اقبال

اقبال انسٹی ٹیوٹ، شعبہ یونیورسٹی سرینگر

ایڈیٹر صاحب ماہنامہ معارف
Act: Director, KAfaisi
Iqbal Institute,
University of Kashmir

اقبالیات

اقبالیات
421
19462
153/153
6013068
A. No = 27128/2

ایڈیٹر

پروفیسر آل احمد سرور

اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی سرینگر

جملہ حقوق بحق اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی محفوظ ہیں

شمارہ نمبر ۱ ستمبر سنہ ۱۹۸۱ء

ناشر: ڈائریکٹر اقبال انسٹی ٹیوٹ

مطبع: نارمل پرنٹنگ پریس سری نگر

تعداد: پانچ سو

قیمت: 22/- روپیے

کتابت: محمد یعقوب

ملنے کا پتہ

اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی سرینگر

19462
153/153
13068
(2)

فہرست

- اداریہ ________ ۵

حصہ اوّل (سیمینار کے مضامین)

- اقبال کا اسلوب بیان ________ اسلوب احمد انصاری ________ ۹
- ضربِ کلیم کا اسلوب ________ آل احمد سرور ________ ۲۸
- اقبال کا نظریۂ زبان ________ اکبر حیدری ________ ۴۰
- ساقی نامہ — ایک اسلوبیاتی جائزہ ________ پی۔ این۔ پشپ ________ ۵۸
- شعرِ اقبال کی تفہیم میں ہیئتی طریقِ کار کی اہمیت ________ وارث علوی ________ ۷۲
- مناظرِ فطرت اور اقبال ________ جگن ناتھ آزاد ________ ۹۲
- اقبال کی ایک غزل — تجزیاتی مطالعہ ________ حامدی کاشمیری ________ ۱۰۱
- اقبال کی ایک تیکنیک — مسجدِ قرطبہ کی روشنی میں ________ قاضی غلام محمد ________ ۱۰۷
- بزمِ انجم — ایک تجزیہ ________ غلام رسول ملک ________ ۱۱۳
- شاعری، قرآن اور اقبال ________ مفتی جلال الدین ________ ۱۲۱

حصّہ دوئم (تجزیئے)

- جبریل اور ابلیس ——— آل احمد سرور ——— ۱۴۱
- تنہائی - ایک سرسری جائزہ ——— رحمان راہی ——— ۱۴۷
- پیام مشرق کی ایک نظم 'لالہ' میں نکتۂ سوز کا مطالعہ ——— مرغوب بانہالی ——— ۱۵۳
- اقبال کی نظم 'بوئے گل' کا تجزیہ ——— آصف نعیم ——— ۱۶۱
- سلطان ——— مفتی جلال الدین ——— ۱۶۶

حصّہ سوئم

- اقبال کا نقش بازآفرینی اور ترقی میں ——— سید مہدی غروی ——— ۱۷۵
- حضرت میر سید علی ہمدانی کی مدح علامہ اقبال کے قلم سے ——— سید محمد کمال الدین ——— ۱۸۱
- علامہ اقبال کا نعتیہ کلام ——— مرزا کمال الدین شیدا ——— ۱۸۶
- ایک خط ——— کرنل بشیر حسین زیدی ——— ۱۹۳
- دو غزلیں ——— قاضی غلام محمد ——— ۱۹۸

حصّہ چہارم (انتظاریہ)

- شعاعِ امید ——— مسعود حسین ——— ۲۰۱
- مسجد قرطبہ ——— عالم خوندمیری ——— ۲۱۰
- اسلوبیاتِ اقبال ——— گوپی چند نارنگ ——— ۲۱۶

اداریہ

اقبال انسٹی ٹیوٹ جب مارچ ۱۹۷۹ء میں وجود میں آیا تو یہ طے کیا گیا تھا کہ علاوہ سمیناروں، توسیعی لیکچروں، ایم۔فل اور پی ایچ ڈی کے لیے تربیت اور اقبال کی زندگی اور فکر و فن پر تحقیق کے، اس ادارے کی طرف سے ایک رسالہ بھی "اقبالیات" کے نام سے نکالا جائے جس میں اقبالیات کے ماہرین کے مضامین ہوں تاکہ اقبال شناسی کی موجودہ منزل کا علم اور عرفان عام ہو سکے۔ یہ ارادہ اب پورا ہو رہا ہے اور اقبالیات کا پہلا شمارہ منظر عام پر آ رہا ہے۔

اقبال انسٹی ٹیوٹ کا بنیادی کام تو اقبال کی حیات اور فکر و فن کا مطالعہ ہے، مگر یہ بات بھی بدیہی ہے کہ کسی بڑے فن کار کا مطالعہ اس کے دور، ماحول، اس زمانے کی اہم تحریکات اور ایک عالمی تناظر کے بغیر نہیں کیا جا سکتا۔ اقبال کی شخصیت بڑی پہلو دار ہے اور اُن کی دلچسپیاں کسی ایک شعبے میں محدود نہیں ہیں۔ وہ ادب، فلسفہ، تصوف، سیاست، تعلیم، معاشرت، تہذیب، فنون لطیفہ، سبھی کے متعلق فکر کی گہرائی کا ثبوت دیتے ہیں اور پھر اُن کے افکار میں ایک وحدت اور اُن کے ذہنی سفر کی ایک نمایاں سمت بھی ہے۔ ان کے زادِ راہ میں نمایاں طور پر اسلامی فکر، ہندوستانی فکر اور مغربی فکر تینوں کے گہرے نقوش ملتے ہیں۔ معاصر تحریکوں اور معاصر شخصیتوں سے وہ متاثر بھی ہوئے ہیں اور انہوں نے ان پر اثر بھی ڈالا ہے۔ اس لیے اقبال انسٹی ٹیوٹ اقبال کے مطالعے کے ساتھ تصوف

کی تاریخ، ہندوستان میں اسلام، اردو شاعری میں روایت اور تجربے ہندوستان میں فارسی شاعری، شریعت اسلامی کے مطالعے، اجتہاد کے مسئلے اور زندگی میں تسلسل اور تغیر کے مظاہر مغربی فکر کے اہم میلانات، اور مغرب میں ملٹن، گوئٹے، نٹشے، اور برگساں اور مشرق میں رومی، شاہ ولی اللہ، مجدد سرہندی، بیدل اور غالب کے مطالعے کو بھی نظر انداز نہیں کر سکتی۔ گویا اقبال کا مطالعہ ایک جام جہاں نما کا مطالعہ ہے اور یہی تناظر ہمارے پیش نظر ہے۔

اقبال انسٹی ٹیوٹ اب تک "اقبال اور تصوف"، "اقبال اور مغرب"، "اقبال کی شاعری اور شریعت"، "تشخص کی تلاش اور اقبال"، "جدیدیت کے متعلق اقبال کا رویہ" جیسے عنوانات پر سمینار کر چکا ہے۔ پہلے دو عنوانات پر مقالات کے مجموعے شایع ہو چکے ہیں۔ "اقبال کی شاعری اور شریعت" پر سمینار کے بیشتر مضامین "اقبالیات" کے اس شمارے میں شامل ہیں۔ باقی عنوانات پر علیحدہ مجموعے بھی تیار ہیں اور عنقریب پریس کے حوالے کر دیے جائیں گے۔

اقبال انسٹی ٹیوٹ کی طرف سے توسیعی لیکچروں کا جو سلسلہ شروع ہوا ہے اس کے تحت ایک افتتاحیہ خطبہ ڈاکٹر ایس کے گھوش کے تین خطبات (ٹیگور اور اردو بندو اور اقبال پر) اور ڈاکٹر عالم خوندمیری کے چار خطبات "اقبال کے شعری فلسفہ" پر شایع ہو چکے ہیں۔ ڈاکٹر سید وحید الدین کے دو خطبے جو اقبال اور مغربی فکر کے عنوان پر ہیں۔ عنقریب شایع ہو جائیں گے۔

انسٹی ٹیوٹ بعض ماہرین سے کچھ مونوگراف بھی تیار کرا رہی ہے۔ ان میں اقبال کے ان خطبات پر جو تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ کے نام سے شایع ہوئے تھے۔ ڈاکٹر عالم خوندمیری کا مونوگراف جو ان لیکچروں پر مبنی ہے جو انہوں نے انسٹی ٹیوٹ میں ۱۹۸۰ء میں دیے تھے، ڈاکٹر کبیر احمد جائسی کا علی شریعتی کے اقبال پر ایک لیکچر کا ترجمہ اور ڈاکٹر مسعود حسین خان کا اقبال کی اردو شاعری کا اسلوبیاتی مطالعہ سرفہرست ہیں۔ اس کے علاوہ اقبال اور ہندوستانی فکر، اقبال اور اجتہاد، اقبال اور بیدل، اقبال اور گرامی پر مقالات شایع کرنے کا بھی پروگرام ہے۔

گذشتہ سال ڈاکٹر عالم خوندمیری انسٹی ٹیوٹ میں وزیٹنگ پروفیسر کی حیثیت سے

مقیم رہے۔ اِمسال ڈاکٹر مسعود حسین خان تشریف لائے ہیں۔

ادارے میں ۱۹۷۹ء سے ایم فل کے لیے داخلے شروع ہوئے۔ اب تک چار اسکالر ایم فل مکمل کر چکے ہیں اور اُنہوں نے اب پی ایچ ڈی کے لیے کام کا منصوبہ بنایا ہے۔ دو اسکالرز نے گذشتہ سال اور تین نے امسال ایم فل میں داخلہ لیا ہے۔

اقبال انسٹی ٹیوٹ نے اس عرصے میں دو ہزار کتابوں پر مشتمل ایک لائبریری فراہم کی ہے جس میں اقبالیات اور اسلام پر بیشتر اہم کتابیں موجود ہیں۔ پاکستان سے خاصی تعداد میں کتابیں اور رسایل بھی فراہم کیے گئے ہیں۔ ہماری کوشش یہ ہے کہ اقبال اور اسلام پر کام کرنے والوں کے لیے یہ ایک معیاری لائبریری بن سکے۔

زیرِ نظر شمارے کے چار حصے ہیں۔ پہلے حصے میں جو دس مضامین ہیں وہ "اقبال کی شاعری اور شریعت" پر سمینار میں پڑھے گئے تھے۔ اِس سلسلے کے تین مضامین چونکہ دیر میں موصول ہوئے اس لیے انہیں "انتظار پر" کے تحت حصہ چہارم میں درج کرنا پڑا۔ اِس طرح اس سمینار کے تیرہ مضامین رسالے میں آ گئے ہیں۔

ہر سال یوم اقبال (۲۱ اپریل) کے موقع پر ہم ایک خصوصی سمینار کرتے ہیں۔ ان میں عام طور پر تجزیاتی مقالات پڑھے جاتے ہیں۔ اس سلسلے کے پانچ مضامین "تجزیے" کے عنوان سے حصہ دوم میں شامل ہیں۔

حصہ سوم میں متفرق مضامین ہیں۔ ان میں ایک ایرانی عالم سید مہدی غروی کے مقالے کا ترجمہ اور ہمارے استفسار کے جواب میں خترمی سید بشیر حسین زیدی کا خط قابلِ ذکر ہیں۔ زیدی صاحب کے خط سے اقبال کے علی گڈھ کے سفر اور لندن کے قیام کے سلسلے میں کچھ مزید معلومات حاصل ہوئی ہیں۔ چاشنی کے لیے قاضی غلام محمد کی دو فارسی غزلیں شامل ہیں۔ قاضی صاحب اگرچہ ریاضی کے استاد ہیں مگر اردو اور فارسی دونوں میں شگفتہ اور لطیف انگیز شعر بھی کہتے ہیں۔

اقبالیات کا ایک شمارہ ہر سال شایع کرنے کا پروگرام ہے۔ اگلے شمارے کے لیے مضامین بھی تیار ہیں اور اس میں اقبال کے دو اہم معاصرین حسرت اور فانی سے متعلق

گوشے بھی شامل ہیں۔ ان دونوں کے متعلق اقبال انسٹی ٹیوٹ میں سمینار منعقد کیے گئے تھے۔ اس شمارے میں اُن تمام اہم کتابوں کا بھی جایزہ لیا جائے گا جو اقبال صدی تقریبات کے بعد شایع ہوئی ہیں۔

اقبال کے ذریعہ سے اپنی بنیادوں، اپنے ماحول اور عالمی فضا کا مطالعہ، اقبال انسٹی ٹیوٹ کا مقصد ہے۔ ہمیں یقین ہے کہ اقبال کے نورِ بصیرت سے اس پُرآشوب دور میں، ہمیں مسرت اور بصیرت دونوں کا سرمایہ میسّر آسکتا ہے۔

ایڈیٹر

بین الاقوامی اقبال کانگرس (1977) میں جناب عبدالستار سفیر پاکستان
پروفیسر آل احمد سرور کو صدر پاکستان کی طرف سے تمغہ دیتے ہوئے

پروفیسر اسلوب احمد انصاری
صدر شعبہ انگریزی مسلم یونیورسٹی علی گڑھ

اِقبال کا اُسلوبِ بیان

اسلوب بیان کے بارے میں یہ نظریہ کہ وہ تخلیقی فن کار کی شخصیت کا انعکاس پیش کرتا اور اسے بے نقاب کرتا ہے، ہمیں بہت دور تک نہیں لے جاتا۔ یہ اتنی بار دہرایا گیا ہے کہ اسے قبول کرنے کے لیے اسے نئے معانی سے آشنا کرنے اور اس پر ازسرِنو غور کرنے کی ضرورت ہے۔ اس مسئلہ کو دیکھنے کا ایک رخ یہ بھی ہے کہ ہم یہ کہیں کہ تجربے کے نظمِ کلی یا فکر و احساس کے مرکب کو ایسی خارجی ہیئت دینے کا نام جس پر ایک مخصوص رجحان کی مہر ثبت ہو، اسلوب بیان ہے۔ غالباً اسی لیے پال ویلری نے کہا ہے کہ اسٹائل بنیادی طور پر ایک طے شدہ نمونہ یعنی NORM سے انحراف کا دوسرا نام ہے۔ اسٹائل دراصل ایک EPISTEMIC انتخاب ہے۔ اور شعری کارنامہ ایک لسانیاتی معروض LINGUISTIC CONSTRUCT کا درجہ رکھتا ہے۔ اس میں بے ساختگی اور آمد کو بھی اتنا ہی دخل ہوتا ہے، جتنا تامل و تفکر کو۔ یعنی ایک طرح کی صنعت گری یا جانا پہچانا اہتمام و التزام جسے ہم ARTIFICE کے لفظ سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ الفاظ، اصوات، اور سروں کی باہمی ترتیب کو ایک خارجی صورت بخشنے یعنی ان کے ARTICULATION پر ہی دراصل اسٹائل کا انحصار ہے۔ بیٹسن نے اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ ادب کی دنیا میں داخل ہو کر LANGUE اسٹائل میں تبدیل ہو جاتا ہے، اور PAROLE فن پارہ یعنی ARTIFACT بن جاتا ہے اور ایک مخصوص رنگ و روپ اور انداز اختیار کر لیتا ہے۔ اسی کے ساتھ ان کا یہ بھی خیال ہے کہ اسٹائل فی الحقیقت گویائی پر باہر سے کوئی عنصر عاید کرنے کے مرادف نہیں ہے، بلکہ دراصل اندرونی رویا یعنی INNER VISION سے عبارت ہے۔ یعنی اس کا مقصد تزئین و آرائش سے بڑھ کر یہ ہے کہ تجربے کے نظمِ کلی کو ایک تنظیم یعنی ORDER اور آہنگ کے تحت لے آیا جائے، اور اس کی فن کار کی بصیرت سے تطبیق کی جا سکے۔ بہ الفاظ دیگر الفاظ اور اشیاء کے درمیان ایک رشتہ قایم کرنے کے عمل میں اسلوب بیان ایک معمول یعنی MEDIUM کا کام دیتا ہے۔ یہ رشتہ جس حد تک سخت گیر، گتھا ہوا، پیوست اور محکم ہوگا اسی حد تک اسٹائل کامیاب سمجھا جائے گا۔ اور جس حد تک یہ ڈھیلا اور غیر

مربوط یعنی SPLINTERED ہوگا۔ اسی لحاظ سے یہ نامعتبر ٹھہرے گا۔ مختلف اسالیب بیان کے درمیان فرق و امتیاز کی یہ ایک محفوظ کسوٹی ہے۔ جمالیاتی وظیفے اور اشیاء کو ایک استعاراتی نام دینے کے عمل میں ایک گہرا اندرونی اور باہمی تعلق ہوتا ہے۔ یہی نام دینے کا عمل اسٹائل کہلایا جاسکتا ہے۔ فنی کارنامہ ایک INTENTIONAL OBJECT ہوتا ہے۔ یعنی اس کی تفہیم کے شعور و احساس کو بہ حیثیت کلی بروئے کار لانا پڑتا ہے۔ اور قاری کے شعور و احساس اور فن کار کے اسلوب بیان کے مابین عمل اور ردِ عمل کی صورت پیش آتی ہے۔ جمالیاتی تحسین اسی وقت ممکن ہے جب ہم اسٹائل کے وسیلے سے اندرونی رویا تک پہنچنے کا جتن کر سکیں۔

اقبال کے ہاں کوئی ایک واحد اسلوب بیان نہیں ہے بلکہ واقعہ یہ ہے کہ ان کے ہاں شعری اسالیب کا ایک نگارخانہ نظر آتا ہے۔ ایسا غالباً اس لیے ہے کہ ہر تجرباتی نظم ایک مخصوص کردار رکھتا ہے اور اسی کے لئے ایک منفرد انداز بیان کے وضع کرنے اور تراشنے پر شاعر کو اکساتا اور آمادہ کرتا ہے۔ ان اسالیب بیان میں تنوع اور ان کی گوناگونی پورے کلام کے سیاق و سباق میں فکری، جذباتی اور تجرباتی تنظیم کے وحدت کی مناسبت سے نمایاں ہوتی رہتی ہے۔ اقبال کے ہاں ایک معروف اندازِ بیان کو ہم خطیبانہ یا RHETORICAL کہہ سکتے ہیں اس طرح کا انداز بیشتر صورتوں میں کوئی نہ کوئی PUBLIC REFERENCE رکھتا ہے۔ یعنی یہاں ابلاغ کا مورد چند گنے چنے محدود مخصوص حلقے کے افراد نہیں ہوتے، بلکہ اس شاعری کا مرجع ایک بڑی اکائی ہوتی ہے۔ یہاں شاعر کو اپنے سامعین سے ایک براہ راست تعلق یعنی RAPPORT قائم کرنا پڑتا ہے۔ یہاں آواز کا حجم ایک قابلِ لحاظ عنصر ہوتا ہے۔ یہ شاعری اس قسم کی شاعری سے بیّن طور پر اور قابلِ فہم وجہ سے مختلف ہوتی ہے جسے آپ دروں بینی کی شاعری یعنی ـــ POETRY OF INTROSPECTION کے نام سے پکار سکتے ہیں۔ جس کی ایک واضح مثال ہمیں ۱۹۳۰ کے انگلستان کے شاعروں میں اسٹیفن اسپنڈر کے ہاں ملتی ہے۔ خطیبانہ شاعری میں آواز سکڑنے اور سمٹنے کے بجائے پھیلنے کی طرف میلان رکھتی ہے۔ اور شاید اس میں جذبات کا وفور اور ان کی تندی ان کی اندرونی قوت کی بہ نسبت زیادہ قابلِ لحاظ ہوتی ہے۔ اقبال نے اپنی اردو شاعری کے ابتدائی دور میں بعض ایسی نظمیں لکھیں جو موضوعاتی اعتبار سے ایک PUBLIC THEME سے متعلق تھیں۔ ان کا مقصد زیادہ تشہیر و اشاعت اور ان کا واسطہ کسی نہ کسی اندرونی یا بیرونی حادثے، ہنگامے یا ہلچل سے ہوتا تھا۔ قومی یا بین الاقوامی زندگی کے سمندر کی کوئی نہ کوئی موج تلاطم خیز ان کے جذبات میں محشر بپا کرتی اور انہیں شعر کہنے پر مجبور کر دیتی تھی۔ "شکوہ" "جواب شکوہ" "خضر راہ" اور "طلوع اسلام" سب اسی قبیل کی نظمیں ہیں۔ ان میں "جواب شکوہ" نسبتاً کمزور، مایوس کن اور شعری لحاظ سے غیر اطمینان بخش

ہے اور باقی تین نظموں کا سا اندرونی دروبست اور استحکام نہیں رکھتی۔ "خضرِ راہ" اور "طلوعِ اسلام" کے بعض حصے اپنی اپنی انفرادیت اور اپنا اپنا معیار اور سطح رکھتے ہیں۔ گو یہ سطح بعض مقامات پر ناہموار یعنی UNEVEN نظر آتی ہے۔ "بانگِ درا" کی ایک نظم "گورستانِ شاہی" اس سلسلے میں خصوصیت سے قابلِ ذکر ہے۔ یہاں موضوع باہر کی دنیا سے تعلق رکھتا ہے۔ لیکن جوش کی شاعری کی طرح اس میں سطحی اور اوپری گھن گرج، چیخ پکار اور رقت آمیزی نہیں ہے بلکہ جذبات تہذیب یافتہ اور صیقل شدہ ہیں۔ ان میں ٹھہراؤ اور توازن نمایاں ہے۔ اور خطابت آزاد اور بے لگام نہ ہونے کی وجہ سے اور آواز پر قابو ہونے کی وجہ سے ایک امتیاز اور قوت کی حامل نظر آتی ہے۔ یہ دو بند دیکھئے:۔

سوتے ہیں خاموش آبادی کے ہنگاموں سے دور
مضطرب رکھتی تھی جن کو آرزوئے ناصبور

قبر کی ظلمت میں ہے ان آفتابوں کی چمک
جن کے دروازوں پر رہتا تھا جبیں گستر فلک

کیا یہی ہے ان شہنشاہوں کی عظمت کا مآل
جن کی تدبیر جہانبانی سے ڈرتا تھا زوال

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

بادشاہوں کی بھی کشتِ عمر کا حاصل ہے گور
جادۂ عظمت کی گویا آخری منزل ہے گور

شورشِ بزمِ طرب کیا عود کی تقریر کیا
دردمندانِ جہاں کا نالۂ شب گیر کیا

عرصۂ پیکار میں ہنگامۂ شمشیر کیا
خون کو گرمانے والا نعرۂ تکبیر کیا

اب کوئی آواز سوتوں کو جگا سکتی نہیں
سینۂ ویراں میں جانِ رفتہ آ سکتی نہیں

ان دونوں بندوں میں موضوع غیر ذات سے متعلق ہے۔ ان میں ایک عنصر NOSTALGIA کا بھی ہے۔ موت کے روبرو انسان کی بے بسی اور بے چارگی، اور زندگی کی بے ثباتی اور استقرار کی نفی کا تاثر بھی بہت گہرا ہے۔ اور مسلمانوں کی تاریخ رفتہ کو بھی آواز دی گئی ہے۔ اس نظم کی فضاء تقریباً ایسی ہی جاں گسل، دل سوز، اور قنوطیت سے لبریز ہے، جیسی کہ انگریزی شاعر ٹامس گرے کی معروف نظم کی فضاء جو دیہات میں گورستان سے متعلق ہے۔ لیکن یہاں جذبہ رقیق، ہلکا اور اتھلا نہیں ہے۔ بلکہ اس میں ایک نوع کی صلابت اور دبازت ہے۔ لہجے میں غیر ضروری اور ناگوار قسم

کی بلند آہنگی نہیں ہے، بلکہ ایسا لگتا ہے، جیسے آواز کے حجم کو ہموار کرنے اور لہجے میں استواری پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ "شکوہ" گو بہت اچھی نظم نہیں، لیکن "جوابِ شکوہ" سے بہر صورت بہتر ہے۔ لیکن اقبال کے ہاں خطیبانہ اندازِ بیان کی بہت موثر مثال ہمیں "طلوعِ اسلام" میں ملتی ہے۔ یہاں لہجے میں جو رنگ، شکوہ اور ربودگی ہے، جو ترکانِ احرار کے فقید المثال جذبۂ سرفروشی اور احیائے اسلام کی بشارتِ ربانی سے پیدا ہوتی ہے۔ نصرتِ دکامرانی کے مژدۂ جانفزا نے جذبات کے بند کھول دیئے ہیں، لیکن لہجے کو متوازن کرنے والی قوت دراصل ان اقدار کی مرہونِ منت ہے، جو خلافت کی بازیافت کے پسِ پشت موجود تھیں اور جن میں اسلامی تعلیمات کی کشید نظر آتی ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار جن میں ایک طرح کی والہانہ سپردگی یعنی ABANDON اور سرجوش کا اظہار ملتا ہے، قابلِ غور ہیں:۔

دلیلِ صبح روشن ہے ستاروں کی تنک تابی
افق سے آفتاب ابھرا گیا دورِ گراں خوابی

عروقِ مردۂ مشرق میں خونِ زندگی دوڑا
سمجھ سکتے نہیں اس راز کو سینا و فارابی

مسلماں کو مسلماں کر دیا طوفانِ مغرب نے
تلاطم ہائے دریا ہی سے ہے گوہر کی سیرابی

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

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

گماں آبادِ ہستی میں یقیں مردِ مسلماں کا
بیاباں کی شبِ تاریک میں قندیلِ رہبانی

مٹایا قیصر و کسریٰ کے استبداد کو جس نے
وہ کیا تھا؟ زورِ حیدرؓ، فقرِ بوذرؓ، صدقِ سلمانیؓ

ہوئے احرارِ ملت جادہ پیما کس تجمل سے
تماشائی شگافِ در سے ہیں صدیوں کے زندانی

غبارِ رہگذر ہیں کیمیا پر ناز تھا جن کو
جبینیں خاک پر رکھتے تھے جو اکسیر گھر نکلے

حرم رسوا ہوا پیرِ حرم کی کم نگاہی سے
جوانانِ تتاری کس قدر صاحب نظر نکلے

زمیں سے نوریانِ آسماں پرواز کہتے تھے
یہ خاکی زندہ تر، پائندہ تر، تابندہ تر نکلے

خودی میں ڈوب، جا غافل یہ سیرِ زندگانی ہے
نکل کر حلقۂ شام و سحر سے جاوداں ہو جا

مصافِ زندگی میں سیرتِ فولاد پیدا کر — شبستانِ محبت میں حریر و پرنیاں ہو جا
گذر جا بن کے سیلِ تند رو کوہ و بیاباں سے — گلستاں راہ میں آئے تو جوئے نغمہ خواں ہو جا

اور ایک آخری شعر اس طرح ہے ؎

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

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

بیا ساقی نوائے مرغِ زار از شاخسار آمد — بہار آمد نگار آمد نگار آمد قرار آمد
کشید ابرِ بہاری خیمہ اندر وادی و صحرا — صدائے آبشاراں از فرازِ کوہسار آمد
بر شتاقاں حدیثِ خواجۂ بدر و حنین آور — تصرف ہائے پنہانش بچشم آشکار آمد!
دگر شاخِ خلیل از خونِ ما نمناک مے گردد — ببازارِ محبت نقدِ ما کامل عیار آمد
سرِ خاکِ شہیدے برگہائے لالہ مے پاشم — کہ خونش با نہالِ ملتِ ما سازگار آمد

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

اگر کسی کی سمجھ میں یہ نہ آئے کہ طلوعِ اسلام میں خطیبانہ شاعری کے بین عیوب اور خامیوں سے کیونکر منزہ ہے تو اسے یہ جاننا چاہیے کہ خطیبانہ یعنی RHETORICAL شاعری ایک طرح کے INFLATED اسٹائل پر تکیہ کرتی ہے یعنی اس میں بالعموم وفورِ جہات، تزئین آراستگی اور غلو پایا جاتا ہے۔ اس کے برعکس بیٹسن کی تراشیدہ اصطلاح ANTI RHETORIC پر مبنی اسٹائل ایک طرح کے DEFLATION کو کام میں لاتا ہے۔ اور اس میں جو نفظی صنعتیں

استعمال کی جاتی ہیں، ان کا پیرایۂ بیان طنزیہ یعنی IRONIC ہوتا ہے: طلوعِ اسلام جس موقع کے لیے اور جس جذبے کے ماتحت لکھی گئی تھی، اور جس کی طرف اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے، وہ ہرگز اس کا مقتضی نہیں تھا کہ اس میں طنز کے عنصر کو کام میں لایا جائے۔

اقبال کے ہاں ٹھہرے ہوئے اور سنبھلے ہوئے بلکہ کڑھے ہوئے خطیبانہ لہجہ کی ایک نمایاں مثال "بالِ جبریل" میں مندرج ایک غزل میں ملتی ہے جس کے چند اشعار درجِ ذیل ہیں:

یوں ہاتھ نہیں آتا وہ گوہر یکدانہ — یک رنگی و آزادی اے ہمتِ مردانہ
یا سنجر و طغرل کا آئینِ جہانگیری — یا مردِ قلندر کے اندازِ ملوکانہ
یا حیرتِ فارابی یا تابِ تبِ رومی — یا فکرِ حکیمانہ، یا جذبِ کلیمانہ
یا عقل کی روباہی، یا عشق یدُ اللّٰہی — یا حیلۂ فرنگی یا حملۂ ترکانہ
یا شرعِ مسلمانی یا دیر کی دربانی — یا نعرۂ مستانہ کعبہ ہو کہ بُت خانہ
میری میں فقیری میں شاہی میں غلامی میں — کچھ کام نہیں بنتا بے جرأتِ رندانہ

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

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

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

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

کبھی اے حقیقتِ منتظر نظر آ لباسِ مجاز میں

کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبینِ نیاز میں

غنائیت پر پوری قدرت اور الفاظ کو قابو میں رکھنے کی ایک بہت ممتاز مثال ہے۔ غنائی نظموں میں الفاظ اور تراکیب کی پیہم تکرار سے ایک طرح کی صوتی جھنکار کو جنم دیا گیا ہے۔ اور آواز اور جذبہ دونوں باہم گھل آمیز ہو کر ایک طلسماتی فضا کی تعمیر میں ممد بنتے ہیں۔ "پیامِ مشرق" میں ایک مشہور نظم "نوائے وقت" کی صورت گری اس طرح ملنے لائی گئی ہے:

خورشید بہ دامانم انجم بہ گریبانم — در من نگری ہیچم، در خود نگری جانم

در شہر و بیابانم، در کاخ و شبستانم — من دردم و درمانم، من عیش فراوانم

من تیغِ جہاں سوزم، من چشمۂ حیوانم

آسودہ و سیارم این طرفہ تماشا بیں — در بادۂ امروزم، کیفیتِ فردا بیں

پنہاں بہ ضمیرِ من صد عالمِ رعنا بیں — صد کوکبِ غلطاں بیں صد گنبدِ خضرا بیں

من کسوتِ انسانم، پیراہنِ یزدانم

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

خیز کہ در باغ و راغ قافلۂ گل رسید

باد بہاراں وزید

مرغِ نوا آفرید

لالہ گریباں درید

حسنِ گُل تازہ چید

عشق غمِ نو خرید

خیز کہ در باغ و راغ قافلۂ گل رسید

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

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

از خود نہ رمیدم

ز آفاق بریدم

بر لالہ چکیدم

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

دریائے پرخروش از بند و شکن گذشت　　　از تنگنائے وادی و کوہ و دمن گذشت

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

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

زی بحرِ بیکرانہ چہ مستانہ می رود

در خود یگانہ از ہمہ بیگانہ می رود

نظم "کشمیر" میں الفاظ کی تکرار سے سحر انگیز موسیقی بھی پیدا کی گئی ہے اور نباتات کی دنیا میں تخلیقی تحرک کے جاری ہونے سے وفور اور بو قلمونی کی کیفیت کو اس طرح اجاگر کیا گیا۔

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

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

خاموش ہے چاندنی قمر کی ‏ ‏ شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی
وادی کے نوا فروش خاموش ‏ ‏ کہسار کے سبز پوش خاموش
کچھ ایسا سکوت کا فسوں ہے ‏ ‏ 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

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

MACH HAVE I TRAVELL'D IN THE REALMS OF GOLD,
AND MANY GOODLY STATES AND KINGDOMS SEEN;
ROUND MANY WESTERN ISLANDS HAVE I BEEN
WHICH BARDS IN FEALTY TO APOLLO HOLD.
OF ONE WIDE EXPANSE HAD I BEEN TOLD
THAT DEEP-BROW'D HOMER RULED AS HIS DEMENSE

YET DID I NEVER BREATH ITS PURE SERENE
TILL I HEARD CHAPMAN SPEAK OUT LOUD AND BOLD.
THEN FELT I LIKE SOME WATCHER OF THE SKIES
WHEN A NEW PLANET SWIMS INTO HIS KEN;
OR LIKE STOUT CORTEZ WHEN WITH EAGLE EYES
HE STAR'D AT THE PACIFIC — AND ALL HIS MEN
LOOK'D AT EACH OTHER WITH A WILD SURMISE
SILENT, UPON A PEAK IN A DARIEN.

اس نظم کی آخری سطر میں لفظ SILENT ایک کلیدی لفظ ہے' اس لحاظ سے کہ یہ نظم کے بنیادی خیال کی غمازی کرتا ہے' اور اس کے دوسرے محرک یعنی دریافت کے احساس SENSE OF DISCOVERY کے ساتھ پوری مطابقت رکھتا ہے۔ اصوات کا تانا بانا PATTERN بھی اس میں یکساں ہیئت کا حامل ہے' اور خاموشی کے محرک کے ساتھ میل کھاتا ہے۔ اقبال کی نظم میں خاموشی پوری فضا پر چھائی ہوتی ہے۔ یہاں یہ تاثر اندرونی تہوں میں موجود ہے یہاں PURE' SERENE' WATCHER OF THE SKIES' SWIMS' اور WILD SURMISE ان سب میں خاموشی اور اس کے ساتھ ہی استعجاب کا عنصر ہے۔ یہ عقابی آنکھوں یعنی EAGLE EYES اور فعل STARE میں سے بھی ابھرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ استعجاب دریافت کی مہم شروع کرنے اور انسان کے علمی کمالات کی بے پایاں وسعتوں کے ایقان سے پیدا ہوا ہے۔ اور CHAPMAN'S HOMER کی دریافت نے شاعر کو مزید حیرت اور اچنبھے میں ڈال دیا ہے۔ تحیر کی زیادتی اور غلبے نے خاموشی کی کیفیت کو جنم دیا ہے ؎ ناطقہ سر بگریباں ہے اسے کیا کہئے۔ اقبال کے ہاں کائنات فطرت کے سینے سے پھوٹنی والی خاموشی نے جسم اور حواس دونوں کا احاطہ کر رکھا ہے۔ کیٹس کے ہاں ہر شے INTERNALIZED ہے یہاں تک کہ سرور اور بہجت کا احساس بھی خاموشی سے شرابور ہے۔

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

اتر کر جہانِ مکافات میں رہی زندگی موت کی گھات میں
مذاقِ دوئی سے بنی زوج زوج اٹھی دشت و کہسار سے فوج فوج

گل اس شاخ سے ٹوٹتے بھی رہے	اسی شاخ سے پھوٹتے بھی رہے
سمجھتے ہیں ناداں اسے بے ثبات	ابھرتا ہے مٹ مٹ کے نقشِ حیات
بڑی تیز جولاں بڑی زود رس	ازل سے ابد تک رمِ یک نفس

یہاں یک وقت زندگی کے تسلسل یا دوران یعنی CONTINUUM کو بھی مرکزِ نگاہ بنایا گیا ہے اور تجدید خودی کی قوت اس میں پوشیدہ ہے اسے بھی۔ اور اس حقیقت کو نمایاں کرنے کے لیے الفاظ کے در و بست اور ان کی حرکی قوت سے کام لیا گیا ہے۔ زبورِ عجم میں سے یہ چار ترانے بھی اسی ضمن میں قابلِ غور ہیں:

یا مسلماں را مدہ فرماں کہ جاں برکف بنہ	یا دریں فرسودہ پیکر تازہ جانے آفریں
یاں چناں کن یا چنیں!
یا بکش در سینۂ من آرزوئے انقلاب	یا دگرگوں کن نہادِ ایں زمان و ایں زمیں
یاں چناں کن یا چنیں!

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

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

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

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

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

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

اور نظم "ایک شام" میں یہ شعر:

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

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

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

اور اسی نظم کے آخری اشعار یہ ہیں:

لذت گیر وجود ہر شے   سرمستِ مئے نمود ہر شے
کوئی نہیں غمگسار انساں

کیا تلخ ہے روزگارِ انساں

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

شدم بحضرتِ یزداں گزشتم از مہ و مہر
کہ در جہانِ تو یک ذرہ آشنایم نیست
جہاں تہی ز دل و مشتِ خاکِ من ہمہ دل
چمن خوش است ولے درخورِ نوایم نیست

تبسمے بہ لب او رسید و ہیچ نہ گفت!

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

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

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

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

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

دہشت یعنی DREAD اور فنا یعنی NOTHINGNESS کے محرکات (اور یہ دونوں لفظ یہاں وجودی فلسفے کے سیاق و سباق میں استعمال کیے گئے ہیں) اس نظم کے تار و پود میں پوری طرح سمائے ہوئے ہیں۔ وقت میں محصور انسان کا ابدیت سے قطعِ تعلق اور اسی لیے بے خانماں ہونے کا یعنی HOMELESSNESS کا احساس اور خالقِ کائنات سے اپنے جذبوں کے لیے جواب نہ پانے کی مایوسی اور دل گرفتگی بھی اس نظم میں بنیادی عناصر کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اور اسی کے ساتھ غیر ممیز وجود UNDIFFERENTIATED BEING کے بالمقابل اپنے شدید جذبۂ پیدائی PASSION FOR MAINFESTATION کی تھرتھراہٹ بھی برابر محسوس ہوتی ہے۔ انھی تاثرات کی ایک جھلک "بالِ جبریل" کی ایک دوسری نظم "جدائی" میں نظر آتی ہے۔ تفکر، تحیر، استعجاب اور موجود سے دست و گریباں ہونے کے آثار "لالۂ صحرا" میں مکمل اور بھرپور طور پر اور "تنہائی" اور "جدائی" میں نسبتاً محدود پیمانے پر ملتے ہیں۔ اسی طرح "بالِ جبریل" میں ایک اور چونکا دینے والی غزل جو ایک واضح وجودی کردار رکھتی ہے اقبال کے ہاں جدید فکر کی اور متفکرانہ اندازِ بیان کی ایک بہت ہی کامیاب اور نادر مثال پیش کرتی ہے اور ذہن کو نامعلوم دنیاؤں میں لے جاتی ہے۔ چند اشعار دیکھیے۔

ہر چیز ہے محوِ خودنمائی
ہر ذرہ شہیدِ کبریائی

بے ذوقِ نمود زندگی موت
تعمیرِ خودی میں ہے خدائی

تارے آوارہ و کم آمیز
تقدیرِ وجود ہے خدائی

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

تری قندیل ہے ترا دل
تو آپ ہے اپنی روشنائی

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

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

لذت گیرِ وجود ہر شے
سرمستِ مئے نمود ہر شے

اور چوتھے شعر۔

یہ پچھلے پہر کا زرد رو چاند   بے رازو نیاز آشنائی

میں چاند کا پیکر انگریزی رومانی شاعر ورڈز ورتھ کی معروف نظم STRANGE FITS OF PASSION HAVE I KNOWN میں غروب ہوتے ہوئے چاند THE DISCENDING MOON کی طرف ذہن کو معاً منتقل کر دیتا ہے۔ اقبال اور ورڈز ورتھ دونوں کے ہاں تنہائی اور دل شکستگی کا احساس اشعار کے متن پر جلی حروف میں لکھا ہوا ہے اور اپنے آپ میں سمٹ کر رہ جانے کے آثار پائے جاتے ہیں۔ ورڈز ورتھ کی نظم کے ان اشعار پر نظر ڈالئے:

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

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

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

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

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

نہ مجھ سے پوچھ کہ عمر گریز پا کیا ہے   کسے خبر کہ یہ نیرنگ سیمیا کیا ہے
ہوا جو خاک سے پیدا وہ خاک میں مستور   مگر یہ غیبت صغریٰ ہے یا فنا کیا ہے!

دل و نظر بھی اسی آب و گل کے ہیں اعجاز — نہیں تو حضرتِ انساں کی انتہا کیا ہے
جہاں کی روحِ رواں لا الٰہ الا اللہ — مسیح و میخ و چلیپا یہ ماجرا کیا ہے؟

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

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

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

اے رہینِ خانہ تو نے وہ سماں دیکھا نہیں — گونجتی ہے جب فضائے دشت میں بانگِ رحیل
ریت کے ٹیلے پہ وہ آہو کا بے پروا خرام — وہ حضر بے برگ و ساماں وہ سفر بے سنگ و میل
وہ نمودِ اخترِ سیماب پا ہنگامِ صبح — یا نمایاں بامِ گردوں سے جبینِ جبرئیل
تازہ ویرانے کی سودائے محبت کو تلاش — اور آبادی میں تو زنجیریِ کشت و نخیل

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

سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب — کوہِ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں
گرد سے پاک ہے ہوا برگِ نخیل دھل گئے — ریگِ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں

آگ بجھی ہوئی اِدھر، ٹوٹی ہوئی طناب اُدھر — کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں

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

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

"بالِ جبریل" ہی میں ایک اور نظم "عبدالرحمان اوّل کا بویا ہوا کھجور کا پہلا درخت" بھی جہاں لغوی اور استعاراتی مفاہیم باہم گھل آمیز کر دیے گئے ہیں، سر تا سر اسی فضا میں ڈوبی ہوئی ہے:

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

غربت کی ہوا میں بارور ہو
ساقی تیرا نمِ سحر ہو

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

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

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

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

حور و فرشتہ ہیں اسیر میرے تخیلات میں / میری نگاہ سے خلل تیری تجلیات میں
گرچہ ہے میری جستجو دیر و حرم کی نقش بند / میری فغاں سے رستخیز کعبہ و سومنات میں
گاہ میری نگاہِ تیز چیر گئی دلِ وجود / گاہ الجھ کے رہ گئی اپنے توہمات میں

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

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

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

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

اور اب "مسجد قرطبہ" کا افتتاحی بند ملاحظہ کیجئے:

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

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

ہے بلکہ ایسا لگتا ہے کہ اس آواز نے ہمارے ارد گرد پھیلی ہوئی پوری کائنات کو اپنی گرفت میں لے لیا ہے۔ یہاں صرف صوتی ہم آہنگی اور نغمگی پر کشش نہیں جیسا کہ غنائی نظموں میں دیکھا جا چکا ہے، بلکہ نطق کا وہ وزن و وقار جو وسعت اور گونج میں ارتعاش پیدا کرتا ہے۔ قیاس چاہتا ہے کہ جلال کے اس عنصر کا ایک واضح سرچشمہ خود قرآن کریم کا انداز بیان بھی ہو سکتا ہے جس سے اقبال اپنے وسیع اور عمیق مطالعے اور اپنے بے پناہ جذبۂ شوق کی وجہ سے اپنے تحت الشعور کی گہرائیوں میں ضرور متاثر ہوتے ہوں گے۔ انگریزی شاعر ولیم بلیک کی اصطلاح میں اس طرح کی نظمیں اور فقرے، جو بہا کے ذیل میں آتی ہیں، انھیں اس نے PROPHECIES کے نام سے منسوب کیا ہے اور یہ لفظ ظاہر ہے، اصطلاحی مذہبی مفہوم میں استعمال نہیں کیا گیا ہے، بلکہ پر تجلی اسلوب بیان جس تجرباتی نظم نگاری کا ایک لسانیاتی اظہار ہے، اس کے لئے یہ ایک متبادل لفظ ہے۔ اور ایسا لگتا ہے کہ جب اقبال نے کہا تھا کہ 'نغمہ ہندی ہے تو کیا لے تو حجازی ہے مری' تو ان کا اشارہ بیان کی اسی SUBLIMITY کی طرف تھا، نہ ایک مخصوص خطۂ ارضی کی طرف۔

ضربِ کلیم کا اسلوب

میں نے ضربِ کلیم کے اسلوب پر اظہارِ خیال اس لیے ضروری سمجھا کہ بعض حضرات کے نزدیک اس کتاب میں واعظ شاعر پر غالب نظر آتا ہے۔ مولانا عبدالسلام ندوی اقبالِ کامل میں شکایت کرتے ہیں کہ اس کتاب میں شاعرانہ رنگینی اور دل آویزی کم ہے۔ غالباً راس مسعود مرحوم نے بھی اپنے ایک خط میں ایسے ہی خیالات کا اظہار کیا تھا جس کے جواب میں اقبال نے انہیں لکھا تھا: "باقی رہی کتاب سو یہ ایک POLEMICAL چیز ہے۔ اس کا مقصود یہ ہے کہ بعض خاص خاص مضامین پر میں اپنے خیالات کا اظہار کروں۔ جیسا کہ اس کے نام سے ظاہر ہے یہ ایک اعلانِ جنگ ہے زمانۂ حاضر کے نام اور ناظرین سے میں نے خود کہا ہے ؎

میدانِ جنگ میں نہ طلب کر نوائے چنگ

نوائے چنگ یہاں موزوں نہیں ہے۔ اس کتاب کا REALISTIC ہونا ضروری ہے اور نوائے چنگ کی تلافی EPIGRAMMATIC STYLE سے کی گئی ہے۔" اس سے پہلے ایک خط میں سید سلیمان ندوی نے خضرِ راہ میں جوشِ بیان کی کمی کی طرف اشارہ کیا تھا اور اقبال نے انہیں لکھا تھا: "جوشِ بیان کے متعلق جو کچھ آپ نے لکھا ہے صحیح ہے مگر یہ نقص اس نظم کے لیے ضروری تھا (کم از کم میرے خیال میں)۔ جنابِ خضر کی پختہ کاری، اُن کا تجربہ اور واقفیت حوادثِ عالم پر اُن کی نظر، ان سب باتوں کے علاوہ اُن کا اندازِ طبیعت جو سورۂ کہف سے معلوم ہوتا ہے اس بات کا مقتضی تھا کہ جوش اور تخیل کو اُن کے ارشادات میں دخل نہ ہو۔ اس نظم کے بعض بند میں نے خود نکال دیے اور محض اس وجہ سے کہ ان کا جوشِ بیان بہت بڑھا ہوا تھا اور جنابِ خضر کے اندازِ طبیعت سے مطابقت نہیں رکھتا تھا۔ یہ بند اب کسی اور نظم کا حصہ بن جائیں گے۔"

ان اقتباسات سے ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال ایک باشعور فن کار تھے۔ اعلیٰ درجے کی تخلیقی صلاحیت کے ساتھ انہیں ایک گہرا تنقیدی جوہر بھی عطا ہوا تھا۔ اُن کا ایک عام اسلوب ہے، جس کی خصوصیات میں ضرب کے سوز و ساز

انجم کا ... مطالب یعنی اس میں گہری بلند آہنگی جلالی مردانگی کے ساتھ روشنی حسب ضرورت لہجہ کا نغمہ، بانسری جوش، ترنم اور مستی بھی ہے۔ ایک نقاد کے الفاظ میں شاعر کو سننا کافی نہیں اس کی گونج بھی سنائی دینا ضروری ہے (HE MUST NOT BE ONLY HEARD, BUT ONE R......UNDER TONES). اقبال کے یہاں UNDER TONES بھی ہیں اور OVER TONES بھی ان کے یہاں فکر اور اس فکر میں ایک نور نے شاعری کو گہرائی معنی وزن و وقار اور لہجہ طرح کا ٹھوس پن یا صلابت عطا کی ہے۔ یہاں چاندنی کی کرنوں کا لطیف دھندلکا نہیں سورج کی شعاعوں کی روشنی اور گرمی ہے۔ اور چونکہ ہر خیال محسوس خیال ہے اور ہر بیان گہرے تجربے کی کہانی ہے اس لیے اس میں الفاظ ترتیب بہترین الفاظ کی بہترین ترتیب بن گئی ہے بیان حسن بیان ہو گیا ہے لفظ نہ صرف گنجینۂ معانی ہے بلکہ اس میں جو لے ہے اس میں شمشیر کی سی تیزی بھی ہے۔ شاعر کے اضطراب اور اس کے ذہن کے تضاد نے ایک مرتکز حیثیت ترشا اظہار پیدا کیا ہے جو ہمیں اپنی عام زندگی روزمرہ کے ردیوں بند ھے ٹکے افکار اقدار مانوس جلووں اور گرد و پیش کی فضا سے اٹھا کر اپنے فکر کے نگار خانوں میں لے جاتا ہے جہاں ہم کبھی ٹوٹتے ہوئے تارے کو پھر کامل بنتے دیکھتے ہیں۔ کبھی زمین کے ہنگاموں کو سہل کرنے کی جستجو کا سراغ پاتے ہیں کبھی حسن اندیشہ ہائے افلاکی سے دوچار ہوتے ہیں۔ کبھی تقدیر امم ایک فلم کی طرح نگاہوں کے سامنے آتی ہے کبھی آدم کو آداب خداوندی برتتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ کبھی ہمیں اپنا کھویا ہوا حافظہ واپس ملتا ہے اور اپنی شناخت کی اہلیت کبھی اس عالم نو کی سحر بے حجاب نظر آتی ہے جو ابھی پردۂ تقدیر میں ہے کبھی موج کی سربلندی اور کبھی دریا کی پہنائی۔ اقبال کی فکر کا یہ نگار خانہ چونکہ فکر روشن، یقین محکم اور خون جگر سے تعمیر ہوا ہے۔ اور اس میں علوم شرق و غرب انسانیت کے کتنے ہی کارواں ذہن انسانی کے کتنے ہی اسرار و رموز اور گداز قلب اور جذب و مستی کے کتنے ہی لطیف ارتعاشات اور احساسات صرف ہوئے ہیں۔ اس لیے اس کی کشش تابندگی تاثیر اور کیفیت ہماری ہم نفس ہو جاتی ہے۔ اور پھر یہ ہوتا ہے کہ ہم کمبل کو چھوڑنا چاہتے ہیں، لیکن کمبل ہمیں نہیں چھوڑتا۔

اقبال دراصل کوہ ہمالہ کی طرح ہیں۔ ہمالہ کا تاج صرف ایورسٹ نہیں ہے۔ بلکہ اس میں کن چن جنگا، کے ٹو، ننگا پربت، نندا دیوی جیسی بہت سی چوٹیاں ہیں اور ہر چوٹی کا الگ حسن اور الگ عظمت ہے۔ جو لوگ سید احمد ہنا کی طرح اقبال کی بانگ درا کی شاعری کو اس لیے سراہتے ہیں کہ اس میں اقبال کی قومی شاعری ملتی ہے۔ یا جو لوگ اردو شاعری کے لحاظ سے بال جبریل کو ہی سب کچھ سمجھتے ہیں۔ یا وہ لوگ جو جاوید نامہ کی وسیع بساط کی وجہ سے اسے ان کی فارسی شاعری کا نقطۂ عروج جانتے ہیں اور زبور عجم کی غنائیت اور پیام مشرق میں شعر و حکمت کے لطیف امتزاج کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ وہ

دراصل پہاڑ کی ایک چوٹی کو دیکھتے ہیں، سارا کوہستانِ ہمالہ اُن کی نظر میں نہیں ہے

اقبال کی شاعری میں پہلے حکمت کی جھلکیاں ملتی ہیں، پھر شعر حکمت بن جاتا ہے اور پھر حکمت شعر۔ اب جو لوگ آپ شاعری کا دلدادہ ہے وہ ایک دور کی شاعری کو ترجیح دے گا، جو شعریت میں حکمت کو، وہ دوسرے دور کی شاعری کو اور جو حکمت میں شعریت کو، وہ تیسرے دور کی شاعری کو۔ دراصل اقبال نے خود بھی اپنے پڑھنے والوں کو گمراہ [illegible] سے مختلف ہونے کا جذبہ قدرتی تھا، مگر انہوں نے [illegible] میں [illegible] ہونے کے الزام سے بریت کا اظہار کیا ہے، مگر ہمارے لیے یہ بات زیادہ اہم ہے کہ وہ ساری عمر شاعری کرتے رہے اور اُن کی شخصیت کا شعلہ اُن کی نکھرا [illegible] اُن کے درد و داغ کی داستان، اُن کے تخیل کی رفعت، رنگینی اور رنگا رنگی، اُن کے مشاہدے کا [illegible] اُن کے ذوق و شوق کی ترنگ، اُن کی شاعری کو جلال و جمال کی ایک ایسی جنت بنا دیتی ہے، جس کی بہاروں کو زوال نہیں اور جس کے حسن کی عظمت پڑھنے والوں کو بھی کم سے کم احساس کے لحاظ سے رفعت اور بلندی، طہارت اور پاکیزگی، تازہ کاری اور لالہ کاری سکھا دیتی ہے۔

چنانچہ اس سلسلۂ کوہ کے جسے اقبال کہتے ہیں کئی جلوے ہیں جو جنتِ نظر ہیں۔ اقبال کی زبان پر ابتداء میں کچھ اعتراضات کیے گئے تھے۔ اُردو یا فارسی اُن کی مادری زبان نہیں تھی۔ مادری زبان پنجابی تھی۔ یہ دونوں اکتسابی زبانیں تھیں۔ انہیں اگرچہ اہلِ زبان کے محاورے پر عبور نہ تھا، مگر ان زبانوں کے سارے سرمائے پر اُن کی گہری نظر تھی اور اہلِ زبان کے محاورے کا بھی مطالعہ کیا تھا۔ فارسی زبان پر قدرت کے سلسلے میں انہوں نے اسد ملتانی سے کہا تھا "لوگوں کو تعجب ہوتا ہے کہ اقبال کو فارسی کیونکر آگئی جب کہ اُس نے اسکول یا کالج میں یہ زبان نہیں پڑھی، انہیں یہ معلوم نہیں کہ میں نے فارسی زبان کی تحصیل کے لیے اسکول ہی کے زمانے میں کس قدر محنت اٹھائی اور کتنے اساتذہ سے استفادہ کیا" (اقبال نامہ۔ حصہ اول ۳۴۲-۳۴۳)۔ اقبال کے اُردو اور فارسی کلام کا سرسری مطالعہ بھی یہ واضح کرتا ہے کہ اُن کو اساتذہ کے کلام سے کتنی گہری واقفیت تھی۔ بعض نسبتاً غیر معروف شعرا کے بھی حوالے، اُن کے اشعار میں تعرف یا اُن کے چراغ سے چراغ جلانے کی سعی، خطوط میں شعرا کے دواوین کی فرمائش، ناصر علی سرہندی اور بیدلؔ کے متعلق اظہارِ خیال کے علاوہ سید سلیمان ندوی سے خط و کتابت میں زبان کے نکات پر بحث یہ بھی ثابت کر دیتی ہے کہ ہمارے سارے کلاسیکی سرمائے پر اُن کی نظر بڑی گہری تھی۔ دراصل اہلِ زبان کے حلقے میں (جیسے دہلی اور لکھنؤ کا حلقہ کہا جا سکتا ہے) زبان کا ایک جامد تصور راہ پا گیا تھا، یہ زبان کو ایک ایسا بت سمجھتے تھے جس کی پرستش ضروری ہے۔ یہ زبان کی نوبہ نو تبدیلیوں، اس کے ارتقا، خیالات اور حالات کے لحاظ سے اس میں تغیر، شعرا کی ایجاد کے ذریعہ سے اُن کے معانی کی نئی

تھوں کی دریافت کو خاطر میں نہ لاتے تھے۔ استعارے سے زیادہ ان کی تطبیق ہوتے استعاروں یعنی تراکیب پر تھی۔ اجتہاد کے بجائے تقلید اُن کا مسلک تھا۔ وہ ہر شعری دعوے کے لیے مناسب الفاظ میں ثبوت چاہتے تھے۔ وہ سامنے کے مفہوم کو زیادہ اہمیت دیتے تھے۔ مفہوم کی زیریں لہروں کو اور زبان زردنا کے ایک دوسرے کو کاٹنے کو بھول جاتے تھے۔ وہ علاقائی فضا اور علاقائی زبان کے اکتسابی زبان پر اثر سے انکار کرتے تھے۔ کسی لفظ کے استعمال میں معمولی سی غلطی، تذکیر و تانیث کے سلسلے میں ذرا سی بے احتیاطی اُن کے نزدیک کفر تھی۔ اقبال دراصل غالب کے قبیلے کے فن کار ہیں، وہ رائج اور بے روح زبان کے اسیر نہیں۔ وہ اپنے خیال کی گرمی سے زبان کو بھی آتش سیال بنا سکتے تھے۔ وہ تراکیب، تشبیہات اور استعارات کے ذریعہ سے معنی آفرینی پر بھی قادر تھے اور بلاغت پر بھی۔ انہوں نے گرامی کے نام خطوں میں گرامی کے احترام کے باوجود اُن کی اکثر اصلاحوں کو نہیں مانا۔ حالانکہ اُن سے اقبال کی فرمائش یہ ہوتی تھی کہ کلام کو بنظرِ اصلاح دیکھ لیں۔ اصغر گونڈوی کا یہ شعر اقبال کے بھی حسبِ حال ہے:

لوائے راز کا سینے میں خون ہوتا ہے
غضب ہے لفظ پرستوں میں گھر گیا ہوں میں

شمس الرحمان فاروقی نے اپنے ایک مضمون میں غلطی اور عیب کے فرق کو بڑی خوبی سے واضح کیا ہے۔ اُن کا کہنا یہ ہے کہ غلطی عیب نہیں ہے۔ ہاں عیب بہت بڑی غلطی ہے۔ غلطی سے اُن کی مراد زبان کی غلطی ہے اور عیب سے مراد معنوی عیب۔ اقبال زبان سے بے پروائی نہیں برتتے تھے، داغ سے تلمذ، اسالیبِ بیان پر توجہ، بانگِ درا کی اشاعت کے وقت اُس وقت تک کی ساری اردو نظموں کا سختی سے انتخاب اور خط تنسیخ کا عمل، یہ سب ظاہر کرتے ہیں کہ اقبال بھی غالب کی طرح آئینہ زدودن و صورتِ معنی نمودن پر کار بند تھے۔ نئے خیالات کے لیے ہمیشہ پرانے الفاظ کام نہیں دیتے۔ اُن کو نئے سانچے میں ڈھالنا ہوتا ہے اور سخن ہیں ماورائے سخن بات کہنی ہوتی ہے۔ سید سلیمان ندوی کے نام ایک خط میں انہوں نے اپنی ترکیب سازی کا جواز ان الفاظ میں پیش کیا ہے۔ "بعض خیالات زمانۂ حال کے فلسفیانہ نقطۂ نظر کا نتیجہ ہیں۔ ان کے ادا کرنے کے لیے قدیم فارسی اسلوب بیان سے مدد نہیں ملتی۔ بعض تاثرات کے اظہار کے لیے الفاظ ہاتھ نہیں آتے۔ اس وجہ سے مجبوراً ترکیب اختراع کرنی پڑتی ہے جو ضرور ہے کہ اہل زبان کو ناگوار ہو گر دل و دماغ اس سے مانوس نہیں ہیں" (۱۸ مارچ ۱۹۲۶ء)

اقبال مشرقی اور مغربی علوم پر گہری نظر رکھتے تھے۔ اُن کے مطالعے کی وسعت اور گہرائی کا اُردو ادب میں کوئی ثانی نہیں۔ پھر وہ اپنی متاعِ فقیر کو اپنے قافلے میں لٹا کر ٹھکانے لگانا چاہتے تھے۔ اُن کی شاعری کا ایک مقصد

تھا اور یہ مقصد ایک ہمہ گیر اور بلند پایہ مقصد تھا جس نے انہیں ساری عمر سرشار رکھا۔ زبان کے انتخاب پر اتنی توجہ کہ قدرت کلام حاصل ہو جائے۔ خیالات کی کثرت اور اس کثرت میں ایک نقطۂ نظر کی وحدت، مشرقی ادب کے بلند پایہ نمونوں کے ساتھ مغربی شعرا خصوصاً گوئٹے سے تعارف، ان سب چیزوں نے مل کر اقبال کے اسلوب کی تشکیل کی ہے ان کو ذہن میں رکھے بغیر اسلوب کی بات ہی بے معنی ہو جاتی ہے۔

اسلوب کیا ہے؟ اس کا سیدھا سادا جواب ممکن نہیں۔ مگر یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ ذاتی اور انفرادی خصوصیات اور انوکھے اظہار میں آفاقی معنویت کا حصول ہے۔ برنارڈ شا اسے EFFECTIVENESS OF ASSERTION ادعا کی اثر انگیزی کہتا ہے۔ یہ وہ تلوار ہے جو کر جائے کام اپنا لیکن نظر نہ آئے۔ یہ خیال کو حسن خیال اور بیان کو حسن بیان بنا دینے کا نام ہے۔ اس کا کوئی بندھا ٹکا فارمولا نہیں ہے۔ اس میں جو آمد نظر آتی ہے وہ کتنی ہی آورد سے، جو روانی نظر آتی ہے وہ کتنی چٹانوں کی سلیں چیرنے سے پیدا ہوتی ہے۔ اس میں فن کار کے خلوص یا اقبال کے الفاظ میں خون جگر کی آمیزش تو لازمی ہے ہی مگر خلوص سے زیادہ شخصیت کے استاد یا کھرے پن کی ضرورت ہے۔ اس میں تشبیہ یا استعارہ زیور نہیں ہوتا، خیال کی نئی نئی ابعاد تک رسائی کا وسیلہ ہوتا ہے۔ یعنی تخلیقی ہوتا ہے۔ آرائشی یا نمائشی یا مرعوب کن نہیں۔ یہ پچی کاری نہیں، مختلف رنگوں کو حل کر کے ایک نیا رنگ پیدا کرنے کا آرٹ ہے۔ یہ نہ صرف خیال کی بلندی یا ندرت سے وجود میں آتا ہے، نہ صرف الفاظ کے جوہری ہونے سے بلکہ خیال کے تجربے میں ڈھل جانے اور تجربے کے لفظوں میں اس طرح اُتر آنے کا نام ہے کہ نقطہ کائنات بن جائے۔

اقبال کا اسلوب میر کے اسلوب سے مختلف ہے اور نہ اسے میر سے بہتر کہا جا سکتا ہے اور نہ کمتر۔ دونوں کی حیثیت، مزاج اور تجربے میں فرق ہے۔ یہ غالب کے اسلوب سے مماثلت رکھتا ہے کیونکہ اردو شعرا میں اقبال غالب سے سب سے زیادہ قریب اور ایک معنی میں اُن کے سچے خلیفہ ہیں، گو انہوں نے بیعت حالی سے کی اور حالی کے مقصدی، اصلاحی اور پیامی نقطۂ نظر سے اثر قبول کیا۔ غالب کا ایک شاندار مرثیہ حالی نے لکھا تھا جس سے غالب کی شخصیت کی ایک جیتی جاگتی تصویر ابھرتی ہے۔ اس میں معنی "نقطۂ آدمیت تھا" بڑا بلیغ مصرعہ ہے۔ مگر اس میں ایک آنچ کی کسر تھی جسے "تیری کشت فکر سے اُگتے ہیں عالم سبزہ وار" اور "گلشن ویمر میں تیرا ہم نوا خوابیدہ ہے" نے پورا کیا۔ سچ ہے ولی کو ولی ہی پہچانتا ہے۔ بانگ درا میں غالب اور داغ کے مرثیوں کی جو اہمیت ہے اُس کا ابھی تک پورا اعتراف نہیں ہوا ہے۔ نہ اُس خلاقی کا جو اپنی تراکیب، تشبیہات و اشارات کی رنگا رنگی اور بوقلمونی کے باوجود اور صراط مستقیم پر نظر رکھنے یعنی اسلوب کی قطعیت یعنی (INEVITABILITY) پیدا کرنے کے بجائے

اپنی خلاقی کے مظاہرے، یا رنگوں کے کھیل پر زیادہ توجہ کرتا ہے۔ ہمالہ، گل رنگین، بزم، جگنو، دل۔ اس ابتدائی دور میں بھی اقبال کے فن کی دلآویزی کو ظاہر کرتی ہیں۔ مگر "حقیقتِ حسن" ایک ایسی مکمل نظم ہے جس میں اگرچہ ایک جرمن نظم کا ترجمہ پہلے تین شعروں میں ہے مگر باقی چار شعر اقبال کے اپنے ہیں اور پوری نظم اقبال کی بہترین نظموں میں شمار کی جا سکتی ہے۔ پھر بھی یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس وقت تک اقبال اپنی بلندی تک کسی کے وسیلے سے پہنچتے ہیں۔ ابھی انہوں نے خود اپنا راستہ بنانا نہیں سیکھا۔ اسی طرح شکوہ حالی کے سہارے لکھا گیا ہے۔ مگر اقبال نے اس میں جو طاقت، حلاوت، شوخی اور طنطنہ بھر دیا ہے وہ اُن کا اپنا ہے۔ ان کی طویل نظمیں، دراصل چھوٹی نظموں کا ایک مجموعہ ہیں۔ مگر اردو نظم کی تاریخ میں یہ قدم بھی ایک عہد آفریں قدم ہے۔ کیونکہ اردو نظم بہرحال اقبال کے سائے میں پل کر جوان ہوئی ہے۔ غزل اردو کے ہر شاعر کے اعصاب پر سوار رہی ہے اور اقبال بھی اس کلیے سے مستثنیٰ نہیں ہیں۔ مگر اقبال نے اس کو پیرِ تسمہ پا نہیں بننے دیا۔ ایک ایٹلس کی طرح اس کا بار اُٹھائے رہے ہیں۔ بانگ درا کی چھوٹی نظموں میں بزمِ انجم، انسان، دعا، جنگِ یرموک کا ایک واقعہ، ارتقا، شیکسپیئر اور بڑی نظموں میں شمع و شاعر، خضرِ راہ اور طلوعِ اسلام، اُن کی نمائندہ نظمیں ہیں۔ میرے نزدیک بانگ درا کی مرکزی نظم شمع و شاعر ہے اور خضرِ راہ آنے والے دور کی پیش رو اور نقیب کی حیثیت سے بہت اہم ہے۔ شمع و شاعر کے ایک شعر پر میرے دوست امتیاز علی عرشی کا ایک اعتراض ہے جو میرے نزدیک درست نہیں کیونکہ یہ بانگ درا کے فن کی ایک خصوصیت کا مظہر ہے۔ شعر یہ ہے:۔

تو ہی ناداں چند کلیوں پر قناعت کر گیا
ورنہ گلشن میں علاجِ تنگیِ داماں بھی ہے

یہاں خیال کلاسیکی آداب کے مطابق نظم نہیں ہوا کیونکہ گلشن میں علاجِ تنگیِ داماں کا ثبوت فراہم نہیں کیا گیا، مگر میرے نزدیک یہی اقبال کی خصوصیت ہے کیونکہ انہوں نے اپنا خیال واضح کر دیا اور بات بھرپور ہو گئی گو کلاسیکی شعرا کے آداب کے مطابق نہیں ہوئی۔ گرامی کے نام اپنے خطوط میں اقبال کا زبان کے متعلق یہ رویہ واضح ہو گیا ہے۔ گرامی نے جو فارسی میں سبکِ ہندی کے بڑے اچھے شاعر تھے اور نوک پلک سے درست اشعار کہتے تھے۔ اقبال کی غزل کے اس شعر پر اعتراض کیا تھا ؎

معنیِ مبہم ہے تو از دستِ گرہ کیفِ حیات　　　تیری میزاں ہے شمارِ سحر و شام ابھی

اُن کے نزدیک ابھی کی جگہ کوئی اور لفظ زیادہ مناسب ہوتا۔ مگر اقبال نے اصرار کیا کہ میزاں ہی میرے مفہوم کی صحیح نمائندگی کرتا ہے یعنی جتنا کہا ہے اُس سے زیادہ قاری کے لیے چھوڑ رکھا ہے۔

بانگ درا میں اقبال کے اسلوب کی شان اپنے سارے جلال و جمال کے ساتھ مجھے خضرِ راہ کے پہلے بند اور جواب خضر میں صحرانوردی اور زندگی والے بندوں میں نظر آتی ہے۔ خضر کی پوری شخصیت کو ایک مصرعے میں سمو لینے کا گُر اب اقبال کو آگیا ہے اور بالِ جبریل اور ضربِ کلیم میں اس سے انہوں نے بڑے بڑے کام لیے ہیں۔ مصرع ہے

جس کی پیری میں ہے مانند سحر رنگِ شباب

یہ اُن لافانی نقوش میں سے ہے جن کی تاثیر اور قطعیت پر آرنلڈ نے بجا طور پر زور دیا ہے۔

بانگ درا میں اگرچہ شاعری کی تینوں آوازیں ملتی ہیں، مگر پہلی اور دوسری آوازیں خصوصاً دوسری آواز زیادہ نمایاں ہے۔ پھر بھی بعض تمثیلی حکایتوں میں جو رومی، حالی اور اکبر کے طرز میں ہیں اور خضر راہ میں تیسری آواز کا ابتدائی نقش موجود ہے۔ اس کو بالِ جبریل کی نظم جبریل و ابلیس میں مکمل صورت ملتی ہے۔ بانگ درا اور بال جبریل دونوں میں خطابت بھی ہے اور یہ قدرتی طور پر ایک بلند مقصد، پیمبری اور اپنے افکار و اقدار کو اپنے حلقے میں عام کرنے اور اپنا نورِ بصیرت عام کرنے کے مشن کا لازمی نتیجہ ہے۔ خطابت کو اس دور میں اتنی منزلت نہیں دی جاتی جتنی پہلے دی جاتی تھی مگر خطابت کو شاعری سے تمام تر علیحدہ نہیں کہا جاسکتا۔ ایک طرح کی خطابت (RHETORIC) وہ ہے جو سبھی سچائی زبان میں ملتی ہے۔ اور یہ شاعری کے تانے بانے کا لازمی جز ہے۔ لفظوں کی ایک خاص ترتیب، آوازوں کا تناسب اور صنائع بدائع کا استعمال سب اس ذیل میں آتے ہیں اور کسی شاعر کو اس سے مفر نہیں۔ ہاں جو لوگ خیال پتلا رکھتے ہیں اور صنائع لفظی کے ذریعہ اس پتلے خیال کو دیدہ زیب بناتے ہیں، اُن کی قلعی جلد کھل جاتی ہے کیونکہ اس خطے کے جو اس لفظی گھروندے سے حاصل ہوتا ہے، پاؤں نہیں ہوتے۔ خطابت کا دوسرا پہلو وہ ہے جس کے ذریعہ شاعر اپنے قاری کو ایک خاص عمل کی طرف مائل کرتا ہے۔ پہلی قسم کی خطابت جذبے کو زبان دیتی ہے، دوسری قسم کی اُس سے ایک کام لیتی ہے۔ پہلی کے بغیر دوسری کا اثر معدوم۔ مگر جب شاعر کے یہاں جذبہ تجربے میں اور تجربہ یقین میں اور یقین ایک ناگزیریت میں تبدیل ہوجاتا ہے تو اُس کا اثر لازمی ہے۔ اقبال کی زبان پر قدرت نے اُن کو فن کے رموز سکھائے، اساتذہ کے معیاری نمونوں سے واقفیت نے انہیں فن کاری کی تربیت دی اور ایک مقصد اور مشن کے احساس نے اس فن کاری کو ایک سمت اور منزل دی۔ مگر بانگ درا کے شاعر کو قطعی لفظ یا ناگزیر قطعیات نہیں ملی تھیں۔ بال جبریل میں یہ بات آگئی ہے یعنی شاعری اور حکمت کا امتزاج بننے لگا ہے۔ مگر حکمت شعر ضرب کلیم میں بنی ہے۔ اس بات کی کچھ وضاحت ضروری ہے کیونکہ رنگینی کو لوگ شعریت کا لازمی جز سمجھتے ہیں۔ حالانکہ شعریت ایک بتِ ہزار شیوہ ہے اور وہ اپنی بلندی پر پہنچ کر اتنا ارتکاز پیدا کر لیتی ہے کہ اُسے کسی رنگینی کے ہالے کی ضرورت نہیں ہوتی۔

بال جبریل کی نظمیں اور غزلیں دونوں اہم ہیں۔ بانگ درا کی غزلوں کی بہت زیادہ اہمیت نہیں۔ بانگ درا میں اقبال نے پر کھولے ہیں، بال جبریل میں اپنے پر پھیلائے ہیں اور ضرب کلیم میں پھر سمیٹ لیے ہیں۔ بال جبریل کی پہلی سولہ غزلوں اور مسجد قرطبہ، فرشتوں کا گیت، ذوق و شوق، لالۂ صحرا، ساقی نامہ، روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے، زمانہ، جبریل و ابلیس، اقبال کے فن کی بلندی، شعر و حکمت کے امتزاج، لفظ و معنی کے ایک دوسرے میں حل ہو جانے، آتش سنجیدگی کے ساتھ آتش خانوں کی آنچ کے لحاظ سے یقیناً اقبال کے فکر و فن کی بلندی کو ظاہر کرتی ہیں۔ مگر اس کی پختگی ضرب کلیم میں ملتی ہے۔ اس کی فن کی جنت میں پیام مشرق اور زبور عجم کے نقش دلگار سے بڑی مدد ملتی ہے۔ اگر پیام اور زبور نہ لکھی جاتیں تو بال جبریل بھی نہ لکھی جاتی۔ زبور اور بال جبریل کی پہلی سولہ غزلوں میں بڑی مماثلت ہے۔ جاوید نامے نے ایک طرح اقبال کو نچوڑ لیا تھا۔ جب تاثیر نے اُن سے کاروان کے لیے کلام کی فرمائش کی تو انہوں نے کہا تھا کہ اردو میں شعر نازل ہی نہیں ہوتے۔ حمید احمد خان نے جب اُن سے شکوہ کیا کہ آپ نے اردو میں لکھنا بالکل ترک کر دیا ہے تو انہوں نے انگریزی میں کہا IT COMES TO ME IN PERSIAN - یعنی مجھ پر شعر وارد ہی فارسی میں ہوتا ہے۔ گرامی کو بھی ایک خط میں لکھا تھا "اردو اشعار لکھنے سے دل برداشتہ ہو جاتا ہوں، فارسی کی طرف میلان ہوتا جاتا ہے اور وجہ یہ ہے کہ دل کا بخار اردو میں نہیں نکال سکتا (۱۸ جنوری ۱۹۱۵ء) پھر یہ بال جبریل کی گل کاری کیسی۔ میرے نزدیک یہ سفر یورپ خصوصاً اسپین کی سیاحت کے روح پرور اثرات کا نتیجہ ہے۔ کہنا یہ ہے کہ بال جبریل کا شاعر خاصے لمبے سفر کے بعد تازہ دم ہوا ہے اور رمز و ایما کے سہارے کے علاوہ برہنہ حرف گفتن یا لفظ کی تیغِ اصیل کی سی کاٹ پر قادر ہو چلا ہے۔ بال جبریل کی غزلوں میں اُس خیال کا رقص ہے جیسے کسی گھنگھرو کی بھی کبھی کبھار ضرورت ہوتی ہے۔

اس کی نظموں میں اگرچہ بانگ درا کی نظموں کے مقابلے میں تنظیم اور چستی زیادہ ہے۔ مگر اقبال دراصل بڑی نظم کر [illegible] کا [illegible] ہی ہیں۔ ضرب کلیم کی ایک اہمیت یہ بھی ہے [illegible] کہ اس میں نظمیں تمام تر مختصر ہیں اور طویل ترین نظم شعاعِ امید بھی زیادہ طویل نہیں اور اُس میں بھی آخری تین شعر الگ معلوم ہوتے ہیں۔ جیسے جیسے اقبال ذہنی [illegible] گئے ان کے یہاں ماحول سے ناآسودگی بھی شدید تر ہوتی گئی اور اپنی تنہائی کا احساس بھی۔ اس ناآسودگی [illegible] کے احساس نے اُن سے ضرب کلیم لکھوائی جس میں بظاہر وہ مذہب، تعلیم و تربیت، عورت، ادبیات، فنون لطیفہ، سیاسیات مشرق و مغرب اور محراب گل افغان کے افکار کے عنوانات پر فتوے دیتے ہیں یا حکم لگاتے ہیں، مگر دراصل [illegible] سہارے حکمت کی شعریت کو واضح کرتے ہیں اور اردو شاعری کو سادگی اور برگزیدگی دی [illegible] درجے کی طنز اور ہجو ملیح اور انہیں کے انداز میں تابناکی شمشیر تک لے آتے ہیں۔

(راس مسعود کے نام خط میں اقبال نے تحریر کیا ہے کہ جن پہلوؤں کی طرف [illegible] دیا ہے وہ (MARALUBA, ...) (TOPICALITY) اور نوائے جنگ کی تلاش ہیں EPIGRAMATIC STYLE میں [illegible] نے کہا ہے "شاعر اپنے کلام کے متعلق جو کچھ کہتا ہے وہ ایک خاص [illegible] نقطہ ہے۔ ([illegible]) خاص استناد نہیں رکھتا۔" اس لئے زیادہ اہم اس خط میں یہ جملہ ہے۔ "اس کا مقصود یہ ہے کہ بعض خاص خاص مضامین پر میں اپنے خیالات کا اظہار کردوں۔" اس اظہار کا حق ہر شاعر کو نہیں۔ یہ اسی شاعر کو زیب دیتا ہے جس نے تجربات کے بحرِ بے کنار سے موتی نکالنے کی مشق بہم پہنچائی ہو اور جسے خیال کو کم سے کم الفاظ [illegible] سمونے پر قدرتِ خاص حاصل ہو گئی ہو۔ پہلے کچھ متفرق اشعار دیکھئے:

خونِ دل و جگر سے ہے سرمایۂ حیات
فطرت لہو ترنگ ہے غافل نہ جل ترنگ

اگر گراں ہوں تجھ پر زمیں کے ہنگامے
بری ہے مستیِ اندیشہ ہائے افلاکی

انجامِ خرد ہے بے حضوری
ہے فلسفہ زندگی سے دوری

قوم کیا چیز ہے قوموں کی امامت کیا ہے
اس کو کیا سمجھیں یہ بیچارے دو رکعت کے امام

زمانہ ایک حیات ایک کائنات بھی ایک
دلیلِ کم نظری قصۂ جدید و قدیم

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

تاریخِ امم کا یہ پیامِ ازلی ہے
صاحب نظراں نشۂ قوت ہے خطرناک

مسکینی و محکومی و نومیدیِ جاوید
جس کا یہ تصوف ہو وہ اسلام کر ایجاد

بدل کے بھیس پھر آتے ہیں ہر زمانے میں
اگرچہ پیر ہے آدم جواں ہیں لات و منات

یا مردہ ہے یا نزع کے عالم میں گرفتار
جو فلسفہ لکھا نہ گیا خونِ جگر سے

ارتباطِ حرف و معنی اختلاطِ جان و تن
جس طرح اخگر قبا پوش اپنی خاکستر سے ہے

جس سے جگرِ لالہ میں ٹھنڈک ہو وہ شبنم
دریاؤں کے دل جس سے دہل جائیں وہ طوفان

[illegible] میں
[illegible] سے بھی ہے جن کی آستیں خالی

بہتر ہے کہ بیچارے ممولوں کی نظر سے
پوشیدہ رہیں باز کے احوال و مقامات

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

ابھی تک ہے پردے میں اولادِ آدم
کسی کی خودی آشکارا نہیں ہے

جہانِ تازہ کی افکارِ تازہ سے ہے نمود — کہ سنگ و خشت سے ہوتے نہیں جہاں پیدا

نگاہ ہو تو بہائے نظارہ کچھ بھی نہیں — کہ بیچتی نہیں فطرت جمال و زیبائی

مشرق سے ہو بیزار نہ مغرب سے حذر کر — فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر

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

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

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

مجھے سزا کے لیے بھی نہیں قبول وہ آگ — کہ جس کا شعلہ نہ ہو تند و سرکش و بے باک

بے محنتِ پیہم کوئی جوہر نہیں کھلتا — روشن شررِ تیشہ سے ہے خانۂ فرہاد

فرہاد کی خارا شکنی زندہ ہے اب تک — باقی نہیں دنیا میں ملوکیتِ پرویز

جمہوریت اک طرزِ حکومت ہے کہ جس میں — بندوں کو گنا کرتے ہیں تولا نہیں کرتے

ان اشعار میں شاعر کا وار بھرپور ہے۔ ہم اُس کے نقطۂ نظر سے اتفاق کریں یا نہ کریں۔ لیکن اس نے شعر میں فکر کے جو چراغ جلائے ہیں، اُن کی روشنی ہم ضرور محسوس کرتے ہیں اور اس احساس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ خاصے پیچیدہ اور تہ دار تجربے کو کم سے کم "الفاظ" میں اور کبھی ایک دو ترکیبوں کے سہارے اس صفائی اور قطعیت کے ساتھ نظم بند کر دیا گیا ہے کہ ہم تھوڑی دیر کے لیے منطقی صداقت کو چھوڑ کر شعری صداقت کے ساتھ ہو لیتے ہیں۔ چند مختصر نظموں کی مثال سے یہ بات اور واضح ہو جائے گی۔ ایک نظم ہے۔ زمانۂ حاضر کا انسان جس میں صرف چار شعر ہیں۔

عشق ناپید و خرد می گزدش صورتِ مار — عقل کو تابعِ فرمانِ نظر کر نہ سکا

ڈھونڈنے والا ستاروں کی گزرگاہوں کا — اپنے افکار کی دنیا میں سفر کر نہ سکا

اپنی حکمت کے خم و پیچ میں الجھا ایسا — آج تک فیصلۂ نفع و ضرر کر نہ سکا

جس نے سورج کی شعاعوں کو گرفتار کیا — زندگی کی شبِ تاریک سحر کر نہ سکا

علوم کے فروغ اور سائنسی کمالات کی وجہ سے انسان کتنا بلند نظر آتا ہے۔ مگر اس کا المیہ کتنا شدید ہے۔ اقبال کی طنز اگر جذباتی اور بلند آہنگ ہوتی تو اس کا اثر اُلٹا ہوتا۔ مگر صرف تصویر کے دونوں رخ دکھا کر طنز کے رہوار کی باگیں مضبوط تھام کر اور موضوعیت میں معروضیت پیدا کر کے اقبال نے نظم کے اثر کو کتنا بڑھا دیا۔ ایک اور مثال دیکھیے۔ ہنروران ہند کے عنوان سے چار اشعار کی ایک نظم ہے۔

عشق و مستی کا جنازہ ہے تخیل ان کا — ان کے اندیشۂ تاریک میں قوموں کے مزار
موت کی نقش گری ان کے صنم خانوں میں — زندگی سے ہنر ان برہمنوں کا بیزار
چشمِ آدم سے چھپاتے ہیں مقاماتِ بلند — کرتے ہیں روح کو خوابیدہ، بدن کو بیدار
ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس — آہ، بیچاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار

یہ نظم حسن تعمیر، تناسب، بلاغت انداز کی تیغِ اصیل کے پیہم واروں کے ساتھ اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ کر [illegible] بن جاتی ہے۔ اس میں خیال یک طرفہ ہے، مگر یہ یک طرفہ خیال ایسے ضبطِ نظم اور اس کے باوجود ایسے جوش سے پیش کیا گیا ہے کہ گویا شاعر کی آواز نہیں، پہاڑوں کی چوٹیوں سے ایک ندا آ رہی ہے۔

اب ایک دوسری قسم کی نظم دیکھیے جس کا عنوان شاعر ہے اور جو پانچ شعر کی ہے:

مشرق کے نیستاں میں ہے محتاجِ نفس نے — شاعر ترے سینے میں نفس ہے کہ نہیں ہے
تاثیرِ غلامی سے خودی جس کی ہوئی نرم — اچھی نہیں اُس قوم کے حق میں عجمی لے
شیشے کی صراحی ہو کہ مٹی کا سبو ہو — شمشیر کی مانند ہو تیزی میں تری مے
ایسی کوئی دنیا نہیں افلاک کے نیچے — بے معرکہ ہاتھ آئے جہاں تختِ جم و کے
ہر لحظہ نیا طور نئی برقِ تجلّی — اللہ کرے مرحلۂ شوق نہ ہو طے

یہاں پیام ہی نہیں تلقین بھی ہے، مگر خشک تلقین نہیں۔ ہر شعر میں ایک بھرپور نقش ہے۔ شاعر کا اپنے شعر پر سایہ عام طور پر خوشگوار نہیں ہوتا۔ مگر لہجے میں پیرایۂ خطاب نے شاعر کی موجودگی کو گوارا بنا دیا ہے۔ اور اس کی خطابت کو ایک رفیع اسلوب (GRAND STYLE) عطا کر دیا ہے۔ اس کے پیچھے بھی وہی بھرپور وار کی تاثیر ہے۔

اب دو چھوٹی چھوٹی نظمیں اور دیکھیے۔ ایک کا عنوان ہے اہرامِ مصر اور دوسری کا ذوقِ نظر۔ اہرامِ مصر کے عنوان سے تین شعر ہیں:

اس دشتِ جگر تاب کی خاموش فضا میں — فطرت نے فقط ریت کے ٹیلے کیے تعمیر
اہرام کی عظمت سے نگوں سار ہیں افلاک — کس ہاتھ نے کھینچی ابدیت کی یہ تصویر
فطرت کی غلامی سے کر آزاد ہنر کو — صیاد ہیں مردانِ ہنر مند کہ نخچیر

مجھے یہ محسوس ہوتا ہے کہ آخری شعر کی ضرورت نہ تھی کیونکہ اقبال نے چار مصرعوں میں اپنی بات کہہ دی ہے۔ مگر آخری شعر میں صید و صیاد کی حکایت چھیڑ کر اقبال نے اپنے اس عقیدے کا اعلان کیا ہے جس کی رو سے فن فطرت پر مقدم ہے۔

لے جاتا ہے۔ محاورہ مابین خدا و انسانؒ میں جو بات اقبال نے متعدد اشعار میں کہی تھی وہ یہاں ایک شعر میں آگئی ہے۔

ذوقِ نظر کے عنوان سے جو نظم ہے اس میں صرف دو شعر ہیں مگر ان کا نقش بہت گہرا ہے:

خودی بلند تھی اس خوں گرفتہ چینی کی — کہا غریب نے جلّاد سے دمِ تعزیر
ٹھہر ٹھہر کہ بہت دلکشا ہے یہ منظر — ذرا میں دیکھ تو لوں تابناکیٔ شمشیر

اس میں فن صرف الفاظ پر فتح ہی نہیں، زندگی پر فتح بھی ظاہر کرتا ہے، موت سامنے ہو اور اس کے باوجود حسن سے متاثر ہونے کی اتنی صلاحیت ہو کہ جلاد سے ذرا ٹھہرنے اور تابناکیٔ شمشیر کے جلوے سے دل و نگاہ کو شاداب کرنے کا ولولہ باقی ہو، یہ معمولی چیز نہیں ہے اور اس کیفیت کا جاندار اور پُراثر نقشہ تخلیق کی ابدیت کی دلیل ہے۔

اقبال نے آخری دور میں رمز و ایما کے خوگر اسلوب کو برہنہ گوئی سکھائی ہے۔ برہنہ گوئی کے متعلق ایلیٹ کا کہنا ہے کہ "یہ شعریت سے مبرّا وہ خالص شاعری ہے جو صرف اپنی ہڈیوں کے بل کھڑی ہو، جو ایسی شفاف ہو کہ شاعری نظر نہ آئے، شاعری کے آرپار وہ نظر آئے جو شاعر دکھلانا چاہتا ہے"۔

شعریت سے مبرا خالص شاعری سے ایلیٹ کی مراد وہ شاعری ہے جس میں خیال اتنا گہرا اور گھلا ہوا، تجربہ اتنا سچا اور کھرا اور تھرتھراتا ہوا اور زبان اتنی بلیغ اور پُر کفایت اور موضوع سے ہم آہنگ ہو کہ اسلوب ترسیلِ معانی کا ایک خوشگوار اور معنی خیز عمل بن جائے، نظر لفظ پر بذاتِ خود نہ پڑے، لفظ اپنی پوری قوت اور تاثیر رکھتا ہو، یہ چیز صرف فارسیت یا ہندی کی آمیزش صرف استعارے یا پیکر تراشی کی مرہونِ منت نہیں ہوتی۔ ہاں ان سے کام ضرور لیتی ہے۔ مگر ان میں حرارت، توانائی اور تابندگی اُس مرکوز نظر اور گہرے احساس سے پیدا ہوتی ہے جو اقبال کے الفاظ میں خونِ جگر کی اور ٹرلنگ کے الفاظ میں اُس سے بھی زیادہ استناد کی دین ہے۔

اقبال کے اسلوب کے استناد یا کھرے پن کو اس کے ہر رنگ میں پہچاننا ضروری ہے۔ اقبال کی شخصیت اور شاعری کی طرح اُن کا اسلوب بھی ایک بتِ ہزار شیوہ ہے۔ اس کی وحدت میں کثرت کی جلوہ گری ہے ہمیں اس وحدت اور کثرت دونوں کو تسلیم کرنا چاہیے اور اسی لیے ضربِ کلیم میں اُن کے اسلوب کی معنویت کو بھی جس میں حکمت کی شعریت بے حجاب ہے۔

اکبر حیدری

اقبال کا نظریۂ زبان

لاہور میں بھاٹی دروازے کے اندر بازار حکیماں میں ۱۸۹۵ء میں انجمن مشاعرہ کا ڈول ڈالا گیا تھا۔ مجلس مشاعرہ حکیم امین الدین (جن کے نام پر بازار مشہور ہے) کے گھر پر ہوتی تھی۔ میر مجلس اسی خاندان کے بزرگ حکیم شجاع الدین صاحب تھے۔ مرزا ارشد گورگانی دہلوی اور میر ناظم حسین ناظم لکھنوی مشاعرے کے روحِ رواں تھے اور اپنے اپنے دبستاں کی ترجمانی کرتے تھے۔ اقبال ان دنوں انٹرمیڈیٹ کے طالب علم تھے۔ مشاعرے میں انہوں نے جو غزل پڑھی تھی اس کا مقطع یہ ہے:

اقبالؔ لکھنؤ سے نہ دلی سے ہے غرض
ہم تو اسیر ہیں خمِ زلفِ کمال کے

۱۸۹۵ء کی یہ غزل پہلی مرتبہ شیخ عبدالقادر نے اقبال کے سوانحِ حیات اور فوٹو کے ساتھ مرتب کر کے تذکرے کے رسالہ ... لکھنؤ میں مئی ۱۹۰۲ء میں شائع کرائی تھی۔

غزل کا مقطع اقبال کے نظریۂ زبان کا آئینہ دار ہے۔ اور وہ اس پر آخری عمر تک عمل پیرا رہے۔ وہ دبستانِ دہلی اور دبستانِ لکھنؤ کے قائل نہیں تھے اور اپنے آپ کو دہلی اور لکھنؤ کے ادبی جھگڑوں سے بالاتر رکھ کر شاعری کے ذریعے سے جدتِ مضامین کی ایک علیحدہ کائنات قائم کرنا چاہتے تھے۔ زبان کے متعلق ایک اور جگہ فرماتے ہیں:

نہ یہ دلی کی اردو ہے نہ یہ پورب کی بولی ہے
زباں میری ہے اے اقبال بولی دردمندوں کی

جب ان کی زبان پر اعتراض ہونے لگے تو واشگاف الفاظ میں اعلان کیا:

مری نوائے پریشاں کو شاعری نہ سمجھ
کہ میں ہوں محرمِ رازِ درونِ میخانہ

اقبال زبان کو اظہار اور ابلاغ کا ذریعہ سمجھتے تھے نہ کہ کوئی بت جس کی پرستش کی جائے۔ سردار عبدالرب نشتر کے نام ایک خط میں مورخہ ۱۹، اگست ۱۹۲۳ء زبان کے بارے میں اپنا نظریہ اس طرح پیش کرتے ہیں:

"زبان کو میں ایک بت تصور 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 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 چاہیئے"[۳]

یہی خیالات کا اظہار مولوی عبدالحق کے نام ۹ ستمبر ۱۹۳۷ء کے ایک خط میں ان الفاظ میں کرتے ہیں:

"زبانیں اپنی اندرونی قوتوں سے نشوونما پاتی ہیں۔ اور نئے نئے خیالات اور جذبات کے ادا کر سکنے پر ان کی بقا کا انحصار ہے"[۴]

اقبال کی مادری زبان ٹھوس پنجابی تھی۔ گھر میں ہمیشہ پنجابی میں ہی گفتگو کرتے تھے اور وہ بھی ٹھٹھہ سیال کوٹی۔ اگر کوئی ایسے بزرگ تشریف لاتے جو پنجابی سے واقف نہ ہوتے تو حسبِ ضرورت اردو، فارسی اور انگریزی میں گفتگو کرتے تھے۔ کبھی کبھار پنجابی کے دوران انگریزی کا محاورا بھی لیتے تھے لیکن اپنے ہم وطنوں سے انگریزی میں بات کرنا پسند نہیں کرتے تھے۔ زبان کے سلسلے میں ان کا یہ خیال تھا کہ پنجابی اور اردو کے ہوتے ہوئے آپس میں کسی اور زبان میں گفتگو کرنا مناسب نہیں ہے۔ اگر کوئی ہموطن مسلسل انگریزی میں گفتگو کرتے تو وہ اسے ناپسند کرتے تھے۔ ایک مرتبہ دو کشمیری نوجوان ان سے ملنے کے لیے آئے۔ دونوں انگریزی میں گفتگو کرنے لگے، کچھ دیر علامہ نے انہیں برداشت کیا۔ اور پھر اردو میں بات کرنے کے لیے کہا۔ انہوں نے جواب دیا کہ ہم اردو نہیں جانتے ہیں۔ اس پر علامہ نے پوچھا کہ آپ کو کشمیری زبان آتی ہے؟ اس کا جواب بھی انہوں نے نفی میں دیا۔ اس پر علامہ کو سخت غصہ آیا اور علی بخش سے کہا کہ "ان دونوں کو باہر چھوڑ آؤ"۔ اقبال کے لیے یہ بات ناقابلِ برداشت تھی کہ کوئی شخص اپنی زبان سے ناواقفیت کا اظہار کرے[۵]۔

اقبال پنجابی زبان کو فروغ دینے کے زبردست حامی تھے۔ وہ بچوں کو اپنی مادری زبان میں تعلیم دینے کے حق میں تھے۔ "مخزن" لاہور کے جنوری ۱۹۰۲ء کے شمارے میں ان کا ایک مضمون "بچوں کی تعلیم و تربیت" کے عنوان سے شائع ہوا۔ اس کے آٹھویں پیرا میں فرماتے ہیں کہ "الفاظ کو یاد رکھنے کے لیے بچے کا حافظہ

حیرت ناک ہے۔ اپنی مادری زبان کی پیچیدگیاں کس آسانی سے سیکھ جاتا ہے۔ اور یاد کر لیتا ہے۔ معلم کو لازم ہے اپنے شاگردوں کو عمدہ عمدہ اشعار اور نظمیں یاد کرائے۔ اور پڑھے ہوئے سبقوں کے مضامین کی طرف بار بار اشارے کرے۔"

اقبال اپنی مادری زبان پنجابی سیالکوٹ کے مخصوص محاورے اور تلفظ کے ساتھ بولنے پر عمل پیرا تھے۔ خالد نظیر صوفی کہتے ہیں کہ

"اقبال فالودہ کو ہمیشہ پھلودہ بولتے۔ اگر والدہ جاوید فالودہ کہنے کے لیے کہتیں تو فرماتے میری ماں نے تو مجھے یہی سکھلایا ہے۔ میں اپنی ماں کی تعلیم کو فراموش نہیں کر سکتا۔ سیالکوٹ میں واسکٹ کو کُڑتی کہا جاتا ہے لیکن اہل لاہور زنانہ قمیض کو کُڑتی بولتے ہیں۔ ایک دفعہ نانا جان قبلہ نے گھریلو ملازمہ سے کہا کہ اندر سے کُڑتی لے آؤ۔ وہ بے چاری تھی لاہور کی، زنانہ قمیض اٹھا لائی تو والدہ جاوید کہنے لگیں اب تو یہ سیالکوٹی بولی چھوڑ دیجیے۔ آپ نے فوراً جواب دیا جب آپ اپنی لاہوری زبان نہیں چھوڑ سکتیں تو آخر میں کیوں اپنی مادری زبان بھول جاؤں" ۷

جب ۱۹۲۹ء میں نیاز فتح پوری کی ملاقات لاہور میں اقبال سے ہوئی تو نیاز صاحب اقبال کی پنجابی چال ڈھال اور ٹھیٹھ پنجابی تلفظ جیسے "حقہ" کے بدلے "حکہ"، "قیام" کے بدلے "کیام" اور "قہقہہ" کے بجائے "کہکہہ" سن کر اتنا ششدر و حیران ہوئے کہ خدایا یہ اقبال دفعتاً "اکبال" کیسے بن گیا۔ آخر کار نیاز نے اقبال کی ملاقات سے یہ قول قائم کیا کہ "سب سے اچھا شاعر سب سے برا انسان ہے" ۸

اقبال اردو زبان میں پنجابی کے الفاظ سمونے کے حق میں تھے۔ چنانچہ کہتے ہیں کہ:

"میرا ہمیشہ ایسا خیال رہا ہے کہ پنجاب میں طلبا کے لیے جو اردو کورس ہوں ان میں حسب ضرورت پنجابی کے لفظ استعمال ہونے چاہییں۔ مثلاً مولانا آزاد نے اپنے قاعدے میں ایک جگہ لکھ دیا ہے "نیزم بلاد" دہلی میں تو یہ لفظ بچے بآسانی سمجھ سکتے ہیں، مگر پنجاب میں بچے تو کیا سمجھیں گے استاد بھی اس کے معنی دریافت کرتے رہے ہیں۔ اگر اس کی بجائے کوئی ایسا لفظ استعمال ہوتا جو اردو کا نہ سہی لیکن پنجاب میں عام ہوتا تو یقیناً مفید رہتا۔ اسی امر کو مدنظر رکھتے ہوئے ہم نے یہ فیصلہ کر رکھا ہے کہ زراعت کی کتابوں میں بالخصوص پنجابی کے الفاظ بے خوف استعمال کیے جائیں" ۹

اقبال نے پنجابی الفاظ و محاورات کے استعمال کے سلسلے میں اسد ملتانی کو زبان سے متعلق اپنے

نظریہ سے آگاہ کیا تھا۔ اس کے جواب میں اسد ملتانی نے پوچھا۔

"بالعموم جدت ترکیب و استعارہ پر اعتراض نہیں ہوتا۔ بلکہ اس امر پر ہوتا ہے کہ ایک غیر اہل زبان اظہار خیال کے لیے کوئی نیا لفظ یا محاورہ پیدا کرتا ہے۔ حالانکہ اصل زبان میں اس کے لیے پہلے بھی لفظ یا محاورہ موجود ہوتا ہے۔ تو اقبال لکھنے لگے۔ ہاں جب زبان میں اس کیلئے پہلے بھی لفظ اسی مفہوم کو ادا کرنے کے لیے موجود ہو تو نیا لفظ تراشنا غیر ضروری ہے۔ لیکن اگر کوئی ایسا بھی کرے اور لفظ صوتی لحاظ سے غیر موزوں بھی نہ ہو تو میں کوئی ہرج نہیں سمجھتا۔ البتہ شرط یہ ہے کہ وہ نیا لفظ کسی ہم جنس کو زبان کا ہو جیسے اردو میں عربی، فارسی، پنجابی وغیرہ کا لفظ تو کھپ سکتا ہے مگر لاطینی وغیرہ کا نہیں" ۱؎

اقبال کو ابتدا سے ہی زبان اردو کے ساتھ والہانہ محبت تھی۔ انہوں نے واٹ برجنٹ جو السنہ ۲ شرقیہ کے عالم و فاضل تھے اُن کے ایک تحقیقی انگریزی مضمون "زبان اردو" کا ترجمہ آسان اور با محاورہ اردو میں کیا جسے شیخ عبدالقادر نے مخزن لاہور کے جلد ۳ نمبر ۶ ستمبر ۱۹۰۲ء میں صفحہ ۱ سے ۸ تک شایع کیا۔ ترجمہ کی نشست الفاظ اور بندش تراکیب قابل ذکر ہیں۔

اقبال کی سب سے پہلی کتاب اکانومکس پر اردو میں "علم الاقتصاد" کے نام سے ۱۹۰۳ء میں شایع ہوئی تھی۔ اس میں اقبال نے اردو میں نئی اصطلاحیں استعمال کیں ان اصطلاحوں میں شبلی کی بھی منظوری تھی۔ کتاب پر سب سے پہلے ظفر علی خان نے "دکن ریویو" نمبر ۲ جلد سوم فروری ۱۹۰۵ء میں ریویو لکھا۔ اسکے بعد "زمانہ" کانپور مطبوعہ مئی ۱۹۰۵ء اور پھر جولائی ۱۹۰۵ء میں "مخزن" لاہور میں تبصرہ چھپا۔

اقبال کی ادبی زندگی کا سفر مخزن لاہور کی اشاعت سے شروع ہوتا ہے۔ شیخ عبدالقادر نے اردو ادب کی ترقی کیلئے ماہنامہ رسالہ "مخزن" اپریل ۱۹۰۱ء میں اجراء کیا تھا۔ پہلے ہی شمارے میں اقبال کی نظم "کوہستان ہمالہ" کے عنوان سے بارہ بندوں میں چھپی۔ مخزن کی عنان ادارت جتنے عرصے تک شیخ صاحب کے ہاتھ رہی کلام اقبال کم و بیش ہر شمارے میں چھپتا رہا۔ مخزن اس زمانے میں ہندوستان بھر میں مشہور ہو چکا تھا۔ اقبال نے اپنی نظم یتیم کا خطاب ہلال عید سے انجمن حمایت اسلام کے سولھویں سالانہ اجلاس منعقدہ ۱۹۰۱ء میں پڑھی تھی۔ یہ پندرہ بندوں پر مشتمل ہے اور ہر بند میں دس دس شعر ہیں۔ نظم اقبال کا ایک شاہکار ہے افسوس ہے کہ اسے بانگ درا میں جگہ نہ مل سکی۔ سبب یہ نظم پیسہ اخبار لاہور، تالیف و اشاعت لاہور، مخزن لاہور اور "وکیل"

امرتسر میں مختلف بندوں میں چھپ گئی اور حسرت موہانی کی نظر سے گذری تو انہوں نے اقبال کی زبان پر اقبال کے اس اعلان کے باوجود ؎

نہ یہ دلّی کی اردو ہے نہ یہ یورپ کی بولی ہے　　زباں میری ہے اے اقبالؔ بولی دردمندوں کی

اعتراضوں کی بوچھاڑ شروع کر دی اور بار بار کہتے رہے کہ "اقبال اردو کو الٹی چھری سے ذبح کر رہے ہیں" انہوں نے "تنقید ہمدرد" کے فرضی نام سے اقبال کے درج ذیل اشعار کو اپنی تنقید کا نشانہ بنایا ؎

۱۔ آرزو پاس کو یہ کہتی ہے　　اک مٹے شہر کا نشاں ہوں میں

۲۔ حال اپنا اگر تجھے نہ کہیں　　اور رکھیں اِسے کہاں کے لیے

۳۔ جس کے پھولوں میں اخوت کی ہوا آئی ہے　　اس چمن میں کوئی لطفِ نغمہ پیرائی نہیں

۴۔ آشیاں ایسے گلستاں میں بناؤں کس طرح　　اپنے ہم جنسوں کی بربادی کو دیکھوں کس طرح

۵۔ ہاتھ اے مفلسی صفا ہے ترا　　ہائے کیا تیرِ بے خطا ہے ترا

۶۔ شورِ آوازِ چاک پیراہن　　لبِ اظہارِ مدّعا ہے ترا

۷۔ اس جہاں میں اک معیشت اور سو افتاد ہے　　کیا وہاں پر جلوۂ بے پردہ دکھلاتا ہے شوق

۸۔ اقبالؔ عشق نے مرے سب بل دیے نکال　　مدّت سے آرزو تھی کہ سیدھا کرے کوئی

اقبال کے حامیوں میں سے میر نیرنگ انبالوی نے "پنجابی" کے فرضی نام سے علی گڈھ منتھلی میں اور مشہور ڈرامہ نگار سید امتیاز علی تاج کے والد سید ممتاز علی نے اپنے پرچے "تالیف و اشاعت" میں "تنقید ہمدرد" کے خلاف اقبال کی پشت پناہی کی۔ حسرت کے ایک طرفدار حاجی محمد صاحب نے علی گڈھ منتھلی میں اہل پنجاب خصوصاً اقبال اور ناظر کی غلطیوں کے ساتھ اتفاق کیا۔ محبوب عالم اڈیٹر پنسپہ اخبار لاہور "وکیل" دس روزہ امرتسر کے اڈیٹر شیخ غلام محمد اور شیخ عبدالقادر نے مخزن میں "تحقیق" کے فرضی نام سے حسرت کے حملوں کے مقابلے میں اقبال اور ناظر کا دفاع کیا۔ ادھر حیدر آباد دکن میں ظفر علی خان نے "پروفیسر نقاد" کے فرضی نام سے حسرت کے خلاف لکھنا شروع کیا۔

میر نیرنگ انبالوی اور سید ممتاز علی وغیرہ کے بعد اقبال نے بہ نفسِ نفیس حسرت موہانی کے مندرجہ بالا ۸ اعتراضوں کے الگ الگ ۸ جواب لکھے اور انہیں "اردو زبان پنجاب میں" کے عنوان سے "مخزن" بابت اکتوبر ۱۹۰۲ء میں شائع کیا۔ مضمون کی ابتدا میں اڈیٹر کا یہ نوٹ بھی درج ہے:

"عنوان مندرجہ بالا سے گو یہ مفہوم ہو سکتا ہے کہ اس مضمون میں پنجاب اور ہندوستان کی اردو کے متعلق ایسی بحث ہو جسے ہم ناگوار کہہ چکے ہیں۔ اور جس سے ہم گریز کرنا پسند کرتے ہیں، مگر حقیقت یہ نہیں۔ اس میں بعض محاورات زبان کے متعلق اساتذہ کے کلام سے استناد کر کے جتایا گیا کہ ان کا کس کس طرح استعمال جائز ہے اور انکے استعمال پر جو اعتراضات ہوئے تھے ان اعتراضات سے بریت کی کوشش کی گئی ہے۔ جس تحقیق سے شیخ محمد اقبال صاحب نے اس مضمون میں کام لیا وہ قابل داد ہے"

اقبال زیر نظر مضمون میں حسرت کے اعتراضات کا جواب دینے سے پہلے اپنے نظریۂ زبان کی وضاحت اس طرح کرتے ہیں،

"ہمارے دوست "تنقید ہمدرد" اس بات پر مصر ہیں کہ پنجاب میں غلط اردو کے مروج ہونے سے یہی بہتر ہے کہ اس صوبے میں اس بات کا رواج ہی نہ ہو۔ لیکن یہ نہیں بتاتے کہ غلط اور صحیح کا معیار کیا ہے۔ جو زبان بہمہ وجوہ کامل ہو اور ہر قسم کے ادائے مطالب پر قادر ہو اس کے محاورات و الفاظ کی نسبت تو اس قسم کی معیار خود بخود قایم ہو جاتی ہے۔ لیکن جو زبان ابھی بن رہی ہو اور جس کے محاورات اور الفاظ ضروریات کو پورا کرنے کے لیے وقتاً فوقتاً اختراع کیے جا رہے ہوں اس کے محاورات وغیرہ کی صحت و عدم صحت کی معیار قایم کرنا میری رائے میں محالات سے ہے۔ ابھی کل کی بات ہے اردو زبان جامع مسجد دہلی کی سیڑھیوں تک محدود تھی، مگر چونکہ بعض خصوصیات کی وجہ سے اس میں بڑھنے کا مادہ تھا اس واسطے اس بولی نے ہندوستان کے دیگر حصوں کو بھی تسخیر کرنا شروع کیا، اور کیا تعجب ہے کہ کبھی تمام ملک ہندوستان اسکے زیر نگیں ہو جائے۔ ایسی صورت میں یہ ممکن نہیں کہ جہاں جہاں اس کا رواج ہو وہاں کے لوگوں کا طریق معاشرت ان کے تمدنی حالات اور ان کا طرز بیان اس پر اثر کیے بغیر ہے۔ علم السنہ کا ایک مسلم اصول ہے جس کی صداقت اور صحت تمام زبانوں کی تاریخ سے واضح ہوتی ہے اور یہ بات کسی لکھنوی یا دہلوی کے امکان میں نہیں ہے کہ اس اصول کے عمل کو روک سکے۔ تعجب ہے کہ میز، کمرہ، کچہری، نیلام وغیرہ اور فارسی اور انگریزی کے محاورات کے لفظی ترجمے کو بلا تکلف استعمال کرو۔ لیکن اگر کوئی شخص اپنی اردو تحریر میں کسی پنجابی محاورے کا لفظی ترجمہ یا کوئی پر معنی پنجابی لفظ استعمال کرے تو اس کو کفر و شرک کا مرتکب سمجھو! اور باتوں میں اختلاف ہو تو ہو مگر یہ مذہب منصور ہے کہ اردو کی چھوٹی بہن یعنی پنجابی کا کوئی لفظ اردو میں گھسنے نہ پائے۔ یہ قید ایک ایسی قید ہے جو علم زبان کے اصولوں کے

صریح مخالف ہے۔ اور جس کا قایم و محفوظ رکھنا کسی فردِ بشر کے امکان میں نہیں ہے۔ اگر یہ کہو کہ پنجابی کوئی علمی زبان نہیں ہے جس سے اردو الفاظ و محاورات اخذ کرے تو آپ کا عذر بے جا ہوگا۔ اردو ابھی کہاں کی علمی زبان بن چکی ہے جس سے انگریزی نے کئی ایک الفاظ بدمعاش' بازار' لوٹ' چالان وغیرہ کے لیے ہیں اور ابھی روز بروز لے رہی ہے۔"

اس کے بعد اقبال نے حسرت کے اعتراضوں کے جواب میں جو دلیلیں اور سندیں اساتذہ جیسے امیر مینائی' مصحفی' سودا' داغ' ظفر دہلوی' حسرت موہانی' امیر اللہ تسلیم' برق لکھنوی' ناسخ' انیس' مرزا غالب' آتش اور جلال لکھنوی وغیرہ کے کلام سے پیش کی ہیں وہ در حقیقت محلِ استعمال کے لحاظ سے درست نہیں ہیں۔ اقبال نے حسرت کے بعض اعتراضوں کو دل سے تسلیم کیا۔ ان میں ایک پنجابی محاورہ "میں نے" ہے۔ اس کے متعلق وہ فرماتے ہیں۔

"بہر حال میں اس لغزش کو تسلیم کرتا ہوں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ پنجاب میں یہ محاورہ زبان زدِ عام ہے اور شب و روز سنتے سنتے بعض دفعہ ایسا ہوتا ہے کہ بے احتیاطی میں زبان یا قلم سے نکل جاتا ہے"

آخر میں اقبال انکسار' جو ان کا شعارِ زندگی تھا' اپنے مضمون کو درج ذیل الفاظ پر ختم کرتے ہیں۔

"مجھے اساتذہ کی ہمسری کا دعویٰ نہیں ہے۔ اگر اہلِ پنجاب مجھ کو یا حضرت ناظر کو بہمہ وجوہ کامل خیال کرتے ہیں تو ان کی غلطی ہے۔ زبان کا معاملہ بڑا نازک ہوتا ہے اور یہ ایک ایسی دشوار گزار وادی ہے کہ بالخصوص ان لوگوں کو جو اہلِ زبان نہیں ہیں یہاں قدم قدم پر ٹھوکر کھانے کا اندیشہ ہے۔ قسم بخدائے لایزال میں آپ سے سچ کہتا ہوں کہ بسا اوقات میرے قلب کی کیفیت اس قسم کی ہوتی ہے کہ میں باوجود اپنی بے علمی اور کم مائگی کے شعر کہنے پر مجبور ہو جاتا ہوں ورنہ مجھے نہ زبان دانی کا دعویٰ ہے نہ شاعری کا۔ راقم شہری امیر دل کی بات کہتے ہیں سہ

نیم من در شمارِ بلبلاں' اما بایں شادم
کہ من ہم در گلستانِ قفس مشتِ پرے دارم"

اقبال کے اس تفصیلی اور معلوماتی مضمون کے جواب میں اور ان کی طرف سے غلط اسناد پیش کیے جانے پر حسرت کا پارہ حرارت معمول سے اونچا ہوگیا۔ انہوں نے اردوئے معلی جلد ۲ نمبر ۲ کے شمارہ

مطبوعہ یکم اگست ۱۹۰۳ء میں صفحہ ۲۰ سے ۲۵ تک "اردو زبان پنجاب میں" کے عنوان سے "تنقید ہمدرد" کے نام سے ایک مدلل مضمون شائع کیا۔ اس میں مولوی ممتاز علی اڈیٹر تالیف و اشاعت پنجابی صاحب یعنی میر نیرنگ انبالوی، محبوب عالم اڈیٹر پیسہ اخبار اور وکیل امرتسر کے اڈیٹر کے رویہ پر سخت تنقید کی۔ موصوف نے نیک نیتی سے پنجاب کے اہل قلم حضرات کی عموماً اور اقبال کی خصوصاً تعریف بھی کی اور چوٹ بھی۔ اقبال کے بارے میں ایک دلچسپ لطیفہ بھی بیان کیا ہے۔ فرماتے ہیں:

"ان کا کلام ماشاءاللہ بہت اچھا ہے۔ ترکیبیں نہایت درست ہوتی ہیں۔ اور مضامین اکثر بلند۔ طرز بیان پسندیدہ ہوتا ہے۔ اور سلسلۂ خیالات اکثر نازک و لطیف۔ لیکن اگر کچھ کمی رہ جاتی ہے تو صحتِ زبان کی وجہ سے اکثر ان کے کلام کا سارا لطف خاک میں مل جاتا ہے۔ ہمارے کالج میں انتظامِ طعام کی شکایت ہمیشہ سے ہے۔ چنانچہ ہفتے میں دو بار جو پلاؤ پکتا ہے اس کی نسبت اکثر شکایتیں ہوا کرتی ہیں۔ ایک دن کا ذکر ہے کہ ہمارے ایک مہربان ڈائننگ ہال میں کھانا کھاتے تھے۔ پلاؤ کا دن تھا اور میں بھی قریب ہی بیٹھا تھا۔ اتفاقاً ان کے نوالے میں ایک بڑا سا کنکر آگیا۔ جس کی کرکراہٹ پلاؤ کے مزے کے مقابلے میں ان کو اور بھی ناگوار گذری۔ آدمی بامذاق تھے۔ میری جانب دیکھ کر مسکرائے اور کہا کہ یہ پلاؤ ہے یا اقبال کا کلام۔"

اس کے بعد حسرت نے صحتِ زبان کے بارے میں اقبال کی تمام دلیلوں اور سندوں کو رد کیا اور انہیں ناصحانہ انداز میں تنبیہہ کی

"اسے خاموشی کے ساتھ سنو، مولوی ممتاز علی تمہارے نادان دوست ہیں۔ ان کی باتوں پر نہ جاؤ اور کوشش کرو کہ یہ الزام بھی تم پر سے اٹھ جائے۔ ورنہ اگر پنجاب کے اخباروں کے ذریعہ سے ہندوستان میں غلط اردو مروج ہو جائے تو میرے نزدیک اصلی اردو کے رائج ہونے سے اس کا رائج نہ ہونا کچھ زیادہ برا نہیں ہے۔"

مضمون کے آخر میں حاشیے میں حضرت موہانی اڈیٹر کا یہ نوٹ بھی درج ہے:

"ہم کو سخن سنجان پنجاب کی دل شکنی کے خیال سے اس مضمون کے شائع کرنے میں کسی قدر تامل تھا لیکن یہ دیکھ کر کہ صاحب مضمون نے زبان کی کمزوریوں سے گذر کر حضرت اقبال کی نفس شاعری پر مطلق اعتراض نہیں کیا ہے بلکہ اس کی جا بجا تعریف کی ہے۔ ہم

اس کی اشاعت کو جاری رکھتے ہیں۔ امید ہے کہ اہل پنجاب کی انصاف پسند طبیعت پر یہ بیانِ حقیقت ناگوار نہ گذرے گا۔"

اقبال نے مذکورہ بالا مضمون اردو زبان پنجاب میں میں اساتذہ کی اسناد پیش کرنے کے بعد تنقید ہمدرد سے کہا تھا کہ

"بے قصور اقبال اردو کو الٹی چھری سے ذبح کرنے کا مجرم نہیں ہے۔ ہاں اس نے اساتذہ اردو کی پیروی کی ہے اور اگر یہ تقلید جرم ہے تو "انا اول المجرمین"۔

اس کا جواب حسرت نے یہ دیا تھا کہ

"جب تک مجھے یقین تھا کہ آپ سے غلطیاں نادانستگی کی بنا پر سرزد ہوتیں اس وقت تک میں "الٹی چھری" کا لفظ استعمال کرتا تھا۔ لیکن اب ان قطعی غلط الفاظ کے متعلق آپ نے قواعد و ضوابط قائم کرکے داد تحقیق دی ہے میں اپنے بیان گذشتہ میں ترمیم کرتا ہوں اور آئندہ سے یہ کہوں گا کہ آپ اردو کو سیدھی چھری سے حلال کرتے ہیں"۔ (۱)

حسرت کا ارادہ اقبال کے بارے میں اب خاموشی اختیار کرنے کا تھا لیکن حالی شبلی اور دوسرے لوگوں کی اقبال کی طرف بے جا حمایت کرنے پر انہوں نے اقبال پر تنقید لکھنے کا سلسلہ جاری رکھا۔ چنانچہ لکھتے ہیں:

"اہل پنجاب کے اس تعصب پر نظر کر کے میرا ارادہ تھا کہ خاموش ہو رہوں۔ لیکن چونکہ حالی نے (اپنے مشہور تار کے ذریعہ سے) اور سنا ہے کہ مولوی شبلی نے بھی کسی مصلحت سے اقبال

لہ۔ حالی کے تار کا ذکر ڈاکٹر عبدالحق نے بھی چند ہمعصر صفحہ ۱۹۸ میں حالی کے سلسلے میں کیا ہے۔ لکھتے ہیں "پیسہ اخبار جب روزانہ ہوا تو سب سے پہلے مولانا نے مبارکباد کا تار دیا"۔ اردو کے مشہور و معروف صحافی منشی محبوب عالم لاہور سے ہفتہ وار پیسہ اخبار نکالتے تھے۔ انہوں نے ۱۹۰۳ء میں اسے روزانہ جاری کیا۔ راقم الحروف کی نظر سے اس کی متعدد اشاعتیں گزری ہیں۔ انہی دنوں ایک اور لاہور اخبار "وطن" اور تیسرے ہفتہ میں دو بار ہر دو شنبہ اور جمعہ کے دن شیخ غلام محمد ملک کی ادارت میں روز نامہ [illegible] شائع ہوتا تھا۔ مورخہ ۲۵ شہر شعبان ۱۳۲۱ھ مطابق ۱۷ نومبر ۱۹۰۳ء روز دو شنبہ (نمبر ۲۶ جلد ۹) کی اشاعت میں صفحہ ۳ میں "دہلی اور لکھنؤ" کے عنوان سے آنریبل نیوز لدھیانہ کے حوالے سے حالی کے تار کے بارے میں حسب ذیل کی عبارت درج ہے:

(بقیہ حاشیہ ص ۴۹ پر)

کی تاویلوں کو صحیح قرار دیا ہے۔ اکثر اخبار اور رسالے بھی صاحب موصوف کی ظاہری تحقیق و تدقیق سے مرعوب ہو کر ان کے ہمزبان ہو گئے ہیں۔ اس لیے عوام کی رفع غلط فہمی کے لئے کم از کم ان غلطیوں کی بابت کچھ لکھنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔"[۱۲]

اقبال کی غلطیوں کی نشاندہی کرنے کے بعد مضمون کے آخر میں حسرت کہتے ہیں:۔

"اقبال چونکہ خود زبانِ اردو کی حقیقت سے واقف نہیں ہیں اس لئے وہ مجبوراً مثالوں پر بھروسہ کرتے ہیں اور اس لئے اکثر کچھ کا کچھ سمجھ جاتے ہیں۔ اس کی مثال یوں ہے کہ ستار کا شوقین کتابِ قانونِ ستار کی مدد سے کھود اور تمنگ کی گتیں بنیڈ اور زمزمے کے ساتھ بجانا چاہتا ہے۔ اور ظاہر میں وہ کتاب کی ہدایتوں کے مطابق اپنی بجائی ہوئی گت کو صحیح سمجھتا ہے۔ لیکن اصل میں بجز استاد کی مدد کے یہ گتیں صحیح نکل سکتی ہیں نہ نکلیں۔"[۱۳]

اقبال پر کئے گئے اعتراضات کی تائید میں ایک اور مضمون "اصلاحِ زبان" کے عنوان سے شایع کیا۔ اس میں اقبال کی غلطیوں کو ایک مرتبہ پھر معقول دلیلوں سے واضح کیا۔ اسی شمارے میں ص ۳۷ میں خواجہ غلام الثقلین کے رسالہ "عصرِ جدید" پر تنقید درج ہے۔ "عصرِ جدید" کے جنوری ۱۹۰۳ء کے شمارہ میں "تنقید ہمدرد" کے جواب میں کسی منشی ارشاد بن قریشی کا مضمون "اقبال اور نیرنگ" کی حمایت میں شایع ہوا تھا، چونکہ مضمون نگار کی دلیلیں سست اور بے بنیاد تھیں اس لئے "تنقید ہمدرد" نے اسے لچر اور مہمل قرار دیا۔[۱۴]

راقم الحروف کے پیشِ نظر مخزن لاہور جلد ۶ نمبر ۲ نومبر ۱۹۰۳ء کا شمارہ ہے۔ اس کے سرورق کی پیشانی پر "فضل الحسن" حسرت کے دستخط انگریزی میں درج ہیں۔ حسرت نے پورے مخزن کا تنقیدی جائزہ لیا اور اپنے قلم سے اور لوگوں کے علاوہ اقبال کے "دربار بہاولپور" کے قصیدہ

(بقیہ حاشیہ) مولانا حالی نے روزانہ پیسہ اخبار کے جاری ہونے پر پیغام تار محبوب عالم کو بھیجا ہے اس میں آپ نے تحریر فرمایا ہے۔

"جو لوگ پنجابی اردو پر نکتہ چینی کرتے ہیں انہیں یاد رکھنا چاہیئے کہ اردو زبان ان کے ہاتھوں سے نکل کر پنجاب میں جا رہی ہے، اگر یہی سلسلہ مدت تک جاری رہے تو جس طرح عربی زبان عرب سے نکل کر مصر اور شام میں چلی گئی ہے۔ یقیناً وہ وقت دور نہیں ہے کہ دہلی اور لکھنؤ کے بجائے لاہور اردو کا گھر ہو جائے گا اور اس طرح ہمیشہ کے لیے اس بحث کا فیصلہ ہو جائیگا۔" (اکبر حیدری)

اقبال کی نظم "عشق و موت" "نیرنگ" کی "انجام محبت" اور حالی کے تتبع میں ناظر کی غزل پر نشان لگاتے ہیں اور متعدد اشعار پر اعتراضات بھی کئے ہیں۔ سب سے زیادہ اعتراض اقبال کے "قصیدۂ بہاولپور" پر عاید کئے ہیں۔ قصیدے کی ابتدا میں اڈیٹر مخزن شیخ عبدالقادر کی طرف سے ایک تمہید بھی درج ہے جس میں اقبال کی تعریفیں ہیں، حسرت نے اس قصیدے پر چکبست لکھنوی سے تنقید لکھوائی اور پھر اسے اردوئے معلیٰ اپریل ۱۹۰۴ء میں "کلام اقبال" کے نام سے شایع کیا۔

اردوئے معلیٰ جلد ۲ نمبر ۵ مطبوعہ مئی ۱۹۰۴ء میں حسرت موہانی تنقید کے تحت لکھتے ہیں "مخزن لاہور کے پرچے میں شیخ محمد اقبال صاحب کی وہ نظم ہے جو تصویر درد کے عنوان سے انہوں نے انجمن حمایت اسلام کے ۱۷ ویں سالانہ جلسے میں پڑھی تھی۔ یہ نظم دس بندوں پر مشتمل ہے اور باعتبار نشست و متانت بیان ہر بند اچھا ہے۔ مضمون اس کا حب ملک اور اقوام ہند کے درمیان اتفاق باہم کی ضرورت سے متعلق تھا۔ اس ضمن میں ایک نقص بھی ہے وہ یہ کہ مضمون بلا تکلف دریافت نہیں ہو سکتا"

اس کے بعد ذیل کے شعر پر غلط محاورے کی بنیاد پر اعتراض کرتے ہیں۔

نفیس کا آئینہ باندھا ہوا ہے میں نے آہوں میں　　میری ہر بات میرے درد کی تصویر ہوتی ہے

"میں نے باندھا ہوا ہے" البتہ غلط ہے "نے" کے ساتھ "باندھا ہوا" لانا خاص محاورۂ پنجاب ہے۔

اردوئے معلیٰ مطبوعہ ستمبر ۱۹۰۴ء کے شمارے میں حسرت نے اور لوگوں کے علاوہ شیخ عبدالقادر "ظفر علی خان" اور میر نیرنگ کی تحریروں پر جو مخزن بابت اگست ۱۹۰۴ء میں چھپی تھیں، صحت زبان کی خامیوں کے بارے میں تنقید کی۔ اس کے جواب میں "تحقیق" کے نام سے مخزن مطبوعہ اکتوبر ۱۹۰۴ء میں "اصلاح حسرت" کے عنوان سے حسرت کی تنقید پر جوابی تنقید شایع ہوئی۔ مخزن کے اس شمارے سے معلوم ہوتا ہے کہ ظفر علی خان اقبال کی حمایت میں پروفیسر نقاد کے فرضی نام سے حسرت پر تنقید لکھا کرتے تھے۔ سری نگر کشمیر سے نورالدین تخلص عنبر شاگرد ناظر نے ۱۱ نومبر ۱۹۰۳ء کے روزانہ پیسہ اخبار لاہور میں اقبال کی حمایت میں ایک مضمون "اردو زبان پنجاب میں" کے عنوان سے شایع کیا تھا موصوف نے ایک اور مضمون "تنقید دلچسپ" کے نام سے اقبال کی حمایت اور حسرت کی مخالفت میں ہفتہ وار اخبار "چودھویں صدی" راولپنڈی کی اشاعت مورخہ ۸ دسمبر ۱۹۰۳ء میں شایع کیا تھا۔ ہر دو مضامین راقم کی نظر سے گذرے ہیں۔ اقبال نے "اقبال نامہ حصہ اول ص ۲۲" میں منشی سراج الدین میر منشی ریذیڈنسی روڈ سری نگر کے خط میں جس انداز سے عنبر کا ذکر کیا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک قابل احترام شخصیت کے مالک تھے۔

دسمبر ۱۹۰۴ء کے اردوئے معلّٰی کی تنقید سے معلوم ہوتا ہے کہ مخزن اکتوبر ۱۹۰۴ء کے شمارہ سے حسرت کو قدرے اطمینان ہوا تھا کہ پنجاب کے بعض منصف مزاج صحتِ زبان کے خواست گار تھے۔ بقول حسرت اقبال نے غزل کا مقطع پہلے یہ لکھا تھا ؎

اقبال کوئی محرم اپنا نہیں جہاں میں ۔۔۔ معلوم ہے ہمیں کو دردِ نہاں ہمارا

اس پر دلگداز نے اعتراض کیا تھا کہ اس شعر کے آخر میں "ہمارا" کے بجائے "اپنا" چاہیے اور اقبال نے اب اس کو بدل کر مخزن میں اس طرح چھپوایا ؎

اقبال کوئی محرم اپنا نہیں جہاں میں ۔۔۔ معلوم کیا کسی کو دردِ نہاں ہمارا

یہ نظم "ہمارا دیس" کے عنوان سے اکتوبر ۱۹۰۴ء میں مخزن میں چھپی تھی نظم کی ابتدا میں شیخ عبدالقادر کا ذیل کا نوٹ درج ہے۔

"جذبات دل کے ایک سینے سے دوسرے پر منعکس ہونے کا بھی عجیب قانون ہے۔ ہمارے دوست نے مندرجہ ذیل اشعار میں ہو بہو خیالات ظاہر کئے ہیں جو وطن سے دور ہوتے کے سبب راقم کے دل میں ہیں۔ میں اگر نظم لکھتا تو شاید لندن سے وہ خیالات ظاہر کرتا جو اقبال نے لاہور میں بیٹھے ہوئے کئے ہیں"

اقبال کا ایک مضمون دو قسطوں میں "قومی زندگی" کے عنوان سے مخزن اکتوبر ۱۹۰۴ء اور مارچ ۱۹۰۵ء میں چھپا تھا۔ بقول حسرت اس میں بھی متعدد غلطیاں ہیں اور ان کی نشاندہی اردوئے معلّٰی نومبر ۱۹۰۴ء میں کی۔ اپنی تنقید میں یہ بھی کہتے ہیں،

"اقبال کی نظمیں روز بروز زبان کے لحاظ سے صاف ہوتی جاتی ہیں کاش کہ جیسی توجہ اور احتیاط وہ نظم میں کرتے ویسی ہی نثر میں بھی کرتے"

حسرت نے اقبال کی عدم صحت زبان کو برسوں تک اپنی تنقید کا نشانہ بنایا۔ کچھ بعد لکھنوی سے بھی "کلام اقبال" کے عنوان سے اقبال پر تنقید لکھوائی اور پھر اسے اردوئے معلّٰی شمارہ اپریل ۱۹۰۶ء میں شایع کیا۔

راقم الحروف ٹھوس شہادتوں کی بنیاد پر پہلی مرتبہ یہ کہنے کی جسارت کرتا ہے کہ اقبال نے اپنا مجموعۂ کلام اردو ۱۹۰۸ء میں مرتب کیا تھا۔ شاطر مدراسی کے نام ۲۹ اگست ۱۹۰۸ء کے خط میں لکھتے ہیں۔

"آپ میرے مجموعۂ کلام کی نسبت دریافت کرتے ہیں۔ میں کیا اور میرا کلام کیا۔ مجھے ان اوراق

پریشان کے جمع کرنے کی فرصت ہے نہ حقیقت میں ان کی ضرورت ہے" [۱۵]

جس طرح مولانا شبلی اپنی کسی تصنیف کو عطیہ فیضی کے نام سے منسوب کرنے کے لئے بے چین تھے [۱۶] اسی طرح عطیہ کے نام ذوقِ انتساب کی تڑپ اقبال کے دل میں بھی مچل رہی تھی۔ عطیہ بیگم کے نام ۳۰ جنوری ۱۹۰۹ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں کہ

"غزلوں کا مجموعہ جلد شایع کرنے کا آرزومند ہوں۔ یہ مجموعہ ہندوستان میں طبع ہوگا۔ جرمنی میں جلد بندھے گی اور ایک ہندوستانی خاتون کے نام سے فخرِ انتساب حاصل کرے گا" [۱۷]

راقم کو ندوۃ العلما لکھنؤ کے کتاب خانے میں الہلال کی پرانی فائلیں دیکھنے کا اتفاق ہوا۔ یکم جولائی ۱۹۱۲ء کے جلد ۱ نمبر ۱ صفحہ ۲۴ میں ایک اشتہار "دہلی میں علمی خزانہ" کے عنوان سے چھپا ہے۔ اشتہار کی مد نمبر ۶ میں "جلد مجموعۂ کلام اقبال قیمت ۸ آنے" درج ہے۔ ماہرینِ اقبالیات کو اس کے بارے میں تحقیق کرنا چاہیے۔

یہ مجموعۂ کلام اقبال راقم کی نظر سے نہیں گذرا۔ اور نہ اس کا حوالہ ہی کسی نے دیا ہے۔ یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ "الہلال" میں اقبال کا کلام چھپتا تھا۔ الہلال میں ہی مولانا آزاد نے نومبر ۱۹۱۲ء جلد اول صفحہ ۱۸ میں فاطمہ بنت عبداللہ کے حالاتِ زندگی تفصیل سے شائع کئے تھے۔ الہلال کے اس شمارہ سے متاثر ہو کر اقبال نے اپنی نظم "فاطمہ بنت عبداللہ" لکھی جو پہلی مرتبہ "الہلال" میں ہی ۱۹۱۲ء میں شایع ہوئی۔ آزاد اس بات پر فخر کرتے تھے کہ اقبال کی فاطمہ چھاپنے کا فخر الہلال کو حاصل ہے۔ مولانا کے الفاظ یہ ہیں۔

"ناموران غزوۂ بلقان اور ہمدرد دہلی کی اشاعت پر خوش آمدید۔ جس کے سرِ آغاز اقبال کی نظم فاطمہ بنت عبداللہ ہے" [۱۸]

یہ ذکر کرنے کے بعد اس بات پر زور دیا گیا ہے کہ فاطمہ سب سے پہلے ہم نے الہلال میں شایع کی تھی۔ یہ نظم "الہلال" میں ۱۹ شعر میں چھپی تھی لیکن بانگ درا میں صرف ۱۲ شعر ہیں اور چار شعر جو کسی بھی صورت میں کم درجے کے نہیں ہیں حذف کئے گئے ہیں۔

بہرحال حسرت موہانی کے اردوئے معلّٰی کے بعد لکھنؤ کے اودھ پنچ میں اقبال کی زبان پر اعتراض ہونے لگے۔ جب محمد الدین فوق نے اقبال کی توجہ اودھ پنچ کی تنقید کی طرف دلائی تو موصوف نے مورخہ ۲ مارچ ۱۹۱۷ء کے خط میں انہیں لکھا۔

"اودھ پنچ نے جو اعتراضات مجھ پر کئے ہیں۔ ان کا مجھے علم نہیں۔ وہ پرچہ تلاش کرنا چاہیے۔

ممکن ہے ان اعتراضوں میں کوئی کام کی بات ہو۔ لکھنو والے یا اور معترض یہ خیال کرتے ہیں کہ اقبال شاعر ہے مگر میری غرض شاعری سے زباندانی کا اظہار یا مضمون آفرینی نہیں رہی میں نے آج تک اپنے آپ کو شاعر سمجھا ہے حقیقت میں فنِ شاعری اس قدر دقیق اور مشکل ہے کہ ایک عمر میں بھی انسان اس پر حاوی نہیں ہو سکتا۔ پھر میں کیوں کر کامیاب ہو سکتا ہوں، جسے روزی کے دھندوں ہی سے فرصت نہیں ملتی۔ میرا مقصود گاہ گاہ نظم لکھنے سے صرف اس قدر ہے کہ چند مطالب جو میرے ذہن میں ہیں ان کو مسلمانوں تک پہنچا دوں اور بس"[۱۸]

اودھ پنچ نے صحتِ زبان کے بارے میں اقبال کی غزل پر تنقید شایع کی تھی۔ مقطع یہ ہے:

خبر اقبال کی لائی ہے گلستاں سے نسیم   نو گرفتار پھڑکتا ہے تہِ دام ابھی

ر شوکت حسین (۱۸۸۸ تا ۱۹۴۹ء) نے اخبار کا تراشہ اقبال کی خدمت میں روانہ کیا اور تنقید کے بارے میں ان سے دریافت کیا۔ اقبال ۲ جنوری ۱۹۱۹ء کے خط میں لکھتے ہیں۔

"چند روز ہوئے میں اسے دیکھ چکا تھا۔ میرے خیال میں یہ اس قابل نہیں ہے کہ اس کا جواب دیا جائے۔ یہ نظم ۲۰ برس پہلے لکھی گئی تھی اور مجھے معلوم نہیں کہ اسے کس نے شایع کرایا ہے۔ اشاعت سے پہلے اگر مجھ سے اجازت لے لی جاتی، تو مناسب ہوتا۔ مگر اس ملک میں ادبی اخلاقیات مفقود ہیں۔ مصنف کا ذہن اور زاویۂ نگاہ مسلسل تغیر پذیر رہتے ہیں۔ مگر مصنف کو کوئی بھی خاطر میں نہیں لاتا۔

یہ نظم میری ابتدائی کاوشوں میں سے ہے۔ پھر بھی اس پر جو اعتراضات کیے گئے ہیں ان کی بنیاد طباعت کی غلطیاں ہیں جس کی ذمہ داری مجھ پر عاید نہیں ہوتی۔ بہرحال ناقد نظم کی اصل خامیوں کو دیکھنے میں ناکام رہا ہے۔ شاعری محض محاورات اور اظہار بیان کی صحت سے بڑھ کر کچھ اور بھی ہے۔ میرے معیار (معیار) تنقید نگاروں کے ادبی معیاروں سے مختلف ہیں۔ میرے کلام میں شاعری محض ایک ثانوی حیثیت رکھتی ہے۔ مجھے قطعاً یہ خواہش نہیں کہ دورِ حاضر کے شعرا میں میرا بھی شمار ہو"[۱۹]

غزل پہلے بارہ شعر میں چھپی تھی[۲۰] اودھ پنچ کی تنقید کے پیش نظر بانگ درا میں دو شعر حذف کیے گئے ہیں۔ اب دس ہی در حقیقت ہیں[۲۱]

اقبال کا یہ فرمانا بالکل درست ہے کہ بعض معترضین نے طباعت کی غلطیوں کو اپنی تنقید کی بنیاد بنایا، اور اقبال کی زباں پر شک کرنے لگے۔ ان لوگوں کی سخن فہمی پر حیرت ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں علامہ کا وہ قطعۂ تاریخ پیش کیا جاسکتا ہے، جو انہوں نے ۱۳۲۷ھ ہجری مطابق ۱۹۰۹ء میں کلام فوق کی اشاعت کے لیے کہا تھا یہ تاریخ کلام فوق کی پہلی اشاعت میں اس طرح چھپی تھی

جب چھپ گیا مطبع میں یہ مجموعۂ اشعار
معلوم ہوا مجھکو بھی حالِ نظرِ فوق

شکستہ ہے زبان جملہ مضامین ہیں عالی
تعریف کے قابل ہے خیالِ نظرِ فوق

تاریخ کی مجھ کو جو تمنا ہوئی اقبال
ہاتف نے کہا لکھ دے کمالِ نظرِ فوق
ھ ۲۲

کمالِ نظرِ فوق مادۂ تاریخ ہے اور اس سے ۱۳۲۷ کے اعداد برآمد ہوتے ہیں۔ محمد دین فوق نے اس تاریخ پر غور نہیں کیا، اور اسے غلط سمجھکر انہوں نے کلام فوق کے دوسرے اڈیشن مطبوعہ ۱۹۳۲ء سے یکسر خارج کر دیا۔ چونکہ کتاب کی غلطیاں قیامت تک رہ سکتی ہیں اس لیے جناب غلام رسول مہر نے بھی اسے سرود رفتہ ص ۲۱۰ میں غلط ہی چھاپا۔ جب حفیظ ہوشیارپوری نے اقبال کی تاریخوں پر روزنامہ آفاق مورخہ ۱۰ اپریل ۱۹۵۱ء میں اظہار خیال کیا، تو اس تاریخ کے بارے میں لکھتے ہیں۔

"۱۳۲۷ھ ہجری میں منشی محمد دین فوق مرحوم کا مجموعۂ کلام شائع ہوا اور اس میں علامہ اقبال کا یہ قطعۂ تاریخ
قطعۂ تاریخ تھا،

تاریخ کی مجھ کو جو تمنا ہوئی اقبال
ہاتف نے کہا لکھ دے کمالِ نظرِ فوق

لیکن یہ مادۂ تاریخ درست نہیں معلوم ہوتا۔ علامہ کو اعداد شمار کرنے میں غلطی ہوئی۔ کیونکہ کمالِ نظرِ فوق کے اعداد ۱۳۲۷ھ میں حالانکہ ۱۳۲۷ھ ہونے چاہییں تھے"

اس تاریخ کی غلطی کے بارے میں محمد عبداللہ قریشی بھی سر بگریباں تھے۔ جناب جگن ناتھ آزاد نے بھی یہ قطعۂ تاریخ سابقین کے تتبع میں اپنی کتاب "اقبال اور کشمیر" میں صفحہ ۱۲ میں جوں کا توں غلط شائع کیا۔

"اقبال کی زیرِ نظر تاریخ میں "نظرِ فوق" کی ردیف غلط چھپی ہے، یعنی نظر کا املا غلط ہے۔ صحیح املا نضر یعنی ن ض ر ہے۔ اب مادۂ تاریخ کمالِ نضرِ فوق کو بحساب ابجد جوڑیے۔

ک = ۲۰، م = ۴۰، ا = ۱، ل = ۳۰ (کمال = ۹۱)

ن = ۵۰، ض = ۸۰۰، ر = ۲۰۰، (نضر = ۱۰۵۰)

ف = ۸۰، و = ۶، ق = ۱۰۰، (فوق = ۱۸۶)

میزان ۱۳۲۷

۱۰۰ اعداد کا فرق ض اور ظ سے واقعہ ہوا ہے۔ اور اسی ض اور ظ کے فرق نے اردو ادب کو زیر و زبر کیا ہے۔ اب دیکھئے "نضر" بفتحین، خوبی، تازگی، شادابی وغیرہ کے معنوں میں آیا ہے۔ چنانچہ فرہنگ آنند راج، جلد سوم صفحہ ۵۸۲ اور تسہیل العربیہ صفحہ ۵۸۰ دیکھے جاسکتے ہیں۔ یہ تاریخ چونکہ ایک دیوان کی تاریخ ہے۔ اس لئے اس میں معنوی طور پر حسن و خوبی و زیبائی کے مفہوم کو زیادہ دخل ہے "نظر" تنقید، تحقیق اور فلسفیانہ موشگافیوں کے لیے موزوں ہوسکتا ہے۔ لیکن شعری مجموعہ کے لئے حسن و خوبی و زیبائی ہی درست کہے جاسکتے ہیں۔ اسی لیے علامہ نے لفظ نضر، مادۂ تاریخ لکھکر فوق کشمیری کے دیوان کی تعریف کی ہے[۲۳]

رموزِ بے خودی فروری ۱۹۱۸ء میں شایع ہوئی، اقبال نے اس کا ایک نسخہ مولانا سید سلیمان ندوی کو تبصرہ کے لیے بھیجا تھا، موصوف نے معارف، جلد دوم عدد دہم صفحہ ۷۲ مطبوعہ اپریل ۱۹۱۸ء مطابق ماہ ربیع الثانی ۱۳۳۶ھ ہجری میں اس پر تبصرہ کرتے ہوئے کہا:۔

"زبان کے لحاظ سے میں ڈاکٹر اقبال کو ان شعرا میں گنتا ہوں جو معنوی محاسن اور باطنی خوبیوں کے مقابلے میں الفاظ اور محاوروں کی ظاہری صحت کی پروا نہیں کرتے لیکن حق یہ ہے کہ اس ایک لغزش مستانہ پر ہزاروں سنجیدہ اور متین رفتاریں قربان ہیں۔ مصرعوں کے دروبست اور فصل و وصل میں قصور ممکن ہے لیکن یہ ناممکن ہے کہ جو مصرع ڈاکٹر اقبال کی زبان سے نکل جائے وہ تیر و نشتر بن کر سننے والوں کے دل و جگر میں نہ اتر آئے۔"

معارف کا تبصرہ جب اقبال کی نظر سے گذرا تو انہوں نے ۱۰ مئی ۱۹۱۸ء کو ایک خط سلیمان صاحب کی خدمت میں بھیجا۔ فرماتے ہیں:۔

"صحتِ 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 مفید ہوتا۔ اگر آپ نے غلط الفاظ و محاورات نوٹ کر رکھے ہیں، تو مہربانی کر کے مجھے ان سے آگاہ کیجئے کہ دوسرے ایڈیشن میں ان کی اصلاح ہوجائے۔"[۲۴]

سید سلیمان صاحب نے قوافی، اصول تشبیہ، نشست، الفاظ اور مصرعوں کی موزونیت کے بارے میں اسرار خودی کی نسبت کچھ اعتراض کیے تھے۔ اقبال ۳ اکتوبر ۱۹۱۶ء کے خط میں لکھتے ہیں۔

"قوافی کے متعلق جو کچھ آپ نے تحریر فرمایا بالکل بجا ہے۔ مگر چونکہ شاعری اس مثنوی سے مقصود نہ تھی، اس واسطے میں نے بعض باتوں میں عمداً تساہل برتا۔ اس کے علاوہ مولانا روم کی مثنوی میں تقریباً ہر صفحہ پر اس قسم کے قوافی کی مثالیں ملتی ہیں اور ظہوری کے ساقی نامہ کے چند اشعار بھی زیر نظر تھے۔ غالباً اور مثنویوں میں بھی ایسی مثالیں ہونگیں"[۲۵]

سید صاحب نے رموز بے خودی پر صحت زبان کی خامیوں کے بارے میں اقبال کو ۱۹ اعتراضوں کی ایک لمبی فہرست بھیجی تھی، اقبال نے جب ان کو جانچا تو موصوف سے اتفاق نہیں کیا، اس پر انہوں نے اسناد طلب کیں، اقبال نے اپنے بیان کی تائید میں ناصر علی، زلالی، مرزا صائب، ظہوری، ملا طغرا، معز فطرت، مرزا بیدل، خاقانی، جامی اور مولوی اصغر علی روحی جیسے اساتذہ کی اسناد پیش کیں، ان کے علاوہ بہار عجم اور جواہر التراکیب کے حوالے بھی دیئے[۲۶] معارف یا مولانا کی کسی تحریر سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ انہوں نے اقبال کی اسناد کو درخور اعتنا نہیں سمجھا یا پھر ان اعتراضات کے جواب میں مزید استفسار کیا، دراصل اقبال میں فارسی کی اعلیٰ استعداد تھی، ان کا مطالعہ بھی بہت وسیع تھا، خود فرماتے ہیں۔

"لوگوں کو تعجب ہوتا ہے کہ اقبال کو فارسی کیونکر آگئی۔ جب کہ اس نے اسکول یا کالج میں یہ زبان نہیں پڑھی، انہیں یہ معلوم نہیں کہ میں نے فارسی زبان کی تحصیل کے لیے سکول ہی کے زمانے میں کس قدر محنت اٹھائی اور کتنے اساتذہ سے استفادہ کیا۔"[۲۷]

اقبال اعلیٰ صلاحیتوں کے مالک تھے۔ ان کی عالی ظرفی کی مثال اس سے زیادہ اور کیا پیش کی جا سکتی ہے کہ وہ زبان کی خامیوں کے بارے میں بضد نہیں رہتے تھے۔ جب ان کی توجہ کسی غلط لفظ یا محاورہ کی طرف دلائی جاتی تھی تو اسے فوراً تسلیم کرتے تھے، سید سلیمان کو ۱۳ اپریل ۱۹۱۹ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں:

"میری خامیوں سے مجھے ضرور آگاہ کیا کیجیے۔ آپ کو زحمت ہوگی لیکن مجھے فائدہ ہوگا۔ "بادۂ نارسا" کے لیے مجھے کوئی سند یاد نہیں، بادۂ نارس یا میوۂ نارس (بمعنی خام) لکھتے ہیں، لفظ "منیار" غلط ہے[۱]، صحیح لفظ "مَنار" (بغیری کے ہے) یہ الفاظ اس زمانے کی نظموں میں واقع ہوئے

---

[۱] اقبال کی ایک غزل جس کا مطلع یہ ہے، ع مجنوں نے شہر چھوڑا تو صحرا بھی چھوڑ دے، مخزن لاہور مطبوعہ مئی ۱۹۰۵ء

ہیں جس زمانے میں میں سمجھتا تھا کہ لٹریچر میں ہر طرح کی آزادی لے سکتے ہیں، یہاں تک کہ بعض نظموں میں میں نے اصولِ بحر کا بھی خیال نہیں کیا اور ارتقا"[۲۸]

اقبال صحتِ زبان کی خوبیوں اور عدمِ زبان کی خامیوں سے مزید واقف تھے۔ لیکن کثرتِ مشاغل کی وجہ سے اس کی طرف متوجہ نہ ہو سکے۔ اس کا اعتراف انہوں نے سید سلیمان کے خط مورخہ ۱۰ اکتوبر ۱۹۱۹ء میں کیا ہے۔ فرماتے ہیں

"کلام کا بہت سا حصہ نظرِ ثانی کا محتاج ہے۔ لیکن اور مشاغل اتنی فرصت نہیں چھوڑتے کہ ادھر توجہ کر سکوں توجہ کر سکوں۔ تاہم جو کچھ ممکن ہے کرتا ہوں۔ شاعری میں لٹریچر بحیثیت لٹریچر کبھی میرا مطمحِ نظر نہیں رہا۔ فن کی باریکیوں کی طرف توجہ کرنے کے لیے وقت نہیں مقصود صرف یہ ہے کہ خیالات میں انقلاب ہو اور بس۔ اس بات کو مدنظر رکھ کر جن خیالات کو مفید سمجھتا ہوں ان کو ظاہر کرنے کی کوشش کرتا ہوں، کیا عجب کہ آئندہ نسلیں مجھے شاعر تصور نہ کریں۔ اس واسطے کہ آرٹ (فن) غایت درجے کی جانکاہی چاہتا ہے اور یہ بات موجودہ حالات میں میرے لئے ممکن نہیں"[۲۹]

اقبال کی صحتِ زبان کی خامیوں کے بارے میں خود اقبال کے پرستاروں نے بھی اپنی شہرت بڑھانے کے لیے اقبال کی طرف بے بنیاد باتوں کو منسوب کیا ہے۔ ان باتوں سے اقبال کی زباندانی پہ لوگ شک کرنے لگے اور نتیجہ میں ان سے متعلق غلط روائتیں قائم ہوئیں، حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ ان بزرگوں نے ایسی غلط بیانیوں کا راوی اقبال کو ہی قرار دیا ہے۔ مثلاً غلام دستگیر رشید کا یہ افسانہ حقیقت بن کے مشہور ہو گیا ہے۔ فرماتے ہیں:

"ایک روز لکھنو اور دلی کی شاعری کا ذکر ہو رہا تھا۔ حاضرین میں سے کسی نے کہا اب دلی و لکھنو سے وہ لوگ رخصت ہوتے جا رہے ہیں جن کے دم سے اردو شاعری کے ان دو دبستانوں کی خصوصیات قائم تھیں اور چند سال کی بات ہے 'لکھنو دلی' لاہور حیدرآباد سب ایک سطح پر آجائیں گے۔ علامہ نے کہا 'میں آپ کو ایک واقعہ سناتا ہوں جب میں پہلے پہل لکھنو گیا تو وہاں کے مشہور شاعر پیارے صاحب رشید زندہ تھے۔ لکھنو کے بعض سخن فہم احباب نے میری آمد پر شدد

صد ۱۵ میں غزل اقبال کے نام سے چھپی تھی۔ اس میں تیسرا شعر یہ ہے

سحر کی ایک مجلس منعقد کی، جس میں پیارے صاحب رشید بھی تشریف لائے۔ حاضرین سے میرا تعارف کرانے کے بعد میر مجلس نے فرمائش کی کہ میں اپنا کلام سناؤں، چنانچہ ان کے ارشاد کی تعمیل میں میں نے فرمائش کی کہ میں اپنا کلام سناؤں، چنانچہ ان کے ارشاد کی تعمیل میں میں نے چند نظمیں سنائیں مجھے وہ منظر اب تک نہیں بھولتا کہ میں اپنا کلام سنا رہا تھا، اور میرے ہر شعر پر پیارے صاحب رشید کے چہرے سے حیرت و استعجاب و انقباض اور دل گرفتگی کے مخلوط جذبات کا اظہار ہو رہا تھا۔ کبھی ان کی بھنویں تنتیں اور پھیل جاتی تھیں کبھی آنکھیں یکبارگی کھلتیں اور بند ہو جاتی تھیں۔ میری سمجھ میں نہ آتا تھا کہ ماجرا کیا ہے۔ جب میں اپنا کلام سنا چکا تو اُن کے پاس بیٹھ کر ادب سے پوچھا۔

"آپ کے سامنے شعر پڑھنا ہے تو گستاخی لیکن جو کچھ عرض کیا ہے آپ نے ملاحظہ فرمایا۔" انہوں نے کسی قدر تامل سے جواب دیا، "ہاں صاحب! سنا ہے لیکن سچ پوچھئے تو ایسی اردو ہم نے آج تک پڑھی ہے نہ سنی ہے، حیران ہوں کہ یہ فارسی ہے یا اردو یا کوئی اور زبان" ڈاکٹر صاحب یہ لطیفہ بیان کر کے دیر تک ہنستے رہے" [۳۰] ——

غلام دستگیر رشید صاحب کے بیان کی تائید کسی اور ذریعے سے نہیں ہوتی ہے۔ راقم الحروف نے اس زمانے کے رسایل جیسے زمانہ کانپور، ادیب الہ آباد، معارف اعظم گڈھ، الناظر لکھنؤ، نگار لکھنؤ، اردوئے معلّٰی علی گڈھ اور عصر جدید وغیرہ کی مکمل فائلیں دیکھیں ان میں اقبال کا کلام موجود ہے۔ لیکن ان کے ورود لکھنؤ کا کوئی ذکر نہیں ہے۔ اور تو اور سید آغا شہر نے بھی اقبال کے اس سفر کے بارے میں کچھ نہیں کہا، آغا شہر نے "حضرت رشید" کے نام سے پیارے صاحب رشید پر ان کے انتقال کے بعد ۱۹۲۲ء میں ایک ضخیم کتاب شایع کی۔ اگر اقبال واقعی لکھنؤ گئے ہوتے تو اس کتاب میں ان کی اور پیارے صاحب رشید کی ملاقات کا تذکرہ ضرور ہوتا۔ اسی طرح ایم۔ اسلم[۳۱]، مرزا جلال الدین[۳۲] اور قرۃ العین حیدر[۳۳] کا یہ کہنا بھی درست نہیں معلوم ہوتا کہ اقبال ۱۹۱۲ء یا ۱۹۱۸ء میں لکھنؤ گئے تھے۔ الغرض راقم کی تحقیق کے مطابق اقبال کا لکھنؤ جانا ثابت نہیں ہے لہٰذا اقبال کی صحت زبان پر پیارے صاحب رشید کا شک کرنا بے بنیاد اور گمراہ کن ہے۔

مثنوی اسرار و رموز، پیام مشرق، زبور عجم اور جاوید نامہ کی تصانیف کے بعد اقبال پھر اردو کی طرف متوجہ ہو گئے تھے۔ جونہی جنوری ۱۹۳۶ء میں بال جبریل کی اشاعت ہوئی تو لوگوں نے اقبال کو پھر تختۂ مشق بنانا شروع

کیا۔ ان حضرات میں علامہ سیماب اکبرآبادی پیش پیش تھے۔ انہوں نے اقبال کی زبان، صحت محاورہ بندش و ترکیب، تذکیر و تانیث، عروض، کلام میں بے ربطی اور محاورۂ پنجاب کو اپنی زد کا نشانہ بنایا۔ "شاعر" بمبئی کے اڈیٹر تو تھے ہی، اس لیے صرف ایک نمبر بابت مئی، جون ۱۹۳۶ء میں بال جبریل پر تین مضامین میں تابڑ توڑ حملے کیے۔ اور اپنا سارا مبلغ علم بے جا اعتراضات پر صرف کیا۔ اثر لکھنوی نے بڑی عرق فشانی اور بالغ نظری سے اساتذہ اور بہار عجم کی اسناد پیش کر کے حضرت سیماب کے "چوبیس" بے جا اور نامعقول اعتراضات کا ایسا مسکت جواب دیا کہ پھر کسی کی ہمت نہ ہوئی کہ وہ اقبال کی صحت زبان پر اعتراض کرے۔ اثر صاحب مضمون کی تمہید میں فرماتے ہیں:۔

"بال جبریل کے شائع ہوتے ہی لوگوں نے اعتراضوں کی بوچھار کر دی۔ حیرت یہ ہے کہ بانگ درا کو صرف پرانے خیال کے لوگوں نے تختۂ مشق بنایا تھا جو لفظوں کے دروبست، مضمون کی صفائی کے دلدادہ اور نئی ترکیبوں، جدید تشبیہوں اور دیگر اختراعات یا اپج کے جانی دشمن ہیں۔ نوجوان اور انگریزی داں طبقہ نے خیر مقدم کیا۔ مگر بال جبریل کی منقصت میں یہ جماعت بھی رجعت پسندوں کی ہمنوا ہے۔ ایک نے زبان کی خامیوں اور اسالیب بیان کی غرابت کو ناپسندیدگی کا سبب قرار دیا، تو دوسرے نے "فقدانِ پیام" کا فیصلہ صادر کیا۔ اور جوش و غلوئے تخیل سے معرا کہہ دیا۔ میں نے متعدد شعر نقل کیے۔ کیا ان میں سے ہر ایک کسی نہ کسی پیام کا حامل نہیں ہے۔ کیا پیام اسی کا نام ہے کہ بھائیو! انقلاب کی ضرورت ہے۔ وطن کے [illegible] "سنبھلو" قدمے مدد کرد" آنکھیں ہوں تو سرورق پہ جو مطلع درج ہے، وہی ہزار پیاموں کا پیام ہے ؎

اٹھ کہ خورشید کا سامانِ سفر تازہ کریں
نفسِ سوختۂ شام و سحر تازہ کریں

پیام سرد کا الزام اس شعر کی پاداش میں لگایا ہے ؎

پھول کی پتی سے کٹ سکتا ہے ہیرے کا جگر
مردِ ناداں پر کلامِ نرم و نازک بے اثر

جو بھرتری ہری کا ترجمہ ہے۔ شعر کے نیچے اس کا حوالہ موجود ہے۔ اور شعر کے تیور کہہ رہے ہیں کہ "کلامِ نرم و نازک" سے بال جبریل مراد نہیں ہے بلکہ یہ اشارہ ہے کہ خوش آئند صدائیں، دلکش نغمے اور "گلے شکوے" بانگ درا کے ساتھ رخصت ہو گئے۔ ان کا اثر نہیں ہوا تو اب خارا شگاف نعرے سنو "بال جبریل" میں برق و باد و صاعقہ برسر کار ہیں۔ تاب لا سکتے ہو تو سنو اور مستعدِ طوفاں ہو جاؤ۔ ورنہ کانوں میں انگلیاں دے کر کسی کوٹھری میں دبک رہو۔

ایک گروہ اقبال کو ٹکسالی اردو سے ناواقف کہتا ہے۔ یہ ایک حد تک صحیح ہے۔ مگر اس کو اہمیت دینا ظلم ہے۔ ایک

تو یہ نہیں، وہ فارسی کو اردو پر ترجیح دیتے ہیں، کیونکہ اپنے پیام کو ہندستان کے علاوہ دیگر بلادِ اسلامیہ میں پہنچانا چاہتے ہیں، اور ایشیائی زبانوں میں سے یہ صلاحیت شاید فارسی ہی میں ہے۔ اعتراضوں کی یورش نے اقبال کو اردو سے دل برداشتہ کر دیا ہے۔ اگر انہوں نے اردو میں سخن رانی ترک کر دی تو یہ وہ نقصان ہے جس کی تلافی نا ممکن ہوگی۔ مجھے تو اردو میں دوسرا اقبال نظر نہیں آتا۔ میں نے ترمیم شدہ متن کی صحت نہیں دیکھی، نہ عن سے غلطی کتابت ہے مگر ان کے اشعار سے اندازہ ہوتا ہے کہ زبان پر سختی ہونی سے اتنے بددل نہیں ہوتے جتنے اس بدمذاقی سے جو اشعار کے مطالب تک رسائی نہ ہونے کے باوجود خاموش نہیں رہتی، بلکہ غلط معنی پہناتی، غلط نتیجے نکالتی اور ستم پر ستم یہ کرتی کہ اپنے ہفوات کو منظرِ عام پر لاتی۔ اقبال کی خود داری اور شانِ استغنا جواب کی طرف ملتفت نہیں ہوتی اور غلط فہمیاں پھیلتی جاتی ہیں ــــ سیماب اکبر آبادی خود بھی ایک نامور اور گراں پایہ شاعر ہیں، ماہرِ فن ہیں نقاد ہیں، محقق ہیں، موصوف کے اعتراضوں کی نوعیت کا تجزیہ ہو جانے کے بعد باقی کا بھرم خود بخود کھل جائے گا۔"[۳۳]

ذیل میں جناب سیماب کا ایک اعتراض اور اثر صاحب کا جواب پیش کیا جاتا ہے

اعتراض ـــ خودی کی موت ہے اندیشہ ہائے گوناگوں (اقبال)

اس مصرع میں "ہیں" کی جگہ "ہے" عیب الکاتب سے تعبیر کر کے ڈاکٹر صاحب کو اس الزام سے بری کیا جا سکتا ہے

جواب ـ میں باادب عرض کروں گا کہ جیسے ذرا بھی فصاحت سے مس ہے "خودی کی موت ہیں اندیشہ ہائے گوناگوں" نہ بولے گا، کیونکہ روز لفظِ موت پر اور موت واحد ہے"

دوسری مثال ـ عشق کی تیغِ جگر دار اڑا لی کس نے علم کے ہاتھ میں خالی ہے نیام اے ساقی

اعتراض ـ اول تو ساقی سے تیغ و نیام کی گفتگو ہی بے جوڑ ہے، دوسرے تیغِ جگر دار کی ترکیب غلط ہے، جگر دار کی صحت میں بھی ہمیں کلام ہے۔ بے جگر تو سنا ہے۔ مگر جری یا مضبوط کے معنی میں ـ جگر دار کسی سے نہیں سنا۔ تیغ کو جوہر دار کہتے ہیں، جگر دار نہیں کہتے ـ یہ ترکیب ضعفِ تالیف کی تعریف میں آتی ہے۔

جواب ـ ساقی کے معنی ہیں تقسیم کرنے والا، شراب ہو یا اور کوئی چیز۔ کیا اچھا ہوتا اگر معترض اس بے باکی سے کہنے کے پیشتر کہ تیغِ جگر دار کی ترکیب غلط ہے اور جگر دار کی صحت میں کلام ہے۔ اپنا اطمینان اچھی طرح سے کر لیتے کہ اپنی کم علمی و کم نظری کا مظاہرہ تو نہیں کر رہے ہیں۔ بہارِ عجم میں جہاں تیغ کے اور صفات درج ہیں۔ جگر دار بھی ہے اور یہ غلطی تو بالکل طفلانہ ہے کہ "بے جگر" کو جری یا مضبوط کا مرادف سمجھے ہیں۔ حالانکہ بے جگری کے معنی ہیں بزدل، اور کم ہمت، جری کو "پُر جگر" کہتے ہیں ــــ

جناب عبدالسلام ندوی نے "اقبالِ کامل" میں "اغلاط" کے عنوان سے ایک باب شامل کیا ہے جس میں اقبال کی صحتِ زبان پر اعتراض کئے گئے ہیں۔ ان اعتراضوں میں بھی کوئی جان نہیں ہے۔ اقبال کے دو شعر قابلِ ذکر ہیں۔

۱۔ نشا پلا کے گرانا تو سب کو آتا ہے ‏ ‏ ‏ ‏ مزا تو جب ہے کہ گرتوں کو تھام لے ساقی

ندوی صاحب فرماتے ہیں کہ "نشا پلانا" لکھنؤ کا محاورہ نہیں ہے۔ شاید پنجابی محاورہ ہوگا۔ راقم کہتا ہے کہ نشا پلانا خاص لکھنؤ کے شرفا کا محاورہ ہے۔ اور عورتیں زیادہ تر استعمال کرتی ہیں۔ عورتیں سانپ کو زمین والا، چاند کو اوپر والا اور شراب کو نشہ ہی کہتی ہیں۔ وہ "شراب پینا" نہیں کہتی ہیں بلکہ "نشا پینا" کہتی ہیں۔ فرہنگ آصفیہ جلد ۴ صفحہ ۵۶۲ میں "نشا پانی" کا محاورہ درج ہے۔ جس کے معنی یہ ہیں۔ نشہ کی چیز کھانا، پینا، نشہ پانی کرنا، فعل متعدی، نشہ پلوانا، نشہ پینے کے لیے کچھ دینا۔

۲۔ مرا سبو چہ غنیمت ہے اس زمانے میں ‏ ‏ ‏ ‏ کہ خانقاہ میں خالی ہیں صوفیوں کے کدو

جناب ندوی صاحب حضرت سیماب کے تتبع میں فرماتے ہیں کہ "کدو" بازاری اور غیر فصیح ہے۔ اگر "کدوئے شراب" ہوتا تو فصیح ہو جاتا۔

شعر میں لفظ "کدو" موقع و محل کی مناسبت سے بالکل درست استعمال ہوا ہے۔ یہ لفظ ہرگز بازاری نہیں ہے۔ ایسے فصحائے لکھنؤ نے استعمال کیا ہے۔ مثال میں وزیر لکھنوی کا شعر پیش کیا جا سکتا ہے۔

سما گئے مرے سینے میں مثلِ دل شیشے ‏ ‏ ‏ ‏ تمہارے محتسبو ہاتھ کیا کدو آیا

ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے "پیامِ مشرق" میں "لالۂ طور" کی رباعیوں پر اعتراض کیا ہے اور اس بات پر ضد کرتے رہے کہ اقبال رباعی کے مخصوص اوزان سے بے خبر تھے۔ پروفیسر محمود شیرانی کا بھی قول تھا کہ اقبال بعض غیر رباعی اوزان کو رباعی سمجھتے رہے۔ اس اعتراض پر ڈاکٹر فتح پوری اور عندلیب شادانی کے درمیان ایک طویل بحث چھڑ گئی تھی۔ شادانی صاحب نے "خضر کیوں کر بتائے کیا بتائے" کے عنوان سے اپنی کتاب جس کا نام "تحقیق کی روشنی میں" ہے، معقول دلائل اور اساتذہ کی اسناد سے ثابت کیا کہ اقبال کی ان رباعیوں میں وہی وزن ہے جو "رباعیات باباطاہر عریانی" میں ہے۔[35]

قصہ کوتاہ اقبال پر زبان کے اعتبار سے جو وار کئے گئے تھے وہ کسی سے مخفی نہیں ہیں۔ ان یورشوں کے باوجود وہ اُردو سے بددل نہیں ہوتے تھے بلکہ انہیں ہمیشہ اس زبان سے عشق اور خصوصی ربط رہا ہے۔ زندگی کے آخری

ایام میں وہ ایک خادم کی حیثیت سے اردو کی خدمت کرنا اپنا مقدس فرض سمجھتے تھے۔ علامہ اس بات کے آرزو مند تھے کہ اردو ساری دنیا میں پھیلے [۳۶]۔ ڈاکٹر عبدالحق اردو کے مستقبل کے لیے جو جدوجہد کر رہے تھے اقبال اس پر نازاں تھے اور دل کی گہرائیوں سے اس معاملے میں ان کی قدر کرتے تھے۔ ۱۰ اکتوبر ۱۹۳۶ء کے خط میں مولوی صاحب کو لکھتے ہیں۔

"آپ کی تحریر سے ہندوستان کے مسلمانوں کا مستقبل وابستہ ہے۔ اہمیت کے اعتبار سے یہ تحریک اس تحریک سے کسی طرح کم نہیں جس کی ابتدا سرسید نے کی تھی" [۳۷]

اقبال کی خواہش تھی کہ انجمن اردو کا صدر دفتر لاہور میں ہونا چاہیے تاکہ اردو کو وہاں ایک ماحول اور خاص فضا کے تحت پھلنے پھولنے کا موقع ملتا۔ لاہور اس زمانے میں اردو کا ایک بڑا پبلشنگ سنٹر تھا۔ مولوی عبدالحق نے اقبال کے کہنے پر ہی انجمن کا دفتر حیدرآباد سے دہلی منتقل کیا تھا۔ مولوی صاحب نے انہی دنوں میں علی گڑھ میں اردو کانفرنس کا اجلاس بلایا تھا۔ اقبال بھی مدعو کیے گئے تھے۔ اس زمانے میں وہ علیل تھے اور شرکت کرنے کا وعدہ کیا تھا چنانچہ ۲۷ ستمبر ۱۹۳۶ء کے خط میں مولوی صاحب کو لکھتے ہیں۔

"اگر اردو کانفرنس کی تاریخوں تک میں سفر کے لائق ہو گیا تو انشاءاللہ ضرور حاضر ہوں گا۔ لیکن اگر حاضر نہ بھی ہو سکا تو یقین جانئے کہ اس معاملے میں کلیتہً آپ کے ساتھ ہوں۔ اگرچہ میں اردو زبان کی بحیثیت زبان خدمت کرنے کی اہلیت نہیں رکھتا تاہم میری عصبیت دینی عصبیت سے کسی طرح کم نہیں ہے" [۳۸]

مولوی عبدالحق اقبال کو اردو کا ایک عظیم شاعر، محافظ اور محسن سمجھتے تھے۔ انہوں نے کراچی میں انجمن ترقی اردو کے صدر دروازے پر اقبال کا یہ مصرعہ جلی حروف میں لکھوایا ہے۔

"گیسوئے اردو ابھی منت پذیر شانہ ہے۔"

دنیائے اردو کو حسرت موہانی کا دل سے شکر گزار ہونا چاہیے کہ انہوں نے صحت زبان کے بارے میں ہمیشہ نیک نیتی کے ساتھ اقبال کی غلطیوں کی نشاندہی کی۔ راقم انہیں اقبال کا استاد روحانی قرار دیتا ہے۔ اگر موصوف اقبال کو زبان و محاورہ کے اصولوں سے آشنا نہ کرتے تو غالباً اقبال ان غلطیوں کی طرف متوجہ نہ ہوتے۔ اور ان کے اردو کلام میں پنجابی محاورے اور زبان کی غلطیوں کی بھرمار ہوتی۔ حسرت موہانی کے مسلسل اعتراض کرنے سے اقبال نے اپنے کلام پر بار بار نظر ثانی کی اور اپنے مجموعہ کلام میں بڑی حد تک انتخاب کیا جو بانگ درا کی صورت میں موجود ہے انہوں نے بانگ درا سے جو شعر خارج کئے ہیں ان کی تعداد سیکڑوں تک پہنچتی ہے۔ علاوہ بریں جو اشعار ان کے کسی

مجموعہ میں شامل نہیں ہیں ان کی تعداد ہزاروں کی ہے۔ یہ اشعار باقیات اقبال کے تیسرے اڈیشن مرتبہ سید عبدالواحد معینی، ترمیم و اضافہ محمد عبداللہ قریشی مطبوعہ آئینہ ادب چوک مینار انار کلی ۱۹۷۸ء میں درج ہیں۔ باقیات اقبال بجائے خود ایک ضخیم کلیات ہے۔ تقطیع ۲۰×۱۴ سنٹی میٹر اور تعداد صفحات ۷۰۰ ہے۔ باقیات میں ایسے لاتعداد شعر موجود ہیں جو اقبال کے نمائندہ کلام کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ان اشعار کے علاوہ راقم الحروف کے پاس بہت سے شعر ہیں جو پرانے رسایل میں دستیاب ہوئے۔ یہ اشعار باقیات اقبال میں نہیں ہیں ماہرین اقبالیات کے لئے ضروری ہے کہ جو اس کتاب کے پیش نظر کلام اقبال کا از سر نو تنقیدی جایزہ لیں اور اردو شاعری میں ان کا صحیح مقام تعین کریں۔ ان اشعار سے حیات اقبال پر بھی خاصی روشنی پڑتی ہے۔

اقبال علامہ شیخ عبدالعلی ہروی کے زیر اثر فارسی کی طرف متوجہ ہوئے تھے۔ موصوف ۱۹۰۱ء میں ایران سے پنجاب آئے۔ اور ۱۹۳۳ء تک اہل پنجاب کو اپنے بصیرت افروز بیانات سے فیض پہنچاتے رہے۔ جہاں تک معلوم ہو سکا اقبال کی پہلی فارسی نظم جنوری ۱۹۰۴ء میں 'سپاس جناب امیر' کے عنوان سے مخزن لاہور میں شیخ عبدالقادر اڈیٹر کے اس تمہیدی نوٹ کے ساتھ شایع ہوئی تھی۔

"ذیل کی نظم درج کر کے آج ہم ان احباب کے تقاضوں سے سبکدوش ہوتے ہیں جو پروفیسر اقبال صاحب کے فارسی کلام کے لیے اکثر دفعہ اشتیاق ظاہر کیا کرتے ہیں، فارسی نظمیں عموماً مخزن میں درج نہیں ہوتیں۔ تاہم احباب کے اصرار سے ہم اسے ہدیہ ناظرین کرتے ہیں یہی نظم باظہار عقیدت شیخ صاحب صبح کے وقت پڑھا کرتے ہیں۔"

اقبال نے علامہ ہروی کے بیانات سے متاثر ہو کر مثنوی اسرار خودی و رموز بے خودی لکھی تھی جس زمانے میں وہ مثنوی کی تصنیف میں مصروف تھے تو علامہ ہروی کی خدمت میں اکثر و بیشتر حاضر ہوتے تھے، اور ان سے قرآنی حکایات و دیگر امور پر مشورہ کرتے تھے۔ چنانچہ اسرار خودی میں اطاعت، ضبط نفس اور نیابت الٰہی وغیرہ کے امور انہی کی دین ہے۔ علامہ ہروی کے بارے میں اقبال کی رائے تھی کہ عالم متبحر ہیں، مطالب قرآنی بیان فرماتے ہیں تو چند سوچنے والے لوگ حیران رہ جاتے ہیں۔ کبھی کبھی ان کی خدمت میں حاضر ہوا کرتا ہوں[۳۹] علامہ ہروی کے بارے میں حالی کہتے ہیں۔

"میں نے سر سریندر ناتھ بینر جی، نواب محسن الملک، اور سر سید کی اسپیچیں اور لکچر سنے لارڈ کرزن کی دھواں

وعظ و تقریریں سنیں، لیکن یہ سب لوگ شیخ عبدالعلی صاحب کے مقابلہ میں کوئی چیز معلوم نہیں ہوتے، یہ علم یہ مغز اور یہ عمق کسی میں نہیں پایا گیا اس علم و معرفت کا انسان دو سو برس کے عرصے میں ہندوستان میں پیدا نہیں ہوا۔" —(مواعظ حسنہ ص)—

ایران کے علما و فضلا اور شعرا اقبال کو ایک بلند پایہ شاعر سمجھتے ہیں، جہاں تک معلوم ہو سکا ہے فضلا میں سب سے پہلے آقائے محترم سید محمد علی نے اقبال کے کلام کو ایک ایرانی اہل زبان اور زبان داں کی حیثیت سے شاندار الفاظ میں خراج تحسین پیش کیا، موصوف نظام کالج حیدرآباد دکن میں فارسی کے پروفیسر رہے۔ انہوں نے ہندوستانی شعرائے فارسی کو سخندان ایران سے واقف کرنے اور ہندوستان میں فارسی کا اعلیٰ ذوق پیدا کرنے کے لیے ایک ادبی اور علمی انجمن "جامعہ معروف" حیدرآباد میں قائم کی تھی۔ اپریل ۱۹۲۸ء میں آقائے محترم نے علامہ اقبال کی فارسی شاعری پر ایک معرکۃ الآرا لکچر دیا، جو "نیرنگ خیال" لاہور میں جولائی ۱۹۲۸ء میں شائع ہوا تھا۔ موصوف علامہ اقبال کو "طوطی شکر شکن اور بلبل شیراز" کے ہم پلہ مانتے تھے، فرماتے ہیں۔

"اقبال کا رنگ غالب مرحوم کے رنگ سے بہت ملتا ہے۔ غالب نصف صدی قبل فارسی کا استاد مانا جاتا تھا، اس لئے میں یہ کہہ سکتا ہوں کہ غالب کے بعد چشم ہندوستان اقبال کی وجہ سے پُر نور ہے۔ کسی قدیم استاد نے اساتذہ کی جانشینی کا تذکرہ کرتے ہوئے اس کو اس طرح ختم کیا ہے کہ

زِ خسرو چو نوبت بہ جامی رسید ۔۔۔ بہ جامی سخن را تمامی رسید

غالب نے اس پر اس شعر کا اضافہ کیا تھا ؎

ز جامی و عرفی و طالب رسید ۔۔۔ ز عرفی و طالب بہ غالب رسید

اب میں اس پر دو شعروں کا اضافہ کرتا ہوں ؎

چو غالب ز ہندوستان رخت بست ۔۔۔ بجائے وے اقبالِ دانا نشست

یقین داں سخن دانی باستاں ۔۔۔ بماند بہ ہندوستاں جاوداں"

فاضل مضمون نگار نے زبان اور اسلوب بیان کے لحاظ سے اقبال کو عرفی، بیدل، نظیری اور ظہوری کے برابر قرار دیا اور ان کی صحت زبان کی بڑی تعریفیں کیں، اور اسرار و رموز، پیام مشرق اور زبور عجم کو فارسی ادب کا شاہکار تسلیم کیا، اور کہتے ہیں کہ زبور عجم کی غزلیں مولانا روم کی غزلوں سے ٹکر کھاتی ہیں۔

ایران کے عہد حاضرہ کے ایک بہت بڑے لغت نویس اور زبان داں پروفیسر سعید نفیسی نے تو یہاں تک کہا کہ

سات سو سال سے کسی کو جرأت و ہمت نہ ہوئی کہ مولانائے روم کی مثنوی کے طرز پر مثنوی تصنیف کرے۔ اقبال نے نہ صرف یہ ہمت کی بلکہ اس نہایت مشکل کام میں پورے طور پر کامیاب ہوئے۔ نفیسی نے ان کو مثنوی عصرِ حاضر سے تعبیر کیا تھا۔

ایران ہی کے ملک الشعرا محمد تقی بہار نے واضح الفاظ میں کہہ دیا تھا کہ سخن سرائی کی تمام حدیں اقبال کے کلام میں جمع ہیں، اور عصرِ حاضر کو عصرِ اقبال کہنا مناسب ہوگا۔ بہار کا یہ شعر اقبال کے لیے ضرب المثل بن چکا ہے ؎

عصرِ حاضر خاصۂ اقبال گشت — واحدے کز صد ہزاراں بر گذشت

بہار کے بعد باوثوق سرمد ایران کے سب سے بڑے قصیدہ گو شاعر تھے۔ وہ لکھتے ہیں کہ شاعر کو بعض اوقات شعر گوئندہ گاہے ملہم من اللہ بھی کہا گیا ہے اور اقبال میں یہ دونوں کیفیتیں موجود ہیں۔ وہ ایک قصیدے میں لکھتے ہیں۔

اقبال بزرگ است کہ در عالم توحید — از بت شکنی و شکستِ اصنام بزرگ است [۳۱]

اسی طرح ادبیات ایران کے نامور اساتذہ جیسے ڈاکٹر علی لطف صورت گر، عبدالحسین نوائی، کاظم رجوی، فخر الدین حجازی، آقائے علی خدائی، محمد محیط طباطبائی، علی اکبر دہخدا، حسین خطیبی، رشید فرزانہ پور، رکن الدین ہمایوں فرخ، ذبیح اللہ صفا، سید غلام رضا سعیدی، سید حسن تقی زادہ، مجتبیٰ مینوی، احمد سروش وغیرہ نے کلام اقبال کو شاندار الفاظ میں سراہا ہے۔ ایرانی اساتذہ کسی اور ہندوستانی شخصیت سے اتنا متاثر نہیں ہوئے جتنا کہ اقبال سے۔ ہندوستان کے ایک بلند پایہ شاعر عبدالقادر گرامی نے کیا خوب کہا ہے ؎

در دیدۂ معنی نگراں حضرتِ اقبال — پیغمبری کرد و پیمبر نتواں گفت

اس پر پروفیسر آبری نے یہ اضافہ کیا کہ

"میلٹن و اقبال اگرچہ شاعر بودہ اند ولے بمقام پیغمبری رسیدہ اند" [۳۲]

مولانا محمد عبداللہ لاہوری اپنے مضمون "رسالہ اسلامیکا، رسالہ معارف و علامہ اقبال" میں کہتے ہیں کہ

"دسمبر ۱۹۱۱ء میں بمقام دہلی آل انڈیا محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کے اجلاس کے موقع پر جہاں ملکی عمائد مرد و زن اور ہر شعبہ کے فضلا جمع تھے۔ وہاں ڈاکٹر صاحب کو سب حضرات کی موجودگی میں ملک الشعرا کا خطاب دیا گیا، جس پر مولانا شبلی نعمانی نے آپ کے گلے میں پھولوں کے ہار ڈالتے وقت ایک مختصر تقریر بھی کی جس کا ماحصل یہ تھا کہ

"بادشاہوں کی طرف سے جو خطاب ملتے ہیں وہ دائمی نہیں ہوتے اور نہ عالمگیر شہرت رکھتے ہیں۔

برخلاف اس کے قوم جب کسی شخص کی خدمات کا اعتراف کرتے ہوئے اُسے کسی لقب سے ملقب کرتی ہے۔ تو وہ خطاب جاودانی ہوتا ہے جیسے امام فخر الدین رازیؒ، امام ابو حنیفہؒ و دیگر آئمہ سلف چنانچہ ملک الشعراء کا خطاب ڈاکٹر شیخ محمد اقبال صاحب کو قوم عطا کر دی ہے"[۲۳]

کتابیات

۱۔ اقبال ص۱۱ مولوی احمد دین مرتبہ مشفق خواجہ مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان ۱۹۷۹ء

۲۔ باقیات اقبال ص۵۸۲ مرتبہ سید عبدالواحد معینی بار دوم ۱۹۶۶ء آئینہ ادب لاہور

۳۔ اقبال نامہ ص۵۷ مرتبہ شیخ عطاء اللہ مطبوعہ ۱۹۴۵ء

۴۔ اقبال اور عبدالحق ص۴۳ ممتاز حسن

۵۔ اقبال درون خانہ ص۳۱ خالد نظیر صوفی مطبوعہ ۱۹۷۱ء پاکستان

۶۔ نقوش لاہور۔ اقبال نمبر ۲ اقبال کے حضور ص۳۸۶ خواجہ عبدالوحید

۷۔ اقبال درون خانہ ص۴۱

۸۔ مذاکرات نیاز ص۱۳۶

۹۔ نقوش لاہور سالنامہ جنوری ۱۹۷۹ء اسد ملتانی کے چند اوراق ص۵۷ اختر راہی

۱۰۔ ایضاً

۱۱۔ اردوئے معلّٰی جلد ۲ صفحہ ۳۸۔۔۔۴۱ فروری ۱۹۶۲ء

۱۲۔ ایضاً

۱۳۔ ایضاً

۱۴۔ اردوئے معلّٰی جلد ۲ نمبر ۳ صفحہ ۳۲-۳۴ مارچ ۱۹۶۲ء

۱۵۔ خطوط اقبال ص۲۰ مرتبہ پروفیسر رفیع الدین ہاشمی

۱۶۔ خطوط شبلی بنام عطیہ فیضی ص۹۸ مرتبہ مولوی محمد امین زبیری تاج کمپنی ۱۹۳۵ء

۱۷۔ اقبال نامہ ص۱۴۷ حصہ دوم مطبوعہ ۱۹۵۱ء

۱۸۔ انوار اقبال بحوالہ اقبال اور کشمیر ص۹۳ جگن ناتھ آزاد

۱۹۔ خطوط اقبال ص۱۲۳ مرتبہ رفیع الدین ہاشمی۔

۲۰ باقیات اقبال ص ۲۹۹

۲۱ کلیات اقبال ص ۱۴۹ ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ

۲۲ کلام فوق مرتبہ محمد الدین فوق

۲۳ نقوش لاہور اقبال نمبر ۱ صفحہ ۲۸۸ تا ۲۸۹ اقبال اور تاریخ گوئی از کسری منہاس

۲۴ اقبال نامہ حصہ اول ص ۸۰

۲۵ اقبال نامہ حصہ اول ص ۹۵

۲۶ اقبال نامہ حصہ اول ص ۹۱ تا ص ۹۷

۲۷ اقبال نامہ حصہ اول ص ۲۰۳

۲۸ اقبال نامہ حصہ اول ص ۲۰۱

۲۹ اقبال نامہ حصہ اول ص ۲۰۲

۳۰ اشعار اقبال ص ۲۸-۲۷ غلام دستگیر رشید، بحوالہ نقوش لاہور سالنامہ جنوری ۱۹۷۹ء ص ۲۶۰

۳۱ حیات اقبال ص ۲۲۳ - ص ۲۲۴ مرتبہ طاہر تونسوی مکتبہ انارکلی لاہور ۱۹۷۸ء

۳۲ ملفوظات اقبال ص ۸۱ محمود نظامی

۳۳ کاروان جہاں ہے جلد اول ص ۲۳۳ قرۃ العین حیدر

۳۴ اثر کے تنقیدی مضامین ص ۴۲ تا ص ۴۳

۳۵ تنقید کی روشنی میں ص ۲۸۵ عندلیب شادانی

۳۶ اقبال اور عبدالحق ص ۲۹

۳۷ اقبال اور عبدالحق ص ۳۸

۳۸ اقبال اور عبدالحق ص ۳۹

۳۹ شان اقبال ص ۷ مرتبہ ڈاکٹر محی الدین قادری زور

۴۰ نیرنگ خیال لاہور ص ۸ اقبال و شعر فارسی ترجمہ تمکین کاظمی مطبوعہ

۴۱ اقبال ایرانیوں کی نظر میں، عبدالمجید

۴۲ ہنر و مردم ص ۹۹ مطبوعہ ایران ۴۳ نیرنگ خیال لاہور ص ۲۱ نومبر ۱۹۲۵ء

پروفیسر پی۔ این۔ پُشپ

ساقی نامہ

ایک اسلوبیاتی جائزہ

ساقی نامہ سے آپ براہِ راست لُطف اندوز تو ہو سکتے ہیں، لیکن اس کی صحیح شناخت کے لیے اس کی فنی لوازمات پر ایک نظر ڈالے بغیر رہ بھی نہیں سکتے۔ شعر کا تخلیقی عمل پُراسرار اس لئے ہے کہ شعر اپنے لیے خود ہی اپنا سانچہ گھڑ لیتا ہے اور اس میں ڈھل جانے کے فوراً بعد اسے توڑ پھینکتا ہے۔ جبھی ہم اس لوسانچے کی بازیافت نہیں کر پاتے تو اس کا تصور کرنے کی سعی میں سرگرداں رہ جاتے ہیں؛ کیونکہ موضوع کے لیے مناسب ہیئت کی دریافت ایک تخلیقی تلاش ہی کا نتیجہ خیز تو ہے۔ بقول اقبال،

معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود!

اور یہ تلاش بنیادی طور پر لفظ کی ہے جس کے بغیر ترکیب سازی اور پیکر تراشی ممکن ہی نہیں۔ لیکن شعر کے لیے جس لفظ کی تلاش رہتی ہے وہ دراصل معنی کا منبع ہے سرچشمہ نہیں۔ سرچشمہ تو شعری حس ہے جو ادب پارے کی تشکیل کرتی ہے۔ موضوع کچھ بھی ہو سکتا ہے اور ہوگا وہی جسے شاعر کا ذہن قبول کرے۔ رہی بات اندازِ بیان کی، اس کا انحصار موضوع کی اس دروني احتیاج پر ہے جس کے لیے شاعر کے ذہن نے اسے قبول کیا ہو۔ چنانچہ ادب پارے کا آغاز اور انجام اس احتیاج ہی کے مطابق شکل پذیر ہو جاتا ہے۔

ساقی نامہ کا آغاز جس ماحول بندی سے ہوا ہے وہ خارجی بھی ہے، داخلی بھی، کاروانِ بہار دامنِ کوہسار میں خیمہ زن ہوا تو شاعر کے ذہن میں بھی رنگ برنگے گُل کھل اٹھے جن میں 'شہیدِ ازل لالۂ خونیں کفن' سب سے نمایاں ہے۔ اس شہیدِ ازل کے گرد ورچش عجیب تگ و دو ہے جسے دیکھئے رواں دواں ہے۔ جہاں پردۂ رنگ میں چھپ گیا ہے اور رگِ سنگ میں لہو کی گردش ہے۔ آشیاں میں طیور ٹھہرتے ہی نہیں۔ جدھر کہستان اچکتی، اٹکتی، لچکتی، سرکتی، اچھلتی، پھسلتی، سنبھلتی، پیچ کھا کر نکلتی، کہیں بھی رکنے کا نام نہیں لیتی۔ رکنے پر مجبور ہو جائے تو پہاڑ کا دل چیر کر رکھ دے۔

جوئے کہستان کی یہ رواں دواں تڑپ اور تندی محض ایک خارجی منظر نہیں، شاعر کے ذہن کی ہیجانی کیفیت

کا پرتو بھی تو ہے۔ اس میں شاعر کو زندگی کا پیام سنائی دیتا ہے۔ اس کا احساس شدید ہو اٹھتا ہے کہ نصلِ گُل روز روز نہیں آتی تو وہ ایک مئے پردہ سوز کے لیے ترس اٹھتا ہے جو ضمیرِ حیات کو روشن کر دے، سوز و ساز ازلی سُنائے اور مولے کو شہباز سے لڑانے کی ترغیب دے۔

ذرا غور فرمائیے: کاروانِ بہار، شہیدِ ازل لالۂ خونیں کفن، جوئے کہستان، مئے پردہ سوز اور ابھرا مولے کی ٹکر شہباز سے! اس پس منظر میں شاعر کے سامنے امکانات کی نئی دنیا کھل پڑتی ہے۔ اُس کے کانوں میں وہ نیا راگ گونج اٹھتا ہے جو بدلے ہوئے ساز پر ہی بج سکتا ہے۔ شیشہ بازِ فرنگ اُسے حیرت میں دکھائی دیتا ہے۔ زمین میرو سلطان سے بیزار جان پڑتی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ایشیا نئی کروٹ لے رہا ہے:

"گراں خواب چینی سنبھلنے لگے ہمالہ کے چشمے اُبلنے لگے!"

لیکن مسلمان کی زبوں حالی اُسے تڑپا دیتی ہے۔ عجمی اثرات کا فروغ دیکھ کر اُسے بڑی تشویش ہوتی ہے۔ خصوصاً:

"تمدن، تصوف، شریعت، کلام بتانِ عجم کے پجاری تمام!"

یہ دیکھ کر وہ تلملا اٹھتا ہے کہ

"بجھی عشق کی آگ اندھیر ہے مسلماں نہیں، راکھ کا ڈھیر ہے"

جبھی تو ساقی سے شرابِ کہن مانگ کر التجا کرتا ہے:

"تڑپنے پھڑکنے کی توفیق دے دلِ مرتضےٰ سوزِ صدیق دے
جوانوں کو سوزِ جگر بخش دے مرا عشق میری نظر بخش دے"

شاعر اپنا سب کچھ اِن جوانوں پر لٹا دینا چاہتا ہے۔ دیدۂ تر کی بے خوابیاں، دل کی پوشیدہ بے تابیاں، نالۂ نیم شب کا نیاز، خلوت و انجمن کا گداز، آئینہ روزگارِ فطرت، غزالانِ افکار کا مرغزار، دل کی رزم گاہِ حیات، یم زندگی کی دمادم روانی، شعلے میں پوشیدہ موجِ دود، کثرت میں اسیر وحدت، بت خانۂ شش جہات (جسے تکرار کی خو پسند نہیں، جس میں سکوت و ثبات فریبِ نظر ہیں، جس میں ہر ذرہ کائنات تڑپتا ہے، جہاں کاروانِ وجود ٹھہرتا ہی نہیں، جہاں شانِ وجود ہر لمحہ تازہ ہے، جہاں سفر حقیقت ہے اور حضر مجاز ہے) اور بت خانۂ چشم و گوش جیسی سحر کی تصویریں شاعر کے (اور ساتھ ہی ساتھ شاعر کے دور کے) پر ڈیلمنٹ ہی کی غمازی کرتی ہیں، جبھی تو کاروانِ حیات کے اس مسلسل سفر میں ہم بھی اپنے آپ کو شریک پاتے ہیں۔

شاعر کے نزدیک بے ثباتی کا رونا عبث ہے کیونکہ نفسِ حیات مٹ مٹ کے ابھرتا ہے:

"گُل اس شاخ سے ٹوٹتے بھی رہے اسی شاخ سے پھوٹتے بھی رہے

بڑی تیز جولاں، بڑی زود رس — ازل سے ابد تک رمِ یک نفس

زمانہ کہ زنجیرِ ایّام ہے — دموں کے الٹ پھیر کا نام ہے!

اور اس طرح دموں کے الٹ پھیر میں موجِ نفس کو تلوار سے تعبیر کر کے شاعر خودی کا فلسفہ چھیڑتا ہے، "خودی کیا ہے تلوار کی دھار ہے!" خودی جو رازِ درونِ حیات اور بیداریٔ کائنات ہے، ہنگامۂ رنگ و صحت اور دُبِ خانۂ چشم و گوش کو اولین منزل تو سمجھتی ہے نشیمن نہیں سمجھتی۔ خودی تو طلسمِ زمان و مکاں کو توڑ کر نت نئے کی کھوج میں آگے بڑھے جانے ہی کو اپنے شایانِ شان سمجھتی ہے کیونکہ

"جہاں اور بھی ہیں ابھی بے نمود — کہ خالی نہیں ہے ضمیرِ وجود

ہر اک منتظر تیری یلغار کا — تری شوخیٔ فکر و کردار کا"

گردشِ روزگار کا مقصد بھی ہے کہ فرد پر اس کی خودی آشکار ہو۔ لیکن شاعر کی مجبوری ہے کہ

'حقیقت پہ ہے جامۂ حرف تنگ — حقیقت ہے آئینہ، گفتار زنگ

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

اگر یک سرِ موئے برتر پرم — فروغِ تجلّی بسوزد پرم!'

کاش ساقی نامہ اس اندیشے کے بدلے فروغِ تجلّی سے بھڑ جانے کی جسارت پر ختم ہو جاتا۔

کچھ بھی ہو، شاعر کو حق ہے کہ کسی موضوع کو وہ اسی انداز سے پیش کرے جیسے وہ مناسب سمجھے لیکن قاری کو حق ہے کہ وہ اس کے تخلیقی عمل میں جھانک کر اس کی فن کاری کا جائزہ لے۔ اس لحاظ سے ساقی نامہ کی جو بات قاری کو شروع ہی میں اپنی طرف کھینچ لے جاتی ہے وہ ہے مثنوی کا زورِ بیان۔ جوئے کہستان ہی کی طرح مثنوی کے اشعار بھی اچکتے، اٹکتے، لچکتے، سرکتے، اچھلتے، پھسلتے، سنبھلتے، پیچ کھا کر آگے بڑھتے جان پڑتے ہیں۔ ان میں یم زندگی کی بے قراری بھی جھلکتی ہے، موجِ نفس کی دھار بھی، تڑپ بھی، تندی بھی، درد بھی، تردد بھی۔ مثنوی کی اٹک مٹک اور بل کھاتی روانی میں جو پیکر ابھر آتے ہیں ان میں سے کوئی بھی بے ہنگم یا فالتو نہیں جان پڑتا بلکہ ان کا آپسی ربط اور مجموعی تاثر نہایت ہی معنی خیز اور دل کش معلوم ہوتا ہے۔ پیکر تراشی کے لیے جن برجستہ اور برمحل ترکیبات سے کام لیا گیا ہے ان کا آہنگ صوتی بھی ہے، معنوی بھی۔ جو مطالب ادا کرنے کے لیے ناگزیر ہے۔ ذرا اس آہنگ پر دھیان دیجیے تو بحر کی رفتار میں ر، ل، ک اور گ کی تکرار کا وہ طلسم کھل پڑے گا جس میں روانی کا پیچیدہ ترنم بول اٹھا ہے۔ کاروانِ بہار، دامن کوہسار، نرگس، نسترن، پردۂ رنگ، گردشِ رگِ سنگ، سرود، طیور، سرکتی ہوئی، سنک جب، ہٹیلی، جبر دیتی ہے وغیرہ الفاظ یا تراکیب میں ر کا صوتی اعجاز (اور معنوی توافق) کارفرما ہے تو شہیدِ ازل

لالہ خونیں کفن، لہو کی گردش، فضا نیلی نیلی، جھلکتی، اچھلتی، پھسلتی، نکلتی، سِل اور دِل میں ل، نے، ز، ج، چھ، س اور د کے ساتھ مِل کر بیان کی صوتی مناسبت کا معنوی جادو جگایا ہے۔ یہی حال ن، ک اور گ کا ہے جو ر اور ل کے ساتھ بڑی خوبی سے برتے گئے ہیں۔ صوتی اور معنوی ہم آہنگی کا یہ تاثر لفظیات کی نبض شناسی کا حسین کرشمہ ہے کسی منصوبہ بند عمل کا میکانکی نتیجہ نہیں۔ ایک لحاظ سے کہہ سکتے ہیں کہ یہ آمد ہے آورد نہیں۔ موزون سانچے کا جمالی تعین کر کے شعری حس اپنے آپ اس میں ڈھل گئی ہے زبردستی ڈھالی نہیں گئی ہے۔

معنوی آہنگ کی کرشمہ سازی ہی ہے 'شہیدِ ازل لالہ خونیں کفن' اور 'لہو کی ہے گردش رگِ سنگ میں' جیسے مصرعوں میں ازل اور لالہ، خونیں اور کفن، گردش اور رگِ سنگ کے اتصال اور ارتباط کو اتنا دلکش بنا پائی ہے سچ تو یہ ہے کہ صوتی اور معنوی آہنگ کا یہ جمالی رابطہ پوری مثنوی میں کارفرما ہے۔ ذرا دیکھ اے ساقی لالہ فام سے شروع ہونے والے جز میں ز، ذ، ظ اور ض کی جو تکرار سنائی پڑتی ہے اُس پر غور کیجیے تو معلوم ہوگا کہ زمانے کے انداز کی نقاب کشائی کے سیاق میں مئے پردہ سوز، روز بروز، ضمیرِ حیات، سوز و سازِ ازل، رازِ ازل، رازِ فرنگ، شیشہ بازِ فرنگ جیسی ترکیبات کا صوتی رچاؤ محض اتفاقیہ نہیں، فن کارانہ سلیقے کا جمالی ریاض ہے۔

اسی طرح معنی آفرینی کی رو سے لفظوں اور ترکیبوں کا متضادی اتصال بھی نہایت خوبی سے برتا گیا ہے مثلاً: رگِ سنگ میں لہو کی گردش، پہاڑوں کے دِل چیر دینا، ممولے کو شہباز سے لڑا دینا، سالک کا مقامات میں کھو جانا، جوانوں کو پیروں کا اُستاد کرنا، ثابت بھی ہونا سیارہ بھی، وحدت کا کثرت میں ہر دم اسیر رہنا، نفسِ حیات کا مٹ مٹ کے ابھرنا، اِک بوند پانی میں سمندر کا بند ہونا، من و تو سے پیدا ہو کر بھی من و تو سے پاک رہنا، سفر آغاز بھی ہونا انجام بھی، وغیرہ وغیرہ۔

معنوی حُسن کی یہ تضادی ترکیب شعری آہنگ کی ایک فطری مانگ کو پورا کرتی ہے، صنائع و بدائع کے تحت کی جانے والی قواعد محض ہو کر نہیں رہ جاتی۔ اس اعتبار سے ساقی نامہ کی ایک نمایاں خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں نہ صرف تشبیہ سے بہت آگے استعارے کا تخلیقی عمل کارفرما ہے بلکہ استعارے سے علامت تک کا سفر بھی بخوبی طے کیا گیا ہے۔ استعارے کو اس خوبی سے برتا گیا ہے کہ اس کی موجودگی کا گمان تک نہیں ہوتا۔ جیسے کہ 'شہیدِ ازل لالہ خونیں کفن'، زنار پوشِ دِل، غزالانِ افکار کا مرغزار، بت خانۂ چشم و گوش، شعلے میں پوشیدہ موجِ دُود، ہنگامۂ رنگ و صوت، مئے پردہ سوز اور زنجیرِ ایام جیسی ترکیبات سے عیاں ہے۔ تشبیہ کی تو پورے ساقی نامہ میں ایک آدھ ہی مثال ملتی ہے اور وہ بھی نہایت حسین؛

"خودی کا نشیمن ترے دِل میں ہے
فلک جس طرح آنکھ کے تِل میں ہے!"

غرض کہ مجموعی طورِ زورِ بیان کی مناسبت سے ساقی نامہ ایک اچھوتا شاہکار ہے حالانکہ مثنوی کے بعض اشعار توضیحی جان پڑتے ہیں یا سپاٹ بیانی سے اوپر نہیں اٹھتے۔ مثلاً:

"بیاں اس کا منطق سے سلجھا ہوا — لغت کے بکھیڑوں میں الجھا ہوا"

یا —

"وہ صوفی کہ تھا خدمتِ حق میں مرد — محبت میں یکتا حمیت میں فرد"

یا —

"ترے آسمانوں کے تاروں کی خیر — زمینوں کے شب زندہ داروں کی خیر"

یا —

"چمک اس کی بجلی میں تارے میں ہے — یہ چاندی میں سونے میں پارے میں ہے"

اس میں بھی شک نہیں کہ بعض مقامات پر مثنوی کا ارتکاز کچھ ڈھیلا ڈھیلا لگتا ہے۔ غالباً اسے ایک خاص پیغام کا حامل بنانے کی شعوری کوشش تخلیقی عمل کا ساتھ نہ دے پائی' یا یوں کہیئے کہ تخلیقی عمل ہی اس شعوری کوشش کا ساتھ نہ دے پایا۔ جبھی تو مثنوی کے کئی جز اپنے آپ میں خاطر خواہ ہو کر بھی اس کا ناگزیر (نامیاتی) عنصر بن پائے۔ اس کی شعری معنویت میں اضافہ کیا کرتے' اس میں شریک بھی نہیں ہو پاتے۔ تاہم ساقی نامہ کا مجموعی تاثر اپنی شدت کی لپیٹ میں لے کر ایسے اجزا کو بھی قابلِ برداشت بنا ہی دیتا ہے۔

وارث علوی

شعرِ اقبال کی تفہیم میں

ہیئتی طریقۂ کار کی اہمیت

اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں:

"نگاہِ عارفانہ جس وقت کے ادراک کے لیئے ضروری ہے، اسے اقبال نے 'الٰہی وقت' (DIVINE TIME) کے نام سے پکارا ہے۔ اِس میں تبدیلی ہے، لیکن غیر مسلسل (NON SUCCESSIONAL) اور ریاضیاتی وقت اس غیر مسلسل تبدیلی کو ناپنے کا ایک وسیلہ ہے، ضربِ کلیم میں اسے "اُم الکتاب" کہا گیا ہے اور خطبات میں کہا گیا ہے کہ اس میں تاریخ کا پورا عمل علت و معلول کے تسلسل سے آزاد ہو کر جادوانی بن جاتا ہے۔ زبان کے بارے میں برگساں جس طرح مختلف لاوضاعی (HETROGENEOUS) عنصر کو تسلیم کرتے ہیں اسی طرح مکان کے بارے میں بھی اقبال اس کی انحنائیت (CURVATURE) کی طرف اشارہ کئے بغیر نہیں رہے۔

کارواں تھک کر فضا کے پیچ و خم میں رہ گیا

یہ خیال اقلیدسی سپاٹ پن (FLATNESS) کے بالکل برعکس ہے۔ مکاں کے متعلق اقبال آئین سٹائین کی رائے سے متفق ہیں کہ یہ کوئی معروضی (OBJECTIVE) وجود نہیں رکھتا بلکہ ادراکِ حقیقت کی ایک شکل ہے۔ نیوٹن کا مطلق مکان (ABSOTUTE SPACE) میں چھین قابلِ قبول نہیں ہے۔ مکان کا تصور اضافی اس لئے ہے کہ اشیا کا وجود شاہد کرنے والے کے نقطۂ استقرارِ جہت اور رفتار میں تبدیلی کی مناسبت سے بدلتا رہتا ہے۔ انگریزی شاعر ولیم بلیک نے اپنی شہرۂ آفاق نظم "ملٹن" میں آئین سٹائین سے بہت پہلے بعینہٖ یہی نقطۂ نظر پیش کیا تھا۔ آئن سٹاین پر اقبال کا سب سے بڑا اعتراض یہ ہے کہ اس نے زمان کو بھی مکان ہی کی ایک بعد کے طور پر پیش کیا"۔ (فکرِ اقبال۔ صفحہ ۱۰۲)

وحید اختر لکھتے ہیں،

"اقبال قدیم مسلم فلاسفہ سے متفق نہیں جنہوں نے یونانی خصوصاً افلاطونی فکری روایت کے زیرِ اثر زماں کی حقیقت سے انکار کیا تھا، کندی اور ابنِ سینا زماں کو حقیقی مانتے ہیں۔ متکلمین کا جوہری نظریہ بھی زماں کو حقیقت ماننے کے بجائے

غیر مستقل احوال کا تواتر قرار دیتا ہے۔ اقبال زماں کی حقیقت پر یہ دلیل لاتے ہیں کہ کائینات حقیقی ہے اس لئے زماں بھی حقیقی ہے کیونکہ کائینات زمانی رشتوں میں موجود ہے۔ یہی نہیں بلکہ وہ علم کو بھی زماں ہی سے ماخوذ مانتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ علم کا ظہور محدود تعلقات کے تواتر سے سلسلہ وار پیمائشی زبان (SERIAL TIME) ہی میں ہوتا ہے۔ مگر یہ زبان میں مقید علم اپنی حرکت کی وجہ سے محدود سے لامحدود تک جا سکتا ہے کیونکہ خود فکر کی حرکت اس بات کی متقضی ہے کہ وہ محدودیت سے نکل کر اس کامل لامحدود تک پہنچ سکے جو تمام محدود فکر میں ہمہ وقت موجود ہے۔ فکر کا یہ عمل وجدان کی سطح پر ممکن ہے۔ عقلِ پیمائشی زمان کا علم حاصل کرتا ہے اور وجدان دورانِ خالص کا یہی نہیں بلکہ وہ دورانِ خالص کے تخلیقی عمل میں شریک ہو جاتا ہے۔"

(فکرِ اقبال صفحہ ۱۱۴)

وحید اختر ایک اور مقام پر لکھتے ہیں:

"اقبال کا تصورِ زمان برگساں، اسپنگلر اور الگزنڈر کے تصورات زمان سے قریب ہے۔ لیکن وہ برگساں سے اس بات میں اختلاف کرتے ہیں کہ ایک تو اس نے نفس کی تخلیقی فعلیت کو زمان کے تحت رکھا ہے۔ دوسرے اس کے نزدیک زمان کے عمل میں ایک طرح کی جبریت ہے۔ جبریت کی حد تک یہ کہا جا سکتا ہے کہ برگساں کے آزاد مستقبل کے تصور میں خود جبریت کی نفی مضمر ہے۔ البتہ اقبال نفس یا انا کو زبان پر مقدم مانتے ہیں جبکہ برگساں موثر قرار دیتا ہے۔ زبان کی جس تخلیقی قوت کا سرچشمہ برگساں زندگی کو مانتا ہے اقبال اسے خدا کہتے ہیں۔ اسی کے ساتھ وہ انسان کی خودی کو بھی زبان پر فوقیت دیتے ہیں۔"

(فکرِ اقبال صفحہ ۱۱۶)

عالم خوندمیری لکھتے ہیں:

"جہاں تک وقت کی ماہیت کا تعلق ہے اقبال برگسوں سے متفق ہے کہ زمانِ اصلی دوراں ہے اور عرفِ عام کا وقت اس دوران کی تجدید ہے۔ اقبال اور برگسوں دونوں اس امر پر متفق ہیں کہ ہم جسے وقت کا نام دیتے ہیں اس کی تشکیل میں مکان کا اصول بڑی حد تک کارفرما رہتا ہے۔ یہاں وائیٹ ہیڈ بھی موضوعی طور پر برگسوں سے متفق ہے لیکن برگسوں اور اقبال کا گہرا تقابلی مطالعہ اس امر کو واضح کرتا ہے کہ ان دونوں میں بعض اہم اختلافات ہیں ایک حیاتیاتی مفکر کی طرح برگسوں تکوین کے عمل میں اس لیے دلچسپی رکھتا ہے کہ اس عمل کے دوران جدید ابھرتا ہے اور اسی لیے وہ اس بات پر مصر ہے کہ مستقبل کے دروازے ہمیشہ کھلے رہتے ہیں۔ نظریاتی سطح پر برگسوں کا وقت کے بارے میں نقطۂ نظر آزادی کو جبر کے حملے سے محفوظ تو رکھتا ہے لیکن وقت کی موضوعی معنویت کی مکمل تصویر پیش

نہیں کرتا۔"

(فکرِ اقبال۔ صفحہ ۲۵۵)

یہ تنقید میری سمجھ میں نہیں آتی۔ لیکن "زمانہ" پر اقبال کی یہ نظم میری سمجھ میں آتی ہے:

جو تھا نہیں ہے جو ہے نہ ہوگا یہی ہے اِک حرفِ محرمانہ
قریب تر ہے نمود جس کی اُسی کا مشتاق ہے زمانہ
مری صراحی سے قطرہ قطرہ نئے حوادث ٹپک رہے ہیں
میں اپنی تسبیحِ روز و شب کا شمار کرتا ہوں دانہ دانہ
ہر ایک سے آشنا ہوں لیکن جُدا جُدا رسم و راہ میری
کسی کا راکب، کسی کا مرکب، کسی کو عبرت کا تازیانہ
نہ تھا اگر تو شریکِ محفل، قصور میرا ہے یا کہ تیرا؟
مرا طریقہ نہیں کہ رکھ لوں کسی کی خاطر مئے شبانہ
مرے خم و پیچ کو نجومی کی آنکھ پہچانتی نہیں ہے
ہدف سے بیگانہ تیر اس کا، نظر نہیں جس کی عارفانہ
شفق نہیں مغربی افق پر یہ جوئے خوں ہے! یہ جوئے خوں ہے!
طلوعِ فردا کا منتظر رہ کہ دوش و امروز ہے فسانہ
وہ فکرِ گستاخ جس نے عریاں کیا ہے فطرت کی طاقتوں کو
اُسی کی بیتاب بجلیوں سے خطر میں ہے اُس کا آشیانہ
ہوائیں اُن کی، فضائیں ان کی، سمندران کے، جہاز ان کے
گرہ بھنور کی کھُلے تو کیونکر؟ بھنور ہے تقدیر کا بہانہ
جہانِ نو ہو رہا ہے پیدا، وہ عالمِ پیر مر رہا ہے
جسے فرنگی مقامروں نے بنا دیا ہے قمار خانہ
ہوا ہے گو تند و تیز لیکن چراغ اپنا جلا رہا ہے
وہ مردِ درویش جس کو حق نے دیے ہیں اندازِ خسروانہ

وقت کی مابعد الطبیعات ویسے بھی بہت مشکل مسئلہ ہے۔ دنیا میں بہت کم لوگ اسے سمجھتے ہیں۔ میں تو

بالکل ہی نہیں سمجھتا۔ لیکن اقبال کی یہ نظم مجھے کالج کے زمانہ میں بھی سمجھ میں آتی تھی، اور اتنی ہی سمجھ میں آتی تھی جتنی کہ محولہ بالا تنقیدوں کو پڑھنے کے بعد آج سمجھ میں آرہی ہے۔ البتہ ان تنقیدوں کو پڑھ کر کچھ سوال ذہن میں پیدا ہوتے ہیں جن کا جواب نظم سے نہیں ملتا۔ جو زمانہ نظم میں بول رہا ہے وہ الہیاتی وقت ہے، یا ریاضیاتی، یا غیر مسلسل، یا دورانِ خالص یا پیمائشی زمان۔ میں اس بحث میں پڑنا نہیں چاہتا لیکن میرا خیال ہے مختلف شعروں میں وقت کے مختلف تصورات ابھرتے ہیں۔ پھر جب یہ کہہ دیا کہ کسی کا راکب کسی کا مرکب کسی کو عبرت کا تازیانہ، تو پھر فکرِ گستاخ پر طنز کے کیا معنی رہتے ہیں۔ اگر بصورتِ تقدیر کا بہانہ ہے تو کیا آدمی مجبورِ محض ہے۔ پھر خودی خود اخلاق ہے تو فطرت کی طاقتوں کو عریاں کرنے پر چیں بچیں کیوں۔ اور کیا وقت خیر و شر اور اخلاقیات سے بلند نہیں ہے۔ اگر ہے تو وقت افرنگ کو اقبال کی نظر سے ہی کیوں دیکھتا ہے۔ کیا کال کی آنکھ اقبال کی آنکھ ہے۔ اس بحث کو بہت پھیلایا جا سکتا ہے لیکن میرا مقصد اس بحث میں الجھنا نہیں ہے۔ میں کچھ اور ہی بات کہنا چاہتا ہوں۔ دراصل اقبال کی یہ نظم زمانہ پر ہے بھی اور نہیں بھی ہے۔ اقبال کے پاس شاعری کا کوئی ORGANIC تصور نہیں تھا۔ یہاں ہر شعر دوسرے شعر سے آزاد ہے اور تمام اشعار باہم مل کر کسی ایک معنی یا شعری تصور کی تعمیر نہیں کر رہے ہیں۔ نظم کا عنوان بھلے 'زمانہ' ہو لیکن اقبال عنوان کی ذمہ داریاں قبول نہیں کر رہے ہیں۔ نظم میں اقبال بالکل ایسی ہی شاعری کر رہے ہیں جیسی کہ وہ کرتے رہتے ہیں۔ زمانہ کے تازیانے بھی وہی ہیں جو اقبال اپنی دوسری نظموں میں بطور اقبال کے لگاتے رہے ہیں۔ وقت کے فلسفہ کو اس نظم سے سمجھا نہیں جا سکتا۔ میں ایسی نظم کا ذکر بھی نہ کرتا اگر تصورِ وقت کے ضمن میں اقبال کے مفسرین اس کا حوالہ نہ دیتے۔ خاطر نشان رہے کہ یہ حوالہ پوری نظم کا نہیں ہوتا بلکہ چند شعروں ہی کا ہوتا ہے، گویا نظم کے باقی اشعار جو خالص سیاسی اور اخلاقی ہیں، ان سے انہیں بھی تشفی نہیں ہوتی۔ ورنہ تنقید کا صحیح طریقۂ کار تو یہ تھا کہ نظم کی ساخت اور بافت دونوں کے جزرس تجزیہ کے ذریعہ بتایا جاتا کہ اقبال کا تصورِ وقت کیا ہے، اور نظم میں وہ خالص فلسفیانہ تصور کونسی تمثیلوں اور استعاروں کے ذریعہ ظاہر ہوا ہے، کون سا شعر اور کون سا استعارہ برگساں، وہائٹ ہیڈ، یا آئین سٹائن کے تصور سے نقطۂ انحراف بنتا ہے اور کیوں اور کون سے اشعار کے ذریعہ اقبال خود اپنے یا اسلام کے تصورِ وقت کا اثبات کرتے ہیں۔ ایلیٹ کے تصورِ وقت پر نقاد اسی طرح بحث کرتے ہیں۔ ایسی بحث سے مشکل اور پیچیدہ معانی کی گرہ کھلتی ہے۔ یہ طریقہ نظم سے فلسفہ کی طرف رفتار کرتا ہے۔ ہمارے نقاد فلسفہ سے نظم کی طرف آتے ہیں۔ اگر آتے تب بھی غنیمت تھا۔ لیکن فی الحقیقت وہ آتے ہی نہیں۔ اگر آتے تب بھی انہیں اس نظم میں کچھ بھی نہ ملتا۔ کیونکہ وقت کا جو کچھ فلسفہ ہے وہ نظم کے باہر ہے۔ نظم میں تو اقبال نے شاعری ہی کی ہے جو وقت پر بھی ہے اور دوسرے

چند ایسے مسایل پر بھی جو لازمی اور ناگزیر طور پر وقت کے ڈرامے کے اتنے اہم عناصر نہیں کہ صرف وقت کی آنکھ ہی سے ان کی حقیقت اور اصلیت کا عرفان ہو سکے۔ اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ اقبال کا ذہن فلسفیانہ نہیں تھا یا بطور مفکر کے انہوں نے وقت کے تصور پر باضابطہ فلسفیانہ غور و فکر نہیں کیا تھا۔ ایک معنی میں تو میں کالرج کے اس خیال سے بھی اتفاق کرنے کو تیار ہوں کہ شاعر کے لیے فلسفی ہونا ضروری ہے۔ یعنی زندگی کے بنیادی مسایل پر گہرے غور و فکر کے بغیر شاعری میں فکری صلابت پیدا نہیں ہوتی۔ اس فکری صلابت کی کمی کا احساس خود آرنلڈ کو بائرن، شیلی، حتیٰ کہ ورڈزورتھ کی شاعری میں ہوا تھا۔ اُن کے مقابلہ میں وہ سوفوکلز اور شیکسپیئر کے نام پیش کرتا ہے جن کی شاعری ایک ایسے دور کی پیداوار تھی جو ٹھوس اور گہری دانشورانہ سرگرمیوں سے معمور تھا۔ لیکن سوفوکلز اور شیکسپیئر کی تنقید بھی اس معنی میں فلسفیانہ نہیں ہے جس معنی میں اقبال پر لکھی گئی تنقید کو فلسفیانہ کہہ سکتے ہیں۔ شیکسپیئر کے یہاں وقت کے تصور پر بحث کرتے وقت نقاد اس کے مختلف ڈراموں کے مکالمات کے متنی مطالعہ کے ذریعہ یہ جاننے کی کوشش کرتے ہیں کہ شیکسپیئر کا تخلیقی شعور وقت کے کون کون سے تصورات پر محیط تھا اور ان تصورات سے اس نے کیا ڈرامائی کام نکالے یا ان تصورات کے خوف اور ہیبت کو وہ کونسے فنی اور تخلیقی حربوں سے مغلوب کرنے میں کامیاب ہوا۔ وقت پر اقبال ہی نے نہیں دنیا کے اور بہت سے شاعروں نے بھی لکھا ہے، وقت، موت، حیات، فنا بقا عالمی شاعری کے مہتم بالشان موضوعات رہے ہیں۔ اُردو اور فارسی شعراء کے یہاں بھی وقت پر کافی اشعار مل جائیں گے۔ ایلیٹ کو ایک طرف رکھئے، خود آڈن کے یہاں وقت پر اقبال سے بھی کہیں زیادہ غور و فکر ملتا ہے۔ لیکن ان شاعروں پر تنقید کرتے وقت نقاد اقبال کے نقادوں کی مانند فلسفیانہ موشگافیوں میں نہیں الجھتے۔ نہ ہی ان شاعروں کو فلسفی شاعروں کی طرح پیش کیا جاتا ہے۔ رومی، حافظ اور غالب کی شاعری میں بھی گہرے مفکرانہ عناصر ملتے ہیں، لیکن عموماً انہیں اقبال کی طرح فلسفی شاعر نہیں کہا جاتا۔ رومی کی شاعری تمام تر مابعد الطبیعاتی فکر سے بھری پڑی ہے، لیکن اس پر لکھتے وقت نقادوں کو مشرقی اور مغربی فلسفیوں کے نام یاد نہیں آتے۔ الگزنڈر پوپ کی شاعری کا وافر حصہ فلسفیانہ ہے، لیکن پوپ کو کسی نقاد نے فلسفی شاعر کا خطاب نہیں دیا۔ پوپ کے فلسفہ کو جو بڑی حد تک مستعار ہے، پوپ کی شاعری کی ایک خصوصیت بتایا گیا ہے، اور اس خصوصیت کا ذکر بھی بطور تنقیص کے ہوا ہے، بطور تعریفی وصف کے نہیں۔ گریرسن نے تو صاف کہا ہے کہ پوپ کے یہاں فلسفہ طرازی کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ وہ زندگی کے پراسرار حقائق کے اس انکشاف سے محروم ہو گیا ہے جو فلسفی کے فلسفہ سے نہیں بلکہ شاعر کے تخلیقی تخیل کی بصیرت سے نقاب کئے جاتے ہیں۔ شاعرانہ بصیرت کا تعلق تخیل اور فلسفیانہ بصیرت کا تعلق فکر سے ہے۔ فکر خیال آفرین اور تخیل حسن آفرین ہے۔ دونوں میں فرق ہے اور یہ فرق میڈیم یعنی زبان

کے استعمال میں شدید طور پر ہوتا ہے۔ مثلاً اقبال کا یہ شعر لیجیے:

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

اس شعر کا ڈکشن فلسفہ کا نہیں بلکہ شاعرانہ بصیرت کا ہے۔ دوسرا مصرع پہلے مصرعے کے بغیر بے معنی ہے، اور پہلا مصرع تلمیح اور اسطور کا طریقۂ اظہار اپناتا ہے جو فلسفیانہ بیان کے لیے بالکل موزوں نہیں کیونکہ فلسفیانہ بیان اس تلمیحی ابہام کا متحمل نہیں ہوسکتا جو شاعرانہ حسن آفرینی کی ایک صفت ہے۔ اسی طرح یہ شعر:

دیوِ استبداد جمہوری قبا میں پائے کوب
تو سمجھتا ہے یہ آزادی کی ہے نیلم پری

جمہوریت پر فلسفیانہ خیال آرائی نہیں ہے بلکہ شاعرانہ بصیرت کے ذریعہ اقبال نے جمہوریت کو جیسا پایا اس کا بیان ہے۔ فلسفی ایسے دو ٹوک بیان سے احتراز کرے گا کیونکہ اس کا طریقۂ کار تحلیلی فکر کا ہے اور فکر کی جدلیات ان استعاروں سے بھی پہلو بچاتی ہے جن کا استعمال شاعر اور سیاسی طنز نگار اثر آفرینی کے لیے کرتا ہے۔

غرض یہ کہ ایسی شاعرانہ بصیرت جو دنیا کے تمام بڑے شاعروں کی خصوصیت رہی ہو اسے فلسفیانہ کہہ کر اقبال سے مختص کرنا اور اسے اقبال کی امتیازی صفت گرداننا مستحسن نہیں ہے۔

اقبال چاہے شاعرِ مشرق ہوں یا نہ ہوں لیکن وہ اس معنی میں ایک مشرقی شاعر ضرور تھے کہ انہوں نے اپنی بیشتر نظموں میں مفرد شعر پر قائم ایسی شعری اصناف کو اپنایا جو مشرقی مزاج سے ہم آہنگ تھیں اور جو شاعری کے لیے بہترین لیکن فلسفیانہ خیال آرائی کے لیے ناقص ترین پیرایۂ بیان تھیں۔ ان اصناف میں مضمون آفرینی کے جوہر دکھائے جاسکتے تھے لیکن کسی ایک مضمون کی فلسفیانہ تعبیر کے لیے جس تسلسلِ بیان کی ضرورت ہے۔ وہ ان اصناف میں ممکن نہیں تھا۔ نظم "زمانہ" کا مطالعہ بتادیگا کہ نظم کا فارم ہی فلسفیانہ نظم کے مزاج کا متحمل نہیں۔ نظم کی زبان، لفظیات، اسلوب اور آہنگ ہی ہمیں مجبور کرتا ہے کہ ہم نظم کو شاعری کے طور پر دیکھیں، فلسفہ یا فلسفیانہ نظم کے طور پر نہیں۔ اسلوب اور آہنگ پر نظر کیجیے۔ یہ اسلوب اور آہنگ وقت کے ہیبت آفریں تصور کی نشان دہی نہیں کرتا۔ ہندوستان کے مذہبی لٹریچر میں اور سنسکرت ادب میں بھی کال کا گمبھیر بیان ملتا ہے۔ اس بیان کا اسلوب اور ڈکشن ہیبت آفریں ہے۔ COSMIC FEAR کا ایک اور اسلوب ہے جو یونانی ڈراما کنگ لیئر اور ایلیٹ کی نظموں میں نظر آتا ہے۔ نظم "زمانہ" میں اقبال کا اسلوب غزل کا اور لب و لہجہ مردِ درویش کی تنبیہ کا ہے۔ اقبال وقت کا فلسفہ بیان نہیں کررہے ہیں بلکہ جیسا کہ دنیا کے دوسرے بڑے شاعروں کا طریقۂ کار رہا ہے۔ وہ ایسی شاعری کررہے ہیں جس کا موضوع وقت ہے

فلسفہ وقت نہیں۔

ممکن ہے آپ کہیں کہ اقبال نے وقت کے تصوّر کو چند دوسری نظموں میں پیش کیا ہے جو ان کی نظم "زمانہ" سے زیادہ مربوط ہیں اور اسی لیے ایک فلسفیانہ تصوّر کی پیش کش ان میں زیادہ منظم طریقہ پر ہو پائی ہے لہٰذا ان نظموں کے پیش نظر شاید ہم یہ کہہ سکیں کہ ان کا مفکرانہ مواد زیادہ گاڑھا اور فلسفیانہ مزاج زیادہ گہرا ہے اور اس طرح ممکن ہے تصورِ وقت پر فلسفی نقادوں کی خیال آرائی کا جواز ہمیں ان نظموں میں مل جائے۔ تو آئیے ہم چند ایسی نظمیں دیکھیں۔

جاوید نامہ میں زروان جو روحِ زمان و مکان ہے۔ اس کی زبانی یہ اشعار ادا ہوتے ہیں:

گفت زروانم جہاں را قاہرم	ہم نہانم از نگہ ہم ظاہرم
بستہ ہر تدبیر با تقدیرِ من	ناطق و صامت ہمہ نخچیرِ من
غنچہ اندر شاخ می بالد زمن	مرغک اندر آشیاں نالد زمن
دانہ از پروازِ من گردد نہال	ہر فراق از فیضِ من گردد وصال
ہم عتابے ہم خطابے آورم	نشہ سازم تا شرابے آورم
من حیاتم، من مماتم، من نشور	من حساب و دوزخ و فردوس و حور
آدم و افرشتہ در بندِ من است	عالمِ شش روزہ فرزندِ من است
ہر گلے کز شاخ می چینی منم	امّ ہر چیزے کہ می بینی منم

پہلے ان اشعار کی آوازوں پر غور کیجیے۔ یہ وقت کی آواز ہے۔ لیکن اس آواز میں وہ کروفر، ہیبت اور جلال نہیں جو انجیلی پیغمبروں کی آواز میں نظر آتا ہے، اور جو نتیجہ ہے اس دنیا سے ماورا پر اسرار کائناتی طاقتوں کے شعور کا۔ یہ آواز ایک ایرانی شاعر کی آواز معلوم ہوتی ہے جو کوشش کے باوجود شاعرانہ لب و لہجہ کی حلاوت کو قاہرانہ تمکنت میں بدل نہیں پاتا۔ اب زبان پر غور کیجیے۔ یہ زبان فلسفہ کی زبان ہے ہی نہیں۔ الفاظ کا در و بست فلسفیانہ نہیں، شاعرانہ ہے کیونکہ اقبال ایسی لفظی مناسبتوں اور تضادات سے کام لے رہے ہیں جو فلسفیانہ خیال کی تجریدی اور منطقی پیش کش کی بجائے تشبیہوں، تمثیلوں اور محسوس شعری پیکروں کا جال پھیلاتے ہیں اور یہ مفکرانہ خیال افروزی کا نہیں بلکہ تخیلی حسن آفرینی کا طریقۂ کار ہے۔ اقبال کہتے ہیں کہ آدم و افرشتہ در بندِ من است، اب آدم حقیقت ہے فرشتہ اسطور، کیا آدم کا وقت بھی وہی ہے جو فرشتہ کا ہے یا فرشتہ اسطوری وقت کا پابند ہے۔ اور اگر ایسا ہے تو اسطوری وقت کی کیا صفات ہیں، یہ مخلوق نوری کی ابدیت کے کچھ معنی ہیں یا نہیں۔ اس طرح سے وقت کی مابعد الطبیعات کے متعلق کچھ سوال پیدا ہوتے ہیں جن کا جواب نظم میں نہیں۔ گویا نظم کی لفظیات فلسفہ کی جو کسانی کی متحمل نہیں ہو سکتیں۔ ان اشعار میں اگر وقت کا کوئی واضح فلسفیانہ

تصور ہوتا تو خاکی اور نوری صفات مخلوقات کے تعلق سے انسانی شب و روز کی تگ و تاز اور ماورائی دوران خالص کی اگر وضاحت نہ ہوتی تو خیر کوئی بات نہ تھی، لیکن ایسے ڈکشن سے احتراز ضرور ممکن تھا جو خیال میں خلط مبحث کو راہ دیتے ہیں، "غنچہ اندر شاخ می بالد ز من" اور "دانہ از پرواز من گردد نہاں" ایسے مصرعے ہیں جو وقت سے زیادہ "قوتِ روئیدگی" کی تعریف کے لیے زیادہ موزوں ہیں، اور قوتِ روئیدگی حقیقت ہے کہ وقت دائمہ تصور یا مفروضہ ہے۔ "ہر فراق از فیض من گردد وصال" اور "نشہ ہا زم تا شراب آوردم"۔ خالص شاعرانہ بیانات ہیں جو فلسفیانہ خیال کی توضیح و تعریف کی بجائے محض خیال کی حنا بندی کرتے ہیں۔ غرض یہ کہ ان اشعار میں ایک ایمیج ایک استعارہ ایک علامت ایسی نہیں جو وقت کی خصوصی اور امتیازی صفات کو نمایاں کرے۔ یہی تمام الفاظ خدا کی تعریف کے لیے بھی استعمال کئے جا سکتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ ان اشعار پر جیسا کہ وحید اختر، سردار جعفری اور دوسرے نقادوں کا کہنا ہے، بعض اسلامی حلقوں میں زروانیت، الحاد اور دہریت کا الزام لگایا گیا، کیونکہ اقبال نے وقت کو خدائی صفات عطا کر دی تھیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کسی بھی طاقتِ مطلق ABSOLUTE POWER کی تعریف میں ڈکشن کی ایسی تعمیم سے نجات کی کوئی راہ ہے، سوائے اس کے کہ مطلق کو علامت میں تبدیل کر دیا جائے جیسا کہ مثلاً حسنِ مطلق کے لیے گلاب کی یا طاقت کے لیے شاہین کی علامت۔ لیکن کسی بھی تصور کو علامت یا اسطور کے ذریعہ بیان کرنے کا مطلب ہے تجرید سے گریز اور تجرید سے گریز کا مطلب ہے فلسفیانہ چوکسائی سے گریز۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ اقبال تنقید شعر و نظم کے اس معنی سے سروکار نہیں رکھتی جو شعر و نظم کے علامتی اور اسطوری بافت میں گندھا ہوا ہونے کے سبب بنیادی طور پر شاعرانہ معنی POETIC MEANING کی نوعیت رکھتا ہے، بلکہ اس کا سروکار اس معنی سے ہوتا ہے جسے یہ تنقید شعر و نظم کی ہیئتی ساخت کو نظر انداز کر کے شعر کے بطن میں ایک فلسفیانہ تجرید کی صورت دیکھنا پسند کرتی ہے کیونکہ اسی صورت میں اس کی شرح و تفسیر کے غور تلے بڑے بڑے فلسفے بیان کئے جا سکتے ہیں۔

آپ دیکھیں گے کہ جاوید نامہ کے مندرجہ بالا اشعار وقت پر فلسفیانہ تنقیدوں کی مدد کے بغیر بھی سمجھے جا سکتے ہیں، اور اگر قاری فلسفۂ وقت پر عمیق اور وسیع مطالعہ کے بعد بھی ان شعروں کو پڑھے گا تو وہ اتنے ہی معنی دیں گے جتنے کہ پہلے دیتے تھے کیونکہ ان اشعار میں بہر صورت وقت کی ابدیت، طاقت اور قاہریت کا بیان ہے، کوئی ایسا نازک اور پیچیدہ فلسفیانہ خیال نہیں جو عالمانہ شرح کے بغیر سمجھ میں نہ آئے۔ اگر اقبال کو کوئی خاص فلسفیانہ خیال ہی پیش کرنا ہوتا تو وہ روایاتی تمثیلوں اور لفظی مناسبتوں کی بجائے نئے ڈکشن اور تمثیلوں سے کوئی ایسی شعری ڈزائن تراشتے جو وقت کو خدا سے پیمائشی وقت کو دورانِ خالص سے، اور دورانِ خالص کو الوہیاتی وقت یا سرمدی وقت سے امتیاز بخشتی۔ پتہ نہیں یہ کام شاعری میں ممکن ہے بھی یا نہیں اور اگر ممکن ہے تو اس کی مثال دنیا کے کون سے شاعر میں ملتی ہے۔ علامہ

نے تو بس یہ کیا کہ تقدیر و تدبیر، عتاب اور خطاب، آدم اور فرشتہ، حیات و موت، ہجر و وصل کے تضادات کے الٹ پھیر سے شاعری کرتے رہے (اور ان شعروں میں یہ شاعری بہت اچھی بھی نہیں) اور خواہ مخواہ اردو نقادوں کی ایک فوج کو فلسفۂ وقت کے کنویں جھنکوانے میں لگوا دیا۔ اقبال کے مقابلہ میں ایلیٹ کو دیکھئے۔ اسے جب فلسفہ بیان کرنا ہوتا ہے (اور ایلیٹ کو فلسفہ میں اقبال سے کم دل چسپی نہیں تھی) تو وہ شاعری تک کی فکر نہیں کرتا۔ شاعری کو نثر بنا دیتا ہے یا خوشۂ قولِ محال، یا اپنشد کے شلوک یا کلاس روم لکچر جیسا کہ وقت پر اس کے مندرجہ ذیل اشعار کے متعلق اس کے بعض نقادوں نے کہا ہے:

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 UNREDEEMABLE

WHAT MIGHT HAVE BEEN IS AN ABSTRACTION

REMAINING A PERPETUAL POSSIBILITY

ONLY IN A WORLD OF SPECULATION.

یہ ہے نرا فلسفہ اور فلسفہ کی چوکسائی قایم رکھنے کے لیے ایلیٹ حتی الامکان علامتی اور اسطوری تو کیا استعاراتی اسلوب سے بھی دامن بچاتا ہے۔ اسی چوکسائی کے سبب شعروں کے معنی وہی ہیں جو وہ دیتے ہیں۔ معنی میں اقبال کے شعروں کی سی تعمیم نہیں جس کے سبب سے اقبال کے اشعار پر لوگوں کو الزماں، الدہر، خدائی صفات یا قوتِ تخلیق کی تعریف کا گماں ہو۔ لیکن اقبال کے اشعار سمجھ میں آتے ہیں جب کہ ایلیٹ کے اشعار کا سمجھنا مشکل ہے اور یہ اشکال زبان کی وجہ سے نہیں ہے کیونکہ زبان نثری اور روزمرہ کی ہے۔ اس کے مقابلہ میں اقبال کی زبان شاعرانہ ہے گو مشکل نہیں، مگر شاعرانہ ہونے کے سبب ہی نثر اور روزمرہ سے نسبتاً دور ہے۔ آسان زبان کے باوجود ایلیٹ کے اشعار کا سمجھنا اس وجہ سے دشوار ہے کہ زبان کے بطن میں جو معنی ہیں وہ ادق اور پیچیدہ فلسفیانہ معنی ہیں۔ بغیر فلسفیانہ شرح کے ان کا سمجھنا محال ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ ایلیٹ شاعری میں وقت کا فلسفہ بیان کر رہا ہے جب کہ اقبال 'وقت' پر شاعری کرتے نظر آتے ہیں اور ان دونوں رویوں میں زمین آسمان کا فرق ہے جس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ اقبال اور ایلیٹ میں بھی زمین آسمان کا فرق ہے۔

سردار جعفری زروان کے بیان پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"کائنات میں جو تخلیق کا عمل جاری ہے۔ اقبال نے اپنی شاعری میں اس کا جشن منایا ہے اور یہاں اس شاعرانہ تخیل نے وقت کے نام سے گل کھلائے ہیں۔"

(اقبال شناسی، صفحہ ۱۰۱)

لیکن سردار جعفری یہ بات بھول جاتے ہیں کہ زروان محض تخلیق کا علامیہ نہیں ہے۔ وہ تخلیق، تحفظ اور تخریب تینوں صفات کا حامل ہے اور اس کے بیان میں یہ تینوں صفات ظاہر ہوتی ہیں۔ "ساقی نامہ" میں اقبال نے کائنات میں جاری ساری قوتِ تخلیق کا جو دلنواز نغمہ چھیڑا ہے، اور جو مجھے بھی اتنا ہی پسند ہے جتنا سردار جعفری کو اور جو تخریب پر تخلیق کی فتح ہے، وہ کائناتی وقت سے زیادہ کائنات کی نوعیت سمجھنے میں مدد کرتا ہے۔ یہ بحث کہ زمان مکان سے الگ ہے یا نہیں اس لئے غیر ضروری بن جاتی ہے کہ ساقی نامہ میں اور زروان کے بیان میں بھی اقبال اس بحث کو نہیں اٹھاتے۔ لیکن وقت پر اقبال کی جتنی نظمیں ہیں ان میں وقت کا بیان انسانی مناسبات یعنی انسانی تاریخ اور انسانی ذہن کے تعلق سے زیادہ ہُوا ہے۔ گو دوسرے کائناتی مظاہر سے چشم پوشی نہیں کی گئی۔ مثلاً نظم زمانہ کے تو تمام تر اشعار قیدِ مکانی میں دورانِ وقت سے تعلق رکھتے ہیں، اور اس قدر میلاناتی ہیں کہ وقت کی آنکھ اقبال کی آنکھ بن گئی ہے۔ زروان کے بیان میں بھی "تدبیر و تقدیر، ناطق و ثابت، عتاب و خطاب، حیات، موت، نشور، دوزخ، فردوس، حور" انسان کی مادی اور تصوراتی دنیا سے ماخوذ ہیں۔ صرف غنچہ، گل، شاخ، اور مرغ و آشیانہ کا تعلق عالمِ فطرت سے ہے۔ بالِ جبریل میں جو نظم "نوائے وقت" کے عنوان سے ہے اس میں چنگیزی و تیموری، اور ہنگامۂ افرنگی، اور انسان و جہانِ او کے علاوہ عالمِ فطرت اور دوسرے کائناتی مظاہر کا بھی احاطہ کیا گیا ہے، اسی لیے اس نظم کی شعری فضا وقت کا تصور تشکیل کرنے میں محولہ بالا دونوں نظموں سے زیادہ کامیاب ہے۔ لیکن ساقی نامہ میں قوتِ حیات یا قوتِ تخلیق کا جو نغمہ یمِ حیات کے استعارہ کی مدد سے چھیڑا گیا ہے، اس کی مکانی فضا لامحدود ہے۔ انسان اس میں بطور ایک وجود کے موجود ہے، لیکن وہی سب کچھ نہیں۔ حیات و کائنات کے دوسرے مظاہر بھی اتنے ہی اہم ہیں۔ جوش و ولولہ سے پر ہونے کے باوجود یہ اشعار میلاناتی نہیں بنتے۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال کے لہجہ میں وہ معروضیت پیدا ہوتی ہے جو دانائے راز کی الہیاتی آنکھ کی صفت ہے۔

دمادم رواں ہے یمِ زندگی ہر اک شے سے پیدا رمِ زندگی

اسی سے ہوئی ہے بدن کی نمود کہ شعلے میں پوشیدہ ہے موجِ دود

گراں گرچہ ہے صحبتِ آب و گل خوش آئی اسے محنتِ آب و گل

یہ ثابت بھی ہے اور سیار بھی — عناصر کے پھندوں سے بیزار بھی
یہ وحدت ہے کثرت میں ہر دم اسیر — مگر ہر کہیں بے چگوں، بے نظیر
یہ عالم یہ بت خانۂ شش جہات — اسی نے تراشا ہے یہ سومنات
پسند اس کو تکرار کی خو نہیں — کہ تو میں نہیں اور میں تو نہیں
من و تو سے ہے انجمن آفرین — مگر عین محفل میں خلوت نشیں
چمک اس کی بجلی میں تارے میں ہے — یہ چاندی میں، سونے میں پارے میں ہے
اسی کے بیاباں اسی کے ببول — اسی کے ہیں کانٹے، اسی کے ہیں پھول
کہیں اس کی طاقت سے کہسار چور — کہیں اس کے پھندے میں جبریل دور
کہیں جرہ شاہیں سیماب رنگ — لہو سے چکوروں کے آلودہ چنگ
کبوتر کہیں آشیانہ سے دور — پھڑکتا ہوا جال میں ناصبور

دیکھئے! جرہ شاہیں کے چنگ کا چکوروں کے لہو سے آلودہ ہونا بطور ایک فطرت کے فینومینا کے پیش کیا گیا ہے۔ "نوائے وقت" میں چنگیزی و تیموری "مشتے زغبارِ من" اور "ہنگامہ افرنگی یک جستہ شرارِ من" غماض ہیں کہ تاریخی فینومینا کو بھی دانائے راز کی غیر وابستہ یا معروضی نظر سے دیکھا گیا ہے۔ لیکن "دیارِ مغرب کے رہنے والو خدا کی بستی دکان نہیں ہے" بالکل شخصی اور میلاناتی بیان ہے۔ سردست یہاں اس بات سے بحث نہیں کہ فی نفسہٖ یہ بیان کمزور ہے یا نہیں، میں تو صرف یہ بتانا چاہتا ہوں کہ بیان میں شخصی وابستگی نظم کی ساخت کو جو معروضیت اور ماورائے جذبات رویہ کی متقاضی ہے مجروح کرتی ہے۔ دانائے راز یا VISIONARY کی نظر طنز نگار کی نظر نہیں ہوتی۔ وقت اور قوتِ تخلیق چند ایسے مطلق تصورات ہیں جن پر لکھتے وقت نظر کی پاکیزگی فارم کا ڈسپلن ہی عطا کرتا ہے۔ "ساقی نامہ" کے محولہ بالا اشعار کے فارم پر اقبال کی گرفت زیادہ مضبوط ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ ایک کائیناتی قوت کا ذکر کونسی مناسبتوں سے کرنا چاہیے۔ جس سے اس کی بے کرانی کا نظارہ انسانی مکان اور تاریخی زبان کے حدود کے باہر کیا جا سکے۔ یہ شاعری ہے اور اعلیٰ ترین شاعری، لیکن یہ شاعری بھی قوتِ حیات کا فلسفہ بیان نہیں کرتی بلکہ قوتِ حیات کی نوعیت اور مظاہر کا ایسا تخیلی ادراک کرتی ہے جس میں فکر اور مشاہدہ کا امتزاج ہے شاعری کا درخت ایک فلسفیانہ تصور کے بیج سے پھوٹتا ہے لیکن بیج کی قوت نمو رنگا رنگ اور روشن شعری پیکروں کے پتوں اور شگوفوں میں پنہاں ہو گئی ہے۔ لیکن ایسا بھی نہیں کہ شعری پیکر کے دلنواز ہجوم میں فکر کی سرسراہٹ محسوس ہی نہیں ہوتی۔ ہر استعارے سے ایک نئے خیال کی تخلیق ہوتی ہے جو قوت حیات کے تصور کو منور کرتا ہے ہر استعارہ اور پیکر ایک مشاہدہ ہے، اور یہ شاعرانہ مشاہدہ جو تخیل کی آنکھ

سے کیا جاتا ہے قوتِ حیات کے ایک نئے پہلو یا نئی صفت کا انکشاف کرتا ہے۔ اس مقام پر شاعری vision ہو جاتی ہے۔ شاعر کا vision جس حقیقت کا انکشاف کرتا ہے اسے اس کی شاعری کے توسط سے براہِ راست محسوس کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً،

اسی سے ہوتی ہے بدن کی نمود　　　　کہ شعلے میں پوشیدہ ہے موجِ دود

یہاں ہم حقیقت کا ادراک شعری پیکر کے ذریعہ کرتے ہیں۔ لیکن اگر ہم دانشورانہ سطح پر اس حقیقت کا ادراک کرنا چاہیں تو ہمیں شاعرانہ معنویت کو فلسفیانہ معنویت میں بدلنا ہوگا۔ یعنی شعر کی تفسیر میں ہمیں فلسفیانہ اسلوب کا استعمال کرنا ہوگا۔ اس سے بھلا یہ کیسے لازم آئے گا کہ جو فلسفہ ہم ہماری نثر میں بیان کرتے ہیں وہی فلسفہ شعر میں بیان ہوا ہے' لہٰذا شعر فلسفیانہ ہے۔ شعر تو جو کچھ ہے وہی رہتا ہے یعنی ایک شاعرانہ وژن کا بیان۔ یہ شاعرانہ وژن فلسفیانہ نظر سے زیادہ گراں مایہ چیز ہے کیونکہ اس کا تعلق علم و خبر سے نہیں بلکہ الہام و القاء وجدان اور حسن آفرینی کے ذریعہ انکشافِ حقیقت سے ہے۔ حد تو یہ ہے کہ اقبال کا poetic perception ان روایاتی اور مانوس الفاظ و تراکیب کو بھی بھی تازہ کار تخیلی شاہدات میں بدل دیتا ہے جن کا تعلق عموماً متصوفانہ تجربات سے رہا ہے۔ صحبتِ آب و گل' ثابت و سیار' وحدت و کثرت' بت خانۂ شش جہات' تکرار کی خو' اور من و تو کا استعمال اس طرح ہوا ہے کہ ان سے وابستہ روایاتی تصورات یک قلم ان سے الگ ہو گئے ہیں اور یہ الفاظ قوتِ حیات کی مخصوص صفات کا بیان بن گئے ہیں۔ ان الفاظ سے خدشہ یہ تھا کہ قوتِ حیات کی تعریف الٰہیاتی وحدانیت کی تعریف نہ بن جائے' اور قوتِ حیات کا تصور وحدۃ الوجودی فکر کا ضمیمہ نہ بن جائے' لیکن فن کا ڈسپلن بھی نکیلے اور چوکس شعری پیکر' نظر شاہد کو شہود پر مرکوز رکھتے ہیں اور اسی سبب سے فکر ایک مطلق تصور سے دوسرے مطلق تصور کے دھندلکوں میں گمراہ ہوتے نہیں پاتی۔

آپ دیکھیں گے کہ اقبال کی فلسفیانہ تنقید بھی میلاناتی ہے اور اقبال کے تصورات کے معروضی مطالعہ کی بجائے اقبال کے کلام سے اپنے پسندیدہ تصورات کی تاویل اخذ کرتی ہے۔ ویسے تو تصورات کی بکتر بند تقسیم ممکن نہیں لیکن تنقید اگر تصورات کی امتیازی صفات پر نظر نہیں رکھتی تو وقت یا خودی یا خدا یا قوتِ تخلیق یا تغیر کے ضمن میں ان تمام اشعار کو بھی کھینچ تان کر جمع کر لیا جائے گا جو بنیادی طور پر ان تصورات کا بیان نہیں ہیں اس سے سوائے الجھن کے کچھ ہاتھ نہیں لگے۔ مثلاً عالم خوندمیری اپنے دلچسپ مضمون 'انسانی تقدیر اور وقت' میں اقبال کی نظم 'حقیقتِ حسن' کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"جوں ہی خدائی کلمات ادا ہوتے ہیں' ستارے بھی جو بظاہر ابدیت کے حصہ دار دکھائی دیتے ہیں' عدم کے خوف سے سہم جاتے ہیں۔ ہر چیز کو نگل جانے والا وقت حسن پر بھی شفقت نہیں کرتا۔ وقت کا یہ بے رحم برتاؤ مستقبل کو فکر اور تردد سے معمور کر دیتا ہے اور اس لمحہ یہ سوال ابھرتا ہے کہ وقت کے اس تخریبی اور قاہرانہ پہلو پر فتح کیسے حاصل کی جائے۔ کیا فطرت کسی شے کا تحفظ بھی کرتی ہے۔"

دیکھئے! نقاد کی نظر نظم کے اس معنی اور تاثر پر نہیں ہے جو نظم کے اسلوب اور ڈکشن، ساخت اور بافت کا زائیدہ ہے۔ پہلا سوال تو یہی ہے کہ کیا یہ نظم وقت پر ہے۔ اگر ہے تو اقبال پر دہریت کا الزام عاید نہیں ہوتا، لیکن صاف بات ہے کہ مکالمہ وقت اور حسن کے درمیان نہیں، خدا اور حسن کے درمیان ہے۔ خدا جو قادرِ مطلق ہونے کے سبب وقت کو روک بھی سکتا ہے اور حسن کو لازوال بھی بنا سکتا ہے۔ حیات بعد الموت کے تمام مذہبی تصورات الہیاتی مطلقیت پر مبنی ہیں۔ یعنی ابدالآباد کا تصور وقت، تغیر اور فطرت کی قاہری پر مکمل فتح کا نقشہ پیش کرتا ہے۔ اور یہ فتح مشیت ایزدی کے سبب سے ہے۔ نظم میں جب اقبال نے وقت سے سروکار ہی نہیں رکھا تو عالم خوندمیری کا نظم کو وقت کے عنوان تحت گھسیٹ لانا مستحسن تنقیدی رویہ نہیں۔ پھر نظم میں ایک لفظ ایسا نہیں جو اشارتاً یا کنایتاً بتاتا ہو کہ خدائی کلمات ادا ہوتے ہی ستارے بھی جو بظاہر ابدیت کے حصے دار ہیں، عدم کے خوف سے سہم جاتے ہیں۔ میرا تو خیال ہے کہ اقبال نظم میں خوف کا تاثر پیدا کرنا چاہتے ہی نہیں تھے۔ یا بہتر الفاظ میں، نظم خوف کا تاثر پیدا کرتی ہی نہیں۔ نظم کی تمام فضا رنگ و نور میں بسی ہوتی ہے۔ عدم کے اندھیروں، بے کراں خلاؤں اور مبہوت کن سیاروں کی گردشوں کی بجائے چاند، اختر صبح، شبنم کے آنسو، کلی کا ننھا سا دل اور شباب اور بہار کی ایمجری کے ذریعہ فنا اور زوال کے ہیبت ناک تصورات سے ان کی تمام ہیبت چھین لی ہے۔ اسی سبب سے نظم کے لب و لہجہ میں کلاسیکی رچاؤ اور روحانی افسردگی کی خوشگوار آمیزش ہے۔ نظم نظامِ کائنات کو المیہ رضامندی کے ساتھ قبول کرنے کا تاثر پیدا کرتی ہے، خوف، سہمگی اور ہولناکی کا نہیں۔ نظم بھکشک کال کی بھیانکتا کا بیان نہیں۔ عالم خوندمیری کا یہ جملہ کہ ہر چیز کو نگل جانے والا وقت حسن پر بھی شفقت نہیں کرتا بھکشک کال کی طرف ذہن کو مائل کرتا ہے لیکن نظم کا کوئی مصرع اس جملہ کی تائید نہیں کرتا۔ بھکشک کال کے بیان کا اسلوب کیا ہوتا ہے وہ ایلیٹ کے ان شعروں میں دیکھئے:

OH DARK, DARK, DARK, THEY ALL GO INTO

THE DARK

THE VACANT INTERSTELLAR SPACES

VACANT INTO THE VACANT.

عالم خوندمیری کہتے ہیں کہ وقت کا یہ بے رحم برتاؤ مستقبل کو فکر و تردد سے معمور کر دیتا ہے۔ لیکن نظم فکر و تردد کا کوئی اثر نہیں چھوڑتی۔ نہایت حسن آفرین طریقہ سے وہ کائناتی نظام کو قبول کرنے کا حوصلہ عطا کرتی ہے۔ وجود کی شرر جستگی کے کرب سے ایلیٹ دوچار ہوتا ہے کیونکہ اسے ابدیت کی آرزو ہے جو ذاتِ خداوندی کے عرفان سے پایہ

تکمیل کو پہنچتی ہے۔ فانی وجود غیر فانی وجود میں ڈھل کر غیر فانی بنتا ہے۔ اسی آرزومندی کا اقبال کی نظم میں کوئی اشارہ نہیں۔ نظم میں عالم خوندمیری کا بتایا ہوا فکر و تردد بھی نہیں۔ وہ ایسے سوال بھی پیدا نہیں کرتی جس کا جواب نظم میں موجود نہ ہو کیونکہ اچھی نظم اپنے زاویہ ناقد کو خود نظم کے فارم ہی میں حل کرتی ہے اور خراب نظم یہ کام نہیں کر پاتی اسی لیے اس سے وہ خلجان پیدا ہوتا ہے جو سوالوں کے جواب نہ ملنے کا نتیجہ ہے۔ لیکن نظم جو سوال پیدا نہیں کرتی وہ عالم خوندمیری پیدا کرتے ہیں اور ان کے جواب بھی ڈھونڈتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں "وقت کے تخریبی عمل پر فتح پانے کا راز خود انسانی شخصیت کی گہرائیوں میں موجود ہے۔ ذوقِ طلب اور سوز ہی شرطِ دوام ہے۔" طلباء علی گڑھ کالج کے نام" سے وہ یہ دو شعر پیش کرتے ہیں:

موت ہے عیشِ جاوداں ذوقِ طلب اگر نہ ہو
گردشِ آدمی ہے اور گردشِ جام اور ہے
شمعِ سحر یہ کہہ گئی سوز ہے زندگی کا ساز
غم کدۂ نمود میں شرطِ دوام اور ہے

میری ادنیٰ رائے میں یہ تو نری شاعری ہے، اور اس فلسفیانہ سوال کا جواب نہیں جو عالم خوندمیری نے اٹھایا ہے۔ سوال یہ ہے کہ حیات کی شررجستگی کا کوئی جواب یا دلاسا فلسفہ کے پاس ہے بھی یا نہیں۔ اس سوال کے جواب میں دوسرے سوال کا جواب پنہاں ہے کہ کیا فلسفہ مذہب کا نعم البدل بن سکتا ہے یا نہیں۔ دوام تو الٰہیاتی وقت کے عرفان یا ذاتِ خداوندی سے رابطہ پیدا کرنے یا ایلیٹ کے الفاظ میں وقت کے افقی خط میں الٰہیاتی وقت کے عمودی خط کی درمیان گیری کے ذریعہ ہی ممکن ہے اور یہ عارف، ولی اور پیغمبر کا مقام ہے گویا ماورائے فلسفہ کسی اور ہی تجربہ کا نام ہے۔ فنا اور بقا کے مسائل کا حل مذہب اور روحانیت کے سوا کہاں ہے۔ تسلسلِ حیات، قوتِ حیات، انسان کی تخلیقی طاقتوں کا خرم تصور، سوزِ زندگی اور سازِ زندگی محض طفل تسلیاں ہیں جن سے وہ خلا پر نہیں ہوتا جو مذہبی احساس کے زوال کے نتیجہ میں پیدا ہوا ہے۔ اقبال ایلیٹ کی مانند روحانی بحران کے تجربہ کے شاعر نہیں ہیں ... کا یقین محکم ہے۔ یقینِ محکم کا اسلوب فلسفیانہ ذہن رکھنے والے لوگوں کے اسلوب سے مختلف ہوتا ہے اس میں تفکر کی بجائے خطابت اور بلند آہنگی ہوتی ہے۔ اقبال کی آواز سوچتے ہوئے مفکر کی کم اور بلند آہنگ پیغمبر کی آواز زیادہ ہے۔

آرٹ کے ذریعہ وقت پر فتح پانے کی کوشش اقبال نے مسجدِ قرطبہ میں کی ہے لیکن اس خوبصورت نظم کی طاقت کا راز اس کے افکار میں نہیں بلکہ شاعری، پیکر سازی اور تہذیبی مواد میں ہے۔ فکر تو صرف اتنی ہے

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

اب سچ بات تو یہ ہے کہ فنا کے اندھیرے خلا میں سینکڑوں تمدن، تہذیبیں، زبانیں، مذاہب، دیوتا، اور معجزہ ہائے ہنر غائب ہو جاتے ہیں، اور یہی حشر ایک روز مسجدِ قرطبہ کا بھی ہوگا۔ آرٹ کی ابدیت RELETIVE ہے اور آرٹ فنا اور بقا کے مسایل کا حل نہیں، بلکہ ان کے زائیدہ کرب و نشاط کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ اسی لیے ایلیٹ شاعری یا آرٹ کو آرنلڈ کی مانند مذہب کا نعم البدل نہیں سمجھتا۔ وہ ہارڈی کی طرح جانتا ہے کہ عیسائیت کا بدل قنوطیت ہے اور اگر گرجا خدا کا گھر نہیں تو ہوا کا مسکن ہے۔ اسی لیے STILL POINT OFA TURNING WHEELO کا فلسفیانہ تصور پیش کرتا ہے۔ مردِ خدا کے عمل سے آرٹ ابدی نہیں بنتا بلکہ اس کے فارم سے بنتا ہے جس کا بیان ایلیٹ اس طرح کرتا ہے:

ONLY BY THE FORM, THE PATTERN,
CAN WORDS OR MUSIE REACH
THE STILLNESS, AS A CHENESEE JAR STILL
MOVES PERPETUALLY IN ITS STILLNESS.

چنانچہ مسجدِ قرطبہ کا دوسرا بند معجزۂ فن کے ذریعہ وقت پر فتح حاصل کرنے کی بات نہیں کرتا بلکہ عشق کے ذریعہ فتح پاتا ہے اور عشق کا لفظ یہاں فنکارانہ وجدان کے معنی میں نہیں جیسا کہ اسلوب احمد انصاری صاحب سمجھتے ہیں بلکہ عرفانِ حق اور عشقِ خداوندی کے معنی میں استعمال ہوا ہے:

تند و سبک سیر ہے گرچہ زمانہ کی رو
عشق خود اک سیل ہے، سیل کو لیتا ہے تھام
عشق کی تقویم میں عصرِ رواں کے سوا
اور زمانے بھی ہیں جن کا نہیں کوئی نام

دوسرے شعر پر نظر کیجیے۔ عشق کی تقویم میں عصرِ رواں کے سوا جو اور زمانے بھی ہیں اور جن کا کوئی نام نہیں، ان کا علم آدمی کو کس طرح حاصل ہوتا ہے۔ اگر فلسفیانہ فکر کے ذریعہ حاصل ہوتا تو وہ اسے نام دیتی۔ یہ علم وجدان کی

باطنی آنکھ سے حاصل ہوتا ہے جو اس وقت کھلتی ہے جب فلسفہ تھک ہار کر بیٹھ جاتا ہے۔ کیا VISIONARY کی آنکھ اور فلسفی کی آنکھ ایک ہوتی ہے؟ ۔ نہیں ہوتی اسی لیے ولیم بلیک کو VISIONARY کہا گیا ہے فلسفی نہیں۔ VISIONARY کا مقام فلسفی سے بہت بلند ہے اور افسوس ہے کہ ہم یہ مقام ابھی تک اقبال کو عطا نہیں کر سکے۔

اب اقبال کی فارسی نظم "نوائے وقت" لیجیے:

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

چنگیزی و تیموری، مشتے ز غبارِ من
ہنگامۂ افرنگی یک جستہ شرارِ من
انسان و جہانِ او از نقش و نگارِ من
خونِ جگرِ مردان، سامانِ بہارِ من
من آتشِ سوزانم، من روضۂ رضوانم

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

تقدیر فسونِ من، تدبیر فسونِ تو
تو عاشقِ لیلائے، من دشتِ جنونِ تو
چوں روحِ رواں پاکم، از چند و چگونِ تو
تو رازِ درونِ من، من رازِ درونِ تو
از جانِ تو پیدایم، در جانِ تو پنہانم

من رہرو و تو منزل، من مزرع و تو حاصل
تو سازِ صد آہنگے، تو گرمئ ایں محفل
آوارۂ آب و گِل، دریاب مقامِ دل
گنجیدہ بہ جامے بیں، ایں قلزمِ بے حاصل
از موجِ بلندِ تو سر بر زدہ طوفانم

ڈاکٹر رضی الدین، ڈاکٹر یوسف حسین خاں اور دوسرے وہ تمام نقاد جنہوں نے اقبال کے تصورِ زمان پر گہری فلسفیانہ بحث کی ہے، وہ اس نظم کا ذکر ضرور کرتے ہیں لیکن نظم کے فلسفہ کے بارے میں کچھ نہیں بتاتے۔ یوسف حسین خاں نظم کا ترجمہ پیش کرنے پر قناعت کرتے ہیں بعینہٖ اسی طرح جس طرح انہوں نے نظم زمانہ کی نثر کی ہے۔

آپ کہہ سکتے ہیں اور میں آپ سے اتفاق کروں گا کہ نظم اس قدر خوبصورت، صاف اور شفاف ہے کہ قاری کا ذہن اس کے

کو مغرب آہنگ کے سیلاب میں بہتا چلا جاتا ہے اور کسی جگہ اسے فکر و خیال، یا زبان و بیان کی تعقید یا اشکال سے دشواری نہیں ہوتی، لہٰذا فلسفیانہ شرح و تفسیر کی ضرورت بھی پیش نہیں آتی۔ اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ نظم میں یا تو ادق اور پیچیدہ فلسفیانہ خیالات نہیں، یا اگر ہیں تو ایسے شاعرانہ اسلوب میں ادا ہوتے ہیں کہ ان کی پیچیدگی دور ہو گئی ہے۔ میرا خیال ہے نظم میں چند پیچیدہ خیالات موجود ہیں اور ان کی پیچیدگی شاعرانہ اسلوب سے دور نہیں ہو پاتی۔ مثلاً ذیل کے مصرعوں کو واضح طریقہ پر نہیں سمجھا جا سکتا جب تک ان خیالات کا فلسفیانہ ادراک نہ کیا جائے:

(۱) در من نگری ہیچم، در خود نگری جانم

(۲) خونِ جگرِ مرداں سامانِ بہارِ من

(۳) من کسوتِ انسانم، پیراہنِ یزدانم

(۴) تو رازِ درونِ من، من رازِ درونِ تو

(۵) از جانِ تو پیدایم، از جانِ تو پنہانم

ان مصرعوں میں چند ایسے خیالات ہیں جو وقت اور عرصۂ وقت میں انسان کی تخلیقی قوت، اور اس کی طاقتِ خودی کے ان تصورات سے تعلق رکھتے ہیں جو اقبال کے فکری نظام کے اہم اجزاء ہیں۔ "تو رازِ درونِ من، من رازِ درونِ تو" اتنی آسانی سے سمجھ میں آنے والی بات نہیں جتنی کہ یہ بات کہ "من دردم و درمانم" کیونکہ موخر الذکر کا تعلق ایک عام انسانی تجربہ سے ہے کہ وقت ہی زخم لگاتا ہے اور وقت ہی مرہم رکھتا ہے، جب کہ اول الذکر کا تعلق ایک شخصی مشاہدہ سے ہے جسے شاعرانہ زبان ایک ایسی شعری صداقت میں بدل نہیں سکی جو اپنے تئیں مکمل ہو اور جس کی تفہیم کے لیے شاعر کے نظامِ افکار کے حوالے کی ضرورت نہ پڑے۔ اگر ہم یہ جان لیں کہ انسان میں احساسِ خودی بیدار ہو جائے تو وہ وقت کا راکب ہو جاتا ہے، نہ پیدا ہو تو وقت کی کوئی قدر نہ ہے، تو "در من نگری ہیچم، در خود نگری جانم" کے معنی واضح ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح اگر ہم یہ بھی جان لیں کہ بیدار خودی تخلیقی امکانات کی حامل ہے اور خونِ جگر تخلیق کی علامت ہے اور وقت جو خود خالق ہے خالقِ انسان کو پسند کرتا ہے تو یہ مصرع بھی سمجھ میں آ جاتا ہے کہ "خونِ جگرِ مرداں سامانِ بہارِ من"۔ لیکن وقت کسوتِ انسان اور پیراہنِ یزداں کس معنی میں ہے اس کا سمجھنا آسان نہیں۔ یہی عالم چوتھے اور پانچویں مصرعے کا ہے۔ شاعری ہمیشہ آسان نہیں ہوتی، اور شاعری کا مشکل یا مبہم ہونا نہ کوئی نئی بات ہے نہ بری بات۔ "آخر دل جگر تشنۂ فریاد آیا" بھی آسان بیان تو نہیں۔ سوال یہ ہے کہ اشکال طرزِ بیان کا ہے یا گہری فلسفیانہ معنویت کا جو عام قاری کے علم سے باہر ہو۔ غالب کی شاعری میں اشکال تمام تر بیان کا ہے

جس کے سبب اُن کا منتخب دیوان ہی مقبول رہا ہے۔ اقبال کا لگ بھگ تمام کلام مقبول رہا ہے کیونکہ یہ کلام شکل پسند نہیں۔ اندازِ بیان کے اشکال سے اقبال کی اردو اور فارسی شاعری پاک ہے۔ محولہ بالا مصرعوں میں ہوا یہ ہے کہ رمیہ شعری ڈکشن کے ذریعہ شاعرانہ تاثیر پیدا کی گئی ہے لیکن الفاظ سے خیال کو منور کرنے کا کام نہیں لیا گیا۔ نظم کی ساخت اور بافت میں کسی فلسفیانہ خیال کی ایسی تعمیر نہیں ملتی جس کی روشنی میں ان مصرعوں کی معنوی شرح کو سمجھا جا سکے۔ مثلاً رہرو و منزل، مزرع و حاصل، کسوت و پیراہن کلی شی الفاظ بن جاتے ہیں۔ وقت کھیتی ہے انسان اس کا حاصل ہے، وقت رہرو ہے انسان اس کی منزل ہے، وقت انسان کے سینہ کا راز ہے، انسان وقت کے سینہ کا راز ہے، حقیقی فلسفیانہ بیانات کی بجائے پرفریب فلسفیانہ بیانات بن جاتے ہیں۔ یہ بیانات ایسے نہیں جن کی صداقت کی تصدیق عام تجربہ سے ہوتی ہو جیسا کہ وقت کے ورود اور مراہم ہونے کی ہوتی ہے۔ اس صداقت کا بیان نظم میں استدلالی طریقہ پر بھی نہیں ہوا جو فلسفہ کا طریقہ کار ہے، نتیجہ یہ ہوا ہے کہ نظم کا فکری ڈھانچہ بھی اس صداقت پر روشنی نہیں ڈالتا۔ اقبال کا تخیل فلسفیانہ صداقت کو شاعرانہ صداقت میں مبدل نہیں کر سکا جو فی نفسہٖ بطور سرچشمہ علم کے خود کفیل ہوتی ہے۔ وقت کی حقیقت کو بھلا کس نے جانا اور پہچانا ہے لیکن جب اقبال کہتے ہیں "خورشید بدامانم انجم بگریبانم" یا جب وہ کہتے ہیں "پنہاں بہ ضمیر من صد عالم رعنا بیں"۔ تو وہ فلسفہ کی تجریدی زبان کی بجائے شاعری کی پیکر ساز زبان استعمال کرتے ہیں۔ ان کے شعری پیکر وقت کی تصویر بن جاتے ہیں اور اب یہی تصویر ہمارے لیے وقت کی شناخت اور وقت کے علم کا ذریعہ بنتی ہے۔ یہی شاعرانہ امیج خود ایک ایسی صداقت کی تخلیق کرتا ہے جو ہمارے لیے اس سبب سے مزید گراں قدر بن جاتی ہے کہ وقت کے متعلق صداقتوں تک ہماری رسائی نہیں، اور ایک شاعر کی بخشی ہوئی لفظی تصویر حقیقتِ وقت کے علم کا واحد سرچشمہ بن جاتی ہے۔ امیج کے ذریعہ شاعر ایک ایسی صداقت کا عرفان حاصل کرتا ہے جو فلسفہ کے ذریعہ اس کے لیے ممکن نہیں تھا۔ وقت کا خالص فلسفہ شاید ایسے بیانات سے احتراز کرے کہ "میرے دامن میں سورج اور میرے گریبان میں ستارے ہیں"۔ ممکن ہے اس فلسفہ کا اصرار ہو کہ اجزائے مکان کو اجزائے زمان سے الگ رکھنا چاہیے۔ وقت کی فلسفیانہ صداقت آج کنتوں کے پاس ہے لیکن شاعرانہ صداقت سے تو ہمارے ذہن مالا مال ہیں۔ "دورانِ خالص" کس کی سمجھ میں آیا ہے۔ "نوائے وقت" بھی دورانِ خالص کا فلسفہ نہیں بیان کر سکی، لیکن چند شعری پیکروں اور استعاروں کے ذریعہ وہ اس کی ماہیت کو بے نقاب کر سکی ہے۔ اس ماہیت کا علم ہمیں شعور کی اس سطح پر ہوتا ہے جو فکر و احساس کے بین بین ہے۔ اس سطح پر تجریدی خیال حسّی پیکر میں اس طرح ڈھلتا ہے کہ اسے حسّی پیکر سے الگ کر کے تجریدی خیال کی سطح پر سمجھا تک نہیں جا سکتا۔ اس سلسلہ میں سردار جعفری نے اپنے نہایت عمدہ مضمون "اقبال کا تصورِ وقت" میں ایک نہایت ہی دلچسپ بات لکھی ہے۔ وہ کہتے

ہیں:

"اقبال نے کوئی استدلال نہیں کیا ہے، صرف دورانِ خالص کو ایک شاعرانہ حقیقت بنا کر پیش کر دیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ دورانِ خالص میری سمجھ سے باہر ہے۔ میں نے برٹرنڈ رسل کی مدد سے سمجھنے کی کوشش کی تو معلوم ہوا کہ رسل کی سمجھ سے بھی باہر ہے۔ رسل نے اس پر اس طرح اظہارِ خیال کیا ہے:"

ترجمہ۔ برگساں اپنے مفروضات کے حق میں استدلال نہیں کرتا، بلکہ ان کے اندرونی حسن اور اپنے اندازِ بیان کی خوبصورتی پر بھروسہ کرتا ہے۔ اشتہار دینے والوں کی طرح وہ باتصویر اور متعدد بیانات پر بھروسہ کرتا ہے۔ اس کے یہاں مثالوں اور تشبیہوں کی افراط ہے جن کے ذریعے وہ پڑھنے والوں کو اپنے تصور قبول کرنے پر آمادہ کرتا ہے۔ زندگی کے متعلق جتنی تشبیہیں اس نے استعمال کی ہیں اتنی مجھے کسی شاعر کے یہاں نہیں ملیں"

کچھ یہی کیفیت اقبال کے یہاں ہے۔ تشبیہوں، استعاروں اور خوبصورت الفاظ کی ایک بہار ہے جو آہنگ و ترنم کے براق پر سوار زمین سے آسمان تک پرواز کر رہی ہے۔ اس کا حسن ہی اس کی دلیل ہے۔"

(اقبال شناسی۔ سردار جعفری)

گویا فلسفی برگساں کے لیے بھی ممکن نہیں تھا کہ وہ فکر کی تجریدی سطح پر وقت کی حقیقت کا ادراک کرتا۔ اسے بھی شاعرانہ تشبیہوں اور استعاروں کا سہارا لینا پڑا۔ استعارہ اس کے یہاں بھی محض زیبائش نہیں بلکہ دریافتِ حقیقت کا ذریعہ بنتا ہے۔ یہاں جنگ فکر اور تخیل کے درمیان ہے۔ جس حقیقت کو فکر سمجھ نہیں پاتی اسے تخیل کی آنکھ بے نقاب کرتی ہے۔ تجریدی زبان پر استعاراتی زبان کی فتح گویا فکر پر تخیل کی فتح ہے، اور دوسرے الفاظ میں فلسفی پر شاعر کی فتح۔ یہ فتح بتاتی ہے کہ جو کام فلسفہ نہیں کر سکتا وہ شاعری کرتی ہے۔ گویا شاعری ان حقایق کا بیان کرتی ہے جو فلسفہ کی گرفت میں نہیں آتے۔ اقبال کی نظم "نوائے وقت" فلسفہ کی بیچارگی اور شاعری کی ظفرمندی کا ثبوت ہے۔ یہاں شاعرانہ تخیل اس حقیقت کا بیان کرتا ہے جو فلسفیانہ فکر کی گرفت میں نہیں آتے۔ "چنگیزی و نمودی مشتِ زغبارِ من" کوئی انوکھا اور اچھوتا خیال نہیں۔ اس خیال تک پہنچنے کے لیے کسی بڑے فلسفیانہ ذہن کی بھی ضرورت نہیں۔ وقت اور کائناتی قوتوں کے متعلق ایسے تصورات ہماری ہیئتِ اجتماعی کی موروثی دانش مندی کا جزو ہیں جو کہاوتوں اور ضرب الامثال کی صورت زبان زدِ عام ہیں۔ اقبال کی فکر ان تصورات میں کوئی اضافہ نہیں کر سکی۔ "ہنگامہ افرنگی یک جستہ شرارِ من" کوئی فکر انگیز بات نہیں۔ کبھی تو فکر شاعرانہ پن میں ایسی الجھی ہے کہ کوئی معنی

نہیں رہتی مثلاً "مقدر پر فسوں ہو، زمیں پر شہون تو"۔ کہنے کا مطلب یہ کہ نظم کی قدر و قیمت اس کے افکار میں اتنی نہیں جتنی کہ اس کے شعری پیکروں میں ہے۔ نظم کسی نئی حقیقت کا انکشاف نہیں کرتی لیکن شعری پیکر کرتے ہیں۔ فلسفی کا ذہن جس بات کو سمجھ نہیں پاتا ہے visionary کی آنکھ دیکھتی ہے۔ یہ بھی تخیل کی فکر پر فوقیت کا ہے۔ برگساں، یونگ اپنے خیالات کو استعاروں کے بغیر پیش نہیں کر سکا تو اقبال تو پھر بھی شاعر تھے۔

اقبال فلسفی تھے، اور بہت اچھے فلسفی تھے اور انہوں نے بہت فلسفہ پڑھا تھا۔ ان باتوں سے انکار نہیں۔ لیکن بحیثیت مجموعی، ہمیں مطالعہ شاعر کا نہیں 'شاعری' کا کرنا چاہیے۔ یہ ذہن میں رکھنا چاہیے کہ شاعر کا ذہن تمام و کمال اپنی شاعری میں اظہار پاتا ہے۔ شاعری میں تو وہی چیز آتی ہے جسے شاعری کا ذہن قبول کرتا ہے۔ پھر شاعری کے مطالعہ میں ہمیں نظم کے پورے فارم کو سامنے رکھنا چاہیے۔ اس میں شک نہیں کہ شاعری کے داخلی commonness سے چشم پوشی کر کے کم از کم اقبال جیسے شاعر سے تنقید انصاف نہیں کر سکتی، لیکن تنقید کو چاہیے کہ وہ خود نظم مواد کو نظم کی ساخت اور بافت کے سیاق و سباق میں رکھ کر دیکھے۔ نظم کا اسلوب اور ڈکشن خود بتائے گا کہ نظم میں دخل کیا کتنی ہے اور شاعری کتنی اور دونوں کی نوعیت کیا ہے۔ شاعری میں امیج اور استعارہ، اسلوب اور علامت کی افکار سے زیادہ اہمیت ہے اور اسی لیے شاعری میں فکر سے زیادہ تخیل کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ ہیئت پر نظر ہو تو معنی تک ہاتھ نہیں آتے۔ اور تجربہ ہوتا ہے کہ اقبال کی فلسفیانہ تنقید اکثر و بیشتر اس معنی پر بحث کے در کھولتی ہے جو نظم میں سرے سے ہوتے ہی نہیں۔ اساطیر و علامتوں کی چھان بین کے ذریعہ شاعرانہ معنی کی تفہیم افکار و خیالات پر فلسفیانہ بحث سے مختلف کارنامہ ہے اور یہی ادبی تنقید کا حسن حسین ہے۔

مناظرِ فطرت اور اقبال

اردو شاعری میں مناظرِ فطرت کے ساتھ شعراء کا وہ لگاؤ نہیں تھا جو انگریزی شاعری میں نظر آتا ہے۔ اس کا سبب یہ نہیں کہ ہمارے یہاں مناظرِ فطرت کی کمی ہے بلکہ اس کا سبب یہ ہے کہ ہماری شاعری کی ابتداء غزل سے ہوئی اور مدتوں تک غزل کا جادو سر چڑھ کے بولتا رہا۔ غزل میں مناظرِ فطرت کی تصویر کشی یا دوسرے الفاظ میں منظر نگاری کی گنجائش کم تھی۔

مولانا شبلی نے "شعر العجم" میں واقعات کے زیرِ عنوان شاعری میں منظر نگاری سے بحث کی ہے لیکن [illegible] فارسی شاعری کے متعلق ہے۔ جہاں تک اردو شاعری کا تعلق ہے، سرسید اور حالی نے اپنی تحریروں میں اس کی طرف اشارہ کیا ہے۔ مگر انہوں نے فطرت کا وسیع مفہوم لیا ہے۔ مثلاً سرسید نے فطرت سے نیچر مراد لیتے ہوئے نیچرل شاعری کی اہمیت پر زور دیا ہے۔ اور اس شاعری کو نیچرل شاعری کہا ہے جو خیالی نہ ہو بلکہ فطری ہو۔

میرے اس مختصر مقالے میں فطرت سے مراد انسانی فطرت نہیں ہے بلکہ اس سے مراد قدرت کے وہ جلوۂ رنگا رنگ ہیں جن سے شعراء بلکہ ہر انسان کا اثر پذیر ہونا لازمی ہے۔ اس شاعری کو نیچرل شاعری کہہ کر موضوع سے انصاف نہیں ہو سکتا۔ یہ دراصل وہ شاعری ہے جسے ورڈزورتھ نے (TREATMENT OF NATURE IN POETRY) کہا ہے۔ اور اس کے لیے منظر نگاری ایک نہایت عمدہ ترکیب ہے۔

اردو شاعری میں منظر نگاری کا خیال آتے ہی ذہن فوراً منتقل ہوتا ہے: نظیر اکبرآبادی، میر انیس، محمد حسین آزاد، سرور جہان آبادی، تلوک چند محروم، جوش ملیح آبادی، حفیظ جالندھری اور احسان دانش کی شاعری کی طرف جاتا ہے۔ اس سلسلے میں اقبال کا نام فوری طور پر ذہن میں نہیں آتا کیونکہ اقبال کو ہم نے فلسفے کے ایک ایسے آہنی حصار میں محصور کر رکھا ہے جس کی دیواروں میں سے ہماری نگاہوں کا گزرنا آسان نہیں۔ اقبال کے یہاں ہم نظریۂ خودی، نظریۂ

عقل و عشق، نظریۂ زماں، نظریۂ خدا، نظریۂ انسان اور نظریۂ عمل کی تلاش میں ایسے معروف ہوئے کہ شاعر اقبال کے تصور ہی سے ناآشنا ہو کر رہ گئے۔ حالانکہ اگر ہم اقبال کے نظریات اور تصورات کی تلاش کے ساتھ ہی ساتھ شاعر اقبال کے ساتھ بھی چند لمحے بسر کر لیتے تو اس کے یہاں نہ جانے ہمیں شاعری کے کتنے محاسن نظر آجاتے اور منظر نگاری کا ایک پہلو نہیں بلکہ کتنے ہی پہلو جاذبیں جاسنت کہتے ہوئے ہماری نگاہوں کے سامنے جگمگا اٹھتے۔

اقبال کا مناظرِ فطرت کے ساتھ بہت گہرا تعلق ہے، اور کئی پہلوؤں کا حامل ہے۔ یہ تعلق ایک عاشق اور معشوق کا تعلق بھی ہے، رقابت کا تعلق بھی ہے اور فاتح و مفتوح کا تعلق بھی ہے لیکن اس حقیقت کو کہیں بھی نظر انداز نہیں کرنا چاہیے کہ کلامِ اقبال میں منظر نگاری کی موجودگی منظر نگاری کے لیے نہیں ہے۔ منظر نگاری اقبال کے یہاں عظیم مقاصد کے پس منظر کا کام دیتی ہے۔ اقبال کی کیفیات کے ابلاغ کے لیے آتی ہے اور اکثر و بیشتر اقبال کی کاوش و جستجو کے لیے ذریعہ بنتی ہے۔ اور کسی بھی ایسی نظم کا مطالعہ جس میں منظر نگاری کی کیفیات موجود ہوں محض منظر نگاری سے لطف اندوز ہونے کے لیے کرنا نظم کی وقعت کو کم کرنے کے مترادف ہے لیکن اس کے باوجود اقبال کے کلام میں منظر نگاری جہاں جہاں بھی آتی ہے، اس نے اردو کی منظریہ شاعری میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا ہے۔ اور اقبال کی شعریات کے دوسرے پہلوؤں کی طرح اقبال کی منظر نگاری بھی ایک بڑی فنی اہمیت کی حامل ہے، جس کا مطالعہ اقبال کے شاعرانہ کمال کو سمجھنے میں مزید مدد دے سکتا ہے۔

شعر میں مناظرِ فطرت کی بھرپور عکاسی کا ایک بڑا کارنامہ ہے لیکن ان کی مصوری اس سے بھی بڑا کارنامہ ہے اقبال کے یہاں یہ دونوں کارنامے ملتے ہیں اور اس کے علاوہ جو خصوصیت اقبال کو دوسرے منظر نگار شعرا قلی قطب شاہ، نظیر، انیس، محمد حسین آزاد، سرور، محروم، جوش اور حفیظ سے ممتاز کرتی ہے وہ یہ ہے کہ اقبال کی منظر نگاری میں واقعیت کے ساتھ ہی ساتھ تخیل ایسا جادو جگاتی ہے جس کی بدولت اقبال کے یہاں منظر نگاری کئی جہتوں کی حامل بن جاتی ہے۔ میں یہ نہیں کہہ رہا ہوں کہ قلی قطب شاہ، نظیر، انیس، محمد حسین آزاد، تلوک چند محروم، جوش یا حفیظ کے یہاں حقیقی مشاہدے کی کمی ہے بلکہ اقبال کو جو خصوصیت ان شعرا سے ممیز کرتی ہے۔ وہ اقبال کی تخیل کی پیدا کی ہوئی وہ تشبیہ ہے جو کبھی تزئین کے لئے آتی ہے مثلاً

لیلیٰ شب کھولتی ہے آ کے جب زلفِ رسا　　دامنِ دل کھینچتی ہے آبشاروں کی صدا
وہ خموشی شام کی جس پر تکلم ہو فدا　　وہ درختوں پر تفکر کا سماں چھایا ہوا
کانپتا پھرتا ہے کیا رنگِ شفق کہسار پر

خوشنما لگتا ہے یہ غازہ ترے رخسار پر

یا

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

اور کبھی توضیح مقصد کے لیئے جیسے:۔

مجھ کو قدرت نے سکھایا ہے دُرافشاں ہونا
ناقۂ شاہدِ رحمت کا حدی خواں ہونا
غم زدائے دلِ افسردۂ دہقاں ہونا
رونقِ بزمِ جواناں گلستاں ہونا

بن کے گیسو رخِ ہستی پہ بکھر جاتا ہوں
شانۂ موجۂ صرصر سے سنور جاتا ہوں

تخیل کی پیدا کی ہوئی یہ تشبیہ حقیقی مشاہدے پر مبنی تشبیہ سے مختلف ہوتی ہے اور یہ انداز اقبال کی تصویر کاری کا ایک نمایاں پہلو ہے۔ اور وہ جو اقبال نے سیاست یا معاشرت یا مذہب پر بات کرتے ہوئے کہا ہے

دیکھتا ہوں دوش کے آئینے میں فردا کو میں

تو اس آئینے میں اقبال کی منظر نگاری کے خدوخال بھی بخوبی دیکھے جاسکتے ہیں یہ وہ مقام ہے جہاں اقبال کی منظر نگاری اور پیکر تراشی دونوں اس طرح ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہو جاتی ہیں کہ ایک کو دوسرے سے الگ کر کے دیکھنا ممکن نہیں رہتا۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ "اقبال کے IMAGE-MAKING یا IMAGERY کا خاص انداز یہ ہے اس میں اکثر تصویریں روایتی علامتوں اور استعاروں سے مرتب کی گئی ہیں۔ مگر یہ استعارے فرسودہ معلوم نہیں ہوتے ان کی بابت بھی کلاسیکی ہے۔ مگر ان میں ہر جگہ نیا پن اور تازگی کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ وہی شمع و پروانہ، وہی گل و بلبل، وہی جام، وہی ساقی، وہی کعبہ و دیر اور ان میں سے بعض مثلاً شاہباز و شاہین، ناقہ و حدی وغیرہ ان کی خاص علامتیں ہیں، جو روایتی مفہوم سے ابھری ہیں۔" ماضی کی اس خاکستر سے مستقبل کی بنیاد اٹھانا ایک معجزے سے کم نہیں اور اس معجزے میں اقبال کی اس فن کارانہ خلاقی کو دخل ہے جس کی بدولت تشبیہیں، استعارے اور علامتیں اجنبیت کے ناشنیدہ آوازوں کو پہچاننا شروع کر دیتا ہیں۔

اقبال کی منظر نگاری کی مثالیں کلام اقبال میں ہمیں قدم قدم پر نظر آتی ہیں۔ ہمالہ، ابر کوہسار، خفتگان خاک سے استفسار، ایک آرزو، ماہ نو، عشق اور موت، جگنو، ابر، کنارِ راوی، ایک شام، تنہائی، گورستانِ شاہی، نمودِ صبح، رات اور شاعر، بزمِ انجم، نوید صبح، خضرِ راہ، طلوعِ اسلام، مسجدِ قرطبہ، ذوق و شوق اور ساقی نامہ اس طرح کی مثالوں سے لبریز ہیں

اِن مثالوں میں منظر نگاری کے نمونے صرف اقبال کی فنی بصیرت ہی پر دلالت نہیں کرتے بلکہ اردو شاعری کے مزاج کی کئی جہتیں ہمارے سامنے لاتے ہیں۔ اور وہ جو میں نے شروع میں عرض کیا ہے، کہ منظر نگاری اقبال کے یہاں عظیم مقاصد کے حصول کے لیے آئی ہے، اقبال کی کیفیات کے ابلاغ کے لیے آئی ہے اور اس تلاش و جستجو کا بہانہ بنتی ہے جس کے لیے فکرِ اقبال گرم سیر ہے تو ان تمام نظموں میں اور شاید اقبال کے سارے کلام میں کوئی بھی نظم ایسی نہیں ملے گی جو اِس ضمن میں استثناء بن سکے۔

"خفتگانِ خاک سے استفسار" کے دو تین اشعار دیکھیے:

مہرِ روشن چھپ گیا اُٹھی نقابِ روئے شام
شانۂ ہستی پہ ہے بکھرا ہوا گیسوئے شام

یہ سیہ پوشی کی تیاری کسی کے غم میں ہے
محفلِ قدرت مگر خورشید کے ماتم میں ہے

کر رہا ہے آسماں جادو لبِ گفتار پر
ساحرِ شب کی نظر ہے دیدۂ بیدار پر

غوطہ زن دریائے خاموشی میں ہے موجِ ہوا
ہاں مگر اک دور سے آتی ہے آوازِ درا

متفکر شاعر کی تلاش اور جستجو کی ماحول آفرینی کے ساتھ ہی ساتھ یہ اشعار صرف عکاسی اور مصوری کا امتزاج ہی نہیں ہیں بلکہ ان اشعار کے تاثر میں شاعر کا فنِ پیکر تراشی بھی شریک ہے اور وہ تشبیہ بھی جو تخیل کی تخلیق ہے۔

"عشق اور موت" منظر نگاری اور شاعری کا ایک بالکل ہی اچھوتا بعد ہمارے سامنے لاتی ہے۔ یہ نظم ٹینی سن کی نظم سے ماخوذ سہی لیکن اس میں اشعار تو اقبال کے ہیں۔ مناظرِ فطرت کا یہ بیان حقیقی مشاہدے کی نہیں بلکہ تخیل کی کرامت ہے۔ لیکن وہ حدِ فاصل نظر نہیں آ رہی جو حقیقی مشاہدے اور تخیل کی فضا آفرینی کے درمیان حائل ہو۔

سہانی نمودِ جہاں کی گھڑی تھی
تبسم فشاں زندگی کی کلی تھی

کہیں مہر کو تاجِ زر مل رہا تھا
عطا چاند کو چاندنی ہو رہی تھی

سیہ پیرہن شام کو دے رہے تھے
ستاروں کو تعلیمِ تابندگی تھی

کہیں شاخِ ہستی کو لگتے تھے پتے
کہیں زندگی کی کلی پھوٹتی تھی

....

اُٹھی اول اول گھٹا کالی کالی
کوئی حور چوٹی کو کھولے کھڑی تھی

اب اس سوال کا جواب آسان نہیں کہ یہ خارجی دنیا کی مصوری ہے یا تخیل کی حسن کاری کیونکہ یہ وہ مقام ہے جہاں آ کے ادب العالیہ میں کوئی نہ کوئی شے INEXPLAINABLE ہو جاتی ہے۔ اس سے کہیں زیادہ چھلکتا ہوا

ایک اور مینخانہ الہام اس وقت خیال میں آ رہا ہے اور یہی سوال اس کے بارے میں بھی پیدا ہوتا ہے۔

کھول آنکھ زمیں دیکھ فلک فضا دیکھ
مشرق سے ابھرتے ہوئے سورج کو ذرا دیکھ

اِس جلوۂ بے پردہ کو پردوں میں چھپا دیکھ

ہیں تیرے تصرف میں یہ بادل یہ گھٹائیں
یہ گنبدِ افلاک یہ خاموش فضائیں

یہ کوہ یہ سبزہ یہ سمندر یہ ہوائیں

نہ جانے ہماری نظر اس بات پر گئی ہے یا نہیں کہ تشبیہ، استعارے اور علامت کا سہارا لیے بغیر یہ طلسماتی فضا کیونکر تخلیق ہو گئی۔ دراصل اقبال کی شاعری جس میں اس کی منظر نگاری بھی شامل ہے براہ راست اندازِ بیان اور علامتی اندازِ بیان میں تقسیم شدہ جنس نہیں ہے۔ وہ اِن فارمولوں سے الگ اپنے ہی انداز سے میل کو دل بناتے چلی جا رہی رہے...

ایک شام کا نگار خانہ اقبال نے صفیری آوازوں سے تعمیر کیا ہے۔

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

س اور ش کی تکرار دیکھئے۔ یہ آوازیں خاموشی کے ماحول کی تخلیق بھی کر رہی ہیں اور اس ماحول کی تصویر بھی کھینچ رہی ہیں۔

یہ دریائے نیکر (ہائیڈل برگ) کے کنارے کی شام ہے جہاں کوہسار بھی ہے، وادی بھی ہے، سبز پوش بھی

ہیں۔ اب ایک دشت کا عالم دیکھیے۔

قلب و نظر کی زندگی میں صبح کا سماں — چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں
حسنِ ازل کی ہے نمود چاک ہے پردۂ وجود — دل کے لیے ہزار سود ایک نگاہ کا زیاں
سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب — کوہِ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں
گرد سے پاک ہے ہوا، برگِ نخیل دھل گئے — ریگِ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں
آگ بجھی ہوئی ادھر ٹوٹی ہوئی طناب ادھر — کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں

یہ چار پانچ اشعار جو مناظرِ فطرت کے ساتھ اقبالؔ کی دل بستگی کی ایک اہم مثال ہیں اردو شاعری میں منظر نگاری کا ایک نیا باب کھول دیتے ہیں۔ اب یہ روایت آگے بڑھے یا نہ بڑھے یہ الگ بات ہے لیکن زیادہ قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ یہ اشعار خود ایک روایت کو آگے بڑھاتے ہیں۔ صحرا ہمارے یہاں قیس کی شوریدہ سری کے لیے مخصوص ہے۔ صحرا کے تصور سے جنون یا مجنوں کی طرف ہمارے خیال کا منتقل ہو جانا ایک فطری امر ہے۔ یہ ہمیں اردو شاعری نے بھی سکھایا ہے اور فارسی شاعری نے بھی۔ اقبالؔ نے محاکاتی انداز اختیار کر کے ہماری اردو اور فارسی شاعری کی روایت کو ایک نئے سانچے میں ڈھال دیا۔ اس محاکاتی کرشمے کی بدولت اقبالؔ چراغِ لالہ سے صرف کوہ و دمن ہی کو روشن نہیں کرتے بلکہ اپنی خود تخلیق کی ہوئی اس علامت یعنی 'لالہ' کی روشنی سے ساری اردو اور فارسی شاعری کی منظر نگاری کو بھی روشن کرتے چلے جاتے ہیں۔

فطرت سے دل بستگی کے ساتھ تسخیرِ فطرت کی بات بظاہر کچھ عجیب ہی معلوم ہوتی ہے لیکن اگر گہرائی میں جا کر دیکھیں تو یہ بات عجیب نہیں ہے اور فطرت سے دل بستگی اور تسخیرِ فطرت میں کوئی تضاد نہیں ہے۔ اقبالؔ کا تصور اور اقبالؔ کا فن ان دونوں پہلوؤں کو بڑی خوبصورتی سے سمیٹتے ہیں۔ 'اہرامِ مصر' میں اقبال فطرت کو اپنا مدِ مقابل تصور کر کے فن کار کو یہ تلقین کرتے ہیں کہ وہ فطرت کی غلامی سے اپنے ہنر کو آزاد کرے اور اس تلقین میں تسخیرِ فطرت کا بھرپور اشارا موجود ہے۔

اس دشتِ جگر تاب کی خاموش فضا میں — فطرت نے فقط ریت کے ٹیلے کیے تعمیر
اہرام کی عظمت سے نگوں سار ہیں افلاک — کس ہاتھ نے کھینچی ابدیت کی یہ تصویر
فطرت کی غلامی سے کر آزاد ہنر کو — صیاد ہیں مردانِ ہنر مند کہ نخچیر

ولیم ہیزلٹ نے کیٹس کی فطرت پرستی اور ورڈز ورتھ اور شیلے کی فطرت پرستی کا فرق واضح کرتے ہوئے

بتایا ہے کہ کیٹس اُس طرح فطرت کا پرستار نہیں تھا جس طرح ورڈزورتھ اور شیلی۔ کیٹس اپنی فطرت پرستی میں کسی قسم کا روحانی یا صوفیانہ عنصر شامل نہیں کرتا تھا، وہ اُن نادیدہ حقائق سے بیگانہ محض تھا جو بشر کی بیقرار روح کے ساتھ اپنے خارجی مظاہر کے ذریعے سے ہم کلام ہوتے ہیں۔ حسن فطرت کے ساتھ اُس کی حسّی نسبت محض حسنِ فطرت ہی کی وجہ سے تھی۔ کھیت، جنگل، پھول، آسمان اور سمندر محض کھیت، جنگل، پھول، آسمان اور سمندر ہونے کی وجہ سے اُس کے محبوب تھے۔ اور اِن مناظر کے بیان میں شاید ہی کوئی انگریزی شاعر کیٹس کے معیار تک پہنچتا ہو۔ اور ورڈزورتھ نے اِن مصرعوں کا اطلاق کیٹس پر پوری طرح ہو سکتا ہے۔

دریا کے کنارے پر کھِلا ہوا آغاز بہار کا بسنتی پھول
اُس کے لیے محض ایک پیلے رنگ کا بسنتی پھول تھا
اور اس سے زیادہ کچھ نہیں۔

لیکن اس کے جواب میں کیٹس یہ بھی تو کہہ سکتا تھا۔ کہ "یہ بسنتی پھول آخر اِس سے زیادہ اور کچھ کیوں ہو" ۔ ہم کوئی اخلاقی یا روحانی مفہوم پیدا کرنے کے لیے اِس کا تجزیہ کیوں شروع کر دیں؟ کیا اِس کا حُسنِ سادہ ہمارے لیے کافی نہیں ہے۔ اگر آپ ولیم ہنری ہڈسن کی اِس بات کو فن برائے فن اور فن برائے ادب کی پرانی بحث تک کھینچ کر نہ لے جائیں تو میں یہ عرض کروں گا کہ اقبال کی منظر نگاری میں یہ دونوں کیفیتیں موجود ہیں۔ بلکہ اس کے علاوہ ایک اور کیفیت بھی ہے اور یہ اُس پھول کے متعلق نہیں ہے جو دریا کے کنارے کھِلا ہے بلکہ اس پھول کے متعلق ہے جسے انسان کہتے ہیں۔ انسان جو خود فطرت کا ایک حصّہ ہے، ایک جُزو ہے۔ اقبال اس پھول سے بھی متاثر ہیں۔ یورپ سے واپس آتے ہوئے وہ جہاز پر سلیمیٰ کو دیکھتے ہیں اور ایک مصرعے میں ایک تصویر کھینچتے ہیں۔ پہلا مصرعہ میں صرف بات کو مکمل کرنے کے لیے پڑھ رہا ہوں۔ تصویر دوسرے مصرعے میں ہے اور مکمل شعر یوں ہے۔

ہر شے میں ہے نمایاں یوں تو جمال اُس کا
آنکھوں میں ہے سلیمیٰ تری کمال اُس کا

اور یہ جو میں نے شروع میں کہا ہے کہ اقبال کے یہاں منظر نگاری کا مقصد صرف منظر نگاری یا عکاسی یا مصوری یا توصیفِ فطرت نہیں ہے بلکہ وہ اِسے ایک ارفع تر مقصد کے لیے استعمال کرتے ہیں اور وہ ارفع تر مقصد ہے، حقیقت کی تلاش و جستجو تو اِس سے یہ مغالطہ نہ رہے کہ اقبال نے مقصد کے پیشِ نظر ہی شعر کو اپنا ذریعہ اظہار بنایا ہے بلکہ یوں کہنا صحیح ہوگا کہ تخلیق شعر تو شاعر اقبال کو کرنا ہی تھی اِسے بے مقصد ہونے سے اقبال نے بچایا۔ لکھا۔ اس لیے اقبال کی

منظر نگاری کی یہ بات چیت میں اقبال ہی کے دو ایک مقولوں پر ختم کر دوں گا۔ جو انہوں نے اپنی ڈائری RAY REFLECTIONS میں لکھے تھے ان میں سے پہلا مقولہ یہ ہے۔

فن ایک مقدس جھوٹ ہے

اور دوسرا یہ کہ:

شاعری میں منطقی صداقت کی تلاش فضول ہے تخیل کا
نصب العین حسن ہے نہ کہ صداقت۔ کسی شاعر کی عظمت
کے ثبوت میں اس کے کلام کے وہ نمونے پیش نہ کیجیے
جو آپ کی رائے میں سائنسی صداقت کے ترجمان ہیں ۔

ڈاکٹر حامدی کاشمیری

اقبال کی ایک غزل

ـــــ تجزیاتی مطالعہ ـــــ

شاعری پہلے سے طے کردہ موضوعات کا شعوری اظہار نہیں، اگر ایسا ہوتا تو ہر ناظم جبلی اردو میں کوئی کمی نہیں، شاعر کہلوانے کا دعویدار ہوتا اور تعداد کے لحاظ سے سب سے زیادہ شعراء غالباً اردو میں ہوتے لیکن حقیقت یہ ہے کہ معدودے چند شعراء مثلاً میرؔ، غالبؔ اور اقبالؔ کے علاوہ کوئی دوسرا بلند قامت شاعر نہیں ملتا۔ ظاہر ہے کہ شعر گوئی کا میکانکی عمل تخلیقی عمل سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا۔ تخلیقی عمل ایک ذوقی یا وجدانی عمل ہے جو شاعر کی شخصی سطح پر داخلی تجربے کی نمود اور بالیدگی سے متحرک و مربوط ہوتا ہے۔ اور بعض صورتوں میں اپنے خالق کی رضا کو بھی پس پشت ڈال کر، پوری خود مختاری اور توانائی سے اپنی تکمیل کرتا ہے۔ اقبالؔ کے یہاں شعری عمل کی دونوں صورتیں ملتی ہیں۔ ان کے کلام کا معتدبہ حصہ ایسا ہے جو شعر سازی کے ارادی عمل کا مظہر ہے اور تخلیقی سحر کاری سے محروم ہے۔ تاہم اُن کے یہاں ایسی غزلیں اور نظمیں بھی ملتی ہیں جو ایک پُراسرار اور وجدانی تخلیقی عمل کو متحرک کر کے اُن کے باطن کی گہرائیوں سے پھوٹی ہیں۔ ایسے فن پارے ان کی حقیقی زندگی یا اُن کے نظریات سے مطابقت رکھنے کے باوجود اپنے تمام تر تخلیقی، آزاد اور خود مختار وجود پر اصرار کرتے ہیں۔ بدقسمتی سے اقبالیات سے متعلق جو بیشتر تنقیدیں ملتی ہیں، وہ ایسے فن پاروں کی شناخت یا ان کی قدر سنجی سے صرفِ نظر کرتی آتی ہیں، اور سارا زور اُن کے نظریات اور معتقدات کی چھان بین اور تشریحات پہ صرف کیا جاتا رہا ہے۔ ایسے تشریحی کام کی افادیت سے انکار ممکن نہیں لیکن یہ اقبالؔ کے تخلیقی شعور کی فعالیت اور پیچیدگی کی تفہیم میں کوئی دستگیری نہیں کر سکتا۔

ادب کے طالبِ علموں کی حیثیت سے ہم سب سے پہلے اقبالؔ کی شاعرانہ حیثیت میں دلچسپی رکھتے ہیں۔ قدرتی ر پہ ہمیں ان کے شاعرانہ ذہن کی کارگزاری پر نگاہ رکھنا ہے۔ ایسا کرتے ہوئے اور باتوں کے علاوہ یہ بھی ضروری

ہے کہ اقتبالیاتی تنقید کو تشریحی اور توصیفی دائروں سے نکال کر تجزیاتی اور محاکماتی فضا میں لایا جائے۔ تاکہ ان کے کلام کی صحیح قدر و قیمت کا تعین ہو سکے۔ تجزیاتی تنقید کے نام پر جو نام نہاد ادبی پیمانے اردو تنقید میں رائج رہے ہیں ان کی رو سے شعر یا نظم کو بہت آسانی کے ساتھ موضوع اور ہیت کے دو خانوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ اور سب سے پہلے شعر کے بنیادی موضوع کی نشاندہی کی جاتی ہے۔ اس نوع کی مکینیاتی تنقید کو حالی اور ان کے متعین کے بعد موجودہ صدی میں ترقی پسندی کے تحت لکھی گئی، موضوعی شاعری سے پنپنے کا خوب موقع ملا۔ موضوع کی نشاندہی کے بعد اُن فنی وسیلوں کا ذکر کیا جاتا ہے۔ جو اس کی ہیئت کی تشکیل کا باعث بنے ہوں۔ ظاہر ہے کہ شعر سنجی کا یہ طریقہ حد درجہ غیر فنی اور غیر پسندیدہ ہے۔ اس لئے کہ یہ شعر کی منفرد اور کلی تخلیقی حیثیت کو یکسر نظر انداز کرتا ہے شعر کو موضوع اور ہیت میں منقسم کرنے کا یہ مدرسانہ انداز نہ صرف شعری عمل کی امراریت سے عدم واقفیت کو ظاہر کرتا ہے، بلکہ تنقید کے غیر تخلیقی تغافل کو بھی بے پردہ کرتا ہے۔ یہ طریقہ بدیہی طور پر شعر کی اس تخلیقیت سے انکار کے مترادف ہے، جو اسے نثر سے ممیز کرتا ہے۔ اس نوع کی غیر تخلیقی اور میکانکی تنقید کا سدباب ضروری ہے۔

اس کی ایک صورت یہ ہے کہ پیش نظر تخلیق پر تمام تر توجہ مرکوز کی جائے۔ اور اس کے ہیئتی اور لسانیاتی ڈھانچے سے غور کرنے والے تخیلی تجربے کی شناخت کی جائے۔ ہمارے نقادانِ کرام خاص کر ترقی پسند نقادوں نے قدیم و جدید فنکاروں پر لکھتے ہوئے اُن کے معاشرتی اور تاریخی حالات کی محققانہ چھان بین کر کے جتنا توضیحی کام کیا ہے وہ پہلے ہی اتنا گراں بار ہو گیا ہے کہ ہمارے طلبہ کے نازک کندھوں سے اٹھائے نہیں اٹھتا۔ اس لئے اگر کچھ عرصے کے لیے وہ اپنے قلم روک دیں تو یہ تنقید کے علاوہ ہم سب پر بڑا احسان ہوگا۔

ادب کا کام، بگانی نوعیت کے سیاسی یا تاریخی حالات کا علم عطا کرنا نہیں ہے یہ کام سیاست اور تاریخ کے شعبے بخوبی انجام دے رہے ہیں۔ ادب زندگی اور شعور کے ازلی مسایل کا عرفان عطا کرتا ہے۔ یہ عرفان ہمیں تخلیق کار کے توسط سے نہیں، بلکہ خود تخلیق کے ساتھ مرنے اور جینے کے عمل سے پیوستہ ہو کر حاصل ہوتا ہے۔ اس لئے ہمیں تخلیق کار سے زیادہ تخلیق کی جانب رجوع کرنا ہے۔ یہ تنقیدی رجحان آہستہ آہستہ تقویت حاصل کر رہا ہے۔ اور یہی وہ کام ہے جس کے طفیل تنقید اپنا اصلی فریضہ تفہیم کاری، قدر شناسی اور مسرت زائی کا حق ادا کر سکے گی۔

یہ بات مسلّم ہے کہ شعر میں زبان کے تخلیقی برتاؤ سے ایک تخلیقی تجربہ شکل پذیر ہوتا ہے۔ لفظ، روزمرہ یا لغت کے محدود اور جامد معنی سے نجات پا کر شعر کی لسانیاتی ترکیب کے تحت ایک زندہ، نامیاتی اور حرکی قوت میں تبدیل ہوتا ہے۔ وہ اپنے سیاق و سباق میں صوت و آہنگ کے زیر و بم بحر کے مدّ و جزر، مصوتوں اور مصمتوں کی

نغمہ ریزی اور تلازمی شدت سے تجربے کے نادیدہ امکانات پہ محیط ہو جاتا ہے۔ اور جو تخلیقی تجربہ اس لسانی عمل کے تحت وجود پذیر ہوتا ہے وہ خارجی حقیقت سے یکسر انقطاع کر کے اپنے انوکھے پن، جدت اور سحر کاری سے قاری کو حیرت زدہ کرتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ تجربہ زندگی سے قطعی طور پر مختلف ہونے کے باوجود زندگی کی بصیرت عطا کرتا ہے۔

آیئے ہم اقبال کی ایک غزل کا مطالعہ اسی تنقیدی زاویئے سے کریں۔ غزل یہ ہے:۔

اثر کرے نہ کرے سن تو لے مری فریاد
نہیں ہے داد کا طالب یہ بندۂ آزاد

یہ مشتِ خاک، یہ صرصر، یہ وسعتِ افلاک
کرم ہے یا کہ ستم تیری لذتِ ایجاد

ٹھہر سکا نہ ہوائے چمن میں خیمۂ گل
یہی ہے فصلِ بہاری، یہی ہے بادِ مراد؟

قصوروار، غریب الدیار ہوں لیکن
ترا خرابہ فرشتے نہ کر سکے آباد

مری جفا طلبی کو دعائیں دیتا ہے
وہ دشتِ سادہ، وہ تیرا جہانِ بے بنیاد

خطر پسند طبیعت کو ساز گار نہیں
وہ گلستاں کہ جہاں گھات میں نہ ہو صیاد

مقامِ شوق ترے قدسیوں کے بس کا نہیں
انہیں کا کام ہے یہ جن کے حوصلے ہیں زیاد

یہ غزل ہیئتی اعتبار سے ایک لسانی وحدت بن کر ابھرتی ہے۔ اس کے ہر لفظ، پیکر اور علامت اور ان کے تلازمی امکانات پر توجہ مرکوز کرنے سے اس کا ایک سیمیائی وجود ابھرنے لگتا ہے، جو خود مکتفی اور آزاد ہے۔ اس کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں رونما ہونے والے واقعات اسے حقیقی سطح سے ماورا کرتے ہیں۔ شعر کے سیاق و سباق میں ہر لفظ زندہ ہوتا ہے۔ اور اپنی حرکت ... نے تجربہ کو متحرک اور تابناک بناتا ہے۔ غزل کی تخلیقی
تا گوسر ہو جاتی ہے۔ پہلا ہی شعر لیجیے اس میں ایک مخصوص فضا

شعری کردار نہ صرف اپنے وجود کا احساس دلاتا ہے بلکہ کولرج کے مدت العمر جہازی کی طرح اپنی بات سنا کے ہی دم لیتا ہے۔ وہ ایک بندۂ آزاد ہے اور پوری خود اعتمادی کے ساتھ اپنے خالق، جو سامنے بھی ہے، اور سننے والا بھی، سے مخاطب ہے۔ خالق اپنی اہم خدائی صفات یعنی بے نیازی اور استغنا کے ساتھ جلوہ گر ہے، وہ بندے کو اپنی ہم نشینی سے بھی مشرف کر رہا ہے۔ بندہ جرأت گفتار سے کام لے کر اپنی بپتا سناتا ہے۔ اپنی واردات، اپنی سرگزشت جو ذاتی ہوتے ہوئے بھی سرگزشتِ آدم ہے، اس کا المیہ سفرنامہ۔ پہلے ہی شعر میں مخاطبت، شعری کردار کے لہجے کی تغیر پذیری اور لفظوں کے رچاؤ سے ایک ڈرامائی صورتِ حال کی نمود ہونے لگتی ہے۔ بندہ و معبود آمنے سامنے ہیں۔

بندہ عبدیت کا لحاظ رکھتے ہوئے بھی آزادی اور اعتماد کے ساتھ مخاطب ہے۔ وہ مخاطب بھی ہے، فریادی بھی لیکن فریاد کرتے ہوئے بھی وہ داد کا طالب نہیں، اور نہ ہی فریاد کی تاثیر کا آرزومند ——— وہ صرف اظہاریت کا متمنی ہے۔ اور جب سننے والے کی خاموشی اجازت بن جاتی ہے تو اپنی سرگزشت محض بیان نہیں کرتا بلکہ اسے سینچ پر لے آتا ہے اور اس طرح سے پوری غزل ایک مختصر ڈرامے کا لطف دے جاتی ہے۔ قاری کی آنکھوں کے سامنے کردار، مکالمہ، پس منظر، کش مکش اور واقعہ اس طرح کام کرتے ہیں، کہ ڈرامائی صورت حال کی تکمیل ہوتی ہے۔

دوسرے شعر میں ایک ایسی فضا اُبھرتی ہے، جو انسان کی ازلی بے بسی اور بیچارگی کا شدید احساس دلاتی ہے اور نتیجتاً اس کے فریادی ہونے کا جواز مہیا کرتی ہے۔ شعر کا شروع کا ہی لفظ "یہ" اُس فضا میں پہنچا دیتا ہے اور پھر "یہ صرصر" تیز ہوا کے چلنے کا احساس دلاتا ہے، اور "وسعت افلاک" ہے، لاتعلقی اور لافہمی — INCOMPREHENS IBILITY) کا اشارہ، اُس عالم میں تیز جھکڑ کی زد میں "مشت خاک" ہے، جس کی تباہی ناگزیر ہے۔ شعری کردار غیر شخصی اور استفہامیہ انداز میں خالق کائنات سے استفسار کرتا ہے، کہ یہ لذت ایجاد اس کے کرم، تیرے ...

تیسرے شعر میں ہوا کا علامتی پیکر ابھرتا ہے، تباہی کی علامت جس کے آگے "خیمۂ گل" ٹھہر نہ سکا، خیمۂ گل کا استعاراتی پیکر اپنے انسلاکات یعنی زندگی کی خوشیوں، وابستگیوں اور حفاظتوں سے ہم جہت ہو جاتا ہے۔ شعری کردار سوال کرتا ہے کہ کیا یہی "فصل بہاری" ہے؟ کیا یہی "باد مراد" ہے؟ لہجے کا طنزیہ تیکھا پن اور مستفسرانہ انداز بندہ اور معبود کے درمیان رشتے کے "نئے" پہلو اُبھارتا ہے، یہ وہ بندہ ہے جو معبود پر طنز کرنے کے حوصلے کا مظاہرہ کر کے اپنی خود آگہی کے "نقطۂ عروج" کو ظاہر کرتا ہے۔۔

دوسرے اور تیسرے شعر میں جو علامتی فضا خلق ہوتی ہے وہ غزل کے لیے عقبی زمین کا درجہ رکھتی ہے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شعری کردار ایک ساحر ہے وہ لفظ و پیکر سے معجزنمائی کرتا ہے۔ اور المیہ صورت حال کو خلق کرتا ہے۔

[illegible] ایسے پس منظر میں مکالماتی فضا ابھرتی ہے۔ بندہ اعتراف کرتا ہے کہ اپنے قصور کی بنا پر وہ غریب الوطنی کی زندگی گذارتا ہے، لیکن دنیا کے ویرانے کو فرشتے نہیں، بلکہ اُس نے آباد کیا اور یہ کام (جیسا کہ اس کے بعد آنے والے شعر سے ظاہر ہوتا ہے) اُس نے اپنی جفا طلبی سے انجام دیا۔ چھٹے شعر میں وہ اپنی "خطر پسندی" کا استعاراتی بیان کرتا ہے اور آخری شعر میں "مقام شوق" کا ذکر کرتا ہے جو قدسیوں کے بس کا نہیں بلکہ ان کے بس میں ہے جن کے "حوصلے زیادہ" ہیں۔ اس طرح سے چھٹے اور ساتویں شعر میں شعری کردار اپنی شخصیت کے مثبت پہلوؤں یعنی شخصی برتری اور انانیت کا اظہار کرتا ہے۔ یہ اظہار بیانیہ ہونے کے باوصف غزل کے سیاق و

سباق میں شعری اہمیت حاصل کرتا ہے۔

شعر کے لسانیاتی دروبست سے ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال کے نزدیک انسان کا المیہ یہ ہے کہ وہ دنیا کے ویرانے میں اپنی ذات اور کائنات (جو فنا انجام ہے) کے شعور کے متصف ہوا ہے۔ شعور و آگہی کے باوصف وہ مخالف اور اندھی قوتوں کے رحم و کرم پر ہے اور وہ اپنی تباہی کا جواز ڈھونڈنے میں ناکام ہے، دوسری طرف اس کی جبلی خطر پسندی اور شوق مشربی اسے زندگی کو معنویت عطا کرنے کی ترغیب دیتی ہے۔ —— یہ ایک ناقابلِ فہم اور متضاد صورت حال ہے جس کا اسے سامنا ہے۔ اور وہ "نقشِ فریادی" بن جاتا ہے۔

یہ غزل اقبال کی دیگر کئی غزلوں کی طرح غزلیہ روایت سے انحراف کی ایک اچھی مثال ہے۔ کسی مروجہ صنف اور پھر غزل جیسی کافر صنف کو گہری تبدیلیوں کے ہمکنار کرنا (جیسا کہ اقبال نے کیا ہے) اور پھر بھی اس کی دل کشی اور جاذبیت کو برقرار رکھنا معمولی کام نہیں۔ یہ کام کوئی ایسا بڑا فنکار ہی انجام دے سکتا ہے، جو روایت اور تجربے کے باہمی عمل اور ردِ عمل کا گہرا شعور رکھتا ہو۔ اقبال کی اپنی غزلیں اُن کی منفرد اور مستحکم تخلیقی شخصیت کا احساس دلاتی ہیں، زیرِ نظر غزل بھی اسی ذیل میں آتی ہے۔

اس غزل کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ یہ ایک نظمیہ فضا رکھتی ہے یعنی غزل کی ریزہ کاری کے بجائے یہ ایک مربوط لسانی ڈھانچے کو ابھارتی ہے۔ اس غزل سے ظاہر ہوتا ہے کہ غزل کی ہیئت میں ڈھلی ہوئی تخلیق کے لیے ضروری نہیں کہ وہ غزل ہی ہو، وہ نظم بھی ہو سکتی ہے۔ چنانچہ یہ غزل نما نظم ایک زندہ ہیئت بن کر سامنے آتی ہے..... ایک زندہ پودے کی طرح اُگی ہوئی، جو برگ و شاخ اپنے کلی وجود کا احساس دلاتی ہے۔ تیسری خصوصیت یہ ہے کہ اس میں غزل کے روایتی الفاظ سے احتراز کر کے نئے اور تلمیحاتی الفاظ کو برتا گیا ہے اور ان کے امکانات کو بروئے کار لایا گیا ہے۔ بندۂ آزاد، لذتِ ایجاد، خیمۂ گل، غریب الدیار، دشت، [illegible] گھات جیسے الفاظ اقبال کے لسانی شعور کی جدیدیت کو ظاہر کرتے ہیں۔

علاوہ ازیں غزل کے تخلیقی کردار کو شعری کردار کے لہجے کی مختلف و متضاد اور تغیر پذیر کیفیات مزید مستحکم کرتی ہیں۔ وہ ایک ہی سانس میں سنجیدہ بھی ہے اور طنزیہ انداز بھی روا رکھتا ہے ؎

کرم ہے یا کہ ستم تیری لذتِ ایجاد
یہی ہے فصلِ بہاری، یہی ہے بادِ مراد

لہجے میں متضاد احساسات کی یہ وحدت پذیری بقولِ ایلیٹ فنکار کی شعری حیثیت کی امتیازی خصوصیت کو مترشح

کرتی ہے۔

یہ بحر غزل کی قرأت کے مسئلے کو بھی توجہ طلب بناتا ہے۔ شعر کی صحیح قرأت (جو اس کے صوتی ڈھانچے کا لازمی جز ہے) کی طرف ابھی ہمارے نقادوں نے کم توجہ کی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ حالیہ برسوں میں چند مضامین ایسے لکھے گئے جو شعر کے صوتی اور اسلوبیاتی پہلوؤں کی نشاندہی کرتے ہیں، لیکن اب وقت آگیا ہے کہ اس کی طرف بھرپور توجہ دی جائے۔ یہ غزل بھی صوتی امکانات سے معمور ہے۔ ہر نظم پڑھنے کے لیے اپنے مخصوص اور جداگانہ انداز کا مطالبہ کرتی ہے۔ اس لئے کہ آوازوں کے گروہ، لہجے کے اُتار چڑھاو مصوتوں اور مصمتوں کے برتاؤ، بحر و قافیہ کی ترنم کاری اسے ایک مخصوص صوتی رنگ عطا کرتی ہے۔ زیرِ نظر غزل کو پڑھتے ہوئے اس کی ہیئتی اور لسانیاتی ساخت پر توجہ کرنا ضروری ہے۔ اس لیے کہ اس سے اس کی ادبی قدر سنجی میں مدد ملتی ہے۔ چنانچہ پہلا شعر پڑھتے ہوئے ہمیں مصرع اول کے پہلے حصے اثر کرے نہ کرے کو لمبا کر کے پڑھنا ہے پھر دوسرے حصے میں سن تو سہی کو بسرعت اور قدرے زور ڈال کر اور مری فریاد میں سے مری کو لمبا کر کے پڑھنا ہے۔ فریاد میں د کا حرف آواز کو لمبا کرنے سے روکتا ہے۔ اس مصرعے کے صوتی نظام پر غور کیجئے۔ تو کرے نہ کرے اور فریاد میں ر کی طویل اور تھپک دار آواز اور پھر ک (کاف) جیسے غیر مسموع مصمتے کے ساتھ ر جیسی مسموع آواز شعر کے لہجہ میں ایک فریادی آہنگ پیدا کرتی ہے۔ اس فریادی آہنگ کو س کی آواز جو پہلے چار اشعار میں دس بار ملتی ہے، مزید استحکام عطا کرتی ہے۔ دوسرے مصرعے میں نہیں پر زور ڈالنے سے بندہ آزاد کی شخصیت کی لاتعلقی اور جھلاہٹ ظاہر ہوتی ہے اور پورے شعر میں الف ن نون غنہ اور میم کی آوازیں اس کی مخصوص اور معنی خیز صوتی فضا کی تاسیس میں مدد دیتی ہیں۔

دوسرے شعر میں مشتِ خاک، مرمر اور وسعتِ افلاک، تینوں کے ساتھ یہ کے استعمال اور اس پر دباؤ ڈالنے اور ہر حصے کے بعد قدرے توقف کرنے سے ایک تخیلی ڈرامائی صورتِ حال واضح ہوتی ہے۔ جو غزل کی تخلیقی فضا کو مستحکم کرتی ہے۔ شعر کے دوسرے مصرعے میں کرم ستم اور لذتِ ایجاد پر زور ڈالنے سے معنی کیا سے کیا ہو جاتے ہیں۔ شعر میں م اور ز کی آوازیں توجہ طلب ہیں۔ مرمر میں م اور ر کی آوازوں کی تکرار بازگشت کے صوتی اور لمسی پیکر کو ابھارتی ہے۔

تیسرے شعر میں ہوائے چمن پر زور ڈال کر اور خیمہ گل کی سبک خوانگی سے معنویت میں اضافہ ہوتا ہے۔ ہوائے چمن پر زور ڈالنے سے حیرت کا یہ پہلو نکلتا ہے کہ چمن کی ہوا جو بالعموم پھولوں کے لیے مژدۂ حیات ہے، تباہی کا باعث بن جاتا ہے۔ دوسرے مصرعے میں یہی نہ ہے پر زور ڈالنے سے طنزیہ انداز نمایاں ہو جاتا ہے۔

شعر ۵ کا پہلا مصرع مدھم لہجے کا متقاضی ہے، لیکن دوسرے مصرعے کی رفتار (TEMPO) تدریجی طور پر تیز ہوجاتی ہے، اور اگلے شعر کے پہلے مصرعے میں لفظ "مری" پر زور ڈالنے کے ساتھ اس کی رفتار کچھ اور تیز ہوتی ہے لیکن دوسرے میں یہ رفتار پھر سست پڑ جاتی ہے۔

چھٹے شعر میں پہلے مصرعے اور دوسرے مصرعے کے پہلے حصے میں لہجہ متوازن رہے گا۔ لیکن دوسرے مصرعے کے آخری ٹکڑے یعنی "گھات میں، نہ ہو صیاد" میں "گھات" زور دیکر پڑھنے کا تقاضا کرتا ہے۔ آخری شعر میں دونوں مصرعے ایک متوازن لہجے کے طلب گار ہیں اور دوسرے مصرعے میں "حوصلے" اور "زیاد" پر نسبتاً زیادہ زور ڈالنے سے "بندۂ آزاد" کے استحکام کا تاثر زیادہ گہرا ہوجاتا ہے۔

اقبالؔ کی ایک تکنیک

مسجد قرطبہ کی روشنی میں

فنون لطیفہ سے متعلق اقبالؔ کے خیالات اُس کی تصانیف میں جا بجا ملتے ہیں، ان خیالات میں خاصی ہم آہنگی اور ربط پایا جاتا ہے۔ "ضرب کلیم" میں خصوصیت سے "ادبیات فنون لطیفہ" کے عنوان کے تحت موسیقی، رقص، مصوری اور شاعری پر الگ الگ نظمیں ہیں۔ "اسرار خودی" میں درحقیقت شعر و اصلاح ادبیاتِ اسلامیہ" ستر اشعار ہیں، اس کے علاوہ "مرقع چغتائی" پر انگریزی زبان میں لکھا ہوا اُس کا پیش لفظ بھی خاصے کی چیز ہے، اس پیش لفظ کے لئے ہم عبدالرحمان چغتائی کے مرہون منت ہیں، اس پیش لفظ میں جو ۱۹۲۸ء میں لکھا گیا تھا، اقبالؔ نے یہ چونکا دینے والی بات کہی ہے کہ فن تعمیر کے سوا اسلام کے شایانِ شان فن مصوری، فن موسیقی اور یہاں تک کہ فن شاعری بھی ہنوز ناآفریدہ ہے! اقبالؔ کے نزدیک فن وہ ہے جس کا مقصدِ جلیل انسان کو الوہی صفات (DIVINE ATTRIBUTES) کا حامل بنانا ہے انسان کو ایک بے کراں تمنا (INTINITE ASPIRATION) سے لذت آشنا کر کے اُس کی شخصیت کی ایسی تعمیر و تشکیل کرنا ہے جس کی بنا پر وہ کرۂ ارض پر نائب خدا کا منصب پا سکے اقبالؔ فن کو ایک مقدس جھوٹ کہتا ہے، اور اُس کے نزدیک حسن جمال اور جلال کے امتزاج کامل کا نام ہے اقبالؔ کا مثالی فن کار مادیت اور زمان و مکان کی حد بندیاں توڑ کر حیات ابدی کی نشان دہی کرتا ہے وہ محدود کے مقابلے میں لامحدود کا جویا ہے اسی لئے اقبالؔ نے بدن کے رقص پر روح کے رقص کو ترجیح دی ہے (بدن محدود اور مجبور ہے روح بے کراں اور آزاد ہے) فن کے لئے تعمیر خودی اور ضرب کلیمی کی شرط لازم ہے فن کار تو کجا اقبالؔ کو وہ نبی اور دین بھی تسلیم نہیں جن کا پیغام قوت اور شوکت سے عاری ہو دین و ہنر دونوں کے لیے یہ معیار وضع کیا گیا ہے

اگر خودی کی حفاظت کریں تو عین حیات
نہ کر سکیں تو سراپا فسون و افسانہ

ہوئی ہے زیر فلک اُمتوں کی رسوائی
خودی سے جب ادب و دیں ہوئے ہیں بیگانہ

شعرِ عجم سے اُسے یہ شکوہ تھا۔

ہے شعرِ عجم گرچہ طربناک و دل آویز
اِس شعر سے ہوتی نہیں شمشیرِ خودی تیز

تخیل محض کے پرستاروں کو عربی یعنی صحرائی مشاہدات کی دعوت دی ہے ؎

از چمن زارِ عجم گُل چیدۂ
نو بہارِ ہند و ایراں دیدۂ

خویش را بر ریگِ سوزاں ہم بزن
غوطہ اندر چشمۂ زمزم بزن

غالبؔ کی اِصطلاح میں ایسی شاعری کو ہم باغبانیٔ صحرا کہہ سکتے ہیں۔

فن برائے فن اٹیلا اور چنگیز کی خوں آشام افواج قاہرہ سے بھی زیادہ تباہی اور بربادی کا باعث ہو سکتا ہے اقبالؔ نے دورِ جاہلیہ کے مشہور ترین عرب شاعر امرأ القیس کے بارے میں پیغمبرِ اسلامؐ کا یہ تنقیدی ریمارک دُہرایا ہے کہ وہ شاعروں میں افضل ترین ہے اور جہنم میں بھی اُن کا قافلہ سالار ہے۔ خُدا اور فن کار کے باہمی رشتوں کا ذکر کرتے ہوئے اقبالؔ لکھتا ہے:

"BOTH GOD AND MAN LIVE BY PERPETUAL CREATION. THE ARTIST WHO IS A BLESSING TO MANKIND, DEFY LIFE. HE IS AN ASSOCIATE OF GOD AND FEELS THE CONTACT OF TIME AND ETERNITY IN HIS SOUL. NATURE SIMPLY IS AND HER FUNCTION IS MAINLY TO OBSTRUCT OUR SEARCH FOR OUGHT WHICH THE ARTIST MUST DISCOVER WITHIN THE DEEPS OF HIS OWN BEING.

فن کار فطرت سے بر سرِ پیکار بھی ہے اپنے فن کو فطرت کی غلامی سے آزاد کرنا اُس کا ایک بڑا مقصد ہے ہر چند کہ فطرت بے ذوق نہیں لیکن جو کچھ فطرت سے بن نہ پڑا اُس کی تکمیل فن کار کا فرضِ منصبی ہے۔ ؎

بے ذوق نہیں اگرچہ فطرت
جو اُس سے نہ ہو سکا وہ تُو کر

تو یہ تھے اقبالؔ کے خیالات فن اور فن کار کے بارے میں۔

فنونِ لطیفہ نے بالعموم مذہب کی گود میں پرورش پائی ہے دورِ احیاء کے مُصوّروں کی رعنائی خیال کا اصل سر چشمہ الہام حضرت مریمؑ اور حضرت عیسیٰؑ کی مقدس ہستیاں تھیں اِسی رعایت سے مُصوّری کا کمال مسیحؑ مصلوب

(CRUCIFIXION OF CHRIST) مانا جاتا تھا چنانچہ ہر بڑے مصور نے اِس موضوع کی نمود پر اقبال کے الفاظ میں اپنا خونِ جگر صرف کیا اور یوں دنیا کو مصوری کے چند نادر شہکار ملے۔ بہر حال یہ ایک حقیقت ہے کہ دورِ احیاء کے یہ باکمال خیال یعنی (ABSTRACTION) کے مقابلے میں ظاہری شباہت CONCRETE (FORM) کو بہت زیادہ اہمیت دیتے تھے۔ اِس کے برعکس ان مصوروں کے عجمی معاصرین باطنی معنویت اور اُس روحانیت کے جویا تھے، جو فارم سے ماوراء ہے۔ میرا خیال ہے کہ اسی لیے مسیحِ مصلوب کی مصوری میں جدید سُرریلسٹ فن کار سلوے ڈور ڈالی سبھوں سے بازی لے گیا ہے۔ اسلام میں چونکہ شبیہہ سازی ممنوع تھی اس لیے کم از کم ابتدائی دور میں مجسمہ سازی یا مصوری مسلمانوں کے لیے شجرِ ممنوعہ بن گئی۔ لیکن اس کی تلافی فنِ تعمیر میں کی گئی۔ لازمی طور پر یہاں مسجد مرکزی موضوعِ فن بن گئی۔ مسجدوں کی تعمیر و تشکیل میں مسلمانوں نے جلال اور جمال کے اُس امتزاج کو ملحوظِ خاطر رکھا جو اقبال کے نزدیک حسن کا معیار تھا۔ قرطبہ کی مسجد اسی امتزاج کا سنگیں روپ ہے جس کا ذکر اقبال نے یوں کیا ہے ؎

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

تیری بنا پائیدار، تیرے ستوں بے شمار — شام کے صحرا میں ہو جیسے ہجومِ نخیل

اقبال کی نظم میں یہ مسجد جلال اور جمال کا محض نوری ہیولیٰ بن کر ابھرتی ہے جس کا وجود مادی کثافتوں سے پاک ہے۔ اس نظم میں اقبال نے جو تکنیک برتی ہے، اُسے ہم ریاضی کی اصطلاح میں (CLOSING DOWN) اور (OPENING OUT) کی تکنیک کہتے ہیں۔ پہلے اصل موضوع سے متعلق خارجی عناصر کا بیان پھر موضوع کی جانب ہلکا سا گریز، آخر میں موضوع سے خارجی عناصر کی جانب گریز در گریز۔ اس طرح اصل موضوع سلسلہ زمان و مکان (SPACE TIME CONTINUUM) میں مختلف اور مخالف جہتوں کی جانب مڑتے ہوئے خطوطِ خیال کا نقطۂ انقطاع بن کر ابھرتا ہے۔ بالکل یہی تکنیک اقبال نے اپنی نظموں "لالۂ صحرائی" اور "ذوق و شوق" میں بھی برتی ہے۔ اس کے برعکس "فصلِ بہار"، "نغمۂ ساربان"، "فاطمہ بنت عبداللہ" اور "عبدالرحمان اول کا بویا ہوا کھجور کا پہلا درخت" میں صرف OPENING OUT کی تکنیک برتی ہے۔ "مسجد قرطبہ" خاصی طویل نظم ہے۔ نظم میں آٹھ بند ہیں اور ہر بند آٹھ آٹھ اشعار پر مشتمل ہے لیکن غور کیجیے تو اصل موضوع سے متعلق صرف سات اشعار ہیں اور ان اشعار میں بھی مسجد کا بیان (TANGENTIAL) یعنی صرف چھوتا ہوا ہے۔ باقی سب اشعار پس منظر اور پیش منظر کے عکاس ہیں۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا ہے کہ ظاہری شباہت مقصود نہیں تھی، مصور کا کمال یہ ہے

وہ کینوس کی دو جہتوں میں کم از کم تیسری جہت پیدا کرے یہ تناظر اور روشنی کے استعمال کا کھیل ہے لیکن بڑی شاعری بسیار جہت ہوتی ہے یہی حال "مسجد قرطبہ" کا بھی ہے، نظم کو ڈوب کے پڑھیے تو پس منظر میں وقت کی حشر سامانیوں کا ڈرامہ جاری ہے، کہیں جذبِ دروں سے سرشار معماروں کے ہتھوڑوں کی ضربوں کی آوازیں دمادم آرہی ہیں، کہیں عربی شہسوار شمشیر و سناں اور علم سنبھالے کسی بے نام جہت کی جانب رواں ہیں، کہیں قوموں کے عروج و زوال کی تصویریں آنکھوں میں پھرتی ہیں، کہیں کسی وادی سے دخترِ دہقاں کا سادہ و پر سوز گیت فردوس گوش بنتا ہے، جہتِ زماں میں دور بہت دور طارق کے جہازوں سے دھواں اٹھ رہا ہے پیش منظر میں "غرقِ شفق ہے سحاب" سے غروبِ آفتاب کا یقین ہوتا ہے، غروب آفتاب ہسپانیہ میں مسلمانوں کی شوکتِ رفتہ کی علامت بھی ہے اور نظم کے اختتام پذیر ہونے کا وقت بھی یہی ہے، "سحابِ شفق آلود" شہیدانِ گذشتہ کے خون کی شبیہہ بھی ہے، "آخری نیند میں دریائے کبیر رفتارِ زمانہ کی علامت بھی ہے، نظم کا کینوس قرنوں پر پھیلا ہوا ہے، یوں یہ نظم باز آفرینی اور کتھارسس کی بہترین مثال ہے۔

اقبال نے جس فن پارے میں بھی جلال اور جمال کا امتزاج پایا۔ اُسے خراجِ تحسین پیش کیا، اہرام مصر اسلام کے ورود مسعود سے ہزاروں سال پہلے بنائے گئے تھے، بے کراں اور جگر تاب ریگ زاروں میں فطرت نے فقط ریت کے ٹیلے تعمیر کئے تھے، لیکن انسان نے اپنی عظمتِ فن کا مظاہرہ کر کے وہاں اہرام بنائے، اہرام مدتوں سے وقت کی حشر سامانیوں کے مقابل سر اٹھائے کھڑے ہیں، اقبال نے اہرام کو "ابدیت کی تصویر" اور ابوالہول کو صاحب اسرارِ قدیم کہہ کر ان کو کچھ اور بھی جلالت مآب بنا دیا ہے۔ اقبال کے ارضیوں (LANDSCAPES) میں بھی (EXPANSE) یعنی وسعتِ فضا پائی جاتی ہے "ذوق و شوق" میں جب اسٹیج سے پردہ اٹھتا ہے جو صبح کے آثار میں کوہ اضم اور ایک بے کراں صحرا دکھائی دیتے ہیں اور تکمیل آدم کا ڈرامہ اسی پس منظر میں پیش ہوتا ہے، لالۂ صحرا ایک چھوٹا سا پھول ہے لیکن اقبال اس کو بھی "گنبد مینائی" "عالم تنہائی" اور دشت کی ڈرانے والی پہنائی کے پس منظر میں پیش کرتے ہیں، اس نظم کا حاصل ایک ایسی ذہنی کیفیت ہے جس میں ننھا گُل لالہ زمین سے آسمان تک ایک سُرخ سوالیہ نشان کی صورت نظر آتا ہے، یہ تصویریں ایرانی اور ہندی مصوری کے معروف (MINIATURES) کے برعکس ہیں، جن میں تناظر کے فقدان کی وجہ سے فضا سمٹی ہوئی سی ہوتی ہے، ایسی نظموں میں اقبال کمال ایمائیت کاری سے کام لیتا ہے لیکن حاصل میں بلا کی وسعت پائی جاتی ہے ؎

یہ گنبد مینائی، یہ عالم تنہائی   مجھ کو تو ڈراتی ہے اس دشت کی پہنائی

آگ بجھی ہوئی اِدھر، ٹوٹی ہوئی طناب اُدھر — کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں
سفرِ عروسِ قمر کا عماریٔ شب میں — طلوعِ مہر و سکوتِ سپہرِ مینائی
ابرِ نیساں یہ تنک بخشیٔ شبنم کب تک — مرے کہسار کے لالے ہیں تہی جام ابھی
خورشید سرا پردۂ مشرق سے نکل کر — پہنا مرے کہسار کو ملبوسِ حنائی

کسی حسینہ کو ملبوسِ حنائی میں دیکھنے کی آرزو مستحسن ہے لیکن کہسار کو ملبوسِ حنائی پہنانے کی آرزو صرف اقبالؔ کے سوچنے کی بات ہے۔

اقبالؔ کی تراکیب میں بھی جلال اور جمال کا یہ امتزاج پایا جاتا ہے، وُسعتِ فضا، بسیار جہتی، حیرت انگیز تنوع اور ایمائی قوت اِن تراکیب کی خصوصیت ہے جیسے:

مرگ ریاضِ طور، ساحرِ شب، شبستانِ ازل، شبستانِ وجود، شہیدِ ازل، بزمِ خاوراں، بت خانۂ شش جہات، حیرت خانۂ امروز و فردا، گنبدِ آبگینہ رنگ، چراغانِ لالہ، کہستانِ وجود، نہاں خانۂ لاہوت، صنم خانۂ اسرار، فضائے نورِ دیدۂ انجم۔

"محاورہ بین خدا و انسان" میں جب خدا انسان کی تخریبی جبلتوں کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے:

جہاں را زیک آب و گل آفریدم — تو ایران و تاتار و زنگ آفریدی
تبر آفریدی نہالِ چمن را — قفس ساختی طائرِ نغمہ زن را

تو فن کار انسان "تو شب آفریدی چراغ آفریدم" کہہ کر خدا کو اپنے دفاع پر مجبور کرتا ہے۔ انسان صدیوں سے اِس تیرہ خاکداں کو اپنے فن سے آب و رنگ بخشتا آیا ہے، وہ فن کار جو انسان ہونے کے ناطے فانی ہے لیکن فن کار ہونے کے ناطے وقت اور موت دونوں پر حاوی ہے، خدا اگر سب سے بڑا فن کار ہے تو انسان اُس کا نائب جو فطرت کے مقاصد اور اس کے امکانات کی تکمیل میں آغاز و انجام سے بے پروا "نشاطِ کار" کے طفیل بے نام منزلوں کی جانب رواں ہے۔

غلام رسول ملک
لیکچرار شعبۂ انگریزی کشمیر یونیورسٹی

بزمِ انجم ـــــ ایک تجزیہ

'بزم انجم' اقبال کی ان منظومات میں سے ہے جن میں ان کا پیغام کامیابی کے ساتھ شعر کے قالب میں ڈھل گیا ہے۔ فن کے ایک شیدائی کے لیے اقبال کی دلآویزی کا اصل باعث ان کی فن کاری اور حسن آفرینی ہے۔ بلاشبہ وہ ایک بلند پایہ مفکر اور فلسفی ہیں اور ان کے ہاں ایک منظبط اور ہمہ گیر نظامِ فکر پایا جاتا ہے لیکن پیشہ ورانہ فلسفے کی طرح ان کا فلسفہ نہ مردہ ہے اور نہ حالت نزع میں گرفتار ہے۔ اس میں ان کے خون جگر کی آمیزش ہے اور اس فلسفے تک ان کی رسائی محض تعقل و تفکر کی راہ سے نہیں بلکہ وجدان و احساس کی راہ سے ہوئی ہے اس لیے جب یہ الفاظ کا جامہ پہن لیتا ہے تو اس میں ان کے دل کی دھڑکنیں سنائی دیتی ہیں۔ وہ جب کوئی پیغام لے کر ہمارے سامنے آتے ہیں تو فن کے جادو سے ہمیں اپنی ہم نوائی پر مجبور کرتے ہیں اور کولرج کے الفاظ میں ہماری بے یقینی کو تعطل میں ڈال دیتے ہیں یہی وجہ ہے کہ اہم پیغامات کی حامل اُن کی بیشتر منظومات عام طور پر ایک ابتدائی دلربا اور سحر انگیز حسن آفرینی سے شروع ہوتی ہیں یہاں تک کہ قاری کے اندر اس حسن کے لیے ایک والہانہ جذبۂ عشق پیدا ہو جاتا ہے اور پھر شاعر کی زبان سے حقائق و اسرار کا انکشاف شروع ہو جاتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ کوئی شاعر اس قسم کی حسن آفرینی سے محض سحر انگیزی اور خواب آوری (HYPNOTISM) کا کام لے اور اسکے زور پر ایسے خیالات کی تبلیغ کرے جن کا اس حسن آفرینی کے ساتھ کوئی نامیاتی تعلق

(ORGANIC RELATIONSHIP) نہ ہو۔ اس قسم کی فن کاری ناقص ہے اور اس کے بطن سے عظیم شاعری جنم نہیں لے سکتی۔ اقبال کے ہاں اس قسم کا تناقض نہیں پایا جاتا۔ وہ جن حقائق کی ترسیل کرتے ہیں وہ خود بخود اس حسن آفرینی سے پیدا ہوتے ہیں جن سے نظم کا آغاز ہوتا ہے۔

فلسفی شاعر کی ایک اور کمزوری یہ بھی ہوتی ہے کہ کبھی کبھی وہ فلسفے کے ساتھ اس قدر منہمک ہو جاتا ہے کہ اس کی فن کاری بری طرح متاثر ہوتی ہے۔ ملٹن کے فردوس گم شدہ (PARADISE LOST) میں ایسے مواقع بار بار آتے ہیں جب ملٹن کی الٰہیات (THEOLOGY) ان کی فن کاری کو نقصان پہنچا دیتی ہے۔ ماہر الٰہیات ملٹن کلام کرتا ہے تو شاعر ملٹن جیسے تھوڑی دیر کے لیے سو جاتا ہے اور شاعر ملٹن چارج لیتا ہے تو الٰہیات کی خشکی کو یہ تخلیقی حسن کی گلکاری لے لیتی ہے۔ ماہر الٰہیات اور شاعر کی یہ کشمکش ساری نظم میں موجود ہے اقبال کے یہاں یہ کمزوری بھی بہت کم پائی جاتی ہے اور ان کی عظیم نظموں میں یہ تقریباً ناپید ہے۔ وہ اکثر ایک عظیم الشان فن کار کی حیثیت میں ہمارے سامنے آتے ہیں ان کی فکر ان کی شاعری کے تابع ہوتی ہے۔ زیادہ موزوں الفاظ میں یوں کہنا چاہیے کہ مواد اور ہیئت ایک دوسرے میں اس طرح مدغم ہو جاتے ہیں کہ انہیں ایک دوسرے سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ مواد ہیئت بن جاتا ہے اور ہیئت مواد بن جاتی ہے۔

اقبال کی وہ تمام منظومات ان حقائق کی توضیح میں پیش کی جا سکتی ہیں جن کی ابتدا حسن آفرینی سے ہوتی ہے۔ خضرِ راہ جو ایک نہایت ہی اہم پیغام کی حامل نظم ہے ایک پُر سکوت رات میں نرم سیر دریا کی حسین منظر کشی سے شروع ہوتی ہے:

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

ساحلِ دریا پر رات کی پراسرار خاموشی میں خضر کی نمود ان روایات کے عین مطابق ہے جو

خضر کی لیجنڈ (LEGEND) کے ساتھ وابستہ ہیں دریا کی مناسبت خاص طور پر ظاہر ہے۔ قرآن کی سورۂ کہف میں جہاں قصۂ خضر و موسیٰ بیان ہوا ہے دریا کو ایک اہم مقام حاصل ہے۔ حضرت موسیٰ اپنے ایک رفیق کے ہمراہ دریا کے کنارے سفر کرتے ہیں اور اسی سفر کے دوران حضرت خضر سے ان کی ملاقات ہوتی ہے اور پھر آگے چل کر دونوں کشتی مساکین کے ذریعے دریا عبور کرتے ہیں۔ گویا خضر کی شخصیت ماحول پر مسلط نہیں کی گئی ہے بلکہ ماحول کا ایک حصہ ہے۔

اسی طرح "ذوق و شوق" کا ظلمہ کے دشتِ حسین میں طلوعِ آفتاب کے منظر سے شروع ہوتی 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
سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب
کوہِ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں
گرد سے پاک ہے ہوا برگِ نخیل دھل گئے
ریگِ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں
آگ بجھی ہوئی ادھر ٹوٹی ہوئی طناب ادھر
کیا خبر اس مقام سے گذرے ہیں کتنے کارواں

یہ اشعار ایک ایسے ماحول کی عکاسی کرتے ہیں جو ہر نوع کی آلائشوں اور کدورتوں سے پاک ہے۔ آفتاب کی ضیا پاشیاں، سرخ و کبود بدلیوں کے سائے۔ کوہِ اضم کی سرمئی ردا اور دشتِ کاظمہ کی نرم ریت اس پاکیزہ ماحول کے حصے ہیں۔ ایسے ماحول میں چاہے لمحہ بھر ہی کے لیے سہی انسان کو شرحِ صدر کی کیفیت نصیب ہوتی ہے جسے ادبی زبان میں عارفانہ لمحہ EPIPHANY کا نام دیا جا سکتا ہے۔ ایسے لمحے میں پردۂ وجود چاک ہو جاتا ہے اور ناظر پر وجود کی حقیقت

منکشف ہو جاتی ہے۔ ورڈس ورتھ کے الفاظ میں:

WHILE WITH AN EYE MADE QUIET BY THE POWER
OF HARMONY, AND THE DEEP POWER OF JOY,
WE SEE INTO THE LIFE OF THINGS.

یعنی ایسے مواقع پر کائناتی حسن و جمال اور ہم آہنگی اور ان کے نتیجے میں پیدا ہونے والے جذبۂ مسرت کے زیر اثر آدمی کی نگاہ میں ایک بے پایاں سکون کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے یہاں تک کہ اشیاء کی ماہیت اس پر منکشف ہو جاتی ہے۔

اقبال کو سرزمین حجاز اور سالارِ حجازؐ کے ساتھ جو والہانہ عشق ہے اس سے ان کی پوری شاعری بھری پڑی ہے۔ یثرب وہ آشیانہ ہے جو ان کے طائرِ روح کے لیے واحد مقام سکون و راحت ہے۔ اس کافر ہندی کے لب پر بھی صلواۃ درود ہے اور دل میں بھی۔ اس کا نغمہ ہندی ہونے کے باوجود اپنی لے میں حجازی ہے۔ اب جبکہ شاعر عالم عرب ہی کی ایک پرسکون اور درخشاں صبح کا بیان کر رہا ہے اور وہ بھی ایک عارفانہ لمحے میں تو اس کی نگاہ میں ایک ہمہ گیر وسعت پیدا ہو جاتی ہے اور نظم اس وسعت کی بھرپور عکاسی کرتی ہے۔ شاعر کی اپنی ذات، ملت مسلم کا عروج و زوال۔ عقل و عشق کے اسرار اور آقائے یثربؐ کی جلیل و جمیل شخصیت اور اس شخصیت کے ساتھ شاعر کی وابستگی یہ سب موضوعات نہایت خوبی کے ساتھ تعلیم میں سمو دیے گئے ہیں۔ ماضی۔ حال اور مستقبل سب شاعر کے حیطۂ نگاہ میں اسیر ہیں۔ وقت کے عدمِ تسلسل کا مسئلہ (PROBLEM OF TEMPORAL DISCONTINUITY) وقت کی قید سے شاعرانہ سطح پر آزادی کے ذریعے حل ہو جاتا ہے اور بادی النظر میں جو عناصر متناقض نظر آتے ہیں وہ ایک دوسرے سے مل کر ایک مربوط وحدت (HARMONIOUS WHOLE) بنا دیتے ہیں۔

بال جبریل کے "ساقی نامہ" کا آغاز بھی اسی طرح ایک بہاریہ منظر سے ہوتا ہے:

ہوا خیمہ زن کاروان بہار — ارم بن گیا دامن 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
فضا نیلی نیلی ہوا میں سرور — ٹھہرتے نہیں آشیاں میں طیور
وہ جوئے کہستان اچکتی ہوئی — اٹکتی، لچکتی، سرکتی ہوئی
اچھلتی، پھسلتی، سنبھلتی ہوئی — بڑے پیچ کھا کر نکلتی ہوئی
رکے جب تو سل چیر دیتی ہے یہ — پہاڑوں کے دل چیر دیتی ہے

جب قافلۂ بہار نے ہر جانب رنگین خیمے گاڑ دئے ہوں اور دامن کوہسار رشکِ باغ ارم بن گیا ہو جب لالہ و گل اور نرگس و نسترن اپنے رنگ و بو کے خزانے لٹا رہے ہوں اور پتھروں میں زندگی کی لہر دوڑتی نظر آتی ہو جب فراز کوہ سے گاتی ہوئی ندی جھومتی چلی آ رہی ہو تو ایسے ماحول میں ساقی اور جام و مینا کا ذکر نہ ہو تو اور کیا ہو؟ لیکن ہمارا شاعر اس صہبا کا طلب گار ہے جس سے ضمیرِ حیات روشن ہو جاتا ہے اور کائنات ہستی اور تاریخ انسانیت کے سربستہ راز منکشف ہونے لگتے ہیں۔ اور یہی اس نظم کے موضوعات ہیں۔ غرض ان تمام منظومات میں منظر کشی کو ترسیل حقائق کے ساتھ ایک نامیاتی تعلق ہے۔

بزم انجم بھی اسی قسم کی منظومات میں سے ایک ہے۔ اس کی ابتداء غروب آفتاب کے فوراً بعد سرِ شام کے منظر کی دلربا تصویر کشی سے ہوتی ہے۔ منظر کا پورا حسن شاعر کی گرفت میں ہے۔ فن شعر کی تمام صناعیاں عمل میں آ گئی ہیں اور یہ حسن الفاظ کی شکل میں جلوہ نما ہوا ہے تشخص (PERSONIFICATION) اور استعارہ اس حسے کی جان ہیں۔ شام ایک سیہ پوش دلہن کی شکل اختیار کرتی ہے اور افق لالے کے ان پھولوں کا طشت بن جاتا ہے جنہیں سورج جاتے جاتے عروسِ شام کی آرائش کے لیے اپنے پیچھے چھوڑ جاتا ہے۔ شفق کی زرنگاری اور تاروں کی نقرئی جگمگاہٹ بھی اس دلہن کی زیبائش کے لیے وقف ہے۔ شب کی خاموشی ایک حسن ہے جس میں لیلائے ظلمت سوار ہے اور تارے عروس شب کے موتی ہیں:

سورج نے جاتے جاتے شام سیہ قبا کو
طشت افق سے لیکر لالے کے پھول مارے
پہنا دیا شفق نے سونے کا سارا زیور

قدرت نے اپنے گہنے چاندی کے سب اتارے
محمل میں خامشی کے لیلائے ظلمت آئی
چمکے عروس شب کے موتی وہ پیارے پیارے
وہ دور رہنے والے ہنگامۂ جہاں سے
کہتا ہے جن کو انساں اپنی زباں میں تارے

اس حسین اور پر سکوت ماحول میں جبکہ آسمان کی بزم آرائش و زیبائش میں معروف ہے عرش اعظم سے ایک فرشتہ تاروں سے خطاب کرتا ہے:

اے شب کے پاسبانو! اے آسمان کے تارو
تابندہ قوم ساری گردوں نشیں تمہاری
چھیڑو سرود ایسا جاگ اٹھیں سوتے والے
رہبر ہے قافلوں کی تاب جبیں تمہاری
آئینے قسمتوں کے تم کو یہ جانتے ہیں
شاید سنیں صدائیں اہل زمیں تمہاری

تاروں سے اس قسم کے استفسار کی مناسبت خود ان اشعار کے الفاظ سے ظاہر ہے۔ تارے ایک تابندہ قوم ہیں۔ نور انکی سرشت میں داخل ہے اور ضیا پاشی ان کا وظیفۂ حیات ہے اس لیے ظلمت میں کھوئی ہوئی زمین کے باسیوں کے لیے ان زائیدگان نور سے رہبری کی درخواست کرنا عین مناسب ہے پھر وہ صرف تابندہ نہیں بلکہ گردوں نشیں بھی ہیں، انہیں ایک تمام مرتفع (VANTAGE [illegible]) حاصل ہے جہاں سے وہ منصفانہ غیر وابستگی (DETACHMENT) کے ساتھ قافلۂ انسانیت کے طویل سفر کا مشاہدہ کرتے آتے ہیں اس لیے ان کی رائے [illegible] اور عدل پر مبنی ہے۔ انسان نے بحر و بر کی پہنائیوں میں اپنے سفر کے دوران ہمیشہ تاروں کی [illegible]۔ ان کی تابِ جبین سے رہبری حاصل کی ہے اور روز ازل سے صحیح یا غلط وہ اپنی قسمت تاروں سے وابستہ کرتا آیا ہے اس لیے تاروں کی زبان سے انسان کے نام جو بھی پیغام صادر ہوگا وہ بہت ہی وزنی اور مہتم بالشان ہوگا اور

شاید سوئی ہوئی انسانیت کے لیے بیداری کا صُور ثابت ہوگا۔

نظم کے آخری حصے میں تاروں کا وہ پیغام جسے قبول کرنے کے لیے ذہن جمالیاتی سطح پر تیار ہو چکا ہے اس طرح نشر ہوتا ہے:

حسنِ ازل ہے پیدا تاروں کی دلبری میں
جس طرح عکسِ گُل ہو شبنم کی آرسی میں

تاروں کی رعنائی اور دلکشی کا راز یہ ہے کہ ان کے اندر حسنِ ازل کا پرتو موجود ہے۔ ٹھیک اسی طرح جس طرح قطرہ ہائے شبنم کے آئینوں میں پھولوں کی لالی کا عکس پایا جاتا ہے۔ پیکر تراشی (IMAGE-MAKING) کا وہ عمل جس کے ساتھ نظم کا آغاز ہوا تھا برابر جاری ہے۔ شبنم کے قطرے نگینے بن جاتے ہیں جن میں حسینائیں اپنے درخشندہ چہروں کا مشاہدہ کرتی ہیں اور پھولوں کی لالی حسنِ ازل کی قائم مقام ہے۔

لفظ "ازل" کے ساتھ ہی ازل سے آگے کی پوری تاریخ نگاہوں کے سامنے آجاتی ہے اور ہمارا ذہن معاً اس پیغام کی طرف منعطف ہوتا ہے جو اس "تاریخ" سے حاصل ہوتا ہے۔ اس پیغام کے دو اہم ستون ہیں۔ ایک یہ کہ تغیر و ارتقاء قانونِ فطرت ہے۔ حیاتِ انسانی کے ڈرامے میں ہر جگہ اسی قانون کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ یہاں ہر نئی صبح ایک نئی زندگی کا سامان لے کر طلوع ہوتی ہے اور یہ نئی زندگی پہلی زندگی سے بہتر و برتر ہوتی ہے۔ جو فرد یا قوم اس قانون کے ساتھ اپنے عمل کو ہم آہنگ نہ کرے اس کے لیے موت مقدر ہے:

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

یہ "مسجدِ قرطبہ" کے اشعار ہیں اور پیشِ نظر نظم میں تاروں کی زبانی اس خیال کو اس طرح ادا کیا گیا ہے:

آئینِ نو سے ڈرنا طرزِ کہن پہ اڑنا
منزل یہی کٹھن ہے قوموں کی زندگی میں

یہ کاروانِ ہستی ہے تیز گام ایسا
قومیں کچل گئی ہیں جس کی رواروی میں

تغیر و ارتقاء کی اس کائنات میں ہر لحظہ امتحان ہے اور جو قوم اس حقیقت کو فراموش کرتی ہے زمانے کی دستبرد کا شکار ہو کر رہ جاتی ہے۔ یہ کاروانِ ہستی اس قدر تیز رفتار ہے کہ یہاں

ایک لمحے کی تاخیر آدمی کو صدیوں پیچھے دھکیل دیتی ہے:

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

پیغام کا دوسرا اصول یہ ہے کہ اس کائنات ہستی میں جہاں تغیر و ارتقاء کی حکمرانی ہے وہی قوم زندہ رہ سکتی ہے جو توافق و تعاون کے اصول پر کاربند ہو۔ یہاں اختلاف و افتراق کا نام موت اور اتحاد و تعاون کا نام زندگی ہے۔ اس کائنات کی حرکت اور اس کا قیام اس کے نظام کار ہین منت ہے۔ یہ عالم بالا جسے ہم ستاروں کی دنیا کہتے ہیں کیا ہے؟ اس کی مہیب و ہوشربا عظمت اور اس کی مسحور کن رعنائی و دل کشی کا راز کیا ہے؟ اسے کس چیز نے حسن ازل کا آئینہ دار بنایا ہے؟ یہ سب اُس قانون جذب و کشش کی کارفرمائی ہے جس سے تاروں کی ہستی قایم ہے۔ اقبال کی فارسی نظم "سرود انجم" کا آغاز "ہستی ما انتظام ما" سے ہوتا ہے اور "بزم انجم" کا اختتام اس شعر پر:

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

مفتی جلال الدین سرینگر

شاعرِ قرآن اور اقبال

صاحبِ صدر حضرات وخواتین!

میں شدت کے ساتھ محسوس کرتا رہا ہوں کہ پچھلے ۳۰،۴۰ سال کے اندر حضرت اقبال علیہ الرحمہ کی عبقریت کے بیان کے سلسلہ میں اس یونیورسٹی میں اور اس سے باہر جتنے سمینار منعقد ہوتے ہیں ان سب میں حضرت موصوف کی شاعرانہ پیغمبری اور اُس پیغمبری کا مشن اور اس کی وہ تعلیم جس سے انسان کی انسانیت اس طرح اُجاگر ہو جائے اور اس کی خودی یوں آشکارا ہو جائے کہ جوانوں میں عقابی روح پیدا ہو کر ان کو اپنی منزل آسمانوں میں نظر آئے اور بوڑھوں کی جولانگاہ لاہوت بن جائے زیر بحث آتے ہیں۔ کہا گیا ہے کہ:۔

”اقبال کی شخصیت، شاعری، مسلک اور فلسفۂ زندگی پر ہر پہلو سے اتنا لکھا گیا ہے کہ ان کے دور کے کسی شاعر، ادیب، مفکر پر نہیں لکھا گیا پھر بھی ایک تشنگی سی باقی ہے اور شاید یہ تشنگی کبھی دور نہ ہوگی کہ جستجو کی پیاس کبھی نہیں بجھتی اور شوق کی آگ تیز تر ہی ہوتی رہتی ہے“

ھما کے مدیر مولانا عبدالوحید صدیقی کے اس بیان کی تائید مشہور شعر سے ہو سکتی ہے کہ

مریضِ علم پر رحمت خدا کی　　　مرض بڑھتا گیا جوں جوں دوا کی

اگر اس بیان کی تشریح میں یہ عرض کروں تو شاید غلط نہیں ہوگا اور اگر غلط ہوگا تو بھی غلوِ عقیدت اور فرطِ محبت کے جذبہ وجنوں کے تحت قابلِ گرفت نہیں ہوگا جس طرح یہ نیچرل شعر ”نہ ہے لالہ میں رنگ ایسا، نہ ہے سنبل میں بو ایسی“ کہنے والا شاعر قابلِ گرفت مانا گیا ہے کہ اللہ کی قدرت وصفات کے کلمات روئے زمین کے درختوں سے بنے ہوئے قلموں اور مکتوب کے سمندروں سے بنی ہوئی روشنائی سے لکھے جانے کے بعد بھی ختم نہیں ہو سکتے ہیں یا جیسے کہ حضورؐ کے بارے میں کہا گیا ہے کہ لا یمکن الثناء کما کان حقہ (حضورؐ کی کما حقہ تعریف بیان کرنا ممکن نہیں ہے) اسی تمثیل میں اقبال بندۂ خدا وعاشق شیدائی رسولؐ کے بارہ میں یہ کہنا ناجائز نہیں ہے کہ اس نادرۂ روزگار کی ندرت

اور حیرت انگیز ساز نواز زندگی کی نغمہ سرائی اور اس دانائے راز کی دانائی کا مکمل اور معنوی بیان بھی اگر ناممکن نہیں لیکن آسان بھی نہیں۔ سمینار پر سمینار رچائے جاتے ہیں۔ مقالوں پر مقالے لکھے پڑھے جاتے ہیں کتابوں پر کتابیں شایع کی جا رہی ہیں لیکن فلسفۂ اقبالیات کا بیان ختم ہونے کو نہیں آتا ہے۔ نقادوں کی بھی کیا دنیا ہے کہ فوق کل ذی علم علیم (ہر عالم کے اوپر ایک اور عالم ہے) کی مثال میں ایک نقاد کے اوپر ایک اور نقاد جو ہوتا ہے وہ پہلے نقاد کی چوک کے نکتوں کی نشاندہی کرتا ہے اور جب ان نکتوں کی بحث و تمحیص ختم ہو جاتی ہے تو اور کوئی مبصر نئے نکتوں کو ابھارتا ہے ایک اور نکتہ رس مسئلہ کے ایک اور پہلو کی خبر دیتا ہے اس طرح یہ سلسلہ لا منتہی بن جاتا ہے اس آج کے سمینار میں آپ حضرات کی توجہ اس امر کی طرف پھیرنا چاہتا ہوں کہ سابقہ سمیناروں میں یہ ایک بات نہ ابھاری گئی نہ ہی زیر بحث آئی کہ کیا یہ کہنا کہ اقبال شاعر قرآن ہے خود قرآن کے اپنے فتویٰ خلاف شاعری کے خلاف نہیں ہے؟ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ اسی ہیچمدان نے گذشتہ سمیناروں میں "اقبال اور قرآن" اور "اقبال اور رومی" کے عنوان کے دونوں مقالوں میں حضرت اقبال کو بروایت مرحوم ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم بحوالہ "ملفوظاتِ اقبال" شایع کردہ محمود نظامی بدایونی مطبوعہ ص ۱۳۷ شاعر قرآن بتایا ہے۔ لیکن کسی بھی شریک مجلس نے یہ سوال نہیں ابھارا کہ خود قرآن و حامل قرآن شعر و شعراء کے بارہ میں کیا رائے رکھتے ہیں؟ اور یہ کس حد تک صحیح ہے کہ جو یہ کہا جاتا ہے کہ اسلام نے فنون لطیفہ کی عموماً اور شاعری کی خصوصاً حوصلہ افزائی نہیں کی ہے اور ان کو بنظر پسندیدگی نہیں دیکھا ہے بلکہ والشعراء یتبعھم الغاوون (شاعروں کی پیروی سرکش لوگ کرتے ہیں) وما ھو بقول شاعر قلیلاً ما تؤمنون (یہ قرآن شاعر کا کلام نہیں ہے جس کو تم بہت کم سچ مانتے ہو) وغیرہ آیات قرآنی میں شاعروں کی مٹی پلید کی ہے اور اگر اس امر تنقیح کا جواب اثبات میں ہے یعنی اگر واقعی اسلام کا رویہ شعر وغیرہ کے ساتھ مخالفانہ ہی ہے تو پکا مسلمان ہوتے ہوئے اور قرآن حمید اس کی روح زیست ہوتے ہوئے حضرت اقبال علیہ الرحمتہ کا عمومی شاعر اور موصوف کا قرآن کا خصوصی شاعر ہونا کیا معنی رکھتا ہے اور اس کو کیسے حق بجانب قرار دیا جا سکتا ہے کیا اس پر الحاد کا لیبل نہیں لگے گا؟

یہ امر باعث مسرت ہے کہ اس آج کے سمینار جس کا موضوع IQBAL'S POETRY AND POETICS تجویز کیا گیا ہے کی جو صلائے عام یاران نکتہ دان کو دی گئی ہے اس میں سمینار کے کنوینر جناب آل احمد سرور صاحب کے اظہار کا ایک حوصلہ افزا جملہ درج ہے اور وہ یہ ہے۔۔۔

"YOU ARE REQUESTED TO KINDLY WRITE A PAPER ON ONE OF THE TOPICS MENTIONED IN THE ENCLOSURE OR ON A TOPIC OF

YOUR CHOICE RELATED TO THE THEME OF THE SEMINAR,

اس سے مجھے جرأت ہوئی کہ شاعری قرآن اور اقبال کے عنوان کے تحت وہ ایک موضوع زیر بحث لاؤں جو آج تک سمیناروں کے گھیرے میں نہیں آیا ہے اور جس کی نشاندھی میں نے اوپر کی۔ آیا یہ عنوان اس آج کے سمینار کے موضوع کے ساتھ متعلق (RELATED) ہے یا نہیں اس استفتا کا جواب مفتیِ سمینار جناب پروفیسر آل احمد سرورؔ سے تحریری طور پر اثبات میں آنے اور موصوف کا ارشاد کہ یہ عنوان اس سمینار کے موضوع کے عنوانات میں شامل کر دیا گیا موصول ہونے کے بعد اس ہیچمداں نے اس پر خامہ فرسائی شروع کی۔ مجھے امید ہے کہ یہ سارے اہل فضل جو یہاں موجود ہیں اور جن کے علم و فضل کے ہول و ہیبت سے میرا دم شیخ سعدیؒ کے لفظوں "تفسم فرد میرود از ہولِ اہل فضل" کے معنے میں رکتا گھٹتا ہے اس کی طرف پوری توجہ دیں گے۔ میں صرف مسئلہ اور اپنی بے بضاعتی و بے مائگی نارسائی کے تناسب میں اپنے خیالات پیش کروں گا جن کے ساتھ احتمالِ صحت و غلطی لازم ہے۔ اس لیے ضرورت تو آپ جیسے حضرات کے فتویٰ و فیصلہ کی ہے جو شعر و شاعری کے فن و فکر کے بارے میں نص قاطع اور سند نافع ہے۔ اس لیے میں سوالوں کا جواب نہیں دوں گا کیوں کہ میں اپنے ابھارے ہوئے سوالوں اور پیش کئے ہوئے مسئلوں کے بارے میں آپ کے خیالات اور اپنے خیالات اور اپنی اس قرار داد کہ "اسلام فنون لطیفہ یا شعر و شاعری و سخن و سخنوری کے خلاف نہیں ہے اور حضرت اقبال علیہ الرحمہ فی الواقع شاعرِ قرآن ہیں" کے بارہ میں آپ کا فیصلہ چاہوں گا نہ کہ سوالات و اعتراضات ...

اسلام کی روشنی میں شعر و سخن کی پسندیدگی یا اس کے ناپسند ہونے کے مسئلہ پر گفتگو کرنے سے پہلے یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ اقبال کی شاعری نے شاعری کی وہ تعریف جو ارسطو کے وقت سے لیکر حالیؔ تک بلکہ خود حضرت اقبال علیہ الرحمتہ کے وقت تک سنتے پڑھتے آئے تھے کلیتہ بدل دی ہے اور شاعری کا تصور و تخیل سرے سے بدل کر چھوڑ دیا ہے۔ ان شعراء نے جنہوں نے شاعری کے فن کے ساتھ تفنن اور صنعتِ شعر کے ساتھ تصنع کیا ہے عموماً تحت السماء سے متعلق باتوں اور چیزوں کا گانا گایا ہے۔ مافوق السماء یا آسمانی افلاک عموماً ان کی شاعری میں نہیں ہے۔ ان شعراء کے ہاں تلقین ہے کہ:-

تو خاکی ہستی، ترا خاک باید، لیکن یہاں یہ تعلیم ہے کہ:-

فطرت نے مجھے بخشے ہیں جوہر ملکوتی — خاکی ہوں مگر خاک سے نہیں رکھتا پیوند

بڑھے جا یہ کوہ گراں توڑ کر — طلسمِ زمان و مکاں توڑ کر

وہاں قناعت بآب و گل کی تعلیم دی جاتی ہے ملاحظہ ہو،

راہ تو پُر از آب و گِل و لاشہ ضعیف　　بس شاہسوار دِلم فرو رفت دریں گِل

قسمت نہ شود بیش و کم از کوشش و تقصیر　　تا خود چہ قدر گشت مقدر ز اوایل

دنیا چہ کنی جمع کہ مقصود ز دنیا است　　دلقی کہن و نانے و باقی ہمہ فاضل

اور یہاں یہ وعظ ہے کہ:۔ قناعت نہ کر عالمِ رنگ و بو پر　　چمن اور بھی اور آشیاں اور بھی ہیں

وہاں امل یعنی ASPIRATION ' آرزو ' تمنا ' طلب ' جستجو ' مقاصد کی مذمت ہے

ایں طولِ امل چیست بر آنی کہ زمانہ　　شد عمرِ ترا تا بقیامت متکفل

یہ ہیں سعدیؒ حافظؔ کی بھی سنیئے:۔

بیا کہ قصرِ امل سخت سست بنیاد است　　بیار بادہ کہ بنیادِ عمر بر باد است

لیکن اس پیغمبرِ سخن کی تعلیم ہے:۔

ما ز تخلیقِ مقاصد زندہ ایم　　از شعاعِ آرزو تابندہ ایم

وہ حضرات تو "رضا بدادہ بدہ" یعنی قسمت پر راضی رہنے کی کہتے ہیں اور وہاں درِ اختیار بند ہوا ہوتا پایا جاتا ہے لیکن یہاں "گر ز یک تقدیر خوں گردد جگر ' خواہ از حق حکمِ تقدیرِ دگر" پڑھایا جاتا ہے نیز یہ سمجھایا جاتا ہے کہ:۔

"عبث ہے شکوۂ تقدیرِ یزداں　　تو خود تقدیرِ یزداں کیوں نہیں ہے"

دور کیوں جائیں۔ خود اقبالؔ ہی سے سنیئے کہ شعرِ عجم کیا ہے؟ فرماتے ہیں:۔

ہے شعرِ عجم گرچہ طربناک و دلآویز　　اس شعر سے ہوتی نہیں شمشیرِ خودی تیز

ہاں شعرائے عجم کے اس موجبہ کلیہ سے رومیؒ وغیرہ گنے چنے چند شعراء مستثنیٰ ہیں۔ رومیؒ کے اس استثنا کے بارہ میں فرماتے ہیں:۔

نہ اٹھا پھر کوئی رومیؔ عجم کے لالہ زاروں سے　　وہی آب و گِلِ ایراں وہی تبریز ہے ساقی

کیونکہ رومیؔ کا حال یہ ہے کہ:۔

خیالش با مہ و انجم نشیند　　نگاہش آں سوئے پروین بر چید

مجموعی طور پر شعرِ غیرِ اقبالؔ کی تنقید یہ ہے کہ حدیثِ بادہ و مینا و جام ہے اس قسم کے شعر کی تخلیق سے اقبالؔ کی عبقریت نے عذر پیش کیا ہے جبکہ کہا ہے:۔

حدیثِ بادہ و مینا و جام آتی نہیں مجھکو　　نہ کر خارا شگافوں سے تقاضا شیشہ سازی کا

یہ موقع نہیں ہے اقبالؔ اور اور شاعروں کے آپس میں مقابلہ کرنے کا۔ شاید ایک لفظ میں کہا جا سکے کہ یا تو وہ شعراء اس نئے ذوقِ شعر کے پیدا ہونے کی وجہ سے شاعر ہی نہیں مانے جا سکتے ہیں یا اقبالؔ کو اس جماعت سے ماوراء، مافوق البشر، مافوق اسماء و آسنویِ افلاک شاعر کہنا ہوگا۔ لاہور کے پروفیسر عبدالواحد نے کہا ہے:۔

"اقبالؔ کی شخصیت کے دو امتیازی پہلو تھے جن کے درمیان بہت بڑا فرق تھا۔ اپنے کلام میں اقبال فوق البشر کی حیثیت سے رونما ہوتے ہیں۔ ان کا بلند پایہ کلام اس قدر بلند ہے کہ ان کا تخیل اپنے پرواز کی ابتدا عرشِ بریں سے کرتا ہے۔ ان کے فکر کی رفعتوں کی انتہا اور گہرائیوں کی تہ تک پہنچنا شاید کسی کے بس کی بات ہو۔ دوسرا رُخ ان کی بشریت کا ہے...... ان کی طبیعت میں غیر مغلوب روحانیت تھی وہ صحیح معنٰی میں فقیری میں امیری کرتے تھے۔ ؎ علم قوت ہے (اس لئے) اقبال کی حکومت تمام کائنات پر جاری تھی۔ انہوں نے تمام مظہر کو ایک ایسے مکمل اور پختہ نظام میں منظم کر رکھا تھا کہ اس کائنات کی بڑی سے بڑی طاقت بھی سرتابی کی تاب نہ لا سکتی تھی" (ملفوظاتِ بدایونی)

ڈاکٹر صاحب کی یہ خصوصیت جو انہیں اوروں سے ممتاز، نمایاں اور الگ کر دیتی ہے۔ ایسی وسیع، عمیق، پہلودار اور لچکدار ہے کہ اس کا بیان ہوتے ہوئے بھی تشنگی باقی رہتی ہے اس لئے ابھی اس نظریہ کے بارے میں بہت کچھ کہنا باقی ہے کہ وہ اس مادی عناصری رباطِ آب و گل کے نہیں تھے۔ ظاہراً و جسماً وہ اسی جہاں میں تھے لیکن روحاً و معناً آسنوی گردون میں گرداں تھے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا وہ فطرتاً پیدائشی طور پر افلاکی شاعر تھے یا خاکی شاعر ہوتے ہوئے اور ترقی کرتے کرتے افلاکی بنے؟ میرے خیال میں جواب کے لیے سوال کا دوسرا شق اختیار کیا جائے گا پھر تو اس کے ساتھ یہ سوال ابھرتا ہے کہ افلاکی مفکر کیسے بنے؟ اس سوال کا جواب اگر میں دے سکوں تو کہوں گا کہ قرآن سے بلاواسطہ بھی ذاتی مطالعہ کے ذریعہ اور بواسطہ مولائی رومؒ بھی۔ قرآن نے ڈاکٹر صاحب کے تخیل و تصور، فکر و اندیشہ میں پرواز کی محیر العقول اور معجزانہ طاقت عطا کی۔ اقبالیات اسی قرآنی دریافت کی تعبیر و تفسیر ہے۔ پس یہ دیکھنا ہے کہ قرآن کا رویہ کلمۂ نظم و نثر، شعر و شاعری، سخن و سخنوری کی طرف کیا ہے، کیسا ہے؟

بدیہی بات ہے کہ دینِ متین کی کتاب وحی دستورِ حیات ہے اور چونکہ اس دین میں انسانی زندگی کی غرض و غایت، مطالب و مقصد فلاحِ آخرت ہے اس لئے اس دین نے دنیاوی زندگی کے اُس ایک ایک امر کو جانچا ہے جو آخرت کی حیاتِ طیبہ اور فلاح و صلاح کے حصول کے لیے مددگار و سازگار ہو سکتا ہے اور اس دور رس عظیم الشان مقصود کو ہمیشہ پیشِ نظر رکھ کر اس نے آخرت کی فلاح کو مرکز مان کر اس دنیا کی ہر چیز، ہر امر، ہر عمل، ہر نظر، ہر خیال، ہر فکر، ہر وہم،

ہر وسیلہ غرض ہر بات کے متعلق طیب یا خبیث ہونے کا حکم لگا کر اس فلاح آخرت کے مرکز کی نسبت و اضافت میں CENTRIPETAL مرکز مایل یا CENTRIFUGAL مرکز گریز اعلان فرمایا ہے۔ اگر کوئی امر بذات خود صالح مستحسن، نیک اور خوب ہے تو طیب اور مرکز مایل ان کر اس کے اختیار کرنے اور اس کو عمل میں لانے کی ترغیب دی ہے یا یوں کہیے کہ اس "معروف کا امر" صادر کیا ہے اور اگر مرغوب نہیں بلکہ منفور ہے، طیب نہیں بلکہ خبیث ہے تو اس کی ترہیب کی ہے یعنی اس "منکر سے نہی فرمائی ہے اور اس سے منہ موڑا ہے کیونکہ مرکز گریز ہے مرکز کے لیے اچھی ہے البتہ اس کی افراط یا تفریط اس کو فضیلت (VIRTUE) سے خارج کر کے رذالت (VICE) میں شامل کر دیتی ہے۔

یہ جو افراط (EXCESS) کی بات آئی اسکو ذرا پھیلائیں بڑھائیں تو کہیں گے کہ کسی شغل میں ہمہ وقت انہماک افراط ہے۔ اس لحاظ سے عبادات و اعمال صالحہ، اذکار و ادعیہ وغیرہ امور طیبہ میں بغیر ناغہ اشتغال بھی پسند نہیں فرمایا گیا ہے۔ ناغہ کے لیے تفریح طبع کی چیز پسند کی گئی ہے تاکہ امور طیبہ کے اشتغال سے جو تھکان پیدا ہوتی ہے دور ہو جائے اور تھکان دور ہونے پر تازہ دم ہو کر پھر امور طیبہ میں مصروف ہو جائے۔ فنون لطیفہ فن صنعت، علم یا حکمت ہونے کی حیثیت سے اچھے مانے گئے ہیں لیکن مرکز یعنی فلاح آخرت کے حصول میں ان کا حصہ امداد و تعاون محض واجبی بلکہ صفر کے برابر ہے۔ ہاں امور طیبہ کے اشتغال زیاد سے پیدا شدہ تھکان دور کرنے کے لیے بطور تفریح (PASTIME) استعمال کریں تو اس نکتہ سے بالکل اچھے ہیں لیکن جب ان فنون لطیفہ میں سے کوئی فن کسی شخص کا اس طرح ہمہ وقت انہماک و اشتغال بن جائے کہ اس کا یہ شغل باقی امور ضروریہ کے وقت پر چھاپہ مارے اور عمل سے روکے تو بالکل برا۔ یہاں بطریق جملہ معترضہ عرض کر دوں کہ اسلام عمل کا مذہب ہے اس کی روح عمل ہی عمل ہے، یہاں اول بھی عمل ہے آخر بھی عمل۔ اس لیے جو چیز اصل عمل سے روکے شر ہے یا موسیقی، گانا بجانا ہے یا کھیل تماشا یا اور کوئی چیز اس کو قرآن کی اصطلاح میں لہو کہتے ہیں جس کے معنے میں "کسی ایسے غیر مفید کام میں مشغول ہونا جس کے شغل میں مفید کام ترک ہو جائے" (لغات القرآن) اسی معنے میں قرآن نے یہ لفظ دلا تلھکم اموالکم و اولادکم عن ذکر اللہ (اے ایمان والو! خبردار تمہارے اموال، تمہاری جائدادیں اور تم لوگوں کی اولاد تمہاری توجہ، تمہارا خیال، تمہارے دل اپنی تئیں مرکوز کر کے تمہیں اللہ کی یاد سے غافل نہ بنائے) اور بے شمار آیات میں استعمال کیا ہے اس لیے ایسی چیز جو مسلمان کو عمل سے غافل کر دے وہ چیز مسلمان کے لیے برگ حشیش کا حکم رکھتی ہے۔ اس حیثیت سے یعنی عمل سے روکنے کردار سے غافل بنانے کی صورت میں شعر، موسیقی، گانا بجانا، لھو و لعب، کھیل کود، تماشا، سینما، ڈرامہ وغیرہ وغیرہ کا

کیا کہنا تصوفِ الٰہیات حتیٰ کہ ذکر و فکرِ صبح گاہی اور منزلِ خانقاہی بھی اسلام میں مردود ہیں۔ ملاحظہ ہو اقبال کی قائم کردہ "ابلیس کی مجلسِ شوریٰ" میں ابلیس کا اپنے مشیروں کی طرف خطاب:۔

ہے یہی بہتر الٰہیات میں الجھا رہے — یہ کتاب اللہ کی تاویلات میں الجھا رہے
تم اسے بیگانہ رکھو عالمِ کردار سے — تا بساطِ زندگی میں اس کے سب مہرے ہوں مات
ہے وہی شعر و تصوف اس کے حق میں خوب تر — جو چھپا دے اس کی آنکھوں سے تماشائے حیات
مست رکھو ذکر و فکرِ صبح گاہی میں اسے — پختہ تر کر دو مزاجِ خانقاہی میں اسے

لہٰذا فنِ لطیف خواہ شاعری ہے یا موسیقی یا اور کوئی فن تفریحِ طبع کے طور پر نیک اعمال اور امورِ طیبہ میں سخت مصروف رہنے سے پیدا شدہ تھکاوٹ دور کرنے اور نیک عمل میں پھر سے مشغول ہونے کے لیے تازہ دم ہو جانے کی غرض سے شغل بنایا جائے اسلام کا شرع اس کی حامی بھر دے گا۔ اور اس کو مرغوب مانے گا چنانچہ موسیقی کے بارہ میں فلسفہ غزالی کی یہی تلقین ہے اور اخلاق جلالی کا یہی فتویٰ ہے۔

لیکن فنونِ لطیفہ میں شعر و شاعری، سخن و سخنوری کا حال و مقام الگ تھلگ، ممتاز و سرفراز ہے قرآن نے اچھی بات، اچھی شاعری، اچھی سخنوری، اچھے خطاب، اچھے بیان کو کلمۃٌ طیبۃ کی تعبیر سے بیان فرمایا ہے اور اصلھا ثابت وفرعھا فی السماء کی تشبیہ سے یہ معنیٰ ذہن نشین کر دیا ہے کہ وہ کلام جو ایک انسان کو قول ثابت سے زندگی کر کے خاکی الاصل سے افلاکی الفرع بنائے کلمۃ طیبۃ ہے خواہ وہ کلمہ طیبہ سخنوری مثلاً بیان، خطبہ، تقریر، لیکچر کی شکل میں ہے یا شعر کی صورت میں، نثر یا نظم، شرط ایک ہے اور وہ اہم ترین و ضروری ترین شرط ہے کہ طیبہ ہو، پاک ہو، زرین ہو، مصلحانہ ہو، مقابلہ ہو، انجماد دور کرنے والا، حرارت، گرمی جوش جذبہ پیدا کرنے والا، حرکت میں لانے والا، بندہ کو آدابِ خداوندی سکھانے والا، ستاروں پر کمند ڈالنے پر آمادہ کرنے والا، ملاءِ اعلیٰ تک دوڑ دھوپ کرنے ملکوت پار کر کے لاہوت میں داخلہ حاصل کرنے کی تڑپ پیدا کرتا ہو وغیرہ وغیرہ

اس کلام کو اللہ نے سورہ ابراہیم کی آیات کریمہ ۲۴، ۲۵، ۲۶ میں باقی جاودانی غیر فانی قرار دیا ہے جیسا کہ فرمایا ہے۔

الم تر کیف ضرب اللہ مثلا کلمۃ طیبۃ کشجرۃ طیبۃ اصلھا ثابت وفرعھا فی السماء ۝ تؤتی اکلھا کل حین باذن ربھا ویضرب اللہ الامثال للناس لعلھم یتذکرون ۝ ومثل کلمۃ خبیثۃ کشجرۃ خبیثۃ اجتثت من فوق الارض

مالھامن قرار ۰ یثبت اللہ الذین اٰمنوا بالقول الثابت فی الحیٰوۃ الدنیا و فی الاٰخرۃ

"کیا آپ نے غور نہیں کیا کہ اللہ نے کس طرح ایک مثال بیان کی، ایک اچھی بات کی مثال ایسی ہے جیسے ایک اچھا درخت جڑ اسکی جمی ہوئی اور ٹہنیاں آسمان میں پھیلی ہوئیں، اپنے پروردگار کے حکم سے ہر وقت پھل لاتا ہے۔ اللہ لوگوں کے لیے مثالیں بیان کرتا ہے تاکہ وہ سوچیں سمجھیں اور نکمی بات کی مثال کیا ہے؟ جیسے ایک نکما درخت اس کی سطح پر اس کی جڑ کھوکھلی جب چاہا اکھاڑ پھینکا، اس کے لیے جماؤ نہیں۔۔۔

اللہ ایمان والوں کو جمتے اور مضبوط رہنے والی بات کے ذریعہ جماؤ اور مضبوطی دیتا ہے دنیا کی زندگی میں بھی اور آخرت کی زندگی میں بھی"۔۔۔ ترجمان القرآن لابی الکلام

لغات القرآن نے جو دراصل امام راغب اصفہانی کی کتاب مفردات القرآن کا اردو روپ ہے کلمہ کے معانی بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "کلمہ" ایک بات یا ایک شعر کو کلمۃ کہتے ہیں کلام اور قصیدہ پر بھی اس کا اطلاق ہوتا ہے کلمہ اور کلام کا مادہ "کَلْمٌ" جو ہے ایسی تاثیر کو کہتے ہیں جو محسوس ہو۔ کلام کی تاثیر حاسۂ گوش سے محسوس ہوتی ہے۔ اسی بناء پر پوری بات کو کلام اور زخم کو "کَلْمٌ" کہتے ہیں۔ کلمہ کا صحیح ترجمہ بات ہے۔ بات قول کو بھی کہتے ہیں، مثلاً بات سنو۔ اور فعل کو بھی مثلاً میری بات کرو۔ اسی لئے امام راغب اصفہانی نے صراحت کی ہے کہ کلمہ قولی بھی ہوتا ہے اور فعلی بھی"۔ کلمہ طیبہ میں تو اچھائی ہی اچھائی ہے پاکیزگی ہے نفع و فیضان ہے۔ صلاح و فلاح ہے۔ کلمہ خبیثہ سراسر گندگی ہے۔ ضرر و نقصان ہے۔ بجرن پستی فحش بے حیائی گالی گلوچ ہے۔ کلمہ طیبہ کی مثال ایسی ہے جیسے ایک اچھا درخت جس میں جماؤ ہے جو پھلتا پھولتا ہے۔ کلمہ خبیثہ کی مثال ایسی ہے جیسے ایک نکما درخت ہے جس میں جماؤ نہیں جو اکھیڑ پھینکا جا سکتا ہے"

حامل قرآن حضرتِ سید الانس والجانّ، امی وگویا بزبان فصیح، جامع الکلم دارای جواہر الحکم صلی اللہ علیہ وسلم جو سب سے بڑے سخن فہم و شعر شناس تھے بیان بمعنیٰ نثر، خطبہ، تقریر، لیکچر، تحریر، انشا اور شعر کی سراہنا ایسے لفظوں میں کر چکے ہیں جو کلمات کے لحاظ سے کم سے بھی کم اور حکمتوں خوبیوں کے لحاظ سے جواہر پارے ہیں جامع ایسے کہ گویا سمندر کو کوزے میں سمیٹ لیا ہے اور خوب ایسے کہ اس سراہنا سے بڑھ چڑھ کر سراہنا نہیں ہو سکتی ہے۔ حدیث رسولؐ کی سب سے زیادہ صحیح کتاب صحیح بخاری نے حضرت ابن عمرؓ کی روایت بیان کی ہے کہ ایک دن مشرق کی طرف سے دو آدمی آئے انہوں نے ایسا خطبہ دیا ایسی تقریر کی کہ لوگ ان کے بیان سے ششدر رہ گئے اس پر رسول اللہؐ نے فرمایا:۔

ان من البیان لسحرا ۔ بعض تقریریں جادو بھری ہوتی ہیں ۔ اس حدیث شریف کی تشریح میں کہا گیا ہے :۔

المراد منہ مدح البیان والحث علی تحسین الکلام وتجھیر الالفاظ

(لمعات شرح مشکوٰۃ)

مطلب یہ ہے تعریف کرنا کسی کے زور بیان کی صفت کی اور ابھارنا اس بات پر کہ اچھے کلام اور زور دار لفظوں کو پسند کیا جائے ان کی داد دی جائے۔

امام بخاری رحمۃ اللہ علیہ نے ایک اور حدیث حضرت ابی بن کعبؓ کی روایت سے لائی ہے جس میں رسول اللہ ﷺ نے شعر کی تعریف و تحسین کرتے ہوئے فرمایا ہے :۔

ان من الشعر حکمۃ :۔ اچھے معنے کے شعر کی خاصیت یہ ہے کہ حکمت سے بھرا ہوتا ہے ۔

اسی لمعات نے اس حدیث کی تفسیر میں لکھا ہے کہ :۔

ان من الشعر کلاما نافعا یمنع عن الجھل والسفہ

شعر ہی میں ایسا کلام ہوتا جو بہت نفع دینے والا ہوتا ہے ایسی باتیں بھی بیان ہوتی ہیں جو جہالت اور سفاہت سے روک سکتی ہیں ۔

ان ہی دو حدیثوں کے دو لفظوں بیان اور شعر کو عنوان بنا کر محدثین نے احادیث کی کتابوں میں ایک باب باب البیان والشعر باندھا ہے جس میں حضور صلعم کی وہ تمام حدیثیں جمع کی ہیں جن میں سے بعض تو اچھے شعر کی تعریف و توصیف میں ہیں اور انشاد یعنے گا کر ترنم اور آواز کے ساتھ سنانے کی فرمائش کے متضمن ہیں اور بعض حدیثیں ایسی ہیں جن میں برے شعر کی مذمت فرمائی ہے مذمت کرنے میں اس حد تک گئے ہیں کہ فرمایا ہے کہ برے اشعار سے دماغ بھرا ہوا ہونے سے بہتر ہے کہ اس شاعر کا پیٹ قیح یعنی CANCER کے زخموں سے پُر ہو ۔ مفسرین نے اس حدیث میں رسول اللہ کے لفظ یمتلی جس کے معنے بھرا ہوا یا پُر ہونے کے ہیں مکرر فرمانے سے یہ مراد لیا ہے کہ :۔

ان یکون الشعر مذمومًا مستولیا علیہ بحیث یشغلہ عن العمل الصالح

وھو مذموم من ای شعر کان (لمعات)

شعر برا اور قابل مذمت ہو اور اس شاعر کے دل و دماغ پر اس طرح سوار ہو کہ اس کو اچھے کام سے غافل، بے توجہ بنائے اور اس کو نیک عمل سے دور رکھے ۔ ایسا شعر ہر صورت میں قابل مذمت ہے ۔

لغات الحدیث میں حضرت نبی کریم ﷺ کی اس حدیث سے یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے "اس سے معلوم ہوا کہ مطلق شعر گوئی

مذموم نہیں ہے" (لمعات المدینہ، پارہ ۳۲ صفحہ ۵۵)

آگے بڑھنے سے ... ایک اہم نکتہ عرض کرنے کی جسارت کرتا ہوں اور وہ یہ ہے کہ پیغمبرؐ وحی زبان نے شعر کی پر ... کی ... بیان کی ہوئی حدیث شریف (ان من الشعر حکمۃ) ہیں کہ اچھا شعر حکمت سے بھرا ہوتا ہے یہی حکمۃ کا کلمہ قرآن کے کلام والے خدا نے پیغمبروں کے مشن کے بارہ میں استعمال کرکے اعلان فرمایا ہے مثلاً بے شمار آیتوں میں سے ایک جگہ کی آیت ملاحظہ فرمایئے :-

لقد من اللہ علی المومنین اذ بعث فیھم رسولاً من انفسھم یتلوا علیھم

ایاتہ ویزکیھم ویعلمھم الکتب والحکمۃ وان کانوا من قبل لفی ضلال

مبین ہ (سورہ آل عمران آیت ۱۶۴)

"اللہ نے ایمان لانے والوں پر اس احسان کی منت رکھدی ہے کہ ان کے درمیان ان ہی میں سے ایک رسول اٹھایا جو ان کو اللہ کی آیتیں پڑھکر سناتا ہے) ان کو پاک کرتا ہے اور کتاب اور حکمت سکھاتا ہے اگرچہ اس سے پہلے وہ گمراہ تھے۔

ظاہر ہے کہ رسالت کے مشن کا دائرہ وسیع ترین ہے جس میں تلاوتِ آیات خدا، تزکیہ نفوس اور تعلیم کتاب و تعلیم حکمت شامل ہیں لیکن حدیث مبارک نے شعر کو جو حکمت سے بھرا ہوا ہونا اور اس کا معلم ہونا قرار دیا ہے اس لیے اس ایک امر میں یعنی تعلیم حکمت میں دونوں رسالت و شعر کا اشتراک بیان فرمایا ہے اور یہ تعلیم حکمت دونوں کا اشتراکی اہم ہے اور یہ معنے غالباً ہمارے شاعرِ زبان حق حضرت اقبال علیہ الرحمہ بھانپ گئے ہیں جیکہ موصوف نے "شمع اور شاعر" کی نظم میں شمع کی زبانِ حال سے فرمایا ہے کہ "شاعری جزویست از پیغمبری" اور اسکو "پیغام سروش" مانا ہے۔ اور اپنے قارئین کو بھی یہ معنے سمجھنے کی تلقین اپنے اس ایک مصرعہ میں فرمائی ہے کہ "گیر اگر در سینہ دل معنے رس است" اور شاعرانہ تعلیم حکمت کی تشریح میں فرماتے ہیں :-

شاعرِ دلنواز بھی بات اگر کہے کھری — ہوتی ہے اس کے فیض سے مزرعِ زندگی ہری

شانِ خلیل ہوتی ہے اسکے کلام سے عیاں — کرتی ہے اس کی قوم جب اپنا شعار آذری

اہلِ زمین کو نسخۂ زندگیِ دوام ہے — خونِ جگر سے تربیت پاتی ہے جو سخنوری

گلشنِ دہر میں اگر جوئے مئے سخن نہ ہو — پھول نہ ہو، کلی نہ ہو، سبزہ نہ ہو، چمن نہ ہو

شعر ملاحظہ ہو "شانِ خلیل ہوتی ہے اس کے کلام سے عیاں" — شانِ خلیل سے مطلب شانِ پیغمبری ہے۔ شاعر کے

کلام سے شانِ پیغمبری ظاہر ہوتی رہتی ہے کیونکہ شاعری جزوِ پیغمبری ہے۔ شاعری کا کُل ایک مقصد تعلیم حکمت بموجودہ پیغمبر عربیؐ جو ہے وہ پیغمبری کے بے شمار مقاصد میں سے ایک ہے۔ اسی معنے کی مزید تشریح اقبالؔ نے جاوید نامہ میں وادیٔ یرغمید کے عنوان میں موجود اشعار میں کی ہے۔ صرف دو تین شعر اپنی بحث کی تائید میں پیش کرتا ہوں:۔

گفت آں شعرے کہ آتش اندر وست | اصل او از گرمیِ اللّٰہ ہوست
آں نوا بر حق گواہی می دہد | با فقیران پادشاہی می دہد
خون ازو اندر بدن سیّار تر | قلب از روح الامیں بیدار تر
شعر را مقصود اگر آدم گری ست | شاعری ہم وارثِ پیغمبری است

ملفوظات میں بھی حضرت علامہ نے اپنے اس معنے کی یوں وضاحت کی ہے:۔

"میرے نزدیک حقیقی آرٹ وہ ہے جو اپنی قوم کا نبض شناس ہو اور آرٹ کو قومی امراض کے دفیعہ کا ذریعہ بنائے۔ شاعر امرأ القیس اشعر الشعراء (سب سے بڑا شاعر) ہونے کے باوجود قائدھم الی النار (اپنے ہی رذیل شعر سے جہنم کا راستہ دکھانے والا) ہو سکتا ہے اور شاعری اپنے حسین کلام کی وجہ سے اس رتبہ تک پہنچ سکتا ہے جس رتبے پر لبید (عرب شاعر) پہنچا کہ خود سرورِ کونین صلعم کو اس سے ملنے کا شوق تھا، علاوہ ازیں جیسے تم کامیاب شعر کہتے ہو وہ اور چیز ہے اور معیار پر پورا اترنے والا شعر اور چیز ہے۔ وہ شاعری جو آرٹ کے حقیقی معیار پر پوری اترتی ہے پیغمبری کا جزو ہے۔ وہ شاعری جو اس معیار پر پوری اترے یا نہ اترے لیکن فنی معیار پر پوری اترتی ہے کامیاب شاعری ہے۔" (ہما اقبال نمبر صفحہ ۱۹۴)

تاریخی طور ثابت ہے اور عربی شعر کی تاریخی کتابوں میں درج ہے کہ اسلام کے پیغمبر برحق (فداہ روحی) اور حضورؐ کے خلفاء راشدین اور ان کے بعد اموی اور عباسی حکمران ملکۂ سخن فہمی کے مالک تھے تاریخی کتابیں ان کے ذوق شاعری و سخن فہمی کے اظہار کے واقعات سے ناطق ہیں، خود حضورؐ دوران گفتگو یا تقریر یا خطبہ شعراء کے اشعار حسب حال تلاوت کرتے تھے۔ کبھی کبھی مجلس میں سوال کیا جاتا مَنْ اشعر الشعراء۔ سب سے بڑا شاعر کون ہے حاضرین میں سے ہر صاحب اپنے مذاق کے مطابق جواب دیتا، پھر نامزد شعراء پر تنقید شروع ہو جاتی۔ عجیب علمی ادبی بحث چھڑ جاتی اور مجلس خوب رنگین بن جاتی۔ اگر کوئی کہتا امرء القیس، تو حضورؐ فرماتے الملائکۃ اضلیل مانا گمراہ شہزادہ۔ اس کی شاعری اس کی ضلالت کی شہادت ہے۔ خلفاء میں سے خلیفہ اول کا مناجاتی قصیدہ

جد بلطفك يا الٰهی من له زاد قليل (اے خدا سخاوت کر اپنے لطف و کرم سے اس پر جس کے پاس بہت تھوڑا زاد راہ آخرت ہے) بہت مشہور ہے۔ خلیفہ دوم حضرت فاروق ؓ اشداء کی صفت سے موصوف ہوتے ہوئے بھی اچھے شعر کے دلدادہ تھے اور شعراء کے اشعار کی تنقید بھی بیان کرتے تھے خلیفہ چہارم مولا علی ؓ بلند پایہ کے شاعر تھے اور صاحب دیوان بھی۔ آپ کا دیوان زیور طبع سے آراستہ ہو چکا ہے اور ادبیات عربیہ میں بہت بلند مقام پر ہے۔ دربار نبوی میں شعراء حضرت کعب بن زہیر، حسان بن ثابت، عبداللہ بن رواحہ وغیرہم رضوان اللہ تعالےٰ علیہم اجمعین حاضر رہتے تھے۔ حضرت حسان ؓ کے بارہ میں فرماتے تھے کہ اس کو روح القدس کی تائید ساتھ ہے۔ اس سے بڑھکر شعر و سخن کے لیے حوصلہ افزائی ہی نہیں بلکہ میں کہونگا انگیخت متصور ہی نہیں جو حوصلہ افزائی اور انگیخت اسلام کے پیغمبر امی محمد عربی ؐ نے ان الفاظ میں فرمائی ہے کہ فرمایا۔

ان المومن یجاھد بسیفه و لسانه
کتاب شرح السنة و کتاب الاستیعاب
لابن عبدالبر راوی حضرت کعب بن مالک بحوالہ
مشکوٰۃ باب البیان والشعر

باطل کو غارت کرنے والا مومن باطل کے ساتھ جہاد کرتا ہے دو سلاح و سامان سے، تلوار سے اور اپنی زبان کے شعر و سخن سے۔

یہاں بھی نہایت موزوں اور مناسب موقع ہے یہ بیان کرنے کا کہ جب قرآن و حدیث میں شعر و سخن کی صورت مبینہ بالا میں حوصلہ افزائی موجود ہے اور اس خداداد ملکہ شاعری کی سراہنا کی ہے تو اسی قرآن میں اللہ نے جو حضور ؐ اور شعراء و قرآن کے بارہ میں وما علمناه الشعر وما ینبغی له (سورہ یاسین۔ ہم نے اس اپنے رسول ؐ کو شعر کہنا نہیں سکھایا اور نہ چاہیے اس کو شعر کہنا) اور والشعراء یتبعھم الغاوون (سورہ شعراء۔ ان شعراء کی پیروی سرکش شہوت پرست لوگ کرتے ہیں) اور وما ھو بقول شاعر قلیلا ما تؤمنون (سورہ الحاقہ۔ اور یہ قرآن شاعر کا کلام نہیں ہے جس پر بہت کم ایمان لایا جاتا ہے جس کو کم مانا جاتا ہے) فرما کر شعر پر تو قدغن قائم کیا ہے۔

اور بالکنایہ اس کو ناخوب بتایا ہے اس کے کیا معنے اور اس سے دور رکھنے کی کیا وجہ ہو سکتی ہے؟ جواب جو میں عرض کر سکتا ہوں وہ یہ کہ صحیح بات یہ ہے اور تاریخی حقیقت بھی یہی ہے کہ رسول اللہ ؐ کے مبعوث ہونے تک عربوں کی اخلاقی گراوٹ، نفس کی رذالت، افعال کی شناعت دنیا میں اپنی نظیر آپ تھی کوئی فعل زبون ایسا نہیں تھا، عمل میں ان کے جو آتا نہیں تھا خود قرآن نے بھی اس انحطاط اور قعر مذلت میں گرے ہوئے ہونے کی چھپ کئی آیات میں منہ پر ماری ہے ایک آیت ہے واحلوا قومھم دار البوار۔ اپنی قوم کو ہلاکت کے گھر میں پہنچا دیا

ایک دوسری آیت ہے وکنتم علیٰ شفا حفرۃ من النار۔ تم اپنے عمل سے ناری بن چکے تھے نار کے کنارے پہنچ کر اس میں گرنے کو ہی تھے کہ اللہ کا احسان جوش میں آیا کہ اس نے اپنا پیغمبر تم میں بھیجا جس سے تم کو۔ فانقذکم من النار۔ آگ میں گرنے سے بچا لیا۔

عربوں کی اخلاقی خباثت میں جھوٹ اور افتراء کی برائی تصور کی حد سے بھی گزری تھی خاص کر شاعر لوگ جھوٹ اور افتراء کے بیان کرنے میں اتنے بدنام ہو چکے تھے کہ شعر کا لفظ خود عربوں نے جھوٹ "زور" کا ہم معنی بنایا تھا۔ اور شاعر سے مراد جھوٹی شیخی بگھارنے والا، یہ نہی مردانگی کے لفظی دعوے کرنے والا، موزوں کلام کے لفظی سلاحوں کی جھنکار سے رعب جمانے اور خوف دلانے والا لیا جاتا تھا۔ شعراء ہی کی کذب بیانی پر عرب عوام نے مثل ضرب کی تھی اشعرھم اکذبھم۔ جتنا بڑا شاعر اتنا ہی بڑا جھوٹا۔ مشہور عالم لغت امام راغب اصفہانی نے کتاب المفردات فی غریب القرآن صفحہ ۲۶۲ مطبوعہ مصر کتاب الشین میں شعر کی لغت بیان کرتے ہوئے لکھا ہے:۔

ان الشعر یعبر بہ عن الکذب والشاعر الکاذب حتی سمّی الادلّۃ الکاذبۃ
الشعریۃ ولکون الشعر مقرّ الکذب قیل احسن الشعر اکذبہ

(بے شک شعر کی تعبیر کذب (جھوٹ) سے کی جاتی ہے اور شاعر معنے کاذب ہے یہاں تک کہ ادلہ کاذبہ کا نام ہی ادلہ شعریہ رکھا گیا ہے۔ یعنی اگر کوئی وکیل یا مناظر اپنی وکالت یا مناظرے کے دوران میں غلط اور جھوٹی دلیلیں بیان کرتا تو کہا جاتا کہ اس نے اپنی بحث میں شعر گوئی کی یعنی بے بنیاد دلیلیں اور جھوٹی باتیں بیان کیں اور چونکہ شعر جھوٹ کا ٹھکانہ ہے اس لیے کہا گیا ہے "احسن اکذبہ" جتنا حسین شعر از روی فصاحت و بلاغت ہے اتنا ہی جھوٹا ہے)

ترجمہ از لغات القرآن عبد الدائم الجلالی جلد ۱ صفحہ ۳۸۱

میں اپنی طرف سے ایک اور بات عرض کرنا چاہتا ہوں۔ شاید مضحکہ خیز ہو، مضحکہ خیز اس لیے کہ آج تک نہ سوچی گئی ہے۔ نہ سنی گئی ہے اور وہ یہ ہے کہ نظامی عروضی سمرقندی فارسی ادبیات کی تاریخ میں ایک بہت بلند مقام رکھتے ہیں جو موصوف نے چار مقالہ لکھنے سے حاصل کیا ہے۔ مقالہ دوم صناعت شاعری میں سے صنعت شاعری کی تعریف اس بہت بڑے سخن شناس سخنگو نے یوں بیان کی ہے:۔

شاعری صناعتے است کہ شاعر بداں صناعت اتساق مقدمات موہومہ کند و التئام قیاسات	شاعری ایک ایسی صنعت ہے کہ شاعر اس صنعت سے وہمی مقدمات کو ترتیب دیتا ہے

قیاسات منتجہ بر آں وجہ کہ معنے خورد را بزرگ گرداند و معنے بزرگ را خورد و نیکو را در خلعت زشت باز نماید و زشت را در صورت نیکو جلوہ کند و بایہام قوتہای غضبانی و شہوانی را برانگیزد تا بداں ایہام طباع را انقباضے و انبساطی بود و امور عظام را در نظام عالم سبب شود

اور نتیجہ و قیاسات کو اس طرح باندھتا ہے کہ ادنیٰ بات کو اعلیٰ اور اعلیٰ بات کو ادنیٰ۔ چھوٹی بات کو بڑی اور بڑی کو چھوٹی یا بھلائی کو برائی کے لباس میں اور برائی کو بہترین صورت میں دکھاتا ہے اور بذریعہ صنعت ایہام غضبانی اور شہوانی قوتوں کو ابھارتا ہے یہاں تک کہ اس ایہام سے طبیعتوں میں رنج و خوشی پیدا ہو جاتی ہے۔ دنیا میں بڑے بڑے کاموں کے انتظامات کا باعث ہوتا ہے۔

انصاف سے فرمائیے کہ کیا چھوٹی بات کو بڑی اور بڑی کو چھوٹی بنا کر پیش کرنا یا بھلائی کو برائی کے لباس میں اور برائی کو بہترین صورت میں دکھانا خلاف حقیقت بیان کرنا نہیں ہے؟ اور کیا خلاف حقیقت بیان کرنا جھوٹ بکنے کا مترادف نہیں ہے؟ کیا صنعت شاعری کی اس تعریف سے جو نظامی عروضی سمرقندی نے چہار مقالہ میں بیان کی ہے یہ واضح نہیں ہے کہ وہ خود عرب کے اس محاورہ سے کہ جتنا اچھا شعر اتنا ہی بڑا جھوٹ نہ صرف متاثر تھا بلکہ قائل بھی؟

پس ثابت ہے کہ استعارتاً یا تصنعاً، مبنی بر اصلیت و حقیقت ہونے کی وجہ سے یا یونہی عرب میں شعر جھوٹ کے لیے دوسرا کلمہ قرار دیا گیا تھا۔ یہی تو وجہ ہے کہ نبوت اور اللہ کے کلام یعنی قرآن کو جھٹلانے والوں نے اسی عام محاورہ و عقیدہ کے زیر اثر جو دونوں بنیادی طور بالکل غلط تھے جہاں تک مطلق شعر کی معصومیت و بکارت و ناسفتگی و نفیست و خوبی کا تعلق ہے قرآن کے خلاف یہ شعار (SLOGAN) ایجاد کیا تھا کہ بل افتراہ شاعر— یہ قرآن شاعرانہ افتراء و اختراع ہے۔ شاعروں کی ہرزہ گوئی کا ثبوت نہ صرف تاریخ میں موجود ہے بلکہ قرآن نے بھی اس وقت کے موجود شعراء کے کردار کی نشاندہی کی ہے جبکہ فرمایا ہے کہ

والشعراء یتبعھم الغاوون ○ الم تر انھم فی کل واد یھیمون ○
وانھم یقولون ما لا یفعلون

جو شعرا بے راہ ہیں وہی تو بے راہ روی میں ان (اشارہ ہے اُس وقت کے وجود شاعروں

کی طرف کیونکہ الشعراء کے لفظ پر جو الف، ل ہے وہ حرف نحو کے رو سے اشارہ ہے اور مشارٌ
الیہ معہود خارجی یعنی اس وقت کے شاعر لوگ بالعموم ہی شاعروں کی پیروی کرتے ہیں آپ نے
نہیں دیکھا کہ وہ ہر میدان میں بھٹکتے پھرتے ہیں اور یہ کہ وہ جو کہتے ہیں وہ کرتے نہیں۔

پس داد دیجیے کہ عرب میں اُس وقت شعر شاعروں کی بدگوہری اور بے راہ روی سے قعرِ ذلت میں گرے ہوئے
ہونے کی وجہ سے قرآن کی زبان میں قابلِ تعریف کیسے بن سکتا؟

منکرین کہتے تھے بل افتراہ شاعر ہ قرآن شاعرانہ افتراء و اختراع ہے لیکن خود قرآن اس کی تردید کرتے
ہوئے ڈنکے کی چوٹ کہتا تھا وماھو بقول شاعر قلیلا ما تؤمنون ۔ یہ شاعر کا شعر نہیں ہے ناظم
کی نظم نہیں ہے جس کے سچ ہونے پر تمہارا ایمان بھی تقریباً صفر ہے بلکہ ھٰذا الکتاب ینطق بالحق ذٰلک
الکتاب لاریب فیہ ۔ یہ کتاب جس میں کوئی شک نہیں ہے حق کے بول بول رہی ہے سچ کا ڈھنڈورا
پیٹ رہی ہے اس لیے شعر یعنی جھوٹ، زور، کذب، افترا اور قرآن متضمن و ضامن و معلنِ حق و صدق و صمت و
صفا کا سنگم ہو ہی نہیں سکتا ہے، پس بالکل واضح اور روشن ہے کہ پیغمبرانہ صداقت اور اُس وقت کی شاعرانہ صناعت
کے درمیان بعد المشرقین تھا، اور یہی وجہ ہے کہ اس پیغمبر برحق ﷺ کو شعر کہنے کی تعلیم نہیں دی گئی تھی، شعر کہنا نہیں
سکھایا گیا تھا وما علمناہ الشعر وما ینبغی لہ ۔ ہم نے اس اپنے پیغمبر کو اس خاص قسم کا شعر کہنا نہیں سکھایا
جو یعنی جھوٹ اُس وقت عرب میں عام طور پر رائج تھا ظاہر اور بدیہی ہے کہ پیغمبر کے لیے یہ شعر گوئی نہ موزوں ہو سکتی
ہے نہ مناسب

ختم کرنے سے پہلے ایک اور بات عرض کرنا ضروری ہے جو اہم ترین بھی ہے اور موضوعِ بحث کے ساتھ بالکل
مربوط اور متعلق بھی ہے وہ یہ ہے کہ جہاں قرآن نے مشارٌ الیہم شعراء کی بے راہ روی اور بدکرداری کی نشاندہی بابت
والشعراء یتبعھم الغاوون الخ میں کی ہے وہاں ہی اس جماعت میں سے وہ شاعر اس اپنے حکم و قضاء
سے مستثنیٰ فرمائے ہیں جن کے متعلق فرمایا ہے کہ

الا الذین آمنوا وعملوا الصالحات وسیعلم الذین ظلموا ای منقلب ینقلبون

نہیں ہیں بے راہ، سرگرداں اور قول و عمل میں تضاد والے وہ شاعر جو اللہ کو ماننے والے ہیں، نیک کردار،
کے زیور سے آراستہ ہیں، تقویٰ و تزکیہ کی خوبیوں سے سجے ہوئے ہیں حرف حق کہنے سنانے میں بے باک ہیں اپنے
شعر سے کلمہ طیبہ سے افراد میں، لوگوں میں، جماعتوں میں، معاشرہ میں، سماج میں، رواج میں، راہ میں، رسم میں، طور میں،

فرد میں، زندگی میں، زندگی کے مقصد و مآل میں ایسا انقلاب لا سکتے ہیں کہ اخلاقی گراوٹ، کردار کی برائی کے حدود مانڈ نے پہچاننے والوں پر سناٹا چھا سکتا ہے اور وہ بے راہ روی سے نکل کر صراط مستقیم پر گامزن ہو کر اس منزل و مقام میں پہنچ سکتے ہیں جس کے لیے سروش عالم غیب عرش کے کنگرہ سے کیا خوش خبریں دے رہا ہے کہ۔

اے بلند نگاہ شاہباز سدرہ نشین — نشیمن تو نہ این کنج محنت آباد است
ترا ز کنگرۂ عرش می زنند صفیر — ندانمت دریں دامگاہ چہ افتاد است

یہاں اب بلا خوف تردید کہا جا سکتا ہے کہ اسلام یعنی اسلام کی کتاب آئین قرآن نے زمین یثرب میں اسلام کے چلتے پھرتے زندہ قرآن مطلب ذات پیغمبرؐ نے حضورؐ کے خلفاءؓ نے اسلامی فقہ و شرع کے اماموں نے اسلامی اولی الامر نے شعر و شاعری سخن و سخنوری کو منکر و ممنوع قرار نہیں دیا ہے۔ اس کی مخالفت نہیں کی ہے مباح میں بھی اس کو درج نہیں کیا ہے یعنی نہ اچھی نہ بری، نہ ثواب، نہ گناہ والی چیزوں میں شمار کیا ہے بلکہ اسلامی اصطلاح میں مستحب دل پسندیدہ و مرغوب موجب اجر و باعث ثواب عمل میں لانے سے اور ترک کی صورت میں کوئی جرم و گناہ نہ بننے والا، عذاب و سزا نہ لانے والا عمل مانا ہے اگر مبنی بر حکمت ہو متضمن صلاح و فلاح و خیر و خوبی ہو۔ اور یہ کہ شعر و شاعری جو قرآن نے کلمہ طیبہ کی تعبیر میں بیان کی ہے یا یوں کہیئے کہ جو قرآن کے کلمہ طیبہ کے مختلف اشکال و انواع میں ایک شکل ایک نوع ہے۔ اس معجزہ و کرامت کی حامل ہے کہ ماننے والوں اور عمل میں لانے والوں کو اس زندگی میں بھی اور آخرت کی زندگی میں بھی اپنے قول ثابت سے جاہ اور مضبوطی عطا کرتی ہے اور یہ بھی پورے وثوق کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ ہمارے زمانے کے قاصد پیام زندگی لانے والا شاعر حضرت اقبال علیہ الرحمۃ شعر و شاعری کے یہ صحیح معنے قرآن و حدیث و سیرت وغیرہ سے سمجھ چکا تھا اور اس کے لیے یہ آیات قرآنی و احادیث نبوی متشابہات نہیں رہے تھے بلکہ اقبال کے ہی لفظ میں کھلے مفصلات بن چکے تھے اور یہ شاگرد رشید اپنے استاد ازلی معلم حقیقی خدائے قدوس سے وعلمکم ما لم تکونوا تعلمون (اور سکھائے تم کو وہ باتیں وہ راز وہ اسرار جو تم نہیں جانتے تھے) کے فرمان خداوندی کی حقیقت کے تحت الہاماً یہ سبق پڑھ گیا تھا کہ اللہ چاہتا ہے اپنے کلام معجزہ نظام کے ذریعہ رسولؐ کو تڑپ ہے اپنی سنت قول و عمل کے ذریعہ مُردوں کو زندہ کرنا جس معنے اور جس صورت میں بھی وہ مردہ ہیں چنانچہ زندہ کرنے والے زندہ خدا نے اپنی کتاب زندہ و گویا میں مومنوں کو اللہ اور رسولؐ کے بلاوا کی اجابت کرنے کا حکم دیا ہے جب دعوت اس چیز کی طرف ہو جس سے وہ زندہ ہو جائیں (سورۂ انفال آیت ۲۴)۔
اور یہ کہ کلمۂ طیبہ شاعری کا بھی یہی نشانہ ہے اس لئے وہ الہامی شاعر کو مردے زندہ کرنے والا اور قیامت بپا کرنے والا

مانتے ہوئے اس کو اسرافیل کا شریکِ کار و رقیب و مخاصم مدعی یوں قرار دیتا ہے کہ اسرافیل احکم الحاکمین کے پاس فریاد لیجاکر اس کی عدالت میں اس شاعر کے خلاف یہ شکایت پیش کرکے حکم امتناعی دوامی کا دعویٰ کرتا ہے کہ بگل بجاکر تمام مردوں کو زندہ کر کے قیامت بپا کرنے کی ڈیوٹی میرے (اسرافیل کے) ذمہ کردی گئی ہے لیکن یہ شاعرِ زباں حق بھی اپنے کلام سحر نظام سے مردوں کو زندہ کرکے قیامت بپا کر رہا ہے:

حضورِ حق میں اسرافیل نے میری شکایت کی

یہ بندہ وقت سے پہلے قیامت کر نہ دے برپا

اہل علم و ادب انصاف سے فیصلہ فرمادیں کہ کیا کلام اقبال سراسر آیۂ کریمہ محولہ بالا میں لفظ لما یحییکم (دعوت اس چیز کی طرف جس سے تم زندہ ہو جاؤ گے) میں مذکور حیات و احیاء کی تفسیر کا مخزن الحکمت ہے کہ نہیں؟ اور کیا اس حیثیت سے حضرت اقبال شاعرِ قرآن ہے کہ نہیں؟

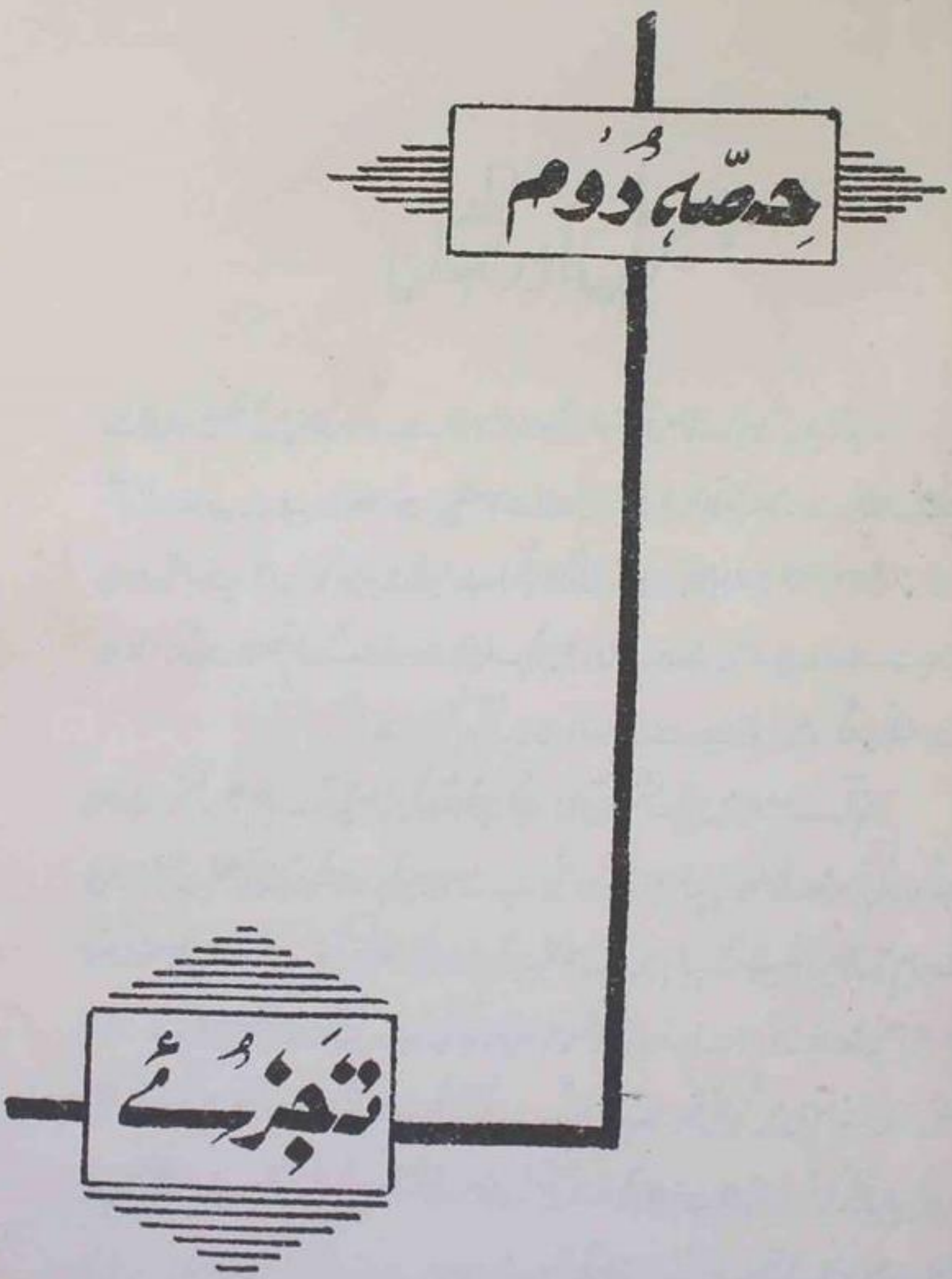
محمود نظامی سیکرٹری حلقۂ نقد و نظر لاہور کی تنقید ملاحظہ ہو۔ فرماتے ہیں:

"اقبال بہت بڑا شاعر تھا۔ وہ ایک بلند پایہ فن کار تھا۔ اس نے اپنے خیالات اور اپنی تعلیم و تبلیغ سے لوگوں میں ایک نئی روح پھونکی، مردہ دلوں میں جان ڈال۔ وہ اپنے خیالات کو ایک پیغام کی صورت میں ہمارے سامنے لایا"

(دیباچہ صفحہ ۷، ملفوظات اقبال مطبوعہ بدایونی)

مولانا عبدالماجد دریابادی رحمۃ اللہ علیہ ہی صحیح اور اصل بات اقبالؔ اور رومیؔ دونوں کی شاعری کے بارہ میں فرما چکے ہیں ملاحظہ ہو:

"مولانا روم کا اسم شاعری کے دیوان میں لکھ لیا گیا ہے لیکن دنیا جانتی ہے کہ مثنوی کی معنویت کو مشاعری والی شاعری سے بھلا کیا نسبت ہے بس یہی صورت اقبال کے لیے ہے وہ باوجود اتنا بڑا اور مشہور شاعر ہونے شاعر نہیں ہے بلکہ اپنے پیام سے مقام نبوت کی جانشینی کا حق ادا کر رہا ہے۔ مبارک ہیں وہ ہستیاں جو اقبال شناس ہو جائیں"۔



حِصّہ دُوم

تَجزیے

آل احمد سرور

جبریل اور ابلیس

ادب، زبان کے ایک خاص استعمال کی حالت کا نام ہے۔ ملارمے کا خیال کہ نظمیں خیالات سے نہیں الفاظ سے وجود میں آتی ہیں، جس صداقت کا مظہر ہے، وہ ظاہر ہے۔ ادب وہ زبان ہے جس میں زبان کو معلومات کی بالادستی سے آزاد کر دیا گیا ہے۔ کیونکہ ادبیت فوری افادیت یا ثبوت کی صلاحیت سے بلند ہے۔ اس لیے ادب کی زبان ایک لحاظ سے وقت کے عام تصور سے آزاد ہوتی ہے۔ مثلاً یہ سنگ مرمر یا سیسے سے زیادہ وقت پر فتح پالیتی ہے۔

اقبال کے سلسلے میں ایک مشکل یہ آتی ہے کہ چونکہ اُن کی شاعری ایک پیام بھی رکھتی ہے۔ اس لیے لوگوں کی توجہ قدرتی طور پر پیام پر زیادہ رہتی ہے، شاعری پر کم۔ حالانکہ اقبال کی عظمت کا راز ان کے پیام میں نہیں، شعریت کے پیام میں ہے جو تجربے کو دلوں کی دھڑکن، جذبے کو کیفیات کا سمندر، لفظ کو جہانِ معنی اور ایک کائنات اور خیال کو محسوس خیال بناتی ہے۔ میں کولرج کی اس رائے سے متفق ہوں کہ شاعری میں گہرائی فکر سے پیدا ہوتی ہے۔ مگر فکر کی بلندی یا گہرائی ہی شعریت کی ضامن نہیں ہے یہاں فکر کو شعر بننا پڑتا ہے خیال کو مقدس آتش کدوں کی آنچ پیدا کرنی ہوتی ہے۔ لفظ کو کھرا بننا پڑتا ہے جس کے لیے شخصیت کے استناد کی ضرورت ہے۔

اقبال کی نظم "جبریل و ابلیس" میں شاعری کی تیسری آواز ملتی ہے۔ ایلیٹ نے اپنے مضمون "شاعری کی تین آوازیں" میں ان تینوں آوازوں کی خصوصیات پر روشنی ڈالی ہے۔ پہلی آواز وہ ہے جو شاعر کی آواز ہے جو یا تو اپنے سے مخاطب ہے یا کسی سے بھی نہیں، دوسری شاعری کی وہ آواز ہے جو ایک گروہ سے خطاب کر رہی ہے خواہ یہ گروہ چھوٹا ہو یا بڑا۔ تیسری شاعر کی وہ آواز ہے جب وہ ایک ڈرامائی کردار تخلیق کرنے کی

سعی کرتا ہے اب یہ بات، وہ نہیں ہے جو وہ اپنے طور پر کہے گا بلکہ صرف وہ بات جو ایک فرضی کردار کی حدود میں کہہ سکتا ہے جب یہ فرضی کردار دوسرے فرضی کردار کو مخاطب کر رہا ہو۔ یہ واقعہ ہے کہ اقبالؔ کے یہاں پہلی اور دوسری آوازیں زیادہ ہیں اور اس وجہ سے کچھ لوگوں نے دوسری آواز کو ہی اقبالؔ کی خصوصیت سمجھ لیا ہے بلکہ اس دوسری آواز کی وجہ سے موجودہ دور میں اقبالؔ کو کچھ پرانا بھی سمجھ لیا گیا ہے۔ کیونکہ اب شاعری کی پہلی یا تیسری آواز پر توجہ زیادہ ہے لیکن اقبالؔ کا کوئی سنجیدہ طالب علم اس بات سے انکار نہیں کر سکتا کہ اقبالؔ کے یہاں شکوہ، جواب شکوہ، شمع، شاعر، خضرِراہ، ابلیس کی مجلسِ شوریٰ اور فارسی کی متعدد نظموں میں تیسری آواز کی گونج بھی سنائی دیتی ہے۔ مگر میرے نزدیک اردو میں اس کا سب سے زیادہ مکمل اور سلیقہ مند اظہار "جبریل و ابلیس" میں ہوا ہے خضرِراہ یا ابلیس کی مجلسِ شوریٰ میں خضر یا ابلیس اقبالی ذہن کی گرفت سے پوری طرح آزاد نہیں ہیں۔ یہ برنارڈ شا کے کرداروں کی طرح ہیں۔ جن پر اُن کے خالق کی چھاپ پڑی ہے لیکن جبریل و ابلیس میں اقبالؔ موجود ہوتے ہوئے بھی سامنے نہیں آتے۔ جبریل اور ابلیس کے قالب میں حلول کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔

ابلیس سے اقبالؔ کی دلچسپی بہت گہری ہے۔ یہ بات قابلِ غور ہے کہ اقبالؔ فرشتوں سے زیادہ شیطان سے دلچسپی رکھتے ہیں، فرشتوں کے متعلق تو ان کا فتویٰ یہ ہے:

قصور وار غریب الدیار ہوں لیکن — ترا خرابہ فرشتے نہ کر سکے آباد

اور اس وجہ سے جبریل کے متعلق جس کا نفس وہ حرفِ راز کہنے کے لیے ضروری سمجھتے ہیں اور جس کی جبیں کو وہ نور کی علامت کہتے ہیں یہ کہنے پر بھی مجبور ہیں۔

نہ کر تقلید اے جبریل میرے جذب و مستی کی!
تن آساں عرشیوں کو ذکر و تسبیح و طواف اولیٰ

اُن کے نزدیک وہ دُنیا کور ذوق ہے جس میں یزداں ہے مگر شیطان نہیں، جاوید نامہ میں تو انہوں نے ابلیس کو خواجۂ اہلِ فراق کہکر اُسے عظمت کا ایک نیا مقام عطا کیا ہے۔ اس طرح ابلیس کا کردار صرف ایک رومانی پیکر نہیں رہتا جیسا کہ یوسف حسین خان نے روحِ اقبال میں کہا ہے، بلکہ اقبالؔ کی انسان دوستی پر مبنی فکر کا ایک اہم جزو بن جاتا ہے۔ رومانی مزاج کو ابلیس سے جو دلچسپی رہی ہے اس کی طرف ماریو پاز نے اپنی کتاب رومانی کرب (ROMANTIC AGONY) میں اشارہ کیا ہے۔ ایس کی لس AESCHYLUS

پرایتھیوس اور دانتے کا کیانیو CAPANEO یا ملٹن کا شیطان سب ایک سرکش باغی ہیں۔ اور باغی میں کشش قدرتی ہے۔ ملٹن کا شیطان اپنی بربادی میں بھی ایک شان رکھتا ہے جس کی وجہ سے بلیک نے کہا تھا کہ غیر شعوری طور پر ملٹن شیطان کی پارٹی میں تھا۔ اس رائے کو موجودہ دور کے انگریزی نقاد تسلیم نہیں کرتے لیکن یہ آج بھی تسلیم کیا جاتا ہے کہ ملٹن کے یہاں شیطان کے کردار میں جو سورمائی توانائی ہے۔ وہ نظم کے کسی اور کردار یا حصے میں ظاہر نہیں ہوتی۔ مگر اقبال کے یہاں ابلیس کا کردار ملٹن سے زیادہ گہرائی رکھتا ہے گو اس کے خط و خال میں ملٹن کے اثرات بھی جھلکتے ہیں۔ اقبال کا ابلیس دراصل فاوسٹ کے MEFHISTO کے اثرات کو زیادہ ظاہر کرتا ہے۔ گوئٹے سے اقبال جس طرح متاثر تھے اُس کا واضح اعتراف ان کی اس ڈایری میں ملتا ہے جو STRAY THOUGHTS کے نام سے شایع ہوئی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ جب تک گوئٹے کے تخیل کی وسعت سے مجھے آگاہی نہ ہوئی تھی۔ میں اپنے تخیل کے محدود دائرے سے آشنا نہ تھا۔ اُن کے نزدیک انسانی فطرت کے متعلق حقیقی بصیرت ہمیں صرف گوئٹے سے حاصل ہو سکتی ہے۔ وہ فاوسٹ کو صرف ایک فرد نہیں مجسم انسانیت سمجھتے ہیں۔ اینی میری شمل نے اپنی کتاب "بالِ جبریل" میں کہا ہے کہ گوئٹے کا میفسٹو (شیطان) زندگی کی فعالیت کا لازمی عنصر ہے جہاں کبھی شیطانی قوت کا اظہار ہوتا ہے یہ خیر اور شر کے تضاد کو نمایاں کرتا ہے اور خیر و شر کی کش مکش سے اُسے آشنا کر کے انسان کو حقیقی انسان بناتا ہے۔ گوئٹے اور اقبال دونوں کے یہاں خیر و شر کی اس دوئی اور کش مکش کے ذریعہ سے انسان کی تکمیل کو ضروری سمجھا گیا ہے۔ اِس طرح اقبال کا تصورِ ابلیس اُن کی فکر کا ایک خاص جز ہے اور نظم جبریل و ابلیس میں اس کی عظمت کا رجز ملتا ہے۔

خواجہ منظور حسین اپنی کتاب "اقبال اور بعض دوسرے شاعر" میں کہتے ہیں کہ وہ جبریل آشوب نغمہ جسے انہوں نے سنبھال کر لامکاں کے لیے رکھا تھا، پختگی کو پہنچ کر ان کی پوری شعری اور فکری قوت کے ساتھ جبریل و ابلیس میں اُبل پڑا۔ یہاں پختگی اور شعری اور فکری قوت تینوں اشارے اہمیت رکھتے ہیں۔ جبریل کا ابلیس کو ہمدم دیرینہ کہنا ظاہر کرتا ہے کہ وہ ابلیس کے منصب کا اعتراف کرتے ہیں۔ اور اسکی یہ فضیلت تسلیم کرتے ہیں کہ وہ جہان رنگ و بو سے اچھی طرح واقف ہے جبکہ جبریل کا گزر وہاں کبھی کبھی ہی ہوتا ہے۔ ابلیس کا جواب اقبال کے اسلوب کی بلاغت کو ظاہر کرتا ہے جو ابلیس کے مزاج اور کردار سے ہم آہنگ ہے۔ زندگی

کا شعلہ جس میں گرمی بھی ہے اور جس کے رقص میں آہنگ بھی، درد جو داغ بن کر وجود میں جاگزیں رہتا ہے اور شخصیت کو بقول میر کسی کا تیر کھانے اور کسی کا شکار ہونے پر مجبور کرتا ہے، جستجو جو دشت و صحرا میں لیے پھرتی ہے اور آرزو جو زندگی کو حرارت اور عظمت بخشتی ہے، یہی زندگی ہے جو موت پر فتح پاتی ہے خضر راہ میں اقبال نے زندگی سے متعلق ایک پورا بند لکھا ہے. مگر اس میں زندگی کا شائی تصور پیش کیا گیا "روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے" میں زندگی کے امکانات کی طرف دلکش اشارہ ہے. مگر یہاں ایک مصرعے میں زندگی کی ایسی جامع تعریف ہے جو روح میں وجد پیدا کر دیتی ہے.

اس شائی جواب کے بعد جبریل ابلیس سے اظہار ہمدردی کرتے ہیں اور چاک دامن کے رفو کی شاعرانہ بات کے ذریعہ یہ معلوم کرنا چاہتے ہیں کہ کیا ابلیس پھر اپنی گذشتہ عظمت حاصل نہیں کر سکتا۔ افلاک پر ہر گھڑی گفتگو کا اشارہ اُسے اپنے شاندار ماضی کی یاد دلانے کے لیے ہے. اور دونوں مصرعوں میں جو جس اور کساد ہے اُس سے جبریل کی مرعوبیت بھی ظاہر ہوتی ہے اور ابلیس کو رام کرنیکی شدید خواہش بھی۔

ابلیس کا جواب "آہ اے جبریل" سے شروع ہوتا ہے، جس میں اپنائیت کے ساتھ ایک بلندی ہے. "کر گیا سرمست مجھ کو ٹوٹ کر میرا سبو" شرمت کے ساتھ قطعیت بھی ظاہر کرتا ہے، تیسرے مصرعے میں "ممکن نہیں" کی تکرار ضرورت شعری کے لیے نہیں، بلکہ واپسی کے سارے راستے ختم کرنے کے لیے ہے. کیونکہ دنیا کے ہنگاموں کے مقابلے میں یہ دنیا ویران، خاموش اور سنسان ہے اور اب ابلیس کے لیے اس میں کوئی کشش نہیں چوتھے اور پانچویں مصرعے میں مایوسی اور امید کا موازنہ کیا گیا ہے امید نومیدی سے یقیناً بہتر ہے. مگر وہ ناامیدی جو نئی دنیا میں خلق کرنے، نئے افق تلاش کرنے اور نئی جنتیں بنانے کا سبب بنے. بہر حال اپنے امکانات کی وجہ سے عظیم تر ہے۔

ابلیس جب دوستی اور رفاقت کی باتوں سے متاثر نہیں ہوتا، تو جبریل بالآخر ایک حزنیہ لہجہ اختیار کر کے اُسے یاد دلاتے ہیں کہ اس کے انکار کی وجہ سے اُس کا زوال ہوا اور اسکے زوال نے فرشتوں کو یزداں کی نگاہوں میں ہمیشہ کے لیے ذلیل و خوار بنا دیا، حزنیہ لہجے کے ساتھ اس میں طنز کی لہر بھی ہے مگر جبریل کے لیے اس سے زیادہ درشت لہجہ اختیار کرنا اُن کے کردار کے لیے مناسب نہ ہوتا. اگر ہم جبریل و ابلیس کے مکالمے کا تصور کریں اور دونوں کرداروں کو تخیل کی آنکھ سے دیکھیں تو جبریل کو برہم یا بیزار نہیں دیکھ سکتے، ہاں ابلیس کو مطمئن، اپنے پر نازاں جبریل کو تھوڑی سی بلندی سے اور کچھ حقارت سے دیکھتے ہوئے تصور میں لا سکتے ہیں

ابلیس کا آخری جواب دس سطروں میں ہے گویا تقریباً آدھی نظم پر مشتمل ہے۔ جبریل کے طعنے پر ابلیس کا برافروختہ ہو کر اپنی عظمت میں تقریر کرنا فطری معلوم ہوتا ہے۔ اقبال کی پختہ کاری اور اس کی سلیقہ مندی اس بات سے ظاہر ہوتی ہے کہ یہ تقریر پرجوش ہوتے ہوئے بذیانی نہیں ہے۔ طنزیہ ہوتے ہوئے زہرناکی نہیں رکھتی اور خطیبانہ ہونے کے ساتھ ساتھ شاعری کے سارے اوصاف سے مالا مال ہے۔ اس میں اقبال کا جلیل و جمیل اسلوب اپنی بلندی پر نظر آتا ہے۔ تراکیب جا بجا ہیں۔ مگر مجموعی روانی میں فرق نہیں آتا اور نہ صرف ان تراکیب پر نظر ٹھہرتی ہے بلکہ ان سے پھسلتی ہوئی آگے بڑھتی ہے۔ مشت خاک یا ذوق نمو کا کیا ذکر جامۂ عقل و خرد کا تار و پو بھی جو آدھے مصرعے سے زیادہ جگہ گھیرے ہوئے ہے۔ علٰحدہ متوجہ نہیں کرتا۔ اسطرح رزم خیر و شر بے دست و پا یم بہ یم۔ دریا بہ دریا۔ جو بہ جو۔ قصۂ آدم۔ دل یزداں۔ معنی آفرینی اور اختصار کے علاوہ حسن آفرینی میں مدد دیتی ہیں۔ ان اشعار میں ایک گہری فکری رو بھی ہے۔ زیر کی زابلیس۔ معرکے میں شرکت اور معرکے کو دور سے دیکھنا، پیمبروں کی رہ نمائی کے باوجود بنی آدم کی گمراہی اور گنہ گاری، انکارِ ابلیس میں مشیت ایزدی اور آدم کی تخلیقی صلاحیتوں کی تکمیل، یہ سب نکتے جس شگفتگی، کیفیت اور شعریت کے ساتھ نمو دیے گئے ہیں وہ شعر کی معراج ہے۔ ابلیس کا کانٹے کی طرح یزداں کے دل میں کھٹکنا، یا جبریل کیلئے اللہ ہو اللہ ہو کے نعرے اقبال کی زبان سے موزون نہ ہوتے، ہاں ابلیس کی زبان سے یہ موزوں لگتے ہیں اور یہی اس بات کی دلیل ہے کہ اس نظم میں شعر کی تیسری آواز اپنے سہارے آئی ہے۔ ابلیس کی مجلس شوریٰ اور خضر راہ کی طرح، شاعر کے سہارے کردار نہیں کھڑا ہوا ہے۔ اقبال نے یہاں مکمل طور پر اپنے کو ابلیس کے حوالے کر دیا ہے اور تبھی اس کردار میں عظمت آئی ہے۔

اب ایک آخری بات بحر کے متعلق۔ فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن، اقبال کی محبوب بحروں میں سے ہے۔ اس میں خطابت اور کردار نگاری دونوں کی گنجائش ہے۔ قافیہ آخر میں ایک گونج ذہن میں چھوڑتا ہے جو فکر اور مستی دونوں کے لیے گنجائش رکھتی ہے، اقبال نے جس طرح اپنے آپ کو اس نظم میں پایا ہے اور بے حجاب کیا ہے، اس کی مثالیں مختصر نظموں میں، فارسی اور اردو کی زیادہ سے زیادہ ملا کر ایک درجن نظموں میں مل سکیں گی۔ ایک بات ضرور کھٹکتی ہے، یم، دریا اور جو میں بڑھتا ہوا رشتہ نہیں، اترتا ہوا رشتہ ہے۔ مگر قافیے کی مجبوری یہاں اقبال کو ترتیب بدل دینے پر مجبور کرتی ہے۔ بڑی طاقت میں کوئی نہ کوئی کمزوری بھی راہ پا جاتی ہے۔

ایک بات مجھے اکثر بے چین کرتی ہے۔ ابلیس کی مجلس شوریٰ اور جبریل و ابلیس کی بحر ایک ہی ہے۔ خضر راہ کے کچھ اشعار شوخی کی وجہ سے اقبال نے نکال دیئے تھے اور کہا تھا کہ یہ اب کسی اور نظم کا حصہ بن جائیں گے ہو سکتا ہے کہ کچھ اشعار ابلیس کی مجلس شوریٰ میں آ گئے ہوں اور کچھ جبریل و ابلیس کے تار و پود میں مگر تینوں نظموں کے اسلوب میں مماثلت ہوتے ہوئے ان کی الگ الگ حیثیت اور اہمیت ہے۔ مجھے ان تینوں میں جبریل و ابلیس زیادہ بلند نظر آتی ہے۔

رحمان راہی

"تنہائی" — ایک سرسری جائزہ

یہ گنبد مینائی یہ عالم تنہائی
مجھ کو تو ڈراتی ہے اس دشت کی پہنائی

انسان اپنی ہزاروں لاکھوں برس کی زندگی کے دوران گوناگوں علمی، جذباتی اور فکری تجربات سے دوچار ہوتا رہا ہے۔ ان جملہ تجربات میں اُس کا ایک نہایت ہی گہرا اور مستقل، بے حد انوکھا اور سوال خیز اور انتہائی کرب انگیز تجربہ اپنے گرد و پیش کائنات کی ان پھیلتی منہ کھولتی وسعتوں کے بیچ اُس کا اپنے اکیلے پن کا احساس رہا ہے۔ اور یہ کہنا شاید مبالغہ نہ ہوگا کہ انسانی تہذیب و تمدن کی تعمیر و تزئین میں اکیلے پن کے اس احساس نے انتہائی اہم بلکہ کلیدی رول ادا کیا ہے۔ دنیا بھر کے ادب عالیہ کا واضح اشارہ یہی ہے کہ تنہائی انسان کی تقدیر رہی ہے اور اس تقدیر کو سمجھنا یا اسے بدلنا اس کی بڑی گہری آرزو، اس کا بڑا توجہ طلب مسئلہ اور بے حد تڑپا دینے والا درد رہا ہے۔ اقبال کے یہاں تو یہ احساس اول تا آخر کار فرما نظر آتا ہے۔

اقبال کوئی محرم اپنا نہیں جہاں میں
معلوم کیا کسی کو درد نہاں ہمارا

(بانگ درا)

من مثال لالۂ صحرا استم	درمیان محفلی تنہا استم
شمع را تنہا تپیدن سہل نیست	آہ یک پروانۂ من اہل نیست

(اسرار و رموز)

ہنوز ہم نفسی در چمن نمی بینم	بہاری رسد و من گل نخستینم
بہ آبجو نگرم خویشتن را نظارہ کنم	باین بہانہ مگر روی دیگری بینم

(پیام مشرق)

چو در آمیختند با روز گاران / جوی است نالان در کوہساران

این کوہ و صحرا این دشت و دریا / نی رازداران نی غمگساران

(زبور عجم)

آدمی اندر جہان ہفت رنگ / ہر زمان گرم فغان مانند چنگ

آرزوئی ہم نفس سوزد وشش

گرچہ از خاکم نروید جز کلام / حرف مہجوری نمی گردد تمام

(جاوید نامہ)

مرا تنہائی و آہ و فغان بہ

(ارمغان حجاز)

واقعہ یہ ہے کہ اقبال کے عالم احساسات اور نظام فکر میں تنہائی کے احساس کو بنیادی اہمیت حاصل ہے کہ اسی کے فیض سے دل میں آرزو، لہو میں حرارت، خمیر میں حوصلہ اور زندگی میں درد و داغ و سوز و ساز پیدا ہوتا ہے۔ چنانچہ اپنی زاویہ کی روشنی میں تنہائی کا یہ کرب بھی احساس اقبال کے یہاں ایک مثبت قدر کا درجہ پاتا ہے، اور کلام اقبال میں یہ احساس جابجا شاہین کا تجسس، چیتے کا جگر، یزداں شکار صیاد اور تصور کائنات میں رنگ بھرنے والا مصور بنتا نظر آتا ہے۔ اس کے برعکس اگر اقبال کبھی یہ کہتے سنے جائیں کہ

گئے دن کہ تنہا تھا میں انجمن میں!
یہاں اب مرے رازداں اور بھی ہیں

تو اسے محض ایک وقتی تاثر سے تعبیر کیا جانا چاہیئے۔

اقبال جن بہت سی خصوصیات میں ممتاز رہے ملتے ہیں ان میں ایک ان کا یہ طریق کار ہے کہ اپنے کسی گونگے احساس یا نایافتہ شعری تجربے کو ایک بار لسانی صورت دے چکنے کے بعد اگر وہ اس صورت سے مطمئن نہیں ہو پاتے تو اسے بہتر صورت دینے کی دوبارہ کوشش کرتے ہیں، پھر بھی تشفی نہیں ہوتی تو کوشش کا سلسلہ جاری رہتا ہے، یہاں تک کہ وہ لمحہ تشفی آپہنچتا ہے کہ جب تجربے کا سیال مادہ فن کے جمیل و جلیل قالب میں ڈھل جاتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ اپنے احساس تنہائی کو معتبر ترین شعری وجود عطا کرنے والے اُس تشفین لمحے پر اقبال ہر سمت سے چھا گئے تھے جب انہوں نے پیام مشرق میں شامل فارسی کی وہ مختصر سی نظم کہہ ڈالی تھی جس کا [illegible]

تنہائی ہے۔

بہ بحر رفتم و گفتم بہ موجِ بیتابی همیشہ در طلب استی چہ مشکلی داری؟
ہزار لولوی لالاست در گریبانت درونِ سینہ چو من گوہرِ دلی داری؟

تپید و از لبِ ساحل رمید و ہیچ نگفت

بکوہ رفتم و پرسیدم این چہ بی دردی آست رسد بگوشِ تو آہ و فغانِ غم زدہ ئی؟
اگر بہ سنگِ تو لعلی ز قطرۂ خون است یکی در آ بسخن با منِ ستم زدہ ئی؟

بخود خزید و نفس درکشید و ہیچ نگفت

رہِ دراز بریدم ز ماہ پرسیدم سفر نصیب! نصیبِ تو منزلی است کہ نیست
جہاں ز پرتو سیمای تو سمن زاری فروغِ داغِ تو از جلوۂ دلی است کہ نیست؟

سوی ستارہ رقیبانہ دید و ہیچ نگفت

شدم بحضرتِ یزداں گذشتم از مہ و مہر کہ در جہانِ تو یک ذرہ آشنایم نیست
جہاں تہی ز دل و مشتِ خاکِ من ہمہ دل چمن خوش است ولی درخورِ نوایم نیست

تبسمی بلبِ او رسید و ہیچ نگفت

آپ نے توجہ فرمائی ہوگی کہ نظم کے کل چار بند ہیں اور ہر بند پانچ مصرعوں پر مشتمل۔ کلاسیکی نام دینا منظور ہو تو اسے مخمس کہنا کافی ہوگا۔ لیکن اسے ذرا ڈوب کر پڑھنا شروع کیجیے تو فوراً اندازہ ہوگا کہ یہ کوئی ایک عام قسم کی بیانیہ نظم نہیں کسی جس میں کسی اچھوتے خیال، کسی نادر نکتے یا کسی نازک جذبے کو الفاظ کا جامہ پہنایا جا رہا ہو بلکہ ارض و اندازے میں کھیلا جانے والا ایک نہایت ہی توانا اور ارفع کائناتی ڈراما ہے کہ جس کے کرداروں میں سمندر کی تڑپتی لہر شامل ہے اور زمین پر کا آپ اپنے میں سمٹتا ہوا پہاڑ، آسمان کا سفر نصیب چاند ہے اور خود انسان و خدا۔ انسان جو اپنے ہی دل کے سبب تنہائی کا عذاب جھیل رہا ہے۔ اور خدا کہ جس کی مبہم مسکراہٹ بیک وقت کلی کی شگفتگی، کانٹے کی خلش اور ہوا کی بے پروا خرام کا ایک عجیب ملا جلا اور ناقابلِ تشریح احساس بیدار کرتی ہے۔

ڈراما جس اسٹیج پر کھیلا جا رہا ہے۔ اس کے اکناف و اطراف ملاحظہ فرمایئے۔ یہ عالمِ آب ہے اور اس کا منجلاب موج اور ساون گہر، یہ جہانِ خاک ہے اس کی فریادیں اور اس کے پہاڑ، یہ افلاک کی بلندیاں ہیں اور وہ لامکان کی بے سمتیاں۔ ڈرامے کی فضا، رنگ روپ اور بدلتے منظر دیکھیے۔ نرم سیال پانی، سخت و منجمد پتھر،

تڑپتی موج، بے حس پہاڑ، فرش وعرش کے درمیان داغ و فروغ کو آمیز کرتا ہوا چاند اِن سب کے اوپر سب کو اپنی غیر مرئی صورت حال میں محو کر دینے والے حضرت یزداں اور پھر اِن سب کے بیچ میں ایک بے چین ستم زدہ، جہاں ناآشنا انسان کا بے قرار و بے صبور دل کہ جو ازلی و ابدی حسن کے ایک مبہم تبسم کا شکار ہے

یہ نقید کہ کلامِ اقبال کا ایک قابلِ ملاحظہ حصہ خطابت کا شکار معلوم ہوتا ہے کہ جس کا وضاحتی انداز اُسے شعری قوت سے محروم کر دیتا ہے، ایک حد تک صحیح ہوتے ہوئے بھی اب کافی پٹی پٹائی لگتی ہے۔ قطع نظر اس کے کہ اقبال کے یہاں بعض صورتوں میں خطیبانہ انداز بھی احساس کی گہرائی اور لہجے کی شدت کے طفیل ایسی متحرک و ملتہب لسانی صورت پا جاتا ہے کہ جس میں از خود تخلیقی توانائی پیدا ہوتی ہے، غور طلب بات یہ ہے کہ یہ اقبال ہی ہیں جو ہمیں صراحتاً بتا چکے ہیں کہ

برہنہ حرف نگفتن کمال گویائی است

اور پھر وہ بار بار اس بات کا ثبوت دے چکے ہیں کہ اپنے بہترین لمحات میں وہ نہایت ہی بلند پایہ شاعری کے معنی آفرین حسن کو خلق کرنے کی بے پناہ صلاحیت رکھتے ہیں۔ زیر تبصرہ نظم کو ذرا دم لے لے کے پڑھیئے تو شاید اس دعوے کا دوسرا کوئی ثبوت ڈھونڈنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوگی۔

اقبال کی بہت سی نظموں کی طرح اس چھوٹی سی نظم کی تہہ میں بھی ایک سیماب صفت آتش یا شخصیت سے سابقہ پڑتا ہے کہ جس کا المیہ یہ ہے کہ

جہاں تہی ز دل و مشتِ خاکِ من ہمہ دل

کہ جس دنیا میں اُس کی آنکھ کھلی ہے وہاں کوئی اُس سے آشنا نہیں، کسی بھی منظر کے پہلو میں وہ دھڑکتا تڑپتا دل موجود نہیں کہ جس سے خود اُس کا سارا وجود عبارت ہے۔ انسان کو رازِ جو بنایا - راز اُس کی نگاہ سے چھپایا ازلی اضطراب کے مارے اس المیہ کردار کی نگاہِ جستجو کبھی سمندر کی سر پٹکتی لہر پر پڑتی ہے اور وہ اس سے استفسار کرتا ہے۔

ہزار لولوی لالاست در گریبانت
ہمیشہ در طلب استی چہ مشکلی داری؟
درونِ سینہ چو من گوہرِ دلی داری؟

لیکن بجائے اس کے لہر جواب میں کچھ کہہ دیتی وہ۔ بیچاری تڑپ اُٹھی اور ساحل سے ٹکرا کر رم کرتی ہوئی نظروں سے اوجھل ہوگئی۔

تپید و از لبِ ساحل رمید و ہیچ نگفت

عالم آب کی اس نازک اندام مخلوق سے مایوس ہو کر اب عالمِ خاک کے سنگین و بیدرد پہاڑ سے پوچھا جا رہا ہے۔

بکوہ رفتم و پرسیدم این چہ بیدردی است

رسد بگوشِ تو آہ و فغانِ غمزدہ ای؟

اگر بہ سنگِ تو لعلی ز قطرۂ خون است

یکی در آ بسخن با منِ ستم زدہ ای!

اے او اتنی دیر سے یہاں کھڑے پہاڑ! کیا اس آہ و فغاں سے معمور دنیا میں آج تک کسی بھی غمزدے کی فریاد تم تک نہیں پہنچی۔ جانتا ہوں کہ تمہارے سینے میں ایک سرخ رنگ ہیرا ہے۔ اگر اس میں واقعی میرے دل کی طرح ہی کی حرارت و بے قراری ہے تو کبھی مجھ جیسے ستم زدہ سے بھی دو بول بول لے ...... لیکن افسوس یہ اتنا بڑا پہاڑ بھی میرے سوال کا کوئی جواب دیئے بغیر اپنے ہی آپ میں سمٹے اور آہ کھینچتے رہ گیا

بخود خزید و نفس در کشید و ہیچ نگفت

اب کیا کیا جائے؟ کہاں چلا جائے؟ سامنے یہ لمبا سفر ہے اور پھر عالمِ افلاک کا وہ داغدار چاند۔ کیا معلوم اس کے پہلو میں اپنے سے کسی بے قرار دل کا پتہ چلے! پوچھنے میں کیا حرج ہے ...... اے صفر نصیب کہ جس کی چاندنی ساری دنیا میں سمن زار کھلا دیتی ہے! یہ جو تیرے پہلو میں اک داغ سا دکھتا ہے کیا یہ کسی زخمِ دل کا آئینہ ہے؟

رہِ دراز بُریدم ز ماہ پُرسیدم — صفر نصیب! نصیبِ تو منزلی است کہ نیست؟

جہاں ز پرتو سیمائی تو سمن زاری — فروغِ داغِ تو از جلوۂ دلی است کہ نیست؟

مگر نہ جانے کہ یہ چاند بھی پاس ہی چمکتے ہوئے ایک ستارے کی جانب رقیبانہ نگاہ ڈالتے ہوئے منہ سے کچھ کہے بغیر چل دیا۔

سوئے ستارہ رقیبانہ دید و ہیچ نگفت۔

آخر شش کون و مکان کی حدیں پھلانگ کر عینِ لامکان میں داخل ہو کر خود حضرت یزداں حضور میں فریاد بلند کی۔

کہ در جہانِ تو یک ذرہ آشنایم نیست

جہاں تہی ز دل و مُشتِ خاکِ من ہمہ دل　　چمن خوش است ولی در خورِ نوایم نیست

کہ تیری اس وسیع وبسیط کائنات میں کوئی بھی چیز کوئی بھی ذرہ میرا آشنا نہیں۔ تیری ساری مخلوق دل سے محروم جبکہ میرا سارا وجود محض دل ہی دل ہے۔ یہ الیہ فریاد سن کر خدا کے ہونٹوں پر ایک مسکراہٹ ابھر آئی اور بس

تبسمی بہ لبِ او رسید و ہیچ نگفت

شعری تجربے کو اُس کے ٹھیک ٹھیک خط وخال میں دریافت کرنے اور پہچاننے کی لگن کسی گونگے احساس کو فکر محسوس میں تبدیل کرنے کا اعجاز، موزوں ترین احساسی علاقے رکھنے والے الفاظ کو منتخب کرنے کی قدرت، ایجاز و اختصار کے ساتھ معنوی وسعتیں پالینے کا ہنر اور ایما و ابہام کے طفیل معنی آفرینی و خیال انگیزی کا فن۔ بڑی شاعری پڑھتے وقت ان سب چیزوں کا بیک وقت احساس جاگ پڑتا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو اقبال کی نظم تنہائی اس قدر چھوٹی ہوتے ہوئے بھی ایک بڑی نظم کہلائے جانے کی سزاوار ہے۔

تنگئ وقت کے پیش نظر نظم کی صرف ایک فنی خوبی کی داد دیجیے۔ نظم کے چار کردار ہیں کہ جن سے ایک پانچواں کردار اپنے دل کے تعلق سے ایک استفسار کرتا ہے۔ سوال کے جواب میں تو کوئی آواز نہیں ابھرتی، کوئی لفظ نہیں بولا جاتا مگر ڈرامے کے چاروں کردار اپنے اپنے طور سے اپنی حرکات و سکنات یا کیفیات کے توسط سے اپنا ردعمل ظاہر کرتے ہیں۔ گویا شاعر نے کسی کے جواب کو محض ایک خیال کے طور پر بیان کرنے کے بجائے ایک محسوس صورت میں بنا کر دکھایا ہے۔ بیان کرنے اور دکھانے کے فرق کو ملحوظ رکھ کر شاعر نے کوئی واضح جواب، کوئی واعظانہ درس یا کوئی فلسفیانہ خیال ظاہر نہیں کیا ہے۔ بلکہ دل کی طرح دھڑکتے ہوئے ایک شعری تجربے کو تخلیق کیا ہے۔ نظم کے چار اختتامی مصرعوں میں چار نہایت ہی بلیغ اشارے موجود ہیں کہ جن سے مذکورہ استفسار کے بارے میں سبھی متعلقہ کرداروں کے ردعمل کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ بحر کے لیے تپید کا لفظ آیا ہے جو اپنی مبہم صورت حال میں بیک وقت بحر کی محرومی کا بھی ترجمان ہو سکتا ہے۔ اور استفسار کرنے والے انسان کی لاعلمی و نابینائی کا بھی۔ پہاڑ کے لیے بخود خزید کہہ کر اُس کے جھینپ کر سمٹ جانے کا معاملہ آنکھوں میں پھر جاتا ہے اور ساتھ ہی یہ خیال بھی گزرتا ہے کہ شاید وہ پوچھنے والے کے آگے اس وجہ سے دامن کش ہوا ہے کہ انسان ایک ذی شعور ذات ہوتے ہوئے بھی ابھی تک نہیں سمجھا ہے کہ دنیا والوں کی آہ و فغاں سنتے سنتے ہی تو اس کا چہرہ گہنایا ہے۔ چاند جب ستارے کی جانب رقیبانہ نظر ڈالتا ہے تو اُس کی بے بضاعتی آشکارا ہو جاتی ہے لیکن ساتھ ہی دل میں یہ کھٹک بھی رہ جاتی ہے کہ آخر انسان اُس کے داغ دیکھتے ہوئے بھی اُس کے صاحب دل ہونے پر کیوں شک

کرتا ہے۔ اخیر میں خود حضرتِ یزداں کے لب پر جو تبسم ابھرتا ہے وہ بے حد پُرکار اور معنی آفرین ثابت ہوتا ہے۔ خدا شاید اس بات پر مسکرا دیا کہ یہ فریادی کس قدر ظالم و جاہل ہے کہ دل جیسی معجزہ کار و بیدار دولت کی قدر نہیں جانتا اور ستم بالائے ستم یہ کہ وہ اُن مخلوقات سے اس کی موجودگی کی توقع کرتا ہے جو اُس کے آگے کسی شمار و قطار میں نہیں۔ یا ممکن ہے یہ مسکراہٹ ایک پُراسرار کنایہ ہو اس قول محال کا کہ دل کی یہ دولتِ بیدار اگرچہ خدا کی ہی دین ہے لیکن خود وہ اس دولت سے محروم ہے۔ یا پھر یہ کہ کس قدر نادان ہے یہ آدم جو مجھ سے ایک ایسے واقعے کے خلاف شکایت کر رہا ہے جو روزِ ازل وقوع میں آچکا ہے اور اب اُس کا مقدر بن چکا ہے اور میرا بھی کہ میں بھی اسے بدل نہیں سکتا کہ سُنّتِ الٰہی میں تغیر و تبدل ناممکن ہے۔ یا پھر یہ ستم ظریفانہ اشارہ کہ انسان جس صورت حال کی شکایت کرتا ہے خدا خود اُسی طرح کی اپنی صورت حال کا شاکی ہے جس طرح تجھے اے انسان میری یہ پھلواڑی راس نہیں آتی بالکل اُسی طرح میں بھی اپنی اس خلق کردہ کائنات سے اُکتا گیا ہوں۔ یا پھر یہ کہ

ما از خدائے گم شدہ ایم او بجستجو
چون ما نیاز مند و گرفتار آرزوست

ورنہ یہ احساس کہ

نہ بہ ماست زندگانی نہ ز ماست زندگانی
ہمہ جاست زندگانی ز کجاست زندگانی؟

یا اس سلسلۂ تاویل کو یہ کہہ کر مکمل کر لیجیے کہ نظم اقبال کے اس آخری مصرعے میں حضرتِ یزداں کا پُراسرار تبسم لیونارڈو ڈی ونچی کی مونالزا کی مبہم مسکراہٹ کی ہم طرح معلوم ہوتی رہے ●

ڈاکٹر مرغوب بانہالی

پیامِ مشرق کی ایک نظم

"لالہ" میں نکتۂ سوز کا مطالعہ

اقبال کی بہترین قرار دی گئی بیشتر اردو اور فارسی نظموں پر اس قدر اظہارِ خیال کیا جا چکا ہے کہ اب اُن نظموں کے کسی اچھوتے پہلو کو روشن کرنے کی کوشش بھی اعادہ اور تحصیلِ حاصل کا ارتکاب گردانی جا سکتی ہے۔ اِس حقیقت کے پیشِ نظر اور فارسی زبان کے عظیم صوفی شاعر سنائی کے ادب سے متعلق کہے ہوئے اِس مصرعے ؏ ابھی اِس بحر کی تہ میں ہیں لاکھوں لولوے لالا — کا اطلاق خود کلامِ اقبال پر ہونے کے پیشِ نظر میں آج کے مطالعے اور تبصرے کے لیے آپکی ایک ایسی مختصر اور کم معروف فارسی نظم کا اِنتخاب کر رہا ہوں جو پیامِ مشرق کے حصہ افکار میں شامل ہے۔ افکارِ اقبال کے تناظر میں آپ کے سوز و گداز کی کیفیت اب تک کم توجہی کی شکار رہی ہے۔ حالانکہ سوزِ دل کی کیفیت ہی وہ کیمیا ہے۔ جس کے چھو جانے سے افکار کو شعر بننے کی سعادت حاصل ہو جاتی ہے ؎

حق اگر سوزی ندارد حکمت است ۔۔۔ شعر می گردد چو سوز از دل گرفت

شاعری کے دبستانِ مشرق میں فلسفۂ خودی کے خالق اور معمار کی حیثیت سے پہچانا گیا اقبال اصل میں شاعرِ آرزو اور ترجمانِ سوز و گداز ہے۔ آرزو مندی ہی وہ مشترکہ شعری موضوع ہے جو رومی کو پیر رومی کا درجہ دلا کر اقبال کو آپ کے ہاں مریدِ ہندی کا درجہ اختیار کرواتا ہے۔ بلکہ اُس سے اعتراف کرواتا ہے کہ آرزو مندی سے حاصل ہو جانے والا درد و سوز ایک ایسی متاعِ بے بہا ہے جو مقامِ بندگی کے بدلے میں ملنے والی شانِ خداوندی کو ٹھکرانے کا حوصلہ بخشتی ہے ؎

متاعِ بے بہا ہے درد و سوزِ آرزو مندی ۔۔۔ مقامِ بندگی دیکر نہ لوں شانِ خداوندی

دل کے درد و سوز کی اِس مدح سرائی میں کوئی مبالغہ نہیں۔ بلکہ اس میں اقبال کا وہ واضح تصور کارفرما ہے جو درحقیقت درد و سوز کو وجہ تخلیقِ آدم گرداننے کا ادراک بخشتا ہے ؏

دردِ دل کے واسطے پیدا کیا انسان کو

دراصل لالہ نظم اقبال کے اسی تصور درد و سوز کی وہ علامت ہے۔ جو تخلیق آدم کے علاوہ تزئین کائنات کے مقاصد بھی کئی رنگوں اور روشنیوں میں لپیٹ کر پیش کرتی ہے۔ نظم کی علامتی کیفیتوں اور زیریں لہروں سے صرف نظر ممکن نہیں۔ کیونکہ اقبال اپنے تحت الشعور میں اُن تمام حقایق کا رمز آشنا بھی دکھائی پڑتا ہے۔ جو اپنے سینے پر داغ رکھنے والے سرخ رنگ کے پھول "لالہ" کے آئینے میں فارسی زبان کے برگزیدہ شاعروں نے مشاہدہ کئے ہیں۔ ایسے مشاہدوں میں عمر خیام کا وہ اظہار بھی شامل ہے جس کے تحت لالہ اگانے والا ہر صحرا کسی نہ کسی بادشاہ اور اُس کے لشکریوں کے مارے جانے کی داستان بیان کرتا ہے ؎

در ہر دشتی کہ لالہ زاری بودہ است

از سرخی خون شہر یاری بودہ است

خیام کے اظہار کی صدائے بازگشت غالب کے یہاں اس ڈھنگ سے سنائی دے کر ؎

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں — خاک میں کیا صورتیں ہونگی کہ پنہاں ہوگئیں

تو کوئی مضایقہ نہیں، کیونکہ عیاشوں کی بزم طرب سے دور بھاگنے کی روئیداد مہجور کشمیری[1] سے بہت پہلے حافظ شیرازی نے بھی لالہ صحرائی کی تنہائی میں مضمران کبھی داستان بنا کر یوں سنائی تھی ؎

بدور لالہ دماغ مرا علاج کنید — گر از میانہ بزم طرب کنارہ کنم

اقبال لالہ کے پردے میں زندگی کے جن حقایق کو اجاگر کرنے کا روادار رہا ہے اُن کا اظہار بال جبریل میں شامل نظم "لالہ صحرا" کے مطلع اور مقطع میں بھی یوں کیا گیا ہے۔ ؎

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

اے بادِ بیابانی مجھ کو بھی عنایت ہو

خاموشی و دل سوزی سرمستی و رعنائی

اقبال کے اُس تکرارِ مضمون سے قطع نظر جو اُن کے فارسی اور اردو کلام میں نظر آتی ہے۔ یہاں یہ بات

---

[1]۔ مہجور کا کشمیری شعر ہے ؎ — چھنہٖ عاشہٖ تین ستی یران ڈادی لد غمگین

سنز پوشہٖ چمنن جاے توے رٹ نہٖ گلالن

شعر کا مفہوم یہ ہے کہ عیش و عشرت کی زندگی گذارنے والوں کے ساتھ دل جلوں اور دردِ دل والوں کا نباہ نہیں۔ جبھی تو لالہ ایک پھول کہلانے کے باوجود باغوں اور گلشنوں میں کھلنا گوارا نہیں کرتا۔

غور طلب ہے کہ کیا بال جبریل کی نظم "لالۂ صحرا" پیام مشرق کی نظم "لالہ" کے ساتھ موضوع کے علاوہ مفاہیم کی مطابقت بھی رکھتی ہے۔ ظاہر ہے اس سوال کا جواب اثبات میں ہی دیا ہوگا۔ نہ صرف اس لیے کہ دونوں نظمیں آٹھ آٹھ شعروں پر مشتمل ہیں، بلکہ اس لیے بھی کہ یہ ایک ہی علامتی اظہار کی حامل ہیں۔ البتہ فارسی نظم میں جہاں سوز و ساز کی زندگی کے حقایق لالہ کی زبانی بیان کیے گئے ہیں وہاں اردو نظم میں شاعر نے لالہ سے تخاطب اختیار کر کے اپنی سوز و ساز کی زندگی نمایاں کرنے کی سعی کی ہے جو فارسی نظم کی شعریت کا پورا سرمایہ اپنے دامن میں لپیٹ نہ سکی ہے، کیونکہ اقبال کی جمالیات میں اپنی موجودگی کے اظہار کا عمل جن جوہروں کے ناطے پروان چڑھتا ہے۔ اُن میں بنیادی جوہر کا درجہ مذکورہ فارسی نظم میں بھرپور انگڑائی لینے والے سوز و گداز کو حاصل ہے۔ جبکہ اردو نظم میں اقبال کی اپنی موجودگی اور گرمیٔ آدم سے ہنگامہ عالم گرم ہونے کے جیسے غیر شاعرانہ بیانات شعریت کو انگڑائی لینے میں حایل نظر آتے ہیں۔ خود اقبال کے پیمانے سے ناپا جائے تو یہ بات ملحوظ رکھنا پڑے گی کہ حرکت، عمل اور تغیر کے عوامل کو زندگی کے بھرپور اظہار میں جو اہمیت حاصل ہے۔ اقبال، مشرق کے تمام شاعروں سے زیادہ اُن کا ادراک رکھتے ہیں۔ جبھی تو آپ اُن عوامل کی زیرین لہر کی "دردو سوزِ آرزومندی" "سوز و گدازِ فقرِ غیور" اور "گرمیٔ خونِ شاہین" جیسے ناموں کے تحت نغمہ سرائی کرتے کبھی تھکتے نہیں۔ فارسی نظم "لالہ" میں یہ زیرین لہر مرکزی خیال بن کر خود اپنا وجود محسوس کراتی ہے اور اس میں شاعر کی وکالت کی نوبت ہی نہیں آتی۔ بلکہ لالہ اپنے تعارف کا آغاز ہی ایسے آتشین الفاظ سے کرتا ہے جو وجودِ غیر کا تصور تک جلا دیتے ہیں یہاں تک کہ اپنی "انا" قاری کو بھی فنا ناپذیر کیفیتوں سے ہمکنار ہوتے دکھائی دینے لگتی ہے۔ چنانچہ لالہ اپنے عالم تنہائی میں دشت کی پہنائی سے خایف ہونے کے برعکس دیوانہ وار کہہ اُٹھتا ہے کہ میں ہی وہ شعلہ ہوں جو سوز و گداز کے نغمے الاپنے والوں (بلبل) اور سوز و گداز کا طواف کرنے والوں (پروانہ) سے بہت پہلے صبح ازل میں ہی عشق کی گود میں بھڑک اٹھا تھا۔ جلن کی کیفیات کو پروان چڑھانے کے اعتبار سے میں سورج سے زیادہ اہم ہوں، کیونکہ جلن کو قبول کرنے میں میری آمادگی کا دخل سورج کی سمجھ سے بالاتر ہے۔ میری آمادگی کے اس جوہر سے ہی آسمان کو اپنے انگارے روشن کرنے کا فیضان ملا ہے ؎

آن شعلہ ام کہ صبحِ ازل در کنارِ عشق — پیش از نمود بلبل و پروانہ می تپید
افزون ترم ز مہر و بہر ذرہ تن زنم — گردوں شرارِ خویش ز تابِ من آفرید

الر اپنے سوز و گداز کے فیضان کو عام کرنے کے اس دعوے میں کس قدر حق بجانب ہے۔ اُس کی تائید اس نظم کا مجموعی تاثر بھی کرتا ہے۔ اور شاعر کے اظہار و بیان کے نکھر جانے کا عمل بھی۔ یہ مجموعی تاثر اور بھی مستحکم ہو جاتا ہے اگر کتاب میں اس نظم کو ملے ہوئے خاص مقام اور اس کے سیاق و سباق پر یہ سمجھ کے غور کیا جائے کہ المانی شاعر گوئٹے کے دیوانِ مغرب کا جواب قائم کرنے والی پیام مشرق کی ترتیب میں سوز و گداز کے نظریے کا ارتقاء اقبال کو خاص طور پر ملحوظ رہا ہے۔ بلکہ پیام مشرق سے پہلے ترتیب دی گئیں ساری کتابوں میں بھی اقبال نے نکتۂ سوز و گداز کی تدوین کا بڑا اہتمام رکھا ہے۔ ان ساری کتابوں میں سوز اور جلن سے متعلق مختلف نکتوں کو مختلف پیرایوں میں ابھارنے جانے کی تفصیل اتنی لمبی ہے کہ یہ چھوٹا سا مضمون اُس کا حامل نہیں ہو سکتا۔ اس لیے صرف ایک دو مثالوں پر اکتفا کر کے پیام مشرق کی زیر بحث نظم کا پس منظر اور تسلسل اُبھارنا مناسب رہے گا۔ اردو تخلیقات کے دایرے میں جہاں اقبال جگنو کی زبانی پرائی آگ کا پجاری بننے کو ایک ناپسندیدہ فعل گردانتا ہے ؎

اللہ کا سو شکر کہ پروانہ نہیں میں　　دریوزہ گرِ آتشِ بیگانہ نہیں میں

وہاں اُس آگ کو آگ تسلیم کرنے سے بھی کتراتا ہے جو سوز سے عاری ہو چنانچہ خود اعتمادی کے علاوہ سوز کی شناسائی پروانے سے کہلواتی ہے ؎

پروانے کی منزل سے بہت دور ہے جگنو　　کیوں آتشِ بے سوز پہ مغرور ہے جگنو

اقبال کو مشرق کے شاعروں میں ابلیس کی خود سری پر محمول کیے جانے والے محرکات کی پذیرائی کرنے کا امتیاز بھی حاصل ہے۔ حالانکہ انکار ابلیس کے تئیں آپ کے اس امتیازی اپروچ میں بھی جس بنیادی نکتے کا دخل ہے وہ نکتہ سوز ہی ہے، چنانچہ کمال فن کاری سے اقبال خود ابلیس کی زبانی اس نکتے کی توضیح یوں کرتے ہیں ؎

نوری نادان نیم سجدہ بہ آدم برم　　او بہ نہاد است خاک من بہ نژاد آذرم

رابطۂ سالمات ضابطۂ امہات　　سوزم و سازی دہم آتش مینا گرم

تو بہ بدن جان دہی شور بجان من دہم　　تو بہ سکون رہبری من بہ تپش رہبرم

من ز تنک مایگان گدیہ نکردم سجود　　قاہر بے دوزخم داور بے محشرم

اقبال کو اس بات کی تڑپ رہی ہے۔ کہ سوز اور 'سوز' میں تمیز نہ کر سکنے والے کہیں آپ کے مفاہیم کو بے

اعتنائی کے نذر نہ کر دیں، جبھی تو آپ کو جگنو اور پروانے کے تقابلی مطالعے کی سوجھتی ہے اور تب ہی تو آپ پروانے کے دل میں قضا و قدر سے لگی ہوئی آگ کو شمع کے شعلے میں پائی جانے والی آگ سے تمیز کرتے ہیں

آتش آن نیست کہ بر شعلۂ او خند و شمع　　آتش آنست کہ در خرمنِ پروانہ زدند

بلکہ وہ زندگی کی حرکت اور تغیر میں کارفرما سوزِ عمل کو ہی سوز گردانے کے روادار ہیں۔ کیونکہ یہی سوز ایک پہاڑ کی چوٹی پر منجمد پڑے ہوئے یخ کے تودے میں پوشیدہ امکانات تک بیدار کرنے کا ضامن ہے۔ مثلاً جب وہ تودہ حقیقت کی دھوپ سے آنکھیں ملانے کی صلاحیت پیدا کر کے متحرک ہو کر چلنا شروع کر دیتا ہے تو اُس کے بیدار ہو گئے ہوئے امکانات صوری تغیر اختیار کر کے برف کا روپ بدل کر لہریں اٹھاتا ہوا پانی بن جاتے ہیں۔ پھر معنوی حیثیت سے بھی وہ مست دھارا پہاڑی ندی کی حیثیت سے پن بجلی کی منزل میں پانی سے آگ بن جانے کے امکانات سے ہمکنار ہو جاتا ہے۔ اس طرح حرکت اور تغیر کے عمل اور ردِ عمل کی منزلوں سے گذرتے ہوئے وہی یخ کا تودہ اندھیرے گھروں کو روشن کرنے کا ضامن بن جاتا ہے۔ دوسرے جانداروں کی پیاس بجھانا تو اُس کے ضمنی خدمات میں شامل ہو جاتا ہے۔ یوں تو اس ڈھنگ سے زندگی کے جمال و جلال کو دیکھنے پرکھنے اور اس سے تاثر لینے میں مختلف شاعروں نے اپنے ردیوں اور مضمونوں کی بڑی بوقلمونیاں دکھائی ہیں، البتہ اقبال زندگی کا رمز شناس اور اس کے جلال کا ترجمان بن کر اپنے شاعرانہ کینواس کو جتنا وسیع بناتا ہے۔ اس کی مثال نہیں ملتی، مثال کے طور پر سوز و گداز سے متعلق فلسفیانہ نکتوں کا مختلف موقعوں کی مطابقت سے عجیب و غریب شاعرانہ پیرایوں میں ابھرنا آپ کے ہاں جتنا معنی خیز لگتا ہے، رومی کی غزلیات شور انگیز اور حافظ کی صہبائے آتش ریز میں بھی اُس کا جواب نہیں ملتا۔ زیرِ بحث نظم "لالہ" ہی لیجیے، جس میں شاعر کے فکر و فن کی آتشیں لہریں دل اور دماغ دونوں کو چکا چوند کرتی محسوس ہوتی ہیں۔ خاص طور پر اگر کتاب میں سوز کے موضوع کا تسلسل اور اس نظم کا وہ ارتقا پذیر پس منظر ذہن میں موجود رہے۔ جس میں پیامِ مشرق کے پہلے حصے کا نام "لالۂ طور" ہونا دوسرے حصے میں تسخیرِ فطرت، انکارِ ابلیس، سرودِ انجم اور نصیحتِ بازبن کر سوز و ساز کی باتوں کا ابھرنا بھی معنی خیز ہے اور انکی ذیل میں ایسے بصیرت افروز نکات کا پیش کیا جانا بھی ایک بنیادی نکتے کے ارتقاء کی نشاندہی کرتا ہے۔ ایسے ایسے شعر بن کر:۔

۱۔ چہ خوش است زندگی را ہمہ سوز و ساز کردن　　دلِ کوہ و دشت و صحرا بدمی گداز کردن

۲۔ زندگی سوز و ساز بہ ز سکونِ دوام　　فاختہ شاہین شود از تپشِ زیر دام

۲۰۔ تو نشناسی ہنوز شوق بمیرد ز وصل　　چیست حیاتِ دوام سوختنِ ناتمام

نکتہ سوز و گداز کا یہ تسلسل گوئٹے کے افکارِ مغرب کا جواب تبدریج کئی عنوانات کے تحت کیونکر نظم "لالہ" تک پہنچتا ہے، اُس کا اندازہ کوئی بھی آدم و ابلیس کی باتوں کے بعد ترتیب دی گئیں چھوٹی بڑی نظموں مثلاً فصلِ بہار، حیاتِ جاوید، افکارِ انجم، زندگی، علم و عشق اور نسیم صبح وغیرہ میں ایک قدرِ مشترک کے طور پر سوز و گداز کی باتیں پڑھ کر لگا سکتا ہے۔ یہ قدرِ مشترک پیام مشرق کی ساری نظموں میں جاری و ساری نظر آتی ہے۔ یہاں تک کہ "لالہ" نظم سے پہلے درج کی گئی نظم "کرمِ کتابی" اور "کبر و ناز" میں بھی نظریہ سوز و گداز کا تدریجی اظہار ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً "کرمِ کتابی" کا یہ شعر:

تپش می کند زندہ تر زندگی را　　تپش می دہد بال و پر زندگی را

اور "کبر و ناز" نظم میں ندی کا یخ کے تودے سے یہ کہنا ہے

من می روم کہ در خورِ این دودمان نیَم　　تو خویش راز مہرِ درخشان نگاہ دار

پھر مناسب توجہ سے محروم رہے ہوئے شعرِ اقبال کے سوز و ساز سے متعلق یہی مفاہیم اور نکات نظم لالہ میں یوں اپنے عروج تک پہنچ جاتے ہیں، کہ ایک ڈرامائی صورتِ حال لالہ کی نشو و نما کے پردے میں متاعِ گم گشتہ کی تلاش کا جذبہ بیدار کرتی محسوس ہونے لگتی ہے۔ اور آپ بیتی کے پردے میں جگ بیتی سنانے کا حق یوں ادا کرتی ہے کہ لالہ کے اپنے الفاظ میں "جب میری نازک شاخ کو مٹی کی تہ میں چھپے ہوئے نمی کے جوہر کا سُراغ مل گیا تو مجھے باغ کے سینے میں سانس جیسی بنیادی اہمیت کی شے بن جانے کا سلیقہ ہاتھ آ گیا۔ شاخ میرا سوز مستعار لینے کے بعد میری خاطر مدارات اور تواضع کرنے لگی لیکن میرا دل ان خوشامدانہ کارروائیوں سے کب بہل سکتا تھا۔ چنانچہ میرا دل شاخ کی تنگ کوٹھری میں تمام دل بہلائیوں کے باوجود زور زور سے تڑپنے لگا یہاں تک کہ اپنے سوز کی بدولت وہ [illegible] ظاہر کرنے کے سٹیج پر چڑھ کر اپنے وجود کا اظہار کرنے لگا۔ اظہارِ وجود کی اس جرأت مندانہ کارروائی پر شبنم نے میری راہ میں قیمتی موتی بکھیرنے کا اہتمام کیا۔ خود صبح نے سہرا بنا کے طور پر مجھے [illegible] گلے لگایا اور [illegible] کی ہوا میرے طواف میں مصروف ہو گئی۔ اصل میں ان سب نے یہ اقدام میرے [illegible] سے اکتسابِ فیض کی خاطر کیا۔ چنانچہ جب دوسرے پھولوں کی زبانی بلبل کو اس بات کا علم ہوا تو [illegible] میری فیض بخشی کو مہنگے داموں وجود کا اظہار خریدنے پر محمول کیا۔ بلبل کی نظر میں یہ سب [illegible] میرے

سوز کی قیمت چکانے کے اہل نہ تھے۔ مالِ ستعار پر جھومنے والوں پر بلبل کی یہ پھبتی سن لینے پر لالہ خود کلامی کے عالم میں کہہ اٹھتا ہے، کہ میرے صاحب سوز بن جانے میں جس ساقی، درد و سوز کا براہ راست دخل ہے۔ وہ ایک ایسا آفتاب ہے جس کی ضیا پاشی کا احسان میں نے کھلے دل سے اٹھایا ہے کاش وہ سورج میرے اندر چھپی ہوئی آگ کو دوبارہ عالم نواز روشنیوں اور دلنواز تب و تاب سے ہمکنار کرے اس طرح کچھ نہ کہتے ہوئے سب کچھ کہنے کا یہ عمل قاری کو صرف شعری کیفیات میں شریک نہیں کرتا۔ بلکہ ایک دائمی سرور سے بھی جذبۂ تلاش و طلب کی رسائی پیدا کرتا ہے۔ اور یوں ادب عالیہ کی ایک اہم ذمہ داری کا حق اقبال کی اس مختصر سی نظم میں بھی ادا ہو جاتا ہے۔ نظم کے باقی چھ شعر یہ ہیں ؎

در سینۂ چمن چو نفس کردم آشیان
یک شاخِ نازک از تہِ خاکم چو نم کشید

سوزم ربود و گفت یکی در برم بایست
لیکن دلِ ستم زدہ ی من نیازمید!

در رنگنای شاخ بسی پیچ و تاب خورد
تا جوہرم بہ جلوہ گہِ رنگ و بو رسید

شبنم براہِ من گہرِ آبدار ریخت
خندید صبح و باد صبا گردِ من و زید

بلبل ز گل شنید کہ سوزم ربودہ اند
نالید و گفت جامہ ی ہستی گران خرید

وا کردہ سینہ منتِ خورشید می کشم
آیا بود کہ باز برانگیزد آتشم

—•—

آصف نعیم

اقبال کی نظم بوئے گل کا تجزیہ

اقبال نے اسرار خودی کے دیباچہ میں کہا تھا۔

شاعری زین مثنوی مقصود نیست — بت پرستی بت گری مقصود نیست
ہندی ام از فارسی بیگانہ ام — ماہ نو باشم تہی پیمانہ ام
حسن انداز بیاں از من مجو — خوانسارد اصفہاں از من مجو
گرچہ ہندی در عذوبت شکر است — طرز گفتار دری شیریں تر است

دیباچہ کے اس حصے میں اقبال نے فارسی سے نیم آگاہی اور فارسی زبان میں اظہار کی دشواریوں کے ساتھ ساتھ اس امر کا بھی اعتراف کیا ہے کہ اس مثنوی سے ان کا مقصد فن تراشی نہیں بلکہ پیغام رسانی ہے اول الذکر امر کا تعلق تو کمر نفسی سے ہو سکتا ہے لیکن موخر الذکر امر ضرور غور طلب ہے اور اس سے دو بنیادی باتیں مستنبط ہوتی ہیں۔ یعنی کیا اقبال ارسطو کے اس قول اور اس کے مضمرات کے تابع تھے کہ تاریخ اگر منظوم ہو تو وہ تاریخ ہی ہے اور شاعری نہیں یا شاعری برائے فن کو وہ تضیع اوقات سمجھتے تھے۔ میرا خیال ہے کہ ۱۹۱۵ کا اقبال اپنے زعم تادیب میں دوسری بات کا حامی زیادہ تھا۔ یہ بات دوسری ہے کہ ان کے اندر کا چھپا ہوا شاعر کاہش تسلط کے بعد بغاوت کر کے رونما ہوتا ہے اور پھر فن کی اس منزل کو پہنچ جاتا ہے جہاں رقص اور رقاص ایک ہو جاتے ہیں۔

دراصل اقبال کے پھلنے پھولنے کے دن وہ تھے جب اسلامی تہذیب منتشر ہو کر اختلال کا شکار ہو چکی تھی، ان کے ابتدائی ذہنی نظام پر حالی ARWOLD TO YNBEE رسل اور SO ROKIN کے بہت نمایاں اثرات ہیں۔ حالی نے انہیں اسلاف قوم کے کارناموں۔ قوم کی زبوں

حالی اور حال کی بہتری کے لیے احیائے ماضی کی طرف متوجہ کیا اور TOYBEE رسل اور سارو کن کے اس تہذیبی تجزیاتی مطالعے نے کہ تہذیب تباہی زوال اور کھوکھلے پن کو بھی پہنچ سکتی ہے اقبال کو مذہب اور ترویج مذہب کی طرف متوجہ کیا چنانچہ ایسے مشروط اور آمادہ بہ اصلاح ذہن سے یہ بعید نہیں کہ وہ کہہ اٹھے

شاعری زیں مثنوی مقصود نیست
بت پرستی بت گری مقصود نیست

لیکن جیسے جیسے مقصدیت کا تسلط زائل ہوتا گیا اور DETACHMENT اور IMPERSONA-LNESS کا عنصر بروئے کار آتا گیا۔ اقبال اپنی شاعری میں لفظیات تراکیب۔ نظام قوافی۔ کی سطح پر مبہم غیر مستقیم اور کثیر المعنی ہوتے گئے اور اس طرح انہوں نے فن کی اس حد کو چھو لیا جہاں فن کار زید اور بکر کو بطور نفس پیش کرنے کے بجائے ان خصوصیات کو زیادہ ملحوظ رکھتا ہے جنہیں دیکھ کر قاری فن کار کے بغیر بتائے ہوئے متوجہ ہو جاتا ہے کہ یہ تو زید و بکر ہیں۔

اس تمہیدی گفتگو کے بعد اب میں پیام مشرق سے اقبال کی نظم بوئے گل اٹھاتا ہوں۔ اور یہ دکھانے کی کوشش کروں گا کہ یہ نظم اقبال کی تدریسی نوعیت کی نظموں سے کن سطحوں پر مختلف اور کن بنیادوں پر موثر ہے۔

حوری بکنج گلشن جنت تپید و گفت
مارا کسی ز آنسوی گردون خبر نداد

ناید بفہم من سحر و شام روز و شب
عقلم ربود اینکہ بگویند مرد و زاد

گردید موج نکہت و از شاخ گل دمید
پا ایں چنین بعالم فردار و می نہاد

وا کرد چشم غنچہ شد و خندہ زد و می
گل گشت و برگ برگ شد و بر زمین فتاد

زان نازنین کہ بند ز پایش گشادہ اند
آہیت یادگار کہ بو نام دادہ اند

شاعر نے بوئے گل کو حور سے تعبیر کیا ہے۔ اب اگر حور کو ایک پاکیزہ روح قرار دیا جائے اور گل کو بدن تو مفہوم کچھ اس طرح برآمد ہوتا ہے کہ ایک پاکیزہ روح اس عالم آب و گل کے شب و روز سے واقفیت حاصل کرنے اور اس امر سے آگاہی حاصل کرنے کے لیے کہ مرنا بھی کوئی چیز ہے ایک جسد خاکی یعنی گل میں ڈھل کر اس دنیا میں نمودار ہوتی ہے۔ پھول کی زندگی بس اتنی ہوتی ہے کہ کھلتا ہے اور مرجھا جاتا ہے لیکن اس کی خوشبو باقی رہ جاتی ہے اور دنیا اس سے معطر ہوتی رہتی ہے۔ اب اس کو یوں

دیکھا جائے کہ عظیم شخصیتوں کی زندگی بھی کتنی مختصر ہوتی ہے اس معنی میں بھی جتنی مدت وہ زندہ رہیں کم ہے ۔ ان کے جانے کے بعد ان کی کمی ہمیشہ کھٹکتی ہے۔ ایسے لوگ مدت کوتاہ کے بعد مر تو جاتے ہیں لیکن ان کا پیغام اور ان کی تعلیمات خوشبو کی مانند چہار وانگ عالم میں پھیلتی ہے نظم میں بیت کا شعر میرے اس دکھائے ہوئے مفہوم پر مہر توثیق اس طرح ثبت کرتا ہے۔

زاں نازنیں کہ بند ز پایش گشادہ اند ، آہیست یادگار کہ بو نام دادہ اند

لیکن ۱۹۱۵ء کا اقبال اگر اس تصور کا اظہار کرتا تو اس ڈرامائی اور غیر بیانیہ انداز میں نہیں بلکہ اس طرح ،

زندگانی را بقا از مدعاست ، کاروانش را درا از مدعاست
زندگی در جستجو پوشیدہ است ، اصل او در آرزو پوشیدہ است
آرزو را در دل خود زندہ دار ، تا نگر در مشت خاک تو مزار

نظم زیر مطالعہ میں پہلی شاعرانہ ٹیکنیک تعبیر کی استعمال ہوئی ہے۔ شاعر بوئے گل کو حور اور پاکیزہ روح سے تعبیر کرتا ہے۔ اور ارواح پاکیزہ کی زندگی کو گل سے تعبیر کی ندرت اس میں ہے کہ اگرچہ گل کی زندگی چند لمحے کی ہوتی ہے لیکن مرجھانے کے بعد بھی لوگ بوئے گل سے مستفید ہوتے رہتے ہیں عظیم شخصیتوں کی زندگی بھی مدت کوتاہ کے لیے ہوتی ہے لیکن مرنے کے بعد بھی انکے اعمال حسنہ دوسروں کے لیے مشعل راہ بنتے ہیں۔ MATTEW ARNOLD کی نظم REBI-GNATION کے بارے میں NOWOTTNY کا خیال ہے کہ اس عظمت کا راز اس میں ہے کہ WATER-SHED کو MOMENT OF TIME سے تعبیر کیا گیا ہے۔

بوئے گل کی تعبیر کو جن الفاظ کے سہارے موثر بنایا گیا ہے وہ یہ ہیں۔ موج نکہت۔ از شاخ گل دمید، واکرد چشم۔ غنچہ شد۔ نعرہ زد و می۔ گل گذشت برگ برگ شد۔ موج نکہت اس امر کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ حور نے پاکیزہ روح کی شکل اختیار کی تاکہ اس عالم ارواح میں وارد ہو سکے۔ موج نکہت اس لیے بھی کہ وہ روح ساری دنیا کو اپنی خوشبو سے معطر کریگی۔ اور شاخ گل دمید پیکر روح کی طرف اشارہ کرتا ہے جس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ اس روح نے دنیا میں ظاہر ہوتے ہی پیکر گل کا اختیار کیا۔ گل کا پیکر اس لیے کہ اسے برگزیدہ بندوں کی مانند فوراً واپس جانا ہے

اور گل کی یعنی اشخاص برگزیدہ کی زندگی کتنی مختصر تھی وہ ان الفاظ میں مضمر ہے

واکرد چشم ۔ غنچہ شد ۔ از شاخ گل دمید

گل گشت ۔ برگ برگ شد اور بر زمین فتاد

"آہ" سے مراد پرواز روح ہے۔ روح قبض ہوتے وقت جو آخری صدا مرنے والے کے منہ سے نکلتی ہے وہ آہ ہوتی ہے یعنی پرواز روح کے وقت موج نکہت نے جو چیز بطور یادگار چھوڑی وہ یعنی وہ تعلیمات ہیں جو ہمیشہ لوگوں کے لیے مشعل راہ بنیں گی ۔ ازاں نازنیں کہ بند ز پایش گشادہ اند سے دو باتیں لی جاسکتی ہیں یعنی اسے قید حیات سے نجات ملی اور یہ بھی کہ عالم ارواح کی یکرنگ زندگی سے عالم آب و گل کی رنگارنگ زندگی میں اسے آنے کا پرواز ملا ۔ اس مفہوم سے یہ بات بھی برآمد ہو سکتی ہے کہ وہ حور یا روح جن امیدوں کے ساتھ اس دنیا میں آئی تھی جب وہ توقعات پوری نہ ہوئیں تو مایوسی میں اس نے افسوس کا اظہار کیا ۔ جو بو یا غنچہ کی شکل میں یادگار بن گئی ۔

نظم کے قافیے کے آخری دو حروف "آ" اور "د" ہیں یعنی آد یعنی سانس آکر ایسے CONSONANT پر ٹوٹتی ہے جس سے شکست کا احساس ہوتا ہے نظم کا مرکزی مفہوم سامنے رکھ کر قافیے پر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ قوافی بھی اس UNDER TONE MEANING کی اسراریت میں کتنی مدد پہنچاتے ہیں NOWOTTNY شاعری کے اجزا ایسے ترکیبی کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے ۔

ایک معانی کی مثال تو اس میں ہے کہ کسی شئے کو نہ صرف لفظ کی معنوی سطح پر کہ جس سے اس کا تعلق ہے بلکہ اس کی آواز کے ذریعہ بھی پیش کیا جانا چاہیے کہ جیسا کہ POPE نے ILLEAD کے ایک اقتباس کے ترجمے کے وقت یہ کوشش کی ہومر کے تخلیق کردہ پہاڑی سے اترتے ہوئے رستوں کی آواز کو انگریزی الفاظ میں اس طرح اتارے کہ وہ ہومر کے الفاظ سے نہ صرف لغوی مطابقت رکھتے ہوں بلکہ اس مخصوص اصلی آواز کو ایک مختلف بحری باوفت اور انگریزی نظام صوتیات میں دہراتے ہوں ۔

FERST MARCH THE HEAVY MULES SECURELY SLOW
OV,R HILL, OVER DALES O, EVER CRAGS O,ER ROCKS THEY GO

اس طرح لفظوں کا یہ افقی سفر ۔ ابتدا میں نہیں بلکہ ع

گردید موج نکہت وازشاخ گل دمید

پر پہنچنے کے بعد نظم میں معنی کی سمت متعین کرتا ہے اور آھسیت یادگار کہ بونام دادہ اند" تک پہنچتے پہنچتے یہ معنی سلسلۃ الذہب کی صورت اختیار کر جاتے ہیں۔

ELIOT نے کہا تھا کہ فن پارہ کسی خیال کا نہیں بلکہ MEDEIUM کا اظہار کرتا ہے ظاہر ہے کہ شاعری میں MEDEIUM الفاظ ہوتے ہیں یعنی الفاظ جو ہیت بھی ہوتے ہیں اور موضوع بھی لیکن الفاظ میں تو بذات خود کوئی قوت نہیں ہوتی کیونکہ وہی لفظ جو ایک نظم میں خوبصورت ثابت ہوتے ہیں دوسری نظم میں کمزور ہو جاتے ہیں۔ بحث کو پھیلایا جائے تو یہ بات سامنے آگئی کہ تشبیہ، استعارہ، پیکر، علامت مطلق خوبصورتی رکھتے ہیں اور فن پارے میں انکی موجودگی خوبصورتی کا موجب ہوتی ہے یعنی لفظ اس وقت تک فن میں کوئی اہمیت نہیں رکھتا جب تک اس کی نوعیت جدلیاتی نہ ہو۔ افسوس کہ یہ راز بہت دیر بعد اقبال کی سمجھ میں آیا۔

سُلطان

گفت اگر سلطان ترا آید بدست — میتوان افلاک را از ہم شکست
نکتۂ اِلّا بسلطان یاد گیر — ورنہ چوں مور و ملخ در گل بمیر
بگذر از فقرے کہ عریانی دہد — اے خنک فقرے کہ سلطانی دہد
فقر جوع و رقص و عریانی کجاست — فقر سلطانی است رہبانی است
تخت جم پوشیدہ زیر بوریا است — فقر و سلطانی از مقامات رضا است
ہمیں فقر است و سلطانی کہ دل را — نگہ داری چو دریا گوہر خویش

کسے خبر کہ ہزاروں مقام رکھتا ہے
وہ فقر جس میں ہے بے پردہ روحِ قرآنی
خودی کو جب نظر آتی ہے قاہری اپنی
یہی مقام ہے کہتے ہیں جس کو سلطانی

صاحب صدر و خواتین و حضرات!

اقبالیات کے ذخیرۂ بیش بہا خزانے میں ایسے قیمتی جواہرات گنت اور دُرِ شاہوار بے شمار موجود ہیں جن میں سلطان و سلطانی کے بڑے عمدہ خوبصورت نگینے جڑے ہوئے ہیں ان میں سے چند یہی ہیں جو میں نے جوہری کی حیثیت سے نہیں بلکہ بیوپاری کی حیثیت سے آپ جیسے جوہر شناسوں کو او پیش کیے ہیں۔ ان اشعار میں سلطان و سلطانی سے مراد بالعموم معانی شاہی شہنشاہی، ملک و ملوکیت، سکندری و چنگیزی، فرعونیت و فغفوری وغیرہ وغیرہ میں استعمال نہیں ہوئے جن کے وصف تعلق کے ساتھ ہی ساتھ مطلق العنانیت استبدادیت ظلم غلامی استحصال لوٹ

کھسوٹ، محکمے جبتن زر، تدبیر نفاق کی تصویر بھی لازماً سامنے آتی ہے ان معانی میں بھی شاعر بلند مقال حضرت اقبال علیہ الرحمت نے سلطان و سلطانی کے الفاظ بکثرت استعمال کئے ہیں لیکن جہاں جہاں بھی ان معانی میں یہ لفظ لائے ہیں وہاں ان کے ایسے خبر مسند (PREDICATE) بیان کئے ہیں جن سے حضرت اقبال کی دلی نفرت صاف ٹپکتی دکھائی دیتی ہے اس وقت ممکن نہیں کہ اقبال کو جو دلی نفرت سلطان کے ان معانی ملوکیت وغیرہ سے ہے اشعار کے حوالجات سے دکھائی جائے اس وقت صرف یہ عرض کرنا ہے کہ کلام اقبال بہتر ہوگا کہ کہا جائے پیام اقبال سلطان کے اس معنے کی تشریح ہے اور اسی معنی کا پیغام ہے جس معنے میں قرآن نے اس کو استعمال کیا ہے، دونوں معانی یعنے عوامی معنی اور قرآنی معنے کی تقابلی تشریح و توضیح میں ایک چھوٹی موٹی کتاب مرتب کی جاسکتی ہے۔ قرآن نے سلطان روحانیت و روحانی طاقت کے معنے میں استعمال کیا ہے جس کا ادنیٰ کرشمہ خرقِ عادت ہے، اور خوارق کی بہتری صورتوں میں ایک صورت وہ بھی ہے جو قرآن ہی نے بیان فرمائی ہے: یامعشر الجن والانس ان استطعتم ان تنفذوا من اقطار السموات والارض فانفذوا لا تنفذون الا بسلطان ۔ (سورہ رحمٰن)

"اے جنوں اور انسانوں کے گروہ! کیا تم آسمانوں اور زمین کو شگاف کر کے ان کی بندشوں سے نکل سکتے ہو، نکلو تو سہی نہیں کر سکو گے شق شگاف نہیں نکل سکو گے ان کی بندشوں سے مگر سلطان سے طاقت سے قوت سے"۔

پس ظاہر ہے کہ آسمانوں اور زمینوں کے حدود پھاندنے، بندشوں سے نکلنے اور زمان و مکان کے طلسم کو توڑنے کا واحد ذریعہ حضرت خدای رحمان نے سورہ رحمٰن کی اس آیت کریمہ میں حصر کے ساتھ نفی و اثبات کی تعبیر میں الّا سے سلطان قرار دیا ہے یعنی روحانی طاقت۔ اسی آیت کے اسی سلطان کی طرف حضرت اقبال کے ان اشعار میں اور ان کے علاوہ کثیر التعداد اشعار میں اصطلاحی تلمیح موجود ہے، پہلا فارسی شعر "گفت اگر سلطان ترا آید بدست۔ میتواں افلاک را از ہم شکست" جو یہاں اوپر لکھا ہے تقریب تقریب اسی آیت کا ترجمہ ہے۔ ایک اور اردو شعر میں بھی شاعر شیریں مقال حضرت اقبال علیہ الرحمہ نے اسی مفہوم کو یوں ادا کیا ہے:

بڑھے جا یہ کوہ گراں توڑ کر ‏ ‏ طلسم زمان و مکاں توڑ کر

اور یہی معنے جاوید نامہ کے ان اشعار میں موجود ہے:

بر مکان و بر زمان اسوار شو — فارغ از پیچاکِ ایں زنار شو

ہم بروں جَستن بزادن می تواں — بند ہا از خود کشادن می تواں

لیکن ایں زادن نہ از آب گِل است — داند آں مردیکہ صاحب دل است

ترجمہ: مکان و زماں پر حکمران ہو جاؤ اس زنار (طلسم زمان و مکان) کے پیچاک (پیچ و خم = الجھاؤ سے) آزاد ہو جاؤ = اس زنار کو توڑ کر پھینک دے۔ اس دنیا سے باہر کودنا بھی گویا زادن۔ یعنی تولد ہونا ہی ہے یہ زادن دنیا کی بندشوں کو کھولنا کے معنے میں ہے اور یہ زادن پانی اور کیچڑ کے ساتھ پیدا ہوتا نہیں ہے بلکہ یہ زادن وہی ایک شخص جان سکتا ہے جو صاحب دل ہو۔

اپنے لیے بھی مناجاتی دعا یہی کی ہے کہ:

آنیم من جاودانی کن مرا — از زمینی آسمانی کن مرا

اس طاقت کے مظاہرہ کا ایک قصہ قرآن میں آیا ہے اور وہ قصہ ہے حضرت سلیمان علیہ السلام کا آپ نے اپنے دربار کے اجتماع سے کہا اَیُّکُمْ یَاْتِیْنِیْ بِعَرْشِہَا = کون ہے تم میں جو مجھے ملک سبا کا تخت لا کے دے گا؟ ایک سلطان و طاقت والے نے کہا اَنَا اٰتِیْکَ بِہٖ قَبْلَ اَنْ تَقُوْمَ مِنْ مَّقَامِکَ = میں لا کے دونگا آپ کے اس جگہ سے اٹھنے سے پہلے لیکن دوسرے بڑے سلطان بہت زیادہ روحانی طاقت والے نے جس نے باصطلاح فلسفہ اقبال طلسم زمان و مکان توڑ کے رکھا تھا اور جو سلطانی جاوید سے مالا مال ہو چکا تھا کہا اَنَا اٰتِیْکَ بِہٖ قَبْلَ اَنْ یَّرْتَدَّ اِلَیْکَ طَرْفُکَ = میں آپکی آنکھ کی جھپک سے پہلے پہلے لا کے دوں گا۔

ابھی مکالمہ کا یہ جملہ پورا بھی نہیں ہوا تھا کہ اس سلطان اعظم نے ملک سبا سے طرفۃ العین یعنے آنکھ کی جھپک میں نہیں بلکہ جھپک سے پہلے تخت لا کر حضرت سلیمان کے قدموں پر ڈال کے رکھدیا۔ اقبالیات میں اس صاحب سلطان کے کئی اور نام مثلاً مردِ فقیر درویش قلندر خوددار امیر کبیر وغیرہ وغیرہ پائے جاتے ہیں۔ قرآن نے والذی عندہ علم سے اسکا وصف و صفت کیا ہے۔ مرد فقیر سے مطلب مفلس نادار فاقہ مست ننگا نہیں ہے بلکہ مراد اس شخص سے ہے جو دنیا اور مال دنیا سے مستغنی ہو اور بے نیاز ہو اس لیے اقبالیات کی اصطلاح میں استغنا و خودداری اس فقر کی بنیاد ہیں جو فقر خودی کی پیداوار ہے

تو اگر خوددار ہے منت کش ساقی نہ ہو — عین دریا میں حباب آسا نگوں پیمانہ کر

یہ فقر اور سلطانی دراصل ایک ہی تصویر کے دو پہلو ہیں یا ایک ہی سکہ کے دو طرف۔ اس فقر میں

روحِ قرآنی کارفرما ہوتی ہے:

کسے خبر کہ ہزاروں مقام رکھتا ہے　　وہ فقر جس میں ہے بے پردہ روحِ قرآنی

خودی کو جب نظر آتی ہے قاہری اپنی　　یہی مقام ہے کہتے ہیں جسکو سلطانی

یہی روحِ قرآنی اس فقیر کی ڈائریکٹر جنرل ہوتی ہے اسکے حرکات و سکنات کی اُٹھنے بیٹھنے کی چلنے پھرنے کی بولنے نہ بولنے کی "کمی بر طارم اعلیٰ نشتن کی گہے پشت پائے خود نہ بیناہ" کی۔ غرضیکہ اس تمام کی جو اس سے صادر ہو۔ اس کی صدا استدعائیہ نہیں بلکہ استغنائیہ یہی ہوتی ہے کہ:

یہی کچھ ہے ساقی متاعِ فقیر　　اسی سے فقیری میں ہوں میں امیر

یہ مردار و سکندر سے اولیٰ ہے کیونکہ اس کی فقیری میں بوئے اسد اللّٰہی ہے۔ جمشید کا تخت اس سلطانِ تعلیم معنیٰ کے پاؤں تلے روندا ہوا ہے۔ اسی فقیری سے حضرت سید علی الہمدانی قدس اللہ سرہ العلی وہ جو سالارِ عجم۔ معمارِ تقدیرِ امم۔ سید السادات کی صفتوں سے موصوف ہوتے ہیں ایک بہت بڑی طاقت کی بدولت امیر کبیر و سلطان ولایت کہلائے وہ طاقت کونسی؟ اور کیسی؟ یہ حضرت مکان و زمان پر سوار حکمران کمانڈر ہوئے اور اس کا مظاہرہ حضرت نے یوں کیا کہ ایک ہی دن میں ایک ہی شام کے وقت چالیس گھروں میں حاضر ہوئے جیسا کہ تواتراً ثابت ہے۔ اور ہر گھر میں ایک غزل لکھکر چھوڑ گئے۔ ان غزلوں کا مجموعہ چہل اسرار کے نام سے مشہور ہے اور یہاں کشمیر میں زبان زدِ عام و خاص ہیں۔ اگر ایک چھوٹا جامع جملہ ان غزلیات کی تنقید میں کہنا ہوگا تو کلام الملوک ملوک الکلام کہا جاسکتا ہے۔ الغرض حضرت شاہ ہمدان سلطانِ معنویت و روحانیت بنے اسی لیے امیر کبیر کہلائے۔ اس سلطان کی قلندری کا کمال یہ ہے کہ "بنگاہ می کشد جبکہ سکندری بہ سپاہ می کشد"

"بر مردِ فقیر آتش است میری و قیصری خس است　　فال و فرِ ملوک را حرفِ برہنہ بس است"

اور "دیدبہ قلندری طنطنۂ سکندری　　آں ہمہ جذبہ کلیم ایں ہمہ سحرِ سامری

آں بہ نگاہ می کشد ایں بہ سپاہ می کشد　　آں ہمہ صلح و آشتی ایں ہمہ جنگ و داوری

ضربِ قلندری بیار سدِّ سکندری شکن　　رسمِ کلیم تازہ کن رونقِ ساحری شکن

ضربِ کلیم ہی سے سینۂ دریا شق ہے اور فرعون بمعہ فوج غرق ہے اور اسی کو قرآن نے سلطانِ مبین کا نام دیا ہے جبکہ فرمایا ہے وفی موسیٰ اذ ارسلناہ الیٰ فرعون بسلطان مبین (سورہ ذاریات)

اس کی جو تفسیر حضرت اقبال علیہ الرحمتہ نے کی ہے وہ یہ ہے ملاحظہ فرمایئے اور خدارا داد دیجیے اور فتویٰ صادر فرمایئے کہ کیا یہ تفسیر اقبالی تفسیر ہو کر تمام تفسیروں میں سب سے زیادہ صحیح اعلیٰ اور بامعنے نہیں ہے؟

در کف موسیٰ ہمیں شمشیر بود — کار او بالاتر از تدبیر بود
سینۂ دریائے احمر چاک کرد — قلزمے را خشک مثل خاک کرد

اسی سلطان مبین والے فاتح عالم خوب وزشت کو خطاب کیا گیا ہے:

وسخر لکم الفلک وسخر لکم الانہار وسخر لکم الشمس والقمر
دائبین وسخر لکم اللیل والنہار ۔ (القرآن ۔ سورہ ابراہیم)

"اور جہاز تمہارے لیے مسخر کر دیئے۔ نیز دریا (سمندر) بھی مسخر کر دیئے ہیں اسی طرح سورج چاند بھی مسخر کر دیے ہیں کہ ایک خاص دستور پر برابر چلے جاتے ہیں اور رات اور دن کا ظہور بھی مسخر ہے"
یہ تسخیر شدہ سورج اس کا غلام ہے اور اس کے اشارہ پر غروب ہونے کے بعد بھی واپس چڑھتا ہے۔ کیونکہ اس کا مسخر یہ تسخیر کرنے والا سلطان بوتراب ہے:

ہر کہ در آفاق گردد بوتراب — باز گرداند ز مغرب آفتاب

جو اپنی مٹی اپنی خاکیت اپنی مادیت کا = ابن یعنے بیٹا نہیں بلکہ = بو یعنی باپ بنا مطلب کہ جس نے اپنی خاکیت مادیت مغلوب کر دی وہ سلطان بنا اور کائنات اور کائنات کی تمام چیزیں "یہ بادل یہ گھٹائیں یہ گنبد افلاک یہ خاموش فضائیں یہ کوہ یہ صحرا یہ سمندر یہ ہوائیں یہ سورج یہ چاند یہ ستارے ہیں اس کے تصرف میں" (اقبال)

سلطان کے اسی معنی میں، میں نے آج ۲۱ اپریل کے سالیانہ عرس اقبال کی تقریب کے لیے موصوف کے یہ ابیات پیش کیے کیونکہ اقبال پروفیسر جناب آل احمد سرور داعی نے اقبال کی نظم غزل فارسی اردو جو مقالہ نویس کی سمجھ میں بہتر یا ہو آج اس تقریب میں پیش کرنے کا ارشاد فرمایا ہے۔ میں نے یہ ابیات متضمن معنے سلطان پیش کیے۔ فکر ہر کس بقدر ہمت او۔ اس لیے:

گر قبول افتد زہے عز و شرف

اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی کی
مطبوعات

● اقبال کے مطالعے کے تناظرات ● ——— قیمت Rs. 2/-

— پروفیسر آل احمد سرور کا خطبۂ افتتاحیہ، جو کشمیر یونیورسٹی میں جولائی ۱۹۷۷ء کو دیا گیا تھا۔

● شیگور، سری آروبندو اور اقبال ● ——— قیمت Rs. 5/-

— ڈاکٹر گھوش کے تین خطبات کا مجموعہ۔ (انگریزی)

● اقبال اور تصوف ● ——— قیمت Rs. 21/-

— اقبال انسٹی ٹیوٹ کی طرف سے منعقد کیے گئے سمینار میں پڑھے گئے پندرہ مقالات کا مجموعہ۔ صفحات ۲۵۶۔ فوٹو آفسیٹ چھپائی۔

● اقبال اور مغرب ● ——— قیمت Rs. 15/-

— اس عنوان پر تیرہ مقالات کا مجموعہ۔ جو اقبال انسٹی ٹیوٹ کے سمینار میں پڑھے گئے تھے۔ آخر میں مقالات پر بحث کا خلاصہ بھی شامل۔ صفحات ۲۱۲۔ آفسیٹ چھپائی۔

● فلسفۂ اقبال کے چند پہلو ● ——— قیمت Rs. 12/-

— ڈاکٹر سید عابد حسین کے چار خطبات جو انہوں نے اقبال انسٹی ٹیوٹ کی دعوت پر کشمیر یونیورسٹی میں ۱۹۷۸ء میں دیئے تھے۔ (انگریزی)۔

● اقبال اور مغربی فکر ● ——— قیمت Rs. 5/-

— پروفیسر سید وحید الدین سابق صدر شعبۂ فلسفہ عثمانیہ یونیورسٹی حیدرآباد و دہلی یونیورسٹی کے دو لکچر

حصّہ سُوم

ڈاکٹر سید مہدی غزوی
مترجم۔ آصف نعیم

اقبال کا نقش۔ بازآفرینی اور ترقی میں

اے خوشا قومے کہ جان او تپید
از گل خود پیش را باز آفرید

سرزمین مشرق سالہا سال سے ایک دوراہے پر کھڑی ہوئی ہے اور اپنی روایتی اور قدیمی زندگی کو دائم رکھنے اور یا مغربی تمدن کے قبول کرنے اور مختلف عقاید میں فرنگیت پیدا کرنے سے عبارت ہے ایک صدی قبل ایران سے فرنگستان نام کا ایک "جرنل" نکلتا تھا جسکی لوح پر بطور خلاصہ یہ عبارت ہوتی تھی: (ایران کو چاہیے کہ روحانی جسمانی ظاہری اور باطنی طور پر فرنگی مآب ہو جائے) مغربی ایشیا کے مختلف علاقوں میں مختلف النوع تحریکات نے جنم لیا ہے۔ ان تحریکات کی بنیاد اسی پر تھی کہ مشرقی آداب و رسوم کو مغربی تہذیب و تمدن میں منتقل کیا جائے۔ ان تمام تبدیلیوں میں سب سے زیادہ گہری نیز تعجب خیز ترکی میں رسم الخط کی تبدیلی تھی۔ ہمارے ایران میں بھی بہت کوشش ہوئیں کہ لاطینی رسم الخط موجودہ رسم الخط کی جگہ لے لے لیکن کچھ دانشوروں کی پامردی کی وجہ سے یہ تبدیلی صورت پذیر نہ ہو سکی۔ اصلاح اور تبدیلی کا مسئلہ دن بدن پیچیدہ اور شدید تر ہوتا گیا۔ اور اگر اس زمانے کی تاریخ کی ورق گردانی کی جائے تو ہم دیکھیں گے کہ تبدیلی کے حامی سینکڑوں بلکہ ہزاروں لوگوں کے درمیان کچھ ایسے لوگ بھی تھے کہ جو اس تبدیلی پر اعتقاد نہ رکھتے تھے۔ تمدن کی ظاہری صورت کی تبدیلی سے مغربی تمدن کے اصل جوہر اور اساس کو اخذ نہیں کیا جا سکتا۔ کہتے ہیں کہ پیٹر اعظم شاہِ روس نے یورپ سے واپسی پر اہل روس کے لباس چہرے اور زندگی کے دوسرے ظواہر کو بدل دیا تھا مگر یہ تبدیلیاں روس کو مغربی یورپ کی اقوام کے برابر نہ لا سکیں اور اہل جاپان زندگی کے ظواہر میں کوئی نمایاں فرق لائے بغیر بھی مغربی علمی و صنعتی تمدن کے اصل جوہر کو حاصل کرنے میں کامیاب ہو گئے ہیں۔ اور اب وہ مغرب کی صنعت اور تجارت کے دیوؤں سے پنجہ آزمائی کر رہا ہے۔ علامہ اقبال اسی اصلیت کے سچے بنیاد گذار ہیں۔ ان کا عقیدہ تھا کہ اہل مشرق کو مشرقی

ہونا چاہیے۔ انہیں چاہیے کہ مکمل طور پر تمدنِ جدید سے بہرہ مند ہوں۔ ایران کے ایک دانش ور مرحوم علی شریعتی جو اقبال کے دبستان کے پیروں میں سے تھے اس مفہوم کو اپنے دل پذیر جملوں میں نہایت خوبی کے ساتھ ڈھال کر اس طرح لکھتے ہیں: "جاپان کا تجربہ اگرچہ اقبال کے آئیڈیل (IDEAL) کے لیے موزوں مثال نہیں ہے لیکن ایسے نام نہاد روشن خیال حضرت کی تردید کے لیے زندہ، قریبی اور عینی مثال ہے جو یہ استدلال کرتے ہیں کہ قومی شخصیت اور اپنے اخلاق و تمدن کا تحفظ ممکن ہی نہیں ہے اور صرف مغربی علم و صنعت کے حصول کی طرف مائل ہونا چاہیے۔ ایسی قوم کہ جو ایک چوتھائی صدی ہی میں صنعت کے میدان میں یورپ کے ترقی یافتہ ممالک سے بھی سبقت لے گئی ہے لیکن مغربی ہونے اور جدید ہونے میں ابھی ہزار سال تک اہلِ تہران اور دوسرے اضلاع کے روشن خیالوں کے پاس بھی نہ پہنچے گی۔ جاپانی عورت کو دیکھو کہ اعلیٰ ترین ڈی لکس موٹر کار کے کنارے جو خود اس نے ہی بنائی ہے کھڑی تو ہے مگر اسی قدیم جاپانی قومی نسوانیت کے ساتھ۔ وہ سرے سے جانتی ہی نہیں کہ آج کے لباس پہنے اس کے برعکس ایرانی عورت یا افریقہ کی سیاہ فام عورت کو دیکھئے کہ اس نے اس جدید دنیا اور جدید تہذیب میں صرف بوردا میگزین کا ایک شمارہ حاصل کیا ہے اور جیسے ہی ذرا سا آزاد اور جدید ہوئی اس کا دل سوئٹزرلینڈ کی عورتوں کی پسماندگی پر رنجیدہ ہونے لگتا ہے۔"

ظاہر ہے کہ کوئی بھی ذی ہوش اور منصف مزاج آدمی اس بات کیلئے آمادہ نہ ہوگا کہ سرزمینِ مشرق جہاں پر ہے وہیں کھڑی رہے اور آگے نہ بڑھے اور جدید عظیم و توانا تمدن کے خلاف مقاومت کرے اور سرزمینِ مغرب کے علم و صنعت سے بے نیاز رہے۔ نہ تو علامہ اقبال اس خیال کی تائید کرتے ہیں اور نہ سید جمال الدین افغانی کہ جو بلاشبہ سرزمینِ مغرب میں اتحادِ اسلام کے پہلے مبلغ ہیں۔ یہ تمام کے تمام سماجی رہنما اور مفکرین اس بات کے معتقد ہیں کہ مسلمانوں میں حرکت ہو کیونکہ کوشش اور عمل کے ذریعے ہی وہ اپنی ضروریات اور احتیاجات کو پورا کر سکتے ہیں۔ اقبال نے کیا خوب کہا ہے۔

مردِ حق سرمایۂ روز و شب است
زانکہ او تقدیرِ خود را کوکب است

اور ہم بھی جانتے ہیں کہ مُلائے روم نے صدیوں پہلے اس مضمون کو اس شعر میں یوں ادا کیا تھا۔

آب کم جو تشنگی آور بدست
تا بجوشد آبت از بالا و پست

اقبال کے سچے شاگرد علی شریعتی اس سلسلے میں یوں رقم طراز ہیں۔ "اسلام اپنے اس بے حرکت اور ٹھہراؤ کے عہد میں قومیت کے چوکھٹے اور مقامیت کے قالب میں منجمد ہو گیا ہے۔ جب ہم اسلام کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو اس سے یہاں مقصود اسلامی سماج اور مسلمان ہیں۔ اسلام کی عالمی نظر اور جہاں بینی ختم ہو چکی ہے اور وہ جذبہ کہ جس پر اسلام کی بنیاد قائم ہوتی تھی یعنی یہ کہ اسلام کی تاسیس ایک عالمی طرز تفکر پر ہے اور کسی قومیت اور سرزمین میں محدود ہو سکتا ہے، محو ہو چکا ہے۔ افسوس ہے کہ مسلمان اب حالت گوشہ نشینی اور خود اپنی ذات میں اسیر ہونے کی کیفیت میں مبتلا ہے اور روایت، تاریخ، جاہلانہ مذاہب کے گوناگوں مخلوط عناصر، غیر اسلامی افکار اور اسلام کے مسخ شدہ عقاید کے محدود چوکھٹے میں محصور اور محبوس ہو چکا ہے۔ لیکن آج اس لائحہ عمل کی مثال اس بات کی نشاندہی کرتی ہے کہ اسلام کے تمام مفکرین ایرانیوں سمیت اس جگہ پہنچ گئے ہیں کہ ان محدود چوکھٹوں کو گرا دیں جنہیں زمانے نے ان کی عظیم انسانی اور فکری پیکر کے اردگرد گھیر رکھا تھا۔ اور یہ ان لوگوں کو کہ جو یہ کہتے ہیں کہ رہبرانِ اسلام، جمود اور سکوت کے حامی ہیں اور ترقی اور کمال کے مخالف ہیں ایک منہ توڑ جواب ہے۔

اقبال کے پیغام کا اصل جوہر کیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ یہ دو شعر بخوبی اقبال کے پیغام کو ایک حد تک اس بحث کے سلسلے میں کہ جو ہمارا موضوع ہے واضح کر دیتے ہیں۔

علم تا سوزی نگیرد از حیات | دل نگیرد لذتی از واردات
علم اگر کج فطرت و بدگوہر است | پیشِ چشمِ ما حجاب اکبر است

اقبال کا پیام اپنی ذات میں اترنا، اپنے وجود، اپنے تمدن، وضع و آئین اور اپنی قوم کے سماج کے انکشاف سے عبارت ہے۔ اپنے آپ سے شروع کرو اور خود کو ایسی بنیادوں سے، جو عناصر خودی سے آراستہ ہوں محکم کرو اور اس کے بعد ثانوی حیثیت کے مواد اور عناصر کو اس تزئین اور تشکیل نو کے کام میں لاؤ۔ سید جمال الدین کی طرح اقبال بھی اس بات کے معتقد تھے کہ مسلمانوں کو چاہیے کہ قرآن کو پہچانیں اور قرآن سے اعلیٰ زندگی کے لیے کسب فیض کریں۔ اور اس کے بعد ہی دوسرے اہم نشانات اور غیر اسلامی اساطیر اور قوانین کی تلاش میں نکلیں۔ اب جب کہ قرآن شناسی کی بحث چل پڑی ہے تو اسلام کے ایک عظیم رہبر شیخ محمد عبدہ کا ذکر بھی ہو جائے کہ جنہوں نے قرآن سے ہر حیثیت سے استفادہ کرنے اور قرآن شناسی کی طرف مسلمانوں کو راغب کرنے میں بہت گہرا اثر چھوڑا ہے۔ وہ اس فکر کے موجد ہیں اور انہوں نے مصر میں کہ جہاں وہ اسلامی افکار کے ایک عظیم ترین مرکز یعنی الازہر میں اقامت پذیر تھے اس تحریک کی بنیاد رکھی۔ محمد عبدہؒ نے اس وقت کہ جب سبھی علمائے اسلام ان کے مخالف تھے اس بات کا اعلان کیا کہ فی الوقت تمام علوم قدیمہ کے شعبوں کو چھوڑ دو

شریعتی اس بات کے معتقد ہیں کہ اقبال کے افکار کی بنیادوں پر قایم رہ کر انسان اور ترقی یافتہ بشریت کو چاہیے کہ عیسیٰؑ کی مانند دلِ سقراط کی مانند افکار اور قیصر کی مانند ہاتھ پیدا کرے اور اس کا سچا پیکر خود اقبال اور ان کی شخصیت ہے۔

بحث کو علی شریعتی کے چند دوسرے جملوں کے ساتھ ختم کرتا ہوں: "اقبال کہتا ہے زمانہ یعنی خود انسان کی تقدیر انسان کی زندگی خود انسان (موج) ہے ایک ساحل افتادہ نہیں۔ اس کا زندہ رہنا اور موجود رہنا حرکت میں مضمر ہے"۔ اور یہ اس مقام پر ہے کہ جہاں شریعتی اقبال صوفی کا ذکر کر رہا ہے۔ ایسا صوفی جو "زمانہ با تو نہ سازد تو با زمانہ بساز" کے بجائے "زمانہ با تو نسازد تو با زمانہ ستیز" کا معتقد تھا۔ انسان اقبال کے عرفان میں نہ ہندوستانی تصوف کے مطابق ہے اور نہ کٹھ ملائیت ہی ہے بلکہ عرفانِ قرآنی سے عبارت ہے۔ وقت کو بدل دینا چاہیئے۔

ڈاکٹر سید محمد کمال الدین حسین ہمدانی
ریڈر مسلم یونیورسٹی علی گڑھ

حضرت میر سید علی ہمدانیؒ کی مدح علامہ اقبالؒ کے قلم سے

علامہ اقبالؒ اُن مفکرین میں ہیں جنہوں نے یورپ میں تحصیل علوم کے بعد مشرقی علوم کو قدر کی نگاہوں سے دیکھا اور یورپی مفکرین، شعراء اور فلاسفروں کی تعریف کی تو اسلامی علماء، عرفاء اور فلاسفر کی مدح سرائی میں بھی گہرہائے آبدار نچھاور کئے۔

علامہ اقبالؒ کے کلام کی روشنی میں یہ حقیقت واضح ہوجاتی ہے کہ وہ تصوف کے دلدادہ تھے اور صوفیائے کرام سے عقیدت رکھتے تھے لیکن ان کے نزدیک تصوف کا معیار اور کردار بہت بلند تھا۔ انہوں نے جس طرح صوفیائے حق کی مدح خوانی فرمائی اسی طرح صوفیائے سوئی [illegible] کی۔

درحقیقت علامہ اقبالؒ ان صوفیا میں شامل ہیں جو مجدد تصوف تھے آپ نے اپنے نظریۂ تصوف کو اسرارِ خودی اور رموزِ بے خودی میں واضح طور پر پیش کیا ہے۔ جناب [illegible] اکبر آبادی نے "نقد اقبالؒ" میں علامہ اقبال کے نظریات تصوف پر نہایت دانش تبصرہ فرمایا ہے۔

پیش نظر مضمون میں علامہ اقبالؒ کے اس کلام کی طرف چند اشارے مقصود ہیں جو آپ نے حضرت امیر سید علی ہمدانیؒ کی مدح [illegible] میں پیش کیا ہے اور یہ کلام جاوید نامہ میں شامل ہے۔

[illegible] امیر کبیر حضرت میر سید علی ہمدانی علیہ الرحمہ اُن ممتاز عارفین اور مبلغین اسلام میں ہیں جنہوں نے کشمیر میں دینِ حق کی تبلیغ فرمائی۔ آپ کے تذکرے جو مورخین کشمیر نے لکھے ہیں شاہد ہیں کہ آپ [illegible] سادات [illegible] کے ساتھ ہمدان (ایران) سے امیر تیمور کے عہد میں ہجرت فرمائی اور کشمیر کے تین تبلیغی دورے فرمائے۔ پہلا دورہ ۷۷۴ھ میں دوسرا دورہ ۷۸۱ھ میں اور تیسرا دورہ ۷۸۵ھ میں۔ اور آخر کار [illegible] ۷۸۶ھ میں رحلت پائی اور آپ کا دفن ختلان میں واقع ہوا جو اب تاجکستان [illegible]

میں اسلام آباد کے نام سے موسوم ہے۔ آپ کے تینوں تبلیغی دورے کامیاب ہوئے اور ہزاروں لوگ آپ کے دست حق پرست پر اسلام لائے۔ اور سلاطین وقت سلطان شہاب الدین کشمیری اور سلطان قطب الدین بھی دل سے آپ کے معتقد رہے۔

حضرت میر سید علی ہمدانیؒ کی وفات کے بعد آپ کے فرزند ارجمند میر سید محمد ہمدانی بارہ سال کی عمر میں ۷۹۶ھ میں کشمیر تین سو سادات کے ساتھ تشریف لائے۔ سلطان وقت سلطان سکندر آپ کا معتقد ہوا اور آپ کے ایماء سے سرینگر اور ترال وغیرہ مقامات پر عالیشان خانقاہیں تعمیر ہوئیں جو مراکز تصوف و عرفان حق تعالیٰ کی حیثیت سے دور حاضر میں بھی مرجع عوام و خواص ہیں۔

حضرت میر سید علی ہمدانی علیہ الرحمہ اپنے عہد کے اعلیٰ مصنفین و مفکرین سے تھے۔ اور شاعر بھی تھے اکثر کتابیں عرفان و تصوف پر آپ نے تصنیف فرمائی ہیں۔ آپ کی کتاب مودۃ القربیٰ، ذخیرۃ الملوک، چہل اسرار اور اوراد فتحیہ مشہور ہیں۔ اور متعدد مرتبہ شائع ہو چکی ہیں۔ نیز آپ کے اکثر تصانیف کشمیر کے قدیم کتب خانوں میں مطبوعہ یا قلمی صورت میں محفوظ ہیں جو علم و عرفان کا گران بہا خزانہ ہیں۔

حضرت میر سید علی ہمدانی کے نظریۂ تصوف پر تحقیقی کام جیسا کہ ہونا چاہیے تھا نہیں ہوا ہے۔ آپ کے نظریۂ مذہب کے بارے میں بھی اختلاف پایا جاتا ہے۔ بعض مورخین اور علماء نے آپ کو شافعی اور حنفی لکھا ہے اور علامہ قاضی سید نور اللہ شوستری علیہ الرحمہ نے "مجالس المومنین" میں آپ کو شیعہ اثنا عشری ثابت کیا ہے۔ آپ کی اولاد بھی سنی اور شیعہ دو گروہوں میں تقسیم ہے۔ سرینگر میں حسن آباد رعناواری و [illegible] میں بلالی کے سادات جو آپ کے خاندان یا آپ کی نسل سے تعلق رکھتے ہیں شیعہ اثنا عشری ہیں۔ احقر نے ایک تحقیقی رسالہ حضرت میر سید علی ہمدانی علیہ الرحمہ کے تبلیغی کارناموں پر بنام "مبلغ کشمیر" لکھا ہے۔

علامہ اقبال جب کشمیر جنت نظیر کی سیر و سیاحت کو تشریف لے گئے تو وہاں حضرت شاہ ہمدان میر سید علی ہمدانی علیہ الرحمہ کی یادگار خانقاہ معلیٰ کی زیارت سے بھی مشرف ہوئے جو سرینگر میں فتح کدل کے نزدیک واقع ہے۔ اور حضرت شاہ ہمدان کے علم و فضل اور تبلیغی کارناموں سے بے حد متاثر ہوئے اور آپ کے معتقد ہو گئے۔ جناب جگن ناتھ آزاد کا ایک مضمون بعنوان "شاہ ہمدان کے حضور میں" شیرازہ اقبال نمبر جموں اینڈ کشمیر اکیڈمی آف آرٹس کلچر اینڈ لینگویجز سرینگر میں شائع ہوا ہے۔ اس مضمون میں جناب آزاد نے نہایت اچھے انداز میں بیان کیا ہے کہ علامہ اقبال نے بعض الجھے ہوئے مسائل میں شاہ ہمدانؒ سے ان کے تصانیف و تالیف سے

ذریعے استفادہ کیا حتیٰ کہ اُن کے قلب کا اضطراب سکون میں تبدیل ہوا اور علامہ اقبال کو وہ روشنی ملی کہ جس سے آپ کے فقر میں ایک نئی کیفیت اور روح میں نئی تب و تاب پیدا ہوئی۔ اور شاہ ہمدان کی عظمت و جلال سے آپ اس درجہ متاثر ہوئے کہ آپ کی زبان سے شاہ ہمدان کی شان میں قصائد جاری ہوئے۔ یہ قصائد جاوید نامہ میں شائع ہوئے۔

علامہ اقبال کو شاہ ہمدان حضرت میر سید علی ہمدانی علیہ الرحمہ سے جو عقیدت حاصل ہوئی وہ آپ کے کلام بانظام سے ہر مقام پر ظاہر ہے۔ علامہ اقبال فرماتے ہیں۔

سید السادات سالار عجم　　　　دست او معمار تقدیر اُمم

اس شعر میں شاہ ہمدانؒ حضرت میر سید علی ہمدانی علیہ الرحمہ کو علامہ اقبال نے سید السادات کے لقب سے ملقب فرمایا ہے جو حقیقت ہے۔ اس لئے کہ کشمیر کے تبلیغی میدان میں جن سادات نے کارنامے انجام دیے ان میں حضرت میر سید علی ہمدانی افضل و اعلیٰ اور ممتاز ہیں۔ اور سالار عجم کا لقب علامہ نے حضرت کو اسی بنا پر دیا کہ آپ ... کا مرکز تبلیغ عجم ہی رہا اور پھر ہندوستان بھی اس سعادت عظمیٰ سے بہرہ مند ہوا۔

دوسرے مصرعہ "دست او معمار تقدیر اُمم" کی تشریح کے لیے یہ لکھنا کافی ہے کہ آپ نے انسانوں کو گمراہی سے نجات دلا کر ابدی فلاح اور دائمی سعادت سے سرفراز کیا از ہمدان (ایران) تا کشمیر (ہندوستان) قوموں کو مشرف بہ اسلام کر کے اُن کی تقدیر یں بدل ڈالیں اور عوام کو کفر و ضلالت کی تاریکیوں سے نجات دلا کر دین حق کے نور سے منور فرمایا۔ حقیقتاً حضرت میر سید علی ہمدانی علیہ الرحمہ کا دست حق پرست "معمار تقدیر اُمم" تھا جس کو علامہ اقبال نے صحیح طور سے اپنے کلام بانظام میں روشن فرمایا۔ اور حضرت میر سید علی ہمدانیؒ کو یہ محیر العقول اور باطل شکن روحانی طاقت کس مرکز سے حاصل ہوئی۔ علامہ اقبال فرماتے ہیں۔

تا غزالی درس اللہ ہُو گرفت　　　　ذکر و فکر از دودمان او گرفت

یہ فیض شاہ ہمدان نے حضرت محمد و آل محمد علیہم السلام سے حاصل فرمایا اور اسی خاندان سے آپ نے روحانی فیوض و برکات حاصل فرمائے حضرت میر سید علی ہمدانیؒ نجیب الطرفین سادات عظام سے تھے اور حضرت امام حسنؑ و حضرت امام حسین علیہم السلام کے واسطے سے حضرت علی ابن ابیطالب علیہ السلام و حضرت فاطمہ زہرا صلوٰۃ اللہ علیہا کی اولاد سے تھے اور انہی ذوات مقدسہ کے انوار سے آپ کو روحانی توسل حاصل تھا۔ جس سے آپ کو وہ روحانی طاقت حاصل ہوئی کہ جس کی تاثیر سے کشمیر میں اسلامی انقلاب رونما ہوا۔

حضرت میر سید علی ہمدانی علیہ الرحمہ ساجد و عابد، متکف اور اور اد خوان ہی نہ تھے بلکہ آپ نے وادی کشمیر کو جنت نظیر بنایا اور سلاطین اور امراء اور فقراء سب ہی کو حقیقی راہ عرفان دکھائی۔ آپ ایک طرف رموز و نکات عرفانیہ سے آگاہ تھے تو دوسری طرف سیاست اور ملک رانی پر بھی آپ کو بصیرت کامل حاصل تھی چنانچہ آپ نے بادشاہوں اور امیروں کو حکمرانی کے ساتھ عدل پروری کا درس دیا۔ جیساکہ آپ کی تصنیف "ذخیرۃ الملوک" سے واضح ہے۔ علامہ اقبال نے حضرت کے انہی صفات حسنہ کو حسب ذیل شعر میں بیان فرمایا ہے۔

مرشد آں کشور مینو نظیر

میر و درویش و سلاطین را مشیر

حضرت میر سید علی ہمدانیؒ نے خطہ کشمیر میں 'علم' دین' تہذیب اور صنعت کے چشمے جاری کئے اور بہ وہ کارنامے تھے جن سے متاثر ہو کر علامہ اقبال نے حضرت کی تعریف حسب ذیل شعر میں فرمائی

خطہ راں آں شاہ دریا آستیں

داد علم و صنعت و تہذیب و دین

شاہ دریا آستیں کا لقب حضرت شاہ ہمدان کے لیے نہایت زیبا ہے۔ اس لیے کہ آپ کی ذات اقدس وہ موجزن دریائے حق ہے کہ جس سے خطۂ کشمیر میں علم و دین اور تہذیب و صنعت کے بے بہا چشمے جاری ہوئے اور پھر حضرت کی مساعی جمیلہ کے جو نتائج ظاہر ہوئے اُن سے۔ متاثر ہو کر علامہ اقبال نے شاہ ہمدان کی مدح حسب ذیل شعر میں پیش فرمائی۔

آفرید آں مرد ایران صغیر

با ہنر ہائے غریب و دلپذیر

حضرت میر سید علی ہمدانیؒ کی باطل شکن قوت اور آپ کے مجاہدانہ کردار کو علامہ اقبال نے اس طرح بیان فرمایا ہے۔

یک نگاہ ہے او کشاید صد گرہ

حضرت میر سید علی ہمدانیؒ کی حیات کا مطالعہ کرنے کے بعد علامہ اقبال اس نتیجہ پر پہنچے کہ ہمارے موجودہ مذہبی معاشی، اقتصادی اور سیاسی مشکلات کا واحد حل حضرت میر سید علی ہمدانیؒ کی صحیح پیروی اور

حقیقی تقلید ہے اور اسی لیے علامہ اقبال ہم کو حسب ذیل مصرعہ میں ہدایت فرماتے ہیں

خیز و تیرش را بدل راہے بدہ

کتنا مبارک ہے وہ سینہ اور کتنا خوش قسمت ہے وہ مرد خوش آگاہ کہ جس نے حضرت میر سید علی ہمدانی کے تیر کو اپنے دل میں جگہ دیکر اپنے کو اسی صیاد حق پرست کا صید بنا یا ۔

مختصر یہ کہ علامہ اقبال نے حضرت میر سید علی ہمدانی علیہ الرحمہ کی مدح و ثنا جس معنی خیز عرفانی طریق پر کی ہے دوسرے کلام میں اس کی نظیر نہیں ملتی' علامہ اقبال کے اشعار تذکرہ حضرت میر سید علی ہمدانی کے لیے اُن ستاروں کی مثل ہیں جو رونق آسمان ہوتے ہیں اور اُن پھولوں کے مانند ہیں جو جان چمن ہوتے ہیں ۔

علامہ اقبال کے مدحیہ کلام کی روشنی میں ایک محقق کو جو حضرت میر سید علی ہمدانی کی حیات عرفانی کی تحقیق کا جویا ہو نئی راہیں مل سکتی ہیں ۔ اس عنوان پر علامہ اقبال کے اشعار طالب حق کے لیے مشعل راہ بنیں گے ۔

علامہ اقبال نے حضرت میر سید علی ہمدانی کی عرفانی تعلیمات اور عرفانی کردار کو اپنے مخصوص فلسفیانہ حکیمانہ اور عارفانہ انداز میں پیش فرمایا ہے علامہ اقبال کے جس قصیدہ پر تبصرہ سطور بالا میں پیش کیا اس کو جاوید نامہ سے ذیل میں نقل کرتا ہوں ۔

"زیارت امیر کبیر حضرت میر سید علی ہمدانی"

نغمہ می خواند کہ آن مست مدام در حضور سید والا مقام

سید السادات سالار عجم دست او معمار تقدیر امم

تا غزالی درس اللہ ہو گرفت ذکر و فکر از دودمان او گرفت

مرشد آن کشور مینو نظیر میر و درویش و سلاطین را مشیر

خطہ را آن شاہ دریا آستیں داد علم و صنعت و تہذیب و دیں

آفرید آن مرد ایران صغیر با ہنرہائے غریب و دلپذیر

یک نگاہ او گشاید صد گرہ

خیز و تیرش را بدل راہے بدہ

مرزا کمال الدین شیدا

علّامہ اقبالؒ کا نعتیہ کلام

دہد حق عشق احمدؐ بندگانِ چیدۂ خود را
بخاصان شاہ می بخشد مئے نوشیدۂ خود را

خداوند کریم جلّ شانہ عشق نبیؐ اور آنحضورؐ کی مدح سرائی کا اعزاز اپنے خاص خاص بندوں کو بخشتا ہے۔ جو اُن کی ازلی سعادت مندی کی نشانی ہے۔ باری تعالےٰ خود بھی اپنے محبوب کا مدح سرا ہے۔ ادبیات میں نعتیہ کلام جس میں جناب رسالت مآبؐ سے والہانہ عشق و عقیدت مندی سوز و گداز عشق محبت جذبۂ تقدس و احترام اور معروضات کا اظہار شامل ہے ایک خاص اہمیت کا حامل ہے۔

پیغمبر اسلامؐ کی مدح سرائی مختلف زبانوں میں کی گئی ہے۔ عربی اور فارسی زبانوں میں اس کا گرانبہا سرمایۂ ادب موجود ہے کچھ قادر الکلام اور فصیح البیان شعرا نے بکمال عجز و انکسار درد و سوز کے ساتھ دل کی گہرائیوں سے نکلی ہوئی آواز میں اظہار عقیدت کے لیے اپنے اپنے ظرف اور فکر کے مطابق بارگاہ رسالت میں رنگا رنگ عقیدت کے سدا بہار پھول بطور نذرانہ پیش کیے ہیں۔ ان قدیم و جدید شہ پاروں کی عطر بیزی اور اُن کے قلب گیر تاثرات اہل قلب و نظر قاری و سامع کی روحانی تسکین کا باعث ہیں۔

نعتیہ ادب میں معراج نبویؐ ایک علیحدہ موضوع ہے۔ خمسہ نظامیؒ اور امیر خسروؒ میں تذکرہ معراج درج ہے۔ خمسہ نظامی کو قبول عام حاصل ہے۔ بیان معراج نبویؐ میں فلسفہ معراج کے متعلق نامور سخنوروں نے معجز بیانی سے کام لیا ہے۔ نظامی کا حکیمانہ انداز زیادہ دل فریب ہے۔

عاشقانِ رسولؐ میں علامہ اقبالؒ کا اپنا منفرد اور ممتاز مقام ہے۔ علامہ مرحوم ابتدا سے ہی بادۂ عشق محمدیؐ سے سرمست و سرشار رہے۔ آپ نے دوسروں کو بھی عشق رسالت مآبؐ کا درس دیا۔ آپ کا انداز بیان اور حسن ادا عارفانہ ہے۔ خود فرماتے ہیں:۔

وہ چنگاری خس و خاشاک سے کس طرح دب جائے
جسے حق نے کیا ہو نیستاں کے واسطے پیدا

عجب کیا گر مہ و پرویں مرے نخچیر ہو جائیں   "کہ بر فتراک صاحب دولتے بستم سرے خود را"

علامہ اقبال کے فلسفہ اور فکر و نظر کا ماحصل اور مرکز شخصیت کی صحیح تشکیل و تصویر ہے اور شخصیت کا اعلیٰ ترین نمونہ اور لب لباب علامہ کی حقیقت بین نظر میں حضور اقدس ؐ کی ذات گرامی ہے۔ یہی روحانی وسیع نظریہ اقبال کی نعتیہ شاعری کی اساس ہے۔ علامہ نے اپنی فلسفیانہ عظمت۔ علمی تبحر اور بلندی فکر بلکہ سب کچھ راہ رسول میں، غلبۂ محبت و فریفتگی کے عالم میں ان کے قدموں پر نثار کر دیا۔ آنحضور سے عرض گذار ہیں۔

گرد تو گردد حریم کائنات   از تو خواہم یک نگاہ التفات

ذکر و فکر و علم و عرفانم توئی   کشتی دریا و طوفانم توئی

اے پناہ من حریم کوئی تو   من بر امیدی رمیدم سوئی تو

"اقبال تو من میں عشق رسول ڈوبا ہوا ہے کہ جو ہمیشہ سراپا سوز رہے۔ اسی اضطراب سوز و ساز سے آپ کا ہر موئے بدن جناب رسالت مآب ؐ کی مدح سرائی میں نغمہ آفریں رہا۔ آپ کا نعتیہ کلام اردو اور فارسی زبان میں ہے۔

نقیب حشم پیغمبر حضرت بلال حبشی رضؓ کے دل پر عشق محمدی ؐ کی گری ہوئی بجلی کا جس نے حضرت بلال رضؓ کے قلب میں ایک متلاطم طوفان بپا کیا اور آپ نے جس جبر و تشدد کا صبر و استقلال سے مقابلہ کیا اس کی عکاسی بانگ درا میں درج نظم "بلال" میں علامہ اقبال نے نہایت سوز سے کی ہے چند اشعار درج ذیل ہیں جس کے مخاطب بلال رضؓ ہیں۔

چمک اٹھا جو ستارہ ترے مقدر کا   حبش سے تجھ کو اٹھا کر حجاز میں لایا

وہ آستاں نہ چھٹا تجھ سے ایک دم کیلئے   کسی کے شوق میں تو نے مزے ستم کیلئے

جفا جو عشق میں ہوتی ہے وہ جفا ہی نہیں   ستم نہ ہو تو محبت میں کچھ مزا ہی نہیں

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

گری وہ برق ترے جان ناشکیبا پر   کہ خندہ زن رہی ظلمت بھی دست موسیٰ پر

ادائے دید سراپا نیاز تھی تیری   کسی کو دیکھتے رہنا نماز تھی تیری

اذان ازل سے ترے عشق کا ترانہ بنی   نماز اس کے نظارہ کا اک بہانہ بنی

فارسی گو شعراء میں اقبال مرشد رومی حکیم سنائی عطار مولانا جامی اور خاقانی سے متاثر ہیں۔ نعتیہ کلام میں سوز و گداز اور حضرت رسالت مآب سے بے پناہ عقیدت و محبت کے ساتھ ساتھ علامہ

مرحوم اپنی فروتنی، سراسیمگی، اضطرار، افسردگی، خود سپردگی اور سحابِ رحمت سے سیرابی، عارفِ اسرار سے بصیرت طلبی اور چارۂ دردِ کائنات کے لیے عرض گذاری کا جگہ جگہ اظہار موجود ہے:

ندانم دل شہیدِ جلوۂ کیست نصیبِ او قرارِ یک نفس نیست
بصحرا بردمش افسردہ تر گشت کنارِ آب جوئے زار بگریست

کاروانِ شوق راہِ یثرب میں گامزن دیکھ کر فرمایا:

چہ خوش صحرا کہ در وے کارواں ہا درودے خواند و محمل براند
بہ ریگِ گرم او آور سجودے جبیں را سوز تا داغے بماند

علامہ حضرت فخرِ موجودات کے جمال و جلال کے شیدائی ہیں۔

بیا اے ہم نفس باہم بنالیم من و تو کشتۂ شانِ جمالیم
دو حرفے بر مرادِ دل بگوئیم بپائے خواجہ چشماں را بمالیم

دورِ حاضرہ کی بے راہ روی، تن پروری اور لادینی اثرات کا شکوہ کرتے ہیں:

دگرگوں کرد لادینی جہاں را ز آثارِ بدن گفتند جاں را
ازاں فقرے کہ با صدیقؓ دادی بشورے آور ایں آسودہ جاں را

صوفیوں، معلموں اور شاعروں سے شکوہ سنج ہیں:

سبوئے خانقاہاں خالی از مے کند مکتب رہِ طے کردہ را طے
ز بزمِ شاعراں افسردہ رفتم نواہا مُردہ بیروں افتد از نے

دربارِ رسالت میں عرض گذار ہیں کہ ہمعصروں نے اقبال کو ایک غزل خواں سمجھا اور اُس کی پُر اثر تخلیقات سے بھرپور فایدہ نہیں اٹھایا:

بہ آں رازے کہ گفتم پے نبردند ز شاخِ نخلِ من خرما نخوردند
من اے میرِ اُمم داد از تو خواہم مرا یاراں غزل خوانے شمردند

حکیم مشرق نے پر آشوب دور میں جب کہ انسانیت ذہنی ٹکراؤ اور عالمگیر بحران میں غلطاں و پیچاں اپنے آپ کو سنبھالنے کی سعی میں ایک بلاخیز طوفانِ بے پایاں سے ساحلِ مراد و مقصد تک پہنچنے کے لیے عالمِ اضطرار میں جہدِ بقا کے لیے سینہ سپر ہے۔ آنحضورؐ کے ارشادات فرمودات اور ان کی سیرت پاک کے مختلف پہلو اور

زاویے اہل طلب ونظر کے علم و عرفان کے غرض سے دلکش پیرایہ میں بیان کیے ہیں، اور اپنی شعلہ نوائی سے تہذیب و تمدن اور فکر کے خواب آور سحر طرازیوں کا اثر زائل کرنے کے لیے اس کے دور رس مخرب نتایج سے انسانیت کو آگاہ کیا اور دعوت سعی و عمل دی، یہ پر حکمت، ہمت افروز تحریک موجودہ طوفانی فضاؤں میں کشتی نوح سے کچھ کم نہیں، اشعار ذیل ملاحظہ ہوں:

دانش[1] حاضر حجاب اکبر است　　　بت پرست و بت تراش و بت گر است

آگے چل کر ناصحانہ انداز میں فرماتے ہیں:

در دلِ مسلم مقام مصطفیٰ است　　　آبروئے ما ز نام مصطفیٰ است
طور موجے از غبار خانہ اش　　　کعبہ بیت الحرم کاشانہ اش
بوریا ممنون خواب راحتش　　　تاج کسریٰ زیر پائے امتش
در شبستان حرا خلوت گزید　　　قوم و آئین و حکومت آفرید
ماند شبہا چشم او محروم نوم　　　تا بہ تخت خسروی خوابید قوم
وقت ہیجا تیغ او آہن گداز　　　دیدۂ او اشکبار اندر نماز
در جہاں آئینِ نو آغاز کرد　　　مسند اقوام پیشین در نورد
از کلیدِ دین در دنیا کشاد　　　ہمچو او بطن ام گیتی نزاد
در نگاہِ او یکے بالا و پست　　　با غلام خویش بر یک خوان نشست
امتیازات نسب را پاک سوخت　　　آتش او این خس و خاشاک سوخت
تا بدست آورد نبض کائنات　　　وا نمود اسرار تقویم حیات
از قبائے لالہ ہائے این چمن　　　پاک سوخت آلودگیہائے کہن
در جہان وابستۂ دینش حیات　　　نیست ممکن جز بہ آئینش حیات
ای کہ می داری کتابش در بغل　　　تیز تر نہ پا بہ میدان عمل

علامہ مرحوم فہمایش کرتے ہیں کہ آنحضورؐ کی پیروی اور قرآن حکیم میں دیے ہوئے ارشادات خداوندی پر عمل پیرا ہوکر

۱۔ عذاب دانش حاضر سے باخبر ہوں میں　　　کہ میں اِس آگ میں ڈالا گیا ہوں مثل خلیل

اقبال ۔ بال جبریل

میدان عمل میں اترو اور معروف سعی ہو جاؤ۔ عشق محمدی کی تاثیر اور ذات مقدس سے محبت اور تولا کے اثرات اور تب وتاب کے متعلق فرماتے ہیں:

سوزِ عشقش درنَے خاموش من ‌ ‌ ‌ ‌ می تپد صد نغمہ در آغوش من
من چہ گویم از تولایش کہ چیست ‌ ‌ ‌ ‌ خشک چوبے در فراقِ او گریست
چشم در کشتِ محبت کاشتم ‌ ‌ ‌ ‌ از تماشا حاصلے برداشتم
خاک یثرب از دو عالم خوشتر است ‌ ‌ ‌ ‌ اے خنک شہرے کہ آنجا دلبر است

پھر مولانا جامیؒ کے درد انگیز دلکش اندازِ نعت رسولؐ کا ذکر ہے:

کشتۂ اندازِ ملّا جامیم ‌ ‌ ‌ ‌ نظم و نثرِ او علاج خامیم
شعر لبریز معانی گفتہ است ‌ ‌ ‌ ‌ در ثنائے خواجہ گوہر سفتہ است

نسخہ کونین را دیباچہ اوست
جملہ عالم مفلس است خواجہ اوست

(اسرار خودی)

علامہ اقبال نبی کریمؐ کے عشق و محبت کو سرمایۂ دین و دنیا سمجھ کر آنحضور کے ارشادات پر عمل پیرا ہو کر قربِ حق حاصل کرنے کی تلقین کرتے ہیں، اور اسی کو فلاح دارین کا واحد ذریعہ بتاتے ہیں:

بہ مصطفٰےؐ برساں خویش را کہ دیں ہمہ اوست
اگر بہ او نرسیدی تمام بولہبی است

علامہ اقبال کو مرشدِ کامل کی تلاش مردِ مومن اور انسان کامل کی جستجو اور عرفان نے جس کی ازل سے ہی علامہ کو تڑپ نصیب ہوئی تھی فکر و نظر کے بے پایاں سمندر میں غوطہ زن ہو کر بیش بہا موتی حاصل کرنے کے امتیاز سے تفہیم و تفسیر رموزِ حیات میں جو رتبہ ملا وہ صرف ذات مقدس حضرت رسالت مآب سے بے پناہ جذبۂ عشق و محبت کا مرہونِ احسان ہے۔

ہست معشوقے نہان اندر دلت
چشم اگر داری بیا بنمایمت

"حکیم مشرق کو مذہبی اساس نے ایک یقین کی دولت دی، تصوف نے انسان دوستی، خدمتِ خلق اور حبِ

جاہ و مال سے بے نیازی یا ایک طرح کی درویشی بخشی عطار کی مغربی ادب کے مطالعہ نے بھی انکو متاثر کیا اور رومانی نظر دی۔ یہ رومانیت فطرت کے حسن کے ساتھ انسان کی زبون حالی کا بھی احساس رکھتی ہے، اور وطن کے ماضی و حال کا بھی۔ اقبال گو ولی نہیں لیکن ایسا تہجد خوان۔ عاشقِ رسولؐ۔ اولیا کا خادم۔ عقیدت گذار خوش عقیدہ گداز قلب رکھنے والا مسلمان انگریزی دانوں میں کم دیکھا"۔

اقبال کا نظریۂ شعر و شاعری

اردو خطبات

پروفیسر آل احمد سرور ۱۹۷۷ء

آخری ایام میں علامہ علالت طبع کے باعث سخت متردد اور فکر مند تھے مگر قومی درد برابر دامن گیر رہا۔ ۱۹۳۶ء میں دار الاقبال بھوپال میں قیام کے دوران سر سید مرحوم کو خواب میں دیکھا اور ان کی ایما پر حضرت رسالت مآبؐ کی خدمت اقدس میں عرض گذاری کے لیے لکھی گئی اپنی فارسی نظم درج مثنوی "پس چہ باید کرد ای اقوام شرق" میں بکمال عجز و انکساری غلبۂ عشق و محبت و عقیدت سے اپنی علالت، شفایابی اور قوم کی درد و کرب سے خلاصی کے لیے التجا کی جس کے پڑھنے اور سننے سے سننے اور پڑھنے والے پر رقت طاری ہوتی ہے۔ "در حضور رسالت مآبؐ"

ای تو ما بیچارگان را ساز و برگ | وا رہان ایں قوم را از ترس مرگ

در جہاں ذکر و فکر انس و جان | تو صلوٰت صبح تو بانگ اذان

ذکر تو سرمایۂ ذوق سرور | قدم را وارد بہ فقر اندر غیور

اپنی بیچارگی اور دردمندی کی طرف آنحضورؐ کے الطاف کریمانہ کو متوجہ کرتے ہیں:

شہسوارا یک نفس در کش عنان | حرف من آسان نہ آید بر زبان

آرزو آید کہ ناید تا بہ لب | می نہ گردد شوق محکوم ادب

آن بگوید لب کشا اے دردمند | ایں بگوید چشم بکشا لب بہ بند

گرد تو گردد حریم کائنات | از تو خواہم یک نگاہ التفات

ذکر و فکر و علم و عرفانم توی | کشتی و دریا و طوفانم توی

آہوئے زار و زبون و ناتوان | کس بہ فتراکم نہ لبست اندر جہان

اے پناہِ من حریم کوئے تو　　من بہ امیدے رمیدم سوئے تو
کارِ این بیمار نتوان بر وپشیں　　من چو طفلان نالم از دلریش خویش
تلخی او را فریبم از شکر　　خندہ در لب بر وزد چارہ گر
چون بصیری از تو مے خواہم کشود　　تا بمن باز آید آن روزے کہ بود
با پرستاران شب دارم ستیز　　باز روغن در چراغ من بریز
اے وجود تو جہان را نوبہار　　پرتو خود را دریغ از من مدار
خود بدانی قدر تن از جان بود　　قدر جان از پرتو جانان بود

"علامہ اقبال کے نظریہ شعری کے پیچھے مذہبی فکر اور اخلاقی مشن ہے۔ لیکن اس نظریہ شعری کی تخلیق میں ایک عقیدے اور تصورِ حیات کی کارفرمائی ہے۔ جو اپنی جگہ ایک آفاقی نصب العین اور عالمگیر پیغام رکھتا ہے جس میں انسانیت کے لیے لامحدود امکانات اور تخلیقی توانائیاں مضمر ہیں۔ اس لیے خوشبو سے پھول کی طرف دھیان جانا قدرتی ہے۔ باقی اپنی توفیق پر منحصر ہے"

اقبال کا نظریہ شعر و شاعری

پروفیسر آل احمد سرور، ۱۹۷۷ء

مسافر میں سیاحت چند روزہ افغانستان ۱۹۳۳ء میں اپنی نظم خطاب بہ ظاہر شاہ بادشاہ افغانستان میں علامہ مرحوم نظم کے خاتمہ پر اپنے با مقصد پیغام کی طرف اشارہ کرتے ہیں:

خاوران از شعلۂ من روشن است　　اے خنک مردے کہ در عصرِ من است
از تب و تابم نصیب خود بگیر　　بعد ازیں ناید چو من مردِ فقیر
گوہرِ دریائے قرآن سفتہ ام　　شرحِ رمزِ صبغۃ اللہ گفتہ ام
با مسلمانان غمے بخشیدہ ام　　کہنہ شاخے را نمے بخشیدہ ام

لہ تاج الادبا شیخ امام شرف الدین البوصیری الدلاصی رحمۃ اللہ علیہ مصنف مشہور عربی قصیدۂ شریفہ بردہ جس کی درگاہ رسالت میں قبولیت پر حضرت مصنف کو فالج کے مہلک عارضہ سے شفا ملی۔

عشق من از زندگی دارد سراغ
عقل از صہبائے من روشن چراغ

نکتہ ہائے خاطر افروزے کہ گفت
با مسلمان حرف پر سوزے کہ گفت

ہمچو نے نالیدم اندر کوہ و دشت
تا مقامِ خویش بر من فاش گشت

با من آہِ صبح گاہی دادہ اند
سطوت کوہے بہ کاہے دادہ اند

دارم اندر سینہ نور لا الٰہ
در شرابِ من سرورِ لا الٰہ

پس بگیر از بادۂ من یک دو جام
تا درخشی ہمچو تیغِ بے نیام

میں اس مضمون کو اپنی اردو نظم "عاشق رسول" کے درج ذیل چند اشعار پر ختم کرتا ہوں۔

ای امیرِ ملکِ درویشی فقیرِ بے گلیم
تیرے اعجازِ سخن سے دل خارا دو نیم

تجھ کو یہ رتبہ ملا عشقِ رسولِ پاکؐ سے
رحمۃ العالمین شاہنشہ لولاکؐ سے

وہ رسولِ ہاشمیؐ وہ ابرِ نیسانِ حیات
وہ غریبوں کا سہارا اور جانِ التفات

جس کی چشمِ لطف نے قطروں کو دریا کر دیا
بے نوا کو با نوا بندوں کو مولا کر دیا

دشمنوں کو عفو کا پیغام رحمت نے دیا
قم باذنی نے مریضوں کو مسیحا کر دیا

جس کی قدموں پر گرا ہے قیصر و کسریٰ کا تاج
ہے رہینِ مرحمت انسانِ کامل کا سماج

ائی گویا حبیبِ کبریا ختمِ رسلؐ
شافعِ محشر محمد مصطفیٰ سردارِ کلؐ

کرنل بشیر حسین زیدی ـــــ ایک خط

۲۵، جون

سرور صاحب!

تسلیم۔

آپ کے ایک خط کا جواب مجھ پر قرض ہے۔ آپ نے علامہ اقبال کے میرے یہاں دوپہر کے کھانے پر آنے کے متعلق پوچھا تھا۔ ۲۲، نومبر ۱۹۲۹ء کو وہ میرے یہاں تشریف لائے تھے۔ سر راس مسعود وائس چانسلر اور خواجہ غلام السیدین بھی کھانے پر شریک تھے، باقی حضرات کے نام یاد نہیں۔

کھانے کے بعد میں نے اُن سے عرض کیا آپ جہاں جاتے ہیں لوگ آپ سے اپنا کلام سنانے کی فرمائش کرتے ہیں، میری ایک مختلف درخواست ہے اور وہ یہ کہ آپ میرے سکول میں تشریف لاکر میرے بچوں سے اپنا کلام سنیں۔ انہوں نے مسکرا کر اس درخواست کو قبول فرمایا۔ میں نے کئی دن تک بہت محنت کر کے چند لڑکوں کو علامہ کی کئی نظمیں ترنم کے ساتھ پڑھنا سکھائیں۔ ان میں مرثیہ سسلی خاص طور قابلِ ذکر ہے، اس کے لیے ایسی پُراثر اور دردناک تھی کہ علامہ اقبال زار و قطار روتے رہے۔ دیگر حاضرین پر بھی بہت اثر ہوا، یہ جلسہ بہت کامیاب رہا۔

آپ کے دہلی آنے کا انتظار ہے۔ جون میں چاہتا تھا کہ سری نگر پہنچ جاؤں مگر بہت سے کاموں نے اس کی فرصت نہ دی، اب انشاءاللہ اکتوبر میں کشمیر جانے کا قصد ہے۔ آپ کب تک دہلی پہنچ جائیں گے؟

امید ہے آپ اور بھابی دونوں خیریت سے ہونگے۔ بھابی کی خدمت میں تسلیم عرض ہے۔

آپ کا بشیر حسین زیدی

پس نوشت!

آپ نے اور ملاقاتوں کے متعلق بھی پوچھا ہے۔ اقبال اور میں ۱۹۳۲ء کے آخر اور ۱۹۳۳ء کے شروع میں لندن میں مقیم تھے۔ میں تھرڈ راونڈ ٹیبل کانفرنس میں رامپور کے نمایندے کی حیثیت سے شرکت کر رہا تھا۔ میں نے دیکھا کہ اکثر لوگ سیاسی لیڈروں کے پیچھے دوڑ رہے ہیں۔ علامہ شام کو کئی مرتبہ تنہا ہوتے تھے میں بہت دفعہ انہیں اپنے ساتھ کسی تفریح کے مقام پر لے جایا کرتا تھا۔ راونڈ ٹیبل ختم ہوئی تو انہوں نے ایک دن فرمایا کہ میں سپین جانا چاہتا ہوں، تم میرے ساتھ چلو۔ میں نے معذرت کی کہ نواب صاحب رامپور میرا انتظار کر رہے ہوں گے۔ مجھے کیا معلوم تھا کہ یہ وہاں جا کر مسجد قرطبہ لکھیں گے۔ آج تک افسوس ہے کہ نواب صاحب کی ذرا سی ناراضگی کا خیال کر کے میں نے سنہری موقع ضایع کر دیا۔

زیدی ولا جامعہ نگر
نئی دہلی ۱۱۰۰۲۵

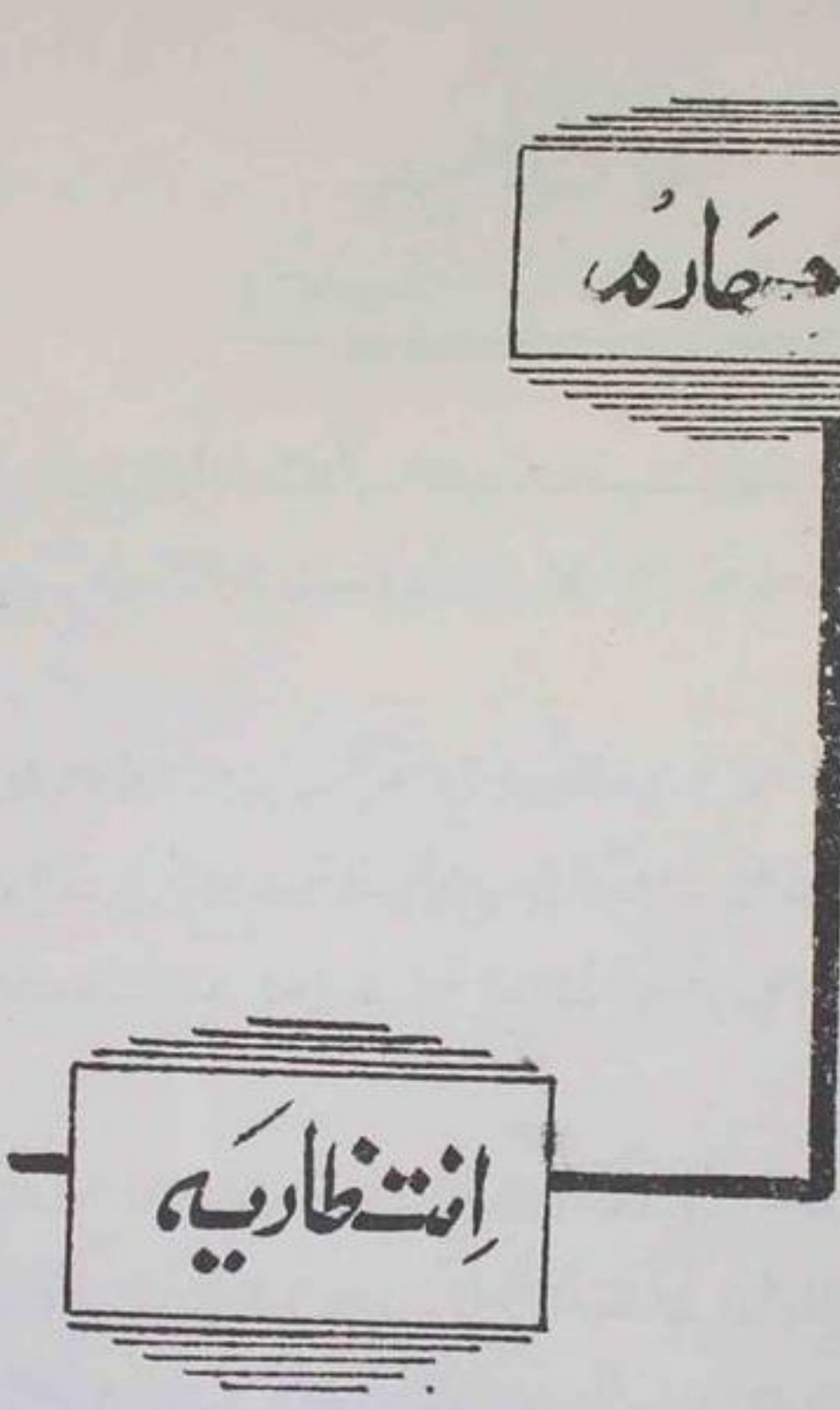
قاضی غلام محمد

تو خاصۂ خاصگانِ مائی — از دیدہ ما نہاں چرائی
در راہِ تو سروِ انتظارم — بر من نظری اگر گشائی
ای نیِ تو دلم بہ بزمِ امکان — افروخت چراغِ آشنائی
جز موجِ صبا ز من نیابی — ناگاہ اگر بہ من بیائی
در ہجر و خیالِ تو شب بہ — در تابم از دردِ نارسائی
من ہم گذرم ز خویش تا صبح
گر نی گذرد شبِ جدائی

قاضی غلام محمد

از فسونِ تو یادگارِ منم | در رہت سروِ انتظارِ منم
کس ندارد گہی تہی جز من | گنجِ خوبی توئی حصارِ منم
فکرِ من از جہتِ گلہ اندر گل | انجمن انجمن بہارِ منم
دلِ من بزمِ رفتگان آراست | شبِ بزمت و زندہ دارِ منم
پیشِ ما در باد و بوی ہم تخمی | محشرِ عشقِ فتنہ کارِ منم

کاشکی گُل کُنی چراغِ خرد
در اساطیر آشکارِ منم



سَحَارُم

اِنتظاریہ

پروفیسر مسعود حسین

شعاعِ اُمید

اقبال کی ایک شاہ کار نظم کا تنقیدی جائزہ

"شعاعِ امید" اقبال کے تیسرے اردو مجموعے "ضربِ کلیم" میں شامل ہیں جس کا پہلا ایڈیشن جولائی ۱۹۳۶ء میں شایع ہوا تھا۔ یہ مجموعۂ کلام" اقبال کے ایک سال" یعنی ۱۹۳۵ء تا ۱۹۳۶ء کی تخلیقی پیداوار پر محیط ہے۔

شعاعِ امید کا شمار متفقہ طور پر اقبال کی بہترین مختصر نظموں میں ہوتا ہے، خاص طور پر اس لیے کہ اقبال کے نقاد اسے ان کے دورِ آخر کی حب الوطنی کے ثبوت میں پیش کرتے ہیں۔ اس لحاظ سے اس کا سلسلہ ایک طور پر ترانۂ ہندی اور نیا شوالہ سے جا ملتا ہے جو ۱۹۰۵ء سے قبل کی تصنیف ہیں،

جسمانی اعتبار سے اقبال کی زندگی کا یہ دور علالت اور علاج کا زمانہ تھا۔ صحت کی تلاش میں کبھی یہ دیدہ ور حکیم نابینا (دہلی) کے مطب کے چکر لگاتا ہے اور کبھی بھوپال کی صحت گاہوں کے۔ ان کی آخری علالت کا سلسلہ ۱۹۳۴ء سے شروع ہو چکا تھا۔ فنی اعتبار سے بالِ جبریل کی معرکۃ الآرا نظموں، مسجدِ قرطبہ، ذوق و شوق اور ساقی نامہ کی تصنیف کے بعد ان کا قلم تھک چکا تھا۔ اب محض ریزہ خیالی اور ریزہ کاری باقی رہ گئی تھی جس کی شاہد ضربِ کلیم کی بے حد مختصر نظمیں ہیں۔ دو ایک کو چھوڑ کر اس مجموعہ کی شاید ہی کوئی نظم سات یا آٹھ اشعار سے زیادہ پر مشتمل نظر آئے گی۔ اس دور میں وہ وفورِ گلو اور وہ جزرِ جذبات کا عالم بھی نہیں ملتا جو اقبال کی شاعری کو پیمبری کا درجہ عطا کرتا ہے نہ ہی نزولِ شعر کی وہ کیفیت کہ شب بھر میں سیکڑوں اشعار وارد ہو جاتے تھے۔ عمر اور علالت نے ایک ذہنی انقباض کی سی کیفیت پیدا کر دی تھی۔

اسی انقباضِ ذہنی کے اس زمانے میں اقبال نے کم از کم دو بار پھر فنی بلندیوں کو چھویا ہے۔ ضربِ کلیم کی "شعاعِ امید" میں اور ارمغانِ حجاز کی "ابلیس کی مجلس شوریٰ" میں۔ دونوں نظموں میں ایک سال سے زیادہ کا فصل زمانی نہیں ملتا۔ امکان ہے کہ یہ فصل صرف چند مہینوں ہی کا ہو اس لیے کہ ابلیس کی مجلس شوریٰ پر سنہ تصنیف ۱۹۳۶ء ہی درج ہے جو ضربِ کلیم کی بھی اشاعت کا سال ہے۔

شعاعِ امید ضربِ کلیم کے اس حصے میں شامل ہے جسے "ادبیات، فنونِ لطیفہ" کا عنوان دیا گیا ہے۔ حالاں کہ اس نظم کے موضوع سے یہ عنوان میل نہیں کھاتا۔ نظم کے ترکیبی تانوں بانوں سے یہ پتہ چلانا دشوار ہے کہ اقبال نے اس کا "پلاٹ" ـــ سورج کا اپنی شعاعوں کو اس جہان کی سرد مہری سے مایوس ہو کر حکم دینا کہ اس کے "تجلی کدہ دل" میں واپس لوٹ آؤ۔ ایک شوخ کرن کی عدول حکمی اور "رخصتِ تنویر" ـــ کہاں سے لیا گیا ہے۔ البتہ شوخ کرن کی جرأت انکار اور اسمٰعیل میرٹھی کی نظم "بارش کا پہلا قطرہ" میں ایک قطرہ کی جرأت رندانہ میں گہری مماثلت ملتی ہے۔ ایک قطرہ کی جرأت نے اہل جہاں کے لیے راحت و رحمت کے اسباب مہیا کر دیے۔ ایک شوخ کرن کی جرأت انکار نے ـــ جس کا نام "شعاعِ امید" نہایت مناسب ہے ـــ مشرق و مغرب کی شب کو سحر کرنے کا سامان فراہم کر دیا۔ لیکن اقبال اور اسمٰعیل کا یہ شعری موازنہ یہیں ختم ہو جاتا ہے۔ اسمٰعیل کے پاس اقبال کی فکر رسا نہیں تھی اور نہ وہ فنی گرفت جو الفاظ میں مفاہیم کو قید کر لینے کی صلاحیت رکھتی ہو۔

نظم کی ہیئت

ہیئت کے اعتبار سے شعاعِ امید دو غیر مردف مختصر غزلوں اور ایک ترکیب بند کا مجموعہ ہے۔ پہلا بند بہ شکل غزل چار اشعار پر مشتمل ہے۔ مطلع سے اس کا آغاز ہوتا ہے۔ دوسرا بند جو پھر چار اشعار سے مرکب ہے بغیر مطلع کے ہے۔ آخری بند ترکیب بند ہے جس میں کل شعر آٹھ ہیں غیر مردف سیماب اور جہاں تاب کے قافیہ میں اور آخری شعر قافیہ بدل کر مردف "خوگر" اور "سحر کر" کے قافیوں اور ردیف کے ساتھ۔

اقبال کو آزاد اور حالی کی نظم جدید کی روایت ورثہ میں ملی تھی۔ آزاد نے ہیئت کے

چند تجربے بھی کئے تھے لیکن عام طور پر جدید شاعری اپنے نئے سماجی اور اصلاحی میلانات سے پہچانی جاتی تھی۔ ہئیت کے نقطۂ نظر سے اقبال ان دونوں سے ایک قدم آگے تھے۔ اردو میں کم لیکن فارسی میں انہوں نے بعض متروک ہئیتوں مثلاً مستزاد میں کامیاب ترانے اور رواں دواں نظمیں لکھی ہیں۔ مسدس کی صنف کو انہوں نے شکوہ اور جواب شکوہ کے ساتھ ترک کر دیا تھا۔ بانگ درا اور بال جبریل کی بیشتر طویل نظمیں ترکیب بند میں ہیں۔ اس صنف سخن میں انھیں غزل کی داخلیت اور غنائیت کو مسدس کے مقابلے میں زیادہ بروئے کار لانے کا موقع ملتا تھا۔

شمعِ امید کو بہ اعتبار ہئیت اقبال کی تجرباتی شاعری میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ اس میں غزل اور ترکیب بند کی ہئیتوں کو انہوں نے خوبی کے ساتھ ہم دگر کیا ہے۔ جیسا کہ پہلے ذکر کیا جا چکا ہے، یہ مرکب ہے دو غیر مردف غزلوں اور ایک ترکیب بند سے۔ ترکیب بند کی اقبال کو ضرورت اس لیے پیش آئی کہ اس سے نظم کے فن کارانہ خاتمے میں مدد ملتی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس نظم کا خاتمہ معنوی اعتبار سے تشنۂ تکمیل رہ گیا ہے، جس کا ذکر ہم مناسب مقام پر کریں گے۔

اس ہئیتی ترکیب کے علاوہ اقبال کی یہ نظم ایک مخصوص ڈرامائی عنصر اور لہجہ کی مالک ہے۔ خارجی شواہد کی عدم موجودگی میں یہ بتانا ذرا دشوار ہے کہ اس ڈرامائی انداز کا ماخذ کیا اور کہاں ہے۔ یقیناً یا تو یہ اقبال کے "خیالِ عظیم" کی تراشیدہ ہے یا اس کا سرچشمہ ہمیں یورپی ادب میں تلاش کرنا پڑے گا۔ اس ڈرامائی اور استعاراتی انداز کی وجہ سے نظم شروع سے تمثیل کی بلندیاں اختیار کر لیتی ہے۔ نظم کا یہ استعاراتی چوکھٹا اس سے علاحدہ کر لیا جائے تو موضوعات یا فکر کے اعتبار سے اس میں کوئی جدت نہیں ملتی، بلکہ تکرار پائی جاتی ہے۔ اس کے یہ اشعار

اک شور ہے مغرب میں اجالا نہیں ممکن
افرنگ مشینوں کے دھوئیں سے ہے سیہ پوش
مشرق نہیں گو لذتِ نظارہ سے محروم
لیکن صفتِ عالمِ لاہوت ہے خاموش

ضربِ کلیم میں ایک دوسری مختصر نظم یورپ اور یہود کے ایک شعر کی صدائے بازگشت معلوم ہوتے ہیں :

ع تاریک ہے افرنگ مشینوں کے دھوئیں سے (مغرب کیلئے)

ع یہ وادیٔ ایمن نہیں شایانِ تجلی (مشرق کیلئے)

مغرب و مشرق کے بارے میں اقبال کے یہاں بھی وہی خیالات ہیں جن سے بالِ جبریل اور ضربِ کلیم کی نظمیں بھری پڑی ہیں ۔ مغرب کی مادیت پرستی سے شکایت (ع، احساس مروت کو کچل دیتے ہیں آلات) مشرق کی تن آسانی اور جمود کا گلہ (ع ، مسلمان نہیں راکھ کا ڈھیر ہے) اور خاکِ ہند سے اول و آخر اظہارِ محبت و عقیدت (ع : خاکِ وطن کا مجھ کو ہر ذرہ دیوتا ہے) لیکن ان موضوعات کو جب ایک نئی ہیئت کے سانچے میں ڈھال دیا جاتا ہے اور ایک ڈرامائی پیکر عطا کر دیا جاتا ہے ۔ سورج ، اس کی کرنیں ، سرد مہریٔ ایام سے مایوس ہو کر انہیں حکم ، مراجعت تجلی کدہ دل میں سما جانے کا حکم ۔ کرنوں کا شورِ مراجعت (ع، پھر ہم کو اسی سینۂ روشن میں چھپالے) ۔ اس حکم مراجعت کو ماننے سے ایک شوخ کرن کا انکار ۔ اس کا مشرق (بالخصوص ہند) و مغرب کی سرزمینوں کو روشن کرنے کا عزم ۔ تو یہ نظم ایک شاہ کار کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے اور صحیح معنوں میں شعاعِ امید کا عنوان اسے زیب دیتا ہے ۔

شعاعِ امید کی ہئیت ترکیبی کی تہ میں ایک پلاٹ ہے ، کتنا ہی مختصر سہی لیکن اسی کے دائرے اور نشیب و فراز میں سورج اور کرن کے کرداروں کی بالیدگی ہوتی ہے ، حکمِ مراجعت اور اس سے جرأت انکار کی حکایت ملتی ہے ۔

اس مختصر افسانے کا ایک صوتی آرکسٹرا بھی ہے ، جس کی کلیدی اصوات اس کے تین بندوں کے قافیوں میں مجتمع کر دی گئی ہیں ۔ پہلے بند میں پیغام ، شام ، ایام ، آرام اور در و بام کے قافیے طویل مصوتوں اور غنائی انفی آوازوں کے ذریعے "مہر جہاں تاب" کی "بے مہریٔ ایام" کی جانب سے احساس مایوسی و غم ناکی سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہیں ۔

لہجہ میں شکایت پر گلہ ہے اور بالآخر مراجعت کا فیصلہ اور حکم۔ دوسرے بند میں صوتی آہنگ۔ طویل مصوتوں کو برقرار رکھتے ہوئے بدل دیا گیا ہے۔ اس بند میں مراجعت کا شور ہے۔ کرنیں سورج کے سینۂ روشن میں واپس لوٹنے کے لیے ہر گوشۂ آفاق سے اٹھنے لگتی ہیں۔ اس شور کی آواز کو شاعر نے چار شعروں کی /س/ش/ (صفیری آوازوں) سے اٹھایا ہے۔ تیسرے بند میں ایک شوخ کرن کی جرأت انکار سے یہ شور استعجاب کے سناٹے میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ قافیہ بدل دیا گیا ہے اور /م/ اور /ش/ کی جگہ بندشی مصمتے /ب/ نے لے لی ہے جس میں سکوت اور اختیامیہ کی تمام تر سطوت پائی جاتی ہے۔ عزم اور حوصلہ کے ضبط کا ٹھہراؤ ملتا ہے۔

بولی کہ مجھے رخصت تنویر عطا ہو

جب تک نہ ہو مشرق کا ہر اک ذرہ جہاں تاب

بندشی مصمتے /ب/ کی مسموعیت کو طویل مصوتے /و/ سے رام کیا گیا ہے اور اس طرح بندشی آواز کے جھٹکے کے باوجود تخاطب کی روانی کو قائم رکھا گیا ہے۔

شعاعِ امید کی اس ہئیتِ ترکیبی اور صوتی آہنگ کے پس منظر سے اقبال نے جس نقش کو ابھارا ہے وہ اس دور کے محبوب موضوعاتِ سخن پہ محیط ہے یعنی خذیت فرنگ کی مادیت پرستی اور جمود مشرق کا ماتم اور ضمناً ایک بھولے بسرے موضوع ــــ قوم اور وطن پرستی ــ کا اچانک اعادہ۔ اقبال مغربی تہذیب کے مسلسل اور بے پناہ نقاد رہے ہیں۔ "مے خواری و عریانی و افلاس" اور مادیت پرستی اقبال کی تنقید کے سب سے اونچے سر رہے ہیں۔ اس سلسلے میں میرا اپنا ردعمل یہ ہے کہ اقبال نے فرنگی مدنیت کے ساتھ انصاف نہیں کیا ہے وہ چاہے اس کی تہی آغوشی سے عبارت ہو یا مشینوں کے دھوؤں سے۔ اس تہذیب کے عالمی رجحانات سے نہ تو بلادِ اسلامیہ بچ سکے ہیں اور نہ اقبال کا محبوب وطن۔ تاریخ و معیشت نے ایک عالمی ڈگر اور سمت کی نقش بندی کر دی ہے، ہم سب اسی جانب اپنے اپنے انداز میں رواں دواں ہیں۔ چنانچہ اس اختلاف فکر کے باعث اقبال کے بعض نہایت موثر اور حسین اشعار شعری تحسین کے دائرے میں آنے سے قبل فکری تنقید کی زد پر آجاتے ہیں اور ذہنی سپردگی کی

وہ کیفیت پیدا نہیں ہوتی جو تحسین شعری کے لیے ضروری ہے۔

نظم کا دوسرا اہم موضوع اقبال کا آخری بار (اور ایک طویل عرصے کے بعد) خاک وطن سے دل چسپی کا اظہار ہے۔ اردو تاریخ شعر میں حب وطن سے متعلق یہ شدت تاثر نایاب ہے

؎ چھوڑوں گی نہ میں ہند کی تاریک فضا کو
جب تک نہ اٹھیں خواب سے مردانِ گراں خواب
خاور کی امیدوں کا یہی خاک ہے مرکز
اقبال کے اشکوں سے یہی خاک ہے سیراب وغیرہ

فاقدین اقبال بجا طور پر شوخ کرن کی زبانی اقبال نے اپنے وطن کو خراج عقیدت پیش کیا ان کی آخری دور کی وطن پرستی کے جواز میں پیش کرتے ہیں اس دلیل کے ساتھ کہ ۱۹۳۰ء کے مسلم لیگ کے الہ باد سیشن کی صدارتی تقریر کے بعد بھی اقبال اسی حد تک وطن پرست رہے جتنے کہ وہ اپنے سفر انگلستان سے پہلے تھے جب خاک وطن کا ہر ذرہ ان کے لیے دیوتا تھا۔ یہاں اس طرف اشارہ کرنا بے محل نہ ہوگا کہ ان کے تازہ ترین خطوط کی شہادت کی بناء پر جو انہوں نے آکسفورڈ کے پروفیسر تھامسن کو ۳۴-۱۹۳۳ء میں لکھے تھے اور جو حال میں علی گڈھ سے شائع ہوئے ہیں[1]۔ یہ قطعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ اقبال کا تصورِ پاکستان سے کوئی تعلق نہیں۔ انہیں کے الفاظ میں: ۴۔ مارچ ۱۹۳۴ء کے ایک خط میں (ص ۸۰) پروفیسر تھامسن کو رقم طراز ہیں:

مائی ڈیر مسٹر تھامسن

میری کتاب[2] پر آپ کا تبصرہ ابھی ابھی موصول ہوا۔ یہ بہت عمدہ ہے اور میں نہایت ممنون ہوں اور تمام نفیس باتوں کے لیے جو آپ نے میرے بارے میں لکھی ہیں، لیکن آپ نے ایک بات غلط لکھی ہے جس کی فوراً تصحیح کر دینا میں ضروری سمجھتا ہوں

---

1. IQBAL: HIS POLITICAL IDEAS AT CROSSROADS
ED. S. HASAN AHAMAD ALIGARH.

2. RECONSTRUCTION OF RELIGIOUS THOUGHT IN ISLAM.

اس لیے کہ یہ بہت اہم ہے۔ آپ نے مجھے (الف) پاکستان اسکیم کا طرفدار کہا ہے۔ لیکن پاکستان اسکیم میری نہیں ہے۔ میں نے اپنے خطبہ میں ایک مسلم صوبہ بنانے کا تذکرہ کیا ہے۔ ایک ایسا صوبہ جس میں مسلمان بہت بڑی تعداد میں ہوں۔ یعنی شمال مغربی ہندوستان۔ یہ نیا صوبہ میری اسکیم کے مطابق مجوزہ ہندوستانی وفاق کا ایک حصہ ہوگا۔ پاکستان اسکیم کے مطابق مسلم صوبوں کا ایک الگ وفاق متصور کیا گیا ہے۔ جس کا ایک علاحدہ ڈومینین کے طور پر انگلستان سے راست تعلق ہوگا۔ یہ اسکیم کیمبرج سے برآمد ہوتی ہے۔ اس اسکیم کے مجوزوں کا خیال ہے ہم گول میز کانفرنس والوں نے مسلم قوم کو ہندو یا نام نہاد ہندوستانی قومیت کے قربان گاہ پر نذر کر دیا ہے۔

آپ کا مخلص

محمد اقبال

ایسی صورت میں اقبال کی خاک ہند سے دلچسپی اور اسکو اپنے اشکوں سے سیراب کرنے کی آرزو کا برقرار رہنا بہتر طور پر سمجھ میں آتا ہے۔ شعری صداقت سے فکری صداقت کیوں کر متبائن ہو سکتی ہے!

خاور کی امیدوں کا یہی خاک ہے مرکز
اقبال کے اشکوں سے یہی خاک ہے سیراب
چشم مہ و پرویں ہے اس خاک سے روشن
یہ خاک کہ ہے جس کا خزف ریزہ درناب
اس خاک سے اٹھے ہیں وہ غواصِ معانی
جن کے لیے ہر بحر پرآشوب ہے پایاب

وطنی شاعری کی تاریخ میں یہ شدت تاثر اور یہ آواز کہاں ملتی ہے؟

شوخ کرن کے جرأت افکار اور اس کے "حوصلہ تنویر" کا اصل محور اقبال کا وطن عزیز 'سارے جہاں سے اچھا ہندوستان ہمارا' ہے۔ مشرق و مغرب کا تذکرہ صرف ضمناً ہے صرف دو شعروں میں، جبکہ وطن سے محبت کے اظہار کے لیے چھ اشعار وقف کیے گئے ہیں!

اقبال کی یہ نظم مجموعی طور پر باوجود لفظ "نے" (شعر نمبر ۳) کے عجز اظہار اور دوسرے اور تیسرے بند کے آخری شعروں میں معنوی کھانچوں کے اُن کی کامیاب ترین مختصر نظموں میں شمار ہوگی۔ اس کو پڑھتے وقت مجھ جیسے قاری کو کچھ دیر کے لیے کم از کم ایک مقام پر۔ تہذیب افرنگ سے متعلق تنقید۔ اپنی فکر کو معطل کر کے اقبال کے "تقدس مجھوٹ" پر ایمان لانا پڑے گا، کہ اسی کو اعجاز کلام کہتے ہیں!

شعاعِ امید

سورج نے دیا اپنی شعاعوں کو یہ پیغام
دنیا ہے عجب چیز! کبھی صبح کبھی شام
مدّت سے تم آوارہ ہو پہنائے فضا میں
بڑھتی ہی چلی جاتی ہے بے مہری ایام!
نے ریت کے ذرّوں پہ چمکنے میں ہے راحت
نے مثلِ صبا طوفِ گل و لالہ میں آرام
پھر میرے تجلی کدۂ دل میں سما جاؤ
چھوڑو چمنستان و بیابان و در و بام!

آفاق کے ہر گوشہ سے اٹھتی ہیں شعاعیں
بچھڑے ہوئے خورشید سے ہوتی ہیں ہم آغوش!
اک شور ہے مغرب میں اُجالا نہیں ممکن
افرنگ مشینوں کے دھوئیں سے ہے سیہ پوش

مشرق نہیں گو لذتِ نظارے سے محروم!
لیکن صفتِ عالمِ لاہوت ہے خاموش!
پھر ہم کو اسی سینۂ روشن میں چھپا لے
اے مہرِ جہاں تاب نہ کر ہم کو فراموش!

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
خاور کی امیدوں کا یہی خاک ہے مرکز
اقبال کے اشکوں سے یہی خاک ہے سیراب
چشمِ مہ و پرویں ہے اسی خاک سے روشن
یہ خاک کہ ہے جس کا خزف ریزہ دُرِ ناب
اس خاک سے اٹھے ہیں وہ غواصِ معانی
جن کے لیے ہر بحرِ پُرآشوب ہے پایاب
جس ساز کے نغموں سے حرارت تھی دلوں میں
محفل کا وہی ساز ہے بیگانۂ مضراب
بت خانے کے دروازے پہ سوتا ہے برہمن
تقدیر کو روتا ہے مسلماں تہِ محراب!
مشرق سے ہو بیزار نہ مغرب سے حذر کر
فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر!

عالم خوندمیری

مسجدِ قرطبہ

اس مختصر مضمون میں میرا منشاء یہ نہیں ہے کہ اقبال کی اس اہم نظم کا تفصیلی جائزہ پیش کروں۔ اس نظم کو عہد آفرین بھی کہا جا سکتا ہے اور اس کا شمار اقبال کی اہم ترین نظموں میں بھی کیا جا سکتا ہے اور اس کے برخلاف اس کو غیر شعری یا NON-POETRY بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ کسی بھی فنی تخلیق کے بارے میں اس قسم کی متضاد رائیں ممکن ہیں کیونکہ کوئی فنی تخلیق ایک ایسا معروض یا OBJECT نہیں ہوتی جس کے بارے میں اتفاق رائے ممکن ہو۔ فنی تخلیق PERCEPT یا مدرک سے زیادہ حسی اور تصوری پیکروں کی ایک عضویاتی کلیت ہوتی ہے۔ اور بعض صورتوں میں ایک فنی تخلیق کے ادراکی معانی اور ماورائی مقصد میں ایک غیر معین فاصلہ بھی ممکن ہے۔ یہی غیر معین فاصلہ بعض فنی تخلیقات کو کسی ادبی تہذیب کا ایک اہم تخلیقی مظہر بنا دیتا ہے۔ شاعری کے لسانی تجزیے کے جو بھی افادی پہلو ہوں ایسا تجزیہ بالعموم ان مقاصد کو نظر انداز کر دیتا ہے جو کسی نظم یا شعری تخلیق کو ماورائی معنویت عطا کرتے ہیں۔ معاملہ اور زیادہ پیچیدہ ہو جاتا ہے جب ایک ایسے شاعر کی فنی تخلیق سے سروکار ہو جس کے لیے ایک خاص نظریۂ حیات اس کی بصیرت کے لیے نہ صرف پس منظر کا کام دیتا ہو بلکہ اس کی بصیرت کی تشکیل یا ساخت کے لیے کلیدی اہمیت رکھتا ہو۔

اقبال کی نظم مسجد قرطبہ کے تشکیلی عناصر میں جہاں اس کا نظریۂ حیات کارفرما ہے، وہیں حال کا ایک مخصوص لمحہ بھی، جب وہ اس تہذیب کے ایک پر عظمت SUBLIME جمالیاتی مظہر میں مستغرق ہو جاتا ہے جس سے اس کا رابطہ محض ذہنی یا تصوراتی CONCEPTUAL نہیں ہے بلکہ وہ اس تہذیب، اس کے ماضی کے جلال اور جمال، اور اس کے مستقبل کے امکانات سے اپنی شخصیت کی گہری جذباتی سطح پر وجودی یا EXISTENTIAL انداز سے بھرپور طریقہ پر وابستہ بھی۔ اس نظم میں اقبال اس تہذیب کا ایک زندہ شاہد بن جاتا ہے، وہ ماضی کی جانب ایک گریزاں پا رہے ہوئے انداز میں لوٹتا نہیں بلکہ حال سے اپنا رشتہ توڑ

برمانی میں مستغرق ہوجاتا ہے۔ استغراق کے اس عالم میں اس کا شاعرانہ تخیل ایک مرتکز صورت یا CONCENTRATED FORM اختیار کرلیتا ہے۔ اقبال کی اردو نظموں میں چند ہی نظمیں ایسی ہیں جن میں تخیل نے اس طرح کی مرتکز صورت اختیار کی ہو جیسے مسجد قرطبہ میں۔ ورنہ اقبال کی اکثر اردو نظمیں تخیل کے غیر ضروری پھیلاؤ، بلکہ بعض صورتوں میں تخیل کی آوارگی کی المناک مثالیں فراہم کرتی ہیں۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ وہ اپنی اردو نظموں میں خصوصاً ۱۹۰۸ء کے بعد کی اردو نظموں میں شعوری طور پر ایک ملت یا جماعت کے رہبر کا فریضہ انجام دینے کی کوشش کرتا ہے۔ ان نظموں میں نظریہ حیات ماوراء مقاصد کی تشکیل نہیں کرتا یعنی وہ تخیلی انداز میں جذبات کا اظہار نہیں کرتا بلکہ سامع کے جذبات کو ابھارنے کا فریضہ انجام دیتا ہے۔ بالآخر جذبات کے تخیلی اظہار اور جذبات کے بیدار کرنے یا AROUSAL میں گہرا جمالیاتی فرق ہے۔

مسجد قرطبہ کا کمال یہ ہے کہ یہ نظم جذبات کو بیدار نہیں کرتی بلکہ ایسی شعوری فضا ... کے مرتکز جذبات اور جس کا تخیل پڑھنے والے کو ایک پرعظمت جمالیاتی منظر میں مستغرق ہوجانے ... جمالیاتی لمحہ عطا کرتے ہیں۔ استغراق یا CONTEMPLATION کے اسی لمحہ میں نظم کا ماورائی مقصد اپنے آپ کو منکشف یا DISCLOSE کرتا ہے۔ اس قسم کا انکشاف یا DISCLOSURE اسی وقت ممکن ہے جب ہم پیش مفروضوں یا PRESUPPOSITIONS کے بغیر کسی فنی تخلیق کے مشاہدہ یا مطالعہ کا آغاز کریں ... تو اپنے مقاصد کو منکشف کرے گا ورنہ فن ایک ذات "شخصیت" یا SELF کی صورت میں نہیں بلکہ ایک معروض کی صورت میں اپنے آپ کو پیش کرے گا جس میں انکشاف ذات کی صلاحیت نہیں ہوتی۔

مسجد قرطبہ کے ماورائی مقصد کے انکشاف کی ایک اہم شرط یہ ہے کہ ہم اس کے آغاز اس کے درمیانی لمحات اور اس کے اختتامی لمحہ میں ایک اندرونی ربط تلاش کرنے میں کامیاب ہوجائیں یہاں اس نظم میں اقبال نے غزل کی ہیئت سے بڑی حد تک اپنے آپ کو آزاد کرنے کی کوشش کی ہے اور اس میں کامیاب بھی ہوا ہے۔ نظم کا آغاز ایک پرشکوہ انداز میں ہوتا ہے۔ آغاز کا یہ انداز محض اتفاقی نہیں ہے یا اقبال کے زمانے یا وقت سے غیر معمولی شغف کا اظہار نہیں بلکہ نظم کے اس ماورائی مقصد کی تکمیل کے لیے ضروری ہے جو اس عالم تغیر میں جہاں فنا کی حکمرانی ہے صرف آرٹ یا انسانی ... کو حقیقی دوام اور جاودانی عطا کرتا ہے۔ وجود زمانے کے بغیر جس کو اقبال نے اس نظم میں سلسلہ روز و شب سے تعبیر کیا ہے عدم یا NOTHING کا دوسرا نام ہے۔ یہی وقت یا زمانہ ہے جس سے ذات الٰہی قبائے صفات

ظاہر ہے کہ پُر عظمت آرٹ کا یہ مظہر' مسجد قرطبہ' اقبال کو ماضی کے لیے NOSTALGIC بنا دیتا ہے لیکن اس گریز کا فنی وظیفہ نظم کے مرکزی خیال کو ابھارتا ہے' اس سے تفکر کو ہٹانا نہیں۔ اقبال کا فنی شعور اس کے تاریخی شعور سے ہم آہنگ ہونے لگتا ہے اور وہ اس پر عظمت مظہر کا اس کے تاریخی پس منظر یا اس کی HISTORICAL SETTING میں مشاہدہ کرتا ہے۔ یہاں مسجد قرطبہ سے ایک قسم کی وجودی وابستگی کا اظہار ہوتا ہے اس نے ماضی کے لمحات کو صرف بیدار کیا ہے اس میں ڈوب نہیں گیا ہے۔ تاریخی کھنڈر یا ماضی کے غیر آباد پر عظمت مظاہر ایک مختلف جمالیاتی حس کو بیدار کرتے ہیں' یہ حس اس سے مختلف ہوتی ہے جو ان مظاہر کے REPRODUCTION کے مشاہدے سے پیدا ہوتی ہے۔ اس لمحہ جب ہم ماضی کے ایک پر شکوہ فنی مظہر یا تاریخی کھنڈر کا مشاہدہ کرتے ہیں تاریخ سے ایک قسم کے ENGAGEMENT کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ یہ کیفیت اس وقت اور بھی زیادہ شدید ہو جاتی ہے۔ جب ہم کسی نہ کسی سطح پر اس تاریخ کے حصہ دار یا شریک بھی ہوں اور "شرکت" کا یہ احساس ہمارے شعور کا ایک غالب عنصر بھی ہو۔ مسجد قرطبہ کے پانچویں اور چھٹے بند میں اقبال کا یہ ENGAGEMENT فنی سطح پر بڑا معنی خیز بن جاتا ہے اور یہ دو شعر:

دیدۂ انجم میں ہے تیری زمیں آسماں
آہ کہ صدیوں سے ہے تیری فضا بے اذاں
کون سی وادی میں ہے کون سی منزل میں ہے
عشق بلا خیز کا قافلۂ سخت جاں

محض الم یا حزن سے گزر کر ایک شدید تاریخی حزن کے زندہ پیکر بن جاتے ہیں۔ اور اقبال کا یہ ماورائی مقصد منکشف ہونے لگتا ہے کہ پر عظمت آرٹ 'فطرت' کا نہیں بلکہ تاریخ کا آفریدہ ہے۔ اقبال کی اس نظم میں ہیگل کی جمالیاتی ثنویت' انسانی خلاقی اور فطرت' کی ایک صدائے بازگشت سنائی دیتی ہے جس کی 'اہرام' کے پہلے دو شعروں میں بھی تکرار نظر آتی ہے۔

اس نظم کا آخری بند پر عظمت سے جمیل کی جانب حرکت کا ایک زندہ پیکر بن جاتا ہے۔ فرنگی تخیل' آزاد ہونے لگتا ہے اور یہاں

سادہ و پر سوز ہے دختر دہقاں کا گیت
کشتی دل کے لیے سیل ہے عہد شباب

اور کلام سے آزادی کے دلکش حسی پیکر بیدار ہو جاتے ہیں لیکن نظم کا آخری شعر پھر ایک بار نظم کے ماورائی

مقصد کی جانب متوجہ کر دیتا ہے۔

نقش ہیں سب ناتمام حزن جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خون جگر کے بغیر

اس آخری شعر کا وظیفہ نظم کی وحدت اور اس کے مادرائی مقصد کی تجدید ہے یعنی نظم کا مادرائی مقصد مسجد نہیں بلکہ پرعظمت آرٹ ہے، مسجد جس کی ایک زندہ تاریخی علامت ہے۔

گوپی چند نارنگ

اسلوبیاتِ اقبال

نظریۂ اسمیّت و فعلیّت کی روشنی میں

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 اسمیّت (NOMINALIZATION) اور فعلیّت (VERBALISTION) کو لیا جائے گا۔ صرفیات (MORPHOLGY) 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 دو ہی اجزائے 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 معنی 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 اشکی لیے 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 پلّہ بھاری ہوگا۔ 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 ملتِ 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 ابن عربی سے جو نسبت ہے، یا وہ میخانۂ شیراز کا ذکر جس ذوق و شوق سے کرتے ہیں، یا مآثرِ 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 میری برات
تیرے شب و روز کی اور حقیقت کیا

ایک زمانے کی رو، جس میں نہ دن ہے، نہ رات
آنی و فانی تمام معجزہائے ہنر
کارِ جہان بے ثبات، کارِ جہان بے ثبات
اوّل و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا
نقشِ کہن ہو کہ تو منزلِ آخر فنا

یا غزل کے یہ چند اشعار دیکھئے :

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 مستی ثواب، علم میں مستی گناہ

مسجد 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 بشمولِ اسم صفت کے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ یہ مصرعے فارسی صرفی و نحوی مزاج کے بھی عین مطابق ہیں، اور انہیں فارسی بھی تسلیم کیا جا سکتا ہے، لیکن جیسے ہی ہم چوتھے مصرعے پر پہنچتے ہیں :

جس سے بناتی ہے ذات، اپنے قبائے صفات

ہم اردو کی حدود میں داخل ہو جاتے 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 دیکھئے:

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 سطح (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۔ مسجد قرطبہ کے پہلے بند کے باقی مصرعوں میں بھی فعل کے انحذاف کی تانک 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 جہانِ بے ثبات، کارِ جہانِ بے خبات
اول و آخر فنا، باطن و ظاہر فنا
نقش 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 کئے 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 "ہیں" کی وجہ سے اردو کا بھرم قائم ہے، ورنہ فعل کے انحذاف کا وہی عالم ہے جو اوپر پیش کئے 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 چاہئے؟ 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 'سلسلۂ روز و شب، یا 'سازِ ازل کی

کی نعمان، کو ایک اسم تسلیم کیا جائے گا، یا تین اسم ؟ اسی طرح فعل سے مراد کیا ہے؟ کیا مصادر ومضارع 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 کئی؟ نیز فعلِ امدادی، فعلِ ناقص اور فعلِ تام میں بھی تمیز ضروری ہے RULON WELLS نے اپنے مضمون NOMINAL AND VERBAL STYLE میں ان تمام مسائل سے بحث کی ہے اور بعض دلچسپ نتائج اخذ کئے 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 پیرائے میں ادا ہوسکیں گے اور بعض کا اظہار صرف فعلیہ پیرائے 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, 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 حروف 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 اس 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) اسماء بذاتہٖ جامد اور کم جاندار ہوتے ہیں خواہ وہ کتنے ہی بلند آہنگ اور پُرشکوہ 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) اسمیّت 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) فعلیّت زیادہ پر تاثیر ہے۔

(و) سچّے فعلیہ اسلوب کی تخلیق سچے اسمیہ اسلوب کی تخلیق سے زیادہ مشکل ہے۔ اس میں تہہ داری اور معنی آفرینی کی گنجائش زیادہ ہے۔

سنسکرت کے جامد اور نرس ہو جانے کی ایک وجہ ہی اسمیّت 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 عنایت تک نہیں۔ نتیجتاً سنسکرت میں وہ اسلوب سامنے آیا جو اسمیت کا شاہکار تھا جس میں تمام سوتر لکھے گئے اور جو "سوتر اسلوب" کہلاتا ہے۔ پانی نی 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 جدید آریائی زبانیں ترکیبی نہیں بلکہ تفریقی (ANALYTICAL) ہیں، ان میں نحوی مناسبتوں کی وجہ سے تسلسل تو ہوتی ہے لیکن الفاظ کی ملفوظی وحدت [illegible] یہ کیفیت ہند آریائی زبانوں بالخصوص اردو کے اسمیت سے فعلیت کی طرف تاریخی [illegible]

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 (TENTAIVE) اور ادھورا ہے [illegible] اس پر نظر ثانی کی ضرورت ہے۔ اسکا کچھ احساس تو مسجد قرطبہ [illegible] 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 مکان 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۔ مسجد 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 تاریخی صورتِ حال کا بیان ہے، اس میں افعال اور زیادہ استعمال ہوئے ہیں، اور آخری بند جس میں منظر کاری بھی ہے، وہ پہلے بند کی اسمیت سے بالکل متضاد کیفیت رکھتا ہے۔ اس بند کے بھرپور شعر میں فعل کا عمل 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
کشتیٔ دل کے لیے سیل ہے عہدِ شباب

آبِ روانِ کبیر تیرے کنارے کوئی
دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کے خواب

عالمِ نو ہے ابھی پردۂ تقدیر میں
میری نگاہوں میں ہے اس کی سحر بے حجاب

پردہ اٹھا دوں اگر چہرۂ افکار سے
لا نہ سکے گا فرنگ میری نواؤں کی تاب

جس میں نہ ہو انقلاب، موت ہے وہ زندگی
روحِ اُمم 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، برگ 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

سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحاب شب
کوہِ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلسان
گرد سے پاک ہے ہوا، برگِ سخیل دھل گئے
ریگِ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیان
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 لئے عیش دوام ہے یہی

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 دھن 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 خطِ کشیدہ افعال آئے ہیں وہ ترغیبِ عمل کا پیغام دیتے ہیں اور کچھ نہ کچھ کرنے کی تلقین کرتے ہیں۔ مثلاً چراغِ آرزو کر دے، شہیدِ جستجو کر دے، جاوداں ہو جا، قیدِ مقام سے گزر، قلب و نظر شکار کر، تسخیرِ مقام رنگ و بو کر یا ضربِ کلیم پیدا کر، یا کھول آنکھ زمین 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 ہو جا

(طلوعِ اسلام)

ضمیرِ لالہ میں روشن چراغِ آرزو کر دے
چمن کے ذرّے ذرّے کو شہیدِ جستجو کر دے

تو ابھی رہگذر میں ہے قیدِ مقام سے گزر

دلوں کو مرکزِ مہر و وفا کر

گیسوئے تاب دار کو اور بھی تاب دار کر
ہوش و خرد شکار کر قلب و نظر شکار کر

فطرت کو خرد کے روبرو کر

خودی میں ڈوب کے ضربِ کلیم پیدا کر

شراب 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 مرتضیٰ 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 سوز جگر بخش دے
مرا عشق میری نظر بخش دے

مری ناو گرداب سے پار کر
یہ ثابت ہے تو اس کو سیار کر

مرا دل مری رزم گاہِ حیات
گمانوں کے لشکر یقین کا ثبات

یہی کچھ ہے ساقی متاعِ فقیر
اسی سے فقیری میں ہوں میں امیر

مرے قافلے میں لٹا دے اسے
لٹا دے، ٹھکانے لگا دے اسے

لیکن اقبال کی پوری شاعری پہ 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 عام انداز نہیں۔ اگرچہ یہ بات اقبال کی حرکی دبستانی لَے سے مناسبت نہیں رکھتی، لیکن افعال کے اعداد و شمار سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ اقبال کے یہاں براہ راست کلمۂ حصر کا استعمال زیادہ نہیں ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اقبال کی شاعری حرکی اور عملی شاعری ہونے کے باوجود اگر اپنی حرکی 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 پر اسے چھوڑا تھا۔

آیۂ کائنات کا معنیٔ دیریاب تو — نکلے تری تلاش میں قافلہ ہائے رنگ و بو
فرصتِ کشمکش مدہ این دلِ بے قرار را — یک دو شکن زیادہ کن گیسوئے تابدار را

یہ نظم نعتیہ ہے اور رسول اللہ کی محبت و عقیدت سے بھرپور ہے۔ یہاں تو جامع حالات کے استعمال کی طرف نہیں بلکہ مخاطب کی طرف دھیان مقصود ہے... صیغۂ واحد حاضر یہاں فعل نہیں ہیں۔ اس سوال کا جواب ڈھونڈا جا سکتا ہے جو اقبال کی شعریات میں فعالیت کی ترغیبات ذہنی کے بارے میں اوپر اٹھایا گیا۔ کیا تخاطب کا یہ انداز شعر اقبال کی بنیادی اسلوبیاتی جہت نہیں ہے۔ 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 تشکیل جدید فکر اسلامیہ کا۔ اس مقصد کے حصول کے لئے 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 کلماتِ اسمیہ سے نہیں چلتا۔ بات کو پوری طرح کہنے کے لئے یا ترسیلِ معنی کے لئے گفتگو میں فعلیت ناگزیر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تخاطب کے باعث اقبال کی شاعری میں فعلیت کے بروئے کار آنے کے لئے 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 اتر نا ... ہے

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 COMUNICATION میں گفتگو کا پیرایہ اختیار کیا گیا ہے۔ البتہ ابتدائی شاعری میں فطرت سے تخاطب کی لے شدید ہے، بعد میں یہ کچھ کم ہو گئی۔ 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 لئے، جس کی اچھی مثالیں ذوق و شوق اور ساقی نامہ کے پہلے حصے میں یا مسجد قرطبہ کے آخری بند میں ہیں۔

اقبال کے یہاں تخاطب کے نئے وسعت اختیار کرنے کی کئی وجہیں ہیں۔ ان کے کئی منطقے، کئی دائرے اور کئی رخ ہیں۔ آل احمد سرور نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ایلیٹ نے شاعری کی تین آوازوں کا ذکر کیا ہے، اقبال کی شاعری میں یہ تینوں ہی ہیں۔ یہ صحیح ہے۔ اقبال کے یہاں شاعر خود سے بھی بات کرتا ہے، دوسروں سے بھی بات کرتا ہے اور اپنے ڈرامائی کرداروں کے ذریعے بھی بات کرتا 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 کہتے ہیں۔ دوسری آواز کا رخ اگرچہ خارج کی طرف ہے، لیکن کلام کا سرچشمہ چونکہ خود شاعر کی ذات ہے، اس لئے اس سے تخاطب کا انداز پیدا ہوتا ہے، اور تیسری آواز میں چونکہ بات تخیلی، تاریخی یا ڈرامائی کردار یا کرداروں کے ذریعے کرائی جاتی ہے، اس لئے 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 باری تعالیٰ، پیغمبر، فرشتے، انسان، بزرگانِ دین اور اشیاء اور فطری مناظر سب شامل ہیں۔ اقبال کو فخر ہے کہ حضرت یزداں میں بھی وہ چپ نہ رہ سکے اور کوئی اس بندۂ گستاخ

کا منہ بند نہ کر سکا۔ 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۔ باریِ 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 یا رب 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 میرا انتظار کر
روزِ حساب جب میرا پیش ہو دفترِ عمل — آپ بھی شرمسار ہو، مجھ کو بھی شرمسار کر

میری نوائے شوق سے شورِ 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 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 گروہوں 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 ہے:

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، ... گود میں بلی دیکھ کر، طلبۂ علی گڑھ کے نام،

اب بعض نظموں کا یہ آغاز دیکھئے:

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 — لطف ہمسائیگی شمس و قمر کو چھوڑوں
نیا شوالہ — سچ کہہ دوں اے برہمن گر تو برا 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
[illegible] — ہم بغل دریا سے ہے اے قطرۂ بے تاب تو
کنارِ راوی — نہ پوچھ مجھ سے جو ہے کیفیت مرے دل کی

قطع نظر ان منظومات کے جن میں تخاطب خاص شخصیات سے یا مناظر یا اشیا سے

ہے جن کو نام زد کر دیا 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 ملّتِ اسلامیہ سے ہے۔ عمومی تخاطب کی یہ کیفیت اقبال کی پوری شاعری میں موجِ فقط تہہ نشین کی طرح جاری و ساری ہے۔ مسایل کیسے ہوں، اقبال اکثر و بیشتر انہیں تخاطب کے پیرائے میں پیش کرتے ہیں:

ہے مریدوں کو تو حق بات گوارا لیکن
شیخ و ملّا کو بری لگتی ہے درویش کی بات

(حکومت)

نہیں منّت کشِ تابِ شنیدن داستاں میری
خموشی گفتگو ہے، بے زبانی ہے زباں میری

(تصویرِ درد)

خود کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں — ترا علاج نظر کے سوا کچھ اور نہیں
تو ابھی رہ گذر میں ہے قیدِ مقام سے گذر — مصر و حجاز سے گذر پارس و شام سے گذر

خدا تجھے کسی طوفان سے آشنا کرے

(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

(تیاتر)

اے اہل نظر ذوق نظر خوب ہے لیکن

(فنون لطیفہ)

اے کہ ہے زیر فلک مثل شرر تیری نمود

(وجود)

غلط نگر ہے تری چشم نیم باز اب تک

(رومی)

تخاطب باری تعالیٰ سے ہو، حضور رسالت مآب ؐ سے، یا عام انسان سے، اس میں نسبت من و تو کی ہے یعنی متکلم بہ غائب۔ 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 باحاظر، 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 / خدا سے حسن نے اک روز یہ سوال کیا / یا اک مولوی صاحب کی سناتا ہوں کہانی (زہد اور رندی) یا / آئے جو قرآن میں دو ستارے / کہنے لگا ایک دوسرے سے / (دو ستارے) یا / کلی سے کہہ رہی تھی ایک دن شبنم گلستان میں / (پھولوں کی شہزادی)۔ لیکن بعد میں مکالمے کی یہ حکایتی کیفیت مدھم ہو جاتی 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 ہوئی ہیں بلکہ رفعت کے نئے امکانات زیر 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 تصحیح

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 تخاطبت 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 بجائے خود شیوہ ہے۔ تخاطبت 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 تہہ 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 شوامتر سے۔ کہیں سکندر و نوشیروان و ہارون و غزنوی و غوری و شیر شاہ 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 و فیضی و عرفی و خوشحال خاں خٹک و صائب و کلیم و بیدل و غالب بھی نظر آتے ہیں اور شکسپیر اور گوئٹے، نطشے، سپنوزا، نپولین، ہیگل، مارکس، لینن، مسولینی اور مصطفےٰ کمال کی آوازیں سنائی بھی دیتی ہیں۔ یہاں منصور حلاج، بوعلی قلندر، خواجہ معین الدین اجمیری چشتی بھی ہیں اور مجددِ الف 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 دل آویز ہے مومن (مومن)
کہتا ہے زمانے سے یہ درویشِ جوان 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)

اِک مردِ فرنگی نے کہا اپنے پسر سے (نصیحت)

اِک پیشوائے قوم نے اقبال سے کہا (شفاخانۂ حجاز)

ایک دن اقبال نے پوچھا کلیم طور سے (کفر و اسلام)

ہاتف نے کہا مجھ سے کہ فردوس میں اک روز (فردوس میں ایک مکالمہ)

اِک مفلس خود دار یہ کہتا تھا خدا سے (زوال)

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، پرولہ اور جگنو، بچہ اور شمع، شبنم اور ستارے، پھول و شبنم (صبح چمن)، نسیم و شبنم، تصویر و مصور، سلطان ٹیپو کی وصیت، خوشحال خان 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، خفتگان خاک سے استفسار، جبریل و ابلیس، ابلیس و یزدان، ابلیس کی مجلسِ شوریٰ، ابلیس کی عرضداشت، ابلیس کا فرمان اپنے سیاسی فرزندوں کے نام، ایک بحری قزاق اور سکندر، مرید ہندی و پیر رومی۔

خضر 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 حیران کہ یہ دریا ہے یا تصویرِ آب
رات کے افسوں سے طائر آشیانوں میں اسیر
انجمِ 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 صحرانوردی، 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 منظر یہ 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 امید 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

(شعاعِ امید)

اوپر کی لکھی 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 DIS. COURSE۔ کے تقاضے بھی اسی کے حق میں ہیں۔ شعرِ اقبال کی حرکی اور پیغامی لے اسلوبیاتی اعتبار سے فعلیہ احساس ہی کے ذریعے صورت پذیر ہو سکتی 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 و تشکیل 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 نوعِ انسان، شاعر بہ ملت اور شاعر بہ جوانانِ قوم سے عبارت ہے۔ نیز انسان بہ اشیا یا اشیا بہ اشیا شاعر بہ بزرگانِ دین یا شاعر بہ ائمہ فن کے مکالماتی سلسلے بھی دائرہ در دائرہ

پھیلتے ہیں جن میں شاعر نے حیات و کائنات اور عشق و خودی اور فقر و مستی کے اسرار و رموز کے جہانِ معنی آباد کر دیے 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 و تشریح کی حدوں تک پہنچ گئی ہے، شعر کا درجہ متاثر ہوا ہے، ورنہ جہاں جہاں اسے فنکارانہ طور پر برتا گیا ہے، حسن و کشش، 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 UN-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 تہہ در تہہ تخلیقی رشتے کو استوار رکھنے میں مدد دی۔