اقبال - ایک مُطالعہ

پروفیسر جابر علی سیّد

★

بزمِ اقبال

کلب روڈ - لاہور

اقبال - ایک مُطالعہ

انور سدید

اقبال۔ ایک مطالعہ

پروفیسر جابر علی سیّد

★

بزمِ اقبال
کلب روڈ۔ لاہور

جملہ حقوق محفوظ

طبع اول : جون ۱۹۸۵ء

تعداد : ۱۱۰۰

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

طابع : سید ظفرالحسن رضوی

مطبع : ظفر سنز پرنٹرز ، کوپر روڈ ، لاہور

قیمت : ۲۲ روپے

ڈاکٹر جمیل جالبی

اور

ڈاکٹر سلیم اختر کے نام

فہرست مضامین

عنوان	صفحہ
۱- اقبال اور فطرت	۱
۲- اقبال کا نظریۂ حسن	۶۹
۳- 'شمع اور شاعر' - تجزیہ	۷۷
۴- اقبال اور ذوقِ استفسار	۸۵
۵- اقبال اور تغزل	۹۹
۶- اقبال اور قطعہ - رباعی تنازعہ	۱۱۵
۷- اقبال کے ایک مصرعے کی تشریح	۱۲۳
۸- اقبال اور سپنگلر	۱۲۹
۹- کلامِ اقبال میں فنونِ لطیفہ کے عناصر	۱۳۵
۱۰- مثنویاتِ اقبال اور الہلال	۱۳۹

★ ★ ★

اقبال اور فطرت

(۱)

اقبالیات کے پھیلے ہوئے اور عظیم موضوع میں شاعرِ مشرق اور فطرت کے باہمی رابطے کی نوعیت کم و بیش ایک نیا موضوع ہے۔ اس پر ہمارے بہترین اقبال نگاروں نے بھی پوری توجہ صرف نہیں کی حالانکہ واشگاف ترین الفاظ میں 'اسرارِ خودی' میں تسخیرِ فطرت، مقدماتِ اثباتِ خودی میں سے ایک اہم عنصر اور جوہر ہے۔ اس کے علاوہ فطرت کو خود اقبال نے 'اسرار' کے ابتدائی اشعار میں غیر انا جیسی 'پراسرار اصطلاح' کے ذریعے بھی ظاہر کردیا ہے۔ اس اہم عنصر کو نظرانداز کرنے کی وجہ ظاہر ہے۔ اقبال کے فلسفۂ خودی اور پیامِ زندگی کو ہی اقبال کی شخصیت کا پورا پرتو تسلیم کر لیا گیا ہے اور اس جدید رجحانِ تنقید کو، جو کسی بھی شاعر کے اولین تاثر سے عبارت ہے، ثانوی بلکہ اس سے بھی کم تر حیثیت دی گئی ہے۔ اس طرح اقبالیات ہمارے ہاں ایک ایسی عظیم اور مہتم بالشان صحیفہ بن گئی ہے جس کے اجزا میں نہ توازن ہے اور نہ ترتیب، اور اس توازن اور نگزیر پہلو کو پوری طرح سے پیش کرنا بھی دشوار معلوم ہونے لگا ہے۔ لیکن خوش قسمتی سے مغربی خصوصاً انگریزی تنقید میں نیچر بمعنی مائنس کا موضوع اور نیچر بمعنی محبوب شاعر یا موضوعِ ناول نگار پر نہایت سیرحاصل اور تجزیاتی مطالعے موجود ہیں۔ ان میں سب سے زیادہ مہتم بالشان وہ ہے جو انگریزی

ادب کے طالب علموں کی زبان میں Background Series کے نام سے معروف و مقبول ہیں ۔ پروفیسر بیزل ولی نے سترھویں ، اٹھارھویں اور انیسویں صدی کے لکھنے والوں میں ، جن میں سب انگلستانی مصنفین ہیں ، فطرت کے بارے میں نظریات اور تاثرات پر مبنی چار کتابوں کا سلسلہ لکھا ہے جن کی تفصیل اس طرح ہے :

1- Seventeenth Century Background
2- Eighteenth Century Background
3- Ninteenth Century Background
4- More Ninteenth Century Background

یہ سلسلہ ۱۹۳۰ء اور ۱۹۳۲ء کے درمیانی عرصے میں لکھا گیا جب اقبال ابھی زندہ تھے اور یہ کہنا بلکہ دعویٰ کرنا غلط نہ ہوگا کہ وہ اس سلسلۂ تصانیف سے واقف تھے ۔ انیسویں صدی کے جن رومانی شعرا۔شیلی ، ورڈزورتھ ، کولرج ، ٹینی سن ، ایمرسن وغیرہ سے متاثر تھے ان کے بارے میں تفصیلی جائزے سے واقف ہونا ان کے لیے فطری بھی تھا اور دلفریب بھی ۔ وہ خود بھی اپنی تنقیدی اور علمی بصیرت سے ان شعراء کا اپنے آپ سے اور ساتھ ہی دوسرے مشرقی شعراء رومی ، حافظ ، سعدی ، بیدل ، عرفی ، نظیری ، طالب اور کلیم سے تقابلی مطالعہ کر سکتے تھے ۔ اور ہرچند کہ ان کی ڈائری ایسے تاثرات سے خالی نظر آتی ہے لیکن پروفیسر بیزل ولی کی گراں قدر تالیف یقیناً ان کے مطالعے میں رہی ہوگی ۔

(۲)

قبل اس کے کہ اقبال اور فطرت کے باہمی رابطے کی نوعیت ، اس کے مختلف مراحل اور ارتقائی تبدیلیوں کا جائزہ لیا جائے، مناسب

معلوم ہوتا ہے کہ اردو شاعری کے مختلف نمائندوں کے نظریات فطرت کو بھی پس منظر کے طور پر دکھایا جائے۔ عربی ، فارسی اور اردو شاعری میں خارجی فطرت کے لیے کوئی مجموعی تصور اصطلاحی معنوں کے ساتھ برتا نہیں گیا۔ یہاں فطرت اپنے مظاہر کے ساتھ موجود تو ضرور ہے لیکن شاعر کے پس منظر بننے کی بجائے محض ایک خوشگوار پیش منظر کی حیثیت رکھتی ہے۔ ہمارے کلاسیکی شعرا کے ہاں فطرت کا لفظ ہی موجود نہیں ہے۔ ہرچند کہ فطرت موجود ہے اور وہ انھیں اپنے رنگوں ، سیمیائی جلووں ، کہکشاؤں ، ستاروں ، سیاروں ، آبشاروں ، دریاؤں ، ندی نالوں اور چمنستانوں سمیت ایک مخصوص فریضہ انجام دیتی نظر آتی ہے۔ وہ ان کے دلوں میں ایک خوشگوار کیفیت اور کیفیتِ نشاط یا غم ضرور ابھارتی ہے اور مختلف اثرات مرتب کرتی ہے لیکن وہ کبھی ان کی محبوبہ کا رتبہ حاصل نہیں کر سکی۔ وہ یک جان و دو قالب کبھی نہیں بنے۔ اس کی وجہ یہ نہیں تھی کہ ایسے مناظر و مظاہر مفقود تھے جیسے یورپ میں ملتے ہیں۔ نہیں ، بلکہ اصل وجہ مزاج کا بنیادی اختلاف ہے جو دونوں اقوام کو ایک جیسے ماحول میں رہتے بستے ہوئے بھی مختلف تاثرات اور کیفیات دیتا ہے۔ ایران میں پھولوں ، درختوں اور پرندوں کی فراوانی ہے لیکن خاقانی اور قاآنی کے لیے Skylark کبھی ایموشنل اکائی نہیں بن سکا بلکہ صرف چہچہانے اور اڑنے کا کام کرتا ہے۔ وہ کبھی قاآنی کے جذبۂ پرواز کا خارجی بدل (Objective Co-relative) نہیں بنتا بلکہ دونوں کچھ الگ الگ رہتے ہیں :

چکارہا کلنگ‌ہا تذروہا ہزارہا

قآنی چار پرندوں کو یک جا کرتا ہے لیکن صرف وزن کی زنجیر میں اسیر کر سکتا ہے۔ نہ خود یہ پرندے شاعر کو اپنے اندر سمو لینے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ یہ تعلق ، یہ رابطہ کچھ کچّا کچّا اکھڑا اکھڑا سا محسوس ہوتا ہے۔ اس میں نہ گہرائی ہے نہ پیچیدگی۔ فارسی کے سارے شاعر بلبل کو محبت کا اور پھول کو محبوب کا اور حسن کا سمبل قرار دیتے ہیں لیکن مشاہدے کی صداقت کے باوجود کوئی ایک شاعر کسی ایک مخصوص پھول یا پرندے کو اپنے اندر سمو کر یک جان نہیں کر سکتا ، اس لیے یہ تعلق اوپری سطح پر رہتا ہے اور رنگینی و رعنائی اکہری نظر آتی ہے۔ اس میں دہرا پن پیدا نہیں ہو سکتا۔ ایک امیر مینائی کبھی کبھی یہ پکار اٹھتا ہے :

کون ویرانے میں دیکھے گا بہار ؟
پھول جنگل میں کھلے کن کے لیے ؟

گویا اردو شعرا کی فطرت کے اصلی حسن سے بے اعتنائی کا گلہ مند ہے لیکن وہ خود بھی تو اس گروہ میں شامل ہے اور سکت نہیں رکھتا کہ اس سے باہر نکل سکے اور جنگل کے حسن سے متاثر ہو سکے۔ اسی غزل میں آگے چل کر وہ اپنے فرسودہ دائرے میں دوبارہ داخل ہو جاتا ہے اور کہہ اٹھتا ہے :

باغباں کلیاں ہوں ہلکے رنگ کی
بھیجنی ہیں ایک کمسن کے لیے

یہ ڈرائنگ روم کی شاعری ہے۔ کھلی فطرت باہر تنہا کھڑی انتظار کرتی رہتی ہے لیکن ہمارے شاعر کو بزمِ جاناں سے فرصت نہیں۔ میر صاحب گھر کی کھڑکی کھول کر باغ کا جلوہ دیکھنا پسند نہیں کرتے بلکہ دل کے چمن کی سیر میں محو رہتے ہیں۔

خیالات کے پھولوں کے رنگ و بو سے متکیّف ہوتے ہیں جن میں اصلی پھولوں سے زیادہ رنگینی رعنائی اور دلفریبی ہے - بہار آتی ہے تو دیوانے شاعر کی زنجیر کو ہلا دیتی ہے :

اک موجِ ہوا پیچاں اے میر نظر آئی
شاید کہ بہار آئی ، زنجیر نظر آئی

(۳)

فطرت سے ہمارے شعرا کی وابستگی کا اظہار بہترین انداز میں قصیدے کی تشبیب میں ہوا ہے - قصیدہ خواہ نعتیہ ہو خواہ منقبتیہ اس کی تشبیب بہاریہ نوعیت کی ہو سکتی ہے - گریز کا حسن اس سلسلے کو اس طریق پر مدح میں ضم کر دیتا ہے کہ شاعر کی ذہانت اور تخیل کا قائل ہونا پڑتا ہے - سودا کا مطلع ہے :

اٹھ گیا بہمن و دے کا چمنستاں سے عمل
تیغِ اردی نے کیا ملکِ خزاں مستاصل

اور میر صاحب اسی زمین میں کہتے ہیں :

جب سے خورشید ہوا ہے چمن افروزِ حمل
رنگِ گل جھمکے ہے ہر پات ہرے کے اوجھل

دونوں لامیہ قصیدے ہیں جن میں متعدد اشعار بہار کی تصویر آفرینی کرتے ہیں لیکن پھولوں کی فراوانی اور چوپڑ نہر کی صورت کیمرے کے فوکس میں نہیں آتی - وہ ضرورت سے زیادہ Rich ہے اور پھولوں کی فراوانی کسی تاثری اکائی میں نہیں ڈھلتی - فطرت اپنی جملہ رنگینی سامانیوں کے ساتھ موجود ہے لیکن وہ روح سے عاری ہے ، وحدت سے

خالی ہے اور کسی گہرے تاثر کے پیدا کرنے کا سامان نہیں بنتی - شاعر کی آنکھ کے لیے وہ ایک لبھانے والی تصویر رنگیں ہے ، لیکن دل کے لیے کوئی معنی خیز پیغام نہیں لاتی - کوئی عمیق نغمہ آفرینی نہیں کرتی - قصیدے کے علاوہ مثنوی اور غزل میں بھی حسنِ فطرت اپنا جلوہ ضرور دکھاتی ہے - یہاں بھی اس کے عناصر نفسیاتی رابطہ کاری کے کام نہیں آتے بلکہ ایک رنگین سطحیت پیدا کرتے ہیں جو کبھی کبھی غیر معمولی حسن کاری کا نمونہ نظر آتی ہے :

صبح مشرق کی طرف آیا نظر
اک نگارِ آتشیں رخ سر کھلا

تمثیل بے مثال ہے لیکن "نگارِ آتشیں رخ سر کھلا" جو غالب کو مطلوب ہے ، غزل میں اس طرح جیسے کسی جنگل میں سورج طلوع ہو رہا ہو - یہ کم از کم انسانی حسن اور فطرت کے حسن کو یکجا کر دینے کی کامیاب کوشش تو ہے -

(۴)

اردو شاعری کے عقب میں سو سال پہلے کبھی کبھی اکہرے رشتے سے بڑھ کر بعض شعرا نے دوہرا رشتہ قائم کرنے کی کوشش بھی کی ہے :

برگ درختان سبز در نظرِ ہوشیار
ہر ورقے دفتریست معرفتِ کردگار

یہ ورڈزورتھ سے چھ سو سال پہلے پیدا ہونے والے شیراز کے سعدی کا شعر ہے جو ہمیں اپنی بصیرت سے متحیر کر دیتا ہے - سعدی نے قصیدوں میں بھی بہاریہ تشبیب انوکھے اسلوب میں پیش کی ہے :

بامداداں کہ تفاوت نکند لیل و نہار
خوش بود دامنِ صحرا و تماشائے بہار
شکلِ امرود تو گوئی کہ بہ شیرینی و لطف
کوزہ چندِ نبات است معلق بر بار

ہرچند کہ سعدی نے بھی روایتی تشبیب ، گریز اور مدح و دعا سے کام لیا ہے لیکن اس کی روحانی بصیرت کے جانچا ایسے نمونے مل جاتے ہیں جو اسے نسبتاً جدید شاعر بناتے ہیں - لیکن اس روایت کو استحکام اور تسلسل نصیب نہ ہو سکا اور ایک بڑی کمی نہ صرف فارسی شاعری میں رہ گئی بلکہ اردو شاعری میں بھی تقلیدی رجحان کی بنا پر یہی رویہ اور اسلوب غالب رہا اور شعرا نے اپنی روح کو پھیلے ہوئے بیرونی مناظر سے ہم آہنگ کرنے کی کبھی کوشش نہیں کی - وہ خارجی مناظر و مظاہر کو Work of God جانتے رہے جو معروضی ہے ، مستقل بالذات ہے اور تخلیقِ ایزدی ہونے کی بنا پر محض ستاروں ، آفتابوں ، دریاؤں ، کہساروں اور آبشاروں کا ایک بکھرا بکھرا نظام ہے - ان بکھرے ہوئے دانوں کو ایک ہی لڑی میں پرونے کا کام ان کے لیے اجنبی تھا - اردو شعرا بھی البتہ اٹھارھویں صدی کے مظہر ، میر ، سودا ، انشاء اور انیسویں صدی کے غالب ، ذوق اور تحریکِ نظم کے نمائندے حالی ، آزاد ، اسمٰعیل میرٹھی ، نادر کاکوروی ، خوشی محمد ناظر کسی نہ کسی حد تک - اولین گروپ نے غزلیہ روایت کے نکھار سے اور ایک انفرادی تجربے سے گزر کر اور دوسرے گروپ نے تحریکی سطح پر تاریخی قدر و قیمت کا مناظری مواد ضرور جمع کرلیا - لیکن بعض فردیات ان میں ایسے بھی ہیں جو انیسویں صدی کے رومانیوں کے لیے باعثِ رشک

ہوں گے :

شاخِ گل ملتی نہیں ہے بلبلوں کو باغ میں
ہاتھ کے اپنے اشارے سے بلاتی ہے بہار

چلتا ہو تو چمن کو چلیے کہتے ہیں کہ بہاراں ہے
پات ہرے ہیں پھول کھلے ہیں کم کم باد و باراں ہے

لوٹے ہے سبزے پہ ازبس کہ ہوا ہے بیکل

جنوں پسند مجھے چھاؤں ہے ببولوں کی
عجب بہار ہے ان زرد زرد پھولوں کی

بگیاں پھولوں کی تیار کر اے مرغِ چمن
کہ ہوا کھانے کو نکلیں گے جوانانِ چمن

ہوا کے چلنے سے جنبش ہے سارے پھولوں میں
بہار جھول رہی ہے خوشی کے جھولوں میں

اوپر کے شعر پر ہمارے ایک حافظِ حافظ ساری انگریزی شاعری قربان کر دینے کو تیار تھے ۔ اس شعر کے حسن میں کچھ شک نہیں لیکن اور بھی یہ غلط بخشی ہوگی ۔ ہاؤس مین کی ایک نظم ہے Loveliest of tree the Cherry now ۔ اس میں کل چار بند ہیں ۔ چیری کے درخت پر سرما کے موسم میں برف پڑی ہے جس نے اس کو ڈھک دیا ہے ۔ اس حسین منظر سے شاعر اس طرح متاثر ہوتا ہے کہ

چیری کا درخت حسن کی اکائی بن گیا ہے ۔ شاعر نے مشرقی شعرا کی طرح جذبے کو مبالغے کی سطح سے نہیں بھڑکایا ۔ وہ خود ہی :

یہ تجھ میں اے دلِ شاعر سرور کس کا ہے ؟

کا جواب رکھتا ہے ۔ دلِ شاعر کا سرور اور برف سے ڈھکا ہوا چیری کا درخت دونوں نے مل کر ایک پیکرِ جمال تیار کر دیا ہے ۔ ہمارے شاعر پھول کو حسن اور محبوبی دونوں کا سمبل بناتے ہیں لیکن اس کے حسن کو محبوبیتِ گل ہی کے رشتے سے باندھتے ہیں ۔ گلاب کے پھول کو یقیناً وہ اس کے انفرادی جمال کے حوالے سے بھی دیکھتے ہیں لیکن وہ ان کا محبوب نہیں ہے بلکہ بلبل کا محبوب ہے اور بلبل شاعر کی محبوب نہیں ہے بلکہ اس کی غم‌خوار ہے ، یا یہ ہم قسمت :

آ عندلیب مل کے کریں آہ و زاریاں
تو ہائے گل پکار میں چلاؤں ہائے دل

کیسا سوقیانہ اور بازاری نعرہ ہے جو پھول کے لیے تجویز ہوا ہے ! اور کیسا مبتذل نعرہ ہے جو عاشق شاعر نے اپنے لیے وضع کیا ہے !

(۵)

قصیدے اور مرثیے میں منظر نگاری کی صورت مختلف ہے ۔ اول الذکر میں تشبیب سے بنیادی طور پر بچھڑے ہوئے محبوب کی یاد میں شاعر کا نفسیاتی ماضی منعکس ہوتا ہے جب کہ مرثیے میں اس کی حیثیت مثنوی سے کسی حد تک مختلف ہے ۔ مثنوی میں شاعر (مثلاً میر حسن) باغ کی تیاری کے سلسلے میں جیسے اشعار پیش کرتا ہے

وہ قصیدے کے انداز سے ملتے جلتے نظر آتے ہیں ۔ تفصیل ! تفصیل ! تفصیل ! پھولوں کی تفصیل ! درختوں کی تفصیل ! پرندوں کی تفصیل ! چوپڑ نہر کی تصویر ! یہ پوپ کی Nature Methodised ہے ۔ ہر کیاری میں حسن ہے اور پھول میں جمال لیکن تصویرِ بہار کچھ مبہم سی ہے ۔ اس میں انتخاب کی کمی ہے اور تفصیل کی زیادتی ۔ یہ تو نہیں کہہ سکتے کہ بہار کا کوئی پھول یا درخت پر بیٹھا خوبصورت پرندہ بہار کا اشاریہ ہو سکتا ہے لیکن پھولوں کے نام گنانا اور ایک ایک کر کے ایک ایک شعر میں ان کا لانا تصنع سے خالی نہیں ہے ۔ یہ فہرست سازی ہے جیسے کسی حویلی کے متعدد کمرے اور ان کے اندر رکھا ہوا قیمتی اور چمکیلا سامان جس سے تصور کی نظر ضرور محظوظ ہوتی ہے لیکن منظر کھلتا اور معنی خیز طریقے پر متاثر نہیں کر سکتا ۔ 'بدرِ منیر' میں 'باغ کی تیاری' کے تحت جن درختوں کا ذکر ہے انھیں انتھروپومارفک رویے کے کیمرے سے دکھایا گیا ہے یا پھر تجنیس کی سلمع کاری ہے :

اکڑنا کھڑے سرو کا جد نہ تد

کہوں کیا میں کیفیت داربست
لگائے رہیں تاک واں مے پرست

میر حسن کی شاہکار فطرت نگری ان دو اشعار میں ہے :

درختوں کی کچھ چھاؤں اور کچھ وہ دھوپ
وہ دھانوں کی سبزی ، وہ سرسوں کا روپ
لپٹے ہوئے پتیوں پر تمام
روپہلے سنہرے ورق صبح و شام

کیاروسکورو (Chiarosconro) فن کی دنیا میں اسی کا نام ہے کہ کسی تصویر میں سائے اور روشنی کا ایک منفرد امتزاج دکھایا جائے اور اس طریق سے منظر کے دوسرے ضروری اجزا بھی ایک مخصوص مقامِ نظر کو پیدا کر سکیں - میر حسن نے صبح اور شام کو چاندی اور سونے کے ورقوں سے تشبیہ دی ہے جو پوست کے پودوں پر لپٹے ہوئے ہیں - یہ تخیل واقعی بے مثال اور غیرفانی ہے - ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میر حسن نے کسی شاہی باغ کو ایسے دو وقتوں میں دیکھا ہے جب آفتاب ایک موقع پر صبح کو اپنی روشنی بکھیر رہا تھا اور دوسرے وقت آخری کرنیں ان پودوں پر پھینک رہا تھا - اردو شاعری کی تاریخ میں ایسا روشن اور جگمگانے والا تخیل کبھی نظر نہیں آیا ، حتٰی کہ اقبال کے عہدِ منظر نگاری میں فطرت اپنی گوناگوں رنگینیوں ، رعنائیوں اور لطافتوں کے ساتھ ہماری نظروں کو دعوتِ نظارہ دینے لگ گئی -

میر کی مثنویوں میں ، جو عاشقانہ ہیں ، منظرنگاری کا کوئی سکوپ نظر نہیں آتا - عام طور پر کردار نگاری منظر نگاری سے متصادم ہے اور مثنویاں کہانی اور اس کے کرداروں کو حیاتِ انسانی کی علامتیں بنا کر ہمارے سامنے پیش کرتی ہیں - سترھویں صدی کی دکنی مثنوی میں مناظر کی بھرے میلوں اور تقریبوں کے نظارے ہیں - یہی نظارے ذرا عوامی اور کھلے انداز میں نظیر اکبر آبادی نے دیکھے اور دکھائے ہیں - دکنی حکومت کو اعلٰی اور حکومتی پیمانے پر تقریبات کے نظارے دکھانے کا اشتیاق تھا لیکن دکنی زبان کی خامیوں اور شعری آہنگ کی خرابیوں نے دکنی مثنوی کا رنگ نکھرنے نہیں دیا اور وہ دھندلا کر رہ گیا ہے -

(۶)

صنفِ مرثیہ میں جب خالص عزاداری پر مناظرِ سفر کربلا کے ساتھ ساتھ عام فطرت کی تصویریں بھی شاملِ فن ہوگئیں تو مرثیے کا کینوس وسیع تر ہوگیا ۔ میر انیس اور مرزا دبیر نے گرمی، صبح اور بہار کے مناظر دکھانے کی طرف توجہ کی اور بلاغت کا حق ادا کرنے کے لیے کربلا کے علاقے کی فضا کو شعروں میں سمونا شروع کیا ۔ اس سے اردو شاعری کو ایک نئی اور اہم جہت میسر آ گئی اور خالص مرثیے کی فضا میں کچھ غیرمتعلق عناصر کی آمیزش ہوئی جس نے اس قیمتی صنف کو پھیلاؤ اور وسعت بخش دی ۔

میر انیس کی فطرت نگاری میں فطرت بطور ایک پنسل سکیچ کے موجود تھی ۔ انیس نے اس پر اتنے تیز اور گرم رنگ چڑھائے ہیں کہ صفحہ پگھلنے لگا ہے اور جب وہ صبح کا سماں دکھاتے ہیں تو کاغذ شبنمی ہو جاتا ہے اور اس پر گل بوٹے ٹکے ہوئے نظر آنے لگتے ہیں ۔ انیس کی منظر نگاری اس وقت عروج کو پہنچتی ہے جب کوئی کردار اس میں در آتا ہے جہاں فطرت اور انسان ایک دوسرے کو کرداروں کی طرح متاثر کرنے لگتے ہیں ۔ مثلاً :

راکب عبائیں چاند سے چہرے پہ ڈالے ہیں
تونسے ہوئے سمند زبانیں نکالے ہیں

انیس کا مرقعِ صبح دلکش اور دلفریب ہے :

وہ صبح اور وہ چھاؤں ستاروں کی اور وہ نور
دیکھے تو غش کرے ارنی گوئے اوجِ طور
پیدا گلوں سے قدرتِ اللہ کا ظہور
وہ جابجا درختوں پہ تسبیح خواں طیور

گلشن خجل تھے وادیِ مینو اساس سے
جنگل تھا سب بھرا ہوا پھولوں کی باس سے

ٹھنڈی ہوا میں سبزۂ صحرا کی وہ لہک
شرمائے جس سے اطلسِ زنگاریِ فلک
وہ جھومنا درختوں کا پھولوں کی وہ مہک
ہر برگِ گل پہ قطرۂ شبنم کی وہ جھلک
ہیرے خجل تھے، گوہرِ یکتا نثار تھے
پتے بھی ہر شجر کے جواہر نگار تھے

وہ نور اور وہ دشت سہانا سما، وہ فضا
دراج و کبک و تیہو و طاؤس کی صدا
وہ خوش گلو و نالۂ مرغانِ خوش نوا
سردی جگر کو بخشتی تھی صبح کی ہوا
پھولوں سے سبز سبز شجر سرخ پوش تھے
تھالے بھی نخل کے سبدِ گل فروش تھے

ہرچند کہ انیس کی نطرت نگاری منظر نگاری سے بڑھ کر کرداروں کا تجزیہ بن جاتی ہے، اس میں بھی اردو مثنویوں کا سا رنگ ہے - حسن مبالغہ اس کو زوردار، معنی خیز اور فنی لحاظ سے وقیع تر بناتا ہے - انیس کا تخیل زرخیز اور زبان بوقلموں پیرایوں سے سرمایہ دار ہے -

(۷)

نطرت کی طرف غالب کا رویہ صرف غزلیہ شاعری میں ہے -

غالب کے قصائد میں اس کے عناصر نہیں ملتے ۔ ان کے قصائد کی تشبیب بھی روایت سے ہٹ کر ہے ۔ وہ شباہیاتی نہیں ، نہ ہوسکتی تھی کہ غالب نے آغاز تخلیق شعر میں قصیدہ نگاری کو اپنا ذریعۂ معاش نہیں بنایا تھا اسی لیے ان کے قصائد میں مظاہرِ فطرت جب بھی در آئے ہیں تو بالکل مختلف انداز میں :

ہاں مہ نو سنیں ہم اس کا نام
جس کو تو جھک کے کر رہا ہے سلام

راست اقدام غالب کے قصائد کا اسلوب ہے ۔ ظاہر ہے کہ مرثیے سے کمتر سطح پر مظاہرِ فطرت قصیدۂ غالب میں نظر آئیں گے ۔ لیکن غالب کی غزلیات میں فطرت ضرور اپنے عناصر کی نشان دہی کرتی ہے ۔ غالب کی تحریروں ، شاعری ، نثر ، گفتگو اور تقریظ وغیرہ میں کہیں بھی فطرت کا لفظ نہیں ملتا لیکن اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا صحیح نہ ہوگا کہ نیچر اس کے کلام اور تخیل میں کوئی جگہ یا اہمیت نہیں رکھتی ۔ غالب کا فطرت کی طرف ایک ہی رویہ نہیں بلکہ ایک سے زیادہ نظریات یا تصورات مستنبط کیے جا سکتے ہیں اور ان کا انعکاس واضح طور پر کلامِ غالب میں ہوتا ہے ۔ تاہم دیوان غالب کا مطالعہ اور ان تصورات کی نوعیت جاننے سے پہلے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ غالب سے پہلے ہمارے لکھنے والوں بلکہ خاص طور پر فلسفوں اور نیچریوں کے تصوراتِ فطرت کو پس منظر کے طور پر دیکھا جائے ۔ اس سے یہ بات بھی معلوم ہوسکے گی کہ غالب نے شعور کی کون کون سی سطح پر اپنے ہم عصروں یا سابقین پر معنی خز اضافہ کیا ، اور یہ بھی کہ آج اس اضافے کی کیا وقعت اور قدر و قیمت ہے ؟

(۸)

سرسید کے مذہبی اور سماجی افکار میں ''نیچری خیالات'' کا پس منظر رازی ، ابن رشد اور بعض دوسرے مفکروں کے ہاں پہلے سے موجود تھا ۔ پھر اٹھارھویں اور انیسویں صدی کے مغربی خصوصاً انگریز فلسفیوں اور پادریوں کی تحریروں میں بھی نیچر کی پیروی کا تصور موجود تھا جس نے براہِ راست ان کے افکار کو متاثر کیا ۔ سرسید کے کسی مخصوص مذہبی مرشد کی نشان دہی ممکن نہیں ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے ایک خوفناک تضاد سے عہدہ برآ ہونے کے لیے قانونِ فطرت اور فطرۃاللہ کی تعبیر کرنے کا پختہ عہد کر رکھا تھا ۔ اور یہ تناقض عبارت تھا اس ڈانی کاٹومی سے کہ اگر خالق انس فطرت عادل ہے اور اس نے محکم آئین بنایا ہے تو وہ خود اس عہد و آئین کی شکست و ریخت کا ذمہ دار کیسے گردانا جاسکتا ہے ۔ معجزات ، حشر و نشر ، عود و معاد ، جنت و دوزخ کی وجہِ جواز کیا ہے ؟ اگر یہ سب باتیں تسلیم کرلی جائیں تو ایک عادل خدا کا تصور معرضِ خطر میں پڑسکتا ہے اور یہ تناقض مذہب کی عقلی بنیادوں کی استواری پر اثر انداز ہو سکتا ہے ۔ معتزلی سرسید کی عقلیت و نیچریت سراسر عقلی تھی اور آئینِ مجازات کے تناقض کو توڑنے کے لیے تمام تر کوششوں کا ماحصل یہ تھا کہ قرآن اور نیچر بالترتیب کلامِ خدا اور صنعتِ خدا ہیں ۔ سرسید کی معتزلیت اور اور انیسویں صدی کی یورپی ڈی ازم ایک دوسرے کے بالکل قریب تھیں اور کلام اور صنعت میں کامل مطابقت کا تقاضا کرتی تھیں ۔ سرسید کی ان ''غلطیوں'' کی طرف حالی نے ''حیات جاوید'' میں توجہ دلائی ہے ۔ حالی دعا ، حشر و نشر اور عود و معاد کے

قائل تھے اور ان کی Complacence کسی Heresy کو برداشت نہ کر سکتی تھی ، اس لیے انھوں نے سرسید سے نیچریت کا صرف وہ حصہ لیا جو اردو شاعری کی اصلاح اور بہتری کے لیے مفید تھا ۔ حالی نے نیچر کے لیے دو لفظ قدرت اور فطرت استعمال کیے ہیں ۔ نظم میں قدرت اور نثر میں فطرت ۔ قدرت کا لفظ اولیت رکھتا ہے :

جانتا قدرت کو ہے اک کھیل تو
کھیل قدرت کے تجھے دکھلائیں کیا

موضوع حالی نہیں غالب ہے لیکن ماحولِ حالی کا ذکر غالب کے تبصرے کے لیے لازمی سا تھا ۔ لفظ 'قدرت' یا 'فطرت' بہر حال غالب کے تصورات فطرت سے براہِ راست متصادم نہیں ہوتے ۔ صرف اصطلاحوں ، الفاظ اور تراکیب کا فرق ہے ۔ فطرت بوقلموں مخصوص رویوں اور تاثرات کے ساتھ غالب کے ہاں اور اس کے ذہن کے گوشوں میں محفوظ رہتی ہے اور کم سے کم تین مختلف مفہوم رکھتی ہے ۔

۱ ۔ فطرت سے براہ راست حسیاتی تاثر قبول کرنے کا رجحان ۔ یہ رجحان غالب کے قصائد سے غزل میں در آیا ہے مگر عموماً ایسے شعرا کے ہاں نظر آتا ہے جو حسیاتی جامعیت رکھتے ہوں ۔ جیسے کیٹس ، غالب ، اقبال ، نظیر ۔ غالب کے مختصرِ قصائد کی تشبیب بہاریہ ہوتی ہے اور اس کا مقصد حواسِ خمسہ' ظاہری کے لیے لذت کا سامان بہم پہنچانا ہوتا ہے :

پھر اس انداز سے بہار آئی — کہ ہوئے مہر و مہ تماشائی
دیکھو اے ساکنانِ خطۂ خاک — اسے کہتے ہیں عالم آرائی
کہ زمیں ہو گئی ہے سر تا سر — روکشِ سطحِ چرخِ مینائی

سبزے کو جب کہیں جگہ نہ ملی بن گیا روئے آب پر کائی
ہے ہوا میں شراب کی تاثیر بادہ نوشی ہے باد پیمائی
کیوں نہ دنیا کو ہو خوشی غالب شہِ دیں دار نے شفا پائی

اور اس قصیدے میں بھی فطرت کا ادراک حسی سطح پر ہے :

ساز یک ذرہ نہیں فیض چمن سے بیکار
سایۂ لالۂ بیداغ سویدائے بہار

اور اس قصیدے کا مطلع بھی :

ہاں مہ نو سنیں ہم اس کا نام
جس کو تو جھک کے کر رہا ہے سلام

لیکن غالب نے مطلع میں ہی تشبیب ، گریز اور مدح کو جمع کردیا ہے اور یہ اقدام صنفِ قصیدہ میں ایک غیر معمولی جرأت صنفی کا شاہد ہے ۔ غالب نے بعض قصائد میں منفرد عناصرِ فطرت کو انتھروپومارفک انداز سے بھی دیکھا ہے :

صبح آیا جانبِ مشرق نظر اک نگارِ آتشیں رخ سر کھلا

یا پھر اک بار فطرت کی ایک وسیع تر تصویر :

شب ہوئی پھر انجم رخشندہ کا منظر کھلا
اس تکلف سے کہ گویا بت کدے کا در کھلا

اس غزل میں بھی جس کی ردیف "موج شراب" ہے ، شام کا منظر ہے :

چار موج اٹھتی ہے طوفانِ طرب سے ہر سو
موج گل ، موجِ شفق ، موجِ صبا ، موجِ شراب

تاہم کھلی فطرت سے کسی گہری وابستگی کا سراغ ، جیسے انیسویں صدی کے رومانیوں میں ملتا ہے ، نظر نہیں آتا ۔

۲ - البتہ کبھی اخلاق نگاہ سے فطرت پر نظر پڑجاتی ہے :

حسد سے دل اگر افسردہ ہے گرمِ تماشا ہو
کہ چشمِ تنگ شاید کثرتِ نظارہ سے وا ہو

۳ - بیدل کی مابعد الطبعی طبیعت کا تاثر بھی دستیاب ہوجاتا ہے یعنی ٹھوس سے مجرد کی طرف مراجعت :

غیر گل آئینۂ بہار نہیں ہے

لیکن یہ رجحان فراواں نہیں - غالب کا حسی تاثر ہی اس کے تصورِ فطرت کا مہتم بالشان جز ہے -

(۹)

Nature یونانی زبان کا لفظ ہے جس کا مفہوم پیدائش (Birth) ، آفرینش اور مخلوقات کا ہے - یونانی میں اس کا بنیادی مفہوم اس صفت یا صفاتِ بنیادی یا عادات مستمرّہ کا ہے اور یہی مفہوم جمادات اور نباتات کے لیے بھی ہے - مترادف مفہوم 'خواص' کا ہے — مثلاً آگ کی فطرت جلانا اور پانی کا کام روانی ہے - صدیوں تک یہی مفہوم یونانی سے اثرات اور عناصر قبول کرنے والی زبانوں میں جاری و مستقیم رہا - 'حیات' (Bios) کے جملہ انواع کے لیے بھی یہی مرکزی مفہوم قابل فہم اور قائم نظر رہتے ہیں ، تا آنکہ وہ وقت آیا جب یورپی زبانوں میں منفرد شعرا اور فلاسفہ نے اس لفظ کو تمام تر تخلیق اور خصوصاً اس ہیئت مادی کے لیے مخصوص کردیا جو انسانی اور حیاتیاتی آنکھ نیز باطنی آنکھ پر اپنی تصویریں منعکس اور منضبط کر دیتی ہے - فطرت کا لفظ ہمارے یہاں بھی نہاد ، سرشت اور خواصِ مستمرّہ کے مفہوم کو ظاہر کرتا رہا ہے ، خواہ

وہ کسی بھی ہستی کے لیے ہو جو فاعل یا فاعل با تسخیر ہے۔ فطرۃاللہ ہو یا انسانی فطرت وہ ان صفاتِ مخصوصہ کو ظاہر کرتی رہی ہے جو اس سے مخصوص مواقع پر مخصوص ترغیبات کے اثر سے ظہور پذیر ہوتی ہیں۔ فطرت اللہ کا ایک اور اہم مترادف ناموس بھی ہے جو فطرت سے بہت قریب ہے۔ جب ہم نوامیسِ فطرت کہتے ہیں تو مراد فطرتِ خارجیہ کے منفرد طرزِ عمل سے ہوتی ہے۔ آتش و آب و خاک و باد جس طرح ازلی اور ابدی اظہاراتِ عمل کرتے ہیں وہی ان کی فطرت کا تقاضا اور وہی ان کی پہچان ہے۔

جن تصوراتِ فطرت کا ذکر غالب پر اظہارِ خیال کے سلسلے میں آچکا ہے، وہ پوری طرح کرنل ہالرائڈ کے ذہن میں نہ تھے بلکہ اس کا جسم ہی انجمن پنجاب کے زیر غور اور قابلِ تقلید تھا۔ ہالرائڈ نے پوپ اور حالی میں فطرت یعنی 'قدرت' کا مشترک ہونا تو دیکھ لیا تھا لیکن روحِ فطرت سے بیگانہ وشی اختیار کرلی اور سال کے موسموں کو وڈز ورتھ کا ماحصل جانا اور اس پر نظمیں لکھوائیں۔ حالی کی 'برکھا رت' ان میں بہترین ہے۔ وہ آزاد سے بہتر شاعر بھی تھے، بلکہ آزاد کو متشاعر یا زیادہ سے زیادہ ناظم کہہ سکتے ہیں۔ نظم 'رات' کا پہلا شعر ہے:

آ اے شبِ سیاہ کہ لیلائے شب ہے تو
دنیا میں شاہزادیٔ مشکیں نسب ہے تو

'نظمِ آزاد حسن' و عشق کی قید سے آزاد ہے، لیکن اگر اوپر کا شعر آزاد کی شاعری کا عطر ہے تو پھر ان کے نثری لیکچر جو فطرت کی شاعری کا خاکہ پیش کرتے ہیں۔ ہزار بار شعریت کے پیکر ہیں۔ اسماعیل میرٹھی نے آزاد سے بہتر اور نادر کاکوروی نے اسمٰعیل

میرٹھی سے بہتر اور نادر کاکوروی سے اقبال نے بہتر انداز میں فطرت کو دیکھا ۔ 'جوگی' میں کھلی فطرت کا حسن اور وسعت سمودی گئی ہے :

چیلوں نے جھنڈے گاڑے تھے ، پربت پر چھاونی چھائی تھی
تھے خیمے ڈیرے بادل کے ، کہرے نے طنات لگائی تھی
یاں برف کے تودے لگتے تھے، چاندی کے فوارے چلتے تھے
چشمے سیماب اگلتے تھے ، نالوں نے دھوم مچائی تھی

لیکن اس سے بھی پہلے :

جب صبح کے مطلع تاباں سے کل عالم بقعۂ نور ہوا
سب چاند ستارے ماند ہوئے ، خورشید کا نور ظہور ہوا
مستانہ ہوائے گلشن تھی ، جانانہ ادائے گلبن تھی
ہر وادی وادیٔ ایمن تھی ، ہر کوہ پہ جلوۂ طور ہوا
جب بادِ صبا مضراب بنی ، ہر شاخِ نہال رباب بنی
شمشاد و چنار ستار بنے ، ہر سرو و سمن طنبور ہوا
تھا دلکش منظر دشت و جبل اور چال صبا کی مستانہ
اس حال میں ایک پہاڑی پر جا نکلا ناظر دیوانہ

پہلے دو شعروں کے بارے میں کہہ سکتے ہیں کہ 'جدید' نہیں بلکہ قدیم ہیں ، بدلے ہوئے لفظوں کی شکل میں ، کسی نہ کسی طرح موجود تھے ۔ 'جلوۂ طور' روشنی کے پھیلاؤ کا کلاسیکی بلکہ تلمیحی نمونہ بہترین ہے لیکن تیسرے شعر کی تمثیلی حسن کاری یکسر جدت اور ابداع میں ڈھلی ہوئی ہے ۔ ناظر ناظورہ کشمیر کے پہلو میں رہتے تھے اور انیسویں صدی کی رومانوی شاعری کا عام تاثر اپنے ذہن میں بسائے ہوئے تھے اس لیے وہ وقعت اور قدر و قیمت میں

فطرت نگاری میں صرف اقبال سے پیچھے تھے - انجمنِ پنجاب میں ان کا مد مقابل کوئی نہ تھا - سودا حسنِ تعلیل سے اپنے منظری شعر کو چمکا سکتے تھے :

سردی ابکے برس ہے اتنی شدید
صبح نکلے ہے کانپتا خورشید

لیکن "ہر کوہ پہ جلوۂ طور ہو" جیسا مصرع وہ نہیں کہہ سکتے تھے - وہ Country Life سے شناسا نہ تھے ، نہ انھوں نے کبھی کسی پہاڑ کا جلوہ دیکھا تھا جب سورج اس کے عقب سے طلوع ہو رہا ہو - وہ ڈرائنگ روم کے شاعر تھے -

اٹھارھویں صدی کے Augustans جن میں جانسن ، پوپ ، گولڈ سمتھ ، بلیک برک ، چسٹر فیلڈ اور ٹامس گرے ہیں ، ان میں نظریہ سازی کے سلسلے میں پوپ اور جانسن سر فہرست آتے ہیں - جانسن نے اپنے خیالات بہترین طریقے پر ملفوظات کی شکل میں پیش کیے ہیں جن کو 'حیاتِ جانسن' مؤلفہ باسویل میں دیکھ اور پرکھ سکتے ہیں - پوپ کے زمانے ہی میں رومانوی مزاج نقاد بھی موجود تھے جو اسے شاعر نہیں مانتے تھے جس پر جانسن نے کہا تھا :

If Pope be not Poet, who Else is?

پوپ کی ابتدائی شاعری کا رجحان Pastoral تھا لیکن کچھ اپنے سودائی مزاج کی بنا پر اور کچھ اپنے عہد کے ہجوگویانہ رسم و رواج کے زیرِ اثر اس کی شاعری سودا کی طرح ہجوگوئی کا شاہکار بن گئی - پوپ کا نظریہ فطرت اور شاعری اس کے دو بہترین اور نمائندہ منظوم مقالات Essay on Man اور Essay on Criticism میں موجود ہے جن کی بنیادی اہمیت ہے - ان میں سے Essay on Criticism ہمارے

لیے مشعلِ راہ ہے جس کی روشنی میں فطرت اور کلاسیکیت کا مفہوم ایک دوسرے سے مربوط نظر آتا ہے - پوپ کا داغمہ اس کپلٹ میں قطعی طور پر واضح ہے :

First follow Nature and your judgment frame.
By her Just Standard which is Still the Same.

اور اس بیت میں وہ نیچر کے ادبی مظہر کو متعارف کراتا ہے :

Those Rules of old discovered, not devised.
Are Nature still but Nature Methodised.

یہ اس کہ نیچر اور ہومر ایک ہی حقیقتِ جمال کے دو مختلف نام ہیں، پوپ کے تصورِ فطرت کا عجیب و غریب پہلو ہے -

Nature and Homer, he found, the Same
Convinced, amazed, he checks the bold design ;
And Rules as strict his Labours work confine
As if the Stagirile [Aristotle] O'er looked each line.
Learn hence for Ancient Rules a just esteem :
To Copy Nature is to Copy them.

پوپ کی نظر میں ہومر اور ورجل کی کلاسیکی طبیعت ، ان کا ضبط و توازن ، استحکام و انسجامِ الفاظ ، آہنگ کی موزونیت ، قوافی کا بے عیب ہونا ، الفاظ کا حسنِ انتخاب ، تخیل کا بے راہروی سے بچنا یہ سب فطرت کے اصول ہیں کیونکہ فطرت بھی اسی قسم کی باقاعدگی ، توازن اور تسلسل کا نام ہے ـــ طلوع و غروب ، زمین کی مرکز گریز اور مرکز طلب گردشوں کے مابین توازن ، سیاروں کی مقررہ چال ، موسموں میں انتہاؤں کے باوجود توازن اور ارضی زندگی میں حرکت اور سکون کے درمیان توازن سب فطری اسالیبِ حیات و کائنات ہیں - اگر توازن و اعتدال سماوی اور ارضی ہیئتوں اور گردشوں کے درمیان کام کرنا چھوڑ دے تو حیاتِ انسانی اور نباتی

کا سلسلہ شکست و ریخت کی زد میں آ جائے ، بلکہ یک لخت ٹوٹ جائے ۔ سیارے آپس میں ٹکرا جائیں اور قیامت برپا ہوجائے ۔ اسی طرح پوپ کا نظریۂ ادب و شعر اس مرکز کے گرد گھومتا ہے کہ الفاظ اور آوازوں کے مابین موافقت و مناسبت مکمل ہونی چاہیے ۔ اصولِ عروض اور Caesura مناسب اور احسن طریق پر بروئے کار لانے چاہییں ۔ قوافی میں سختی اور بیت (couplet) کے دونوں مصرعے اپنے اپنے طور پر معنوی اور صوری لحاظ سے مکمل اور کافی بالذات ہونے چاہییں ۔ اسی طرح شعر اور فطرت میں فطری تعلق قائم اور دریافت کیا جا سکتا ہے ۔ جو شاعر ان اصولوں کو توڑتا ہے وہ فطرت کا باغی ہے اور غیرفطری رابطے اور مناسبتیں تلاش کرتا ہے ۔ "رن آن لائن" یعنی مصرعِ مسلسل کا وہ سخت مخالف ہے ایک معنی کو ایک مصرعے میں مکمل کرنا چاہیے ۔ اگر اس کو مسلسل مصرعوں میں بانٹنا ہے تو تخیل کے سکون اور معنی کے اکتنا بالذات ہونے کو خیرباد کہنا ہوگا ۔ پوپ کے سامنے اگر جان کیٹس کی نظم Ode on a Grecian Uru پڑھی جاتی جس کا اولین مصرع پانچ آنے والے مصرعوں میں منقسم ہے تو بیزاری سے منہ پھیر لیتا اور کیٹس کو وحشی انسان قرار دیتا اور اس کی شاعری کو متشاعری کے نام سے نوازتا ۔ ان امور سے قطع نظر پوپ کی عہد شباب کی Pastoral Poetry میں مناظرِ فطرت کا دلفریب بیان ملتا ہے ۔ وادیوں اور کوہساروں اور آبشاروں کی عکاسی ہے ۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو وہ ایک فطرت نگار شاعر بھی ہے ۔

(۱۰)

پوپ کے فطرت نگار ہم‌عصروں میں ولیم کالنز William Collins

کا نام نمایاں ہے ۔ بلیک کا نام صرف ایک مخصوص معنی میں رومانوی تحریک کے پیشرو طبقے میں لے سکتے ہیں ۔ بلیک نے داخلی تصویریت کو کافی سمجھا اور یہ کافی نہ تھا ۔ ولیم کالنز کی Ode to Evening (خطاب بہ شام) بلیک کی 'اے بہار' سے زیادہ مبسوط اور Dilated ہے ۔ مگر بلیک نے بہار کو ایک حسینہ کے روپ میں دیکھا ہے جس کی زلفوں پر شبنم پڑی ہوئی ہے ۔

O thou ¡ with dewy locks, who lookest down
Through the clear windows of morning turn
thine angel eyes upon our Western Isle,
Which in full choir hails thy approach, O spring !

اوپر کے مصرعے میں بھی بہار سے مخاطب ہوکر اسے استعارہ میں محسوس کیا گیا ہے — جزیرۂ مغرب اپنی بلند ترین نغمہ پردازی کے ساتھ تیرا استقبال کرتا ہے ۔

O deck her forth with thy fair fingers

(اے بہار ! اس جزیرے (انگلستان) کو اپنی خوبصورت انگلیوں سے پیار کر !)

Pour thy Soft Kisses on her Bosom and Put
Thy golden crown upon her languished head,
Whose modest tresses are bound up for thee.

(اس کے گداز سینے پر اپنے نرم بوسے دے اور اپنا سنہری تاج اس کے تھکے ہوئے سر پر رکھ دے جس کے گیسو تیرے لیے بندھے ہوئے ہیں ۔)

'خطاب بہ شام' بہتر مصرعوں اور اٹھارہ بندوں Stanzas پر مشتمل کم و بیش ایک طویل نظم ہے جس میں رومانی عنصر تمنوں Nymphs (پریوں) سے پیدا ہوا ہے ۔ نظم میں مسلسل خطاب سے

شام از خود ہی ایک انسانی پیکر بلکہ کردار بن جاتی ہے جو شاعر کی نظرت سے ٹکرا کر مخصوص تاثرات اور تھرتھراہٹیں پیدا کرتی ہے - شام سے منسلک شبنم کو بلیک اور کالنز دونوں نے استعارے میں پیش کیا ہے لیکن مختلف انداز میں - بلیک اسے شبنم سے بھیگی ہوئی زلفوں والی حسینہ کے روپ میں دیکھ رہا ہے جبکہ کالنز اسے شبنم سے بھیگے ہوئے ہاتھوں والی ناظورہ کے روپ میں دیکھ رہا ہے -

Thy dewy fingers draw
The gradual dusky Veil.

اور اس میں شک نہیں کہ بلیک کا تصور کالنز سے زیادہ دلفریب اور دلکش ہے - پھر بھی کالنز کی نظم اس بنا پر اولین انگریزی رومانی نظم ہے کہ اس میں شام کا تعلق انسانی تخیل ، دوستی ، مانوس اور مسکراتے ہوئے سکون ، کئی تصورات اور افکار سے قائم کیا گیا ہے جس سے اس میں وسعت اور تنوع پیدا ہوگیا ہے- 'خطاب بہ شام' منظریہ شاعری سے فطرت کی شاعری تک پہنچتی ہے ، اسی لیے یہ یورپ کی رومانی شاعری میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے -

(۱۱)

فکری سطح پر کوارج پہلا نقاد ، شاعر اور ماہر نفسیات ہے جس نے لفظ Nature کو موجودہ خارجی مفہوم میں استعمال کرنا شروع کیا[1]- اس نے رابرٹ سودے اور بعض دوسرے رفقاء کے ساتھ دریائے مسکر ہانا کے کنارے فطرت کی آغوش میں فطری زندگی

---

۱ - آکسفورڈ لغت اس معنی (مادی دنیا) کے مفہوم میں اس کے استعمال کا سنہ ۱۶۶۲ء بغیر سند کے بیان کرتی ہے -

گذارنے کا پروگرام بنایا جو چند روز ہی چل سکا ۔ لیکن ایک ادبی نظریے کی سطح پر کولرج نے جرمن فلسفیوں ، خصوصاً شیلنگ ، سے تخیل اور فطرت کے باہمی رشتے کو معنی خیز راہ پر گامزن کر دیا ۔ جرمنی سے واپسی پر ورڈزورتھ کے ساتھ کولرج نے ایک نیا اور دوہرا ادبی پروگرام بنایا ۔ ورڈزورتھ فطری اشیاء کو مافوق الفطرت رنگ دے گا اور کولرج مافوق الفطرت عناصر کو اتنا قریب سے دکھائے گا کہ وہ فطری اور روزمرہ کی چیزیں معلوم ہونے لگیں گی ۔ چنانچہ ایسا ہی کیا گیا اور یہ دوہرا معاہدہ عملی صورت میں ادبی اور شعری دنیا کا عظیم کارنامہ اور ورثہ بن گیا ۔ آگے چل کر شعری لغت کے نظریے پر دونوں میں اختلاف پیدا ہو گیا لیکن Prelude ، لوسی پوئمز ، Immortality Ode ورڈزورتھ لکھ چکا تھا اور کولرج نے Ancient Mariner, Kubla Khan اور Christabel مکمل کرلی تھیں ۔ یہ تخلیقات یورپ کی رومانی شاعری کا جو روسو ، والٹیر ، شیلنگ ، ہرڈر ، لیسنگ ، مادام دی سیتل اور والٹر سکاٹ کے ہاتھوں پروان چڑھی ، عطرِ عطیر تھیں اور اس نے عالمی ادب کے ہاتھ میں ایک ایسا رویہ دے دیا جو بنیادی طور پر شاعرانہ تھا ۔ گولڈ سمتھ ، پوپ اور جانسن کی شاعری کو رد کردیا گیا اور اسے آرنلڈ کے لفظوں میں نثر کا شاہکار قرار دے دیا گیا ۔ رومانی شاعری اور تنقید ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ایک عظیم اور لافانی عنصرِ ادب ٹھہری اور اسی زمانے سے اس پر تحقیقی کام شروع ہوگیا ۔ کولرج نے ورڈزورتھ کے شعری لغت کے اس نظریے سے اختلاف کیا کہ شاعری کی زبان 'فطرت' کے آدمی کی زبان ہونی چاہیے ۔ کولرج نے لکھا کہ شاعری عمیق الخیالی اور وسعتِ خیال کا نام ہے ۔ بیشتر شعری خیالات ایسے

گہرے ہوتے ہیں جن کے لیے غیرمعمولی زبان درکار ہوتی ہے۔ کولرج نے کرسٹابل کے مختصر دیباچے میں یہ بھی لکھا کہ ہیئت شعری کوئی باہر سے لادی ہوئی چیز نہیں ہوتی بلکہ نظم کے اندر سے اپنی حیثیت کی تشکیل کرتی ہے۔ اس طرح اس نے مواد اور ہیئت کے لازمی اور ناگزیر اور 'فطری' رشتے کی وضاحت کردی اور مواد اور ہیئت کی دوئی کو دور کردیا۔ اس طرح یہ خیال فلسفیانہ بنیادوں پر استوار ہوگیا اور وحدت کا مظہر بن گیا۔ ورڈزورتھ کے شعری لغت کے نظریے کو حالی نے غیرشعوری طور پر اپنے "مقدمہ شعر و شاعری" میں پیش کیا ہے اور نیچرل شاعری کا نظریہ ورڈزورتھ کے نظریے کا عکس معلوم ہوتا ہے۔ بلکہ حالی کے قائم کردہ نظریے کی پانچ شقیں ایسی ہیں کہ ورڈزورتھ بھی ان کی نقل کرنا بے جا نہ سمجھتا اور ان کو اپنا لیتا۔ لیکن حالی کی اپنی نیچرل شاعری میں وہ سحر اور گہرائی نہیں ملتی جو ورڈزورتھ میں ہے اور نظریاتی لحاظ سے بظاہر دونوں شاعروں کی مشترک خیالی کا تضاد اور بُعد واضح ہوجاتا ہے۔ کچھ عرصے بعد اقبال نے ورڈزورتھ سے متاثر ہوکر اردو شاعری کو جدید مغربی راہوں پر ڈال دیا، ہرچند کہ یہ نقالی نہ تھی، خود اقبال کا طبعی رجحان اس میں دخیل تھا۔

میکاٹ اور کولرج کو رومانی گروہ کا سرخیل سمجھا جاتا ہے۔ ان میں بھی رومانوی احساس بٹا ہوا ہے، یکساں نوعیت کا نہیں۔ آپ نے شعری لغت کے مفہوم کے سلسلے میں ورڈزورتھ اور کولرج کے مابین شدید اختلافِ رائے کو دیکھ لیا۔ آرزومندی جو رومانوی احساس کا مرکزی جوہر ہے، اس قدر متنوع اور رنگارنگ ہے کہ دو مختلف رومانویوں کے مابین تو کیا، ایک ہی رومانوی المزاج شاعر

کی شاعری کے مختلف ادوار میں مختلف رجحانات ملیں گے ۔ ورڈزورتھ کا ہمیشہ ایک سا مزاج نہیں رہا نہ کولرج کا ۔ البتہ ایک بات ضرور ان کو ایک رشتے میں پرونے والی ہے اور وہ اٹھارھویں صدی کی بارد اور بے کیف عقلیت سے شعوری سطح پر بغاوت کا اظہار ہے ۔ اٹھارھویں صدی کا ٹھہرا ہوا شاعر ایک بیت کے شروع میں ایک ہی قسم کا رکن لانا ضروری اور صحیح سمجھتا تھا لیکن انیسویں صدی کا رومانی شاعر ، جیسے مثلاً کولرج بلکہ ٹینی سن بھی ، جو عروضی مساوات کا زیادہ سے زیادہ خیال رکھتا ہے ، دوسرے مصرعے میں آئمی کی جگہ ٹروکائی رکن لا کر ایک انوکھی بلندی رکھنے والا آہنگ متشکل کر دینے میں کوئی قباحت تصور نہیں کرتا ۔ پوپ بیت کی ہیئت کو Superform جانتا ہے لیکن ورڈزورتھ اور کولرج اور کیٹس نہیں ۔ صرف بائرن اس سلسلے میں کلاسیکی مزاج کا اظہار کرتا ہے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس میں بھی وہ طبعی رجحان ہجو کا نظر آتا ہے جو اس کے محبوب شاعر پوپ کے ہاں فراوانی کے ساتھ بروئے کار آتا تھا اور جس کے ہدف کئی بڑے اشخاص اور خواتین بنیں ۔

شیلے کا ترنم اور موسیقیت اور موسائٹی کے سکہ بند قوانین سے بغاوت ، بائرن کی سرکش طبیعت سے ملتی جلتی ہے لیکن جان کیٹس کی نظر صرف اور صرف جویائے جمال ہے — ہر شے میں ، ہر مظہر میں ، ہر لسانی پیکر میں ، ہر برتن میں ۔ چنانچہ Ode on a Grecian Urn میں ایک یونانی خاکستردان کے منقش پیکر کو موضوعِ نظم بنایا گیا ہے ۔ بائرن اور شیلے نسبتاً طویل نظمیں لکھنے والے شاعر ہیں ۔ ہر چند کہ کیٹس بھی طویل نظم لکھتا رہا ہے لیکن متوسط طوالت

کی نظمیں زیادہ حسن کارانہ اور جمال پرستانہ ہیں ۔ ان میں جو odes یعنی خطابیہ نظمیں ہیں ان میں تخیل کی رعنائی اپنی بلند ترین چوٹی پر واقع نظر آتی ہے ۔ Ode to Autumn (خزاں سے خطاب) اور Ode to Nightingale (بلبل سے خطاب) رومانی احساس ، حزن اور افسردگی سے چھلکتے ہوئے جام ہیں ۔ 'خطاب بہ بلبل' شاید اٹھارھویں ، انیسویں اور بیسویں تینوں صدیوں کی حسین ترین نظم ہے ۔ آج تک کسی زبان کا کوئی شاعر تخیل کی وہ پرواز ، احساس کا وہ حسن اور آہنگ کا وہ انداز زبان میں پیدا نہیں کر سکا جو جواں مرگ کیٹس نے پیدا کیا ہے ۔ کیٹس کے سانیٹ بھی اس دلکش صنف نظم میں خاص امتیاز رکھتے ہیں ۔ شیلے کی Ode to Westwind اور بائرن کی Chill Harold بھی رومانی شاعری کے شاہکار ہیں ۔ ٹینی سن اور میتھیو آرنلڈ کی شاعری میں اس قسم کے Emotional unit نہیں ملتے جیسے شیلے اور کیٹس میں ملتے ہیں ۔ شیلے کا Skylark اور Cloud جذبیت اور ترنم اور بلند پروازی کی جذباتی اکائیاں ہیں ۔ کیٹس کی بلبل اس کے اندر کی زخمی روح کا خارجی پیکر ہے ۔ یہ اتحادِ روحین کم ملکوں کی شاعری میں ملے گا ۔ ٹینی سن میں ملٹن اور ہومر کی طرح ایپک نگاری کی پوری صلاحیت موجود تھی اور اس کی عملی صورت ہم کو طویل نظم Ulyssus میں ملتی ہے ۔ کون سا نغمہ ہے جو ٹینی سن میں سنائی نہیں دیتا ۔ اس کی شاعری کو زیرو ہم کا ایک وسیع نغماتی کینوس کہہ سکتے ہیں ، مگر نغمہ نگاری میں وہ شیلے سے ذرا کمتر درجے پر واقع ہے ۔ آرنلڈ نے فردوسی کی داستان رستم و سہراب کو ایک بالکل نئے تناظر کے ساتھ پیش کیا ہے جو شاہنامہ میں مفقود ہے ۔ آرنلڈ کی شاہکار نظمیں A Summer Night, Dover Beach اور Forsaken Mornan ہیں ۔ آرنلڈ کے ذاتی مرثیے دلدوز ہیں ۔

(۱۲)

جب اقبال کا شعر شناس شباب اور گہرا تاثر پذیر ذہن شیکسپئر دانتے ، گوئٹے ، ورڈزورتھ ، کولرج ، شیلے ، کیٹس ، بائرن اور ٹینی سن کی شاعری سے ٹکرایا تو ایسے دلکشا نغمات از خود پیدا ہونے لگے جو رومانوی طرزِ احساس سے چھلک رہے تھے ۔ ان میں سب سے زیادہ اثر ورڈزورتھ کا ہوا ۔ 'بانگ درا' کی ابتدائی بیسوں نظمیں صرف اور صرف ورڈزورتھ کے نظریہ' فطرت کی صدائے بازگشت ہیں ۔ پروفیسر حمید احمد خاں نے اپنے مقالہ 'اقبال اور مغربی شعرا' میں ان نظموں کے پورے حوالے دیے ہیں جو اقبال کے ذہن پر مرتسم ہوکر رہ گئی تھیں اور دوبارہ چھلک کر اقبال کے جام میں سما گئیں ۔ لیکن اقبال نے ورڈزورتھ سے سینئر پوئٹ سیموئل راجرز کی نظم A Wish کو بھی اپنا لیا ہے اور اس کا نام 'ایک آرزو' رکھا ہے ۔ راجرز کی آرزو یہ ہے کہ دامنِ کوہ میں میرا ایک بستر ہو : Mine be a cot by the Mountain Side اور اقبال کی تمنا ہے : دامانِ کوہ میں اک چھوٹا سا جھونپڑا ہو ۔ ازدحامِ عوام سے گریز کرنا بھی ایک رومانی رویہ ہے :

شورش سے ہوں گریزاں دل ڈھونڈتا ہے میرا
دامانِ کوہ میں اک چھوٹا سا جھونپڑا ہو
عزلت میں دن گزاروں
دنیا کے غم کا دل سے کانٹا نکل گیا ہو
صف بستہ دونوں جانب بوٹے ہرے ہرے ہوں
ندی کا صاف پانی تصویر لے رہا ہو
پانی کو چھو رہی ہو جھک جھک کے گل کی ٹہنی
جیسے حسین کوئی آئینہ دیکھتا ہو

اقبال کی نظم کی زنجیریں مسلسل آگے بڑھتی ہیں اور آخر میں بڑھتے بڑھتے کسی خاص انسانی یا جبلی جذبے (Sentiment) پر منتج ہوتی ہیں ۔ 'ایک آرزو' کے آخر میں شاعر اپنے نالوں سے بیہوش پڑنے والے کو جگانا چاہتا ہے ۔ شاید یہ بھی ایک قومی جذبہ ہے ۔ 'ہمالہ' کے آخر میں بھی بقول عبدالحق حب وطن کی خوشبو آتی ہے :

اے ہمالہ داستاں اس وقت کی کوئی سنا
مسکن آبائے انساں جب بنا دامن ترا
کچھ بتا اس سیدھی سادی زندگی کا ماجرا
داغ جس پر غازۂ رنگِ تکلف کا نہ تھا
ہاں دکھا دے اے تصور پھر وہ صبح و شام تو
دوڑ پیچھے کی طرف اے گردشِ ایام تو

اقبال کی یہ رجعتِ بدوی کچھ نظم کو حسنِ اختتام نہیں دیتی جیسے اقبال مولانا روم کی طرح اخلاقی یا صوفیانہ مارل کے لیے ایک کم و بیش حکایت اپلائی کرتے ہیں ۔ مگر ایک رومانٹک شاعر میں یہ رویہ اور رجحان کسی طرح بھی خالص داخلی یا رومانوی جذبہ نہیں کہلا سکتا ۔ اس لیے 'ہمالہ' کا حسن فقط اس کی ندیوں ، چشموں برف پوش چوٹیوں اور عناصر کی دھماچوکڑیوں میں ہے ۔ یہ بند بھی اپنے اندر ایک مبہم سا احساس رکھتا ہے :

آتی ہے ندی فراز کوہ سے گاتی ہوئی
کوثر و تسنیم کی موجوں کو شرماتی ہوئی
آئنہ سا شاہد قدرت کو دکھلاتی ہوئی
سنگِ رہ سے گاہ بچتی گاہ ٹکراتی ہوئی
چھیڑتی جا اس عراقِ دلنشیں کے ساز کو
اے مسافر! دل سمجھتا ہے تری آواز کو

ندی بھی مسافر ہے اور اقبال بھی مسافر ہیں اس سرائے فانی کے ، اس سے مختلف کوئی توجیہ ندی کو مسافر کہنے اور دل کے رازدار ہونے کی ممکن نہیں :

وہ درختوں پر تفکّر کا سماں چھایا ہوا

یہ خیال کولرج سے لیا گیا ہے جو اس تخیّل پرست شاعر نے 'بیاگرافیا لٹریریا' جیسی بے مثال ادبی سوانح عمری میں لکھا ہے - درختوں کا سوچنا خود کولرج کے تخیّل کا پروجیکشن ہے اور یہی کولرج کا نظریہ بھی ہے کہ جب تک ہم خود اپنے تخیل کو باہر نہ اپلائی کریں ، کوئی خارجی شے رنگین نہیں ہو سکتی ، نہ اس میں حرکت پیدا ہو سکتی ہے -

O Lady ! we receive but what we give
And in lives alone doth Nature Live
'Dejection' : An ode

'ہالہ' ایک جمالیاتی ، اخلاقی ، سنٹی مینٹل کامپلیکس ہے - یہ بلند پہاڑ جو دیرینہ روز ہے ، خدائے حکیم سے بھی زیادہ روشنی بکھیرنے والا محرک ہے :

تو تجلی ہے سراپا چشمِ بینا کے لیے

یہ کیسی تجلی ہے ؟ یہی نا کہ ناظر اس کو دیکھ کر ازل اور ابد کی دیرینہ روزی کا احساس دل میں محسوس کرتا ہے ، اس لیے کہہ سکتے ہیں کہ یہ اقبال کے تصورِ زمان و مکان بلکہ تصور مادہ کا ایک ایموشنل یونٹ ہے - اس کے داخلی تصورِ ازلیت کا ایک خارجی اور روشن متبادل ہے ، اور محض دیرینہ روزی ، بازی گہِ عناصرِ اربعہ اور بلندی کا سمبل نہیں - نظم 'ہالہ' تسلسل تلازمہ کی مدد سے نئے نئے امیجز اور ان سے وابستہ خیالات کو اپنے ساتھ منسلک کرتی

جاتی ہے ، جیسے برف کا کوہستانی گولہ نیچے گرنے کے عمل میں اپنے ساتھ اردگرد کی برف کو سمیٹتا ہوا بڑے سے بڑا ہوتا جاتا ہے ، یہاں تک کہ وہ ایک ہی وقت میں مادے ، روشنی ، زمان اور حجم کا مرکب بن جاتا ہے ۔ اس نظم کے عقب میں ہمیں ورڈزورتھ کی کوئی نظم کام کرتی نظر نہیں آتی ۔ اور اولین نظم جو ورڈزورتھ کے نظریے سے متاثر ہے ، وہ 'گلِ رنگیں' ہے ۔ ورڈزورتھ نے اپنی نظم 'Immortality Ode' میں عہدِ طفلی کو بصیرت اور وصل بالحقیقت کا عہد تصور کیا ہے ، جیسے عمر کے آگے بڑھنے سے اور مادی مصروفیتوں سے وہ عہد پیغمبری ختم ہو جاتا ہے لیکن ہم اسے ایک دفعہ پھر فطرت کی آغوش میں پا سکتے ہیں ۔ اقبال نے 'گلِ رنگیں' کو اپنی وطن سے محرومی کی علامت کہا ہے اور آخر میں مولانا روم کے شعر کے حوالے سے حقیقت سے جدا ہو جانے کا احساس ابھارا ہے ۔ آخری شعر ہے :

همچونے از نیستانِ خود شکایت می کنم
بشنو اے گل از جدائی ها حکایت می کنم

نظم 'شمع' میں بھی یہی احساس کام کرتا نظر آتا ہے ۔ عدم کی دنیا حقیقت سے واصل رہنے کی دنیا تھی ۔ اس سے جدا ہو کر حقیقت ناآشنائی سے دوچار ہونا پڑا اور :

یادِ وطن فسردگیٔ بے سبب بنی
شوقِ نظر کبھی کبھی ذوقِ طلب بنی
مجھ سے خبر نہ پوچھ حجابِ وجود کی
شامِ فراق صبح تھی میری نمود کی

یہ ضرور ہے کہ اقبال کی ان دونوں نظموں کو ورڈزورتھ کی کسی

نظم کا چربہ یا تاثر نہیں قرار دے سکتے لیکن عدم سے جدائی ، جو مادی دنیا میں آ جانے سے ہوئی ، انگریزی شاعر کا خاص مضمون ہے۔ اقبال جیسے نابغہ سے سرقہ کی توقع نہیں کی جا سکتی لیکن تاثر معنی خیز اور اہم ہے اور اس کی تلاش میں دقتِ نظر اور چشمِ بصیرت کی ضرورت ہے۔

'آفتاب' ، 'ابرِ کہسار' ، 'گلِ رنگیں' ، 'گلِ پژمردہ' ، 'آفتاب صبح' ، 'شمع و پروانہ' ، 'ایک آرزو' ، 'انسان اور بزمِ قدرت' ، 'ماہِ نو' ، 'پیامِ صبح' ، 'شاعر' ، 'موجِ دریا' ، 'چاند' ، 'جگنو' ، 'ابر' اور 'کنارِ راوی' یہ تمام نظمیں 'بانگِ درا' کے پہلے دور یعنی یورپ جانے سے پہلے کی ہیں۔ ان میں دو بڑے تھیم ہیں — حبِ وطن اور بصیرت انگیز فطرت کی روح۔ ایک تیسری قسم بھی ہے جیسے شمع و پروانہ ، نیز بچوں کے لیے نظمیں ، لیکن ان کے شاعر بھی سب کے سب رومانی شاعر ہیں۔ قیامِ یورپ کا عرصہ اقبال کے خیالات میں دو قسم کا اضافہ کرتا ہے۔ قیامِ جرمنی کا زمانہ انتہائی رومانی گداز اور احساسِ تنہائی کا دور ہے جب شاعر وطن اور احباب سے بچھڑا ہوا کبھی ہائیڈیل برگ کے دریا نیکر کے کنارے پر بیٹھ کر فطرت سے اپنی ذات کا رشتہ دریافت کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ان نظموں پر ہائنے ، شلر اور برڈر کا اثر ظاہر ہے۔ خصوصاً ہائنے کا جو اقبال کا محبوب شاعر ہے۔

'گلِ رنگیں' قدرے تفصیلی مطالعہ چاہتی ہے کیونکہ ہرچند کہ یہ مختصر سی نظم ہے لیکن اس کے ہر بند میں ایک نیا ہی تصور فطرت و حیات ملتا ہے۔ پہلے بند میں شاعر اس بات کا شکوہ کرتا ہے کہ گلِ رنگیں اس کربِ احساس سے عاری ہے جو حساس شاعر

کو ہر وقت اپنی گرفت میں لیے رکھتا ہے - آرزومندی اس کے لیے ایک قفس ہے جس میں وہ اسیر ہے :

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

کسی محفل میں رکھے ہوئے پھول کو دیکھ کر شاعر کا دل ، جو ہر وقت آرزوؤں کا ہنگامہ زار ہے اور یہ آرزوئیں شباب ، محبت ، Ambition ، ادبی اروسندی وغیرہ ہیں ، یہ سب شاعر کو ہر وقت کسی نہ کسی کشمکش میں مبتلا رکھتی ہیں اور وقفِ اضطراب - تاریخی تحقیق بتا سکتی ہے کہ یہ زمانہ اقبال کے اس دور سے تعلق رکھتا ہے جب وہ پنجاب یونیورسٹی میں میکلوڈ عربیک سکالر تھے اور اعلیٰ تعلیم کے لیے امریکہ جانا چاہتے تھے ، لیکن مقصد برآری دشوار ہوگئی تھی - یہ ذہنی کیفیت شعریت سے سرشار شاعر کے لیے 'گلِ رنگیں' اور 'گلِ پژمردہ' جیسی نظمیں ہی لکھوا سکتی تھی - ان کی تخلیق ۱۹۰۱ء سے ۱۹۰۵ء کے درمیانی سالوں میں ہوئی ہوگی اور یہ اس یقینی ہے کہ 'گلِ رنگیں' اور 'گلِ پژمردہ' کے درمیان بیس نظمیں حائل ہیں جن کا زمانۂ تخلیق ایک سال ہو سکتا ہے - اور اس سال میں شاعر انھی دو بڑے موضوعات کے لیے خود کو وقف پاتا ہے جن کی طرف اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے ، یعنی حبِ وطن اور فطرت پسندی - نظم کے دوسرے بند میں شاعر کا رویہ

احساسِ محرومی کا نہیں - اس کیفیتِ بے نیازی سے جو پھول کو فطرۃً حاصل ہے ، بلکہ ایک Tender قسم کے جذبے سے دوچار ہے جو اوپر کی شکایت کا ازالہ کرنے کو تیار ہے :

توڑ لینا شاخ سے تجھ کو مرا آئیں نہیں
یہ نظر غیر از نگاہِ چشمِ صورت بیں نہیں
آہ ! یہ دستِ جفا جو اے گلِ رنگیں نہیں
کس طرح تجھ کو یہ سمجھاؤں کہ میں گلچیں نہیں
کام مجھ کو دیدۂ حکمت کے الجھیڑوں سے کیا
دیدۂ بلبل سے میں کرتا ہوں نظّارہ ترا

آخری شعر واضح طور پر ورڈزورتھ کی ان لائنوں سے ماخوذ ہے :

Our Meddling intellect
We murder to Dissect

تیسرے بند میں عالمِ عدم سے بچھڑ جانے کا ذکر ہے اور اس کا مضمون ورڈزورتھ کی نظم 'Immortality Ode' سے اثر پذیر ہے - یہ 'بانگِ درا' کی دوسری نظم ہے جو 'ہمالہ' کے فوراً بعد کہی گئی ہے - لیکن اقبال یہ نہیں کہتا کہ کھوئی ہوئی دنیائے حقیقت تک دوبارہ رسائی فطرت کے وسیلے سے ہو سکتی ہے - اس وقت تک وہ صرف جدا ہو جانے کے صدمے کو محسوس کر رہا ہے - تیسرے بند میں شاعر کہتا ہے :

سو زبانوں پر بھی خاموشی تجھے منظور ہے
راز وہ کیا ہے ترے سینے میں جو مستور ہے
میری صورت تو بھی اک برگِ ریاضِ طور ہے
میں چمن سے دور ہوں تو بھی چمن سے دور ہے

مطمئن ہے تو ، پریشاں مثلِ بو رہتا ہوں میں
زخمیٔ شمشیرِ ذوقِ جستجو رہتا ہوں میں

'گلِ رنگیں' کے اوپر مقتبس سٹینزا کی زبان استعاراتی رکھی گئی ہے۔ پھول کی پتیوں کو زبانوں سے تعبیر کیا گیا ہے اور پھر خود کو اور پھول کو یکساں صورتِ حال میں رکھ کر چمنِ حقیقتِ کبریٰ سے بچھڑا ہوا کہا ہے :

میں چمن سے دور ہوں تو بھی چمن سے دور ہے

لیکن پھول کے علی الرغم شاعر زخمیٔ شمشیرِ ذوق جستجو رہتا ہے۔ وہ فلسفے کا زیرک متعلم ہے اور ہمہ وقت تفکر کے لیے وقف ہے۔ حقیقتِ اولیٰ کی تلاش اور اس کا واضح تر تعین ، اس کے خد و خال اور نقوش کو ظاہر کرنا اس کی زندگی کا مقصد اولیٰ ہے جو اسے ہر لمحہ مضطرب و متوحش رکھتا ہے۔ پھول اس کے لیے محض رنگ و بو کا پیکر نہیں۔ یہ تو ایک عامیانہ اور فرسودہ سا رویہ اور نظریہ ہے۔ ایک فلسفی اس کو بے رحم مائنس دان کی نظر سے دیکھنا بیدردی جانتا ہے۔ وہ حساس اور نازک طبع شاعر بھی ہے۔ وہ اس پیکرِ رنگ و بو کا نظارہ دیدۂ بلبل سے کرتا ہے۔ شاعر کا لہجہ اس موقع پر بے حد نرم اور رقت آمیز ہوگیا ہے۔

آخری بند ایک مخصوص ذہنی رویے کا مظہر بن گیا ہے :

یہ پریشانی مری سامانِ جمعیت نہ ہو
یہ جگر سوزی چراغِ خانۂ حکمت نہ ہو
ناتوانی ہی مری سرمایۂ قوت نہ ہو
رشکِ جامِ جم مرا آئینۂ حیرت نہ ہو

یہ تلاش متصل شمعِ جہاں افروز ہے
توسنِ ادراکِ انساں کو خرام آموز ہے

یہ قیاس کیا جا سکتا ہے فلسفے کا ازلی اور ابدی طالب علم کن کن فلسفیانہ موضوعات اور شعبوں میں مزید ادراک حاصل کرنے کا آرزومند ہوگا ۔ شاید افلاطون کی جمالیات یا فلاطینی کا اشراق ، رومی کا مردِ مومن ، الجیلی کا سپرمین ، گوتم بدھا کا معبود ، کانٹ کی تنقیدِ عقلِ محض ، برکلے اور آگے چل کر استاد و رہبر بننے والے میکٹیگرٹ ، سیموئیل الیگزینڈر کا خدا اور انسان ، ولیم جیمز کا نظریۂ ادراکِ فوری اور تلازمۂ مسلسل یا شعور کی رو کا تصور ، اجتہاد کی ضرورت اسلام میں ، ڈانٹے کا طربیۂ خداوندی یہ سب مسائل اور مابعدالطبیعیاتی عناصر اقبال کے ذہن کو ہر وقت الجھائے رکھتے ہوں گے ۔ لیکن کبھی آزادئ وطن کا جذبہ اور کبھی تغزل کی ترنگ اور گاہے فطرت کی آغوش میں کھیلنے کی امنگ عازمِ یورپ ہونے سے پہلے فلسفی شاعر کو سکون بخشتی ہوں گی ۔

اس بند میں غالب کی روح اور جسم دونوں نمایاں ہیں ۔ روح اس لحاظ سے کہ سرحدِ ادراک سے پرے جس کا مسجود ہو ، وہ غالب کے بعد اقبال ہی ہے ۔ پھر شعری لغت اور ترکیبات یکسر غالب کی فارسی پسندی کا عکسِ ثانی ہیں ، اور آخری مصرع تو تصنع سے خالی نہیں :

توسنِ ادراکِ انساں کو خرام آموز ہے

یہ صرف بیدل پرست غالب کا ڈکشن ہوسکتا ۔

(۳۱)

ہم نے دیکھا ہے کہ یورپ روانگی سے قبل اقبال کی نظموں کے عام رجحانات کیا ہیں۔ ایک اور رجحان جسے نقادان فلسفہ ہمہ اوست یا وحدت وجود کے نام سے یاد کرتے ہیں ، ورڈزورتھ کے ہاں مسلمہ طور پر ملتا ہے۔ Prlude کے چھپنے پر ایک عورت شاعر کے پاس آئی اور کہا کہ ''مسٹر ورڈزورتھ ! تم نے فطرت کو تو جا بجا پیش کیا ہے اور اسے روحِ کائنات بنا دیا ہے لیکن خدا کا کہیں بھی ذکر نہیں کیا''۔ ورڈزورتھ نے جواب دیا ''محترمہ ! میں نے کہیں خدا سے انکار تو نہیں کیا۔'' اس جواب میں ہمہ اوستی نظریے کے خد و خال صاف طور پر نظر آ رہے ہیں۔ ورڈزورتھ نے بھی غالباً دوئی کے الزام سے محفوظ رہنے کے لیے خدا کو ہر شے میں دیکھا ہے''۔ صرف فطرت ہی اس قدر طاقتور اور پُراسرار ہوسکتی ہے جیسا خدا ہے ، اور اگر فطرت ہی خدا نہیں ہے تو کوئی اور طاقت خدا نہیں ہوسکتی''۔ یہ استدلال ورڈزورتھ کا ہے اور ہمارے وحدت الوجودیوں ابن عربی وغیرہ کا بھی یہی موقف ہے۔ کم از کم خدا ہمارے سامنے تو آجاتا ہے۔ لیکن دوئی پرستوں کے الزام سے پھر بھی بچنا محال ہے۔ وہ کہہ سکتے ہیں کہ ابلیس بھی خدا ہے۔ ورڈزورتھ کے جواب میں صرف یہی ایک نکتہ مفید مطلب ہے کہ فطرت جیسی پر اسرار قوت ہی خدا کا بدل ہوسکتی ہے۔

ان نظموں میں امتیازِ صبح و شام اور امتیازِ اول و آخر سے آزادی کا تصور بھی موجود ہے۔ آفتاب ایک ایسی قوت ہے جو اس قید سے آزاد ہے :

آزادِ قیدِ اول و آخر ضیا تری

آفتاب ہی ایک اور روحانی صفت کا حامل ہے ۔ وہ من و تو اور تمیز رنگ و نسل سے بالا تر ہے اور ایسا ہونا ایک بہت بڑی قدرِ روحانی ہے جس سے ہم سبق حاصل کرسکتے ہیں۔ ایک بار پھر اقبال برصغیر کے باشندوں کے لیے آفتابِ عالم تاب کی صورت میں بے امتیازی کا سبق پیش کر رہے ہیں ۔ Immortality Ode کے آخر میں ورڈزورتھ کہتا ہے :

To me the meanest flower that grows can give
Thoughts that do often lie too deep for tears

اور اقبال کہتے ہیں :

عالم کے حیرت کدے میں ہے کہاں اس کی نمود
گل کی پتی میں نظر آتا ہے رازِ ہست و بود

ورڈزورتھ کے نزدیک پتھروں میں وعظ اور چلتے بہتے ندی نالوں میں کتابیں ہیں ۔ ظاہرا مظاہر فطرت کی پراسرار فطرت اور خواص ، ان کا ازلی و ابدی ہونا ، ان کے فرائضِ روزمرہ ، ان کی امتیاز نا شناسی ، علیحدگی اور ابدیت یہ سب خصائص ہی شاعر کی اس بات کو مستحکم کرتے ہیں کہ کسی خالق نے ان کو بنایا ہے جو خود بھی لازمی طور پر ایسا ہی ہوگا۔علیحدہ شان کا مالک ، کائنات کا نگران ، ازلی و ابدی ، خیرِ محض ، حسنِ محض ، صداقتِ کلی ، امتیازاتِ صبح و شام اور امتیازات دشت و دریا سے ماوراء ۔ آفتاب کو جس صفت سے متصف کیا گیا ہے وہ صفت واضح طور پر خدا میں بھی ہے اور اس لیے یہ مصرع خدا سے بھی تخاطب کا حامل ہوسکتا ہے :

آزادِ قیدِ اول و آخر ضیا تری

ایک نجی خط میں اقبال نے انیسویں صدی کے رومانوی شعرا کی ایک

بڑی صفت اور رجحان کو واہمہ قرار دیا ہے - یہ وہی قوت خلاق ہے جسے ولیم بلیک نے خدا کہا ہے Imagination is God اور کولرج نے Shaping Spirit قرار دیا ہے -

The Shaping Spirit of my Imagination

تیرھویں صدی کے مارلسٹ علامہ دوانی 'اخلاقِ جلالی' میں لکھتے ہیں :

"واہمہ در امورِ طبعی خلاق است" (لامعِ اول)

جدید نفسیات میں واہمہ Apperception یعنی ادراک کی بڑھی اور بگڑی ہوئی صورت ہے - لیکن ایک تخیّل پرست شاعر کی نظر میں واہمہ ایک تخلیقی اور جمالیاتی قوت ہے جو شاعر کے لیے ناگزیر ہے - گلاب کا پھول ایک شاعر کو رخِ جاناں یا جامِ مے نظر آتا ہے - نفسیات اسے بد ادراکی پر محمول کرے گی لیکن شاعر کے لیے یہ عین حقیقت ہے - اب یہ بات بالکل واضح ہے کہ تخلیقی سطح پر ورڈزورتھ اقبال کا محبوب ہے لیکن فلسفیانہ اور نظریاتی سطح پر ان کا ماڈل کولرج ہے ، ورڈزورتھ نہیں - یہ ادعا غلط نہ ہوگا کہ اقبال کی نظر سے کولرج کی ادبی خود نوشت Biographia Literaria ضرور گزری ہوگی - کولرج نے جو بات شیکسپئر کو خراجِ تحسین ادا کرتے ہوئے لکھی ہے اس کا لفظی ترجمہ نظم 'شیکسپئر' میں موجود ہے :

ہے تری فکر فلک رس سے کمالِ ہستی
کیا تری فطرت روشن تھی مآلِ ہستی؟

'مآلِ ہستی' کولرج کے الفاظ Culmination of Nature کا شاعرانہ ترجمہ ہے - اس سے معلوم ہو جاتا ہے کہ یورپ کی انیسویں صدی اقبال کے فکر و تخلیق کے لیے ایک ایسا چشمہ تھی جو ہر لمحہ

رواں دواں رہتا تھا اور اقبال کی تشنہ کامی کے لیے ایک مستقل ذریعۂ تسکین۔

'بانگِ درا' کی نظم 'سیرِ فلک' بالکل نظریۂ واہمہ کی عملی اور شعری صورت ہے:

سیرِ فلک

تھا تخیّل جو ہم سفر میرا　　آسماں پر ہوا گذر میرا
اڑتا جاتا تھا اور نہ تھا کوئی　　جاننے والا چرخ پر میرا
تارے حیرت سے دیکھتے تھے مجھے　　رازِ سربستہ تھا سفر میرا
حلقۂ صبح و شام سے نکلا
اس پرانے نظام سے نکلا

کیا سناؤں تمھیں ارم کیا ہے　　خاتمِ آرزوئے دیدہ و گوش
شاخِ طوبیٰ پہ نغمہ ریز طیور　　بے حجابانہ حور جلوہ فروش
ساقیانِ جمیل جام بدست　　پینے والوں میں شورِ نوشانوش
دور جنت سے آنکھ نے دیکھا　　ایک تاریک خانہ سرد و خموش
طالعِ قیس و گیسوئے لیلیٰ　　اس کی تاریکیوں سے دوش بدوش
خنک ایسا کہ جس سے شرما کر　　کرۂ زمہریر ہو روپوش
میں نے پوچھی جو کیفیت اس کی　　حیرت انگیز تھا جوابِ سروش
یہ مقامِ خنک جہنم ہے　　نار سے نور سے تہی آغوش
شعلے ہوتے ہیں مستعار اس کے　　جن سے لرزاں ہیں مردِ عبرت کوش
اہلِ دنیا یہاں جو آتے ہیں
اپنے انگار ساتھ لاتے ہیں

عطیہ فیضی نے اپنی ایک قیمتی تحریر میں، جو اقبال کے ایک

ذہنی ارتقائی مرحلے کو بے نقاب کرتی ہے ، اس نظم کا پس منظر بتایا ہے - یہ واقعہ جرمنی کے شہر ہائیڈل برگ میں ہوا جہاں اقبال بسلسلۂ تعلیم مقیم تھے - لیکن یہ امر باعث دلچسپی ہوگا کہ اس نظم کو ۱۹۰۸ء کے بعد کی نظموں میں شامل کیا گیا ہے جبکہ اس کا تعلق واضح طور پر دوسرے دور ۱۹۰۵ء — ۱۹۰۸ء سے ہے - تاہم یہ ناممکن نہیں کہ عطیہ فیضی کے بیان کردہ واقعے اور تخلیقِ نظم میں فصلِ زمانی اس قدر واقع ہوچکا ہو کہ شاعر نے ترتیبِ مجموعہ کے وقت اسے ۱۹۰۸ء کے بعد کے دور کی چیز متصور کیا ہو کہ تحریرِ نظم اسی سال ہوئی ہے -

(۱۴)

پہلے بیان کیا جا چکا ہے کہ اقبال اور اس سے پہلے لفظ 'فطرت' کا مفہوم اشخاص یا اشیا کے اندر مخصوص صفات ظاہر کرنے کے لیے برتا جاتا تھا - حالی نے مظاہرِ خارجی کے لیے 'فطرت' کی جگہ 'نیچر' کا لفظ استعمال کیا اور والٹر سکاٹ کے حوالے سے مظاہر کی منتخب خصوصیات اصلیت کے ساتھ نمایاں کرنے کی طرف توجہ دلائی :

''جہاں کہیں اس نے کسی باغ یا پہاڑ کی فضا کا بیان کیا ہے ، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ اس موقع کی روح میں جو خاصیتیں تھیں سر والٹر نے وہ سب انتخاب کرلی تھیں - سر والٹر کی نظم پڑھ کر آنکھوں کے سامنے بالکل وہ سماں بندھ جاتا ہے جو پہلے خود اس کے دیکھنے سے معلوم ہوا تھا'' - سکاٹ کا یہ رویہ اس کے پیشرو کلاسیکی پسند پوپ کے نظریے کی عملی شکل دکھائی دیتا ہے اور کالٹ وغیرہ نے جو تقلید فطرت سے مراد لیا تھا وہی رویہ ہے - لیکن یہ محض

بیان فطرت ہے اور Description سے آگے نہیں بڑھتا اور آزاد ، اسمٰعیل میرٹھی کی نظمیں ہی اس کی مظہر ہیں - وہ ہرچند کہ انیسویں صدی کے رومانیوں میں شمار ہوتا ہے لیکن اس نے فطرت کو اپنے تخیل سے مزید رعنائی نہیں بخشی جو ورڈزورتھ اور کولرج اور بائرن نے بخشی تھی - سکاٹ کی نوٹ بک میں پودوں اور بوٹوں کا تفصیلی اندراج کسی فطرت شناس ماہر نباتات کا رویہ زیادہ لگتا ہے اسی لیے آج سکاٹ کو فطرت پسند ہونے کے باوجود فطرت کا شاعر نہیں کہتے -

حالی کے بیان کردہ محاسنِ شاعری میں نسخۂ کائنات اور اس میں سے خاص کر نسخۂ فطرت انسانی کا مطالعہ اہم ترین چیز ہے اور تخیل سے علیحدہ قوت تسلیم کی گئی ہے - حالانکہ فطرتِ انسانی اور نیچر (Nature) تخیل کے خاص موضوع ہیں - حالی نے تخیل کی جو مثالیں دی ہیں وہ تخیل کی نہیں بلکہ مضمون آفرینی اور نکتہ سنجی کی مثالیں ہیں - اوپر کے بیان سے یہ بھی ظاہر ہے کہ حالی فطرت انسانی کو کائنات کا ایک جز مانتے ہیں - یہ نظریہ اپنی جگہ مسلّم ہے اور خود اقبال کے ہاں بھی فطرت کا ایک اہم حصہ ہے لیکن اقبال نے زیادہ توجہ فطرت کے خارجی مظہر ہونے اور انسانی سائکی سے اس کے عمیق تر رابطے پر دی ہے -

یہ امر کہ انسان کائنات کا اہم ترین حصہ بلکہ اس کا جوہر ہے نظم 'انسان اور بزمِ قدرت' میں نمایاں کیا گیا ہے - 'بزمِ معمورۂ ہستی' عبارت ہے فطرت سے جو اپنے مظاہر خورشیدِ درخشاں ، چشمہ ہائے آب ، ماہ منور ، سرخ بادل ، شفق حسین ، صبح روشن ، خیمۂ گردوں میں منقسم ہے - لیکن نظم کا ماحصل اخلاقی ہے - بزمِ قدرت

شاعر سے کہتی ہے :

نورِ خورشید کی محتاج ہے ہستی میری
اور بے منتِ خورشید چمک ہے تیری
ہو نہ خورشید تو ویراں ہو گلستاں میرا
منزلِ عشق کی جا ، نام ہو زنداں میرا
آہ ! اے رازِ عیاں کے نہ سمجھنے والے !
حلقۂ دامِ تمنّا میں الجھنے والے
ہائے غفلت کہ تری آنکھ ہے پابندِ مجاز
ناز زیبا تھا تجھے تو ہے مگر گرمِ نیاز
تو اگر اپنی حقیقت سے خبردار رہے
نہ سیہ روز رہے پھر ، نہ سیہ کار رہے

آسانی سے کہہ سکتے ہیں کہ اقبال نے اس نظم میں شرفِ انسانی کو موضوع بنایا ہے اور اس بنا پر ہم 'اسرارِ خودی' کے اولین پیش خیمہ کے طور پر دیکھتے ہیں - پہلے بھی بعض نظموں میں اقبال کا یہ رویہ ہم دیکھ چکے ہیں کہ وہ فطرت سے مخصوص اخلاقی نتائج اخذ کرتے ہیں اور Deism کی بنیادی ضرورت کو پورا کرتے ہیں -

اس نظم تک اقبال نے خارجی فطرت کے لیے صرف دو لفظ استعمال کیے ہیں - 'بزمِ قدرت' اور 'معمورۂ ہستی' جو اسی نظام کے عنوان کا حصہ ہیں - 'نوائے غم' میں فطرت کا لفظ داخلی مخصوص خواصِ انسانی و نباتی کے لیے برتا گیا ہے :

جس طرح رفعتِ شبنم ہے مذاقِ رم سے
مری فطرت کی بلندی ہے نوائے غم سے

اس مفہوم میں فطرت کا لفظ پہلی دفعہ لایا گیا ہے جسے آگے چل کر دوہرایا گیا ہے مگر کسی قدر مختلف معنی میں ۔ اس کا تجزیہ بھی آگے آئے گا ۔

'نوائے غم' کے بعد نظم 'عشرت امروز' ہے جو 'نوائے غم' کا متضاد پہلو ہے اور اس کے فوراً بعد نظم 'انسان' میں قدرت کا لفظ مقسومِ انسانی کی ذمہ دار قوت کے لیے برتا ہے ۔ یہ لفظ مبہم ہے اور بعض دفعہ احساس ہوتا ہے کہ قضا و قدر ، قسمت بلکہ مشیتِ ایزدی کا مفہوم بھی رکھتا ہے :

انسان

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

اور آخر میں :

کوئی نہیں غم گسار انساں
کیا تلخ ہے روزگارِ انساں

'انسان' کے بعد نظم 'جلوۂ حسن' ہے اور اس کے بعد 'ایک شام' اور 'تنہائی' ہیں ۔ 'ایک شام' (دریائے نیکر (ہائیڈل برگ) کے کنارے پر) میں ہمارے شاعر نے اولین بار 'فطرت' کا لفظ اس معنی میں استعمال کیا ہے جو آکسفورڈ لغت کی نظر میں انگریزی میں سب سے پہلے ۱۶۶۲ء میں استعمال میں آنا شروع ہوا اور اٹھارھویں صدی کے اواخر

میں کولرج اور ورڈزورتھ نے فروغ دے کر ایک معروف ادبی اصطلاح میں ڈھال دیا :

ایک شام

خاموش ہے چاندنی قمر کی شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی
وادی کے نوافروش خاموش کہسار کے سبزپوش خاموش
فطرت بےہوش ہوگئی ہے آغوش میں شب کے سو گئی ہے
کچھ ایسا سکوت کا فسوں ہے نیکر کا خرام بھی سکوں ہے
تاروں کا خموش کارواں ہے یہ قافلہ بے درا رواں ہے
خاموش ہیں کوہ و دشت و دریا قدرت ہے مراقبے میں گویا

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

یہ انتہائی تحیر خیز امر ہے کہ کوئی شاعر اپنی ایک ہی نظم میں ایک ہی چیز کے لیے دو مختلف لفظ استعمال کرے - ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کافی عرصے سے شاعر Nature کے مظاہر کے لیے کسی موزوں تر لفظ کو اپنانا چاہتا ہے تا کہ وہ مخصوص مفہوم کا حامل ہو جائے - اور اس کے لیے اس کے پاس دو لفظ قدرت اور فطرت ہیں - شاعر کا ایک پیش رو حالی اس سے پہلے ، پہلے لفظ کو دوسرے لفظ کے مفہوم میں برت چکا ہے :

جانتا قدرت کو ہے اک کھیل تو
کھیل قدرت کے تجھے دکھلائیں کیا

انتخاب کا لمحہ آ چکا ہے اور اقبال دوسرے کو اس کے ادبی مفہوم میں استعمال کرنے کا فیصلہ کر لیتا ہے - اس کے باوجود "تنہائی" میں ایک بار پھر پہلا لفظ برتتا ہے :

تنہائی

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

'تنہائی' وہ آخری نظم ہے جس میں قدرت کا لفظ آخری بار فطرت (جدید) کے مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے۔ اس کے بعد کسی موقع پر بھی اسے Nature کے لیے نہیں برتا گیا۔ تاہم لفظ فطرت ایک سے زیادہ مفاہیم کے لیے مسلسل استعمال ہوتا رہا جیسا کہ ہم دیکھیں گے۔

ابتدائی نظموں میں ہم پہلے ہی اقبال کے فطرت سے قائم کردہ رشتے کی نوعیت کا حال جان چکے ہیں۔ یہ Deism سے متاثر ہے اور ایک روح کائنات، قادر و بزرگ، رحمدل اور نگران انسان کا حکم رکھتی ہے۔ لیکن دوسرے دور کے شروع ہوتے ہی گویا شاعر کی دنیائے دل میں ایک نیا ہی باب کھل گیا ہے اور بظاہر فطرت ایک نئے ہی روپ میں اور ایک نئی ساحرانہ قوت کے ساتھ شاعر کو اپنی گرفت میں لیے ہوئے نظر آتے ہیں۔ حسینانِ یورپ ذہانت اور جمال کے پیکر ایک انتہائی ذہین خوبصورت جذباتی نوجوان کی دنیائے

قلب و ذہن میں وارد ہو کر نئی نئی کیفیتیں پیدا کر رہے ہیں۔ عائلی زندگی سے جدا شدہ اقبال کو لندن میں بے حجابی کی دنیا نظر آ رہی ہے، دیدارِ یار عام میسر ہے۔ سارا جہان مے خانہ ہے اور ہر کوئی بادہ خوار ہے یا ہوا چاہتا ہے۔ اس تین سال کے عرصے میں تیس پینتیس نظمیں اور غزلیں لکھی گئیں جو کچھ زیادہ نہیں معلوم ہوتیں لیکن موضوع اور کیفیت کے لحاظ سے ان میں ایک غیرمعمولی گہرائی، افسردگی، رومانیت اور داخلیت کا غلبہ نظر آتا ہے۔ حسن و عشق کے بارے میں کافی نظمیں لکھی گئی ہیں۔ 'محبت' 'حقیقتِ حسن' 'حسن و عشق' 'وصال' 'عاشقِ ہرجائی' 'عشرتِ امروز' 'جلوۂ حسن' 'پیامِ عشق' 'فراق' کم و بیش ایک تہائی شاعری بنتی ہے۔ آخر میں غزلیات بھی اس نوع کی کیفیتوں کی حامل ہیں۔ شاعر کو جیسے جذباتی کھیل کھل کر کھیلنے کا موقع مل گیا ہو۔ نئے نئے پیکرانِ جمال سے عارضی مگر معنی خیز دوستی اور ملاقاتیں جیسے نوجوان رومانی الطبع شاعر کو ایک بالکل نئی اور حسین دنیا میں لے آئی ہیں جہاں سیلِ رنگ و بو کے سوا کچھ نہیں۔ تعلیمی مصروفیات ہرچند کہ زیادہ فرصتِ نگاہ نہیں دیتیں لیکن جب بھی آنکھ اٹھانے کا موقع ملتا ہے، کوئی نہ کوئی پیکرِ ذہانت و جمال نظروں کے سامنے ہوتا ہے۔ ان میں 'وصال' ایک عجیب و غریب نظم ہے — مبہم اور ناقابلِ تشریح:

جستجو جس گل کی تڑپاتی تھی اے بلبل مجھے
خوبیٔ قسمت سے آخر مل گیا وہ گل مجھے

اُن دنوں اقبال اپنے دل میں ہر دم ایک نیا محشر بپا رکھتے تھے اور نظم 'عاشقِ ہرجائی' کا لکھا جانا عین تقاضائے وقت تھا۔ وہ خود کو

مجموعہ' اضداد کہتے ہیں جس کی شغل مے کے دوران پیشانی سجدہ ریز ہے۔ حسینوں میں وفا آشنا کہلاتا ہے۔ وہ ایسا تلون کیش ہے کہ مشہور بھی ہے اور رسوا بھی۔ کل کی جستجو اجزا میں اسے بے کل لیے پھرتی ہے۔ یہاں وہ غالب کا سا شیوۂ عشق رکھتے ہیں :

سچ اگر پوچھے تو افلاسِ تخیّل ہے وفا
دل میں ہر دم اک نیا محشر بپا رکھتا ہوں میں
محفل ہستی میں جب ایسا تنک جلوہ تھا حسن
پھر تخیّل کس لیے لاانتہا رکھتا ہوں میں ؟

یہ شکایت معنی خیز ہے۔ اقبال کا تخیل حسن کو معمولی دستیاب حسن سے ماورا دیکھتا ہے۔ وہ حسن ازل اور حسنِ پیدا میں کوئی نیا معنی کا رشتہ دیکھنا چاہتا ہے لیکن کوئی تشفی بخش جواب نہیں ملتا ، اضطراب بڑھتا جاتا ہے۔ تتلی کی طرح ایک پھول سے دوسرے پھول کی طرف مچلان ہے۔ ایک تقریب میں اقبال کی نظر حسینوں کے جھرمٹ پر گڑی ہوئی ہے۔ پوچھا جاتا ہے تو جواب ملتا ہے کہ "میں یکایک ماہرِ نجوم ہوگیا ہوں"۔ محفل اس بذلہ سنجی پر آفرین کا نعرہ بلند کرتی ہے اور اقبال کے دل میں حسن و عشق کا ہنگامہ خیز کھیل شروع ہوجاتا ہے۔ عطیہ فیضی سے دوستی اپنی انتہا کو پہنچ جاتی ہے ، گو کہ دوسری طرف ہی سے مگر اقبال بھی کافی تاثر قبول کر چکے ہیں جو آخر وطن لوٹنے پر ختم ہو جاتا ہے۔ لیکن دلِ دردمند کا راز اسی کو سناتے ہیں (خطوطِ اقبال بنام عطیہ)۔ اسی عرصے میں جب شاعر کی دنیا حسن و عشق سے لبریز ہے ، ایک عجیب رومانی کرب اور احساسِ تنہائی اس پر غالب آجاتا ہے۔ 'انسان' 'جلوۂ حسن' 'ایک شام' اور 'تنہائی' ایسی نظمیں ہیں جن میں شفقتِ مادری لیے

ہوئے فطرت آتی ہے اور اپنی آغوشِ محبت کھول دیتی ہے ۔ 'ایک شام' میں شاعر فطرت کو مراقبے میں دیکھتا ہے تو کہتا ہے :

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

لیکن 'تنہائی' میں اس غم کا مداوا موجود ہے ۔ انجم کی ہم نشینی اور قدرت کا ہم نفس ہونا یہ کیفیت خاص طور پر ورڈزورتھ کی یاد دلاتی ہے ۔ یہاں وہی رشتہ ہے فطرت کے ساتھ جو کائرموتھ کے شاعر کا ہے ۔ اس کے لیے فطرت روحِ ساری ہے جو ہر مظہرِ حیات میں دوڑ رہی ہے :

A Sense Sublime
Of Something for more interfused
whose dwelling is the light of setting Suns
And the round ocean and the living air,
And the blue Sky and in the mind of man ;
A motion and a Spirit that impels
All thinking things, all objects of all thought
And rolls through all things.

(۱۵)

مظاہرِ فطرت سے وابستگی ایک سے زیادہ نوعیت کی ہوسکتی ہے :

۱- محض بیانیہ جیسے اسمٰعیل میرٹھی ، آزاد اور نادر کاکوروی کی نظمیں ۔ 'جوگی' میں فطرت عقبی زمین کا کام دیتی ہے ۔

۲- حسنِ فطرت سے جمالیاتی لطف اندوزی ۔ اس میں تصویر آفرینی اپنا مقصد آپ ہے ۔ اسے ہم فطرت برائے فطرت کے روپ سے موسوم کر سکتے ہیں ۔ اس میں مخلاف نادر کاکوروی

کے فطرت کے مظاہر شاعر کے دل اور آنکھ کے لیے سامانِ جمال ہوتے ہیں - 'ہمالہ' میں اقبال نے اس کوہِ بلند کو عناصر کی بازی گاہ کہا ہے جسے دستِ قدرت نے بنایا ہے - یہاں لفظ 'قدرت' پہلی دفعہ قدرتِ خالق کے مفہوم میں استعمال ہوا ہے - اقبال کی بعض نظموں میں فطرت کا حسن دلفریب اور آنکھوں میں کھب جانے والا امیج بن جاتا ہے :

سیاہ پوش ہوا پھر پہاڑ سرین کا

چشمۂ دامن ترا آئینۂ سیال ہے
دامنِ موجِ ہوا جس کے لیے رومال ہے

یہ امیج کامپلکس ہے اور تشبیہات کے دھاگے میں پرویا ہوا ہے :

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

اس منظر میں حسنِ تعلیل کی وجہ سے امیجزم کا عمل ہے :

ٹوٹ کر خورشید کی کشتی ہوئی غرقابِ نیل
ایک ٹکڑا تیرتا پھرتا ہے روئے آبِ نیل

۳- عناصر و مظاہر کو مناظر کی بجائے ایک پُراسرار روحِ مضمر کا حصہ تصوّر کرنا - پہلے دور میں کئی نظمیں اس کا نمونہ ہیں - اس پر شروع کے صفحات میں اظہارِ خیال ہو چکا ہے - نمبر ۲ کی مزید مثالیں : ۱۹۰۱ء سے لے کر ۱۹۱۵ء تک اقبال فطرت سے مسخّر ہو چکے تھے اور اسی

کیفیت میں رہے - ۱۹۱۵ء میں اس کا ردِ عمل مقدمات 'اسرارِ خودی' کی صورت میں ہوا جن میں سے ایک اہم عنصر تسخیرِ فطرت ہے - لیکن تسخیرِ فطرت کی ایک صورت بجائے خود اپنی فطرت کو حسنِ فطرت سے ہم آہنگ کر لینا بھی ہے اور آخر دم تک اقبال فطرت کے جمال جہاں آرا سے متاثر رہے اور خالص مابعدالطبیعیاتی نوعیت کی شاعری کے ساتھ ساتھ ٹھوس مادی حسنِ محسوس سے اثر قبول کرتے رہے -

'بزمِ انجم' کے شروع میں --- ہرچند کہ اس کا مقصد بھی اخلاقی اور قومی اور اجتماعی ہے --- استعاروں سے سجا ہوا غروبِ آفتاب کا منظر ہے :

سورج نے جاتے جاتے شامِ سیہ قبا کو
طشتِ افق سے لے کر لالے کے پھول مارے
پہنا دیا شفق نے سونے کا سارا زیور
قدرت نے اپنے گہنے چاندی کے سب اتارے

یہ امیجری یا باہم تصویر آفرینی ہے - استعاروں کے ہلکے سے پردوں کے پیچھے مظاہرِ قدرت اپنی جھلک دکھا رہے ہیں -

'خضرِ راہ' ایک طویل مہتم بالشان عالمگیر اصول سیاست ، آئین ، جمہوریت اور دوسرے سیاسی سماجی اداروں کو بے نقاب کرنے والی نظم ہے - اس کا اولین بند رات کی فضا کو تابناک تخیل کے ساتھ پیش کر رہا ہے - تصویروں میں حرکت اور سکون ظلمت و نور کا عجیب طلسمی سماں باندھا گیا ہے - ہر شعر میں ایک نئی ہی تصویرِ حسن ہے - شاعر کہتا ہے :

ساحلِ دریا پہ میں اک رات تھا محوِ نظر
گوشۂ دل میں چھپائے اک جہانِ اضطراب
شب سکوت افزا ، ہوا آسودہ ، دریا نرم سیر
تھی نظر حیراں کہ یہ دریا ہے یا تصویرِ آب
جیسے گہوارے میں سو جاتا ہے طفلِ شیرخوار
موج مضطر تھی کہیں گہرائیوں میں مستِ خواب
رات کے افسوں سے طائر آشیانوں میں اسیر
انجمِ کم ضو گرفتارِ طلسمِ ماہتاب

'بالِ جبریل' کو 'بانگِ درا' سے برتر مجموعۂ شعری تسلیم کیا جاتا ہے ۔ یہ مجموعی طور پر درست ہے لیکن 'بانگِ درا' کی ایک عظمت ، جس کا تعلق فطرت نگاری سے ہے ، وہ 'بالِ جبریل' میں دب کر رہ گئی ہے ۔ تصویر آفرینی اس میں بھی ہے لیکن مختلف قسم کی اور مختلف magnitude کے ساتھ ۔ اقبال کا یہ دورِ شاعری فلسفے ، مذہب ، اجتماعیات اور سیاستِ حاضرہ پر فنکارانہ تبصرے کی حیثیت رکھتا ہے ۔ منظری حصہ اگرچہ وقیع ہے لیکن کمتر ہے اور اپنا مقصد آپ نہیں ہے ، بلکہ دوسرے مقاصد کا ایک ذریعہ ہے ۔

'خضرِ راہ' ایک ایسی نظم ہے جس نے شاعر کو موقع بہم پہنچایا ہے کہ ایک بار پھر فطرت کے حسن کو ہمارے سامنے بکھیر دے جو اس نے خضر کے دکھانے پر دیکھا ہے ۔

خضر

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

ریت کے ٹیلے پہ وہ آہو کا بے پروا خرام
وہ حضر بے برگ و سامان وہ سفر بے سنگ و میل
وہ نمودِ اخترِ سیماب پا ہنگامِ صبح
یا نمایاں بامِ گردوں سے جبینِ جبرئیل
وہ سکوتِ شام صحرا میں غروبِ آفتاب
جس سے روشن تر ہوئی چشمِ جہاں بینِ خلیل
اور وہ پانی کے چشمے پر مقامِ کارواں
اہلِ ایماں جس طرح جنّت میں گردِ سلسبیل
تازہ ویرانے کی سودائے محبت کو تلاش
اور آبادی میں تو زنجیریٔ کشت و نخیل
پختہ تر ہے گردشِ پیہم سے جامِ زندگی
ہے یہی اے بے خبر رازِ دوامِ زندگی !

اس ٹکڑے میں جو امیجری دکھائی گئی ہے، اردو شاعری بلکہ مغربی شاعری میں اس کا مثل نہیں مل سکے گا۔ یہ یکسر منفرد اور حسین و دلفریب ہے۔ بظاہر صحرا کی زندگی کے مظاہر میں کوئی حسن خصوصاً اہلِ شہر کو نظر نہیں آتا۔ لیکن یہ نظر کی کمی اور شہر کے زندانی ہونے کی بدولت ہے۔ نیز تعمیری حسن پر نگاہ کا محدود ہو جانا ہے جو ان کو حسنِ صحرا دیکھنے پر مائل نہیں کرتا۔ صحرا کا آزاد حسن شہر کی تنگنائے میں سما نہیں سکتا :

بہاں بہتر کہ لیلیٰ در بیاباں جلوہ گر باشد
ندارد تنگنائے شہر تابِ حسنِ صحرائی

ریت کے ٹیلے پر آہو کا بے پروا خرام ! کتنی انوکھی اور دلفریب تصویر ہے۔ اور پھر آہو کی بے پروایانہ اور صحرائی زندگی جس کی محدود

فضا میں اس قدر وسعت ہے ، سادگی میں اتنی پرکاری اور تنگی میں فراخی ہے - لیکن یہ وہی دیکھ سکتا ہے جو اس کے حسنِ بے نیازانہ کی ادائے دلبری کا شیفتہ ہو سکے - "وہ سفر بے سنگ و میل" کتنی حسین تصویر اور تصور ہے جو اس تصویر سے حاصل کیا گیا ہے - اقبال کو صحرائی اور کوہستانی تمدن سے دلی شغف ہے اور وہ اس کی بے پایاں فطرت نشینی کو حاصلِ تہذیب خیال کرتے ہیں ، اور کہہ دیتے ہیں :

فطرت کے مقاصد کی کرتا ہے نگہبانی
یا بندۂ صحرائی یا مردِ کہستانی

اس ٹکڑے میں مجازی تہذیب اور قرآنی تمثیل نگری بلکہ تلمیح نگاری بھی حسن میں اضافہ کر رہی ہے - تشبیہات کی سیٹنگ (Setting) مابعدالطبیعیاتی رکھی گئی ہے :

وہ نمودِ اختر سیماب پا ہنگامِ صبح
یا نمایاں بامِ گردوں سے جبینِ جبرئیل
اور وہ پانی کے چشمے پر مقامِ کارواں
اہلِ ایماں جس طرح جنت میں گردِ سلسبیل

لیکن فطرت کی آئیڈیل زندگی اس وقت اپنی معراج کو پہنچتی ہے جب کشت و نخیل کی دنیا بھی محدود نظر آنے لگتی ہے ، اور صحرا کے فرزندوں کو ایک تازہ ویرانے کی تلاش آکساتی ہے کہ ایک اور ویرانہ تلاش کرو - یہ تقاضائے سودائے محبت ہے :

اللہ کرے مرحلۂ شوق نہ ہو طے

خضر کی گفتگو میں فطرت ایک بہتر زندگی کے تصور اور ایک آزاد

تمدن کے نظریے کی ترجمانی کر رہی ہے جس کی بنا سادگی کے حسن پر رکھی گئی ہے - یہ طرزِ تصویر آفرینی ہمارے بنائے ہوئے تصورِ فطرت کی سرحد پر کھڑی نظر آتی ہے اور فطرت برائے فطرت کا ایک ذیلی شعبہ بن جاتی ہے - اس میں خالص مابعدالطبیعیاتی تلاش کا تصور نہیں ملتا بلکہ صرف فطرت کو ایک آئیڈیل زندگی کا مظہر بنایا گیا ہے - ہم نے کولرج کے حالات میں دریائے سسکوہانا کے کنارے سادہ فطری زندگی گزارنے کے منصوبے کا ذکر کیا ہے - بیسویں صدی کے آغاز میں ہربرٹ لارنس جیسے فطرت پرست نے بھی ایک پروجیکٹ ایسی ہی زندگی کا بنایا تھا - ہرچند کہ وہ اس میں شریک نہ ہو سکا یا عمل پیرا ہونے سے قاصر رہا لیکن آئیڈیل کی حد تک وہ اس کے بدوی طرزِ حیات کے آئیڈیل کو پیش ضرور کر رہا ہے - (مکاتیبِ لارنس ۱۹۲۴ء)-

(۱۶)

بالِ جبریل میں فطرت کا مفہوم :

'بالِ جبریل' میں اقبال کی شاعری مخصوص موضوعات کے لیے وقف ہے اور اس کا امتیاز یہ بھی ہے کہ فطرت کے تصورِ ثانی کے ساتھ ، جس پر اوپر مفصل گفتگو کی گئی ، اس کا وہ مفہوم بھی متعارف کرائی ہے جو عادات و خواصِ مستمرہ سے تعلق رکھتا ہے - لیکن ترتیب میں فطرت (Nature) پر پہلے اظہارِ خیال ہوگا تاکہ 'بانگِ درا' سے رابطہ قائم رہے :

مری مشاطگی کی کیا ضرورت حسنِ معنی کو
کہ فطرت خود بخود کرتی ہے لالے کی حنابندی

اس شعر میں فطرت وہی پُراسرار قوت ہے جو تمام مظاہر کا مجموعہ ہے ۔ اس شعر کو صرف فطرت کے مابعدالطبیعیاتی تصور کی مثال اور پوش خیمہ جانتے ہوئے اس کو چھوڑ کر پھر فطرت برائے فطرت نگاری کی طرف مراجعت کرتے ہیں ۔

بہار کی مراجعت ، اقبال کی فطرت کے حسن کی طرف مراجعت ہے :

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن
پھر مجھے نغموں پہ اُکسانے لگا مرغِ چمن
پھول ہیں صحرا میں یا پریاں قطار اندر قطار
اودے اودے ، نیلے نیلے ، پیلے پیلے پیرہن
برگِ گل پر رکھ گئی شبنم کا موتی بادِ صبح
اور چمکاتی ہے اس موتی کو سورج کی کرن
حسنِ بے پروا کو اپنی بے نقابی کے لیے
ہوں اگر شہروں سے بن اچھے تو شہر اچھے کہ بن؟

یہاں پھر وہی نغمۂ صحرا سنائی دیتا ہے جو ''خضرِ راہ'' میں سماعت نواز ہوا تھا ، اور اس حسنِ بے پروا کا دکھانا مقصود ہے جو شہروں کی تنگنائے میں نہیں سماتا ۔ ان مسلسل اشعار میں بہار کی آمد کو منتخب اور معنی خیز تصویروں میں دیکھا اور دکھایا گیا ہے ۔ چراغِ لالہ ، کوہ و دمن ، مرغِ چمن ، پھولوں کی مختلف رنگوں میں ملبوس پریاں ، بادِ صبح ، قطرۂ شبنم ، سورج کی کرن ۔ لیکن جہاں مقصود حسنِ صحرا ہے وہاں شاعر نے مرغِ چمن کو لا کر قدرے کنفیوژن پیدا کر دیا ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ صرف قافیے کی خاطر لایا گیا ہے اور اپنے اصلی Setting سے دور ہٹ گئے ہیں ۔ مرغِ چمن ، غالب ، میر اور حالی کی چیز ہے ، اقبال کی نہیں ، جبھی

تو اس سے مراد کوئی اور چیز ہوتی ہے - مثلاً 'شکوہ' کے اس بند میں بلبل مرغِ چمنِ وطن ہے :

قمریاں شاخِ صنوبر سے گریزاں بھی ہوئیں
پتّیاں پھول کی جھڑجھڑ کے پریشاں بھی ہوئیں
وہ پرانی روشیں باغ کی ویراں بھی ہوئیں
ڈالیاں پیرہنِ برگ سے عریاں بھی ہوئیں
ایک بلبل ہے کہ ہے محوِ ترنم اب تک
اس کے سینے میں ہے نغموں کا تلاطم اب تک

غزل کی ٹکنیک کے فشار نے ایک بڑے نظم گو شاعر کو غزل کی مجبوریوں کی دنیا میں لا ڈالا ہے - فطرت کے مظاہر کو پس منظر میں رکھ کر اس سے ایک دوسرے مقصد کی طرف رجوع کرنا اقبال کی خاص ٹکنیک ہے جو غالباً قصیدے کی ٹکنیک سے متاثر معلوم ہوتی ہے - 'ذوق و شوق' اور 'ساقی نامہ' میں یہ ٹکنیک اچھی طرح اور fullfledged انداز میں اپنائی گئی ہے اور اس سے پیشتر 'خضرِ راہ' اور 'طلوعِ اسلام' میں بھی - 'ذوق و شوق' میں اس کی کیفیت اس طرح ہے :

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں
چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں

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

سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحاب شب
کوہِ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں

گرد سے پاک ہے ہوا ، برگِ نخیل دھل گئے
ریگِ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں
آگ بجھی ہوئی اِدھر ، ٹوٹی ہوئی طنابِ اُدھر
کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں

دوسرے ہی شعر میں ، جو فطرت کے مناظر کو حسنِ ازل کے ظہور کے طور پر پیش کر رہا ہے ، اگرچہ ایک مابعدالطبیعیاتی اپروچ ہے لیکن نظریے کے استخراج کے باوجود رنگ و نور غالب ہے ، اور تصور عقبی زمین میں چلا گیا ہے ۔ یہ منظر بھی اقبال کی حسن کاری کا ایک غیر فانی ثبوت ہے ۔ اس میں بھی حسنِ انتخاب منظر کو فضا میں ڈھال رہا ہے ۔ فضا کی تخلیق کے لیے کلاسیکی قصیدہ انتخاب کی جگہ جو تفصیل بندی کرتا ہے ، اس نقص سے اقبال کی فضا بندی مبرا و منزہ نظر آتی ہے ۔ صرف دو چیزیں یعنی :

آگ بجھی ادھر ٹوٹی ہوئی طناب ادھر

بدوی تمدن کی ایسی علامتیں ہیں جو اس کی پوری نمائندگی کر سکتی ہیں :

ریگِ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں

تشبیہ رودکی سے ماخوذ ہے :

ریگ آمو و درشتی ہائے آں
زیرِ پایم پرنیاں آید ہمی

'لالۂ صحرائی' میں جنگلی لالہ شاعر کے تخیل کو خیالات کی دنیا میں کھینچ لیتا ہے ۔ منزل ہے کہاں تیری ؟ اس سوال میں ایک پراسرار تجسس ہے شاعرِ 'بانگِ درا' ابھی تک فلسفیانہ تلاش کا اسیر ہے ۔

لالے اور انسان میں ایک واضح اشتراک ہے ۔ دونوں کو جذبہ پیدائی نے ظہور بخشا ہے اور لذت یکتائی نے انفرادیت دی ہے ۔ لذت یکتائی فطرت میں منفرد صور پیدا کرتی ہے ۔ گویا فطرت اپنے عمل میں صورتوں کو دہراتی نہیں ۔ لالے میں بادِ بیابانی کے عمل سے خاموشی و دلسوزی ، سرمستی و رعنائی آ گئی ہے ۔ یہ ایسی صفات ہیں جو کسی بھی فردِ انسان کو بلندی ، گہرائی اور سرمستی دیتی ہیں اور یہ حقیقت ہے کہ خود اقبال کے مزاج میں یہ محاسن موجود ملتے ہیں ۔ اس طرح لالے کا پھول احسن طراق پر شاعر کا اپنا پروجیکشن ہے ۔

'ساقی نامہ' اور 'مسجدِ قرطبہ' دونوں عظیم نظمیں ہیں ۔ دونوں میں فطرت پس منظر اور علامت کی نوعیت رکھتی ہیں ۔ 'ساقی نامہ' کے شروع میں 'ساقی نامہ' کی فارسی روایت کے علی الرغم بزمیہ فضا نہیں بلکہ خارجی مظاہر ہیں ۔ جوئے کہستاں زندگی ، عمل اور جدوجہد کا سمبل ہے :

سناتی ہے یہ زندگی کا پیام

اور :

رکے جب تو سِل چیر دیتی ہے یہ
پہاڑوں کے دل چیر دیتی ہے یہ

ظاہرا طور پر سودے کی آب لڈور ، جس کا ترجمہ اکبر الہ آبادی نے کیا ہے اور جو اقبال کے سامنے تیار ہوا ، جوئے کہستاں کی مختلف اٹکھیلیوں کے عقب میں کارفرما ہے :

وہ جوئے کہستاں اچکتی ہوئی
اٹکتی ، لچکتی ، سرکتی ہوئی

اچھلتی ، پھسلتی ، سنبھلتی ہوئی
بڑے پیچ کھا کر نکلتی ہوئی

لیکن جوئے کہستاں کو جس طرح عام فضا سے نکالا گیا ہے ، وہ بھی منفرد اور یکتا ہے اور اردو شاعری میں بے نظیر ہے :

ہوا خیمہ زن کاروانِ بہار
ارم بن گیا دامنِ کوہسار
گل و نرگس و سوسن و نسترن
شہیدِ ازل لالہ خونیں کفن
فضا نیلی نیلی ہوا میں سرور
ٹھہرتے نہیں آشیاں میں طیور

'مسجدِ قرطبہ' کا آغاز وقت کے تصرفات سے شروع ہوتا ہے - وقت جو شئونِ ذات سے ہے اور قوتِ تخلیق بھی ہے اور قوتِ تدمیر بھی - ہر چیز فانی ہے مگر مردِ خدا کی تعمیر کردہ چیزیں غیرفانی ہیں - انقلاب ایک ابدی قوت ہے - قومیں انقلاب سے بنتی اور بگڑتی ہیں - اسلام بھی انقلاب آشنا ہوگا - یہ ہے خلاصہ تمام نظم کا - آخری بند میں شاعر اپنے سامنے فطرت کا ایک منظر دیکھتا ہے :

وادیٔ کہسار میں غرق شفق ہے سحاب
لعلِ بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب
سادہ و پُرسوز ہے دخترِ دہقاں کا گیت
کشتیٔ دل کے لیے سیل ہے عہدِ شباب
آبِ روانِ کبیر تیرے کنارے کوئی
دیکھ رہا ہے کسی اور زمانے کا خواب

'دخترِ دہقاں' کا خیال ورڈزورتھ کی 'Solitory Reaper' سے ماخوذ ہے لیکن ایک مختلف زاویے کے ساتھ پیش کیا گیا ہے :

کشتیٔ دل کے لیے سیل ہے عہدِ شباب

ایسا خوبصورت شعر عالمی شاعری میں بھی کم ہی دستیاب ہوگا۔ نظم میں ایک اچھلتا ہوا سا آہنگ ہے اور ہر آنے والا بند پچھلے بند سے جوئے کہستاں ہی کی طرح اچھل کر آگے بڑھتا ہوا محسوس ہوتا ہے - 'مسجدِ قرطبہ' اردو زبان کی بہترین نظم ہے -

(۱۷)

لفظ فطرت کے استعمال کی دوسری بڑی نوعیت جو خارجی فطرت کے علی الرغم خاصہ' ہر شے ہے اور ماتھ ہی ایک 'پراسرار قوت کے مفہوم میں بھی ہے ، مناظرِ فطرت کی وابستگی کے پہلو بہ پہلو اقبال کے کلام میں جھلکتا رہا ہے - 'بانگِ درا' کی نظم 'نوائے غم' میں فطرت اولین بار فطرتِ انسانی کے معنی میں آیا ہے :

جس طرح رفعتِ شبنم ہے مذاقِ رم سے
میری فطرت کی بلندی ہے نوائے غم سے

(نوائے غم ، ص ۱۲۴)

فطرت یہاں انسانی کردار کے سرچشمے کا مفہوم رکھتی ہے - اس مفہوم میں اقبال نے آگے چل کر اس کا استعمال مستعد اور مخصوص مواقع پر کیا ہے -

قطعہ بہ عنوان 'انسان' میں ہے :

رفتار کی لذت کا احساس نہیں اس کو
فطرت ہی صنوبر کی محروم تمنا ہے
(انسان ، ص ۱۷۹)

قطعہ 'میں اور تو' میں پہلا شعر ہے :

مذاقِ دید سے ناآشنا نظر ہے تری
تری نگہ ہے فطرت کی رازداں پھر کیا

یہاں 'فطرت' عبارت ہے اُس پُراسرار قوت سے جو تعمیر و تخریب کی ذمہ دار ہے - بذریعہ' تغییر ہیئت :

ہم نے دیکھا تھا کہ اقبال 'قدرت' اور 'فطرت' کو ہم معنی سمجھتے رہے ، لیکن ایک خاص عہد تک - پھر بھی جہاں شعر کی ٹکنیک تقاضا کرتی ہے دونوں کو مترادف برتنے میں کوئی مضائقہ نہیں سمجھتے :

زندگی محبوب ایسی دیدۂ قدرت میں ہے
ذوقِ حفظِ زندگی ہر چیز کی فطرت میں ہے

ایک نازک امتیاز یہاں قدرت اور فطرت میں ضروری ہے - قدرت کل کا خاصہ ہے اور فطرت ہر چیز کا جزوی قانون ہے -

'شیکسپئر' میں اس عظیم یونیورسل آرٹسٹ کو خراجِ تحسین ادا کیا گیا ہے ، اور جیسا کہ پہلے بیان ہو چکا ہے یہ شعر بتاتا ہے کہ کوارج نے شیکسپئر کے روشن ذہن کو فطرت کا ارتقائی نقطہ تصور کیا ہے :

ہے ترے فکرِ فلک رس سے کمالِ ہستی
کیا تری فطرتِ روشن تھی مآلِ ہستی ؟

فطرت نے جمادات سے نباتات ، نباتات سے حیوانات اور حیوانات سے عاقل حیوان تک ترقی کی منزلیں طے کی ہیں ۔ شیکسپئر کا ذہن اس کی بلند ترین شکل ہے ۔ (شیکسپئر ، ص ۲۵۱)

کردار کے مفہوم میں ، جو ایک سماجی تصور ہے ، اقبال نے لفظ فطرت کو اسی معنی میں برتا ہے :

ہے اسیری اعتبار افزا جو ہو فطرت بلند
قطرۂ نیساں ہے زندانِ صدف سے ارجمند

'خضرِ راہ' میں بھی یہی مفہوم ہے :

توڑ ڈالیں فطرت انساں نے زنجیریں تمام
دورئ جنت سے روتی چشمِ آدم کب تلک

سنائی غزنوی کی زمین میں ایک طویل قصیدہ نما منظومہ ہے ۔ اس کی ابتدا ہی میں فطرت کو ایک پھیلے ہوئے مظہرِ حیات کے روپ میں دیکھا گیا ہے :

سما سکتا نہیں پہنائے فطرت میں مرا سودا
غلط تھا اے جنوں شاید ترا اندازۂ صحرا

وہ مستقل اور ازلی و ابدی قانون جاری ، جو حیات و کائنات میں مضمر ہے ، 'بالِ جبریل' کی غزل نمبر ۱۲ میں ہے :

پوچھ اس سے کہ مقبول ہے فطرت کی گواہی
تو صاحبِ منزل ہے کہ بھٹکا ہوا راہی

فطرت کی گواہی اس امر میں مسلم ہے کہ وہ مستقل جاری و ساری سلسلۂ قوانین ہیں جو ہر شے کی تخلیق ، ارتقا اور بقا کے ضامن ہیں ۔ جو شے ان اصولوں سے روگردانی کرتی ہے وہ فطرت کی باغی ہے ۔

شعور جبلت حیوانی کی سطح پر ہو یا انسانی بقا پسندی پر ایک توازن ، ایک ارتقاء پسندانہ راہِ عمل اور ایک احساسِ پیدائی و انفرادیت چاہتا ہے ۔ اقبال فطرت سے یہی مراد لے رہے ہیں ۔

غزل نمبر ٣٦ میں ایک شعر ہے جو شاعر اپنی فطرت سے مراد لے رہا ہے :

مجھے فطرت نوا پر پے بہ پے مجبور کرتی ہے
ابھی محفل میں ہے شاید کوئی درد آشنا باقی

فطرت اس شعر میں قانونِ قدرت ہے :

فطرت نے نہ بخشا مجھے اندیشۂ چالاک
رکھتی ہے مگر طاقتِ پرواز مری خاک

(غزل نمبر ٤٩)

'ضربِ کلیم' میں بھی فطرت کا لفظ خاصہ مخفی ہے اور کردار کے مترادف ہے :

یزداں
(فرشتوں کی طرف دیکھ کر)

پستیٔ فطرت نے سکھلائی ہے یہ حجت اسے
کہتا ہے تیری مشیت میں نہ تھا میرا سجود

بعض مقامات پر لفظ فطرت کا مفہوم مبہم سا ہو جاتا ہے :

فطرت کو خرد کے روبرو کر
تسخیرِ مقامِ رنگ و بو کر
تو اپنی خودی کو کھو چکا ہے
کھوئی ہوئی شے کی جستجو کر

تاروں کی فضا ہے بیکرانہ
تو بھی یہ مقام جستجو کر

عریاں ہیں ترے چمن کی حوریں
چاکِ گل و لالہ کو رفو کر

بے ذوق نہیں اگرچہ فطرت
جو اس سے نہ ہو سکا وہ تو کر

پہلے شعر میں بادی النظر میں یہ نہیں واضح ہوتا کہ فطرت سے مراد اپنی فطرت ہے یا خارجی فطرت کے تجزیے کی طرف اشارہ ہے۔ لیکن زیادہ قرین قیاس یہ ہے کہ اپنی فطرت مراد ہے جسے خرد کے روبرو یعنی ہم آہنگ کرنے کو کہا گیا ہے۔ دوسرے مصرع میں آگے بڑھنے کو کہا ہے اور یہی منشائے اصلیِ انسانیت ہے کہ وہ فطرت پر حاوی ہوجائے۔ یہی مقدماتِ اثبات خودی میں سے ہے۔ تسخیرِ فطرت زیادہ واضح اسلوب میں جدید عقلی علوم حاصل کرنے اور برق و باراں، توانائی اور مادے کے لاینحل اسرار کی نقاب کشائی ہے۔

آسکر وائلڈ نے لکھا ہے کہ انسان فطرت پر برتری رکھتا ہے۔ اپنی برتر قوتِ تخلیق کی بنا پر یہ تخلیقیت فنون لطیفہ میں اس کی فتوحات کی صورت میں ثابت ہے۔ اس غزل کے آخری شعر میں اقبال نے آسکروائلڈ کی ادعائی صورت کو دوبارہ اپنے اسلوب میں ادا کیا ہے۔ آسکر وائلڈ صرف ماضی میں انسانی فنون لطیفہ کے حاصل کردہ ورثے کو بنائے استدلال قرار دے رہا ہے اور اقبال انسان کو مسلسل اور متواتر عقل اور جبلت دونوں کو ارتقائی مراحل میں سے گزرنے کا اشارہ کر رہے ہیں۔

ہم نے قدرے تفصیل کے ساتھ اقبال کے ہاں استعمال شدہ الفاظ قدرت ، فطرت ، حیات اور بزمِ ہستی وغیرہ کے بدلتے ہوئے معانی کی عقدہ کشائی کی ہے جو اب تک اقبالیات میں نمایاں نہیں ہوسکے تھے۔

★ ★ ★

۲ - اقبال کا نظریۂ حسن

اقبال کا نظریۂ حسن جامد اور یکساں نہیں بلکہ تغیر پذیر اور ارتقائی ہے - تغیر پذیری اور ارتقائیت اقبال کے بدلتے ہوئے انفرادی اور اجتماعی پس منظر میں دیکھی جا سکتی ہے - 'ہالہ' سے اس نظریے کو اخذ کریں تو یہ دائرہ نما کی بجائے بیضوی ہے - گویا جلال کا دائرہ یا مرکزی نقطہ ابھی معرضِ وجود میں نہیں آیا بلکہ جمال اور بصری لطف اندوزی کے دخل کی بنا پر یہ کرویت کے مکمل تقاضے پورے نہیں کرتا ، بلکہ جمال پرستی سے متاثر ہوکر دائرے کی مکمل تشکیل کا منتظر ہے - اقبال کی تصوراتی شاعری اور شعری تصورات کو پینتیس سال کا عرصہ گزارنا پڑا جب کہیں جا کر وہ 'ضربِ کلیم' اور اس میں شامل قطعی نظریت 'جلال و جمال' کا عنوان رکھنے والے سہ چار شعری قطعے کی صورت میں مکمل ہوتی نظر آئی -

'ہالہ' میں حسن کا تصور فطرت کے حرکی مناظر کے تاثرات پر استوار نظر آتا ہے - فرازِ کوہ سے آتی ہوئی ندی ، فیلِ بے زنجیر کی مانند اڑتا ہوا ابر ، چشمۂ سیال ، موجِ ہوا کا لہراتا دامن سب ہالہ کو عناصر کی بازی گاہ بنائے ہوئے ہیں ، اور بازی گاہ حتمی طور پر Dynamic ہے بلکہ Dynamism کا مرکزِ اصلی ہے جہاں حرکت پسندی اپنا دائمی اور حیاتیاتی اصول گاڑے ہوئے ہے - اس جمناسٹک بار کی طرح جس پر اصول حرکت بار بار منظرِ عام پر آتا ہے - 'ہالہ' کے حرکی عناصر Frolicsome ہوتے ہوئے بھی ایک سنجیدہ اور حیات آگیں طرزِ زندگی کے مظہرِ بنیادی ہیں - ان عناصر کی یقینی موجودگی کے

باوصف 'ہالہ' جیسی اہم اور ردمک نظم شاعر کے تصورِ حسن کو محض جزوی طور پر سامنے لاسکتی ہے، تاہم یہ بہت بڑی بات ہے کہ 'ہالہ' ہر حال میں اقبال کے آخری اور قطعی نظریے کا اولین سنگِ میل ہے اور مجموعی حیثیت میں روحانی نوعیت رکھتا ہے۔ اس میں بصری اور سماعی اجزاء اپنی جگہ محکم ہیں جنھیں آگے چل کر دوسرے مختلف النوع خیالات سے متصادم ہونا پڑا۔ ۱۹۰۸ء تک اقبال انیسویں صدی کے انگریزی رومانیوں کیٹس اور کولرج وغیرہ کے زیر اثر رہا۔ اور اہم ترین بات یہ ہے اس زمانے تک شاعر مشرقی تصوف اور مغربی رومانیت کو اپنے اندر یکجا کرنے کی مشق کر رہا ہے۔ نظم شیکسپئر میں یہ طریقِ کار صاف جھلکتا ہے:

حسن آئینۂ حق اور دل آئینۂ حسن
دلِ انساں کو ترا حسنِ کلام آئینہ

معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کے مطالعے میں ابھی باؤم گارٹن کی جمالیات کا سسٹم نہیں آیا تھا جو ذاتِ مطلق کے حقیقتِ مطلق، حسنِ مطلق اور خیرِ مطلق کی جامعیت کے مقابلے میں کہیں زیادہ منطقی اور فکر انگیز ہے۔ باؤم گارٹن کے نزدیک حواس کی تکمیل کا نام حسن، ادراک کی تکمیل کا نام حقیقت اور افعال کی تکمیل کا نام خیر ہے۔ باؤم گارٹن اقبال کا عین ہم عصر ہے۔

'بزم انجم' صرف ایک مخصوص لحاظ سے قابلِ قدر اچھی نظم ہے۔ اس میں اقبال کی اپروچ روایتی عجمی صوفیانہ جمالیات کی ہے:

حسن ازل ہے پیدا تاروں کی روشنی میں
جس طرح عکس گل ہو شبنم کی آرسی میں

ظاہر ہے کہ یہ حسن ابدی بھی ہے لیکن نظم کی قیود واضح تصورات تجریدی کے اظہار میں سدِ راہ ہیں ۔ اس کمی کو شاعر خوب‌صورت تمثیلوں سے پورا کرنا چاہتا ہے ۔ 'بزم انجم' ہر ضروری وقفے کے بعد ایک نیا ہی موڑ کاٹنے والی نظم ہے اور ہر نیا بند کسی نئے اور غیر متوقع اخلاقی ، قومی پیغام کو متعارف کراتا ہے ۔ اور ایک قسم کا کنٹرولڈ 'چشمۂ خیال' ہے جو چند لمحوں کے بعد ایک نیا راستہ تراش لیتا ہے ۔ کسی اچھی نظم میں حسّی اور اخلاقی رجحانوں کو مشکل سے مجتمع کیا جا سکتا ہے ۔ یہ بات 'بزم انجم' جیسی نظم سے ظاہر ہو جاتی ہے ۔

'مسجدِ قرطبہ' میں جلال و جمال کی اجتماعی صورت کے نظریے کی تشکیل سے پہلے ایک طویل عرصے تک اقبال مسلسل حسی حسن کی دل فریبیوں میں محو رہے ۔ یہ عناصر قومی ، اسلامی ، اخلاقی اور انسانی موضوعات پر لکھی ہوئی نظموں یا 'بال جبریل' کی بے عنوان غزلیات میں منتشر ہیں ۔ معلوم ہوتا ہے کہ ان موضوعات کے پریشر کو دور کرنے کے لیے فطرت کے حسن میں پناہ تلاش کی گئی ہے ۔ یا صورت حال اس کے برعکس بھی ہے ۔ غزل کی ہیئت نے شاعر کو پوری آزادی دے رکھی ہے کہ وہ حسن فطرت اور حسنِ عمل کو مقدم یا مؤخر رکھ لے یا پھر جیسے 'ساقی نامہ' میں نظر آتا ہے ، مظاہر فطرت میں سے ایک فلسفیانہ تجرید ایوالو کر لے ۔ کچھ بھی ہو رنگ و بو کی اقلیم اقبال کے تصرف میں آتی جاتی رہتی ہے ۔ جیسے موج کبھی ساحل سے واصل ہوتی ہے اور کبھی اس سے گریزاں ۔ اقبال کی فطرت وان گاگ کے سے شوخ رنگوں میں ڈھلی ہوئی معلوم ہوتی ہے :

پھر چراغ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن
پھر مجھے نغموں پہ اکسانے لگا مرغِ چمن
پھول ہیں صحرا میں یا پریاں قطار اندر قطار
اودے اودے ، نیلے نیلے ، پیلے پیلے پیرہن
برگ گل پر رکھ گئی شبنم کا موتی بادِ صبح
اور چمکاتی ہے اس موتی کو سورج کی کرن

قلب و نظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں
چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں
گرد سے پاک ہے ہوا ، برگِ نخیل دھل گئے
ریگ نواحِ کاظمہ نرم ہے مثلِ پرنیاں
سرخ و کبود بدلیاں چھوڑ گیا سحابِ شب
کوہ اضم کو دے گیا رنگ برنگ طیلساں
آگ بجھی ہوئی ادھر ، ٹوٹی ہوئی طناب ادھر
کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں

ریت کے ٹیلے پہ وہ آہو کا بے پروا خرام
وہ حضر بے برگ و ساماں ، وہ سفر بے سنگ و میل

شاعر کی داخلی اور خارجی دنیا باری باری ایک دوسری کا عین بن جاتی ہے ۔ اقبال کو ہر لمحہ یہ احساس رہتا ہے ، کیونکہ اس کی نظمیں ہر لمحہ نئی تازگی اور تبدیلیٔ خیال کو ظاہر کرتی رہتی ہیں ۔ ایسی تازگی خارجی تصاویر کی بنا پر پیدا ہوتی ہے ۔

'مسجدِ قرطبہ' ایک ایسی نظم ہے جو خود بھی 'مسجد قرطبہ' کا سا جلال و جمال رکھتی ہے اور حسنِ تنظیم بھی ۔ اس کے بند اور اس کا باہمی رابطہ اور ابھرتے ہوئے مصرعے ایسے واقع ہوئے ہیں

کہ مسجد کے ستونوں کی طرح نظرِ ناظر کے سامنے ابھرتے چلے آتے ہیں ۔ 'مسجدِ قرطبہ' میں اقبال کا نظریۂ فن اور تصورِ جمال جامع ہے جسے روایتِ بدامانِ صوفیانہ یا قرآنی بھی کہہ سکتے ہیں :

تو بھی جلیل و جمیل ، وہ بھی جلیل و جمیل

مسجد کے ستون بے شمار ہیں جیسے اسمائے حسنیٰ یا صفاتِ ایزدی جو اپنے تعدد میں پوری پوری جامعیت لیے ہوئے ہیں ۔ مسجد قرطبہ بھی ہماہ ہی کی طرح ایک کثیرالمقاصد منصوبہ ہے ۔ اس میں زمانی تسلسل توسیعِ منصوبہ کے تحت کام کرتا ہے اور شروع ہی میں ہم لکھ لیتے ہیں کہ ایک زمانی تصور کو Postulate کرکے فوراً ہی بعد اس سے نظری انحراف ہے ، یعنی :

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

اس کے بعد مسجد کو پس منظر میں رکھتے ہوئے فلسفۂ انقلاب ، تاریخ انقلاباتِ عالم اور اس کے بعد ایک خوابِ تجدیدِ اسلام کا عکس ڈالا گیا ۔ یہ تصور اقبال کے اولین تصورِ حسن یعنی تغیر پسندی کے مماثل ہے لیکن یہ فلسفیانہ اور ما بعد الطبیعی کم ہے اور اجتماعی و قومی زیادہ ۔ انقلاباتِ عالم کو دکھاتے ہوئے یہ دو تین اشعار اپنا ایک ذاتی اور داخلی بلکہ معروضی نظم و نسق رکھتے ہیں :

ملتِ رومی نژاد کہنہ پرستی سے پیر
لذتِ تجدید سے وہ بھی ہوئی پھر جواں
دیکھ چکا المنی شورشِ اصلاح دیں
جس نے نہ چھوڑے کہیں نقشِ کہن کے نشاں

چشمِ فرانسیس بھی دیکھ چکی انقلاب
جس سے دگرگوں ہوا مغربیوں کا جہاں

اور ساتھ ہی :

روح مسلماں میں ہے آج وہی اضطراب

یہ اضطراب برصغیر پاک و ہند ، ترکی ، ایران ، مصر، افغانستان اور فلسطین کے مسلمانوں کی لذتِ تجدید کے واقعات اور تحاریک کی طرف اشارہ کرتا ہے ۔ نظم کا آخری شعر نظریاتی لہجہ رکھتا ہے اور ایک عالم گیر اپیل بھی :

جس میں نہ ہو انقلاب موت ہے وہ زندگی
روحِ امم کی حیات کشمکشِ انقلاب

ہم دیکھتے ہیں کہ تیس سال پہلے جو شاعر فلسفۂ تغیر کا نقیب تھا اب وہ مقامیت ، اجتماعیت اور اسلامیت کے تصور سے مستحکم طور پر وابستہ ہو چکا ہے ۔ تجدیدیت پسندی ٹھوس اور Palpable ہو چکی ہے اور روح تغیر اب عملی انقلاب کی تیزی ، عملیت اور تندی اختیار کر چکی ہے ۔

'ضربِ کلیم' میں اقبال نے واشگاف لفظوں میں حسن کے دو مختلف بلکہ متضاد پہلوؤں جمال اور جلال میں سے جمال کو مسترد کر کے جلال کو حسن سے تعبیر کیا ہے ۔ یہ نظریاتی قطعہ قطعی طور پر اس محکم اور مضبوط تصورِ حسن کا حامل بن گیا ہے اور متبادل تعبیر یا غلط تفہیم کی خفیف سے خفیف گنجائش بھی نہیں چھوڑتا ۔

قطعہ بعنوان 'جلال و جمال' یوں ہے :

مرے لیے ہے فقط زور حیدری کافی
ترے نصیب فلاطوں کی تیزیٔ ادراک
مری نظر میں یہی ہے جمال و زیبائی
کہ سربسجدہ ہیں قوت کے سامنے افلاک
نہ ہو جلال تو حسن و جمال بے تاثیر
نرا نفس ہے اگر نغمہ ہو نہ آتش ناک
مجھے سزا کے لیے بھی نہیں قبول وہ آگ
کہ جسکا شعلہ نہ ہو تند و سرکش وچالاک

ظاہر ہے کہ یہ نظریہ اس وقت پیش کیا گیا جب برصغیر کے اسلامیوں کو جلال اور صرف جلال کی ضرورت تھی، جمال محض بے تاثیر اور بے وقت کی راگنی ثابت ہو چکا تھا۔

۳ - شمع اور شاعر

(ایک مطالعہ)

اقبال کی طویل نظموں میں "شمع اور شاعر" کو نمایاں حیثیت حاصل ہے — اس بنا پر کہ یہ اس اسلامی نشاۃ الثانیہ کی نشان دہی کرتی ہے جو برِصغیر میں جنگِ آزادی کے فوراً بعد سرسید اور ان کے رفقاء کے ہاتھوں نمو پذیر ہوئی اور ہم عصرانہ طور پر ترکی اور مصر اور سوڈان میں پروان چڑھی - "شمع اور شاعر" سے پہلے اس کی ہم موضوع نظمیں 'خطاب بہ نوجوانانِ اسلام' اور 'ہلالِ عید یا غرۂ شوال' ہیں - موضوع کے اس تسلسل کی آخری کڑی 'شمع اور شاعر' ہے - ساتھ ہی نظم 'انسان' کو بھی عقب میں دیکھتے ہیں کہ اس میں عمومی انداز سے انسان کی تخلیقی اور انقلابی صلاحیتوں کی طرف اشارے کیے گئے ہیں :

چاہے تو بدل ڈالے ہیئت چمنستاں کی
یہ ہستیٔ دانا ہے ، بینا ہے ، توانا ہے

'خطاب بہ نوجوانانِ اسلام' ، 'ہلالِ عید' اور خود ہماری نظم 'شمع اور شاعر' میں اس طرح ایک عمومی تصورِ حیات کی خصوصی شکل نظر آتی ہے جس کی تکمیل میں کئی اور کارآمد عناصر شامل کر لیے گئے ہیں -

تحقیق کے مطابق 'شمع اور شاعر' جس پر شاعر نے سالِ تخلیق ۱۹۱۲ء درج کیا ہے ، عظیم مثنوی 'اسرارِ خودی' کی تخلیقی بنیاد کے سال یعنی ۱۹۱۱ء کے ایک سال بعد معرضِ وجود میں آئی ہے اور

یہ وہ سال ہے جب شاعرِ مشرق اپنے افکار و حسیات کو بیک وقت فارسی اور اردو میں ڈھال رہے تھے - 'اسرارِ خودی' کے بیشتر تصورات کو ہم بآسانی 'شمع اور شاعر' میں پیش خیمہ کے طور پر متشکل دیکھ سکتے ہیں اور یہ وہ افکار و حسیات ہیں جنھیں آگے چل کر ایک عظیم تحریک کی صورت اختیار کرنی تھی - 'شمع اور شاعر' اور مثنوی 'اسرارِ خودی' میں مشترک افکار کا تعلق توحید، شرفِ انسانی، عملیت اور فرد کی اضافی اہمیت سے ہے - 'شمع اور شاعر' کی ہیئت، اسلوب اور مقصد آن آنے والی طویل نظموں میں بھی دیکھے جا سکتے ہیں جنھیں ہم 'خضرِ راہ' 'طلوعِ اسلام' 'ذوق و شوق' 'ساقی نامہ' اور 'مسجدِ قرطبہ' کے نام سے یاد کرتے ہیں - 'شمع اور شاعر' اس لحاظ سے 'خضر راہ' سے مماثل ہے کہ دونوں میں مکالمے کی ٹکنیک استعمال کی گئی ہے یہ ٹکنیک نظم میں ڈرامائی انداز پیدا کرتی ہے اور ڈرامائی انداز کسی بھی نظم کو زیادہ مؤثر اور کامیاب بنانے کا ضامن ہوتا ہے - نظم شروع سے آخر تک صرف ایک مکالمہ رکھتی ہے جو شاعر اور شمع کے درمیان ہے - اس میں کل گیارہ بند ہیں جو مل کر نظم کو ترکیب بند کی ہیئت دے رہے ہیں - اشعار کی کل تعداد اٹھاسی ہے لیکن شروع کے دونوں بندوں میں ان کی تعداد یکساں نہیں، اس طرح کہ فارسی میں لکھا ہوا اولین بند صرف پانچ اشعار پر مشتمل ہے - اس کے بعد شمع کا جواب گیارہ اشعار پر مشتمل ایک طویل تر بند کی شکل میں ہے - بقیہ بندوں میں اشعار کی تعداد یکساں یعنی نو نو اشعار ہے - بندوں میں داخلی تسلسل اور معنوی ارتقاء اپنی بہترین صورت میں نظر آتا ہے - اس اعتبار سے دیکھیں تو 'شمع اور شاعر' میں ہیئت کو قدرے ڈھیلے انداز میں قائم رکھا گیا ہے - اس کی وجہ شاعر کے جذبے کی شدت اور وسعت ہے

جو سکہ بند اجزائے ترکیبی کی پابند نہیں ۔ تاہم اشعار کی کل تعداد وہی ہے جو ساقی نامہ کے سوا دوسری طویل نظموں کی ہے ۔ اولین بند میں ہم شاعرِ مشرق کے خیالات کو فارسی جیسی ترقی یافتہ زبان میں موزوں دیکھ سکتے ہیں ۔ اقبال کے شعری مزاج پر اس عہد میں یک وقت فارسی اور اردو زبانیں سایہ ڈال رہی تھیں ۔ شاعر شمع سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ :

دوش می گفتم بہ شمعِ منزلِ ویرانِ خویش
گیسوئے تو از پر پروانہ دارد شانہ
در جہاں مثلِ چراغِ لالۂ صحراستم
نے نصیبِ محفلے ، نے قسمتِ کاشانہ

اور :

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

شاعر شمع کی روشنی سے متاثر ہے اور اپنی ذات میں اس کا فقدان محسوس کرتے ہوئے استفسار کرتا ہے کہ اے شمع ! تو نے یہ آگ کہاں سے حاصل کی جس سے پروانے میں سوزِ کلیم پیدا ہو گیا ہے ۔ شمع شاعر کے سوال کے جواب میں اس کی خامیوں ، بے اعتنائیوں اور کم عملیوں کی طرف اشارہ کرتی ہے ۔ اس تنقید کا ماحصل یہ شعر ہے :

گل بدامن ہے مرے شب کے لہو سے میری صبح
ہے ترے امروز سے ناآشنا فردا ترا

اور ساتھ ہی یہ شعر بھی شاعر کی عقلی اور حیاتیاتی پسماندگی کا

شاکی ہے :

بوں تو روشن ہے مگر سوزِ دروں رکھتا نہیں
شعلہ ہے مثل چراغِ لالۂ صحرا ترا

اور یہ دونوں شعر آئندہ مکمل ہونے والے جواب اور اس میں رکھے ہوئے افکار و نظریات کی تشریح و توضیح کا فریضہ ادا کرتے ہیں ۔ اس بند کو تمام تر نظم کا ابتدائیہ نہیں بلکہ ایک طرح کا اختتامیہ تصور کرنا چاہیے ۔ بند کے اختتام پر جو شعر مختلف زمین میں لایا گیا ہے وہ خاص طور پر شاعر کے بے موسم نغمے پر معترض ہے :

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

ظاہر ہے کہ اعتراض کا نشانہ شاعر کی قومی پس ماندگی سے بے اعتنائی اور تاخیر زدگی کو بنایا گیا ہے ۔ لیکن یہ بھی واضح ہے کہ یہ محض ایک شاعرانہ طریق کار ہے شاعر کے اپنے احساسِ زیاں کا اور اس کی اپنی نا کردہ کاری کا ۔ اور اپنی کمیوں کو وہ اپنے آرٹ اور عملی اقدامات سے پورا کرنے کا آرزومند ہے ۔

دوسرا بند سر تا پا تغزل کے رنگ میں ڈوبا ہوا ہے تاہم تمام استعارے اور کنائے تہذیبی اور ملی ہیں ۔ پہلا شعر غزل کا شعر معلوم ہوتا ہے لیکن اصل میں وہ ہے نہیں :

تھا جنہیں ذوقِ تماشا وہ تو رخصت ہوگئے
لے کے اب تو وعدۂ دیدارِ عام آیا تو کیا

اور : انجمن سے وہ پرانے شعلہ آشام اٹھ گئے
ساقیا ! محفل میں تو آتش بجام آیا تو کیا

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

اور یہ شعر جو اتنا مقبول ہوگیا ہے ، اپنی مقبولیت کی وجہ اپنے اسلوب اور سوزِ اسلوب سے بیان کر رہا ہے :

آخرِ شب دید کے قابل تھی بسمل کی تڑپ
صبح دم کوئی اگر بالائے بام آیا تو کیا ؟

علامہ اقبال یہاں اسلام کے زوال ، اس کے علم برداروں کی موت اور اس سے پیدا ہونے والے زیانِ عظیم کے احساس کو شاعرانہ لہجے میں بیان کر رہے ہیں - یہ بند اپنے رنگیں استعاروں اور تصویروں کے تسلسل کی بنا پر رنگا رنگ گلدستہ معلوم ہوتا ہے جسے کسی افسردہ محفل میں سجادیا گیا ہو - ہر پھول کانٹے کی طرح چبھتا ہے اور احساسِ الم محفل کی فضا پر اپنا پورا سایہ ڈال رہا ہے -

چوتھے بند کے آخر میں یکایک مایوسی اور محرومی کا لہجہ بدل گیا ہے اور اس کی جگہ امید اور روشن مستقبل کی آرزو نے لے لی ہے :

شامِ غم لیکن خبر دیتی ہے صبحِ عید کی
ظلمتِ شب میں نظر آئی کرن اُمید کی

اگلے بند سے شاعر تجدیدِ اسلام کے عصری مظاہر کے ذکر کی بنیاد ڈالتا ہے اور اس کا اختتامی شعر پیغامِ عمل اور تحریکِ جذبات کا زندہ نمونہ ہے - یہ بند بھی شاعرانہ اور تابناک تخیل سے درخشندہ ہے - تشبیہات پُر معنی اور بر محل واقع ہوئی ہیں اور عندیہ شاعر کو زوردار اور مؤثر بناتی ہیں - پہلے تین شعر خاص طور پر متحرک اور باند آہنگ ہیں :

مژدہ ! اے پیمانہ بردارِ خمستانِ حجاز
بعد مدت کے ترے رندوں کو پھر آیا ہے ہوش

پھر یہ غوغا ہے کہ لا ساقی شراب خانہ ساز
دل کے ہنگامے مٹے مغرب نے کر ڈالے خموش

ٹوٹنے کو ہے طلسمِ ماہ سیمایانِ ہند
پھر سلیمیٰ کی نظر دیتی ہے پیغامِ خروش

پہلے دو شعروں میں میخانۂ مشرق کے سانس لینے کی آواز صاف سنائی دے رہی ہے۔ یہ اقبال کے تخیل کا اعجاز ہے کہ تہذیب کے تصور کو میخانے کے روپ میں دکھایا گیا ہے۔ اسی سے شاعر کی تخلیقی انفرادیت اور شعری جمالیت کی اولیت آشکار ہوجاتی ہے۔ تیسرے شعر میں ہندوستانی کلچر کے غیر اسلامی عناصر کو ماہ سیمایانِ ہند سے اور حجازی ثقافت کو، جو روحِ اسلام ہے، سلیمیٰ کی نظر سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اس سے شعر میں تخلیقی جدت اور سحر آفرینی پیدا ہوگئی ہے۔ چوتھے بند کے آخری شعر میں فرد اور جماعت کے لازمی تعلق کو موج اور دریا کے معنی خیز استعارے میں پیش کیا گیا ہے۔ اس انوکھی تکنیک کو ہم کسی اور عالمی شاعر کے یہاں مفقود پاتے ہیں اور یہی نقطۂ سربلندی ہے شاعرِ مشرق کے گہرے اور دور رس تخیل کا۔

ساتویں اور آٹھویں بند میں مخاطب دہقان ہے جس کو اس کی اہمیت سے مطلع کیا گیا ہے اور اس کی ہمہ گیری کو مختلف مجازی پیرایوں سے واضح و روشن۔ یہ شعر قطعی انداز میں اس کی جامع حیثیت کو پیش کرتا ہے :

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

آخری تین بند عمومی اخلاقی بلندی اور تلقینِ خود شناسی سے لبریز ہیں - نویں بند کے اس شعر میں ایک عجیب ایمائیت ہے :

ہفت کشور جس سے ہو تسخیر بے تیغ و تفنگ
تو اگر سمجھے تو تیرے پاس وہ ساماں بھی ہے

اس اشارے کو ہم جوہر خودی میں مضمر دیکھ سکتے ہیں اور یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ تین سال بعد اسی جوہر کو اپنی کامل ترین صورت میں 'اسرارِ خودی' جیسی غیر فانی نظم میں پیش کیا جانا تھا -

'شمع اور شاعر' کی جمالیت میں انتخابِ الفاظ اور ان کا آئیڈیل دروست' تشبیہ و مجاز کا انوکھا استعمال ، تصویروں کا حقیقت نما ہونا ، خالص افکار کا شعری پیکروں میں متشکل ہونا ، مضمون آفرینی ، آہنگ آفرینی ، جوش بیان ، بلاغت کا اہتمام اور پیغام کی صداقت و تنظیم کا پورا پورا ہاتھ ہے - یہ حقیقت ہے کہ 'شمع اور شاعر' جیسی عظیم نظم کے مطالعے سے شاعرانہ جوہر کے عناصر کی مدد سے ہم ایک ناگزیر اور واضح Code یعنی نظام اصول مرتب کر سکتے ہیں -

* * *

۴- اقبال اور ذوقِ استفسار

'عہدِ طفلی' میں متکلمی انداز میں اقبال کہتے ہیں :

آنکھ وقفِ دید تھی ، لب مائلِ گفتار تھا
دل نہ تھا میرا سراپا ذوقِ اَستفسار تھا

اقبال کا دل واقعی سراپا ذوقِ استفسار تھا - لب جسے ذہن کہنا بہتر ہوگا ، فلسفیانہ تفحص کا مرکزِ اعلیٰ ہے - ارسطو نے کہا ہے کہ ہماری ذہانت کا معیار ہمارے پوچھے گئے سوالات کی نوعیت میں مضمر ہے - حقائقِ حیات و کائنات ایسے نہیں کہ ان کے بارے میں ہر شخص بلکہ کوئی خاص شخص بھی ایک کر کے ان گنت سوالات کے ایسے جوابات مہیا کردے جو ہر اوسط الذہن طالبِ حقیقت کے لیے پورے اطمینان کا باعث ہو سکیں - مذہب نے کئی صدیاں آغاز و انجامِ حیات کے بارے میں فطری طور پر ابھرنے والے سوالات کا شافی جواب دے دیا ہے - اقبال man of faith ہے اس لیے اس کے لیے آسان ہے کہ ان مشکل مراحل سے بآسانی گزر جائے اور اقبال واقعی بآسانی گزر جانا جانتے تھے - مگر مذہب اور فلسفہ 'بانگِ درا' کی ابتدائی نظموں میں ایک دوسرے سے متصادم ہوئے تو فلسفے نے مذہب کے مہیا کردہ جوابات کے باوجود سوالات کا سلسلہ پھر سے شروع کردیا - فلسفے نے بی - اے کے طالب علم اقبال کو مضطرب کرنا شروع کردیا اور یہ اضطراب ۱۹۱۵ء میں 'اسرارِ خودی' کی اشاعت کے ساتھ ختم ہوگیا - لیکن یہ محض جزوی اطمینان تھا جو قیامِ یورپ کے مطالعے سے پیدا ہوا - 'رموزِ بے خودی' کی اشاعت نے اس اطمینان

کو اور تقویت بخشی مگر مذہب پسند فلسفی ایک منفرد اور پراسرار شخصیت کا مالک ہوتا ہے۔ وہ شک سے یقین اور یقین سے شک کی طرف کئی کئی دفعہ لوٹتا ہے اور جو نظامِ فکر اسے غالب طور پر مطمئن کردے بظاہر وہ اسی کا علم بردار ہوجاتا ہے لیکن دل کی تہوں سے متعدد مواقع پر ــ حادثات زندگی سے خصوصاً ــ وہی ازلی سوالات سر اٹھاتے ہیں جن کو فکر کی گزشتہ منزلوں میں طے کر لیا گیا تھا۔ پھر ایک دفعہ یا بار بار حلقۂ زنجیر موئے آتش دیدہ بن جاتا ہے۔ اسیری میں بھی غالب آتش زیرپا رہتا ہے اور پریشان کن مسائل حکمیہ یا جمالیہ یا معاشریہ رہ رہ کر اپنا وجود منوا لیتے ہیں اور ان کے جوابات بدل بدل کر دیے جاتے ہیں۔ نص اور اجتہاد، سختی اور لچک، خوب و زشت کا معیار، فارم اور معنی کا رشتہ، نے اور نے نواز کا دل، یہ سب تصورات آسانی سے طے ہو جانے والے نہیں ہیں۔ وہ طے ہو کر بھی طے نہیں ہوتے۔ مفکر شاعر کبھی فلسفے کے جکڑ بند اور فرسودہ نظاموں سے ہٹ کر محسوس کرنے اور نتیجہ اخذ کرنے کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ ایک ہی سوال بار بار مختلف زبانوں میں، مختلف قوموں کی زبانوں میں مختلف علمی اور شعری نتائج پیدا کرتا رہا ہے، اور ان نتائج میں اہم ترین مذہب، تشکیک، رواقیت، تصوف و رہبانیت، افادیت، رومانیت، تجربیت، نتائجیت، لا ادریت جیسے مسائل اور حل سامنے آتے رہے ہیں۔

ایک طرح سے اور سختی کے انداز میں دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ ارتقا یافتہ انسان ابھی تک استفسارات ہی کے مراحل میں ہے کہ ہر لمحہ تغیر کا لمحہ ہے اور تغیرات ارتقاء کے آنے والے مراحل سے عبارت ہیں۔ ارتقاء کا کارواں کون سی سرائے میں

اترے گا ، یہ کسی کو معلوم نہیں - اسی سے ارتیابیت کا دبستان پیدا ہوتا ہے - ہرچند کہ مذہب نے ایک ایک مسئلے کا حل دے دیا ہے لیکن مضطرب اور نرم نیوراسس کے مبتلا مفکر ، شاعر اور دانشوروں کے ذہن پر ٹھہر ٹھہر کر تشکیک یا لاادریت کا بادل امڈ آتا ہے اور اپنے سایوں سے روشن ذہنوں پر تاریکی کا پردہ کھڑا کر دیتا ہے - اس تاریکی کے پردے سے نکلنے والی کئی مشعلیں ہیں جن میں خود ارتیابیت بھی ادراکِ حقیقت کا ایک ذریعہ ہے :

این دائرۂ کمد و رفتن ماست
آنرا نہ بدایت نہ نہایت پیداست
کس می نہ زند دمے دریں معنی راست
کایں آمدن از کجا و رفتن بکجاست
آنانکہ کہ محیطِ جمعِ آداب شدند
در مجلسِ علم شمعِ اصحاب شدند
رہ از چہ تاریک بزدند برون
گفتند فسانہ و در خواب شدند

تشکیک اور لاادریت میں قریبی رشتہ ہے - رسل نے اپنے مدرسۂ فکر کو کبھی اول الذکر اور کبھی مؤخر الذکر کہا ہے - البتہ ظاہر ہے کہ لاادریت زیادہ قطعی اور مستحکم طریقِ فکر معلوم ہوتا ہے اور تشکیک کم قطعی ، لیکن قطعیت کسی بھی طریقِ فکر میں ہو سکتی ہے - یہ کسی مخصوص یا منظم فلسفۂ حیات سے مخصوص ہے ، نہ ہو سکتی ہے - تشکیک امکانی تفکر ہے جب وہ متضاد صورتوں میں برابر برابر کا امکانِ وقوع ہو -

تشکیک اور ایمان میں صرف ایک سانس کا فاصلہ ہے :

از منزلِ کفر تا بہ دیں یک نفس است
وز عالمِ شک تا بہ یقیں یک نفس است
ایں یک نفسِ عزیز دار و خوش می دار
چوں حاصلِ زندگی ہمیں یک نفس است

تشکیک اور ریب کو مختلف فلاسفہ نے مختلف کھونٹیوں پر ٹانگا ہے۔ ان میں مقبول ترین ابیقوریت ہے لیکن ابیقوریت کو غلط معنی پہنائے گئے ہیں اور اسے عشرت کوشی سے عبارت کر دیا گیا ہے، حالانکہ مسرت ایک خالصتاً اور بنیادی طور پر اخلاقیات کا مسئلہ ہے۔ اخلاقیات میں مسرت سب سے بڑی نیکی ہے اور جدید ترین مغربی ذہن کے نزدیک، بشرطیکہ وہ مقادیر اور حظائظ میں توازن قائم رکھ سکے، یہ فلسفۂ مسرت پرستی سب سے معقول نظریۂ حیات ٹھہرتا ہے۔ خیام اسی فلسفے پر عامل رہا ہے۔

'بانگِ درا' کی ابتدائی نظموں پر نظر ڈالیں تو ایک ہجومِ افکار سے دوچار ہونا پڑتا ہے، اور ۱۹۰۵ء تک کی نظمیں ایک انتہائی شفٹ ہوتی ہوئی ایسکے لیٹر ہے جس سے جلد جلد عبور کرنا پڑتا ہے۔ آرزومندی رومانوی رویہ ہے اور رومانوی مفکر یا شاعر یہ آرزو رکھتا ہے کہ زندگی کی کون سی بہترین راہ ہے جس پر گامزن ہو کر بنی نوع انسان سرخرو ہو سکتا ہے۔

اقبال 'بانگِ درا' کی ابتدائی نظموں میں جویائے حقیقت طالب علم نظر آتے ہیں لیکن 'ہمالہ' ایک عجیب و غریب اور کثیر المقاصد نظم ہے جس کے اولین بند ہی میں 'ہمالہ' کو:

تو تجلی ہے سراپا چشمِ بینا کے لیے

کہا گیا ہے - یہ تجلی کا تاثر توراتی تلمیح سے وابستہ ہے اور یہ تلمیح کئی جگہ معنی خیز استعارہ بن کر اقبال کی غزل اور نظم کو شاداب کرتی ہے :

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

نئی سے نئی استعاریت نے اقبال کی شاعری کو استعاروں میں سوچنے والے شاعر کا فن بنا دیا ہے - استعارہ بلاغت کا بہت بڑا بلکہ بنیادی شعری جوہر ہے جس کی شعاعیں اپنے اردگرد کی اشیاء کو منور کر دیتی ہیں اور کائنات کے راز فاش ہونے لگتے ہیں -

شاید مرحلۂ حیات طے ہونے پر بھی اس سوزِ دوام رکھنے والے کا مرحلۂ شوق ابھی طے نہ ہوا ہوگا اور اس کی روح مسائل زندگی پر مسلسل سر بگریباں ہوکر تفحص کرتی ہوگی - جن صفات کی بنا پر کوئی ہستی موت سے بھی نہیں مرسکتی اس ہستی کی صفات سے فکرِ مسلسل ان کا شغلِ متین ہوگا -

استفسار اور جواب اور پھر استفسار یہ سلسلۂ لامتناہی سوال و جواب ، جسے ایتھنز اکیڈمی والے بہترین طرز تدریس جانتے تھے ، فلسفۂ کائنات کا حل پیش کر سکتا تھا - اقبال کے ذہن متجسس میں اٹھنے والے سوالات شافی جواب حاصل کر لیتے ہیں -

اقبال کا عینی طرزِ فلسفہ ایسی افتاد رکھتا ہے کہ آئیڈیلز بجائے خود استفسارات ہیں اور جب تک یہ پورا اطمینان طبعی حاصل نہیں کر لیتے اس وقت تک ان کی کشود نہیں ہوتی - اگرچہ :

یہ کائنات چھپاتی نہیں ضمیر اپنا
کہ ذرے ذرے میں ہے ذوقِ آشکارائی

اور: جہاں میں دانش و بینش کی ہے کس درجہ ارزانی
کوئی شے چھپ نہیں سکتی کہ یہ عالم ہے نورانی

لیکن یہ شعر اس وقت کہے گئے جب ان پر مسلسل نصف صدی تفکر کیا گیا اور اگر مسائلِ پیشِ نظر، جن کی نوعیت فلسفیانہ، سیاسی، معاشرتی اور جمالیاتی ہے، اس طویل عرصے کے فکر سے طے پا گئے ہیں تو:

یہ خوب کیا ہے؟ یہ زشت کیا ہے؟ جہاں کی اصلی سرشت کیا ہے
بڑا مزا ہو جو کوئی آ کر یہ سب راز سب آشکار کر دے

ع: حفظِ اسرار کا فطرت کو ہے سودا ایسا!

گفتند ہرچہ در دات آید ز ما بخواہ
گفتم کہ بے حجابیِ تقدیرم آرزوست

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

ہم دیکھیں گے کہ اکثر استفسارات اقبال کی غزلیہ شاعری کی دنیا میں پائے جاتے ہیں اور ان کی نوعیت رومانوی استفسار پسندی کی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ صنفِ غزل کو اقبال نے رومانوی رویوں اور آرزومندیوں کے لیے وقف کر رکھا ہے۔ قطعات کو واشگاف مکارمِ اخلاقیہ کے لیے اور نظم کو ان سب سے علیحدہ منظر نگاری اور تعمیرِ حیات کے پیکر کے طور پر۔ شیلے سے اقبال کئی جگہ متاثر نظر آتے ہیں۔ وہ بہت بڑا رومانی باغی اور تعمیر پرست ہے۔

اس کا ایک استفسار انسانی رشتوں کی تعمیر کے لیے ہے اس نے فطرت سے استشہاد کیا ہے :

Fountains mingle with the Rivers
Rivers with the ocean ;
The winds of heaven mix for ever
With a Sweet emotion.
Nothing in the world is Single ;
All things with a Law Divine
Into one anothers' being mingle
Why not I with thine ?

اقبال نے بعض مواقع پر استفسار اور جواب کی ٹکنیک کو جیسے معکوس کر دیا ہے اور اس کی بھی دو قسمیں ہیں - پہلی ٹکنیک پر 'رومی اور مرید ہندی' جیسی نظم میں جہاں پہلے سے موجود جوابات کے لیے جدید طرز کے سوالات وضع کیے گئے ہیں - بعض سوالات کا لہجہ غیر مستفسرانہ یعنی بیانیہ سا ہے لیکن وہ بھی اصل میں سوال ہی ہیں - 'پیر و مرید' کا اولین سوال بیانیہ انداز میں ہے -

مریدِ ہندی :

چشمِ بینا سے ہے جاری جوئے خوں
علمِ حاضر سے ہے دیں زار و زبوں

پیرِ رومی :

عـلم را بر تن زنی مـارے بود
عـلم را بر دل زنی یارے بود

بعض سوالات منفصل ہیں اور ان کا جواب مؤجز اور قاطع ہے -

مریدِ ہندی :

اے امامِ عاشقانِ دردمند
یاد ہے مجھ کو ترا حرفِ بلند

'خشک مغز و خشک تار و خشک پوست
از کجا می آید ایں آوازِ دوست'
دورِ حاضر مستِ چنگ و بے سرور
بے ثبات و بے یقین و بے حضور
کیا خبر اس کو کہ ہے یہ راز کیا
دوست کیا ہے ، دوست کی آواز کیا
آہ ! یورپ با فروغ و تابناک
نغمہ اس کو کھینچتا ہے سوئے خاک

پیر رومی :

ہر سماعِ راست ہر کس چیر نیست
طعمۂ ہر مرغکے انجیر نیست

علامہ کے اس سوال میں بھی جواب مضمر ہے :

آہ ! یورپ با فروغ و تابناک
نغمہ اس کو کھینچتا ہے سوئے خاک

تاہم پیر رومی کا جواب واضح اور قطعی ہے - یورپ کا مقصدِ سماع جسم انگیزی ہے ، روح کی بالیدگی نہیں - اقبال نے استقصائے شعری کے باب میں متعدد تکنیکیں برتی ہیں اور ہمیشہ اسلوب اور پیرائے میں نئی جدت طرازی کا ثبوت پیش کیا ہے جس سے فلسفہ اور مابعدالطبیعیات کے تمام پیچیدہ مسائل کا حل تلاش کر لیا گیا ہے - مکالماتی نظموں میں خصوصاً اور عام نظموں میں عموماً شاعر نے اپنی ذات کو مختلف اہم عالمی شخصیتوں سے Identify کر کے اپنے مافی الضمیر کو ادا کیا ہے - ان شخصیتوں میں سیاست دان ، ملاطین ، شاعر ، فلسفی ، ماہرینِ علوم مختلفہ سب شامل ہیں - رومی ، بیدل ، امین شاملو ،

رضی دانش ، عرفی ، نظیری ، غالب ، نپولین ، گوئٹے ، ہائنے ، سلطان ٹیپو ، سب برابر کے شریک ہیں ۔ جبریل و ابلیس بھی اس حلِ مشکلات میں شامل ہیں ۔ 'جبریل و ابلیس' میں جہاں شروع میں جبریل ، ابلیس کے سوال کا صرف چھ قاطع اور مثبت لفظوں میں جواب دیتا ہے وہاں آگے چل کر بعض مواقع پر استفسار ڈرامائی ہو جاتا ہے ، اور ڈرامائی سوال ارسطو کے Rhetorical Question کی صورت اختیار کر لیتا ہے :

جبریل :

ہمدمِ دیرینہ ! کیسا ہے جہانِ رنگ و بو؟

ابلیس :

سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو

جبریل :

کھودیے انکار سے تو نے مقاماتِ بلند !
چشمِ یزداں میں فرشتوں کی رہی کیا آبرو

ابلیس :

آہ ! اے ابلیس تو واقف نہیں اس راز سے
کر گیا سرمست مجھ کو ٹوٹ کر میرا سبو
دیکھتا ہے تو فقط ساحل سے رزمِ خیر و شر
کون طوفاں کے طمانچے کھا رہا ہے؟ میں کہ تو؟

آخری مصرع یکسر ڈرامائی اور ریٹاریکل نوعیت رکھتا ہے اور اسی قدر بلیغ اور توانا بھی ہے جس قدر ابلیس کا تصورِ اعلیٰ جو اقبال میں پیش کیا گیا ہے ۔

اقبال کی استفساریت بوقلموں ہے اور مختلف مواقع پر مختلف نوعیتیں رکھتی ہے۔ ان نوعیتوں میں مابعدالطبعی تجسس ہمیشہ غالب اور نمایاں رہا ہے۔ ایک ابتدائی نظم 'خفتگان خاک سے استفسار' میں یہ استفسار بہت سامنے کا اور بہت بنیادی قسم کا ہے:

تھم ذرا بیتابیِ دل بیٹھ جانے دے مجھے
اور اس بستی پہ چار آنسو بہانے دے مجھے
اے مئے غفلت کے سرمستو! کہاں رہتے ہو تم؟
کچھ کہو اس دیس کی آخر جہاں رہتے ہو تم؟
وہ بھی حیرت خانۂ امروز و فردا ہے کوئی؟
اور پیکارِ عناصر کا تماشا ہے کوئی؟
آدمی واں بھی حصارِ غم میں ہے محصور کیا؟
اس ولایت میں بھی ہے انساں کا دل مجبور کیا؟
واں بھی جل مرتا ہے سوز شمع پر پروانہ کیا؟
اس چمن میں بھی گل و بلبل کا ہے افسانہ کیا؟
یاں تو اک مصرع میں پہلو سے نکل جاتا ہے دل؟
شعر کی گرمی سے کیا واں بھی نکل جاتا ہے دل؟
رشتہ و پیوند یاں کے جان کا آزار ہیں
اس گلستاں میں بھی کیا ایسے نکیلے خار ہیں؟
اس جہاں میں اک معیشت اور سو افتاد ہے
روح کیا اس دیس میں اس فکر سے آزاد ہے؟
کیا وہاں بجلی بھی ہے دہقاں بھی ہے خرمن بھی ہے؟
قافلے والے بھی ہیں، اندیشۂ رہزن بھی ہے؟
واں بھی انساں اپنی اصلیت سے بیگانے ہیں کیا؟
امتیازِ ملت و آئیں کے دیوانے ہیں کیا؟

باغ ہے فردوس یا اک منزلِ آرام ہے ؟
یا رخِ بے پردۂ حسنِ ازل کا نام ہے ؟
کیا جہنم معصیت سوزی کی اک ترکیب ہے ؟
آگ کے شعلوں میں پنہاں مقصدِ تادیب ہے ؟
کیا عوض رفتار کے اس دام میں پرواز ہے ؟
موت کہتے ہیں جسے اہلِ زمیں کیا راز ہے ؟
آہ ! وہ کشور بھی تاریکی سے کیا معمور ہے ؟
یا محبت کی تجلی سے سراپا نور ہے ؟

یہ نظم اپنے استفسارات کی بوقلمونی ہی کی بنا پر قابلِ توجہ نہیں بلکہ ان استفسارات میں شاعر نے اپنے دل کے تمام تر وہ تاثرات و محسومات بھی یکجا کر دیے ہیں جو نظم کی تخلیق کے زمانے میں اس پر وارد ہوتے رہتے تھے یا اس سے پہلے اس کے تخلیقی تحت الشعور میں مضمر رہتے تھے اور اظہار کے لیے بیتاب ۔ سوالات کیا ہیں ؟ شاعر کے انسان دوستانہ خیالات کے علاوہ انسانی جبلتوں ، ترجیحات ، رجحانات غرض فطرت کے جملہ اسرار کی نشان دہی کرنے کے بعد بھی ایک سب سے بڑے سوال یعنی موت کے بارے میں استفسار پر مرتکز رہتے ہیں اور یہ مابعدالطبیعیاتی مسئلہ اسی طرح کھڑا رہتا ہے جس طرح ہزاروں صدیوں سے کانٹا بن کر روح انسانی میں خلش ریز ہے ۔ اقبال نے جس طرح انسانی گروہوں کے امتیازات ، تعصبات اور توہمات کی طرف اشارے کیے ہیں وہ معنی خیز ہیں ۔ ان سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ تخلیقِ نظم کے زمانے میں شاعر کس نوع کے خیالات رکھتا تھا اور کیسے رجحانات و احساسات اس کی روح کو احاطہ کیے رکھتے تھے ۔ 'خفتگانِ خاک سے استفسار' اس طرح دیکھا جائے تو

سوالات ہی کا ایک طویل سلسلہ نہیں بلکہ جوابات لیے ہوئے ایک ملفوف خط ہے جو قارئین کے نام لکھ دیا گیا ہے۔

عظیم شعرا اور افراد کے نام سے شاعر نے جو گریبیں حیات و کائنات کی کھولی ہیں وہ جمالیاتی ترنم لیے ہوئے ہیں۔ مستفسر کا لہجہ، استفہام اور جواب دونوں یکساں قوت کے ساتھ ہمیں اپنی طرف کھینچ لیتے ہیں۔ ایک انداز یہ بھی ہے کہ پہلے مصرعے میں ایک حقیقت کو اس کی پیچیدگی کی بنا پر راز سے تعبیر کیا جائے اور پھر دوسرے ہی مصرعے میں اس راز کو شاعرانہ انداز میں فاش بھی کر دیا جائے۔ 'نپولین' کے پہلے شعر میں یہی پیرایہ اختیار کیا گیا ہے:

راز ہے راز ہے تقدیر جہاں تگ و تاز
جوشِ کردار سے کھل جاتے ہیں تقدیر کے راز

'میرزا بیدل' میں کائنات کے خارجی اور واقعی وجود کے معما کو ایک بیش قیمت قطعے کی صورت میں حل کیا گیا ہے:

ہے حقیقت یا مری چشمِ غلط بیں کا فساد
یہ زمیں یہ دشت، یہ کہسار یہ چرخِ کبود
کوئی کہتا ہے نہیں ہے، کوئی کہتا ہے کہ ہے
کیا خبر ہے یا نہیں ہے تیری دنیا کا وجود
میرزا بیدل نے کس خوبی سے کھولی یہ گرہ
اہلِ حکمت پر بہت مشکل رہی جس کی کشود
"دل اگر می داشت وسعت بے نشاں بود ایں چمن
رنگِ مے بیروں نشست از بسکہ میناتنگ بود"

استفسار کے لہجے کئی ہیں۔ مابعدالطبیعیاتی مسائل کا اسلوب مخصوص ہے لیکن دوسرے موقعوں پر سوال منفرد لہجے میں پوچھا جاتا ہے۔

۲- حسرت آمیز انداز :

ترا سوزِ دروں کیوں اے مسلماں ہوگیا ٹھنڈا ؟

۳- عمل پر ابھارنے کا لہجہ :

خودی تیری مسلماں کیوں نہیں ہے
عبث ہے شکوۂ تقدیرِ یزداں
تو خود تقدیرِ یزداں کیوں نہیں ہے

دیکھیے آخری مصرع میں 'خود' کے لفظ پر کتنا زور ہے اور اس سے مصرع کا لہجہ کتنا بلند اور رفیع الشان ہوگیا ہے۔

۴- لاادری اسلوب :

بیتاب ہے ذوق آگہی کا
کھلتا نہیں راز زندگی کا
حیرت آغاز و انتہا ہے
آئینے کے گھر میں اور کیا ہے ؟

۵- ذاتی احساسِ محرومی کا لہجہ :

کس کو اب ہوگا وطن میں آہ میرا انتظار ؟
کون میرے خط نہ آنے سے رہے گا بے قرار ؟
خاکِ مرقد پر تری فریاد لے کر آؤں گا
اب دعائے نیم شب میں میں کسے یاد آؤں گا

۶- جمالیاتی استفسار :

نظم 'سرود' میں جو 'ضربِ کلیم' میں ہے ، مسئلہ جمالیاتی یعنی

فنونِ لطیفہ سے تعلق رکھتا ہے ۔ حسن کی تخلیق میں فارم اور معنی، ذریعہ اور مقصد دونوں اپنی اپنی اہمیت رکھتے ہیں ۔ منطق ان کو الگ الگ کرکے دیکھتی ہے اور جمالیات کا فلسفہ متحد صورت میں ۔ خود اقبال توحید وجودی کے قائل ہیں :

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

'سرود' میں موسیقی زیرِ بحث ہے اور اس کا یہ مسئلہ کہ نالۂ نے میں مے کا سرور کس شے سے آتا ہے ؟ یہ نے نواز کا دل ہے یا چوبِ نے ؟ ہم یہ بہتر اور معنی خیز بات سمجھتے ہیں کہ اس نظم کو من و عن استفسار ہی کی شکل میں ، درحالیکہ اس کے اپنے ہی اندر بعض جوابات بھی موجود ہیں ، مندرج کر دیا جائے اور اسی پر مقالے کا اختتام بھی کردیا جائے تاکہ عنوانِ مقالہ کی وجہِ جواز بھی قائم رہے :

سرود

آیا کہاں سے نالۂ نے میں سرورِ مے
اصل اس کی نے نواز کا دل ہے کہ چوبِ نے ؟
دل کیا ہے ؟ اس کی مستی و قوت کہاں سے ہے ؟
کیوں اس کی اک نگاہ الٹتی ہے تخت کے ؟
کیوں اس کی زندگی سے ہے اقوام میں حیات ؟
کیوں اس کے واردات بدلتے ہیں بے بہے ؟
کیا بات ہے کہ صاحبِ دل کی نگاہ میں
جچتی نہیں ہے سلطنتِ روم و شام و رے ؟
جس روز دل کی رمز مغنی سمجھ گیا
سمجھو تمام مرحلہ ہائے ہنر ہیں طے

بعض مقامات پر اقبال کا معاشرتی استفسار معلق سا سوال بن جاتا ہے۔ وہ خود فیصلہ نہیں کرتے ، نہ کرنا چاہتے ہیں بلکہ معاشرت کے ماہر ہم عصروں سے Expostulate کر کے رہ جاتے ہیں :

کیا چیز ہے آرائش و قیمت میں زیادہ
آزادیٔ نسواں کہ زمرد کا گلوبند

اگر ہم اس پیچیدہ اور لاینحل مسئلے کو ایک نرم ترین قسم کا نیوراسز قرار دے دیں تو مضائقہ نہ ہوگا ۔ آخر سب سوال تو حل ہونے کے لیے نہیں ہوتے ، نہ ہونے چاہئیں ۔ خود اقبال کہتے ہیں :

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

★ ★ ★

۵ ۔ اقبال اور تغزل

اقبال نے غزل اور تغزل کو صاف لفظوں میں مسترد کردیا ہے :

نہ زباں مری غزل کی نہ غزل سے آشنا میں
کوئی دلکشا صدا ہو عجمی ہو یا کہ تازی

لیکن پھر غزل کی بے پناہ کشش سے مجبور بھی ہیں :

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

پہلا شعر ردعمل ہے روایت پرست اساتذۂ غزل کا جو اقبال کو نظم لکھنے والا یا ناظم کہتے تھے ۔ اقبال کی وہ منظومات بھی جو ہیئت کے اعتبار سے غزلیات ہیں ، مضامین کی بنا پر غزلیات نہیں کہلائی جا سکتیں ۔ روایتی اور عنوان بردار غزلیات پر روایتی یا جدید انداز میں اظہار خیال زیادہ آسانی سے کیا جا سکتا ہے ۔

اس وقت غزل کی ریزہ خیالی سے سروکار نہیں بلکہ دیکھنا یہ ہے کہ اگر تصوف کے اشعار کو کسی بڑے یا دوسرے Order کے شاعر کے انتخاب میں معتبر سمجھا جاتا ہے تو کس بنا پر ؟ کیا اس لیے کہ اس میں مضمون آفرینی اور لطافت خیال تشبیہ و استعارہ کے سنہری اوراق میں لپٹے ہوئے ہیں ۔ اگر ایسا ہے تو پھر تغزل نام کی کوئی خالص چیز نہیں ہے اور ہر لطیف خیال تغزل کی قلم رو میں شامل ہے ۔ اگر ایسا ہے تو غیر متغزلانہ لطیف شاعری جس کا

مافیہ مذہب ، خودی ، شرفِ انسانی ، بختِ انسانی ، خالق کی کارکردگی ، معاشریات ، تہذیبِ مغرب کا زوال ، عقل کی بے راہ روی ، عشق کے کارنامے اور تصرف (آپ نے میر کے کلام میں اس کی وسعت کا تصور دیکھ لیا ہے - اور یہ خیال بجائے خود حوصلہ فرسا ہے کہ خود شاعر ہی نے ان کو غزل نہیں کہا) کیوں مضمون غزل نہیں ہوسکتے ، کیا غزل داغ کی معاملہ بندی ، فانی و میر کی گریہ وزاری، درد کا تصوف ، جرأت کی ہوسناکی اور ذوق کی معاملہ بندی ہی کا نام ہے - اگر ایسا واقعی نہیں ہے اور صنفِ غزل کی خوبی بلکہ بقا بھی اس کی ہر لمحہ بدلتی ہوئی کیفیتوں اور وارداتوں سے ہے تو اقبال کے اس شعر کے ساتھ ساتھ :

لاؤں وہ تنکے کہاں سے آشیانے کے لیے
بجلیاں بے تاب ہوں جن کو جلانے کے لیے

اس قسم کے شعر بھی غزل کے اشعار ہونا چاہئیں :

سما سکتا نہیں پہنائے فطرت میں مرا سودا
غلط تھا اے جنوں شاید ترا اندازۂ صحرا

کہاں سے تونے اے اقبال سیکھی ہے یہ درویشی
کہ چرچا بادشاہوں میں ہے تیری بے نیازی کا

وہ حرفِ راز کہ مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں
خدا مجھے نفسِ جبرئیل دے تو کہوں
ستارہ کیا مری تقدیر کی خبر دے گا
وہ خود فراخیِ افلاک میں ہے زار و زبوں

اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا

اگر درد کے یہ شعر غزل کا حصہ ہوسکتے ہیں :

بت کدہ یا دیر تھا یا کعبہ یا بت خانہ تھا
ہم سبھی مہمان تھے یاں تو ہی صاحب خانہ تھا
وائے ناکامی کہ وقتِ مرگ یہ ثابت ہوا
خواب تھا جو کچھ کہ دیکھا جو سنا افسانہ تھا

تجھی کو جو یاں جلوہ فرما نہ دیکھا
برابر ہے دنیا کو دیکھا نہ دیکھا
حجابِ رخِ یار ہے آپ ہی ہم
کھلی آنکھ جب ، کوئی پردا نہ دیکھا

اور غالب و حالی کے یہ اشعار غزل کا نمونہ ہیں :

ہے مشتمل نمودِ صور پر وجودِ بحر
یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں

اسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا
جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دوچار ہوتا

آ رہی ہے چاہ یوسف سے صدا
دوست یاں تھوڑے ہیں اور بھائی بہت

جہاں میں حالی کسی پہ اپنے سوا بھروسہ نہ کیجیے گا
یہ راز ہے اپنی زندگی کا بس اس کا چرچا نہ کیجیے گا

کاٹیے دن زندگی کے ان یگانوں کی طرح
جو صدا رہتے ہیں چوکس پاسبانوں کی طرح
شادمانی میں گذرتے اپنے آپ سے نہیں
شادماں رہتے ہیں غم میں شادمانوں کی طرح

تو اقبال کے یہ شعر تغزل کی مثالیں کیوں نہیں بن سکتے :

یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید
کہ آرہی ہے دمادم صدائے کن فیکون

جس کا عمل ہے بے غرض اس کی جزا کچھ اور ہے
حور و خیام سے گذر، بادہ و جام سے گذر

اس سے فوراً غالب کا یہ شعر ذہن پر ابھرتا ہے :

گرچہ ہے دلکشا بہت حسنِ فرنگ کی بہار
طائرِ بلند بام دانہ و دام سے گذر

(ضبطِ جنس کا مضمون)

لیکن اسی 'غزل' کے اس شعر کو شاید غزلیہ شعر نہ کہہ سکیں :

کوہ شگاف تیری ضرب، تجھ سے کشادِ شرق و غرب
تیغِ ہلال کی طرح، عیشِ نیام سے گذر

اور نہ ان اشعار کو :

نگہِ گرم کہ شیروں کے جس سے ہوش اڑیں
نہ آہِ سرد کہ ہے گوسفندی و میشی

(شاید مضمون کے علاوہ آخر کے دو مشکل سے لفظ بھی اس کو غیر متغزلانہ بنا رہے ہیں)۔

مسلماں کے لہو میں ہے سلیقہ دل نوازی کا
مروت حسنِ عالمگیر ہے مردانِ غازی کا

من کی دنیا میں نہ پایا میں نے افرنگی کا راج
من کی دنیا میں نہ دیکھے میں نے شیخ و برہمن

(ہندی کے الفاظ اور فرنگی کا راج اپنی غیر غزلیہ نوعیت سے اس کو غزل کے دائرے سے خارج کر رہے ہیں) ۔

لیکن اسی 'غزل' کے آخری شعر کو غزل سے خارج نہیں کرسکتے :

پانی پانی کرگئی مجھ کو قلندر کی یہ بات
توجھکا جب غیر کے آگے نہ تن تیرا نہ من

آخر میں آنے والے 'ہندی' لفظوں کے باوصف اور اخلاقی نوعیت کا مضمون ہونے کے باوجود یہ شعر غزل ہی کا ہے ۔

میرا خیال ہے کہ اوپر کے انتخاب سے کسی قدر اندازہ ہوگیا ہوگا کہ اقبال کے کس قسم کے اشعار خارج از غزل ہیں ۔ یہ معیار سخت نہیں نہ اضافیت سے خالی ہے ۔ ہندی کے الفاظ جب مناسب لسانی فضا اور مضمون کی لطافت کا ساتھ دیتے ہوئے محسوس ہوتے ہوں تو غیر غزل نہیں لگتے ۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اسلوب کی مناسبت ، انتخاب لفظی اور ایجاز و بلاغت کم و بیش ہر مضمون کو متغزلانہ بنا سکتی ہے ۔ اقبال کے ایسے اشعار ، جن میں تلقین کا لہجہ اخلاقی یا مذہبی تصورات کو ضرورت سے زیادہ بلند بانگ اور Harsh سا بنا رہا ہو تو انھیں شاید غزل میں شامل نہ کرنا ہی بہتر ہوگا اور اس طرح جمالیات کا ایک اصول کم و بیش مستقل اور واضح ہمارے ہاتھ آ جائے گا ۔ اب پہلے میں ان کے چند اشعار کو ان کے بعض

خصائص اور لہجے کی بنا پر غیرمتغزلانہ قرار دینے کی سفارش کروں گا :

نے مہرہ باقی نہ مہرہ بازی
جیتا ہے رومی ، ہارا ہے رازی
(مضمون دقیق ہے)

اے مسلماں ! اپنے دل سے پوچھ ملا سے نہ پوچھ
ہوگیا اللہ کے بندوں سے کیوں خالی حرم
(مُلا سے سخت کلامی اور طعنے کی شدت)

کافر ہے مسلماں تو نہ شاہی نہ فقیری
مومن ہے تو کرتا ہے فقیری میں بھی شاہی

دلِ بیدار پیدا کر کہ دل بیدار ہے جب تک
نہ تیری ضرب ہے کاری ، نہ میری ضرب ہے کاری

جلالِ پادشاہی ہو کہ جمہوری تماشا ہو
جدا ہو دیں سیاست سے تو رہ جاتی ہے چنگیزی
(ایک مخصوص سیاسی اور مذہبی نظریہ)

اک شرعِ مسلمانی اک جذبِ مسلمانی
ہے جذبِ مسلمانی سرّ فلک الافلاک

دوسرے مصرعے میں اگرچہ جذب کا لفظ مسلمہ طور پر غزل کا ڈکشن ہے لیکن 'شرعِ مسلمانی' کی ترکیب اور 'فلک الافلاک' کی گراں بار زبان غزل سے مناسبت نہیں رکھتی -

'غزل' نمبر ۲۴ (بالِ جبریل) میں سوائے مطلع کے باقی تمام

اشعار غزل کی رعنائی سے مملو ہیں ۔ میں انھیں درج کرتا ہوں :

خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں
ترا علاج نظر کے سوا کچھ اور نہیں
ہر اک مقام سے آگے مقام ہے میرا
حیات ذوقِ سفر کے سوا کچھ اور نہیں

(غالب کا یہ شعر ذہن میں تازہ ہوتا ہے :

ہے پرے سرحدِ ادراک سے اپنا مسجود
قبلے کو اہلِ نظر قبلہ نما کہتے ہیں)

———

گراں بہا ہے تو حفظِ خودی سے ہے ورنہ
گہر میں آبِ گہر کے سوا کچھ اور نہیں
رگوں میں گردشِ خوں ہے اگر تو کیا حاصل
حیات سوزِ جگر کے سوا کچھ اور نہیں
عروسِ لالہ ! مناسب نہیں ہے مجھ سے حجاب
کہ میں نسیمِ سحر کے سوا کچھ اور نہیں
جسے کساد سمجھتے ہیں تاجرانِ فرنگ
وہ شے متاعِ ہنر کے سوا کچھ اور نہیں
بڑا کریم ہے اقبالِ بے نوا لیکن
عطائے شعلہ شرر کے سوا کچھ اور نہیں

آخری سے پہلا شعر دلچسپ اور مبہم ہے اور اس سے بھی زیادہ، تحقیق طلب ۔ معلوم نہیں کس عہد میں تاجرانِ فرنگ نے انگریزی یا عربی فارسی ادب کو کساد متاع قرار دیا تھا ۔ اگر یہ غزل ۱۹۲۴ء اور ۱۹۳۵ء کے درمیانی برسوں کے درمیان لکھی گئی ہے تو ہم

جانتے ہیں کہ انگلستان ، جرمنی اور فرانس میں تعلیم عام ہو چکی تھی اور حقِ تصنیف اور رائلٹی کا اچھا معیار تھا ۔ خود 'بانگِ درا' ، 'اسرارِ خودی' ، 'زبورِ عجم' اور 'جاوید نامہ' چھپ کر مقبول اور عام ہو چکی تھیں اور مصنف کو رائلٹی بھی ملتی تھی ۔ اس کے باوصف اقبال متاعِ ہنر کو کاسد کہتے ہیں اور اس کساد کو تاجرانِ فرنگ کے ذمے ڈال رہے ہیں ۔ شاید ایسٹ انڈیا کمپنی نے کچھ ایسی حرکات کی تھیں جن سے اسلامی ادبیات کے شاہکاروں کی قیمت مناسب نہ ملتی ہو اور برٹش حکومت نے جان بوجھ کر عربی ادب کو انگریزی ادبیات کے مقابلے میں فرو تر گردانا ہو ۔ اور یہ حقیقت بھی ہے کہ انگریزی سکولوں میں اساتذۂ عربی و فارسی کا مشاہرہ اور معیارِ زندگی انگریزی کے اساتذہ سے کمتر تھا ۔ بہرکیف یہ تاریخی قسم کا شعر ہے اور محققین کی کاوش کا محتاج ۔

غزل نمبر ۲۶ بھی غزل نمبر ۲۴ کی طرح تمام تر لطافت ہے :

نہ تو زمیں کے لیے ہے ، نہ آسماں کے لیے
جہاں ہے تیرے لیے ، تو نہیں جہاں کے لیے
یہ عقل و دل ہیں شرر شعلۂ محبت کے
وہ خار و خس کے لیے ہے ، یہ نیستاں کے لیے
مقام پرورشِ آہ و نالہ ہے یہ چمن
نہ سیرِ گل کے لیے ہے نہ آشیاں کے لیے
رہے گا راوی و نیل و فرات میں کب تک ؟
ترا سفینہ کہ ہے بحرِ بے کراں کے لیے
نشانِ راہ دکھاتے تھے جو ستاروں کو
ترس گئے ہیں کسی مردِ راہ داں کے لیے

نگہ بلند ، سخن دلنواز ، جاں پُرسوز
یہی ہے رختِ سفر میرِ کارواں کے لیے
ذرا سی بات تھی ، اندیشۂ عجم نے اسے
بڑھا دیا ہے فقط زیبِ داستاں کے لیے
مرے گلو میں ہے اک نغمہ جبرئیل آشوب
سنبھال کر جسے رکھا ہے لامکاں کے لیے

خیال ہوتا ہے کہ اپنے محبوب فلسفی شاعر غالب کی زمین میں ہونے کی بنا پر شاعر نے ان اشعار میں شعوری سطح پر غزل کی روایتی لطافت ، رنگینی ، ایجاز اور تاثیر کا زیادہ سے زیادہ خیال رکھا ہے ۔ اکثر شعروں میں دل گدازی اور سوزِ دل بھرا ہوا ہے ، خصوصاً اس شعر میں :

مقامِ پرورشِ آہ و نالہ ہے یہ چمن
نہ سیرِ گل کے لیے ہے نہ آشیاں کے لیے

غالب کی غزل میں کوئی ایسا دلدوز شعر دستیاب نہیں ہوگا ۔

اور اس شعر کی رنگینی بھی عجیب دلفریب انفرادیت کا احساس دلا رہی ہے :

عروسِ لالہ ! مناسب نہیں ہے مجھ سے حجاب
کہ میں اسیمِ سحر کے سوا کچھ اور نہیں

آخری شعر ہے :

مرے گلو میں ہے اک نغمہ جبرئیل آشوب
سنبھال کر جسے رکھا ہے لامکاں کے لیے

انگریزی شاعر ٹامس ہور کا ایک دل افروز نغمہ ہے :

Into my heart an air that kills

ممکن ہے یہ اقبال کے مطالعے میں آیا ہو اور اس کا جزوی تاثر شاعر کے دل پر نقش ہو گیا ہو ۔ اقبال کے مطالعے کی وسعت کا خیال کریں تو ناممکن بات نہ ہوگی ۔

اقبال نے 'بالِ جبریل' ، 'جاوید نامہ' اور 'ارمغانِ حجاز' میں کچھ آئیڈیل شخصیتیں وضع کی ہیں ، جو بعض مخصوص افکار اور اپنے weltenshivaang کے اعتبار سے منفرد اور پرکشش ہیں ۔ 'جاوید نامہ' میں زندہ رود (خود شاعر) اور زروان ، 'بال جبریل' میں 'محراب گل افغان' اور 'ارمغانِ حجاز' میں 'ملا ضیغم لولابی' جس کی بیاض ایک نغمے سے شروع ہوتی ہے : "اے وادیٔ لولاب" لولاب کشمیر کی ایک حسین وادی کا نام ہے ۔

مؤخرالذکر میں ایک غزلِ مسلسل کا انداز ہے ، ہرچند کہ معدودے چند اشعار پر مشتمل ہے :

کھلا جب چمن میں کتب خانۂ گل
نہ کام آیا مُلا کو علمِ کتابی
متانت شکن تھی ہوائے بہاراں
غزل خواں ہوا پیرکِ اندرابی
کہا لالۂ آتشیں پیرہن نے
کہ اسرارِ جاں کی ہوں میں بے حجابی
سمجھتا ہے جو موت خوابِ ابد کو
نہاں اس کی تعمیر میں ہے خرابی
نہیں زندگی سلسلہ روز و شب کا
نہیں زندگی مستی و نیم خوابی

حیات است در آتشِ خود تپیدن
خوش آں دم کہ ایں نکتہ را باز یابی
اگر ز آتشِ دل شرارے بگیری
تواں کرد زیرِ فلک آفتابی

یہ غزلِ بہار انگیز کئی خوبیاں رکھتی ہے اور دو واضح سلسلہ ہائے خیال کو دکھاتی ہے - اسے ایک انتہائی مختصر فلسفیانہ قصیدہ سمجھنا چاہیے جو اردو شاعری میں ایک بالکل نئی صنف شاعری ہوگا - ان تراکیب کے حسن پر غور کریں : کتب خانۂ گل ، متانت شکن ، لالۂ آتشیں پیرہن، اسرارِ جاں کی بےحجابی ، خوابِ لحد ، نیم خوابی ، آفتابی کردن - یہ انتخاب نامکمل ہے اور صرف اس حقیقت کے اظہار کے لیے تیار کیا گیا ہے کہ اقبال اور تغزل کوئی دو متضاد حقیقتیں نہیں ہیں ، بلکہ ایک ہی بڑی شخصیت کے دو حصے ہیں - ان میں سے ایک حصہ نظم گو اور پیام رساں ہے اور دوسرا منظر نگار اور نغمہ پیرا ہے -

آخر میں بعض نتائجِ مزید اخذ کیے جا سکتے ہیں -

۱- اقبال بنیادی طور پر غزل گو شاعر نہیں -

۲- اقبال ایک مخصوص عہد کا نمائندہ بلکہ اس کا خالق ہے اس لیے اس سے روایتی اصناف ، اسالیب ، مضامین ، جذبات اور زبان کا تقاضا کرنا غلط ہوگا -

۳- اقبال میں تغزل کی شانِ دلآویزی فوری طور پر ابھرنے والی کیفیت کا نام ہے - تشبیب جو 'غزلیاتِ بالِ جبریل' کے آغاز میں لائی جاتی ہے ، وہ اقبال کے مخصوص پیام کے پس منظر کا کام دیتی ہے لیکن اسے الگ کر کے دیکھا جائے تو کلاسیکی غزل سے

سے پیوست نظر آئے گی۔

۴۔ 'بالِ جبریل' اور 'ارمغانِ حجاز' میں چند مسلسل غزلیں غیرمعمولی متغزلانہ امنگ Impulse کا نتیجہ ہیں۔

۵۔ اقبال کے تغزل کا عمومی معیار اور شناخت لطافت بیان، ایجاز، عمومیت اور نغمہ آفرینی ہے۔ ترنم ان کی غزل کا بنیادی جوہر ہے۔

۶۔ 'بانگِ درا' کی غزلیات کا جائزہ اس مضمون کا حصہ نہیں بنایا گیا کہ ان کے غزل ہونے میں کسی شبہے کی گنجائش ہی نہ تھی۔ اس مضمون کا Contention صرف یہ ہے کہ جن اشعار کو ہم اور بعض دوسرے نقاد اشعارِ غزل نہیں ماننے پر تیار ہوتے وہ اصل میں غزل کا نہایت محدود تصور رکھتے ہیں۔

۷۔ 'بانگِ درا' کی غزلوں میں ایک خاص انفرادیت ہے جز داغ کے رنگِ کلام کے جو بہت جلد ختم ہو گیا تھا۔ یہ غزلیں تعداد میں بہت کم ہیں۔ لیکن احساس کی تازگی، خیال کی رعنائی، دلگدازی، شوخیٔ لہجہ، ندرتِ استعارہ اور ایک خاص قسم کی بتانت سے چھلک رہی ہیں۔ ان میں جابجا داغ کا لہجہ ضرور جھلکتا ہے لیکن یہ داغ کے رنگ کا مزید نکھار ہیں۔ بعض ردیفیں، بلکہ اکثر، نئی اور دلفریب ہیں۔ ان میں ایک خاص زور ہے۔ مثلاً 'بھی چھوڑ دے'، 'کیونکر ہوا'، 'کیا تھی' وغیرہ۔

۸۔ بعض اشعار ایسے ہیں کہ اردو غزل کو نیا خون دیتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں اور ایک بالکل نیا طرزِ احساس رکھتے ہیں۔ ایسے

چند شعر سنیے جن میں خالص ذاتی تاثرات ہیں اور مضمون آفرینی دیدنی ہے :

تجھے یاد کیا نہیں ہے مرے دل کا وہ زمانہ ؟
وہ ادب گہ محبت ، وہ نگہ کا تازیانہ

وہ پچھلے پہر کا زرد رو چاند
بے راز و نیاز آشنائی

میری بربادی کا منظر دیکھنے کی چیز تھی
کیا بتاؤں ان کا میرا سامنا کیونکر ہوا

مجنوں نے شہر چھوڑا تو صحرا بھی چھوڑ دے
نظارے کی ہوس ہو تو لیلیٰ بھی چھوڑ دے
سوداگری نہیں ، یہ عبادت خدا کی ہے
اے بے خبر جزا کی تمنا بھی چھوڑ دے
واعظ ثبوت لائے جو مے کے جواز میں
اقبال کو یہ حق ہے کہ پینا بھی چھوڑ دے

★ ★ ★

* * *

٦ ۔ اقبال اور قطعہ ۔ رباعی تنازعہ

اقبال قطعہ رباعی تنازعہ سے بالکل واقف نہ تھے کیونکہ ان کی زندگی میں یہ تنازعہ موجود ہی نہ تھا ۔ تاہم یہ عروضی تنازعہ انھی کے ایک اقدام سے پیدا ہوا اور ان کی وفات کے بعد یہ اعتراض اہل عروض نے اٹھایا کہ انھوں نے 'لالۂ طور' میں درج قطعات کو رباعیات کے تحت رکھا ہے[1] ، حالانکہ وہ اوزان کے لحاظ سے رباعیات نہیں بلکہ قطعات ہیں ۔ اعتراض اٹھانے والوں کے نام اور تاریخ اعتراض معلوم نہیں لیکن گزشتہ پچاس سال میں جتنے رباعی گو اردو شاعری میں ہوئے ہیں ، یا اب تک موجود ہیں ، مثلاً جوش ملیح آبادی ، امجد حیدر آبادی ، فراق گورکھپوری ، اور ان کے علاوہ اہل عروض جو شاعر نہیں ہیں ، ان سب نے متفقہ فیصلہ کردیا کہ 'لالۂ طور' کی رباعیات ، رباعیات نہیں بلکہ قطعات ہیں اور ان کا وزن مخصوص ہے اور وہ سہ رکنی مصرعوں پر مشتمل ہیں ۔ ان کا وزن یہ ہے :

مفاعیلن مفاعیلن فعولن (مفاعیل)

مثالیہ قطعہ :

شہیدِ نازِ او بزمِ وجود است
نیاز اندر نہادِ ہست و بود است
تمی بینی کہ از مہرِ فلک تاب
بہ سیمائے سحر داغِ سجود است ؟

۱۔ مکتوب بنام صوفی غلام مصطفیٰ تبسم ، مکاتیب اقبال مرتبہ شیخ عطاء اللہ ۔

اور قطعات :

(۱)

ترے شیشے میں مے باقی نہیں ہے
بتا کیا تو مرا ساقی نہیں ہے ؟
سمندر سے ملے پیاسے کو شبنم
بخیلی ہے یہ رزاقی نہیں ہے

(۲)

دلوں کو مرکزِ مہر و وفا کر
حریمِ کبریا سے آشنا کر
جسے نانِ جویں بخشی ہے تو نے
اسے بازوئے حیدر بھی عطا کر

(۳)

مسلمانوں میں خوں باقی نہیں ہے
محبت کا جنوں باقی نہیں ہے
صفیں کج ، دل پریشاں ، سجدہ بے ذوق
کہ جذبِ اندروں باقی نہیں ہے

ان قطعات کا وزن مفاعیلن مفاعیلن فعولن یا مفاعیل بتایا جا چکا ہے۔ مفاعیل والا قطعہ تیسرا ہے جس کا تیسرا مصرع آخر میں مفاعیل کے وزن پر لفظ "دبےذوق" کے برابر ہے۔

اقبال نے ان قطعات کو کسی صنف کے تحت نہیں رکھا ، بلکہ 'بالِ جبریل' کی ابتدائی غزلیات کے اندراج کے بعد خالی جگہ پُر کرنے کا کام لیا ہے۔

اقبال ان قطعات سے بہت سال پہلے ایک رباعی "ظریفانہ" کے تحت کہہ چکے تھے ۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ وہ قطعہ اور رباعی کے عروضی فرق سے اچھی طرح واقف تھے ۔ چنانچہ وہ رباعی یہ ہے :

مشرق میں اصول دین بن جاتے ہیں
مغرب میں مگر مشین بن جاتے ہیں
رہتا نہیں ایک بھی ہمارے پلے
واں ایک کے تین تین بن جاتے ہیں

اس رباعی کا وزن یہ ہے :

مفعول مفاعلن مفاعیلن فع

'کلیاتِ اقبال' کے ناشرین نے 'لالۂ طور' کی 'رباعیات' کے پیشِ نظر 'بالِ جبریل' کے قطعات کو اب رباعیات کا عنوان دے دیا ہے جس سے تنازعہ دوبارہ زندہ ہو گیا ہے ۔

سب سے پہلے جس نقاد نے اقبال کے قطعات کو رباعیات قرار دیا وہ ڈاکٹر عندلیب شادانی ہیں جنھوں نے ۱۹۶۱ء میں یہ دعویٰ کیا کہ یہ منظومے رباعیات ہی ہیں ۔ ان کے ادعا کا پس منظر صرف رباعیاتِ بابا طاہر میں دیکھا جا سکتا ہے جس کی اولین اشاعت میں ، جس کا سنہ معلوم نہیں کیا جا سکتا ، مرتب نے مجموعے کا نام "رباعیاتِ بابا طاہر" رکھ دیا ۔ یہ بھی بجز دو کے سب کے سب قطعات ہیں اور مذکورہ وزن ہی میں ہیں ۔ ان کی زبان گیلکی ہے ۔ اس سے پیشتر علماء نے انھیں فہلویات کے نام سے موسوم کیا تھا جس کا مفہوم عوامی شاعری ہے جو علاقائی زبان کی شاعری بھی متصور ہوتی ہے ۔ 'رباعیات' میں جو دو رباعیات شامل ہیں ان کے تین مصرعے درجِ ذیل ہیں :

۱۔ کفارۂ خوش دلی دوش است امشب (رباعی نمبر ۱)

۲۔ شاہے کہ بہ حکم دوش کرماں می خورد

۳۔ امروز ہمی خورند کرماں او را

مصرع ۲ اور ۳ آخری رباعی کے تیسرے اور چوتھے مصرعے ہیں اور دونوں مل کر بیت کا حکم رکھتے ہیں یعنی پورا مفہوم ادا کرتے ہیں ۔ ان کے اوزان حسبِ ذیل ہیں :

۱۔ مفعول مفاعلن مفاعیلن فع

۲۔ ،، ،، ،، ،،

۳۔ ،، ،، ،، ،،

یہ وزن اور اقبال کی رباعی کا وزن ایک ہی ہے ۔

عندلیب شادانی کا مزاج ہنگامہ پسندانہ تھا ۔ انھوں نے اقبال کے ایک عروضی انحراف کو چونکانے والی بات بنا لیا اور تنازعہ کافی عرصے تک چلتا رہا ۔ یہ امر یقینی ہے کہ حیاتِ اقبال میں اگر کوئی اہلِ عروض قطعہ اور رباعی کا امتیاز تفصیل کے ساتھ ان کے سامنے بیان کرتا تو وہ اسے تسلیم کر لیتے اور رباعیاتِ بابا طاہر کے مرتب کی غلط فہمی پر صاد کرتے ۔ وہ بڑے انصاف پسند تھے جب وہ قطعہ اور رباعی کے بنیادی امتیازی آہنگ کے فرق اور تعدادِ ارکان کو محسوس کرتے تو فیصلہ اپنے ہی خلاف صادر کرتے ۔

اس بحث سے مستنبط ہوتا ہے کہ مرتب 'رباعیات طاہر' ہی اس تنازعے کو نمایاں کرتا ہے ۔

ڈاکٹر شادانی کے ادعا کے جواب میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری

مدیر 'نگار' کراچی نے اپنی گراں مایہ تصنیف "اردو رباعی کا ارتقاء" میں قطعہ اور رباعی کے فرق کو اچھی طرح واضح کر دیا اور رباعی کے صنفی ارتقا کا پس منظر اور تاریخ شرح و بسط کے ساتھ بیان کر دی۔ لیکن جب 'صحیفہ' لاہور کے ایک نمبر میں ان کا مقالہ اسی موضوع پر دفتر 'صحیفہ' میں پہنچا تو اسے مصلحت کی بنا پر روک لیا گیا۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ ان کے دلائل قاطع تھے۔ اس استرداد کی کہانی خود ڈاکٹر نے 'صحیفہ' کے حالی نمبر میں سنائی ہے (صحیفہ، لاہور، حالی نمبر)۔

قطعہ اور رباعی میں صرف ایک عنصر مشترک ہے یعنی دونوں بنیادی طور پر ایک ہی بحر یعنی بحر ہزج میں کہے جاتے ہیں۔ لیکن بڑا اور قاطع فرق یہ ہے کہ:

(الف) قطعہ کا ہر مصرع تین رکن رکھتا ہے اور رباعی کا چار رکن، جیسا کہ مذکورہ مثالوں میں دیکھا جاسکتا ہے۔

(ب) قطعہ اور رباعی کے زحاف یکسر جداگانہ ہیں۔ ان سے دونوں کا آہنگ بالکل متمیز ہو جاتا ہے۔ رباعی کے اوزان میں بڑی لچک اور رعایت ہے یعنی چاروں مصرعے مختلف الوزن ہو سکتے ہیں۔ اس کے باوجود انھیں مشترک الوزن سمجھا جائے گا۔ لیکن رباعی کے مقرر کردہ چوبیس اوزان میں سے پانچ سات کے سوا باقی سب بھونڈے اور jerky یعنی جھٹکا کھا کر چلنے والے ہیں۔ ان میں سب سے زیادہ jerky یہ ہیں۔

۱۔ مفعولن مفعول مفاعیلن فع

۳۔ مفعولن مفعولن مفعولن فع

ان اوزان میں معدودے چند مصرعے دستیاب ہوں گے ۔ غالب ، انیس ، اکبر ، حالی ، امجد ، جوش ، فراق اور دوسرے جدید رباعی گویوں نے کبھی ایک مصرع بھی موزوں نہیں کیا ۔ ان اوزان میں کہے گئے مصرعے اپنے مفہوم کو بھی بگاڑ دیتے ہیں ۔ اقبال ماہرِ عروض نہ تھے لیکن ان کی حسِ آہنگ مکمل تھی ۔ وہ قطعہ اور رباعی کے آہنگ کا فرق اچھی طرح محسوس کر سکتے تھے ، لیکن مرتب طاہر گیلکی کی عروضی اپج سے متاثر ہوگئے ۔ ناشرینِ کلیاتِ اقبال کے نئے اقدام سے اقبال کے قطعات کو رباعیات کہنا صحیح نہ ہوگا اور یہ قطعات اپنے حسن اور آہنگ کی بنا پر کسی رباعی سے ، اگرچہ اسے اقبال ہی نے کہا ہوتا اور انھی خیالات کو پیش کیا ہوتا ، کم نہیں ہیں ۔ اس لیے یہ تنازعہ اب ختم تصور کرنا چاہیے اور اقبال کے اقدام یا تصورِ رباعی کو محض ان کی قلندرانہ بےنیازی پر محمول کرنا چاہیے ۔ آج بھی رباعی انھی چوبیس اوزان میں کہی جا رہی ہے جنھیں خواجہ حسن قطان نے دو شجروں میں منقسم کر کے رباعی کی ٹکنیک کو آسان تر بنا دیا تھا ۔

بابا طاہر ہمدانی گیلکی کے قطعات :

(۱)

نسیمے کز بنِ آں کاکل آیو
مرا خوش‌ترز بوئے سنبل آیو
بہ شو گرم خیالت را در آغوش
سحر از بسترم بوئے گل آیو

فرہنگ : آیو = آیو ، شو = شب ۔

(۲)

بلا یہ دل بلا یہ دل بلا یہ
گنہ چشموں کروں دل مبتلا یہ
اگر چشموں نہ وئیں روئے زیبا
چہ ذونو دل کہ خوبوں در کجا یہ

فرہنگ : بلایہ=بلا است ، کروں = کنند ، چشموں = چشاں ، وئیں بینند ۔ ذونو = داند ، خوبوں = خوباں ۔

(۳)

ز دستِ دیدہ و دل ہر دو فریاد
کہ ہر چہ دیدہ وینو دل کنہ یاد
بسازم خنجرے نیشش ز پولاد
زنم بر دیدہ تا دل گردد آزاد

فرہنگ : وینو = بیند ، نیشش = اس کی نوک ، ڈنک ۔

ان قطعات کا وزن مخصوص ہے یعنی مفاعیلن مفاعیلن فعولن (اس قطعے کے آخری رکن میں مفاعیل آ رہا ہے) ۔

★ ★ ★

۷ ۔ اقبال کے ایک مصرعے کی تشریح

'مرزا غالب' کے عنوان سے اقبال کی ایک نظم 'بانگ درا' میں شامل ہے ۔ اس میں ایک فلسفی شاعر نے ایک اور فلسفی شاعر کو منظوم خراجِ عقیدت پیش کیا ہے ۔ خلیفہ عبدالحکیم نے 'افکار غالب' میں بتایا ہے کہ ایک زمانے میں اقبال غالب پر کتاب لکھنا چاہتے تھے ۔ غالباً یہی وہ زمانہ ہوگا جب مرزا غالب کو منثور خراجِ عقیدت ادا کرنے سے قاصر جان کر اقبال نے غالب کے شعری امیج کو استوار کیا ۔ اس سے پیشتر شاگرد الطاف حسین حالی نے اپنے استاد غالب کے مرثیے میں جو خاصا طویل ، جذباتی اور درد انگیز ہے ، ایک بند کے آخر میں کہا ہے :

رشک عرفی و فخر طالب مُرد
اسداللہ خان غالب مُرد

'یادگار غالب' میں حالی نے صرف شاعرانہ اور شاگردانہ عقیدت مندی کی بجائے فارسی کے معروف اساتذہ ظہوری ، نظیری ، طالب اور کلیم وغیرہ کی غزلوں کا غالب کی غزلوں سے موازنہ کیا ہے ۔ یہ عملی تنقید کا اچھا نمونہ ہے ۔ اوپر کے فارسی شعر کو اس عملی موازنے کا مؤجز پیکر سمجھنا چاہیے ۔

حالی کے اس مرثیے کے بعد اقبال نے بیس پچیس سال بعد 'مرزا غالب' جیسی جامع اور تنقیدی تصورات سے چھلکتی ہوئی نظم لکھی ۔ حالی کا مرثیہ ترکیب بند میں ہے اور اقبال کی نظم

مرزا غالب، مسدس کی ہیئت میں ہے ۔ اقبال کی مسدس نظم پر انیس کے مرثیوں اور مسدسِ حالی کی فارم کا خارجی پرتو نظر آتا ہے ۔ 'مرزا غالب' کا ایک بند ہے :

نطق کو سو ناز ہیں تیرے لب اعجاز پر
محوِ حیرت ہے ثریّا رفعتِ پرواز پر
شاہد مضموں تصدق ہے ترے انداز پر
خندہ زن ہے غنچۂ دلی گلِ شیراز پر
آہ ! تو اجڑی ہوئی دلی میں آرامیدہ ہے
گلشنِ ویمر میں تیرا ہم نوا خوابیدہ ہے

'بانگِ درا' کی شرح میں یوسف سلیم چشتی صاحب نے 'گلِ شیراز' سے مراد خواجہ حافظ شیرازی لی ہے اور مولانا غلام رسول مہر کی شرح میں اس سے مراد سعدی شیرازی ہیں ۔ عابد علی عابد صاحب کے خیال میں گلِ شیراز عرفی شیرازی کے لیے استعمال ہوا ہے ۔ اس طرح گلِ شیراز کی تین مختلف تعبیریں پیش کی گئی ہیں اور تینوں غلط فہمی کا نتیجہ ہیں ۔ کیونکہ استعارہ پسند اقبال نے 'غنچۂ دلی' اور 'گلِ شیراز' میں دو بالکل نئے اور خیال انگیز استعارے قائم کیے ہیں ۔

۱ ۔ 'غنچۂ دلی' سے مراد غالب لینا اضحوکہ ہے ۔ اس میں تحقیر کا پہلو بھی نکلتا ہے ۔ غالب کو غنچۂ دلی قرار دینے کے لیے مرزا سودا جیسے ہجوگو کی ضرورت تھی ورنہ کوئی امکان اس بات کا نظر نہیں آتا کہ ایک ممدوح اور آئیڈیل شاعر کے لیے اقبال، ایسی مضحکہ خیز اور دور از کار تعبیر لائیں گے ۔ اصل یہ ہے کہ 'غنچۂ دلی' استعارہ ہے اردو زبان کے لیے جو غالب کی جینئس کی

"فلاورنگ" سے پہلے ایک نودمیدہ ، نامکمل اور غیر ترقی یافتہ زبان تھی - اس کی عمر ، اگر کلیاتِ محمد قلی قطب شاہ کو اردو زبان کا پہلا مجموعۂ کلام قرار دیا جائے تو، دیوانِ غالب فارسی و اردو کی اشاعت تک دو سو سال سے بیشتر کسی طرح نہیں بنتی - اگرچہ اس میں سودا ، میر تقی میر ، میر درد اور انیس جیسے شاعر پیدا ہو چکے تھے جنھوں نے اردو کے شعری سرمائے میں قابلِ فخر اضافہ کیا تھا لیکن کوئی زبان صرف دو تین اہم شاعروں کے بل پر وسیع اور عظیم شاعری کی زبان نہیں ہوتی - پھر غالب سے پہلے زندگی کی بوقلموں فلسفیانہ نفسیاتی ، ما بعد الطبیعیاتی اور ادراکی تفسیر کسی شاعر نے نہیں کی تھی -

۲ - 'گلِ شیراز' استعارہ ہے فارسی زبان کی طرف اس کے وسیع اور صدیوں تک پھیلے ہوئے شعری ، نثری اور لسانی سرمائے کی بنا پر - غالب کے زمانے تک فارسی زبان کی عمر کم از کم نو سو سال بنتی ہے - اس طویل عرصے میں فارسی شاعری ایک حد تک بین الاقوامی زبان بن چکی - تھی فردوسی کا شاہنامہ ، عمر خیام کی رباعیات ، مثنوی مولانا روم اور گلستانِ سعدی کم از کم چار شاہکار ایسے ہیں جو گزشتہ ہزار سال سے بین الاقوامی کتب خانوں کا لازمی جزو ہیں اور ان کے ہر ترقی یافتہ زبان میں تراجم شائع ہو چکے ہیں - ان حقائق کو نظر میں رکھتے ہوئے اقبال کے لیے فارسی جیسی مکمل اور عظیم زبان کو اس کے اصناف کی ہو قلمونی اور تخیلات کی رنگارنگی کے پیش نظر 'گلِ شیراز' کہنا بالکل جائز اور صحیح تھا اور اقبال نے ایسا ہی کیا ہے - اقبال کا ذہن کس بنا پر قبول کر لیتا کہ غالب کے مقابلے میں حافظ ، سعدی یا عرفی کسی

قسم کی شعری اور شخصیاتی فروتری رکھتے ہیں ۔ اگرچہ حافظ کی صہبا گساری سے وہ بیزاری کا اعلان کر ہی چکے تھے اور عرفی کے تخیل کو سینا و فارابی کے حیرت خانے پر تصدق کرنے کے لیے تیار تھے ۔ پھر سعدی کا رنگین تغزل اور اخلاق آموزی ایسی چیزیں نہ تھیں جو غالب کی ان پر فضیلت کا باعث بنتیں ۔ غرض شیراز کے تین بڑے شاعروں میں سے ایک بھی ایسا نہ تھا جس کو غالب سے متصادم کرایا جاتا اور غالب کو ان سے بڑا بتایا جاتا ۔ اقبال یوں بھی ماسوائے حافظ کی خیامیت کے اس کی عظمت سے انکار نہ کرتے ۔

۳ ۔ اردو کے مختلف ارتقائی مراحل میں مختلف شاعروں نے شاعرانہ تعلی کے انداز میں اردو کی شعری زبان کو ترقی دینے کی طرف اشارے کیے ہیں ۔ اٹھارھویں صدی کے تذکرہ نگار شاعر قائم چاند پوری کہتے ہیں :

قائم میں غزل طور کیا ریختہ ورنہ
اک بات لچر سی بہ زبانِ دکنی تھی

میر تقی میر نے بھی ریختہ کو رتبے کو پہنچانے کا ادعا کیا ہے :

ریختہ رتبے کو پہنچایا ہوا اس کا ہے
معتقد کون نہیں میر کی استادی کا ؟

تمام اردو شعرا نے شاعرانہ تعلی سے کام لیا ہے لیکن میں نے صرف ایسے دو شعروں کا حوالہ دیا ہے جس میں اردو زبان کو عام ترقی دینے کا ذکر کیا ہے ۔ اس ترقی میں زندگی کے عمیق تر ادراک ، ہیئتوں کے متنوع پیکروں کا احساس ، الفاظ کی انفرادی معنوی تجدید

اور کئی دوسرے عنصر شریک ہیں ۔ انیسویں صدی کے فلسفی شاعر غالب نے بھی ایک غزل کے مقطعے میں قائم اور میر جیسی بات کہی ہے ۔ جس میں صاف طور پر اقبال کے زیرِ نظر مصرع کا پس منظر جھلکتا ہے :

جو یہ کہے کہ ریختہ کیونکر ہو رشکِ فارسی
گفتۂ غالب ایک بار پڑھ کے اسے سنا کہ یوں

اور یہی وہ شعر ہے جو 'مرزا غالب' لکھتے وقت اقبال کے نیم شعور میں کام کر رہا تھا ، اور موزوں وقت دیکھ کر ابھر آیا ۔ اقبال کا مصرع ہے :

خندہ زن ہے غنچۂ دلی گلِ شیراز پر

غالب نے اپنے ریختے کو رشکِ فارسی کہا ہے ۔ خیالات ، مضامین ، معانی ، حیات آفرینی ، لفظ فہمی ، ترکیب تراشی کی غیر معمولی صلاحیت کی فراوانی کے لیے خندہ زنی کے رویے کا ذکر کیا ہے ۔ اور مزید یہ کہ اس کو دو مختلف اور نئے استعاروں میں چھپا کر رکھ دیا ہے ۔ اگر ہم اقبال کے مصرع کو غالب کے شعر کی شرحِ منظوم بھی کہہ دیں تو غلط بات نہ ہوگی ۔ جس بند سے اقبال کا مصرع تعلق رکھتا ہے اس سے اگلے بند ہی میں اقبال نے غالب کی عظمت ، تخلیقی قوت اور عظیم اثرات کے اعتراف کے باوجود گیسوئے اردو کو ''منّت پذیرِ شانہ'' کہا ہے ۔ اور اس مصرع میں :

شمع یہ سودائیِ دل سوزیٔ پروانہ ہے

اردو زبان کو شمع سے تعبیر کرتے ہوئے کسی بڑے آرٹسٹ پوئٹ کی ، جیسے غالب تھا ، ضرورت کو محسوس کیا ہے ، جو اس شمع پر

پروانے کی طرح نثار ہوگا ، اور یہ شاعر خود اقبال ہی تھا ۔ غالب اور اقبال کے مماثل پہلوؤں پر ابھی تک پوری طرح روشنی نہیں ڈالی گئی ۔ اس میں کچھ ایسے مضمرات بھی ہیں جن کا تعلق اہل زبان اور زباں داں ہونے کے پہلو سے بھی ہے ۔ میری نظر سے ابھی تک غالب اور اقبال کے دو مماثل شعروں کا ذکر تک نہیں گزرا ۔ ادبی تحقیق سنین اور احوال تک محدود نہیں اور اگر تحقیق شاعر کے آرٹ پر معنی خیز اثرات کا سراغ بہم نہیں پہنچاتی اور اپنا مقصد آپ بن کر رہ جاتی ہے تو اس کی قدر و قیمت کچھ نہیں ۔

اقبال کے ذہن میں کبھی اردو اور فارسی کے شعرا کے موازنے کا خیال نہیں آیا ۔ وہ عملی نقاد نہ تھے ، نہ لکھنے والے نقاد ، البتہ نظریاتی نقاد ضرور تھے ، لیکن وہ بھی بیشتر اشعار میں اور کم تر نجی خطوط میں ۔ ان سے یہ توقع کرنا غلط ہوگا کہ اپنے ہیرو کو ایران کے عظیم شعراء کے مقابلے پر لے آتے ۔ لیکن مجموعی طور پر انھوں نے اپنے زیرِ نظر مصرع میں ایسا ہی کیا ہے ۔ لیکن غیر معمولی احتیاط برتتے ہوئے خود غالب کے ایک معنی خیز شعر کو پس منظر میں رکھتے ہوئے ایسا کیا ہے ۔ اور میں نے اس پس منظر کو زیادہ وسیع تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے ۔

* * *

۸- اقبال اور سپنگلر

مغرب کے جن دانشوروں سے اقبال نے جزوی اثر قبول کیا یا جن کے خیالات حسنِ اتفاق سے افکارِ اقبال پر منطبق ہوئے ان میں معروف جرمن مفکرِ تاریخ آسولڈ سپنگلر (۱۸۸۰—۱۹۳۶ع) بھی ہے ۔ اقبالیات میں ابھی تک سپنگلر کے اس پہلو کا سراغ نہیں لگایا گیا ۔ شاید اس لیے کہ اقبال نے اپنی تحریروں میں اس کا زیادہ ذکر نہیں کیا ۔ یا شاید اس بنا پر کہ سپنگلر نے جو حملہ اسلام پر اپنی کتاب "زوالِ مغرب" میں کیا ہے ، اقبال نے اس کا شافی جواب اپنے لیکچر The Spirit of Muslim Culture میں دے دیا ہے ، اور اس طرح اول الذکر کا اقبال کو متأثر کرنا دور از کار معلوم ہوتا ہے ۔ لیکن اس طرح سوچنا ٹھیک نہ ہوگا ۔ اقبال کسی بھی مفکر سے بیک وقت متاثر اور بیزار ہو سکتے تھے ، اور یہ علامت ہے ان کے اعلیٰ درجے کے مفکر ہونے کی ۔

سپنگلر کی شہرۂ آفاق تصنیف کا اصل نام Der Untergang Des Oberlandes ہے جس کا انگریزی ترجمہ The Decline of the West ہے ۔ اس کا اردو بدل 'زوالِ مغرب' ہوگا ۔ 'زوالِ مغرب' ۱۹۱۸ع میں شائع ہوئی اور فوراً ہی زبردست مقبولیت حاصل کر لی ۔ اس میں مغربی تہذیب کے زوال کی خبر دی گئی تھی اور اس کی ایک علامت تجریدی آرٹ بھی قرار دی گئی تھی ۔ اس کے علاوہ 'زوالِ مغرب' اکثر چونکا دینے والے نظریات پر مشتمل تھی ۔ مثلاً :

۱- کوئی نئی تہذیب کسی گزشتہ تہذیب سے متأثر نہیں ہوتی بلکہ اپنی ذات اور خدوخال میں منفرد ہوتی ہے ۔

۲- انسانی تہذیب کی بہار قرونِ وسطیٰ کا عہدِ فتوت (Age of chivalry) تھی جس کے بعد خزاں کا دور شروع ہوگیا ۔

۳- مغربی تہذیب کھوکھلی ہو چکی ہے ۔ اس نے اپنی روح مشین کے میفسٹوفلیس کے ہاتھ بیچ دی ہے ۔

۴- مغربی تہذیب کے کھوکھلے پن کی ایک علامت تجریدی آرٹ بھی ہے ۔ اس میں قوت اور صلابت کا نام و نشان تک نہیں ہے ۔

'زوالِ مغرب' میں دیے ہوئے نقشے حیرت انگیز اور انتہائی دلچسپ ہیں ۔ سپنگلر کا اسلوب بھی زوردار اور انوکھا ہے اور نظریات بھی انوکھے اور چونکانے والے ہیں جو غلط ہونے کے باوجود دلفریب معلوم ہوتے ہیں ۔ مثلاً وہ کہتا ہے کہ یونانی تہذیب اشاعت پسندانہ نہ ہونے کی وجہ سے اپنی ہی حدود میں مقید رہ گئی ۔ اس کا عملی ثبوت یہ ہے کہ یونانی مجسموں کے پاؤں باہر کی بجائے اندر کی طرف مڑے ہوئے سے ہیں ۔ ایسی دلچسپ باتوں نے اس کی ضخیم اور نقشوں سے آراستہ تصنیف کو دلکش بنا دیا ہے ۔

اقبال نے اپنے لیکچر The Spirit of Muslim Culture میں سپنگلر کے اس اعتراض کا جواب دیا ہے کہ اسلام کے اندر مجوسی روح جاری و ساری ہے ۔

(باب : The Magian Soul)

مصنف کا مقصد صرف یہ ہے کہ اسلام میں خیر و شر یا ظلمت و نور یا خدا اور شیطان کا تصور مجوسی نظریے سے آیا ہے، یا اس میں زیادہ دخیل ہوگیا ہے۔ اقبال کا جواب ہے کہ اگرچہ اسلام کے دریا کی سطح پر مجوسی کی پپڑی جمی ہوئی ہے، لیکن پپڑی کے نیچے خالص توحید رواں دواں ہے معلوم ہوتا ہے کہ اقبال سپنگلر کے اس ادعا کا جواب دے رہے ہیں کہ اسلام ثنویت سے متاثر ہے۔ ظاہر ہے کہ اعتراض حد سے بڑھا ہوا ہے اور سخت بھی۔ لیکن یہ بالکل غلط بھی نہیں ہے، اس لیے کہ اکثر بلکہ تمام مذاہب عالم میں خیر اور شر کی دو قوتوں کو بر سر پیکار مان لیا گیا ہے۔ ثنویت کے مطابق شر کی قوت کو آخر خیر کے مقابلے میں شکست ہوگی اور پھر ہر طرف نور ہی نور ہوگا۔ مذاہب عالم کا اشتراک جبلی فکر پر مبنی ہے، گو کہ اس جبلت کے مظاہر متفاوت ہیں، اقبال کو بھی یہ بات معلوم تھی لیکن وہ سپنگلر کے متشددانہ اور غلط ادعا کو برداشت نہ کر سکے۔ لیکن یہ ان کے لیکچر کے آخری حصے کی بات ہے۔ لیکچر کے شروع میں مسلم تہذیب کے بعض دوسرے عناصر کی نشان دہی کی گئی ہے جس کی تفصیل یہاں ضروری نہیں۔ لیکن ان عناصر کی جدت اور اقبال کا تجزیہ اور ترکیب (Synthesis) دیدنی ہے۔

اس مضمون میں سپنگلر کے اقبال پر اس اثر کی نشان دہی مقصود ہے جس کا براہ راست تعلق مغربی تہذیب کے زوال سے ہے۔ گو کہ اقبال کے یہاں 'زوالِ مغرب' کی اشاعت سے کئی سال پیشتر ہی مغربی تہذیب کے زوال کی خبر دے دی گئی تھی لیکن 'بالِ جبریل' اور 'ضربِ کلیم' کے بہت سے اشعار ایسے ہیں جو سپنگلر کی کتاب کے مطالعے کے بعد ہی لکھے جا سکتے تھے، یا کم از کم اتنا ضرور تسلیم

کر لینا ہوگا کہ سپنگلر کی کتاب نے علامہ کے خیالات پر تازیانے کا کام کیا ہوگا اور یوں شاعرِ مشرق نے تہذیبِ مغرب کے خلاف اعلانِ جہاد کردیا۔

'زوالِ مغرب' کی اشاعت سے پیشتر کے اشعار یہ ہیں جو تہذیبِ مغرب کے خلاف پہلی دفعہ لکھے گئے:

زمانہ آیا ہے بے حجابی، کا عام دیدارِ یار ہوگا
سکوت تھا پردہ دار جس کا، وہ راز اب آشکار ہوگا
دیارِ مغرب کے رہنے والو! خدا کی بستی دکاں نہیں ہے
کھرا جسے تم سمجھ رہے ہو وہ اب زرِ کم عیار ہوگا
تمھاری تہذیب اپنے خنجر سے آپ ہی خودکشی کرے گی
جو شاخِ نازک پہ آشیانہ بنے گا ناپائیدار ہوگا
سفینۂ برگِ گل بنا لے گا قافلہ مورِ ناتواں کا
ہزار موجوں کی ہو کشاکش مگر یہ دریا کے پار ہوگا

چوتھے شعر میں 'مورِ ناتواں' کا قافلہ کاروانِ اسلام کے سوا کچھ نہیں ہو سکتا اور پہلے تین اشعار کو آئندہ چل کر 'بالِ جبریل' میں زیادہ جمالیاتی اور بلند آہنگ زبان میں تسلسل حاصل ہوا۔ لیکن خدا کے حضور میں اس جملے کا زور سب سے زیادہ ہے۔ اس وقت غالباً 'زوالِ مغرب' نے علامہ کو متاثر کیا ہوگا۔ (سپنگلر کی کتاب کا دوسرا ایڈیشن ۱۹۲۲ء میں شائع ہوا تھا جس میں بعض نظریات کو واپس لے لیا گیا تھا):

مشرق کے خداوند، سفیدانِ فرنگی
مغرب کے خداوند درخشندہ فلزات

رعنائیِ تعمیر میں ، رونق میں ، صفا میں
گرجوں سے کہیں بڑھ کے ہیں بنکوں کی عمارات
ظاہر میں تجارت ہے ، حقیقت میں جوآ ہے
سود ایک کا لاکھوں کے لیے مرگِ مفاجات
جو قوم کہ فیضانِ سماوی سے ہے محروم
حد اس کے کمالات کی ہے برق و بخارات
ہے دل کے لیے موت مشینوں کی حکومت
احساسِ مروت کو کچل دیتے ہیں آلات
بیکاری و مے خواری و عریانی و افلاس
کیا کم ہیں فرنگی مدنیت کے فتوحات ؟

کیا اقبال کے 'مشینوں کی حکومت' اور سپنگلر کے مشین کے میفسٹوفلیس (Mefistophles) کی مماثلت واضح نہیں ہے؟ دونوں مفکروں کے اتحادِ خیال کے باوصف اختلافِ تعبیر بھی موجود ہے۔ اقبال نے بیکاری ، عریانی اور مے خواری وغیرہ کا ذکر کیا ہے۔ صنعتی معاشرے کی خرابیوں کا حوالہ دیا ہے اور لامذہبیت کا ذکر کیا ہے۔ سپنگلر نے زیادہ زور مشین پرستی ، نفسانفسی اور بدعقیدگی پر دیا ہے اور بعض ایسے عوامل کی طرف اشارہ کیا ہے جو اقبال کے کلام سے غیر حاضر ہیں۔ سپنگلر نے بھی اہلِ مغرب کی کشورکشائی اور شقاوت کا ذکر کیا ہے اور اقبال نے بھی :

یورپ کے کرگسوں کو ابھی تک نہیں خبر
ہے کتنی زہر ناک اپی سینیا کی لاش

پردۂ تہذیب میں غارت گری ، آدم کشی
کل روا رکھتے تھے تم اور میں روا رکھتا ہوں آج

یہ اشعار خاص طور پر 'زوالِ مغرب' کے تاثر کا لازمی نتیجہ ہیں :

خبر ملی ہے خدایانِ بحر و بر سے مجھے
فرنگ رہگذرِ سیلِ بے پناہ میں ہے

خود بخود گرنے کو ہے پکے ہوئے پھل کی طرح
دیکھیے گرتا ہے آخر کس کی جھولی میں فرنگ

'خدایانِ بحر و بر' سپنگلر جیسے مفکرینِ تاریخ بھی ہو سکتے ہیں اور ابنِ خلدون ، گبن ، ٹائن بی ، ہیگل ، فیورباخ ، شلیئر مارخر ، مارکس اور اقبال بھی - اور اقبال کا سپنگلر سے متاثر ہونا اتنا ہی ممکن ، منطقی اور 'قرینِ قیاس ہے جتنا اس کا زوالِ مغرب' سے ایک خاص مذہبی نکتے پر بیزاری کا اظہار کرنا اور اس کے خلاف اپنے ایک لیکچر کا اہم تتمہ تحریر کرنا - دونوں رویوں میں کوئی فطری اور منطقی تضاد نہیں ہے - بلکہ یہ ایک بڑے مفکر اور حوصلہ مند مسلمان فلسفی کی توازن پسندی اور جامعیت کا معمولی سا ثبوت ہے -

* * *

۹۔ کلامِ اقبال میں فنونِ لطیفہ کے عناصر

کلامِ اقبال میں فنونِ لطیفہ کا عمل اور جمالیاتی وجود محبت کے تکوینی عمل کا اظہار ہے ۔ محبت کے جذبے کی حرکت تعمیر کے عمل کی جانب ہے ایسی تعمیر جو نظمِ حیات و کائنات کی مثیل بن جائے۔ فنونِ لطیفہ کی تمام تر ہیئتوں میں باہمی انجذاب اور رابطہ تعمیر کا ضامن ہے ۔ مصوری میں متعدد رنگوں کی بافت ، موسیقی میں بوقلموں سُروں کا اتحاد ، سنگ تراشی میں گل پاروں کی آہستہ آہستہ صورت پذیری ، فنِ تعمیر میں سنگ و خشت کی مرتب ارتقائی شکل ، رقص میں اجزائے بدنی کی گوناگوں ہیئتیں ، شاعری میں الفاظ کے ضیا پاروں سے موزیک (Mosaic) کی تیاری ، سب باہمی کش مکش و انجذاب ، ترتیب و تہذیب ، عضویاتی ارتقاء ، مواد اور ہیئت کی یک جانی ، سب محبت کے وجدانی اور عالم گیر عمل کی صورتیں ہیں ۔

شاعری میں جز اور کل کا تعلق اور بے تعلقی دونوں صورتیں ناگزیر اور اہم ہیں ۔ تاہم کُل مثلاً فرد ، قطعہ ، رباعی ، مثنوی وغیرہ میں لفظ ایک خلیہ ہے اور ہیئت بدن ۔ جس طرح ہر خلیے کی صحیح و سالم فعلیت اس کے کل یعنی بدن۔ کی تعمیر اور عملیت کے لیے لازمی ہے ، خلیات بھی ایک ابدی اور ناگزیر ضرورت کے تحت ایک بامعنی اور اطمینان بخش ہیئت یعنی بدن کی تلاش میں مضطرب رہتے ہیں ۔ مفرد الفاظ لغات کے منتشر دائرے سے نکل کر نظم کی شکل اختیار کرنے کے آرزومند ہوتے ہیں ۔

اقبال کے کلام میں تمام فنونِ لطیفہ ایک آئیڈیل اور مثالی صورت میں متشکل نظر آتے ہیں جس کا دوسرا بامعنی نام فطرت ہے ، اقبال کا کلام فطرت کی وسیع ترین باز آفرینی ہے اور کہیں کہیں اس پر ایک معنی خیز اضافہ بھی ۔ خود اقبال نے کہا ہے :

بے ذوق نہیں اگرچہ فطرت
جو اس سے نہ ہو سکا وہ تو کر

خارجی مظاہرِ فطرت ، جو ساکن اور جامد ہیں ، ان میں حرکت اور ارتقائی تخیّل کی قوت کا عمل ہے ۔ فطرت پراگندہ صورتوں میں بٹی ہوئی ہے ، منتشر ہے ۔ تخیّل اس پراگندگی اور انتشار کو اتحاد کے رشتے میں پرو دیتا ہے ، اسے ایک نئی ہیئت بخشتا ہے ۔ اس ہیئت میں نفسیاتی انسلاکات ، منطقی منطق اور شاعرانہ استدلال و عقلیت بیک وقت دخیل ہوتے ہیں ۔

اقبال کی تصویروں میں عام مصوری سے بڑھ کر اقدام ہے ۔ یہاں خلاق تخیل بروئے کار آتا ہے جہاں مصوری عام معنی میں اپنے آپ کو محدود پاتی ہے ۔ اس بند میں دیکھیے :

ابر کے ہاتھوں میں رہوارِ ہوا کے واسطے
تازیانہ دے دیا برقِ سرِ کہسار نے
اے ہمالہ کوئی بازی گاہ ہے تو بھی جسے
دست قدرت نے بنایا ہے عناصر کے لیے
ہائے کیا فرطِ طرب میں جھومتا جاتا ہے ابر
فیلِ بے زنجیر کی صورت اڑا جاتا ہے ابر

یہ متحرک تصویر جو پیچیدہ عناصر کو اپنے اندر جمع کیے ہوئے ہے اور جدید ترین بصری فنون بھی چاہتی ہے اس کے باوصف رہوارِ ہوا کو متشکل کرنا ناممکن ہے ۔

شاعری میں موسیقیت خالص موسیقی پر گہری معنویت کا اضافہ کرتی ہے ۔ اس طرح اقبال کے لفظی آرٹ میں معانی سے چھلکتی ہوئی نغمہ ریزی ملتی ہے ۔ اقبال کے شعری آہنگ کے نمونوں میں وہی بوقلمونی ہے جو نفسیات کی جبلتوں ، منطق کے قضایا ، نحو کے جملوں اور اقلیدس کی اشکال میں ہے ۔ یہ بوقلمونی اپنا مقصد آپ بھی ہے اور ایک بڑے مقصد یعنی تخلیقِ ہیئت کے لیے بھی کام کرتی ہے ۔ حروفِ علت کے نمونے اقبال کی معنویت کو مخصوص قوت دیتے ہیں ۔ ان اشعار میں مصوری ، موسیقی ، تعمیر اور رقصِ الفاظ کو بیک وقت جمع دیکھ سکتے ہیں :

پھول ہیں صحرا میں یا پریاں قطار اندر قطار
اودے اودے ، نیلے نیلے ، پیلے پیلے پیرہن
برگِ گل پر رکھ گئی شبنم کا موتی بادِ صبح
اور چمکتی ہے اس موتی کو سورج کی کرن

یہ تصویر بھی اتنی منفرد ہے کہ لینڈ سکیپ کے ایک خاص جوہر کا تقاضا کرتی ہے ۔ شبنم کے موتی کا سورج کی روشنی میں چمکنا ۔ اس منظر کو رنگوں سے دکھانا آسان نہیں بلکہ محال ہے ۔ اس امر سے یہی اصول مستنبط ہوتا ہے کہ تمام رنگ تمام لفظوں کو Depict کرنے سے قاصر ہیں اور تمام عالم طبعی مصوری کی قلمرو میں داخل نہیں ہو سکتا ۔

فنِ تعمیر آہستہ آہستہ آگے بڑھتا ہے ۔ نظم بھی اسی طرح نفسیاتی ، جذباتی اور منطقی مراحل طے کرتی ہے ۔ نفسیات کی پیش رفت کو منطق خصوصاً آہنگ کی منطق اور عقلیت اپنے کنٹرول میں رکھتی ہے ۔ اس کنٹرول کو اقبال کی بعض نظموں میں مثالی انداز

میں دیکھا جا سکتا ہے ۔ ساقی نامہ ، خضرِ راہ اور مسجد قرطبہ میں جا بجا تصویر آفرینی شاعر کے پیش منظر کے بجائے پس منظر کا کام دیتی ہے ۔ یہ پس منظر بھی اصل میں نفسیاتی ارتقا سے تعلق رکھتا ہے جسے تعمیر کی منطق مکمل کرتی ہے ۔ 'خضرِ راہ' کے شروع کے منظریہ اشعار سے خضر کی شخصیت کا استخراج ، 'ساقی نامہ' میں جوئے کہستان سے فلسفۂ زندگی کا استنباط ، 'مسجد قرطبہ' میں وادیٔ کہسار میں غرق شفق سحاب اور دخترِ دہقاں کا گیت نظم کے صوری ، معنوی اور منطقی ارتقاء میں معاون ہیں ۔

یک آوازی ہیئت یعنی حرفِ مطلق سے لے کر طویل نظم تک تجزیاتی سفر کریں اور پھر طویل نظموں کو یکجا کر کے دیکھیں تو اقبال کا آرٹ فطرت کی تمثیلی باز آفرینی اور اس پر معنوی اور ہیئتی اضافوں کا مجموعہ نظر آئے گا ۔ اور خود اقبال کے اس شعر کی تعمیل کہ :

بے ذوق نہیں اگرچہ فطرت
جو اس سے نہ ہو سکا وہ تو کر

اقبال نے اپنے شعری آرٹ میں وہی کر دکھایا ہے جو جامد ، منتشر اور پراگندہ فطرت سے ممکن نہ تھا ۔ اقبال کی نظم موضوع فکر کے اعتبار سے فطرت کی طرح ساکن ہے مگر تخیل کی جولاں گہ بن کر اصولِ حرکت کی عملی صورت بن جاتی ہے ۔

★ ★ ★

۱۰- مثنویاتِ اقبال اور 'الہلال'

اقبال کی مثنویات 'اسرار و رموز' کو فکرِ اقبال کا سنگ بنیاد مع چار دیواری تصور کرنا چاہیے - اس کے ساتھ منظوم خیالات اور خطباتِ مدراس کو اس عمارت کا سُپر سٹرکچر سمجھنا چاہیے - یہ سب مل کر اقبالی فلسفے کا Edifice ہیں - فکرِ اقبال میں ارتقاء ہے لیکن ظاہری تضاد اصل میں کسی شخصیت ، نظام یا تصور کا میلانہ روی سے جائزہ لینے کی کوشش ہے -

'اسرارِ خودی' کی بنیاد ۱۹۱۱ع میں رکھی گئی اور یہ ۱۹۱۵ع میں مکمل ہو کر شائع ہوئی - اس فکری کارنامے کی تکمیل میں اپنی مدت کا صرف ہونا فطری ہے ، گو کہ ۱۹۱۱ع کا سال طرابلس اور بلقان کی جنگوں کی بنا پر دنیائے اسلام کے ابتلا کا سال تھا اور اقبال اردو میں بھی اس سال کے واقعات کو نظم کرتے رہے -

'اسرار' کے شائع ہوتے ہی کئی طرف سے اس پر اعتراضات شروع ہوگئے - اعتراض زیادہ تر حافظ کے خلاف لکھے ہوئے اشعار پر تھے - خصوصاً اس شعر پر :

ہوشیار از حافظ صہبا گسار
جامش از زہرِ اجل سرمایہ دار

خواجہ حسن نظامی نے اعتراضات کا سلسلہ شروع کیا - اس کے ساتھ ہی شاہ سلیمان پھلواری ، اسلم جے راج پوری ، سراج الدین پال اور ذوق شاہ نے بھی اس مباحثے میں حصہ لیا - بالآخر علامہ نے متنازعہ فیہ

اشعار کو 'اسرار خودی' کے دوسرے ایڈیشن میں حذف کردیا اور اس طرح یہ تنازعہ ختم ہوا ۔ کافی عرصے کے بعد ایک نجی انٹرویو میں اقبال نے حافظ کے متعلق ایک متوازن ریمارک دیا ۔

"میں حافظ کی لطافت کا دلدادہ ہوں لیکن جب وہ قناعت اور بےعملی کی تلقین کرتا ہے تو میری روح اس کے خلاف بغاوت کرتی ہے" ۔ مثنوی 'رموز بےخودی' عبدالرحمٰن بجنوری کے اس تبصرے کی تحریک پر لکھی گئی جو موصوف نے اخبار Statesman کلکتہ میں لکھا تھا ۔ اس تبصرے میں اس امر کی طرف شاعر کی توجہ دلائی گئی تھی کہ "'اسرارِ خودی' میں محض فرد کی خودی پر زور دیا گیا ہے اور جماعت کی خودی کو، جو بے حد لازمی عنصر ہے، یکسر نظرانداز کر دیا گیا ہے" ۔ اقبال نے اپنے ایک نجی مکتوب میں اس تحریک کا اعتراف کیا ہے ۔ چنانچہ 'رموزِ بےخودی' جو مشتمل ہے جماعت کی تشکیل و تنظیم پر اور اس کے قانون، کاجر اور طرزِ سیاست پر 'اسرار' کا ایک ایسا ناگزیر ضمیمہ ہے جو اس کے ساتھ غیرمنفک طور پر منسلک ہے اور اس کا لابدی تکملہ ہے ۔

'اسرارِ خودی' کا دیباچہ ایسے فلسفیانہ اشعار پر مشتمل ہے جن پر متعدد عظیم فلاسفہ اور انبیائے عالم کے تصوراتِ وحدت و دوئی و کشمکش مابین دو عنصر پر فلسفیانہ اور فلسفیانہ سے بڑھ کر شاعرانہ اسلوب میں گرتوگیری کی گئی ہے ۔ دیباچہ متن سے بڑھ کر تیز آہنگ، متانت اور فلسفیانہ اسلوب رکھتا ہے اور ایک تیز چشمے کی طرح سنگریزوں کو ہٹاتا ہوا اور چٹانوں سے ٹکراتا ہوا آگے بڑھتا ہے ۔ 'اسرارِ خودی' کا فلسفیانہ پہلو متانت کے ساتھ ساتھ کہیں کہیں رعنائیِ خیال سے بھی مزین ہے ۔ تاہم عنوانات اور ان کے اسلامی

مظاہر حکیمانہ نکات کے حامل ہیں اور استعاراتی پہلوؤں کو زیادہ نمایاں نہیں ہونے دیتے کہ شاعر کا اصل عندیہ رعنائی خیال نہیں بلکہ اسلامی حکمت اور نظریۂ حیات پر زور دینا ہے ۔ 'رموزِ بے خودی' کا نہج کمتر شاعرانہ تخیل سے لبریز اور بیشتر اجتماعی لوازمِ اسلام کا موزوں تر مظہر ہے ۔

مولانا ابوالکلام آزاد کا صحیفہ 'الہلال' ۱۹۱۲ء میں نکلا ۔ 'اسرار و رموز' کی طرح یہ بھی جنگ بلقان و طرابلس سے پیدا ہونے والی اسلامی شکست اور مسلم قوم کی عام کمزوری اور انحطاط کی اصلاح کا مقصد لے کر نکلا تھا ۔ 'الہلال' کا زبردست استقبال کیا گیا اور اس نے عالمِ اسلام کو بیدار کرنے، ان میں سیاسی اور دینی نیز دنیوی بہتری کا احساس پیدا کرنے میں غیر معمولی کردار ادا کیا ۔ 'الہلال' کے مدیر مسئول کی بصیرت اور نثری آہنگ مثالی تھا اور دلکش و زوردار بھی ۔ ابوالکلام آزاد کی نثر کا اسلوب قرآنی اسلوب سے براہ راست متاثر ہے اور اس کا اثر کامل اور آہنگ منفرد ہے ۔

اس مضمون میں یہ دکھانا مقصود ہے کہ کس طرح 'الہلال' کے ناظم فضل الدین احمد مرزا صاحب نے اور اس کے بعد خود مدیر ابوالکلام آزاد نے 'اسرار و رموز' کو اپنے صحیفے کے آفتاب کا مطرحِ انوار قرار دیتے ہوئے ایک بے مثل سلسلۂ مثنوی کو اس کی انفرادیت اور عظمت سے محروم کرنے کی ناقابلِ رشک کوشش کی ہے ۔ 'تذکرہ' مرتبۂ مالک رام شائع کردہ تخلیق مرکز لاہور ۱۹۸۱ء اس خود فروشی اور غلط منطق کی کہانی سناتا ہے ۔ یہ کہانی حقائق سے سراسر عاری اور دلائل سے یکسر خالی ہے ۔

جناب فضل الدین مرزا نے تذکرہ کو مرتب کر کے شائع کرایا تھا بدونِ علم مصنف ، اور اس کے 'مقدمہ' میں 'الہلال' کی اشاعت کے عظیم تصرف کا تعارف ان الفاظ میں کرایا تھا :

''یہ حالت تھی (۱۹۱۱ء میں اور اس سے سوسال قبل) کہ یکایک کلکتہ سے 'الہلال' نکلا اور اس شان سے نکلا کہ تمام ملک کی نظریں بےاختیار اس کی جانب اٹھ گئیں ۔ اس کی بربات انقلاب انگیز تھی اور ہر بات نئی ، ظاہری شکل و صورت بھی نئی اور باطنی محاسن بھی نئے ۔ ابھی دو چار نمبر ہی نکلے تھے کہ عام و خاص ادنیٰ و اعلیٰ سب کی زبانوں پر اسی کا نام تھا (اعلیٰ تو درست ہے لیکن ادنیٰ تسلیم یافتہ ابوالکلام کی اردو سمجھنے سے یکسر قاصر تھے) اور ہر گروہ اور ہر طبقے کے لوگوں نے اس کے سوا سب کو بھلا دیا تھا ۔ اس کی سب سے بڑی یادگار خصوصیت اس کا سرتاپا مجتہدانہ انداز تھا اور اسی نے اس کو چند ہفتوں کے اندر وہ مقبولیت اور عزت دے دی جو برسوں میں بھی بہ مشکل نصیب ہو سکتی ہے ۔ ظاہری وضع و شکل سے لے کر مضامین و مطالب تک ہر بات میں وہ اپنی راہ سب سے الگ رکھتا تھا ۔ اور اپنے رنگ میں سب سے نرالا تھا ..... مذہبی دعوت و تبلیغ ، پولیٹکل پالیسی ، علمی و ادبی مباحث ، طرزِ تحریر و انشا ، الفاظ و تراکیب ، کوئی بات ایسی نہیں ہے جس میں اس نے اپنا مجتہدانہ انداز ہاتھ سے دیا ہو ۔ اسی خصوصیت کا نتیجہ ہے کہ یکایک ملک کے تمام پچھلے رنگ مٹ گئے اور ہر بات میں صرف اسی کا رنگ آ گیا ۔ لوگ بےاختیار اپنی راہیں چھوڑ کر اسی کی راہ اختیار کرنے لگے ۔ اگرچہ

کسی سے بھی آج تک اس کی ادھوری تقلید بن نہ آئی . . . .
مثال کے طور پر صرف چند محترم ناموں کا ذکر کروں گا۔
طبقۂ علماء سے حضرت مولانا محمود الحسن صاحب دیوبندی کا
یہ قول خود مولانا آزاد نے مجھ سے نقل کیا تھا کہ ''ہم سب
اصلی کام بھولے ہوئے تھے ، 'الہلال' نے یاد دلا دیا۔ یہ جملہ
انھوں نے اس موقع پر کہا تھا جب ایک شخص نے 'الہلال'
میں تصویروں کے ہونے کی شکایت کی تھی۔ تعلیم یافتہ جماعت
میں فدائے قوم مسٹر محمد علی اور مسٹر شوکت علی خاں اور
ہمارے قومی شاعر ڈاکٹر اقبال کا ذکر کر دینا کافی ہے۔ ان
دونوں اسلام پرستوں کو مذہب کی راہ اسی نے دکھلائی اور
بتدریج اپنے رنگ میں یک قلم رنگ دیا ورنہ ہم لوگوں کو
وہ زمانہ بھی اچھی طرح یاد ہے جب نیا نیا 'الہلال' نکلا تھا
اور مسلم یونیورسٹی کے متعلق مسٹر محمد علی نے اس کی مخالفت
میں مضامین لکھے تھے۔ تھوڑے ہی عرصے کے بعد وہی
'الہلال' والی صدا یونیورسٹی کے متعلق انھوں نے بھی
بلند کی . . . . ڈاکٹر اقبال کا مذہبی عقائد میں پچھلا حال جو
کچھ سنا ہے اس کے مقابلے میں اب ان کی فارسی مثنویاں
دیکھتے ہیں تو سخت حیرت ہوتی ہے۔ 'اسرارِ خودی' اور
'رموزِ بے خودی' فی الحقیقت 'الہلال' ہی کی صدائے بازگشت
ہیں۔"

جدید مرتّبِ تذکرہ اپنے دیباچے میں ناظمِ 'الہلال' کی تحریر کا
جائزہ لیتے ہوئے لکھتے ہیں :

"مناسب معلوم ہوتا ہے کہ یہاں ایک اور غلط فہمی کا بھی ازالہ کر دیا جائے۔ فضل الدین احمد صاحب اپنے مقدمے میں لکھتے ہیں :

"ڈاکٹر اقبال کا مذہبی عقائد میں پچھلا حال جو کچھ منا ہے اس کے مقابلے میں اب ان کی فارسی مثنویاں دیکھتے ہیں تو سخت حیرت ہوتی ہے۔ 'اسرارِ خودی' اور 'رموزِ بےخودی' فی الحقیقت 'الہلال' ہی کی صدائے بازگشت ہیں۔"

یہ بہت اوچھی بات تھی۔ قدرۃً اقبال مرحوم کو اسے پڑھ کر رنج ہوا۔ انھوں نے مولانا سید سلیمان ندوی سے بدیں الفاظ شکایت کی :

"مولانا ابوالکلام کا 'تذکرہ' آپ کی نظر سے گزرا ہوگا۔ بہت دلچسپ کتاب ہے۔ مگر دیباچے میں مولوی فضل الدین احمد مرزا لکھتے ہیں : "اقبال کی مثنویاں 'الہلال' کی صدائے بازگشت ہیں"۔ شاید ان کو یہ معلوم نہیں کہ جو خیالات ان مثنویوں میں میں نے ظاہر کیے ہیں ان کو برابر ۱۹۰۷ع سے ظاہر کر رہا ہوں۔ اس کے شواہد میری مطبوعہ تحریروں نظم و نثر ـــ انگریزی و اردو میں موجود ہیں جو غالباً مولوی صاحب کے پیش نظر نہیں تھیں۔ بہرحال اس کا کچھ افسوس نہیں کہ انھوں نے ایسا لکھا۔ مقصود اعلامی حقائق کی اشاعت ہے، نہ نام آوری۔ البتہ اس بات سے رنج ہوا کہ اقبال 'الہلال' کی تحریک سے پہلے مسلمان نہ تھا۔ تحریک 'الہلال' نے اسے مسلمان کردیا۔ ان کی عبارت سے ایسا خیال مترشح ہوتا ہے، ممکن ہے ان کا مقصود یہ نہ ہو۔ میرے دل میں مولانا ابوالکلام کی

بڑی عزت ہے اور ان کی تحریک کی بھی۔ مگر کسی تحریک کی وقعت بڑھانے کے لیے یہ ضروری نہیں کہ اوروں کی دل آزاری کی جائے۔ وہ لکھتے ہیں کہ اقبال کے جو مذہبی خیالات اس سے پہلے سنے گئے ان میں اور مثنویوں میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ معلوم نہیں انہوں نے کیا سنا۔ اور سنی سنائی بات پر اعتماد کر کے ایسا جملہ لکھنا حسن کے کئی معنی ہو سکتے ہیں کسی طرح ان لوگوں کے شایانِ شوق نہیں جو اصلاح کے علم بردار ہوں۔ مجھے معلوم نہیں مولوی فضل الدین صاحب کہاں ہیں ورنہ یہ مؤخر الذکر شکایت براہ راست ان سے کرتا۔ اگر آپ سے ان کی ملاقات ہو تو میری شکایت ان تک پہنچائیے۔"

"ظاہر ہے کہ مولانا آزاد کسی عنوان فضل الدین احمد مرزا صاحب کی تحریر اور رائے کے لیے ذمہ دار نہیں گردانے جاسکتے، بالخصوص جب کہ کتاب کی اشاعت ہی ان کی اجازت کے بغیر ہوئی تھی۔ اس کے باوجود جب سید سلیمان نے انہیں ڈاکٹر اقبال کے محولہ بالا خط کی طرف توجہ دلائی تو مولانا آزاد نے سید صاحب کو لکھا:

"ڈاکٹر اقبال کا شکوہ بے جا نہیں۔ یہ نہایت ہی لغو اور سبک بات ہے کہ فلاں نے فلاں بات فلاں کے اثر سے لکھی اور فلاں کے خیال میں یوں تبدیلی ہوئی لیکن لوگوں کا پیمانۂ نظر یہی باتیں ہیں تو کیا کیا جائے۔ دراصل اس تذکرے کی ساری باتیں میرے لیے تکلیف دہ ہوئیں۔ مسٹر فضل الدین نے یہ مقدمہ لکھ کر نظرثانی کے لیے بھیجا تھا اس لیے کہ وہ موجودہ حالت میں کتاب کو

پہلا حصہ کر کے شائع کرنا چاہتے تھے اور میں مصر تھا
کہ ایک ہی مرتبہ میں پوری کتاب شائع کر دی جائے۔
صرف اتنا ٹکڑا حد درجہ ضمنی مطولات و عدم انضباط کی
وجہ سے نہایت مکروہ ہوگا۔ خیال کیا کہ مقدمہ کا واپس
نہ کرنا اشاعت میں روک ہوگا لیکن انہوں نے بجنسہ چھاپ
کر جلد باندھ کر یکایک ایک نسخہ بھیج دیا اور ان ساری
باتوں کو وہ مزاح سمجھتے رہے۔ علاوہ ڈاکٹر اقبال
وغیرہ والے ٹکڑے کے پورا مقدمہ طرزِ تحریر و استدلال
وغیرہ کے لحاظ سے بھی بالکل لغو ہے۔ لطف یہ ہے کہ
اس مرتبہ جب وہ جلسے کے موقع پر آئے اور میں نے
پوچھا کہ اقبال کی نسبت آپ نے کیونکر تبدیلی معلوم کی
تو خود میرے ہی ایک قول کا حوالہ دیا جو کبھی کہا
تھا حالانکہ میں نے یہ جو بات کہی تھی وہ صرف یہ
تھی کہ اقبال پہلے آج کل کے عامۃ الناس تصوف میں
مبتلا تھے۔ اب ان کے خیالات اس طرف سے ہٹ گئے اور
دونوں مثنویوں میں جو بات ظاہر کرنا چاہتے ہیں وہ وہی
ہے جو میں ہمیشہ لکھتا رہا ہوں۔"

اس کے بعد مالک رام لکھتے ہیں :

"یقین ہے کہ اس خط کا اقتباس سید سلیمان مرحوم نے اقبال کے
پاس بھیجا ہوگا۔ چونکہ اس کے بعد انہوں نے اس بارے میں
کچھ نہیں لکھا اس سے قیاس ہوتا ہے کہ وہ غالباً مطمئن
ہوگئے ہوں گے۔ اس سے اتنا ثابت ہے کہ یہ دل آزار تحریر
مولانا آزاد کی اجازت و استصواب کے بغیر شائع ہوئی۔ نہ وہ

اس کے لیے ذمہ دار ٹھہرائے جا سکتے ہیں ۔"

یہ درست ہے کہ ابوالکلام آزاد نے اقبال کی اشک شوئی کی کوشش ضرور کی ہے اور وہ منیجر 'الہلال' کی تحریر کے ذمہ دار بھی نہیں ٹھہرائے جا سکتے اور ان کے بیان کا ابتدائی حصہ قطعی طور پر منصفانہ اور معروضی ہے لیکن ذرا ان کے بیان کے دو حصوں پر توجہ کیجیے تو محسوس کریں گے کہ انصاف کرنے کے بعد مولانا نے پھر وہی بات دہرا دی ہے جو فضل الدین احمد مرزا نے خود مولانا کے حوالے سے لکھی تھی ۔ یہ حوالہ اور پیرا کے آخری جملے کو توجہ سے پڑھیں تو قطعی طور پر یہ بات محسوس کی جائے گی کہ آزاد نے ایک دفعہ پھر 'اسرار و رموز' کو ، الفاظ بدل کر ، اپنے خیالات کی منظوم صدائے بازگشت ہی ثابت کرنے کی کوشش کی ہے ۔ فضل الدین احمد مرزا کا بیان اور ابوالکلام کے بیان کا آخری جملہ ایک ہی تھیلی کے چٹے بٹے ہیں ۔ ذرا غور سے پڑھیے :

"اب ان کے خیالات اس طرف سے ہٹ گئے اور دونوں مثنویوں میں جو بات ظاہر کرنا چاہتے ہیں وہ وہی بات ہے جو میں ہمیشہ لکھتا رہا ہوں ۔"

آخر وہ کون سی بات ہے جو 'الہلال' کا مدیر ہمیشہ لکھتا رہا ہے اور وہی بات منظوم فارسی میں ادا کر دی گئی ہے ۔ اس کا کوئی حوالہ یا وضاحت آزاد نے نہیں کی ۔ خود پسند مصنفین کا ہمیشہ یہ وطیرہ رہا ہے کہ وہ چند جملوں میں ایجاز بند اسلوب میں اپنی کوئی بڑی عظیم رائے کا اظہار کر دیتے ہیں اور کسی تشریح یا تمثیل کی ضرورت محسوس نہیں کرتے ۔ ابوالکلام آزاد نے بھی یہی وتیرہ اختیار کیا ہے ۔

پھر 'وغیرہ' جیسا ذلیل لفظ 'ڈاکٹر اقبال کے بعد' ، 'ڈاکٹر اقبال وغیرہ' کس قدر Supercilious واقع ہوا ہے -

عقل بار بار پوچھتی ہے کہ کیا واقعی مثنویات 'الہلال' کا محض منظوم فارسی ترجمہ ہیں ؟ اس بات کا جواب محققین ہی دے سکتے ہیں - اور اب اس مہم کو حل کرنا بھی باقی ہے کہ مرتب مقدمہ جناب مالک رام کو یہ احساس کیوں نہیں ہوسکا کہ مولانا کے بیان کا آخری جملہ اسی طرح اقبال کو مثنویات کی تخلیقی اولیت اور انفرادیت سے محروم کر رہا ہے جس طرح فضل الدین احمد مرزا یا کسی اور 'الہلال' پرست کی تحریر یا تقریر کر سکتی ہے -

مثنویات کے نقش اول یعنی 'اسرارِ خودی' کے دیباچے میں ، جس کا خمیر فشٹے ، زرتشت اور خود شاعر کی انتخابی اور ترکیبی Synthetic صلاحیت سے اٹھایا گیا ہے ، مجموعی طور پر شاعرانہ اور فلسفیانہ اپج نمایاں جوہر ہے ، خودی اور غیر خودی ، انا اور غیر انا ، انسان اور فطرت تین ہم مضمون Set ہیں - ان کا مترادف ہونا اقبال کے فلسفیانہ اصطلاحاتی ذہوغ اور حکیمانہ نظر کی گواہی ہم پہنچاتا ہے - حال ہی میں ایک روسی فلسفہ دان خاتون نے دیباچہ 'اسرار' کے ابتدائی اشعار کا پس منظر ، مغربی فلسفے کے حوالے سے واضح کیا ہے جو بڑا اہم کام ہے -

اگر ہم 'رموز' کے پس منظر کو جیسا کہ پہلے بھی دیکھ چکے ہیں ، عبدالرحمان بجنوری کی تحریک کی روشنی دیکھیں گے تو فضل الدین احمد مرزا کی لن ترانی اور مولانا آزاد کی خود فروشی

کو اچھی طرح سمجھ جائیں گے اور یہ بھی کہہ سکیں گے کہ اقبال نے اس سلسلے میں کس قدر ضبط و تحمل اور عفوِ عظیم کا ثبوت دیا ہے۔

نوٹ :- ۱۹۰۷ء سے ۱۹۱۵ء تک۔

اقبال نے اپنے شکایت نامہ بنام سید سلیمان ندوی میں لکھا ہے کہ :

"شاید ان کو (فضل الدین احمد مرزا کو) معلوم نہیں کہ جو خیالات میں نے ان مثنویوں میں ظاہر کیے ہیں ان کو برابر ۱۹۰۷ء سے ظاہر کر رہا ہوں۔ اس کے شواہد میری مطبوعہ تحریروں ، نظم و نثر ، انگریزی و اردو میں موجود ہیں جو غالباً مولوی صاحب کے پیش نظر نہیں تھیں۔"

ہمیں اس وقت صرف اردو شاعری میں ان افکار کی جھلکیوں سے سروکار ہے جو مثنویات کا پیش خیمہ یا پس منظر یا ابتدائیے قرار دیے جا سکتے ہیں۔ اقبال نے ۱۹۰۷ء کا حوالہ اس لیے دیا ہے کہ بدیہی طور پر مارچ ۱۹۰۷ء کے عنوان والی غزل طویل ایسے افکار کو کافی زور شور سے ظاہر کر رہی ہے۔ چنانچہ مندرجہ ذیل اشعار دیکھیے۔ ان کا موضوع تجدید اسلام ، مشرق پسندی اور مغرب سے بیزاری ہے :

سنا دیا گوشِ منتظر کو حجاز کی خامشی نے آخر
جو عہد صحرائیوں سے باندھا گیا تھا پھر استوار ہوگا
نکل کے صحرا سے جس نے روما کی سلطنت کو الٹ دیا تھا
سنا ہے یہ قدسیوں سے میں نے وہ شیر پھر ہوشیار ہوگا

دیارِ مغرب کے رہنے والو! خدا کی بستی دکاں نہیں ہے
کھرا جسے تم سمجھ رہے ہو وہ اب زرِ کم عیار ہوگا
تمھاری تہذیب اپنے خنجر سے آپ ہی خودکشی کرے گی
جو شاخِ نازک پہ آشیانہ بنے گا ناپائیدار ہوگا
سفینۂ برگِ گل بنا لے گا قافلہ مورِ ناتواں کا
ہزار موجوں کی ہو کشاکش مگر یہ دریا سے پار ہوگا

اس غزل کے بعد 'بانگِ درا' کا تیسرا حصہ شروع ہو جاتا ہے اور وہ بھی بلادِ اسلامیہ جیسی نمائندہ نظم سے جس میں اسلام کے عہدِ ترقی کے علائم دلی ، بغداد ، قسطنطنیہ ، مکہ معظمہ اور مدینہ منورہ ہیں ۔

'گورستانِ شاہی' گولکنڈہ کے شاہی مزاروں پر لکھی ہوئی نظم ہے ۔ اس میں مرکزی خیال اقوام کا عروج و زوال اور فلسفۂ تاریخ ہے ۔ 'ترانۂ ملی' کے بعد 'وطنیت' خاص طور پر قابلِ ذکر ہے ۔ اس کے بعد مندرجہ ذیل نظمیں فکرِ اقبال کو ظاہر کرتی ہیں ۔

'شکوہ' ، 'جوابِ شکوہ' ، 'خطاب بہ نوجوانانِ اسلام' ، 'غرۂ شوال' ، 'شمع اور شاعر' ، 'مسلم' ۔ (جون ۱۹۱۲ع) 'حضورِ رسالت مآب میں' ، 'شفاخانۂ حجاز' ، 'دعا' ، 'فاطمہ بنت عبداللہ' ، 'محاصرۂ ادرنہ' ، (مندرجہ بالا نظمیں یکے بعد دیگرے لکھی گئیں) ، 'شبلی و حالی' ، 'ارتقاء' ، 'صدیق[۳]' ، 'تہذیبِ حاضر' ، 'کفر و اسلام' ، 'بلال[۳]' ، 'مسلمان اور تعلیمِ جدید' ، 'مذہب' ، 'جنگِ یرموک کا واقعہ' ، 'مذہب' ، 'شبِ معراج' ، 'دریوزۂ خلافت' ، 'خضرِ راہ' ، (دنیائے اسلام) ۔

'خضرِ راہ' غالباً ۱۹۱۴ء کی چیز ہے۔ اس کے فوراً بعد مثنوی 'اسرارِ خودی' کا ڈول ڈالا گیا اور یہ ستمبر ۱۹۱۵ء میں شائع ہوگئی۔ فہرستِ بالا سے اقبال کے دعوے کی پوری تصدیق ہوتی ہے کہ وہ ۱۹۰۷ء سے لے کر اشاعت 'اسرار' تک برابر افکارِ اسلامی موزوں کر رہے تھے تاآنکہ وہ ایک منظم فلسفۂ حیات کی صورت اختیار کر گئے جس کا دوسرا نام 'اسرارِ خودی' ہے۔ 'اسرارِ خودی' کا اجتماعی پہلو بنام 'رموزِ بے خودی' ۱۹۱۸ء میں شائع ہوا۔

نوٹ ــ مماثلت مابینِ مثنویات و 'الہلال'۔

مالک رام صاحب کے افسوس ناک رویے کے بعد 'مثنویات' اور 'الہلال' کے مابین ابوالکلام کی مبینہ مماثلت اتنی بے معنی اور غیر وقیع ہے کہ اس پر تبصرہ کرنا تحصیلِ حاصل معلوم ہوتا ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ اقبال نے 'اسرار و رموز' میں وہی کچھ لکھا جو سرسید، حالی، شبلی، محسن الملک، وقار الملک سب نے لکھا تو اس سے اقبال کی مثنویوں کی عظمت و انفرادیت پر کچھ اثر نہیں پڑتا۔ ناکام جنگِ آزادی ۱۸۵۷ء کے فوراً بعد احیائے اسلام کے لیے جو کچھ بھی کام تحریر، تقریر، عملی سیاست وغیرہ کی صورت میں زعمائے اسلام ہند و پاک نے کیا اس کا مرکز و محور ایک ہی تھا۔ ہیئت، صنف، اسلوب، آہنگ، طریقِ کار، اثرات و نتائج کے اختلاف سے قطع نظر یہ ایک مقصد و ایک مطمحِ ہی تھا۔ کیا کوئی مالک رام 'الہلال' کے کسی ادارے کی منظوم نارسی شکل 'اسرار' یا 'رموز' کے کسی باب کو ٹھہرا سکے گا؟ یقیناً نہیں۔ کجا آزاد کی بلند آہنگ اور پُرتکلف نثر اور کجا 'اسرار و رموز' کی متانت سے

لبریز ، ایجاز سے سجی ہوئی۔ تلمیح و تاریخ سے مزین ، فکریت اور روایت سے مستنیر نظم فارسی جس میں کلاسیکی شوکت فکر بلند کا پورا پورا ساتھ دے رہی ہے اور تنظیم فلسفیانہ آہنگ دار زبان میں ظاہر کی گئی ہے ، جس میں فکر اور حکایت کا تال میل ایسا ہے جو فارسی کی کلاسیکی اخلاقی مثنویوں سے کچھ بڑھ کر ہی ہے ۔ کیا یہ سب کچھ 'الہلال' کی نثر کا موزوں اور عروضی پیرایہ ہے ؟ ایسا سوچنا ادب فہمی اور صنف رسمی سے کنارہ کشی ہے اور اپنی خودپسندی اور نامکمل تحریر کی مدح سرائی ہے اور اس کے سوا کچھ نہیں ۔

———— : o : ————

بزم اقبال کی چند مطبوعات

۱ - **شعرِ اقبال** : از سید عابد علی عابد ۳۵/۰۰

۲ - **مطالعۂ اقبال** : مرتبہ گوہر نوشاہی ۴۵/۰۰

۳ - **اقبال درونِ خانہ** : مؤلفہ خالد نذیر صوفی . . . ۳۰/۰۰

۴ - **ایران نامہ** : مرتبہ گوہر نوشاہی ۱۲/۰۰

۵ - **نذرِ اقبال** : مرتبہ محمد حنیف شاہد ۷/۰۰

۶ - **اقبال دیاں لمیاں نظماں** : (منظوم پنجابی ترجمہ)

از خلیل آتش ۱۰/۰۰

۷ - **اقبال سید سلیمان کی نظر میں** :

مرتبہ پروفیسر اختر راہی ۲۰/۰۰

۸ - **اقبال کی شخصیت اور شاعری** :

از پروفیسر حمید احمد خاں ۲۵/۰۰

۹ - **اقبال کا فنی ارتقا** : مؤلفہ پروفیسر جابر علی سید . ۱۳/۰۰

۱۰ - **علم الاقتصاد** : پنجابی ترجمہ از پروفیسر شریف کنجاہی ۲۰/۰۰

۱۱ - **اقبال ممدوح عالم** : از ڈاکٹر سلیم اختر ۴۰/۰۰

۱۲ - **حیات اقبال کی گمشدہ کڑیاں** : از محمد عبداللہ قریشی ۴۰/۰۰

۱۳ - **تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ** :

ترجمہ از سید نذیر نیازی ۳۵/۰۰

۱۴ - **فکر اقبال** : از ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم ۵۰/۰۰

بزم اقبال ، کلب روڈ ، لاہور -