ۔ بے موسم ۔ شعلہ آشام ۔ فکرِ فلک پیما ۔ احساسِ زیاں ۔ مینا بدوش ۔ خیمہ زن ۔ سرودِ بربطِ عالم ۔ جوہرِ آئینۂ ایام ۔ طلسمِ ہیچ مقداری ۔ علاجِ تنگیٔ داماں ۔ سینہ چاکانِ چمن ۔ نوا ساماں ۔ نبضِ موجودات ۔ ناموسِ ہستی ۔ تلخابۂ اجل ۔ قدسی الاصل ۔ آسماں گیر ۔ جذبِ باہم ۔ لوثِ مراعات ۔ ذوقِ تن آسانی ۔ گلستاں بکنار ۔ افق موسم ۔ شعلہ بہ پیراہن ۔ گل بر انداز ۔ افق تابی ۔ کوکبِ قسمتِ امکاں ۔ نبضِ ہستی ۔ سنگِ ہوس ۔ دُخترِ خوشخرامِ ابر ۔ گرم تقاضا ۔ گرم ستیز ۔ نازنینانِ سمن بر ۔ چمن آوارہ ۔ دیوانِ جزو و کل ۔ ستیزہ کار ۔ چراغِ مصطفوی ۔ شرارِ بولہبی ۔ فغانِ نیم شبی ۔ خاکِ تیرہ دروں ۔ وفا سرشت ۔ خدمت گر ۔ ہم پہلو ۔ شرکتِ غم ۔ سربہ زانو ۔ انجم گردوں فروز ۔ تجدیدِ مذاقِ زندگی ۔ سرنگ آباد ۔ آتش قبا ۔ آفاق گیر ۔ لذتِ تنویر ۔ شعلۂ فریاد ۔ ریزہ کار ۔ فتنہ تراش ۔ مرغِ تیز پر ۔ فردوس در دامن ۔ خود افزائی ۔ بیدار دل ۔ جوانانِ تیغ بند ۔ آئینۂ حق ۔ فکرِ فلک رس ۔ نوائے سوختہ در گلو ۔ بریدہ رنگ ۔ رمیدہ بو ۔ نانِ شعیر ۔ سرشتِ سمندری ۔ گلۂ جفائے وفا نما ۔ نرم ستیز ۔ تگاپوئے دمادم ۔ اخیز سیماب پا ۔ جبینِ جبرئیل ۔ پیمانۂ امروز و فردا ۔ ضمیرِ کن فکاں ۔ دیو استبداد ۔ پائے کوب ۔ اعضائے مجالس ۔ سرابِ رنگ و بو ۔ دستِ دولت آفریں ۔ بطنِ گیتی ۔ تجلی زار ۔ کلاہ لالہ رنگ ۔ ترک خرگاہی ۔ تُنک تابی ۔ گراں خوابی ۔ ضمیرِ لالہ ۔ شہیدِ جستجو ۔ حنا بند عروسِ لالہ ۔ بُتانِ رنگ و خوں ۔ گماں آباد ۔ قندیلِ رہبانی ۔ غبار آلودۂ رنگ و نسب ۔ مضامینِ زندگی ۔ سیرتِ فولاد ۔ دہر آشوبی ۔ زناری ۔ بتخانۂ ایام ۔ جرمِ خانہ خراب ۔

بالِ جبریل :

حریمِ ذات ۔ نقش بند ۔ دلِ وجود ۔ کج رو ۔ محیطِ بیکراں ۔ دفترِ عمل ۔ خیمۂ گل ۔ خود نگہداری ۔ کارِ آشیاں بندی ۔ خدا مست ۔ پُر سوز و نظر باز و

نکو بین و کم آزار - آشوبِ قیامت ، گوہرِ فردا ، شیشہ گر ، فراخیِ افلاک ، کشادِ شرق و غرب ، طائرِ بلند بال ، عیشِ نیام - مردانِ حُر ، ناخوش اندیشی ، چراغِ لالہ ، آرزو کی بے نیشی ، سود و سودا ، خاکبازی ، حوربانِ فرنگی ، جلوہ ہائے پابرکاب ، لطیفۂ ازلی ، شیوہ ہائے خانقہی ، سرِ جیب ، آدابِ سحر خیزی ، نالۂ آتشناک ، عیار گرمیِ صحبت ، رہ و رسمِ کجکلاہی ، مرد راہ داں ، شمشیر و سناں ، طاؤس و رباب ، کم کوش ، طغیانِ مشتاقی ، مجبورِ پیدائی ، چوبِ کلیم ، گراں سیر غمِ راحلہ و زاد ، مقاماتِ آہ و فغاں ، بے نم و بے سوز و ساز ، فتحِ باب ، آئنہ دیوار ، شررِ زندہ ، سادہ اوراقی ، صیقلِ ادراک ، خارا گدازی ، جہانِ گندم و جو ، غلط آہنگ ، عفتِ قلب و نگاہ ، سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو ، رزمِ خیر و شر ، ادا فہم ، آدم گری ، خوگرِ محسوس ، راکبِ تقدیر ، جہانِ بے وسواس ، غمکدۂ رنگ و بو ، ہوائے بیاباں ، بے کرانہ ، مسندِ ارشاد -

ضربِ کلیم :

لہو رنگ ، کم پیوند ، نغمہ ہائے بے صوت ، تخمینِ ظن ، ام الکتاب ، بے توفیق ، سیلِ سُبک سیر و زمیں گیر ، سحرِ افرنگ ، افلاسِ تخیل ، کہنہ خم و پیچ ، زلزلۂ عالمِ افکار ، لذتِ آشوب ، صیرفیِ کائنات ، گرمیِ یوم النشور ، ظلمت کدۂ خاک ، حرب و ضرب ، طلسمِ بود و عدم ، جگرِ لالہ ، بازیچۂ تاویل ، مملکتِ صبح و شام فسادِ قلب و نظر ، پُردم ، رہ نوردِ شوق ، صنم کدۂ کائنات ، محفل گداز ، نفس شماری ، نفس گدازی ، قوتِ اشراق ، محرمِ اعماق ، ہوائے دشت ، مرگِ مفاجات - رزندگی ، سوزِ جگر ، بے علم ہے سوزِ دماغ - کشادِ دل - بے عروق و عظام ، لادینی افکار - کتاب خواں ، صاحبِ کتاب - ذوقِ خراش - خدنگِ سینہ گرِ دل ، صاحبِ مازاغ ، بوئے رفاقت ، زجاج گر ، لذتِ پیدائی ، مثالِ نگہِ حور ، صفتِ جوہرِ سیماب ، مردانِ گراں خواب ، غواصِ معانی ، بیگانۂ مضراب ، معرکۂ ذکر و فکر ، بے منتِ تاک ، سراپردۂ افلاک ، سرودِ حلال ، طربناک ، اندیشۂ تاریک ، میخانۂ حافظ ، ہو کہ بت خانۂ بہزاد ، شررِ تیشہ ، صیہونیِ افرنگ ، تاویلِ مسائل -

مذکورہ تراکیب ان ترکیبوں کے وسیع ذخیرے کا ایک جزو ہیں جنھیں اقبال نے وضع کیا یا جنھیں نئے انداز اور نئے مفہوم میں استعمال کیا - ہر ترکیب ایک چھوٹی سی دنیا ہے جس کے اندر اقبال کی شاعری کی کائنات سمٹ آئی ہے - آپ کو یہ اندازہ بھی ہو گیا ہو گا کہ اقبال نے تراکیب انواع و اقسام سے بڑی کثرت اور فراواں حسن کے ساتھ استعمال کیا ہے - ان تراکیب کو ان کے منشار اور ہیئت کے لحاظ

سے کئی قسموں میں بانٹ سکتے ہیں مثلاً عطفی، اضافی، توصیفی، تملیکی، تجسیمی، تاثیری، تشبیہی، استعاراتی، تلمیحی، تقابلی، ترصیعی۔

عطفی ترکیب کی مثالیں فراواں ہیں: ”خوش اندیشۂ شگفتہ دماغ“ دو توصیفی تراکیب کو جوڑ کر یہ عطفی ترکیب بنی ہے ”سود و سودا“ ”سود و سرور و سرود“ بیم و رجا، عطفی ترکیب کبھی تاکید کے لیے آتی ہے جیسے تگ و تاز، جد و جہد کبھی تقابل کے لیے جیسے زیر و بم، سود و زیاں، ذکر و فکر برنا و پیر اور کبھی ہم جنس اشیا یا صفات کے اجتماع کے لیے جیسے سوز و سرور و سرود۔ عطفی ترکیب میں ایک طرف تو لفظوں کے استعمال میں کفایت ہوتی ہے یعنی ایک ہی فعل اور ربط صرف دو اسما کے کام آتا ہے، تو دوسری طرف زور اور تاکید اور شکوہ کا حق بھی ادا ہو جاتا ہے۔

تقابلی تراکیب عموماً عطف کی شکل میں ہوتی ہیں مثلاً عقل غیاب و جستجو، عشق حضور و اضطراب معرکۂ بیم و رجا، سکوت و فغاں، تمیز بندہ و آقا، سنگِ امروز، آئنہ فردا، حریم ذات، بتکدۂ صفات۔

اضافی ترکیب کا دامن بہت وسیع ہے۔ ترکیب کی زیادہ تر اقسام جن کا ذکر ہوا ہے اس کے سایۂ عاطفت میں آجاتی ہیں، مثلاً زحمت کشِ پیکار۔ دم آفتاب، سیلِ محبت، بربطِ قدرت، آشوبِ قیامت۔

توصیفی ترکیب میں رشتہ اتصال صفت ہوتی ہے، مثلاً خضر خجستہ گام۔ تلون کیش، گریۂ سرشار۔ ساقیانِ ساحری فن۔

تملیکی تراکیب ملکیت کی نشاندہی کرتی ہیں، مثلاً صاحبِ کتاب، جبینِ بندۂ حق، بختِ کے، میخانۂ حافظ، بت خانۂ بہزاد۔

تجسیمی ترکیب میں کسی بے جان شے یا صفت سے شخصیت یا جسم یا روح منسوب کی جاتی ہے مثلاً عقل جس سے عقل سر بہ زانو ہے وہ مدت اسکی ہے عقل کو ایک شخص متصور کیا گیا ہے جو غور و فکر میں سر بہ زانو ہے۔ ”دخترِ خوشخرام ابر“ یہاں ترکیب اضافی کے بطن میں ترکیب توصیفی بھی ہے اور ترکیب تجسیمی بھی۔ ”لیلیٰ معنی“ کی ترکیب بھی اسی قبیل کی ہے۔ انگریزی شاعری میں اس نوع کی تجسیم (PERSONIFICATION) کا بہت رواج ہے۔ استعارہ سے اس کا قریبی تعلق ہے۔ اقبال کی تجسیمی تراکیب حسین صورتگری کی حامل ہیں۔

تاثیری تراکیب میں ترکیب کا ایک جزو اثر پذیر ہوتا ہے۔ مثلاً گل برانداز، تارک آئینِ رسولِ مختار، آفاق گیر، جگر گداز، نظارہ سوز، ظلمت ربا۔

تشبیہی تراکیب میں وجہ شبہ واضح ہوتی ہے۔ مثلاً مانندِ سحر رونا ہوں میں۔ صورت ماہی۔ صورت آئنہ۔ صورتِ سیماب، صفتِ تیغ بے نیام، مثالِ نگہ حور۔ صفت سورۂ رحمٰن۔

استعاراتی تراکیب میں معنویت اور جمال حیرت آفریں ہے: ضمیرِ وجود، سیمائے قمر، گریبانِ لالہ، شمشیرِ جگر دار۔ (ہوس کے) پنجۂ خونیں۔ آرزو کی بے نیتی، حصارِ دیں۔ شاخ یقیں۔

تلمیحی تراکیب میں تلمیح بیشتر تاریخ اور مذہب سے ہے: زورِ حیدر، فقرِ بوذر، صدقِ سلمانی، ہلاکِ جادوئے سامری۔ قتیلِ شیوۂ آذری، دبدبۂ نادر، شوکتِ تیموری۔

ترصیع سے ترکیب کے حسن اور شکوہ میں اضافہ ہو جاتا ہے، مثلاً وہ خضر بے برگ و ساماں، وہ سفر بے سنگ و میل۔

توصیفی تراکیب کی ایک ذیلی قسم وہ بھی ہے جسے فنِ تاریخ گوئی سے ایک اصطلاح لے کر ترکیب تخرجہ کہا جا سکتا ہے، مثلاً: بے نم و بے سوز و ساز، خدائے لم یزل، نغمہ ہائے بے صوت، لاشریک، لادینیِ افکار، موجِ بے باک، بے منّتِ تاک، بے سوادی، شمشیرِ بے زنہار۔

ان مثالوں سے آپ کو اندازہ ہوا ہوگا کہ اقبال کے یہاں تراکیب میں کس قدر تنوع ہے۔ میں نے شروع میں کہا تھا کہ ترکیب کے کئی فائدے ہیں: اختصار، جامعیت، بلاغت، زورِ بیان، ان کے علاوہ اقبال کی تراکیب اپنے دوش پر صوتی حسن بھی لاتی ہیں۔ سفینۂ شعر کے لیے اکثر بار BALLAST کا کام بھی کرتی ہیں تاکہ جذبہ کی موج یا انداز بیان کی روانی سفینہ کو الٹ نہ دے۔ اکثر اوقات مضمون اشعار سے سُبک سیری کے بجائے گراں سیری کا تقاضا کرتا ہے۔ تراکیب ان مقامات پر شعر کے وزن اور وقار میں اضافہ اور رفتار میں کمی کرتی ہیں۔ شعر کی داخلی موزونیت اور ترنم کو تراکیب سے تقویت ملتی ہے۔ وہ اندرونی قافیہ جیسا عمل بھی کرتی ہیں۔ تراکیب کے فیض سے شعر کی تاثیر اور مفہوم متمول ہو جاتا ہے۔ شعر میں معانی کی تہیں ایک دوسرے کے ساتھ مختلط ہو جاتی ہیں۔ شعر کے معنی اور ماحول کو وسیع اور رفیع کرنے میں ترکیب کا بڑا ہاتھ ہے۔ ترکیب کی سب سے بڑی معنوی اہمیت یہ ہے کہ وہ قولِ فیصل کا حکم رکھتی ہیں۔ دو یا تین لفظ مل کر ایک ایسی اکائی بناتے

ہیں جو بمنزلہ کے ہوتی ہے۔ گویا ایٹم کی طرح وہ ایک چھوٹی سی کائنات ہے، خود کفیل و خود دارو خود گیر و خود افراز۔ جو خیال یا جذبہ ترکیب کی گرفت میں آگیا، محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک مسلمہ حقیقت ہے قائم بالذات، ایک ایسا دعویٰ ہے جس کو کسی دلیل کی ضرورت نہیں۔ تراکیب نہ صرف شعور بلکہ تحت الشعور پر گہرا نقش چھوڑ کر جاتی ہیں۔ اقبال نے تراکیب کے شعری امکانات اور صلاحیتوں کی نقاب کشائی اور تکمیل کو نقطہ ہائے عروج تک پہونچا دیا ہے۔

اقبال نے تراکیب سے تصویر کشی کا کام لیا ہے اور صنم تراشی کا بھی۔ اس نے تراکیب سے ایک نئی کائنات کھڑی کی ہے۔ ایک نیا ماحول بنایا ہے۔ جو تراکیب استعمال کی کثرت اور تمدن کے زوال کی بنا پر بے جان اور جامد ہو گئی ہیں ان کو اقبال نے یا تو ہاتھ نہیں لگایا یا انھیں حیات تازہ بخش دی۔ اس نے بے شمار ترکیبیں وضع کیں۔ بہت سے الفاظ شاعری کی زبان میں داخل کیے۔ ان دونوں کی مدد سے اس نے شاعری کی ایک نئی دنیا بنائی جہاں انحطاط کی دو ننانیوں یعنی تعیش اور یاس میں سے کسی کا گزر نہ تھا۔ یہ ایک جیتی جاگتی، اُبھرتی ہوئی دنیا تھی۔ امیدوں، امنگوں حوصلوں سے لبریز، پُر حرکت، پُر نور، پُر خروش، باضمیر، باتدبیر، پُر خیر۔ اس دنیا کی مخلوق، اس بازار کی متاع، اس محفل کی زبان ہی نئی تھی۔ اقبال نے اس دنیا کو بنانے میں تخلیقی عرقریزی کا کمال دکھایا اور اس انداز سے کہ دیکھنے والوں کو یہ احساس بھی نہیں ہوتا کہ یہ صدیوں کا کام ہے جسے ایک بڑے شاعر نے ایک زندگی میں سمیٹ کر رکھ دیا۔

اس مختصر صحبت میں اقبال کی ترکیب سازی کے صرف چند زاویوں پر روشنی ڈالوں گا۔ ترکیب کی جامعیت، خود کفیلی، کائنات سازی اور شعور اور تحت الشعور پر اس کی اثر اندازی کا ذکر آچکا ہے۔ مثالوں پر پھر غور کیجیے: مصافِ زندگی، کشتِ عمر، گماں آبادِ ہستی، حصارِ دیں، چراغِ آرزو، آئینہ گفتار، سُرمہ امتیاز، شکست انجام، چراغِ مصطفوی، شرارِ بولہبی، شعلۂ تحقیق، موجِ پریشاں خاطر۔

ان میں سے ہر ترکیب ثبوت بکنار اور تاثیر بردوش ہے۔ آپ اس اکائی کو توڑنا نہیں چاہتے اس کی ضرورت محسوس نہیں کرتے کہ بیان یا دعوے کے باہر اس کے ثبوت یا دلیل کو ڈھونڈا جائے۔ ہمیں ان تراکیب پر ایمان لانا پڑتا ہے، شعور میں سے گزرتی ہوئی یہ تحت الشعور میں ٹھکانہ بنا لیتی ہیں۔

افق کی تشکیل میں تراکیب مفرد الفاظ کے دوش بدوش ہیں۔ یہ حقیقت غایتِ اشتہار سے

مزید تکرار کی محتاج نہیں کہ اقبال نے اردو شاعری کے زمانی اور مکانی افق کو بے اندازہ وسیع کر دیا۔ اس میں اس کے مشاہدہ، اس کے وسیع اور دور رس مطالعہ اور اس کے بے نظیر تاریخی شعور کو دخل تھا۔ افق کی افلاک کی پہنائیاں ان تراکیب سے ظاہر ہوتی ہیں جن میں سے کچھ کو میں اب دوہرا رہا ہوں۔

گردوں پایہ فکر فلک پیما، کشتِ خاور، ورودِ فصلِ انجم، دہقانِ گردوں، خورشید سے مینا بدوش، آسماں گیر، کوکبِ قسمتِ امکان، انجمِ گردوں فروز، اوج گاہوں، نہ پردۂ گردوں، گنبدِ آئنہ رنگ، سحابِ دریا پاش، بالائے بامِ آسماں۔

ایسا لگتا ہے کہ اچانک کھڑکیاں کھول دی گئیں اور قدرت اپنے پورے حسن وجمال، آب وتاب، ہوا وطوفاں، انجم وگل، نور وظلمت، سکون وشہفت کے ساتھ بے محابا اردو شاعری کے ایوان میں گھس آئی۔ فلک سے نگاہ قلزم کی طرف موڑیئے: شوکتِ طوفاں، موجِ مضطر، تلاطم ہائے دریا، محیط بے کراں، موجِ تند جولاں۔ چمن پیکر تراکیب سے کلام گل وگلزار ہے۔

گلستاں بکنار، گل بر انداز، نکہتِ خوابیدہ، سینہ چاکانِ چمن، چمن بندی، مجبورِ نمو جیب گل، سبزۂ نورستہ، آئینۂ عارض، زیبائے بہار، جوئے کم آب، سراب رنگ وبو، تہ دامانِ بادِ اختلاط انگیز، خیمۂ گل۔

صوتی حسن بھی اقبال کی ترکیبوں کا ایک نشانِ امتیاز ہے: دیو استبداد جمہوری قبا میں پائے کوب، تُرکِ خرگاہی ہو یا اعرابی والا گہر، تگاپوئے دمادم سیلِ تندرو، جوئے نغمہ خواں بشاہینِ قہستانی طلسم گنبدِ گردوں۔

یہاں ان صنعتوں کا دلکش عمل نگاہوں کو کھینچتا ہے جنھیں انگریزی میں ONOMATOPOEA یا معنیِ صدا آزاد اور ALLITERATION یعنی ہم آواز الفاظ کا قرب کہتے ہیں۔

جغرافیائی وسعت اگر مدِ نظر ہو تو "جیشمِ فرانسس" سے لے کر "گلستانِ اندلس" "دشت بیمائے حجاز"، "دجلہ"، "دریوب ونیل"، "مسجدِ قرطبہ" پر نگاہ ڈالیے۔

اقبال تراکیب کو ہیرے کی طرح تراشتا ہے اور نگ کی طرح جڑتا ہے۔ اس شعر پر غور کیجیے:

اے رہینِ خانہ تو نے وہ سماں دیکھا نہیں ۔۔۔ گونجتی ہے جب فضائے دشت میں بانگِ رحیل

"رہینِ خانہ" کے بجائے، اسیر خانہ، کر دیجیے۔ شعر کے صوتی حسن کو داغ لگ جائے گا۔ اور 'رہین' کا 'رحیل' کے ساتھ جو ہیتی رشتہ ہے جو بحر کے تانے بانے میں کام کر رہا ہے ٹوٹ جائے گا۔

حرکت اور تموج، روشنی اور حرارت کو اقبال کی شاعری کے چار عناصر کہا جا سکتا ہے۔ ان کی تشکیل میں تراکیب کا بڑا حصہ ہے، ملاحظہ کیجیے:

موجِ سراب۔ شعلہ آشام۔ سرمایہ دارِ گرمیِ آواز۔ برق رفتاری شعلۂ تحقیق۔ کاروانِ ہستی، دریائے نور۔ برقِ ایمن۔ شرر آباد۔ افق بالی۔ گرمِ تقاضا۔ شعلۂ فریاد۔ تپشِ شوق۔ سرشتِ سمندری، حدی خواں، شعلہ مقالی۔

حرکت اور خروش، اضطراب اور رستخیز کو اقبال نے شعری قالب عطا کیے ہیں۔

جانِ ناشکیبا۔ سامانِ بے تابی۔ ہنگامۂ رنگ و صوت۔ ستیزہ کار، بانگِ رحیل۔ آشوبِ قیامت۔ غلط آہنگ، لبریزِ صدائے ناو نوش۔

اقبال کے دیوان ان مضامین و مسائل سے بھرے ہوئے ہیں جن کا ذکر اگر کوئی فلسفی، سیاست شناس یا عالمِ اقتصادیات کرتا تو مطالعہ کے لیے ان سے زیادہ خشک مواد تصور میں نہ آتا۔ اقبال کے کلام میں یہی مسائل دیدہ زیب اور دل انگیز بن جاتے ہیں۔ بنیادی وجہ تو اس کی یہی ہے کہ اقبال جو سوچتا ہے اسے محسوس کرتا ہے۔ جذبہ اور فکر کا اختلاط جسے گرمیِ اندیشہ کہیے اس کا ایک نمایاں وصف ہے۔ اس کے علاوہ اقبال نے اندازِ بیان ایسا اختیار کیا ہے کہ تجریدی مسائل مجسّم ہو کر سامنے آجاتے ہیں، خیال تصویر بن جاتا ہے۔ اوصاف کو جسم کی دولت مل جاتی ہے لیکن اس قسم کا پیرایہ بیان اوپر سے مسلط نہیں کیا جا سکتا۔ یہ شاعر کی شخصیت، اس کے اندازِ فکر، پیرایۂ احساس سے پھوٹتا ہے شاعر میں اگر یہ صلاحیت ہے کہ دنیا میں رہتے ہوئے دنیا کو فاصلہ سے دیکھ سکے تو ہر چیز چھوٹی اور گھریلو سی نظر آنے لگتی ہے۔ اور اگر وہ کثرت میں وحدت کا مشاہدہ کر سکتا ہے تو اوصاف بہ آسانی ایک شے سے دوسری شے میں منتقل ہو جاتے ہیں، بے جانوں میں جان پڑ جاتی ہے۔ تجریدی مرئی بن جاتا ہے، مثلاً دخترِ خوش خرامِ ابر۔ عروسِ زمینِ شام۔ قبائے زندگی۔ خلوتِ اوراق۔ مادرِ گیتی، آبتنِ اقوامِ نو۔ حلقۂ زنجیرِ صبح و شام۔ جگر شیشہ۔ کوچہ گردنے۔ دخترِ دوشیزۂ لیل و نہار (دیکھیے یہ ترکیب اضافی، توصیفی اور عطفی کے امتزاج سے آتشہ بن گئی ہے) اجلۂ جام۔ فصلِ انجم۔ بیشۂ تحقیق۔ شبانۂ روزگار۔

ساری معنی خیز تراکیب طبعزاد نہیں ہیں۔ کچھ پیشروؤں سے حاصل کی ہیں مثلاً "سمت بیاد" حافظ سے "درگہ میر و وزیر" سعدی (درمیر و وزیر و سلطان) سے سرِ دامن اور گرہ کشا، بعینہٖ اور "خشت و سنگ" اور "رفت و بود" (ادنیٰ ترمیم کے ساتھ) غالب سے اور "چراغِ رخ زیبا کی تند اور پرطنز ترکیب ذوق سے۔ اقبال نے کون سی تراکیب مستعار لیں اور انھیں کیا نیا رُخ دیا، تحقیق کے لیے اس میں ایک راہ نکلتی ہے۔

اقبال کی تراکیب اس کی شخصیت اور شاعری کے ایک اور گوشے کو بے نقاب کرتی ہیں یعنی عقلی یا روحانی امور میں حسیاتی ذوق و تلذذ۔ مثالیں اس کی وافر ہیں۔

لذتِ تجدید، لذت یکتائی، جلوۂ بدمست، رعنائی افکار۔ نشاط اجل۔ خدامست، ذوقِ پرواز۔

تراکیب میں اجتماعِ اضداد اور قول محال کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ ان کا مفہوم صرف یہ ہے کہ شاعر کی نگاہ ظاہر کو چیرتی ہوئی باطن تک پہونچ گئی۔

ہنگامۂ خاموش، حجابِ آگہی، سرودِ خموش۔ عشقِ گرہ کشائی، لطفِ بے خوابی، معجزۂ فن۔ رہزدل میں، ذوقِ خدائی، سلطانی جمہور، چشمۂ آفتاب۔

آفاقی اور ابدی اقدار اور کائنات گیر حالات و حوادث اور لیل و نہار اور آئین قدرت کا چہرہ تراکیب کے آئینہ میں نظر آتا ہے:

حُسن آئنہ حق اور دل آئینۂ حسن۔ خود نمائی، خود فزائی۔ طلسمِ دوش و فردا۔ ذوقِ حفظِ زندگی۔ فرائض کا تسلسل۔ حریم ذات۔ ضمیر کن فکاں۔ صاحبِ لولاک۔ زیر و بم ممکنات، غیاب و حضور، طلوعِ فردا

اقبال اردو کا پہلا بڑا شاعر ہے جس کی طویل نظموں میں شاعری کو سلسلۂ خیال کے قدرتی اور تدریجی اظہار کے لیے استعمال کیا گیا۔ اس کا پیرایۂ بیان دائرہ وار نہیں، راست ہے۔ اظہار مطالب کی دل کشی اور معنویت کے لیے اس نے تراکیب سے فائدہ اٹھایا۔ اس نے اردو شاعری کے مزاج کو بدلا۔ بازگشت کے بجائے پیش رفت، حجرہ اور ایوان کی جگہ کوہ و صحرا، ندی اور سمندر اور آسمان سے افق بندی کی۔ انفرادی واردات کے بجائے اجتماعی حوادث و مسائل کا شاعرانہ جائزہ لگایا۔ غالب نے بھی روشِ عام سے انحراف کیا اور دکھایا کہ پرِ مرغ تخیل کی رسائی کہاں تک ہے لیکن غالب کا ... ان اقبال کے مقابلے میں محدود ہے۔ اقبال کی کائنات کی فراخی مبنی ہے اس کے اجتماعی شعور اس

کے آفاقی گیر تخیل، اس کے مشاہدۂ قدرت اس کے تاریخی ادراک اور احساسِ زمان و مکان پر۔ اسی لیے اقبال کو الفاظ اور تراکیب سے ایک نئی دنیا بنانا پڑی۔ وسیع مطالعہ کی مدد سے اس نے زمان و مکان کی طنابیں کھینچ لیں۔ غالب نے بہت سی دل کش اور معنی خیز تراکیب اختراع کیں لیکن اقبال کی تراکیب کا امتیاز یہ ہے کہ وہ افق ساز ہیں۔

ابھی تک میں نے تراکیب کے مثبت پہلوؤں کا ذکر کیا ہے۔ ان کے منفی پہلو بھی کئی ہیں۔ تراکیب تعقید پیدا کر سکتی ہیں کبھی کبھی شعر کی روانی میں ناخواندہ خارج ہوتی ہیں۔ گا ہے گا ہے اردو زبان کے مزاج کے خلاف جاتی ہیں۔ اگر ترکیب میں کوئی فارسی مصدر شامل ہو جائے تو وہ زبان کے مزاج اور مذاق سلیم پر گراں گزرتا ہے، مثلاً: نہیں منت کشِ تابِ شنیدن داستاں میری

یہ مصرعہ مخلوط النسل ہے جسے نہ فارسی کہہ سکتے ہیں نہ اردو۔ ہماری شاعری کی خوش قسمتی ہے کہ اقبال نے بہت جلد اس نوع کی تراکیب کو ترک کر دیا۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ شروع میں تراکیبِ اضافی کا تسلسل اور وجہ ترکیب کا تصنع گراں گزرتا ہے مثلاً:

"زینتِ تاجِ سرِ بانوئے قیصر" میں ذہن "قیصر" سے سفر شروع کرتا ہے اور 'بانوئ' اور 'سر' اور 'تاج' کی منزلیں طے کرتا ہوا 'زینت' پر جا کر دم لیتا ہے۔ طویل تراکیب کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ عطف اور اضافت پر مشتمل ہو۔ جملہ یا مصرعہ کی حرکت اور توانائی فعل سے ہے۔ فعل پر اگر طویل اور مصنوعی ترکیب کا بوجھ ڈال دیا تو اس کی روانی ختم ہو جائے گی اور وہ سسکنے لگے گا۔ اقبال نے بالعموم اس لغزش سے دامن بچایا ہے۔

اقبال نے تراکیب اور تضامین سے فکر اور جذبہ کو اظہار کی بیکراں وسعتیں عطا کیں۔ اس کی بدولت اردو شاعری کا افق اس قدر وسیع ہو گیا کہ اب پیچھے جاتے ہوئے گھٹن کا احساس ہوتا ہے۔ اس نے اردو شاعری کے مزاج کو خیال آرائیوں اور کج بیانیوں سے بیگانہ کر دیا۔ اس نے اردو شاعری کو انسانیت کے شانہ بہ شانہ اور قدرت کے روبرو کھڑا کر دیا۔ اس نے فکر کو حدت اور جذبہ کو سنجیدگی بخشی۔ شاعری کے اس عظیم سفر میں تراکیب اور تضامین سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہیں۔

اقبال کے اردو کلام کا عروضی مطالعہ

گیان چند جین

اردو میں اقبال پر جتنی زیادہ کتابیں لکھی گئی ہیں اتنی کسی اور ادیب پر نہیں۔ ان کے ہر پہلو پر کچھ نہ کچھ بلکہ بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ مجھے معلوم نہیں کہ کسی نے ان کے فنی مطالعے کے سلسلے میں عروضی پہلو کا تجزیہ بھی کیا کہ نہیں۔ چونکہ میری محدود نظر سے نہیں گزرا اس لیے میں اقبال کے اسی پہلو کا جائزہ لیتا ہوں۔ اس جائزے میں کلیات اقبال (اردو) ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، طبع دوم ۱۹۷۶ء کو پیش نظر رکھا گیا ہے۔ اس طرح ان کے تمام مجموعوں کا احاطہ کر لیا گیا ہے۔ لیکن بعد کی دریافت شدہ ابتدائی باقیات کو شامل نہیں کیا گیا۔ مضمون میں کہیں کہیں فارسی کلام کا بھی ذکر ہوگا گو وہ براہِ راست میرے دائرۂ تحریر میں نہیں آتا۔ میں اس مضمون میں بحر اور زحافات کے ناموں پر اکتفا نہ کروں گا۔ زحافات کے نام وحشت انگیز ہوتے ہیں اور محض ان کے بل پر موازین یعنی ارکان وزن کی پہچان مشکل ہوتی ہے۔ ان کو حل کرنے کے لیے کتاب کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ اس لیے میں بحر کے ساتھ ساتھ ارکان وزن کو صریحاً لکھوں گا۔

اقبال کے عروضی تجزیے کے طور پر اوّل دو جدول پیش کرتا ہوں۔ پہلے جدول میں اقبال کے تمام اردو مجموعوں کے اشعار کے اوزان کو شمار کیا گیا ہے۔ واضح ہو کہ:

(۱) میں نے پورے اشعار کو شمار کیا ہے۔ اشعار سے آزاد مصرعوں مثلاً مخمس کا پانچواں مصرع یا مصرعوں کے ٹکڑوں مثلاً مستزاد کے نیم مصرعوں کو نظر انداز کر دیا ہے۔

(۲) شمار میں دوسروں کے وہ سب اشعار بھی شامل کر لیے گئے ہیں جو اردو نظموں کا جزو ہیں مثلاً بال جبریل کی نظم پیر و مرید میں ۲۷ شعر مثنوی مولانا روم کے ہیں انھیں شمار میں لے لیا گیا ہے۔

(۳) وہ فارسی اشعار بھی لے لیے گیے ہیں جو اردو مجموعوں کا جزو ہیں۔" ارمغان حجاز" کے صرف اردو کلام کو پیش نظر رکھا ہے کیونکہ کلیات اردو میں وہی شامل ہے۔

(۴) میں نے اشعار و اوزان کو صرف دوبار شمار کیا ہے۔ ممکن ہے میزان میں دوچار کا سہو ہوگیا ہو۔ اشعار کو گنتے وقت واہی نقوی کا یہ طنزیہ مصرع

اس نے سب نقطے گنے ہیں میر کے دیوان کے

بار بار میرے ذہن میں لہراتا تھا۔ کئی بار گن کر میں اس تعریض کا موزوں ترین ہدف نہیں ہونا چاہتا تھا۔

اس جدول میں اوزان کو کثرتِ استعمال کی بنا پر ترتیب دیا ہے یعنی سب سے پہلے وہ وزن ہے جس میں سب سے زیادہ اشعار ملتے ہیں۔ اس کے بعد اس سے کم مستعمل وزن۔

دوسرے جدول میں اشعار کے بجائے نظموں اور غزلوں کو پیشِ نظر رکھا ہے یعنی سب سے پہلے وہ وزن لیا ہے جس میں سب سے زیادہ نظمیں ہیں۔ اگر ایک نظم کے مختلف اجزا ایک سے زیادہ اوزان میں ہیں تو ان نظم پاروں کو علاحدہ شمار کیا ہے۔ دونوں جدولوں میں میزان کے کالم کی بنا پر ترتیب دی گئی ہے۔

ان دونوں جدولوں میں اشعار کا جدول زیادہ اہم ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اقبال کی شعری صلاحیت کن سانچوں میں ڈھلنا زیادہ قبول کرتی تھی۔ نظموں کے جدول کی اس لیے اہمیت ہے کہ نظم کہنے سے پہلے وزن کا انتخاب کرنا پڑتا ہے۔ اس جدول سے ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال نے کتنی بار کس وزن کا انتخاب کیا۔ اس میں نظموں کے طول کی نشان دہی نہیں کی گئی ہے جس سے یہ واضح نہیں ہوتا کہ وزن کا انتخاب کرنے کے بعد شاعر کی فکر اس سانچے میں کتنی دور تک چل سکی۔ ایک نظم میں زیادہ اشعار کہنے کے معنی ہیں کہ شاعر کو اس وزن میں کہتے رہنا زیادہ آسان معلوم ہوا۔ اس طرح مکمل صورتِ حال دونوں جدولوں پر نظر رکھنے ہی سے واضح ہو سکے گی۔

فارسی میں بھی اقبال نے ان ۲۴ اوزان کے علاوہ کسی اور وزن میں کچھ نہیں کہا بلکہ ان سب میں بھی نہیں کہا۔ ذیل میں اول اوزان کے بارے میں فرداً فرداً اپنے مشاہدات پیش کرتا ہوں مجموعی جائزہ بعد میں لیا جائے گا۔

جدول ۱ ـ اشعار کے اوزان

نمبر شمار	وزن کا نام	وزن کے ارکان	بانگ درا	بال جبریل	ضرب کلیم	ارمغان حجاز	میزان
۱	رمل مثمن محذوف یا مقصور	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن یا فاعلات	۸۵۶	۸۵	۲۸	۸۴	۱۰۵۳
۲	مجتث مثمن مخبون محذوف ابتر وغیرہ	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن یا فعلان وغیرہ	۲۱۲	۱۹۶	۲۴۴	۴۵	۶۹۷
۳	ہزج مثمن اخرب مقصور یا محذوف	مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن یا مفاعیل	۱۰۰	۱۴۲	۲۷۲	۴۹	۵۶۳
۴	رمل مثمن مخبون مقصور یا محذوف یا ابتر	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن یا فعلان وغیرہ	۳۵۷	۴۸	۱۱۹	۴	۵۲۸
۵	ہزج مثمن سالم	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	۳۴۲	۱۰۰	۷	۱۱	۴۶۰
۶	مضارع اخرب مکفوف محذوف یا مقصور	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن یا فاعلات	۱۹۸	۱۲	۳۵	۳	۲۴۸
۷	ہزج مسدس مقصور یا محذوف	مفاعیلن مفاعیلن فعولن یا مفاعیل	۲۰	۹۲		۳۴	۱۴۶
۸	متقارب مثمن مقصور یا محذوف	فعولن فعولن فعولن فعل یا فعول	۱۹	۱۱۵			۱۳۴
۹	ہزج مسدس اخرب مقبوض یا محذوف	مفعول مفاعلن فعولن یا مفعولن فاعلن فعولن	۴۸	۲۷	۵۴		۱۲۹
۱۰	مضارع مثمن اخرب	مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن	۱۲۱	۷			۱۲۸
۱۱	منسرح مطوی موقوف	مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات یا مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن		۹۴	۲۴	۶	۱۲۴
۱۲	متقارب مثمن سالم	فعولن فعولن فعولن فعولن	۳۵	۴۲	۳	۱۲	۹۲

نمبر شمار	وزن کا نام	وزن کے ارکان	بانگ درا	بال جبریل	ضرب کلیم	ارمغان حجاز	میزان
۱۳	رجز مثمن مطوی مخبون	مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن یا مفتعلن مفاعلان مفتعلن مفاعلان	۲۸	۶۳			۹۱
۱۴	ہزج مثمن اخرب	مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن	۲۱	۵۴	۱۴	۱	۹۰
۱۵	خفیف مسدس مخبون ابتر وغیرہ	فاعلاتن مفاعلن فعلن یا فعلان	۶۲	۱۲	۲		۷۶
۱۶	رمل مسدس مقصور یا محذوف	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن یا فاعلات	۶	۶۰			۶۶
۱۷	متقارب مقبوض اثلم شانزدہ رکنی	فعول فعلن فعول فعلن فعول فعلن فعول فعلن	۴۷	۱۰	۳	۶	۶۶
۱۸	رمل مثمن مشکول	فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن		۲۱	۱۰		۳۱
۱۹	متقارب مثمن اثلم	فعلن فعولن فعلن فعولن یا فعولان		۱۲	۱۴		۲۶
۲۰	کامل مثمن سالم	متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن	۲۰				۲۰
۲۱	متدارک مخبون یا مقطوع شانزدہ رکنی	فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن	۱۳				۱۳
۲۲	رجز مثمن سالم	مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن	۸				۸
۲۳	ہندی وزن سرسی	فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاع			۵		۵
۲۴	رباعی ہزج اخرب مقبوض ابتر	مفعول مفاعلن مفاعیلن فع	۲				۲
		میزان	۲۵۱۵	۱۱۹۲	۸۳۴	۴۵۵	۴۷۹۶

جدول ۲ نظموں کے اوزان

نمبر شمار	وزن کا نام	وزن کے ارکان	بانگ درا	بال جبریل	ضرب کلیم	ارمغان حجاز	میزان
۱	مجتث مخبون محذوف ابتر	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن یا فعلان وغیرہ	۲۲	۳۳	۶۶	۶	۱۲۷
۲	ہزج اخرب مقصور یا محذوف	مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن یا مفاعیل	۷	۲۶	۶۷	۹	۱۰۹
۳	رمل مقصور یا محذوف	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن یا فاعلات	۴۶	۱۳	۷	۴	۷۰
۴	رمل مخبون مقصور محذوف یا ابتر	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن یا فعلان	۲۱	۷	۳۵	۱	۶۴
۵	ہزج مسدس مقصور یا محذوف	مفاعیلن مفاعیلن فعولن یا مفاعیل	۳	۴۲		۱۴	۵۹
۶	ہزج مثمن سالم	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	۱۸	۱۳	۳	۳	۳۷
۷	مضارع اخرب مکفوف مقصور محذوف	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن یا فاعلات	۲۷	۳	۷	۱	۳۸
۸	ہزج مثمن اخرب	مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن	۳	۹	۳	۱	۱۶
۹	ہزج مقبوض محذوف وغیرہ	مفعول مفاعلن فعولن یا مفعولن فاعلن فعولن	۶	۴	۳		۱۳
۱۰	مضارع اخرب	مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن	۱۲	۱			۱۳
۱۱	متقارب سالم	فعولن فعولن فعولن فعولن	۴	۶	۱	۲	۱۳
۱۲	منسرح مطوی موقوف	مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن یا مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات		۵	۴	۳	۱۲
۱۳	رجز مطوی مخبون	مفتعلن مفاعلن مفتعلن فاعلن یا مفتعلن مفاعلان مفتعلن مفاعلان	۴	۷			۱۱

نمبر شمار	وزن کا نام	وزن کے ارکان	بانگ درا	بال جبریل	ضرب کلیم	ارمغان حجاز	میزان
۱۴	متقارب مقبوض اثلم شانزدہ رکنی	فعول فعلن فعول فعلن فعول فعلن فعول فعلن	۵	۱	۱	۱	۸
۱۵	خفیف مسدس مخبون ابتر وغیرہ	فاعلاتن مفاعلن فعلن یا فعلان	۳	۲	۱		۶
۱۶	متقارب مقصور یا محذوف	فعولن فعولن فعولن فعل یا فعول	۲	۴			۶
۱۷	رمل مسدس مقصور یا محذوف	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن یا فاعلات	۲	۲			۴
۱۸	رمل مثمن مشکول	فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن		۳	۲		۵
۱۹	متقارب مثمن اسلم	فعلن فعولن فعلن فعولن یا فعولان		۲	۲		۴
۲۰	کامل مثمن سالم	متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن	۳				۳
۲۱	متدارک مخبون یا مقطوع شانزدہ رکنی	فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن	۳				۳
۲۲	رجز سالم	مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن	۱				۱
	ہندی وزن سرسی	فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاع			۱		۱
	ہزج اخرب مقبوض ابتر	مفعول مفاعلن مفاعیلن فع	۱				۱
		میزان	۱۹۳	۱۸۳	۲۰۳	۴۵	۶۲۴

(۱) رمل :- فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن یا فاعلات

میری رائے ناقص میں اردو میں دو اوزان سب سے زیادہ مقبول ہیں۔ ایک مندرجہ بالا اور دوسرا رمل ہی کا فاعلاتن ۔فعلاتن ۔فعلاتن ۔فعلن ۔ اقبال نے اوّل الذکر میں سب سے زیادہ اردو اشعار یعنی ۱۰۵۳ کہے لیکن ان میں سے ۸۵۶ "بانگ درا" ہی میں ہیں باقی کسی مجموعے میں سو اشعار بھی نہیں نظموں کی تعداد کے لحاظ سے اس وزن کا نمبر تیسرا ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ اس وزن میں کئی طویل نظمیں کہی گئیں۔ مثلاً ؛ شمع اور شاعر، والدۂ مرحومہ کی یاد میں، خضرِ راہ، ابلیس کی مجلس شوریٰ۔ دوسری قابلِ ذکر نظمیں ہمالہ، مرزا غالبؔ، داغؔ، فلسفۂ غم، جبریل و ابلیس ہیں۔ یہ وزن بہت سہل و سبک ہوتا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ بعد کے مجموعوں میں اقبال کی مشکل پسند طبیعت نے اسے کم نوازا۔ شاید اس وزن میں گفتگو کرنا ابلیس کو بہت مرغوب ہے۔ وہ جبریل سے بات کرے کہ اپنے مشیروں سے مشورہ کرے یا خدا کے منھ آئے اس منھ سے الفاظ اسی وزن میں نکلتے ہیں۔ ملاحظہ ہو جبریل و ابلیس، تقدیر یعنی ابلیس ویزداں، ابلیس کی مجلسِ شوریٰ۔

اقبال نے مناظر فطرت کے لیے اس وزن کو بطور خاص پسند کیا۔ "بانگ درا" کی کئی نظمیں اسی رنگ و آہنگ میں ہیں۔ ان کے علاوہ "بالِ جبریل" کی ایک مترنم غزل بھی ابتدائے فطرت ہی سے متعلق ہے۔ ع

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن

"زبور عجم" کی ایک نظم "خواجہ و مزدور" اسی وزن میں ہے اور اس میں ہر شعر کے بعد دو چھوٹے ٹکڑے اسی وزن میں ہیں۔

خواجہ از خونِ رگِ مزدور سازد لعلِ ناب
از جفائے دہ خدایاں کشتِ دہقاناں خراب
انقلاب! انقلاب! اے انقلاب

(۲) مجتث :- مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن

اس کے آخر میں فعلن کی جگہ فعلان، فعِلن اور فعِلان بھی لایا جاسکتا ہے یہ بھی اردو کا مقبول وزن ہے۔ ع "بنا ہے عیش تجمل حسین خاں کے لیے" والا۔ اقبال کو یہ وزن "بانگ درا" سے زیادہ

"بال جبریل" میں اور "بال جبریل" سے زیادہ "ضرب کلیم" میں مرغوب رہا۔ بال جبریل میں سب سے زیادہ اشعار اسی وزن میں ہیں۔ ضرب کلیم میں مقبولیت کے اعتبار سے یہ دوسرے نمبر پر ہے۔ جہاں تک نظموں کی تعداد کا تعلق ہے یہ وزن چوٹی پر ہے۔ اس میں کوئی طویل نظم تو نہیں ملتی لیکن مختصر نظمیں اور غزلیں بکثرت ہیں مثلاً:

حقیقتِ حسن :- خدا سے حسن نے اک روز یہ سوال کیا۔

ساقی : نشہ پلا کے گرانا تو سب کو آتا ہے۔

اور وہ پرشکوہ نظم "لا الہ الا اللہ" :- خودی کا سرِ نہاں لا الہ الا اللہ۔

جاوید کے نام :- دیارِ عشق میں اپنا مقام پیدا کر۔

"بال جبریل" کی کئی غزلیں بھی اسی وزن میں ہیں مثلاً 'ضمیر لالہ مئے لعل سے ہوا لبریز' یا 'خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں'

اثر کرے نہ کرے سن تو لے مری فریاد

(۳) ہزج :- مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن یا مفاعیل

اردو میں اس مضمون کو مرثیہ گویوں نے مقبول بنایا ہے۔ اقبال کے یہاں اشعار کے اعتبار سے اس کا نمبر تیسرا اور نظموں کی تعداد کی رو سے دوسرا ہے۔ اس میں بھی "بانگ درا" سے زیادہ اشعار "بال جبریل" میں اور اس سے زیادہ "ضرب کلیم" کے سب سے زیادہ اشعار اور سب سے زیادہ نظمیں اسی وزن میں ہیں۔ اس وزن میں اقبال کی کئی چھوٹی لیکن مشہور نظمیں ہیں۔ مثلاً

زہد و رندی :- اقبال بھی اقبال سے آگاہ نہیں ہے۔

وطنیت :- ان تازہ خداؤں میں بڑا سب سے وطن ہے۔

فرمانِ خدا :- اٹھو مری دنیا کے غریبوں کو جگا دو۔

شعاعِ امید :- اک شوخ کرن شوخ مثالِ نگہِ حور۔

فنونِ لطیفہ :- اے اہلِ نظر ذوقِ نظر خوب ہے لیکن۔

انھوں نے اس وزن میں ایک اردو مستزاد بھی کہا ہے۔ یعنی شعر کے بعد ایک چھوٹا ٹکڑا لاتے ہیں۔ ارمغانِ حجاز میں ملازادہ ضیغم لولابی کشمیری کا (کذا) بیاض کا پہلا جزو یہ ہے ۔

پانی ترے چشموں کا تڑپتا ہوا سیماب مرغانِ سحر تیری فضاؤں میں ہیں بے تاب

اے وادیِ لولاب

"پیامِ مشرق" میں ایک فارسی نظم "شبنم" اسی وزن میں ہے جس میں ہر شعر کے بعد تین چھوٹے چھوٹے مصرعے انھیں قوافی میں آتے ہیں۔ اس طرح قوافی کے تواتر سے ترنم آفرینی کی ہے ؎

در پیرہنِ شاہدِ گل سوزنِ خار است

خار است ولیکن زندیانِ نگار است

از عشق نزار است

در پہلوئے یار است

ایں ہم ز بہار است

"زبورِ عجم" میں ایک مخمس 'از خواب گراں خیز' میں بھی ہر بند کے آخر میں ایک چھوٹا ٹکڑا شامل کیا ہے۔

(۴) رمل :۔ فاعلاتن ۔ فعلاتن ۔ فعلاتن ۔ فعلن

اس وزن کا آخری رکن فعلان، فعلن، فعلان بھی آسکتا ہے اور شاذ پہلے فاعلاتن کی جگہ بھی فعلاتن لے آتے ہیں۔ میں اس وزن کو وزن ۱ کے ساتھ اردو کے دو مقبول ترین اوزان میں مانتا ہوں۔ "بانگِ درا" میں اس کا دوسرا نمبر اور "ضربِ کلیم" میں تیسرا ہے۔ "بالِ جبریل" اور "ارمغانِ حجاز" میں اس وزن میں بہت کم اشعار کہے۔ پورے کلام میں اشعار اور نظموں دونوں کے اعتبار سے اس کا چوتھا نمبر ہے۔ اس کی مشہور ترین نظمیں 'شکوہ' اور 'جوابِ شکوہ' ہیں۔ چھوٹی نظموں میں بچے کی دعا "لب پہ آتی ہے دعا بن کے تمنا میری" بہت مشہور ہے۔ "بالِ جبریل" سے اس کی ایک غزل مجھے یاد آتی ہے ع لا پھر اک بار وہی بادہ و جام اے ساقی۔

"ارمغانِ حجاز" میں صرف ایک چار شعر کی نظم ہے، "سر اکبر حیدری صدر اعظم حیدرآباد دکن کے نام" اس کا آخری شعر مشہور ہے۔

غیرتِ فقر مگر کر نہ سکی اس کو قبول جب کہا اس نے یہ ہے میری خدائی کی زکات

(۵) ہزج :- مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

اردو میں سالم بحروں کا رواج کم ہو رہا ہے لیکن یہ بحر طویل ہونے کے باوجود سالم شکل میں مقبول رہی ہے۔ حفیظ جالندھری نے اس میں اپنا ضخیم "شاہنامہ" لکھا۔ غالب کی کئی مشہور غزلیں اسی پردے میں ظاہر ہوئیں: کسی کو دے کے دل کوئی نوا سنجِ فغاں کیوں ہو، بہت بے آبرو ہو کر ترے کوچے سے ہم نکلے۔

رمل مثمن محذوف کی طرح اس وزن کے سانچے میں بھی الفاظ آسانی سے ڈھل جاتے ہیں۔ اقبال کو "بانگ درا" اور "بال جبریل" میں یہ وزن مرغوب رہا لیکن "ضربِ کلیم" اور "ارمغانِ حجاز" میں نہ ہونے کے برابر ہے۔ اس میں "بانگِ درا" کی دو مشہور طویل نظمیں تصویرِ درد اور طلوعِ اسلام ملتی ہیں۔ "بال جبریل" کی کئی پاروں کی نظم حکیم سنائی کے مزار پر، اسی وزن میں ہے ان کے علاوہ کئی نہایت مشہور و مقبول غزلیں قابلِ ذکر ہیں۔ مثلاً

اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
وگر گوں ہے جہاں، تاروں کی گردش تیز ہے ساقی
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہِ کامل نہ بن جائے

(۶) مضارع :- مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن یا فاعلات

یہ بھی اردو کا مشہور وزن ہے۔ مرثیوں کے لیے یہی سب سے مقبول ہے یعنی ہزج کے وزن مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن سے بھی زیادہ۔ نوے فی صدی مرثیے انھیں دو اوزان میں ملتے ہیں۔ غزلوں کے لیے بھی یہ پسندیدہ رہا ہے۔ اقبال نے "بانگ درا" میں اس وزن میں تقریباً دو سو اشعار کہے لیکن بعد کے مجموعوں میں یہ معروف عام وزن ان کی نظرِ انتخاب سے گر گیا۔ "بانگ درا" کی دو مشہور غزلیں اس وزن میں ہیں ؎

قطرے جو تھے مرے عرقِ انفعال کے — موتی سمجھ کے شانِ کریمی نے چن لیے

اور مجنوں نے شہر چھوڑا تو صحرا بھی چھوڑ دے'

نظموں میں کوئی غیر معمولی نظم اس وزن میں نہیں۔ "بانگ درا" میں رام :- لبریز ہے شرابِ حقیقت سے جام ہند اور ضرب کلیم میں ابی سینا :- یورپ کے کرگسوں کو نہیں ہے ابھی خبر، کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔

(۷) ہزج مسدس :- مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل یا فعولن

اردو میں اس وزن میں اقبال کے ۱۴۶ اشعار ملتے ہیں۔ ان کے قطعات بہ نام رباعی کو نظر انداز کر دیں تو اقبال نے اس میں بہت کم اشعار کہے۔ بانگ درا کی ایک غزل اس وزن میں ہے جس کا یہ شعر مشہور ہے ؎

بڑی باریک ہیں واعظ کی چالیں
لرز جاتا ہے آوازِ اذاں سے

ان کی فارسی مثنوی گلشن روز جدید اسی وزن میں ہے۔ اردو میں سب سے زیادہ اشعار "بال جبریل" میں ہیں "ضرب کلیم" میں اس وزن میں ایک شعر بھی نہیں۔ معلوم نہیں کیوں اقبال نے اس وزن کو اپنی نام نہاد رباعیوں کے لیے پسند کیا۔ سترہ اٹھارہ سال پہلے "ہماری زبان" کے صفحات پر بحث چلی تھی کہ اقبال کی ان نظموں کو رباعی کہا جا سکتا ہے کہ نہیں۔ ڈاکٹر محمود الٰہی[1] قدیم فارسی شاعر بابا طاہر کے یہاں سے ایسی مثالیں تلاش کر کے لائے تھے جن میں اس نے رباعی کے مقررہ اوزان کے علاوہ کسی اور وزن کے قطعے کو رباعی کہا تھا۔ چونکہ رباعی ایک اصطلاحی نام ہے اس لیے اس کا اطلاق اس کے مقررہ اوزان والی نظم ہی پر ہوگا۔ دوسرے اوزان میں دو شعری قطعہ کہنے کی ممانعت نہیں، لیکن انھیں رباعی کہنے پر کیوں اصرار کیا جائے۔ انھیں قطعہ کیوں نہ کہا جائے؟ معلوم نہیں خود اقبال نے ان قطعوں کو رباعی کہا تھا یا ناشرین نے یہ نام دے دیا تھا۔ سب سے پہلے "بال جبریل" میں یہ نظمیں نظر آتی ہیں۔ دوسری غزل کے بعد ہی ایک نظم ہے :-

ترے شیشے میں مے باقی نہیں ہے

ہاں غزلوں کے بعد ایک دم ۳۹ ایسی دو بیتی نظمیں ہیں جن پر رباعیات کا عنوان دیا ہے، اسی طرح کی ۱۳ نظمیں "ارمغان حجاز" میں ہیں، فارسی میں اس قسم کی قطعہ نما رباعیاں اور زیادہ ہیں۔ "پیام مشرق" کی ابتدا ہی میں لالۂ طور کا عنوان ہے اور اس طرح کی ۱۶۳ نظمیں ہیں۔ وہاں انھیں رباعی نہیں کہا گیا لیکن اگر کہہ بھی دیا جاتا تو بھی راقم الحروف کے نزدیک یہ قطعات ہی رہتے۔ اقبال

---

[1] ہماری زبان ۲۲/ اپریل ۱۹۶۰ء بحوالہ اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے از عنوان چشتی ص ۱۲۲

کے علاوہ اردو کے کسی اور شاعر نے کسی دوسرے وزن کی نظموں کو رباعی نہیں کہا۔ اس وزن کا سب سے زیادہ زور" ارمغان حجاز" کے فارسی حصے میں ہے جو پورے کا پورا اسی وزن میں ہے۔ اس کی نظمیں اسی وزن کے دوبیتی بندوں سے تشکیل پاتی ہیں۔

(۸) متقارب :۔ فعولن فعولن فعولن فعول یا فعل :۔

یہ مثنویوں کا مشہور ترین وزن ہے۔ اس مختصر وزن میں شعر کہنا بہت آسان ہے۔ فردوسی نے جب اس میں "شاہنامہ" اور نظامی نے "سکندر نامہ" لکھا تو خیال ہوا کہ یہ وزن رزمیہ کے لیے موزوں ہے لیکن سعدی نے اسی میں اخلاقی مثنوی "بوستاں" اور میر حسن نے بزمیہ مثنوی "سحر البیان" لکھی۔ اس طرح اس وزن کی صلاحیتیں لامحدود ہیں۔ اقبال نے صرف ایک طویل نظم مثنوی کی ہیئت میں لکھی ہے۔ وہ ہے "بال جبریل" کی ۹۹ شعروں کی مثنوی "ساقی نامہ" جو اسی وزن میں ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے معدودے چند شعر ہی اس وزن میں کہے۔ "بانگ درا" میں ایک بچوں کی نظم 'ماں کا خواب' اسی وزن میں ہے۔ "ضرب کلیم" اور "ارمغان حجاز" میں اس وزن میں ایک شعر بھی نہیں۔

(۹) ہزج :۔ مفعول مفاعلن فعولن یا مفاعیل

یا مفعولن فاعلن فعولن یا مفاعیل

اس وزن میں چار متبادلات کی اجازت ہے۔ مفعول مفاعلن کی جگہ تسکین اوسط کے زحاف کے ساتھ مفعولن فاعلن آسکتا ہے اور آخر میں فعولن کی جگہ مفاعیل۔ یہ وزن مثنوی "گلزار نسیم" اور "ترانۂ شوق" کے سبب مشہور ہے۔ مختصر اوزان سیدھے سادے مضامین کے لیے بہت مناسب ہوتے ہیں۔ اقبال نے "بانگ درا" میں بچوں کی یا مناظر فطرت کی کئی نظمیں اس وزن میں کہیں مثلاً

ہمدردی :۔ ٹہنی پہ کسی شجر کی تنہا

چاند اور تارے :۔ ڈرتے ڈرتے دمِ سحر سے

انسان :۔ قدرت کا عجیب یہ ستم ہے

ایک شام تنہائی وغیرہ —— "بانگِ درا" میں جو وزن مظاہر فطرت کی سادگیوں اور رنگینیوں کے بیان میں کام میں لایا گیا ہے، "بال جبریل" کی غزلوں میں اسی کے ذریعے خودی کے راز افشا کیے گئے ہیں، مثلاً تعمیرِ خودی میں ہے خدائی (یا) فطرت کو خرد کے روبرو کر۔

"بالِ جبریل" کی نظم 'عبدالرحمن اول کا بویا ہوا کھجور کا پہلا درخت' ع تُو مِری آنکھوں کا نور ہے
تو بھی اسی وزن میں ہے۔ "ضربِ کلیم" کی دو نسبتاً طویل نظموں میں ایک فلسفہ زدہ سید زادے اور
جاوید کو درس دیا ہے۔ پہلی نظم کی ابتدا ہے ع تو اپنی خودی اگر نہ کھوتا۔ جاوید کو انتباہ کیا ہے ع
غارت گرِ دیں ہے یہ زمانہ۔ "ارمغانِ حجاز" میں اس وزن میں کوئی شعر نہیں۔

(۱۰) مضارع :- مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن۔

اس وزن میں اقبال نے "بانگِ درا" میں ۱۲۱ اشعار اور بارہ نظمیں کہیں جبکہ "بالِ جبریل" میں سات شعر کی صرف ایک غزل۔ تھوڑے اشعار کے باوجود میں اسے "بانگِ درا" اور اقبال کے اہم اوزان میں شمار کروں گا۔ یہ وزن بہت نرم رو ہے۔ اس کا مزاج سکون یا اداسی کا معلوم ہوتا ہے۔ اس میں اضطراب یا تفلسف کے مضامین بآسانی نہیں کھپائے جا سکتے۔ اس وزن میں اقبال کی دو قسم کی نظمیں ہیں (۱) قومی (۲) مناظرِ فطرت کی، قومی نظموں میں نیا شوالہ، ترانۂ ہندی، ترانۂ ملی اور ہندوستانی قومی بچوں کا گیت ع چشتی نے جس زمیں میں پیغامِ حق سنایا مشہور ترین ہیں۔ اگر 'سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا'، کو اقبال کی سب سے زیادہ معروف نظم قرار دیا جائے تو یہ وزن بھی اسی قدر اہم ہوگا۔

جہاں تک میری پسند کا تعلق ہے میں مناظرِ فطرت کی نظموں کو زیادہ پسند کرتا ہوں۔ ان سب میں فطرت پرستی کے ساتھ نرم سیری ہے۔ ان کا ٹھہراؤ بعض اوقات ایک غم زدگی کا روپ دھار لیتا ہے۔ ان میں یہ سادہ نظمیں قابلِ ذکر ہیں۔

پرندے کی فریاد :- آتا ہے یاد مجھ کو گزرا ہوا زمانہ
ایک آرزو :- دنیا کی محفلوں سے اُکتا گیا ہوں یارب
بزم انجم :- سورج نے جاتے جاتے شامِ سیہ قبا کو
طشتِ افق سے لے کر لالے کے پھول مارے

"بالِ جبریل" میں اس وزن میں ایک غزل ملتی ہے۔ اقبال کی بعد کی شاعری کو دیکھتے ہوئے ہم توقع نہیں کر سکتے کہ وہ اپنی فلسفہ طرازی کے لیے یہ نرم و سبک سیر وزن منتخب کریں گے۔ اس میں شبہ نہیں کہ شاعر اقبال اس وزن کے پردے میں نہایت کامیابی سے ظاہر ہوا ہے۔

(۱۱) منسرح مطوی موقوف :۔ مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات

بسیط مثنوی :۔ مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن

بسیط میں فاعلن کی جگہ فاعلات نہیں لایا جا سکتا لیکن منسرح میں دونوں جگہ فاعلات کو بدل کر فاعلن بھی لا سکتے ہیں۔ اقبال نے فاعلن کے علاوہ فاعلات بھی باندھا ہے۔ مثلاً

نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر

اس لیے ان کی تقطیع بسیط میں نہ کر کے منسرح میں کی جائے۔

میں نے اس سے پہلے وزن مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن، کو شاعر اقبال کا مظہر قرار دیا تھا۔ زیرِ نظر وزن کو میں مفکر اقبال کی آواز کہوں گا۔ اس وزن کا مزاج بالکل غیر ہندی ہے۔ اقبال کے علاوہ اردو کے دوسرے شعرا نے اسے بہت ہی کم استعمال کیا ہے۔ اقبال کی بدولت ہی اردو اس سے روشناس ہوئی۔ اقبال نے بھی "بانگ درا" میں اسے بالکل نہیں برتا۔ میں اقبال کی نظموں میں "مسجد قرطبہ" کو سب سے زیادہ عظیم سمجھتا ہوں اور یہ نظم اور اس کے ساتھ کی نظم "دعا" اسی دشوار گزار وزن میں ہے۔ نظم میں فکر کی جو رفعت و عظمت ہے، یہ وزن بخوبی اس کا حریف ہو سکا ہے۔ اس وزن میں "بال جبریل" اور "ضربِ کلیم" میں کچھ غزلیں بھی ہیں لیکن ان میں بھی نظموں کی طرح تفلسف ہے۔ اس سے یہ خیال ہو سکتا ہے کہ شاید یہ وزن گہرے افکار ہی کا امین ہے لیکن فارسی مجموعے "پیامِ مشرق" سے اس کا بطلان ہو جاتا ہے۔ وہاں انھوں اسے بہار کا غنائیہ اور ساربانوں کا نغمہ بنا کر کامیابی سے پیش کیا۔ ملاحظہ ہو نظم

فصل بہار :۔ خیز کہ در کوہ و دشت خیمہ زد ابر بہار
حدی :۔ تیز ترک گام زن منزلِ ما دور نیست

معلوم ہوتا ہے کہ کسی وزن کا بالطبع کوئی مزاج نہیں ہوتا۔ قادر الکلام استاد کے ہاتھوں میں آ کر وہ کھیلتا ہے۔ وہ اسے جس رنگ میں ڈھالنا چاہتا ہے وہ بے چون و چرا اسے قبول کر لیتا ہے۔

اب ان اوزان کو لیا جاتا ہے جن میں اقبال نے سو سے بھی کم اردو اشعار کہے ہیں۔

(۱۲) متقارب :- فعولن فعولن فعولن فعولن

اس مشہور اور قدیم وزن میں اقبال نے ہر مجموعے میں کچھ اشعار کہے لیکن کل ملا کر سو سے کم۔ "ضرب کلیم" اور "ارمغان حجاز" میں تو اسے تقریباً نظر انداز ہی کیا ہے۔ اس میں ان کی ایک ابتدائی نظم "عشق اور موت" معروف ہے جس کا آخری مصرع ہے ع قضا تھی شکارِ قضا ہو گئی وہ "بانگِ درا" میں چند غزلیں ہیں جن میں سے پرانے رنگ کی یہ غزل مشہور ہے ع

ترے عشق کی انتہا چاہتا ہوں

اور جدید رنگ میں "بال جبریل" کی غزل کا طنطنہ دیکھیے ع

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں

اور "ضرب کلیم" میں اسی وزن میں شاہین نے اپنی چلت پھرت کا مظاہرہ کیا ہے ؎

جھپٹنا، پلٹنا، پلٹ کر جھپٹنا لہو گرم رکھنے کا ہے اک بہانہ

(۱۳) رجز مثمن مطوی مخبون :- مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن

اس وزن کے آخر میں مفاعلان لانا جائز ہے لیکن اہل عرب کے مطابق پہلے مفاعلن کو مفاعلان نہیں کہا جا سکتا۔ عروضی اصطلاح میں حشو میں ازالہ کا زحاف جائز نہیں لیکن اہلِ ایران و ہند نے اسے جائز سمجھا ہے اس لیے دونوں جگہ مفاعلن کو حسبِ ضرورت مفاعلان کیا جا سکتا ہے۔ پہلے مفاعلان کی مثال میں غالب کا مشہور مطلع ہے ؎

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں

اقبال نے دونوں جگہ بے روک ٹوک مفاعلان کا استعمال کیا ہے ؎

تیرا امام بے حضور تیری نماز بے سرور
ایسی نماز سے گزر، ایسے امام سے گزر

یہ وزن گیارہویں وزن مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن کا جوڑی دار ہے حالانکہ وہ منسرح یا بسیط میں تھا اور یہ رجز میں ہے لیکن دونوں کا مزاج یکساں ہے۔ یعنی دونوں کا آہنگ رجز یہ یعنی حجازی اور عجمی ہے۔ گو اس وزن میں پہلے بھی چند غزلیں ملتی تھیں لیکن اسے مقبول کرنے کا سہرا اقبال کے

سرہے" "بالِ جبریل" کی ابتدا ہی اس سے ہوتی ہے ع میری نوائے شوق سے شور حریمِ ذات میں"
اور آگے چل کر" گیسوئے تابدار کو اور بھی تابدار کر"

اس سے پہلے وہ "بانگ درا" میں بھی اسے چار نظموں میں برت چکے ہیں۔ "بالِ جبریل" میں اس وزن میں سات غزلیں یا نظمیں ہیں۔ وہاں فرشتے اسی لحن میں نغمہ سرائی کرتے ہیں ع

عقل ہے بے زمام ابھی عشق ہے بے مقام ابھی

اور فلسطین میں اپنی مشہور نظم 'ذوق و شوق' کے لیے بھی اقبال اسی کا انتخاب کرتے ہیں ؎

صدقِ خلیل بھی ہے عشق صبرِ حسین بھی ہے عشق
معرکۂ وجود میں بدر و حنین بھی ہے عشق

"ضربِ کلیم" اور "ارمغانِ حجاز" میں انھوں نے اس وزن کو بالکل ہی نظر انداز کر دیا۔ اس طرح انھوں نے اردو میں اس وزن میں کل ۹۱ اشعار کہے ہیں۔ اشعار شماری سے پہلے مجھے گمان تھا کہ یہ اقبال کا مرغوب وزن ہے اور اس میں انھوں نے بہت اشعار کہے ہوں گے لیکن شمار کرنے پر میرا مفروضہ غلط ثابت ہوا۔ لیکن اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اقبال کو یہ وزن محبوب تھا۔ انھوں نے اسے اردو سے زیادہ فارسی میں سرسبز کیا۔ یہ گنج باد آورد ہے ہی ایران سے درآمدہ۔ حافظ کی چند غزلیں اس وزن میں ہیں۔ قیاس چاہتا ہے کہ اقبال نے انھیں سے متاثر ہو کر اس وزن کو اپنایا۔ "زبورِ عجم" میں ان کی ایک مشہور غنائیہ غزل ملاحظہ ہو ؎

فصلِ بہار ایں چنیں بانگِ ہزار ایں چنیں
چہرہ کشا، غزل سرا، بادہ بیار ایں چنیں

اور پیامِ مشرق میں اس وزن میں گیت ہی گانے لگتے ؎

ہستیِ ما نظامِ ما
مستیِ ما خرامِ ما ——— سرودِ انجم

ایسی ہی موسیقیت ان کی نظم 'کشمیر' میں ہے ؎

رخت بہ کاشمر کشا کوہ و تل و دمن نگر — سبزہ جہاں جہاں ببیں لالہ چمن چمن نگر
بادِ بہار موج موج، مرغِ بہار فوج فوج — صلصل و سار زوج زوج بر سرِ نارون نگر

ان اشعار کو پڑھ کر بے اختیار قاآنی کے قصیدوں کی یاد آتی ہے ع نسیم خلد می وزد مگر زجوئبار ہا۔ اقبال کے یہاں مناظرِ فطرت کا مترنم بیان اسی طرح ہے لیکن حیرت ہے کہ اقبال نے قاآنی کے پسندیدہ وزن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن، میں کچھ نہیں کہا۔ اوپر جن فارسی غزلوں اور نظموں کی نشان دہی کی گئی ہے ان میں اقبال خالص متغزل، غنائیہ شاعر کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ پیغامبر اقبال کے ساتھ ساتھ شاعر اقبال کی حیثیت بھی اتنی ہی اہم ہے۔ یہ ان کی قدرت ہے کہ ؎

میری نوائے شوق سے شور حریمِ ذات میں　　غلغلہ ہائے الاماں بت کدۂ صفات میں

والے وزن میں وہ

جوئے سرود آفریں آتی ہے کوہسار سے　　پی کے شرابِ لالہ گوں میکدۂ بہار سے

(شاعر - بانگ درا)

اور ع فصلِ بہار ایں چنیں، بانگِ ہزار ایں چنیں، جیسے نغمے بھی بکھیر سکے۔ یہ اور اس سے ملتا جلتا وزن ۱۱ اردو کو اقبال کی دین ہیں۔ انھوں نے ان کے امکانات کو روشن کر دکھایا اور ان کی بدولت یہ محترم ہوتے۔

(۱۴) ہزج اخرب :- مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن

میرے ذہن میں یہ وزن میر کی غزل ع کچھ موجِ ہوا پیچاں اے میر نظر آئی، اور جگر کی غزل ع اک آگ کا دریا ہے اور ڈوب کے جانا ہے، سے وابستہ ہے۔ اس میں بھی عربی روایات عروض کے مطابق درمیانی مفاعیلن میں تسبیغ کا زحاف لگا کر مفاعلان کرنا جائز نہیں لیکن ایران اور ہندوستان میں یہ عام رہا ہے۔ اقبال نے بھی ایسا کیا ہے ع

یا اپنا گریباں چاک یا دامنِ یزداں چاک

اس وزن میں اقبال کی ایک مشہور نظم 'دعا' ملتی ہے ع 'یارب دلِ مسلم کو وہ زندہ تمنا دے' نظموں کے علاوہ اس میں انھوں نے چند غزلیں بھی کہیں ؛

پھر بادِ بہار آئی اقبال غزل خواں ہو　　وغیرہ

"بالِ جبریل" میں نسبتاً زیادہ کہا ہے۔

(۱۵) خفیف مخبون ابتر وغیرہ :۔ فاعلاتن مفاعلن فعلن

اس کا آخری رکن فعلن، فعلان، فِعلن، فِعلان میں سے کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ یہ اردو کا ایک مقبول اور آسان وزن ہے۔ اقبال نے "بانگِ درا" میں اس وزن میں ۶۲ شعر کہے لیکن بعد میں ان کی مشکل پسند طبیعت اس پیش پا افتادہ سانچے سے اجتناب کرنے لگی۔ "بالِ جبریل" میں بارہ اور "ضربِ کلیم" میں صرف دو اشعار ملتے ہیں۔ نظموں اور غزلوں کی تعداد صرف ۶ ہے۔ اس وزن میں ان کی ہلکی پھلکی نظمیں ملتی ہیں مثلاً: ایک گائے اور بکری جس کا یہ شعر مشہور ہے ؎

یوں تو چھوٹی ہے ذات بکری کی دل کو لگتی ہے بات بکری کی

یا سیرِ فلک، یا پھر وہ مشہور مزاحیہ قطعہ ع لڑکیاں پڑھ رہی ہیں انگریزی لیکن "بالِ جبریل" میں آکر اس ہلکے پھلکے وزن میں بھی کس سہولت کے ساتھ اپنے گہرے افکار کو ادا کر دیتے ہیں۔

عقل گو آستاں سے دور نہیں اس کی تقدیر میں حضور نہیں

(۱۶) رمل مسدس مقصور یا محذوف :۔ فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

یہ وزن "مثنوی مولانا روم" کا ہے اور رومی اقبال کے پیرِ طریقت ہیں۔ فارسی مثنویوں کے لیے اقبال نے اسی کا انتخاب کیا۔ اسرارِ خودی، رموزِ بے خودی، پس چہ باید کرد، مسافر، زبورِ عجم کی مثنوی بندگی نامہ اور جاوید نامہ کا یہی وزن ہے۔ اس طرح اردو فارسی کلام کو ملا کر دیکھا جائے تو اقبال نے اس وزن میں سب سے زیادہ اشعار کہے ہیں۔ یہ مختصر وزن نہایت آسانی سے الفاظ کا جامہ قبول کر لیتا ہے اس لیے لمبی نظموں کے لیے بہت موزوں ہے۔

اردو میں اقبال کو یہ وزن بالکل پسند نہیں۔ "بانگِ درا" میں صرف ۶ غیر اہم اشعار ہیں اور "بالِ جبریل" میں ایک ۵۸ شعر کی نظم "پیر و مرید" ہے جس کے ۵۸ شعروں میں ۳۱ اقبال کے ہیں اور ۲۷ مولانا روم کے فارسی اشعار۔ اگر رومی کے اشعار کو خارج کر دیں تو اردو میں اقبال نے اس وزن میں صرف ۳۹ شعر کہے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے وہ اس وزن کو صرف مثنوی کی گون کا مانتے تھے۔

(۱۷) متقارب مقبوض اثلم شانزدہ رکنی :۔ فعول فعلن فعول فعلن فعول فعلن فعول فعلن۔

اس وزن میں ہر مجموعے میں ان کے چند شعر ملتے ہیں۔ بانگ درا میں اس وزن میں کئی غزلیں کہی گئیں جن میں مشہور ترین یہ ہے :۔

زمانہ آیا ہے بے حجابی کا عام دیدارِ یار ہوگا

(۱۸) رمل مثمن مشکول :۔ فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن

اس وزن میں تین غزلیں "بال جبریل" میں اور دو "ضرب کلیم" میں کہیں ؎

نہ زباں کوئی غزل کی، نہ زباں سے باخبر میں

کوئی دل کشا صدا ہو عجمی ہو یا کہ تازی (بالِ جبریل)

اس دور میں اقبال کو عجمی اور تازی صدائیں ہی دل کشا معلوم ہوتی تھیں۔

(۱۹) متقارب مثمن اثلم :۔ فعلن فعولن فعلن فعولن

اس وزن میں فعولن کی جگہ فعولان لانا پسندیدہ نہیں، خصوصاً پہلے فعولن کی جگہ۔ لیکن اقبال دونوں جگہ لائے ہیں۔ ع ساحل کی سوغات خار و خس و خاک۔

اس وزن میں انھوں نے "بال جبریل" میں ۱۲، "ضرب کلیم" میں چودہ اشعار کہے۔ یہ وزن ہے تو متقارب جیسی سہل بحر کا لیکن چونکہ شکستہ ہوگیا ہے اس لیے ایسا وزن اقبال کے ڈھب کا تھا اور انھوں نے اس میں اپنے مخصوص رنگ کے اشعار کہے ہیں۔

ہر شے مسافر، ہر چیز راہی

یا نے مہرہ باقی، نے مہرہ بازی جیتا ہے رومی، ہارا ہے رازی

(۲۰) کامل مثمن سالم :۔ متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

اس وزن کی اٹھان بھی بالکل غیر ہندی ہے۔ اردو میں اس وزن کی دو غزلیں بہت مشہور ہیں۔

سراج کی :۔ ع خبرِ تحیرِ عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی

اور مومن کی :۔ ع وہ جو ہم میں تم میں قرار تھا تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

اس وزن میں اقبال نے صرف "بانگ درا" میں ۲۰ شعر کہے جن میں سب سے مشہور اور اہم غزل ہے :۔

کبھی اے حقیقتِ منتظر نظر آ لباسِ مجاز میں

اس ایک غزل نے اس وزن کو پایۂ اعتبار بخشا۔

(۲۱) متدارک مخبون مقطوع شانزدہ رکنی :- فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

اگر صرف فعلن بہ سکون آٹھ بار لایا جائے تو یہ وزن بحر متقارب اور متدارک دونوں میں مشترک ہو جاتا ہے لیکن فعِلن صرف متدارک میں آتا ہے اور یہ ایک سے لے کر آٹھ جگہ تک آسکتا ہے۔ متقارب میں اس کے مقابل فعل فعولن آسکتا ہے۔ اقبال نے اس وزن میں صرف تین غزلیں لکھیں جن میں کل ملا کر ۱۳ اشعار ہیں اور یہ سب " بانگ درا " میں ہیں۔ ان میں سب سے مشہور شعر یہ ہے ؎

اقبال بڑا اپدیشک ہے من باتوں میں موہ لیتا ہے
گفتار کا یہ غازی تو بنا، کردار کا غازی بن نہ سکا

انھوں نے موہ کی 'و' یا ہائے ہوز کو ساقط کر دیا ہے جو مناسب نہیں۔

یہ وزن خالص ہندی ہے جو ہندی کے سویا سے مشابہ ہے۔ اقبال جو بار بار اپنی نوا کو عجمی اور حجازی کہتے ہیں وہ ایسے سو فی صدی ہندی وزن میں لکھنے پر کیوں راغب ہوتے۔ یہ تو میر ہی کو راس آسکتا تھا۔

(۲۲) رجز مثمن سالم :- مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

اس میں اقبال نے صرف آٹھ شعروں کی ایک غیر اہم نظم کہی جو ملک قمی کے اس مشہور شعر کی تضمین ہے ؎

رفتم کہ خار از پا کشم محمل نہاں شد از نظر
یک لحظہ غافل گشتم و صد سالہ راہم دور شد

(۲۳) ہندی وزن سرسی :- فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاع

ضرب کلیم میں، محراب گل افغان کے افکار، کے نام سے کئی نظم پارے ہیں۔ ان میں پہلی نظم پانچ اشعار کی ہے :- " رومی بدلے شامی بدلے بدلا ہندوستان "
اس میں ہر شعر کے بعد ٹیپ کے دو چھوٹے ٹکڑے آتے ہیں۔

اپنی خودی پہچان
او غافل افغان

یہ نظم کسی اردو وزن میں تقطیع نہیں ہو سکتی کیونکہ کوئی وزن چہاردہ رکنی نہیں ہوتا۔ یہ ہندی کا مشہور ماترائی وزن سرسی ہے، جس میں ۲۷ ماترائیں ہوتی ہیں اور سولھویں ماترا کے بعد وشرام یعنی جبری وقفہ ہوتا ہے۔ بالفاظ دیگر دو اجزا ہوتے ہیں پہلا ۱۶ ماترا کا، دوسرا گیارہ ماترا کا۔ اردو میں اگر دوسرے جزو میں گیارہ کے بجائے دس ماترائیں ہی ہوں یعنی 'فاع' کی جگہ 'فع' لایا جائے تو بھی کچھ مضائقہ نہیں۔ معافی چاہتا ہوں ایک ثقہ مضمون میں ایک فلمی گیت سے مثال دینے کی۔

کھلم کھلا پیار کریں گے ہم دونوں ۔۔۔ اس دنیا سے نہیں ڈریں گے ہم دونوں

یہاں ۲۶ ماترائیں ہیں اور توازن و ترنم میں کوئی کمی نہیں لیکن اقبال نے ہندی کے مطالبے کو سختی سے نباہا ہے اور آخر میں ہمیشہ فاع لائے ہیں، چنانچہ مصرع ملاحظہ ہو:۔

اونچی جس کی لہر نہیں ہے وہ کیسا دریائے

دریا کو دریائے باندھنا ۲۷ ویں ماترا کی خاطر ہی ہے۔ اس وزن میں اردو کے کئی اور شعرا نے طبع آزمائی کی ہے۔

دل میں ڈر کا تیر چبھا ہے سینے پر ہے ہاتھ —— میراجی

پیٹ بڑا بدکار ہے بابا، پیٹ بڑا بدکار —— جوش

خوابوں کا تاریک خرابہ ہے میری جاگیر —— عمیق حنفی

سات سمندر پار سے گوری آئی پیا کے دیس —— مصطفےٰ زیدی

ہونٹ گلابی نین شرابی مکھڑا بدرِ منیر ۔۔۔ کچھ تو بتا اے دل یہ ہے کس ناری کی تصویر

(ناصر شہزاد، چاندنی کی پتیاں ص ۶)

(۲۴) رباعی۔ ہزج اخرب مقبوض ابتر:۔ مفعول مفاعلن مفاعیلن فع

اقبال نے اردو میں صرف ایک رباعی رباعی کے مقررہ اوزان میں لکھی ہے اور وہ بھی "بانگِ درا" کے مزاحیہ کلام میں ہے: مشرق میں اصول دین بن جاتے ہیں۔ پیامِ مشرق کے آخر میں خردہ کے عنوان سے متفرق اشعار ہیں۔ وہاں بھی ایک فارسی رباعی ہے۔ گل گفت کہ عیشِ نوبہارے خوش تر۔ عجیب اتفاق ہے کہ اردو اور فارسی رباعیوں کے آٹھوں مصرعے مندرجہ بالا ایک ہی وزن میں ہیں۔

عروضی تجربے :۔ ان کے دو عروضی تجربے توجہ چاہتے ہیں :۔

(۱) انھوں نے بعض نظموں کے اجزا مختلف اوزان میں لکھے ہیں۔ مثلاً "رات اور شاعر" کے دو مختلف الوزن اجزا۔

کیوں میری چاندنی میں پھرتا ہے تو پریشاں
میں ترے چاند کی کھیتی میں گہر بوتا ہوں (کلیات اردو ص ۱۷۲، ۱۷۳)

'فرشتوں کا گیت' اور 'فرمانِ خدا فرشتوں سے' اگر ایک ہی نظم کے دو اجزا ہیں تو ان میں بھی دو اوزان ہیں۔

عقل ہے بے زمام ابھی عشق ہے بے مقام ابھی
اٹھو مری دنیا کے غریبوں کو جگا دو

'یورپ سے ایک خط' میں بھی دو بحریں ہیں یعنی پہلے جزو کا وزن ہے

اک بحرِ پر آشوب و پر اسرار ہے رومی (کلیات ص ۶۴۰)

دوسرے جزو کا عنوان 'جواب' ہے اور اس میں رومی کے دو فارسی اشعار فاعلاتن فاعلاتن فاعلن کے اوزان میں ہیں۔ اگر اقبال پوری نظم کا ایک ہی وزن رکھنا چاہتے تو پہلا جزو بھی رومی کی بحر میں لکھ سکتے تھے۔

ارمغان حجاز میں ایک نظم 'عالمِ برزخ' کے نام سے ہے جس میں مردہ اور قبر میں سوال و جواب ہوتے ہیں۔ دو بار صدائے غیب آتی ہے اور آخر میں زمین کچھ کہتی ہے۔ اس کے مختلف اوزان یہ ہیں۔

کیا شے ہے کس امروز کا فردا ہے قیامت
گرچہ ہر ذی روح کی منزل ہے آغوشِ لحد
آہ یہ مرگِ دوام ، آہ یہ رزمِ حیات

فارسی میں بھی انھوں نے یہ ٹکنیک برتی ہے۔ "پیامِ مشرق" کی نظم 'تسخیرِ فطرت' کے پانچ حصوں میں تین اوزان ہیں۔

نعرہ زد عشق کہ خونیں جگرے پیدا شد

نوریِ ناداں نیم، سجدہ بآدم برم!
چہ خوش است زندگی را ہمہ سوز و ساز کردن

"پیام مشرق" میں ایک نظم صحبت رفتگاں (در عالم بالا) کے عنوان سے ہے۔ اس میں مختلف رفتگاں مختلف اوزان میں کچھ کہتے ہیں۔

(۲) ان کا دوسرا تجربہ یہ ہے کہ پابند نظم میں انھوں نے بعض مصرعے مختلف طول کے لکھے یعنی مثمن وزن کے ساتھ مربع وزن میں۔ انھیں آزاد نظم نہیں کہا جا سکتا کیونکہ قافیے، بند اور مصرعوں کے طول میں بڑی باقاعدگی ہے۔ انھیں پرانی نظم 'مستزاد' بھی نہیں کہہ سکتے کیونکہ مستزاد میں ایک شعر یا اس کے ہر مصرعے کے بعد ایک چھوٹا جزو آسکتا ہے، اس سے زیادہ اجزا نہیں۔ اقبال کی کئی ایسی مستقل نظمیں ہیں جن میں ایک شعر کے مصرعے چار ارکان کے ہوتے ہیں اور اس کے بعد چند مصرعے دو دو ارکان کے۔ اردو میں یہ تجربہ صرف ایک نظم 'محراب گل افغان کے افکار' میں ہے جہاں ایک شعر کے بعد دو چھوٹے مصرعے ہیں۔

رومی بدلے، شامی بدلے، بدلا ہندوستان
تو بھی اے فرزندِ کہستاں! اپنی خودی پہچان

اپنی خودی پہچان
او غافل افغان

"پیامِ مشرق" میں اس قسم کی تین نظمیں ہیں 'فصل بہار' میں ایک مصرع چار ارکان کا ہوتا ہے۔ اس کے بعد پانچ مصرعے اس سے نصف یعنی دو ارکان کے اور آخر میں پھر چہار رکنی مصرع کی تکرار ہے۔ یہ ایک بند ہوا۔

نظم 'حدی' کے مصرعے بنیادی طور سے دو ارکان کے ہیں لیکن ہر پانچ مصرعوں کے بعد ایک چہار رکنی مصرع 'تیز ترک گام زن منزل ما دور نیست' آگیا ہے اور اسے ہر پانچ چھوٹے مصرعوں کے بعد دہرا دیا جاتا ہے۔

نظم 'شبنم' میں ایک مثمن شعر کے بعد اس سے نصف طول کے تین مصرعے ہیں۔ "زبورِ عجم" کی دو نظموں از خواب گراں خیز اور خواجہ و مزدور میں مختلف اوزان کے ٹکڑے اضافہ کیے ہیں۔

اس میں شک نہیں کہ پابند نظم میں اقبال کے تجربے خوشگوار اور کامیاب ہیں۔

عروضی کمزوریاں :۔ اقبال کے اردو کلام میں ایک جگہ کے علاوہ مجھے کہیں کوئی عروضی غلطی نظر نہیں آئی۔

اقبال بڑا اپدیشک ہے من باتوں میں موہ لیتا ہے

اس مصرع میں موہ بروزن فع آیا ہے یعنی اس کا 'و' یا ہائے ہوز ساقط ہوتی ہے اس کا جواز نہیں۔

شکست ناروا کا سقم ان کے کئی مصرعوں میں پایا جاتا ہے۔ شکست ناروا کی اصطلاح پہلی بار حسرت موہانی نے اپنے رسالے "معائب سخن" میں وضع کی۔ اس پر تفصیلی اور تجزیاتی بحث شمس الرحمن فاروقی صاحب نے اپنی کتاب 'عروض' آہنگ اور بیان کے ایک باب میں کی ہے بعض اوزان ایسے ہوتے ہیں جن کے درمیان ایک وقفہ لازمی ہوتا ہے یہ دو گروہوں میں بانٹے جا سکتے ہیں۔

(۱) ایسے اوزان جن کے ارکان کی ترتیب اب اب ہوتی ہے یعنی ایک مصرع میں دو مختلف ارکان کے دو جوڑے ہوتے ہیں۔ انھیں فاروقی نے شکستہ بحر کہا ہے۔ مثال

مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن

مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن

(۲) زیادہ طویل اوزان جن کے نصف کے بعد سانس کو ایک وقفہ درکار ہوتا ہے۔

مثلاً :۔ متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

یا شانزدہ رکنی اوزان جن کے ہر مصرع میں آٹھ ارکان ہوتے ہیں۔ ان آٹھوں کو آسانی سے ایک سانس میں نہیں پڑھا جا سکتا۔

ان دونوں قسموں کے اوزان میں نصف جزو کے بعد توقف لازمی ہوتا ہے۔ یہ ضروری ہے کہ پہلے جزو کے ساتھ لفظ یا ترکیب مکمل ہو جائے اور لٹک کر دوسرے جزو تک نہ جائے۔ ترکیب کی یہ صورتیں ہو سکتی ہیں۔

(۱) اضافت یا عطف کی ترکیبیں ؛ چشمِ گرداب۔ سوز و ساز

(ب) جار و مجرور کی ترکیب یا کئی اجزا سے مرکب فعل مثلاً آمیزش سے، بے چاری کے، رہے ہیں وغیرہ

مندرجہ بالا پورے مرکبات کسی ایک ہی جزو میں ہونا چاہییں۔ اگر ایسا نہیں ہوگا تو شکستِ ناروا کا عیب واقع ہو جائے گا۔ اقبال کے کلام سے اس کی چند مثالیں دیکھیے :-

ع دریا کی تہ میں چشمِ / گرداب سو گئی ہے (بانگ درا، کلیات اردو ص ۱۶۲)

ع یہ بھی سُنو کہ نالۂ / طائرِ بام دور ہے (بانگ درا کلیات ص ۱۱۴)

ع روشن ہے جامِ / جمشید اب تک (بالِ جبریل کلیات ص ۳۶۳)

ع شاہی نہیں ہے بے / شیشہ سازی

مرا ساز اگرچہ ستم رسیدۂ زخمہ ہائے عجم رہا

وہ شہیدِ ذوقِ وفا ہوں میں کہ نوا مری عربی رہی (بانگ درا کلیات ص ۲۸۲)

تر آنکھیں تو ہو جاتی ہیں پر کیا لذت اس رونے میں

جب خونِ جگر کی آمیزش / سے اشکِ پیازی بن نہ سکا (بانگ درا)

ع کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے / ہیں مری جبینِ نیاز میں

اے بادِ صبا کملی والے سے جا کہیو پیغام مرا

قبضے سے امت بیچاری / کے دیں بھی گیا دنیا بھی گئی

سب سے خراب مثال 'ستم رسیدہ' والے شعر کی ہے جہاں تیغ قاطع 'رسی' کے بعد آ کر گرتی ہے۔ دوسرے مصرعوں میں بھی مصرع کے دوسرے جزو کا 'سے اشک' 'ہیں مری' 'کے دیں' سے شروع ہونا خوشگوار نہیں۔ واضح ہو کہ شکستِ ناروا عروضی غلطی نہیں کمزوری ہے۔

مجموعی جائزہ : اقبال کے تین اشعار ملاحظہ ہوں

عجمی خم ہے تو کیا مے تو حجازی ہے مری

نغمہ ہندی ہے تو کیا، لے تو حجازی ہے مری (شکوہ)

مرا ساز اگرچہ ستم رسیدۂ زخمہ ہائے عجم رہا

وہ شہیدِ ذوقِ وفا ہوں میں کہ نوا مری عربی رہی ("بانگ درا" میں غزل)

نہ زباں کوئی غزل کی، نہ زباں سے باخبر میں

کوئی دل کشا صدا ہو، عجمی ہو یا کہ تازی

مجھے تسلیم ہے کہ ان اشعار میں لے، نوا اور صدا سے ہیئت خارجی یا الفاظ مراد نہیں بلکہ طریق فکر و گرمی جذبات کی طرف اشارہ ہے لیکن پھر بھی یہ نکتہ قابل توجہ ہے کہ اقبال ہندی نغمہ پر اتنا معذرت خواہ ہے جیسے پانی پانی ہوا جارہا ہو۔ اسے عجمی خم اور عجمی مضراب پر بھی شرمندگی ہے۔ وہ صرف حجازی لے اور عربی نوا پر فخر کرتا ہے۔ یہ ایک مزاج کی نشان دہی کرتا ہے۔ شعر کا وزن۔ لے اور آہنگ میں ایک اہم حصہ ادا کرتا ہے۔ اقبال کے اردو کلام کو دیکھیں تو یہ ارتقا صاف نظر آتا ہے کہ وہ مختصر، آسان اور زیادہ مقبول اوزان سے آہستہ آہستہ دور ہوتے جاتے ہیں اور اپنے گہرے افکار کے لیے مشکل، دشوار گزار رجز یہ قسم کے اوزان کا انتخاب کرتے ہیں۔ ہندوستانی مزاج سے سب سے نزدیک وہ وزن ہے جسے ہندی بحر کہا جاتا ہے اور جو فعلن فعلن یا فعل فعولن سے تشکیل پاتا ہے۔ ہماری کہاوتوں اور بچوں کی مکتبی تک بندیوں پر نظر ڈالیے تو وہ اسی وزن پر کہے جاسکتے ہیں، مثلاً

جان بچی تو لاکھوں پائے   لوٹ کے بدھو گھر کو آئے

تختی پہ تختی تختی پہ اینٹ   وغیرہ۔

اقبال نے "بانگ درا" میں ان اوزان میں کچھ اشعار کہے لیکن بعد میں انھوں نے انھیں ترک کر دیا۔ جب ان پر عجمیت اور حجازیت کا غلبہ ہوا تو انھوں نے ایسی بحروں کو اپنی متاعِ خاص بنایا:

مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن

مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن

مفعول مفاعیل مفاعیل مفاعیل

اردو کا سب سے مقبول وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن ہے۔ "بانگ درا" میں اس وزن میں ۱۰۸ اشعار ہیں لیکن بعد کے کسی مجموعے میں سو شعر بھی نہیں۔ وہ تو شکر کیجیے کہ "ارمغان حجاز" کی طویل نظم ابلیس کی مجلس شوریٰ ہے اور اقبال کے ابلیس کو اسی وزن میں مکالمہ کرنا پسند ہے اس لیے ارمغان حجاز میں اس وزن میں ۸۴ اشعار ہو گئے۔

چھوٹے اور مسدس اوزان بھی اقبال کو زیادہ پسند نہیں۔ ان میں کہے گئے اشعار کا تناسب

اقبال کے کلام میں بہت کم ہے۔ معلوم نہیں کیوں وہ رباعی کے وزن کو بھی پسند نہیں کرتے۔ وہ بلند، بانگ اور پرشکوہ اوزان کی طرف زیادہ مائل ہیں "بانگ درا" میں اقبال کی پہچان

مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن

کے سبک سیر وزن سے ہوتی ہے تو بعد میں ذیل کے دو اوزان سے:

مفتعلن فاعلات مفتعلن فاعلات

مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن

تعداد اشعار سے قطع نظر، یہ اقبال کی اصلی آواز اور طرۂ امتیاز معلوم ہوتے ہیں۔ بالطبع یہ اوزان دقیق، ناہموار اور سنگلاخ معلوم ہوتے ہیں لیکن اقبال نے اردو میں انھیں نباہ دیا ہے اور فارسی میں تو انھیں چنگ ورباب کا نغمہ بنا دیا ہے۔ میں اقبال کے مصرع میں ترمیم کر کے کہہ سکتا ہوں:

کوئی دل کشا صدا ہو عجمی ہو یا کہ ہندی

اقبالؔ کے ہاں تصوّرات کی شاعری

اُسلوبؔ احمد انصاری

عام طور پر تسلیم کیا گیا ہے، اور اس مفروضے میں بڑی حد تک صداقت بھی ہے کہ شاعری دراصل تجربے کی تجسیم INCARNATION کا عمل ہے۔ یعنی شاعری میں ہمیں وہ تجربہ ملتا ہے، جسے محسوس کیا گیا ہو، اور تجسیم کے اس عمل میں اس کی ندرت، اختصاصیت اور معنویت نہ صرف برقرار رہے، بلکہ نمایاں طور پر سامنے آسکے۔ ایسی تجسیم کے لیے جو فنی وسائل کام میں لائے جاتے ہیں، ان میں استعارہ، پیکر نگاری اور اسطور سازی، سب کی کارفرمائی ملتی ہے۔ یہ سب تجربے کی ترسیل اور اس کے ابلاغ میں بھی مدد دیتے ہیں، اور اس کی جسمانیت کو بھی محفوظ رکھتے ہیں۔ علامت نگاری اور اسطور سازی کی مدد سے بالخصوص اس عنصری تجربے کی حدیں وسیع کی جاسکتی ہیں، اور ان میں تہ در تہ پھیلاؤ پیدا کیا جاسکتا ہے، جس سے فن کار اپنی مہم کا آغاز کرتا ہے۔ یہ کہنا بھی صحیح ہے کہ نثری یا سائنٹفک بیان اور شاعری کے طریقۂ کار میں جو فرق ہے، وہ یہی کہ اوّل الذکر کے ذیل میں ہمارا مقصد محض اطلاع کا فراہم کرنا ہوتا ہے اور اس میں بیان کی قطعیت اور وضاحت پائی جاتی ہے۔ موخرالذکر میں ہمارا سروکار بیش از بیش اقدار کے انعکاس اور ان کی پیش کش سے ہوتا ہے۔ یعنی اس حقیقت کے سلسلے میں جو وابستگیوں INTERRELATIONS کا ایک تانا بانا ہے، اپنے رویّوں ATTITUDES کو دوسروں تک پہنچانا، اس کی افہام و تفہیم کے لیے ہمیں ایک نظام اقدار کا سہارا لینا پڑتا ہے، اور یہاں ابلاغ کا عمل مبہم، پُرپیچ اور معنی ہوتا ہے۔ پیکر نگاری یا محاکات کے وسیلے سے ہم اشیا، یا تجربات کو متشکل کردیتے ہیں، تاکہ ان کی شفافیت TRANSPARENCY نمایاں ہوجائے۔ لیکن علامت نگاری یا اسطور سازی کو کام میں لاکر ہم نہ صرف تجربات کو وقیع بناتے ہیں، بلکہ ان کی اندرونی تہوں کی توسیع بھی کردیتے ہیں۔ یہی حال اس زبان کا ہے، جو شعری تجسیم کے مقصد کے حصول کے لیے وضع کی جاتی ہے۔ نثر میں الفاظ ایک محدود مفہوم کے حامل ہوتے ہیں جو بندھا ٹکا،

کار آمد اور متعین ہوتا ہے۔ شاعری میں وہ ذو معنی PLURISIGNATIVE ہوتے ہیں، اور ان کے مفاہیم اور اشارے ہمہ جہتی MULTIPLE اور دور رس ہوتے ہیں۔ عام طور پر یہ بھی سمجھا جاتا ہے کہ تصوراتی اکائی یعنی CONCEPT اور شعری پیکر یعنی POETIC IMAGE کے درمیان ایک تضاد اور بُعد پایا جاتا ہے۔ اور یہ کہ شاعری کا فکر سے نہ کوئی گہرا تعلق ہے، اور نہ ہونا چاہیے، یا اگر کسی فن پارے کی تہہ میں تصورات موجود بھی ہوں یا اس کے لیے نقطۂ آغاز کا کام بھی کرتے ہوں۔ تب بھی فنی حکمتِ عملی ARTISTIC STRATEGY کا تقاضا یہی ہے کہ فن کار ہمیں ان تصورات یا فکری اکائیوں کے حسی متبادلات SENSUOUS EQUIVALENTS سے روشناس کرائے۔ اس نظریے میں بڑی حد تک سچائی پائی جاتی ہے، لیکن یہ ایک ادھوری سچائی ہے۔ مثال کے طور پر اقبال کی دو مثنویوں ”اسرارِ خودی“ اور ”رموزِ بے خودی“ کے بارے میں اگر غور کیا جائے تو یہ نتیجہ نکالنا نامناسب نہ ہوگا کہ ان دونوں نظموں میں ہمیں ایک برہنہ تصوراتی ڈھانچہ ملتا ہے جو گوشت و پوست سے بڑی حد تک عاری نظر آتا ہے۔ یہ دونوں مثنویاں شعری تخلیق نہیں، بلکہ منظوم تلخیص ہیں۔ ان کی اہمیت زیادہ تر اس میں ہے کہ ان کے ذریعے ہمیں اقبال کے ان اساسی تصورات کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ جو زیادہ شرح و بسط، فلسفیانہ قطعیت اور جامعیت کے ساتھ ان کے انگریزی خطبات میں بیان کیے گئے ہیں۔ وہ زیادہ سے زیادہ ہمیں ایک نظریاتی چوکھٹا IDEATIONAL FRAMEWORK فراہم کرتی ہیں۔ ان میں جہاں جہاں پیکر نگاری کا استعمال کیا گیا ہے، وہ توضیحی یعنی ILLUSTRATIVE ہے تفاعلی یعنی FUNCTIONAL نہیں۔ اس کے برعکس یہی سب تصورات جب ”بالِ جبریل“ کی نظموں اور غزلوں یا ”بالِ جبریل“ اور ”ارمغانِ حجاز“ کی غزلیات اور رباعیات میں مکمل شعری تجسیم حاصل کرتے ہیں تو ان کی گہرائی اور گیرائی، ان کی ایمائیت اور شعری رمزیت کا اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔ کیونکہ موخر الذکر مجموعوں میں مثنویوں کی بہ نسبت ان تصورات میں ایک ترفع اور اختصاصیت یعنی PARTICULARITY پیدا ہو جاتی ہے۔ یا ایک طرح کی منفردیت SINGULARITY جس کی وجہ سے وہ ادراک کی گرفت میں بآسانی آسکتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر ان کا تلخیص کیا جانے والا عنصر PARAPHRASABLE CONTENT یہاں غائب ہو جاتا ہے۔ اور وہ منطقی حدود سے متجاوز یا ماورا ہو کر شعری احساس کی کائنات میں داخل ہو جاتے ہیں۔

اوپر جو کچھ کہا گیا اس میں ایک استثنائی صورت بھی نکلتی ہے۔ ایسی پوری نظموں یا نظموں میں جستہ جستہ تراشوں کی نشاندہی کی جا سکتی ہے جہاں یا تو تصور اور شعری پیکر بیک وقت موجود ہیں، اور

ایک دوسرے کو متوازن کرتے ہیں، یا جہاں پیکر نگاری سے کم سے کم یا بالکل کام نہیں لیا گیا، اور محض تصورات پر مکمل دسترس کے ذریعہ شعری تخلیق کا جادو جگایا گیا ہے۔ ایسی شاعری میں تصورات کو صرف نظم نہیں کیا جاتا جیسا کہ "اسرارِ خودی" اور "رموزِ بے خودی" میں بے جان اور پھیکے انداز سے کیا گیا ہے، بلکہ ان تصورات کو تجربے کے انضباط ORDERING OF EXPERIENCE کے لیے برتا جاتا ہے، اور اسطرح کی شاعری جو بظاہر غیر پیکری IMAGELESS معلوم ہوتی ہے۔ اکثر عظیم شاعری کی حدوں کو چھونے لگتی ہے۔ یہاں تصورات اپنی خنکی اور کٹّرپن RIGIDITY کو برقرار نہیں رکھ سکتے۔ ان کا جلال اور شکوہ، جو شاعر کے دستِ تصرّف میں پہنچنے کے بعد اندر سے ابھرتا ہے، خود شاعری کے جمال کی تخلیق میں ممد ہوتا ہے اور یہی اس کے جواز VALIDITY کو ناپنے کا پیمانہ ہے۔ یہاں تصور یا فکر سے زیادہ عملِ تفکر اہم بن جاتا ہے، اور ایسی شاعری میں جو جھنکار ہمیں ملتی ہے، اس کا پیکر نگاری سے کوئی واضح اور برملا واسطہ نہیں ہوتا۔ دراصل شاعری کی کوئی ایک ہمہ گیر اور جامع تعریف ذرا مشکل ہے۔ اور اس کے بے شمار اور متنوع شیون اور ان گنت کیفیات کی حد بندی نہیں کی جاسکتی۔ شاعری کے متعلق یہ عام خیال گمراہ کن ہے کہ وہ صرف ہمارے حواس کو اپیل کرتی ہے۔ حواس کو اپیل کرنے کے پہلو بہ پہلو وہ ہماری فکر کو مہمیز بھی کرتی ہے۔ گو یہ فکر خالص منطقی نہیں ہوتی اقبال کے ہاں ایسی شاعری کی جس میں تصور اور تصویر کا تعامل INTERPLAY صاف طور سے نظر آئے، بہت سی مثالیں ملتی ہیں۔ ان کے اولین اردو مجموعۂ کلام "بانگ درا" میں ایک اہم نظم، جس کا ذکر شاذ ہی کیا گیا ہے، "ارتقا" کے عنوان سے ہے۔ اس موضوع پر جستہ جستہ اشعار انتہائی فکر انگیز انداز میں "بالِ جبریل" اور "پیامِ مشرق" دونوں میں ملتے ہیں۔ لیکن اس خاص نظم میں اقبال نے متضادات OPPOSITES کے باہمی ردّ عمل سے ایک نئی حقیقت کے ابھرنے کو بڑی خوبی اور ایجازِ بیان کے ساتھ پیش کیا ہے۔ چناں چہ یہ اشعار دیکھیے:

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز
چراغِ مصطفوی سے شرارِ بولہبی

حیات شعلہ مزاج و غیور و شور انگیز
سرشت اس کی ہے مشکل کشی جفا طلبی

سکوتِ شام سے تا نغمۂ سحر گاہی
ہزار مرحلہ ہائے فغانِ نیم شبی

کشاکشِ زم و گرما، تپ و تراش و خراش
ز خاکِ تیرہ دروں تا بہ شیشۂ حلبی

مقام بست و شکست و فشار و سوز و کشید
میانِ قطرۂ نیسان و آتشِ عنبی

اسی کشاکشِ پیہم سے زندہ ہیں اقوام — یہی ہے رازِ تب و تابِ ملتِ عربی

یہاں نظم کا فنی دروبست خاص طور پر قابلِ لحاظ ہے۔ اس میں جو غیر معمولی زمزمہ LILT ہے جو صوتی آہنگ ہے، وہ خود اس کے مرکزی تصور کے تابع ہے، اس تصور کے کہ کش مکش اور تناؤ TENSION جو دو متخالف اکائیوں یا حقیقت کے دو متضاد پہلوؤں کے درمیان پایا جاتا ہے۔ زندگی کی ہر ہر سطح پر قابلِ مشاہدہ ہے۔ زندگی اپنی اصل کے اعتبار سے ایک نامیاتی، نموپذیر اور منقلب حقیقت ہے۔ کوئی منجمد اکائی نہیں۔ "چراغِ مصطفوی" اور "شرارِ بولہبی" خیر اور شر کی ان قوتوں کا استعارہ ہیں جو ایک دوسرے سے متصادم اور برسرِ پیکار رہتی ہیں، اور کائنات کے وجود میں پیوست ہیں۔ پہلے، دوسرے اور چھٹے شعر میں ہمیں اس حقیقت کا بڑی حد تک معروضی بیان ملتا ہے۔ تیسرے، چوتھے اور پانچویں شعر میں اس کے حسی متبادلات "کشاکشِ زم و گرما، تپ و تراش و خراش" اور مقامِ بست و شکست و فشار و سوز و کشید" میں متضاد قوتوں کے باہمی ٹکراؤ اور جدلیات DIALECTICS کے اس عمل کو جو زندگی کے نقش ہائے رنگ رنگ میں اپنا ظہور کرتا ہے افعالِ مختلفہ کی مدد سے ایک مرئی شکل دی گئی ہے۔ پوری نظم میں ایک طرح کے اضطراب، تغیر پذیری سے پیوستہ جدوجہد، اور باہمی تخلیقی پیکار کے آثار صاف نظر آتے ہیں۔ "کشاکشِ پیہم" کی ترکیب جو چھٹے شعر میں لائی گئی ہے۔ ارتقار کے تصور کے ساتھ جزو لاینفک کی حیثیت سے وابستہ ہے۔ یہاں محاکات کا عمل کچھ ایسا دخیل نہیں ہے لیکن اس کے باوصف ایک مجرد تصور کو اس طرح پیش کیا گیا ہے اور صوتی اتار چڑھاؤ کو ایسا قابو میں رکھا گیا ہے کہ یہ تصور نہ صرف شعور پر حاوی ہو جاتا ہے، بلکہ اس سے شعریت کی لَو بھبک اٹھتی ہے۔

اقبال کی شہ کار نظم "مسجدِ قرطبہ" کا افتتاحی بند ان کی پوری شاعری میں بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ اس کے مندرجہ ذیل اشعار توجہ کو اپنی جانب کھینچتے ہیں:

سلسلۂ روز و شب نقش گرِ حادثات
سلسلۂ روز و شب اصلِ حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب تارِ حریرِ دو رنگ
جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات

سلسلۂ روز وشب سازِ ازل کی فغاں
جس سے دکھاتی ہے ذات زیر وبمِ ممکنات
تجھ کو پرکھتا ہے یہ مجھ کو پرکھتا ہے یہ
سلسلۂ روز و شب صیرفیِ کائنات
تو ہو اگر کم عیار، میں ہوں اگر کم عیار
موت ہے تیری برات موت ہے میری برات
تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا
ایک زمانے کی رو جس میں نہ دن ہے نہ رات
آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر
کارِ جہاں بے ثبات، کارِ جہاں بے ثبات
اوّل و آخر فنا باطن و ظاہر فنا
نقشِ کہن ہو کہ نو منزلِ آخر فنا

اس بند کو ایک لسانیاتی کارنامہ سمجھنا بے محل نہ ہوگا، کیونکہ یہاں تصورات یعنی CONCEPTS کی تخلیق گئی ہے، اور ان کے ربطِ باہمی سے نظم کا ڈھانچہ تیار کیا گیا ہے۔ "سلسلۂ روز وشب" کے ٹکڑے کی تکرار سے نہ صرف آہنگِ شعری کو ترفع بخشا گیا ہے، بلکہ یہ مرکزی اشارہ تفکر کا محور بن جاتا ہے۔ روز وشب کا پیہم تسلسل وقت کی صورت گری کرتا ہے۔ زندگی حادثات کا ایک تانا بانا ہے۔ جسے وقت کے لمحات ہی بنتے ہیں۔ وقت ہی کے توسط سے ذات اور صفات جو انسانی شخصیت کے دو بنیادی رُخ ہیں، نمو پاتے اور ممیز کیے جاتے ہیں۔ سلسلے واری وقت اور دورانِ محض ایک دوسرے سے مربوط اور منسلک ہیں۔ اس رشتے کے بالمقابل ذات کے تمام مستتر امکانات ظہور میں آتے ہیں، اور اسی سے وہ دوام یا ہمیشگی اخذ کرتے ہیں۔ "سلسلۂ روز وشب کو بجا طور پر صیرفیِ کائنات کہا گیا ہے، کیونکہ اسی کے ذریعے انسانی اعمال کے خوب وزشت کو پرکھا جاسکتا ہے۔ وقت ایک سیلِ بے اماں ہے، مسلسل گردش میں رہنے والا ایک دھارا ہے، جس کے کناروں کا پتہ نہیں۔ یہ ازل سے ابد تک ہر شے کو محیط ہے۔ اس کی مختلف النوع اکائیوں کے

مابین، جو میکانکی تجزیے کی روشنی میں متعین کی گئی ہیں، فی الحقیقت تمیز، تفریق اور تخصیص نہ ممکن ہے اور نہ ضروری۔ وقت کے ان گریز پا لمحات سے فنا، عدم اور بے ثباتی کے تاثرات بھی ہم رشتہ ہیں۔ لیکن وقت محض کلنڈر کا پابند نہیں۔ اس کی اساسیت ULTIMACY کو جو شے متعین کرتی ہے۔ وہ ابدیت کا تصور ہے، جو انسانی شعور میں منعکس ہوتا ہے۔ ان اشعار کو پڑھ کر معاً ٹی، ایس، ایلیٹ کے معرکۃ الآرا کارنامے FOUR QUARTETS کے پہلے حصے BURNT NORTON کے ابتدائی اشعار حافظے میں تازہ ہو جاتے ہیں:

TIME PRESENT AND TIME PAST
ARE BOTH PERHAPS PRESENT IN TIME FUTURE
AND TIME FUTURE CONTAINED IN TIME PAST
IF ALL TIME IS ETERNALLY PRESENT
ALL TIME IS UNDE UNREDEEMABLE
WHAT MIGHT HAVE BEEN IS AN ABSTRACTION
REMAINING A PERPETUAL POSSIBILITY
ONLY IN A WORLD OF SPECULATION
WHAT MIGHT HAVE BEEN AND WHAT HAS BEEN
POINT TO ONE END, WHICH IS ALWAYS PRESENT

اس پورے تراشے کے بارے میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ نیوٹن کے ریاضیاتی تصور زماں کی تکذیب اور اس کے ابطال کا ایک شعری بیان ہے۔ اس میں وقت کی اکائیوں کے باہمی ادغام INTERFUSION اور انضمام ASSIMILATION پر بھی زور ہے، اور ان کے تسلسل پر بھی۔ ماضی شعور کی گرفت سے باہر چلا جاتا ہے، اور مستقبل کا وجود قیاس کی دنیا میں ہوتا ہے، گو ماضی اور مستقبل کے درمیان نقطۂ اتصال حال ہی کا لمحہ فراہم کرتا ہے۔ لیکن یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ان دونوں تراشوں میں ہمیں اقبال اور ایلیٹ کے نظریۂ زماں سے بہ حیثیت ایک منطقی قضیے LOGICAL PROPOSITION کے زیادہ سروکار نہیں ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ اقبال اور ایلیٹ دونوں کے لیے شاعری

ایک ذہنی فن ہے، اور کم از کم ان تراشوں میں ان کا واسطہ اس حسی محرک سے نہیں ہے جو زندگی کے معروضی تجزیے سے اخذ کی گئی ہو۔ اس لیے یہاں کسی حسی پیکر کا استعمال نہیں کیا گیا، اور نہ وہ متبادلات پیش کیے گئے، جنہیں حسیات سے متعلق کیا جا سکے، اور جیسا کہ شاعری میں عموماً کیا جاتا ہے۔ یہاں تصورات کو محض نظم بھی نہیں کیا گیا، لیکن اس کے باوجود یہ دونوں تراشے نہایت اعلیٰ درجے کی شاعری کا نمونہ ہیں۔ یہاں تصورات سے زیادہ فکری عمل اہم ہے، اور یہ ہماری شعری حس کو بنایت اپیل کرتا ہے۔ یہاں کوئی ایسے مقدرات POSTULATES نہیں پیش کیے گئے، جن کی منطقی توجیہ کرنا لازمی ہو۔ لیکن وہ چند تصورات، جن پر ان تراشوں کی اساس رکھی گئی ہے، ایک دوسرے کے ساتھ خلاقانہ ربط رکھتے ہیں۔ اور ایک دوسرے کے بتقابل رکھے جانے JUXTAPOSITION کی وجہ سے نمایاں ہو جاتے ہیں۔ ان کی لسانیاتی تنظیم میں کوئی غیر معمولی الٹ پھیر نہیں ہے۔ اور نہ نحوی ترتیب میں بہت زبردست کھانچے GAPS اور نہ غیر تسلسل DISCONTINUOUS کا کوئی عنصر، جو اجنبی نظر آتا ہو۔ اس کے باوجود ان کی تجریدیت ABSTRACTIONISM بڑی حد تک دور ہو گئی ہے، اور وہ نیم فکری اکائیوں QUASI CONCEPTS میں تبدیل ہو گئے ہیں۔ مختلف مصرعوں کی ترتیب سے جو لے یہاں پیدا ہو رہی ہے۔ اس میں ایک نوع کی علویت EXALTATION پائی جاتی ہے۔ باوجودیکہ ان دونوں تراشوں میں تجریدات ABSTRACTIONS کا استعمال کیا گیا ہے۔ لیکن یہاں شعری اظہاریت POETIC EXPRESSIVENESS کی سطح خاصی بلند ہے۔

"ضرب کلیم" کے شروع میں ایک نظم "لا الٰہ الا اللہ" کے عنوان سے ہے جو درج ذیل کی جاتی ہے:

خودی کا سرِّ نہاں لا الٰہ الا اللہ
خودی ہے تیغ، فساں لا الٰہ الا اللہ
یہ دور اپنے براہیم کی تلاش میں ہے
صنم کدہ ہے جہاں لا الٰہ الا اللہ
کیا ہے تو نے متاعِ غرور کا سودا
فریبِ سود و زیاں! لا الٰہ الا اللہ
یہ مال و دولتِ دنیا یہ رشتہ و پیوند!
بتانِ وہم و گماں! لا الٰہ الا اللہ

خرد ہوئی ہے زمان و مکاں کی زنّاری
نہ ہے زماں نہ مکاں، لا الٰہ الا اللہ
یہ نغمہ فصلِ گل و لالہ کا نہیں پابند
بہار ہو کہ خزاں، لا الٰہ الا اللہ
اگرچہ بت ہیں جماعت کی آستینوں میں
مجھے ہے حکم اذاں، لا الٰہ الا اللہ

یہ نظم ایجاز و ارتکاز کی ایک دلنشیں اور قابلِ قدر مثال ہے۔ اس کے قلب میں جو تصورات ہیں، وہ ہیں انائے محدود اور انائے مطلق کے مابین نسبت، انائے محدود کا فطری کائنات سے رشتہ، اور ان اوہام یعنی تجریدات و قیاسات کے جال جن میں ذہنِ انسانی حقیقت کا صحیح ادراک نہ رکھنے کی وجہ سے برابر گرفتار رہتا ہے۔ انائے مطلق دراصل مصدر اور سرچشمہ ہے ان محدود اناؤں کا، جن میں اس نے اپنے آپ کو منقسم کردیا ہے۔ زمان و مکان حقیقی یقیناً ہیں، مگر انہیں قطعیت حاصل نہیں۔ یہ وہ ذہنی سومنات ہیں، جنہیں فکرِ انسانی نے تراشا ہے۔ انائے مطلق اور ابدیت اقبال کے لیے نہ صرف لازم ملزوم ہیں، بلکہ ایک طور سے مترادفات کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اسی طرح کائنات محض فریبِ نظر نہیں ہے۔ لیکن اس کے باوجود اس کی دل کشی اور شادابی، اس کی بوقلمونی اور اس کا تنوع ایک جلوۂ گزراں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ پائندگی اور دوام صرف انائے مطلق سے مختص ہے۔ اس طرح سماجی ادارے بھی، جو اولاً انسانی ضروریات کے پیشِ نظر وضع کیے جاتے ہیں، بالآخر بالادستی حاصل کر لیتے اور اس طرح انائے محدود کے لیے ضعف اور پسپائی کا سبب بن جاتے ہیں۔ اس لیے انائے محدود کی بازیابی اور تقویت کے لیے یہ ضروری ہے کہ انائے مطلق سے اس کے تعلق کو استوار کیا جائے۔ اس نظم میں لا الٰہ الا اللہ کے ٹکڑے کی تکرار ذہن کے سندان پر ایک ضرب کی طرح مسلسل پڑتی رہتی ہے۔ لیکن یہ محض ایک ٹیپ کا بند نہیں ہے۔ اس کا مقصد انائے مطلق کے وجود کے پیہم اثبات پر زور دینا ہے۔ ایک طرح سے اس مصرعے کی جھنکار ہی اس نظم میں ایک داخلی آہنگ کو جنم دیتی ہے۔ یہاں اگر کوئی حیاتی رمز ہے تو وہ فصلِ گل و لالہ کے سوا اور کوئی نہیں، یہاں تصورات کی ایسی تنظیم پیش کی گئی ہے، اور یہ ایک دوسرے میں اس طور پر پیوست ہیں، اور یکے بعد دیگرے ایسی قطعیت

اور ایسے مبرم انداز سے سامنے لائے گئے ہیں، کہ یہ تمام رشتے اور باہمی وابستگیاں، بغیر کسی حسی اپیل کے، ایک طرح کے احساسِ جلال SENSE OF SUBLIMITY کو ہمارے اندر ابھارتے ہیں۔ اس نظم کے پس پشت فطانت، ذوق وشوق، اور ایمان وایقان، سب کی توانائی، روشنی اور گرمی ملتی ہے، جو خود بخود شعری سانچے میں ڈھل گئی ہے۔

"جاوید نامہ" کو اقبال کے شعری ارتقا کے سفر میں ایک سنگ میل کی حیثیت حاصل ہے۔ یہ اس زمانے میں لکھی گئی جب وہ اپنی فنی اور روحانی نشو ونما کی خاصی بلندی تک پہنچ گئے تھے۔ یہ غالباً ۱۹۳۲ء میں ضبطِ تحریر میں آئی اور ہماری شاعری کی روایت میں ایک نیا تجربہ ہے۔ ممکن ہے کہ اس کی تخلیق کے دوران اقبال کے لاشعور میں اطالوی شاعر دانتے کی شہرۂ آفاق نظم "طربیہ خداوندی" کا خاکہ محفوظ رہا ہو۔ جس کی کچھ چھوٹ اس نظم پر ضرور پڑتی ہے۔ فلکِ مشتری میں اقبال کی ملاقات تین ارواحِ جلیلہ سے ہوتی ہے، یعنی حلاّج، غالب اور قرۃ العین طاہرہ۔ حلاّج کے سلسلے میں اقبال کا رویہ عموماً وہی تھا، جو مسلمانوں کے سوادِ اعظم کا تھا۔ یعنی انہیں ان کے نعرۂ اناالحق میں نفیِ ذاتِ الٰہی اور ابطالِ شریعت کی جھلک نظر آتی تھی۔ اقبال کا ردِّ عمل اس معاملے میں کم وبیش وہی تھا، جو حضرت مجدد الف ثانی کا تھا۔ جن کے بارے میں ایک، نہایت دل کش اور موثر نظم ہمیں "بالِ جبریل" میں ملتی ہے۔ دونوں کا اشتراک اس نقطۂ نظر پر ہے کہ گویا نجی اور باطنی تجربے کی اہمیت، جس پر تصوف کی بنیاد ہے۔ اپنی جگہ مسلم اور ناقابلِ تردید ہے، لیکن ملی وجود کی بقا، استقلال اور استحکام کا امین شریعت کا قانون ہی ہوسکتا ہے۔ رفتہ رفتہ اقبال کو اس امر کا احساس ہوا کہ تصوف بھی دراصل نفسی زندگی کی سطح پر قانون کی اہمیت کے ادراک ہی کی ایک شکل ہے، اور اس لیے دونوں کے درمیان کوئی بعد المشرقین نہیں ہے۔ حلاّج نے جب اپنے آپ کو تخلیقی صداقت CREATIVE TRUTH کا حامل قرار دیا تھا تو اس سے ان کی مراد یہ اشارہ کرنا تھا، کہ ان کی ذات خدا کی غیر تخلیق شدہ روح اور انسان کی تخلیق شدہ روح کے درمیان ایک نقطۂ انصال کی حیثیت رکھتی ہے رومی نے حلاّج کے لیے گلاب کے پھول کا وہ معنی خیز رمز استعمال کیا، جو شہیدِ عشق کو ممیز کرنے کے لیے انتہائی جامع اور ایمائیت سے لبریز ہے۔ دانتے نے بھی الوہی حقیقت DIVINE REALITY کے اشارے کی حیثیت سے اس کا استعمال اپنی نظم کے آخری حصے میں کیا ہے۔ حلاّج اور رومی

دونوں کے لیے محبت کے لفظ میں ایک طرح کی سکون پروری PLACIDITY پائی جاتی ہے اور عشق ایک حرکی، توانا اور فعال جذبہ ہے۔ اور اقبال کی رائے میں یہی وہ جذبہ ہے، جس پر چل کر انائے محدود اپنی صلابت اور پختگی کی وجہ سے انائے مطلق سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ عام صوفیا کے مسلک کے برعکس اقبال اس کے حق میں نہیں ہیں، کہ انسان کی انا، انائے مطلق میں مدغم ہو جائے بلکہ مؤخر الذکر خود اوّل الذکر کو اپنی پُر شوق آغوش میں لے لے۔ ہم آہنگی بلکہ ایسی ہم رنگی جو بالآخر بے رنگی میں تبدیل ہو جائے، حلاج کے نعرۂ مستانہ کو معنویت عطا کرتی ہے، اور باطنی تجربے کی یہ شدت INTENSIFICATION جو حلاج نے محسوس کی تھی شریعت کے قانون سے اس درجے اور اس حد تک متصادم نہیں، جیسا کہ عام طور پر گمان کیا جاتا ہے۔ یہ کہنے کی شاید ضرورت نہیں کہ "جاوید نامہ" میں زندہ رود اقبال ہی ہیں اور وہ حلاج کو خوب پہچانتے ہیں۔ حلاج اور اقبال کے درمیان بہت سی مماثلتیں پائی جاتی ہیں، اور اگرچہ زندہ رود کے مرشدِ روحانی رومی ہیں، لیکن مزاج کی یگانگت کے سبب وہ حلاج سے بھی کسبِ فیض کرتے ہیں، اور اس لیے وہ یہ استفسار کیے بغیر نہیں رہ سکتے:

از تو پرسم گرچہ پرسیدن خطاست ۔۔۔ سرِّ آں جوہر کہ نامش مصطفےٰ است
آدمے یا جوہرے اندر وجود ۔۔۔ آنکہ آید گاہے گاہے در وجود

اور اس کا جو جواب حلاج نے دیا ہے اس میں قابلِ وقعت احساس SIGNIFICANT FEELING کا شدید ارتکاز پایا جاتا ہے:

پیشِ او گیتی جبیں فرسودہ است ۔۔۔ خویش را خود عبدہٗ فرمودہ است
عبدہٗ از فہمِ تو بالاتر است ۔۔۔ زانکہ او ہم آدم و ہم جوہر است
جوہرِ او نے عرب نے اعجم است ۔۔۔ آدم است و ہم ز آدم اقدم است
عبدہٗ صورت گرِ تقدیرہا، ۔۔۔ عبدہٗ ویرانہ ہا تعمیرہا
عبدہٗ ہم جانفزا ہم جانستاں ۔۔۔ عبدہٗ ہم شیشہ، ہم سنگِ گراں
عبد دیگر عبدہٗ چیزے دگر ۔۔۔ ما سراپا انتظار، او منتظر!
عبدہٗ دہر است و دہر عبدہٗ نیست ۔۔۔ ما ہمہ رنگیم او بے رنگ و بوست
عبدہٗ با ابتدا بے انتہاست، ۔۔۔ عبدہٗ را صبح و شام ما کجاست

کس زِ سرِّ عبدہ آگاہ نیست　　عبدہٗ جز سرِّ لاالٰہ نیست
لاالٰہ تیغ و دمِ او عبدہٗ　　فاش تر خواہی بگو ہو عبدہٗ
عبدہٗ چند و چگونِ کائنات　　عبدہٗ رازِ درونِ کائنات

ان گیارہ اشعار میں وحدتِ تاثر کا سرچشمہ اور محیط خیال CONTROLLING IDEA 'عبدہ' ہے، جو لفظ عبد سے اپنی معنوی وسعتوں کے اعتبار سے کہیں زیادہ جامع اور بسیط ہے۔ لفظ "عبدہ" سے سپردگی اور عشق، انقیاد و اطاعت اور تسلیم و رضا کا ایک نیا پہلو اور نئی جہت سامنے آتی ہے۔ یہ حلاج کے نعرۂ اناالحق سے بھی بڑھ کر ہے، کیونکہ یہاں بیک وقت خالق اور مخلوق کے درمیان امتیاز کا شعور بھی ہے، اور اپنے آپ کو ایک ماورائی ہستی کے اندر ضم کر دینے کا بہجت آمیز اور جنون انگیز شوق بھی مضمر ہے۔ ایک قدم آگے بڑھ کر یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ یہاں خالق و مخلوق اور انسانی اور الوہی کیفیات کے درمیان کوئی حجاب اور امتیاز باقی نہیں رہتا۔ یہ عشق کی ایک سرمدی، نامتناہی اور پیہم کیفیت سے عبارت ہے۔ یہاں رنگ اور بے رنگی کا اختلاف مٹ جاتا ہے، اور ہر شے ایک حقیقتِ کلی کا حصّہ بن جاتی ہے۔ اس لیے اس ایک لفظ عبدہ کو "چند و چگونِ کائنات" اور "رازِ درونِ حیات" کا مرادف قرار دیا گیا ہے۔ یہ دراصل موضوع اور معروض اور ذات اور صفات کے مابین امتیاز اور فاصلے کو محو کر دیتا ہے، اور ایک بے نام، محیط، عضوی کل کو جنم دیتا ہے۔ نبی کریم کی ذاتِ اقدس اقبال کے لیے عشق کے محرک اور اس کے معمول MEDIUM کی انتہائی تجسیم کے ہم معنی ہے۔ فوق البشر SUPERMAN کا یہی وہ تصور ہے جو اقبال کے ہاں طرح طرح سے سامنے لایا گیا ہے۔ "ارمغانِ حجاز" میں مندرجہ ذیل رُباعی قابلِ غور ہے:

شبے پیشِ خدا بگریستم زار　　مسلماناں چرا زارند و خوارند
ندا آمد، نمی دانی کہ ایں قوم　　دلے دارند و محبوبے ندارند

یہ سرمدی کیفیت اقبال کی شاعری کے رگ و ریشے میں سرایت کیے ہوئے ہے۔ عشق کے اسی معمول کا دوسرا نام 'عبدہ' ہے۔ اور اسی نسبت سے اس عنصر کی کمی کا اندازہ کیا جا سکتا ہے، جو نطشے کی شخصیت کے عینی شخصیت بننے کی راہ میں حائل رہی۔ عبد اور عبدہ میں وہی فرق ہے، جو علم اور عشق، حکمت اور فقر، جبر اور نظر، کافر اور مومن، ابن الکتاب اور ام الکتاب اور ہستیِ اعتباری اور ہستیِ حقیقی کے درمیان پایا جاتا ہے۔ کافر اور مومن سے اقبال کی مراد بالترتیب غیر معتبر INAUTHENTIC

اور کھری AUTHENTIC شخصیت سے ہے۔ جاوید نامہ کے محولہ بالا ترا شے میں شدید ذاتی جذبے کا دباؤ صاف طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اور یہاں ایک لفظ 'عبدہ' کے پے در پے استعمال سے شاعری کی جوت جگائی گئی ہے۔ اس تکرارِ مسلسل کی وجہ سے 'عبدہ' کا تصور ایک شعری محرک MOTIF میں تبدیل ہو گیا ہے اور اس کے ذریعے غالب اور حاوی جذبے کی وضاحت اور تنقیح عمل میں لائی گئی ہے۔

اپنی شاعری کے آخری دور میں اقبال نے ایک معرکۃ الآرا مرثیہ "مسعود مرحوم" کے عنوان سے لکھا تھا، یہ "ارمغانِ حجاز" میں شامل ہے۔ اس کا ایک بند قابلِ غور ہے:

نہ مجھ سے پوچھ کہ عمرِ گریز پا کیا ہے
کسے خبر کہ یہ نیرنگِ سیمیا کیا ہے
ہوا جو خاک سے پیدا وہ خاک میں مستور
مگر یہ غیبتِ صغریٰ ہے یا فنا، کیا ہے؟
غبارِ راہ کو بخشا گیا ہے ذوقِ جمال
خرد بتا نہیں سکتی کہ مدعا کیا ہے؟
دل و نظر بھی اسی آب و گل کے ہیں اعجاز
نہیں، تو حضرتِ انساں کی انتہا کیا ہے؟
جہاں کی روحِ رواں لا الٰہ الا ھُو
مسیح و میخ و چلیپا یہ ماجرا کیا ہے؟
قصاصِ خونِ تمنا کا مانگیے کس سے
گناہگار ہے کون اور خوں بہا کیا ہے؟
غمیں مشو کہ بہ بندِ جہاں گرفتاریم
طلسمہا شکند آں دلے کہ ما داریم

یہاں شاعری کا عمل محاکات کی آرائش سے تقریباً بے نیاز ہے۔ پوری نظم کے پس پشت جو تصور ہے، وہ انسانی زندگی کی کم مائیگی اور بے ثباتی کا گہرا شعور ہے، اور یہ تشکیک کے اس جذبے کے ساتھ ہم آمیز ہے، جو حیاتِ فانی کی علّتِ غائی کے سلسلے میں ابھرتا ہے۔ اس پورے بند میں جو

آواز گونج رہی ہے۔ وہ حسیات کی آواز نہیں ہے۔ یہ ایک ایسے ذہن کا عکس ہے، جو زندگی کے اسرار پر سے پردہ اٹھانے کی جستجو میں لگا ہوا ہے۔ یہاں شاعر کی ذہانت میں جو توانائی ہے، وہ تجربات کی ترتیب، تشکیلِ نو، چھان بین اور انہیں متعین کرنے کے کام میں صرف کی جا رہی ہے۔ یہاں برابر "عمرِ گریزپا" کی معجز نمائی اور طلسم آرائی پر نظر مرکوز ہے، اور اس کے پیشِ نظر موت کا معمہ حیرت و استعجاب کا باعث بنا ہوا ہے۔ یہاں شکوہ اور جلال اور لہجے کی وہ بلند آہنگی جو منضبط بھی ہے، اور خیال اور فکر کی گہرائیوں سے بھی نکلی ہے، اس تراشے کے افق پر ایک جلی تحریر کی طرح نمایاں ہے۔ اسی طرح کی جستجو کا محرک ہمیں "والدہ مرحومہ کی یاد میں" اور "خضرِ راہ" جیسی نظموں میں بھی ملتا ہے۔ مگر ان دونوں میں تجربہ اس درجے مرتکز نہیں اور نہ لہجے میں وہ جلال نمایاں ہے، جیسا اس بند میں نظر آتا ہے۔ یہاں شاعر کا مطمحِ نظر محض جذبات کو نہیں، بلکہ فکر کی اس تنزیہی شکل کو اپیل کرنا ہے، جو اسطور سازی کی سطح کو چھو لیتی ہے۔ یہاں حزن والم سے زیادہ تجسس، تحیر اور استعجاب زیادہ بنیادی عوامل ہیں۔ اس تراشے کے پیشِ نظر غالب کی غزل کے اشعار حافظے میں تازہ ہو جاتے ہیں، جو اس طرح شروع ہوتی ہے:

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود

پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟

اس ایک مصرعے "جہاں کی روحِ رواں لا الٰہ الا ہو" سے اس پوری نظم کی یاد تازہ ہو جاتی ہے، جس کا ذکر اس سے پہلے کیا جا چکا ہے، کیونکہ ان دونوں نظموں میں انائے مطلق کا تصور ایک نقطۂ استشارہ POINT OF REFERENCE کے طور پر موجود ہے۔ ان تمام تراشوں میں جو اقبال کی مختلف نظموں سے پیش کیے گئے ہیں، ہم اہم بلکہ عظیم شاعری کے ایک نئے رُخ سے آشنا ہوتے ہیں۔ یہاں لازمی طور پر فکر کو جذبے میں تبدیل نہیں کیا گیا، لیکن اس کے باوجود تصورات جامد نظر نہیں آتے۔ یہاں عملِ تفکر" کو اس کے مخفی شاعرانہ امکانات کے ساتھ سامنے لایا گیا ہے۔ یہاں الفاظ کی گھن گرج یا محاکات کی رعنائی، دل کشی اور برنائی اس حد تک دعوتِ نظر نہیں دیتیں جتنا فکر کا وہ نغمہ جو جلال SUBLIMITY کے عنصر سے مملو ہے۔ یہاں خیالات کی اکائیاں، جو ایک دوسرے کے بالمقابل رکھی گئی ہیں، ایک دوسرے کو سہارا بھی دیتی ہیں اور نمایاں بھی کرتی ہیں۔ تجسیم کے اس عمل کے دوران بس کبھی کبھی حسیت کی ایک رمق شاعری کی اس پُرتجمل فضا میں در آتی ہے۔ اس

قسم کے تراشوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے ایلیٹ کے علاوہ سترہویں صدی کے انگریزی مابعدالطبیعاتی شاعر اینڈریو مارول ANDREW MARVELL کی نظموں کا اکثر خیال آتا ہے۔ اس قسم کی نظموں میں ایک قسم کی تلطیف RAREFICATION ناگزیر ہوتی ہے اور انہیں جو شے سپاٹ ہونے سے بچاتی ہے، وہ سطح کے نیچے مہذب اور کڑھے ہوئے جذبات کی شدت اور شعری اظہاریت پر مکمل دسترس کی موجودگی ہے۔ بصورتِ دیگر یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ محاکات کو جو شے تقویت پہنچاتی ہے یعنی انھیں ENERGIZE کرتی ہے، وہ تصور کی صلابت اور ہمہ گیری ہے۔ انگریزی شاعر ولیم بلیک نے بصری یا مرئی فن VISUAL ART سے WIRY BOUNDING LINE کا جو مطالبہ کیا تھا، اس کی کچھ جھلکیاں ہمیں اقبال کی ان نظموں میں بھی دکھائی دیتی ہیں۔

ترمیماتِ اقبال کا تنقیدی جائزہ

جگن ناتھ آزاد

اقبال کی پرورش ایک ایسے ماحول میں ہوئی تھی جس میں شعروادب کے رچے ہوئے مذاق کی بڑی اہمیت تھی۔ اُن کے استاد مولوی میر حسن نے اقبال کو لڑکپن ہی میں نہ صرف اُردو، فارسی اور عربی کا درس دیا بلکہ انھیں ان زبانوں کی شاعری کے اعلیٰ نمونوں سے بھی روشناس کرایا۔ چنانچہ اقبال کی ابتدائی شاعری میں بھی ایرانی اور عرب شعرا کے معیاری اشعار کی یا اشعار کے ٹکڑوں کی تضمینیں ملتی ہیں۔ فارسی اور عربی کے معیاری کلام کے مطالعے، مولوی میر حسن کی تربیت اور اپنی افتادِ طبع کے باعث اقبال اپنے کلام کو ابتدا ہی سے اسی طرح دیکھنے کے عادی ہو گئے تھے جس طرح ایک آئینہ گر آئینہ بنانے کے بعد اُسے دیکھتا ہے اور جب تک مصرعے کی نوک پلک سنوار نہیں لیتے تھے، انھیں اطمینان نہیں ہوتا تھا۔ اقبال کی طالب علمی کے زمانے کی ایک غزل کا مقطع ہے:

لطف بڑھ جاتا ہے اقبال سخن گوئی کا
شعر نکلے صدفِ دل سے گہر کی صورت

یہ صدف دل سے شعر کے گہر کی صورت نکلنے کا معیار اقبال نے ہمیشہ اپنے سامنے رکھا اور اگر کوئی شعر یا مصرع گہر کی طرح چمکتا دمکتا انھیں نظر نہیں آیا تو یا تو انھوں نے اسے اپنے کلام سے خارج کر دیا اور یا پھر اُسے چمکانے دمکانے اور نکھارنے سنوارنے کی طرف متوجہ ہوئے۔ زیر نظر مقالے میں اوّل الذکر قسم کے اشعار یعنی قلم زد اور نظر انداز کیے ہوئے اشعار کو زیادہ تر زیر بحث نہیں لاؤں گا بلکہ صرف ان اشعار کا جائزہ لوں گا جن میں اقبال نے ترمیم کی ہے۔

اس بحث کو شروع کرنے سے قبل اقبال کی زندگی کے ایک چھوٹے سے واقعہ کی طرف اشارہ

ضروری ہے۔ ۱۹۱۸ء میں جب "رموزِ بے خودی" چھپی تو جسٹس دین محمد نے اقبالؔ سے کہا کہ یوں تو یہ ساری مثنوی لاجواب ہے، لیکن اس کا ایک شعر مجھے خاص طور سے پسند آیا ہے اور وہ شعر یہ ہے:

در میانِ کارزارِ کفر و دیں
ترکشِ ما را خدنگِ آخریں

اقبالؔ نے جواب میں کہا، "دین محمد! یہ شعر میری چالیسویں کوشش کا نتیجہ ہے۔"

اِس کے ساتھ ہی شعر میں ترمیم کے متعلق اقبالؔ کی وہ رائے بھی پیش کر دینا میں ضروری سمجھتا ہوں جس کا اظہار انھوں نے پرنسپل لیوکس کے ساتھ دورانِ گفتگو میں کیا تھا۔ یہ واقعہ مولانا عبدالمجید سالک کے الفاظ میں سُنیئے:

"ایک دفعہ کا ذکر ہے فارمن کرسچین کالج لاہور کا سالانہ اجلاس تھا جس میں علامہ بھی مدعو تھے۔ کالج کے پرنسپل ڈاکٹر لوکس نے علامہ سے کہا کہ آپ اجلاس اور چائے سے فارغ ہونے کے بعد ذرا ٹھہریے گا۔ مجھے آپ سے کچھ پوچھنا ہے۔ ڈاکٹر لوکس تقریب سے فارغ ہونے کے بعد علامہ کے پاس آئے اور سوال کیا کہ آیا آپ کے نزدیک آپ کے نبیؐ پر قرآن کا مفہوم نازل ہوتا تھا جسے وہ اپنے الفاظ میں بیان کر دیتے تھے یا الفاظ بھی نازل ہوتے تھے؟ علامہ نے صاف جواب دیا کہ "میرے نزدیک قرآن کی عبارت عربی زبان میں آنحضرت صلعم پر نازل ہوتی تھی یعنی قرآن کے مطالب ہی نہیں بلکہ الفاظ بھی الہامی ہیں۔"

ڈاکٹر لوکس نے اس پر بہت تعجب کا اظہار کیا اور کہا کہ "میری سمجھ میں نہیں آتا کہ آپ جیسا اعلیٰ پایہ فلسفی VERBAL INSPIRATION (الہام لفظی) پر کیونکر اعتقاد رکھ سکتا ہے۔" علامہ نے ارشاد فرمایا، "ڈاکٹر صاحب! میں اس معاملے میں کسی دلیل کا محتاج نہیں۔ مجھے تو خود اس کا تجربہ حاصل ہے۔ میں پیغمبر نہیں ہوں، محض شاعر ہوں۔ جب مجھ پر شعر کہنے کی کیفیت طاری ہوتی ہے تو مجھ پر بنے بنائے اور ڈھلے ڈھلائے شعر اُترنے لگتے ہیں اور میں بعینہٖ نقل کر لیتا ہوں۔ بارہا ایسا ہوا کہ میں نے ان اشعار میں کوئی ترمیم کرنی چاہی لیکن میری ترمیم اصل اور

ابتدائی نازل شدہ شعر کے مقابلے میں بالکل ہیچ نظر آئی اور میں نے شعر کو جوں کا توں رکھا۔ جس حالت میں ایک شاعر پر پورا شعر نازل ہو سکتا ہے تو اس میں کیا مقامِ تعجب ہے کہ آنحضرت صلعم پر قرآن کی پوری عبارت لفظ بہ لفظ نازل ہوتی تھی؟ اس پر ڈاکٹر لوکس لاجواب ہو گئے۔" (ذکرِ اقبال ص ۲۴۴، ۲۴۵)

لیکن اس کے باوجود یہ ایک حقیقت ہے کہ اقبال نے اپنے کلام میں خاصی ترمیمیں کی ہیں۔ کہیں ایک لفظ بدلا، کہیں کئی الفاظ بدلے کہیں سارا مصرع تبدیل کیا، کہیں مصرعوں کی ترتیب میں تبدیلی کی اور ایک بند کا ایک مصرع یا ایک شعر اس بند سے نکال کے کسی اور بند میں شامل کیا۔ کہیں پہلے کے بند کو بعد میں لے آئے اور کہیں بعد کے بند کو پہلے لے آئے وغیرہ وغیرہ۔

اس ضمن میں سخن شناسوں کے مشورے کو اقبال نے ہمیشہ اہمیت دی۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ ہر مشورہ انھوں نے ہمیشہ قبول کیا ہوگا، چونکہ اقبال اُس دولت سے مالا مال تھے جسے OPEN MIND کہتے ہیں اس لیے کسی مشورے کو غور و خوض کے بغیر انھوں نے رد نہیں کیا اور کسی مشورے کو محض مروّت میں آ کے قبول نہیں کیا۔ حبیب الرحمٰن شروانی کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

"...... آپ کا خط حفاظت سے صندوق میں بند کر دیا ہے۔ نظرِ ثانی کے وقت آپکی تنقیدوں سے فائدہ اٹھاؤں گا۔ اگر میری ہر نظم کے متعلق آپ اسی قسم کا خط لکھ دیا کریں تو میں آپ کا نہایت ممنون ہوں گا۔" (۲۵ مئی ۱۹۰۳ء)

ایک اور خط میں انھیں لکھتے ہیں:

"آپ کا نوازش نامہ آج صبح ملا۔ حقیقت یہ ہے کہ آج مجھے اپنے ٹوٹے پھوٹے اشعار کی داد مل گئی۔ بعض بعض جگہ جو تنقید آپ نے فرمائی ہے بالکل درست ہے بالخصوص لفظ "چُھٹ" کے متعلق مجھے آپ سے کلّی اتفاق ہے...... مجھے خوب معلوم ہے کہ اس نظم کے بعض دیگر اشعار میں بھی کچھ قابلِ اعتراض باتیں ہیں۔ اس سال مجھے اُمید نہ تھی کہ میں کوئی نظم پڑھ سکوں گا۔ مڈل کے امتحان کے پرچوں سے فراغت نہ ہوئی۔ طبیعت کو یکسوئی کس طرح نصیب ہوتی......

آپ نے جو ریمارکس اس کے اشعار پر لکھے ہیں ان کے لیے آپ کا تہِ دل سے

مشکور ہوں۔ آپ لوگ نہ ہوں تو واللہ ہم شعر کہنا ہی ترک کر دیں۔۔۔۔ ۔“

اس خط میں اقبال نے جس شعر کی طرف اشارہ کیا ہے وہ شعر یہ ہے :۔

صفتِ نوک سرِ خار شبِ فرقت میں
چُبھ رہی ہے نگہِ دیدۂ انجم مجھ کو

یہ شعر طویل نظم ’ ابرِ گہر بار ‘ کے جو بعد میں ’ فریادِ اُمت ‘ کے عنوان سے ایک کتابچے کی صورت میں چھپی ساتویں بند میں آیا ہے۔ یہ بند سارے کا سارا اقبال نے اِس نظم کے چار اور بندوں کے ساتھ خارج کر دیا ہے اور باقی ماندہ حصہ یعنی ایک بند ” دل “ کے عنوان سے ” بانگِ درا “ میں شامل کیا ہے جس کا پہلا شعر ہے :

قصّۂ دار و رسن بازیٔ طفلانۂ دل
التجائے اَرِنی سُرخیٔ افسانۂ دل

اور اس گیارہ اشعار کے بند میں سے بھی اقبال نے اِسے ” بانگِ درا “ میں شامل کرتے وقت دو شعر خارج کر دیے ہیں۔

” رموزِ بے خودی “ کے بعض اشعار پر علامہ سید سلیمان ندوی مرحوم نے جو اعتراضات کیے اُن کے متعلق اقبال کے خطوط اقبال کے اس ذوق کی مکمل تصویر قاری کے سامنے پیش کرتے ہیں جو صحیح معنی، صحیح محاورے اور لفظ کے صحیح استعمال کی تلاش کے لیے ہر وقت آمادہ و مضطرب رہتا ہے۔ اقبال نے اپنے خطوط میں علامہ سید سلیمان ندوی کو ” علومِ اسلام کی جوئے شیر کے فرہاد “ اور ” اُستاذِ الکل “ کہہ کے خطاب کیا ہے۔ اُن کے اعتراضات سے متعلق اُنھیں ایک خط میں لکھتے ہیں : ” معارف میں ابھی آپ کا ریویو ’ مثنوی رموزِ بے خودی ‘ پر نظر سے گزرا ہے جس کے لیے سراپا سپاس ہوں۔ آپ نے جو کچھ فرمایا ہے وہ میرے لیے سرمایۂ افتخار ہے۔ اللہ تعالیٰ آپ کو جزائے خیر دے۔

” صحت الفاظ و محاورات کے متعلق جو کچھ آپ نے لکھا ہے ضرور صحیح ہوگا لیکن اگر آپ ان لغزشوں کی طرف بھی توجہ فرماتے تو میرے لیے آپ کا ریویو زیادہ مفید ہوتا۔ اگر آپ نے غلط الفاظ و محاورات نوٹ کر رکھے ہیں تو مہربانی کر کے مجھے ان سے آگاہ کیجیے کہ دوسرے ایڈیشن میں ان کی اصلاح ہو جائے۔

غالباً آپ نے "رموزِ بےخودی" کے صفحات ہی پر نوٹ کیے ہوں گے۔ اگر ایسا ہو تو وہ کاپی ارسال فرما دیجیے۔ میں دوسری کاپی اس کے عوض میں آپ کی خدمت میں بھجوا دوں گا۔

اس تکلیف کو میں ایک احسان تصوّر کروں گا۔ امید کہ آپ کا مزاج بخیر ہوگا۔"

یہ ۱۰ رمئی ۱۹۱۸ء کا خط ہے۔ غالباً اس خط کے جواب میں سید سلیمان ندوی نے لکھا ہوگا کہ میں آپ کو اِن لغزشوں سے آگاہ کروں گا لیکن شاید سلیمان ندوی صاحب نے کچھ مدت تک ان لغزشوں کی نشاندہی نہیں کی۔ چنانچہ اقبال ۸ ستمبر ۱۹۱۸ء کے خط میں انھیں لکھتے ہیں:

"رموزِ بےخودی" کی لغزشوں سے آگاہ کرنے کا وعدہ آپ نے کیا تھا، اب تو ایک ماہ سے زیادہ عرصہ ہوگیا۔ امید کہ توجہ فرمائی جائے گی تاکہ میں دوسرے اڈیشن میں آپ کے ارشادات سے مستفید ہو سکوں۔"

غالباً اس کے کچھ مدت کے بعد اقبال کو ندوی مرحوم کا وہ خط مل گیا جس کا انھیں انتظار تھا۔ اس کے جواب میں آپ لکھتے ہیں:۔

"قوافی کے متعلق جو کچھ آپ نے تحریر فرمایا، بالکل بجا ہے مگر شاعری اس مثنویؔ[1] سے مقصود نہ تھی اس واسطے میں نے بعض باتوں میں عمداً تساہل برتا۔ اس کے علاوہ مولانا روم کی مثنوی میں قریباً ہر صفحے پر اس قسم کے قوافی کی مثالیں ملتی ہیں اور ظہوری کے 'ساقی نامہ' کے چند اشعار بھی زیرِ نظر تھے غالباً اور مثنویوں میں بھی ایسی مثالیں ہوں گی۔"

اصولِ تشبیہ کے متعلق کاش آپ سے زبانی گفتگو ہو سکتی۔ قوتِ واہمہ کے عمل کی رو سے بیدلؔ اور غنیؔ کا طریق کار زیادہ صحیح معلوم ہوتا ہے۔ گو کسبتِ بلاغت کے خلاف ہے۔ زمانۂ حال کے مغربی شعرار کا بھی طرزِ عمل یہی ہے۔ تاہم آپ کے ارشادات نہایت مفید ہیں اور میں ان سے مستفید ہونے کی پوری کوشش کروں گا۔

"بحرِ تلخ رو، کلمہ بہ سکونِ لام، سرمۂ از دیدۂ مردم شکستہ، سازِ برق آہنگ، از گلِ غربت (بمعنی شر) نوا بالیون، صبحِ آفتاب اندر قفس وغیرہ کی مثالیں اساتذہ میں موجود ہیں مگر اس خیال سے کہ آپ

---

[1] یہاں مثنوی سے مراد "اسرارِ خودی" ہے۔

کا وقت ضایع ہوگا نظر انداز کرتا ہوں۔ البتہ اگر آپ اجازت دیں تو لکھوں محض یہ معلوم کرنے کے لیے کہ میں نے غلط مثالیں تو انتخاب نہیں کیں۔

ایک امر دریافت طلب ہے۔ اس سے آگاہ فرما کر ممنون کیجیے۔ "قطرۂ از نرگس شہلا ستی" پر جو کچھ آپ نے ارشاد فرمایا ہے میں نہیں سمجھ سکا۔ کیا آپ کا یہ مقصود ہے کہ قطرہ کا لفظ شہلا کے لیے (یعنی قطرۂ شہلا) موزوں نہیں یا کچھ اور؟ علیٰ ہذا القیاس خیمہ بر زد در حقیقت از مجاز "نعرۂ زد شیرے از دامانِ دشت"، "باز بانت کلمۂ توحید خواند" کے متعلق بھی یہی سوال ہے۔۔۔۔۔" (۳۰ اکتوبر ۱۹۱۸ء)

کچھ مدت بعد اقبالؔ پھر اسی سوال کو موضوعِ بحث بناتے ہیں اور سید سلیمان ندوی کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

"کئی روز ہو گئے ایک عریضہ خدمتِ عالی میں لکھا تھا۔ جواب سے ہنوز محروم ہوں۔ "خیمہ بر زد در حقیقت از مجاز" کے متعلق آپ نے ارشاد فرمایا تھا کہ "از" میں تجاوز کا مفہوم نہیں ہے کیونکہ خیمہ بر زدن کے معنی قیام کرنے کے ہیں۔ میں تلاش میں تھا کہ کوئی سند مل جائے۔ جیسا کہ میں نے گزشتہ خط میں عرض بھی کیا تھا، آج کلیاتِ سعدی میں وہ سند مل گئی جو ارسالِ خدمت ہے:

صوفی از صومعہ گو خیمہ بزن در گلزار
وقت آں نیست کہ در خانہ نشینی بیکار

"بصیری کو چادر عطا ہونا کئی روایات میں آیا ہے۔ گزشتہ خط میں اس کا حوالہ لکھنا بھول گیا تھا۔ مولوی ذوالفقار علی دیوبندی نے شرح قصیدۂ بردہ میں منجملہ اور روایات کے یہ بھی لکھی ہے۔ مطلع فرمائیے کہ جو اسناد میں نے اپنے خطوط میں لکھے ہیں اُن کی نسبت آپ کی کیا رائے ہے۔ الفاظ "درشہ" اور "خیال" کے متعلق بھی عرض کروں گا" (۲۰ نومبر ۱۹۱۸ء)

اس کے بعد غالباً اقبالؔ کو سید سلیمان ندوی کی طرف سے دو خطوط ملے (کاش اس موضوع پر اقبال کے نام سید سلیمان ندوی مرحوم کے لکھے ہوئے خطوط دستیاب ہو سکتے) جن کے جواب میں اقبال نے ۲۳ اکتوبر اور ۳۰ اکتوبر کو دو خطوط لکھے اور ان میں سلیمان ندوی صاحب کے ایک ایک اعتراض پر مفصّل بحث کی اور اپنے دعوے کی دلیل میں فارسی اساتذہ کے اشعار پیش کیے۔ مثلاً اس شعر

من زجو باریک ترمی سازمش
تا بہ صحنِ گلشنت اندازمش

پر مولانا کا اعتراض یہ تھا کہ لفظ باریک اس معنی میں صحیح نہیں ہے[1]۔ اقبال نے جواب میں صائب کے یہ دو شعر لکھے۔

نازک تر است از رگِ جاں گفتگوئے من
باریک شُد محیط چو آمد بہ جوئے من

*

از تواضع می تواں مغلوب کردن خصم را
می شود باریک چوں سیلاب از پل بگزرد

" نعرۂ زد شیرے از دامان دشت " ، پر مولانا کا اعتراض یہ تھا کہ شیر کے لیے نعرے کا لفظ صحیح نہیں ہے۔ اقبال نے جواب میں لکھا کہ لفظ " نعرہ " حیوانات کی آواز کے لیے بھی آتا ہے۔ اس وقت نعرۂ اسپ کی سند موجود ہے اور مجھے یاد ہے کہ شیر کے لیے بھی مستعمل ہوا ہے۔ انشاء اللہ عرض کروں گا مگر میں نے اور وجوہ سے اس شعر میں ترمیم کر دی ہے۔ اس میں کچھ شک نہیں کہ " غریدن " بہت بہتر ہے"۔ اس کے ساتھ ہی اقبال ٹیک چند بہار کی " بہارِ عجم " میں سے گھوڑے کے تعلق سے مندرجہ ذیل مصرع پیش کرتے ہیں:

بابر ماند چو پے بر نہاد و نعرہ کشاد

اب اقبال کا وہ شعر دیکھیے جس پر مولانا نے اعتراض کیا تھا:

نعرۂ زد شیرے از دامانِ دشت
دشت و در از ہیبتش لرزندہ گشت

اور اس شعر کی تبدیل شدہ صورت یہ ہے:

[1] شعر ماقبل یہ ہے ؎
زآسمانِ آبگوں یم می چکد ؛ بر دلِ گرمم دمادم می چکد

شیر بر آمد پدید از طرفِ دشت
از خروشِ او فلک سر زنده گشت

مولانا نے لفظ دشت پہ بھی یہ کہہ کے اعتراض کیا تھا کہ یہاں دشت کا لفظ مناسب نہیں ہے کیونکہ جہاں اورنگ زیب عالمگیر نماز پڑھ رہے تھے وہاں بقول اقبال، ہر درخت پر طائر تسبیح خواں تھے گویا وہ جگہ اجاڑ بیابان اور صحرا کی طرح نہیں تھی۔ اقبال نے یہ کہہ کر کہ دشت اور بیشہ مرادف بھی آتے ہیں اور دشت کے لیے ضروری نہیں کہ بالکل خشک ہو یحییٰ شیرازی کا یہ شعر پیش کیا:

مپرس از آب و رنگِ کوہسارش
ہزاراں دشتِ لالہ داغدارش

اس کے بعد آپ لکھتے ہیں " دشت در معنی آبادی و ویرانہ آیا ہے اور معنی کُلّیت کے پیدا کرتا ہے۔

رموز ہی میں اقبال کا ایک مصرع ہے:

از گلِ غربت زماں گم کردہٗ

مولانا نے اس کے بارے میں لکھا تھا کہ " از گل " بمعنی بدولت اچھے معنوں میں آتا ہے۔ بُرے معنوں میں نہیں آتا۔ اقبال نے جواب میں لکھا کہ " بہار عجم " میں ٹیک چند بہار نے زیرِ لفظ گل یہ محاورہ بھی دیا ہے اور اشعار بھی دیئے ہیں مثلاً:

زیرِ دستِ چرخ بودن از گُلِ بے فطرتی است

مولانا نے " محفلے رنگیں بہ یک ساغر کند " پر اعتراض کیا کہ بیان تشنہ ہے۔ اقبال نے سند میں ناصر علی کا یہ شعر پیش کر دیا:

بہ ہفتاد و دو ملت گردشِ چشم توی سازد
بہ یک پیمانہ رنگیں کردہٗ یک شہر محفل ہا

اقبال کا مصرع ہے:

کورِ ذوقاں داستاں ہا ساختند

" کورِ ذوق " کی نسبت مولانا کا ارشاد تھا کہ بے مزہ ترکیب ہے۔ اقبال نے ظہوری اور مُلّا طغرا کے مندرجہ ذیل اشعار سند کے طور پر پیش کیے:

چہ غم زیں عروس سخن را بتر
کہ بر کور ذوقاں شود جلوہ گر (ظہوری)

کور ذوقاں ز فیض تربیت
چوں مسیحا مزاج دانِ سخن (ملا طغرا)

اقبال نے دشت کی صفت بحرِ تلخ رو کہہ کے بیان کی:

بود بحرِ تلخ رو یک سادہ دشت

مولانا نے غالباً اس پر بھی اعتراض کیا۔ اقبال نے پھر بہارِ عجم کے حوالے سے لکھا کہ "تلخ رو بحر کی صفات میں آتا ہے"۔

"سازِ برق آہنگِ او ننداختہ" پر مولانا کا ارشاد تھا کہ "سازِ برق" صحیح نہیں۔ اقبال نے جواب میں کہا کہ مصرعے میں ساز کی صفت برق آہنگ ہے اور پھر بہارِ عجم کا حوالہ دیتے ہوئے لکھا کہ زیرِ لفظ ساز برق آہنگ ساز کی صفت آتی ہے۔

ایک بڑا اعتراض مولانا کا اقبال کے اس مصرعے پر تھا:

باز بانت کلمۂ توحید خواند

جس میں اقبال نے لفظ "کلمہ" میں حرفِ دوم بہ سکونِ لام استعمال کیا تھا۔ اقبال نے جواب میں ٹیک چند بہار کی "البطال ضرورت" کا حوالہ دیا اور لکھا "مجھے یاد پڑتا ہے اس رسالے میں اس لفظ پر بحث ہے۔ بہت سے الفاظ جن کو اساتذہ نے بتحریک اور بسکون دونوں طرح استعمال کیا ہے انھوں نے کی کردی ہے مثلاً، ربِّ ارنی، رمضان، حرکت متوازی و قرآن وغیرہ۔ اس کا بسکون استعمال ہونا یقینی ہے۔ اسناد انشاء اللہ عرض کروں گا۔ جواہر الترکیب' میں چار دفعہ بسکون آیا ہے"۔

اسی رموز ہی کی تمہید میں ایک شعر تھا:

فرد و قوم آئینۂ یک دیگر اند
ہم خیال و ہم نشین و ہمسر اند

مولانا نے "ہم خیال" کی صحت پر شبہ کا اظہار کیا۔ اقبال نے فارسی کے ایک شاعر کا یہ شعر

سند کے طور پر پیش کر دیا:

یاد آیا میکہ باہم آشنا بودیم ما
ہم خیال و ہمصفیر و ہم نوا بودیم ما

لیکن بعد میں اپنے شعر کے مصرعۂ ثانی کو یوں تبدیل کر دیا:

سلک و گوہر کہکشاں و اختر اند

گویا مصرعے کو تبدیل کرنے کا سبب ہم خیال کی صحت پر شبہے کی موجودگی نہیں تھی بلکہ تشریحی انداز کی جگہ تشبیہ کا جادو جگا کر اقبالؔ نے مصرعے کو کہیں سے کہیں پہنچا دیا۔

اب اس سلسلے میں اقبالؔ کے ایک اور مکتوب کا متعلقہ حصّہ دیکھیے۔ موضوعِ زیرِ بحث یہ ہے کہ اقبالؔ نے "بادۂ نارسا" کی ترکیب اور لفظ "مینار" استعمال کیا تھا مولانا نے ان پر اعتراض کیا ہوگا، اقبالؔ لکھتے ہیں: "میری خامیوں سے مجھے ضرور آگاہ کیا کیجیے۔ آپ کو زحمت تو ہوگی لیکن مجھے فائدہ ہوگا۔ "بادۂ نارسا" کے لیے مجھے کوئی سند یاد نہیں۔ "بادہ نارس" یا "میوہ نارس" (بمعنی خام) لکھتے ہیں۔ لفظ "مینار" غلط ہے۔ صحیح لفظ "منار" (بغیر ی کے) ہے۔ یہ الفاظ اس زمانے کی نظموں میں واقع ہوئے ہیں جس زمانے میں مَیں یہ سمجھتا تھا کہ لٹریچر میں ہر طرح کی آزادی لے سکتے ہیں، یہاں تک کہ بعض نظموں میں، مَیں نے اصولِ بحر کا بھی خیال نہیں کیا، اور ارادتاً (۳ر اپریل ۱۹۱۹ء) اسی طرح کی بات ایک پہلے خط میں بھی اقبال مولانا کو لکھ چکے ہیں۔ یہ قوافی کے متعلق ہے اور اس کا ذکر ۳ر اکتوبر ۱۹۱۸ء کے خط میں اُوپر آچکا ہے۔

گویا شعر کے معاملے میں اقبالؔ کی باریک بینی اور فنِ شعر کے مختلف پہلوؤں پر اقبالؔ کی نظر نے اُس شخص کے اعتراضات کو بھی آنکھیں بند کر کے قبول نہیں کیا جسے وہ "استاذ الکُل" کہتے تھے۔ جتنا احترام اقبالؔ کے دل میں سید سلیمان ندوی مرحوم کا تھا اس سے کہیں زیادہ احترام وہ اپنے استاد مولوی میر حسن کا کرتے تھے۔

ایک بار انھوں نے سید محمد عبداللہ سے کہا کہ یورپ کا کوئی ایسا بڑا عالم یا فلسفی نہیں ہے، مستشرق یا مستغرب جس سے میں نہ ملا ہوں یا کسی نہ کسی موضوع پر بے جھجک بات نہ کی ہو۔ لیکن نہ جانے کیا بات ہے شاہ جی سے بات کرتے ہوئے میری قوتِ گویائی جواب دے جاتی ہے، کبھی ایسا بھی

ہوتا ہے کہ اُن کے نقطۂ نظر سے مجھے اختلاف ہوتا ہے لیکن دل کی بات بآسانی زبان پر لا نہیں سکتا۔[1]

ایک بار انہی سیّد محمد عبداللہ کے اصرار پر اقبالؔ نے اپنے چند اشعار انھیں سنائے آخری شعر تھا۔

طور موجے از غبارِ خانہ اش

کعبہ را بیت الحرم کاشانہ اش

فقیر سید وحید الدین اس واقعے کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ڈاکٹر صاحب نے جب یہ شعر پڑھا تو سید محمد عبداللہ "موجے از غبار" کی ترکیب سے سوچ میں پڑ گئے، آخر ہمت کر کے اعتراض جڑ ہی دیا۔ بولے، ڈاکٹر صاحب موجِ بادہ اور موجِ آب، تو سنا تھا لیکن یہ موجِ غبار یا موجِ خاک کی ترکیب پہلی بار سنی ہے۔ ڈاکٹر صاحب نے جواب دیا وہ سامنے شاہ جی کی لغت رکھی ہے اس میں ابھی دیکھے لیتے ہیں۔ چنانچہ لغت دیکھی گئی۔ موجِ خاک یا موجِ غبار کی ترکیب اس میں نہیں ملی۔

اس پر ڈاکٹر صاحب نے یہ کہتے ہوئے لغت بند کر دی کہ "میں جس مفہوم کو بیان کرنا چاہتا ہوں اس کے لیے یہی الفاظ موزوں ہیں۔ دوسرے لفظوں سے میرے مفہوم کی صحیح اور واقعی ترجمانی نہیں ہو سکتی"۔ سید صاحب کا بیان ہے کہ ڈاکٹر صاحب کی اس تاویل، توجیہ اور دلیل سے میں مطمئن نہیں ہوا اور ایک دن موقع پا کر سیالکوٹ میں مولوی میر حسن صاحب کے سامنے اس بحث کو چھیڑ دیا۔ اس لیے انھوں نے سید محمد عبداللہ شاہ صاحب کی طرف خشمگیں نگاہوں سے دیکھا۔ سید عبداللہ صاحب کہتے ہیں کہ میں اس بحث کا لطف اٹھانا چاہتا تھا اس لیے پوری بات کہہ کر دم لیا۔ مولوی صاحب نے شعر سنا تو فرمایا، اسے یوں بھی کہا جا سکتا ہے؛

طور مشتِ از غبارِ خانہ اش[2]

ڈاکٹر صاحب اس پر فوراً بولے، میرا مقصد یہاں TRANSPARENCY گویا بلور کی مانند شفاف بیان کرنا ہے۔ حجم بتانا نہیں ہے۔ اس اصلاح کے بعد تو حجم متعین ہو جائے گا۔ اس کے

---

[1] روزگارِ فقیر، جلد اوّل۔ نقش ثانی ۱۹۶۳ء صفحہ ۲۰۹۔

[2] فقیر وحید الدین صاحب نے یہ مصرع اسی طرح لکھا ہے لیکن میرا خیال ہے کہ ان سے سہو ہوا ہے۔ مولوی میر حسن صاحب نے یوں کہا ہوگا: طور مشتے از غبارِ خانہ اش

بعد انھوں نے سیرت نبویؐ کا وہ واقعہ بیان کیا کہ حضرت سیدنا علی کرم اللہ وجہٗ کو زمین پر مٹی پر لیٹے ہوئے دیکھ کر رسول اللہ صلے اللہ علیہ وسلم نے انتہائی محبت کے ساتھ فرمایا:

"اُٹھ ابو تراب!"

پھر انھوں نے سید محمد عبد اللہ شاہ سے بطرزِ استفہام پوچھا کہ کیا حضورؐ نے حضرت علیؓ سے اس طرح جو تخاطب فرمایا تھا وہ ازراہِ مذاق و تفنن تھا؟ میرے بھائی! اس خطاب میں اشارہ تھا علیؓ کے ایثارِ نفس، فقر اور قوتِ ایمانی کی طرف جس نے انھیں اپنی خاک یعنی اپنی ذات اور جسم وجان پر اور تمام دنیوی خواہشات پر حکمرانی بخش دی تھی۔

ڈاکٹر صاحب نے کہا جس طرح "ابو تراب" کا مفہوم خاک کا باپ سمجھنا درست نہیں اسی طرح یہاں "موجے از غبار" کو خاک کی لہر تصور کر لینا بھی صحیح نہیں ہے۔

ڈاکٹر صاحب کا یہ شعر

طور موجے از غبارِ خانہ اش
کعبہ را بیت الحرم کاشانہ اش

آج بھی ان کے مجموعۂ کلام "اسرارِ خودی" میں کسی تغیّر و اصلاح کے بغیر موجود ہے۔"

لیکن یہ انہی مولوی صاحب کی تربیت کا اثر تھا کہ شروع میں اقبال فن کی باریکی کے معاملے میں اپنے اکثر معترضین کے ساتھ بحث میں الجھ جایا کرتے تھے۔ بعد میں ایک مقام ایسا بھی آگیا کہ اس قسم کے بحث مباحثے کو محض تضیع اوقات سمجھ کر وہ نظر انداز کر دیا کرتے تھے لیکن شروع میں یہ صورت نہیں تھی اور غالباً انہی مباحثوں ہی کا نتیجہ تھا کہ اقبال کے اندر خود انتقادی کی ایک ایسی کیفیت پیدا ہو گئی تھی کہ وہ اپنے اشعار کو اکثر نقد و نظر کی کسوٹی پر پرکھتے رہتے تھے اور یہ عمل اتنی شدت اور اتنی مدت تک جاری رہا کہ آج اقبال کے قریب قریب سارے متروک کلام اور ترمیم یافتہ مصرعوں اور اشعار پر مشتمل چھوٹی بڑی کئی کتابیں معرض وجود میں آچکی ہیں۔

تاہم تبدیلی آخر تبدیلی ہے۔ بعض دفعہ اس کی بدولت مصرع پہلے سے بہتر ہو جاتا ہے اور بعض دفعہ اس کے برعکس بھی صورت پیدا ہو سکتی ہے۔

اقبال کا پہلا اُردو مجموعہ کلام "بانگِ درا" ہے اور اس کی پہلی نظم کا عنوان ہے "ہمالہ" یہ نظم

مخزن، کے اولیں شمارے (اپریل ۱۹۰۱ء) میں شائع ہوئی تھی۔ اس میں بارہ بند تھے۔ نظر ثانی کرتے وقت اقبال نے اس میں سے بعض بند حذف کر دیے۔ بعض میں تھوڑی بہت ترمیم کر دی اور بعض مصرعوں کی ترتیب بدل دی۔ آج اسی نظم کا پہلا بند اس صورت میں ہمارے سامنے ہے:

اے ہمالہ، اے فصیلِ کشورِ ہندوستاں　　چومتا ہے تیری پیشانی کو جھک کر آسماں
تجھ میں کچھ پیدا نہیں دیرینہ روزی کے نشاں　　تو جواں ہے گردشِ شام و سحر کے درمیاں

ایک جلوہ تھا کلیمِ طورِ سینا کے لیے
تو تجلی ہے سراپا چشمِ بینا کے لیے

اس بند کا دوسرا شعر پہلے یوں تھا:

تجھ پہ کچھ ظاہر نہیں دیرینہ روزی کے نشاں
تو جواں ہے دورۂ شام و سحر کے درمیاں

ترمیم نے جو حسن پیدا کر دیا ہے وہ ظاہر ہے اور کسی بحث کا محتاج اس لیے نہیں ہے کہ دورۂ شام و سحر کی ترکیب کے مقابلے میں گردش شام و سحر زیادہ مانوس اور زیادہ دلکش ترکیب ہے اسی بند کی ٹیپ کا شعر یہ تھا:

تری ہستی پر نہیں بادِ تغیّر کا اثر　　خندہ زن ہے تیری شوکت گردشِ ایام پر

اس شعر کی جگہ یہ شعر لانا:

ایک جلوہ تھا کلیمِ طورِ سینا کے لیے
تو سراپا ہے تجلّی چشمِ بینا کے لیے

اقبال کی جودتِ طبع کی دلیل ہے۔ جہاں تک اصل شعر:

تیری ہستی پر نہیں بادِ تغیّر کا اثر
خندہ زن ہے تیری شوکت گردشِ ایام پر

کا تعلق ہے اس کا پہلے دونوں اشعار کے ساتھ ربط معنوی کے علاوہ ایک ربط لفظی بھی موجود ہے لیکن اس کی جگہ نئے شعر:

ایک جلوہ تھا کلیمِ طورِ سینا کے لیے　　تو سراپا ہے تجلّی چشمِ بینا کے لیے

کا پہلے کے دونوں اشعار کے ساتھ ربطِ لفظی باقی نہیں رہا۔ اب صرف ایک ربطِ معنوی ہے لیکن یہ ربطِ معنوی اتنا شدید اور حسین ہے اور اتنے تہ در تہ پہلوؤں کا حامل ہے کہ عدمِ ربطِ لفظی کی کمی محسوس ہی نہیں ہوتی بلکہ یہ احساس ہوتا ہے کہ ایک رسمی قسم کے ربطِ لفظی کو کھو کر ہم معنی اور مضمون آفرینی کی ایک کائنات پالی ہے۔ لفظ کو معنی پر اس طرح سے قربان کرنا اور وہ بھی آج سے ستر اٹھتّر سال قبل اُردو شاعر کے لیے ہر اعتبار سے ایک فالِ نیک تھی۔ گویا اُس وقت اُردو شاعری پر جامی کا یہ مصرع اپنا پَر توڈال رہا تھا۔ ع

ورائے شاعری چیزے دگر است

اس کھٹکے کو انگریزی شاعری کا براہِ راست اثر بھی کہا جا سکتا ہے۔ بقول فراقؔ رکاوٹ سے روانی پیدا کرنا انگریزی شاعری کا طرّۂ امتیاز رہا ہے اور اقبالؔ کے ہاں یہ کمالِ فن اس کی اُردو اور فارسی شاعری دونوں میں نظر آتا ہے۔ اس طرح کی مثالیں "ہمالہ" سے پہلے کی نظموں میں بھی موجود ہیں۔ لیکن ان کا ذکر یہاں اس لیے مناسب معلوم نہیں ہوتا کہ ان نظموں کو اقبالؔ اپنے متروک کلام کا حصّہ بنا چکے ہیں۔

ویسے یہ شعر:

ایک جلوہ تھا کلیمِ طورِ سینا کے لیے
تو سراپا ہے تجلّی چشمِ بینا کے لیے

اِس نظم میں پہلے بھی موجود تھا لیکن دوسرے بند کی ٹیپ کا شعر تھا اور وہ بند یہ تھا:

تُو تو ہے مدّت سے اپنی سرزمیں کا آشنا　　کچھ بتا اُن رازدارانِ حقیقت کا پتا
تری خاموشی میں ہے عہدِ سلف کا ماجرا　　تیرے ہر ذرّے میں ہے کوہِ المبس کی فضا
ایک جلوہ تھا کلیمِ طورِ سینا کے لیے
تو سراپا ہے تجلّی چشمِ بینا کے لیے

گویا جہاں تک ربطِ لفظی کا تعلق ہے اس بند کے چار مصرعوں کے ساتھ یہ شعر پوری طرح مربوط تھا لیکن اقبالؔ نے غالباً اس متروک بند کے پہلے اور تیسرے مصرعے میں پہلے بند کے مضمون کا اعادہ پسند نہ کیا اور اس طرح سے پورے چھ مصرعے قلم زد کر کے وہ مذکورہ شعر کو پہلے بند کی ٹیپ کے طور پر لے آئے جہاں وہ کوہِ طور کی طرح چمک رہا ہے۔

اب اس نظم کا پانچواں بند دیکھیے:

جنبشِ موجِ نسیمِ صبح گہوارہ بنی جھومتی ہے نشۂ ہستی میں ہر گل کی کلی
یوں زبانِ برگ سے گویا ہے اس کی خامشی دستِ گلچیں کی جھٹک میں نے نہیں دیکھی کبھی

کہہ رہی ہے میری خاموشی ہی افسانہ مرا
کنجِ خلوت خانۂ قدرت ہے کاشانہ مرا

اس بند کے دوسرے مصرعے کی ابتدائی صورت یہ تھی :

جھومتی ہے کیا مزے لے لے کے ہر گُل کی کلی

ظاہر ہے کہ 'مزے لے لے کے' ایک عامیانہ اور سامنے کا اندازِ بیان تھا۔ اس کی جگہ اقبال نے 'نشۂ ہستی' کی ترکیب لا کے اسے صرف معنوی اعتبار ہی سے مصرعِ اول کے ساتھ مربوط نہیں کیا بلکہ 'جنبشِ موجِ نسیمِ صبح کی رعایت سے 'نشۂ ہستی' کی ترکیب لاکر سارے شعر میں سرشاری کی ایک کیفیت پیدا کردی ہے۔ یہ مصرع

یوں زبانِ برگ سے گویا ہے اس کی خامشی

پہلے یوں تھا :

یوں زبانِ برگ سے کہتی ہے اس کی خامشی

ترمیم کی وجہ ظاہر ہے۔ جنبشِ موجِ نسیمِ صبح، گہوارہ، نشۂ ہستی، زبانِ برگ، دستِ گلچیں، افسانہ، کنجِ خلوت خانۂ قدرت، کاشانہ' ایسے الفاظ کے ساتھ اسی آہنگ اور کیفیت کا لفظ ہی زیب دے سکتا تھا اس لیے اقبال نے غالباً 'کہتی ہے' کی جگہ "گویا ہے" کو ترجیح دی۔

اب چھٹا بند ملاحظہ کیجیے :

آج یہ بند اس طرح سے بانگ درا میں شامل ہے۔

آتی ہے ندی فرازِ کوہ سے گاتی ہوئی کوثر و تسنیم کی موجوں کو شرماتی ہوئی
آئینہ سا شاہدِ قدرت کو دکھلاتی ہوئی سنگِ رہ سے گاہ بچتی گاہ ٹکراتی ہوئی

چھیڑتی جا اس عراقِ دلنشیں کے ساز کو
اے مسافر دل سمجھتا ہے تری آواز کو

اور اس کی ابتدائی صورت یہ تھی :

نہر چلتی ہے سرودِ خامشی گاتی ہوئی — آئینہ سا شاہدِ قدرت کو دکھلاتی ہوئی
کوثر و تسنیم کی لہروں کو شرماتی ہوئی — ناز کرتی ہے فرازِ راہ سے جاتی ہوئی

اس ترمیم کو دیکھ کر مجھے آتش کا ایک شعر یاد آ رہا ہے:

بندشِ الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

اور اقبال اپنے فن کی تشکیل میں اس مرصع سازی سے کبھی غافل نہیں رہے۔

"گلِ رنگیں" کا پہلا بند ہے:

تو شناسائے خراشِ عُقدۂ مشکل نہیں — اے گلِ رنگیں ترے پہلو میں شاید دل نہیں
زیبِ محفل ہے شریکِ شورشِ محفل نہیں — یہ فراغت بزمِ ہستی میں مجھے حاصل نہیں
اس چمن میں میں سراپا سوز و سازِ آرزو
اور تیری زندگانی بے گدازِ آرزو

اس کا دوسرا مصرع پہلے یوں تھا:

واقفِ افسردگی ہائے طپیدِ دل نہیں

اور چوتھا مصرع یوں تھا:

کیوں یہ تسکین خموشی زا مجھے حاصل نہیں

س ترمیم کے بارے میں غلام رسول مہر لکھتے ہیں: "بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مختلف مصرعوں کی بندشیں پسند نہ تھیں اس لیے انھیں بدل دیا۔" لیکن مہر صاحب نے اس امر پر بحث نہیں کی کہ یہ بندشیں کیوں پسند نہیں تھیں۔ مہر صاحب کے اِس نظریے سے اختلاف کی گنجائش نہیں کہ "اب بند اسلوبِ بیان کے اعتبار سے بدرجہا بلند ہو گیا"، لیکن مذکورہ مصرعوں کی تبدیلی کے محرکات کیا رہے ہونگے اس سوال کو مہر صاحب نے نہیں چھیڑا۔

جب میں اسکول میں پڑھتا تھا تو ہمیں یہ بتایا گیا تھا کہ شعر کا قریب النثر ہونا معائبِ شعری میں شامل ہے اور اس ضمن میں اسکول کے اساتذہ اکثر یہ شعر ہمیں سنایا کرتے تھے:

دندانِ تو جملہ در دہانند — چشمانِ تو زیرِ ابروانند

لیکن میں سمجھتا ہوں کہ شعر کے قریب النثر ہونے کو معائب شعری میں شامل کرنا صحیح نہیں۔ شاعری کا مطالعہ ہمیں یہ بتاتا ہے کہ ایک شعر قریب النثر نہ ہوکر بھی معمولی شعر ہوسکتا ہے اور قریب النثر ہوکر بھی اچھا شعر ہوسکتا ہے۔ اقبالؔ کے اکثر و بیشتر اشعار اسلوب بیان کے اعتبار سے قریب النثر شاعری کی ذیل میں آتے ہیں اور وہ صرف بہت اچھے اشعار ہی نہیں ہیں بلکہ عظیم شاعری کے نمونے ہیں، مثلاً:

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

یا

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

دراصل فارسی ترکیبوں اور بندشوں کی فراوانی کے باوجود اقبالؔ کے کلام کا رجحان براہِ راست اندازِ بیان کی طرف رہا ہے۔ اقبالؔ کا یہ اسلوب اقبالؔ کے ساتھ شروع ہوکے اقبالؔ کے ساتھ ختم ہوگیا، اسی رجحان اور افتادِ طبع کے تحت اقبالؔ نے:

واقفِ افسردگی ہائے طپیدِ دل نہیں
اے گُلِ رنگیں ترے پہلو میں شاید دل نہیں

کو اور

کیوں یہ تسکینِ فراغت زا مجھے حاصل نہیں
یہ فراغت بزمِ ہستی میں مجھے حاصل نہیں

کو ترجیح دی۔

اس نظم کے دوسرے بند کی ترمیم دیکھیے:

تُوڑ لینا شاخ سے تجھ کو مرا آئیں نہیں
یہ نظر غیر از نگاہِ چشمِ صورت بیں نہیں
آہ! یہ دستِ جفا جوُ اے گُلِ رنگیں نہیں
کس طرح تجھ کو یہ سمجھاؤں کہ میں گلچیں نہیں

آشنائے سوزِ فریادِ دلِ مہجور ہوں
پھول ہوں میں بھی مگر اپنے چمن سے دور ہوں

اس کی جدید صورت میں اقبالؔ نے پہلے چار مصرعوں کو توجوں کا توں رہنے دیا ہے لیکن ٹیپ کے شعر کو انھوں نے یوں تبدیل کر دیا ہے:

کام مجھ کو دیدۂ حکمت کے اُلجھیڑوں سے کیا
دیدۂ بلبل سے میں کرتا ہوں نظارہ ترا

میری ناقص رائے میں پہلا شعر جسے اقبالؔ نے رد کیا اُس شعر سے بہتر ہے جو اقبالؔ نے بعد میں شامل کیا۔

آشنائے سوزِ فریادِ دلِ مہجور ہوں | پھول ہوں میں بھی مگر اپنے چمن سے دُور ہوں

لفظی اور معنوی دونوں اعتبار سے چاروں مصرعہ ہائے ماقبل کے ساتھ ہم آہنگ ہیں۔

نیا شعر:

کام مجھ کو دیدۂ حکمت کے الجھیڑوں سے کیا
دیدۂ بلبل سے میں کرتا ہوں نظارہ ترا

لفظی اعتبار سے اوپر کے مصرعوں کے ساتھ ہم آہنگ سہی معنوی اعتبار سے ہم آہنگ نہیں ہے۔ اور پھر "اُلجھیڑوں کے لفظ کا صوتی آہنگ اِن مصرعوں میں جن کا تانا بانا اقبالؔ نے نگاہِ چشمِ صورت بیں دستِ جفا جُو اور گلِ رنگیں ایسی ترکیبوں سے بُنا ہے کسی طرح قابلِ قبول نہیں۔

'بانگِ درا' کے حصۂ اوّل یعنی ۱۹۰۵ء تک کی اُردو نظموں سے صرف سات نظمیں 'آفتاب'، 'ماہِ نو'، 'انسان اور بزمِ قدرت'، 'پیامِ صبح'، 'ابر'، 'ایک پرند اور جگنو'، 'بچہ اور شمع' ایسی ہیں جن میں اقبال نے کوئی ترمیم نہیں کی۔ باقی چالیس نظموں میں ترمیمیں کسی نہ کسی صورت میں موجود ہیں۔ میں یہاں صرف چار نظموں، 'مرزا غالب'، 'خفتگانِ خاک سے استفسار'، 'تصویرِ درد' اور 'التجائے مسافر'، کا ذکر کروں گا۔

مرزا غالب کا معاملہ خاصا دلچسپ ہے۔ دوسرا بند جو ابتدائی صورت میں یوں تھا:

معجزِ کلکِ تصور ہے یا دیواں ہے یہ | یا کوئی تفسیرِ رمزِ فطرتِ انساں ہے یہ
نازشِ موسیٰ کلامی ہائے ہندوستاں ہے یہ | نورِ معنی سے دل افروزِ سخنداناں ہے یہ

"نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا"

یہ بند معجزِ کلکِ تصوّر اور تفسیرِ رمزِ فطرتِ انسان ایسی جدید تراکیب کے باوجود بلند پایہ انداز بیان کا حامل نہ ہوسکا۔ اور پھر نازشِ موسیٰ کلامی ہائے ہندوستاں کی ترکیب در ترکیب اپنی نُدرت

کے باوجود غرابت کا پہلو لیے ہوئے ہے۔ اس کے علاوہ غالبؔ کے شعر کی تضمین اس خصوصیت کی حامل نہیں ہو سکی جو اقبالؔ کے اس فن کا طرۂ امتیاز ہے۔ اقبالؔ کے فنِ تضمین کا کمال یہ ہے کہ وہ تضمین کرتے وقت شاعر کے مُنہ سے مصرع چھین لیتا ہے خواہ وہ نظیری ہو خواہ صائب، خواہ بیدل ہو خواہ غالبؔ۔ لیکن مذکورہ تضمین خاصی کمزور رہی ہے۔ اس لیے اس بند کی جگہ اقبالؔ نے جو نیا بند شامل کیا اس سے اقبالؔ صرف ایک بڑے شاعر کے طور پر ہی نہیں بلکہ ایک بڑے نقّاد کے طور پر بھی ہمارے سامنے آتے ہیں اور وہ بند یہ ہے:

محفلِ ہستی تری بربط سے ہے سرمایہ دار جس طرح ندّی کے نغموں سے سکوتِ کوہسار
تیرے فردوسِ تخیّل سے ہے قدرت کی بہار تیری کشتِ فکر سے اُگتے ہیں عالم سبزہ وار
زندگی مضمر ہے تیری شوخیِ تحریر میں
تابِ گویائی سے جنبش ہے لبِ تصویر میں

اس نظم کے پہلے بند کی ترمیم بھی اقبالؔ کے گہرے نقد و نظر کی حامل ہے جس میں انھوں نے

فکرِ انساں کو تری ہستی پہ یہ روشن ہوا
کو فکرِ انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا
سے تبدیل کیا اور

رُوح تھا تو اور تھی بزمِ سخن پیکر ترا
کو تھا سراپا روح تو بزمِ سخن پیکر ترا
اور دید تیری آنکھ کو اُس حُسن کی منظور ہے
صورتِ روح رواں ہر شے میں جو مستور ہے
کو یوں بنایا: دید تیری آنکھ کو اُس حُسن کی منظور ہے
بن کے سوزِ زندگی ہر شے میں جو مستور ہے

"خفتگانِ خاک سے استفسار" اپنی اولین صورت میں جب فروری ۱۹۰۲ء کے مخزن میں شائع ہوئی تو فنّی اعتبار سے اس کا رنگ روپ ہی کچھ اور تھا۔ اقبالؔ نے بعد میں اس کے تین بندوں میں خاصے شعر حذف کر دیے۔ بعض شعر نئے کہے۔ بعض میں ضروری ترمیم کی۔ تب کہیں جا کے وہ اپنی اس کاوش سے مطمئن ہوئے۔

میں یہاں اس نظم کے ہر شعر پر بحث نہیں کروں گا۔ بلکہ صرف مثال کے طور پر دو ایک نمونے پیش کرونگا مثلاً اپنی اولین صورت میں اس نظم کے پہلے بند میں یہ اشعار بھی تھے۔

کھیت سے آتا ہے دہقاں منہ میں کچھ گاتا ہوا — پائے گرد آلود دیتے ہیں مسافت کا پتہ
کام دھندا ہو چکا، اب نیند ہے آرام ہے — ہائے وہ آغازِ محنت جس کا یہ انجام ہے

دوسرے بند میں اس قسم کے اشعار تھے :

اے عدم کے رہنے والو! تم جو یوں خاموش ہو — مے وہ کیسی ہے نشے میں جس کے تم مدہوش ہو
وہ ولایت بھی ہمارے دیس کی صورت ہے، کیا — شب وہاں کی کیا ہے صبح و شام کی رنگت ہے کیا

اور تیسرے بند میں اس طرح کے شعر تھے :

اس جُدائی میں نہفتہ وصل کا ساماں ہے کیا — چشم بستہ سرمۂ گوہر پئے انساں ہے کیا
اس نگر کی طرح کیا واں بھی ہے رونا موت کا — کیا وہاں کی زندگی کو بھی ہے کھٹکا موت کا

ترمیم شدہ نظم میں اس طرح کے متعدد اشعار خارج کر دیے گئے ہیں اور نظم اب ایک فنی شہ پارے کے طور پر ہمارے سامنے ہے لیکن صرف یہ کہہ دینا کہ نظم کی قطعی صورت اس کی پہلی صورت سے بہتر ہے کافی نہیں ہے بالخصوص جبکہ نظم کے مرکزی خیال میں اقبال نے کوئی تبدیلی نہیں کی۔ مرکزی خیال اس نظم کا پہلے بھی یہی تھا اور اب بھی یہی ہے کہ :

تم بتا دو راز جو اس گنبدِ گرداں میں ہے
موت اک چُبھتا ہوا کانٹا دلِ انساں میں ہے

لیکن وہ کیا طلسم ہے، کیا معجزہ ہے جس نے اس نظم کو پہلے سے کہیں زیادہ معیاری اور زیادہ اثر انگیز بنا دیا ہے۔ کہنے کو تو اقبال نے کئی موقعوں پر کہا ہے کہ

مری نوائے پریشاں کو شاعری نہ سمجھ

یا — نغمہ کُجا و من کُجا سوزِ سخن بہانہ ایست
سوئے قطار می کشم ناقۂ بے مہار را

یا — نہ بینی خیر ازاں مرد خرد دست
کہ بر من تہمتِ شعر و سخن بست

لیکن میرے خیال میں یہ ایک بڑے فنکار کے شاعرانہ اسالیبِ بیان ہیں۔ ایک نقاد کی حیثیت سے شعر کی باریکی پر اقبالؔ کی جو گہری نظر تھی اس کی ایک جھلک STRAY REFLECTIONS میں دیکھیے۔ لکھتے ہیں :

" شاعری میں منطقی سچائی کی تلاش بالکل بے کار ہے۔ تخیل کا نصب العین حُسن ہے نہ کہ سچائی۔"

شعر میں حُسن کے متعلق جب بھی اقبالؔ کی یہ رائے میرے سامنے آتی ہے، میرا ذہن لامحالہ آسکر وائلڈ کے اس اظہارِ خیال کی جانب مبذول ہو جاتا ہے :

FORM IS EVERYTHING. IT IS THE SECRET OF LIFE. START WITH THE WORSHIP OF FORM AND THERE IS NO SECRET IN ART THAT WILL NOT BE REVEALED TO YOU.

فارم یا ہیئت ایک ایسی اصطلاح ہے جس کے متعلق یقیناً ایک سے زیادہ رائیں پیش کی جا سکتی ہیں لیکن اگر بقول اقبالؔ شعر میں تخیل کا نصب العین حُسن ہے تو یہ حُسن ہیئت کو نظر انداز کرنے سے معرضِ وجود میں نہیں لایا جا سکتا۔ اس صورت میں آتشؔ کی مذکورہ رائے سے اختلاف کرنا دشوار ہے کہ

بندشِ الفاظ جڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتشؔ مرصع ساز کا

"تصویرِ درد" اقبالؔ کی ایک بہت ہی اہم نظم ہے جس کا پہلا شعر فارسیت سے لبریز ہونے کے باوجود قریباً ہر عاشقِ کلامِ اقبالؔ کی زبان پر ہے :

نہیں منت کشِ تابِ شنیدن داستاں میری
خموشی گفتگو ہے بے زبانی ہے زباں میری

یہ نظم جو ایک ترکیب بند ہے اپنی موجودہ صورت میں اُنہتر اشعار پر مشتمل ہے اور اس کے آٹھ بند ہیں۔ ابتداً میں اس کے دس بند تھے۔ نظرِ ثانی میں اقبالؔ نے دو بند مکمل طور پر حذف کر دیے اور مختلف بندوں میں سے بھی بعض اشعار نکال دیے۔

مقامِ حیرت ہے کہ اقبالؔ نے اس نظم میں سے یہ اشعار بھی خارج کر دیے :

ہوئی ہے سرمۂ آواز گو لذت خموشی کی نگہ بن بن کے آنکھوں سے نکلتی ہے فغاں میری
مری حیرت روانی سوز ہے اس درجہ اے ساقی کہ مینا بن گئی آخر شراب ارغواں میری

ہو سکتا ہے اقبالؔ لفظ "گو" اور "اس درجہ" کا استعمال معیوب سمجھتے ہوں۔ میں بھی معیوب سمجھتا ہوں لیکن چند اور اشعار کو خارج کر کے اقبالؔ نے اس نظم کے حسن کو مجروح کر دیا ہے مثلاً:

شرابِ عشق میں کیا جانے کیا تاثیر ہوتی ہے کہ مشتِ خاک جس سے روکش اکسیر ہوتی ہے
یہ وہ مے ہے تکلم بن کے رہتی ہے زبانوں میں نگاہوں میں مثالِ سرمۂ تسخیر ہوتی ہے
زباں میری ہے لیکن کہنے والا اور ہے کوئی میری تقریر گویا اور کی تقریر ہوتی ہے
بس اے ذوقِ خموشی رخصتِ فریاد دے مجھکو کہ چپ بیٹھوں تو گویائی گریباں گیر ہوتی ہے

ان کے علاوہ چند اشعار اور دیکھیے اور یہ اس بند کے اشعار ہیں جو "بانگِ درا" میں اس شعر سے شروع ہوتا ہے:

ہویدا آج اپنے زخمِ پنہاں کر کے چھوڑوں گا
لہو رو رو کے محفل کو گلستاں کر کے چھوڑوں گا

اس بند میں سے اقبالؔ نے جو اشعار حذف کیے ہیں وہ یہ ہیں:

دکھا دوں گا میں اے ہندوستاں رنگِ وفا سب کو کہ اپنی زندگانی تجھ پہ قرباں کر کے چھوڑوں گا
نہیں ہے وجہِ وحشت میں اڑانا خاکِ زنداں کا کہ میں اس خاک سے پیدا بیاباں کر کے چھوڑوں گا
ابھی مجھ دل جلے کو ہم صفیرو اور رونے دو کہ میں سارے چمن کو شبنمستاں کر کے چھوڑوں گا
تعصب نے مری خاکِ وطن میں گھر بنایا ہے وہ طوفاں ہوں کہ میں اس گھر کو ویراں کر کے چھوڑوں گا
اگر آپس میں لڑنا آج کل کی ہے مسلمانی مسلمانوں کو آخر نامسلماں کر کے چھوڑوں گا
اٹھا دوں گا نقابِ عارضِ محبوب یک رنگی تجھے اس خانہ جنگی پر پشیماں کر کے چھوڑوں گا
پکڑ کر عجز کا دامن پہنچ عرشِ معلیٰ پر نگاہوں کو نظر اس بام کا زینا نہیں آتا
عدو و صبح صفائے دل کی ہے ظلمت تعصب کی مقابل چشمِ نابینا کے آئینا نہیں آتا
یہیں بے نور ہے محشر میں تو کیا خاک دیکھے گا کہ تجھ کو دیکھنا اے دیدۂ بینا نہیں آتا
اکارت ہے بناوٹ سے ترا رونا نمازوں میں کہ ہاتھ اس طرح وہ پوشیدہ گنجینا نہیں آتا

بنا آنکھوں کو جامِ اشک دل کو درد کا مینا
مزہ جینے کا کچھ بے ساغر و مینا نہیں آتا

بجھا دینا ہی اچھا ہے چراغِ زندگانی کا
محبت میں جو مر کے تجھے جینا نہیں آتا

بنا اس راہ میں ذوقِ سفر کو ہمسفر اپنا
اکیلے لطفِ سیرِ وادیِ سینا نہیں آتا

تلاشِ خضر کب تک تشنۂ زہرِ محبت ہو
جسے مرنا نہیں آتا اُسے جینا نہیں آتا

دراصل اسی وقت یہ نظم جس صورت میں ہمارے سامنے ہے اس میں اس قسم کے قریب قریب تمام مضامین آگئے ہیں۔ اقبالؔ اس راز سے آشنا تھے کہ کثرتِ معانی اور کثرتِ اشعار دو مختلف چیزیں ہیں اس لیے انھوں نے وہ تمام اشعار قلم زد کر دیے جن کا مفہوم کسی نہ کسی صورت میں نظم کے باقی ماندہ اشعار میں موجود تھا۔

داغؔ کے مرثیے میں سے اقبالؔ نے جو اشعار خارج کیے وہ پھر ایک نکتہ رس نقاد کے طور پر اقبالؔ کی تصویر ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں۔ اپنے اُستاد کے انتقال پر درد و غم کے عالم میں اقبالؔ نے کہنے کو تو یہ کہہ دیا کہ :

جوہرِ رنگیں نوائی پا چکا جس دم کمال
پھر نہ ہو سکتی تھی ممکن میر و مرزا کی مثال

کر دیا قدرت نے پیدا ایک دونوں کا نظیر
داغ یعنی وصلِ فکرِ میرزا و دردِ میر

یہ دونوں اشعار کمالِ شعر کے اعتبار سے بے مثال سہی لیکن اقبالؔ پر بطور صاحب نقد و نظر اس حقیقت کے فاش ہونے میں دیر نہ لگی کہ کلامِ داغؔ فکرِ غالبؔ اور دردِ میر تقی میر کا مقامِ اتصال نہیں ہے۔ چنانچہ انھوں نے داغؔ کے متعلق صرف وہی اشعار نظم میں رہنے دیے جن کا اطلاق سوائے داغؔ کے کسی اور کے کلام پر ہو ہی نہیں سکتا۔

اُٹھیں گے آذر ہزاروں شعر کے بُت خانے سے
مے پلائیں گے نئے ساقی نئے میخانے سے

لکھی جائیں گی کتابِ دل کی تفسیریں بہت
ہوں گی اے خوابِ جوانی تیری تعبیریں بہت

ہو بہو کھینچے گا لیکن عشق کی تصویر کون
اُٹھ گیا ناوک فگن مارے گا دل پر تیر کون

"التجائے مسافر" وہ نظم ہے جو اقبالؔ نے یورپ جاتے ہوئے دہلی میں درگاہ حضرت محبوبِ الٰہی پر کہی۔ اس نظم کے اشعار میں اقبالؔ نے ترمیم تو نہیں کی لیکن متعدد بند نظم سے خارج کر دیے اور جو اشعار خارج کیے

ان میں خامی کوئی نہیں تھی لیکن ایک تو ان میں تکرار تھی اور دوسرے بندشیں چست نہیں تھیں مثلاً اپنے برادرِ محترم شیخ عطا محمد کے متعلق یہ شعر خارج کر دیا:

وہ میرا یار بھی، معشوق بھی برادر بھی　　　کہ جس کے عشق سے جنّت ہے یہ جہاں مجھ کو

اور اس کی جگہ یہ شعر رہنے دیا کہ انگوٹھی میں نگینے کی طرح نظر آرہا ہے:

وہ میرا یوسفِ ثانی وہ شمعِ محفلِ عشق　　　ہوئی ہے جس کی اخوت قرارِ جاں مجھ کو

ایک اور شعر جو نہایت عمدہ شعر ہے:

بھلا ہو دونوں جہاں میں حسن نظامی کا　　　ملا ہے جس کی بدولت یہ آستاں مجھ کو

غالباً اس لیے خارج کر دیا گیا کہ نظم کا موضوع آفاقی ہے اور اس میں مقامی رنگ پیدا کرنا اقبالؔ کے مزاج کے ساتھ ہم آہنگ نہ تھا۔ ویسے بھی کلامِ اقبالؔ کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ اقبالؔ مقامی موضوعات میں ہمہ گیریت اور آفاقیت کی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں اور جہاں موضوع ہی آفاقی ہو اقبالؔ اسے قیدِ مقامی میں لانا اعلیٰ شاعری کے منافی سمجھتے ہیں۔ غالباً یہی اندازِ فکر اس شعر کو اس نظم سے خارج کرنے کا سبب بنا۔

اس نکتے کی ایک بہت عمدہ مثال "جوابِ شکوہ" میں ملتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ۱۳، کا موضوع آفاقیت کا حامل ہے:

آئی آواز غم انگیز ہے افسانہ ترا
اشکِ بیتاب سے لبریز ہے پیمانہ ترا
آسماں گیر ہوا نعرۂ مستانہ ترا

اور اس میں اشعار اس طرح کے آئے ہیں:

تختِ فغفور بھی اُن کا تھا سریرِ کَے بھی
یونہی باتیں ہیں کہ تم میں وہ حمیّت ہے بھی
اب تلک یاد ہے قوموں کو حکایت ان کی
نقش ہے صفحۂ ہستی پہ صداقت اُن کی

چنانچہ اس میں سے مندرجہ ذیل بند جس میں علی گڑھ یونیورسٹی اور لیگ آف نیشنز کا ذکر آگیا ہے خارج کر دیا۔ یہ نہیں کہ علی گڑھ یونیورسٹی یا لیگ آف نیشنز کا ذکر کلامِ اقبال میں شجرِ ممنوعہ کی حیثیت،

رکھتا ہے بلکہ اس نظم میں اس کی گنجائش نہیں تھی

کشورِ ہند میں کلیۂ ناکام کا بُت — عربستاں میں شفاخانۂ اسلام کا بُت
اور لندن میں عبادت کدۂ عام کا بُت — لیگ والوں نے تراشا ہے بڑے نام کا بُت

اور اس کے ٹیپ کے شعر:

بادہ آشام نئے بادہ نیا خُم بھی نئے
یعنی کعبہ بھی نیا بُت بھی نئے تم بھی نئے

کو ذرا اسی ترمیم کے ساتھ ایک اور بند کی ٹیپ کا شعر بنا دیا اور وہ ترمیم یہ ہے کہ "یعنی، کعبہ بھی نیا" کو "حرمِ کعبہ نیا" کر دیا۔ وجہ ظاہر ہے۔ یعنی کی یائے عربی کا دبنا اقبال کو ناگوار گزرا ہوگا۔ یہاں یہ ذکر بھی نامناسب نہ ہوگا کہ اسی نظم کے ایک مصرعے میں لفظ "عتّابی" کا "ع" تقطیع سے گر رہا تھا:

ساحلِ بحر پہ رنگِ فلک عتّابی ہے

اقبال نے نظرِ ثانی کے وقت یہ غلطی رفع کر دی اور مصرع یوں بدل دیا:

رنگِ گردوں کا ذرا دیکھ تو عتّابی ہے

"جوابِ شکوہ" میں ترمیموں کی تعداد خاصی زیادہ ہے لیکن اس نظم میں ان ترمیموں سے زیادہ اہم اشعار کی ترتیب میں تبدیلی ہے جس وجہ سے نظم کا حُسنِ بیان کہیں سے کہیں پہنچ گیا ہے۔ یہاں میں صرف ایک مثال پیش کروں گا۔ ۳۰ نومبر ۱۹۱۲ء کو جب اقبال نے یہ نظم زمیندار ہ ٹرکش ریلیف فنڈ ٹرسٹ کے جلسے میں پڑھی تو آخری بند یوں تھا:

مثلِ بو قید ہے غنچے میں پریشاں ہو جا — رخت بر دوشِ ہوائے چمنستاں ہو جا
شوقِ وسعت ہے تو ذرّے سے بیاباں ہو جا — نغمۂ موج سے ہنگامۂ طوفاں ہو جا

بول اس نام کا ہر قوم میں بالا کر دے
اور دُنیا کے اندھیرے میں اجالا کر دے

اس بات سے قطع نظر کہ تیسرے مصرعے کو انھوں نے

ہے تنک مایہ تو ذرّے سے بیاباں ہو جا

کر دیا، قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ اس بند کو نظم کے آخر سے ہٹا کے پانچ بندوں کے اوپر لے

آئیے اور آخری شعر کو اس طرح تبدیل کر کے

قوتِ عشق سے ہر پست کو بالا کر دے

دہر میں اسمِ محمدؐ سے اجالا کر دے

مندرجہ ذیل بند کو فوراً اس کے بعد لے آئیے

ہو نہ یہ پھول تو بلبل کا ترنّم بھی نہ ہو
چمن دہر میں کلیوں کا تبسم بھی نہ ہو

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

خیمہ افلاک کا استادہ اسی نام سے ہے

نبضِ ہستی تپش آمادہ اسی نام سے ہے

اور اس ترتیب سے دونوں بندوں میں وہ ربطِ معنوی پیدا کر دیا جو اس سے قبل ناپید تھا۔ یہ ایک بالکل الگ موضوع ہے، اور اس سے یہاں بحث کرنا مقصود نہیں کہ اقبال کے یہاں بحریں بالعموم رقصاں اور جولاں کیوں نظر آتی ہیں۔ وہی بحریں جو دوسرے شعرا کے کلام میں سیدھے سادے طور پر سامنے آتی ہیں اقبال کے کلام میں رقصاں دکھائی دیتی ہیں۔ یوں تو اقبال کے اکثر و بیشتر مصرعے اس کیفیت سے لبریز ہیں خواہ اس کی وجہ ہم زیادہ تر LONG VOWELS کے استعمال کو قرار دیں۔

کھول آنکھ، زمیں دیکھ، فلک دیکھ، فضا دیکھ

مشرق سے ابھرتے ہوئے سورج کو ذرا دیکھ

اس جلوۂ بے پردہ کو پردوں میں چھپا دیکھ

ایامِ جدائی کے ستم دیکھ، جفا دیکھ

بیتاب نہ ہو معرکۂ بیم و رجا دیکھ

یا زیادہ تر SHORT VOWELS کو جیسے

پانی ترے چشموں کا تڑپتا ہوا سیماب
مرغانِ سحر تیری فضاؤں میں ہیں بیتاب

اے وادیِ لولاب

گر صاحبِ ہنگامہ نہ ہو منبر و محراب
دیں بندۂ مومن کے لیے موت ہے یا خواب

اے وادیِ لولاب

لیکن جب اقبال اپنے کسی مصرعے میں ترمیم کرتے ہیں تو تبدیل شدہ مصرعے میں یہ کیفیتِ رقص بالعموم ضرور پیدا ہو جاتی ہے۔ ابھی چند قبل جو دو ترمیم شدہ اشعار میں نے پیش کیے ہیں وہ میرے اس نظریے کی تائید میں مثال کے طور پر پیش کیے جا سکتے ہیں۔ لیکن کہیں کہیں تبدیلی سے شعر کے حسن میں اضافہ نہیں ہوا۔

مثلاً اکتوبر ۱۹۱۲ء کے "مخزن" میں "شہیدان طرابلس" کے عنوان سے ایک نظم شایع ہوئی تھی۔ یہ نظم بعد میں "بانگ درا" میں "حضور رسالتمآب میں" کے عنوان سے ایک نظم چھپی ہے۔ اس کے دوسرے بند کے بعد جو اس شعر پر ختم ہوتا ہے:

نکل کے باغِ جہاں سے برنگِ بُو آیا
ہمارے واسطے کیا تحفہ لے کے تُو آیا

پہلے یہ شعر کہا تھا:

کہا یہ میں نے کہ سچی خوشی نہیں ملتی
تلاش جس کی ہے وہ زندگی نہیں ملتی

اسے اقبال نے اب یوں تبدیل کیا ہے:

حضور دہر میں آسودگی نہیں ملتی
تلاش جس کی ہے وہ زندگی نہیں ملتی

اس تبدیلی میں تخاطب کے وقت اقبال نے ایک احترام کا پہلو تو پیدا کیا ہے لیکن وہ پہلو پہلے شعر میں بھی محذوف انداز میں موجود تھا اور "کہا یہ میں نے" سے بیان میں جو ایک ربط پیدا ہو جاتا ہے وہ موجودہ صورت میں پیدا نہیں ہو سکا اور اگر ڈرامائی کیفیت پیدا کرنا مقصود تھا تو جو ڈرامائی کیفیت پہلے موجود تھی اس میں کوئی خاص اضافہ نہیں ہوا۔ اس کے بعد کے شعر میں بھی اقبال نے تبدیلی کی ہے۔ وہ شعر اصل میں یوں تھا:

ریاضِ دہر میں ہیں یوں تو رنگ رنگ کے پھول
وفا کی جس میں ہو بُو وہ کلی نہیں ملتی،

اب پہلے مصرعے کی تبدیلی کے بعد شعر کی صورت یہ ہے:

ہزاروں لالہ و گل ہیں ریاضِ ہستی میں
وفا کی جس میں ہو بو وہ کلی نہیں ملتی

میری ناقص رائے میں

ہزاروں لالہ و گل ہیں ریاضِ ہستی میں

سے پہلا مصرع

ریاضِ دہر میں ہیں یوں تو رنگ رنگ کے پھول

بہتر تھا۔ صرف یہی نہیں کہ وہ مصرع موجودہ مصرعے سے زیادہ حسین اور زیادہ چست ہے بلکہ اس میں نغمگی اور موسیقی کی کیفیت بھی موجودہ مصرعے سے کہیں زیادہ ہے۔ رنگ رنگ نے نونِ غنہ کی تکرار نے جو ایک غنائی کیفیت پیدا کی ہے اُس سے ترمیم شدہ مصرع محروم ہے۔

غزلوں میں بھی ایسی ترمیمیں موجود ہیں اور جو نظمیں اقبال نے اپنے کلام میں سے حذف کردی ہیں ان کی تعداد تو خاصی زیادہ ہے۔ لیکن 'بالِ جبریل' اور 'ضربِ کلیم' کے اشعار میں اقبال نے کیا کیا ترمیمیں کیں اُن کا مجھے سراغ نہیں مل سکا۔ ہو سکتا ہے کہ ان میں ترمیمیں نہ کی ہوں اور اگر ہوئی ہوں تو وہ اشعار ترمیم سے قبل کہیں شائع نہ ہوئے ہوں۔ بالِ جبریل کے ایک شعر کے متعلق اتنا ہی مجھے علم ہے کہ جب اقبال نے اپنی غزل:

اپنی جولاں گاہ زیرِ آسماں سمجھا تھا میں
آب و گل کے کھیل کو اپنا جہاں سمجھا تھا میں

کہی تو وہ شعر اس میں شامل تھا اور جب "بالِ جبریل" شائع ہوئی تو وہ شعر اس غزل میں نہیں تھا اور وہ شعر یہ ہے:

عرصۂ محشر میں میری خوب رسوائی ہوئی
داورِ محشر کو اپنا رازداں سمجھا تھا میں

اسی طرح فارسی کلام میں بھی "اسرار و رموز" کے علاوہ اور کتابوں میں اشعار کی ترمیم کا پتہ مجھے نہیں چل سکا۔ اسرارِ خودی اور رموزِ بے خودی کا ذکر اس مقالے کی تمہید میں آچکا ہے۔ چند اور ترمیمیں ملاحظہ فرمائیے:

'اسرارِ خودی' کے شروع ہی میں ایک شعر ابتدائی صورت میں یوں تھا:

بے نیاز از گوشِ امروزہ آمدم
من صدائے شاعرِ فردا ستم

اس شعر کی ترمیم شدہ صورت یہ ہے:

نغمہ ام از زخمہ بے پرواستم
من نوائے شاعرِ فرداستم

میں تو اس ترمیم کے متعلق یہ کہوں گا کہ شعر زمین سے اٹھ کر آسمان تک پہنچ گیا ہے۔ اس ضمن میں پہلی بات تو یہ ہے کہ "صدائے شاعرِ فرداستم" سے "نوائے شاعرِ فرداستم" کہیں بہتر ہے۔ صوتی اعتبار سے بھی، لفظی اعتبار سے بھی اور معنوی اعتبار سے بھی۔ شاعر جو کچھ کہتا ہے وہ صدا کی بہ نسبت نوا سے زیادہ قریب ہے اور پھر اس کے علاوہ وہ مقامِ حیرت ہے کہ اقبال نے شعر کی ابتدائی صورت میں آمدم اور فرداستم کا قافیہ کیسے گوارا کر لیا۔ یہ قافیہ غلط تو نہیں لیکن اس کی بدآہنگی کو اقبال نے مذاقِ سلیم نے چند لمحوں کے لیے بھی گوارا کر لیا ہو باعثِ استعجاب ہے۔

'رموزِ بے خودی' کی ابتدا میں ملتِ اسلامیہ کو خطاب کرتے ہوئے اقبال نے کہا تھا:

اے ترا حق زبدۂ اقوام کرد
ختم بر تو دورۂ ایام کرد

بعد میں اسے یوں بنا دیا:

اے ترا حق خاتمِ اقوام کرد
بر تو ہر آغاز را انجام کرد

پہلے مصرعے میں لفظ 'زبدہ' CREAM کی خوب صورتی اور معنویت سے انکار نہیں، لیکن ملتِ اسلامیہ کے تعلق سے لفظ "خاتم" مرورِ ایام کے ساتھ ایک طرح سے جزوِ ادب اور جزوِ تمدن بن گیا ہے۔ اس معنی میں یہ لفظ محض لفظ نہیں رہ گیا ہے بلکہ ایک امیج اور ایک پیکر بن گیا ہے چنانچہ انتقالِ ذہنی فوری طور پر اسی مفہوم کی تراکیب مثلاً خاتم الانبیاء یا ختم المرسلین کی طرف ہوتا ہے جس سے مفہوم سریع الفہم بھی ہو جاتا ہے اور دلکش بھی۔ "زبدہ" کے لفظ میں یہ بات نہ تھی۔ دوسرے مصرعے کی یہ

تبدیلی بھی انتخاب الفاظ کی ایک روشن دلیل ہے۔

دراصل شاعری میں مقاصد کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دے کر یا دوسرے معنی میں ادب برائے زندگی کے مفہوم سے مرعوب ہو کر ہم نے انتخاب الفاظ کی اہمیت کو بڑی حد تک نظر انداز کر دیا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ لفظ اور معنی کو ایک دوسرے کے ساتھ یک جان ہونا چاہیے جیسے کہ اقبال نے خود اپنے ایک اردو قطعہ میں اس مسئلے پر یہ کہہ کر روشنی ڈالی ہے:

عقل مدت سے ہے اس پیچاک میں الجھی ہوئی
روح کس جوہر سے ہے خاک تیرہ کس جوہر سے ہے
میری مشکل مستی و سوز و سرود و درد و داغ
تیری مشکل مے سے ہے ساغر کہ مے ساغر سے ہے
ارتباطِ حرف و معنی اختلاط جان و تن،
جس طرح اخگر قبا پوش اپنی خاکستر سے ہے

لیکن یہ ارتباط حرف و معنی کا کمال بھی اسی وقت حاصل ہو سکتا ہے جب کہ الفاظ کو استعمال کرنے والا فنکار الفاظ کو استعمال کرنے کے فن میں ماہر ہو اور اُسے اس مہارت کے برتنے کا سلیقہ حاصل ہو۔ فلا بیر نے جب یہ کہا تھا کہ مصنف کا قلم ہی لفظ کی قسمت کا فیصلہ کرتا ہے تو وہ دراصل اسی لفظ نگاہ کا اظہار کر رہا تھا کہ آئینہ ساز کو آئینہ سازی میں کمال حاصل ہونا چاہیے۔ آئینے میں سو قسم کی نزاکتیں پیدا کرنے ہی سے عکس ہزار طرح کی نزاکتوں کا متحمل ہو سکتا ہے۔ جامی نے اسی بات کو اپنے انداز سے کہا ہے:

بقدر آئینہ حسن تو می نماید رو
دریغ کائنہ ما نہفتہ در زنگ است

اقبال کے سامنے خواہ اُس کا اردو کلام ہو خواہ فارسی کلام ہمیشہ یہی معیار رہا ہے اور اسی معیار کے پیش نظر اقبال نے جہاں کہیں مناسب سمجھا ہے اپنے کلام میں ترمیم کی ہے۔ میں اپنے اس خیال کی تائید میں ایک اور مثال پیش کروں گا اور وہ بھی "رموز بے خودی" ہی میں سے ہے۔ ایک شعر اپنی ابتدائی صورت میں یوں تھا:

مسلمے از ماسوا بیگانہ

تا کجا زنجیریِ بُت خانہ

بعد میں نظرثانی کے وقت اقبال نے صرف اتنی ہی تبدیلی کی کہ:

تا کجا زنجیریِ بُت خانہ

کو تا کجا زنّاریِ بُت خانہ

بنا دیا۔ غالباً یہ بیان کرنے کی ضرورت نہیں کہ بُت خانے کے ذکر میں زنجیر کا لفظ خارج کردینے سے اور اُس کی جگہ زنّار کا لفظ لے آنے سے مصرعے کے حسنِ بیان اور حسنِ معنی دونوں میں کس قدر اضافہ ہوگیا ہے۔ اس ایک ذرا سی تبدیلی نے فن کار کی چابک دستی اور دقّتِ نظری دونوں کا ثبوت پیش کردیا۔

اقبال نے اپنے کلام میں جو ترمیمیں کی ہیں اُن کی بنیادی قدر یہ ہے کہ اقبال نے معنی کی تقدیس کے ساتھ لفظ کی تقدیس کو کبھی نظر انداز نہیں کیا اور معنی میں تخلیقی صلاحیتیں پیدا کرنے کے ساتھ ہی ساتھ لفظ میں تخلیقی صلاحیتیں پیدا کرنے کے لیے بہ یک وقت شعور اور وجدان دونوں سے کام لیا ہے۔ اقبال مفہوم اور فکر دونوں کے مواد کو الفاظ کی بھٹّی میں تپانے کے فن سے آگاہ تھے اور یہ مواد جب پگھلنے کے بعد شعر کے سانچے میں ڈھلتا ہے تو ہر قسم کی آلودگی سے پاک صاف ہوچکا ہوتا ہے

کلامِ اقبال میں ترمیموں اور تبدیلیوں پر بحث کرتے ہوئے مولینا غلام رسول مہر کہتے ہیں کہ "اقبال صرف انہی نظموں کو محفوظ رکھنے پر رضامند تھے جو تعلیم و تربیت کے لحاظ سے کائناتِ انسانیت کے لیے مفید ہوسکتی تھیں یعنی جو اُن کے خاص پیغام، خاص تعلیم اور حقائقِ حیات کی حامل تھیں اور جن کے ذریعے سے انسان اپنے حقیقی وظائف و مقاصد بہتر طریق پر بجا لانے کے اہل بن سکتے ہیں۔" مجھے مہر صاحب کے اس محاکمے سے اختلاف ہے۔ اقبال نے اپنے کلام میں جو ترمیمیں کی ہیں اُن کی تہہ تک پہونچنے کے لیے مہر صاحب کا قائم کیا ہوا مفروضہ شاید دور تک ہماری رہنمائی نہ کرسکے اور ممکن ہے اس مفروضے کو قبول کرنے سے ہم کلامِ اقبال کی ترمیموں کا ادراک حاصل کرنے میں قطعاً ناکام رہ جائیں۔ میرے نزدیک اس معاملے میں خود اقبال کی یہ رائے جس کا ذکر اوپر آچکا ہے ہماری زیادہ بہتر طور پر رہنمائی کرسکتی ہے کہ:

"شاعری میں منطقی سچائی کی تلاش بالکل بے کار ہے۔ تخیل کا نصب العین حسن ہے نہ کہ سچائی۔"

اسی خیال کو الفاظ کی تبدیلی کے ساتھ اقبال ضرب کلیم میں یوں بیان کرتے ہیں:

ہر چند کہ ایجادِ معانی ہے خداداد | کوشش سے کہاں مردِ ہنرمند ہے آزاد
خونِ رگِ معمار کی گرمی سے ہے تعمیر | میخانۂ حافظ ہو کہ بتخانۂ بہزاد

بے محنتِ پیہم کوئی جوہر نہیں کھلتا
روشن شررِ تیشہ سے ہے خانۂ فرہاد

ؤ ؤ ؤ

اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام

گوپی چند نارنگ

اقبال کی شاعری اسلوبیاتی مطالعے کے لیے خاصا دلچسپ مواد فراہم کرتی ہے۔ اس ضمن میں سب سے پہلے اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ اسلوبیات لسانیات کی وہ شاخ ہے جس کا ایک سرا لسانیات سے اور دوسرا سرا ادب سے جڑا ہوا ہے۔ ادب کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ موضوعی اور جمالیاتی چیز ہے جبکہ لسانیات سماجی سائنس ہے، اور ہر سائنس معروضی اور تجرباتی ہوتی ہے۔ ادبی تنقید کا معاملہ دوسرا ہے۔ ادبی تنقید موضوعی بھی ہوتی ہے اور معروضی بھی، اس لیے کہ تنقید کا منصب ادب شناسی ہے، اور ادب شناسی کا عمل خواہ وہ ذوقی اور جمالیاتی ہو یا معنیاتی، حقیقتاً تمام مباحث اُس لسانی اور ملفوظی پیکر کے حوالے سے پیدا ہوتے ہیں جس سے کسی بھی فن پارے کا بحیثیت فن پارے کے وجود قائم ہوتا ہے۔ اسلوبیات اس موضوع کا معروض ہے، گویا یہ ادبی تنقید کا عملی حربہ ہے۔ اسلوبیات طریقہ کار ہے، کل تنقید نہیں۔ کوئی بھی طریقہ کار کل تنقید نہیں ہو سکتا۔ اسلوبیات اس کا دعویٰ بھی نہیں کرتی۔ یہ دوسرے طریقوں کی نفی بھی نہیں کرتی، چنانچہ اس کو اپنے طور پر بھی برتا جا سکتا ہے اور دوسرے طریقوں سے ملا کر بھی۔ لیکن اسلوبیات کوئی بات بغیر ثبوت کے نہیں کہتی۔ یہ تنقیدی آرا کی صحت یا عدم صحت کے لیے ٹھوس تجرباتی بنیادیں فراہم کرتی ہے، اور اس طرح ادب کے سربستہ اظہاری رازوں کی گرہیں کھول سکتی ہے، یا تخلیقی عمل کے بعض پر اسرار گوشوں پر روشنی

ڈال سکتی ہے۔ صرف اتنا ہی نہیں بلکہ اس بارے میں ایسے ثبوت بھی پیش کرسکتی ہے جنھیں رد نہیں کیا جاسکتا۔ اسلوبیات کے بارے میں یہ بات خاطر نشان رہنی چاہیے کہ اسلوبیاتی مطالعے میں رہنما نظر (GUIDING INSIGHT) ادبی اور جمالیاتی ذوق یعنی تنقید ہی سے ملتی ہے لیکن اکثر و بیشتر ایسا بھی ہوتا ہے کہ تجرباتی ذہنی رویے کے دوران ایسے ایسے امور پر نظر پڑتی ہے یا ایسے ایسے نکتے سوجھ جاتے ہیں جن کی مدد سے تنقید کی نئی راہیں سامنے آتی ہیں۔ تنقید اور اسلوبیات میں ادبی ذوق اور سائنسی رویے کے ایک دوسرے پر اثر انداز ہونے سے باہمی لین دین جاری رہتا ہے، اور اس طرح اسلوبیات تنقید سے جو کچھ لیتی ہے اس سے کئی گنا کرکے تنقید کو لوٹا دیتی ہے۔

ادب کا رشتہ یوں تو تمام انسانی علوم سے ہے۔ ادب انسانیت کی روح اسی لیے ہے کہ اس میں انسان کی تمام ذہنی کاوشوں کی پرچھائیاں دیکھی جاسکتی ہیں اور ہر طرح کے اثرات کا عمل دخل جاری رہتا ہے۔ چنانچہ ادبی تنقید میں جمالیاتی اور ادبی معیاروں کی بنیادی اہمیت کے باوصف مختلف علوم سے مدد لی جاتی رہی ہے، مثلاً فلسفہ، مذہبیات، نفسیات، سیاسیات، عمرانیات وغیرہ سے ادبی تنقید کے مختلف دبستانوں میں مدد لی جاتی ہے، اس بارے میں کسی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ لیکن ان علوم اور اسلوبیات میں سب سے بڑا فرق یہی ہے کہ ان میں سے کسی کا موضوع براہِ راست ادب یا ادب کا وسیلۂ اظہار یعنی زبان نہیں ہے، جبکہ اسلوبیات کا موضوع ہی زبان اور اس کا تخلیقی استعمال ہے، یعنی وہ لسانی اظہاری پیکر جس کے ذریعے ادب بطور ادب کے متشکل ہوتا ہے۔ اسی لیے ادبی تنقید میں جو مدد اسلوبیات سے مل سکتی ہے، کسی دوسرے ضابطۂ علم سے نہیں مل سکتی، بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ اسلوبیات ادبی تنقید کا سب سے کارگر حربہ ہے یا یہ کہ اسلوبیات ادبی تنقید کی عملی بنیاد ہے تو بے جا نہ ہوگا۔

زیرِ نظر مضمون میں اقبال کی اردو شاعری کے اسلوبیاتی مطالعے کے صرف ایک پہلو یعنی صوتیاتی نظام کو لیا جائے گا۔ اسلوبیاتی مطالعے کی کئی سطحیں اور کئی پہلو ہوسکتے ہیں، مثلاً کوئی بھی فن پارہ اظہاری اکائی کے طور پر وجود میں آتا ہے۔ یہ

اکائی کلموں سے مل کر بنتی ہے جسے اظہار کی نحوی سطح کہہ سکتے ہیں۔ کلمے، لفظوں یا لفظوں کے قلیل ترین حصّوں یعنی صرفیوں (MORPHEMES) سے مل کر بنتے ہیں، جنھیں اظہار کی لفظیاتی یا صرفیاتی سطح کہہ سکتے ہیں اور یہ صرفیے بجائے خود اصوات کا مجموعہ ہوتے ہیں جنھیں اظہار کی صوتیاتی سطح کہہ سکتے ہیں۔ اس مضمون میں اظہار کی سب سے بنیادی سطح یعنی صوتیاتی سطح ہی کے بارے میں غور و خوض کیا جائے گا۔

صوت کے ضمن میں یہ بدیہی بات ہے کہ صوت کے معنی نہیں ہوتے۔ معنی کا عمل اس سے اوپری سطح یعنی صرفیاتی سطح سے شروع ہو جاتا ہے اور کلمے کی نحوی سطح سے گزر کر فن پارے کی معنیاتی اکائی کے درجے تک پہنچ کر مکمل ہوتا ہے۔ صوت کی سطح خالص آہنگ کی سطح ہے۔ لیکن اگر اس سے یہ فرض کر لیا جائے کہ آہنگ سے مراد معنی کی کلّی نفی ہے تو یہ بھی غلط ہوگا، کیونکہ اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ آہنگ سے ایک کیفیت پیدا ہوتی ہے جس سے فضا سازی یا سماں بندی میں مدد ملتی ہے اور یہ فضا سازی کسی بھی معنیاتی تاثر کو ہلکا، گہرا یا تیکھا کر سکتی ہے۔ مثال کے طور پر اقبال کے ابتدائی دور کی نظم "ایک شام" (دریائے نیکر ہائیڈل برگ کے کنارے پر) ملاحظہ ہو:

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

اے دل! تو بھی خموش ہو جا
آغوش میں غم کو لے کے سو جا

اس نظم کو پڑھتے ہی احساس ہوتا ہے کہ اس میں سناٹے اور تنہائی کی کیفیت بعض خاص خاص آوازوں کی تکرار سے بھی ابھاری گئی ہے۔ بادی النظر ہی میں معلوم

ہوجاتا ہے کہ یہ آوازیں س، ش، خ اور ف کی ہیں جو سات شعروں کی اس مختصر سی نظم میں ۳۵ بار آئی ہیں. کسی فن پارے میں خاص خاص آوازوں کا بغیر کسی شعوری اہتمام کے در آنا اتفاقی بھی ہوسکتا ہے. مثال کے طور پر میر تقی میر کی غزل:

دیکھ تو دل کہ جاں سے اٹھتا ہے
یہ دھواں سا کہاں سے اٹھتا ہے

یا غالب کی غزل:

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

میں صوتیاتی سطح پر آخر ایسی کون سی بات ہے کہ یہ غزلیں گلوکاروں میں ہمیشہ بے حد مقبول رہی ہیں، اور بعض نے تو ان کے ذریعے اپنی آواز کا ایسا جادو جگایا ہے کہ باید و شاید. وجہ ظاہر ہے کہ ان غزلوں میں طویل مصوتوں اور غنائی مصوتوں کے در و بست سے موسیقی کا ایسا امکان ہاتھ آگیا ہے جو عام طور پر میسّر نہیں آتا ایسی مثالیں تقریباً ہر بڑے شاعر کے یہاں مل جائیں گی، لیکن ان کی بنا پر کسی شاعر کے پورے صوتیاتی نظام کے بارے میں حکم نہیں لگایا جاسکتا، صوتیاتی آہنگ کا تعلق بہت کچھ شاعر کی افتادِ طبع اور اس کے شعری مزاج سے ہے جس کی تشکیل بڑی حد تک غیر شعوری طور پر ہوتی ہے. مثال کے طور پر میر کی درد و سوز میں ڈوبی ہوئی نرم لے، درد مندی اور گھلتے رہنے کی کیفیت ان آوازوں سے متعلق نہیں ہوسکتی جن کے ذریعے غالب اپنی معنی آفرینی، فکری تہ داری یا نفسیاتی ژرف بینی یا اسرارِ ازل کی گرہ کشائی کا جادو جگاتے ہیں. اسی طرح اقبال کا فردیت پر اصرار، عمل کی گرم جوشی، جرأت مندی، آفاق کی وسعتوں میں پرواز کا حوصلہ اور بے پایاں تحرک بھی ایک ایسے صوتیاتی نظام کا تقاضا کرتا ہے جو اس کی معنیاتی فضا سے پوری طرح ہم آہنگ ہو. اس نظام کی اہمیت اس میں ہے کہ اگر اس میں باطنی ارتباط نہ ہو تو شاعری کی ساری معنیاتی فضا درہم برہم ہوجائے، اور وہ رنگ نہ بن سکے جسے شاعر کی آواز یا اس کے شعری مزاج سے تعبیر کرتے ہیں. اقبال کے بارے

میں یہ بات عام طور پر محسوس کی جاتی ہے کہ ان کی آواز میں ایک ایسا جادو، ایسی کشش اور نغمگی ہے جو پوری اردو شاعری میں کہیں اور نہیں ملتی۔ ان کے لہجے میں ایسا شکوہ، توانائی، بے پایانی اور گونج کی ایسی کیفیت ہے جیسے کوئی چیز گنبدِ افلاک میں ابھرتی اور پھیلتی ہوئی چلی جائے۔ اس میں دل نشینی اور دلآویزی کے ساتھ ساتھ ایک ایسی برش، روانی، تندی اور چستی ہے جیسے سرود کے کسے ہوئے تاروں سے کوئی نغمہ پھوٹ بہا ہو یا کوئی پہاڑی چشمہ ابل رہا ہو۔ آخر اس فطری نغمگی کا صوتیاتی راز کیا ہے یا اس کا تعلق کن خاص آوازوں سے ہے۔ یہ راز اگر ہاتھ آجائے تو اس سے اقبال کے پورے صوتیاتی نظام کی گرہ کھل سکتی ہے، لیکن اس کوشش میں :

شکتی بھی شانتی بھی بھگتوں کے گیت میں ہے
دھرتی کے باسیوں کی مکتی پریت میں ہے

یا

اقبال بڑا اپدیشک ہے من باتوں میں موہ لیتا ہے

یا "پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن" کے آخری اشعار میں من کی دنیا، تن کی دنیا اور دھن دولت کی دھوپ چھاؤں والے اسلوب کو نظر انداز کرنا ہوگا کیونکہ یہ اقبال کے شعری اسلوب کا ایک رُخ یا ایک پہلو تو ہے، کل اسلوب نہیں۔ چنانچہ پوری شاعری کے صوتیاتی مزاج کے تجزیے کے لیے اقبال کے اس کلام کو سامنے رکھنا چاہیے جس سے اقبال کے شعری مزاج کی پہچان ہوتی ہے یا پھر پورے کلام کا تجزیہ مختلف جگہوں سے یوں کرنا چاہیے کہ اس کی صوتیاتی روح تک ہماری رسائی ہو سکے۔

نامناسب نہ ہوگا اگر سب سے پہلے اقبال کی بعض شاہکار نظموں مثلاً مسجدِ قرطبہ، ذوق و شوق اور خضرِ راہ کو لیا جائے، اور دیکھا جائے کہ کیا صوتیاتی سطح پر ان میں کوئی چیز قدرِ مشترک کا درجہ رکھتی ہے :

سلسلۂ روز و شب، نقش گرِ حادثات
سلسلۂ روز و شب، اصلِ حیات و ممات

سلسلۂ روز و شب، تارِ حریرِ دو رنگ
جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات
سلسلۂ روز و شب، سازِ ازل کی فغاں
جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بمِ ممکنات
تجھ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ
سلسلۂ روز و شب، صیرفیِ کائنات
تو ہو اگر کم عیار، میں ہوں اگر کم عیار
موت ہے تیری برات، موت ہے میری برات
تیرے شب و روز کی اور حقیقت کیا ہے
ایک زمانے کی رو، جس میں نہ دن ہے نہ رات!
آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر
کارِ جہاں بے ثبات، کارِ جہاں بے ثبات!
اوّل و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا
نقشِ کہن ہو کہ نو، منزلِ آخر فنا

اس بند کی وہ یک نوعی آوازیں جو ذہن میں ایک چمک سی پیدا کرتی ہیں اور دیرپا اثر چھوڑتی ہیں درج ذیل ہیں:

س ل س ل ر ز ش ش ح ث
س ل س ل ر ز ش ص ل ح
س ل س ل ر ز ش ر ح ر ر
س س ہ ذ ز ص ف
س ل س ل ر ز ش س ر ز ل ف غ
س س ہ ذ ز ر
ر ہ ر ہ

س	ل	س	ل	ر	ز	ش	ص	ر	ف		
	ہ	ر	ر		ہ	ر	ر				
	ہ	ر	ر		ہ	ر	ر				
ر	ش	ر	ز		ر	ح	ہ				
	ز	ر	س		ہ	ر					
	ث		ز		ہ	ہ					
	ر	ہ	ش		ر	ہ	ش				
	خ	ر	ث			ظ	ر	ف			
	ش	ہ	ہ				ز	ل	خ	ر	ف

= کُل ۱۱۸ بار

اوپر کے گوشوارے سے ظاہر ہے کہ ان میں زیادہ تر صفیری آوازیں ہیں یعنی ث س ش ز خ غ ہ۔ (ش ص ذ ض ظ یا ح کی آوازیں وہی ہیں جو س، ز یا ہ کی ہیں جو سب صفیری ہیں) ان کے علاوہ دونوں مصوتی مصمتوں یعنی ل اور ر کو بھی اس میں لے لیا گیا ہے کیونکہ یہ سب کے سب VOCALIC یعنی مصوتی مصمتے یا مسلسل مصمتے کہلاتے ہیں، اس لیے کہ ان میں مصوتوں کی طرح تسلسل کی اور جاری رہنے اور پھیلنے کی کیفیت ہے۔ اس بند میں اگرچہ بندشی آوازوں میں سے ت کی تکرار قافیے کی وجہ سے ہوئی ہے اور ب اور ک کا نیز م اور ن کا بھی استعمال ملتا ہے، لیکن ان آوازوں کی تکرار اس پیمانے پر نہیں جس پیمانے پر صفیری یا مسلسل آوازوں کی تکرار ملتی ہے۔ بندشی آوازیں ہوا کی بندش سے پیدا ہوتی ہیں۔ ان کے مقابلے پر صفیری اور مسلسل آوازوں میں فراوانی اور بے کرانی کا تاثر پیدا کرنے کی کہیں زیادہ صلاحیت پائی جاتی ہے۔ یہاں اس امر کی طرف اشارہ ضروری ہے کہ اردو مصمتوں میں بندشی آوازوں کی تعداد نصف سے بھی زیادہ ہے۔ ان میں سے آدھے مصمتے سادہ ہیں اور آدھے ہکار۔ سادہ آوازیں اکثر زبانوں میں ملتی ہیں اور بڑی حد تک مشترک ہیں۔ لیکن اردو کا امتیاز ہکار اور معکوسی آوازوں سے پیدا ہوتا ہے

جو تعداد میں چودہ ہیں اور ان کے مقابلے میں صفیری اور مسلسل آوازیں تعداد میں صرف نو ہیں۔ اب اس روشنی میں اقبال کے یہاں یہ دلچسپ حقیقت سامنے آتی ہے کہ اوپر کے سولہ مصرعوں میں ہکار آوازیں صرف پانچ بار آئی ہیں جبکہ صفیری اور مسلسل آوازیں ایک سو اٹھارہ بار استعمال ہوئی ہیں! گویا ہکار آوازوں کا چلن نہ ہونے کے برابر ہے، اور وہ بھی صرف دو شعروں ہیں:

ع جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بم ممکنات

ع تجھ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ

یعنی ہکار آوازیں وہیں آئی ہیں جہاں ان کا استعمال ناگریز تھا یعنی ضمیر میں یا فعل میں۔ اور یہ بات معلوم ہے کہ اردو کے افعال و ضمائر کا ڈھانچا سرتا سر زمینی ہے۔ اس بند کے نتائج پر یہ سوال بہرحال قائم کیا جا سکتا ہے کہ کہیں اس بند میں ان آوازوں کا وقوع کسی خاص وجہ سے تو نہیں، یا یہ محض اتفاقی تو نہیں۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ ہمیں دھوکا ہو رہا ہو اور اقبال کے کلی صوتیاتی آہنگ سے ان نتائج کا کوئی بڑا تعلق نہ ہو۔ اس کا جواب دینے سے پہلے نظم کے دوسرے بندوں کے نتائج معلوم کر لینے چاہییں:

بند	صفیری و مسلسل آوازیں	ہکار و معکوسی آوازیں
پہلا بند	۱۱۸	۵
دوسرا بند	۱۰۹	۲
تیسرا بند	۱۲۸	۳
چوتھا بند	۱۲۳	۴
پانچواں بند	۱۱۲	۳
چھٹا بند	۱۲۳	۷
ساتواں بند	۱۱۶	۹

صفیری آوازوں کے استعمال کی یہ صوتیاتی لے آخری بند تک میں ملتی ہے۔ یہاں ان اشعار کے پیش کرنے سے مراد یہی ہے کہ مصرعوں کو پڑھتے ہوئے ان آوازوں پر نظر رکھی

جائے جو اس نظم کے صوتیاتی آہنگ میں نمایاں حیثیت رکھتی ہیں اور جن کے در و بست نے اس نظم کو معنیاتی اور صوتیاتی ہم آہنگی کا عجیب و غریب مرقع بنا دیا ہے ذیل کے بند میں صفیری آوازیں ۱۱۲ بار اور ہکار آوازیں صرف ۶ بار آتی ہیں :

وادیِ کہسار میں غرقِ شفق ہے سحاب
لعلِ بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب !
سادہ و پُر سوز ہے دخترِ دہقاں کا گیت
کشتیِ دل کے لیے سیل ہے عہدِ شباب !
آبِ روانِ کبیر ! تیرے کنارے کوئی
دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خواب
عالمِ نو ہے ابھی پردۂ تقدیر میں
میری نگاہوں میں ہے اسکی سحر بے حجاب
پردہ اٹھادوں اگر چہرۂ افکار سے
لا نہ سکے گا فرنگ میری نواؤں کی تاب
جس میں نہ ہو انقلاب، موت ہے وہ زندگی
روحِ امم کی حیات کشمکشِ انقلاب !
صورتِ شمشیر ہے دستِ قضا میں وہ قوم
کرتی ہے جو ہر زماں اپنے عمل کا حساب
نقش ہیں سب ناتمام، خونِ جگر کے بغیر نغمہ ہے سودائے خام، خونِ جگر کے بغیر !

(۱۱۲ : ۶)

اس پوری نظم کا صوتیاتی تناسب حسب ذیل ہے :

تعداد اشعار	صفیری و مسلسل آوازیں	ہکار و معکوس آوازیں
۶۴	۹۳۱	۳۹

گویا صفیری اور مسلسل آوازیں جو اردو میں ہکار و معکوس آوازوں سے تعداد میں خاصی کم ہیں (۱۴ : ۹) اقبال کے یہاں بیس گنا سے بھی زیادہ استعمال ہوئی ہیں۔ اس تجزیے سے تو یہی ظاہر ہوتا ہے کہ صفیری اور مسلسل آوازوں کی کثرت اور ہکار و معکوسی آوازوں کا انتہائی قلیل استعمال ہی شاید وہ کلید ہے جس سے اقبال کے نہاں خانۂ آہنگ تک رسائی ہوسکتی ہے۔ چنانچہ اب اقبال کی بعض دوسری شاہکار نظموں پر بھی نظر ڈالنی ضروری ہے۔ ذوق و شوق کے ابتدائی اشعار ملاحظہ ہوں:

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں
چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں!
حسنِ ازل کی ہے نمود، چاک ہے پردۂ وجود
دل کے لیے ہزار سود، ایک نگاہ کا زیاں!
سُرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب!
کوہِ ضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں!
گرد سے پاک ہے ہوا، برگِ نخیل دھل گئے
ریگِ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں!
آگ بجھی ہوئی اِدھر، ٹوٹی ہوئی طناب اُدھر
کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں!

آئی صدائے جبرئیل تیرا مقام ہے یہی — اہلِ فراق کے لیے عیشِ دوام ہے یہی

ان اشعار سے بھی اُسی بات کی توثیق ہوتی ہے جو پہلے کہی جاچکی ہے۔ ہکار آوازیں صرف وہیں آئی ہیں جہاں فعل کی مجبوری ہے یا ایسے حروف ہیں جو اردو کی بنیادی لفظیات کا حصہ ہیں اور جن سے مفر نہیں۔ اس نظم کے باقی حصوں سے بھی اس مفروضے کی تصدیق ہوجاتی ہے جس کا ذکر ہم پہلے سے کرتے چلے آرہے ہیں۔

ذوق و شوق

تعداد اشعار	صفیری و مسلسل	ہکار و معکوسی
۳۰	۴۵۱	۲۴

یہ دونوں نظمیں بالِ جبریل سے تھیں۔ نامناسب نہ ہوگا اگر پہلے مجموعے بانگ درا سے خضرِ راہ کو بھی دیکھ لیا جائے جو ان نظموں سے بارہ تیرہ سال پہلے لکھی گئی تھی۔ اس کا آغاز شاعر اور خضر کے مکالمے سے ہوتا ہے جس کے بعد مختلف عنوانات قائم کر دیے گئے ہیں۔ پہلے ایک بند پر نظر ڈال لی جائے۔ اس کے بعد پورا تجزیہ پیش کیا جائے گا:

ساحلِ دریا پہ میں اک رات تھا محوِ نظر
گوشۂ دل میں چھپائے اک جہانِ اضطراب
شب سکوت افزا، ہوا آسودہ، دریا نرم سیر
تھی نظر حیراں کہ یہ دریا ہے یا تصویرِ آب!
جیسے گہوارے میں سو جاتا ہے طفلِ شیر خوار
موجِ مضطر تھی کہیں گہرائیوں میں مستِ خواب!
رات کے افسوں سے طائر آشیانوں میں اسیر
انجم کم ضو گرفتارِ طلسمِ ماہتاب!
دیکھتا کیا ہوں کہ وہ پیکِ جہاں پیما خضر
جس کی پیری میں ہے مانندِ سحر رنگِ شباب
کہہ رہا ہے مجھ سے اے جویائے اسرارِ ازل
چشمِ دل وا ہو تو ہے تقدیرِ عالم بے حجاب!

دل میں یہ سن کر بپا ہنگامۂ محشر ہوا
میں شہیدِ جستجو تھا یوں سخن گستر ہوا

خضرِ راہ

تعداد اشعار	صفیری و مسلسل	ہکار و معکوسی
۸۵	۱۲۱۵	۸۷

اقبال کی دوسری مشہور نظموں میں " طلوعِ اسلام "، " لینن خدا کے حضور میں"، "ابلیس کی مجلس شوریٰ" اور " شعاعِ امید" میں بھی یہی کیفیت ملتی ہے۔ خضر راہ، مسجد قرطبہ اور ذوق و شوق کی طرح طلوع اسلام بھی ترکیب بند ہے۔ لینن خدا کے حضور میں مسلسل اور شعاعِ امید اور ابلیس کی مجلس شوریٰ بندوں میں منقسم نظمیں ہیں۔ " ساقی نامہ" البتہ مثنوی ہے جس میں مصرعوں کے ہم قافیہ ہونے کی وجہ سے افعال کا استعمال بڑھ گیا ہے، جس سے ہکار و معکوسی آوازوں کی تعداد پر بھی اثر پڑا ہے۔ اگرچہ یہ پوری مثنوی کی کیفیت نہیں ہے، تاہم ہکار و معکوسی آوازیں کہیں قافیہ ردیف کی مجبوری کی وجہ سے تو کہیں بیان کی روانی کو برقرار رکھنے کے لیے در آئی ہیں۔ یوں بھی " پھر"، " بھی"، " مجھ"، " کچھ"، " تھا"، "تھی" بنیادی لفظوں کا استعمال مسلسل کلموں میں ناگزیر ہو جاتا ہے۔ یہ آوازیں اقبال کے یہاں غزل کے شعروں میں بھی کہیں کہیں ناگریز طور پر وارد ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر ذیل کے مصرعے ملاحظہ ہوں:

ع گاہ الجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں

ع نہ چھوٹے مجھ سے لندن میں بھی آدابِ سحر خیزی

ع بُرا نہ مان ذرا آزما کے دیکھ اُسے

ع تو آبجو اسے سمجھا اگر تو چارہ نہیں

ع خودی میں ڈوبتے ہیں پھر ابھر بھی آتے ہیں

ع خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں

ع اٹھا میں مدرسہ و خانقاہ سے نمناک

ع تری نگاہ فرومایہ ہاتھ ہے کوتاہ

ع گلا تو گھونٹ دیا اہلِ مدرسہ نے ترا

ع خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے

ع جب عشق سکھاتا ہے آدابِ خود آگاہی

ع مگر یہ بات کہ میں ڈھونڈتا ہوں دل کی کشاد

ع آدم کو سکھاتا ہے آدابِ خداوندی

ع مسائلِ نظری میں الجھ گیا ہے خطیب

اقبال کے یہاں ہکار اور معکوسی آوازوں کے قلیل استعمال کی خصوصیت کو ذہن نشین کرنے کے لیے اقبال کا تقابل کسی ایسے شاعر سے کرنا ضروری ہے جس کا پیرایۂ بیان بول چال کی زبان سے قریب ہو اور جس کے یہاں ہکار اور معکوسی آوازوں کا استعمال فطری طور پر ہوا ہو۔ اس سے یہ اندازہ بھی کیا جا سکے گا کہ اردو میں ان آوازوں کے فطری استعمال کا اوسط کیا ہے اور کیا اقبال کے یہاں اس سے واقعی کوئی انحراف ملتا ہے۔ اس سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ ہمارے بڑے شاعروں میں بول چال کی زبان سے قریب ہونے کا شرف میر تقی میر کو حاصل ہے۔ ان کے یہاں سینکڑوں غزلیں ایسی ہیں جن کے ردیف و قوافی میں بھی ہکار و معکوسی آوازیں آزادانہ استعمال ہوئی ہیں:

ہم تو اک آدھ گھڑی اٹھ کے جدا بیٹھیں گے ... کھا بیٹھیں گے، چھپا بیٹھیں گے

میر جی چاہتا ہے کیا کیا کچھ ... سمجھا کچھ، ٹھہرا کچھ

بود نقش و نگار سا ہے کچھ ... اعتبار سا ہے کچھ، پیار سا ہے کچھ

موم سمجھے تھے ترے دل کو سو پتھر نکلا ... دفتر نکلا

خوش وہ کہ اٹھ گئے ہیں داماں جھٹک جھٹک کر ... کھٹک کھٹک کر، مٹک مٹک کے

دل جو تھا اک آبلہ پھوٹا گیا ... کوٹا گیا، چھوٹا گیا

بھاری پتھر تھا چوم کر چھوڑا ... توڑا، نچوڑا

میر کے یہاں ایسی غزلیں بھی ہیں جو ڑ پر یا ٹ پر ختم ہوتی ہیں:

آشوب دیکھ چشم تری سر رہے ہیں جوڑ ... موڑ موڑ، پھوڑ پھوڑ

ہوا ہے خواب سونا آہ اس کروٹ سے اس کروٹ . . . لٹ لٹ، کھٹ کھٹ
دل لیں ہیں یوں کہ ہرگز ہوتی نہیں ہے آہٹ . . . نٹ کھٹ، جمگھٹ

لیکن اگر صرف ایسی غزلوں کو سامنے رکھا جائے تو نتائج مبالغہ آمیز نکلیں گے۔ کیونکہ اوّل تو قافیے اور ردیف میں آوازوں کے استعمال کے شعوری ہونے کا امکان ہوتا ہے، دوسرے یہ کہ ایک بار جب ایسی آوازیں مطلع کے قافیے ردیف میں آپڑیں تو باقی اشعار میں ان کا التزام واجب ہوجاتا ہے۔ چنانچہ اگر صرف ایسی غزلوں کا تجزیہ کیا جائے تو میر کے کلام میں ان آوازوں کے تناسب کی نہایت مبالغہ آمیز تصویر سامنے آئے گی۔ بہتر یہ ہے کہ بعض دوسری غزلوں کو لیا جائے اور ہکار و معکوسی آوازوں کے استعمال کو ردیف و قوافی سے ہٹ کر دیکھا جائے:

	تعداد اشعار	ہکار و معکوسی آوازیں
الٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا	۱۵	۲۴
کچھ کرو فکر مجھ دِوانے کی	۹	۱۴
چپکے چپکے میر جی تم اٹھ کے پھر کیدھر چلے	۹	۲۷
	۳۳	۶۵

اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ میر کے یہاں ہکار و معکوسی آوازوں کا تناسب تقریباً دو آواز فی شعر ہے۔ پورے کلیات کا تجزیہ کیا جائے تو یہ تناسب کچھ زیادہ ہی نکلے گا، اس سے کم ہرگز نہیں۔ اس سلسلے میں کلامِ غالب کو دیکھنا بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا، اختصار کی خاطر ہم نے غالب کی غزلوں کے اتفاقی تجزیے پر اکتفا کیا جس کی تفصیل حاشیے میں درج ہے[1]

---

[1] دیوانِ غالب طبع برلن

ص		تعداد اشعار		ہکار و معکوسی آوازیں
۳۱	۳۰		۱۳	۲۱
۵۳	۵۲		″	۱۱
۶۵	۶۴		″	۵
۱۰۱	۱۰۰		″	۱۴
۱۲۳	۱۲۲		″	۱۷
۱۶۱	۱۶۰		″	۱۵
۲۰۱	۲۰۰		″	۶
				۸۹

اس تجزیے سے یہ حقیقت سامنے آئی کہ غالب کے اکیانوے اشعار میں معکوسی اور ہکار آوازیں نواسی بار آئیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ غالب کے یہاں بھی جنھیں اپنے گفتہ فارسی اور مستعار "نقش ہاے رنگ رنگ" پر ناز تھا، ان آوازوں کے استعمال کا تناسب تقریباً ایک آواز فی شعر ہے۔ میر اور غالب کے اس تناظر میں دیکھیے تو ان آوازوں کے استعمال کے سلسلے میں اقبال کی صوتی انفرادیت کی حقیقت کھل کر سامنے آجاتی ہے:

میر :	ہکار و معکوسی آوازیں فی شعر	۲
غالب :	ہکار و معکوسی آوازیں فی شعر	۱
اقبال	ہکار و معکوسی آوازیں فی شعر	ایک سے کم

ان نتائج سے ظاہر ہے کہ میر جن کے ہاں ہکار و معکوسی آوازوں کا استعمال تقریباً فطری ہے، ان کی بہ نسبت غالب کے یہاں ان آوازوں کا استعمال آدھا اور اقبال کے یہاں سب سے کم ہے۔ ان نتائج کے پیشِ نظر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ شاید اقبال کے یہاں ہکار و معکوسی آوازوں کے استعمال کا تناسب اردو شاعری میں سب سے قلیل ہے۔ اب اس کو صفیری و مسلسل آوازوں کے استعمال سے ملاکر دیکھیے تو حیرت ہوتی ہے کہ عربی فارسی لفظیات کا ذخیرہ جو اقبال کا سرمایۂ امتیاز ہے، وہی غالب کے لیے بھی وجہِ افتخار تھا، لیکن مشترک سرچشمۂ لفظیات کے باوصف دونوں کے یہاں اس کے پہلو بہ پہلو ہکار و معکوسی آوازوں کے استعمال کی کیفیت میں خاصا فرق ہے۔

غالب کے صوتی آہنگ کا تجزیہ کرتے ہوئے پروفیسر مسعود حسین نے ان کے یہاں صفیری آوازوں کے استعمال پر بجا طور پر زور دیا ہے۔ ان کا بیان ہے "ان (غالب) کی فارسی گوئی اور فارسی دانی کا اثر ان کے ریختے پر بھی نمایاں ہے۔ اردو شعر کی زبان کو انھوں نے ذوق کی محاورہ بندی سے نکال کر عجمی لالہ زاروں میں لا کھڑا کیا۔"[۱]

---

[۱] مسعود حسین خاں "غالب کے اردو کلام کا صوتی آہنگ" مشمولہ بین الاقوامی غالب سیمنار ۱۹۶۹ء ص ۲۰۷۔

غالب اور اقبال میں یہ خصوصیت مشترک ہے۔ اقبال کے رموز و علائم میں بڑی تعداد ایسے الفاظ کی ہے جن میں صفیری اور مسلسل آوازیں نمایاں طور پر استعمال ہوئی ہیں، یا پھر ایسی آوازیں آئی ہیں جو منہ کے اگلے حصّوں سے ادا ہوتی ہیں:

شاہین مشرق شمع و شاعر شعاع روشنی شفق شعلہ فقر
فرشتے فرمان فقیہہ خودی و خدا عقل و عشق ارض و سما ذوق و شوق
زمان و مکاں سوز و ساز درد و داغ جستجو و آرزو شہر جستجو شکر و
شکایت تسلیم و رضا ابلیس و آدم نیسان و صدف زلیست مسجد ملّا
مدرسہ صوفی خانقاہ کلیسا مردِ مومن شمشیر و سناں طاؤس و رباب
نرگس نالۂ بلبل لالۂ صحرا چراغِ لالہ

اس خصوصیت کی توثیق ان لفظوں سے بھی ہوتی ہے جہاں اقبال کئی لفظوں کے معنوی سیٹ میں ایک کا انتخاب کرتے ہیں، مثلاً وہ شہباز اور عقاب پر شاہین کو ترجیح دیتے ہیں، یا جنّت، بہشت اور فردوس میں سے فردوس کا زیادہ استعمال کرتے ہیں، یا شمس، خورشید اور آفتاب میں سے وہ زیادہ آفتاب کے حق میں ہیں۔ (اگرچہ اس انتخاب میں طویل مصوتوں اور غنائی مصوتوں کا بھی ہاتھ ہے جس کا ذکر آگے چل کر کیا جائے گا)۔ یہاں اس بات کی وضاحت مقصود ہے کہ صفیری و مسلسل آوازوں کا استعمال تو غالب کے یہاں بھی کثرت سے ہوا ہے، لیکن اقبال کی لَے حرکی اور رجائی ہے جبکہ غالب کا تفکر حزنیہ ہے اور اس میں الم ناکی کی کیفیت ہے۔ اس کیفیت کے اظہار میں منہ کے اگلے حصّوں سے ادا ہونے والی آوازوں کے بجائے منہ کے پچھلے حصّوں سے ادا ہونے والی آوازوں یا مسموع آوازوں سے مدد لی ہے، مثلاً ذیل کے اجزائے کلامِ غالب کے پسندیدہ الفاظ ہیں اور ان میں گ، ج، د، غ، ب اور م کی جو نمایاں حیثیت ہے وہ ظاہر ہے:

دل و جگر زخمِ جگر جگرداری کا دعویٰ دعوتِ مژگاں نگاہِ بے محابا
بتِ بیدادگر ستم گرجاں غم گسار غارت گرِ جنس وفا دودِ چراغِ محفل
داغِ دل دردِ بے دوا مرگِ تمنا رگِ جاں رگِ سنگ سنگِ گراں

بوئے گل گلِ نغمہ موجِ محیطِ بے خودی سیلابِ گریہ سیلابِ بلا حلقۂ گرداب بندِ غم ساغرِ مے خانۂ نیرنگ رنجِ نومیدیِ جاوید تغافل ہائے ساقی عمِ آوارگی ہائے صبا۔

غالب اور اقبال کے صوتیاتی آہنگ کا بنیادی فرق مصمتوں سے زیادہ مصوتوں کے استعمال میں کھلتا ہے۔ پروفیسر مسعود حسین نے صحیح اشارہ کیا ہے " غالب کا کمال لفظ اور ترکیب میں ظاہر ہوتا ہے صوتی آہنگ میں نہیں۔ وہ لفظ کی تہ داری اور ترکیب کی پہلوداری سے اکثر اوقات صوتی آہنگ کی کمی کو چھپا لے جاتے ہیں[۱]"۔ اقبال کے یہاں یہ کیفیت نہیں۔ ان کے یہاں صوتی آہنگ کی کمی کا احساس قطعاً نہیں ہوتا۔ آخر اس کی کیا وجہ ہو سکتی ہے۔ ان کے اشعار کو کہیں سے پڑھیے، ان میں عجیب و غریب نغمگی کا احساس ہوگا، گویا لفظوں میں موسیقی سموئی ہوئی ہے۔ آخر غالب کے صوتی آہنگ کی وہ کون سی کمی ہے جو اقبال کی آواز تک پہنچ کر دور ہو گئی ہے۔ اتنی بات معلوم ہے کہ غالب کا فن معنی آفرینی کا رمزیہ فن ہے۔ ان کا فنی سانچا غزل کا شعر یعنی دو مصرعوں کی محض ذرا سی زمین ہے جس میں وہ جہانِ معنی آباد کر دیتے ہیں۔ اگرچہ اقبال کی شاعری بھی رمزیہ امکانات رکھتی ہے لیکن ترغیبِ عمل کی پیغامی شاعری ہونے کی وجہ سے اس کے فنی سانچے وسیع ہیں۔ اقبال کی اکثر غزلوں میں بھی نظموں کے تسلسل کا لطف ہے۔ غالب کے یہاں رمزیہ فنی رویے کی وجہ سے نحوی ڈھانچے میں خاصی تخفیف ہو گئی ہے اور افعال تو خاصے نچڑ کر سامنے آتے ہیں۔ اس اختصار و تخفیف کا منفی اثر خاص طور پر طویل مصوتوں اور غنائی مصوتوں پر ہوا ہے۔ اقبال کے یہاں اظہاری وسعت اور ربطِ بیان کی وجہ سے اکثر فعل اور کلمے کے دیگر لوازم بغیر تخفیف کے نظم ہوئے ہیں، اور ان کی وجہ سے طویل مصوتوں کی فراوانی پیدا ہو گئی ہے۔ مثال کے طور پر کلیاتِ اقبال سے ایک اتفاقی تجزیے کے بیس اشعار میں طویل یا غنائی مصوتے ۳۳۶ بار آتے ہیں۔

---

[۱] مسعود حسین خاں " غالب کے اردو کلام کا صوتی آہنگ " مشمولہ بین الاقوامی غالب سیمنار ۱۹۶۹ء ص ۲۰۵۔

یعنی اقبال کے یہاں طویل غنائی مصوتوں کا اوسط فی شعر ۱۶٫۸ ہوا[1]۔ اس اوسط کی توثیق کے لیے اقبال کی کسی دو غزلوں پر بھی نظر ڈالی گئی :

کبھی اے حقیقتِ منتظر نظر آلباسِ مجاز میں : سات شعر : ۱۱۷ طویل مصوتے : اوسط ۱۶٫۷
اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا : پانچ شعر : ۱۰۲ 〃 〃 : 〃 ۲۰٫۴

اس سے ثابت ہے کہ اقبال کے یہاں فی شعر کم از کم سولہ طویل مصوتوں کے استعمال کا امکان ہے۔ اس اعتبار سے غالب کا کلام دیکھیے تو مایوسی ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر دیوانِ غالب کے اتفاقی تجزیے سے جو اوسط ہاتھ آتا ہے، وہ ۱۱٫۶ طویل مصوتے فی شعر کا ہے[2]۔ ذیل کی غزلوں کے اوسط سے اسے مزید جانچا گیا :

نے گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز	: اشعار ۹	: طویل مصوتے	۸۸
سادگی پر اس کے مرجانے کی حسرت دل میں ہے	: اشعار ۷	: 〃 〃	۹۸
دل سے تری نگاہ جگر تک اُتر گئی	: اشعار ۹	: 〃 〃	۹۹
	۲۵		۲۸۵
	اوسط فی شعر	۱۱	

---

[1] کلیات اقبال اردو، طبع غلام علی، لاہور، ص ۷۰، ۷۱، ۱۴۰، ۱۴۱، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۸۰، ۲۸۱، ۳۵۰، ۳۵۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۹۰، ۴۹۱، ۵۶۲، ۵۶۳، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۷۸، ۶۷۹ (طویل / غنائی مصوتے ۲۲ + ۱۹ + ۲۳ + ۱۸ + ۱۴ + ۱۳ + ۱۶ + ۲۰ + ۱۸ + ۱۹ + ۱۹ + ۱۷ + ۱۳ + ۱۳ + ۱۳ + ۱۷ + ۱۶ + ۱۶ + ۱۴ + ۱۶ کل ۳۳۶ بیس اشعار میں۔ اوسط فی شعر ۱۶٫۸

[2] دیوانِ غالب طبع برلن

۱۱، ۱۰، ۱۱، ۱۴، ۱۰

۱۲، ۹، ۱۲، ۱۴، ۱۳

کل ۱۱۶ اشعار ۱۰ اوسط ۱۱٫۶ فی شعر

گویا غالب کے یہاں طویل مصوتوں کے وقوع کا امکان گیارہ سے بارہ طویل مصوتے فی شعر سے زیادہ کا نہیں۔ غالب کی جس کم آہنگی کا ذکر پروفیسر مسعود حسین نے کیا ہے، عین ممکن ہے کہ اس کی ایک وجہ طویل مصوتوں کی کفایت ہو۔ لیکن ابھی اس بارے میں پوری تصویر سامنے نہیں آئی۔ غالب کے یہاں طویل مصوتوں کی کفایت اور اقبال کے یہاں ان کی فراوانی کا پورا اندازہ اسی وقت لگایا جاسکتا ہے جب اس بارے میں میر کا اوسط بھی سامنے ہو:

الٹی ہوگئیں سب تدبیریں	. .	:	اشعار	۱۵	:	طویل مصوتے	۲۸۲
کچھ کرو فکر	. . . .	:	”	۹	:	” ”	۱۰۱
سختیاں کھینچیں سو کھینچیں	. . .	:	”	۹	:	” ”	۱۴۰
				۳۳			۵۲۳

اوسط فی شعر ۱۶

اب ان تینوں شاعروں کے یہاں طویل مصوتوں کے استعمال کی جو تصویر مرتب ہوتی ہے وہ یوں ہے:

میرؔ	۱۶	طویل مصوتے فی شعر
غالبؔ	۱۱	” ” ”
اقبالؔ	۱۶	” ” ”

اس تقابلی تجزیے سے یہ دلچسپ حقیقت سامنے آتی ہے کہ طویل مصوتوں کے معاملے میں اقبالؔ غالبؔ سے خاصے آگے ہیں اور میر کے ہم پلہ ہیں۔ اتنی بات واضح ہے کہ جہاں طویل مصوتوں کی فراوانی ہوگی، غنائی مصوتوں کی کثرت بھی وہیں ہوگی، کیونکہ اردو کا ایک عام رجحان ہے کہ غنیت صرف طویل مصوتوں ہی کے ساتھ وارد ہوتی ہے۔ نغمگی کے لیے طویل مصوتوں کے ساتھ ساتھ غنائی مصوتوں کی جو اہمیت ہے، وہ محتاج بیان نہیں۔ اقبال کا کمال جس نے ان کے صوتیاتی آہنگ کو اردو شعریات کا معجزہ بنادیا ہے،

دراصل یہ ہے کہ طویل و غنائی مصوتوں کی زمینی کیفیات اقبال کے یہاں زناٹے دار صفیری وسلسلہ دار "مسلسل" آوازوں کی آسمانی کیفیات کے ساتھ مربوط و ممزوج ہوکر سامنے آتی ہیں۔ اقبال کے یہاں صفیری و مسلسل آوازوں اور طویل و غنائی مصوتوں کا یہ ربط و امتزاج ایک ایسی صوتیاتی سطح پیش کرتا ہے جس کی دوسری نظیر اردو میں نہیں ملتی۔ اصوات کی اس خوش امتزاجی نے اقبال کے صوتیاتی آہنگ کو ایسی دلآویزی، توانائی، شکوہ اور آفاق میں سلسلہ در سلسلہ پھیلنے والی ایسی گونج عطا کی ہے جو اپنے تحرک و تموّج اور امنگ و ولولے کے اعتبار سے بجا طور پر یزداں گیر کہی جا سکتی ہے۔

اقبالؔ کا لفظیاتی نظام

شمس الرحمٰن فاروقی

اقبالؔ بڑے شاعر تھے، اس میں کوئی کلام نہیں، لیکن وہ بڑے شاعر کیوں تھے اس سوال کا کوئی مفصل اور قرار واقعی جواب نہیں مل سکا ہے۔ یا یوں کہا جائے کہ اس سوال کے جواب میں عام طور پر جو مختلف باتیں کہی گئی ہیں وہ اگرچہ دو اہم مکاتب فکر کی نمائندگی کرتی ہیں لیکن ان باتوں سے مسئلہ پوری طرح حل نہیں ہوتا۔ ایک مکتبِ فکر (جس کے فیصلے اقبالؔ کی زندگی ہی میں معتبر ہو چکے تھے) ان کی عظمت کا راز ان کے افکار اور فلسفیانہ، مذہبی، سیاسی یا اسلامی نظریات میں تلاش کرتا ہے۔ خود ہمارے زمانے میں اقبالؔ کو قوم پرست یا عاشقِ رسول یا انسانی قدروں کا علم بردار وغیرہ ثابت کرنے کی کوششیں اسی مکتبِ فکر کے موجودہ نمائندوں کی مختلف مساعی کی آئینہ دار ہیں۔ اس مکتبِ خیال کا اتفاق اس بات پر ہے کہ اقبالؔ کی عظمت ان فکری عناصر کی مرہونِ منت ہے جو اُن کی شاعری میں جاری و ساری ہیں۔ اب یہ اور بات ہے کہ ان عناصر کی دریافت میں مختلف نقادوں نے مختلف باتیں کہی ہیں۔ کوئی اُن کی اسلام پسندی کو بنیادی اہمیت کا حامل بتاتا ہے تو کوئی اُن کے فلسفۂ خودی کا پرستار ہے۔ کوئی ان کے تصورِ انسان کا نام لیوا ہے تو کوئی اُن کے عشقِ رسول کی مالا جپتا ہے۔ کوئی اُن کے سیاسی افکار کو قوم پرستانہ ثابت کرنے کی دھن میں گرفتار ہے اور اُن کی قوم پرستی میں اُن کی بڑائی کے نشانات تلاش کرتا ہے تو کوئی اُن کے تصوف کا گرویدہ ہے۔ دوسرا مکتبِ فکر ان نقادوں کا ہے جو اقبالؔ کی شاعرانہ حیثیت کو اہمیت تو دیتا ہے لیکن افسوس کہ اس گروہ کے نقادوں اور اول الذکر طبقے کے لوگوں میں کوئی خاص فرق نہیں، سوائے اس کے کہ اقبالؔ کی شاعرانہ حیثیت کو اہمیت دینے والے نقاد اُن کے شکوہِ الفاظ، آہنگ کی بلندی اور

تنوع، استعارہ و تشبیہہ کی چمک دمک، غالب و بیدل کے اُن پر اثر وغیرہ کے بارے میں سرسری باتیں کہہ کر تان وہیں توڑتے ہیں کہ اقبال بڑے مفکر تھے۔

مشکل یہ ہے کہ بڑا مفکر اور بڑا شاعر ہم معنی اصطلاحات نہیں ہیں بلکہ بعض اوقات تو یہ متضاد اور متغائر اصطلاحات کی شکل اختیار کر سکتے ہیں۔ سارتر نے بودلیر پر نکتہ چینی کرتے ہوئے لکھا کہ بودلیر کی سب سے بڑی ناکامی یہ تھی کہ اس نے حق اور صداقت کے ایک ذاتی تصور کو حاصل اور قائم کرنا چاہا جب کہ اس کے یہ تصورات باطل اور غیر حقیقی تھے۔ اس پر کسی نے بہت عمدہ بات کہی ہے کہ سارتر یہ بھول گیا کہ بودلیر شاعر تھا اور بطور شاعر اسے حق تھا کہ اُس کا فلسفہ نقلی یا غیر اصلی PHONEY ہو۔ مراد یہ ہے کہ فلسفے کی صداقت شاعری کو سچا نہیں بناتی اور شاعری کی سچائی فلسفے کی صداقت کو نہیں ثابت کرتی۔ یہ دونوں چیزیں الگ ہیں ممکن ہے کہ کسی بڑے شاعر کے یہاں ایسے فلسفیانہ افکار مل جائیں جن کی کم و بیش صداقت پر اکثر لوگوں کا اجماع ہو (کم و بیش میں نے اس لیے کہا کہ کسی چیز کی مکمل صداقت پر اکثر لوگوں کا کیا، تھوڑے سے لوگوں کا بھی اجماع ناممکنات میں سے ہے) لیکن کسی بڑے شاعر کے یہاں قابلِ قبول فلسفیانہ افکار کا وجود اُن لوگوں کے لیے باعثِ تسکین تو ہو سکتا ہے جن کے لیے یہ افکار قابلِ قبول یا مستحسن ہیں لیکن یہ اس بات کا ثبوت نہیں ہو سکتا کہ قابلِ قبول فلسفیانہ افکار کا وجود تمام بڑی شاعری کی لازمی صفت ہے۔ میں اس مسئلے کی تفصیل میں گیا تو اصل موضوع سے دور جا پڑوں گا۔ لیکن پھر بھی اتنا کہنا ضروری سمجھتا ہوں کہ فلسفیانہ افکار کے ساتھ قابلِ قبول کی ہی شرط اتنی ٹیڑھی کھیر ہے کہ یہ بہت کم لوگوں کے گلے سے اتر سکے گی، اس معنی میں کہ فلسفیانہ افکار یا موضوعات کا قابلِ قبول ہونا کسی آفاقیت کا حامل نہیں ہوتا۔ کوئی بات کسی کو سچی معلوم ہوتی ہے تو وہ سمجھتا ہے کہ وہ سب کو ہی سچی معلوم ہوگی لیکن ایسا ہوتا نہیں ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ ہو سکتا ہے کہ بعض بہت ہی عمومی باتوں کو بہت ہی عمومی بیانات کا جامہ پہنا دیا جائے تو سب لوگ اس پر متفق ہو جائیں مثلاً یہ کہا جائے کہ پانی زندگی کے لیے ضروری ہے تو اس پر اتفاق رائے ہو جانے کے امکانات ہیں لیکن ایسی باتیں زیادہ تر دندان تو جملہ در دہانند ہی کی مصداق ہوتی ہیں۔ اقبال میں یہ خوبی ضرور ہے کہ ان کے یہاں تقریباً ہر مکتب فکر کے لوگ اپنی اپنی فلسفیانہ سچائیاں ڈھونڈ لیتے ہیں۔ لیکن یہ خوبی کسی شاعرانہ خوبی یا عظمت کی بھی ضامن ہے، مجھے اس میں کلام ہے۔

موضوعات یا افکار کی خوبی یا گہرائی کی بنا پر اقبال کو بڑا شاعر کہنے والے نقادوں سے یہ سوال پوچھا جا سکتا ہے کہ اگر (مثلاً) قوم پرستانہ افکار یا عشقِ رسول کے باعث اقبال بڑے شاعر ہیں تو پھر ان میں اور ان دوسرے شعرا میں جنھوں نے کم و بیش یہی کام کیا ہے، کیا فرق ہے اور ان تمام شعرا کو اقبال کے شانہ بہ شانہ بٹھا دینے میں انھیں کیا عذر ہو سکتا ہے۔ اب یا تو ہمارے نقاد اقبال اور چکبست اور محسن کاکوروی کو ایک ہی درجے کا شاعر مانیں یا یہ کہیں کہ اقبال نے اپنے افکار کو بہتر شاعرانہ لباس میں پیش کیا ہے لہٰذا وہ بہتر شاعر ہیں۔ بہتر شاعرانہ لباس یا پیرایۂ اظہار کا ذکر ہوتے ہی یہ بات ماننا پڑے گی کہ خود ان کے نقادوں کے نقطۂ نظر سے بھی فوقیت افکار کو نہیں بلکہ پیرایۂ اظہار کو ہے۔ لیکن اس مسئلے کا حل پھر بھی نہ ہو سکے گا کہ پیرایۂ اظہار کی وہ کون سی خوبیاں ہیں جو اقبال کو بڑے شاعروں میں بھی ممتاز کر دیتی ہیں۔ یہاں صرف شکوہِ الفاظ، بلند آہنگی، استعارہ و تشبیہ وغیرہ کی ہلکی فہرست تیار کرنے سے کام نہیں چلے گا، کیونکہ یہ خوبیاں تو عام شاعروں کی عام خوبیاں ہیں۔ ان کو مدوّن کرنے اور مثالوں کے ذریعہ انھیں ظاہر کرنے سے صرف اتنا فائدہ ہو گا کہ موازنۂ انیس و دبیر کی طرح اعلیٰ مثالوں کے ڈھیر لگ جائیں گے، لیکن خود اقبال کا اختصاصی کارنامہ کیا ہے۔ یہ ثابت نہ ہو سکے گا۔ ارسطو نے اپنی کتاب اخلاقیات میں تنقیدی طریقِ کار کی وسعتوں اور حدود کو محض ایک جملے میں بند کر دیا ہے جب وہ کہتا ہے کہ "پڑھے لکھے آدمی کی پہچان یہ ہے کہ اشیا کے ہر طبقے میں صرف اسی حد تک قطعیت کی تلاش کرے جس حد تک موضوع کی نوعیت اس قطعیت کی اجازت دیتی ہے۔" اس سے ظاہر ہے کہ تنقید میں طبیعی علوم کی سی قطعیت تو نہیں ہو سکتی (اور طبیعی علوم بھی پوری طرح قطعی نہیں ہیں، جیسا کہ کارل پاپر نے دکھایا ہے) لیکن اس میں اتنی قطعیت تو ضرور ہونا چاہیے کہ دو شعرا میں فرق واضح ہو سکے۔ اگر محض موضوع کی عمدگی یا اسلوب کے بارے میں عام باتیں کہہ دی جائیں گی تو اسکولی طالب علموں کو ضرور فائدہ ہو گا لیکن شاعر اور شعر کی صحیح تعیینِ قدر نہ ہو سکے گی۔

شعر میں بیان کردہ افکار کو قابلِ قبول ٹھہرانا اور اس وجہ سے شعر کو اچھا کہنا دراصل شاعری کے تفاعل اور اس کی حقیقت سے انکار کرنا ہے۔ شاعرانہ سچائی کی شرطیں وہ نہیں ہیں جو سائنسی سچائی کی ہیں۔ رچرڈز نے یہ بات آج سے برسوں پہلے بہت وضاحت سے بیان کر دی تھی کہ شعری بیانات کا قابلِ قبول ہونا وہ مفہوم نہیں رکھتا جو فلسفیانہ یا سائنسی حقائق کے قابلِ قبول ہونے کا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ادب میں

سچائی داخلی ضرورت یا صحیح پن کی مرادف ہے۔ وہ چیز سچی یا داخلی طور پر ضروری ہے جو تجربے کے بقیہ حصے سے ہم آہنگ ہے اور اس کے ساتھ مل کر ہمارے منظم ذہنی رد عمل کو برانگیختہ کرنے میں مدد دیتی ہے۔،، اس کی تفصیل اس نے ایک اور کتاب میں یوں بیان کی ہے: ''شاعری جن بیانات سے بنتی ہے وہ اس میں محض اپنے آپ کے لیے (یعنی اپنی سچائی کی وجہ سے) نہیں بلکہ اس وجہ سے ہیں کہ وہ ہمارے احساسات پر اثر انداز ہو سکیں۔ اس لیے ان کی سچائی کو معرض بحث میں لانا یا یہ سوال اٹھانا کہ وہ صداقت کے حامل ہونے کا دعویٰ کرنے والے بیانات کی حیثیت سے سنجیدہ توجہ کے مستحق ہیں ان کے تفاعل کے بارے میں غلط فہمی ہے۔ نکتہ یہ ہے کہ شاعری کے اکثر نہیں تو بہت سے بیانات یا احساسات اور رویوں کے اظہار یا ان کو برانگیختہ کرنے کے ذرائع کی حیثیت نہ کہ اصول و نظریات کے کسی بھی نظام میں اضافے کی غرض یا نوعیت رکھتے ہیں۔ بیانیہ شاعری کے مطالعے میں اس غلط فہمی کے پیدا ہونے کا خطرہ بہت کم ہے لیکن نام نہاد فلسفیانہ یا تفکراتی شاعری کے مطالعے میں غلط فہمی اور غلط مبحث کا خطرہ بہت بڑا ہے......''

تعجب ہے کہ اس واضح اور بنیادی سچائی کی روشنی میں بھی ہمارے نقاد اقبال کے افکار کی بھول بھلیاں میں سر ٹکراتے پھرتے ہیں اور پوچھتے ہیں کہ اقبال نے اپنشد سے کیا سیکھا، برگساں سے کیا حاصل کیا، انسان کے تصور میں کیا اضافے کیے، مرد مومن کو کون سا تاج پہنایا وغیرہ۔ یہ سب سوالات اپنی جگہ پر اہم سہی لیکن وہ اس لیے اہم ہیں کہ اقبال ایک بڑے شاعر تھے، اس لیے نہیں کہ ان سوالات کے جواب میں اقبال کی عظمت کے دلائل موجود ہیں۔ موضوعات اور افکار کا مطالعہ کرنے والی تنقید انڈے سے کے پہلے ہی مرغی کو حلال کرنا یا شاعری کو پڑھے بغیر اس میں بیان کردہ خیالات کو پڑھنا اور بڑھانا چاہتی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ، اور شاعروں سے زیادہ اقبال کے مطالعے کے لیے ضروری ہے کہ ان کے افکار کو حتی الامکان پس پشت ڈال کر ان کی شاعری پر توجہ صرف کی جائے کیونکہ اردو کے تمام شاعروں (بہ شمول غالب) سے زیادہ اقبال کے یہاں ایسے خیالات کی فراوانی ہے جن کے بارے میں یہ دھوکا ہوتا ہے کہ انھیں شاعری سے الگ کر کے بھی دیکھا جا سکتا ہے اور ان کی صحت یا گہرائی یا وسعت پر بحث ہو سکتی ہے۔ شاعری تو آسانی سے گرفت میں آتی نہیں، لیکن ہر لحظہ ہے مومن کی نئی آن نئی شان پر نعرۂ تکبیر لگانے کے لیے کسی خاص SKILL یا مطالعے

کی ضرورت نہیں پڑتی اس لیے ہم سب اس آسان کام کو بحسن و خوبی انجام دینے کا بیڑا اٹھائے پھرتے ہیں۔

اقبال کے افکار کو حتی الامکان پس پشت ڈال دینے کی دعوت یہ مفہوم نہیں رکھتی کہ وہ افکار جھوٹے ہیں۔ اس کا مفہوم صرف یہ ہے کہ ان افکار کا جھوٹا یا سچا ہونا غیر اہم ہے۔ اقبال کے افکار پر اتنی زیادہ بحث ہونے کی وجہ یہ ہے کہ وہ اردو کے واحد شاعر ہیں جن کی شاعری بہت جلد خود کو منوالیتی ہے اور اسے تجزیے اور تدقیق کی ضرورت کم سے کم پڑتی ہے۔ نتیجہ یہ ہوا ہے کہ لوگ شاعرانہ خوبی کو سامنے کی چیز سمجھ کر چھوڑ دیتے ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ اقبال کے اردو فارسی کلام میں اتنی طرح کے اور اتنی جگہ کے تصورات و نظریات ایک دوسرے کے شانہ بہ شانہ جلوہ افروز ہیں کہ ہر طرح کا قاری ان کے یہاں اپنے لیے قابلِ قبول مال ڈھونڈ نکالتا ہے۔ چنانچہ فاشزم کا نام لیوا ہو یا انسانی آزادی کا علم بردار، صوفی ہو یا انقلابی، مشرق کا پرستار ہو یا مغربی فکر کا دلدادہ، سیدھا سادا مسلمان ہو یا اصل کا خاص سومناتی، قرآن و حدیث میں تفکر و تدبر کرنے والا ہو یا مارکس و لینن کا مرید، ہر شخص کی جھولی بھرنے کے لیے ان کے یہاں جواہر ریزے موجود ہیں۔ موضوع اور فکر کے اسی تنوع کے باعث یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ ہم اپنے اپنے تعصبات کو ترک کر کے شاعر اقبال کے اسرار میں غوطہ زن ہوں اور جس چیز کو ہم ظاہر و باہر سمجھ کر نظر انداز کر دیتے ہیں اس کی گہرائیوں میں اتریں۔

یہاں پر یہ سوال پیدا ہو سکتا ہے کہ جب اقبال کی شاعری اتنی آسانی سے خود کو منوالیتی ہے تو پھر اس کی چھان بین اور تجزیے کی ضرورت کیا ہے؟ ان کے افکار ہی کے میدان میں گھوڑے کیوں نہ دوڑائے جائیں، خاص کر جب کہ اس عمل میں فکری موشگافیوں کے امکان زیادہ ہیں۔ اس کا پہلا جواب تو یہی ہے کہ اقبال کی اہمیت قائم ہی اسی وجہ سے ہوئی کہ وہ شاعر ہیں۔ لہٰذا ان کی شاعری کو ترک کر کے کسی بھی چیز کو اختیار کرنا چاہے وہ جذباتی طور پر ہمارے لیے کتنی ہی خوش گوار کیوں نہ ہو، ادبی مطالعے کے ساتھ بے انصافی کے علاوہ خود اقبال کے ساتھ بے انصافی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اقبال کے افکار جس شکل میں بھی ہمارے سامنے ہیں وہ ان کی شاعری ہی کے مرہونِ منت ہیں۔ یہ ممکن ہی نہیں کہ انھیں افکار کو کسی اور پیرایے میں بیان کر دیا جائے اور پھر بھی وہ اقبال کے افکار و آثار

رہ جائیں۔ وہ " والدہ مرحومہ کی یاد میں " ہو یا " طلوعِ اسلام " یا " ساقی نامہ " یا " مسجدِ قرطبہ " کسی بھی نظم میں کوئی ایسا خیال نہیں ہے جسے خالص اقبال کی ملکیت کہا جا سکے یا جس کے بارے میں یہ دعویٰ ہو سکے کہ اگر یہ خیال اقبال اس نظم میں نہ رکھتے تو دنیا اس سے محروم رہ جاتی۔ ان خیالات میں جدت، لذت، حسن جو کچھ بھی ہے وہ محض اس وجہ سے ہے کہ وہ اقبال کی زبان میں بیان ہوتے ہیں، ورنہ ان کا کوئی PATENT اقبال کے پاس نہیں تھا۔ وہ ہم آپ ہوں یا اقبال کا بڑے سے بڑا شارح، ان خیالات کو نظم سے الگ بیان کیا جائے تو اقبال کی نظم نہیں، بلکہ ایک نسبتاً یا کلیتاً بے روح بیان وجود میں آئے گا۔ میں یقین سے نہیں کہہ سکتا کہ " جبریل و ابلیس " جیسی نسبتاً سادہ نظم کا بھی کوئی لفظی ترجمہ ایسا ممکن ہے کہ پوری نظم اس میں برقرار رہے۔ تیسرا جواب یہ ہے کہ اگرچہ یہ درست ہے کہ اقبال کی شاعری بہت جلد اپنی عظمت یا خوبی کو اپنے آپ منوا لیتی ہے لیکن تنقیدی طریقِ کار کا تقاضا یہ ہے کہ خود اس بات کی وجوہ تلاش کی جائیں کہ یہ شاعری اتنی تیزی سے متاثر کیوں کرتی ہے اور پھر یہ کہ اس کو دوسرے شعرا سے کس طرح ممتاز کیا جائے یعنی وہ کیا اسلوبیاتی یا اظہاری خصوصیات ہیں جن کی بنا پر اقبال کی انفرادیت ثابت ہو سکتی ہے؟ آخری سوال اس لیے اہم ہے کہ اچھے اور بُرے شاعر کے درمیان حدِ فاصل اکثر یہی انفرادیت ہوتی ہے کیوں کہ شاعری کے مجرد خواص یعنی استعاراتی اور علامتی طرزِ اظہار، جذباتی الفاظ، ابہام وغیرہ تو ہر اچھے شاعر کے یہاں کم و بیش موجود ہی ہوتے ہیں۔

اگر اقبال کی فکری انفرادیت ان کی شاعرانہ انفرادیت کے تحت نہ رکھی جائے بلکہ اسے قائم بالذات مان لیا جائے تو پھر اقبال کے کلام کی مفصل شرح یا ان کی نظموں کی توضیح کافی ہے، اصل کلام کے مطالعے کی ضرورت نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ شاعری زبان کی وہ کیفیت ہے جس میں اُسے مخصوص شدت کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے۔ بقول جارج اسٹینر ممکن ہے ادب کے بغیر زبان قائم ہو سکے لیکن زبان کے بغیر ادب قائم نہیں ہو سکتا۔ زبان کی مخصوص شدت سے مراد یہ ہے کہ ادب میں استعمال ہونے والی زبان مکمل معنویت کی کوشش کرتی ہے۔ اس میں کوئی لفظ بلکہ کوئی حرف بے کار یا برائے بیت نہیں ہوتا اور یہ مکمل معنویت اس مخصوص فن پارے کی حد تک جس میں زبان برتی گئی ہے، فقید المثال اور یکتا ہوتی ہے۔ یعنی وہ معنویت پوری پوری کسی اور لسانی ترتیب حتیٰ کہ کسی اور فن پارے میں بھی نہیں سما سکتی۔ ہمارے متقدمین اس نکتے سے پوری طرح آگاہ تھے۔ اسی وجہ سے انھوں نے شعر میں حشو اور تناسب اور لفظی و

معنوی ہم آہنگی کی بحثیں اٹھائیں۔ افسوس کہ انھوں نے ان مسائل کو فکری اساس نہ عطا کی اور بعد میں آنے والے نقادوں نے اُن کی عمارت کو منہدم کرنے کے لیے جو منطقی دلائل استعمال کیے وہ متقدمین کے یہاں فکری اساس کی کمی کے باعث بہت کارگر ثابت ہوئے۔ ابن خلدون سے لے کر نکات الشعرا میں میر کے منتشر خیالات اس بات کی دلیل ہیں کہ زبان کو شعر بلکہ شاعری کا سرچشمہ اور بنیاد سمجھنا ہماری شعریات کا ایک حصّہ تھا یہی وجہ تھی کہ زبان کے تفصیلی محاکمے پر قدرت ہونا استاد بننے کی پہلی شرط رہا ہے۔ آتش کا شاعری کو مرصع سازی کہنا زیادہ بنیادی حقیقت تھا اور اس حقیقت کے نظر انداز ہوجانے کی وجہ سے جگر کو ''کاری گرانِ شعر'' پر طنز کرنے کا موقع ملا۔ جگر صاحب کو یہ خیال نہیں رہا تھا یا ان کے زمانے میں لوگ اس بات کو بھول چکے تھے کہ اگر شعر میں اثر نہیں ہے تو اس کی وجہ یہ نہیں کہ شاعروں کی جگہ ''کاری گرانِ شعر'' نے لے لی ہے، بلکہ یہ ہے کہ کاری گری کا فن شاعروں نے بھلا دیا ہے۔ بقول جارج اسٹینر، ارسطو کا نظریہ اس افلاطونی حقیقت کو پس پشت ڈال دیتا ہے کہ زبان جب موسیقیاتی امکانات سے ہم آہنگ ہوجاتی ہے تو وہ ہم میں یہ صلاحیت پیدا کردیتی ہے کہ ہم شاعرانہ صداقت اور تصدیق پذیر صداقت میں فرق کرسکیں۔ شعر میں اثر پیدا ہی اس کاری گری سے ہوتا ہے جو زبان اور موسیقی کے امتزاج کی سعی کرتی ہے۔ موجودہ زمانے میں ان حقائق کی دوبارہ چھان بین ان نقادوں اور مفکروں کی مرہونِ منت ہے جنھوں نے شاعری کی زبان اور شاعرانہ زبان پر لسانیاتی طریقوں سے غور وخوض کیا ہے۔ ان میں ماسکو لسانیاتی مکتب MOSCOW LINGUISTIC CIRCLE کے اراکین، خاص کر رومان جیکبسن ROMAN JAKOBSON کا نام قابل ذکر ہے۔ جیکبسن کا کہنا ہے کہ وہ ماہرِ لسانیات جو زبان کے شاعرانہ تفاعل سے ناواقف ہے اتنا ہی مجہول الزبان ہے جتنا وہ نقاد جو لسانیاتی مسائل اور طریق کار سے بے خبر یا اُن سے لاپروا ہے۔ اسٹینر کی یہ بات قابل توجہ ہے کہ اب ہم اس مفروضے کی روشنی میں عمل پیرا ہیں کہ استعاراتی زبان میں بہت سی ایسی تصدیقیں VERIFICATIONS اور بے جوڑپن INCONSISTENCIES ہوتے ہیں جو داخلی ہیں اور جن کی توجیہ اپنی منطق، بلکہ علامتی منطق، آپ رکھتی ہے۔ آئی۔ اے رچرڈز نے معنی سے بحث کرتے ہوئے کہا تھا کہ تمام تنقیدی مسائل کی شاہ کلید ان سوالوں میں ہے کہ معنی کیا ہے؟ جب ہم معنی کو جاننے کی کوشش کرتے ہیں تو اس وقت کیا کر رہے ہوتے ہیں اور وہ چیز ہے کیا، جس کو ہم جاننے کی کوشش کرتے ہیں؟ ان سوالوں کے جواب میں اس نے چار طرح کے معنی کی نشاندہی کی تھی جنھیں

اس نے مفہوم، محسوس، لہجہ اور ارادہ کا نام دیا تھا۔ ان کی تفصیل میں جائے بغیر میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ سوالوں کی اہمیت کے پیش نظر جواب، یعنی معنی کے چار اقسام اور یہ بیان کہ یہ سب یا ان میں سے بیشتر معنی شاعری میں بہ یک وقت موجود رہتے ہیں، بہت دور رس نہیں معلوم ہوتا۔ لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ ہم اتنی بھی دور پہنچ جائیں تو بہت ہے۔ بیدل کا یہ کہنا کہ پس ہر نقشے کہ می بینی حرفے ست کہ می شنوی، چاسر کے اس مصرعے کی یاد دلاتا ہے کہ "آواز کچھ نہیں ہے مگر ہوا ہے شکستہ"۔ ان دونوں حقائق کے پیچھے شاعری کا وہی تصور کارفرما ہے کہ شاعری میں زبان اور موسیقی ہم آہنگ ہو جاتے ہیں، یعنی ایک عنصر دوسرے کا اظہار کرتا ہے۔ رچرڈز کی بیان کردہ معنی کی چار قسمیں بھی آہنگ کے ذریعہ ایک دوسری سے منسلک ہیں۔ والٹر آنگ WALTER ONG اسی حقیقت کو یوں بیان کرتا ہے کہ یہ معلوم کرنے کے لیے کہ آواز کیا ہے، ہمیں اسے وجود میں لانا یعنی اسے سننا چاہیے۔

آہنگ یا موسیقی کا اس قدر اہمیت کے ساتھ ذکر میں اس لیے نہیں کر رہا ہوں کہ شاعری خاموش بیٹھ کر پڑھنے کی چیز نہیں ہے بلکہ علی الخصوص اس وجہ سے کر رہا ہوں کہ شاعری کا آہنگ وہ آہنگ نہیں ہے جو ساز یا ترنم یا بہ قول سردار جعفری "لحنِ داؤدی" کے ذریعہ ظاہر ہوتا ہے۔ شاعری کا آہنگ دراصل وہ موسیقی ہے جو خاموش ہی پڑھنے میں نمایاں ہو جیسے ساز یا ترنم کی ضرورت نہ ہو بلکہ جیسے آپ چپ چاپ پڑھیں تو الفاظ آپ کو از خود سنائی دیں۔ کبھی بلند، کبھی پست، کبھی تیز، کبھی مدھم، ان کی ہزار شکلیں آپ کے داخلی سامعے پر اثر انداز ہوں گی۔ یہ آہنگ معنی کا مرہونِ منت یا اس کا تابع ہوتا ہے لیکن اس کے بغیر معنی کا وجود بھی خطرے میں پڑ جاتا ہے۔ والٹر آنگ کے کہنے کا اصل مفہوم یہی ہے۔ شعر کی ان جہتوں کا مطالعہ ہی دراصل شعر فہمی کا صحیح راستہ ہے۔

اس مفروضے کو قائم کرنے کے بعد اقبال کا شاعرانہ حُسن اُن کے افکار پر مقدم ہے اور شاعرانہ حسن کا مطالعہ دراصل شاعرانہ زبان کا مطالعہ ہے، یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کی شاعرانہ زبان کے خواص کیا ہیں اور اُن کا لفظیاتی نظام کن عناصر سے مرکب ہے؟ اس سوال کا جواب دینے کے لیے کچھ سوال اور قائم کرتا ہوں گے۔ اس لیے کہ ہر بڑا شاعر زبان کو اپنے طور پر برتتا ہے اور ایک شاعر کا طریق کار دوسرے کو سمجھنے کے لیے لازماً کارآمد نہیں ہو سکتا۔ عمومی مشابہتیں ضرور ہوتی ہیں لیکن بدلی ہوئی جزئیات اور تفصیلات کی بنا پر مشابہتیں مختلف بڑے شعرا کے یہاں متنوع صورت حال

پیدا کرتی ہیں۔ مثلاً اردو کے چار عظیم ترین شعرا میر، غالب، انیس اور اقبال مناسبت لفظی کے ماہر ہیں۔ یعنی ان کے یہاں الفاظ گذشتہ سے پیوستہ آتے ہیں۔ الفاظ موضوع کی مناسبت سے ایک دوسرے سے ہم آہنگ اور موضوع کے لحاظ سے مناسب تلازموں کے حامل اور مختلف طرح کی رعایتوں پر مبنی ہوتے ہیں۔ اقبال کے یہاں مناسبت الفاظ تسلسل کا کام کرتی ہے کیوں کہ ان کے بہت سے الفاظ اگلے بلکہ بہت بعد میں آنے والے الفاظ کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور ان کی رعایت لفظی منتشر اور بہ ظاہر بے ربط اشعار یا بندوں کو مربوط کر دیتی ہے۔ میر انیس کے یہاں تسلسل واقعات سے قائم ہوتا ہے، غالب اور میر کے یہاں تسلسل کی کوئی خاص اہمیت نہیں۔ میری مراد یہ ہے کہ چاروں شاعر لفظی دروبست کے ماہر ہیں، اس مہارت کا اظہار انھوں نے بعض مشترک اور بعض انفرادی طریقوں سے کیا ہے۔ اسی طرح ان چاروں کے یہاں بعض کلیدی الفاظ ہیں، یہ ایک عمومی مشابہت ہے لیکن جزئیات کا مطالعہ کرنے پر پتہ چلتا ہے کہ کلیدی الفاظ کا استعمال اقبال کے یہاں غالب اور دوسرے شعراء سے مختلف ہے۔ ان انفرادیتوں کو ظاہر کرنے کے لیے میں دو سوال قائم کرتا ہوں اور دو مثالوں سے اپنی بات واضح کرتا ہوں۔

(۱) کیا اقبال کے کلام میں موضوعاتی ارتقا کا کوئی رشتہ ان کے کلیدی الفاظ سے ہے؟

(۲) اقبال کی طویل یا نسبتاً طویل نظموں میں موضوعاتی انتشار کے باوجود وحدت اور قوت کیونکر پیدا ہوئی ہے؟

پہلے سوال کا جواب دینے سے پہلے یہ کہنا بھی ضروری سمجھتا ہوں کہ کلیدی الفاظ کو شاعر محض کسی تاثر یا خیال کو واضح کرنے کے لیے استعمال کر سکتا ہے، یا محض اس لیے کہ کسی منفرد نظم یا شعر کے سیاق و سباق میں ان الفاظ یا اس لفظ کا استعمال فطری طور پر کیا جا سکتا ہے۔ یہ کلیدی لفظ کی کم ترین صورت ہوئی۔ دوسری صورت یہ ہے کہ کلیدی لفظ کسی مخصوص تجربے یا ذہنی مشاہدے کے استعارے کے طور پر استعمال ہو اور آخری صورت یہ ہے کہ کلیدی لفظ علامتی پیرایہ اختیار کر لے۔ کلیدی لفظ کی پہچان یہ ہے کہ وہ کثرت سے استعمال ہوتا ہے۔ وہ جس قدر معنی خیز ہوتا جاتا ہے شاعرانہ اظہار کو اسی قدر قوت ملتی جاتی ہے۔ میرا کہنا یہ ہے کہ اقبال اپنے تمام موضوعات کو اشارتاً یا صراحتاً بانگ درا میں بیان کر چکے تھے۔ بال جبریل اگرچہ بانگ درا سے بہت بہتر مجموعہ ہے لیکن اس وجہ سے نہیں کہ اس میں انھوں نے کسی نئے موضوع یا خیال کو برتا ہے، بلکہ اس وجہ سے کہ بال جبریل کلیدی الفاظ سے پر ہے اور ان الفاظ

میں علامتی یا استعاراتی رنگ آگیا ہے۔ یہ کلیدی الفاظ بیش تر وہی ہیں جو بانگ درا میں استعمال ہو چکے ہیں لیکن بانگ درا کی حد تک کلیدی الفاظ کے استعمال میں نہ تو تعدادی کثرت ہے اور نہ معنوی۔ شروع کی نظموں میں یہ الفاظ تقریباً رسمی استعمال کا حکم رکھتے ہیں اور صرف یہ ظاہر کرتے ہیں کہ شاعر کو ان الفاظ سے ایک شغف ہے۔ بالِ جبریل میں رسمی استعمال کم سے کم لیکن استعمال کا وقوع کثیر تر ہو جاتا ہے ضرب کلیم میں یہی کلیدی الفاظ بہت کم ہو جاتے ہیں۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال کا شاعرانہ مزاج جو شروع سے استعاراتی اور علامتی اظہار پر مائل تھا، اپنے معنوی ارتقا کی منزلیں لفظی ارتقا کی شکل میں طے کرتا رہا۔ بالِ جبریل اس کا نقطہ عروج ہے۔ ضرب کلیم اور ارمغانِ حجاز میں شاعری کم ہوتی جاتی ہے اور اسی اعتبار سے کلیدی الفاظ کا وقوع اور ان کی معنویت بھی گھٹتی جاتی ہے۔ اقبال کی بہترین شاعری یعنی بالِ جبریل اس تناظر میں نہ دیکھی جائے تو یہ مسئلہ حل نہیں ہو سکتا کہ ضرب کلیم میں ظاہری پختگی اور قوتِ بیان کی شان و شوکت کے باوجود شاعرانہ اظہار کی جگہ بیانیہ، حکیمانہ، عارفانہ جو بھی کہیے لیکن بانگ درا اور بالِ جبریل سے مختلف اور کم کامیاب اظہار کی فراوانی کیوں ہے۔

اقبال کے بعض کلیدی الفاظ حسب ذیل ہیں: گل، بو، شمع، خون، تجلی، لالہ، شاہین، شعلہ، حسن، عشق، دل، عقل، خورشید، فی الحال میں یہ دکھانا چاہتا ہوں کہ لالہ (مرکب یا مفرد شکل میں، یعنی محض لالہ یا لالہ و گل، لالۂ صحرا وغیرہ) کا وقوع اور معنویت اقبال کے شاعرانہ ارتقا کے ساتھ کس طرح منسلک ہے۔

دوسرا سوال نہ صرف اس لیے ضروری ہے کہ اقبال کے لفظی تناسبات، ان کے دروبست کا نظام، رعایتیں اور مناسبتیں ان کی نظموں کو اردو کی اعلیٰ ترین شاعرانہ روایت (میر، غالب، انیس) کا امین اور اس کو بلند تر منزلوں سے روشناس کرنے والا شاعر ٹھہراتی ہیں، بلکہ اس لیے بھی کہ یہ سوال اکثر اٹھا ہے کہ ان کی طویل اور نسبتاً طویل نظموں کو نظمیں کہا ہی کیوں جائے جب ان میں کسی طرح کا واقعاتی، بیانیہ، حتیٰ کہ جذباتی تسلسل بھی نہیں ہے۔ خضر راہ اور شمع و شاعر کی مثال سامنے ہے۔ نقادوں نے جذباتی تسلسل کا اگر فقدان نہیں تو کمی یقیناً مسجد قرطبہ میں بھی محسوس کی ہے۔ ایسی صورت میں یہ سوال سنجیدگی سے اٹھایا جا سکتا ہے کہ ان کو نظمیں نہ کہہ کر محض پریشان خیالات یا بہت سے بہت اقوال زریں ٹائپ کی چیزوں کا مجموعہ کیوں نہ کہا جائے؟ اگر یہ صحیح ہے کہ انتشار کی کثرت کا الزام ان پر عائد ہوتا

ہے تو اقبالؔ بحیثیت نظم گو ناکام ٹھہرتے ہیں اور ان کی شاعرانہ عظمت کا جو تاثر فوری طور پر قائم ہوا تھا، یا تو غلط ہے یا پھر ہمیں نظم کی تعریف دوبارہ متعین کرنا ہوگی۔

ظاہر ہے کہ نظم کی تعریف دوبارہ اس طرح متعین کرنا کہ اقبالؔ کی مبینہ غیر نظم نظمیں بھی اس تعریف کے تحت شامل ہو سکیں ایک مشکل کارروائی ہے۔ لیکن یہ غیر ضروری کارروائی بھی ہے کیوں کہ اگر یہ ثابت ہو سکے کہ اقبال کی نظموں میں وحدت اور تسلسل موجود ہے تو نئی تعریف وضع کرنے کی ضرورت نہیں رہ جاتی۔ میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اقبالؔ کی طویل اور نسبتاً طویل نظموں میں تسلسل اور وحدت کے ذریعہ قوت در اصل ان کے لفظی دروبست کی بنا پر وجود میں آئی ہے۔ اس کلیے کو ثابت کرنے کے لیے میں ذوق و شوق کا مطالعہ کرنا چاہتا ہوں۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ میں اس نظم کی بڑائی اس کے موضوع میں نہیں دیکھتا، اس معنی میں کہ موضوع اگر مختصراً بیان کیا جائے تو وہ محض اتنا ہے کہ یہ نظم رسول مقبولؐ کی شان میں ہے جس میں عالم اسلام کا بھی کچھ ذکر آ گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس موضوع کو اقبالؔ کے علاوہ بھی بہت لوگوں نے برتا ہے۔ خوش عقیدگی کی بنا پر مجھے ہر نعتیہ نظم اچھی لگ سکتی ہے لیکن یہ اس کی خوبی کا تنقیدی جواز نہیں ہو سکتا۔ علاوہ بریں خود اقبالؔ نے بھی اس طرح کی درجنوں نظمیں کہی ہیں، پیام مشرق کا ایک پورا حصہ اسی موضوع کے لیے وقف ہے، پھر ذوق و شوق کی تخصیص کیا ہے؟ کلینتھ بروکس نے ورڈز ورتھ کے ایک مشہور سانیٹ پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اگر اس کے موضوع کو مختصراً بیان کیا جائے تو اس میں کوئی ندرت نہیں، لہٰذا نظم کی خوبی کے وجوہ کہیں اور تلاش کرنا ہوں گے۔ بالکل یہی حال ذوق و شوق کا ہے۔

لالہ کے بارے میں یوسف سلیم چشتی نے بعض پتے کی باتیں کہی ہیں۔ وہ اگرچہ اس لفظ کی کلیدی اہمیت اور معنوی ارتقا کو نہیں سمجھ پائے ہیں لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس کی اہمیت کو محسوس کرنے میں اولیت انھیں ہی حاصل ہے۔ وہ کہتے ہیں: ”جس طرح پرندوں میں شاہین اقبال کا محبوب ہے اسی طرح پھولوں میں گل لالہ انھیں بہت مرغوب ہے۔ یوں تو ہر تصنیف میں اس کا تذکرہ آیا ہے لیکن پیام مشرق میں انھوں نے اسے طرح طرح سے سجایا ہے..... گل لالہ سے اقبال کی دل چسپی کا سبب یہ ہے کہ جس طرح انکو شاہین میں مرد مومن کی صفات نظر آتی ہیں اسی طرح وہ اس پھول میں عاشق کی زندگی کا مشاہدہ کرتے

ہیں۔" یہ توجیہہ ہمیں بہت دور نہیں لے جاتی لیکن اس سے لالے کی معنویت کا ایک پہلو مختصراً ضرور روشن ہوتا ہے۔

جیسا کہ میں شروع میں کہہ چکا ہوں، کلیدی لفظ کی قوت اس کی تکرار میں ہے بشرطیکہ تکرار میں معنویت بھی وسیع تر ہوتی جائے یا بدلتی جائے۔ مجرد تکرار بھی شاعر کی دلچسپی اور اس کے ذہن کی جہت کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ یعنی یہ بات کہ کوئی کلیدی لفظ کتنی بار استعمال ہوا ہے، ہمیں یہ سمجھنے میں مدد دیتی ہے کہ شاعر کو اس لفظ کی معنویتوں سے کتنی دلچسپی ہے اور بالواسطہ یہ بھی معلوم ہوجاتا ہے کہ اس کے علامتی یا استعاراتی اظہار میں شدت اب کتنی ہے۔ چناں چہ پوری بانگ درا میں لفظ لالہ مرکب یا مفرد شکل میں بائیس بار استعمال ہوا ہے۔ بال جبریل جو بانگِ درا کی تقریباً ایک تہائی ہے، لیکن اس میں لالہ مرکب یا مفرد شکل میں اکیس بار اور ضرب کلیم میں (جو تقریباً بال جبریل کے ہی اتنی ہے) محض آٹھ بار استعمال ہوا ہے۔ ارمغان حجاز کے اردو حصے میں اس کا وقوع صرف تین بار ہے۔

اگر زیادہ دور نہ جاکر صرف یوسف سلیم چشتی کی بات کو مدنظر رکھا جائے تو یہ ماننا پڑتا ہے کہ بانگ درا میں لالے کا ذکر کثرت سے ہے لیکن بال جبریل میں یہ کثرت اتنی زیادہ ہونے کا سبب یہ ہے کہ اس مجموعے میں اقبال کا ذہن لالہ اور اس کی معنویتوں کی طرف زیادہ مائل تھا۔ ضرب کلیم اور ارمغان میں اس لفظ کی قلت اس بات پر دلالت کرتی ہے کہ اگرچہ اس کتاب میں اقبال اسلام اور اسلامیوں کے بارے میں باتیں اتنی ہی شدومد سے کر رہے ہیں جو بال جبریل میں تھی لیکن لالے کے ذکر کی قلت یقیناً کم سے کم اس معنویت کی قلت ہے جس کی طرف یوسف سلیم چشتی نے اشارہ کیا ہے اور اگر اس بات کو ملحوظ خاطر رکھیے کہ بال جبریل میں لالے کا پھول صرف عاشق کی روایتی اور رسمی معنویت کا حامل نہیں، بلکہ اس میں کئی پہلو اور بھی ہیں، تو اس بات کو تسلیم کیے بغیر چارہ نہیں کہ اقبال کا شاعرانہ ارتقا بانگ درا سے بال جبریل تک رسمیاتی سے استعاراتی اور علامتی اظہار کی طرف ہے اور بال جبریل کے بعد سے بیانیہ، خطابیہ اور کم معنویت کے حامل اظہار کی طرف مائل ہوجاتا ہے۔

بانگ درا کے شروع میں گل لالہ کا وقوعہ اور اس کی معنویت دیکھنے کے لیے یہ مثالیں ملاحظہ ہوں۔ سب سے پہلی بات تو یہ ذہن میں رکھیے کہ شروع کی تینتیس ۳۳ نظمیں لالے کے ذکر سے خالی ہیں۔ اس کا اولین وقوع تصویر درد ہے اور یہاں رعایت لفظی کا کھیل نظر آتا ہے ؎

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

رعایتِ لفظی صرف لالہ اور نرگس اور گل کی نہیں ہے لطیف تر رعایت لفظ ورق کی ہے جس کا مفہوم پھول کی پنکھڑی بھی ہے اور داستان کا صفحہ بھی۔ دوسری بار لالہ تقریباً اس مفہوم میں استعمال ہوا ہے جس کی طرف یوسف سلیم چشتی نے اشارہ کیا ہے۔

اگر سیاہ دلم داغ لالہ زار توام
وگر کشادہ جبینم گل بہار توام

تصویرِ درد کے شعر میں بھی لالے کا پھول شاعر کی داستان کا ورق بن کر ایک طرح کے سوزِ دروں کا حامل نظر آتا ہے لیکن اس میں طنز کی بھی کیفیت ہے کہ لالہ اور گل اور نرگس شاعر کا مذاق اڑا رہے ہیں۔ حضرت سلطان جی کے دربار میں دل کی سیاہی لالے کے داغ کا بدل ٹھہرتی ہے اور سوزِ عشق کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ نظم محبت کا آخری شعر بھی لالے کے داغ سے عشق کے داغ کا تلازمہ قائم کرتا ہے۔ حصۂ سوم کی پہلی نظم ترانۂ ملّی (بلادِ اسلامیہ) میں پہلی بار لالۂ صحرا کا ذکر اسلام اور اس کی تہذیب کے لیے بظاہر ایک سطحی اور کچھ نامناسب استعارے کے طور پر ملتا ہے

لالۂ صحرا جسے کہتے ہیں تہذیبِ حجاز

لیکن پورے تناظر میں دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اسلام کو لالۂ صحرا کے استعارے کے ذریعہ ظاہر کرنا دراصل علامتی ہے۔ کیوں کہ لالے کا سوزِ دروں اور داغِ عشق پہلے حوالوں سے قائم ہو چکے ہیں۔ اب اس کی سرخی اور گل گونی اس پر مستزاد ہے۔ سرخ جو کامیابی، عزت داری، شاہی، جلال اور خون کا رنگ ہے۔ لفظ صحرا لالے کے پھول کی مضبوطی اور اس کی قوت نمو ظاہر کرتا ہے اور اس بات کو بھی کہ یہ پھول اگرچہ نامساعد اور بیابانی ماحول میں آگا لیکن اس کی فطرت جیسی تھی اس کے لیے ضروری تھا کہ وہ ایسے ہی حالات میں کھلے۔ لالۂ صحرا کی تنہائی اس کی یکتائی اور ورڈز ورتھ کے گل بنفشہ کی طرح اس کی ناقدری کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے۔ اس طرح لالۂ صحرا اسلام اور اس کے بہترین پھول یعنی مردِ مومن اور اس کی خاکِ پیدائش یعنی حجاز، ان سب تصورات کو محیط ہو جاتا ہے۔ شمع اور شاعر کے دوسرے شعر میں مردِ مومن کی ناقدری اور تنہائی کا تصور لالۂ صحرا کو شاعر کا

استعارہ بنا دیتا ہے ؎

در جہاں مثلِ چراغِ لالۂ صحرا ستم
نے نصیبِ محفلے نے قسمتِ کاشانۂ

چراغ کا لفظ ممکن ہے یہاں غالب کے لاجواب مصرعے

نفسِ قیس کہ ہے چشم و چراغِ صحرا

نے اقبال کے ذہن میں ڈالا ہو، لیکن لالے کی سرخی اور سوز اور شاعر کے کلام کی روشنی، بصیرت اور اس کے دل کے سوز کے اعتبار سے کس قدر مناسب ہے۔ اس شعر میں لالۂ صحرا = مردِ مومن، شاعر کا تصور قائم ہوتا ہے اور نظم "مردِ مسلمان" میں اس کی توثیق ہوتی ہے کہ اقبال کا مردِ مومن اور شاعر دونوں ایک ہیں۔ ایک طرف تو مردِ مومن شبنم کی طرح جگر لالہ میں ٹھنڈک ڈالتا ہے اور دوسری طرف شاعر اپنے کلام کی شیرینی اور عارفانہ بصیرت کی وجہ سے اس کو سکون سے ہم کنار کرتا ہے۔ یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ ہر لحظہ ہے مومن کی نئی آن نئی شان میں جو صفات مومن کی ہیں وہی شاعر پر بھی منطبق ہو سکتی ہیں۔ شمع اور شاعر کے دوسرے بند میں یہی لالۂ صحرا یعنی شاعر پھر ظاہر ہوتا ہے لیکن شاعرِ محفل اور کاشانے کا نقیب نہ ہو کر سنسان صحرا میں تنہا کھڑا ہے تو وہ بھی اسی وجہ سے کہ وہ روایتی لالۂ صحرا بن کر رہ گیا ہے۔ اس میں عقل کی روشنی ہے لیکن عشق کا سوز نہیں ؎

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

خضرِ راہ میں لالے کا پھول جو ٹوپی کی شکل کا ہے، ترکی ٹوپی رجو اس زمانے میں اسلامی تہذیب کی علامت بن گئی تھی، سے ملحق ہو کر لالہ اور اسلام کے تلازمے کو مستحکم کرتا ہے ؏

ہو گئی رسوا زمانے میں کلاہِ لالہ رنگ

طلوعِ اسلام میں لالے کا ذکر تین بار آیا ہے اور تینوں بار اسلام اور اسلامیوں کی علامت کی شکل میں ہے ؎

(۱) ضمیرِ لالہ میں روشن چراغِ آرزو کر دے
(۲) حنا بندِ عروسِ لالہ ہے خونِ جگر تیرا

(۳) سرِ خاکِ شہیدے برگ ہائے لالہ می پاشم

پہلے دونوں مصرعوں میں شمع اور شاعر کا چراغ لالۂ صحرا جو بے سوز تھا پھر نمودار ہوتا ہے لیکن لالہ جو خود چراغ تھا اب اس میں چراغِ آرزو یعنی سوزِ دروں کی بات ہے اور وہ لالہ جو کبھی ذاتی لہو کے فروغ سے روشن تھا، اب قلبِ مسلم کے تازہ خون سے رنگین ہوگا۔ اس طرح لالہ اسلام کے ماضی، حال اور مستقبل اور مردِ مومن کی قوتِ تخلیقِ نو اور شاعر کی روشن ضمیری کو بیک وقت ظاہر کرتا ہے۔ یہاں تک کہ شہیدوں کی خاک پر بھی شاعر یعنی مردِ مومن کا جو لہو ٹپکا ہے جو برگِ لالہ کی شکل میں ٹپکا ہے۔

اب یہ بات ظاہر ہو چکی ہوگی کہ بانگِ درا کے آخر تک آتے آتے لالہ اور علی الخصوص لالۂ صحرا روایتی عشق و سوز یا کامیابی اور فتح مندی کے ساتھ (بلکہ اس سے بڑھ کر) ایک علامتی رنگ اختیار کر گئے ہیں۔ بالِ جبریل میں لالے کی پہلی نمود نظم یا غزل نمبر ۹ میں ہی ہوتی ہے جب کہ بانگِ درا کی ابتدائی نظمیں اس کے ذکر سے عاری ہیں۔ یہاں گل و لالہ انسان کی علامت بننے لگتے ہیں اور خاص کر اس انسان کی جو حساس اور صاحبِ شعور ہے ؎

بلبل تہی ہیں گل و لالہ فیض سے اس کے
نگاہِ شاعرِ رنگیں نوا میں ہے جادو

یعنی شاعر اور مردِ مومن اور حساس انسان تینوں لالے کے توسط سے قریب تر آجاتے ہیں۔ نمبر ۱۶ میں بھی گل و لالہ حساس اور لطیف طبع انسان کا استعارہ ہے ؎

تو برگِ گیاہے نہ دہی اہلِ خرد را
او کشتِ گل و لالہ بہ بخشد بہ خرے چند

ستائی والی نظم کے بعد ساتویں غزل کا لاجواب مطلع دوبارہ شاعر اور چراغِ لالہ کو متحد کرتا ہے ؎

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن
مجھ کو پھر نغموں پہ اکسانے لگا مرغِ چمن

یوسف سلیم چشتی کی بیان کردہ مناسبت کے علاوہ تنہائی پسندی اور تصنع سے گریز کے اعتبار سے لالہ اور شاہین میں ایک اور مرکزِ اتحاد اس سلسلے کی پچپن ویں غزل یا نظم میں نظر آتا ہے۔ اگر شاہین قصرِ سلطانی کے گنبد پر نشیمن نہیں بنا سکتا تو لالہ بھی خیاباں کی پُر تکلف فضا میں پھول پھل نہیں سکتا۔

اس طرح لالہ شاہین سے ہوتا ہوا پھر مردِ مومن اور شاعر تک پہنچتا ہے ؎

پنپ سکا نہ خیاباں میں لالۂ دل سوز
کہ سازگار نہیں یہ جہانِ گندم و جو

جس نظم میں یہ تمام علامتی جہتیں اور تاریخی شعور اور روایتی مفاہیم یک جا ہو گئے ہیں، وہ بالِ جبریل کی مشہورۂ آفاق نظم لالۂ صحرا ہے۔ آٹھ شعروں کی یہ نظم ایک گہری جھیل کی طرح ہے جس میں تمام علامتوں اور استعاروں کے دریا ضم ہو جاتے ہیں۔ اس نظم کے اشعار میں بھی حسبِ معمول ظاہرا ربط کی کمی ہے جس کی وجہ سے نظم سے زیادہ غزل کا تاثر فوری طور پر پیدا ہوتا ہے، لیکن لالۂ صحرا کو شاعر اور عالمِ اسلام، مردِ مومن، اس کی قوتِ نمو، انسان اور اس کا جذبۂ عمل، ان سب کی علامتوں کے طور پر دیکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ الگ الگ اشعار میں الگ الگ علامتیں ہیں جن کا نقطۂ ارتکاز خود شاعر کی ذات ہے۔ اس سے زیادہ تفصیل اس وقت ضروری نہیں ہے لیکن یہ ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ فلسفیانہ یا تبلیغی انداز میں اس نظم کی تشریح اس کا ربط زائل کر دیتی ہے۔

ضربِ کلیم میں جو خال خال تذکرے گل لالہ کے ہیں وہ بالِ جبریل کے مقابلے میں روایتی انداز کے ہیں۔ لیکن 'مردِ مسلمان' میں جس کا ذکر میں پہلے کر چکا ہوں، جگر لالہ کی ٹھنڈک کا ذکر علامتی رنگ رکھتا ہے۔ باقی نظموں میں جہاں کچھ استعاراتی لہجہ ہے بھی تو وہاں مفہوم سمٹا ہوا اور تکراری ہے مثلاً:

(۱) مری نوا سے گریبانِ لالہ چاک ہوا
(۲) اقبال کے نفس سے ہے لالے کی آگ تیز

لالۂ صحرا میں ربط کی ظاہری کمی کا ذکر مجھے ذوق و شوق تک لاتا ہے جس میں لفظی در و بست اور رعایتِ لفظی کے ذریعہ ربط دکھانا میرا مقصود ہے۔

اقبال کا کلام رعایتِ لفظی سے تقریباً اتنا ہی مملو ہے جتنا غالب کا کلام ہے۔ لیکن بوجوہ نقادوں کی نگاہ اس نکتے پر نہیں پڑی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ اقبال کا کلام اپنی انفرادیت کے باوجود اجنبیت کا تاثر اسی وجہ سے نہیں پیدا کرتا کہ وہ اردو شاعری کی بہترین لفظیاتی روایت کا روشن نمونہ ہے۔ ذوق و شوق کی کامیابی کا راز رعایت اور مناسبت کا یہی التزام ہے جس پر مستزاد یہ کہ الفاظ بلکہ مصرعوں

میں گذشتہ کی بازگشت یا آئندہ کی پیش آمد بہت ہے۔

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

مندرجہ ذیل رعایتوں پر غور کیجیے، نظر، چشمہ، ندیاں، رواں دشت، چشمہ، ندیاں۔ چشمہ، صبح۔ نور، نظر۔ زندگی، رواں ر رواں بہ ضم رائے مہملہ بہ معنی جان)۔ نظر، آفتاب۔ الفاظ کے اُلٹ پھیر سے متعدد تراکیب بنتی ہیں جو مناسب اور بامعنی ہیں مثلاً: نور نظر، قلب دشت، چشمۂ زندگی، آفتاب صبح، نور صبح وغیرہ۔

حسنِ ازل کی ہے نمود چاک ہے پردۂ وجود
دل کے لیے ہزار سود ایک نگاہ کا زیاں

نکات و رعایات: حسن، نمود۔ پردہ، وجود، نمود۔ چاک، صبح۔ ازل، نور، نگاہ کا زیاں اور چشمۂ آفتاب یعنی سورج کو دیکھ کر آنکھ خیرہ ہو جاتی ہے، پردہ وجود کا چاک ہونا اور روشنی کا پردے سے نکلنا یعنی آفتاب کا افق پر ظاہر ہونا۔ ہزار، ایک حسنِ ازل اور نور کی ندیاں۔ ازل سے ذہن زال کی طرف منتقل ہوتا ہے، بمعنی پُرانا، سفید۔ زندگی، وجود۔ داخلی قافیہ۔

سُرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب
کوہِ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں

نکات و رعایات: ہزار سود، رنگ برنگ۔ نور کی ندیاں، سُرخ و کبود طیلساں بمعنی رنگین ریشمی نرم چادر اور بمعنی لسان، بولنے میں ماہر۔ سحاب بہ معنی بادل جو گرجتا ہے، اس کے اعتبار سے طیلساں بمعنی لسان کا اشارہ نامناسب نہیں۔ داخلی قافیہ دچھوڑ گیا، دے گیا۔ سُرخ و کبود پچھلے شعر کے داخلی قافیوں سے ہم آہنگ ہے۔

گرد سے پاک ہے ہوا برگِ نخیل دُھل گئے
ریگِ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں

رعایات: طیلساں اور پرنیاں بمعنی سیاہ ریشمی کپڑا۔ فرانسیسی میں بالو اور ریشمی کپڑے دونوں کو SABLE کہتے ہیں۔ بودیر نے کہیں اس لفظ کو دونوں معنی میں بھی استعمال کیا ہے۔ ممکن ہے اقبال کے ذہن میں فرانسیسی لفظ رہا ہو۔ دشت کے اعتبار سے ریگ اور ریگ کے اعتبار سے گرد، نرم،

برگ سحاب، پاک (یعنی بال سے پانی گرتا ہے جو ہر چیز کو پاک کرتا ہے) سحاب؛ ڈھل گئے۔ ڈھل گئے، ندیاں، چشمہ۔ کاظمہ مدینہ منورہ کا نام ہے لیکن اس کے لغوی معنی ہیں ضبط کرنے والی، یعنی نرم مزاج۔ لہٰذا کاظم کے اعتبار سے نرم۔ کاظمہ بمعنی مدینہ منورہ کے اعتبار سے پاک۔ اور مدینہ کو منورہ کہتے ہیں، اس کے لحاظ سے چشمہ آفتاب اور نور کی ندیاں۔ داخلی قافیہ (رہوا، کاظمہ)

آگ بجھی ہوئی اُدھر ٹوٹی ہوئی طناب ادھر
کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں

نکات ورعایات: آگ کے اعتبار سے ٹوٹنا بمعنی ختم ہونا جو چاہ کنوں کی اصطلاح میں پانی رکنے کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے۔ مقام، گذرے۔ کارواں، رواں۔ داخلی قافیہ (ادھر، ادھر)

آئی صدائے جبرئیل تیرا مقام ہے یہی
اہلِ فراق کے لیے عیشِ دوام ہے یہی

نکات ورعایات: مقام، دوام (قائم ودائم) عیش بمعنی آرام اور عیش بمعنی رہنا، اس لحاظ سے عیش اور مقام میں بھی مناسبت ہے۔ اس کے اوپر والے شعر میں مقام گذرنے کی صفت ہے اور اس شعر میں ٹھہرنے کی۔ آئی اور مقام کا ربط ظاہر ہے۔ صدائے جبرئیل، حسن ازل کی نمود۔ فراق اور عیش میں صنعتِ تضاد ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اس بند کا ہر ہر مصرع ایک دوسرے سے پیوستہ ہے اور ایک شعر کے الفاظ دوسرے بلکہ بہت بعد کے شعروں میں جھلک اٹھتے ہیں۔ الگ الگ دیکھیے تو اشعار میں کوئی خاص ربط نہیں۔ عربی قصیدہ نگاروں کے انداز میں رسمی آغاز ہے جس میں شاعر اپنی معشوقہ کی قیام گاہ یا فرودگاہ پر جاکر اس کے حسن کو یاد کرتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ مناظر فطرت کا بھی بیان کرتا ہے۔ قصیدہ نگار بیانیہ تسلسل کا خیال رکھتا ہے لیکن اقبال لفظی در وبست اور گذشتہ الفاظ کی بازگشت کا ہنر استعمال کرتے ہیں اور معنوی ربط ہلکا ہونے کے باوجود بند کے تمام اشعار کو رشتہ سیمیں میں باندھ دیتے ہیں۔ یہاں تک کہ آخری شعر جو بالکل غیر متعلق ہے، پورے منظر نامے پر COMMENTARY معلوم ہونے لگتا ہے۔ جوش صاحب تو دو مصرعوں میں مناسب الفاظ نہیں لا سکتے اور یہاں پورے بند کے تمام مصرعے ایک دوسرے سے دست وگریباں ہیں۔ اسی طرح اس بند کے الفاظ اگلے بندوں

میں بھی جھلکتے نظر آتے ہیں۔ یہ دوہرا دروبست ہے۔ ملاحظہ ہو:

کس سے کہوں کہ زہر ہے میرے لیے مئے حیات
کہنہ ہے بزمِ کائنات تازہ ہیں میرے واردات

نکات و رعایات: زہر کی تلخی اور شراب کی تلخی کی رعایت سے زہر اور مے۔ حیات اور کائنات۔ بزم کے لیے کہنہ اور واردات کے لیے تازہ کس قدر مناسب ہے، علی الخصوص جب واردات کے دوسرے معنی یعنی "آنے والے" بھی ذہن میں رکھے جائیں۔ داخلی قافیہ۔ پچھلے شعر میں مقام ہے یہی کی مناسبت سے تازہ ہیں میرے واردات کتنا معنی خیز ہو گیا ہے۔

کیا نہیں اور غزنوی کارگہِ حیات میں
بیٹھے ہیں کب سے منتظر اہلِ حرم کے سومنات

نکات و رعایات: صرف و نحو کی وجہ سے اہلِ حرم کے سومنات ذو معنی ہے۔ ایک نثر یوں ہو گی: سومنات کب سے اہلِ حرم کے منتظر بیٹھے ہیں۔ دوسری نثر یوں ہو گی: اہلِ حرم کے بنائے ہوئے سومنات کب سے منتظر بیٹھے ہیں کہ وہ آکر انھیں منہدم کر دیں۔ پچھلے شعر میں کائنات کو بزم کہا تو اس کی رعایت سے حیات کو کارگہ کہا۔ کارگاہ بھی ذو معنی ہے یعنی کارخانہ اور عمل کی جگہ۔ کارخانے کے معنی کی روشنی میں غزنوی کتنا مناسب ہو جاتا ہے کہ کارخانۂ حیات میں اصنام تعمیر ہو رہے ہیں اور غزنوی بت شکن تھا۔ داخلی قافیہ (حیات اور سومنات)، جو پچھلے شعر کے داخلی قوافی سے مربوط ہے۔

ذکرِ عرب کے سوز میں فکرِ عجم کے ساز میں
نے عربی مشاہدات نے عجمی تخیلات

نکات و رعایات: ذکر و فکر۔ مشاہدات و تخیلات۔ سوز و ساز۔ ذکر کے اعتبار سے مشاہدہ اور مشاہدے کے لحاظ سے سوز کتنا برمحل ہے یعنی پہلے مشاہدہ کیا۔ پھر مشاہدہ کی ہوئی چیز کا ذکر کیا، اس سے سوز پیدا ہوا۔ فکر کے اعتبار سے تخیلات بھی بہت برمحل ہے اور تخیلات کے اعتبار سے ساز کا حسن تو غیر معمولی ہے، کیوں کہ شاعری کا تعلق تخیل سے بھی ہے اور ساز سے بھی۔ ساز کے اعتبار سے نے بھی دیدنی ہے۔ داخلی قافیہ (مشاہدات) بھی گذشتہ اشعار کو پیوست کرتا ہے۔

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

نکات ورعایات: دجلہ اور فرات کی لہروں کو گیسو کہا۔ ان کی سیاہی شہادت اور ماتم حسین کی یاد دلاتی ہے لیکن ان کی چمک پانی کی فراخی پر دال ہے جو کسی پیاسے کی تلاش میں ہے۔ قافلہ کا لفظ گذرے ہیں کتنے کارواں سے اور حجاز و حسین ذکر عرب کے سوز سے مربوط ہیں۔

عقل و دل و نگاہ کا مرشدِ اوّلیں ہے عشق
عشق نہ ہو تو شرع و دیں بت کدۂ تصورات

نکات ورعایات: شرع و دیں، فقہی معنی کے علاوہ لغوی معنی (دونوں راستے کے معنی میں مستعمل ہیں) میں بھی برمحل ہیں۔ لغوی معنی (راستہ، قافلہ، حجاز کے راستے کو اس شعر سے منسلک کرتے ہیں اور راستے کے دونوں طرف نصب بت (بت کدۂ تصورات) غزنوی اور سومنات کی یاد دلاتے ہیں۔ پہلا مصرع عشق پر ختم اور دوسرا عشق پر شروع ہوتا ہے (یہ ایک صنعت بھی ہے)، عشق کی تکرار اہل فراق اور بت کدۂ تصورات عجمی تخیلات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ داخلی قافیہ (اولیں، شرع و دیں)

صدقِ خلیل بھی ہے عشق صبرِ حسین بھی ہے عشق
معرکۂ وجود میں بدر و حنین بھی ہے عشق

نکات ورعایات: صدق خلیل اور صبر حسین دونوں قافلۂ حجاز کی یاد دلاتے ہیں۔ خلیل اللہ کا مختصر قافلہ جو ان کے اہل خانہ پر مشتمل تھا، حرم کی تعمیر کرتا ہے اور حسین کا مختصر قافلہ جو ان کے اہل خانہ پر مشتمل تھا، حرم کا استحکام کرتا ہے۔ (نہایت اس کی حسین ابتدا ہے اسمٰعیل) پچھلے شعر میں دل اور نگاہ شروع میں مذکور دل کے سود اور نگاہ کے زیاں سے مربوط ہیں اور یہ تینوں (عقل و دل و نگاہ)، صدق خلیل سے مربوط ہیں، کیوں کہ خلیل اللہ نے عقل کے مشاہدے اور نگاہ کی بصارت کو دل کی گواہی سمجھا لیکن جب ان پر عشق آشکار ہوا تو انھیں معلوم ہوا کہ اصلیت تو کچھ اور ہے۔ جو کچھ ان کی آنکھ دیکھتی گئی وہ جھوٹا ثابت ہوگیا، اس طرح نگاہ کا زیاں دل کا سود بنا۔ معرکۂ وجود کا تعلق صبر حسین سے بھی ہے کہ انھوں نے جان کھو کر زندہ وجود حاصل کیا اور حسنِ ازل کی نمود سے بھی، کہ جس کے ذریعہ پردۂ وجود چاک ہوتا ہے اور حقیقت نمودار ہوتی ہے۔ یعنی حسین نے پردۂ زندگی چاک کیا تو انھیں حسن ازل کی نمود کا دیدار ہوا

آیۂ کائنات کا معنیِ دیر یاب تو،
نکلے تری تلاش میں قافلہ ہائے رنگ و بو

نکات و رعایات: آیۂ کائنات کا دیر یاب معنی (یعنی رسول مقبولؐ) اس معنی میں دیر یاب ہے کہ بزم کائنات تو کہنہ تھی لیکن آپکا ورودِ مسعود نسبتاً حال میں ہوا۔ اس طرح تازہ ہیں میرے واردات کا ایک مفہوم یہ بھی نکلتا ہے کہ شاعر نے آیۂ کائنات کے معنی دیر یاب کو اب جا کر حاصل کیا ہے۔ آیہ بمعنی نشانی بھی درست ہے اور بمعنی قرآن کی آیت بھی۔ کائنات کا لفظ پچھلے بند کے قافیے کی یاد دلاتا ہے۔ وہ قافلہ ہائے رنگ و بو جو معنیِ دیر یاب کی تلاش میں نکلے ہیں قافلۂ حسین اور قافلۂ خلیل ہیں تو قافلۂ کلیم اللہ بھی ہیں جو خلیل اللہ کی طرح ملک مصر سے مملکت موعود کی تلاش میں نکلے تھے۔ دیر یاب کی مناسبت سے قافلوں کا نکلنا کسقدر خوب ہے۔ کاش جوشِ فراق کے صدہا صفحات میں ایک شعر بھی ایسی لفظی اور معنوی مناسبتوں کا حامل نکلتا۔

جلوتیانِ مدرسہ کور نگاہ و مردہ ذوق
خلوتیانِ مے کدہ کم طلب و تہی کدو

نکات و رعایات: جلوتیان مدرسہ اور خلوتیان مے کدہ میں ترصیع ہے۔ مدرسہ کی رعایت سے جلوت اور مے کدہ کی رعایت سے خلوت کیوں کہ مے خوار صرف اپنے ہی میں گم ہوتا ہے اُسے دنیا و ما فیہا کی خبر نہیں ہوتی۔ جلوت اور خلوت۔ مدرسہ اور نگاہ (کیوں کہ مدرسے میں پڑھنے کا کام ہوتا ہے)، مے کدہ اور طلب اور کدو۔ پچھلے شعر کا رنگ و بو اس شعر کے نگاہ اور طلب سے مربوط ہے کیوں کہ نگاہ کا تعلق رنگ (یعنی دیکھنے) اور بو کا تعلق طلب مے (یعنی بوئے مے کے ذریعہ مے کی یاد آنے) سے ہے۔ کور نگاہ کا ربط کم طلب اور مردہ ذوق کا ربط تہی کدو سے ہے۔ کیونکہ جب آنکھ اندھی ہے تو وہ طلب کیا کرے گی اور کدو کو سکھا کر (یعنی اسے مار کر)، اس میں شراب بھرتے ہیں۔ کدو نہ صرف یہ کہ مردہ ہے بلکہ مردہ ذوق بھی ہے کیونکہ اس پر شراب کا اثر نہیں ہوتا۔

میں کہ مری غزل میں ہے آتشِ رفتہ کا سراغ
میری تمام سرگذشت کھوئے ہوؤں کی جستجو

نکات و رعایات: یہ پورا شعر آگ بجھی ہوئی ادھر... والے شعر کی یاد دلاتا ہے۔ آتشِ رفتہ، آگ بجھی ہوئی ادھر، سراغ، کیا خبر۔ گذرے ہیں کتنے کارواں، کھوئے ہوؤں کی جستجو۔ اور دیکھئے: رفتہ اور سرگذشت (یعنی رفت و گذشت) رفتہ، کھوئے ہوئے۔ سراغ، جستجو۔ تازہ ہیں میرے واردات

کا ربط، آتش رفتہ اور کھوئے ہوؤں سے بھی ہے. کیوں کہ شاعر پر یہ اسرار اب واضح ہو رہے ہیں یعنی یہ واردات اس پر اب نازل ہو رہے ہیں کہ میری تمام سرگذشت کھوئے ہوؤں کی جستجو ہے اور اس طرح میری غزل میں ہی آتش رفتہ کا سُراغ مل سکتا ہے۔

باد صبا کی موج سے نشو و نما ہے خار و خس
میرے نفس کی موج سے نشو و نما ہے آرزو

نکات و رعایات: موج کا لفظ نور کی ندیاں رواں کی یاد دلاتا ہے۔ باد، نفس۔ باد، خار و خس۔ نفسِ شاعر کی موج جو آنسوؤں سے تر ہے نشو و نما کے لفظ کو مستحکم کرتی ہے اور جن دلوں میں آرزو کا نشو و نما ہو رہا ہے وہ بھی ان قافلوں میں شامل ہیں جو معنیِ کائنات ڈھونڈنے نکلے ہیں۔ دوسرا مصرع غالب کی یاد دلاتا ہے ع میری آہیں بخیۂ چاکِ گریباں ہو گئیں۔ یعنی جس طرح وہاں آہیں رک گئے پر تمنا میں شدت ہوتی ہے اسی طرح یہاں ہر سانس جو زندگی کے کم ہونے کی دلیل ہے آرزو کی نمود کرتی ہے۔ یہ قولِ محال بھی غالب کا خاص انداز ہے۔

خونِ دل و جگر سے ہے میری نوا کی پرورش
ہے رگِ ساز میں رواں صاحبِ ساز کا لہو

نکات و رعایات: موج، پانی، نشو و نما، پرورش۔ موج، خون، رگ، رواں، لہو۔ پرورش، رواں، لہو۔ نوا بہ معنی سامان اور ساز بہ معنی سامان کا بھی اشارہ موجود ہے۔ ساز، نوا۔ ان الفاظ کا غزل اور سرگذشت سے رشتہ ظاہر ہے۔ نوا رگِ ساز ہے اور دل و جگر ساز۔ اس کے علاوہ رگ ساز میں صاحب ساز کا لہو رواں ہونا اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کبھی کبھی مضراب کے بغیر ساز پر انگلیاں پھیرنے میں انگلیاں لہولہان بھی ہو جاتی ہیں اور مجاز حقیقت بن جاتا ہے۔

فرصتِ کشمکش مدہ ایں دلِ بے قرار را
یک دو شکن زیادہ کن گیسوے تاب دار را

نکات و رعایات: ردیف و قافیہ (بے قرار را، تاب دار را) میں ساز کے تاروں کی تھرتھراہٹ صاف سنائی دیتی ہے۔ خون دل و جگر کا رشتہ کشمکش سے ظاہر ہے۔ گیسوے تاب دار کا فقرہ گیسوے تاب دارِ دجلہ و فرات کی یاد دلاتا ہے جہاں حسین پیاسے شہید ہوئے تھے۔ یہاں بھی گیسوے تاب دار تسلیم جاں کا

بہانہ بن رہے ہیں اور شکن گیسو کی افزائش اس لیے ہے کہ دل دنگجر جو کشمکش اظہار غم میں خون ہو رہے ہیں انھیں شکنوں میں گرفتار ہو کر ہمیشہ کے لیے قرار پا جائیں۔ اس طرح یہ شعر اہلِ فراق کے لیے دوام ہے یہی ہے جا ملتا ہے۔

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

نکات و رعایات: لوح اور قلم کی رعایت سے کتاب کہنا سامنے کی بات تھی لیکن الکتاب اور اس کے ساتھ وجود کا لفظ ہمیں پھر نظم کے آغاز کی طرف لے جاتا ہے جہاں حسنِ ازل کی نمود ہے اور معرکہ وجود گرم ہے۔ آبگینہ کے ساتھ محیط اور حباب تو ٹھیک ہی ہے لیکن آسمان کو وسیع نہ ظاہر کر کے صرف آبگینہ رنگ کہنا دو معنی رکھتا ہے۔ یعنی رنگ بمعنی رنگ بھی ہے اور بمعنی شکل بھی ہے۔ اس طرح آسمان کی شکل آبگینے جیسی اور اس کا رنگ آبگینے جیسا ہلکا ہو جاتا ہے۔ گنبد کے ساتھ آب کا لفظ از خود وسعت کا تاثر پیدا کرتا ہے لیکن ایک مفہوم اور بھی ہے۔ ایک نثر تو یہ ہوگی کہ گنبد آبگینہ رنگ ریعنی آسمان، تیرے محیط میں حباب کی طرح ہے۔ دوسری نثر یہ بھی ہو سکتی ہے کہ تیرے محیط میں جو حباب ہے وہ گنبد آبگینہ رنگ ہے، یعنی تیرے سمندر کا ہر بلبلہ آسمان کے برابر ہے۔ دوسرے مفہوم کی روشنی میں محیط اور آسمان دونوں کی وسعت خود بہ خود قائم ہو جاتی ہے۔ وسعت کا یہ تاثر اس وقت اور مستحکم ہوتا ہے جب یہ مصرع "آیہ کائنات کا معنیِ دیریاب تو" کی طرف راجع کیا جائے کہ خود کائنات محض ایک آیت یا نشانی ہے اور تو اس کا مخفی و دیریاب معنی ہے، یعنی تو وہ چیز ہے جس کی محض ایک نشانی کائنات جیسی اتھاہ چیز ہے۔ ایسی صورت میں تیرے محیط میں تیرتے ہوئے حباب آسمان کے برابر ہیں تو حیرت کیا ہے۔

پانی اور نشو و نما کے جو استعارے اور پیکر پچھلے شعر میں قائم ہوئے تھے ان کی توسیع آبگینہ، محیط اور حباب سے ہوئی ہے۔ اگلے شعر میں پانی بمعنی زندگی اور نشو و نما کے ساتھ نور ریعنی چشمۂ نور جو پانی بھی ہے اور روشنی بھی ہے، ہمیں پھر اول بند کی طرف لے جاتا ہے۔

عالمِ آب و خاک کو تیرے ظہور سے فروغ
ذرۂ ریگ کو دیا تو نے طلوعِ آفتاب

نکات و رعایات: عالم، آب، خاک، ذرہ، ریگ، ظہور، فروغ، طلوع، آفتاب۔ فروغ بمعنی روشن

ہونا، آب و خاک کا روشن ہونا براہ راست دشت میں صبح چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں سے مربوط ہے۔ وہ ذرۂ ریگ جو نرم مثل پرنیاں تھا اب پرتو آفتاب سے مستفید ہو کر خود آفتاب بن گیا ہے۔ ؎ لہو خورشید کا ٹپکے اگر ذرے کا دل چیریں۔

شوکتِ سنجر و سلیم تیرے جلال کی نمود
فقرِ جنید و بایزید تیرا جمالِ بے نقاب

نکات و رعایات: جلال، جمال، ظہور، طلوع، نمود، فروغ، بے نقاب۔ عالم آب و خاک کے اعتبار سے شوکت سنجر و سلیم اور ذرۂ ریگ کے اعتبار سے فقر جنید و بایزید۔

شوق ترا اگر نہ ہو میری نماز کا امام
میرا قیام بھی حجاب، میرا سجود بھی حجاب

نکات و رعایات: مشہور حدیث کی طرف اشارہ ہونے کے علاوہ بے نقاب اور حجاب میں رعایت ہے۔ ایسی ہی رعایت شوق اور حجاب میں ہے۔ نماز، قیام، سجود میں رعایت بھی ہے اور تدریج بھی۔ اندرونی قافیہ (امام، قیام)

تیری نگاہ ناز سے دونوں مراد پا گئے
عقل غیاب و جستجو عشق حضور و اضطراب

نکات و رعایات: نگاہ کے اعتبار سے جستجو اور حضور، ناز کے اعتبار سے غیاب و اضطراب یعنی نگاہ کا وصف جستجو اور پھر حضوری ہے جب کہ ناز غیاب (بمعنی پردہ) اور پردہ اضطراب پیدا کرتا ہے۔

تیرہ و تار ہے جہاں گردشِ آفتاب سے
طبع زمانہ تازہ کر جلوۂ بے حجاب سے

نکات و رعایات: تیرہ و تار، گردش۔ تازہ کے اعتبار سے جلوۂ بے حجاب۔ اس لیے کہ صبح کی صفت تازگی ہے اور تیرگی کے بعد صبح ہوتی ہے۔ آفتاب گردش میں ہے یا دنیا کو گردش دے رہا ہے۔ جلوۂ بے حجاب پردۂ وجود کی چاکی سے مربوط ہے۔ آفتاب کی گردش میں گردش سیارہ کی کیفیت ہے یعنی ایسا ستارہ جو روشن نہیں رہ گیا۔ یہ احساس ہمیں عشق نہ ہو تو شرع و دیں بت کدۂ تصورات کی یاد دلاتا ہے کیونکہ عالم کا اصول کارگر عشق ہی ہے، وہ نہیں تو آفتاب بھی اپنی روشنی گنوا دے گا۔

تیری نظر میں ہیں تمام میرے گذشتہ روز و شب
مجھ کو خبر نہ تھی کہ ہے علم نخیل بے رطب

نکات و رعایات: تمام گذشتہ روز و شب کا فقرہ تمام سرگذشت کھوئے ہوؤں کی جستجو کی یاد دلاتا ہے۔ علم کا نخیل بے رطب اس نخیل سے مربوط ہے جس سے برگ بند اول میں ڈھل گئے تھے، کیوں کہ نواح کاظمہ میں برگ نخیل کے ڈھلنے (اب گرد یعنی CONFUSION سے پاک ہے ہوا کی معنویت اور بڑھ گئی) پر ہی یہ محسوس ہوا کہ میں جس درخت سے برگ و بار کا تمنائی تھا وہ تو بانجھ ہے۔

تازہ مرے ضمیر میں معرکۂ کہن ہوا
عشق تمام مصطفیٰ عقل تمام بولہب

نکات و رعایات: معرکۂ کہن جو ضمیر میں تازہ ہو رہا ہے زمین کے دوبارہ زندہ ہونے کا مرادف ہے اور ساتھ ساتھ ان واردات کا بھی حوالہ ہے جن کی تازگی کا ذکر دوسرے بند میں ہوا۔ پچھلے بند میں بھی طبع زمانہ کے تازہ کرنے کی درخواست وجود محمدی سے کی گئی ہے۔ ضمیر سے مراد CONSCIENCE کے علاوہ اندرونِ ذات بھی ہے (ضمیر یعنی چھپنے والا، چھپا ہوا) طبع زمانہ کی تازگی جو جلوۂ بے نقاب کے ذریعہ عمل میں آئے گی، در اصل اس معرکۂ کہن کا دوبارہ وجود میں آنا ہے جو حق اور باطل کے درمیان محض عجمی تخیلات میں نہیں بلکہ عربی مشاہدات میں کھیلا گیا تھا۔ ہوا جو گرد سے پاک ہے اور برگ نخیل جو ڈھلے ہوئے ہیں وہ بھی اسی نئی زندگی کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ بولہب کا لغوی مفہوم صاحب شعلہ ہے۔ ابولہب حسین ہوتے ہوئے بھی داخلی جمال کے مشاہدے سے محروم تھا۔ اسی طرح جس طرح جہاں گردش آفتاب بے روح کی بنا پر تیرہ و تار ہے۔ داخلی قافیہ (ہوا، مصطفیٰ)

گاہ بہ حیلہ می برد گاہ بزور می کشد
عشق کی ابتدا عجب عشق کی انتہا عجب

نکات و رعایات: ابتدا – حیلہ اور انتہا – زور۔ عشق انسان کو مغلوب کر لیتا ہے اور اسے اہل فراق بنا دیتا ہے۔ نظم کا آخری شعر اس خیال سے مربوط ہے۔ پہلے مصرعے میں اندرونی قافیہ اور دوسرے میں ترصیع۔

عالمِ سوز و ساز میں وصل سے بڑھ کے ہے فراق   وصل میں مرگِ آرزو ہجر میں لذتِ طلب

نکات ورعایات: نفس کی موج سے نشوونمائے آرزو اور وصل میں اس کی موت۔ اصل نفس کی موج وہی ہے جو وصل سے دور اور فراق سے نزدیک رکھے۔

عین وصال میں مجھے حوصلۂ نظر نہ تھا
گرچہ بہانہ جو رہی میری نگاہِ بے ادب

نکات ورعایات: نگاہ بے ادب اپنا زیاں کرتی ہے لیکن دل کے لیے ہزار سودا سی میں ہے۔ عین، نظر، نگاہ۔

گرمیِ آرزو فراق شورشِ ہائے ہو فراق
موج کی جستجو فراق قطرے کی آبرو فراق

نکات ورعایات: گرمی، شورش جستجو۔ موج، قطرہ، آبرو۔ موج سے آرزو کا نشوونما اور آرزو فراق ہے اس لیے قطرے جو مل کر موج بناتے ہیں ان کی آبرو (دونوں معنی میں) فراق ہی سے ہے۔ موج کی شورش میں گرمی ہے۔ وہ دریا بھی ہے آتش بھی، جس طرح دشت میں صبح کا سماں۔

مندرجہ بالا تجزیے سے ظاہر ہو گیا ہو گا کہ پوری نظم لفظی دروبست کا شاہکار ہے۔ خیالات کا انتشار اس قدر ہے کہ ایک ہی بند میں خیال جگہ جگہ بدلتا ہے۔ اس ظاہری بے ربطی کو ہیئتی وحدت دینے کے لیے اقبال نے ہر بند میں اشعار کی تعداد یکساں رکھی ہے اور پوری نظم ترکیب بند میں ہے۔ لیکن یہ کارگذاری بذات خود محض ایک مصنوعی وحدت پیدا کرتی ہے۔ انتشار کے باوجود نظم متحد اور مکمل اسی لیے بنی ہے کہ ہر مصرع ایک دوسرے سے لفظی اور اس طرح داخلی معنوی ربط رکھتا ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ لفظی دروبست اور رعایات اس نظم میں اتنی ہی ہیں جتنی میں نے اوپر بیان کی ہیں، یقین ہے کہ اور بھی ہوں گی لیکن ان کے مختصر بیان سے بھی میرے نظریے کی تصدیق ہوتی ہے کہ نظم اور خاص طویل یا نسبتاً طویل نظم میں اقبال کی فن کاری ایک طرح کی یکتائی رکھتی ہے جس کا بدل ممکن نہیں۔ نظم کی قوت دراصل اسی یکتائی میں ہے۔ اس طرح اقبال فلسفی یا مجذوب جو کچھ بھی ہیں اپنی صناعی اور مخصوص نظم سازی کے حوالے ہی سے اپنی شاعرانہ شخصیت کو قائم کرتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ ان کی شاعرانہ شخصیت ان کے مجذوب یا فلسفی ہونے سے قائم ہوتی ہے۔

اقبال کا تصوّرِ فن

وحید اختر

اردو میں آزاد، سرسید اور حالی نے جس مقصدی ادب کی تحریک کا آغاز کیا تھا، بظاہر اقبال اُس کے نمائندہ اور مبلغ نظر آتے ہیں۔ اسی نقطۂ نظر سے ادب کے سماجی، سیاسی کردار کے نقیب، حقیقت پسندی اور ترقی پسندی کے نقیب اُنھیں اپنا ہم نوا سمجھتے ہیں اور اس میں شک بھی نہیں کہ ادب کے اجتماعی منصب کا شعور ہماری شاعری میں اقبال ہی کے وسیلے سے قبولِ عام کی سند حاصل کر سکا۔ اس کے برخلاف وہ ناقدین و شعرا، جو ادب کی مقصدیت کے منکر ہیں۔ اقبال کی گہری داخلیت اور رومانی طرزِ احساس کو اپنے نقطۂ نظر سے ہم آہنگ پاکر باقی اقبال کو رد کر دیتے ہیں۔ اقبال کی جمالیات کے متعلق کوئی نظریہ پیش کرنا اتنا سہل نہیں۔ ہر بڑے شاعر کی طرح اقبال کے مطالعے کے لیے قدیم اور مروّجہ "شعریات" ناکافی ثابت ہوتی ہے۔ 'شعریات' فن کے عمومی اصولوں کو انفرادی کارناموں سے قطع نظر کرکے آفاقی کلیّوں کی صورت میں پیش کرتی ہے۔ شعریات کے اصولوں کی پابندی کلاسکیت ہے اعلیٰ سطح پر، اور روایت و قدامت پرستی ہے، عام سطح پر۔ سچی بات تو یہ ہے کہ ہر بڑا شاعر اپنی 'شعریات' اپنے ساتھ لاتا ہے۔ عمومی اصولوں کا اطلاق اس پر گمراہ کن ہو سکتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ کبھی کبھی شاعر کی اپنی تفسیرِ شعریات بھی اس کی رُوح کو سمجھنے میں رکاوٹ بن جاتی ہے۔ بیسویں صدی کے ہندوستان میں اروبندو نے شعریات پر بہت کچھ لکھا ہے لیکن اس مسئلے پر ان کی کتاب "شعرِ مستقبل"، کہیں کہیں خود ان کی شاعری کی نفی کرتی ہے۔ وہ شعر کی مقصدیت کا انکار کرتے

ہیں۔ متصوفانہ شاعری پر زمینی شاعری کو ترجیح دیتے ہیں۔ شعر میں فلسفے کے دخل کے خلاف ہیں، لیکن یہ سب باتیں خود ان کی شاعری میں موجود ہیں ـــــ شاعر، ہر نظریے، اور کبھی کبھی خود اپنے تراشے ہوئے نظریات سے بھی، اپنے تخلیقی عمل میں ماورا ہو جاتا ہے۔ یہی ماورائیت اعلیٰ شاعری کا جوہر ہے۔ اس لیے میں سمجھتا ہوں کہ شاعری یا فنون کے متعلق اقبال کی بکھری ہوئی آرا کو منضبط کرنے کے ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ خود ان کی شاعری کو اساس بنا کر ان کے نظریۂ فن کو سمجھا جائے۔

"بانگ درا" کا دیباچہ شاہد ہے کہ قیام لندن کے دوران اقبالؔ ترک شعر پر مصر تھے۔ شیخ عبدالقادر نے آرنلڈ کی تائید حاصل کر کے انھیں اس ارادے سے باز رکھا۔ وہ اپنا وقت شاعری کے بجائے کسی مفید کام میں صرف کرنا چاہتے تھے۔ انھیں یہ یقین دلایا گیا کہ وہ شعر کے ذریعہ ہی ملک و قوم کی مفید خدمت کر سکتے ہیں۔ اس کے بعد انھوں نے اس "مفید کام" کے لیے فارسی کو ذریعۂ اظہارِ خیال بنایا۔ اس سے بھی ان کے قدردانوں کو شکایت ہوئی، کیوں کہ گیسوئے اُردو اقبالؔ کی شانہ کشی سے منت پذیر ہونے کا متقاضی تھا۔ اس واقعے سے یہ سمجھنا کہ اقبالؔ برعکس مشورہ ملنے پر شعر گوئی ترک کر دیتے محض سطح بینی ہے۔ اقبالؔ فطرتاً شاعر تھے اور انھیں خود اعتراف تھا کہ وہ 'بے عمل' ہیں۔ میاں بشیر احمد کی روایت ہے کہ ایک بار انھوں نے کہا "ٹیگور عملی آدمی ہے اور اس کی شاعری امن و خاموشی کا پیغام دیتی ہے اور میری شاعری میں جد و جہد کا ذکر ہے، لیکن میں عملی آدمی نہیں ہوں۔" ٹیگور کے متعلق اقبالؔ کی رائے سے بحث نہیں، البتہ خود اپنے لیے انھوں نے جو کچھ کہا اس کی شہادت ان کی زندگی سے ملتی ہے۔ اقبالؔ کی 'بے عملی' درحقیقت ان کی تخلیقی فعالیت کا نقاب تھی۔ عمل کے میدان میں اکثر تخلیق کا عمل، جو خلوت گزینی اور دروں بینی کا متقاضی ہوتا ہے، رک جاتا ہے۔ اس کی قریبی مثال مخدوم ہیں جو تلنگانہ کی مسلح جد و جہد کے دوران ایک شعر بھی نہ لکھ سکے۔ اقبالؔ نے یہ جد و جہد اپنے اندرون میں کی ـــــ اور اس جہد کا اظہار سوائے شاعری کے اور کسی صورت میں ممکن نہیں تھا۔ اُن کی خود سے، زمانے سے اور خدا سے ستیز اُن کے کلام میں جاری و ساری ہے۔ اگر وہ اس داخلی ستیز کو خارجی جہد پر قربان کر دیتے تو شاید ہماری جہد آزادی کے بہت سارے رہنماؤں میں سے ایک ہوتے، مگر شاعر نہ ہوتے تو شاید کچھ بھی

نہ ہوتے۔ شاعری سے انھوں نے مفید کام لیا تو کس طرح؟ قوم و ملک کو بیدار کر کے یا خود شاعری کی نئی جہات و امکانات کو برائے کار لا کر شاعری کی مقصدیت کا ایک تصور تو یہ ہے کہ وہ سماجی آلۂ کار بنے۔ دوسرا اور زیادہ صحیح تصور یہ ہے کہ وہ خود اپنے مقصد کی تکمیل کرے۔ دونوں حیثیتوں سے ان کی شاعری مقصد کی تکمیل کرتی ہے۔ لیکن یہ مقصد ان پر اوپر سے لادا نہیں گیا تھا بلکہ ان کی "لسانی استعداد نے جو مانگا" (ابنِ عربی) انھوں نے وہی شعر کو دیا اور اس سے وہی کام لیا۔ اس طرح ان کے شعر کی مقصدیت داخلی تجربے کا تقاضا بن جاتی ہے۔ آرنلڈ مشورہ دیتے یا نہ دیتے اقبال شعر گوئی ترک کر ہی نہیں سکتے تھے۔ ان کا وجود شاعری کا متقاضی تھا۔

شیخ عبدالقادر نے اقبال کی برجستہ گوئی اور روانیِ طبع کا ذکر بڑی تفصیل سے کیا ہے مگر یہ کہنا صحیح نہیں کہ وہ ہر شعر یا نظم کو، جیسی وہ نازل ہوتی تھی، جوں کا توں قبول کر لیتے تھے۔ اس کے شواہد ہیں کہ وہ نہ صرف الفاظ اور ترکیبوں میں تبدیلی کرتے اور مشورۂ اصلاح قبول کرتے تھے، بلکہ نظموں میں بھی قطع و برید کرتے تھے۔ اقبال اپنی زبان پر "اہلِ زبان" کے اعتراضات سے بھی واقف تھے اور حتی المقدور محاورۂ اہلِ زبان کی پابندی کی کوشش بھی کرتے تھے۔ ایسا نہ ہوتا تو وہ داغ ایسے زبان کے شاعر، کا تلمذ اختیار نہ کرتے اور ان دوستوں سے جن کی زبان دانی پر اعتماد تھا مشورہ نہ کرتے۔ حبیب الرحمٰن خاں شیروانی کو لکھتے ہیں:

"نظرِ ثانی کے وقت آپ کی تنقیدوں سے فائدہ اٹھاؤں گا۔"[۱]

مولانا سید سلیمان ندوی سے کہتے ہیں:

> "صحت الفاظ و محاورات کے متعلق جو کچھ آپ نے لکھا ہے ضرور صحیح ہوگا لیکن اگر آپ ان لغزشوں کی طرف بھی توجہ کرتے تو آپ کا ریویو میرے لیے مفید ہوتا۔ اگر آپ نے غلط الفاظ اور محاورات نوٹ کر رکھے ہیں تو مہربانی کر کے مجھے ان سے آگاہ کیجیے کہ دوسرے ایڈیشن میں اس کی اصلاح ہو جائے۔"[۲]

۱؎ اقبال نامہ، حصہ دوم، دیباچہ شیخ عطاء اللہ، مطبوعہ شیخ محمد اشرف، لاہور، ۱۹۵۱ء، ص ۲۰

۲؎ ایضاً ص ۲۰-۲۱

ایک اور خط میں، مولانا سلیمان ندوی ہی کے نام، اپنی زبان کے لیے اساتذہ کی زبان سے جواز پیش کرتے ہیں:

> "مثالیں اساتذہ میں موجود ہیں ــــــ اگر آپ اجازت دیں تو لکھوں گا، محض یہ معلوم کرنے کے لیے کہ میں نے غلط مثالیں تو نہیں انتخاب کیں۔[۱]"

اقبال کے مکاتیب میں اپنی اردو اور فارسی شاعری پر اہلِ زبان کے اعتراضات کا جواب بھی ملتا ہے اور جواز میں اساتذہ کی اسناد بھی۔ وہ زبان کے استعمال میں محتاط تھے، البتہ جہاں انہوں نے تذکیر و تانیث کی غلطی کی ہے جیسے ع اشارہ پاتے ہی صوفی نے توڑ دی پرہیز وہاں وہ محاورے کی تقلیدِ محض کے قائل نہیں۔ اسی وقت اُن کو متہم قرار دیا گیا، لیکن اُن کے بعد اور خود اُن کے اثر سے شعری زبان میں جو انحراف ہوئے اور جنہیں نام نہاد اہلِ زبان شعرا جیسے جوش اور جگر نے "میں جائز سمجھتا ہوں" کہہ کر جائز ٹھہرایا، ان کی اغلاط کا بذاتِ خود جواز ہیں، زبان کی غلطی زبان کے جامد تصور کے لحاظ سے عیب سہی، لیکن اگر اظہار میں معاون ہو تو "ضرورتِ شعری" بن جاتی ہے۔ ترقی پسند اور جدید ادب نے جس طرح زبانِ شعر کو بدلا ہے وہ محض چند افراد کا شوقِ فضول نہیں بلکہ زبان کی تبدیلی کے وقتی تقاضے کا نتیجہ ہے۔ لیکن اس کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ زبان کی ہر غلطی تخلیقی اور تاریخی تقاضے کا جُز ہوتی ہو۔ جدید شاعری میں یہ غلطیاں بیشتر زبان پر عدم قدرت کا نتیجہ ہوتی ہیں کیوں کہ زبان تخلیقی عمل اور تاریخی تبدیلی سے ٹوٹتی اور مسخ نہیں ہوتی بلکہ بنتی ہے۔ اقبال کی شاعری میں لسانی انحراف کی اکثر مثالیں "بننے کا عمل" ہیں "ٹوٹنے کا عمل" نہیں۔ سلیمان ندوی کو "کور ذوق" کی ترکیب پر اعتراض تھا۔ لیکن یہی بے مزہ ترکیب ظہوری کے یہاں سے نکال کر اقبال نے پیش کی[۲] اور آج یہ اور ایسی کتنی ہی تراکیب اردو زبان و ادب کے موثر اظہار کا وسیلہ ہیں۔ اقبال نے صرف وجدانی کیفیت پر اعتبار نہیں کیا، انہوں نے زبان اور محاورے کا بھی احترام کیا۔ شعری زبان کی طرف ان کا یہ رویہ جدید اردو شعریات کے معماروں کی توجہ چاہتا ہے۔

---

[۱] اقبال نامہ، حصہ دوم، دیباچہ شیخ عطاء اللہ (مطبوعہ شیخ محمد اشرف، لاہور، ۱۹۵۱ء) ص ۲۱۰

[۲] ایضاً ص ۲۲

یہاں جملۂ معترضہ کے طور پر یہ کہتا چلوں کہ اقبالؔ پنجابی ہونے کی وجہ سے اہلِ زبان کی آمریت سے ڈرتے رہے حالاں کہ اُن کی بغاوت تخلیقی تھی۔ دہلی یا لکھنؤ کے چند خاندانوں کو اہلِ زبان سمجھنا ابتدائی زمانے میں شاید صحیح رہا ہو جب اُردو محدود تھی، حالاں کہ ایسا اس وقت بھی نہ ہو سکا۔ آج تو اہلِ زبان ہر اس شخص کو ماننا پڑے گا جس کی مادری زبان اُردو ہو ــــ اور شاید یہ بھی کافی نہ ہو ان کو بھی اہلِ زبان ماننا چاہیے جو اُردو میں اظہار پر قدرت رکھتے ہیں۔ پنجاب، دکن، بہار، بنگال، گجرات، بمبئی اور کشمیر کے محاورات بھی زبان میں آج اتنے ہی دخیل ہیں جتنے مخصوص اہلِ زبان کے ــــ محاورہ یا روزمرّہ جامد نہیں ہوتا، اس لیے ہر موقع پر قدما سے سند لی سکتی ہے نہ اس کی ضرورت ہے۔ اقبالؔ کو اس کا احساس تھا۔ لکھتے ہیں:

"شعر محاورے اور بندش کی درستی اور چستی ہی کا نام نہیں۔" [۱]

غالبؔ نے کہا تھا "شعر معنی آفرینی ہے، قافیہ پیمائی نہیں"۔ اقبالؔ معنی آفرینی کو محض چستِ بندش اور محاورے کی درستی سے نادرا سمجھتے ہیں۔ وہ زبان کی نشو و نما کے فطری تقاضوں پر نظر رکھتے ہیں۔ سردار عبدالرب نشتر کو ۲۳-۱۹۲۳ء میں لکھتے ہیں:

"زبان کو میں ایک بُت تصوّر نہیں کرتا جس کی پرستش کی جائے۔ بلکہ اظہارِ مطالب کا ایک انسانی ذریعہ خیال کرتا ہوں۔ زندہ زبان انسانی خیالات کے انقلاب کے ساتھ ساتھ بدلتی رہتی ہے اور جب اس میں انقلاب کی صلاحیت نہیں رہتی تو مردہ ہو جاتی ہے۔ ہاں تراکیب کے وضع کرنے میں مذاقِ سلیم کو ہاتھ سے نہ دینا چاہیے۔" [۲]

اسی مسئلے پر عبدالحق کو چودہ برس بعد لکھتے ہیں:

"زبانیں اپنی اندرونی قوتوں سے نشو و نما پاتی ہیں اور نئے خیالات و جذبات کے ادا کر سکنے پر ان کے بقا کا انحصار ہے۔" [۳]

یہی نہیں، وہ قوم کے زوال کو بھی لسانی فتوحات و ادبیات میں کارفرما دیکھتے ہیں۔ ایک خط

---

[۱] اقبال نامہ، حصہ دوم، دیباچہ شیخ عطاء اللہ (مطبوعہ شیخ محمد اشرف، لاہور، ۱۹۵۱ء) ص ۲۳

[۲] ایضاً ص ۵۳ [۳] ایضاً ص ۵۳

میں لکھا ہے:

"خود ہندوستان کے مسلمانوں کو دیکھیے کہ ان کے ادبیات کا انتہائی کمال لکھنؤ کی مرثیہ گوئی پر ختم ہوا۔" ؎

اس ایک جملہ میں دو نکات مضمر ہیں۔ ایک تو یہ کہ وہ مرثیے کو دورِ انحطاط کی پیداوار سمجھتے ہیں، دوسرے وہ اسے اردو ادبیات کا کمال بھی مانتے ہیں۔ اقبالؔ نے مرثیہ نہیں لکھا۔ لیکن اگر مسدسِ حالیؔ مسلمانوں کو مرثیہ ہے تو اقبالؔ کی شاعری کا بڑا حصّہ بھی عظمت رفتہ کا مرثیہ ہے۔ فرق یہ ہے کہ وہ اپنی مرثیہ خوانی سے عظمت کی بازیافت اور آتشِ رفتہ کے سراغ کا کام لینا چاہتے ہیں وہ کھوئے ہوؤں کی جستجو اس لیے کرتے ہیں کہ اپنے عصر کو گمشدگی سے بچالیں —— اس جستجو میں انہوں نے زبان کی کھوئی ہوئی تخلیقی نقالیت کو بھی کھوجنے اور اس سے کام لینے کی سعی کی۔ اس سعی میں انہوں نے "انحطاط پذیر ہندوستانی مسلمانوں کی ادبیات کے انتہائی کمال" "مرثیے" کے آہنگ اور زبان سے بھی فائدہ اٹھایا۔ اقبالؔ کی ابتدائی نظموں، خصوصاً "شکوہ" و "جوابِ شکوہ" اور مسدس کے فارم یا قصیدے کے اسلوب میں لکھی ہوئی اکثر نظموں میں انیسؔ کے لہجے اور زبان کی جھنکار صاف سنائی دیتی ہے۔ اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ انھوں نے اپنے بعد آنے والوں کی طرح کسی صنف یا طرزِ اظہار کو انحطاط یا قدامت کی پیداوار سمجھ کر یکسر نظر انداز نہیں کیا۔ بلکہ اپنے لہجے کی تشکیل کے لیے ہر مناسب امر سے کام لیا ہے۔ یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ اقبالؔ کا زبان اور شعر کا تصوّر محدود نہیں تھا۔ انہوں نے غالبؔ اور حالیؔ کے ساتھ داغؔ کی قدر کی۔ رومی، عطار، حافظ، محمود شبستری، سنائی، عرفی، نظیری، قرۃ العین طاہرہ، بیدل، خاقانی، خوشحال خاں خٹک، غنی کاشمیری، صائب اور ایسے دوسرے بہت سے مشرقی شاعروں کے ساتھ شکسپیر، گوئٹے، ورڈس ورتھ، دانتے، ایمرسن، لانگ فیلو وغیرہ سے بھی استفادہ کیا ہے۔ ان کے کلام میں جن شاعروں کے نام یا حوالے ملتے ہیں، وہ مختلف النوع ہیں، لیکن اکثر کے یہاں وہ تخلیقی حرکیت ملتی ہے جو اقبالؔ کا مقصودِ شعر تھی۔ یہ تخلیقی حرکیت اقبالؔ کے مجموعی فلسفۂ حیات وکائنات

؎ اقبال نامہ، حصہ دوم، دیباچہ شیخ عطاء اللہ (مطبوعہ شیخ محمد اشرف، لاہور، ۱۹۵۱ء) ص ۴۷

کے فنی اظہار ہی کا نام ہے۔ اقبالؔ، بیدلؔ کو غالبؔ پر اس لیے فوقیت دیتے ہیں کہ بیدلؔ کا تصوف حرکی ہے اور غالبؔ کا سکونی۔ کہتے ہیں:

"بیدلؔ کے کلام میں خصوصیت کے ساتھ حرکت پر زور ہے۔ یہاں تک کہ اس کا معشوق بھی صاحبِ خرام ہے۔ اس کے برعکس غالبؔ کو زیادہ تر اطمینان و سکون سے الفت ہے۔ بیدلؔ نے ایک شعر میں "خرام می کاشت" کی ترکیب استعمال کی ہے۔ گویا سکون کو بھی بہ شکلِ حرکت دیکھا ہے۔" [۱]

اقبالؔ نے جس غالبؔ کو منتخب کیا ہے، وہ یک گونہ بے خودی میں سرشار تصورِ جاناں کیے ہوئے نہیں بیٹھا ہے بلکہ قاعدۂ آسماں کو گردش دے رہا ہے۔ "جاوید نامے" میں 'فلکِ مشتری' پر غالبؔ یہ غزل پڑھتے ہوئے ملتے ہیں ؎

ز حیدریم من و تو، زما عجب نبود گر آفتاب سوئے خاوری بگردانیم

اس غزل میں جس طرح پوری کائنات انسان کی تخلیقی لے پر ناچتی دکھائی دیتی ہے، وہ اقبالؔ کا پسندیدہ آہنگِ شعر ہے۔ انھوں نے غالبؔ اور بیدلؔ کے موازنے میں غالبؔ سے ناانصافی کی تھی لیکن جاوید نامے میں غالبؔ کو حلاجؔ اور طاہرہؔ کے ساتھ حرکت کا پیامبر دکھا کر اس کی تلافی کر دی ہے۔ وہ غالبؔ ہی سے کہلواتے ہیں ؎

شاعراں بزمِ سخن آراستند این کلیمان بے ید بیضا ستند
آنچہ تو از من بخواہی کافری است کافری کو ماورائے شاعری است [۲]

حافظؔ کی شاعری پر اُن کا بنیادی اعتراض یہی تھا کہ اس میں حرکت و فعالیت کی جگہ انحطاط زائیدہ بے خودی کا عنصر غالب ہے۔ حافظؔ پر ان کی تنقید درست نہیں۔ مگر یہ تنقید یہاں اس لیے اہم ہے کہ ہم اس کی مدد سے اقبالؔ کے نظریۂ شعر کو سمجھ سکتے ہیں۔ اقبالؔ کی لفظیات اور نشاطیہ آہنگ پر حافظؔ کا گہرا اثر ہے، اسی طرح جیسے انیسؔ کا۔ وہ دونوں کے شعر کی روح سے متفق نہ ہوتے ہوئے بھی ان کے اسالیب کے امکانات کو برتتے ہیں۔ حافظؔ کا اثر انھوں نے

---

[۱] ملفوظات مرتبہ محمود نظامی (اقبال سے ایک ملاقات: حمید احمد خاں) نراین دت سہگل لاہور، طبع اوّل ص ۱۲۲ [۲] جاوید نامہ (انتظامی مشین پریس، ۱۹۴۵ء) ص ۱۴۸-۱۴۹

گوئٹے کے توسط سے بھی قبول کیا ہے۔ لیکن ان کے تخلیقی عمل نے اس اثر کی قلبِ ماہیت کردی ہے۔ شعر کی حرکیت مجبوب ہونے کی بنا پر ہی وہ حلاج کی زبان سے نیظریؔ کو یوں خراجِ تحسین پیش کرتے ہیں ؎

بہ مُلکِ جم ندہم مصرعِ نظیریؔ را　　کسے کہ کشتہ نہ شد از قبیلۂ ما نیست[1]

عُرفیؔ کے فن کا نچوڑ بھی انھیں اسی ایک شعر میں ملتا ہے، جسے انھوں نے الفاظ بدل بدل کر اپنے یہاں کئی جگہ دُہرایا ہے ؎

نوا را تلخ تر می زن چوں ذوقِ نغمہ کم یابی
حُدی را تیز تر می خواں چوں محمل راگراں بینی

شیکسپیئر پر لکھتے ہوئے اس کے اِس وصف پر زور دیتے ہیں کہ فطرت کے "حفظِ اسرار" کی سعی کے باوجود وہ سراپردۂ ہستی کا محرم بن گیا تھا ؎

ہے ترے فکر فلک رس سے کمالِ ہستی
کیا تری فطرتِ روشن تھی مآلِ ہستی

اقبالؔ کے لیے شعر کی تخلیقی حرکیت محض فن کے دائرے میں نہیں رہتی بلکہ وہ کائنات کی حرکیت اور انسان کی تخلیقی فعالیت سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ انھیں یہ خصوصیت رُومی کے یہاں سب سے نمایاں نظر آئی، اس لیے انھوں نے مولانا روم کو دنیا کے تمام شاعروں میں سے اپنی رہنمائی کے لیے چُن لیا۔ خود اقبالؔ کے کلام، خصوصاً بالِ جبریل، ضربِ کلیم، زبورِ عجم اور جاوید نامہ کی تخلیقات میں لفظوں کے دروبست اور بحر کے انتخاب سے حرکت کا آہنگ پیدا ہوتا ہے۔ ان کی بہترین اردو نظمیں ذوق و شوق، شعاعِ امید، مسجدِ قرطبہ اور ساقی نامہ حرکت کا بھی آہنگ رکھتی ہیں۔ یہ حرکت شعر کا محض داخلی آہنگ نہیں۔ وہ اس کی لے حرکی کائنات کی تغیر آفرینی اور انسانی تخلیقیت کی انقلاب آفرینی سے ملا دیتے ہیں۔ ان کے شعر کا یہ مخصوص و منفرد آہنگ ان کی روح کا نغمۂ تخلیق ہے، جو شاعروں کے وسیلے سے زمان و مکان پر فتح پانا

---

[1] جاوید نامہ (انتظامی مشین پریس، ۱۹۴۵ء) ص ۱۳۵

چاہتا ہے۔

اقبالؔ کے عہد کے لیے ہندوستان میں فن برائے فن اور فن برائے زندگی کی بحث نئی تھی۔ خواجہ عبدالوحید لکھتے ہیں کہ 'ادبِ لطیف' کی تعریف کے جواب میں اقبالؔ نے کہا کہ:

"اگرچہ آرٹ کے متعلق دو نظریے ہیں۔ اوّل یہ کہ آرٹ کی غرض محض حسن کا احساس پیدا کرنا ہے، اور دوم یہ کہ آرٹ سے انسانی زندگی کو فائدہ پہنچنا چاہیے۔ ان کا ذاتی خیال یہ ہے کہ آرٹ زندگی کے ماتحت ہے۔ ہر چیز کو انسانی زندگی کے لیے وقف ہونا چاہیے اور اس لیے ہر وہ آرٹ جو زندگی کے لیے مفید ہو اچھا اور جائز ہے اور جو زندگی کے خلاف ہو، جو انسانوں کی ہمتوں کو پست اور ان کے جذباتِ عالیہ کو مردہ کرنے والا ہو قابلِ نفرت و پرہیز ہے اور اس کی ترویج حکومت کی طرف سے ممنوع قرار دی جانی چاہیے۔" [۱]

یہاں اقبالؔ فن کی مقصدیت کے اتنے کٹر حلیف بن گئے ہیں کہ وہ آمرانہ حکومتوں کی طرح اس پر احتساب کی تائید کرتے ہیں۔ اسی ذیل میں وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ حکومت کا سب سے بڑا فرض افراد کے اخلاق کی حفاظت ہے۔ [۲] لیکن یہ بھول جاتے ہیں کہ جمہوریت میں حکومت کے اخلاق کی نگہداشت کا فرض افراد پر بھی عاید ہوتا ہے۔ اقبالؔ کی نظر میں قرآن کا وہ نظریہ شعر تھا جو شعرا کو دو صفوں میں تقسیم کرتا ہے۔ تلامذۂ رحمٰن اور تلامذۂ شیطان۔ وہ رحمانی تلمذ کو ہی حقیقی شعر کی پہچان مانتے ہیں۔ لیکن دل چسپ بات یہ ہے کہ اپنے کلام میں ابلیس کے انکار، اور کربِ آزادی و تخلیق سے فیضان حاصل کر کے اُسے "خواجۂ اہلِ فراق" بھی مانتے ہیں۔ اقبالؔ کے تصوّرِ فن کی اخلاقیت جامد اخلاق کے تصوّر کی تابع نہیں، ان کا تصوّرِ اخلاق بھی حرکی اور کشادہ ہے۔ برگساں کی OPEN MORALITY کی طرح۔ وہ افلاطون کی طرح شاعری اور فنونِ لطیفہ کو مخرّبِ اخلاق سمجھ کر ریاست سے باہر نہیں کرتے بلکہ اسے اپنی مثالی ریاست میں اقدارِ حیات

---

۱ ملفوظات (یاد ایام): خواجہ عبدالوحید ص ۱۴۷ - ۱۴۵

۲ ایضاً ص ۱۴۵

کی تشکیل کا آلۂ کار بنانا چاہتے ہیں۔ شاعری کی نارسائی اور بے حضوری پر اقبال کے خیالات سے یہ گمان ہو سکتا ہے کہ وہ افلاطون اور ہیگل کی طرح شعر کو علم کی ادنیٰ ترین سطح مانتے تھے۔ خود کہتے ہیں ؎

فلسفۂ و شعر کی اور حقیقت ہے کیا
حرفِ تمنا جسے کہہ نہ سکیں رُو برو

لیکن اسی کے ساتھ ان کے یہاں یہ خیال بھی جگہ جگہ ملتا ہے کہ رُو برو حرفِ تمنا کہہ سکے تو وہ کائنات کے راز فاش کرنے میں جزوِ پیغمبری بن جاتا ہے۔ جہاں اقبال نے افلاطون کے فلسفے کو عمومی طور پر رد کیا ہے وہیں اس کے نظریۂ شعر کی بھی تردید کی ہے۔ شعر نقل کی نقل نہیں، اگر وہ نقل رہتا ہے تو بے حضور ہے اور شعر نہیں۔ شعر کائنات کو اپنی تخلیقی قوت سے نئی ترکیب دیتا ہے، یہاں وہ ارسطو کے ہم خیال ہیں۔ جہاں وہ خدا کی خلّاقی کے رُوبرو انسان کی خلّاقی کو کھڑا کرتے ہیں وُہاں تمنّا کی جرأت و بے باکی ان سے یہ کہلواتی ہے ع تو شب آفریدی، چراغ آفریدم —— یہ انسان کی خلّاقی ہے جو مٹّی سے ایاغ اور صحراؤں سے گلستان تخلیق کرتا ہے کہساروں کے لیے اس کا شرر تیشہ اور اندھیروں کے لیے اس کی تخلیقیت چراغ بن جاتی ہے۔ ہندوستانی اور اسلامی فلسفوں میں علم کی مثال نور سے دی گئی ہے۔ یہ نور محض اندھیرے کو دور کر کے اشیاء و مظاہر کے خد و خال ہی روشن نہیں کرتا، بلکہ تخلیق کی سطح پر شجرِ نور بن کر فن کے برگ و بار بھی لاتا ہے۔ شاعری اُن کے لیے یہی شجرِ نور ہے جو رحمانی ہوتے ہوئے بھی زمین میں اپنی جڑیں پیوست کیے ہوئے ہے۔ اس کی زد پر افلاک بھی ہیں اور اس کی دسترس میں ابدالآباد بھی۔ اقبال شوپنہار کی طرح شعر کو تخلیقی ارادے کا جوہر مانتے ہیں جو فطرت کے اندھے ارادے پر غالب آجاتا ہے لیکن وہ شوپنہار کی طرح فن کو سکون کی پناہ گاہ نہیں سمجھتے بلکہ اسے تسخیرِ کائنات کا جدلیاتی عمل مانتے ہیں

اقبال ہر اس نظریۂ فن کو رد کرتے ہیں جو محض سکون بخش ہو یا جس کا واحد مقصود احساسِ حُسن ہو۔ انھوں نے جمالیت پسندوں (AESTHETES) کے نظریۂ فن برائے فن ہی کو رد نہیں کیا بلکہ حسن کو ایسی قدر بھی مانا ہے جو خالص موضوعی نہیں۔ بلکہ معروض و موضوع کے باہمی رشتے سے پیدا ہوتی ہے۔ یہاں وہ قدر کے جدید ترین حرکی اور اضافی تصوّر کی پیش قیاسی کرتے ہیں۔ حفیظ ہوشیار پوری کا بیان ہے کہ میں نے اقبال کے سامنے قدر کے یہ دو نظریے پیش کیے تھے:

۱۔ قدر ایک خارجی حقیقت کے انکشاف کا نام ہے۔ جس کا منبع نفسِ انسانی کی حدود سے باہر ہے، رادھا کرشنن کے الفاظ میں روحِ مطلق ہے۔

۲۔ قدر نفسِ انسانی کی تخلیق ہے اور اس سے باہر اس کا وجود نہیں یا رادھا کرشنن کے لفظوں میں قدر نفسِ غیر مطلق کی استعداد کا انتہائے کمال ہے۔

اقبال نے کہا یہ دونوں نظریے درست ہیں کیوں کہ یہ ایک ہی تصویر کے دو رُخ ہیں اور تصویر ان میں سے کسی ایک کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتی۔ قدر کا وجود بیک وقت خارجی اور داخلی ہے۔ اور اس کو محض خارجی یا محض داخلی تصور کرنے کی بنیاد اس غلطی پر ہے جس میں مغرب اور مشرق دونوں شریک ہیں۔ کوئی خالص مادّی یا کوئی خالص روحانی نقطۂ نظر قدر کی ماہیت کی تسلّی بخش تشریح نہیں کر سکتا۔ فلسفے کی روایت یہ ہے کہ وہ عام طور پر رُوح اور مادّے دونوں میں سے ایک کو حقیقت تصوّر کرکے اور دوسرے کو سراب سمجھ کر ترک کرتا رہا ہے حالاں کہ دونوں کے امتزاج کا نام حقیقت ہے۔ یہی روایتی غلطی مسئلۂ قدر پر بھی اثر انداز ہوئی ہے اور اس لیے یہ دو متضاد نظریے پیدا ہو گئے ہیں۔ قدر کا سرچشمہ خارجی ہے لیکن اس کی تخلیق میں انسانی استعداد کا بہت بڑا حصّہ ہے۔[۱]

اس طرح اقبال فن کار کی انفرادیت کو بھی تسلیم کرتے ہیں۔ یہی فن اور سائنس کا فرق ہے کہ دو سائنس داں اپنے اپنے مشاہدات و تجربات سے ایک ہی 'قانونِ فطرت' اخذ کر سکتے ہیں، مگر دو آرٹسٹ بعینہٖ ایک ہی چیز نہیں بنا سکتے۔[۲] اس جگہ یہ نکتہ بھی مضمر ہے کہ فن کار فطرت کا اپنے طور پر انکشاف ہی نہیں کرتا بلکہ اسے انفرادی طور پر تخلیق بھی کرتا ہے۔ فن اور فن کار کی انفرادیت اور خلاّقیت کا یہ تصور اقبال کو عہدِ جدید کے وجودی مفکّرین (EXISTENTIALISTS) سے قریب لے آتا ہے۔ یہ امر بھی حیرت ناک ہے کہ انھوں نے اپنے فلسفے میں انفرادیت کے تحفظ (خودی کی بقا و نشوونما) انسانی آزادی اور خلاّقیت پر اتنا ہی زور دیا ہے جتنا وجودیئین کے یہاں ملتا ہے۔

۱۔ ملفوظات (یادِ ایام: خواجہ عبدالوحید) ص ۱۳۰-۱۳۱ ۲۔ ایضاً ص ۱۳۱

اب تک جو بحث ہوئی ہے اس سے چند باتیں سامنے آتی ہیں:

اقبال فن کو زندگی کا آلۂ کار مانتے ہیں۔ جس کا مقصد زندگی کی حرکیت کو تیز کرنا اور انسانی مقاصد کے تابع رکھنا ہے۔ یہ مقصدیتِ شعر خود تخلیقی عمل کا تقاضا ہے۔ فن میں قدر، خواہ حسن کی ہو یا اخلاق کی ہو کائنات کے قانونِ حرکت و تغیر سے متعین ہوتی ہے۔ قدر نہ خالص مادی ہے نہ خالص روحانی۔ اقبال روح و مادہ کی معنویت کے منکر ہیں ان کا تصورِ کائنات وحدیتی ہے۔ روح اور مادے میں جدلیاتی ربط ہے۔ یہ ایک ہی حقیقت کے دو پہلو ہیں جو جامد اور مطلق نہیں۔ حقیقت عدم ہے نہ ہستی۔ بلکہ نمود (BECOMING) فن کا سرچشمہ خارجی ہے مگر فن کار کی انفرادی استعداد اس کی اقدار کی تخلیق کرتی ہے۔ فن کو حرکی ہونا چاہیے۔ اپنے داخلی آہنگ میں بھی اور خارجی تاثر میں بھی۔ اقبال فن کار کی آزادی کا احترام کرتے ہیں، اگرچہ وہ اپنے کسی اونگھتے ہوئے لمحے میں اس پر حکومت کے احتساب کی بھی بات کرتے ہیں مگر ان کا تصورِ حریت، اس میں مانع آتا اور اس خیال کی نفی کرتا ہے۔

فن کا یہ تصور اقبال کے فلسفۂ حیات کا منطقی نتیجہ ہے۔ وہ کائنات کو حرکی ارتقا پذیر اور مسلسل تخلیقی عمل مانتے ہیں۔ زماں کائنات کی اسی تخلیقی قوت کا مظہر ہے جو انائے مطلق کے ارادے کا اظہار ہے۔ مکاں بھی اسی کا اظہار ہے۔ انسان اپنی اصل میں خدا کی صفتِ تخلیق کا مظہر ہے۔ نہ کائنات میں میکانکی جبر ہے نہ انسان کے ارادہ و عمل میں۔ ارتقا تخلیقی یا فجائی ہے، میکانکی نہیں۔ انسان زماں اور ارتقا کے عمل میں شریکِ فاعل ہے۔ وہ آزاد ہے، خلاق ہے اور اپنی خودی کے اثبات و نشو و نما کے وسیلے سے نفسِ لامحدود سے رشتہ قایم کرتا ہے، جو عینیت نہیں، مگر اسے اپنی تقدیر کا معمار بنا دیتا اور ابدیت سے ہم کنار کرتا ہے۔ اگر اقبال کے اشعار کا گہرا تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ وہ فن کو بھی انہی انسانی اوصاف سے متصف مانتے ہیں۔ جس فن میں یہ اوصاف نہ ہوں، وہ ناقص ہے۔

اقبال نے اسلامی تہذیب کی روح کو یونانی کلاسیکیت کے منافی مانا ہے۔ ان کے نزدیک کلاسیکیت کے خلاف یہ روحانی اور تصوراتی بغاوت ہے۔ اس بغاوت کی قوتِ محرکہ "اجتہاد" ہے۔ اسی اصول کا وہ فن پر اطلاق کرتے ہیں۔ اسی لیے اقبال نے کلاسیکیت کے خلاف

بغاوت کی۔ ان کے فن کو بحیثیت مجموعی 'مخالفِ عقلیت روحانیت' کا اظہار سمجھنا چاہیے! اس کی قوتِ محرکہ بھی اجتہاد ہے جو روایت پسندگی اور قدامت پسندی سے بغاوت کرتا اور جہانِ تازہ کی افکارِ تازہ سے تخلیق کرتا ہے۔ اقبال کے لیے فن بھی کلاسکیت سے بغاوت ہے۔ چونکہ ان کا رُخ ایک طرف کھوئے ہوؤں کی جستجو کی طرف ہے اور دوسری طرف مستقبل کی تعمیر کی سمت، اس لیے ان کے فنی روّیے کو رومانی مستقبلیت (ROMATIC FUTURISM) بھی کہا جا سکتا ہے۔

اقبال نے نبی اور صوفی کا امتیازی وصف یہ بتایا ہے کہ نبی صوفی کی طرح صرف اپنی نجات نہیں چاہتا، وہ معراج سے واپس آتا ہے تاکہ انسانوں پر بھی حقیقت کا انکشاف کرے۔ جن مستشرقین نے رسولِ اکرمؐ کو نعوذ باللہ نفسی مریض (PSYCHOPATH) کہا ہے، ان کے جواب میں اقبال کہتے ہیں کہ اگر ایک نفسی مریض انسانی تاریخ کے دھارے کو بدل سکتا ہے تو اس نفسی مظہر کی تحقیق ضروری ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ علم الاقوام کی رُو سے ایسا مریض انسانی معاشرے اور تاریخ کی تشکیل میں ایک جان دار عامل ہوتا ہے۔ وہ حقایق کی اضافہ بندی کر کے علل دریافت نہیں کرتا بلکہ زندگی اور اس کی حرکت کو اس طرح متصوّر کرتا ہے کہ انسانی اعمال کے لیے نئے اوضاع تخلیق کرے۔ اس میں شک نہیں کہ اس طریقے میں کھائیاں اور التباسات ہیں مگر ویسے ہی جیسے سائنسی طریقے میں ہیں[۱]۔ نبوت پر اس کا اطلاق تو کافرانہ جرأت مندی ہے۔ لیکن اس کا اطلاق فن کار پر ضرور ہو سکتا ہے۔ شاعر کا کام پیغمبر کی طرح اپنے مذہبی تجربے کو اظہار کی زبان دینا اور اسرارِ کائنات کو فاش کرنا ہے۔ اس کا تجربہ غیر عقلی اور غیر تجزیاتی ہونے کی وجہ سے مذہبی تجربے کے مماثل ہے۔ وہ اپنے اس تجربے کو فن کی زبان دے کر حیات و کائنات کی حرکت کو اپنی گرفت میں لیتا اور انسانی اعمال کے لیے اوضاع تخلیق کرتا ہے۔ شاید اسی لیے اقبال نے عشق اور خلاقِ فن کارانہ قوت کو 'جنوں' کا نام دیا ہے اور صاحبِ جنوں

۱؎ RECONSTRUCTION OF RELIGIOUS THOUGHT IN ISLAM: IQBAL (ORIENTAL PUBLISHERS, 1975) P. 189

ہونے کی دعا مانگی ہے۔

اقبالؔ فرائیڈ کی ہمہ جنسی تعبیر مذہب و فن کو رد کرتے ہیں۔ مگر ینگ (JUNG) کے اجتماعی لاشعور اور بنیادی ٹائپ (ARCHETYPE) کے نظریے کا مذہب اور فن پر اطلاق کرتے ہیں۔ اس کا کہنا ہے کہ فن کی اصل یا ہییت، مذہب کی طرح نفسیات کا موضوع نہیں بن سکتی۔ لیکن فن کی ہیئت کا عمل (یعنی تخلیقی عمل) نفسیات کا موضوع بن سکتا ہے[۱۵]۔ اقبال ینگ کے نتائج سے پوری طرح اتفاق نہ کرنے کے باوجود اس کی نفسیات کے ذریعہ مذہبی تجربے اور فن کو سمجھنے کی اہمیت تسلیم کرتے ہیں اور یہ بھی مانتے ہیں کہ فن کا تخلیقی تجربہ مذہبی تجربے سے مشابہ ہے۔ اسی لیے اقبالؔ نے صحائف کی استعاراتی اور علامتی زبان کی بھی فن کارانہ انداز میں توجیہہ کی ہے۔ قرآن کی زبان کی استعاراتی توجیہہ اُن کے فن کو سمجھنے کی ایک اہم جہت کی نشان دہی میں معاون ہوسکتی ہے۔

ہبوطِ آدم کا قصہ قدیم دنیا کے تمام ادبوں میں ملتا ہے۔ اس قصے کی سامی صورت تک خود کو محدود رکھتے ہوئے، اقبالؔ کہتے ہیں کہ یہ ماننا پڑے گا کہ اس کی ابتداء دنیا میں انسانی دکھ کی بہتات کے احساس سے ہوئی۔ اس احساس نے زندگی کا قنوطی نظریہ پیدا کیا، جو فطری تھا۔ ایک قدیم بابلی تصویر میں ہمیں سانپ (علامتِ ذکر)، درخت اور عورت نظر آتی ہے، جو مرد کو سیب (دوشیزگی کی علامت) پیش کر رہی ہے۔ اس کے معنی واضح ہیں "انسانی جوڑا اپنے جنسی فعل کی سزا میں عالمِ قدس سے زمین پر اتارا گیا۔ قرآن نے اس قصے کو جس طرح پیش کیا ہے اگر اس کا تقابل عہد نامہ عتیق کی کتاب پیدائش سے کیا جائے تو قرآنی نظریے کا فرق اور مقصد دونوں واضح ہو جائیں گے۔ قرآن نے سانپ اور پسلی کی کہانی کو نظر انداز کیا ہے۔ سانپ کو قصے سے محذوف کرنا اس کا ثبوت ہے کہ قرآن زمین پر نزول آدم کو جنسی فعل کی سزا بتا کر زندگی کا قنوطی نظریہ پیش کرنا نہیں چاہتا۔ قرآن میں اس قصے کی نوعیت عہد نامہ عتیق کی طرح تاریخی نہیں۔ قرآن نے عموماً بشر اور آدم کے الفاظ استعمال کیے ہیں۔ آدم عمومی معنی میں ہے۔

---

۱۵ IBID - P 190

یہاں آدم اور حوا اسمائے خاص نہیں[1]۔ قرآن میں دو اشجار کا بیان ہے۔ شجر اور شجرِ ابدیت۔ آدم و حوا نے دونوں کا پھل چکھا جبکہ عہد نامۂ عتیق میں انسان دوسرے شجر تک نہیں پہنچ سکا جس کے اطراف ایک شعلہ آرا تلوار رقصاں و جولاں پہرہ دے رہی ہے۔ عہد نامہ، زمین کو لعنت گاہ قرار دیتا ہے اور قرآن منفعت خانہ مانتا ہے[2]۔

اقبالؔ اس قرآنی قصے سے یہ نتائج اخذ کرتے ہیں کہ آدم کا جنت سے سفر اس کی تشنگیٔ علم کا سفرِ جستجو ہے، وہ بتاتے ہیں کہ یہ قصہ اُن آیات کے فوری بعد مذکور ہوا ہے جن میں انسانی فضیلت کا بیان ہے۔ یعنی یہ تشنگیِ علم، جو جنت سے زمین پر آنے کی محرک ہے، انسان کی فضیلت کی دلیل ہے۔ دوسرا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ انسان افزایش نسل کے لیے زمین پر آیا۔ تیسرے یہ کہ انسان میں زندگی کرنے کی بے پناہ خواہش بحیثیت ایک حقیقی فرد کے اُسے زمین کی کارگہ عمل میں کھینچ لائی[3]۔

ہبوطِ آدم کے قرآنی قصے اور اس سے اقبالؔ کے اخذ کردہ نتائج کی روشنی میں خود اقبال کے تصورِ انسان کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ ان کی شاعری میں یہی استعاراتی زبان ہے جس میں معانی کی کئی تہیں ہیں۔ جنّت سے آدم کا سفر اور روحِ ارضی کا استقبالِ آدم اسی گہری معنویت کے حامل ہیں۔ زمینی زندگی انسان کی جستجو کا تخلیقی سفر ہے جو اپنی تکمیل تک خدا کو بھی انتظار کرنے کا مشورہ دیتا ہے۔ اسی طرح اقبالؔ نے برزخ کو حیات و موت کا درمیانی تعطّل مانا ہے اور حشر کو آفاقی مظہر۔ وہ قیامت کے معینہ دن کے زیادہ قائل نہیں، قیامت تو ہر لمحہ برپا ہوتی رہتی ہے[4]۔ برزخ زمان و مکاں کی طرف انسانی انا کے رویّے کی تبدیلی سے بھی عبارت ہو سکتا ہے اور اسے شعور کی دو سطحوں کی درمیانی دہلیز بھی کہا جا سکتا ہے[5]۔ اقبالؔ کی ان استعاراتی توجیہات سے ایک تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ فن کو

۱۔ IBID - P-83-84

۲۔ IBID - P.85

۳۔ IBID - P. 85-88

۴۔ IBID - P. 116

۵۔ IBID - P. 119

نفسیات کی جدید اصطلاحوں کی زبان میں سمجھنے کی اہمیت تسلیم کرتے تھے۔ انھوں نے مذہبی فکر کی تشکیلِ نو میں جا بجا نفسیات اور نفسیاتی طریقے کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے۔ دوسرے یہ کہ وہ شعر کی زبان کو سادہ بیانیہ زبان نہیں سمجھتے بلکہ استعارات وعلامات کی زبان سمجھتے ہیں۔ شعری علایم ایک تہذیب کی دین ہوتے ہیں اور استعارات کی تخلیق میں فن کار کا انفرادی تجربہ بھی استعداد کے مطابق کار فرما رہتا ہے۔ بالفاظ دیگر علایم و استعارات کی تشکیل اجتماعی لاشعور اور انفرادی شعور مل کر کرتے ہیں۔

اقبال کے فلسفہ وفن کا مرکز انسان ہے۔ وہ فلسفے میں اثباتِ خودی پر زور دیتے ہیں اور فن میں اس کے تخلیقی اظہار پر۔ یہ تخلیقی اظہار شعر کی تخلیق نہیں بلکہ خودگری اور آدم گری ہے۔ سروشِ آسمانی ندا نہیں، یہ انسانی انا کی صدائے تخلیق ہے جو تمام کائنات کو دمادم نغمۂ کن فیکون سنا رہی ہے۔ جاوید نامے میں سروش کا جلوہ اس طرح دکھاتے ہیں

گفت ایں پیکر چو سیمِ تابناک — زاد در اندیشۂ یزدانِ پاک
بازبے تابانہ از ذوقِ نمود — در شبستانِ وجود آمد فرود
ہمچو ما آوارہ و غربت نصیب — تو غریبی، من غریبم، او غریب
شانِ او جبریل و نامش سروش — می برد از ہوش و می آرد بہ ہوش
غنچۂ ما را کشود از شبنمش — مردہ آتش زندہ از سوزِ دمش
زخمۂ شاعر مباز دل از دست — چاک ہا در پردۂ محمل از دست
دیدہ ام در نغمۂ او عالمے — آتشے گیر از نوائے او دمے

(جلوۂ سروش) [۱]

شاعر کی تعریف یوں کی ہے ؎

فطرت شاعر سراپا جستجوست — خالق و پروردگارِ آرزوست
شاعر اندر سینۂ ملّت چو دل — ملتے بے شاعرے انبارِ گل

---

[۱] جاوید نامہ ص ۴۲ - ۴۳

سوز و مستی نقش بندِ عالمے است — شاعری بے سوز و مستی ماتمے است
شعر را مقصود اگر آدم گری است — شاعری ہم وارثِ پیغمبری است[ل]

آدم گری کے لیے یہ عرفان ضروری ہے کہ آدم کے بغیر دونوں جہاں کچھ نہیں۔ وہ طاسین گوتم میں گوتم کی زبان سے کہتے ہیں ؎

از خود اندیش و ازیں بادیہ ترساں مگذر
کہ تو ہستی و وجود دو جہاں چیزے نیست

اگر انسان ہی حقیقتِ کُل ہے تو خود نمائی و خود آرائی ہی زندگی ہے اس نکتے کو زرتشت کی زبان سے ادا کرایا ہے ؎

خویشتن را وا نمودن زندگی است
ضربِ خود را آزمودن زندگی است

ہر انکشافِ حقیقت عشق کے بغیر نامکمل رہتا ہے ؎

گفتۂ پیغمبری دردِ سر است
عشق چوں کامل شود آدم گر است

اقبالؔ کی مصطلحات میں عشق، وجدان اور تخلیقی قوت دونوں کی جامع تصویر ہے۔ یہ وسیلۂ علم بھی ہے اور اخلاقی قوت بھی۔ یہی عشق کامل ہو کر آدم گر بنتا ہے اور اسی کو تمام برتری زیب دیتی ہے۔ محکماتِ عالمِ قرآنی کے ذیل میں خلافت آدم کے عنوان سے کہتے ہیں ؎

برتر از گردوں مقامِ آدم است
اصلِ تہذیب احترامِ آدم است

اس مقام کو پانے کے لیے خلوتِ نفس لازمی ہے ؎

در نگر ہنگامۂ آفاق را — زحمتِ جلوہ مدہ خلّاق را
حفظِ ہر نقش آفریں از خلوت است — خاتمِ اُو را نگیں از خلوت است

ل۔ جاوید نامہ ص ۴۵ - ۴۶

یہ خلوت دروں بینی یا وجودیاتی موضوعیت (SUBJECTIVITY) کا دوسرا نام ہے۔
اس طرح اقبال کا نظریۂ فن آدم کو مرکز مان کر دروں بینی کو تخلیقی تجربے کی اساس بنا کر بیسویں صدی کے دوسرے نصف کے وجودی نظریۂ فن سے قریب آجاتا ہے۔ اقبال کے یہاں اپنے عصر، معاشرے اور کائنات سے ستیز کر کے اسے انسانی معنی پہنانے کی جو کوشش ملتی ہے، وہ بھی بڑی حد تک وجودیاتی تصورِ معنویت کے مماثل ہے۔ فرق یہ ہے کہ اقبال ایک خلّاق مقصدی اَنا کو خالق مان کر کائنات کی لایعنیت کا انکار کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک ابتدا سے کائنات و حیات بامعنی ہیں لیکن انسان کا تخلیقی عمل اسے ہر لمحہ نئے معانی عطا کرتا رہتا ہے۔ کائنات کے معانی کا عمل انسان کا تخلیقی عمل ہے۔ یہی فن و شعر کا مقصد ہے کہ وہ ہر لمحہ نئے معانی کی تخلیق کرتا رہے۔ معانی کی، یہ تخلیق، تخلیقِ اقدار بھی ہے، تخلیقِ خودی یا خود تخلیقی بھی، اور تخلیقِ حیات و کائنات بھی۔ ہر نئے معنی کے ساتھ خلّاق بھی نیا جنم لیتا ہے اور کائنات کو بھی زندگی ملتی ہے کیوں کہ نئے معانی کے انکشاف کے ساتھ پرانی کائنات مرجاتی ہے اور اس کے عمل سے نئی کائنات تخلیق پاتی ہے۔ اس طرح فن کار کو بھی اس عمل میں ہر لمحہ زندگی ملتی ہے۔ یہی تخلیقِ معانی 'ہوائے بالِ جبریل بھی ہے اور آتشِ ضربِ کلیم بھی۔ اسی سے فن میں گرمی، لذتِ دوام؛ سوز و سرور، کیف و مستی اور نشاط و امید کی کیفیات پیدا ہوتی ہیں۔ 'اپنی آگ' اقبال کا محبوب استعارہ ہے اور شمع پسندیدہ علامت۔ اپنی آگ یا شعلہ اور شمع تخلیقی قوت ہی کی نمائندگی کرتی ہیں۔ گوتم نے کہا تھا:
'تم اپنی نجات کے لیے خود مشعل بن جاؤ'۔۔۔ اقبال نے گوتم بدھ کا اثر فلسفۂ تغیر میں بھی قبول کیا ہے اور نجات کے تصور میں بھی۔ خود شعلگی خود ہدایتی ہے، یہی نجات ہے، افراد کی بھی اور فن کار کی بھی۔ اس تصور کے لیے اقبال مختلف النوع الفاظ نئی معنویت کے ساتھ برتتے ہیں۔ عشق، جوشِ جنوں، سوزِ یقیں، خونِ جگر، ضربِ کلیم، اپنی آگ، شعلہ وغیرہ۔ یہ آگ ہی زندگی میں گرمی اور تخلیق میں 'سوزِ حیاتِ ابدی' پیدا کرتی ہے۔
اقبال نے فن کی اس گرمی پر بہت زور دیا ہے۔ انھیں ہندوستانی ادب و موسیقی میں رامائن کے استثنا کے ساتھ اس گرمی کا فقدان نظر آتا ہے۔ ان کے خیال میں قوّالی

کی گرمی بھی منشیات کے زائیدہ ہیجان کی طرح مصنوعی ہے۔[1] انھیں افسوس تھا کہ مسلمانوں نے اپنی موسیقی پیدا نہیں کی۔ جہاں گئے وہاں کی موسیقی قبول کرلی۔ فنونِ لطیفہ میں مسلمانوں کا سب سے نمایاں کارنامہ فنِ تعمیر ہے۔ وہ فن سے جس گرمی اور مردانگی کے طالب ہیں، وہ انھیں حضرت عمرؓ کی مسجد اور دِلّی کی مسجد قوت الاسلام میں دکھائی دی۔ حمید احمد خاں سے روایت ہے کہ اقبال نے کہا ''بہت عرصہ ہوا جب میں نے مسجد قوۃ الاسلام کو پہلی مرتبہ دیکھا تھا، مگر جو اثر میری طبیعت پر اس وقت ہوا وہ مجھے اب تک یاد ہے۔ شام کی سیاہی پھیل رہی تھی اور مغرب کا وقت قریب تھا۔ میرا جی چاہا کہ مسجد میں داخل ہو کر نماز ادا کروں۔ لیکن مسجد کی قوت و جلال نے مجھے اس درجہ مرعوب کر دیا کہ مجھے اپنا یہ فعل ایک جسارت سے کم نہ معلوم ہوتا تھا۔ مسجد کا وقار مجھ پر اس طرح چھا گیا کہ میرے دل میں احساس تھا کہ میں اس مسجد میں نماز پڑھنے کے قابل نہیں ہوں۔''[2]

قوت و جبروت کے اسی احساس نے اُن سے مسجد قوۃ الاسلام کے عنوان سے یہ شعر کہلوایا ؎

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

اس کے برخلاف پیرس کی مسجد کے کمال ہنر میں انھیں حق سے بے گانگی اور روحِ بُت خانہ کارفرما نظر آتی ہے ؎

یہ بُت کدہ انھیں غارت گروں کی ہے تعمیر
دمشق ہاتھ سے جن کے ہوا ہے ویرانہ

اقبالؔ کا خیال ہے کہ قومی زندگی کے زوال کے ساتھ ساتھ تعمیرات کے اسلامی انداز میں ضعف آتا گیا کہتے ہیں:

(اندلس کی) تین عمارتوں میں مجھے ایک خاص فرق نظر آیا۔ قصرِ زہرا

---

[1] ملفوظات (علامہ اقبالؔ سے ایک ملاقات: حمید احمد خاں) ص۔ ۱۲۴ [2] ایضاً ص۔ ۱۲۵

دیوؤں کا کارنامہ معلوم ہوتا ہے۔ مسجد قرطبہ مہذب دیوؤں کا، مگر الحمرا
محض مہذب انسانوں کا۔"[1]

الحمرا کے لیے فرمایا "جدھر نظر اٹھتی تھی دیوار پر 'ہوالغالب' لکھا ہوا نظر آتا تھا۔ میں نے دل میں کہا۔ یہاں تو ہر طرف خدا ہی خدا غالب ہے۔ کہیں انسان غالب نظر آئے تو بات بھی ہو۔"[2] تاج محل کے لیے کہا کہ بعد کی عمارتوں کی طرح اس میں بھی قوت کے عنصر کو ضعف آگیا ہے۔ دلّی کی جامع مسجد کو 'بیگم' کہا۔ ان کا خیال ہے کہ "دراصل یہی قوت کا عنصر ہے جو حسن کے لیے توازن قائم کرتا ہے۔"[3] یہی جلال و قوت اہرام مصر کی تعمیر میں مضمر ہے ؎

کس ہاتھ نے کھینچی ہے ابدیت کی یہ تصویر
اہرام کی عظمت سے نگوں سار ہیں افلاک
صیاد ہیں مردانِ ہنر مند کہ نخچیر
فطرت کی غلامی سے کر آزاد ہنر کو

ترک اور سوری فنِ تعمیر کو مردانِ آزاد کا کارنامہ مان کر کہتے ہیں ؎

ایں چنیں خود را تماشا کردہ اند
خویش را از خود بروں آوردہ اند
روزگارے را بآنے بستہ اند
سنگ ہا با سنگ ہا پیوستہ اند
در جہانِ دیگر اندازد ترا
دیدنِ او پختہ تر سازد ترا
در دلِ سنگ ایں دو لعلِ ارجمند
ہمتِ مردانہ و طبعِ بلند[4]

تاج میں قوت کے ضعف کے باوجود انھیں جلال کا یہ حسن نظر آتا ہے ؎

سنگ را با نوک مژگاں سفتہ است
عشقِ مرداں سرِّ خود را گفتہ است
می کشاید نغمہ ہا از سنگ و خشت
عشقِ مرداں پاک و رنگیں چوں بہشت[5]

'بندگی نامہ' ہی میں موسیقی اور مصوری پر بھی نظمیں ملتی ہیں۔ غلامی کی موسیقی نارِ حیات سے تہی، طبعِ غلام کی طرح پست، ذوقِ فردا و لذتِ امروز سے محروم ہے ؎

---

[1] ملفوظات (علامہ اقبال سے ایک ملاقات: حمید احمد خاں) ص: ۱۲۵ [2] ایضاً ص: ۱۲۶
[3] ایضاً ص: ۱۲۶
[4] و [5] زبورِ عجم (بندگی نامہ) در فنِ تعمیر مردانِ آزاد ص: ۲۶۲ - ۲۶۳

از نَے او آشکارا رازِ او ۔ مرگِ یک شہر است اندر سازِ او
من نمی گویم کہ آہنگش خطاست ۔ بیوہ زن را این چنین شیون رواست
مطرب ما جلوۂ معنی ندید ۔ دل بصورت بست واز معنی رمید[۱]

معنی کو گرفت میں لانے والی موسیقی کی کیفیت یوں بیان کی ہے ؎

نغمہ باید تندرو مانندِ سیل ۔ تا بَرد از دل غماں را خَیل خَیل
نغمہ می باید جنوں پروردۂ ۔ آتشے در خونِ دل حل کردۂ
از نمِ او شعلہ پروردن تواں ۔ خاکشی را جزوِ او کردن تواں
بے شناسی ؟ در سرود است آں مقام ۔ "کاندرو بے حرف می روید کلام
نغمۂ روشن چراغِ فطرت است ۔ معنیٔ او نقش بندِ صورت است
نغمہ گر معنی ندارد مردہ ایست ۔ سوز او از آتشِ افسردہ ایست[۲]

قوت وجلال ہی معنی کی تخلیق کرتا ہے ۔ اس سے عاری ہو کر مصوری آذری بن جاتی ہے جو روحِ ابراہیمی سے تہی ہے ؎

فطرت اندر طیلسانِ ہفت رنگ ۔ ماندہ بر قرطاسِ اُو با پائے لنگ
بے تپش پروانۂ کم سوز او ۔ عکسِ فردا نیست در امروزِ او
از نگاہش رخنہ در افلاک نیست ۔ زانکہ اندر سینہ دل بیباک نیست
خاکسار و بے حضور و شرمگیں ۔ بے نصیب از صحبتِ روح الامیں[۳]

یہ وہ مصوری ہے جو خود کو فطرت کے سپرد کر دیتی ہے یا افلاطون کے الفاظ میں نقل کی نقل اتارتی ہے ، دوسری مصوری وہ ہے جو فطرت کی تکمیل کرتی ہے ، اس پر اضافہ کرتی ہے ؎

آں ہنرمندے کہ بر فطرت فزُود ۔ رازِ خود ابر نگاہِ ما کشود
فطرتِ پاکش عیارِ خوب و زشت ۔ صنعتش آئینہ دارِ خوب و زشت
عینِ ابراہیم و عینِ آذر است ۔ دستِ اوہم بت شکن ہم بت گر است[۴]

---

[۱]، [۲]، [۳]، [۴] زبور عجم دربیان فنون لطیفۂ غلاماں، موسیقی ص: ۲۵۱، ۲۵۳، ۲۵۵، ۲۵۷

فن کار کی فطرت ہی خیر و شر اور خوب و زشت کی کسوٹی ہے تخلیق بت شکنی بھی ہے، بت گری بھی؛ جو خود شکنی اور خود گری کے عمل کے لیے لازمی ہے ۔ اقبالؔ نے سرودِ حلال کی تعریف اس طرح کی ہے ؎

جس کی تاثیر سے آدم ہو غم و خوف سے پاک
اور پیدا ہو ایازی سے مقامِ محمود
مہ و انجم کا یہ حیرت کدہ باقی نہ رہے
تو رہے اور ترا زمزمۂ لاموجود

سرودِ حرام ؎

اگر نوا میں ہے پوشیدہ موت کا پیغام
حرام میری نگاہوں میں نائے چنگ و رباب

اقبالؔ نے جلال و قوت کو حُسن توازن پیدا کرنے والا عنصر مان کر فن کے لیے اُسے لازمی قرار دیا ہے ۔ یہ جلال و قوت خودی کا اظہار ہے، خلّاقِ اقدار ہے، خلّاقِ معانی ہے اور کائنات کا وجود اسی پر منحصر ہے ۔ خاقانیؔ، رومیؔ، مرزا بیدلؔ، غالبؔ، گوئٹےؔ، عُرفیؔ، نظیریؔ، حلّاجؔ، طاہرہ اور جتنے بھی شاعروں کو انھوں نے داد دی ہے اسی بنا پر کہ ان کی معنی آفرینی جلال و قوت کا مظاہرہ اور فطرت پر انسان کے غلبے کا اثبات ہے ۔ اسی ہنر کو حیاتِ ابدی حاصل ہے جو خونِ جگر سے بنتا اور ضربِ کلیم کا کام کرتا ہے ۔ اقبالؔ کے یہاں کثرت سے ایسے اشعار ملتے ہیں جن میں اُن کا تصورِ شعر تخلیقی اظہار کی زبان پا کر دوآتشہ ہو گیا ہے ۔ مثال کے طور پر چند شعر پیش کرتا ہوں ؎

جس روز دل کی رمزِ مغنی سمجھ گیا
سمجھو تمام مرحلہ ہائے ہنر ہیں طے

ہے شعرِ عجم گرچہ طرب ناک و دل آویز
اس شعر سے ہوتی نہیں شمشیرِ خودی تیز
اقبالؔ ہے یہ خارا تراشی کا زمانہ
از ہرچہ بآئینہ نماید بہ پرہیز

وہ شعر کہ پیغامِ حیاتِ ابدی ہے
یا نغمۂ جبریل ہے یا بانگِ سرافیل

نوا کو کرتا ہے موجِ نفس سے زہر آلود
وہ نے نواز کہ جس کا ضمیر پاک نہیں

وہ نغمہ سردیِ خونِ غزل سرا کی دلیل
کہ جس کو سُن کے ترا چہرہ تابناک نہیں

سینہ روشن ہو تو ہے سوزِ سخن عینِ حیات
ہو نہ روشن تو سخن مرگِ دوام اے ساقی

علاج آتشِ رومی کے سوز میں ہے ترا
تری خرد پہ ہے غالب فرنگیوں کا فسوں

حدیثِ بادہ و مینا و جام آتی نہیں مجھ کو
نہ کر خارہ شگافوں سے تقاضا شیشہ بازی کا

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

مری نوا میں نہیں ہے ادائے محبوبی
کہ بانگِ صورِ سرافیل دل نواز نہیں

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

مرے گلو میں ہے اک نغمہ جبرئیل آشوب
سنبھال کر جسے رکھا ہے لامکاں کے لیے

اندھیری شب ہے جُدا اپنے قافلے سے ہے تو
ترے لیے ہے مرا شعلۂ نوا قندیل

کیا عجب میری نوا ہائے سحر گاہی سے
زندہ ہو جائے وہ آتش کہ تری خاک میں ہے

عزیز تر ہے متاعِ امیر و سلطاں سے
وہ شعر جس میں ہو بجلی کا سوز و برّاقی

ترے نفس سے ہوئی آتشِ گل تیز تر
مُرغِ چمن! ہے یہی تیری نوا کا صلہ

مری نوا سے ہوئے زندہ عارف و عامی
دیا ہے میں نے انھیں ذوقِ آتش آشامی

کر بلبل و طاؤس کی تقلید سے توبہ
بلبل فقط آواز ہے، طاؤس فقط رنگ

ہے یہی میری نماز، ہے یہی میرا وضو
میری نواؤں میں ہے میرے جگر کا لہو

سنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف و صوت
معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود

قطرۂ خونِ جگر سِل کو بناتا ہے دل
خونِ جگر سے صدا سوز و سرور و سرود

شوق مری لے میں ہے، شوق مری نے میں ہے
نغمۂ اللہ ہو میرے رگ و پے میں ہے

نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر

کرتا ہے مرا جوشِ جنوں میری قبا چاک
ہیں صورتِ گُل دستِ صبا کا نہیں محتاج

لوح بھی تو، قلم بھی تو، تیرا وجود الکتاب

رقص و موسیقی سے ہے سوز و سرورِ انجمن
شعر سے روشن ہے جانِ جبرئیل و اہرمن

شاعر لوح بھی ہے، قلم بھی، کتاب بھی اور کتاب خواں بھی۔ یہ کتابِ وجود ہے جو اس پر لمحہ لمحہ خود اس کے دل کے آسمان سے نازل ہو رہی ہے، جسے اس کے خون کا قلم لکھ رہا ہے اور اس کے تجربے کی آنکھ پڑھ رہی ہے۔ اس طرح فن یا شعر اقبالؔ کے لیے اصل وجود، تقاضائے وجود اور تخلیق وجود بن جاتے ہیں۔ ان کے خیال میں شعر کو سمجھنے کے لیے بھی اسی تجربے کی ضرورت ہے جو شاعر کے تجربے کے مماثل ہو، انہی کے لفظوں میں کتاب خواں کو صاحبِ کتاب ہونا چاہیے یا یہ کہیے کہ اسے کتابِ شعر اس طرح پڑھ لینی چاہیے جیسے وہ اسی پر نازل ہوئی ہے۔ جو شرائط اقبالؔ نے شاعری کے لیے رکھّی ہیں، وہی ذوقِ شعر پر تنقیدِ شعر بھی صادق آتی ہیں۔ انہوں نے ایک جگہ یہ شرط بھی لگائی ہے کہ میرے شعر کو سمجھنے کے لیے اسلام کو سمجھنا ضروری ہے۔ اس شرط کو دوسرے لفظوں میں یوں بھی بیان کیا جا سکتا ہے کہ اقبالؔ کے فن کو سمجھنے کے لیے ان کے فلسفے سے شناسائی لازمی ہے۔ اُن کے یہاں اسلامی فن و فکر کا نچوڑ ملتا ہے۔ ان کے دیدۂ بینا کی نظارگی اور اشک ریزی میں شامل ہونے کے لیے اسلامی تہذیب کی روح کو سمجھنا ضروری ہے۔ اسی لیے میں نے ابتدا میں عرض کیا تھا کہ انھیں مقصدیت و جدیدیت، حقیقت پسندی و موضوعیت کی محدود عمومی اصطلاحوں میں سمجھنا لا حاصل ہے۔ ان کو سمجھنے کے لیے نئی شعریات مدون کرنی پڑتی ہے جس کے اجزائے ترکیبی ان کی شعری اور نثری تخلیقات میں بکھرے ہوئے ہیں۔

اقبالؔ کے عہد میں جو نئی شعری جمالیات تشکیل پا رہی تھی اس کا سُراغ ہمیں ایک حد تک آروبندو گھوش کی کتاب "شعرِ مستقبل" میں ملتا ہے۔ اقبالؔ اور آروبندو میں کئی مماثلتیں ہیں۔ دونوں روح و مادہ کی ثنویت کے منکر اور ان کی وحدت کے قائل ہیں۔ دونوں

کائنات کو التباس یا مایا ماننے سے انکار کرتے ہیں۔ دونوں کے یہاں مخالف عقلیت رجحان ہے مگر سائنسی فتوحات اور استدلالی تحلیل عقل کا یکسر انکار نہیں، دونوں اس کے عملی نتائج کے مُقر ہیں۔ دونوں نے مشرق کی نشاۃ ثانیہ کے لیے مغرب کی مادیت کے سیلاب پر مشرقی روحانیت کا بند باندھنے کی کوشش کی۔ دونوں فلسفی شاعر ہیں۔ اس لحاظ سے آرو بندو کے نظریۂ شعری کا سرسری تذکرہ بے محل نہ ہوگا۔ اقبالؔ کی طرح آرو بندو بھی جمالیات کو غلط رویّہ مان کر رد کرتے ہیں۔

آرو بندو جمالیات کو حسن کا فلسفہ مانتے ہوئے کہتے ہیں اس کا حقیقی تعلق 'رس' سے ہے جو ذہن کا مخصوص ردّ عمل ہے۔ وہ جمالیات کو فوقِ ذہن نہیں کہتے، جو روحانی قوت ہے اور آفاقی ابدی حسن کا نظارہ کرتی اور اسے نیا قالب عطا کرتی ہے۔ اقبالؔ کے یہاں شاعری اس روحانی قوت ہی کا ایک اظہار ہے۔ آرو بندو اس قوت کو AESTHESIS کہتے ہیں جو ایسا شعوری، ذہنی، حیاتی اور جسمانی ردِ عمل ہے جس سے روح میں محض مسرت یا نشاط سے کہیں زیادہ گہری اور دیرپا کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ اقبالؔ بھی شاعری کو محض حظ کی چیز نہیں سمجھتے۔ آرو بندو کے یہاں قوت وجلال کا وہ تصور نہیں جسے اقبالؔ فن کا لازمہ قرار دیتے ہیں لیکن وہ اس معاملے میں اقبالؔ سے متفق ہیں کہ شعر سے نہ تو وہ عامی لطف لے سکتا ہے جس کا مقصود صرف تفننِ طبع ہے اور نہ وہ ناقد جو اُسے فنی مہارت وکمال کا شعبدہ سمجھتا ہو، شعر دونوں سے بالاتر ہے۔ زبان پر اعلیٰ دسترس نثر کا مطمحِ نظر ہے جس کے وسیلے سے وہ قوت اور تاثیر پیدا کرتی ہے۔ شعران حدوں سے ماورا جاتا ہے اور زیادہ نمایاں غنائی آہنگ RHYTHMIC BALANCE چاہتا ہے۔ وہ تمثالات سے نظر کا کام لیتا اور زیادہ پُرقوت زبان کی تخلیق کرتا ہے۔ آرو بندو شاعر کو فلسفی نہیں مانتے۔ فلسفہ مجرد ہے اور شاعری ٹھوس۔ شاعر کا منصب صداقت کے متلاشی کا ہے جو رس اور صداقت کو ملاکر انھیں ارتفاع عطا کرتا ہے۔ یہاں آرو بندو ایک نکتے کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ شاعر کو عقلی فلسفے یا انسانیت کے لیے کسی پیغام کا نقیب نہیں ہونا چاہیے اگرچہ بحیثیت فرد وہ ان کا حامل ہو سکتا ہے مگر بحیثیت شاعر وہ ان سے ماورا ہوتا ہے۔ اقبالؔ کے یہاں

بحیثیتِ مفکر ہمیں پیغام ملتا ہے لیکن اس پیغام کو شعر کا جامہ پہنانے میں وہ خود اپنے فلسفے اور پیغام سے ماوراہو جاتے ہیں اور ان کی شاعری آفاقی صداقت کا اظہار بن جاتی ہے۔

آرو بندو نے شعرِ مستقبل کے لیے تین مشاہدات پیش کیے ہیں۔

۱۔ موضوعیت کی نئی توانائی مذہبی اور روحانی تصوری عناصر کو از سرِ نو مستحکم کرے گی۔

۲۔ یہ داخلی رُوح کی صداقت کو پاکر حیات اور ہماری ہستی، فکر اور نصرت، مادّی اور روحانی اور نفسی عوالم کی نئی بصیرت دے گی اور ان میں نئی ہم آہنگی پیدا کرے گی۔

۳۔ یہ شاعری روایتی معنی میں متصوفانہ نہیں ہوگی کیوں کہ اس کا رشتہ انسان کی زندگی سے ہوگا۔[1]

اقبالؔ کی شاعری میں ان تینوں باتوں کا سراغ ملتا ہے۔ اس طرح یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اقبالؔ کی شاعری کہیں کہیں برہنہ تبلیغ کے عنصر کے باوجود عہدِ حاضر کی شاعری کا نقطۂ آغاز ہے، یہ وہ نقطہ ہے جس میں قدیم شعری روایت کا نچوڑ ہے اور جو پھیل کر مستقبل کے جہانِ فن کی مختلف سمتوں کی نشان دہی بھی کر سکتا ہے۔ خود اقبالؔ کی شاعری اس جدید شعری جمالیات کا اشاریہ فراہم کرتی ہے۔ اُن کے تصورِ کائنات اور چند مذہبی، سیاسی، سماجی معتقدات سے اختلاف کے باوجود اقبالؔ کا تصورِ شعر جدید شعریات کے لیے مناسبت ومعنویت کا حامل ہے۔

اقبالؔ کی اپنی شاعری نے کلاسکیت سے رومانیت کی طرف سفر کیا۔ رومانیت

---

[1] آرو بندو کے نظریۂ شعر کی تفصیل کے لیے دیکھیے

"SRI AUROBINDO AND URDU LITERATURE": WAHEED AKHTAR, IN SRI AUROBINDO CENTENARY VOLUME, DELHI, P- 140-150.

کے اس سفر میں انہوں نے ورڈس ورتھ اور گوئٹے سے اثر قبول کیا۔ بعد میں ان کے یہاں رومانیت و کلاسیکیت کا وہ امتزاج نظر آتا ہے جس کی تشکیل میں ملٹن، دانتے اور رومی کا گہرا اثر ملتا ہے۔ ابتدا میں ان کے کلاسیکی آہنگ پر انیس کا اثر ملتا ہے پھر ان کے یہاں بیدل اور غالب کے لہجے کی پرچھائیاں نمایاں ہونے لگیں —— بانگِ درا کی آخری نظموں خصوصاً شمع و شاعر، خضر راہ اور طلوعِ اسلام میں کلاسیکیت رومانیت سے ہم آہنگ ہو کر ایک منفرد اور توانا لہجے کو جنم دیتی ہے جو غزل میں ع کبھی اے حقیقتِ منتظر نظر آلباس مجاز میں / والا حرکیاتی داخلی آہنگ بن جاتا ہے۔ یہ آہنگ، جو بظاہر خطابیہ اور رجزیہ ہے۔ مگر بباطن سوزِ یقیں کا فردا آفریں حرکی آہنگ ہے، ضرب کلیم کا وہ لہجہ بن جاتا ہے جو اقبال کی انفرادی عظمت کا لہجہ ہے ع

نہ ہے زماں نہ مکاں، لاالٰہ الااللہ

محراب گل افغان کے افکار میں اس لہجے میں آزادی کی لے پہاڑوں سے ٹکرا کر پیدا ہونے والی گونج کی طرح کوہسار شکن بن گئی ہے۔ بال جبریل میں ان کے فن کا کمال نئی رفعتوں کو چھوتا ہے۔ ان کی شاہ کار نظمیں مسجد قرطبہ، ذوق و شوق، شعاعِ امید اور ساقی نامہ میں اقبال کے لہجے کی بلند آہنگی اور قوت دل کی آگ میں تپ کر وہ پرسوز کیفیت اختیار کرتی ہے جو عظیم شاعری کا جوہر ہے —— اس اسلوب کی ایک مثال ؎

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں — چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں
حسن ازل کی ہے نمود، چاک ہے پردۂ وجود — دل کے لیے ہزار سود ایک نگاہ کا زیاں
سُرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب — کوہِ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں
گرد سے پاک ہے ہوا، برگِ نخیل دھل گئے — ریگ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں
آگ بجھی ہوئی اِدھر، ٹوٹی ہوئی طناب اُدھر — کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں

یہ نہ تو محض فطرت نگاری ہے، نہ محض بیانیہ شاعری، اس میں کلاسیکی آہنگ کی آفاقیت رومانیت کی آگ سے آمیز ہو کر عصرِ حاضر کا خود نگر، خود شکن اور خود زا لہجہ بن جاتا ہے۔ اس اسلوب کی دوسری بہترین مثالیں ساقی نامہ اور مسجد قرطبہ میں ملتی ہیں —— جدید نقطۂ نظر

سے اقبال کی ان نظموں میں نظم کی وہ وحدت نہیں جو آج نظم کا لازمہ سمجھی جاتی ہے لیکن ان کے مختلف بندوں میں وہ داخلی وحدت ہے جو تخلیقی تجربے کی نامیاتی وحدت کی خلاقانہ نمائندگی کرتی ہے۔

جہاں جہاں اقبال کے یہاں فلسفے یا پیغام کا عنصر شعوری طور پر غالب آگیا ہے وہاں ان کی شاعری محض نظم نگاری بن گئی ہے۔ جیسے اسرار و رموز کی بیشتر فلسفیانہ موشگافیوں یا سطحی مزاحیہ طنزیہ شاعری اور وقتی اہمیت کے سیاسی سماجی نعروں میں۔ اپنی شاعری کے ان حصوں میں وہ فلسفہ وحدودِ مکان و زماں سے ماورا نہیں جا سکے۔ زمان و مکاں اور مخصوص فلسفیانہ تصورات سے اوپر اٹھنے اور ماورا جانے کی خصوصیت ہی شاعر کو خلاقِ عالم کے روبرو کھڑا کرتی ہے۔

اقبال کی شاعری نے بیانیہ اور رمزیہ، رومانی اور کلاسیکی، خطابیہ اور خود کلامی کے حدود کو توڑ کر ثابت کیا کہ یہ اصطلاحات صرف شاعری کو سمجھنے اور لہجوں کی ساخت کے وسیلے ہیں، خود شاعری یا شاعر کا شناس نامہ نہیں۔ ان کی شاعری شاہد ہے کہ بیانیہ میں رمزیہ اور خود کلامی میں خطابیہ آہنگ ضم ہو سکتا ہے۔ اسی طرح شاعری کی مقصدیت ایک طرف قدر آفرینی کا وسیلہ بن سکتی ہے تو دوسری طرف تخلیق کے عمل کی داخلی مسرت و بہجت۔ اقبال کے تصورِ فن کی بہترین مثال خود ان کی اچھی شاعری سے ملتی ہے اور ان کی شاعری کے بہترین نمونے ان کے تصورِ فن کو تخلیقی سطح پر سمجھنے کے لیے بنیاد فراہم کرتے ہیں۔

اقبال کے کلام سے شاعری کی ایک نئی تعریف نکلتی ہے۔ شعر حیات افروزی و قدر آفرینی ہے۔

شاعری، فلسفیانہ شاعری اور اقبالؔ

وارث علوی

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

اقبالؔ کا یہ شعر اُن تمام نقادوں کا جواب ہے جو انھیں شاعر کم اور فلسفی زیادہ سمجھتے ہیں خونِ جگر اگر سِل کو دل بنا سکتا ہے تو فلسفہ کے ریگزار میں شاعری کا چمن بھی کھلا سکتا ہے۔ گویا اقبالؔ محسوس کرتے ہیں کہ فلسفہ دماغ ہی کا نہیں دل کا بھی معاملہ ہے۔ اگر فلسفہ انسان، حیات کائنات، موجود اور لاموجود کا ایسا علم نہیں بخشتا جو انسانی زندگی کو معنی خیز بنائے تو وہ محض اَدق اور خشک منطق کا مجموعہ ہے اور اس بصیرت سے محروم ہے جو اسرارِ حیات کو منوّر کرتی ہے۔ گویا فلسفی کے لیے بھی ضروری ہے کہ وہ فنکار ہی کی طرح دشتِ حیات کا تشنہ لب اور آبلہ پا بگولہ ہو اور مثلِ خلیل دانشِ حاضر کی آگ میں فکر و نظر کے گل کھلانے کا حوصلہ رکھتا ہو۔ اقبالؔ کامیو اور سارتر ہی کی مانند فلسفیانہ فکر کا استعمال زندگی کو نئی معنویت عطا کرنے کے لیے کرتے ہیں۔ وہ فلسفہ جو ان کی نثر اور شاعری میں بکھرا پڑا ہے، نتیجہ ہے اُن سوالوں کے جواب پانے کا جو تجرباتِ حیات کے زائیدہ ہیں۔ جواب کی جستجو میں وہ مشرق و مغرب کے فکری سرچشموں کو کھنگالتے ہیں۔ اسلامی نظامِ فکر کے جھرنے پر اُن کی پیاس بجھتی ہے لیکن دوسرے مکاتیبِ فکر سے انھوں نے جو کچھ حاصل کیا ہے اسے وہ ترک نہیں کرتے بلکہ اسلامی نظامِ فکر کی روشنی میں اس کا تخلیقی استعمال کرتے ہیں۔ اُن کا نثری فلسفہ احساس اور تخیّل میں ڈوبا ہوا نہیں ہے، لیکن ان کی شاعری ہے کہ ہی ستم ظریف نے دل لگتی بات کہی ہے کہ شیکسپیئر کے المیہ ڈرامے شیکسپیئر نے نہیں براڈلے نے لکھے ہیں، شیکسپیئر نے تو صرف ڈرامے لکھے ہیں۔ اس نظر

سے دیکھیں تو اقبالؔ نے صرف شاعری کی ہے خصوصاً اردو میں کہ یہی کلام ہمارے لیے ایک زندہ کلام ہے۔ جتنا فلسفہ اقبالؔ کے نقادوں نے اپنی تنقیدوں میں بگھارا ہے اتنا اقبالؔ کی شاعری میں نظر نہیں آتا۔ اقبالؔ کے نقاد بنیادی طور پر ادبی نقاد نہیں تھے۔ وہ ان کے افکار کی تفسیر و تاویل کرتے رہے لیکن ادبی تجربات اور جمالیاتی اقدار پر مبنی تنقیدی اصولوں کی روشنی میں ان کے کلام کی پرکھ نہیں کی۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ اقبالیات کے ماہرین میں سے اکثر نے سوائے اقبالؔ کے کسی قدیم یا جدید شاعر اور فنکار پر کوئی مضمون یا کتاب نہیں لکھی۔ شاعرانہ قدر و قیمت کا تعین سوائے تقابلی مطالعہ کے ممکن نہیں اور اقبالیات کے ماہرین ادب کم اور فلسفہ اور اسلامیات زیادہ پڑھتے تھے۔ سچ تو یہ ہے کہ اقبالؔ پر اگر اسلام کا اثر نہ ہوتا تو ان ماہرین میں سے سوائے چند کے اقبالؔ پر کتاب لکھنے کی بجائے حدیث و فقہ اور فلسفہ اور سیاسیات پر طبع آزمائی کرتے۔ اس رویہ سے اقبالؔ کو جو نقصان پہنچا ہے وہ یہ ہے کہ قاری غیر ابر آلود ذہن سے کلام اقبالؔ سے لطف اندوزی کی صلاحیت کھو بیٹھا ہے۔ اس کا ذہن فلسفیانہ تصورات اور جبر پکڑے ہوئے تعصبات سے اتنا دھندلایا ہوا ہوتا ہے کہ اقبالؔ کے اشعار اپنی صاف اور منزہ شکل میں اس پر اثر انداز ہونے کی بجائے یا تو نقادوں کے بخشے ہوئے تصورات میں ڈھل جاتے ہیں یا اس کے تعصبات کو پالتے پوستے نظر آتے ہیں۔ براہ راست کلام اقبال کا مطالعہ قاری کے لیے کوئی دشواریاں پیدا نہیں کرتا، کیونکہ اقبالؔ مشکل شاعر نہیں ہیں مشکل شاعر ایلیٹ ہے جسے سمجھنے کے لیے اُن تفاسیر کا مطالعہ ضروری ہے جو اس کی علامات کی وضاحت کرتی ہیں۔ ایلیٹ بھی اقبالؔ سے کم مذہبی اور فلسفیانہ نہیں ہے لیکن اس کے فلسفہ اور تھیولوجی پر نقاد زیادہ مغز پاشی نہیں کرتے، کیونکہ وہ جانتے ہیں کہ اگر شاعر کا COMPLEX POETIC PATTERN قاری کی گرفت میں آجائے تو فلسفیانہ خیال خود بخود اپنے معنی بے نقاب کر دیتا ہے۔ اقبالؔ کا شاعرانہ نظام چونکہ پیچیدہ نہیں ہے اس لیے اُن کا نظامِ افکار اسکالرشپ کے گھوڑے دوڑانے کی جولانگاہ بنا۔ جتنا غیر تنقیدی رویہ اقبالؔ کے ناقدوں کا اقبال کی طرف رہا ہے اس کی دنیائے تنقید میں مثال ملنی مشکل ہے۔

اقبالؔ کی شاعری میں فلسفہ ہے۔ فلسفیانہ تصورات ہیں۔ گہرے افکار اور بصیرت افروز خیالات بھی ہیں۔ ان کے بعض خیالات اہم ہیں، بعض معمولی، بعض اپنی اہمیت کھو چکے ہیں۔ بعض

فرسودہ اور پارینہ ہو چکے ہیں اور جن مسائل کا ہمیں سامنا ہے اُن سے غیر متعلق ہو چکے ہیں۔ یہ ہر اُس شاعری کا مقدر ہے جو مفکرانہ ہے اور خیالات کے سنگ و خشت سے اپنا ایوان تعمیر کرتی ہے۔ اقبالؔ کی شاعری سماجی اور سیاسی طنز کی بھی دلچسپ مثالیں پیش کرتی ہے۔ لیکن طنزیہ شاعری کے خیالات کو بھی فلسفیانہ خیالات سمجھنا ہماری سادہ لوحی ہے۔ ابلیس کی مجلسِ شوریٰ کا پورا لطف IRONY میں ہے۔ پُر جلال لب و لہجہ جو مخلوقِ نار کو زیب دیتا ہے، سیاسی طنز کو صحافت کی سطح سے بلند کرکے COSMIC DIMENSION عطا کرتا ہے۔ مسولینی کا پیغام بھی سیاسی طنز کی دلچسپ مثال ہے۔ جن خیالات کا نظم میں اظہار ہوا ہے اُن کی فلسفیانہ اور اخلاقی اقدار خطرناک ہیں۔ ان خیالات کو طنز سے الگ کر لیجیے، وہ اپنی تمام قدر و قیمت کھو دیں گے۔ جبریل اور ابلیس کا مکالمہ اقبالؔ کی چند بہترین نظموں میں سے ہے۔ اس نظم پر جتنا ادبی نقادوں نے لکھا ہے مذہبی نقادوں نے نہیں لکھا۔ وجہ صاف ہے۔ حرکت و عمل کا تصوّر اپنی فلسفیانہ حدود توڑ کر ایسی ڈرامائی صورتِ حال میں مبدل ہو گیا ہے کہ اسے پھر مذہبی عقیدے کے فریم میں جکڑنا ممکن نہیں رہا۔ نظم ایک قائم بالذات فن پارے کی طرح جگمگاتی ہے اور سرکشی کی جدلیات کو اس قدر EXPLOSIVE بناتی ہے کہ اس کے شعلوں میں خود اقبالؔ کے بعض AUTHORITARIAN عقائد جھلستے نظر آتے ہیں۔ اس نظم میں شاعر اقبالؔ فلسفی اقبالؔ پر غالب ہے کیونکہ شیطان غالب ہے۔ لینن خدا کے حضور میں، فرشتوں کا بیان، خدا کا فرمان، تین نظموں کا یہ مثلث کمزور ہے، گو خیالات مسولینی کے پیغام کے مقابلے میں زیادہ مفید انسانیت ہیں۔ کمزور اس لیے ہے کہ حالاتِ حاضرہ پر صحافیانہ تبصرہ ڈرامائی صورتِ حال کو ابھرنے نہیں دیتا۔ نقوش کردار نہیں بنتے اور خدا اور لینن کے پیچھے اقبالؔ ہی بولتے نظر آتے ہیں۔ جب مقام کیلاش یا OLYMPUS ہو تو اسلوب میں اس جلال و جبروت کی توقع فطری ہے جو شیطان اور پرومتھیس کی گفتار کو پُر وقار بناتا ہے۔ نظموں کے خیالات عام سیاسی اور انقلابی خیالات ہیں۔ وہ اہم ہیں، اچھے ہیں، انسان دوست ہیں، لیکن ان گہرے فلسفیانہ رموز کی تلاش بے معنی ہے۔ اب اقبالؔ کا یہ شعر دیکھیے:

سبق پھر پڑھ صداقت کا، عدالت کا، شجاعت کا
لیا جائے گا تجھ سے کام دُنیا کی امامت کا

یہ شعر DIDACTIC شاعری کی ناگوار مثال ہے اور صرف طغرے کے کام کا ہے، اس کے برخلاف یہ شعر دیکھیے :

وہ چشمِ پاک بیں کیوں زینتِ برگستواں دیکھے
نظر آتی ہے جس کو مردِ غازی کی جگر تابی

خیال امیج میں ایسا گھل مل گیا ہے کہ بطور خیال کے اس پر فلسفیانہ حاشیہ آرائی وہی لوگ کر سکتے ہیں جو کسی شعر میں خدا کا لفظ دیکھ کر الٰہیات پر کتاب لکھنے کا سودا رکھتے ہیں۔ پھر اقبال کے بہت سے خیالات ایسی دانشمندی اور بصیرت کے حامل ہیں جو یا تو زندگی کے تجربات کا نچوڑ ہیں یا متصوفانہ شاعری کا عطیہ۔ یہ اشعار دیکھیے :

گدائے مے کدہ کی شانِ بے نیازی دیکھ
پہنچ کے چشمۂ حیواں پہ توڑتا ہے سُبو

اپنے رازق کو نہ پہچانا تو محتاجِ ملوک
اور اگر پہچانا تو تیرے گدا دارا و جم

یہ خیالات بہت گہرے فلسفیانہ خیالات نہیں۔ ان میں پیش کردہ اخلاقی رویہ صوفیانہ شاعری کا مہتم بالشان موضوع رہا ہے۔ اقبال کی چھاپ خیالات پر نہیں اشعار پر ہے کہ ایک منفرد تخلیقی ذہن کا اعجاز لیے ہوئے ہیں۔ اب اقبال کا یہ شعر دیکھیے :

میرِ سپاہ ناسزا لشکریاں شکستہ صف
ہائے وہ تیرِ نیم کش جس کا نہ ہو کوئی ہدف

اس شعر میں کوئی خیال نہیں بلکہ ایک نہایت ہی نازک صورتِ حال کو DEFINE کرنے کی کوشش ہے۔ یہ سرتاسر شاعرانہ رویہ ہے فلسفیانہ نہیں۔

میں بتانا یہ چاہتا ہوں کہ اقبال کے تمام خیالات کو فلسفیانہ وقار نہیں بخشا جا سکتا جیسا کہ ان کے نقادوں کی خصوصیت رہی ہے۔ ان کے خیالات کے اہم یا غیر اہم ہونے سے ان کی شاعری پر آنچ نہیں آتی۔ ہر اس شاعر کی طرح جو مفکرانہ ذہن رکھتا ہے اور بے شمار سماجی سیاسی اور تہذیبی

واقعات پر سوچتا ہے، ان کے خیالات کبھی عارفانہ، کبھی پارینہ، کبھی گہرے اور سطحی بنتے ہیں۔ ادبی نقاد خیالات کی جھلکیوں پر نہ تو پابجولاں ہوتا ہے نہ چراغ پا۔ اقبالؔ کے جمہوریت یا پردے کے خلاف یا حق میں ہونے سے ان کی شاعرانہ عظمت میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ جمہوریت کے حق میں لکھی گئی خراب شاعری شاعر کو اچھا شاعر نہیں بناتی، ممکن ہے اچھا آدمی بناتی ہو اور اچھے آدمیوں ہی کی ہمیں ضرورت ہو تو ستیہ سائیں بابا اور ہیم وتی نندن بہوگنا کی دنیا میں کہاں کمی ہے، اب مثلاً پردے پر ان کی نظم دیکھیے: کہتے ہیں:

ابھی تک ہے پردے میں اولادِ آدم
کسی کی خودی آشکارا نہیں ہے

بذلہ سنجی اور خودی کے تصور کا سہارا لے کر وہ مسئلہ سے دامن بچاتے نظر آتے ہیں۔ لیکن "آزادیِ نسواں" میں وہ DILEMMA کے دونوں سینگ پکڑے مسئلے سے آنکھیں چار کرتے ہیں اور کسی نتیجہ پر پہنچنے کی بجائے ایک ایسے سوال پر نظم کو ختم کرتے ہیں جس کا جواب پانے کی کوشش سوالات کے سلسلے کو کبھی ختم نہیں ہونے دیتی۔ وہ کہتے ہیں کہ یہ فیصلہ خود عورتوں کو کرنا ہے کہ:

کیا چیز ہے آرائش و قیمت میں زیادہ
آزادیٔ نسواں کہ زمرّد کا گلوبند

یہ سرتاسر شاعرانہ رویہ ہے، فلسفیانہ نہیں۔ اسی طرح فنونِ لطیفہ پر اقبالؔ کے تمام تر خیالات سماجی اخلاقی اور تعلیمی تصورِ فن کے حامل ہیں، اور ہم جانتے ہیں کہ آرٹ کے اخلاقی اور افادی تصوّر سے جدید ذہن کتنا برگشتہ خاطر ہے۔ لیکن فنونِ لطیفہ پر اقبالؔ کی نظموں کو جو چیز قابلِ قبول یا ناقابلِ قبول بناتی ہے وہ ان کے آرٹ کے نظریات نہیں بلکہ یہ بات کہ نظریہ کی روشنی میں حقیقت جیسی کہ وہ ہے اسے وہ ٹھیک سے دیکھ اور سمجھ رہے ہیں یا نہیں۔ مثلاً اپنی نظم "تیاتر" میں وہ کہتے ہیں:

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

اس صداقت کو آپ قبول کیجیے تو دنیا بھر کا ڈرامائی ادب اور تھیٹر کی تاریخ خاک میں مل جاتی ہے۔

اب رقص پر اقبالؔ کے یہ دو اشعار دیکھیے:

چھوڑ یورپ کے لیے رقصِ بدن کے خم و پیچ
رُوح کے رقص میں ہے ضربِ کلیم اللّٰہی
صلہ اس رقص کا ہے تشنگیٔ کام و دہن
صلہ اس رقص کا درویشی و شاہنشاہی

اقبالؔ نے روح و جسم کی ثنویت پر ایک تہذیبی سرگرمی کو گردن زدنی قرار دیا ہے، رقص بدن ہی کا ہوتا ہے اور ہر رقص EROS کی طاقت کا زائیدہ ہے۔ رقص و موسیقی مذہبی جذبہ اور روحانیت کے ساتھ ساتھ زمانۂ قبل تاریخ سے انسان کی بنیادی جذباتی ضرورتوں کو پورا کرتے رہے ہیں۔ یورپ کا رقص تو خواہ مخواہ ہدفِ ملامت بنا ہے اقبالؔ کا ذہن رقص کو کسی بھی فارم میں قبول کرنے کا اہل نہیں ہے کہ جسم کے خم و پیچ کو جنس سے علیحدہ کرنا ممکن نہیں ہے۔ وہ جو ALTERNATIVE سمجھاتے ہیں ALTERNATIVE نہیں استرداد ہے۔ دراصل یہ رقص پر فلسفیانہ سوچ بچار نہیں ہے، اپنے مذہبی تقشّف کا اظہار ہے۔ کچھ یہی عالم ہنرورانِ ہند پر ان کی تنقید کا ہے "عشق و مستی کا جنازہ ہے تخیّل ان کا"، "آہ بیچاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار" یہ فکر فلسفی اور نقاد کی نہیں، طنز نگار کی ہے اور طنز اس لیے کمزور ہے کہ اقبال بے عورت آرٹ کا نمونہ سوائے اپنے کلام کے پیش کرنے سے قاصر ہیں۔ اس تنقید کو حق بجانب ثابت کرنے کے لیے مجھے ہندوستان کی پوری فنّی روایت یا عصری ہندوستان کے ادب کو ناکارہ ثابت کرنا پڑے گا جو حقائق کو جھٹلائے بغیر ممکن نہیں۔

طنز نگار طربیہ نگار کے برعکس انسانی اعمال کا محاکمہ NORMS کی روشنی میں نہیں، IDEALS کی روشنی میں کرتا ہے، کیونکہ اس کا مقصد اصلاحِ اعمال پر ہوتا ہے جو تماشائے جہاں سے مختلف ہے۔ ادبی تنقید IDEALS کو نہیں NORMS کو سامنے رکھتی ہے اور جو کچھ لکھا گیا ہے اس کی روشنی میں جو کچھ لکھا جا رہا ہے اس کی پرکھ کرتی ہے۔ اور کیا لکھا جانا چاہیے اس سے سروکار نہیں رکھتی کہ تخلیق کا پورا عمل ناقابلِ پیش بینی ہے۔

اقبالؔ مردِ خدا کے جس بلند مقام سے آرٹ کو دیکھ رہے ہیں اس مقام پر آدمی کے لیے اس کا مذہبی

اور روحانی تجربہ کافی ہوتا ہے اور اسے ادب آرٹ اور دوسری تہذیبی سرگرمیوں کی ضرورت نہیں رہتی۔ اقبال اگر طنز نگار ہوتے اور پوپ کی DUNCIAD کی مانند ایک خاص قسم کی شاعری کو ہدفِ ملامت بناتے تو بات بنتی۔ سوفٹ ایک مذہبی آدمی تھا جو اپنی اخلاقیات کو عالمِ انسانیت میں عمل پیرا دیکھنا چاہتا تھا اور جب نہیں دیکھتا تو اس کا غم و غصہ اور کلبیت عالمی ادب کا ایک شاہکار تخلیق کرتی ہے۔ اقبال میں غم و غصہ، طنز، جھنجھلاہٹ اور کلبیت نہیں ہے۔ ان کے طنز پر دانائے راز کا وہ پر وقار لہجہ غالب ہے جو صد افسونوں کو بے نقاب کرتا ہے:

چشمِ آدم سے چھپاتے ہیں مقاماتِ بلند
کرتے ہیں روح کو خوابیدہ بدن کو بیدار

پتہ نہیں وہ کونسے ادب اور آرٹ کو دیکھ رہے ہیں کہ کمرشل کلچر ان کے عہد کے بعد کی پیداوار ہے۔ ادب کا اخلاقی اور افادی نقطۂ نظر اہم ہے اور اس کی ایک طویل تاریخ ہے۔ یہ نقطۂ نظر اب کارآمد نہیں رہا کیونکہ گوناگوں وجوہات کی بنا پر ادب ہیئتِ اجتماعیہ کو متاثر کرنے کا وہ کام نہیں کر رہا جو محدود انسانی آبادیوں میں کرتا تھا۔ بہرحال اس نقطۂ نظر سے ادب اور آرٹ کا جائزہ لیا جا سکتا ہے، لیکن تجزیے کا یہ کام نثر کرتی ہے — کسی زمانے میں یہ کام بوائلو اور پوپ نے نظم میں بھی کیا تھا، لیکن اقبال ان کی طرح شاعری میں مضمون نہیں لکھتے، چنانچہ ان کی باتیں محض خیال آرائی بن جاتی ہیں جس قسم کے شعر و ادب کو وہ پسند یا ناپسند کرتے تھے ان کے متعلق اپنے جذباتی رویہ کا اظہار۔ یہ بھی خالص شاعرانہ طریقۂ کار ہے فلسفیانہ نہیں، اور شاعر کے خیالات سے اختلاف شاعری کے سحر کو حُسن آفرینی کے پورے جمالیاتی عمل کو مجروح کرتا ہے۔

غلامی، اور غلاموں کی زندگی اور غلاموں کی تہذیب اور اُن کے ادب اور آرٹ پر اقبال کی نکتہ چینی میں بہت سختی ہے اور مزاح کا فقدان اس سختی کو قساوت اور سفاکی میں بدل دیتا ہے۔ دراصل اقبال میں بھی اس بنیادی انسانی ہمدردی کی کمی نظر آتی ہے جس کے نہ ہونے سے بقول آئرس مرڈوک سارتر ناول نگاری کا کام جاری نہ رکھ سکا اور اپنے خیالات مضامین اور ایسے ڈراموں ہی جس میں مکالمہ، عمل اور کردار پر حاوی تھا پیش کرتا رہا۔

اقبال کے آخری دور کا کلام اس جذباتی وفور اور رنگا رنگی سے عاری ہے جو بانگِ درا،

اور 'بالِ جبریل' کی شاعری کو سوز و گداز عطا کرتے ہیں۔

تصورات اور عقائد کا سخت گیر ہونا شاعر کے لیے کبھی مفید ثابت نہیں ہوا۔ اقبال کے اکثر خیالات انسانی دنیا کے ارضی تجربات سے بہت دور ہو گئے ہیں اور اقبال اپنے ہی تصورات کی بنائی دنیا میں جیتے نظر آتے ہیں۔ مارکس نے آئیڈیولوجی کو جھوٹا شعور اسی لیے کہا ہے کہ مادی دنیا کے حقائق خیالات کی کسوٹی نہیں بنتے۔ حب الوطنی، تعلیم، عورت، فنونِ لطیفہ، جمہوریت، اشتراکیت، طبقاتی کشمکش، مغربی تہذیب، عالمِ اسلام پر اقبال نے جو کچھ لکھا، وہ اپنی فکری اور دانشورانہ اہمیت کھو چکا ہے، کیونکہ ان مسائل کو دیکھنے اور سمجھنے کے ہمارے رویے بدل گئے ہیں۔ ان مسائل پر لکھی ہوئی اقبال کی نظموں کے صرف وہی حصے شاعرانہ طور پر زندہ ہیں جن میں کوئی ایسی دانشمندانہ بات کہی گئی ہو جو واقعات کی پابستگی سے آزاد ہو، یا کسی معنی خیز انسانی تجربے کا بیان ہو۔ یہ بات جاننے کے لیے کہ گرد و پیش کے حقائق کو انسانی اور حقیقی سطح پر دیکھنے کی بجائے خیالی سطح پر دیکھنے کے نتائج کیا ہوتے ہیں ان کے چند تصورات کا جائزہ لیجیے۔

خیال کی سطح پر یہ بات درست ہے کہ وطن کا پیرہن مذہب کا کفن ہے، اور خیالی سطح پر قائم ہیئت اجتماعیہ کا تصور بھی بڑا ولولہ انگیز ہے۔ لیکن اقبال سے پہلے اور ان کے بعد بھی لوگ وطن اور مذہب کے مسائل بڑے دار و گیر کے بعد تجربات کی دنیا میں حل کرتے رہے ہیں۔ یہ مسائل ہر آن بدلتی دنیا میں ہر آن نئے CHALLENGES لے کر آتے ہیں اور آدمی کا حقیقت پسند ذہن چند تصورات کو اقدارِ مطلق کا مقام دینے سے انکار کرتا ہے۔ ایک خیال تھا جو اقبال نے پیش کیا لیکن عمل کی دنیا میں وہ تار تار ہو گیا۔

جُدا ہو دیں سیاست سے تو رہ جاتی ہے چنگیزی

لوتھر اور پروٹسٹنٹزم سے انھیں اندیشہ تھا کہ عیسائی ہیئت اجتماعیہ چھوٹی قومیتوں میں تقسیم ہو جائے گی اور باہمی پیکار انھیں کمزور کر دے گی۔ یہ اندیشہ درست ثابت نہیں ہوا۔ پھر تاریخ ہمیں بتاتی ہے کہ کلیسائی اقتدار کے زمانے میں خوں ریزیوں کی کمی نہیں تھی۔ لگ بھگ یہی عالم تاریخ اسلام کا ہے۔ دین نے سیاست کا حلیف بن کر جو تباہیاں نازل کی ہیں ان سے تاریخ عالم رنگی پڑی ہے۔ مغل بادشاہوں کا قابلِ قدر تاریخی کارنامہ یہی ہے کہ وہ ایک ایسی ریاست کی بنیاد رکھنے میں کامیاب ہوئے جو مذہب و شریعت پر نہیں بلکہ اس حکمتِ عملی اور PRAGMATISM

پر

بنی بھی جو سیاسی فکر کو دانشمندانہ بناتی ہے اور اسے یوٹوپین بننے سے باز رکھتی ہے۔ اس کے برعکس اقبال کی سیاسی فکر پر رومانی انقلاب پسندی اور یوٹوپیانزم کے اثرات آسانی سے تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ شاعرانہ آدرش پسندی فلسفیانہ فکر کو مغلوب کرتی دکھائی دیتی ہے اور یہاں بھی شاعر فلسفی کو بہت پیچھے چھوڑتا نظر آتا ہے۔

اقبال کارل مارکس سے خوش نہیں تھے کہ مارکس نے مذہب کو افیون کہا تھا۔ لیکن مارکس دنیا کا پہلا ملحد نہیں تھا۔ ملحدانہ خیالات رکھنے والے مفکرین تاریخ کے ہر موڑ پر نظر آتے ہیں کہ شک و یقین کی جدلیات سے انسان کی فکر جلا پاتی ہے۔ چونکہ آدمی سوچنے والا جانور ہے لہذا یہ بات اس کی فطرت میں ہے کہ وہ اُن بتوں کو توڑتا رہے جنھیں وہ پوجتا آ رہا ہے اور پھر نئے بت تراشے۔ مشکل اس وقت پیدا ہوتی ہے جب کسی خیال یا عقیدے کو ریاستی اقتدار کی پشت پناہی حاصل ہوتی ہے۔ پھر تو آزاد فضا میں فکر کا جدلیاتی ارتقا ختم ہو جاتا ہے، کلچر اور دانشوری گریزاں پھرتے ہیں، اور جبر و احتساب اور INQUISITION کا بھیڑیا چاروں طرف غراتا نظر آتا ہے۔ ریاست کا وہ تصور جو اقبال کی شاعری سے ابھرتا ہے اور جسے اقبال کے نقادوں نے ایک سیاسی آئیڈیولوجی کی شکل دی ہے، فاشی اور اشتراکی ریاست کی مانند TOTALITARIAN ہے۔ مارکس کے الحاد سے کہیں زیادہ ریاست کا یہ مطلق العنان تصور جدید ذہن کو برگشتہ خاطر کرتا ہے۔ ضروری نہیں ہے کہ ملحدانہ فکر کے مقابلہ میں مذہبی فکر ترقی پسند اور انسان دوست ہی ہو۔

اقبال کے ذہن میں جس آدرشی آدمی اور آدرشی سماج کا تصور پروان چڑھتا رہا اس نے تاریخ عالم میں نہ تو کبھی جنم لیا نہ ہی نظام کائنات میں اس کے پیدا ہونے کے امکانات ہیں۔ اقبال آدرشوں کی دنیا میں رہنے والے شاعر تھے۔ چونکہ یہ آدرش بنیادی طور پر سیاسی سماجی اور مذہبی تھے، لہذا اقبال کی جہاں گیری اور جہاں بانی کا نتیجہ یہ ہوا کہ شاعر نے جمہور کی بستیوں اور زندہ انسانی آبادیوں سے اپنا ربط کھو دیا۔ ایسی شاعری کا تجریدی ہونا ناگزیر تھا۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ اقبال کے یہاں عام انسانی زندگی کے ٹھوس تجربات اور ان کے جذباتی اور روحانی سروکاروں کا بیان کم سے کم تر ہے۔ اقبال کے برعکس ورڈزورتھ کا سب سے اہم شعری کارنامہ یہ ہے کہ اس نے نوکلاسیکی شاعروں کی URBANITY، ان کے DIDACTICISM اور ان کی اخلاقیات کو بالائے طاق رکھ کر اپنی POETIC MUSE کو کھیت کھلیانوں کی کھلی فضاؤں میں پروان چڑھایا اور شاعری کو عام

انسانی زندگی کے عظیم PASSIONS کا ترجمان بنایا۔ شاعری پھر سے CONCRETE بنی، بنی، انسان کی جذباتی زندگی کی آئینہ دار بنی۔ ورڈزورتھ نے شاعری کو IMAGIST انسانیت کا خاموش اور پُرسکون سنگیت کہا ہے۔ انسانیت شاعری کا موضوع اور مواد ہے، خاموش اور پرسکون سنگیت اس کی ہیئت۔ یہ دونوں عناصر اقبال کی دسترس سے باہر رہے کیونکہ انھوں نے تجربات کی بجائے خیالات کی سطح پر جینا زیادہ پسند کیا۔ اقبال کی سوانح سے بھی پتہ چلتا ہے کہ اُن کے زیرِ مطالعہ جو کتب رہیں ان میں ادب سے زیادہ فلسفہ اور مذہبیات کا پلڑا جھکا ہوا تھا۔ کالرج کے متعلق ایلیٹ نے بتایا ہے کہ بطور شاعر کے اس کے لیے زیادہ بہتر تھا کہ وہ جرمن مابعدالطبیعات اور سیاسی اقتصادیات کی بجائے مثلاً سیر و سیاحت کی کتابیں پڑھتا۔ کچھ نہیں تو ان کتابوں سے اسے ایسا امیج مل سکتا تھا جو اس کی شاعری کے کام آتا۔ شاعرانہ تخیل کی سیرابی خود بخود نہیں ہوتی، بلکہ اس مقصد کے لیے شاعر کو اعلیٰ ترین تخیلی کارناموں کو اپنی ذہنی فضاؤں میں بسانا پڑتا ہے۔ مابعدالطبیعات نے کالرج کی شعری صلاحیت کو جس طرح مفلوج کیا اس کا دل ہلا دینے والا بیان اس کی نظم AN ODE TO DEJECTION میں ہوا ہے۔ اقبال کے آخری دور کے کلام سے اقبال کے مدّاح بھی بہت خوش نہیں ہیں۔ ایسا لگتا ہے وہ خیالات کو نظم کرتے چلے جاتے ہیں اور کوئی خیال شاعرانہ تخیل کی بھٹی میں پک کر نہیں نکلتا۔ شعری تخیل بانجھ ہوتا گیا ہے اور تازہ کار شعری PATTERNS تراشنے، اور محسوس پیکروں سے انہیں مالامال کرنے کی گویا اس میں سکت نہیں رہی ہے۔ خیالات ہیں لیکن اقوالِ زریں کی صورت میں، شعری تجربے کی صورت میں نہیں۔ اقبال فن کی طرف بے پروا نہیں تھے، لیکن وہ فن سے آگے کسی اور چیز کو دیکھ رہے تھے۔ شاعری کو انھوں نے VOCATION کے طور پر نہیں بلکہ MISSION کے طور پر اختیار کیا تھا۔ شاعری کرنا نہیں بلکہ شاعری سے چند قومی مقاصد حاصل کرنا ان کا مطمحِ نظر تھا۔ غیر شعوری طور پر وہ ان سرچشموں سے دُور ہوتے گئے، جو شاعرانہ تخیّل کو سیراب کرتے ہیں انھیں احساس تک نہ ہونے پایا کہ قوم کی فکر میں ان کی شاعری کتنی تجریدی بنتی جارہی ہے۔ وہ سمجھتے رہے کہ قوم کو صالح خیالات کی ضرورت ہے اور اسی پر انھوں نے اکتفا کی محض خیالات نظم کر دینا شاعری نہیں ہے اس بات کا احساس انھیں اس وقت ہوتا جب ان کے لیے شاعری فلسفہ خودی یا پیغام بیداری سے

زیادہ اہمیت رکھتی۔ اس وقت وہ شعری اظہار کی نئی جولاں گاہوں کی تلاش میں نکل کھڑے ہوتے اور سپاٹ فلسفیانہ شاعری کی بجائے زندہ شعری تجربات سے اُردو ادب کو مالا مال کر دیتے۔ اردو کو چھوڑ کر فارسی میں لکھنا بھی ایک فنکارانہ نہیں آئیڈیولوجیکل فیصلہ تھا۔ اور اسی لیے غلط فیصلہ تھا۔ اس میں شک نہیں کہ فارسی انھوں نے اتنی پڑھی تھی کہ وہ ان کے لیے مادری زبان کا مقام حاصل کر چکی تھی لیکن پھر بھی فارسی ان کی مادری زبان نہیں تھی۔ فارسی کے بنے بنائے سانچوں میں تجریدی خیالات کے ڈھلنے کے امکانات زیادہ تھے۔ اُردو زبان زیادہ تخلیقی رویہ کا مطالبہ کرتی تھی کیونکہ تجریدی خیالات کے اظہار کے لیے ڈھلے ڈھلائے سانچوں کی اس میں اتنی افراط نہیں تھی جتنی کہ فارسی میں۔ ایک ضدی اور سرکش میڈیم کو قابو میں کرنے ہی سے تخلیق و اظہار کی نئی راہیں کھلتی ہیں۔ اُردو میں خود اقبال کو احساس ہو جاتا کہ ان کے اشعار سپاٹ اور پھسپھسے ہو رہے ہیں اور ان کے بے رنگ کلام کی تنقید اور پیروڈی شاید اسی طرح انھیں راہِ راست پر لے آتی جس طرح غالب کو لے آئی۔ فارسی میں لکھنے کا اگر ان کا مقصد یہ تھا کہ ان کا پیغام زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچے تو اس میں بھی وہ بہت کامیاب نہیں ہوئے۔ فارسی والوں نے خسرو کو مشکل سے قبول کیا ہے، اقبال کی قدر کیا خاک کرتے۔ اقبال پر فارسی میں جو تنقیدیں لکھی گئی ہیں وہ سیاسی سپاسنامے ہیں، ورنہ اقبال بطور اردو شاعر کے ہمارے دل کے جتنے قریب ہیں بطور فارسی شاعر کے اہلِ ایران کے دل کے قریب نہیں۔

کہنے کا مطلب یہ کہ اقبال بنیادی طور پر شاعر تھے اور شاعر کے لیے شاعر کے رول کی قیمت پر کوئی دوسرا رول اختیار کرنا خوشگوار نتائج پیدا نہیں کرتا۔ اقبال کا فلسفی ہونا اُن کی ایک امتیازی خصوصیت ہے لیکن شاعری کا اچھی شاعری ہونے کے لیے فلسفیانہ ہونا ضروری نہیں۔ دُنیا کی بہت کم شاعری فلسفیانہ ہے۔ فلسفی شاعروں کو انگلیوں پر شمار کیا جا سکتا ہے، اور ویسے بھی عام طور پر شاعر فلسفیانہ فکر کے معاملے میں ذرا کورے ہی ہوتے ہیں۔ ایلیٹ نے شکسپیئر کے متعلق کہا تھا کہ جہاں تک THINKING کا تعلق ہے شکسپیئر نے بہت زیادہ کی ہو ایسا نہیں لگتا۔ اس میں شک نہیں کہ ایلیٹ نے ڈانٹے کو اس کے فلسفے کی وجہ سے شکسپیئر پر فضیلت بخشی تھی لیکن کہنے والوں نے کہا ہے اور یہ حقیقت ہے کہ ڈانٹے نے تھامس فلسفہ کو من وعن بیان کیا ہے اور اس فلسفہ پر طبعزاد تفکر

کا فقدان اسے فلسفی کہلانے کا مستحق نہیں ٹھہراتا۔ اس معاملے میں اقبال کو ڈانٹے پر فوقیت حاصل ہے کہ انھوں نے دوسرے فلسفیوں کے افکار و خیالات کا نہایت خلاقانہ استعمال کیا ہے۔ نہ تو وہ کسی ایک مکتبۂ فکر کے حلقہ بگوش ہو کر رہ گئے ہیں نہ کسی ایک فلسفی کے مفسر۔

پھر یہ ثابت کرنا بھی آسان نہیں کہ ایک مخصوص قسم کا فلسفہ یا اچھا یا صحت مند فلسفہ فی الواقع شاعرانہ حسن و خوبی کا ضامن بن سکتا ہے۔ رینے ویلک نے کہا ہے کہ شیلی کا ذہنی ارتقار کا ڈوِن کی ناگوار مادیت پسندی سے شروع ہو کر افلاطونی عینیت پر پہنچتا ہے، لیکن کیا اس سے ہم یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ شیلی کی بعد کی شاعری اس کی ابتدائی شاعری سے بہتر ہے۔

رینے ویلک نے یہ سوال بھی اٹھایا ہے کہ جدید ذہن شیلی کی شاعری کو بہت پسند نہیں کرتا۔ کیا فلسفے کی موجودگی اس کی شاعری کو قابلِ قبول بنا سکتی ہے۔ اگر ہم اس بات پر غور کریں یہ الکزنڈر پوپ کی شاعری اس کے فلسفہ کی وجہ سے اہم ہے یا فلسفہ کے باوصف تو ہمیں پتہ چلے گا کہ اس کا فلسفہ مستعار اور بے ربط ہے، اور زیادہ مربوط شکل میں اس کے حقیقی مآخذات میں دیکھا جا سکتا ہے لیکن پوپ کی بذلہ سنجی اور امیجری اور دانشورانہ صلابت والا اس کا اسلوب اس کی شاعری کو اہم بناتا ہے۔ اگر اس کی شاعری ان خصوصیات سے تہی دامن ہوتی تو اس کا فلسفیانہ کلام ان نظموں کی مانند جو اوسط درجہ کے شاعروں نے فلسفیانہ مقالوں کی صورت لکھیں فراموش کر دیا جاتا۔ پھر بہت سے شاعر خود کسی نظامِ فلسفہ کے بانی نہیں ہوتے بلکہ دوسروں سے مستعار لیتے ہیں اور شاعری میں یہ عیب نہیں سمجھا جاتا جو اس بات کا ثبوت ہے کہ شاعری میں ORIGINAL فلسفی ہونا ضروری نہیں لیکن شاعر کی شاعری اگر چہ ORIGINAL نہ ہو تو اس کی قیمت دو کوڑی کی رہ جاتی ہے۔ اقبال نہ صرف یہ کہ ORIGINAL شاعر ہیں بلکہ ORIGINAL فلسفی بھی ہیں اور گو انھوں نے مشرق و مغرب کے مختلف فلسفیوں کے تصورات سے استفادہ کیا ہے جو ایک شاعر کے لیے بالکل فطری بات ہے لیکن ان تصوّرات کا انھوں نے نہایت طبعزادانہ اور خلاقانہ استعمال کیا ہے جو شاعری کی دنیا میں کم دیکھنے کو ملتا ہے۔ ان کے یہاں کسی ایک مدرسۂ فکر کی حلقہ بگوشی نظر نہیں آتی اسی لیے ان کا مرتبہ مفسّر اور شارح کا کم اور مفکّر کا زیادہ ہے۔ وہ ذہن جس کی فکری صلاحیت معمولی ہے۔ COMMON SENSE کی محفوظ سطح سے بلند نہیں ہوتا۔ نابغہ فلک سیر ہوتا ہے

اور وہ تمام خطرات مول لیتا ہے جو فکر کو تجربات کی ارضیت سے بلند کرنے کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ اقبال اخلاقیات کی سطح پر شریف اور نفیس آدمی کا تصور پیش نہیں کرتے بلکہ خیر و شر کے عنصری پیکار کے تناظر میں اس COSMIC آدمی کو دیکھتے ہیں جو اپنے خونِ جگر سے اپنی جنت آپ پیدا کرتا ہے دانائے راز، ملائے مکتب اور معلم اخلاق کی اسفل سطح سے کبھی بات نہیں کرتا۔ یزداں شکار ایسے محفوظ مقامات کو بہت پیچھے چھوڑ جاتا ہے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ مذہب سے اتنی شدید وابستگی کے باوجود اقبال نے مذہبی شاعری نہیں کی۔ یہ شاعری صرف شاعری ہے جو ایک ایسے ذہن کی تخلیق ہے جس کا خمیر منجملہ دوسرے عناصر کے فکر و فلسفہ اور مذہب سے تیار ہوا تھا۔ خالص مذہبی شاعری آدمی کے تخلیقی شعور کی TOTALITY کی ترجمان نہیں ہوتی، بلکہ اس کے ایک ڈائمنشن۔ اہم ڈائمنشن ہی سہی، کو پیش کرتی ہے۔ خالص بھگتی بھاؤ والی شاعری انسان کے بڑے PASSIONS کا احاطہ نہیں کرتی، اسی لیے محدود اور چھوٹی ہوتی ہے گو اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ اچھی یا اہم نہیں ہوتی۔ ڈن ہربرٹ سے اس لیے بڑا شاعر ہے کہ اس کے یہاں نشاۃ الثانیہ کا PAGANISM مذہبی جذبہ میں رنگ آمیزی کرتا ہے۔ لیکن ڈن کے HOLY SONNETS سے شیکسپیر کے سانیٹ اس لیے بہتر ہیں کہ وہ گناہ، استغفار، اور نجات کے محدود احساس سے بلند ہو کر وقت کے تناظر میں آدمی کے طاقتور PASSIONS کی ترجمانی کرتے ہیں۔ لگ بھگ یہی مقام اقبال کا ہے گو جہاں تک PASSIONS کا تعلق ہے اقبال کا دائرہ شیکسپیر سے محدود ہے۔ تصوف کی بعض تعلیمات سے بیزاری کے باوصف اقبال کا مزاج متصوفانہ ہے لیکن وہ اپنی شاعری کو سریت سے پاک رکھنے میں کامیاب ہوئے ہیں اور ایلیٹ کی نظر میں پسندیدہ شاعری کا یہ پسندیدہ پہلو ہے کہ شاعری مذہب کا نعم البدل نہیں اور نہ ہی وہ قاری کو سریت کے تجربہ میں حشیش کے نشہ کی مانند مستغرق کرنے کا ذریعہ ہے جیسا کہ ییٹس کی ابتدائی شاعری ایسی کوشش کرتی نظر آتی ہے۔ خدا سے اقبال کا رشتہ عقل و عشق، خودی و بےخودی، عبودیت و سرکشی کی جدلیات پر مبنی تھا اور ان سے اتنی ہی اچھی شاعری لکھوا سکا ہے جتنی کہ ہربرٹ، سینٹ جان آف دی کراس، رومی، کبیر اور میرا بائی نے عشقیہ سرشاری، عبودیت، اطاعت، سرکشی اور تمیز کے جذبات کے تحت لکھی ہے۔ اقبال کی صوفیانہ شاعری مذہب کی قید و بند اور الٰہیات کی موشگافیوں سے آزاد ہے اور اسی لیے آفاقی ہے۔ الٰہیات کے دفتر اقبال نے نہیں ان کے نقادوں نے لکھے ہیں اور ایک شاعر

کے ماورائی احساس کی مذہبی تجدید کرکے دوسرے مذاہب والوں کے لیے عقیدے کے مسائل پیدا کیے ہیں۔

ایلیٹ کا شاعری میں کارنامہ یہ ہے کہ وہ اپنے مذہبی تجربے کو ایک ایسی زبان میں پیش کر سکا جس کا روایتی عیسائی شاعری یا کلیسا کی علامت سے کوئی تعلق نہیں تھا۔ ایک شخصی محاورہ جو روزمرہ سے مختلف نہیں، ایک شخصی امیجری جو اجنبی نہیں، باہم مل کر اس میڈیم کی تخلیق کرتے ہیں جو ایک نئے اور بڑی حد تک لامذہبی زمانہ میں مذہبی تجربے کے فنکارانہ اظہار کا کام کرتا ہے۔ اس کی بہترین مثال ایلیٹ کی نظم ''میرینا'' ہے، جس میں شکسپیئر کے آخری دور کے ڈراموں کی بازیافت کی تھیم کے ذریعہ ایک روحانی تجربے کو پیش کیا گیا ہے۔ یہ ایک ایسا اجتہاد ہے جس نے جدید دور میں روحانی تجربات کی شاعری کے امکانات پیدا کیے اور تخلیق کی نئی راہیں سجھائیں۔ اقبال کے یہاں ایسا اجتہاد نہیں ملتا۔ اکثر وہ اپنے مذہبی جذبات کا براہِ راست اظہار کرتے ہیں اور ان کی شاعری رسمی مذہبی شاعری کی مانند، بجائے اس کے کہ فنکارانہ صلابت سے جلا پائے، عقیدت مندی کے پاکیزہ جذبات کا سہارا لیتی نظر آتی ہے۔

ایک پیچیدہ شعری فارم میں طبع آزمائی کرنے کا خوشگوار نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ شاعرانہ احساس بھی تہہ دار اور پہلودار بنتا ہے۔ عموماً دیکھا گیا ہے کہ شاعرانہ احساس جب اظہار کی سنگین مزاحمتوں سے ٹکراتا ہے تو اس کے بہت سے ایسے نازک اور لطیف پہلو سامنے آتے ہیں جو گمان غالب ہے کہ پردۂ اخفا ہی میں رہتے اگر احساس اظہار کے بنے بنائے سانچوں میں آسانی سے ڈھل جاتا۔ اگر آپ ایلیٹ کی نظم THE JOURNEY OF THE MAGI کا مقابلہ اقبال کی نظم ''ایک حاجی مدینہ کے راستہ میں'' سے کریں تو شاید میری بات واضح ہو جائے۔ ایلیٹ کی نظم کی زبان روزمرہ پر مبنی ہے۔ اسلوب نثری اور بیان سفر کی حقیقت پسندی کا حامل ہے جسے ایلیٹ نے شاعرانہ شدّت اور محاکاتی کیفیت سے مالامال کر رہا ہے۔ نظم کا پو PATTERN علاماتی، پیکری اور اسطوری ہے۔ ہر شعری پیکر ایک علامت ہے اور بیشتر علامات اسطوری ہیں۔ بظاہر نہایت آسان، نہایت سیدھی سادی، اور نہایت دل پذیر نظم ایک پیچیدہ اور پہلودار فارم میں احساس کے بے شمار کھلتے ملتے رنگ اور معنی کی کئی تہوں کو چھپائے نظر آتی ہے۔ اس کے مقابلے میں اقبال کی نظم کا فارم اور معنی دونوں FLAT نظر آتے ہیں۔ سپاٹ طریقے پر بیان کی گئی عقیدت مندی ادب میں عقیدے کا مسئلہ بھی پیدا کرتی ہے۔ جب نظم کا فارم فنکارانہ تکمیل کا حامل ہوتا ہے تو شاعر کا عقیدہ نظم سے لطف اندوزی میں قدغن نہیں بنتا۔ نظم کا خوب صورت پھول

بذاتِ خود اس قدر نظر فریب ہوتا ہے کہ قاری عقیدے کی اس زمین سے جس سے یہ پھول کھلا ہے نظریاتی دار وگیر کو غیر متعلق، بے معنی اور تضیع اوقات سمجھتا ہے۔ اقبالؔ کے یہاں ترقی پسند شاعروں ہی کی مانند نظریاتی دار وگیر اور عقائد کے اختلاف کے پہلو نکل ہی آتے ہیں کیوں کہ ان کے یہاں عقاید کا بیان اکثر وانشگاف انداز میں ہوا ہے اور عقیدہ وہ بیج نہیں بنتا جو خود ختم ہو کر کسی آفاق گیر خوبصورت شعری تجربہ کا پھول کھلاتا ہو۔ یہ شاعری کا اعلیٰ ترین مقام ہے اور اقبالؔ اس بلندی پر کم ہی پہنچتے ہیں۔ ایلیٹ کی شاعرانہ عظمت کا راز اسی بلندی کو چھونے میں ہے۔ ایلیٹ کے بے شمار عقائد سے نقادوں نے اختلاف کیا ہے لیکن یہ عقائد وہی ہیں جو اس کی نثری تحریروں میں بیان ہوتے ہیں۔ اس کی نظمیں عقاید کا مسئلہ پیدا نہیں کرتیں کیوں کہ نظمیں عقائد کا بیان نہیں بلکہ روحانی اور جذباتی تجربات کا بیان ہیں۔ اور تجربہ میں آدمی یا تو شریک ہوتا ہے یا شریک نہیں ہوتا۔ اقبالؔ کا معاملہ اس کے برعکس ہے۔ ان کے جن عقائد اور خیالات سے اختلاف کیا گیا ہے وہ زیادہ تر ان کی نظموں ہی میں بیان ہوئے ہیں۔ نظم کے فنکارانہ فارم کے ناقص ہونے کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ خیال نثری خیال کی مانند اختلاف رائے پر اکساتا ہے اور ایک طاقت ور شاعرانہ تجربہ میں بدل کر قاری کی فکری مزاحمتوں کو توڑ کر اسے مغلوب نہیں کر پاتا۔

سی ایم باورا نے بتایا ہے کہ شاعری میں ڈاکٹرن کا بیان بھی ہو سکتا ہے اور ایسی شاعری عظیم شاعری بھی ہو سکتی ہے بشرطیکہ شاعر ڈاکٹرن کو اس کی تمام فکری صلابت اور وقار کے ساتھ پیش کرے، اور اسے مقبولِ عام بنانے اور اس کے ذریعہ عوام کے سفلے جذبات اور تعصبات سے کھیلنے کے لیے اسے عارفانہ فکر کی بلند سطح سے گرا کر تعلیم اور قبولِ عامہ کی اسفل سطح پر نہ لے آئے۔ آدمی دوسروں کے عقاید میں اسی وقت تک دلچسپی لیتا ہے جب تک وہ جانتا ہے کہ دوسرا اپنے عقاید اس پر لادنے کی کوشش نہیں کرتا۔ اپنے عقیدے کا بیان، عقیدے کی نفسیاتی اور جذباتی ضرورت، عقیدے کا دانشورانہ تفحص بذاتِ خود ایک دلچسپ ذہنی عمل ہے اور ہمیں مسرت حاصل ہوتی ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ ایک مخصوص عقیدہ مظاہرِ حیات کی تفسیر و ترجمانی کا کام کیسے انجام دیتا ہے۔ عقائد کا اختلاف لطفِ سخن میں مانع نہیں ہوتا۔ لیکن جب شاعر کا طریقۂ کار تفحص اور انکشاف کی بجائے تبلیغ و تلقین کا بنتا ہے تو قاری ذرا چوکنا ہو جاتا ہے۔ اقبالؔ کے یہاں یہ دونوں رویے ملتے ہیں۔ وہ بیک وقت فلسفی اور خطیب ہیں۔

بطور فلسفی کے وہ جب اپنے کلیدی تصورات کے ذریعہ حیات و کائنات کی تفسیر کرتے ہیں تو اُن کی شاعری گنجینۂ معنی بنتی ہے اور ہمارے سامنے اسرار و رموز کے دفتر باز ہوتے ہیں۔ اس مقام میں وہ دانائے راز کی بصیرت اور پیغمبرانہ لب ولہجہ کے جلال کو برقرار رکھتے ہیں۔ جب وہ خطیب بنتے ہیں تو تبلیغ، تلقین، تعلیم طنز اور اشتعال سبھی حربوں سے کام لیتے ہیں۔ اس وقت ان کی کامیابی کا انحصار ان حربوں کے سلیقہ مندانہ استعمال پر ہوتا ہے جو اتنا فلسفہ کا معاملہ نہیں جتنا فنکاری کا۔ چنانچہ کبھی کامیاب ہوتے ہیں کبھی کامیاب نہیں ہوتے۔ کبھی برانگیختہ کرتے ہیں کبھی برگشتہ۔

پھر ایک اور چیز ہے جو اقبال کے پورے کلام پر حاوی ہے اور وہ ہے سوز و ساز رومی اور پیچ و تاب رازی کی وہ ازل گیر و ابدتاب کشمکش جس کی آگ میں اُن کا شاعرانہ احساس کندن بن کر نکلتا ہے۔ یہ کشمکش ان کے PONTIFICAL بیانات کو بھی تہہ دار اور پہلودار بناتی ہے اور خیال THESIS اور ANTITHESIS کے جدلیاتی عمل سے گذر کر ایک دل خوش کن توازن پیدا کرتی ہے۔ یہ کشمکش اگر اقبال میں نہ ہوتی تو وہ چند DOCTRINAL IDEAS کے مفسر اور مبلغ بن کر رہ جاتے، اور شاید ایک ہی بحر کی متعدد مثنویوں میں عقیدے کی تفسیر اُن کی شاعری کو کلام موزوں بنا کر رکھ دیتی لیکن اقبال کا ایوانِ شاعری تڑپتی تھرکتی بحروں سے گونجتا ہے، اور اس کے در و دیوار فریاد و فغاں کے غلغلوں اور ذوق و شوق کے ہمہموں سے کانپتے ہیں جو ثبوت ہے ایک بے چین احساس اور بے قرار شعور کا، اور ان لوگوں کے لیے تنبیہہ ہے جو تاریخِ افکار کی تالیف کا شوق رکھتے ہیں اور اقبال کے خیالات کو اُن کے اشعار سے الگ کر کے اس طرح پیش کرتے ہیں کہ وہ فکرِ اسلامی کے جدید موڑ پر مجتہد العصر نظر آنے لگتے ہیں۔ یہ گوشت کا ناخن سے جدا کرنا ہے اور مضطرب جذبات کی شوریدہ سر موجوں سے خیالات کے تنکے چننا ہے۔ صدف سمندر کا پروردہ سہی، لیکن صدف سمندر کے پیچ و تاب اور شور و شر کا مفسر نہیں ہوتا۔

اور یہ نکتہ بہت اہم ہے۔ شاعری میں خیال جذبہ کی زمین سے پھوٹتا ہے، یا یوں کہیے کہ وہی خیال اہم ہوتا ہے جو جذبہ میں ڈوبا ہوا ہو۔ جذبہ شاعری کو شخصی اور ایک منفرد ہوش مندی کا ترجمان بناتا ہے، جذبہ کو جذباتیت اور خطیبانہ جوش و خروش دونوں سے متمائز کرنا ضروری ہے کہ دونوں جذبہ کے ترجمان نہیں بلکہ اس کے فقدان کی علامات ہیں۔ غالب کا یہ شعر دیکھیے جس میں نہ جذباتیت ہے نہ

خطیبانہ جوش وخروش لیکن جس میں وحدت الوجود کا تصور شخصی جذبہ کی آنچ سے تمتمایا ہوا ہے:

دلِ ہر قطرہ ہے سازِ انا البحر
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا

اس شعر میں خیال اتنی ہی وضاحت سے پیش ہوا ہے جتنا کہ اس شعر میں:

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسدؔ
عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

IMAGIST

لیکن پہلے شعر میں سمندر اور ساز کا استعارہ حلقۂ دام کے استعارے سے زیادہ ہے، اور اسے زیادہ CONCRETE بناتا ہے لیکن محض استعارہ شعر کو شعر نہیں بناتا کہ فلسفیانہ زبان بھی استعارے کا استعمال کرتی ہے اور ویسے بھی زبان کی تعمیر استعارے کے جوہر ہی سے ہوئی ہے۔ اسی سبب سے فلسفیانہ خیال کا حامل شعر محض استعارے کے زور پر نثر کی سطح سے بلند نہیں ہوتا جیسا کہ سنائی کے حدیقہ، جاں نثار اختر کی فلسفیانہ مثنویوں اور جوش کی خطیبانہ شاعری سے ظاہر ہے۔ غالبؔ کے شعر کی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے ایک فلسفیانہ خیال کو جیتے جاگتے تجربہ میں بدل دیا ہے۔ ایلیٹ نے ڈن کے متعلق کہا ہے کہ اس کے لیے خیال بھی ایک تجربہ تھا۔ یہی بات غالبؔ کے اس شعر پر صادق آتی ہے۔

خیال تجربے میں اسی وقت بدلتا ہے جب وہ تخیل کو بھڑکاتا اور جذبات میں ہیجان پیدا کرتا ہے۔ غالبؔ کے لیے وحدۃ الوجود کا تصور برائے شعر گفتن نہیں تھا بلکہ ایک جذباتی سہارا بھی تھا۔ اپنے وجود کے شررِ جستہ ہونے کا ہولناک احساس غالبؔ میں لافانی اور لامحدود کی وہ تڑپ پیدا کرتا ہے کہ وہ پیاسے صحرا کی مانند قطرۂ شبنم کے لیے بیقرار ہو جاتے ہیں۔ وحدت الوجود کا خیال قطرۂ شبنم کی صورت ان کے ذہن پر ٹپکتا ہے۔ یہ خیال کہ کائنات حسنِ ازل کا مظہر ہے ان کے جذبات میں ہیجان پیدا کرتا ہے۔ وہ جھوم کر کہتے ہیں 'ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا'۔ وفورِ شوق کی یہ کیفیت خیال کو تجرید کی خشک فضاؤں سے نکال کر ایک استعارے میں ڈھال دیتی ہے جو سنگیت کی آوازوں سے گونج رہا ہے۔ 'دلِ ہر قطرہ ہے سازِ انا البحر'۔ اس کے برعکس یہ خیال کہ عالم محض خیال ہے غالبؔ کو ایک دلچسپ خیال معلوم ہوتا ہے لیکن اس کی معنویت روح کی گہرائیوں میں کوئی ہیجان پیدا نہیں کرتی۔ خیال کو خیال کے طور پر پیش کرنے اور اس سے ایک فلسفیانہ عبرت حاصل کرنے پر وہ اکتفا کرتے ہیں۔

خیال تجربے میں نہیں بدلتا۔

اقبال کی شاعری کا بڑا حصّہ ایسا ہے جس میں خیالات تجربات میں بدل گئے ہیں۔ ان خیالات پر بطور خیالات کے نہیں، بلکہ شاعرانہ تجربات کے طور پر ہمیں غور کرنا چاہیے، اور کسی خیال پر اس وجہ سے پُرجوش ہونے کی بجائے کہ وہ ہمارے عقائد میں رنگ بھرتا ہے یا ہمارے نقطۂ نظر کی تائید کرتا ہے، ہمیں یہ دیکھنا چاہیے کہ خیال کسی ایسے معنی خیز تجربے کی تخلیق کر سکا ہے یا نہیں جو شاعرانہ تجربہ ہونے کے سبب آفاقی اور عمومی ہو اور جس سے فیضیاب اور لطف اندوز ہونے کے لیے نہ تو ہمیں ہمارے عقائد بدلنے کی ضرورت ہو نہ شاعر کے عقائد اختیار کرنے کی۔ وہ خیال جو شاعرانہ تجربہ نہیں بنتا اس کی دنیائے فلسفہ میں اہمیت ہو سکتی ہے دنیائے شاعری میں نہیں۔ چوں کہ شاعری عمل کو متاثر نہیں کرتی اور نظام اشیا میں کوئی تبدیلی پیدا نہیں کرتی اسی لیے شاعر کے ناپسندیدہ خیالات سے آسانی سے صرفِ نظر کیا جا سکتا ہے اور دنیا بھر کی ادبی تاریخ آپ کو بتا دیگی کہ شیکسپیر، ملٹن، ڈرائیڈن، ڈاکٹر جانسن، ٹینی سن، براؤننگ، ایلیٹ، پاؤنڈ، فلابیر، بالزاک، ٹالسٹائی، دستووسکی وغیرہ کئے شاہیت کے خلاف یا حق میں، جمہوریت کے خلاف یا حق میں، کلیسا کے خلاف یا حق میں، آزادیِ تقریر یا آزادیِ نسواں کے خلاف یا حق میں جو بیانات ملتے ہیں نقاد ان پر چراغ پا ہونے یا باغ باغ ہونے کی بجائے خوش طبعی سے اشارہ کر کے آگے بڑھ جاتا ہے اور اس مسئلے پر الجھنے کی بجائے کہ وہ غلط تھے یا درست اس بات سے زیادہ سروکار رکھتا ہے کہ وہ کونسی تاریخی قوتوں اور نفسیاتی مجبوریوں کا نتیجہ تھے۔ تاریخی افکار کی تدوین کے وقت ہم نفسیاتی مجبوریوں کا تو ذکر ہی نہیں کرتے کیوں کہ وہاں اہمیت افکار کی ہوتی ہے، مفکروں کی شخصیت اور سوانح کی نہیں کہ نظامِ افکار میں طبعی رجحانات کو کم سے کم دخل ہوتا ہے۔ ادب اور آرٹ میں فنکار کی شخصیت کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے ہوگا کہ جو لوگ غیر شخصی آرٹ کے قائل ہیں وہ بھی کہتے ہیں کہ شخصیت سے گریز وہی کر سکتا ہے جس کی ایک شخصیت ہو۔

شاعری میں فلسفہ بیان کرنے کے لیے شاعر طویل نظم کا فارم اختیار کرتا ہے اور ایسا اسلوب اور ڈکشن بھی اپناتا ہے جو اس کے فلسفیانہ موضوع کو تمام تر دانشورانہ پہلوداری کے ساتھ پیش کر سکے ایسی نظم کی تاریخ ادب میں نمایندہ مثال لاطینی شاعر LUCRETIUS کی نظم ON THE NATURE OF

THINGS ہے جس میں حقیقت کے جوہری نظریہ کو جو اپی کیورس سے ماخوذ تھا بیان کیا گیا ہے۔ اس نظم نے ورجل سے لے کر ملٹن، شیلی اور وہٹ مین تک شاعروں کے ایک طویل سلسلہ کو متاثر کیا ہے۔ لکریشیس مادہ سے ماورا قوتِ حیات کو دیکھتا ہے اور کائنات میں انسان کے مقام کا تعین کرتا ہے۔ یہ نظم تند و تیز جذبات اور شفاف امیجری کی حامل ہے۔ اہم چیز وہ شاعرانہ اسلوب ہے جو نہایت چوکسائی سے سائنسی تجزیہ کا بار سنبھالے ہوئے ہے۔ لیکن یہ نظم تاریخ ادب میں ایک استثنائی مقام رکھتی ہے جو یہ اصول تو ثابت کرتی ہے کہ شاعری میں فلسفہ نہایت شاعرانہ ڈھنگ سے بیان ہو سکتا ہے لیکن فلسفیانہ شاعری کی روایت کی داغ بیل نہیں ڈالتی پوپ کی نظم AN ESSAY ON MAN کو بطور فلسفہ پڑھیے اور تضادات سے بھری نظر آئے گی۔ بطور شاعری کے پڑھیے وہی لطف دیگی جو ایک منفکرانہ شاعری دیتی ہے۔ پوپ اور ڈرائیڈن کو نثر کا جینئس کہنے کی ایک وجہ یہ بھی کہی گئی کہ ان کے یہاں جذبہ کی کار فرمائی کا اثر بہت کم ہے۔ زبان اور اسلوب دانشورانہ زیادہ اور جذباتی کم ہے۔ یہ بات توجہ طلب ہے کہ اقبال نے اردو میں ایک بھی طویل مثنوی نہیں لکھی۔ فارسی میں اسرار و رموز لکھیں لیکن اس پر یہ اعتراض عام ہے کہ اقبال مثنوی میں فلسفی زیادہ اور شاعر کم نظر آتے ہیں۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ اقبال کی اردو نظموں میں ہیئت کا کوئی ORGANIC تصور نہیں۔ سوائے کسی حد تک ضربِ کلیم کے باقی مجموعوں میں نظمیں، غزل اور قصیدے کی مانند ایک دوسرے سے آزاد اشعار کا مجموعہ ہیں۔ یہ مشرقی شاعری کا حاوی طریقہ کار رہا ہے، اور موضوع کی شاعرانہ پیش کش اور ایک رنگ کے مضمون کو ہزار رنگ سے باندھنے کے لیے نہایت موزوں ہے۔ علی الرغم اس کے منطقی اور استدلالی فکر کے لیے ایسا فارم مناسب ہے جو خیال کا جامعیت کے ساتھ تفحّص کر سکے۔ حدیقہ، منطق الطیر اور مثنوی معنوی کے نام تو یاد آتے ہی ہیں لیکن جاں نثار اختر کی وہ مثنویاں بھی یاد آتی ہیں جن میں انھوں نے تاریخ اور ریاست کے مارکسی تصورات کو اتنی دانشورانہ طہارت سے پیش کیا ہے کہ مارکسی فقہا بھی انگشت بدنداں رہ گئے کہ ظالم کہیں گمراہ ہی نہیں ہوتا۔ ان مثنویوں کی شاعرانہ قدر و قیمت سے ہمیں سر دست بحث نہیں۔ وہ اسی حد تک اچھی نظمیں ہیں جس حد تک تجریدی فکر کو جذبہ اور امیج میں سمونے میں کامیاب ہوئی ہیں۔ سر دست تو میں یہ بتانا چاہتا ہوں کہ اقبال کی اردو شاعری میں ایسی کوئی طویل نظم نہیں ملتی جس میں کسی تصور کو فلسفیانہ جامعیت کے سا[illegible] کیا گیا ہو۔ اقبال کے

یہاں جو کچھ ہے وہ ایک نہایت ہی متفکرانہ ذہن کی وجدانی سرشاریاں ہیں۔ وہ ہمیشہ تیز و تند جذبات کے دھاروں پر بہتے نظر آتے ہیں۔ خیال دھنک کے سات رنگ لے کر ان کے ذہن پر منکشف ہوتا ہے اور وہ ساتوں رنگوں کو لفظوں کے آبگینوں میں اتار لیتے ہیں۔ وداعِ روز روشن ہے ستاروں کی تنک تابی، یا آسماں ہوگا سحر کے نور سے آئینہ پوش، بشارتی شاعری کی ارفع ترین مثالیں ہیں۔ یہاں خیال کا فلسفیانہ تفحص نہیں بلکہ خیال نے جذبات کے جن طوفانوں کو جگایا ہے اُن کا بیان ہے۔ اردو شاعری کی ہیئت، یعنی نظم کا غزل نما فارم اقبال کی جینئس کو جو بنیادی طور پر پیغمبرانہ تھی راس آیا ہے۔ ان کا تلقینی اور بشارتی انداز معلم اخلاق کے خشک اور سرد لب و لہجہ کی سطح پر گرنے نہیں پاتا اور سنبھلی ہوئی خطابت اور بلند آہنگی ان کی پوری شاعری کو ایک دانائے راز کا عمل مکاشفہ بنا دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ لوگ بھی جو شاعری میں فلسفہ کو پسند نہیں کرتے اقبال کو ڈرائیڈن اور پوپ کی مانند نثر کے شاعر کہنے کی جرات نہ کر سکے۔ میں جو بات کہنا چاہتا ہوں وہ یہ نہیں کہ اقبال کی شاعری فلسفہ اور شاعری کا خوب صورت امتزاج ہے بلکہ یہ ہے کہ ان کی شاعری بنیادی طور پر شاعری ہی ہے جو ہر اچھی شاعری کی طرح فلسفیانہ خیال کا شاعرانہ مقاصد کے لیے استعمال کرتی ہے۔ خیال وہ بارود ہے جو شاعرانہ پھلجھڑیوں میں روشنی کے کنول بن کر بکھر جاتا ہے۔ ان کی یہی کمزوری کہ وہ کسی موضوع کو ORGANIC ہیئت میں پیش نہیں کرتے، ان کی طاقت بن جاتی ہے۔ اگر وہ ایسا کرتے یعنی قلندری سے لے کر عورت اور طرزِ حکومت تک اسلامی آئیڈیولوجی کے تصورات پیش کرتے تو اغلب تھا کہ ان کا پیغمبرانہ انداز معلمانہ بن جاتا اور جذبہ کی آنچ سے دہکی ہوئی زبان فلسفہ کی سرد اور ٹھٹھری زبان بن جاتی۔ سعدی کی دانشمند ظرافت اور نکتہ آفرینی کی عدم موجودگی میں اُن کی اخلاقی تلقینات اور قومی بیداری والی شاعری حالی کی شاعری کی مانند بے نمک بن جاتی۔

شاعر کی شاعری تو جیسی اس نے لکھی تھی ویسی ہی رہتی ہے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ آدمی اور آدمی کا مذاقِ سخن بدل جاتا ہے۔ نئے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے نئے فنکار نئی شاعری کی داغ بیل ڈالتے ہیں جو پیش رو شعراء کی شاعری سے انحراف کے باوصف اس کا استرداد نہیں ہوتی کیونکہ آرٹ روایت کی تنسیخ نہیں بلکہ اس کا تسلسل ہے۔ نئے آرٹ کا پروردہ ذہن قاری کو مجبور کرتا ہے

کہ وہ پیش رو شعرا کی طرف اپنا رویّہ از سرِ نو متعین کرے اور نئے زمانے کے لائے ہوئے جذباتی اور فکری میلانات کی روشنی میں اس کے کلام کی پرکھ کر کے اسے اپنے لیے زیادہ معنی خیز بنائے۔ دورِ جدید کے بدلے ہوئے مذاقِ سخن اور تصوراتِ شعر کی فضا میں اقبال کا مطالعہ جو سوالات پیدا کرتا ہے ان سے عہدہ برآ ہونے کی ایک معمولی کوشش اس مضمون میں کی گئی ہے۔ اقبال پر تنقید آسان نہیں کیوں کہ اقبال کی شاعری کو عمر کی مختلف منزلوں میں ہم کچھ اتنے لگاؤ سے پڑھتے آئے ہیں اور ان کی مختلف نظموں کے ساتھ ہم کچھ اس طرح جیے ہیں کہ وہ نظمیں ہماری شہ رگ کے قریب ہوگئی ہیں۔ ان پر عملِ جراحی شہ رگ پر نشتر زنی کے مرادف بن گیا ہے۔ وہ شاعری جو مذہبی، قومی اور وطنی ہوتی ہے، گیت سنگیت کی دھنوں میں ڈھل کر مذہبی اور سیاسی اجتماعوں میں سامعین کے لہو گرماتی ہے، مدرسوں میں دلنواز ترانوں کی صورت گونجتی ہے اور عبادت گاہوں کی مقدس فضاؤں کو الوہی نغموں سے معمور کرتی ہے۔ ایسی شاعری ہمارے وجود کی تہذیبی اور جمالیاتی فضا کا ایک عنصر بن جاتی ہے کہ اسے معروضی اور غیر شخصی انداز میں پرکھنا آدمی کے لیے آسان نہیں رہتا۔ اقبال کی شاعری کا ایک حصّہ ایسا ہی ہے۔ ان شعروں کا بھلا کون حساب رکھے گا جو ہماری سیاسی اور تہذیبی زندگی کی مختلف منزلوں میں حرزِ جاں رہے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ جدید آدمی زیادہ پیچیدہ اور تہ دار ہونے کے سبب زیادہ پیچیدہ اور تہ دار شاعری کا دلدادہ ہے۔ ایسی شاعری جو احساس کی زیادہ سے زیادہ سطحوں کا احاطہ کیے ہوئے ہو۔ اقبال کی شاعری کا فارم پیچیدہ نہیں ہے۔ احساس کا دائرہ بھی بہت وسیع اور متنوع نہیں ہے لیکن اقبال کی شاعری جوش کی مانند سطح بین نہیں ہے۔ بلند آہنگ، خطیبانہ اور تلقینی اسلوب کے باوصف ان کی نگاہ احساس کی گہرائیوں کی تھاہ پاتی ہے اور حیات و کائنات کے پیچیدہ عقدوں سے آنکھیں چار کرتی ہے۔ اقبال کا ذہن فلسفیانہ تھا۔ اور انھوں نے فلسفیانہ شاعری کی لیکن ان کی تمام شاعری فلسفیانہ نہیں ہے، اور فلسفیانہ نہ ہونے کے باوصف وہ اکثر شاید اسی سبب سے اچھی شاعری بھی ہے۔ وہ شاعری جو فلسفیانہ ہے، وقیع ہے اور اعلیٰ شاعری کا نمونہ ہے لیکن اس کا ایک حصّہ ایسا بھی ہے جس میں فلسفیانہ خیالات تجرید کی سطح سے بلند ہو کر علامت و شعری پیکر میں ڈھل نہیں پائے ہیں اور انجام کار ان کے اثر آفریں بننے میں ایک آنچ کی کسر رہ گئی ہے۔ اقبال کی شاعری پرکھتے وقت ان کے افکار کو نظر انداز

کرنا ان کی شاعری کی روح سے اغماض برتنا ہے۔ لیکن یہ سمجھنا کہ ان کی عظمت کی دلیل ان کے افکار ہی ہیں ان کی شاعرانہ قدر و قیمت کو کم کرنا ہے۔ اقبال کے یہاں اردو شاعری کا کلاسیکی اسلوب اپنے نقطۂ عروج پر پہنچا ہوا ہے اور یہ اسلوب ان کی شاعرانہ عظمت کا ضامن ہے۔ وہ اردو شاعری کی مرکزی روایت کی ایک درخشاں کڑی ہیں، یہ سمجھنا کہ چوں کہ انھوں نے مفکرانہ شاعری کی اس لیے وہ اردو شاعری کی روایت سے الگ، یا غنائیہ شاعری سے دور، یا نثری خیالات کے شاعر ہو گئے جیسا کہ پوپ اور ڈرائیڈن کے متعلق ورڈز ورتھ اور آرنلڈ نے، اور بعد میں ہربرٹ ریڈ نے سوچا تھا غلط ہوگا۔ اقبال کو محض فلسفیا STATEMENT کا شاعر ثابت کرنے کی کوشش بار آور نہیں ہو سکتی

جدید قاری شاعری میں خیالات سے زیادہ احساسات، تصورات سے زیادہ تجربات، عقل سے زیادہ تخیل اور فلسفہ سے زیادہ وجدان کا پرستار ہے، اور شاید اسی لیے وہ اقبال کے نظامِ فکر سے اور ان چند ایسی قدروں کو تلاش کر رہا ہے جو اس کے جمالیاتی احساس کی تسکین کا باعث بنیں۔ فلسفی نے جو خواب دیکھا تھا وہ بقول راشد کابوس بن چکا ہے، لیکن اس سے شاعر کے خواب دیکھنے کے میلان پر کوئی حرف نہیں آتا۔ خواب اور شکستِ خواب شاعر کا مقدر ہے۔ اسی لیے تو ہر شاعر جہاں اپنے وقت کا ترجمان ہوتا ہے وہیں تاریخ کا صید زبوں بھی ہوتا ہے۔ پاسترناک نے ڈاکٹر ژیواگو کا آغاز اس نظم سے کیا ہے، جس میں وہ ایک طرف بطور شاعر کے خود کا مقابلہ ہملٹ سے تو دوسری طرف مسیح سے کرتا ہے، جس کے معنی ہیں کہ بطور شاعر کے گو وہ غیر ہمدرد تماشائیوں کا تماشا ہے، لیکن وہ اپنے دور کا اتنا ہی نمائندہ ہے جتنا کہ ایک پُرخلوص شاعر ہو سکتا ہے کہ یہ شاعر کا مقدر ہے۔

اقبال بھی اپنے دور کے ایک پُرخلوص شاعر تھے، وہ ہملٹ اور مسیح سے کہیں زیادہ خضر سے مماثلت رکھتے تھے، اور ہمارا دورِ تشکیک کے اس رہگزار سے عبارت ہے جس میں آدمی خود کو ہملٹ کے اضطراب اور مسیح کی دردمندی کا وارث پاتا ہے اور خضر کی دوربینی اور رہنمائی کو شکوک نظروں سے دیکھتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ اقبال کا جدید قاری اقبال کے ساتھ ایک پیہم دار و گیر ایک مسلسل کشمکش، لاگ اور لگاؤ، دلبستگی اور برگشتگی کے ایک اٹوٹ رشتہ میں بندھا ہوا پاتا ہے۔ ایسی صورت میں ہم زیادہ سے زیادہ یہ کر سکتے ہیں کہ بطور تماشائیوں کے غیر ہمدرد نہ رہیں۔

اقبال کا شعری کردار

محمود ہاشمی

اردو میں اقبال وہ واحد فنکار ہیں، جن کی شاعری، ایک مخصوص شعری حکمت عملی کو نمایاں کرتی ہے۔ اس شعری حکمت عملی کا محور، اقبال کا وہ شعری کردار ہے، جو اقبال کے تقریباً تمام اشعار میں، تمام نظموں میں، مرکزی حیثیت سے موجود ہے۔ اس شعری کردار کی خصوصیات، اس کے ارتقاپذیر تصور کی شناخت اور اس کے مقاصد کا عرفان ہی اقبال کی تفہیم کے لیے کلید کی حیثیت رکھتا ہے۔ اگر ہم اقبال کے اس شعری کردار یا PERSONA کی حقیقت کو پہچان سکیں، تو مطالعۂ اقبال کے لیے کسی بیرونی حوالہ یا وسیلہ کی ضرورت باقی نہیں رہتی۔ اقبال نے آغازِ تخلیق ہی سے اس مخصوص شعری کردار کو ایک مربوط ارتقائی تشکیل کے ذریعہ تکمیل کی منزلوں تک پہنچایا ہے۔ اپنی شاعری کے آغاز سے اپنے فنی نقطۂ عروج تک، اقبال کی حکمت عملی، اسی کردار کی نشوونما کا فریضہ ادا کرتی نظر آتی ہے۔

اقبال اپنے محسوسات یا ذاتی تجربات کو تخلیق کا خام مواد تصور نہیں کرتے بلکہ ہر احساس اور تجربے کو فکر کے آلات سے اپنے شعری کردار کی تعمیر کا وسیلہ بناتے ہیں۔ وہ بے ہئیت موضوعیت کو معروضی اشکال میں اور خوابوں کو تعبیر کی زبان میں بیان کرتے ہیں۔ اپنی شعری حکمت عملی اور اپنے شعری کردار کی تعمیر کے لیے انھوں نے مرئی اور غیر مرئی حقائق کے درمیان ایک مربوط رشتہ کو تخلیق کیا ہے۔ تاکہ ان کے شعری کردار کی ذات اور اس کا وجود اس مربوط تعلق میں اپنی ناقابل تقسیم وحدت کو قایم رکھ سکے۔ یہی سبب ہے کہ اقبال کی شاعری استعاراتی، علامتی اور بیانیہ اسالیب کی ایک ایسی مربوط ہیئت کو پیش کرتی ہے، جسے کسی واحد اسلوب کا طرز قرار نہیں دیا جاسکتا۔ استعارہ اور بیان، دونوں ایک دوسرے سے متصادم بھی نظر آتے ہیں، اور ہم آہنگ بھی۔ اس تمام شعری

حکمت عملی کا محور، اقبال کا شعری کردار، متکلم، مخاطب اور غائب کے صیغوں میں سر بسر قائم و دائم رہتا ہے۔

اس شعری کردار کی تخلیق میں، اقبال کا فن کُن فَیَکُون والی قوت سے نہیں، بلکہ تعمیر، تخریب اور تصادم کے وسیلہ سے اپنا عمل جاری رکھتا ہے۔ اقبال کی شاعری کے مختلف ادوار اس کردار کی ابتدا، اس کی حرکی قوت، اس کے تصادم، اس کے معرکے اور اس کے عروج کی تدریجی منازل کا محور ہیں۔

اقبال نے اس شعری کردار کے ماحول یا کائنات یا مظاہر کو دو مختلف صورتوں میں پیش کیا ہے۔ ایک صورت وہ ہے، جو ابتدائی عہد کی نظموں میں موجود ہے۔ ان نظموں کی کائنات اور مظاہر اقبال کے شعری کردار کی بصیرت اور بصارت کی علامت ہیں۔

دوسری صورت وہ ہے جس میں اقبال کے شعری کردار نے اپنی دنیا، اپنے مظاہر اپنے دشت و جبل اس طرح تخلیق کیے ہیں کہ اس کردار کی فکر اور محسوسات کا مفہوم، ان مرئی عناصر کے وسیلے سے نمایاں ہو اور شعری کردار کی عظمت و وسعت کا اظہار ہو سکے۔

چنانچہ وسیع تر مفاہیم سے بھرپور شعری کردار، اور مرئی کائنات اور مظاہر اقبال کی شاعری کے بنیادی تناظر کو پیش کرتے ہیں۔

ابتدا سے ہی اقبال کے کلام میں، اس شعری کردار کی ذات اور کائنات کے درمیان ایک تنازعہ اور تصادم کی فضا موجود ہے۔ تصادم کی حکایت کا سلسلہ مظاہر فطرت کی اس تصویر کشی سے شروع ہوتا ہے جس میں مناظر کے سکوت اور اقبال کے شعری کردار کی فکر میں پیدا ہونے والے پیچ در پیچ سوالات کا ہیجان، صف آرائی کا منظر نامہ بن جاتا ہے۔ اس پہلے منظر نامے میں اقبال کا شعری کردار، تصادم کے آغاز کے لیے جرأت اور ہمت کا متلاشی ہے تازہ تر سوالات ہیں، جن کے مقابل پہاڑوں کی سربلندی ہے۔ بزم ہستی کے پیچ و تاب سے بے خبر اور آسودہ گلہائے رنگیں ہیں۔ دریاؤں کی روانی اور موجوں کا پیچ و تاب ہے۔ زندگی اور موت، یا ذات اور کائنات کی کش مکش کو نمایاں کرنے والے خفتگانِ خاک کے خاموش اور تنہا مناظر ہیں۔ اقبال کا شعری کردار اس منظر نامے کو اپنے ارتقا اور اپنے سوالات کی تعبیر میں، ایک تصادم کا پیش خیمہ اور صف آرائی تصور کرتا ہے۔ اس شعری کردار کا استفہام اور استعجاب، صف آرائی کے منظر میں ایک ارتعاش پیدا

کر دیتا ہے۔

تم بتادو راز جو اِس گنبدِ گرداں میں ہے
موت اک چبھتا ہوا کانٹا دلِ انساں میں ہے

"بانگ درا" کی بیشتر شاعری، اقبال کے شعری کردار کے اسی استفہامی اسلوب کو اور کائنات سے متصادم ہونے کی خواہش مند ذات کو نمایاں کرتی ہے، مثلاً:۔

یہ سلسلہ زمان و مکاں کا، کمند ہے
طوقِ گلوئے حسن تماشا پسند ہے
منزل کا اشتیاق ہے، گم کردہ راہ ہوں
اے شمع! میں اسیرِ فریبِ نگاہ ہوں (شمع)

یا

دردِ استفہام سے واقف ترا پہلو نہیں
جستجوئے رازِ قدرت کا شناسا تو نہیں (آفتابِ صبح)

"انسان اور بزمِ قدرت" میں اقبال کا شعری کردار اور بھی زیادہ جرارت کے ساتھ کائنات کے مقابل اپنی ذات کی حقیقت کو سوالات کے ذریعہ نمایاں کرتا ہے:

میں بھی آباد ہوں اس نور کی بستی میں مگر
جل گیا، پھر، مری تقدیر کا اختر کیوں کر

داخلی کائنات اور ذات کی یہ کش مکش، فریبِ نگاہ سے رازِ قدرت کی حقیقت سے ہم کنار ہونے تک، اقبال کے شعری کردار کو شعلہ صفت سوالات کا محور بنا دیتی ہے۔ مظاہر اور مناظر کی خاموشی صف آرائی کے منظر نامہ کو اور زیادہ بامعنی بنا دیتی ہے۔ اقبال اپنے شعری کردار کو سوالات کے بھنور سے نکال کر ہوا نے اور ہم سری کی منزل تک پہنچا دیتے ہیں۔ ماہتاب کو اپنے مقابل پاکر، یہ شعری کردار یوں گویا ہوتا ہے:

انجمن ہے ایک میری بھی جہاں رہتا ہوں میں
بزم میں اپنی اگر یکتا ہے تو، تنہا ہوں میں

مہر کا پر تو، ترے حق میں ہے پیغامِ اجل
محو کر دیتا ہے مجھکو جلوۂ حسنِ ازل
پھر بھی اے ماہِ مبیں، میں اور ہوں تو اور ہے
درد جس پہلو میں اٹھتا ہو وہ پہلو اور ہے
جو مری ہستی کا مقصد ہے، مجھے معلوم ہے
یہ چمک وہ ہے، جبیں، جس سے تری محروم ہے
(چاند)

"بانگِ درا" کے ابتدائی حصہ ہی میں اقبال کا شعری کردار کائنات کے مقابل اپنی ذات کے عرفان کی پہلی منزل تک پہنچ گیا ہے۔ نظموں کا سلسلہ وار مطالعہ ثابت کرتا ہے کہ حقیقتِ ذات کا ادراک ہی اقبال کا مقصد نہیں ہے، ان کی شعری حکمتِ عملی کی یہ پہلی منزل ہے۔ چنانچہ 'عبدالقادر کے نام' کے عنوان سے لکھی جانے والی نظم تک پہنچ کر یہ شعری کردار ذات اور کائنات کے درمیان تصادم کا باقاعدہ اعلان کر دیتا ہے:

"اٹھ کہ ظلمت ہوئی پیدا افقِ خاور پر
بزم میں شعلہ نوائی سے اجالا کر دیں
ایک فریاد ہے، مانند سپند اپنی بساط
اسی ہنگامے سے محفل تہ و بالا کر دیں،
شمع کی طرح جئیں بزم گہِ عالم میں
خود جلیں، دیدۂ اغیار کو بینا کر دیں
(عبدالقادر کے نام)

اقبال کی شعری حکمتِ عملی ایک میدانِ کارزار تیار کر چکی ہے، ان کے شعری کردار کی ذات کے مقابل اور خارج کی کائنات ظلمتوں کی آغوش میں ہے۔ ایک تاریک رات ہے، جس کے آسمان پر کوئی ماہتاب نہیں ہے۔ اس تاریکی کو شکست دینے کے لیے اقبال کا شعری کردار عزم و سفر کی بے پناہ قوت حاصل کر چکا ہے:

میں ظلمتِ شب میں لے کے نکلوں گا اپنے درماندہ کارواں کو
شررفشاں ہوگی آہ میری نفس میرا شعلہ بار ہوگا

معرکہ ذات و کائنات کے اس واحد متکلم شعری کردار کو ظفرمند بنانے کے لیے اقبال ایک ہی استعاراتی صفت کو تخلیق کرتے ہیں. ابدی صداقت اور ناقابل تسخیر قوت کی یہ صفت ہے "عشق"— ! جو اقبال کے شعری کردار کو ایک نیا چہرہ یا MASK عطا کر دیتا ہے.

بانگِ درا "کے ابتدائی حصّہ ہی میں اس MASK کی لازوال قوت کو اس طرح بیان کیا گیا ہے :

ہے ابد کے نسخۂ دیرینہ کی تمہید عشق
عقلِ انسانی ہے فانی، زندۂ جاوید عشق
عشق کے خورشید سے شامِ اجل شرمندہ ہے
عشق سوزِ زندگی ہے، تا ابد پائندہ ہے (فلسفۂ غم)

اقبال کے شعری کردار کی یہ تفسیر اور اس شعری کردار کی کائنات کا یہ منظرنامہ ۱۹۰۸ء تک کی شاعری پر مبنی ہے۔ ۱۹۱۱ء میں اقبال نے اپنی نظم شکوہ تخلیق کی۔ یہ نظم اقبال کے شعری کردار اور اس کی کائنات اور روحِ عالم کے درمیان زبردست احتجاجی معرکہ کا پہلا منظّم مظاہرہ ہے۔

شکوہ کی تخلیق کے بعد، اقبال کا شعری کردار، اور زیادہ توانا، زیادہ ظفرمند، ذات کا حامل نظر آتا ہے

۱۹۱۲ء میں اقبال نے اپنی نظم "شمع اور شاعر" لکھی۔ یہ نظم اسی احساسِ ظفرمندی کی پہلی کلید ہے۔ اس نظم میں اقبال کا شعری کردار یہ عرفان حاصل کر چکا ہے کہ یہ تمام مظاہر، اور کائنات کا ہر ذرّہ، اب خود اس کی ذات کا پرتو ہے۔ "شمع اور شاعر" کے یہ مصرعے اسی قوت اور جلال کی نمائندگی کرتے ہیں :

دانہ تو، کھیتی بھی تو، باراں بھی تو، حاصل بھی تو،
راہ تو، رہرو بھی تو، رہبر بھی تو، منزل بھی تو
ناخدا تو، بحر تو، کشتی بھی تو، ساحل بھی تو
مے بھی تو، مینا بھی تو، ساقی بھی تو محفل بھی تو

اقبال نے اپنی شعری حکمت عملی اور اپنے شعری کردار کی تخلیق اور تکمیل کے لیے، "شمع اور شاعر" اور ایسی ہی بہت سی نظموں میں اپنے شعری عرفان کو بھی قربان کیا۔ مربوط فکری اظہار کے لیے استعاروں کو خالص الفاظ میں تبدیل کیا، اور شعری منطق کو نثر کی منطق اور بیانیہ پر فوقیت نہیں دی۔ اقبال یہ جانتے تھے کہ فن ایک مقدس جھوٹ ہے۔ نیز یہ کہ شاعری میں منطقی سچائی کی تلاش بالکل بیکار ہے۔ لیکن ان کی حکمت عملی کا تقاضا اس سے مختلف تھا۔ چنانچہ انھوں نے التباس کے بجائے، اپنے شعری کردار کو قطعی اور فیصلہ کن صداقتوں کی منزلوں کا سفیر بنایا۔ اقبال کے اس طرزِ فکر کا سرچشمہ انسانی کردار اور ذات کے شعور کا وہ نظریہ ہے، جسے انھوں نے خود ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

"انسان بنیادی طور پر ایک قوت ہے۔ ایک طاقت ہے بلکہ ایسی طاقتوں کا مرکب ہے، جس میں متعدد تراکیب کی گنجائش ہے۔ ان طاقتوں کی ایک متعین ترکیب شخصیت ہے۔ ان سبھی طریقۂ کار کو ترک کر دینا چاہیے، جن میں شخصیت کو مضمحل کرنے کا رجحان موجود ہو۔ جیسے عجز، قناعت، غلامانہ تابعداری اور انسانی عمل کے وہ طریقے، جنہیں غلطی سے خیر کا نام دے کر پُر وقار بنا دیا گیا ہے۔ دوسری طرف بلند ہمتی، اولوالعزمی، فراخ دلی، فیاضی اور اپنی قوت و روایات پر فخر، شخصیت کے شعور کے لیے حصار کا کام کرتے ہیں۔ شخصیت چونکہ انسان کا عظیم سرمایہ ہے، اس لیے اسے مکمل طور پر خیر سمجھنا چاہیے۔ وہی خیر ہے، جو ہمیں شخصیت کا شعور بخشتا ہو، وہی شر ہے جو شخصیت کو کچلنے اور بالآخر اس کو نابود کرنے کا میلان رکھتا ہو۔ ایک ایسا طرزِ حیات اختیار کر کے جس کا مقصد شخصیت کا استحکام ہو، ہم فی الحقیقت موت کے خلاف معرکہ آرا ہوتے ہیں۔"

کلامِ اقبال میں، ہم جس شعری کردار سے روشناس ہوتے ہیں، وہ اقبال کے اسی نظریہ ذات کی تفسیر ہے۔ اقبال کو اس بات کا احساس ہے کہ ایک بامقصد شعری کردار کی پیش کش میں، انھوں نے ابتدائی طور پر جو طرز اختیار کیا ہے، اس میں کہیں نہ کہیں براہِ راست بیان، تبلیغ کی منزل میں پہنچ گیا ہے۔ اپنی نظم نصیحت میں انھوں نے اس جانب اشارہ کیا ہے:

دست پرور ترے یہ ہر ملک کے اخبار بھی ہیں

چھیڑنا فرض ہے جن پر تری تشہیر مرا

اس پر طرّہ ہے کہ تو شعر بھی کہہ سکتا ہے

تیری مینائے سخن میں ہے شرابِ شیراز
جتنے اوصاف ہیں لیڈر کے وہ ہیں تجھ میں سبھی
تجھ کو لازم ہے کہ ہو اُٹھ کے شریکِ تگ و تاز

اقبال نے اپنے شعری کردار کی تکمیل کے مراحل میں اپنے اسلوب پر بھی نظر رکھی۔ ابتدائی عہد کا خالص بیانیہ انداز "شکوہ" کی تخلیق کے بعد تبدیل ہونے لگا۔ "خضرِ راہ" میں انھوں نے حکائی اسلوب کو اختیار کیا۔ لیکن اپنی شعری حکمتِ عملی کے زیرِ اثر یہ حکائی فضا نظم میں زیادہ دیر تک قایم نہ رہ سکی۔ اور اپنے مخصوص شعری کردار کی ذات کو کائنات پر حاوی دیکھنے کے لیے انھوں نے پیمبرانہ طرزِ اظہار میں زندگی کو ایک عظیم الشان مجموعیت کا پیکر قرار دیا۔

برتر از اندیشۂ سود و زیاں ہے زندگی،
ہے کبھی جاں اور کبھی تسلیمِ جاں ہے زندگی
تو اسے پیمانۂ امروز و فردا سے نہ ناپ
جاوداں، پیہم دواں ہر دم جواں ہے زندگی

زندگی کی اس عظیم ہمہ گیر اجتماعیت میں بھی اقبال اپنی شعری حکمتِ عملی کے مطابق، اپنے شعری کردار کے وجود اور اس کی قوتِ تسخیر کا اظہار ضروری سمجھتے ہیں:

آشکارا ہے یہ اپنی قوتِ تسخیر سے
گرچہ اک مٹی کے پیکر میں نہاں ہے زندگی
قلزمِ ہستی سے تو ابھرا ہے مانندِ حباب
اس زیاں خانے میں تیرا امتحاں ہے زندگی

زندگی کی عظیم الشان اجتماعیت میں اقبال کے شعری کردار نے نہ صرف اپنی انفرادیت کو شناخت کیا ہے، بلکہ کائنات کے تمام زندہ، متحرک، توانا اور ظفرمند مظاہر، اب خود اس کی اپنی ذات کا استعارہ بن کر نمایاں ہونے لگتے ہیں۔ مثلاً چاند کے مقابل اپنے اضطراب کا اظہار کرتے ہوئے یہ شعری کردار کہتا ہے:

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

یا صبح کے استعارے میں بھی اس شعری کردار کو اپنا پر تو نظر آتا ہے اور وہ کہتا ہے:

ہو کوہ و بیاباں سے ہم آغوش و لیکن
ہاتھوں سے ترے دامن افلاک نہ چھوٹے

اسی طرح، دریا اور موجوں کی اجتماعیت میں، صبح کی بیداریوں میں، ستاروں کے سوز میں، اور رات کی تاریکیوں میں، اقبال اپنے شعری کردار کی صفات کو ہمہ تن موجود ظاہر کرتے ہیں اور اقبال کا شعری کردار، زندگی کے عمومی تصورات اور اردو شاعری کے دیگر شعری کرداروں کی طرح، زندگی کے تجربات کی گرہ کشائی اور اظہار کی بجائے، صرف ان افکار کو واضح کرتا ہے، جن سے اس کردار کی شخصیت' اور اس کے وجود کا اثبات ممکن ہو سکے۔ اور کائنات کی دیگر اشیا اس کردار پر اپنے مفہوم کو واضح کر سکیں۔ اسی لیے یہ کردار حیات و ممات کے راز سے 'زہر اور قند نبات تک، ہر شے کے اسرار کی گرہ کھولتا ہوا نظر آتا ہے۔

آئن سٹائن EINSTEIN نے اپنی FIELD THEORY OF MATTER میں مادہ کو مقناطیسی رزم گاہ تصور کیا ہے۔ کچھ یہی صورت حال اقبال کے شعری کردار کی ہے، جو FIELD THEORY OF MAN کو ظاہر کرتا ہے۔

اقبال کی شاعری میں عہد بہ عہد اس شعری کردار کا مربوط اور منطقی ارتقا جاری و ساری رہتا ہے "بالِ جبریل" میں یہ شعری کردار، ادراک کی منزلوں کو عبور کر لینے کے بعد اپنے وجود کے اور بھی زیادہ وسیع تر مفاہیم اور استحقاق کی جستجو کرتا ہے، اور اپنی کائنات، اپنے زمان و مکاں کو نئی ہیئت اور نئی وسعتوں سے ہم کنار دیکھنا چاہتا ہے۔ جس شعری حکمت عملی کے باعث یہ کردار وجود میں آیا تھا بالِ جبریل کے بیشتر اشعار اس حکمتِ عملی کے ارتفاع کو ظاہر کرتے ہیں، مثلاً:

پرانے ہیں یہ ستارے فلک بھی فرسودہ،
جہاں وہ چاہیئے، مجھ کو، کہ ہو ابھی نوخیز

اپنی جولاں گاہ زیرِ آسماں سمجھا تھا میں
آب و گِل کے کھیل کو اپنا جہاں سمجھا تھا میں

⁂

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

⁂

اب کیا جو فغاں میری پہنچی ہے ستاروں تک
تو نے ہی سکھائی تھی مجھ کو یہ غزل خوانی

⁂

ہر اک مقام سے آگے مقام ہے تیرا
حیات ذوقِ سفر کے سوا کچھ اور نہیں

⁂

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

یہ ہے اقبال کے شعری کردار کی وہ منزل، جس میں اعتبار اور ذات کا مکمل عرفان موجود ہے۔ اسے اقبال کے مردِ کامل، یا اقبال کے انسان یا اقبال کے آدمی کا فلسفہ کہہ دینے سے اس ارتقائی شعری حکمتِ عملی کی توہین ہوتی ہے، جسے اقبال نے ان الفاظ میں پیش کیا ہے:

"فلسفہ انسانی تعقل کی برفیلی رات میں کانپتا ہوا جوہر ہے۔ شاعر نمودار ہوتا ہے، اور جوہر کو معروضیت کی حرارت سے ہم کنار کرتا ہے۔"

اقبالؔ — ”روشنی“ کی جمالیات

شکیل الرحمٰن

اقبالؔ کی شاعری مجموعی طور پر خبر کا تجربہ نہیں، نگاہ، نظر، وژن اور وجدان کا تجربہ ہے، اُن کی نگاہ، تجربے کو وجدانی اور حد درجہ حسّیاتی بنا دیتی ہے۔

کہا جاتا ہے جب 'نظر اور نگاہ' کا تجربہ حسیاتی اور وجدانی بن جاتا ہے تو وہ ہواؤں کی لہروں سے زیادہ خوشگوار اثر پیدا کرتا ہے۔ وہ رنگ۔۔۔ اور وہ روشنی جو ان کے لاشعور میں ہے یا اس دنیا سے باہر ہے، وجدان کے تجربے سے سامنے آتی ہے۔

بڑے فنکاروں کے وجدانی تجربوں میں ”ایتھر“ کی لہروں کی کیفیت ملتی ہے 'اکثر' ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے اپنے وقت یا اپنے زمانے سے نہیں ”باہر“ سے تجربے آرہے ہیں ایسے تجربوں سے لفظوں اور علامتوں میں تیز تر لہریں پیدا ہو جاتی ہیں، کئی جہتوں کا احساس ایک ساتھ ہوتا ہے پہلے ہم رنگ، روشنی، خوشبو اور پیکروں کی لہروں سے متاثر ہوتے ہیں اور اس کے بعد ”سچائی“ متاثر کرتی ہے، انسان میں اِن سچائیوں کی وجہ سے ایک حسّاس ”آرگن“ ORGAN پیدا ہوا ہے جو روشنی اور رنگ کی لہروں کو محسوس کرتا ہے، اپنے وقت سے دور، روشنی اور رنگ کو محسوس کرتا ہے۔

اقبالؔ کی شاعری میں یہ حس بہت بیدار ہے!

”اقبال کی جمالیات“ میں روشنی کو مرکزی حیثیت حاصل ہے، اس کے کئی پہلو شعری تجربوں میں نمایاں ہوئے ہیں۔ 'روشنی' کو نقطۂ ارتکاز سمجھ کر ”اقبالیات“ کا مطالعہ کیا جائے تو تجربوں کی بازآفرینی کا احساس شدید تر ہوتا جائے گا۔

اقبالؔ نگاہ اور نظر کی تیزی، شوخی، روشنی اور اُس کی لطیف چبھن کو حرکت اور بیداری قلب کے

لیے ضروری سمجھتے ہیں، نگاہ، نگاہِ شوق اور نظر کے پیچھے "روشنی" کا "آرچ ٹائپ" ARCHETYPE حد درجہ متحرک ہے۔ یہ اقبالیات کے کلیدی پیکر اور استعارے ہیں۔ پیہم جستجو اور تسخیر کائنات کے شعری تجربوں اور باطن اور خارج میں دور تک روشنیوں اور سچائیوں کو پانے کے لیے باطنی، لاشعوری تخلیقی ہیجانات میں انھیں اہمیت حاصل ہے۔ عشق، خودی اور ذوق و شوق کا ان سے گہرا معنوی رشتہ ہے۔ مکانی استعارہ بن کر کبھی ان میں سے کوئی استعارہ یا پیکر شعری تجربے میں یہ رنگ پیدا کرتا ہے۔

نگاہِ شوق اگر ہو شریکِ بینائی　　　کچھ اور ہی نظر آتا ہے کاروبارِ جہاں

اور کبھی جاں پرور جمالیاتی اور رومانی استعارہ بن کر لامکاں کی فضاؤں اور حریم ناز اور خدا کی تجلیوں تک پہنچ جاتا ہے اور شعری تجربے کو حد درجہ معنی خیز بنا دیتا ہے:

حور و فرشتہ ہیں اسیر میرے تخیلات میں
میری نگاہ سے خلل تیری تجلیات میں

یہ نگاہ اور نظر کی تیز روشنی کا احساس ہے جس کا اثر کائنات سے دور سچائیوں پر ہوتا ہے۔ نگاہ اور نظر باطنی روشنیوں کی علامتیں ہیں۔ باطنی روشنی یا لاشعوری تخلیقی نور کی کرنوں نے ایسے شعری تجربے بھی روشن کیے ہیں:

گاہ مری نگاہِ تیز، چیر گئی دلِ وجود　　　گاہ اُلجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں
فقط نگاہ سے ہوتا ہے فیصلہ دل کا　　　نہ ہو نگاہ میں شوخی تو دلبری کیا ہے
دل اگر اس خاک میں زندہ و بیدار ہو　　　تیری نگہ توڑ دے آئینۂ مہر و ماہ
دلوں میں ولولۂ آفاق گیری کے نہیں اٹھتے　　　نگاہوں میں اگر پیدا نہ ہو اندازِ آفاقی
خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں　　　ترا علاج نظر کے سوا کچھ اور نہیں

اور ع

تری نگہ میں ابھی شوخیِ نظارہ نہیں!

عشق ایک ہمہ گیر تخلیقی جذبہ ہے، اقبال اس کی گرمی، تپش اور روشنی اور رفتار پر زبردست اعتماد رکھتے ہیں۔ عشق کی گرمی سے معرکۂ کائنات ہے، علم سے پیدا ہوئے تمام سوالوں کا جواب عشق دیتا ہے اسی میں تمام جواب پنہاں ہیں۔ ہنگامۂ زیست اسی سے قائم ہے۔ اسی سے خودی مستحکم ہوتی ہے۔ اقبال کی جمالیات

ہیں عشق، روشنی، وجدان، گرمی، تپش اور رفتار کی ایک معانی خیز قدر ہے، آرزو، سرمستی اور جنون اس کی خصوصیات ہیں، ایک جست میں اس کا نوری سفر مکمل ہو جاتا ہے اور زماں و مکاں کا میکانکی تصور پاش پاش ہو جاتا ہے۔ تسخیر اس کی فطرت ہے، اس کی روشنی سچائیوں کا احساس عطا کر کے انسان کو تکمیل ذات کا عرفان عطا کرتی ہے۔ اقبال کے اہم ترین روشن پیکر 'نگاہ' اور 'نظر' کے پیچھے اس کی روشنی ہے۔ یہ عشق کی خلق ہوئی نظر کا کرشمہ ہے:

در دشتِ جنونِ من جبریل زبوں صیدے
یزداں بکمند آور، اے ہمتِ مردانہ،

حیرت کو بصیرت میں تبدیل کرنے والے اس جذبے کے پیچھے روشنی کا حسیاتی پیکر اس قدر متحرک ہے کہ اقبال اسے 'دانش نورانی' کہتے ہیں اور اقبالیات میں اس ہمہ گیر تخلیقی جذبے اور پُراسرار اور معانی خیز تخلیقی قوت کا اس سے عمدہ نام اور کہیں نظر نہیں آتا، خدائی صفات کے عکس کو پیدا کرنے کے لیے عشق کو نور کی صورت میں محسوس کرنا عین فطری ہے۔

انسان ایک مشتِ خاک ہے لیکن اس خاک میں 'ذوقِ تجلی' بھی پنہاں ہے۔ جب وہ خود آگاہ ہو جاتا ہے عشق کی روشنی اس کے وجود میں پگھل جاتی ہے اور دل میں آفاق گیری کے ساتھ جب عشق کا سفر شروع ہو جاتا ہے اور لامکاں تک نظر اور نگاہ اپنی روشنی کے ساتھ پہنچنے لگتی ہے۔ اور تجربے حد درجہ روشن اور حد درجہ تابناک ہو جاتے ہیں تو اقبال کی جمالیات میں، روشنی کے 'آرچ ٹائپ' کے تحرک سے ایسے لطیف شعری تجربے ملتے ہیں:

آیۂ کائنات کا معنیِ دیریاب تو
نکلے تری تلاش میں قافلہ ہائے رنگ و بُو

وہ آیۂ کائنات کا اصل مفہوم ہے اس لیے اُس کی تلاش میں رنگ و بو کا قافلہ نکل پڑا ہے، رنگ و بو کی یہ دنیا اسی کے وجود کا نتیجہ ہے، وہ نہ ہوتا اور اس صورت میں نہ ہوتا تو رنگ و بو کی یہ دنیا بھی نہیں ہوتی، وہ ہے، آیۂ کائنات کا اصل مفہوم بن کر ہے اسی لیے رنگوں اور خوشبوؤں کی یہ دنیا وجود میں آئی ہے، دوسرے مصرعے میں جمالیاتی پیکر تراشی توجہ چاہتی ہے، رنگ و بو کے قافلے کی ایسی تصویر سامنے آجاتی ہے جس میں تلاش کے عمل میں کئی تاثرات اُبھرتے ہیں، حیرت بھی ہے، دیکھنے کی آرزو بھی ہے، قریب ہو جانے کی تمنا بھی

ہے، مسرت کی انجانی لہریں بھی ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ایک ساتھ کئی رنگ اور جانے کتنی خوشبو مختلف گوشوں میں پھیلتی جا رہی ہے۔ محبوب کی تلاش کی یہ تصویر حد درجہ جاذب نظر بن جاتی ہے "قافلہ ہائے رنگ و بو کی یہ تلاش " روشنی " کی تلاش ہے، وہ روشنی جو تمام رنگوں اور تمام خوشبوؤں سے عظیم تر ہے اور بات اسی حد تک نہیں ہے۔

اسے ایک نظر دیکھنے اور اس کی ایک نظر التفات کے لیے پھیلے ہوئے آسمانوں میں نوری پیکر ایک دوسرے کے رقیب بن گئے ہیں، کشمکش تجلیات کا یہ جمالیاتی تجربہ بھی کتنا لطیف ہے۔

زہرہ و ماہ و مشتری از تو رقیب یک دگر
از پئے یک نگاہِ تو کش مکشِ تجلیات

'روشنی' کے حیاتی پیکر نے کیسی خوب صورت تصویر پیش کی ہے، یہ شاعر کے وجدان اور اس کی نظر کا جمالیاتی تجربہ ہے، کشمکش تجلیات کی اس سے عمدہ تصویر شاید ہی کہیں نظر آئے، میں نے ایسے ہی تجربوں کو "ایتھر میڈیم" سے حاصل کردہ حسیاتی تجربوں کی صورتوں سے تعبیر کیا ہے۔

عشق ہی "درون خانہ" کے ہنگامے کو سمجھتا ہے، دانش نورانی، دانش برہانی سے بلند تر ہے۔ عقل کے ساتھ سرمستی اور حیرت کی بات کرتے ہوئے اسے سراپا تنویر اور سراپا نور کہا ہے۔ "تمام آگاہی" میں نور اور تنویر ہی کا احساس ملتا ہے۔

ایک سرمستی و حیرت ہے سراپا تاریک
ایک سرمستی و حیرت ہے تمام آگاہی

'خرد' کو چراغ رہگزر سے تعبیر کرتے ہوئے عشق کی تمام آگاہی کی طرف نہایت ہی لطیف اشارہ اس طرح ملتا ہے:

خرد سے راہرو روشن بصر ہے | خرد کیا ہے چراغِ رہگزر ہے
درونِ خانہ ہنگامے ہیں کیا کیا | چراغِ رہگزر کو کیا خبر ہے

عشق کی عظیم تر روشنی ہی معراج ہے جسے اقبال نے 'انقلاب اندر شعور' کہا ہے، اس کی رفتار کے احساس سے یہ شعری تجربہ حاصل ہوا ہے:

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

'روشنی' کے احساس سے 'عشق' کی تہہ دار اور معنی خیز روشنی حاصل ہوئی اور عشق سے روشنی کا شعور حاصل ہوا اور تنویر نگاہ سے کائناتی جلووں کی پہچان ہوئی اور لامکاں کی روشنیوں کا ادراک حاصل ہوا، ان شعری تجربوں کے پیچھے کائناتی اور لاشعوری روشنیوں کا احساس شدید تر ہے:

اپنی جولاں گاہ 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
کارواں تھک کر فضا کے پیچ و خم میں رہ گیا — مہر و ماہ و مشتری کو ہم عناں سمجھا تھا میں
عشق کی اک جست نے طے کر دیا قصہ تمام — اس زمین و آسماں کو بیکراں سمجھا تھا میں

بے حجابی، حسن کا انکشاف بھی ہے اور حسن کی جلوہ گری بھی، ابدی حسن اور نور نے نگاہوں کے طلسم کو توڑ دیا، نظر کو اپنی روشنی پر اعتماد آیا۔ اس نیلی سی چادر سے اور دُور میں اس روشنی کے سہارے چلا گیا! نگاہ نے اسی کو آسمان سمجھ لیا تھا، اس طلسم کو تیرے نور نے توڑا اور میری نگاہ کی روشنی کا سفر شروع ہو گیا، میرے لیے یہ نیلی چادر آسماں نہ رہی اور یہ آفتاب، یہ چاند، یہ مشتری، یہ ستارے جو میرے ہم سفر بنے ہوئے تھے تھک کر فضا کے پیچ و خم میں رہ گئے، یہ میرے ہمسفر تھے لیکن ان کی روشنی اتنی تیز اتنی گرم، اتنی سرمست، اتنی بے خود، اس قدر طلسمات کو کاٹنے والی نہیں تھی جتنی کہ میرے عشق کی روشنی ہے یہی وجہ ہے کہ میرے ہمسفر پیچھے رہ گئے ہیں اور میں آگے بڑھتا جا رہا ہوں، جب تک ابدی حسن کو شدت سے محسوس نہیں کیا تھا اس نور نے میرے شعور میں انقلاب پیدا نہیں کیا تھا، جلوہ بے حجاب نہ تھا، اس وقت تک عشق اور باطن کی روشنی میں اضطراب، تیزی، لپک، گرمی اور سرمستی نہ تھی، جب اس کی بے حجابی سے نگاہوں کا طلسم ٹوٹا تو عظیم روشنی سے میرا ایک باطنی رشتہ قایم ہو گیا اور میں خود روشنی کا ایک متحرک پیکر بن گیا اور اس کی ایک جست نے زمان و مکاں کی زنجیریں توڑ دیں، زمین و آسماں اب میرے لیے بیکراں نہ تھے، لاانتہا اور بے کنارہ نہ تھے۔

اقبال کے یہ انتہائی حسیاتی اور وجدانی تجربے ہیں اور ایسے تجربوں میں بلاشبہ جواؤں کی خوشگوار لہروں سے زیادہ اثر ہے، روشنی کے یہ تجربے انتہائی قیمتی ہیں اس لیے بھی کہ ان کا 'میڈیم' مختلف ہے۔

"خودی" انسان کی تخلیقی صلاحیتوں اور تخلیقی قوتوں کا جوہر ہے، اس لیے کہ 'عشق' اس کی روح ہے، "اسرارِ خودی" میں "جوہر الماس" اس کی خوب صورت علامت ہے عشق اور خودی دونوں روشنی

کے شدید ترین احساس کی جمالیاتی صورتیں ہیں، جلال وجمال کے پیکر اور اقدار کے معنی خیز پیکر! — انہیں ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ نگاہ اور نظر ان ہی کے معنی خیز پیکر ہیں۔ تنویرِ عشق اور نورِ خودی کے پس منظر میں "نگاہ" اور "نظر" کے تجربوں کا مطالعہ کرنا چاہیے، نگاہ اور نظر کی روشنی دراصل عشق اور خودی کی روشنی ہے جس سے جمالیاتی مسرت اور جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی ہے۔

تری نگاہ میں ہے معجزات کی دنیا،
مری نگاہ میں ہے حادثات کی دنیا
عجب نہیں کہ بدل دے اسے نگاہ تری
بلا رہی ہے تجھے ممکنات کی دنیا،

⁂

مجھ کو بھی نظر آتی ہے یہ بوقلمونی
وہ چاند یہ تارا ہے، وہ پتھر یہ نگیں ہے
دیتی ہے مری چشمِ بصیرت بھی یہ فتوے
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!
حادثہ وہ جو ابھی پردۂ افلاک میں ہے
عکس اس کا مرے آئینۂ ادراک میں ہے

⁂

نظر آئے گا اسی کو یہ جہانِ دوش و فردا
جسے آگئی میسر مری شوخیِ نظارہ!

⁂

خودی بلند تھی اس خوں گرفتہ چینی کی
کہا غریب نے جلاد سے دمِ تعزیر

ٹھہر ٹھہر کہ بہت دل کشا ہے یہ منظر
ذرا میں دیکھ تو لوں تابناکیِ شمشیر

✧

یہ کائنات چھپاتی نہیں ضمیر اپنا
کہ ذرّہ ذرّہ میں ہے ذوقِ آشکارائی
کچھ اور ہی نظر آتا ہے کاروبارِ جہاں
نگاہِ شوق اگر ہو شریکِ بینائی
اسی نگاہ میں ہے قاہری و جبّاری
اسی نگاہ میں ہے دلبری و رعنائی
اسی نگاہ سے ہر ذرّہ کو جنوں میرا
سکھا رہا ہے رہ و رسمِ دشت پیمائی
نگاہِ شوق میسّر نہیں اگر تجھ کو
ترا وجود ہے قلب و نظر کی رسوائی

✧

حیات و موت نہیں التفات کے لائق
فقط خودی ہے خودی کی نگاہ کا مقصود!

✧

دیکھے تو زمانے کو اگر اپنی نظر سے
افلاک منور ہوں ترے نورِ سحر سے
خورشید کرے کسبِ ضیا تیرے شرر سے
ظاہر تری تقدیر ہو سیمائے قمر سے
دریا متلاطم ہوں تری موجِ گہر سے
شرمندہ ہو فطرت ترے اعجازِ ہنر سے

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

⁂

عالمِ نو ہے ابھی پردۂ تقدیر میں
میری نگاہوں میں ہے اس کی سحر بے حجاب

یہ سب اسی 'نگاہ' اور 'نظر' کے حسیاتی جمالیاتی تجربے ہیں، حادثات اور ممکنات کی دنیا میں جانے کتنے پُراسرار تجربے انتظار میں ہیں، حسن کی تجریدیت یا تجریدی حسن کے مبہم لیکن پُراسرار، سرسراتے ہوئے تجربوں کے تاثرات ابھرتے ہیں، پردۂ افلاک کے حادثوں کا عکس آئینۂ ادراک میں ہے اسی نگاہ میں قاہری اور جبّاری بھی ہے اور دلبری و رعنائی بھی، یعنی جلال اور جمال دونوں کا گہوارہ ہے، نگاہ کی روشنی کا کرشمہ ہے جس سے ہر ذرّہ دشت پیمائی کا سبق سیکھ رہا ہے، جس طرح پردۂ افلاک کے حادثوں کا عکس آئینۂ ادراک میں ہے اسی طرح عالمِ نو، جو ابھی پردۂ تقدیر میں ہے، اس نگاہ پر بے حجاب ہے۔

یہ تجربے 'اقبالیات' کے قیمتی جمالیاتی تجربے ہیں، ہر تجربے کی جمالیاتی سطح ادراک نور سے خلق ہوئی ہے۔ اردو کی بوطیقا میں یہ آواز پہلی بار دور سے سنائی دیتی ہوئی اچانک احساس اور جذبے سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے، آپ ایک بار پھر ان اشعار کو پڑھیے۔ یہ الفاظ جو روشنی کے احساس سے خلق ہوئے ہیں ایسی آوازوں کی صورتیں اختیار کر لیتے ہیں کہ ہم ان آوازوں کو دیکھنے لگتے ہیں۔ یہ "جمالیاتی اورا" AESTHETIC AURA کے تجربے ہیں جن کی خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ خارجی فضا اور اشیا کی بصیرت افروز صورتیں پیدا ہو جائیں التباس اور واہمہ کی پُراسراریت کے ساتھ ان کے تاثرات اور ان کی آوازیں محسوس بھی ہوتی ہیں اور دکھائی بھی دیتی ہیں، اس لیے کہ ان کے محبوبانہ حملے حواس پر انتہائی پُراسرار طور پر — لیکن انتہائی شدت سے شروع ہو جاتے ہیں۔ یہاں کائناتی التباس COSMIC ILLUSION بھی ہے اور اس التباس کے ردّ عمل کا نتیجہ بھی ہے۔ 'کائناتی التباس' کے جمالیاتی تجربے حادثات اور ممکنات کی دنیا میں مجرّد صورتوں میں ہیں، آئینۂ ادراک میں پردۂ افلاک میں پوشیدہ حادثوں کے عکس اور نگاہوں میں بے حجاب پردۂ تقدیر میں چھپے عالمِ نو کی تصویروں کے تاثرات میں ان

جمالیاتی تجربوں کو دیکھا جا سکتا ہے اور اس کے ردِ عمل کی پہچان 'نظر' تو ہے، شوخیِ نظارہ، ذوق آشکارائی، نگاہِ شوق، جنوں، خودی اور خودی کی نگاہ، نورِ سحر، شررِ سیمائے قمر، متلاطم دریا، موجِ گہر، اعجازِ ہنر اور تابنائیِ شمشیر کو دیکھنے والی نگاہ سے ہوتی ہے۔

تمام کلیدی الفاظ اور تمام کلیدی تراکیب روشنی کے پیکر ہیں، نور اور روشنی کے جمالیاتی ادراک نے "مایکی" پر ان لفظوں، استعاروں اور ترکیبوں کو جمالیاتی اظہار اور باطنی جمالیاتی تموج کے اظہار کا عمدہ ذریعہ بنایا ہے۔ یہ سارا عمل "ذات" کے فنکارانہ اور جمالیاتی انکشاف کا عمل ہے اور یہی عمل جمالیات میں جمالیاتی مسرت اور بصیرت کا نقطۂ آغاز سمجھا جاتا ہے۔ غالباً پروست نے کہا تھا کہ انسان کے تمام تجربوں کا عطر "اسرار" ہے اور اس کا انکشاف ذہن ہی کرتا ہے یا آرٹ! اسرار و رموز کی آزادی فنکار کے ادراک کا شعور اور اس کے پُراسرار تخلیقی عمل سے گہرا رشتہ رکھتی ہے۔ بڑے فنکاروں کے تاثرات سے اس عطر کی خوشبو پھیلتی ہے۔ اسرار کو آزادی نصیب ہوتی ہے۔ اقبال کا یہ کارنامہ اردو بوطیقا میں اپنی نوعیت کا پہلا مابعد الطبیعیاتی جمالیاتی کارنامہ ہے۔ مابعد الطبیعیات نے یہ تجربے جانے کب پیش کیے تھے لیکن موسیقی کے آہنگ کی طرح ان کی ترتیب اور حواس پر روشنیوں کی پُراسرار آوازوں کی طرح چھا جانے کی جو کوشش اقبال نے کی ہے وہ صرف ایک فنکار ہی کر سکتا ہے فلسفی نہیں کر سکتا۔

دنیا کے بڑے شاعروں کے کلام میں رنگوں کا احساس 'جمالیات' میں مطالعے کا اہم ترین پہلو ہے۔ شعرا کے حسّی تجربوں میں ایک یا ایک سے زیادہ رنگوں کے احساس سے بصیرت بھی حاصل ہوتی ہے اور بلاغت کی جلوہ گری کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ پھولوں کا رنگ، آسمانوں کا رنگ، جھیلوں اور سمندروں کا رنگ، محبوب کے چہرے کا رنگ، حسنِ حقیقی کا رنگ، درختوں اور جنگلوں کا رنگ، روشنیوں کا رنگ، شراب کا رنگ۔ شعرا کے کلام میں ایک یا ایک سے زیادہ رنگ "ایمیج" یا ذہنی پیکر بھی بن گئے ہیں، رنگ کے استعارے حسی پیکروں کی معنویت کی گہرائی اور اس کی مختلف جہتوں کی معانی خیز علامتیں بن گئے ہیں۔ اکثر بڑے شعرا اس جہانِ رنگ و بو کے تجربوں کو پیش کرتے ہوئے رنگوں کے احساس اور کبھی کبھی شدید ترین احساس کے ساتھ جلوہ گر ہوئے ہیں۔ ہومر، تلسی داس، کالی داس، فردوسی، شکسپیئر، غالب، ورڈس ورتھ، ٹینی سن، شیلے، کیٹس اور دوسرے شعرا کے یہاں رنگوں کا ذکر موجود

ہے، بعض فنکاروں نے اپنے محبوب رنگ کو امتیازی صورت دی ہے۔ غالب کا محبوب رنگ سُرخ ہے ٹینی سن گلِ آفتاب" کے رنگ کا عاشق ہے۔ ایٹس گلابوں کے کئی رنگوں کو پسند کرتا ہے۔ فارسی شعرا بھی گلاب اور سُرخ رنگ کے عاشق ہیں۔

اقبال کا محبوب رنگ بھی سُرخ ہے اور 'لالہ' اس رنگ کی بھی علامت ہے لیکن ان کے پورے کلام میں رنگ کی اہمیت زیادہ نہیں ہے، روشنی نے اپنے نور میں جیسے تمام رنگوں کو جذب کر لیا ہو، رنگ کے مقابلے میں روشنی زیادہ توجہ طلب ہے۔ اگرچہ انھوں نے سُرخ رنگ، خونِ جگر، لہو ترنگ اور لالے کی سُرخی کا ذکر کیا ہے لیکن ان کی جمالیات میں اسے کوئی نمایاں جگہ حاصل نہیں ہے، ان کی جمالیات میں بار بار روشنی کے شدید احساس سے واسطہ پڑتا ہے اور کوئی رنگ استعارہ بن کر اس طرح توجہ کا مرکز نہیں بنتا جس طرح غالب کی شاعری میں سُرخ رنگ بن جاتا ہے۔ 'لالہ' ایک خوبصورت معانی خیز ذہنی پیکر ضرور ہے لیکن اس سے محبت محض رنگ کی وجہ سے نہیں ہے، اقبال لالہ کے کئی رنگوں کا ذکر کرتے ہیں، حقیقت یہ ہے کہ اقبال نگاہ نظر اور ویژن کی روشنی کو دنیا کے تمام رنگوں پر فوقیت دیتے ہیں۔ انہیں غالباً خود اس سچائی کا احساس تھا۔ فرمایا ہے:

نگاہ وہ نہیں جو سُرخ و زرد پہچانے
نگاہ وہ ہے جو محتاجِ مہر و ماہ نہیں

دانشِ نورانی نے جو روشنی عطا کی ہے اس سے 'نگاہ' کا کام صرف رنگوں کو پہچاننا نہیں ہے اور یہ نگاہ تو مہر و ماہ کی بھی محتاج نہیں ہے۔ کائنات اور لامکاں تک اس روشنی کا سفر جاری ہے، اس روشنی میں حیرت بھی ہے اور سرمستی بھی، عقل میں بھی حیرت اور سرمستی ہے لیکن دونوں میں فرق یہ ہے کہ ایک سراپا تاریک ہے دوسرا یعنی عشق "تمام آگاہ!" یہ نگاہ اپنی روشنیوں کے ساتھ جانے کتنی بلندیوں تک جاتی ہے اور جانے کتنی گہرائیوں میں اترتی ہے۔ "میری نگاہ سے خلل تیری تجلّیات میں" "مری نگاہِ تیز چیر گئی دلِ وجود" "عشق تماشائے ذات" اور "عشق کی گرمی سے معرکۂ کائنات" کے شعری تجربے، ایتھر کی لہروں جیسی کیفیتوں کو سمجھاتے ہیں، قافلہ ہائے رنگ و بو تو اسی روشنی کو تلاش کرتے پھرتے ہیں۔

اقبال نے جہانِ رنگ و بو کا ذکر کئی بار کیا ہے لیکن یہ محسوس نہیں ہوتا کہ کوئی رنگ یا کوئی خوشبو

ان کے احساس اور جذبے میں اس طرح جذب ہے کہ روشنی کے مقابلے میں اس کی اہمیت کسی طرح بھی بڑھ گئی ہو یا برابر ہو۔ ایسا کوئی تجربہ نہیں ملتا۔ سُرخ رنگ پسند کرتے ہیں لیکن غالب کی طرح اُس پر عاشق نہیں ہیں، وہ نظر اور وہ نگاہ جو کائنات اور لامکاں میں اپنی روشنی کے ساتھ جانے کتنی روشنیوں، جانے کتنے رنگوں اور جانے کتنی خوشبوؤں اور جانے کتنی تجلیوں کو پالیتی ہے۔ وہ اس زمین کے رنگوں یا خوشبوؤں کو یقیناً زیادہ اہمیت نہیں دے گی۔ جہانِ رنگ و بو کا ذکر انھوں نے اس طرح کیا ہے:

اسی سے پوچھ کہ پیشِ نگاہ ہے جو کچھ
جہاں ہے یا کہ فقط رنگ و بو کی طغیانی

جو کچھ سامنے ہے نظر اور نگاہ کی روشنی کے لیے فقط رنگ و بُو کی طغیانی ہے۔ یہ نظر تو 'جہاں' کا کوئی اور ہی تصور رکھتی ہے، جو نگاہ لامکاں تک پہنچے، جس سے خالقِ کائنات کی تجلّیات میں خلل پڑے، جس سے آئینۂ مہر و ماہ ٹوٹے اور جس سے اندازِ آفاقی سے آفاق گیری کے ولولے پیدا ہوں اور جس کی شوخیِ نظارہ کا اندازہ کرنا ممکن نہ ہو، وہ نگاہ، رنگ و بو کی طغیانی کو یقیناً زیادہ اہمیت نہیں دے گی۔

اقبال نیلگوں فضا کو دیکھتے ہیں تو آسمان اور اس کے رنگ سے پرے روشنیوں کی دوسری دنیاؤں کو محسوس کرنے لگتے ہیں، یہ ان کا وژن ہے اور روشنی کا بالیدہ ادراک ہے، ظاہر ہے یہ ادراک آسمان کو حسن کی حد سمجھنے نہیں دے گا، پھیلا ہوا اور حدِ نگاہ بنا ہوا نیلا آسمان ان کے احساسِ جمال کو کسی لمحے نہیں روک سکا، آسمان کے رنگ کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

یہ نیلگوں فضا جسے کہتے ہیں آسماں
ہمّت ہو پَر کُشا تو حقیقت میں کچھ نہیں

یہ اس لیے کہ تخلیقی فکر نے 'سائیکی' میں روشنی کے 'آرچ ٹائپ' کو متحرک کر کے جو میڈیم پایا ہے اس سے ضمیرِ فلکِ نیلی فام کی حقیقت معلوم ہو گئی ہے۔

؎ فاش ہے مجھ پہ ضمیرِ فلکِ نیلی فام!

"مقامِ رنگ و بو کی تسخیر" کو نگاہ کی روشنی کے سفر کا نقطۂ آغاز سمجھنا چاہیے۔ اس لیے کہ یہ سفر خرد کے سہارے نہیں، خودی اور عشق کی روشنی کے ساتھ روشنیوں کی دنیاؤں میں ہوتا ہے۔

اقبال اگرچہ "اودے اودے" "نیلے نیلے پیرہن" "رنگ و بُو کی طغیانی" "نیلگوں فضا" "ہنگامۂ رنگ وصورت" "مقامِ رنگ و بو" "چراغِ لالہ" "پرِ ذرہ رنگ" "نیلی نیلی فضا" "ردائے نیلگوں" کا ذکر کرتے ہیں لیکن ان سے صرف رنگوں کے احساس کا پتہ نہیں چلتا، ان کے حسی تجربوں میں ان کی اہمیت زیادہ نہیں ہے۔ اکثر اشعار میں ان رنگوں کو معمولی درجہ بھی دیا ہے۔ یہ احساس ان کی جمالیات کا کوئی عنوان نہیں بن سکتا۔ ان کی شاعری میں روشنی کا احساس زیادہ گہرا اور بلیغ ہے اور روشنی کے تجربے زیادہ معنی خیز ہیں، بلاشبہ وہ رنگ سے زیادہ روشنی کے عاشق اور روشنی کے شاعر ہیں، اردو شاعری میں اُن کی طلسماتی فضا اس طرح منفرد نظر آتی ہے، یہ جادو مختلف ہے۔ یہاں روشنی کی جمالیات کے وہ پہلو ہیں جو اردو شاعری میں پہلے موجود نہ تھے۔

اقبال کی شاعری میں روشنی کے ایک تجربے وہ ہیں جو لاشعور میں ایتھر بردار لہروں سے گہرا رشتہ رکھتے ہیں، تجربوں کی حساسیت اور لفظوں کی بلند آہنگی کے ساتھ طلسماتی فضاؤں اور کائناتی جلووں کے تاثرات شدت سے ابھارتے ہیں اور اُن سے متاثر کرتے ہیں۔

اور — دوسرے تجربے وہ ہیں جو فرد کے وجود سے گہرا رشتہ رکھتے ہیں، تجربوں کی شادابی اور لفظوں کی سیمابیت کے ساتھ حرکت اور عمل کی فضاؤں اور اضطراری کیفیتوں کے تاثرات شدت سے ابھارتے ہیں اور متاثر کرتے ہیں۔

ان دونوں تجربوں میں ایک بامعنی رشتہ ہے، پہلی روشنی کے لیے آفتاب، چاند، تارے، تجلیات، صبح، جلوہ گاہ لامکاں، وغیرہ کی علامتیں استعمال کرتے ہیں اور دوسری روشنی کے لیے نگاہ، نظر، خودی، عشق اور شوق وغیرہ کی علامتیں۔ بلاشبہ اقبال پھولوں میں، نرگس، سوسن، لالہ اور گلاب وغیرہ کا ذکر کرتے ہیں۔ پھولوں کی مہک، غنچوں کی چٹک، کلیوں کی دل تنگی اور عارضوں کی تابانی اور عروس لالہ کے حسن اور نرگس کی بینائی کا ذکر بھی ان کے کلام میں ملتا ہے لیکن کہیں بھی ان کے رنگوں پر فریفتہ نظر نہیں آتے، اپنے تاثرات میں اُن کے رنگوں کو شامل نہیں کرتے، ان کے مقابلے میں خورشید، آفتاب، چاند، ستارے، انجم، تجلی، عشق، شوق، ذوق، صبح، ضمیر کی روشنی، جگنو، جلوہ گاہ لامکاں وغیرہ کا ذکر زیادہ بھی ہے اور ان سے اٹوٹ ذہنی، جذباتی اور حیاتیاتی رشتہ بھی قائم ہے، ان کی روشنیاں ان کے تاثرات میں شامل ہیں اور یہ سب استعاروں، پیکروں اور علامتوں کی

صورتوں میں جلوہ گر ہوئے ہیں، ان کے کلام میں ان ہی روشنیوں کی تیز اور معانی خیز لکیریں ابھرتی ہیں اور وہ روشنی کے متحرک "آرچ ٹائپ" کے ایک بڑے شاعر نظر آتے ہیں۔

لالہ، سے ان کی ذہنی وابستگی اور ان کا جذباتی رشتہ اس کی 'خاموشی' و 'دل سوزی' سرمستی ورعنائی کی وجہ سے بھی ہے۔ اس پھول کے مختلف SHADES پر ان کی نظر ہے لیکن اس کی رمزیت صرف رنگ کی وجہ سے نہیں ہے۔ "لالہ طور" (پیام مشرق) کی رباعیوں تک اس کی صورت تہذیب حجاز اور امت محمدی کی علامت کی ہوجاتی ہے۔ ایک سو باسٹھ رباعیوں میں اس کا رنگ اپنی جگہ اہمیت نہیں رکھتا، یہ پھول ایک بڑی تہہ دار حسین تر اور اعلیٰ ترین اقدار کی محافظ تہذیب کا علامیہ ہے، اس کے رنگ سے زیادہ اس کی دل سوزی، اس کی پُراسراریت اور اس کی رعنائی و سرمستی متاثر کرتی ہے۔ اس کی خونی کفنی شہیدوں کی یاد تازہ کرتی ہے۔ آتش لالہ میں کشمیر نظر آتا ہے۔ وہ کشمیر کے جذبات اور احساسات کی تصویر بن جاتا ہے۔ 'ارمغان حجاز' کی نویں نظم میں "لالہ" آتشیں پیرہن، عاشق کے دل کی علامت ہے، وہ زندگی کے تسلسل کا احساس عطا کرتا ہے، لالہ کبھی کشمیری نوجوان کی علامت (ارمغان حجاز کی سولھویں نظم)، لہو کی علامت بن کر ابھرتا ہے اور کبھی حسن ازل کی علامت (کوشش ناتمام) کبھی عرب کی تہذیب کا استعارہ بنتا ہے اور کبھی خود اقبال کے نفس کی آگ کی علامت۔ ظاہر ہے صرف اس کا رنگ شاعر کی توجہ کا مرکز نہیں ہے، آخری دور میں جب اقبال اسے کائنات کی تسخیر کا ذریعہ اور ایک بڑی تہذیب کی علامت بناتے ہیں تو وہ رنگ کے پیکر سے زیادہ روشنی کا پیکر بن جاتا ہے، ایک روشن تہذیب کا علامیہ اور عشق کی روشنی کا استعارہ! اس مصرعے میں ؎

پھر چراغ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن

روشنی ہی کا احساس ہے، 'لالہ صحرا' اقبال کی ایک نمائندہ نظم ہے اور میرے نزدیک یہ نظم اردو نظم کی تاریخ میں ایک شاہکار کی حیثیت رکھتی ہے۔ پوری نظم میں اس پھول کے رنگ کا کوئی تاثر موجود نہیں ہے۔

'لالہ صحرا' کو اپنے وجود کا آئینہ بنا لیا ہے، 'پیام مشرق' کی بعض نظموں اور غزلوں میں لالہ کے پیکر ملتے ہیں، پھول کی صورت میں بھی یہ جلوہ گر ہوا ہے (لالہ، تنہائی، ساقی نامہ، جوئے آب، شاعر، بائرن، شوپن ہار و نطشہ وغیرہ)، تو وہاں اس کے شرار اور اس کی آتشیں روشنی پر نظر ہے۔

"فصل بہار" پر نظر ہے لیکن بہار کے رنگوں کا کوئی تاثر نہیں ہے۔ لالہ، ان کا محبوب پھول ہے اس کے ذکر کے ساتھ اس کے رنگوں کا احساس طرح طرح سے دلا سکتے تھے، ظاہر ہے اُن کی دلچسپی اس کے رنگوں سے نہیں تھی، جس فنکار کے آئینۂ ادراک میں پردۂ افلاک میں پوشیدہ حادثوں کا عکس ہو اور روشنی کے، آرچ ٹایپ، کو اتنی شدّت سے ابھارا ہو، ظاہر ہے اس کے یہاں رنگوں کے حسیاتی تجربے یا تاثرات نہیں ہوں گے، وہ ایسے تجربوں کو معنی خیز استعارہ بھی نہیں بنائے گا۔ لطیف معنوی رمز کی صورتوں میں بھی ایسے پیش نہیں کرے گا۔یہی وجہ ہے کہ "شعر اقبال" کے آخر میں اقبال کی شاعری میں رنگ کے موضوع کو چھیڑنے کے باوجود جناب سید عابد علی عابد کو اقبال کے یہاں ایسے تجربے نہیں ملتے۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں کی کتاب " اردو غزل " کے اقتباسات اور بعض شعراء کے کلام میں رنگوں کے تعلق سے چند اشعار پیش کرنے کے بعد اقبال کے معاملے میں انھوں نے کوئی ایسی بات نہیں کہی ہے جو توجہ طلب ہو یا جس سے یہ محسوس ہو کہ اقبال کے بعض اشعار میں رنگوں کا جس طرح ذکر آیا ہے اس کی اہمیت ایسی نہیں ہے کہ ایک یا ایک سے زیادہ رنگوں کو معنی خیز استعارہ یا لطیف معنوی رمز تصور کریں۔ اقبال کا تو یہ خیال ہے کہ جہانِ رنگ و بو کی معنویت " نگاہ " اور " نظر " سے قایم ہے یا یہ کہا جائے کہ نگاہ اور نظر کے فیض ہی سے جہانِ رنگ و بو میں معنویت پیدا ہوتی ہے:

جہانِ رنگ و بو گلدستۂ ما   زما آزاد و ہم وابستۂ ما
دل ما را باد پوشیدہ راہے است   کہ ہر موجود ممنونِ نگاہے است
جہاں غیر از تجلی ہائے مانیست   کہ بے ماجلوۂ نور و صدا نیست

جہانِ رنگ و بو کی مصوری کرتے ہیں تو کہیں کہیں رنگ کے چھینٹے پڑ جاتے ہیں۔ مثلاً صف باندھے دونوں جانب بوٹے ہرے ہرے ہوں یا ایسے دوسرے مصرعے، لیکن ہوتا یہ ہے کہ وہ فوراً ندی کے پانی، موجِ حسین اور آئینے کے پیکر اور تلازمے استعمال کرنے لگتے ہیں۔ سیماب، موج، آبجو، جگنو، شمع، ستارہ، مہتاب کی کرن، دن کا سفیر، مہتاب، سورج کا پیرہن، آئینہ، کوکب، ماہ تاباں، آبشار کی چادر، سنگ مرمر، ضیا، چاندنی، مہتاب کی قبا، رخسار، نور، اختر اور روشنی کے دوسرے پیکر تو بہ کام کر بن جاتے ہیں۔

فطرت پسندی کے تمام تاثرات پر نظر ڈالیے اور فطرت کی تصویروں کا ایک جائزہ لیجیے تو محسوس

ہوگا کہ اقبال کی نظر رنگوں کی طرف زیادہ توجہ دینا نہیں چاہتی، حالانکہ فطرت کی مصوّری میں رنگوں کے ذکر کی بڑی گنجائش تھی، وہ تو گل کی پتی کو بھی دیکھتے ہیں تو "ہست و بود" کے راز پر غور کرنے لگتے ہیں، 'بانگِ درا' کی نظم 'آرزو' میں بھی 'سوئے ہوئے سبزے'، 'سبزے نئے بچھونے' اور 'ہرے ہرے بوٹے' کا ذکر اس طرح کرتے ہیں جیسے محض ہرے رنگوں کے چھینٹوں سے بعض مصرعوں میں کام لے رہے ہیں۔ "چشمہ" "ندی" "کہسار" "پانی کی موج" "آئینہ" "سورج" "دیا" "بجلی" "صبح" "شبنم" اور "تاروں" کے الفاظ کی گونج سنائی دیتی ہے۔

حسن اور فنکار کے جلال و جمال کے متعلق اقبال کا تصور یہ ہے:-

حسن خلّاق بہار آرزوست | جلوہ اش پروردگار آرزوست
سینۂ شاعر تجلّی زار حسن | خیزد از سینائے او انوارِ حسن
از نگاہش خوب گردد خوب تر | فطرت از افسونِ او محبوب تر

انھوں نے شاعر کے باطن میں حسن کے گہوارے اور سرچشمے کو پایا ہے اور انوارِ حسن کو باطن کے سینائی سے جلوہ گر ہوتے دیکھا ہے۔ حسن کو نور کی صورت میں محسوس کیا ہے، اسی وجہ سے ان کی جمالیات میں رفعت، وسعت اور گہرائی کے حسن کی اہمیت بڑھی ہے۔ فطرت پسندی میں اقبال کی نظر عام رومانی شعراء کی طرح محض خارجی پہلوؤں پر نہیں ہوتی، روشنی کے امیج نے حسن کا جو احساس عطا کیا ہے اس سے وہ داخلی اور باطنی جلوؤں تک پہنچ جاتے ہیں اور ساتھ ہی فطرت کو اپنے احساس، جذبہ اور اضطراری کیفیتوں کا آئینہ بنا دیتے ہیں، فطرت اپنی جمالیات یعنی اپنے جلال و جمال اور اپنی مسرت آمیز لہروں اور اپنی سوگواری کے ساتھ ان کے وجود کا حصّہ بن جاتی ہے۔

فطرت پسندی کے خوب صورت شعری تجربوں میں چھوٹے چھوٹے لفظوں کی تصویریں جمع ہوگئی ہیں، ان کا رشتہ انسان کے ماضی کے تصورات سے گہرا اور معنی خیز ہے اور یہ سب تصویریں اپنے تلازمات میں زرخیز بھی ہیں اور قابل شناخت بھی۔ روشنی کے یہ پیکر صرف فنکار کے جذبات اور احساسات سے متاثر نہیں کرتے بلکہ اپنے تلازموں کی گہرائی اور زرخیزی سے بھی متاثر کرتے ہیں۔ فضا آفرینی اور اظہار تاثرات کے پیش نظر ان کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ اقبال نے ان صورتوں کے شعری کردار کو قائم رکھنے کی کوشش کی ہے۔ فطرت اور فنکار کے درمیان جیسے دونوں کے نغموں کے آہنگ سے

کوئی باطنی رشتہ قائم ہو۔ اس آہنگ نے فطرت کو وجود کی روشنی کا آئینہ بھی بنا دیا ہے اور خود "وجود" کے اندر فطرت اپنے جلال و جمال کے ساتھ پھیل گئی ہے۔ اقبال کے حسن کے تصور میں تبدیلی بھی آئی ہے۔ زمینی پیکروں مثلاً پہاڑ، ندی، برف، دریا، غنچۂ گل، کہسار، باغ، گلستاں وغیرہ کے پیکروں سے گریز کا عمل ملتا ہے۔ کائناتی پیکر جو پہلے بھی ان پیکروں کے ساتھ موجود تھے زیادہ ابھرنے لگتے ہیں، جمالیاتی فکر میں وسعت، گہرائی اور تہہ داری آتی ہے اور روشنی کا آرچ ٹائپ، اور زیادہ متحرک ہو جاتا ہے، کائناتی روشن پیکر اور نوری علامتیں زیادہ واضح اور معنی خیز بنتی ہیں۔

"بانگ درا" کی نظموں کے عنوانات پر ایک سرسری نظر ڈالیے تو روشنی کے حسیاتی پیکر کے تحرک کا اور احساس ہوگا۔

آفتاب	صبحِ آفتاب	ماہِ نو	پیامِ صبح
چاند	جگنو	صبح کا ستارہ	ایک پرندہ اور جگنو
بچہ اور شاعر	اخترِ صبح	چاند اور تارے	جلوۂ حسن
دو ستارے	نمودِ صبح	چاند	بزمِ انجم
شمع اور شاعر	نویدِ صبح	شعاعِ امید	

"بانگ درا" کی کم و بیش تمام اچھی نظموں میں روشنی کا شدید تر احساس موجود ہے اور تخیل کی نوری لکیریں پھیلی ہوئی ہیں۔

"ابرِ کوہسار" میں "درافشاں، لبِ جو، گرداب، زادۂ بحر، پروردۂ خورشید، شورشِ قلزمِ شبستاں"

"آفتابِ صبح" میں سیمائے افق، کوکب، نیرِ اعظم، نورِ مسجودِ ملک

"انسان اور بزمِ قدرت" میں پرتوِ مہر، سیمِ سیال، سورۃ الشمس

"نالۂ فراق" میں خورشید آشنا، عالم نما

اسی طرح دوسری نظموں میں "ضوگستری، چشمۂ حیواں، کشتیِ سیمیں، جلوہ آشام، ضو، تابِ دوام، کوہِ نور، بزمِ انجم، فلک فروزی، فکرِ فلک رس، فلک تاب اور دوسرے الفاظ و تراکیب موجود ہیں۔

"بالِ جبریل" اور دوسرے مجموعوں میں "روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے"۔ "ساقی نامہ، نگاہِ شوق، فصلِ بہار، شعاعِ امید، ذوق و شوق، ایسی نظمیں تھیں جن میں رنگوں کے ذکر کی بڑی گنجائش تھی۔

'روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے' ایسی نظم ہے جس میں فلک، زمین، فضا اور مشرق سے ابھرتے ہوئے سورج، جلوۂ بے پردہ، خورشید جہاں تاب کا ذکر ملتا ہے۔ ساقی نامہ میں پردۂ رنگ اور نیلی نیلی فضا کی باتیں دو اشعار میں اس طرح ختم ہو جاتی ہیں:

جہاں چھپ گیا پردۂ رنگ میں　　لہو کی ہے گردش رگِ سنگ میں

فضا نیلی نیلی ہوا میں سرور　　ٹھہرتے نہیں آشیاں میں طیور

" پردۂ رنگ " اور 'نیلی نیلی فضا' سے بات آگے نہیں بڑھتی، ضمیرِ حیات کی روشنی زندگی کی تابناکی اور بیداریٔ کائنات وغیرہ کی اہمیت زیادہ ہو جاتی ہے۔

وہ مے جس سے روشن ضمیرِ حیات　　وہ مے جس سے ہے مستیٔ کائنات

دلِ طور سینا و فاراں دو نیم　　مری خاک جگنو بنا کر اڑا

جوانوں کو سوزِ جگر بخش دے　　مرا عشق، میری نظر بخش دے

چمک اس کی بجلی میں تارے میں ہے　　یہ چاندی میں سونے میں پارے میں ہے

روشنی کے متحرک اور بیدار " آرچ ٹائپ " نے پردۂ رنگ اور نیلی نیلی فضا سے ذہن کو کس طرح موڑا ہے، ضمیرِ حیات کی روشنی، تجلی، جگنو، نظر، عشق، چمک، بجلی، تارے اور چاندی، سونے اور پارے اسی احساس کے ساتھ شعری تجربوں میں ابھرتے ہیں، اور آگے بڑھیے:

یہ موجِ نفس کیا ہے؟ تلوار ہے　　خودی کیا ہے؟ تلوار کی دھار ہے

خودی کیا ہے رازِ درونِ حیات　　خودی کیا ہے؟ بیداریٔ کائنات

فروزاں ہے سینے میں شمعِ نفس　　مگر تابِ گفتار کہتی ہے بس

اگر یک سر موئے برتر پرم

فروغِ تجلی بسوزد پرم!

"موجِ نفس"، تلوار، تلوار کی دھار، فروزاں، شمعِ نفس، تجلی، یہ سب روشنی کے پیکر اور اشارے ہیں۔

" شعاعِ امید " میں سورج، شعاعیں، صبح، تجلی کدہ دل، خورشید، اجالا، لذتِ نظارہ، سینۂ روشن مہرِ جہاں تاب، شوخ کرن، جوہرِ سیماب، تنویر، روشن، چشمِ مہ و پرویں، سحر وغیرہ کے الفاظ اور تراکیب

سے روشنی کے متحرک لاشعوری حیاتی پیکر کے تیز عمل کو سمجھا جا سکتا ہے۔ "شعاعِ امید" اقبالؔ کی ایک نمائندہ نظم ہے اور عمدہ تخلیقی کارنامہ۔ شاعر نے تخیلی آرٹ کی خوب صورت مثال پیش کی ہے، تخلیقی عمل کے کرب اور خارجی تصادم کی صورتوں کے جلوے نمایاں ہوئے ہیں۔

"نگاہِ شوق" میں 'نگاہ' کی تکرار سے ایک فضا بنتی ہے، اقبال باطن کی روشنی کے لیے نگاہ، نگاہِ شوق اور نظر کے استعاروں کو زیادہ پسند کرتے ہیں۔

"جبریل وابلیس" میں جب جبریل پوچھتے ہیں۔ ؏

ہمدم دیرینہ کیسا ہے جہانِ رنگ و بو

تو ابلیس، جہانِ رنگ و بو کو سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو میں تبدیل کر دیتا ہے۔ رنگ و بو کی دنیا اس طرح بدل جاتی ہے، معنی خیز بن جاتی ہے، وہ رنگ و بو پر تبصرہ نہیں کر سکا اس لیے کہ وہ اقبال کا المیہ کردار تھا۔ اقبالؔ درحقیقت اس کے قائل ہیں:

؏ خونِ صد ہزار انجم سے ہوتی ہے سحر پیدا

'بالِ جبریل' میں داغِ جگر کو چراغ بنانے کی بات کرتے ہیں اور "ستارے کے پیغام" میں کہتے ہیں:

تو اے مسافرِ شب خود چراغ بن اپنا
کر اپنی رات کو داغِ جگر سے نورانی

اس شعر کی تصویریں بھی توجہ چاہتی ہیں:

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

جیسے جیسے تجربے پیچیدہ اور تہہ دار ہوتے گئے ہیں روشنی کے احساس میں تجریدیت ABSTRACTION پیدا ہوتی گئی ہے۔ روشنی کا تجربہ مختلف صورتوں میں جلوہ گر ہوا ہے۔ ذوق و شوق، مسجدِ قرطبہ، لالۂ صحرا، ساقی نامہ، ابلیس و جبریل میں تجربوں میں روشنی کی تجریدیت موجود ہے، ہر قیمتی شعری تجربے میں روشنی کی سیال صورت ہے جو تجریدیت کے پیکر میں ظہور پذیر ہوئی ہے، اچھی نظموں میں بھی یہ بات ملتی ہے۔ لفظوں نے صورتیں بدل لی ہیں لیکن یہ سب روشنی کے تجربوں کی تخلیق ہیں۔

اقبال نے تلمیحوں کو بھی اپنے شعری اظہار کا ذریعہ بنایا ہے' ان تلمیحوں میں کئی معنی خیز تلمیحیں روشنی سے وابستہ ہیں مثلاً :-

جلوۂ طور وکلیم ، آسمان فارس کے ستارے ، چشم خلیل اور غروبِ آفتاب ، آتش بےدود ، والنجم

صاحب مازاغ ، شق قمر ، دستِ سفید ، جلوۂ او ، ان لطیفو ، جمال زہرہ ، چاہ بابل ، شبِ معراج وغیرہ

ان میں تین تلمیحیں ان کے بنیادی تصورات سے اس طرح جذب ہوگئی ہیں کہ ان کی کرنیں مختلف شعری تجربوں میں جذب ہوگئی ہیں۔ ' جلوۂ طور وکلیم ، جلوۂ او اور شبِ معراج '' عشق ، جستجو اور آرزو ، جلوۂ لامکاں ، خودی ، نور الٰہی ، آئینہ ادراک اور کائنات کے سفر کے تجربوں میں ان تلمیحوں کی روشنی پگھل گئی ہے۔

کلامِ اقبال میں ان جمالیاتی تصویروں کی امتیازی صفات تابناکی ، حرارت ، وسعت اور تہہ داری ہیں۔ بصیرت اور حرارت کے پیکر روشنی کے '' آرچ ٹایپ '' کی متحرک اور فعال کیفیت کو سمجھاتے ہیں۔ اردو شاعری میں ذوق دیدہ دری اور روشن اور تابناک ذہنی تصویروں کی ایسی مثالیں نہیں ملتی ہیں۔ ان نوری پیکروں کے پیچھے حرکت کا احساس حد درجہ زندہ اور بیدار ہے۔

اقبال کی شاعری میں روشنی کی جمالیات کے ان پہلوؤں کو '' ہندوستانی جمالیات '' کی معنی خیز اصطلاح '' پرتی بھا '' سے سمجھیے تو شعری تجربوں کی جمالیاتی کیفیتوں کا احساس ہوتا گہرا ہوگا۔

'' پرتی بھا '' کے معنی وہ وجدانی تجربے ہیں جو وژن اور '' کائنات '' کے گہرے رشتے سے جنم لیتے ہیں اور افضل اور عمدہ ترین SUPER EMINENT تجربوں کی صورتیں اختیار کر لیتے ہیں۔ صدیوں کے باطنی تجربوں پر ان کی بنیاد ہوتی ہے اور جو ' روشنی ' بھی عطا کرتے ہیں۔ اور اس روشنی کو متحرک بھی بنا دیتے ہیں۔ '' ہندوستانی جمالیات '' میں ' اسے '' کوی پرتی بھا '' بھی کہا گیا ہے شیو کی افضل ترین تخلیقی قوت کو '' پار پرتی بھا '' کا نام دیا گیا ہے یعنی اپنی ذات اور اپنے وجود کے اندر بیٹھ کر تمام اشیاء اور ساری کائنات کا تخلیقی اظہار ــ یعنی خود اپنے وجود کا اظہار۔

اقبال کے تخیل اور ان کے اظہار کے سامنے ساری کائنات اور اس کے سارے نوری پیکر عریاں ہیں اور ۔ وہ زندہ اور جانے پہچانے لفظوں اور ان سے خلق کی ہوئی اصطلاحوں سے ان پیکروں اور علامتوں کو اپنی وجدانی کیفیتوں سے ہم آہنگ کر دیتے ہیں۔ ' پرتی بھا ' میں عقل سے پرے ان شعاعوں

کا احساس بھی شدید تر ہے جن سے تازگی اور پاکیزگی کے تصورات وابستہ ہیں اور جنہیں ذہن " ایتھر میڈیم " کے ذریعہ آہستہ آہستہ جانتا اور پہچانتا اور محسوس کرتا ہے۔ خودی، عشق، جنوں، جستجو، آرزو وغیرہ کے تمام جمالیاتی تصورات کو اسی روشنی میں دیکھنا چاہیے۔ حرکت، گرمی، تابناکی، حرارت اور بصیرت کے تمام شعری تجربوں کے پیچھے صدیوں کے باطنی تجربے بھی ہیں اور شاعر کے افضل اور عمدہ ترین احساسات بھی۔

اقبال کے نوری پیکروں کا کردار " جذباتی " ہے، یہ اپنے اپنے طور پر خاص کیفیتوں کا اظہار کرتے ہیں اور ہم انھیں ان کی کیفیتوں کے ساتھ محسوس کرتے ہیں، تجربے میں شامل ہو کر ان تجربوں کی علامتیں بن کر ان کی حیثیت موسیقی کی لہروں کی ہو جاتی ہے، ایک تجربے کی جذباتی کیفیت، دوسرے تجربے کی جذباتی کیفیت سے مختلف ہے۔ اقبال کی جمالیات میں التباس کے حسن کے ساتھ منفرد اظہاری کردار کو پہنچاتے ہوئے نوری پیکروں کی جذباتی کیفیتوں کو بھی پہچاننے کی ضرورت ہے۔

اقبال کے لفظوں، ترکیبوں اور استعاروں میں نامحسوس طور پر اظہاری تبدیلی ہو جاتی بظاہر ایک ہی قسم کے پیکر مختلف اشعار میں ملتے ہیں لیکن موسیقی کی لہروں کی طرح یہاں بھی اظہاری تبدیلی ہوتی ہے اور تاثرات مختلف ہوتے ہیں اس لیے جانے پہچانے پیکر خود کو تنہا خاموش اور منجمد ظاہر کریں اور یہ بتائیں کہ وہ تو عام خاموش پیکر ہیں۔ وہ خاموش اور منجمد نہیں ہوتے، شعری تجربوں کے آہنگ سے اکثر ان کی صورت بظاہر بدلتی نظر نہیں آتی لیکن ان کی اظہاری صورت کے تاثرات بدل جاتے ہیں اس لیے انھیں ترسیل کا شعری اور تصویری ذریعہ سمجھتے وقت محتاط رہنے کی ضرورت ہے، ورنہ ہم جمالیاتی بصیرت اور جمالیاتی مسرت اور آسودگی حاصل کرنے میں زیادہ خوش نصیب نہ ہونگے۔ اقبال کے ایسے شعری تجربوں سے اپنے عزیز اور محبوب پیکروں سے ایک بار پھر ذہنی اور جذباتی رشتہ قائم ہوتا ہے اور اس طرح ان سے وابستہ بہت سی یادوں اور تجربوں کے ساتھ شاعر کے جذباتی تخیّل اور حسی تجربوں سے جمالیاتی انبساط اور جمالیاتی مسرت حاصل ہوتی ہے اور یہ اقبال کا کارنامہ ہے۔

اقبال کے تمام بنیادی پیکروں مثلاً چاند، ستارے، آسمان، آفتاب، صبح، برق، دریا، چشمہ سمندر وغیرہ قدیم انسان کے ذہنی پیکروں کی طرح جانے پہچانے ہیں، اجتماعی لاشعور میں یہ جانے کتنے تجربوں کی علامتیں ہیں۔ یہ قدیم ترین حسی پیکر ہیں ـــ ان پیکروں کا تعلق " افسانوی مذہبی رجحان " یعنی

قبائلی زندگی کے اس رجحان سے بھی گہرا ہے جو "متھ اور مذہب" کا عطا کیا ہوا رجحان ہے۔ "اقبال کی جمالیات" میں ان تاب کار اور روشن پیکروں اور ان سے خلق کی ہوئی ترکیبوں اور ان کی شعاعوں میں بنی ہوئی صورتوں سے قدیم انسان کے ذہنی اور حسّی پیکروں کی طرف بھی ذہن جاتا ہے جن میں مخصوص سیاروں، ستاروں اور درختوں کی اہمیت ہے، جو اپنے تحرک کے باوجود ذہن میں ٹھہرے ہوئے جمے ہوئے ہیں اور حیاتی بن گئے ہیں۔ اور قدیم قبائلی تجربوں کی طرف بھی جاتا ہے جن میں متھ اور مذہب کے عطا کیے ہوئے رجحان MYTHICO-RELIGIOUS ATTITUDE نے ایسے پیکروں کو بے حد محبوب رکھا ہے، ان پیکروں میں انجماد CONCRETION اور تحرک MOVEMENT دونوں کی کیفیتیں متاثر کرتی ہیں۔ ساتھ ہی ان کی حسّی کیفیت مختلف جذبات کو بیدار کرتی ہے ان پیکروں سے جانے کتنے تاثرات، تصورات اور تجربات وابستہ ہیں، انسان کے سفر کے تجربوں کے جانے کتنے رازِ پنہاں یا "مسٹری" جانے کتنے معمّے اور جانے کتنے موثر، دردانگیز اور مسرت آمیز تاثرات جذب ہیں، تصوف اور طریق معرفت کے پاکیزہ اور پیچیدہ حسّی اور جذباتی، فکری اور وجدانی تصورات اور تجربات کا بھی ان سے گہرا بامعنی رشتہ ہے۔ پوشیدہ معاملات کے تعبیر کنندگان MYSTAGOGUES کے بھی یہ محبوب پیکر رہے ہیں، یہ امیج، حیرت انگیز ناقابل یقین مخفی اور پوشیدہ خلاؤں میں پنہاں حسّی تاثرات کی ظہور پذیر صورتوں اور فینومینا PHENOMENA کی تصویریں ہیں۔ جذبہ اور احساس کی آمیزش اور ترکیب اور تخیل کے پُراسرار عمل نے ان میں جانے کتنی جہتیں پیدا کی ہیں۔ یہ پیکر ذہنی اور جذباتی اسی وقت بنے ہیں جب ادراک نے انھیں مصوّر کر کے "گیان" بنا دیا ہے۔

اور اقبال نے بھی اپنے احساسِ جمال سے انھیں گیان بنا دیا ہے اور ہر پیکر نفی کیفیتوں کی وجہ سے اور زیادہ معنی خیز بن گیا ہے۔

اقبال کے کلام میں جمالیاتی پیکروں کی ایک صورت تو یہ ہے کہ وہ روشن، تابناک اور تاب کار کائناتی اور زمینی صورتوں کو دیکھتے ہیں، ان کا پورا شعور ان کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے، ان روشن، تابناک، اور تاب کار کائناتی صورتوں کے اثرات ان پر ہوتے ہیں۔ ان سے ایک ذہنی فضا بنتی ہے۔ ان کے کلام میں "امیج" کا شعور نمایاں ہوتا ہے۔ 'بانگ درا' میں ایسی کئی نظمیں ہیں جن میں جمالیاتی پیکروں کی یہ صورت موجود ہے، آفتاب، ستارے، ابر کہسار اور جگنو وغیرہ سے جہاں وہ مخاطب ہیں وہاں روشنی کے پیکر

اسی انداز سے سامنے آئے ہیں، پیکروں سے ایک ذہنی رشتہ اور ایک جذباتی تعلق قایم ہے۔

جمالیاتی پیکروں کی دوسری صورت یہ ہے کہ تابناک اور تاب کار صورتوں کی تیز لہریں آتی ہیں اور ان لہروں میں ،سائیکی، انھیں پگھلتا ہوا محسوس کرتی ہے۔ ایک موجود صورت سے جانے کتنی صورتیں جنم لیتی ہیں، جمالیاتی بیداری یا جاگرتی AESTHETIC AWARENESS کی پہچان ہوتی ہے ،اصل صورت قائم نہیں رہتی۔ سارتر کے الفاظ میں ایسے "موجود پیکر" لامعنویت میں گم ہو جاتے ہیں اور ان کا "امیج" ہر لمحہ محسوس ہونے لگتا ہے۔ یہ "امیج" اپنی ذات میں کچھ نہیں ہوتے، وہ شعور کی لہروں پر خود شعور کا حصّہ بن جاتے ہیں، جو "نہیں" ہوتا اس کے پیکر یا "امیج" کو شدّت سے محسوس کرنا اور دیکھنا اور اپنے جمالیاتی تجربوں میں اسے سیال بنا دینا اور اس حد تک کہ "امیج" جو کچھ ظاہر کرے اس سے زیادہ جہتیں پیدا کرے یا اپنی ظاہری صورت سے زیادہ جہتوں کا احساس دلائے ،معمولی کارنامہ نہیں ہے۔

بالِ جبریل، ضربِ کلیم، جاوید نامہ اور اسرارِ خودی میں ایسے روشن اور تاب ناک پیکر موجود ہیں، ہم انھیں جتنا دیکھیں اور جتنا محسوس کریں۔ یہ پیکر ہم سے سرگوشیاں کریں گے۔

" اقبال کی جمالیات " میں جہاں روشنی کا احساس "جمالیاتی جذبہ" یا رَس بن گیا ہے وہاں جمالیاتی شعری تجربہ بے حد قیمتی ہو گیا ہے اور یہ احساس "جمالیاتی جذبہ" اسی وقت بنا ہے جب، خارجی کیفیت نے 'سائیکی' پر باطنی ہیجانات سے ایک معنی خیز رشتہ قایم کیا ہے، جمالیاتی رجحان نے اپنے طور پر "خارجی کیفیتوں" کا فنکارانہ انتخاب کیا ہے۔

ہندوستان میں علمائے جمالیات نے یہ کہا ہے کہ "رس" یا جمالیاتی جذبہ" پہلے موجود نہیں ہوتا۔ تخلیقی عمل میں پیدا ہوتا ہے اور پیکروں کی صورتیں اختیار کرتا ہے، حقیقی اور غیر حقیقی کے درمیان کی شے جمالیاتی جذبے کی تخلیق ہوتی ہے اور جمالیاتی مسرّت اور آسودگی عطا کرتی ہے، اس کا جمالیاتی آفاقی کردار متاثر کرتا ہے۔ 'رس' بنایا نہیں جاتا شعوری طور پر اس کی تخلیق نہیں ہوتی، خارج اور باطن کی پُراسرار آمیزش سے جنم لیتا ہے، یہ عام نفسیات کا موضوع نہیں ہے بلکہ جمالیاتی نفسیات کا موضوع ہے اس لیے تخلیقی عمل ہے لاشعوری میں پوشیدہ جمالیاتی تجربوں سے جب کسی خارجی کیفیت کا رشتہ قائم ہو جاتا ہے تو یہ کیفیت اپنی صورت میں موجود نہیں رہتی، پُراسرار داخلی عمل سے اس کی صورت جمالیاتی ہو جاتی ہے، حقیقی اور غیر حقیقی کے درمیان اس کے جمالیاتی آفاقی کردار کی پہچان ہوتی ہے، ایک سے زیادہ جذبے اپنے رنگوں کے ساتھ

گھل جاتے ہیں اور رس کی صورت اختیار کر لیتے ہیں، آہنگ بدل جاتا ہے اور اسی پُراسرار آہنگ سے ہمیں جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی ہے۔

اقبال نے خوبصورت شعری تجربوں میں "رس" کی یہ کیفیت موجود ہے، ہندوستانی جمالیات میں جن "دس گنوں" پر زور دیا گیا ہے ان میں کئی گن روشنی کے تجربوں میں ملتے ہیں۔ لفظوں کی مستحکم ترتیب، پیکروں کی جاگرتی، سمادھی یعنی سی مٹری، عام لفظوں میں گہری معنویت، نرمی، مناسب آہنگ، لہجے کی فطری کیفیتیں، غیظ وغضب سے آزادی، استعاروں اور پیکروں کی متحرک صورتیں، معنوی کیفیت سے فوراً ذہنی رشتہ قائم کرنے کی صلاحیت اور لفظوں کی آفاقی چمک دمک، ان کی نوری اور آتشیں کیفیت ۔۔۔ ظاہر ہے اقبال کی وہ شاعری جو سچائی کا اظہار "متعلق" میں کرتی ہے، جمالیاتی نقطۂ نظر اور شاعری کی بہتر سچائیوں کے پیش نظر اہمیت نہیں رکھتی، وہی شاعری اہم ہے جو سچائی کا اظہار "روشنی" میں کرتی ہے!

شعرِ اقبال کا علامتی پہلو

وہاب اشرفی

علامت کی اصطلاح متنازعہ فیہ رہی ہے۔ اس لیے قبل اس کے کہ میں اقبال کی شاعری کے علامتی پہلوؤں کو زیرِ بحث لاؤں، نہایت اختصار سے اس اصطلاح کے حدود متعین کر دینا چاہتا ہوں تاکہ میرے لیے اقبال کے مطالعہ کا ایک پس منظر بن سکے۔

علامت ایک ایسا طرزِ اظہار ہے جس میں تلازموں کے سہارے کسی شے کی نمود اس شے سے زیادہ یا اس سے مختلف ہوتی ہے۔ عمومی طور پر زیادہ یا مختلف کا وصف مادّی تجسیم سے غیر مادی صورت کی تشکیل سے پیدا ہوتا ہے، لہٰذا ادبی علامت کسی پیکر (ANALOGY) کو کسی تصور یعنی سبجکٹ یا موضوع سے متحد کر دیتی ہے اور اکثر علامت مماثلت کی صورت یعنی انالوجی کو سبجکٹ یعنی موضوع کا قائم مقام بنا دیتی ہے۔ اس لیے محض تکنیکی سہولت کے لیے علامت کو کبھی اِدّعائی موضوع (PSEUDO SUBJECT) بھی کہا گیا ہے۔ مفہوم ظاہر ہے کہ علامت موضوع کی دنیا کی توسیع بھی کر دیتی ہے اور اسے سرے سے بدل بھی ڈالتی ہے۔ اس لحاظ سے علامتی طرزِ اظہار میں کوئی بات کہنے کی ایک روش ہوتی ہے اور اس کے مفہوم تک پہنچنے کی قطعی دوسری۔ یہیں تشبیہ اور استعارے سے علامت کی حدیں ممیز ہو جاتی ہیں۔ تشبیہ اور استعارے میں مفہوم کے رشتے کی تلاش کی راہ مشابہت کی نوعیت سے نکلتی ہے، لیکن علامتی مفہوم تک رسائی کے لیے مشابہت کے رشتے ہی کافی نہیں ہیں بلکہ اِدّعائی موضوع (PSEUDO SUBJECT) کے تلازمے بہتر راہ نما ہوتے ہیں، ظاہر ہے کہ جب

علامت کے مفہوم کی راہ مشابہت کے رشتے سے کم ہی نکلتی ہے بلکہ متعلقہ تلازمے ہی سے نکلتی ہے تو خود بخود یہ بات عیاں ہو جاتی ہے کہ علامت میں مشاہدے کا رول کم ہے اور علم کا زیادہ۔
شمس الرحمن فاروقی نے یونگ کے متعلقہ نظریہ کی بابت لکھا ہے کہ اس کے خیال میں "علامت شعوری ادراک کی ضد ہوتی ہے، لہذا مشاہدے کی ضد ہوتی ہے، توسیع نہیں لیکن پوری طرح شعور میں آجانے کے بعد اس کا کردار برقرار رہ سکتا ہے، اگرچہ اسے ہمیشہ خطرہ لاحق رہتا ہے کہ وہ تمثیل یعنی استعارہ بن جائے گی۔ علامت جسمانیاتی ہوتی ہے اس کا تعلق ذہن کے ان وسائل (PROCESSES) سے ہوتا ہے جو جسم میں بند رہتے ہیں، اس طرح علامت مشاہدہ نہیں بلکہ علم ہوتی ہے۔" اس بیان میں ادھوری سچائی ہے۔ اس لیے کہ علامت کو مشاہدے کے حلقے سے یکسر خارج نہیں کر سکتے۔ دراصل بعض نقاد یا مفکر EXTENDED METAPHOR کے علامت میں مبدل ہونے کا یقین نہیں کرتے۔ اس لیے علامت کو مشاہدے کی نفی تصور کرتے ہیں۔ پھر وہ اسے شعوری ادراک کا بھی نتیجہ نہیں سمجھتے۔ حالانکہ توسیعی استعارے اور ایسے استعارے جن کی کسی فن کار کے یہاں تکرار ہوتی ہے، علامت تصور کیے جاتے رہے ہیں۔ اس لیے کہ اگر ان کی تکرار آرکی ٹائپی نہیں ہے تو پھر کسی سطح کے شعوری ادراک کا ہی نتیجہ ہوگی۔ یونگ یہ سمجھتا ہے کہ: "پوری طرح گرفت میں آجانے کے بعد اس (علامت) کا کردار برقرار رہ سکتا ہے۔" تو گویا یہ شعوری ادراک کی نہ تو ضد ہوئی اور نہ نفی۔ یہ ٹھیک ہے کہ علامت ایک استعارہ نہیں ہے، اس کا اپنا ایک مخصوص تصور ہے۔ لغوی معنی سے اس کا علاقہ نہیں۔ محمود ہاشمی نے غالب کے مرکب تمثالی پیکر کے حوالے سے علامت کے بارے میں ٹھیک ہی لکھا ہے کہ "غالب کے مرکب تمثالی پیکر نہ مجازی مفہوم کا تعین کرتے ہیں اور نہ سیاق و سباق کے پابند ہیں اور نہ کثرت استعمال سے فرسودہ ہوئے ہیں۔ چنانچہ انھیں محض استعارہ نہیں کہا جا سکتا، ان پیکروں کا اپنا آزادانہ وجود ہے اور ان کا مفہوم سیاق و سباق کے علاوہ لغوی مفہوم کا بھی پابند نہیں۔ یہ تمثالی پیکر دراصل ایسی استدلالی علامتیں ہیں جن میں ان کے تلازمات کی کوئی بنیادی صفت شامل ہے۔" ظاہر ہے کہ کوئی استعارہ؛ استعارہ ہونے کے باوجود علامت ہو سکتا ہے لیکن اس سے نہ یہ مفہوم نکلتا ہے کہ تمام استعارے علامت ہیں

اور نہ یہ کہ استعارہ علامت کی ضد ہے اور نتیجے کے طور پر شعوری ادراک کی بھی ضد ہے۔ ہاں یہ درست ہے کہ علامت نیچر کے خلاف آئینہ ہے۔ اس لیے شبہ ہوتا ہے کہ شعوری ادراک سے اس کا کوئی رشتہ نہیں۔ حالانکہ اس فعل کی انجام دہی میں شعوری ادراک کس حد تک دخیل ہوتا ہے یا ہو سکتا ہے، محسوس کرنے کی بات ہے۔ بعض علامتیں تکرار کے باعث چھوٹے فن کاروں کے یہاں متعینہ لغوی مفہوم کے نزدیک آکر اپنی علاقیت کھو دیتی ہیں لیکن بڑے فن کاروں کے یہاں ایک خاص نہج کے معنی پیدا کرنے کے باوجود یہ انتہائی پیچیدہ، مبہم اور پُراسرار رہتی ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ ان کا علامتی کردار تکرار ہی کی وجہ سے نمایاں ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں علامت کی پہچان کسی لفظ کی تکرار بھی ہے۔ شرط یہ ہے کہ وہ تخلیقی عمل سے گزرا ہو اور اپنی غیر معمولی کثیر المعنویت کے باوجود کسی مخصوص مرکزی مفہوم کی طرف ذہن کو مائل کرتا ہو لیکن وہیں FIX نہ کر دیتا ہو۔ اس لحاظ سے علامتی نظم کی پوری ساخت PSEUDO SUBJECT کی حامل ہوتی ہے۔ جو اپنی پیچیدگی اور ابہام کے باعث اپنے اندر معنی کا ایک سیلاب رکھتی ہے اور ایک خاص تصور کی طرف قاری کا ذہن بھی منتقل کرتی ہے۔

علامت کے اس مخصوص تصور کے پس منظر میں اگر میں یہ کہوں کہ اقبال کی کوئی نظم کلّی طور پر علامتی نہیں ہے تو چونکنے کی ضرورت نہیں ہے۔ اس لیے کہ ان میں نامیاتی تکمیل، خوبصورت استعاراتی نظام اور غیر معمولی قوت حاسّہ کے حامل پیکروں کے باوجود وہ سریّت اور ابہام نہیں جو علامتی نظموں کو معنی کے ایک سیلاب کی زد میں لا کھڑا کرتا ہے۔ دراصل اقبال کی شاعری کے لفظی ڈھانچے میں استعارے یا علامتی استعارے اتنی کثرت سے ملتے ہیں کہ ہم ایسے استعارے یا علامتی استعارے پر مبنی نظموں کو علامتی کہہ دیتے ہیں۔ حالاں کہ علامت پسندی اور چیز ہے اور علامت نگاری اور۔ علامہ اقبال علامت پسند ہیں لیکن وہ بودلیئر، ملارمے یا ورلن کی طرح علامت نگار نہیں ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری کا ایک بڑا حصہ بعض مخصوص ذاتی علائم کے استعمال کے باوجود سریّت اور ابہام سے کوسوں دور ہے۔ فرانس کے متذکرہ علامت نگار شعرا کو تو الگ ہی رکھیے، میں سمجھتا ہوں کہ اقبال کی کوئی نظم

بلیک کے دی ٹائیگر، جتنی بھی مبہم نہیں۔ ان امور کا یہ مطلب نہیں کہ میں بودلیئر، ملارمے، ورلین یا بلیک کے مقابلے میں اقبال کی شاعرانہ حیثیت کو کمتر ثابت کر رہا ہوں، میرا مقصد صرف اتنا ہے علامتی استعاروں یا علامتوں کے استعمال کے باوجود اقبال کی نظمیں کلیتاً علامتی نہیں ہیں۔ اس کی بعض وجہیں بہت نمایاں ہیں۔

پہلی بات تو یہ ہے کہ اقبال کی نظموں میں مشاہدے کا رول زیادہ ہے اور علم کا کم۔ حالانکہ علامت کے باب میں صورت حال بالکل برعکس ہوتی ہے۔ دوسرا سبب یہ ہے کہ اقبال کی اکثر نظموں یعنی علامتی استعارے پر مبنی نظموں کی تفہیم مشابہت کے پہلوؤں پر نظر رکھنے سے ممکن ہے۔ جبکہ علامتی نظموں میں یہ سطحی مشابہتیں اکثر معنی تک پہنچنے میں رخنہ بن جاتی ہیں۔ آخری سبب یہ ہے کہ اقبال کی نظموں میں مجازی مفہوم کا بھی تعین ممکن ہے اور ایسا مفہوم سیاق و سباق کا مرہون منت ہوتا ہے۔ اتنا ہی نہیں ایسے مجازی مفہوم میں بھی ایک طرح کی FIXITY ہے، جو علامتی کردار کی نفی کرتی ہے۔

اقبال کے یہاں علامتی نظمیں تو نہیں ہیں لیکن ان کی شاعری کا نظام استعارے، علامتی استعارے اور علامتی پیکروں سے مرتب ہوتا ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ یہ ساری کی ساری چیزیں ایک واضح تخلیقی رویّہ کا پتا دیتی ہیں لیکن اس کے باوجود اقبال کے افکار معینہ دھاروں پر رواں دواں ہیں۔ ایسے میں ان کی غرض نظموں کو بے سمتی سے ہم کنار کرنا نہیں ہے۔ نہ ان پر ابہام کا دبیز پردہ ڈالنا ہے بلکہ ان علائم سے معینہ افکار کی وضاحت مقصود ہے۔ گویا وہ فرانسیسی اور انگریزی علامت نگاروں سے قطعی الگ بوطیقا کی تشکیل کرتے ہیں۔ میں اپنے موقف کی وضاحت کے لیے ان کی نظم 'جگنو' کی طرف آپ کی توجہ منعطف کرنا چاہتا ہوں۔ پہلے کا شانۂ چمن میں جگنو کی روشنی کا ذکر کیا گیا ہے۔ پھر سات اشعار میں مماثلت کے کئی پہلو تلاش کیے گئے ہیں۔ پھولوں کی انجمن میں شمع جل رہی ہے یا آسمان سے اُڑ کر کوئی ستارہ آیا ہے، یا مہتاب کی کرن میں جان پڑ گئی ہے یا شب کی سلطنت میں دن کا سفیر آیا ہے، یا مہتاب کی قبا کا کوئی تکمہ گرا ہے یا سورج کے پیرہن کا ذرہ ہے یا حسن قدیم کی ایک پوشیدہ جھلک ہے وغیرہ وغیرہ۔ جگنو کو دوسری چمک دار چیزوں کے شانہ بہ شانہ کھڑا کیا

گیا ہے اور مفہوم یہ نکالا جاتا ہے کہ قدرت نے ہر چیز کو اس دنیا میں دلبری دی ہے اور ہر شے میں خاموشیِ ازل پنہاں ہے۔ اس نظم میں اچھا خاصا استعاراتی نظام ہے۔ جگنو کا لفظ ایک علامت بھی بن گیا ہے لیکن نظم کسی طرح علامتی نہیں ہے۔ مفہوم کی دنیا پھیلتی نہیں ہے بلکہ اختتام پر خاصی سکڑ جاتی ہے۔ اس کے باوجود اس نظم میں علامتی الفاظ موجود ہیں۔ اس طرح 'کلیاتِ اقبال' اُردو کی حد تک دیکھ جائیے، کم از کم سات جگہوں پر 'جگنو' ملے گا لیکن ہر جگہ یہ ایک روشنی کا استعارہ اور بصری پیکر ہے۔ لیکن اس سے متعلق کوئی نظم علامتی نہیں۔ غرض کہ اقبال کی شاعری کی ساری بحث علامتی استعاروں کی بحث ہے، علامتی شاعری کی نہیں۔ جب یہ نکتہ واضح ہو جاتا ہے تو پھر ایسے علامتی استعاروں اور علامتی پیکروں کی تلاش بھی آسان ہو جاتی ہے اور ان کی تفہیم کا قضیہ بھی حل ہو جاتا ہے۔

جن بنیادی علائم پر اقبال کی شاعری کھڑی ہے وہ از خود ذہن میں آجاتے ہیں۔ مثلاً ابلیس، آفتاب یا خورشید، بت یا بت کدہ، برہمن، بلبل، 'تقدیر'، قمر یا چاند، دل، شاہین یا شہباز، شمشیر یا تلوار، شمع، عشق، فردوس، فقر، کافر، مومن، خودی و بےخودی وغیرہ۔ اقبال کے کلام میں یہ الفاظ کثرت سے استعمال ہوئے ہیں اور بے حد شعوری طور پر وہ ان الفاظ کو وسیع معنی میں استعمال کرتے رہے ہیں اور اس ذوق و شوق سے کرتے رہے ہیں کہ ان پر کتابیں لکھی جا سکتی ہیں۔

اقبال نے اپنے افکار و آرا کی وضاحت کے لیے پرندوں سے بڑا کام لیا ہے۔ ان کے اردو کلیات میں جو پرندے علامت بن کر ابھرے ہیں وہ یہ ہیں: بلبل، چکور، زاغ، شاہین، عقاب، کبوتر، کرگس اور مرغ۔ ان پرندوں کو ان کے اوصاف کے اعتبار سے مختلف خانوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے لیکن اقبال کے یہاں ان کو مثبت یا منفی علائم ہی کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ مثلاً بلبل اور شاہین میں بلبل اردو اور فارسی شاعری کا ایک روایتی اشارہ ہے، گل سے اس کی عاشقی معروف ہے۔ اس کی نغمہ خوانی و نوحہ خوانی بھی، ظاہر ہے کہ اقبال کے حرکت و عمل کے پیغام میں اس کا کردار مثبت ہو ہی نہیں سکتا۔ مثلاً ولیم کوپر سے ماخوذ نظم 'ہمدردی' میں:

ٹہنی پہ کسی شجر کی تنہا — بلبل تھا کوئی اُداس بیٹھا
کہتا تھا رات سر پر آئی — اُڑنے چگنے میں دن گزرا
پہنچوں کس طرح آشیاں تک — ہر چیز پہ چھا گیا اندھیرا
سُن کے بلبل کی آہ وزاری — جگنو کوئی پاس ہی سے بولا
حاضر ہوں مدد کو جان ودل سے — کیڑا ہوں اگرچہ میں ذرا سا

آپ نے محسوس کیا کہ بلبل کتنا بے بضاعت ٹھہرتا ہے، اسی طرح نظم 'ایک آرزو' میں ہے:

مانوس اس قدر ہو صورت سے میری بلبل
ننھے سے دل میں اس کے کھٹکا نہ کچھ مرا ہو

غرض کہ گل کا پرانا عاشق بلبل ہرچند کہ روایتی ہے، اقبال کے یہاں بے عملی کا واضح پیکر بن کر اُبھرا ہے۔ اس کے نقوش اور بھی اُجاگر ہو جاتے ہیں جب ہماری نگاہیں 'خفتگانِ خاک سے استفسار' 'گل پژمردہ'، 'پیامِ صبح' وغیرہ پر پڑتی ہیں۔ اس کے برخلاف شاہین یا شہباز کی علامتیں ہیں۔ شاہین کی صحرانوردی، آشیانے کی تعمیر سے بے نیازی، اس کا مسلک فقرِ غیور، اس کی تیزی وبلند پروازی، مردہ شکار اور دوسرے کے مارے ہوئے شکار سے اس کا پرہیز، صحرا ودریا سے پرے اس کی اُڑان، اپنی دنیا کی آپ تعمیر کرنے کا ولولہ، اس کی آزادی و قوت وشوکت وغیرہ ایسی صفات ہیں جو متحرک اور فعال اور بامعنی زندگی کی بہترین علامت ہو سکتے ہیں، یہاں مجھے اقبال کی ایک نظم 'ماہی وشاہین' یاد آرہی ہے۔ ماہی بچہ کو شکایت ہے کہ دریا میں خوفناک مگرمچھ ہیں، لیکن وہ مجبور ہے دریا سے نکل بھی نہیں سکتا اس لیے کہ دریا کی لہریں:

بیروں نہ تواں رفت نہ موجِ تہہ گیرش
بالائے بر ماست تہہِ پاست، ہمہ جاست

لیکن شاہین کے بچے کا جواب ہے:

'بگذر ز سرِ آب، و بہنائے ہوا ساز
ایں نکتہ نہ بیند مگر آں دیدہ کہ بیناست

کمزوری اور قوت کی یہ دو علامتیں ایک دوسرے کے لیے متضاد (CONTRASTIVE) بن جاتی ہیں اور ایک دوسرے کی صفات کا آئینہ بھی، یہی شاہین کی علامت جب پھیلتی ہے تو مومن، مرد مومن اور مرد کامل سے لے کر خودی تک کا سفر طے کر لیتی ہے۔ جن سے اقبالؔ کے نقادوں نے تفصیلی بحث کی ہے۔

اقبالؔ کے یہاں ایسے الفاظ بھی استعمال ہوئے ہیں جو اردو شاعری کی روایت کا اٹوٹ حصّہ ہیں، جو واقعتاً گھس پٹ گئے ہیں اور گھس پٹ کر محاورے کی صف میں چلے گئے ہیں، لیکن بڑا فنکار ایسے الفاظ میں بھی نئی روح پھونکتا ہے اور ان کو زندگی کی نئی تب وتاب بخش دیتا ہے۔ میں یہاں طوالت کے خوف سے چند مثالوں پر ہی اکتفا کروں گا۔ الفاظ ساحل اور موج نیز موتی اور شبنم اردو شاعری میں اتنی کثرت سے استعمال ہوئے ہیں کہ ان کے معنی کا درجۂ حرارت سکڑ کر صفر تک پہنچ چکا ہے۔ اکثر شعرا انھیں عادتاً استعمال کرتے ہیں اس لیے ان میں کوئی علامتی وصف پیدا ہو ہی نہیں سکتا۔ لیکن اقبالؔ نے ان روایتی اور گھسے پٹے الفاظ میں نئی معنویت بخش دی ہے۔ مثلاً ساحل کا روایتی اور علامتی مفہوم یہ رہا ہے کہ یہ منزل مقصود ہے، آرام اور اطمینان کی جگہ ہے جہاں کوئی خطرہ نہیں اور موج دراصل مصیبت ہے، بلا ہے اور خطرے کا نشان ہے اور روایتی ترجیح موج کے مقابلے میں ساحل کو ہے لیکن اقبالؔ کی حرکت وعمل کی تعلیم ساحل کو رد کرتی ہے اور موج کو گلے لگاتی ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح شاہین بچے کی زبان سے کہلوایا گیا ہے ع ایں نکتہ نہ بیند نگراں دیدہ کہ بیناست۔ بہرحال ساحل اور موج کی گفتگو سنیے:

ساحلِ افتادہ گفت   من کہ بسے زیستم
ہیچ نہ معلوم شد   آہ کہ من کیستم
موجِ خود ز رفتۂ   تیز خرامیدہ گفت
ہستم اگر می روم   گر نہ روم نیستم

اسی طرح موتی اور شبنم کے معاملے میں اقبالؔ کے یہاں ترجیح شبنم کو ہے اور وجہ ترجیح ظاہر ہے۔ شبنم اپنی ذات کی نگراں اور خودی کی محافظ بھی ہے۔ اس لیے کہ آسمان سے نیچے

اُترنے کے لیے وہ آمادہ نہیں، نہ ہی سمندر میں جاکر موتی بننے کی اُسے آرزو ہے۔ اس لیے کہ وہ اپنے جوہرِ خاص میں تبدیلی نہیں چاہتی۔ لہٰذا پانی کی بوند کی شکل میں اسے رہنا پسند ہے اور لالے پر ٹپکنا:

من عیش ہم آغوشیِ دریا نہ کشیدم
آں بادہ کہ آں خویش ربایدنہ چشیدم
از خود نہ امیدم
ز آفاق بریدم بر لالہ چکیدم

گویا یہاں ساحل اور موج، موتی اور شبنم اسٹاک کے الفاظ ہوتے ہوئے نئی علامتی شگفتگی سے ہمکنار ہیں اور زندگی کے نصب العین کے وسیع پس منظر کے ترجمان۔ اقبالؔ کی تمام تر علامتی کیفیات کو مثبت یا منفی خانے ہی میں رکھ کر سمجھا جاسکتا ہے۔ اس لیے کہ وہ اپنی فکر کی وضاحت اور ترسیل کی تمام علامتوں اور ان کے تلازموں کو مثبت اور منفی اوصاف سے بہرہ ور کردیتے ہیں۔ دراصل اقبالؔ کے یہاں تمام کی تمام علامتیں کچھ بے حد معروف علامتیں بھی مثلاً عشق، عقل، دل، تقدیر وغیرہ تیز شعوری ادراک کا نتیجہ ہیں۔ اس حد تک کہ انھیں نیچر کے خلاف آئینہ متصور کیا ہی نہیں جاسکتا۔ ہاں ان میں گہری معنویت ضرور ہے اور تکرارِ استعمال کے باعث ان کے مفہوم تک رسائی آسانی سے ممکن ہے۔ اگر یہ علامتیں اتنی سیال (FLUID) ہوتیں کہ موسیقی اور تکرار کے باوجود اور معنی کے مرکزی تصور کی طرف پرواز کے بعد بھی مبہم ہی رہتیں تو پھر ان کا رشتہ فرانسیسی یا انگریزی علامت نگاروں سے جوڑا جاسکتا تھا لیکن اقبالؔ نے نہ اس کی ضرورت محسوس کی اور نہ شاعری کے بارے میں ان کا موقف اس بات کی اجازت دے سکتا تھا۔

میرے خیال میں اقبالؔ کے علامتی نظام کو یعنی استعاروں، علامتی استعاروں اور تمثیلی پیکروں کو ان کے فکری محور کے آئینہ ہی سمجھا جاسکتا ہے۔ اگر ان کی نظموں میں فرانسیسی علامت نگاروں کی سریت، پیچیدگی، ابہام اور معنی کی بے سمتی، وسعت اور لامحدودیت تلاش کی جائے گی تو مایوسی ہوگی اور اقبالؔ کے مطالعہ کا ایک گمراہ کن رُخ سامنے آئے گا۔

اقبال کی غزل

شمیم حنفی

اقبال کے ذخیرۂ سخن میں، ایک صنف کی حیثیت سے غزل کا مقام ثانوی ہے۔ اُن کے پہلے اُردو مجموعے میں ایک سو سولہ نظموں کے ساتھ کل ستائیس غزلیں شامل ہیں۔ پھر بھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ غزل کا آسیب مسلسل اقبال کا تعاقب کرتا رہا۔ اس صورت حال کا اطلاق اقبال سے پہلے اور بعد کے متعدد ممتاز نظم گویوں پر کیا جا سکتا ہے۔ اقبال نے اپنا تمام تر تخلیقی سفر غزل کے سائے میں طے کیا۔ یوں ابتدائی دور کی نظموں اور غزلوں پر بیک وقت نگاہ ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ غزلوں میں تقلید کا رنگ عیب کی حد تک نمایاں ہے جب کہ نظمیں اقبال کی خلاقی اور فن کارانہ انفرادیت کا ایک واضح نقش ابھارتی ہیں اور اُن کے بنیادی شاعرانہ جوہر کا پتہ دیتی ہیں، اس حقیقت کے باوجود کہ کم و بیش ہر نظم کے آئینے میں غزل کا مخصوص سایہ ہر نقش نظر آتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہر گز نہیں ہے کہ بحیثیت صنف غزل شعر کی دوسری اصناف پر کسی ترجیح کی مستحق ہے یا یہ کہ غزل کا عمومی آہنگ دوسری اصناف کے لیے کسی ناگزیریت کا حامل ہے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ غزل کے معاشرتی حوالے نے ہماری زندگی اور اُردو کی شعری روایت میں جو جگہ دی تھی اُس کا نتیجہ یہ ہوا کہ غزل کے طلسم سے شعوری گریز کی کوششوں کے بعد بھی اکثر نظم گو خود کو اُس سے محفوظ نہ رکھ سکے۔ اس طلسم کا شکار اقبال بھی ہیں۔

اقبال کی بیشتر نظمیں غزل کے آہنگ، اُس کی داخلی اور خارجی کیفیت ہی کا ایک رُخ سامنے لاتی ہیں۔ عام غزل گویوں کے برعکس اقبال نہ تو ریزہ خیال تھے نہ محض منتشر تجربوں پر قانع۔ وہ اپنے تمام پیش رووں اور معاصرین سے زیادہ باخبر ذہن رکھتے تھے اور اُن سب سے زیادہ مسلسل اور مربوط طریقے سے سوچ سکتے تھے کہ ایک مرتب نظام اقدار اور اسلوب زیست میں اُن کا یقین تھا۔ موت اور زندگی اور

زمانے کے الجھے ہوئے مسائل پر سوچتے رہنا اُن کا مشغلہ بھی تھا اور ایک باضابطہ ریاضت اور تربیت کا بر بھی۔ اپنی تخلیقی استعداد پر انھوں نے جو تہذیبی اور سماجی ذمے داریاں عاید کر لی تھیں اُس کے پیشِ نظر اُن کی فکر کا ایک فلسفیانہ ترتیب پا جانا فطری تھا۔ ہر اچھے شاعر کی طرح اقبال کی حیثیت دھیان کی آتی جاتی لہروں کے ساتھ پیچیدہ اور گاہے متضاد سمتوں میں بھی سفر کرتی ہے۔ پھر مزاج کی نوعیت کے اعتبار سے وہ کتنے ہی شگفتہ رہے ہوں، شاعری میں اپنے نصب العین کے دباؤ اور شاید جرمن اثبات پسندوں سے متاثر ہونے کی وجہ سے وہ مبالغہ آمیز حد تک سنجیدہ تھے اور اُن کا احساس گمبھیر مقاصد سے گرانبار تھا۔ اسی لیے ابتدائی دور میں اکبرؔ سے متاثر ہونے کے باوجود، اُن کی ذہانت، خوش طبعی کے باب میں اکبر کے ایک خام تتبع سے آگے نہیں جاتی۔ ان کے مزاج کی حس بالعموم سنجیدگی سے بوجھل دکھائی دیتی ہے اور رمز، فقرے بازی نیز ایجازِ بیان پر گرفت کی کمزوری کے باعث ناکام رہ جاتی ہے۔ اپنے عہد کے تہذیبی تضادات اور بے ڈھنگے پن سے اُن کی آگہی اکبر سے کہیں زیادہ وسیع، بسیط اور گہری تھی مگر تخلیقی تشویقات پر اُن کے تفکر کی نمو پذیر اور مسلسل پھیلتی ہوئی فضا کا تسلط بہت مضبوط تھا، اسی طرح داغؔ سے تلمذ بھی اقبال کی ادبی زندگی کے بس ایک واقعے کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ سلسلہ بھی اکبر کی تقلید کی طرح بہت جلد ختم ہو گیا کہ داغؔ اور اقبال دونوں کے راستے الگ تھے۔ اور دونوں اپنی اپنی جگہ مجبور تھے۔ ویسے داغؔ نے اپنے شاگردوں کی صف میں اقبال کی شمولیت کو اپنے لیے ہمیشہ باعثِ فخر جانا اور اقبال نے بھی داغؔ کے مرثیے میں اس المیے پر تاسف کا اظہار کیا کہ اب مضمون کی باریکیاں یا فکرِ نکتہ آرا کی پیمائیاں دکھانے والے، جن میں بلبلِ شیراز بھی ہوں گے اور صاحبِ اعجاز بھی، آتے رہیں گے لیکن داغؔ کی طرح عشق کی تصویریں کون کھینچے گا۔ داغؔ کے تمام شاگرد حفظِ مراتب کے اس درجہ کے قائل تھے کہ کوئی بھی استاد کے حدِ کمال تک پہونچنے کی جسارت نہ کر سکا۔ اقبال نے بھی ایک الگ راہ نکال لی۔ اولین ادوار میں ہی غزل کے مقابلے میں نظم پر اُن کی توجہ سبقت لے گئی اور دوسری طرف ان کی نظم بلکہ پوری تخلیقی شخصیت پر خود اقبال کے قول کے مطابق ہیگل، گیٹے اور ورڈز ورتھ[۱] کے علاوہ اردو اور فارسی غزل کے جن اکابر نے اثر ڈالا

---

[۱] مجھے اعتراف ہے کہ میں نے ہیگل، گیٹے، غالب اور بیدل اور ورڈز ورتھ سے بہت کچھ اخذ کیا ہے۔

(باقی اگلے صفحہ پر)

اُن میں حافظ، بیدل اور غالب کے نام تو روشن ہیں۔ داغ کا کہیں نشان بھی نہیں ملتا۔

داغ اور غالب کے سلسلے میں رویّے کا یہ فرق محض وقتی اور جذباتی ابال کا نتیجہ نہیں۔ اس کی تہہ میں اقبال کے اصل شعری کردار کا رمز پوشیدہ ہے، اقبال کی فکر ایک مسلسل تعمیر کے عمل سے گذرتی ہے فلسفیانہ افکار کو انھوں نے جس لگن کے ساتھ شعر کے قالب میں ڈھالا اُس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ بیک وقت ایک فنکار کے اضطراب، ذوقِ جمال تجسس اور معجزہ کاری سے بھی متصف تھے اور ایک معمار کا ضبط، توازن اور شعور بھی رکھتے تھے تخلیق اور تعمیر کے ان دو زاویوں میں اقبال نے مفاہمت یوں ڈھونڈی کہ باضابطہ فلسفوں سے زیادہ ایسے افکار کے قریب گئے جن کے تجزیے اور طریق کار میں وجدان اور تخیل کی مداخلت کسی انتشار کا سبب نہیں بن سکتی تھی۔ ایک ساتھ وہ شاعر اور مفکر اور ایک مذہبی انسان نے حقوق ادا کرتے رہے ان کے سب سے زیادہ پسندیدہ مفکروں میں نطشہ اور برگ ساں نرے فلسفی نہیں تھے، اور بڑی حد تک اقبال سے اُن کا رشتہ اپنے امتیازات کے باوصف دو شاعروں کا باہمی رشتہ تھا، ہیگل کا فلسفہ انھیں رزمیہ شعرِ منثور کی مثال نظر آیا اور نطشہ کی طرح اپنی تحریروں میں اقبال اپنے پورے وجود کو سمو دینے کے متمنی ہوئے۔ وہ تمام مسائل جنہوں نے اقبال کے شعری کردار کی تشکیل میں حصّہ لیا یا اُن کی تخلیقی حس کے محرک بنے، اقبال کے لیے صرف ذہنی مسائل نہیں تھے۔

اس مضمون کے حدود میں اقبال کے افکار کی بحث محض ضمنی ہے۔ ان معروضات سے مقصود اس امر کی طرف اشارہ تھا کہ اقبال اپنے متین اور تربیت یافتہ ذہن کے ساتھ طبعاً نظم گوئی سے زیادہ مناسبت رکھتے تھے۔ اُن کے شاعرانہ وژن اور تہذیبی مقصد کے پیشِ نظر نظم ہی کا پیرایہ اُن کے لیے زیادہ موزوں تھا کہ حالی کی طرح اقبال بھی ملّتِ اسلامیہ کی پوری تاریخ اور اپنے سامعین کے حوالے سے شعر کہنے پر خود کو مجبور پاتے تھے۔ لیکن اردو اور فارسی کی غزلیہ روایت کے اثرات اُن پر اتنے مستحکم تھے کہ نظم کے پیرائے میں بھی وہ غزل یا کبھی کبھی متفرق اشعار کہتے رہے اور

(بقیہ حاشیہ صفحہ)

اول الذکر دونوں شاعروں نے مجھے اشیاء کے باطن تک پہونچنے میں مدد دی۔ تیسرے اور چوتھے نے یہ سکھایا کہ شاعروں کے غیر ملکی تصورات کو جذب کرنے کے بعد بھی جذبہ واظہار کی مشرقیت کو کسطرح برقرار رکھا جاسکتا ہے۔ موخرالذکر نے زمانہ طالب علمی میں مجھے دہریت سے بچا لیا۔" اقبال ۔۔ ۲۔ ہیگل کا نظامِ فکر شعرِ منثور ہے۔" اقبال

داغ کے سحر سے نکلنے کے بعد جس نوع کی غزلیں کہیں، انھیں کسی نہ کسی سطح پر اپنی نظم کے مجموعی تاثر آہنگ اور فضا کے دائرے میں کھینچ لائے۔

اس صورتِ حال نے اقبال کی شاعری کے سلسلے میں ایک معنی خیز مسئلے کو راہ دی ہے۔ غزل اور نظم دونوں کے صنفی امتیازات کا سوال وہ اس طرح حل کرتے ہیں کہ روایتی مفہوم میں انھیں نہ تو غزل کا شاعر کہا جاسکتا ہے نہ نظم کی ترقی یافتہ منطق پر انھیں محض نظم گو کا نام دیا جاسکتا ہے۔ وضاحت کے لیے یہ چند شعر دیکھیے:

رہی حقیقتِ عالم کی جستجو مجھ کو | دکھایا اوجِ خیالِ فلک نشیں میں نے
ملا مزاجِ تغیر پسند کچھ ایسا | کیا قرار نہ زیرِ فلک کہیں میں نے
نکالا کعبے سے پتھر کی مورتوں کو کبھی | کبھی بتوں کو بنایا حرم نشیں میں نے
کبھی میں ذوقِ تکلم میں طور پر پہنچا | چھپایا نورِ ازل زیرِ آستیں میں نے

—سرگذشتِ آدم

——اور اس کے ساتھ یہ چار شعر بھی:

گلزارِ ہست بود نہ بیگانہ وار دیکھ | ہے دیکھنے کی چیز اسے بار بار دیکھ
آیا ہے اس جہاں میں تو مثلِ شرار دیکھ | دم دے نہ جائے ہستیِ ناپائدار دیکھ
مانا کہ تیری دید کے قابل نہیں ہوں میں | تو میرا شوق دیکھ، مرا انتظار دیکھ
کھولی ہیں ذوقِ دید نے آنکھیں تری اگر | ہر رہ گذر میں نقشِ کفِ پائے یار دیکھ

پہلے چار شعر اقبال کی ایک نظم کے ہیں، دوسرے ان کی ایک غزل کے۔ دونوں میں اشعار مسلسل ہیں اور فرداً فرداً مکمل ہونے کے ساتھ ساتھ اپنے پہلے اور بعد کے شعر سے ایک معنوی ربط رکھتے ہیں۔ تجربے کی بنیادی وحدت نے ان سب کو ایک ڈور میں پرو رکھا ہے۔ پہلے چار شعروں میں الفاظ کا آہنگ، علائم کا تاثر اور تلمیحات کی بلاغت سے جو فضا تشکیل پاتی ہے، وہ غزل کے لیے اجنبی نہیں۔ لیکن دونوں مثالوں میں اشعار اپنی داخلی اور خارجی ہیئت کے اعتبار سے یکساں ہیں، اور ان میں ایک کو نظم اور دوسرے کو غزل کا عنوان دینے یا ایک دوسرے سے مختلف کہنے کا کوئی جواز نہیں نکلتا۔ اس طرح اقبال کی بیشتر غزلیں یا تو ان کی نظم ہی کا قدرے نیم روشن روپ ہیں یا پھر نظمیں مسلسل اور قطعہ بند اشعار

کی ایک شکل۔ اقبال نے غزل کے رسمی علائم، استعاروں اور مرکبات کو نظم میں بھی ایک نئی سطح پر برتنے کی کوشش کی۔ غزل کو انھوں نے "عشق بازی بازناں وسخناں بازنان" کے حصار سے نکالا تو یوں کہ اپنی نظم و غزل دونوں میں عشق کو قوت حیات اور اس کے معاملات کو خود اپنے آپ سے یا خدا اور بندے کے مابین مکالمے کی جہت دے دی۔ مئے باقی، خونِ کفن، قطرۂ محال اندیش، خاطر امیدوار، شاہد ہرجائی اور کارِ فروبستہ جیسی ترکیبیں جو اقبال کی غزل اور نظم دونوں کے اڈیم میں یکساں طور پر جذب ہو جاتی ہیں، اقبال تک فارسی کی کلاسیکی غزل ہی کے وسیلے سے پہنچی تھیں۔

اردو میں اقبال کی تخلیقی زرخیزی کے اہم ترین دور کا اشاریہ بال جبریل ہے۔ یہ بات محض اتفاقی نہیں کہ اسی دور میں انھوں نے سب سے زیادہ غزلیں کہیں۔ مسلسل غزلوں کی ترکیب پر مشتمل نظموں سے قطع نظر، اس مجموعے میں صرف غزلوں کی تعداد بہتر ہے۔ "بانگ درا" کی چند غزلوں مثلاً:

ع گلزارِ ہست و بود نہ بیگانہ وار دیکھ
ع کیا کہوں اپنے چمن میں سے جدا کیونکر ہوا
ع ظاہر کی آنکھ سے نہ تماشا کرے کوئی
ع جنھیں میں ڈھونڈتا تھا آسمانوں میں زمینوں میں
ع الٰہی عقلِ خجستہ پے کو ذرا سی دیوانگی سکھا دے
ع زمانہ دیکھے گا جب مرے دل سے محشر اٹھے گا گفتگو کا
ع چمک تیری عیاں بجلی میں، آتش میں، شرارے میں
ع نالہ ہے بلبلِ شوریدہ ترا خام ابھی
ع کبھی اے حقیقتِ منتظر نظر آ لباسِ مجاز میں
ع گرچہ تو زندانیٔ اسباب ہے

میں اقبال نے غزل کے جس نئے ذائقے کا احساس دلایا تھا، بال جبریل کی غزلوں تک پہونچتے پہونچتے وہ ایک واضح شکل اختیار کر لیتا ہے۔ چنانچہ اس دور کی غزلیں اکثر ان کی نظم کے مزاج سے قریب ہیں۔ یہ دور اقبال کے فکری اور تخلیقی بلوغ کا دور ہے کہ اب اقبال اپنی ادبی روایت کے امکانات

کی تسخیر کے بعد بذاتِ خود شعر کی نئی روایت کا سرچشمہ بن چکے تھے۔ بالِ جبریل میں اکثریت غیر مردّف غزلوں کی ہے کہ مسلسل فکر کے آزادانہ اظہار کی جستجو اب ردیف کی دیوار کو بھی راستے سے ہٹا دینے کی طالب تھی۔ اب اقبال کی غزل اُس مفکرانہ آہنگ کو دریافت کر چکی تھی جس نے اپنی روایت کو ایک نئے موڑ تک پہونچایا۔ بال جبریل کی غزلوں پر مکالمے یا خود کلامی کا رنگ غالب ہے۔ نتیجتاً اب اُن کی غزل، ڈرامے یا کہانی کی فضا کو اسیر کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ اپنے تین اشعار میں اقبال نے شعور کے نفسیاتی مراحل کا تعین اس طور پر کیا تھا کہ:

شاہدِ اوّل شعورِ خویشتن — خویش را دیدن بنورِ خویشتن

شاہدِ ثانی شعورِ دیگرے — خویش را دیدن بنورِ دیگرے

شاہدِ ثالث شعورِ ذاتِ حق — خویش را دیدن بنورِ ذاتِ حق

بالِ جبریل کی غزلوں میں وہ ان تینوں مراحل سے گذرتے ہیں۔ استعاروں سے زیادہ وہ مجردات سے کام لیتے ہیں۔ (اور استعارے دریافت کرتے بھی ہیں تو اس طرح اُن کی نوعیت شناختی نشانات کی ہوتی ہے جن کی حدوں کا تعین مشکل نہیں)، لیکن اقبال اپنے مکالماتی انداز کے ذریعے جس کا دوسرا کبھی خود اپنے باطن سے جاملتا ہے، کبھی غیرِ خود سے اور کبھی خدا سے، مجرد فکر کے پھیکے پن کے باوجود ایک تمثیل کا تاثر خلق کرتے ہیں۔ اس طرح اُن کا تخیل استعارے سے عاری فضا کو بھی ایک مشہود و موجود منظر کا رنگ بخشتا ہے، اور ایک بظاہر منطقی اور فکری سرگرمی کو طلسم کے حیرت کدے کا وقوعہ بنا دیتا ہے۔ بادی النظر میں معنی کی ایک محدود اور واحد المرکز سطح رکھنے کے باوجود یہ طریق کار اُن کے خیال کو محض معنی کے فیصلوں کا پابند نہیں ہونے دیتا۔ معینہ افکار کے پیر تسمہ پا سے اقبال کی تخلیقی شخصیت کو اس طریق کار نے بھی بچایا اور اُن کے تفکر کو اسرار یا رمز کی پیچیدگی سے ہمکنار کیا۔ یہی وجہ ہے کہ بالِ جبریل کی متعدد غزلوں کے بے استعارہ اور براہِ راست اشعار بھی تحلیلی منطق کی گرفت میں پوری طرح نہیں آتے اور اقبال کے فکری تفاعل کے ساتھ ساتھ اُن کے وجدان کی ریاضت کا حاصل بھی بن جاتے ہیں۔ شعر بننے کے بعد اقبال کے افکار اُن کے تخلیقی مسائل میں اس طور پر گھل مل جاتے ہیں کہ اُن افکار کا رسمی شعور رکھنے والوں کے لیے بعض اوقات انھیں فکری حقیقت کے طور پر قبول کرنا یا اُن کے تضادات کے معمے کو حل کرنا خاصا دشوار

ہو جاتا ہے۔ شاید اسی لیے شعر کے قاری کو اقبال نے متنبہ کیا تھا کہ شاعری میں منطقی سچائیوں کی تلاش محض بے سود ہے، اور اس سے یہ تقاضا کیا تھا کہ کسی شاعر کی عظمت کے ثبوت میں وہ اس کی تخلیقات سے ایسی ہی مثالیں نہ نکالے جنھیں وہ صرف سائنسی صداقتوں کا حامل سمجھتا ہے۔ ان الفاظ میں کہ "فن ایک مقدس فریب ہے" یا یہ کہ "ایک ریاضی داں مجبور ہے مگر شاعر ایک ہی مصرعے میں لامتناہیت کو مقید کر سکتا ہے"، اقبال نے شعر کی اسی حقیقت کی جانب اشارہ کیا تھا۔

اقبال کی غزل کا ایک اور اہم پہلو یہ ہے کہ اپنی پختگی کے موڑ پر اس نے ایک نئے لسانی تجربے کی حیثیت اختیار کر لی۔ بانگ درا کی ایک غزل کے دو شعر یوں ہیں:

اے مسلماں ہر گھڑی پیشِ نظر — آیۂ لَا یُخْلِفُ الْمِیْعَاد رکھ

یہ لسان العصر کا پیغام ہے — اِنَّ وَعْدَ اللّٰہِ حَقٌّ یاد رکھ

غزل کی زبان کا بندھا ٹکا تصور رکھنے والوں کے نزدیک یہ طرزِ سخن غالباً معیوب ہوگا۔ یہاں اس قسم کے شعر کی جمالیاتی قدر و قیمت کے سوال سے بحث نہیں۔ غرض صرف یہ کرنا ہے کہ غزل کے خیال کی نزاکت کے شانہ بشانہ غزل کی زبان اور اس کے اسلوب کی نزاکت بھی ایک پامال محاورہ بن گئی تھی، ان موہوم بندشوں سے چھٹکارا پانے کی کوشش اقبال نے اس طرح کی کہ اپنی نظم کے بظاہر منطقی اسلوب، اس کی عجمی لے، اس کے پُرجلال آہنگ اور فارسی قصاید کے پُرشکوہ نیز تحکمانہ لہجے کو اپنی غزلوں میں بھی برتا۔ روایت ہے کہ لکھنؤ کے ایک بزرگ (پیارے صاحب رشید) نے ان کا اردو کلام سننے کے بعد مطالبہ کیا کہ "میاں اب اردو میں بھی کچھ سناؤ!" ان بزرگ کے سامنے مسئلہ فارسی آمیز یا فارسی زدہ اردو کا تھا جب کہ اقبال تو اردو میں پنجابی تک کی آمیزش کے حامی تھے۔ (اس امر کا تجزیہ صوتیات کے علماء ہی بہتر طور پر کر سکتے ہیں کہ اقبال کی نظموں اور غزلوں کے صدہا اشعار جن کا خاتمہ بلند بانگ مصمتوں پر ہوتا ہے کہیں ان کی اسی آرزومندی کا غیر ارادی اظہار تو نہیں تھے)

بانگ درا کی غزلوں میں محولہ بالا دو اشعار کے استثنار کے ساتھ عربی آمیز زبان یا فارسی کا آہنگ بس اس حد تک نمایاں ہے جسے اردو کی شعری روایت اپنی عادت کا جزو بنا کر قبولیت کی سند دے چکی تھی۔ بعد کی غزلوں میں اقبال نے اس حد کو بھی عبور کرنا چاہا۔ ان کی غیر مردف غزلوں میں: بندۂ آزاد لذتِ ایجاد، بادِ مُراد اور زیاد یا کدو، من و تو اور خود رو، یا دیر پیوندی، آداب فرزندی اور رازِ الوندی

یا لب ریز، پرویز، پرہیز اور ستیز یا شاہبازی، تازی اور رازی، یا پا بند، مانند، قند اور خورسند یا خویشی، بے نیشی اور ناخوش اندیشی، یا زیر دم، جم اور شکم، یا دقیق، طریق اور عہد عتیق، یا کراری، تاتاری اور زناری، یا صف، ہدف، نجف، تلف اور بانگ لاتخف، یا فلک الافلاک، نالہ آتشناک اور خس وخاشاک، یا خود آگاہی، بوئے اسداللہی اور روباہی، یا رحیل، اصیل، دلیل اور اسماعیل، یا غازی تازی اور خارا گدازی، یا کشاف، ناصاف اور اعراف جیسے قوافی، فارسی کی نسبتاً نامانوس تراکیب اور قرآن کی آیات یا عربی مرکبات کا بے تکلفانہ استعمال اردو غزل کی سرگزشت میں کم وبیش ایک انہونے واقعے کی حیثیت رکھتا ہے۔ فلسفہ، تہذیب اور سماجی علوم کے مختلف شعبوں کی اصطلاحیں جو اقبال کی فکر سے گزر کر ان کے شاعرانہ وجدان تک گئی تھیں، بال جبریل کی غزلوں میں جا بجا بکھری ہوئی ہیں۔ اقبال کی یہ کوشش غزل کے نقاد کے لیے ایک نیا مسئلہ ہے اور اس سے ایک نئی بوطیقا کی ترتیب کا تقاضا کرتا ہے۔

اب رہی اقبال کی غزل کے فکری زاویوں اور اس کے عام فنی محاسن ومعایب کی بحث تو اس باب میں اقبال نے نظم اور غزل کے بیچ کوئی بڑا فرق روا نہیں رکھا، ہر بڑے شاعر کی طرح ان کی تخلیقی شخصیت کبھی کہیں اس کے غیر منقسم ہونے کا احساس دلاتی ہے۔

☆ ☆ ☆

اقبال کی شعری تمثالیں

قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی

اقبال کی شعری تمثالوں کو موضوعِ بحث بنانے سے قبل خود شعری تمثال پر ایک نظر ڈال لینا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ شعری تمثال سے ہمارا ذہن بالعموم اُن ذہنی تصویروں تک جاتا ہے جو شاعری سے برآمد ہوتی ہیں۔ یہ تصویریں حسّی بھی ہوتی ہیں اور خیالی بھی۔ ان کے وسیلے سے زندگی کے بعض نایاب جلوے اپنے محاکاتی آب ورنگ کے ساتھ نظروں میں پھر جاتے ہیں۔ اس کا اپنا ایک لطف ہے۔ لیکن جو شاعری بہت دیر تک انھیں رنگین تتلیوں کا تعاقب کرتی رہتی ہے وہ بہت جلد خود بھی تھک جاتی ہے اور اپنے قاری کو بھی تھکا دیتی ہے۔ شاعری کا کام بہرحال بصیرت کی تخلیق ہے اور تمثال اس مقصد کے لیے کارآمد ہو سکتی ہے۔ البتہ اس عظیم مقصد کا حصول مرئی تمثالوں کے بجائے صرف علامتی تمثالوں سے ممکن ہے۔ شاعری میں تمثالوں کا استعمال جن طریقوں سے کیا جاتا ہے ان کی تفریق کا ایک طریقہ یہ ہے کہ ہم واہمہ، تخیّل اور بصیرت میں فرق کریں۔ اس کی وضاحت رابن اسکیلٹن (ROBIN SKELTON) کے نظریے سے طبیعات کے اس اصول کے تحت کی جا سکتی ہے۔ جس میں پانچ چھ آئینے مختلف زاویوں پر ایک دوسرے کے مقابل رکھ دیے جاتے ہیں اور ان کے درمیان بہت سی پنیں میز پر گاڑ دی جاتی ہیں، اس طرح نہ صرف پنوں کے عکس دکھائی دیتے ہیں بلکہ ان عکسوں کے عکس اور پھر ان ثانوی عکسوں کے عکس بھی۔ اولیٰ تمثالیں (یعنی شاعر کی دنیا کی واقعی چیزوں کے پرتو) ثانوی تمثالیں پیدا کرتی

ہیں جو ان کے پرتو ہوتی ہیں۔ اس کو اس طرح بھی کہا جا سکتا ہے کہ وہ تمثالیں جو شاعر کے نفس کے مختلف پہلوؤں کے مقابل موجود ہوتی ہیں مزید تمثالیں پیدا کرتی ہیں جو ہوتی تو ہیں ادنیٰ تمثالوں کی پیداوار لیکن بذاتِ خود بھی وجود رکھتی ہیں۔ اس مرحلے پر پہنچ کر جو تمثالیں پیدا ہوتی ہیں وہ ادنیٰ تجربے کی دنیا کی تجریدوں کی تجریدیں ہوتی ہیں اور واقعی دنیا سے بہت دور کا تعلق رکھتی ہیں بلکہ کہنا چاہیے کہ کوئی ایسا تعلق نہیں رکھتیں جس کی تخصیص یا تعین کی جا سکے، اُن کو انسانی ذہن صرف اس صورت میں قبول کر سکتا ہے کہ انھیں دنیائے واقعی کے مقابل ایک بالکل نئی اور علاحدہ دنیا کی چیزیں قبول کرے۔ اس اصول کے تحت ہم ادنیٰ تمثالوں سے ہٹ کر جس قدر علامتوں کی طرف بڑھتے ہیں اسی قدر واہمے سے دور اور بصیرت سے قریب ہوتے چلے جاتے ہیں۔ اب اگر کوئی نظم تجربے کی کسی ایسی دنیا کو پیش نہ کرے جسے ہمارا ذہن ایک مکمل اور خود مکتفی کائنات کے طور پر قبول کر سکے تو وہ نظم واہمہ پر مبنی ہوتی ہے۔ اس میں محض اَسلافِ افکار کا ایک سلسلہ ہوتا ہے یا تمثالوں کا ایک سلسلہ جس کی کڑیاں ایک واحد قانون کے ذریعہ ایک دوسرے سے مربوط نہیں ہوتیں اور اس لیے وہ تجربے کی ایک مکمل دنیا خلق نہیں کرتیں۔ اس کے برخلاف تخیّل واقعیت کو ایک ایسے طریقے سے ادنیٰ اور ثانوی تمثالوں میں تبدیل کر دیتا ہے کہ تجربے کے اہم عناصر اس کی تخلیق کی ہوئی نظم میں باہم مربوط ہو کر ایک نئی دنیائے تجربہ پیدا کر دیتے ہیں جس طرح واہمہ اور تخیّل میں محض درجہ کا نہیں کیفیت کا فرق ہے۔ یعنی دونوں علاحدہ علاحدہ قوتیں ہیں۔ اسی طرح تخیل اور بصیرت ایک ہی قوت کے دو درجے یا دو سطحیں نہیں۔ بصیرت اپنے ضابطۂ علامات کی مدد سے ایک بالکل نیا نظام کائنات پیدا کرتی ہے جس کی واقعیت و صداقت کو تجربے کی ادنیٰ تمثالوں کے معیار سے جانچا نہیں جا سکتا۔ اس مقام پر پہنچ کر شاعرانہ علامت ایک جامع المعنیٰ کلیّت میں ڈھل جاتی ہے یا بقول رابن اسکیلٹن "اس پر ایک ایسے شیشے کا گمان ہوتا ہے جو سورج کی اُن تمام کرنوں کو جو اس پر پڑتی ہیں اس طور پر اپنے اندر جذب کر لیتا ہے کہ وہ بجائے خود ایک چھوٹا سا سورج بن جاتا ہے۔"

ولیم بلیک کے نزدیک انسان کے نفس یا تخیّل کے دو قطب ہیں۔ یعنی شخص اور غیر شخص۔ پہلا وہ ہے جس میں ساری کائنات سکڑ کر اس کے شعورِ ذات کا ایک نقطہ بن جاتی ہے۔

دوسرا وہ ہے جس میں اس کا شعور پھیل کر ساری کائنات پر محیط ہو جاتا ہے، بصیرت کی شاعری میں جو شاعرانہ شعور مجسم ہوتا ہے وہ موخر الذکر ہوتا ہے۔ صاحبِ بصیرت صرف اپنے حواس کے تجربوں اور ان تجربوں سے اخذ کیے ہوئے عقلی کلیوں کے اندر مقید نہیں رہتا بلکہ اس کی طرح کے اور جتنے انفرادی شعور ہیں ان کے اندر داخل ہو کر مختلف انفرادی شعوروں کا ایک آفاقی مجموعہ مرتب کرتا ہے، وہ ایک انفرادی نفس نہیں رہتا۔ بلکہ ایک عالم گیر نفس بن جاتا ہے۔

اقبالؔ نے شاعرانہ تمثالوں کی تخلیق میں واہمہ سے تخیئل اور تخیّل سے بصیرت کی جانب بڑی سرعت سے سفر کیا ہے۔ خالصتاً بصری تمثالیں اور وہ جو بصارت کے ساتھ حواس کی دوسری سطحوں کو مَس کرتی ہیں بتدریج انوکھے رنگوں میں اُبھری ہیں۔ بانگ درا کی بیشتر تمثالیں رومانی جذبہ واحساس سے لبریز ہیں ؎

شرابِ بے خودی سے تا فلک پرواز ہے میری
شکستِ رنگ سے سیکھا ہے میں نے بن کے بو رہنا

اس شعر میں 'شکستِ رنگ'، جو استعارہ ہے وجود کی پسپائی کا، اس کی وساطت سے (KINAESTHETIC IMAGE) کی آفرینش توجہ طلب ہے۔ اسی طرح یہ شعر ؎

چمن میں لالہ دکھاتا پھرتا ہے داغ اپنا کلی کلی کو
یہ جانتا ہے کہ اس دکھاوے سے دل جلوں میں شمار ہوگا

'لالہ'، جو آگے چل کر زیادہ گہری معنویت کے ساتھ ایک علامتی تمثال کی شکل اختیار کرتا ہے۔ یہاں اپنے مرئی بصری پیکر کے سبب عجیب شعری لطف رکھتا ہے۔ اقبالؔ کے یہ اشعار ؎

پتیاں پھولوں کی گرتی ہیں فضا میں اس طرح
دستِ طفلِ خفتہ سے رنگیں کھلونے جس طرح

سورج نے جاتے جاتے شامِ سیہ قبا کو
طشتِ اُفق سے لے کر لالے کے پھول مارے

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز
چراغِ مصطفوی سے شرارِ بولہبی

ریت کے ٹیلے پہ وہ آہو کا بے پروا خرام
وہ حضر بے برگ و ساماں وسفر بے سنگ و میل

اے کہ تجھ کو کھا گیا سرمایہ دارِ حیلہ گر
شاخِ آہو پر رہی صدیوں تلک تیری برات

گماں آباد ہستی میں یقیں مردِ مسلماں کا
بیاباں کی شبِ تاریک میں قندیلِ رہبانی

ان اشعار سے برآمد ہونے والی شعری تمثالوں میں ایک تازگی ہے۔ شاعر ابھی بیشتر تشبیہات کی وساطت سے اپنے مشاہدات کو متشکّل کرنے کی کوشش میں مصروف ہے، علاوہ ازیں ابھی اس کا نقطۂ ارتکاز عموماً بصری تمثالیں ہی بنتی ہیں۔ مذکورہ اشعار میں صرف پہلا شعر

پتیّاں پھولوں کی گرتی ہیں فضا میں اس طرح
دستِ طفلِ خفتہ سے رنگیں کھلونے جس طرح

ایسا ہے جس میں پھول کی پتیوں کے گرنے کی آواز اپنے سمعی پیکر کے ساتھ اُبھرتی ہے، ورنہ دوسری تمام بصری تمثالیں چاہے وہ طشتِ اُفق میں آراستہ 'لالے کے پھول' ہوں 'چراغ مصطفوی سے شرارِ بولہبی' کی 'ستیزہ کاری' ہو۔ ریت کے ٹیلے پر آہو کا بے پروا خرام ہو 'شاخِ آہو پر بارات' کا منظر ہو یا 'بیاباں کی شبِ تاریک میں، رہبانیت کی قندیل' سے نکلتی ہوئی لو کا دلآویز حسن ہو، سبھی شاعر کی بصیرت کے محض ایک نیم رومانی اور سطحی پرتو کو پیش کرنے پر اکتفا کرتے ہیں اور بس۔ البتہ آگے چل کر واہمہ (FANCY) اپنی سطح سے اوپر اٹھتا ہے۔ تخیّل کا عمل دخل شروع ہوتا ہے اور تمثالیں شعری ادراک سے لبریز ہو جاتی ہیں۔ اب بصری تمثالوں

میں کئی دوسرے رنگوں اور ابعاد کا اضافہ ہوتا ہے۔ بالِ جبریل سے ماخوذ چند اشعار ملاحظہ ہوں ؎

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

اندھیری شب ہے جدا اپنے قافلے سے ہے تو
ترے لیے ہے مرا شعلۂ نوا قندیل

حرم کے پاس کوئی اعجمی ہے زمزمہ سنج
کہ تار تار ہوئے جامہ ہائے احرامی

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

آج بھی اس دیس میں عام ہے چشمِ غزال
اور نگاہوں کے تیر آج بھی ہیں دلنشیں

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

ان اشعار سے برآمد ہونے والی شعری تمثالوں میں اور گزشتہ تمثالوں میں ایک نمایاں فرق ہے جو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اس معمولی سی مماثلت کے علاوہ کہ یہ بھی عالمِ واقعہ میں خارجی حقائق سے کافی حد تک ہم رشتہ رہنے کے سبب اولیٰ تمثالوں سے بلند ہو کر ثانوی اور ثالثی تمثالوں کا مقام نہیں حاصل کر پاتے۔ لیکن ان اشعار کی وساطت سے

برآمد ہونے والی تمثالوں میں شاعر کے لاشعوری نفس اور قصہ ساز تخیّل کی باہم آمیزش نے ہمارے حواس کے لیے انبساط کے بیک وقت متعدّد در وا کر دیے ہیں۔ چنانچہ سقوطِ آدم کی معنی خیز اساطیری روایت کے شعری اظہار کے لیے مطابقت (ANALOGY) کی تلاش میں شاعر کا ذہن شہابِ ثاقب کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔ سیاہ رات میں شہابِ ثاقب کا آسمان کی بلندی سے سطحِ زمین تک آنے کا منظر ہمیں کسی اندوہ میں مبتلا کرنے کے بجائے ایک عجیب کیفیت سے ہم کنار کرتا ہے۔ روشنی اور سائے کے تضاد سے اُبھرنے والے شعری پیکروں کی اقبال کے یہاں کثرت ہے لیکن ہر صورتِ حال اپنی ایک مخصوص ندرت کے سبب ناگوارِ خاطر نہیں ہوتی۔ دوسرے شعر میں بھی سیاہی کے پیشِ نظر 'شعلۂ نوا' کی قندیل' روشن کی ہے۔ اس پُراسرار عمل سے جس قسم کی فضا بندی ہوتی ہے وہ ہمارے تصور کو قیدِ مقام سے آزاد کر دیتی ہے۔ شاعرانہ جنوں کو زندگی اور زمانے کے کسی بھی موڑ اور کسی بھی نکڑ پر اس عمل میں مصروف دیکھا جا سکتا ہے۔ بعد کے شعر میں بھی 'عجمی' کے حوالے سے شاعر خود اپنی ہی ذات کو بے نقاب کرتا ہے جو صحنِ حرم میں جامۂ تار تار میں لپٹا جنونِ عشق کا ایک دل کش پیکر بن گیا ہے۔ دوسرے شعر میں 'لالہ' ایک بار پھر ہماری توجہ کا مرکز بنتا ہے اب اس کی حیثیت محض عروسِ بہار کی نہیں ہے۔ اس کے وجودِ باطن میں ایک دل سوزی اور تپش ہے جو اسے نوعِ انسانی سے بھی ہم کنار کرتی ہے اور اس کی شخصیت کا مرئی حسن دیر تک نظروں سے بسا رہتا ہے۔ بعد کے شعر میں شاعر کا تخیّل ایک بار پھر انہیں وادیوں میں خیمہ زن ہوتا ہے جہاں ارضی اور غیر ارضی طنابیں ایک دوسرے سے مل جاتی ہیں۔ 'چشمِ غزال' اپنی نامیاتی حیثیتِ وجود کے اعتبار سے ایک ایسی فضا کا احساس پیدا کرتی ہے جس کے دشت و در میں ہر طرف آنکھیں ہی آنکھیں جڑ دی گئی ہیں اور ان کی گہرائیوں سے نکلنے والی پُراسرار روشنیاں روح کے سنّاٹے میں اُترنے کے لیے بے تاب ہیں۔ آخری شعر سے بھی برآمد ہونے والا بصری مرئی پیکر رنگوں کی ہزار ہا لہروں اور ان لہروں میں پوشیدہ روشنیوں کا دل نشیں مگر لمحاتی حسن 'شفق'، 'آفتاب'، اور 'لعلِ بدخشاں' کے استعاروں میں قید ہو کر لازوال ہو گیا ہے۔

ان متفرق اشعار کی وساطت سے حاصل شدہ مفرد اور مرکّب تمثالوں میں شاعرانہ

خیال افروزی کے کئی مقامات سامنے آئے اور ہم نے دیکھا کہ ان میں ہمارے حواس کو اپنی گرفت میں لینے اور شعوری نفس کو تھوڑی دیر کے لیے معطّل کر دینے کی صلاحیت موجود ہے۔ اس ضمن میں اقبال کی نظم "ذوق و شوق" کے چند مسلسل اشعار خاص اہمیت کے حامل ہیں جن کے توسّط سے شاعر کی رُوح کی منزّہ سطح پر پائے جانے والے INTERIOR LANDSCAPE کا تخیّلی منظرہ اپنی تمام ترمرئی علامتیت کے ساتھ تمثالوں کے ہجوم میں رقص کرتا نظر آتا ہے۔ "ذوق و شوق" کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں ؎

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں
چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں
حسنِ ازل کی ہے نمود چاک ہے پردۂ وجود
دل کے لیے ہزار سود ایک نگاہ کا زیاں
سُرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب
کوہِ اضم کو دے گیا رنگ برنگ تتلیاں
گرد سے پاک ہے ہوا برگِ نخیل دُھل گئے
ریگِ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں
آگ بجھی ہوئی اِدھر ٹوٹی ہوئی طناب اُدھر
کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں

ان اشعار کی تخلیق اس لمحے کی یادگار ہے جب شاعر اپنے تخیّل کو مادّی علائق سے یکسر منقطع کر لیتا ہے۔ وہ تھوڑی دیر کے لیے یادوں کی اس غیر مرئی کائنات میں پہنچ جاتا ہے جہاں ہر حقیقت ایک سیال شکل اختیار کر لیتی ہے۔ اس طرح وہ نہ صرف ایک نئی کائنات خلق کرتا ہے بلکہ اپنے کھوئے ہوئے ازلی حیثیتِ وجود کو دوبارہ حاصل کر لینے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ چنانچہ 'دشت کی صبح'، 'چشمۂ آفتاب'، 'حسنِ ازل کی نمود' 'سحابِ شب کی پروردہ سرخ و کبود' بدلیوں میں گھرا ہوا 'کوہِ اضم'، 'پاک ہوا'، 'بجھی ہوئی آگ'، اور 'ٹوٹی ہوئی طناب' کے تصوّر سے جس جہانِ معنی کا نقشہ منصّۂ شہود پر اُبھرتا ہے اس میں خوش بو اور رنگت کے صدہا آثار آباد

ہیں۔ اس سے ملتا جلتا اور کم و بیش انھیں اوصاف سے مزیّن "ساقی نامہ" کا تخیئلی منظرہ بھی ہے ؎

ہوا خیمہ زن کاروانِ بہار
ارم بن گیا دامنِ کوہسار
گل و نرگس و سوسن و نسترن
شہیدِ ازل لالہ خونیں کفن
جہاں چھپ گیا پردۂ رنگ میں
لہو کی ہے گردش رگِ سنگ میں

ان اشعار کی تخلیق میں بھی مادّی زندگی کی سطحیت سے برگشتہ شاعر کی روح کے ارتعاشات دیکھے جاسکتے ہیں۔ . . ں بھی جو چیز شعری تمثالوں کے نقطۂ نظر سے اہم ہے وہ شاعر کا وضعی تجربہ ہے۔ یعنی زندگی کی بصیرت کا کلّی عرفان جس کے تحت بظاہر متضاد حقیقتوں میں بھی وحدت کا ایک اندرونی رشتہ برقرار رہتا ہے۔ یہاں شاعر نے فطری زندگی کی معصومیت، حسن، سادگی اور فعالیت کی تصویریں کئی زاویوں سے کھینچی ہیں۔ اس کے تخیّل میں پروان چڑھنے والے بعض ایسے مناظر کی بھی عکاسی ممکن ہوئی ہے جو شاعر کی جمالیاتی بصیرت سے مس ہو کر کچھ زیادہ ہی دلنواز ہوگئے ہیں۔ چنانچہ اس خوابناک ماحول میں شاعر کے عرصۂ حواس پر 'لالہ' ایک بار پھر طلوع ہوتا ہے۔ وہ 'شہیدِ ازل' ہے اس لیے خونی کفن میں رنگوں کی چیخ کے ساتھ نمودار ہوتا ہے۔ اس طور پر وہ حرارت اور تپش کا بعدِ زمانی بن جاتا ہے۔ اس ماحول میں رنگوں کی افزائش زندگی کی تھرتھراہٹ کا پتا دیتی ہے جس کا سُراغ 'رگِ سنگ' میں 'لہو کی گردش' کے پُراسرار عمل سے ملتا ہے۔ حرارت کا دوسرا نقش 'طیور' کی پرواز اور 'جوئے کہستان' کی نغمہ سرائی اور شور کے سیاق میں اُبھرتا ہے اور کہیں یہ نقش 'شاہین'، 'چکور'، اور 'کبوتر' کی مجموعی شمولیت سے بلند ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ ان تمام پیکروں میں زندگی کی آرزو اور افتاد ایک مشترک خصوصیت ہے۔ حرکی (KINETIC) تمثالوں کے اس مجموعے میں شاعر کا تصوّرِ جمال و زیبائی اس بصیرت کی زد میں ہے جو گرچہ ابھی پورے طور پر بروئے کار نہیں آسکی ہے لیکن شاعر

کے آئینۂ خیال میں اس کا رُخ بار بار اپنی جھلکیاں دکھاتا ہے۔

اس مطالعہ میں ہم نے ان تمثالوں کو دیکھا جن کی یافت میں شاعر واہمہ کی سطح سے بلند ہو کر تخیّل کی فراخ اور بسیط کائنات تک پہنچتا ہے۔ جس کے سبب وہ اولی تمثالوں کے دائرے سے نکل ثانوی تمثالوں کے حدود میں داخل ہو جاتا ہے۔ البتہ ابھی اس کے نہاں خانۂ ذات میں وہ نظر نہیں پیدا ہو سکی ہے جو حیات کے طلسم و تماشا کو پورے طور پر اپنی گرفت میں لے سکے یعنی وہ ابھی اس مبرّا از زمان حیثیتِ وجود میں داخل نہیں ہو سکا ہے۔ جہاں خواب اور بیداری کی سرحدیں ایک دوسرے سے مل جاتی ہیں۔ وہ ہنوز شعریت اور حقیقت نگاری کی کش مکش میں گرفتار نظر آتا ہے۔ اقبالؔ کی مشکل یہ تھی کہ وہ تمام کوشش کے باوجود بھی اس آسیب سے چھٹکارا نہ پا سکتے تھے جو کبھی معاشرتی انقلاب اور کبھی اصلاحِ ذات کی قبا اوڑھ کر اُن کی شاعرانہ فکر پر مسلّط رہا ہے۔ البتہ اُن کے پورے تخلیقی سفر میں ایسے مقامات کئی ہیں جہاں فلسفے کی ڈور ان کے ہاتھ سے چھوٹ گئی ہے یا یوں کہیے کہ وہ اونگھ گئے ہیں اور اس کی بدولت ان کے لہجے میں زبردست القائیت پیدا ہو گئی ہے۔ رابرٹ گریوس (GRAVES) نے ایک جگہ لکھا ہے کہ معلمانہ شاعری میں جب معلّم کے دل میں یکایک کوئی شک پیدا ہو جائے اور وہ یہ اعتراف کرے کہ وہ حقیقت کی تلاش میں اندھا دھن پھر رہا ہے اور اپنے استدلال کا سلسلہ توڑ کر حسن و جمال اور ہیبت و عظمت پر ضمنی گفتگو شروع کر دے تو اس وقت شاعری وجود میں آتی ہے۔ وہ اس برقی شعلے کی مانند کوندا اٹھتی ہے۔ جو بجلی کا دائرہ گردش کٹ جانے سے پیدا ہوتا ہے۔" اس کا بڑی حد تک اطلاق اقبالؔ کی شاعری پر بھی ہوتا ہے۔ 'بالِ جبریل' سے حاصل کردہ چند متفرق اشعار اور ایک نظم 'لالۂ صحرا' ملاحظہ ہو جس کی داخلی فضا شاعر کی مجموعی آفاقی بصیرت سے لبریز علامتی تمثالوں کی ایک فقید المثال دنیا پیش کرتی ہے ؎

مشامِ تیز سے ملتا ہے صحرا میں نشاں اس کا
ظن و تخمیں سے ہاتھ آتا نہیں آہوئے تاتاری

صحبتِ پیرِ رُوم سے مجھ پہ ہوا یہ راز فاش
لاکھ حکیم سر بجیب ایک کلیم سر بکف

فطرت نے نہ بخشا مجھے اندیشۂ چالاک
رکھتی ہے مری خاک مگر طاقتِ پرواز
وہ خاک کہ ہے جس کا جنوں صیقلِ ادراک
وہ خاک کہ جبریل کی ہے جس سے قبا چاک
وہ خاک کہ پروائے نشیمن نہیں رکھتی
چنتی نہیں پہنائے چمن سے خس و خاشاک

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

ترے صیدِ زبوں افرشتہ و حور
کہ شاہینِ شہِ لولاک ہے تو

روشن تھیں ستاروں کی طرح ان کی سنانیں
خیمے تھے کبھی جن کے ترے کوہ و کمر میں
پھر تیرے حسینوں کو ضرورت ہے حنا کی
باقی ہے ابھی رنگ مرے خونِ جگر میں

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

مشامِ تیز اور آہوئے تاتاری، ایک ہی حقیقت کی دو جہتیں اور اس بے نام زندگی کا استعارہ ہیں جس کے نظّارے کا شوق اس دشت بیکراں میں شاعر کے وجود کو بال وپر لگا کر اُڑائے پھرتا ہے۔ شاعر کے ذہنی افق پر اُبھرنے والے اس انوکھے منظر کا نظارہ ابدیت کی روشنی میں زندگی گزارنے سے عبارت ہے۔

دوسرے شعر میں رومی کی معنی خیز علامت توجہ طلب ہے۔ رومی ایک زمانہ ساز شخصیت سے زیادہ ایک نقطۂ نور کا رمز ہے جو پھیل کر پورے آفاق کو اپنے دائرہ میں سمیٹ لیتا ہے۔ وہ اپنی اس خصوصیت میں 'حکیم' کے بجائے 'کلیم' کا ہم مشرب ہے۔ جس کی طرف اقبال نے 'سر بجیب' اور 'سر بکف' کے استعاروں سے اشارہ کیا ہے۔ 'سر بجیب' اگر ضمیر انسان کی شکست کا رمز ہے تو 'سر بکف' اس کی عزیمت اور روحانی ترفع کا مرحلہ ہے۔

اس کے بعد آنے والے مسلسل چند اشعار میں 'خاک' شاعر کی توجہ کا مرکز بنتی ہے۔ وہ خاک جو 'طاقتِ پرواز' رکھتی ہے۔ جس کا جنوں صیقل ادراک ہے۔ جس سے جبریل کی قبا چاک ہے۔ جسے پروائے نشیمن نہیں ہوتی اور جو پہنائے چمن سے خس و خاشاک نہیں چنتی۔ یہ خاک جو مختلف صورتوں میں یہاں جلوہ گر ہوتی ہے۔ جو بولتی اور محسوس کرتی ہے۔ جو ہنستی اور روتی ہے۔ اپنے وجود کی ماہیئت کے اعتبار سے ہماری اپنی ہستی کی علامتی تمثال ہے۔ وہ اپنی خارجی ہیئت اور عناصر ترکیبی کے لحاظ سے بے بضاعت ہے لیکن ایک مدت تک زندگی کی تاب و تپش سے گزرنے کے بعد آبدار ہو گئی ہے اور اس سے وہ سب کچھ سرزد ہو رہا ہے جس کی طرف شاعر کا اشارہ ہے۔

اس کے بعد کے شعر کی تشکیل جن علامتی تمثالوں سے ہوتی ہے ان میں 'مقامِ شبیّری' اور 'اندازِ کوفی و شامی' توجہ طلب ہیں۔ مقامِ شبیّری سے نہ صرف واقعۂ کربلا کا خوں آشام منظر نظروں میں پھر جاتا ہے بلکہ اس واقعہ سے مماثل وہ ہزاروں واقعات یادوں کے دریچے سے جھانکنے لگتے ہیں جو انسانیت کی بلندی اور نجات کی راہ میں پیش آتے رہے ہیں۔ اس لحاظ سے مقامِ شبیّری طہارت کا بھی رمز ہے اور اس درد کا بھی جو معرکۂ حیات میں صداقت کے پسپا ہونے کے سبب شاعر کے قلب کی گہرائیوں سے اُٹھتا ہے۔ 'کوفی و

شامی، 'شبیر' کی رعایت سے گرچہ ایک مکان (SPACE) کا تعین کرتا ہے جس سے بظاہر علا ایک دائرہ میں سمٹ کے رہ جاتی ہے۔ لیکن غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ واقعہ کا یہ دائرہ ایک طلسمی انداز میں پھیلتا جاتا ہے اور اس کی زد میں پوری کائنات آجاتی ہے۔ بالآخر 'کوفی و شامی' ہر ان افراد و اشخاص کا رمز بن جاتا ہے جو صداقت و خلوص کا گلا گھونٹ دیتے ہیں۔ ان علامتوں کا یہی بنیادی وصف ہے جس کے تحت ایک شخصی تجربہ کائناتی و آفاقی تجربہ بن جاتا ہے۔

اقبال کی شاعرانہ فکر میں نباتی زندگی کے عکس اور پرندوں کی شمولیت سے جس قسم کی فضابندی ہوتی ہے وہ ہماری خارجی زندگی سے یکسر مختلف ہے۔ شاہین وہ پرندہ ہے جو شاعر کے ذہنی افق پر اکثر و بیشتر نمودار ہوتا ہے۔ شاہین شہ لولاک 'کی ترکیب معنی خیز رمزیت کی حامل ہے جو ہمارے تصور کو شاہین کے حیوانی وجود سے منقطع کر دیتی ہے۔ اس پر کبھی روشنی کا گمان ہوتا ہے کبھی خوشبو کا جو فضا میں ہمہ وقت بسی رہتی ہو کبھی یہ شوق کا لازوال نقش بن کر ابھرتا ہے تو کبھی شعلہ بن کر کوندا اٹھتا ہے۔

شاعر کا تمثال ساز ذہن زندگی کی ہر کروٹ اور ہر جہت میں ایک نئے نقش کا متلاشی رہتا ہے۔ چنانچہ اس کے تخیل کی قرطاس پر ماضی بعید اپنے روحانی اور دینی ورثے کے ساتھ ایک بار پھر ایک زندہ و تابندہ پیکر بن کر جگمگا اٹھتا ہے۔ اندلس کی وادیوں میں پہنچ کر شاعر کا تخیل بھٹکنے لگتا ہے۔ اس کی یادوں کا سلسلہ دور تک پھیل جاتا ہے۔ اس کے آئینہ خانۂ ادراک میں اُن خیموں کی طنابیں چمک اٹھتی ہیں جو کبھی اندلس کے کوہ و کمر میں دبی گئی تھیں۔ وہ سنانیں بھی پردۂ عدم میں جا چکی ہیں جن کا حسن نظر کا حجاب تھا۔ زندگی کے ان مناظر کی پامالی کا رنج شاعر کے لیے تپش دل کا سبب بن جاتا ہے۔ وہ وقت کے اس موڑ پر اپنے وجود کی بچی ہوئی سرخی کا نذرانہ پیش کرتا ہے۔ وہ پکار اٹھتا ہے ع

باقی ہے ابھی رنگ مرے خون جگر میں

اگلے شعر میں 'قافلۂ حجاز'، 'حسین'، 'گیسوئے تابدار'، اور دجلہ و فرات بھی اپنی ایک مزیاتی تمثالی اساس رکھتے ہیں۔ یہاں حسین، قافلۂ حجاز اور دجلہ و فرات، جو ہماری متجسس نگاہ کو

ایک مانوس تاریخی و تہذیبی سرزمین عطا کرتے ہیں اور وہ گداز بھی جو سرزمین عالم میں حسین سے مماثل ہستی کے عدم وجود کے سبب دلوں میں پیدا ہوتا ہے، ایک ضمنی اور لمحاتی حقیقت ہے۔ اصل حقیقت یہ ہے کہ یہ تمام عناصر جو شاعر تاریخ و تہذیبِ انسانی کے بطن سے حاصل کرتا ہے اس تصوّر کی آبیاری کا وسیلہ ہیں جن کے تحت وہ حسن کاری اور حسن پرستی کو فروغ دینا چاہتا ہے۔ قافلۂ حجاز سے اس کلاسیکی رومانی بصیرت کا اعادہ ہوتا ہے جس کے تحت ہم انسانی تہذیب کی قدیم روایات کے روزن میں جھانکنے اور سیرابیِ نظر کا سامان فراہم کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ حسین زندگی کے ہر اس حسن، صداقت اور خیر کا رمز ہے جس کا تصور ہمارے لیے ممکن ہے۔ 'گیسوئے دجلہ و فرات' حیاتِ داخلی کی اجنبی سرزمین میں پائی جانے والی آسودگی اور مسرت کا رمز ہے۔

ان متفرق اشعار کے بعد اب ہمارے سامنے اقبالؔ کی نظم 'لالۂ صحرا' ہے جو شاعرانہ بصیرت، فراست اور فطانت کی ایک قدآدم تصویر اور احساس کی تازہ کاری کا غیر معمولی نمونہ ہے۔ اس نظم میں 'لالہ' شاعر کے روحانی وجود کی علامتی تمثال اور اس ذات کا ہم نفس ہے جو بارِ الم سے شق ہو کر دو حصوں میں منقسم ہو گیا ہے۔ ایک وہ جو وہ خود ہے۔ دوسرا وہ جو ہم 'لالہ' کی شکل میں دیکھتے ہیں۔ اس نظم میں جو الفاظ علامتی تمثالوں کے لحاظ سے اور اس مادی جہان کے عکس بن کر اُبھرتے ہیں۔ ان میں 'بھٹکا ہوا راہی' غور طلب ہے۔ شاعر گرچہ بھٹکنے کی لذت سے آشنا ہے جو زندگی کے طولانی سفر میں لاکر مرکزیت کا رمز ہے لیکن چونکہ زندگی کا انجان اور پُراسرار سفر تاریکی میں جست لگانے کے مصداق ہے، اس لیے شاعر کے چشم و ابرو پر وہ تمنا کی نمایاں ہو گئی ہے جو بھٹکنے کا ماحصل ہے۔ شاعر ہمیں تصوراتی نہج پر زندگی کے اس لمحے کو گرفت میں لینے کی دعوت دیتا ہے جہاں نباتات اور عام بشر دونوں مقدّر کے الاؤ میں باہم جل رہے ہیں۔ دونوں ایک اضطرابِ دائمی میں مبتلا ہیں۔ یہ اضطراب اس پستیِ وجود کے سبب ہے جو اگر نباتات کو زمین سے پیوستہ رکھ کر اس کی حیات کو مفلوج کر دیتا ہے تو دوسری جانب عام بشریت بھی عالمِ سکرات میں زندگی بسر کرتی ہے تا وقتیکہ اسے مردِ خود آگاہ کا منصب نصیب نہ ہو۔ 'لالۂ صحرا' یہاں بھی عام تصوّر سے الگ نہیں ہے لیکن وہ بحیثیت پھول کے بھی شاعر کے ذہن میں

ایک بصری پیکر بن کر ابھرتا ہے جسے وہ ایک شخصیت کا درجہ دیتا ہے۔ اسے اپنا ہمراز سمجھ کر اس کی پرسشِ احوال کرتا ہے اور اپنا بھی حالِ زبوں اسے سُناتا ہے۔ شاعرانہ مسلک میں یہ خصوصیت ہر بڑے فن کار کو نصیب رہی ہے جو عظیم تخلیقی فن پاروں کے ذمہ دار ہیں۔ شاعر کی گفتگو 'لالہ' سے مسلسل جاری رہتی ہے۔ وہ اسے اب اپنے وجود کا ایک حصہ تصور کرتا ہے۔ اسی اثنا میں اس کے تخیل کے افق پر 'شعلۂ سینائی' بلند ہوتا ہے۔ 'لالہ' جو اپنی خارجی جہت اور رنگِ وجود کے لحاظ سے سُرخیٔ عروس کا حامل ہے۔ اسے 'شعلۂ سینائی' سے قریب دیکھ کر آئینۂ خیال میں جو بصری اور مشموعاتی پیکر اُبھرتے ہیں وہ ایک دوسرے سے اس درجہ مربوط ہیں کہ ایک پر دوسرے کا گمان ہوتا ہے۔ شاعر کے تصوّرِ جمال کی یہ وہ ارضی جہت ہے جو ہماری نظروں کو تیز گامی سے روکتی ہے۔ البتہ درونِ دل اسے جو چیز افسردہ کرتی ہے وہ 'کلیموں' کی نیستی کا تصور ہے جس کے سبب اس کے چہرے پر رنگِ ملال نمایاں ہو جاتا ہے۔ شاعر خود کو بھی 'شعلۂ سینائی' سے تعبیر کرتا ہے۔ اس لیے ممکن تھا کہ اس پر تحدید کا الزام عاید ہوتا۔ اس کا ازالہ کرنے کے لیے وہ 'کلیم' نہ کہہ کر کلیموں کا لفظ استعمال کرتا ہے جو اس کی آفاقی بصیرت کا آئینہ دار ہے۔ معلوم ہوا کہ 'کلیم' قیدِ مقام سے آزاد ہے۔ اس لیے شعلۂ سینائی بھی سرزمین حجاز ہی کے لیے مخصوص نہیں۔ وہ آفاق کے کسی بھی گوشے میں بلند ہو سکتا ہے۔ بشرطیکہ اس کے لیے ضروری مہیجات یکجا ہو سکیں۔

'لالہ' اور شاعر کے مابین گفتگو میں وجود کی ماہیئت سے استنباط کے لیے جس زبان کا سہارا لیا گیا ہے وہ "شاخ سے ٹوٹنے اور پھوٹنے" سے ترتیب پاتی ہے۔ یہ اسلوب جس درجہ جذباتی التفاتیت کا حامل ہے اس سے کہیں زیادہ انسانی بصیرت کو فروغ عطا کرتا ہے۔ زندگی کی اس نادر صورتِ حال کا یہ عکس آنکھوں میں بیک وقت اَن گنت رنگوں اور پرچھائیوں کی محفل سجا دیتا ہے۔ شاعر جو زندگی میں قدم رکھنے کے بعد 'لذتِ یکتائی' سے باخبر ہو چکا ہے وہ بادِ بیابانی سے خاموشی، دل سوزی، سرمستی اور رعنائی کا متقاضی ہے تاکہ اسے جس عظیم منصب کی پاسبانی کا فرض ادا کرنا ہے اس میں کوتاہی نہ ہو۔ یہ تمنّائیں جس کا کہ وہ طلب گار ہے زندگی کے مظاہر سے اس کی وابستگی کے ساتھ اس نفسی کیفیت کا بھی پتا دیتی ہیں۔

جس کے تحت وہ 'لالہ' ہی کی مانند آبادی سے دور بہت دور کہیں عافیت کا جویا ہے۔

اس مطالعہ سے یہ بات واضح ہو کر سامنے آگئی کہ اقبال کی شاعرانہ فکر بتدریج ارتقا کے جن مراحل سے گزری ہے اس میں شعری تمثالوں کے اعتبار سے واہمہ اور تخیل اپنے مخصوص معنیٰ میں کوئی اہم رول ادا نہیں کر پاتے۔ البتہ شاعری جب علامتی لب ولہجہ کے قریب آتی ہے تو وہ بصیرت اور عرفان کی شمولیت سے ایک ایسے ہیرے کی شکل اختیار کر لیتی ہے جو ہر چہار جانب سے عکس ریز ہوتا ہے۔ میں نے ابتدا میں یہ بھی کہا تھا کہ بصیرت کی شاعری زندگی کی خارجی جہت سے بہت دور کا تعلق رکھتی ہے، وہ زندگی کی صداقت کی نقل مطابق اصل نہیں ہوتی بلکہ JACKNES MARITAIN کے الفاظ میں "اپنے علاوہ ایک اور چیز کو۔ اُس کے علاوہ ایک اور چیز کو اس سے بھی علاوہ ایک اور چیز کو اور اسی طرح تا حدِّ لا محدود مماثلت کے آئینے میں عکسوں کے عکس اور اُن عکسوں کے عکس پیش کرتی ہے"۔ اقبال کی بہترین شاعری وہی ہے جس میں ان کی شاعرانہ فکر اور معاشرتی حقیقتیں ایک دوسرے میں کلیتاً آمیز ہو کر اس مادی جہان کے متوازی ایک نئے جہانِ معنی کو وجود میں لانے کی ذمہ دار ہیں۔

اسلوبیاتِ اقبال

نظریۂ اسمیت اور فعلیت کی روشنی میں

گوپی چند نارنگ

اقبال کے صوتیاتی نظام کا مطالعہ ہم اپنے ایک مضمون میں پیش کر چکے ہیں۔ اقبال کے صرفی و نحوی امتیازات بھی اتنے ہی اہم ہیں، اور شعرِ اقبال کے اسلوبیاتی مطالعہ کا ضروری حصہ ہیں۔ ذیل کے مضمون میں اقبال کے صرفی و نحوی امتیازات کے صرف ایک پہلو یعنی اسمیت NOMINALIZATION اور فعلیت VERBALISATION کو لیا جائے گا۔ صرفیات۔ MORPHOLOGY اور نحویات SYNTAX میں یوں تو ہر اس چیز کی اہمیت ہے جس سے صاحبِ تخلیق کا اختصاص ثابت ہو، لیکن اسم اور فعل کی مرکزیت سے شاید ہی کسی کو انکار ہو۔ الفاظ کی دو سب سے بڑی شقیں اسم اور فعل ہی ہیں۔ افلاطون اور ارسطو نے تو اصل اجزاے کلام مانا ہی اسم اور فعل کو ہے، اور اس حد تک کہ بعد میں پلوٹارچ کو اس کا دفاع پیش کرنا پڑا۔ ہمارے بڑے فنکار اپنے تخلیقی سفر میں لفظیات کی ان شقوں میں شعوری یا غیر شعوری طور پر ترجیحات کیسے قائم کرتے ہیں، اور ان کے جہانِ معنیٰ سے ان کا کیا تعلق ہے، یہ خاصے دلچسپ سوال ہیں۔ میں اقبال کے بارے میں اکثر سوچتا رہا کہ ان کا اسلوب شعر اسمیت کا ساتھ دیتا ہے یا فعلیت کا۔ بظاہر ان کی لَے مجازی ہے۔ وہ نطقِ اعرابی اور شکوہِ ترکمانی کے قائل بھی معلوم ہوتے ہیں۔ ہماری لفظیات کا وہ تمام حصہ جو عربی فارسی سے مستعار ہے، وہ اسم اور تعلیقاتِ اسم ہی سے متعلق ہے۔ اس سے یہ توقع ہوتی ہے کہ

اقبال کے یہاں اسمیت کا پلہ بھاری ہو گا۔ بخلاف اسم کے ہمارے فعل پر عربی فارسی کا اثر نہ ہونے کے برابر ہے، یعنی ہمارا فعل ننانوے فی صد یا شاید اس سے بھی زیادہ پراکرتی ہے یعنی آریائی ذخیرے سے آیا ہے۔ اقبال کے یہاں ملّتِ اسلامی کی شیرازہ بندی کی جو تڑپ ملتی ہے، جس طرح وہ اپنی نوائے شوق سے حریمِ ذات اور گنبدِ افلاک میں غلغلہ برپا کرنا چاہتے ہیں، یا جس طرح ان کی ہمتِ مردانہ یزداں پر کمند ڈالتی ہے، اور کارِ جہاں کی درازی کے باعث ذاتِ باری کو منتظر چاہتی ہے۔ یا جس طرح وہ عروجِ آدمِ خاکی کی بشارت دیتے ہیں، اور سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو کو منتہا قرار دیتے ہیں یا ان کی فکر کو غزالی اور ابنِ عربی سے جو نسبت ہے، یا وہ میخانۂ شیراز کا ذکر جس ذوق و شوق سے کرتے ہیں، یا ما از پئے سنائی و عطار آمدیم پر فخر کرتے ہیں، یا وہ جس طرح پیرِ رومی و حافظِ شیرازی سے کسبِ فیض کرتے ہیں، اور اس سب کے ساتھ ساتھ ان کے یہاں جلال و طنطنے، حرکت و حرارت، قوت و شوکت اور ولولۂ حیات کی جو کیفیت ملتی ہے، اس سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کے شعری اسلوب میں اسمیت NOMINALIZATION کا وفور ہوگا، اور ان کے یہاں صرفی و نحوی استعمال کا جھکاؤ اسمیت کی طرف ہوگا ہمارے اس تاثر کو مزید تقویت ملتی ہے اقبال کے اس طرح کے اشعار سے:

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

تو ہو اگر کم عیار میں ہوں اگر کم عیار
موت ہے تیری برات موت ہے مری برات
تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا
ایک زمانے کی رو، جس میں نہ دن ہے نہ رات
آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر
کارِ جہاں بے ثبات کارِ جہاں بے ثبات
اوّل و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا
نقشِ کہن ہو کہ نو منزلِ آخر فنا

یا غزل کے یہ چند اشعار دیکھیے:

فقر کے ہیں معجزات تاج و سریر و سپاہ
فقر ہے میروں کا میر، فقر ہے شاہوں کا شاہ
علم فقیہہ و حکیم، فقر مسیح و کلیم
علم ہے جویائے راہ، فقر ہے دانائے راہ
فقر مقامِ نظر، علم مقامِ خبر
فقر میں مستیِ ثواب، علم میں مستیِ گناہ

مسجدِ قرطبہ کے پہلے بند میں اگرچہ یہ محسوس نہیں ہوتا، لیکن یہ واقعہ ہے کہ افعال کا بڑی حد تک حذف ہوا ہے۔ پہلے تینوں مصرعوں

سلسلۂ روز و شب، نقش گرِ حادثات
سلسلۂ روز و شب، اصلِ حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب، تارِ حریرِ دو رنگ

میں کوئی بھی فعل نہیں ہے، اور جتنے الفاظ ہیں، سب اسم ہی اسم ہیں، SUBSTANTIVES یعنی اسم بشمول اسمِ صفت کے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ یہ مصرعے فارسی صرفی و نحوی مزاج کے بھی عین مطابق ہیں، اور انھیں فارسی بھی تسلیم کیا جا سکتا ہے، لیکن جیسے ہی ہم چوتھے

مصرعے پر پہنچے ہیں :

جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات

ہم اردو کی حدود میں داخل ہوجاتے ہیں، اور / جس سے بناتی ہے / کے ٹکڑے سے جس کا صرفی NUCLEUS فعل / بناتی / ہے، پہلے کے تینوں مصرعے بھی اردو کے لسانی سانچے میں ڈھل جاتے ہیں۔ / سلسلۂ روز و شب، نقش گرِ حادثات / اپنی جگہ اردو کا بھی مکمل کلمہ ہے۔ لیکن فعل کے بغیر کلمہ مکمل نہیں ہوتا، اگرچہ ضروری نہیں کہ فعل کا استعمال ظاہر ہو یعنی فعل ظاہری ساخت SURFACE STRUCTURE میں نہ ہو، مگر داخلی ساخت DEEP STRUCTURE میں تو موجود ہوگا ہی۔

اب دیکھیے :

سلسلۂ روز و شب، نقش گرِ حادثات
سلسلۂ روز و شب، اصلِ حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب، تارِ حریرِ دو رنگ

میں کس فعل کا حذف ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مصرعے بیان STATEMENT پر مبنی ہیں اور داخلی ساخت DEEP STRUCTURE میں جس فعل کا حذف ہوا ہے وہ فعل ہونا "TO BE" کی شکل "ہے" ہے، یعنی سلسلۂ روز و شب نقش گرِ حادثات ہے یا سلسلۂ روز و شب تارِ حریرِ دو رنگ ہے وغیرہ۔ اس سے یہ دلچسپ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ / ہے / یا / است / کے حذف کی خصوصیت اردو اور فارسی میں مشترک ہے۔ معاملہ صرف / ہے / تک محدود نہیں، ہے " TO BE " بنیادی صیغہ اور زمانہ ہے، جب بنیادی صیغے کی یہ کیفیت ہے تو حذف کا یہ عمل دوسرے صیغوں اور زمانوں پر بھی وارد ہوگا۔ لیکن یہ خصوصیت صرف اردو اور فارسی کی نہیں۔ جرمن اسکالر PETER HARTMANN نے سنسکرت کی اسمیت کا دقیق نظر سے مطالعہ کیا ہے :

(NOMINALE AUSDRUCTSFORMEN IN WISSENCHAFTLICHEN SANSKRIT. HEIDELBERG, 1955)

اس کا بیان ہے کہ سنسکرت میں " TO BE " / استی / کی تمام شکلوں کا یعنی تمام

صیغوں کا اور زمانوں کا انحذاف ممکن ہے. سنسکرت اور پہلوی یعنی فارسی قدیم بہنیں ہیں۔ قیاس چاہتا ہے کہ یہ خصوصیت ہند ایرانی اور ہند آریائی میں مشترک رہی ہوگی، اور وہیں سے جدید آریائی زبانوں بالخصوص اردو میں آئی ہوگی. مسجدِ قرطبہ کے پہلے بند کے باقی مصرعوں میں بھی فعل کے انحذاف کی تاک جھانک نظر آتی ہے، اور یہ پورے بند کو اسمیت کے رنگ میں رنگے دے رہی ہے. سولہ مصرعوں کے اس بند میں / بناتی / کے علاوہ فعل صرف دو جگہ آیا ہے۔/ دکھاتی ہے ذات / یا / تجھ کو پرکھتا ہے یہ مجھ کو پرکھتا ہے یہ / یا پھر امدادی /ہے / ہوں / ہے / ورنہ عام نقشہ فعل کے انحذاف کا ہے:

آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر
کارِ جہاں بے ثبات، کارِ جہاں بے ثبات
اول و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا
نقشِ کہن ہو کہ نو، منزلِ آخر فنا

ان مصرعوں میں کہیں کوئی فعل نہیں. یہی حال غزل کے ان اشعار کا بھی ہے جو اوپر پیش کیے گئے، امدادی افعال / ہیں / ہے / کی جھلک تو ہے، اصل فعل کہیں نظر نہیں آتا، نیز ایسے اشعار میں

فقر مقامِ نظر علم مقامِ خبر
فقر میں مستی ثواب علم میں مستی گناہ

میں صرف حرف "میں" کی وجہ سے اردو کا بھرم قائم ہے، ورنہ فعل کے انحذاف کا وہی عالم ہے جو اوپر پیش کیے گئے باقی تمام اشعار میں ملتا ہے۔

اسمیت اور فعلیت کے اس رشتے سے بعض بنیادی سوال ابھرتے ہیں. کیا زبان میں اسمیت اور فعلیت دو متبادل چیزیں ہیں؟ یا ان کا فرق محض درجۂ استعمال کا فرق ہے؟ نیز یہ کہ کسی بھی متن میں اسما اور افعال میں کیا تناسب ہونا چاہیے؟ یا اس بارے میں ہر زبان اپنا مزاج رکھتی ہے جو اس تناسب پر اثر انداز ہوتا ہے، اور اس کو گھٹاتا بڑھاتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اس کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ اس بحث میں اسم سے کیا مراد ہے؟ کیا اسمائے صفت

اور ضمائر کا شمار اسم کے ساتھ نہیں ہوگا۔ نیز کیا پورے کلمۂ اسمیہ یعنی رسلسلۂ روز و شب ر یار ساز ازل کی فغاں رکو ایک اسم تسلیم کیا جائے گا، یا تین اسم ؟ اسی طرح فعل سے مراد کیا ہے ؟ یا مصادر و مضارع جو اسما کے طور پر بھی استعمال ہوتے ہیں، اسم شمار ہوں گے یا فعل ؟ یا جارہا ہوگا، چلا جاتا ہوگا، اٹھتے ہی چل پڑا تھا۔ یہ فعلیہ کلمے ایک فعل ہیں یا کتنی ؟ نیز فعلِ امدادی، فعلِ ناقص اور فعلِ تام میں بھی تمیز ضروری ہے۔ RULON WELLS نے اپنے مضمون NOMINAL AND VERBAL STYLE میں ایسے بعض مسائل سے بحث کی ہے اور بعض دلچسپ نتائج اخذ کیے ہیں۔ وہ شاعر کے لہجے DICTION اور اسلوب STYLE میں فرق کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ اگر زبان اس بارۂ خاص میں شاعر کو انتخاب کا حق دیتی ہے کہ وہ اپنی ترجیحات طے کرے یعنی کسی پہلو کو رد یا کسی کو قبول کرے تو اس سے اسلوب مرتب ہوتا ہے، ورنہ جو کچھ ہے وہ زبان DICTION ہے، اسلوب نہیں۔ اگرچہ بعض زبانوں کا جھکاؤ اسمیت کی طرف اور بعض کا فعلیت کی طرف ہوتا ہے، لیکن ایک ہی بات جو اسمیہ طور پر کہی جاسکتی ہے، اس کو فعلیہ انداز سے بھی کہا جاسکتا ہے اور اس سے اسلوب میں تنوع پیدا ہوتا ہے۔ اگرچہ یہ بات صحیح ہے کہ موضوع سے اسلوب متاثر ہوتا ہے، لیکن اسمیت اور فعلیت کے تناظر میں یہ صرف ایک حد تک ہی قابلِ قبول ہے، ورنہ بعض موضوعات صرف اسمیہ پیرایے میں ادا ہوسکیں گے اور بعض کا اظہار صرف فعلیہ پیرایے میں ممکن ہوگا۔

RULON WELLS اس بارے میں موضوع کی جبریت کا بالکل قائل نہیں۔ اس کا کہنا ہے:

"MERE VARIATION OF STYLE IS MADE NOT TO ALTER THE SUBSTANCE OR CONTENT OF WHAT IS EXPRESSED BUT ONLY THE WAY OF EXPRESSING IT; UNDERLYING THE VERY NOTION OF STYLE IS A POSTULATE OF INDEPENDENCE OF MATTER FROM MANNER. IF A GIVEN MATTER DICTATES A PARTICULAR MANNER, THAT MANNER SHOULD NOT BE CALLED A STYLE, AT LEAST NOT IN THE SENSE THAT I HAVE BEEN SPEAKING OF. BUT THIS POSTULATE DOES NOT PRECLUDE THAT A CERTAIN MATTER SHALL FAVOUR OR 'CALL FOR' A CERTAIN MANNER-THE SO CALLED FITNESS OF MANNER TO MATTER, OR CONSONANCE WITH IT." (P.215)

اسمیت سے فعلیت کی طرف آتے ہوئے جملے کی پوری ساخت بدل جاتی ہے، فعل کے در آنے سے حروفِ جار، اور ظرف و تمیز بھی کلمے میں آجاتے ہیں، اور تمام نحوی مناسبتوں پر بھی اثر پڑتا ہے۔ انگریزی کے بارے میں RULON WELLS نے ثابت کیا ہے کہ اسمیت سے جملے طویل ہوتے ہیں، فعلیت سے مختصر۔ ہمارا خیال ہے سنسکرت، فارسی اردو اور ہندی میں ان کا بالعکس صحیح ہے یعنی اسمیت سے اختصار اور فعلیت سے جملے میں پھیلاؤ آتا ہے۔ البتہ اس بارے میں ذیل کے نتائج اہم ہیں :

(الف) اسما بذاتہ جامد اور کم جاندار ہوتے ہیں خواہ وہ کتنے ہی بلند آہنگ اور پر شکوہ کیوں نہ ہوں، جبکہ افعال میں تازہ کاری کے عناصر کہیں زیادہ پائے جاتے ہیں۔

(ب) فعلیت سے ترسیلِ معانی میں زیادہ مدد ملتی ہے۔

(ج) اسمیت میں اسلوبیاتی تنوع کا زیادہ امکان نہیں، فعلیت میں تنوع کے امکانات لامحدود ہیں، اور کوئی بھی اچھا اسلوب ان امکانات سے فائدہ اٹھاتا ہے۔

(د) اسمیت بول چال کی زبان کی ضد ہے۔ اس سے ایک غیر شخصی اور آسمانی لہجہ پیدا ہوتا ہے جسے آفاقی بھی کہا جا سکتا ہے۔

(ہ) فعلیت زیادہ پُر تاثیر ہے۔

(و) سچے فعلیہ اسلوب کی تخلیق سچے اسمیہ اسلوب کی تخلیق سے زیادہ مشکل ہے۔ اس میں تہ داری اور معنی آفرینی کی گنجائش زیادہ ہے۔

سنسکرت کے جامد اور نرس ہوجانے کی ایک وجہ ہی اسمیت کا حد سے بڑھا ہوا استعمال تھا۔ نہ صرف یہ کہ "استی" اپنے دونوں معنی میں حذف ہو سکتا تھا یعنی ہے کے معنی میں بھی اور وجود کے معنی میں بھی، بلکہ سنسکرت میں ایسے سابقے اور لاحقے بہت بڑی تعداد میں ہیں جن کی مدد سے افعال کو اور کلام کے کسی بھی جزو کو اسم میں ڈھالا جا سکتا ہے۔ یہ سہولت یونانی زبان میں بھی تھی لیکن اس حد تک نہیں۔ نتیجتاً سنسکرت میں وہ اسلوب سامنے آیا جو اسمیت کا شاہ کار تھا جس میں تمام سوتر لکھے گئے اور "سوتر اسلوب" کہلاتا ہے۔ پانینی کی گرامر اسی اسلوب میں ہے۔ یہ اختصار اور اجمال کی آخری حد ہے۔ اس کی ایک وجہ

اشعار کو حفظ کرنے کی ضرورت بھی تھی، متن جتنا مختصر ہوگا یاد کرنے میں اتنی ہی سہولت ہوگی، سنسکرت اور فارسی ترکیبی SYNTHETIC زبانیں ہیں، یعنی ان میں الفاظ ایک دوسرے سے مربوط ہو جاتے ہیں، اور ان کی اپنی وحدت زائل ہو جاتی ہے۔ اردو اور ہندی اور کئی دوسری جدید آریائی زبانیں ترکیبی نہیں بلکہ تصریفی ANALYTICAL ہیں، ان میں نحوی مناسبتوں کی وجہ سے تصریف تو ہوتی ہے لیکن الفاظ کی ملفوظی وحدتیں زائل نہیں ہوتیں۔ یہ کیفیت ہند آریائی زبانوں بالخصوص اردو کے اسمیت سے فعلیت کی طرف تاریخی ارتقا اور گریز کی صورت کو ظاہر کرتی ہے۔

اس روشنی میں اقبال کے کلام کو دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ اب تک اقبال کی اسلوبیاتی اسمیت کے بارے میں جو تاثر ہم نے قائم کیا ہے، وہ خاصا عارضی TENTATIVE اور ادھورا ہے، اور اس پر نظرِ ثانی کی ضرورت ہے۔ اس کا کچھ احساس تو مسجدِ قرطبہ کے باقی بندوں کے مطالعہ ہی سے ہو جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اقبال جب مجرد تصورات کے بارے میں فکر کرتے ہیں، یعنی زمان و مکاں، یا عقل و عشق یا خودی و سرمستی، یا فقر و قلندری، تو ان کا لہجہ خاصا غیر شخصی ہوتا ہے اور اسمیت کا انداز پیدا ہو جاتا ہے۔ مسجدِ قرطبہ کے پہلے، دوسرے، تیسرے اور پانچویں بند میں یہی کیفیت ہے۔ چوتھے اور چھٹے بند میں جہاں خطاب کا انداز ہے، افعال کی تعداد بڑھ گئی ہے۔ ساتواں بند جس میں تاریخی صورتِ حال کا بیان ہے، اس میں افعال اور زیادہ استعمال ہوتے ہیں، اور آخری بند جس میں منظر کاری بھی ہے، وہ پہلے بند کی اسمیت سے بالکل متضاد کیفیت رکھتا ہے۔ اس بند کے ہر ہر شعر میں فعل کا عمل دخل دیکھا جا سکتا ہے:

وادیِ کہسار میں غرقِ شفق ہے سحاب
لعلِ بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب
سادہ و پُر سوز ہے دخترِ دہقاں کا گیت
کشتیِ دل کے لیے سیل ہے عہدِ شباب
آبِ روانِ کبیر تیرے کنارے کوئی

دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خواب
عالمِ نو ہے ابھی پردۂ تقدیر میں
میری نگاہوں میں ہے اس کی سحر بے حجاب
پردہ اٹھادوں اگر چہرۂ افکار سے
لا نہ سکے گا فرنگ میری نواؤں کی تاب
جس میں نہ ہو انقلاب، موت ہے وہ زندگی
روحِ امم کی حیات کشمکشِ انقلاب
صورتِ شمشیر ہے دستِ قضا میں وہ قوم
کرتی ہے جو ہر زماں اپنے عمل کا حساب
نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر

فعلیت کی یہی کیفیت ذوق و شوق میں بھی ملتی ہے. اگرچہ پہلے دونوں مصرعوں میں فعل کا حذف ہے، لیکن / دشت میں صبح کا سماں / اور / چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں / کی کیفیت کے بیان میں افعال سے بچنا تقریباً ناممکن تھا۔ چنانچہ حسنِ ازل کی نمود کے سلسلے میں سحابِ شب کا ذکر ہے جو سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا ہے، ہوا گرد سے پاک ہے، برگِ نخیل دھل گئے ہیں اور ریگِ نواحِ کاظمہ مثلِ پرنیاں نرم ہے:

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں
چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں
حسنِ ازل کی ہے نمود، چاک ہے پردۂ وجود
دل کے لیے ہزار سود، ایک نگاہ کا زیاں
سُرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب
کوہِ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں
گرد سے پاک ہے ہوا، برگِ نخیل دھل گئے

ریگِ نواح کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں
آگ بجھی ہوئی ادھر، ٹوٹی ہوئی طناب ادھر
کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں
آئی صدائے جبرئیل تیرا مقام ہے یہی
اہلِ فراق کے لیے عیشِ دوام ہے یہی

یہ تسلیم شدہ حقیقت ہے کہ اقبال کی شاعری ترغیبِ عمل کی شاعری ہے۔ اس میں مرکزیت اثباتِ ذات اور استحکامِ خودی سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ زندگی کو کھلے ذہن سے قبول کرتی ہے اور عمل کے ذریعے اسے بامعنی بنانے کی طرف راجع کرتی ہے۔ اس خصوصیت کے پیشِ نظر یہ توقع پیدا ہوتی ہے کہ شعرِ اقبال کی فعلیت کی شیرازہ بندی میں کلمۂ حصر یعنی صیغۂ امر کا ہاتھ ہوگا۔ مثال کے طور پر ذیل کے اشعار میں جو خط کشیدہ افعال آئے ہیں وہ ترغیبِ عمل کا پیغام دیتے ہیں اور کچھ نہ کچھ کرنے کی تلقین کرتے ہیں۔ مثلاً روشن چراغِ آرزو کردے، شہیدِ جستجو کردے، جاوداں ہوجا، قیدِ مقام سے گزر، قلب و نظر شکار کر، تسخیرِ مقامِ رنگ و بو کر یا ضربِ کلیم پیدا کر، یا کھول آنکھ زمیں دیکھ، فلک دیکھ، فضا دیکھ کا لہجہ واضح طور پر امریہ ہے اور شد و مد سے عمل کی تلقین کرتا ہے۔

خودی میں ڈوب جا غافل، یہ سرِ زندگانی ہے
نکل کر حلقۂ شام و سحر سے جاوداں ہوجا

ضمیرِ لالہ میں روشن چراغِ آرزو کردے
چمن کے ذرے ذرے کو شہیدِ جستجو کردے

تو ابھی رہگزر میں ہے قیدِ مقام سے گزر

دلوں کو مرکزِ مہر و وفا کر

گیسوے تاب دار کو اور بھی تاب دار کر
ہوش و خرد شکار کر قلب نظر شکار کر

فطرت کو خرد کے رو برو کر

خودی میں ڈوب کے ضربِ کلیم پیدا کر

شرابِ کہن پھر پلا ساقیا
وہی جام گردش میں لا ساقیا
خرد کو غلامی سے آزاد کر
جوانوں کو پیروں کا استاد کر
تڑپنے پھڑکنے کی توفیق دے
دلِ مرتضےٰ سوزِ صدیق دے
جگر سے وہی تیر پھر پار کر
تمنا کو سینوں میں بیدار کر
ترے آسمانوں کے تاروں کی خیر
زمینوں کے شب زندہ داروں کی خیر
جوانوں کو سوزِ جگر بخش دے
مرا عشق میری نظر بخش دے
مری ناؤ گرداب سے پار کر
یہ ثابت ہے تو اس کو سیّار کر
مرا دل مری رزم گاہِ حیات
گمانوں کے لشکر یقیں کا ثبات
یہی کچھ ہے ساقی متاعِ فقیر
اسی سے فقیری میں ہوں میں امیر
مرے قافلے میں لٹادے اسے
لٹادے، ٹھکانے لگادے اسے

لیکن اقبال کی پوری شاعری پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایسی مثالیں زیادہ نہیں. کم از کم فعل کے استعمال کا یہ انداز غالب رجحان کی حیثیت نہیں رکھتا، یعنی صیغۂ امر کا استعمال اقبال کا انداز نہیں۔ اگر چہ یہ بات اقبال کی حرکی و پیغامی لے سے مناسبت نہیں رکھتی، لیکن افعال کے اعداد و شمار سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ اقبال کے یہاں براہِ راست کلمۂ حصر کا استعمال زیادہ نہیں ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کی شاعری

جرکی اور عملی شاعری ہونے کے باوجود اگر اپنی صرفی غذا صیغۂ امر سے حاصل نہیں کرتی تو پھر اس کی شیرازہ بندی کن اجزا سے ہوتی ہے اور اس کے اظہاری وسائل کیا ہیں.
اس سوال کے جواب کے لیے ہم پھر ذوق و شوق سے رجوع کرتے ہیں اور بات کو وہیں سے لیتے ہیں جہاں پہ اُسے چھوڑا تھا:

آیۂ کائنات کا معنیِ دیر یاب تو
نکلے تری تلاش میں قافلہ ہائے رنگ و بو،
فرصتِ کشمکش مدہ ایں دلِ بے قرار را
یک دو شکن زیادہ کن گیسوے تابدار را

یہ نظم نعتیہ ہے اور رسول اللہ کی محبت و عقیدت سے سرشار ہے. یہاں توجہ افعال کے استعمال کی طرف نہیں بلکہ ضمائر کی طرف دلانا مقصود ہے یعنی صیغۂ واحد حاضر. یہاں ضمیر "تو" میں اُس سوال کا جواب ڈھونڈا جاسکتا ہے جو اقبال کی شعریات میں فعلیت کی ترغیباتِ ذہنی کے بارے میں اوپر اٹھایا گیا. کیا تخاطب کا یہ انداز شعرِ اقبال کی بُنیادی اسلوبیاتی جہت نہیں، شاید خطاب کی خواہش اقبال کی سب سے بڑی خواہش ہے، غالباً اس بارے میں دو رائیں نہیں کہ یہ خواہش مقصود بالذات نہیں بلکہ ذریعہ ہے دوسرے معنیاتی مقاصد کو پانے کا یعنی عام انسانی بیداری اور تشکیلِ جدید فکرِ اسلامیہ کا. اس مقصد کے حصول کے لیے اقبال زمینی اور آسمانی، جسمانی اور روحانی، کئی سطحوں پر خطاب کرتے ہیں اور تخاطب کا انداز ان کی مرکزی اسلوبیاتی خصوصیت کے طور پر ابھرتا ہے. تخاطب میں کام صرف کلمۂ اسمیہ سے نہیں چلتا، بات کو پوری طرح کہنے کے لیے یا ترسیلِ معنی کے لیے گفتگو میں فعلیت ناگریز ہے. یہی وجہ ہے کہ تخاطب کے باعث اقبال کی شاعری میں فعلیت کے بروے کار آنے کے لیے راہ کھل جاتی ہے. اقبال کی ابتدائی شاعری میں فعلیت کے امکانات کی ایک وجہ اور بھی ہے. اور وہ ہے مناظرِ فطرت سے ہم کلامی کی شدید خواہش. اقبال فطرت کی روح میں اترنا، اسے سمجھنا اور اس سے ایک بامعنی رشتہ استوار کرنا چاہتے ہیں، گویا تخاطب فطرت یا فطرت کے مناظر یا اس کی روح سے ہے اور اس ہم کلامی

COMMUNICATION میں گفتگو کا یہ پیرایہ اختیار کیا گیا ہے. البتہ ابتدائی شاعری میں فطرت سے تخاطب کی لَے شدید ہے، بعد میں یہ کچھ کم ہوگئی. بعد کی شاعری میں فطرت کا کہیں ذکر آیا بھی ہے تو پس منظر کے طور پر یا فضا آفرینی کے لیے یا نظم کے مرکزی خیال کو REINFORCE کرنے یا اس کا تاثر بڑھانے کے لیے، جس کی اچھی مثالیں ذوق و شوق اور ساقی نامہ کے پہلے حصّے میں یا مسجدِ قرطبہ کے آخری بند میں ملتی ہیں.

اقبال کے یہاں تخاطب کی لَے کے وسعت اختیار کرنے کی کئی وجہیں ہیں. ان کے کئی منطقے، کئی دائرے اور کئی رُخ ہیں. آل احمد سرور نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ایلیٹ نے شاعری کی جن تین آوازوں کا ذکر کیا ہے، اقبال کی شاعری میں وہ تینوں آوازیں ملتی ہیں. یہ صحیح ہے کہ اقبال کے یہاں شاعر خود سے بھی بات کرتا ہے، دوسروں سے بھی بات کرتا ہے اور اپنے ڈرامائی کرداروں کے ذریعے بھی بات کراتا ہے جو شاعری کی غیر شخصی جہت ہے. لیکن ہمارا خیال ہے کہ اقبال کے یہاں پہلی آواز کمزور ہے اور دوسری اور تیسری آوازوں کی کارفرمائی نسبتاً زیادہ ہے. اکثر و بیشتر اقبال دوسروں سے بات کرتے ہیں یا دوسروں کے ذریعے بات کرتے ہیں. دوسری آواز کا رُخ اگرچہ خارج کی طرف ہے، لیکن کلام کا سرچشمہ چونکہ خود شاعر کی ذات ہے، اس لیے اس سے تخاطب کا انداز پیدا ہوتا ہے، اور تیسری آواز میں چونکہ بات تخیّلی، تاریخی یا ڈرامائی کردار یا کرداروں کے ذریعے کرائی جاتی ہے، اس لیے اس سے مکالمے کا انداز پیدا ہوتا ہے. ان دونوں پیرایوں یعنی تخاطب اور مکالمے میں ذرا سا فرق ہے. اگرچہ تخاطب میں بھی مکالمہ ہے لیکن یک طرفہ، یعنی اس میں کہنے کی جہت ہے سننے کی نہیں، یعنی کوئی دوسرا نہیں بولتا. جبکہ مکالمہ دو یا دو سے زیادہ آوازوں کی مدد سے تشکیل پاتا ہے، البتہ فعلیت دونوں میں ناگزیر ہے. اقبال کے یہاں بالخصوص دوسری اور تیسری آوازیں مختلف النوع اور مختلف المعانی ہیں. ان میں باریِ تعالیٰ، پیغمبر، فرشتے، انسان، بزرگانِ دین اور اشیا اور فطری مناظر سب شامل ہیں. اقبال کو فخر ہے کہ حضرتِ یزداں میں بھی وہ چپ نہ رہ سکے اور کوئی اس بندۂ گستاخ کا منہ بند نہ کرسکا. وہ خدا کو اربابِ وفا کا شکوہ بھی سناتے ہیں اور اسے مجبور بھی کرتے ہیں کہ

وہ خوگرِ حمد سے تھوڑا سا گلہ بھی سن لے ۔ باری تعالیٰ سے تخاطب کی یہ کیفیت بہت سی غزلوں اور نظموں کا مرکزی احساس ہے ۔ اکثر جگہ اس سے چیلنج کی فضا ابھرتی ہے ، اور باریِ تعالیٰ کے حضور میں نہ صرف طرح طرح کے سوال اٹھائے جاتے ہیں ، بلکہ انسان کی بے مائگی کے باوجود اس کے وجود پر شدید ترین اصرار کی کیفیت بھی ملتی ہے ۔ اس بارے میں صرف بالِ جبریل کی ابتدائی غزلوں کے چند اشعار دیکھ لینا کافی ہوگا :

اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو ، جہاں تیرا ہے یا میرا
اگر ہنگامہ ہائے شوق سے ہے لامکاں خالی
خطا کس کی ہے یارب لامکاں تیرا ہے یا میرا
محمد بھی ترا ، جبریل بھی ، قرآن بھی تیرا
مگر یہ حرفِ شیریں ترجماں تیرا ہے یا میرا
اسی کوکب کی تابانی سے ہے تیرا جہاں روشن
زوالِ آدمِ خاکی زیاں تیرا ہے یا میرا

باغِ بہشت سے مجھے حکمِ سفر دیا تھا کیوں
کارِ جہاں دراز ہے ، اب مرا انتظار کر
روزِ حساب جب مرا پیش ہو دفترِ عمل
آپ بھی شرمسار ہو ، مجھ کو بھی شرمسار کر

میری نوائے شوق سے شور حریمِ 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

یارب یہ جہانِ گزراں خوب ہے لیکن
کیوں خوار ہیں مردانِ صفا کیش و ہنرمند
چپ رہ نہ سکا حضرتِ یزداں میں بھی اقبال
کرتا کوئی اس بندۂ گستاخ کا منہ بند

اقبال کی بعض نظموں میں ساقی سے بھی خطاب ہے، عام معنی میں بھی اور روحانی معنی میں بھی / لا پھر اک بار وہی بادہ و جام اے ساقی / ان میں محبت و عقیدت کی ایک لطیف و دلآویز کیفیت ہے۔ ویسے کلامِ اقبال میں ایسی منظومات کی کمی نہیں جن کے عنوان یا پہلے مصرعے ہی سے ان کی مخاطبت ظاہر ہو جاتی ہے۔ ان میں خاص خاص شخصیتوں یا کرداروں سے خطاب کیا گیا ہے۔ اقبال کے اسلوبیاتی مطالعے میں خطاب کی اس شدید خواہش کو کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اس بارے میں ذیل کی نظموں کے صرف عنوان دیکھ لینا کافی ہوگا:

امرائے عرب سے، صوفی سے، اے پیرِ حرم، شیخِ مکتب سے، فلسطینی عرب سے،
اہلِ مصر سے، خطاب بہ جوانانِ اسلام،
پنجاب کے دہقان سے، پنجاب کے پیرزادوں سے،
ماہرِ نفسیات سے، اہلِ ہنر سے، اپنے شعر سے، ناظرین سے، پھول کا تحفہ عطا ہونے پر، ایک نوجوان کے نام' نصیحت، جاوید کے نام، جاوید سے، ایک فلسفہ زدہ سید زادے کے نام، عبدالقادر کے نام، ... کی گود میں بلی دیکھ کر، طلبۂ علی گڑھ کے نام۔

اب بعض نظموں کا یہ آغاز دیکھیے:

ہمالہ /	اے ہمالہ اے فصیلِ کشورِ ہندوستاں
گلِ پژمردہ /	کس زباں سے اے گلِ پژمردہ تجھ کو گل کہوں
صدائے درد /	ہاں ڈبو دے اے محیطِ آبِ گنگا تو مجھے
چاند /	اے چاند حسن تیرا فطرت کی آبرو ہے

صبح کا ستارہ /	لطفِ ہمسائگیِ شمس و قمر کو چھوڑوں
نیا شوالہ /	سچ کہہ دوں اے برہمن گر تو بُرا نہ مانے
بلال /	چمک اٹھا جو ستارہ ترے مقدر کا
رخصت اے بزمِ جہاں	سوئے وطن جاتا ہوں میں
دردِ عشق /	اے دردِ عشق ہے گہرِ آب دار تو
سوامی رام تیرتھ /	ہم بغل دریا سے ہے اے قطرۂ بے تاب تو
کنارِ راوی /	نہ پوچھ مجھ سے جو ہے کیفیت مرے دل کی

قطع نظران منظومات کے جن میں تخاطب خاص شخصیات سے یا مناظر یا اشیا سے ہے جن کو نام زد کردیا گیا ہے، شعرِ اقبال کی عام کیفیت ایک ایسے تخاطب کی ہے جس کو عمومی تخاطب کہنا مناسب ہوگا۔ یہ تخاطب بنی نوع انسان سے، رسالت مآب سے، اہلِ ہند سے، جوانانِ قوم سے، یا ملت اسلامیہ سے ہے۔ عمومی تخاطب کی یہ کیفیت اقبال کی پوری شاعری میں موجِ تہ نشیں کی طرح جاری و ساری ہے۔ مسائل کیسے ہوں، اقبال اکثر و بیشتر انھیں تخاطب کے پیرایے میں پیش کرتے ہیں:

ہے مریدوں کو تو حق بات گوارا لیکن
شیخ و ملا کو بُری لگتی ہے درویش کی بات (حکومت)

نہیں منت کشِ تابِ شنیدن داستاں میری
خموشی گفتگو ہے، بے زبانی ہے زباں میری (تصویرِ درد)

خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں
ترا علاج نظر کے سوا کچھ اور نہیں
تو ابھی رہگذر میں ہے قیدِ مقام سے گزر
مصر و حجاز سے گزر پارس و شام سے گزر

خدا تجھے کسی طوفاں سے آشنا کردے (طالب علم)

دل سوز سے خالی ہے نگہ پاک نہیں ہے
پھر اس میں عجب کیا کہ تو بے باک نہیں ہے

تری نگاہ فرومایہ ہاتھ ہے کوتاہ

تری خودی سے ہے روشن ترا حریمِ وجود (تیا تر)

اے اہلِ نظر ذوقِ نظر خوب ہے لیکن (فنون لطیفہ)

اے کہ ہے زیرِ فلک مثلِ شرر تیری نمود (وجود)

غلط نگر ہے تری چشمِ نیم باز اب تک (رومی)

تخاطب باریِ تعالیٰ سے ہو، حضور رسالت مآب سے، یا عام انسان سے، اس میں نسبت من و تو کی ہے یعنی متکلم بہ حاضر۔ گویا سرچشمہ اقبال کی ذات ہے اور خطاب کسی دوسرے سے ہے۔ یہ مکالمے کی صرف ایک جہت ہے یعنی نجی اور شخصی، جس میں کلام ایک طرف سے ہوتا ہے یعنی متکلم کی طرف سے۔ دوسرے لفظوں میں یہ گفتگو یک طرفہ ہے۔ اقبال کے یہاں مکالمے کی اس شخصی اور یک طرفہ جہت کے علاوہ غیر شخصی جہتیں بھی ہیں جن میں گفتگو دو طرفہ ہے، یا مکالمے میں دو سے بھی زیادہ آوازیں ہیں۔ اس سے وہ مکالماتی فضا تیار ہوتی ہے جو اقبال کے اسلوب میں مرکزی حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں غائب بہ غائب یعنی زید بنام احمد، یا جاندار بنام غیر جاندار یا غیر جاندار بنام جاندار یا غائب بہ حاضر یا حاضر با غائب یہ سب صورتیں ملتی ہیں۔ اس انداز کی ابتدا ان نظموں سے ہوتی ہے جہاں اقبال کوئی سبق آموز حکایت یا تاریخی واقعہ یا ایسی واردات بیان کرنا چاہتے ہیں جس سے وہ فلسفے یا اخلاق و روحانیت کا کوئی نکتہ اخذ کر سکیں۔ مثلاً

خدائے حسن نے اک روز یہ سوال کیا / یا اک مولوی صاحب کی سناتا ہوں کہانی (زہد اور رندی) یا / آتے جو قراں میں دو ستارے / کہنے لگا ایک دوسرے سے / (دو ستارے) یا کلی سے کہہ رہی تھی ایک دن شبنم گلستاں ہیں / (پھولوں کی شہزادی). لیکن بعد میں مکالمے کی یہ حکایتی کیفیت مدھم ہوجاتی ہے اور اس میں اُن الوہی، اساطیری اور تاریخی جہات کا اضافہ ہوتا ہے جو ایپک یعنی رزمیہ شاعری کے شناخت نامے سے تعلق رکھتی ہیں۔ اقبال کے یہاں ڈرامائیت اور مکالماتی لہجے سے نہ صرف معنی کی نئی جہات روشن ہوتی ہیں بلکہ رفعت کے نئے امکانات زیرِ دام آگئے ہیں۔ ظاہر ہے اس مکالماتی لہجے کی تکمیل فعلیت سے ہٹ کر ہو ہی نہیں سکتی۔ اس بات سے ایک غلط فہمی کا امکان ہے۔ یہ صحیح ہے کہ جہاں تخاطب اور مکالماتی فضا ہوگی، فعلیت ضرور ہوگی، لیکن اس کا برعکس صحیح نہیں۔ یعنی ضروری نہیں کہ جہاں فعلیت ہو وہاں مخاطبت اور مکالمہ بھی ہو۔ تخاطب اور مکالمے کے لیے فعلیت شرط ہے۔ فعلیت کے لیے تخاطب یا مکالمہ شرط نہیں، وہ اس لیے کہ فعلیت بتِ ہزار شیوہ ہے مخاطبت کے بغیر بھی وہ کارفرما رہتی ہے، جیسا کہ میر تقی میر کے یہاں ہوا ہے یا غالب کے یہاں ہے، جہاں فعلیت اجمال کے ساتھ ابہام کا پہلو بھی رکھتی ہے جو معنی آفرینی یا تہ داری کا بھی ساتھ دیتا ہے۔ یا ایک فعلیت وہ ہے جو آزادی کے بعد جدید غزل اور جدید نظم میں ملتی ہے جس میں تازہ کاری کے ساتھ ساتھ نئی پیکر تراشی اور علامت سازی بھی ملتی ہے، اور شعر کی نئی گرامر خلق کرنے کی کوشش بھی۔ بہرحال یہ موضوع اس وقت بحث سے خارج ہے۔

اقبال کی مکالماتی شاعری میں کہیں ہماری ملاقات ابلیس و جبریل سے ہوتی ہے تو کہیں خضر و موسیٰ و ابراہیم و اسماعیل و الیاس و رام و رام تیرتھ و گوتم و نانک و شو و وشوامتر سے۔ ان میں سکندر و نوشیرواں و ہارون و غزنوی و غوری و شیرشاہ و ٹیپو سلطان کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں، اور افلاطون و رازی و فارابی و بوعلی سینا و غزالی و ابن عربی سے ملاقات بھی ہوتی ہے۔ کہیں فردوسی و نظامی و عطار و رومی محوِ گفتگو ہیں تو کہیں ہم خسرو کے نغمۂ شیریں سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اقبال کی مکالماتی محفل

میں بھرتری ہری وفیضی وعرفی وخوشحال خٹک وصائب وکلیم وبیدل وغالب بھی نظر آتے ہیں اور شکسپیر اور گوئٹے، نطشے، سپنوزا، نپولین، ہیگل، مارکس، لینن، مسولینی اور مصطفےٰ کمال کی آوازیں بھی سنائی دیتی ہیں۔ یہاں منصور حلاج، بوعلی قلندر، خواجہ معین الدین اجمیری چشتی بھی ہیں اور مجددِ الفِ ثانی اور مظہر جانِ جاناں بھی۔ اس سے شعرِ اقبال کی نہ صرف معنیاتی وسعتوں کا اندازہ ہوتا ہے بلکہ اس بات کا بھی کہ ان کی شعریات میں مکالمے کو کیسی مرکزیت حاصل ہے۔ ذیل کے مصرعوں میں کہنا، کہا، کہتا، کہتے، پوچھا وغیرہ افعال کی جو تکرار ملتی ہے، وہ شعرِ اقبال کے مکالماتی لہجے کی تفہیم میں نظر انداز نہیں کی جا سکتی:

کہتے ہیں فرشتے کہ دلآویز ہے مومن	(مومن)
کہتا ہے زمانے سے یہ درویشِ جواں مرد	(قلندر کی پہچان)
اک رات ستاروں سے کہا نجمِ سحر نے	(اذان)
کل اپنے مریدوں سے کہا پیرِ مغاں نے	(قطعہ)
کہا پہاڑ کی ندی نے سنگ ریزے سے	(امتحان)
علم نے مجھ سے کہا عشق ہے دیوانہ پن	(علم و عشق)
اک مرد فرنگی نے کہا اپنے پسر سے	(نصیحت)
اک پیشوائے قوم نے اقبال سے کہا	(شفاخانۂ حجاز)
ایک دن اقبال نے پوچھا کلیمِ طور سے	(کفر و اسلام)
ہاتف نے کہا مجھ سے کہ فردوس میں اک روز	(فردوس میں ایک مکالمہ)
اک مفلس خود دار یہ کہتا تھا خدا سے	(سوال)
عقل نے ایک دن یہ دل سے کہا	(عقل و دل)

اقبال کے یہاں ایسی نظموں کی کمی نہیں جن کی بنیاد ہی مکالمے پر ہے۔ یہ مکالمہ مذہبی کرداروں، اشخاص یا اشیا کے مابین ہے۔ ایسی نظمیں تمام و کمال مکالماتی ہیں۔ ان میں مکالمے کے دو نقطے ہیں اور دونوں کلام میں برابر کے شریک ہیں۔ ان مکالماتی نظموں کے محض عنوانات ہی پر ایک نظر ڈال لینا مناسب ہوگا:

پہاڑ اور گلہری، مکڑا اور مکھی، گائے اور بکری، چیونٹی اور عقاب، رات اور شاعر، شمع و شاعر، شمع و پروانہ، پروانہ اور جگنو، بچہ اور شمع، شبنم اور ستارے، پھول اور شبنم (صبحِ چمن)، نسیم و شبنم، تصویر و مصور، سلطان ٹیپو کی وصیت، خوشحال خاں کی وصیت، ہارون کی آخری نصیحت، بڈھے بلوچ کی نصیحت بیٹے کو، قید خانے میں معتمد کی فریاد، فرمانِ خدا فرشتوں سے، پرندے کی فریاد، خفتگانِ خاک سے استفسار، جبریل اور ابلیس، ابلیس و یزداں، ابلیس کی مجلسِ شوریٰ، ابلیس کی عرضداشت، ابلیس کا فرمان اپنے سیاسی فرزندوں کے نام، ایک بحری قزاق اور سکندر، مریدِ ہندی و پیرِ رومی۔

خضرِ راہ بھی اسی نوعیت کی نظم ہے۔ اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ یہ دراصل مکالمہ ہے مابین شاعر و خضر۔ شاعر رات کے وقت گوشۂ دل میں اک جہانِ اضطراب کو چھپائے ساحلِ دریا پر محوِ نظر ہے:

شب سکوت افزا، ہوا آسودہ، دریا نرم سیر
تھی نظر حیراں کہ یہ دریا ہے یا تصویرِ آب
رات کے افسوں سے طائر آشیانوں میں اسیر
انجم کم ضو گرفتارِ طلسمِ ماہتاب

اس منظر کشی کے بعد شاعر کیا دیکھتا ہے:

دیکھتا کیا ہوں کہ وہ پیکِ جہاں پیما خضر
جس کی پیری میں ہے مانندِ سحر رنگِ شباب
کہہ رہا ہے مجھ سے اے جویائے اسرارِ ازل
چشمِ دل وا ہو تو ہے تقدیرِ عالم بے حجاب
دل میں یہ سن کر بپا ہنگامۂ محشر ہوا
میں شہیدِ جستجو تھا یوں سخن گستر ہوا

اس کے بعد باقاعدہ گفتگو کا آغاز ہوتا ہے، سوال و جواب کا سلسلہ ہے جس کے

ذریعے صحرا نوردی ، زندگی ، سلطنت ، سرمایہ و محنت اور دنیائے اسلام کے آثار و کوائف پر اظہارِ خیال ہے۔ اس مکالماتی کیفیت کی جھلک بالِ جبریل کی اور بعد کی کئی غزلوں میں بھی ملتی ہے اور بعض غزلیں تو تمام و کمال اسی پیرایے میں ہیں۔ اس کی ایک بہت اچھی مثال / پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن / ہے۔ شروع کے چند اشعار منظریہ ہیں :

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن
مجھ کو پھر نغموں پہ اکسانے لگا مرغِ چمن
پھول ہیں صحرا میں یا پریاں قطار اندر قطار
اودے اودے نیلے نیلے پیلے پیلے پیرہن
برگِ گل پر رکھ گئی شبنم کا موتی بادِ صبح
اور چمکاتی ہے اس موتی کو سورج کی کرن

اور اس کے فوراً بعد وہی تخاطب کا انداز اور مکالماتی فضا ہے :

اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغِ زندگی
تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن اپنا تو بن

اقبال کی تمام اچھی نظموں میں تخاطب اور مکالمے کی یہ ساختی کیفیت کسی نہ کسی شکل میں ضرور ابھرتی ہے اور اسلوبیاتی اعتبار سے قدرِ مشترک کا درجہ رکھتی ہے ، طلوعِ اسلام ہو یا خضرِ راہ ، مسجدِ قرطبہ یا ذوق و شوق ہو ، ساقی نامہ ہو ، لالۂ صحرا یا شعاعِ امید ، سب میں تخاطب یا مکالمے کی ساختی فضا ہے اور صرفی و نحوی التزام گفتگو ہی کا ہے ، فعلیت جس کے لیے ناگزیر ہے۔ شعاعِ اُمید کے ان اشعار پر بات کو ختم کیا جا سکتا ہے :

اک شوخ کرن ، شوخ مثالِ نگہِ حور
آرام سے فارغ صفتِ جوہرِ سیماب
بولی کہ مجھے رخصتِ تنویر عطا ہو
جب تک نہ ہو مشرق کا ہر اک ذرہ جہاں تاب

چھوڑوں گی نہ میں ہند کی تاریک فضا کو
جب تک نہ اٹھیں خواب سے مردانِ گراں خواب

اوپر کی اس بحث سے ظاہر ہے کہ اقبال اگرچہ اسمیت سے کام لیتے ہیں اور ایک مضبوط تخلیقی حربے کے طور پر اس کو استعمال کرتے ہیں، لیکن اس کے تحدد یا امکانات کی کمی کے خطروں کا بھی انھیں وجدانی طور پر احساس تھا، اس لیے اس سے گریز بھی کرتے ہیں اور جلد اس تنگ نائے سے باہر فعلیت کی کھلی فضا میں آجاتے ہیں۔ ان کے موضوعی محرکات اور کشاکشِ خیال یعنی DISCOURSE کے تقاضے بھی اسی کے حق میں ہیں۔ شعرِ اقبال کی حرکی اور پیغامی لَے اسلوبیاتی اعتبار سے فعلیہ احساس ہی کے ذریعے صورت پذیر ہوسکتی تھی، لیکن یہ بات اہم ہے کہ اس میں کلمۂ حصریہ کا عمل دخل زیادہ نہیں ہے بلکہ اس کی ساختی (STRUCTURAL) نوعیت تخاطب اور مکالمے کی ہے۔ اقبال کے یہاں مکالماتی منطقوں میں بڑی وسعت ہے اور ان کی تعمیر وتشکیل کئی طرح سے ہوئی ہے۔ ابتدائی منظومات میں انسان بہ فطرت یا فطرت بہ انسان نیز واقعہ گوئی، بیانِ واردات یا حکایت سرائی کو بھی دخل ہے، لیکن بعد کا غالب مکالماتی رجحان بندہ بہ خدا، بندہ بہ پیغمبر، بندہ بہ فرشتگان اور شاعر بہ بنی نوع انسان، شاعر بہ ملت اور شاعر بہ جوانانِ قوم سے عبارت ہے۔ نیز انسان بہ اشیا یا اشیا بہ اشیا یا شاعر بہ بزرگانِ دین یا شاعر بہ ائمہ فن کے مکالماتی سلسلے بھی دائرہ در دائرہ پھیلے ہیں جن میں شاعر نے حیات و کائنات اور عشق و خودی اور فقر و مستی کے اسرار و رموز کے جہانِ معنی آباد کردیے ہیں، جس سے فعلیت کے امکانات کو بروئے کار آنے کا موقع مل گیا ہے۔ یہ فعلیت تخاطب اور مکالمے کے زیادہ استعمال کی وجہ سے جہاں جہاں توضیح وتشریح کی حدوں تک پہنچ گئی ہے، شعر کا درجہ متاثر ہوا ہے، ورنہ جہاں جہاں اسے فنکارانہ طور پر برتا گیا ہے، حُسن وکشش، کیف و سرمستی، نیز تازہ کاری اور معنی آفرینی کا حق ادا کرنے میں مدد ملی ہے۔ فعل کا استعمال اقبال کے یہاں غیر رسمی NON-CONVENTIONAL نہیں ہے، اور اگرچہ نئی گرامر خلق

کرنے کی کوشش نہیں ملتی، لیکن یہ بات اپنی جگہ اہمیت رکھتی ہے کہ اقبال نے معنیاتی وسعتوں کی پیمائش میں فعلیت کے گوناگوں امکانات سے کام لیا، اور لہجے کی حجازیت اور عجمیت کے باوصف اسی فعلیت نے اردو سے ان کے تہ در تہ تخلیقی رشتے کو استوار رکھنے میں مدد دی۔

"جامعہ ملّیہ اسلامیہ کا شعبۂ اُردو ھندوستان کی یونی ورسٹیوں کے اُن شعبوں میں ھے جو پُورے برِصغیر میں جانے جاتے ھیں۔ اِس شعبے نے پہلے بھی بہت اہم کام انجام دیے ھیں اور اب بھی اس کی خدمات بڑی وقیع ھیں۔ آزادی سے قبل اِس شعبے کو ڈاکٹر سیّد عابد حسین جیسے مُسلّم الثبوت ادیب کی سربراھی حاصل تھی اور آج کل اس شعبے کے صدر پروفیسر گوپی چند نارنگ ھیں جو بحیثیت ایک صاحبِ نظر نقّاد اور ماھرِ لسانیات کے اردو دنیا میں پایۂ امتیاز رکھتے ھیں۔ اُردو مثنوی، اُردو افسانہ اور اسلوبیاتی تنقید میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے جو کام کیا ھے وہ احترام کی نظر سے دیکھا جاتا ھے۔ ان کے زیرِ اھتمام جامعہ ملّیہ اسلامیہ میں جو متعدّد سیمینار منعقد ہوئے ھیں وہ اپنی علمی اھمیت کی بناء پر پُورے برِصغیر میں شہرت رکھتے ھیں۔ ان سیمیناروں پر مبنی مقالات کے دو مجموعے "اردو افسانہ: روایت اور مسائل" اور "انیس شناسی" میری نظر سے گزر چکے ھیں جن سے پروفیسر نارنگ کی محنت، سلیقے اور دقتِ نظر کا پتہ چلتا ھے۔

زیرِ نظر مجموعۂ مقالات جامعہ ملّیہ اسلامیہ کے اقبال صدی سیمینار کی یادگار ھے اور اقبال شناسی کی ایک اہم سطح یعنی اقبال کے فن کے لیے مختص ھے۔ اس میں اقبال کے تخلیقی اظہار کے مختلف پہلوؤں مثلاً اقبال کا تصوّرِ شعر، اقبال کا لفظیاتی نظام، اقبال کی اپنے کلام میں ترمیمات، پیکر تراشی، استعاروں کا عمل، علامات، تمثیلیں، شعریات اور جمالیاتی جہات کے متعدّد پہلوؤں پر فکرانگیز اور پُرمغز مقالات پیش کیے گئے ھیں۔ مقالہ نگاروں میں ڈاکٹر یوسف حسین خاں، پروفیسر آل احمد سرور، پروفیسر مسعود حسین خاں، جناب سیّد حامد، پروفیسر جگن ناتھ آزاد، پروفیسر اسلوب احمد انصاری، پروفیسر گیان چند جین، پروفیسر گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی، وارث علوی، محمود ھاشمی، پروفیسر وحید اختر، اور کئی دوسرے مقتدر ادیب اور دانش ور شامل ھیں۔ مجھے یقین ھے کہ اقبال کی افہام و تفہیم میں اس مجموعے سے مدد ملے گی اور اسے اقبالیات میں اہم اضافہ قرار دیا جائے گا۔"

شیرِکشمیر شیخ محمّد عبد اللہ (مرحوم)