کلامِ اقبال کا استعاراتی نظام

ڈاکٹر بصیرہ عنبرین

اقبال کی شاعری کا امتیازی وصف اس کی پیمبرانہ شان ہے۔ ان کی نگاہ اپنے پیغام کی ترسیل و تشکیل پر رہتی ہے لیکن وہ ہر مقام پر شعریت کو بھی مقدم رکھتے ہیں۔ دیگر شعری محاسن کے استعمال کے ساتھ 'استعارہ' بھی ایک محسنۂ شعری کے طور پر کلامِ اقبال میں استعمال ہوا ہے۔ استعارے کو ابہام و پیچیدگی سے بچا کر استعمال کرنا غیر معمولی قادر الکلامی کا اظہار ہوتا ہے اور یہ علامہ کے ہاں بخوبی موجود ہے۔ وہ استعارے کے ساتھ اپنے کلام کو پیچیدہ نہیں ہونے دیتے بلکہ ان کو اپنے داخلی واردات کے ساتھ ہم آہنگ کر کے پُر تاثیر بنا دیتے ہیں حتیٰ کہ علائم و رموز میں ڈھل کر ان استعاروں کے اندر زیادہ قطعیت اور دلالت پیدا ہو جاتی ہے۔ استعاروں کا استعمال علامہ نے ہر انداز اور ہر نوع میں کیا ہے۔ انھوں نے استعارے کی کم و بیش تمام اقسام کو اپنے اشعار میں سمو دیا ہے بلکہ ان اقسام کی ذیلی تقسیم کو بھی استعمال میں لے آئے ہیں۔ علامہ کے یہ استعارے تیقن و تحرک، سیماب پائی، جگر سوزی اور حرارتِ عمل کے جذبوں سے سرشار ہیں اور حیات و کائنات سے وابستہ تمام پہلوؤں کا بڑی عمدگی سے احاطہ کرتے ہیں۔

علامہ اقبال استعارے کی اصل روح اور اس کی فنی غرض و غایت سے بخوبی آگاہ تھے۔ مشرقی و مغربی ادبیات میں اس محسنۂ شعری کے مختلف ابعاد کا مطالعہ کرنے سے فطری طور پر ان کے ہاں یہ احساس پیدا ہوا کہ استعارہ شعر پارے میں جدتِ ادا کی جان ہے۔ اگر تخلیق کار اس میں زیادہ پیچیدگی اور ابہام سے گریز کرے اور اسے بے ساختہ اور فطری انداز میں برتے تو اس کی وساطت سے وہ اپنے جذبات و احساسات کو کمال درجے کی لطافت و بلاغت سے بیان کر سکتا ہے۔ وہ اس امر سے باخبر تھے کہ استعارہ ایک اعتبار سے شاعر یا تخلیق کار کی آرزوؤں اور تمناؤں کا تخیلی اظہار بھی ہے۔ چنانچہ وہ اس کارگر قوتِ بیان سے نہ صرف اپنے کلام کے ظاہری حسن اور تاثیر میں اضافہ کرتے ہیں بلکہ معنی آفرینی کے حصول کے لیے اسے ایک دلکش

پیرایہ قیاس کرتے ہوئے نئے نئے مفاہیم پیدا کرتے ہیں۔شعرِ اقبال میں استعارے سے بیک وقت تاثیرو عذوبت اور توضیح وصراحت کے مقاصد حاصل کیے گئے ہیں۔ یہ درست ہے کہ اقبال کی شاعری کا امتیازی وصف اس کی پیغمبرانہ شان ہے تاہم علامہ اپنے کلام میں ہر مقام پر شعریت کو مقدم رکھتے ہیں۔استعارات اقبال کا مطالعہ اس امر سے آشنا کرتا ہے کہ اقبال نے کسی موقعے پر پیچیدگی یا ابہام پیدا نہیں ہونے دیا اور نہ وہ سیدھے اور سپاٹ انداز میں روایتی استعاروں کو اپنے کلام میں استعمال نظر آتے ہیں۔اس کے برعکس انھوں نے بہت سے روایتی اور فرسودہ استعاروں کو نئی آب و تاب سے ہمکنار کیا ہے اور یہ استعارے ان کے داخلی واردات سے ہم آہنگ ہوکر بڑے پُرتاثیر دکھائی دیتے ہیں۔شعرِ اقبال میں اکثر مقامات پر نادر اور اچھوتے استعارے ملتے ہیں جن کو اپنے کلام میں سموتے ہوئے علامہ نے تزئین و آرایش کے بجائے تخلیق معانی کو مقدم رکھا ہے۔استعاراتِ اقبال میں اس وقت بڑی ندرت اور تازگی نظر آتی ہے جب وہ علائم و رموز میں ڈھل کر زیادہ قطعیت اور دلالت پیدا کردیتے ہیں۔بعض اوقات اقبال نے اپنے استعاروں کو تجسیم و تمثیل کی ہم آہنگی سے زیادہ پُرکشش اور دلکش بھی بنا دیا ہے۔ بعینہٖ علامہ کے بعض استعارے بڑے متحرک، زندہ اور توانا ہیں جو اپنے پڑھنے والوں کے قلوب و اذہان میں حرکت وعمل اور حرارتِ زیست کے عناصر ابھارتے ہیں اور ان کی موجودگی سے شعرِ اقبال کی جودت، لطافت اور معنویت میں قابلِ قدر اضافہ ہوا۔ یوں استعارات کی وساطت سے فردِ واحد سے ملتِ واحدہ تک کے مسائل کی پیش کش پرکشش اور کارگر اسلوب میں کرنا، علامہ کا اختصاصی پہلو ٹھہرتا ہے جس کے ذریعے انھوں نے اپنی شاعری کو مقصدیت سے ہمکنار کیا ہے۔حقیقت یہی ہے کہ ''اقبال کے کلام میں جو متحرک فضا نظر آتی ہے، وہ ان کی فکر کا ان کے استعاراتی نظام کے ساتھ شیر وشکر ہو جانے کا نتیجہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے استعارات جہاں ایک طرف تصویر آفرینی، پیکر تراشی اور آرایشِ کلام کا شاعرانہ حق ادا کرتے ہیں، وہیں وہ معنی آفرینی اور لسانی توسیع کا بھی اہم فریضہ انجام دیتے ہیں۔اقبال کے استعاراتی الفاظ وتراکیب نے معانی کی نئی جہات روشن کی ہیں جن کے سبب اقبال کی زبان دوسرے شاعروں کے مقابلے میں زیادہ وسیع معنوں کی حامل ہوگئی ہے۔''[۱] اقبال کے استعاراتی نظام میں ایک ارتقائی صورت ملتی ہے۔ان کے پیش کردہ تمام تر استعارے بتدریج قوت پکڑتے ہیں اور افکار کی پیش کش میں مؤثر کردار ادا کرتے ہیں۔

پروفیسر شکیل الرحمٰن نے اپنے مضمون 'اقبال کی جمالیات میں علامتوں اور استعاروں کا عمل' میں استعاراتِ اقبال کے اس بنیادی پہلو کی طرف یوں توجہ دلائی ہے:

> ان کے استعاروں کا پہلا سرچشمہ اُردو اور فارسی کی کلاسیکی روایات ہیں اور انھوں نے کلاسیکی اور روایتی استعاروں کو نئی صورتیں عطا کی ہیں۔جن سے مفاہیم کا دائرہ پھیلا ہے اور علامتوں کی کچھ جہتیں ظاہر ہوتی

ہیں۔ ان کے الفاظ، استعارات اور تلازمات میں بنیادی تفکر اور پیامبری کے گہرے احساس کی وجہ سے وجدانی کیفیت پیدا ہوئی ہے اور ایک بڑے سفر میں یہ کیفیت رویہ بن گئی ہے......اس کے بعد یہ کلاسیکی اور روایتی استعارے فن کار کی تخلیقی فکر کے سرچشمے کے اور قریب رہ کر تابناک بن جاتے ہیں اور نئے مفاہیم کی جانب اشارہ کرنے لگتے ہیں۔ پھر — صورت گری کے عمل میں ابہام پیدا ہوتا ہے اور پیکروں اور استعاروں کو دیکھنے کے لیے ''وژن'' بھی ملتا ہے۔ ان جانے پہچانے استعاروں اور پیکروں کے ساتھ تراکیب، تلمیحات اور دوسرے تمثال کی مدد سے نئی تصویریں ابھرنے لگتی ہیں۔ کلاسیکی تصورات اور روایتی خیالات کی منجمد کیفیتوں کے ساتھ نئی جہتوں اور نئے اشاروں کا احساس بھی ملتا ہے اور ساتھ ہی نئی تصویریں بھی جلوہ گر ہوتی ہیں اور ذہن کو مختلف تجربوں (ماضی اور حال) سے قریب تر کرتی ہیں۔ اسطور کے پاس بھی لے جاتی ہیں اور فن کار کے مرکزی رویوں سے بھی آشنا کرتی ہیں۔ (اس لیے اقبال کے) استعاروں کے مفاہیم بدلتے ہیں اور ان میں اکثر علامتوں اور ذیلی علامتوں کی صورتوں میں ظاہر ہوتے ہیں۔[۲]

اقبال کی شاعری حرکت وحرارت کا پیغام دیتی ہے۔ استعارے کے باب میں بھی یہ خصوصیت برقرار رہی ہے اور علامہ کے نمایندہ استعارات وہی ہیں جن میں یہ بنیادی رنگ کارفرما ہے۔ قاضی عبیدالرحمٰن ہاشمی اپنے مضمون 'اقبال کے استعاروں کا حرکی نظام' میں استعاراتِ اقبال کی اس نوعیت سے متعارف کراتے ہوئے یوں رقمطراز ہیں:

(اقبال کے) تقریباً تمام ہی استعارے اپنی تازہ کاری اور لطافت کے سبب ہمیں سرشار کرتے ہیں لیکن جو استعارے خصوصیت کے ساتھ ہماری توجہ اپنی طرف منعطف کرتے ہیں ان کا تعلق جگر سوزی، آغوشِ موج، سوز ناتمام، جنون وویرانہ، آہوے حرم، وسعت صحرا، چراغ حرم، سرشت سمندری، انگارۂ خاکی، اور سیل تند رو، وغیرہ سے ہے۔ جن میں بعض مفرد ہیں اور بعض مرکب۔ ان کی اصل لطافت درحقیقت شعر کے پورے تناظر میں دیکھنے کے بعد ان حسّی پیکروں کی بنا پر ابھرتی ہے جو بڑی خاموشی کے ساتھ ہمیں عمل، حرکت، فعالیت اور حیاتیاتی ارتقا کے مطالعے کی دعوت دیتے ہیں لیکن ان کا الگ الگ مطالعہ بھی ہمیں شاعر کے تصور حرکت اور اس کی چشم نم ناک کی دلکش لطافتوں کے قریب پہنچا دیتا ہے، جو عالم رنگ وبو میں کسی اہم انقلاب کے انتظار میں کھلی ہوئی ہے اور اس کی آہٹ کے تصور سے مسرور ہے، چنانچہ جگر سوزی، سوز ناتمام، انگارۂ خاکی اور سرشت سمندری شاعر کے باطنی تجربات کا ایک مجرد عکس بن کر ابھرتے ہیں......ان سے ایک نئی ٹیس، نئی سوزش اور تپش کا لطف حاصل ہوتا رہے، شاعر کے نزدیک یہی زندگی ہے۔ اس کے علاوہ جو کچھ ہے وہ فریب نظر اور سکون وثبات سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا......[۳]

ذیل میں استعارے کے بنیادی فنی مباحث، ارکان اور اس کی متنوع اقسام کی روشنی میں اقبال کے استعاراتی نظام کا تجزیہ کیا جاتا ہے:

۱- ارکانِ استعارہ

محققین علم بیان نے تشبیہ کی طرح استعارے کے بھی چند ارکان کی نشاندہی کی ہے۔ جو 'مستعار منہ'، 'مستعار لہ'، 'مستعار' اور 'وجہ جامع' کہلاتے ہیں۔ ان میں 'مستعار منہ' کسی لفظ کے درست اور حقیقی معنی ہیں اور یہ تشبیہ میں مشبہ بہ کے برابر ہے، 'مستعار لہ' کسی لفظ کے مجازی معنی ہیں اور یہ مشبہ کے برابر ہے۔ 'مستعار' وہ لفظ ہے جس کے معنی مجازی مراد لیے جاتے ہیں اور اسے اداتِ تشبیہ کے مماثل قرار دیا جا سکتا ہے جبکہ 'وجہ جامع' وہ مشترک وصف ہے جو طرفین استعارہ (مستعار منہ و مستعار لہ) میں پایا جاتا ہے۔ طرفین استعارہ کا کبھی باہم ایک جگہ ہونا ممکن ہوتا ہے اور کبھی ناممکن اور وجہ جامع کی بھی مزید چار صورتیں ہیں یعنی یہ کبھی مستعار منہ اور مستعار لہ کے معنی کا جزو ہوتی ہے اور کبھی ان دونوں کے مفہوم کا جزو نہیں ہوتی، کبھی وجہ جامع جلد سمجھ میں آ جاتی ہے اور کبھی نادر ہونے کے باعث ظاہر نہیں ہو سکتی اور عام لوگوں کو بہ دقت سمجھ میں آتی ہے۔

اقبال کے ہاں ارکانِ استعارہ کے استعمال کی مختلف صورتیں ہیں اور وہ ان کی موجودگی سے اپنے کلام میں دلکشی اور رعنائی پیدا کرتے ہیں، جیسے:

اپنے صحرا میں بہت آہو ابھی پوشیدہ ہیں　　بجلیاں برسے ہوئے بادل میں بھی خوابیدہ ہیں[۴]

پھر تیرے حسینوں کو ضرورت ہے حنا کی　　باقی ہے ابھی رنگ مرے خونِ جگر میں[۵]

اس سیلِ سبک سیر و زمیں گیر کے آگے　　عقل و نظر و علم و ہنر ہیں خس و خاشاک[۶]

ہو تیرے بیاباں کی ہوا تجھ کو گوارا　　اس دشت سے بہتر ہے نہ دلّی نہ بخارا[۷]

ان اشعار میں 'صحرا'، 'آہو'، 'بجلیاں'، 'برسے ہوئے بادل'، 'حسینوں'، 'حنا'، 'خونِ جگر'، 'سیلِ سبک سیر و زمیں گیر'، 'خس و خاشاک'، 'بیاباں' اور 'دشت' استعارات ہیں اور اقبال نے ان مستعار الفاظ کے حقیقی معنوں کے بجائے مرادی یا مجازی معنوں سے اپنی کاریگری کا اظہار کیا ہے۔ یہاں وہ ان استعاروں کی وساطت سے حقائق کا ذکر بڑی لطافت سے کر گئے ہیں اور یہی کامیاب استعارے کی خوبی ہے۔

۲- اقسامِ استعارہ:

استعارے کو بناوٹ یا ساختار (Structure) کے اعتبار سے عموماً درج ذیل تین بنیادی انواع میں تقسیم کیا جاتا ہے:

(ا) استعارۂ مصرّحہ (ب) استعارۂ مکنیّہ (ج) استعارۂ تمثیلیہ

ا-استعارۂ مصرّحہ

استعارے کی اس قسم کو 'استعارہ بالتصریح'[8]، 'استعارۂ تصریحیہ'[9]، 'استعارۂ آشکار'[10] 'استعارۂ تحقیقیہ' یا 'استعارۂ محققہ'[11] بھی کہتے ہیں۔ اس کے تحت تخلیق کار اپنے شعر پارے کی بنیاد مستعار منہ (مشبہ بہٖ) پر رکھتا ہے۔ چنانچہ یہاں مستعار لہ (مشبہ) محذوف اور مستعار منہ (مشبہ بہٖ) مذکور ہوتا ہے اور کہنے والے کا مقصود مستعار لہ (مشبہ) ہی ہوتا ہے۔ استعارۂ مصّرحہ میں مستعار منہ (مشبہ بہٖ) ہمیشہ حسّی ہونا چاہیے اور شاعر کے لیے یہ امر ضروری ہے کہ وہ قرینہ اس بات پر قائم کرے کہ اس نے الفاظ کو لغوی معانی میں استعمال نہیں کیا۔ ایسے استعارے زیادہ واضح اور صریح ہوتے ہیں اور یہ استعارے کی سب سے عمدہ صورت ہے جو نہ زیادہ زود فہم ہے اور نہ دیر فہم۔ مولوی نجم الغنی نے ''استعارۂ مصرّحہ'' کو مزید دو صورتوں ''تحقیقیہ'' اور ''تخییلیہ'' میں منقسم کیا ہے۔ ان کے مطابق ''تحقیقیہ'' یہ ہے کہ مشبہ متروک متحقق ہو خواہ باعتبار حس کے خواہ باعتبار عقل کے اور ''تخییلیہ'' یہ ہے کہ اس کے معنی نہ باعتبار حس ہو نہ باعتبارِ عقل بلکہ وہم کی مدد سے اس کی اختراع ہوئی ہو[12] تاہم زیادہ تر محققین نے ''تحقیقیہ'' اور ''استعارۂ مصّرحہ'' کو ایک دوسرے کے مماثل قیاس کیا ہے اور اس کی مذکورہ بالا تعریف ہی متعین کی ہے۔

شعرِ اقبال میں استعارۂ مصرّحہ کی کافی مثالیں موجود ہیں اور انھوں نے مستعار منہ کی تصریح سے عمدہ معنی پیدا کیے ہیں، جیسے:

تو بچا بچا کے نہ رکھ اسے، ترا آئینہ ہے وہ آئنہ　　کہ شکستہ ہو تو عزیز تر ہے نگاہِ آئنہ ساز میں[13]

رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف و صوت　　معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود[14]

تڑپ رہے ہیں فضا ہائے نیلگوں کے لیے　　وہ پر شکستہ کہ صحنِ سرا میں تھے خورسند[15]

منجم کی تقویمِ فردا ہے باطل　　گرے آسماں سے پرانے ستارے[16]

ان اشعار میں ''آئینہ''، ''رنگ''، ''خشت و سنگ''، ''چنگ''، ''حرف و صوت''، ''پرشکستہ'' اور ''پرانے ستارے'' تمام مستعار منہ ہیں جن کی تصریح کر کے بالترتیب محذوف مستعار لہ ''دل''، ''فنِ مصوری''، ''فنِ تعمیر''، ''فنِ موسیقی''، ''فنِ شاعری''، ''دل شکستہ مسلمان''، اور ''ملوکانہ استبداد کا زوال'' مراد لیے گئے ہیں جو بلاشبہہ علامہ کی فنی مہارت کی دلیل ہیں۔

استعارۂ مصرّحہ کی مختلف صورتیں

محققین بیان نے استعارۂ مصرّحہ کی مختلف صورتیں متعین کی ہیں، مثلاً طرفین استعارہ (مستعار منہ و مستعار لہ) کے مناسبات کے ذکر اور عدم تذکرے کے اعتبار سے استعارۂ مصرّحہ کو چار اقسام استعارۂ مُطلقہ،

مجرّدہ، مرشحہ اور موشحہ میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ اقبال کے ہاں مناسباتِ طرفینِ استعارہ کے حوالے سے متذکرہ اقسام بڑے مؤثر طور پر اپنی نمود کرتی ہیں اور انھوں نے بغیر کسی بناوٹ اور تصنع کے اس امر کا اہتمام کیا ہے۔

پہلی تقسیم

علامہ کے کلام میں استعارۂ مصرحہ کی اولین تقسیم یعنی طرفینِ استعارہ کے مناسبات کے ہونے یا نہ ہونے کے حوالے سے متعین کردہ اقسام کچھ یوں ہیں:

۱-استعارۂ مُطلَقہ

اسے ''استعارۂ مصرحہ مطلقہ''[۱۷] یا ''استعارۂ رہا''[۱۸] سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ اس صورت کے تحت اقبال، مستعار منہ اور مستعار لہ دونوں کے مناسبات و ملائمات یا صفات میں سے کوئی چیز مذکور نہیں کرتے اور ملائماتِ طرفین کی عدم موجودگی میں یہ رنگ اُبھرتا ہے:

مدتوں ڈھونڈا کیا نظّارۂ گل، خار میں آہ وہ یوسف نہ ہاتھ آیا ترے بازار میں[۱۹]

نکل کے صحرا سے جس نے روما کی سلطنت کو اُلٹ دیا تھا سنا ہے یہ قدسیوں سے میں نے وہ شیر پھر ہوشیار ہوگا[۲۰]

پریشاں کاروبارِ آشنائی پریشاں تر مری رنگیں نوائی[۲۱]

ان اشعار میں ''یوسف'' کا استعارہ محبوب سے، ''شیر'' کا استعارہ مسلم نوجوان سے اور ''رنگیں نوائی'' کا استعارہ شاعری سے کیا گیا ہے اور ہر جگہ مستعار منہ اور مستعار لہ دونوں میں سے کسی کے مناسبات کا ذکر نہیں ہوا۔

۲-استعارۂ مجرّدہ

اسے ''استعارۂ مصرحہ مجرّدہ''[۲۲] اور ''استعارۂ پیراستہ'' یا ''تجرید''[۲۳] سے بھی موسوم کیا جاتا ہے اور اس صورت کے تحت اقبال نے اپنے استعاراتی بیان میں صرف مستعار لہ کے مناسبات و ملائمات یا صفات کا تذکرہ کیا ہے، جیسے:

بھٹکے ہوئے آہو کو پھر سُوئے حرم لے چل اس شہر کے خوگر کو پھر وسعتِ صحرا دے[۲۴]

تو اے مسافرِ شب خود چراغ بن اپنا کر اپنی رات کو داغِ جگر سے نورانی[۲۵]

جس گھر کا مگر چراغ ہے تو ہے اس کا مذاق عارفانہ![۲۶]

ان اشعار میں اقبال مردِ مسلمان، فردِ ملت اور جاوید کے لیے بالترتیب ''آ ہو''، ''مسافر شب'' اور'' چراغ'' کے استعارے لائے ہیں اور صرف متذکرہ مستعار لہ کے مناسبات کا ذکر ہی ملتا ہے۔

۳- استعارۂ مرشحہ

اسے ''استعارۂ مصرّحۂ مرشحہ''[۲۷] اور ''استعارۂ پروردہ''[۲۸] بھی کہا جاتا ہے۔ اس کی رو سے استعارے میں صرف مستعار منہ کے مناسبات لائے جاتے ہیں، مثلاً اقبال لکھتے ہیں:

کبھی جو آوارۂ جنوں تھے وہ بستیوں میں پھر آ بسیں گے   برہنہ پائی وہی رہے گی مگر نیا خار زار ہوگا[۲۹]

پھر تیرے حسینوں کو ضرورت ہے حنا کی   باقی ہے ابھی رنگ مرے خونِ جگر میں[۳۰]

مجھے سزا کے لیے بھی نہیں قبول وہ آگ   کہ جس کا شعلہ نہ ہو تند و سرکش و بے باک[۳۱]

جس کی شاخیں ہوں ہماری آبیاری سے بلند   کون کر سکتا ہے اُس نخلِ کہن کو سرنگوں؟[۳۲]

یہاں ''آوارۂ جنوں''، ''حنا''، ''آگ'' اور ''نخل کہن'' مستعار منہ ہیں اور اقبال نے اپنے ان شعروں میں صرف ان ہی کے مناسبات اور صفات کا تذکرہ کیا ہے۔ لہٰذا استعارۂ مرشحہ کی صورت پیدا ہوئی ہے۔

۴- استعارۂ موشحہ

استعارۂ موشحہ وہ ہے جس میں مستعار لہ اور مستعار منہ دونوں ہی کے مناسبات ذکر کیے جاتے ہیں، مثلاً:

عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں   کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہِ کامل نہ بن جائے[۳۳]

غمیں نہ ہو کہ بہت دور ہیں ابھی باقی   نئے ستاروں سے خالی نہیں سپہرِ کبود[۳۴]

''انسان'' اور ''نئی فکر کے حامل افراد'' مستعار لہ ''ٹوٹا ہوا تارا'' اور ''نئے ستارے'' مستعار منہ ہیں اور دونوں شعروں میں علامہ نے طرفینِ استعارہ کے مناسبات یا صفات کو ذکر کرکے استعارۂ موشحہ کی صورت پیدا کی ہے۔

دوسری تقسیم:

استعارۂ مصرّحہ کی دوسری تقسیم طرفینِ استعارہ، مستعار منہ اور مستعار لہ کی بنیاد پر کی گئی ہے اور اس ضمن میں اسے درج ذیل دو قسموں میں بانٹا جاتا ہے:

(۱) استعارۂ وفاقیہ:

اسے ''ھمساز''[۳۵] یا ''استعارۂ وفاقی''[۳۶] بھی کہتے ہیں اور اس سے مراد یہ ہے کہ طرفینِ استعارہ

یعنی مستعار منہ اور مستعار لہ اس قسم کے ہوں کہ ان کا باہم ایک جگہ یا فردِ واحد میں جمع ہونا ممکن ہو۔ چونکہ ''وفاق'' بمعنی موافقت کرنے کے ہے، اس لیے اس صورت کے تحت اجتماعِ طرفین ممکن ہو جاتا ہے۔ جیسے:

فطرت نے مجھے بخشے ہیں جوہر ملکوتی!　　خاکی ہوں مگر خاک سے رکھتا نہیں پیوند![۳۷]

وہ میرا رونقِ محفل کہاں ہے　　مری بجلی، مرا حاصل کہاں ہے![۳۸]

پہلے شعر میں مستعار لہ ''انسان'' ہے اور مستعار منہ ''خاکی ہونا''۔ چونکہ فرد واحد کا بیک وقت خاکی ہونا اور خاک سے پیوند نہ رکھنا ممکن ہے، لہٰذا یہاں استعارۂ وفاقیہ کی صورت پیدا ہوئی ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر میں ''محبوب'' مستعار لہ ہے ''رونقِ محفل'' اور ''بجلی و حاصل'' مستعار منہ اور طرفین استعارہ کا ایک ہی شخص میں جمع ہونا عین ممکن بھی ہے۔ یوں اقبال نے استعارۂ وفاقیہ کے استعمال سے لطافت کلام میں اضافہ کر دیا ہے۔

۲-استعارۂ عنادیہ

اسے ''استعارۂ عنادی''[۳۹] اور ''استعارۂ ناساز''[۴۰] سے بھی تعبیر کیا گیا ہے۔ 'عناد' کے معنی چونکہ دشمنی یا ناسازی کے ہیں، لہٰذا اس کے تحت اجتماع طرفین استعارہ فرد واحد میں ایک ہی مقام پر ممکن نہیں ہوتا۔ اس کی بڑھی ہوئی صورت یہ ہے کہ خوش طبعی اور طنز و استہزا کے لیے دو ایسی اضداد کو باہم استعارہ کر لیتے ہیں، جن کا جمع ہونا محال ہوتا ہے۔ اس انداز کو محققین نے ''استعارۂ تھکمیہ'' یا ''تملیحیہ''[۴۱] یا ''استعارۂ ریشخند''[۴۲] کا نام دیا ہے۔ شعر اقبال سے اجتماع طرفین میں عناد کی مثالیں دیکھیے جن میں وہ متضاد اوصاف جمع کر دیتے ہیں:

ہو نکو نام جو قبروں کی تجارت کر کے　　کیا نہ بیچو گے جو مل جائیں گے صنم پتھر کے[۴۳]

بجھائے خواب کے پانی نے اخگر اس کی آنکھوں کے　　نظر شرما گئی ظالم کی درد انگیز منظر سے[۴۴]

دہقاں ہے کسی قبر کا اگلا ہوا مردہ　　بوسیدہ کفن جس کا ابھی زیرِ زمیں ہے[۴۵]

گرچہ مکتب کا جواں زندہ نظر آتا ہے　　مردہ ہے، مانگ کے لایا ہے فرنگی سے نفس[۴۶]

خال خال اس قوم میں اب تک نظر آتے ہیں وہ　　کرتے ہیں اشکِ سحر گاہی سے جو ظالم وضو[۴۷]

ان اشعار میں علامہ نے بدنام کا استعارہ نکو نام سے، حساسیت کا استعارہ ظالم سے، بدحال کا استعارہ قبر کے اگلے ہوئے مردے سے، زندہ کا استعارہ مردہ سے اور خدا ترس کا استعارہ ظالم سے کر کے نہایت عمدگی سے استعارۂ عنادیہ کی صورتیں پیدا کی ہیں اور ان سے شعر پاروں میں طنز و استہزا کے پہلو بھی ابھرے ہیں۔

تیسری تقسیم

استعارۂ مصرّحہ کی تیسری تقسیم وجہ جامع کی بنیاد پر کی جاتی ہے اور محققین بیان نے اس کی درج ذیل چار اقسام متعین کی ہیں:

اوّل: یہ کہ وہ جامع طرفین استعارہ یعنی مستعار منہ و مستعار لہ کے معنی کا جز و ہوتی ہے، اس لیے اسے بہ آسانی ان میں تلاش کیا جاسکتا ہے، مثلاً اقبال لکھتے ہیں:

برقِ ایمن مرے سینے پہ پڑی روتی ہے　　دیکھنے والی ہے جو آنکھ، کہاں سوتی ہے![۴۸]

مژدہ اے پیمانہ بردارِ خمستانِ حجاز!　　بعد مدت کے ترے رندوں کو پھر آیا ہے ہوش[۴۹]

پہلے شعر میں غافل رہنے کا استعارہ سونے کے ساتھ کیا اور غفلت و بے پروائی وجہ جامع ہے جو مستعار منہ اور مستعار لہ کے مفاہیم میں داخل ہے۔ فرق اس قدر ہے کہ مستعار منہ میں شدید اور مستعار لہ میں ضعیف ہے۔ بعینہٖ دوسرے شعر میں بیداری کا استعارہ ہوش کے ساتھ کیا گیا ہے اور پروا کرنا اور غافل نہ رہنا طرفین استعارہ دونوں کے مفہوم میں داخل ہے، یوں وجہ جامع کی پہلی صورت پیدا ہوئی ہے۔

دوم: یہ کہ وجہ جامع کو مستعار منہ و مستعار لہ کے مفہوم و معنی کا جز و نہ ہونے کے باعث، اس کا طرفین استعارہ میں بہ آسانی دریافت کرنا ممکن نہیں ہوتا، جیسے:

ذوقِ گویائی خموشی سے بدلتا کیوں نہیں　　میرے آئینے سے یہ جوہر نکلتا کیوں نہیں[۵۰]

مرے خورشید! کبھی تو بھی اٹھا اپنی نقاب　　بہرِ نظّارہ تڑپتی ہے نگاہِ بے تاب
اپنے خورشید کا نظّارہ کروں دور سے میں　　صفتِ غنچہ ہم آغوش رہوں نور سے میں[۵۱]

ضو سے اس خورشید کی اختر مرا تابندہ ہے　　چاندنی جس کے غبارِ راہ سے شرمندہ ہے[۵۲]
شیر مردوں سے ہوا بیشۂ تحقیق تہی　　رہ گئے صوفی و ملاّ کے غلام اے ساقی[۵۳]

ان اشعار میں اقبال نے دل کو آئینے سے، محبوب رعنا کو خورشید سے اور مردِ شجاع اور نڈر کو شیر مرد سے استعارہ کیا ہے اور ظاہر ہے کہ شفافیت وحساسیت، دل اور آئینے، نورانیت، سورج اور خوبصورت آدمی اور شجاعت، شیر اور بہادر آدمی کو عارض ہیں مگر ان کے مفہوم میں داخل نہیں۔ پس وجہ جامع علامہ کے ان استعاروں کے طرفین میں شامل نہیں بلکہ خارج ہے۔

وم: یہ ہے کہ وجہ جامع استعارے میں پوشیدہ یا دیریاب نہیں ہوتی بلکہ بادی الرائے میں ظاہر ہونے کے باعث جلد سمجھ میں آجاتی ہے۔ یہ زیادہ نادر اور عجیب نہیں اور یہی وجہ ہے کہ زیادہ مستعمل اور

عامتہ الناس میں مقبول ہوتی ہے۔ اس عنصر کی وجہ سے ایسی وجہ جامع پر مبنی استعارے ''استعارۂ عامیۂ مبتذلہ'' یا ''استعارۂ نزدیک و آشنا''[۵۴] کہلاتے ہیں۔ چونکہ بہت زیادہ صرف کرنے سے ابتذال پیدا ہوتا ہے، اس لیے بعض محققین نے اسے ''استعارۂ مبتذلہ''[۵۵] سے بھی موسوم کیا ہے۔ مثلاً اقبال کے ذیل کے شعروں میں وجہ جامع بلا تامل اور غور کے سمجھ میں آ جاتی ہے:

پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن　　مجھ کو پھر نغموں پہ اُکسانے لگا مرغِ چمن[۵۶]

ہُوا حریفِ مہ و آفتاب تو جس سے　　رہی نہ تیرے ستاروں میں وہ درخشانی[۵۷]

اپنے نُورِ نظر سے کیا خوب　　فرماتے ہیں حضرتِ نظامی

''جاے کہ بزرگ بایدت بود　　فرزندیِ من نداردت سود''[۵۸]

خیالِ جادہ و منزل فسون و افسانہ　　کہ زندگی ہے سراپا رحیلِ بے مقصود[۵۹]

یہاں ''چراغ'' لالہ سے، ''ستارے'' نژادِ نو سے، ''رحیلِ بے مقصود'' زندگی سے اور ''نورِ نظر'' فرزند سے استعارہ ہے اور تمام شعروں میں وجہ جامع نادر نہیں بلکہ ظاہر، عام اور مستعمل ہے۔ چنانچہ استعارۂ عامیہ یا مبتذلہ کی صورت پیدا ہوئی ہے۔

چہارم: یہ ہے کہ وجہ جامع دُور و دیر یاب ہوتی ہے، نادر ہونے کے باعث بہ آسانی سمجھ میں نہیں آتی اور سوائے خواص کے عامتہ الناس اسے سمجھنے سے قاصر ہوتے ہیں۔ اسی نسبت سے وجہ جامع کی اس صورت کو ''استعارۂ مخفی یا غریبہ''[۶۰]، ''استعارۂ خاص''[۶۱] یا ''استعارۂ دور و شگفت''[۶۲] سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اپنی ندرت و جدت کے باعث یہ قسم قلمروِ استعارہ میں بہت ارزش کی حامل ہے اور اس کی تفہیم کرتے ہوئے قاری کا ذہن بڑی مسرت اور اہتزاز محسوس کرتا ہے۔ یہ درست ہے کہ بعض اوقات استعارے کی یہ نوعیت شعر میں غرابت پیدا کر دیتی ہے لیکن شعرِ اقبال کا حیران کن پہلو یہ ہے کہ علامہ نے اس ضمن میں بھی لطافت اور تازگی کو برقرار رکھا ہے، جیسے:

خدا کی شان ہے ناچیز، چیز بن بیٹھیں　　جو بے شعور ہوں یوں باتمیز بن بیٹھیں[۶۳]

اپنے پروانوں کو پھر ذوقِ خود افروزی دے　　برقِ دیرینہ کو فرمانِ جگر سوزی دے[۶۴]

بت شکن اُٹھ گئے، باقی جو رہے بت گر ہیں　　تھا براہیم پدر اور پسر آزر ہیں[۶۵]

ترے نیستاں میں ڈالا مرے نغمۂ سحر نے　　مری خاکِ پے سپر میں جو نہاں تھا اک شرارا[۶۶]

ان اشعار میں ''کوئی چیز بن بیٹھنا'' اپنی حیثیت کا احساس دلانے کا استعارہ ہے جو بظاہر مبتذل نظر آتا ہے لیکن یہ کہہ دینے سے کہ خدا کی شان ناچیز، چیز بن بیٹھیں، کسی قدر ندرت آ گئی ہے۔ اسی طرح مسلم نوجوانوں کو پروانے کہہ کر ان کے اندر حرارتِ عمل پیدا کرنے کے لیے 'برق کا' استعارہ عام ہے مگر علامہ نے اس کے ساتھ 'دیرینہ' کا اضافہ کر کے اسے خاص بنا دیا ہے۔ بعینہٖ 'بت گر' اور 'بت شکن' کے استعاروں کو ابراہیمؑ اور آزر کی تلمیحات سے جوڑ کر ندرت و جدّت پیدا کی گئی ہے۔ آخری شعر میں خصوصیت یہ ہے کہ یہاں شاعر نے خود کو روایتی انداز میں محض 'خاک' کہنے کے بجائے، 'خاکِ پے سپر' کے استعارے سے متعارف کروا کے استعارۂ غریبہ یا استعارۂ خاص کی صورت اُبھاری ہے۔

چوتھی تقسیم

استعارۂ مصرحہ کی چوتھی تقسیم طرفین استعارہ (مستعار منہ و مستعار لہ) اور وجہ جامع، تینوں کی بنیاد پر کی جاتی ہے اور اس سلسلے میں اسے چھے اقسام میں منقسم کیا گیا ہے، جن سے متعارف کراتے ہوئے صاحبِ بحر الفصاحت لکھتے ہیں:

یہ چھے قسم پر ہے اس لیے کہ مستعار منہ اور مستعار لہ یا حسّی ہوتے ہیں یا ایک ان میں سے حسّی ہوتا ہے اور ایک عقلی مثلاً مستعار منہ حسّی ہوتا ہے اور مستعار لہ عقلی یا مستعار منہ عقلی ہوتا ہے، مستعار لہ حسی، پس چار صورتیں ہوئیں جن میں وجہ جامع ہمیشہ عقلی ہوتی ہے کیونکہ وجہ شبہ جس کا نام جامع ہے، وہ طرفین کے ساتھ قائم ہوتی ہے۔ پس جبکہ دونوں عقلی ہوں گے تو ان کے ساتھ وجہ جامع قائم ہوگی اور اگر ان میں سے ایک عقلی ہوگا اور ایک حسّی، تب بھی وجہ جامع کا عقلی ہونا ضرور ہے اس لیے کہ عقلی کا قیام حسّی کے ساتھ مستحیل ہے اور جبکہ مستعار منہ اور مستعار لہ دونوں حسّی ہوتے ہیں تو وجہ جامع کبھی عقلی ہوتی ہے، کبھی حسّی اور کبھی مختلف یعنی بعض حسّی اور بعض عقلی...... اس طرح چھے قسمیں ہوگئیں......[۶۷]

ذیل میں طرفین استعارہ اور وجہ جامع کی بنیاد پر قائم کی گئی ان چھے صورتوں کا شعرِ اقبال کی روشنی میں جائزہ لیا جاتا ہے:

۱- مستعار لہ، مستعار منہ اور وجہ جامع، تینوں حسی

کلام اقبال میں مستعار لہ، مستعار منہ اور وجہ جامع تینوں حسّی ہونے کی مثالیں کثرت سے ملتی ہیں۔ چونکہ حواس پانچ ہیں، لہٰذا اس قسم کی مزید پانچ حالتیں حسّی متعلق بہ باصرہ، حسّی متعلق بہ سامعہ، حسّی متعلق بہ شامہ، حسّی متعلق بہ ذائقہ اور حسّی متعلق بہ لامسہ قرار پاتی ہیں۔ جیسے:

حسّی متعلق بہ باصرہ:

گزر جا بن کے سیلِ تُند رو کوہ و بیاباں سے　　گلستاں راہ میں آئے تو جُوئے نغمہ خواں ہو جا[۶۸]

مردِ مسلمان کے شدائد سے گزرنے کو ''سیلِ تندرو'' اور خوش آیند حالات سے گزرنے کو ''جُوئے نغمہ خواں'' سے استعارہ کیا، یوں مستعار منہ اور مستعار لہ دونوں حسّی ہیں اور وجہ جامع تیزی اور آہستگی ہے جو حس باصرہ سے متعلق ہے۔

حسّی متعلق بہ سامعہ:

چھیڑتی جا اس عراقِ دل نشیں کے ساز کو　　اے مسافر دل سمجھتا ہے تری آواز کو[۶۹]

ندی کے پہاڑوں سے ٹکرانے سے پیدا ہونے والی آواز کو عراقِ دلنشیں (ایک راگنی) سے استعارہ کیا۔ طرفین استعارہ دونوں حسّی ہیں اور وجہ جامع یعنی دلنشیں آواز، متعلق بہ حسِ سامعہ ہے۔

حسّی متعلق بہ شامہ:

شرابِ بےخودی سے تا فلک پرواز ہے میری　　شکستِ رنگ سے سیکھا ہے میں نے بن کے بو رہنا[۷۰]

شاعر کی فلک تک پرواز کو ''بُو'' سے استعارہ کیا، طرفین حسّی ہیں اور وجہ جامع ''بو کا چاروں طرف پھیلنا'' ہے جو حسّی متعلق بہ شامہ ہے۔

حسّی متعلق بہ ذائقہ:

شرابِ کہن پھر پلا ساقیا　　وہی جام گردش میں لا ساقیا[۷۱]

شرابِ کہن، بادۂ ناب سے استعارہ کیا اور یہاں وجہ جامع ''مزا'' ہے جو حسّی متعلق بہ ذائقہ ہے۔

حسّی متعلق بہ لامسہ:

ہو حلقۂ یاراں تو بریشم کی طرح نرم　　رزمِ حق و باطل ہو تو فولاد ہے مومن[۷۲]

پہلا مصرع تشبیہ لامسہ پر مبنی ہے جبکہ دوسرا مصرع استعاراتی ہے۔ یہاں مومن کے رزمِ حق و باطل میں ہونے کو ''فولاد'' سے استعارہ کیا ہے، طرفین حسّی ہیں اور وجہ جامع سختی کا عنصر ہے، جو حسّی متعلق بہ لامسہ ہے۔

(۲) طرفین حسّی اور وجہ جامع عقلی

اس قسم کے تحت شاعر طرفین استعارہ (مستعار منہ، مستعار لہ) کو تو حسّی لانے کا اہتمام کرتا ہے لیکن وجہ جامع عقلی ہوتی ہے۔ جیسے:

دہقاں ہے کسی قبر کا اُگلا ہوا مردہ　　بوسیدہ کفن جس کا ابھی زیرِ زمیں ہے[۷۳]

یعنی 'دہقان' اور 'مردہ' دونوں حسی ہیں لیکن ان میں وجہ جامع جو کہ زندگی کی رمق کا نہ ہونا ہے، عقلی ہے۔

(۳) مستعار لہ حسّی اور مستعار منہ و وجہ جامع عقلی

اس کے تحت اقبال نے مستعار لہ کو حسّی اور مستعار منہ و وجہ جامع کو عقلی لانے کا یوں التزام کیا ہے:

وہ میرا رونقِ محفل کہاں ہے　　　مری بجلی، مرا حاصل کہاں ہے![۴۴]

مستعار لہ حسّی ''محبوب''، مستعار منہ عقلی ''رونقِ محفل'' اور وجہ جامع عقلی ''محفل آرائی کی صلاحیت'' ہے۔

(۴) مستعار منہ حسّی، مستعار لہ اور وجہ جامع عقلی

علامہ اس نوع کی رو سے مستعار منہ کو حسّی اور مستعار لہ و وجہ جامع کو عقلی لا کر شعر کے استعاراتی بیان کو جدت بخشتے ہیں:

پھر تیرے حسینوں کو ضرورت ہے حنا کی　　　باقی ہے ابھی رنگ مرے خونِ جگر میں[۴۵]

یہاں دوسرے مصرعے میں ''خون جگر'' محنت شاقہ کا استعارہ ہے۔ چنانچہ مستعار منہ حسّی خون جگر، مستعار لہ عقلی سخت محنت اور وجہ جامع عقلی مسلسل ریاضت و محنت ہے۔

(۵) مستعار منہ، مستعار لہ اور وجہ جامع تینوں عقلی

اقبال نے تینوں ارکان استعارہ یعنی مستعار منہ، مستعار لہ اور وجہ جامع کو عقلی لانے کا اہتمام اس طرح کیا ہے:

برقِ ایمن مرے سینے پہ پڑی روتی ہے　　　دیکھنے والی ہے جو آنکھ کہاں سوتی ہے![۴۶]

یہاں غافل ہونے کا استعارہ سونے کے ساتھ ہے اور وجہ جامع بے پروائی اور غفلت ہے اور یوں یہ تینوں عقلی ہیں۔ اس لیے کہ غافل رہنے اور غفلت و بے پروائی کا عقلی ہونا ظاہر ہے اور سونے سے مراد احساس کا باقی نہ رہنا ہے جو بیداری میں حاصل ہوتا ہے اور اس کے عقلی ہونے میں بھی شبہ نہیں۔

(۶) طرفین حسّی اور وجہ جامع مرکب

اس قسم کے تحت شاعر طرفین استعارہ کو حسّی اور وجہ جامع کو مرکب لاتا ہے یعنی بعض امر حسّی اور بعض عقلی ہوتے ہیں، مثلاً:

ضو سے اس خورشید کی اختر مرا تابندہ ہے　　　چاندنی جس کے غبارِ راہ سے شرمندہ ہے[۴۷]

یہاں شخصِ جلیل القدر (یعنی محبوب) کا استعارہ خورشید سے کیا ہے جو حسن (حسی) اور شان (عقلی) کی بزرگی و برتری کی مجموعہ وجہ جامع ہے۔ نجم الغنی نے اس قسم کے استعاروں کو نادر قرار دیا ہے اور ان کے مطابق ایسے استعارے کم واقع ہوتے ہیں۔ گویا حقیقت میں یہ دو استعارے ہیں[۴۸] علامہ کی قدرت کلام

دیکھیے کہ ان کے استعارے اس رنگ سے بھی خالی نہیں ہیں۔

پانچویں تقسیم

استعارۂ آشکار کو مستعار یعنی وہ لفظ یا کلمہ جو اپنے حقیقی معنی کی جگہ استعمال ہوتا ہے، کی بنیاد پر بھی دو انواع میں تقسیم کیا گیا ہے۔ جو یہ ہیں:

۱- استعارۂ اصلیّہ:

جس استعارے میں لفظ مستعار اسمِ جنس ہو، اسے ''استعارۂ اصلیّہ'' یا استعارۂ پایہ''[۷۹] کہتے ہیں۔ مراد یہ ہے کہ استعارۂ اصلیّہ ایسی بہت سی چیزوں پر صادق آ سکتا ہے، جو کوئی مشترک وصف رکھتی ہیں۔ شعرِ اقبال میں اس نوعیت پر مبنی کافی مثالیں ملتی ہیں، جیسے:

جستجو جس گل کی تڑپاتی تھی اے بلبل مجھے خوبیِ قسمت سے آخر مل گیا وہ گل مجھے[۸۰]

ضو سے اس خورشید کی اختر مرا تابندہ ہے چاندنی جس کے غبارِ راہ سے شرمندہ ہے[۸۱]

ایک بلبل ہے کہ ہے محوِ ترنّم اب تک اس کے سینے میں ہے نغموں کا تلاطم اب تک[۸۲]

ابرِ نیساں! یہ تنک بخشیِ شبنم کب تک مرے کہسار کے لالے ہیں تہی جام ابھی[۸۳]

خرد سے راہرو روشن بصر ہے خرد کیا ہے چراغِ رہ گزر ہے[۸۴]

ان شعروں میں ''گل''، ''خورشید''، ''بلبل''، ''لالے'' اور ''چراغ رہ گزر'' مستعار ہیں۔ جنھیں بالترتیب محبوب، شاعر کی ذات، مردِ مسلمان اور تعقل کے لیے استعارہ کیا گیا ہے اور ظاہر ہے کہ یہ تمام اسم جنس ہیں۔ لہٰذا استعارۂ اصلیہ کی صورت پیدا ہوئی ہے۔

۲- استعارۂ تبعّیہ:

اسے ''استعارۂ پیرو''[۸۵] بھی کہتے ہیں اور یہ اس طرح ہے کہ لفظ مستعار، فعل یا مشتقاتِ فعل سے ہوتا ہے۔ اس ضمن میں یہ یاد رکھنا چاہیے کہ فعل یا مشتقات فعل کے معنی میں یہ صلاحیت نہیں ہوتی کہ تشبیہ کے وصف سے متصف ہو سکے بلکہ یہاں فعل کا مصدر مشبہ ہوتا ہے۔ مثلاً اقبال لکھتے ہیں:

میرے مٹنے کا تماشا دیکھنے کی چیز تھی کیا بتاؤں ان کا میرا سامنا کیونکر ہوا[۸۶]

اڑ بیٹھے کیا سمجھ کر بھلا طور پر کلیم طاقت ہو دید کی تو تقاضا کرے کوئی[۸۷]

ہم مشرق کے مسکینوں کا دل مغرب میں جا اٹکا ہے واں کنٹر سب بلوری ہیں، یاں ایک پرانا مٹکا ہے [۸۸]

لا پھر اک بار وہی بادہ و جام اے ساقی! ہاتھ آ جائے مجھے میرا مقام اے ساقی! [۸۹]

بے چاری کئی روز سے دم توڑ رہی ہے ڈر ہے خبرِ بد نہ میرے منہ سے نکل جائے [۹۰]

ان اشعار میں استعارۂ تبعیہ کی صورت یوں پیدا ہوئی ہے کہ 'مٹنا' مصدر ہے جس سے مراد فنا ہونا ہے اور دونوں میں استعارہ ہے۔ 'اڑ بیٹھے' فعل ماضی ہے مگر اڑ بیٹھنے اور ضد کرنے میں استعارہ ہے، جو مصدر ہیں۔ ''دل جا اٹکا ہے'' فعل حال ہے اور دل اٹکانے اور عاشق ہونے میں استعارہ ہے اور یہ دونوں بھی مصدر ہیں۔ بعینہٖ 'ہاتھ آ جانا' سے مراد مل جانا اور 'دم توڑنا' سے مقصود زوال پذیر ہو جانا ہے اور یہ تمام مصادر ہیں، جن کے مابین استعارات قائم کیے گئے ہیں۔

(ب) استعارہ مکنیّہ

بناوٹ کے اعتبار سے استعارے کی دوسری قسم ''استعارہ بالکنایہ'' ہے جسے ''استعارۂ مکنیّہ'' [۹۱] یا ''استعارۂ مکنیّہ تخیلیّہ'' [۹۲] بھی کہا جاتا ہے۔ چونکہ کسی امر کی تصریح و توضیح نہ کرنے کا نام کنایہ ہے، لہٰذا استعارے کی یہ صورت ''استعارہ بالتصریح'' کی طرح صراحت کے بجائے پوشیدگی کا عنصر رکھتی ہے۔ استعارہ بالکنایہ میں مستعار لہ مذکور اور مستعار منہ متروک ہوتا ہے اور کوئی شے کہ مشبہ بہ سے تعلق رکھتی ہے، مشبہ کے واسطے ثابت کی جاتی ہے یعنی مستعار لہ کے مذکور اور مستعار منہ کے محذوف ہونے کے ساتھ ساتھ اس صورت کے لیے شرط یہ ہے کہ مستعار منہ کے مناسبات ضرور بیان کیے جائیں۔ اس طرح تخلیق کار یہ مقصد رکھتا ہے کہ مستعار منہ عین مستعار لہ ہے۔ استعارہ بالکنایہ میں بات کی ادائی کنایۃً ہوتی ہے، اس وجہ سے یہ شعر پارے میں ایمائی و رمزی حسن پیدا کر دیتا ہے۔ چونکہ کنائے اور تخییل کو باہم جدا نہیں کیا جا سکتا، اس لیے محققین فن نے ''استعارہ بالکنایہ'' اور ''استعارہ تخییلیہ'' کی تعاریف ساتھ ساتھ بیان کی ہیں، مثلاً مولوی نجم الغنی لکھتے ہیں:

> استعارہ بالکنایہ، یہ ہے کہ نفس میں تشبیہ دی جاتی ہے اور سوائے مشبہ کے کوئی چیز ذکر نہیں کی جاتی اور بعض چیزیں جو مشبہ بہ کے ساتھ خصوصیت رکھتی ہیں، وہ مشبہ کے لیے ثابت کی جاتی ہیں، پس ان کا ثابت کرنا اس تشبیہ پر جو نفس میں مضمر ہے، دلالت کرتا ہے۔ اسی تشبیہ مضمر کو استعارہ بالکنایہ کہتے ہیں یعنی ایسا استعارہ جو کنائے کے ساتھ ہو کیونکہ اس میں مشبہ بہ کی تصریح نہیں ہوتی ہے...... اور وہ چیز جو مشبہ بہ سے خصوصیت رکھتی ہے، اس کو مشبہ کے لیے ثابت کرنے کا نام استعارۂ تخییلیہ ہے کیونکہ جب کوئی ایسی چیز جو مشبہ بہ سے خصوصیت رکھتی ہے، مشبہ کے لیے مانگی جاتی ہے تو یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ مشبہ جنس سے مشبہ بہ کے ہے...... [۹۳]

بقول جلال الدین احمد جعفری زینبی:

اگر مشبہ کا ذکر کریں اور مشبہ بہ کو حذف کر کے اس کے چند لوازم ذکر کریں تو ایسی صورت میں مشبہ کا ذکر اور مشبہ بہ کا حذف کرنا استعارہ بالکنایہ ہے اور مشبہ بہ محذوف کے لوازم کو مشبہ کے واسطے ثابت کرنا استعارۂ تخییلیہ کہلائے گا.....[۹۴]

مصنف بہار بلاغت لکھتے ہیں:

مشبہ بہ متروک کے ساتھ تصور میں تشبیہ دینے کو استعارہ بالکنایہ کہتے ہیں۔ کسی چیز کی تصریح نہ کرنے کا نام کنایہ ہے یعنی استعارہ بالکنایہ سے مراد مشبہ کا ذکر کرنا اور مشبہ بہ کو نصب قرینہ لے آنا اور قرینہ اس جگہ استعارۂ تخیّلیہ ہے، دوسرے لفظوں میں مشبہ بہ محذوف کے اثبات لوازم کو استعارۂ تخییلیہ کہتے ہیں۔[۹۵]

شعر اقبال میں استعارہ بالکنایہ کا رنگ بانگ درا کے ذیل کے شعروں میں بڑی عمدگی سے اُبھرا ہے جن میں شاعر نے خود کو پرندے سے تشبیہ دے کر اس کے واسطے گھونسلے، قفس یا دام وغیرہ کو ثابت کیا ہے:

لاؤں وہ تنکے کہیں سے آشیانے کے لیے بجلیاں بے تاب ہوں جن کو جلانے کے لیے
وائے ناکامی، فلک نے تاک کر توڑا اسے میں نے جس ڈالی کو تاڑا آشیانے کے لیے

جمع کر خرمن تو پہلے دانہ دانہ چن کے تو آ ہی نکلے گی کوئی بجلی جلانے کے لیے
پاس تھا ناکامیِ صیّاد کا اے ہم صفیر ورنہ میں اور اڑ کے آتا ایک دانے کے لیے[۹۶]

یہاں شاعر کی ذات مستعار لہ ہے، جو مذکور ہے اور پرندہ ہونا، مستعار منہ ہے جو متروک ہے مگر اس کے تلازمے موجود ہیں جو ان غزلیہ اشعار میں استعارہ بالکنایہ کی صورت پیدا کر دیتے ہیں۔ اسی طرح یہ شعر دیکھیے:

نگاہِ گرم کہ شیروں کے جس سے ہوش اُڑ جائیں نہ آہِ سرد کہ ہے گوسفندی و میشی[۹۷]

خودی میں ڈوب زمانے سے نا اُمید نہ ہو کہ اس کا زخم ہے در پردہ اہتمامِ رفو[۹۸]

اقبال نے ''شیر'' کا استعارہ مردِ شجاع کے لیے استعمال کیا ہے، یعنی ''شیر'' مستعار لہ ہے جس کا ذکر ہوا اور ''مردِ شجاع'' مستعار منہ ہے جو مذکور نہیں مگر اس کے تلازمے ضرور موجود ہیں۔ بعینہٖ خودی کو تلوار سے اس کا ذکر کیے بغیر تشبیہ دی جس سے شعر میں استعارہ بالکنایہ کی صورت ابھری ہے۔

استعارۂ مکنّیہ کی انواع

ڈاکٹر سیروس شمیسا نے استعارہ بالکنایہ کو ''استعارۂ مکنّیہ تخییلیہ'' کا نام دیتے ہوئے، اسے دو انواع میں منقسم کیا ہے[۹۹] جو یہ ہیں:

(ا) بہ صورت اضافہ:

اسے ''اضافۂ استعاری'' بھی کہہ سکتے ہیں، جس کی مزید دو صورتیں ہیں:

اوّل: یہ کہ اس میں مضاف الیہ اسم ہوتا ہے، جیسے رخسارِ صبح، رُوے گل، دستِ روزگار، کامِ ظلم اور چنگالِ مرگ وغیرہ۔

دوم: وہ اضافت ہے کہ جس میں مضاف الیہ صفت ہوتا ہے، جیسے عزمِ تیز گام— یاد رہے کہ وہ اضافت جس میں مضاف الیہ اسم ہو، وہاں مشبہ مضاف الیہ ہوتا ہے اور جس میں مضاف الیہ صفت ہو، وہاں مشبہ مضاف ہوتا ہے۔ اقبال نے ''اضافتِ استعارہ'' سے اپنے کلام میں بڑی عمدگی سے بلاغت و معنویت پیدا کی ہے مثلاً اضافت کی دونوں صورتیں، ان کے ہاں یوں نمود کرتی ہیں:

میں صورتِ گل دستِ صبا کا نہیں محتاج کرتا ہے مرا جوشِ جنوں میری قبا چاک[١٠٠]

آں عزمِ بلند آور آں سوزِ جگر آور شمشیرِ پدر خواہی بازوے پدر آور[١٠١]

پہلے شعر میں مضاف الیہ کے اسم ہونے کی صورت میں مشبہ ''گل'' اور ''صبا'' ہے جبکہ دوسرے شعر میں مضاف الیہ کے صفت ہونے کے باعث مشبہ مضاف یعنی ''عزم'' ہے۔

(۲) بہ صورت غیر اضافی:

یہ وہ قسم ہے جس کے تحت شاعر استعارہ بالکنایہ اور استعارۂ تخییلیہ کے مابین فاصلہ روا رکھتا ہے یعنی کسی امر کا کنایتہً ذکر کرنے کے بعد اس کے لیے خیالی طور پر کوئی مثال لے کر آتا ہے مثلاً اقبال اپنے ذیل کے شعر میں زمانے کو کنایاتی طور پر اپنے دل میں فنا پذیری کے لیے مستعار لیتے ہیں اور اس کے بعد اس کے لیے ہر چیز کو خام رکھنے والی ہوا کا استعارہ تخییل کر کے 'استعارہ بالکنایہ غیر اضافی' کی صورت پیدا کر دیتے ہیں:

پختہ افکار کہاں ڈھونڈنے جائے کوئی اس زمانے کی ہوا رکھتی ہے ہر چیز کو خام[١٠٢]

بعض اوقات استعارہ بالکنایہ کے تحت شاعر طرفینِ استعارہ میں سے مستعار منہ کو آدمی یا جاندار کے طور پر لا کر بے جان چیزوں کو زندگی بخش دیتا ہے۔ گویا وہ استعارۂ کنائی کی بنیاد ''آدمی گونگی یا جاندار گرائی'' یعنی Animism[١٠٣] پر رکھتا ہے اور جب استعارۂ مکنیہ تخییلیہ میں مشبہ متروک اکثر موارد میں انسانی اوصاف رکھتا ہے، تو اسے اصطلاحِ استعارہ میں ''انسان مدارانہ'' یا Anthropomorphic[١٠٤] سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ مغرب میں استعارۂ کنائی کی یہ صورت تشخیص یا Personification[١٠٥] کہلاتی ہے اور سخنور اس کا استعمال کرتے ہوئے بڑی مہارت اور ذہانت سے اشیا و مظاہر یا موجوداتِ غیر ذی روح کو مجسّم صفات و خصائصِ انسانی سے نوازتا ہے۔ اقبال نے بھی استعارہ بالکنایہ کے اس تخصیصی پہلو کو بڑی قادر الکلامی کے ساتھ برتا ہے۔ وہ اس کی وساطت سے معنویت و بلاغت میں اضافہ کر دیتے ہیں اور کہیں بھی کلام کے

فطری بہاؤ اور روانی میں فرق نہیں آنے دیتے، مثلاً ذیل کے اشعار میں تشخیص (Personification) کے پہلو استعارۂ کنائی کی صورت میں بڑی خوبی سے در آئے ہیں:

تارے میں وہ، قمر میں وہ، جلوہ گہِ سحر میں وہ　　چشمِ نظارہ میں نہ تُو سُرمۂ امتیاز دے[۱۰۶]

کہہ رہا ہے مجھ سے، اے جویائے اسرارِ ازل!　　چشمِ دل وا ہو تو ہے تقدیرِ عالم بے حجاب[۱۰۷]

دستِ فطرت نے کیا ہے جن گریبانوں کو چاک　　مزدکی منطق کی سوزن سے نہیں ہوتے رفو[۱۰۸]

پہلے دو شعروں میں بالترتیب ''چشمِ نظارہ'' اور ''چشمِ دل'' مستعار لہ مذکور، ''قوتِ بصارت'' اور ''قوتِ بصیرت'' مستعار منہ متروک ہیں اور ان کنایاتی استعاروں کو دیکھنے کی مجسم انسانی صفت سے ہمکنار کر کے تشخیص کے عناصر اُبھرے ہیں، بعینہٖ تیسرے شعر میں مستعار لہ ''دستِ فطرت'' اور مستعار منہ ''قوتِ اختیار'' ہے جو مذکور نہیں اور اس استعارۂ کنائی میں اقبال نے غیر ذی روح مظہر یعنی ''فطرت'' کے ساتھ لفظ ''دست'' کا اضافہ کر کے اسے مجسم انسانی وصف سے نوازا ہے اور Personification کی بڑی نادر صورت پیدا ہوئی ہے۔

(ج) استعارۂ تمثیلیہ

بناوٹ کے اعتبار سے استعارے کی تیسری قسم استعارۂ تمثیلیہ ہے جسے ڈاکٹر سیروس شمیسا نے ''استعارۂ قیاسیہ'' کا نام دیا ہے[۱۰۹] اس صورت کو نجم الغنی ''تمثیل بطریقِ استعارہ''، ''تمثیل'' اور ''مجاز مرکب'' کہتے ہیں[۱۱۰] جب کہ میر جلال الدین کزازی کے مطابق اسے ''استعارۂ مرکب یا آمیغی'' سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے[۱۱۱] استعارے کی اس قسم میں مستعار لہ، مستعار منہ اور وجہِ جامع کئی چیزوں سے حاصل ہوتے ہیں۔ تشبیہِ تمثیل کے مقابلے میں یہ مطلق تمثیل ہے اور اس سبب سے اسے ''تمثیلِ مطلقاً'' بھی کہتے ہیں[۱۱۲] یہ ایسا استعارہ ہے جس میں ذکر مشبہ بہٖ کا اور ارادہ مشبہ کا ہوتا ہے اور دو صورتوں میں سے ایک صورت کو دوسری کے ساتھ تشبیہ دی جاتی ہے۔ استعارۂ تمثیلیہ میں استعارہ لفظ کے بجائے جملے میں ہوتا ہے یعنی ہم ایسے مشبہ بہٖ سے سروکار رکھتے ہیں جو جملے کی شکل میں ہو اور اس صورت میں ہم قدرے تأمل سے اس تمثیل یا قیاس تک پہنچ جاتے ہیں، جس کا شاعر نے اہتمام کر رکھا ہوتا ہے۔ اس کی بنیاد حقیقی کے بجائے خیالی و عقلی ہوتی ہے جس میں مشبہ بہٖ ایک مرکب ہوتا ہے جو حکمِ مثال رکھتا ہے۔ یاد رہے کہ یہ ''ارسال المثل'' سے مختلف ہے ارسال المثل میں مشبہ کا بھی ذکر ہوتا ہے۔ تمثیلی و مرکب استعارے بظاہر لغو اور ناممکن لگتے ہیں لیکن ان سے کلام کی معنویت میں خاطر خواہ اضافہ ہو سکتا ہے۔ تاہم اس ضمن میں شاعر کو اس امر کا خیال رکھنا چاہیے کہ مشبہ بہٖ زیادہ طویل نہ ہو یعنی کوئی روایت یا حکایت نہ ہو، کیونکہ ایسی صورت میں یہ

استعارۂ تمثیلیہ کے بجائے محض تمثیل بن جائے گی۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ کبھی کبھار تمثیلی و مرکب استعاروں میں بہت سی داستانوں کے خلاصے پنہاں ہوتے ہیں اور ایسے تمثیلی استعارے عموماً کنائے کا درجہ اختیار کر لیتے ہیں۔ اقبال کے اشعار میں مکمل طور پر یہ صورت تو نہیں تاہم ایک قسم کی کُلّی حالت کو دوسری قسم کی مجموعی حالت سے استعارہ کر کے استعارۂ تمثیلیہ کی صورت کسی قدر یوں تخلیق ہوئی ہے:

ہمیشہ مور و مگس پر نگاہ ہے ان کی   جہاں میں ہے صفتِ عنکبوت ان کی کمند[۱۱۳]

شعر اقبال میں استعارے کی متذکرہ اقسام اور دیگر فنّی مباحث کا عملی اطلاق دیکھ کر حیرت و استعجاب کا پیدا ہونا یقینی ہے۔ ان ارکان و اقسام کے ساتھ ساتھ فکری حوالے سے بھی استعاراتِ اقبال میں بوقلمونی نظر آتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اقبال نے اسے محسنۂ شعری کو ''جانِ کلام'' خیال کرتے ہوئے جس طرح معنی آفرینی کی ہے، وہ نہایت متاثر کن ہے۔

استعاراتِ اقبال کا یہ تفصیلی اور توضیحی مطالعہ اس امر پر شاہد ہے کہ استعارے کے فن اور اس کی غرض و غایت پر علامہ کی گہری نظر تھی اور مشرقی و مغربی شعری روایات کے مطالعے نے ان پر بیان کی اس خوبی کے تمام تر خصائص روشن کر دیے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان استعاروں میں روایت اور جدت کا بڑا دلکش ملاپ دکھائی دیتا ہے۔ یہ درست ہے کہ ان کے ابتدائی کلام میں استعارات کا رنگ کسی قدر ماقبل کے شعرا کی طرح روایتی اور تقلیدی ہے لیکن بہت جلد وہ اس سے بلند ہو جاتے ہیں اور قدیم استعاراتی انداز میں تصرف کر کے نئے، نادر اور اچھوتے استعارے تخلیق کرنے لگتے ہیں۔ اس اعتبار سے علامہ نے اپنے پیشرو اور معاصر شعرا کے مقابلے میں اجتہادی رویے کا اظہار کیا۔ انھوں نے بنیادی طور پر اس محسنۂ شعری کے ایجاز و بلاغت کی وصف سے متاثر ہو کر بے مثال شعر پارے رقم کیے۔ یہی وصف ان کے کلام کو علامتی آہنگ سے ہمکنار کر دیتا ہے اور وہ اپنے موضوعات کی ترسیل بڑی بلاغت کے ساتھ کرنے لگتے ہیں۔ بعض اوقات ان کے استعارے تلمیح اور تاریخ کے ساتھ منسلک ہو کر لطافت پیدا کرتے ہیں اور یوں بھی ہوا ہے کہ ان کے استمداد سے جاندار اور متحرک منظریہ تمثالوں کی تشکیل ممکن ہو پائی ہے۔ استعاراتِ اقبال، حواس پنجگانہ کو متحسّس کرنے پر بھی قادر ہیں اور حرکی پہلوؤں کی موجودگی کے باعث شاعری میں متحرک جمالیاتی اوصاف ابھارتے ہیں۔ بعض استعارے کثرتِ استعمال کے سبب سے علامہ کے محبوب استعارات کا درجہ بھی اختیار کر لیتے ہیں اور ان میں سے زیادہ تر وہ ہیں جن کا تعلق تاریخ و اساطیر سے ہے۔ اپنی تمام تر جہات میں اقبال کے استعاروں کا امتیازی وصف آرایش کمال کے بجائے معنی آفرینی کا حصول ہے۔ ان کے استعارے تازہ کاری اور لطافت سے بھرپور ہوتے ہیں اور یہ امر مسلمہ ہے کہ ایک پیغامبر شاعر کے ہاں

لطافت و عذوبت کا ہونا بہت ضروری ہے ورنہ کلام میں ثقالت پیدا ہو جاتی ہے۔ علامہ کے استعارات میں اُن کے باطنی سوز اور اضطراب ذہنی کی تمام تر جھلکیاں دیکھی جا سکتی ہیں۔ یہ استعارے تیقن و تحرک، سیماب پائی، جگر سوزی اور حرارت عمل کے جذبوں سے سرشار ہیں اور حیات و کائنات سے وابستہ تمام پہلوؤں کا بڑی عمدگی سے احاطہ کرتے ہیں۔ استعاراتِ اقبال کا ایک استثنائی پہلو لغات شعری میں بے پایاں اضافے کرنا اور متنوع شعری اسالیب میں یکساں مہارت کے ساتھ اس شعری خوبی کو برتنا ہے۔ یہ استعارے شاعر مشرق کے مطمح نظر سے کلی طور پر ہم آہنگ ہیں اور ان کے کوائفِ باطنی اور وارداتِ قلبی کے بیان میں حیرت انگیز ابلاغ و اظہار کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ اپنی لطافت، خوش گوار پیچیدگی، نزاکت و رمزیت اور ندرت و انفرادیت کے باعث اقبال کے استعارے بڑے دل پذیر اور حیرت انگیز ہیں۔ خاص طور پر پیچیدہ تصورات و افکار اور تعقلات و نظریات کی ترسیل ان نادر استعاروں کی وساطت سے ایسے مؤثر طور پر ہوئی ہے کہ پڑھنے والا علامہ کی صناعانہ مہارت کی داد دیے بغیر نہیں رہ سکتا اور یہ بجا طور پر کہا جا سکتا ہے کہ کلام اقبال میں استعاراتی اندازِ بیان ایک مؤثر، مؤفق اور جاندار شعری حربہ ہے۔

حوالہ جات

۱- ڈاکٹر سیّد صادق علی، اقبال کی شعری زبان: ایک مطالعہ، نئی دہلی، اے ون آفسیٹ پرنٹرز، طبع اول ۱۹۹۴ء، ص ۵۵۔

۲- ڈاکٹر شکیل الرحمٰن، ''اقبال کی جمالیات میں علامتوں اور استعاروں کا عمل''، مشمولہ مقالات عالمی اقبال سیمینار، حیدر آباد، اقبال اکیڈمی ۱۹۸۶ء، ج ا، ص ۲۲۹، ۲۳۰۔

۳- ڈاکٹر قاضی عبید الرحمٰن ہاشمی، ''اقبال کے استعاروں کا حرکی نظام''، مشمولہ اقبال — جامعہ کے مصنفین کی نظر میں (مرتبہ) گوپی چند نارنگ، نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، طبع اول ۱۹۷۹ء، ص ۲۵۷، ۲۵۸۔

۴- علامہ محمد اقبال، ''بانگ درا'' کلیات اقبال (اردو)، لاہور، اقبال اکادمی پاکستان، ۱۹۹۰ء، ص ۲۲۷۔

۵- ایضاً، ''بالِ جبریل''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۱۰۷۔

۶- ایضاً، ''ضربِ کلیم''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۴۱۔

۷- ایضاً، ''ارمغانِ حجاز''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۲۱۔

۸- شمس الدین فقیر، حدائق البلاغۃ، مترجم: امام بخش صہبائی، لکھنؤ، مطبع منشی نولکشور، ۱۸۴۳ء، ص ۵۱۔

۹- محمد عبید اللہ الاسعدی، تسہیل البلاغۃ، لاہور، المکتبۃ الاشرفیہ، طبع دوم س ن، ص ۱۷۔

۱۰- میر جلال الدین کزازی، بیان، (زیباشناسی سخن پارسی) تہران، کتاب ماد وابستہ بہ نشر مرکز، طبع ششم ۱۳۸۱، ص ۹۹۔

۱۱- جلال الدین ہمائی، فنونِ بلاغت و صناعات ادبی، تہران، انتشارات توس، طبع سوم ۱۳۶۴، ج ۲، ص ۲۵۰۔
۱۲- نجم الغنی، بحر الفصاحت، (طبع نو)، لاہور، مقبول اکیڈمی ۱۹۸۹ء، ج ۲، ص ۸۶۰۔
۱۳- علامہ محمد اقبال، ''بانگِ درا''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۲۹۷۔
۱۴- ایضاً، ''بالِ جبریل''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۹۷۔
۱۵- ایضاً، ''ضربِ کلیم''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۲۴۔
۱۶- ایضاً، ''ارمغانِ حجاز''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۵۴۔
۱۷- سیروس شمیسا، بیان، تہران، انتشارات فردوسی، طبع ششم ۱۳۷۶، ص ۱۶۱۔
۱۸- کزازی، بیان، ص ۱۰۱۔
۱۹- علامہ محمد اقبال، ''بانگِ درا''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۹۷۔
۲۰- ایضاً، ص ۱۵۱۔
۲۱- ایضاً، ''بالِ جبریل''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۸۲۔
۲۲- سیروس شمیسا، بیان، ص ۱۵۸۔
۲۳- کزازی، بیان، ص ۱۰۳۔
۲۴- علامہ محمد اقبال، ''بانگِ درا''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۲۲۵۔
۲۵- ایضاً، ''بالِ جبریل''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۱۵۳۔
۲۶- ایضاً، ''ضربِ کلیم''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۱۰۰۔
۲۷- سیروس شمیسا، بیان، ص ۱۵۸۔
۲۸- کزازی، بیان، ص ۱۰۴۔
۲۹- علامہ محمد اقبال، ''بانگِ درا''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۱۵۰۔
۳۰- ایضاً، ''بالِ جبریل''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۱۰۷۔
۳۱- ایضاً، ''ضربِ کلیم''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۱۳۵۔
۳۲- ایضاً، ''ارمغانِ حجاز''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۱۰۔
۳۳- ایضاً، ''بالِ جبریل''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۲۶۔
۳۴- ایضاً، ''ضربِ کلیم''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۱۲۲۔
۳۵- کزازی، بیان، ص ۱۰۴۔
۳۶- عبدالحسین سعیدیان، دانش نامۂ ادبیات، تہران، انتشارات ابن سینا، طبع اول ۱۳۵۳، ص ۱۲۔
۳۷- علامہ محمد اقبال، ''بالِ جبریل''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۲۳۔
۳۸- ایضاً، ص ۸۵۔
۳۹- عبدالحسین سعیدیان، دانش نامۂ ادبیات، ص ۱۲۔
۴۰- کزازی، بیان، ص ۱۰۷۔
۴۱- سیروس شمیسا، بیان، ص ۱۹۴۔

۴۲- کزازی، بیان، ص ۱۰۸۔
۴۳- علامہ محمد اقبال، ''بانگِ درا''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۲۱۴۔
۴۴- ایضاً، ص ۲۳۱۔
۴۵- ایضاً، ''ضربِ کلیم''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۱۶۳۔
۴۶- ایضاً، ص ۱۸۲۔
۴۷- ایضاً، ''ارمغانِ حجاز''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۱۷۔
۴۸- ایضاً، ''بانگِ درا''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۱۸۵۔
۴۹- ایضاً، ص ۲۰۰۔
۵۰- ایضاً، ص ۵۸۔
۵۱- ایضاً، ص ۱۲۸۔
۵۲- ایضاً، ص ۱۲۳۔
۵۳- ایضاً، ''بالِ جبریل''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۲۷۔
۵۴- کزازی، بیان، ص ۱۱۱۔
۵۵- نجم الغنی، بحر الفصاحت، ج ۲، ص ۸۲۳۔
۵۶- علامہ محمد اقبال، ''بالِ جبریل''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۴۳۔
۵۷- ایضاً، ''ضربِ کلیم''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۴۵۔
۵۸- ایضاً، ص ۱۰۱۔
۵۹- ایضاً، ''ارمغانِ حجاز''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۳۱۔
۶۰- محمد قلندر علی خان، بہارِ بلاغت، حصار، ۱۹۲۴ء، ص ۵۰۔
۶۱- سجاد بیگ مرزا دہلوی، تسہیل البلاغت، دہلی، محبوب المطابع برقی پریس ۱۳۳۹ھ، ص ۱۵۲۔
۶۲- کزازی، بیان، ص ۱۱۳۔
۶۳- علامہ محمد اقبال، ''بانگِ درا''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۴۵۔
۶۴- ایضاً، ص ۱۸۱۔
۶۵- ایضاً، ص ۲۱۳۔
۶۶- ایضاً، ص ۴۹۔
۶۷- نجم الغنی، بحر الفصاحت، ج ۲، ص ۸۲۷۔
۶۸- علامہ محمد اقبال، ''بانگِ درا''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۲۸۸۔
۶۹- ایضاً، ص ۳۷۔
۷۰- ایضاً، ص ۸۶۔
۷۱- ایضاً، ''بالِ جبریل''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۱۲۸۔
۷۲- ایضاً، ''ضربِ کلیم''، کلیات اقبال (اردو)، ص ۵۸۔

۷۳- ایضاً، ص۱۶۳۔
۷۴- ایضاً، ''بالِ جبریل''، کلیات اقبال (اردو)، ص۸۵۔
۷۵- ایضاً، ص۱۰۷۔
۷۶- ایضاً، ''بانگِ درا''، کلیات اقبال (اردو)، ص۱۸۵۔
۷۷- ایضاً، ص۱۳۰۔
۷۸- نجم الغنی، بحر الفصاحت، ج۲، ص۸۳۲۔
۷۹- کزازی، بیان، ص۱۱۹۔
۸۰- علامہ محمد اقبال، ''بانگِ درا''، کلیات اقبال (اردو)، ص۱۲۹۔
۸۱- ایضاً، ص۱۳۰۔
۸۲- ایضاً، ص۱۸۲۔
۸۳- ایضاً، ص۲۹۵۔
۸۴- ایضاً، بالِ جبریل، کلیات اقبال (اردو)، ص۸۶۔
۸۵- کزازی، بیان، ص۱۱۹۔
۸۶- علامہ محمد اقبال، ''بانگِ درا''، کلیات اقبال (اردو)، ص۱۱۱۔
۸۷- ایضاً، ص۱۱۲۔
۸۸- ایضاً، ص۳۰۱۔
۸۹- ایضاً، ''بالِ جبریل''، کلیات اقبال (اردو)، ص۲۷۔
۹۰- ایضاً، ''ضربِ کلیم''، کلیات اقبال (اردو)، ص۱۶۸۔
۹۱- کزازی، بیان، ص۱۲۳۔
۹۲- سیروس شمیسا، بیان، ص۱۷۱۔
۹۳- نجم الغنی، بحر الفصاحت، ج۲، ص۸۵۱۔
۹۴- جلال الدین احمد جعفری زینبی، کنز البلاغت، الہ آباد، مطبع انوار احمد، س ن، ص۱۷۶۔
۹۵- محمد قلندر علی خان، بہارِ بلاغت، ص۵۷۔
۹۶- علامہ محمد اقبال، ''بانگِ درا''، کلیات اقبال (اردو)، ص۹۹، ۱۰۰
۹۷- ایضاً، ''بالِ جبریل''، کلیات اقبال (اردو)، ص۴۲۔
۹۸- ایضاً، ''ضربِ کلیم''، کلیات اقبال (اردو)، ص۱۷۵۔
۹۹- سیروس شمیسا، بیان، ص۱۷۱۔
۱۰۰- علامہ محمد اقبال، ''بالِ جبریل''، کلیات اقبال (اردو)، ص۹۱۔
۱۰۱- ایضاً، ''ارمغانِ حجاز''، کلیات اقبال (اردو)، ص۵۹۔
۱۰۲- ایضاً، ''ضربِ کلیم''، کلیات اقبال (اردو)، ص۹۴۔
۱۰۳- دیکھیے، بیان از سیروس شمیسا (ص۱۷۸) اور بیان از کزازی (ص۱۲۷)۔

۱۰۴- سیروس شمیسا، بیان، ص۱۷۵۔
۱۰۵- میمنت میر صادقی، واژہ نامۂ ہنرِ شاعری، تہران، کتاب مہناز، طبع دوم ۱۳۷۶، ص۷۰۔
۱۰۶- علامہ محمد اقبال، ''بانگِ درا''، کلیات اقبال (اردو)، ص۱۲۳۔
۱۰۷- ایضاً، ص۲۶۸۔
۱۰۸- ایضاً، ''ارمغانِ حجاز''، کلیات اقبال (اردو)، ص۱۷۔
۱۰۹- سیروس شمیسا، بیان، ص۱۸۲۔
۱۱۰- نجم الغنی، بحر الفصاحت، ج۲، ص۸۴۸۔
۱۱۱- کزازی، بیان، ص۱۲۰۔
۱۱۲- نجم الغنی، بحر الفصاحت، ج۲، ص۸۴۸۔
۱۱۳- علامہ محمد اقبال، ''ضربِ کلیم''، کلیات اقبال (اردو)، ص۱۶۹۔

❁.....❁.....❁