کلامِ اقبال میں شعری آہنگ کے تشکیلی عناصر

ڈاکٹر بصیرہ عنبرین☆

Abstract

Allam Iqbal came forward to wake his nation up from the deep and perilous slumber and saved it from acute obliviousness through his life giving poetry. His poetry was so profound with the reinvigorated message that his nation soon got the ever-cherished dream of independence materialized. Though Iqbal's main aim was to infuse a new spirit through his verses in the heart of the Muslim of the subcontinent, yet he did not ignore the rhetoric beauties in his poetry. His composition is excellent from all respect of rhetoric. Iqbal was very much familiar with music and he employed his knowledge in his poetic expression too. This article is an effort to revisit rhythmic components of Iqbal's poetry which helped make his poetry popular among his nation.

آہنگ، Rhythm کا ترجمہ ہے اور Rhythm جس یونانی لفظ سے مُشتق ہے اس کے لغوی معنی بہاؤ کے ہیں (۱) اسے ''ایقاع''، ''وزن''، ''وزن آہنگ'' اور ''ضرب آہنگ'' سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ (۲) لغوی اعتبار سے آہنگ کو سُریلی آواز، لحن، وزن، کلام کی موزونیت، راگوں کے ٹھاٹھ یا راگ (۳) توازن، تال، لے، متوازن آہنگ جیسے شعر، موسیقی یا رقص میں، یکساں عمل پذیری کے ساتھ واقع یا متحرک تال یا سُر وغیرہ، تال یا سُر کے حوالے سے کسی موسیقی

☆ اسسٹنٹ پروفیسر شعبہ اردو، اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور

کی ترتیب، اس قسم کی مخصوص موسیقی جیسے دوتالہ، وزن رکھنے والی تحریر، نظم، شاعری، تال دار یا توازن دار شکل، اجزا کا ایک دوسرے کے حوالے کے ساتھ اور ایک فن کارانہ کل کے ساتھ مناسب تعلق اور باہم دگر انحصار، کسی عمل یا کارکردگی کی با قاعدہ وقوع پذیری جیسے دل کی دھڑکن اور روانی(۴) جیسے متنوع معنوں میں لیا جاتا ہے۔ انگریزی میں اسے "a regular repeated pattern of sounds or movements"(5) اور "a regular pattern of changes or events"(6) کے معنوں میں مستعار لیا گیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہماری روزمرہ زندگی کا تصور بھی توازن اور آہنگ ہی کی صورت میں قائم ہے اور مختلف امور کی انجام دہی بہ ذاتِ خود ایک آہنگ کو تشکیل دیتی ہے۔ خالصتاً ادبی نقطۂ نگاہ سے دیکھیں تو آہنگ نظم ونثر دونوں کی بُنت میں کارفرما ہوتا ہے البتہ وزن، ردیف اور قافیے کی موجودگی یا عدم موجودگی سے ان کے مابین بنیادی فرق کو سمجھا جا سکتا ہے۔ اسی طرح نظمیہ آہنگ یکساں صوتی اکائیوں اور قوافی کے معیّن مقام پر آنے کے باعث، نثر کے آہنگ سے ممیّز وممتاز ہو جاتا ہے۔ یوں اصطلاحی معنوں میں دیکھا جائے تو یہ "نظم یا نثر کا منظّم بہاؤ ہے (اور اس کے تحت) یکساں یا متناسب اصوات وحرکات کے ساتھ یکساں یا متناسب وقفے وہ باقاعدگی پیدا کرتے ہیں جو آہنگ پر منتج ہوتی ہے۔"(۷) یا یہ "وہ متحرک پیٹرن (Pattern) ہے جو تاکیددار اور بے تاکید ہجاؤں سے نظم ونثر میں بنتا ہے۔ اس بدلتے ہوئے آہنگ یا متحرک پیٹرن اور معانی میں ناگزیر ربط ہوتا ہے۔ یہ آہنگ نامیاتی ہوتا ہے اور تخلیقی عمل سے اسے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا ہے۔ سطروں کا آہنگ جذبات وخیالات کے آہنگ سے وابستہ ہوتا ہے اور یہ آہنگ یا پیٹرن اس پیٹرن سے مختلف ہوتا ہے جو کسی خاص بحر کے استعمال کی وجہ سے بنتا ہے۔ یہ آہنگ خارجی نہیں بلکہ اندرونی ضرورتوں کی وجہ سے ہوتا ہے"(۸) معروف محققِ فن میمنت میر صادقی نے اپنی تالیف واژہ نامۂ هنرِ شاعری میں آہنگ کے لغوی و اصطلاحی مطالب کی توضیح اس طرح کی ہے:

"در لغت بہ معنی افکندن، در انداختن و در موسیقی بہ معنی هم آهنگ ساختن آوازها است و بہ معنی عام خود، آن گونہ کہ در بیشتر هنرها بہ خصوص رقص،

موسیقی، شعر و نثر فنّی وجود دارد، عبارت است از توالی و تناوب منظم دو امر متقابل، از قبیل حرکت و سکون، صدا و سکوت، فشار و مزمش و مانند آن ها که در نتیجهٔ آن، نظمی در کل اثر هنری به وجود می آید که نشان دهندهٔ ارتباط هر یک از اجزاء آن با جزء دیگر و هم چنین ارتباط میان یک جزء از آن، نسبت به کل اثر است۔ به طور کلی ایقاع رکن اساسی هر اثر ادبی یا هنری است و هنر مند از طریقِ تکرارِ اجزاء با توالی آن ها یا ایجاد پیوند هایی متقابل در آن ها، اثر هنری خود را به نحو مطلوب می آفریند .....(۹)

یہاں انگریزی کی معروف اصطلاحی لغات میں مندرج ذیل کے توضیحی اشارات بھی اس فنی خوبی کے دائرہ کار پر بہ خوبی دلالت کرتے ہیں:

"In verse or prose, the movement or sense of movement communicated by the arrangement of stressed and unstressed syllables and by the duration of the syllables. In verse the rhythm depends on the metrical pattern. In verse the rhythm is regular, in prose it may or may not be regular."(10)

"Rhythm in language is the natural "swing", or alternation of some quantitative differences (stress, duration, pitch, silence) that accompany all flow of meaningful sound. As emotion is manifested, the rhythm tends to grow more pronounced; the contrasts become more noticeably accentuated or more regular in their recurrence, tending toward meter..."(11)

"The pattern of sounds perceived as the recurrence of equivalent 'beats' at more or less equal intervals. In most English poetry, underlying rhythm (commonly a sequence of four or five beats) is manifested in a metrical pattern— a sequence of measured beats and 'off beats' arranged verse lines and governing the alternation of stressed and

unstressed syllables. While metre involves the recurrence of measured sound units, rhythm is a less clearly structured principle: one can refer to the unmeasured rhythms of every day speech, or of prose, and to the rhythms or cadences of non-metrical verse...."(12)

یوں سمجھ لیجیے کہ شعری آہنگ ایک اعتبار سے شاعری کی موسیقی ہے جس میں وزن کے ساتھ ساتھ دیگر خوبیاں بھی دخیل ہوتی ہیں۔ ٹی۔ ایس ایلیٹ نے اپنے مضمون "The music of poetry" میں شاعری کی اسی قبیل موسیقی پر موثر انداز میں روشنی ڈالی ہے، مثلاً ذیل کا ترجمہ شدہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''شاعری کی موسیقی کوئی ایسی چیز نہیں ہے جو معنی سے علیحدہ اپنا وجود رکھتی ہو۔ اگر ایسا ہوتا تو ایسی شاعری بھی ضرور ہوتی جس میں عظیم موسیقانہ حُسن تو ہوتا لیکن جس میں مفہوم کچھ نہ ہوتا لیکن اب تک میں نے ایسی شاعری نہ دیکھی ہے، نہ سُنی ہے۔ کسی لفظ کی موسیقی دراصل نقطۂ انقطاع میں مضمر ہوتی ہے۔ یہ موسیقی اولاً تو ان لفظوں کے تعلق سے پیدا ہوتی ہے جو فوراً پہلے یا فوراً بعد استعمال ہوئے ہیں اور ثانیاً غیر معین طور پر اس کے باقی متن کے تعلق سے پیدا ہوتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اس تعلق سے بھی پیدا ہوتی ہے کہ اس متن میں اس کے فوری معنی کیا ہیں اور دوسرے متنوں سے اس کے مجموعی معنی کا کیا تعلق ہے اور پھر لفظوں کی ترتیب ونشست کا (وسیع یا محدود طور پر) کیا رشتہ اور کیا تعلق ہے۔ ظاہر ہے کہ سارے الفاظ تو بھرپور اور پُرمعنی نہیں ہوتے۔ یہ شاعر کا کام ہے کہ وہ بھرپور لفظوں کو کم مایہ لفظوں سے مناسب موقعے پر الگ کر دے۔ یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ کسی نظم کو صرف بھرپور لفظوں سے لاد پھاد دیا جائے کیوں کہ یہ صرف چند خاص لمحوں میں ہوتا ہے کہ کسی ایک لفظ سے کسی زبان اور تہذیب کی ساری تاریخ بیان کر دی جائے۔ یہ ایک ایسی کنایہ آمیزی ہے جو مخصوص قسم کی شاعری کے رنگ ڈھنگ یا بوالعجبی ہی کے ساتھ مختص نہیں ہے بلکہ ایک ایسی کنایہ آفرینی ہے، جو لفظوں کی ماہیت میں مضمر ہے اور جس سے ہر شاعر کو پورے طور پر تعلقِ قلبی رکھنا چاہیے۔ میرا مقصد یہاں یہ ہے کہ میں اس بات پر زور دُوں کہ ایک ''موسیقانہ نظم'' وہ نظم ہے جس میں آواز کا موسیقانہ ڈھانچا (Pattern) ہوتا ہے اور جس میں ان لفظوں کے ثانوی معنی کا موسیقانہ ڈھانچا بھی موجود ہوتا ہے جن سے وہ مرکب ہیں اور یہ کہ یہ دونوں ڈھانچے الگ الگ نہیں بلکہ ایک ہوتے ہیں.....'' (۱۳)

شعری آہنگ کی ترتیب و تشکیل کے مختلف عناصر کو پیش نظر رکھتے ہوئے کلامِ اقبالؔ کا مطالعہ کیا جائے تو یہاں ترنم، نغمگی اور دل کش بہاؤ کا ایسا احساس ہوتا ہے جس میں معنویت کہیں بھی مجروح ہوتی نظر نہیں آتی۔ اقبالؔ نے آواز کے موسیقانہ ڈھانچے اور پیش کردہ الفاظ کے ثانوی معنوں کے موسیقانہ ڈھانچوں کو الگ الگ تعمیر نہیں کیا بلکہ اس سلسلے میں خاصی ہم آہنگی ملتی ہے۔ وہ اپنے شعر پاروں کو محض لفظوں سے لاد پھاد کر تزئین و آرایش کا اہتمام نہیں کرتے بلکہ لفظی دروبست یا الفاظ کی نشست و برخاست ایسی رکھتے ہیں کہ مفاہیم نکھرتے چلے جاتے ہیں۔ علامہ کی شاعری میں آہنگ کے اتنے قرینے ہیں کہ پڑھنے والا ورطۂ حیرت میں ڈوب جاتا ہے۔ ان کی موسیقی سے فطری نسبت بھی اس رنگ کو قوی تر کر دیتی ہے۔ اقبالؔ کے سوانحی اشارے اس امر کی تائید کرتے ہیں کہ وہ فنِ موسیقی سے شغف رکھتے تھے اور ابتدائے شاعری میں خاص طور پر وہ اپنا کلام ترنم کے ساتھ پڑھ کر سنایا کرتے تھے۔ کہا جا سکتا ہے کہ: ''کلامِ اقبالؔ میں غنائیت کا ایک سبب شاید یہ بھی ہو کہ ڈاکٹر صاحب کو موسیقی سے دلی لگاؤ تھا اور وہ شعر اور موسیقی کو لازم و ملزوم قرار دیتے تھے۔'' (۱۴) چناں چہ اس فطری مزاج نے انھیں ایک ایسے آہنگ کی تشکیل میں مدد دی جس کے باعث ان کا کلام ممتاز ہوا اور یہ آہنگ ان کی خاص پہچان ٹھہرا۔ پھر یہ بات بھی اہم ہے کہ ''فارسیت کے غلبے کے باوجود اقبالؔ کے کلام میں ایسی آمد اور روانی ہے جس کی حدیں موسیقیت سے ملتی ہیں۔ پہلے تو جذبے کی صداقت ہی نے ان کے اشعار میں بڑی آمد پیدا کر دی ہے، پھر انھوں نے اپنی نظموں اور غزلوں کے لیے ایسی مترنم بحریں اختیار کی ہیں اور الفاظ کے انتخاب اور ان کی نشست میں صوت و آہنگ کا ایسا خیال رکھا ہے کہ سامع پر ایک مخصوص کیفیت طاری ہو جاتی ہے، جس میں مسرت بھی شامل ہوتی ہے اور بصیرت بھی''۔ (۱۵) اقبالؔ نے اپنی شاعری میں اپنے مخصوص شعری آہنگ کی تشکیل کے سلسلے میں جو مختلف ذرائع اختیار کیے ہیں، انہیں نمایاں طور پر درج ذیل چار صورتوں میں پیش کیا جا سکتا ہے:

(۱) عروضی وزن یا بحور

وزن، شاعری میں اصوات کے مجموعے کی حیثیت رکھتا ہے اور کسی بھی شعر پارے کا

آہنگ اور نغمگی بڑی حد تک اس کی رہینِ منت ہوا کرتی ہے۔ممتاز عروض شناس پرویز ناتل خانلری کلام میں وزن کی اہمیت اجاگر کرتے ہوئے اسے مختلف اصوات کا مجموعہ قرار دیتے ہیں جن کے باعث کوئی شعر پارہ مکمل حسن ترتیب کے ساتھ ایک وحدت میں ڈھل جاتا ہے۔پرویز ناتل خانلری کے مطابق:

''آن چہ در اصطلاح، وزن خواندہ می شود نظم ثابتی است کہ مجموعہ ای از صوت حامی پذیرد و بہ سبب رابط ای کہ آن نظم میان صوت حامی متعدد پدید می آورد چندین صوت مجموعۂ واحدی می شود۔(۱۶)

یہ بات مسلمہ ہے کہ کلام کے خارجی آہنگ کو گہرا کرنے میں بحور اور اوزان کا خاص کردار ہے۔آہنگ و نغمگی کی ترتیب وتشکیل میں وزن کی ضرورت اور اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے ناقدینِ شعر زیادہ تر اس طرح کے خیالات کا اظہار کرتے ہیں:

''وزن ایک لحاظ سے موسیقیت کا دوسرا نام ہے۔شعر میں التزامِ وزن سے موسیقیت اور نغمگی ہی نہیں افادی پہلو بھی نمایاں ہو جاتے ہیں جس کے نتیجے میں اختصار کی خوبی دو چند ہو جاتی ہے اور وزن کی پابندی سے شعر کے اسلوب پر بھی خاصا اثر پڑتا ہے جو شعر کی حُسن کاری اور سحر کاری میں اعانت کا حامل ہے.....''(۱۷)

شعرِ اقبال کے دل پذیر آہنگ کو عروضی اوزان اور بحور کے تناظر میں دیکھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ اوزان و بحور کے برمحل استعمال کے شعور نے آہنگ کی تشکیل وترتیب میں کلیدی کردار ادا کیا ہے۔بہ قول ڈاکٹر عبدالمغنی:

''شاعری اصلاً ایک نغمہ، ایک ملفوظ موسیقی ہے، اس کا پہلا اور بہترین اثر اس کی لے اور لحن ہی پر مبنی ہوتا ہے اسی لیے اس کے آداب وضوابط کا نام عروض ہے، جو آوازوں کی ترتیب کا ایک نظام ہے.....اقبال کا آہنگ سراپا ترنم ہے۔ان کے الفاظ وتراکیب کی نشست اور بندش سے ہمیشہ ایک تماشِ نغمہ مرتب ہوتی ہے۔دقیق اور ثقیل سے ثقیل الفاظ وتراکیب بھی اقبال کے دستِ ہنر میں موسیقی کا تناسب وتوازن اختیار کر لیتے ہیں۔بعض ماہرین لسانیات وصوتیات نے

اقبالؔ کے استعمالِ حروف کا جو تجزیہ کیا ہے اس سے بھی ترنم کی اسی کیفیت کا سراغ ملتا ہے۔ اقبالؔ کی شاعری روح کا رقص ہے جو ہر لمحہ ایک بسیط، آفاقی اور سرمدی موسیقی کے تال اور سُر پر جلوہ نما ہوتا ہے۔ یہ اقبالؔ کے خیالات و احساسات کی حرکیت کا بہترین طریقِ اظہار ہے۔ اس سے ان کی طبعِ شاعرانہ کے سرجوش کا سرگم پیدا ہوتا ہے۔۔۔میر نے اپنے دریائے طبیعت کی روانی کا جو دعویٰ کیا تھا، اس کی بہترین اور عظیم ترین دلیل کلامِ اقبال کا نشاط انگیز سیلِ معانی ہے۔۔۔''(۱۸)

یاد رہے کہ اقبالؔ خود بھی اس حقیقت سے آگاہ تھے کہ وزن شعر کا لازمہ ہے اور یہ کہا کرتے تھے کہ:

''اگر ہم نے پابندیِ عروض کی خلاف ورزی کی تو شاعری کا قلعہ ہی منہدم ہو جائے گا۔''(۱۹)

چناں چہ ایک متناسب آہنگ کے حصول کے لیے علامہ اس فنی حربے سے استفادہ کرتے نظر آتے ہیں۔ اس سلسلے میں وہ متنوع انداز اپناتے ہیں جن میں نمایاں یہ کہ وہ زیادہ تر مروّج بحور کا مروج اندازہی میں استعمال کرتے ہیں اور ایسا بہت کم ہوا ہے کہ وہ روایت سے انحراف کریں۔ تاہم جہاں کہیں انھیں محسوس ہوتا ہے کہ متعین سانچوں سے ترنم یا موسیقیت میں رکاوٹ پیدا ہو رہی ہے تو وہ انھیں توڑنے یا ان میں لچک پیدا کرنے سے ہرگز نہیں ہچکچاتے اور ایسے اوزان میں لکھتے ہیں جن میں ہمارے شعرا نے بہت کم کیا ہے۔ اوزان و بحور کے انتخاب میں جس طرح علامہ نے اپنی انفرادی صلاحیت کا اظہار کیا ہے، اس پر تبصرہ کرتے ہوئے عبدالمجید سالک نے ''بحروں میں تجربات اور اقبال'' کے زیرِ عنوان مضمون میں لکھا ہے:

''چوں کہ اقبالؔ موسیقی میں بھی دسترس رکھتا تھا اس لیے اس کے کان ترنم کے معاملے میں عام آدمیوں سے زیادہ ذکی الحس واقع ہوئے تھے۔ چوں کہ شاعری اور موسیقی میں ہمارے ذہنوں نے اسی فضا میں پرورش پائی ہے جو ایرانیوں نے ذوق آزمائی کے تحت بعض خوشگوار ترمیمیں کر کے اس کے بحور و اوزان کو ایشیا بھر کے لیے قابلِ قبول بنا دیا تھا اس لیے ہمارے بڑے بڑے عہد آفریں شعرا نے بھی جن میں پرانے اساتذہ کے علاوہ میر انیس، مرزا غالب، مولانا حالی اور ڈاکٹر اقبالؔ بھی شامل ہیں، پرانی بحروں اور پرانے اوزان کو چھیڑنے کی ضرورت محسوس نہیں کی اور اگر

کبھی جدت کی ضرورت بھی ہوئی تو انہی اوزان کے ہیر پھیر سے کام لیا، لیکن ہمارے ذوقِ ترنم اور شعر کے آہنگ کو نقصان نہ پہنچنے دیا.....اقبال نے موسیقی کے ایک ماہر کی طرح صرف انھی تاروں کو چھیڑا جن سے نغمہ خارج از آہنگ نہ ہونے پائے، بلکہ اس میں مزید ترنم کے امکان پیدا ہو جائیں۔ اقبالؔ اتنا عظیم شاعر تھا کہ وہ دس بیس نئے اوزان کا تعارف کرا دیتا تو دنیا انھیں بلاچون و چرا تسلیم کر لیتی لیکن اس نے گوارا نہ کیا اور ہمارے ذوق کی رعایت تا بہ حدِ امکان مدِنظر رکھی...''(۲۰)

اقبالؔ کے کلام میں اوزان و بحور سے پیدا ہونے والی موسیقی کی بنت و تعمیر میں بھی پیغام آفرینی کے مقصد جلیلہ کو پیشِ نظر رکھا گیا ہے۔ یہ کہنا بے جا نہیں کہ علامہ اقبال کا امتیاز یہ ہے کہ ان کی اختیار کردہ بحور اور اوزان ان کے فکر و فلسفہ کے ساتھ پوری طرح ہم آہنگ ہیں جس سے آہنگ و نغمگی کا لطف دوبالا ہو جاتا ہے، بہ قول ڈاکٹر عنوان چشتی:

''اُردو بحروں کے مزاج کا تجزیہ کرنے سے یہ بات صاف معلوم ہوتی ہے کہ بعض بحریں بعض مخصوص جذبوں کے اظہار کے لیے موزوں ہیں۔ اقبالؔ کی بحروں کے تجزیے سے اس بات کی تصدیق ہوتی ہے۔ اقبالؔ نے جو بحریں استعمال کی ہیں وہ ان کے مقصد، مزاجِ شاعری اور نقطۂ نظر، جذبے کی شدت اور فکر کی معنویت نیز سنجیدگی کے لیے موزوں ترین ہیں۔ چوں کہ اقبالؔ شاعری کو ''حرفِ تمنا'' اور ''جزویست از پیغمبری'' خیال کرتے تھے اور اس کے ذریعے ایک مخصوص پیغامِ عمل دینا چاہتے تھے اس لیے انھیں ایسی ہی تند و تیز، پُرخروش اور پُرجلال بحروں کی ضرورت تھی۔''(۲۱)

اقبالؔ نے اوزان و بحور کے ذریعے جس طرح دل کش اور مترنم آہنگ تشکیل دیا ہے اس کی توضیح ڈاکٹر گیان چند جین، سید وقار عظیم اور شمس الرحمٰن فاروقی کے قابلِ قدر مقالات سے بھی ہوتی ہے۔ گیان چند جین نے اپنے مضامین ''اقبالؔ کی مہارت عروض'' اور ''اقبالؔ کے اردو کلام کا عروضی مطالعہ'' میں شعرِ اقبالؔ کا عروضی تجزیہ کرتے ہوئے اُن بحور کی نشان دہی کی ہے جن کے اوزان اقبالؔ کے احساسِ ترنم کو راس آئے۔ ان کے مطابق عروض کی غلبۂ اصلی چوں کہ ترنم اور

آہنگ ہے، لہٰذا علامہ نے اس کے حصول کے لیے عروض کی بعض روایتی آزادیوں سے بھی فایدہ نہ اُٹھایا۔(۲۲) دراصل وہ اس امر سے آگاہ معلوم ہوتے ہیں کہ شعر کا وزن آہنگ اور لے میں ایک اہم حصہ ادا کرتا ہے، چناں چہ وہ اس کے لیے ''مختصر، آسان اور زیادہ مقبول اوزان سے آہستہ آہستہ دور ہوتے جاتے ہیں اور اپنے گہرے افکار کے لیے مستقل، دشوارگزار اور رجزیہ قسم کے اوزان کا انتخاب کرتے ہیں۔''(۲۳)

سید وقار عظیم نے ''اقبال کی پسندیدہ بحریں'' کے زیرِ عنوان اقبال کی مرغوب بحور کی خصوصیات سے آشنا کرایا ہے جن میں بحر کے ارکان میں اسباب و اوتاد کی متوازن اور خوش گوار ترتیب، آمد کی بے تکلفی اور روانی و خوش آہنگی وغیرہ خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔ انھوں نے شعرِ اقبال میں آہنگ و نغمگی کے عناصر دریافت کرتے ہوئے پانچ بحروں بحر رمل مثمن محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن)، بحر رمل مثمن مخبون مقطوع (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن)، بحر مضارع مثمن اخرب مکتوف (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن)، بحر مضارع مثمن اخرب (مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن) اور بحر ہزج مثمن سالم (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) کے اثرات کا جایزہ لیا ہے۔ ان کے نزدیک پہلی بحر نغمگی اور خوش آہنگی کی ایک واضح کیفیت رکھتی ہے (جیسے: خیر تو ساقی سہی لیکن پلائے گا کسے+ اب نہ وہ مے کش رہے باقی نہ میخانے رہے ___ ب د، ۱۸۷)، دوسری خیالات کو روانی کے ساتھ اور حد درجہ مترنم انداز میں ادا کرنے کی صلاحیت کی حامل ہے (جیسے: ہم تو مائل بہ کرم ہیں، کوئی سائل ہی نہیں + راہ دکھلائیں کسے، رہرو منزل ہی نہیں ___ ب د، ۲۰۰)، تیسری بحر کے ارکان میں روانی اور خوش آہنگی کے ساتھ ساتھ زیر و بم کی کیفیت زیادہ ہے اور یہاں بحر کے چاروں ارکان میں زحاف کے عمل نے ایسا اُتار چڑھاؤ بھی پیدا کیا ہے جس سے ارکان کے باہمی ربط میں کسی قسم کا رخنہ یا رکاوٹ نہیں آتی۔ روانی اور نغمگی کے اوصاف ایک دوسرے کا لازمی نتیجہ بن جاتے ہیں اور یہ بحر الف سے ی تک پرزور اور پُرجوش لیکن دل نشین انداز میں آگے بڑھتی اور ختم ہوتی ہے (مثلاً: کھول آنکھ، زمیں دیکھ، فلک دیکھ، فضا دیکھ+مشرق سے اُبھرتے ہوئے سورج کو ذرا دیکھ ___ ب ج، ص ۱۳۲)، چوتھی بحر اپنی روانی،

برجستگی اور ٹھہرے ہوئے ترنم کی وجہ سے پسندیدہ قرار پاتی ہے (جیسے: جس کی چمک ہے پیدا، جس کی مہک ہو پیدا + شبنم کے موتیوں میں، پھولوں کے پیرہن میں ب د، ۱۲۱) جب کہ پانچویں میں حد درجے کی غنائیت ہے اور اس کے سالم ارکان شاعر کو اس بات کا موقع دیتے ہیں کہ نظموں کو اپنی پسند کے مطابق مختلف صُورتوں میں ترتیب دے کر مختلف طرح کے غنائی تاثرات پیدا کرے۔ اس بحر میں کہی گئی نظموں میں علامہ نے لفظوں کی ترتیب اور بندش میں طرح طرح کی تبدیلیاں پیدا کر کے اور پوری آزادی سے شاعرانہ اشاروں اور علامتوں سے کام لے کے، بحر کی بے روک ٹوک رفتار سے پورا فایدہ اٹھایا ہے، جس کی ہر جنبشِ پا میں نغمے کی جھنکار چھپی ہوئی ہے۔ (مثال کے طور پر: عروسِ شب کی زلفیں تھیں ابھی نا آشنا خم سے + ستارے آسماں کے بے خبر تھے لذّتِ رم سے.....ب د، ۱۱۱) یوں علامہ کی یہ پسندیدہ بحریں غنائیت و نغمگی کے عناصر ابھارنے میں دل کش اور مؤثر کردار ادا کر گئی ہیں۔ (۲۴)

اسی طرح ممتاز محقق شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے مقالے ''اقبال کا عروضی نظام'' میں شعر اقبال میں بحور کے حوالے سے ترنم و نغمگی اور خوش آہنگی پیدا کرنے کے مختلف حربوں کی طرف توجہ دلائی ہے۔ ان کے مطابق خوش آہنگی اقبال کے کلام کی ایک نمایاں صفت ہے جس کا تعلق معنی کے ساتھ ساتھ اُن بحروں سے بھی ہے جو انھوں نے استعمال کی ہیں، اس لیے کہ بحر بھی معنی کا حصہ ہوتی ہے اور ہر بحر نظم کے معنی کی تعمیر میں مدد کرتی ہے۔ وہ اس عام خیال کو رد کرتے ہیں کہ علامہ کے ہاں خوش آہنگی محض بحروں کے تنوع اور تعداد یا پھر مترنم بحروں پر انحصار کرتی ہے۔ انھوں نے اقبال کی مستعمل بحروں کا شماریاتی تجزیہ کرتے ہوئے یہ ثابت کیا ہے کہ کلامِ اقبال میں نہ تو بحور کا تنوع ہے اور نہ ہی ان کی تعداد کثرت سے ہے۔ اس حوالے سے اُردو کلام میں ۲۴ بحریں برتی ضرور گئی ہیں مگر ان میں سے بعض کا استعمال اتنا کم ہے کہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ جہاں تک مترنم بحروں کو اپنانے کا تعلق ہے تو بحر کی بنیادی شرط ہی یہ ہے کہ وہ مترنم ہو۔ اصل بات یہ ہے کہ اس معاملے میں بڑا دخل ان بحروں کو برتنے کے طریقے کا ہے۔ اس امر کی وضاحت کے بعد شمس الرحمٰن فاروقی، اقبال کے عروضی نظام کی ان خصوصیات سے آگاہ کراتے

ہیں، جن کے باعث ان کا کلام خوش آہنگ معلوم ہوتا ہے لیکن یہ بات اہم ہے کہ قاری کو پہلی نظر میں ان کا ادراک نہیں ہو پاتا۔ ان کے نزدیک سرِفہرست علامہ کا اختیار کردہ طریقہ یہ ہے:

''اقبالؔ نے وقفے کے فن کو بے مثال خوبی سے استعمال کیا۔ ہماری جن بحروں میں وقفہ لازمی ہوتا ہے (اگرچہ عروضی اعتبار سے اس کا کوئی مقام نہیں) انھیں شکستہ بحر یا بحر مکرّر کہتے ہیں۔ ایسی بحروں میں ہر مصرعے میں وقفہ لائے بغیر شاعر کو چارہ نہیں۔ جن بحروں میں وقفہ لازم نہیں ان میں وقفہ شاعر کی مرضی اور الفاظ کی ترتیب کا تابع ہوتا ہے۔ چوں کہ اس وقفے کا موزونیت سے کوئی براہِ راست تعلق نہیں، اس لیے عام شاعر اس پر دھیان نہیں دیتا اور الفاظ کی ترتیب کے اعتبار سے وقفہ واقع ہوتا رہتا ہے۔ آپ اسے پڑھنے میں نظر انداز بھی کر سکتے ہیں۔ چوں کہ ہماری زبان میں الفاظ کی ترتیب بدلنے سے معنی شاذ ہی بدلتے ہیں اس لیے عام شاعر کی نظر میں وقفے کی اہمیت اور بھی کم ہو جاتی ہے۔ بعض بحریں بھی ایسی ہیں جن میں وقفہ لانے کا شاعر کو خیال بھی نہیں گزرتا۔ اضافتوں کی کثرت بھی وقفے کے وقوع میں مانع ہوتی ہے۔ اقبالؔ نے وقفے کو ایک زبردست عروضی وسیلہ بنا کر استعمال کیا ہے۔ طویل نظموں میں یہ بات خاص طور پر نمایاں ہے۔ کم لوگوں نے اس بات پر غور کیا ہے کہ ''شکوہ'' اور ''جواب شکوہ'' جیسی نظمیں اگر اس قدر کامیاب ہوئیں تو اس میں ان کے آہنگ کو بہت دخل ہے اور ان نظموں کا آہنگ وقفے کے چابک دست استعمال کے بغیر قائم نہیں ہوتا.....''(۲۵)

اس نکتے کی تائید میں وہ ''جوابِ شکوہ'' کا یہ بند نقل کرتے ہیں:

دل سے جو بات نکلتی ہے اثر رکھتی ہے　　پر نہیں، طاقتِ پرواز مگر رکھتی ہے
قدسی الاصل ہے، رفعت پہ نظر رکھتی ہے　　خاک سے اُٹھتی ہے، گردوں پہ گزر رکھتی ہے
عشق تھا فتنہ گر و سرکش و چالاک مرا
آسماں چیر گیا نالۂ بیباک مرا(ب،د،۱۹۹)

ان کے مطابق اقبال کے ہاں ترنم کے حصول کا دوسرا طریقہ شعر کے الفاظ کے ارکان پر برابر تقسیم ہونا ہے، جس کی توضیح وہ اس طرح کرتے ہیں:

''وقفے کی ایک خوبصورت شکل وہ ہے جب شعر کے الفاظ ارکان پر برابر تقسیم ہو جائیں۔ اس میں فایدہ یہ ہے کہ وقفہ چاہے اختیار نہ کیا جائے لیکن بحر کی رفتار بدل جاتی ہے اور اگر وقفہ اختیار کرلیا جائے تو تاکید کا اثر پیدا ہوسکتا ہے... الفاظ کو ارکان پر برابر تقسیم کرنے سے جو تاکید حاصل ہوتی ہے، وہ معنوی ہوتی ہے، عروضی نہیں، لیکن ہوتی بہر حال بحر کی مرہونِ منّت ہے ... ایک مصرعے میں تو یہ التزام نسبتاً آسان ہے لیکن دونوں مصرعوں میں بہت مشکل ہے۔ اقبالؔ نے اس ہنر کو برتا ہے اور اس سے کئی کام لیے ہیں، مثلاً ایک تو یہ کہ وہ مصرعے میں کئی الفاظ ایسے جمع کر دیتے ہیں جو غیر متوقع یا متوقع ہوتے ہیں ...(اسی طرح) اکثر جگہ اقبالؔ نے پورے شعر میں یہ التزام نہیں رکھا ہے وہاں توازن کی نئی کیفیت پیدا کر دی ہے۔۔۔''(۲۶)

اس صورت کے تحت یعنی مصرعے میں متوقع اور غیر متوقع الفاظ در آنے کے سلسلے میں وہ ''ساقی نامہ'' کی مثال دے کر یُوں وضاحت کرتے ہیں:

وہ جوئے کہستاں اچکتی ہوئی اٹکتی، لچکتی، سرکتی ہوئی
وہ مے جس میں ہے سوز و سازِ ازل ! وہ مے جس سے کھلتا ہے رازِ ازل !
تمدّن، تصوف، شریعت، کلام بتانِ عجم کے پجاری تمام!
بیاں اس کا منطق سے سلجھا ہوا لغت کے بکھیڑوں میں اُلجھا ہوا

(ب ج،۱۲۳۔۱۲۴)

شمس الرحمٰن فاروقی کے مطابق: ''اچکتی'' کے بعد ''اٹکتی'' غیر متوقع ہے۔ ''تمدن'' کے بعد ''تصوف'' غیر متوقع ہے، لیکن ''تصوف'' کے بعد ''شریعت'' اور ''کلام'' دونوں متوقع ہیں۔ ''سلجھا'' کے بعد ''اُلجھا'' غیر متوقع ہے.....''(۲۷) جبکہ ایک مصرعے میں ایسا التزام کرنے سے جو توازن کی نئی کیفیت پیدا ہوئی ہے، اس کی وضاحت وہ ''طلوعِ اسلام'' کے درج ذیل مصارع سے کرتے ہیں:

ع کہ خونِ صد ہزار انجم/ سے ہوتی ہے سحر پیدا! (ص ۲۶۸)
ع بڑی مشکل سے ہوتا ہے/ چمن میں دیدہ ور پیدا! (// //)

ع مکاں فانی/مکیں آنی/ ازل تیرا/ ابد تیرا (ص۲۶۹)

ع اخوّت کی جہانگیری/محبت کی فراوانی!(ص۲۷۰)

ع براہیمی نظر پیدا/مگر مشکل سے ہوتی ہے/ہوس چھپ چھپ کے سینوں میں/بنا لیتی ہے تصویریں!(ص۲۷۱)

ع ادھر ڈوبے/اُدھر نکلے/اُدھر ڈوبے/ادھر نکلے!(ص۲۷۳)

ع یہ ہندی/ وہ خراسانی/ یہ افغانی/ وہ نورانی! (ص۲۷۳)

ع بہار آمد/ نگار آمد/ نگار آمد/قرار آمد!(ص۲۷۵)

آہنگ و نغمگی کی تیسری شکل پر روشنی ڈالتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

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

سلسلۂ روز و شب، نقش گرِ حادثات
سلسلۂ روز و شب، اصلِ حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب، تارِ حریرِ دو رنگ

''سلسلۂ'' کے بعد خفیف سا وقفہ ''روز و شب'' کے بعد ٹھہراؤ کی جگہ glide کا اثر پیدا کرتا ہے۔اس کا پورا عمل مندرجہ ذیل میں دیکھیے:

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

''تو ہو اگر'' اور ''میں ہوں اگر'' کا آہنگ ''موت ہے'' اور ''موت ہے'' کے آہنگ سے مختلف ہے، کیوں کہ دونوں ''اگر'' کے بعد وقفہ ہے اور دوسرے مصرعے میں صرف برات کے بعد وقفہ ہے۔۔۔''(۲۸)

شمس الرحمٰن فاروقی نے علامہ کے ہاں آہنگ و نغمگی کے زیادہ تر وہ عناصر پیش کیے ہیں، جن کا تعلق وقفے کے ساتھ ہے، تاہم مضمون کے آخر میں وہ چند مزید عروضی حربوں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اقبالؔ نے وقفے کے علاوہ جو دوسرے عروضی وسایل استعمال کیے ہیں ان میں دو مصرعوں کو باہم پیوست کرنا، یعنی End stopped کی جگہ Run on مصرعے لکھنا، مصرعے کے آخر میں حرفِ ساکن، جو تقطیع میں نہیں آتا، اس کے استعمال میں تنوع، مصرعوں کو صفحے پر اس طرح لکھنا کہ مختلف شکلیں پیدا ہو جائیں اور بحر کے بدلنے کا التباس ہو۔ چھوٹی بڑی نظموں میں چھوٹی بڑی بحروں کا تناسب، وغیرہ کئی اور چیزیں بھی ہیں...''(۲۹)

موسیقیت وغنائیت کے ضمن میں علامہ نے بحروں کے اختیار اور طوالت کو بھی ایک اہم وسیلہ بنایا ہے۔ یوں ان کی دقیق اور فکر انگیز شاعری میں ان طویل و مختصر بحور کی روانی، تسلسل اور ترنم کے باعث دل میں اُترتی چلی جاتی ہے۔

(۲) اصوات

شعرِ اقبالؔ میں متناسب و متوازن اصوات کے ذریعے بھی خوش آہنگی کے عنصر کو تقویت دی گئی ہے۔ صوت کیا ہے؟ اس کی توضیح ڈاکٹر پرویز ناتل خانلری یوں کرتے ہیں:

''صوت بہ اعتبار امر خارجی ارتعاشات یا لرزہ هائی است و بہ اعتبارِ ذہن، ادراکی است کہ از رسیدن این ارتعاشات بہ گوش و انتقال آن ها بہ مرکز های شنوائی مغز حاصل می شود۔ لرزہ های صوت ممکن است نسبت بہ زمان تند یا کند حادث شود۔ یعنی در واحد زمان، مثلاً یک ثانیہ، شمارۂ لرزہ ها بیشتر یا کم تر باشد۔ از این اختلاف است کہ زیر و بمی پدید می آید۔ هر چہ عدد لرزہ ها در ثانیہ بیشتر باشد صوت زیر تر است و هر چہ کمتر باشد بم تر۔ نیروی لرزہ ها نیز ممکن است بیش یا کم باشد۔ این صفت را شدت می خوانند۔ شدت صوت موجب آن است کہ از فاصلۂ دور تری شنیدہ شود...''(۳۰)

الفاظ اپنی اصوات کی وجہ سے ہی ایک دوسرے ممیّز ہو جاتے ہیں۔ شاعری میں خاص طور پر لفظوں کا صوتیاتی پہلو تاثیر و عذوبت پیدا کر دیتا ہے۔ شعرِ اقبال کے مطالعے سے ظاہر ہے کہ علامہ لفظ کی صوتی تاثیر سے آگاہ ہیں اور ایسا معلوم ہوتا ہے وہ جانتے ہیں کہ ''الفاظ تعمیری مسالہ ہیں۔ معانیِ مطلوب کی ترجمانی پر جب الفاظ کو مامور کیا جاتا ہے تو ان میں جان پڑ جاتی ہے، الفاظ آوازیں ہیں لیکن اگر وہ پابند ضابطہ و قاعدہ نہ ہوں اور ان میں تناسق نہ ہو تو وہ چیخم دھاڑ ہیں۔ اس سے زیادہ کچھ نہیں، آوازیں نغمہ نہیں بن سکتیں جب تک ذہن کا ضابطہ قبول نہ کریں۔ شاعری کا معاملہ اس سے بھی زیادہ مشکل ہے، وہاں نغمگی کو موضوع کا ترجمان بنانے کے لیے تناسق و توازنِ الفاظ کا نکھار درکار ہوتا ہے۔''(۳۱)

اقبالؔ کے کلام میں صوتی تاثر کے اعتبار سے نہ صرف عمدہ الفاظ کا چناؤ ہوا ہے بلکہ الفاظ و حروف کی آوازیں بھی اسی قسم کے تاثر کی حامل ہیں یوں ان کے ہاں دونوں طرح کی تاثیر ملتی ہے اور اکثر شعری مقامات ایسے ہیں جہاں لفظی و معنوی ہر دو طرح کے تاثرات نے قابلِ قدر غنائیت پیدا کر دی ہے۔ یہاں کہیں بھی الفاظ کی چیخم دھاڑ، شور شرابا اور بے ہنگم اُتار چڑھاؤ نظر نہیں آتا بلکہ ہر جگہ اصواتِ پُرتاثیر کے دروبست نے ایک دل کش لحن ترتیب دیا ہے۔ اقبالؔ کے کلام میں ہر لفظ اپنی قدر و قیمت رکھتا ہے اور نہایت موزونیت کے ساتھ اپنی مخصوص اصوات اور حروف کی مطابقت و یگانگت سے معنی آفرینی میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ ان کی پیش کردہ آوازیں مختلف لہجوں کی بُنت و تعمیر میں بھی پیش پیش ہیں اور ان کی وساطت سے اقبالؔ نے جوش اور تڑپ، سوز و حرارت، گھن گرج اور طمطراق، آہستگی اور نرم روی، تندی و تیزی اور بلند آہنگی، آس و یاس اور سرمستی و نشاط جیسے متنوع جذبات کو بڑی روانی و بے ساختگی سے پیوندِ شعر کر لیا ہے۔

علامہ کے کلام میں اصوات سے ان متنوّع لہجوں کی تشکیل کے ساتھ ساتھ بعض غنائی آوازوں پر مبنی الفاظ و تراکیب سے شعری آہنگ کو قوی تر بنانے کا رجحان بھی ملتا ہے۔ وہ موضوع کی مناسبت سے حروف کی غنائیت اجاگر کرتے ہیں اور یہ جانتے ہیں کہ لفظوں کی مختلف آوازیں تکراری صورت اختیار کر کے ترنم و نغمگی کے عناصر پیدا کر دیتی ہیں۔ چناں چہ ان کے ہاں کہیں

دھیمے سُر ہیں تو کہیں تیکھے۔کبھی بعض غنائی حروف کا کثرت سے استعمال ہے تو کبھی برمحل اصوات سے کیفیات باطنی کو من وعن اتارنے کی کاوش کی گئی ہے۔ اقبالؔ کے اشعار میں مصوتوں (Vowels) اور مصمتوں (consonents) دونوں ہی کو بھرپور شعری قرینوں کے ساتھ برتا گیا ہے۔ اسی طرح وہ صفیری یا فرکی (fricative) اصوات اور بندشی (Stop) یا ہکاری آوازیں، سے بھی آہنگ و نغمگی کی پُرکشش فضائیں تشکیل دیتے ہیں۔ اسی طرح وہ طویل مصوتوں اور غنائی مصوتوں کے تال میل سے موسیقیت پیدا کرتے ہیں اور بعض خاص آوازوں کی تکرار بھی ان کی پیش کردہ غنائی کیفیات میں معاون ہوتی ہے۔ علامہ نے ہکاری و معکوس اور صفیری دونوں اصوات سے اپنی شاعری کے آہنگ میں قابلِ قدر اضافہ کیا ہے تاہم زیادہ ترنم اور نغمگی کے لیے ان کے کلام میں صفیری آوازیں خاص طور پر معجزاتی خصایص کی حامل ہوگئی ہیں، جن کے استمداد سے انھوں نے شاعری کو نغمہ گری بنا دیا ہے۔ بعینہٖ عربی و فارسی الفاظ کی دلکش اصوات نے بھی شعر اقبالؔ کے غنائی پہلوؤں کو خوب نکھارا ہے۔ متذکرہ صوتی ابعاد کے ہمراہ ''الفاظ وتراکیب کی نگینہ بندی بھی ان کے آہنگ میں جان ڈال دیتی ہے۔ترنم کے جھرنے ابلنے لگتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اقبالؔ حروفِ تہجی کی غنائی اہمیت سے باخبر تھے، ان کے استعمال کا شعور رکھتے تھے، وہ جان گئے تھے کہ بعض حروفِ تہجی شدید اور شوخ کیفیات کے لیے موزوں ہوتے ہیں اور بعض نرم اور دھیمے پن کو ظاہر کرتے ہیں۔ اگر ہم حروفِ تہجی کو سُر یں تسلیم کرلیں تو ماننا پڑے گا کہ ان کی تکرارِ خاص سے نغمہ پیدا ہوگا۔شدید اور تیکھے سُروں کو ہم 'تیور' اور 'اتیور' کا نام دے سکتے ہیں اور ان میں دھیمے سُروں کو 'کومل'، تیور اور کومل سُروں کے درمیان واقع سُر کو 'سدھ سُر' کہہ سکتے ہیں۔''(۳۲)

اقبالؔ نے آہنگ و نغمگی کی ترتیب وتشکیل میں اصوات کے مؤثر دروبست سے اس طریقے سے کام لیا ہے کہ ناقدین ومحققین اقبالؔ نے ان کی شاعری کا خالصتاً اسلوبیاتی سطح پر مطالعہ کرتے ہوئے ان کے ہاں ایک منظم صوتیاتی نظام کا تحقیقی وتنقیدی اور شماریاتی تجزیہ بھی پیش کیا ہے۔ اس حوالے سے گوپی چند نارنگ اور مسعود حسین خان کے اسما نمایاں ہیں۔

کوپی چند نارنگ نے ''اقبال کی شاعری کا صوتیاتی نظام'' کے عنوان سے آہنگ اقبال میں اصوات کی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے۔ ان کے مطابق صوت کی سطح خالص آہنگ کی سطح ہے جو ایک ایسی کیفیت پیدا کرتی ہے جس سے کلام میں فضا سازی یا سماں بندی میں مدد ملتی ہے۔ یہ فضا سازی کسی بھی معنیاتی تاثر کو ہلکا، گہرا یا تیکھا کر سکتی ہے۔ وہ اقبال کی مختلف منظومات کو اسلوبیات کی شاخ صوتیات پر پرکھتے ہوئے یہ موقف قائم کرتے ہیں کہ اقبال کے ہاں بعض آوازوں کی تکرار سے بھی مترنم کیفیات ابھاری گئی ہیں اور طویل مصوتوں اور غنائی مصوتوں کے دروبست سے موسیقی کا ایسا امکان ہاتھ آیا ہے جو عام طور پر میسر نہیں آتا۔ وہ لکھتے ہیں کہ:صوتیاتی آہنگ کا تعلق چوں کہ بہت کچھ شاعر کی افتادِ طبع اور اس کے شعری مزاج سے ہے، جس کی تشکیل بڑی حد تک غیر شعوری طور پر ہوتی ہے، چناں چہ اقبال کا فردیت پر اصرار، عمل کی گرم جوشی، جرأت مندی، آفاق کی وسعتوں میں پرواز کا حوصلہ اور بے پایاں تحرک بھی ایک ایسے صوتیاتی نظام کا تقاضا کرتا ہے جو اس کی معنیاتی فضا سے پوری طرح ہم آہنگ ہو۔ اس صوتیاتی نظام میں یک نوعی آوازوں، صفیری آوازوں، مصوتی مصمتوں یا مسلسل مصمتوں اور بندشی آوازوں کا استعمال ملتا ہے تاہم زیادہ تر ہکار اور معکوسی آوازوں پر صفیری اور مسلسل آوازیں حاوی نظر آتی ہیں جو ظاہر ہے کہ زیادہ غنائیت پیدا کرتی ہیں۔ اسی طرح مصمتوں کے مقابلے میں مصوتوں کے استعمال سے اقبال کا صوتیاتی آہنگ نکھرتا ہے اور اس میں بھی خاص طور پر طویل مصوتوں کے معاملے میں وہ ماقبل کے شعرا سے کہیں آگے ہیں، کیوں کہ:

''.....اتنی بات واضح ہے کہ جہاں طویل مصوتوں کی فراوانی ہوگی، غنائی مصوتوں کی کثرت بھی وہیں ہوگی، کیونکہ اردو کا عام رجحان ہے کہ غنّیت صرف طویل مصوتوں کے ساتھ ہی وارد ہوتی ہے۔ نغمگی کے لیے طویل مصوتوں کے ساتھ ساتھ غنائی مصوتوں کی جو اہمیت ہے وہ محتاجِ بیان نہیں، لیکن محض طویل مصوتوں کی فراوانی بجائے خود کوئی بڑی بات نہیں۔ اقبال کا کمال جس نے ان کے صوتیاتی آہنگ کو اردو شعریات کا عجوبہ بنا دیا ہے، دراصل یہ ہے کہ طویل غنائی مصوتوں کی زمینی کیفیات اقبال کے یہاں زنّاٹے دار صفیری و سلسلہ دار ''مسلسل'' آوازوں کی

آسمانی کیفیات سے مربوط وممزوج ہو کر سامنے آتی ہیں۔ اقبالؔ کے یہاں صفیری و مسلسل آوازوں اورطویل وغنائی مصوتوں کا یہ ربط وضبطِ امتزاج ایک ایسی صوتیاتی سطح پیش کرتا ہے جس کی دوسری نظیر اردو میں نہیں ملتی۔ اصوات کی اس خوش امتزاجی نے اقبالؔ کے صوتیاتی آہنگ کو ایسی دلآویزی، توانائی، شکوہ اور آفاق میں سلسلہ درسلسلہ پھیلنے والی ایسی گونج عطا کی ہے جو اپنے تحرک وتموج اور امنگ و ولولے کے اعتبار سے بجا طور پر یزداں گیر کہی جا سکتی ہے۔''(۳۳)

اسی طرح مسعود حسین خان نے ''صوتی آہنگ'' کے زیرعنوان لکھتے ہوئے اقبالؔ کی شاعری میں پنجابی اصوات کے اثرات محسوس کیے ہیں، مثلاً وہ بتاتے ہیں کہ اقبال کے ہاں ''ق'' کی سماعی شکل ''ک'' ہے، جیسے:

ع اقبالؔ بھی اقبالؔ سے آگاہ نہیں ہے(ب د،۶۰)

ع ہوائے قرطبہ شاید یہ ہے اثر تیرا (ب ج،۳۷)

یا وہ غزل جس کی ردیف ہی ''ق'' ہے، میں تکلمی وسماعی دونوں لحاظ سے اقبالؔ کے تلفظ میں ''ک'' کی شکل محسوس ہوتی ہے:

ہزار خوف ہو، لیکن زباں ہو دل کی رفیق

یہی رہا ہے ازل سے قلندروں کا طریق!(ب ج،۳۴)

ان کے نزدیک صوتیاتی نقطۂ نظر سے اقبالؔ کے صوتی آہنگ کا دوسرا پہلو اُن بندشی نفسی آوازوں سے تعلق رکھتا ہے، جو اردو میں موجود ہیں لیکن پنجابی زبان ان سے عاری ہے(جیسے: بھ/دھ/ اور گھ) چنانچہ اقبالؔ جب بھی ان آوازوں سے مرکب الفاظ اپنی شاعری میں استعمال کرتے ہیں تو ان کی نفسیت (ہکاریت:Aspiration) ان کے صوتی آہنگ سے غائب رہتی ہو گی اپنے اس موقف کی تائید میں وہ ذیل کے مصرعے پیش کرتے ہیں:

ع دل ونظر کا سفینہ سنبھال کر لے جا (دل ونظر کا سفینہ سنبال کر لے جا)ب ج،۳۶

ع بھری بزم میں راز کی بات کہہ دی (بری بزم میں راز کی بات کہہ دی)ب د،۱۰۲

ع یہ گھڑی محشر کی ہے تو عرصۂ محشر میں ہے (یہ گڑی محشر کی ہے تو عرصۂ محشر میں ہے)//،۲۶۰

ع بندگی میں گھٹ کے رہ جاتی ہے اک جوئے کم آب (بندگی میں گٹ کے رہ جاتی ہے اک جوئے کم آب) ۲۵۹،//

مسعود حسین خان نے اقبالؔ کی دو نظموں کے صوتیاتی حسن کا تجزیہ بھی کیا ہے اور مجموعی طور پر وہ اس نتیجے تک پہنچتے ہیں:

''... اقبالؔ کے صوتیاتی آہنگ کے سب سے اونچے سُر یا انفی مصوتوں اور انفیت (nasalization) سے مرتب ہوتے ہیں اور ۶ صفیری آوازوں سے خ۔غ۔ش۔س۔ز اور ف سے۔۔۔اقبالؔ بنیادی طور پر غالب کی طرح صوتی آہنگ کے شاعر نہیں لیکن چوں کہ (جیسا کہ خود ان کی شہادت پر) شعر ان پر پورا کا پورا اترتا تھا اس لیے وہ اپنا جامۂ صوت ساتھ لاتا ہے۔فکر اور تخیل کی آویزش اور آمیزش سے ان کے یہاں نور و نغمہ کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔نور ان کی شاعرانہ بصیرت ہے اور نغمہ ان کا صوتی آہنگ۔۔۔!''(۳۴)

(۳) ردیف اور قافیہ

شعرِ اقبالؔ میں ردیف اور قافیے کے مؤثر استعمال سے بھی ترنم و نغمگی کا حصول ممکن ہوا ہے۔علامہ اس حقیقت سے بہ خوبی آگاہ ہیں کہ شعری آہنگ کی تکمیل میں بولتی ہوئی ردیفیں اور پُرتاثیر قافیے اہم کردار ادا کرتے ہیں۔چناں چہ وہ غزل اور رباعی کے لیے بہ طورِ خاص قافیے کی شرط کو لازمی گردانے کے ساتھ ساتھ یہ سمجھتے تھے کہ: ''اگر ردیف بھی بڑھا دی جائے تو سخن میں اور بھی لطف بڑھ جاتا ہے البتہ نظم ردیف کی محتاج نہیں۔قافیہ تو ہونا چاہیے۔''(۳۵) گویا ان کے نزدیک ردیف و قافیہ تاثیرِ شعری، حسن و عذوبت اور لطافت و معنویت کو دو چند کر دیتے ہیں اور شعر پارہ موسیقیت و غنائیت کے اعتبار سے بلندتر ہو جاتا ہے۔اقبالؔ کے ہاں آہنگ کی ترتیب و تشکیل میں ردیف کا بڑا اہم حصہ ہے اور ان کی ردیفیں اکثر اوقات شعر کی موسیقی کا اہتمام کرگئی ہیں۔یہ ردیفیں نہایت چست، برجستہ اور رواں ہیں اور بعض اوقات سننے والا دیکھے بغیر انھیں مکمل کر دیتا ہے۔پھر کمال یہ ہے کہ کسی موقعے پر یہ احساس نہیں ہوتا کہ بات قافیے ہی پر ختم ہو گئی ہے یا یہ کہ ردیف کی ضرورت نہ تھی۔ان کی ردیفیں معنی پر اثر انداز ہوتی ہیں اور انھیں اس امر کا ادراک

ہے کہ طویل ردایف فکری بہاؤ اور تسلسل میں حائل ہوتے ہیں، لہٰذا وہ زیادہ تر مختصر، رواں دواں اور بولتی ہوئی ردیفوں کو برتتے ہیں، جبھی تو اپنی شاعری میں ''اقبالؔ نے کسی ایسی ردیف کو سرے سے راہ نہ دی جو مضمون کا خون کرتی ہو'' (۳۶) یا نغمگی و روانی کو زک پہنچاتی ہو۔ یعنی انھوں نے ''بہت سی ردیفیں ایسی اختیار کی ہیں جو نہ بہت عام و آسان ہیں اور نہ بہت سخت و مشکل۔ اس لیے ان میں ایک طرف تو جدت و تازگی پائی جاتی ہے۔ دوسری طرف مضمون کا سر رشتہ بھی ہاتھ سے جانے نہیں پاتا۔'' (۳۷) مثلاً ردیفوں سے پیدا ہونے والی موسیقیت کا رنگ ڈھنگ ملاحظہ ہو:

اگر کج رَو ہیں انجم، آسماں تیرا ہے یا میرا؟
مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو، جہاں تیرا ہے یا میرا؟ (ب ج، ۶۰)

خرد مندوں سے کیا پوچھوں کہ میری ابتدا کیا ہے
کہ میں اس فکر میں رہتا ہوں، میری انتہا کیا ہے! (//، ۵۵)

یہ ضرور ہے کہ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ردیف سے علامہ کی دلچسپی بہ تدریج کم ہوتی چلی گئی اور ابوالاعجاز حفیظ صدیقی کے مطابق بالِ جبریل کی ۷۶ غزلوں میں سے پچاس غزلیں بے ردیف ہیں (۳۸) پھر بھی جہاں کہیں ردیفوں سے غنائیت کے حصول کے لیے کام لیا گیا ہے وہاں یک لفظی، دو لفظی، سہ لفظی، چہار لفظی اور پنج لفظی ردایف تک نظر آ جاتے ہیں۔ اسی طرح اقبالؔ کے قوافی بھی مؤثر، دل نشین اور کارگر ہیں۔ وہ اس امر سے آشنا معلوم ہوتے ہیں کہ ترتیبِ نغمہ میں قافیے، نیم قافیے اور حروفِ صحیح پر منتج ہونے والے قوافی کلیدی کردار ادا کرتے ہیں اور یہ شعر کے مجموعی تاثر کے استحکام میں بھی معاون ٹھہرتے ہیں۔ خاص طور پر ردیف کی عدم موجودگی میں ان کی سحر کاری دیدنی ہے اور ایسے مواقع پر قوافی کا اہتمام کرتے ہوئے انھوں نے قافیہ پیمائی کے مروج اور قدیم تصور سے گریز کیا ہے۔ بعض اندرونی قافیے حروف صحیح پر ختم ہو کر کلام کے اچانک پن میں اضافہ کر دیتے ہیں اور بعض کے اندر فطری بے ساختگی کا عنصر شعر پارے کی موسیقیت اور روانی پر اثر انداز ہوا ہے۔ اقبالؔ ضرورتِ شعری کے مطابق اور موزوں اور متناسب آہنگ کی بُنت و تعمیر کے لیے اپنے اشعار و مصاریع میں قافیوں کی ترتیب بھی بدلتے رہتے ہیں

مثلاً انداز کچھ یوں ہوتا ہے:

نہ سلیقہ مجھ میں کلیم کا، نہ قرینہ تجھ میں خلیل کا
میں ہلاکِ جادوئے سامری، تو قتیلِ شیوۂ آزری
دمِ زندگی رمِ زندگی، غمِ زندگی سمِ زندگی
غمِ رم نہ کر سمِ غم نہ کھا کہ یہی ہے شانِ قلندری!(ب د،۲۵۲)

خصوصاً بالِ جبریل میں ایسے متعدد غزلیہ شعر ہیں جن میں ترتیبِ قوافی کے ردّوبدل اور داخلی قوافی کے ذریعے آہنگ و نغمگی میں پُرکشش اضافہ کیا گیا ہے، جیسے:

میں کہاں ہوں تو کہاں ہے؟ یہ مکاں کہ لامکاں ہے؟
یہ جہاں مرا جہاں ہے کہ تری کرشمہ سازی؟(ص ۱۷)
علم فقیہہ و حکیم، فقر مسیح و کلیمؑ
علم ہے جویائے راہ، فقر ہے دانائے راہ (ص ۷۷)

اسی طرح شعرِ اقبال میں قوافی کے روایتی اور کلاسیکی انداز کے علاوہ بعض بالکل نئے اور اچھوتے قافیے بھی نظر آتے ہیں جن سے اقبالؔ کے ہاں آہنگ کی خوبی دوچند ہوگئی ہے۔ اس قسم کے کم یاب قافیوں میں فریاد، آزاد، ایجاد، بادِمراد، آباد، بے بنیاد، صیاد، زیاد...تو، ھُو، خودرَو، سبو، کدو، بے قابو، وضو، جادو...آرزومندی، خداوندی، پابندی، دیر پیوندی، آشیاں بندی، آدابِ فرزندی، رازالوندی، حنا بندی... زمانہ، تازیانہ، آزرانہ، آشیانہ، مغانہ، عاشقانہ، جاودانہ، زمانہ...لبریز، پرہیز، پرویز، نوخیز، رستاخیز، آمیز، انگیز، ستیز... بے نیازی، نے نوازی، کرشمہ سازی، رازی، شاہبازی، تازی، تیغ بازی، دلنوازی... برہانی، فراوانی، نگہبانی،غزل خوانی، ارزانی، مسلمانی، زندانی، فانی... ہنرمند، خداوند، چند، پند، پاژند، مانند،نظر بند، پیوند، سمرقند،فرزند، قند، دماوند، اسپند، خورسند، شکرخند، بند...کوہ و دمن، مرغِ چمن، پیرہن، کرن، بن، مکروفن، دھن، برہمن، تن وغیرہ اور ایسے بہت سے سلسلے ترنم و نغمگی کو بڑھاتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں، جو یقیناً علامہ کا امتیازِ خاص ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اقبالؔ اپنے شعری آہنگ کی تشکیل میں قافیہ و ردیف کی افادیت

کو پہچانتے ہیں اور ان کے ذریعے موسیقیت و نغمگی ابھارتے ہوئے ان کے پیشِ نظر یہی مقصد رہتا ہے کہ ان کی منفرد فکریات کی ترسیل مؤثر اسلوب میں ہو سکے۔ وہ اپنے قاری کو حیلے بہانوں سے اپنی منفرد و ممیّز فکریات کی طرف مائل کرنا چاہتے ہیں اور معلوم ہوتا ہے کہ اکثر اوقات اس سلسلے میں پرکشش قوافی و ردایف ان کی معاونت کر گئے ہیں۔

(۴) صنایع بدایع

کلامِ اقبالؔ میں موسیقیِ شعر میں اضافے کے لیے صنایع بدایع سے استفادے کا رجحان بھی ملتا ہے۔ یاد رہے کہ اس ضمن میں علامہ نے زیادہ تر محسّناتِ لفظیہ کو برتتے ہوئے اپنے شعر پاروں میں ترنم و نغمگی پیدا کی ہے۔ ایسی لفظی صنعتوں میں صنعت ترافق، صنعتِ مسمط یا صنعتِ سجع، صنعتِ ترصیع، صنعتِ ذوقافیتین اور صنعتِ تکرار نمایاں طور شامل ہیں اور ان کی وساطت سے ہر کہیں موسیقیت کی لے بڑھی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ اقبالؔ ان صنعتوں کو آہنگ کی تشکیل میں اس مہارت سے پیوند کرتے ہیں کہ اکثر اوقات اشعار کی موسیقیت و غنائیت انھی کی رہینِ منّت محسوس ہوتی ہے۔ خصوصاً صنعتِ تکرار یا تکریر اور اس کی متنوع صورتوں یعنی تکریرِ مطلق، تکریرِ مثنّی، تکریرِ مشبہ، تکریرِ مستانف یا مجدّد، تکریر مع الوسائط، تکریرِ مؤکد اور تکریرِ حشو سے پیدا ہونے والی نغمگی لائقِ داد ہے۔ اسی طرح صنایع لفظی ہی میں اقبالؔ نے صنعتِ تجنیس اور اس کی مختلف صورتوں یعنی صنعتِ تجنیس تام، تجنیس تام مماثل، تجنیس تام مستوفی، تجنیس مرکب، تجنیس مرفوء، تجنیسِ محرف، تجنیس ناقص و زاید، تجنیسِ مذیّل، تجنیسِ مضارع، تجنیسِ لاحق، تجنیس قلب، تجنیس خطی، تجنیس مکرّر کے ساتھ ساتھ صنعتِ اشتقاق (Alliteration) اور صنعتِ شبہ اشتقاق سے بھی موزوں و متناسب آہنگ کے حصول کو ممکن بنایا ہے۔ صنایع بدایع سے آہنگ بڑھاتے ہوئے اقبالؔ کا امتیاز خاص یہ ہے کہ وہ شعوری کاوش کے بجائے روانی اور بے ساختگی و برجستگی کا ڈھب اختیار کرتے ہیں۔ اس طرح ان کے بنیادی مواقف پڑھنے والے کے قلوب و اذہان کا بہ آسانی حصہ بنتے چلے جاتے ہیں۔ یہاں محض صنعتِ تکرار یا تکرار سے ابھرنے والے آہنگ کی

شعری اسناد ملاحظہ کیجیے:

۱۔تکریرِ مطلق: ڈرتے ڈرتے دمِ سحر سے
تارے کہنے لگے قمر سے(ب،د،۱۱۹)

۲۔تکریرِ مثنّٰی: اٹھی اوّل اوّل گھٹا کالی کالی
کوئی حُور چوٹی کو کھولے کھڑی تھی(ب،د،۵۷)

۳۔تکریرِ مشبّہ: پھول ہیں صحرا میں یا پریاں قطار اندر قطار
اُودے اُودے، نیلے نیلے، پیلے پیلے پیرہن(ب ج،۳۰)

۴۔تکریرِ مستانف یا مجدّد: یہ راز ہم سے چھپایا ہے میرِ واعظ نے
کہ خود حرم ہے چراغِ حرم کا پروانہ(ا ج، ۴۱)

۵۔تکریرِ مع الوسائط: خضر بھی بے دست و پا الیاس بھی بے دست و پا
میرے طوفاں یم بہ یم، دریا بہ دریا، جُو بہ جُو(ب ج،۱۴۴)

۶۔تکریرِ مؤکد: ڈھونڈ رہا ہے فرنگ عیشِ جہاں کا دوام
وائے تمنائے خام، وائے تمنائے خام("،۹۰)

۷۔تکریرِ حشو: میں کھٹکتا ہوں دلِ یزداں میں کانٹے کی طرح
تو فقط اللہ ھُو، اللہ ھُو، اللہ ھُو("،۱۴۴)

شعرِ اقبالؔ میں شعری آہنگ سے متعلق یہ نکات ظاہر کرتے ہیں کہ علامہ کلام میں ترنم و نغمگی کی اہمیت و افادیت سے بہ خوبی آگاہ ہونے کے باعث منتشر اصوات کو مختلف موضوعات کی پیش کش میں منظم و مرتب کر کے ایک خوش آہنگ لحن میں ڈھال لیتے ہیں۔ اقبالؔ اعلیٰ درجے کی تخلیقی صلاحیتوں سے متصف تھے لہٰذا وہ بڑی ہنرمندی کے ساتھ صوتی تنظیم اور معنوی حسن کے تال میل سے دل کش اور متاثر کن آہنگ ترتیب دے لیتے ہیں۔ بہ غور دیکھیں تو ان کے ہاں آہنگی خوش سلیقگی میں دو طرح کے رنگ دکھائی دیتے ہیں۔ اول الذکر کی نمود عروضی آہنگ کی صورت میں ہوئی ہے اور یہ مختلف بحروں کی اصوات کا خاص نمونہ (Pattern) قرار دیا جا سکتا ہے۔ وہ اس سے واضح طور پر تاثیرِ نغمہ کا حصول کرتے ہیں اور اپنی بے مثل فکریات کو عمدہ اور دل پذیر پیرایۂ بیان میں ڈھالتے نظر آتے ہیں۔ جب کہ موخر الذکر نامیاتی آہنگ یا موسیقی کا آہنگ

ہے جس کا تعلق بحروں کے بجائے شعری مواد سے ہوتا ہے اور اس کے تحت شاعر تخلیق کے دوران خیال کو مرتب کر کے مختلف اجزا میں وحدت پیدا کر دیتا ہے۔ اقبالؔ اس امر سے بھی واقف ہیں کہ شعری آہنگ کی موجودگی جمالیاتی انبساط کا باعث ہوتی ہے اور اس کی عدم موجودگی سے شعر پارے میں جمالیاتی حسن اس حد تک ماند پڑ جاتا ہے کہ وہ تاثریت سے عاری ہو جاتا ہے۔ اقبال کی شعری آہنگ میں دلچسپی اس حد تک ہے کہ وہ اس کے حصول کے لیے مختلف حربے اپناتے ہیں۔ چناں چہ اس سلسلے میں کہیں حروف سے آہنگ پیدا کیا گیا ہے تو کہیں تکرارِ لفظی سے خوش آہنگی کی تشکیل نظر آتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ بحور و اوزان، اصوات، ردائف و قوافی، صنائع بدائع، الفاظ کے مرکبات، شعری تناسبات، ترصیعات اور رعایات، لفظی و معنوی رعایتوں اور بہت سے دوسرے متنوع طریقوں سے انھوں نے جس طرح ترنم و نغمگی کے سُر بکھیرے ہیں، اس کی نظیر نہیں ملتی۔ پھر مہارت کا یہ عالم ہے کہ وہ آہنگ و نغمگی کے حصول کے لیے لفظوں کا خزانہ، بے دریغ نہیں لٹاتے بلکہ ہر شعری مقام پر پُرکشش لفظیات اور چُست تراکیب کے برمحل مصرف اور جذبے کی ہم آہنگی سے عمدہ لحن کی تخلیق پر قادر نظر آتے ہیں۔ اقبالؔ کی بلند آہنگی میں بڑی خود بینی و خود آرائی ہے اور یہ رنگ شاید اسی لیے غالب ہے کہ انھوں نے اپنے بلند تر اغراض و مقاصد کا ان کے ہم آہنگ شعری لہجے میں اعلان اور اظہار کیا ہے۔ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ علامہ نے جس طرح شعری آہنگ کے سارے گُر اور سُر برتے ہیں خود ان کے اپنے اور بعد کے زمانے کے شعری سرمائے پر اس کے گہرے اثرات ہیں اور یہ یقیناً ان کی قدرتِ کلام کا فیضان ہے۔

☆☆☆☆☆

حوالے اور حواشی

(۱) حفیظ صدیقی، ابوالاعجاز: کشافِ تنقیدی اصطلاحات، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵، ص ۳

(۲) میمنت میر صادقی: واژہ نامۂ هنرِ شاعری، تہران: کتاب مہناز، طبع دوم ۱۳۷۶، ص ۲۷

(۳) شان الحق حقی: فرهنگِ تلفظ، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع اول ۱۹۹۵ء، ص ۱۲۶

(۴) جمیل جالبی، ڈاکٹر: قومی انگریزی اُردو لغت، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، طبع پنجم ۲۰۰۲ء، ص ۱۶۹۹

(5) *Longman Dictionary of Contemporary English, India: Thomson Press Limited, 3rd Ed 1995,* page:1218

(6) A. S Hornby: *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, New York: Oxford University Press, 2002, page:1098

(۷) حفیظ صدیقی: کشافِ تنقیدی اصطلاحات، ص۳

(۸) کلیم الدین احمد: فرهنگ ادبی اصطلاحات، (انگریزی۔اردو) نئی دہلی: ترقی اردو بیورو، طبع اول ۱۹۸۶ء، ص ۱۶۷

(۹) میمنت میر صادق: واژہ نامۂ هنرِ شاعری، ص۲۷

(10) J. A Cuddon: *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary theory*, London: Penguin Books, 4th Ed 1999, page:753.

(11) Joseph T. Shipley, London: George Allen and Unwin Ltd, 3rd Ed, 1970, page:278

(12) Chris Baldick: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, New York: Mc-Graw-Hill Book Company 1972,* page:190

(۱۳) جمیل جالبی (مترجم) ایلیٹ کے مضامین، کراچی: اُردو اکیڈمی سندھ، طبع اول ۱۹۶۰ء، ص ۹۵۔۹۶

(۱۴) منظر عباس نقوی: اسلوبیاتی مطالعے، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، طبع اول ۱۹۸۹ء، ص ۱۴۵

(۱۵) ایضاً

(۱۶) خاطری پرویز ناصل، ڈاکٹر: وزن شعر، تہران: مدرسہ عالی ادبیات درزبان حای خارجی، س ن، ص ۴۳

(۱۷) ساحل احمد: اقبال اور غزل، الہ آباد: اردو رائٹرس گلڈ، طبع اول ۱۹۸۶ء، ص ۵۷

(۱۸) عبدالمغنی، ڈاکٹر: اقبال کا نظام فن، لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، طبع دوم ۱۹۹۰ء، ص ۴۸۔۴۹

(۱۹) مکتوب بہ نام ڈاکٹر محمد عباس علی خاں لمعہ، (بہ تاریخ ۱۰ اپریل ۱۹۳۴ء) مشمولہ اقبال نامہ (مرتبہ) شیخ عطا اللہ، لاہور: شیخ اشرف پرنٹرز، س۔ن، حصہ دوم، ص ۲۸۰

(۲۰) عبدالمجید سالک: مضمون مشمولہ اقبال شناسی اور افشاں (مرتبہ) بیدار ملک، لاہور: بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۸۸ء، ص ۱۵۵۔۱۵۶۔۱۵۷

(۲۱) عنوان چشتی، ڈاکٹر: معنویت کی تلاش، مظفر نگر (یو پی): رنگ محل پبلی کیشنز، ۱۹۸۳ء، ص ۸۱
(۲۲) گیان چند جین، ڈاکٹر: مشمولہ چشمۂ آفتاب (مرتبہ) مصلح الدین سعدی، انڈیا: اقبال اکیڈمی حیدرآباد، طبع اول ۱۹۸۲ء، ص ۱۲
(۲۳) گیان چند جین، ڈاکٹر: مضمون مشمولہ اقبال آئینہ خانے میں (مرتبہ) آفاق احمد، بھوپال: مدھیہ پردیش اُردو اکیڈمی ۱۹۷۹ء، ص ۹۸
(۲۴) وقار عظیم، سید: اقبال: شاعر اور فلسفی، لاہور: ادارہ تصنیفات ۱۹۶۷ء، ص ۲۴۷ تا ۲۵۵
(۲۵) شمس الرحمٰن فاروقی: مضمون مشمولہ اقبال شناسی اور اوراق (مرتبہ) ڈاکٹر انور سدید، لاہور: بزمِ اقبال ۱۹۸۹ء، ص ۸۷
(۲۶) ایضاً، ص ۸۹_۹۰ (۲۷) ایضاً، ص ۹۰_۹۱ (۲۸) ایضاً، ص ۹۱_۹۲
(۲۹) ایضاً، ص ۹۲ (۳۰) خانلری، پرویز ناتل: وزنِ شعر، ص ۴۱_۴۲
(۳۱) مرزا محمد منور: علامہ اقبال کا شعری آہنگ اور ضربِ کلیم، (مضمون) مشمولہ اقبالیات کی مختلف جہتیں (مرتبہ) یونس جاوید، لاہور: بزمِ اقبال، طبع اول ۱۹۸۸ء، ص ۱۲۷
(۳۲) محمد اسلم ضیا، ڈاکٹر: اقبال کا شعری نظام، لاہور: الوقار پبلی کیشنز ۲۰۰۳ء، ص ۲۸
(۳۳) گوپی چند نارنگ: مشمولہ اقبال ___ جامعہ کے مصنفین کی نظر میں، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، طبع اول ۱۹۷۹ء، ص ۳۴۴
(۳۴) مسعود حسین خان: اقبال کی نظری و عملی شعریات، سری نگر: اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی، طبع اول ۱۹۸۳ء، ص ۸۲_۸۳
(۳۵) مکتوب بہ نام محمد عباس علی خاں لمعہ، (بہ تاریخ ۱۰ اپریل ۱۹۳۴ء) مشمولہ اقبال نامہ (مرتبہ) شیخ عطا اللہ، حصہ دوم، ص ۲۷۹
(۳۶) سید حامد: نگار خانۂ رقصاں، دہلی: تاج کمپنی ترکمان گیٹ، طبع اول ۱۹۸۴ء، ص ۲۳۵
(۳۷) عبدالسلام ندوی، مولانا: اقبال کامل، لاہور: آتش فشاں پبلی کیشنز ۱۹۹۲ء، ص ۱۹۸
(۳۸) حفیظ صدیقی: اوزانِ اقبال، لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز ۱۹۸۲ء، ص ۲۰۴

❁ ❁ ❁