اِقبالیات

اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی سرینگر

اِقبالیات

۳

ایڈیٹر

پروفیسر آلِ احمد سرور

اِقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی سرینگر

جملہ حقوق بحق اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی محفوظ ہیں

● — شمارہ نمبر ——— ۳

● — ناشر ——— ڈائریکٹر اقبال انسٹی ٹیوٹ

● — قیمت ——— ۱۲/- روپے

● — تعداد ——— پانچ سو

● — تاریخ اشاعت ——— اپریل سنہ ۱۹۸۶ء

● — کتابت ——— محمد یعقوب

اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی سرینگر

فہرست

★ ـــــ اداریہ

★ ـــــ اقبال کا فن ـ ایک عمومی جائزہ ـــــ پروفیسر آل احمد سرور ـــــ ۹

★ ـــــ اقبال کا عروضی نظام ـــــ شمس الرحمٰن فاروقی ـــــ ۲۷

★ ـــــ اقبال کے علایم ـــــ ڈاکٹر شمیم حنفی ـــــ ۴۷

★ ـــــ رمزیت ـ اقبال کا فن ـــــ ڈاکٹر گبیر احمد جائسی ـــــ ۷۰

★ ـــــ اقبال ـ استعارہ، امیج، علامت ـــــ پروفیسر شکیل الرحمان ـــــ ۹۳

★ ـــــ اقبال کی شعری زبان ـــــ پروفیسر حامدی کشمیری ـــــ ۱۴۲

★ ـــــ جاوید نامہ کی تکنیک ـــــ ڈاکٹر غلام رسول ملک ـــــ ۱۵۱

★ ـــــ اقبال کے ہیئتی تجربے ـــــ پروفیسر رحمان راہی ـــــ ۱۷۳

★ ـــــ اقبال کے علایم (فارسی میں) ـــــ ڈاکٹر آصف نعیم ـــــ ۱۸۲

اداریہ

اقبالیات کا تیسرا شمارہ حاضر خدمت ہے۔
اس کی اشاعت میں بعض وجوہ سے خاصی تاخیر ہوگئی جس کے لیے
ہم معذرت خواہ ہیں۔

اس شمارے کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں اقبال
کے دو غیر مطبوعہ خط شایع ہو رہے ہیں، یہ اب تک پردۂ خفا میں
تھے۔ ہم پروفیسر منظور الامین صدر شعبہ ماس کمیونیکیشن کشمیر یونیورسٹی
کے شکر گذار ہیں کہ انہوں نے ان خطوط کی نقلیں ہمیں مرحمت فرمایں،
پروفیسر منظور الامین جب دھارواڑ میں ریڈیو اسٹیشن کے ڈائریکٹر تھے
تو وہاں کے ایک کارکن نے اُن سے ان خطوط کا ذکر کیا جو اقبال نے
اُن کی والدہ کو لکھے تھے منظور الامین صاحب اُن کے گھر گئے اور وہاں
جاکر انہوں نے ان خطوں کو نقل کرلیا۔ وہ اصل خط بھی حاصل کر سکتے
تھے مگر انہوں نے یہ سوچا کہ یہ خط کسی قومی ادارے مثلاً علی گڈھ مسلم
یونیورسٹی میں محفوظ ہونے چاہئیں، نقلیں اُن کے پاس محفوظ رہیں اور

انہوں نے اپنے پرانے کاغذات میں سے ہمارے لیے مہیا کی ہیں۔
ہم اس کے لیے بقول اقبال "سراپا سپاس" ہیں۔ خطوں کی صحت اور استناد
کا ہمیں یقین ہے۔ ویسے ہم اصل خطوط حاصل کرنے کی بھی کوشش
کر رہے ہیں۔

یہ دونوں خط بی بی آمنہ کے نام ہیں اور جمال الدین صاحب ریٹائرڈ
سب انسپکٹر پولیس بیجاپور کی معرفت بھیجے گئے ہیں۔ پہلے خط میں اقبال نے
ایک اہم بات یہ کہی ہے کہ رومی کا ترجمہ انگریزی میں منظوم نہ کرنا چاہیے تھا۔
عام طور سے دوسری زبانوں کے ترجمے نثر میں بہتر ہوتے ہیں۔ اقبال نے
نہایت انکسار سے یہ بھی لکھا ہے کہ وہ انگریزی عروض کی ٹکنیک سے اچھی
طرح واقف نہیں ہیں حالانکہ وہ انگریزی ادب کے استاد رہ چکے تھے، خود اچھی
انگریزی لکھتے تھے اور انگریزی کے ادب عالیہ سے اُن کی واقفیت گہری
تھی، ملٹن اور انگریزی کے رومانی شعرا خصوصاً ورڈس ورتھ سے انہوں نے
بہت اثر قبول کیا ہے، ایک اور اہم بات جو اس خط سے ظاہر ہوتی ہے وہ
یہ ہے کہ رومی کے شارحین کے مقابلے میں اقبال رومی کی روح سے زیادہ
آشنا تھے اور اس وجہ سے وہ رومی کی ترجمانی ان شارحین سے مختلف طور پر
کرتے تھے۔

دوسرا خط بھی بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ انہوں نے صاف کہا ہے
کہ وہ صوفی نہیں ہیں۔ پھر یہ بھی واضح کر دیا ہے کہ ہندوستان میں جس روپ
میں تصوف اس دور میں ملتا ہے اُس سے انہیں اختلاف ہے اور وہ اسے
ہندوستان میں اسلام کے اخلاقی زوال کے اسباب میں سے ایک خاص سبب

سمجھتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اقبال کا اشارہ یہاں ان صوفیوں کی بے عملی اور مزاجِ خانقاہی کی طرف ہے۔ انہوں نے ایک اہم بات یہ بھی کہی ہے کہ جدید دور کی تشکیک اور دہریت کے زہر کا تریاق رومی کے یہاں مل جائے گا۔ اس کے ساتھ یہ نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ اقبال رومی کا ایسا انتخاب چاہتے تھے جو جدید ذہن کو اپیل کر سکے۔

ان خطوں کے علاوہ اس شمارے میں اُس سمینار کے مقالات بھی شایع کیے گیے ہیں جو اقبال کے فن پر اقبال انسٹی ٹیوٹ میں ۱۹۸۳ء میں ہوا تھا۔ اس میں نو (۹) مقالے ہیں اور شمس الرحمان فاروقی، اور ڈاکٹر شمیم حنفی کے علاوہ کشمیر یونیورسٹی کے اساتذہ ڈاکٹر کبیر احمد جائسی، پروفیسر شکیل الرحمان پروفیسر حامدی کاشمیری، ڈاکٹر غلام رسول ملک، پروفیسر رحمان راہی، ڈاکٹر آصف نعیم اور راقم السطور کے قلم سے ہیں۔ ان مقالوں پر علیحدہ علیحدہ اظہارِ خیال چنداں ضروری نہیں، ہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان سے اقبال کے فن کے بہت سے پہلوؤں پر کچھ روشنی ضرور پڑتی ہے۔

اقبال کے فکر و فن پر یوں تو بہت کچھ لکھا جا چکا ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ جتنی توجہ ان کی فکر پر ہوئی ہے اتنی فن پر نہیں ہوئی۔ حال میں شاعر اقبال اور فن کار اقبال پر کچھ توجہ شروع ہوئی ہے۔ اس سلسلے میں یہ نکتہ ضرور ملحوظ رکھنا چاہیے کہ اقبال کے فن کا مطالعہ صرف جدید تنقیدی نظریات کی روشنی ہی میں مفید نہ ہوگا۔ ہمیں اقبال کی ادبی روایت کو بھی ملحوظ رکھنا پڑے گا۔ اقبال کی نظر میں اردو اور فارسی کا سارا کلاسیکی سرمایہ تھا۔ وہ مغربی ادب سے بھی اچھی طرح واقف تھے۔ انہوں نے ملٹن، مغربی رومانی شعرا اور گوئٹے سے گہرا اثر قبول کیا ہے۔ وہ اگرچہ

بار بار کہتے ہیں کہ میں شاعر نہیں ہوں، مگر انہوں نے ساری عمر شاعری کی اور اردو اور فارسی میں ایک بڑا شعری سرمایہ چھوڑا۔ وہ روایت پرست نہیں تھے، ہاں روایت کا گہرا عرفان رکھتے تھے۔ انہوں نے موضوع کے علاوہ ہیئت میں بھی قابل ذکر تجربے کیے ہیں۔ ابلاغ کو وہ بڑی اہمیت دیتے تھے اور اپنا "نورِ بصیرت" اپنے حلقے میں عام کرنا چاہتے تھے۔ ان کی شاعری مقصدی شاعری ہے، مگر صرف مقصد کی وجہ سے اہم نہیں، اپنی شاعری کے حسن، جادو اور تاثیر کی وجہ سے اہم ہے۔ ان کے فن میں بلندی بھی ہے، وسعت بھی اور گہرائی بھی۔ اردو شاعری میں اور بڑی حد تک فارسی شاعری میں بھی فکر کی اتنی جامعیت اور فن کی اتنی تازہ کاری اور لالہ کاری شاذ ہی ملے گی۔ تشبیہ اور استعارے کو ہمارے کلاسیکی تجربے میں کلام کا زیور سمجھا جاتا تھا۔ دراصل جدید تنقید نے یہ بات ثابت کر دی ہے کہ استعارہ شاعری کی روح ہے اسے صرف زیور نہ سمجھنا چاہیے۔ غالب اور اقبال دونوں کے یہاں استعارہ ان کے فن میں مرکزی اہمیت رکھتا ہے اور انکی عظمت کا ضامن ہے۔ اقبال کے یہاں شروع میں تشبیہ پر زیادہ توجہ ہے بعد میں استعارے سے شغف شروع ہوا اور آخر میں وہ علامت نگاری تک پہنچے۔ ان کے یہاں خطابت بھی ہے اور شاعری بھی اور یہ شاعری غنائی بھی ہے، بیانیہ بھی اور ڈرامائی بھی۔ اقبال کا فن وہ سمندر ہے جس کا صرف ساحل سے نظارہ کافی نہیں، ہمیں اس کی گہرائی میں جانا چاہیے۔ تاکہ اس کے موتیوں تک پہنچ سکیں۔

اقبالیات کا چوتھا شمارہ بھی پریس میں ہے اور امید ہے کہ وہ جلد ہی شایع ہو جائے گا۔

LETTERS OF IQBAL

These two letters have been preseented to Iqbal Institute by Professor Manzoor-ul-Amin, Head Deptt. of Mass Communication, University of Kashmir. The letters were copied from the originals by Prof. Manzoor -ul- Amin himself. They are addressed to Bibi Amina Sahiba of Bijapur and are in possession of her son. We are grateful to Professor Manzoor-ul-Amin for this gift.

DR. SIR MOHD. IQBAL KT.
M. A., Ph. D. LL. D.,
Barrister - at - Law

Lahore
Dated 23rd June 1934

Dear Madam,

Judging from what you say of the opportunities you have had of learning the English language your progress is indeed remarkable.

I fear however that it was a mistake to try a verse translation of Rumi I am very sorry to say that I cannot undertake to correct your work, partly because I am not very (well) acquainted with the technique of English verse, and partly because my health is indifferent and I have got a good deal of private literary work of my own to do. Moreover my understanding of Rumi is very much different to the interpretations of his commentators.

Yours Truly
Sd/-
(Mohd. Iqbal)

DR. SIR MOHD. IQBAL KT.
M. A., Ph. D. LL. D.,
Barrister - at - Law

Lahore
Dated 3rd July 1934

Dear Madam,

Thanks for your letter. I regret very much to say that I am not a Sufi and do not believe in the ways of modern Indian Sufism which I regard as one of the main causes of the moral decay of Indian Islam. But I do regard Rumi's Mathnavi as a kind of antidote to the poison of modern Scepticism and Atheism. For this reason I think the book should be made known to the modern educated Muslims. But the busy man of our times cannot manage a book which comprises 26000 verses. Selections will have to be made with due regard to the needs of our times, and notes will have to be added in the light of modern thought and enterprises. Selections of the Mathnavi have been made in all ages, but these are of no use or of very little use to us moderns. We shall have to make our own selections. To a certain extent this work has been done by Qazi Talamuz Husein M. A., of the Usmania University, Hyderabad in a book recently published and called Maratal Mathnavi. The Book, however, is of use only to the man who knows Rumi already. I have long cherished the desire of making a selection, but my health has gone down during the year so that, I shall have to abandon many of my projects now. I have told my clerk to send you a copy of my 'Javeed Nama' which I hope, will give you some idea of my attitude towards Rumi and to the bigger problems which confront modern Islam. I am only a Barrister and not a judge of the High Court. Please do not address me as such.

Bibi Amina Sahiba,
C/o Jamaluddin Sahib,
Retd. Sub-Inspector of Police
BIJAPUR
(Stamped 3rd July 1934) Naulakha

Yours Sincerely
Sd/-
(Mohd. Iqbal)

پروفیسر آل احمد سرور

اقبال کا فن ایک عمومی جائزہ

نارتھ روپ فرائی نے کہا ہے کہ "شاعر اپنے متعلق جو کچھ کہتا ہے وہ خاصی دلچسپی رکھتا ہے مگر لازمی طور پر کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتا۔" اس لیے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اقبال نے اپنے یا اپنے فن کے متعلق جو خیالات ظاہر کیے ہیں انہیں ملحوظ تو رکھنا چاہیے مگر ان پر تکیہ نہیں کرنا چاہیے۔ مثلاً وہ رنگ و آب شاعری سے خاصے بیزار ہیں اور تہمت شعر و سخن تک کو گوارا نہیں کرتے۔ مگر ساری عمر شاعری کرتے رہے اور یہی رنگ و آب شاعری ان کی عظمت کا ضامن ہے وہ بار بار کہتے ہیں کہ ان کی شاعری مقصدی ہے وہ ناقد بے زمام کو قطار میں لانا چاہتے ہیں، اپنا نور بصیرت عام کرنا چاہتے ہیں اور انسان کو تخلیق میں خدا کا ہم سر بنانا چاہتے ہیں لیکن ان کے مقصد کی بلندی کا اعتراف کرتے ہوئے بھی ہمارے نزدیک اس کی اہمیت یہ ہے کہ وہ شاعری

بن کر سامنے آتا ہے۔ وہ برہنہ حرفانہ گفتن کو کمال گویائی سمجھتے ہیں مگر ان کے نزدیک برہنہ اسلوب کی کاٹ بھی مسلم ہے۔ وہ رجائیت اور امید آفرینی کو ضروری سمجھتے ہیں اور اس شاعری کی مذمت کرتے ہیں جو روح کو خوابیدہ اور بدن کو بیدار کرے یا موت کی نقش گری کرے وہ یقین کی دولت عام کرنا چاہتے ہیں مگر ان کے یہاں تشکیک بھی ملتی ہے۔ تنہائی کا احساس بھی اور ایک ہلکی سی حزنیہ لے بھی۔ انہوں نے بار بار کہا ہے کہ وہ زبان کو ایک بت نہیں سمجھتے اور نہ زبان سے باخبر ہیں۔ ان کے پاس فن کی باریکیوں پر توجہ کرنے کے لیے وقت نہیں مگر زبان کے رموز فن کے دروبست اور آداب سخن سے واقف ہیں۔ باقیات اقبال کے تیسرے ایڈیشن میں جو سرمایہ ملتا ہے اس کا نصف سے کم حصہ ہی بانگ درا میں شامل ہے۔ حال میں بال جبریل کا متروکہ کلام بھی سامنے آیا ہے جس سے ساقی نامہ، زمانہ اور ذوق و شوق جیسی معرکۃ الآرا نظموں کے نقش اول کا علم ہوتا ہے۔ وہ گرامی کی شاعری کے قایل تھے مگر ان کی مجوزہ اصلاحوں کو تسلیم کرنے کے لیے تیار نہیں ہو سکے۔ اس لیے اقبال کے فن کے مطالعے میں ہمیں شاعر کے ان خیالات کو جو نظم کے اشاروں میں اور نثری بیانات میں ملتے ہیں ذہن میں رکھنا تو چاہیے کیونکہ ان سے "چاہیے" کی نشاندہی ہوتی ہے مگر توجہ دراصل ان کے "ہے" یعنی شعری کارنامے پر ہی مرکوز ہونی چاہیے۔ بقول "ڈی ایچ لارنس" "داستان کی بات مانو، داستان گو کی نہیں"۔

"شاعری بہ ہر حال شاعر سے زیادہ سچی ہوتی ہے"۔ اقبال کی شاعری کی سچائی کو سمجھنے کے لیے ہمیں اُس ادبی پس منظر کو ذہن میں رکھنا پڑیگا جس میں اقبال نے شاعری شروع کی، پھر ان میلانات کو جن کے زیر اثر ان کی شاعری کا ارتقا ہوا اور اس کے ساتھ ساتھ اقبال کی شخصیت اور اس پر اہم ذاتی اور سماجی اثرات کو۔ یہاں بات فکری میلانات کی صرف اس حد تک ہوگی جس حد تک وہ فن کے نگارخانے کو رنگ و آہنگ دیتے اور اسے کئی ابعاد عطا کرتے ہیں۔ دراصل گفتگو فن کے اسرار و رموز پر ہوگی۔ اقبال کی نوعمری میں داغ و امیر کی زبان کے ساتھ غالب کی تازہ کاری اور سرسید کی تحریک کے اثر سے ایک پیامی اور اصلاحی رنگ اور غزل سرائی کے ساتھ نظموں پر توجہ شروع ہو چکی تھی۔ موضوعات کے انتخاب میں گردوپیش کے حقایق اور شعری زبان میں قدرے لچک کا احساس ملنے لگا تھا۔ اقبال کی مادری زبان پنجابی تھی۔ انہوں نے عربی کے ساتھ فارسی بھی بڑی محنت سے سیکھی اور اساتذہ کے کلام پر گہری نظر ڈالی۔ ان کی ابتدائی کاوشوں میں نالۂ یتیم اور ایک یتیم کا خطاب ہلال عید سے قابل ذکر ہیں۔ یہ دونوں طویل نظمیں بانگ درا میں شامل نہیں اور ابتدائی طویل نظموں میں سے فریاد امت کا بھی صرف ایک بند "دل" کے عنوان سے بانگ درا میں شامل کیا گیا۔ بانگ درا کا آغاز "ہمالہ" سے ہوتا ہے مگر ان تینوں نظموں (یعنی نالۂ یتیم، ایک یتیم کا خطاب ہلال عید سے اور ہمالہ میں) حالی کی پیامی اور خطابیہ لے کے ساتھ غالب کے فکر و فن کا واضح اثر نظر آتا ہے۔ یعنی

شروع سے اقبال کا اسلوب غالب کی خلاقی ان کی فکر کی بلندی اور ان کے استعاراتی نظام کی یاد دلاتا ہے والٹن نے جان ڈن کے متعلق کہا تھا: "DID HIS YOUTH SCATHER / POETRY WHER IN / WAS ALL PHILASOPHY" کیا اس کی جوانی نے ایسی شاعری بکھیری جس میں تمام فلسفہ تھا۔ مجھے یہ عرض کرنا ہے کہ اقبال کی خطابیہ غنائی اور فکری تینوں جہتوں کے بیج یہاں موجود ہیں اور غالب کی عبارت اور اشارت اور ادا کا سایہ بھی۔ اس کے کچھ ہی عرصے بعد اپنی نظم مرزا غالب میں انہوں نے غالب کی روح کو پالیا تھا۔

اقبال کے فن کو سمجھنے میں اور اس کی قدر و قیمت متعین کرنے میں جو میلانات حارج ہوتے ہیں ان کا ابتدا میں ذکر کر دینا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ اقبال کی زبان پر اعتراض کرنے والوں کے پاس زبان کا ایک جامد تصور تھا۔ وہ زبان کی حفاظت کے علمبردار تھے۔ اقبال زبان کی ترقی کے لیے اس کے امکانات کے نقیب تھے۔ اُن لوگوں کا زبان کا تصور ایک جوے نرم خرام کا تھا اقبال کا ایک سیل کہستان کا۔ پھر اقبال کی فکر اور ان کی پیام سے وابستگی نے ایک اور مسئلہ کھڑا کر دیا۔ اقبال پرستوں نے ان کی فکر کو اتنی اہمیت دی کہ فن کا تاج محل ایک مزار رہ گیا اور جو لوگ کسی نہ کسی وجہ سے ان کی فکر سے مانوس نہ ہو سکے انہوں نے اسے یا تو خطابیہ شاعری کہہ کر ان کے فن کی اہمیت کم کرنی چاہی یا شاعری کی علامت کی سطحی تاویل کر کے اس کے ڈانڈے فسطائیت سے ملا دیئے۔

جدید نسل نے تو اور بھی ستم کیا اس نے شاعری کے بت ہزار شیوہ کو سرگوشی، احساسِ شکست اور علامت نگاری کے دیر بچوں سے ہی دیکھا۔ فراق، اقبال کی عظمت کو تسلیم کرتے ہیں مگر انہیں اقبال سے یہ شکایت ہے کہ انہوں نے اسلامی افکار کو کیوں اپنے فن کی بنیاد بنایا اور شاعری کو پیغمبری کیوں سکھائی؟ کلیم الدین کو یہ اعتراف ہے کہ ان کے یہاں اچھی شاعری ہے مگر ان کے خیال میں پیام کی لے اقبال کو لے ڈوبی اور عالمی ادب میں ان کا کوئی مقام نہیں۔ مطلب یہ ہے کہ مغربی معیاروں پر ان کی شاعری پوری نہیں اترتی اور وہ نظم کے ربط و تسلسل سے واقف نہیں تھے، جدید نسل نئی بجلیوں کی چمک سے خیرہ ہے، پرانی بجلیوں سے اس کا رشتہ کمزور ہو گیا ہے۔ اس کی فکر میں جان ہے، مگر اس کا فن، اپنے کلاسیکی سرمایے سے غفلت کی وجہ سے ابھی تک توانائی حاصل نہیں کر سکا ہے۔

فن کے مطالعے میں سب سے پہلے شعری زبان کے سرمایے پر نظر رکھنا ضروری ہے۔ گیان چند نے اقبال کے عروضی نظام کا بہت اچھا مطالعہ کیا ہے، مگر ان کا یہ کہنا کہ "اقبال ہندی نغمے پر معذرت خواہ ہے اور عجمی خم پر بھی اسے شرمندگی ہے اور صرف حجازی لے اور عربی نوا پر فخر کرتا ہے۔ وہ آسان اور زیادہ مقبول اوزان سے آہستہ آہستہ دور ہوتا جاتا ہے اور اپنے گہرے افکار کے لیے مشکل، دشوار گزار اور رجز یہ قسم کے اوزان کا انتخاب کرتا ہے" خلط مبحث ہے کیونکہ عجمی خم اور عربی نوا سے جیسا کہ گیان چند نے بھی تسلیم کیا ہے،

طریق فکر و گرمیٔ جذبات مراد ہیں اور جہاں تک بحر میں مخصوص اوزان پر توجہ کا سوال ہے اس کی وجہ وہ حسِ انتخاب ہے جو موضوع کے لیے مناسب موسیقی اور آہنگ چن لیتی ہے۔ جیسے اقبال کے مزاج میں اگرچہ وہ ہندوستانی فلسفہ سے اچھی طرح واقف تھے اور ایک حد تک سنسکرت بھی جانتے تھے جو انہوں نے سوامی رام تیرتھ سے سیکھی تھی، اس برصغیر کے جنوبی مشرقی ایشیائی، جنوبی ایشیائی اور وسطی اور مغربی ایشیائی، تہذیبی سرمایے میں وسطی اور مغربی ایشیائی سرمایے سے زیادہ گہرا شغف تھا۔ یہ سرمایہ اس لیے قابل قدر ہے کہ ہندوستان کی مشترک تہذیب جس پر ہم بجا فخر کرتے ہیں۔ اس وسطی اور مغربی ایشیائی سرمایے کے عرفان کے بغیر مکمل میں نہیں ہوتی اور اردو میں بھی غالب کی شاعری، ابوالکلام کی نثر اور اقبال کی نظم کا شاندار رول تسلیم کیے بغیر چارہ نہیں بکھرے خیالات میں اقبال نے لکھا تھا کہ "ہماری مسلم تہذیب سامی اور آریائی تصورات کے باہمی ربط ضبط کی پیداوار ہے" انہوں نے یہ بھی کہا تھا کہ فتح ایران کے بغیر اسلامی تہذیب یکرخی رہتی۔ ایک اور جگہ فرماتے ہیں کہ "میری تہذیب مرکب تہذیب ہے اس کی روح عربی ہے مگر اس کا لباس ترک، تاتار، خوانسار اور اصفہان نے تیار کیا ہے۔ میں جو اردو لکھتا ہوں وہ میری تہذیب کی نمائندگی کرتی ہے اور میں اس کو چھوڑ نہیں سکتا، شان جلالت، رعب و دبدبہ اس کے اوصاف خاص ہیں۔ میں ہندی سے متاثر نہیں ہوں۔ میرے الفاظ کا ذخیرہ عرب سے اور پھر سمرقند و بخارا سے ماخوذ ہے" اقبال کی شعری

زبان، اس کے عروض و آہنگ، اس کے استعارے اور علامات پر بحث کرتے ہوئے نہ صرف اس بنیاد کو سمجھنا چاہیے بلکہ اسے تسلیم کرنا چاہیے۔ اقبال کے یہاں ایک بلند تخیل اور ایک فکری میلان شروع سے ہے۔ مشرقی اور مغربی فلسفے کے مطالعے نے اس میں گہرائی پیدا کی۔ مغرب کے رومانی شعرا کے اثر نے تخیل کو پرواز سکھائی، مگر پرواز کے لیے بال و پر فارسی شاعری نے دیے۔ اردو شاعری کا لسانی اسلوب، غالب سے پہلے محدودیت کا شکار تھا۔ غالب کے اثر سے اقبال نے اس راز کو سمجھا اور فلسفیانہ استعارات کے لیے سادہ اور پُرپیچ بلاغت کے گر فارسی سے سیکھے۔ اقبال کے اردو کلام میں فارسی کے اساتذہ کے جن اشعار کی تضمین کی گئی ہے ان کے حوالے سے یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ اقبال کے اسلوب کی تشکیل میں ان شعرا کے ساتھ پرواز کے عمل کے کچھ معنی ہیں۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ اقبال نے رومی کی تمثیلی حکایات کی روایت کو حالی اور شبلی کے واسطے سے زندہ کیا۔ بانگ درا میں شفاخانۂ حجاز، محاصرۂ ادرنہ، غلام قادر روہیلہ، صدیق، جنگ یرموک کا ایک واقعہ صرف موضوع کے لحاظ سے اہم نہیں ہیں ان میں بیانیہ ڈرامائیت اور شاعری کی تیسری آواز کی ابتدا بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ یعنی مسئلہ صرف حدیث دلبری کا نہیں صحیفۂ کائنات کا ہے۔ اس صحیفۂ کائنات کے لیے اقبال کو وہ اسلوب اختیار کرنا پڑا جو میرے نزدیک GRAND STYLE سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اور جس میں خطابت، غنائیت اور فکری صلابت تینوں سما گئے ہیں۔

اقبال کے یہاں خطابت پر خاصے اعتراضات کیے گیے ہیں۔ اس کے دو پہلو ہیں۔ ایک زبان کی آرائش و زیبائش دوسرے ایک خاص عمل کی طرف مایل کرنے کا میلان۔ اقبال کے یہاں دونوں پہلو ہیں۔ طلوع اسلام کی خطابت پر کلیم الدین نے اعتراض کیا ہے مگر اس میں مرصع زبان مروجہ اصطلاحات اور رموز کی معنویت کی توسیع اور تغزل دونوں کی ہیں۔ مجھے تو ان اشعار کی خطابت شاعری کے سارے حربوں سے آراستہ معلوم ہوتی ہے۔

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

اسی طرح شکوہ اور شمع و شاعر میں جو خطیبانہ انداز ہے وہ شاعری اور ساحری کے آداب کے مطابق ہے اس لیے شکوہ کی شاعری کو جب فیض نے موچی دروازے کی شاعری کہہ کر اس پر طنز کی تو اپنی کوتاہ نظری کا ثبوت دیا۔ ہاں یہ تسلیم کرنا چاہیے کہ کہیں کہیں اقبال کی خطابت کی لے اتنی بڑھ گئی ہے کہ انہوں نے شعریت کا لحاظ نہیں رکھا مثلاً اسرار خودی اور رموز بے خودی میں یا اردو کی ان نظموں میں جن میں پیام کی لے بہت اونچی ہو گئی ہے مگر ترقی پسند شاعری کے بیشتر سرمایے میں خطابت کی جو بھرمار ہے اس کے مقابلے میں

اقبال کی خطابت پھر بھی با ادب ہے۔

اقبال کی خطابت پر تو بہت کچھ لکھا گیا ہے مگر انکی غنائیت پر کماحقہ توجہ نہیں ہوئی ہے یہ غنائیت یوں تو بانگ درا کی بعض نظموں میں بھی اپنی بہار دکھاتی ہے مگر اس کا بھرپور اظہار پیام مشرق اور زبور عجم میں ہوتا ہے۔ نوائے وقت، سرود انجم، نغمہ ساربان حجاز، کشمیر، تسخیر فطرت جیسی نظمیں اور پیام اور زبور کی غزلیں۔ اقبال کے غنائی اسلوب کی اس تازہ کاری اور لالہ کاری کی آئینہ دار ہیں جس کی طرف اقبال کے یہ شعر ہماری راہ نمائی کرتے ہیں۔

نگاہ می رسد از نغمۂ دل افروزے
بہ معنیٔ کہ بر و جامۂ سخن تنگ است
انچہ من در بزم شوق آوردہ ام دانی کہ چیست
یک چمن گل، یک نیستان نالہ یک خمخانہ مے

اقبال یوں تو عروض کو اتنی اہمیت دیتے ہیں کہ کہ اس کے بغیر وہ قصر شاعری کی سلامتی نہیں سمجھتے مگر ہر بڑے فن کار کی طرح قید کی حدود میں آزادی کی حد بڑھا لینے کی انہوں نے جو مثالیں پیام مشرق اور زبور عجم میں پیش کی ہیں، ان سے ان کے فنی شعور کی پختگی ظاہر ہوتی ہے۔ اقبال کے یہاں آوازوں کا جو سنگیت ہے اس سے بھی ان کا کمال فن ظاہر ہوتا ہے۔ ایک شام دریائے نیکر کے کنارے، کے صوتی حسن کی طرف کئی نقادوں نے اشارہ کیا ہے۔ عابد علی عابد نے اس نکتہ پر زور دیا ہے کہ وہ اندرونی

قافیے سے بڑا کام لیتے ہیں مگر میرے نزدیک اس سے زیادہ اہمیت لہجے کی ہے۔ نیا شوالہ کا لہجہ اور ہے عبدالقادر کے نام کا اور گورستان شاہی کا اور، اور شکوہ کا اور، جواب شکوہ کا اور، اسی طرح خضر راہ کے لہجے اور طلوع اسلام کے لہجے میں فرق ہے اور فرق اس وجہ سے ہے کہ فن کار زبان پر قدرت رکھتا ہے اور موضوع یا خیال یا تجربے کے لحاظ سے الفاظ کے دروبست، ان کی آوازوں اور ان کے لہجے کے فرق کو مدنظر رکھتا ہے مگر ہر لہجے میں اپنی انفرادیت باقی رکھتا ہے۔ خطابت اور غنائیت کے علاوہ اقبال کے اسلوب فن میں فکر کی جو گہرائی توانائی اور تب و تاب ہے، اسکی وجہ سے ان کی نظمیں ہی نہیں غزلیں بھی، اردو اور فارسی میں ایک نئے رنگ و آہنگ کا اضافہ کرتی ہیں۔ میں یہاں فلسفی اقبال کا ذکر نہیں کر رہا ہوں جو مشرق و مغرب کے فلسفے کے بحر ذخار کا شناور اور تاریخ اور جدید علوم کا رمز شناس ہے اس دولت نے اقبال کے تجربے کو ایک تنظیم، معنویت اور وژن عطا کیا ہے۔ اسے PROPHETIC VISION کہہ کر ٹالا نہیں جا سکتا۔ یہ وہ وژن ہے جس کی کمی انگریزی کے رومانی شعرا کے یہاں آرنلڈ کو محسوس ہوئی تھی (THEY DIDNOT KNOW ENOUGH) یہ دیدۂ دانش کا بصیرت و معرفت کا وژن ہے جس میں عقل پرسوز اور ادب خوردۂ دل ہے یہ عالمیت کے لیے ایک نئی مشرقیت کا وژن ہے جس کے بیان کے لیے فارسی تراکیب کی بلاغت، استعارہ کی طرح داری اور علامت کی پہلو داری کو اقبال نے اس طرح سمو لیا کہ شاعری حیات و کائنات کے

سارے مسایل کے اپنے طور پر اظہار پر قادر ہوگئی۔ بانگ درا میں اقبال کی نظم ارتقا، بال جبریل میں ساقی نامہ اور زمانہ اس رنگ کو ظاہر کرتی ہیں۔ یہاں فلسفہ کی نہیں فکری شاعری کی جلوہ گری ہے نظم ارتقا کے یہ شعر دیکھیے:۔

حیات شعلۂ مزاج و غیور و شور انگیز
سرشت اس کی ہے مشکل کشی، جفا طلبی
سکوت شام سے تا نغمۂ سحر گاہی
ہزار مرحلہ ہائے فغان نیم شبی
کشاکش رزم و گرماتپ و تراش و خراش
زخاک تیرہ دروں تا بہ شیشۂ جلبی
مقام بست و شکست و فشار و سوز و کشید
میان قطرۂ نیسان و آتش عنبی
سفر زندگی کے لیے برگ و ساز
سفر ہے حقیقت، حضر ہے مجاز
الجھ کر سلجھنے میں لذت اسے
تڑپنے پھڑکنے میں راحت اسے
ہوا جب اسے سامنا موت کا
کٹھن تھا بڑا تھا منا موت کا
اتر کر جہاں مکافات میں

رہی زندگی موت کی گھات میں
مذاق 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

جو تھا نہیں ہے جو ہے نہ ہوگا یہی ہے اک حرف محرمانہ
قریب تر ہے نمود جس کی اسی کا مشتاق ہے زمانہ
مری صراحی سے قطرہ قطرہ نئے حوادث ٹپک رہے ہیں
میں اپنی تسبیح روز و شب کا شمار کرتا ہوں دانہ دانہ
ہر ایک سے آشنا ہوں لیکن جدا جدا رسم و راہ میری
کسی کا راکب کلی کا مرکب کسی کو عبرت کا تازیانہ

اقبال کا فن اعلیٰ سنجیدگی کا فن ہے اور اس اعلیٰ سنجیدگی میں جلال اور جمال، جلال کے جمال اور جمال کے جلال کا خوبصورت امتزاج ہے۔ فنکار لفظوں کے معاملے میں فضول خرچ نہیں کفایت شعار ہوتا ہے اقبال نے اس کفایت شعاری کا اظہار بلاغت کے ذریعے سے کیا ہے۔ بلاغت سادہ بھی ہو سکتی ہے اور پر پیچ بھی۔ اقبال کے یہاں بلاغت ایسی تراکیب میں ملتی ہے جو معنی آفرینی، حسن آفرینی اور اختصار تینوں کے لحاظ سے قابل قدر ہیں اور انکی تخلیقی طرح داری اور مزاج کے شکوہ کی نمائندہ

مثلاً خونِ رگِ کائنات، سوزِ درونِ کائنات، احتسابِ کائنات، عالمِ بے ہائے و ہوئے، وجودِ الم احوال و افکار، عالمِ جذب و سرور، ستیزہ گہِ جہان، مصافِ زندگی، مکافاتِ زندگی، جنونِ زندہ دلان، مقراضِ حیات، نسخۂ اسرارِ تکوینِ حیات، گردابِ وجود، معرکۂ بود و نبود، سومناتِ بود و ہست، مذہبِ ملا و جمادات و نباتات، فقرِ غیور، گناہِ عشق و مستی، صنم خانۂ دل، ادب خوردۂ دل، رفیقِ راہِ جاں، جانِ جلوہ مست، عشقِ بلاخیز، شاہینِ عشق، غواصِ محبت، عقلِ بلند دست، عقلِ آذر پیشہ، گماں آبادِ حکمت، فلسفہ روباہی، روشنیِ دانشِ فرنگ، نہادِ مکتب و نظر، مستیِ اندیشہ ہائے افلاکی، درویشِ خدا مست، شبِ افکارِ شرق، فکرِ مدرسہ و خانقاہ، غزالانِ افکار، بت کدۂ تصورات، نغمۂ جبریل، مردانِ صفاکیش و ہنرمند، مردانِ گراں خواب،

اقبال کی تراکیب کے علاوہ ان کی تشبیہات اور انکے استعارات میں بھی ان کے فن کی طرحداری اور رعنائی ظاہر ہوتی ہے یہ دلچسپ بات ہے کہ شروع میں اقبال کے یہاں تشبیہات کی فراوانی ہے شاعری کے عروج کے زمانے میں استعارات کی جگہ، ان میں سے کچھ علامتی طور پر استعمال ہوتے ہیں اور آخر میں وہ برہنہ گوئی ملتی ہے جو بقول ایلیٹ اپنی ہڈیوں پر کھڑی ہوتی ہے۔ ہماری پرانی تنقید میں تشبیہات اور استعارات کو صنائع کے ذیل میں رکھا جاتا تھا اور ان کے آرائشی پہلو پر زیادہ توجہ ہوتی تھی۔ اب جاکر یہ احساس ہوا ہے کہ استعاراتی بیان جس میں تشبیہ استعارہ، نشان، علامت سب ہی آجاتے ہیں، شاعری کا ایک بنیادی وظیفہ

ہے کچھ لوگ خوابیدہ یا منجمد استعارے استعمال کرتے ہیں اور جن کی تخلیقی صلاحیت زیادہ ہوتی ہے وہ جاگتے ہوئے ذہن کی پرجوش استعارے برتتے ہیں۔ ذوق پہلی صف میں آتے ہیں غالب دوسری صف میں اور اسی صف کے ایک ممتاز فرد اقبال ہیں۔ اقبال کے یہاں ابتدا ہی سے ہلال عید کے لیے حلقۂ پرطاؤس، رکوع سورۂ نور اور کاسۂ سوال جیسی نادر تشبیہیں نظر آتی ہیں اور ہمالہ اور جگنو جیسی نظموں میں تشبیہات اور استعارات ایک تو شاعر کے خیال کا رقص ظاہر کرتے ہیں دوسرے یہ شاعری کے جادو کو ایک رفعت ایک فضائے بلند عطا کرتے ہیں۔ بزم انجم میں شام کا منظر آرائشی ہے مگر جنگ یرموک کا پہلا شعر حسن کاری کے جلال اور فضا بندی میں استعارے کا مرکزی کردار نمایاں کرتا ہے

صف بستہ تھے عرب کے جوانان تیغ زن
تھی منتظر حنا کی عروس زمین شام

اقبال کی تشبیہوں کی ندرت خضر راہ کے دو اشعار کی مثال سے واضح ہو جائے گی:

وہ نمود اختر سیماب پا ہنگام صبح
یا نمایاں بام گردوں سے جبین جبرئیل

ستارے کی روشنی کے لیے جبین جبرئیل کی تشبیہ اس لیے نادر ہے کہ جبرئیل کو کسی نے دیکھا نہیں مگر اس عقیدے نے جو مذہبی اور تہذیبی سرمایے سے ملا ہے اس ان دیکھی مثال کو ہر دیکھے ہوئے منظر سے زیادہ پُرتاثیر بنا دیا ہے۔

ایسا ہی ایک اور شعر ہے:

اور وہ پانی کے چشمے پر مقام کاروں
اہل ایمان جس طرح جنت میں گرد سلسبیل

ان کی دل آویز تشبیہات میں، شام کے صحرا میں ہو، جیسے ہجوم نخیل اور ریگ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثل پرنیاں اور ان کے جمیل اور جلیل استعاروں میں، گماں آباد ہستی میں یقین مردِ مسلمان کا۔ بیاباں کی شب تاریک میں قندیلِ رہبانی، اور عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں۔ کہ یہ ٹوٹا ہوا تارہ مہ کامل نہ بن جائے۔ یا ساقی نامہ میں جوے کہستان کے علاوہ کتنے ہی جادوئی استعاروں کی مدد سے ایک فلسفہ کو گھلا کر شعریت کا لاوا بنایا گیا ہے، یہی بات زمانہ اور لالۂ صحرا میں ہے۔ اقبال کے تشبیہات و استعارات رفتہ رفتہ نشانات اور پھر علامات میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ نشانات قطعی اور صاف شفاف ہوتے ہیں علامات نیم شفاف اور نئے مفاہیم لیے ہوئے اقبال کے یہاں اس طرح کی من مانی اور ذاتی علامات نہیں ہیں، جو فرانسیسی علامت پرستوں یا بعض جدید شعرا میں عام ہیں۔ ان کی علامت نگاری ابلاغ کی ضرورتوں کی وجہ سے اپنے مذہبی اور تہذیبی سرمایے سے جانی پہچانی علامات لیتی ہے اور ان میں اپنے سوزِ نفس سے ایک نئی زندگی، ایک نئی معنویت اور ایک نیا جادو بھر دیتی ہے، مثلاً شاہین، آہو، لالہ، تلوار، عشق، قلندر، پروانہ اور جگنو، شاہین کی علامت کے سلسلے میں ان نقادوں نے اقبال کے ساتھ انصاف نہیں کیا جو اسے صرف مغربی عینک سے دیکھتے ہیں اقبال کا تصور مشرقی

ہے۔ اقبال نے مجھے ایک خط میں لکھا تھا کہ روحِ تیمور سے تیموریت، اور چنگیزیت مراد نہیں ہے۔ یہ ایک اسلوبِ بیان ہے اس طرح شاہین ایک علامت ایک اسلوبِ بیان ہے، جس کی وضاحت خود اقبال نے کردی ہے۔ آہو مستقل اور متحرک مزاج کی تصویر ہے جیسے ریت کے ٹیلے پہ وہ آہو کا بے پروا خرام یا زکمند شہریاراں رمِ آہوانہ دارم۔ خواجہ منظور حسین نے درست کہا ہے کہ شاہین سے کہیں زیادہ شعری بلاغت اور لطف آہو اور لالہ کے استعمال میں ملتا ہے۔ یہ دونوں ملت بیضا کی سرگذشت، تہذیبِ حجازی کے مدوجزر اور اپنے شاعر کے تخلیقی مزاج کی متنوع کیفیتوں کے نشان ہیں۔ ان علامتوں کی جذباتی کشمکش میں ان کے صحرائی وجود کو بالخصوص دخل ہے "منزل ہے کہاں تیری اے لالۂ صحرائی" اور "نہ اٹھا پھر کوئی رومی عجم کے لالہ زاروں سے" ۔ اور "عروس لالہ مناسب نہیں ہے مجھ سے یہ حجاب"۔ علامت کے دنیا اور نقطہ کے کائنات بننے کی بڑی کامیاب مثالیں ہیں۔ بوطیقا کی شریعت کے مطابق اقبال اپنے استعاراتی نظام کی وجہ سے یقیناً بڑے فن کار ہیں۔

اقبال کے فن کی بحث میں ایک اہم مسئلہ یہ بھی ہے کہ وہ نظم نگار کی حیثیت سے کیا درجہ رکھتے ہیں اور انہوں نے اردو نظم کو کیا دیا ہے۔ کلیم الدین کو اقبال کے یہاں ربط و تسلسل اور تعمیری صلاحیت کی کمی نظر آتی ہے مگر کلیم الدین کی تنقید کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے مجھے یہ کہنے میں پس و پیش نہیں کہ کلیم الدین کی مغربی عینک ان کی نظر میں ایک ایسی کجی پیدا کردیتی

ہے۔ جو شعریت کے اور نظم گوئی کے ایک ہی سانچے کو پہچان سکتی ہے
کولرج کے اس قول کی صداقت کو وہ نظر انداز کر دیتے ہیں کہ ہمیں شعرا کے
بارے میں یکسانیت کا قانون نافذ نہیں کرنا چاہیے "DO NOT LET
US INTRODUCE AN ACT OF UNIFORMITY
AGAINST POETS"
ہماری نظم جدید حالی اور آزاد، اسماعیل اور اکبر کے سہارے پروان چڑھی
مگر اسے بلوغت اقبال نے ہی عطا کی یہ غور کرنے کی بات ہے کہ اقبال نے
کیوں مسدس کی صنف کو جواب شکوہ کے بعد ترک کر دیا۔ ہمیں یہ بھی
ذہن میں رکھنا چاہیئے کہ والدہ مرحومہ کی یاد میں، خضر راہ، مسجد قرطبہ، ساقی
نامہ اور ابلیس کی مجلس شوریٰ میں ارتقائے خیال اور آغاز، وسط اور تکمیل
کا احساس ملتا ہے اور ان کی درجنوں چھوٹی نظمیں تعمیر، تنظیم اور ربط و تسلسل
کے نمونے پیش کرتی ہیں۔ ہاں یہ کہنے میں پس و پیش نہیں ہونا چاہیے
کہ اقبال چونکہ غزل کی روایت سے یکسر بلند نہیں ہو سکے۔ اس لیے ان
کے یہاں طویل نظمیں دراصل خوبصورت ٹکڑوں کا ایک گلدستہ ہوتی ہیں۔
یہاں یہ بھی نہیں بھولنا چاہیے کہ ایڈگر ایلن پو تو اس بات پر ایمان رکھتا ہے
کہ طویل نظم کوئی چیز نہیں، یہ مختصر نظموں کا ایک مجموعہ ہے اقبال کی وجہ سے
اردو نظم جوان ہوئی اور اس میں جوانی کی لغزشیں بھی ہیں مگر اقبال نے
غزل کی دنیا میں جو انقلاب برپا کر دیا اور اسے جو وسعت عظمت، گہرائی
اور برگزیدگی عطا کی اس کا اعتراف بھی ضروری ہے۔ وقار عظیم نے کہا

ہے کہ اقبال نے نظم کو تغزل دیا۔ یہ صحیح ہے مگر یہ بھی صحیح ہے کہ انہوں نے غالب کے کوزے کو دریا بنا دیا اور حدیث دلبری کو صحیفۂ کائنات۔

اقبال کے یہاں شاعری کی پہلی اور دوسری آوازوں کا تو بھرپور نقش ہے مگر تیسری آواز بھی جبریل و ابلیس میں پورے طنطنے کے ساتھ ملتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ان کے یہاں منظوم فلسفہ بھی ہے مگر خطیبانہ شاعری، غنائی شاعری، مفکرانہ شاعری اور EPIGRAMATIC شاعری سب کے اعلیٰ نمونے ملتے ہیں، عمدگی (EXCELLENCE) ایک قسم کی نہیں ہوتی، فریاد کی بھی ایک لے نہیں ہے ہمارے یہاں ابھی نظر نہیں ہے ملاں نظریہ سازی ہے جس کی وجہ سے ہم فن کے جلوۂ صد رنگ کو نہیں دیکھ پاتے۔ ہر فن ایک یقین اور اس کے استناد کی ایک وژن میں جلوہ گری ہے۔ کیا ہوا اگر اقبال نے غالب اور شیکسپیر کی طرح زندگی کی کثرت پر نظر جمانے کے بجائے اس میں ایک وحدت کی تلاش کی۔ انہوں نے اس تلاش کو بھی فن بنایا ہے۔ اردو شاعری اب دوسرا اقبال پیدا نہ کر سکے گی وہ سانچہ ٹوٹ گیا اور وہ پانی ملتان بہہ گیا۔ مگر اقبال کا فن موجودہ اور آنے والے فنکاروں کے لیے روشنی کا ایک مینار رہے گا، تھوڑے سے تصرف کے ساتھ اقبال کے اس شعر پر یہ عمومی جائزہ ختم کیا جاتا ہے۔

آنچہ اور در بزم شوق آوردہ ای دانی کہ چیست؟
یک چمن گل، یک خمستاں نالہ، یک خمخانہ مے

فن، گل، نالہ اور مے کے ستآتشہ کا ہی تو نام ہے

جناب شمس الرحمان فاروقی

اقبال کا عروضی نظام

اقبال کے کلام کی ایک نمایاں صفت اس کی خوش آہنگی ہے۔ اس خوش آہنگی میں کلام کے معنی کا بڑا حصّہ ہے لیکن اس کا تعلق ان بحروں سے بھی ہے جو انہوں نے استعمال کی ہیں۔ یہ اس لیے کہ بحر بھی معنی کا ہی حصّہ ہوتی ہے، صرف اس معنی میں نہیں کہ بعض بحروں کو بعض طرح کے مضامین کے لیے زیادہ مناسب کہا گیا ہے، بلکہ اس معنی میں کہ ہر بحر نظم کے معنی کی تعمیر میں مدد کرتی ہے۔ جیسا کہ ومزسٹ WIMSATT نے کہا ہے "بحر کوئی ایسی چیز کبھی نہیں ہوتی جس سے ہمارا سابقہ کے معنی اس زبان سے الگ پڑے جس کو بحر میں باندھا گیا ہے۔ اور یہ یقیناً ایسی کوئی چیز نہیں ہوتی جو اس معنی سے الگ ہمارے تجربے میں داخل ہو"۔ اس کی وجہ وہ یہ بیان کرتا ہے کہ اگرچہ زبان کے دو رخ ہیں۔ ایک تو وہ جو کسی بات کو ظاہر کرتا ہے، اور دوسرا وہ جس کے ذریعہ وہ بات ظاہر ہوتی ہے لیکن ان دونوں کا ادغام

"اتنا بے ساختہ، داخلی طور پر اتنا تسلیم شدہ، اتنا معنی خیز اور اتنا ہمہ گیر" ہوتا ہے کہ عام طور پر ہم ان دونوں رخوں کو ایک ہی اکائی کی طرح محسوس کرتے ہیں۔ "دونوں مل کر ایک حقیقت بناتے ہیں"۔ "مختلف سطحوں پر زبان کے دوسرے مظاہر کی طرح بحر بھی کسی وضاحت پذیر معنی سے الگ کر کے بیان تو کی جا سکتی ہے، لیکن شعر کا علم حاصل کرنے کے عمل کے دوران وہ شعر سے الگ نہیں کی جا سکتی"۔ رومنیٹ اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ اصوات کے نمونوں ان کو ادا کرنے میں تاکید یا زور یا عدم تاکید کی کیفیت بھی معنی رکھتی ہے۔ اس اصول کو دوسرے الفاظ میں یوں بیان کر سکتے ہیں کہ مفعول مفاعلن فعولن اصوات کے اس نمونے کا بیان تو ہے جو اقبال کے اس مصرعے میں ملتا ہے ع

ہر چیز ہے محو خود نمائی

اور مفعول مفاعلن فعولن کی بطور فارمولا یہ بہت بڑی خوبی ہے کہ وہ اصوات کے زیر بحث نمونے کو معنی سے الگ کر کے بیان کر سکتا ہے۔ اور جہاں جہاں یہ نمونہ واقع ہوگا، یہ فارمولا کارآمد ثابت ہوگا۔ لیکن جب ہم اس فارمولا کی جگہ اس کی عملی شکل یعنی مصرعے کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ یہ فارمولا اقبال کے مصرعے میں جس طرح کام کر رہا ہے وہ اس سے مختلف بھی ہے اور مشابہ بھی ہے جس طرح سے یہ دیاشنکر نسیم کے اس مصرعے میں کام کر رہا ہے

دیکھا تو وہ گل ہوا ہوا ہے

مشابہت تو واضح ہے کہ دونوں کے نظام اصوات کو مفعول مفاعلن فعولن

کے ذریعہ ظاہر کر سکتے ہیں۔ اور اختلاف اگرچہ محسوس ہوتا ہے لیکن اس اختلاف کو بیان کرنے کے لیے فارمولے نہیں وضع ہو سکتے۔ دوسری طرف یہ بات بھی دھیان میں رکھنے کی ہے کہ ان دونوں مصرعوں کے معنی جس طرح ہمارے ذہن پر مرتب ہوتے ہیں وہ اس نظام اصوات کے بغیر ممکن نہ تھے جو ان مصرعوں میں ہیں۔ مفعول مفاعلن فعولن بذات خود اتنا خوب صورت نہیں ہے جتنا ان آوازوں کا اظہار خوب صورت ہے جن کے ذریعہ یہ فارمولا ان مصرعوں میں بیان ہوا ہے۔ لیکن آوازوں کا یہ خوب صورت اظہار کبھی اس فارمولا کے بغیر ممکن نہ تھا۔

لہٰذا اقبال کے کلام کی خوش آہنگی میں ان کی بحروں کا بھی دخل ہے کیوں کہ بحر معنی کا حصہ ہوتی ہے۔ لیکن بحریں چوں کہ محدود ہیں اور اقبال نے ان محدود بحروں میں سے بھی چند ہی استعمال کی ہے اس لیے اس خوش آہنگی میں بحر کا جو حصہ ہے وہ خاص بحروں کی تعداد اور تنوع پر منحصر نہیں ہو سکتا۔ اس معاملے میں بڑا دخل ان بحروں کو برتنے کے طریقے کا ہوگا۔ جیسا کہ میں نے اوپر اشارہ کیا، اس طریقے کو بیان کرنا اور اس کا تجزیہ کرنا آسان نہیں۔ لیکن اس کے بغیر چارہ بھی نہیں۔ خاص کر اس وجہ سے کہ یہ خیال عام ہے کہ اقبال کے یہاں بحروں کا تنوع بہت ہے اور انہوں نے بہت مترنم بحریں استعمال کی ہیں۔ یہ دونوں باتیں غلط ہیں۔ دوسری بات تو اس لیے غلط ہے کہ بحر کی شرط ہی یہ ہے کہ وہ مترنم ہو۔ اس میں اگر ترنم نہ ہوگا تو وہ بحر نہ ہوگی۔ بحر میں ترنم کی وجہ تکرار ہو یا فارمولے کی پیچیدگی یا

دونوں لیکن بحر میں ترنم ہونا ضروری ہے۔ کسی ایک بحر یا چند بحر یا چند بحروں کو مترنم ٹھہرانا اور باقی کو کم مترنم سمجھنا اس مفروضے کو راہ دیتا ہے کہ بحر کے لیے ترنم بنیادی یا بڑی شرط نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ مفروضہ غلط ہے۔ بحریں بنائی ہی اس لیے گئیں، یا دریافت ہی اس وجہ سے ہوئیں کہ اصوات کے بعض نظام مترنم نظر آئے اور بعض نہیں۔ دوسری بات اس لیے بھی غلط ہے کہ ایک آدھ کے علاوہ اقبال نے تمام بحریں وہی استعمال کی ہیں جو تمام اردو شاعری میں عام اور مروج ہیں، اور جو استثنائی بحریں بھی ہیں (بحر مسرج، بحر اجز سالم ہندی کا سرسی چھند) ان میں انہوں نے بہت کم شعر کہے ہیں، لہٰذا یہ کہنا کہ اقبال نے مترنم بحریں استعمال کی ہیں، محض یہ کہنا ہے کہ انہوں نے عام بحریں استعمال کی ہیں اور وہ سب بحریں مترنم ہیں۔ پہلی بات (اقبال کے یہاں بحروں کا تنوع بہت ہے) اس لیے غلط ہے کہ (ہندی کی ایک کو بحر بلاکر) اقبال نے اپنے اردو کلام میں صرف ۲۴ بحریں استعمال کی ہیں، اور ان میں سے بعض کا استعمال اتنا کم ہے کہ نہیں کے برابر ہے۔ گیان چند نے اقبال کی بحروں کی جو جدول مرتب کی ہے اس میں بحروں کے نام اور ہر بحر میں اشعار کی تعداد لکھی ہے، لیکن انہوں نے اشعار کی فی صد تعداد نہیں بتائی۔ میں نے ہر بحر کے اشعار کا کافی صد تناسب نکالا ہے، اس سے حسب ذیل باتیں معلوم ہوتی ہیں۔

۱۔ سات بحریں ایسی ہیں جن میں اقبال کے اشعار فرداً فرداً ۶ فی صدی یا اس سے کم ہے۔ رمل مثمن سالم میں تعداد ۶ فی صدی ہے اور رباعی کی بحر میں یہ تعداد محض ۴ فی صدی ہے۔

۲۔ پانچ بحریں ایسی ہیں جن میں اشعار کی تعداد فرداً فرداً ۲ فی صدی سے کم ہے۔ متقارب مثمن سالم میں یہ تعداد ۹.۱ فی صدی ہے اور متقارب مقبوض اثلم مضاعف میں ۳،۱ فی صدی۔

۳۔ اقبال کے کلام کا کثیر ترین حصہ یعنی ۶۸،۶۵ فی صدی محض پانچ بحروں میں ملتا ہے۔

اس تجزیے کے بعد مزید کچھ کہنے کی ضرورت نہیں، لیکن یہ کہنا نامناسب نہ ہوگا کہ رباعی جیسی خوب صورت بحر میں اقبال نے صرف دو شعر یعنی ایک رباعی کہی ہے۔ دو مشہور اوزان میں اقبال نے ایک شعر بھی نہیں کہا۔ یہ اوزان ہیں، سریع مسدس مطوی مکشوف (مفتعلن مفتعلن فاعلن) اور رمل مسدس، مخبون محذوف مقطوع (فاعلاتن مفعلاتن مفعلن) موخر الذکر مشہور ہونے کے علاوہ بہت مقبول بھی ہے۔ اس میں غالب کی غزلیں ؏ عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی، اور پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا سب کو یاد ہوں گی۔ اول الذکر میں میر کی دو مشہور غزلیں ہیں ؏ چوری میں دل کی وہ کر گیا، اور عشق میں نے خوف و خطر چاہیے۔ کم استعمال ہونے والی لیکن مشہور بحریں جو اقبال نے نہیں استعمال کیں ان میں مجتث مثمن مخبون (عجب نشاط سے جلاد کے چلے ہیں ہم آگے۔ غالب) اور منسرح مثمن مطوی منحور (آکہ مری جان کو قرار نہیں ہے۔ غالب) قابل ذکر ہیں۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ اقبال نے میر کی "ہندی بحر" میں ایک مصرع بھی نہیں کہا، حالانکہ غالب تک نے اس بحر میں ایک غزل کہہ دی تھی (وحشی بن صیاد نے ہم رم خوردوں کو کیا رام کیا۔ اقبال کو شاید اس کی خبر نہ ہوگی کیوں کہ یہ غزل

مروج دیوان میں شامل نہیں ہے۔ لیکن اقبال کے اپنے عہد میں فانیؔ اور سیمابؔ اور بعض دوسرے شعرا نے اسے خوب استعمال کیا ہے۔

لہٰذا اقبال کی خوش آہنگی کا راز ان کی بحروں کے نام نہاد تنوّع اور کثرت اور ان کی نام نہاد مترنم بحروں میں نہیں ہے۔ کیوں کہ ان کے یہاں بحروں کا کوئی خاص تنوّع نہیں ہے اور بحریں تو سب ہی مترنم ہوتی ہیں۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ اقبال کی عروضی مہارت دوسرے شعرا کی نسبت کم تھی۔ میر کی ہندی بحر میں فانیؔ اور سیمابؔ دونوں نے ٹھوکریں کھائی ہیں۔ خود میرؔ نے اس بحر میں بکثرت شغل کے باوجود کئی مصرعوں میں غلطی کی ہے۔ غالبؔ کی بھی ایک غزل کا ایک مصرع بحر سے خارج ہے اور ان کی ایک رباعی بس اتفاق ہی سے موزوں ہو گئی ہے۔ اس کے برخلاف اقبال کے یہاں کوئی عروضی غلطی نہیں ملتی، صرف ایک مصرع مخدوش ہو گیا ہے ؎

اقبال بڑا اپدیشک ہے من باتوں میں موہ لیتا ہے

گیان چند نے صحیح لکھا ہے کہ اس مصرعے میں اقبال اپنی واحد عروضی غلطی کے مرتکب ہوتے ہیں کیوں کہ انھوں نے "موہ" کو "مہ" کے وزن پر باندھا ہے۔ لیکن اس کو بھی گیان چند کی سخت گیری کہنا چاہیے، کیوں کہ فارسی کے بہت سے الفاظ جو "واو" پر ختم ہوتے ہیں، "واو" کے بغیر بھی درست ہیں، مثلاً "انبوہ" اور "انبہ"، "اندوہ" اور "اندہ"، "کوہ" اور "کہ"۔ (یہی کیفیت بہت سے الف والے الفاظ کی بھی ہے مثلاً "شاہ" اور "شہ") اقبال نے غیر شعوری طور پر فارسی کا قاعدہ دیسی لفظ پر جاری کر دیا اور "موہ" کی جگہ "مہ" باندھ لیا۔ بہرحال اس ایک "غلطی" کے علاوہ

اقبال کا سارا کلام عروضی اعتبار سے چست اور درست ہے۔ یہاں تک کہ انہوں نے سرسی چھند میں جو نظم کہی ہے (" اد غافل افغان ") اس میں اردو والوں کی عام روش کے خلاف انہوں نے آخری حرف مزید کا ہر مصرعے میں التزام کیا ہے تاکہ ۲۷ ماترائیں پوری ہوں۔

گیان چند نے اپنے قیمتی مضمون "اقبال کے اردو کلام کا عروضی مطالعہ" میں کئی اہم اور کارآمد باتیں بتائی ہیں۔ تجزیہ بھی اچھا خاصا پیش کیا ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ تمام اشعار کی تعداد اور بحروں کے اعتبار سے ان کی جدول تیار کر دی ہے۔ آخر الذکر کام کس قدر محنت طلب تھا، جس کی وضاحت ضروری نہیں۔ اگر یہ مضمون موجود نہ ہوتا تو شاید میں اس موضوع کے کئی پہلوؤں کو تشنہ چھوڑ جاتا۔ ایک اور مضمون میں انہوں نے اقبال کے مسترد کلام کا مطالعہ کر کے دکھایا ہے کہ اقبال شروع شروع میں نامانوس اوزان یا زحافات کے بھی شائق تھے۔ لیکن زیر نظر مضمون میں ان کے بہت سے نتائج غلط ہو گئے ہیں، کیوں کہ انہوں نے صحیح طریق کار نہیں استعمال کیا۔ انہوں نے اپنے تجزیے کی اساس اشعار کی تعداد پر رکھی ہے اور یہ حکم لگایا ہے کہ جب اقبال پر پائیزیت اور عجمیت غالب آنے لگی تو انہوں نے بعض بحروں کو جن کے آہنگ میں عجمیت کم تھی "نظر انداز یا نامقبول کر دیا" یعنی ان بحروں میں کم شعر کہے۔ اس طریق کار میں غلطی یہ ہے کہ انہوں نے اشعار کے فی صد تناسب کے بجائے اشعار کی تعداد کو معیار بنایا۔ ظاہر ہے کہ سو شعروں میں اگر دس شعر کسی بحر میں ہوں اور پانچ شعر میں پچاس ایسی بحر میں ہوں تو محض اس بنا پر کہ

پچاس شعر دس شعروں سے زیادہ ہیں" یہ حکم نہیں لگایا جاسکتا کہ ـ اشعار کی کم تعداد شغف اور دل چسپی کی کمی کو ظاہر کرتی ہے۔ کیوں کہ سو میں دس اور پانچ سو میں پچاس کا فی صد تناسب تو بہرحال مساوی ہے۔ فی صد تناسب کو نظر انداز کرنے کے باعث گیان چند کے کئی اہم نتایج غلط ہو گئے ہیں۔ ان میں سے بعض حسب ذیل ہیں۔

۱۔ " رمل مثمن محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن") یہ وزن بہت سہل اور سبک ہوتا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ بعد کے مجموعوں میں اقبال کی مشکل پسند طبیعت نے اسے کم نوازا۔ گیان چند کی گنتی کے مطابق اقبال کے سب سے زیادہ اردو اشعار یعنی ۱۰۵۳ اسی وزن میں ہیں"۔ لیکن ان میں سے ۸۵۶ "بانگ درا" ہی میں ہیں۔ باقی کسی مجموعے میں سو اشعار بھی ہیں"۔ اقبال کے اردو کلام کو دیکھیں تو یہ ارتقا صاف نظر آتا ہے کہ وہ مختصر آسان اور زیادہ مقبول سے آہستہ آہستہ دور ہوتے جاتے ہیں"۔ "جب ان پر عجمیت اور حجازیت کا غلبہ ہوا تو انہوں نے ایسی بحروں کو متاع خاص بنایا۔ مفتعلن مفاعلن" وغیرہ۔

یہ سب باتیں اس لیے غلط ہیں کہ اقبال کے "مجموعوں میں بحر رمل کا تناسب تقریباً یکساں ہے۔ اور جن دو مجموعوں میں یہ بقیہ دونوں سے کم ہے" ان میں بھی کمی کم و بیش یکساں ہے اور ان کے آخری مجموعے ("ارمغان حجاز") میں اس کا تناسب تقریباً وہی ہے جو پہلے مجموعے ("بانگ درا") میں ہے۔ ملاحظہ ہو۔

مجموعہ	کل اشعار	رمل مثمن محذوف کے اشعار	تناسب فی صد
بانگ درا	۲۵۱۵	۸۵۶	۳۴
بالِ جبریل	۱۱۹۲	۸۵	۷،۱
ضربِ کلیم	۸۳۴	۲۸	۳،۳۵
ارمغانِ حجاز	۲۵۵	۸۴	۳۲،۹

مجتث مثمن مخبون محذوف مقطوع (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن) کے بارے میں گیان چند نے یہ نہیں کہا ہے کہ اس کا مزاج غیر ہندی ہے۔ لہٰذا اس بحر کا تناسب بھی اقبال کے مجموعوں میں یکے بعد دیگرے کم ہوتے رہنا چاہیے تھا۔ لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔

مجموعہ	کل اشعار	مجتث کے اشعار	تناسب فی صد
بانگ درا	۲۵۱۵	۲۱۲	۸،۴
بالِ جبریل	۱۱۹۲	۱۹۶	۱۳
ضربِ کلیم	۸۳۴	۲۴۴	۲۹،۲
ارمغانِ حجاز	۲۵۵	۴۵	۱۷،۶

بحر رمل مثمن مخبون محذوف مقطوع (فاعلاتن، فعلاتن، فعلاتن، فعلن) کے بارے میں بھی گیان چند جین نے یہ نہیں کہا ہے کہ اس کا مزاج عجمی یا حجازی ہے)۔ لہٰذا اس کا بھی وقوع کے کلام میں کم تر ہونا چاہیے تھا۔ لیکن حقیقت یہاں بھی کچھ اور ہے۔ ملاحظہ ہو:

مجموعہ	کل اشعار	رمل کے اشعار	فی صد تناسب
بانگ درا	۲۵۱۵	۳۵۷	۱۴،۱

بالِ جبریل	۱۱۹۳	۴۸	۴،۰
ضربِ کلیم	۸۳۴	۱۱۹	۲۳،۸
ارمغانِ حجاز	۲۵۵	۴	۱،۵

"ارمغانِ حجاز" میں تناسب یقیناً بہت کم ہے لیکن "ضربِ کلیم" جو عجمی اور حجازی لے (اگر اس نام کی کوئی چیز ہے) کے لیے ممتاز ہے، اس میں یہ تناسب بقیہ تینوں مجموعوں سے بہت زیادہ ہے، یہ بات درست ہے کہ بحرِ منسرح کو اقبال نے "بانگ درا" میں بالکل نہیں برتا اور یہ بحر اقبال سے پہلے اردو میں بہت کم تھی۔ (ناپید نہیں تھی، میر نے اس میں کئی غزلیں کہی ہیں)۔ لیکن خود گیان چند کے بہ موجب ایک دوسری بحر، جو عجمی اور حجازی رنگ رکھتی ہے، یعنی رجز (سالم اور مطوی مخبون) وہ صرف "بانگ درا" اور "بالِ جبریل" میں ملتی ہے۔ رجز سالم تو "بانگ درا" کے علاوہ کسی بھی مجموعے میں نہیں ہے۔ لہٰذا اگر اقبال کے کلام میں عجمی یا حجازی لے بعد میں تیز تر ہو بھی گئی، تو اس کا اظہار کسی مخصوص بحر میں نہیں ہوا۔ جہاں تک بعض بحروں کے "عجمی اور حجازی" ہونے کا معاملہ ہے، اردو کا پورا عروض عربی اور فارسی کے عروض پر مبنی ہے۔ اس لیے کسی ایک بحر کو یا چند بحروں کو عجمی اور حجازی مزاج کا حامل کہنا غلط ہے۔ بحرِ کامل کے بارے میں بعض قدیم عروضیوں کا خیال تھا کہ یہ بحر تازی ہے اور فارسی کے لیے مناسب نہیں۔ لیکن بیدل اور ان کے بعد قرۃ العین طاہرہ نے اس بحر کو فارسی میں کس قدر خوبی سے برتا ہے یہ بات ہم سب پر عیاں ہے۔ پھر اردو کی بعض مقبول ترین بحریں، مثلاً متقارب اور ہزج، عربی اور فارسی میں

اتنی ہی مقبول ہیں۔ اس لیے کسی بحر کو ہندی مزاج سے متغائر یا کسی بحر کو اس سے ہم آہنگ بتانا مناسب نہیں۔

۲۔ گیان چند کا دوسرا استنباط یہ ہے کہ "چھوٹے اور مرکب اوزان بھی اقبال کو زیادہ پسند نہیں ہیں۔ ان میں کہے گیے اشعار کا تناسب اقبال کے کلام میں بہت کم ہے۔

یہ استنباط بھی غلط ہے۔ اگرچہ اقبال نے کسی ایک چھوٹی بحر میں کثرت سے شعر نہیں کہے، اور دو مشہور چھوٹی بحروں کو نظر انداز بھی کر دیا۔ لیکن مجموعی طور پر چھوٹی بحروں میں ان کا کلام خاصا ہے۔ انہوں نے کل ملا کر سات چھوٹی بحریں استعمال کی ہیں، اور ان کے پورے کلام کا ساڑھے تیرہ فی صدی حصہ ان بحروں میں ہے۔ یہ تناسب میر سے کچھ ہی کم ہے۔ میر کے کلیات میں شروع کے ۷۹۶ اشعار میں (جو کہ اقبال کے اشعار کی کل تعداد ہے) گیارہ سو شعر یعنی ۱۸٫۱ فی صد اشعار چھوٹی بحروں میں ہیں۔ بعد کے دیوانوں میں میر کے یہاں یہ تناسب کم بھی ہو گیا ہے، خاص کر دیوان چہارم پنجم اور ششم میں۔ غالب کے مروج دیوان میں وہ ہزار شعر بھی نہیں ہیں، اس لیے میں نے ان کے شروع کے پانچ سو اشعار کو دیکھا تو معلوم ہوا کہ پانچ سو میں ۵۲ اشعار یعنی ۱۰٫۴ فی صدی شعر چھوٹی بحروں میں ہیں۔ اس سے معلوم ہوا کہ اقبال کا ساڑھے تیرہ فی صدی تناسب ایسا نہیں ہے کہ اس کی بنا پر ہم یہ کہہ سکیں کہ چھوٹی بحریں اقبال کے لیے نامقبول تھیں۔

ان وضاحتوں اور غلط فہمیوں کے ازالے کے بعد ہم اس سوال کا جواب

تلاش کر سکتے ہیں کہ اقبال کے عروضی نظام میں وہ کون سی صفات تھیں جن کے باعث ان کا کلام خوش آہنگ معلوم ہوتا ہے۔ یہ بات سب کو معلوم ہے کہ ہماری بحروں کی نمایاں ترین صفت ان کی یکسانی اور ہمواری ہے یعنی مروج اوزان میں اگر کوئی ایسا تغیر کیا جائے جو جائز یا مانوس نہ ہو، تو مصرع وزن سے خارج ہو جاتا ہے یا خارج معلوم ہونے لگتا ہے۔ استثنائی مثالوں کے علاوہ ہمارے یہاں نظم یا غزل کا پہلا مصرع جس وزن میں ہوتا ہے نظم یا غزل کے باقی تمام مصرعے اسی وزن کے پابند ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس سے جہاں آہنگ میں ہمواری آتی ہے، وہاں اکتاہٹ پیدا کرنے والی یکسانیت بھی پیدا ہو سکتی ہے۔ دنیا کے اکثر عروضی اس بات پر متفق ہیں کہ بحر کا استعمال ایسا ہونا چاہیے کہ بحر نہ بدلے، لیکن اس میں یکسانیت بھی نہ ہو۔ وہائٹ ہیڈ نے کہا ہے کہ آہنگ کا عطر ندرت اور یکسانی کے امتزاج میں ہے۔ محض تکرار آہنگ کیلئے اسی طرح سم قاتل ہوتی ہے جس طرح محض مختلف آہنگوں کا بے ربط اجتماع۔ اس حقیقت کی طرف ڈاکٹر جانسن نے شاید سب سے پہلے اشارہ کیا تھا کہ لطف پیدا کرنے والے تغیرات کا تعلق شاعری کی گرامر سے نہیں، بلکہ شاعری کے فن سے ہے۔ بعض لوگوں نے کہا ہے کہ بحر زبان کا خاصہ نہیں ہے، بلکہ زبان کو استعمال کرنے کا ایک اسلوبیاتی طریقہ ہے۔ اگر ایسا ہے تو ان طریقوں کی اضافی خوبی یا خرابی کے بارے میں بحث ممکن ہونا چاہیے۔ اور یہ ممکن ہے بھی کیوں کہ اگر بحر کا دباؤ یک آہنگی پیدا کرتا ہے۔ اور یک آہنگی خوب چیز نہیں ہے، تو بحر کے دباؤ کو کم و بیش قایم رکھتے ہوئے آہنگ میں تنوع پیدا کرنا ممکن اور

مناسب ہوگا، لیکن کوئی ضروری نہیں کہ آہنگ کا تنوّع فی نفسہٖ ایک خوب صورت چیز بھی ہو۔ بحروں میں جایز تغیّرات بھی، اگر وہ نامانوس ہوں، کانوں پر گراں گذرتے ہیں۔ گیان چند جین جیسے ماہر عروضی نے مجھ کو ایک خط میں لکھا کہ وہ ایک آدھ بحروں کے علاوہ، تسکین اوسط کو کسی جگہ برداشت نہیں کر سکتے، حالانکہ تسکین اوسط ہمارے عروض میں وہ سب سے بڑا ذریعہ ہے جس کے توسط سے جایز تغیّرات پیدا کئے جا سکتے ہیں۔ اقبال نے اپنے متنوّع کلام میں تسکین اوسط کا جا بجا استعمال کیا ہے۔ لیکن شاید اسی وجہ سے کہ تسکین اوسط کا برپا کردہ تغیّر کانوں کو مانوس نہیں ہے اس لیے اکثر لوگوں کو خوش آہنگ نہیں معلوم ہوتا۔ اقبال نے اپنے متداول کلام میں تسکین اوسط صرف انہیں مقامات پر استعمال کی ہے جو مانوس ہیں۔

دوسرا طریقہ یہ ہو سکتا ہے کہ شاعر تجربے کرے مثلاً ایک ہی نظم میں دو یا دو سے زیادہ بحریں استعمال کرے یا نئی بحریں ایجاد کرے۔ آخر الذکر صورت میں کام یابی بہر حال محدود رہتی ہے، کیوں کہ بحروں کی تعداد محدود ہے۔ اور نامانوس بحروں کے ساتھ بھی وہی خطرہ ہے نامانوس زحافات کے ساتھ ہے یعنی لوگ ان کو نامطبوع ٹھہراتے ہیں۔ اقبال نے کوئی نئی بحر نہیں استعمال کی ہے بلکہ جیسا میں کہہ چکا ہوں انہوں نے بہت سی مشہور اور مانوس بحروں کو بھی ترک کر دیا۔ گیان چند جین اور مسعود حسین خان نے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ اقبال نے بعض نظموں میں ایک سے زیادہ بحریں استعمال کی ہیں، لیکن یہ تجربہ بھی اقبال نے کثرت سے نہیں

کیا اور نہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ جن نظموں میں ایک سے زیادہ بحریں استعمال کی گئی ہیں وہ ہر حال میں ان نظموں سے زیادہ خوش آہنگ ہیں جن میں ایک ہی بحر استعمال ہوئی ہے۔

لہٰذا شعر کے آہنگ میں تازگی لانے کیلئے اقبال نے تجرباتی یا نامانوس راہوں سے بڑی حد تک اجتناب کیا۔ اس کے برخلاف انہوں نے وہ طریقے اختیار کئے جو عام طالب علم کو محسوس بھی نہیں ہوتے اور اپنا کام کر جاتے ہیں کیوں کہ وہ ان کے شعر میں پیوست ہیں۔ اس اجمال کی مختصر تفصیل یہ ہے۔

۱۔ اقبال نے وقفے کے فن کو بے مثال خوبی سے استعمال کیا۔ ہماری جن بحروں میں وقفہ لازمی ہوتا ہے (اگرچہ عروضی اعتبار سے اس کا کوئی مقام نہیں) انہیں شکستہ بحر یا بحرِ مکرر کہتے ہیں۔ ایسی بحروں میں ہر مصرعے میں وقفہ لائے بغیر شاعر کو چارہ نہیں۔ جن بحروں میں وقفہ لازم نہیں، ان میں وقفہ شاعر کی مرضی اور الفاظ کی ترتیب کا تابع ہوتا ہے، چوں کہ اس وقفے کا موزونیت سے کوئی براہ راست تعلق نہیں۔ اس لیے عام شاعر اس پر دھیان نہیں دیتا اور الفاظ کی ترتیب کے اعتبار سے وقفہ واقع ہوتا رہتا ہے۔ آپ اسے پڑھنے میں نظر انداز بھی کر سکتے ہیں۔ چوں کہ ہماری زبان میں الفاظ کی ترتیب بدلنے سے معنی شاذ ہی بدلتے ہیں، اس لیے عام شاعر کی نظر میں وقفے کی اہمیت اور بھی کم ہو جاتی ہے، بعض بحریں بھی ایسی ہیں جن میں وقفہ لانے کا شاعر کو خیال بھی نہیں گذرتا۔ اضافتوں کی کثرت بھی وقفے کے وقوع میں مانع ہوتی ہے اقبال نے وقفے کو ایک زبردست عروضی وسیلہ بنا کر استعمال کیا۔ طویل نظموں

میں یہ بات خاص طور پر نمایاں ہے۔ کم لوگوں نے اس بات پر غور کیا ہے کہ "شکوہ" اور "جواب شکوہ" جیسی معمولی نظمیں اگر اس قدر کامیاب ہوئیں تو اس میں ان کے آہنگ کو بہت دخل ہے۔ اور ان نظموں کا آہنگ وقفے کے چابک دست استعمال کے بغیر قایم نہیں ہوتا۔ "شکوہ" کا پہلا ہی بند دیکھئے ؎

کیوں زیاں کار بنوں سود فراموش رہوں
فکر فردا نہ کروں محو غم دوش رہوں
نالے بلبل کے سنوں اور ہمہ تن گوش رہوں
ہم نوا میں بھی کوئی گل ہوں کہ خاموش رہوں
جرأت آموز مری تاب سخن ہے مجھ کو
شکوہ اللہ سے خاکم بدہن ہے مجھ کو

پہلے تینوں مصرعوں میں وقفہ ٹھیک ایک ہی جگہ ہے۔ "کیوں زیاں کار بنوں"، "فکر فردا نہ کروں"، "نالے بلبل کے سنوں"۔ اس طرح ان تینوں مصرعوں میں وقفہ ان کو تین کے بجائے چھ مصرعوں کی شکل دے دیتا ہے۔ ان تینوں ٹکڑوں کا (یعنی وقفے سے پہلے آنے والے تینوں ٹکڑوں کا) وزن متحد ہے: فاعلاتن فعلن۔ اسکو ایک اور طرح پڑھیں تو فعولن فعلن بنتا ہے۔ دوسرے تین ٹکڑوں کا بھی وزن ظاہر ہے متحد ہے: فعل فعولن فعلن۔ (یعنی جب دوسرے رکن کا فعلاتن دو حصوں میں تقسیم ہو گیا تو پہلا حصہ فعلن پر ختم ہوا اور دوسرا حصہ اگلے رکن سے مل کر فعل فعولن کی شکل اختیار کر گیا)۔ لہذا ہم دیکھتے ہیں کہ ایسی بحر کو جو دراصل فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلن کا وزن رکھتی ہے۔ اقبال نے دو حصوں میں اس

طرح منقسم کیا کہ تقریباً برابر وزن کے دو مصرے حاصل ہو گئے: فع فعولن فعِلن اور فعِل فعولن فعِلن - ظاہر ہے کہ تین مصرعوں کی جگہ چھ مصرعوں کا اثر پیدا کرنا اور ان چھ مصرعوں کو تقریباً ہم وزن رکھنا وقفے کا کرشمہ ہے اور وقفے کا یہ استعمال عروضی مہارت کے بغیر ممکن نہیں - چوتھے مصرعے میں یک آہنگی کو توڑنے کیلئے دو وقفے دیئے گئے ہیں: "ہم نوا کے بعد اور "گل ہوں" کے بعد - آہنگی یکسانیت اور تقریباً برابر کے چھ مصرعوں کی بنا پر CHANTING یعنی جاپ کی سی جو کیفیت پیدا ہوتی تھی وہ زائل ہو گئی - پانچویں مصرعے میں وقفہ "جرات آموز" کے بعد ہے یعنی فاعلاتن ف کے بعد دوسرے مصرعے میں "سے" کے بعد یعنی فاعلاتن فع کے بعد وقفہ دیکر ترقی کی صورت پیدا کردی گئی -

اب "جواب شکوہ" کا پہلا بند دیکھئے ؎

دل سے جو بات نکلتی ہے اثر رکھتی ہے
پر نہیں طاقت پرواز مگر رکھتی ہے
قدسی الاصل ہے رفعت پہ نظر رکھتی ہے
خاک سے اٹھتی ہے گردوں پہ گذر رکھتی ہے
عشق تھا فتنہ گر و سرکش و چالاک مرا
آسماں چیر گیا نالۂ بے باک مرا

دل سے کے بعد خفیف سا وقفہ ہے "نکلتی ہے" کے بعد وقفہ واضح ہے - "دل سے" کے بعد وقفہ ہونے کی وجہ سے بقیہ مصرع رباعی کے وزن میں آ گیا: "جو بات

نکلتی ہے اثر رکھتی ہے" (مفعول مفاعیل مفاعیلن فع)۔ "ہے" کے بعد واضح وقفہ کے باعث رباعی کا آہنگ قائم نہیں ہوتا لیکن اس کا خفیف شائبہ موجود ہے۔ دوسرے مصرعے میں "پر نہیں" کے بعد واضح وقفہ ہونے کی وجہ سے تقیہ مصرعے میں بحر سریع کی کیفیت پیدا ہو گئی: "طاقت پرواز مگر رکھتی ہے" (مفتعلن مفتعلن مفعولن) ان دو مصرعوں کے آہنگ میں جو تیزی اور نیاپن تھا، اس میں ٹھہراؤ لانے کے لیے تیسرے اور چوتھے مصرعے میں وقفے کی جگہ متعد ہے یعنی فاعلاتن فع کے بعد۔ (قدسی الاصل ہے۔ "خاک سے اٹھتی ہے") پانچویں مصرع میں ٹھہراؤ کی اس کیفیت کو اور مستحکم یوں کیا گیا کہ "عشق تھا" کے بعد واضح وقفہ دیا، اور "فتنہ گرد سرکش" و کے بعد ہلکا وقفہ دیا۔ سست روی کی اس کیفیت کے بعد آخری مصرع بغیر کسی وقفے کے برق بے اماں کی طرح پھٹ پڑتا ہے۔

۲۔ جب "شکوہ" اور "جواب" جیسی کم زور نظموں کا یہ عالم ہے تو بہترین نظموں کے بارے میں کچھ کہنا غیر ضروری ہے۔ وقفے کی ایک خوب صورت شکل وہ ہے جب شعر کے الفاظ ارکان پر برابر تقسیم ہو جائیں۔ اس میں فائدہ یہ ہے کہ وقفہ چاہے اختیار نہ کیا جائے لیکن بحر کی رفتار بدل جاتی ہے، اور اگر وقفہ اختیار کر لیا جائے تو تاکید کا اثر پیدا ہو سکتا ہے۔ ہماری زبان میں تاکیدی وزن کا وجود نہیں، اگرچہ بعض لوگوں، مثلاً الف سل گیان چند جین اور جابر علی سید نے ہماری زبان میں اس کی کارفرمائی دریافت کرنے کی کوشش کی ہے۔ الفاظ کو ارکان پر برابر برابر تقسیم کرنے سے جو تاکید حاصل ہوتی ہے وہ معنوی ہوتی ہے، عروضی نہیں، لیکن ہوتی بہر حال بحر کی مرہون منت ہے۔ غالب اس فن میں سب سے کامیاب ہیں

تو دوست / کسی کا بھی / ستم گر نہ / ہوا تھا　　　اوروں پہ / ہے وہ ظلم / کہ مجھ پر / نہ ہوا تھا

جان دی دی / ہوئی اسی / کی تھی　　　حق تو یہ ہے / کہ حق ادا / نہ ہوا

نیند اُس کی / ہے دماغ اس / کا ہے راتیں / اُس کی ہیں

تیری زلفیں / جس کے شانوں / پر پریشاں / ہو گئیں

ایک مصرعے میں تو یہ "التزام نسبتہً" آسان ہے لیکن دونوں مصرعوں میں یہ بہت مشکل ہے اقبال نے اس ہنر کو برتا ہے اور اس سے کئی کام لیے ہیں۔ مثلاً ایک تو یہ کہ وہ مصرعے میں کئی الفاظ ایسے جمع کر دیتے ہیں جو غیر متوقع یا متوقع ہوتے ہیں۔ دونوں کی مثالیں "ساقی نامہ" سے ملاحظہ ہوں ؎

وہ جوئے کہستاں اچکتی ہوئی　　　اٹکتی لچکتی سرکتی ہوئی

وہ مے جس سے ہے سوز و ساز ازل　　　وہ مے جس سے کھلتا ہے راز ازل

تمدن تصوف شریعت کلام　　　بتانِ عجم کے پجاری تمام

بیاں اُس کا منطق سے سُلجھا ہوا　　　لغت کے بکھیڑوں میں الجھا ہوا

یہی کچھ ہے ساقی متاعِ فقیر　　　اسی سے فقیری میں ہوں میں امیر

"اچکتی" کے بعد "اٹکتی" غیر متوقع ہے۔ "تمدن" کے بعد "تصوف" غیر متوقع ہے، لیکن "تصوف" کے بعد "شریعت" اور "کلام" دونوں متوقع ہیں۔ "سلجھا" کے بعد "الجھا" غیر متوقع ہے۔ ان تمام اشعار میں بحر کی رفتار متنوع ہے کیوں کہ وقفہ تقریباً ہر جگہ ہے اور ہر جگہ اختیاری ہے۔ اکثر جگہ اقبال نے پورے شعر میں یہ التزام نہیں رکھا ہے لیکن جس مصرعے میں رکھا ہے وہاں توازن کی نئی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ "طلوع اسلام" کے بعض مصرعے اس طرح ہیں:

کہ خونِ صد ہزار انجم // سے ہوتی ہے سحر پیدا

بڑی مشکل سے ہوتا ہے // چمن میں دیدہ ور پیدا

مکان فانی // مکیں آنی // ازل تیرا // ابد تیرا

اخوت کی جہاں گیری // محبت کی فراوانی

براہیمی نظر پیدا // مگر مشکل سے ہوتی ہے

ہوس چھپ چھپ کے سینوں میں // بنا لیتی ہے تصویریں

اِدھر ڈوبے // اِدھر نکلے // اُدھر ڈوبے // اِدھر نکلے

یہ ہندی وہ // خراسانی // یہ تورانی // وہ افغانی

بہار آمد // نگار آمد // نگار آمد // قرار آمد

(۳) الفاظ کو ارکان پر برابر برابر تقسیم کرنے کا ایک بڑا فایدہ اقبال نے یہ نکالا ہے کہ جن بحروں میں وقفہ لازمی ہوتا ہے ان میں مزید وقفے کی گنجائش پیدا کردی ہے۔ "مسجد قرطبہ" میں اس کی کارفرمائی سے بحر کی رفتار حسب دل خواہ سست کرلی گئی ہے، جہاں مزید وقفہ نہیں ہے، وہاں رفتار تیز ہے۔ شروع کے تین مصرعے جو "سلسلۂ روز و شب" سے شروع ہوتے ہیں ان میں "سلسلہ" کے بعد وقفہ نہ دیا جائے تو "روز و شب" کے بعد جھٹکا لے کر وقفہ دینا پڑتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی بحر مکرر میں جس کا دوسرا اور چوتھا رکن پہلے اور تیسرے رکن سے چھوٹا ہے نظم کے شروع میں ایسا جھٹکا آغاز کی روانی میں خلل انداز ہوتا ہے

سلسلۂ روز و شب نقش گرِ حادثات

سلسلۂ روز و شب اصل حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب تار حریر دو رنگ

"سلسلۂ" کے بعد خفیف سا وقفہ "روز و شب" کے بعد ٹھہراؤ کی جگہ GLIDE کا اثر پیدا کرتا ہے۔ اس کا پورا عمل مندرجۂ ذیل میں دیکھئے ؎

تو ہو اگر کم عیار میں ہوں اگر کم عیار
موت ہے تیری برات موت ہے میری برات

"تو ہو اگر" اور "میں ہوں اگر" کا آہنگ "موت ہے تیری" اور "موت ہے میری" کے آہنگ سے مختلف ہے۔ کیوں کہ دونوں "اگر" کے بعد وقفہ ہے اور دوسرے مصرعے میں صرف "برات" کے بعد وقفہ ہے۔

اقبال نے وقفے کے علاوہ جو دوسرے عروضی وسایل استعمال کئے ہیں۔ ان میں دو مصرعوں کو باہم پیوست کرنا یعنی END STOPPED کی جگہ مصرعے لکھنا، مصرعے کے آخر میں حرف ساکن، جو تقطیع میں نہیں آتا۔ اس کے استعمال میں تنوع، مصرعوں کو صفحے پر اس طرح لکھنا کہ مختلف شکلیں پیدا ہو جائیں اور بحر کے بدل جانے کا التباس ہو، چھوٹی بڑی نظموں میں چھوٹی بڑی بحروں کا تناسب وغیرہ کئی اور چیزیں بھی ہیں، لیکن ان پر گفتگو ایک صحبت میں نہیں ہو سکتی۔ یہ موضوع ایک پوری کتاب کا تقاضا کرتا ہے ●

ڈاکٹر شمیم حنفی

اقبال کے علائم

تاریخ اور وہ بھی ایک مخصوص قوم اور زمانے کی تاریخ کے حوالے سے شعر کہنا بہت دشوار طلب مسئلہ ہے۔ اقبال اس چیلنج سے منحرف نہیں ہوئے۔ اردو کی شعری روایت میں اس نوع کی پہلی بڑی مثال حالی نے پیش کی تھی۔ اپنی معاشرتی تاریخ کے ساتھ ساتھ کسی نہ کسی حد تک وہ شاعری کے حقوق بھی ادا کرتے رہے۔ اس کشمکش میں حالی نے خود پر کچھ پہرے بھی بٹھائے۔ اپنی تخلیقی آزادی کا استعمال وہ اس طرز پر نہ کر سکے جو وقت اور مقام کے حصار کو توڑتا ہوا اپنی ایک الگ پہچان قائم کرتا ہے۔ اس عمل میں جذبے اور آگہی کی دوئی بھی مٹتی ہے اور واقعے سے حقیقت کی دوری بھی سمٹتی ہے۔ مسدّس حالی میں شاعر کے حسّی اور جمالیاتی مطالبوں کی لے نہ تو بہت بلند ہے نہ پُر پیچ۔ بس اکا دکا مقامات پر تخلیقی تفاعل کی چنگاری شعلہ بن سکی ہے۔ بالعموم اسے اپنے انجام سے باخبر اور خرابی سے آگاہ مقاصد کی ٹھنڈی راکھ نے دبا رکھا ہے۔ تصورات میں ترفع اور اختصاصیت کا زاویہ ان کے حسّی متبادلات کی دریافت

سے پیدا ہوتا ہے۔ حالی کی نظم میں اس وضع کے نمونے حسی متبادلات کی دریافت سے زیادہ جذبے کی سچائی اور اس کے شاعرانہ ادراک کی دین ہیں۔

اقبال کی شاعری کے معروضی تلازمے ایک سطح پر وہی مزاج رکھتے ہیں جس کا سلسلہ حالی کے تجربوں تک جاتا ہے۔ لیکن حالی کی مصلحانہ شاعری اور ان کا زمانہ دونوں ایک دوسرے کی حدوں کا تعین کرتے ہیں۔ پھر ان دونوں پر حالی کی اپنی شخصیت کے حدود کی چھوٹ بھی پڑی ہے۔ یہاں زمانہ، شخصیت اور شاعری ان میں کوئی کسی کا مسئلہ نہیں بنتا۔ ایک کے وجود سے دوسرے کا اور دوسرے سے تیسرے کا جواز نکلتا ہے۔ حالی کی شخصیت، شاعری اور زمانے کے تئیں حالی کے رویے میں اسی لیے کسی بھی سطح پر تناؤ یا تصادم کی صورت سامنے نہیں آتی۔ حالی کی شاعری ایجاب اور سپردگی کا ایک مستقل سلسلہ ہے۔

حالی اور اقبال کے درمیان کئی فاصلے ہیں، وقت کے، شخصیتوں کے، ادراک کی ان دنیاؤں کے جو باہم مربوط ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے مختلف تھیں کہ اسی دوران میں پہلی جنگ عظیم کا واقعہ بھی رونما ہو چکا تھا۔ اس واقعے نے باہر کی دنیا سے زیادہ تباہی شعور اور احساس کی دنیا میں مچائی تھی۔ اس کے محور بدل دیئے تھے۔ نشاۃ الثانیہ کے ساختہ و پرداختہ یقین کی جگہ اب ایک نئے شک نے لے لی تھی۔ مغرب آگے بڑھنے کے ساتھ ساتھ بار بار پیچھے مڑ کر بھی دیکھتا تھا اور حصول و عدم حصول کے ایک مجموعی تناظر میں اپنے سفر کا حساب کرتا تھا۔ اقبال کے ذہنی اور حسی ضابطوں میں پیغمبرانہ اعتماد کی جو تبدیلی رونما ہوئی اس کی بنیاد اسی نئے شک پر ہے۔

اقبال کے شعری عمل کی کچھ آزادی اس شک سے ماخوذ ہے کچھ اس واقعے سے کہ ہر بڑے شاعر کی طرح اقبال بھی شعوری اور غیر شعوری دونوں سطحوں پر اپنی تاریخ اور اس کے مادّی مناسبات کا عرفان رکھتے تھے مگر انہیں اس دائرے سے رہائی کی طلب بھی تھی۔ گویا کہ ایک پائیدار کشمکش ایک مہیب تصادم اور ایک پر پیچ تناؤ تاریخ سے ان کی وابستگی اور اس وابستگی کے جبر سے نجات کی کوشش، دونوں کا پتہ دیتا ہے۔ یہ وابستگی ایک غیر معمولی فلسفیانہ ذہن کی وابستگی تھی جو کسی بھی حقیقت کو غیر مشروط طریقے سے قبول کرنے پر آمادہ نہیں ہوتا۔ مادّے میں اسے روح کی سرگوشیاں بھی سنائی دیتی ہیں اور روح بھی اسے تمام و کمال مادّی نظر نہیں آتی۔ تاریخ کے جبر سے اقبال کی جستجوئے نجات ایک پر جوش، قوی اور سرگرم تخلیقی مزاج کا شناسر نامہ تھی جو بڑے سے بڑے جبر میں اختیار کا راستہ نکال لینے پر قادر ہوتا ہے۔

چنانچہ اقبال کی شاعری وہ دوراہہ ہے جہاں ایک نقطے پر پابندی اور آزادی دونوں متصل ہوتے ہیں۔ بظاہر ایک دوسرے سے برسرِ پیکار رویّوں میں توازن کی تلاش اقبال نے کئی واسطوں سے کی۔ ان میں سے ایک واسطہ اقبال کے علایم بھی ہیں۔

یہاں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ اقبال نہ تو کسی مربوط علامتی نظام کے شاعر ہیں۔ نہ ہی انہوں نے علامت پسندی کے اس میلان کو قبول کیا جو مغرب میں ایک مستحکم روایت بن چکا تھا اور جس کی گونج اقبال کے آخری دور کی اردو نظم میں صاف سنائی دیتی تھی۔ اقبال کی کئی معروف نظمیں آرائش

سے عاری ہیں اور محض تصوّرات (CONCEPTS) کی سطح پر ان کے تجربے سے اظہار کرتی ہیں۔ ذہنی عمل کو شعری عمل میں منتقل کرنے کی کوشش اقبال نے کئی سمتوں میں کی ہے۔ کہیں کامیاب ہوتے ہیں۔ کہیں ناکام۔ معنی خیز بات یہ ہے کہ اقبال کی بعض نمائندہ نظمیں اپنی طوالت کے باوجود محدود اور معیّن بلکہ ٹھہرے ہوئے ذہنی عمل کی پابند ہیں۔ اس کے برخلاف نسبتاً چھوٹی نظموں میں جن کے کینوس فکری اعتبار سے بھی چھوٹے ہیں، اقبال نے تجربے کے تمثیلی تبادل کے ذریعہ ایک فعّال اور جاری تخلیقی عمل کی نشاندھی کی ہے۔ یہ فرق نظموں کی ظاہری طوالت یا اختصار کو بے معنی بناتا ہے اور یہ بتاتا ہے کہ شعری تجربے میں تنگی اور کشادگی کا انحصار نظم کے طویل یا مختصر ہونے پر نہیں ہوتا۔ ہمارے نظم گویوں کے یہاں ایسی مثالیں وافر ہیں جن میں بیان کے پھیلنے کے ساتھ ساتھ اپنی تکرار کے سبب تجربہ سکڑتا جاتا ہے۔

اقبال کے حواس پر تصوّرات کے غلبے کی ایک نیم شعوری وجہ یہ عام مفروضہ بھی ہو سکتا ہے کہ اسلامی فکر تجسیم کے عمل سے علاقہ نہیں رکھتی۔ اسی مفروضے کی بنیاد پر جیلانی کامران نے اسلام اور مائتھالوجی کو ایک دوسرے کی ضد کہا ہے۔ کیا عجب کہ اقبال اس زاویۂ نظر سے اتفاق کے سبب اپنی شاعری کی حد تک تصوّرات کی غذا پر قانع بھی رہے ہوں۔ یوں بھی اقبال شاعری کی غایت کا جو معیار بنا بیٹھے تھے، اس میں تصوّرات سے آنکھیں پھیر کر دھندلکوں میں بھٹکنے اور ایک نئی جمالیاتی وحدت خلق کرنے کا جواز کم ہی نکلتا ہے۔ مگر اپنی اس مجبوری کا علاج خود اقبال کے پاس بھی نہیں تھا کہ ان کی تخلیقی سرشت ایک سائے

کی طرح ان کے ساتھ لگی رہی۔ یہ سایہ (PERSONS) اس اقبال کا ہے جو اقبال کے حسی اور ذہنی عمل کو ایک دوسرے کا ہم سفر بنانے کے جتن کرتا ہے۔ آگہی اور جذبے کو ایک اکائی میں ڈھالنا چاہتا ہے اور جہاں کہیں اس اکائی کی تشکیل محال دکھائی دیتی ہے۔ اقبال کو تخلیقی تناؤ اور تضاد کی ایک کیفیت سے بھی دوچار کرتا ہے۔ اس تضاد پر حاوی ہونے کی کوشش اقبال نے کئی سمتوں سے کی ہے۔ آہنگ میں ایک زمزمے کا ارتعاش یا اسرار آمیز جلال اور زبان و بیان میں ایک طرح کی باطنی سوزش پیدا کرنے کی جستجو یا جذباتی وفور کی وساطت سے واقعے میں واردات کے عناصر کی شمولیت اقبال کے اسی رویّے کی غمّاز ہیں۔ اسی طرح تصوّرات میں ایک مجرّد تمثیل کی جہتیں خود بخود شامل ہو جاتی ہیں۔ یہ عناصر خیال، کیفیت، احساس اور جذبے میں ایک بالواسطہ علامتی بعد کی دریافت کا وسیلہ بنتے ہیں۔ عشق، علم، عمل، فقر، قلندری، درویشی، بے خودی اور کبریائی، جنون اور خود جیسے لفظ تصوّرات کو باطنی واردات کی حیثیت دیتے ہیں۔ ذہنی مسئلوں کو روحانی مسئلہ بنا لیتے ہیں۔ کبھی کبھی ایک معروضی تلازمہ بھی ہاتھ آجاتا ہے اور تصوّر منظر بن جاتا ہے۔ مثلاً

خود سے راہ رو روشن بصر ہے
خود کیا ہے؟ چراغ رہ گزر ہے
درون خانہ ہنگامے ہیں کیا کیا
چراغ رہ گزر کو کیا خبر ہے

یہاں تصوّر ایک تمثیل کا رنگ پیدا کرتا ہے پھر اسی کے واسطے سے

ایک متحرک تصویر ابھرتی ہے۔ خود نے چراغ جلائے مگر ایسے جو صرف راستوں کو روشن کرتے ہیں، دورویہ مکانات کے اندر کیا حشر برپا ہیں ان تک نظر نہیں جا سکتی کہ یہ مقام خبر کا ہے۔ اسی طرح تاریخ اور اسی کے ادوار گذشتہ موجود اور آیندہ کو بھی اقبال نے انہی عناصر کی مدد سے واقعات کے بجائے کرداروں کی صورت دیکھا اور دکھایا ہے۔ بانگ درا کی چھوٹی سی نظم "چاند اور تارے" میں زمانے کا تحرک اپنے اظہار کے لیے مظاہر کی پوری محفل سجا دیتا ہے یا "زمانہ" (بال جبریل) میں اقبال آغاز تو ایک عمومی بیان سے کرتے ہیں کہ:

جو تھا نہیں ہے جو ہے نہ ہوگا یہی ہے اک حرف محرمانہ
قریب تر ہے نمود جس کی اسی کا مشتاق ہے زمانہ

مگر دوسرے ہی لمحے میں زمانہ خود ایک کردار کی صورت اپنے علائم کے ساتھ سامنے آگیا ہے اور ایک تمثیل سے پردہ اٹھاتا ہے۔ یہ بھی ہوا ہے کہ کسی براہ راست یا طرز تجزیہ کے نتیجے میں بھی اقبال کی بعض نظمیں بجائے خود ایک محیط وسعت بن گئی ہیں۔ مثال کے طور پر "مسجد قرطبہ" جس میں اقبال کے عام تصورات اپنے حسی متبادلات کے بغیر بھی تجسیم میں اختصاص کا پہلو نکالتے ہیں اور اسے محض ایک فکری یا توضیحی نظم نہیں رہنے دیتے۔ ہر مصرعے کے ساتھ مسجد قرطبہ کے در و دیوار ایک لازوال سچائی کی صورت روشن ہوتے جاتے ہیں، تاریخ اسی تجربے میں گم ہو جاتی ہے اور وقت ایک مستقل کردار بن جاتا ہے، ایک ابدی حال سنگ و خشت کی عمارت شاعر کے احساس میں جذب

ہونے کے بعد خود کو ایک واردات میں منتقل کر لیتی ہے، مگر اس طرح کہ ہماری نگاہ سے اوجھل بھی نہیں ہوتی۔ اقبال ایک سی سہولت کے ساتھ تاریخ کے جبر کو قبول بھی کرتے ہیں۔ اسے مسترد بھی کرتے ہیں۔ واقعے اور حقیقت میں بیک وقت تصادم اور ہم آہنگی کی یہ انوکھی فضا اسی نظم کو ایک پر جلال ڈرامے کا بدل ٹھہراتی ہے۔ مجرّد اور مجسّم پیکروں سے ملحق استعاراتی ردّیر جوان پیکروں کو علایم کا منصب دیتا ہے، خود نظم کی ترکیب میں شامل ہے۔ یہ محسوس ہوتا ہے کہ اقبال کے مخصوص تجربے کا ادراک اسی طرح ممکن ہو سکتا تھا۔ اسی کیفیت نے پوری نظم کو شعور کا ایک مسلسل سفرنامہ بنا دیا ہے۔ واقعے کی دلیل اور تاریخ کی منطق کو مسمار کرنے کا وسیلہ ایک شاعر کے پاس اور کیا ہو سکتا ہے؟

علامت کا بنیادی عمل ہی تخلیقی شعور کی سیاحی کا عمل ہے۔ فکری تجربوں کو تخلیقی اسی کے حسّی تلازمے یا انسلاکات بناتے ہیں۔ اس تلازمے کی شکل تشبیہ تمثیل یا تصویر کوئی بھی ہو سکتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ان کے تعین کا بار شاعر کا وزن اٹھاتا ہے اور اس وزن کی تشکیل حسوں کی باہمی سرگرمی کا نتیجہ ہوتی ہے دوسرے لفظوں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ شاعرانہ تصورات بالعموم مختلف پیکروں کی یکجائی کا ثمر ہوتے ہیں۔ مگر کوئی بھی پیکر، چاہے وہ کتنا ہی دلاویز کیوں نہ ہو۔ قایم بالذات نہیں ہوتا اور اس کی تمام تر جہتیں اسی صورت میں ظاہر ہوتی ہیں جب قاری کے ذہن میں اس کے اشارے پر نئے امکانات پیدا ہو سکیں، متوقع مواد کو منتشر کرنے، یا سادہ کو پر کار بنانے کے لیے شاعر استعارے سے کام لیتا ہے اور اسی کے سہارے پیکروں کو علایم کی شکل دیتا ہے۔ "مسجد قرطبہ"

کی علامتی کائنات کا دارو مدار بھی اسی بات پر ہے کہ جن تلمیحوں، تصویروں اور پیکروں سے اقبال نے اپنے تجربے کا نگارخانہ سجایا ہے ان کے گرد استعاروں کی دھند پھیلی ہوئی ہے۔ اگر نظم کے تمام امکانات مکمّل طور پر متوقع ہوتے تو اس کا مطلب یہ ہوتا کہ ان کا انحصار ایک جانی بوجھی اور رسمی دلیل پر ہے۔ مسجد قرطبہ سے منسلک رنگ اور ہیئت منفرد ہوتے ہوئے بھی نامانوس نہیں ہیں لیکن اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ اقبال کی روحانی اور جذباتی واردات کا سیاق ہمارے لیے اجنبی نہیں ہے اور اس کا مفہوم پہلے سے ہمارے ذہن میں مقرر ہو چکا ہے۔

سب سے بلیغ اور پر پیچ علایم وہ ہوتے ہیں جو پڑھنے والے کے حواس پر اچانک وارد ہوں اور اس کی ذہانت کیلئے ایک چیلنج بن جائیں۔ اوّل تو اس معاملے میں بھی مستثنیات کو ملحوظ نہ رکھنا ہوگا۔ پھر اقبال پر تو اس تعریف کا اطلاق یوں بھی دشوار ہے کہ عہد وسطیٰ کے مسیحی علایم کی طرح اقبال کے علایم کا ایک بہت بڑا حصّہ بھی وضاحتی ہے اور اس کا مقصد تجربے کے مفہوم کو بھید بنانے کے بجائے اسے موثّر، مرتکز اور متعیّن کرتا ہے۔ جس طرح مسیحی علایم کا بنیادی رخ تلقین و تبلیغ کی طرف تھا اور بکھرے ہوئے معانی کو ایک مرکز پر سمیٹنا تھا اسی طرح اقبال کے بعض علایم بھی تجربے کے اخفا کی جگہ اس کے تخلیقی اظہار کا ذریعہ بن گیے ہیں۔ مسیحی علایم کا دایرہ شجر و حجر، جانوروں اور جانداروں سے آگے بھانت بھانت کے رنگوں اور قسم قسم کی اشیا مثلاً روٹی، کتاب اور تلوار کے گرد پھیلا ہوا ہے۔ فاختہ روح القدس ہے، سیب گناہ اوّلین، کانٹوں کا تاج نوع انسانی کا اعمالنامہ یا اس کی بدی کا پشتارہ، کچھ تصویروں میں حضرت مریم کا

سرخ لباس خون ناحق کی علامت ہے اور کچھ میں نیلا لباس سچائی اور سانسوں کا مظہر جس پر زندگی تکیہ کرتی ہے۔ گویا کہ ہر علامت ایک واقعے واردات یا تصوّر کی تخلیقی تشریح ہے۔ ان میں ہر پیکر کسی نہ کسی ذہنی یا طبیعی وقوع کا نشان ہے اور ایک استعاراتی عمل کا تابع ہونے کے بعد اس کا ظہور علایم میں ہوا ہے۔ ان علایم کے ذریعہ قاری اپنے آپ تک بھی پہنچتا ہے اور اس کا ذہن اپنے آپ سے گزر کر حقیقت اولیٰ کی سمت بھی جاتا ہے۔ یعنی کہ ان واسطوں سے ہم شعور کے اس سفر پر نکلتے ہیں جس کے دوران رگ و پے کو ایک انوکھی سنسنی کا تجربہ ہوتا ہے۔ اس حقیقت کے باوجود کہ سفر کے مقاصد پہلے سے ہمیں معلوم ہیں اور متعیّن ہیں، یہ تجربہ اس سفر کو تخلیقی بناتا ہے۔ اور جانے بوجھے واقعے اور مانوس ہستیوں کو ایسے علایم کا درجہ دیتے ہیں جن کا مفہوم بسیط اور جہتیں مابعد الطبیعاتی ہوتی ہیں۔ ان میں تعیّن کے باوجود تحرّک اور پورے پن (COMPLETENESS) کے ساتھ ساتھ تسلسل کا تاثر بھی اسی صورت میں پیدا ہوتا ہے۔

مذہبی علایم سے قطع نظر اقبال کے وہ علایم بھی جن کا محور نہ تو عقاید ہیں نہ روایات، کم و بیش اسی تاثر کی تشکیل کرتے ہیں۔ یہ بات پہلے ہی عرض کر چکا ہوں کہ اپنے عقیدے کی سرشت کے مطابق اور اپنی شاعری کے نصب العین کی وجہ سے بھی اقبال نہ صرف یہ کہ مجردات سے شغف رکھتے تھے۔ ان پر اصرار بھی کرتے تھے۔ اپنی شاعری، اقبال کے نزدیک شاعری سے کچھ مختلف شے تھی۔ اسی کی ترکیب میں شامل جمالیاتی عناصر کا مخزن جو بھی قوت

رہی ہو۔ اقبال نے اسے ہمیشہ ثمنی حیثیت دی۔ مگر شاعر چاہے جتنا بڑا مصلح یا مبلغ ہو، ہیرا پھیری سے باز نہیں آتا اور جانے انجانے میں وہ کچھ کر گزرتا ہے جس کی خبر کبھی کبھی اسے خود بھی نہیں ہوتی۔ پھر اقبال تو بڑے شاعر تھے۔ بلاشبہ انہوں نے خالص بیان کی شاعری بھی کی ہے اور خوب کی ہے۔ ہماری شعری روایت کے ہر دور میں جذبات کی شاعری کے اچھے سے اچھے نمونے مل جائیں گے جو تعقل اور حواسی، دونوں سے ایک ساتھ رابطہ قایم کرتے ہیں۔ پیکروں سے گرانبار شاعری بھی، بہرحال، بیان ہی کا ایک طور ہوتی ہے۔ گویا کہ بیان کی شاعری، معروضی تلازموں سے یکسر آزاد ہو جب بھی اسے تخلیقی اعتبار اسی صورت میسر آتا ہے کہ وہ سیدھے، سپاٹ، دوٹوک بیان کے بجائے شعری بیان بن جائے بیان کی شاعری (POETRY OF ETATEMENT) اور شعری بیان (POETIC STATEMENT) میں فاصلہ صرف لسانی داؤ پیچ کا ہی نہیں، شاعرانہ اور غیر شاعرانہ عمل کا بھی ہے۔

اقبال کی شاعری سے بیان کی یہ دونوں سطحیں ایک ساتھ وابستہ ہیں، بیان کی شاعری اور شعری بیان، دونوں کی مثالیں ان کے یہاں کثرت سے ملتی ہیں، یہ دونوں سمتیں کبھی ایک دوسرے سے الجھتی ہیں، کبھی ایک دوسرے کی تکمیل کا ذریعہ بنتی ہیں یہی وجہ ہے کہ اقبال کے مفسروں میں خاصی بڑی تعداد ایسے لوگوں کی ہے جو شعر کا مطالعہ بھی حرف حکمت کے طور پر کرتے ہیں اور بھول جاتے ہیں کہ فلسفہ و شعر کی حقیقت ہمیشہ یکساں نہیں ہوتی۔ حرف تمنا کی ترکیب اقبال نے فلسفہ و شعر دونوں کیلئے استعمال کی ہے اور اپنی مجموعی سرگذشت کو کھوے ہوؤں کی

جستجو سے تعبیر کیا ہے لیکن یہ سرگذشت تجربے کے دو مراکز سے مربوط ہے جن کے باہمی تعلقات ہمیشہ ایک سے اور اچھے ہی نہیں رہتے۔ جہاں کہیں اقبال اسی کشمکش پر قابو نہیں پا سکے ہیں تجربہ زمین سے اکھڑ گیا ہے اور صرف ان دنیاؤں میں سفر کرتا ہے جہاں شاعر کی حیثیت ایک بیگانے (OUTSI-DER) کی ہوتی ہے، اسے دور دور تک اپنی ذات میں کسی ایسی تخلیقی جہت کا سراغ نہیں ملتا جو اس بیگانگی کا مداوا کر سکے۔ اس میں شک نہیں کہ یہ دنیا بھی اقبال کے تصورات سے معمور ہے مگر اس کی روشنی بس شعور کی خارجی پرت کو منور کرتی ہے۔ یہاں ہمارا تعارف ایک ایسی شخصیت سے ہوتا ہے جو اپنے فکری طمطراق کے باوجود ہمارے حواس کا تجربہ کبھی بنتی ہے کبھی نہیں بنتی۔ جو محدود ہونے کے علاوہ متنازع بھی ہے اور اپنے اثبات کے لیے قاری سے مطابقت اور اپنی ترجیحات و تعصبات میں شرکت کی طلب گار ہوتی ہے۔ شاعری کا جادو تو اس وقت بولتا ہے جب وہ اس کے سینے میں ایک حرف راز کی صورت خاموشی سے جاگزیں ہو جاتی ہے۔ پھر اسے اندر سے بدلتی ہے۔ مسلمات پر ضربیں لگاتی ہے اور قاری کے نظام اعصاب میں خلل انداز ہوتی ہے۔ اس سطح پر اقبال کی شاعری مذہبی ہوتے ہوئے بھی صرف مذہبی نہیں رہ جاتی، ایک مخصوص ملت اور زمانے کی تاریخ کا قصہ ہوتے ہوتے بھی تاریخی نہیں رہ جاتی۔ کسی معین اور محدود شعور کی دستاویز کے بجائے قید تعینات سے آزاد ایک منظم اور ہمہ گیر تخلیقی سچائی بن جاتی ہے۔ یہ سچائی اپنے قاری یا سامع کو قائل کرنے سے پہلے فتح کر لیتی ہے کہ اسی کی کامرانی کے راستے مختلف حواس کے دریچوں سے

نکلتے ہیں.

اس فہم میں اقبال شکست کے تجربوں سے بھی دوچار ہوتے ہیں۔ اس سے انکار اقبال کی فکر کے ہاتھوں آپ اپنی فنّی بصیرت کی شکست کا اظہار ہوگا۔ بہتوں نے اسی اظہار کو اقبال سے ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی کا بدل سمجھ لیا ہے۔ میں اس نیک نفسی کا احترام کرتا ہوں لیکن اس قضیے سے الگ ہو کر، اگر اقبال کی کامرانیوں کا حساب کیا جائے تو ہمیں کچھ ایسے زاویے بھی لازماً اختیار کرنے ہوں گے جو ان کے مناسبات فکر سے زیادہ ان کی تخلیقی سرشت سے تعلق رکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر اقبال کے مذہبی علایم یا اسلامی اساطیر اور تلمیحات کے حوالوں سے قطع نظر روایتی علایم جو لسانی شارٹ ہینڈ یا مانوس جذبات کے اشاروں سے آگے بڑھ کر تصویروں کے سہارے نئے امکانات کو خبر لاتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں وہ علایم جو ایک طرح کے جمہوری ادراک سے وابستہ ہیں اور جن کی افزایش اقبال کے مشاہدے اور تخیل کی زمین سے ہوتی ہے۔ اقبال نے فرسودہ علایم مثلاً گل و بلبل، صیاد، آشیاں، برق، خرمن، قفس، صحرا، شراب اور ساقی کا استعمال بھی تواتر کے ساتھ کیا ہے، ہر چند کہ یہ علایم اپنا مفہوم روایت کے بجائے کہیں اور سے اخذ کرتے ہیں اور ان کی حیثیت تجربوں کے نئے تلازمات کی ہے مگر بہرحال ان کا دایرہ کار اور اثر محدود ہے۔ ہر نئے تلازمے سے انوکھی اور غیر متوقع باتیں نہیں نکلتیں۔ شاعر کا نظام فکر قدم قدم پر ان کو ٹوکتا ہے اور اس کے بال و پر تراشتا ہے یہاں تک کہ وہ ٹھہر جاتے ہیں یا پھر اپنی

گردش کے لیے ایک چھوٹا سا دایرہ مقرر کر لیے ہیں۔ یہ کہنا کہ فلاں علامت فلاں تجربے یا تصوّر کی ترجمان ہے۔ اس تجربے اور تصوّر کی قدر و قیمت کا انحراف ہو تو ہو۔ اس سے جڑی ہوئی علامت کے مرتبے میں تخفیف کے مترادف ہے۔ علایم نہ تو شارٹ ہینڈ کے نشانات ہیں نہ تخلیقی تجربے کا ایسا علاقہ جسے حسبِ منشا جس طرح چاہا لکیروں میں بانٹ دیا گیا۔

یہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اقبال کے بعض علایم مثلاً شاہین اور لالۂ صحرا کو کہ گل و بلبل کی طرح روایتی نہیں ہیں پھر بھی ان کے مفاہیم طے ہیں۔ اقبال کے ذاتی علایم کی اس جہت سے میں انکار نہیں کرتا۔ لیکن اپنے مخصوص سیاق میں پیوست ہونے کے باوجود یہ علایم تخلیقی اسی وجہ سے ہیں کہ ان کا استعاراتی مفہوم اقبال کی کسی نظم یا ان کے مجموعۂ کلام کے اندر متعیّن ہوتا ہے۔ یہ علایم بجائے خود اپنا مفہوم ہیں اور اس مفہوم کی حدیں نہ تو اقبال کی روایت نے کھینچی ہیں، نہ تاریخ نے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ روایتی علایم کی مانند یہ علایم اپنی تفہیم کی ذمے داری تمام کی تمام قاری کے سر ڈال دیتے ہیں جب کہ ان علایم کا رمز ہم پر اقبال ہی کی مدد سے کھلتا ہے۔ ان کے تعیّن کا سبب اقبال کی شاعری میں جا بجا ان کی تکرار ہے اور اسی تکرار نے انہیں نمایاں کیا ہے۔ مگر ان سے مانوس ہونے کے بعد بھی ہم ان کے حوالے سے ایسے سوالات تک پہنچتے ہیں جو اقبال کی تخلیقی طینت اور تفکر سے ایک منفرد ربط رکھتے ہیں۔ پھر یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ مَن مانے علایم جن پر اور تو اور خود شاعر کا بس بھی نہیں چلتا، کم سے کم اقبال تک، ہماری شاعری میں ان کی مثالیں نہ ہونے کے برابر ہیں۔ اقبال کے بعد کی شاعری میں بھی

ایسے علایم متاع عام نہ بن سکے۔

اقبال کے علایم، روایتی ہوں کہ تخلیقی، ان میں ایک وصف مشترک ہے — یہ کہ اقبال نے ان کے ذریعے حقیقت کی تلاش پوری کلیات میں کی ہے۔ اسے ایک افاقی، لازماں اور لامکان معنی تک رسائی کی کوشش کہنا چاہیے۔ اقبال زمانے کا جو شعور رکھتے تھے اس میں وقت کے صرف ایک ٹکڑے کو اپنا تناظر بنانے کی گنجائش نہیں نکلتی۔ اقبال کا حال ایک دائمی حقیقت ہے۔ تاریخ کے تمام ادوار پر محیط۔ اس میں عصریت کے عناصر یوں دکھائی دیتے ہیں کہ اقبال کے بہت سے حوالے جانے پہچانے ہیں۔ پھر اقبال کا تعلق کسی نہ کسی سطح پر اپنے عہد کے فوری مسایل سے بھی تھا۔ اقبال کے اولین ادوار کی شاعری میں فطرت کے مظاہر سے مربوط علایم یا روایتی علایم اپنے تمام امکانات سے متعارف نہ ہو سکے، کہ اس وقت تک اقبال کی اپنی دنیا بھی بہت وسیع نہیں تھی۔ بانگ درا کی بیشتر نظموں میں مشبیہ سازی کا عمل بہت واضح ہے اور اقبال نے جو تصویریں خلق کی ہیں ان میں اکثر ٹھہری ہوئی ہیں یا ایک مستجو تجربے سے منسلک۔ ایسی نظموں کی تعداد بہت کم ہے جن کے پیکروں کی نوعیت حرکی (KINETIC) ہو اور جن میں رومانی تخیل کے عناصر کو اچھی طرح ابھرنے کا موقع ملا ہو۔ شروع میں اقبال کا تخلیقی ذہن غالباً اپنے آریائی اوصاف کے باوجود اپنے تعینات کے سبب ارضیت کے ایک محدود منطقے کا پابند رہا۔ مکاں کی کائنات چاہے جتنی کشادہ نظر آئے۔ وقت کی کاینات سے ہمیشہ چھوٹی ہی رہے گی۔ یہ منطقہ بس اکا دکا مقامات پر منتشر ہوا ہے، مثال کے طور پر

"محبت" میں مظاہر اور باطنی واردات کے مابین خط امتیاز کھینچنا اس لیے مشکل ہے کہ دونوں ایک دوسرے کی تمثیل کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ اسی طرح "حقیقت حسن" "گل رنگین" اور "اختر صبح" میں فطرت مشاہدے کی دنیا سے الگ روح کا ایک منظرنامہ بھی ترتیب دیتی ہے اور بجائے خود ایک اساطیری جہت اختیار کر لیتی ہے۔ فطرت کے مظاہر اپنی روشنی کے ساتھ ساتھ اسرار کی ایک انوکھی کیفیت میں ڈوبے نظر آتے ہیں اور مادی کائنات کی روحانی توسیع کرتے ہیں۔ اسی طرح پانچ اشعار کی نظم "تنہائی" میں خوابیدہ زمین، جہاں، خاموشی، چاند، ستارے، دشت، دور اور کہسار سب کے سب ایک ارضی دیومالا کے کردار نظر آتے ہیں، مانوس پھر بھی متحیر، متعین لیکن دھند میں کھوئے ہوئے۔ علامتی سطح پر انہیں تخلیقی آزادی کے ان وسائل کا نام دیا جا سکتا ہے جن کے بغیر شاعری محض بیان واقعہ بن کر رہ جاتی ہے۔ بانگ درا میں اسی نوع کی فنی حکمت عملی کا شاید سب سے بھرپور نمونہ "خضر راہ" ہے۔ یہاں سکوت و سکون میں کھوئے ہوئے منظر کا تضاد شاعر کی اپنی شخصیت فراہم کرتی ہے۔ ایک جہان اضطراب کا نامیہ جس کی مدد سے ہم بالآخر انسان کے باطن تک پہنچتے ہیں۔ یہی باطن آدمی کا شعور ہے۔ یہ شعور اسرار ازل کا جویا ہے اور آپ اپنی جستجو کا شہید۔ رات خفتہ ہے۔ بے حس و جامد۔ کسی کاغذی منظر کی طرح ابتری یا انتشار یا اضطراب سے، تجربے سے یکسر عاری۔ دریا وقت ہے رواں دواں اور مسلسل جس کی یہی شعور (یعنی شاعر) کے لیے ممکن اسی طرح ہوتی ہے کہ ایک بزرگ سہارا دیتا ہے۔ خضر یہ بزرگ روز و شب اور فردا و دوش کے امتیازات سے بے نیاز

ایک مستقل سچائی کی مثال ہے یعنی ظواہر کے تضاد و تغیر سے پاک اور آزاد بصیرت کا جو شعور بھی اپنی پہنائیوں میں سمتو ہے اس طرح کہ شعور کو بھی اس کے وجود کی خبر نہیں۔ جو وقت میں ہے مگر اسی سے ماورا بھی۔ اور جو راہرو ہے مگر خود جس کا مقدر سفرِ مدام سفر ہے۔ اس نظم میں اقبال کے علایم روح کے آشوب کی ایک لمبی کہانی سناتے ہیں۔ اور ایسے سوالوں سے پردہ اٹھاتے ہیں جن کا تعلق تاریخ کے قیدی انسان سے بھی ہے اور ان انسانی تجربوں سے بھی جو اکمل حصارِ وقت سے باہر ہیں۔

ساقی نامہ اپنے واقعاتی حوالوں کے باوجود اپنی علامتی پرتوں کے سبب اسی سے ملتے جلتے جمالیاتی تاثر کی ترسیل کرتا ہے۔ ہر تجربے کے ادراک و انکشاف کا محور ساقی کا کردار ہے بقول شخصے ڈانٹے کے مربیۂ خداوندی کی بیٹرس سے مماثل جو حقایق کے ساتھ ساتھ ان میں پوشیدہ امکانات کی خبر بھی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ علایم تاریخ کے علاوہ جغرافیے کے حدود کو بھی کبھی کبھی قبول نہیں کرتے مگر ایسا اسی صورت میں ہوتا ہے جب ہم ان کے تہذیبی انسلاکات سے آگے انہیں ایک خاص بالذات مظہر کے طور پر دیکھنے کے تمنائی ہوں۔ ظاہر ہے کہ ساقی کے کردار کو ہم اتنی دور تک نہیں لے جا سکتے۔ روایتی علایم کے سلسلے میں یہ دیوار آسانی سے پار نہیں کی جا سکتی۔ چنانچہ اقبال نے بھی اسی نظم میں روایتی علایم کی وساطت سے مشرق بالخصوص متصوفانہ فکر کے مراکز سے ایک تعلق قایم کیا ہے۔ ان علایم کو ماضی سے اخذ کر کے اپنے حاضر کے روحانی تجربے کا وسیلہ بھی بنایا ہے، بہتا ہوا پانی وقت کے تسلسل کی اور تغیر زندگی کے سفر میں ماندگی کے وقفوں

یا ٹھہراؤ کی آفاقی علامتیں ہیں۔ شاعر کے روحانی مطالبات میں خارجی تبدیلیوں کے شانہ بہ شانہ شبیہیں جنم لیتی ہیں وہیں مختلف اوقات میں ساقی کے عمل کی نوعیتوں کا تعیّن بھی کرتی ہیں۔ اسی کی آگہی کا دایرہ موجود سے ناموجود تک ہر طرف پھیلا ہوا ہے۔ وہ گذشتہ زمانوں کے تجربات کا امین بھی ہے اور آیندہ کے مقدمات کا محافظ بھی۔ وہ شرابِ کہن کا ذائقہ بھی بتاتا ہے۔ نئی حقیقتوں سے نقاب بھی اٹھاتا ہے۔ اور خضر کی طرح ایک سی آزادی کے ساتھ وہ وقت کے مختلف دائروں میں آتا جاتا ہے۔ اسی کی دوامیت اقبال کی ایک اور محبوب علامت "گل لالہ" کو اس نظم میں ایک نیا تناظر بخشتی ہے جو اپنے آپ میں بھی دائمیت ہی کا ترجمان ہے، ہر چند کہ اس کے معنوی اور جمالیاتی لاحقے الگ ہیں۔ شہیدِ ازل لالۂ خونیں کفن جس کی بقا کا مفہوم خود اس کی اپنی فنا (شہادت) میں مضمر ہے ایک عظیم قربانی کا علامیہ ہے۔ اس کی یہ روش اپنی خاکستر سے آپ اپنا جہاں پیدا کرنے کے اختیاری اور تخلیقی عمل کا پتہ دیتی ہے اور اس طرح اپنے جبر کی تنسیخ کرتی ہے۔ اقبال نے گل لالہ کی علامت کو ایک ذاتی سطح پر بھی برتا ہے اور ایک کائناتی سچائی کی صورت بھی۔ کہیں یہ خلوت نشینی اور گم شدگی کا موقع ہے، کہیں خود شناسی کا اور کہیں جذبے کی تندی، توانائی اور سرشاری کا۔ گل لالہ کی سرخی اس کے حضور اور غیاب یعنی تجربے کی دو بظاہر متضاد جہتوں کے واحد و یکساں مرکز کی نشاندہی کرتی ہے۔

"لالہ صحرا" میں تنہائی کی دہشت اور انجمن آرائی جبر و اختیار کا قصہ ایک ہی رو میں سمٹاتی ہے۔ اس طرح تضادات کی وحدت کا ایک تاثر بھی ابھرتا ہے۔

گلِ لالہ اکیلا ہے اپنے مقصود میں کسی اور کی شرکت کا متمنی نہیں۔ بظاہر جامد اور متحجر مگر اس کے باطن میں تحرک کی ایک مستقل زیریں لہر دوڑتی رہتی ہے کہ وہ اپنے باطن کا سیاح بھی ہے ایک مسافر جس کی جولانگاہ اس کے اندرون کی بے حساب کائنات ہے۔ دشت جو انسانی روح کی مانند وسعت آثار بھی ہے اور ہزار اسرار کا گنجینہ بھی اور گنبد مینائی جو حال کے ایک ازلی اور ابدی تسلسل کی تصویر ہے ۔۔۔ ہمیشگی کے اس تسلسل کے پس منظر میں لالے کا پھول قیام اور انصرام دونوں کا ترجمان ہے۔ بقول فراق ؎ تم تو فراق جی بیٹھے بیٹھے دور دور ہو آؤ ہو! یہ اپنی ذات اور گرد و پیش کی کائنات ایک ساتھ دونوں کے مفہوم کی تلاش کا سفر ہے۔ اس کی انا محدود بھی ہے اور بسیط بھی۔ اقبال کے تصور خودی کی وساطت سے گلِ لالہ کی علامت کا ایک رشتہ بیسویں صدی کی وجودی فکر کے بعض زاویوں سے بھی جڑتا ہے۔ مظاہر سے لبالب بھری ہوئی دنیا میں فرد کی تنہائی جو اس کا مقدر ہے اس کے دکھ اور سکھ جو اس مقدر سے منسلک ہیں۔ اقبال نے وجودی وحدت کے مضمرات کو فطرت سے ماخوذ دوسرے چند علائم کے وسیلے سے بھی سمجھنے کی کوشش کی ہے جیسے قطرۂ دریا، موج و موجزن دریا کی گہرائی، باطن کی سیاحی، عرفان کی جستجو کے سفر کو پیچیدہ اور دشوار بناتی ہے اور یہ حقیقت ہے کہ جس موج کو دریا سے اٹھنے کے بعد بھی ساحل سے وصال کی لذت نصیب نہ ہوئی۔ وہ بالآخر چہار سمت پھیلی ہوئی لایعنیت میں گم ہو جاتی ہے ؎

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

لایعنیت ہماری معاصر فکر کا ایک بہت بڑا سوالیہ نشان ہے، ہمہ وقت بے سمت و بے مرکز وجودی وحدتوں پر حملے کیلئے تیار۔ اس لامرکزیت اور بے سمتی کے قہر کا علاج کسی اور کے پاس نہیں کہ سبھی غیر ہیں اور لاتعلق۔

سورج بھی تماشائی تارے بھی تماشائی

یہ عالم عالم حیرت ہے۔ جس کے دروازے پر ہر آنکھ ششدر دکھائی دیتی ہے اور کوئی کسی کی دہشت کا شریک نہیں بنتا۔ تاوقتیکہ فرد کا وجود کثرت کے تمام مظاہر کی ڈور اپنی مٹھی میں بند کرنے پر قادر نہ ہو جائے۔ اپنی بعض دوسری نظموں میں بھی اقبال نے اسی واقعے کی طرف اشارے کیے ہیں۔ مثال کے طور پر 'روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے'۔ میں جہاں یہ راستہ فطرت ہی سے ماخوذ علایم سے مزین ہے۔

حقایق اور زندہ مسئلوں میں گھری ہوئی شاعری کے لیے اس نوع کے علایم محض ظاہری آرایش کا ذریعہ نہیں ہیں۔ ان کے واسطے سے مادّی کایئات نے ایک غیر مادّی جہت بھی پائی ہے۔ واقعات کہانیاں بنے ہیں اور مانوسی لمحوں اور تجربوں نے انوکھے اسرار کی شکل اختیار کی ہے۔

اقبال کے فنّی عمل میں یہ میلان، ان کے شعوری ارتقا کے ساتھ ساتھ نمایاں ہوتا گیا ہے۔ یہ بات یہاں یاد رکھنی چاہیے کہ فطرت کے جلال و جمال کی صف بندی کرنے والے تمام پیکر ایک خودکار علامتی بیان کے محرک ہوتے ہیں۔ ان میں منکشف ہونے والی ہر واردات، بجائے خود ایک بڑی سچّائی کی تلاش کا آیئنہ ہوتی ہے یا مظاہر کی پوری کایئات میں وجود کے عمل، اس کے ردّعمل اور اسکی

معنویت کا شناسی نامہ۔ مگر ایسی نظموں میں علامتی بار تناسب سے عاری ہو جاتے یا عدم توازن کا شکار، تو منظر اور ناظر دونوں کو خوار کرتا ہے۔ یہ تماشے وہ ہیں جن کا احاطہ فن کار کی تیسری آنکھ کرتی ہے۔ بصورت دیگر بصارت کی تندی انہیں ہسٹیریائی تاثرات اور جذباتیت کا ملغوبہ بھی بنا سکتی ہے۔ علامتی بصیرت ادراس کا عمل تخلیقی آزادی یا تخیل کے غیر رسمی، غیر تدریجی اور غیر معمولی ارتعاشات کا محرک ہوتا ہے۔ ان کی مدد سے شاعر زمانوں کو ایک لمحے میں سمیٹتا ہے۔ مکان و لامکان کو ایک ذرّے میں محصور کرتا ہے۔ جزئیات اور تفصیلات اس عمل میں اپنے آپ راستے سے کٹتی چھٹتی جاتی ہیں۔ لیکن، جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا، شاعر اگر اپنے جذبات اور تخیل کے جوش میں حد سے گزر جائے تو اس کے علایم ایک اندھی آندھی کی طرح سارے تماشے کو تہس نہیں بھی کر سکتے ہیں۔ علایم پل ڈوزر نہیں ہیں کہ بصیرت کی دیوار بننے والے خارجی منظر کو پل دو پل میں مرے سے اکھاڑ پھینکیں۔ شاعرانہ بصیرت اپنا راستہ آپ ڈھونڈھتی ہے اور دیواروں کو گرائے بغیر یا تو ان میں کچھ روزن بنا لیتی ہے یا پھر دیواروں کو عبور کرتی ہوئی آگے نکل جاتی ہے، جوش کی نظم کسان میں سرمایہ داری اور فیض کی نظم کتے میں استحصال گزیدہ مخلوق، بے احتیاطی کے اس طور کی وجہ سے بصیرت کے تشنج کی ترجمان بن گئی ہے۔ یا مثال کے طور پر میراجی کی چند علامتیں کہیں کہیں تجربے کی تنظیم سے زیادہ ابتری کا نمونہ یوں بن گئی ہیں کہ ان میں تخیل کی تلاش کا سفر، ظواہر سے آنکھیں پھیرنے کے بعد آپ اپنی دیواروں کا قیدی ہو کر رہ گیا ہے۔ ذاتی علایم کے گرد گھومنے والا تجربہ کبھی کبھار ایسی شرطیں بھی عاید کرتا ہے جن کی

تخمیل کا کوئی راستہ قاری کو نظر نہیں آتا۔ یہ علائم مشہور ہوں یا مجرد، قاری کے حواس کو گھیرے میں لے لیتے ہیں اور اس تاثر کی ترسیل کرتے ہیں کہ مظاہر کی وہ دنیا جن میں ان علائم کا جنم ہوا ہے۔ تمام و کمال خود شاعر کے تخیل اور تعبیر کی ساختہ و پرداختہ ہیں۔ وہ آئینہ جس میں بس اپنی ہی شکل دکھائی دیتی ہو، اس سے بہت دیر تک گفتگو نہیں کی جا سکتی۔ نئی جمالیات کے بعض شارحوں نے ہر تجربے پر اصرار کے نتیجے میں علامت کو ایک شرعی قانون کی حیثیت دے دی، اور بہت لوگ اسی کے ہاتھوں خراب ہوتے۔

تخلیقی آزادی کے عمل سے علامت کے رشتے بہت گہرے ہیں۔ مگر ایسا نہیں کہ علائم کے استعمال نے اقبال کی شاعرانہ فکر ہر طرح کی پابندی سے آزاد کر دیا ہو۔ اقبال کی آزادی مشروط آزادی ہے اور اس کے جواز میں سوکی سیدھی ایک بات خود اقبال نے کہی تھی کہ ان کے مقاصد کا سلسلہ ان کے شعروں سے آگے پھیلا ہوا ہے۔ یہی مقاصد ان کی فکر کا تعین کرتے ہیں اور ان کے حواس پر کچھ حدیں قائم کرتے ہیں۔ اقبال کے بیشتر معترضین نے ان حدود کو فنی عمل کے ابطال سے تعبیر کیا اور یہ حقیقت بھلا دی کہ اقبال نے تو خیر اپنے تجربے کے اظہار کا ایک ایسا طریقہ ڈھونڈ نکالا تھا جو جمالیاتی سطح پر ان کے حدود کو توڑتا بھی ہے، مگر اقبال کے مطالعے میں خود ان نکتہ رس معترضین کے نتائج کبھی کبھی ان حدوں میں گھرے رہ جاتے ہیں۔ اقبال کے سوچنے کا ڈھنگ اس بارے میں صحیح تھا یا غلط۔ یہ بحث یہاں بے محل ہوگی، ہر سوچنے والا ذہن غلط گمانیوں میں بھی الجھتا ہے اور اپنی تردید بھی کرتا ہے۔ پھر

اقبال کے ساتھ تو یہ دشواری بھی تھی کہ تاریخ کے جبر سے قطع نظر ان کی کچھ ذاتی مجبوریاں بھی تھیں اور ترجیحات بھی۔ ان کی شعری منطق کہیں مقامات پر ان کے عام ایقانات اور افکار کی منطق میں ڈوب گئی ہے۔ اقبال نے جان بوجھ کر بھی اظہار کا یہ طور اختیار کیا ہے کہ ان کے نزدیک اپنی بات کو مؤثر بنانے کا ایک طریقہ یہ بھی تھا۔ ایسے موقعوں پر اقبال کے تشبیہی تخیل کی باگ ڈور تجریدی تخیل نے سنبھال لی ہے اور ان کے علایم کی طینت ان کے تصورات کی اطاعت گزار دکھائی دیتی ہے۔ اس میں ذاتی اور غیر ذاتی دونوں قسم کے علایم کا حشر ایک سا ہوا ہے۔ ان کا عمل تجربے کی توسیع سے زیادہ اس کے استدلال کی توضیح کا ہے۔ بادی النظر میں یہ گمان بھی ہوتا ہے کہ ان کے بہت سے علایم متعین ہی نہیں آرائشی بھی ہیں اور اپنا کوئی آزادانہ رول نہیں رکھتے۔ اقبال کی زبان سے شاہین کا نام سنتے ہی اور تو اور مجنوں صاحب جیسے ہوشمند نقاد بھی شعر و شاعری سے دست کش ہو کر اس ہیولے سے برسر پیکار ہو جاتے ہیں جو کسی آسمان شکار پرندہ کا نہیں بلکہ کسی کف در دہاں مجاہد کا ہے۔ مگر کوئی تو بات ہے کہ اقبال کی شاعرانہ عظمت پر ایسی ہونٹ "بھونتا" یورش کا انجام وہی ہوا ہے جو پتھر کے بت کو لکڑی کی تلوار سے توڑنے کا ہوگا۔ ایک تو اقبال کے تجربوں کی نوعیت اپنے تمام تر شعوری استدلال و اغراض کے باوجود ایسے سنگ پاروں کی ہے جو بے نیاز غم نہیں ہیں دوسرے یہ کہ اقبال دانشور تو تھے مگر شاعر بھی تھے۔ ان کا شمار گنتی کے چند ایسے باکمالوں میں کیا جا سکتا ہے جن کے یہاں تجربے کی طبیعی اور غیر طبیعی دنیائیں باہم متصادم ہی نہیں ہوتیں ایک

دوسرے کو سہارا بھی دیتی ہیں۔ اقبال اپنے تصوّرات تک حواس و اعصاب کے علاقوں سے ہوتے ہوئے پہنچے تھے۔ فلسفہ و شعر ان کے نزدیک ایک حرفِ تمنّا کی مثال تھے جو حجاب و بے حجابی سے یکساں ربط رکھتا ہے۔ اقبال کے علایم ان کی فکر کے عکّاس بھی ہیں اور اس کا حجاب بھی۔ بہت جگہوں پر یہ حجابِ بے حرمت ہوا ہے اور اس کی ذمّہ داری کچھ اس واقعے کے سر بھی جاتی ہے کہ اقبال نے جس تاریخ کو اپنا حوالہ بنایا اس کے تمام گوشے معلوم اور مانوس ہیں اور قیاسات کی گنجایش نہیں رکھتے۔ اس تاریخ کا تعلق اقبال سے مفاہمت کا بھی رہا ہے۔ رقابت کا بھی۔ کہیں وہ اپنے شعر سے اس کا اثبات کرتے ہیں۔ کہیں شعر کو اس کی گرفت سے رہائی کا وسیلہ بھی بناتے ہیں۔ علایم وہ استعارات کی اپنی جدلیات اقبال کے یہاں آکر وقت غائب ہوتی ہے جب شاعری دانشوری کے آگے سر جھکا دیتی ہے۔ اسے اقبال کی جمالیات کے کمزور لمحوں کا نتیجہ سمجھنا چاہیے۔ ان لمحوں میں اختصاص اور واقفیت کا عمل بہت واضح ہے اور اساطیری تلازمے بھی یہاں اپنے پرمیٹ کر جیتی جاگتی محدود سچائیوں کی بساط پر کھڑے نظر آتے ہیں۔ لیکن اقبال کے کلام میں ایسی مثالوں کی بھی کمی نہیں جن میں وہ تاریخ کو بھی عبور کرتے ہیں اور اپنے آپ کو بھی۔

اس جدید کو سمجھنے کے لیے اقبال اور ان کے علایم پر اپنے آپ سے رہا ہو کر ذرا دور سے نگاہ ڈالنے کی ضرورت بھی ہے۔ مناسب تناظر فاصلے ہی سے پیدا ہوتا ہے۔ شاعر کی ہمسفری ہر آن کاندھے سے کاندھا ملا کر چلنے یا بہت پاس سے دیکھے جانے کی متحمل نہیں ہوتی۔ بقول میراجی ۔ پربت دوری ہی کے ہاتھوں ایک نیلا بھید بنتے ہیں۔ ——

کبیر احمد جائسی

رمزیت ــ اقبال کا فن

کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ خود فن کار کے بیانات اس کے فن کو سمجھنے کیلئے حجاب اکبر بن جاتے ہیں۔ یہ بات کسی اور فن کار پر صادق آتی ہو یا نہ آتی ہو مگر اقبال پر ضرور صادق آتی ہے۔ اقبال نے اپنی شاعری کے بارے میں مختلف مقامات پر جو مختلف بیانات دیے ہیں وہ میرے جیسے ایک عام ادب کے قاری کے لیے حجاب اکبر سے کم نہیں ہیں۔ سطور بالا میں اقبال کے جن بیانات کی طرف اشارہ کیا گیا ہے ان میں سے چند یہ ہیں۔ مثلاً اسرار خودی کے بارے میں لکھتے ہیں:

شاعری زین مثنوی مقصود نیست
بت پرستی بت گری مقصود نیست

رموز عجم میں وہ یہ کہتے سنائی دیتے ہیں:

نغمہ کجا و من کجا ساز سخن بہانہ ایست
سوی قطار می کشم ناقۂ بی زمام را

صرف یہی نہیں بلکہ اپنے آخری مجموعۂ کلام ارمغان حجاز میں تو وہ آنحضرتؐ کے حضور میں اس بات پر فریاد کرتے نظر آتے ہیں کہ لوگ ان کو غزل خواں (شاعر) سمجھتے ہیں:

به آن رازی که گفتم پی نه بردند
ز شاخ نخل من خرمه نه خوردند

من ای میر امم داد از تو خواهم
مرا یاران غزلخوانی شمردند

ارمغانِ حجاز ہی میں وہ اس خیال کا اظہار بھی کرتے نظر آتے ہیں:

نه شعر است این که بر دی دل نهادم
گره از رشتهٔ معنی گشادم

به امیدی که اکسیری زند عشق
مسِ این مفلسان را تاب دادم

اقبال کے ان واضح بیانات کے باوجود ان کی زندگی میں بھی ادبیات کے پارکھ اور نباض حضرات انکو شاعر سمجھتے تھے اور آج بھی ان کا شمار شاعروں ہی میں کیا جاتا ہے جب کہ ان کے انتقال کو چوالیس[1] برس کا عرصہ گذر چکا ہے۔ اس موقع پر سوال پیدا ہوتا ہے کہ وہ کون سی چیز ہے جو اسرار خودی، رموز بے خودی، جاوید نامہ اور گلشنِ راز جدید جیسی منظومات کو شاعری کے زمرہ میں داخل کر دیتی ہے؟ اس سوال کا سیدھا سادا جواب یہ ہے کہ اقبال کا فن

---

[1] ۔ یہ مقالہ ۲۱ اپریل ۱۹۸۲ء کو پڑھا گیا تھا۔

ہے کیا؟ ادب کے ایک قاری کی حیثیت سے جب اس سوال پر میں غور کرتا ہوں تو محسوس ہوتا ہے کہ اقبال کا فن نہ صرف جدت ادا سے عبارت ہے اور نہ ہی صرف ندرت بیان سے۔ نہ صرف لطفِ زبان سے عبارت ہے اور نہ ہی صرف تشبیہ و استعارہ کے نادر استعمال سے۔ اگر ان کے فن کی مختصر ترین الفاظ میں ہم تعریف کرنا چاہیں تو اس کو رمزیت کا فن کہہ سکتے ہیں اسی رمزیت کی وجہ سے ان کے وہ افکار و نظریات بھی شاعری کے حدود میں داخل ہو جاتے ہیں جو اگر رمزیت سے عاری کر دیئے جائیں تو خشک فلسفیانہ اور مابعد الطبیعاتی مضامین بن کر رہ جائیں گے۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اسی سلسلۂ سخن میں رمزیت کی بھی ایک مختصر مگر جامع تعریف متعین کر لی جائے اس سلسلے میں کسی خاص کد و کاوش کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی کیونکہ مرحوم پروفیسر یوسف حسین خان نے چند جملوں میں رمزیت کی تعریف بھی کر دی ہے اور مغربی و مشرقی رمزیت کے فرق و اختلاف کو بھی واضح کر دیا ہے۔ اس لیے اس موقع پر ان کا درج ذیل اقتباس نقل کیا جاتا ہے۔

"رمزیت وہ اسلوب بیان ہے جس میں خیالات کو براہ راست پیش کرنے کے بجائے علامتوں کے ذریعے ظاہر کیا جائے۔ رمزیت (سمبولزم) کی ادبی تحریک کو فرانس میں انیسویں صدی کے اواخر میں خاص طور پر فروغ حاصل ہوا۔ اس تحریک کے علم بردار کلاسکیت اور رومانیت دونوں رجحانوں کے خلاف تھے

اِن میں سے بعض نے اس قدر غلو برتا کہ کلام چیستاں بن کر رہ گیا' چنانچہ فارسی اور اردو غزل کی رمزیت اور مغربی ادب کی رمزیت میں سوائے چند ظاہری سی باتوں کے بہت کم عناصر مشترک ہیں۔ مغرب کے بعض ایسے شاعروں نے بھی اسی مسلک میں پناہ لی جو زندگی سے گریز چاہتے تھے۔ اور اپنے معمّہ کار چیستانی کنایوں کو اصلی شاعری تصور کرتے تھے' برخلاف اس کے مشرقی شاعری کی رمزیت نے کبھی اس قدر غلو نہیں برتا اور نہ مغربی رمزیت کی طرح ادبی روایات کو ٹھکرایا۔ فارسی اور اردو کا تغزّل رمزیت میں رچا ہوا ہے لیکن اس کے ساتھ اس میں نہ تو اتنی تعقید پیدا ہوئی کہ سمجھنا محال ہو جائے اور نہ اپنے ماضی سے بے تعلق ہو گیا۔"[1]

اقبال نے زبورِ عجم اور پیامِ مشرق کی غزلوں کے علاوہ اسرارِ خودی' رموزِ بے خودی' جاوید نامہ' مثنوی گلشنِ رازِ جدید اور ارمغانِ حجاز کے شعر پاروں میں جو اسلوبِ بیان اختیار کیا ہے وہ خیالات کو براہِ راست پیش نہ کرنے کا اسلوب ہے جس میں علائم کا سہارا لیا گیا ہے۔ یہ مشرقی اصولِ رمزیت کے مطابق ان کے اسی اسلوبِ بیان کی وجہ سے نہ تو ان کے یہاں تعقید ہی پیدا ہوتی ہے اور نہ ہی ماضی کی ادبی روایات سے ان کا رشتہ کلیتاً منقطع ہوا ہے۔ ان کے اس اسلوبِ بیان کو مغربی رمزیت کے اصولوں پر پرکھنا اور جانچنا اس لیے چنداں مفید نہ ہو گا کہ انہوں نے مشرقی رمزیت کے اصولوں کو مدِنظر رکھتے ہوئے اپنی بات کہنے کی کوشش کی ہے۔ اسی مشرقی رمزیت ہی کی

---

[1] ۔ روحِ اقبال' ۱۹۷۷ء' آئینہ ادب' چوک مینار' انارکلی' لاہور ص نمبر ۳۰۷

وجہ سے اقبال کا وہ کلام بھی شاعری کے زمرہ میں داخل ہو جاتا ہے جس میں وہ اپنے خصوصی نظریۂ حیات و ممات، انسان و کائنات اور حرکت و انقلاب کو بے نقاب کرتے ہیں۔ اسی وجہ سے ادب کے ایک قاری کی حیثیت سے میں رمزیت ہی کو اقبال کا فن سمجھتا ہوں۔

اِس سے یہ غلط فہمی نہ پیدا ہونی چاہیے کہ رمزیت کے عنصر نے اقبال کی شاعری میں کسی قسم کی پیچیدگی کو راہ دی ہے۔ اقبال کی شاعری مجموعی طور پر ہمارے لیے ابلاغ کے مسایل نہیں پیدا کرتی اور ان کے تجربات کی تمام جہتیں ہم پر واضح ہیں لیکن اس کے باوجود شاعری بہرحال نثری بیان نہیں ہے نہ اس کی منطق صرف نثری ہے۔ ان کے تصوّرات میں فنّی منطق کا تاثر رمزیت کے ایک عنصر کے بغیر ممکن نہ تھا۔ یہ عنصر ان کے تجربے کو ہمارے لیے ایک حسّی اور وجدانی تجربہ بناتا ہے اسی طرح یہ بات بھی ذہن نشین رہنی چاہیے کہ اقبال کے کلام میں رمزیت کسی تحریک کی حیثیت سے نہیں ملتی بلکہ انہوں نے رمزیت کو صرف اس لیے اپنایا ہے کہ ان کے افکار جب شعر کے قالب میں ڈھلیں تو مجرّد بیانات ہو کر نہ رہ جائیں اور ان پر واقعی و حقیقی شعر کا اطلاق ہو سکے۔ اگر اقبال اپنے مخصوص افکار کو پیش کرنے کے لیے رمزیت کا سہارا نہ لیتے تو شعر کے قالب میں جب ان کے مخصوص نظریات و افکار ڈھلتے تو وہ کلام منظوم سے زیادہ کسی حیثیت کے حامل نہ ہوتے لیکن رمزیت کو اپنانے کی وجہ سے اقبال کے اُن مخصوص افکار و نظریات نے بھی شعر کا پیکر پا لیا ہے اور مکمّل شعر بن گئے ہیں جن کے موضوعات شاعری کی دنیا سے اب تک خارج

سمجھے جاتے رہے ہیں ہم اپنے ان خیالات کی وضاحت چند مثالوں کے ذریعے کرتے ہیں.

اقبال اپنی انگریزی کتاب "RECONSTRUCTION OF RELIGIOUS THOUGHT IN ISLAM"[1] میں زندگی کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار ان الفاظ میں کرتے ہیں:

"LIFE IS ONE AND CONTINUOUS. MAN MARCHES ALWAYS ON WORD TO RECEIVE EVER FRESH ILLUMINATIONS FROM AN INFINIT REALITY WHICH EVERY MOMENT APPEARS IN A NEW GLORY. AND THE RECIPIENT OF DIVINE ILLUMINATION IS NOT MERELY A PASSIVE RECIPIENT. EVERY ACT OF A FREE EGO CREATS A NEW SITUATION, AND THUS OFFERS FURTHER APPORTUNITIES OF CREATIVE UNFOLDING. (P. 123)

تھوڑی سی تبدیلی کے ساتھ جب یہی خیالات نظم کے سانچے میں ڈھالے جاتے ہیں

1:- ORIENTAL PUBLISHERS AND DISTRIBUTORS DELHI – 1975

توان کی صورت یہ ہو جاتی ہے۔

زندگانی را بقا از مدعاست
کاروانش را درا از مدعاست
زندگی در جستجو پوشیدہ است
اصل او در آرزو پوشیدہ است
آرزو جان و جہان رنگ و بوست
فطرتِ ہر شے امینِ آرزوست
از تمنا رقصِ دل در سینہ ہا
سینہ ہا از تاب او آئینہ ہا
طاقتِ پرواز بخشد خاک را
خضر باشد موسیِ ادراک را

درج بالا اشعار کو جو چیز شاعری کا درجہ دیتی ہے وہ اس کی موزونیت یا کسی ایک بحر کی پابندی نہیں ہے بلکہ وہ رمزیت ہے جس نے اقبال کے ایک مجرد بیان کو شاعری بنا دیا ہے۔ اگر درج بالا مثال میں خط کشیدہ الفاظ نکال کر ان کی جگہ ایسے الفاظ رکھ دیئے جائیں جو انگریزی عبارت کے معانی و مفاہیم کو تو واضح کرتے ہوں مگر ان میں رمزیت اور ایمائیت کا کوئی پہلو نہ ہو تو یہی اشعار مجرد بیان یا پھر کلام منظوم بن کر رہ جائیں گے اور ان کا شمار شاعری کے زمرے میں نہ کیا جا سکے گا۔

اقبال نے "آزاد خودی" کی جو کرشمہ سازی نثر میں بیان کی ہے شعر کے

قالب میں اس کی تصویر یوں ابھرتی ہے :

از محبت چون خودی محکم شود
قوتش فرمان دہ عالم شود
پیر گردون کز کواکب نقش بست
غنچہ ھا از شاخسار او شکست
پنجۂ او پنجۂ حق می شود
ماہ از انگشت او شق میشود
در خصومات جہاں گردد حکم
تابع فرمان او دارا و جم

اوپر کی سطروں میں جو انگریزی اقتباس نقل کیا گیا ہے وہ اقبال کا ایک بیان (STATEMENT) ہے جس میں انہوں نے زندگی کے تسلسل اور اس کے خالق حقیقی سے اکتساب نور کرنے کی نشان دہی کی ہے اور اپنے اس خیال کا بھی اظہار کیا ہے کہ یہ تجلی ہر لمحہ نئے طور کے جلوے دکھلاتی ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ انہوں نے اپنے اس خیال کا بھی اظہار کیا ہے کہ اکتساب نور کرنے والی شخصیت صرف انفعالی (PASSIVE) شخصیت نہیں ہوتی بلکہ وہ اکتساب نور کرنے کی وجہ سے ایک آزاد خودی میں تبدیل ہو جاتی ہے اور اس کا ہر عمل ایک جہان نو کی تعمیر کرتا ہے تقریباً اسی طرح کی بات اقبال نے ان اشعار میں بھی کہی ہے جن کو اوپر کی سطروں میں نقل کیا جا چکا ہے۔ اقبال کے اس فلسفیانہ (STATEMENT) بیان

کو اس چیز نے شاعری نہیں بنایا ہے کہ وہ مروجہ بحروں میں سے ایک بحر میں ڈھال دیے گئے ہیں اس کی اصل وجہ یہ ہے کہ انہوں نے اس خشک اور فلسفیانہ خیال کو نظم کے سانچے میں ڈھالتے وقت رمزیت سے کام لیا ہے اور اپنے خیالات کو براہ راست انداز میں پیش کرنے کے باوجود اپنی بات کو علامتوں کے ذریعہ قاری تک پہونچایا ہے۔ اگر ایسا نہ کیا گیا ہوتا تو درج بالا اشعار کا شمار کلام منظوم کے زمرے میں ہوتا شعر کے زمرہ میں نہ ہوتا۔

اب ایک دوسری مثال پیش کی جاتی ہے۔ اپنے خطبات میں ایک جگہ اقبال نے لکھا ہے:

"THUS THERE IS NOTHING STATIC IN MY INNER LIFE, ALL IS A CONSTANT MOBILITY, AN UNCEASING FLUX OF STATES, A PERPETUAL FLOW IN WHICH THERE IS NO HALT OR RESTING PLACE. CONSTANT CHANGE, HOWEVER, IS UNTHINKABLE WITHOUT TIME. ON THE ANALOGY OF OUR INNER EXPERIENCE, THEN CONSCIOUS EXISTENCE MEANS LIFE IN TIME, A KEENER INSIGHT INTO THE NATURE OF CONSCIOUS EXPERIENCE HOWEVER REVCALS THAT THE

SELF IN ITS INNER LIFE MOVES FROM

THE CENTRE OUT WORDS." (P.46)

اقبال کی یہی فکر جب تخیّل کا پیکر اختیار کرتی ہے تو اس شکل میں جلوہ گر ہوتی ہے:

دمبدم نو آفرینی کار حر
نغمہ پیہم تازہ ریزد تار حر
فطرتش زحمت کش تکرار نیست
جادۂ او حلقۂ پرکار نیست
عبد را ایام زنجیر است و بس
برلب او حرف تقدیر است و بس
ہمت حر با قضا گردد مشیر
حادثات از دستِ او صورت پذیر
رفتہ و آیندہ در موجود او
دیر پا آسودہ اندر زودِ او
آمد از صوت و صدا پاک این سخن
در نمی آید بہ ادراک این سخن
گفتم و حرفم ز معنی شرمسار
شکوۂ معنی کہ با حرفم چہ کار
زندہ معنی چون بحرف آمد بمرد
از نفس ہای تو نار او فسرد

نکتۂ غیب و حضور اندر دل است
رمز ایام و مرور اندر دلست
نغمۂ خاموش دارد ساز وقت
غوطہ در دل زن کہ بینی راز وقت

(اسرار خودی)

درج بالا سطور میں جو اشعار نقل کیے گیے ہیں ان کو کسی بھی صورت میں اقبال کی انگریزی عبارت کا ترجمہ نہیں کہا جا سکتا لیکن ان اشعار میں فکر کی جو زیریں لہر موجزن ہے وہ اپنے مکمّل اور مدلّل انداز میں انگریزی کی عبارت میں دکھائی دیتی ہے۔ فرد کی اندرونی دنیا میں جمود کا نہ ہونا ایک مسلسل حرکت، کیفیات کی لمحہ بہ لمحہ تبدیلیاں، اقبال کے نزدیک اس بات کی نشان دہی کرتی ہیں کہ اس دنیا میں کوئی شے قیام نہیں ہے۔ اپنی اسی فکر کی وجہ سے وہ "زندگی در زماں" کے قایل ہوتے ہیں اور اس بات کا بھی اقرار کرتے ہیں کہ فرد اپنے اس اندرونی سفر میں اپنے مرکز سے باہر کی طرف سفر کرتا ہے۔ اقبال کی یہی فکر جب تخیّل کا پیکر اختیار کرتی ہے تو فرد "مردِ حرّ" بن جاتا ہے اور وہ فرد جو "زندگی در زماں" سے محروم ہوتا ہے "عبد" کہلانے کا مستحق قرار پاتا ہے۔ اس کے علاوہ ان کی فکر جو کچھ محسوس کرتی ہے جب وہی چیز تخیّل کے قالب میں ڈھلتی ہے تو لان کو اندازہ ہوتا ہے کہ الفاظ ان کے معانی و مفاہیم کو پوری طرح ادا نہیں کر پا رہے ہیں اسی لیے وہ اپنے اس خیال کا اظہار کرتے ہیں کہ "زندہ معانی کو جب الفاظ میں محدود کیا جاتا ہے تو معانی مردہ ہو جاتا

ہے اور اگر وہ کسی طرح بچ رہا تو اس کی حرارت و توانائی ماند پڑ جاتی ہے۔ اسی لیے وہ اپنے اس خیال کا اظہار کرتے ہیں کہ معانی کے جو بھی امکانات ہیں وہ فرد کے دل میں محصور ہیں اور فرد کے دل ہی کے ذریعے "زماں" اور "گردش وقت" کے اسرار کو سمجھا جا سکتا ہے کیونکہ زمان کے سانے سے جو نغمے پھوٹتے ہیں وہ بے صوت و صدا ہوتے ہیں ان نغموں کو بجز دل میں غوطہ زن ہونے کے بعد ہی سمجھا جا سکتا ہے۔ اگر ان اشعار میں اقبال رمزیت کے مشرقی اصولوں پر کاربند ہوتے ہوئے زحمت کشِ تکرار حلقۂ پرکار ایام کا زنجیر ہونا بات کا صوت و صدا سے عاری ہونا جیسے الفاظ کے ذریعے اپنی فکر کو تخیّل کے پیکر میں نہ ڈھالتے تو مندرجہ بالا اشعار کا شمار شاعری کے زمرے میں نہ ہوتا بلکہ اس کو بجز بیان ہی سمجھا جاتا۔ اس خشک فلسفیانہ موضوع کو جس چیز نے شاعری کا رنگ روپ عطا کیا ہے وہ اقبال کی رمزیت نہیں تو اور کیا ہے؟

اسی سلسلۂ سخن میں اقبال نے اپنے ان خیالات کا بھی اظہار کیا ہے وہ لکھتے ہیں:

"THERE IS CHANGE AND MOVEMENT, BUT CHANGE AND MOVEMENT ARE INDIVISIBLE, THERE ELEMENTS INTERPENETRATE AND ARE WHOLLY NON-SERIAL IN CHARACTER. IT APPEARS THAT THE TIME OF THE APPRECIATIVE-SELF IS A SINGLE "NOW"

WHICH THE EFFICIENT SELF IN ITS TRAFFIC WITH THE WORLD OF SPACE, PULVERIZES INTO A SERIES OF "NOWS" LIKE PEARL BEADS IN A THREAD. HERE IS THEN PURE DURATION UNADELTERATED BY SPACE. (P.49

اب اسی سیاق و سباق میں گلشن راز جدید کے ان اشعار کو ملاحظہ کیجیے:

سہ پہلو این جہاں چون و چند ست
خرد کیف و کم او را کمند است
جہان طوسی و اقلیدس است این
پی عقل زمین فرسا است این
زمانش ہم مکانش اعتباری است
زمین و آسمانش اعتباری است
کمان را زہ کن و آماج دریاب
ز حرف نکتۂ معراج دریاب
مجو مطلق درین دیر مکافات
کہ مطلق نیست جز نور السموات
حقیقت لازوال و لامکان است
مگو دیگر کہ عالم بیکران است

گران او درونست و بیرون نیست
درونش پست بالا کم فزون نیست
درونش خالی از بالا و زیر ست
ولی بیرون او وسعت پذیر ست
تن و جان را دو تا گفتن کلام است
تن و جان را دو تا دیدن حرام است
بجان پوشیده رمز کائنات است
بدن حالی ز احوال حیات است
عروس معنی از صورت حنا بست
نمود خویش را پیرایه ها بست
حقیقت روی خود را پرده باف است
که او را لذتی در انکشاف است

درج بالا انگریزی عبارت میں اقبال نے اپنے جس خیال کا اظہار کیا ہے وہ نثر کے استدلال اور منطقی پیرایۂ بیان کا ایک نمونہ ہے مگر اس نثر کو کسی طرح بھی کھینچ تان کر نظم نہیں کہا جا سکتا۔ اقبال کی یہی فکر جب تخیّل کے سانچے میں ڈھلتی ہے اور شعر کا قالب اختیار کرتی ہے تو منطقی پیرایۂ بیان کی جگہ وہ پیرایۂ بیان لے لیتا ہے جس میں مشرقی رمزیت کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ نامناسب نہ ہوگا اگر یہاں اس بات کا اعتراف کر لیا جائے کہ درج بالا اشعار کے سارے مصرعے رمزیت کے عکاس نہیں ہیں بلکہ بیچ

بیچ میں ایسے مصرعے آتے ہیں جن کی رمزیت کی وجہ سے یہ اشعار شاعری کا روپ اختیار کرتے ہیں اور انہی کی وجہ سے ہم ان اشعار کو نثر سے الگ کرتے ہیں۔ اس نظم پارہ کے دوسرے ہی مصرعے میں اقبال نے جو رمزیہ پیرایۂ بیان اختیار کیا ہے۔ اس میں کمند کا لفظ مرکزی اہمیت کا حامل ہے۔ اگر اسی مضمون کو نثر میں لکھنا ہو تو پھر کمند کا لفظ نہ کھپ پائے گا۔ بلکہ کسی دوسرے لفظ کا انتخاب کرنا ہوگا۔ اسی طرح زمان و مکان دونوں کی حقیقت واضح کرنے کیلئے اقبال نے اعتباری کے لفظ کا سہارا لیا ہے جس میں رمزیت کی جھلکیاں پوری طرح جلوہ گر ہیں۔ اگر اس لفظ کی جگہ پہ کوئی دوسرا لفظ لایا جاتا تو شعر کی رمزیت باقی نہ رہتی۔ اسی طرح کمان کو زہ کرنے کی جو بات کہی گئی ہے وہ بھی رمزیت ہی کی ایک اعلیٰ مثال ہے۔ ان تمام چیزوں نے مل جل کر اس نظم پارہ کو ایک رمزیہ نظم پارہ بنا دیا ہے۔

اقبال کی رمزیت کو سمجھنے کے لیے ایک اور مثال پر نظر ڈالتے چلیے:

"THE END OF THE EGO QUEST IS NOT EMANCIPATION FROM THE LIMITATIONS OF INDIVIDUALITY: IT IS ON THE OTHER HAND, A MORE PRECISE DEFINATION OF IT. THE FINAL ACT IS NOT AN INTELEC-TUAL ACT, BUT A VITAL ACT WHICH DEEPENS THE WHOLE BEING OF EGO,

AND SHARPENS HIS WILL WITH THE CREATIVE ASSURANCE THAT THE WORLD IS NOT SOME THING TO BE MERELY SEEN OR KNOWN THROUGH CONCEPTS, BUT SOME THING TO BE MADE AND REMADE BY CONTINUOUS ACTION. IT IS A MOMENT OF SUPERME BLISS AND ALSO A MOMENT OF THE GREATEST TRIAL FOR THE EGO.

(p. 197)

اب اسرار خودی کے ان اشعار پر ایک نظر ڈالتے چلیے :

چون حیات عالم از زور خودی ست
پس بقدر استواری زندگی ست

قطرہ چون حرف خودی از بر کند
ہستیٔ بی مایہ را گوہر کند

بادہ از ضعف خودی بی پیکر ست
پیکرش منت پذیر ساغر ست

گرچہ پیکر می پذیرد جام می
گردشش از ما و ام گیرد جام می

کوه چون از خود رود صحرا شود
شکوه سنج جوشش دریا شود
موج تا موج است در آغوش بحر
می کند خود را سوار دوش بحر
حلقہ ئی زد نور تا گردید چشم
از تلاشش جلوه ها جنبید چشم
سبزه چون تاب دمید از خویش یافت
همت او سینۂ گلشن شکافت
شمع هم خود را بخود زنجیر کرد
خویش را از ذره ها تعمیر کرد
خود گدازی پیشہ کرد از خود رمید
هم چو اشک آخر ز چشم خود چکید
گر بہ فطرت پختہ تر بودی نگین
از جراحت ها بیاسودی نگین
نی شود سرمایه دار نام غیر
دوشِ او خسته ز بار نام غیر
چون زمین بر هستی خود محکم است
ماه پابند طوافِ پیهم است

اقبال کی جو انگریزی عبارت اوپر نقل کی گئی ہے اس میں خودی کے

بارے میں وہ اپنے مدلّل انداز سے اپنے خیالات کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں۔
ان خیالات میں نہ تو کوئی پیچیدگی ہے اور نہ ہی بات کو اس انداز سے کہنے
کی کوشش کہ ان کا مفہوم لوگوں کی سمجھ میں نہ آسکے۔ اوپر کے اقتباس میں
اقبال کی جو فکر نمایاں ہے وہی فکر جب تخیّل کی آمیزش سے شعر بنتی ہے تو
اس کے نتیجے میں وہ اشعار عالم وجود میں آتے ہیں جن کو ہم اوپر کی سطروں
میں نقل کر چکے ہیں۔ ان اشعار میں اقبال کی رمزیت کے متعدد پہلو دیکھے جا سکتے
ہیں جن کو انہوں نے انتہائی شاعرانہ انداز بیان میں پیش کرتے ہوئے ایک
شعری منطق کی بھی تشکیل کی ہے اقبال کی یہ شعری منطق ان کی نثری منطق سے
بالکل الگ اور مختلف انداز کی ہے اور اس کو اس انداز کا حامل ہونا بھی چاہیے
تھا۔ قطرے کی بے مایہ ہستی کا زور خودی سے گوہر بن جانا اور شراب کا
صنعف خودی سے بے پیکر رہ جانا۔ پہاڑوں کا از خود رفتہ ہو کر اپنے اصل
وجود کو کھو دینا اور دریا کا محتاج ہو جانا یہ اور اسی طرح کی وہ تمام باتیں جو
اس شعر پارہ میں اقبال نے نظم کی ہیں وہ رمزیت پر ان کی دسترس کی ایک
بہترین مثال ہے۔ اگر مذکورہ بالا اشعار میں رمزیت کا عمل دخل نہ ہوتا اور
اقبال اپنی فکر کو رمزیت کا سہارا لیے بغیر نظم کر دیتے تو یہ اشعار کلام منظوم تو
بن سکتے تھے۔ شاعری کا نمونہ ہرگز نہ ہو سکتے تھے۔

اسی طرح کی ایک مثال یہ بھی ہے۔ اقبال خطبات میں لکھتے ہیں:

"LIFE OFFERS A SCOPE FOR EGO-
ACTIVITY, AND DEATH IS THE FIRST

TEST OF THE SYNTHETIC ACTIVITY OF EGO. THERE ARE NO PLEASURE-GIVING AND PAIN-GIVING ACTS: THERE ARE ONLY EGO-SUSTAINING AND EGO-DISSOLVING ACTS. IT IS THE DEED THAT PREPARES THE EGO FOR DISSOLUTION, OR DISCEPLINE HIM FOR A FUTURE CAREER. THE PRINCIPLE OF EGO-SUSTAINING DEED IS RESPECT FOR THE EGO IN MY SELF AS WELL AS IN OTHERS. PERSONAL IMMORTALITY, THEN IS NOT OURS AS OF RIGHT; IT IS TO BE ACHIEVED BY PERSONAL EFFORT. MAN IS ONLY A CANDIDATE FOR IT." (P. 119)

اب اسی عبارت کی روشنی میں "پس چہ باید کرد" کے یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

سرِّ حق بر مردِ حق پوشیدہ نیست
روحِ مومن ہیچ می دانی کہ چیست
قطرۂ شبنم کہ از ذوقِ نمود
عقدۂ خود را بہ دستِ خود گشود
از خودی اندر ضمیرِ خود نشست
رختِ خویش از خلوتِ افلاک بست

رخ سوی دریای بی پایاں نکرد
خویشتن را در صدف پنہاں نکرد
اندر آغوش سحر یک دم تپید
تا بکام غنچۂ نورس چکید

درج بالا انگریزی اقتباس میں اقبال نے سرگرمی انا پر اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے موت کو اوّلین امتحان قرار دیا ہے۔ پھر اپنے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ انا کی دنیا میں کوئی عمل نہ لذت و مسرّت دینے والا ہوتا ہے اور نہ آزار بلکہ اقبال کے نزدیک انا کی دنیا میں صرف دو ہی طرح کے عمل ہوتے ہیں ایک اسکو سنبھالے رکھتا ہے دوسرا تحلیل کر دیتا ہے۔ اور یہی اعمال اس کو اس بات پر راغب کرتے ہیں کہ وہ اپنے آئندہ کے لیے اپنی تربیت کرے۔ اقبال اس بات کے بھی قایل نظر آتے ہیں کہ حیاتِ جاودانی ہر انسان کا حق نہیں ہے، انسان اس کا صرف ایک امیدوار ہے اور حیاتِ جاودانی کا حصول اسی وقت ممکن ہے۔ جب انسان اس کو اپنی بقاے انا کے ذریعے حاصل کرے۔ اقبال نے نثر میں اپنی جس فکر کا اظہار کیا ہے ان کی تخیّل اس کو شعر میں اس طرح بیان کرتی ہے کہ شبنم کا قطرہ اپنے ذوقِ نمود کی وجہ سے اپنی مشکلات آپ حل کرتا ہے۔ اس کی خودی اس کو ترکِ وطن پر آمادہ کرتی ہے اور وہ آسمان سے زمین پر چلا آتا ہے۔ وہ حفظ خودی کے خیال سے نہ تو دریائے بے پایاں کا رخ کرتا ہے اور نہ صدف میں محصور ہو کر موتی بننے کا آرزومند ہوتا ہے۔ وہ صبح کی آغوش میں دمکتا ہے۔ اور پھول میں رچ بس جاتا ہے،

ان اشعار میں بھی اگر بات کو رمزیہ پیرایۂ بیان نظم نہ کیا جاتا تو ان کا رنگ و آہنگ وہ ہو ہی نہ سکتا تھا جو موجودہ شکل میں ہے۔

اس مطالعے کے آخر میں ہم ایک اور مثال پیش کرنا چاہیں گے جو درج ذیل ہے:

"TIME WHICH WAS NEEDED AND CONSEQUENTLY VIEWED AS SUCCESSION FOR THE PURPOSES OF ONE STAGE OF THE ARGUMENT IS QUIETLY DIVESTED, AT A LATER STAGE, OF ITS SERIAL CHARACTER AND REDUCED TO WHAT DOES NOT DIFFER IN ANY THING FROM THE OTHER LINES AND DIMENSIONS OF SPACE. (P. 41)

اب اسی کے پہلو بہ پہلو اسرارِ خودی کے ان اشعار پر نظر ڈالیے:

این و آں پیداست از رفتارِ وقت

زندگی سرّیست از اسرارِ وقت

اصل وقت از گردشِ خورشید نیست

وقت جاوید است و خور جاوید نیست

عیش و غم عاشور و ہم عید است وقت

سرِّ تابِ ماہ و خورشید است وقت

وقت را مثلِ مکاں گستردہ ئی
امتیاز دوش و فردا کردہ ئی
ای چو بُو رم کردہ از بستانِ خویش
ساختی از دستِ خود زندانِ خویش
وقتِ ما کو اول و آخر ندید
از خیابانِ ضمیرِ ما دمید
زندہ از عرفانِ اصلش زندہ تر
ہستیٔ او از سحر تابندہ تر

درج بالا اشعار پر اگر ٹھہر ٹھہر کر غور و فکر کے ساتھ نظر ڈالی جائے تو اس بلندی کی تہہ تک پہونچا جا سکتا ہے کہ اُس فکرِ اقبال کی زیریں لہریں اس شعر پارہ میں بھی موجزن ہیں، جس کو انہوں نے اپنی مدلّل اور مربوط انگریزی نثر میں پیش کیا ہے لیکن فکر اور تخیّل کا فرق و اختلاف یہاں پر بھی بہت واضح انداز میں موجود ہے۔ اقبال کی تخیل چونکہ رمزیہ پیرایۂ بیان میں ڈھلی ہے اس لیے اس کا بظاہر رنگ و آہنگ فکر اقبال کے رنگ و آہنگ سے مختلف نظر آتا ہے لیکن جب رمزیہ پیرایۂ بیان کا پردہ درمیان سے اٹھا دیا جاتا ہے تو اقبال کی فکر اور تخیّل ایک دوسرے سے ہم آہنگ نظر آتی ہیں اور ہم اقبال کی تخیّل کی زیریں لہروں تک پہونچ کر ان کی فکر کا عرفان حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔

اس مطالعے میں اقبال کے جو اشعار پیش کیے گئے ہیں وہ

ان کی فلسفیانہ مثنویوں سے لیے گیے ہیں جن میں اقبال نے اپنے خیالات کو پیش کرنے کے لیے جس فن کا انتخاب کیا ہے وہ رمزیت کا فن ہے۔ اگر اسی نقطۂ نظر سے ان کی غزلوں، نظموں، قطعوں اور رباعیوں کا بھی مطالعہ کیا جائے تو ان کے فن کے پوشیدہ پہلو ہماری نگاہوں میں جلوہ گر ہو سکتے ہیں:۔

پروفیسر شکیل الرحمان

اقبالؔ، استعارہ، امیج، علامت

"ہندوستانی جمالیات" میں تجربوں کی دو بڑی کیفیتوں پر نظر ملتی ہے۔ پہلی کیفیت 'بیداری' کی ہے۔ بیداری کے عالم میں "زماں و مکاں" کی موجود اور ظاہری صورتوں کے درمیان جمالیاتی تجربے حاصل ہوتے ہیں برہما کی بیداری اس کی علامت ہے!
بڑا تخلیقی فنکار برہما کی طرح بیدار اور حد درجہ حساس ہوتا ہے اور زماں و مکاں کی موجود اور ظاہری صورتوں کے درمیان نہ صرف جمالیاتی تجربے حاصل کرتا ہے بلکہ اپنے وجود میں ہر شئے کو جذب کر کے نئی تخلیق کرتا ہے۔
دوسری کیفیت "خواب" کی ہے۔ انگنت تجربوں کی دنیا میں تاریکی اور روشنی کے جانے کتنے کھنڈروں میں تخلیقی فنکار بھٹکتا ہے خیالات کے جانے کتنے چمکتے ہیرے اور ریزے نظر آتے ہیں۔ خارج کی کائنات سے خوابوں کی کائنات کا ایک بامعنی پُراسرار رشتہ نظر آتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے خوابوں کی علامتوں

سے خارجی زندگی کی تکمیل ہو رہی ہو۔

سمندر کی سطح پر سوئے ہوئے دشنو اس کی علامت ہیں!

بڑا تخلیقی فنکار تجربوں کی اس کائنات میں دشنو بن جاتا ہے اور نئی تخلیق کرتا ہے!

بڑا تخلیقی فنکار پہلی کیفیت سے بھی پہچانا جاتا ہے اور دوسری کیفیت سے بھی اور دونوں کے حسین اور خوبصورت امتزاج سے بھی۔ دوسری کیفیت سے خلق شدہ علامتیں پہلی کیفیت کی تخلیق کردہ علامتوں سے زیادہ مبہم ہوتی ہیں۔ یہاں جو جمالیاتی تجربے انتہائی کشمکش اور تصادم سے دوچار ہو کر سامنے آنا چاہتے ہیں وہ ابہام کے دلفریب پردے میں ہوتے ہیں، علامتوں کے صدف میں جو موتی ہوتے ہیں انہیں دیکھنے اور پانے کیلئے "وژن (VISION) بھی موجود ہوتا ہے، ابہام "وژن" بن جاتا ہے یہ تو دیکھنے والے کا کرشمہ ہے جو اس "وژن" اور اس کی اپنی نظر کا پُراسرار جمالیاتی رشتہ قایم ہو جاتا ہے۔

تخلیقی عمل بنیادی طور پر علامتی عمل ہے، بیداری کے عالم میں بھی علامتوں کی تخلیق ہوتی ہے اور خواب کی کیفیت میں بھی، جب دونوں کیفیتوں کا حسین اور خوبصورت امتزاج ہوتا ہے تو جمالیاتی علامتیں اور پرکشش اور دل فریب بن جاتی ہیں۔

اقبال کے فن میں پہلی کیفیت کے تجربے زیادہ اہم ہیں لہذا ان کی علامتیں بھی بیدار، واضح، صاف اور روشن نظر آتی ہیں، اگرچہ ابہام بھی موجود ہے جو تخلیقی علامتیت کیلئے ضروری ہے۔

اقبال کی شعری علامتوں کے دو بڑے سرچشمے ہیں۔

پہلا سرچشمہ اردو اور فارسی شاعری کی کلاسیکی روایات کا ہے۔

اور دوسرا اساطیر اور مذاہب کا!

استعارات، تمثال، تراکیب، تلمیحات اور اساطیر کی دنیا میں شاعر کی جمالیاتی فکر نے ایک بڑا سفر کیا ہے۔ اقبال کا ایک کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے کلاسیکی اور روایتی استعاروں کو نئی صورتیں عطا کی ہیں جس سے مفاہیم کا دایرہ پھیلا اور علامتوں کی کچھ جہتیں ظاہر ہوئیں۔ لیکن یہ بھی سچائی ہے کہ اُن کی بعض اہم علامتوں کی شعاعیں ایک سطح سے ہٹ کر دوسری سطحوں پر نہیں گئیں، ایک ہی سطح پر علامتوں کی کچھ جہتیں اُن کی خیال افروزی اور وجدانی، تخیلی اور داخلی کیفیتوں سے متاثر کرتی رہیں۔

علامت ایک تصویر، ایک پیکر یا "امیج" کی ایسی تیز تر لہر کا نتیجہ ہے کہ جس سے انگنت تصویریں اور لاتعداد پیکر یا "امیج" بیدار اور متحرک ہو جاتے ہیں۔ شاعر کسی ایک "امیج" کا احساس عطا کرتا ہے تو قاری کے ذہن میں انگنت حسّی پیکر (PSYCHIC IMAGES) ابھر آتے ہیں۔ کوئی نظم علامتی کہی جاتی ہے تو اسی وجہ سے کہ "امیجز" کی ایک دنیا قاری کے ذہن میں خلق ہو جاتی ہے۔ علامت قاری کے ذہن کی مختلف سطحوں پر تحرک پیدا کر کے جانے کتنے تجربات، واقعات، حادثات، احساساتی اور جذباتی کیفیات ــــ اور امکانات اور ممکنات سے ذہن کا رشتہ قایم کر دیتی ہے۔ خود جمالیاتی جلوہ بن کر بہت سے جذبوں تک ذہن کو پہنچا دیتی ہے۔ علامت تو تخلیق کے باطن

میں پھیلتی ہے اور قاری کے احساسات کو پھیلاتی ہے، ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے اس کے دائرے میں روشنی کی نئی پُراسرار کرنیں شامل ہو رہی ہیں۔ ایسی صورت میں خود "علامت" اسرار یا مسٹری (MISTRY) بن جاتی ہے۔ ملارمے نے، جو خود علامتوں کی نئی "مسٹی سیزم" کا خالق ہے، اسرار یا "مسٹری" کی فنکارانہ پیش کش کو علامت سے تعبیر کیا تھا۔

علامت جادوگر کا کرشمہ ہے، ایسا جادو جو خود ابہام سے شروع ہو کر تمثیل تک آتا ہے اور پھر "فکشن" کو جنم دیتا ہے یا خود فکشن بن جاتا ہے۔ جب "علامت" "فکشن" بن جائے تو سمجھنا چاہیے کہ علامیت کا بنیادی مقصد پورا ہو گیا۔

"علامت" جلوہ بھی ہے اور اسرار بھی۔ جتنی باہر نظر آتی ہے اس سے کہیں زیادہ اندر ہوتی ہے بظاہر نظر آنے والی حسّی سچائیوں اور باطنی حقیقتوں اور بے پناہ گہرائیوں میں ڈوبے ہوئے احساسات اور خیالات کا دلفریب نشان بن کر سامنے ہوتی ہے جب زماں و مکاں اور احساسات کی حرکی سطحوں کا احساس عطا کرنے کیلئے پیکروں اور "امیجز" کی تشکیل کا سلسلہ شروع ہوتا ہے تو علامت اُن کی معنویت کی جہتوں کو لیکر ایک جلوہ اور ایک اسرار کی صورت میں سامنے آجاتی ہے اور لب و لہجہ اور آہنگ پر بھی اثر انداز ہونے لگتی ہے موسیقی کی آوازوں کی علامتیں ہوں یا مصوری کے رنگوں اور لکیروں کی علامتیں، رقص کی حرکتوں کی علامتیں ہوں یا ادب کے لفظوں کی علامتیں، علامت کی جہتیں ایک جیسی ہوتی ہیں۔

ابتدا میں کہا گیا ہے کہ اقبال کی شعری علامتوں اور اُن کے استعاروں

کا پہلا سرچشمہ اردو اور فارسی کی کلاسیکی روایات میں اور انہوں نے کلاسیکی اور روایتی استعاروں کو نئی صورتیں عطا کی ہیں جن سے مفاہیم کا دائرہ پھیلا ہے اور علامتوں کی کچھ جہتیں ظاہر ہوتی ہیں، ان کے الفاظ، استعارات اور تلازمات میں بنیادی تفکر اور پیامبری کے گہرے احساس کی وجہ سے وجدانی کیفیت پیدا ہوتی ہے اور ایک بڑے سفر میں یہ کیفیت رویہ بن گئی ہے۔

ابتدائی تخلیقات میں:

سورج	آسمان	بجلی	قمر	چاند	آفتاب	فلک
چراغ	صحرا	سیماب	شرر	شمع	شرارہ	خورشید
شام	صبح	رخسار	ماہ	کوکب	آئینہ	گلستان
آبشار	کوہ	ندی	تجلی	برق	شبنم	شب
ستارہ	جگنو	شعلہ	موتی	لہر	چشمہ	برف
کلیم	حرم	صحرا	آبجو	ویرانہ	طوفان	موج
					زہرہ	نور

استعاروں کی صورتوں میں ابھرتے ہوئے ہیں۔ جس سے اردو شاعری میں ایک نیا استعاراتی نظام تشکیل پاتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس لیے کہ تجربوں کے نئے تیور انہیں کچھ نئی جہتیں عطا کرتے ہیں۔

اس کے بعد یہ کلاسیکی اور روایتی استعارے فن کار کی تخلیقی فکر کے سرچشمے سے اور قریب تر ہو کر تابناک بن جاتے ہیں اور نئے مشاہیر کی نز [illegible] اشارہ کرنے لگتے ہیں معلوم [illegible] فکر کی گہرائی [illegible] ابہام پیدا کرتے [illegible]

پیکروں اور استعاروں کو دیکھنے کے لیے "وژن" بھی ملتا ہے۔ اِن جانے پہچانے استعاروں اور پیکروں کے ساتھ تراکیب، تلمیحات اور دوسرے تمثال کی مدد سے نئی تصویریں بھی ابھرتی ہیں۔ کلاسیکی تصورات اور روایتی خیالات کی منجمد کیفیتوں کے ساتھ نئی جہتوں اور نئے اشاروں کا احساس بھی ملتا ہے اور ساتھ ہی نئی تصویریں بھی جلوہ گر ہوتی ہیں اور ذہن کو مختلف تجربوں (ماضی اور حال) سے قریب تر کرتی ہیں، اسطور کے پاس بھی لے جاتی ہیں اور فنکار کے مرکزی رویّوں سے بھی آشنا کرتی ہیں۔

مطالعے کی آسانی کے لیے ہم انہیں تین حصّوں میں اس طرح تقسیم کریں تو مناسب ہوگا:

(ایک) (الف) ـــــ آسماں، فلک، چرخ

آفتاب سورج خورشید مہتاب چاند قمر
ستارہ سیمیں قمر کوکب۔ انجم صبح اختر سحر
شام جلوۂ شام اختر شام شب۔ رات تنویر
شفق نور تجلی کرن افق ہر دمہ اجالا
برف سحر جبینِ سحر دامن گردوں برق ظلمت
خاموشی ابر بادل بجلی مریخ زہرا سحاب شبنم وغیرہ

سمندر، دریا، آبشار، چشمہ

آب، آبشار، صدف، گہر، ساحل، بحر، موج، چشمہ، دریا، آبِ رواں، طوفان، سیماب، ندی، موتی وغیرہ

کوہ

چٹان کوہ، کوہسار، سنگ، برف وغیرہ

گلستاں، گلشن

گل، گلشن، کلی، کانٹا، پھول، گل، سبزہ، زمین، پنکھڑی
لالہ، خاک، ذرّے، برگِ گل، جلوہ، حنا، سوسن، نرگس، خار
بہار، خزاں، ہمنشیں، صیّاد، باغباں، پرندے، مرغ، طوطی
ترنم، بلبل، طاؤس، آہو، جگنو، پروانہ وغیرہ

صحرا

صحرا، آبلہ، دشت وغیرہ

(ب) ـــــ دیر و حرم

دیر، حرم، خلوت، عارف، مومن، صوفی، ملّا، سالک، فقیر
فقر، درویش، خانقاہ، قلندر، نوائیت، بتکدہ، کعبہ، سومنات
بت خانہ، زنّار، جامۂ احرام، تبانِ عجم، تبانِ آذری وغیرہ

(ج) ـــــ محفل

محفل، صہبا، جام، شراب، ساقی، شمع، جم، رقص، جمشید، چراغ
شعلہ، پروانہ، فانوس، چلمن، میخانہ، مے، ساز، شیشہ، مے
نغمہ وغیرہ۔

(د) ـــــ دل، عشق و محبّت

دل، محمل، لیلیٰ، کوہ کن، دیوانہ، مجنوں، سودائی، یوسف، زلیخا

تقریرِ عشق، شعلۂ بدن وغیرہ

(ر) — شخصیتیں

ٹیپو، سکندر، نمرود، ایاز، ابرہہ، یزید، خضر، الیاس، نوح، موسیٰ، فرعون، عیسیٰ، نپولین، نادر، ابدالی، فارابی، رازی، رومی، جنید، شبیر، افلاطون، حلاج، عزرائیل، ابلیس وغیرہ

(ش) — نشۂ خودی، جنون، شوقِ زندگی، دیدۂ بینا، ہوا، آتش، اندیشہ، چشمِ نیم، عقل، زمانہ، فطرت، ہمہ وغیرہ

(ص) — فقیرِ ورست، خیز، شبِ کشف، حدیثِ کائنات، نجوم، باغِ بہشت، حکمِ ستمِ رشت، زنجیر، وسعتِ افلاک، رسالتِ یم، ترف، ہم بایک نفس، ذوق و شوق، سکندر، مرکب، مسافرِ شوق، زمانہ، جگر، جنوں کی آنکھ، نگاہِ کرم، سوز و مردہ، اوزار و جستجو، کتابِ ماسا، کاہ، سُورو دشتوں کی اسیری، عالمِ رنگ و بو، دانشیں، فرزندِ مریم، زدی، ہوا، مارد، نگاہوں کا طلسم، ہر دائرے نیگوں، فضا کا پیچ و خم، صبح، چراغِ لالہ، ذوقِ تجلی، صاحبِ ادراک، جہانِ سوزشت، وصدا، تسخیرِ رنگ و بو، پردۂ افلاک میں حادثہ، آئینۂ ادراک میں حادثے کا عکس، فقیہ، شہر، سنگ و خشت، رموزِ قلندری، فطرت کی حنابندی، آئینۂ مہر و ماہ، نواؤں میں جگر کا لہو، لبِ جو، خوش، دپر، سوزِ لالہ، صبحِ نشور، آتشِ اللہ ہو، سلسلۂ روز و شب، نقش گرِ حادثات، دشت میں صبح کا سماں، چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں، فکرِ عجم، گیسوئے دجلہ و فرات، آئینۂ کائنات کا معنیٔ دیرپا

قافلہ ہائے رنگ و بو، رگِ سنگ میں لہو کی گردش، شعلے میں پوشیدہ موجِ دود، تبخانۂ چشم و گوش، ہنگامۂ رنگ و صوت، جہانِ رنگ و بو، سوز و سازو درد و داغ و جستجوئے آرزو، چشمِ یزداں، مشتِ خاک میں ذوقِ نمو، تبانِ عہدِ عتیق، نگاہِ شوق، آئینۂ فطرت، ضمیرِ تقدیر، دشتِ جگر تاب کی خاموش فضا، شررِ تیشہ، آوازِ غیب، نغمۂ ملائک، نشو نمائے حیات، انقلاب اندر شعور، سیماب نور، چشمِ دل، تبانِ عہدِ عتیق، جلوہ ہائے آتشیں، جلوہ ہائے کائنات، قلزمِ خونیں، ندائے جمال، صد نغمۂ پنہاں، زخمہ اندیشہ، چشمِ نمانہ پندار من، ہوائے بیاباں، محو ہائے تیز و تند، دیوارِ یتیم، چشمۂ حیواں، کن فیکون، قصۂ آدم کی رنگینی، دلِ یزداں، سوزِ درونِ کائنات، عالم ہے کاخ و کو رزمِ خیر و شر، صید مہر و ماہ، صید زبوں، وغیرہ

(تین) ـــــ خضرِ بے برگ و ساماں، میراثِ خلیل، سوز و سازِ رومی، فقرِ بوذر، ضربِ کلیم، پیچ و تابِ رازی، کلیم سر بکف، معراجِ مصطفےٰ، صورِ اسرافیل، متاعِ تیموری، شوکتِ تیموری، فقرِ جنید و بسطامی، فکرِ افلاطون، حیرتِ فارابی، حیرت خانۂ سینا و فارابی، خونِ اسرافیل، چوبِ کلیم، جبریل کی چاک قبا، شلِ کلیم، جامِ جمشید، قصۂ فرعون و کلیم، نغمۂ جبریل، قافلۂ حجاز کا حسینؓ، خوابِ آور اسکندر، طلسمِ افلاطون، صدقِ سلمانی، مالِ سکندری، خانۂ فرہاد، تبخانۂ بہزاد، نوائے حلاج، اولادِ ابراہیم، سینۂ بلالؓ، بانگِ اسرافیل، ساحرِ الموط، آتشِ نمرود، جذبِ کلیمانہ، طلسمِ سامری، محمود و ایاز، شمشیرِ سکندر، تیشۂ شیوہ آذری

زرِ سبزِ خلیل، کلیمِ ہوزر، ترکانِ تیموری، مقامِ شبیری، زورِ حیدر، انداز کوفی و شامی، کلیم اللہی وغیرہ۔

استعاروں، پیکروں، ترکیبوں، کنایوں، تلمیحوں اور اسطوری اشاروں کی ایک حیرت انگیز دنیا سامنے آجاتی ہے کلاسیکی اور رومانی دونوں مزاج موجود ہیں۔ اور کلاسیکی اور رومانی کیفیتوں کی آمیزش اور ان کے امتزاج سے اکثر استعارے اور پیکر بے حد روشن بن گئے۔ غالب کے بعد شاعروں کی ایسی دلدادہ اور رنگینی نظر نہیں آتی۔ ایک بڑے خلاق ذہن کے تراشے ہوئے پیکر اور استعارے مفاہیم کے دائرے کو پھیلاتے ہیں اور علامتوں کی صورتوں اور ذہنی علامتوں کی شکلوں میں بھی ذہن اور احساس اور جذبے سے رشتہ قائم کر لیتے ہیں۔

اقبال کے شعری تجربوں کا تقاضا یہ ہے کہ غزلوں اور نظموں کے اشارات اور مضمرات قاری کے تجربوں میں شامل ہو جائیں، استعاروں، پیکروں اور کنایوں سے شاعر کے تصوّرات کی پہچان ہو اور اشارات فنکار کے بنیادی تصوّرات کے افق تک لے جائیں۔ اس سلسلے میں شاعر کو جو کامیابی حاصل ہوتی ہے وہ پوشیدہ نہیں ہے، اُس کی قوتِ متخیلہ نے ماضی کے تجربوں کی معنویت، ماضی کی رومانیت اور صدیوں میں پھیلے ہوئے مشاہدات اور تجربات سے ذہنی رشتہ قائم کیا اور ساتھ ہی اس سچائی کا احساس دلایا کہ شعری تجربوں کے مضمرات اور انکشافات اگرچہ نئے نظر آتے ہیں، ان کا رشتہ قدیم روایات، تہذیبی میراث اور صدیوں کے تجربوں سے ہے یہ تمام پیکر پہلے سے موجود تھے، شاعر کی فکر و نظر نے انہیں چھو لیا تو یہ روشنیوں کے نئے پیکر بن گئے۔ جلال و جمال کے معنی خیز اشاروں کی

صورتوں میں جلوہ گر ہو گئے ان کی نئی دریافت بھی ہوئی اور نئی تخلیق بھی!

اقبال کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے اپنی تخلیقی اور تخیلی فکر اور اپنی بصیرت سے اِن میں ایسا تحرّک پیدا کیا کہ ان کی معنویت کا دائرہ پھیل گیا اور جلال و جمال کے انگنت پھیلتے ہوئے دائروں میں نئے خیالات کی روشنی پھیل گئی۔ اور لوطیقا میں حیرت انگیز تخیّل اور گہرے جذبات کے مطالعے میں اس خیال کے پیشِ نظر استعاروں، پیکروں، تلمیحوں اور معنی خیز کنایوں کی یہ "دیومالا" کئی لحاظ سے قیمتی بن جاتی ہے۔

پہلے حصّے کے الفاظ اور استعارات (الف۔ ب۔ ج۔ د۔ ہ۔ اور ز) فارسی اور اردو کی کلاسیکی اور روایتی شاعری کی دین ہیں، یہ بہت بڑا سرچشمہ ہے جس سے اقبال متاثر ہوئے ہیں اور انہیں اپنے شعری تجربوں کے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ الف" میں وہ الفاظ اور استعارات ہیں جن کا تعلق قدرت کے جلال و جمال سے ہے آسمان اور زمین کے تعلق سے جو الفاظ اور استعارات استعمال ہوئے ہیں وہ قدیم ہونے کے باوجود شاعر کے تجربوں میں اپنی شادابی کا احساس دلاتے ہیں۔ اِن میں اکثر ایسے ہیں جو کارشتہ انسان کے نسلی لاشعور سے ملے ہر دور میں ان کے پیکروں نے اپنے تحرک اور اپنی معنویت کا احساس عطا کیا ہے۔ یہ جانے پہچانے پیکر مثلاً آفتاب، آسمان، چاند، بادل، بجلی، صبح، شام، شب، برق، خاموشی، تاریکی، سمندر، موج، طوفان، ندی، کوہ، سنگ، چٹان، زمین کا نما، پرندے، صحرا، دشت وغیرہ اجتماعی لاشعور میں جانے کتنے تجربوں کی علامتیں بن کر زندہ رہے ہیں، یہ قدیم حسّی پیکر (PYCHIC IMAGES) ہیں ان کا رشتہ افسانوی مذہبی رجحان یعنی قبائلی زندگی کے اس رجحان

سے کبھی گہرا ہے جو مِتھ (MYTH) اور مذہب کا عطا کیا ہوا ہے۔ انسان کے سفر کے جانے کتنے تاثرات، تصوّرات اور تجربات ان سے وابستہ ہیں، لاتعداد راز پنہاں اور انگنت معمّوں اور درد اور مسرّت کے تاثرات اِن میں جذب ہیں "مسٹی سیزم" تصوّف اور طریق معرفت کے پاکیزہ اور پیچیدہ جذباتی حسّی وجدانی اور فکری تجربات سے بھی ان کا گہرا با معنی رشتہ ہے۔ پُراسرار معاملات اور MYSTAGOGUES کے بھی یہ محبوب پیکر ہیں۔ یہ "امیج" حیرت انگیز، ناقابلِ یقین، مخفی اور پوشیدہ خلاؤں میں پنہاں حسّی تاثرات کی ظہور پذیر صورتوں اور "فینومینا" کی تصویریں ہیں، جذبہ اور احساس کی آمیزش اور تراکیب اور تخیّل کے پُراسرار عمل نے ان میں انگنت جہتیں پیدا کی ہیں۔ یہ پیکر ذہنی اور جذباتی اُس وقت بنے ہیں جب ادراک نے انہیں مصور کر کے کئی جہتیں پیدا کی ہیں۔

ذہنی پیکر یا "امیج" اپنی تمام خصوصیتوں سے زیادہ معنی خیز اور جمالیاتی، جاذبہ بہ نظر، دیدہ زیب اور خوش آہنگ اور احساس اور ادراک کا پیکر اسی لیے بن جاتا ہے کہ نفسی کیفیتیں اسے نئی صورت عطا کرتی ہیں۔ دنیا کے بڑے شعرا نے اِن استعاروں کی مدد سے جلال و جمال کے بہتر تجربے پیش کیے ہیں، اِن پیکروں اور ان کے تلازموں کو اپنے بہتر شعری تجربوں کے اظہار کا ذریعہ بھی بنایا ہے اور فضا آفرینی میں بھی ان سے مدد لی ہے۔ شدّتِ احساس کی وجہ سے ان استعاروں کو مختلف کرداروں کی صورتیں بھی دی ہیں، ان کے ذریعہ جانے کتنے آرچ ٹائپس (ARCHETYPES) بیدار اور متحرک ہوتے ہیں، یہ غیر معمولی

استعارے اور ذہنی پیکر ہیں۔

آسمان اور زمین کے تعلق سے اقبال کی شاعری میں بھی بے شمار الفاظ اور استعارات اور تلازمات ملتے ہیں۔ اسی طرح روایتی اور کلاسیکی شاعری نے "دیر و حرم" (ب) اور "محفل، صہبا اور ساقی" (ج) کے تعلق سے جانے کتنے الفاظ، استعارات اور تلازمات عطا کیے ہیں، روایتی قصوں اور کہانیوں نے بھی پیکر، استعارے، تلازمے اور کنائے دیے ہیں (د) اور تاریخی اور مذہبی سرچشمے سے بھی کچھ شخصیتوں کے کردار پیکر بنے ہیں (ڈ)۔ یہ وہ پیکر ہیں جو تجریدی صورتوں سے زیادہ پہچانے جاتے ہیں۔ "ابہام" کا حسن موجود ہے۔ بنیادی "تفکر" اور پیامبری کے گہرے احساس نے انہیں کسی حد تک وجدانی کیفیت عطا کی ہے۔ بنیادی فکر میں اتنی شدت ہے کہ اکثر الف، ب، ج، د، ڈ اور ڈ کے پیکر ان کے ضمنی پیکر اور استعارے بن کر سامنے آنے لگتے ہیں۔ "ڈ" کے الفاظ نئے نہیں ہیں۔ یہ بھی کلاسیکی اور روایتی سرچشمے کی دین ہیں لیکن شاعر نے انہیں حد درجہ محبوب بنا کر اپنے تفکر کے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے اور دوسرے پیکر اور استعارے سب ان کے گرد چکر لگاتے ہوئے ان کی معنویت کی وضاحت کرتے ہوئے اور مفاہیم کی وسعت میں حصہ لیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

(ذ) میں ترکیبوں کا تخلیقی عمل ظاہر ہوتا ہے، بعض ترکیبوں میں ایک یا دو لفظوں کے اضافے سے مکمل پیکروں کی صورتیں ابھر آتی ہیں، ترکیبوں کے لیے بھی اکثر الفاظ کچھ اس طرح یکجا ہو جاتے ہیں کہ "امیج" بن جاتے ہیں۔ یہاں "ابہام" کا حسن بھی ہے اور "توازن" بھی حاصل ہوتا ہے تاکہ ان کی معنویت کا احساس زیادہ سے زیادہ گہرا ہو سکے۔ آسمان اور زمین کے جانے پہچانے بعض پیکروں کو نیا معنوی آہنگ ملا ہے،

اقبال کے بہتر تجربوں کی دنیا اِن ہی اشاروں، پیکروں، کنایوں اور تلازموں میں ہے۔ سیّال تجربوں کی یہ بظاہر منجمد صورتیں ہیں جن کے باطن کا تحرک متاثر کرتا ہے۔ ذہن کو ایک خاص سطح تک لے جانے کا ایسا فن کارانہ عمل اردو شاعری میں آسانی سے نہیں ملتا۔ بڑی بات یہ ہے کہ خاص سطح پر پہنچتے ہی "تجریدیت" ختم ہو جاتی ہے اور "ابہام" جلوہ بن جاتا ہے۔

(تین) میں اسطوری ذہن کی کارفرمائی ہے۔ مذاہب اور تاریخ سے ذہن کا گہرا رشتہ ہے اور مذاہب اور تاریخ کے کردار اپنی شخصیتوں اور اپنے عمل کے جلال و جمال کو ظاہر کرتے ہیں اور مفاہیم کا دایرہ پھیلتا ہے۔

اشاروں، کنایوں، تشبیہوں، استعاروں اور تلمیحوں میں تخلیقی توانائی ہے جس سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ فکر و تخیّل نے تخلیقی احساس کو جلا بخشی ہے۔ اکثر ترکیبوں اور بندشوں سے مفاہیم کی سطح واضح ہوتی ہے اور شاعر کی فکر اور اس کی بصیرت کی پہچان ہو جاتی ہے۔ "نگاہِ شوق" نے جہاں فکر کی تہہ داری کا احساس عطا کیا ہے وہاں فعّال اور تخلیقی ذہن کا احساس بھی دیا ہے۔

"امیج" (IMAGE) کا لفظ قدیم فرانسیسی لفظ IMAGARI سے آیا ہے پیکروں کے اجتماع، خلق کئے ہوئے پیکروں اور استعاروں، بہتر تزئین و آرائش اور بت تراشی کے خوبصورت نمونوں کی جہتوں کی طرف اشارہ کرنے کیلئے عموماً اس لفظ کا استعمال ہوا ہے۔ "تصویروں" کی طرف اشارہ کرنے کیلئے اس لفظ کا استعمال ماضی میں بہت کم ہوا ہے۔ پچھلی صدیوں میں اس لفظ کی کئی جہتیں پیدا ہوئیں۔ مناظرِ قدرت کی تصویر کشی میں، "تصویریت" کی جمالیات کو واضح کرنے کیلئے اس لفظ کو استعمال کیا

گیا اور رفتہ رفتہ اس کی معنویت میں وسعت پیدا ہوتی فنکار کے خلّاق ذہن نے جو جمالیاتی پیکر اور استعارے تراشے انہیں بھی "امیج" کہا جانے لگا اور ان کے ذریعہ تخلیقی فنکار کے رجحان اور رویّے کو سمجھنے کی کوشش کی جانے لگی، ذہنی اور حسی پیکروں کو "امیج" سے تعبیر کیا گیا۔ سائیکی کے دباؤ سے جو "آرچ ٹائپس" (ARCH ETYPES) لاشعور اور نسلی لاشعور سے ابھرے انہیں مختلف "امیجز" کی صورتوں میں پہچاننے کی کوشش ہوئی اس کی وجہ سے فنونِ لطیفہ کو دیکھنے کے لیے ایک بڑی گہری نظر ملی اور یہ ادب، مصوّری، رقص، مجسمہ سازی کا ایک اہم ترین موضوع بن گیا۔ علامتوں کی قدر و قیمت کا جب شدّت سے اندازہ ہوا تو "امیجز" کی اہمیت کا زیادہ احساس ہونے لگا۔

"علمِ نفسیات" نے سائیکی (PSYCHE) شعور، لاشعور، اجتماعی اور نسلی لاشعور، اور جبلتوں کے عمل اور ردِّ عمل پر گہری روشنی ڈالی تو علامتوں اور استعاروں کے ایسے سرچشمے کی دریافت ہوئی کہ جس کا تعلق نفس یا باطن کی بے پناہ گہرائیوں سے تھا، علامات اور استعارات اور علامتی اور استعاراتی فن کو دیکھنے اور اس سے زیادہ سے زیادہ جمالیاتی لذّت اور جمالیاتی آسودگی حاصل کرنے کے مواقع نصیب ہوئے، انیسویں صدی کے وسط میں بودیلیر (BOUDELAIRE) ورلین (VERLAINE) اور ملارمے (MALLARME) نے استعاروں اور علامتوں کی قدر و قیمت کا جو احساس عطا کیا اور فنی تخلیقات کو دیکھنے کے لیے جو "وژن" دیا ہمیں ان کا بخوبی علم ہے۔ اِن فن کاروں نے ماضی کے فن کی نئی دریافت اور ان کی بازیافت کے لیے اکسایا اور حقیقت یہ ہے کہ اس تحریک سے کلاسیکی فن

کو دیکھنے کا انداز ہی بدل گیا۔ فکشن، شاعری اور مصوّری میں اظہار و ابلاغ کی صورت بدل گئی۔ کردار نگاری، فضا آفرینی، مکالمہ نگاری، صورتوں کی تشکیل اور لفظوں اور رنگوں کے استعمال میں احساساتی مفاہیم نے پیکروں اور علامتوں کی صورتیں اختیار کریں، حسّی کیفیتوں نے تجربوں کو بھی حسّی بنا دیا، دلفریب اور خوبصورت ابہام کے ساتھ "وژن" بھی ملا۔ تکنیک کی صورتیں بدل گئیں، علامات اور استعارات کی زبان نے ہندوستانی جمالیات کی دو بڑی کیفیتوں یعنی "بیداری" کی کیفیت اور "خواب" کی کیفیت (برہما اور وشنو) کی تصدیق کر دی۔ احساسات کی جانے کتنی تصویریں اور لاشعور اور نسلی لاشعور کے جانے کتنے پیکر جلوہ گر ہوئے۔ اشاریت (SUGGESTIONS) نے فنونِ لطیفہ کی جمالیات کو بھی سمجھایا اور تخلیق کے پیچیدہ اور انتہائی پراسرار عمل کو سمجھنے کے لیے ایک ہمہ گیر وژن بھی عطا کیا۔

معاملہ اپنے تجربوں اور اشیا کے تصوّر میں ڈوبے رہنے اور اُن کی متحرک تصویروں اور تہہ دار معنویت اور لاتعداد پہلوؤں اور جہتوں کے حامل پیکروں کی تخلیق کا ہے یہ تصویریں اور یہ پیکر اپنے ابہام کے ساتھ جانے کتنے اشاروں اور پیکروں کی طرف سے بنیادیں کرتے ہیں۔ بودیلیر نے اعلیٰ اور عظیم تخلیقات میں اسی لیے علامتوں کا ایک جنگل دیکھا تھا۔

استعارے تو وہ ہیں جن سے اپنی زندگی اور یہ پھیلی ہوئی کائنات زیادہ محسوس ہو اور اس عمل میں زیادہ سے زیادہ جمالیاتی مسرّت اور آسودگی حاصل ہو بڑا فن کار حسّی تاثرات کو استعاروں کی صورتیں عطا کرتا ہے تجربوں کا مجرد عمل جسم اور حسیات اور حواس پر ہوتا ہے ہم انہیں حسّی پیکروں، استعاروں اور علامتوں

میں پاتے ہیں۔ استعارے اور علامتیں لاشعوری بیداری کے حسین ترین پیکر ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ظاہری آرائش اور زیبائش اور لفظوں کے خوبصورت زیورات سے بات نہیں بنتی۔ آرائشی بیان (DESCRIPTION) اور استعاراتی اظہار (EXPRESSION) کے فرق کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ آرائشی بیان میں ابہام کا مناسب اور درست استعمال ممکن نہیں اس لیے اشاریت (SUGGESTIVENESS) پیدا نہیں ہوتی لہٰذا استعارے اور علامتوں کا وجود بھی ممکن نہیں ہے۔ اردو کی بوطیقا میں استعاروں اور علامتوں کے سب سے بڑے خالق غالب ہیں۔ "لاشعوری بیداری" کے استعارے غالب کی شاعری میں جتنی شدت سے متاثر کرتے کہیں اور نہیں کرتے۔ احساس کی جمالیاتی پہچان کے لیے جو نگاہ غالب کو نصیب ہوئی اس کی مثال اردو شاعری میں کہیں اور نہیں ملتی۔ باطن کی چیخ استعارہ بن گئی ہے۔ نفس کی گہرائیوں کی آگ استعارہ کی صورت اختیار کر گئی ہے اور ایک بلیغ علامت کی صورت میں ایک مستقل عنوان بن گئی ہے۔ "خواب" اور "بیداری" کے خوبصورت امتزاج سے استعاروں اور علامتوں کی ایک کائنات خلق ہو گئی ہے۔ بصری پیکروں (VISUAL IMAGES) میں بلوری استعاروں (CRYSTAL IMAGES) نے جو جلوے دکھاتے ہیں ایسی مثال کہاں ملتی ہے! غالب کے استعاروں اور علامتوں کے معاملے میں ان کے ایک تحقیقی اور ٹھوس رجحان کو جیسے انگریزی زبان کی اصطلاح CONCRETIZATION سے کسی حد تک سمجھا جا سکتا ہے۔ کسی لمحہ نظر انداز نہیں کر سکتے۔ اس فنکارانہ رجحان نے مجرد خیال کو ٹھوس تصویروں میں اجاگر کیا ہے

اور جانی پہچانی تصویروں اور عام تجربوں کو تجریدی صورتیں عطا کی ہیں۔" غالب کی جمالیات کی عظمت یہ ہے کہ ان کے پیکروں، استعاروں اور علامتوں سے جو منظر ابھرتا ہے وہ "چہار العباری" (FOUR DIMENTIONAL) ہے تجریدی تصویر یا منظر کا مناسب طول و عرض ہوتا ہے اور اس کی مناسب گہرائی ہوتی ہے لیکن ساتھ ہی ایک گہرا تخلیقی اور حسیاتی (SENSORY) اشارہ بھی ہوتا ہے۔ اس اشارے سے تجربہ منظر یا تصویر سے آگے بڑھتی ہے یا یہ کہیئے کہ اس گہرے تخلیقی اور حسیاتی اشارے میں "تصویر" آگے چلتی ہے۔

غالب کے کلام میں تمثالِ بصیرت (VISUAL IMAGES) تمثالِ سماعت (AUDITORY IMAGES) اور تمثالِ شامہ (OLFACTORY IMAGES) کی ایک کائنات ملتی ہے، بات اسی حد تک نہیں ہے بلکہ احساس سے بھرپور اور تشنگیٔ شوق کے نمائندے اور نفسی پیکر بھی ہیں اور تمثالِ لمس (TACTILE IMAGES) تمثالِ حرارت (THERMAL IMAGES) اور تمثالِ حرکت (KINESTHETIC IMAGES) کی ایک بڑی کائنات بھی ہوتی ہے۔ غالب کی ترکیبوں اور استعاروں سے جو علامتیں ابھرتی ہیں وہ پر معنی حرکت اور آہنگ سے انتہائی فعال بن جاتی ہیں، ان کا داخلی آہنگ بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ یہ آہنگ "حرکت" (پراسرار عمل) کی صورت یا فارم ہے۔ جامد پیکروں سے پرے ان کی معنویت پھیلتی ہے، جامد صورتوں کی روشنی اور آواز سے بہت آگے ان کی حرکت اور داخلی آہنگ سے روشنی پھیلتی ہے اور آواز کی معنویت اجاگر ہوتی ہے۔

معنیٔ آتش نفس، جلوۂ زار آتش، نفسِ آتش بار، برقِ سامانِ نظر گرمیٔ شعلۂ رفتار، فسونِ شعلۂ خرامی، شرارِ سنگ بت، احرامِ تپش گرمیٔ جوہرِ اندیشہ، معنیٔ آتش نفس، برقِ سامانِ نظر، گل صد شعلہ شعلہ رنگِ حنا، تپشِ آئینہ، سراب یک تپش، آفتابِ صبحِ محشر محشرِ خیال، حلقۂ گرداب، آذر نفس، حسرتِ تعمیر، جنتِ آئینہ سیما، چشم آبلہ، آئینہ تمثال، حلقۂ گرداب، حلقۂ گرداب، آشوبِ آگہی، گذرگاہِ خیال آئینہ گفتار، آئینہ زانوئے فکر، شوخیٔ اندیشہ،

لفظوں کو غالب نے چھولیا اور وہ لفظ پیکر بن گئے۔ جادوگری کا ایسا کرشمہ اور کہیں نظر نہیں آتا، اتنا بڑا، اتنا تہ دار اور معنی خیز، اتنا روشن اور چمکتا ہوا، اتنا متحرک اور "ذہن" اور "موضوع" دونوں کے جوہر کا داخلی احساس لیے ہوتے استعاراتی نظام اردو شاعری کی تاریخ میں اور کہیں نہیں ملتا۔ ذات، محبوب اور شوق کی علامتیں، استعاروں، تلازموں اور تشبیہوں کی ایک بڑی کائنات میں ابھرتی ہیں اور نگشن بن جاتی ہیں۔ ان سے وابستہ جانے اور کتنی علامتیں اور ذیلی علامتیں اور ان کے علاوہ جانے اور کتنی علامتیں اور ذیلی علامتیں ہیں۔ بڑا تخلیقی فن کار تو وہ ہے جو استعاروں اور علامتی پیکروں اور ان کے تلازموں سے موجود سچائیوں سے علیحدہ ایسی نئی جمالیاتی سچائیاں رکھ دے جنھیں حیرت سے دیکھنا پڑے اور یہ احساس جاگے کہ یہ بڑی خوبصورت سچائیاں ہیں، مثلاً "حیرت" کے ساتھ "حرکت" کی یہ تصویر:

گردشِ ساغرِ صد جلوۂ رنگیں تجھ سے آئینہ داریِ یک دیدۂ حیراں مجھ سے

اس حیرت انگیز علامتی پیکر کو دیکھیے کہ ذہن کو کہاں لے جاتا ہے۔

فروغِ حسن سے ہوتی ہے حلِ مشکلِ عاشق
نہ نکلے شمع کے پا سے، نکالے گر نہ خار آتش

شمع کی لَو، آگ، پاؤں، کانٹا، موم کا پگھلنا، دھاگے کا آہستہ آہستہ ختم ہونا — عام جانے پہچانے استعاروں کی وجہ سے حسن، علامت کی صورت میں فکشن بن گیا ہے!

ڈھونڈے ہے اس مغنیِ آتش نفس کو جی
جس کی صدا ہو جلوۂ برقِ فنا مجھے

—

دیدہ در آنکہ تا نہد دل بشمار دلبری
در دلِ سنگ بنگرد رقصِ بتانِ آذری

—

شب کہ برقِ سوزِ دل سے زہرۂ ابر آب تھا
شعلۂ جوالہ ہر اک حلقۂ گرداب تھا

—

شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو جہاں
جادہ غیر از نگہِ دیدۂ تصویر نہیں!

—

اثرِ آبلہ سے جادۂ صحرائے جنوں
صورتِ رشتۂ گوہر ہے چراغاں مجھ سے

ہے ننگ زِ واماندہ شدنی حوصلۂ پا
جو اشک گرا خاک میں ہے آبلۂ پا

—

لرزتا ہے مرا دل زحمتِ مہرِ درخشاں پر
میں ہوں وہ قطرۂ شبنم جو ہو خارِ بیاباں پر

—

تمثال میں تیری ہے وہ شوخی کہ بصد ذوق
آئینہ باندازِ گل آغوش کشا ہے

—

اے سبزۂ سرِ رہ اثرِ جورِ پا چہ نالی
در گلشن اند زنگاران گلِ خوباں بہ اندازہ

—

پیمانۂ نکہت دہ ما بزم بہ گردش
ہستی ہمہ طوفانِ بہار است خزاں ہیچ

—

غالب، رگِ ابرِ سیاہ، عکسِ موجِ گل، حیرت کدۂ نقشِ قدم، شیشۂ ساعت، بالِ جبریل، جلوۂ رفتار، طلسمِ آفرینش، دامنِ تمثال، نقش ہائے جستجو، خونِ صد برق، حوصلۂ وسعتِ ادراک، بیاضِ دیدۂ نخچیر، وغیرہ کو انتہائی محسوس حسّی اور نفسی تجربہ بنا کر علامتی پیکروں کی صورتوں میں پیش کر دیتے ہیں، یہ محض ترکیبیں نہیں ہیں، شعری

تجربوں کی تخلیقی صورتیں ہیں، ان کے استعاروں، علامتوں، پیکروں اور ان کے تلازموں کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ یہ ایک سطح سے دوسری اور تیسری اور اکثر چوتھی سطح تک ذہن کو لے جاتے ہیں، ان کا اثر موسیقی کے نغموں کی طرح ہوتا ہے، آواز کی ایک لہر سے کئی لہریں جنم لیتی ہیں اور حواس کو گرفت میں لیے ہوتے جانے کہاں کہاں پہنچا دیتی ہیں۔ اُن کی ابتدائی شاعری میں آئینہ، مصوّر کا ایک کینوس ہے جو آہستہ آہستہ صد آئینہ تاثیر بن گیا ہے، نقش، رنگ، آئینہ، دریا، جوش، شوق، جنوں، تماشا، جلوہ، تمثال، بزم، برق، آتش، چراغاں، گداز، تپش، تمثال وغیرہ کا رشتہ احساس اور جذبے سے اتنا گہرا ہے کہ شعری تجربوں میں جانے کتنے معنی خیز جمالیاتی تلازموں کا سلسلہ پیدا ہو جاتا ہے۔ رفعت، بلندی اور کشادگی کے آرچ ٹائپس، اور آتش اور نور کے قدیم لاشعوری متحرک پیکروں نے علامتوں اور علامتی پیکروں کی ایک حیرت انگیز دنیا خلق کی ہے، حلقۂ زنجیر سے نگاہیں پیدا ہو جاتی ہیں، خانۂ تنگ کی دیوار کی اینٹیں جام جمشید بن جاتی ہیں، مانی کی انگلیاں سینکڑوں بلبلوں کے لہو سے تر بتر ہو جاتی ہیں، "جرس کی آواز ناقوسی بن جاتی ہے" محبوب کے عکس سے آئینے میں آگ لگ جاتی ہے، شعلۂ رفتار دیکھ کر شمع حیرت سے آئینہ بن جاتی ہے، زخم میں روزن پیدا ہو جاتا ہے، وحشت کے خیال ہی سے صحرا میں آگ لگ جاتی ہے ـــــ اس طلسمی کائنات میں داستانی جمالیاتی فکر نے ایپک (EPIC) کی وہ خصوصیتیں شامل کر دی ہیں جن سے استعاریت اور علامات "فکشن کا روپ" اختیار کر لیتے ہیں۔

کسی بھی بڑے تخلیقی فن کار کے استعاراتی اور علامتی نظام میں نگاہیں تین

صداقتوں کو ضرور تلاش کریں گی، پہلی صداقت تو یہ کہ "تجربہ" کس حد تک تخلیقی فکر میں جذب ہوا ہے، انتخابی اور تجزیاتی عمل کیسا ہے؟ اس کی سیال صورت کیسی ہے، باطن میں اس تجربے نے کس قسم کا اضطراب پیدا کیا ہے، شاعر کے ذہن نے اپنے طور پر اس کی تقطیع (SCANNING) کس طرح کی ہے، دوسری حقیقت یا صداقت یہ کہ جس نقطے پر شعاعیں انحراف یا انعکاس کے بعد جمع ہوتی ہیں اس نقطے کو تخلیقی شعور نے کس حد تک ابہام کے حسن سے شعاعوں کا سرچشمہ بنایا ہے، کس حد تک نقطہ دلفریب التباس بنا ہے، تجریدیت کے حسن کے ساتھ قاری کا ذہن کس حد تک نقطے کو شعاعوں کا سرچشمہ سمجھتا ہے۔ اس عمل یعنی — FOCUSSING میں استعاراتی اور علامتی عمل کی قدر و قیمت کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے ——— اور تیسری صداقت یہ ہے کہ استعارہ اپنی جہتوں کے ساتھ دوسرے استعاروں اور تلازموں کو خلق کرتے ہوئے یا قاری کے ذہن کو دوسری سطحوں کا احساس عطا کرتے ہوئے اور علامتوں کی صورتوں کو جنم دیتے ہوئے شعری تجربے کے چوکھٹے میں ٹھیک بیٹھا ہے یا نہیں، جب تک ٹھیک نہیں بیٹھتا پیش کیا ہوا نقطہ التباس اور ابہام کے حسن کے ساتھ شعاعوں کا سرچشمہ بھی نہیں بن سکتا، ظاہر ہے استعاروں اور علامتوں کا عمل صرف ایک سطح کا عمل نہیں رہ جاتا، خوبصورت لفظوں اور دل کش ترکیبوں سے صرف "تصویر کشی" کی جاتی اور اپنے افکار و خیالات فلسفیانہ تصورات اور پیغامات کے لیے فن کی ان تمام سچائیوں کو نظر انداز کر دیا جائے تو علائم اور استعارات کا حسن ہی ختم ہو جائے گا۔ غالب اور حافظ، ہومر اور شیکسپیر، ملٹن اور گوئٹے اور بلیک اور کیٹس وغیرہ کی عظمت ان ہی سچائیوں

میں پوشیدہ ہے۔ علامتوں کا تصوّر کرتے ہی مولانا روم کے آفتاب (خدا زندگی اور رُوح کی علامت جس سے پتھر سونا بن جاتے ہیں) شکسپیر کے لہو، ہومر کے غار، ملٹن کے آدم اور شیطان، غالب کی ذات، پرچھائیں، محبوب آئینہ لہو شوق، صحرا، آتش اور برق، ویلری کا سانپ (مذہب اور اخلاقیات کے گناہ کے اس معنی خیز پیکر کو ویلری (VALERY) نے جبلت کا خوب اور عزیز استعارہ ہی نہیں بنایا بلکہ دل کش اور پرکشش علامت بھی بنا دیا ہے۔ حسیات سے اس قدر قریب تر کیا ہے کہ محسوس ہوتا ہے جیسے باطن کی سب سے بے قرار جبلت نے سانپ کی صورت میں نیا جنم لیا ہو) کولرج کے پانی، دانتے کے گلاب، سورج اور شیر، ولیم بلیک کی "خدا کی آنکھیں" اور "انرجی" کی متحرک اور ایک ساتھ کی سطحوں پر جمالیاتی سچائیوں کا احساس عطا کرنے والی علامتوں کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ آفاقی، دیومالائی اور تاریخی علامتوں میں باطن کی روشنی اور ذات (PERSONA) کا آہنگ ہے۔ شخصی علامتوں میں اساطیر اور تاریخ کے جوہر نظر آتے ہیں۔

اقبال کے تعلق سے جو باتیں پچھلے صفحات میں کہی گئی ہیں اُن پر ایک نظر اس طرح ڈال لیجئے:

- ــــ اقبال کے فن میں پہلی کیفیت (بیداری) کے تجربے زیادہ اہم ہیں لہٰذا اُن کی علامتیں بھی بیدار، واضح، صاف اور روشن نظر آتی ہیں اگرچہ ابہام بھی اکثر موجود رہتا ہے جو تخلیقی علامتیت کیلئے ضروری ہے۔

- اقبال کی شعری علامتوں کے دو بڑے سرچشمے ہیں، پہلا سرچشمہ اردو اور فارسی شاعری کی کلاسیکی روایات کا ہے اور دوسرا اسطور اور مذاہب کا۔
- اقبال کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے کلاسیکی اور روایتی استعاروں کو نئی صورتیں عطا کی ہیں، جن سے مفاہیم کا دایرہ پھیلا اور علامتوں کی کچھ جہتیں ظاہر ہوئیں۔
- لیکن یہ بھی سچائی ہے کہ اُن کی بعض اہم علامتوں کی شعاعیں ایک سطح سے ہٹ کر دوسری سطحوں پر نہیں گئی ہیں۔ ایک ہی سطح پر علامتوں کی کچھ جہتیں اُن کی خیال افروزی اور وجدانی، تخیلی اور داخلی کیفیتوں سے متاثر کرتی ہیں۔
- اُن کے الفاظ، استعارات اور تلازمات میں بنیادی تفکر اور پیامبری کے گہرے احساس کی وجہ سے وجدانی کیفیت پیدا ہوتی ہے اور ایک بڑے سفر میں یہ کیفیت رویہ بن گئی ہے۔
- ابتدائی تخلیقات میں آسمان اور زمین کے متعلق سے جو الفاظ اور استعارے سامنے آتے ہیں ان سے ایک نیا استعاراتی نظام تشکیل پاتا ہوا نظر آتا ہے اس لیے کہ تجربوں کے نئے تیور انہیں کچھ نئی جہتیں عطا کرتے ہیں۔
- اس کے بعد یہ کلاسیکی اور روایتی استعارے فن کار کی تخلیقی فکر کے سرچشمے سے اور قریب تر ہو کر تابناک بن جاتے ہیں اور نئے

مفاہیم کی طرف اشارہ کرنے لگتے ہیں۔

- پیکر صورت گری کے عمل میں ابہام پیدا ہوتا ہے اور پیکروں اور استعاروں کو دیکھنے کے لیے ایک "وژن" بھی ملتا ہے۔
- ان جانے پہچانے استعاروں اور پیکروں کے ساتھ تراکیب، تمثیلات اور دوسرے تمثال کی مدد سے نئی تصویریں بھی ابھرتی ہیں۔ کلاسیکی تصورات اور روایتی خیالات کی منجمد کیفیتوں کے ساتھ نئی جہتوں اور نئے اشاروں کا احساس بھی ملتا ہے اور ساتھ ہی نئی تصویریں بھی جلوہ گر ہوتی ہیں۔ اور ذہن کو مختلف تجربوں (ماضی اور حال سے قریب تر کر دیتی ہیں۔ اسطور کے پاس بھی لے جاتی ہیں اور فنکار کے مرکزی رویوں سے بھی آشنا کرتی ہیں۔
- مطالعے کی آسانی کے لیے ہم نے اُن کے استعاروں، ترکیبوں اور پیکروں کو تین حصوں میں تقسیم کیا اور اس کا اعتراف کیا کہ استعاروں، پیکروں، ترکیبوں، کنایوں، تلمیحوں اور اسطوری اشاروں کی ایک حیرت انگیز دنیا سامنے آجاتی ہے۔ کلاسیکی اور رومانی دونوں مزاج موجود ہے اور کلاسیکی اور رومانی کیفیتوں کی آمیزش اور ان کے امتزاج سے اکثر استعارے اور پیکر بے حد روشن بن گیے ہیں۔
- غالب کے بعد لفظوں کی ایسی دیومالا اور کہیں نظر نہیں آتی ایک بڑے خلاق ذہن کے تراشے ہوتے پیکر اور استعارے مفاہیم کے دائرے کو پھیلاتے ہیں اور علامتوں کی صورتوں اور ذیلی علامتوں

کی شکلوں میں بھی ذہن اور احساس اور جذبے سے رشتہ قایم کر لیتے ہیں۔

● ــــ اقبال کے شعری تجربوں کا تقاضا یہ ہے کہ غزلوں اور نظموں کے اشارات اور مضمرات قاری کے تجربوں میں شامل ہو جائیں۔ استعاروں، پیکروں اور کنایوں سے شاعر کے تصوّرات کی پہچان ہو اور اشارات فن کار کے بنیادی تصوّرات کے افق تک لے جائیں۔

● ــــ شاعر کی قوتِ متخیلہ نے ماضی کے تجربوں کی معنویت، ماضی کی رومانیت اور صدیوں میں پھیلے ہوئے مشاہدات اور تجربات سے ذہنی رشتہ قایم کیا اور ساتھ ہی اس سچائی کا احساس دلایا کہ شعری تجربوں کے مضمرات اور انکشافات اگرچہ نئے نظر آتے ہیں، ان کا رشتہ قدیم روایات، تہذیبی میراث اور صدیوں کے تجربوں سے ہے۔ یہ تمام پیکر پہلے سے موجود تھے، شاعر کی فکر و نظر نے انھیں چھو لیا تو یہ روشنیوں کے نئے پیکر بن گئے، جلال و جمال کے معنی خیز اشاروں کی صورتوں میں جلوہ گر ہو گئے، ان کی نئی دریافت بھی ہوئی اور نئی تخلیق بھی۔

● ــــ اقبال کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اپنی تخلیقی اور تخیلی فکر اور اپنی بصیرت سے ان میں ایسا تحرک پیدا کیا کہ ان کی معنویت کا دایرہ پھیل گیا اور جلال و جمال کے انگنت پھیلے ہوئے دایروں میں نئے خیالات کی روشنی پھیل گئی، اردو کی بوطیقا میں حیرت انگیز تخیل اور گہرے جذبات کے مطالعے ہیں، اس خیال کے پیشِ نظر استعاروں،

پیکروں، تلمیحوں اور معنی خیز کنایوں کی یہ دیو مالا کئی لحاظ سے قیمتی بن جاتی ہے۔

اقبال بنیادی طور پر "تصوراتی" کے شاعر ہیں۔ اپنے "تصورات" کی فنی وضاحت اور تشریح کے لیے اُن کے کلام میں استعاروں کا ایک بڑا جاذبِ نظر مجموعہ ملتا ہے جس کی ایک تصویر پیش کی جا چکی ہے، وہ علامتوں کے بڑے شاعر نہیں ہیں۔ بلکہ استعاروں اور پیکروں کی علامتی جہتوں کے بڑے خالق ہیں، اور عشق اُن کے دو مرکزی اور کلیدی تصورات ہیں جو اُن کے کلام کی بنیادی علامتوں کی صورتوں میں ابھرتے ہیں، دوسرے پیکر، استعارے اور تلازمے عموماً اِن ہی دو تصورات اور علامات کے گرد گھومتے محسوس ہوتے ہیں اور اپنی علامتی جہتوں کو ظاہر کرتے رہتے ہیں وضاحت، تشریح اور پھیلاؤ کا عمل ایسا ہے کہ ایک ہی سطح پر کچھ جلوے بار بار مختلف صورتوں میں جلوہ گر ہوتے ہیں یا ان جلووں کی جہتیں ایک ہی سطح پر نمایاں ہوتی رہتی ہیں۔ علامتوں کے پیشِ نظر یہ اتنی ہمہ گیر، تہہ دار اور رمز بلیغ کے ساتھ ابھرنے والی شاعری نہیں ہے جو علامتوں سے ایسی فضا خلق کرے اور قاری کے ذہن کی مختلف سطحوں پر تحرک پیدا کر کے انگنت تجربات، واقعات، حادثات، احساساتی اور جذباتی کیفیات اور امکانات اور ممکنات سے ذہن کا رشتہ قایم کر دے۔ خود جمالیاتی جلووں میں علامتوں کا ظہور نہیں ہو پاتا۔ اقبال کی شاعری میں علامت اسرار یا سرّی نہیں بنتی جس طرح غالب کے ہاں بنتی ہے۔

زمین اور آسمان کے تعلق سے اقبال نے جن لفظوں کو اردو، فارسی

کلاسیکی شاعری میں پسند کیا ہے اور جن نگینوں سے جو ترکیبیں بنی ہیں، جو کنائے اور استعارے، جو تشبیہیں بنی ہیں ان کے مطالعے سے بہت سی سچائیاں سامنے آجائیں گی۔

اقبال کی فطرت پسندی اور مظاہر قدرت کی طرف اُن کے رجحانات کی اہمیت اپنی جگہ مسلّم ہے اس لیے کہ ایک تخلیقی شاعر کی طرح انہیں نیچر کی وسعت، اس کی گہرائی اور اس کے جلووں کا گہرا احساس ہے، لیکن سوال یہ ہے کہ کیا فطرت قدرت یا نیچر کی وسعتیں، اس کی گہرائیاں اور اس کے جلوے واقعی اُن کے کے باطن میں ہیں اور وہ علامتوں کی مدد سے ذہن کو اُن کی پہلو دار سمتوں تک لے جاتے ہیں؟ نیچر اور اس کے حسن سے متاثر ہونا ایک بات ہے اور استعاروں اور علامتوں میں انہیں جلوہ گر کرنا اور نئی تخلیق کا احساس عطا کرنا دوسری بات ہے۔

یہ دیکھنے کے لیے کہ زمین کے حسن اس کی رنگینیوں اس کے رنگوں اور اس کی خوشبوؤں کا کتنا احساس ہے ان کی نظم "روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے" کو سامنے رکھنا چاہتا ہوں، اوڈیس کا زوال ہوتا ہے تو وہ خود کو اجنبی محسوس کرتا ہے صحرانوردی اس کی تقدیر ہے، سنّاٹے کا ایک عجیب احساس ہے گناہ کا لذیذ تجربہ ہے لیکن ساتھ ہی سزا تلخی کی صورت میں موجود ہے۔ اس زمین پر جنّت کی سچّائیاں نہیں ہیں۔ روشنی سے تاریکی اور تاریکی سے روشنی کی دلچسپ پُراسرار مسافت ہے، انسان کی زندگی صحرانوردی سے تعبیر ہوگئی ہے۔ یہاں معاملہ یہ ہے کہ روحِ ارضی اپنے جلووں کا احساس دے رہی ہے۔

کھول آنکھ زمین دیکھ فلک دیکھ فضا دیکھ
مشرق سے ابھرتے ہوئے سورج کو ذرا دیکھ
اس جلوۂ بے پردہ کو پردوں میں چھپا دیکھ
ایامِ جدائی کے ستم دیکھ جفا دیکھ
بے تاب نہ ہو معرکۂ بیم و رجا دیکھ

میں تیرے تصرف میں یہ بادل یہ گھٹائیں
یہ گنبدِ افلاک یہ خاموش فضائیں
یہ کوہ یہ صحرا یہ سمندر یہ ہوائیں
تھیں پیشِ نظر کل تو فرشتوں کی ادائیں
آئینۂ ایام میں آج اپنی ادا دیکھ

سمجھے گا زمانہ تری آنکھوں کے اشارے
دیکھیں گے تجھے دور سے گردوں کے ستارے
ناپید ترے بحرِ تخیل کے کنارے
پہنچیں گے فلک تک تری آہوں کے شرارے
تعمیرِ خودی کر اثرِ آہِ رسا دیکھ

خورشیدِ جہاں تاب کی ضو تیرے شرر میں
آباد ہے اک تازہ جہاں تیرے ہنر میں
جچتے نہیں بخشے ہوئے فردوس نظر میں
جنت تری پنہاں ہے ترے خونِ جگر میں
اے پیکرِ گل کوششِ پیہم کی جزا دیکھ

نالندہ ترے سوز کا ہر تار ازل سے!
تو جنسِ محبت کا خریدار ازل سے!
تو پیرِ صنم خانۂ اسرار ازل سے!
محنت کش و خونریز و کم آزار ازل سے!
ہے راکبِ تقدیرِ جہاں تیری رضا دیکھ!

اقبال کی خوبصورت نظموں میں ایک نظم ہے اس کی استعاراتی فضا شدت سے متاثر کرتی ہے "روخ ارضی" کی آواز آدم کے ضمیر اور اس کی روح کی آواز بن جاتی ہے انکشافات کے ساتھ امکانات اور ممکنات کی حدیں بھی آہستہ آہستہ آگے بڑھتی ہیں، آواز، نظم کے باطن میں پھیلتی ہے۔ اور تسخیر فطرت اور جوہر خودی کو پانے کی آرزو عجیب نفسیاتی سہارا دیتی ہے۔ اقبال کے آدم کا تجربہ اوڈیسس کے تجربے کے برعکس فوراً کائنات کے حسن اور باطن کی حرارت اور قوت کا تجربہ بن جاتا ہے، یہاں وہ ہلکا سا خوف، حیرت کا وہ پہلا ارضی احساس، تنہائی کی پہلی کسک کا عجیب و غریب تجربہ نہیں ہے جن سے "اوڈیسی" اور "پراڈائیز لاسٹ" کی جمالیات کی سطحیں بلند تر بنی ہیں۔ اقبال کی اس مختصر نظم کی اپنی جمالیاتی سطح ہے، ہم تجربہ اور آہنگ کے خوبصورت امتزاج سے بھی متاثر ہوتے ہیں اور آواز کی علامتی اہمیت کو بھی بخوبی سمجھ لیتے ہیں۔ اقبال کا آدم خاموش پیکر ہے جو یہ نغمہ ہے وہ آہستہ آہستہ اس کے اپنے وجود کا آہنگ بنتا جا رہا ہے۔ اوڈیسس بھی خاموش پیکر ہے لیکن اپنے بنیادی جذبوں کے ساتھ، خوف، حیرت، اور اس کے بعد مسرت کے جذبوں سے سرشار، سحر انگیز کیفیات میں گم سم، ہم یہ سوچتے ہیں کہ زمین کے حسن اور

اس کے جلووں کا جیب اتنا احساس تھا تو اقبال کے فن میں تزئین اپنے تمام جلووں کے ساتھ کیوں نظر نہیں آتی؟ یہ کیا ہوا کہ روحِ ارضی نے حسنِ کائنات کا یہ احساس دیا اور زمین کے رنگوں اور اس کی خوشبوؤں اور اس کی آوازوں کو بہترین اور سادہ تر اور ارفع ترین تجربہ شاعری میں نہیں دے سکا؟ جو بھی وجہ ہو لیکن یہ کمی محسوس ہوتی ہے یہی وجہ ہے کہ آسمان اور زمین کے تعلق سے جو کنائے استعارے اور پیکر ابھرے وہ شاعر کی بصیرت کے لیے جتنے بھی اہم ہوں، قاری کی بصیرت کے لیے اتنے اہم نہیں ہیں۔ زمین اور آسمان کے اتنے پیکروں (ایک الف) اور استعاروں سے پورے تخلیقی سرمائے میں حسن اور بدصورتی کے جان پرور امیج نہیں ملتے اُن کی ارفع اور اعلیٰ علامتی صورتیں وضع نہ ہوئیں۔ اقبال نے جہانِ رنگ و بو کا ذکر کئی بار کیا ہے لیکن یہ محسوس نہیں ہوتا کہ کوئی رنگ یا کوئی خوشبو اُن کے احساس اور جذبے میں موجود ہے۔ ایسا کوئی تجربہ نہیں ملتا، سرخ رنگ نہیں ہے اور لالہ اس رنگ کی علامت بھی ہے لیکن اُن کے پورے کلام میں رنگ کی اہمیت نہیں ہے۔ اگرچہ "اودے اودے نیلے نیلے پیرہن"، "رنگ و بو کی طغیانی" "نیلگوں فضا"، "ہنگامۂ رنگ و صوت" "مقامِ رنگ و بو" "چراغِ لالہ" "پردۂ رنگ" "نیلی نیلی فضا" "ردائے نیلگوں" کا ذکر کرتے ہیں لیکن ان سے صرف رنگوں کے احساس کا پتہ چلتا ہے، ان کے تمثیلی اور حسی تجربوں میں ان کی اہمیت زیادہ نہیں ہے۔ نرگس، سوسن، لالہ اور گلاب کا ذکر کرتے ہیں، پھولوں کی مہک، غنچوں کی چٹک، کلیوں کے عارضوں کی تابانی اور عروسِ لالہ کا ذکر بھی ہے لیکن رنگ کے تعلق سے ان کے استعارے جذباتی رشتے قائم نہیں کرتے۔ لالہ سے

ان کی ذہنی وابستگی اس کی خاموشی و دل سوزی سرمستی و رعنائی کی وجہ سے زیادہ ہے لالہ کے مختلف SHADES پر نظر کے باوجود رنگ کی رمزیت پیدا نہیں ہوتی، لالہ طور (پیام مشرق) کی رباعیوں تک لالہ کی صورت کچھ اور ہو جاتی ہے، ایک سو باسٹھ رباعیوں میں اس کا رنگ اہمیت نہیں رکھتا لالہ ایک تہہ دار حسین تر اور اعلیٰ ترین اقدار کی محافظ تہذیب کا علامیہ بن جاتا ہے

"نیچر ان کے نزدیک جتنا بھی اہم ہو ان کی تخیلی اور تخلیقی فکر کا وژن نہیں بن سکا۔ زمین اور آسمان کے متعلق سے اتنے استعاروں کو حاصل کرنے کے باوجود انہیں شعری کردار نہیں بڑے احساس اور جذبے سے ان کی گہری وابستگی نظر نہیں آتی۔ فطرت کے مظاہر کو شعری کردار اس وقت ملتا ہے جب کوئی ٹہنی کہیں درختوں کی آوازوں کے دعویٰ یب اور پُراسرار آمیز کو پیش کر دیتا ہے اور زندگی کی سچائیوں سے رشتہ قائم کرتے ہوئے ان پیچیدگیوں کو ودھ جادہ بنا دیتا ہے باہم تنار سے لہو ٹپکتے ہوئے دیکھنے میں اردو شاعری میں تخلیقی عمل کا یہ جلوہ صرف غالب کے ہاں نظر آتا ہے۔

"ہمالہ میں عظمت اور رفعت کے ساتھ زندگی کے تغیر کا احساس ابھرتا ہے" اور ہمالہ جس کے حسن کے بیان میں شاعر نے اپنی تخلیقی قوت صرف کی ہے کوئی اہم استعارہ یا علامت نہیں بنتا زندگی کے تغیر و تبدل کا احساس اس پر چھا جاتا ہے شاعر کی ہینچ درختوں پر تفکر کے سماں ندی کے نغمے اور رنگ۔ شفق کی کیکیی کے تمام تاثرات کو ختم کر دیتی ہے اور یہیں یہ آواز ملتی ہے جو اس نظم کا حاصل ہے۔

ہاں دکھا دے اے تصور پھر وہ صبح و شام تو
دوڑ پیچھے کی طرف اے گردشِ ایّام تو

ابر کوہسار کا آہنگ دلکش ہے اور اس میں اور بھی خوبیاں ہیں لیکن ہے یہ نظم محض بیانیہ۔ تصویر کشی کی سطح عام سطح ہے جس میں پیکر کا تحرّک ہے اور نہ کسی تمثال کا آہنگ۔

کبھی صحرا کبھی گلزار ہے مسکن میرا
شہر و ویرانہ مرا بحر و بر و بن میرا
بن کے گیسو رخِ ہستی پہ بکھر جاتا ہوں
شانۂ موجِ صبا سے سنور جاتا ہوں
سیر کرتا ہوا جس دم لبِ جو آتا ہوں
بالیاں لہو کو گرداب کی پہناتا ہوں

صنعتوں کے استعمال کے باوجود یہ سب کہنے کے باوجود کہ یہاں صنعت موجود ہے مراعات النظیر اور جمع، تفاد، مراعاۃ النظیر اور شین اور سین کی تکرار، صنعت ایہام سب سہی، ہم اسے اعلیٰ تخلیق تصوّر نہیں کرتے اس لیے کہ موضوع یا تجربہ شعری صورت میں بھی خارج ہی میں رہتا ہے باطن کا حصّہ نہیں بنتا۔ صحرا اور گلزار، شہر اور ویرانہ، بحر اور بن، بالیاں اور گرداب ذہن کو ایک ہی سطح پر گھیرے رہتے ہیں۔ زمین اور آسمان سے حاصل کیے ہوئے استعارے اور الفاظ کبھی خوبصورت تشبیہوں کی نذر ہو گئے ہیں اور کبھی وصفِ رسمی کی نذر۔

گرج کا شور نہیں ہے خموش ہے یہ گھٹا
عجیب میکدہ ہے خرد ش ہے یہ گھٹا

چمن میں حکمِ نشاط مدام لائی ہے
قبائے گل میں گہر ٹانکنے کو آئی ہے
یا شمع جل رہی ہے پھولوں کی انجمن میں
یا جان پڑ گئی ہے مہتاب کی کرن میں
تکمہ کوئی گرا ہے مہتاب کی قبا کا
ذرّہ ہے یا نمایاں سورج کے پیرہن میں
اندازِ گفتگو نے دھوکے دیئے ہیں ورنہ
نغمہ ہے بوئے بلبل بو پھول کی چہک ہے
کثرت میں ہو گیا ہے وحدت کا راز مخفی
جگنو میں جو چمک ہے وہ پھول میں مہک ہے

یا

لیلیٰ شب کھولتی ہے آ کے جب زلفِ رسا
دامنِ دل کھینچتی ہے کہساروں کی صدا
وہ خموشی شام کی جس پر تکلم ہو فدا
وہ درختوں پر تفکر کا سماں چھایا ہوا
کانپتا پھرتا ہے کیا رنگ شفق کہسار پر
خوشنما لگتا ہے یہ غازہ تیرے رخسار پر

یا

لذّت سرود کی ہو چڑیوں کے چہچہے میں
چشمے کی شورشوں میں باجا سا بج رہا ہو

ہو دلفریب ایسا کوہسار کا نظارہ
پانی بھی موج بن کر اٹھ اٹھ کے دیکھتا ہو

تصویر کشی کا عام عمل اپنی جگہ پر ہے، شاعر زندگی کا جو اپنا تصور رکھتا ہے اسے بھی سیال بنا کر پیش کرتا ہے، کائناتی استعاروں کی مدد لیتا ہے اور انہیں اپنے تخیل کا سہارا بھی بناتا ہے لیکن استعاروں کی سطح بلند نہیں ہوتی۔ "پیام مشرق" کی نظم "ساقی نامہ" میں احساس جذبہ بنا ہے لیکن تصویر کشی کے عام عمل سے شاعر نے نجات حاصل نہیں کی ہے، خوبصورت اور دلفریب تصویروں سے ایک فضا بنتی ہے لیکن استعارے پیکر نہیں بنتے، فطرت کے عناصر نظم کو روشنی عطا کرتے ہیں۔ شاعر کی فکر فضا پر حاوی ہونے کی کوشش کرتی ہے اور اسی کشمکش ہی میں کچھ حاصل ہو جاتا ہے۔

اقبال نیچر کی سحر انگیز کیفیات سے باطنی رشتہ قایم نہ کر سکے، خوف، حیرت و استعجاب اور مسرت کے جذبے اتنے گہرے نہیں ہیں کہ جذباتی سطح پر کوئی رشتہ قایم ہو سکے، اکثر یہ محسوس ہوتا ہے کہ تجربہ تخلیقی جذبہ نہیں بنا ہے، نیچر یا ارضی حسن کو دیکھ کر اضطراب پیدا ہوتا ہے اور شاعر کا ذہن اپنی فکر و نظر کی روشنی میں اس کی تقطیع (SCANNING) بھی کرتا ہے لیکن بیشتر ایسی نظموں کے مرکزی نقطوں پر انحراف یا انعکاس کے بعد جو شعاعیں جمع ہوتی ہیں وہ روشنیوں کا سرچشمہ نہیں بن پاتی ہیں اس لیے بھی کہ ابہام کا حسن نہیں رہا ہے، مرکزی نقطوں کو دلفریب التباس بنایا نہیں جا سکا ہے، موجود حقیقتوں سے الگ استعاروں کے حسن کے ساتھ ایسی علامت نہیں ابھرتی

جو FUSSING کے بہتر تخلیقی عمل کا احساس دے سکے، علامت ہوتی ہے تو وہ جلوہ نہیں بنتی، اس لیے بھی کہ وہ اکثر جتنی باہر ہوتی ہے اتنی اندر نہیں ہوتی۔ نتیجتاً کامن ملتا ہے، ڈرامائی عمل بھی موجود ہوتا ہے کرداروں کی تخلیق بھی اکثر ہو جاتی ہے لیکن قاری کا ذہن دوسری یا اس سے آگے کسی اور سطح پر نہیں جاتا۔ استعاروں کا عمل جب ایک ہی سطح پر ہوتا ہے تو علامتیں بھی بہت حد تک ٹھنڈی اور غیر متحرک بن جاتی ہیں۔

چاند کو دیکھتے ہوئے شاعر کہتا ہے۔

میرے ویرانے سے کوسوں دور ہے تیرا وطن
ہے مگر دریائے دل تیری کشش سے موجزن
قصد کس محفل کا ہے؟ آتا ہے کس محفل سے تو
زرد رو شاید ہوا رنجِ رہِ منزل سے تو؟
قافلہ تیرا رواں بے منتِ بانگِ درا
گوشِ انساں سن نہیں سکتا تری آوازِ پا
گھٹنے بڑھنے کا سماں آنکھوں کو دکھلاتا ہے تو
ہے وطن تیرا کدھر، کس دیس کو جاتا ہے تو؟

ستاروں کو دیکھ کر یہ شعری تجربے سامنے آتے ہیں۔

سورج نے جاتے جاتے شامِ سیہ قبا کو
طشتِ افق سے لے کر لالے کے پھول مارے
پہنا دیا شفق نے سونے کا سارا زیور

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

آخری شعر سے نظم کی فضا پر جو اثر ہوتا ہے اسے ہم محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتے۔ اس شعر کو نکال دیجیے تو ایک دلکش فضا ملتی ہے استعاروں اور خوبصورت لفظوں سے تاثرات پر کشش بنے ہیں، ایسی لفظوں میں اسرار ہیں لیکن پُراسراریت نہیں ہے جو "پہلی حیرت" سے پیدا ہو سکتی تھی۔ "خیرت" ہے لیکن معصوم تجربوں کی حیرت انگیزی نہیں ہے جس سے سحر آفریں فضا کی تخلیق ہو سکتی تھی۔ تجربوں کا فسوں قدیم استعاروں اور علامتوں میں تحرک اور گہری معنویت پیدا کرتا ہے صرف صنعت گری سے علامتیں خلق نہیں ہوتیں، ارضی اور کائناتی پیکروں کے افسوں سے جذباتی رشتہ ضروری ہے ورنہ افسوں گری کا مقام حاصل نہیں ہوتا۔

اقبال کے ساتھ عجیب معاملہ ہے۔ زمین اور آسمان کے تعلق سے انکے کلام میں استعاروں کی ایک دنیا سجی ہوتی ہے لیکن زمین اور آسمان کے پیکروں سے جذباتی رشتہ نہیں ہے۔ "نیچر" کی گہرائی وسعت اور بلندی اور حسن اور لطافت کو اکثر ذرا دور سے دیکھتے ہیں، کائناتی پیکروں سے روحانی سطح پر رشتہ استوار کرنے کی کوئی بڑی کوشش نہیں ملتی۔ "روحِ ارضی" نے آدم کا استقبال کرتے ہوئے

کائنات کے حسن کا جو ادراک عطا کیا تھا وہ منظر نگاری اور تصویر کشی کے عام عمل میں جاذب نظر نہیں بنتا۔ اس مٹی کی خوشبوؤں اور اس دھرتی کے رنگوں کا کوئی گہرا احساس نہیں ملتا اسی طرح انہوں نے ہندوستان کی تہذیبی زندگی کے تسلسل اور مشترکہ تہذیب کی روشنیوں سے کوئی گہری دلچسپی نہیں لی اردو اور فارسی شاعری کی روایات کی گہرائیوں میں نہیں گئے اور اس مٹی کے ہمہ گیر جمالیاتی اور متصوفانہ تجربوں سے کسی قسم کا باطنی رشتہ قائم نہیں کیا تصوف کا اثر قبول کیا لیکن صدیوں کے دبے پناہ تجربوں کو آسانی سے رد کر دیا عجمی تصوف اور ہندوستانی فقر کو رد کر دیا خودی اور عشق، نگاہ اور نظر، فقر، بصیرت اور وجدان پر سوچتے ہوئے ہندوستانی افکار و خیالات کے قریب نہیں آئے فنی اقدار اور بہتر جمالیاتی تجربوں کی معنویت کو بھی شعوری طور پر نظر انداز کر دیا اور اخلاقی، مذہبی اور ملی حقایق اور افراد اور قوم کی باطنی تربیت کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا اور اپنے کلام کو اس کا ذریعہ۔

یہ واقعی عجیب و غریب معاملہ ہے اس کے باوجود وہ ایک بڑے شاعر ہیں جو اپنی تخلیقی اور تخیلی فکر سے متاثر کرتے ہیں۔

اقبال تصورات کے شاعر ہیں اس لیے انہوں نے کلاسیکی اور روایتی استعاروں کے علامتی مفاہیم کو بدلنے کی کوشش کی ہے۔ الف، ب، ج، د، ہ، اور ث کے استعاروں کے مفاہیم بدلتے ہیں اور ان میں اکثر علامتوں اور ذیلی علامتوں کی صورتوں میں ظاہر ہوتے ہیں۔ اقبال کے بنیادی افکار و

خیالات کے تناظر میں ان استعاروں اور علامتوں کا مطالعہ اپنے اپنے طور پر کئی حضرات نے کیا ہے یہاں ان کو دہرانا بیکار ہے اور اس کا حاصل بھی اب کچھ نہیں ہے۔ آیئے ہم یہ دیکھیں کہ علامتی مفاہیم کی تبدیلی سے کس قسم کے خوبصورت تجربے سامنے آتے ہیں۔

● ـــــ دلا نارائی پروانہ تا کے نگیری شیوۂ مردانہ تا کے
یکے خود را بہ سوز خویشتن سوز طواف آتش بیگانہ تا کے

———

● ـــــ عقل مدت سے ہے اس پیچاک میں الجھی ہوئی
روح کس جوہر سے، خاک تیرہ کس جوہر سے ہے
میری مشکل مستی و شور و سرود و درد و داغ
تری مشکل مے سے ہے ساغر کہ مے ساغر سے ہے
ارتباط حرف و معنی اختلاط جان و تن
جس طرح اخگر قبا پوش اپنی خاکستر سے ہے

———

● ـــــ آسمان شق گشت و حورے پاکزاد
پردہ را از چہرۂ خود برگشاد
نالہ و پورش از رگ برگ گلاب
باچنیں خوبی نصیبش طوق و بند

———

— خیال من بتماشائے آسماں بودہ است
بدوشِ ماہ و بآغوشِ کہکشاں بودہ است
گماں مبر کہ ہمیں خاکداں نشیمنِ ماست
کہ ہر ستارہ جہاں است یا جہاں بودہ است

— فصلِ بہار ایں چنیں، بانگِ ہزار ایں چنیں
چہرہ کشا، غزل سرا، بادہ بہار ایں چنیں
فاختۂ کہن صفیر نالۂ من شنید و گفت
کس نہ سرود در چمن نغمہ پایا ایں چنیں

— تنہائیِ شب میں ہے حزیں کیا انجم نہیں تیرے ہم نشیں کیا
یہ رفعتِ آسماں خاموش خوابیدہ زمیں جہاں خاموش
یہ چاند یہ دشت و در یہ کہسار فطرت ہے تمام نسترن زار
موتی خوش رنگ پیارے پیارے یعنی ترے آنسوؤں کے تارے
کس شے کی تجھے ہوس ہے اے دل قدرت تری ہم نفس ہے اے دل

بہ بحر رفتم و گفتم بموجِ بیتابے ہمیشہ در طلب ہستی چہ مشکلے داری
ہزار لولوئے لالاست در گریبانت درونِ سینہ چو من گوہرِ دلے داری
تپید و از لبِ ساحل رمید و ہیچ نگفت

بکوہ رفتم و پرسیدم اینچہ بیدادیست — رسد بگوش تو آہ و فغان غمزدۂ
اگر بسنگ تو لعلے ز قطرۂ خون است — یکے در آ بسخن با من ستم زدۂ
بخود خزید و نفس در کشید و ہیچ نگفت

رہ دراز بریدم ز ماہ پرسیدم — سفر نصیب! نصیب تو منزلے ست کہ نیست
جہاں ز پرتو سیمائے تو سمن زارے — فروغ داغ تو از جلوۂ دلے ست کہ نیست
سوئے ستارہ رقیبانہ دید و ہیچ نگفت

شدم بحضرت یزداں گذشتم از مہ و مہر — کہ در جہان تو یک ذرہ آشنایم نیست
جہاں تہی ز دل و مشت خاک من ہمہ دل — چمن خوش است ولے در خور نوایم نیست
تبسمے بر لب او رسید و ہیچ نگفت

• — آدمی اندر جہان ہفت رنگ — ہر زماں گرم فغاں مانند چنگ
• — آرزوئے ہم نفس مے سوزدش — نالہ ہائے دلنواز آموزدش
• — لیکن ایں عالم کہ از آب و گل است — کے تواں گفتن کہ دارائے دل است
• — بحر و دشت و کوہ و کہ خاموش و کر — آسمان و مہر و مہ خاموش و کر
• — گرچہ بر گردوں ہجوم اختر است — ہر یکے از دیگرے تنہا تر است
• — ہر یکے مانند ما بیچارہ ایست — در فضائے نیلگوں آوارہ ایست
• — کارواں برگ سفر ناکردہ ساز — بیکراں افلاک و شبہا دیر باز
• — ایں جہاں صید است و صیادیم ما — یا اسیر رفتہ از یادیم ما
• — زار نالیدم صدائے بر نخاست — ہم نفس فرزند آدم را کجاست

(از مناجات — جاوید نامہ)

● — یہ مہر و ماہ یہ ستارے یہ آسمان کبود
کِسے خبر کہ یہ عالم عدم ہے یا کہ وجود
خیال جادہ و منزل فسانہ و افسوں
کہ زندگی ہے سراپا رحیل بے مقصود

● — وہ حرفِ راز کہ مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں
خدا مجھے نفسِ جبریل دے تو کہوں
ستارہ کیا میری تقدیر کی خبر دے گا
وہ خود فراخیٔ افلاک میں ہے خوار و زبوں

● — گاہ میری نگاہ تیز چیر گئی دلِ وجود
گاہ اُلجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں

● — حور و فرشتہ ہیں اسیر میرے تخیلات میں
میری نگاہ سے خلل تیری تجلیات میں

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

● — کِسے خبر ہے کہ ہنگامۂ نشور ہے کیا
تری نگاہ کی گردش ہے میری رستاخیز

● — بے حجابی سے تری ٹوٹا نگاہوں کا طلسم
اکِ ردائے نیلگوں کو آسماں سمجھا تھا میں

● — حادثہ جو ابھی پردۂ افلاک میں ہے
عکس اس کا مرے آئینۂ ادراک میں ہے

● — وہ خاک کہ ہے جس کا جنوں صیقلِ ادراک
وہ خاک کہ جبریل کی ہے جس سے قبا چاک

● —

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

● — عشق کی تقویم میں عصرِ رواں کے سوا — اور زمانے بھی ہیں جن کا نہیں کوئی نام
● — خودی جلوہ بدست و خلوت پسند — سمندر ہے اک بوند پانی میں بند
● — سبک اسکے ہاتھوں میں سنگ گراں — پہاڑ اسکی ضربوں سے ریگِ رواں
● — کرن چاند میں ہے شرر سنگ میں — یہ بیرنگ ہے ڈوب کر رنگ میں
● — ازل سے ہے یہ کشمکش میں اسیر — ہوئی خاکِ آدم میں صورت پذیر

● — آشنا ہر خار را از قصۂ ما ساختی — در بیابان جنوں بردی و رسوا ساختی
جرم ما از دانہ تقصیر او از سجدہ — نے بآں بیچارہ می سازی نہ با ما ساختی
صد جہاں می روید از کشت خیال ما چو گل — یک جہان و آں ہم از خون تمنا ساختی

پرتو حسن تو می افتد برون مانند رنگ — صورت می پردہ از دیوار مینا ساختی
طرح نو افگن کہ ما جدت پسند افتادہ ایم — ایں چہ حیرت خانہ امروز و فردا ساختی

(زوالِ آدم)

● — 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 اِدھر ٹوٹی ہوئی طناب اُدھر
کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں

● — یہ گنبدِ مینائی یہ عالمِ تنہائی — مجھ کو ڈراتی ہے اس دشت کی پہنائی
بھٹکا ہوا راہی میں بھٹکا ہوا راہی تو — منزل ہے کہاں تیری اے لالۂ صحرائی
خالی ہے کلیموں سے یہ کوہ و کمر ورنہ — تو شعلۂ سینائی! میں شعلۂ سینائی
تو شاخ سے کیوں پھوٹا میں شاخ سے کیوں ٹوٹا — اک جذبۂ عشق! اک لذتِ یکتائی
غواصِ محبت کا اللہ نگہباں ہو — ہر قطرۂ دریا میں دریا کی ہے گہرائی

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

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

اے بادِ بیابانی مجھکو بھی عنایت ہو
خاموشی و دِل سوزی سرمستی و رعنائی

(لالۂ صحرا)

یہ چند مثالیں کلامِ اقبال کے جوہر کو سمجھنے میں مدد کرتی ہیں یہ ایک بڑے شاعر کے جمالیاتی تجربے ہیں، امیجری کی ایک بڑی دنیا سامنے آجاتی ہے ایک، دو اور تین (صفحہ ۸ تا ۱۲) کے پیکروں اور ترکیبوں کو سامنے رکھیے اور ایسے کلام کا مطالعہ کیجیے تو تخلیقی اور تخیلی فکر کے فنکارانہ عمل کی فوراً پہچان ہوجائیگی اردو اور فارسی کی کلاسیکی اور روایتی شاعری سے جو الفاظ اور استعارات حاصل ہوئے ہیں اُن کا فنکارانہ استعمال اور اظہار اور اُن کے مفاہیم کے پھیلاؤ اور نئے مفاہیم کے پہلوؤں کی قدر و قیمت کا اندازہ ہوتا ہے۔ قدرت یا فطرت کے جلال و جمال سے جو الفاظ اور استعارات آتے ہیں وہ اپنی بے پناہ شادابی کا احساس دیتے ہیں، ذہنی پیکر معنی خیز اور جمالیاتی، جاذبِ نظر اور خوش آہنگ ہیں، ان کے تلازموں سے فضا کا تاثر گہرا ہوتا ہے۔ شدّتِ احساس اور جذب و کیف سے آہنگ احساس اور جذبے سے رشتہ قائم کرلیتا ہے۔ تاریخی اور مذہبی سرچشمے سے جو پیکر اور کردار ملے ہیں، وہ اپنی شخصیتوں کے آہنگ کے ساتھ جلوہ گر ہیں۔ ترکیبوں کا تخلیقی عمل ظاہر ہوتا ہے، ابہام کا حسن بھی ہے اور اس حسن کے لیے "ذہن" بھی موجود ہے اس "ذہن" کے حاصل سے معنویت کا احساس زیادہ گہرا ہوتا ہے، تصوّرات کی سیالی کیفیت بھی شعری تجربوں میں جذب

ہے اور اس کی وجہ سے استعاروں کا جلوہ زیادہ معنی خیز بنا ہے۔

تنہائی، حیرت اور تشکیک اور کائنات کی پُراسراریت کا احساس اور روشن پیکروں کے حسن کا ادراک ہم ان سب سے متاثر ہوتے ہیں۔ اسرار و رموز کی پھیلی ہوئی کائنات میں اپنی ذات کا پرتو دیکھنے کا غالباً یہ پہلا خوبصورت تجربہ ہے۔ پہلی بار محسوس ہوتا ہے جیسے باطن کی کیفیتوں کو کائنات میں تولا جا رہا ہے۔

چند سال قبل اپنی مختصر سی کتاب "اقبال ۔ روشنی کی جمالیات" میں کہا تھا کہ اقبال کی جمالیات میں روشنی کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ روشنی کا "آرچ ٹائپ" شدت سے ابھرتا ہے اور روشنی کے پیکر جنم لیتے ہیں۔ اقبال کی وہی علامتیں توجہ کا مرکز بنتی ہیں جو روشنی کے شدید تر احساس سے پیدا ہوتی ہیں۔ عشق، خودی، نگاہ، نظر، ذوق و شوق سے ان سے گہرا معنوی رشتہ ہے۔

اچھی اور عمدہ شاعری کی جو مثالیں دی گئی ہیں ان میں بھی روشنی کے پیکر استعمال ہوئے اور روشن علامتیں اہمیت رکھتی ہیں، مثلاً آسمان، ستارہ، آتش، چاند، کرن، روح، کہکشاں، موج، لالہ، سمندر، مہ و مہر، نگاہ، تجلیات، آئینہ، چشمۂ آفتاب وغیرہ۔ اقبال کے روشن اور بیدار استعارے خودی اور عشق کی علامتوں کی تخلیق کرتے ہیں تو جلنے کتنے روشن پیکر اور تلازمے ضمنی پیکر اور تلازمے بن کر ابھرنے لگتے ہیں۔ دراصل تلازموں کی وجہ سے خودی اور عشق کی علامتیں جلوہ بن جاتی ہیں اور احساساتی اور جذباتی جہتوں کو وسیع سے وسیع کرتی جاتی ہیں۔ اقبال کے مقاصد جتنے علامتی ہیں یقیناً ان کی شاعری اتنی علامتی نہیں ہے اگرچہ وہ بعض علامتوں کے بڑے خالق اور استعاروں اور پیکروں کی علامتی

جہتوں کے بڑے فنکار ہیں۔ کلیم، خضر، ابراہیم، بلالؓ، حسینؓ، اسرافیل، سامری، خلیل، جبریل، ابلیس، فرعون، جمشید، فرہاد وغیرہ اپنے پیکروں کی علامتی جہتوں کو نمایاں کرتے رہتے ہیں۔

اقبال کی جمالیات میں ڈرامائی عمل، روشنی کے ادراک اور احساس روحانی سحر آفرینی، بیدار اور متحرک علامتوں کے عمل، ابہام کے حسن، آوازوں کے زیر و بم غنائی کیفیات، خودی، عشق اور نگاہ و نظر کے تجربات استعاراتی نظام اور استعاروں اور پیکروں کی علامتی جہتوں کا مطالعہ کیا جائے تو ان کی عظمت کی بہتر پہچان ہوگی، اقبال کی شاعری میں وسعت اور بلندی کے "آرچ ٹائپس" زیادہ متحرک ہیں لہٰذا علامتوں سے زیادہ "ایپک" (EPIC) کا جوہر (ESSENCE) توجہ کا مرکز بنتا ہے۔ ڈرامائی عمل، کرداروں کی شخصیتیں، ڈرامائی فضا نگاری اور ڈراما کے فن کی سحر آفرینی زیادہ متاثر کرتی ہے۔ اردو شاعری کی تاریخ میں اقبال آوازوں کی ایک بڑی دنیا کے خالق ہیں۔ یہ ایک حیرت انگیز تجربہ ہے۔ لفظوں کی آوازوں کے ایک بڑے خالق کی طرح آوازوں کی ایک "فینومینا" خلق کر دیتے ہیں بات صرف اقبال کے آہنگ کی نہیں ہے بلکہ آوازوں کے ڈرامائی عمل اور رد عمل کی بھی ہے۔ آوازوں کی کشمکش اور ان کے تصادم کی بھی ہے، طربناک اور المناک تجربوں کی بھی ہے۔ "از خواب گراں خیز" "صبح قیامت" "باغیاں کن یا جنیں" "آدم از بہشت بیروں آمدہ می گوید" "میلاد آدم" "ساقی نامہ" "مسجد قرطبہ" "ذوق و شوق" "تسخیر فطرت" اور دوسری کئی نظمیں اور "پیام مشرق" "بالِ جبریل" اور "زبور عجم" کی بہت سی غزلیں آوازوں کی ایک کائنات پیش کرتی ہیں، علم لسانیات اور علم صوتیات

کے اصولوں پر جو لوگ ان آوازوں کا تجزیہ کرتے ہیں اُن کے ساتھ میں دور تک نہیں جا سکتا اُن آوازوں کی دریافت اور بازیافت کے لیے اردو کی ادبی تنقید کو اُس سطح پر جانا ہے جہاں "ایلیٹ" اور "اوڈن" "یسی" اور "ناوٹسٹ" اور "میک نیتھ" کی تنقید پہنچی ہے۔ ورنہ اقبال سے وہ جمالیاتی بصیرت اور آسودگی حاصل نہیں ہوگی جو اس شاعر کا چیلنج ہے۔

من بہ تلاش تو روم یا بہ تلاش خود روم
عقل و دل و نظر ہمہ گم شدگان کوئے تو

(اقبال)

—•—

پروفیسر حامدی کاشمیری

اقبال کی شعری زبان

اردو شاعری کی صدیوں کی لسانی روایات کے پس منظر میں جب ہم جدید دور میں اقبال کی شاعری کے لسانی نظام پر نظر ڈالتے ہیں، تو نہ صرف اس کی ندرت اور انفرادیت کا شدید احساس ہوتا ہے بلکہ تخلیق شعر میں لسانی کارگزاری کی فعالیت اور نتیجہ خیزی کا بھی بھرپور اندازہ ہوتا ہے۔ اقبال کو ورثے میں جو شعری زبان ملی تھی، وہ متعدد شعراء کے ہاتھوں اپنی تہہ در تہہ معنویت کو بروئے کار لا چکی تھی۔ خاص طور پر میر اور غالب نے اس کی امکانی زرخیزی اور علامتیت کو بھرپور طریقے سے برتا تھا یہاں تک کہ اقبال تک آتے آتے یہ تکرار، استدلالیت اور عمومیت کی بنا پر کلیشے میں بدل گئی تھی اور کم و بیش اپنے تخلیقی امکانات کو ختم کر چکی تھی۔

اقبال جب داغ کے رنگ میں روایت کی بے بضاعتی کا احساس کرنے اور اپنے تخلیقی لاشعور تک رسائی حاصل کرنے میں کامیاب ہوئے تو انہیں

جس بڑے مسئلے کا سامنا کرنا پڑا وہ لسانی نوعیت کا تھا' انہیں رسمی زبان میں رخنہ اندازی کر کے ایک نئی اور موثر لسانی ہیئت کو وضع کرنا تھا' یہ مسئلہ ہر بڑے شاعر کو پریشاں کرتا ہے' اور اس کی حل طلبی کی مناسبت پر ہی اس کی کامیابی کا انحصار ہوتا ہے' شاعر اپنی بصیرت' حسّی ادراک اور تخیل کاری سے اپنی مخصوص شعری کائنات کی آگہی حاصل کرتا ہے' اس آگہی کو متشکل کرنے' اسے دوام عطا کرنے' اور اسے دوسروں پر وارد کرنے کے لیے اس کی لسانی تجسیم ناگزیر ہے' یہ عمل کوئی علیحدہ یا میکانکی عمل نہیں' بلکہ تخلیقی عمل ہی سے پیوست ہے' یہ کہنا زیادہ صحیح ہے کہ لسانی عمل کی تکمیلیت ہی تخلیقی عمل کا نقطۂ عروج ہے' اس نقطۂ عروج تک رسائی حاصل کرنے کے لیے شاعر کے لیے نہ صرف زبان کے تاریخی' تہذیبی اور معاشرتی پس منظر کا علم لازمی ہے' بلکہ اس کے علمی برتاؤ کے رموز و امکانات سے بھی آگاہ ہونا ضروری ہے' یہ لسانی آگہی شاعر کے لیے لازمے کی حیثیت رکھتے ہوئے بھی اس کے منفرد عمل کو موثر بنانے کے لیے کافی نہیں' ایک نثر نگار بھی اس نوع کی لسانی آگہی پر تصرف رکھتا ہے' شاعر کے لسانی شعور کی تخصیص اس کی توسیع' ترفع اور پیچیدگی میں مضمر ہے وہ ذہنی سطح پر حقیقت اور لاشعور کے متناقض تجربوں کی وحدت پذیرانہ نمود کے لیے مروجہ اور روایتی زبان کی بے معنویت اور تنگ دامنی کا احساس کر کے ایک نئے اور عدیم النظیر لسانی نظام کو خلق کرتا ہے' اور یہ اسی صورت میں ممکن ہے جب وہ روایت کے اثرات سے نجات پا کر باطن میں وارد ہونے والے نادیدہ تجربات کو لفظ و پیکر میں شناخت کرنے کی ذہنی صلاحیت کو بروئے کار

لاسکے'

اقبال ایک ہمہ گیر اور طاقت ور ذہن کے مالک ہیں' اُن کے بارے میں عقیدت مندی کے باوجود' روا روی میں یہ کہنا کہ وہ افرنگ کی توسیع پسندانہ سیاست کے نتیجے میں مسلمانوں کے زوال کے مرثیہ خواں تھے یا اُن میں نئے سرے سے بیداری پیدا کرنے کے خواہاں تھے' حقیقت حال کا اظہار کرتے ہوئے ابھی اُن کی شعری شخصیت کی تہہ داری اور اہلیت سے چشم پوشی کے مترادف ہے' ایک بڑے شاعر کے شعری محرکات کو وقتی سیاست یا معاشرت کے تابع نہیں کیا جا سکتا' اِن کے لاشعوری الاصل ہونے کی بنا پر اِن کی نسل انسانی کی صدیوں کے فکری اور تہذیبی سرچشموں سے کسب فیض کرنے اور پھر اوّلیں زندگی کے جبلی تجربوں کے عصری حالات سے متصادم ہونے کے پُراسرار عمل کا سراغ لگانا آسان نہیں' زیادہ سے زیادہ نفسیاتی تحقیق یا لسانیاتی تنقید کی مدد سے مستور حقیقت کے بارے میں بعض اشارے ہی کیے جا سکتے ہیں' اقبال بھی ایک ایسے فنکار ہیں' جن کے باطنی وجود میں نور و ظلمت کی آویزش کے منظر نامے' وقتی حالات سے ماورا ہو کر ابدی صداقتوں کے اشاریے بن جاتے ہیں' ان صداقتوں کا ادراک آسان نہیں۔ تاہم ان کی لسانی تشکیل ہی وہ واحد وسیلہ ہے' جو اس کام کو آسان بنانے میں دستگیری کر سکتی ہے۔

ایک بڑا شاعر روایتی یا روزمرّہ کی زبان سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا کیونکہ یہ متعینہ استدلالی اور قطعی معانی کی پابند ہوتی ہے' تاہم زبان کی حد بندیوں کا احساس کرنے کے باوجود اُسے لامحالہ زبان ہی کو وسیلۂ اظہار بنانا پڑتا ہے۔

نہیں تو اُسے خاموش ہونا پڑے گا۔ اس متناقض صورتِ حال سے نمٹنے کے لیے وہ زبان کو لغوی معانی کی قیدیت سے آزاد کر کے اس کے تہ در تہ امکانات کو خلق کرتا ہے، یہاں تک کہ ایک نادرہ کار اور معنی خیز لسانی نظام کی تشکیل ہوتی ہے۔ اس صورت میں لسانی تشکیل تجربے کا بیان نہیں، بلکہ خود تجربہ بن جاتی ہے، ایک ایسا تجربہ جو فنکارانہ شخصیت کی مختلف داخلی قوتوں کی بطیق سے نادر، پیچیدہ اور نامیاتی بن جاتا ہے۔ اور موضوع و ہیئت کے مابین کسی حدِ امتیاز کو روا نہیں رکھتا۔ اسی بنا پر ہربرٹ ریڈ نے اسے نامیاتی ہیئت سے موسوم کیا ہے، جس طرح داخلی سطح پر تجربہ متحرک اور وسعت پذیر ہوتا ہے، اسی طرح لسانی صورت میں بھی اس کی یہ کیفیت برقرار رہتی ہے۔ لسانی تشکیل کا یہ عمل عاید کردہ نہیں بلکہ الہامی ہوتا ہے، یہ شعورِ زبان ہے زبان دانی نہیں، اگر یہ زبان دانی ہوتا تو جوش اقبال سے بڑے شاعر ہوتے، اقبال کی شاعری کا معتد بہ حصہ ایسا ہے، جو زبان دانی کا مظہر ہے، اور نثری سطح پر منجمد ہو کر رہ گیا ہے، اُن کے یہاں البتہ ایسے نمونے موجود ہیں، جو زبان کے الہامی برتاؤ کا پتہ دیتے ہیں، اور انہیں اپنے معاصرین ہی سے بلند نہیں کرتے، بلکہ میرؔ اور غالبؔ کی صف میں لے آتے ہیں۔

شاعر کو زبان کے مضمرات دریافت کرنے میں استعارہ کاری سے مدد ملتی ہے، استعارہ دو مختلف یا متضاد اشیاء یا تجربوں میں مماثل پہلوؤں کی وحدت پذیری کا عمل ہے، اتنا ہی نہیں بلکہ یہ تجربے کی تہہ داری کو اسیر کرنے کی لسانی ترکیب بھی ہے، اس لیے یہ کہنا درست ہے کہ استعارہ شعری زبان کی اصلیت

اور ہمہ گیری کا تعین کرتا ہے یہ محض مشابہتی پہلو سے متعلق نہیں رہتا بلکہ اظہاریت کی امکانی حدوں کو بھی پھلانگتا ہے اور وسیع تر جہات پر محیط ہو جاتا ہے، یہ کام اس وقت ممکن ہو جاتا ہے جب استعارہ ٹھوس شکل میں ڈھل کر پیکر ساز ہو جاتا ہے یا جب اس میں مستعمل لفظ یا ترکیب کسی دوسری شے سے متعلق ہوئے بغیر بھی اپنے قایم بالذات وجود کا احساس دلاتی ہے یعنی علامت کو خلق کرتی ہے، پیکر معانی کی توسیع کے ساتھ ساتھ حسیاتی رنگا رنگی کو جنم دیتا ہے مشابہتوں کے توسط سے حقیقت کا انکشاف نہیں کرتی، بلکہ خود ایک شے مدرکہ ہوتی ہے اور تمام تر مشابہاتی امکانات کو انگیز کرتی ہے، یہاں تک کہ تجربہ ابدیت پر حاوی ہو جاتا ہے۔

اقبال کی شاعری میں شعری زبان کے برتاؤ کا یہ طریقہ یعنی استعارہ کاری اپنے نقطۂ عروج پر نظر آتی ہے ان کے یہاں استعاراتی عمل شعوری کدو کاوش کا نتیجہ نہیں، بلکہ ان کے تخلیقی ذہن کی پراسرار خاصیت کا مظہر ہے ان کے یہاں تخلیقی عمل کے دوران میں نہ جانے کتنی تہذیبی، فکری اور نسلی قوتوں کے دباؤ کے تحت متنوع اور منتشر تجربے تنظیم اور ارتکاز سے گذرتے ہیں، اور اشیا کی نئی مشابہتیں نئے حقایق کی نمود کے لیے بروئے کار آتی ہیں، ایک لحاظ سے دیکھئے تو یہ صدیوں کا ارتقائی عمل ہے جو معجزاتی طور پر تخلیقی لمحوں میں شاعر کے اندرون میں واقع ہوتا ہے، اور حیران کن تجربوں کو وجود میں لاتا ہے، یہی وہ عمل ہے جس میں زبان اپنا مخصوص رول ادا کرتی ہے، اقبال اپنے باطن میں قدیم الاصل تجربوں کو تخیلی پیکروں میں دیکھتے ہیں، ان کے یہاں دو انواع کے

اِستعارے یعنی واضح اور غیر واضح اِستعارے ملتے ہیں، واضح اِستعاروں میں دو اشیاء کے مشابہتی پہلو اجاگر کیا گیا ہے، مثلاً:

خودی وہ بحر ہے جس کا کوئی کنارہ نہیں

تجھ سے گریباں مرا مطلع صبح نشور

تری سرشت میں ہے کوکبی و مہتابی

غیر واضح اِستعاروں میں مشابہتی رشتے کا راست انداز قایم نہیں رہتا اس سے تجربے کی خود مرتکزیت کی استواری میں مدد ملتی ہے:

گراں بہا ہے تو حفظ خودی سے ہے ورنہ
گہر میں آب گہر کے سوا کچھ اور نہیں

سلسلۂ روز و شب نار حریر دو رنگ

گرچہ ہے تابدار ابھی گیسوئے دجلہ و فرات

مہ و ستارہ ہیں بحر وجود میں گرداب

اقبال کے اِستعارے اُن کے متفرد ذہن سے مربوط ہونے کی بنا پر

ایک نئی شعری لسانیات کی داغ بیل ڈالتے ہیں، چند استعارے ملاحظہ ہوں:
نوائے شوق، سینۂ کائنات، ضمیرِ لالہ، چاند کے غار، شعلۂ نوا، پردۂ افلاک، آئینۂ ادراک، چشمۂ آفتاب، پردۂ وجود، بزمِ کائنات، کارگہِ حیات، گیسوئے دجلہ و فرات، آئینۂ کائنات، بتخانۂ شش جہات، یمِ زندگی، گماکوں کے لشکر اور آئینۂ ایام۔

سی ڈے لیوس نے THE POETIC IMAGE میں استعارے کی تین خصوصیات یعنی ندرت، اختصار اور جذبہ خیزی پر زور دیا ہے۔ اقبال کے استعارے ان خصوصیات سے متصف ہیں اور ان کے لسانی شعور کی تابناکی کو ظاہر کرتے ہیں، لیکن اُن کے یہاں متعدد مقامات ایسے بھی ہیں جہاں اُن کے استعارے ایسے الفاظ کے ہجوم میں گھر گئے ہیں جو وضاحتی اور غلغلہ آفریں ہیں، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ لعل و گہر کنکروں کے ڈھیر میں کھو گئے ہیں، اور فضا تاریک ہو گئی ہے۔ تاہم اُن کی بعض تخلیقات میں اُن کا استعارہ کار ذہن پوری طرح سرگرم عمل نظر آتا ہے، کئی استعارے پیکریت میں ڈھل جاتے ہیں، اور پیکر یکے بعد دیگرے سرعت کے ساتھ ابھرتے ہیں، اور اپنے منطقی رشتوں کو تہہ نشین کر دیتے ہیں، ایسے پیکر باصرہ کے علاوہ دوسرے حواس کو بھی متاثر کرتے ہیں، چنانچہ گیسوئے تابدار، خیمۂ گل، چراغِ لالہ اور چشمۂ آفتاب جیسے استعارے پیکر تراشی کی عمدہ مثالیں قرار دیئے جا سکتے ہیں

اُن کے یہاں بعض پیکر ایسے بھی ہیں جو اپنی تہہ داری اور معنی خیزی سے علامت کا درجہ حاصل کرتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ اُن کے یہاں بنیادی طور پہ کوئی مربوط علامتی نظام نہیں ملتا، انہوں نے یہ ضرور محسوس کیا کہ حدیث

خلوتیاں کو رمز و ایما میں ادا کرنا ناگزیر ہے' اس مقصد کے پیش نظر انہوں بعض علامتیں مثلاً شاہین کا شعور کی انتخاب کیا۔ اس نوع کی علامت نگاری کا جو نتیجہ ہونا تھا وہ ہو کے رہا' یعنی اُن کی زبان تلازمی کیفیت سے محروم ہو گئی تاہم اُن کے الفاظ تلازمی شدّت سے اُس وقت معمور ہوتے ہیں' جب علامتیں اُن کے باطن سے اگتی ہیں' لالۂ صحرا اور مسجد قرطبہ اس کی تین مثالیں ہیں' انکے یہاں نور اور آتش کے پیکر علامتی معنویت سے مالا مال ہیں' چنانچہ شعلہ نوا' شمع نفس' شعلہ آشام' نور ایمن' جلوۂ خورشید' آتش گل اور آتش اللہ ہو زندگی' حرارت عشق' جبلت' نو' صداقت' حسن' جلال' خیر' حرکت اور شاعری کی نمایندگی کرتے ہیں' اقبال کی علامتیں اُن کی ذاتی اور اجتماعی زندگی کی کشمکش' اُن کی افتاد طبع اور روایات اُن کے سیاسی نظریات اور مابعد الطبیاتی فکر کی عدم مناسبت کا احساس دلاتی ہیں' اور تجربے کی پیچیدگی پر محیط ہو جاتی ہے۔

اقبال کی شعری زبان پر بحث کرتے ہوئے اُن کے لہجے کے آہنگ' جو لسانی ترکیب ہی کا نتیجہ ہے' سے صرف نظر نہیں کیا جا سکتا' اردو غزل کے دھیمے اور سرگوشیانہ آہنگ کے پس منظر میں اقبال کی بلند آہنگی ایک نئے صوتی نظام کا پتہ دیتی ہے' اُن کا کمال یہ ہے کہ اُن کی بلند آہنگی جوش کے خطیبانہ آہنگ کی طرح یک رخی نہیں' اور شور آفرینی پر ختم نہیں ہوتی' بلکہ کئی مواقعے پر یہ باطنی التہاب سے شعلہ نوائی میں تبدیل ہوتی ہے' اور فضا حرارت رنگ اور روشنی سے تابناک ہوتی ہے' اقبال لفظوں کے آہنگ کو حسیاتی طور پر محسوس کرتے ہیں' ان کے یہاں لفظوں کے انتخاب در و بست اور تال میل

کے علاوہ وزن، ردیف وقافیہ، کرداروں کی ہمکلامی اور ہیئتی تنوّع سے منفرد صوتی نظام کی تخلیق ہوتی ہے، اُن کے حرف وصوت میں یک رنگی نہیں کبھی ان کی آواز "قہاری و غفاری و قدوسی و جبروت" کی شکل میں اتنی ہمہ گیر ہوتی ہے، کہ خلاؤں میں گونج پیدا کرتی ہے، اور کبھی حرف محرمانہ" کی سرگوشی بن جاتی ہے، وہ کئی مقامات پر استعارہ و پیکر کا مرہونِ منت ہوتے بغیر بھی اپنے نفسِ گرم سے لفظوں میں کیمیائی اثر پیدا کرتے ہیں، اور بیانیہ سے شعری التباس پیدا کرتے ہیں، بیانیہ کو بھی شعری اثر انگیزی سے متصف کرنا ایک بڑے شاعر ہی کا کارنامہ ہے۔ اس کے باوجود اقبال زبان کی اظہاریت کی حدبندیوں کا شعور رکھتے ہیں، وہ ہر وقت اس تموج خیز احساتی فضا کو مناسب لسانی ہیئت میں منتقل نہیں کر پاتے، جو اُن کے لیے داخلی تجربے کا حکم رکھتی ہے اور اُن کی تابِ گفتار جواب دے جاتی ہے۔

حقیقت یہ ہے جامۂ حرف تنگ
حقیقت ہے آئینہ گفتار زنگ
فروزاں ہے سینے میں شمع نفس
مگر تابِ گفتار کہتی ہے بس

غلام رسول ملک

جاوید نامہ کی تکنیک

موضوعِ بحث کا تقاضا ہے کہ سب سے پہلے اس امر کی توضیح کی جائے کہ تخلیقی ادب میں تکنیک سے کیا مراد ہے ادب کا ہر طالب علم جانتا ہے کہ ایک تخلیقی فن پارہ نامیاتی کل (ORGANIC WHOLE) ہوتا ہے جسے عناصرِ ترکیبی میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ یہاں مواد اور ہیئت اور تجربہ اور تکنیک ایک ہوتے ہیں۔ تخلیقی فنکار اپنے مواد کو ایک خاص ہیئت ترکیبی کی صورت میں اپنی گرفت میں لاتا ہے بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ ہیئت ترکیبی ہی مواد کی مخصوص صورت گری کرتی ہے اور اس کے معانی و مضمرات متعین کرتی ہے۔ وہ تجربے کی ماہیت اور معنویت کو تکنیک ہی کے ذریعے دریافت کرتا ہے اور بالآخر اسی کے ذریعے مواد اور تجربے کی قدر و قیمت بھی معین کرتا ہے۔ مارک شورر کے الفاظ میں "تخلیقی ادب میں اصل اہمیت مواد کو نہیں بلکہ حاصل شدہ مواد (ACHIEVED CONTENT) کو حاصل ہوتی ہے۔ مواد اور حاصل شدہ مواد کا باہمی فرق تکنیک کہلاتا ہے۔ تکنیک وہ سانچہ ہے جس میں مواد ڈھل کر

وہ کچھ بتاتا ہے جو اس سے پہلے نہیں تھا۔ اس لحاظ سے تکنیک وہ سب کچھ ہے جو تجربے کے مواد خام کو تخلیقی فن پارے کی صورت بخشتی ہے۔ اس میں صنفِ ادب (GENRE) کا انتخاب بھی شامل ہے اور ایک خاص فن پارے کی مخصوص ہیئت ترکیبی (STRUCTURE) کو بھی اہمیت حاصل ہے۔ کرداروں کی اختراع اور ان کا انتخاب و استعمال بھی اس کا ایک حصہ ہے اور نقطۂ نظر کا تحول (SHIFTING OF THE POINT OF VIEW) بھی۔ اس میں ایہام (IRONY) بھی شامل ہے اور زبان کا مخصوص استعمال بھی۔

ایک عظیم تخلیقی فن پارہ اس وقت وجود میں آتا ہے جب تکنیک موضوع کے عین مطابق ہو اور موضوع تکنیک کے سانچے میں بآسانی ڈھل جائے۔ کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ مواد اور تکنیک میں یہ مطابقت قایم نہیں ہو پاتی اور ایک ناقص تخلیق وجود میں آتی ہے۔ اس سے موضوع کی ترسیل میں نقص واقع ہوتا ہے اور ایک غیر مستحسن ابہام (OBSCURITY) پیدا ہو جاتا ہے اس اعتبار سے تکنیک ایک آلہ ہے جو کبھی تیز ہوتا ہے تو کبھی کند، کبھی مفید اور کارآمد ثابت ہوتا ہے اور کبھی بے کار اور ناقص۔ ایک بلند پایہ تخلیقی فن کار اپنے تخلیقی شعور کے سہارے اپنے موضوع کے لیے صحیح اور موزوں تکنیک کا انتخاب کرتا ہے اور اس آلے سے اپنے حسبِ منشا کام لیتا ہے۔

"جاوید نامہ" کے لیے اقبال نے جس تکنیک کا انتخاب کیا ہے اس کی ایک خاص لمبی تاریخ ہے اور اس کا واقعۂ معراج سے بڑا گہرا تعلق ہے۔ ادب

میں اس تکنیک کا استعمال معراج النبی صلی اللہ علیہ وسلم کے بعد سے شروع ہوتا ہے اور اس سے پہلے اس کا کہیں سراغ نہیں ملتا۔ معراج اگرچہ ہر نبی کو کسی نہ کسی صورت میں نصیب ہوتی ہے مگر حضورؐ کی معراج اس لحاظ سے ممتاز ہے کہ انہیں افلاک کی سیر کرائی گئی۔ ابراہیم خلیل اللہ نے حیات بعد ممات کا ایک منظر دیکھا، موسیٰ کلیم اللہ کو درخت طور کی اوٹ سے شرف ہمکلامی نصیب ہوا، عیسیٰ روح اللہ زندہ آسمان پر اٹھائے گئے مگر ان کی مراجعت نہ ہوئی اور جب ہوگی تو یہ معراج سے بالکل جدا ایک تجربہ ہوگا، نبی آخر الزمانؐ سے پہلے صرف اردشیر بابکان کے عہد کے ایران میں ایک شخص ویراف کا ذکر ملتا ہے جس نے بھنگ کے زیر اثر عالم بے ہوشی میں سیر فلک کی تھی مگر ویراف نامے کی صحت و سند شک و شبہ سے بالاتر نہیں البتہ اس میں جو تجربہ بیان کیا گیا ہے وہ اس تجربے سے ملتا جلتا ہے جو ایرانی روایات کے مطابق زرتشت کو عالم خیال میں نہیں بلکہ عالم بے داری میں پیش آیا تھا۔

معراج کے بعد اس موضوع پر معراج ناموں اور دوسری کتب کی صورت میں ایک وسیع لٹریچر تیار ہوا اور آہستہ آہستہ ادب پر بھی اس نے اثر ڈالنا شروع کیا، سب سے پہلے اس تکنیک کے مطابق دسویں صدی عیسوی کے ایک لاادری عربی شاعر اور فلسفی ابوالعلاء معری نے رسالتہ الغفران نامی ایک رسالہ تصنیف کیا۔ یہ رسالہ اس نے اپنے ایک ادیب دوست ابوالقارح کے ایک خط کے جواب میں لکھا تھا جس میں معری کو اس کے نظریات کی بنا پر ہدف ملامت بنایا گیا تھا، معری نے اس رسالے میں بہشت کی سیر کا حال بیان کیا ہے

اور بے شمار گناہگار ادیبوں کو داخل بہشت ہوتے دکھایا ہے۔ اس کے بعد اس تکنیک کا استعمال بارھویں صدی عیسوی کے مشہور صوفی محی الدین ابن عربی کی کتاب "فتوحات مکیہ" میں ملتا ہے جس کے چند ابواب انہوں نے ایک ایسے تجربے کے بیان کے لیے مختص کیے ہیں جو معراج سے ملتا جلتا ہے اور جس سے اکثر بلند پایہ صوفیا گذرتے ہیں۔ اس کے بعد اس تکنیک کا استعمال دانتے کی طربیہ ایزدی (DIVINA COMEDIA) میں ملتا ہے جس پر نہ صرف یہ کہ معراج نبوی صلی اللہ علیہ وسلم کا گہرا اثر ہے بلکہ بہت سی تفصیلات فتوحات مکیہ سے ملتی جلتی ہیں۔

ابوالعلا معری نے "رسالۃ الغفران" میں اس تکنیک کا استعمال اس لیے کیا تھا کہ یہ اس کے موضوع اور مقصد کے لیے موزون تھی۔ ایک لاادری ادیب کے لیے اپنے خلاف الزامات کا ادبی سطح پر اس سے بڑھ کر ساکت جواب کیا ہو سکتا ہے کہ وہ اپنے پیشرو ہم نواؤں کو داخل جنت ہوتا دکھائے اس سے اس کی اپنی نفسیاتی تسکین بھی ہوتی ہے اور الزام لگانے والوں کو بھی اپنی الزام تراشی بے فائدہ محسوس ہوتی ہے۔ ابن عربی چونکہ اپنے ایک روحانی مکاشفہ کا بیان کر رہا ہے اس لیے اس موضوع کے لیے کسی اور تکنیک کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

"رسالۃ الغفران" اور "فتوحات مکیہ" کے متعلقہ حصے کے مقابلے میں دانتے کی "طربیہ ایزدی" ایک عظیم الشان اور کثیر الجہت اسٹرکچر ہے۔ دانتے نے اپنی اس آخری تصنیف میں اپنے فکر و فلسفہ، اپنے مذہبی معتقدات، اپنے تحیر و تجسس

اور اپنے جذبات و احساسات کا لب لباب پیش کیا ہے۔ یہ اس کی [illegible] نوشت سوانح عمری بھی ہے اور نوع انسانی کی تلاشِ تکمیل کا متحرک ڈرامہ بھی ایک نقطۂ نظر سے یہ ازمنہ وسطیٰ کا دائرۃ المعارف بھی ہے جس میں اس عہد کی سیاسی، معاشی اور معاشرتی زندگی کا متحرک اور جیتا جاگتا عکس دکھائی دیتا ہے۔ اس کے معانی کی اس سے بھی ایک بالاتر سطح ہے جہاں یہ نظم کائنات کی اصل پر روشنی ڈالتی ہے جس میں انسانی فطرت کے نقص کی بناء پر رخنہ پڑتا ہے لیکن اس وسیع الاطراف تخلیقی شہ پارے کا محور تزکیہ نفس اور تصفیہ قلب کا عیسائی تصور ہے دانتے کا سفر دراصل تزکیہ و تصفیہ روح کا سفر ہے جس کے تین مدارج گناہ کی حقیقت "دوزخ" توبہ و انابت کا عمل "اعراف"[1] (PURGATORIO) اور حصولِ نجات "فردوس" ہیں۔ خود دانتے کے الفاظ میں کتاب کا مقصد "انسانوں

ع 1 ۔ قرآن کے "مقامِ اعراف" اور دانتے کے PURGATORIO میں تھوڑا سا فرق ہے۔ PURGATORIO دانتے کے بیان کے مطابق ایک ایسی جگہ ہے جہاں روحانی مشقتوں کے ذریعے انسانی روح کا تصفیہ ہوتا ہے اور اس کا ترجمہ لفظ مزکی' یعنی مقامِ تزکیہ سے کیا جا سکتا ہے۔ قرآن کے مطابق اعراف ان نفوس کی عارضی جائے قیام ہے جو ابھی تک تو جنت میں داخل نہیں ہوتے ہیں مگر اسکے امیدوار ہیں اور بالآخر اس میں داخل ہونے والے ہیں مگر چونکہ "اعراف" کی اصطلاح دوزخ اور فردوس کے ساتھ جاتی ہے اس لیے PURGATORIO کا ترجمہ "اعراف" سے کیا گیا۔

کو مذلّت کی حالت سے نکال کر سعادت سے ہمکنار کرتا ہے" یہ مقام سعادت مادّی آرائشوں اور نفسیاتی خواہشات سے نجات پانے ہی سے حاصل ہو سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ موضوع ہی کچھ ایسا ہے جس کی بہترین توضیح اسی وقت ہو سکتی ہے جب تخلیقی سطح پر عالم مادی کی پابندیوں سے رہائی حاصل کی جائے اور زمان و مکان سے بالاتر کی لامحدود دنیا میں قدم رکھا جائے۔ دانتے نے اپنی تمثیلی نظم میں یہی کیا ہے۔

اس بحث سے یہ امر واضح ہو جاتا ہے کہ تکنیک کا انتخاب موضوع کی مناسبت سے کیا جاتا ہے اور جس طرح تخلیقی ادب میں تکنیک مواد کو ایک خاص صورت بخشتی ہے اسے اس کے مخصوص معانی دے دیتی ہے اور بلآخر اس کی قدر متعین کرتی ہے اسی طرح مواد بھی اپنے لیے موزوں تکنیک کا انتخاب کر کے اپنی اہمیت منواتا ہے اور بلآخر دونوں گھل مل کر ایک نامیاتی وجود کی شکل اختیار کرتے ہیں۔ ان کی دوئی ختم ہو جاتی ہے اور ایک فن پارہ جنم لیتا ہے۔ اس لحاظ سے تکنیک کے انتخاب میں مواد کو بڑا دخل حاصل ہوتا ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے دانتے پر گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے:

"دانتے کا فلسفہ اس کی نظم کی ہیئت ترکیبی (STRUCTURE) کے لیے اہم ہے اور یہ ہیئت ترکیبی نظم کے مختلف حصّوں کے حسن و جمال کے لیے اہم ہے"۔

(T. S. ELIOT, THE SACRED WOOD (ESSAY ON DANTE), B. I. PUBLICATIONS, 1976, P. 160

اقبال نے جاوید نامہ کے لیے جس تکنیک کا انتخاب کیا ہے اس کا اس کے موضوع کے ساتھ گہرا تعلق ہے۔ اس کا موضوع تلاشِ حق اور تسخیر کا سفر ہے جس کا آغاز عالمِ مادّی کی کثافتوں سے رہائی سے ہوتا ہے اور جس کا اختتام جمالِ ذاتِ حق کی جلوہ فروشیوں پر ہوتا ہے اور جس کے دشتِ جنوں میں حور و فرشتہ صد ہا بے زبوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ سفر کے دوران میں شاعر اسرارِ مرگ و حیات، فلسفۂ زمان و مکان، قوانینِ عروج و زوالِ ملل، تزکیۂ نفس، ارتقائے روحانی، حیاتِ جاودانی کے حصول وغیرہ معارف پر بصیرت افروز گفتگو کرتا ہے اور بالآخر منزلِ کبریا میں تجلّیِ ذاتِ حق سے جلوہ منت ہوتا ہے۔۔۔ والی ربک المنتھیٰ مگر اس تجربے کے بعد وہ ایک نئی زندگی اور نیا ولولہ لے کر واپس آتا ہے ظاہر ہے کہ اس قسم کے موضوع سے عہدہ بر آ ہونے کے لیے وہی تکنیک موزون ہو سکتی ہے جو معراجِ نبوی سے مستعار لی گئی ہو۔ معراج زمان و مکان سے بالاتر ہونے کا دوسرا نام ہے۔ اور یہی اس سفر کا نقطۂ آغاز ہے جو جاوید نامہ کا موضوع ہے۔ جاوید نامہ کی تکنیک کے نمایاں پہلو اس کا اسٹرکچر اس میں کرداروں کا استعمال اور اس کے اندر نقطۂ نظر کا مسلسل تحوّل (CONTINUOUS SHIFTING OF THE POINT OF VIEW) ہیں۔

اسٹرکچر:۔ جاوید نامہ میں شاعر نے جو سفر اختیار کیا ہے وہ تسخیر اور تلاشِ حقیقت کا سفر ہے جس کی سات نمایاں منزلیں ہیں اور اس کی مناسبت سے کتاب سات ابواب پر مشتمل ہے۔ ان میں چھ آسمان اور آخری

منزل آسمانوں یا افلاک شامل ہے۔ یہ بات بڑی اہمیت کی حامل ہے کہ اقبال نے اپنی کتاب کو سات ابواب پر تقسیم کیا ہے، دانتے کی "طربیہ ایزدی" میں دوزخ (L'INFERNO) اور اعراف (IL PURGATORIO) کی دو مستقل کتابوں کے علاوہ صرف تیسری کتاب 'فردوس' (IL PARADISO) میں دس افلاک کی سیر کا تذکرہ ہے۔ سات کا عدد اس لیے اہم ہے کہ قرآن کے مطابق آسمان سات ہیں، انسان نے زمانِ اضافی کو اپنی گرفت میں لانے کے لیے پہلے قدم کے طور پر سات دنوں کا ہفتہ متعین کیا ہے، سات کا عدد تصوف اور سلوک میں بھی بہت اہمیت رکھتا ہے، خود اقبال نے فلسفۂ عجم میں ان سات عوالم کا ذکر کیا ہے جن سے ہندو جوگیوں کے مطابق روح کو اپنے سفر کے دوران گذرنا پڑتا ہے۔ "شاہنامہ فردوسی" کے دو نمایاں ہیرو رستم اور اسفندیار ہفت خوان طے کرتے ہیں اور اس زاویۂ نگاہ سے دیکھا جائے تو مشرقی زبانوں میں ہفت خوان طے کرنے کا محاورہ بڑا معنی خیز ہے۔

سفر سلوک میں سالک کو ہمیشہ ایک مرشد کی ضرورت ہوتی ہے۔ جاوید نامہ کی سیر افلاک میں اقبال کے مرشد پیر رومی ہیں اور یہی نظم کا اسٹرکچر متعین کرتے ہیں، یہاں اس بات کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ دانتے اپنے سفر کا آغاز ورجل کی رفاقت میں کرتے ہیں جو عقل مادی کی علامت ہے مگر اعراف کی چوٹی پر وہ شاعر سے الگ ہو جاتا ہے اس لیے کہ بہشت بریں میں اس کا داخلہ ممکن نہیں اس کے بعد عشق کی علامت بیاتریچے دانتے کی رفیق بن جاتی ہے عقل و عشق اور دین و دنیا کی یہ دوئی دانتے کے فلسفے کی اساس ہے۔ اقبال اس قسم کی

دوئی کے منکر ہیں اس لیے علم و عشق اور جان و تن کی وحدت کا قایل رومی ان کا راہنما ہے۔ چنانچہ آغازِ سفر میں جب روحِ رومی آشکارا ہوتی ہے تو اقبال ان الفاظ میں ہمیں رومی سے متعارف کراتے ہیں۔

حرف او آئینۂ آویختہ	علم با سوزِ دروں آمیختہ

سیاحتِ افلاک کی تمہید کے طور پر رومی اقبال کے سامنے انسانی ارتقا کے تین مدارج کی نشاندہی کرتے ہیں:

شاہدِ اول شعورِ خویشتن
خویش را دیدن بنورِ خویشتن
شاہد ثانی شعورِ دیگرے
خویش را دیدن بنورِ دیگرے
شاہد ثالث شعورِ ذاتِ حق
خویش را دیدن بنورِ ذاتِ حق
پیشِ ایں نور ار بمانی استوار[۳]
حی و قایم چوں خدا خود را شمار

انسان آخری منزلِ ارتقا میں اس قوت کے سہارے پہنچ سکتا ہے جسے قرآن سلطان کہتا ہے۔ یا معشر الجن والانس ان استطعتم ان تنفذوا من اقطار السموات والارض فانفذوا لا تنفذون الا بسلطان (الرحمٰن)

گفت اگر سلطان ترا آید بدست
می تواں افلاک را از ہم شکست

اس قسم کا انتفاء ایک زادنِ دیگر یا ولادتِ نو (REBIRTH) ہے اس فرق کے ساتھ کہ انسان کی ولادتِ اوّل مجبوری سے ہوتی ہے جبکہ یہ ولادتِ ثانی اپنے اختیار اور جدوجہد سے ہوتی ہے وہ انسان کو مکان میں لاتی ہے اور یہ لامکان میں۔ وہ شکمِ مادر سے سطحِ زمین پر انسان کے ورود کا نام ہے اور یہ شکمِ ارضی کو پھاڑ کر لامکان کی طرف انسان کے عروج کا نام ہے۔ وہ طفولیت ہے یہ مردانگی:

زادنِ طفل از شکستِ اشکم است

زادنِ مرد از شکستِ عالم است

اور یہی پیغام شاعر زمان و مکان کے فرشتے "زروان" کی زبانی سنتا ہے:

لی مع اللہ ہر کرا در دل نشست

آں جوانمردے طلسم من شکست

اس کے بعد شاعر اپنے راہنما کے ہمراہ فلکِ قمر میں داخل ہوتا ہے اور 'وادی یرغمید' یا 'وادی طواسین' کی زیارت کرتا ہے جو چار طواسین پر مشتمل ہے۔ طاسینِ گوتم جس میں ایک رقاصہ گوتم بدھ کے ہاتھ پر توبہ کرتی ہے۔ طاسینِ زرتشت جس میں اھرمن زرتشت کی آزمائش کرتا ہے۔ طاسینِ مسیح جس میں حکیم تولستوے کا ایک حقیقت نما خواب بیان کیا گیا ہے اور طاسینِ محمد جو کتاب کے ایک شہ پارے "نوحہ ابوجہل در حرم کعبہ" پر مشتمل ہے۔ فلکِ دوم عطارد پر شاعر جمال الدین افغانی اور سعید حلیم پاشا سے ملتے ہیں اور قاری کو پہلی دفعہ اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ رومی نے اپنے مرید کو زندہ رود (LIVING STREAM) کا نام دیا ہے۔ تیسرے فلک "زہرہ" پر خدایانِ کہن کی مجلس کا حال بیان کیا گیا ہے۔

ز کی فلک کے ایک قلزم میں شاعر کی ملاقات فرعونِ قدیم اور فرعونِ جدید لارڈ کیچز سے ہوتی ہے۔

فلکِ پنجم مرّیخ اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ یہ اقبالؔ کے نصب العین دنیا کی حقیقت ہمارے سامنے بے نقاب کرتا ہے۔ اس آئیڈیل عالم میں تن کی نہیں بلکہ قلب کی حکمرانی ہے۔ وہاں کی تہذیب جان و تن کی دوئی پر نہیں بلکہ ان کی وحدت کی اساس پر قائم ہے۔

خاکیان را جان و تن مرغ و قفس
فکر مرّیخی یک اندیش است و بس

اس عالم میں بود و باش رکھنے والے مادّی آلائشوں سے آزاد اور زمان و مکان کے فاتح ہیں، ان کی حکمت غیر العقول، ان کی معاشرت امن و مساوات کی آئینہ دار، ان کی زندگی طمانیت اور نورِ بصیرت سے بھرپور اور ان کی خواہش حق، بیک لفظ ان کی زندگی اس حدیثِ قدسی کی تعبیر کہ جسے اقبالؔ نے خود شعر کا جامہ پہنایا ہے:

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

اس آئیڈیل دنیا کا حسن فرنگی دنیا سے درآمد شدہ ایک نبیّہ برباد کرنا چاہتی ہے جو عورت کو غیر فطری راستہ دکھا کر تہذیب و معاشرت کی بنیادوں کو منہدم کرنا چاہتی ہے:

اے زناں اے مادراں اے خواہراں   زیستن تا کے مثالِ دلبراں

مذہب او قاطعِ ملک و نسب
از قریش و منکر از فضلِ عرب
در نگاہِ او یکے بالا و پست
با غلامِ خویش بر یک خواں نشست
قدرِ احرارِ عرب نشناختہ
با کلفتانِ حبش در ساختہ
احمراں با اسوداں آمیختند
آبروے دودمانے ریختند
ایں مساوات ایں مواخات اعجمی است
خوب می دانم کہ سلماں مزدکی است
ابن عبداللہ فریبش خوردہ است
رستخیزے بر عرب آوردہ است
عترتِ ہاشم ز خود مہجور گشت
از دو رکعت چشمِ شاں بے نور گشت
اعجمی را اصلِ عدنانی کجاست
گنگ را گفتارِ سحبانی کجاست
بازگو اے سنگِ اسود بازگوے
آنچہ دیدم از محمدؐ بازگوے
اے ہبل اے بندہ را پوزش پذیر

مقام عروج کی سرحد پر شاعر کی ملاقات حکیم نیچہ (NEITZSCHE) سے ہوتی ہے جس نے ہمیشہ انسانی بلندی اور فوق البشریت کے خواب دیکھے تھے۔ پھر جنّت الفردوس کی طرف حرکت ہوتی ہے وہ مقام کہ جہاں بالفاظ رومی کاندر آں بے حرف می روید کلام

بے یمین و بے یسار است این جہاں
فارغ از لیل و نہار است این جہاں

جنّت الفردوس میں شاعر قصر شرف النساء کی زیارت سے فیضیاب ہوتا ہے۔ شاہ ہمدان اور غنی کاشمیری سے ملتا ہے اور نادر شاہ۔ احمد شاہ ابدالی اور سلطان شہید سے ملاقات کرتا ہے۔ سفر کی انتہا پر شاعر کی رسائی اس مقام قدس تک ہوتی ہے کہ جو ارتقا انسانی کی آخری حد ہے اور جس کی شرح سے زبان قاصر ہے۔ یہاں اسے جمال مطلق کا جلوہ نصیب ہوتا ہے اور ندائے جمال سامعہ نواز ہوتی ہے اور اسی پر نظم ختم ہوتی ہے۔

کرداروں کا استعمال اور نقطۂ نظر کا تحوّل

ایک فلسفیانہ نظم یا تمثیل کے کردار بالعموم بے جان، خشک، بے رنگ اور تقریباً ہمیشہ یک جہتی (UNIDIMENSIONAL) ہوتے ہیں اس لیے کہ یہ حقیقی انسان نہیں بلکہ تصورات کے پیکر ہوتے ہیں اقبال اور دانتے دونوں نے اس مشکل پر اس طرح قابو پایا ہے کہ انہوں نے حقیقی انسانوں کو علامتوں کی حیثیت سے استعمال کیا ہے۔ دانتے کے یہاں ہمیں ورجل، بیاترچے اور ٹامس اکوائنس

اکواٹس وغیرہ جیسے تاریخی کردار ملتے ہیں اور اقبال نے چند ایک کرداروں مثلاً "زُروان" اور "سروش" کو چھوڑ کر تمام کردار تاریخ سے لائے ہیں۔ رومی۔ وشوامتر۔ ٹالسٹائے۔ افغانی۔ ابوجہل۔ فرعون۔ لارڈ کچنر۔ مہدی سوڈانی۔ غالب۔ طاہرہ۔ حلاّج۔ نادرشاہ۔ احمد شاہ ابدالی۔ سلطان شہید اور شاہ ہمدان تاریخ انسانی کی عظیم شخصیات ہیں۔ اس سے جاوید نامہ جیسی فلسفیانہ نظم ایک متحرک ڈرامے کی صورت اختیار کرتی ہے۔ اگر ان کرداروں کی جگہ فلسفیانہ تصوّرات مثلاً علم۔ عشق عقل۔ خیر۔ شر۔ حسن۔ قبح وغیرہ کو دی جاتی تو نظم کی تمام تر دلآویزی ختم ہو جاتی اور اس کے اندر سے انسانی دلچسپی کے عنصر کا خاتمہ ہو جاتا۔

حقیقی انسانوں کو علامتی کرداروں کی حیثیت سے استعمال کرنے کا سب سے بڑا فایدہ یہ ہے کہ اس سے نظم کے اندر ڈرامائیت پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ ڈرامائی عنصر اسی قدر شدید ہوتا ہے جس قدر کردار انفرادی رنگ لیے ہوئے ہوں۔ جاوید نامہ کے اکثر کردار اس لحاظ سے کامیابی کی کسوٹی پر پورے اترتے ہیں۔ مثال کے طور پر اس کے نمایاں ترین کرداروں۔ رومی۔ ابوجہل۔ حلاّج۔ ابلیس اور سلطان شہید کو لیجیے۔ ان کا محل وقوع۔ ان کا موضوعِ سخن اور ان کا اندازِ بیان ان میں سے ہر ایک کو ایک انفرادی شان عطا کرتا ہے۔

رومی کی شخصیت ایک عارف اور صاحب نظر کی شخصیت ہے جو شاعر کو عالم سفلی سے اٹھا کر عالم علوی میں لے جاتی ہے اور اس کے اسرار و رموز سے باخبر کرتی ہے۔ جاوید نامہ میں اکثر رومی کے اپنے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں۔ مثلاً

آدمی دید است باقی پوست است
دید آں باشد کہ دید دوست است

یا کا ندراں بے حرف می روید کلام

فلکِ قمر پر عارف ہندی وشوامتر، رومی اور اقبال میں گفتگو ہوتی ہے تو امکانات سے بھرپور ایک ڈرامائی صورت حال پیدا ہو جاتی ہے جس میں تینوں کرداروں کی جداگانہ شخصیتیں نمایاں ہو کر سامنے آتی ہیں۔ وشوامتر کے اس سوال:

عالم از رنگ است و بے رنگی ست حق
چیست عالم، چیست آدم، چیست حق؟

کے جواب میں رومی کی عارفانہ گفتگو

آدمی شمشیر و حق شمشیر زن
عالم ایں شمشیر را سنگِ فسن
مشرق حق را دید و عالم را ندید
غرب در عالم خزید از حق رمید
چشم بر حق باز کردن بندگی است
خویش را بے پردہ دیدن زندگی است

وشوامتر اور اقبال کا مکالمہ

گفت مرگِ عقل؟ گفتم ترکِ فکر
گفت مرگِ قلب؟ گفتم ترکِ ذکر
گفت تن؟ گفتم کہ زاد از گردِ رہ

گفت جان؟ گفتم کہ رمزِ لا الٰہ
گفت دینِ عامیاں؟ گفتم شنید
گفت دینِ عارفاں؟ گفتم کہ دید

اور وشوامتر کی حکیمانہ نصائح:

ذاتِ حق را نیست این عالم حجاب
غوطہ را حائل نہ گردد نقشِ آب

کافرِ بیدار دل پیشِ صنم
بہ ز دینداری کہ خفت اندر حرم

یہ سب انکی انفرادی شخصیتوں کا رنگ لیے ہوئے ہیں۔

حرم کعبہ میں ابوجہل کا نوحہ اس کی شخصیت کی بھرپور آئینہ داری کرتا ہے اس کا لفظ لفظ اس کی فکر، اس کے عمل، اس کے جذبات، اس کی قوم پرستی اور ماضی کی روایات و معتقدات سے اس کی گہری وابستگی کا غماز ہے:

سینۂ ما از محمد داغ داغ
از دمِ او کعبہ را گل شد چراغ
ساحر و اندر کلامش ساحری است
این دو حرفِ لا الٰہ خود کافری است
پاش پاش از ضربتش لات و منات
انتقام از وے بگیر اے کائنات

دلبری اندر جہاں مظلومی است

دلبری محکومی و محرومی است

از اموت زرد روے مادراں

اے خنک آزادیِ بے شوہراں

آمد آں وقتے کہ از اعجازِ فن

می تواں دیدن جنین اندر بدن

گر نہ باشد بر مراد ما جنین

بے محابا کشتن او عین دین

پانچویں فلک "مشتری" پر زندہ رود غالب اور طاہرہ کی معیت میں خودی کے عظیم علمبردار حلاج سے ملتے ہیں۔ اقبال نے نہایت موزونیت کے ساتھ "خواجۂ اہل فراق" ابلیس کو اسی صحبت میں پیش کیا ہے جس کی بغاوت خودداری ہے، جس کی مجبوری رزمِ حق و باطل کی ذمہ دار ہے اور جس کی عدم موجودگی سے یہ عالم ہفت رنگ بے رنگ ہو جاتا ہے۔ دانتے کی طرح اقبال بھی اس بات کے قائل ہیں کہ حق اور خیر کے تحقق کے لیے شر کا وجود ناگزیر ہے۔ دانتے دوزخ سے گذرے بغیر اعراف اور بہشت میں نہیں جا سکتا اور اقبال کے لیے ابلیس کا وجود ناگزیر ہے اگرچہ ان کے یہاں جہنم کا کوئی مستقل ذکر نہیں۔ چھٹے فلک زحل (SATURN) پر وہ ان غداروں سے ملتے ہیں جنہیں دوزخ نے بھی قبول کرنے سے انکار کیا ہے ان میں جعفر بنگال اور صادق دکن بھی شامل ہیں۔

آٹھویں افلاک اقبال اور رومی کے سفر کی آخری منزل ہے اور اس

خانۂ خود راز بے کیشاں بگیر

اے منات اے لات از منزل مرو

گر ز منزل می روی از دل مرو

اے ترا اندر دو چشم ما وثاق

مہلتے ان کنت ازمعت الفراق

حلاج ان ارواح سعیدہ میں سے ایک ہیں جنہوں نے سیر دوام کو بہشت پر ترجیح دی ہے۔ جس کردار نے حیاتِ ارضی میں اثباتِ خودی کی خاطر دار و رسن کا راستہ برضا و رغبت اختیار کیا تھا اس کے لیے یہی شایانِ شان ہے کہ جنت کی زندگی پر مسلسل حرکت اور ارتقاء کو ترجیح دے ان کی زبان سے یہ اشعار کس قدر موزوں ہیں:

مرد آزادے کہ داند خوب و زشت

می نگنجد روحِ او اندر بہشت

جنتِ ملا مے و حور و غلام

جنتِ آزادگاں سیرِ دوام

حشرِ ملا شقِ قبر و بانگِ صور

عشقِ شور انگیز خود صبحِ نشور

ابلیس کا کردار اقبال کے سب سے زیادہ رنگین، دلچسپ اور خوددار کرداروں میں سے ایک ہے اقبال کا ابلیس خودی کی ایک تابندہ علامت ہے اور وہ جہاں بھی نمودار ہوتا ہے خودی کے تحفظ اور جدوجہد کے ذریعے اس کے استحکام کا پیغام لے کر آتا ہے۔ جاوید نامہ میں اسے شاعر اس طرح متعارف

کرتا ہے:

غرق اندر رزم خیر و شر ہنوز
صد پیمبر دیدہ و کافر ہنوز

اور ابلیس کہتا ہے:

من "بلیٰ" در پردۂ "لا" گفتہ ام
گفتۂ من خوشتر از ناگفتہ ام

اس کا نالۂ پر سوز اس کی تمام خودارانہ خصوصیات کی بھرپور عکاسی کرتا ہے:

اے خداوند صواب و ناصواب
من شدم از صحبت آدم خراب
خاکش از ذوق اِبا بیگانہ
از شرار کبریا بیگانہ
صید خود صیاد را گوید بگیر
الاماں از بندۂ فرماں پذیر
از چنیں صیدے مرا آزاد کن
طاعت دیروزۂ من یاد کن
بندۂ صاحب نظر باید مرا
یک حریف پختہ تر باید مرا
لعبت آب و گل از من باز گیر
می نیاید کودکی از مرد پیر

بندۂ بابید کہ پیچد گردنم
لرزہ انداز د نگاہش در تنم
اے خدا یک زندہ مرد حق پرست
لذتے شاید کہ یابم در شکست

فردوس بریں میں شاعر کی ملاقات جن سلاطین سے ہوتی ہے ان
میں سلطان شہید دکنی کی شخصیت سب سے زیادہ قد آور اور سربرآوردہ ہے
اور اس کی زبان سے شجاعت و بطالت حق پرستی دیا مردی اور شہادت و حیات
ابدی کے اسرار و معارف واضح ہوتے ہیں:

بندۂ حق ضیغم و آہوست مرگ
یک مقام از صد مقام اوست مرگ
گرچہ ہر مرگ است بر مومن شکر
مرگ پور مرتضیٰ چیزے دگر
جنگ شاہان جہاں غارتگری است
جنگ مومن سنت پیغمبری است
آں کہ حرف شوق با اقوام گفت
جنگ را رہبانیِ اسلام گفت
زندگی را چیست رسم و دین و کیش
یک دم شیری بہ از صد سال میش

اس قسم کے منفرد کرداروں کی نظم میں ایک بعد دیگرے نمود سے زاویۂ مسلسل

تبدیل ہوتا رہتا ہے اور حقیقت کو مختلف جہتوں اور مختلف نقادانِ نظر سے دیکھا جا سکتا ہے۔ اس سے حقیقت کے عرفان میں جو وسعت اور گہرائی پیدا ہو جاتی ہے وہ کسی توضیح کی محتاج نہیں۔ زاویۂ نگاہ کی یہ تبدیلی فنی لحاظ سے اسی وقت کامیاب ہو سکتی ہے جب فنکار کے اندر نفیِ ذات کی صلاحیت (NEGATIVE CAPABILITY) موجود ہو۔ ڈراما اور ڈرامائیت کا اس صلاحیت کی عدم موجودگی میں وجود میں آنا ممکن نہیں ہو سکتا۔ ظاہر ہے کہ یہ صلاحیت اقبال کے فلسفۂ انفرادیت اور جذبۂ تحفظِ خودی کے ساتھ میل نہیں کھاتی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی بظاہر ڈرامائی نظموں میں بھی ڈرامائیت عام طور پر مفقود ہوتی ہے اور ہر کردار میں خود اقبال کا عکس نظر آتا ہے مگر جاوید نامہ میں ایسے مقامات بار بار آتے ہیں جنہیں صلاحیت نفیِ ذات NEGATIVE CAPABILITY کے شواہد کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ نوحۂ ابوجہلؓ اور نالۂ ابلیس اس اعتبار سے خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

دانتے اور اقبال دونوں کی تکنیک کا ایک اہم پہلو یہ ہے کہ بیانیہ شاعری کو وہ غنائیت سے بھرپور نغموں سے اس طرح سجا دیتے ہیں کہ گویا ایک وادیِ سرسبز و شاداب میں جا بجا رنگ رنگ کے پھول کھلے ہوں۔ ان کی نظمیں پڑھتے ہوئے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ایک شیریں و مترنم میوزیکل کمپوزیشن ہمارے سامعہ نوازی کر رہا ہو جس میں بار بار زیر و بم اور اتار چڑھاؤ کے مقامات آتے ہوں۔ طربیہ ایزدی میں موجود اس قسم کے شہ پاروں میں چند ایک یہ ہیں جہنم کا کتبہ:

ABANDON HOPE ALL YE WHO ENTER HERE.

وارد جہنّم ہونے والو رحمت سے مایوس ہو جاؤ

ملعون انسانوں کی مصیبت کی اِنتہا:

WHO HAVE NOT THE HOPE TO DIE.

جو موت سے بھی مایوس ہو چکے ہیں

ایک غدّار کے لیے دانتے کی نفرت:

TO BE RUDE TO HIM WAS COURTESY.

اس کے ساتھ بے رخی اور گستاخی بھی اس کی تعظیم تھی

اور بے عمل انسانوں کی تحقیر جو خدا اور خدا کے دشمنوں دونوں کی نگاہوں میں مبغوض ہیں

HATEFUL TO GOD AND TO THE ENEMIES OF GOD

جاوید نامہ میں اس قسم کے جو نغمات سرمدی شامل ہیں ان میں نوحۂ بوجہل، در حرم کعبہ، نالۂ ابلیس، قصر شرف النسأ، پیغام سلطان شہید بنام اردو کا بیری، کتاب کے خاتمہ پر خطاب بہ جاوید اور وہ غزلیات شامل ہیں جنہیں شاعر نے نظم میں جا بجا خوبصورت نگینوں کی طرح جڑ دیا ہے۔

رحمٰن راہی

اقبال کے ہیئتی تجربے

ہیئت سے مراد اگر ادبی تخلیقات کی محض ظاہری شکل و صورت ہوتی تو شاید بغیر کسی پس و پیش کے کہا جا سکتا تھا کہ اقبال نے اردو یا فارسی کو کوئی نادر و نادیدہ ہیئت نہیں بخشی ہے کہ جو ان دو زبانوں کے اپنے مشترکہ ہیئتی خزینے میں پہلے سے موجود نہ رہی ہو اور جو کلیتاً ایک نیا تجربہ کہلائے جانے کی مستحق قرار پا سکے۔ بانگِ درا سے لے کر ارمغانِ حجاز تک سارا کلام ہیئتی اعتبار سے بڑی حد تک روایتی ہے۔ بالکل انہی معنی میں جس معنی میں غالب کی غزل، سعدی و صائب اور میر و سودا کی غزل کی ہم صورت ہے۔ تاہم بظاہر کی اس صوری مشابہت کے باوجود اقبال کے اردو اور فارسی کلیات میں ایسی متعدد تخلیقات ہیں جو اپنی مروجہ ہیئت میں جزوی تغیر و تبدیل، تراش خراش یا اپنے مخصوص حسنِ تناسب کے اضافے کے لحاظ سے بڑی دلکشی اور نئی جدت و تخلیقی قوت کے اعتبار سے بڑی انوکھی تحریک اور نظر افروز ہیئتی تجربات ہوتی ہیں۔

یہ کون غزل خواں ہے پُرسوز و نشاط انگیز
اندیشۂ دانا کو کرتا ہے جنوں آمیز

اے حلقۂ درویشاں وہ مردِ خدا کیسا؟

ہو جس کے گریباں میں ہنگامۂ رستا خیز

جو ذکر کی گرمی سے شعلے کی طرح روشن

جو فکر کی سرعت میں بجلی سے زیادہ تیز

یوں دادِ سخن مجھ کو دیتے ہیں عراق و پارس

یہ کافرِ ہندی ہے بے تیغ و سناں خوں ریز

محض بیرونی خد و خال کو دیکھتے رہیں تو اقبال کی یہ غزل بھی بس ایک روایتی غزل لگتی ہے کہ جس کا ایک مطلع ہوتا ہے اور مطلع کے بعد آنے والے ہر شعر کا دوسرا مصرعہ مطلع کا ہم قافیہ ہوتا ہے اور جس کا ہر شعر معنی کے اعتبار سے آپ اپنی دنیا ہوتا ہے وغیرہ وغیرہ۔ لیکن ذرا گہرائی سے دیکھیں تو سوچنا پڑے گا کہ گرمیِ ذکر اور سرعتِ فکر کی دولت اقبال کی اس غزل کے گریباں میں رستاخیزی و خونریزی و نشاط انگیزی کا جو عجب ہنگامہ بپا ہے اُسے کس کا پرتو یا نقشِ ثانی کہیں، اُسے کیونکر سمجھیں، اُس کی کیا تعبیر کریں۔ خود اقبال نے ایک جگہ اشارہ تو کیا ہے کہ:-

بہ سوادِ دیدۂ تو نظر آفریدہ ام من

بہ ضمیرِ تو جہانی دگر آفریدہ ام من

لیکن اس اشارے کی عام طور سے جو تعبیر کی جاتی ہے اس کا ماحصل اقبال کے فلسفیانہ افکار اور انقلابی رجحانات کی نشاندہی ہوتا ہے، بغیر اس سوال پہ غور کیے کہ اُن افکار و رجحانات میں حسن و صداقت کا جو سنگم بلکہ جو وحدت و یکتائی ملتی ہے کیا اقبال اپنے مخصوص شعری ذرائع کو بروئے کار لائے بغیر اسے پا سکتے تھے؟ اور پھر ہمیں اس سے

روشناس کرا سکتے تھے۔ مطلب وہ موضوع و ہیئت بابیں کا پُرانا قضیہ!

اِس موقع پر جدید تنقید کے بارے میں مارک شورر (MARK SCHORER) کی یہ رائے وثوق سے دُہرائی جا سکتی ہے کہ موضوع سے متعلق گفتگو کو محض موضوع تک محدود رکھتے وقت ہم ادب کے بارے میں سرے سے کوئی بات ہی نہیں بلکہ محض تجربے کے بارے میں گفتگو کرتے ہیں، اور یہ کہ ہماری بات جب ہی تنقیدی حیثیت پا لیتی ہے جب ہم محض موضوع کی بجائے حاصل کردہ موضوع (ACHIEVED CONTENT) یعنی ہیئت یعنی فن پارے کے بارے میں بحیثیت فن پارے کے بات کرتے ہیں۔ اِس وضاحت کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ کلامِ اقبال پڑھتے وقت ہمیں منجملہ دیگر امور کے بے تیغ و سنان خونریزی کے جن واقعات و واردات میں سے گزرنا پڑتا ہے اُن کی صحیح صحیح پہچان اور قدر سنجی اُس تغیّر و تبدل تراش خراش اور حک و اضافے کا مطالعہ کئے بغیر ممکن نہیں جسے اقبال نے فارسی اور اردو کی روایتی ہیئتوں کو اپنے تخلیقی مقاصد کے لئے برتتے وقت روا رکھا ہے۔ تغیّر و تبدل اگرچہ بادی النظر میں جزئی اور محدود معلوم ہوتا ہے، لیکن اِس کے عمل دخل کی بدولت شعری صورت میں پیدا شدہ کیفیاتی تبدیلی کو دیکھتے ہوئے اُسے جزئی و محدود کہنا کم نظری ہو گی سچ تو یہ ہے کہ اقبال کے تجربے کو اُس کا موجودہ شعری وجود نصیب ہی نہ ہوتا اگر وہ اپنے اُس تجربے کے خام مواد کو اپنے ضمیر و زبان کے آتشکدہ میں پگھلا کر دوبارہ بنیادی صورت عطا نہ کرتے جن میں آج ہم اُسے دیکھ رہے ہیں۔

مطلب یہ کہ اقبال کی فکر و احساس یا یوں کہئے کہ اُن کے موضوع کی اہمیت دراصل اُن طرح طرح کی بظاہر چھوٹی موٹی تبدیلیوں اور اُس مجموعی برتاؤ کا نتیجہ ہے جن کے ذریعے اقبال نے ورثے میں پائی ہوئی مختلف اصناف سخن کی کیفیت بدل دی اور یوں اپنے

تجربے کو اُس کی منفرد شعری صورت بخشی۔ کسی روایتی ہیئت میں اِس طرح کی بظاہر ضمنی و جُزئی تبدیلیوں کا عمل بعض اوقات اِس درجہ اہم اور نتیجہ خیز ثابت ہوتا ہے کہ اِن اجزا کو کسی تخلیق کے کل میں کلیدی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے۔ چپو سے چلائے جانیوالے ایک آہستہ خرام شکارے میں بیٹھکر شاید آپ نے کبھی اِس سامنے کی جھیل کی سیر کی ہو اور آس پاس کے مناظر کا لطف لیا ہو۔ اب اگر کشتی کو چلانے کے لئے چپو سے کام لینے کی بجائے اُس میں ایک چھوٹا سا پروپیلر فٹ کر دیا جائے، تو تصور کیجئے کہ کشتی کی ظاہری شکل و صورت میں کوئی لائق توجہ فرق لائے بغیر اِس ایک معمولی سی تبدیلی سے مجموعی صورتِ حال میں کیسی کیفیاتی تبدیلی رونما ہوگی! اور پھر اِس تصور کی روشنی میں اگر یہ کہا جائے کہ اپنی بظاہر چھوٹی موٹی تبدیلیوں اور اپنے منفرد برتاؤ سے اقبال نے فارسی اور اردو شاعری میں بڑے نتیجہ خیز ہیئتی تجربے کئے ہیں تو شاید مبالغہ نہ ہوگا۔

اِس ضمن میں اقبال کا سب سے اہم اور دُور رس نتائج کا حامل کارنامہ اُن کی زبان اور اُن کا لہجہ ہے۔ اِس میں شک نہیں کہ اِن دونوں معاملات میں اقبال نے غالب سے بھرپور استفادہ کیا۔

جذبہ و فکر کی باہمی اثر اندازی و اثر پذیری اقبال سے قطع نظر غالب سے پہلے کے بھی بہت سے اردو، فارسی شعرا کے یہاں ملتی ہے۔ لیکن اُن کے ہاں کی فکر بالعموم وجدانی نوعیت کی فکر تھی۔ اقبال نے جو نئی قوت غالب کی زبان میں محسوس کی اور پھر جسے انہوں نے اپنے دور کی حیثیت سے ملا کر اپنے طور سے روشن کر دیا وہ قوت تھی جذبے کے ساتھ وجدانی فکر کے علاوہ تعقل کار فکر کا باہم گداخت ہونا۔ اقبال کی تازہ کاری یہ ہے کہ انہوں نے غالب کی تعقل کار فکر کی جنوں آمیز حیرت زائی کو عصرِ حاضر کے دردِ

بے پناہ سے روشناس کرایا اور ساتھ ہی اپنی ذات میں برپا ہنگامۂ شوق میں شامل کرکے اُسے ایک نئی اُمنگ اور آرزو سے انتخاب عطا کی۔

ایک غزل کی صنف کو ہی لیں تو یہ بات روشن ہوگی کہ غالب کے بعد بطور خاص اقبال نے ہی اس صنف کی زبان اور اس کے لب و لہجے میں چند ایسی کیفیاتی تبدیلیاں عمل میں لائیں کہ اُن کی روشنی میں تغزل کی تعریف بقول شمس الرحمان فاروقی میر جیسے شاعر کے تغزل کو بھی مشتبہ کر سکتی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ اگر غالب اور اقبال کی زبان کی مذکورہ بالا ترکیبی خصوصیت سے قطع نظر بھی کیا جائے تاہم اقبال کی غزل غالب کی غزل سے کم از کم لہجے کے اعتبار سے کافی مختلف اور بلند آہنگ معلوم ہوتی ہے۔ ازراہ مثال اقبال کی ایک نہایت ہی معروف اور نمائندہ غزل کے چند اشعار پیش کیے جا سکتے ہیں کہ جن کی مجموعی فضا اور تو اور خود غالب کی غزلیہ فضا سے مختلف محسوس ہوتی ہے :-

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

حور و فرشتہ ہیں اسیر میرے تخیلات میں
میری نگاہ سے خلل تیری تجلیات میں

گرچہ ہے میری جستجو دیر و حرم کی نقشبند
میری فغان سے رستخیز کعبہ و سومنات میں

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

اقبال کی اس غزل میں منجملہ دیگر امور کے ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس

ین حقایق کو جذبہ و احساس کی آتشیں انگلیوں سے چھونے اور عقلی سنجیدگی اور فکری بلند پروازی کے ذریعہ دیکھنے پرکھنے کی ایک بار آور کوشش ملتی ہے۔ اور اس کے ساتھ ساتھ عصرِ جدید میں پروان چڑھتی ہوئی ایک پرسش کار و بغاوت انگیز اور طنز کار حسیت کے واضح ہیولے نظر آتے ہیں۔ اقبال کی اکثر کامیاب غزلوں کی یہی خاصیت اور مزاج ہے۔

نظم کی ہیئت میں بھی اقبال نے کچھ ایسے تجربے کئے ہیں کہ جنہیں ان کی کیفیاتی نوعیت کے پیشِ نظر نادر و معنی خیز قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہ بات بالخصوص صنفِ نظم کی اس شاخ کے بارے میں کہی جا سکتی ہے جسے ہم مختصر نظم کے نام سے جانتے ہیں۔ نظم گوئی کا سلسلہ فارسی اور اردو دونوں زبانوں میں اقبال سے پہلے شروع ہو اتھا لیکن اقبال کو میرے خیال میں اس بنا پر فوقیت حاصل ہے کہ وہ اظہارِ ذات اور بیانِ واقعات کو استعارے کی صورت دیکر اپنی کئی مختصر نظموں کو حقیقی فنی ایجاز اور نامیاتی وحدت عطا کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ پھر یہ بات بھی ہے کہ انہوں نے اپنے موضوع کی مناسبت سے بحور و اوزان وغیرہ کے انتخاب کی بدولت اور مصرعوں کی تعداد و ترتیب اُن کی طوالت و اختصار اور روانی و وقفہ کے طفیل نظم کے ظاہری خدوخال میں بھی قابلِ قدر تبدیلیاں عمل میں لائیں۔ مثلاً بالِ جبریل کی نظم "زمانہ" اور پیامِ مشرق کی نظم "باسر و انجم"۔

اقبال نے اپنے موضوع کی مناسب تعمیر کے لئے ایک منفرد تکنیکی بست و کشاد سے بھی کام لیا۔ مسجد قرطبہ اور ذوق و شوق جس کی خوب صورت مثالیں ہیں۔

چونکہ ان نامبردہ خصوصیات میں سے بیشتر کا تذکرہ اب اردو تنقید میں تحصیلِ حاصل معلوم ہوتا ہے اس لیے میں اقبال کی ایک اور نادر تخلیقی خصوصیت کی طرف اشارہ

کرنا چاہوں گا جو ممکن ہے کسی قدر درخورِ اعتنا معلوم ہو۔

اقبال کے بارے میں عام طور یہ تاثر پایا جاتا ہے کہ وہ حقیقت کو اُس کے مختلف و متضاد پہلوؤں سمیت نہیں دیکھتے۔ چنانچہ اُن کے فلسفۂ خودی کے رجائی خصوصیت پر اس درجہ اصرار کیا جاتا ہے۔ جیسے اقبال نے عرصۂ حیات میں مردِ مومن کے شوقِ تسخیر اور تند و تیز ہوا میں اس کا چراغ جلانے کا عمل اور اس شوق و عمل سے پیدا ہونے والے اُس کے بہجت آمیز و نشاط انگیز احساسات ہی کو ساری حقیقت سمجھ لیا ہو۔ حالانکہ واقعہ یہ ہے کہ اس تصویر کے اور بھی پہلو ہیں کہ جنہیں اقبال نے نہ صرف ذاتی طور محسوس کیا ہے بلکہ انہیں فن کی سطح پر اُبھار کر دُوسرے مختلف و متضاد پہلوؤں سے ہم آہنگ کر دیا ہے مثال کے طور پر اگر اقبال کے ایک تصورِ آدم ہی کا بھرپور جائزہ لیا جائے تو پتہ چلے کہ اس تصوّر میں رجائی پہلو کے دوش بدوش بلکہ اُس سے پانے والا ایک المیہ پہلو بھی اپنی پوری قوّت کے ساتھ کارفرما ہے۔ آدم کے بارے میں بالِ جبریل کے چند معروف بیانات ملاحظہ ہوں۔

جمال اپنا اگر خواب میں بھی تو دیکھے	ہزار ہوش سے خوشتر تری شکر خوابی

تری نوا سے ہے بے پردہ زندگی کا ضمیر

ہیں تیرے تصرّف میں یہ بادل یہ گھٹائیں

سمجھے گا زمانہ تری آنکھوں کے اشارے

آباد ہے اِک تازہ جہاں تیرے ہُنر میں

ہے راکبِ تقدیر جہاں تیری رضا دیکھ

یہ عالم یقیناً ایک خوش آئندہ حوصلہ بخش اور ولولہ انگیز عالم ہے، لیکن آدم کے

حقیقت کا ایک پہلو یہ کہ آدم کی رضا تقدیرِ جہاں کی راکب ہے۔ مگر اس روشن پہلو کو توازن بخشتا ہے حقیقت کا یہ دوسرا پہلو کہ وجودِ آدم کا ساز خود اپنی رضا سے نہیں بجتا بلکہ فطرت اُس کی مضرابی کرتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس نوعیت کی متحارب قوتیں اقبال کی سبھی اہم منظومات میں سرگرمِ عمل ہیں اور انہیں کے آپسی ٹکراؤ سے شعلوں کا وہ شگوفہ پھوٹتا ہے جو اقبال کی فنی عظمت کی برہان ہے۔

اِس میں کلام نہیں کہ غالب نے اپنی غزل میں قیس کو تصویر کے پردے میں بھی عریاں دیکھنے اور دکھانے کا کارنامہ اقبال سے پہلے انجام دیا تھا اور بہتر طور انجام دیا تھا۔ تاہم میرا خیال ہے کہ اردو اور فارسی نظم کے آفاق سے یہ طلوعِ شمشیر اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ سب سے پہلے اقبال ہی کی بدولت ممکن ہوا ہے۔ اور صنفِ نظم کی ہیئت نے اقبال ہی سے خود گری و خود شکنی کے وہ طور سیکھے ہیں جو خاص طور سے جدید اردو شاعری کا ایک امتیازی وصف ہیں۔

اپنے شعری تجربے کے مختلف بلکہ متضاد پہلوؤں کا بیک وقت احاطہ کرنے کی کوشش میں اقبال نے بعض دیگر تکنیکی تدابیر سے بھی کام لیا ہے مثلاً حکایت گوئی اور مکالمہ نویسی جو فارسی شاعری کی قدیم روایت کا حصہ رہی ہیں۔ اس ضمن میں بھی اقبال نے اپنے مخصوص و منفرد شعری تجربات کی خاطر کچھ تعمیری و تشکیلی تغیرات سے کام لیا ہے جن کی بدولت ان کے مکالموں میں خاص طور سے ایک محدود قسم کی ڈرامائی بالیدگی اور تناؤ کا سا احساس ہوتا ہے اردو نظم جبریل و ابلیس فارسی نظم تسخیرِ فطرت اس کی عمدہ مثالیں ہیں۔ پھر جاوید نامہ ہے جو ہیئتی اعتبار سے بھی اقبال کی اپنی مشرقی روایت میں ایک اضافے کا درجہ رکھتا ہے، اس لحاظ سے کہ یہاں ایک ہی تخلیق میں بیانیہ، رودادیہ، متغزلانہ، مکالماتی اور ڈرامائی اسالیب کا پہلو بہ پہلو استعمال نظر آتا ہے۔

بارے میں اقبال کا تصور محض اسی عالم میں محصور سمجھا جائے تو یہ اقبال کا گہرا مطالعہ نہیں ہوگا۔ کیونکہ جن دو باہم منسلک منظومات سے یہ بیانات چنے گئے ہیں انہیں میں یہ انکشافات بھی ہوتے ہیں کہ :-

عطا ہوئی ہے تجھے روز و شب کی بیتابی
ایام جدائی کے ستم دیکھ جفا دیکھ
پہنچیں گے فلک تک تری آہوں کے شرارے
نالندہ ترے عود کا ہر تار ازل سے
بے تاب نہ ہو معرکۂ بیم و رجا دیکھ

مطلب یہ کہ آدم کے وجود کا جو سازِ ازل سے نالندہ ہے وہ ہمیشہ ہمیشہ نالاں رہے گا۔ جس جنت سے اُسے نکالا گیا ہے وہاں اس کی بازگشت ناممکن ہے۔ ہاں اگر وہ اس نئے عالمِ رنگ و بو میں رہتے ہوئے پرانے گمگشتہ فردوس کا مبدل چاہیے تو اُسے اپنا ہی جگر خون کرنا ہوگا! آدم کی یہ آئیرانکل صورتِ حال اور بھی واضح ہوگی اگر ذیل کے دو مصرعوں کو ایک ساتھ پڑھ کر ان کے سیاق و سباق اس کے باہمی فشار (PRESSURE OF CONTEXT) کو محسوس کیا جائے جسے کلینتھ بروکس نے IRONY کا نام دیا ہے۔ یعنی کسی فن پارے کے مختلف اجزا کے مابین موجود وہ نامیاتی رشتہ جس کی بدولت اس فن پارے کا ہر ایک جز فن پارے کے کل کو متغیر کرتا ہے اس کے ساتھ ساتھ خود اپنے کو بھی متغیر کراتا ہے :-

ہے راکبِ تقدیر جہاں تیری رضا دیکھ

اور کہ تیرے زمانہ کی فطرت نے کی ہے مضرابی

آصف نعیم

اقبال کے علائم

ـــــــــ فارسی میں

علامتی تحریک اور علامت نگاری دو الگ الگ چیزیں ہونے کے بعد بھی ایک دوسرے سے معنوی طور پر مربوط ہیں۔ علامتی تحریک واقعیت پسندی اور اس SURFACE REALITY کے خلاف رد عمل تھی جس کی مثال (GONCOURT) برادران، (MAUPASSANT) (GISSING)، (MRS GASKELL)، (TROLLOPE)، (ZOLA) وغیرہ کے یہاں ملتی ہے۔ یہ ردعمل رمزیت، موسیقیائی آہنگ اور اندرونی انسلاک اور رابطے پر زور دینے کی شکل میں ہوا، علامتی تحریک اور اس تحریک کے حامی اس معروضی دنیا کو کسی عمومی یا آفاقی حقیقت کی علامت قرار دیتے ہیں۔ MALLARME - VERLAINE - BAUDELAIRE اس تحریک کے علمبردار ہیں۔ BAUDELAIRE پہلا شخص ہے جس نے علامتوں کی اہمیت کو اجاگر کیا اور اسے اعلیٰ رتبہ عطا کیا۔ ورلین نے اس

طبعی کیفیت کی تولید کی اور ملارمے نے اس کو رمزیت اور مسرّت عطا کی۔

فرانس کی علامتی تحریک کو بطور کلی ایک سرّی (MYSTICAL) تحریک کہا جاسکتا ہے۔ یہ تحریک سرّی اس معنی میں بھی ہے کہ یہ محسوس حقایق سے بھی پرے ایک اور کائنات میں یقین رکھتی ہے اور اس کائنات کو حقایق کی کائنات سے زیادہ توانا سمجھتی ہے۔ یہ سیرت پسندی (CHRIOTI-VANITY) اور (ORTHODOX) اور (AUGUSTINE) کی رواج داوہ NEO-PLATONISM سے زیادہ IDEAL BEAUTY کی سرپرست تھی۔ یہ بات دوسری ہے کہ خود BAUDELAIRE کی آسیب پسندی DIABOLISM ایک قسم کی تبدیل شدہ CATHOLICISM ہے اور ملارمے کے بیشتر معتقدات عیسائی رسومات سے مستنبط ہیں۔

حسن پسندی کے اس خالص تصور نے شعر کو روحانی کیفیت کو توحید کا ایک وسیلہ سمجھا۔ حسن پسندی بنام روحانی کیفیت کے اس تصور کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی سامنے آئی کہ شعر ایک ایسے ابہام اور ایک ایسی غیر قطعیت کا نام ہے جو موسیقی کی طرح رمز سے بھرپور ہے۔ اس طرح علامتی تحریک نے شعر کے ایسے امکانات کا بھی پتہ لگایا اور احاطہ کیا جو شعر میں تو موجود تو تھیں لیکن اس سے قبل لوگوں کو اس کی خبر نہ تھی بالکل اس طرح جس طرح زمین میں کشش تو موجود تھی لیکن نیوٹن سے پہلے سائنس کو اس کی خبر نہ تھی۔ علامتی تحریک جو بودلیر سے شروع ہو کر والیری پر ختم ہوئی شعر اور اس کی زبان کو کئی

بروان دے گئی۔ شعر کو زندہ اور مکمل اکائی سمجھنا اور بلاواسطہ طرزِ اظہار پر زور دینا تاکہ شعر کی سحر آفرینی سے پوری طرح حظ اٹھایا جا سکے ایک محدود سطح پر رومانی تحریک اور ایک وسیع سطح پر علامتی تحریک کی ہی دین ہے۔ شعر میں گہری معنویت اور تناؤ پیدا کرنے کی کوشش کے تحت ہر اس چیز سے کہ جو وضاحت اور تفصیل کا شائبہ رکھتی تھی صرف نظر کیا جانے لگا۔ اس کوشش نے تخلیقی زبان کے ان عناصر کی طرف متوجہ کیا جو تشبیہ، استعارہ، پیکر اور علامت سے عبارت ہے اور وہ عناصر مثلاً نشانی، آیت، تمثیل ALLEGORY ترصیع۔ اسی قبیل کے دوسرے صنائع بدائع جو رمز، ایہام اور جادوئیت کے بجائے تفصیل و وضاحت کا شائبہ رکھتے ہیں، ان پر کم توجہ دی جانے لگی۔

تخلیقی زبان کے ان عناصر میں جو رمز، ایہام، جادوئیت، گہری معنویت اور تناؤ کو جنم دیتے ہیں علامت سب سے زیادہ توانا اور روشنی سے بھرپور عنصر ہے۔ واضح رہے کہ میری مراد ادبی علامتوں سے ہے علم منطق، ریاضی، مذہبی یا LITERGY سے وابستہ علامتوں سے نہیں ہے۔

"علامت کی پہچان" کے نام سے شمس الرحمان فاروقی نے ۱۹۷۰ میں ایک مضمون لکھا تھا۔ اس مضمون میں انہوں نے نفسیاتی، لسانیاتی اور ادبی مفکرین جیسے یونگ، فرائڈ، موس منگر کے حوالوں اور خود بلیک، اور کولرج اور غالب کی علامتوں کی توضیح اور تجزیہ کے سارے تشبیہ، پیکر، استعارہ اور علامت میں فرق کرتے ہوئے یہ بتایا تھا کہ علامت کی بنیاد علم پر ہے۔ ان اقتباسات کو

بیان نقل کرنے کی ضرورت نہیں ان کا مضمون "شعر غیر شعر اور نثر" میں شامل ہے۔ اور یہ کہنا کہ میں اسے اتفاق کرتا ہوں چھوٹا منہ بڑی بات ہوگی میں تو یہ کہوں گا کہ جو ان کا موقف ہے وہی میرا بھی ہے۔ اور کیوں نہ ہو۔ نہ ہونے کی کوئی معقول اختلافی وجہ نہیں ہے۔ علامت کی بنیاد علم پر کیوں کر اور کس طرح ہوتی اس کی وضاحت میں میں یہاں "بلّی" کی مثال پیش کرتا ہوں۔ اگر کسی کو دبے پاؤں آتا دیکھ یہ محسوس ہو کہ بلی آرہی ہے۔ تو بلّی اس شخص کے رفتار کا استعارہ بن جائے گی۔ گویا استعارے کی بنیاد مشاہدے پر ہوتی۔ آرہی ہے کا امر ہٹا دیا جائے یعنی مشاہدہ کی بنیاد ختم کر دی جائے اور صرف بلّی کو بطور استعمال کر لیا جائے اور اس ان تمام وصف کی طرف ذہن منتقل ہو جو PSYCHIC FACT کے طور پر ذہن میں موجود ہیں۔ جیسے۔ پھرتیلا پن شکار جھپٹنے کی قوت PARASITIC نرم اور نازک جسم کے بعد ہی خونخواری کی عادت وغیرہ وغیرہ تو بلّی علامت بن جائے گی۔ تو گویا علامت کا تعلق PSYCHIC ادے ہے یعنی علم سے ہے۔

لیکن اگر بلّی کا استعمال صرف بہ معنی پنجہ مارنے والی شے ہو تو یہ بلّی نشان بن جائے گی۔ اس لیے کہ اس میں ایک قسم کا مشاہدہ موجود ہے اور اس مشاہدے کو ایک مخصوص مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے۔ اور چونکہ مشاہدہ استعارہ کو جنم دیتا ہے لہذا نشان بھی استعارہ کی ایک محدود اور ایک قدم پیچھے ہٹی ہوئی شے ہوئی۔

اگر کسی نظم میں کسی PARASITIC کردار کے چھپ کر نقصان پہنچانے

کی عادت - بظاہر نازک اندام لیکن فطرتاً خونخوار ان سب وضاحتوں کے بجائے ان کیفیات کا اظہار بلّی سے کیا جائے اور اس کی بنیاد مشاہدے نہیں بلکہ علم پر ہو تو یہ بلّی اس نظم میں علامت کا کام کرے گی۔

چونکہ علامت اور علامتی اظہار کا تعلق PSYCHIC FACT سے ہوتا ہے اس لیے علامتی اظہار کو عادات سے بچنا چاہیے ورنہ اسے مکمل شعور حاصل ہونے کا خطرہ اور اس طرح تمثیل ALLEGORY میں بدل جانے کا خطرہ لاحق رہتا ہے۔ علامتی اظہار میں ہمیشہ یہ کیفیت رہنی چاہیے کہ وہ عمومی اشیا میں مخصوص معنویت اور اہمیت پیدا کرے۔ ALLEGORY COLERIDGE اور علامت فرق بیان کرتے ہوئے لکھتا ہے۔

"WHILE ALLEGORY IS MERELY A TRANSLATION OF ABSTRACT NOT ON UPTO A PREFACE GUAGE, WHICH IS ITSELF NOTHING BUT AN ABSTRACTION FROM OBJECTS OF THE SENSES A SYMBOL IS CHARACTERISED BY A TRANSLUCENCE OF THE SPECIAL (THE SPE) IN THE INDIVIDUAL OR OF THE GENERAL (GENCAS) IN THE ESPECIAL ABOVE ALL, BY THE TRANSLUCENCE OF THE ETERNAL THROUGH AND IN THE TEMPORAL.

میں شخصی تکراری یا ARCHETYPAL علامتوں کو (بشرطیکہ وہ ادب کے دایرے میں آگئی ہوں) الگ سے کوئی ایسی چیز نہیں سمجھتا ہوں جو علامت کے اس عام کثیر المعنویت اور تشخص بنام PSYCHIC FACT سے الگ ہو۔ کوئی بھی علامت ہو۔ اپنے سیاق و سباق سے مربوط ہوتی ہے اس سے متاثر بھی ہوتی ہے اسے متاثر بھی کرتی ہے۔ کوئی شخص اگر یہ کہے کہ میں نے سورج بہ معنی موٹر کار استعمال کیے ہیں تو اس نے علامت نہیں بلکہ کچھ اور گورکھ دھندا خلق کیا ہے۔ کیونکہ سورج سے وہی معنی مراد لیے جا سکتے ہیں جو شخصی تصور کے طور پر اس سے منسلک اور وابستہ ہیں۔ یا یوں کہہ سکتے ہیں کہ جب کوئی شئے یا لفظ علامت بنتی ہے تو وہ قاری کو اپنے شخصی تصورات کی طرف موڑ دیتی ہے اور قاری ان شخصی تصورات کی طرف اس وقت تک نہیں مڑ سکتا جب تک اس لفظ سے وابستہ تمام تصورات PSGYCHIC FACT کے طور پر اسکے ذہن میں موجود نہ ہوں۔

علامت کا تعلق زبان کے جوہر سے ہے اور علامت تخلیقی زبان کا ایک اہم عنصر ہے لہذا ہر بڑے شاعر کے یہاں کسی نہ کسی سطح پر لفظوں کا علامتی استعمال یا لفظوں میں علامتی رنگ پایا جانا بدیعی اور فطری ہے۔ اقبال کے یہاں بھی اس کی مثالیں موجود ہیں اور تلاش کی جا سکتی ہیں۔ اردو شاعری میں اقبال کی حیثیت ایک موڑ کی سی ہے اور وہ کلاسیکی اور رومانی دور کے درمیان ایک پل کی سی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے یہاں شاعری کی دونوں

CENTRIPETAL اور CENTRIFUGAL کیفیتیں موجود ہیں
ان کے یہاں کلاسیکی آداب بھی ہیں اور رومانی داخلیت پسندی اور ہیجان
بھی۔ غالب کے بعد اقبال ہماری شاعری میں دوسرے بڑے شاعر ہیں جن کے
یہاں الفاظ کا SUBJECT اور OBJECT کے درمیان رابطے اور
مفاہمے کے طور پر استعمال ہوا ہے اور جنہوں نے شبہہ اور الفاظ کی ANTITHESIS
کو ختم کیا ہے۔ اقبال کے یہاں ایسے الفاظ تلاش کرنا جو علامتی کثیر المعنویت
رکھتے ہوں یا ایسی نظموں کی نشاندھی جو علامتی رنگ رکھتی ہوں ناممکن امر
نہیں ہے۔ لیکن اس بات کی میں وضاحت بھی کرنا چاہوں گا کہ شاہین، عقاب،
مرد مومن جیسے اصطلاحوں کو میں علامت نہیں مانتا ہوں۔ میرے نزدیک اقبال
کی مخصوص اصطلاحیں ہیں جن سے اقبال نے انسان کی عظمت، اس کی بہادری
اور اس کی پنہاں قوتوں کو اجاگر کیا ہے اور یہ اصطلاحیں نشان کی منزل
سے آگے نہیں بڑھتیں اس لیے کہ ان اصطلاحوں کا استعمال انہوں نے
جس نوعیت سے کیا ہے وہ علم سے زیادہ مشاہدے کی تولید کردہ ہیں۔
مشاہدہ استعارے کو جنم دیتا ہے۔ جب مشاہدہ ہمہ جہتی اور ہفت رنگی نہ رہ
کر صرف ایک دو خصوصیت پر ہی محدود ہو تو وہ استعارہ نشان بن جاتا
ہے۔ اقبال کا مرد مومن، عظمت انسانی، شاہین اور عقاب جھپٹنے۔ اور لہو
چوسنے کے مشاہدہ تک محدود ہے۔ اس سے زیادہ اسکا دایرہ نہیں پھیل
پاتا ہے عشق و عقل کا بھی استعمال علامت کے بجائے نشان کے طور پر
ہوا ہے۔

اب میں ان کی وہ نظم لیتا ہوں جو علامتی رنگ رکھتی ہے۔

حوری بکنج گلشن جنت تپید و گفت
مارا کسی نہ آنسوی گردوں خبر نداد
تاید بفہم من سحر و شام روز و شب
عقلم ربود اینکہ بگویند مرد و زاد
گردید موج نکہت و از شاخ گل دمید
یا ایں چنین بہ عالم فردا ودی نہاد
واکرد چشم غنچہ شد و خندہ زد دمی
گل گشت و برگ برگ زد و بر زمین فتاد
زان نازنیں کہ بند زیا پیش گشادہ اند
آہیت یادگار کہ بو نام دادہ اند
(بوئے گل)

حور۔ موج نکہت۔ آہ اس تنظم کے کلیدی الفاظ ہیں۔ حور کے دل میں یہ تمنّا پیدا ہوتی ہے کہ وہ اس عالم آب و گل میں زندگی کے تماشاؤں سے واقف ہونے کے لیے آئے۔ وہ چونکہ حور ہے اس لیے گل کا پیکر اختیار کیے اس دنیا میں آتی ہے۔ اور پھر گل کی طرح کھلتی ہے اپنی خوشبو چہار دانگ عالم میں پھیلاتی ہے اور مرجھا جاتی ہے یعنی فوراً لوٹ جاتی ہے اور اسکی آہ بو بنکر چہار دانگ عالم میں پھیل جاتی ہے۔ اب اگر حور کو اچھی ارواح کی علامت قرار دیا جائے تو بات اور بھی واضح ہو جاتی ہے

اچھی روحیں اس دنیا میں آتی ہیں. لوگ ان کے وجود اور انکی تعلیمات کی مہک سے اپنی ذات کو معطر کرتے رہتے ہیں. ان کی عمر بھی نسبتاً کم ہی ہوتی ہے وہ آتے ہیں اور اپنی تعلیمات اور اپنے اعمال کی نیک مثالیں دنیا والوں کے لیے چھوڑ کر فوراً چلے جاتے ہیں۔ "گل گشت برگ برگ شد و بر زمین فتاد" تک پہنچتے پہنچتے حور کی علامت پوری طرح اپنے کو قائم کر لیتی ہے، حور علامت اس وقت بنتی ہے جب ہم گل گشت برگ برگ شد و بر زمین فتاد پر پہنچنے کے بعد یہ سوچنے لگتے ہیں کہ حور پیکر گل میں ڈھل کر آئی اور فوراً چلی گئی اس وقت حور ہمارے جذبہ و تخیل میں پیوست ہو کر ذہن میں خود سے وابستہ تمام پہلوؤں کو جنبش میں لے آتی ہے اور ہم پر آہستہ آہستہ منکشف ہونے لگتا ہے کہ حور نیک ارواح کی علامت ہے اور اس حقیقت کا حصہ ہے جس کا وہ انکشاف کر رہی ہے.

اقبال کے یہاں ایسی نظموں کی تعداد بہت کم ہے جن میں علامت کا استعمال ہوا ہو یا جو علامتی مفہوم رکھتی ہوں لیکن ایسا بھی نہیں کہ بالکل مفقود ہی ہوں۔ "بوئے گل کے علاوہ" تنہائی بھی انسانی سرنوشت اور رمز تخلیق کی علامت بن جاتی ہے۔ اسی طرح ان کی اردو شاعری میں بھی کم سہی لیکن بعض نظموں کو علامتی کہا جا سکتا ہے لیکن فی الوقت اردو شاعری میرے موضوع سخن سے خارج ہے.

Printed at :
The Normal Press, Srinagar, (Kashmir).