علامہ محمد اقبال کا ڈرامائی طرزِ سخن ـــــ اُردو کلام پر ایک نظر

ڈاکٹر بصیرہ عنبرین

اقبال کی شاعری میں ڈرامائی عناصر اس حد تک دخیل ہیں کہ یہ اندازِ بیان اُن کے اُسلوب کی نمایاں صفت قرار پاتا ہے۔ اُن کے فارسی اور اُردو کلام میں اس طرزِ شعر نے تازگی اور پُرکاری پیدا کر دی ہے۔ خصوصاً فارسی میں اس حوالے سے جاوید نامہ ان کا ادبی شاہکار ہے جب کہ اُردو شاعری میں بانگِ درا میں ایسی منظومات کی تعداد سب سے زیادہ ہے، جو ایک طرف تمثیلی رنگ سے مزیّن ہیں تو دُوسری طرف ان میں ڈرامائی اوصاف نے ندرت و تنوع کی خاصیتیں اُبھار دی ہیں۔ کلامِ اقبال (اُردو) میں ڈرامائی عناصر پر مبنی طویل و مختصر منظومات بانگِ درا میں کم و بیش ۶۵، بالِ جبریل میں ۲۶، ضربِ کلیم میں ۱۵ اور ارمغانِ حجاز میں ۶ ہیں۔ ان نظموں میں اقبال نے ڈرامائی طرزِ سخن کے بنیادی لوازم یا عناصر کو دیگر محاسنِ شعری کے تال میل سے رونق بخشی ہے اور ان کے ذریعے معنی آفرینی کا فریضہ بہ طریقِ احسن نبھایا ہے۔ اقبال کا اس قبیل کا کلام شعریت، ڈرامائیت اور مجسّمانہ فضا سے اس حد تک عبارت ہے کہ بہت سی نظموں کو قدرے ڈرامائی مفاہمتوں کے ساتھ اسٹیج پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ انھوں نے موضوعات کے چناؤ، کرداروں کے انتخاب، مکالموں کی تخلیق، لہجے کے اُتار چڑھاؤ، مناظر کی تشکیل اور اُسلوب کی ندرت کاری سے اپنی شاعری میں ڈرامائیت کے وصف کو تقویت دی ہے۔ ایسی نظموں میں اقبال کے موضوعات بھی نئے اور چونکا دینے والے ہیں۔ شعری کردار اس حد تک مکمل، جان دار اور توانا ہیں کہ بعض کردار ان کی پہچان بن گئے ہیں۔ مکالمات سادہ، رواں اور بے ساختہ ہونے کے باعث پُرکشش ہیں اور لہجے کے سلسلے میں خصوصاً اُنھوں نے لحنِ انسانی کے تمام تر انداز سمیٹ لیے ہیں۔ مزید یہ کہ ڈرامائی فضا بندی کرتے ہوئے بعض تمثیلی و اساطیری حوالوں کو پیشِ نظر رکھ کر عجیب و غریب مجسّمانہ فضا تخلیق ہوتی نظر آتی ہے۔ علامہ کی مخصوص لفظیات نے حقیقت و تخیّل کی آمیزش سے تشکیل پانے والے ان تمام تر ڈرامائی عناصر کو پوری جاذبیت کے ساتھ پیش کیا ہے، جو 'سبکِ اقبال' کا ایک دل پذیر زاویہ ہے۔ اقبال نے جس مہارت فنی سے اپنے نقطۂ نظر کی توضیح کے لیے خشک اور فلسفیانہ موضوعات کو ڈرامائی عناصر کی شمولیت سے گوارا بنا دیا ہے،

اسے صاحبانِ نقد و نظر نے نگاہِ ستائش سے دیکھا ہے، سید وقار عظیم لکھتے ہیں:

ڈرامائی اندازِ تخاطب، خود کلامی، مکالمہ اور فضا بندی یہ چاروں چیزیں ایسی ہیں جن سے ڈراما نگار اپنی بات کہنے، اپنی کہانی سنانے، اسے آگے بڑھانے، اُس میں اتار چڑھاؤ اور انتہا کی کیفیتیں پیدا کرنے، کرداروں کو متعارف کرنے، اُن کی شخصیتوں کو ابھارنے اور مکمل کرنے کا کام لیتا ہے اور بہ حیثیت مجموعی ان سب چیزوں کے ملے جلے تاثر سے اسے اپنے مقصد کو دوسروں تک پہنچانے یا اس کے نقش کو ان کے دلوں میں جاگزیں کرنے میں بھی مدد ملتی ہے۔ اقبال کی نظموں میں کہیں ان میں سے ایک چیز سے، کہیں دو مختلف چیزوں کے ملاپ اور امتزاج سے اور کہیں بہ یک وقت ان میں سے کئی چیزوں کے باہمی ربط اور تعلق سے، تاثرات پیدا کیے گئے ہیں اور ان بے شمار نظموں کے مطالعے سے اندازہ بلکہ یقین ہوتا ہے کہ اقبال نے اپنے احساسات اور تاثرات اور بعض اوقات اپنے گہرے فلسفیانہ تخیلات کے اظہار و ابلاغ کے لیے نہ صرف ڈرامائی عناصر سے مدد لی ہے بلکہ انھیں ان فنی وسائل کی فہرست میں نمایاں جگہ دی ہے جو ان کے پیغام کو دوسروں تک پہنچانے کا ذریعہ ہیں۔[۱]

حاتم رام پوری کے مطابق تو اقبال کی پوری شاعری میں ڈرامائیت موجود ہے اور یہ کیفیت اس کی شاعری کے ابتدائی دور سے ہی نمایاں ہے بلکہ وہ سمجھتے ہیں کہ اقبال کے اُسلوب کا سب سے نمایاں وصف اس کا ڈرامائی اندازِ بیان ہی ہے۔[۲] اسی طرح ڈاکٹر محمد اسلم انصاری کا ذیل کا اقتباس لائقِ مطالعہ ہے، لکھتے ہیں:

ڈرامائی اندازِ تخاطب، خود کلامی، مکالمہ، کردار نگاری، تجسیم و تمثیل اور علامت گری ڈرامائی ہیئت کے وہ اجزاء ہیں کہ اگر شاعرانہ ہیئت میں شامل ہو جائیں تو شاعری میں ڈرامائیت پیدا کر دیتے ہیں اور یہ بات خاصی حیرت انگیز ہے کہ اُردو میں منظوم ڈرامے (یا محض ڈرامے) کی کسی بہت بڑی اور زندہ روایت کی عدم موجودگی کے باوجود اقبال نے اپنی بہت سی شاعرانہ ہیئتوں کی تکمیل کے لیے ڈرامے کے ان اجزاء سے بہت کام لیا ہے۔ ڈرامائی خطابت کا ایک خاص انداز، تخاطب میں لہجے کا اُتار چڑھاؤ، آہنگ کا مجموعی تاثر، متکلم اور مخاطب کے باہمی تعلق کا تعین، مکالمے کے ذریعے گفتگو کرنے والے کرداروں کی سیرت اور اُن کی باطنی شخصیت کا انکشاف —— وہ خصوصیات ہیں جو اقبال کی ڈرامائی صلاحیتوں اور ان صلاحیتوں کے حیرت انگیز اظہار پر پوری پوری روشنی ڈالتی ہیں۔[۳]

دلچسپ امر یہ ہے کہ اقبال نے ڈرامے، اس کے اجزاے ترکیبی، طریقِ کار اور ڈرامائی تاثیر سے مکمل واقفیت کے باوصف منظوم ڈراما لکھنے کی جانب توجہ نہ دی۔ حال آنکہ وہ یونانی و انگریزی اور عربی و فارسی شاعری کی اُس روایت سے بھی آگاہ تھے جس کے تحت بیش تر تخلیقات منظوم ڈراموں کی صُورت میں سامنے آئیں۔ ناقدین نے اس امر کی توجیہ پیش کرتے ہوئے زیادہ تر اس کا رشتہ اقبال کے مخصوص تصورِ خودی کے ساتھ مربوط کر کے اُن کی ضرب کلیم میں شامل نظم ''تیاتر'' کا حوالہ دیا ہے جس میں علامہ نے ڈرامے کے فن کی نفی کرتے ہُوئے کہا کہ یہ فن فرد کی خودی کے لیے سمِ قاتل ہے، کیوں کہ فرد اپنی ذات کو نظر انداز کر

کے خود کو ڈراما نگار کے وضع کردہ کردار میں مُدغم کر لیتا ہے۔ نظم کچھ یُوں ہے:

حریم تیرا خودی غیر کی ! معاذ اللہ دوبارہ زندہ نہ کر کاروبارِ لات و منات!
یہی کمال ہے تمثیل کا کہ تُو نہ رہے! رہا نہ تُو، تو نہ سوزِ خودی، نہ سازِ حیات![۴]

ڈاکٹر اسلم انصاری نے شعرِ اقبال میں ڈرامے کی عدم موجودگی کی توجیہ اپنے مضمون ''اقبال کی شاعری میں ڈرامائی عناصر'' میں پیش کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

اس قطعی فنی رویّے کا تعلق یقیناً اُن کے مخصوص نظریۂ فن کے ساتھ ہے۔ (ان کے نزدیک) ہر وہ فن یا فنی عمل جو انسان کو خود فراموشی کی طرف لے جائے —— انسانی خودی کی تکمیل میں مانع ہے، جس فن میں خودی کا آزادانہ ظہور نہ ہو اقبال کے نزدیک قطعی طور پر قابلِ ترک ہے —— اور ڈراما اقبال کی نظر میں اداکار اور ناظر دونوں کی خودی کی نفی کرتا ہے، کیوں کہ اداکار اور ناظر دونوں کو ڈراما نگار کی فنی مشیت کا پابند ہونا پڑتا ہے اور اپنی خودی کو بھول کر کسی خیالی یا حقیقی غیر کی خودی کا اظہار کرنا پڑتا ہے۔ بہ حیثیت ایک تخلیقی فن کے ڈرامے کی عظمت اپنی جگہ پر، لیکن اقبال کی تحلیلی منطق اسے کسی اور ہی نقطۂ نظر سے دیکھتی ہے۔ ڈراما حقیقی ہوتے ہوئے بھی غیر حقیقی —— اور غیر حقیقی ہوتے ہوئے بھی حقیقت کا اعتبار قائم کرتا ہے —— ڈرامے کے فن پر اقبال کی یہ تنقید ایک اعتبار سے انتقادِ عالیہ کا درجہ رکھتی ہے۔ فن کی دنیا میں یہ نظریہ اقبال —— اور صرف اقبال ہی سے مخصوص ہے —— کون کہہ سکتا ہے کہ اگر اقبال نے ڈراما لکھا ہوتا تو وہ مشرق میں شیکسپیئر اور گوئٹے کے مثیل نہ ہوتے![۵]

اقبال کے اُردو کلام میں بہت سی نظموں کے ساتھ ساتھ مختلف غزلیات، سنجیدہ و مزاحیہ قطعات اور دو بیتیوں میں بھی ڈرامائی عناصر جا بجا بکھرے ہوئے ہیں۔ خصوصاً ان کی غزلیں اور دو بیتیاں لہجے کے حوالے سے بڑا تنوع رکھتی ہیں۔ اگر صرف ڈرامائی شاعری کے اجزاے ترکیبی کو مدّ نظر رکھا جائے تو اس قادرِ سخن شاعر نے اپنا اعجازِ خاص مکالماتی رنگِ شعر میں دکھایا ہے اور اپنی خداداد صلاحیت سے ایسے بے مثل مکالمے رقم کیے ہیں کہ پڑھنے والا ان سحر انگیز گفت گوؤں کا اسیر ہو کر رہ جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ لہجوں کے تنوع اور کرداروں کی پیش کش نے اپنا جادو جگایا ہے اور ان سب کے پس منظر میں اقبال کی اعلیٰ قوتِ متخیّلہ ہر لحظہ کارفرما رہتی ہے۔ دیگر اجزاء میں انھوں نے ڈرامائی تاثر انگیزی، نقطۂ عروج اور نقطۂ اختتام، استفہام و استعجاب، امر و نہی کے استعمال، عمل اور ردِّ عمل، صورتِ واقعہ کے بیان اور منظر کشی، توازن و تناسب، علامت گری اور ایمائیت، موازنہ و تقابل، ترغیب و تحریص، تجسیم و تمثیل، مؤثر و دلچسپ تمہیدوں، معنی خیز حرکات و سکنات، متکلم اور مخاطب کے باہمی تعلق یا ربط، ڈرامائی قول محال، کرداروں کی داخلی شخصیت اور سیرت کی تشکیل و دریافت اور صیغۂ واحد متکلم کی بھرپور شرکت سے اپنے کلام کو ڈرامائیت کے اعتبار سے نادر بنا دیا ہے —— علاوہ ازیں زبان و بیان کی خوبیاں اس ڈرامائی و مکالماتی طرزِ سخن کو جدت و جودت اور نئی تب و

تاب سے نواز دیتی ہیں جس کے باعث ان کے ہاں اس اندازِ اظہار سے صرفِ نظر کرنا مُحال ہو جاتا ہے ـــــ اقبال کے ان ڈرامائی منظوموں پر اوّل سے آخر تک حکایتی و داستانی رنگ چھایا ہوا ہے۔ جس کے باعث یُوں معلوم ہوتا ہے کہ اُن کے ہاں کہنے یا بتانے کی بڑی اہمیت ہے اور اس انداز کے ذریعے وہ اپنے قاری کو اپنی تشکیل کردہ مخصوص ڈرامائی فضا میں بہ سہولت لے جاتے ہیں۔

کلامِ اقبال (اُردو) میں اقبال کے ڈرامائی طرزِ سخن کے بنیادی عناصر کا جائزہ لیں تو بانگ درا سے ارمغانِ حجاز تک ایسی بہت سی شعری مثالیں ملتی ہیں جن میں ڈرامائیت کی تمام تر خصوصیات پوری جامعیت کے ساتھ مجتمع ہوگئی ہیں۔ بانگ درا کی نظموں میں ''ابرِ کہسار'' میں علامہ نے ڈرامائیت کے تجسیمی پہلو کو مدِّ نظر رکھا ہے۔ یہاں واحد کردار ابرِ کہسار ہی کا ہے جو خود کلامی کے لہجے میں گویا ہے اور واحد متکلم کی پُوری شان لیے ہوئے ہے۔ شاعر کے پیشِ نظر فطرت کے اس عنصر کی اہمیت مسلمہ ہے، جسے قطعاً نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ چناں چہ اُس نے نظم کا تمام منظر نامہ اسی نسبت سے تشکیل دیا ہے۔ انداز کچھ یوں ہے:

چشمۂ کوہ کو دی شورشِ قلزم میں نے اور پرندوں کو کیا محوِ ترنّم میں نے
سر پہ سبزہ کے کھڑے ہو کے کہا قم میں نے غنچۂ گل کو دیا ذوقِ تبسّم میں نے
فیض سے میرے نمونے ہیں شبستانوں کے
جھونپڑے دامنِ کہسار میں دہقانوں کے[۶]

''ایک مکڑا اور مکھی''، ''ایک پہاڑ اور گلہری'' اور ''ایک گائے اور بکری'' بچوں کی نفسیات کو سامنے رکھ کر لکھی گئی ہیں اور ان کے داستانی یا حکایتی اُسلوب کو تمثیل کی ایک نوع ''Fable'' کے تناظر میں زیادہ مؤثر طور پر سمجھا جا سکتا ہے۔ فرضی وقائع کو پیش کرتے ہوئے ان نظموں میں ڈرامے کے عناصر پُوری طرح دخیل محسوس ہوتے ہیں، جن کے باعث انھیں بعض ڈرامائی مفاہمتوں کے ساتھ اسٹیج پر پیش بھی کر سکتے ہیں۔ ان منظومات میں مکالماتی حُسن فطری انداز میں جلوہ گر ہوا ہے اور ڈرامائی تاثیر عمدہ ہے، مثلاً ایک گائے اور بکری'' کا آغاز ایک فطرت کے منظر نامے سے آغاز پذیر ہے جہاں بھرپور چہک مہک ہے۔ نظم ''ہمدردی'' دو حقیقی کرداروں بلبل اور جگنو پر مبنی ہے اور اخلاقی نتیجے پر منتج ہوتی ہے۔ اقبال نے قصے کی مناسبت سے کرداروں کے مابین سادہ و رواں مکالمے رقم کیے ہیں جو اُن کے مخصوص تصورات کی ترسیل میں بڑی حد تک معاون ٹھہرے ہیں۔ ''ماں کا خواب'' کی ڈرامائی فضا ایک ماں کی خوف اور بے چینی پر مبنی نفسیات کا نقشہ پیش کرتی ہے، جسے شاعر نے ماں ہی کی زبان سے بیان کیا ہے۔ دوسرا کردار بچے کا ہے جو ماں کے جدائی میں رونے پر سخت نالاں ہے۔ ڈرامائی تاثیر اور نقطۂ عروج اور نقطۂ اختتام کے ساتھ ساتھ اس نظم کے تمہیدی اشعار لائقِ داد ہیں۔ ''پرندے کی فریاد'' میں ایک ہی کردار (پرندے) کی زبانی اسیری کی حالت

(Situation) کا بیان ملتا ہے جو ناسٹیلجیائی انداز میں فریاد کناں ہے اور یوں ماضی کا نقشہ بڑی اثر انگیزی سے ایک پرندے کی زبانی پیش کر دیا گیا ہے۔

نظم ''خفتگانِ خاک سے استفسار'' کا موضوع چوں کہ ہنگامۂ عالم سے دُور اور یہاں کی رعنائیوں کو چھوڑ کر پیوندِ خاک ہو جانے والوں سے مختلف سوالات پر مشتمل ہے، لہٰذا اس کے تمہیدی شعروں میں شاعر نے اپنے داخلی اضطراب کی جھلک یوں دکھائی ہے کہ قاری اس منظر کا اسیر ہوتا چلا جاتا ہے۔ خود کلامی کے لہجے نے نظم کی پُر اسراریت بڑھا دی ہے۔ استفہام و تضاد کی کیفیات بھی موضوع کو جان دار بناتی اور اس کی ڈرامائی تاثیر میں اضافہ کرتی نظر آتی ہیں۔ خصوصاً اس کا ابتدائیہ متاثر کن ہے اور تمثالی اوصاف اس سے سوا ہیں، اقبال لکھتے ہیں:

مہرِ روشن چھپ گیا، اُٹھی نقابِ رُوئے شام — شانۂ ہستی پہ ہے بکھرا ہوا گیسوے شام
یہ سیہ پوشی کی تیّاری کسی کے غم میں ہے — محفلِ قدرت مگر خورشید کے ماتم میں ہے
کر رہا ہے آسماں جادو لبِ گفتار پر — ساحرِ شب کی نظر ہے دیدۂ بیدار پر
غوطہ زن دریائے خاموشی میں ہے موجِ ہوا — ہاں، مگر اک دُور سے آتی ہے آوازِ درا
دل کہ ہے بیتابیٔ اُلفت میں دُنیا سے نفور — کھینچ لایا ہے مجھے ہنگامۂ عالم سے دور
منظرِ حرماں نصیبی کا تماشائی ہوں میں
ہم نشینِ خفتگانِ کُنجِ تنہائی ہوں میں[۷]

''شمع و پروانہ'' میں ان دونوں بے جان و جان دار کرداروں کی فطری محبت و موانست کو پیشِ نظر رکھ کر موضوعِ مطلوب کی ترسیل کی گئی ہے جس کے مطابق ''ذوقِ تماشاے روشنی'' مقدم ہے—— نظم کا بنیادی آہنگ خطابیہ ہے اور مخاطبت کے اسلوب میں شاعر شمع سے مختلف سوال اس طرح کرتا ہے کہ اُردو کی شعری روایت کے ان دونوں کرداروں کی خصوصیات نئے انداز سے اُبھرتی چلی جاتی ہیں۔ نظم ''عقل و دل'' سرتا سر مکالماتی ہے اور تعقل پسندی پر عشق کی افضلیت اُجاگر کرتی ہے۔ یہاں بھی تضاد و تقابل سے ڈرامائی رنگ کو قوت دینے کا رجحان غالب نظر آتا ہے جب کہ ''شمع'' کے زیرِ عنوان رقم کی گئی نظم میں بھی خطابیہ پہلو نمایاں ہے اور اقبال بڑی مہارت سے آدم سے متعلق مختلف تلمیحی وقائع کو تازہ کرتے چلے جاتے ہیں۔ اس نظم میں صیغۂ واحد متکلم کی شمولیت سے ڈرامائی فضا بندی کو تقویت ملی ہے اور شمع سے شاعر کا خطاب لہجے کے اتار چڑھاؤ کے اعتبار سے لائقِ مطالعہ ہے جب کہ تقابل و تخاطب اور تلمیح و تصلیف کے عناصر کی آمیزش سے نظم میں حیرت خیز ڈرامائیت پیدا ہوتی ہے۔ ''انسان اور بزمِ قدرت'' میں ''بزمِ معمورۂ ہستی'' کو مجسّم وجود تصور کر کے اس سے چند استفسارات کیے گئے ہیں اور یہاں بزمِ قدرت کی رعنائی، شان اور رتبے کو سراہتے ہوئے تمثالی اُسلوب سے خصوصی استفادے کا رجحان ملتا ہے۔ شاعر کا داخلی اضطراب بالآخر اس استفہامیہ

شعر پر منتج ہوتا ہے:

نور سے دُور ہوں ظلمت میں گرفتار ہوں میں کیوں سیہ روز، سیہ بخت، سیہ کار ہوں میں؟[۸]

اس پر بزمِ قدرت کی جانب سے ''بامِ گردوں'' یا ''صحنِ زمیں'' سے جو آواز آتی ہے وہ بھرپور ڈرامائی تاثیر کی حامل ہے اور ندائیہ و فجائیہ لہجے کی گھلاوٹ سے ایسا عمدہ مکالمہ تشکیل پایا ہے جو سرتاسر عظمتِ انسانی سے عبارت ہے، اس کا آخری شعر دیکھیے:

تُو اگر اپنی حقیقت سے خبردار رہے
نہ سیہ روز رہے پھر، نہ سیہ کار رہے[۹]

''پیامِ صبح'' میں صبح کی تجسیم (Personification) ملتی ہے اور تمثیلی و تمثالی پیرایۂ بیان نے نظم کے ڈرامائی ابعاد کو نکھار دیا ہے۔ شاعر اپنے موضوع یعنی صبح کی آمد کا نقشہ کھینچتے ہوئے نظم کے مختلف کرداروں سے متعارف کروا دیتا ہے — مکالمات کی روانی اور برجستگی کے اعتبار سے صبح کا کردار بڑا توانا اور جاں دار ہے اور تقریباً ہر شعر میں حرکی تمثالوں (Kinetic Images) کی وساطت سے اسے تقویت دی گئی ہے۔

نظم ''عشق اور موت'' میں اس کے ان دونوں مرکزی کرداروں کی آمد سے قبل ایک دل فریب منظر نامہ پیش کیا گیا ہے جو زندگی کی تمام تر رعنائی اور تر و تازگی سے بھرپور ہے۔ چوں کہ شاعر کو عشق پر موت کی افضلیت دکھانا مطلوب ہے، لہٰذا نظم کا ابتدائیہ زندگی کے تحرک سے عبارت ہے۔ مکالماتی آہنگ اور لہجے کے اُتار چڑھاؤ نے ڈرامائیت کو مزید نکھار دیا ہے۔ یہاں آغاز کا تمثالی حصہ ملاحظہ کیجیے جو قاری کو پوری طرح اُس خاص فضا میں لے جاتا ہے جہاں مجرد تصورات کی تجسیم ہوتی ہے اور وہ آفاقی کرداروں کی صورت میں ڈھل کر سامنے آتے ہیں:

سُہانی نمودِ جہاں کی گھڑی تھی تبسّم فشاں زندگی کی کلی تھی
کہیں مہر کو تاجِ زر مل رہا تھا عطا چاند کو چاندنی ہو رہی تھی
سیہ پیرہن شام کو دے رہے تھے ستاروں کو تعلیمِ تابندگی تھی
کہیں شاخِ ہستی کو لگتے تھے پتّے کہیں زندگی کی کلی پھُوٹتی تھی
فرشتے سکھاتے تھے شبنم کو رونا ہنسی گُل کو پہلے پہل آ رہی تھی
عطا درد ہوتا تھا شاعر کے دل کو خودی تشنہ کامِ مئے بیخودی تھی
اُٹھی اوّل اوّل گھٹا کالی کالی کوئی حُور چوٹی کو کھولے کھڑی تھی

زمیں کو تھا دعویٰ کہ میں آسماں ہُوں
مکاں کہہ رہا تھا کہ میں لا مکاں ہُوں[۱۰]

''زہد اور رندی'' میں ڈرامائیت کا واقعاتی پہلو نمایاں نظر آتا ہے اور شاعر نے خود کو ایک کردار کے طور پر متعارف کروا کے اپنی داخلی شخصیت کے اسرار سے پردہ اُٹھایا ہے۔ (اقبال بھی اقبال سے آگاہ نہیں ہے + کچھ اس میں تمسخر نہیں، واللہ نہیں ہے۔[۱۱]) ''موجِ دریا'' میں موج کی تجسیم و تشخیص نے ڈرامائی رنگ کی صورت اختیار کر لی ہے جب کہ ''رخصت اے بزمِ جہاں'' میں بلا کی ڈرامائی تاثیر ہے اور شاعر کے کردار کی شمولیت سے اس میں خاصی دل کشی پیدا ہو گئی ہے۔ خصوصاً آغاز ہی کا شعر: رخصت اے بزمِ جہاں! سوئے وطن جاتا ہوں میں + آہ! اس آباد ویرانے میں گھبراتا ہوں میں[۱۲] — تو ڈاکٹر اسلم انصاری کے نزدیک لائقِ داد ہے کہ اس میں آباد ویرانے کا قولِ محال (Paradox) ڈرامائی حیرت خیزی کا ایک ذریعہ بن گیا ہے[۱۳] مزید برآں استفہامیہ لب و لہجے نے ڈرامائی معنویت دوچند کر دی ہے:

ہے جنوں مجھ کو کہ گھبراتا ہوں آبادی میں مَیں		ڈھونڈتا پھرتا ہوں کس کو کوہ کی وادی میں مَیں
شوق کس کا سبزہ زاروں میں پھراتا ہے مجھے؟		اور چشموں کے کناروں پر سُلاتا ہے مجھے؟[۱۴]

''طفلِ شیر خوار'' بہ ظاہر شاعر کی شیر خوار بچے سے مکالمت پر مبنی ہے جو چاقو سے کھیلنا چاہتا ہے اور منع کرنے پر چلّانے لگتا ہے مگر شاعر نے بڑی مہارت سے طفلِ شیر خوار کے کردار کو اپنی ذات میں مُدغم کر لیا ہے۔ اس موقعے پر متکلم اور مخاطب دونوں ایک ہی کردار میں ڈھل گئے ہیں اور موازنہ ومماثلت کے اس حُسن سے شعری اور ڈرامائی تاثیر بڑھ جاتی ہے (میری آنکھوں کو لُبھا لیتا ہے حُسنِ ظاہری + کم نہیں کچھ تیری نادانی سے نادانی مری + تیری صورت گاہ گریاں گاہ خنداں میں بھی ہوں + دیکھنے کو نوجواں ہوں، طفلِ ناداں میں بھی ہُوں)[۱۵] مزید برآں لہجے کے تنوعات کے ضمن میں یہ نظم بے مثل ہے، جس میں مماثلتی و تقابلی، استفہامیہ و استفساریہ، حکیمانہ و مفکرانہ اور حزنیہ و ندائیہ لہجوں سے ڈرامائی تاثر کو گہرا کیا گیا ہے۔
''سرگذشتِ آدم'' حکایتی و تلمیحی رنگ میں لکھی گئی وہ نظم ہے جس میں واحد متکلم بلند بانگ لہجے میں گویا ہے اور انسان کی تمام تر انقلابی کاوشیں اس کی زبان سے بیان کر دی گئی ہیں۔ اپنے موضوع کی مناسبت سے اقبال نے موزوں منظر نامہ تشکیل دے کر عشق پر عقل کی فوقیت ظاہر کی ہے اور اس مقصد کے لیے ہر لحظہ ڈرامائی تاثیر کو مقدم رکھا ہے (مگر خبر نہ ملی آہ! رازِ ہستی کی + کیا خرد سے جہاں کو تہِ نگیں میں نے + ہوئی + جو چشمِ مظاہر پرست وا آخر + تو پایا خانۂ دِل میں اُسے مکیں میں نے)[۱۶]، ''صبح کا ستارہ''، تمثیلی و تجسیمی عناصر رکھتی ہے اور اس مظہر فطرت کی آدرشوں کا احاطہ کرتی ہے، جو ''تاروں کی بستی'' میں رہنے کے بجائے ''عشق کے سوز'' کا تمنائی ہے — (خاک میں مل کے حیاتِ ابدی پا جاؤں + عشق کا سوز زمانے کو دکھاتا جاؤں)[۱۷]، ''ایک پرندہ اور جگنو'' میں تضاد و تقابل کے ڈرامائی وصف کو برتتے ہوئے تمثیلِ حیوانی کے پیرایے میں اخلاقی سبق کا استخراج کیا گیا ہے۔ (ہم آہنگی سے ہے محفل جہاں کی + اسی سے ہے بہار اس

بوستاں کی)[۱۸] '' بچہ اور شمع '' میں ڈرامائی تاثیر بہ تدریج بڑھتی نظر آتی ہے۔ یہ نظم شاعر کی بچے سے مخاطبت پر مبنی ہے جو شمع کے شعلے کو حیرانی سے تکتا رہتا ہے۔ بچے کی یہ ادا اُس کی سوچ کا رخ کائنات کے مختلف عناصر کی جانب موڑ دیتی ہے جن کا حُسن فرد کو اسیر کر لیتا ہے اور وہ استعجاب و استفہام کے انداز میں بات کو سمیٹتا ہوا منظر نامے سے رخصت ہو جاتا ہے (روح کو لیکن کسی گم گشتہ شے کی ہے ہوس + ورنہ اس صحرا میں کیوں نالاں ہے یہ مثلِ جرس؟ + حُسن کے اس عام جلوے میں بھی یہ بیتاب ہے + زندگی اس کی مثالِ ماہیِ بے آب ہے)[۱۹]۔ صیغۂ واحد متکلم میں رقم کی گئی نظم '' التجاے مسافر'' ڈرامائیت میں لہجے کی خوب صورتیوں سے عبارت ہے اور یہاں خطابیہ، مدحیہ اور دعائیہ لہجے کی آمیزش ملتی ہے۔ نظم کا پس منظر ذیلی عنوان (بہ درگاہِ حضرتِ محبوبِ الٰہی، دہلی) سے بیان کر دیا گیا ہے جو نہ صرف متکلم اور مخاطب کے باہمی تعلق یا ربط کی نشان دہی کرتا ہے بلکہ اس سے مرکزی کردار (واحد متکلم) کی داخلی شخصیت اور سیرت کی تشکیل و دریافت کی جانب رہ نمائی ہو جاتی ہے۔ نقطۂ آغاز، ارتقا اور نقطۂ اختتام کے اعتبار سے بھی نظم لائقِ ستائش ہے اور اقبال کی التجا حضرتِ محبوب الٰہی کی مدح سے آغاز پذیر ہو کر مختلف دعاؤں کے قالب میں ڈھل جاتی ہے اور بالآخر قبولیت کی دُعا پر منتج ہوتی ہے جس سے نظم طمانیت بخش، قابلِ قبول اور حقیقی انجام سے ہم کنار ہو جاتی ہے۔ (شگفتہ ہو کے کلی دل کی پھول ہو جائے! + یہ التجائے مسافر قبول ہو جائے!)[۲۰] '' محبت'' نامی نظم میں جذبۂ محبت کی تخلیق میں کائنات کے تمام تر عناصر کی شرکت بڑے ڈرامائی انداز میں دکھائی گئی ہے۔ یہاں تجسیم کی نادرہ کاری دیدنی ہے۔ اس آفاقی جذبے کی عدم موجودگی اور موجودگی کے مناظر اقبال نے یوں کھینچے ہیں کہ قاری پوری یکسوئی کے ساتھ ان شعری تصویروں میں منہمک ہو کر رہ جاتا ہے۔ یہ نظم ڈرامائی منظر نامے کی تشکیل کے سلسلے میں ایک منفرد مثال پیش کرتی ہے، مثلاً محبت کے عدم و وجود کی متضاد صورتوں کو آئینہ کرتے ہوئے، علامہ لکھتے ہیں:

عروسِ شب کی زلفیں تھیں ابھی نا آشنا خم سے	ستارے آسماں کے بے خبر تھے لذّتِ رم سے
قمر اپنے لباسِ نو میں بیگانہ سا لگتا تھا	نہ تھا واقف ابھی گردش کے آئینِ مسلّم سے
ابھی امکاں کے ظلمت خانے سے اُبھری ہی تھی دُنیا	مذاقِ زندگی پوشیدہ تھا پہنائے عالم سے
کمالِ نظمِ ہستی کی ابھی تھی ابتدا گویا	ہویدا تھی نگینے کی تمنا چشمِ خاتم سے[۲۱]

نظم '' حقیقتِ حُسن'' کا پس منظر پہلے شعر ہی سے واضح ہو جاتا ہے، جہاں حُسن ایک مجسّم کردار کے رُوپ میں بارگاہِ خدا میں فریاد کناں ہے کہ اُسے دوام کیوں کر حاصل نہیں؟ اقبال نے حُسن کی عرض داشت اور خدا کے جواب کو بڑی عمدگی سے شعروں میں سمو دیا ہے۔ مکالماتی حُسن قابلِ داد ہے۔ اس رواں، بے ساختہ اور دل چسپ مکالمے کے بعد عناصرِ فطرت پر مبنی کرداروں قمر، اخترِ سحر، سحر، شبنم، پھول اور کلی کی بھرپور

ڈرامائیت کے ساتھ نظم میں آمد ہوتی ہے جو دُنیا کی بے ثباتی پر نالاں ہیں۔ قصّے کی بُنت، کرداروں کی آمد، ان کے مکالمات، لہجے کے اُتار چڑھاؤ، توازن و تناسب اور ڈرامائی تاثر انگیزی کے لحاظ سے یہ مختصر نظم بلاشبہہ اقبال کی ڈرامائی منظومات میں سرفہرست ہے۔ خصوصاً اس میں علامہ کی فکری استعداد ڈرامائی تاثیر کی آمیزش سے بڑی متاثر کن ہوگئی ہے۔ ''اخترِ صبح'' ایک مختصر نظم ہے جسے ہیئت کے اعتبار سے دو حصوں میں اس طرح تقسیم کیا جا سکتا ہے کہ دونوں سے حقائق کی دو طرفہ اضدادی معنویت کا دل کش اظہار ہوتا ہے۔ پہلے شعری ٹکڑے میں صبح کا ستارہ اس امر پر تاسف کا اظہار کرتا ہے کہ اُس کی بساط نہایت عارضی ہے اور یہ ظاہر کرتے ہوئے اس کا لہجہ رقت آمیز ہو جاتا ہے (بساط کیا ہے بھلا صبح کے ستارے کی + نفس حباب کا، تابندگی شرارے کی)[۲۲]، جب کہ دُوسرا جزو بے بسی و بے چارگی کے مقابلے میں زندگی کی تروتازگی سے لبریز ہے، جہاں شاعر جواب میں یُوں گویا ہوتا ہے کہ موضوعِ مطلوب کا حصول بہ طریقِ احسن ہو جاتا ہے:

ٹپک بلندیِ گردوں سے ہمرہِ شبنم — مرے ریاضِ سخن کی فضا ہے جاں پرور
میں باغباں ہوں محبت بہار ہے اس کی — بنا مثالِ ابد پائدار ہے اس کی[۲۳]

نظم ''حُسن و عشق'' میں شاعر کا کردار ایک عاشق کے رُوپ میں نظر آتا ہے جو حُسن کے دربار میں اپنے جذبات و احساسات کا اظہار کر کے منظر نامے سے رخصت ہو جاتا ہے۔ ڈرامائی عناصر کے سلسلے میں یہاں موضوع کی مناسبت سے ابتدائیہ بڑا دل کش اور تمثالی اوصاف سے عبارت ہے جو پڑھنے والے کو فوری طور پر متوجہ کر لیتا ہے، لکھتے ہیں:

جس طرح ڈوبتی ہے کشتیٔ سیمینِ قمر — نورِ خورشید کے طوفان میں ہنگامِ سحر
جیسے ہو جاتا ہے گُم، نور کا لے کر آنچل — چاندنی رات میں مہتاب کا ہمرنگ کنول
جلوۂ طور میں جیسے یدِ بیضائے کلیم — موجۂ نکہتِ گلزار میں غنچے کی شمیم
ہے ترے سیلِ محبت میں یونہیں دل میرا[۲۴]

''۔۔۔کی گود میں بلی دیکھ کر'' میں جذبۂ عشق کی افضلیت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ شاعر بلی کی ''دزدیدہ نگاہوں'' میں ''رمزِ محبت'' کو محسوس کرتا ہے اور استفسار اور تحیّر کے ملے جُلے جذبات نے واقعاتی انداز میں رقم کی گئی اس نظم کو ڈرامائی تاثیر سے ہم کنار کر دیا ہے۔ موضوع کی مناسبت سے لہجے کا اُتار چڑھاؤ قابلِ مطالعہ ہے اور شاعر کے دِلی جذبات کا عکاس ہے۔ نظم ''کلی'' شاعر کے عاشقانہ جذبات کی داستان سُناتی ہے۔ کلی کا چٹکنا اُس کی ''جانِ مضطر کی حقیقت کو نمایاں'' کر دیتا ہے اور وہ اپنے ''دل کے پوشیدہ خیالوں کو عریاں'' کر دینے کا متمنی نظر آتا ہے۔ یوں ایک خارجی منظر پوری ڈرامائیت کے ساتھ داخل کی دُنیا کا نقشہ دکھانے لگتا ہے۔

''چاند اور تارے'' میں سماوی منظر نامے کے ذریعے اقبال نے اپنے حرکی تصور کو پیش کیا ہے اور یہاں چاند اور تاروں کے مابین مکالمے کی تشکیل بہت دل چسپ اور پیش کردہ کرداروں کے عین مطابق ہے۔ مثلاً چاند کی زبانی انھوں نے اپنی منفرد فکر کا اظہار مکمل ڈرامائی تاثیر کے ساتھ کیا ہے۔ ''عاشقِ ہرجائی'' سرتاسر خود کلامی ہے جو شاعر کے شخصی اسرار سے پردہ اُٹھاتی ہے جب کہ نظم ''صقلیّہ'' اجتماعی نوحے کی حیثیت رکھتی ہے جس میں اقبال نے جزیرۂ سسلی کے روشن ماضی کو ڈرامائی منظر نامے کے طور پر پیش کر کے اسے مجسم وجود میں ڈھال دیا ہے۔ وہ بہ یک وقت حزنیہ اور المیہ لہجہ اپنا کر تہذیب حجازی کے اس مزار کو قصۂ غم سنانے اور اُس کا درد سُننے کے متمنی نظر آتے ہیں۔ نظم ''ستارہ'' شاعر کا یک طرفہ مکالمہ ہے اور اُس نے لہجے کے اُتار چڑھاؤ سے فطرت کے اس سماوی عنصر کی بے ثباتی کا نقشہ بہ خوبی جما دیا ہے۔ (سکوں محال ہے قدرت کے کارخانے میں + ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں!)[۲۵]، ''دو ستارے'' کے تجسیمی و تمثیلی پیرایے میں مضمونِ فراق پنہاں ہے۔ یہاں دونوں ستاروں کے مابین ایک بے حد مختصر مکالمہ ہے جو ''وصلِ مدام'' کی خواہش پر مبنی ہے (تھوڑا سا جو مہرباں فلک ہو+ ہم دونوں کی ایک ہی چمک ہو)[۲۶]، مزید طول دینے کے بجائے اقبال یہیں سے اپنے مطمحِ نظر کی ترسیل کر دیتے ہیں، جو یہ ہے:

ہے خواب ثباتِ آشنائی آئین جہاں کا ہے جدائی![۲۷]

''گورستانِ شاہی'' وہ نظم ہے جس میں ڈرامائیت کے بنیادی عناصر یعنی کردار اور مکالمے تو نظر نہیں آتے لیکن شاہی گورستان کا نقشہ جس ڈرامائی تاثیر کے ساتھ جمایا گیا ہے، وہ تعریف کے قابل ہے۔ یُوں لگتا ہے کہ اسٹیج پر فنا کا منظر نامہ بھرپور تمثالی و تمثیلی اوصاف کے ساتھ پیش کیا جا رہا ہے اور پس منظر سے ابھرنے والی ایک آواز پوری ڈرامائی شان سے دنیا پر موت کی ابدیت کی حکمرانی کی کہانی سُنا رہی ہے—— علامہ کا تشکیل کردہ یہ ماورائی لہجہ ملاحظہ ہو:

سلسلہ ہستی کا ہے اک بحرِ نا پیدا کنار اور اس دریائے بے پایاں کی موجیں ہیں ہزار
اے ہوس! خوں رو کہ ہے یہ زندگی بے اعتبار یہ شرارے کا تبسّم، یہ خسِ آتش سوار
چاند، جو صُورت گرِ ہستی کا اک اعجاز ہے پہنے سیمابی قبا محوِ خرامِ ناز ہے
چرخِ بے انجم کی دہشتناک وسعت میں مگر بیکسی اس کی کوئی دیکھے ذرا وقتِ سحر
اک ذرا سا ابر کا ٹکڑا ہے، جو مہتاب تھا
آخری آنسو ٹپک جانے میں ہو جس کی فنا[۲۸]

''تضمین بر شعرِ انیسی شاملو'' میں نظم ''التجائے مُسافر'' ہی کے انداز کی ڈرامائی فضا قدرے تفاوت کے ساتھ ملتی ہے کہ دیارِ پیرِ سنجر میں پہنچ کر شاعر ذاتی و شخصی مدعا کے بجائے ملتِ اسلامیہ کے لیے نوحہ کناں ہونا چاہتا ہے اور مرقد سے آنے والی ''صدا'' اُسے زوالِ ملت کا سبب سُجھا جاتی ہے۔ (ہوئی ہے تربیت آغوشِ

بیت اللہ میں تیری + دلِ شوریدہ ہے لیکن صنم خانے کا سودائی)[۲۹]"پھول کا تحفہ عطا ہونے پر"، تمثیلی وصف رکھتی ہے اور ڈرامائی عناصر کے سلسلے میں یہاں شاعر کا کلی سے مختصر مکالمہ اور اُس کی اہتزازی کیفیت سے اپنی حرماں نصیبی کا موازنہ و مقابلہ بھرپور تاثیر کا حامل ہے۔"ایک حاجی مدینے کے راستے میں" مُسافرت کی فضا لیے ہوئے ہے جس میں مدینے کا یہ مسافر اپنے ساتھیوں کی راستے کی کٹھنائیوں کے ہاتھوں بربادی کا نقشہ پیش کرتا ہے اور اس کے اپنے دل میں عشق و عقل کے جذبے برسرِ پیکار ہیں، بالآخر جذبۂ عشق فائق ٹھہرتا ہے (گو سلامت محملِ شامی کی ہمراہی میں ہے + عشق کی لذّت مگر خطروں کی جانکاہی میں ہے)[۳۰] جب کہ "قطعہ" کے زیرِ عنوان ایک شوریدہ خاطر کو خواب گاہِ نبیؐ پر روتے ہوئے دکھایا گیا ہے، جو صرف اپنے جذباتِ ملی کا اظہار کر کے رخصت ہو جاتا ہے۔

ڈرامائیت کے سلسلے میں اس مجموعے کی بہترین نظموں میں "شکوہ" کا شمار کیا جا سکتا ہے۔ یہ نظم عمدہ ڈرامائی عناصر سے مزین ہے اور تلمیحی و تاریخی ابعاد نے اسے ایک مسلسل اور طویل تاریخی ڈرامے کی صورت دے دی ہے۔ خاص طور پر "جوابِ شکوہ" کے ساتھ متعلق کر کے اس نظم کا ڈرامائی حُسن نکھر کر سامنے آتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس تناظر میں ان دونوں نظموں کا مطالعہ نئے فکری و شعری باب وا کرتا ہے۔ "شکوہ" اور "جوابِ شکوہ" اپنے اپنے طور پر شاعر یا بندے کا شوخ و گستاخانہ اور خدا کا خدایانہ و تحکمانہ طویل مکالمہ بھی ہیں اور ان کے الگ الگ بند بھی مختصر مکالموں کے طور پر تفہیم کیے جا سکتے ہیں کہ ایک طرف بندہ معصومانہ و طفلانہ اعتراض کرتا ہے تو دوسری طرف خدا کی جانب سے حقیقی و واقعی جواب دیے جا رہے ہیں۔ یہاں دونوں نظموں میں دو کرداروں کی بُنت سے ڈرامائی تاثیر پیدا کی گئی ہے لیکن ان کے مابین سوال و جواب کے دوران میں تاریخ کے اوراق سے بے شمار کردار اُبھرتے نظر آتے ہیں۔ یہ نظمیں مکالمہ نگاری کا اعجاز ہیں۔ لہجے کے جس قدر تنوعات یہاں ملتے ہیں، وہ اس طرح کسی ایک نظم میں ملنا محال ہیں۔ اقبال نے کمال درجے کی روانی و بے ساختگی سے استفہامیہ و اثباتیہ، طنزیہ و استحقاریہ، تحکمانہ و عاجزانہ، حکیمانہ و فلسفیانہ، تخیلاتی و ماورائی، فخریہ و حزنیہ، دعائیہ و ندائیہ، اور مماثلتی و تقابلی لہجوں سے مکالماتی حُسن کو دوام بخش دیا ہے، ان دونوں نظموں کے کرداروں کی مناسبت سے مکالماتی 'لہجاتی' خوبیاں تشکیل ہوئی ہیں۔ "شکوہ" اور "جوابِ شکوہ" کی ڈرامائی فضا بندی بھی بہت جاندار ہے۔ "شکوہ" کی فضا سرتاسر اضطرابی و اضطراری ہے اور نظم کے بنیادی کردار نے دفترِ شکایت وا کرنے سے قبل ایسے جذبات کا اظہار کیا ہے جو ہر مسلمان کے احساسات کا حصہ بن جاتے ہیں۔ جب کہ "جوابِ شکوہ" میں عناصرِ فطرت پر مشتمل کرداروں کی شمولیت سے ڈرامائی فضا کو جان دار بنایا گیا ہے۔ نقطۂ آغاز، ارتقا اور انجام کے سلسلے میں بھی ان نظموں کا مطالعہ نہایت دل چسپ ہے۔ "شکوہ" کے ابتدائی بند ڈرامائی نقطۂ آغاز کی عمدہ مثال ہیں جس کا خاتمہ بالآخر "جوابِ شکوہ" کے اختتامی ٹکڑوں میں بہ خوبی ہو جاتا ہے۔ درمیان کی تمام کڑیاں دونوں منظومات میں

تناسب وتوازن قائم کر دیتی ہیں۔ آغاز واختتام کے یہ بند ملاحظہ کیجیے:

شکوہ:

ہم سے پہلے تھا عجب تیرے جہاں کا منظر کہیں مسجود تھے پتھر، کہیں معبود شجر
خوگرِ پیکرِ محسوس تھی انساں کی نظر مانتا پھر کوئی ان دیکھے خدا کو کیونکر؟
تجھ کو معلوم ہے لیتا تھا کوئی نام ترا؟
قوتِ بازوئے مسلم نے کیا کام ترا![۳۱]

جوابِ شکوہ:

دیکھ کر رنگِ چمن ہو نہ پریشاں مالی کوکبِ غنچہ سے شاخیں ہیں چمکنے والی
خس و خاشاک سے ہوتا ہے گلستاں خالی گُل بر انداز ہے خونِ شہدا کی لالی
رنگ گردوں کا ذرا دیکھ تو عنّابی ہے
یہ نکلتے ہوئے سورج کی افق تابی ہے![۳۲]

نظم ''چاند'' میں شاعر کا اس مظہرِ فطرت کے ساتھ یک طرفہ مکالمہ حُسنِ ازل کی نمود کائنات کے ہر ذرے میں محسوس کراتا ہے اور اس ضمن میں کبھی وہ استفساریہ لہجہ اپناتا ہے تو کبھی استعجابیہ ——(صحرا و دشت و در میں، کہسار میں وہی ہے+ انساں کے دل میں، تیرے رخسار میں وہی ہے)[۳۳]، جب کہ ''رات اور شاعر'' دوطرفہ مکالمات پر مبنی ہے جس میں شاعر نے رات کی تجسیم کر کے اسے شاعر سے ہم کلام دکھایا ہے۔ رات کا مکالمہ اقبال نے تمثالی خوبیوں سے مرصع کر کے پیش کیا ہے جس سے ڈرامائی تاثیر میں اضافہ ہُوا ہے، اس کا استفساریہ لہجہ بھی متاثر کُن ہے جب کہ شاعر کا جواب اُس کے داخلی کرب کا آئینہ دار اور بھرپور ڈرامائی لہجے کا حامل ہے:

مُجھ میں فریاد جو پنہاں ہے سُناؤں کس کو؟ تپشِ شوق کا نظّارہ دکھاؤں کس کو؟
برقِ ایمن مرے سینہ پہ پڑی روتی ہے دیکھنے والی ہے جو آنکھ، کہاں سوتی ہے؟[۳۴]

''بزمِ انجم'' کا موضوع اتفاق، اتحاد اور جذبِ باہمی ہے، جسے مؤثر اور کارگر بنانے کے لیے اقبال کی نظر ستاروں کی جانب اُٹھتی ہے جو اس نکتے سے پوری طرح آگاہ ہیں۔ تاہم تلقینِ عمل کی غرض سے وہ براہِ راست اُسلوب اپنانے کے بجائے ڈرامائی طرزِ سخن پر انحصار کرتے ہوئے نظم کا آغاز دل کش ڈرامائی منظر نامے سے کرتے ہیں:

سُورج 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

محمل میں خامشی کے لیلائے ظُلمت آئی چمکے عروسِ شب کے موتی وہ پیارے پیارے[۳۵]

یہاں ''ملک'' کا کردار محض ایک آواز ہی پر مبنی ہے، جو ستاروں سے ہم کلام ہو کر ایسا سُرود چھیڑنے کی درخواست کرتا ہے جس سے اہلِ زمیں میں تحرک پیدا ہو جائے۔ جواباً ستاروں کا مکالمہ حرارتِ زیست کے جذبات پر مبنی ہے اور ان کی زبانی اقبال یہ پیغام دے جاتے ہیں:

ہیں جذبِ باہمی سے قائم نظام سارے پوشیدہ ہے یہ نکتہ تاروں کی زندگی میں[۳۶]

نظم ''سیرِ فلک''، تمثیلی و تخیلاتی پیرایے میں رقم کی گئی ہے جس میں واحد کردار شاعر کا ہے جو عالمِ تخیل میں سیرِ فلک کے مختلف مناظر بیانیہ رنگ میں سُناتا چلا جاتا ہے اور جنت کے مقابل میں جہنم کا نقشہ بھی پیش کرتا ہے۔ یہاں وہ یہ نادر نکتہ بتا کر منظر نامے سے اوجھل ہو جاتا ہے:

اہل دنیا یہاں جو آتے ہیں
اپنے انگار ساتھ لاتے ہیں![۳۷]

نظم ''نصیحت'' میں خود کلامی کا انداز ہے اور یہ خود کلامی اقبال نے خود کو ایک کردار فرض کر کے تشکیل دی ہے جو ''عاشقِ ہرجائی'' ہی کے انداز میں انھیں ''مجموعۂ اضداد'' کے طور پر پیش کرتی ہے۔ نظم ''موٹر'' دو واقعی کرداروں 'جگندر' اور 'شاعر' پر مبنی ہے جس میں ایک مختصر مکالمے کے علاوہ کوئی ڈرامائی عنصر نظر نہیں آتا۔ البتہ ''شمع و شاعر'' اس مجموعے کی ایک اہم ڈرامائی نظم قرار دی جا سکتی ہے —— یہاں شمع مجسم کردار کی صورت میں جلوہ گر ہوتی ہے اور سوائے ابتدائی بند کے نظم کے تمام تر حصے اُسی کی زبانی بیان ہُوئے ہیں۔ 'شاعر' تو مختصر مکالمے کے بعد یہ کہہ کر رخصت ہو جاتا ہے کہ:

از کجا ایں آتشِ عالم فروز اندوختی؟ کرمکِ بے مایہ را سوزِ کلیم آموختی![۳۸]

مگر ''شمع'' اس کے جواب میں متنوع لہجوں میں مُسلمانوں کے ماضی و حال کا نقشہ کھینچ کر رکھ دیتی ہے جو نہایت اثر انگیز اور ڈرامائی ہے، مثلاً آخری بند سے جو سرتاسر رجائی ہے۔ نظم ''حضورِ رسالتؐ مآب میں'' عالمِ تخیل کا منظر نامہ پیش کرتی ہے جس میں شاعر کو ''عندلیبِ باغِ حجاز'' قرار دیتے ہوئے حضورِ رسالتؐ مآب میں تحفہ پیش کرنے کو کہا جاتا ہے۔ وہ طرابلس کے شہیدوں کے لہو کو ''اُمت کی آبرو'' قرار دیتے ہوئے بہ صد نیاز نذرِ حضورؐ کر دیتا ہے۔ یوں تخیل اور مکالمے کی آمیزش نے نظم کو خاصا ڈرامائی رنگ بخش دیا ہے۔ اس کے برعکس نظم ''شفاخانۂ حجاز'' میں بھی شاعر کے احساسات کو جدہ میں شفاخانۂ حجاز کھلنے پر مختصر مکالمے کی صورت میں بیان کیا گیا ہے تاہم دیگر ڈرامائی عناصر یہاں مفقود ہیں۔ ''عید پر شعر لکھنے کی فرمائش کے جواب میں''، موسمِ گل کے رازدار برگِ زرد کی تجسیم کرتے ہوئے شاعر کے قلبی واردات مکالماتی اسلوب میں اس سے مربوط ہو جاتے ہیں۔

''شبنم اور ستارے'' میں شبنم، ستاروں، زہرہ اور مَلک کی تجسیم ملتی ہے، یہاں دُنیا کے کشورِ دل کش کی بابت ستاروں اور شبنم کے مابین مکالمہ تشکیل دے کر ایک حقیقت پسندانہ نتیجے کا استخراج کیا گیا ہے (بنیاد ہے کاشانۂ عالم کی ہوا پر! +فریاد کی تصویر ہے قرطاسِ فضا پر!)[۳۹] ''غلام قادر رہیلہ'' میں اقبال حقیقی و تاریخی شخصیت کو بنیاد بنا کر پوری ڈرامائی تاثیر سے اس سے متعلق واقعے کو پیش کر دیتے ہیں، نظم ''ایک مکالمہ'' میں ڈرامے سے زیادہ تمثیل کے عناصر ملتے ہیں، البتہ اس کا مکالماتی پہلو اسے ڈرامائی تاثیر سے ضرور ہم کنار کر دیتا ہے۔ ''شبلی و حالی'' میں ان بلند پایہ اشخاص کے سُوے فردوس رہ نورد ہونے پر اقبال کا ایک فرضی کردار ''مسلم'' سے مکالمہ دکھایا گیا ہے اور دونوں کی گفت گو سے ملتِ اسلامیہ کے لیے کرب انگیز جذبات کا اظہار ہوتا ہے۔ ''صدیق'' کے زیرِعنوان تاریخی قصّے کو ڈرامائی شان سے موزوں کرنے کا رجحان ملتا ہے۔ ''شعاعِ آفتاب''، تمثیلی و حکایتی اُسلوب کے ساتھ ساتھ مکالماتی خوبیوں سے بھرپور ہے اور اس کے دو بنیادی کردار ''شاعر'' اور ''شعاعِ آفتاب'' کی گفت گو سے ''ذوقِ بیداری'' کا سبق ملتا ہے۔ ''عرفی'' نامی نظم میں اقبال نے اپنے پسندیدہ ڈرامائی رنگ یعنی تخیلاتی مکالمے کو اختیار کر کے تحرک کا پیغام دیا ہے جو عرفی کی تُربت سے آنے والی صدا کی صورت میں نمود کرتا ہے۔ کم و بیش یہی انداز ''کفر و اسلام'' (تضمین برشعرِ میر رضی دانش) میں ملتا ہے، جہاں ''اقبال'' ''کلیم طور'' سے مخاطب ہو کر سوزِ کہن کی تمنا کرتے ہیں جس کے جواب میں صاحبِ سینا سے وادیِ فاراں میں خیمہ زنی کا پیغام ملتا ہے۔ نظم ''پھولوں کی شہزادی'' ہے تو تمثیلی مگر مکالماتی عنصر نے اس میں ڈرامائی رنگ کو تقویت دی ہے۔ مزید برآں تجسیم کی خاصیت اسے کرداری اوصاف سے جوڑ دیتی ہے۔ فردوس میں ایک مکالمہ'' اقبال کے محبوب ڈرامائی انداز یعنی تخیلاتی مکالمے کا احاطہ کرتی ہے جس سے مقصود حالی اور سعدیِ شیراز کی زبان سے اصلاحِ احوال کی کاوش کرنا ہے جب کہ ''جنگِ یرموک کا ایک واقعہ'' تاریخی واقعے کی مکالماتی پیرایے میں بازیافت ہے، گویا مذکورہ منظومات میں ڈرامائی عناصر جُزوی طور پر بھی اپنی پہچان کراتے ہیں اور ان کے ذریعے اقبال نے کمال درجے کی معنی آفرینی کا حصول کیا ہے۔ البتہ بانگِ درا کی آخری مکمل ڈرامائی نظم ''خضرِ راہ'' کو کسی طور پر بھی نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ پُرتاثیر ڈرامائی فضا بندی، کردار آفرینی، مکالمہ سازی، لہجے کے اُتار چڑھاؤ، توازن و تناسب، تجسیم و تمثیل، عمل اور ردِعمل اور صیغۂ واحد متکلم کی شمولیت نے اس نظم کو تحیر خیز ڈرامائیت سے نواز دیا ہے۔ ''خضرِ راہ'' کی ڈرامائی فضا بڑی شعریت و پُراسراریت رکھتی ہے اور اقبال کو چوں کہ ایک تلمیحی کردار کو متعارف کرانا تھا، لہٰذا یہاں آغاز اس تلمیح سے متعلق تلازمات سے بھرپور ہے، نیز تمثالی خوبیاں لطفِ مزید کا ساماں کر گئی ہیں۔ کردار نگاری کے ضمن میں یہاں 'شاعر' اور 'خضر' ہی کے دو کردار تخلیق کیے گئے ہیں مگر دونوں ایسے جان دار ہیں کہ کسی مرحلے پر اکتاہٹ محسوس نہیں ہوتی — ''شاعر'' کا کردار مجسم

سوال ہے اور وہ خضر سے کچھ استفسارات کرتا ہے۔ خضر ان سوالات کا ''صحرا نوردی''، ''زندگی''، ''سلطنت''، ''سرمایہ و محنت'' اور ''دنیاے اسلام'' کے زیرِ عنوان تفصیلی جواب دیتا ہے۔ 'شاعر' کا لہجہ اضطرابی ہے جب کہ خضر کے ہاں جوش کے بجاے ہوش اور بے چینی کی جگہ ٹھہراؤ ہے۔ خضر کی متانت اور اس کے مکالمات میں تندی و تیزی کے فقدان کے ضمن میں سید سلیمان ندوی نے اعتراض بھی کیا تاہم علاّمہ کا ان کے نام مکتوب ان کے کرداری و مکالماتی شعور کو نمایاں کرتا ہے جس کے مطابق وہ یہ سمجھتے ہیں کہ نظم میں متکلم کو اس کی شخصیت کے مطابق پیش کرنا ضروری ہے۔ چناں چہ یہ خضر کی طبیعت کا تقاضا تھا کہ ان کی زبانی ادا کیے جانے والے مکالمات میں سنجیدگی، متانت اور گہرائی ہو مگر جوش و حرارت میں کمی ہو۔ اس خط میں اقبال لکھتے ہیں کہ:

> جوشِ بیان کے متعلق جو کچھ آپ نے لکھا، صحیح ہے۔ مگر یہ نقص اس نظم کے لیے ضروری تھا (کم از کم میرے خیال میں)۔ جنابِ خضر کی پختہ کاری، اُن کا تجربہ اور واقعات و حوادثِ عالم پر اُن کی نظر، ان سب باتوں کے علاوہ اُن کا اندازِ طبیعت جو سورۂ کہف سے معلوم ہوتا ہے، اس بات کا مقتضی تھا کہ جوش اور تخیل کو اُن کے ارشادات میں کم دخل ہو۔ اس نظم کے بعض بند میں نے خود نکال دیے اور محض اس وجہ سے کہ اُن کا جوشِ بیان بہت بڑھا ہوا تھا اور جنابِ خضر کے اندازِ طبیعت سے موافقت نہ رکھتا تھا۔[۴۰]

خضر کے کردار کی تشکیل کرتے ہوئے اقبال کے سامنے ''سورۃ الکہف'' کے قرآنی حوالے کے ساتھ ساتھ اساطیری اور ادبی روایات بھی ہیں جس سے یہ کردار زیادہ جاذب اور پُرکشش ہو گیا ہے۔

۲

بالِ جبریل کی ڈرامائی منظومات میں ''طارق کی دعا'' (اندلس کے میدانِ جنگ میں)، طارق بن زیاد کے تاریخی کردار کو ڈرامائی تاثیر کے ساتھ پیش کرتی ہے اور مکمل طور پر دعائیہ لہجے سے عبارت ہے۔ ''لینن'' (خدا کے حضور میں) کا انداز یہی ہے، البتہ یہاں خدا کی بارگاہ کا تصوراتی منظر نامہ بھی تشکیل دیا گیا ہے۔ ڈرامائی تکنیک کے اعتبار سے یہ نظم ایک سہ بابی ڈراما بھی قرار دی جا سکتی ہے جس کے ہر حصے میں نئے کردار کی آمد اور جاری موضوع کی مناسبت سے عمدہ مکالمے رقم کیے گئے ہیں۔ پہلا ایکٹ ''لینن، خدا کے حضور میں'' ہی کے زیرِ عنوان ہے جس میں لینن خدا کا منکر ہونے کے باعث خدا کی عدالت میں ایک مجرم کے طور پر شریک ہوتا ہے جہاں فرشتے بھی خدا کے روبرو دست بستہ شریک ہیں۔ اس موقعے پر پوری ڈرامائی شان کے ساتھ مارکسی نظریات کا حامل یہ تاریخی و سیاسی کردار خدا سے طویل مکالمہ کر کے اسٹیج سے رخصت ہو جاتا ہے۔ اُس کے لہجے میں انقلابیت اور تُندی و تیزی ہے اور کہیں کہیں تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ تہذیبِ حاضر اور عصری سیاست کی بابت وہ علامہ ہی کے خیالات کی ترجمانی کرنے لگتا ہے۔ ''لینن'' کا مکالمہ اس اعتبار سے قابلِ ستائش ہے کہ وہ ہر لحظہ خداے بزرگ و برتر کی تکریم کو مدِنظر رکھتا ہے —— اس کا

طرزِ تخاطب بہ تدریج شکایتی رنگ اختیار کر لیتا ہے، مثلاً دو بدو مکالمے کی کیفیت میں لہجے کا اُتار چڑھاؤ دیکھیے کس قدر عمدہ ہے:

اے انفس و آفاق میں پیدا ترے آیات حق یہ ہے کہ ہے زندہ و پائندہ تری ذات
میں کیسے سمجھتا کہ تُو ہے یا کہ نہیں ہے ہر دم متغیّر تھے خرد کے نظریّات[۴۱]

اس کے بعد وہ اپنے اضطرابی خیالات کا اظہار بڑی روانی کے ساتھ کرتا چلا جاتا ہے اور یوں سماوی منظر نامے میں تشکیل پانے والا یہ یک طرفہ مکالمہ بھرپور ڈرامائی تاثر لیے اختتام پذیر ہوتا نظر آتا ہے۔ (کب ڈوبے گا سرمایہ پرستی کا سفینہ؟ + دنیا ہے تری، منتظرِ روزِ مکافات!)[۴۲]۔ ''فرشتوں کا گیت'' دُوسرا ایکٹ ہے، جس میں فرشتے دست بستہ کھڑے منفرد اور قدرے دھیمی لے میں لینن کے بیان کی تائید کرتے ہیں اور پوری نیاز مندی کے ساتھ 'نقش گرِ ازل' سے نقش (فرد) کی ناتمامی کا گلہ کرتے ہیں۔ تیسرا ایکٹ ''فرمانِ خدا'' (فرشتوں سے) خدا کی طرف سے جواب ہے، جو جلال، ہیبت اور تمکنت کے خدایانہ لہجے میں رقم کیا گیا ہے اور اس کے ایک ایک شعر سے علامہ کی اپنی انقلابی فکر کا اظہار ہوتا ہے۔ نظم ''پروانہ اور جگنو'' میں اقبال نے صرف دو شعروں میں مکالماتی فضا تخلیق کر دی ہے جس میں پروانہ جگنو کو ''آتشِ بے سوز'' پر مغرور ہونے پر طعنہ زن ہے جب کہ جگنو اسی امر کو مثبت زاویے سے متعلق کرتے ہوئے کہتا ہے:

اللہ کا سو شکر، کہ پروانہ نہیں میں دریوزہ گرِ آتشِ بیگانہ نہیں میں[۴۳]

انوری سے ماخوذ نظم ''گدائی'' واقعاتی پیرایہ رکھتی ہے اور اس میں ایک ''رندِ زیرک'' کے خیالات کو مکالمے کی شکل دی گئی ہے جس میں اقبال طنزیہ و استفساریہ لہجے کی گھلاوٹ سے حُسن پیدا کرتے نظر آتے ہیں۔ ''مُلا اور بہشت'' میں یہی انداز قدرے تمثیلی پیرایے میں جھلکتا ہے۔ شاعر اس مختصر نظم میں واحد متکلم کے طور پر شریک ہے اور ڈرامائی منظر نامہ زمینی وارضی نہیں بلکہ سماوی ہے جس میں وہ بارگاہِ حق سے مُلّا کو حکم بہشت ملنے پر نالاں ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ ملّا بحث وتکرار کا رسیا اور بدآموزی اقوام وملل کا قائل ہے۔ لہٰذا اسے کیوں کر حور وشراب وکشت خوش آ سکیں گے، حقیقت یہ ہے کہ اس نظم میں ایک طنزیہ موضوع کی بُنت ڈرامائی فضا بندی کی وساطت سے کی گئی ہے اور منظر عالم بالا کا ہے۔ نظم ''نصیحت'' حکایتی اُسلوب سے عبارت ہے اور ڈرامائی عناصر کے سلسلے میں یہاں کرداری ومکالماتی اوصاف اپنی نمود کرتے ہیں۔ مکالمہ بھی صرف عقاب سال خوردہ کی زبانی موزوں ملتا ہے جو بچۂ شاہین کو سخت کوشی سے تلخیِ زندگانی کو انگبیں بنانے کی نصیحت کرتا ہے۔ ''فرشتے آدم کو جنت سے رخصت کرتے ہیں'' اور ''روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے'' بہ ظاہر دو مختلف منظومے ہیں لیکن اپنے موضوع کی مناسبت اور ڈرامائی آہنگ کے باعث انھیں دو مختلف عنوانات کے تحت رقم کی گئی ایک مسلسل نظم کے طور پر تفہیم کرنا زیادہ مناسب ہے۔ فرشتوں کی زبانی جن

خیالات کا اظہار کیا گیا ہے، وہ مروج تصور کے برخلاف خاصے رجائی اور عظمتِ انسانی کے جذبے سے مملو ہیں۔ گویا اس مکالمے کی رُو سے آدم کا جنت سے رخصت ہونا بہ طورِ سزا نہیں بلکہ جزا کے طور پر ہے، جبھی تو فرشتے اُسے خراجِ تحسین پیش کرتے ہوئے اپنے جذبات کی ترسیل کرتے ہیں۔ دُوسرے حصے میں اقبال نے ''روحِ ارضی'' کے تجسیمی کردار سے متعارف کرایا ہے جو جنت سے زمین پر قدم رکھنے والے انسان کا اپنے تمام تر مظاہر کے ہمراہ استقبال کر رہی ہے۔ ''روحِ ارضی'' کا یہ مکالمہ چشم کشا ہے اور اس سے علامہ کے تصورِ انسان کی بڑی عمدگی سے ترجمانی ہوتی ہے۔ یہاں انھوں نے خاصے رواں اور بے ساختہ اُسلوب اور ماورائی لہجے میں ''روحِ ارضی'' کے جذبات کو زباں بخش دی ہے۔

نظم ''پیر و مرید'' مکالماتی حسن و خوبی سے مزّین ہے —— پیر رومی (مولانا روم) اور مرید ہندی (اقبال) کے مابین تشکیل پانے والے یہ ذولسانی مکالمے بھرپور ڈرامائیت کے حامل ہیں اور دونوں کرداروں کی شخصیت و سیرت کی عکاسی کرنے میں معاونت کرتے ہیں —— مرید ہندی کے قلب و ذہن میں اُبھرنے والے چُست اور دقیق سوالات کا جواب پیر رومی کی زبان سے بڑی اثر انگیزی سے دیا گیا ہے۔ اسلوب احمد انصاری کا یہ کہنا ہے کہ ''پیر و مرید'' میں اقبال نے اپنے شکوک و شبہات اور اپنی اُلجھنوں کی کشاد کے سلسلے میں رومی سے رجوع کیا ہے۔ اور یہ اُس استفہامیہ انداز کی بازگشت ہے جو ''خضرِ راہ'' میں ملتا ہے۔ یہ پُوری نظم ایک طرح کا محاسبۂ ذہنی و نفسی ہے، کردار بہ ظاہر دونوں غیر مشخص ہیں اور سوال و جواب کا یہ طریقہ ایک طرح کے ایقان و اطمینان حاصل کرنے کے لیے برتا گیا ہے۔[۴۴] نظم مذکور میں بہت سے فکر انگیز مکالماتی ٹکڑے ملتے ہیں جن میں لہجے کے تنوعات نے عجیب و غریب رنگ بھر دیے ہیں، مثلاً: نظم مذکور سے ایک فکر انگیز مکالماتی ٹکڑا دیکھیے جس میں لہجے کے تنوعات بہ خوبی نمود کر گئے ہیں:

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 تاب ناک
نغمہ اس کو کھینچتا ہے سُوے خاک!

پیر رومی:

بر سماعِ راست ہر کس چیر نیست! طعمۂ ہر مرغکے انجیر نیست![۴۵]

وسیع ڈرامائی کینوس کی حامل نظم ''جبریل و ابلیس'' میں اقبال نے ڈرامائیت کے کلیدی عنصر یعنی مکالمہ نگاری سے اس کی اثر انگیزی میں اضافہ کر کے خود اپنی قدرتِ سخن کا اعجاز دکھایا ہے۔ جبریل اور ابلیس کی زبانی ادا ہونے والے مکالمات اس قدر بے ساختہ، بھرپور اور برجستہ ہیں کہ ان دونوں اساطیری کرداروں کی شخصیات تمام تر ڈرامائی امکانات کے ساتھ آئینہ ہو جاتی ہیں۔ شعرِ اقبال سے مترشح ہے کہ علامہ کو ان دونوں تلمیحی کرداروں سے خاص دل چسپی ہے۔ اس سلسلے میں ان کے ہاں ابلیس بعض ایسی صفات رکھتا ہے جس سے نوری محروم ہیں جب کہ جبریل تو سرتاسر خیر اور حق کا نمایندہ ہے۔ ''جبریل و ابلیس'' میں تو یہ دونوں کردار اپنی پوری شناخت کے ساتھ سامنے آئے ہیں اور اس ضمن میں اُنھوں نے ہبوطِ آدم کے قصے کو پیشِ نظر رکھا ہے۔ علامہ نے اپنے ان دونوں محبوب کرداروں کی وساطت سے جس طرح اس نظم کو ماورائی و سماوی آہنگ بخش دیا ہے۔ اس نظم پر تبصرہ کرتے ہوئے خواجہ منظور حسین نے خوب لکھا ہے کہ ''اقبال کے جذب و فکر کے گونا گوں پہلو سمٹ آئے ہیں۔''[۴۶] اقبال نے جبریل کے تینوں مکالمات استفساریہ پیرایے میں یوں رقم کیے ہیں کہ اُس کے بلند تر اخلاقی شعور کا سراغ ملتا ہے، وہ کہتا ہے:

مکالمہ۱: ہمدمِ دیرینہ! کیسا ہے جہانِ رنگ و بُو؟

مکالمہ۲: ہر گھڑی افلاک پر رہتی ہے تیری گفتگو
کیا نہیں ممکن کہ تیرا چاکِ دامن ہو رفو؟

مکالمہ۳: کھو دیے انکار سے تو نے مقاماتِ بلند
چشمِ یزداں میں فرشتوں کی رہی کیا آبرو![۴۷]

ان تینوں مکالموں کو مربوط کر کے دیکھیں تو جبریل کی عاجزانہ شخصیت سامنے آتی ہے، جو ابلیس کی سرکشی کے باوصف اُس کی اصلاح کا خواہاں ہے تا کہ وہ پھر سے مقاماتِ بلند پا سکے۔ اس کے مقابلے میں ابلیس کے جوابی مکالموں سے اُس کے کرّ و فر اور غرور و نکبت کا احساس ہوتا ہے، مثلاً تیسرے سوال کے جواب میں وہ یوں گویا ہوتا ہے:

ہے مری جرأت سے مشتِ خاک میں ذوقِ نمو — میرے فتنے جامۂ عقل و خرد کا تار و پو!
دیکھتا ہے تو فقط ساحل سے رزمِ خیر و شر — کون طوفاں کے طمانچے کھا رہا ہے؟ مَیں کہ تو؟
خضر بھی بے دست و پا، الیاس بھی بے دست و پا — میرے طوفاں یم بہ یم، دریا بہ دریا، جُو بہ جُو!
گر کبھی خلوت میسّر ہو تو پوچھ اللہ سے — قصّۂ آدم کو رنگیں کر گیا کس کا لہو؟
میں کھٹکتا ہوں دلِ یزداں میں کانٹے کی طرح — تو فقط! اللہ ھُو، اللہ ھُو، اللہ ھُو![۴۸]

یہ درست ہے کہ ''جبریل و ابلیس'' میں مکالماتی حسن زیادہ نمایاں ہے مگر بہ غور دیکھیں تو ڈرامائیت

کے تمام تر عناصر یعنی موضوع کی مناسبت سے منظر نامے کی تشکیل، کرداروں کے متنوع لہجوں کی خصوصیات، عمل اور ردِّ عمل، کرداروں کی سیرت و شخصیت کی عکاسی اور واضح نقطۂ آغاز و انجام کی موجودگی نے اس نظم کو ایک مختصر ڈرامے کی صورت عطا کر دی ہے۔

نظم ''اذان'' زیادہ تر تمثیلی خوبیوں سے آراستہ ہے، البتہ کردار نگاری اور مکالمہ سازی کے اعتبار سے اس میں ڈرامائی عناصر کی شمولیت محسوس کی جا سکتی ہے۔ یہاں کرداروں کے ضمن میں عناصرِ فطرت کی تجسیم ملتی ہے جب کہ حسنِ مکالمت بھی قابلِ مطالعہ ہے۔ کہیں کہیں لہجے کے زیر و بم سے ڈرامائیت کا رنگ گہرا ہو گیا ہے۔ ''ستارے کا پیغام'' میں صرف خطابیہ لہجے کی نمود ہوئی ہے جب کہ مختصر نظم ''سوال'' ایک مفلس کا خدا سے یک طرفہ مکالمہ ہے جو ایک شکایتی سوال کا اس طرح احاطہ کرتا ہے کہ نادر فکریات کے در وا ہوتے چلے جاتے ہیں۔ ''نادر شاہ افغان'' میں تجرید کی تجسیم، حُسنِ مکالمت اور علامتی و رمزی پیرایے کی وساطت سے ڈرامائی تاثیر کا حصول ممکن بنایا گیا ہے۔ اقبال نے اس نظم میں حضورِ حق سے ''لولوے لالہ'' (قیمتی موتیوں کا خزانہ) لے کر روانہ ہونے والے ''ابر'' کو ایک علامتی کردار (نادر شاہ افغان) کے طور پر متعارف کرایا ہے جو بہشت کے حُسن کو دیکھ کر وہیں برسنے کا شائق ہے۔ اسی اثنا میں بہشت سے آنے والی صدا اُسے ہرات و کابل و غزنی کے سبزۂ نورس (نوجوانانِ ملت) کی طرف متوجہ کر دیتی ہے تا کہ ابر (نادر شاہ افغانی) اپنے قطرات (قوم کے لیے دردمندی کے آنسو) ''گلِ لالہ'' پر چھڑک کر اس کی حدّت بڑھا دے۔ (بیداری کا کیا خوب استعارہ ہے؟) ''تاتاری کا خواب'' اپنے موضوع کی مناسبت سے تاریخی و تلمیحی پیرایہ رکھتی ہے اور اس میں ایک حزن آمیز خواب کے منظر سے بات شروع ہو کر بالآخر احساسِ ذات، عرفانِ خودی اور تحرک و انقلاب کے پیغام پر منتج ہو جاتی ہے۔ خواب کا منظر نامہ کچھ یوں ہے:

کہیں سجادہ و عمامہ رہزن کہیں ترسا بچوں کی چشمِ بیباک!
ردائے دین و ملّت پارہ پارہ قبائے ملک و دولت چاک در چاک![۴۹]

اس کے بعد بڑے ڈرامائی انداز میں خاکِ سمرقند میں دفن تیمور کی تربت سے نُور اُٹھتا ہے اور ''روحِ تیمور'' میں مبدّل ہو کر ایک پیغام سُنا جاتا ہے جو علامہ کے دل کی آواز ہے:

خودی را سوز و تابے دیگرے دہ
جہان را انقلابے دیگرے دہ[۵۰]

نظم ''ابو العلا معرّی'' میں حکایتی پیرایے میں کرداری و مکالماتی وصف اُبھارا گیا ہے جس کے تحت ''صاحبِ غفران و لزومات'' (معرّی) بُھنے ہوئے تیتر سے مخاطب ہو کر بلند حوصلگی کا سبق دیتا ہے۔ یہاں لہجے کی کاٹ دیدنی ہے۔ ''پنجاب کے پیرزادوں سے'' میں اقبال کا محبوب اُسلوب یعنی کسی صاحبِ اسرار کی درگاہ پر حاضر ہو کر اس سے رہ نمائی لینا نئے رنگ سے جھلکتا ہے۔ نظم کے آغاز ہی سے ڈرامائی انداز

میں 'شاعر' کی شیخِ مجدد کی لحد پر حاضری دکھائی گئی ہے اور وہ انھیں ''سرمایۂ ملت کا نگہباں'' قرار دیتے ہوئے ان سے فقر و درویشی اور بیداری قلب کا اُمیدوار ہوتا ہے، جواباً شیخ مجدّد کا مکالمہ (بصورت صدا) طنزیہ لہجے سے عبارت ہے، اور یوں ہے:

عارف کا ٹھکانا نہیں وہ خطّہ کہ جس میں پیدا کلہِ فقر سے ہو طُرّۂ دستار!
باقی کلہِ فقر سے تھا ولولۂ حق طرّوں نے چڑھایا نشۂ 'خدمتِ سرکار'![۵۱]

''ابلیس کی عرضداشت'' میں اقبال نے عزازیل (ابلیس) کو خداوندِ جہاں کے حضور یہ گزارش کرتے ہوئے دکھایا ہے کہ اب اُس کی ضرورت تہِ افلاک باقی نہیں رہی لہٰذا اُسے واپس بُلا لیا جائے۔ کیوں کہ:

جمہور کے ابلیس ہیں اربابِ سیاست باقی نہیں اب میری ضرورت تہِ افلاک![۵۲]

نظم ''پرواز'' اپنے کہانی پن اور اخلاقی نتیجے کے اعتبار سے ایک تمثیل کی حیثیت رکھتی ہے تاہم کرداروں کی شمولیت اور مکالمت کے زاویے سے اس میں ڈرامائیت کا حُسن بھی جھلکتا ہے۔ خصوصاً ''درخت'' اور ''مرغِ صحرا'' کی گفت گو کے دوران میں اقبال نے تضاد و تقابل کے عنصر کو پیشِ نظر رکھ کر ڈرامائی تاثیر میں اضافہ کر دیا ہے —— یہی انداز ''شاہین'' کے زیرِ عنوان لکھی گئی نظم میں نظر آتا ہے جہاں شاہین کو علامتی کردار کے طور پر متعارف کرا کے اس کی زبان سے اس کے اوصاف گنوائے گئے ہیں —— ''ہارون کی آخری نصیحت'' میں ڈرامائیت میں واقعاتی رنگ پیدا کیا گیا ہے اور علامہ نے اس تاریخی کردار کو وقتِ رحیل اپنے پسر کو یہ نصیحت کرتے دکھایا ہے:

پوشیدہ ہے کافر کی نظر سے ملک الموت لیکن نہیں پوشیدہ مُسلماں کی نظر سے![۵۳]

''شیر اور خچر'' اور ''چیونٹی اور عقاب'' تمثیلی رنگ میں رقم کی گئیں ہیں تاہم مکالماتی پہلوؤں کے پیشِ نظر ان میں ڈرامائی حُسن کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ مزید برآں کرداروں کی پیش کش کے لحاظ سے انھیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

۳

ضربِ کلیم کی ڈرامائی منظومات میں ''علم و عشق'' وہ نظم ہے جس میں ان دونوں تصورات کی تجسیم کر کے ان کی شاعر کے ساتھ گفت گو کی فضا تشکیل دی گئی ہے۔ یہاں بانگِ درا کی مکالماتی نظم ''عقل و دل'' کے اثرات بھی محسوس کیے جا سکتے ہیں تاہم زیرِ نظر نظم میں اختتام تک مکالمہ نہیں چلتا بلکہ پہلے بند کے بعد صرف عشق ہی کی صفات گنوائی گئی ہیں۔ ''عشق'' کی زبان سے اُس کے اپنے اوصاف بتاتے ہوئے لہجے کا اُتار چڑھاؤ قابلِ مطالعہ ہے، عشق کہتا ہے:

عشق کے ہیں معجزات، سلطنت و فقر و دیں!
عشق کے ادنیٰ غلام صاحبِ تاج و نگیں!

عشق مکاں و مکیں! عشق زماں و زمیں!
عشق سراپا یقیں، اور یقیں فتح یاب![۵۴]

''شکر و شکایت'' میں شاعر، خدا سے ہمکلام ہے اور اپنی ذات کے حوالے سے بہ یک وقت شکر اور شکوے کا لہجہ اپناتا ہے۔ نظم ''کافر و مومن'' میں اقبال نے بڑے ڈرامائی انداز میں ساحلِ دریا پر خضر سے اپنی ملاقات کا احوال سنایا ہے جو اُس سے استفسار کرتا ہے کہ کیا تو سمِ افرنگ کا تریاق ڈھونڈ رہا ہے، اور پھر خود ہی اس کا یہ حل بتا کر منظر نامے سے اوجھل ہو جاتا ہے کہ:

کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہیں آفاق![۵۵]

مردِ مومن کا ایک ڈرامائی نقشہ ''مومن'' کے زیرِ عنوان لکھی گئی نظم میں ملتا ہے، جسے علامہ نے دو ذیلی عنوانات ''دُنیا میں'' اور ''جنت میں'' کے تحت تشکیل دیا ہے۔ ان دونوں حصوں سے اقبال کے اس پسندیدہ اور نمایندہ شعری کردار کی بہ خوبی تفہیم ہو جاتی ہے اور اس سلسلے میں انھوں نے موازنہ و مقارنہ کے اسلوب کا دل کش استعمال کیا ہے۔ ''محمد علی باب'' میں حقیقی و واقعی بیان کو مکالماتی و کرداری پیرایے میں بڑی بلاغت سے موزوں کیا گیا ہے۔ اس مختصر نظم کی ڈرامائی تاثیر، مکالمات کی برجستگی اور لہجے کی تندی نمایاں ہے۔ نظم ''تقدیر''، ابلیس و یزداں کے مابین مکالمہ ہے جس میں ابلیس ملتجیانہ لہجے میں خدا سے مخاطب ہو کر کہتا ہے کہ دراصل ابلیسیت میری ہی قسمت میں تھی ورنہ آپ چاہتے تو آدم کو سجدہ کرنے سے میں کیوں کر انکار کر سکتا تھا؟ اقبال نے یہ خیال محی الدین ابنِ عربی (الفتوحات المکیہ) سے اخذ کیا ہے مگر ڈرامائی اندازِ سخن کے ذریعے پیش کش نے اس کی تاثیر دو چند کر دی ہے۔ مثلاً دیکھیے ابلیس اپنے انکار کی تاویل گھڑتے ہوئے کس طرح گویا ہوتا ہے:

اے خدائے کن فکاں! مجھ کو نہ تھا آدم سے بَیر آہ! وہ زندانیٔ نزدیک و دُور و دیر و زُود
حرفِ استکبارؔ تیرے سامنے ممکن نہ تھا ہاں مگر تیری مشیّت میں نہ تھا میرا سجود![۵۶]

''مقصود'' کے زیرِ عنوان لکھی گئی نظم سپنوزا اور افلاطون کے مختصر مکالمات پر مبنی ہے جو دراصل اُن کے فلسفیانہ خیالات کی تلخیص ہیں۔ ''امتحان'' نام کی نظم میں تمثیلی آہنگ میں ''پہاڑ کی عدّی'' اور ''سنگ ریزے'' کے مابین مکالماتی فضا قائم کی گئی ہے۔ دونوں کرداروں کی تجسیم نے ڈرامائیت کے رنگ کو کمال دلکشی سے گہرا کر دیا ہے۔ اسی انداز کی نظم ''شعاعِ اُمید'' بھی ہے جس میں سورج، شعاعوں اور خاص طور پر ''ایک شوخ کرن'' کی تجسیمی صورتیں مکمل مکالماتی حسن کے ساتھ لہجہ بدل بدل کر نمود کرتی نظر آتی ہیں یہ نظم تین حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصے میں سورج کا شعاعوں سے خطاب ہے جو محبت و موانست کے لہجے سے عبارت ہے اور وہ شعاعوں سے یہی اصرار کرتا ہے کہ بے مہریِ ایّام بڑھتی چلی جاتی ہے، لہٰذا:

پھر میرے تجلّی کدۂ دل میں سما جاؤ چھوڑو چمنستان و بیابان و در و بام![۵۷]

دوسرے ڈرامائی جزو میں شعاعیں کلام کرتی ہیں اور سُورج کے ساتھ ان کی گفت گو کو موزوں فضا بندی اور عصری شعور کی آمیزش سے موثر بنا دیا گیا ہے۔ جب کہ تیسرے حصے میں ان کم ہمت شعاعوں کے برعکس ایک ''شوخ کرن'' کے مشرق کے ہر ذرّے کو جہان تابی عطا کرنے کے عزم کا اظہار ہوا ہے اور اس کے اس قبیل کے خیالات پر یہ ڈرامائی منظومہ اختتام پذیر ہوتا ہے:

چھوڑوں گی نہ میں ہند کی تاریک فضا کو — جب تک نہ اٹھیں خواب سے مردانِ گراں خواب!
خاور کی امیدوں کا یہی خاک ہے مرکز — اقبال کے اشکوں سے یہی خاک ہے سیراب!
....
مشرق سے ہو بیزار، نہ مغرب سے حذر کر — فطرت کا اشارہ ہے کہ ہر شب کو سحر کر![۵۸]

''نسیم و شبنم'' بھی بنیادی طور پر تمثیلی نظم ہے اور ڈرامائی عناصر کے سلسلے میں یہاں لہجے اور مکالمے سے متعلق خوبیوں سے صرفِ نظر نہیں کیا جا سکتا، مثلاً ''نسیم'' کی ''شبنم'' سے گفتگو بے حد رواں، بے ساختہ اور فطری ہے۔ اسی نوع کی ایک نظم ''صبح چمن'' ہے جو 'پھول'، 'شبنم' اور 'صبح' کے تجسیمی کرداروں کی مؤثر طور پر پیش کش کرتی ہے۔ اسی طرح ''ابلیس کا فرمان اپنے سیاسی فرزندوں کے نام'' خطابیہ لہجے میں رقم کی گئی وہ نظم ہے جو کلّی طور پر ابلیس کے انتقامی خیالات سے عبارت ہے، جو کچھ یوں ہیں:

وہ فاقہ کش کہ موت سے ڈرتا نہیں ذرا — روحِ محمدؐ اس کے بدن سے نکال دو!
فکرِ عرب کو دے کے فرنگی تخیّلات — اسلام کو حجاز و یمن سے نکال دو!
افغانیوں کی غیرتِ دیں کا ہے یہ علاج — مُلّا کو اُن کے کوہ و دمن سے نکال دو!
....
اہلِ حرم سے اُن کی روایات چھین لو — آہو کو مرغزارِ ختن سے نکال دو[۵۹]

کردار آفرینی اور مکالمہ سازی کا یہی رنگ ''نصیحت'' نام کی نظم میں ملتا ہے، جہاں ایک ''لردِ فرنگی'' اپنے پسر کو حکمرانی کے ''آداب'' سکھا رہا ہے اور طنزیہ و استہزائیہ لہجے میں کہتا ہے:

سینے میں رہے رازِ ملوکانہ تو بہتر — کرتے نہیں محکوم کو تیغوں سے کبھی زیر!
تعلیم کے تیزاب میں ڈال اس کی خودی کو — ہو جائے ملائم تو جدھر چاہے اسے پھیر![۶۰]

''ایک بحری قزاق اور سکندر'' میں مکالماتی پیرایے میں طنزیہ لہجے کی کارفرمائی ملتی ہے، جہاں سکندر، رہزن کو زنجیر یا شمشیر میں سے کسی ایک کو قبول کرنے کو کہتا ہے۔ جواباً قزاق استہزائیہ و طعن آمیز لحن میں اُسے آئینہ دکھاتے ہوئے یوں گویا ہوتا ہے:

سکندر! حیف تو اس کو جوانمردی سمجھتا ہے! — گوارا اس طرح کرتے ہیں ہم چشموں کی رسوائی؟
ترا پیشہ ہے سفّاکی، مرا پیشہ ہے سفّاکی — کہ ہم قزّاق ہیں دونوں، تو میدانی، میں دریائی![۶۱]

''غلاموں کی نماز'' میں ایک حقیقی و واقعی بیان کی ڈرامائی پیش کش ملتی ہے—— اقبال نے ترکی وفد ہلالِ احمر کی لاہور میں آمد کا ایک واقعہ موزوں کیا ہے، جس کے مطابق نماز کی ادائی کے بعد 'مجاہدِ ترکی' نے علامہ سے تحیّر آمیز لہجے میں دریافت کیا کہ:

ع　طویل سجدہ ہیں کیوں اس قدر تمھارے امام؟[۶۲]

جواباً علامہ ڈرامائی خود کلامی کا انداز اپناتے ہوئے لکھتے ہیں:

طویل سجدہ اگر ہیں تو کیا تعجب ہے　　ورائے سجدہ غریبوں کو اور کیا ہے کام!
خدا نصیب کرے ہند کے اماموں کو　　وہ سجدہ جس میں ہے ملّت کی زندگی کا پیام![۶۳]

نظم ''محراب گل افغان کے افکار'' میں ایک فرضی کردار 'محراب گل' کی زبان سے فکر انگیز نظریات کا اظہار کیا گیا ہے۔ خصوصاً تمہید کے انقلابی لہجے میں مرقوم اشعار نے نظم کی ڈرامائی فضا کو جان دار بنا دیا ہے۔ آگے کے ۱۹ قطعات میں محراب گل کی زبانی ملتِ اسلامیہ کے لیے خطابیہ لہجے میں بے مثل افکار نظم کیے گئے ہیں اور اس ضمن میں یہ فرضی و تخیلاتی کردار کہیں تلقینی و اصلاحی لہجہ اپناتا ہے تو کہیں طنزیہ و استہزائیہ، کہیں حزنیہ و ندائیہ، تو کہیں دعائیہ و استعجابیہ، کہیں دھیما لہجہ ہے، تو کہیں پُر جوش اور بعض مقامات پر تو وہ علامتی آہنگ میں تحرک و حرارت کا پیغام دینے لگتا ہے جس سے ڈرامائیت کی لَے تیز تر ہو جاتی ہے، جیسے:

زاغ کہتا ہے نہایت بدنما ہیں تیرے پَر　　شپّرک کہتی ہے تجھ کو کور چشم و بے ہنر
لیکن اے شہباز یہ مرغانِ صحرا کے اچھوت　　ہیں فضائے نیلگوں کے پیچ و خم سے بے خبر!
ان کو کیا معلوم اُس طائر کے احوال و مقام　　روح ہے جس کی دمِ پرواز سر تا پا نظر![۶۴]

۴

ارمغانِ حجاز کی نظم ''ابلیس کی مجلسِ شوریٰ'' ڈرامائی عناصر کے عمدہ تال میل سے وجود میں آئی ہے اور یہاں اقبال نے اپنے پسندیدہ کردار ابلیس کی پیش کش مؤثر طور پر کر دی ہے۔ نظم کی ڈرامائی فضا عمدہ ہے اور ہر لحظہ یہی محسوس ہوتا ہے کہ ابلیس اور اس کے مشیروں کے مابین عصری سیاسی منظر نامے پر ہونے والی یہ گفت گو باضابطہ طور پر ایک اسٹیج پر پیش کی جا رہی ہے۔ نظم کے آغاز ہی میں ابلیس کا تحکمانہ مکالمہ نظم کے اس منفرد موضوع کے تعارف نامے کے طور پر سامنے آتا ہے، جب وہ یہ کہتا ہے کہ:

مَیں نے دکھلایا فرنگی کو ملوکیّت کا خواب　　میں نے توڑا مسجد و دیر و کلیسا کا فسوں
میں نے ناداروں کو سکھلایا سبق تقدیر کا　　میں نے منعم کو دیا سرمایہ داری کا جنوں!
کون کر سکتا ہے اس کی آتشِ سوزاں کو سرد　　جس کے ہنگاموں میں ہو ابلیس کا سوزِ دروں

جس کی شاخیں ہوں ہماری آبیاری سے بلند کون کر سکتا ہے اس نخلِ کہن کو سرنگوں؟[۶۵]

زیرِ نظر نظم چھے کرداروں پر مبنی ہے اور ہر کردار کو علامہ نے ایک مخصوص پہچان عطا کی ہے۔ خصوصاً ابلیس کے مکالمات ڈرامائی خطابت کے ضمن میں قابلِ تعریف ہیں۔ یہ نظم ابلیس اور اس کے مشیروں کے درمیان مکالمت پر مبنی ہے۔

اسلوب احمد انصاری کہتے ہیں:

''اس نظم کی بساط، ارضی نہیں بلکہ سماوی ہے، یہاں حُسن کی گریز پائی اور لحاتی وجود کے برعکس سیاستِ عالم کا نقشہ پھیلا ہوا ہے اور یہ مسئلہ درپیش ہے کہ اس عالمِ کون وفساد میں سرمایہ داری، ملوکیت اور نسل وقوم کے جو بُت انسانی ذہن نے تراشے ہیں اور انھیں اپنی تنگ ذاتی اغراض اور انسانیت کی آبروریزی کے لیے جس طرح استعمال کیا گیا ہے اور استحصال کی جتنی مختلف شکلیں اس وقت نظروں کے سامنے ہیں، ان کے اسباب ومحرکات پر غور کیا جائے۔ قدرتی طور پر اس ضمن میں مسلمانوں کا طرزِ فکر وعمل اور اسلامی تعلیمات کی روح بھی معرضِ بحث میں آتی ہے۔ ابلیس کے پانچوں حاشیہ نشیں، مسائل کو مختلف زاویہ ہائے نظر سے دیکھ کر اُسے مشورہ دیتے ہیں۔ ابلیس خود بھی ان مسائل میں کچھ نہ کچھ بلکہ خاصی بصیرت رکھتا ہے اور اس مذاکرے میں حرفِ آخر اُسی کا ٹھہرتا ہے۔ وہ اپنے تاثرات اور محاکے کو جس طرح پیش کرتا ہے، اس میں اس تمام بحث کی تلخیص سمٹ آئی ہے۔''[۶۶]

اس فکر انگیز موضوع کو بھرپور ڈرامائیت سے موزوں کرتے ہوئے علامہ کے ہاں مختلف کرداروں کے لہجوں کا اُتار چڑھاؤ پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے، نیز کرداروں کی آمد و رفت، نقطۂ آغاز و انجام، متکلم اور مخاطب کے باہمی تعلق کی توضیح، ترغیب وتحریص اور معنی خیز حرکات وسکنات نے ''ابلیس کی مجلسِ شوریٰ'' کو ایک مختصر ڈرامے کا درجہ دے دیا ہے۔

''بڈھے بلوچ کی نصیحت بیٹے کو'' ایک خطابیہ ہے اور اس میں خطابیہ اُسلوب قابلِ مطالعہ ہے—— ''تصویر ومصور'' بنیادی طور پر تمثیلی رنگ میں رقم کی گئی ہے تاہم مکالماتی حُسن اسے ڈرامائی اوصاف سے متصّف کر دیتا ہے۔ ''عالمِ برزخ'' میں بھی کم وبیش یہی انداز ہے اور 'مردے' اور 'قبر' کی گفتگو ڈرامائیت کی تشکیل میں معاون ٹھہری ہے۔ دونوں کی مکالمت کے دوران اقبال نے لہجے کی خوبیوں کا اعجاز دکھایا ہے۔ خاص طور پر ڈرامائیت کی فضا اُس وقت بہت گہری، بامعنی اور پُر اسرار ہو جاتی ہے، جب ان کے مکالموں کے مابین مزید کرداروں 'صدائے غیب' اور 'زمین' کی آمد ہوتی ہے۔ 'مردہ' اپنی قبر سے قیامت کی بابت دریافت کرتا ہے تو 'قبر' اس صد سالہ مُردے کو مطلع کرتی ہے کہ قیامت ہر موت کا پوشیدہ تقاضا ہے، جس پر 'مردہ' تند و تیز لہجے میں پُکار اُٹھتا ہے:

جس موت کا پوشیدہ تقاضا ہے قیامت اس موت کے پھندے میں گرفتار نہیں میں

ہر چند کہ ہوں مُردۂ صد سالہ ولیکن　　ظلمت کدۂ خاک سے بیزار نہیں میں
ہو روح پھر اک بار سوارِ بدن زار!　　ایسی ہے قیامت تو خریدار نہیں میں[۶۷]

اس موقعے پر نظم کے منظر نامے پر پوری ڈرامائیت کے ساتھ 'صدائے غیب' نمودار ہوتی ہے جو اس حقیقت سے پردہ اُٹھاتی ہے کہ صرف محکوم قومیں ہی مرگِ ابد کی سزاوار ہیں جب کہ مر کے جی اُٹھنا آزاد مَردوں کا کام ہے۔ اس صدا کے سنتے ہی 'قبر' اپنے مُردے سے مخاطب ہو کر کہتی ہے:

آہ، ظالم! تو جہاں میں بندۂ محکوم تھا؟　　میں نہ سمجھی تھی کہ ہے کیوں خاک میری سوز ناک
تیری میّت سے مری تاریکیاں تاریک تر　　تیری میّت سے زمیں کا پردۂ ناموس چاک!
الحذر محکوم کی میّت سے سو بار الحذر　　اے سرافیل! اے خدائے کائنات! اے جانِ پاک![۶۸]

دوسری مرتبہ 'صدائے غیب' کی آمد ایک اور بصیرت افروز نکتے سے آشنا کر دیتی ہے (ہر نئی تعمیر کو لازم ہے تخریبِ تمام+ ہے اسی میں مشکلاتِ زندگانی کی کشود)[۶۹] اس مرحلے پر اقبال نے 'زمین' کے تجسیمی کردار کی مدد سے پورے ڈرامائی منظر نامے کا نچوڑ پیش کر دیا ہے اور نظم کے آخر میں ''زمین'' اضطراب واضطرار اور استعجاب واستفسار کے لہجے میں یوں مخاطب ہوتی ہے:

آہ یہ مرگِ دوام! آہ یہ رزمِ حیات!　　ختم بھی ہو گی کبھی کشمکشِ کائنات!
عقل کو ملتی نہیں اپنے بتوں سے نجات!　　عارف و عامی تمام بندۂ لات و منات!
خوار ہوا کس قدر! آدمِ یزداں صفات!　　قلب و نظر پر گراں ایسے جہاں کا ثبات!
کیوں نہیں ہوتی سحر حضرتِ انساں کی رات؟[۷۰]

سماوی منظر نامے کی پیش کش کرتی ہوئی یہ نظم بلاشبہہ اپنے کرداروں کی بُنت، مکالمات کے اچھوتے پن، لہجے کے تنوّع اور موضوع کی مناسبت سے زبان و بیان کی خوبیوں سے ہم کنار ہونے کے باعث اقبال کی ڈرامائی نظموں میں سرفہرست ہے، جسے نظر انداز کرنا ناانصافی ہوگی۔ اسی مجموعے کی ایک نظم ''دوزخی کی مناجات'' ہے جو مناجاتی والتجائیہ رنگ و آہنگ رکھتی ہے اور اس میں زمینی دُنیا کے ملوکانہ استبداد کا نقشہ ایک دوزخی کی زبانی بیان ہوا ہے جو کبھی خود اسی منظر نامے کا حصہ ہوا کرتا تھا۔ اب وہ دوزخ میں ہونے کے باوصف تشکر آمیز لہجے میں اس قبیل کے خیالات کا اظہار کرتا ہے:

اللہ! ترا شکر کہ یہ خطۂ پُرسوز　　سوداگرِ یورپ کی غلامی سے ہے آزاد![۷۱]

''آوازِ غیب'' ڈرامائی لہجے کے سلسلے میں اہم ہے اور اس کا بنیادی آہنگ خطابیہ ہے۔ غیب سے آنے والی آواز انقلاب آفریں پیغام دیتی نظر آتی ہے:

تو ظاہر و باطن کی خلافت کا سزاوار　　کیا شعلہ بھی ہوتا ہے غلامِ خس و خاشاک؟

مہر و مہ و انجم نہیں محکوم ترے کیوں؟　　کیوں تیری نگاہوں سے لرزتے نہیں افلاک؟[۴۷]

اس مجموعے کی آخری واضح ڈرامائی نظم ''ملازادہ ضیغم لولابی کشمیری کا بیاض'' ہے جس میں اقبال نے ''محراب گل افغان کے افکار'' کی طرح خطابیہ اور نصیحت آمیز لہجے پر مشتمل ۱۹ قطعات رقم کیے ہیں۔ اس کے اشعار میں زیادہ تر لہجے کے تنوعات ملتے ہیں تاہم اس کا نواں قطعہ ڈرامائی طرزِ سخن کے ایک سے زائد عناصر رکھتا ہے۔

۵

یوں شعرِ اقبال میں ڈرامائی طرزِ سخن کی نمود بانگِ درا سے ارمغانِ حجاز تک متنوّع انداز میں ہوئی ہے۔ اقبال نے ان ڈرامائی عناصر کو پورے رچاؤ کے ساتھ برتا ہے اور ان کی وساطت سے ان کے پیش کردہ موضوعات اثر آفریں ابعاد سے ہم آہنگ ہو گئے ہیں۔ ڈرامائیت کے مختلف اجزا کے ضمن میں اولاً تو علامہ کے ہاں موضوع کی مناسبت سے ترتیب پانے والی ڈرامائی فضا قابلِ توجہ ٹھہرتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ڈرامائی تاثیر کے سلسلے میں انھوں نے اس عنصر کو خاص اہمیت دی ہے۔ مذکورہ مختصر تجزیوں سے ظاہر ہے کہ اقبال کی ڈرامائی فضائیں نو بہ نو رنگوں سے عبارت ہیں۔ اکثر مقامات پر یہ فضائیں کہانی پن کا انداز لیے ہوئے ہیں اور وہ ان میں ایک قصہ گو کی طرح مختلف کرداروں اور ان کے مکالمات کے ذریعے اپنے مطمحِ نظر کی ترسیل کرتے چلے گئے ہیں۔ چناں چہ بہت سی ڈرامائی نظمیں ایسی ہیں جن کا آغاز ''ایک دن''، ''ایک روز'' یا ''ایک رات'' جیسے حکایتی پیرایے میں ہوتا ہے۔ بانگِ درا کی بعض منظومات میں تمثیلی انداز میں بچوں کی نفسیات کو مدنظر رکھ کر ڈرامائی فضا بندی کی گئی ہے یا بعض مقامات پر شاعر یا دیگر کرداروں کے داخلی واردات پر نظر رکھ کر انسانی نفسیات پر گرفت کا ثبوت دیا گیا ہے۔ تاہم جہاں کہیں انھوں نے اپنے افکار و نظریات کی ترسیل کو مقدم رکھا ہے، وہاں ان کے ہاں موضوع کی مناسبت سے ڈرامائی فضاؤں کی تشکیل بڑی متاثر کن ہے۔ چوں کہ ان کی توجہ پیغام رسانی کی جانب زیادہ ہے، لہٰذا وہ اس مقصد کے حصول کے لیے طرح طرح کے ڈھب اپناتے ہیں۔ اس سلسلے میں جہاں کہیں وہ خالص دینی و اسلامی موضوعات کا ابلاغ کرنا چاہتے ہیں، وہاں انھوں نے خالص تلمیحی و تاریخی منظرنامہ کھینچ دیا ہے۔ چناں چہ ڈرامائیت کے اس عنصر کے تحت کہیں خوابناک اور تخیلاتی فضا ملتی ہے تو کہیں حقیقی و واقعی نقشے ہیں، کہیں عالم بالا کے مظاہر کے مابین گفت گوئیں ہیں تو کہیں ارضی کرداروں کے مکالمات سے معنی خیز نتائج اخذ کیے گئے ہیں۔ جن منظومات میں اقبال نے تلمیحی و اساطیری کرداروں کے ذریعے اصلاحِ احوال کی کاوش کی ہے، وہاں تو عجیب و غریب ماورائی اور تخیلاتی فضا کا احساس ہونے لگتا ہے۔ کہیں اچانک پن، خوف، بے چینی اور اضطراب کی فضائیں ہیں تو کہیں تحرک، جوش اور رجائیت و اہتزاز پر مبنی نقشے ملتے ہیں۔ شعرِ اقبال میں ڈرامائی فضائیں اس طور بھی اپنی جھلک دکھاتی ہیں کہ ان میں موجود کردار اپنا

تعارف خود کراتے ہیں، اپنے ارضی، سماوی یا تخیلاتی ہونے کا سراغ دیتے ہیں اور اقبال ان کے وسیلے سے امراض ملت کی تشخیص کرتے ہیں۔ علامہ کی پیش کردہ ڈرامائی فضاؤں میں جہاں کہیں شاعر کے ذاتی تجربات و احساسات اور داخلی واردات متشکل ملتے ہیں، وہاں تاثیر و عذوبت زیادہ بڑھ گئی ہے۔ اسی طرح جن مواقع پر وہ نفسیاتی قرائن کو مدنظر رکھ کر کرداروں کی تخلیق اور مکالمات کی بنت و تعمیر کرتے ہیں، وہاں ان کی مہارت کی داد دینا پڑتی ہے۔ کلامِ اقبال کی ڈرامائی فضا بندی میں تجسیمی عناصر کا اہم حصہ ہے۔ ان سے شعر پارے کی تمثیلی معنویت ابھرتی ہے اور ثقیل سے ثقیل موضوع بھی بڑی جاذبیت کے ساتھ قلوب و اذہان کا حصہ بنتا چلا جاتا ہے۔ یہاں ڈرامائی عناصر کی حامل منظومات کے تمہیدی اشعار کا تذکرہ ضروری ہے۔ اقبال نے اپنی رومانوی، عشقیہ، استدلالی، مفکرانہ اور منظریہ تمہیدوں سے ڈرامائی فضاؤں کو مزید دل کش، قابلِ مطالعہ اور متاثر کن بنا دیا ہے۔ یہ تمہیدیں بڑی عمدگی سے قاری کی رہ نمائی موضوع مطلوب کی جانب کرتی ہیں اور وہ ان فضاؤں کو بڑی سہولت سے قبول کرتا چلا جاتا ہے۔ یاد رہے بعض اوقات اقبال کی ڈرامائی تمہیدوں کا منشا و مقصود مخصوص تصورات و نظریات کا مؤثر طور پر ابلاغ ہی ٹھہرا ہے۔ ان کی تشکیل شاید ہوئی بھی اس لیے ہے کہ پڑھنے والا موضوعات کی سنجیدگی اور ثقالت کو محسوس کیے بغیر ان مباحث کی تفہیم کر سکے۔ سچ تو یہ ہے کہ ان ڈرامائی منظر ناموں اور تمہیدوں سے دوطرفہ فوائد حاصل ہوئے ہیں، یعنی ان سے کلام کی شعریت و رنگینی کے ساتھ ساتھ شعر پارے کی توضیح و صراحت میں خاصی مدد ملی ہے۔ اس سلسلے میں اقبال نے حسن ترتیب اور تناسب و توازن کے اجزا کو مقدم رکھا ہے اور وہ جس موضوع کا ابلاغ چاہتے ہیں، اس کی تمام تر جزئیات کو مکمل واقعاتی ترتیب سے بیان کر دینا ان کی ڈرامائی شاعری کا لازمۂ خاص ہے۔ یوں قصے اور پلاٹ دونوں کے بنیادی تقاضوں کی جانب ان کی توجہ یکساں طور پر رہتی ہے، جس سے کسی بھی ڈرامائی عنصر پر مبنی یہ منظومے قطعاً جھول یا کمی سے دوچار نہیں ہوتے۔

اقبال نے اپنے پیش کردہ کرداروں کی سیرت نگاری (Characterization) کو بھی خصوصیت کے ساتھ اہمیت دی ہے۔ وہ مختلف کرداروں کی تصویر کشی کرتے ہوئے ان کے فطری اور ذاتی اوصاف کو ابھارتے ہیں اور کبھی کبھار حلیہ بیانی سے کام لے کر، کرداروں کے بھرپور نقشے اتار دیتے ہیں۔ اقبال کے ہاں حقیقی و واقعی یا انسانی کرداروں (مثلاً ہیگل، مسولینی، لینن، کارل مارکس، رومی، طارق بن زیاد، ابوالعلا معری، نپولین، محمد علی باب، غلام قادر رہیلہ، ٹیپو سلطان، نادر شاہ افغان، ہارون رشید، جاوید وغیرہ) کی تخلیق اور فرضی یا تخیلی کرداروں کی پیش کش (مولوی صاحب، دوزخی، بابائے صحرائی، ملازادہ ضیغم لولابی کشمیری، فلسفہ زدہ سید زادہ اور محراب گل افغان وغیرہ) کے ہمراہ بعض کرداروں کی تجسیمی (خدا، دل، روحِ ارضی، حسن، عشق، موت، عقل، فرشتے، رات، صبح اور خفتگانِ خاک وغیرہ)، مادی (ہمالہ، شمع، لوحِ تربت، ابرِ کہسار، پہاڑ، موجِ دریا، ستارہ، چاند، شبنم، آفتاب، شعاعِ آفتاب، اختر صبح وغیرہ)، تلمیحی و اساطیری

(خضر، ابلیس، جبریل، اسرافیل وغیرہ) اور نباتی و حیوانی (مکڑا، مکھی، گلہری، گائے، بکری، شاہین، پروانہ، جگنو، شیر، خچر، چیونٹی، عقاب وغیرہ) صورتیں بھرپور طور پر اپنی نمود دکھاتی ہیں۔

[یہ سچ ہے کہ] ''اقبال نے اپنے پیغام کو دلچسپ اور قابلِ قبول بنانے کے لیے جس قدر کردار پیش کیے ہیں، اس کا دسواں حصہ بھی دوسرے شاعروں کے ہاں نہیں ملتا۔ انھوں نے مختلف مذاہب و مسالک کے رہ نمایان و پیغمبران، عالمی سطح کے فاتحین و سلاطین، قدیم و جدید مشرقی و مغربی فلسفہ و علم الکلام کی یگانہ و یکتائے روزگار ہستیوں، مختلف زبانوں کے شعراء و ادباء اور سیاست و تصوف کی عدیم النظیر شخصیات ہی کو نہیں بلکہ حیوانات و جمادات اور طبیعیاتی و مابعدالطبیعیاتی کرداروں اور ان کے مکالموں کے ذریعے نہ صرف ترسیل و ابلاغ کی منزل کو سر کیا ہے بلکہ اردو شاعری کا رشتہ عالمی ادبی قدروں سے بھی استوار کیا ہے۔''[۳]

بسا اوقات اقبال خود اپنے کردار کی واحد متکلم کے طور پر شعری تشکیل سے شعر پارے کو گراں قدر مرتبہ عطا کر دیتے ہیں۔ محمود ہاشمی نے اپنے مضمون ''اقبال کا شعری کردار'' میں اس امر کی عمدگی سے وضاحت کی ہے، ان کے اشارات ملاحظہ کیجیے:

اقبال اپنے محسوسات یا ذاتی تجربات کو تخلیق کا خام مواد تصور نہیں کرتے بلکہ ہر احساس اور تجربے کو فکر کے آلات سے اپنے شعری کردار کی تعمیر کا وسیلہ بناتے ہیں۔ اس تمام شعری حکمت عملی کا محور، اقبال کا شعری کردار، متکلم، مخاطب اور غائب کے صیغوں میں سر بسر قائم و دائم رہتا ہے۔ اس شعری کردار کی تخلیق میں اقبال کا فن 'کن فیکون' والی قوت سے نہیں بلکہ تعمیر، تخریب اور تصادم کے وسیلے سے اپنا عمل جاری رکھتا ہے۔ اقبال کی شاعری کے مختلف ادوار، اس کردار کی ابتدا، اس کی حرکی قوت، اس کے تصادم، اس کے معرکے اور اس کے عروج کی تدریجی منازل کا محور ہیں۔[۴]

اقبال نے (اپنے) اس شعری کردار کے ماحول یا کائنات یا مظاہر کو دو مختلف صورتوں میں پیش کیا ہے۔ ایک صورت وہ ہے، جو ابتدائی عہد کی نظموں میں موجود ہے۔ ان نظموں کی کائنات اور مظاہر اقبال کے شعری کردار کی بصیرت اور بصارت کی علامت ہیں —— دوسری صورت وہ ہے جس میں اقبال کے شعری کردار نے اپنی دنیا، اپنے مظاہر، اپنے دشت و جبل اس طرح تخلیق کیے ہیں کہ اس کردار کی فکر اور محسوسات کا مفہوم، ان مرئی عناصر کے وسیلے سے نمایاں ہو اور شعری کردار کی عظمت و وسعت کا اظہار ہو سکے۔[۵]

داخلی کائنات اور ذات کی یہ کش مکش، فریب نگاہ سے رازِ قدرت کی حقیقت سے ہم کنار ہونے تک، اقبال کے شعری کردار کو شعلہ صفت سوالات کا محور بنا دیتی ہے۔ مظاہر اور مناظر کی خاموشی صف آرائی کے منظرنامے کو اور زیادہ بامعنی بنا دیتی ہے۔ اقبال اپنے شعری کردار کو سوالات کے بھنور سے نکال کر مواز نے اور ہم سری کی منزل تک پہنچا دیتے ہیں۔ (یوں) اقبال کی شاعری میں اس شعری کردار کا مربوط اور منطقی ارتقا جاری و ساری رہتا ہے۔[۶]

مختلف شعری کرداروں کی تخلیق کے سلسلے میں علامہ کے اس امتیاز سے صرف نظر نہیں کیا جا سکتا کہ ان کے کردار اپنی پہچان رکھتے ہیں اور ہم بہت سے کرداروں کے ہجوم میں انھیں بہ آسانی پہچان سکتے ہیں۔ یہ کردار اپنے خالق کی انگلیوں پر ناچنے والی کٹھ پتلیاں ہرگز نہیں ہیں بلکہ یہ بھرپور انفرادیت کے حامل ہیں اور اپنی فطرت کے مطابق دوسرے کرداروں کے تصادم یا تعاون سے شعر پارے میں اپنا راستہ بناتے ہیں۔ ان کرداروں کا ماحول، وقت اور واقعات و حوادث سے متاثر ہو کر تبدیل ہونے یا غیر متاثر رہ کر تبدیل نہ ہونے کا جواز کہانی کے واقعات کے علاوہ ان کی فطرت اور شخصیت میں موجود ہوتا ہے۔ شعرِ اقبال میں کرداروں کی تخلیق سے اپنے نقطۂ نظر کی ترسیل کا پہلو اس حد تک فائق نظر آتا ہے کہ ان کے ہاں نمایاں طور پر خطابیہ عنصر کے ساتھ ساتھ ایلیٹ کی بیان کردہ تیسری آواز یعنی ڈرامائی کرداروں کے مابین مکالماتی فضا کی تشکیل کا عنصر پوری قوت کے ساتھ ابھر آیا ہے، بہ قول نورالحسن نقوی:

> وہ جو کچھ کہتے ہیں بہ آوازِ بلند کہتے ہیں۔ ان کی شاعری دوسری اور تیسری آواز کی شاعری ہے۔ تیسری آواز کا مطلب یہ ہے کہ شاعر، تاریخ یا روایت سے کردار مستعار لیتا ہے یا خود نئے کردار کی تخلیق کرتا ہے اور اپنی بات اس کی زبان سے کہلواتا ہے۔[۷]

جہاں تک مکالمات کی تشکیل اور لہجے کے اتار چڑھاؤ کا تعلق ہے، اس سلسلے میں اقبال کے کلام میں خودکلامی (Soliloquy) یا ڈرامائی خودکلامی (Dramatic monologue) یا جسے ''یک شخصی مکالمہ'' (Monologue) سے بھی تعبیر کیا گیا ہے، کے ساتھ ساتھ ''دو شخصی مکالمے'' (Dialogue) کی صورتیں پیدا کی گئی ہیں۔ بانگِ درا میں ایک شخصی مکالمہ اور خودکلامی کی کیفیات زیادہ ہیں جب کہ بالِ جبریل اور ضربِ کلیم میں دو شخصی مکالموں کی تعداد بڑھ گئی ہے۔ لہجے کے تنوعات بانگِ درا کے طنزیہ و مزاحیہ قطعات اور طویل منظومات، بالِ جبریل کی غزلیات اور دوبیتیوں، ضربِ کلیم کے قطعات اور ارمغانِ حجاز کی دوبیتیوں میں دل کش ابعاد اختیار کرتے ہیں۔ خصوصاً آخری دو مجموعوں میں خطابیہ لہجہ پوری قوت کے ساتھ نمایاں ہوا ہے۔ علامہ نے منظر یا Scene کے حصے پر توجہ دی ہے اور یوں بھی ہوا ہے کہ وہ اپنی بعض منظومات کے لیے کسی مخصوص منظرنامے (Scenario) کا اہتمام کر کے قاری کو اس مخصوص فضا میں پورے طور پر شریک کر لیتے ہیں۔ اس مقصد کے حصول کے لیے وہ گاہے گاہے قوسین کا استعمال کر کے مختصر اشارے درج کر دیتے ہیں، جس کے باعث ڈرامائی تاثیر میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ اسی طرح نقطۂ عروج، نقطۂ اختتام، تناسب و توازن، عمل اور ردِّعمل، علامت گری و ایمائیت، تضاد و تقابل، تحریص و ترغیب اور تجسیم و تمثیل کے عناصر کے رچاؤ نے شعرِ اقبال کی ڈرامائیت میں اس قدر اضافہ کر دیا ہے کہ ڈرامائی طرزِ سخن علامہ کے فنی حربوں میں سے ایک اہم اور مؤثر پیرایہ قرار پاتا ہے جس کی وساطت سے فکرِ اقبال کے متنوع موضوعات کمال درجے کی تاثیر اور بھرپور معنویت کے ساتھ پذیرائی کے بلند درجے پر فائز ہو سکے ہیں۔

حواشی وحوالہ جات

۱۔ سید وقار عظیم، ''اقبال کی شاعری میں ڈرامائی عناصر'' (مضمون) مشمولہ اقبال، شاعر اور فلسفی، ادارہ تصنیفات، لاہور، ۱۹۶۷ء، ص ۱۰۹ تا ۱۱۳۔

۲۔ ڈاکٹر حاتم رامپوری، ''اقبال کی شاعری میں ڈرامائی عناصر'' (مضمون) مشمولہ اقبال آشنائی، دی آرٹ پریس سلطان گنج، پٹنہ، س ن، ص ۸۷ تا ۸۹۔

۳۔ ڈاکٹر اسلم انصاری، ''اقبال کی شاعری میں ڈرامائی عناصر'' (مضمون) مشمولہ اقبالِ عہد آفریں، کاروانِ ادب، ملتان، طبع اول ۱۹۸۷ء، ص ۲۲۷ تا ۲۲۹۔

۴۔ اقبال، ضربِ کلیم مشمولہ کلیاتِ اقبال (اردو)، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، ۱۹۷۲ء، ص ۱۰۶۔

۵۔ اقبال عہد آفریں، ص ۲۳۸۔۲۳۹۔

۶۔ علامہ محمد اقبال، بانگِ درا، مشمولہ کلیاتِ اقبال (اردو)، ص ۲۸۔

۷۔ ایضاً، ص ۳۹۔

۸۔ ایضاً، ص ۵۵۔

۹۔ ایضاً، ص ۵۵۔

۱۰۔ ایضاً، ص ۵۷۔

۱۱۔ ایضاً، ص ۶۰۔

۱۲۔ ایضاً، ص ۶۳۔

۱۳۔ اقبالِ عہد آفریں، ص ۲۳۱۔

۱۴۔ بانگِ درا، ص ۶۴، ۶۵۔

۱۵۔ ایضاً، ص ۶۷۔

۱۶۔ ایضاً، ص ۸۲۔

۱۷۔ ایضاً، ص ۸۶۔

۱۸۔ ایضاً، ص ۹۲۔

۱۹۔ ایضاً، ص ۹۴۔

۲۰۔ ایضاً، ص ۹۷۔

۲۱۔ ایضاً، ص ۱۱۱۔

۲۲۔ ایضاً، ص ۱۱۵۔

۲۳۔ ایضاً، ص ۱۱۵۔

۲۴۔ ایضاً، ص ۱۱۶۔

۲۵۔ ایضاً، ص ۱۴۸۔
۲۶۔ ایضاً، ص ۱۴۸۔
۲۷۔ ایضاً، ص ۱۴۸۔
۲۸۔ ایضاً، ص ۱۵۱۔
۲۹۔ ایضاً، ص ۱۵۵۔
۳۰۔ ایضاً، ص ۱۶۱۔
۳۱۔ ایضاً، ص ۱۶۴۔
۳۲۔ ایضاً، ص ۲۰۵۔
۳۳۔ ایضاً، ص ۱۷۱۔
۳۴۔ ایضاً، ص ۱۷۳۔
۳۵۔ ایضاً، ص ۱۷۳، ۱۷۴۔
۳۶۔ ایضاً، ص ۱۷۴۔
۳۷۔ ایضاً، ص ۱۷۶۔
۳۸۔ ایضاً، ص ۱۸۳۔
۳۹۔ ایضاً، ص ۲۱۶۔
۴۰۔ علامہ محمد اقبال: مکتوب بنام سید سلیمان ندوی مورخہ ۲۹ مئی ۱۹۲۲ء مشمولہ اقبال۔ سید سلیمان ندوی کی نظر میں (مرتبہ) اختر راہی، بزم اقبال، لاہور، طبع اوّل ۱۹۷۸ء، ص ۱۶۲۔
۴۱۔ علامہ محمد اقبال، بالِ جبریل مشمولہ کلیاتِ اقبال (اردو)، ص ۱۰۶۔
۴۲۔ ایضاً، ص ۱۰۸۔
۴۳۔ ایضاً، ص ۱۱۵۔
۴۴۔ اسلوب احمد انصاری، ''اقبال کی شاعری میں ڈرامائی عناصر'' (مضمون) مشمولہ مطالعہ اقبال کے چند پہلو، کاروانِ ادب، ملتان، ۱۹۸۶ء ص ۸۷۔
۴۵۔ علامہ محمد اقبال، بالِ جبریل، ص ۱۳۴، ۱۳۵۔
۴۶۔ خواجہ منظور حسین، اقبال اور بعض دوسرے شاعر، نیشنل بک فاؤنڈیشن، لاہور، ص ۴۴۹ تا ۴۵۳۔
۴۷۔ علامہ محمد اقبال، بالِ جبریل، ص ۱۴۳، ۱۴۴۔
۴۸۔ ایضاً، ص ۱۴۴۔
۴۹۔ ایضاً، ص ۱۵۵۔
۵۰۔ ایضاً، ص ۱۵۵۔
۵۱۔ ایضاً، ص ۱۵۹۔
۵۲۔ ایضاً، ص ۱۶۲۔
۵۳۔ ایضاً، ص ۱۶۷۔

۵۴۔ علامہ محمد اقبال، ضربِ کلیم مشمولہ کلیاتِ اقبال (اردو)، ص ۲۱۔
۵۵۔ ایضاً، ص ۴۴۔
۵۶۔ ایضاً، ص ۴۶، ۴۷۔
۵۷۔ ایضاً، ص ۱۰۷۔
۵۸۔ ایضاً، ص ۱۰۸، ۱۰۹۔
۵۹۔ ایضاً، ص ۱۴۶۔
۶۰۔ ایضاً، ص ۱۵۴۔
۶۱۔ ایضاً، ص ۱۵۵۔
۶۲۔ ایضاً، ص ۱۵۸۔
۶۳۔ ایضاً، ص ۱۵۹۔
۶۴۔ ایضاً، ص ۱۷۰۔
۶۵۔ علامہ محمد اقبال، ارمغانِ حجاز مشمولہ کلیاتِ اقبال (اردو)، ص ۵، ۶۔
۶۶۔ اسلوب احمد انصاری، مطالعۂ اقبال کے چند پہلو، کاروانِ ادب، ملتان، ۱۹۸۶ء، ص ۹۱۔
۶۷۔ علامہ محمد اقبال، ارمغانِ حجاز، ص ۱۹، ۲۰۔
۶۸۔ ایضاً، ص ۲۰، ۲۱۔
۶۹۔ ایضاً، ص ۲۱۔
۷۰۔ ایضاً، ص ۲۱، ۲۲۔
۷۱۔ ایضاً، ص ۲۳۔
۷۲۔ ایضاً، ص ۲۷۔
۷۳۔ سید صادق علی، اقبال کے شعری اسالیب۔ ایک جائزہ، نازش بک سینٹر، ٹونک، دہلی، طبع اوّل ۱۹۹۹ء، ص ۵۵۔
۷۴۔ محمود ہاشمی، ''اقبال کا شعری کردار'' (مضمون) مشمولہ اقبال کا فن (مرتبہ) گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۸۳ء، ص ۲۶۱-۲۶۲۔
۷۵۔ ایضاً، ص ۲۶۲۔
۷۶۔ ایضاً، ص ۲۶۲-۲۶۳۔
۷۷۔ ڈاکٹر نور الحسن نقوی، اقبال کا فن اور فلسفہ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، طبع اوّل ۱۹۷۸ء، ص ۲۱۔

❁❁❁