اقبال کی تیرہ نظمیں

از

پروفیسر اسلوب احمد انصاری

بہ تعاون پاکستان کلچرل کمیشن نئی دہلی

مجلس ترقی ادب

کلب روڈ ○ لاہور

یہ کتب
کی ولادت کی جشن صد سالہ
کی مناسبت سے
شائع ہوئی

اقبال کی تیرہ نظمیں

از

پروفیسر اسلوب احمد انصاری

☆

مجلسِ ترقّیِ ادب
کلب روڈ ○ لاہور

اقبال کی تیرہ نظمیں

جملہ حقوق محفوظ

طبع اول : جنوری ۱۹۷۷ء

تعداد : ۱۱۰۰

ناشر : احمد ندیم قاسمی
ناظم، مجلس ترقی ادب ، لاہور

طابع : محمد زرین خاں

مطبع : زرین آرٹ پریس ، ۶۱ ریلوے روڈ ، لاہور

قیمت : ۱۶ روپے

فہرست

پیش لفظ	۱
۱- تسخیرِ فطرت	۳
۲- تنہائی	۲۲
۳- شمع و شاعر	۳۱
۴- والدۂ مرحومہ کی یاد میں	۴۷
۵- خضرِ راہ	۶۸
۶- طلوعِ اسلام	۹۰
۷- مسجدِ قرطبہ	۱۱۴
۸- ذوق و شوق	۱۴۵
۹- ساقی نامہ	۱۶۵
۱۰- لا الٰہ الا اللہ	۱۸۷
۱۱- ایک فلسفہ زدہ سیّد زادے کے نام	۲۰۳
۱۲- شعاعِ امید	۲۱۷

۱۳- ابلیس کی مجلسِ شوریٰ - - - - - - - ۲۲۹
اشاریہ - - - - - - - - - ۲۵۷
اشخاص - - - - - - - - - ۲۵۹
مقامات - - - - - - - - - ۲۶۳
موضوعات - - - - - - - - - ۲۶۵
کتب - - - - - - - - - ۲۷۳

☆ ☆ ☆

پیش لفظ

اقبال کی شاعری کے سلسلے میں اکثر یہ کہا گیا ہے کہ یہ تاثرات یا تجربات کے برعکس تصوّرات کی شاعری ہے؛ یعنی اس کے پسِ پشت ایک مربوط اور منظّم نظامِ فکر کے آثار پائے جاتے ہیں جس سے یہ قوتِ نمو حاصل کرتی ہے۔ اس محاکمے میں ایک حد تک صداقت ہے لیکن پوری صداقت نہیں۔ اقبال تنقید کا مجموعی طور سے یہ نقص رہا ہے کہ اس میں زیادہ تر ان کے تصوّرات کے تجزیے اور ان کی تعبیر و تفسیر ہی سے سروکار رکھا گیا ہے۔ لیکن شاعری میں مجرّد خیال کی اہمیت زیادہ نہیں ہوتی، بلکہ خیال اور فکر کے حسّی متبادلات قابلِ قدر ہوتے ہیں، یہ الفاظِ دیگر یہ کہ خیالات یا مجرّدات کو محسوس طریقے پر محاکات اور علائم کے ذریعے کس طرح پیش کیا گیا ہے۔ اقبال کی بہترین نظمیں اور غزلیں فن کے ایسے ہی نمونے ہیں جن کی تعمیر و تنظیم میں فکر کو بھی دخل ہے لیکن وہ اس فکر کی موضوعی تجسیم بھی ہیں۔ اس کتاب میں ان کی تیرہ منتخب نظموں کو تحلیل، تجزیے اور چھان بین (Evaluation) کے اس عمل سے گزارا گیا ہے؛ یعنی ان نظموں کی بیرونی

ہیئت اور جسمانیت پر نظریں جما کر یہ پتا لگانے کی کوشش کی گئی ہے کہ ان کے اندر خیالات اور مرکزی اقدارِ حیات کس طرح کے تفاعل سے منسوب کیے جا سکتے ہیں ۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب نظموں کی ساخت اور ان کے ڈھانچے پر بھی غور کیا جائے اور ان کے اُس اندرونی آہنگ کو بھی متعین کیا جائے جس کے لیے یہ ڈھانچا وضع کیا گیا ہے یا جس میں اسے متشکل کیا گیا ہے ۔ اقبال کی شاعری کے بعض پہلوؤں پر ان کے انگریزی خطبات، جن میں اسلام میں مذہبی فکر کی تشکیلِ جدید سے بحث کی گئی ہے، بہت اہم اور دلچسپ روشنی ڈالتے ہیں ۔ ان کے مطالعے کے بغیر بعض نظموں کے فکری ماخذ کو سمجھنا دشوار ہے ۔ انفرادی نظموں کو اُلٹ پلٹ کر دیکھنے کا مقصد صرف یہی ہے کہ اقبال کی شاعری کی تنقید کے سلسلے میں سرسری تعمیمات ہی تک اپنے آپ کو محدود نہ رکھا جائے بلکہ شعری عمل کو بھی تجزیے کی زد میں لایا جائے ۔ عملی تنقید کا یہی وہ طریقۂ کار ہے جو شاعر کے ذہن اور مزاج کی تفہیم میں مؤثر طور پر سودمند ثابت ہو سکتا ہے ۔ اس کتاب کی اشاعت کے لیے میں اپنے عزیز اور مخلص دوست احمد ندیم قاسمی صاحب کا مرہونِ منّت ہوں جن کی ذاتی دلچسپی کے بغیر یہ کتاب منظرِ عام پر نہ آ سکتی تھی ۔

اسلوب احمد انصاری

۳ جنوری ۱۹۷۶ء

۱

تسخیرِ فطرت

اقبال کی شاعری میں عقل اور عشق کے مابین آویزش کے سلسلے میں بہت کچھ لکھا گیا ہے اور انھیں تصورات کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے ۔ لیکن یہ دونوں محض تجریدی اکائیاں نہیں ہیں بلکہ دو بنیادی محرّکات (Motifs) ہیں جن کی روشنی میں زندگی کے بہت سے مظاہر کی توجیہ و تعبیر ممکن ہے ۔ اگر اقبال کی شاعری میں کسی اسطور (Myth) کی نشان دہی کی جا سکتی ہے تو وہ ''پیامِ مشرق'' کی مندرجہ بالا نظم اور ''بالِ جبریل'' کی دو نظموں ''فرشتے آدم کو جنّت سے رخصت کرتے ہیں'' اور ''روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے'' میں جھلکتا ہے ۔ اس اسطور سازی کے عمل میں عشق کو ایک خاص اور امتیازی درجہ حاصل ہے ۔ دراصل اس نظم کی بنیاد ایک ایسے واقعے ، بلکہ سلسلۂ واقعات ، پر رکھی گئی ہے جس کی حیثیت تاریخی سے زیادہ اساطیری ہے اور اس کا مرکز و محور تکوینی کائنات میں انسان کا مقام ہے ۔ یہ بتانے کی شاید ضرورت نہیں کہ اقبال

کے فکری اور علامتی نظام میں یہ مقام خاصا بلند ہے ؛ یعنی انسان عالمِ اصغر (Microcosm) ہونے کے باوجود ایک ممتاز حیثیت کا حامل ہے اور عالمِ انفس و آفاق کی تسخیر اس کی تمام تر مساعی کا منتہا ہے ۔ انسان کی تخلیق آفرینشِ کائنات کا سب سے زیادہ مہتّم بالشان حادثہ ہے ۔ نظم کے پہلے حصے ''میلادِ آدم'' میں اگرچہ صراحتاً کہیں بھی انسان کا نام نہیں لیا گیا لیکن اس کے لیے جو تراکیب استعمال کی گئی ہیں وہ تحیّر آمیز اور چونکا دینے والی ہیں ؛ مثلاً ''خونیں جگرے'' ، ''صاحب نظرے'' ، ''خود گرے'' ، ''خود شکنے'' ، ''خود نگرے'' اور ''پردہ درے'' ۔ یہ سب تراکیب انسان کی انا یا خودی کا ، جو ایک جذباتی توانائی سے بھرپور اور حد درجے فعّال اکائی ہے ، انکشاف کرتی ہیں ۔ عشق اس غیر معمولی واقعے ، یعنی تخلیقِ آدم ، کا خیرمقدم حالتِ جذب میں کرتا ہے اور اس طرح عشق گویا اپنی تصوراتی حیثیت سے متجاوز ہو کر ایک اساطیری کردار بن جاتا ہے ۔ ''فطرت آشفت'' کی ترکیب بھی توجہ کی طالب ہے اور ''نعرہ زد عشق'' اور ''حسن لرزید'' سے منسلک اور مربوط نظر آتی ہے ۔ یہ تینوں اس تاثر کو ابھارتی ہیں کہ انسان کی تخلیق ایک ایسا حادثہ ہے جس نے استعجاب ، اضطرار اور غیر متوقع گھبراہٹ کی کیفیت پیدا کر دی ہے ۔ اور خود انسان ایسی مخلوق ہے جس کی بدولت بہت سے ایسے اسرار کی پردہ کشائی ہو جائے گی جو ابھی تک پردۂ خفا میں تھے ۔ یہ ڈراما ازل و ابد اور وقت کو محیط عالمِ آب و گل کے مابین

بساط پر کھیلا جا رہا ہے ۔ ''خبرے رفت'' کی ترکیب میں ایک نوع کا ابہام پوشیدہ ہے جو مجہول الاسم ہونے کے احساس (Anonymity) کی طرف اشارہ کرتا ہے ۔ اغلب ہے کہ انسان ان رازوں کو ، جن کے لیے اس کا سینہ اب تک امین اور محافظ تھا ، طشت ازبام کرے گا :

خبرے رفت ز گردون بہ شبستان ازل
حذر اے پردگیاں پردہ درے پیدا شد

انسان کے ایک موضوعی اکائی ہونے کی طرف اشارہ کرنے کے لیے اسے مجسّم آرزو سے تعبیر کیا گیا ہے ۔ ایسی آرزو جو اپنے آپ سے بیگانہ تھی ۔ جب اسے شعورِ ذات حاصل ہو گیا تو کائنات عدم سے وجود میں آ گئی ۔ گویا جذبہ اور شعورِ نفس نہ صرف تخلیق کے دو مؤثر اسباب ہیں بلکہ تخلیق کا نادر اور پُرپیچ عمل انھی دونوں کی تجسیم سے عبارت ہے :

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

انسان کا وجود ارتقاء کے لمبے سلسلے کی ایک کڑی ہے ۔ اسے اس کا منتہا بھی تصور کیا جا سکتا ہے ۔ حیات کا یہ طویل سفر بے فیض معلوم ہوگا اگر انسان کو اس کی آخری منزل متصور نہ کیا جائے ۔ سائنس دانوں نے کائنات کے بطن میں وجود کے جو نشاناتِ راہ متعیّن کیے ہیں ، ان کا سلسلہ قرنوں پر پھیلا ہوا ہے ۔ مادے نے تطہیر و ارتقاع کے مختلف مدارج طے کیے ہیں ، تب کہیں جا کر انسان کی ہستی منصۂ شہود پر

ظاہر ہوئی ۔ اقبال چاہے اس خیال سے پورے طور پر متفق ہوں یا نہ ہوں لیکن انھوں نے انسانیت کی اہمیت ظاہر کرنے کے لیے اس سائنٹیفک مفروضے سے پورا پورا فائدہ اٹھایا ہے :

زندگی گفت کہ در خاک تپیدم ہمہ عمر
تا ازین گنبدِ دیرینہ درے پیدا شد

''ہمہ عمر'' سے اشارہ اس امتدادِ وقت کی طرف ہے جس پر یہ پورا عمل پھیلا ہوا ہے ۔ ''گنبدِ دیرینہ'' سے زمان و مکان کے آن حدود کے تعیّن کی کوشش کی گئی ہے جن کو یہ محیط ہے ۔ اور ''گنبدِ دیرینہ'' میں شگاف کا پیدا ہو جانا اس رد عمل کو ظاہر کرتا ہے جو تخلیقِ آدم سے کائنات کے بطن میں پیدا ہوا ہے ۔ اس اولین حصے میں تخلیقِ آدم کو اسطوری سطح پر پیش کیا گیا ہے : یعنی زندگی کے بے آب و رنگ ہیولے میں حرکت ، توانائی اور اضطراب کا ارتعاش ، یا آرزو کی خلش اور کسک ، یا مادے کا شعورِ ذات کے ترنم سے متصف ہو جانا ، یہی دراصل عشق ہے ۔ یعنی وہ کوئی مجرّد تصور نہیں ہے بلکہ ایک اندرونی تہلکہ خیزی ہے جو مادے کے انجماد یا اس کے مرکب کی میکانکیت کے خلاف ایک مثبت ردِ عمل کو پیش کرتی ہے ۔ ''زبورِ عجم'' کے دوسرے حصے کے شروع میں اس پوری کیفیت کو دو اشعار میں اس طرح سمیٹا گیا ہے :

برخیز کہ آدم را ہنگامِ نمود آمد
ایں مشتِ غبارے را انجم بہ سجود آمد

آن راز کہ پوشیدہ در سینۂ ھستی بود
از شوخیٔ آب و گل در گفت و شنود آمد

نظم کے دوسرے حصے ''انکارِ ابلیس'' میں ہمیں ایک متضاد نقطۂ نظر ملتا ہے - یہاں پہلے پہل ہم ابلیس کی اشارتی شخصیت سے متعارف ہوتے ہیں - وہ اشارہ ہے انائے مطلق کے خلاف انفرادی انا کے ادعا کا - فرشتوں اور انسان دونوں کے بارے میں ابلیس بیک وقت ایک تضحیک آمیز رویہ اختیار کرتا ہے - فرشتوں کے بارے میں یہ اشارہ ''نوریٔ نادان نیم'' کے ٹکڑے میں موجود ہے اور انسان کی طرف ''او بہ نہاد است خاک'' کی ترکیب اس طنز کی چغلی کھاتی ہے - اپنے آپ کو آذر سے منسوب کرکے اپنے پوشیدہ تخلیقی امکانات اور اندرونی تاب و توانائی کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے - ابلیس نے اپنے تئیں سوز و سازِ کائنات کی رمز کے طور پر پیش کیا ہے - بیابان کے بگولوں ، پرندوں کی برق رفتاری اور آشیاں سازی ، ذرات کے باہمی تجاذب اور رقص اور نظامِ کائنات کی تقویم اور گردش میں مجموعی طور پر جو قوت کارفرما ہے اس کا منبع و مخرج ابلیس ہی کی ذات ہے - ''میلادِ آدم'' میں انسان کا نام لیے بغیر یہ کہا گیا تھا :

فطرت آشفت کہ از خاکِ جہانِ مجبور
خود گرے ، خود شکنے، خود نگرے پیدا شد

یہاں تقریباً اسی محاورے میں جزوی تبدیلی کرکے ابلیس نے

انسان پر اپنی فوقیت یہ کہہ کر جتائی ہے :

ساختۂ خویش را در شکنم ریز ریز
تا ز غبارِ کہن پیکرے نو آورم

''موجۂ چرخ سکوں ناپذیر'' میں اضطراب کی طرف جو اشارہ ہے اور فطرت کے نقش ہائے رنگ رنگ میں جو تنوع ، دلکشی اور جاذبیت ہے ، اس کا سرچشمہ بھی ابلیس ہی کے اندرون کی توانائی ہے :

از زورِ من موجۂ چرخ سکوں ناپذیر
نقش گر روزگار تاب و تبِ جوہرم

انگریزی شاعر ولیم بلیک کے اساطیری نظام میں مادی کائنات کا وجود ، جو ایک طرح کے سقوط کا مظہر ہے ، نتیجہ ہے ایک ابلیسی قوت (Urizenic Force) یا حقیقتِ مطلقہ کے خلاف انائے محدود کے ادعا کا۔ اقبال کا یہاں اس نظم میں اس مقام پر ابلیس کا خطاب براہِ راست خدا سے شروع ہوتا ہے۔ وہ اپنی تخلیقی قوت کو خدا کی تخلیقی قوت کے مقابلے میں برتر ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کا دعویٰ ہے کہ خدا جسم کا خالق ضرور ہے لیکن اس جسم کو حرکت میں لانا اور سکون و انجماد کو تپش اور آبلتی ہوئی زندگی میں بدلنا خود اس کا کارنامہ ہے :

پیکرِ انجم ز تو ، گردشِ انجم ز من
جاں بہ جہاں اندرم ، زندگیِ مضمرم

تو بہ بدن جاں دہی ، شور بجاں من دہم
تو بہ سکوں رہ زنی ، من بہ تپش رہبرم

آخر آخر میں ابلیس کا لہجہ طنزیہ ہو جاتا ہے لیکن اس میں طنزیہ وار کا نکیلا پن (Pointedness) ، اس کی تہذیب اور اس کا صیقل نہیں ہے۔ یہ ایک طرح کی دشنام طرازی (Name calling) ہے جس سے اس کے لہجے کا اعتبار اور وقار کم ہو جاتا ہے اور اس کا دعویٰ ہلکا معلوم ہونے لگتا ہے :

آدمِ خاکی نہاد ، دوں نظر و کم سواد
زاد در آغوش تو ، پیر شود در برم

تیسرے حصے میں ، جس کا عنوان ہے ''اغوائے آدم'' اقبال کا واسطہ بیش از بیش اس بنیادی تضاد سے ہے جو کاملیت (Perfection) اور عملِ ارتقا (Becoming) کے درمیان پایا جاتا ہے ۔ کاملیت ، انجماد کی طرف ، یعنی عمل کے تمام ہو جانے کی طرف راجع ہوتی ہے ۔ ارتقا میں تکمیل کی طرف میلان بالقوۃ موجود ہے ، لیکن اس کی تقدیر کسی ایک نقطے پر رک جانا نہیں ہے۔ ابلیس ازلی اور ابدی کائنات کی غیر متغیّر کاملیت سے آدم کو نکال کر اسی عالمِ آب و گل میں اپنی تقدیر کی صورت گری کی طرف لبھاتا اور آمادہ کرنا چاہتا ہے جس کی تزئین و آرائش اسے ہبوطِ آدم کے بعد کرنا ہے ۔ چنانچہ آدم سے اس کا خطاب ، جس میں وہ اپنی تمام فصاحت اور سحر بیانی کو کام میں لاتا ہے ، اسی بنیادی مفروضے سے شروع

ہوتا ہے :

زندگیِ سوز و ساز بہ ز سکونِ دوام

عالمِ بالا کی زندگی سکونِ دوام سے متّصف ہے ، اور سکونِ دوام بالآخر مجہولیت اور موت پر منتج ہوتا ہے ۔ ابلیس عالمِ بالا کو اپنی تضحیک کا نشانہ بناتا ہے اور عمل کی آگ کو آدم کے رگ و پے میں تیز کرنے پر مصر ہے :

کوثر و تسنیم برد از تو نشاطِ عمل
گیر ز مینائے تاک بادۂ آئینہ فام

چوتھے ، پانچویں ، چھٹے اور ساتویں شعر میں پے در پے عمل کے محاکات استعمال کیے گئے ہیں ۔ ان متفرق مصرعوں کو دیکھیے :

لذّتِ کردگار گیر ، گام بنہ ، جوئے کام

چشمِ جہاں بیں کشا ، بہرِ تماشا خرام

از سرِ گردوں بیفت ، گیر بدریا مقام

جوہرِ خود را نما ، آئے بروں از نیام

آٹھواں شعر براہِ راست اور کسی قدر سپاٹ معلوم ہوتا ہے :

بازوئے شاہیں کشا ، خونِ تذروان بریز
مرگ بود باز را زیستن اندر کنام

لیکن نویں اور آخری شعر میں اقبال کی بنیادی بصیرت کا

پرتو جھلکتا ہے :

تو نہ شناسی ہنوز ، شوق بمیرد ز وصل
چیست حیاتِ دوام ؟ سوختنِ نا تمام

شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ آٹھویں شعر میں جو ایک نوع کا انحطاط ملتا ہے وہ نویں شعر میں ایک طرح کے ابھار اور ترفّع سے بدل گیا ہے ۔ اس میں ایک قسم کی یازیابی نظر آتی ہے ۔ فراق اور وصال میں جو تضاد ہے ، وہ بعد کی شاعری میں اقبال کے لیے ایک مستقل موضوع بن گیا ہے ۔ بہ الفاظ دیگر کاملیت (Perfection) اور پیہم عمل (Becoming) کے تصورات کے درمیان جو فرق ہے ، وہ وہی ہے ، جو محاورے کی تبدیلی کے ساتھ وصل اور فراق میں ہے ۔ شوق ایک ہمہ گیر علالت ہے جذبِ اندروں کی ۔ ''بالِ جبریل'' کی نظم ''ذوق و شوق'' میں یہ علائم برابر استعمال کیے گئے ہیں ۔ حیات کا ماحصل ابلیس کی زبان میں ''سوختنِ ناتمام'' کے مرادف ہے ۔ ایک مسلسل خلش ، ناصبوری کی ایک پیہم کیفیت ، اور ایک غیر مختتم اضطراب ، جو زندگی کے کارواں کو برابر گردش میں رکھتا ہے ، دوام حاصل کرنے کے لیے ناتمامی کے جذبے کا انعکاس ان سب میں ملتا ہے ۔ ''زبورِ عجم'' میں بعینہ اسی خیال کا اعادہ اس طرح کیا گیا ہے :

مرا ایں خاکدانِ من ز فردوسِ بریں خوشتر
مقامِ ذوق و شوق است ایں ، حریم سوز و ساز است ایں !

ابلیس کی ترغیب کا اثر آدم پر خاطر خواہ ہوتا ہے ۔

فطری کائنات کی کشش اسے مسحور کرتی ہے ۔ عالمِ آب و گل کی رنگا رنگ دل فریبیوں سے وہ دامن کشاں نہیں ہو سکتا ۔ عالمِ بالا کی کاملیت سے لطف اندوز ہو چکنے کے بعد اس ہر لمحہ منقلب کائنات کے جلوے اسے اپنی طرف کھینچتے ہیں ۔ چنانچہ نظم کے چوتھے حصے ''آدم از بہشت بیروں آمدہ سی گوید'' میں وہ بے اختیار اپنے ردِ عمل کا اظہار پُر اہتزاز طریقے سے یوں کرتا ہے :

چہ خوش است زندگی را بہمہ سوز و ساز کردن
دلِ کوہ و دشت و صحرا بہ دمے گداز کردن

عالمِ بالا کی کاملیت بالآخر ایک طرح کی گھٹن کا احساس پیدا کرتی ہے ۔ کیونکہ اس میں خامی یا غلطی اور صحت کے درمیان امتیاز کوئی معنی نہیں رکھتا ۔ یہ ایک سبز گنبد ہے جس میں سے کوئی آواز باہر نہیں آتی ۔ اس یک رنگی اور تھکا دینے والی یکسانیت سے لاچار ہو کر آدم اس عالمِ سفلی میں اپنے گرد و پیش نظریں ڈال کر جب حالات کا جائزہ لیتا ہے ، تو اس میں ایک طرح کی آزادی اور دلجمعی کا احساس پیدا ہوتا ہے :

ز قفس درے کشادن بہ فضائے گلستانے
رہِ آسماں نوردن بہ ستارہ راز کردن

وسیع اور بسیط فضاؤں میں سانس لینا اور اپنی تگ و تاز کے لیے ہر شاہراہ کو پامال محسوس کرنا حیرت اور مسرت کے جذبے کی جوت کو جگاتا ہے ۔ اس مادی زندگی میں جو چیز اسے

سب سے زیادہ دلکش نظر آتی ہے وہ اس کا تنوّع اور اس تنوّع کا شعور و ادراک ہے ۔ بہ الفاظِ دیگر عالمِ مادی میں ہر شے ایک دوسرے میں اس درجے پیوست اور الجھی ہوئی ہے کہ اختصاصیت (Differentiation) کا احساس نہیں ہونے پاتا ۔ عالمِ سفلی میں یہ عمل شروع ہی سے موجود ہے ۔ اسی سے نوع بہ نوع کیفیتوں کا ظہور ہوتا ہے ۔ اسی سے اشیا کی یکسانیت (Sameness) دور ہوتی ہے اور ان کی اپنی انفرادیت نمایاں ہوتی ہے ۔ یہ اختصاصیت ہی ان کی کیفیت کو معیّن کرتی ہے :

گہے جز یکے نہ دیدن بہ ہجومِ لالہ زارے
گہے خارِ نیش زن را ز گل امتیاز کردن

اس حصے کا اختتام ، اس سے قبل کے حصے کے خاتمے سے کچھ زیادہ مختلف نہیں ہے ، کیونکہ اصرار ایک ہی شے پر ہے ۔ یعنی سوزِ ناتمامی ، آرزو کا درد اور شوق کی کسک ۔ یہاں ظن و تخمین یا گمان ، یقین سے زیادہ اہم بن جاتا ہے کیونکہ یقین ، تشفی کا متقاضی اور مرادف ہے ۔ اس کے برعکس طبیعت میں جب تشکیک کے کانٹے چبھنے لگتے ہیں ، دل کسی ایک مرکزِ ثقل پر نہیں ٹھیرتا اور راہ ناہموار اور پُر پیچ نظر آتی ہے ، تو یہ کیفیت مسلسل جستجو پر اکساتی ہے :

ہمہ سوزِ ناتمامم ، ہمہ دردِ آرزویم
بہ گماں دہم یقین را کہ شہیدِ جستجویم

شہیدِ جستجو ہونا اقبال کے مثالی انسان کے لیے اتنا ہی ضروری ہے ، جتنا اس کا اخلاقی صفات سے متّصف ہونا ۔ اس

چوتھے حصے کے بالمقابل ''بالِ جبریل'' میں ہمیں دو نظموں یعنی ''فرشتے آدم کو جنّت سے رخصت کرتے ہیں'' اور ''روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے'' میں اس اساطیری واقعے کا ایک اور رخ نظر آتا ہے۔ پہلی نظم میں پہلے شعر کے پہلے مصرعے میں ''روز و شب کی بے تابی'' کی ترکیب سے ''تسخیرِ فطرت'' کے چوتھے حصے میں ''ہمہ سوز و ساز کردن'' کی ترکیب کی یاد تازہ ہوجاتی ہے۔ ان دونوں نظموں میں ہبوطِ آدم کو دو مختلف نقطہ ہائے نظر سے پیش کیا گیا ہے۔ آدم کی شخصیت فرشتوں کے لیے ایک دلچسپ معمہ ہے۔ یہ ایک طرح کی ثنویت (Duality) کی حامل ہے کیونکہ اس کا خمیر تو بے شک مشتِ خاک سے اٹھا ہے لیکن اس میں نور کی آمیزش موجود ہے۔ اور نور استعارہ ہے لافانی جوہر یعنی روح کا :

سنا ہے خاک سے تیری نمود ہے ، لیکن
تری سرشت میں ہے کوکبی و مہتابی

نور کی طرف اشارہ ''کوکبی و مہتابی'' میں مستتر ہے۔ یہ پوری نظم دراصل انسانی فطرت کے عناصرِ ترکیبی متعیّن کرنے سے متعلق ہے۔ یہاں انسان کی نہاد میں جمال کے عنصر کا بھی ذکر ہے ، اور اس میں خوابوں کے دیکھنے کی صلاحیت کا بھی ، اور یہ صلاحیت دلالت کرتی ہے اس کی عینیت پسندی پر۔ اس کی طبیعت کے گداز کا بھی ذکر ہے اور اس کی سپردگی کا بھی :

گراں بہا ہے ترا گریۂ سحر گاہی
اسی سے ہے ترے نخلِ کہن کی شادابی

لیکن اس پوری نظم کا آخری شعر اس غایت پر روشنی ڈالتا ہے جس کے لیے اشعارِ ماقبل مقدمات کی حیثیت رکھتے ہیں ۔ ''میلادِ آدم'' میں یہ کہا گیا تھا :

خبرے رفت ز گردوں بہ شبستانِ ازل
حذر اے پردگیاں پردہ درے پیدا شد

یہاں اسی بات کو ذرا بدلے ہوئے لہجے میں اس طرح دہرایا گیا ہے :

تری نوا سے ہے بے پردہ زندگی کا ضمیر
کہ تیرے ساز کی فطرت نے کی ہے مضرابی !

پہلے مصرعے میں جس نتیجے کا اعلان کیا گیا ہے اس کا سبب دوسرے مصرعے میں موجود ہے ۔ یہ تقدیم و تاخیر شاعری میں اس کے مخصوص لسانیاتی نظم و نسق کے پیشِ نظر روا ہے ۔ دوسرے مصرعے میں اس باہمی مطابقت اور ہم آہنگی کی طرف اشارہ کیا گیا ہے جو عالمِ اصغر (Microcosm) اور عالمِ اکبر (Macrocosm) کے درمیان موجود ہے یا قابلِ حصول نصب العین کی حیثیت رکھتی ہے ۔ اس ہم آہنگی کا حصول ہی زندگی کی معنویت کے انکشاف کے لیے ضروری ہے ۔

''تسخیرِ فطرت'' کے چوتھے حصے کے بعض عناصر ہمیں ''روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے'' میں زیادہ تفصیل کے ساتھ اور بالصراحت ملتے ہیں ۔ عالمِ بالا سے سقوط کے بعد انسان کے سامنے ارضی کائنات کی بے اندازہ وسعتیں کھلی ہوئی نظر آتی ہیں اور یہ انسان کی تگ و تاز کے لیے ایک جولانگاہ فراہم کرتی ہیں ۔

''تسخیر فطرت'' میں جو بات اشاروں میں کہی تھی ، وہ یہاں روشن محاکات کے ذریعے اور بے محابا کہی گئی ہے ۔ کائناتِ فطرت عالمِ بالا کے مکینوں کے لیے تہ در تہ پردوں میں چھپی ہوئی تھی ۔ اب آدم اس کے بطن میں داخل ہو کر ان پردوں کو اٹھا سکتا ہے ۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ وہ کبھی کبھی للچائی ہوئی نظروں سے اس سکون کا متلاشی ہو جو ازل اور ابد کی کائنات میں کاملیت کا لازمہ ہے ۔ اور اسے اس وسیع خلیج کا احساس ہوتا ہو جو عالمِ بالا اور عالمِ آب و گل کے درمیان موجود ہے ، اور ان کی حد بندیوں کو ظاہر کرتی ہے :

ایّامِ جدائی کے ستم دیکھ ، جفا دیکھ !

اس مصرعے سے ہمارا ذہن معاً اس ترکیب کی طرف منتقل ہو جاتا ہے جو انگریزی شاعر ولیم بلیک نے اپنی ایک اساطیری نظم (The Book of Urizen) میں استعمال کی ہے ، (یعنی Rent from Eternity) لیکن افتراق کی اس بے چینی اور کسک کا بدل اس معرکۂ خیر و شر میں موجود ہے جس سے مادی زندگی عبارت ہے :

بے تاب نہ ہو ، معرکۂ بیم و رجا دیکھ !

قرآنِ حکیم نے انسان کی فوقیت یہ کہہ کر جتائی ہے کہ پورا نظامِ عالم ، یعنی فطری کائنات کے حوادث اور مظاہر انسان کے تصرّف میں ہیں ۔ اور وہ جس قانون کے تابع ہیں ، اس کا مشاہدہ اور اس پر تفکّر اور غور و خوض ، انسان کے لیے بصیرت کا سبب بن سکتا ہے ۔ اس لیے اقبال بار بار اس امر پر

زور دیتے ہیں کہ انسان کی خودی کو مظاہر کے سامنے سرنگوں ہونے کی ضرورت نہیں ، بلکہ انھیں اپنی آرزوؤں ، اندیشوں اور آدرشوں کے مطابق ڈھالنا قابلِ ستائش ہے ۔ مندرجہ ذیل مصرعوں میں ایک ہلکا سا طنزیہ انداز ملتا ہے :

یہ کوہ یہ صحرا یہ سمندر یہ ہوائیں
تھیں پیشِ نظر کل تو فرشتوں کی ادائیں
آئینۂ ایّام میں آج اپنی ادا دیکھ !

انسان کے اندر جو بے پناہ صلاحیتیں چھپی ہوئی ہیں ، اور جو تقدیر سازی میں اس کی معین ہو سکتی ہیں ، ان کے امکانات کی حدبندی نہیں کی جا سکتی ۔ اقبال نے حقیقت کو ایک مصرعے میں انتہائی بلاغت کے ساتھ سمیٹ لیا ہے :

ناپید ترے بحرِ تخیّل کے کنارے !

روحِ ارضی کا اصرار اس امر پر ہے کہ اس نگار خانے کی ساری رونق اور دل فریبی اور اس کے رنگارنگ مظاہر کی روح رواں انسان کی تخلیقی قوتیں ہیں ۔ ''بالِ جبریل'' ہی کی ایک اور نظم ''لالۂ صحرا'' میں اسی بات کو ایک روشن تصویر کے ذریعے مرئی انداز میں یوں کہا گیا ہے :

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

انسان میں تعمیرِ خودی کی صلاحیتیں بدرجۂ اتم موجود ہیں ۔ ان صلاحیتوں کو ''بالِ جبریل'' اور ''ضربِ کلیم'' کی بہت سی نظموں میں ''خونِ جگر'' کے نام سے یاد کیا گیا ہے ،

جس کی نمود زندگی کے ہر مظہر میں متشکل ہوتی ہے ۔ انگریزی رومانی شاعر ورڈزورتھ نے بار بار اس امر پر زور دیا ہے کہ انسان کا ذہن اور فطری کائنات ایک دوسرے سے متصادم بھی ہوتے ہیں ، اور ایک دوسرے سے ایک طرح کا خلاقانہ ربط اور ہم آہنگی بھی پیدا کرتے ہیں ۔ اس ربط اور ہم آہنگی کی روشنی میں حقیقتِ مطلقہ دراصل قابلِ فہم بن سکتی ہے ۔ انسان اپنی تقدیر کی صورت گری اپنے جذبِ اندروں کی وساطت ہی سے کر سکتا ہے ۔ اس سے وہ اپنے خارجی ماحول کو منقلب کر سکتا ہے اور حقائق کے جہنّم کو خوابوں اور آدرشوں کی بہشت میں بدل سکتا ہے :

جنّت تری پنہاں ہے ترے خونِ جگر میں

نظم کے دوسرے شعر کے دوسرے مصرعے میں ازلی اور ابدی کائنات سے افتراق کی تلافی (Compensation) کے طور پر کہا گیا تھا :

بے تاب نہ ہو ، معرکۂ بیم و رجا دیکھ

آخری بند کے پہلے شعر کے پہلے مصرعے میں پھر اسی افتراق کے احساس کا اعادہ یہ کہہ کر کیا گیا ہے :

نالندہ ترے عود کا ہر تار ازل سے !

اور تلافی کا اعادہ اس شکل میں سامنے لایا گیا ہے :

تُو جنسِ محبّت کا خریدار ازل سے !

یہ ''جنسِ محبت'' دراصل ہم آہنگی اور ربط کی وہی تلاش ہے ، جس کی روشنی میں کائناتِ فطرت پر تصرّف معنی خیز بنتا

ہے - اسی سے خودی اور غیر خود کے درمیان توازن پیدا ہوتا ہے ، اور انسان اس تصرّف کو اخلاقی اقدار کی روشنی میں برتنے کی کوشش کرتا ہے ، جس کے نتیجے کے طور پر وہ فساد اور انتہا پسندی سے محفوظ رہتا ہے - یہی انداز اور رویہ انسان کو صحیح معنوں میں ''راکبِ اشہبِ دوراں'' بناتا ہے -

نظم کے پانچویں اور آخری حصے ''صبحِ قیامت'' میں ہم پھر آدم سے دو چار ہوتے ہیں ، جس کا ترانۂ سرمدی چوتھے حصے میں بہشت سے نکلتے وقت ہم اس کی زبان سے سن چکے ہیں - حضورِ باری وہ اپنی کارگزاریوں کی تفصیل بیان کرتا ہے - فردائے کائنات کی ہر شے اس کے پرتو سے جگمگا رہی ہے - اسی نے سنگریزوں سے خزف پارے چنے ہیں اور پہاڑوں کے سینوں کو متھ کر ان سے جوئے شیر برآمد کی ہے - انفس و آفاق پر انسان کے مکمل تصرّف کا یہ ایک استعاراتی بیان ہے :

ریخت ہنر ہائے من بحر بیک نائے آب
تیشۂ من آورد از جگرِ خارہ شیر
زہرہ گرفتارِ من ، ماہ پرستارِ من
عقلِ کلاں کارِ من ، بہرِ جہاں دار و گیر
من بہ زمین در شدم ، من بہ فلک برشدم
بستۂ جادوئے من ، ذرہ و مہرِ منیر

اسی کے پہلو بہ پہلو آدم کی ابلیس کے ساتھ مفاہمت ، جسے ''راہِ صواب'' سے انحراف کا مرادف سمجھا گیا ہے ، دراصل اس عالم میں خیر و شر کی آمیزش کی ایک رمز بن جاتی ہے - ان دونوں

کا ایک دوسرے میں پیوست ہونا حیاتِ مادی کے ارتقا کے لیے ضروری ہے :

رام نگردد جہاں تا نہ فسونش خوریم
جز بکمندِ نیاز ، ناز نہ گردد اسیر
تا شود از آہِ گرم ایں بتِ سنگین گداز
بستنِ زنّارِ او بود مرا ناگزیر

یہاں تیسرا مصرع قابلِ غور ہے ۔ خیر اور شر کا آپس میں اجزائے لاینفک کی طرح گتھا ہونا ایک مبرم حقیقت ہے ، جس سے چشم پوشی ممکن ہے اور نہ مفید ۔ ان متضادات (Oppos tes) کے بغیر زندگی رعنائی ، دل کشی اور تب و تاب سے محروم رہ جاتی ہے ۔ لیکن اس کشمکش کے بطن سے بالآخر خیر کا آبھرنا اور غالب آنا ، وہ نصب العین ہے جس کی طرف زندگی رواں دواں نظر آتی ہے کہ ہر نوع کی اخلاقی عینیت پسندی اسی ایک نقطے پر پایانِ کار مرکوز ہوتی ہے ۔ اسی لیے یہ کہا گیا ہے :

تا شود از آہِ گرم ایں بتِ سنگین گداز

لیکن اس بند کے آخری شعر میں قطعیّت عیب کی حد تک نمایاں ہو گئی ہے ۔ دوسرے حصے کے آخری شعر میں ابلیس کی زبان سے آدم کے بارے میں یہ کہلوایا گیا تھا :

آدمِ خاکی نہاد ، دوں نظر و کم سواد

یہاں اس کا جواب اس طرح دیا گیا ہے :

اہرمنِ شعلہ زاد ، سجدہ کند خاک را

دونوں مصرعوں میں تعلّی بھی ہے ، ادعا پسندی بھی اور بے جا فوقیت کا اظہار بھی ۔ یہ نظم پانچ ابواب پر مشتمل ایک ڈراما ہے ، جس میں تخلیقِ آدم ، انکارِ ابلیس ، ترغیبِ گناہ اور جلوسِ آدم کو انتہائی تحیّرانگیز عمل کے ذریعے پیش کیا گیا ہے ۔ اس میں اسطور سازی کے تمام امکانات روشن نظر آتے ہیں اور دہشت ، استعجاب ، مسرّت و سرمستی اور تفاخر کے بنیادی جذبات از اول تا آخر برتے گئے ہیں ۔ یہاں یہ اضافہ کرنا شاید غیر ضروری نہ ہو کہ سب سے پہلے حصے میں تخلیقِ آدم کی بشارت اور دوسرے حصے میں انکارِ ابلیس کا اعلان جس بھرپور معنویت اور تجمّل کے ساتھ کیا گیا ہے وہ پانچویں حصے میں برقرار نہیں رکھا جا سکا ہے ۔

☆ ☆ ☆

۲

تنہائی

"پیامِ مشرق" میں اقبال کی نظم "تنہائی" کا مطالعہ ہمیں "بانگِ درا" کی بعض نظموں کی بے اختیار یاد دلاتا ہے۔ مؤخرالذکر مجموعے میں ہمیں اقبال کا فطرت سے وہ سروکار نظر آتا ہے جو ان کی شاعری میں برابر قائم رہا۔ گو یہ ضرور ہے کہ فطرت کے حسن کے سلسلے میں اقبال کے نقطۂ نظر میں عہد بہ عہد تبدیلی ہوتی رہی۔ اولین دور کی نظموں میں ہمیں اُس فلسفیانہ عقیدے کا عکس ملتا ہے، جسے Pantheism کے نام سے منسوب کیا جاتا ہے: یعنی یہ خیال کہ خارجی کائنات کسی عظیم قوت کی تخلیق نہیں ہے، بلکہ وہ ایک ایسا مظہر ہے، جس کے رگ و ریشے میں حقیقتِ مطلقہ سرایت کیے ہوئے ہے۔ خالق اور مخلوق کے درمیان جو ربط اور تعلق ہے، اس میں کسی دوری، اجنبیت یا حجاب کا گذر نہیں ہے۔ بلکہ ماسوا ایک خارجی پیکر ہے، جس میں آفاقی قوت متشکل ہوئی ہے۔ اپنی شاعری کے اس دور

میں اقبال انگریزی زبان کے رومانی شعرا سے کافی متاثر تھے ۔ اور بعض فارسی شاعروں کے مثل ان کے یہاں بھی نوافلاطونیت کا فلسفہ ان کے لیے مرکزِ نگاہ بنا ہوا تھا ۔ یہ وہ ذہنی ورثہ ہے جس میں اقبال فارسی اور انگریزی دونوں زبانوں کے شاعروں کے ساتھ یکساں شریک ہیں ۔ وحدتِ وجود اور وحدتِ شہود ، دونوں رنگ ، فارسی کے صوفی شاعروں کے یہاں بدرجۂ اتم ملتے ہیں اور ان دونوں میں بنیادی طور پر کوئی خاص فرق نہیں ہے ۔ بلکہ یہ دونوں نقطہ ہائے نظر فی الحقیقت ایک ہی اصل کی دو فروع ہیں ۔ مادی اور مرئی حسن سے زینہ بہ زینہ اوپر چڑھ کر حسنِ مطلق تک بھی پہنچا جا سکتا ہے ، اور حسنِ مطلق کے لیے تکوینی مظاہر ایک آئینہ بھی فراہم کرتے ہیں ، جن کے ذریعے وہ خود اپنا مشاہدہ کر سکتا ہے ۔ چنانچہ "زبورِ عجم" میں اقبال نے ایک جگہ اسی خیال کو اس طرح ظاہر کیا ہے :

صورت گرے کہ پیکرِ روز و شب آفرید
از نقشِ این و آن بہ تماشائے خود رسید

اس لیے یہ امر چنداں حیرت انگیز نہیں کہ اقبال نہ صرف کائناتِ فطرت میں ایک آلوہی روح کو جاری و ساری دیکھتے ہیں ، بلکہ ان کے یہاں فطرت اور انسان کے درمیان قربت کا احساس بھی پایا جاتا ہے ۔ "بانگِ درا" میں جو نظم "تنہائی" کے عنوان سے ملتی ہے ، اس میں اسی جذبے کی کارفرمائی نظر

آتی ہے :

تنہائیِ شب میں ہے حزیں کیا ؟
انجم نہیں تیرے ہم نشیں کیا ؟

ہر استفسار ہی میں اس کا جواب پوشیدہ ہے : یعنی جس تنہائی کو گوارا بنانے کے لیے چاروں طرف ستاروں کی محفل جمی ہوئی ہے ، وہاں حزن و ملال کا احساس کوئی معنی نہیں رکھتا۔ فطرت کے سادہ اور بے داغ حسن کا نقش اس دور کے اقبال پر گہرا ہے۔ شاعر کی نظریں آسمان اور زمین دونوں کی وسعتوں کا جائزہ لیتی ہیں اور اسے یہ ہر طرف رنگ و نور کے سیلاب میں ڈوبی ہوئی نظر آتی ہیں :

یہ رفعتِ آسمانِ خاموش
خوابیدہ زمیں ، جہانِ خاموش
یہ چاند ، یہ دشت و در ، یہ کہسار
فطرت ہے تمام نسترن زار

نہ صرف یہاں بلکہ ایک دوسری نظم ''ایک شام [دریائے نیکر (ہائیڈل برگ) کے کنارے پر''] میں خاص طور پر لفظ ''خاموش'' کی تکرار سے نہ صرف ایک دبا ہوا صوتی آہنگ پیدا کیا گیا ہے ، بلکہ تنہائی کے احساس کو ابھارنے کا کام بھی لیا گیا ہے۔ آخر آخر میں یہ عنصر بے نقاب ہو جاتا ہے :

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

یہی کیفیت ہمیں ''ہالہ'' کے مندرجہ ذیل شعر میں ملتی ہے :

وہ خموشی شام کی جس پر تکلّم ہو فدا
وہ درختوں پر تفکّر کا سماں چھایا ہوا

ان دونوں شعروں میں جو امر لائقِ توجہ ہے وہ خاموشی، تفکّر اور مراقبے (Meditation) کے درمیان ایک لازمی رشتے کا احساس ہے۔ ''تنہائی'' اور ''ایک شام'' دونوں نظموں میں جو عنصر مشترک ہے، وہ ایک طرف سادہ خاموشی اور 'تنہائی' کے درمیان مماثلت ہے اور دوسری طرف انسانی شخصیت اور فطرت کے درمیان کامل ہم آہنگی اور تطابق کا پایا جانا ہے۔ دونوں نظموں کا آخری شعر اس کی شہادت پیش کرتا ہے :

کس شے کی تجھے ہوس ہے اے دل
قدرت تری ہم نفس ہے اے دل

اے دل تو بھی خموش ہو جا
آغوش میں غم کو لے کے سو جا

مثنوی ''اسرارِ خودی'' کے آخر میں مندرجہ ذیل اشعار توجہ کو اپنی جانب کھینچتے ہیں :

موج در بحر است ہم پہلوے موج
بست با ہمدم تپیدن خوئے موج
بر فلک کوکب ندیمِ کوکب است
ماہِ تاباں سر بزانوئے شب است

روز پہلوئے شبِ یلدا زند
خویش را امروز بر فردا زند
من مثالِ لالۂ صحراستم
درمیانِ محفلے تنہاستم

یہاں فطری کائنات کے اندر وابستگی کا جو اصول کارفرما ہے ، اس سے انسانی کائنات خالی نظر آتی ہے اور یہ تنہائی کے احساس کو کرب انگیز بنا دیتی ہے ۔ یہ ''بانگِ درا'' کی نظموں کی فضا سے دوری کی طرف پہلا قدم ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انسان اور فطرت کے درمیان باہمی مطابقت اور موانست کا وہ رشتہ باقی نہیں رہا ۔ ''پیامِ مشرق'' میں ''گلِ نخستیں'' کے عنوان سے نظم ان اشعار سے شروع ہوتی ہے :

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

اس نظم کے افق پر تنہائی کا احساس صاف طور پر نظر آتا ہے ۔ ایسی تنہائی جو اس بھری پُری دنیا میں انسان کو خود نگری پر مجبور کردیتی اور مشاہدۂ خود پر آکساتی ہے ۔ ''تنہائی'' کے عنوان سے جو نظم اس مجموعے میں شامل ہے ، اس میں زور ، جذبات کی توانائی اور ان کے دباؤ (Pressure) پر ہے ۔ نظم کے پہلے تین بندوں میں ہم فطرت کے تین مظاہر سے دوچار ہوتے ہیں : یعنی سمندر ، پہاڑ اور چاند ، جن کی حیثیت

ان نظم میں خاموش اداکاروں کی سی ہے - خطابت کا سارا بار شاعر پر ہے - ان کا درجہ استعاروں کا سا بھی ہے جن کے وسیلے سے مرکزی جذبے کو زبان عطا کی گئی ہے - چاہیں تو آپ اسے ایک طرح کا Shadow play بھی کہہ سکتے ہیں - پہلے بند میں شاعر کو سمندر کی موجوں کے پیچ و تاب میں اپنے اُن جذبات کا انعکاس نظر آتا ہے جو دل کے نہاں خانوں سے باہر آنے کے لیے بےتاب ہیں - ''موجِ بے تابے'' حرکت یا اضطراب کا ایک خارجی پیکر یا نقش ہے - سمندر کا دامن موتیوں سے بھرا ہوا ہے - لیکن کیا ان ''لولوئے لالہ'' اور اس دُرِ شہوار کے درمیان ، جو شاعر کے قلب کی علامت ہے ، کوئی عنصر مشترک ہے ؟ اس سوال کا جواب اس کی ناصبوری کو دور نہیں کرتا ، کیونکہ جواب نفی میں ہے ، جس میں ادعا تو نہیں لیکن ایسا تغافل چھپا ہوا ہے جو دل شکنی کا باعث بنتا ہے - یہ پہلا جذباتی جھٹکا یا تصادم ہے جس کا نقش محفوظ رہتا ہے -

سمندر سے مایوس ہو کر شاعر سلسلۂ کوہ کا رخ کرتا ہے تاکہ وہاں دلآسائی اور یگانگت کا کوئی امکان تلاش کرے - یہاں موج کی بےتابی کے بالمقابل پہاڑ کی سختی اور صلابت سردمہری اور عدمِ احساسیت (Impercipience) کا اشاریہ بن جاتی ہے - اور اسی لیے اسے اس استفسار پر مجبور کرتی ہے :

رسد بگوشِ تو آہ و فغانِ غم زدۂ ؟

اگلے ہی لمحے میں شاعر ایک قیاس آرائی کی طرف مائل نظر

آتا ہے ، جو پہلے مصرعے میں ایک طرح کی شرط معلوم ہوتی ہے :

اگر بہ سنگِ تو لعلے ز قطرۂ خون است

اور دوسرا مصرع بدیہی طور پر جوابِ شرط معلوم ہوتا ہے :

یکے در آ بسخن با منِ ستم زدۂ !

پہلے بند کے اختتام پر جو مصرع ہے اس کے اس ٹکڑے ''تپید و از لبِ ساحل رمید'' میں استغنا کا اشارہ پایا جاتا ہے ۔ اس کے برعکس اس ٹکڑے ''بخود خزید و نفس در کشید'' سے ایک طرح کی خفت اور گومگو کی کیفیت کا اظہار ہوتا ہے ۔

ان دونوں سے مایوس ہو کر مرکزی کردار چاند کا رخ کرتا جو مدام گردش میں الجھا رہتا ہے ۔ یہاں پہلا استفسار یہ ہے :

سفر نصیب ، نصیبِ تو منزلے است کہ نیست ؟

سفر نصیبی سے ایک طرح کے عدمِ سکون اور اضطراب کا پتا چلتا ہے ۔ چاند کے سفر کی منزل اسی لیے غیر متعیّن ہے ۔ سوال ہی میں اس کا جواب بھی پوشیدہ ہے ۔ دوسرا استفسار ، چاند کے سینے کے داغ کو دیکھ کر ، غیراضطراری طور سے لبوں پر آتا ہے :

فروغِ داغِ تو از جلوۂ دلے است کہ نیست ؟

یہ خیال رہ رہ کر سر اٹھاتا ہے کہ ساری دنیا چاند کے پرتو سے سمن زار بنی ہوئی ہے ۔ لیکن کیا یہ برف کی طرح ڈھلی ہوئی چاندنی ، نور کی تہ بہ تہ پھیلی ہوئی یہ چادریں اور یہ

مسحور کن صباحت کسی آسودہ قلب کا عکسِ جمیل ہیں ؟ آخری مصرعے کے ٹکڑے ''سوئے ستارہ رقیبانہ دید'' میں ایک طرح کی شوخی کا انداز چھپا ہوا ہے ، لیکن ہے یہ شوخی بھی تغافل ہی کی پردہ دار ۔

ان سب سے مایوس ہو کر وہ بارگاہِ خالق کا رخ کرتا ہے ۔ بظاہر فطرت میں اسے کہیں بھی دلجوئی ، دل بستگی اور خوئے دل نوازی کی جھلک نظر نہیں آتی ۔ اس کے سوالات کا جواب دینے سے لطیف طریقے پر پہلو تہی کی جاتی ہے اور وہ یہ محسوس کرنے پر مجبور نظر آتا ہے کہ وہ گویا نہ صرف ایک اجنبی ماحول بلکہ معاندانہ (Hostile) کائنات میں سانس لے رہا ہے ۔ اور اس لیے یہ کہنے سے اپنے آپ کو باز نہیں رکھ سکتا :

کہ در جہانِ تو یک ذرہ آشنایم نیست

اسے یہ محسوس ہونے لگتا ہے جیسے یہ پوری کائنات یگانگت اور موانست کے جذبے سے یکسر خالی ہو ۔ گو دوسری طرف اس کا اپنا وجود سر تا سر جذبات سے سرشار ہے :

جہاں تہی ز دل و مشتِ خاکِ من ہمہ دل
چمن خوش است ولے در خورِ نوایم نیست

یہ پورا شعر ، جو شدّتِ جذبات کا مرقّع ہے ، تنہائی اور بے گانگی کے احساس کو شدید تر بنا دیتا ہے ۔ آخری مصرعے کے ٹکڑے ''تبسّمے بہ لبِ او رسید'' میں طنز اور جلن چھپی ہوئی ہے ۔ پہلے تین بندوں میں ہم برابر ایک استفہامیہ لہجے سے

دو چار ہوتے ہیں - ''ہیچ نگفت'' کی تکرار ٹیپ کے بند کی حیثیت رکھتی ہے اور تنہائی کے احساس کو گہرا کر دیتی ہے - اس پوری نظم میں ایک نفسیاتی رکاوٹ (Deadlock) اور بندش (Impasse) کا پتا چلتا ہے - پہلے بند میں اضطراب و خلش ، دوسرے میں جذباتی ردِ عمل میں ٹھہراؤ اور تیسرے میں مدام گردش کے شعری پیکر ملتے ہیں - تینوں مظاہرِ فطرت سے ایک ہی طرح کے منفی رویے کا اظہار ہوتا ہے اور آخر آخر میں حضرتِ یزداں کے لبوں پر طنزیہ مسکراہٹ ، بم دردی اور دلآسائی کے تمام آسروں اور امیدوں کی نفی کر دیتی ہے - یہاں یہ اضافہ شاید بے محل نہ ہوگا کہ اقبال کی بعد کی شاعری میں ''لالۂ صحرا'' احساسِ تنہائی کے لیے ایک موثر اور مرتکز اشاریہ بن جاتا ہے - ''بالِ جبریل'' میں جو نظم اس عنوان سے درج ہے ، اس کا افتتاحیہ شعر دہشت کے اُس احساس کو تازہ کر دیتا ہے جو فرانسیسی فلسفی Pascal کو مظہرِ محض (Pure Paenomena) میں نظر آتا تھا - ''بھٹکا ہوا راہی'' علامت ہے اُس انسان کی جس کا رشتہ ازلی اور ابدی کائنات سے منقطع ہو گیا ہے ، لیکن جسے لالۂ صحرائی کی طرح اپنی منزل کی تلاش برابر سرگرداں رکھتی ہے - یہاں تنہائی کے بنیادی محرّک کو اقبال نے ایک بلند مابعدالطبیعیاتی سطح پر برتا ہے - اور انگریزی شاعر ولیم بلیک کی نظم Ah! sunflower میں سورج مکھی کے پھول کی طرح ''لالۂ صحرا'' بھی ایک Symbolic form کی حیثیت رکھتا ہے -

☆ ☆ ☆

۳

شمع و شاعر

نظم کی فنی ہیئت کی تشکیل کو وہ مکالمہ متعیّن کرتا ہے جو شمع اور شاعر کے درمیان وقوع پذیر ہوا ہے ۔ شاعر کا خطاب ، جس سے نظم کا آغاز ہوتا ہے ، مختصر ہے اور فارسی میں ہے ، اور اس کے بعد شمع کا جواب ، جو طویل ہے اور اردو میں ہے ، نظم کے بقیہ حصے کا احاطہ کرتا ہے ۔ شمع اور شاعر کی حیثیت اس نظم میں دو کرداروں کی سی ہے اور ان کی باہمی گفتگو کے وسیلے سے معروضیت کے عنصر کو ابھارنا مقصود ہے ۔ یہ دونوں اردو غزل کی تاریخ میں بہت معروف علائم ہیں اور اقبال نے انھیں اپنے مخصوص مقصد کے ابلاغ کے لیے برتا ہے ۔ 'شمع' ہماری شاعری میں بالعموم سوز و گداز ، اندرونی جذبے کی تندی اور ایک نوع کی داخلیت (Inwardness) کا اشاریہ سمجھی جاتی رہی ہے ۔ اقبال نے انھی عناصر کو اس سلسلے میں مرکزِ نگاہ بنایا ہے ۔ شاعر اس کے برعکس اپنے اندر ان تمام محرّکات کی غیرموجودگی کا احساس

کرتا ہے جو شمع کے وجودِ معنوی سے عبارت ہیں - اور اسے اس امر کا گہرا اور تکلیف دہ شعور ہے کہ اس کا تعلق اپنے خارجی ماحول اور اس کے مقتضیات سے منقطع ہو چکا ہے - شاعر کے اس احساسِ تنہائی کو خاص طور پر اجاگر کیا گیا ہے - ''منزلِ ویرانِ خویش'' اور ''چراغِ لالۂ صحرا'' جیسی ترکیبوں کے استعمال سے اس احساس کو ایک مرئی شکل دی گئی ہے - پھر یہ مصرعے بھی غور طلب ہیں :

نے نصیبِ محفلے ، نے قسمتِ کاشانۂ

در طوافِ شعلہ ام بالے نہ زد پروانۂ

بر نمی خیزد ازیں محفل دلِ دیوانۂ

ان سب سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ شاعر اس بھری پُری کائنات میں یکّہ و تنہا ہے اور اس کے وفورِ جذبات میں شرکت کرنے والا اور کوئی ہم نفس موجود نہیں - اپنے بارے میں اس کا یہ اشارہ معنی خیز ہے :

می طپد صد جلوہ در جانِ اصل فرسود من

لیکن اس کے باوجود اس کی اندرونی خلش اور اضطراب اس حد تک متعدی (Infectious) نہیں جیسا کہ شمع کا - شاعر کا شمع سے خطاب ایک علامتی تلاش ہے ذوق و شوق اور تپش و گداز کی نوعیت کو متعیّن کرنے کی ، کیونکہ یہ اس کی موضوعی شخصیت کے اجزائے ترکیبی ہیں - اسی لیے اس کی

گفتگو کا اختتام اس شعر پر ہوتا ہے :

از کجا ایں آتشِ عالم فروز اندوختی ؟
کرمکِ بے مایہ را سوزِ کلیم آموختی ؟

یہ امر غور طلب ہے کہ شاعر کے اظہارِ بیان میں اس عنصر کی طرف اشارہ ملتا ہے جو شمع کے اندر موجود ہے اور جس کی طرف وہ بار بار للچائی ہوئی نظروں سے دیکھ رہا ہے ۔ اور شمع کے جواب میں ہمیں شاعر کے ماحول اور اس کے لوازمات کی تصویر جھلکتی نظر آتی ہے ۔ شمع کا خطاب ایک طرح کے موازنے سے شروع ہوتا ہے ، اور اس کی بنیاد وہ عدمِ توافق ہے جو شاعر کے ظاہری عمل اور حقیقت کے تقاضوں کے مابین موجود ہے ۔ اور اس سے ایک اخلاقی خلا کا احساس لازمی طور پر پیدا ہوتا ہے ۔ خطاب کے پہلے حصے کا مرکزی نقطہ یہی ہے :

تو فروزاں ہے کہ پروانوں کو ہو سودا ترا

شبنم افشاں تو کہ بزمِ گل میں ہو چرچا ترا

شعلہ ہے مثلِ چراغِ لالۂ صحرا ترا

انجمن پیاسی ہے اور پیمانہ بے صہبا ترا

زشت روئی سے تری آئینہ ہے رسوا ترا

کس قدر شوریدہ سر ہے شوقِ بے پروا ترا

ان سب مصرعوں میں انگشت نمائی کا اظہار ملتا ہے ، اور انگشت نمائی ہے اُس خلیج کی طرف جو ان توقعات کے ، جو شاعر کی ذات سے وابستہ تھیں ، اور ناکامی کے اُس احساس کے درمیان ہے جو ان کے تشنہ تکمیل رہ جانے کی وجہ سے دامن گیر ہے ۔ شاعر کی شخصیت میں رہ رہ کر جس عنصر کا فقدان معلوم ہوتا ہے ، وہ ''لذتِ طوفان'' سے ناآشنائی ہے ۔ بہ الفاظِ دیگر اس مہم جوئی کے جذبے اور اُس چارہ گری (Resourcefulness) کی کمی جو رکاوٹوں پر قابو پا کر حالات کو اپنے مفاد کے مطابق ڈھالنے پر آمادہ کرتا رہتا ہے :

اے دُرِ تابندہ ، اے پروردۂ آغوشِ موج
لذّتِ طوفاں سے ہے ناآشنا دریا ترا

آخری شعر سے جو اس طرح ہے :

اب نوا پیرا ہے کیا ؟ گلشن ہوا برہم ترا
بے محل تیرا ترنّم ، نغمہ بے موسم ترا

ہمیں یکلخت حالات کے دگرگوں ہو جانے کا احساس ہوتا ہے ۔

یہ آخری شعر ایک نقطۂ انحراف ہے ، کیونکہ اس سے اگلے بند میں تمام تر توجہ اُن خارجی حالات پر مرتکز معلوم ہوتی ہے جن پر شاعر کے جذبات اثر انداز ہوتے ہیں یا ہو سکتے ہیں ۔ یہاں ساری گفتگو غزل کے رموز و علائم کے پردے

میں کی گئی ہے ۔ شاعر اور اس کے مخاطبین کے درمیان جو ربط و تعلق ہے ، اسے اس طرح واضح کیا ہے :

آہ جب گلشن کی جمعیّت پریشاں ہو چکی
پھول کو بادِ بہاری کا پیام آیا تو کیا !

''بادِ بہاری کا پیام'' استعارہ ہے آس نفسِ گرم کے لیے جو قوموں کے وجودِ باطنی میں ایک نئی روح کو بیدار کر دیتا ہے ۔ ''جمعیّت کی پریشانی'' کنایہ ہے انتشار اور نراج کی ان قوتوں کے لیے جن کے آثار ہر سُو نظروں کے سامنے موجود ہیں ۔ اور اس سے جو احساسِ شکست خوردگی پیدا ہو سکتا ہے ، اسے اس طرح آشکار کیا ہے :

پھول بے پروا ہیں ، تو گرمِ نوا ہو یا نہ ہو
کارواں بے حس ہے ، آوازِ درا ہو یا نہ ہو

بنیادی علائم وہی ہیں جن سے اردو شاعری کے رسیا بخوبی مانوس ہیں ۔ کارواں اور آوازِ درا بھی انھی میں شامل ہیں ۔ دونوں سے اقبال کو بغایت دلچسپی ہے اور ان دونوں سے ذہن سفر ، نشاناتِ راہ اور بانگِ جرس کی طرف منتقل ہوئے بغیر نہیں رہتا ۔ یہی شیوۂ گفتار (Idiom) ، لہجے کی کسی قدر تبدیلی کے ساتھ ، اگلے بند میں بھی نظر آتا ہے ۔ جو الفاظ اور تراکیب مرکزی اہمیت کی حامل ہیں ، وہ ہیں سوز ، رشتۂ الفت ، شوقِ بے پروا ، جگر سوزی اور شعلہ آشامی وغیرہ ۔ یہ سب اصل موضوع سے اس حد تک مطابقت رکھتی ہیں کہ ان کا وظیفہ ملّتِ اجتماعیہ کو جرأتِ رندانہ پر آمادہ کرنا اور

نیند کی گراں باری سے جھنجھوڑ کر جادۂ عمل پر گامزن ہونے کی ترغیب دلانا ہے :

رو رہی ہے آج اک ٹوٹی ہوئی مینا اسے
کل تلک گردش میں جس ساقی کے پیمانے رہے
آج ہیں خاموش وہ دشتِ جنوں پرور جہاں
رقص میں لیلیٰ رہی ، لیلیٰ کے دیوانے رہے

''ٹوٹی ہوئی مینا'' کے رونے اور ''دشتِ جنوں پرور'' کی خاموشی کے وسیلے سے احساسِ ہزیمت اور مکمل انفعالیت کو ایک معروضی شکل دے دی گئی ہے ۔ اس سے اگلا شعر ایک تضاد کو پیش کرتا ہے کیونکہ یہاں حقیقت کی ترجمانی محاکات میں کیے جانے کی بجائے اسے بہت سریع الفہم انداز میں پیش کیا گیا ہے ، مثلاً اس شعر میں :

جن کے ہنگاموں سے تھے آباد ویرانے کبھی
شہر ان کے مٹ گئے ، آبادیاں بن ہوگئیں

اسی طرح ایک اور شعر میں ایک تعمیم کو اس طرح نظم کر دیا ہے :

دہر میں عیشِ دوام آئیں کی پابندی سے ہے
موج کو آزادیاں سامانِ شیون ہوگئیں

گو یہ ضرور ہے کہ پہلے مصرعے میں جو بات کہی گئی ہے ، اسے دوسرے مصرعے میں ایک ذہنی تصویر کے ذریعے مجسّم کر دیا گیا ہے ، لیکن اس تصویر میں بھی ایک تجریدی رخ نمایاں ہے جو ''سامانِ شیون'' کی ترکیب سے آشکارا ہے ۔

البتہ وہ استعاراتی شیوۂ تکلم بھی بعض جگہ نظروں کو اپنی جانب کھینچتا ہے جس کا ایک ہلکا سا پرتو شروع کے بندوں میں دکھائی پڑتا ہے اور چند لمحوں کے لیے ہمیں چونکا دیتا ہے :

خود تجلّی کو تمنّا جن کے نظّاروں کی تھی
وہ نگہیں نامیدِ نورِ ایمن ہو گئیں
وسعتِ گردوں میں تھی ان کی تڑپ نظارہ سوز
بجلیاں آسودۂ دامانِ خرمن ہو گئیں
دیدۂ خوں بار ہو منّت کشِ گلزار کیوں ؟
اشکِ پیہم سے نگہیں گل بہ دامن ہو گئیں

پہلے شعر کے دونوں مصرعوں میں تجلّی اور نور کا شعری پیکر استعمال کیا گیا ہے۔ دوسرے شعر میں بھی تڑپ کے نظارہ سوز ہونے اور بجلیوں کی آسودگی میں مخفی (Implicit) طور پر یہی دونوں پیکر دوبارہ لائے گئے ہیں اور اس طرح ان کی تجدید کی گئی ہے۔ پہلے اور دوسرے شعر کے دونوں آخری مصرعوں میں ہزیمت اور شکست خوردگی کا احساس واضح طور پر موجود ہے ، اور یہ پہلے مصرعوں کے متضاد ہونے کی وجہ سے اور نمایاں ہو گیا ہے۔ تیسرے شعر میں دیدۂ خونبار کو ، گلزار کے جھلس جانے کی وجہ سے ، اس کا رہینِ منّت ہونے کی حاجت نہیں ، کیونکہ اشکوں کے پیہم سیلاب نے اس کے دامن کو داغ دار بنا دیا ہے۔ ''دیدۂ خونبار'' اور ''گل بدامن'' دونوں میں رنگ کا شعری پیکر مشترک ہے۔ یہ کہنے کی

ضرورت نہیں کہ اشکِ پیہم بھی خون ہی کے آنسو ہیں ۔ اگلا شعر جمالیاتی اعتبار سے بہت دلکش ہے :

نغمہ پیرا ہو کہ یہ بنگامِ خاموشی نہیں
ہے سحر کا آسماں خورشید سے مینا بدوش

''سحر کے آسمان'' کا ''خورشید سے مینا بہ دوش ہونا'' فطری کائنات میں تخلیقِ نو کے سیلاب کا اُمنڈ پڑنا ہے ۔ اس بیداری کے عرفان کے لیے آنکھ اور دل دونوں کی مکمل آسودگی ضروری ہے ۔ آنکھ کی سرشاری جلووں کی فراوانی ، تنوّع اور رنگارنگی پر منحصر ہے ، اور قلب کے لیے ''سوزِ جوہرِ گفتار'' صیقل کی مانند ہے :

آنکھ کو بیدار کردے وعدۂ دیدار سے
زندہ کردے دل کو سوزِ جوہرِ گفتار سے

اس بند کے بعد ، جس میں بظاہر امید اور رجائیت کی ایک دزدیدہ کرن نظر آتی ہے ، ہم پھر ٹھوس اور تلخ حقائق کی طرف لوٹ آتے ہیں ۔ یہاں شمع خاص طور پر دو خامیوں کی طرف اشارہ کرتی ہے : اوّل ذوقِ تن آسانی اور دوسرے احساسِ جمعیّت کا فقدان ، یعنی اپنے محدود نفس کے زندان میں گرفتار رہنا ۔ ان دونوں کا مرجع ہندوستان کے مسلمان ہیں ۔ اوّل الذکر منتج ہوتا ہے اندرونی قوتوں کے سمٹنے اور سکڑنے پر :

بحر تھا صحرا میں تُو ، گلشن میں مثلِ جُو ہوا

اور تقدیر کی صورت گری اور ستاروں پر کمند ڈالنے کی بجائے ، حالات کے سامنے سپرانداز ہونے پر ، اور احساسِ جمعیّت کے

مضمحل ہو جانے سے پراگندگی ، انتشار اور لا مقصدیت لازمی طور پر ملّی زندگی میں داخل ہو جاتے ہیں :

چھوڑ کر گل کو پریشاں کاروانِ بو ہوا !

اس بند کے آخری سے پہلے شعر میں ایک طرح کا براہِ راست بیان ملتا ہے ۔ لیکن جس شعر پر بند کا خاتمہ ہوتا ہے ، اس میں احساسِ جمعیّت کے فقدان کو پھر شاعرانہ اندازِ بیان سے موج اور بحر کے ربطِ باہمی کے آئینے میں نمایاں کیا ہے ۔ اس قسم کی ذہنی تصویریں ، جو تخیّل کی مہمیز کرتی ہیں ، اقبال کی شاعری میں تواتر کے ساتھ ملتی ہیں اور معنی و مفہوم کی تہوں کو جلا بخشتی ہیں ۔ مثال کے طور پر یہ تصویر :

فرد قائم ربطِ ملّت سے ہے ، تنہا کچھ نہیں
موج ہے دریا میں اور بیرونِ دریا کچھ نہیں

اس سے اگلے بند میں اپنی قوتوں کی شیرازہ بندی کرنے اور انھیں تعمیری ضرورتوں کے لیے تصرّف میں لانے پر مسلسل زور ملتا ہے ، یعنی تخریب کے بطن سے تعمیرِ نو کا سامان پیدا کرنا ، ناکامیوں کو امید اور کامرانی سے ہم کنار کرنا اور اس پورے نظام کو ، جو ہلاکت اور انہدام کے دہانے پر کھڑا ہے ، ایک نئی جہت ، ایک نئی سمت اور ایک نئے افق سے آشنا کرنا :

پردۂ دل میں محبّت کو ابھی مستور رکھ
یعنی اپنی مے کو رسوا صورتِ مینا نہ کر

شکست و ریخت اور انتشار و افتراق سے ابھر کر مثبت اور تخلیقی طور پر اپنی قوتوں کی باز آفرینی اور شیرازہ بندی کی

دعوت ، جو عقیدے اور عمل دونوں میں صلابت اور استحکام پیدا کرے ، استعاراتی زبان میں اس طرح دی ہے :

شمع کو بھی ہو ذرا معلوم انجامِ ستم
صرفِ تعمیرِ سحر خاکسترِ پروانہ کر
تو اگر خود دار ہے منّت کشِ ساقی نہ ہو
عین دریا میں حباب آسا نگوں پیمانہ کر

اپنے عزائم کے لیے نئی جولانگہ طلب کرنے اور نئی فضاؤں میں آشیاں سازی کی طرف اشارہ اس ایک مصرعے میں موجود ہے :

ہے جنوں تیرا نیا ، پیدا نیا ویرانہ کر !

البتہ اگلے شعر کا ایک مصرع خاصا سپاٹ اور بے رس معلوم ہوتا ہے اور یہ ان تمام بندوں کی ترتیب و تنظیم اور ان کے مخصوص محاورے (Idiom) کے درمیان ایک اجنبی عنصر کی طرح کھٹکتا ہے :

تو عصا افتاد سے پیدا مثالِ دانہ کر

اس کی ہیئتِ لفظی میں بھی ایک تعقید راہ پا گئی ہے - لیکن بند کا آخری شعر :

کیوں چمن میں بے صدا مثلِ رمِ شبنم ہے تو ؟
لب کشا ہو جا سرودِ بربطِ عالم ہے تو !

اس سے مختلف ہے - یہاں "رمِ شبنم" اور "سرودِ بربطِ عالم" کے درمیان گہرے تضاد سے کام لیا گیا ہے - "رمِ شبنم" اشاریہ ہے بے ثباتی کا اور تحلیل ہو جانے کا اور "سرودِ بربطِ عالم" منتشر ہو کر نفوذ کر جانے کا - پہلے مصرعے میں خاموشی

اور دوسرے میں آواز کے شعری پیکر قابلِ توجہ اور باعثِ کشش ہیں ۔ لیکن یہ خاموشی تخلیقی نہیں ، بلکہ نیستی کی خاموشی ہے ۔ اور آواز خطابت ، ابلاغ اور ترسیل کا ذریعہ ہے ۔ آواز کا تفاعل (Function) قدیم زمانے سے تخلیقی تسلیم کیا گیا ہے ۔ ''سرودِ بربطِ عالم'' سے ذہن ہم آہنگی ، نظم اور توازن کی طرف بھی منتقل ہوتا ہے ، اور بند کے بالکل آخر میں اس شعر کے لانے سے مقصود ان تصوّرات کا تکملہ ہے جن سے نظم کا آغاز ہوا تھا ۔ اور اس طرح آغاز اور انجام ایک دوسرے سے منسلک ہو گئے ہیں ۔

اگلے بند کا پہلا مصرع :

اشنا اپنی حقیقت سے ہو اے دہقاں ذرا

ضرورت سے زیادہ برہنہ ہونے کے سبب مذاقِ سلیم پر گراں گزرتا ہے ، کیونکہ یہ ایک طرح کی موعظت (Exhortation) کے مماثل ہے ۔ اس بند کے تمام اشعار میں اس بدیہی پن (Expli-citness) کو شعری بے ساختگی کے ذریعے ہموار اور سجل اور زود ہضم بنانے کی کوئی کوشش نظر نہیں آتی ۔ اس کے برعکس یہاں ایک طرح کا ابتمام و انصرام ملتا ہے ، جو ذیل کے مصرعوں میں عیب کی حد تک نمایاں ہے :

دانہ تُو ، کھیتی بھی تُو ، باراں بھی تُو ، حاصل بھی تُو

راہ تُو ، رہرو بھی تُو ، رہبر بھی تُو ، منزل بھی تُو

نا خدا تُو ، بحر تُو ، کشتی بھی تُو ، ساحل بھی تُو

قیس تُو ، لیلیٰ بھی تُو ، صحرا بھی تُو ، محمل بھی تُو

مے بھی تُو ، مینا بھی تُو ، ساقی بھی تُو ، محفل بھی تُو

اس اندازِ بیان میں رعایتِ لفظی کو ضرورت سے زیادہ دخل دیا گیا ہے اور الفاظ کی اندرونی تخلیقی صلاحیت سے قطع نظر کرتے ہوئے ان کے محدود اور پامال مفہوم ہی سے واسطہ رکھا گیا ہے ۔ ہر کیفیت کے لوازمات کو گنانے سے ایک طرح کی اُکتا دینے والی یکسانیت ان مصرعوں میں راہ پا گئی ہے جو شعری ردِ عمل کو پیچیدہ اور تاثیر کی نفی کر رہی ہے ۔ آخری شعر میں بھی ایک طرح کا براہِ راست بیان ملتا ہے :

بے خبر ! تُو جوہرِ آئینۂ ایّام ہے
تو زمانے میں خدا کا آخری پیغام ہے

اگلے بند کے پہلے شعر کا پہلا مصرع پچھلے بند کے پہلے شعر کے پچھلے مصرعے سے حیرت انگیز طور پر ہم آہنگ معلوم ہوتا ہے ، اور یہ ہم آہنگی غالباً شعوری ہے :

اپنی اصلیت سے ہو آگاہ اے غافل کہ تُو

اس بند میں تمام تر زور اس احساس کے تازہ کرنے پر ہے کہ مخاطب بے پناہ مستتر قوتوں کا مالک اور امین ہے ، اور مستقبل میں کامیابی کا دار و مدار اس کی خود شناسی اور خود آگاہی اور ان قوتوں کو صحیح طور سے بروئے کار لانے پر ہے ۔

فی الحال وہ ایک طرح کے احساسِ کمتری میں مبتلا ہے۔ وہ یہ بھول چکا ہے کہ اس کا ماضی کتنا تابناک اور درخشاں رہا ہے، اور مستقبل کتنے لامحدود اور روشن امکانات کا حامل، اور اس کے لیے چشم براہ ہے۔ وہ یقیناً اپنی تقدیر کی صورت گری پر قادر ہے، بشرطیکہ وہ عمل کی چنگاری کو اپنے اندر بھڑکا سکے:

قطرہ ہے لیکن مثالِ بحرِ بے پایاں بھی ہے!

دیکھ تو پوشیدہ تجھ میں شوکتِ طوفاں بھی ہے!

سینہ ہے تیرا امیں اس کے پیامِ ناز کا
جو نظامِ دہر میں پیدا بھی ہے، پنہاں بھی ہے

اس بند میں مندرجہ ذیل شعر بیت الغزل کی حیثیت رکھتا ہے اور بالعموم زبانوں پر چڑھا ہوا ہے:

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

یہاں پھر اس کوشش کا اعادہ نظر آتا ہے کہ مخاطب کو عمل پر آمادہ کیا جائے، اسے غنودگی کے عالم سے جھنجھوڑ کر نکالا جائے اور اس کے اندر سوز و گداز کے محرّک کو تازہ کیا جائے تاکہ وہ زندگی کی جد و جہد میں اپنا وظیفۂ خاص ادا کر سکے۔ لیکن یہاں انداز تبلیغ کا نہیں، ترغیب کا ہے۔ اور یہ ترغیب بھی محض تعمیمات کو نظم کر دینے کے ذریعے نہیں دلائی گئی ہے بلکہ شعری انداز میں۔ اور خود ترغیب

دلانے والے کو ان جلووں پر ، جو اس کے آئینۂ ادراک میں منعکس ہیں ، پورا بھروسا ہے۔

راز اس آتش نوائی کا مرے سینے میں دیکھ
جلوۂ تقدیر میرے دل کے آئینے میں دیکھ

اس پورے بند کو ایک طرح کا رومانی Nostalgia کہہ کر نہیں ٹالا جا سکتا کیونکہ اس کے پسِ پشت بلوغتِ فکر بھی ہے اور ایک طرح کی شعری منطق بھی۔

آخری بند میں ایک طرح کی بشارت ملتی ہے : اور یہ بشارت ہے ایک روشن صبح کے طلوع ہونے کی اور آن تمنّاؤں کے بارآور ہونے کی جو دل کی گہرائیوں میں عرصے سے مچل رہی تھیں ، اور اب اظہار کے لیے بے تاب ہیں :

آسماں ہوگا سحر کے نور سے آئینہ پوش
اور ظلمت رات کی سیماب پا ہو جائے گی

نور اور وہ بھی آئینہ پوش ، جس میں اشارہ پوشیدہ ہے محیط ہونے اور ہر طرف سے مرکزی نقطے کی طرف بڑھنے اور پھیلنے کا۔ ظلمت نور کا تضاد پیش کرتی ہے اور اس کی سیماب پائی اس کے زائل ہونے پر دلالت کرتی ہے۔ اس کیفیت کے تسلسل کا یہ عالم ہوگا :

اس قدر ہو گی ترنّم آفریں بادِ بہار
نکہتِ خوابیدہ غنچے کی نوا ہو جائے گی

بادِ بہار کی ترنم آفرینی اس درجے نشاط انگیز اور روح پرور ہے کہ اس کے زیرِ اثر غنچے کی نکہتِ خوابیدہ نوا بن

جائے گی ؛ یعنی خوشبو ، جس کا تعلق حسِ شامہ سے ہے ، ایک سماعی (Auditory) پیکر میں ڈھل جائے گی ۔ اور جیسا کہ پہلے بھی اشارہ کیا گیا ہے ، آواز کو بصارت یا قوتِ شامہ پر ایک طرح کی تقدیم حاصل ہے ۔ شمع نے آغازِ کار میں شاعر کو سوز و ساز کی کمی کا طعنہ دیا تھا ، لیکن اب یہ کمی شاید محسوس نہ ہو ، کیونکہ یہ سوز و ساز ، یہ حرارت اور برانگیختگی ، جو خوابوں اور خواہشوں کو حقیقت میں تبدیل کرنے کے لیے ضروری ہے ، ہر شے میں سرایت کر چکی ہوگی :

شبنم افشانی مری پیدا کرے گی سوز و ساز
اس چمن کی ہر کلی درد آشنا ہو جائے گی

اس کے برعکس وہ لوگ جو ادعا اور خود نمائی میں پیش پیش رہتے ہیں اور جنھوں نے اعتدال اور میانہ روی کا راستہ ترک کر رکھا ہے ، وہ اس کے نتائج اور عواقب اپنی آنکھوں سے دیکھ لیں گے :

دیکھ لو گے سطوتِ رفتارِ دریا کا مآل
موجِ مضطر ہی اسے زنجیرِ پا ہو جائے گی

اس کیفیت کے منقاب ہو جانے کی ایک اور شکل تخیّل کے روبرو آتی ہے :

نالۂ صیّاد سے ہوں گے نوا ساماں طیور
خونِ گلچیں سے کلی رنگیں قبا ہو جائے گی

ان اچانک تبدیلیوں کی تعداد اتنی ان گنت اور ان کی رفتار

اتنی پے بہ پے ہے کہ انھیں گرفت میں لانا امکان سے باہر نظر آتا ہے :

آنکھ جو کچھ دیکھتی ہے لب پہ آ سکتا نہیں
محوِ حیرت ہوں کہ دنیا کیا سے کیا ہو جائے گی

آخری استعارے کی بنیاد پھر وہی وجدان ہے ، یعنی رات کی تاریکی کا مٹ جانا اور دن کے بھرپور اُجالے کا اس پر غالب آ جانا ۔ توحید کا غلغلہ ، جو نور کی فراوانی سے منسلک اور متعلق ہے ، تمام دوسرے اعلاناتِ آزادہ روی پر فوقیت رکھے گا :

شب گریزاں ہوگی آخر جلوۂ خورشید سے
یہ چمن معمور ہوگا نغمۂ توحید سے !

☆ ☆ ☆

۴

والدۂ مرحومہ کی یاد میں

''بانگِ درا'' کی طویل نظموں میں ''والدۂ مرحومہ کی یاد میں'' ایک امتیازی حیثیت کی مالک ہے ۔ اقبال نے اس سے قبل تین مرثیے اور لکھے تھے : یعنی غالب ، آرنلڈ اور داغ پر لیکن ان سب نظموں کے مقابلے میں ''والدۂ مرحومہ کی یاد'' میں نجی وابستگی (Involvement) کا احساس نسبتہً زیادہ ہوتا ہے ۔ گو اقبال نے کسی جگہ بالصراحت اس کا اظہار نہیں کیا لیکن قیاس چاہتا ہے کہ ان کے تحت الشعور میں اٹھارویں صدی کے انگریزی شاعر ولیم کوپر کی وہ نظم ضرور ہی ہوگی جس کا عنوان ہے On the receipt of my Mother's Picture ۔ اس غالب نفسی کیفیت (Mood) کا اندازہ ، جس کے زیرِ اثر اقبال نے یہ نظم کہی ہے ، شروع کے چار شعروں سے لگایا جا سکتا ہے ، اور اس کیفیت کو ہم جبریت یا لزوم (Determinism) کے احساس سے تعبیر کر سکتے ہیں ۔ اقبال کے لیے پوری کائنات اور یہ زندگی ''زندانیٔ تقدیر'' معلوم ہوتی ہے ۔ لفظ ''مجبور''

یا ''مجبوری'' پہلے بند میں پانچ دفعہ استعمال کیا گیا ہے ۔ اس پیہم تکرار سے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ اپنی ماں کی وفات کے رد عمل کے طور پر غم و اندوہ کی جس شدید کیفیت سے وہ دوچار ہوئے ، اپنے گرد و پیش کا ذرہ ذرہ انھیں اس سے مملو نظر آتا ہے ۔ اور یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ انسان کی آزادی اور قوتِ ارادی محض ایک فریب ہے ۔ فطری اور انسانی کائنات کو اس لزوم کا پابند تصور کرتے ہوئے وہ اسے ایک آفاقی قانون کے مثل جانتے ہیں ۔ ایسا سخت گیر قانون جس کے استبداد سے کوئی شے پوری طرح آزاد نہیں ہے :

نغمۂ بلبل ہو یا آوازِ خاموشِ ضمیر
ہے اسی زنجیرِ عالمگیر میں ہر شے اسیر

دوسرے بند میں ، جو نسبتاً طویل ہے ، مجبوری کے اس احساس کا سرچشمہ ''دلِ آگاہ'' کو قرار دیا ہے اور یہاں وہ تضاد اُبھر کر سامنے آ گیا ہے جو ''عقل و دل'' کے عنوان سے نظم میں انتہائی معروضیت کے ساتھ پیش کیا گیا تھا ۔ انسان کا قلب متضاد جذبات اور کیفیات کی آماج گاہ ہے اور ''رقصِ عیش و غم'' یا ''لطف و زیر و بم'' ہی پر حیاتِ انسانی کے تموّج کا انحصار ہے لیکن علم و حکمت کی فراوانی ، عقل کی تاویلات اور منطقی اندازِ فکر جذبات کے ان سرچشموں کو خشک کر دینے میں ممد ہوتے ہیں جو عام طور پر انسانیت کے لیے مایۂ افتخار ہیں ۔ عقلیت اور جذباتیت کے اس تضاد کو اقبال

نے اس طرح پیش کیا ہے :

علم و حکمت رہزنِ سامانِ اشک و آہ ہے
یعنی اک الہاس کا ٹکڑا دلِ آگاہ ہے

بہ الفاظِ دیگر مجرّد منطق اور تفکّر کا مستقل عمل ایک طور پر احساس کی تندی اور شدت کو متوازن بلکہ ختم کر دیتا ہے کیونکہ ایک طرف وہ انسان کو یہ باور کرانے کی سعی کرتا رہتا ہے کہ اس کی قوتِ ارادی کوئی حقیقت نہیں رکھتی اور دوسری جانب اس کے لیے جذبات کے تمام سہارے منہدم ہو جاتے ہیں ۔ اس سے جو بے حسی (Indensivity) یا جذباتی بستگی (Emotional Impasse) پیدا ہوتی ہے اس کی طرف اقبال نے ایک بلیغ اشارہ یہ کہہ کر کیا ہے :

میرے لب پر قصّۂ نیرنگیٔ دوراں نہیں
دل مرا حیراں نہیں ، خنداں نہیں ، گریاں نہیں

آخری مصرعے سے ایک طرح کے مکمل انجماد کا تاثر پیدا ہوتا ہے جس سے زندگی کا لایعنی ہونا متبیّن ہوتا ہے۔ جو شے اس کیفیت میں فشار پیدا کرتی ہے وہ ماں کی تصویر ہے کیونکہ اسے دیکھنے سے وہ بند یکایک ٹوٹ جاتے ہیں جو ''حکمتِ محکم'' نے اب تک باندھ رکھے تھے ، اور ان بندوں کا باقی رہنا نفسی صحت مندی کے لحاظ سے سراسر مضر تھا :

پر تری تصویر قاصد گریۂ پیہم کی ہے
آہ یہ تردید میری حکمتِ محکم کی ہے

''گریۂ پیہم'' ، ''گریۂ سرشار'' ، ''موجِ دودِ آہ'' اور ''گنجِ

آب آورد" یہ سب محاکات ہیں جذباتی تندی اور اس کے نکاس کے لیے جس کے ذریعے جذبات کی وہ تطہیر (Purification) حاصل ہوتی ہے جو حکیم ارسطو کے بقول آرٹ کا وظیفہ' خاص ہے - اس کے ذریعے نہ صرف جھوٹی منطق کو منہ کی کھانی پڑتی ہے بلکہ "بنیادِ جاں" پائندگی حاصل کرتی ہے اور "آئینہ دل" اندوہ و الم کے گرد و غبار سے منزّہ ہو کر اپنی اصلی آب و تاب کو دوبارہ پا لیتا ہے - یہ تصویر جس کا ذکر ابھی کیا گیا ، آرٹ کا کتنا ہی معمولی اور غیراہم نمونہ سہی لیکن نظم کے سیاق و سباق میں اس کا تفاعل وقت کی پرواز کو مخالف سمت میں لے جانا ہے - بہ الفاظِ دیگر حال کے لمحات کو گذرے ہوئے زمانے سے ملحق اور وابستہ کر دینا :

حیرتی ہوں میں تری تصویر کے اعجاز کا
رخ بدل ڈالا ہے جس نے وقت کی پرواز کا
رفتہ و حاضر کو گویا پا بپا اس نے کیا
عہدِ طفلی سے مجھے پھر آشنا اس نے کیا

کوپر نے بھی اپنی نظم میں آرٹ کے مخصوص عمل کو تقریباً انھی الفاظ میں واضح کیا ہے ، یعنی وقت کے سخت گیر حق کو باطل قرار دینا (Art Baffles Time's Tyrannic Claim) - وقت کا سیلِ رواں حال کی ہر موج کو آگے کی طرف ڈھکیل دیتا ہے اور اس طرح حال کا رابطہ مستقبل سے قائم ہو جاتا ہے - آرٹ کا وظیفہ یہ ہے کہ حال کے ہر لمحے کو پیچھے کی طرف لوٹا کر اس کا سلسلہ ماضی سے جوڑ دے - اس طرح حال کے آنات

(Instants) بے حقیقت ہیں اور اس کی گرفت میں مشکل ہی سے آ سکتے ہیں ، کیونکہ وقت کی ہر موج یا تو آگے کی طرف بڑھتی ہے یا پیچھے کی طرف لوٹتی ہے ۔ اس پورے بند میں ، اور اگلے بند میں ، ہم اس تصور کے طفیل ماضی کی فردوسِ گم گشتہ میں داخل ہو جاتے ہیں ۔ ماضی کی طرف یہ غیر شعوری مراجعت (Regression) یادوں کے دھندلے نقوش کو جلا بخشتی اور حال کی اس بے پناہ گرفت کو ڈھیلا کر دیتی ہے جو نشو و ارتقا کے لازمی قانون کی وجہ سے ہمیں اپنے اندر اسیر کیے ہوئے ہے ۔ اس عمل کے دوران میں ہم اپنی موجودہ حیثیت کی مقتضیات کو بھول کر بے ساختگی کے ساتھ معصومیت کے دورِ اوّل میں پہنچ جاتے ہیں :

زندگی کی اوج گاہوں سے اُتر آتے ہیں ہم
صحبتِ مادر میں طفلِ سادہ رہ جاتے ہیں ہم

یہاں یہ یک وقت سوز (Pathos) کا اظہار بھی ہے اور نفیٔ خود (Self-Denial) کا بھی ۔ اور ایک ایسے تجربے کی باز آفرینی کی گئی ہے جو حد سے زیادہ عمومیت بھی رکھتا ہے اور جس کی صداقت میں بھی شبہ نہیں ۔ اور اس کا لازمی نتیجہ یہ ہے :

بے تکلّف خندہ زن ہیں ، فکر سے آزاد ہیں
پھر اسی کھوئے ہوئے فردوس میں آباد ہیں

اس آخری شعر میں ہمیں اپنے مستقر سے اس لگاؤ کا عنصر ملتا ہے جسے ایک لفظ Nostalgia سے تعبیر کیا جا سکتا ہے ۔ لیکن یہ سراسر ایک نفسی کیفیت ہے ۔ یہ عنصر پانچویں بند

کے لیے ایک نقطۂ انحراف ہے ، کیونکہ اس پورے بند کا سروکار بیش از بیش ان چھوٹی چھوٹی مسرتوں اور آسودگیوں سے ہے جو نہ صرف ماضی کے محدود افق پر بلکہ لمحہ بہ لمحہ بدلتی ہوئی زندگی کی منفی اور پُرپیچ راہوں میں مجموعی طور پر ایک خاص کیفیت کی حامل ہوتی ہیں ۔ ماضی کے ان دریچوں سے شاعر کے تخیّل کی آنکھ ان رشتوں کی بازدید کرتی ہے جو اسے ماں کی پُرشفقت اور عزیز از جان شخصیت سے منسلک کرتے تھے ۔ کوپر کی نظم میں ان جزئیات کے بیان میں ایک نرمی ، غیر رسمی پن (Anformality) اور وفور کی کیفیت ملتی ہے ۔ اقبال کے یہاں یہ تفصیلات ، خارجی زندگی کی سرگرمیوں سے اس حد تک متعلق نہیں ہیں ۔ ان کے یہاں عقیدت ، محبت اور شیفتگی کا رنگ زیادہ غالب ہے ۔ اور اس امر کی طرف بھی واضح اشارہ موجود ہے کہ خود ان کی شخصیت کی تعمیر میں ان عناصر کا کتنا حصہ رہا ہے ۔

چھٹے بند کا آغاز پھر ایک تحیّر اور استعجاب کے احساس سے ہوتا ہے :

آہ یہ دنیا ، یہ ماتم خانۂ برنا و پیر
آدمی ہے کس طلسمِ دوش و فردا میں اسیر

اس کے بعد کے چار اشعار میں موت کی ہمہ گیری کو خاصے واضح انداز میں پیش کیا گیا ہے ۔ اس کا نقش ہر ہر شے پر ثبت ہے ۔ کائنات کے کسی مظہر کو اس سے مفر نہیں ۔ مکان کی تبدیلی بھی اس پر اثر انداز نہیں ہو سکتی ۔ جاہ و

مرتبہ اور قوت و واقتدار سے اسے ٹالا نہیں جا سکتا ۔ نباتاتی ، حیاتیاتی اور انسانی کائنات میں ہر جگہ اس کی نفوذ کرنے والی کیفیت سے دوچار ہونا پڑتا ہے ۔ اس کے باوجود اس کی ماہیت سے اب تک انسان کو آگہی حاصل نہیں ہو سکی ۔ یہ ایک ایسا معمہ ہے جو اب تک حل نہیں کیا جا سکا ۔ اس مقام پر موت کی ہمہ گیری اور اس کا ابرام اس احساس کو پھر نمایاں کر دیتا ہے جو اس نظم کے متن پر شروع ہی سے جلی حروف میں لکھا ہوا ہے ؛ یعنی موت کی شقاوت اور بے رحمی کے روبرو انسان کی لاچاری اور بے بسی کا مایوس کن شعور :

نے مجالِ شکوہ ہے ، نے طاقتِ گفتار ہے
زندگی کیا ہے ، اک طوقِ گلو افشار ہے

یہ گویا اعادہ ہے نظم کے افتتاحی شعر کا :

ذرہ ذرہ دہر کا زندانیِ تقدیر ہے
پردۂ مجبوری و بیچارگی تدبیر ہے

اور اس کے خلاف مدافعت کے لیے انسان کے پاس دیدۂ تر کی متاع کے سوا اور کچھ نہیں ۔

ساتویں بند سے ایک پُرامید لہجے کا آغاز ہوتا ہے ۔ الگ الگ ان دو مصرعوں ، یعنی :

ہیں پسِ نہ پردۂ گردوں ابھی دور اور بھی

عارضی محمل ہے یہ مشتِ غبار اپنا تو کیا

میں جو اشارہ پوشیدہ ہے ، یعنی حیات بعد الموت کے تصور

میں یقین ، وہ اس شعر میں زیادہ وضاحت کے ساتھ سامنے آیا ہے :

زندگی کی آگ کا انجام خاکستر نہیں !
ٹوٹنا جس کا مقدّر ہو ، یہ وہ گوہر نہیں !

چھٹے بند میں اقبال نے موت کی ہمہ گیری اور اس کی دستبرد کی وسعتوں کی طرف اشارہ کیا تھا - یہاں آٹھویں بند میں اس کے بالمقابل زندگی کی عمومیت اور ہمہ جہتی کے تاثر کو ابھارنا ان کا مطمحِ نظر معلوم ہوتا ہے - بے شک موت کا مہیب سایہ ہر شے پر پڑ رہا ہے لیکن موت کی یہ ارزانی ہی اس کی کم مائیگی اور بےحقیقتی پر دلالت کرتی ہے :

ہے اگر ارزاں تو یہ سمجھو اجل کچھ بھی نہیں
جس طرح سونے سے جینے میں خلل کچھ بھی نہیں

یہی خیال بعد کی شاعری میں بھی دہرایا گیا ہے - چنانچہ ''پیامِ مشرق'' کے آخر آخر میں اسے زیادہ انوکھے اور دل پزیر انداز میں اس طرح ضبطِ تحریر میں لایا گیا ہے :

اے برادر ! من ترا از زندگی دادم نشاں
خواب را مرگِ گراں داں ، مرگ را خوابِ گراں

ان تعمیمات سے گزر کر اقبال اپنی توجہ ایک فطری مظہر پر مرکوز کر دیتے ہیں - پانی کی سطح پر ہوا کے چلنے سے ایک نقش ابھرتا ہے لیکن ایک موجِ تیز خرام نیچے سے ابھر کر اسے توڑ دیتی ہے - یا یہ کہیے کہ موج اسے اپنے دامن میں چھپا لیتی ہے - لیکن پھر اگلے لمحے میں یہی موج ایک دوسرے حباب کو پیدا کرتی ہے اور پھر اسے موت سے

ہم کنار اور ہم آغوش کر دیتی ہے ۔ غالباً بے بہ بے تخلیق کی یہ صلاحیت ہی اس تخریب اور شکستِ مسلسل پر آمادہ کرتی رہتی ہے اور یہ پورا عمل ہوا کی قوتِ تعمیر پر ایک حجّت اور دلیل کی حیثیت رکھتا ہے ۔ اس مشاہدۂ عینی سے جس قیاس کا استخراج کیا جا سکتا ہے ، وہ یہ ہے :

فطرتِ ہستی شہیدِ آرزو رہتی نہ ہو
خوب تر پیکر کی اس کو جستجو رہتی نہ ہو

نویں بند میں خیال کی ایک دوسری لہر ہمارے سامنے آتی ہے اور وہ ہے کائناتِ اکبر (Macrocosm) اور کائناتِ اصغر (Microcosm) کے مابین ربط اور تعلق کی نوعیت ۔ مظاہرِ فطرت یا فطری کائنات ، جس امتدادِ وقت کی اسیر ہے ، وہ عقلِ انسانی کو ورطۂ حیرت میں ڈالنے والی ہے :

عقل جس سے سر بزانو ہے وہ مدت ان کی ہے
سرگزشتِ نوعِ انساں ایک ساعت ان کی ہے

عینی فلسفے کے مطابق انسان کو خلاصۂ کائنات کہا گیا ہے ۔ اس کی علو ہمتی آغازِ کار سے اب تک چاہے بہت طویل مدت پر پھیلی ہوئی نہ ہو ، لیکن کائنات میں انسان کے رتبے اور مقام کا تعیّن دراصل اس کی فطانت کے لافانی جوہر اور اس کی صلاحیتوں کے بے پناہ امکانات کی وجہ سے کیا گیا ہے ۔ اقبال نے بعد کے برسوں میں اپنے مثالی انسان کی جو شبیہ ، مختلف رنگوں کو آمیز کر کے ، کھینچی تھی ، اس کی ایک ہلکی سی جھلک ، جسے مصوّر کے نقشِ اول سے تعبیر کیا جا سکتا

ہے ، ہمیں یہاں بھی نظر آتی ہے :

پھر یہ انساں آں سوے افلاک ہے جس کی نظر
قدسیوں سے بھی مقاصد میں ہے جو پاکیزہ تر
جو مثالِ شمعِ روشن محفلِ قدرت میں ہے
آسماں اک نقطہ جس کی وسعتِ فطرت میں ہے
جس کی نادانی صداقت کے لیے بے تاب ہے
جس کا ناخن سازِ ہستی کے لیے مضراب ہے

''مسعود مرحوم'' کے عنوان سے جو مرثیہ ہمیں ''ارمغان حجاز'' میں ملتا ہے ، اس میں از اول تا آخر ایک گہرا فلسفیانہ اور مابعد الطبیعیاتی رنگ نظر آتا ہے ۔ وہاں انسان کی شبیہ اور اس کے ساتھ ایک تشکیک آمیز رویہ اس طرح معرضِ اظہار میں آیا ہے :

غبارِ راہ کو بخشا گیا ہے ذوقِ جمال
خرد بتا نہیں سکتی کہ مدّعا کیا ہے ؟

''والدۂ مرحوم'' کے نویں بند کے پہلے دو شعر مقدماتِ کبریٰ کی حیثیت رکھتے ہیں اور بعد کے تین اشعار مقدماتِ صغریٰ کی ۔ اور ان سے جس نتیجے کا استنباط کیا گیا ہے ، وہ یہ کہ اگر مظاہرِ فطرت کے وجود کے لیے دوام اور ہمیشگی مقدّر ہے تو انسان کی خلقی و اخلاقی برتری کے پیشِ نظر وہ بھی دوام اور ہمیشگی کا بجا طور پر مستحق اور سزاوار ہے ۔

شعلہ یہ کمتر ہے گردوں کے شراروں سے بھی کیا ؟
کم بہا ہے آفتاب اپنا ستاروں سے بھی کیا ؟

دسویں بند کے شروع کے پانچ اشعار میں جس تصور کی شعری تجسیم کی گئی ہے ، وہ ہے مادے کی غیر فناپذیری (Indestructibility) کا احساس ۔ حیات کا جوہر فنا سے ناآشنا ہے ۔ لیکن اس کی ظاہری ، ان گنت شکلیں ، جن کے ادراک کا معتبر وسیلہ ہمارے حواسِ خمسہ ہیں ، نوع بہ نوع انداز سے سامنے آتی رہتی ہیں :

تخمِ گل کی آنکھ زیرِ خاک بھی بے خواب ہے
کس قدر نشو و نما کے واسطے بے تاب ہے
زندگی کا شعلہ اس دانے میں جو مستور ہے
خود نمائی ، خود فزائی کے لیے مجبور ہے
سردیٔ مرقد سے بھی افسردہ ہو سکتا نہیں
خاک میں دب کر بھی اپنا سوز کھو سکتا نہیں
پھول بن کر اپنی تربت سے نکل آتا ہے یہ
موت سے گویا قبائے زندگی پاتا ہے یہ

ان چاروں اشعار کو پڑھ کر معاً غالب کا مشہور شعر حافظے میں تازہ ہو جاتا ہے :

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

تخلیق کی وہ ساری قوتیں ، جو کائنات کے بطن میں مستتر ہیں ، مختلف شئون میں اپنی جلوہ گری کرتی رہتی ہیں ۔ موت دراصل ان پراگندہ عناصر کی شیرازہ بندی کر کے انھیں امکانات

کے نئے راستوں اور اظہار کے نئے معمول میں ڈھال دیتی ہے :

ہے لحد اس قوتِ آشفتہ کی شیرازہ بند
ڈالتی ہے گردنِ گردوں میں جو اپنی کمند

اور اسی لیے یہ نتیجہ نکالنا بعید از قیاس نہ ہو گا کہ موت ، جو بظاہر ایک منفی تصور ہے ، دراصل تجدیدِ مذاقِ زندگی کا دوسرا نام ہے :

موت تجدیدِ مذاقِ زندگی کا نام ہے
خواب کے پردے میں بیداری کا اک پیغام ہے

اس شعر کا دوسرا مصرع اس مصرع کا اعادہ معلوم ہوتا ہے جو آٹھویں بند کے اختتام پر گزر چکا ہے ، یعنی :

جس طرح سونے سے جینے میں خلل کچھ بھی نہیں

اس کائنات سے دوسری کائنات کی طرف سفر دراصل ایک نوع کی پرواز ہے ، اور موت اس پرواز کے لیے بال و پر فراہم کرنے کے ماسوا اور کچھ نہیں ۔ اس لحاظ سے دیکھیے تو اس میں خوف اور دہشت کے لیے کوئی گنجائش نہیں ۔ آٹھویں ، نویں اور دسویں بند میں تین دلائل موت کے بے اصل ہونے کے سلسلے میں پیش کیے گئے ہیں ۔ اوّل یہ کہ مرگ اور حیاتِ نو کے عمل متواتر اور متوازی طور پر پائے جاتے ہیں ، اور اگر بر تخریب ، تعمیرِ نو پر منتج نہ ہوتی ، تو شاید موت اس کائنات میں اتنی ارزاں اور عام نہ کی جاتی ۔ دوسرے یہ کہ جب کائناتِ فطرت کے لیے ایک نامتناہی مدت مقدّر ہے تو کوئی

وجہ نہیں کہ انسان ، جو عالمِ طبعی میں اپنے پوشیدہ امکانات اور گوناگوں کمالات کی وجہ سے افضل اور برتر ہے ، دوام اور ہمیشگی کے عطیے سے کیوں محروم رکھا جائے ۔ اور تیسرے یہ کہ مادہ اور اس کے اجزائے ترکیبی اپنی ظاہری ہیئت کے اعتبار سے برابر منقلب ہوتے رہتے ہیں ۔ لیکن موت ، سفرِ زیست کی آخری منزل نہیں ہے بلکہ حیات ، موت اور حیات بعدالموت ایک دورانِ مسلسل (Continuum) کے مختلف عناصر ہیں ۔ ''ساقی نامہ'' میں اقبال نے اس تصور کو اس طرح پیش کیا ہے :

سمجھتے ہیں ناداں اسے بے ثبات
اُبھرتا ہے مٹ مٹ کے نقشِ حیات
بڑی تیز جولاں بڑی زود رس
ازل سے ابد تک رمِ یک نفس

گیارھویں بند کے شروع میں بظاہر اس امر کا احساس ہوتا ہے کہ اقبال نے اس سے قبل تین بندوں میں موت کو بے اصل اور بےحقیقت ثابت کرنے کے لیے جو مفروضات قائم کیے اور جو مشابہتیں (Analogies) پیش کی ہیں وہ ان سب کی نفی کر رہے ہیں ، یعنی ایک طرف وہ اس عام عقیدے کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ ''دردِ اجل'' لادوا تو ہے ، لیکن : ع

زخمِ فرقت وقت کے مرہم سے پاتا ہے شفا

اور اس کے برعکس ان کا ادعا یہ بھی ہے کہ : ع

وقت زخمِ تیغِ فرقت کا کوئی مرہم نہیں

اور اس طرح غمِ فراق میں ایک طرح کی ابدیت پائی جاتی ہے :

دل مگر غم مرنے والوں کا جہاں آباد ہے
حلقۂ زنجیرِ صبح و شام سے آزاد ہے

''حلقۂ زنجیر صبح و شام'' سے آزاد ہونا وقت کے اندمال کے خلاف اور برعکس عمل ہے اور انسانی فطرت کی جذباتی بنیادیں اتنی گہری اور مضبوط ہیں کہ انہیں جھٹلانا ممکن نہیں ۔ یہ دراصل ابطال ہے دوسرے بند پر محیط اس خیال کا :

علم و حکمت رہزنِ ساماںِ اشک و آہ ہے
یعنی اک انماس کا ٹکڑا دلِ آگاہ ہے

نظم ''مسعود محروم'' میں ، جس کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے ، حد درجہ صیقل شدہ جذبات کے وسیلے سے اسی بات کو قدرے مختلف انداز میں اس طرح کہا گیا ہے :

نہ کہہ کہ صبر میں پنہاں ہے چارۂ غمِ دوست
نہ کہہ کہ صبر معمائے موت کی ہے کشود

اور یہاں ''تابِ شکیبائی'' سے انسان کی محرومی صاف طور سے نمایاں ہے ۔ لیکن اس کے باوجود اس کا اندرونی حاسہ اسے یہ باور کراتا ہے کہ :

جوہرِ انساں عدم سے آشنا ہوتا نہیں
آنکھ سے غائب تو ہوتا ہے ، فنا ہوتا نہیں

دوام یا حیاتِ لافانی کا یہ مبرم شعور اور احساس انسان کے اندرون کی نہ جانے کتنی گہرائیوں میں پیوست ہے ، اور

اس لیے یہ کہنا خاصا برمحل معلوم ہوتا ہے :

رختِ ہستی خاک ، غم کی شعلہ افشانی سے ہے
سرد یہ آگ اس لطیف احساس کے پانی سے ہے

بہ الفاظِ دیگر غم کی شعلہ افشانی اپنی جگہ مسلّم اور ناقابلِ تردید ہے ، لیکن اس آگ کو یہ نامعلوم احساس ہی بجھا سکتا ہے کہ انسان کا وجود ابدی اور لافانی ہے۔ انسانی سرشت کی اسی ''کوکبی و مہتابی'' کی طرف ''بالِ جبریل'' کی نظم ''فرشتے آدم کو جنّت سے رخصت کرتے ہیں'' میں اشارہ کیا گیا ہے ۔ اور بعد میں ''ضربِ کلیم'' میں اسی خیال کا اظہار اس طرح کیا گیا ہے :

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

یہاں یہ بتا دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ آٹھویں ، نویں اور دسویں بند میں اقبال نے بعض مشاہدات کی بنا پر انسان کی غیر فنا پذیری پر استدلال کیا ہے ۔ یہاں ان کے اس عقیدے اور یقین کی اساس نہ عقلِ محض ہے اور نہ وقت کا مرہم ، بلکہ صرف ایک گہرا وجدان ، جس کی کوئی توجیہ بظاہر نظر نہیں آتی ، اور یہ وجدان ہی ''ضبطِ فغاں'' کا وسیلہ بنتا ہے :

آہ یہ ضبطِ فغاں غفلت کی خاموشی نہیں
آگہی ہے یہ دلآسائی ، فراموشی نہیں

یہ آگہی ، جو وجدان کے ہم معنی اور اس کی مرادف ہے ، اس ''دل آگاہ'' سے مختلف ہے جو ''الہام کا ایک ٹکڑا''

تصوّر کیا گیا ہے اور جس کی طرف ایک بلیغ اشارہ نظم کے دوسرے بند میں کیا جا چکا ہے - کوپر کی نظم میں بھی اس تاثر کا انعکاس ملتا ہے مگر وہاں یہ ایک مذہبی عقیدے کی شکل میں نظر آتا ہے : یعنی یہ خیال کہ موت کے بعد انسانی روح جنّت الفردوس میں اپنی آسائش اور سکونِ دائمی کے لیے جگہ پا لیتی ہے - کوپر تخیّل کے نادیدہ پروں پر اڑ کر اپنی ماں کو اُن پاک اور مطہّر روحوں کے ہجوم میں پہچان لیتا ہے جو زندگی کے تھپیڑے کھا چکنے کے بعد اب اپنے ابدی راحت کدے میں پناہ گزیں ہیں -

بارھویں بند میں اقبال شام و صبح کی گردشِ پیہم سے موت و حیات کے تبادل (Alternation) پر استدلال کرتے ہیں - یہاں شب کی سیاہی استعارہ ہے عدم ، موت اور نیستی کا اور صبح کی سپیدی رمز ہے حیاتِ نو کے طلوع ہونے کا - صبح کا اُفق پر نمودار ہونا اعلان ہے اس امر کا کہ کائنات میں شب کی تیرگی اور اس کے لوازمات کا دورہ ختم ہو گیا اور زندگی کی طرب انگیزی اور اس کا ہمہمہ از سرِ نو شروع ہو گیا - یہ چار اشعار اس کیفیت کو زندگی کے علائم کے طور پر پیش کرتے ہیں :

پردۂ مشرق سے جس دم جلوہ گر ہوتی ہے صبح
داغ شب کا دامنِ آفاق سے دھوتی ہے صبح
لالۂ افسردہ کو آتش قبا کرتی ہے یہ
بے زباں طائر کو سرمستِ نوا کرتی ہے یہ

سینۂ بلبل کے زنداں سے سرود آزاد ہے
سینکڑوں نغموں سے بادِ صبحدم آباد ہے
خفتگانِ لالہ زار و کوہسار و رودبار
ہوتے ہیں آخر عروسِ زندگی سے ہم کنار

یہاں صبح ، جو ایک فطری مظہر ہے ، ایک مثبت اور مرکزی استعارے کے طور پر استعمال کی گئی ہے اور یہ استعارہ ہے زندگی کی توانائی اور تخلیقی قوت کا ، اور یہ Counter Symbol ہے شب کا ۔ لالۂ افسردہ ، طائرِ بے زباں ، سینۂ بلبل کا زنداں اور بے شمار خفتگانِ کائنات ، اس تازگی ، ابتزاز اور کیف سے حصہ پاتے ہیں جنھیں توانائی کی یہ لہر اپنے جلو میں لے کر چلتی ہے ۔ اور جب حیاتی اور نباتی کائنات پر اس کا یہ ردِ عمل مرتّب ہوتا ہے تو مرقد کی تاریکی کو انسانی روح کے سفر کی آخری منزل کیسے قرار دیا جا سکتا ہے ، کیونکہ ایسا کرنا منطقی طور پر صحیح نہ ہوگا :

یہ اگر آئینِ ہستی ہے کہ ہو ہر شام صبح
مرقدِ انساں کی شب کا کیوں نہ ہو انجام صبح

اس عمومیت تک پہنچنا اقبال کے لیے ناگزیر ہو جاتا ہے ۔ اس طرح حیات بعد الموت کے عقیدے کے لیے ، جسے مستحکم کرنے کی کوشش میں وہ برابر لگے ہوئے تھے ، انھیں ایک شعری بنیاد ہاتھ آ جاتی ہے ۔

تیرھویں اور آخری بند میں اقبال اُس ”دامِ سیمینِ تخیّل“ کی طرف اشارہ کرتے ہیں جس کے ذریعے ماضی کے پردوں

کو آٹھایا جا سکتا ہے اور وقت کے لمحات کو جاوداں بنایا جا سکتا ہے - یہ وہی معمول ہے جسے کوپر نے Wings of Fancy کا نام دیا ہے - یہاں پھر جس خیال کا اعادہ ملتا ہے وہ حیات کی وحدت اور اس کا تسلسل ہے جو مختلف منزلوں پر برابر اپنا اثبات کرتی رہتی ہے :

مختلف ہر منزلِ ہستی کی رسم و راہ ہے
آخرت بھی زندگی کی ایک جولاں گاہ ہے

حیات یا وجود کا سرچشمہ نور ہے اور نور ہی کی طرف بالآخر وہ مراجعت بھی کرتی ہے - فطری کائنات کی کثافت کچھ عرصے تک چاہے اسے ملّوث کرے ، کیونکہ مادہ بہرصورت شفافیت (Transparency) سے عاری ہے ، لیکن یہ کثافت ہمیشہ باقی نہیں رہ سکتی :

نورِ فطرت ظلمتِ پیکر کا زندانی نہیں
تنگ ایسا حلقۂ افکارِ انسانی نہیں

اس عمومی بیان میں نور کا جو پیکر استعمال کیا گیا ہے ، وہ نظم کے موضوع کے سلسلے میں ایک اختصاصی صورت اختیار کر لیتا ہے :

زندگانی تھی تری مہتاب سے تابندہ تر
خوب تر تھا صبح کے تارے سے بھی تیرا سفر

یہاں والدۂ مرحومہ کی زندگی کو مہتاب سے تابندہ تر قرار دے کر جسمِ انسانی کے سفر کو صبح کے تارے سے خوب تر ٹھہرانا دراصل اشارہ ہے اس امر کا کہ موت کے بعد جسم

ہر قسم کی آلائشوں سے منزّہ ہو کر ایک طرح کی طہارت اور درخشندگی حاصل کر لیتا ہے۔ ایسی شفافیت اور درخشندگی جسے ہم تکوینی قوتوں کے ساتھ منسوب کرتے ہیں ۔ اور اس لیے نظم کے آخر میں شاعر انھی تکوینی قوتوں سے خطاب کر کے جسمِ خاکی کے ذروں کی حفاظت کا طلب گار ہوتا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر وہ ان دونوں کے درمیان ایک قربت ، موانست اور ہم آہنگی کا احساس کرتا ہے۔

کوپر کی نظم ، جس کا حوالہ مضمون کے شروع میں دیا گیا تھا ، اور اقبال کی نظم کے مابین تین عناصر مشترک نظر آتے ہیں : اول نجی زندگی کی غیر اہم تفصیلات کا ذکر جن کے ذریعے ماضی کو اجاگر کیا گیا ہے ، دوسرے اس پورے عمل میں حافظے اور تخیّل کی کارفرمائی پر زور ، اور تیسرے وقت کا تفاعل ۔ کوپر کی نظم میں لہجہ تمام تر موضوعی ہے ، جس کی وجہ سے ایک طرح کی نرمی اور دلآسائی کا تاثر ناگزیر ہے ۔ اس کے یہاں زور ایک طرح کی یادآوری (Remini-scencing) پر ہے۔ اقبال کی نظم ایک ایسے تجربے سے عبارت ہے جسے تفکّر کا مرکز و محور بنایا گیا ہو ، یعنی ایک طرح کا Meditated Experience ۔ ان کا فلسفیانہ مزاج اس کا مقتضی تھا کہ مرثیہ گوئی کے دوران میں وہ زندگی اور موت کی حقیقت کو بھی منکشف کرنے کی کوشش کریں ۔ ان کے یہاں اس بنیادی تجسّس اور تشکیک کی علامات نظم میں جگہ جگہ ملتی ہیں اور استفہامیہ لہجے کا استعمال اکثر کیا گیا ہے ۔ ان کے

یہاں مرکزی محرّک حیات بعد الموت یا زندگی میں تسلسل کا یقین ہے - اور گو نظم کے شروع اور بیچ میں بھی اس ذہنی کیفیت کو بخوبی نمایاں کرنے کی کوشش کی گئی ہے ، جو موت کی گرفت سے انسان پر مرتّب ہوتی ہے ، لیکن اس کے باوجود زندگی کے لافانی ہونے کا نقش اس میں بیّن طور پر نظر آتا ہے - ''مسعود مرحوم'' میں فلسفیانہ تفکّر کا رچاؤ بدرجۂ اتم ملتا ہے - یہاں بھی انسانی زندگی کے طلسمات کے مشاہدے سے ایک استعجاب پیدا ہوتا ہے اور موت یا فنا ایک ایسا معمہ معلوم ہوتا ہے جس کا بھید کسی طرح کھلنے نہیں پاتا - اسی احساسِ حیرت کو ، جو تفہیم کی نارسائیوں سے پیدا ہوا ہے ، اس طرح بیان کیا گیا ہے :

نہ مجھ سے پوچھ کہ عمرِ گریزپا کیا ہے
کسے خبر کہ یہ نیرنگِ سیمیا کیا ہے
ہوا جو خاک سے پیدا وہ خاک میں مستور
مگر یہ غیبتِ صغریٰ ہے یا فنا ، کیا ہے ؟

''والدۂ مرحومہ'' میں موت پر فتح زندگیِ لافانی کے عقیدے کے سہارے حاصل ہوتی ہے - ''مسعود مرحوم'' میں خودی اور عشق کے توسط سے موت زندگی کے طویل سفر میں ، جو ازل سے ابد تک محیط ہے ، ایک عارضی مقام کی حیثیت رکھتی ہے - انگریزی شاعر ولیم بلیک نے اپنی ایک معروف نظم The Fly کے آخری حصے میں زندگی کو خیال یعنی وجدان یا شعورِ ذات (Awareness of Identity) کا مرادف قرار دیا ہے اور

موت کو اس کے فقدان کے مثل تصور کیا ہے ۔ اقبال کے یہاں وجدان یا شعورِ ذات کی حیثیت ، جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا ، خودی اور عشق کے برابر ہے ۔ چنانچہ اس آخری نظم میں ، ''والدۂ مرحومہ'' کے برعکس ، موت کے مدِ مقابل کے طور پر یہی دو اکائیاں ملتی ہیں :

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

غالب ، آرنلڈ اور داغ سے چل کر ''والدۂ مرحومہ'' اور ''مسعود مرحوم'' تک اقبال نے مرثیہ گوئی کی صنف کو جس طرح برتا ہے ، اسے ان کے ذہنی اور روحانی سفر سے علیحدہ رکھ کر نہیں دیکھا جا سکتا ۔

☆ ☆ ☆

۵

خضرِ راہ

''خضرِ راہ'' اقبال کی مقبول ترین نظموں میں شمار کی جاتی ہے - یہ ۱۹۲۶ء کے لگ بھگ لکھی گئی اور اس کا براہِ راست پس منظر وہ حالات ہیں جو پہلی جنگِ عظیم کے خاتمے پر مسلمانوں کو علی الخصوص اور تمام ایشیائی اقوام کو عموماً درپیش تھے - بیشتر مسلم ممالک اس وقت سیاست کے منجدھار میں پھنسے ہوئے تھے اور مغربی استعماریت کی قوتوں کے رحم و کرم پر تھے - اس نظم کی ہردلعزیزی کا بڑا سبب اس کے موضوع یا موضوعات کا ہنگامی اہمیت کا حامل ہونا تھا - یا یہ کہیے کہ اس میں جن موضوعات کو مرکزِ نگاہ بنایا گیا ہے، ان میں بجز ایک کے، سب ہی زبردست ہم عصری اپیل رکھتے تھے - لیکن قطع نظر اس امر کے، فنی حیثیت سے بھی اس نظم کو ایک خاص امتیاز حاصل ہے - نظم شاعر کے استفسار سے شروع ہوتی ہے - اس کے فوراً بعد خضر کی زبان سے ان سب سوالات کا جواب دیا گیا ہے، جن سے شاعر نے اپنے کلام کا آغاز کیا

تھا اور جو اس کے تجسّس کو اکسا رہے تھے ۔ اس طرح شاعر اور خضر دونوں کردار اس نظم میں اہم ہیں ، اور وہی دراصل اس نظم کی ہیئت کو پوری طرح اپنے قابو میں رکھتے ہیں ۔ شاعر کا خطاب ، جسے ایک طرح کے Exordium کی حیثیت حاصل ہے ، قابلِ غور ہے ۔ پہلے چار اشعار میں جس کیفیت کی مصوری کی گئی ہے اسے ایک لفظ Stasis سے تعبیر کیا جا سکتا ہے ۔ پہلے شعر کے پہلے مصرعے میں ''ساحلِ دریا'' اور ''محوِ نظر'' دونوں لائقِ توجہ ہیں ۔ کیونکہ پہلی ترکیب سے اس Locale کی طرف اشارہ مقصود ہے ، جہاں شاعر اور خضر کے درمیان مکالمہ وجود میں آتا ہے ، اور دوسرے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر کا دل اور اس کی آنکھیں دونوں عالمِ تحیّر کی پہنائیوں میں ڈوبی ہوئی ہیں ، اور کسی عظیم حقیقت کے انکشاف کی جویا اور اس کی منتظر ہیں ۔ دوسرے مصرعے میں ''گوشۂ دل'' اور ''جہانِ اضطراب'' کے مابین ایک بیّن تضاد نظر آتا ہے لیکن یہ تضاد محض ظاہری ہے ، کیونکہ جو ''گوشۂ دل'' اضطراب اور کشمکش کی ایک دنیا کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہو اس کی وسعت اور فراخی کا کیا کہنا ۔ دوسرا شعر :

شب سکوت افزا ، ہوا آسودہ ، دریا نرم سیر
تھی نظر حیراں کہ یہ دریا ہے یا تصویرِ آب

اس Stasis کی ، جس کا ذکر اوپر کیا گیا ہے ، ایک شفّاف اور مرئی تصویر ہے ۔ پہلے مصرعے کے تینوں اجزا سے نرمی ،

آسودگی اور سکون کا احساس مترشّح ہو رہا ہے اور دوسرے مصرعے میں حرکت کی ہلکی سی رمق بھی انجماد کی کیفیت میں تبدیل ہوگئی ہے - کیونکہ ''تصویر'' کے لفظ میں رفتار کے رک جانے کا اشارہ مخفی (Implicit) ہے - تیسرے شعر میں ''موجِ مضطر'' کو طفلِ شیر خوار سے اور اس کی تہ نشینی کو بچے کی پُر سکون نیند سے مشابہ قرار دے کر ایک بار پھر سکون و جمود کے احساس کو گہرا بنا دیا گیا ہے - نظر دریا کی گہرائی سے بلند ہو کر پہلے آن آشیانوں کی طرف جاتی ہے جہاں دن بھر کے آوارہ طیور، فضا میں اپنی مسلسل تگ و تاز کے بعد، آرام اور عافیت کے متلاشی ہوتے ہیں - اور پھر اس ''انجمِ کم ضو'' کی طرف جو مہتاب سے روشنی کی ایک کرن کے لیے دریوزہ گری کرتا نظر آتا ہے - یہاں پھر تیز اور خیرہ کن اجالے کی بجائے اس مدھم روشنی کے سایے جھلملاتے نظر آتے ہیں جو سکون و سکوت کے عام تاثر کے ساتھ پوری طرح ہم آہنگ ہیں - اس مسحور کن فضا کے بالمقابل، جس کی تعمیر میں الفاظ کی صنعت کاری کو خاصا دخل ہے، ایک احساسِ حیرت کے ساتھ خضر کے کردار سے تعارف یہ کہہ کر کرایا گیا ہے :

جس کی پیری میں ہے مانندِ سحر رنگِ شباب

خضر کو اقبال کے یہاں ایک اساطیری کردار کی حیثیت حاصل ہے اور وہ مختلف سیاق و سباق میں ہمارے روبرو آتے ہیں - مندرجہ بالا مصرع محض ایک استعارہ نہیں ہے - اس میں جو

رمز پوشیدہ ہے وہ یہ کہ خضر کی شخصیت گردشِ ایام کے تابع ہونے کی بجائے اس پر پوری طرح حاوی ہے - پہلے شعر کے پہلے مصرعے میں شاعر نے خود اپنے ''محوِ نظر'' ہونے کی طرف توجہ دلائی تھی - خضر کا اشارہ یہ ہے کہ اگر یہ کیفیت یعنی طلبِ صادق اور حقیقی ہے تو کچھ عجب نہیں کہ اس پر وہ تمام راز منکشف ہو جائیں جن کے لیے دل عرصے سے تجسّس کی وادی میں بھٹکتا رہا ہے :

چشمِ دل وا ہو تو ہے تقدیرِ عالم بے حجاب !

جہاں تک شاعر کے ردِ عمل کا تعلق ہے ، اس کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ پہلے شعر کا دوسرا مصرع :

گوشۂ دل میں چھپائے اک جہانِ اضطراب

اب یہ شکل اختیار کر لیتا ہے :

دل میں ، یہ سن کر ، بپا ہنگامۂ محشر ہوا

خضر کی بصیرت کا انحصار اس امر پر ہے کہ اس کے لیے وقت کی تقسیم مختلف ادوار میں کوئی اہمیت نہیں رکھتی - اس معنی میں کہ وہ اس سے ماورا ہے ، اور اس کے لیے وقت کے آنات ایک دوسرے میں اس طرح مدغم ہیں کہ انھیں الگ الگ اکائیاں تصور کرنا ایک غیر حقیقی عمل ہے :

زندگی تیری ہے بے روز و شب و فردا و دوش

شاعر خضر پر سوالات کی پوچھار کر دیتا ہے : زندگی کا راز ، سلطنت کی ماہیت ، سرمایہ و محنت کے مابین کشمکش کے وجوہ ، ایشیا کے وجودِ قومی کے شیرازے کا انتشار ، مسلمانوں کی

خواری اور ذلّت کے اسباب ، یہی سب اس کے ذہن کو پراگندہ کر رہے ہیں ، اور ایسا لگتا ہے کہ آزمائش اور ابتلا کے تمام ظاہری اور بیرونی مقتضیات پوری طرح موجود ہیں اور کھوٹے کھرے کی پرکھ کی جانے والی ہے :

آگ ہے ، اولادِ ابراہیم[۴] ہے ، نمرود ہے
کیا کسی کو پھر کسی کا امتحاں مقصود ہے ؟

نظم کا تیسرا بند خضر کے جواب سے شروع ہوتا ہے ۔ دوسرے حصے میں شاعر نے خضر کی صحرا نوردی پر حیرت و استعجاب کا اظہار کیا تھا ۔ لیکن یہ صحرا نوردی ، یہ ''تگا پوئے دمادم'' ، یہ مدام گردش ، خود زندگی کی سرشت میں پیوست ہے ۔ اس ایک مجرّد اور واضح بیان کے بعد ان سات اشعار میں ، جن میں لفظوں کی ایمائی قوت سے بدرجۂ اتم کام لیا گیا ہے ، ان مختلف عناصر کی عکاسی کی گئی ہے ، جن سے صحراؤں اور ریگستانوں سے گزرنے والے وہ نفوس لذت یاب ہوتے ہیں جو ہمہ وقت پابجولاں رہتے ہیں ۔ ان تمام اشعار پر عربی شاعری کی اس فضا آفرینی کا رنگ چڑھا ہوا ہے ، جس میں وہ سانس لیتی ہے ، اور جس کا تجربہ کارواں در کارواں گزرنے والے بادیہ پیماؤں کو ہوتا رہتا ہے ۔ ''فضائے دشت میں بانگِ رحیل'' اور ''ریت کے ٹیلے پہ آہو کا بے پروا خرام'' دونوں سماعی (Auditory) پیکروں کو ابھارتے ہیں ۔ لیکن اگلے دو اشعار :

وہ نمودِ اخترِ سیماب پا ہنگامِ صبح
یا نمایاں بامِ گردوں سے جبینِ جبرئیل

وہ سکوتِ شامِ صحرا میں غروبِ آفتاب
جس سے روشن تر ہوئی چشمِ جہاں بینِ خلیل

میں زور سماعی کی بجائے بصارتی (Visual) پیکروں کی طرف منتقل ہو گیا ہے۔ پہلے شعر میں ''اخترِ سیماب پا'' کی نمود کو ''جبینِ جبرئیل'' سے، جو ''بامِ گردوں'' سے نمایاں ہوا چاہتا ہے، تشبیہ دینا ایک لطیف پیرایۂ اظہار ہے۔ اس کے بالمقابل اگلے شعر میں جہاں ''غروبِ آفتاب'' کے منظر کو متشکل کیا گیا ہے، ''جبینِ جبرئیل'' کے برخلاف ''چشمِ جہاں بینِ خلیل'' کو معروض بنایا گیا ہے۔ اسی طرح کسی کاروان کے پانی کے چشمے پر اچانک ورود کو، جو فی نفسہ انتہائی بہجت انگیز اور مسرت آگیں واقعہ ہے، تلاش اور جستجو کے بار آور ہونے کے اشاریے کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے۔ ''رہینِ خانہ'' اور ''زنجیریِ کشت و نخیل'' دونوں اس جذب و جنوں سے محروم رہتے ہیں جو انسان کو قیدِ مقام کی بندشوں کے توڑنے پر اکساتا رہتا ہے۔ بند کے آخری شعر کا خاتمہ اس کے آغاز کے مماثل ہے۔ ''تگاپوئے دمادم'' اور ''گردشِ پیہم'' دونوں ایک ہی مفہوم کے حامل اور ایک ہی کیفیت کے ترجمان ہیں۔ ''سودائے محبت'' یا ''جذبِ صادق'' کے آشنا ہمیشہ نئی منزلوں کو سر کرنے کی فکر میں لگے رہتے ہیں۔ یہ ''تلاشِ پیہم'' یہ مستقل جادہ پیمائی، یہ لامحدود وسعتوں کو ناپنے کا شوق زندگی کے لیے انسان کی حرص کا آئینہ ہیں۔ خضر، قیام سے زیادہ سفر کو اہمیت دیتے ہیں: یعنی پُر پیچ راستوں پر گام زن ہونا

اور متعیّنہ منزل سے بے خبری کی وجہ سے اور اس کے باوجود برابر آگے بڑھتے رہنا ، یہی در اصل زندگی کا وہ رازِ سربستہ ہے جس کی پردہ دری خضر نے بڑے ہی اچھوتے انداز سے کی ہے -

صحرا نوردی کی حقیقت پر روشنی ڈال چکنے کے بعد خضر زندگی کی حقیقت کی گرہوں کو کھولنے کی طرف توجہ کرتے ہیں جس کی بدولت وہ دلکش ، پُر ابتزاز اور مربوط نغمہ وجود میں آیا ہے ، جو نظم کا ایک اہم جزو بھی ہے اور خود مکتفی (Self-Subsistent) بھی - زندگی کے بارے میں اقبال نے اپنی شاعری کے ہر دور میں ، اور نت نئے پہلوؤں سے ، اظہارِ رائے کیا ہے - ''بانگِ درا'' کا یہ والہانہ نغمہ نقشِ اول کی حیثیت رکھتا ہے - اس میں بیشتر اُن تصورات کی کارفرمائی نظر آتی ہے جو بعد کی نظموں میں تواتر اور یکساں زورِ بیاں کے ساتھ ملتے ہیں - زندگی اقبال کے نزدیک مرادف ہے ایک ایسے مظہر کے جس کی وسعتوں اور گہرائیوں کو ادراک کی گرفت میں آسانی سے نہیں لایا جا سکتا - یہ وجود کے بھنور میں ایک بے باکانہ اور بے محابا جست کی مانند ہے - ظن و تخمین کے ذریعے اس کی حد بندی ممکن نہیں - سود و زیاں کے اندازے یہاں کام نہیں دیتے - اس کے ایجاب اور اثبات کی شکلیں بھی متعدد اور متنوع ہیں - وقت کے پیمانے بھی اس کی حقیقت کو متعیّن کرنے کے لیے کافی نہیں - یہ دراصل عقل و خرد کے تراشیدہ ہیں جنھیں وہ زندگی کے سیّال اور ہر آن متغیّر و منقلب جوہر پر عائد

کرتی رہتی ہے تاکہ اسے کسی نقطے (Point) یا آن (Instant) کا پابند بنا سکے ۔ لیکن زندگی ایک استمرار (Continuum) کے مرادف ہے اور اس میں تجدیدِ خود (Self-Renewal) کی قوت پوشیدہ ہے ۔ اس لیے اس کا نقش مٹ مٹ کر ابھرتا رہتا ہے اور وہ ہر لحظہ ایک نئی قبا زیبِ تن کر لیتی ہے ۔ یہ نامیاتی قوت زندگی کے تمام خلیوں میں موجود ہے اور اسے ہر وقت تازہ دم رکھتی ہے :

جاوداں ، پیہم دواں ، ہردم جواں ہے زندگی

انسان ایک ارتقاء پزیر اکائی (Self-Evolving unit) ہے اور دراصل اپنے آپ کو پانے (Self-realization) کا عمل ہی زندگی کے ہم معنی ہے ۔ عدم سے وجود کی طرف انسان کا پہلا قدم "کن فیکون" کے آلوہی کلمے کے ادا کیے جانے پر منحصر تھا ۔ یہ عمل بنیادی بھی ہے اور نامتناہی بھی ، اور خود زندگی کی فطرت کا تقاضا ہے ۔ انسان کا امتیاز اس میں ہے کہ وہ برابر زندگی کی بہتر سے بہتر تشکیلِ نو میں مصروف رہے ۔ اس تشکیلِ نو کے عمل کے دوران میں دوسروں سے فیضان کی بھیک طلب کرنا انسانی خودی کے منافی ہے ۔ اسے جس سانچے میں بھی ڈھالا جائے ، اس کی صورت گری کا انحصار خود اپنے اندرونی وسائل کی تنظیم اور انھیں بروئے کار لانے پر ہے ۔ اس عمل کے دوران میں خارجی کائنات کے آن تمام موانعات پر قابو پانا بھی ضروری ہے جو اس راستے میں حائل ہوں ۔ اقبال کے تصورِ حیات میں عملِ پیہم کو ہمیشہ ایک خاص اہمیت حاصل رہی ہے ۔

''بانگِ درا'' کی ابتدائی نظموں میں ایک نہایت خوبصورت نظم ''کوششِ ناتمام'' کے عنوان سے ملتی ہے جس کے مندرجہ ذیل چند اشعار خاص معنویت کے حامل ہیں :

فرقتِ آفتاب میں کہاتی ہے پیچ و تاب صبح
چشمِ شفق ہے خوں فشاں اخترِ شام کے لیے
رہتی ہے قیسِ روز کو لیلئی شام کی ہوس
اخترِ صبح مضطرب تابِ دوام کے لیے
سوتوں کو ندیوں کا شوق ، بحر کا ندیوں کو عشق
موجۂ بحر کو تپش ماہِ تمام کے لیے
رازِ حیات پوچھ لے خضرِ خجستہ گام سے
زندہ ہر ایک چیز ہے کوششِ ناتمام سے

اس نظم میں کائناتِ فطرت سے محاکات مستعار لے کر اس حقیقت کی تجسیم کی گئی ہے کہ زندگی کا راز اندرونی توانائیوں کو تکمیل کے حصول میں صرف کرنے کا دوسرا نام ہے ۔ در اصل زندگی اور مادے کے درمیان ایک مستقل کشمکش اور عدمِ مطابقت پائی جاتی ہے اور اس لیے مادے کو سر نگوں ہونے پر آمادہ کرنے ہی میں زندگی اپنا جواز پیش کر سکتی ہے ۔ ایک معروف تلمیح کی وساطت سے ، جس کا استعمال غالب نے بھی اپنے کلام میں کیا ہے ، زندگی کی حقیقت ''خضرِ راہ'' کے اس حصے میں اس طرح واضح کی گئی ہے :

زندگانی کی حقیقت کوہ کن کے دل سے پوچھ
جوئے شیر و تیشہ و سنگِ گراں ہے زندگی

اسی قوتِ تسخیر کے ذریعے زندگی اپنے آپ کو نمایاں کرتی ہے ۔ انسان اس نمو پذیر قوت کا بہترین مظہر ہے ، اور گو اس کی تخلیق ایک مشتِ خاک سے کی گئی ہے لیکن اس قوت کے اظہار کی بدولت اس کا مرتبہ دیگر مخلوقات سے بدرجہا بلند ہو گیا ہے ۔ زندگی اور آزادی کا چولی دامن کا ساتھ ہے ۔ بے شک زندگی کے بطن میں نشو و ارتقا ، بالیدگی اور توسیع کے لامحدود امکانات مضمر ہیں لیکن ان کے حصول کے لیے آزادی شرطِ اولین ہے ۔ اس کے برعکس غلامی انسان کے قوائے عملیہ کو شل کر دیتی ہے اور نمو کے سارے امکانات کو کچل کر رکھ دیتی ہے ۔ زندگی اور آزادی اسی طرح ہم معنی الفاظ ہیں جیسے بندگی اور موت :

بندگی میں گھٹ کے رہ جاتی ہے اک جوئے کم آب
اور آزادی میں بحرِ بے کراں ہے زندگی

انسان کو عالمِ اصغر (Microcosm) کہا گیا ہے کیونکہ وہ عالمِ اکبر (Macrocosm) کے مقابلے میں ایک حباب کی مانند ہے ، لیکن انسان کا وجودِ ظاہری اور کائنات میں اس کے مرتبے کا تعیّن دراصل اس کی آزمائش کے لیے وجود میں لایا گیا ہے ۔ دیکھنا یہ ہے کہ وہ زندگی کی کس طرح شیرازہ بندی کرتا ہے اور اسے اپنی ضروریات ، عزائم اور آدرشوں سے ہم آہنگ بنانے کے لیے کیسے ڈھالتا ہے ۔ کیونکہ زندگی سے نبرد آزما ہونے کی یہی صلاحیت اس تودۂ خاک کو شمشیرِ بُراں (اور شمشیر اقبال کے لیے بے داغ قوت کا رمز ہے) میں تبدیل کر

سکتی ہے :

خام ہے جب تک تو ہے مٹی کا اک انبار تُو
پختہ ہو جائے تو ہے شمشیرِ بے زنہار تُو

اگلے بند میں اقبال نے انتہائی بلیغ ، پُرجوش اور فکر انگیز انداز میں اپنے مخاطب کو زندگی کی جد و جہد کے لیے ابھارنے اور اس آزمائش میں پورا اُترنے پر آمادہ کیا ہے ۔ زندگی کو صحیح طور پر بسر کرنے کے لیے اپنے نفس میں چھپی ہوئی صلاحیتوں کی تہذیب و آراستگی کی ضرورت ہے ۔ اپنے فکری ارتقا کے دورِ مابعد میں اقبال نے خودی کی تعریف اُن امکانات کی روشنی میں کی ہے جن سے انسانی انا متصف ہے ، یا جن کے مراکز اس کے اندر پائے جاتے ہیں ۔ اقبال کا مقصد ان امکانات کو قوۃ سے فعل میں لانا ہے تا کہ اس سے خودی کو استحکام نصیب ہو ۔ ان کا سارا زور فرد میں ولولے ، ہمّت اور عزمِ بے پایاں کو بیدار کرنے پر ہے :

ہو صداقت کے لیے جس دل میں مرنے کی تڑپ
پہلے اپنے پیکرِ خاکی میں جاں پیدا کرے

"پیکرِ خاکی میں جان پیدا کرنے" کا مفہوم اس کے علاوہ کچھ نہیں کہ اپنے اندرون میں زندگی کے شعلے کو بھڑکایا جائے اور وجود کے خاکستر سے ایک نئی تخلیق کو برآمد کرنے کا عزم کیا جائے ۔ انسان بظاہر ایک ناتواں ہستی ہے ، لیکن اس چنگاری سے اُس شعلے کو روشن کیا جا سکتا ہے جو پوری فضا کو تابناک بنا دے ۔ یہ امر اقبال کی وسیع المشربی

پر دال ہے کہ ان کی نظر صرف مسلمانوں کے حالِ زار پر ہی نہیں بلکہ ایشیائی اقوام کی پوری برادری پر پڑتی ہے - وہ ان کے اندر عزم و ہمت اور استقامت کی ایک نئی کیفیت کو جگانا چاہتے ہیں :

خاکِ مشرق پر چمک جائے مثالِ آفتاب
تا بدخشاں پھر وہی لعل و گہر پیدا کرے
سوئے گردوں نالۂ شبگیر کا بھیجے سفیر
رات کے تاروں میں اپنے رازداں پیدا کرے

خضر کے جواب کے تیسرے بند میں رموزِ سلطنت زیرِ بحث آئے ہیں - یہاں خضر نے مختلف پیرایوں میں ملوکیت اور شہنشاہیت کی حکمت عملیوں کو بے نقاب کیا ہے اور اُن مسکرات پر روشنی ڈالی ہے جو محکوم اقوام کو پست ہمت اور بے عمل بنانے کے لیے استعمال کیے گئے ہیں ، اور ان اوہام کا ذکر کیا ہے جو مختلف ذرائع اور مختلف شکلوں میں نظر کے سامنے لائے جاتے ہیں تا کہ ان کی حسِ امتیاز کو ختم کیا جا سکے :

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

اگلے شعر میں اقبال نے خضر کی زبان سے ایک بنیادی حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے : یعنی یہ کہ اقتدارِ اعلیٰ (Sovereignty) کا سرچشمہ اور مرجع صرف خدا کی ذات ہے - اسے انسانوں کے کسی گروہ یا جماعت سے ، خواہ وہ کتنے ہی

منتخب اور چیدہ افراد پر مشتمل کیوں نہ ہو ، متعلق نہیں کیا جا سکتا ۔ کیوں کہ حاکمیت کا مصدر اگر اسے ٹھیرایا گیا تو اس کا لازمی نتیجہ استحصال ہوگا ۔ اور اس طرح دوسروں کے حقوق کی نگہداشت کے سلسلے میں وہ رویہ سامنے نہیں آ سکتا جس کے مطابق صرف خدمتِ خلق ہی اصلِ دین اور حاصلِ حیات ہے :

سروری زیبا فقط اُس ذاتِ بے ہمتا کو ہے
حکمراں ہے اک وہی ، باقی بتانِ آزری

اقبال کے دور میں سب سے زیادہ نمایاں سیاسی نظام جمہوریت کا تھا ۔ لیکن ان کے نزدیک وہ بھی صرف ایک حجاب ہے قیصریت کی پردہ پوشی کا ۔ یہاں بھی استحصال کی ایک نئی شکل ابھر کر سامنے آتی ہے ، کیونکہ جمہوریت صحیح معنوں میں فرد کی آزادی کی امین نہیں ہے :

ہے وہی سازِ کہن مغرب کا جمہوری نظام
جس کے پردوں میں نہیں غیر از نوائے قیصری
دیوِ استبداد جمہوری قبا میں پائے کوب
تو سمجھتا ہے یہ آزادی کی ہے نیلم پری

دوسرے شعر میں خاص طور پر جو طنز چھپا ہوا ہے ، اسے ایک محسوس پیکر کے ذریعے پڑھنے والوں تک پہنچایا گیا ہے ۔ اقبال کو ان مجالسِ قانون ساز کا ذاتی تجربہ تھا جہاں گرمیِ گفتار کے بے پناہ سیلاب میں اصل مسائل پسِ پشت ڈال دیے جاتے ہیں اور گوہرِ مقصود ہاتھ نہیں آنے پاتا ۔ ان مختلف

قسم کے اداروں اور ان کے اعمال (Processes) کو وضع کرنے کے پسِ پشت جو جذبہ کام کر رہا ہے ، وہ محکوم قوم کے افراد کو فریب میں مبتلا کرنے اور ان کے سامنے سنہرے دامِ تزویر بچھانے کے سوا اور کچھ نہیں :

مجلسِ آئین و اصلاح و رعایات و حقوق
طبِ مغرب میں مزے میٹھے اثر خواب آوری
گرمیٔ گفتارِ اعضائے مجالس الاماں
یہ بھی اک سرمایہ داروں کی ہے جنگِ زرگری

تیسرے بند میں پھر ایک اہم موضوع ، یعنی سرمایہ و محنت کے درمیان باہمی آویزش ، شاعر کی رگِ جاں کو متحرک کرتی ہے ۔ اکتوبر ۱۹۱۷ء میں روس میں جو انقلابِ عظیم رونما ہوا تھا ، اقبال اس سے کافی متاثر ہوئے تھے اور اس کے لیے اپنے دل میں ایک جذبۂ ستائش رکھتے تھے جس کا اظہار وہ اپنی شعری زندگی کے مختلف ادوار میں پے بہ پے کرتے رہے ۔ ''بالِ جبریل'' کی بعض بہت اہم نظمیں اسی جذبے کا نہایت حسین فنی اظہار ہیں ۔ محنت کش طبقوں کے استحصال اور اپنے لیے انتفاعِ زر کی خاطر اہلِ سرمایہ انھیں جس جس طرح سبز باغ دکھاتے ہیں ، ان سب کا نتیجہ احساس و شعور کی انفعالیت کی صورت میں نکلتا ہے ۔ سرمایہ داروں کے رویے سے محنت کش طبقوں کے لیے ایک جذبۂ ترحّم ظاہر ہوتا ہے جسے فوراً اخلاقی قدروں کا لباس پہنا دیا جاتا ہے ۔ یہ اصل مسئلے کا کوئی تشفی بخش حل نہیں ہے ۔ اس کے برعکس یہ اس پر پردہ ڈالنے

اور اس کی طرف سے توجہ ہٹانے کا ایک مؤثر وسیلہ ہے۔ محنت کش طبقوں کو ان کی ان تھک اور مسلسل مشقّت کا جو معاوضہ دیا جاتا ہے وہ کسی طرح بھی "برگِ حشیش" سے زیادہ وقعت نہیں رکھتا :

ساحرِ الموط نے تجھ کو دیا برگِ حشیش
اور تو اے بے خبر سمجھا اسے شاخِ نبات

سرمایہ داروں کی فطانت نے اپنے اعمال کی پردہ پوشی کی غرض سے بہت سے بت تراش رکھے ہیں اور انھیں مختلف قسم کے گمراہ کن نام دیے گئے ہیں: مثلاً نسل ، قومیت ، کلیسا اور سلطنت یا شہنشاہیت ۔ پایانِ کار ان سب کا مقصد ایک ہی ہے ، یعنی بندۂ مزدور کو فریب میں مبتلا رکھنا ، اس کی شخصیت کو کچلنا اور اس کے اندر احساسِ ذات کو فنا کر دینا ۔ مزدور چونکہ سادہ لوح ہے اور سرمایہ دار کے ہتھکنڈوں سے ناواقف اور اس کی حکمتِ عملی (Strategy) کی لطافتوں اور نزاکتوں سے نا آشنا ، اس لیے اول الذکر کی مؤخرالذکر کے ہاتھوں پسپائی اور ہزیمت لازمی ہے ، اور وہ اسے اپنے لیے نوشتۂ تقدیر سمجھتا ہے :

مکر کی چالوں سے بازی لے گیا سرمایہ دار
انتہائے سادگی سے کھا گیا مزدور مات

لیکن خضر کا پیغام شکست خوردگی کے احساس کو قبول کرنے کی طرف ترغیب نہیں دلاتا ، اس لیے کہ اس کی نظریں اُفق پر

لکھی ہوئی کسی دوسری تحریر کو پڑھ رہی ہیں :

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

اس بند کے آخر میں خضر نے بندۂ مزدور کو اپنے مستقبل کی تعمیر و تشکیلِ نو پر آمادہ کیا ہے اور فضائے بسیط میں اپنے بال و پر کھولنے کی دعوت دی ہے ۔ اس سلسلے میں جو پیکر نگاری استعمال کی گئی ہے اس میں زیادہ تر بھروسا مظاہرِ فطرت کے مشاہدے پر ہے ۔ پہلے ، دوسرے اور چوتھے شعر میں یہ محاکات دل پذیر بھی ہیں اور معنی خیز بھی :

ہمّتِ عالی تو دریا بھی نہیں کرتی قبول
غنچہ ساں غافل ترے دامن میں شبنم کب تلک
آفتابِ تازہ پیدا بطنِ گیتی سے ہوا
آسماں ! ڈوبے ہوئے تاروں کا ماتم کب تلک !
توڑ ڈالیں فطرتِ انساں نے زنجیریں تمام
دوریٔ جنّت سے روتی چشمِ آدم کب تلک !
باغبانِ چارہ فرما سے یہ کہتی ہے بہار
زخمِ گل کے واسطے تدبیرِ مرہم کب تلک !

ان اشعار سے جذبے کی کشید اور اس کا صیقل نمایاں ہیں ۔ یہاں بلند آہنگی کی بجائے مہذّب اور مدھم آواز کی جھنکار سنائی دیتی ہے ۔ ان میں ایک دلآسائی ہے ، ٹوٹی ہوئی ہمتوں کو باندھنے کی طرف اشارہ ہے ۔ شکستہ اور بکھرے ہوئے بال و پر کو سمیٹنے کی دعوت ہے ۔ اپنے دامنِ نگاہ کو وسعت دینے اور

اپنے پیمانے کو آرزوؤں کی شراب سے پُر کرنے پر اصرار ہے۔ آفتابِ تازہ کے ابھرنے کی بشارت ہے۔ اس یقین کا ترشّح ہے کہ اب محرومی اور حق تلفی کی زنجیروں کو توڑ کر انسان اپنی جائز اُمنگوں کے فردوس میں داخل ہوا چاہتا ہے۔ اس لیے زخمِ گل کے لیے تدبیرِ مرہم سے گذر کر کچھ اور کر سکنے کی طرف ترغیب ہے۔ ''کرمکِ ناداں'' کو دوسروں کی چاکری سے آزاد ہونے اور اپنی سرشت میں چھپی ہوئی چنگاریوں کو ہوا دے کر انھیں نور و نار میں تبدیل کرنے کا ایک ایسا واضح اور کھلا ہوا مطالبہ ہے جسے مسترد کرنا اب تقریباً ناممکن ہوگیا ہے:

کرمکِ ناداں طوافِ شمع سے آزاد ہو
اپنی فطرت کے تجلّی زار میں آباد ہو

یہاں مسلسل زور آزادی کے حصول پر ہے تاکہ شخصیت کے اندرونی امکانات بروئے کار آ سکیں اور مجہولیت اور منّتِ غیر کے احسان کی گراں باری سے نجات مل سکے۔

نظم کا آخری حصہ تمام تر دنیائے اسلام سے متعلق ہے۔ یہاں خضر نے، اور گویا خضر کی زبان سے اقبال نے، اپنے ان تمام جذبات کی تسکین کے لیے ایک راہ نکال لی ہے جو ان کے قلب اور روح کی گہرائیوں میں نہ جانے کتنی مدت سے پوشیدہ تھے۔ پہلے بند میں ان حالات پر اظہارِ افسوس کیا گیا ہے جو فی الوقت موجود ہیں۔ وہ فرنگی سیاست کی ان ریشہ دوانیوں سے بخوبی واقف ہیں جن کی بدولت ملّتِ اسلامیہ انتشار و اضمحلال

کا شکار ہے اور اپنی اندرونی قوت اور اس کی تنظیم سے محروم ہو گئی ہے۔ مغربی استعماریت کی پوری عمارت، معاشی استحصال اور سیاسی توسیع کے نظریات کی بنیاد پر قائم ہے۔ ترکی میں خلافت کا تصور، جس پر صحیح یا غلط طور پر مسلمانوں کی جذباتی زندگی مرکوز تھی، باطل قرار دیا جا چکا ہے اور اس طرح ان کے پندارِ ملّی اور سیاسی نصب العینیت پر کاری ضرب لگائی جا چکی ہے۔ مغرب سے مستعار لیے ہوئے ادارے اور نظام، اور اس تصوراتی ڈھانچے نے جو ان کے پسِ پشت موجود ہے، ان اقدارِ حیات کو حرفِ غلط کی طرح محو کر دیا جو ملّتِ اسلامیہ کو عزیز تھے اور جنھیں ان کے نظامِ فکر میں مرکزی اہمیت حاصل تھی۔ ان سب عوامل اور قوتوں کے تفاعلِ باہمی کا نتیجہ ایک ایسی افراتفری کی صورت میں نکلا ہے جس نے مسلمانوں کے وجودِ اجتماعی کو معرضِ خطر میں ڈال دیا ہے۔ اس سے شاعر کے دل کو ٹھیس لگتی ہے اور اس کا اظہار اسے بے چین کر دیتا ہے:

ہو گئی رسوا زمانے میں کلاہِ لالہ رنگ
جو سراپا ناز تھے، ہیں آج مجبورِ نیاز
لے رہا ہے مے فروشانِ فرنگستاں سے پارس
وہ مئے سرکش حرارت جس کی ہے مینا گداز

لیکن ہر شکست و ریخت اور انتشار و اختلال کے پیچھے ایک ایسا مفروضہ بھی ہے جو موجبِ تقویت ہے: اور وہ یہ کہ شاید وجودِ ملّی کے اسی ملبے کی بنیاد پر، جو نظروں کے سامنے

موجود ہے، نئی تعمیر کی خشتِ اول رکھی جا سکے :

گفت رومی ہر بنائے کہنہ کآباداں کنند
می ندانی اوّل آں بنیاد را ویراں کنند

دوسرے بند میں اقبال نے طرح طرح سے ایک انحطاط رسیدہ اور قنوطیت پسند قوم کو ، جو زندگی کے نشیب و فراز اور وقت کے شدائد و مصائب سے آنکھیں چار کرنے کے بعد ہمّت چھوڑ بیٹھی ہے ، جگانے اور سہارا دینے کی کوشش کی ہے - اس امر کا بیّن ثبوت کہ اقبال کی تمام‌تر دلچسپی صرف مسلمانوں کے مستقبل اور ان کی تقدیر سازی سے نہیں ہے ، بلکہ وہ مسلمانوں کے مسئلے کو محض ایک پس منظر اور چوکھٹے کے طور پر استعمال کرتے ہیں ، تاکہ اس کے بالمقابل پوری ایشیائی دنیا کے مسئلے کو رکھا جا سکے ، مندرجہ ذیل شعر سے بخوبی عیاں ہے :

ربط و ضبطِ ملّتِ بیضا ہے مشرق کی نجات
ایشیا والے ہیں اس نکتے سے اب تک بے خبر

اقبال کے پیغام کا مرکز و محور دو عناصر کو قرار دیا جا سکتا ہے: اول یہ کہ مسلمان ہر طرح کے قومی اور نسلی تعصّبات سے کنارہ کش ہو کر ایک واحد ، منظّم اور مستحکم ملّتِ اسلامی کا جزو بن جائیں اور دوسرے ان کی فکر کا انداز یہ ہو کہ وہ دین کو وطن ، ذات پات اور نسلی حدبندیوں پر ترجیح دیں ، کیونکہ ان کی نجات کا مؤثر ترین وسیلہ صرف یہی ہے - اقبال ایک حد تک پان اسلامزم (Pan Islamism) کی اس

تحریک کے قائل تھے جس کے سب سے زیادہ پُرجوش مبلّغ، داعی اور مفسّر ہم‌عصر تاریخ و سیاست میں جمال الدین افغانی تھے ، جنھوں نے اپنی جد و جہد اور سعی و کوشش کی آتشِ بے پناہ کو اس ایک نقطے پر عرصے تک مرکوز رکھا ، اور اپنی پُرتجمّل آواز کا غلغلہ تمام دنیا میں پھیلا دیا :

پھر سیاست چھوڑ کر داخل حصارِ دیں میں ہو
ملک و دولت ہے فقط حفظِ حرم کا اک ثمر
ایک ہوں مسلم حرم کی پاسبانی کے لیے
نیل کے ساحل سے لے کر تا بہ خاکِ کاشغر

اقبال مسلمانوں کو نسل و رنگ و قومیت کے بتوں کی پرستش سے اجتنابِ کلّی کی تلقین کرتے ہیں ، اور یہ دعوت دراصل اسلام کی بنیادی تعلیم کے سوا اور کچھ نہیں ۔ اور اگر اس دعوت کو رد کر دیا جائے تو اس کا نتیجہ ہلاکت و تباہی کے علاوہ اور کیا ہو سکتا ہے ۔ اُنیسویں اور بیسویں صدی میں یورپ میں جو سیاسی انقلابات رونما ہوئے اور سیاسی فکر کا جو ارتقا سامنے آیا ، انھوں نے اقبال کی اس بصیرت کی صداقت کو بلا شک و شبہ ثابت کر دیا ۔ لیکن ہم عصری سیاست کے سیاق و سباق میں اقبال خلافت کی بازیابی کے مطالبے کو فی نفسہٖ کچھ زیادہ اہمیت نہیں دیتے تھے ۔ ان کی رائے میں خلافت کے احیا کی اصلی غایت سیاسی مفادات کے تحفّظ سے ماورا ہونی چاہیے ، بہ الفاظِ دیگر زندگی کے روحانی تصوّر کی تجدید اور اُس اخلاقی کردار کی تشکیل جس سے قرونِ اولیٰ کے مسلمانوں کی

زندگی متّصف تھی - سیاست وقت کے تقاضوں کی تابع ہوتی ہے - اقبال کی نظریں اس حد کو عبور کر کے آن ابدی حقائق پر پڑتی ہیں جو ان کے لیے اہم تر ہیں :

تا خلافت کی بِنا دنیا میں ہو پھر استوار
لا کہیں سے ڈھونڈ کر اسلاف کا قلب و جگر

آخری بند میں اقبال نے اسیرِ فردا کی ایک جھلک دکھانے کی کوشش کی ہے اور یہ ان کی بصیرتِ کلّی (Total vision) کا ایک جزوِ لاینفک ہے - انھیں یہ توقع ہے کہ اسلام نے عام طور پر فرد کی آزادی اور وقار کا جو بلند آہنگ اعلان کیا تھا، اور ہندوستان میں برسوں کی غلامی اور محکومی کی وجہ سے یہ آواز جس طرح مدھم پڑ گئی تھی، وہ ایشیائی اقوام کی بیداری کے ساتھ ایک بار پھر سنائی دے سکے گی - زندگی خود اپنے اندرون میں سمندر کی مثل بیداری اور حیاتِ نو کے امکانات کو چھپائے رکھتی ہے - وقت کی مبرم رفتار اور تبدیلی کا آفاقی قانون ان امکانات کو بروئے کار لانے میں ممد ہوتا ہے :

اپنی خاکستر سمندر کو ہے سامانِ وجود
مر کے پھر ہوتا ہے پیدا یہ جہانِ پیر دیکھ

اس خطرے سے بہر صورت خبردار رہنا ضروری ہے کہ کہیں حوادث کے مد و جزر انسانی کوششوں کو سعیٔ ناکام میں بدل کر نہ رکھ دیں :

آزمودہ فتنہ ہے اک اور بھی گردوں کے پاس
سامنے تقدیر کے رسوائیِ تدبیر دیکھ

اس کے خلاف مدافعت اسی طرح ممکن ہے کہ سینوں کو آرزوؤں سے آباد رکھا جائے، کیونکہ اس کے بغیر نہ "ایامِ جدائی" کے ستم آسانی سے برداشت کیے جا سکتے ہیں اور نہ مستقبل کی کوئی اہم اور معنی خیز تعبیر پیش کی جا سکتی ہے۔

☆ ☆ ☆

٦

طلوعِ اسلام

''بانگِ درا'' کی طویل نظموں میں ''طلوعِ اسلام'' آخری نظم ہے، اور یہ امر قابلِ لحاظ ہے کہ یہ ''خضرِ راہ'' کے فوراً بعد ضبطِ تحریر میں لائی گئی ہے - دونوں نظموں کے مابین اختلاف بھی ہے اور مماثلت بھی - ''خضرِ راہ'' اس وقت لکھی گئی جب کہ ہندوستان اور بیرونِ ہند مسلمان ایک عام اضطراب اور کشمکش سے دوچار تھے اور سیاسی ، معاشی اور معاشرتی و تہذیبی ہر سطح پر ان کے درمیان انحطاط اور انتشار کا دور دورہ تھا - ''خضرِ راہ'' کے افتتاحیہ بند میں جو منظر کشی کی گئی ہے وہ اپنی ندرت اور صّناعی کے باوصف محض منظر کشی نہیں ہے ، بلکہ ایک اشارتی منشا بھی رکھتی ہے - کیونکہ اس کے ذریعے اقبال نے قاری اور خضر کے درمیان ایک نقطۂ اتصال قائم کرنے کی کوشش کی ہے - اور اس کے بعد کے بندوں میں خضر کی زبان سے اُن مسائل کی گرہ کشائی کرائی ہے جو مسلمانوں کو ان کی قومی زندگی میں درپیش تھے - اس نظم میں منظر کشی ،

بیانیہ قوت ، فلسفہ طرازی اور مسلمانوں کو عمل پر اُکسانے کا جذبہ سب مخلوط نظر آتے ہیں ۔ ''طلوعِ اسلام'' کا پس منظر اس کی نسبت کسی قدر مختلف ہے ۔ پہلی جنگِ عظیم کے بعد جب دولِ یورپ ترکی کے حصے بخرے کرنے پر تلی ہوئی تھیں ، وہاں کی سرزمین سے آہنی عزم و ارادہ کے ایک مردِ خود آگاہ نے اُٹھ کر اس کے تنِ مردہ میں زندگی کی نئی روح پھونک دی اور انگریزوں کو وہاں سے اپنے تسلط و اقتدار کا سامان سمیٹنے پر مجبور ہو جانا پڑا ۔ مصطفٰی کمال پاشا کی محیّرالعقول فتح و نصرت ، ترکانِ احرار کی بے جگری اور انگریزوں کے خلاف ان کی کامیابی ایک ایسا مژدۂ جانفزا تھا جو نہ صرف عالمِ اسلامی بلکہ اقوامِ ایشیا کے لیے بھی ایک نیک شگون کی حیثیت رکھتا تھا ۔ ان کے دلوں پر عرصے سے قنوطیت ، بد دلی اور مایوسی کے جو گہرے بادل چھائے ہوئے تھے ، وہ یکایک چھٹنے شروع ہو گئے ۔ نظم ''طلوعِ اسلام'' ایک ترانۂ سرمدی ، ایک نغمۂ ابتزاز اور ایک پیغمبرانہ بشارت کی حیثیت رکھتی ہے ۔ پہلے بند کا آغاز کائناتِ فطرت کے مشاہدے پر مبنی ایک اشارے سے ہوتا ہے جو بدلے ہوئے حالات سے پورے طور پر ہم آہنگ ہے :

دلیلِ صبحِ روشن ہے ستاروں کی تنک تابی
اُفق سے آفتاب ابھرا ، گیا دورِ گراں خوابی

یہی استعاراتی زبان اُن حالات کی تصویر کشی کے سلسلے میں استعمال کی گئی ہے جنھوں نے مسلمانوں کو ہلا کر رکھ دیا

تھا اور ان پر عرصۂ زیست تنگ کر دیا تھا۔ مگر اسی اضطراب اور تہلکہ خیزی نے ان کے اندر حیاتِ نو کے آثار بھی پیدا کیے تھے :

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

ایک شعر کے بعد ، جس میں مسلمانوں کو فطرت کے عطیات کی بشارت دی گئی ہے ، وہ پھر مظاہرِ فطرت کی طرف رجوع کرتے اور اس سے شعری زبان مستعار لیتے ہیں ۔ یہاں بلبل کو شاعر کی آواز کے ابلاغ و ترسیل کے لیے منتخب کیا گیا ہے اور اسے نوا کی تلخ تر زنی اور پارے کی سیمابیت کو بھڑکانے اور پھیلانے پر آمادہ کیا گیا ہے ۔ یہاں اس کی سیمابی تقدیر کو ، جو اگلے شعر میں جگرتابی سے منسلک ہے ، پھر مرکزِ توجہ بنایا گیا ہے ۔ آخری شعر میں اس محاکاتی اندازِ بیان کو ، جو نقوشِ فطرت کے مشاہدے پر مرتّب کیا گیا ہے ، ایک بھرپور تاثر کے لیے استعمال کیا گیا ہے :

ضمیرِ لالہ میں روشن چراغِ آرزو کردے
چمن کے ذرے ذرے کو شہیدِ جستجو کردے

یہاں زور ''چراغِ آرزو'' اور ''شہیدِ جستجو'' پر ہے کیونکہ کائنات کو مسخّر کرنے اور اپنی اجتماعی خودی کو مؤثر بنانے کے لیے آرزو اور جستجو دونوں درکار ہیں ۔

دوسرے بند میں مسلمانوں کی حیاتِ ملّی کی تجدید کے بارے میں امید آفرینی قدم قدم پر ملتی ہے ۔ اس پورے بند

میں ، پانچویں شعر کے علاوہ ، رجائیت کے اظہار کے لیے شعری پیکر اور محاکات برابر فطری کائنات سے لیے گئے ہیں - پہلے شعر میں نیساں کے اثر سے گوہر کا پیدا ہونا ، دوسرے میں شاخِ باشمی کا برگ و بار لانا ، تیسرے میں بوے گل کا اپنا ہم سفر پیدا کرنا ، چوتھے میں خونِ صد ہزار انجم سے سحر کا پیدا ہونا ، چھٹے میں چمن میں نرگس کا اپنی بے نوری پر ہزاروں سال آنسو بہانا ، تا آنکہ کوئی دیدہ ور منصۂ شہود پر نمودار ہو ، اور ساتویں میں بلبل سے نوا پیرا ہونے کی التجا کرنا ، تاکہ کبوتر کے تنِ نازک میں شاہیں کا سا جگر پیدا ہو سکے ، ان سب اشعار میں ایک نوع کی مطابقت اور ہم آہنگی پائی جاتی ہے - چوتھے شعر کا دوسرا مصرع :

کہ خونِ صد ہزار انجم سے ہوتی ہے سحر پیدا

ہمیں پہلے بند کے افتتاحیہ شعر کی آوازِ بازگشت معلوم ہوتا ہے :

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

دوسرے بند کے تمام اشعار میں نمو ، تغیّر اور ارتقا کے جتنے امکانات فطرت میں نظر آتے ہیں ان سب کو مسلمانوں کی ترقی اور ان کے حالات میں تبدیلی پیدا ہونے کے علائم کے طور پر استعمال کیا گیا ہے - پہلے دو اشعار میں دو تلمیحات پوشیدہ ہیں : اول حضرت ابراہیم خلیل اللہ ؑ کی طرف اشارہ جنھوں نے سب سے پہلے توحیدِ ربانی کا غلغلہ بلند کیا اور خانۂ کعبہ کی بنیاد

رکھی ، اور اس طرح گویا نبی کریمؐ کی تعلیمات دراصل سنّتِ ابراہیمی ہی کی تجدید و توثیق تھیں ۔ دوسرے ہاشمی خاندان کی طرف اشارہ جس سے تمام مسلمان اصلاً منسلک اور مربوط ہیں ۔ تیسرے شعر میں ایک لطیف اشارہ جمال الدین افغانی کی طرف کیا گیا ہے جن کے مثل اقبال بھی پان اسلامزم (Pan Islamism) کی تحریک سے دلچسپی رکھتے تھے ۔ چنانچہ "خضرِ راہ" میں انھوں نے صاف طور سے کہا ہے :

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

چوتھے شعر میں ہم صراحتاً اس موضوع کی طرف لوٹ آتے ہیں جو نظم کے لیے نقطۂ آغاز تھا ، یعنی ترکی پر مخالف طاقتوں کی یورش جس کی وجہ سے عام طور پر عالمِ اسلام پر مایوسی اور اضمحلال کے آثار غالب آ گئے تھے ، لیکن کچھ عرصے کے بعد مصطفیٰ کمال کی سیاسی بصیرت اور پختہ کاری سے صورتِ حال یکسر بدل گئی اور قنوطیت اور دل برداشتگی کی یہ گہری تاریکی ، جس میں کچھ سجھائی نہ دیتا تھا ، صبحِ نو کے اجالے میں تبدیل ہو گئی :

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

ساتھ ہی شعر میں پہلی دفعہ ہمیں 'شاہیں' کا استعارہ ملتا ہے جو بعد میں اقبال کی شاعری میں ایک مرکزی اہمیت اختیار کر لیتا ہے ۔ یہاں کبوتر کے تنِ نازک اور شاہیں کے جگر کے درمیان

امتیاز قائم کیا گیا ہے ۔ ''ساقی نامہ'' میں یہ تضاد ممولے اور شہباز کے درمیان ہے :

اُٹھا ساقیا پردہ اس راز سے
لڑا دے ممولے کو شہباز سے

تیسرے بند کے شروع ہوتے ہی نظم میں یکایک ایک اُٹھان پیدا ہو جاتی ہے ۔ پہلے شعر میں ایک طرح کی منقلب شبیہ (Inverted Anthropomorphism) ملتی ہے ۔ یعنی مسلمانوں کی خودی یا اجتماعی وجود کو انائے مطلق کی تفہیم کا ایک وسیلہ قرار دینا ۔ اس سے بالواسطہ طور پر اس بے یقینی اور عدمِ اعتماد کا دور کرنا مقصود ہے جو قوموں کی نفسی زندگی کی راہ میں بہت بڑی رکاوٹ ثابت ہوتا ہے :

خدائے لم یزل کا دستِ قدرت تُو ، زباں تُو ہے
یقیں پیدا کر اے غافل کہ مغلوبِ گماں تُو ہے

یہی خیال بعد میں ''مسجدِ قرطبہ'' میں اس طرح ادا کیا گیا :

ہاتھ ہے اللہ کا بندۂ مومن کا ہاتھ
غالب و کارآفریں ، کارکشا ، کارساز

دونوں اشعار میں فرق یہ ہے کہ ''طلوعِ اسلام'' میں پہلے مصرعے کے بعد اس سے ایک نتیجے کا استخراج کیا گیا ہے اور ''مسجدِ قرطبہ'' میں اسے پڑھنے والے کے ردِ عمل پر چھوڑ دیا گیا ہے ۔ دوسرے شعر میں مسلمانوں کو مخاطب کر کے ان میں حرارت ، حوصلہ مندی اور سعی و جستجو کے جذبے کو بیدار کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور اسے تنگ وفاداریوں

(Loyalties) سے بلند تر کرنے کی کوشش بہت واضح اور غیر مبہم ہے :

پرے ہے چرخِ نیلی فام سے منزل مسلماں کی
ستارے جس کی گردِ راہ ہوں وہ کارواں تُو ہے

تیسرا شعر پہلے شعر سے منسلک معلوم ہوتا ہے ۔ یہاں اس خیال کا تسلسل نظر آتا ہے جو اقبال کو بہت محبوب ہے : یعنی انائے مطلق اور انائے محدود کے درمیان ربط و تعلق کی نوعیت اور اس کی وجہ سے سوخر الذکر میں ہمہ گیری اور لازمانی کیفیت کا پیدا ہو جانا :

مکاں فانی ، مکیں آنی ، ازل تیرا ابد تیرا
خدا کا آخری پیغام ہے تُو جاوداں تُو ہے

چوتھے شعر میں پھر وہی تلمیح استعمال کی گئی ہے جس کی طرف دوسرے بند کے پہلے شعر میں اشارہ کیا جا چکا ہے : یعنی ''نسبتِ براہیمی'' کا ذکر کر کے مسلمانوں کی تخلیقی قوتوں کی طرف توجہ دلانا مقصود ہے ۔ مسلمان تعمیر کے لیے پیدا کیا گیا ہے ، تخریب اور افراتفری کے لیے نہیں ۔ اس خیال کا اعادہ بعد میں ''ہسپانیہ'' کے عنوان سے نظم میں اس طرح ملتا ہے :

پھر تیرے حسینوں کو ضرورت ہے حنا کی
باقی ہے ابھی رنگ مرے خونِ جگر میں

پانچواں شعر ایک دوسری جہت کھولتا ہے ۔ یہاں اس تصور کی پرچھائیاں ملتی ہیں جسے اقبال کے فلسفیانہ نظام میں مرکزیت کا درجہ حاصل ہے : یعنی تصورِ خودی جو عبارت

ہے مستتر قوتوں اور امکانات کی ایک وحدت سے ۔ اقبال صرف انفرادی خودی کی نشو و نما ہی پر زور نہیں دیتے ، بلکہ اجتماعی خودی کی پرداخت اور نگہداشت بھی ان کے نزدیک بڑی اہمیت کی حامل ہے ۔ اور فرد اور انسانی جماعتیں ہی نہیں ، بلکہ کون و مکان کی بھی ایک خودی ہے ۔ عام طور پر متقدمین فلاسفہ نے انسان کو خلاصۂ کائنات کہا ہے ، کیونکہ وہ مرکزِ حیات بھی ہے اور حیات کی نشو و نما اور اس کے عملِ ارتقا کا ضامن بھی ۔ اقبال مسلمان کو کائنات کا محور مانتے ہیں ؛ اس اعتبار سے کہ اس کی خودی میں ان تمام توانائیوں کا انعکاس ملتا ہے جنھیں کائنات میں بروئے کار لانا فطرت کا وظیفۂ خاص ہے :

تری فطرت امیں ہے ممکناتِ زندگانی کی
جہاں کے جوہرِ مضمر کا گویا امتحاں تو ہے

یہ شعر ایک طور سے توسیع ہے مصرعِ ماقبل کی :

تری نسبت براہیمی ہے ، معمارِ جہاں تو ہے

پانچویں شعر میں پھر تیسرے شعر کی آوازِ بازگشت سنائی دیتی ہے ۔ دونوں میں عالمِ آب و گل اور عالمِ جاوید کے درمیان تقابل پایا جاتا ہے اور دونوں میں مسلمانوں کو کلامِ ربانی کا امین اور اسلام کے پیغام کی نشر و اشاعت کا اہل قرار دیا گیا ہے ۔ اسی بنیاد پر انھیں ''اقوامِ زمینِ ایشیا'' کا پاسبان بھی کہا گیا ہے ۔ اس میں کوئی تعلّی اس لیے نہیں ہے کہ جس زمانے میں ''طلوعِ اسلام'' لکھی گئی ، نہ صرف اسلامی

دنیا پر بلکہ پورے ایشیا پر یورپی سامراج کے تفوق کا استیلا موجود تھا جس کے خلاف مدافعت ایک امرِ محال معلوم ہوتی تھی - اقبال در اصل مسلمانوں کے وسیلے سے ، اور انھیں ایک مرکزی نقطہ تصور کر کے ، پوری ایشیائی برادری کو بیدار کرنا چاہتے تھے - تاریخ کے اس خاص نقطے پر چونکہ وہ مسلمانوں کو ابھارنا چاہتے تھے اسی لیے انھوں نے یہ آوازِ بلند کہا :

یہ نکتہ سرگزشتِ ملّتِ بیضا سے ہے پیدا
کہ اقوامِ زمینِ ایشیا کا پاسباں تُو ہے

لیکن وہ اس پاسبانی کی بجا آوری کے لیے چند شرائط بھی عائد کرنا چاہتے ہیں جن کے بغیر قیادت کا استحقاق مکمل نہیں کہا جا سکتا : اور وہ شرائط ہیں اُن اخلاقی اقدار کی جن کے سلسلے میں کسی خاص مذہب یا ملّت سے منسلک ہونا ضروری نہیں ہے :

سبق پھر پڑھ صداقت کا ، عدالت کا ، شجاعت کا
لیا جائے گا تجھ سے کام دنیا کی امامت کا

چوتھے بند میں اقبال بعض اُن خصوصیات کی تفصیل پیش کرتے ہیں جن پر قیادت اور رہنمائی کا ، ان کے نزدیک ، انحصار ہے - ان میں اخوت اور محبّت کی عالمگیری اور فراوانی دونوں شامل ہیں - دوسرے بند کے تیسرے شعر میں انھوں نے جمال الدین افغانی کی تحریک کی طرف اشارہ کیا تھا - یہاں دوسرے شعر میں خاص طور پر رنگ اور خون کے امتیازات

کو ختم کرنے پر اصرار کیا ہے ، کیونکہ اس کے بغیر اخوت اور عالمگیر برادری کا تصور قائم نہیں کیا جا سکتا ۔ تیسرے شعر میں پنر 'شاہین' کو بطورِ شعری رمز استعمال کیا ہے اور اس سے مقصود بلند حوصلگی ، علوِ ہمّت اور استغنا کا ابھارنا ہے ، کیونکہ اقبال کے اشارتی نظام میں یہ پرندہ انھی صفات سے متّصف ہے :

میانِ شاخساراں صحبتِ مرغِ چمن کب تک
ترے بازو میں ہے پروازِ شاہینِ قہستانی

یہ ذکر بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ ''بالِ جبریل'' میں ''شاہین'' کے عنوان سے ایک نظم میں ان صفات کو اس طرح اجاگر کیا گیا ہے :

کیا میں نے اس خاکداں سے کنارا
جہاں رزق کا نام ہے آب و دانہ
ہوائے بیاباں سے ہوتی ہے کاری
جواں مرد کی ضربتِ غازیانہ
یہ پورب ، یہ پچّھم چکوروں کی دنیا
مرا نیلگوں آسماں بے کرانہ
پرندوں کی دنیا کا درویش ہوں میں
کہ شاہیں بناتا نہیں آشیانہ

اخوت اور محبّت کے ساتھ اقبال یقینِ محکم کو بھی منسلک کر دیتے ہیں کیونکہ اسی یقین کی روشنی میں موجودہ دورِ ابتلا کی تاریکی دور کی جا سکتی ہے ۔ بالکل اسی طرح جیسے

بعض عیسائی راہب سرزمینِ عرب کے ٹیلوں پر چراغ روشن کر دیا کرتے تھے تا کہ اس کے ذریعے بھولے بھٹکے مسافر اپنی منزل کی طرف جادہ پیمائی کا امکان تلاش کر سکیں :

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

اس شعر میں جو امر خاص طور پر توجہ طلب ہے وہ ظن و تخمین ، وہم و گمان ، قیاسات اور تجریدات (Abstractions) اور ان کے پیدا کردہ مغالطوں کی تاریکی میں خدا کی وحدانیت اور رسول کریمؐ کے پیغام کی صداقت میں وہ غیرمتزلزل یقین ہے ، جو رہنمائی کا سب سے بڑا سرچشمہ ہے ۔ اقبال سر تا سر اس جذبے سے سرشار تھے ، اور اس کے لیے انھوں نے ایک بلیغ شعری استعارہ وضع کیا ہے ۔ بلکہ یہ کہنا بہتر ہوگا کہ ایک عینی مشاہدے کو اپنی بصیرت کی تجسیم کے لیے فنی معمول (Medium) بنایا ہے ۔

اقبال اپنے ذہن و تخیّل میں مسلمانوں کی تاریخ کا جب جائزہ لیتے ہیں تو انھیں ان کی عسکری اور تہذیبی فوقیت کا راز جن خصوصیات میں نظر آتا ہے ، وہ تین عناصر پر مشتمل ہیں : یعنی زورِ حیدرؓ ، فقرِ بوذرؓ اور صدقِ سلمانیؓ ۔ یہاں انھوں نے گویا سمندر کو کوزے میں بند کر دیا ہے ۔ قرونِ اولیٰ کے دور سے نکل کر ان کا آفاق گیر تخیّل پھر ہم‌عصری تاریخ کی طرف مراجعت کرتا ہے ۔ چنانچہ یہ خیال ان کے ذہن میں بار بار ایک کوندے کی طرح لپکتا ہے کہ ترکوں نے اپنی

دلیری ، جرأت اور اولو العزمی سے اقوامِ ایشیا کے لیے ایک قابلِ تقلید مثال قائم کر دی ہے ۔ ایک ایسی مثال جس کا تصور بھی اُن لوگوں کے حاشیۂ خیال میں نہیں گزر سکتا تھا جو عرصۂ دراز سے غلامی کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے تھے :

ہوئے احرارِ ملّت جادہ پیما کس تجمّل سے
تماشائی شگافِ در سے ہیں صدیوں کے زندانی !

آخری مصرع اچانک اور احساسِ حیرت کے ساتھ ہمارے تخیّل کو آکسا کر ایک روشن پیکر کی تشکیل کر دیتا ہے ۔ پہلے مصرعے میں ہمیں حرکت و عمل کا استعارہ ملتا ہے ۔ دوسرے میں بصارت کا پیکر استعمال کر کے اسے متوازن کیا گیا ہے ۔ یہ اقبال کی فنی چابکدستی کا ایک قابلِ لحاظ پہلو ہے ۔ لیکن اس پورے بند میں جو تصوّر اقبال کے ذہنی عمل چھایا ہوا ہے ، وہ یقین اور ایمانِ محکم کا تصوّر ہے ۔ تُرکوں کی سرفروشی اور سرافرازی بھی اسی کا عکس اور انعام ہے ۔ ان اوصاف کا اکستاب انسان کو انفس و آفاق کی تسخیر میں مدد دیتا ہے اور وہ اپنی حیوانی جبلّتوں میں ارتفاع پیدا کر کے ملکوتی صفات سے متّصف ہو جاتا ہے :

جب اس انگارۂ خاکی میں ہوتا ہے یقیں پیدا
تو کر لیتا ہے یہ بال و پرِ روح الامیں پیدا

پانچویں بند کے پہلے پانچ شعر کسی قدر بےآب و رنگ ہیں اور میکانکی انداز لیے ہوئے معلوم ہوتے ہیں ، کیونکہ ان میں ایک نوع کی بربنگی ، قطعیّت اور بے لوچ پن کا احساس ہوتا

ہے - مثلاً ان مصرعوں کو دیکھئے :

جو ہو ذوقِ یقیں پیدا تو کٹ جاتی ہیں زنجیریں

نگاہِ مردِ مومن سے بدل جاتی ہیں تقدیریں

یہ سب کیا ہیں ؟ فقط اک نکتہ' ایماں کی تفسیریں

ہوس چھپ چھپ کے سینوں میں بنا لیتی ہے تصویریں

حذر اے چیرہ دستاں سخت ہیں فطرت کی تعزیریں

چوتھے شعر میں البتہ ایک لمحے کے لیے شعریت کی لو جاگ اٹھتی ہے :

حقیقت ایک ہے ہر شے کی ، خاکی ہو کہ نوری ہو
لہو خورشید کا ٹپکے اگر ذرے کا دل چیریں

ساتواں شعر واضح ضرور ہے لیکن اس اعتبار سے بہت اہم ہے کہ اس میں ہمیں وہ نظریاتی چوکھٹا (Ideational Framework) ملتا ہے جس کی بنیاد پر پوری نظم کی تعمیر کی گئی ہے - 'یقین' اور 'ایمانِ محکم' کی تراکیب کئی بار استعمال کی جا چکی ہیں - اسی طرح محبت اور اخوت کی ہمہ گیری اور ہمہ جہتی کی طرف بھی اشارہ گزر چکا ہے - یہ جتانا غیر ضروری سا معلوم ہوتا ہے کہ عملِ پیہم کو اقبال کے درسِ خودی اور فلسفۂ حیات و کائنات میں کتنا غیر معمولی دخل ہے - چنانچہ اس نظم میں یہ شعر کلیدی حیثیت رکھتا ہے :

یقیں محکم ، عمل پیہم ، محبت فاتحِ عالم
جہادِ زندگانی میں ہیں یہ مردوں کی شمشیریں

اس شعر میں جو ایک طرح کے براہِ راست بیان اور ناقابلِ تردید اعلان کی کیفیت ہے وہ گلے شعر کے فشار اور لچک میں تبدیل ہو جاتی ہے :

چہ باید مرد را طبعِ بلندے ، مشربِ نابے
دلِ گرمے ، نگاہِ پاک بینے ، جانِ بے تابے

چھٹے بند میں یہ رواں دواں اور شگفتہ انداز مسلسل نظر آتا ہے - پہلے شعر کے پہلے مصرع میں ایک اشارہ اُن اقوام کی بے مائیگی کی طرف ہے جو بہ ظاہر انتہائی کرّوفر کے ساتھ میدانِ مسابقت میں آئی تھیں - دوسرے مصرع :

ستارے شام کے خونِ شفق میں ڈوب کر نکلے

میں اُس خیال کا اعادہ ملتا ہے جو پہلے آ چکا ہے :

اُفق سے آفتاب اُبھرا ، گیا دورِ گراں خوابی

کہ خونِ صد ہزار انجم سے ہوتی ہے سحر پیدا

دوسرے اور تیسرے شعر میں تضاد اور زیادہ گہرا اور نمایاں ہے - یہ تضاد ہے اُن کے درمیان جو اپنے تہذیبی تفوّق پر نازاں تھے اور جنہیں اپنی فہم و فراست اور فرزانگی پر غرّہ تھا لیکن جو بالآخر ہزیمت آشنا ہوئے - اور اُن کے درمیان جو زندگی اور زمانے کی آسیا میں پِس جانے کے باوجود پایانِ کار کامیابی اور کامرانی سے ہم کنار ہوئے - چوتھے شعر میں انتہائی بلاغت کے ساتھ اور برملا طور پر اس امر کا انکشاف کیا گیا ہے کہ ساری سائنٹفک ترقیوں کے باوجود اہلِ یورپ

ابھی تک حقیقت کی کنہہ تک نہیں پہنچ پائے ہیں ۔ اس کے برعکس اہلِ مشرق ، جو شاید تجرباتی علوم میں مغرب سے پچھڑے ہوئے ہیں ، فطری کائنات اور حقیقتِ مطلقہ کا بہتر طور پر ادراک کر سکتے اور صحیح نتائج پر پہنچ سکتے ہیں :

ہمارا نرم رو قاصد پیامِ زندگی لایا
خبر دیتی تھیں جن کو بجلیاں وہ بے خبر نکلے

چوتھے بند میں اقبال نے بڑی بے ساختگی کے ساتھ کہا تھا :

ہوئے احرارِ ملّت جادہ پیما کس تجمّل سے
تماشائی شگافِ در سے ہیں صدیوں کے زندانی

یہاں پانچویں شعر کے پہلے مصرعے میں شریف حسین والیِ مکّہ کی بے بضاعتی اور کم نگاہی کی طرف اشارہ کرنے کے بعد تُرک نوجوانوں کو اس کے برعکس اس طرح نذرانۂ عقیدت پیش کیا گیا ہے :

جوانانِ تتاری کس قدر صاحب نظر نکلے !

اگلے دو شعروں میں ان کی مساعی کو پھر سراہا گیا ہے ۔ تُرکوں نے اتحادیوں کے خلاف بے جگری کے ساتھ نبرد آزما ہو کر اپنی طاقت کا لوہا منوا لیا تھا اور اپنی حمیّتِ قومی کے جذبے کی صداقت اور حرارت ساری دنیا پر ثابت کر دی تھی ۔ قوموں کا عروج و زوال فطرت کا ایک اٹل قانون ہے اور مد و جزرِ حیات کے سلسلے کی ایک کڑی ۔ اصل شے یقین اور ایمانِ محکم کی دولت ہے جو مسلسل عمل کی مہمیز کا کام کرتی

رہتی ہے :

جہاں میں اہلِ ایماں صورتِ خورشید جیتے ہیں
اِدھر ڈوبے اُدھر نکلے ، اُدھر ڈوبے اِدھر نکلے

یہاں یہ امر غور طلب ہے کہ چوتھے بند میں جہاں اقبال نے بیّن طور پر اور متواتر تُرکوں کی اپنی حیاتِ نو کے لیے جدوجہد کو اپنی فکر اور خطابت کا مرکز و محور بنایا ہے ، اس کے آخری شعر میں اُس بے پناہ قوتِ پرواز کا ذکر کیا ہے جو یقینِ محکم کی بدولت انسان میں پیدا ہو جاتی ہے - اور یہاں چھٹے بند کا اختتام پھر اسی انداز سے ہوتا ہے ؛ یعنی اس یقین کی بدولت تخلیقی قوتوں کی بازیابی اور تنظیم :

یقیں افراد کا سرمایۂ تعمیرِ ملّت ہے
یہی قوّت ہے جو صورت گرِ تقدیرِ ملّت ہے

فرق صرف اس قدر ہے کہ چوتھے بند کے آخری شعر میں ایک اشارتی انداز ملتا ہے ، خاص طور پر روح الامیں کی تلمیح کے وسیلے سے - یہاں ہم ایک مجرّد بیان سے دوچار ہوتے ہیں - ایسا بیان جو براہِ راست بھی ہے اور شعری تزئین و آرائش سے مبرّا بھی - اس آخری شعر کا آہنگ اس سے ماقبل کے شعر سے پوری طرح مطابقت نہیں رکھتا کیونکہ یہ زیادہ واضح اور غیر مبہم ہے -

ساتویں بند میں نظم پھر ایک عمومی انداز اختیار کر لیتی ہے - کم و بیش جیسا کہ ہمیں تیسرے بند میں نظر آتا ہے ، پہلے شعر میں ''رازِ کُن فکاں'' کی ترکیب استعمال کر

کے انسان کے مخلوقِ ربّانی ہونے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ اور انسان کی خود شناسی یا معرفتِ نفس پر زور اس لیے دیا گیا ہے کیونکہ اقبال کے عقیدے کے مطابق یہ خود شناسی ہی دراصل معرفتِ خداوندی کا ایک وسیلہ اور اس کی راہ میں پہلا قدم ہے۔ چوتھے بند میں اقبال نے کہا تھا:

بتانِ رنگ و خوں کو توڑ کر ملّت میں گم ہو جا!
نہ تورانی رہے باقی، نہ ایرانی، نہ افغانی

پان اسلامزم میں اپنے عقیدے کا اظہار یہاں اس طرح کیا ہے:

یہ ہندی وہ خراسانی، یہ افغانی وہ تورانی
تو اے شرمندۂ ساحل اچھل کر بیکراں ہو جا

اور دوسرے بند میں اس کی طرف اس طرح اشارہ کیا ہے:

ربود آں ترکِ شیرازی دلِ تبریز و کابل را
صبا کرتی ہے بوئے گل سے اپنا ہم سفر پیدا

پانچویں شعر میں اقبال پھر خودی کے اُس تصوّر کی طرف لوٹ آتے ہیں جس کی مکمل ترین تفسیر انھوں نے اپنی دو معروف مثنویوں ''اسرارِ خودی'' اور ''رموزِ بے خودی'' میں پیش کی ہے۔ یہاں انھوں نے خودی کو اسرارِ حیات میں شمار کیا ہے۔ اس سے بڑھ کر یہ کہ گو خودی اپنی تنظیم زمان و مکان کی حدود میں رہ کر ہی کرتی ہے، لیکن اس کی جولاں گہ ان سے ماورا ہے: یعنی پایانِ کار یہ ابدیت میں پیوست ہو جاتی ہے۔ قیدِ مکان سے آزاد ہو جانا شرط ہے گویا اس کے لازوال

اور جاودانی ہونے کی :

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

اگلے دو شعر در اصل اُس مصرعے کی تشریح اور توسیع ہیں جو اس بند کے شروع میں آیا ہے :

اخوّت کا بیاں ہو جا ، محبّت کی زباں ہو جا

اقبال بالطبع مظہرِ قوّت کے پرستار تھے ۔ لیکن مجرّد اور مطلق قوّت کے نہیں ، بلکہ وہ اسے اخلاقی نظامِ اقدار کا پابند اور تابع رکھنا چاہتے تھے ۔ وہ خودی کے غیر مختتم عمل کی بے خودی کے وسیلے سے تحدید کرنا چاہتے تھے ۔ شاید وہ یہ عقیدہ بھی رکھتے تھے کہ صلابت اور نرمی ایک دوسرے کو متوازن کرتی ہیں ۔ وہ ایک طرف سیلِ بے اماں کی تندی اور یورش کو پسند کرتے تھے اور دوسری طرف اس لطف و محبت کو بھی جس سے پتھروں کا دل پانی ہو جائے ۔ وہ توازنِ باہمی کے اصول کے قائل تھے ، کیونکہ بے لگام قوّت کا استعمال بربریت کی حدوں کو چھونے لگتا ہے ، اور صلابت کے بغیر نرمی ایک طرح کی جذباتیت اور رقّت پر منتج ہوتی ہے ۔ اس خیال کو اقبال نے بڑی لطافت اور دل پذیری کے ساتھ اس طرح پیش کیا ہے :

مصافِ زندگی میں سیرتِ فولاد پیدا کر
شبستانِ محبت میں حریر و پرنیاں ہو جا

گزر جا بن کے سیلِ تند رو کوہ و بیاباں سے
گلستاں راہ میں آئے تو جوئے نغمہ خواں ہو جا

اور اسی کے مثل اپنے فلسفیانہ لیکچروں میں اس خیال کا اظہار کیا ہے :

Vision without power does bring moral elevation but cannot give a lasting culture.
Power without vision tends to become destructive and inhuman.

(ص ۹۲)

اب تک اس نظم میں اقبال کا اصرار تین عناصر پر رہا ہے : یقین ، عمل اور محبت کا دائمی اور عالمگیر اصول۔

آٹھویں بند میں انھوں نے مغربی تہذیب و تمدن کی خامیاں اور اس کے نقائص چن چن کر گنائے ہیں ۔ انھوں نے اپنا محاکمہ ایک شعر کی وساطت سے ، جو تقریباً ضرب المثل بن کر رہ گیا ہے ، ہم تک اس طرح پہنچایا ہے :

نظر کو خیرہ کرتی ہے چمک تہذیبِ حاضر کی
یہ صنّاعی مگر جھوٹے نگوں کی ریزہ کاری ہے

لیکن اقبال کی نظر میں جو شے سب سے زیادہ کھٹکتی ہے اور جس پر ، ان کی رائے میں ، مغربی تمدن کی اساس قائم ہے ، وہ سرمایہ دارانہ نظام ہے ۔ اسلام کا نظریۂ حیات و معاشرت اس پر کاری ضرب لگاتا ہے ۔ سرمایہ داری کی بنیاد انتفاع کا اصول اور زیردستوں پر چیرہ دستی کا روا رکھنا ہے ۔ اقبال

اسلام کے معاشرتی قانونِ عدل و انصاف میں پورا یقین رکھتے ہیں ۔ سرمایہ داری کا جال مغربی ممالک میں کچھ اس طرح تہ بہ تہ پھیلا ہوا ہے کہ اس کے خلاف کوئی تدبیر کارگر ہوتی نظر نہیں آتی ۔ اس کا توڑ صرف وہ جمہوریت ہے جس میں سرمایہ و محنت کے درمیان آویزش کی بجائے منصفانہ مطابقت کے لیے گنجائش رکھی گئی ہو ۔ قیامِ یورپ کے زمانے میں اقبال کو قومیت کے تصوّر کی تنگ دامانی اور سرمایہ داری کے بھیانک اور مضر اثرات کا براہِ راست تجربہ ہو چکا تھا اور اسی لیے انھیں یہ کہنے میں تامل نہیں ہے :

تدبّر کی فسوں کاری سے محکم ہو نہیں سکتا
جہاں میں جس تمدن کی بِنا سرمایہ داری ہے

اس بند کا ساتواں شعر بیت الغزل کی حیثیت رکھتا ہے ۔ تیسرے بند کے ساتویں شعر میں اقبال نے بے ساختگی اور محکم یقین کی روشنی میں کہا تھا :

یہ نکتہ سرگزشتِ ملّتِ بیضا سے ہے پیدا
کہ اقوامِ زمینِ ایشیا کا پاسباں تُو ہے

اس شعر کے پیچھے جو جذبہ اور کیفیت ہے اس نے یہاں ساتویں شعر میں زیادہ رعنائی اور دلکشی اختیار کر لی ہے ۔ اقبال تُرکی کے انقلاب کو ایشیا میں انقلابات کا پیش خیمہ سمجھتے ہیں اور اسے ایک نیک شگون قرار دیتے ہیں ۔ چنانچہ

انھوں نے کہا ہے :

پھر اٹھّی ایشیا کے دل سے چنگاری محبّت کی
زمیں جولاں گہِ اطلس قبایانِ تتاری ہے

نویں اور آخری بند میں ایک ابتزاز اور روح پرور کیفیت پائی جاتی ہے - یہ امر قابلِ غور ہے کہ یہ پورا بند اُردو کی بجائے فارسی میں لکھا گیا ہے - اس میں ایک سبک ، لطیف اور رواں دواں ، محیط جذبے کا بھرپور اظہار ملتا ہے ، جسے ہم مختصراً سپردگی (Abandon) کے لفظ سے تعبیر کر سکتے ہیں - یہاں ہمیں انقلاب کا خیر مقدم ملتا ہے اور یہ خیر مقدم ہر اعتبار سے تعجب آمیز خوش گواری کی عکاسی کرتا ہے - یہاں مترنّم بحروں کا استعمال کیا گیا ہے - پہلے چار اشعار میں محاکات ، فطری کائنات سے لیے گئے ہیں - یہاں موسمِ بہار کی خیمہ زنی کا ذکر ہے اور یہی وہ شعری روایت ہے جسے "ساقی نامہ" کے شروع میں انتہائی ہنر مندی اور وفورِ شوق کے ساتھ برتا گیا ہے - نوائے مرغزار کا شاخسار سے نکلنا ، وادی و صحرا میں موسمِ بہار کی آمد آمد ، آبشاروں کی صدا کا پہاڑوں کے جھرنوں سے چھن چھن کر نکلنا ، خیلِ نغمہ پردازاں کا قطار اندر قطار سامنے آنا ، یہ سب افراطِ مسرّت اور ابلتی اچھلتی ہوئی اندرونی زندگی اور تخلیقی قوت کی واگذاشت (Release) کا اشاریہ ہیں -

چوتھا شعر اس حالتِ کیف و مستی کی ترجمانی اس طرح

کرتا ہے :

کنار از زابداں برگیر و بیباکانہ ساغر کش
پسِ از مدت ازیں شاخِ کہن بانگِ ہزار آمد

پانچویں شعر میں اُس تخلیقی قوت کو ، جو تُرکوں کی فتح و ظفر کی صورت میں نمایاں ہوئی ہے ، ایک صحیح نہج پر لگانے کی ضرورت کا احساس جھلکتا ہے - اور یہ خواجۂ بدر و حنین کے ذکر کے بغیر ممکن نہیں جس سے اصل منشا تُرکوں کو سیرتِ رسولِ کریمؐ اور قرونِ اولیٰ کے مسلمانوں کی تاریخ کی طرف آواز دینا ہے - چھٹے شعر میں پھر ملّتِ ابراہیمی کی سنّت کی طرف توجہ دلائی گئی ہے جس کا ذکر اس نظم میں پہلے بھی آ چکا ہے :

تری نسبت براہیمی ہے ، معمارِ جہاں تُو ہے

یہاں چھٹے شعر میں زور تخلیقی قوت یا صلاحیت پر اتنا نہیں ہے جتنا محبت کے جذبے پر - اور جیسا کہ اس سے پہلے بھی اشارہ کیا جا چکا ہے ، اس نظم میں یقین ، عمل اور محبت ہی کے عناصر سے اس کا تصوراتی ڈھانچا تیار کیا گیا ہے - پانچواں اور چھٹا شعر اس طرح ہیں :

بہ مشتاقاں حدیثِ خواجۂ بدر و حنین آور
تصرّف ہائے پنہانش بچشمم آشکار آمد
دگر شاخِ خلیل از خونِ ما نمناک مے گردد
بیازارِ محبّت نقدِ ما کامل عیار آمد

یہاں خواجۂ بدر و حنین ، شاخِ خلیل اور محبت کی کارفرمائی کی

یکجائی سے ذہن بعد کی نظم ''ذوق و شوق'' کے مندرجہ ذیل شعر کی طرف دفعتہً منتقل ہو جاتا ہے :

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

موخّرالذکر نظم کی تصوراتی اور شعری نہج ''طلوعِ اسلام'' کی نسبت کہیں زیادہ گہری اور وقیع ہے اور اس میں شعری منطق کا عمل زیادہ پختہ اور کڑھا ہوا ہے ۔ ''طلوعِ اسلام'' کا خاتمہ حافظ کے اس معروف شعر پر ہوتا ہے :

بیا تا گل بیفشانیم و مے در ساغر اندازیم
فلک را سقف بشگافیم و طرحِ دیگر اندازیم

جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا ہے ، اس نظم کا آخری بند اپنے صوتی رنگ و آہنگ اور جذبے کی دراز ہو جانے والی کیفیت کے پیشِ نظر خصوصی توجہ کا مستحق ہے ۔ یہ پوری نظم اقبال کے خطیبانہ انداز کی بہت کامیاب نمائندگی کرتی ہے ۔ ظاہر ہے کہ اس میں ارتکاز کی کمی ہے جو بڑی اور پہلو دار شاعری کی پہچان ہے ۔ لیکن دوسری طرف یہ خطیبانہ شاعری کے بیّن عیوب اور خامیوں سے بھی منزّہ ہے ۔ یہاں اقبال کا لہجہ ، لہجۂ زیریں نہیں ہے ۔ اس میں اس کے برعکس ایک بلند آہنگی اور شکوہ پایا جاتا ہے ۔ لیکن یہ کھنک اُس جذبے سے پوری طرح مطابقت رکھتی ہے جو نظم کے پسِ پشت موجود ہے ۔ اس نظم میں جو زمزمہ (Lilt) ہے ، جو گداز ، ہیجت اور بصیرت ہے ، وہ اقبال کی اس نوع کی دوسری نظموں میں

نہیں پائی جاتی ۔ اس نظم کو پڑھتے وقت ہمیں جائز طور پر اور بے ساختہ انداز میں جروشلم کے اُس رؤیا (Vision of Jerusalem) کا خیال گزرتا ہے ، جو John of Patmos کو مرحمت کیا گیا تھا اور جس میں Lamb Babylon of God کے انحطاط اور روزِ جزا (Day of Judgment) کا ذکر انبساط آفریں لہجے میں کیا گیا ہے ۔ یہ الفاظِ دیگر قدم قدم پر یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ نظم اُس تاریخی پس منظر اور نظریاتی چوکھٹے سے باہر نکل آئی ہے جس میں اقبال نے اسے پیوست کرنے کی کوشش سے اس کا آغاز کیا تھا ۔ یہ تاریخی پس منظر ترکوں کی فتح و کامرانی اور احیائے اسلام کی مساعی سے متعلق ہے ۔ اور تصوراتی چوکھٹے سے مراد یقین ، عمل اور محبت کی ہمہ گیری اور ہمہ جہتی سے ہے ۔ لیکن ایک سے زائد بار شعری جذبے کی شدت (Intensification) ان دونوں پر غالب آگئی ہے ۔ یا یہ کہیں کہ نظم ''طلوعِ اسلام'' تجریدیت کی حدوں سے نکل کر محسوس اور مادی پیکر میں متشکل ہونے کی طرف واضح میلان رکھتی ہے ۔

☆ ☆ ☆

۷

مسجدِ قرطبہ

یہ امر محض اتفاقی یا ضمنی نہیں ہے ، بلکہ فنی حکمتِ عملی (Strategy) کا اقتضا ہے کہ اس نظم کا آغاز وقت کے تصور سے ہوتا ہے ۔ کیونکہ وقت ، عشق ، فن ، تاریخ اور انقلاب کے بارے میں اقبال کے نظریات اس نظم کے در و بست میں غالب شعری محرّکات (Motifs) کی حیثیت رکھتے ہیں ۔ جو شے اقبال کی شعری حس کی مہمیز کرتی ہے ، وہ فنِ تعمیر کا ایک بدیع اور دلکش نمونہ ہے جو ایک مکانی سیاق و سباق رکھتا ہے ۔ بہ الفاظِ دیگر یہ مکانی نقطہ (Spatial point) ایک نقطۂ ارتکاز ہے ، جس کے گرد شاعر کے فکر و تخیّل کی مختلف لہریں گردش کرتی ہیں ۔ ایک مادی یا مکانی وجود کی حیثیت سے مسجدِ قرطبہ کے ذریعے دراصل اس اشارے کا ابلاغ مقصود ہے کہ زمان و مکان دو ایسے Co-ordinates ہیں جو ایک دوسرے سے منسلک ہیں اور جنھیں ایک دوسرے سے علیحدہ کر کے قیاس نہیں کیا جا سکتا ۔ قدیم فلسفیانہ رجحان کے اعتبار سے اگر زمان کو

وجود یعنی Being کی حرکی (Dynamic) جہت فرض کر لیا جائے تو مکان اس کی انجمادی (Static) حیثیت سے مشابہ ہے۔ جدید فکر کے مطابق، اور اس فکر کی نمائندگی کرنے والوں میں اقبال ایک ممتاز اور مہتم بالشان مقام پر نظر آتے ہیں ، زمان و مکان اصلی بھی ہیں اور اپنی انفرادیت کے باوجود زمان کا تصور مکان کے تصور سے جزوِ لاینفک کی طرح وابستہ بھی ہے۔ بلکہ زیادہ وضاحت کے طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ حقیقت کو جو شے مشخّص کرتی ہے ، وہ نہ زمان ہے اور نہ مکان ، بلکہ زمان و مکان کا ایک تسلسل (Space-time Continuum) ہے۔ یہی تسلسل نظریۂ اضافیت کی رُو سے ابعادِ اربعہ (Four Dimensions) میں سے ایک ہے۔ ہمیں شروع ہی میں یہ جتا دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کے لیے کائنات وقت کی طرف راجع یعنی Time-centric ہے۔ وقت ایک مجرّد تصور ہے اور فقط اس کے تصرّفات کے توسط ہی سے اسے ادراک کی گرفت میں لایا جا سکتا ہے۔ وقت کا ایک عام فہم تصور تو یہ ہے کہ یہ ایک وسیلہ ہے جس کے ذریعے مختلف آنات (Instants) ایک لڑی میں پرو دیے گئے ہیں۔ گو پایانِ کار یہ امر محلِ نظر ہے کہ زمانی اعتبار سے دو آنات اور مکانی اعتبار سے دو نقطوں کے درمیان کوئی خلا ہے یا نہیں۔ اور اگر ہے تو اس کا تعیّن کیسے کیا جائے؟ وقت کا ایک خارجی مظہر روز و شب کا بے بہ بے ، متواتر اور پیہم سلسلہ ہے۔ اسی کے ذریعے واقعات کا وہ ڈھانچا (Structure of Events) ترتیب پاتا ہے جسے آپ حقیقت سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ زندگی اور موت ، جو

دراصل وجود کے دو انتہائی نقطے ہیں ، وہ وقت کے چوکھٹے کے بالمقابل ہی بامعنی معلوم ہوتے ہیں ۔ اقبال جب سلسلۂ روز و شب کو ''اصلِ حیات و ممات'' قرار دیتے ہیں تو اس سے ان کا منشا غالباً اس امر پر زور دینا ہوتا ہے کہ وقت حقیقی ہے ، محض اعتباری نہیں ۔ اسی طرح کسی جوہر (Substance) کے وجودی عطر (Existential Essence) ، یعنی ذات یا Being اور اس کے اعراض (Attributes) کے مابین جو تعلق اور رشتہ ہے ، یا بالفاظِ دیگر صفات کے آئینے میں ذات کی جلوہ گری یا انکشاف ، یہ بھی وقت کے تسلسل کے وسیلے ہی سے قابلِ فہم بنتا ہے ۔ گویا روز و شب کا سلسلہ دو مختلف رنگوں کے تار و پود کی مانند ہے جس کے ذریعے ذات کا مخصوص پیچیدہ تانا بانا تیار کیا گیا ہے ۔

حکیم افلاطون نے یونانیوں کے عموماً سکونی نقطۂ نظر میں تھوڑی سی رعایت برتتے ہوئے وقت کو ابدیت کی ایک متحرک پرچھائیں (Moving Image of Eternity) قرار دیا تھا ۔ اور ارسطو کا خیال یہ تھا کہ وقت کا وظیفۂ خاص رفتار کی اعداد شماری (Numbering of Motion) کے علاوہ اور کچھ نہیں ۔ اقبال یہ رائے رکھتے ہیں کہ وقت اور ابدیت کے درمیان ایک نقطۂ انقطاع (Point of Intersection) موجود ہے :

سلسلۂ روز و شب سازِ ازل کی فغاں
جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بمِ ممکنات

بلاشبہ وجود کے جتنے اور جیسے امکانات ابدیت کے پردے میں مستتر ہیں وہ انسانی انا ہی کے ذریعے سے وقت کے قرطاس

پر منعکس ہوتے ہیں ؛ یعنی امکانات بالقوۃ موجود تو ہیں لیکن انہیں ایک وسیلۂ وجود (Mode of Existence) عطا کرنا وقت ہی کا کرشمہ اور فیضان ہے ۔ ''سازِ ازل'' کو ہم ابدیت (یعنی Infinity) اور تقدیر (Destiny) دونوں ہی کا ہم معنی تسلیم کر سکتے ہیں ۔ بہ الفاظِ دیگر ایک وقت تو وہ ہے جو سلسلہ وار یعنی Serial ہے ، اور دوسرا وہ ہے جو غیر سلسلہ وار یعنی Non-serial ہے ، یعنی وہ تواتر کے بغیر تبدیلی (Change without Succession) کا باعث بنتا ہے ۔ دونوں کے درمیان ایک حدِّ فاصل کو قائم کرنے کے لیے آپ مؤخّرالذکر کو برگساں کی اصطلاح میں دورانِ محض (Pure Duration) یا ابنِ سینا کی زبان میں ''السرمدیان'' کہہ سکتے ہیں ۔ اسے آپ ابدیت کے مفہوم میں بھی استعمال کر سکتے ہیں ، اور چونکہ یہ امکانات کے ظہور سے ماقبل اپنا وجود رکھتا ہے اور علّت و معلول کے سخت گیر رابطے (Nexus) یا قانون سے آزاد ہے ، اس لیے اقبال کی اصطلاح میں اسے ''تقدیر'' کا مرادف بھی مانا جا سکتا ہے ۔ غالباً وقت کا یہی وہ تصور ہے جس کی طرف اس حدیثِ قدسی میں اشارہ کیا گیا ہے کہ ''زمانے کو بُرا مت کہو ، کیونکہ زمانہ خدا ہے'' ۔ اور ''ضربِ کلیم'' کی ایک معروف نظم ''علم و عشق'' میں اسے ''اُم الکتاب'' کے نام سے موسوم کیا گیا ہے ۔ لیکن کائناتِ فطرت میں بیشتر یہ امکانات وقت ہی کے توسّط سے بروئے کار آتے ہیں ۔ اس کے بطن میں جتنی قوتیں سرگرمِ عمل ہیں ، وقت ہی ان کے خوب و زشت کو پرکھتا ہے ، اور اس لحاظ

سے اسے ''صیرفی کائنات'' کہنا غلط نہ ہوگا ۔ اب اس پرکھ اور چھان بین کے دوران میں وہ وجود یا انائیں ، جو کسی نقص کے سبب سے حیات کے تقاضوں پر پوری نہیں اترتیں ، وہ حرفِ غلط کی طرح مٹا دی جاتی ہیں ۔ گویا عدم سے ہم کنار ہونا ایک طور سے ان کے لیے مقدّر ہے ۔ اس کے ساتھ ہی ایسے شخص کے لیے ، جو زندگی کے بے رحم قانون سے آنکھ ملانے کی تاب و طاقت نہ رکھتا ہو ، زندگی ایک بے معنی تکرار کی حیثیت رکھتی ہے جس میں متعیّن اور معلوم نشاناتِ راہ صرف فریبِ نظر ہیں :

ایک زمانے کی رَو جس میں نہ دن ہے نہ رات

اب اگر اس تصوّر کو عام طور سے زندگی پر منطبق کریں ، یعنی اگر حیات کو اس لایعنی تکرار کا ایک نقش قرار دے دیں ، تو اس سے عدم یا نیستی کا احساس گہرا ہوتا چلا جائے گا ، یہاں تک کہ شاید یہ گمان گذرے کہ فنا ، عدم یا نیستی ہی اصل حقیقت ہیں ۔ اور اس طرح انسانی فطانت کے سارے کمالات جو وقت کے معمول (Medium) ہی میں اپنا ظہور کرتے ہیں ، بے ثبات ، عارضی اور معدوم و منتشر ہو جانے والے ہیں :

اوّل و آخر فنا ، باطن و ظاہر فنا

نقش کہن ہو کہ نو ، منزلِ آخر فنا

یہاں 'فنا' اور 'نقش' دونوں الفاظ میں ایک ابہام (Ambiguity) پوشیدہ ہے ۔ کائناتِ فطرت کا امتداد عدم یا فنا (Nothingness) سے عدم یا فنا (Nothingness) کی طرف ہے ۔ نقش سے مراد بیک وقت نقشِ حیات بھی ہے اور نقشِ فن بھی ۔ اور چونکہ فن کا

اظہار وقت یا فطرت کے آئینے میں ہوتا ہے اس لیے نقش کے آبگینے میں بال کا پڑ جانا لابدی ہے۔

لیکن جیسا کہ اس سے پہلے اشارہ کیا گیا، وقت صرف ریاضیاتی اصول یا کیلنڈر کا پابند اور اس میں اسیر نہیں، بلکہ ایک تخلیقی جہت بھی رکھتا ہے جسے متعین کرنے کا پیمانہ انسانی شعور ہے۔ اقبال کے نظامِ اقدار میں دورانِ محض یا ابدیت، نفسی زندگی یعنی Psychic life اور سلسلہ واری وقت (Serial Time) بہ تدریج کم ہوتی ہوئی اہمیت کے حامل ہیں۔ لیکن فن چاہے عمومی طور سے فنا، زوال اور ناپائیداری کی زد میں ہو، پھر بھی اس کے ایسے نمونے اپنے اندر ہمیشگی کا عنصر رکھتے ہیں، جن کی تخلیق میں کسی صاحبِ عرفان کا داعیۂ روح یا اندرونی سرجوشِ حیات متحرک رہا ہو۔ یہ داعیۂ روح، جسے اقبال 'عشق' کی اصطلاح کے ذریعے ممیز کرتے ہیں، اصلِ حیات بھی ہے اور اس سے موت کے شہپر بھی جلتے ہیں۔ عشق یعنی Eros اور موت یعنی Death کے درمیان ایک ازلی اور ابدی کشمکش جاری ہے، اور عشق بیش از بیش یہ صلاحیت رکھتا ہے کہ وہ اپنے مدِ مقابل پر فتح حاصل کر لے۔ ''بانگِ درا'' کی ایک ابتدائی نظم ''عشق اور موت'' میں، جو انگریزی شاعر ٹینی سن سے ماخوذ ہے، اس باہمی کشمکش اور موت پر عشق کے تفوق کو اس طرح معروضیت بخشی گئی ہے:

اڑاتی ہوں میں رختِ ہستی کے پرزے
بجھاتی ہوں میں زندگی کا شرارا

مری آنکھ میں جادوے نیستی ہے
پیامِ فنا ہے اسی کا اشارا
مگر ایک ہستی ہے دنیا میں ایسی
وہ آتش ہے ، میں سامنے اس کے پارا
شرر بن کے رہتی ہے انساں کے دل میں
وہ ہے نورِ مطلق کی آنکھوں کا تارا

عشق اور فن ، نظم ''مسجدِ قرطبہ'' میں وقت کے اُس تصوّر کے خارجی مظاہر ہیں جو ابدیت کے مرادف ہے ۔ اقبال عشق کا ایک ہمہ گیر اور جامع تصوّر رکھتے ہیں اور اس میں بہت کچھ فیضانِ پیر رومی کا بھی شامل ہے ۔ دونوں کے نزدیک یہ محض ایک شدید اور گہرے طور پر نفوذ کر جانے والا جذبہ نہیں ہے ، بلکہ حقیقت کے ادراک اور اس پر دسترس حاصل کرنے کا ایک مؤثر وسیلہ بھی ہے ۔ انگریزی شاعر براؤننگ کی طرح ، جس کے اقبال بڑے معترف تھے [اور دونوں کے یہاں ایک طرح کی رجائیت ، امید آفرینی اور توانائیت (Vitalism) میں یقین اقدارِ مشترک کے طور پر موجود ہیں] عشق اقبال کے لیے ایک سیلِ بے اماں ہے ۔ اور اگرچہ وقت کا دھارا بھی خاصا تیز رَو اور شکست و ریخت کا لانے والا ہے ، لیکن عشق کی بلا خیزی اس پر ہر صورت فوقیت رکھتی ہے ۔ مسلمان مفکّروں میں سے اشاعرہ کا ، جو وقت کا جوہری (Atomic) تصور رکھتے تھے ، یہ خیال تھا کہ وقت حال کے لمحوں (Nows) کا ایک لامتناہی سلسلہ ہے ۔ اور نیوٹن بھی

ایک حد تک اس نقطۂ نظر کا مؤید تھا ، لیکن اقبال دوران کو ایک تخلیقی او عضوی (Organic) قوت مانتے ہیں ۔ یہ ایک خطِ مستقیم نہیں ، بلکہ ایک جوئے رواں ہے ، جس میں مختلف لمحات کا تداخل یا ادغام (Interfusion) پایا جاتا ہے : یعنی ماضی ، حال اور مستقبل آپس میں اس طرح پیوست ہیں کہ ان کے درمیان تقسیم ، تفریق اور تمیز ممکن نہیں ۔ اور یہ وقت اپنی ماہیتِ اصلی میں عشق کی توانائی سے کچھ بہت مختلف نہیں :

عشق کی تقویم میں عصرِ رواں کے سوا
اور زمانے بھی ہیں جن کا نہیں کوئی نام

عشق کو ''دمِ جبریل'' اور دمِ مصطفٰیؐ'' کہہ کر اقبال نے اسے فیضان اور حق کا مرادف قرار دے دیا ہے ۔ اور اسے ''خدا کا رسولؐ'' اور ''خدا کا کلام'' کہہ دینا اس امر کا اعتراف کرنا ہے کہ اس سے مراد لفظ (Word) یا کلام اور وجود (Being) کی وحدت ہے ۔ رومی اور اقبال دونوں کے لیے عشق ایک آفاقی (Cosmic) جذبہ ہے ، جس کا سرچشمہ انائے لامحدود (Infinite Ego) ہے ۔ اور یہ لامحدود ، ذی روح ذرات (Monads) کی اس کائنات میں پوری طرح سرایت کیے ہوئے ہے رومی ہی کی طرح اقبال کے لیے بھی عشق ارتقا کی قوتِ نامیہ ہے جو حیاتیاتی سطح پر ، حسن اور کاملیت پر منتج ہوتی ہے ۔ یہی حیات کی ابتدا اور اس کا انجام ہے ۔ عشق کو ''صہبائے خام'' اور ''کاس الکرام'' سے ہم رشتہ کرنا اس امر کا اعادہ کرنا ہے کہ یہ بیک وقت ایک طرح کی تکوینی قوت بھی ہے اور

اس کی تنزیہی شکل بھی ؛ یعنی یہ نشو و نما اور ہم آمیزی (Assimilation) کے عمل سے بھی مشابہ ہے اور اس کا نچوڑ بھی ہے :

عشق کی مستی سے ہے پیکرِ گل تابناک
عشق ہے صہبائے خام عشق ہے کاس الکرام

اسی اندرونی قوت کی موجودگی انسان کو سر خیلِ کارواں بناتی ہے۔ عشق کے شیون اتنے مختلف اور متنوع ہیں کہ ان کا شمار ممکن ہی نہیں ۔ رومی کا خیال تھا کہ ستاروں کی گردش میں ، ذروں کے اتصال اور انجذابِ باہمی میں ، نباتات کی قوتِ نمو میں اور دلوں کی ایک دوسرے کے لیے مقناطیسی کشش میں ایک ہی کیفیت کا ابتزاز ، ربودگی اور مد و جزر پایا جاتا ہے ، جو عنصری عشق (Primal Love) ہی کی ایک صدائے بازگشت ہے۔ بہ الفاظِ دیگر عشق زندگی کی مختلف پرتوں اور مراحل پر باہمی کشش اور جذب و نفوذ کی تخلیق کرتا ہے ۔ برگساں نے بھی اپنی آخری تحریر میں زندگی کی تخلیقی توانائی (Elan Vital) کو عشق ہی کے مماثل قرار دیا ہے۔ اقبال کے لیے زندگی کا سارا اضطراب ، تموج اور رقص و شرر عشق ہی کے غیر مختتم امکانات کا رہینِ منّت ہے کیونکہ نور اور نار کا واحد سرچشمہ ، زندگی کا مبدأ اور منتہا عشق ہی ہے :

عشق کے مضراب سے نغمۂ تارِ حیات
عشق سے نورِ حیات ، عشق سے نارِ حیات

عشق ایک سرمدی ، مسلسل اور حیات آفریں لہر ہے ۔

یہ نہ صرف سوز و سازِ زندگی کو متحرک کرتی ہے بلکہ اس کے بہاؤ کو قائم بھی رکھتی ہے - یہی وہ قوت ہے جو زندگی کے امکانات کی امین ، محافظ اور اس کے بھولے کی نگہداشت کرنے والی ہے -

وقت اور عشق کے مضمرات کو نمایاں کرنے کے بعد تیسرے بند میں اقبال نے اس امر کی طرف اشارہ کیا ہے کہ مسجدِ قرطبہ کے پیکرِ سنگ و خشت میں عشق کا جذبہ کارفرما ہے - اس سے پہلے بند میں کہا گیا تھا :

عشق کی تقویم میں عصرِ رواں کے سوا
اور زمانے بھی ہیں جن کا نہیں کوئی نام

اور یہاں اسی خیال کی تکرار اس طرح کی گئی ہے :

عشق سراپا دوام جس میں نہیں رفت و بود

اور اس طرح ایک بار پھر عشق کو ابدیت کا ہم معنی ظاہر کیا ہے - اس ضمن میں مسجدِ قرطبہ کے ذکر سے اقبال کا ذہن عمومی طور پر فن کے کسی بھی اچھوتے اور نادر کارنامے کی طرف منتقل ہو جاتا ہے ؛ یعنی وہ تخصیص سے عمومیت کی طرف مراجعت کرتے ہیں - فن کا وسیلۂ اظہاریت (Mode of Expressiveness) چاہے سنگ و خشت ہو یا حرف و صوت ، ہر جگہ یہ اپنی غذا ''خونِ جگر'' ہی سے حاصل کرتا ہے - جو شے مرمر کی سلوں کو زندگی کے ارتعاش سے چھلکاتی اور ان میں جان ڈالتی ہے ، وہ دراصل یہی اندرونی جذبہ ہے - اور اسی طرح صوتِ مجرد ، جو معنویت سے عاری ہے ، سوز و

سرور و سرود میں اسی وقت تبدیل ہو سکتی ہے ، جب کہ اس کی تہ میں تازہ لہو کی گردش پائی جائے ۔ بہ الفاظِ دیگر فنی تخلیق کے لیے جذبے کی آگ اور احساسات کی ایک خاص معیار تک تندی (Intensification) ضروری ہے ، لیکن یہاں یہ اضافہ کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اگر ''خونِ جگر'' کی اصطلاح کو دوسرے بند کے پہلے شعر :

ہے مگر اس نقش میں رنگِ ثباتِ دوام
جس کو کیا ہو کسی مردِ خدا نے تمام

اور تیسرے بند کے پہلے مصرعے :

اے حرمِ قرطبہ ، عشق سے تیرا وجود

کے ساتھ ہم ربط دے کر دیکھیں تو یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ یہاں ''خونِ جگر'' سے مراد محض فنی شدّتِ احساس (Artistic Passion) نہیں ہے ۔ بلکہ ایک ایسا فنی جذبہ ہے جس میں ایمان و ایقان کی آمیزش پائی جائے ۔ کیونکہ اس کے بغیر تخلیق کے اعلیٰ ترین معیار تک پہنچنا ممکن نہیں ۔ مسجدِ قرطبہ ایک ترشا ہوا ، متناسب (Symmetrical) اور حسین پیکرِ مجسّم ہے جس کی صنّاعی میں وقت کو لازوال بنا دیا گیا ہے ۔ اس کے شفاف مرمریں حسن میں ، اور اس کی پوری فضا میں ، ایک آسودگی اور طرب انگیزی سرایت کیے ہوئے ہے جو غیر تغیّر پذیری (Changelessness) کی کیفیت کے ساتھ منسوب کی جا سکتی ہے ۔ لیکن اقبال کے دل سے نکلے ہوئے نغمے سوز و سازِ آرزو سے بھرے ہوئے ہیں ۔ مسجد کی سحر آفریں فضا سے

دلوں کو ابتزاز اور حضوری حاصل ہوتی ہے ۔ لیکن شاعر کی نوائیں روح کی کشود اور بسط و فراخی کا وسیلہ بنتی ہیں ۔ یہاں ہم پھر ایک تضاد سے دو چار ہوتے ہیں ؛ یعنی انسان کے ارضی یا جسمانی ولولوں کی آخری حد سپہرِ گردوں ہے ۔ لیکن اس کے جذباتی اور روحانی واردات کی رسائی عرشِ معلٰی تک ہے ۔ غالباً اسی معنی میں ''سینۂ آدم'' کو کائناتِ اصغر (Microcosm) کہا جا سکتا ہے جو عالمِ اکبر (Macrocosm) کا ایک عکسِ جمیل ہونے کے سبب سے اس کی خصوصیات میں بڑھ چڑھ کر اس کا شریک ہے :

عرشِ معلٰی سے کم سینۂ آدم نہیں
گرچہ کفِ خاک کی حد ہے سپہرِ کبود

ایک معنی میں انسان کو فرشتوں پر بھی فوقیت حاصل ہے ، کیونکہ فرشتے خدا کی بارگاہ میں ہمہ وقت موجود رہنے کے باعث سجدے کے حق دار ضرور بن جاتے ہیں ، لیکن عبادت کے عملِ استغراق میں آرزو اور تکمیلِ آرزو کا جو سرمدی کیف پنہاں ہے ، اور جو حلاوت اور سپردگی اس سے وابستہ ہے ، وہ صرف حضرتِ انسان ہی کے حصے میں آئی ہے ۔ انسان کے اسی تفوق اور امتیاز کے بارے میں اقبال نے ایک اور جگہ بڑے بلیغ انداز میں کہا ہے :

سبق ملا ہے یہ معراجِ مصطفٰیؐ سے مجھے
کہ عالمِ بشریّت کی زد میں ہے گردوں

اس کیفیت کے ابدی نشے اور دراز تر ہو جانے والی سر مستی

میں ان کی روح ڈوبی ہوئی ہے ۔ اسی کی توسیع ہمیں اس شعر میں ملتی ہے :

کافرِ ہندی ہوں میں ، دیکھ مرا ذوق و شوق
دل میں صلٰوۃ و درود ، لب پہ صلٰوۃ و درود

اس شعر میں ''کافر ہندی'' کی اصطلاح میں کسی خود ڈرامائی پن (Self - dramatization) کا عنصر موجود نہیں ہے بلکہ انسانی انا (Human Ego) کے ادعا کی طرف اشارہ مقصود ہے ۔ ''صلٰوۃ و درود'' مراقبے کے انضباط (Discipline of Meditation) کے خارجی وسائل ہیں اور ذوق و شوق ، ابتزاز کی وہ کیفیت ہے جس کا حصول منتہائے مقصود ہے ۔ اس پورے عمل کا اتمام اس شعر پر ہوتا ہے :

شوق مری لے میں ہے ، شوق مری نے میں ہے
نغمۂ اللہ ھو میرے رگ و پے میں ہے

یہ دراصل اظہار ہے اُس تجربے کا جو تحت الشعوری سطح پر انائے محدود (Finite Ego) کو انائے مطلق (Absolute Ego) کا ہوتا ہے ۔ بہ الفاظِ دیگر انسانی انا اپنی عمل پذیری (Realization) کی ماورائی کیفیت میں خدا سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے ۔ ادغام اور انضمام (Assimilation) کا یہ تجربہ بالآخر روحانی تنویر کے اس احساس (Sense of Spiritual Illum'nation) پر منتج ہوتا ہے جو عبادت کا ماحصل ہے ، اور جس کی طرف اقبال نے اپنے خطبات میں ایک بلیغ اشارہ یہ کہہ کر کیا ہے کہ ''یہ انکشاف کا ایک انوکھا عمل ہے جس کے

ذریعے تجسّس کرنے والی انا نفیٔ خود کے لمحے میں اپنا اثبات کرتی ہے، اور اس طرح کائنات کی زندگی میں ایک فعّال عنصر کی حیثیت سے اپنے جواز کو پہچانتی ہے۔" (ص ۹۲) - یہاں یہ اضافہ کرنا شاید غیر ضروری نہ ہو کہ رضائے الٰہی کے حصول کے سلسلے میں انسان کا رویہ مجہولیت کا ہرگز نہیں ہے، بلکہ وہ ان روحانی حقیقتوں کے ساتھ اپنے آپ کو ہم آہنگ کرنے میں، جن کا مرکز و محور خدا ہے، ایک طرح کی شعوری کوشش میں مصروف رہتا ہے - ''شوق'' اور ''عشق'' کی اصطلاحات اقبال کے یہاں ہم معنی ہیں اور اس امر کی نشان دہی کرتی ہیں کہ یہ مخصوص تجربہ شخصیت کی گہرائیوں میں پوری طرح حلول کر گیا ہے -

چوتھے بند میں اقبال پھر اسی تصوّر کی طرف رجوع کرتے ہیں جو ان کے لیے ذہنی اور تخیلی جستجو کے سفر کا نقطۂ آغاز تھا - جلال اور جمال، خدا کی ذات کے اعراض (Attributes) ہیں - یہ تصوّر خالص اسلامی ہے لیکن اس میں آفاقیت کا بھی ایک عنصر ہے - قرآنِ کریم میں ہستیِ مطلق کو انسان کی محدود قوّتِ تفہیم کے لیے جن وسیلوں سے نمایاں اور آشکار کیا گیا ہے، ان میں یہ دونوں تصوّرات بھی شامل ہیں - مسجدِ قرطبہ کے حسن و عظمت اور اس کی برنائی اور استحکام میں انھیں مردِ مومن کے جلال و جمال کی جھلک نظر آتی ہے، کیونکہ وہ بلاشبہ الوہی صفات سے متصف ہے - شاید یہ کہنا حقیقت سے زیادہ بعید نہ ہو کہ سنگ و خشت کا یہ

پیکرِ مجسّم ان تصوّرات کی ایک خارجی تجسیم (Embodiment) ہے ۔ مسجد کی بنیاد کی استواری اور اس کے مضبوط ستونوں کی تعداد شاعر کے ذہن میں ایک مماثلت (Analogy) کو ابھارتی ہے ۔ اس کے تصوّر کی آنکھ کے سامنے ، جو دیدہ وری میں اپنی مثال آپ ہی ہے ، شام کے ڈھلتے ہوئے سایوں میں ''ہجومِ نخیل'' کا نقشہ کھنچ جاتا ہے ، جو بیک وقت حیرت و استعجاب کی ایک پُراسرار کیفیت کو جنم دیتا ہے ۔ سڈول اور آہنی ستونوں کے لیے یہ حیاتیاتی استعارہ لمسیاتی (Tactile) اور بصارتی (Visual) پیکروں کو غیر متوقع طور پر ایک دوسرے کے بالمقابل رکھ دیتا ہے ۔ مسجد کے در و بام پر تخیّل کو وادیِ ایمن کا نور چمکتا ہوا نظر آتا ہے اور اس کے بلند مینار جلوہ گہِ جبرئیل'' کا سا سحر پیدا کرتے ہیں ۔ یہاں ''ہجومِ نخیل'' کا شعری پیکر ''نخلِ ایمن'' کی وساطت سے ، جس کی طرف اشارہ مضمر ہے ، ''وادیِ ایمن'' کی تلمیح سے منسلک ہو جاتا اور اسے ابھارتا ہے ۔ اس طرح نور کے شعری پیکر میں ، جو یہاں مرکزی اہمیت رکھتا ہے ، کوہِ طور کی طرف جو اشارہ پوشیدہ ہے ، وہ ''مینارِ بلند'' میں واضح ہو کر سامنے آ گیا ہے ۔ اور 'جبرئیل' کے لفظ کا استعمال ، نور کے شعری پیکر کی تجدید کرتا ہے ۔ ان دو اشعار میں جلال و جمال سے سروکار کے برعکس حسن ، عظمت اور نور کے علائم مستعمل ہوئے ہیں ۔ اقبال ایک بار پھر اپنے مثالی انسان کی طرف توجہ کرتے ہیں ، اور انہیں رہ رہ کر یہ خیال گزرتا ہے کہ یہ پیکرِ محسوس

اور یہ مثالی انسان ، دراصل صدائے بازگشت ہیں اُس شدید روحانی تجربے کی جس کے لیے حضرت موسیٰ[۴] اور حضرت ابراہیم علیہ السلام کی سی برگزیدہ شخصیتیں ، جنھیں وہ تاریخ اور اسطور (Myth) کی غلام گردشوں (Corridors) سے آواز دے رہا ہے ، ایک خارجی رمز ہیں :

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

یہ دراصل ایک شعری اعلان اور ادعا ہے تسلسل کے احساس کا ۔ یہ مردِ مسلماں بے پناہ ہے ۔ مکان کی حد بندیوں سے ماوراء اور بے نیاز ہے اور اس کے سلسلوں کا کوئی کنارہ نہیں ۔ تاریخ میں اس کا ایک منفرد مقام ہی نہیں رہا ہے بلکہ اس نے تاریخ کی منتشر قوتوں کی شیرازہ بندی بھی کی اور ان کے اظہار کو ایک مخصوص سمت ، ایک منہاج اور ایک غایت بھی عطا کی ۔ اس نے عہدِ عتیق و جدید کے درمیان ایک پُل بھی تعمیر کیا ۔ اس نے اربابِ ذوق کی ساقی گری بھی کی اور وہ ''سوارِ اشہبِ دوراں'' بن کر بھی رہا ۔ اس کا بادہ خالص اور اس کی تیغ بے محابا ہے ، جس سے اقبال اس امر کی طرف اشارہ کرنا چاہتے ہیں کہ علمی اور فنی اکتسابات اور کمالات میں اقوامِ عالم کی سربراہی خود اس کے عقیدے اور عمل کی صلابت اور حرّیت میں مضمر تھی ۔ اس کے دل میں توحیدِ الٰہی کا خیال اس درجے جاگزیں تھا کہ وہ ماسوا کے غلبے اور تسلّط سے ہمیشہ

بے نیاز اور مامون و مصئون رہا :

مردِ سپاہی ہے وہ اس کی زرہ لا الٰہ
سایۂ شمشیر میں اس کی پنہ لا الٰہ

مردِ سپاہی سے مراد یہ ہے کہ یہ مثالی انسان خالقِ تقدیر بھی ہے اور اپنی کائنات کا خالق بھی - 'لا الہ' کا اشارہ وحدانیتِ محض (Pure Theism) میں یقین سے ہے - گویا اس یقین کی بدولت انسان کی تخلیقی قوتیں بھرپور طریقے پر بروئے کار آتی ہیں - وہ 'لا' سے 'الا' کی طرف بڑھتا ہے کیونکہ نفی اور اثبات کے یہ دو ذہنی رخ (Gestures) اس کے سفرِ زیست میں دو اہم مقاماتِ راہ ہیں - مثبت اور منفی عمل کے یہ دو خطوط ایک دوسرے سے ملحق اور مربوط بھی ہیں اور ایک دوسرے کا تکملہ کرکے حصولِ مقصد میں معاون بھی ہوتے ہیں -

پانچویں بند میں اقبال ہمیں ''مردِ مومن'' کی ایک واضح جھلک دکھاتے ہیں - مسجدِ قرطبہ ان کے نزدیک ایک آئینہ ہے جس میں یہ تصویر اپنی پوری آب و تاب ، توانائی اور قوت و شوکت کے ساتھ نظر آتی ہے - اس کے رنگین و رعنا نقوش میں اس کے شب و روز کا گداز ، اس کا جذبۂ تسلیم و رضا ، اس کا ذوق و شوق ، اس کا عشق اور اس کی آرزومندی چھلکی پڑتی ہے - مردِ مومن کی سب سے بڑی خصوصیت ذاتِ خداوندی سے قرب و اتّصال کی شدید خواہش اور ایک انائے بسیط سے ہم آہنگ ہونے کا گہرا جذبہ ہے - اس عمل سے گزرنے کے بعد انسان یداللٰہی کی صفت سے مزیّن اور مفتخر ہو جاتا ہے -

چوتھے بند کے شروع میں اقبال نے مردِ مومن کو خدا کے جلال اور جمال میں حصہ دار بتایا تھا ۔ یہاں وہ اس کی تخلیقی قوت میں اس کے ساتھ شریک ہو جاتا ہے ۔ یداللٰہی کے تصور میں ایک طرح کی منقلب تشبیہ (Inverted Anthropomorphism) پائی جاتی ہے ۔ اس کی مزید تصدیق اور توثیق اس بلیغ اور معنی خیز حدیث سے ہوتی ہے جس میں بالصراحت یہ کہا گیا ہے :

اتقوا لفراسة المومن فانه ينظر بنورالله

خدا کی ذات اگر مطلقیت یا Infinitude کے ہم معنی ہے تو انسانی ادراک کے لیے اس وجودِ بسیط کی افہام و تفہیم متعیّن (Determinate) وجود ہی کے ذریعے ممکن ہے جسے آپ انسان یا انائے محدود (Finite Ego) کا نام دے سکتے ہیں ۔ یہ ایک دُہرا عمل ہے ؛ یعنی ایک طرف انسان انائے مطلق کی بے پایاں وسعتوں میں شریک ہو جاتا ہے ، اس طرح کہ نہ اس کی خودی مجروح ہو اور نہ اس میں کوئی سکڑن پیدا ہو ، اور دوسری جانب انائے مطلق انسان کے مقدّر کے تعیّن میں اس کی مددگار اور رفیقِ کار (Co-worker) بن جاتی ہے :

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

سب سے پہلے بند میں اقبال نے ''سلسلۂ روز و شب'' کے لیے ''تارِ حریرِ دو رنگ'' کی اصطلاح استعمال کی تھی ۔ پھر بالواسطہ طور پر ''مردِ مومن'' کو خدا کے جلال و جمال کی

شبیہ بتایا تھا ۔ یہاں اس کے ضمیر میں انسانی اور ملکوتی عناصر یا خیر و شر کی بیک وقت موجودگی (Simultaneity) کی طرف اشارہ کیا گیا ہے :

خاکی و نوری نہاد ، بندۂ مولا صفات

اس میں استفسار پایا جاتا ہے ۔ اس کے عزائم اور مقاصد بھی بلند اور ارفع ہیں ۔ گو اس کے ساتھ ہی اس کے یہاں ایک توازن اور ضبطِ نفس بھی ملتا ہے ۔ وہ گفتگو میں نرم اور حزم و احتیاط کا پابند ہے لیکن جستجو اور حصولِ مقاصد کی تگ و دو میں ہمہ وقت منہمک رہتا ہے ۔ نظم کے پہلے حصے میں اقبال نے اس امر کی طرف اشارہ کیا تھا کہ فطری کائنات بالآخر نیستی اور عدم کی طرف گامزن نظر آتی ہے ۔ یہاں زندگی کا سارا کاروبار ایک طلسم اور وہم سے زیادہ حقیقت نہیں رکھتا ۔ البتہ ظن و تخمین کی اس دنیا میں ، جہاں ہر شے اضافی ، اعتباری اور عدم کی جانب گامزن نظر آتی ہے ، مردِ مومن کا عزمِ صمیم اور اس کا اندرونی یقینِ کلّی ہی ایک ایسا نقطۂ محکم (Stable Point) ہے جو اعتدال اور سلامت روی کا حامل اور ان کی ضمانت کرنے والا ہے :

نقطۂ پرکارِ حق ، مردِ خدا کا یقیں
اور یہ عالم تمام وہم و طلسم و مجاز

مردِ مومن جس طرح خاکی و نوری صفات سے بیک وقت متصف ہے ، اسی طرح وہ عقل کی اہمیت اور انسانی کارناموں میں اس کے وظیفے کو بھی بجا طور پر تسلیم کرتا ہے ، لیکن اس سے ماورا

ہو جانا بھی لازمی خیال کرتا ہے ۔ کائنات کو مسخّر کرنے اور نوامیسِ فطرت پر قابو پانے کے لیے عقل کا استعمال لابدی ہے، اور تجرباتی اور استقرائی اندازِ فکر کے حق بجانب ہونے سے انکار ممکن نہیں ۔ لیکن منطقی درجہ بندیوں (Logical Categories) کی نارسائیاں بھی اس کی نظروں سے اوجھل نہیں ۔ آخری حقیقت کا مکمل عرفان عقلِ جزوی کی بجائے عشق اور وجدان ہی کے وسیلے سے ممکن ہے ۔ اس کی نظر کی یہی ہمہ گیری اور ہمہ جہتی کائنات کی رنگا رنگ بزم آرائیوں میں اس کے استحقاق کو روشن اور معتبر بناتی ہے :

عقل کی منزل ہے وہ، عشق کا حاصل ہے وہ
حلقۂ آفاق میں گرمیٔ محفل ہے وہ

چھٹے بند میں اقبال پھر مسجدِ قرطبہ سے مخاطب ہوتے ہیں اور اسے ''کعبۂ اربابِ فن'' اور ''سطوتِ دینِ مبین'' کے ناموں سے یاد کر کے اس کی علامتی حیثیت کو نمایاں کرتے ہیں ۔ ان دونوں ترکیبوں کے استعمال سے فن اور مذہب کے دو شعری محرّک پھر تصویر میں ابھر آتے ہیں ۔ اسی کے دم سے اندلسیوں کی سرزمین احترام اور عزت کی مستحق ٹھہرتی ہے ۔ اقبال کو فنِ تعمیر کے اس شاہکار میں جو لطیف اور ناقابلِ بیان حسن نظر آتا ہے، اس کی مثال صرف 'مردِ مومن' کے قلب میں دیکھی جا سکتی ہے : یعنی ایک غیرمرئی پاکیزگی کا احساس ۔ پہلے کئی بندوں کی طرح یہاں بھی اقبال کا تخیّل مکان میں مقیّد ایک پیکرِ محسوس اور اندرونی کیفیات و

سرزمینِ اسپین سے مسلمانوں کے کارواں کو گزرے ہوئے صدیاں بیت چکی ہیں اور اس کی فضاؤں میں ان کی اذانوں کی صرف گونج باقی رہ گئی ہے ، لیکن ''دیدۂ انجم'' میں ، جو دیدۂ قضائے الٰہی اور اس لیے صحیح معنوں میں دیدۂ نگراں ہے ، اسپینی مسلمان اور ان کی فردوسِ گم گشتہ یکسر فراموش نہیں کیے جا سکتے - تاریخ کا وہ عمل جو عشق اور ابدیت کی زد میں ہے ، دراصل جاودانی لمحات (Timeless Moments) کا ایک پیچیدہ تانا بانا (Pattern) ہے - یہ مختلف منزلوں اور مراحل سے گزرتا ہے - جرمنی میں مارٹن لوتھر کی اصلاحِ دین کی تحریک ، جس نے نشاناتِ کہنہ کو مکمل طور پر مٹا دیا تھا ، اپنا مخصوص وظیفہ پورا کر چکی - اس کے ذریعے پاپائے کلیسا کی صدیوں کی قائم شدہ اجارہ داری ختم ہو گئی ، اور انسان اور خدا کے درمیان براہِ راست تعلق پر زور دیے جانے کی وجہ سے انسانی فکر کی آزادی پر جو پہرے لگے ہوئے تھے ، وہ پلک جھپکنے میں اٹھا دیے گئے - فرانس میں اس انقلابِ عظیم کے بعد ، جس میں انسانوں کی برابری اور ریاست کی بالادستی (Sovereignty) کے اصول پر زور دیا گیا تھا اور جس میں آزادی ، مساوات اور اتحاد کا نعرہ جلوسِ آدم کا ترانہ بنا تھا ، حرّیتِ فکر کے ایک نئے باب کا آغاز ہوا - اس کے نتیجے کے طور پر استبداد کا دور ختم ہوا اور زندگی کی خاکستر سے ایک نیا شعلۂ جوّالہ بلند ہوا - ماضیِ قریب میں اٹلی میں ''ملّتِ رومی نژاد'' جو اسلاف پرستی اور توہّم پرستی کو اپنا

شعار بنانے کے سبب قعرِ مذلّت میں گر چکی تھی ، ''لذتِ تجدید'' سے سرشار ہونے کی بدولت زندگی کے ایک نئے رخ سے آشنا ہوئی ۔ قیاس چاہتا ہے کہ یہاں اقبال کا اشارہ مسولینی کی اُس معجز نمائی اور عیسٰی نفسی کی طرف ہے جس کے بارے میں انھوں نے ''بالِ جبریل'' میں یہ وجد انگیز اشعار کہے ہیں :

روما الکبریٰ دگرگوں ہو گیا تیرا ضمیر
اینکہ می بینم بہ بیداری است یا رب یا بخواب
چشمِ پیرانِ کہن میں زندگانی کا فروغ
نوجواں تیرے ہیں سوزِ آرزو سے سینہ تاب
نغمہ ہائے شوق سے تیری فضا معمور ہے
زخمہ ور کا منتظر تھا تیری فطرت کا رباب
فیض یہ کس کی نظر کا ہے ، کرامت کس کی ہے
وہ کہ ہے جس کی نگہ مثلِ شعاعِ آفتاب

تاریخ کے یہ مختلف دھارے وقت کے ''سیلِ تندرو'' کے اندر ہی اپنے اظہار کے لیے جگہ پاتے ہیں ۔ کیا عجب ہے کہ ''روحِ مسلماں'' کی گہرائیوں میں جو اضطراب اتنے عرصے سے ہنگامہ پرور ہے ، اور جس کی وجہ سے وہ شکست و ریخت کے اور انتشار و افتراق کے ایک طویل سلسلے سے گزرے ہیں ، وہ تاریخ کے اس لزوم اور جبر کی بنا پر ایک نئے انقلاب کا پیش خیمہ ثابت ہو ۔ ہو سکتا ہے کہ ان کی منجمد اور مجہول زندگی کسی ایسی گہری اور یک لخت تبدیلی کی آماجگاہ بن جائے جس سے ان کے موجودہ بحران اور پراگندگی کی قلبِ ماہیت ہو

جائے ۔ اس نفسیاتی کیفیتِ آرزومندی (State of Expectancy) کو اقبال نے اس طرح قوتِ گویائی بخشی ہے :

دیکھیے اس بحر کی تہہ سے اچھلتا ہے کیا ؟
گنبدِ نیلوفری رنگ بدلتا ہے کیا ؟

یہ امر بدیہی ہے کہ اقبال نے جرمنی ، فرانس اور اٹلی کے انقلابات کا ذکر محض اس لیے نہیں کیا ہے کہ وہ اس رستخیز کو نمایاں کرنا چاہتے ہیں جو قوموں کے اجتماعی بطن سے پھوٹتی ہے اور ایک طور سے وقت کے پیہم تسلسل کا ایک بیّن مظہر ہے ، وہ جس نقطے پر اپنے شعور کو مرتکز کرنا چاہتے ہیں ، وہ اندلسی مسلمانوں ، بلکہ عام مسلمانوں کی تاریخ ہے ، جو اپنے جمود اور سقوط کے باوجود شاید ایک نئی کروٹ بدلے ۔ مندرجہ بالا شعر کے پسِ پشت جو استفسار ہے اس کی بنیاد اس مفروضے بلکہ یقین پر ہے کہ قوموں کی زندگی مرگ اور حیاتِ نو کی ایک گردش (Death-ressurection Cycle) میں پیوست ہے ۔ اس کی تمثیل ہمیں حیاتیاتی سطح پر بھی نظر آتی ہے ۔ چنانچہ نظم ''والدۂ مرحوم کی یاد میں'' میں اقبال نے کہا تھا :

تخمِ گل کی آنکھ زیرِ خاک بھی بے خواب ہے
کس قدر نشو و نما کے واسطے بے تاب ہے

اگر یہ اصول عام طور پر کائنات میں جاری و ساری ہے تو قوموں کی حیاتِ اجتماعیہ کے سلسلے میں ہمیں اپنی رجائیت کے لیے ایک بنیاد مل جاتی ہے ۔

ساتویں بند کے آخر آخر میں پیغمبرانہ لہجے میں احتیاط اور ٹھہراؤ برتنے کے باوجود جو ایک نوع کا تناؤ پیدا ہو گیا ہے ، وہ آٹھویں اور آخری بند میں ایک طرح کی نرمی (Relaxation) کی صورت اختیار کر لیتا ہے ۔ اقبال اپنے گرد و پیش پر نظریں دوڑاتے ہیں اور فطرت کی حسین نقش گری سے گہرے طور پر متاثر ہوتے ہیں ۔ بہ الفاظِ دیگر اپنے تاریخی وجدان کے اظہار کے بعد ، جو وقت کے دوران کا ایک ناقابلِ تردید مظہر ہے ، اور جس کے پیشِ نظر وہ غیر شعوری طور پر ایک قیاس تک پہنچتے ہیں ، وہ پھر مکان کی مقیّد اور متعیّن حدود کی طرف پلٹتے ہیں ۔ ایک دوسرے نقطۂ نظر سے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ اس بند میں جو فطری پسِ منظر ہے ، اسے نظم کے خارجی ماحول سے گہرا تعلق ہے ۔ یہ نظم کے شروع میں بھی آ سکتا تھا ، جیسا کہ ''خضر راہ'' میں کیا گیا ہے ، لیکن شاعر کی فنی ہوش مندی اس پر مُصر تھی کہ نظم کے افتتاحیہ بند میں وقت کے بہاؤ کے پُرہیبت عمل کو مرکزِ نگاہ بنایا جائے اور اس کے عواقب کے وسیلے سے اس کی واخلی فضا (Interior Landscape) کی تعمیر کی جائے ۔ چنانچہ ''سلسلۂ روز و شب'' کے ٹکڑے کی تکرار قاری کے شعور پر متواتر جو ضرب لگاتی ہے ، اسے ایک سحر آفرین لے (Haunting Cadence) سے تعبیر کیا جا سکتا ہے ۔ اس میں بے بسی (Helpiessness) ، دہشت (Menace) اور ابرام (Inevitability) تینوں تاثرات اُبھر کر ذہن پر رینگنے لگتے ہیں ۔ اس آخری بند

کو پہلے بند کا جواب (Counterpart) کہا جا سکتا ہے ۔ گو ہم یہاں ایک بالکل مختلف قسم کی کیفیت کا احساس کرتے ہیں ۔ آسمان پر بادل مختلف رنگوں میں رنگے ہوئے ہیں اور ایسا لگتا ہے کہ سورج شام کے وقت جاتے جاتے پہاڑیوں کے دامن میں شفق کے ڈھیر چھوڑ گیا ہے ۔ ''دخترِ دہقاں'' کے رومان انگیز گیت کے ارتعاشات فضا میں ہر طرف بکھرے ہوئے ہیں اور ان کی دلکشی میں شباب کی اثر پذیری اور حسّاسیت نے اور اضافہ کر دیا ہے ۔ شاعر دریائے کبیر کے کنارے ، اپنے تصوّر کی آنکھیں کھولے کھڑا ہے ۔ اور وہ 'عالمِ نو' جو ہنوز مستقبل کے کہر آلود دھندلکے میں چھپا ہوا ہے ، وہ اس کے متوقع طلوع کی جھلکیاں اپنے آئینۂ ادراک میں دیکھ رہا ہے ۔ یہ یقیناً عرفان اور انکشاف ہی کی ایک شکل ہے ۔ لیکن وہ صاف صاف اور برملا اظہارِ بیان میں ایک جھجک اور تذبذب محسوس کرتا ہے ، کیونکہ اسے اس امر کا بخوبی احساس ہے کہ شاید اہلِ فرنگ اس کی نواؤں کی تاب نہ لا سکیں ۔ اس نقطے پر پہنچ کر وہ اپنی بشارت کے لیے ایک وجہِ جواز بھی پیش کرتا ہے ۔ انقلاب اور تبدیلی زندگی کا ایک اٹل اور مبرم قانون ہے ، اور ایسی زندگی جو برابر ایک ہی ڈھرّے پر چلتی رہے اور وہ کسی تبدیلی سے ہم کنار نہ ہو ، موت کے مرادف ہے ۔ آسّتوں کے وجود کا انحصار ''کش مکشِ انقلاب'' کے اصول پر ہے ۔ لیکن انقلاب کے وقوع کا امکان عملِ پیہم اور احتسابِ خود پر ہے ۔ ایسی قوم اور ملّت جو سرگرمِ عمل

بھی ہو ، اور وقتاً فوقتاً اپنے اعمال کا جائزہ بھی لیتی رہے ، وہ خود تقدیر کے ہاتھوں میں ایک ''شمشیرِ بّرآں'' بن جاتی ہے ؛ یعنی اس کے منشا اور ارادوں کے حصول کا ایک موثر اور یقینی ذریعہ :

جس میں نہ ہو انقلاب موت ہے وہ زندگی
روحِ اُمم کی حیات ، کش مکشِ انقلاب
صورتِ شمشیر ہے دستِ قضا میں وہ قوم
کرتی ہے جو ہر زماں اپنے عمل کا حساب

ان دو اشعروں میں اقبال نے انقلاب کی بشارت بھی دی ہے - ایک عالم گیر اصول کی کارفرمائی کی طرف اشارہ بھی کیا ہے اور اپنی بشارت کے لیے ایک منطقی بنیاد اور ایک شرط بھی پیش کر دی ہے - بہ الفاظِ دیگر جس انقلاب کی بشارت انھوں نے دی ہے ، وہ منحصر ہے اس امر پر کہ ان کے مخاطبین اپنے اندر قوتِ عمل کو بیدار کریں - یہاں جو خامی کھٹکتی ہے وہ یہ ہے کہ یہ اشعار اس عنصر کے حامل نظر آتے ہیں جسے آپ ادعائی بیان (Assertorial Statement) کہہ سکتے ہیں - لیکن نظم کا آخری شعر :

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

قابلِ غور ہے - یہاں ''نقش'' سے مراد فنونِ لطیفہ ہیں ، جن کا ایک لازوال نمونہ مسجدِ قرطبہ ہے - 'نغمہ' جو ان سے الگ کر لیا گیا ہے ، محض اقبال کا ترانۂ سرمدی نہیں ،

بلکہ الہامی پیشین گوئی (Prophecy) کی وہ صلاحیت ہے جو مستقبل کے راز ہائے سربستہ کی نشان دہی کر سکتی ہے۔ دونوں کے بھرپور اظہار کے لیے وہ غیر متزلزل اندرونی یقین ضروری ہے جسے اقبال بار بار ''خونِ جگر'' کے نام سے پکارتے ہیں۔ اقبال کی اصطلاح میں اگر نظر (Vision) حقیقت کے غیر مادی ادراک کے مرادف ہو سکتی ہے تو فن اس ادراک کی ایک محسوس اور مرئی تصویر ہے۔ اور یہ وہی نظر ہے جس کے بارے میں انگریزی شاعر ولیم بلیک کا خیال ہے کہ اس کی موجودگی میں ریت کے ذروں میں کائنات کا جلوہ دیکھا جا سکتا ہے۔

اس نظم کی ہیئتِ ترکیبی میں، جو آٹھ بندوں پر مشتمل ہے، ایک سبک اور نفیس شعری منطق پائی جاتی ہے اور اس کے مختلف اجزا ایک دوسرے سے حیرت انگیز تقلیلِ الفاظ، ایمائیت اور روشن محاکات کے ذریعے مربوط ہیں۔ یہاں تصورات (Con-cepts) اور ان کے حسی متبادلات (Equivalents) کو ایک دوسرے سے علیحدہ کرنا مشکل ہے۔ اس طرح اس نظم میں جو آہنگ ہمیں ملتا ہے اسے خیال کا ایسا آہنگ (Rhythm of Thought) کہہ سکتے ہیں جو فکر اور جذبے کے امتزاجِ باہمی سے پیدا ہوتا ہے۔ دوسرے بڑے شاعروں کی طرح اقبال بھی تصورات سے شعریت کی تخلیق پر زبردست قدرت رکھتے ہیں جیسا کہ نظم کے افتتاحیہ بند سے ظاہر ہے، اور اس سلسلے میں وہ ہمیں جدید انگریزی شاعر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی یاد دلاتے ہیں،

یا سترھویں صدی کے شاعر اینڈریو مارول کی ۔ ''مسجدِ قرطبہ'' در اصل استعارہ ہے ایک قوم کی فطانت ، اس کے اجتماعی حافظے ، یعنی تاریخ ، اور اس کے ملّی شعور کا ۔ یہ مکان میں پیوست بھی ہے اور ایک وسیلہ بھی ، جس کے ذریعے بظاہر وقت کے بے رحم اور ناگزیر تلاطم اور تصادم کے خلاف مدافعت بھی کی جا سکتی ہے ۔ یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ مسجدِ قرطبہ فنونِ لطیفہ کا ایک شاہکار ضرور ہے ، لیکن یہاں محض اس کی صنّاعی کا کمال قابلِ ستائش نہیں ہے ، کیونکہ اس کے پسِ پشت پُر جوش عقیدت مندی کی حس (Devotional Sense) بھی پائی جاتی ہے ۔ بہ الفاظِ دیگر یہ کہنا اور زیادہ صحیح ہوگا کہ یہ ایک ایسا ترکیبی علامیہ (Constitutive Symbol) ہے جس میں مذہب ، فن اور تاریخ کے محرّکات باہم دگر آمیز کر دیے گئے ہیں ۔ اس سے پہلے یہ اشارہ کیا جا چکا ہے کہ اس نظم میں سلسلہ واری (Serial) یا ریاضیاتی (Mathematical) وقت اور دورانِ محض کے تصورات واضح طور پر پائے جاتے ہیں ۔ موخرالذکر کا ادراک نفسی شعور کے ذریعے کیا جا سکتا ہے ۔ وقت کی بے پناہ یورش کو جو عنصر دورانِ محض میں تبدیل کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے ، وہ شوق ، عشق یا خونِ جگر ہی ہے ۔ لیکن پایانِ کار اس نظم میں ہم جس مسئلے سے دوچار ہوتے ہیں ، وہ یہ ہے کہ وقت کے اصلی ہونے کے باوصف آخری حقیقت کیا ہے ؟ بہ الفاظِ دیگر وقت اور اس کے تغیّرات اپنی قطعیّت اور اساسیّت (Ultimacy)

کا استنباط کس سرچشمے سے کرتے ہیں ؟ میری رائے میں نظم کا آخری شعر اس سلسلے میں اس حد تک کلیدی حیثیت کا حامل نہیں ہے جتنا کہ یہ شعر جو تیسرے بند کو تمام کرتا ہے :

شوق مری لے میں ہے ، شوق مری نے میں ہے
نغمۂ اللہ ھُو میرے رگ و پے میں ہے

جس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا شاید غلط نہ ہو کہ اقبال کے لیے آخری حقیقت ، انائے مطلق ہے جسے آپ ابدیت سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں ۔ اس خیال کی تصدیق ''ضربِ کلیم'' میں مندرج اس شعر سے بھی ہوتی ہے :

خرد ہوئی ہے زمان و مکاں کی زنّاری
نہ ہے زماں نہ مکاں لا الٰہ الاّ اللہ

حقیقت کے معمّے کے روبرو انسانی فہم کی نارسائی اور اس کے استعجاب و تحیّر اور دہشت کے احساس کا اظہار اس سے بڑھ کر اور کیا ہوگا ؟

☆ ☆ ☆

۸

ذوق و شوق

''بالِ جبریل'' ہی نہیں ، اقبال کے پورے کلام میں نظم ''ذوق و شوق'' کو ایک امتیازی حیثیت حاصل ہے ۔ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ یہ نظم بعض اُن تصوّرات کو محیط ہے ، جنھیں تصوّرات سے زیادہ غالب شعری محرّکات (Motifs) کا نام دیا جا سکتا ہے ۔ میں نے غالب اور اقبال کے تقابلی مطالعے کے دوران میں ایک جگہ اس امر پر زور دیا تھا کہ ان دونوں شاعروں کے تمثیلی یا اشارتی نظام میں شوق مرادف ہے ایک مخفی ، غیر مختتم اور وافر توانائی کے جو زندگی کے نہاں خانوں میں بے تابانہ مچلتی رہتی ہے ۔ اس کے بغیر زندگی کے دوران کا تسلسل ایک میکانکی عمل سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا ۔ جو شے زیست کو ''دموں کے آلٹ پھیر'' کی نسبت زیادہ وقیع ، بامعنی اور اہم بناتی ہے وہ ایک طرح کی تخلیقی قوت یا سرجوش ہے ، ایک اندرونی اُبال یا تحریک ہے ، جو ہمیں مقاصد کے نئے نئے صنم تراشنے میں بھی مدد دیتی ہے ،

اور حیات کے تموّج کو محض تکرار کا پابند ہونے سے بھی بچاتی ہے - وہ نہ صرف سوز و سازِ زندگی کا سرچشمہ ہے بلکہ خود زندگی کو اپنے شانوں پر اٹھائے ہوئے ہے - اقبال نے ذوق و شوق کے مفہوم کو زیادہ گہرا اور متعیّن بنا دیا ہے ، اور ایک طرح سے اس کے مضمرات کو وسعت بھی بخشی ہے - اگر اس اصطلاح کو ابتزاز (Ecstasy) کا ہم معنی تصور کر لیا جائے تو اس کا سلسلہ براہِ راست تصوّف سے مل جاتا ہے ، جس کے مطابق اس کیفیت کے دوران میں جسمانی حواس معطّل ہو جاتے ہیں اور روحِ انسانی کو ذاتِ خداوندی سے وصال حاصل ہو جاتا ہے - ابتزاز کا یہ تجربہ اس امر کا مقتضی ہوتا ہے کہ اس سے دل کی آنکھیں کھل جاتی ہیں ، جسم اور روح کے مابین فاصلے سمٹ جاتے ہیں اور انفس و آفاق کی طنابیں ایک دوسرے سے مل جاتی ہیں - گویا ذوق و شوق ایک نفسی واردات کے مرادف ہے ، جس کے ذریعے پوری شخصیت میں ایک ترفّع ، ایک فشار اور کشادگی کا احساس تازہ ہو جاتا ہے ، اور اس کی مختلف جہتوں (Dimensions) میں اضافے کا سبب بنتا ہے :

کچھ اور ہی نظر آتا ہے کاروبارِ جہاں
نگاہِ شوق اگر ہو شریکِ بینائی

یہ نظم پانچ بندوں پر مشتمل ہے اور ہر بند کا آخری شعر ایک کڑی کی حیثیت رکھتا ہے - نظم کے افتتاحی مصرعے ہی سے یہ عقدہ کھل جاتا ہے کہ ذوق و شوق ''قلب و نظر''

کی زندگی کے ہم معنی ہے۔ لیکن یہ زندگی، جس کا تعلق تحت الشعوری کیفیّات سے ہے، ایک طرح کی واگذاشت (Release) کا وسیلہ ہے۔ ''دشت میں صبح کا سماں'' ایک مکانی پیکر (Spatial Image) کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے۔ ''بالِ جبریل'' ہی کی ایک اور نظم ''لالۂ صحرا'' میں بھی اسی کا ایک مکانی پیکر مستعمل ہوا ہے:

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

اس نوع کے پیکروں کے استعمال سے دامنِ نگاہ میں ایک طرح کی وسعت پیدا ہو جاتی ہے اور شعری معنویت کی حدیں بسیط ہونے لگتی ہیں۔ پہلے بند میں اقبال نے اس کیفیت کے حسّی متبادلات (Equivalents) بڑی خوبی اور چابک دستی کے ساتھ فراہم کیے ہیں۔ ان کی نظر کے سامنے طلوعِ سحر کا ایک تابناک، دل کش اور بہجت انگیز سماں ہے۔ آفتاب کی مختلف الالوان شعاعیں سیّال موجوں کی طرح ہر سمت میں منتشر اور رقصاں ہیں۔ کوہِ اضم کی سطح پر سرخ اور نیلی چادریں، جنھیں سورج شام کے وقت جاتے جاتے چھوڑ گیا تھا، تہہ بہ تہہ پڑی ہوئی ہیں۔ کاظمہ کے اردگرد ریت کے چمکتے ہوئے ذرے حریر و پرنیاں کی طرح نرم اور آبدار ہیں، درختوں کے پتّے پچھلی رات کی بارش میں دھل چکے ہیں اور ہوا میں ایک سرور اور اُجلا پن ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وجود کا سینہ شق ہو گیا ہے اور اس کے سارے راز ہائے سربستہ آشکار

ہو گئے ہیں ۔ فطرت کے اس بدیع اور انوکھے نقش کو صفحۂ قرطاس پر ابھارنے میں اقبال نے ہر طرح کے حسّی پیکروں سے کام لیا ہے ؛ یعنی حرکی (Kinetic) ، سماعی (Auditory) ، بصارتی (Visual) اور لمسیاتی (Tactile) ۔ یہاں ان کے پیشِ نظر غالباً دو مقصد ہیں : اول فطری کائنات کے حسن کو حسنِ ازل کا ایک پرتو قرار دینا ، جس سے ذہن فوراً ''بانگِ درا،، کی بعض ابتدائی نظموں کی طرف منتقل ہو جاتا ہے ، اور دوسرے روح کی اُس سرمدی کیفیت پر زور دینا جو اس حسن کے روبرو انسان کے تجربے میں آتی ہے ، لیکن بصارتی حسن سے ماورا ہوتی ہے :

حسنِ ازل کی ہے نمود ، چاک ہے پردۂ وجود
دل کے لیے ہزار سود ، ایک نگاہ کا زیاں

''کوہِ اضم'' اور ''ریگِ نواحِ کاظمہ'' کی طرف اشارے سے اس نظم میں ایک مقامی رنگ بھرا گیا ہے ۔ یہ رنگ شوخ و شنگ بھی ہے اور آسودگی بخش بھی ۔ لیکن اس شعر کے ذریعے :

آگ بجھی ہوئی ادھر ، ٹوٹی ہوئی طناب ادھر
کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں

جہاں پھر ایک مکانی پیکر استعمال کیا گیا ہے ، اقبال نے ذہن کو وقت کے تسلسل کی طرف موڑ دیا ہے ۔ پہلے مصرعے سے ایک طرح کی دل شکستگی یا Sense of Desolation کا اظہار ہوتا ہے ۔ اس میں جو محاکات کام میں لائے گئے ہیں ، وہ عربی شاعری میں بہت جانے پہچانے ہیں ۔ لیکن دوسرے مصرعے میں

یہ نکتہ پوشیدہ ہے کہ زندگی اور وقت کا کارواں ، عارضی تعطّل کے باوجود ، برابر سرگرمِ سفر رہتا ہے ۔ ''ابلِ فراق'' سے اقبال کی مراد اُن لوگوں سے ہے جو زبان کے تسلسل میں گرفتار ہیں اور ابدیت سے جن کا رشتہ کچھ عرصے کے لیے ٹوٹ گیا ہے ، لیکن جو ذوق و شوق یا نفسی واگذاشت کے طفیل اس رشتے کو دوبارہ مستحکم اور استوار کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں ۔

لیکن زندگی کی ساری تگ و تاز اور اس کا تمام ہمہمہ بے اصل ہے ، کیونکہ شاعر کے قلبی واردات اُسے برابر آتش زیرِ پا رکھتے ہیں ۔ اور اس جذباتی ہیجان اور اضطراب کے لیے زمان و مکان کی وہ دنیا ، جس میں وہ فی الوقت محصور ہے ، کافی نہیں ہے ۔ وہ ایک اندرونی خلفشار اور خلش کی وجہ سے جذباتی طور پر غیرمتوازن رہتا ہے ۔ اس مدام بے تابی کے اسباب کیا ہیں ؟ یہی کہ زندگی میں تخلیقی قوت اور اثباتِ ذات کا فقدان نظر آتا ہے ۔ ''کارگہِ حیات'' میں کسی غزنوی کا پتا نہیں ، ایسا غزنوی جو تخریب کے بطن سے تعمیرِ نو کے اُبھرنے کی بشارت دے سکے ، جو خیالات اور تصوّرات کے سومنات سے تخلیق کے نئے پیکر تراشے اور زندگی کی ایک خوب تر ہیئت کو وجود میں لائے ۔ عرب کے نطق کا سوز اور عجم کا فکرِ فلک رس دونوں صداقت اور صلابت ، ندرت اور رعنائی سے تہی دست ہیں اور اس لیے خیال اور جذبہ ، دونوں پر ان کی گرفت مضبوط نہیں رہی ہے ۔ اس مقام پر پہنچ کر اقبال اپنے ذہن اور تخیّل کو مہمیز کرتے

اور انھیں تاریخ کے ایک اہم نقطے کی طرف موڑ دیتے ہیں ۔ وہ حضرت امام حسین رض کی شخصیت کو ایک رمز کے طور پر پیش کرتے ہیں ۔ حسین رض نے جن اقدارِ عالیہ کی خاطر جامِ شہادت نوش کیا تھا ، وہ ابدی اور ناقابلِ شکست ہیں ۔ وہ شریعت جس کی سربلندی اور سرافرازی کے لیے انھوں نے اپنے آپ کو قربان کیا ، وہ ناقابلِ تنسیخ ہے ؛ اور وہ جذبہ جو ان کے رگ و پے میں جاری و ساری تھا ، وہ صداقت میں ان کا یقینِ محکم اور باطل کی قوتوں کے سامنے سرنگوں نہ ہونے کا عزمِ صمیم تھا ، یا اقبال کی اصطلاح میں ایک ایسا داعیۂ عشق جس کی کوئی عقلی توجیہ ممکن نہیں ۔ ماحول اور فضا اب بھی وہی ہے لیکن روح کا چراغ روشن نہیں ، ''گیسوئے دجلہ و فرات'' اب بھی تاب دار ہے لیکن حرّیت اور سرفروشی کا وہ شعلۂ جوالہ ضوافگن نہیں ، جس نے دین کی ناموس کی خاطر ''تسلیمِ جاں'' کا بصیرت افروز اور نہ بھلایا جانے والا سبق پڑھایا تھا ۔ انسان کے عظیم فکری اور جذباتی کارناموں اور اقدامات کی رہنمائی عشق ہی کر سکتا ہے : یعنی ایک گہرا روحانی احساس یا الہام ، جس کے بغیر زندگی ایک خزاں دیدہ چمن سے زیادہ وقیع نہیں ۔ یہ داعیۂ روح ایک عنصری یا تکوینی جذبہ ہے ۔ عقل اور اس کے حلیف یعنی منطق ، سائنس اور فلسفہ ، سب اسی اساس پر اپنی بالائی عمارت (Superstructure) تعمیر کرتے ہیں ۔ مذہب اور شاعری دونوں اسی جذبے سے قوتِ نمو حاصل کرتے ہیں ۔ مجرّد تصورات دور تک ہمارا ساتھ

نہیں دے سکتے ۔ عقل کی موشگافیاں ہمیں تاریکی کی بھول بھلیاں میں ڈھکیل دیتی ہیں ۔ جو شے تصوّرات کو زندہ اور پائندہ بناتی ہے ، وہ سطح کے نیچے جذباتی توانائی کی موجودگی ہے ۔ مذہب اور قانون ، عشق کی اندرونی تحریک کے بغیر (اور عشق کا تصوّر حسین کی شبیہ (Figure) سے براہِ راست منسلک ہے) خوب صورت مگر خنک اور جامد تجریدات سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے :

عقل و دل و نگاہ کا مرشدِ اولیں ہے عشق
عشق نہ ہو تو شرع و دیں بتکدۂ تصوّرات

غزواتِ بدر و حنین میں مسلمانوں کی نصرت اور ظفریابی مادی اسباب کی مرہونِ منّت ہرگز نہ تھی کیونکہ یہ تو انہیں میسّر ہی نہ تھے ۔ اس کے برعکس ان کی فتح اور کامرانی کا راز اُس غیر متزلزل قوتِ ایمانی میں تھا جو عشق ہی کا دوسرا نام ہے ۔ عراق کی تپتی ہوئی سرزمین کے سورج اور دجلہ و فرات کی پیچ و تاب کھاتی ہوئی موجوں نے کربلائے معلّٰی کے جگر خراش اور سینہ شگاف واقعات میں اسی جذبۂ عشق و سپردگی کا اعادہ دیکھا ۔ اور جس عظیم اور عدیم المثال قربانی کا مظاہرہ حضرت ابراہیم علیہ السلام نے انقیاد و اطاعتِ الٰہی کے حصول کے لیے کیا تھا ، جس عالمگیر جذبۂ خیر نے حضرت عیسٰیؑ مسیح کو بہ رضا و رغبت مغلوب ہو جانے پر آمادہ کیا تھا ، وہی جذبہ حضرت امام حسین کی شہادتِ عظمٰی کا محرّک بنا : یعنی باطل کی طاغوتی قوتوں کے خلاف نبرد آزمائی اور مبارزت

طلبی اور خدا کی مرضی کے سامنے بلا پس و پیش اور بغیر شک اور تذبذب کے سرِ تسلیم خم کر دینا :

غریب و سادہ و رنگیں ہے داستانِ حرم
نہایت اس کی حسین ، ابتدا ہے اسمٰعیل

کربلا کا واقعہ محض ایک تاریخی واقعہ نہیں ہے بلکہ یہ وقت کے تسلسل کا ایک لمحہ ہے جو لافانی بن گیا ہے اور جسے اقبال نے اپنے نادر اور ہمہ گیر تخیّل کے ذریعے اسیر کر لیا ہے ۔ یہ رمز ہے حق و باطل اور حرّیت و استبداد کے درمیان ابدی پیکار کا اور حسینؓ کا عزم و استقلال اور صبر و ثبات اعلان ہے اس امر کا کہ حکم ، حق اور حکمت اٹل اور جاودانی ہیں ۔ یہ معرکۂ خیر و شر زندگی کے ہیولٰی میں پیوست ہے اور تاریخ کے ہر دور میں نہ جانے کتنی بار دہرایا جا چکا ہے ۔ امر بالمعروف اور نہی عن المنکر کے داعی حسینؓ کی سرفروشی انسان کی روح کا ترانۂ سرمدی ہے ، جس کے زیر و بم کو انسانیت کے کان کبھی فراموش نہیں کر سکتے ۔ ہر انسان کے اندرون میں بھی یہ کھیل برابر اسٹیج کیا جاتا رہا ہے ۔ شہادت کا مفہوم اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ انسان اپنی قوتِ ارادی کو مکمل طور پر مشیّتِ ایزدی کے تابع کردے ۔ شہادت خدا کی رحمت اور سعادت کا ایک اشاریہ ہے ۔ اس منزل پر پہنچ کر ، یعنی جب وہ جذبۂ عشق سے سرشار ہو جائے ، انسان صحیح معنوں میں یداللٰہی بن جاتا ہے اور اپنے آپ کو خدا کی ذات کے اندر اس طرح مدغم کر دیتا ہے کہ خود اس کا وجودِ ذاتی تحلیل

ہو جاتا ہے - اس نقطے پر پہنچ کر اسے یہ احساس ہونے لگتا ہے کہ بقول انگریزی شاعر ٹی - ایس - ایلیٹ عمل صعوبت ہے اور صعوبت عمل (Action is suffering and suffering is action) ؛ یعنی غیر ذاتی طور پر بھی شہادت مقصودِ اصلی نہیں رہتی بلکہ خدا کی رضا جوئی برابر مطمحِ نظر بنی رہتی ہے - ایسا سوچتے وقت انسان ہر طرح کے ظن و تخمین سے بلند اور ہر طرح کے نتائج و عواقب سے بے نیاز ہو جاتا ہے - دراصل عشقِ حقیقی کا تقاضا بھی یہی ہے اور اس کا ماحصل بھی یہی :

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

ایسے ہی شخص کو ، جو اس جذبے سے سرشار ہو ، آپ اقبال کا مردِ مومن یا مردِ کامل کہہ سکتے ہیں ، چاہے وہ کسی بھی مذہب ، مسلک یا شریعت سے وابستہ ہو - یہی وہ معیاری یا عینی شخصیت ہے جس کی تلاش اور جس کے انکشاف میں تاریخ کے عمل کی ہر کروٹ سرگرداں رہی ہے - زمان و مکاں کی حدود میں انسانی نشو و ارتقا اور تہذیب و تمدن کا دائمی اور غیر منقطع سلسلہ کائنات کے بطن میں پوشیدہ اس راز کو ظاہر کرنے پر مرتکز معلوم ہوتا ہے ، کیونکہ ایسی ہی شخصیت تاریخ کے دھارے کا رخ بھی موڑ سکتی ہے اور اس پر اپنا نقشِ لازوال بھی ثبت کر سکتی ہے - اس کے برعکس ''جلوتیانِ مدرسہ'' اور ''خلوتیانِ مے کدہ'' دونوں ظرف ، خلشِ آرزو اور ذوقِ صحیح سے یکسر نا آشنا معلوم ہوتے ہیں -

مدرسہ اور میکدہ دونوں ہی مقامات سوز و سازِ آرزو کی ہنگامہ خیزی سے خالی نظر آتے ہیں۔ غالباً اس میں یہ اشارہ مخفی ہے کہ تجرباتی اور عقلی علوم کے جستجو کرنے والے اور مشاہدۂ باطنی کے رسیا دونوں تخلیقی جوہر کی غیر موجودگی کی وجہ سے اپنی مساعی میں ناکام رہتے ہیں۔ اس تیسرے بند میں اقبال نے شوق اور عشق کی مستعمل اصطلاحات میں ایک نئے عنصر یعنی آرزو کا اضافہ کر دیا ہے۔ ان کی غزل سرائی اور نظم گوئی کا مقصد ''آتشِ رفتہ'' کا سراغ لگانا ہے: یعنی آن یادوں اور بصیرتوں کو از سرِ نو زندگی اور روشنی عطا کرنا جو زیست کے گرد و غبار میں نظروں سے اوجھل ہو گئی ہیں۔ ان ہمہ گیر صداقتوں کی بازیافت اور تشکیلِ نو پر زور دینا، جنہیں انسان واقعاتی کائنات سے ضرورت سے زیادہ سروکار رکھنے کی وجہ سے بھلا دیتا ہے۔ یا تاریخ اور زمان و مکان کے بطن میں پیوست حقائق کے اٹل اور غیر متبدل پہلوؤں کی طرف اشارہ کرنا۔ ان کے نزدیک زندگی اور فن دونوں ''خونِ دل و جگر'' سے غذا حاصل کرتے ہیں۔ تصورات اور فنی اظہاریت (Artistic Expressiveness) کے مختلف شیون کی طرح معتقدات بھی اسی اندرونی جذبے پر پلتے ہیں جو صاحبِ ساز کے لہو میں اپنی جلترنگ دکھاتا ہے۔ یہاں پر یہ جتا دینا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے کہ یہ نظم اقبال کے مجوزہ سفرِ حجاز بلکہ ارمغانِ حجاز کے بدل کے طور پر لکھی گئی تھی اور اس لیے یہاں ''نوا'' سے مراد فنِ موسیقی نہیں ہے، بلکہ وہ بدیہہ

اخلاص و عقیدت ہے جو دل کی گہرائیوں سے برآمد ہوا ہے اور جسے اقبال بارگاہِ رسالت مآبؐ میں پیش کرنا چاہتے تھے۔ اسی لیے وہ اپنے اضطرابِ قلب، اپنے ذوقِ حضوری اور اپنے شوقِ بے پناہ کے اطناب کی خواہش کا اظہار اس طور پر کرتے ہیں:

فرصتِ کشمکش مدہ ایں دلِ بے‌قرار را
یک دو شکن زیادہ کن گیسوے تابدار را

مندرجہ بالا شعر ایک نقطۂ انحراف بھی ہے اور چوتھے بند سے گہرے طور پر مربوط بھی۔ یہ بند ایک نغمۂ آلوہی کی حیثیت رکھتا ہے۔ حقیقتِ مطلقہ (Absolute Reality) کا تصور اس سے بہتر کیا ہو سکتا ہے کہ اسے لوح، قلم اور کتاب کی وحدت سے تعبیر کیا جائے۔ ''گنبدِ آبگینہ رنگ'' ایک دل کش پیکر ہے وجود کے اردگرد پھیلی ہوئی کائنات (Circumambient Universe) کے لیے۔ لیکن وجودِ کلّی کے بالمقابل اسے ایک حباب سے مشبہ کرنا دراصل اس غرض سے ہے کہ ذاتِ مطلق کی ہمہ گیر وسعت (Immensity) کو متشکل کیا جائے اور تصور کی آنکھ کے لیے کوئی نقطۂ ارتکاز (Focal Point) فراہم کیا جائے۔ اب ان دونوں مصرعوں کو پڑھیے:

لوح بھی تُو، قلم بھی تُو، تیرا وجود الکتاب
گنبدِ آبگینہ رنگ تیرے محیط میں حباب

تو اس سے ایک مجرّد تصور کی وجدانی اور شعری تصویر نظروں کے سامنے نمایاں ہو جاتی ہے۔ کائناتِ فطرت میں جتنی رنگا رنگ

بزم آرائیاں ہیں ، اور جنھیں ایک رمز کے طور پر پہلے بند میں پیش کیا گیا تھا ، وہ سب اسی ذاتِ بے ہمتا کے خارجی اشکال اور مظاہر ہیں ۔ وحدتِ وجود اور وحدتِ شہود میں فرق محض اصطلاحی ہے ، ورنہ دونوں کی اصل حقیقت ایک ہی ہے ۔ نظم کے آغاز میں پہلے بند میں اقبال نے کہا تھا :

چشمۂ آفتاب سے نور کی ندّیاں رواں

یہاں یہ شعری پیکر دوسری صورت اختیار کر لیتا ہے :

ذرۂ ریگ کو دیا تو نے طلوعِ آفتاب

وہاں جو پیکر حرکی تھا ، یہاں وہ بصارتی بن گیا ہے ۔ رنگ اور نور کا عنصر دونوں جگہ بہرحال مشترک ہے اور منبع اور مخزن دونوں کا ایک ہی ہے ۔ پھر چونکہ یہ آلوہی ذات جلال اور جمال دونوں سے متّصف ہے ، یعنی اس کے تانے بانے میں یہ دونوں عناصر لازمی طور پر شامل ہیں ، اس لیے اس کا اظہار تاریخ کے عمل میں جس طرح ہوا ہے ، اسے انھوں نے یوں بیان کیا ہے :

شوکتِ سنجر و سلیم ، تیرے جلال کی نمود
فقرِ جنید و بایزید ، تیرا جمالِ بے نقاب

سنجر اپنے عہد میں قوت و شوکت کی علامت اور ناقابلِ تسخیر شخصیت کا مالک سمجھا جاتا تھا ۔ اس نے خراسان پر چالیس سال حکومت کی اور اُنیس مرتبہ فتح و کامرانی کے جھنڈے گاڑے ۔ وہ سلجوقی حکومت کی عظمت و ناموس کا محافظ اور امین تھا ۔ اس کا آخری کارنامہ غُور کے ''جہاں سوز'' کو ، جس

نے خراسان پر لشکر کشی کی تھی ، شکست و ہزیمت کا مزہ چکھانا تھا ۔ وہ اپنی بہادری ، عدل و انصاف ، سیر چشمی اور ملاطفت کی بنا پر منفردِ روزگار سمجھا جاتا تھا ، اور اس کا دبدبہ اور طنطنہ صاعقہ بردوش معلوم ہوتا تھا ۔ سلیم جاں نثاروں کی مدد کے طفیل قسطنطنیہ کا سلطان بنایا گیا ۔ اس نے صرف آٹھ سال حکومت کی ، لیکن اس قلیل مدت میں اس نے دولتِ عثمانیہ کی مملکت کی حدود کی زبردست توسیع کی اور اپنے آپ کو ناقابلِ شکست اور آہنی قوتِ ارادی کا مالک ثابت کر دیا ۔ اس کی حکمرانی کی صلاحیتیں اجتماعی فرائض کی تکمیل کے احساس کے طور پر ظاہر ہوتی تھیں ۔ اس نے ایران ، شام اور مصر کے خلاف مسلسل لشکر کشی کر کے انھیں سرنگوں کر کے چھوڑا ۔ اس نے ان ممالک پر حتمی طور پر قبضہ نہیں کیا لیکن انھیں سلطنتِ عثمانیہ کے زیرِ نگیں ضرور رکھا ۔ وہ اپنی فتوحات کو مستحکم کرنے کے اعتبار سے اور ایک لائق ، چست اور زیرک فاتح کی حیثیت سے بہت مشہور ہوا ۔ سنجر اور سلیم دونوں کی شخصیتیں جلالِ الٰہی کے مظہر کے طور پر اقبال کو متاثر کرتی ہیں ۔

اسی طرح اسلامی تصوف کی تاریخ میں حضرت بایزید بسطامیؒ اور حضرت جنید بغدادیؒ کی شخصیتیں ، جو بظاہر ایک دوسرے کی ضد معلوم ہوتی ہیں ، مرکزی اہمیت کی حامل ہیں ۔ اس تضاد کا سرچشمہ یہ ہے کہ جہاں ایک طرف حضرت بایزید حالتِ سکر (Intoxication) پر زور دیتے ہیں وہاں

دوسری جانب حضرت جنید کے یہاں صحو یا صبر (Sobriety) کا مسلک ملتا ہے ۔ بایزید فنا کے ذریعے یعنی موضوع اور معروض کے رشتے (Subject-object Relationship) کے محو کرنے کے وسیلے سے وحدت (Unity) کی منزل تک پہنچتے ہیں ، اور توحیدِ الٰہی کے زینے پر تجرید کے عمل (Process of Abstrac-tion) کے توسّط سے چڑھنا چاہتے ہیں ۔ ان کے نزدیک ذات کا تصوّر ، صفات سے منزّہ رکھ کر کیا جانا چاہیے ۔ استغنا سے در اصل یہی مراد ہے ۔ صاحبِ حال صوفی جس عالم میں زندگی بسر کرتا ہے ، وہاں خیر اور شر کا امتیاز ختم ہو جاتا ہے ، کیونکہ ان دونوں کا تعلق کائناتِ مظاہر سے ہے ۔ ذاتِ مطلق کے روبرو امر اور نہی دونوں معدوم ہو جاتے ہیں ۔ ''ذوق و شوق'' کے عنوان سے نظم میں بایزید کا ذکر اپنی اہمیت اس لیے رکھتا ہے ، کیونکہ ان کے لیے ابتزاز (Ecstasy) ہی اس ذات سے ربط قائم کرنے کا تنہا اور مؤثر وسیلہ ہے ، اور یہ نفسی کیفیت اخلاق ، عبادت اور علم ، تینوں پر فوقیت رکھتی ہے ۔ حضرت جنید ، جیسا کہ ابھی کہا گیا ، صبر پر عامل تھے ۔ بہ الفاظِ دیگر ان کا ظاہر شریعت سے مطابقت رکھتا تھا اور ان کا باطن بادۂ تصوّف کا لذت شناس تھا ۔ توحید کا تصوّر ان کے یہاں اس امر کا مقتضی تھا کہ ابدی حقیقت (The Eternal) اور اُس مظہر کے درمیان جو وقت میں اسیر ہے ، حدِّ فاصل قائم کرنی چاہیے ۔ خدا کی ذات کا ادراک کسی ایسے وسیلے سے ممکن نہیں جس کا تعلق تکوینی کائنات

(Phenomenal World) سے ہو - حضرت جنید یہ عقیدہ بھی رکھتے تھے کہ تاریخ کے عمل کے دوران میں حق اور صداقت کے لیے انسان کی جستجو اُس عہد نامے کی توثیق پر منحصر ہے جو انسان نے آغازِ کار میں خدا کے ساتھ کیا تھا : اور جس کا مفہوم یہ ہے کہ تمام اشیا کا مبداء بھی خدا ہی کی ذات ہے اور ان کا ماوا اور مرجع بھی وہی ذات ہے - ازمنۂ وسطیٰ کے مسیحی تصوف کے مطابق فقر ، اختیاری تنگدستی (Chosen Poverty) اور صبر و قناعت دونوں پر حاوی ہے ، اور چونکہ حسّی لذات سے اجتناب اور بے رغبتی مجبوراً نہیں ہے بلکہ ارادی ہے اور قناعت ایک ایجابی تصوّر ہے ، اسی لیے اقبال نے اسے جمال کے مرادف قرار دیا ہے - انھوں نے اس فقر کے ڈانڈے نظر اور وجدان سے ملائے ہیں ، اور اس اعتبار سے اسے علم کا حریف اور اس سے ممتاز قرار دیا ہے :

علم فقیہ و حکیم ، فقر مسیح و کلیم
علم ہے جویائے راہ ، فقر ہے دانائے راہ
فقر مقامِ نظر ، علم مقامِ خبر
فقر میں مستی ثواب ، علم میں مستی گناہ

لفظ ''مستی'' یہاں ''ذوق و شوق'' کے ہم معنی ہے -

جلال اور جمال کی صفاتِ فقر و شاہی کے ان مخصوص مظاہر میں ، جن کا ذکر ابھی کیا گیا ہے ، نمایاں ہیں - اس سے پہلے بند میں اقبال نے عشق یا آرزو کو فنونِ لطیفہ کے محرّک کے طور پر پیش کیا تھا - یہاں عبادت کے لیے شوق کو ایک

لازمی عنصر قرار دیا ہے کیونکہ اس عمل میں روح کی ساری قوتیں مجتمع ہو جاتی ہیں :

شوق ترا اگر نہ ہو میری نماز کا امام
میرا قیام بھی حجاب ، میرا سجود بھی حجاب

انسان کا خدا یا حقیقتِ مطلقہ سے تعلق جذبِ اندروں ہی کی وجہ سے قائم ہوتا ہے۔ عقل ، جستجو اور تلاش کی فضائے ناپیدا کنار میں منہمک اور پا بجولاں رہتی ہے ۔ لیکن اس کی تقدیر میں حضوری نہیں ۔ یہ صرف عشق ہی کے حصے میں آئی ہے ۔ عقل اور عشق اقبال کے یہاں قطبین (Polarities) کی حیثیت رکھتے ہیں ، جن کے درمیان لازمی طور پر تضاد نہیں ہے ۔ انسان کی محدود انا اور انائے مطلق کے درمیان جو شے نقطۂ ارتباط کا کام کرتی ہے ، وہ نفسِ آرزو کی شرر باری ہے ۔ اس کے ذریعے وقت اور ابدیت ایک دوسرے سے ہم کنار ہوتے ہیں ۔ دراصل عبادت ایک اجتماعی فعل ہونے کے ساتھ ساتھ ایک انفرادی ، اندرونی تجربہ بھی ہے ۔ اگرچہ معاشرتی عمل ہونے کی حیثیت سے اس کی بڑی اہمیت ہے لیکن عبادت کا اندرونی تجربہ ایک نوع کا عملِ استغراق (Act of Contemplation) بھی ہے ، جو شخصیت کی گہرائیوں میں وقوع پذیر ہوتا ہے ۔ یہاں اقبال نے ایک قولِ محال (Paradox) کا استعمال کرکے :

تیرہ و تار ہے جہاں گردشِ آفتاب سے

ایک بار پھر میکانکی عمل اور تخلیقی عمل کے درمیان ، جس کے پسِ پشت جذبہ اور وجدان کام کرتے ہیں ، امتیاز برتا ہے ۔

زندگی کے اس تاریک سیّارے میں ، جہاں میکانکی عمل کا دور دورہ ہے ، دراصل ایک ایسے جلوۂ بے حجاب کی ضرورت ہے جو اس تاریکی کو روشنی میں تبدیل کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو ۔

آخری بند میں یہ تمام اشارے اور کنائے ایک مرکزی نقطے کی طرف کھنچ آئے ہیں ۔ اقبال جب اپنے گزشتہ واردات کا جائزہ لیتے ہیں تو انھیں محسوس ہوتا ہے کہ وہ برابر ایک فریب کا شکار رہے ہیں ، اور یہ فریب عبارت ہے عقل اور علم کو منتہائے مقصود سمجھنے اور ان کی رہنمائی میں حاصل شدہ اکتسابات پر ضرورت سے زیادہ تکیہ کرنے سے ۔ ان اکتسابات کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں لیکن ان کی حدود اور نارسائیوں کا اندازہ لگانا اور انھیں ایک مناسب اور فطری پس منظر کے بالمقابل رکھنا بھی ضروری ہے ۔ علم کو ''تخیّلِ بے رطب'' مان لینا دراصل اس کے کارناموں کے سلسلے میں ایک طرح کی نا آسودگی کے احساس کا اعتراف کرنا ہے ۔ انسان کی روح کی سیرابی ، عشق ہی کے ذریعے ممکن ہے ۔ اقبال نے ''عشق تمام مصطفٰی'' اور ''عقل تمام بولہب'' کہہ کر گویا بلاغت اور ایمائیت کی انتہائی گنجائشوں کا احاطہ کر لیا ہے ۔ اس سے پہلے ''بانگِ درا'' کی مشہور نظم ''ارتقا'' میں وہ کہہ چکے تھے :

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

نظم ''ذوق و شوق'' میں تضاد عشق اور عقل ہی کے مابین

نہیں ہے بلکہ زندگی کی طرف دو بنیادی رویوں ، دو نقطہ ہائے نظر اور دو ایسی اقدارِ حیات کے درمیان ہے جو ایک دوسرے سے بہ مراحل دور ہیں ۔ یعنی ایک طرف زندگی کے بارے میں ایک ایجابی ، مثبت اور تخلیقی طریقۂ کار ہے ، ایک ایسا رویہ ہے جو وقت اور ابدیت ، انائے محدود اور انائے مطلق ، وجودِ ذاتی اور وجودِ کلی کے درمیان ایک گہرے ، وجدانی اور امکانات سے بھرپور رشتے کی نشان دہی کرتا ہے ۔ دوسری جانب وہ رویہ ہے جو اضافی ، اعتباری ، محدود ، سود و زیاں پر نظر رکھنے والا اور زمان و مکاں میں اسیر ہے ۔ اور اقبال پہلے ہی کہہ چکے ہیں :

دل کے لیے ہزار سود ایک نگہ کا زیاں !

ان دونوں کے درمیان کشمکش ، انفرادی اور اجتماعی سطح پر ، تاریخ کے ہر دور میں نظر آتی ہے ۔ عشق کی ابتدا اور انتہا دونوں عقل کے قیاسات کو ورطۂ حیرت میں ڈالنے والی ہیں ، اور تحویل پذیر (Reductive) عقل کے تابع نہیں ہیں ۔ لیکن شخصیت کی تعمیر کا عمل ایک نامتناہی عمل ہے اور اسی لیے اقبال ہجر کو وصل سے بڑھ کر جانتے ہیں ، کیونکہ وصل ''مرگِ آرزو'' سے عبارت ہے اور ہجر ''لذتِ طلب'' سے ۔ بہ الفاظِ دیگر ''وصل'' تکمیل کے ہم معنی ہے اور ''ہجر'' ہمیں ارتقا کے پُرپیچ راستے میں الجھائے رکھتا ہے ۔ ''موج'' سمندر سے ہم کنار ہونے کی آرزو میں پیہم ناصبوری کی حالت میں رہتی ہے اور ''قطرے'' کی تقدیر ہی یہ ہے کہ وہ گوہر بن جائے ۔

لیکن ظاہر ہے کہ سمندر میں ضم ہونے کے لیے موج کو اور گوہر میں تبدیل ہونے کے لیے قطرے کو کتنے ہفت خواں طے کرنے پڑتے ہیں ۔ آرزو کی خلش ، فراق کا اضطراب ، عشق اور عقل کے مابین مسلسل اور متواتر کشمکش ہی اس زندگی کے کردار کو متعین کرتے ہیں جو ہر آن متغیّر ہوتی رہتی ہے ، اور نوع بہ نوع امکانات سے لبریز ہے ۔

''بانگِ درا'' کی ایک ابتدائی نظم ''عقل و دل'' اور آخری نظموں میں سے نظم ''ارتقا'' میں اس نظم ''ذوق و شوق'' کے اولیں نقوش تلاش کیے جا سکتے ہیں ۔ ''عقل و دل'' میں دو متوازی نقطہ ہائے نظر کو کامل معروضیت کے ساتھ پہلو بہ پہلو رکھا گیا ہے ۔ اور ''ارتقا'' میں کشمکش کے محرّک کی شعری تجسیم پیش کی گئی ہے ۔ 'شوق' اور 'آرزو' کے شعری پیکر ، جیسا کہ شروع میں اشارہ کیا گیا تھا ، غالب اور اقبال دونوں کے یہاں مشترک ہیں ۔ اسی طرح عشق اور شوق کے محاکات ''مسجدِ قرطبہ'' اور اس نظم میں ایک دوسرے سے گہری مماثلت رکھتے ہیں ۔ ''نسخۂ حمیدیہ'' میں غالب کی ایک مشہورِ غزل میں ، جس کا مطلع حسبِ ذیل ہے :

گدائے طاقتِ تقریر ہے زباں تجھ سے
کہ خامشی کو ہے پیرایۂ بیاں تجھ سے

آلوہی اور انسانی نقطۂ نظر کو ایک دوسرے کے بالمقابل رکھا گیا ہے ، اور تصوراتِ محض کو ان کے حسّی تلازمات کے ذریعے بڑی کامیابی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے ۔ اقبال کی اس

نظم کے تیسرے بند میں آلوہیت کا یہ عنصر بہت واضح ہے - ایلیٹ نے اپنے آخری شاہکار Four Quartets میں عشق یا داعیۂ روح کے لیے The Tr lling Wire in the Blood کا شعری پیکر تراشا ہے - یہ اقبال کے یہاں ''نفس کی موج'' سے خاصا قریب معلوم ہوتا ہے ، جسے نشو و نمائے آرزو کے لیے ضروری قرار دیا گیا ہے - اقبال کی شاعری میں ، رومی کی اصطلاح میں ، عشق ، آرزو ، ذوق و شوق ، ارتقا ، تخلیقی اضطراب ، عملِ پیہم ، اور افلاطون کے برعکس لیکن ارسطو کی مثال عالمِ تعینات (یعنی Being) کی نسبت عالمِ تغیرت (Becoming) کے تصور پر جو زور ملتا ہے ، ان سب کا انعکاس اس نظم میں بخوبی نظر آتا ہے - اور اسی وجہ سے اسے مضمون کے شروع میں بنیادی اہمیت کا حامل قرار دیا گیا تھا -

☆ ☆ ☆

۹

ساقی نامہ

آردو شاعری اور بالخصوص فارسی میں ساقی نامے کی روایت خاصی پرانی ہے اور دیگر اصنافِ سخن کی طرح اس کے آداب اور ضابطے بھی مقرر اور متعیّن ہیں ۔ اس کی تحریر کے لیے بھی ایمان کی روشنی اور یقین کی محکمی اسی درجے ضروری ہیں جیسے حمد و نعت کی شاعری کے لیے۔ لیکن یہاں ان کا مرجع مختلف ہے۔ رزمیہ (Epic) کی طرح ''ساقی نامہ'' بھی ایک نوع کی التجا (Invocation) سے شروع ہوتا ہے۔ یہاں یہ التجا نہ خدا سے ہوتی ہے اور نہ دیوی دیوتاؤں سے ، بلکہ ایک ایسی ذات یا فرضی کردار سے جس سے جود و سخا اور بخشش مختص ہے ۔ اور اس کا حصول معاون ہوتا ہے خود اپنی خفتہ صلاحیتوں کو بیدار کرنے اور اپنے گرد و پیش کی دنیا کو بدلنے میں ۔ ساقی نامے کا آغاز عام طور پر بہار کی آمد آمد کے ذکر سے ہوتا ہے ، جب فطرت اپنے تمام پوشیدہ دفینوں کو اگل کر رکھ دیتی ہے ۔ اس سے ابتزاز ، سرمستی اور وفور کا تاثر پیدا ہوتا ہے ۔ اقبال کی

نظم بھی اسی طرح شروع ہوتی ہے - ابتدائی بند کے پہلے چار اشعار میں بہار کے ورود کے ذکر سے ایک دلکش خارجی پس منظر کی تشکیل کا کام لیا گیا ہے - ''کاروانِ بہار'' کی ''خیمہ زنی'' افتتاحیہ شعر میں اس امر کی ضمانت ہے کہ اس کے ابھارنے میں رنگ اور نور کی فراوانی ہوگی - دوسرے پھولوں کے علاوہ ''خونیں کفن لالہ'' کا ذکر کر کے گویا رنگ کی شدت کو خاص طور پر مرکزِ نگاہ بنایا گیا ہے - رنگ کی آتش سیّال موجیں جس طور پر ہر جگہ بکھری ہوئی ہیں ، ان کا ایک حسین مرقّع صرف ایک شعر میں پیش کر دیا گیا ہے اور اس میں ایک گہری اشاریت پوشیدہ ہے :

جہاں چھپ گیا پردۂ رنگ میں
لہو کی ہے گردش رگِ سنگ میں

''رگِ سنگ'' کی ترکیب استعمال کر کے ''دامنِ کوہسار'' کے ذہنی پیکر کی تجدید کی گئی ہے - اس پورے شعر میں بصارتی (visual) اور حرکی (Kinetic) دونوں طرح کے پیکروں سے کام لیا گیا ہے - اور ''گردش'' کا لفظ رنگ کے اس بے پناہ سیلاب کو حیات آفریں ثابت کرنے کے لیے لایا گیا ہے - اگلے تین اشعار میں تمام تر حرکی پیکر لائے گئے ہیں ، اور رنگوں کی گل کاری کی بجائے یہاں حرکت کا احساس توجہ کو اپنی جانب کھینچتا ہے - مرکزی رمز یہاں ''جوئے کہستاں'' ہے ، جس کی رفتار کے ہر پیچ و خم کا شاعر نے اپنے تصوّر کی آنکھ سے مشاہدہ کیا ہے - اور نظم کی بحروں کی تنظیم میں بھی یہ بڑی حد تک

معاون ہے - یہ ''جوئے کہستاں'' دراصل اس رواں دواں زندگی کا استعارہ ہے جو ''بانگِ درا'' کی نظموں سے لے کر آخری دور تک اقبال کے فکر و تخیّل پر چھایا رہا - اس سے ذہن معاً برگساں کے یہاں بے پناہ موج (Immense wave) کی طرف منتقل ہو جاتا ہے - اسی لیے اس کے بارے میں کہا گیا ہے :

سناتی ہے یہ زندگی کا پیام !

ساقی سے خطاب ، جو ساقی نامے کی تسلیم شدہ رسمیات (Conventions) کا ایک جزو لاینفک ہے ، دراصل ساتویں شعر سے شروع ہوتا ہے - ساقی سے جس شے کی طلب ہے اس کا بیان یوں سامنے لایا گیا ہے :

پلا دے مجھے وہ مئے پردہ سوز
کہ آتی نہیں فصلِ گل روز روز
وہ مے جس سے روشن ضمیرِ حیات
وہ مے جس سے ہے مستیِ کائنات
وہ مے جس میں ہے سوز و سازِ ازل
وہ مے جس سے کھلتا ہے رازِ ازل !

یہاں یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ یہ مے جس کا شاعر ساقی سے طلب گار ہے ، دراصل عرفان کی بھیک کے سوا کچھ نہیں - ایسا عرفان جس سے ضمیرِ حیات و کائنات اس پر روشن ہو جائے ، اور وہ اس کے باطن میں اتر کر اس کے راز ہائے سربستہ سے پوری طرح واقف ہو جائے - ''سوز و سازِ ازل'' اور ''سازِ ازل'' کے دہرانے سے اس امر کا تیقّن مقصود ہے

کہ وہ زندگی جو زمان و مکان میں محصور اور مقیّد ہے ، شاعر کے لیے منتہائے مقصود نہیں ہے کیونکہ یہ اس وسیع تر اور لا محدود زندگی سے ، جسے ابدیت (Inf nitude) کا نام دیا جا سکتا ہے ، ہر ہر نقطے پر ارتباط رکھتی ہے ، اور ان دونوں کے درمیان نقطۂ اتصال (Point of Contact) یا نقطۂ انقطاع (Point of Intersection) کی تلاش اس کا نصب العین معلوم ہوتی ہے -

پہلے بند کے آخری شعر سے ایک گریز اور انحراف کا آغاز ہوتا ہے ، اور ساقی نامے کے ایک معروف ترکیبی عنصر ، یعنی اپنے گرد و پیش کی کائنات کو بدلنے کا عزم ، نمایاں ہوتا ہے - ''جوئے کہستان'' زندگی اور زمان دونوں کا استعارہ ہے ، اور اس دنیا میں جو سیاسی اور ثقافتی تغیّرات رونما ہو رہے ہیں ، وہ زمان کے سیاق و سباق (Context) ہی میں دیکھے جا سکتے ہیں - یہی اس نقطۂ انحراف کا جواز ہے - ان دو اشعار سے :

پرانی سیاست گری خوار ہے
زمیں میر و سلطاں سے بیزار ہے
گیا دورِ سرمایہ داری گیا
تماشا دکھا کر مداری گیا

جن میں روزمرہ کا استعمال بڑی بے ساختگی کے ساتھ کیا گیا ہے ، ذہن میں اقبال کی مشہور نظم ''فرمانِ خدا (فرشتوں سے)'' کی یاد تازہ ہو جاتی ہے ، خاص طور سے ان اشعار کی :

سلطانیِ جمہور کا آتا ہے زمانہ
جو نقشِ کہن تم کو نظر آئے ، مٹادو

جس کھیت سے دہقاں کو میسّر نہیں روزی
اس کھیت کے ہر خوشۂ گندم کو جلا دو

تمام یورپین ممالک ، یہاں تک کہ چین میں بھی ، بیداری کی کسمساہٹ محسوس ہوتی ہے ، اور ایسا لگتا ہے کہ شاید بغاوت کی یہ لہر فلک شگاف اور تہلکہ خیز ثابت ہو۔ یہ مظہر اقبال کے ذہن اور روح کو ایک لمحۂ گریزاں کے لیے مستقبل کے بارے میں امید سے ہم کنار کر دیتا ہے اور وہ ایک پرانی تلمیح کو ایک نئی معنویت کے اجاگر کرنے کے لیے اس طرح استعمال کرتے ہیں :

دلِ طورِ سینا و فاراں دونیم
تجلّی کا پھر منتظر ہے کلیم

یہاں سے اس بند کے آخر تک اقبال اُمّتِ مسلمہ کے مسائل کا تجزیہ کرنے کی طرف مائل اور اس میں منہمک نظر آتے ہیں ۔ ان کے نزدیک مسلمانوں کے زوال کا سب سے بڑا سبب ان پر عجمیت کا غلبہ ہے ۔ انسانی فطانت کے جتنے آفاق گیر مظاہر نظر کے سامنے ہیں ان میں مسلمانوں کی حد تک عجمیت کی روح یکسر سرایت کیے ہوئے ہے اور یہی ان کا سب سے بڑا نقص ہے :

تمدّن ، تصوّف ، شریعت ، کلام
بتانِ عجم کے پجاری تمام !

دوسرا اہم عنصر مسلمانوں کی ''لذّتِ شوق'' سے بے نصیبی ہے ۔ ''لذّتِ شوق'' ایک ہمہ گیر اصطلاح ہے ۔

اس میں عرفانِ حقیقت کے حصول کے لیے وجدان کے طریقۂ کار پر زور ، حقیقتِ مطلقہ سے ہم کنار ہونے کی آرزو ، اور اسرار و رموزِ حیات سے مکمل آگاہی کا جذبہ سب شامل ہیں - اقبال کا مردِ مومن ، یا انسانِ کامل ، فی الوقت اپنے ظن و تخمین کی بھول بھلیاں میں کھویا گیا ہے :

وہ صوفی کہ تھا خدمتِ حق میں مرد
محبت میں یکتا ، حمیّت میں فرد
عجم کے خیالات میں کھو گیا
یہ سالک مقامات میں کھو گیا

اور اس لیے یہ ہمّت شکن اور اندوہناک خیال اقبال کے ذہنی افق سے چمٹا ہوا ہے اور اسے ستاتا رہتا ہے :

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

تیسرے بند کا آغاز شدتِ شوق کے فقدان کے احساس سے ہوتا ہے اور اس کے لیے ''شرابِ کہن'' کا رمز استعمال کیا گیا ہے - 'پھر' اور 'وہی' کے الفاظ سے اس کیفیت کا اعادہ مقصود ہے جو پہلے موجود تھی لیکن اس وقت نہیں ہے - یہاں اقبال کی شاعری کا ایک اہم محرّک (Motif) ہمارے سامنے آتا ہے ، یعنی انسان کے ذہن اور برتاؤ پر عقلِ فرومایہ کا غلبہ اور اس کے خلاف احتجاج :

خرد کو غلامی سے آزاد کر
جوانوں کو پیروں کا استاد کر

تمنّا ، سوزِ جگر ، عشق اور نظر کو اقبال حقائق کے انکشاف کا موثر ترین وسیلہ مانتے ہے ۔ ان کا مخاطب اور رہنما بھی انھی وسائل سے کام لینے والا ہے اور اس لیے اس کے باطن پر کائنات کے اسرار و رموز بہ تمام و کمال روشن اور منکشف ہیں :

بتا مجھ کو اسرارِ مرگ و حیات
کہ تیری نگاہوں میں ہے کائنات

یہ صرف ایک شاعرانہ پیرایۂ اظہار نہیں ہے ۔ شوق کی فراوانی کو محض ایک رومان پسند دل کی صدائے بازگشت کے مرادف نہیں قرار دیا جا سکتا ۔ اقبال کا مطمحِ نظر دلِ مرتضٰی اور سوزِ صدیق کا حصول ہے ۔ اور اس سے ذہن جذبے کی انتہائی عفت اور صلابت کی طرف منتقل ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا ۔ یہاں کردار کا جمال و جلال دونوں ''تارِ حریرِ دو رنگ'' کی طرح شخصیت کے تانے بانے میں موجود ہیں ۔ اقبال کا زور دل کی ''پوشیدہ بے تابیوں'' اور ''نالۂ نیم شب'' کے گداز پر ہے اور اُن اشکوں اور آرزوؤں پر جو انھیں ہر لمحہ آتش زیرِ پا رکھتی ہیں ، لیکن ان جذبات کے پُرجوش اظہار کا منشا محض جمالیاتی تسکین کا حصول نہیں ، ورنہ یہ شعر بے معنی ہوتا :

مرا دل ، مری رزم گہِ حیات
گمانوں کے لشکر ، یقیں کا ثبات

دوسرے مصرعے سے ذہن فوراً ''طلوعِ اسلام'' کے اس شعر

کی طرف مراجعت کرتا ہے :

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

''گمانوں کے لشکر'' اور ''گماں آبادِ ہستی'' دونوں ترکیبیں ایک ہی حقیقت کی طرف اشارہ کر رہی ہیں ؛ یعنی انسانی ذہن کا ظن و تخمین اور اوہام اور تجریدات (Abstractions) کی تاریکی میں کھویا جانا اور اسے دور کرنے کے لیے یقین اور ایمان کی وہ روشنی ضروری ہے ، جس پر ساری بے تابی اور ناصبوری منتج ہوتی ہے - یہی وہ متاعِ فقیر ہے جو ہر صاحب ادراک کے لیے سب سے بڑی ریاضت بھی ہے اور نعمت بھی :

''خضرِ راہ'' میں اقبال نے زندگی کے بارے میں کہا تھا :

تو اسے پیمانۂ امروز و فردا سے نہ ناپ
جاوداں ، پیہم دواں ، ہردم جواں ہے زندگی

بندگی میں گھٹ کے رہ جاتی ہے اک جوئے کم آب
اور آزادی میں بحرِ بے کراں ہے زندگی

''ساقی نامے'' میں ''جوئے کہستاں'' کی رمزیاتی معنویت کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے - تسلسل اور جوشِ نمو کے لیے ایک دوسرا شعری پیکر ''یمِ زندگی'' ہے - اقبال زندگی کا ایک حرکی تصوّر رکھتے ہیں - وسیع ترین مفہوم میں یہ ایک نامیاتی تخلیقی قوّت ہے - کائنات کے ان گنت مظاہر اور مشاہدہ کی ہر ہر

سطح پر اس کا اظہار اس کی بدولت ہوا ہے ۔ اس خیال کو کہ ہر شے کا جوہر اور اس کے وجود کو متعیّن کرنے والی قوت یہی ہے ، اقبال نے اس طرح پیش کیا ہے :

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

اقبال نے انائے مطلق (Absolute Ego) کو ایک تخلیقی فعّالیت (Creative Dynamism) کے ہم رتبہ قرار دیا ہے ۔ اور اس رائے کا اظہار بھی کیا ہے کہ مظاہر کی کائنات اس فعّالیت کا ایک پرتو ہے ۔ انائے مطلق ایک نادر وجود ہے ، لیکن کائنات کی دل فریب رنگا رنگی اور اس کی کثیر العناصری (Multitudinousness) کا اثبات بھی ضروری ہے ۔ بہ الفاظِ دیگر وحدت اور کثرت کا آپس میں یہ تعلق ہے کہ اول الذکر تعدّد اور تعیّن کی وجہ سے مقیّد ہو گئی ہے ۔ لیکن دونوں قابلِ اثبات وجود بھی رکھتے ہیں ۔ وہ ایک دوسرے پر عکس افگن اور ایک دوسرے سے عکس پذیر بھی ہیں ۔ اقبال بیک وقت عینیت (Ideality) اور غیریت (Otherness) دونوں پر یکساں زور دیتے ہیں ۔ کائناتِ فطرت کے لیے انھوں نے ''بت خانۂ شش جہات'' یعنی ''سومنات'' کا پیکر تراشا ہے اور اسی سومنات میں وحدت خارجی طور پر متشکل ہوئی ہے ۔ غالب نے بھی ''شش جہت'' کی ترکیب اپنی غزلوں میں کئی جگہ استعمال کی ہے ۔ فلسفیانہ افکار کے پُرجوش شعری اظہار میں اقبال ہمیں لوکریشس (Lucretius) کی بہترین شاعری کی یاد

دلاتے ہیں ۔ دوسرے لفظوں میں یہاں تصور جذبے میں تحلیل ہو کر نیا روپ دھار لیتا ہے :

گراں گرچہ ہے صحبتِ آب و گل
خوش آئی اسے نتِ آب و گل
یہ وحدت ہے کثرت میں ہر دم اسیر
مگر ہر کہیں بے چگوں ، بے نظیر
یہ عالم ، یہ بت خانۂ شش جہات
اسی نے تراشا ہے یہ سومنات
پسند اس کو تکرار کی خو نہیں
کہ تُو مَیں نہیں اور مَیں تُو نہیں
مَن و تُو سے ہے انجمن آفریں
مگر عینِ محفل میں خلوت نشیں

نطشے کا خیال تھا کہ کائنات کی زندگی تکرار کے نامتناہی چکر میں گرفتار ہے اور لامحدود خالی مکان (Absolute Empty Space) میں توانائی کے مراکز (Energy centres) مقرر شدہ ہیں ۔ اسی وجہ سے کائنات کی کوکھ سے کسی نئی تخلیق کا بیج مشکل ہی سے پھوٹتا ہے ۔ یہاں کوئی ایسا واقعہ ظہور میں نہیں آتا کہ جو پہلے نہ گزر چکا ہو ۔ چونکہ توانائی کے تمام امکانی مرکبات تجربے میں آ چکے ہیں ، اس لیے یہی صورتیں بدل بدل کر ہمارے سامنے آتی رہیں گی ۔ تکرار کے لفظ ہی میں استقرار (Fixity) کا مفہوم پوشیدہ ہے ۔ اقبال اس کے برعکس نئی نئی صورتوں کی جلوہ گری کے قائل ہیں جس کی وجہ سے تخلیق کے

تازہ بہ تازہ اور نت نئے پہلو سامنے آتے رہتے ہیں ۔ انھیں یک رنگی اور یکسانیت (Sameness) کے خیال سے اُلجھن اور کوفت ہوتی ہے ۔ اس معاملے میں وہ غالب کے ذہنی جھکاؤ سے قربت محسوس کرتے ہیں ۔ ''بالِ جبریل'' کی ایک غزل میں اقبال نے کہا تھا :

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

غالب نے کسی قدر زیادہ جدت طرازی اور شوخی کے ساتھ اسی خیال کو یوں پیش کیا ہے :

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

اقبال نے اس تکوینی قوت کے مظاہر کو بڑی بلاغت اور چابکدستی کے ساتھ پیش کیا ہے ۔ ان مظاہر میں حیات کے تمام درجے اور اس کی ساری سطحیں شامل ہیں :

چمک اس کی بجلی میں، تارے میں ہے
یہ چاندی میں، سونے میں، پارے میں ہے
اسی کے بیاباں، اسی کے ببول
اسی کے ہیں کانٹے، اسی کے ہیں پھول
کہیں اس کی طاقت سے کہسار چور
کہیں اس کے پھندے میں جبریل و حور
کہیں جُرّہ شاہین سیماب رنگ
لہو سے چکوروں کے آلودہ چنگ

کبوتر کہیں آشیانے سے دور !
پھڑکتا ہوا جال میں ناصبور !

زندگی کے بارے میں اقبال کا حرکی تصوّر خالص اسلامی تعلیمات کی دین اور یونانیوں کے جامد اور سکونی نقطۂ نظر کے متخالف ہے۔ لائبنیز (Leibnitz) نے بھی یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ مادی نظامِ کائنات بعض بنیادی اجزا اور عناصر سے مرکب ہے۔ انھیں اس نے موناداد (Monads) کا نام دیا ہے۔ ان میں سے ہر موناد قوت اور توانائی سے لبریز ہے۔ اقبال کا زور قوت (Force) پر اتنا نہیں ہے جتنا زندگی پر ہے۔ اور زندگی قوت کو محیط بھی ہے اور اس سے فزوں تر بھی۔ اسی لیے ہمیں اپنے گرد و پیش سکون و ثبات کا جو احساس وقتاً فوقتاً ہوتا رہتا ہے، وہ ایک ایسا وہم (Illusion) ہے جس کی شکست ضروری ہے :

فریبِ نظر ہے سکون و ثبات
تڑپتا ہے ہر ذرّۂ کائنات

اقبال نے چونکہ نٹشے کے اس خیال کی تکذیب کی ہے کہ کائنات میں توانائی کے مراکز محدود اور معدودے چند ہیں، اس لیے وہ اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ زندگی ہر لمحے نئے شیون اختیار کرتی رہتی ہے اور اسے کسی ایک حالت کا پابند نہیں بنایا جا سکتا :

ٹھہرتا نہیں کاروانِ وجود
کہ ہر لحظہ ہے تازہ شانِ وجود

اس شعر کو ''بال جبریل'' ہی کی غزل سے دیے گئے شعر کے

ساتھ ملا کر اگر پڑھیں تو یہ صاف ظاہر ہو جائے گا کہ ان دونوں اشعار میں مسلسل تخلیق کے اُس قرآنی تصوّر کا انعکاس ملتا ہے جس کا منطقی نتیجہ یہ ہے کہ مادی کائنات ایک بڑھنے اور پھیلنے والا وجود ہے۔ اقبال کے لیے زندگی ذوقِ پرواز سے عبارت ہے۔ انسان ہر لحظہ اپنی منزل کی طرف جادہ پیما نظر آتا ہے۔ گو اس کے سفر کی کوئی منزل آخری منزل متصوّر نہیں کی جا سکتی ہے۔ سفر کو حضر پر ترجیح حاصل ہے، اس لیے کہ سفر فی نفسہ نئی جولاں گاہوں کی جستجو کے ہم معنی ہے:

بہت اس نے دیکھے ہیں پست و بلند
سفر اس کو منزل سے بڑھ کر پسند
سفر زندگی کے لیے برگ و ساز
سفر ہے حقیقت، حضر ہے مجاز

فانی کے برعکس، جو موت کی عظمت کے قائل ہیں، اقبال زندگی کو سب سے بڑی حقیقت مانتے ہیں۔ اس عالمِ آب و گل میں موت زندگی کے تعاقب میں نہیں ہے بلکہ زندگی موت کا پیچھا کرتی اور اسے زیر کرنے کی کوشش میں منہمک نظر آتی ہے:

اتر کر جہانِ مکافات میں
رہی زندگی موت کی گھات میں

موت کے بے رحم آسیب کے باوجود زندگی کا کارواں برابر سرگرمِ سفر رہتا ہے۔ زندگی میں اپنی تجدید کرنے اور نو بہ نو لباس زیبِ تن کرنے کی جو صلاحیت ہے، وہ برابر زمان و مکان

کی حدود میں اپنے آپ کو ظاہر کرتی رہتی ہے - شکست و ریخت اور تعمیر و تشکیل کا یہ دوہرا اور دوگونہ عمل برابر جاری رہتا ہے - اس سے زندگی کا آتار چڑھاؤ اور اس کا زیر و بم نمایاں ہوتا رہتا ہے :

مذاقِ دُوئی سے بنی زوج زوج
اٹھی دشت و کہسار سے فوج فوج
گل اس شاخ سے ٹوٹتے بھی رہے
اسی شاخ سے پھوٹتے بھی رہے

یہاں ''مذاقِ دُوئی'' سے ''زوج زوج بننا'' وہی وحدت کا کثرت یا تعدد میں آشکار یا متشکل ہونا ہے جس کی طرف اس سے قبل اشارہ کیا جا چکا ہے - دوسرے شعر میں حیات و مرگ کے تموج (Life-death Rhythm) کو مرئی شکل میں پیش کیا گیا ہے - زندگی بردم پرانی کینچلی کو اتار کر پھینکتی اور نیا چولہ بدلتی رہتی ہے - حیات کا نقش مٹ مٹ کر ابھرتا رہتا ہے اور اس لیے اس کے سلسلے میں بے ثباتی کا فلسفہ ، جو یاس پر منتج ہوتا ہے ، مغالطہ انگیز ہے - زندگی کی بے پایانی کا سلسلہ موج در موج ہوتا ہوا ازل سے ابد تک پھیلا ہوا ہے - اس کی وسعتیں بے کنار ہیں اور اس میں کوئی نقطۂ انجماد نہیں پایا جاتا :

سمجھتے ہیں ناداں اسے بے ثبات
ابھرتا ہے مٹ مٹ کے نقشِ حیات

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

آخری شعر میں ہمیں مسلسل بہاؤ (Constant Flux) کا وہ تصور ملتا ہے جسے فلاسفۂ یونان میں سب سے پہلے Heraclitus نے پیش کیا اور موجودہ دور میں برگساں اور اقبال نے۔ زمانے کا ریاضیاتی تصور جس کے مطابق ماضی ، حال اور مستقبل مبہم اور غیر ممیّز نقطوں کی مانند ایک دوسرے میں مدغم ہیں ، زندگی کے بے پایاں پھیلاؤ اور قلزمِ حیات کے مد و جزر کو گرفت میں لانے کا ایک وسیلہ ہے۔ لیکن حیات کی کنہ کیا ہے ؟ اسے ایک بے رنگ و نام تخلیقی توانائی یا حرکت کے طور پر متصور کیا جا سکتا ہے ، جس کی حد بندی ممکن نہیں۔ یہ فطرت کے خس و خاشاک کو راستے سے ہٹاتی چلی جاتی ہے۔ انسانی انا بھی در اصل اسی کی ایک جہت (Dimension) ہے۔

اقبال کا خودی کا تصور بہت وسیع ہے۔ یہ دراصل وجود کے ممکنات سے عبارت ہے :

سمندر ہے اک بوند پانی میں بند

بہ الفاظِ دیگر ان کے نزدیک حقیقتِ مطلقہ بھی ایک طرح کی انا ہی ہے ، جس نے اپنے آپ کو مختلف قسم کی اناؤں میں تقسیم کر دیا ہے۔ لیکن اس عملِ تفریق (Differentiation) کے نتیجے کے طور پر جو انائیں وجود میں آئی ہیں ، ان سے نہ انائے مطلق کی مطلقیت میں کوئی کمی واقع ہوتی ہے ، نہ وہ انسانی اناؤں کو اپنے اندر جذب کر کے ان کی انفرادیت کو

مجروح کرتی ہے - ایک طرح سے یہ خود اس کی لامحدود آزادی کی تحدید ہے - انا مکان کی پابند نہیں ہے جیسے کہ جسم ہے - البتہ وہ وقت کے اندر رہ کر ہی اپنے آپ کو پا سکتی ہے - یہ ازل اور ابد سے بھی منسلک ہے اور وقت کے بہاؤ سے بھی :

ازل اس کے پیچھے ، ابد سامنے
نہ حد اس کے پیچھے نہ حد سامنے
زمانے کے دریا میں بہتی ہوئی
ستم اس کی موجوں کے سہتی ہوئی

وہ امکانات جن سے انا عبارت ہے ، وقت ہی کے پس منظر میں اپنی تقویت ، تکمیل اور نقطۂ عروج تک پہنچے ہیں - زمانہ یا وقت ایک بہتا ہوا سمندر ہے جس کی سمت و رفتار کو متعیّن کرنا آسان نہیں - اقبال خودی یا انا کا تصوّر بھی حرکت ہی کے چوکھٹے (Framework) کے بالمقابل کرتے ہیں ، کیونکہ یہ خواہشات ، عزائم ، آدرشوں اور اندرونی محرّکات کی بدولت ، جو ہردم متغیّر ہوتے رہتے ہیں ، حرکت کے مرادف ہے - حرکت کا تصوّر ، وقت کے تصوّر کے ساتھ وابستہ ہے - انا یا نفسیاتی زندگی اپنی تنظیم وقت کے وسیلے کے بغیر نہیں کر سکتی - اور اس لیے یہ تینوں ایک دوسرے پر منحصر اور ایک دوسرے سے گہرے طور پر مربوط ہیں - تخلیقی قوت کا نقش اقبال اس طرح ابھارتے ہیں :

تجسّس کی راہیں بدلتی ہوئی
دمادم نگاہیں بدلتی ہوئی

سبک اس کے ہاتھوں میں سنگِ گراں
پہاڑ اس کی ضربوں سے ریگِ رواں!
سفر اس کا انجام و آغاز ہے
یہی اس کی تقویم کا راز ہے!
کرن چاند میں ہے، شرر سنگ میں
یہ بیرنگ ہے ڈوب کر رنگ میں

یہ اپنے اظہار کے لیے لمحہ بہ لمحہ نئے راستے تلاش کرتی رہتی ہے اور اس کا خاص وظیفہ مادے پر فتح پانا اور اپنے بہاؤ کی راہ ہموار کرنا ہے۔ یہ ایک نامتناہی عمل (Process) ہے اور اسی کے ذریعے اس کا اثبات ممکن ہے۔ آخری شعر اس سے پہلے کے ایک شعر کا اعادہ کرتا ہے:

من و تُو سے ہے انجمن آفریں
مگر عینِ محفل میں خلوت نشیں

یعنی مظاہر اور مخلوقات کے تعدّد اور کثرت کے باوجود، جو اس کے لیے وسیلۂ اظہارِ ذات ہے، خود اس کا یکّہ و تنہا رہنا اور ہر قسم کی تعریف سے مستغنی ہونا۔ یہ قوت جو برابر ایک طرح کے اضطراب اور تناؤ کی حالت میں رہتی ہے، بالآخر انسانی خودی کی صورت میں ظہور کرتی ہے جو ایک فعّال (Dynamic) اکائی ہے اور اسی لیے اس کا تصور حرکت کے بغیر نہیں کیا جا سکتا:

ازل سے ہے یہ کشمکش میں اسیر
ہوئی خاکِ آدم میں صورت پذیر

خودی کا نشیمن ترے دل میں ہے
فلک جس طرح آنکھ کے تل میں ہے

اقبال کی رائے میں خودی کی نشو و نما اور استحکام کے لیے ، حریت ، فقر ، حوصلہ مندی اور سادگی لازمی عناصر ہیں ۔ ان کے برعکس صفات سے تعمیرِ خودی کے عمل میں ضعف پیدا ہو جاتا ہے ۔ لیکن اقبال انا کو صرف مادی دنیا اور اس کے کوائف اور حادثات ہی سے متعلق نہیں کرتے اور نہ اسے ان میں محصور سمجھتے ہیں ۔ وہ اس مادی کائنات کو ''ہنگامۂ رنگ و صوت'' اور ''بتخانۂ چشم و گوش'' کا نام دے کر اس کی حسیاتی دلکشی اور نظر فریبی کی طرف توجہ دلانا چاہتے ہیں ۔ اور اس امر کا بھی اعتراف کیے بغیر نہیں رہ سکتے کہ یہ مادی عالم ایک حد تک موت کے زیرِ فرمان ہے ۔ لیکن یہ خودی کے وظائف اور معمولات کے لیے اولیں جولانگاہ سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا :

یہ عالم ، یہ ہنگامۂ رنگ و صوت
یہ عالم کہ ہے زیرِ فرمانِ موت
یہ عالم ، یہ بتخانۂ چشم و گوش
جہاں زندگی ہے فقط خورد و نوش
خودی کی یہ ہے منزلِ اولیں
مسافر ! یہ تیرا نشیمن نہیں !

اقبال زندگی کی اساس کو روحانی مانتے ہیں اور کائنات کی تعمیرِ نو کو خودی کے لامحدود امکانات کا تصرّف سمجھتے

ہیں ۔ اس لیے انھیں یہ کہنے میں مطلق تامل نہیں :

تری آگ اس خاکداں سے نہیں
جہاں تجھ سے ہے ، تُو جہاں سے نہیں
بڑھے جا یہ کوہِ گراں توڑ کر
طلسمِ زماں و مکاں توڑ کر !

آخری شعر اس سے پہلے کے ایک شعر کی یاد تازہ کرتا ہے :

سبک اس کے ہاتھوں میں سنگِ گراں
پہاڑ اس کی ضربوں سے ریگِ رواں !

اس عملِ ارتقا کے دوران میں خودی کے لیے لازوال ہو جانے کی شرط یہ ہے کہ وہ زمان و مکاں کی پابندیوں پر فتح حاصل کر لے ۔ کیونکہ دراصل خودی کی آخری منزل وہ عالمِ بے آب و رنگ یا عالمِ بے حرف و صوت ہے جسے ابدیت (Infinitude) کے نام سے پکارا جا سکتا ہے ۔ انگریزی شاعر ورڈزورتھ نے بھی اپنی شہرۂ آفاق نظم The Prelude میں ایک جگہ ایسا ہی خیال ظاہر کیا ہے :

Our destiny, our nature, and our home
Is with infinitude, and only there ; (Book iv)

اقبال باطنی یا وجدانی طور پر اس امر کا احساس رکھتے تھے کہ زمان و مکاں کی اس کائنات سے ماورا اور بھی دوسرے عوالم ہیں ، جن کی طبیعیات کو ابھی خبر نہیں ، یعنی جن کے وجود کو تجرباتی بنیاد پر متعیّن نہیں کیا جا سکا ہے ، لیکن

جن کا وجود غیر مشتبہ ہے - چنانچہ اپنی ایک معروف غزل کے بعض اشعار میں انھوں نے اس امر کی طرف بالصراحت اشارہ کیا ہے :

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں
ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں
تہی زندگی سے نہیں یہ فضائیں
یہاں سینکڑوں کارواں اور بھی ہیں
تو شاہیں ہے ، پرواز ہے کام تیرا
ترے سامنے آسماں اور بھی ہیں
اسی روز و شب میں اُلجھ کر نہ رہ جا
کہ تیرے زمان و مکاں اور بھی ہیں

اقبال مطلق خالی مکان کے تصور کو ، جو نیوٹن (Newton) نے پیش کیا تھا ، تمام و کمال مسترد کرتے ہیں - ان کے نزدیک کائنات یا مکان لامحدود اور آباد بھی ہے ، اور لازمی طور پر صرف زمان کی پابند نہیں ہے - ''ساقی نامے'' میں انھوں نے اسی خیال کا اعادہ کیا ہے اور انسانی انا کو کائنات کے مسخّر کرنے اور اس پر فتح پانے کی دعوت دی ہے :

جہاں اور بھی ہیں ابھی بے نمود
کہ خالی نہیں ہے ضمیرِ وجود
ہر اک منتظر تیری یلغار کا
تری شوخیِ فکر و کردار کا

یہ انسانی انا کا وہ تصور ہے جو بڑی آفاقیت کا حامل ہے ،

کیونکہ اس کا منتہا یہ ہے کہ وہ معلوم اور موجود پر قناعت نہ کرے ، بلکہ اس کرۂ ارضی کے علاوہ دوسری دنیاؤں کو بھی اپنی تگ و تاز کا مورد اور مرکز و محور بنائے ۔ آفرینشِ آدم کا مقصد ہی یہ ہے کہ انسان اپنی انا کی مستتر صلاحیتوں کا شعور حاصل کرے ۔ ان کی تہذیب اور توسیع کرے اور ان کے دائرۂ کار کو اتنا پھیلائے کہ انفس و آفاق کو اپنی گرفت میں لے سکے ۔ اور اس سے بڑھ کر یہ کہ خیر و شر پر بھی تصرّف حاصل کر سکے :

یہ ہے مقصدِ گردشِ روزگار
کہ تیری خودی تجھ پہ ہو آشکار
تو ہے فاتحِ عالمِ خوب و زشت
تجھے کیا بتاؤں تری سرنوشت

اس پوری نظم میں اقبال کے مخصوص تصوّرات ؛ یعنی خودی ، عشق ، وقت اور ابدیت کی حسّیاتی شعری تجسیم انتہائی موثر انداز میں پیش کی گئی ہے ۔ اس میں شک نہیں کہ آخر آخر میں اندازِ بیاں بہت زیادہ واضح اور قطعیت کا حامل نظر آتا ہے ، لیکن بہ حیثیتِ مجموعی زندگی کے حرکی تصوّر کی عکاسی روشن محاکات اور رواں دواں اور سبک بحروں کی وساطت سے حیرت انگیز بے ساختگی کے ساتھ کی گئی ہے ۔ اقبال یہ سمجھتے ہیں کہ ایک طرف زندگی کے بطن میں ایسی توانائی موجود ہے جو مختلف سطحوں پر اور مختلف شیون میں اپنا اظہار کرتی رہتی ہے اور دوسری جانب اس حرکتِ پیہم کے قلب میں ایک

ایسا سکونی یا منجمد نقطہ موجود ہے ، جسے وہ انا یا خودی سے تعبیر کرتے ہیں ۔ لیکن انسانی انا واقعاتی کائنات میں محصور نہیں ۔ اور اس کائنات کے علاوہ ایسے اور عوالم بھی ہیں جو ابھی انسانی تگ و تاز اور یلغار کی زد میں ہیں ۔ انسانی خودی کا منتہا پایانِ کار محض واقعاتی کائنات کو اپنے سامنے سر نگوں کرانا نہیں ہے ، بلکہ زندگی کے خوب و زشت کو ان کی تفہیم کے بعد ان کے صحیح مقام پر رکھنا بھی ہے ۔

☆ ☆ ☆

۱۰

لا الٰہ الاّ اللہ

اقبال کے فکری نظام میں خودی یا انا کے تصوّر کو مرکزی اہمیت حاصل ہے ۔ یہ ایک پیش پا افتادہ امر ہے کہ انھوں نے انا کے مروّجہ اور رسمی تصوّر کو منقلب کر کے اسے گہری معنویت کا حامل قرار دیا ہے ۔ ان کے قیاس کے مطابق کائنات میں انسان کا وظیفہ اس لقب سے مناسبت رکھتا ہے جو اسے قرآن حکیم نے دیا ہے — یعنی خلیفۃ الارض ۔ وہ ان تمام ذمہ داریوں کا اہل اور امین قرار دیا گیا ، جنھیں اپنے سر لینے کے لیے کوئی دوسری مخلوق تیار نہ تھی ، اس لیے کہ اس کی ذات فی نفسہ وسیع امکانات سے لبریز ہے ۔ بائیبل اور قرآن دونوں کی روایت کے مطابق انسان کا خمیر مٹّی سے اٹھایا گیا لیکن اس کے باوجود اس کے بطن میں خاکی اور نوری دونوں طرح کی صفات رکھی گئیں ۔ اس کی فطرت میں اس کی گنجائش بھی رکھی گئی کہ وہ ان دونوں عناصر کی پرورش و پرداخت کے ذریعے انفس و آفاق کو اپنے کفِ دست میں لے سکے ۔ انسانی خودی

یا انا دراصل ایک موناد (Monad) یا Soul-substance کی حیثیت رکھتی ہے - یہ ایک حرکی (Dynamic) مرکز ہے ، ہر طرح کے محرّکات ، عزائم ، ولولوں اور آدرشوں کے لیے - یہ ایک ایسی توانائی ہے جس کی سمت عقلی طور پر متعیّن کر دی گئی ہو - انسان بیک وقت جسم بھی ہے اور روح بھی - اس کا ایک ظاہر ہے اور ایک باطن اور یہ دونوں ایک دوسرے کے اندر پیوست اور مدغم ہیں - توانائیوں کا یہ مرکز اور سرچشمہ ، جسے ہم انا کے نام سے موسوم کرتے ہیں ، اس پوری کائنات کو محیط ہے - حیات کا مقصود اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ انسانی خودی کائنات میں اپنے وجود کے اثبات کا اعلان کرے ، یعنی اسے جولانگہ تصور کرے اپنی کارگزاریوں کی - ان مستتر صلاحیتوں کو ، جو انسان کے اندر بالقوۃ موجود ہیں ، بروئے کار لانے کی سمت میں پہلا قدم شعور کا ہے - انا یا خودی اور شعور لازم و ملزوم ہیں - خودی ایک معمول ہے جس کے توسّط سے ہم انسان کی صلاحیتوں کا ادراک کر سکتے ہیں - شخصیت کے بارے میں نفسیاتی نقطۂ نظر یہ ہے کہ یہ ٹھیرے ہوئے اوصاف (Attributes) کا مجموعہ نہیں ہے ، جن کے بارے میں انجماد کا احساس پیدا ہو ، بلکہ یہ صفات تغیّر پذیر ہیں جو تحلیل ہوتی رہتی ہیں اور ایک دوسرے میں مدغم ہوتی رہتی ہیں ، ان کے مابین نسبتیں اور رشتے منقلب ہوتے رہتے ہیں - جس شے کو ہم شخصیت کے نام سے پکارتے ہیں ، وہ دراصل انھی تغیّر پذیر صفات کو ایک بیرونی چوکھٹے کے اندر

رکھ کر دیکھنے کا عمل ہے - کم و بیش یہی حال خودی کا بھی ہے - اقبال کے الفاظ میں خودی مرادف ہے ''ذہنی کیفیات کی وحدت'' کے جس کے بغیر اس کا تصوّر ممکن نہیں -

انائے محدود (Finite Ego) کے تصوّر سے ملحق انائے مطلق (Absolute Ego) یا خدا کا تصوّر ہے - اقبال اس تصوّر تک بہت سی منزلیں طے کرنے کے بعد پہنچے ہیں - بہ الفاظِ دیگر ان کا خدا کا تصوّر ایک عملِ ارتقا سے گزرا ہے - دورِ اوّل کی شاعری میں افلاطونی فلسفے کے زیرِ اثر خدا ان کے نزدیک خالقِ حسن بھی تھا اور حسنِ مطلق بھی - اس مطلق حسن کا مشاہدہ کائنات میں تخلیق کی ہر ہر سطح پر کیا جا سکتا ہے - یہ ہر ہر ذرے میں حلول کیے ہوئے ہے - حسن کے ہر سو بکھرے ہوئے جلووں کی روشنی میں اور ان سے بلند ہو کر زینہ بہ زینہ چل کر حسنِ مطلق تک رسائی ممکن ہے - اس حسنِ مطلق کے لیے مادی دنیا کے رنگا رنگ مظاہر ایک آئینہ فراہم کرتے ہیں جن میں وہ اپنا جلوہ دیکھ سکتا ہے - اس نقطۂ نظر کو Pantheism کا نام دیا گیا ہے - کچھ عرصے کے بعد اقبال کے مطلق حسن کے تصوّر میں تبدیلی پیدا ہوئی اور انھوں نے خدا کو ایک آفاقی (Universal) خودی کی شکل میں تصوّر کیا جو مختلف انسانوں کی خودی کا ایک مصدر ہے - اسے ایک لازوال قوّتِ ارادی (Eternal will) کی حیثیت سے بھی دیکھا جا سکتا ہے - انگریزی شاعر ملٹن (Milton) نے تخلیقِ انسان و کائنات کے بارے میں Zohar سے ایک مرکزی خیال

مستعار لے کر اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ خدا نے اپنی قوتِ ارادی کو اپنی ہستی کے بعض حصوں سے علیحدہ کرنے کے بعد بعض مستتر محرّکات کو ان سے متعلق کر دیا ۔ یہ علیحدہ کیے ہوئے حصے ہی مادی اور انسانی مخلوق کی صورت میں نمودار ہوئے ۔ اس نظریے کو تنسیخ (Retraction) کے نظریے کے نام سے پکارا گیا ہے ۔ اقبال کی رائے میں انائے مطلق نے اپنے آپ کو محدود اناؤں میں منقسم کر دیا ہے اور اس طرح گویا اپنی بے پایاں آزادی کی تحدید کی ہے ۔ لیکن یہاں یہ اضافہ کرنا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے کہ گو انائے محدود انائے مطلق سے ممیّز (Distinct) ہے ، لیکن بے تعلق (Isolated) نہیں ۔ خدا کو بھی انسان کی اُسی قدر جستجو ہے جس قدر انسان کو خدا کی ہے ۔ یہ امر باعثِ دلچسپی ہوگا کہ مشہور جرمن ناول نگار ٹامسن مان نے اپنے ناول Joseph and his brothers میں یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ خدا اور انسان ایک دوسرے پر انحصار رکھتے ہیں ، اور خدا بھی عملِ ارتقا کا اسی طرح پابند ہے جیسا انسان ۔ اقبال کا کہنا یہ ہے کہ یہ ارتقا کسی خارجی کاملیت (Perfection) کی طرف نہیں ہے ، بلکہ خود اسی کی کاملیت کے اندر ہے ۔ اپنی فکر کے آخری دور میں اقبال نے خدا یا انائے مطلق کو حقیقت کا مرادف تسلیم کیا ہے ۔ اور چونکہ اس دوران میں تبدیلی ، حرکت اور سلسلہ واری زمان (Serial Time) اور دورانِ محض (Pure Duration) کے تصورات ان کے لیے ایک قطعی شکل اختیار کر چکے تھے اس لیے انھوں نے خدا کا

تصور ایک ایسی انا کی حیثیت سے کیا جو ایک تخلیقی اور حرکی توانائی ہے ، اور ایک غیر متناہی عمل ہے - کاملیت کو اس سے اس طرح مختص نہیں کیا جا سکتا کیونکہ کاملیت کے تصور سے انجماد کا تصور وابستہ ہے - یہ توانائی آزاد بھی ہے ، باشعور بھی اور عقلی بھی - یہ ایک عضوی کل (Organic Whole) ہے اور اس کی کاملیت مرادف ہے اس کی ''تخلیقی بصیرت کی لامحدود گنجائش'' (Infinite Scope of Creative Vision) سے - انائے مطلق تبدیلی کی پابند ہے ، لیکن ایسی تبدیلی جو تواتر سے بے نیاز ہے - اور اس لیے باہر سے عائد کی ہوئی نہیں ہے - یہ اندرونی تخلیقی امکانات کا ایک تسلسل ہے - یہ دوران محض ہے جس میں خیال ، عمل اور مقصد و منہاج ایک کُل میں تبدیل ہو جاتے ہیں - انسان اسے عقلی طور پر گرفت میں نہیں لا سکتا ، لیکن اس سے ایک طرح کا ربط ، عشق کے ذریعے سے ، قائم کر سکتا ہے - انائے مطلق اور ابدیت (Eternity) ایک دوسرے کے مرادف قرار دیے جا سکتے ہیں -

اس سے وابستہ مسئلہ غیر خود کا ہے - اقبال نے واضح طور پر یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ خودی نے غیر خود کو اپنی تکمیل کے پیشِ نظر وضع (Posit) کیا ہے - ان کے نظامِ فکر میں غیر خود کی اہمیت اس وجہ سے ہے کہ خودی کی تربیت اور اس کے اظہار کے مختلف شیون کے لیے آماجگاہ فطری یا معروضی کائنات ہی فراہم کرتی ہے - یہ ایک دوسرا عمل ہے - خودی غیر خود میں اپنا نقش بھی مرتسم کرتی ہے ، اور

غیر خود کے آئینے ہی میں خودی کے جوہر بھی کھلتے ہیں - بہ الفاظِ دیگر یہ دونوں ایک دوسرے کے مابین عمل اور ردِ عمل کے محتاج اور تابع ہیں - اقبال کے یہاں فرد کی انفرادیت پر بجا طور پر اصرار ملتا ہے - لیکن اس کے ساتھ ہی وہ اس حقیقت سے بھی بےخبر نہیں ہیں کہ فرد کی جماعت کے ساتھ ہم آہنگی اور مطابقت (Adjustment) بھی ضروری ہے - اس طرح گو نفس یا خودی کے مضمرات کو سامنے لانے کے لیے اندرونی داخلی تربیت لازمی ہے ، لیکن یہ کفایت نہیں کرتی - اس کے لیے خارجی ماحول سے خلاقانہ ربط قائم کرنا مبرم ہے - اقبال کے یہاں تنہائی میں پرورش پانے والے فکر و عمل کی حد بندیاں ہیں ، جن سے باہر آنا نفسی صحت کے حصول کا تقاضا ہے - ان سے نکلنے کا راستہ صرف یہی ہے کہ اجتماعی زندگی کی ذمہ داریوں کو پیشِ نظر رکھا جائے اور ان سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش کی جائے - قرآن حکیم کی تعلیم کے عین مطابق اقبال نے فطری کائنات پر تصرّف حاصل کرنے پر جابجا اصرار کیا ہے - اس جہانِ رنگ و بو کی تزئین و آرائش کے سلسلے ہی میں انسان اپنی مخفی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتا ہے - یہ زمان و مکان میں محصور اور مقیّد ہے ، اور اس کا وجود حقیقی اور اصلی ہے - اسے آپ محض فریب کہہ کر نہیں ٹال سکتے - یہ ایک الگ مسئلہ ہے کہ زمانی و مکانی کائنات کا ابدیت سے کیا رشتہ ہے ؟ انائے محدود کا انائے مطلق اور فطری کائنات سے ربط کس نوعیت کا ہے ؟ اور کیا ابدیت اور

انائے مطلق کے درمیان کوئی حدِ فاصل قائم کی جا سکتی ہے ؟ یہ سب سوالات مابعد الطبیعیاتی انداز کے ہیں اور بے حد بنیادی ہیں - انھی کے جوابات کی جستجو سے دراصل اس نظم کا تانا بانا تیار کیا گیا ہے -

ان تمام مسائل کے سلسلے میں عام طور پر دو رویے اپنائے جا سکتے ہیں ؛ اول یہ کہ انائے مطلق کو آخری حقیقت مان کر مادی کائنات اور اس کے علائق کا ابطال کیا جائے - دوسرے یہ کہ مادی کائنات کی اصلیت کو تسلیم کرتے ہوئے اس کے توسط سے آخری حقیقت تک رسائی حاصل کی جائے - اس نظم میں یہ دونوں نقطہ ہائے نظر ایک دوسرے کی ضد کے طور پر نہیں پیش کیے گئے ہیں - اگرچہ نظم کے ہر شعر کے آخر میں لا الہ الا اللہ کے ٹکڑے کی تکرار ملتی ہے اور اس تکرار میں اس عقیدے کا ارتعاش اور عکس نظر آتا ہے کہ انائے مطلق ہی آخری حقیقت ہے ، تاہم نظم کے اندرونی سیاق و سباق سے یہ ظاہر ہے کہ اقبال اس منزل تک ذہنی کاوش و جستجو کے بہت سے مرحلے طے کرنے کے بعد پہنچے ہیں - یہاں یہ جتا دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ یہ ترکیب اسلام کے پیش کردہ عقیدۂ وحدانیت کا عطر پیش کرتی ہے اور اس کا مفہوم ہی یہ ہے کہ ماسوا کو رد کیے بغیر خدا تک رسائی ممکن نہیں - اقبال نے اس اصطلاح کو اس کے خالص دینیاتی مفہوم میں استعمال نہیں کیا ہے بلکہ اسے ایک فلسفیانہ رنگ دے دیا ہے - بہ الفاظِ دیگر یہاں لا الہ الا اللہ انائے مطلق کے ہم معنی ہے ،

اور انائے مطلق کے بارے میں اس سے پہلے یہ کہا جا چکا ہے کہ وہ انفرادی اناؤں کی وجہِ تخلیق اور ان کا مصدر ہے ۔ اگر یہ مفروضہ قابلِ قبول سمجھا جائے تو پھر اقبال کا یہ کہنا بھی قرینِ قیاس معلوم ہوگا :

خودی کا سرِّ نہاں لا الٰہ الاّ اللہ

انائے محدود اور انائے بسیط میں وہی تعلق ہے جو فرع اور اصل میں ہوتا ہے ۔ یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ انائے محدود کی توانائی ، اس کی قوتِ نفوذ اور اس کی اندرونی صلابت کا مخزن اور منبع اور اس کے جوہر کی صفائی اور تابناکی انائے بسیط ہی کی رہینِ منّت ہے ۔ ان دونوں کے درمیان وہی نسبت ہے جو تیغ اور اس کی بُرش اور چمک میں ہوتی ہے :

خودی ہے تیغ ، فساں لا الٰہ الاّ اللہ

''ساقی نامہ'' میں اس سے پہلے اقبال نے زندگی کی توانا لہر ، یعنی برگساں کی اصطلاح میں Elan Vital ، کو تلوار سے نسبت دے کر خودی کو اس تلوار کی دھار قرار دیا تھا :

یہ موجِ نفس کیا ہے ، تلوار ہے !
خودی کیا ہے ، تلوار کی دھار ہے !

گویا ''ساقی نامے'' اور ''ضربِ کلیم'' کی اس نظم میں بہ تدریج زندگی کی نامیاتی قوت اور خودی ، اور محدود خودی اور مطلق خودی ، کے مابین رشتوں پر روشنی ڈالی گئی ہے اور بنیادی پیکر تلوار یا تیغ کا ہے ۔ اس سلسلے میں یہ نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ قدیم اساطیریت (Symbology) میں 'تیغ' یا Sword کو

روح کے ایک تیز پھل (Sharp Blade of the Soul) سے مشابہ قرار دیا گیا ہے جو اپنے آپ کو جسم کے غلاف میں، جو چاروں طرف سے ڈھکا ہوا ہے، داخل کرتا ہے۔ ''تیغ'' کو آئرستانی شاعر ڈبلو۔ بی۔ ییٹس نے بھی اسی اشاریت کی خاطر استعمال کیا ہے۔

یہ امر لائقِ توجہ ہے کہ اقبال نے حضرت ابراہیم علیہ السلام کی زندگی کے واقعات کی نئی توجیہ اپنی شاعری میں پیش کی ہے۔ ان کی شخصیت اقبال کے لیے اسی طرح ایک استعارے کی حیثیت رکھتی ہے جیسے حضرت خضرؑ یا حضرت امام حسینؓ کی شخصیتیں۔ ایک طور سے رسول کریمؐ کی زندگی اور پیغام کا مقصد توحید کی اسی دعوت کا اتمام تھا جسے پہلی بار حضرت ابراہیمؑ نے پیش کیا تھا۔ ''طلوعِ اسلام'' میں اقبال اس سے قبل کہہ چکے تھے:

تری نسبت براہیمی ہے، معمارِ جہاں تو ہے!

کسی بھی طرح کی تعمیرِ نو کے لیے تخریب کا عمل تقدم چاہتا ہے۔ اگر اس کا اطلاق انسانی انا پر کیا جائے تو اس سے فنا کا مروجہ تصور لازم نہیں آتا۔ انسانی انا کے پیکر کو انائے مطلق کے تصور سے مملو کرنے کے لیے ماسوا کا اخراج لابدی ہے، لیکن اقبال کی نظر محض فرد کی انا پر نہیں ہے کیونکہ افراد کی طرح اقوام، جماعتوں اور ایک پورے دور کی بھی انا ہوتی ہے۔ ''صنم کدہ'' کی ترکیب یہاں استعاراتی مفہوم میں تصورات کے آن اوہام کے لیے استعمال کی گئی ہے جو انسانی ذہن

کو انائے مطلق کی وابستگی سے ہٹا دیتے ہیں اور اس لیے اس صنم کدے کو مسمار کرنا لازم ہو جاتا ہے - یہ وحدانیت کے اس اثبات کے ذریعے ہی ممکن ہے جس کے اولیں داعی اور مبلّغ حضرت ابراہیم علیہ السلام تھے - اسی لیے اقبال نے یہ اشارہ کیا ہے :

یہ دور اپنے براہیم کی تلاش میں ہے
صنم کدہ ہے جہاں ، لا الٰہ الّا اللہ

''صنم کدہ'' کی ترکیب میں جو اور اشارے مضمر ہیں وہ اگلے دو اشعار میں ''متاعِ غرور کا سودا'' ، ''فریب سود و زیاں'' اور ''بتانِ وہم و گماں'' کی تراکیب میں کسی قدر شرح و بسط کے ساتھ سامنے لائے گئے ہیں - صنم کدے سے ذہن نہ صرف فکری قیاسات کی طرف منتقل ہوتا ہے بلکہ اس حقیقت کی طرف بھی کہ انائے مطلق کے مقابلے میں حیات و کائنات کے مظاہر اور اس کی نیرنگیاں بیش از بیش بے اصل ہیں - ''متاعِ غرور'' میں پھر اسی خیال کا اعادہ ملتا ہے اور ''متاعِ غرور'' کا سودا کرنے میں انسان اندیشۂ سود و زیاں سے ماورا نہیں ہو سکتا ، بلکہ ایک طور سے آخری حقیقت سے آنکھیں چرانے کا یہ ایک لازمی نتیجہ ہے - اگلے شعر میں زندگی کے مظاہر اور شیون کی بے اعتباری اور علائقِ دنیوی میں جکڑے جانے کو ''بتانِ وہم و گماں'' کے سامنے سرِ تسلیم خم کرنے کے مرادف قرار دیا گیا ہے - یہ امر بدیہی ہے کہ ''فریبِ سود و زیاں'' سے نجات پانے کا جو وسیلہ ہے وہی ''بتانِ وہم و گماں'' کو شکست

دینے کا بھی ہے :

یہ مال و دولتِ دنیا ، یہ رشتہ و پیوند
بتانِ وہم و گماں لا الٰہ الّا اللہ

زمان و مکان کے مسئلے پر اقبال نے اپنے خطبات میں بہت تفصیل سے اظہارِ خیال کیا ہے ۔ ''بالِ جبریل'' اور ''پیامِ مشرق'' کی بہت سی نظموں اور ''جاوید نامہ'' میں اس فکر کی شعری تجسیم انھوں نے پڑھنے والوں تک پہنچائی ہے ۔ اس خاص نظم میں اور اس خاص مقام پر زمان و مکاں کا تذکرہ چھیڑنے کی طرف ایک اشارہ ہمیں خطبات کے اس جملے میں ملتا ہے کہ ''زمان و مکان انا کے ان امکانات میں سے ہیں جنھیں ادھورے طور پر ریاضیاتی زمان و مکاں کی شکل میں بروئے کار لایا گیا ہے'' ۔ افلاطون اور زینو (Zeno) کے لیے وقت بے حقیقت ہے اور Heraclitus اور Stoics کے نزدیک یہ ایک دائرے میں گردش کرتا ہے ۔ متقدمین اسلامی فلاسفہ اور خود اپنے استاد میک ٹیگرٹ کی رائے کے برعکس اقبال زمان کو حقیقی اور اصلی مانتے ہیں ۔ نقطے (Point) اور آن (Instant) کے سلسلے میں بحث کا باقاعدہ آغاز جدید فکر سے منسوب کیا جاتا ہے ۔ اقبال کی رائے میں گو آن زیادہ بنیادی اکائی ہے لیکن نقطے کی اہمیت سے انکار اس لیے ممکن نہیں کہ اسی کے توسط سے آن کا تفاعل قابلِ فہم بنتا ہے ۔ اقبال اور آئن سٹائن دونوں زمان و مکان کے سلسلے میں موضوعی نقطۂ نظر کے قائل ہیں ۔ موخرالذکر کے نظریۂ اضافیت (Theory of Relativity) کی اشاعت سے بہت پہلے،

یعنی اُنیسویں صدی کے اوائل میں، انگریزی شاعر ولیم بلیک نے اپنی شاہکار نظم 'ملٹن' (Milton) کے پہلے حصے میں یہ چونکا دینے والا خیال پیش کیا تھا کہ زمان و مکان موضوعی ادراک کی اکائیاں ہیں اور ہر شے کی مکانی حیثیت مشاہدہ کرنے والے کی مکانی حیثیت میں تبدیلی کے اعتبار سے بدلتی رہتی ہے۔ مشہور جرمن فلسفی کانٹ نے بھی اس عقیدے کا اظہار کیا ہے کہ زمان و زمان ایک اندرونی حاسے (Inner Sense) ہی کی شکلیں ہیں۔ بلیک کی طرح اقبال کو بھی اس بات کا یقین ہے کہ زمان و مکان انسانی شعور کی معجز نمائیاں ہیں۔ چنانچہ ''بالِ جبریل'' کی ایک نظم ''زمانہ'' میں ہمیں یہ اہم شعر ملتا ہے:

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

یہاں ''نجومی کی آنکھ'' سے میکانکی نقطۂ نظر کی طرف اور ''عارفانہ نظر'' سے نفسیاتی یا موضوعی طریقۂ کار کی طرف اشارہ بہت واضح ہے۔ زمان کے سلسلے میں اقبال اور برگساں کے خیالات میں ایک حد تک مماثلت ملتی ہے۔ دونوں اس کے مسلسل بہاؤ کے لیے جوئے رواں کا استعارہ استعمال کرتے ہیں۔ زمان کی ریاضیاتی تقسیم جس بنیاد پر مختلف ادوار میں کی جاتی ہے اس کے لیے کوئی معقول وجہِ جواز موجود نہیں، کیونکہ وقت کے مختلف نقطے ایک دوسرے میں نامعلوم طور پر خلط ملط ہوتے رہتے ہیں۔ لیکن برگساں کا نقطۂ نظر غیر رسمی ہونے

کے باوجود ایک طرح کی ماقبل طے شدہ مادیت پر منتج ہوتا ہے ۔ اس کے برخلاف اقبال مستقبل کو ایک غیر متعیّن اور کھلا ہوا امکان تصوّر کرتے ہیں جس کی حد بندی کسی طرح ممکن نہیں ۔ لیکن سلسلہ واری وقت سے برتر اور ماورا ایک اور اکائی ہے جسے ہم دورانِ محض (Pure Duration) یا ابدیت سے تعبیر کر سکتے ہیں ۔ اقبال نے دونوں کے درمیان ایک خطِ امتیاز یہ کہہ کر کھینچا ہے کہ موخر الذکر بغیر تواتر کی تبدیلی سے متصف ہے (جیسا کہ پہلے بھی اشارہ کیا جا چکا ہے) اور اول الذکر اسے ناپنے کا پیمانہ فراہم کرتا ہے ۔ دوسرے بڑے شاعروں کی طرح ، جیسے ولیم بلیک اور ٹی ۔ ایس ۔ ایلیٹ ، اقبال کے یہاں بھی ابدیت اور حقیقتِ مطلقہ ایک ہی تصور کے دو رخ ہیں ۔ اقبال کی رائے میں زمان و مکان کے تصورات دراصل انائے مطلق کی وہ توجیہات ہیں جنھیں انسانی فکر نے تراشا ہے ۔ انائے محدود کا اصل مسکن ابدیت ہی ہے اور اسی لیے اقبال بلاتامل یہ کہتے سنائی دیتے ہیں :

خرد ہوئی ہے زمان و مکاں کی زنّاری

نہ ہے زماں نہ مکاں ، لا الٰہ الّا اللہ

یہ اضافہ کرنا شاید غیر ضروری نہ ہو کہ لفظ ''زنّاری'' سے اُن مسائل سے انسانی عقل کا ضرورت سے زیادہ شغف رکھنا ظاہر ہوتا ہے ، اور اس شغف کے نتیجے کے طور پر درماندگی کا احساس بھی ۔ اور اگلے مصرعے میں یہ اعتراف اور شعور بہت واضح ہے کہ انائے مطلق سے ماورا نہ زمان کا وجود

ہے اور نہ مکان کا ۔

زمان و مکان سے منسلک ہی فطری کائنات کے وجود کا تصور ہے ۔ ارسطو نے یہ رائے ظاہر کی تھی کہ مادہ غیر فنا پذیر اور خدا کے وجود کے ساتھ ہم رشتہ ہے ۔ اسلامی تعلیم کے مطابق اقبال بھی مادی دنیا اور اس کے مظاہر کی تکذیب نہیں کرتے ، اور یہ سمجھتے ہیں کہ انفرادی اناؤں کی طرح اس کا تعلق بھی انائے مطلق ہی سے ہے ۔ انگریزی شاعر ولیم بلیک نے یہ حیرت زا نظریہ پیش کیا تھا (اور یہ اس کی مخصوص ما بعد الطبیعیات سے ہم آہنگ ہے) کہ فطرت شیطان کی تخلیق ہے ۔ اقبال کا کہنا یہ ہے کہ فطری کائنات خدا کی زندگی میں ایک لمحۂ گریزاں (Fleeting Moment) کی حیثیت رکھتی ہے ۔ ''فصلِ گل و لالہ'' اور بہار و خزاں ، اس لمحۂ گریزاں کے خارجی مظاہر ہیں ۔ بہار و خزاں کے تغیّر و تبدّل میں فطری کائنات کا سارا زیر و بم اور ترنم و تموّج ظاہر ہوتا ہے ۔ اقبال کی یہ رائے بھی ہے کہ فطرت یا کائنات باہم مربوط حوادث (Interrelated Events) کا ایک تانا بانا ہے ۔ اس میں یک لخت اور غیر متوقع (Unanticipated) تبدیلیوں کے باوجود ایک نظم پایا جاتا ہے ۔ لیکن ابدیت فطرت سے مستغنی اور ماورا ہے ۔ اور اس سے بڑھ کر یہ کہ فطرت ابدیت کی پابند ہے ، نہ کہ اس کے برعکس :

یہ نغمہ فصلِ گل و لالہ کا نہیں پابند
بہار ہو کہ خزاں ، لا الٰہ الاّ اللہ

انائے محدود کا فطری کائنات اور انسانی اداروں سے تعلق ہمیں بیک وقت دعوتِ نظارہ دیتا ہے ۔ اقبال غیر خود کے وجود اور اس کے تفاعل کو تسلیم کرتے ہیں ۔ انسانی ادارے ایک طور سے انسانی فطانت ہی کی تخلیق ہیں ، لیکن ایک بار تشکیل پا چکنے کے بعد وہ ایک طرح کی بالادستی حاصل کر لیتے ہیں ، اور پھر ان کا وظیفہ انسانی شخصیت کو اپنے سامنے سرنگوں کرانے کی طرف ہو جاتا ہے ۔ اقبال جہاں ایک طرف فرد کو جماعت سے علیحدہ اور بے تعلق تصور نہیں کرتے وہیں فرد کی آزادی اور حقِ انتخاب کو بھی مجروح نہیں ہونے دینا چاہیے ۔ فرد اور جماعت کے باہمی تعلق اور کشمکش سے جو شے ماورا ہے وہ انائے مطلق کے وجود کا اثبات ہے ، اور ''حکمِ اذاں'' سے اقبال کی مراد یہی ہے ۔ انسانی ادارے اور وہ تصورات جن پر ان کی اساس رکھی گئی ہے ، رفتہ رفتہ پرستش کی دعوت دینے لگتے ہیں ۔ لیکن ان اوہام کو شکست دینا اور فرد اور جماعت کے باہمی تفاعل کو اس کے صحیح اور جائز منصب پر قائم کرنا بہت ضروری ہے ۔ اس کے لیے اس احساس کو جگانا لابدی ہے کہ انسانی وجود اور اس کے سارے اکتسابات اور کارنامے دراصل انائے مطلق ہی کے تصور سے قوتِ نمو حاصل کرتے ہیں ۔ اقبال کے نزدیک عبادت کا منشا یہی ہے کہ وہ انائے محدود کا تعلق حیات اور آزادی کے سرچشمے سے جوڑ کر اس میں خود اعتمادی کی بھرپور صلاحیت

پیدا کردے :

اگرچہ بُت ہیں جماعت کی آستینوں میں
مجھے ہے حکمِ اذاں ، لا الٰہ الّا اللہ

نظم کا یہ آخری شعر حیرت انگیز طور پر اور برجستگی کے ساتھ پہلے شعر کے پہلے مصرع کو ذہن میں تازہ کر دیتا ہے :

خودی کا سرِّ نہاں لا الٰہ الّا اللہ

دونوں کے پسِ پشت ایک ہی تصوّر کی کارفرمائی ملتی ہے اور آغاز اور انجام ایک دوسرے سے مربوط نظر آتے ہیں ۔ یہ نظم تصورات (Concepts) کی شاعری کی بہت اچھی مثال پیش کرتی ہے ۔ یہاں محاکات کا استعمال نہیں کیا گیا لیکن اس میں وہ ارتکاز ملتا ہے جو بڑی شاعری کے لیے ضروری ہے ۔ اور اس کے صوتی اور معنوی آہنگ میں ایک شکوہ اور جلال (Sublimity) پایا جاتا ہے ۔

☆ ☆ ☆

۱۱

ایک فلسفہ زدہ سیّد زادے کے نام

اس نظم کے سلسلے میں یہ قیاس آرائی کی گئی ہے کہ اس کے مخاطب اردو زبان کے مشہور مزاح نگار پطرس بخاری تھے - وہ نام نہاد دانشوروں کے اُس محدود حلقے کے ایک غالب اور موثر رکن تھے جو انگلستان کی شہرۂ آفاق یونیورسٹیوں سے اپنی تعلیم ختم کرنے کے بعد ہندوستان لوٹے تھے اور اپنی نشست و برخاست ، اندازِ فکر اور اقدارِ حیات کے معاملے میں پیروی مغرب کو طرّۂ امتیاز اور منتہائے کمال تصوّر کرتے تھے - یہ سب لوگ ایک طور سے اقبال کے حلقہ بگوش تھے اور ان کے ارد گرد زیادہ تر اس لیے جمع رہتے تھے کیونکہ وہ انھیں صرف سر زمینِ پنجاب کی ملکیت تصوّر کرتے تھے - گو واقعہ یہ ہے کہ اقبال کی شخصیت اس طرح کی حد بندیوں سے ماورا تھی اور وہ انھی معنوں میں ایک آفاقی (Universal) شاعر تھے جن معنوں میں رومی اور گوئٹے - ان کی فطانت کی گہرائی اور ہمہ جہتی اور اس کے دور رس اثرات

سے انکار نہ اُس وقت ممکن تھا اور نہ اب ممکن ہے ۔ لیکن شاید ان کے عمیق مذہبی شعور اور ان کے مزاج کی قلندری کو ہضم کرنا یہ لوگ اپنے تئیں بغایت دشوار پاتے تھے ۔ لیکن کسی بھی اچھی نظم کی تعبیر و تفسیر کے سلسلے میں اس کی مقامی استشاریت (Local Allusiveness) محض ایک ضمنی سی شے ہے ۔ اور اس لیے نظم کے مخاطب چاہے پطرس ہوں یا کوئی اور ، اتنی بات بدیہی ہے کہ نظم کا عنوان ہی اس کی طنزیہ غایت (Ironic Intention) کی غمازی کر رہا ہے ۔

اقبال اور برگساں کے درمیان مماثلت پر ضرورت سے زیادہ زور دیا گیا ہے ۔ دو تصورات دونوں کے یہاں یقیناً مشترک ہیں ؛ دونوں کے یہاں عقلِ محض کے خلاف ایک طرح کی بغاوت ملتی ہے ، دونوں حقیقت کو ایک بے پایاں اور توانائی سے لبریز سرجوش کے مرادف مانتے ہیں اور دونوں ہی کے یہاں عقل اور وجدان دو بنیادی قطبین (Polarities) کی حیثیت رکھتے ہیں ۔ برگساں کے نزدیک کائنات میں دو متضاد قوتوں کے درمیان کشمکش اور تناؤ پایا جاتا ہے ؛ یعنی ایک طرف زندگی ہے جو اوپر کی طرف پرواز کرتی معلوم ہوتی ہے اور دوسری جانب مادہ ہے جس کا رخ پستی کی طرف ہے ۔ اس طرح گویا برگساں ایک طرح کی ثنویت (Dualism) کا قائل ہے ۔ عقل اور وجدان کے درمیان امتیاز بھی اس کے یہاں مرکزی اہمیت کا حامل ہے ۔ اوّل الذکر صرف اُن اشیا کا ادراک کر سکتی ہے جو غیر مسلسل (Discontinuous) اور غیر متحرک

(Immobile) ہیں - اور اس لیے اس کا میلان بُعدِ مکانی پیدا کرنے (یعنی Spatializing) کی جانب معلوم ہوتا ہے - لیکن آخری حقیقت (Ultimate Reality) متفرق اور ٹھوس اشیا سے عبارت نہیں ہے ، بلکہ یہ ایک ایسا رواں دواں سیل ہے جس کے کناروں کا پتا نہیں ہے - اور اسے وجدان ہی کے ذریعے ادراک کی گرفت میں لایا جا سکتا ہے - بہ الفاظِ دیگر یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ مجسّم اور مادی اشیا دراصل وہ مضروبات (Cuts) ہیں ، جو عقل نے اس سیل پر لگائے ہیں - برگساں کے نزدیک زمان و مکان ایک دوسرے سے اس طور پر منسلک نہیں ہیں جیسے دوسرے فلسفیوں کے ہاں ہیں ، کیونکہ اوّل الذکر وجدان سے مختص ہے اور موخّر الذکر عقل سے - دراصل ریاضیاتی زمان (Mathematical Time) ، جو باہم مربوط آنات (Instants) کی ایک لڑی ہے ، فی نفسہ مکان ہی کی ایک جنس یا صنف ہے - حقیقی زمان یا دورانِ خالص (Pure Duration) میں ماضی ، حال اور مستقبل ایک عضوی کُل (Organic Whole) میں تحلیل ہو جاتے ہیں اور نفوذِ باہمی (Interpenetration) کے اصول کی بنا پر ان کے درمیان تفریق و امتیاز باقی نہیں رہتا - لیکن برگساں کا فلسفہ عملِ مکانیت (Spatializing) اور خارجیت (Externality) کے خلاف ردِ عمل کے باوجود ایک طرح کے لزوم اور جبریت (Determinism) پر منتج ہوتا ہے - کیونکہ بے پایاں توانائی سے لبریز سرجوش ، جو دراصل حقیقت کے مرادف ہے ، ایک اندھی اور بے بصر قوت ہے - اقبال اس

قوت کو ایک طرح کی غایتیت (Teleology) کے تابع قرار دیتے ہیں ، جس سے یہ مراد تو نہیں کہ کوئی منزل سامنے پہلے سے موجود ہے جس کی طرف اس سرجوش کو بڑھنا ہے ، لیکن آگے بڑھنے کے دوران شعور خود نئے نئے محرکات کی آفرینش کرتا رہتا ہے ۔ اس لیے اقبال کے نزدیک دورانِ خالص کی وسعتوں میں خیال ، زندگی اور شعور ایک عضوی کل میں ڈھلتے رہتے ہیں ۔ اسی لیے جہاں برگساں محض حافظے کو ، جس کی وساطت سے ماضی حال میں اپنی بقا اور استمرار ڈھونڈتا رہتا ہے ، اوّلیت کا درجہ دیتے ہیں ، وہاں اقبال حافظے کے ساتھ ساتھ تخیّل کے بھی شیدائی ہیں ۔ کیونکہ تخیّل کے ذریعے ماضی اور حال بالآخر مستقبل سے ہم آغوش ہو جاتے ہیں ۔ اقبال ، برگساں کے یہاں اس نامیاتی قوت کی نشان دہی کو ، جسے اس نے Elan Vital کا نام دیا ہے ، تسلیم کرتے ہیں ۔ لیکن غایتیت (Teleology) کے فقدان کو بھی محسوس کیے بغیر نہیں رہتے ۔

ہیگل کے نزدیک زمان و مکاں دونوں بے اصل ہیں ، کیونکہ ان کی حقیقت کو تسلیم کرنے سے تفریق (Separateness) اور کثیر العناصری (Multiplicity) دونوں پر ایمان لانا ضروری ہو جاتا ہے اور اس سے کُل (Whole) کی اہمیت مجروح ہوتی ہے ۔ کُل اس کے نزدیک ایک واحد جوہر (Substance) نہیں ہے بلکہ ایک پیچیدہ عضوی (Organic) اکائی ہے ۔ اسے ایک مطلق (Absolute) وجود بھی کہہ سکتے ہیں ۔ ہیگل کے لیے حقیقت عقلی (Rational) ہے ۔ ایک طرح سے حقیقی اور عقلی اس کے لیے دو

ایسی اصطلاحیں ہیں جنھیں متبادلات (Equivalents) کے طور پر استعمال کیا جا سکتا ہے - فرد کی اہمیت کا تعیّن اس امر سے کیا جا سکتا ہے کہ وہ اس مطلق وجود سے کس حد تک قریب ہے اور اس میں وہ کتنا شریک ہے جسے ہم مطلق خیال بھی کہہ سکتے ہیں اور جسے ارسطو نے خدا کا نام دیا ہے - یہ دراصل خیالِ محض (Pure Thought) ہے جس کی توجہ کا مرکز بھی خیالِ محض ہی ہے - یہ مطلق وجود یا مطلق خیال یا بے پایاں تعقّل ہی مادے کو حرکت میں لاتا ہے - یہی کائنات کا جوہر ہے ، اور یہی لازوال تکوینی قوت ہے - ہیگل نے اسے روح (Spirit) کے بھی مرادف قرار دیا ہے جو قائم بالذات (Self-subsistent) بھی ہے اور بے کراں (Infinite) بھی - یہ غیر متبدّل (Immutable) اور ہم آہنگ اجزا سے مرکب ہے -

اقبال برگساں سے شغف رکھنے کو اس لیے شبہے کی نظروں سے دیکھتے ہیں کیونکہ ان کا خیال ہے کہ برگساں کے فلسفے میں زندگی کی توانائی شعور کی رہنمائی سے محروم ہے - ہیگل کے نظریات ، اس کی جدلیات (Dialectics) سے قطع نظر ، جسے مارکس نے تاریخ کے اپنے تصوّر اور طبقاتی کشمکش کی تفہیم و تعبیر کے لیے استعمال کیا ہے ، ایک ایسی مطلق عینیت پسندی (Absolute Idealism) پر مرکوز معلوم ہوتے ہیں جس کا زندگی سے ربط محض قیاسی ہے - کیا اس کے پیشِ نظر

اقبال کا یہ کہنا :

ہیگل کا صدف گُہر سے خالی
ہے اس کا طلسم سب خیالی !

قرینِ صحت نہیں ہے ؟ اقبال کی رائے میں برگساں اور ہیگل ، دونوں کے نظامہائے فکر سے غلو کی حد تک وابستگی خطرناک ہے ، کیونکہ اس سے نہ زندگی میں استحکام پیدا ہو سکتا ہے اور نہ خودی اپنی تربیت اور نشو و ارتقا کے مراحل سے گذر کر جاودانی بن سکتی ہے - اور اقبال کے آئیڈیل انسان کو ایک مرکزِ ثقل کی ضرورت ہے :

آدم کو ثبات کی طلب ہے
دستورِ حیات کی طلب ہے

اس کے فوراً بعد یہ شعر توجہ کا مستحق ہے :

دنیا کی عشا ہو جس سے اشراق
مومن کی اذاں ندائے آفاق !

پہلے مصرعے کا لفظی تنافر کسی قدر کھٹکتا ہے - لیکن اقبال کے اس عقیدے کے اظہار میں کسی شبہے کی گنجائش نظر نہیں آتی کہ برگساں اور ہیگل کے فکر کے بحرِ ذخّار میں غوطہ زنی سے گوہرِ مقصود ہاتھ آنا مشکل ہے : یعنی اس سے خودی کے اثبات میں کوئی مدد نہیں ملتی - لیکن یہ محض ایک منفی ردِ عمل ہے - اس کے بالمقابل وہ ایک مثبت نقطۂ نظر بھی پیش کرتے ہیں جس کی طرف اس شعر میں اشارہ موجود ہے - کائنات کی تاریکی کو جو شے روشنی میں تبدیل کر سکتی ہے ، وہ انائے

مطلق (Absolute Ego) کے وجود پر یقین اور اس کا اعلان ہے۔ اور لفظ ''اذان'' سے دراصل یہی مراد ہے ۔

اگلے دو اشعار :

میں اصل کا خاص سومناتی
آبا مرے لاتی و مناتی
تو سیّدِ ہاشمی کی اولاد
میری کفِ خاک برہمن زاد

کہ اکثر ان کے سیاق و سباق سے منقطع کر کے پیش کیا جاتا رہا ہے ۔ اور ان کی بنیاد پر یہ استدلال کیا گیا ہے کہ اقبال اپنے سومناتی اور برہمن زاد ہونے پر مفتخر ہیں اور ''فلسفہ زدہ سیّد زادے'' کے سیّدِ ہاشمی کی اولاد ہونے پر ترس کھا رہے ہیں ۔ یہ تشریح لچر ، مغالطہ انگیز اور خاص نیت کے تابع یعنی Tendentious ہے۔ اقبال نے اپنے ہندی مسلمان ہونے کا ذکر انتہائی پُرشوق انداز میں ایک سے زائد بار کیا ہے ۔ لیکن ان دو اشعار میں فخر و مباہات کا عنصر کہیں نہیں جھلکتا ۔ البتہ ایک امرِ واقعہ کا اظہار ضرور پایا جاتا ہے ۔ اقبال نے یہ بات واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ چونکہ فلسفہ ان کے آب و گل میں سرایت کیے ہوئے ہے اس لیے وہ ''فلسفہ زدہ سیّد زادے'' کی نسبت ، جس کے بارے میں ان کا کہنا ہے :

شعلہ ہے ترے جنوں کا بے سوز !

اس امر کا زیادہ گہرا شعور رکھتے ہیں کہ نرا فلسفہ حقائقِ حیات کا عرفان نہیں بخش سکتا ۔ مزید یہ کہ پیگنزم (Paganism)

کے دور سے گذر چکنے کے بعد اسلام کی اساسی تعلیمات ان کے ذہن اور روح کی گہرائیوں میں اس درجہ پیوست اور جاگزیں ہو چکی ہیں کہ اب فلسفہ' مغرب میں انہاک اور استغراق کے باوجود ان کا یقین اور ایمان کسی طرح متزلزل نہیں ہو سکتا ۔ انہوں نے ''سیّد زادے'' کو ، جن کی حیثیت اس نظم میں ایک مضحک شبیہ (Comic figure) کی طرح ایک لمحے کے لیے ابھرتی اور پھر ڈوب جاتی ہے ، غیرت دلاتی ہے کیونکہ وہ مسلمان گھرانے میں جنم لینے کے باوصف فکر و عمل کے دائرے میں اپنی سلامت روی کو قائم نہ رکھ سکے ۔ کاش انہوں نے فلسفے کی نسبت دانائی کے زیادہ گہرے چشموں سے اپنی پیاس بجھائی ہوتی اور عرفان کو علم کے ساتھ آمیز کیا ہوتا ، تاکہ وہ فکر و فہم اور بصیرت کے مابین توازن قائم کر سکتے ۔ نظم کا پانچواں شعر ، جسے اوپر درج کیا گیا ہے ، اس سے پہلے کے چار شعروں اور بعد کے دو اشعار کے درمیان ایک عبوری اور کلیدی حیثیت رکھتا ہے ۔ اس کے مفہوم کی شعاعیں اوپر اور نیچے دونوں سمتوں میں پھیلتی ہیں ۔

''سیّد زادے'' والی نظم کے مفاہیم کو ''ضربِ کلیم'' میں مندرج ایک اور نظم سے تقویت (Reinforcement) ملتی ہے ۔ یہ نسبتاً طویل نظم ہے اور اس کا عنوان ہے ''جاوید سے'' ۔ اس میں طنز کا کوئی شائبہ نہیں ہے ۔ اس کے برعکس اس میں شفقت ، ہمدردی اور دل سوزی کی نمود پائی جاتی ہے ۔ یہ تین حصوں میں منقسم ہے ۔ اس کے پہلے ، دوسرے اور چوتھے

شعر کو اول‌الذکر نظم کے پہلے دو اشعار کی آوازِ بازگشت قرار دیا جا سکتا ہے - جس ذہنی جھکاؤ کو ''سید زادے'' والی نظم میں منفی انداز میں پیش کیا گیا ہے ، اس کا مثبت پہلو یہ ہے :

جس گھر کا مگر چراغ ہے تو
ہے اس کا مذاق عارفانہ

یہاں خطاب براہِ راست جاوید سے ہے - وہاں نام نہاد دانشوروں سے تھا اور "سیّدِ ہاشمی کی اولاد" کو ان کی علامتی حیثیت کی وجہ سے منتخب کیا گیا ہے - اس مضحک شبیہ کے نقوش کی تشکیل جس غالب محرّک نے کی ہے ، وہ ادعائے علمیت (Pedantry) کا جذبہ ہے اور جو تاثر اس شبیہ پر نظریں گاڑنے سے اُبھرتا ہے ، وہ کھوکھلے طمطراق (Pompousness) کا ہے - چنانچہ اس کا ابطال اور اس کی تکذیب جس عنصر سے کی جا سکتی ہے ، اس کے متعلق کسی قدر واضح انداز میں یہ کہا گیا ہے :

جوہر میں ہو لاالہ تو کیا خوف
تعلیم ہو گو فرنگیانہ

"سیّد زادے" والی نظم کا آغاز اس شعر سے ہوا تھا :

تو اپنی خودی اگر نہ کھوتا
زنّاریِ برگساں نہ ہوتا

یہاں پھر خودی کے استحکام اور اس کی نگہداشت پر زور دیا گیا ہے - اور یہ خودی انائے محدود (Finite Ego) ہونے کے

باوجود بیکراں ہے :

شاخِ گل پر چہک ولیکن
کر اپنی خودی میں آشیانہ
وہ بحر ہے آدمی کہ جس کا
ہر قطرہ ہے بحرِ بےکرانہ

یعنی خودی غیر مختتم توانائیوں کا مرکز اور مبداء ہے جنھیں بروئے کار لانا ہی حیاتِ انسانی کا وظیفہ ہے - دوسرے حصے کے اس شعر سے :

غیرت ہے طریقتِ حقیقی
غیرت سے ہے فقر کی تمامی

ایک بار پھر ''سیّد زادے'' والی نظم کے پہلے شعر کے پہلے مصرعے کی گونج کان میں سنائی پڑتی ہے :

تُو اپنی خودی اگر نہ کھوتا

اور اس لیے غیرت کا مدار اور اس کی گمشدگی کے خلاف مدافعت خودی کو برگساں اور ہیگل کی مادیت اور عینیت پسندی کے مقابل اور برعکس اقدارِ حیات سے کلیۃً وابستہ کرنے اور ان سے فیضان حاصل کرنے پر ہے -

اب ہم پھر ''سیّد زادے'' والی نظم کی طرف رجوع کرتے ہیں ، جہاں پیرِ رومی کے مثل اقبال نے فلسفے سے بغایت آگاہی کو ایک مشتِ استخواں سے تعبیر کیا ہے :

انجامِ خرد ہے بےحضوری
ہے فلسفہ زندگی سے دوری

افکار کے نغمہ ہائے بے صوت
ہیں ذوقِ عمل کے واسطے موت

یہاں ان کے دو معروف اور محبوب تصورات سامنے آتے ہیں جن کی تکرار ان کی پوری شاعری میں عموماً اور ''بالِ جبریل'' کی نظموں اور غزلوں میں علی الخصوص بڑی آن بان ، شان و شکوہ اور لہجے کی پختگی اور نظر کی بلوغت کے ساتھ بار بار ملتی ہے - اوّل یہ کہ عشق یا نظر حضوری ہے اور علم و خرد سراسر حجاب ، اور دوسرے یہ کہ ''افکار کے نغمہ ہائے بے صوت'' میں استغراق سے زندگی کا سارا ہنگامہ سرد پڑ جاتا ہے - اسی لیے ''جاوید سے'' کے دوسرے حصے کا پہلا شعر توجہ کو اپنی جانب کھینچتا ہے :

سینے میں اگر نہ ہو دلِ گرم
رہ جاتی ہے زندگی میں خامی

یہ دلِ گرم مرادف ہے عشق کے جو ایک داعیۂ روح ہے اور اسی سے ''افکار کے نغمہ ہائے بے صوت'' میں لہو کی ترنگ دوڑ جاتی ہے - یہاں یہ جتا دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کے یہاں عشق اور فقر کے ڈانڈے ایک دوسرے سے ملے ہوئے ہیں ، اس لیے مذکورہ بالا نظم کے تیسرے حصے کے یہ اشعار بڑی اہمیت کے حامل ہیں :

ہمّت ہو اگر تو ڈھونڈھ وہ فقر
جس فقر کی اصل ہے حجازی

اس فقر سے آدمی میں پیدا
اللہ کی شانِ بے نیازی
روشن اس سے خرد کی آنکھیں
یہ سرمۂ بوعلی و رازی
یہ فقرِ غیور جس نے پایا
بے تیغ و سناں ہے مردِ غازی

''سید زادے'' والی نظم میں اقبال نے خرد پر ضرورت سے زیادہ تکیہ کرنے کا انجام ''بے حضوری'' کو قرار دیا تھا۔ لیکن خرد کی آنکھیں جن چیزوں سے روشن ہوتی ہیں، وہ ہیں فقر اور عشق۔ اسی خرد کے متعلق ''ضرب کلیم'' میں ایک جگہ یہ کہا ہے:

خرد نے کہہ بھی دیا لا الٰہ تو کیا حاصل
دل و نگاہ مسلماں نہیں تو کچھ بھی نہیں

اور اس کے برعکس وہ ''فقرِ غیور'' جو خرد کی کجی اور بے بصری کو دور کر سکتا ہے، اس کے بارے میں ''بالِ جبریل'' میں یہ اشارہ کیا ہے:

اک فقر ہے شبیری، اس فقر میں ہے میری
میراثِ مسلمانی، سرمایۂ شبیری

''سید زادے'' والی نظم کے پانچویں شعر کی طرح، جو اس سے قبل درج کیا جا چکا ہے، تیرھواں اور چودھواں شعر

بھی کلیدی حیثیت رکھتا ہے :

دیں مسلکِ زندگی کی تقویم
دیں سنّرِ محمدؐ و ابراہیم
دل در سخنِ مہدی بند
اے پور علیؓ ز بوعلی چند

اقبال فلسفے کو یکسر مسترد نہیں کرتے لیکن فلسفے کے ذریعے حاصل کی ہوئی بصیرت کی نارسائیوں کی جانب اشارہ کرنا بہرصورت ضروری سمجھتے ہیں ۔ وہ خودی کے استحکام اور ''ذوقِ عمل'' پر زور دیتے ہیں ۔ وہ مقامِ خرد سے گزر کر شوق اور عشق کی منزل تک پہنچنا چاہتے ہیں اور اس کے لیے فقر کی گلی سے ہو کر گذرنا لازمی ہے ۔ ان کے نزدیک جو مسلک زندگی کی شیرازہ بندی کرتا ہے (اور یہاں لفظ ''تقویم'' ایک معنی خیز لفظ ہے) وہ ایک طرح کا روحانی عقیدہ ہے ، اور یہ روحانی عقیدہ اس دین کے مرادف ہے جس کی ابتدا حضرت ابراہیم علیہ السلام نے کی تھی ، اور جس کی تجدید ، توسیع اور تکمیل حضور نبی کریم کے مقدس ہاتھوں سے ظہور میں آئی ۔ اگر ''ایک فلسفہ زدہ سید زادے کے نام'' نظم کے ساتھ اس نظم کو بھی ذہن میں رکھیں ، جس میں جاوید سے خطاب کیا گیا ہے تو ان دونوں کے بے لاگ اور معروضی مطالعے کی بنیاد پر اقبال کی فکر کے سلسلے میں جو نظامِ اقدار (System of Values) ابھرے گا وہ یقیناً ''لاتی و مناتی'' کے منافی اور اس سے متضاد نظر آئے گا ۔ اس نظامِ اقدار میں خدا کی

وحدانیت میں یقین ، رسول کریم ؐ کی نبوت کا اقرار ، انسان کا اپنے اعمال کے لیے کسی برتر اور مافوق البشر ہستی کے سامنے جواب دہ ہونے کا اصول ، مجموعی طور پر زندگی کی روحانی بنیاد پر ایمان ، مادیت کا ابطال ، عقل و خرد کے مقابلے میں وجدان اور بصیرت پر بھروسہ ، عشق و فقر کی کیفیات کا اثبات اور انھیں حقیقت کی تفہیم کے مقابلے میں کلیدی مرتبے کا حامل سمجھنا اور زندگی میں خیر و برکت کی بڑھنے کے میلان پر زور ، یہ سب بنیادی اور غیر متبدل عوامل اور عناصر کی حیثیت رکھتے ہیں - ان کی تکذیب نظم کے سیاق و سباق میں کرنا سعیٔ لاحاصل ہوگا -

☆ ☆ ☆

۱۲

شعاعِ آمید

اقبال کے تیسرے آردو مجموعۂ کلام ''ضرب کلیم'' کا ذیلی عنوان ''اعلانِ جنگ دورِ حاضر کے خلاف'' ایک حد تک فریب کن ہے - کیونکہ اس سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ شاید اس مجموعے کی تمام تر نظمیں ایک طرح کے جارحانہ ادعا کی نمائش ہوں گی - لیکن درحقیقت ایسا نہیں ہے - عنوان کا جواز شاید بڑی حد تک آن نظموں کی موجودگی سے نکلتا ہے جن میں اقبال نے آن مسائل اور شخصیتوں کے بارے میں اپنے تاثرات پڑھنے والوں تک پہنچائے ہیں جن کا تعلق پہلی جنگِ عظیم کے سوانح و واقعات اور ان کے نتائج و عواقب سے تھا - لیکن یہ حصہ پورے کلام کی نمائندگی نہیں کرتا - کیونکہ اس مجموعے میں ایسی نظمیں بھی ہیں جن میں آن تصورات کی جھلک نظر آتی ہے جو اقبال کے یہاں مرکزی اہمیت کے حامل ہیں - یہ امر اور زیادہ خوش گوار حیرت کا موجب ہے کہ اس مجموعے میں ایک نظم ایسی بھی ہے جس

میں اقبال نے ایک بنیادی استعارے کی مدد سے ایک خالص موضوعی تجربے کے ابلاغ کی کوشش کی ہے: اور وہ نظم ''شعاعِ اُمید'' ہے - یہ نظم تین بندوں پر مشتمل ہے - کئی دوسرے شاعروں کی طرح اقبال کے لیے بھی سورج منبعِ نور اور مخزنِ حیات ہے اور اس لیے ان کا اشاریہ ہے - یہی وجہ ہے کہ اس کی ہر ہر شعاع کا وظیفہ اس نور اور زندگی کو کائنات کی وسعتوں میں پھیلانا اور بکھیرنا ہے - خود کائنات وقت کی گردش میں اسیر اور اس لیے تغیّر و تبدّل کے قانون کی تابع ہے - لیکن ایسا لگتا ہے گویا امتدادِ وقت کے باوجود سورج کی شعاعیں اپنے اس مخصوص تفاعل کو پورا کرنے میں ناکام رہی ہیں - اور اسی لیے سورج کا اپنی شعاعوں سے یہ کہنا:

مدت سے تم آوارہ ہو پہنائے فضا میں
بڑھتی ہی چلی جاتی ہے بے مہریِ ایّام

ہمیں چونکا دیتا ہے - ''پہنائے فضا'' در اصل اس بسیط اور لامحدود مکان کے لیے، جو ہمیں ہر طرف سے محیط ہے، ایک معنی خیز استعارہ ہے - ''صبح و شام'' اور ''بے مہریِ ایام'' سے ذہن وقت کی پیہم گردش کی طرف منتقل ہو جاتا ہے، اور زمان و مکان ایک دوسرے سے منسلک اور مربوط ہیں - سورج کی شعاعوں کا تفاعل دو شکلوں میں ظاہر ہوتا ہے: اول غیرنامی وجودات (Inorganic Substances) کے اندر نفوذ کرنے سے اور دوسرے نامیاتی (Organic) وجودات میں سرایت کر کے ان میں زندگی کو متحرّک کرنے سے - رومی اور

لیبنیز (Leibnitz) کی طرح اقبال بھی مونودات (Monads) کو ذی روح تصوّر کرتے ہیں اور حیاتیاتی کائنات میں تو وجودات کو اب جذبات و کیفیات سے بھی متّصف مان لایا گیا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر ذراتِ ریگ ، یعنی مونودات اور نامیاتی وجودات میں حیات ، نشو و ارتقا اور تسلسلِ حیات کا سرچشمہ اگر کوئی ہے تو وہ بھی غالباً بنفشیٔ شعاعوں ہی کے ذریعے حاصل کیا جاتا ہے ۔ لیکن ایسا لگتا ہے کہ شعاعیں اپنا یہ وظیفہ بھول چکی ہیں ۔ ان کی فعّالیت میں کمی آ گئی ہے ۔ اسی حقیقت کی طرف یہ کہہ کر اشارہ کیا گیا ہے :

نے ریت کے ذروں پہ چمکنے میں ہے راحت
نے مثلِ صبا طوفِ گل و لالہ میں آرام

اگر صورتِ حال واقعی ایسی ہی ہے تو شعاعوں کے لیے اس کے سوا چارہ نہیں کہ وہ جس سرچشمے سے پھوٹی ہیں ، اسی کی طرف واپس چلی جائیں :

پھر میرے تجلّی کدۂ دل میں سما جاؤ
چھوڑو چمنستان و بیابان و در و بام

یہاں دو امور قابلِ غور ہیں : اول یہ کہ "چمنستان و بیابان و در و بام" دراصل "پہنائے فضا" ہی کے لیے ایک متبادل (Equivalent) ترکیب ہے ۔ اور "پہنائے فضا" ایک مکانی رمز (Spatial Image) ہے ۔ دوسرے یہ کہ اگر سورج منبعِ نور و حیات ہے تو اس کے بالمقابل کائنات میں قلبِ انسانی بھی ایک تجلی کدہ ہے ۔ اور ہم یہاں اس تضاد سے دو چار ہوتے

ہیں جو عالمِ اکبر (Macrocosm) اور عالمِ اصغر (Microcosm) کے درمیان پایا جاتا ہے۔ اس پورے بند میں کلیدی لفظ ''آوارہ'' ہے۔ ''بانگِ درا'' میں ''شعاعِ آفتاب'' کے عنوان سے جو نظم ملتی ہے وہ اس شعر سے شروع ہوتی ہے:

صبح جب میری نگہ سودائیِ نظّارہ تھی
آسماں پر اک شعاعِ آفتاب آوارہ تھی

یہاں لفظِ ''آوارہ'' محض ایک بیانیہ ترکیب (Descriptive Epithet) کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن ''شعاعِ آمید'' میں 'آوارہ' سے ذہن انتشار (Dispersion) کے اس عمل کی طرف منتقل ہوتا ہے جو نور سے متعلق ہے۔ اور یہ انتشار یا پراگندگی پوری کائنات کو محیط اور اس سے وابستہ ہے۔ یا بہ الفاظِ دیگر کائناتِ فطرت اس انتشار کے لیے ایک خارجی مورد فراہم کرتی ہے جس کی وساطت کے بغیر اس کی تفہیم ممکن نہیں۔

دوسرا بند اس کے برعکس ترخیم یا انقباض (Contraction) کے عمل سے شروع ہوتا ہے۔ یعنی پہلے بند کے آخری شعر میں جو اشارہ کیا گیا ہے، دوسرے بند کا پہلا شعر اسی کے تسلسل (Continuation) کو آشکار کرتا ہے:

آفاق کے ہر گوشے سے اٹھتی ہیں شعاعیں
بچھڑے ہوئے خورشید سے ہوتی ہیں ہم آغوش

''بچھڑے ہوئے'' کی ترکیب قابلِ غور ہے، جس سے مراد یہ ہے کہ کائنات کی تکوین کے نقطۂ نظر سے شعاعوں کا اپنے مرکز اور مبداء سے جدا ہو جانا ایک حادثہ سہی، لیکن اس

عمل کا اثباتی پہلو دراصل ''بے مہریِ ایام'' کے خلاف ایک طرح کی مدافعت فراہم کرتا ہے۔ اگرچہ یہ امر بھی کچھ کم لائقِ توجہ نہیں کہ گردشِ ایام کو متعیّن کرنے کا ایک موثر وسیلہ صبح و شام کا تبادل (Alternation) بھی ہے۔ اور یہ تبادل سورج کے طلوع و غروب کے بندھے ٹکے نظام پر منحصر ہے۔ پہلے بند میں ''شعاعِ آفتاب'' کا خارجی عمل ریت کے ذروں میں نفوذ کرنے اور ''طوفِ گل و لالہ'' تک محدود تھا؛ یعنی فطری کائنات میں حیات کی دو مختلف سطحوں تک۔ یہاں شاعر کی نظریں مغرب اور مشرق دونوں کی وسعتوں پر پڑتی ہیں۔ مغرب کا حال یہ ہے:

اک شور ہے مغرب میں آجالا نہیں ممکن
افرنگ مشینوں کے دھوئیں سے ہے سیہ پوش!

اور مشرق کا رنگ یہ:

مشرق نہیں گو لذّتِ نظّارہ سے محروم
لیکن صفتِ عالمِ لاہوت ہے خاموش

ان دو اشعار میں اقبال نے حیرت انگیز بصیرت اور اعجازِ بیان کا ثبوت دیا ہے۔ ''آجالا'' اور ''سیہ پوشی''، زیست اور موت کی دو متضاد کیفیات کا اشاریہ ہیں۔ ''مشینوں کے دھوئیں'' سے مراد صنعتی زندگی کی وہ لعنت ہے جس نے اسبابِ معیشت کی فراوانی اور زندگی کی عام طور پر تزئین و آرائش، کشود و کشاد اور پیچیدگی اور نفاست کے باوجود انسانی شخصیت کے محرّکات اور انسانی مسرّت اور دلجمعی کے احساس کو بالکل

کچل کر رکھ دیا ہے - صنعتی پھیلاؤ کے حیات کُش اثرات کے خلاف یہ ردِ عمل بیسویں صدی کے کئی شاعروں اور ادیبوں کے یہاں یورپ میں بھی پایا جاتا ہے - اس سلسلے میں مشہور انگریزی شاعر ٹی - ایس - ایلیٹ اور معروف انگریزی ناول نگار ڈی - ایچ - لارنس کے نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں ، جنھوں نے اس آسیب زدہ زندگی کو نت نئے اور پُر پیچ پیرایۂ بیان کے ذریعے جگہ جگہ پیش کیا ہے - اس سے پہلے اپنی ایک اور نظم ''لینن (خدا کے حضور میں)'' میں ، جو ''بالِ جبریل'' میں شامل ہے ، اقبال اس موضوع پر ، جس سے انھیں گہرا شغف تھا ، مندرجہ ذیل بلیغ اشارے کر چکے تھے :

یورپ میں بہت روشنیٔ علم و ہنر ہے
حق یہ ہے کہ بے چشمۂ حیواں ہے یہ ظلمات

وہ قوم کہ فیضانِ سماوی سے ہو محروم
حد اس کے کمالات کی ہے برق و بخارات
ہے دل کے لیے موت مشینوں کی حکومت
احساسِ مروّت کو کچل دیتے ہیں آلات

مشین کے لیے یہ حیثیت Totem جو قدر و منزلت سائنسی دور میں انسان کے لیے پیدا ہو چکی ہے ، اس پر اس آخری شعر میں ایک کاری ضرب لگائی گئی ہے - اس نظم کو مغرب کی صنعتی زندگی اور سرمایہ دارانہ نظام کے ارتقا اور اس کے منطقی نتائج پر اقبال کا تنقید نامہ (Critique) سمجھنا غلط نہ ہوگا - لیکن اگر ایک طرف اقبال مغربی طرزِ زندگی کی طرف

سے شدید بے اطمینانی کا اظہار کرتے ہیں تو ان کی بدظنی مشرق کی روش کے سلسلے میں بھی کچھ کم نہیں ہے ۔ ''لذتِ نظارہ'' یعنی اندرونی ، وجدانی زندگی کے وفور اور جذباتی توانائی کے سرچشموں سے گو اہلِ مشرق ناآشنا نہیں ، لیکن ان کے یہاں مادی زندگی کی پُرپیچ وسعتوں اور مدنیت کی ترقی کے آثار تقریباً ناپید ہیں ۔ ''لذتِ نظارہ'' اور ''عالمِ لاہوت کی خاموشی'' دونوں ایک دوسرے سے منسلک ہیں اور یہ مغرب کی فعّالیت (Dynam'sm) کے برخلاف اس تعطّل، مجہولیت اور ناکارکردگی کو ظاہر کرتے ہیں جو مشرق میں ''شرارِ زیست'' کے بجھ جانے کا اشاریہ ہیں ۔ ''ارمغانِ حجاز'' میں اس تاثر کو اس طرح دہرایا گیا ہے :

ضمیرِ مغرب ہے تاجرانہ ، ضمیرِ مشرق ہے راہبانہ
وہاں دگرگوں ہے لحظہ لحظہ ، یہاں بدلتا نہیں زمانہ

اور اس لیے شعاعِ آفتاب کی یہ خواہش کہ وہ سرچشمۂ حیات میں دوبارہ ضم ہو جائے ، کچھ زیادہ تعجب خیز نہیں ہے :

پھر ہم کو اُسی سینۂ روشن میں چھپا لے
اے مہرِ جہاں تاب نہ کر ہم کو فراموش

احساسِ ہزیمت کا اس سے بڑھ کر اظہار اور کیا ہوگا ؟

تیسرا بند ایک نقطۂ انحراف سے شروع ہوتا ہے ۔ گو سورج کی شعاعیں عموعی طور پر مغرب اور مشرق کی تقدیر سے تقریباً مایوس ہو کر یہ محسوس کرتی ہیں کہ وہ اپنے عزم کے حصول میں ناکام رہی ہیں ۔ اور ان کا مقصد صرف ایک ہی تھا ،

یعنی مشرق اور مغرب کے سینے کو روشنی ، زندگی اور توانائی سے بھر دینا ۔ لہٰذا اب وہ اپنے منبع اور مخرج کی طرف مراجعت کے لیے مائل بلکہ اس پر مصر نظر آتی ہیں ۔ لیکن ان میں ایک استثنا بھی ہے ، اور وہ استثنا ایک ایسی شوخ چشم کرن ہے جو اضطراب اور ناصبوریٔ پیہم سے متصف ہے ۔ اس کی فطرت سیماب وار ہے ۔ چنانچہ اس کا تعارف اس طرح کرایا گیا ہے :

اک شوخ کرن ، شوخ مثالِ نگہِ حور
آرام سے فارغ ، صفتِ جوہرِ سیماب

''بانگِ درا'' کی نظم ''شعاعِ آفتاب'' میں بھی وہ کرن ، جس کی طرف اشارہ اوپر گذر چکا ہے ، ''سراپا اضطراب'' نظر آتی ہے : اور اسے ''جانِ ناشکیبا'' کے لقب سے پکارا گیا ہے ۔ ''ضربِ کلیم'' کی یہ شوخ کرن عزمِ بے پایاں کی حامل نظر آتی ہے : اور وہ عزم ہے مشرق کی سرزمین کے ایک ایک ذرے کو آفتابِ عالم تاب میں تبدیل کردینا ۔ خاص طور پر وہ اپنی توجہ ہندوستان پر مرکوز کرنا چاہتی ہے ، جہاں کی فضائیں فی الوقت تیرہ و تار اور جہاں کے باسی خوابِ گراں میں سرشار ہونے کی وجہ سے بصیرت کی روشنی اور عمل کی آگ دونوں سے یکسر محروم ہو چکے ہیں ۔ تیسرے بند کے چوتھے شعر :

خاور کی امیدوں کا یہی خاک ہے مرکز
اقبال کے اشکوں سے یہی خاک ہے سیراب

سے یہ عقدہ بالآخر کھل جاتا ہے کہ وہ ''شوخ کرن'' جس کی طرف اشارہ پہلے شعر میں کیا جا چکا ہے ، خود شاعر ہی کی مضطرب اور آتش زیر پا فطرت کے لیے ایک شعری رمز ہے - چوتھے ، پانچویں اور چھٹے شعر میں جس خاک کی طرف متواتر اشارے کیے گئے ہیں ، وہ خاکِ پاکِ ہند ہی ہے - یہ وہ خاک ہے جو چشمِ مہ و پروین کے لیے مثل سرمے کے ہے ، جس کا خزف ریزہ دُرِ نایاب سے کم وقیع نہیں ، اور جس کے پہلو سے اٹھنے والے غوّاصِ معانی کے لیے ''ہر بحرِ پُرآشوب'' پایاب ہے - ان تین اشعار میں اقبال نے ہندوستان کی سرزمین کو جتنے متحرّک اور روشن محاکات کے ذریعے نصب العینی عمل سے گزارا ، یعنی Idealize کیا ہے ، اس کی مثال اُردو کے کسی دوسرے شاعر کے یہاں تلاش کرنا عبث ہے - لیکن مثالیت (Idealization) کے اس عمل کے بعد دو اشعار میں انھوں نے غالباً توازن برقرار رکھنے کے لیے ہمیں ایک تلخ حقیقت سے بھی روشناس کرایا ہے :

جس ساز کے نغموں سے حرارت تھی دلوں میں
محفل کا وہی ساز ہے بیگانۂ مضراب
بُت خانے کے دروازے پہ سوتا ہے برہمن
تقدیر کو روتا ہے مسلماں تہِ محراب

پہلے شعر میں عمومی طور پر حرکت ، حرارت اور زندگی کے فقدان کی طرف اشارہ کیا گیا ہے ، دوسرے شعر میں اس انفعالیت ، جمود اور تقدیر پرستی کا ماتم کیا گیا ہے جس

میں تمام ہندوستانی ، مذہب اور ملّت کی تفریق کے بغیر، یکساں طور پر حصہ دار ہیں - مذہب کی مروجہ اور رسمی شکلیں ، بلکہ دراصل اس کی مسخ شدہ ہیئت ، ان کے لیے زنجیرِ پا بنی ہوئی ہے اور اسی سبب سے ان کے قوائے عملیہ شل ہو گئے ہیں - یہاں اس ''لذّتِ نظّارہ'' کا بھی گزر نہیں جس کا ذکر دوسرے بند میں کیا گیا تھا - بلکہ یہاں تمام تر زور اُس تقدیر پرستی پر ہے جو جبریّت اور لزوم کا دوسرا نام ہے اور جس کے مروّجہ مفہوم نے انسان کی سعی و کوشش کی صلاحیتوں پر امکانات کے سارے دروازے بند کر دیے ہیں - لیکن ناامیدی اور پست ہمتی کی اس مسموم فضا میں بھی اقبال کا اصرار اسی امر پر ہے کہ انسان کی تمام مساعی کا مرکز و محور یہی ہونا چاہیے کہ وہ حال کی تاریکی اور انجماد و بےعملی کے اس زندان سے امید کی چند کرنوں کو چھین کر اپنے کفِ دست میں اسیر کر لے :

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

جیسا کہ پہلے بھی اشارہ کیا گیا ، یہ نظم تین حصوں میں منقسم ہے : پہلے میں انتشار ، دوسرے میں ترخیم اور تیسرے میں پھر انتشار کی جانب مراجعت کے عناصر قابلِ توجہ ہیں - تیسرے بند میں اقبال نے سرزمینِ ہند کے چپّے چپّے سے جس والہانہ شیفتگی اور دلچسپی کا اظہار کیا ہے ، وہ ان کی حب الوطنی اور وسیع المشربی کی ایسی بیّن دلیل ہے جس

کی تکذیب کے لیے غلط بیانی کی غیر معمولی صلاحیت درکار ہوگی - اس عقیدت کا اظہار بھی بڑے انوکھے اور بالواسطہ طریقے سے کیا گیا ہے - لیکن اس امر کے تسلیم کرنے میں بھی کوئی تامل نہیں ہونا چاہیے کہ پہلے دو بندوں میں جو رمزیت پوشیدہ ہے وہ آخری بند میں ایک خاص مرحلے پر پہنچنے کے بعد واضح اور برملا اظہارِ بیان میں تبدیل ہو گئی ہے - فنی اعتبار سے یہی اس نظم کی ایک حد تک خامی بھی ہے - اس میں شک نہیں کہ تیسرے اور آخری بند میں بھی اظہاریت (Expressiveness) کی سطح خاصی بلند ہے اور اقبال نے آن امتیازات کو بڑی فراخ دل کے ساتھ نمایاں کیا ہے جو ان کے وطن کی آب و باد و خاک سے مختص ہیں ، لیکن پیرایۂ اظہار کی تبدیلی بہ ہر صورت توجہ کو اپنی جانب کھینچتی ہے - اس بند کے تیسرے شعر میں اقبال نے ''شوخ کرن'' کے ساتھ اپنی شخصیت کو ہم آہنگ کر کے اس بند کی معنویت پر تو روشنی ڈال دی ہے ، اور چوتھے شعر کے بعد پھر اندازِ تخاطب کی معروضیت (Objectivity) کو برقرار رکھا ہے ، لیکن تیسرے شعر کی وجہ سے بھی ، اور اس کے بعد کے اشعار کے پیشِ نظر بھی ، وہ فن کارانہ رویہ باقی نہیں رہ سکا ہے جس سے نظم کے آغاز میں ہمیں روشناس کرایا گیا تھا - نظم کا امتیاز بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس میں ایک طرف تو جذبۂ حب الوطنی کی بہت بھرپور اور حسین عکاسی ملتی ہے اور اس کے ساتھ ہی مغرب اور مشرق دونوں جس ذہنی خلفشار کا شکار ہیں ، اسے

بڑی خوبی ، ایجاز و اختصار اور لطیف اشاریت کے ذریعے بے نقاب کیا گیا ہے ۔ اقبال کو اس افلاس ، کم مائیگی اور بے بضاعتی کا شدید احساس ہے جس میں اہلِ یورپ اپنی مادی ثروت اور برتری اور اہلِ مشرق روحانیت کے بارے میں اپنے ادعا کے باوجود گرفتار ہیں ۔ اسی امر کی طرف اقبال نے حکیم سنائی غزنوی کے مزارِ مقدس پر کہے ہوئے اشعار میں یوں اشارہ کیا ہے :

بہت دیکھے ہیں میں نے مشرق و مغرب کے مے خانے
یہاں ساقی نہیں پیدا ، وہاں بے ذوق ہے صہبا

مشرق کی زبوں حالی اور ابتری کے عمومی ڈھانچے میں ہندوستان کی پس ماندگی اور اضمحلال اور زیادہ قابلِ افسوس ہے ۔ شوخ کرن کا یہ عزمِ صمیم کہ وہ ہند کی تیرہ و تار فضاؤں کو اس وقت تک اپنی پرواز کی جولانگہ بنائے رکھے گی جب تک کہ مردانِ گراں خواب ، خوابِ غفلت سے بیدار نہ ہو جائیں ، دراصل اقبال کے اس خواب کا تمثیلی اظہار ہے جو وہ ہندوستان کے لیے خیر و برکت کا دور لانے کے لیے اپنی زندگی میں شب و روز دیکھتے رہے ۔

☆ ☆ ☆

۱۳

ابلیس کی مجلسِ شوریٰ

یہ نظم اقبال کی شاعری کے بالکل آخری دور کی اہم ترین نظموں میں شمار کی جا سکتی ہے ۔ یہ ۳۶ء میں لکھی گئی ۔ روس کا مشہور سیاسی انقلاب اکتوبر ۱۷ء میں رونما ہوا تھا ۔ ۳۲ء میں اٹلی میں فاشست ریاست قائم ہوئی ۔ پھر جرمنی میں نازی ازم کا ظہور ہوا اور ۲۹ء میں پرتگال میں بھی آمریت کو فروغ ہوا ۔ اس وقت سے لے کر ۳۹ء تک ، جب یورپ میں استعماریت پر مبنی دوسری جنگِ عظیم چھڑی ، زمانے کی آنکھ نے مغرب میں بہت سے سیاسی اور معاشی طوفانوں کا مشاہدہ کیا ۔ اسپین اور جاپان میں بھی اسی طرح کے آمرانہ نظام مسلّط کیے گئے جیسے اٹلی اور جرمنی میں سامنے آ چکے تھے ۔ یہی اضطراب اور رد و بدل وہ معروضی چوکھٹا (Framework) ہے جس کے اندر یہ نظم پیوست نظر آتی ہے ۔ بہ الفاظِ دیگر یہاں آن سب تحریکات کو — جیسے فاشزم ، نازی ازم اور کمیونزم ، جو اجارہ سرمایہ داری اور ملوکیت یا استعماریت (Imperialism)

کے خلاف ردِ عمل کے طور پر ظہور میں آئیں اور جنہیں منصۂ شہود پر لانے والے عوامل قومی بھی تھے اور بین الاقوامی بھی — ڈرامائی انداز میں پیش کیا گیا ہے - اس میں طنزیہ عنصر کی کارفرمائی بیش از بیش نظر آتی ہے - ابلیس کا کردار ، جس کی بعض جھلکیاں اس سے پہلے ہمیں ''پیامِ مشرق'' اور ''بالِ جبریل'' میں ملتی ہیں ، علی الخصوص جبریل کے ساتھ مکالمے میں یہاں بنیادی اہمیت کا حامل ہے - وہاں وہ پوری شان اور تجمّل کے ساتھ جبریل پر اپنی فوقیت جتانے میں مصروف نظر آتا ہے - یہاں بھی اس کی جسارت ، طمطراق اور خود اعتمادی ہماری توجہ اپنی طرف منعطف کرتی ہے - فرق صرف اس قدر ہے کہ پہلے دو مجموعوں میں ابلیس سے سروکار ایک مابعدالطبیعیاتی سطح پر سامنے لایا گیا ہے اور یہاں نظم کا پورا عمل سیاست کے حصار میں منقش کیا گیا ہے - ابلیس کی شخصیت نہ صرف بھرپور اور ناقابلِ انکار ہے ، اور وہ تمام دوسرے کرداروں سے ممتاز ہے ، بلکہ یہی وہ ڈرامائی معمول (Medium) ہے جس کے توسّط سے موضوع کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کیا گیا ہے - ابلیس کے مشیر نہ صرف ایک ہی حقیقت کو اپنے اپنے مخصوص زاویوں سے دیکھتے ہیں ، بلکہ یہ کہنا شاید غلط نہ ہو کہ وہ اسی کی شخصیت کے مختلف روپ ہیں - نظم کی ابتدا اور انتہا دونوں نقطوں پر ہم ابلیس کے خطاب سے دوچار ہوتے ہیں -

اقبال کے یہاں ابلیس ادعائے نفس (Self-assertion) کا

اشاریہ ہے ۔ اس کے پس پشت قرآن کریم کی تعلیمات کی روایت بھی موجود ہے ۔ ابلیس کا ابتدائی خطاب ایک علوی (Exalted) انداز رکھتا ہے ، لیکن دراصل اس میں دکھاوا زیادہ اور حقیقت بہت کم ہے ، اور اسی لیے اسے ہم ایک انگریزی لفظ Bravado سے تعبیر کر سکتے ہیں ۔ اس میں گھن گرج اور تعلّی بہت نمایاں ہیں ۔ مقصود اس کا خالقِ کائنات کی تضحیک ہے ، کیونکہ ابلیس اسے اپنے مدِ مقابل (Adversary) کی حیثیت سے جانتا ہے ۔ اس تضحیک کو چھپایا گیا ہے تخلیق شدہ (Created) کائنات اور فرشتوں کی اہانت کے پردے میں ۔ "ساکنانِ عرشِ اعظم" کی طرف اشارے کی توجیہ اس امر میں پوشیدہ ہے کہ ابلیس سقوط سے پہلے انھی میں سے ایک تھا ۔ لیکن یہ پردہ بہت باریک ہے ۔ خالقِ کائنات کا کائنات کی تخریب پر آمادہ نظر آنا ، جسے اس نے اپنی رحمتِ کاملہ سے وجود کا شرف بخشا تھا ، ایک طرح کا بالواسطہ اعترافِ شکست ہے :

اس کی بربادی پہ آج آمادہ ہے وہ کارساز
جس نے اس کا نام رکھا تھا جہانِ کاف و نون

خالقِ کائنات سے اعترافِ شکست کو منسوب کرنا اپنی متوقع فتح و نصرت کا رمزیاتی اعلان ہے ۔ یہ جتانا شاید غیر ضروری نہ سمجھا جائے کہ "جہانِ کاف و نون" میں ایک مستتر طنز اس روایت پر ہے ، جس کے مطابق خالقِ کائنات کے لفظ "کُن" ادا کرنے سے تخلیق کا عمل تمام ہو گیا ، اور اس حقیقت کو تسلیم کرنا ابلیس کے متشکّک اندازِ نظر سے میل

نہیں کھاتا ۔

اگلے دو اشعار میں تواتر کے ساتھ ایسی ترکیبوں کا اعادہ (جیسے ''میں نے دکھلایا'' ، ''میں نے توڑا''، ''میں نے سکھلایا'' ''میں نے دیا'') ابلیس کے احساسِ تیقّن کی چغلی کھاتا ہے۔ یہاں ابلیس نے اپنے جن کارناموں کو گنایا ہے ، وہ قابلِ غور ہیں ۔ ان میں بیشتر اُن مظاہر کا فروغ شامل ہے جن کا ذکر پس منظر کے طور پر اوپر کیا گیا ہے۔ بیسویں صدی کے اوائل میں یورپ میں عام طور پر استعماریت کو عروج ملا ۔ مارٹن لوتھر (Martin Luther) نے کلیسا کی بالا دستی کے خلاف جو علمِ بغاوت بلند کیا تھا ، اور خدا اور انسان کے درمیان براہ راست رابطے پر جو اصرار کیا تھا ، اس کے نتیجۂ مابعد کے طور پر زندگی کے معمولات میں ریاست کا عمل دخل بڑھا اور اس نے ایک نامذہبی (Secular) شکل اختیار کی ۔ پس ماندہ اقوام میں تقدیر پرستی کا جادو جگا کر ان کے قوائے عملیہ کو شل کیا گیا تاکہ اس سے سیاسی عزائم کے حصول کا جواز نکل سکے ۔ صنعتی سرمایہداری کے پھیلاؤ نے معاشی استحصال کے لیے راستہ بھی ہموار کیا اور زر کی پرستش کو ایک جنون کی صورت بھی دے دی ۔ بہ الفاظِ دیگر سرمایہداری اور استعماریت کا قیام ، ریاست کی بالا دستی ، جو رفتہ رفتہ مطلقیت (Totali-tarianism) کی طرف لے جاتی ہے ، اور عوام کے دلوں میں جبریت (Determinism) کے عقیدے کو جاگزیں کرنا ، یہ سب ایک ہی طاغوتی قوت کے مختلف النوع اکتسابات ہیں ، جن کے

لیے ابلیس ایک ہمہ گیر اشاریہ ہے - آخری دو اشعار میں ''کون کر سکتا ہے'' کی ترکیب میں ایک للکار کی کیفیت پائی جاتی ہے -

کون کر سکتا ہے اس کی آتشِ سوزاں کو سرد
جس کے ہنگاموں میں ہو ابلیس کا سوزِ دروں
جس کی شاخیں ہوں ہماری آبیاری سے بلند
کون کر سکتا ہے اس نخلِ کہن کو سرنگوں

یہاں لہجے اور تیور میں نخوت اور تکبّر کی جھلک صاف نمایاں ہے اور خود اعتمادی آخری حدوں کو چھو رہی ہے - سیاسی اور معاشی زندگی کے جن مظاہر اور شیون کا ذکر اوپر کیا گیا، ان میں ابلیسیت کی روح پوری طرح کارفرما ہے - یہ سب گویا اس کی تخلیقات ہیں اور اس لیے انھیں ختم کرنا اور ان کے وجود پر کاری ضرب لگانا انسانی ہمت اور تگ و تاز سے ماورا معلوم ہوتا ہے - ''نخلِ کہن'' کی ترکیب غور طلب ہے جو اشارہ ہے شر اور فساد کا ، اور اس کی شاخوں کی بلندی اور ان کا پھیلاؤ شر اور خطا کی قوتوں کا ہر سمت میں بڑھنا ، وسعت اختیار کرنا اور برومند ہونا ہے - ''آتشِ سوزاں'' کا بھڑکتے رہنا اور ظلم و جہل کے نخل کا برگ و بار لانا ، دونوں اندرونی طور پر فساد کی قوتوں کی افزونی اور شادابی کا استعارہ ہیں - اس ساری بلند آہنگی کا مقصد نراج (Anarchy) اور عدمِ توازن (Disequilibrium) کی قوتوں کے آزاد ہونے کی نشان دہی کرتا ہے - اس کی منقلب (Inverted) شکل وہ تھی جب کہ

دوسرے شعر میں خود خالقِ کائنات کو ''جہانِ کاف و نون'' کی بربادی کا بالواسطہ طور پر ذمہ دار ٹھہرایا گیا تھا۔ لیکن یہ پورا خطاب جس سے ایک مخصوص فضا کی تعمیر کا کام لیا گیا ہے ، بین‌السطور نہ صرف الوہیت کے خلاف نعرہٴ جنگ ہے بلکہ اپنی فوقیت اور خالقِ کائنات کی خاموش اور اختیاری پسپائی کا اعلان بھی ہے۔ یہ ہمّت افزائی ہے اُن مشیروں کی جو دراصل ابلیس ہی کی شخصیت کا ایک پرتو ہیں۔ اور ان کی وساطت سے اپنے نقطۂ نظر کے اعادے کا مقصد اس فیصلے پر مُہرِ تصدیق ثبت کرنا ہے جو ابلیس نے انسان کی بزیمت کے سلسلے میں کیا ہے۔ اس پورے بند میں ابلیس کی آواز کا حجم (Volume) قابلِ لحاظ ہے جس کا مقصد سامعین پر چھا جانا ہے۔ ایسا لگتا ہے گویا ''ابوالہول کی آواز اہرامِ مصری سے ٹکرا رہی ہے۔''

پہلے مشیر کا جواب براہِ راست ہے اور ایک لحاظ سے توثیق ہے اُن تمام امور اور نکتوں کی جن کی طرف ابلیس نے اپنے افتتاحیہ خطبے میں مجمل طور پر اشارہ کیا تھا۔ اس کے تمام مشیر ایک طور سے کم و بیش اس کے نقطۂ نظر کے معترف اور اس کے مسلک کے پُرجوش داعی ہیں۔ پہلے مشیر کی رائے میں ابلیس کے پیغام کے دو نتائج اپنے اثرات کے اعتبار سے دور رس ہیں۔ اوّل غلاموں کو خوئے غلامی میں پختہ کرنا اور ان کے سجود کو ، جو ایک طور سے ان کی تقدیر ہے ، اپنے لیے جائز اور فطری سمجھنا ، اور دوسرے آرزوؤں کی

عدم تخلیق ، یا تخلیق کے بعد ان کی عدمِ تربیت ۔ اقبال گوناگوں آرزؤں کے مسلسل اور پے در پے ابھرنے کو زندگی کے عمل کے تسلسل اور اس کی افزونی اور فروغ کے لیے ایک لازمی عنصر قرار دیتے ہیں ۔ اگر یہ عمل کسی وجہ سے رک جائے یا منقطع ہو جائے تو یہی دراصل موت کے مرادف ہے ۔ ابلیس نے تو اپنے خطاب میں صرف اتنا ہی اشارہ کیا تھا کہ اس نے اپنی تعلیمات کی نشر و اشاعت کے ذریعے فرنگی کو ملوکیت کا خواب دکھایا تھا ۔ پہلے مشیر نے اس دعوے پر یہ اضافہ کرنا ضروری خیال کیا کہ صوفی و مُلاّ بھی اس کے طلسمِ ہوشربا میں گرفتار رہ چکے ہیں :

یہ ہماری سعئی پیہم کی کرامت ہے کہ آج
صوفی و مُلاّ ملوکیّت کے بندے ہیں تمام

یہاں یہ اشارہ کرنا شاید غیر ضروری نہ ہو کہ اسلام ملوکیّت کے مغربی تصوّر کا سراسر اور شدّت کے ساتھ مخالف ہے ۔ صوفی و مُلاّ کا اس تصوّر کا اسیر ہونا اس امر کی غمازی کرتا ہے کہ اسلام کے نام لیوا بھی غیر اسلامی عناصر کے ذہنی استیلا سے اپنے آپ کو آزاد نہیں رکھ سکے ہیں ۔ اس قیاس کو اس امر سے بھی تقویت پہنچتی ہے کہ بعد کے اشعار میں خطاب براہِ راست مسلمانوں سے ہے ۔ وہ صرف ظاہری ارکان کی بجا آوری پر مُصر ہیں ، لیکن مذہب کی حقیقی روح سے ان کا وجودِ قومی و ملّی

یکسر نا آشنا ہے :

ہے طواف و حج کا ہنگامہ اگر باقی تو کیا
کُند ہو کر رہ گئی مومن کی تیغِ بے نیام

یہاں یہ اضافہ کرنا بھی ضروری ہے کہ ''صوفی و مُلا'' اقبال کے گہرے اور لطیف طنز کا ہدف ان کے پورے کلام میں بنتے ہیں ۔ کیونکہ اوّل الذکر انفعالیت اور مؤخر الذکر ریاکاری اور کم اندیشی کے بنیادی علائم ہیں ۔ ان سے مراد مسلمان بھی ہے اور عینی انسان بھی ، اور یہ دونوں مفاہیم ایک دوسرے کی نقیض نہیں ہیں ، بلکہ وہ ایک دوسرے کو تقویت پہنچاتے اور ایک دوسرے کا تکملہ کرتے ہیں ۔

دوسرے مشیر کے استفسار :

خیر ہے سلطانیِ جمہور کا غوغا کہ شر ؟

کے جواب میں پہلا مشیر خاصی تفصیل سے اظہارِ خیال کرتا ہے ۔ ''بالِ جبریل'' کی ایک والہانہ نظم ''خدا کا فرمان (فرشتوں سے)'' میں اقبال اس کا استقبال اس طرح کرتے ہیں :

سلطانیِ جمہور کا آتا ہے زمانہ
جو نقشِ کہن تم کو نظر آئے ، مٹا دو

لیکن اس سے پہلے ''خضر راہ'' میں اقبال نے جمہوریت کے بارے میں جس رائے کا اظہار کیا تھا ، اسے بھی ذہن میں رکھنا چاہیے :

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

ہے وہی سازِ کہن مغرب کا جمہوری نظام
جس کے پردوں میں نہیں غیر از نوائے قیصری

دراصل یہ سب نظر کے حجابات ہیں ۔ شہنشاہیت اور ملوکیت بھیس بدل بدل کر سامنے آتی رہتی ہیں اور ان کی حقیقت پوری طرح منکشف نہیں ہونے پاتی ۔ ''بالِ جبریل'' کی نظم کے مقابلے میں ''خضرِ راہ'' میں جو کچھ کہا گیا تھا ، اس سے اس نظام میں اقبال کی زیادہ گہری بصیرت کا ثبوت ملتا ہے ۔ مندرجہ بالا دو اشعار میں سے پہلے شعر میں جو کچھ کہا گیا ہے اسی کا اعادہ اس نظم میں اس طرح کیا گیا ہے :

ہم نے خود شاہی کو پہنایا ہے جمہوری لباس
جب ذرا آدم ہوا ہے خودشناس و خودنگر

یہ الفاظِ دیگر جمہوریت کے سلسلے میں ہمارے سارے دعاوی جھوٹے اور باطل ہیں ۔ یہ خود فریبی تو ہے ہی ، لیکن یہ نتیجہ ہے ذہنی آپچ اور سوفسطائی (Sophisticated) انداز ہائے نظر اختیار کرنے کا ۔ پہلا مشیر دل میں اس امر کا معترف ہے کہ ''کاروبارِ شہریاری'' کا انحصار ''وجودِ میر و سلطاں'' پر نہیں ہے ، بلکہ اخوت اور مساوات کے اس عقیدے پر ہے جو رنگ اور سماجی امتیازات کی دیواروں کو منہدم کر دیتا ہے ۔ جن جماعتوں کے ہاتھوں میں زمامِ اقتدار ہے ، ان کے تفوق ، بالادستی یا ''سلطانی'' کا دار و مدار فی‌الوقت عوام کے

بے دھڑک استحصال پر ہے :

مجلسِ ملّت ہو یا پرویز کا دربار ہو
ہے وہ سلطاں غیر کی کھیتی پہ ہو جس کی نظر

اس لیے ''بالِ جبریل'' میں اقبال نے بے دریغ اور بے محابا انداز میں کہا تھا :

جس کھیت سے دہقاں کو میسّر نہیں روزی
اُس کھیت کے ہر خوشۂ گندم کو جلا دو

بصیرت کے ایک لمحۂ گریزاں میں پہلا مشیر اس حقیقت کا اعتراف کیے بغیر نہیں رہ سکتا کہ جمہوریت کے نظام کی سطحی دلکشی ایک انتہائی مکروہ اور گھناؤنی صورتِ حال کا صرف ظاہری نقاب ہے :

تو نے کیا دیکھا نہیں مغرب کا جمہوری نظام
چہرہ روشن ، اندروں چنگیز سے تاریک تر

چنگیز استعارہ ہے وحشت اور بربریت کی برہنہ قوتوں کا - چنگیز کے ہاتھوں سے زوالِ بغداد کا عبرتناک اور صاعقہ بردوش حادثہ پیش آیا تھا - اور یہ محض ایک شہر کا زوال نہیں تھا بلکہ تہذیب اور ثقافت کی اُن تمام اقدار اور روایات کی اندوہ ناک اور عبرتناک شکست تھی جن کی وسعت اور گیرائی اور گہرائی صدیوں کو محیط تھی - یہ دن کے اجالے پر رات کی تاریکی کا حملہ تھا جس کے ذریعے انسانی فطانت کے ان گنت شاہکار حرفِ غلط کی طرح مٹا دیے گئے اور انسان کی لاچارگی اس پر صرف خون کے آنسو ہی بہا سکی - یہاں ایک محسوس پیکر کے

ذریعے ان تباہ کاریوں کو متشکل کیا گیا ہے جو اس نظام سے مختص ہیں ۔ حکیم ارسطو نے بھی کسی جگہ اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ جمہوریت اور استبداد کے درمیان بہت سی واضح مماثلتیں پائی جاتی ہیں ۔

تیسرا مشیر ایک اہم حقیقت کا ترجمان نظر آتا ہے ۔ ملوکیت ، استعماریت اور جمہوریت کے نقوش اکثر آپس میں خلط ملط ہوتے رہتے ہیں اور ہوتے رہیں گے ۔ اس اختلاط کے ذریعے بہت سے سیاسی مفادات کا حصول ممکن ہو جاتا ہے اور ان کے مختلف مرکبات اور باہمی تطابق کے وسیلے سے انسانوں کو گمراہ کرنے یا انھیں وقتی تسکین فراہم کرنے کا کام لیا جا سکتا ہے ۔ لیکن ان سب پر ایک کاری اور فیصلہ کن ضرب اُس انقلاب نے لگائی جس کا صُور لینن نے اکتوبر ۱۹۱۷ء میں سرزمینِ روس میں پھونکا تھا ۔ اس کے لیے تصوراتی اساس کارل مارکس کی تعلیمات نے فراہم کی ۔ مختصر طور پر اس کے نظامِ فکر کی بنیاد تین عناصر پر ہے : یعنی ہیگل کی جدلیات (Dialectics) ، سیاسی و انقلابی طریقۂ کار اور معاشی محرّکات ۔ اس کی رائے کے مطابق تاریخی ارتقا کو تین ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے : یعنی جاگیرداری ، سرمایہ داری اور اشتمالیت ۔ اس کا خیال تھا کہ سرمایہ دارانہ نظام اپنی انتہا کو پہنچ کر اپنے بطن سے اپنی تکذیب کا سامان پیدا کرے گا ۔ اس نے انسانیت کے ہم آہنگ عضوی کل (Integral Organism) کے تصور کا ابطال کر کے اسے ایسی جماعتوں اور گروہوں میں

تقسیم کر دیا جن کے مفادات ایک دوسرے سے متصادم تھے - اس طرح وہ طبقاتی کشمکش کے فلسفے کا داعی اور مبلغ ، تاریخ کی مادی توجیہ کا نقیب اور انسانی آزادی ، حرّیت اور مساوات کا نغمہ سنج بنا - اس نے یہ بات واضح کی کہ خیالات اور ادارے اس معاشرے سے ابھرتے ہیں جو ان کے ارد گرد موجود ہوتا ہے ، وہ اپنی آزادانہ حیثیت کے مالک نہیں ہوتے - بہ الفاظِ دیگر تمام ثقافتی اکتسابات اور انسانی فطانت کے سارے مظاہر دراصل عکس ہوتے ہیں معاشی عوامل کے ارتقا کا - مختلف جماعتوں کے درمیان نا موافقت دور کرنے کا ذریعہ صرف یہی ہے کہ ذرائع پیداوار کلیتہً ریاست کے ہاتھ میں چلے جائیں تا کہ نجی فائدے کا محرّک ختم ہو جائے اور انتفاع اور معاشی استحصال کی راہیں ہمیشہ کے لیے بند ہو جائیں - سماجی انصاف اور سیاسی اقتدار حاصل کرنے کی طرف جو میلانات اُس وقت کے روس میں موجود تھے ، لینن نے ان دونوں سے کام لے کر عوامی آمریت (Dictatorship af the Proletariat) کا غلغلہ بلند کیا - مارکس کا سب سے بڑا کارنامہ ''بندوں'' کو ''آقاؤں'' کے خلاف صف آرائی پر آمادہ کرنا اور اپنے صدیوں اور قرنوں کے کچلے ہوئے اُن حقوق کی بازیافت کا مطالبہ کرنا تھا جنھیں زار کی شہنشاہیت کے دور میں زمین میں دفن کیا جا چکا تھا - نظری حیثیت سے اس کی بنیاد اس مفروضے پر تھی کہ اشیا کی فاضل قدر و قیمت (Surplus Value) پر ، جو نتیجہ ہوتی ہے اُس سماجی طور پر ضروری وقت اور محنت کا جو محنت کش طبقے

اس میں لگاتے ہیں ، سرمایہ دار قابض ہو جاتا ہے اور اسے دوسرے نفع بخش کاموں میں صرف کر کے اپنے سرمائے کی توسیع یعنی زر اندوزی کرتا رہتا ہے ۔ مارکس کی تعلیمات کی بنیاد اجتماعیت (Collectivism) کے تصوّر پر رکھی گئی تھی ، کیونکہ اس کا خیال تھا کہ انسانی تاریخ کا ارتقا غیر مسلسل (Discontinuous) طریقے پر ہوتا ہے ۔ نجی ملکیت کی ہر ممکن شکل کو ختم کرنے کے لیے اُس انقلابی عمل کی ضرورت ہے جو انسانی نشو و نما کا مخصوص ذریعۂ اظہار ہے ۔ مندرجہ ذیل اشعار میں الفاظ کی پوری قوّت اور زورِ بیان کے ساتھ مارکس کے نیم پیغمبرانہ رول کو خراجِ تحسین پیش کیا گیا ہے اور کمیونسٹ انقلاب کی عالمگیر منہاج پر روشنی ڈالی گئی ہے ۔ چنانچہ یہ پیش گوئی کی گئی ہے کہ معاشی اور عمرانی قوتوں کی کارفرمائی کو اس انداز سے پیش کرنے کا لازمی نتیجہ ان اوہام کی یقینی شکست ہے جنھیں موجودہ مغربی تہذیب نے تراشا ہے ۔ ''روزِ حساب'' سے اسی اضطراب اور رستاخیز کی طرف اشارہ مقصود ہے :

وہ کلیمِ بے تجلّی ، وہ مسیحِ بے صلیب !
نیست پیغمبر ولیکن در بغل دارد کتاب !
کیا بتاؤں کیا ہے کافر کی نگاہِ پردہ سوز
مشرق و مغرب کی قوموں کے لیے روزِ حساب !
اس سے بڑھ کر اور کیا ہوگا طبیعت کا فساد
توڑ دی بندوں نے آقاؤں کے خیموں کی طناب

چوتھا مشیر مارکسزم یا کمیونسٹ فلسفۂ زندگی کا توڑ فاشزم کے اُس نظام میں دیکھتا ہے جو پہلی جنگِ عظیم کے خاتمے پر یورپ میں ایک مضبوط تحریک کی طرح ابھرا ۔ بعض مبصّرین کا خیال ہے کہ یہ اُس نفسیاتی دھچکے (Trauma) کا نتیجہ تھا ، جسے عالم گیر جنگ نے جنم دیا تھا ۔ اسے اس انحطاط آمادہ معاشرے کی نشانی بھی قرار دیا گیا ہے جو اس وقت کی اٹلی کی ریاست میں موجود تھا ۔ کمیونزم کی طرح یہ بھی ایک دو رخی تحریک تھی ؛ یعنی تصوراتی اعتبار سے چاہے اسے ایک بین الاقوامی کہا جائے ، لیکن اس کا ایک خالص قومی پس منظر بھی تھا ۔ اس کے مطابق فرد کی آزادی کو مطاق العنانیت کی بھینٹ چڑھایا گیا ہے ۔ اس کی بنیاد نسلی برتری ، تفوق اور فضیلت کے احساس پر قائم کی گئی تھی اور اس میں ایک جابرانہ حکومت کے کل پُرزوں کو انفرادی محرّکات اور میلانات نیز انسانی تہذیب کے صدیوں کے ورثے کو نیست و نابود کرنے کے لیے استعمال کیا گیا تھا ۔ اٹلی میں ایک فاشسٹ ریاست کا قیام ، جیسا کہ شروع میں کہا گیا تھا ، ۱۹۳۲ ع میں عمل میں آیا اور اس مثال کے تتبّع میں یکے بعد دیگرے کئی دوسرے ممالک میں اسی طرح کی آمرانہ ریاستیں وجود میں آئیں ۔ نازی ازم دراصل فاشزم ہی کی ایک مخصوص شکل ہے اور اس کے کارنامے بھی بڑی حد تک انسانیت سوز کہے جا سکتے ہیں ۔ کمیونزم اور فاشزم کے درمیان ریاست کی بالادستی ، حاکمیت اور ایک محکم اور سخت گیر حکومت

اقدارِ مشترکہ کے طور پر پائی جاتی ہیں ۔ جس طرح کمیونزم زاریت کی ایک انوکھی تجدید ہے ، اسی طرح فاشزم کو بھی سیزر کی روح (Caesarism) کی ایک نئی تعبیر قرار دیا جا سکتا ہے ۔ چنانچہ چوتھا مشیر یہ کہے بغیر نہیں رہ سکتا :

توڑ اس کا رومۃ الکبریٰ کے ایوانوں میں دیکھ
آلِ سیزر کو دکھایا ہم نے پھر سیزر کا خواب

لیکن تیسرا مشیر جس نے کارل مارکس کے سامنے اپنی جبینِ نیاز خم کی تھی ، چوتھے مشیر کے جواب میں کوئی آسودگی نہیں پاتا ۔ غالباً افرنگی سیاست کی تشہیر اگر اس طرح کھلے بندوں اور بے لگام طریقے سے کی جائے تو اس سے خاطر خواہ مقصد حاصل نہیں ہو سکتا ۔

پانچویں مشیر کا خطاب ، جو براہِ راست ابلیس سے ہے ، زیادہ معنی خیز ہے اور اسے ایک لحاظ سے خطرے کی گھنٹی سمجھنا چاہیے ۔ پانچواں مشیر ابلیس کی شخصیت کے مقناطیسی جادو اور اس کے پینتروں سے پوری طرح باخبر ہے ۔ اسے اس امر کا بھی بخوبی اندازہ ہے کہ اس جہانِ آب و گل کی ساری بہبہی ، چہل پہل اور سرگرمی ابلیس ہی کے سوزِ نفس کا فیضان ہے ۔ وہ اس سے بھی پوری طرح واقف ہے کہ آدم ، جو ظلم اور جہل کا مرکّب تھا ، ابلیس ہی کے سامنے زانوے ادب طے کرکے ''دانائے راز'' بنا ۔ وہ یہاں تک بھی تسلیم کرنے کے لیے تیار ہے کہ ابلیس خدا سے بھی بڑھ کر انسانی فطرت کے خم و پیچ کا جاننے والا ہے ، کیونکہ وہ ہمہ وقت انسان کی

نبض کی رفتار پر نظر رکھنا اور اسے اپنے مقرر کردہ راستوں پر چلا کر گمراہ کرتا رہتا ہے - پانچویں مشیر کو جبلّی طور پر جو گھبراہٹ اور وحشت دامن گیر ہے، وہ وہی ہے جس کی طرف تیسرا مشیر اس سے قبل اشارہ کر چکا ہے: یعنی ''روحِ مزدک کا بروز'' - افرنگ کے ساحروں نے ابلیسیت کے زیرِ اثر ملوکیت، شہنشاہیت اور سامراجیت کے جو بت تراشے تھے وہ کمیونسٹ انقلاب کی براہِ راست زد میں ہیں - مارکسزم کو مزدکیت کی روح کی تجدید کہنا اس لیے برمحل ہے کیونکہ مزدک نے قدیم ایران میں برسوں پہلے ایک مثالی (Utopian) غیر طبقاتی ریاست کا جو خواب دیکھا تھا اسے لینن کی سیاسی حکمت عملی نے مارکسی تصوراتی نہج پر قائم کرکے پورا کر دکھایا - لیکن یہاں یہ ذکر شاید بے محل نہ ہو کہ مارکسی نظامِ فکر میں نہ Utopianism کا تصور اہم ہے اور نہ تاریخ میں بتدریج تبدیلیوں کا، کیونکہ مارکس کا یقین نہ اس ارتقا میں ہے جو درجہ بدرجہ (Incremental) اضافوں کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے اور نہ اس اشتراک (Cooperation) میں جو ہم آہنگ رد و بدل کے لیے ضروری ہے - وہ تاریخ کے حرکی قانون (Dynamic Law) میں ایمان رکھتا ہے جو توانائی پر مبنی (Vitalist) مفروضات سے مطابقت رکھتا ہے - تیسرے مشیر نے ''یہودی کی شرارت'' کی طرف اشارہ کیا تھا - پانچواں مشیر ''یہودیِ فتنہ گر'' کے اس جنون سے لرزہ براندام ہے جس کی وجہ سے تمام پردے چاک

ہونے کے قریب ہیں :

وہ یہودی فتنہ گر ، وہ روحِ مزدک کا بُروز
ہر قبا ہونے کو ہے اس کے جنوں سے تار تار

نظم کے اس حصّے میں نہایت خوبصورت اور لطیف پیرائے میں سرمایہ داری ، ملوکیت اور سامراجیت کو ان اختراعات (Constructs) سے تعبیر کیا گیا ہے جو انسانی ذہن نے استبداد کی بقائے دائمی کے لیے پیش کیے ہیں ۔ لیکن ان سب کو شکستِ فاش دینے والا نظام ، جو ایک مشتِ خاک کی طرح سرزمینِ روس سے اٹھا ہے ، پورے عالم کو اپنی تسخیر میں لیتا جا رہا ہے ۔ اس کی یورش کے سامنے تمام نظامہائے کہنہ سکڑتے اور سمٹتے جا رہے ہیں ۔ اس کی مکمل ہیئت ، جس کا بھرپور اظہار محض وقت کی گردش پر منحصر ہے ، فردا کے دھندلکے میں لپٹی ہوئی ہے ۔ لیکن اس کے غالب آنے اور اپنی برتری کی دھاک بٹھانے میں اب کوئی شے حائل نہیں ہو سکتی ، اور ایسا لگتا ہے کہ یہ مستولی ہو کر رہے گی ، کیونکہ تاریخ کی قوتیں اس عمل میں اس کی معاون ہیں ۔ جس دن یہ نظام زندگی کے افق پر چھا گیا ، فکر و عمل کے وہ سب ضابطے ، جن پر ابلیسیت کی مہر لگی ہوئی ہے ، ریت کے ذروں کی طرح بکھر کر اپنی حقیقت کھو بیٹھیں گے ۔ فردا کی پیشانی پر مرتسم اس تحریر کو پڑھنے کی صلاحیت پانچواں مشیر اپنے اندر بدرجۂ اتم پاتا ہے اور اسی لیے وہ اپنے

خطاب کو اس طرح ختم کرتا ہے :

چھا گئی آشفتہ ہو کر وسعتِ افلاک پر
جس کو نادانی سے ہم سمجھے تھے اک مشتِ غبار
فتنۂ فردا کی ہیبت کا یہ عالم ہے کہ آج
کانپتے ہیں کوہسار و مرغزار و جوئبار
میرے آقا ! وہ جہاں زیر و زبر ہونے کو ہے
جس جہاں کا ہے فقط تیری سیادت پر مدار

یہاں یہ اضافہ کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ''آشفتہ''، ''وسعتِ افلاک''، ''فتنۂ فردا کی ہیبت''، ''کوہسار و مرغزار و جوئبار کا کانپنا'' اور جہاں کا ''زیر و زبر ہونا'' ان سب الفاظ اور تراکیب کا مجموعی تاثر نئی انقلابی تحریک کے دور رس، تہلکہ خیز اور لامحدود امکانات اور نتائج کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ یہ کوئی بھونچال ہے جس نے زمین و آسمان کو ہلا کر رکھ دیا ہے یا توانائی کا لاوا ہے جو اندر سے ایک دم پھوٹ پڑا ہے۔

ابلیس کا خاتمۂ کلام، جو تین بندوں پر مشتمل ہے، غیر متوقع موڑوں کی نشان دہی کرتا ہے۔ ابلیس فعّالیت (Dynamism) کا اشاریہ بھی ہے اور شر کا بھی۔ وہ اپنے آپ کو ان تمام نظامہائے زندگی کی روحِ رواں تصور کرتا ہے جن کا اظہار ملوکیت اور استعماریت کے پردوں میں ہوا ہے۔ اس کا خطاب شروع ہوتا ہے خالقِ کائنات کے بالمقابل اپنی خودی کے ادعا سے، اور اس اعلان سے کہ وہ پورا نظامِ کائنات جو عالمِ

فطرت اور عالمِ انسانی کو محیط ہے ، کلیتاً اس کے دستِ تصرّف میں ہے ۔ انسانی کائنات میں سیاست اور مذہب دونوں کے مظاہر شامل ہیں اور اسی لیے کلیساؤں اور سیاست کے ایوانوں میں اسی کی آواز کی گونج اور اسی کے دعاوی کا غلغلہ سنائی دیتا ہے :

کیا امامانِ سیاست ، کیا کلیسا کے شیوخ
سب کو دیوانہ بنا سکتی ہے میری ایک ہُو

ابلیس کے کردار کی جو نقش گری اب تک کی گئی ہے اس سے یہ نتیجہ نکالنا مشکل نہیں کہ وہ اپنے آپ کو موجودہ مغربی تہذیب کا سب سے بڑا معمار ، اس کی اقدار کا محافظ اور اس کی سالمیت اور فوقیت کا سب سے بڑا نقیب سمجھتا ہے ۔ نہ صرف یہ بلکہ اسے اس بات پر بھی بھروسا ہے کہ جو ادارے اور نظام اس کی فکر کے آفریدہ ہیں ، ان کی صلابت اور ان کا استحکام ناقابلِ شکست ہے :

کارگہِ شیشہ جو ناداں سمجھتا ہے اسے
توڑ کر دیکھے تو اس تہذیب کے جام و سبو

یہ ستائشِ خود ، یہ خود بینی اور خود فریبی ہی دراصل ابلیس کے المیہ کردار کے خاص عناصر ہیں ۔ اور یہ توسیع ہے اس لن ترانی (Bravado) کی جس کی طرف شروع ہی میں اشارہ کیا جا چکا ہے ۔

جیسا کہ اس سے پہلے کہا گیا ہے ، سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف اور فاشزم کے متوازی تحریک کے طور پر جو سب

سے بڑی قوت انقلابِ روس کی صورت میں ابھری ، وہ مارکسی مسلکِ حیات تھا ۔ لیکن جو انتشار اور افراتفری استعمارایت کی پرورده اور پرداختہ ہے اور جس کا جال سارے یورپ میں پھیلا ہوا ہے ، اس کی رفوگری ''مزدکی منطق کی سوزن'' کے ذریعے ممکن نہیں ۔ قدیم ایران میں مزدکیت کو وہی مقام حاصل تھا جو قرونِ اولٰی کے مسلمانوں کی تاریخ میں حضرت ابوذر غفاریؓ کی انتہا پسندی کو حاصل تھا ۔ دونوں کے مابین جو عناصر مشترک ہیں ، وہ ہیں ماقبلِ تہذیب کی سادگی ، یعنی ایک طرح کی Primitivism اور ذاتی ملکیت کا تمام‌تر خاتمہ ۔ ظاہر ہے کہ موخرالذکر عنصر اسلام کی بنیادی تعلیمات سے پوری طرح میل نہیں کھاتا اور یہی انحراف حضرت ابوذر غفاریؓ کی عدمِ مقبولیت اور ان کے اور حضرت عثمانؓ کے درمیان کشمکش کا سبب بنا ۔ مزدک کا خیال تھا کہ تمام انسان پیدائشی اعتبار سے مساوی ہیں اور اس برابری کو زندگی بھر قائم رکھنا ان کا بنیادی حق ہے ۔ حضرت ابوذر غفاری ''کنز'' کے سلسلے میں شدید رویہ رکھتے تھے اور وہ محدود پیمانے پر بھی ذاتی ملکیت کے تصور کے خلاف تھے ۔ آپ کا خیال تھا کہ ذکوٰۃ کا قانون نافذ کرنے سے بھی ''العفو'' کو کام میں لانے اور محفوظ کرنے کا کوئی جواز نہیں نکلتا ۔ مزدکیت کو درحقیقت اشتراکیت یا اشتمالیت (Collectivism) ہی کی اوّلین سادہ شکل قرار دیا جا سکتا ہے ۔ کیونکہ اس میں بعض وہ عناصر موجود ہیں جنہیں بعد میں کارل مارکس نے اعمالِ پیداوار

(Processes of production) کے منطقی اور سائنسی تجزیے کی روشنی میں ایک فلسفۂ اجتماعی کی شکل دی ۔ ابلیس بہ زعمِ خود یہ سوال کرتا ہے :

کیا ڈرا سکتے ہیں مجھ کو اشتراکی کوچہ گرد
یہ پریشاں روزگار ، آشفتہ مغز ، آشفتہ مُو

ابلیس کے ذہن کے پسِ پشت یہ مفروضہ ہے کہ اس سوال کا جواب نفی میں ہوگا ، کیونکہ اسے اصل خطرہ مزدکیت ، اشتمالیت یا مارکسیت سے نہیں ہے ، بلکہ اُس اُمت سے ہے جو صحرائے عرب کے پیغمبرؐ کی تعلیمات کو اپنے خون میں جذب کر چکی ہے :

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

یہ ''شرارِ آرزو'' جس دن شعلۂ جوالہ میں تبدیل ہو گیا ، وہ تمام اوہام تحلیل ہو جائیں گے جنھیں مختلف قسم کے یک رخے نظام ہائے فکر نے تخلیق کیا ہے اور جن سے مجموعی طور پر قلب و نظر کا فساد پیدا ہوا ہے ۔ گو مسلمانوں میں ایسے نفوس کی بھی کمی نہیں ہے جو اسلامی تعلیمات سے منحرف اور ان کی تکذیب کرتے رہتے ہیں ، یا ان کی من مانی تاویلات اور توجیہات اپنے مخصوص نقطۂ نظر کے مطابق پیش کرتے رہتے ہیں ، لیکن ان کے سوادِ اعظم کے ذہن و قلب میں بہرصورت یہ تعلیمات گہرے طور پر جاگزیں ہیں ۔ اسی لیے ابلیس کا یہ

سوچنا کچھ ایسا بعید از قیاس نہیں معلوم ہوتا :

جانتا ہے ، جس پہ روشن باطنِ ایّام ہے
مزدکیت فتنۂ فردا نہیں ، اسلام ہے

یہ امر بدیہی ہے کہ یہاں مزدکیت سے مراد مارکسزم کے بیرونی لباس میں روحِ مزدکیت کی ہم عصری تجدید اور توسیع ہے -

اپنے خطاب کے دوسرے حصے کے دو تین اشعار میں ابلیس نے اُمتِ محمدی کی ایک بڑی خامی کی طرف یہ کہہ کر اشارہ کیا ہے کہ باوجودیکہ اسلام بنیادی طور پر اور بڑی حد تک سرمایہ داری کا مخالف ہے ، لیکن موجودہ نسلیں ان اداروں میں پناہ ڈھونڈنے کو ، جنہیں اس نظام نے تخلیق کیا ہے ، اپنا فطری معمول سمجھتی ہیں - جس تاریکی اور ظلمت میں فی‌الوقت تمام اہلِ مشرق ، اور بالخصوص مسلمان گھرے ہوئے ہیں ، اور جس سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ سجھائی نہیں دیتا ، اسے طنزیہ لہجے میں اس طرح پیش کیا ہے :

جانتا ہوں میں کہ مشرق کی اندھیری رات میں
بے یدِ بیضا ہے پیرانِ حرم کی آستیں

ابلیس کو جس امر کا خدشہ مسلسل لگا ہوا ہے ، وہ یہ ہے کہ کہیں اس انتشار ، بے ربطی اور سراسیمگی کا نتیجہ یہ نہ نکلے کہ دنیا کا رجحان اسلامی اقدارِ حیات کی طرف بڑھ جائے - جن اقدار کو ابلیس واقعی اپنے وجود کے لیے خطرے کا نشان سمجھتا ہے وہ ہیں مساواتِ انسانی کا حیرت انگیز تصوّر ، سرمایہ اندوزی کی مذمّت ، صاحبِ اقتدار لوگوں کا یہ

فریضہ کہ وہ اپنے آپ کو دولت کا امین اور محافظ تصوّر کریں اور استحصال کی ہر حالت میں نفی کریں اور سب سے بڑھ کر یہ کہ زمین کی ملکیت کو بادشاہوں سے پھیر کر اللہ کی طرف منسوب کرنا:

الحذر آئینِ پیغمبرؐ سے سو بار الحذر
حافظِ ناموسِ زن، مرد آزما، مرد آفریں
موت کا پیغام ہر نوعِ غلامی کے لیے
نے کوئی فغفور و خاقاں، نے فقیرِ رہ نشیں
کرتا ہے دولت کو ہر آلودگی سے پاک و صاف
مُنعموں کو مال و دولت کا بناتا ہے امیں
اس سے بڑھ کر اور کیا فکر و عمل کا انقلاب
پادشاہوں کی نہیں، اللہ کی ہے یہ زمیں

مگر مومن کا المیہ یہ ہے کہ وہ محرومِ یقین ہے اور اس لیے اس کا سب سے بڑا مشغلہ الٰہیات کے مسائل میں اپنے آپ کو الجھائے رکھنا ہے، جس کی وجہ سے عملی زندگی کے ٹھوس حقائق پر اس کی گرفت مضبوط رہنے کی بجائے کمزور پڑ گئی ہے۔ وہ محسوس اور مادی حقیقتوں اور زندگی کے مطالبات سے عہدہ برآ ہونے کی بجائے قیاسات کے بھنور میں گرفتار رہنے کو ترجیح دیتا ہے اور اسی لیے زندگی کی بساط پر اسے برابر ناکامی کا منہ دیکھنا پڑا ہے۔

تیسرے اور آخری حصّے میں ابلیس اُن موضوعات کا احاطہ کرتا ہے (اور یہاں اس کے طنزیہ لہجے کی غایت

چھپی نہیں رہتی) جو مسلمانوں کے لیے فی الوقت مرکزِ توجہ بنے ہوئے ہیں ۔ یہ سب ایسے مسائل ہیں جن کا نہ عملی زندگی سے کوئی ربط اور تعلق ہے اور نہ وہ ملّت کے اجتماعی وجود کے مقتضیات سے کوئی گہری مناسبت (Relevance) رکھتے ہیں ۔ ان مسائل میں ابنِ مریم کی موت اور مراجعت کا مسئلہ ہے ۔ پھر یہ مسئلہ ہے کہ صفاتِ ذاتِ حق ، حق سے جدا ہیں یا عینِ ذات ہیں ۔ یہ مسئلہ ہے کہ آنے والے سے مسیحِ ناصری کی طرف اشارہ ہے یا ایسے مجدّد کی طرف ، جس میں فرزندِ مریم کے صفات کی جھلک پائی جائے ۔ یہ مسئلہ ہے کہ قرآنِ کریم کے الفاظ حادث ہیں یا قدیم ۔ یہ سب فقہی اور مابعدالطبیعیاتی مسائل کتنی ہی بنیادی اور مرکزی اہمیت کے حامل کیوں نہ ہوں ، لیکن ان سے شغف محض علمی یا قیاسی سطح پر ہی ہو سکتا ہے ۔ ابلیس کا خطاب اس حصے میں اس امر کے اعتراف سے شروع ہوا تھا کہ مردِ مومن کی تکبیروں میں انفس و آفاق کو تہلکے میں ڈالنے کی قوت موجود ہے ۔ لیکن خود ابلیسیت کی بقا کا راز اس امر میں پوشیدہ ہے کہ مردِ مومن اپنی جہالت ، خود فراموشی اور خود فریبی کی تہ در تہ تاریکیوں میں ڈوبا رہے :

توڑ ڈالیں جس کی تکبیریں طلسمِ شش جہات
ہو نہ روشن اس خدا اندیش کی تاریک رات

الٰہیات کے مسائل کا ذکر کر چکنے کے بعد ابلیس اس لطیف

نشتر زنی سے کام لیتا ہے :

کیا مسلماں کے لیے کافی نہیں اس دور میں
یہ الٰہیات کے ترشے ہوئے لات و منات

''الٰہیات کے ترشے ہوئے لات و منات'' کی ترکیب میں اشارہ آن متکلمانہ موشگافیوں کی طرف ہے جن میں ضرورت سے زیادہ دلچسپی سے اپنی شکست آپ (Self-defeating) ہو سکتی ہے - اقبال کے نظامِ اقدار میں کردار کی استقامت کے پیشِ نظر عملِ پیہم کو خاص اہمیت حاصل ہے کہ اس کے بغیر انسانی عزائم اور اصول برگ و بار نہیں لا سکتے - لیکن فی الوقت مسلمان صرف گفتار کا غازی ہے - اور ابلیس کی جیت اسی میں ہے کہ وہ مردِ مومن کو قیاسی اور ذہنی کاوشوں کے ورطے میں غوط زنی کراتا رہے :

تم اسے بیگانہ رکھو عالمِ کردار سے
تا بساطِ زندگی میں اس کے سب مُہرے ہوں مات

ظاہر ہے کہ عمل کے محرّکات سے محرومی کے بعد اس کائنات میں مردِ مومن کا وظیفہ اگر لاحاصل نہ ہوگا تو اور کیا ہوگا - عمل سے اجتناب دنیا کو بچ دینے کی طرف لے جاتا ہے اور انسان کو تسخیرِ کائنات سے منہ موڑنے کا سبق سکھاتا ہے - ایسی قوموں کا ادب اور ان کے دوسرے فنی کمالات بھی ''خونِ جگر'' کی نمود سے خالی ہو جاتے ہیں - ان کا تصوّف حرکی اور مثبت

ہونے کی بجائے انفعالیت کی روح کا عکس پیش کرتا ہے :

ہے وہی شعر و تصوّف اس کے حق میں خوب تر
جو چھپا دے اس کی آنکھوں سے تماشائے حیات

ایسی قوم اور اس کے افراد کو مزاجِ خانقاہی ہی خوب راس آتا ہے - کیونکہ اسے اختیار کرنے سے انسان زندگی کی جد و جہد ، اس کے ہنگاموں اور اس کی ذمہ داریوں سے چھٹکارا حاصل کر لیتا ہے - لیکن ابلیس کی بصیرت اسے یہ اعتراف کرنے پر مجبور کرتی ہے کہ اس بظاہر خفتہ قوم میں بیداری کے آثار اگر کبھی پیدا ہوگئے تو وہ محیّرالعقول انقلاب کی بانی ہو سکتی ہے جو تمام متبادل نظامہائے فکر و عمل پر غالب آ سکتا ہے ، کیونکہ اس کے دین کی اساس احتسابِ کائنات پر قائم ہے ؛ یعنی زندگی کی اصل کو روحانی ماننے کے ساتھ ہی ساتھ مادے پر تصرّف حاصل کرنا اور روح اور مادے کی ثنویت (Duality) پر زور دینے کے برعکس ان کے باہمی تفاعل اور ردِ عمل کو تسلیم کرنا اور اس کے ثمرات کا خیر مقدم کرنا :

ہر نفس ڈرتا ہوں اس اُمّت کی بیداری سے میں
ہے حقیقت جس کے دیں کی احتسابِ کائنات !

اس نظم کو پڑھتے وقت ذہن فوراً ملٹن کی "فردوسِ گم گشتہ" (Paradise Lost) کے دوسرے حصے کی طرف منتقل ہوتا ہے ، جہاں Pandemonium میں شیطان اور اس کے مخصوص متبعین یہ مشورہ کرنے کے لیے جمع ہوتے ہیں کہ وہ اپنی کھوئی

ہوئی حیثیت کی بازیافت کے لیے کیا لائحہ عمل اختیار کریں ۔ ان کرداروں میں، جو اپنے اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کے لیے منطقی طور پر استدلال کرتے ہیں ، Moloch ، Belial ، Mammon اور Beelzebeb شامل ہیں ۔ ان میں سے ہر ایک اس انفرادیت کا حامل ہے جو ڈرامائی کرداروں کے ساتھ مخصوص ہے ۔ اقبال کے یہاں ''ابلیس کی مجلسِ شوریٰ'' میں شیطان کے مختلف مشیر ڈرامائی کردار نہیں ، بلکہ محض آوازیں ہیں ۔ اس لیے کہ اقبال کا مقصد ڈرامائی تاثر پیدا کرنا نہیں ، بلکہ اپنے نقطۂ نظر کی ترسیل تھا ۔ ابلیس کا کردار البتہ استثنا ہے ۔ ملٹن نے بیش از بیش مذہبی اور اساطیری محرّکات سے نظم کا تار و پود بنایا ہے ۔ اقبال کی توجہ زیادہ تر سیاسی نظامہائے فکر اور ان کے اثر و نفوذ کے نتائج پر مرکوز تھی ۔ چنانچہ یہ نظم ان کی اُس بلوغتِ نظر کی بھی ترجمان ہے جو انھیں ہم‌عصر سیاسی تحریکات اور مظاہر میں حاصل تھی اور اسلامی نظامِ حیات و کائنات میں ان کے ایمان و ایقان کی بھی ۔ فنی طور پر اس کی خصوصیت معروضی اندازِ بیان اور لطیف طنزیہ واروں کا تواتر کے ساتھ استعمال ہے ۔ ابلیس کے کردار کی تشکیل نظم کے آغاز میں بڑے طنطنے کے ساتھ کی گئی ہے ۔ لیکن اس کا انہدام (Deflation) بھی اسی نسبت سے حیرت انگیز بھی ہے اور عبرتناک بھی ، اور قاری کے لیے غیر متوقع طور پر پیش آتا ہے ۔ اس انہدام میں موضوع کے بتدریج ارتقا کی اندرونی منطق (Internal Logic) کو بڑا دخل ہے ۔ ابلیس

خود فریبی کا شکار بھی ہے اور ایک طرح کی جبلّی حس یا بصیرت بھی رکھتا ہے ۔ ملوکیت ، شہنشاہیت اور استعماریت سب اسی کی فطانت کے آفریدہ ہیں ۔ فاشزم ایک طور سے ان سب کا منطقی نقطۂ انجام بھی ہے اور توڑ بھی ۔ اشتمالیت میں ان سب کی نفی کرنے بلکہ انھیں مسمار کرنے کی پوری صلاحیت موجود ہے ۔ لیکن مستقبل کی سب سے بڑی قوت اسلام کا وہ اجتماعی نظام ہے جو اخوّت ، سماجی انصاف اور ایک متوازن معیشت کے تصوّر پر قائم ہے اور یہی ابلیس کے لیے سب سے بڑھ کر روح فرسا ہے ۔ یہ صحیح ہے کہ اس نظم میں مارکسیت یا کمیونزم کی نہ صرف تضحیک نہیں کی گئی ہے ، بلکہ مثبت اور حتمی طور پر ستائش کی گئی ہے ، اور مروجہ اسلام کی خامیوں کو گنایا اور جتایا گیا ہے ۔ لیکن اس کے ساتھ ہی یہ بھی ظاہر ہے کہ کمیونزم کی محدود افادیت کو تسلیم کرنے کے باوجود اسلام کی اساسی تعلیمات کی فوقیت اور برتری کو بھی بڑی حد تک نمایاں کیا گیا ہے ۔ نظم کے بیرونی ڈھانچے اور اس کے مرکزی تصوّرات کے ساتھ ہی اس کے اندرونی دباؤ (Inner Compulsions) بھی بہت اہم ہیں ۔

☆ ☆ ☆

اقبال کی تیرہ نظمیں

اشاریہ

مرتّبۂ شمع قیصر ایم ۔ اے

اشخاص

الف

ابراہیم خلیل اللہ : ۷۲ ، ۹۳ ، ۱۲۹ ، ۱۵۱ ، ۱۹۵ ، ۱۹۶ ، ۲۱۵ -

ابلیس : ۷ ، ۸ ، ۹ ، ۱۰ ، ۱۱ ، ۱۹ ، ۲۰ ، ۲۱ ، ۲۰۰ ، ۲۲۹ ، ۲۳۰ ، ۲۳۱ ، ۲۳۲ ، ۲۳۳ ، ۲۳۴ ، ۲۳۵ ، ۲۴۳ ، ۲۴۶ ، ۲۴۷ ، ۲۴۹ ، ۲۵۰ ، ۲۵۱ ، ۲۵۲ ، ۲۵۳ ، ۲۵۴ ، ۲۵۵ ، ۲۵۶ -

ابن سینا : ۱۱۷ -

ابوالہول : ۲۳۴ -

ابوذر غفاری : ۲۴۸ -

احمد ندیم قاسمی : ۲ -

آدم : ۹ ، ۱۰ ، ۱۱ ، ۱۲ ، ۱۴ ، ۱۶ ، ۱۷ ، ۱۹ ، ۲۰ ، ۲۱ ، ۱۳۴ ، ۱۸۱ ، ۱۸۵ ، ۲۳۷ -

آذر : ۷ -

ارسطو : ۵۰ ، ۱۱۶ ، ۱۶۴ ، ۲۰۰ ، ۲۰۷ ، ۲۳۹ -

آرنلڈ : ۴۷ ، ۶۷ -

اسماعیل : ۱۵۲ -

افلاطون : ۱۱۶ ، ۱۶۴ ، ۱۹۷ -

امام حسین : ۱۱۲ ، ۱۵۰ ، ۱۵۱ ، ۱۵۲ ، ۱۵۳ ، ۱۹۵ -

آئن سٹائن : ۱۹۷ -

ایاز : ۷۹ -

ایڈریو مارول : ۱۴۳ -

ایلیٹ ، ٹی - ایس : ۱۴۲ ، ۱۵۳ ، ۱۶۴ ، ۱۹۹ ، ۲۲۲ -

ب

بایزید : ۱۵۶ ، ۱۵۷ ، ۱۵۸ -

بایزید بسطامی : ۱۵۷ -

براؤننگ : ۱۲۰ -

برگساں : ۱۱۷ ، ۱۲۲ ، ۱۶۷ ، ۱۷۹ ، ۱۹۴ ، ۱۹۸ ، ۲۰۴ ، ۲۰۵ ، ۲۰۶ ، ۲۰۷ ، ۲۰۸ ، ۲۱۱ ، ۲۱۲ ۔

بوذر : ۱۰۰ ۔

بولہب : ۱۶۱ ۔

پ

پاسکل : ۳۰ ۔

پطرس : ۲۰۳ ، ۲۰۴ ۔

پیغمبرِ عربؐ : (دیکھیے نبیِ کریمؐ)

ٹ

ٹامسن مان : ۱۶۰ ۔

ٹینی سن : ۱۱۹ ۔

ج

جبرئیل : ۷۲ ، ۷۳ ، ۱۲۸ ، ۱۷۵ ، ۲۳۰ ۔

جمال الدین افغانی : ۸۷ ، ۹۴ ، ۹۸ ۔

جنید بغدادی : ۱۵۷ ، ۱۵۸ ، ۱۵۹ ۔

جہاں سوز : ۱۵۶ ۔

چ

چنگیز : ۲۳۸ ۔

ح

حیدر : ۱۰۰ ۔

خ

خضر : ۶۸ ، ۶۹ ، ۷۰ ، ۷۱ ، ۷۲ ، ۷۳ ، ۷۴ ، ۷۶ ، ۷۹ ، ۸۲ ، ۸۳ ، ۸۴ ، ۹۰ ، ۱۹۵ ۔

خلیل : ۷۳ ، ۱۱۱ ، ۱۱۲ ، ۱۲۹ ، ۱۵۳ ۔

خواجۂ بدر و حنین : ۱۱۱ ۔

د

داغ : ۴۷ ، ۶۷ ۔

ر

رسالت مآبؐ : (دیکھیے نبیِ کریمؐ)

رسولِ کریمؐ : (دیکھیے نبیِ کریمؐ)

رومی : ۸۶ ، ۱۲۰ ، ۱۲۱ ، ۱۲۲ ، ۱۶۴ ، ۲۰۳ ، ۲۱۲ ، ۲۱۸ ۔

ز

زینو (Zeno) : ۱۹۷ ۔

س

سنائی غزنوی : ۲۲۸ ۔

سنجر و سلیم : ۱۵۷ -
سیزر : ۲۴۳ -

ش

شریف حسین (والیِ مکّہ) : ۱۰۴ -
شیطان : (دیکھیے ابلیس) -

ع

عالمگیر : ۴۸ -
عثمان : ۲۴۸ -
عیسٰی : ۱۵۱ -

غ

غالب : ۴۷ ، ۵۷ ، ۶۷ ، ۷۶ ، ۱۱۴ ، ۱۶۳ ، ۱۷۳ ، ۱۷۵ -
غزنوی : ۱۴۹ -

ق

قیس : ۴۲ -

ک

کارل مارکس : ۲۰۷ ، ۲۳۹ ، ۲۴۰ ، ۲۴۱ ، ۲۴۳ ، ۲۴۴ ، ۲۴۸ -
کانٹ : ۱۹۸ -
کلیم : ۳۳ -

گ

گوئٹے : ۲۰۳ -

ل

لارنس ، ڈی - ایچ : ۲۲۲ -
لائبنیز (Leibnitz) : ۱۷۶ ، ۲۱۹ -
لوکریٹیس (Lucretius) : ۱۷۳ -
لیلٰی : ۴۲ -
لینن : ۲۳۹ ، ۲۴۰ ، ۲۴۴ -

م

مارٹن لوتھر : ۱۳۶ ، ۲۳۲ -
محمدؐ : (دیکھیے نبیِ کریم) -
محمود : ۷۹ -
مرتضٰی رضؓ : ۱۷۱ -
مریم : ۲۵۲ -
مزدک : ۲۴۴ ، ۲۴۵ ، ۲۴۸ -
مسعود مرحوم (سر راس) : ۵۶ ، ۶۰ ، ۶۶ ، ۶۷ -
مسولینی : ۱۳۷ -
مسیحؑ : ۱۵۹ -
مصطفٰی کمال پاشا : ۹۱ ، ۹۴ -
ملٹن : ۱۸۹ ، ۲۵۴ ، ۲۵۵ -
موسٰیؑ : ۱۲۹ -
میک ٹیگرٹ : ۱۹۷ -

ن

نبیِ کریمؐ : ۹۴ ، ۱۰۰ ، ۱۱۱ ، ۱۲۱ ، ۱۲۵ ، ۱۳۴ ، ۱۵۵ ، ۱۹۵ ، ۲۱۵ ، ۲۱۶ ، ۲۴۹ -

نطشے : ۱۷۴ ، ۱۷۶ -
نمرود : ۷۲ -
نیوٹن : ۱۲۰ ، ۱۸۴ -

و

ورڈزورتھ : ۱۸ ، ۱۸۳ -
ولیم بلیک : ۸ ، ۱۶ ، ۳۰ ، ۶۶ ،
۱۳۲ ، ۱۹۸ ، ۱۹۹ ، ۲۰۰ -
ولیم کوپر : ۴۷ ، ۵۰ ، ۵۲ ،
۶۴ ، ۶۵ ، ۶۶ -

ہ

ہیرا کلائیٹس : ۱۹۷ -
ہیگل : ۲۰۶ ، ۲۰۷ ، ۲۱۲ ،
۶۳۹ -

ی

ییٹس ، ڈبلیو - بی : ۱۳۴ ، ۱۹۵ -

☆ ☆ ☆

مقامات

الف

اٹلی : ۱۳۶ ، ۱۳۸ ، ۲۲۹ ، ۲۴۲ -
اسپین (ہسپانیہ) : ۹۹ ، ۱۳۵ ، ۱۳۶ ، ۲۲۹ -
اندلس : ۱۳۳ -
اہرامِ مصر : ۱۳۴ ، ۲۳۴ -
ایران : ۱۵۷ ، ۲۴۴ ، ۲۴۸ -
ایشیا : ۷۱ ، ۸۶ ، ۹۱ ، ۹۷ ، ۹۸ ، ۱۰۱ ، ۱۰۹ ، ۱۱۰ ، ۱۳۵ -

ب

بدر و حنین : ۱۱۱ ، ۱۱۲ ، ۱۵۱ ، ۱۵۳ -
بغداد : ۲۳۸ -

پ

پرتگال : ۲۲۹ -
پنجاب : ۲۰۳ -

ت

ترکی : ۸۵ ، ۹۱ ، ۹۴ ، ۱۰۹ -

ج

جاپان : ۲۲۹ -
جرمنی : ۱۳۶ ، ۱۳۸ ، ۲۲۹ -
جروشلم : ۱۱۳ -

چ

چین : ۱۶۹ -

ح

حجاز : ۱۳۵ ، ۱۵۴ -
حرم : ۸۷ ، ۹۴ ، ۱۲۴ ، ۱۵۲ -

خ

خانۂ کعبہ : ۹۳ -

خراسان : ۱۵۶ ، ۱۵۷ -

د

دجلہ و فرات : ۱۵۱ -
دریائے کبیر : ۱۴۰ -

ر

روس : ۸۱ ، ۲۲۹ ، ۲۳۹ ، ۲۴۰ ، ۲۴۵ ، ۲۴۸ -

س

سپین (ہسپانیہ) : ۹۶ ، ۱۳۵ ، ۱۳۶ ، ۲۲۹ -
سومنات : ۱۴۹ ، ۱۷۳ ، ۱۷۴ -

ش

شام : ۱۵۷ -

ع

عراق : ۱۵۱ -
عرب : ۱۰۰ ، ۱۴۹ ، ۲۴۹ -

ف

فرانس : ۱۳۶ ، ۱۳۸ -

ق

قسطنطنیہ : ۱۵۷ -

ک

کاظمہ : ۲۴۷ -
کربلا : ۱۵۲ -
کوہِ اضم : ۱۴۷ ، ۱۴۸ -

م

مشرق : ۲۵۰ -
مصر : ۱۵۷ -
مغرب : ۲۲۱ ، ۲۲۲ ، ۲۲۶ ، ۲۲۷ -

ن

نیل : ۶۷ ، ۸۷ ، ۹۴ -

ہ

ہائیڈل برگ (دریائے نیکر) : ۲۴ -
ہسپانیہ : (دیکھیے اسپین) -
ہالہ : ۲۵ -
ہند اور ہندوستان : ۳۸ ، ۸۸ ، ۹۰ ، ۲۰۳ ، ۲۲۴ ، ۲۲۵ ، ۲۲۸ -

ی

یمن : ۱۳۵ -
یورپ : ۸۷ ، ۹۱ ، ۱۰۳ ، ۱۰۹ ، ۱۳۵ ، ۲۲۲ ، ۲۲۸ ، ۲۲۹ ، ۲۳۲ ، ۲۴۲ ، ۲۴۸ -
یورپی ممالک : ۱۶۹ -
یونان : ۱۱۶ -

☆ ☆ ☆

موضوعات

الف

ابدیت : ۱۱۹ ، ۱۳۴ ، ۱۸۳ ، ۱۸۵ ، ۱۹۱ ، ۱۹۲ ، ۱۹۹ -
ابعادِ اربعہ : (Four Dimen-sions) : ۱۱۵ -
ابلیسیت : ۲۴۵ ، ۲۵۲ -
اجتماعی زندگی : ۱۹۲ -
احساسِ ذات : ۸۲ -
احساسِ ہزیمت : ۳۶ ، ۳۷ ، ۸۲ ، ۲۲۳ ، ۲۳۴ -
اختصاصیت : ۱۳ -
اخوت : ۱۰۲ -
آزادی : ۷۷ ، ۲۴۲ -
ازمنۂ وسطیٰ : ۱۵۹ -
استعماریت : ۲۲۹ ، ۲۳۲ ، ۲۳۹ ، ۲۴۶ ، ۲۴۸ ، ۲۵۶ -
اساطیری : ۳ ، ۴ ، ۸ ، ۱۴ ، ۱۶ ، ۷۰ ، ۲۵۵ -
استعارہ : ۱۴ ، ۲۷ ، ۳۵ ، ۶۲ ، ۶۳ ، ۷۰ ، ۱۰۰ ، ۱۰۱ ، ۱۲۸ ، ۱۴۳ ، ۱۶۷ ، ۱۶۸ ، ۱۹۵ ، ۲۱۸ ، ۲۳۳ ، ۲۳۸ -
استعاراتی : ۱۹ ، ۳۷ -
استحصال : ۸۰ ، ۸۱ -
استمرار : (Continuum) ، ۷۵ ، ۲۰۶ -
استقرار : (Fixity) ۱۷۴ -
اساطیریت : ۱۹۴ -
اسطور : ۱۲۹ -
اسطوری : ۶ -
اسطور سازی : ۳ ، ۲۱ -
اسلام کا نظریۂ حیات و معاشرت : ۱۰۸ -
اشارتی نظام : ۹۹ -
اشاعرہ : ۱۲۰ -
اشتمالیت : ۲۳۹ ، ۲۵۶ -
اشتراکیت : ۲۴۸ -
اشتراکی : ۲۴۹ -

اعراض (خداوندی) : ۱۲۷ -
آفرینشِ کائنات : ۴ -
السرمدیان : ۱۱۷ -
امتِ محمدی : ۲۵۰ -
امتداد وقت : ۶ ، ۲۱۸ -
امتِ مسلمہ : ۱۶۹ -
آمرانہ نظام : ۲۲۹ -
آمریت : ۲۲۹ ، ۲۴۰ -
الوہیت : ۲۳۴ -
الٰہیات : ۲۵۲ ، ۲۵۳ -
انا : ۷ ، ۷۸ ، ۱۱۶ ، ۱۲۶ ، ۱۲۷ ، ۱۷۹ ، ۱۸۰ ، ۱۸۲ ، ۱۸۳ ، ۱۸۵ ، ۱۸۶ ، ۱۸۷ ، ۱۸۸ ، ۱۹۱ ، ۱۹۵ ، ۱۹۷ -
آنات : (Instants) : ۱۱۵ -
انائے بسیط : ۱۹۴ -
انائے محدود : ۸ ، ۹۶ ، ۱۲۶ ، ۱۳۱ ، ۱۶۲ ، ۱۸۹ ، ۱۹۰ ، ۱۹۲ ، ۱۹۴ ، ۱۹۹ ، ۲۰۱ ، ۲۱۱ -
انائے لامحدود : ۱۲۱ -
انائے مطلق : ۷ ، ۹۵ ، ۹۶ ، ۱۳۱ ، ۱۴۴ ، ۱۶۰ ، ۱۶۲ ، ۱۷۳ ، ۱۷۹ ، ۱۸۹ ، ۱۹۰ ، ۱۹۱ ، ۱۹۲ ، ۱۹۳ ، ۱۹۴ ، ۱۹۵ ، ۱۹۶ ، ۱۹۹ ، ۲۰۰ ، ۲۰۱ ، ۲۰۸ ، ۲۰۹ -
انتفاعِ زر : ۸۱ -
انقلاب : ۱۱۴ ، ۱۴۰ ، ۱۴۱ -
انفس و آفاق : ۴ ، ۱۰۱ ، ۱۴۶ ، ۱۸۵ ، ۱۸۷ -
اہلِ مشرق : ۱۰۴ -
ایمان : ۲۱۶ -
ایمانِ محکم : ۱۰۱ ، ۱۰۴ -

ب

برگِ حشیش : ۸۲ -
بصارتی : ۷۳ ، ۱۴۸ ، ۱۵۶ ، ۱۶۶ -
بہشت : ۱۹ -
بیت الغزل : ۴۳ ، ۱۰۹ -

پ

پیگنزم : (Paganism) ، ۲۰۹ -
پین اسلامزم (Pan Islamism) : ۸۶ ، ۹۴ ، ۱۰۶ -
پینتھیزم (Pantheism) : ۲۲ ، ۱۸۹ -
پیہم عمل : ۱۱ ، ۷۵ ، ۱۰۲ ، ۱۴۰ ، ۲۵۳ -

ت

تخلیقِ آدم : ۴ ، ۶ ، ۲۱ -

ترک : ۱۰۱ -
تصوراتی چوکھٹے : ۱۱۳ -
تصوف : ۱۴٦ ، ۱۵۷ ، ۱۵۸ ، ۱٦۹ ، ۲۵۳ ، ۲۵۴ -
تقدیر : ۱۱۷ -
تقدیر پرستی : ۲۳۲ -
تقویم : ۷ ، ۲۱۵ -
تاریخ : ۱۰۰ ، ۱۱۴ ، ۱۲۹ ، ۱۴۳ -
تجدیدِ خود : (Self-Renewal) ۷۵ -
تجریدیت : ۱۱۳ -
تشبیہ : ۷۳ ، ۱۳۱ -
تشکیک : ۱۳ ، ۵٦ ، ٦۵ -
تفکّر : ۱٦ ، ۲۵ ، ۴۹ ، ٦۵ ، ٦٦ -
تکوین ، تکوینی : ۲۳ ، ٦۵ ، ۱۲۱ ، ۱۵۰ ، ۲۰۷ -
تکوینی کائنات : ۳ ، ۱۵۸ ، ۱۷۵ -
تلمیح : ۷٦ ، ۹٦ ، ۱٦۹ -
تمدن : ۱۰۹ -

ث

ثنویت : ۱۴ ، ۲۰۴ ، ۲۵۴ -

ج

جاگیرداری : ۲۳۹ -
جبریت : ۲۳۲ -
جبریت یا لزوم : ۴۷ ، ۴۸ ، ۱۳۷ ، ۲۰۵ ، ۲۲٦ -
جدلیات : ۲۰۷ ، ۲۳۹ -
جمال : ۱۴ ، ۱۲۷ ، ۱۲۸ ، ۱۳۱ ، ۱۵٦ ، ۱۵۹ ، ۱۷۱ ، ۱۷۵ -
جمہوریت : ۸۰ ، ۱۰۹ ، ۲۳٦ ، ۲۳۷ ، ۲۳۸ ، ۲۳۹ -
جنّت : ۱۸ ، ٦۱ ، ٦۲ ، ۸۳ -
جنگِ عظیم : ۲۱۷ ، ۲۲۹ ، ۲۳۲ -
جنوں : ۷۳ -

ح

حدیثِ قدسی : ۱۱۷ -
حرکت : ۱۸۰ ، ۱۸۱ ، ۱۸۵ ، ۲۲۵ -
حرکی : ۱۱۵ ، ۱٦٦ ، ۱۷۲ ، ۱۷٦ ، ۱۸۸ ، ۱۹۱ ، ۲۵۳ -
حقیقتِ مطلقہ : ۸ ، ۱۸ ، ۲۲ ، ۱۰۴ ، ۱۵۵ ، ۱٦۰ ، ۱۷۰ ، ۱۷۹ ، ۱۹۹ -
حواس خمسہ : ۵۷ -
حیات بعدالموت : ۵۳ ، ۵۹ ، ٦۳ ، ٦٦ -
حیاتِ مادی : ۲۰ -

خ

خارجیت : ۲۰۵ -
خالقِ کائنات : ۲۳۴ -
خرد : ۲۱۴ ، ۲۱۵ -
خلیفۃ الارض : ۱۸۷ -
خودی : ۴ ، ۱۷ ، ۱۹ ، ٦٦ ،
٦۷ ، ۷۵ ، ۷۸ ، ۹۲ ،
۹۵ ، ۹۷ ، ۱۰۲ ، ۱۰٦ ،
۱۰۷ ، ۱۳۱ ، ۱۷۹ ، ۱۸۰ ،
۱۸۱ ، ۱۸۲ ، ۱۸۳ ، ۱۸۵ ،
۱۸٦ ، ۱۸۷ ، ۱۸۸ ، ۱۸۹ ،
۱۹۱ ، ۱۹۲ ، ۱۹۴ ، ۲۰۲ ،
۲۰۸ ، ۲۱۱ ، ۲۱۲ ، ۲۱۵ ،
۲۴٦ -
خیر و شر : ۱٦ ، ۱۹ ، ۲۰ ،
۱۳۲ ، ۱۵۲ ، ۱۵۸ ، ۱۸۵ -

د

داخلیت : ۳۱ -
دوران : ۱۲۱ -
دورانِ خالص : ۲۰۵ ، ۲۰٦ -
دورانِ محض : ۱۱۷ ، ۱۱۹ ،
۱۳۴ ، ۱۴۳ ، ۱۹۰ ، ۱۹۱ ،
۱۹۹ -
دورانِ مسلسل : ۵۹ -
دین : ۸۰ ، ۲۵۴ -

ر

رقص : ۷ ، ۳٦ ، ۴۸ ، ۱۲۲ -
رومانی شعرا (انگریزی زبان کے) :
۲۳ -

ز

زار : ۲۴۰ -
زاریت : ۲۴۳ -
زمان : ۱۸۲ -
زمانے کا ریاضیاتی تصور : ۱۷۹ -
زمان و مکان : ٦ ، ۱۰٦ ، ۱۱۴ ،
۱۱۵ ، ۱۴۴ ، ۱۴۹ ، ۱۵۳ ،
۱۵۴ ، ۱٦۲ ، ۱٦۸ ، ۱۷۷ ،
۱۸۳ ، ۱۸۴ ، ۱۹۲ ، ۱۹۷ ،
۱۹۸ ، ۱۹۹ ، ۲۰۵ ، ۲۰۵ ،
۲۰٦ ، ۲۱۸ -
زمانِ حقیقی : ۲۰۵ -

س

سٹائیک : (Stoics) ۱۹۷ -
سرمایہ داری : ۲۲۹ ، ۲۳۲ -
سرمایہ و محنت : ۷۱ ، ۸۱ ، ۸۲ ،
۱۰۸ ، ۱۰۹ ، ۲۲۲ ، ۲۲۹ -
سرمایہ دارانہ نظام : ۲۲ ، ۲۳۲ ،
۲۳۹ ، ۲۴۷ -

سرمایہ دار : ۲۴۵ -
سماعی : ۷۳ -
سلطنت : ۷۱ ، ۸۲ -
سومنات : ۱۷۳ -

ش

شاہین : ۱۰ ، ۹۳ ، ۹۴ ، ۹۹ ، ۱۷۵ ، ۱۸۴ -
شعریت : ۱۰۲ ، ۱۵۸ -
شعری تجسیم : ۱۸۵ ، ۱۹۷ -
شعورِ ذات : ۴ ، ۶ ، ۶۶ ، ۶۷ -
شعورِ نفس : ۵ -
شہباز : ۹۵ -
شہنشاہیت : ۷۹ ، ۸۲ -

ص

صبح قیامت : ۱۹ -
صحرا نوردی : ۷۴ -
صوفی و مُلّا : ۲۳۶ -

ع

عجمیت : ۱۶۹ -
عشق : ۳ ، ۴ ، ۶ ، ۶۶ ، ۶۷ ، ۷۶ ، ۱۱۲ ، ۱۱۴ ، ۱۱۷ ، ۱۱۹ ، ۱۲۰ ، ۱۲۱ ، ۱۲۲ ، ۱۲۳ ، ۱۲۴ ، ۱۲۷ ، ۱۳۰ ، ۱۳۳ ، ۱۳۴ ، ۱۳۶ ، ۱۴۳ ، ۱۵۰ ، ۱۵۱ ، ۱۵۲ ، ۱۵۳ ، ۱۵۴ ، ۱۵۹ ، ۱۶۰ ، ۱۶۱ ، ۱۶۲ ، ۱۶۳ ، ۱۶۴ ، ۱۷۰ ، ۱۷۱ ، ۱۸۴ ، ۱۸۵ ، ۱۹۱ ، ۲۱۳ ، ۲۱۴ ، ۲۱۵ ، ۲۱۶ ، ۲۵۲ -
عقل : ۱۹ ، ۴۸ ، ۵۵ ، ۶۱ ، ۷۴ ، ۱۳۲ ، ۱۳۳ ، ۱۵۰ ، ۱۵۱ ، ۱۶۰ ، ۱۶۱ ، ۱۶۲ ، ۱۶۳ ، ۱۷۰ ، ۱۹۹ ، ۲۰۴ ، ۲۰۵ ، ۲۱۶ -
عقلیت : ۴۸ -
عالمِ آب و گل : ۴ ، ۹ ، ۱۲ ، ۱۶ ، ۹۷ ، ۱۷۴ ، ۱۷۷ ، ۲۰۹ ، ۲۴۳ -
عالمِ اصغر : ۴ ، ۱۵ ، ۷۷ ، ۲۲۰ -
عالمِ اکبر : ۱۵ ، ۷۷ ، ۱۲۵ ، ۲۲۰ -
عالمِ بالا : ۱۰ ، ۱۲ ، ۱۵ ، ۱۶ -
عالمِ سفلی : ۱۲ -
عالمِ لاہوت : ۲۲۳ -
عالمِ مادی : ۱۳ ، ۱۴ -
عمل : ۱۰۸ ، ۱۱۱ -
عملِ پیہم : ۷۵ ، ۱۰۲ ، ۲۵۳ -
عملی تنقید : ۲ -

عینیت پسندی : ۱۴ ، ۲۰ ، ۱۷۳ ،
۲۰۷ ، ۲۱۲ -

غ

غایتیت : ۲۰۶ -
غرور : ۷۲ -
غزل : ۳۴ ، ۱۸۴ -
غیر نامی : ۲۱۸ -
غلامی : ۷۷ ، ۲۳۴ ، ۲۵۱ -
غیریت : ۱۷۳ -

ف

فاشزم : ۲۲۹ ، ۲۴۲ ، ۲۴۷ -
فرد : ۸۰ -
فقر : ۱۳۴ ، ۱۵۶ ، ۱۵۹ ،
۱۷۲ ، ۱۸۲ ، ۲۱۲ ، ۲۱۳ ،
۲۱۴ ، ۲۱۵ ، ۲۱۶ -
فکر : ۱ ، ۲ ، ۳۴ ، ۵۱ ، ۷۳ ،
۷۸ ، ۸۵ ، ۸۶ ، ۸۷ ، ۱۰۵ ،
۱۱۴ ، ۱۱۵ ، ۱۳۳ ، ۱۳۶ ،
۱۴۲ ، ۱۶۷ ، ۱۸۴ ، ۱۹۰ ،
۱۹۱ ، ۱۹۲ ، ۱۹۷ ، ۱۹۹ ،
۲۰۳ ، ۲۰۸ ، ۲۱۰ ، ۲۱۵ ،
۲۳۹ ، ۲۴۴ ، ۲۴۵ ، ۲۴۷ ،
۲۵۱ ، ۲۵۴ ، ۲۵۵ -
فلسفہ : ۲۳ ، ۵۵ ، ۹۱ ، ۱۰۲ ،
۱۵۰ ، ۱۷۸ ، ۲۰۳ ، ۲۰۵ ،
۲۰۷ ، ۲۰۹ ، ۲۱۰ ، ۲۱۲ ،
۲۱۵ ، ۲۴۰ ، ۲۴۲ ، ۲۴۹ -
فن : ۱۱۴ ، ۱۴۳ -
فنونِ لطیفہ : ۱۵۹ -
فنی حکمتِ عملی : ۱۱۴ -

ق

قرونِ اُولیٰ : ۸۷ ، ۱۰۰ ،
۱۱۱ ، ۱۳۴ -
قوموں کا عروج و زوال : ۱۰۴ -
قومیت : ۸۲ -

ک

کارواں : ۷۳ -
کاملیت : ۹ ، ۱۱ ، ۱۲ ، ۱۶ ،
۱۲۱ ، ۱۹۰ ، ۱۹۱ -
کائنات : ۲۱۸ ، ۲۱۹ ، ۲۲۰ -
کائناتِ اصغر : ۵۵ ، ۱۲۵ -
کائناتِ اکبر : ۵۵ -
کمیونزم : ۲۲۹ ، ۲۴۳ -
کمیونسٹ فلسفہ : ۲۴۲ -
کون و مکان : ۹۷ -
کُل : ۲۰۶ -
کلیسا : ۸۲ -

ل

لزوم : (دیکھیے جبریت) -

م

مادیت : ۲۱۲ -
مارکیست : ۲۴۹ -
محاکات : ۱ ، ۱۰ ، ۱۶ ، ۳۶ ، ۵۰ ، ۱۱۰ ، ۱۴۲ ، ۱۴۸ ، ۱۶۳ ، ۱۸۵ ، ۲۲۵ -
محبّت : ۱۰۲ ، ۱۰۸ ، ۱۱۱ -
محرّکات : ۳ ، ۳۱ ، ۱۱۴ ، ۱۴۳ ، ۱۴۵ ، ۱۷۰ ، ۱۸۰ ، ۱۸۸ ، ۱۹۰ ، ۲۰۶ ، ۲۲۱ ، ۲۳۹ ، ۲۴۲ ، ۲۵۵ -
محنت : ۷۱ ، ۸۱ ، ۱۰۹ -
مذہب : ۲۲۶ -
مرثیہ - مرثیے : ۵۶ -
مرثیہ گوئی : ۶۵ ، ۶۷ -
مردِ مومن : ۱۵۳ -
مرکزِ ثقل : ۱۳ ، ۲۰۸ -
مسلمان مفکّر : ۱۲۰ -
ملّتِ ابراہیمی : ۱۱۱ -
ملّتِ بیضا : ۸۶ ، ۹۸ ، ۱۰۹ -
مشرق : ۲۲۱ ، ۲۲۳ ، ۲۲۶ ، ۲۲۷ ، ۲۲۸ -
مطلق وجود : ۲۰۷ -
مطلقیت : ۲۳۲ -
معروضیت : ۲۲۷ -
مغربی تہذیب : ۱۰۸ -
مکان : ۱۲۹ ، ۱۷۴ ، ۱۸۰ -
مکانیت : ۲۰۵ -
ملوکیت : ۷۹ ، ۱۳۴ ، ۲۲۹ ، ۲۳۵ ، ۲۳۷ ، ۲۳۹ ، ۲۴۴ ، ۲۴۶ ، ۲۵۶ -
منقلب تشبیہ (Inverted Anthro-pomorphisim) : ۹۵ ، ۱۳۱ -
موناد (Monad) : ۱۸۸ -
مونادات : ۱۷۶ ، ۲۱۹ -
میکانکی : ۱۹۸ -

ل

لالۂ صحرا : ۱۷ ، ۳۰ ، ۱۴۷ -
لذتِ شوق : ۱۴۹ -
لزوم اور جبریت : (دیکھیے 'جبریت اور لزوم') -

ن

نازی ازم : ۳۳۹ ، ۲۴۲ -
نامذہبی : ۲۳۲ -
نامیاتی قوت : ۱۹۴ ، ۲۰۶ -
نظامِ اقدار : ۱۰۷ -
نظریاتی چوکھٹا : ۱۰۲ ، ۱۱۳ -
نظریۂ اضافیت : ۱۱۵ ، ۱۹۷ -
نوافلاطونیت : ۲۳ -

و

وجدان : ۲۰۴ ، ۲۱۶ -
وجود : ۱۱۵ -
وحدتِ شہود : ۲۳ ، ۱۵۶ -
وحدتِ وجود : ۲۳ ، ۱۵۶ -
وقت : ۱۱۶ ، ۱۱۷ ، ۱۳۴ ، ۱۵۲ ، ۱۶۲ ، ۱۸۰ ، ۱۸۵ -
وقت کے چوکھٹے : ۱۱۶ -

ہ

ہم آہنگ عضوی کُل : ۲۳۹ -

ی

یقین : ۱۰۱ ، ۱۰۲ ، ۱۰۴ ، ۱۰۸ ، ۱۱۱ ، ۱۲۰ -
یقینِ محکم : ۹۹ ، ۱۵۰ -

☆ ☆ ☆

کتب

الف

ارمغانِ حجاز : ۵۶ -
اسرارِ خودی : ۲۵ ، ۱۰۶ -
انگریزی خطبات : ۲ ، ۱۰۸ ، ۱۲۶ ، ۱۹۷ -

ب

بالِ جبریل : ۳ ، ۱۱ ، ۱۴ ، ۱۷ ، ۳۰ ، ۶۱ ، ۸۱ ، ۹۹ ، ۱۳۷ ، ۱۴۵ ، ۱۴۷ ، ۱۷۵ ، ۱۷۶ ، ۱۹۷ ، ۱۹۸ ، ۲۱۳ ، ۲۱۴ ، ۲۲۲ ، ۲۳۰ ، ۲۳۶ ، ۲۳۷ ، ۲۳۸ -
بانگِ درا : ۲۲ ، ۲۳ ، ۲۶ ، ۴۷ ، ۷۴ ، ۷۶ ، ۹۰ ، ۱۱۹ ، ۱۴۸ ، ۱۶۱ ، ۱۶۳ ، ۱۶۷ ، ۲۲۰ ، ۲۲۴ -
بائیبل : ۱۸۷ -

پ

پیامِ مشرق : ۳ ، ۲۲ ، ۲۶ ، ۵۴ ، ۱۹۷ -

ج

جاوید نامہ : ۱۹۷ -

خ

خطبات : (دیکھیے انگریزی خطبات) -

ر

رموزِ بے خودی : ۱۰۶ -

ز

زبورِ عجم : ۶ ، ۱۱ ، ۲۳ -

۱۱۷ ، ۱۲۷ ، ۱۸۷ ، ۱۹۲ ،
۲۳۱ ، ۲۵۲ -

ض

ضربِ کلیم : ۱۷ ، ۶۱ ، ۱۳۴ ،
۱۴۴ ، ۱۹۴ ، ۲۱۰ ، ۲۱۴ ،
۲۱۷ ، ۲۲۴ -

ق

قرآن حکیم (اُم الکتاب) : ۱۶ ،

ل

لیکچرز : (دیکھیے انگریزی
خطبات) -

ن

نسخۂ حمیدیہ : ۱۶۳ -

☆ ☆ ☆

منظومات

الف

ابلیس کی مجلسِ شوریٰ : ۲۵۵ -
ارتقا : ۱۶۳ -
اغوائے آدم : ۹ -
انجمِ کم ضو : ۷۰ -
ایک شام : ۲۴ ، ۲۵ -

ت

تسخیرِ فطرت : ۱۴ ، ۱۵ ، ۱۶ ، ۲۵۳ -
تنہائی : ۲۲ ، ۲۳ ، ۲۵ ، ۳۲ ، ۱۴۷ -

ج

جاوید سے : ۲۱۰ ، ۲۱۳ -

خ

خدا کا فرمان فرشتوں سے : ۲۳۶ -
خضرِ راہ : ۶۸ ، ۷۶ ، ۹۰ ، ۹۴ ، ۱۳۹ ، ۱۷۲ ، ۲۳۶ ، ۲۳۷ -

ذ

ذوق و شوق : ۱۱ ، ۳۲ ، ۱۱۲ ، ۱۲۶ ، ۱۳۰ ، ۱۴۵ ، ۱۴۶ ، ۱۴۹ ، ۱۵۸ ، ۱۵۹ ، ۱۶۱ ، ۱۶۳ ، ۱۶۴ -

ر

روحِ ارضی آدمؑ کا استقبال کرتی ہے : ۳ ، ۱۴ -

ز

زمانہ : ۱۹۸ -

س

ساقی نامہ : ۵۹ ، ۹۵ ، ۱۱۰ ، ۱۵۶ ، ۱۶۷ ، ۱۶۸ ، ۱۷۲ ، ۱۸۴ ، ۱۹۴ -

ش

شعاعِ آفتاب : ۲۲۰، ۲۲۱ ، ۲۲۳ ، ۲۲۴ -
شعاعِ امید : ۲۱۸ ، ۲۲۰ -

ص

صوفی و مُلّا : ۲۳۶ -

ط

طلوعِ اسلام : ۹۰ ، ۹۱ ، ۹۵ ، ۹۷ ، ۱۱۲ ، ۱۱۳ ، ۱۹۵ -
طورِ سینا : ۱۴۹ -

ع

عقل و دل : ۱۶۳ -
عشق اور موت : ۱۱۹ -

ف

فرشتے آدمؑ کو جنّت سے رخصت کرتے ہیں : ۳ ، ۱۴ -
فرمانِ خدا (فرشتوں سے) : ۱۶۸ ، ۲۳۶ -

ک

کوششِ ناتمام : ۷۶ -

گ

گلِ نخستیں : ۲۶ -

م

مسجدِ قرطبہ : ۹۵ ، ۱۱۴ ، ۱۲۰ ، ۱۲۳ ، ۱۲۴ ، ۱۲۷ ، ۱۳۰ ، ۱۳۳ ، ۱۳۴ ، ۱۳۵ ، ۱۴۱ ، ۱۴۳ ، ۱۶۳ -
مسعود مرحوم : ۵۶ ، ۶۶ ، ۶۷ -
میلادِ آدم : ۴ ، ۷ : ۱۵ -

و

والدۂ مرحومہ کی یاد میں : ۴۷ ، ۵۶ ، ۶۶ ، ۶۷ ، ۱۳۸ -

☆ ☆ ☆

مجلسِ ترقیِ ادب لاہور کی چند مطبوعات

1497

اقبالیات :

۱- اقبال کا تصورِ زمان و مکان اور دوسرے مضامین :
از ڈاکٹر رضی الدین صدیقی - - - - ۱۲/-

۲- اقبال معاصرین کی نظر میں : مرتبہ پروفیسر وقار عظیم ۱۸/-

۳- اقبال اور عبدالحق : مرتبہ ڈاکٹر ممتاز حسن - - ۸/-

۴- اقبال کی تیرہ نظمیں : از پروفیسر اسلوب احمد انصاری ۱۶/-

۵- اقبال بحیثیتِ شاعر : مرتبہ پروفیسر رفیع الدین ہاشمی ۳۵/-

۶- شذراتِ فکرِ اقبال : مترجم ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی - ۱۰/-

۷- خطبات اقبال : پنجابی ترجمہ از پروفیسر شریف کنجاہی ۲۰/-

۸- جاوید نامہ : منظوم پنجابی ترجمہ از پروفیسر شریف کنجاہی ۱۶/-

غالبیات :

۹- اردوے معلیٰ : از اسد اللہ خاں غالب ،
مرتبہ مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی ، تین جلدیں ، فی جلد ۱۰/-

۱۰- دیوانِ غالب ، نسخۂ حمیدیہ :
مرتبہ پروفیسر احمد حمید احمد خاں - - - - ۱۵/-

۱۱- دیوانِ غالب ، نسخۂ شیرانی : (عکسی ایڈیشن) - ۱۵/-

۱۲- عودِ ہندی : از اسد اللہ خاں غالب - سفید کاغذ ۱۰/-
مرتبہ مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی - اخباری کاغذ ۶/۵۰

۱۳- کلیاتِ غالب فارسی : مرتبہ مرتضیٰ حسین فاضل
لکھنوی (تین جلدوں میں) - - - - ۳۰/-

۱۴- یادگارِ غالب : از خواجہ الطاف حسین حالی
مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی - اخباری کاغذ ۷/۵۰

۱۵- مجموعۂ نثرِ غالب : مرتبہ خلیل الرحمٰن داؤدی
سفید کاغذ ۸/۰۰
اخباری کاغذ ۵/-

مجلسِ ترقیِ ادب ، کلب روڈ ، لاہور

زرین آرٹ پریس لاہور