مشرق و مغرب میں

تنقیدی تصورات کی تاریخ

محمد حسن

مشرق و مغرب میں

تنقیدی تصورات کی تاریخ

محمد حسن

ترقی اردو بیورو نئی دہلی

MASHRIQ-O-MAGHRIB MEN
TANQEEDI TASAWWURAT KE TAREEKH
By
Prof. MOHD HASAN

سنہ اشاعت ۔ 1990 — 1911 شک

© ترقی اردو بیورو، نئی دہلی

پہلا اڈیشن: 2000

قیمت: 28/=

سلسلۂ مطبوعات ترقی اردو بیورو

ناشر: ڈائرکٹر ترقی اردو بیورو، ویسٹ بلاک 8 آر کے پورم نئی دہلی-110066

طابع: جے کے آفسیٹ پرنٹرز 315 جامع مسجد، دہلی 110006

پیش لفظ

ہندوستان میں اردو زبان و ادب کی ترقی و ترویج کے لیے ترقی اردو بیورو (بورڈ) قائم کیا گیا۔ اردو کے لیے کام کرنے والا یہ ملک کا سب سے بڑا ادارہ ہے جو دو دہائیوں سے مسلسل مختلف جہات میں اپنے خاص خاص منصوبوں کے ذریعہ سرگرم عمل ہے۔ اس ادارہ سے مختلف جدید اور مشرقی علوم پر مشتمل کتابیں خاصی تعداد میں سماجی ترقی، معاشی حصول، عصری تعلیمی اور معاشرہ کی دوسری ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے شائع کی گئی ہیں جن میں اردو کے کئی ادبی شاہکار، بنیادی متن، قلمی اور مطبوعہ کتابوں کی وضاحتی فہرستیں تکنیکی اور سائنسی علوم کی کتابیں، جغرافیہ، تاریخ، سماجیات، سیاسیات، تجارت، زراعت، لسانیات، قانون، طب اور علوم کے کئی دوسرے شعبوں سے متعلق کتابیں شامل ہیں۔ بیورو کے اشاعتی پروگرام کے تحت شائع ہونے والی کتابوں کی افادیت اور اہمیت کا اندازہ اس سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ مختصر عرصہ میں بعض کتابوں کے دوسرے تیسرے ایڈیشن شائع کرنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ ترقی اردو بیورو نے اپنے منصوبوں میں کتابوں کی اشاعت کو خاص اہمیت دی ہے۔ کیونکہ کتابیں علم کا سرچشمہ رہی ہیں اور بغیر علم کے انسانی تہذیب کے ارتقاء کی تاریخ مکمل نہیں تصور کی جاتی۔ جدید معاشرے میں کتابوں کی اہمیت مُسلّم ہے۔ بیورو کے اشاعتی منصوبہ میں اردو انسائیکلوپیڈیا، ذولسانی اور اردو۔ اردو لغات بھی شامل ہیں۔

ہمارے قارئین کا خیال ہے کہ بیورو کی کتابوں کا معیار اعلا پائے کا ہوتا ہے اور وہ ان کی ضرورتوں کو کامیابی کے ساتھ پورا کر رہی ہیں۔ قارئین کی سہولتوں کا مزید خیال کرتے ہوئے کتابوں کی قیمت بہت کم رکھی جاتی ہے تاکہ کتاب زیادہ سے زیادہ ہاتھوں تک پہنچے اور وہ اس بیش بہا علمی خزانہ سے زیادہ سے زیادہ مستفید اور مستفیض ہو سکیں۔

یہ کتاب بھی بیورو کے اشاعتی پروگرام کی ایک کڑی ہے۔ امید ہے کہ آپ کے علمی ادبی ذوق کے تسکین کا باعث بنے گی اور آپ کی ضرورت کو پورا کرے گی۔

ڈاکٹر فہمیدہ بیگم

ڈائرکٹر ترقی اردو بیورو

انتساب

حکیم عبدالحمید صاحب

اور

ڈاکٹر عابد رضا بیدار

کے نام

محمد حسن

فہرست

۱۔ دیباچہ — 9

حصہ اول — 17

۲۔ پہلا باب : تنقیدی اِدراک کی ابتدا

۳۔ دوسرا باب : افلاطون کا تنقیدی نظریہ — 38

۴۔ تیسرا باب : ارسطو کی بوطیقا — 52

۵۔ چوتھا باب : روم — 72

حصہ دوم — 83

۶۔ پانچواں باب : چین کا تنقیدی نظریہ — 85

۷۔ چھٹا باب : جاپان میں تنقید کا فروغ — 101

حصہ سوم — 111

۸۔ ساتواں باب : ہندوستانی شعریات — 113

حصہ چہارم — 131

۹۔ آٹھواں باب : عرب کے تنقیدی نظریات — 133

۱۰۔ نواں باب : ایران : نقدِ عجم — 157

حصّہ پنجم — 179

۱۱۔ دسواں باب: مغربی یورپ میں تنقیدی نظریات کا فروغ — 181

۱۲۔ گیارہواں باب: تخیل — 186

۱۳۔ بارہواں باب: ادب، تہذیب اور تاریخ — 202

۱۴۔ تیرہواں باب: طریقِ کار — 224

حصّہ ششم — 237

۱۵۔ چودہواں باب: روس — 239

۱۶۔ پندرہواں باب: امریکا: "نئی" تنقید — 245

۱۷۔ سولہواں باب: تشکیلیت اور ساختیت — 261

حصّہ ہفتم — 269

۱۸۔ سترہواں باب: ہیئتی تنقید — 271

۱۹۔ اٹھارہواں باب: مارکسی تنقید — 305

۲۰۔ اُنیسواں باب: ادبی سماجیات — 377

۲۱۔ بیسواں باب: تقابلی تنقید — 392

۲۲۔ اِکیسواں باب: اختتامیہ — 401

دیباچہ

زیرِ نظر تصنیف کا آغاز ۱۹۶۷ء میں ہوا تھا۔ خیال یہ تھا کہ اہم تنقیدی تصورات کا خاکہ پیش کیا جائے۔ افلاطون اور ارسطو کے نظریات پر ابواب "ساقی" کراچی کے کسی شمارے میں شایع ہوئے مگر کام آگے بڑھا تو اِس کی نوعیت بدلنے لگی اور بعض بنیادی سوالات اُٹھنے لگے۔

تنقید کا مفہوم کل تک محض ادبی شہ پاروں کی بعض کسوٹیوں پر پرکھنے تک محدود تھا لیکن دھیرے دھیرے تنقید الگ نظامِ علوم اور ڈسپلن کی جامعیت اختیار کرنے لگی اور وہ تین شعبوں میں تقسیم ہوگئی:

نظریاتی تنقید:۔ یعنی ادب کی نظریاتی بنیادوں کے مباحث

عملی تنقید:۔ ادب پاروں اور ادب کی مختلف اصناف کی پرکھ

اور متنی تحقیق و تنقید اور دیگر اسالیب اور شعبے

ادبی تنقید ہی کے ضمن میں آتے ہیں۔ اسی طرح ادبی تاریخ کا بھی تنقید سے گہرا رشتہ ہے اور پھر تنقید پر تنقید کا سلسلہ ہے اور ادبی تنقید کی تاریخ ایک الگ صیغے کی حیثیت رکھتی ہے۔

زیرِ نظر کتاب کی تصنیف کے دوران میرے سامنے یہ سوال آیا کہ تنقیدی مباحث تاریخی تسلسل کے ساتھ بیان کرنے کے بجائے تنقید کے صرف نظریاتی حصّے کو سامنے رکھ کر بعض تنقیدی تصورات پر خیالات کے اِرتقا کو اس طرح پیش کیا جائے جس سے اِجماع یا اِتفاقِ رائے کی کوئی صورت نکلتی ہو تاکہ بحث محض تاریخی حیثیت کی ہو کر نہ رہ جائے بلکہ عصری تنقید کے مسایل کے سلسلے میں بھی مفید ہو سکے اور مجموعی طور پر ادب کے بنیادی کردار کی نشاندہی ممکن ہو سکے۔

اِس طرح بات محض مغربی تنقید تک محدود نہ رہ سکی اور مشرقی تنقید۔ خصوصاً چین، جاپان، ہندوستان کی سنسکرت شعریات اور مغربی ایشیا

کی عربی فارسی تنقید۔ تک جا پہنچی اور تصنیف کا دائرہ پہلے سے بہت کچھ مختلف ہو گیا۔

بڑی جسارت ہوگی کہ اگر اس مختصر سی کتاب کو مشرق و مغرب کے تنقیدی تصورات کی جامع تاریخ کا نام دیا جائے۔ تنقیدی شعور ادبی تخلیق سے زیادہ قدیم ہے اور ہر شعور کے پیچھے رویے ہیں، تصورات ہیں، نظریات ہیں اور ان سب کا احاطہ کرنا اس مختصر سی کتاب میں نہ ممکن ہے نہ مقصود۔ یہاں محض تین مرکزی تصورات سے بحث کی گئی ہے اور ان مرکزی تصورات کے بارے میں یونان اور روم سے لے کر چین، ہندوستان اور مغربی ایشیا تک اور پھر مغربی یورپ امریکا اور روس تک جو رُخ اختیار کیے گئے ہیں ان کا جائزہ لیا گیا ہے۔ یہ تین مرکزی تصورات ہیں :۔

(الف) ادب اور حقیقت کا تعلق

(ب) ادب کے پرکھنے کا طریق کار، اور

(ج) ادب کی سماج پر اثر اندازی کی نوعیت یا افادیت

ظاہر ہے یہ تینوں مباحث حسیت اور فکر، جمالیات اور فلسفہ، نظریۂ حیات اور عرفان و آگہی کے وسیع تر تصورات سے جُڑے ہوئے ہیں جس طریقے کے تصورات زندگی کے بارے میں قایم کیے جائیں گے اِسی قسم کے تصورات ادب کے بارے میں اور پھر ادبی تنقید کے بارے میں اختیار کیے جائیں گے۔

اس مختصر سے تنقیدی (یا تصوراتی) جائزے کے دو جواز ہیں۔ پہلا یہ کہ ابھی تک عالمی معیار و اقدار پر مباحث کے دوران عالمی معیار سے مغربی معیار مُراد لیے جاتے ہیں۔ مغرب نے Utilitarian افادیت پرست مورخوں اور مفکروں کے زیرِ اثر تہذیب اور ادب کو بڑی حد تک یونان اور روم سے لے کر موجودہ مغربی یورپ کی روایت اور وراثت تک محدود کر رکھا ہے اور خود کو یقین دلایا ہے کہ مغربی اقوام نے افریقہ، ایشیا اور دیگر براعظموں کو تہذیب اور شائستگی ہی کا نہیں، ادب اور جمالیات کا بھی درس دیا ہے اور ان براعظموں کے رہنے والوں کو زندگی اور اس کے عرفان و ادراک کے پیمانے بھی فراہم کیے ہیں۔ بلا شبہ مغرب نے زندگی کے شعور کے سلسلے میں دنیا کو

بہت کچھ عطا کیا ہے لیکن اس اعتراف کے باوجود یہ فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ تنقیدی تصورات کے کم سے کم تین اہم گہوارے مشرق ہی میں واقع تھے۔ چین، ہندوستان اور مغربی ایشیا۔ افسوس ہے کہ ہم اس جائزے میں افریقہ کی ادبیات سے حاصل ہونے والے تنقیدی شعور کا کوئی مربوط تجزیہ پیش نہیں کر سکے لیکن یہ حقیقت ہے کہ افریقہ کے غاروں میں رہنے والا آدمی (Caveman) یا جاوا کا انسان (Java man) بھی تنقیدی شعور سے یقیناً عاری نہ رہا ہوگا اور ان علاقوں میں پیدا ہونے والے قبائلی آرٹ کے تنقیدی تصورات کا جائزہ لینا اہمیت اور افادیت سے خالی نہیں ہوگا۔

ایک مدت تک ارسطو کی "بوطیقا"، تنقید میں حرف آخر سمجھی جاتی رہی اور نشاۃ ثانیہ کے بعد بھی پورا یورپ ارسطو کے مقرر کردہ اصول وضوابط کو تخلیقی ادب کی کلید اور حتمی نسخہ سمجھتا رہا اسی کے مطابق ادب پارے جانچے اور پرکھے جاتے رہے، شہرتیں بنتی اور بگڑتی رہیں۔ صدیوں بعد کسی سرپھرے نقاد کو یہ خیال آیا کہ ارسطو کی اس مطلق العنان گرفت کے خلاف آواز اٹھائے اور اس کا اعلان کرے کہ ارسطو نے جو اصول وضع کیے تھے وہ اس کے اپنے ملک اور اس کے اپنے دور کے لیے تھے اور اس کے اپنے معاصر ادبی شہ پاروں کو پیش نظر رکھ کر وضع کیے گئے تھے اگر وہ آج زندہ ہوتا تو مختلف قسم کے اصول وضع کرتا۔ تنقیدی اصول مطلق اور ابدی نہیں ہو سکتے ان کے پیچھے ادب کا کتنا ہی تسلسل اور کتنا ہی زمانے اور علاقے سے ماوراء جمالیاتی احساس کارفرما کیوں نہ ہو وہ روح عصر اور علاقائی روح سے یکسر آزاد اور بے پروا نہیں ہو سکتے۔

مشرق میں بالعموم اور ہندوستان میں بالخصوص مغربی تنقید کے اصول وضوابط کو ارسطو کی مطلق العنانی حاصل ہو گئی ہے اور سمجھا جانے لگا ہے کہ جیسے عالمی تنقید کا صرف وہی معیار سچا اور کھرا ہے جو مغرب سے آیا ہو اور اس کی تقلید بلکہ نقالی نہ صرف دور حاضر کے ہر مہذب ملک اور سماج پر فرض ہے بلکہ دور قدیم کے سارے فن پاروں پر بھی بلا لحاظ زمان ومکان اسی کا اطلاق کیا جانا چاہیے۔

کسی قسم کی مشرقی عصبیت کے بغیر کہا جا سکتا ہے کہ اس وقت سے

بہت پہلے بھی جب یورپ دورِ جاہلیت کے اندھیروں سے گزر رہا تھا مشرقی ممالک بالخصوص چین اور ہندوستان ۔ تنقیدی تصورات کی تراش خراش سے غافل نہ تھے اور ان تنقیدی کاوشوں کو نظر انداز کرنا ممکن نہیں ہے یہ محض تاریخی آثارِ قدیمہ کی حیثیت نہیں رکھتے بلکہ آج بھی تنقیدی عرفان و آگہی کے مینار ہیں۔ چین کے نظریات تنقید سے 'ازرا پاونڈ' اور 'آئی اے رچرڈز' نے اپنے چراغ جلائے اور ہندوستان کے رس، دھونی اور النکار کی گونج آج کی تنقید میں بھی جا بجا سنائی دیتی ہے۔

ابھی تک مشرق و مغرب کی تنقیدی فکر کا ایسا کوئی اجتماعی خاکہ مرتب نہیں ہوا تھا جو عالمی تنقید کے معیاروں پر مشرق کے تنقیدی تصورات کی مدد سے بھی غور کرنے کی دعوت دے سکے۔ یہ کام اس اعتبار سے اہم تھا کہ مشرق کے قدیم کلاسیکی سرمایے کے بارے میں تنقید صرف اسی وقت بامعنی ہو سکتی ہے جب وہ اصول بھی پیشِ نظر ہوں، جو تخلیق کار کے زمانے میں اور اس کے علاقے میں رائج ہوں اور ان اصناف کا بھی کچھ اندازہ ہو جو فن کار کی ادبی روایت کا حصہ رہی ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ عظیم ادبی شہ پاروں کی قدر شناسی زمان و مکان کے میکانکی حدود کو توڑ دیتی ہے اور صدیوں پہلے لکھے ہوئے ادبی شاہکار سے اس زمانے اور اس علاقے سے مکمل واقفیت بہم پہنچائے بغیر بھی لطف اندوز ہونا ممکن ہے لیکن اس سے ہرگز یہ جواز حاصل نہیں کیا جا سکتا کہ شیکسپیئر کے ڈراموں کو جاپان کے نوہ ڈراموں کے معیاروں پر اور غزل کو یونانی لیرک کے ضابطوں کے مطابق پرکھا جانے لگے۔ اس لحاظ سے عالمی معیاروں کے نظام میں مشرقی تنقید کے تصورات کی آبادکاری لازم ہے۔

زیرِ نظر تصنیف کا دوسرا جواز اس ذہنی کٹر پن کے خلاف تصویر کا دوسرا رُخ پیش کرنا ہے جو سکہ بند اصطلاحوں کے پھیر میں پڑ کر تنقیدی تصورات کے باہمی تطابق اور مماثلت کو نظر انداز کر دیتا ہے سرِ دست صرف دو مثالیں کافی ہوں گی۔ پہلی مثال ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی کی اصطلاحوں کی ہے عام طور پر یہ سمجھ لیا گیا ہے کہ ادب برائے ادب سرے سے کسی قسم کی افادیت یا مقصدیت کا قایل ہی نہیں ہے حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ادب برائے ادب انسان کے اندر جمالیاتی احساس کو بیدار کر کے اسے بہتر بنانا چاہتا ہے کہ اس کے نزدیک جمالیاتی احساس تکمیلِ ذات ہی کا نہیں، عرفانِ حیات کا بھی وسیلہ

ہے اور اگر ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی میں کوئی نظریاتی فرق ہے تو اس کی نوعیت مقصدیت کے تصور سے متعلق ہے دونوں کو ایک دوسرے کی ضد قرار دینا زیادہ مناسب نہیں البتہ دونوں کے طریق کار اور نظام ترجیحات میں فرق ہے۔

دوسری مثال ہیئت پرستی اور مارکسی تنقید کی ہے۔ ہیئت پرستی Formalism کو ادب پارے کے گہرے متنی مطالعے اور اس کی اندرونی بناوٹ کے تجزیے کے لیے مخصوص قرار دیا جاتا رہا ہے۔ روسی ہیئت پرستی ہو یا امریکا کی "نئی تنقید" دونوں ادب پارے کو مختلف اجزا اور عناصر سے مل کر بنی ہوئی ایک وحدت مانتے ہیں اور ان اجزا کے درمیان پیدا ہونے والے رشتوں اور ان سے اُبھرنے والے سانچوں کی مدد سے ادب پارے کو پرکھتے ہیں۔ مارکسی تنقید اس کے برعکس خارجی عوامل و محرکات کے آئینے میں دیکھنے پر زور دیتی ہے اور سماج کے مختلف طبقوں کے درمیان پیدا ہونے والی جدلیت سے ان عناصر و اجزا کو پہچانتی ہے جو ادب کا تانا بانا بُنتے ہیں۔ لیکن یہ تضاد بھی بڑی حد تک اصطلاحات کی سکّہ بندی کا کرشمہ ہے۔ شکاگو اسکول اور جرمن ساختیت کے نقاد دونوں ادب پارے کے اندرونی اجزا و عناصر کے مطالعے اور ان کے باہمی رشتوں سے پیدا ہونے والی وحدت کے مطالعے کے بارے میں متفق ہیں لیکن شکاگو اسکول اور بعض ہیئت پرست نقاد مثلاً ٹوماشفیکی، بھی اس پر متفق ہیں کہ ادب پارے کے اندرونی اجزا اور عناصر کے مطالعے میں بیرونی (یعنی سماجی) رشتوں اور عوامل و محرکات کا مطالعہ بھی شامل ہونا مفید ہوگا اور اسی ضمن میں مارکسی طریق تنقید نہ صرف معنویت اختیار کرتا ہے بلکہ ہیئت پرستی اور تاریخی یا عمرانی تنقید کے مفروضہ تضادات بھی باطل ثابت ہونے لگتے ہیں۔ "ہیئت پرست" اور "نئی تنقید" کے نقاد جس غیر شخصی سانچے کا ذکر کرتے ہیں یا جس معروضی ہم اضافی حوالے Objective Correlative کا ذکر کرتے ہیں وہ مارکسی تنقید کی اصطلاحوں میں روح عصر یا تاریخی جدلیت کے پیدا کردہ ٹائپ یا نمائندہ طبقاتی کردار اور اقدار کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

زیر نظر تصنیف کے ذریعے یہ کوشش کی گئی ہے کہ ادب کی ماہیت،

شناخت اور اس کے مجلسی رشتوں کے بارے میں مشرق و مغرب کی تنقیدی کاوشوں کے درمیان مختلف مماثلتوں اور اختلافات کی نشان دہی کی جائے اور اس جائزے کی مدد سے ادب اور خارج کے تعلق، ادبی معیار و اقدار اور ادب کے سماجی رشتوں اور اس کی معنویت کے بارے میں مشرق و مغرب کے تصورات کی مدد سے کوئی عام خاکہ تیار کیا جائے۔ جہاں تک مجھے معلوم ہے یہ کوشش اردو ہی میں نہیں، کسی اور زبان میں بھی ابھی تک نہیں ہوئی اس لحاظ سے اسے اولیت کا شرف حاصل ہے لیکن اولیت کی خامیاں اور حدبندیاں بھی اس کے حصے میں آئی ہیں جن کے لیے معذرت لازم ہے۔ امید ہے کہ بعد میں آنے والے اس راہ کو بہتر طور پر طے کریں گے اور عالمی تنقید کے مضمرات کا اجمالی خاکہ سامنے آسکے گا۔

محمد حسن

پروفیسر اردو
مرکز السنۂ ہند
جواہر لعل نہرو یونی ورسٹی
نئی دہلی ۱۱۰۰۶۷

دوسرے حواشی

حصہ اوّل

پہلا باب

تنقیدی اِدراک کی اِبتدا

احساسِ جمال کی تاریخ بہت پرانی ہے۔ تاریخ کی ابتدا سے قبل اور تہذیب کے طلوع ہونے سے بہت پہلے بھی انسان قدرت کے نظاروں، جنگل کی مست بھینی خوشبو، جنگلی چشموں کی موسیقی یا خود اپنے ہاتھ کی کھینچی ہوئی اُلٹی سیدھی لکیروں سے لذت لیتا رہا ہوگا اور ممکن ہے کہ اس غیر تربیت یافتہ ذہن میں یہ سوال بھی کہیں پیدا ہوا ہو کہ آخر اسے ایک مخصوص شے کس لیے خوب صورت معلوم ہوتی ہے۔ بہر حال خواہ وہ فلسفۂ جمالیات ہو یا تنقیدی احساس، ان دونوں کے ابتدائی نقوش انسان کے اسی قبل تہذیبی دور میں استفہامیہ نشانوں کی شکل میں پوشیدہ ہیں۔

تنقید اور تخلیق کو عام طور پر دو الگ اور مستقل بالذات عمل سمجھا جاتا رہا ہے اور اس اعتبار سے تخلیق کو ہمیشہ تنقید پر اولیت دی جاتی رہی ہے۔ اسکاٹ جیمس نے تخلیقی فن کار کو ایک ایسے انجینئر سے تشبیہ دی ہے جس نے جنگل اور پہاڑ کاٹ کر سڑک نکالی ہو اور نقاد کو ایسے شخص سے تشبیہ دی ہے جو اس نئی شاہراہ کا پہلی بار معائنہ کرتا ہے لیکن اگر تنقید کو وسیع معنی میں استعمال کیا جائے تو یہ عمل تخلیق سے کہیں پہلے شروع ہوتا ہے۔ فن کار اپنی نجی زندگی میں ہزاروں جذباتی تجربوں سے گزرتا ہے اس کا ذہن نہ جانے کتنے رنگوں، نغموں، آوازوں اور الفاظ کی آماجگاہ ہوتا ہے وہ ان اَن گنت مشاہدوں اور تجربوں میں سے کسی ایک کا انتخاب کرتا ہے اور باقی کو رد کر دیتا ہے۔

اسی طرح اس ایک تجربے کو ظاہر کرنے کے لیے بے شمار ذرائع اور اسالیب اختیار کیے جا سکتے ہیں۔ ایک کہانی کو بیان کرنے کے ڈھنگ اور اظہار کے لیے الفاظ کا انتخاب مختلف انداز سے کیا جا سکتا ہے لیکن فن کار یہاں بھی اپنی نگاہِ انتخاب کو کام میں لاتا ہے جس سے اس نے موضوع کے انتخاب میں مدد لی تھی کسی نے ایک ماہر سنگتراش سے یہ سوال کیا تھا کہ پتھر سے تم اس قدر خوبصورت مجسمہ کس طرح تراش لیتے ہو اس نے جواب دیا کہ میں تو صرف اتنا کرتا ہوں

پتھر کا غیر ضروری حصہ تراش کر پھینک دیتا ہوں اور اس طرح اس کے اندر خوابیدہ صورت خود بخود ظاہر ہو جاتی ہے۔" اس ضروری اور غیر ضروری حصے کے امتیاز کو اسٹیونسن نے اصل فن قرار دیا ہے اور کہا ہے کہ فن کار کے لیے سب سے ضروری علم اس بات کا ہے کہ کن اجزا کو چھوڑ دیا جائے۔

اس امتیاز و انتخاب کے لیے تنقیدی شعور ضروری قرار پاتا ہے اور اس اعتبار سے تنقید کا ظہور تخلیقی قوت کے بروئے کار آنے سے بہت پہلے ہوتا ہے اور اس کے بغیر کسی تخلیقی شہ پارے کا وجود میں آنا ناممکن ہے۔ پہلے قبائلی نوجوان نے جب اپنے رفیق کو یہ بتانا چاہا ہوگا کہ اس نے ایک عجیب و غریب درندے کا شکار کیا ہے اور اس کے لیے اپنی خون آلود تیر کمان سے اس جانور کی شکل زمین پر چند اُلٹی سیدھی لکیریں کھینچی ہونگی۔ اس وقت بھی نئی تخلیق کی اس ابتدائی صورت میں اسے لکیروں کے انتخاب اور ان کے بامعنی تناسب کے سلسلے میں اپنے اختیار اور امتیازی قوت سے کام لینا پڑا ہوگا۔

پروفیسر برنارڈ بوسانکے نے تنقید کے ابتدائی نقوش یونانی تہذیب کے زمانۂ طلوع میں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے اور ہومر کی شہرۂ آفاق تصنیف ایلیڈ کی اٹھارویں اور اُنیس کے آٹھویں باب کے چند اشعار کا تجزیہ کیا ہے اور ان بیانات میں تنقیدی شعور کی جھلکیاں دیکھی ہیں۔ گو ان بیانات میں کسی مربوط تنقیدی نقطۂ نگاہ کی تلاش دور از کار ہے پھر بھی ان سے تنقیدی شعور کی طرف چند کنایے مل سکتے ہیں:۔

"ایلیڈ کے اٹھارویں باب میں ہیفسٹس کی بنائی ہوئی ایک سونے کی ڈھال کی تعریف کی گئی ہے۔ یہ ڈھال اس نے اپنے بیٹے اکائی لس کے لیے بنائی تھی اور اس پر مختلف اشیاء اور مناظر سونے میں نقش کر دیئے گئے تھے۔ زمین، آسمان، سمندر اور سورج کے علاوہ ایک برات کا منظر، دو آباد اور بارونق شہروں کے نقوش اور دو فوجوں کی صف آرائی کے مناظر بھی اِس ڈھال پر نقش کیے گئے تھے انھیں مناظر میں دیہاتی منظر ہے جس میں ایک کسان کو ہل چلاتے ہوئے دکھایا گیا ہے ہومر اس منظر کی تعریف میں لکھتا ہے:۔

"And the field grew black behind and seemed as it were a ploughing, albeiet of

gold, for this was the great marvel of his work."

ایسا لگتا تھا جیسے کھیت سیاہ ہوتا جارہا ہوں اور اس پر ہل چل رہا ہے
گو یہ سب کچھ کام سونے پر تھا اور یہی اس کی عظمت اور کرشمہ سازی تھی"۔

پروفیسر بوسانک نے اس بیان کے تنقیدی شعور پر زور دیا ہے اور بتایا ہے کہ ہومر یہاں فن کی بنیاد ترسیل کے ذرائع پر فتح حاصل کرنے کو قرار دیتا ہے اس کے نزدیک فن کا سارا کمال یہ ہے کہ سونے پر نقش کرتے ہوئے بھی نقش کار نے زمین کی سیاہی اور مٹی کی نرمی کا اثر قائم کرلیا ہے اور سونے کے میڈیم کو اس انداز سے فتح کرلیا ہے کہ وہ اس سے جس طرح چاہے اثر پیدا کرسکتا ہے۔ ذرائعِ اظہار پر قدرت کا یہ درجہ ہی فن کی کسوٹی ہے۔

ظاہر ہے کہ اس بیان کو مربوط فلسفۂ تنقید کا اشاریہ سمجھنے کی بجائے تنقیدی عرفان کی ایک اتفاقیہ جھلک یا کنایہ سمجھا جاسکتا ہے لیکن پھر بھی اس بیان میں سوچنے سمجھنے کے لیے بہت سے اہم نکات موجود ہیں۔ اگر ہومر نے یہ الفاظ اپنی پوری معنوی وسعت کے ساتھ استعمال کیے ہیں تو واضح طور پر کہا جاسکتا ہے کہ ہومر کے نزدیک ایک تخلیق کا عمل فطرت کی نقل کی بجائے اظہارِ جذبات کا عمل ہے۔ فن کار محض نقل نہیں کرتا بلکہ درحقیقت وہ فطرت اور حقیقت سے خود چند تصورات قائم کرتا ہے اور اپنے داخلی تصور کو کسی بھی ذریعے (میڈیم) سے ادا کرنا چاہتا ہے اور اگر یہ تخلیقی عمل اسی قدر بنیادی قرار دیا گیا تھا تو افلاطون اور ارسطو نے نقل پر جتنا زور دیا ہے وہ اس زمانے میں بھی بعد از وقت قرار دیا جاسکتا ہے۔

ہومر کی تصانیف میں فن کے متعلق کسی اور واضح بیان کے نشانات نہیں ملتے البتہ گیت اور موسیقاروں کے بارے میں بہت سے اشعار اس کی تصانیف میں بکھرے ہوئے ہیں۔ ان میں سب سے زیادہ اہمیت اوڈیسی کے آٹھویں باب کے اس بیان کو حاصل ہے جو اندھے موسیقار کے بارے میں ہے۔ یہ گویا سنگیت کی الہامی دولت سے مالا مال ہے اور دیوتاؤں کی بانی سناتا ہے اس کی آواز کا جادو دلوں کو مسرت سے معمور کرتا ہے۔

السنی نوس کہتا ہے :-

"اس مقدس مطرب ڈیموڈوکس کو بلاؤ کیونکہ خدا نے اسے جیسی گانے کی صلاحیت دی ہے کسی اور کو نہیں دی ہے۔ اس لیے کہ جیسے[له] اس کا دل چاہے اسی طرح گا کر وہ انسانوں کو خوش کر سکتا ہے۔"

سنگیت کی دیوی اس موسیقار پر مہربان ہے:

"تب سردار قریب آیا اور اپنے ساتھ مقبول موسیقار کی رہبری کرتا ہوا لایا جس سے سنگیت کی دیوی کو بڑا پیار ہے اور اس نے اس موسیقار کو خوبی اور تکلیف دونوں بخشے ہیں اس کی بینائی لے لی ہے اور اسے شیریں سنگیت کی دولت دے دی ہے[له]۔"

له عزیز احمد نے "In what way his spirit stirs him" کا ترجمہ "جیسے اس کا دل چاہے" کیا ہے لیکن یہاں جو سماوی اور الہامی عنصر موجود ہے وہ دل چاہے کے الفاظ سے واضح نہیں ہوتا۔

له اردو ترجمہ میرا ہے اور اوڈیسی کے Butcher & Lang کے انگریزی ترجمہ سے کیا گیا ہے۔ ایک اور جگہ موسیقاروں کے بارے میں کہا گیا ہے:-

"موسیقار اس اعتبار سے تمام لوگوں سے عزت اور پرستش کا مقام پاتے ہیں جس قدر ان سے سنگیت کی دیوی پیار کرتی ہے اور جتنا ان کو سنگیت کا راستہ بتاتی ہے۔"

(Btl Viii, 479-481)

دوسری جگہ سنگیت کہانی کے فن کا معیار اس طرح بیان کیا گیا ہے:-

"اگر تو مجھے کہانی سچ سچ سنائے گا تو میں تمام لوگوں میں شہادت دوں گا کہ خدا نے تجھے گیت گانے کا بے مثل ہنر عنایت کیا ہے۔" (ترجمہ: عزیز احمد)

ان بیانات سے دو باتیں واضح ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ فن کار کو یونانی تہذیب نے الہامی درجہ دیا جس طرح ہندوستان اور عرب میں شعرا کو الہامی روحوں کے زیرِ اثر قرار دیا گیا ہے اور ان کی آواز کو آسمانوں کی بلندی سے اُترتی ہوئی موسیقی سمجھا گیا تھا اسی طرح تہذیب کے ابتدائی دور میں یونان نے بھی شعرا کو تلامیذ الرحمٰن قرار دیا اور انھیں ماورائی اور سماوی طاقتوں کے زیرِ اثر سمجھا گیا۔ اس تصور کے پیشِ نظر افلاطون نے جنون کی چار قسموں میں القا، پیغمبری اور عشق کے ساتھ ساتھ شاعری کو بھی شامل کر لیا ہے۔

دوسری بات جو اس الہامی واسطے سے پیدا ہوتی ہے (باقی اگلے صفحہ پر)

بہرحال اس دور کے ہندوستانی ادبیات پر نظر ڈالیے تو بہت کچھ ملتے جلتے تصورات ملتے ہیں۔ عہدِ قدیم کی ضمنیات کے ایک واقعہ سے اس کی تشریح ہو سکتی ہے۔

ترتیہ یگ میں جب انسان پر خود غرضی، بُری خواہشات اور ان کے لیے عملی تگ و دو کارواج تھا، اِندر دیوتا کی سرکردگی میں سارے دیوتاؤں نے برہما سے یہ گذارش کی کہ کوئی ایسا تفریحی شغل ایجاد کیا جائے جو بیک وقت آنکھ اور کان دونوں کے لیے آسودگی بخش ثابت ہو — اور جس کی مدد سے انسان خود بخود عمل نیک کی طرف بھی راغب ہو، باہری جبر، قانون، اور احتساب کی ضرورت نہ پڑے۔ یہ تفریحی شغل اس لیے اور بھی ضروری تھا کہ مادی خواہشات

حاشیہ گذشتہ سے پیوست:۔

وہ فن کے مقصدی پہلو کے بارے میں ہے چونکہ فن کار الہامی طاقت کے زیرِ اثر ہوتا ہے لہٰذا اس کی کہی ہوئی باتیں سچی ہوں گی اور اس کے نغموں میں حقیقت شناسی اور اخلاقی تدبر کا عکس ملے گا۔ یہیں ہمیں شاعر سے صداقت کے مطالبے کی ابتدا ملنے لگتی ہے۔

بہتر ہوگا اگر اس ضمن میں ہم ہندوستانی جمالیات کی بھی سیر کرتے چلیں۔ اس میں کوئی شبہ نہیں ہے کہ یونان میں تہذیب کے ارتقا سے کہیں پہلے ہندوستانی تہذیب فروغ حاصل کر چکی تھی اور اس کے اثرات دنیا کے دوسرے ملکوں کے ساتھ ساتھ یونان تک بھی پہنچ چکے تھے خود اسکاٹ جیمس نے اس بات کا اعتراف کیا:۔

"ہومر کے دور میں یونانی تہذیب بالکل نئی نئی تھی لیکن ایشیائی تہذیب کے فروغ کو ایک عرصہ گزر چکا تھا۔ آرائشی اور متعلقاتی applied فن میں یونانیوں نے بلاشبہ ایشیا کے تجربے اور تکنیک سے بہت کچھ سیکھا لیکن زبان اور ادب کے معاملات میں انھوں نے اپنے وسائل ہی پر اکتفا کیا ہے"۔ ص۲۱

لیکن ایشیا کی اثر پذیری کی اس طرح حد بندی دشوار ہے۔ افسوس ہے کہ ابھی تک ہندوستان کی جمالیات کا سائنٹفک مطالعہ نہیں کیا گیا ورنہ اس کے اور یونانی جمالیات کے تقابلی مطالعے سے واضح ہوتا... کہ یونان نے ہندوستان اور ایشیا کے فکری ذخیروں سے کس حد تک اکتساب کیا ہے۔

اور ان کے حصول کی تگ و دو میں انسانی زندگی مسرت اور دکھ کی بھول بھلیوں میں گم ہو کر رہ گئی تھی یہاں یاس بھی تھی اور آس بھی، رنج بھی اور راحت بھی، اور اس بے یقینی کے دردناک طلسم سے وقتی طور پر ذہن کو نجات دلانے کے لیے کسی تفریحی مشغلے کی ضرورت کا احساس بھی۔

ہدایت بخشنے کا یہ کام ویدوں کے ذریعے نہیں کیا جا سکتا تھا کیونکہ ان کے پڑھنے والوں کی تعداد صرف چند ذاتوں کے عالموں تک محدود تھی کسی ایسے وسیلے کی ضرورت تھی جو آن جانے طریقے پر سبھی لوگوں کے دلوں تک رسائی حاصل کر سکے اور ان کی فطرت میں نیکی کی طرف رغبت پیدا کر سکے۔ یہ ذریعہ ڈراما تھا جو بیک وقت چشم و گوش دونوں کو آسودگی بخش سکتا ہے اور تفریح کے ذریعے نیکی کا ذوق دلوں میں جاگزیں کر سکتا ہے۔[1]

اسی لیے ناٹیہ شاستر کو پانچواں وید کہا جاتا ہے جس طرح روحانی تعلیمات چار ویدوں میں بلاواسطہ اور براہ راست دی گئی ہیں اس طرح ناٹیہ شاستر یا ڈرامے کے ذریعے سے ان تعلیمات کو بالواسطہ پیش کرنے کے وسیلے بتائے گئے ہیں۔ یہاں بھی فن کو بیک وقت دو حیثیتوں سے پیش کیا گیا ہے۔ ایک مقصدی حیثیت سے (اور

---

[1] فلسفہ اور شاعری کے درمیان اس آویزش کے ابتدائی نشانات اسی دور سے ملنے لگتے ہیں جیسے افلاطون نے چوتھی صدی قبل مسیح کی اپنی تصنیف میں "قدیم آویزش ancient quarrel between Art and philosophy" کہا تھا۔ اس جھگڑے کے وہ تمام تقاضے کیے جا رہے تھے۔

اوپر کے اقتباسات میں جو اعتراض شاعری پر کیے گئے ہیں ان کی نوعیت یا تو اخلاقی ہے یا فلسفیانہ، شاعری سے پیدا ہونے والے جذبۂ انبساط یا جمالیاتی تسکین پر بحث نہیں کی گئی ہے۔ فکر کی رہنمائی اور قانون سازی کے منصب کے لیے یہ آویزش فلسفہ اور شاعری کے درمیان عرصے تک چلتی رہی ہے اس دور کا شاعر صرف تفریح اور آسودگی بخشنے والا گویا نہیں تھا بلکہ سماج پر صداقتوں اور پوشیدہ حقیقتوں کو ظاہر کرنے والا رہنما بھی تھا۔ سیاسی اور سماجی زندگی میں ان کا راہ بر بھی تھا اسی لیے اس کا فلسفی کے مقابل ہونا کسی حد تک ضروری ہو گیا تھا۔

اس مقصد میں وہ روحانیت اور مذہب سے ہم آہنگ ہے وہ ماورائی حقیقتوں کا مادی وسیلہ کہا جاسکتا ہے اور اسی لحاظ سے اسے مذہبی فریضے کی نوعیت حاصل ہے) دوسری تفریحی حیثیت سے فن کو محض تبلیغی حیثیت حاصل نہیں ہے بلکہ تفریحی حیثیت کا حامل ہے جب تک اس میں چشم و گوش کو آسودگی بخشنے کی صلاحیت نہ ہوگی وہ نیکی کا ذوق بھی پیدا نہ کر سکے گا۔ یونانی تصورات کی طرح یہاں بھی فن کو سماوی امانت سمجھا گیا ہے اور فن کار سے "کہانی کو سچ سچ سنانے" کا تقاضہ کر کے فن میں صداقت اور حقیقت کو بنیادی اہمیت دی گئی ہے۔

۲

یہاں تنقیدی شعور کی ایک اور شکل کی طرف بھی اشارہ کرنا ضروری ہے۔ پانچویں اور چھٹی صدی قبل مسیح میں شاعری پر عموماً اور چند مخصوص ڈراما نگاروں پر خصوصاً تبصرہ کیا جانے لگا تھا اور فلسفیوں نے عام تصورات اور بیانات پر نکتہ چینی شروع کر دی تھی۔

بہر حال اس دور کے جمالیاتی تصور کو پورے طور پر سمجھنے کے لیے فلسفے کی تین ابتدائی حالتوں پر نظر کرنا چاہیے۔ پہلی شکل تصورِ کائنات ہے، دوسری علم نفسیات کی ابتدائی صورت ہے اور تیسرا انسانی عمل کا مقصدی نظریہ ہے۔

کائنات کو یونانی فلسفیوں نے ایک وحدت کلی تسلیم کیا اور کسی ایسے رشتے کی تلاش کی جو اس کے تنوع اور مختلف اجزا میں آہنگ، توازن اور وحدت قائم کرتا ہے اس کے اجزا متضاد اور مخالف ہیں ان میں بلند بھی ہیں اور پست بھی، روشن بھی ہیں تاریک بھی، گرم بھی ہیں اور سرد بھی، اور کائنات ان متضاد اجزا کا ایک طلسم ہے کبھی ایک جزو کو فتح حاصل ہوتی ہے اور کبھی دوسرے کو، اور اس طرح ایک مخصوص توازن کے ساتھ کائنات کا یہ دائرہ گردش کرتا رہتا ہے جس طرح دن رات آتے ہیں اور

لے کچھ فلسفیوں کے نزدیک مخالف اجزا ہی ایک دوسرے کا ادراک کر سکتے ہیں" اس لحاظ سے بھی انفرادی روح گویا ان تمام اجزا سے مرتب قرار پاتی ہے جو کائنات میں موجود ہیں۔

رات کے بعد پھر دن شروع ہو جاتا ہے۔ جس طرح موسموں کی گردش ایک خاص دائرے کا پتہ دیتی ہے۔ زندگی کے سارے عوامل ایک دائرے میں گردش کرتے ہیں اور اس "مدام" "رقصِ دوام" Grand Rhthim کو ایک توازن کے ساتھ برقرار رکھنے والی ذاتِ قدیم اس کائنات پر حکمراں ہے اسے خدا کا نام دیجیے یا روحِ عظیم کا لیکن تغیر اور گردش مدام کے اس کارخانے کو سلسلہ اور نظام دینے والی ذات اس دائرے سے اعلیٰ اور برتر ہے۔ اسی ہیئت کو ہیئتی تنقید نے مرکزی اہمیت دی۔

اوپر کے اقتباسات میں سے دوسرے اور تیسرے بیان میں "بلند و پست اور مذکر و مؤنث" کے متضاد عناصر کے وجود کا ذکر اور دن اور رات کے مخالف اوقات کا تذکرہ بھی اسی سلسلے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ کائنات کو اور اس کے سارے نظام کو اسی طرح ایک دائرہ قرار دے کر انسانی زندگی کے سارے تصورات کو یونانی فلسفیوں نے اسی نہج پر ڈھالنا چاہا۔ فیثاغورث نے زمین کو نہ صرف Sphere دائرے کی شکل دی بلکہ یہ بھی اعلان کیا کہ دائرہ جمالیاتی اعتبار سے ٹھوس شکلوں میں سب سے زیادہ خوب صورت شکل ہے جس طرح دائرہ لکیروں سے بنی ہوئی ساری شکلوں میں سب سے زیادہ خوب صورت لگتا ہے اسی طرح کائنات حسن کو چھوٹے پیمانے پر انسانی زندگی کے باقی تمام شعبوں میں برتنے کی کوشش کی گئی متضاد اور مختلف عناصر میں آہنگ اور توازن پیدا کرنے ہی سے جمالیاتی آہنگ پیدا ہوا اور یہیں سے تقلیدِ فطرت کا اصول واضح شکل میں ہمارے سامنے آیا۔ ڈیموکریٹس نے پہلی بار Microscosm کی اصطلاح کو انسانوں کے سلسلے میں استعمال کیا اور جب ڈیموکریٹس کہتا ہے کہ ہمیں یا تو خود نیک ہونا چاہیے یا خوب تر اشیا کی نقل کرنی چاہیے تو اس نقل سے مراد تقلیدِ محض نہیں ہوتی بلکہ بلند اور برتر تکمیل اور آہنگ میں شریک ہونے کی خواہش کی طرف اشارہ ہوتا ہے انسانی زندگی کو اسی قدر خوب صورت توازن اور متناسب ہونا چاہیے جتنا کہ خود فطرت نے اپنے اندر ضبط و نظم سے پیدا کر رکھا ہے۔

فطرت کی طرف واپسی کا جو تقاضہ ہمیں اٹھارہویں صدی کی رومانوی تحریک میں ملتا ہے اس کی آواز یہاں بھی سنائی دیتی ہے افلاطون اور ارسطو نے فن کو اصل کی نقل یا عکسِ فطرت قرار دیا ہے اس کے ابتدائی نقوش بھی انھیں بیانات میں مل

سکتے ہیں۔ یونانی مفکرین کا یہ خیال تھا کہ انھوں نے کائنات کے اندرونی عوامل کا پتہ لگایا ہے اور فطرت نے جس ترتیب اور توازن کے ساتھ کائنات کے نظام کو جاری وساری کیا ہے اسی انداز پر انسانوں کو اپنی انفرادی اور اجتماعی زندگی میں عمل کرنا چاہیے یعنی قانون فطرت کا پتہ لگا کر اس کو انسانی زندگی پر منطق کرنا یونانیوں کا مقصد عظیم تھا۔

اس اصول کے پیش نظران کے نزدیک نفسیات کا شعبہ بہت کچھ علم کائنات سے وابستہ ہے۔ ارسطو نے کہا تھا کہ "تمام اشیا دیوتاؤں سے معمور ہیں" اور اس طرح کائنات خود ایک روح مکمل ہے جو فضاؤں میں گردش کر رہی ہے اس لحاظ سے انسانوں کو اپنی انفرادی اور اجتماعی زندگی میں اسی روح مکمل کی نقل چھوٹے پیمانے پر کرنی چاہیے۔ درحقیقت علم اور مشاہدہ اور اس کے سوا اور کچھ نہیں ہے کہ ہمارے وسائل علم یا حواس خود روح ارضی سے مطابقت رکھتے ہیں اور ان کا خلاصہ (یعنی انسانوں کے اندر کی دنیا) کائنات ہی کے توازن اور تناسب کا ایک مختصر عکس ہے اور اگر داخلی اور خارجی دنیاؤں میں مطابقت اور ہم آہنگی نہ ہو تو مشاہدہ اور علم حاصل کرنا غیر ممکن ہو جائے۔

انسان کی انفرادی روح گویا ان تمام اجزا سے مل کر بنی ہے جو کائنات میں جاری وساری ہیں اور اسی وجہ سے وہ اپنے ہم جنس اجزا کا ادراک کر سکتی ہے۔ اس طرح علم گویا روح ارضی سے روح انسان کی اثر پذیری کا نتیجہ ہے اور اس نتیجے کو ڈیموکریٹس نے الہام کے نظریے کی شکل دے دی ہے شاعرانہ بصیرت اس الہام سرمدی کا نتیجہ ہے جو ایک منتخب اور مخمور روح کو سماوی تحفے کی شکل میں نصیب ہوتا ہے۔ یہاں داخلیت اور خارجیت ایک دوسرے کے لازم وملزوم قرار پاتے ہیں۔

اس آہنگ کا شاید سب سے زیادہ مکمل نمونہ فیثاغورث کا نظریۂ اعداد ہے سیاروں کی گردش، موسموں کی آمد ورفت اور رات اور دن کے دائرہ کو فیثاغورث نے ایک ریاضی داں کی طرح اعداد کے ذریعے حل کیا اور کائنات کو پورے نظام کو اس نے چند اعداد و شمار کا پابند قرار دے دیا چونکہ قانون قدرت انہی اعداد و شمار پر قائم ہے۔ اس لیے ظاہر ہے کہ انسانی زندگی کو بھی اس نہج پر ڈھالنا

چاہیے سارا کائناتی نظام سوائے اعداد و شمار کے اور کچھ نہیں۔ انسانی روح فیثاغورث کے نزدیک اعداد و شمار کی ایک خاص نسبت سے قائم کی ہوئی ہم آہنگی ہے اور نفسیات اور طبیعات یعنی داخلی اور خارجی دنیا دونوں کی اصل یہی اعداد و شمار ہیں۔

اس بنیاد پر فیثاغورث نے تمام فنون لطیفہ اور خصوصاً موسیقی کا جائزہ لیا اور اس طرح سُروں کی تحلیل اور اس کے باہمی ربط و ترتیب کے تجزیے سے موسیقی کی جمالیات کو سمجھنے کی کوشش کی گئی سُر کا مدھم یا پنچم ہونا اس کے اجزا کے کم یا زیادہ ہونے پر منحصر قرار پایا اور اس طرح ہر ایک سُر کو اعداد و شمار کی بنیاد پر سمجھا گیا علاوہ بریں فیثاغورث کے معتقدین نے اس کائناتی آہنگ اور موسیقی کا بھی قیاس کیا جو سیاروں کی گردش اور اجرام فلکی کے باہمی تناسب سے پیدا ہوتی ہوگی اور جس کے توازن اور ترتیب کی نقل میں انسانوں نے موسیقی کی ابتدا کی موسیقار کا کام اس سرمدی موسیقی کو آسمان سے زمین پر لانا ہے اور اس کی نقل یا اس سے لذت اندوزی صرف اسی صورت میں ممکن ہے جب کہ انسان میں داخلی طور پر توازن اور آہنگ کی وہی خوب صورت ترتیب موجود ہو جو کائناتی نغمہ کی بنیاد ہے۔ جب تک انسان کی روح کے تار اس سرمدی ستار سے ہم آہنگ نہ ہو وہ اس مقدس موسیقی کی ایک تان بھی حاصل نہیں کر سکتا۔

اس سرمدی موسیقی میں انسانوں کو متاثر کرنے کی بے پناہ طاقت موجود ہے ہر انسان اپنے کردار کے لحاظ سے اس کائناتی آہنگ سے نغمہ حاصل کر سکتا ہے اس میں وہ نغمے بھی ہیں جو شیریں اور سُلا دینے والے ہیں اور وہ بھی ہیں جو عمل اور جد و جہد کی آگ روشن کر کے انسانوں کے کرداروں کو تبدیل کر دیتے ہیں۔

یہاں ہم تیسری شکل تک پہنچتے ہیں جسے متکلمین نے اپنایا۔ متکلمین کی تحریک پانچویں صدی قبل مسیح کے ابتدائی نصف برسوں میں شروع ہوئی اور فیثاغورث ہیپیاز، گورجیاس کے زیر اثر آگے بڑھی۔ انھوں نے اس فلسفیانہ رجحان پر اعتراض کیا جو حقیقت کو عوام کی دسترس سے باہر سمجھتے تھے اور فلسفی کو عام انسانوں سے بالا و برتر انسان قرار دیتے تھے۔ متکلمین کی آواز گویا یونان میں جمہوریت کی آواز

لے ارسطو: بعد الطبیعات۔ ص ۱۷،

ہے متکلمین نے حقیقت اور علم کا صرف ایک معیار قرار دیا جو عوام کی دسترس میں اس کے اور ان کی زندگی کے لیے فائدہ مند ثابت ہوسکے وہی سچا علم ہے۔ علاوہ بریں انھوں نے خیرِ کل کو آدرش کی بجائے اضافی شے قرار دیا۔

متکلمین عام فہم فلسفے کے قائل تھے اور اسی لیے ان کے مخاطب اور ان کی معیار عوام الناس ہوتے تھے۔ ان کی فکر خلوتوں اور مکتبوں کی بجائے کوچہ و بازار سے سند حاصل کرتی تھی اور اسی بنا پر انھوں نے خطابت کو ایک فن کی حیثیت سے اختیار کیا ان کے دائرۂ فکر میں جمالیات کے مسائل تو شریک نہ ہوسکے البتہ انھوں نے قبول عام کے اسباب تلاش کیے اور ان کی مدد سے اپنے بیان کو حسین اور مقبول بنانے میں ضرور مدد لی۔ متکلمین کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے سب سے پہلے شعوری فن اور دانستہ تکنیک کو اپنایا اور علم بیان کے قواعد و ضوابط متعین کیے۔ انھوں نے الفاظ اور ان کی تاثیر اظہار اور ترسیل مطلب کے ذرائع پر غور کیا اور اسے ایک فن کی طرح برتا۔

لیکن جلد ہی متکلمین کی تکنیک محض لفظی جادوگری ہوکر رہ گئی ان کے پاس ہر سوال کے بندھے ٹکے جواب تھے اور پُر خلوص تحقیق کی بے قرار روح نہ تھی جو سچ سچ حقیقتوں کی جویا ہوتی ہے اس لیے باوجود اس بات کے کہ سقراط نے خود بھی متکلمین ہی کا طریقہ اختیار کیا اور بحث مباحثے اور عوام سے گفتگو ہی کو اپنایا لیکن وہ متکلمین کی سطحی صداقتوں پر مطمئن نہیں ہوا اور بحث اور الفاظ کے جادو سے بنائے جوابوں کو قابلِ قبول بنانے کے بجائے اس نے پُرخلوص جستجو شروع کی۔

سقراط ہمارے لیے اس لیے اہم ہے کہ اس نے افلاطون کی فکر کو متاثر کیا کسی قسم کے فن کو جاننے کا مقصد سقراط کے نزدیک یہ ہے کہ اول تو اس فن کے مقصد کو پہچانے اور دوسرے اس مقصد کے حاصل کرنے کے مناسب ذرائع سے واقفیت رکھتا ہو مثلاً جوتے بنانے والے کو یہ معلوم ہونا چاہیے کہ وہ کیا شے بنا رہا ہے اور اسے بنانے کے لیے اسے کونسے وسائل اختیار کرنے ہوں گے اسی طرح زندگی میں صداقت اور مسرت کے مدعیوں کو سب سے پہلے یہ جاننا چاہیے کہ انسانی زندگی کا مقصد کیا ہے اور دوسرے یہ کہ اسے حاصل کرنے کے لیے کونسے ذرائع اختیار کرنا ضروری ہیں؟ پہلی صورت میں ان کا فلسفی ہونا

ضروری ہے اور دوسری میں سیاستداں۔ اس طرح فلسفی کے سر پر سیاسی حکمرانی کا تاج گویا سقراط کے ہاتھوں سب سے پہلے رکھا گیا۔

انسانی زندگی اور اس کی بصیرت حاصل کرنے والوں میں شاعر کا منصب کہاں ہے؟ سقراط کے نزدیک شاعر اور فلسفی کے درمیان کوئی حد فاصل معلوم نہیں ہوتی جس طرح افلاطون نے کہا تھا:۔

"شاعر، مقرر یا قانون داں اگر حق پر اپنی تصانیف کی بنیاد رکھیں تو وہ سب فلسفی کہلانے کے مستحق ہیں۔" (ترجمہ: عزیز احمد)

اس طرح غالباً سقراط بھی فلسفی اور شاعر کو صداقت کے معیار پر جانچنا پسند کرتا ہے۔ تحقیق و تجسس کے اس اسلوب نے افلاطون کے نظریۂ فن کی صورت اختیار کی۔

اس عام فکری رجحان کے پس منظر میں سوال کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ ارسطو فینس نے مشہور طنزیہ ڈرامہ میں ساری فنی تنقید کے متعلق کہا ہے:۔

"Pray, tell me on what particular ground a poet should claim admiration."

(Tr. middleton murray)

یہ سوال یونان کے مشہور المیہ نگار، ڈرامانویس یوری پی ڈیس سے کیا گیا ہے اس سوال کی نوعیت ہی سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس ابتدائی عہد میں بھی یونانی تہذیب جمالیات اور تنقید کے بنیادی سوالوں پر غور کرنے کی منزل تک پہنچ گئی تھی اور تخلیق فن کا اتنا ذخیرہ فراہم ہو چکا تھا کہ اس کے تجزیہ اور تحلیل کا کام شروع کیا جا سکے۔

بیسویں صدی میں یونانی تہذیب کا یہ دور آفرینش کا ابتدائی عہد معلوم ہوتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس عہد تک یونانی تہذیب اپنے عروج کے مختلف منازل سے گزر چکی تھی اور یونانی دانشوروں کو دنیا اور اس کی تہذیب کا سانچہ خاصہ مستحکم اور ترتیب یافتہ معلوم ہونے لگا تھا۔ مختلف سلطنتیں قائم ہو چکی تھیں اور زوال سے آشنا ہو چکی تھی۔ سیاست اور انتظام مدنیت کے مختلف تجربے کیے جا چکے تھے۔ ابتدائی ناچ گانے اور پرستش کی شکل سے ابھر کر موسیقی اور ڈرامے واضح فنی صورت اختیار کر چکے تھے فلسفہ انسانی زندگی کی مجرد حقیقتوں پر غور کرنے

لگا تھا ایسا معلوم ہونے لگا تھا جیسے انسانی ذہن نے سائنس، فلسفہ اور ریاضی کے وسائل سے قانونِ فطرت کا پتہ لگا لیا ہے۔

انسانی تہذیب کے ایسے ادوار میں جب ذہن کسی حد تک تسلی بخش جواب پا کر مطمئن ہونے لگتا ہے اور کائنات ایک بے پوچھی ہوئی پہیلی کی بجائے ایک شناسا پیکر نظر آنے لگتی ہے چند متشکک مسلمات اور کلیوں پر ضرور شک و شبہ کا اظہار کر کے بنیادی سوالوں پر پھر سے غور و فکر کی دعوت دیا کرتے ہیں جس طرح ادبی روایت قائم ہونے کے فوراً بعد تجربہ کرنے والے ذہن بندھے ٹکے اصولوں پر حملہ کر کے نئی انفرادیت اور نئی روایت کے راستے ہموار کرتے ہیں اور ادبی ذریعۂ اظہار کے بنیادی سوالوں کو پھر سے سامنے لے آتے ہیں۔ اس طرح متشکک اور تجربہ کرنے والے ذہن فلسفہ اور سائنس میں بھی وقتاً فوقتاً مسلمات کے ستونوں کو مسمار کرتے رہتے ہیں۔ یوری پی دس Euripides اسی قسم کا ایک باغی ہے جو اس کائی لس کی طرح "عظیم موضوعات اور برگزیدہ جذبات اور شان و شکوہ کے اندازِ بیان" کو اختیار کرنے کی بجائے روزمرہ کے استعمال پر زور دیتا ہے۔ اخلاقیات اور مذہب کے مسلمات کی تنقید، عورتوں کے حقوق کی حفاظت اور عام زندگی کے واقعات کو اپنا موضوع بناتا ہے اور صاف صاف اعلان کرتا ہے کہ "کم از کم ہمیں عام انسانوں کی زبان تو استعمال کرنے دو۔" پھر کہتا ہے "میں اسٹیج پر عام زندگی کی چیزیں پیش کرتا ہوں۔"

ایک اور اقتباس میں وہ اپنے فن کا مقصد اس طرح بیان کرتا ہے:۔

"میں اپنے فن کے ساتھ دلائل اور ہوشمندی کی
آمیزش کرتا ہوں تاکہ وہ ان کے دلوں کو گرما سکیں
اور وہ باتوں پر پوری طرح غور و فکر کر سکیں اور اپنے
گھروں پر زیادہ بہتر طور پر راج کر سکیں۔"

ارسطوفینس بڑی بے دردی سے اپنے عہد کے تمام شعرا اور خاص طور یوری پی ڈیس پر طنز کے نشتر برساتا ہے۔ اور جب اسی سے یہ سوال کیا جاتا ہے کہ شعرا کو آخر کس بنیاد پر تعریف کا مطالعہ کرنا چاہیئے تو یوری پی ڈیس کی زبان سے وہ شاعری کا معیار اس طرح بیان کرتا ہے:۔

"اگر اُس کا فن سچا ہے اور اس کا مشورہ صحیح ہے
اور اگر وہ لوگوں کو کسی نہ کسی حیثیت سے بہتر بنا کر
قوم کی مدد کرتا ہے۔"

اس اقتباس پر سرسری نظر ڈالنے سے بھی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آرٹ سے صداقت کا مطالبہ کیا گیا ہے اور اس کی اچھائی برائی کا معیار جمالیاتی تسکین یا حسن کاری کی بجائے اُس کی حکیمانہ صداقت کو قرار دیا گیا ہے یا اس سے قوم کو جو سبق حاصل ہوتا ہے اس کو آرٹ کا بنیادی مقصد سمجھا گیا ہے۔

اس اقتباس کی اہمیت سمجھنے کے لئے پہلے یونانی تہذیب کے پس منظر کو سامنے رکھنا ضروری ہے جس مخصوص یونانی تہذیب کے پس منظر میں یہ الفاظ کہے گئے ہیں اس کی دو خصوصیات پیش نظر رکھنی چاہئیں۔ پہلی بات یہ ہے کہ یہ چھوٹی چھوٹی شہری ریاستوں کی تہذیب تھی جس کا دائرہ آج کی ریاستوں کی طرح بڑے بڑے ملکوں تک پھیلا ہوا ہونے کی بجائے صرف مختصر سے شہر تک محدود ہوتا تھا اور تمام تر فیصلے جمہوری طریقے پر شہر کے سبھی آزاد رہنے والوں کے مجمعوں میں کئے جاتے تھے۔ ہر ایک آزاد شہری کو رائے دینے کا حق تھا اور مختلف علوم و فنون جن میں سیاست اور فلسفہ بھی شامل تھے چند تعلیم یافتہ گروہوں کی ملکیت ہونے کی بجائے اجتماعی طور پر سارے شہر کی ملکیت تھے ان سب کا مذہب ایک تھا اور دیوی دیوتاؤں کی پوجا میں سبھی ایک ہی جوش خروش سے شریک ہوتے تھے۔

ایسی صورت میں ایسے تمام فنون کا سکہ رائج ہونا لازم تھا جو لوگوں کے دلوں کو گرما سکیں اور انہیں کسی ایک فیصلے پر متحد کر سکیں جو اجتماعی طور پر مجمعوں کو اپنے ساتھ بہا لے جانے میں کامیاب ہو سکیں۔ خطابت کی اہمیت کا ذکر متکلمین کے سلسلے میں کیا جا چکا ہے جنہوں نے فلسفے کو بھی کوچہ و بازار کے معیار پر سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی۔ ایسی حالت میں وہ گویا جو آزادانہ ایک دھن الاپتا یا ایک نغمہ گاتا ہوا سرِراہ گزر جاتا ہے محض تفریحی کام انجام نہیں دیتا بلکہ اس سے رائے عامہ کو متاثر کرنے کا کام لیا جاتا ہے خاص طور پر اس صورت میں جبکہ شاعروں کو صرف اپنے داخلی جذبات کا ظاہر کرنے والا نہیں سمجھا جاتا تھا بلکہ ان کی آواز لوگوں کو سماوی حقیقتوں کی داستانیں سناتی تھیں۔ افلاطون نے بھی شاعروں کو پیغمبر اور

الہامی سفیروں کے درجے میں رکھا ہے اور جیسا کہ پہلے عرض کیا جاچکا ہے شاعر اور فلسفی دونوں اس بات کے مدعی تھے کہ وہی حقیقت کے غمّاز ہیں۔

یہاں اس بات کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ یونان کا سارا شعر و ادب زبانی تھا ہماری طرح ادبیات کتابوں اور اخبار کی شکل میں محفوظ کر کے خلوت خانوں میں پڑھنے کے لئے نہ تھی بلکہ زبانی مجمعوں کے سامنے پڑھی جانے والی اور لطف اٹھائی جانے والی چیز تھی۔ اس لئے اس اجتماعی آہنگ کا پرتو اس دور کی ادبیات پر پڑنا لازمی تھا۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے شاعر کی تین آوازیں قرار دی ہیں۔ ایک وہ جب شاعر صرف اپنے آپ سے مخاطب ہوتا ہے اور اپنے داخلی دکھ درد، نشاط و امید کے جذبات کو خود کلامی کے انداز میں ظاہر کرتا ہے۔ ان کی ترسیل اور ابلاغ اس کا بنیادی مقصد نہیں ہوتا۔ دوسری آواز وہ ہے جب وہ خارجی کائنات کے وجود سے واقف ہوتا ہے اور اس کا تخاطب دوسرے انسانوں سے ہوتا ہے۔ یہاں اس کی آواز میں خطابت اور تقریر کا انداز پیدا ہوتا ہے اور تیسری آواز وہ ہے کہ جب وہ اس طرح کے واقعات پیش کر دیتا ہے جو روزمرہ کی زندگی کی نمایندگی کرتے ہوں اور جن سے خود بخود پڑھنے والا وہی نتائج نکال سکے جو شاعر کے مقصود ہیں۔

اس تقسیم کے اعتبار سے یونان کے اس دور میں ہمیں دوسری آواز کا اثر زیادہ نمایاں نظر آتا ہے۔ یہاں فن کا مقصد محض اظہار جذبات نہیں ہے بلکہ اس کے ہر پہلو پر مخاطب مجمع کا اثر طاری ہے اور اس کا مقصد اظہار سے زیادہ ترغیب ہے کیونکہ مخاطب مجمع اور شاعر کے درمیان روایت کا مکمل اشتراک ہے اس لئے یہ اجتماعی آہنگ

لہ ION میں افلاطون سقراط کی زبانی ہومر کے مشہور مفسر اور موسیقار Ion سے پوچھتا ہے۔

"...do you think that you (a rhapsodist) or a charioteer would be better capable of deciding whether Homer had spoken rightly or not (when Homer discribes

(باقی اگلے صفحہ پر)

فن کی عظمت حاصل کر لیتا ہے۔

دوسری قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ مذہب اور ریاست دونوں مرادف الفاظ کی طرح استعمال کیے گئے ہیں۔ چونکہ ساری ریاست کی مذہبی روایت مشترک تھی لہٰذا اخلاقیات، مذہبیات اور سیاسیات میں باہم کوئی تفریق نہیں ملتی۔ یونان کے صنمیاتی افسانوں کو ہومر اور ہیسوڈ جیسے مغنیوں نے کوچہ و بازار میں پھیلایا، ڈرامے کا فن اس مذہبی تہوار سے نکلا جو ڈیونےسس کی پرستش کے لیے کیا جاتا تھا اور جس میں رات رات بھر کے لیے سارے شہری جمع ہو کر جشن مناتے تھے اور ان ڈراموں اور شعری فن پاروں کا موضوع داخلی محرومی کی داستان یا رومانی اُداسی کی خلش نہیں ہوتی تھی بلکہ مذہبی قصّوں اور قدیم صنمیاتی واقعات ہوتے تھے جو اس دور کے یونان کے لیے محض تفریحی باتیں نہ تھیں بلکہ اہم اخلاقی اور روحانی صداقتوں کی حامل تھیں۔ اس طرح شاعری کو جمالیاتی تسکین سے زیادہ اہم روحانی صداقتوں کا پیغامبر سمجھا جانے لگا اور شاعر کا مقام معلم اخلاق اور صحیفہ نگار کے برابر سمجھا گیا۔

یہاں اس بات کا تذکرہ ضروری ہے کہ ادب کی اصطلاح بڑے وسیع معنوں میں استعمال کی جاتی ہے۔ ادب سے بیک وقت وہ تمام کتابیں بھی مراد لیتے ہیں جو کسی خاص موضوع یا فن کے بارے میں ہماری معلومات میں اضافہ کریں اور جن کے بیانات کو ہم صحیح یا غلط کہہ سکتے ہیں اور ایسی کتابیں بھی مراد لیتے ہیں جن سے نہ معلومات میں اضافہ ہوتا ہے اور نہ ہمیں کسی قسم کی کاری گری سیکھنے میں مدد ملتی ہے بلکہ وہ ہمارے اندر جذباتی آسودگی کی کیفیت پیدا کرتی ہیں۔ پہلی قسم میں سائنس، نفسیات، تاریخ، جغرافیہ اور سارے علوم کی کتابیں شامل ہیں جنہیں ڈی کوانسی نے "معلوماتی ادب" کہا ہے اور دوسرے قسم میں ادبیات، شاعری، افسانہ نگاری اور تمام ادبی اصناف آتی ہیں جو ہمیں معلومات تو نہیں بخشتیں لیکن بصیرت ضرور بخشتی ہیں۔ اسے

حاشیہ گذشتہ صفحہ کا:-

charioteer----- (driving)"Ion: Doubtless a charioteer. P 11 Ion 539

Tr. P.B. Shalley.

ڈی کوانسی "توانائی بخشنے والا ادب" کہتا ہے۔

معلوماتی ادب اور ادبیات کی یہ حد بندی ہر زمانے اور ہر جگہ اسقدر واضح نہیں ہوتی اور تاریخ اور دوسرے علوم پر ایسی معلوماتی کتابیں تصنیف کی گئی ہیں جنہیں ادبیات میں ممتاز درجہ حاصل ہے۔ یہی نہیں ادبیات کی بہت سی کتابیں ایسی بھی ہیں جو معلومات میں اضافہ کرتی رہی ہیں۔ گبن کی "روم کے زوال کی تاریخ" برک کی تقریریں اور کارلائل کی "تاریخ انقلاب فرانس" معلوماتی ہوتے ہوئے بھی توانائی بخش ادب کے دائرے میں آتی ہیں۔

معلوماتی ادب اور ادبیات کی یہ حد بندی یونانی عہد میں اور بھی زیادہ مبہم اور دھندلی تھی اس دور میں شاعری صداقتوں کا ذریعۂ اظہار سمجھا جاتا تھا اور گو اس سے لوگ "شہسواری اور طب" کے ہنر سیکھنے کی امید نہیں کرتے تھے لیکن اس کی کہی ہوئی باتوں کو مذہب اور اخلاق کے اعتبار سے اکثر قابل قبول جانتے تھے اور اس کے بیانات سے کامیاب زندگی بسر کرنے کے گُر حاصل کرنے کی کوشش کرتے تھے[1]

اب اگر ارسطوفینس کے اس بیان کا تجزیہ کیا جائے تو اس نے یوری پی ڈیس کی زبان سے کہلوایا تھا تو اسے آسانی سے تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

پہلا حصہ وہ ہے جس میں وہ فن کی صداقت پر زور دیتا ہے۔ یہاں فن کی صداقت سے یوری پی ڈیس کی مُراد تو فن کارانہ خلوص سے ہے اور نہ جمالیاتی کیفیت سے جس کے بغیر آج کے نقاد کسی فن پارے کو ادبی دائرے میں شامل نہیں کریں گے۔ یونانی مفکرین کے نزدیک حسن اور صداقت کی اصطلاح ایک ہی معنوں میں استعمال ہوتی آئی ہے۔

---

[1] سقراط نے کسی ہنر کے جاننے کے لیے دو شرائط مقرر کی تھیں ایک یہ کہ کاری گر ہنر کے اس مقصد سے واقف ہو، دوسرے اس مقصد کے حاصل کرنے کے ذرائع کا علم رکھتا ہو، کامیاب زندگی گزارنے کا ہنر جاننے کے معنی یہ ہوئے کہ شاعر زندگی کے مقصد سے واقف ہو اور یہاں اس کا درجہ فلسفی کے قریب ہوتا ہے۔ دوسرے اس مقصد کے حاصل کرنے کے ذرائع سے واقفیت رکھتا ہو جہاں اسے سیاست داں اور معلم اخلاق کا ہم پلّہ ہونا پڑتا ہے۔

ان کے یہاں خوب صورت صرف وہ شے ہو سکتی ہے جو حقیقی اور سچی ہو. جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ یونانی فلسفی نے خیر اور حسن دونوں کے تصورات کو سماوی قرار دیا اور جس طرح مذہب اور ریاست ان تمام تر تصورات پر مستولی رہے ہیں اس کے پیش نظر صرف وہ تصور خوب صورت قرار پایا ہے جو اخلاقی نوعیت سے سچا ہو اور عملی زندگی میں مفید ثابت ہو سکتا ہو. اسی طرح یہاں حقیقت یا صداقت کا لفظ سائنٹفک معنوں کے بجائے اخلاقی معنوں میں استعمال ہوا ہے.

دوسرے حصے میں اخلاقیات کا یونانی تصور اور واضح ہو جاتا ہے "اس کا مشورہ صحیح ہو" سے مراد شاعر کا یا فن کار کا وہ مشورہ مراد ہے جو وہ قوم کو دیتا ہے یہاں شاعر کا سماجی تصور نمایاں ہے گویا شاعری ایک سماجی عمل ہے اور اس وسیلے سے فن کار قوم کو ایک واضح سمت میں چلنے کے لیے آمادہ کرتا ہے. اس لحاظ سے اگر فن کار کا بتایا ہوا راستہ ٹھیک ہے اور اس کا مشورہ سیاست مدنی کے اعتبار سے شہری زندگی کے لیے مفید ہے تو یقیناً اس کا فن سچا ہے. ظاہر ہے کہ یہاں اخلاق کا افادی پہلو پیش نظر ہے اور یونان کی شہری ریاستوں کی اس زندگی کی چھاپ اس مقولے پر بھی واضح طور پر موجود ہے جہاں سارے فیصلے اجتماعی طور پر کیے جاتے تھے اور شاعری خلوت کدوں کے بجائے کوچہ و بازار میں خطابت کی جانشینی کرتی تھی اور جمہوریت کو ایک فیصلے سے دوسرے کی طرف راغب کرنے کے کام آتی تھی.

ادب اور اخلاقیات کا باہمی رشتہ کیا ہے؟ ادب میں افادیت کا کیا مقام ہے اور اسے کسی حد تک افادیت کے معیار پر پرکھا جا سکتا ہے؟ یہ بحثیں آگے آئیں گی. یہاں ہمیں اچھی طرح سمجھ لینا ہے کہ شاعری اور فن کا معیار یونانی سماج نے اپنے سانچے میں ڈھالا اور اسے اپنی سماجی ضروریات کے لیے استعمال کرنے کی کوشش کی.

اب ہم اس بیان کے تیسرے حصے تک پہنچتے ہیں ادب اور فن کے لیے یوری پی ڈیس یہ معیار بھی قائم کرتا ہے کہ کسی نہ کسی حیثیت سے لوگوں کو بہتر بنا کر قوم کی مدد کرتا ہو اور یہاں کسی نہ کسی حیثیت کے الفاظ کو مبہم چھوڑ دیا گیا ہے. دو حیثیتوں پر اب تک غور کیا جا چکا ہے جن میں ایک سیاسی یا عوامی ہے اور دوسری اخلاقی. ان دونوں اصلاحوں کے ذریعے یوری پی ڈی ایس ہی کے لفظوں میں "صحیح مشورہ ہے" ہی ہو سکتے ہیں یا یوں کہیے کہ براہ راست خطابت اور تبلیغ کا ذریعہ ہو سکتے ہیں لیکن کہا

لوگوں کو کسی نہ کسی حیثیت سے بہتر بنانے کی اور کوئی صورت ممکن نہیں ہے ؟ کیا جمالیات بنفسہٖ لوگوں کو کسی نہ کسی حیثیت سے بہتر نہیں بناتی ؟ کیا شاعر کا مشورہ درست نہ ہونے کے باوجود اس کا فن پارہ لوگوں کو کسی نہ کسی حیثیت سے بہتر بنانے کی صلاحیت رکھ سکتا ہے یا نہیں ؟ کیا نطشے کے فلسفیانہ نصائح "صحیح مشورے" نہ ہونے کے باوجود ادب کے دائرے میں شامل کیے جا سکتے ہیں یا نہیں ؟

ادب کے سماجی رشتوں کا سوال یونانی تہذیب کے ابتدائی عہد میں اُبھرتا ہوا نظر آتا ہے اور جمالیات اور افادیت کے مسئلے ادب کی اس ابتدائی تعریف میں بھی سامنے آنے لگتے ہیں ۔ آہستہ آہستہ ادب اور دوسرے علوم و فنون کے باہمی ربط کا سوال اور زیادہ اہمیت اختیار کرنے لگا اور آخر کار فلسفے نے جب کائنات اور اس کے علم کی ضابطہ بندی کا بیڑا اٹھایا تو ادب کا صحیح مرتبہ متعین کرنے کا کام بھی شروع ہوا۔ اتفاق سے اس اہم فریضے کی ابتدا افلاطون کے ہاتھوں ہوئی جس نے اپنے نظام کائنات میں فن کو کسی برگزیدہ مقام کا مستحق نہیں سمجھا لیکن اس کے باوجود فن اور علم و ادب کے دوسرے شعبوں میں جو فلسفیانہ امتیازات افلاطون نے قائم کیے۔ انھوں نے نہ صرف اہم تنقیدی اور جمالیاتی مسائل کے دروازے وا کر دیئے بلکہ پہلی بار فن کی واضح حد بندی اور تعریف کر کے اس کی ماہیت کو پہچانا۔ بیک وقت افلاطون آرٹ کا سب سے بڑا محسن بھی ہے اور سب سے بڑا نقاد بھی۔ اسی سے سنجیدہ ادبی اور جمالیاتی تنقید کی ابتدا ہوتی ہے۔

کتابیات

۱۔ گلبرٹ اور کوہن : تاریخ جمالیات

۲۔ اسکاٹ جیمس ، ادب کی تشکیل

۳۔ کے سی پانڈے : تاریخ جمالیات ہند

۴۔ عزیز احمد : بوطیقا (ترجمہ)

۵۔ شیلی: مکالمات افلاطون Dialogues of Plato

۶۔ مجنوں گورکھپوری: تاریخ جمالیات

۷۔ اٹکنس: ادبی تنقید عہد قدیم کے نشاۃ ثانیہ تک

۸۔ ارسطوفینس فراگس Frogs

1. Gilbert & Kuhn:
History of Aesthetics

2. Scott-James
Making of Literature.

3. K.C.Pandey
Indian Aesthetics

4 P.B. Shelley
Dialogues of Plato (Tr)

5 Atkins
criticism in Antiquity

6 Aristophanes
Frogs

دوسرا باب

افلاطون کا تنقیدی نظریہ

افلاطون کو فن اور شاعری کا سب سے سنگدل نقاد کہا جاتا ہے اس کے باوجود جس قدر شاعرانہ اندازِ بیان پر جتنا قابو اور الفاظ کا جتنا ساحرانہ استعمال افلاطون کے "مکالمات" میں ملتا ہے اتنا کسی اور فلسفی کی تصنیف میں نہیں ملتا۔ فلسفہ افلاطون کے نزدیک مُردہ حقائق کا خشک اور بے مغز اظہار نہیں ہے بلکہ حسن، صداقت اور احساس و ادراک کی وہ اعلیٰ ترین منزل ہے جہاں اِنسان کی روح سچے انبساط سے روشناس ہوتی ہے۔

افلاطون کے بارے میں یہ بات عام طور پر کہی جاتی ہے کہ اس نے آرٹ کے صحیح سماجی مرتبے کو سمجھنے میں غلطی کی، فن کو "نقل کی نقل" قرار دیا اور اُسے صداقت سے تین منزل دور بتا کر اسے اپنی تصوراتی جمہوریت سے دیس بدر کر دیا لیکن یہ افلاطون کے نقطۂ نظر کا محض ادھورا اور غیر منصفانہ بیان ہے کیونکہ نہ تو اس سے وہ فکری پس منظر واضح ہوتا ہے جس میں افلاطون نے شاعری اور فن کو پرکھا ہے اور نہ اس خدمت کا ذکر ہوتا ہے جو فن اور فلسفے کے باہمی رشتے کو واضح کرنے میں افلاطون نے انجام دی ہے۔

یہ بات یاد دلا دینا شاید اس جگہ غیر مناسب نہ ہو گا کہ یونان کی شہری ریاستوں کی جمہوری تہذیب میں آرٹ کو جمالیاتی اعتبار سے پرکھنے کی بجائے اخلاقی اور افادی اعتبار سے پرکھا جاتا تھا۔ فن کو اخلاقی اور سماجی صداقتوں کو

نہ صرف ذریعۂ اظہار خیال کیا جاتا تھا بلکہ ان کے پرچار اور تبلیغ کا ذریعہ بھی سمجھا جاتا تھا۔ ایسی صورت میں فن کو پرکھنے کا کم و بیش وہی معیار بنیادی حیثیت رکھتا تھا جسے ارسطوفینس نے یوری پی ڈیس کی زبانی بیان کیا ہے کسی داستان یا ادبی شہ پارے کی تعریف و تفسیر میں سب سے زیادہ اہمیت اس نکتے کو حاصل تھی کہ اس میں جو کچھ کہا گیا ہے وہ سچ ہے یا نہیں "مکالمات" میں سقراط کی زبانی افلاطون نے اسے ایک مثال سے واضح کیا ہے۔ وہ فیڈرس سے کہتا ہے:۔

> "اگر میں جنگ میں کام آنے کے لیے ایک گھوڑا خریدنے کی ترغیب دینے لگوں مگر ہم دونوں میں سے کوئی بھی گھوڑے کی شناخت نہ رکھتا ہو مجھے صرف اسقدر معلوم ہو کہ میرے دوست فیڈرس کو یقین ہے کہ گھوڑا ایک ایسے پالتو جانور کو کہتے ہیں جس کے بڑے بڑے کان ہوتے ہیں ——
> اور اگر میں بڑے سنجیدہ ترغیب دینے والے لہجے میں گدھے پر ایک تقریر شروع کر دوں جس میں اسے گھوڑا قرار دوں اور بتاؤں کہ یہ بے پناہ فائدے کا جانور ہے اور نہ صرف گھر کے کاموں میں مفید ہوتا ہے بلکہ جنگ کے میدان میں بھی کام آتا ہے اور اس پر چڑھ کر آسانی سے جنگ لڑی جا سکتی ہے اور سامان لادا جا سکتا ہے اور ہزاروں دوسرے کام ہو سکتے ہیں"

Everyman's Edition ed.J.Wright فیڈرس۔ ص۔ ۲۵۰، باب۔ ۲۶

اس سوال سے سقراط نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ جس بات کی ترغیب دی جائے وہ اہم ہے، انداز ترغیب اہم نہیں ہے۔ علاوہ بریں بات کی صداقت اس پر منحصر ہے کہ ترغیب دینے والا کس حد تک شے کی ماہیت اور حقیقت سے واقف ہے۔ اگر اس کا بیان صحیح ہے اور وہ انسانی زندگی کی قدروں کی ماہیت سے واقف ہے جبھی اسے سماجی زندگی میں کوئی مقام حاصل ہو سکتا ہے اور جس شخص کو انسانی زندگی اور کائنات کا یہ ادراک ہوا۔ سقراط اس فن کار کو ایک شاعر سے زیادہ "حکیم" اور "فلسفی" کہنا پسند کرتا ہے۔

اب ایک نظر افلاطون کے اس تصور کائنات پر بھی ڈال لینا چاہیئے جس کا ادراک وہ ہر شاعر اور فن کار کے لئے ضروری قرار دیتا ہے (Phaedo) فیڈو میں سقراط نے روح اور اس کی بقا پر بڑی بحث کی ہے اور ثابت کیا ہے کہ کائنات دو قسم کی اشیا سے معمور ہے۔ ایک وہ ہیں جنھیں حواس خمسہ سے محسوس کیا جا سکتا ہے جو ہماری رنگ و آہنگ کی دُنیا میں مادی وجود رکھتی ہیں اور یہ تمامتر اشیا، برابر تغیر و تبدل، فنا اور عدم کی کشمکش میں گرفتار رہتی ہیں۔ دوسری وہ ہیں جنھیں حواس خمسہ سے محسوس نہیں کیا جا سکتا اور جن کا وجود غیر مادی اور غیر ارضی ہے ان کا احساس محض روح سے کیا جا سکتا ہے اور ان کا وجود تغیر سے بالاتر اور فنا کی دسترس سے باہر ہے وہ ہمیشہ سے ہیں اور ہمیشہ رہیں گی جس طرح انسان کا جسم اور اس کی روح۔ اول الذکر برابر فنا پذیر ہوتے رہتے ہیں اور آخر الذکر تبدیلی اور فنا سے بالاتر ہے۔

اس طرح تمام تر غیر مادی اشیار ایک عینی اور ماورائی روح ہیں جسے Idea یا تصور کہا جا سکتا ہے۔ یہ تصور تغیر و فنا سے بالاتر ہے اور مادی اشیار محض اس ماورائی روح کی نقل ہیں اصل علم انہی ماورائی تصورات یا اصلی اشیار کا علم ہے جو حواس خمسہ سے حاصل ہوتا ہے، ظاہری اور سطحی ہے۔

"فلسفہ ظاہر کرتا ہے کہ اشیار کا وہ علم جو آنکھوں سے حاصل کیا جاتا ہے نہایت غلط ہوتا ہے اور وہ بھی جو کانوں یا دوسرے حواس کے ذریعہ حاصل ہوتا ہے۔"[ھ]

افلاطون دراصل ایک ماورائی دنیا کی حقیقت کا قائل ہے اور تمام ظاہری اور حواس خمسہ سے محسوس کی جانے والی اشیار اس حقیقت کا عکس ہیں اور اسی تصور پر قایم ہیں۔

"تصور" کے بارے میں بھی قابل توجہ ہے کہ افلاطون نے اسے محض حقیقت اولیٰ ہی نہیں سمجھا ہے بلکہ حسن حقیقی بھی قرار دیا ہے۔ "سمپوزیم" میں سقراط جو افلاطون کا ذریعۂ اظہار ہے مختلف لوگوں کے ساتھ ساتھ خود بھی حسن و عشق

ھ ایضاً، صفحہ ۲۰۶ (باب ۸-۲)

کی ماہیت پر تقریر کرتا ہے اور اپنے نتائج کو حسب معمول مکالمات کے انداز میں ظاہر کرتا ہے پہلے اپنی بحث میں سقراط اس بات کو ثابت کرتا ہے کہ حسن کی دو صورتیں ممکن ہیں۔ ایک ناقص اور سطحی جسے تغیر زوال اور فنا سے سابقہ رہتا ہے، دوسری جو حقیقی لازوال اور ہمیشہ قائم رہنے والی ہے۔ پھر ثابت کرتا ہے کہ عشق دراصل وہ خواہش ہے جو انسان میں اپنے حسن خیال (Excellences) کو غیر فانی کرنے کے لیے پیدا ہوتی ہے جس طرح عام انسان افزائش نسل کے ذریعے مسرت اور بقا قائم کرنے کے لیے عورت کی طرف متوجہ ہوتے ہیں اس طرح فن کار اپنے تصور کو غیر فانی بنانے کے لیے خوب صورت ہیئت اور ذرائع اظہار کی طرف راغب ہوتا ہے۔

آہستہ آہستہ ادراک انسان کو ہیئت یا ذرائع کے حسن سے "خوب تر" اور "اعلیٰ تر" حسن کی طرف متوجہ کرتا ہے اور وہ ایک مخصوص محبوب کی بجائے اس کی سیرت یا ذہنی بالیدگی (Intellectual excellences) کی طرف متوجہ ہوتا ہے اور پھر ذہن جسم یا ظاہری پیکر سے ہٹ کر سیرت اور روحانی عناصر کی طرف جاتا ہے اور اس شکل میں عاشق یا عارف کا تصور اس حسن کی طرف جاتا ہے جس کے یہ سارے مادی مظاہر صرف اشارے اور علامتیں ہیں وہ حسن حقیقی اصل، غیر فانی اور غیر تغیر پذیر ہے اور دوسری تمام تر اشیا کی طرح اس کا کوئی حصہ بھی بدنما یا ناقص نہیں ہے۔ یہ حسنِ حقیقی کسی خوب صورت ہاتھ یا کسی حسین حصۂ جسم کی شکل میں تصور کیا جا سکتا ہے نہ کسی فن یا بیان کی صورت میں نہ اس کو کسی ذریعۂ اظہار کی ضرورت ہے اور نہ زمین اس کا مسکن ہے نہ آسمان نہ کوئی اور جگہ، وہ ہمیشہ سے یکساں اور غیر تغیر پذیر ہے اور اپنے طور پر یکتا ہے (monocidic) تمام دوسری اشیا اس کی شرکت اور واسطے کی بنا پر خوب صورت ہیں۔

(سمپوزیم ص ۶۰ (باب ۲۱۱)

ظاہر ہے کہ انسان کے لیے خوب صورتی کا پہلا اور آخری معیار یہی حسن کامل ہو سکتا ہے اور حسن کاری کی صرف یہی صورت ممکن ہے کہ انسان بجائے نقلی، فانی اور مادی اشیاء میں الجھنے کی غیر فانی حسن سے رابطہ پیدا کرے اور اس کی نقل کرے اس رابطے کی شکل میں مادی اور حواس خمسہ کے واسطے کی نہ ہوگی بلکہ روحانی اور ذہنی ہوگی۔ حواس خمسہ سے جن اشیا کا علم حاصل ہو سکتا ہے ان کو افلاطون پہلے ہی ناقص اور غلط قرار دے

چکا ہے اور پھر روحانی اور ماورائی تصورِ حسن کا ادراک محض روحانی ذرائع سے کیا جا سکتا ہے چنانچہ آگے چل کر اسی مکالمے میں سقراط کی زبان سے یہ الفاظ سنائی دیتے ہیں:

"وہ لوگ جو اس طور پر اپنی تربیت اور تنظیم کرتے ہیں اور اس طرح حسن کی ظاہری اور مادی شکلوں سے حسن کامل تک پہنچتے ہیں. پہلی منزل سے دوسری منزل تک اور دوسری سے حسن کی تمام تر شکلوں تک اور پھر خوب صورتی کی شکلوں سے خوبصورت اعمال و اطوار تک اور پھر اعمال و تصورات سے خوب صورت افکار تک رسائی حاصل کرتے ہیں حتیٰ کہ وہ ان افکار پر غور و فکر کرنے کے بعد اس نقطۂ تصور تک پہنچ جاتے ہیں جو حسن کامل ہے اور اس حسن کامل کی بصیرت اور گیان میں وہ آخر کار مگن ہو جاتے ہیں"۔

سمپوزیم ص ۶۰ (ب ۲۱۱)

اور ان لوگوں کو افلاطون "حکیم" یا فلسفی کے نام سے یاد کرتا ہے. ایک اور جگہ کہا گیا ہے:

"Love is that which thirsts for the beautiful, so that Love is Nature as seen by a philosopher, philosophy being an intermediate state between ignorance and visdom". Symposium P.52(204)

عشق دراصل حسن کی تمنا ہے لہٰذا عشق لازمی طور پر فلسفہ سے ہم آہنگ ہے کیونکہ فلسفہ جہالت اور عقل کے درمیانی مدت کا نام ہے"۔

یہاں واضح طور پر افلاطون حسن اور حقیقت نہیں ہے بلکہ اخلاقی اور ماورائی تصور ہے. لہٰذا افلاطون کے نزدیک حسین شے کا اخلاقی طور پر پاکیزہ ہونا لازمی ہے یا یوں کہیے کہ "حسن اخلاقی افادیت کا دوسرا نام ہے. حسین شہ پارہ صرف اسی صورت میں حسین کہا جا سکتا ہے جب وہ اخلاقی طور پر اچھی تعلیم دے سکے اور انسانوں کے لیے براہ راست مفید ہو"۔

اس طرح افلاطون کے تصورِ حسن کے لیے اخلاقیات اور افادیت لازمی عناصر ہیں۔ ابن رشیق نے شعر کی تعریف اس طرح کی تھی جسے سُن کر سننے والے کہیں کہ کہنے والے نے سچ کہا ہے وہی شعر اس حسن اور صداقت کے درجہ کے لحاظ سے افلاطون کے نزدیک وقیع ہے جو کائنات کی بصیرت اور حقیقت اعلیٰ اور حسن کامل کے ماورائے احساس ادراک سے

معمور ہوتی ہے۔ فیڈریس ہی میں یہ بیانات ملتے ہیں :-

"بلاغت کی تعریف یہ ہے کہ مقرر جس چیز کا ذکر کرے وہی حقیقت ہو جقیقت کا علم لوگوں کو ترغیب دینے کا فن نہیں سکھاتا لیکن حق سے الگ ہو کر صحیح معنوں میں ترغیب نہیں دی جا سکتی۔"

ایک اور جگہ لکھتا ہے :-

"شاعر، مقرر یا قانون داں اگر حق پر اپنی تصانیف کی بنیاد رکھیں تو وہ فلسفی کہلانے کے مستحق ہیں"

لیکن جہاں فن کار فلسفی بننے سے منکر ہوتا ہے اور اس کا دائرۂ فکر کائنات اور اس کے وجود حسن کامل اور اس کے ماورائی ادراک سے متعلق نہیں ہوتا اور وہ محض جمالیاتی آسودگی کے لیے اپنے فن کو استعمال کرتا ہے۔ اس کے لیے افلاطون کے سماج میں کوئی جگہ نہیں۔

وہ ایسے تمام فنون کو جو حقیقت کے ماورائی اخلاقی اور غیر حسی درک سے پیدا نہیں ہوتے، قابلِ اعتنا نہیں سمجھتا کیونکہ یہ تمام فنون دراصل ان ٹھوس مادی اشیا اور اس نظر آنے والے عالم اسباب کی نقل کرتے ہیں جو عالم تصور کی محض نقل ہے یا اس کا ناتمام عکس ہے۔ چنانچہ نظر آنے والی دُنیا کی اور اس کی اشیا کی نقل حقیقت سے دور ہے اور ایسا تمام علم و ادراک نقل کی نقل سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔

نقل کی اصطلاح، جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے، یونانی علوم میں برابر استعمال ہوتی رہی ہے اور انسانوں کے عملی، سماجی اور انفرادی زندگی میں ان اصولوں کی نقل اور پیروی پر برابر زور دیا جاتا رہا ہے جو فطرت کے اصول کہے جا سکتے ہیں اور جن کے اعتبار سے موسموں کی تبدیلی، رات اور دن کی گردش اور پھلوں، پودوں کی نشو و نما جاری ہے گویا حکمت اور فلسفہ کا کام مادی زندگی کو ماورائی تصورات کے مطابق ڈھالنا ہے یا یوں کہیے کہ فلسفہ، ماورائی حقیقت کو عالم تصور سے زمین پر لا کر مادی صورت بخشا ہے اور یہ اس وقت تک ممکن نہیں جب تک انسان فلسفے کے ذریعے سے عالم تصور کا ادراک حاصل نہ کر لے۔

فن، خواہ رنگ ہو یا خشت و سنگ "چنگ یا "حرف و صوت" ہر حالت میں اس دنیا کی "نقل" کرتا ہے جو انسان کی نظروں کے سامنے پھیلی ہے

اور فن کار کی رسائی حقیقت تک صرف انہی مادی ذرائع سے ہوسکتی ہے جو حواس کے ذریعے سمجھے اور جانے جاتے ہیں۔ اس صورت میں افلاطون کے نظریے کے مطابق نہ تو وہ اشیا حقیقی ہوسکتی ہیں جن کی فن نقل کرتا ہے (کیونکہ مادی اشیا اور عالم اسباب محض اصل کی نقل ہے) اور نہ وہ علم سچا ہوسکتا ہے جو حواس خمسہ کے ذریعے حاصل کیا جاتا ہے اور ایسی اشیا سے تعلق رکھتا ہے جو غیر حقیقی ہیں وہ تمام علوم وفنون جو اس زمرے میں آتے ہیں افلاطون کے نزدیک سطحی اور ضمنی ہیں۔

آرٹ افلاطون کے نزدیک دونوں اعتبار سے سطحی اور غیر حقیقی ہے اس بنا پر کہ وہ مادی زندگی کی نقل اس سطحی علم کے ذریعے سے کرتا ہے جو اسے حواس کی مدد سے حاصل ہوتا ہے دوسرے اس کا مقصد بھی حواس کے ذریعے انسانوں کو آسودگی بخشنا ہے البتہ افلاطون کی اس خدمت سے انکار نہیں کیا جاسکتا جو فن کی حد بندی کرکے اس نے انجام دی ہے۔

پہلے تو اس نے فن کے مختلف شعبوں میں ایک یگانگت کا پتہ لگایا اور آرٹ کے تمام شعبوں کو اس بنیادی اشتراک کے ذریعے ایک دوسرے سے مربوط کردیا کہ یہ سب مختلف ذرائع سے مادی زندگی کی نقل کرتے ہیں۔ یہی نہیں اس سے آگے بڑھ کر افلاطون نے اس کے ذرائع اظہار کے فرق کو ملحوظ رکھا اور بتایا کہ مصوری، رنگ کے ذریعے سے نقل کرتی ہے تو سنگیت صوت و آہنگ کے ذریعے اور ادب اور شاعری، حرف و وزن کے ذریعے مجسمہ سازی پتھر اور رنگی سے فن کے مختلف شعبوں میں ربط باہمی کی یہ پہلی فلسفیانہ بنیاد تھی جسے افلاطون نے فراہم کیا اور اگر ہم ان مباحث کو پیش نظر رکھیں جو کئی صدی بعد لسینگ ونکل مین اور دوسرے نقادوں کے زیر اثر اس موضوع پر ہوئے اس مختصر سے بیان کی اہمیت کا تو بہتر طور پر اندازہ ہوگا۔

دوسرا نظریاتی اضافہ افلاطون کے اس تنقیدی بیان نے کیا جو اس نے الزامی طور پر فن کے بارے میں دیا ہے۔ فن کے تمام تر شعبوں کا مقصد فطرت کی نقل ہی نہیں ہے بلکہ انبساط فراہم کرنے کے لئے نقل کرنا ہے اور انبساط کا لفظ یہاں نہایت تحقیر کے ساتھ استعمال ہوا ہے جسم اور مادی وجود افلاطون کے

نزدیک سطحی غیر حقیقی اور کم تر درجے کی چیزیں ہیں۔ اور ظاہر ہے کہ جسمانی حواس کو انبساط بخشنے والی اشیا بھی سطحی اور کم تر درجے کی ہوں گی لیکن فن پر لگایا ہوا یہ الزام حقیقتاً آرٹ کے ایک بنیادی مقصد کو واضح کرتا ہے فلسفیانہ تعلیم دینے والے بیانات یا صداقت اور حقیقت کا اظہار کرنے والے الفاظ صرف اِس بنا پر فن کے احاطے میں داخل نہیں ہو سکتے کہ جو کچھ اِن میں کہا گیا ہے وہ سچ ہے بلکہ یہ بھی لازمی ہے کہ وہ انبساط بخشنے ہوں جسے ہم اپنی اصطلاح میں "جمالیاتی آسودگی" بھی قرار دے سکتے ہیں۔ یہ فن کی تنقید کا وہ پہلو ہے جسے ارسطو فینس اور ہومر کے بیانات میں بھی تقریباً نظر انداز کر دیا گیا تھا۔ ہیئت اور اظہارِ بیان کا یہ مسئلہ تاریخ تنقید میں حقیقتاً اہم ترین ثابت ہوا ہے۔

افلاطون کا تیسرا تنقیدی کارنامہ "نقل" (Mimesis) کے لفظ میں پوشیدہ ہے۔ یہ لفظ پہلی بار فن کے سلسلے میں اسقدر شرح و بسط کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے۔ یہاں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ افلاطون اور ارسطو کا مقابلہ کرتے ہوئے دونوں کے نظریۂ تصنیف کو پیش نظر رکھنا چاہیے۔ افلاطون نے شاعری پر علیحدہ کوئی کتاب نہیں لکھی اس کا مقصد فن اور ادبیات پر علیحدہ بحث کرنا نہیں ہے، فن اور شاعری اس کا موضوع بھی نہیں ہے۔ افلاطون فن کی افادی اور سماجی حیثیت پر غور کرتا ہے۔ اس کا موضوع آرٹ نہیں انسانی سماج ہے اور اس سماج کی تشکیل میں مختلف گروہوں کا، علوم اور فن کا، جو درجہ ہوگا اس کا تعین افلاطون کی "جمہوریہ" کا موضوع ہے اس صورت میں افلاطون کے سامنے ہر ایک شے کا صرف ایک معیار ہے اور وہ یہ ہے کہ کوئی شے کس حد تک سماجی طور پر مفید ہے ؟

یہ معیار اس دور میں اور زیادہ ضروری ہو گیا ہے جب شعرا کو محض انبساط بخشنے والے موسیقار سمجھنے کے بجائے معلم اور اتالیق سمجھا جانے لگا تھا۔ اس دور کے یونان میں جب آتش بیان مقرروں کی تقریریں، اسٹیج پر ساری رات کھیلے جانے والے ڈرامے، اور کوچہ و بازار میں گونجنے والے نغمے سماج اور سیاست، مذہب اور اخلاق، رائے عامہ اور سماج کے دھارے کو پلٹ رہے تھے، افلاطون کے اس احتساب کا کچھ نہ کچھ جواز ضرور تھا۔

افلاطون فن پر صرف اسی وجہ سے معترض نہیں ہے کہ یہ فلسفیانہ اعتبار سے

65816

نقل کی نقل ہے بلکہ اس کا اعتراض یہ بھی ہے کہ شعر و سخن، مصوری اور سنگیت عقل کی بجائے جذبات سے اپیل کرتے ہیں اور ہوشمندی اور ذہن رسا کی جگہ انسان کے سفلی وجود کو برانگیختہ کرتے ہیں۔ یہی نہیں شاعری اور ڈرامے میں دیوتاؤں کو نہ صرف انسانوں کے روپ میں پیش کیا گیا ہے بلکہ ان سے وہ تمام افعال سرزد ہوتے دکھائے گئے ہیں جو ان کی تقدس اور عظمت کے شایانِ شان نہیں ہے اور جن سے عوام پر غلط اثرات مرتب ہونے کا احتمال ہے۔

دیوتاؤں کو یونان کے اعلیٰ ترین شاعروں نے بھی انسانوں کے روپ میں پیش کیا اور اس طرح ان کے یہاں انتقام، خواہش، جنگ اور بے رحمی کے جذبات بھی ملتے ہیں۔ افلاطون سرمدی دنیا کے بارے میں اس رویے اور دیوتاؤں کے اس روپ میں پیش کرنا اور اخلاقی قید و بند سے آزادی کو اخلاقی طور پر گناہ قرار دیتا ہے اور چونکہ آرٹ اس ذہنی اور جذباتی پابندی اور ضابطہ بندی کے خلاف انسانوں کو ترغیب دیتا ہے اس لیے افلاطون کی جمہوریت میں اس کے لیے کوئی جگہ نہیں ہے۔

افلاطون کی یہ تنقید بیک وقت فن کی تنقیص بھی ہے اور تعریف بھی۔ تنقیص اس اعتبار سے کہ شاعر معلم اخلاق کے اس درجہ پر مطمئن ہونے کے لیے آمادہ نہیں ہے۔ جو افلاطون اسے بخشنا چاہتا ہے اور تعریف اس وجہ سے کہ انسان کے جذبات کو کچلنے والی ضابطہ بندی سے فن کار بغاوت کرتے آئے ہیں اور ایسے لمحات میں بھی جب سماج کے لیے قانون بنانے والے یہ سمجھ کر مطمئن ہو گئے ہیں کہ ان کا بنایا ہوا ضابطہ معیاری اور تصوراتی ہے اس وقت بھی ان مسلمہ صداقتوں کے خلاف تشکیک کا علم فن کاروں نے ہی بلند کیا ہے اور بتایا ہے کہ انسانی تہذیب کو آگے بڑھنے کے لیے ہنوز نئی منزلیں باقی ہیں۔

افلاطون کا اعتراض محض فن کاروں کے لاابالی پن اور ذہنی غیر ذمہ داری ہی پر نہیں ہے بلکہ وہ ان پر یہ غیر اخلاقی تعلیمات دینے یا اخلاقی ضابطے سے بے پروائی برتنے کی ترغیب عام کرتے ہیں۔ یہ رویہ بڑا تنگ نظری کا رویہ معلوم ہوتا ہے۔ یوں تو ہر عہد میں ادب اور فن پر اخلاقی احتساب اور سماجی ذمہ داری کے نقطۂ نظر سے گرفت ہوتی رہی ہے لیکن افلاطون سب سے پہلا عظیم فلسفی ہے جس نے صرف اسی معیار پر پرکھ کر شاعری اور فن کو اپنی تصوراتی جمہوریت سے نکال باہر کیا۔

ادب اور فن کس حد تک سماج کے لیے اخلاقی طور پر یا کسی اور طریقے پر مفید ہوسکتے ہیں۔ یہ سوال کئی صدیوں بعد ابڑی اہمیت اختیار کرگیا اس کے باوجود کہ افلاطون نے اس کا جواب نفی میں دے کر صرف فلسفیوں کو انسانی زندگی کا مہتمم قرار دے دیا اور ریاست اور مذہب تک کی باگ انھیں کے ہاتھ میں دے دی لیکن ہر عہد کے شاعر اور فن کار اپنے کو اس عظیم عہدے کا مستحق بتاتے رہے ہیں۔

شیلے نے شعرا کو بنی نوع انسان کا غیر مسلمہ قانون ساز کہا تھا خود سقراط نے ہومر کے لیے "سماوی شاعر" کے الفاظ استعمال کیے ہیں لیکن افلاطون فن کاروں کو الہامی اور سماوی درجہ دینے کے باوجود سماجی طور پر غیر مفید اور بے کار قرار دیتا ہے۔

اس کے لیے افلاطون کے پاس سب سے بڑی دلیل یہ ہے کہ فن کار کے بیانات حقیقی اور سائن ٹی فک نہیں ہوتے، اور وہ جو کچھ کہتا ہے عقل و فہم کی مدد سے نہیں کہتا اکثر وہ خود نہیں جانتا کہ اس کے پاس کوئی دلیل بھی ہے یا نہیں بلکہ وہ صرف ایک ماورائی طاقت یا سماوی الہام یا کسی جنون کے زیر اثر یہ باتیں کہتا ہے اور اس کے لیے ذمہ دار نہیں ٹھہرایا جاسکتا۔ ظاہر ہے کہ جب بیانات پہ ثبات عقل و ہوش نہ دیئے جائیں گے تو ان سے کسی قسم کی سماجی افادیت حاصل نہیں ہوسکتی۔

Ion میں سقراط ہومر کے مشہور مفسر سے کہتا ہے کہ "شاعر دراصل خوبصورت گیت سماوی جنون کے عالم میں تخلیق کرتے ہیں۔ کوری بنٹینر کے بونوں کی طرح جو مقدس رقص میں عقل و فہم پر اپنا سارا اختیار کھو بیٹھتے اور اس ماورائی اثر کے دوران آہنگ اور سنگیت کی تخلیق اور ترسیل کرتے ہیں۔" ایک دوسری جگہ وہ اس کو یزدانی اثر divine influence سے تعبیر کرتا ہے جو شاعروں میں اس طرح موجود ہوتا ہے جیسے "مقناطیس میں کشش کی طاقت" اور جو کسی قسم کے اکتساب یا کاریگری سے حاصل نہیں ہوتی۔ ایک اور جگہ شاعروں کو "جاہل اور ناقابل" قرار دیتا ہے اور کہتا ہے کہ "خدا نے جان بوجھ کر ان لوگوں کو پیغمبروں اور پیش گوئی کرنے والوں کی طرح عقل و فہم سے عاری کر دیا ہے تاکہ وہ سماوی پیغام ہی کے آلۂ کار بنے رہیں۔"

Phaedus میں جنون کی قسمیں گنانے ہوئے سقراط پیشین گوئی، ساحری، پیغمبری اور محبت کے ساتھ شاعری کو بھی شامل کرتا ہے۔ اس طرح افلاطون کے نزدیک شعرا کی باتیں اور ان کے بیانات محض ایک مقدس دیوانگی کی تخلیق ہیں۔ ان میں عقل

کا عنصر برائے نام ہی ہوتا ہے انھیں دانش مندی کہنا غلط ہے، اُن میں حکیمانہ توازن اور تفکر موجود نہیں ہوتا اور اسی بنا پر وہ صرف بے ہودہ اور بے مقصد کھیل سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتیں بلکہ عقل کی رسائی اور فکر کی گہرائی پر جذبات اور حواس کے ہنگامی ارتعاش کو ترجیح دے کر وہ عقل دشمن قرار پاتی ہیں اور انسان کے ذہن کو صحیح راستے سے ہٹا کر اس کے حیوانی وجود کو نمایاں کرتی ہیں۔

افلاطون نے شاعری کے عمل کے سائن ٹی فک تجزیے کی کوشش نہیں کی ہے اور یہاں بھی وہ ان تمام نقادوں کا پیش رو ہے جو اس کی طرح فن اور شاعری کو خلاف تہذیب اور مخرب اخلاق تو قرار نہیں دیتے لیکن شاعری کو سماوی پیغام سمجھتے ہیں اور تخلیقی عمل کو سمجھنے سمجھانے کی کوشش کو فضول بتاتے ہیں۔ تخلیقی عمل کو وہ بھی افلاطون کی طرح پُر اسرار اور سماوی قرار دیتے ہیں۔

آخر میں افلاطون کے اہم ترین نکتے پر غور کرنا چاہیے جو ابتدائی تنقید کا پیش خیمہ ثابت ہوا۔ افلاطون نے فن اور خاص طور پر شاعری کو "نقل کی نقل" قرار دیا ہے یہاں تھوڑی دیر کے لیے یہ بات نظر انداز کر دینی چاہیے کہ افلاطون کی مابعد الطبیعات اس عالم اسباب ہی کو 'نقل' مانتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ فن کے سلسلے میں نقل کا تصور افلاطون کو کہاں سے ملا اور کس حد تک وہ درست ہے۔

یہ دُہرانے کی ضرورت نہیں کہ یونانی حکمار فطرت ہی کو سارے قوانین کا ماخذ سمجھتے تھے اور فطرت کے قوانین کا دریافت کرنا اور ان کے مطابق انسانی زندگی کے لیے ضابطے قائم کرنا ضروری سمجھتے ہیں۔ پھر جیسا کہ پروفیسر گلبرٹ مرے نے ارسطو کی بوطیقا کے دیباچے میں لکھا ہے "اعلیٰ یونانی شاعری من گھڑت قصے بیان نہیں کرتی تھی بلکہ قدیم صنمیاتی ہیرو اور اس کی مہمات کی داستانیں قلم بند کرتی تھی۔"

Poets کا لفظ بنانے والے کے معنی میں استعمال ہوتا ہے اور چونکہ شاعر حقیقت میں قصے بنانے والا نہ ہوتا تھا بلکہ اصلی قصوں کو محض دُہرانے والا ہوتا تھا شاید اُس کے لیے افلاطون اور ارسطو دونوں اسے ناقل کہتے ہیں اور آرٹ کو نقل Memisis

اگر افلاطون کے نظریۂ نقل کو ان معنوں میں لیا جائے کہ آرٹ زندگی کے مختلف پہلوؤں کی عکاسی کرتی ہے اور ایسے مناظر کو بیان کرتی ہے جو عملی زندگی میں مختلف قسم کے انسانوں کو مختلف ادوار میں پیش آتے رہے ہیں تو اس سے

اختلاف کی زیادہ گنجائش پیدا نہیں رہتی۔ لیکن اگر نقل سے یہ مراد ہے کہ آرٹ محض زندگی کا ایک ضمنی اور ثانوی عکس ہے تو اس توجیہہ کو پوری طرح تسلیم کرنا دشوار ہے اس کے حامی کہیں گے کہ فن کار یا مصوّر ایک ہرن کو دیکھتا ہے اور اس کی تصویر اس طرح رنگوں سے ترتیب دیتا ہے کہ اس سے مماثلت قائم ہو اور لوگ اسے دیکھ کر ہرن کو پہچان سکیں اس صورت میں فن اگر نقل محض نہیں ہے تو کیا ہے؟ اسی طرح شاعر واقعۂ کربلا کو بیان کرتا ہے، کربلا کے لق و دق میدان، وہاں کی تپش اور صعوبتوں کو نظم کرتا ہے تو اس صورت میں بھی وہ تخلیق نہیں کرتا بلکہ صرف ایک منظر جوں کا توں پیش کرتا ہے۔ تصویر محض عکس ہے، شاعری صرف نقل ہے۔

لیکن یہاں یہ سوال اُٹھتا ہے کہ فن کار جب ہرن کی تصویر بنائے یا شاعر کربلا کے میدان کی کیفیت نظم کرتا ہے تو کیا واقعی ہرن اور کربلا کے میدان کی ہو بہو نقل کرنا ہی اس کا مقصد ہوتا ہے؟ ذرا غور کیا جائے تو دراصل فن کار ہرن کے اس تصور کو پیش کرنا چاہتا ہے جو اُس کے ذہن میں ہے ممکن ہے وہ صرف چند لکیروں ہی سے اُس کے تصوّر کو واضح کر سکے۔ اس کی نقل سو فی صدی مطابقِ اصل نہیں ہو گی۔ جس سطح پر تصویر بنا رہا ہے وہ ضرور ہرن کے ایک حصّے کو دیکھنے والوں کے سامنے پیش نہ کر سکے گی۔ اسی طرح کربلا کے میدان کا نقشہ صرف اس حیثیت سے ہی پیش کیا جا سکے گا جتنا الفاظ کی گرفت میں آ سکتا ہے۔ گرم ہوا کے تھپیڑے، آسمان کی کیفیت، وہاں کی بُو باس، چمکتے ہوئے ریت کے ذرّے اور نہ جانے کتنی جزئیات ہوں گی جو شاعر کو چھوڑ دینی پڑیں گی ان میں سے وہ صرف انہی پہلوؤں کو انتخاب کرے گا جنھیں وہ اپنا تصور کربلا پیش کرنے کے سلسلے میں معاون اور مفید خیال کرے گا۔ اس فن کار کی نقل بالکل مطابقِ اصل نہیں ہو گی بلکہ یقیناً اصل سے کچھ نہ کچھ کم ہو گی۔

لیکن یہ تصویر کا ایک ہی رُخ ہے۔

اس طرح ہم نے یہ تو تسلیم کر لیا کہ فن کار کا مقصد خارجی شے کے اس تصور کی نقل کرنا ہوتا ہے جسے وہ پیش کرنا چاہتا ہے اور جو اُس کی اپنی داخلی تخلیق ہے کہ یہ داخلی تصور محض تمثیلی یا سماوی نہیں ہوتا اور خارجی اشیا سے پیدا ہوتی ہے لیکن بلاشبہ یہ خارجی اشیا سے متعلق ہوتے ہوئے بھی خارجی اشیا سے منفرد اور الگ وجود رکھتا ہے۔ لہٰذا فن کار دراصل خارجی اشیا کی نقل نہیں کرتا، ان سے پیدا شدہ داخلی تصورات

کی نقل کرتا ہے۔ وہ ہرن کی تصویر کھینچنا نہیں چاہتا، ہرن کے اس داخلی تصور کو پیش کرنا چاہتا ہے جو اس کے ذہن نے اخذ کیا ہے۔ کربلا کا میدان اس کا موضوع نہیں ہے کربلا کے میدان کا وہ تصور اس کا موضوع ہے جسے اس نے کربلا سے مختلف جزئیات کو تخیل اور تخلیقی عمل سے ترتیب دے کر اپنا داخلی تصور بنا لیا ہے۔ اس طرح فن کار مادی حقیقت کی نقل نہیں کرتا بلکہ اس تصور کی نقل کرتا ہے جو اس نے خارجی حقیقت سے قائم کیا ہے وہ محض نقال نہیں ہے، خلاق ہے۔ اس کا کام تقلید نہیں، تخلیق ہے اور اس تخلیقی عمل کو افلاطون نے پوری طرح تسلیم نہیں کیا ہے۔

افلاطون نے اس داخلی عنصر کو بڑی حد تک نظر انداز کر دیا ہے۔ اگر یہ داخلی عنصر نہ ہوتا تو یقیناً ایک منظر یا ایک خارجی شے کی تمام تر تصاویر ایک ہی جیسی ہوتیں ایک واقعہ کا بیان سارے تماشائیوں کی زبانی ایک ہی طرح سے ادا ہوتا۔ لیکن فن کی تاریخ شاہد ہے کہ ادنیٰ سے ادنیٰ شے اور حقیر سے حقیر موضوع بھی مختلف فن کاروں کے قلم سے نکل کر بالکل مختلف اور منفرد ہو جاتا ہے اور ایسے لوگوں کو بھی جو عام زندگی میں اسے ہزار بار دیکھ چکے ہیں اسے دیکھ کر تازگی اور جدت کا احساس ہوتا ہے فن کار مانوس اور قدیم حقیقت کی وہ تصویر پیش کرتا ہے جو اس کے تخیل نے اخذ و ترمیم کے بعد بنائی ہے اور اس شے میں نئی حقیقت کا سراغ لگاتا ہے۔ ہمبولٹ کے الفاظ میں "فن نقل نہیں ہے بلکہ تخیل کے ذریعے حقیقت کی نئی تشکیل ہے"۔

افلاطون دراصل ایک سچے مابعد الطبیعاتی فلسفی کی طرح تصور سے شے کی طرف رجوع کرتا ہے، مادے سے تصور تک نہیں پہنچتا۔ اس کے نزدیک زندگی ایک ماورائی تصویر کو زمین پر بسا دینے اور مادے کی شکل میں بیدار کر دینے کی کوشش ہے اور اسی لیے ساری حقیقتیں تصوراتی ہیں۔ مادہ صرف اس کا معمولی اشاریہ ہے اور اسی عام فلسفیانہ میلان کی بنا پر فن کو بھی اس نے حقیقتِ تمام کو نا تمام مادی عکس کے روپ کے حصے کی شکل میں پیش کیا اور حقیقتِ نو کے اس عنصر کو فراموش کر دیا جو فن کار کی داخلیت شے کے وجود کو بخشتی ہے۔

افلاطون کے مابعد الطبیعاتی نقطۂ نظر، اخلاقی، مذہبی اور تصوراتی میلان اور عقل و فلسفہ سے غیر معمولی شغف کے باوجود اس خدمت کا انکار ممکن نہیں کہ اس نے آرٹ کی تقریباً تمام اہم پہلوؤں پر سنجیدہ فکر کے دروازے کھول دیے۔ آرٹ کی

CENTRAL LIBRARY Malik Ram Collection Jamia Hamdard

ماہیئت کا سوال اٹھایا اور "نقل کی نقل" کہہ کر اس کی صحیح تعریف کا مطالبہ کیا۔ یہی نہیں بلکہ اس بہانے فن کے مختلف شعبوں میں فلسفیانہ ربط و آہنگ کی پہلی بنیاد قائم کی اور فن اور سماج کے باہمی رشتوں کی وضاحت کی۔ گو وہ اپنی "جمہوریہ" میں شاعری کے لیے جگہ نہ نکال سکا لیکن اس کی توجیہات نے نقد فن کے ہر میدان میں نئی دنیائیں آباد کرنے میں بڑی مدد دی۔

کتابیات

۱۔ ذاکر حسین (مترجم): ریاست

2 Gilbert Murraxy Introduction to Aristotl[e]
on the Art of Poetry
(Tr. By Ingram Bywater)

3 P.B. Shelley
Plato's Dialogues (Tr.)

تیسرا باب

ارسطو کی بوطیقا

۱

ارسطو ۳۸۴ عیسوی قبل مسیح میں پیدا ہوا اور اس کا باپ نکومیکس پیشہ کے اعتبار سے طبیب تھا۔ اٹھارہ برس کی عمر میں افلاطون کے مدرسے میں داخل ہوا اور بیس برس تک ایتھنس کے مدرسے میں افلاطون کے آگے زانوے تلمذ تہ کیا۔ ان باتوں کے اثرات ارسطو کے طرز تحریر فکر میں برابر تلاش کیے جاتے رہے ہیں۔ ارسطو کے شارحین اور نقاد دونوں اس بات پر متفق ہیں کہ ارسطو کے انداز فکر پر طبابت اور خصائص انسانی کے علم کا بڑا اثر پڑا ہے وہ افلاطون کے شاگرد ہوتے ہوئے بھی اپنے استاد کی طرح تصورات سے حقائق تک نہیں پہنچتا بلکہ مادی حقائق کو بنیادی اہمیت دیتا ہے اور ایک ہوشیار سرجن کی طرح ہر حقیقت کا تجزیہ کرتا ہے اس کے ایک ایک جزو کو الگ الگ پرکھتا ہے اور ان سے پیدا شدہ وحدت اور تناسب کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ افلاطون اشیا کو صرف تصورات کو ظاہر کرنے والی چند علامتوں کا درجہ دیتا ہے۔ جس طرح ریاضی اور الجبرے میں ایک خیال کو ظاہر کرنے کے لیے کچھ علامتیں مقرر کرلی جاتی ہیں جن کا فی نفسہ نہ کوئی مطلب ہوتا ہے نہ کوئی وجود۔ اسی طرح افلاطون کے نزدیک مادی حقیقتیں محض عکس تصور ہیں اور خود کوئی معنی اور وجود نہیں رکھتیں۔

ڈاکٹر اور سائنس دان فطرت کا مطالعہ "کیوں" سے زیادہ "کیا؟" کے استفہامیہ کے ساتھ کرتا ہے۔ انسان کیوں پیدا ہوا ہے، اس سے زیادہ اس کے نزدیک کارآمد

اور مفید سوال یہ ہے کہ انسان کیا ہے، اس کے جسم کے اعضا کیا ہیں ؟ اور اس کی تندرستی کا راز کیا ہے ؟ وہ افلاطون کی طرح یہ سوال نہیں کرتا کہ شاعری کا وجود ہونا چاہیے یا نہیں ؟ وہ شاعری کو ایسی حقیقت قرار دیتا ہے جو موجود ہے یہ حقیقت کیا ہے، کن اجزا سے مل کر بنی ہے اور اس کے لطف اور اثر اندازی کا راز کیا ہے ؟ یہی ایک سائنس داں کا دائرۂ تحقیق ہے اور اس دائرے میں ارسطو اپنے اُستاد سے کہیں زیادہ کامیاب ہوا ہے۔

یہاں اس بات کا تذکرہ کر دینا ضروری ہے کہ افلاطون کے بعد جب اس کے مدرسۂ فکر کی رہ نمائی اسفیسفس (Spensippus) کے ہاتھ آئی اور فلسفہ کو زیادہ سے زیادہ تجرید کی طرف لے جایا گیا اور اسے تمام تر ریاضی کے زیر اثر کر دیا گیا تو ارسطو نے ایتھنس چھوڑ کر میسیا (Mysia) میں اپنے شاگرد ہرمیاس کی دعوت پر ایک مختصر افلاطونی حلقے کی معلمی قبول کر لی اور پھر سکندر اعظم کا اتالیق ہو کر مقدونیہ چلا گیا۔

ظاہر ہے ارسطو کا ذہن تصوراتی یا مابعد الطبیعاتی ہونے سے زیادہ سائنٹیفک اور حقیقت پسندانہ تھا۔ "بوطیقا" میں افلاطون کی طرح ارسطو نے کائنات کا تصوراتی خاکہ بنا کر اس وحدت کو مختلف شعبوں کی جگہ تلاش کرنے کی کوشش نہیں کی ہے نہ وہ اس عظیم وحدت سے اس کے اجزا تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔ ارسطو کا طریقہ عمل بالکل متضاد ہے۔ وہ فن کو ایک علیحدہ وحدت کی طرح تسلیم کرتا ہے پھر فن کا تجزیہ کر کے اپنی بحث کو صرف شاعری تک محدود کر دیتا ہے اور شاعری کو مختلف اصناف میں تقسیم کر کے اپنا موضوع المیہ کو بناتا ہے جو اس کے نزدیک فن کے اعلیٰ معیار کی نمائندہ ہے۔

اسکاٹ جیمس نے خواہش کی ہے کہ کاش ارسطو ڈرامے کے فن کو مکمل اکائی کی طرح دیکھنے کی کوشش کرتا اور صرف ڈرامے پر بحث کرنے کی بجائے اس کے اسٹیج پر پیش کرنے کے پورے عمل سے بحث کرتا۔ موسیقی، پس منظر آوازوں کا اُتار چڑھاؤ، اداکاری کے اصول اور ان سب کے مجموعی تاثر کے اصولوں پر بحث کرتا لیکن یہ انداز ارسطو جیسے سائنسی مزاج کے فلسفی کے لیے غیر مناسب تھا۔ ارسطو علم کے ایک معمولی جزو کو انتخاب کرتا ہے اور اس کے مطالعے اور تجزیے کے ذریعے سے

کائنات کی اہم حقیقتوں تک پہنچتا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ افلاطون اور ارسطو میں نقطۂ نظر کے اس بنیادی فرق کے باوجود بہت سی مماثل باتیں پائی جاتی ہیں۔ دونوں فن کے تمام شعبوں کی وحدت کے قائل ہیں اور ان کے ذرائع اظہار کے تنوع کو ملحوظ رکھتے ہیں، دونوں فن کو بنیادی طور پر نقل قرار دیتے ہیں، دونوں اس نقل کا مقصد انبساط اور مسرت قرار دیتے ہیں اور دونوں آرٹ اور سماجی زندگی کے رابطے کو پیش نظر رکھتے ہیں گو مختلف نتیجوں پر پہنچتے ہیں۔ یہ دونوں کسی نہ کسی حد تک شاعر کے مجنوں یا Inspired ہونے کے قائل ہیں۔

لیکن اس مماثلت کے باوجود ارسطو نے آرٹ کو نہ صرف مختلف زاویۂ نظر سے پرکھا ہے بلکہ ان سوالوں کے جوابات بھی مختلف طور پر دیے ہیں جنھیں فن کے سلسلے میں افلاطون نے اُٹھایا تھا۔ بوطیقا کے پہلے جملے ہی سے ظاہر ہے کہ ارسطو نے دائرۂ تحقیق کو محدود کر لیا ہے اور وہ زندگی کے بارے میں کسی فلسفیانہ نتیجے پر پہنچنے یا فنون لطیفہ کا کوئی بنیادی نظریہ پیش کرنے کی کوشش نہیں کر رہا ہے بلکہ فن کو ان نمونوں کے مطالعے سے جو اس وقت اس کے پیشِ نظر تھے، چند اصول مستنبط کرنا چاہتا ہے۔ بوطیقا اس جملے سے شروع ہوتی ہے:۔

"I shall speak of the art of poetry and of its various species, discussing the function of each kind, along with the proper structure of a poem and the number and nature of the parts."

Aberscrombie (Tr.)

اس جملے سے ظاہر ہوتا ہے کہ ارسطو نے شاعری کو ایک علیحدہ اور مستقل بالذات علم تسلیم کر لیا ہے اور اس کے نزدیک شاعری کے فن کے جواز یا عدم جواز کا سوال نہیں اٹھایا۔ یہ فن اپنی منفرد حیثیت میں موجود ہے اور اس کا مقصد تجزیہ کر کے اس کی مختلف قسموں کو پہچاننا اور ان کے اصول معین کرنا ہے۔ یہ قسمیں ارسطو کے نزدیک: (۱) المیہ (۲) طربیہ (۳) رزمیہ اور (۴) لیرک یا غنایہ شاعری ہیں۔ ان میں سے بوطیقا میں

صرف دو کا بیان کسی قدر تفصیل سے کیا گیا۔ طربیہ اور عشقیہ شاعری کا بیان موجود نہیں ہے ہے۔ ٹریجڈی ارسطو کی محبوب صنف ہے اور اسے "بوطیقا" کا موضوع قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس کی مختلف توجیہیں کی گئی ہیں۔ کچھ محققین کے نزدیک "بوطیقا" ناتمام ہے اور اس کے آگے کے حصوں میں شاعری کی ان دونوں قسموں سے بھی بحث کی گئی ہوگی کچھ نے اس کی وجہ یہ بتائی ہے کہ ارسطو ٹریجڈی کو فن کا صحیح مظہر سمجھتا ہے اور کامیڈی اور عشقیہ شاعری کو سطحی اور غیر اہم صنف قرار دیتا ہے۔

مختلف اقسام کے اس تعین کے بعد ارسطو ان اقسام کی تعریف، ماہیئت اور مقصد کی وضاحت کرتا ہے اور اس کاوش میں وہ فن کے بارے میں چند بنیادی باتیں کہتا ہے۔ ٹریجڈی کی تعریف اس کے نزدیک یہ ہے:۔

"ٹریجڈی ایک ایسے عمل کی نقل ہے جو اہم اور مکمل ہو اور مناسب عظمت رکھتا ہو، اس کی زبان مزین اور نفیس ہو۔ وہ ایسا عمل ہو جو دہشت اور دردمندی کے ذریعے اثر کرتا ہو اور اثر سے ان کی صحت و اصلاح کر سکے"۔

اس بیان کے پہلے ہی جملے میں ارسطو شاعری کی ایک قسم کی تعریف اور ماہیئت واضح کرتا ہے "ٹریجڈی ایک عمل کی نقل ہے"۔ یہاں یہ بات ملحوظ رکھنی چاہیئے کہ ارسطو کے پیشِ نظر صرف یونانی شاعری کے نمونے تھے اور یونانیوں کے نزدیک شاعری ہمارے دور کی طرح چند جذباتی حقیقتوں کے ترسیل کا ذریعہ نہ تھی بلکہ علم و فن کے تمام شعبوں پر چھائی ہوئی تھی اور بہ یک وقت علم طب اور علم بدن کے مسائل تاریخ اور مذہبیات کے قصے اور دوسرے علوم کے متعلق معلومات شاعری ہی میں فراہم کی جاتی تھیں۔ ارسطو نے بوطیقا میں اسی لیے ایسے لوگوں کو شاعروں کی صنف سے الگ کر دیا ہے جو "جراحی، علم نجوم یا تاریخ کی تعلیمات کو کلام موزوں میں ادا کر دیتے ہیں۔ دوسری یہ بات بھی پیشِ نظر رہنی چاہیے کہ شاعری ڈرامے کی زبان تھی اور ڈرامہ پوری یونانی سماج کے لیے جذباتی اور سماجی حقیقت کی نوعیت رکھتا تھا۔ ارسطو یونانی ڈراموں سے بحث کر رہا ہے جو اس کے پیشِ نظر تھے اور جن میں صنمیاتی قصوں اور اساطیری واقعات کو نظم کیا جاتا تھا۔ اُس کے سامنے ایسے ڈرامے نہیں تھے جنہیں ہماری اصطلاحوں میں حقیقت پسندانہ، رومانوی یا علامتی ڈرامے کہا جا سکتا ہے۔

ان بیانات کی روشنی میں پروفیسر گلبرٹ مرے کی یہ رائے قابلِ غور معلوم ہوتی

ہے کہ ارسطو نے فن کو اس لیے نقل قرار دیا کہ یونانی زبان میں Poetes کا لفظ بنانے والے کے معنوں میں استعمال ہوتا تھا اور یونانی شاعر چونکہ طبع زاد قصوں سے زیادہ قدیم صنمیاتی قصّے اور رزمیہ داستانیں نظم کرتا تھا اس لیے اسے بنانے والے سے زیادہ دہرانے والا یا بیان کرنے والا کہا جا سکتا تھا جسے ارسطو نے اپنی اصطلاح میں نقل کرنا قرار دیا ہے۔ وہ شاعر جو ٹرائے کی فتح کی کہانی لکھتا ہے۔ دراصل کہانی نہیں گڑھتا بلکہ صرف اس مشہور واقعے کو بیان کرتا ہے یا اس کی نقل الفاظ کے روپ میں پیش کرتا ہے۔

نقل کا لفظ بہر صورت ارسطو کے نظریۂ تنقید میں سب سے زیادہ اہم ہے Mimesis سے ارسطو کی مراد کیا ہے؟ اس کا واضح پیش کرنا دشوار ہے۔ دو باتیں البتہ صراحت کے ساتھ کہی جا سکتی ہیں۔ ایک یہ کہ نقل سے ارسطو کی مراد وہ نہیں ہے جو افلاطون کی تھی، دوسرے یہ کہ نقل کے لفظ سے یہ نتیجہ نکالنا صحیح نہیں ہے کہ ارسطو نے فن میں تخلیقی عنصر کے وجود کو نظر انداز کر دیا ہے۔

افلاطون تصور پرست ہونے کی حیثیت سے ماورائی تصور کو حقیقی مانتا تھا اور مادی حقیقتوں کو اصلی اور بنیادی ماننے کی بجائے انھیں محض ماورائی تصور کا عکس قرار دیتا تھا اور چونکہ شاعر اس مادی دنیا اور عالم محسوسات کی نقل کرتا ہے اسلیے افلاطون کے نزدیک وہ حقیقت سے بمنازل دور ہے۔ ارسطو کے نزدیک حقیقت اس دنیا سے ماورا نہیں ہے بلکہ یہ مادی عالم محسوسات ہی دراصل حقیقتوں کا جہان ہے اور اس میں روح اور مادے کی ساری پہنائیاں سمائی ہوئی ہیں۔ ایک نقاد نے ارسطو کے نظریۂ کائنات کو اس طرح بیان کیا ہے کہ اس کے نزدیک فطرت ایک اکیلے نامیاتی طاقت کا نام ہے جو اپنی منزل کی طرف بڑھ رہی ہے۔ اس تعریف کے بموجب افلاطون کے برخلاف حقیقت جامد ہے نہ ابدی، نہ وہ ایسا تصور ہے جو تغیر اور فنا سے بالاتر ہے اور نہ تصور اور مادہ میں کوئی حقیقی تضاد پایا جاتا ہے اس کے معنی یہ بھی ہوئے کہ ارسطو کے نزدیک اچھائی اور برائی کے بندھے ٹکے اور ناقابل تغیر اصول وضع نہیں کیے جا سکتے۔

چنانچہ ارسطو کو مسرت جامد اور مستقل بالذات ذہنی کیفیت معلوم نہیں ہوتی بلکہ ایک مسلسل عمل نظر آتی ہے، روح اس کے نزدیک قیمتی روحانی اور ماورائی شے نہیں ہے نہ جسم اور مادے سے دور ہے بلکہ وہ لہر ہے جو زندگی میں اصول

کی طرح جاری وساری ہے اور مادی عناصر علیحدہ خاصیتیں رکھنے والے جوہر نہیں ہیں بلکہ متضاد اشیا کے درمیان کشمکش کے مرادف ہیں۔ اس طرح خطِ امتیاز جو افلاطون نے شے اور اصل شے، مادہ اور روح، تصور اور حقیقت کے درمیان قایم کیا تھا کسی حد تک محو ہو گیا۔

اس نظریے سے ایک طرف تو افلاطون کا وہ تصور باطل ہو جاتا ہے کہ حواس اور احساسات سے حقیقت کا علم حاصل ہی نہیں کیا جا سکتا۔ دوسری طرف آرٹ پر "نقل کی نقل" کرنے کا الزام عائد نہیں ہوتا۔ مادی دنیا اور عالم محسوسات ہی حقیقت کا روپ ہے اور اس حقیقت کا محسوسات کے ذریعے سے حاصل کیا ہوا ادراک ناقابلِ اعتبار قرار نہیں دیا جا سکتا۔ اس لحاظ سے فن محض اصل کی نقل ہے اور اس نقل کے ذریعے سے حقیقت تک پہنچنا ممکن ہے۔

ارسطو کے نزدیک فطرت اور فن ہی وہ دو ذرائع ہیں جن سے دنیا ترقی پذیر ہے فرق صرف اتنا ہے کہ فطرت کی حرکت کے اصول داخلی ہیں اور اس کے متعین کردہ ہیں لیکن فن سے ایسی اشیا ظہور میں آتی ہیں جن کی شکل فن کار کی روح میں نہاں ہوتی ہے۔ اس نقطۂ نظر سے فن فطری اور سماوی اصولوں کے تحت تخلیق و تشکیل کے کام کو سرانجام دیتا ہے یعنی فطرت کی نقل کرتا ہے۔ گویا فنی تخلیق فطرت کے اصولوں پر اشیا کو ڈھالنے کا فرض انجام دیتی ہے۔

لیکن حقیقت کے اصولوں کا علم فن کار کو کن ذرائع سے ہو سکتا ہے؟ افلاطون کے نزدیک یہ علم صرف فکر اور فلسفے کے ذریعے سے یا یوں کہیے کہ عقل کے ذریعے سے حاصل ہو سکتا ہے کیونکہ حقیقت فطرت کے ظاہری پیکروں میں نہیں غیر مرئی ہے اور اس تک مادی حواس کی رسائی نہیں ہو سکتی اور عقل جیسی غیر مرئی حس ہی کی رسائی ہو سکتی ہے۔ ارسطو چونکہ مرئی اور غیر مرئی کی اس تفریق کا بل کا قائل نہیں لہٰذا وہ علم کی ابتدا اس لمحے سے تسلیم کرتا ہے جب حواس مختلف اشیا کا احساس کرتے ہیں اور پھر ذہن انسانی احساس کے ان تجربات کی تنظیم کرتا ہے گویا مشاہدہ علم کی پہلی منزل ہے اور جب ذہن یادداشت سے اس مشاہدے اور اس کے متعلقات کو محفوظ کر لیتا ہے تو وہ تجربے کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

تجربے کی فراوانی اور کثرت کے بعد ایک ڈاکٹر نبض دیکھے یا معائنہ کیے بغیر

مریض کی شکل دیکھ کر اس کے مرض کی تشخیص کر سکتا ہے۔ تجربہ کار کسان گویا اپنی چھٹی حس کی مدد سے بارش ہونے کی خبر معلوم کر سکتا ہے۔ یہ کیفیت جو بظاہر خارجی محرکات اور عقل سے ماورا معلوم ہوتی ہے۔ دراصل محض مشاہدے کی کثرت اور تجربہ کاری کی بنا پر پیدا ہوتی ہے۔ اس سے صرف یہ ظاہر ہوتا ہے کہ انسانی ذہن اسقدر تربیت یافتہ ہو چکا ہے کہ اسے خارجی محرکات اور ان کے باہمی رشتوں کو الگ الگ بتانے کی ضرورت نہیں اور وہ ایک لمحے میں مختلف اجزا اور متفرق اشیا میں ربط و آہنگ پیدا کر سکتا ہے مختلف اشیا اور تصورات سے ایک آہنگ اور وحدت پیدا کرنا ہی حسن کاری کی بنیاد ہے۔

حسین اشیا اور فنی شہ پارہ بقول ارسطو غیر حسین اشیا اور مناظر فطرت سے صرف اسی بات میں مختلف ہیں کہ اول الذکر میں بکھرے ہوئے اجزا ہم آہنگ کر دیے جاتے ہیں۔ ارسطو کے نزدیک تناسب کے اس احساس کے بغیر کوئی فن پارہ وجود میں نہیں آتا اور ایک لمحے کے اندر بغیر اجزا کے علیحدہ علیحدہ سمجھے ہوئے یکایک وحدت کے احساس کا ذہن میں کوند جانا ہی احساسِ جمال کی بنیاد ہے۔

یہاں یہ بات قابلِ غور ہے کہ افلاطون کی طرح ارسطو بھی شاعر کو ایک ماورائے عقل صفت سے متصف کرتا ہے۔ افلاطون نے اسے جنون کی قسم بتایا تھا۔ ارسطو کے نزدیک بھی شاعری کے فن کے لیے ایک ایسے انسان کی ضرورت ہے جو پیدائشی طور پر ذہین ہو اور جنون کی طرف میلان طبع رکھتا ہو۔ افلاطون نے اس صلاحیت کو عقل دشمن اور دیوانگی محض قرار دیا تھا۔ ارسطو نے اسے عقل کی زیادہ ترقی یافتہ شکل بتایا اور اسی کو عرفان و ادراک کی اعلیٰ ترصورت قرار دیا۔ گویا یہی وہ طاقت ہے جو تخلیق فن کی ذمہ دار ہے اور جس کے ذریعے سے فن کار کو فطرت کے اصول کا عرفان حاصل ہوتا ہے اور وہ حقیقت تک پہنچنے اور اس کی نقل کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔

۲

نقل کے لیے ارسطو نے بھی Mimesis کا لفظ استعمال کیا ہے لیکن اردو میں اس کا ترجمہ جس لفظ سے کیا جاتا ہے وہ اس کی پوری معنویت پر حاوی نہیں ہے

"نقل" تو اصل کا ہو بہو چربہ اُتار لینے کو کہتے ہیں اور اس شکل میں تخلیق یا تخیل کی کارفرمائی کا سوال ہی نہیں اٹھتا "نقل را چہ عقل" کی مثل صدیوں سے اسی طرح چلی آئی ہے۔ ارسطو کی "نقل" سے یہ مراد نہیں ہے۔

دراصل شاعری کی ماہیت سے بحث کرتے ہوئے ارسطو کے سامنے پہلا سوال حیاتیاتی ہے یعنی انسان کی کس جبلی خواہش سے شاعری اور فن وجود میں آئے۔ افلاطون کے لیے عالم خیال اصل حقیقت تھا لہٰذا اس نے فن کو فکری اور تصوراتی نظام میں بٹھا کر دیکھا۔ ارسطو کے نزدیک مابعد الطبیعات سے زیادہ حیاتیات اہم تھی۔ لہٰذا شاعری کا جواز بھی وہ انسانی فطرت کے ایک خاصے میں تلاش کرتا ہے یعنی انسان فطرتاً نقل کرنا پسند کرتا ہے اور اس سے اسے حظ حاصل ہوتا ہے اسی جبلی تقاضے نے فن کا روپ اختیار کیا ہے۔

ایبرکرامبی نے بجا طور پر اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ یونانی ذہن حرکت اور عمل کے دو تصورات رکھتا تھا یا تو اشیا کی تشکیل کا عمل یا کسی کام کے کیے جانے کا عمل دوسری صورت میں عمل بنفسہ جانچا ہوگا اور پہلی صورت میں جس شے کی تشکیل عمل میں آئی ہے اس سے عمل کے حسن و قبح کا اندازہ ہو سکے گا۔ اسی اندازِ نظر کی پیروی میں ارسطو نے بھی شاعری کو "ایسی نقل کرنے والی صنف قرار دیا ہے جو فطرت کی اسی طرح نقل کرتی ہے جیسے موسیقی اور رقص نقل کرتے ہیں"۔ اس مثال سے ظاہر ہے کہ یہاں ارسطو کی مراد ہو بہو نقل سے نہیں ہے کیونکہ رقص اور موسیقی فطرت کا چربہ اُتارنے کے قابل نہیں ہیں اور اس نقل میں تخیل اور تخلیق دونوں کا جز غالب ہوتا ہے۔ اردو میں نقل کو Mimicry ۔ Imitation ۔ تینوں الفاظ کے مترادف استعمال کیا جاتا ہے جب کہ پہلی صورت میں وہ محض عکاسی ہے۔ دوسری صورت میں تقلید محض اور تیسری صورت میں تخیلی تخلیق کا درجہ رکھتی ہے۔

"نقل" کے لفظ کے ساتھ ہی ارسطو اس کے لوازمات کا ذکر بھی کرتا ہے یعنی شاعری کس وسیلے سے نقل کرتی ہے، کس شے کی نقل کرتی ہے اور کیونکر نقل کرتی ہے؟ پہلے سوال کا جواب یہ ہے کہ جس طرح موسیقی کے لیے آواز اور آہنگ اور مصوری کے لیے رنگ ذرائع اظہار ہیں اسی طرح شاعری کا وسیلۂ اظہار الفاظ اور زبان

ہیں اور اس میں وزن، ترنم، موسیقی اور آہنگ پیدا کر کے شاعر اس میں مضامین پوری تاثیر کے ساتھ ادا کرتا ہے۔ دراصل فنون لطیفہ میں ذرائع اظہار کا فرق ہی تقسیم پیدا کرتا ہے۔

دوسرے سوال کا جواب ارسطو نے اس طرح دیا ہے کہ شاعری کے عمل اور حرکت کی حالت میں انسانوں کی نقل کرتی ہے یعنی وہ ایسے واقعات کا بیان کرتی ہے جو انسانوں سے سرزد ہوتے ہیں اور انسانی فطرت میں جن کا جواز موجود ہے فن اس اعتبار سے انسانوں کے اعمال کی کہانی ہے اور یہ تمام عمل ایسے ہیں جنکی صلاحیت قدرتی طور پر ان میں پائی جاتی ہے۔ اسی بنیاد پر ارسطو نے ڈرامے کو تین حصوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ ایک وہ جو انسانوں کو ان کی حقیقی زندگی سے کہیں بہتر حالت میں پیش کرتے ہیں اور ان ڈراموں کو وہ المیہ قرار دیتا ہے دوسرے وہ جو انسانوں کو ان کی اصلی حالت سے بدتر حالت میں پیش کر کے ان کے مضحک پہلوؤں کو اجاگر کرتے ہیں یہ کام طربیہ یا کامیڈی انجام دیتی ہے اور تیسرے وہ جو ہو بہو اس حالت میں انھیں پیش کرتے ہیں جیسے کہ وہ حقیقی زندگی میں ہیں۔

ایبر کرامبی نے بجا طور پر اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ ارسطو نے تیسری قسم کو نظر انداز کر دیا ہے اور انسانوں کی حقیقی حالت کی ہو بہو تصویر کشی کرنے کے بارے میں بحث نہیں کی۔ اس سے کم سے کم یہ تو ظاہر ہوتا ہے کہ ارسطو فن کو ہو بہو نقل تسلیم نہیں کرتا تھا اور Mimesis کے لفظ سے اس کی مراد ہو بہو عکاسی کرنے سے نہیں بلکہ شاعری کو حقیقی زندگی کو بہتر یا اس سے بدتر بنا کر پیش کرنے کی تخئیلی کاوش سے ہے اور اس صورت میں فن عکس محض نہیں کہا جا سکتا بلکہ اس میں شاعر کی اپنی ذات کا ایک جزو بھی شامل ہونا ضروری ہے اور اس کا مرتبہ تخلیق کا ہو جاتا ہے۔

ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ کیا المیہ کے کردار لازمی طور پر عملی زندگی کے انسانوں سے بہتر ہوتے ہیں اور طربیہ کے کرداروں کو ان سے کم تر درجے پر رکھا جا سکتا ہے؟ اگر درجے کا تعین ان کی ذہنی صلاحیتوں کے اعتبار سے کیا جائے تو فالسٹاف اور سر ٹوبی بیلچ کے کرداروں کو کم تر درجے کے انسان قرار دینا دشوار ہے۔ ڈبلیو ڈی راس نے اس تقسیم کو اس اخلاقی تصور کا واضح اثر بتایا ہے جو افلاطون کی تعلیمات میں خاص طور پر نمایاں ہے اور جس کے نشانات ہم ارسطوفینس اور ہومر کے تنقیدی

احساس میں دیکھ آئے ہیں[1]۔ راس نے تفصیل سے اس پر بحث کی ہے کہ ارسطو نے المیہ اور طربیہ میں خط فاصل قایم کرنے کے لیے اخلاقی طور پر اچھے اور برے کرداروں کے عمل ہی کو معیار کیوں قرار دیا ہے۔ چونکہ اخلاقیات اس دور کی جمالیات پر غالب تھی اس لیے اخلاقی طور پر اچھا اور برگزیدہ کردار ہی دیکھنے والوں میں ہمدردی کے جذبات پیدا کر سکتا تھا۔ ارسطو کے نزدیک میکبتھ جیسے قاتل اور ملٹن کا شیطان یا گوئٹے کا فیفس ٹافلس المیہ کے ہیرو بننے کے قابل نہیں ہو سکتے۔

یہاں گلبرٹ مرے کی اس رائے پر بھی غور کرنا ضروری ہے کہ ٹریجڈی کو نیک یا بہتر انسانوں کی اور کامیڈی کو کم تر درجے کے انسانوں کی نقل قرار دینا دراصل یونانی زبان سے ناواقفیت اور ترجمے کے ناکافی ہونے کی دلیل ہے۔ ارسطو نے ٹریجڈی کے سلسلے میں انڈی مونیا (endeimonia)[2] کا لفظ استعمال کیا ہے اور اس کا ترجمہ اکثر مسرت کیا جاتا ہے لیکن اس کا مفہوم محض اچھائی یا بہتری سے ظاہر نہیں ہوتا بلکہ نیکی اور پاکیزگی سے زیادہ قریب ہے جسے عظمت کے لفظ سے کسی قدر ظاہر کیا جاسکتا ہے۔

اسی کے ساتھ ساتھ گلبرٹ مرے نے عمل کے لفظ پر بھی اعتراض کیا ہے اور کہا ہے کہ "پرٹین"[3] Prattein یا Praxis صرف عمل کرنے کے معنوں میں استعمال نہیں ہوتا بلکہ انگریزی لفظ do کی طرح کرنے کے ساتھ کسی مخصوص حالت میں ہونے کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ اس لیے گلبرٹ مرے بھی پروفیسر مارگولیتھ کی تائید کرتا ہے کہ ارسطو نے ٹریجڈی کو انسانوں کے اعمال کی نقل قرار نہیں دیا تھا بلکہ اس قول کا ترجمہ اس طرح کرنا چاہیے کہ "ٹریجڈی انسانوں کے احوال کی تصویر کشی ہے۔"

گلبرٹ مرے اور مارگولیتھ کے بیانات سے ارسطو کے تصور نقل پر اور زیادہ

---

[1] W.D. Rose- Aristotle

[2] Gilbert Murrxy -- Introduction to Poetics;

[3] "Another difficult world.... is prattein or praxis, generally translated as to act or action but it, like our, do, also means to fare, either well or ill".

روشنی پڑتی ہے۔ ارسطو اگر ٹریجڈی کو انسانوں کے "احوال وکیفیات"[1] کی ترجمانی قرار دیتا ہے تو اس کے لیے نقل کا لفظ نہایت ناکافی ہے پھر نقل سے اس کی مراد انسانوں کی شکل وصورت یا ان کے مادی گرد وپیش کا خاکہ پیش کرنا نہیں ہے بلکہ اپنے تصور کائنات کے مطابق وہ یہاں بھی جسم اور روح، مادہ اور خیال کو جداگانہ نہیں کرتا اور انسانوں کے روپ میں ان کے کرداروں کا خاکہ کھینچنا ہی فن کا مقصد بتاتا ہے۔ اس طرح افلاطون کے برخلاف فن مادی اشیا اور عالم اسباب کی نقل ہوکر نہیں رہ جاتا بلکہ وہ انسانوں کے اس غیر مرئی روپ کی تصویر کھینچتا ہے جسے ہم جذبہ کردار اور کیفیت کے الفاظ سے ظاہر کرتے ہیں۔ اسی لیے ارسطو موسیقی کو جو عالم اسباب کی سب سے کم نقل کرتی ہے، سب سے زیادہ نقل کرنے والا شمار کرتا ہے جس کا مطلب یہ ہوا کہ ارسطو کے نزدیک نقل جذبات واحساسات اور انسان کی کیفیت کی ہوتی ہے اور اسے ظاہر کرنے اور اس کی ترسیل میں موسیقی بہت کامیاب ہوتی ہے۔

اس لحاظ سے ارسطو کا مفہوم ترجمانی کے لفظ سے زیادہ واضح ہوتا ہے۔ ارسطو اس بات سے انکار نہیں کرتا کہ جب کسی قبائلی شکاری نے زمانۂ قبل تہذیب میں کسی جانور کا شکار کیا ہوگا اور اپنی جائے قیام پر اگر چند روز بعد اس جانور کی شکل زمین پر چند لکیروں کی مدد سے بناکر اپنے رفیق کو یہ خبر پہنچانی چاہی ہوگی تو بھی اس کی بنائی ہوئی یہ تصویر جانور کی ہوبہو نقل نہیں کہی جاسکتی تھی۔ یہ صحیح ہے کہ وہ مادی شے کو ظاہر کرنا چاہتا ہے اور اس کا محرک ایک ایسا جانور ہے جو مادی وجود رکھتا ہے لیکن اس

---

[1] اگر یہ بیان صحیح مان لیا جائے تو پھر کسی حد تک W.D. Ross کی یہ خواہش پوری ہو جاتی ہے کہ اگر جدید ڈرامے ارسطو کے پیشِ نظر ہوتے تو وہ نیکی کی جگہ پر المیہ کے کردار کے لیے عظمت کا لفظ استعمال کرتا۔ Ross نے لکھا ہے:۔

"His thoughts, is, of course, conditioned by the traditions of Greek Drama, but a character like that of Clymnestra might have led him to substitute greatness or intensity for 'goodness....'.

مماثلت کے باوجود یہ تصویر یا خاکہ جانور کی پوری تصویر نہیں ہے بہ صرف اس کا وہ تصور ہے جو شکاری کے ذہن میں موجود ہے اور جسے اپنی بات سمجھانے کے لیے وہ اشارے کے طور پر استعمال کر رہا ہے۔ اس نے جانور کی شکل سے مماثلت لی ہے اور یہ خاکہ اصل جانور کو پوری طرح پیش نہیں کرتا لیکن اصل شے سے زائد بھی ایک عنصر اس میں موجود ہے اور وہ ہے ان خطوں کے کھینچنے والے کا تخیل۔

یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان لکیروں میں شے کا عکس نہیں ہے بلکہ شے سے پیدا شدہ تخیل اور تصور کا عکس ہے جو فن کار کے ذہن میں پیدا ہوا۔ اگر فن کار نے کسی کی نقل کی ہے تو وہ فطرت یا مادی وجود نہیں ہے بلکہ اس مادی وجود سے پیدا ہونے کا خیال ہے اس کا تصور ہی اس کا مقصود ہے اور اس لحاظ سے اس کا فن تحقیقی ہے تنقیدی نہیں۔ گو یہ فنکار زندگی کی ہو بہو تصویر پیش کرنا نہیں چاہتا بلکہ زندگی کی صرف وہ تصویر پیش کرنا چاہتا ہے جسے اس نے اپنے تخیل کے آئینے میں دیکھا ہے۔ فن کا موضوع وہ زندگی پیش کرنا نہیں ہے جیسی کہ وہ ہے بلکہ وہ زندگی پیش کرنا ہے جو فن کار کے نزدیک ممکن ہے اور ہو سکتی ہے۔ اتنی بات پر ادبیات کو تاریخ سے زیادہ فلسفیانہ کہا جا سکتا ہے کیونکہ تاریخ کے بیانات ان واقعات پر مبنی ہیں جو واقع ہو چکے ہیں لیکن ادبیات کا دائرہ ان مخصوص واقعات سے آگے بڑھ کر تخیل تک پہنچتا ہے اور تخیل کی مدد سے اس سمت کی نشان دہی کرتا ہے جن کی طرف اس کے نزدیک زندگی کا کارواں رخ کر سکتا ہے۔

اس نظریے کے ماتحت ارسطو نے ڈرامہ کی کردار نگاری پر بحث کرتے ہوئے ایسے کرداروں کو اہمیت دی ہے جن کا وجود ممکن ہو۔ اس کے یہ قطعی معنی نہیں ہے کہ ارسطو قطعیت پر زور نہیں دیتا اور Probable (اغلبیت) کے نقیض "واقعات" کو بھی ڈرامے اور فن کے لیے مضر نہیں سمجھتا۔ ارسطو نے بارہا اس بات کی تکرار کی ہے کہ واقعات اور کردار کی نشو و نما میں یہ ملحوظ رکھنا چاہیے کہ کوئی واقعہ اچانک یا ناممکن یا خلافِ عقل معلوم نہ ہو کیونکہ اگر کوئی عظیم شخصیت بھی کسی ایسے عذاب میں گرفتار ہو جائے گی جو یا تو سماوی ہو یا اچانک حادثے کی نوعیت رکھتا ہو اور جس میں اس کی عملی طور پر کوئی ذمہ داری نہ ہو تو اس سے دیکھنے والوں میں ہیبت تو پیدا ہو سکتی ہے لیکن رحم اور ہمدردی کے جذبات پیدا نہیں ہو سکتے۔

اس لیے کردار کا ہر فعل اور ڈرامہ کا ہر حصہ اس کے پچھلے افعال اور حصوں سے

مربوط ہونا چاہیے ہر ایک عمل گزشتہ واقعہ سے پیدا ہوا ہو اور ہیرو کا ہر رویہ اس کے کردار کے مطابق ہو اور اس کی شخصیت سے مناسبت رکھتا ہو۔ گویا فنکار خارجی زندگی کے مختلف ٹکڑوں کو چن لیتا ہے جو "اغلبیت کے ملقیض" نہ ہوں اور انھیں اپنے تخیل کی مدد سے اس انداز سے ایک وحدت میں پرو دیتا ہے جس طرح وہ خود فطری حالت میں موجود نہ تھے یعنی وہ فطرت کے اجزا کی تخلیقی ترتیب کرتا ہے اور انھیں وحدت اور آہنگ بخشتا ہے۔ یہ وحدت اور آہنگ کا احساس اس کے مخاطبین کو کس طرح نصیب ہوتا ہے اور اس میں کوئی جبلی جذبہ یا لذت پیدا کرتا ہے؟ یا نہیں؟ اس کا جواب ارسطو نے اس طرح دیا ہے کہ انسان دو جبلی خواہشوں Instincts یعنی نقل اتارنے اور دوسروں کو نقل اتارتے دیکھنے کی خواہش —— کی بنا پر فن میں دلچسپی کا اظہار کرتا ہے۔ اس طرح جب وہ اس نقل میں اصل کی جھلکیاں پاتا ہے تو اسے لذت حاصل ہوتی ہے اور اس سے تجربے میں اضافہ ہوتا ہے۔

تجربے کے لفظ سے ارسطو نے ایک اور مسئلے کو بھی حل کرنے کی کوشش کی ہے اگر فن فطرت کی نقل یا تخیلی ترجمانی ہے تو ہر حالت میں شاعر اور ڈرامہ نگار جس قسم کے منظر یا عمل کی تصویر کشی کرے گا اس سے دیکھنے والوں پر اس قسم کے جذبات طاری ہونے چاہئیں مثلاً اگر کوئی شاعر کسی ہولناک واقعے کی تصویر کھینچے تو اس کے سننے والوں پر ڈر اور خوف غالب آنا چاہیے۔ اس کے برخلاف ٹریجڈی میں ڈرامہ نگار کسی نہ کسی المیہ واقعے کی تصویر کشی کرتا ہے اور اس کے باوجود اس کے مخاطب اس صنف کی دردناکی سے فرار اختیار نہیں کرتے بلکہ ٹریجڈی کو پسند کرتے ہیں یا یوں کہیے کہ اگر اسٹیج پر ہم کسی کے قتل کی خبر سنتے ہیں یا کسی ڈکیتی کی اطلاع پاتے ہیں تو ہمارے اوپر جو جذبات طاری ہوتے ہیں وہ ان جذبات سے بالکل مختلف ہوتے ہیں جو ہمارے اوپر عملی زندگی میں ایسے واقعات کے گزرنے پر طاری ہوتے۔

یہی نہیں حضرت عیسیٰ کے صلیب پر چڑھائے جانے کا واقعہ عملی زندگی میں کس قدر دردناک رہا ہوگا یا کسی انسان کو اژدہے نے لپیٹ رکھا ہو اور وہ اذیت میں مبتلا ہو گیا ہو کوئی معصوم دوشیزہ زندہ دیوار میں چنی جا رہی ہو۔ یہ مناظر عملی زندگی میں دل ہلا دینے کے لیے کافی ہیں لیکن جب فن انھیں اسٹیج پر یا نقش کاری

میں پیش کرتا ہے تو ہماری جمالیاتی حس اس سے آسودگی پاتی ہے اور ہم پران شہ پاروں سے ہیبت اور خوف طاری نہیں ہوتا۔ اس کا جواب ارسطو نے اس طرح دیا ہے کہ انسان جبلی طور پر اس بات سے لذت لیتا ہے کہ دوسروں کی نقل کی جائے اور اس میں نت نئے تجربوں کے ذریعے سے اپنا علم وسیع کرنے کی جو جبلت ہے اس کے زیر اثر وہ دردناک مناظر کی نقل میں بھی آسودگی پاتا ہے کیونکہ یہ اس کے علم اور تجربے میں اضافہ کرتی ہیں اور تجربہ ہی ساری ذہنی نشو و نما کی ابتدا ہے۔

فن سے جو لذت حاصل ہوتی ہے اس کی نوعیت کو ارسطو نے دو حصوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ ایک وہ لذت ہے جو فن میں معنویت تلاش کرنے سے پیدا ہوتی ہے یا زندگی سے اس کا ربط اور مماثلت کا پتہ لگانے سے حاصل ہوتی ہے جیسے تصویر سے اصل شخصیت تک پہنچنے کی صورت، دوسری وہ ہے جسے حسیاتی انبساط کہہ سکتے ہیں اور جو رنگ و آہنگ، موسیقی اور شعریت سے حاصل ہوتی ہے۔ فن سے حاصل شدہ انبساط ان دونوں کا مجموعہ ہوتا ہے اور اس انبساط کو ارسطو محض لذت بخش ہی قرار نہیں دیتا بلکہ نفسیاتی اور اخلاقی مصلح بھی بناتا ہے اور جذبات کے لیے تزکیہ کا باعث قرار دیتا ہے۔

اس طرح ارسطو کے نظریۂ نقل کے بارے میں چند باتیں ضرور صراحت کے ساتھ کہی جا سکتی ہیں۔ ارسطو کی مراد فطرت یا حقیقی زندگی کی ہو بہو نقل سے نہیں ہے بلکہ اس زندگی کے مختلف اجزا کو تخیلی انداز سے ہم آہنگ کر دینے سے ہے۔ وہ نقل تخیل کے ذریعے سے زندگی کے اجزا کی پھر سے تخلیقی ترتیب کرنے کو کہتا ہے۔ اس طرح زندگی اور آرٹ کا رابطہ اکہرا ہی نہیں بلکہ دُہرا ہے اور دونوں ایک دوسرے کے مرہونِ منت ہیں۔ آرٹ جہاں مادی زندگی کے مختلف مظاہر اور اجزا کے تصور اور تخیل قایم کرتا ہے اور اس سے تخلیقی تخیل کے ساتھ نیا آہنگ بخش کر نئی وجاہت کے ساتھ پیش کرتا ہے اور اس طرح اس اثر پذیری سے زندگی کو متاثر کرتا ہے۔ وہ تصور مادی زندگی ہی سے حاصل کرتا ہے لیکن مادی زندگی کو نیا تصور وہی بخشتا بھی ہے اور یہ تصورات زندگی میں عمل اور ترقی کے عزائم پا کر زندگی کا نقشہ ہی بدل دیتے ہیں۔ تاریخ بکھرے ہوئے حقائق کا مجموعہ ہے اس میں اسباب و علل کے ہزاروں سلسلے گڈمڈ نظر آتے ہیں اور کسی ایک واقعے کی ابتدا، وسط اور خاتمہ تلاش کرنا ناممکن ہو جاتا ہے وہ زندگی کے تانے بانے میں اس قدر جکڑا ہوا ہوتا ہے اور اس کے سلسلے ایک دوسرے واقعات سے اس طرح بندھے ہوئے ہوتے ہیں کہ ایک واقعہ کو مکمل طور پر الگ

کرکے اس کے اسباب وعلل کے رشتے دیکھنا ناممکن ہوجاتا ہے۔ آرٹ ان معنوں میں تاریخ سے زیادہ ممتاز ہے کہ وہ تخیل کے بل پر ایک واقعہ کو اسباب وعلل کے پورے سلسلے کے ساتھ تمام وکمال وحدت کے ساتھ انتخاب کرلیتا ہے اور اس ایک واقعہ سے زندگی کے سارے عوامل کو مرکوز کرکے مکمل تنقیدِ حیات پیش کرسکتا ہے اسی عمل کو غالب نے قطرہ میں دجلہ نظر آنے اور جز میں کل کا تماشہ دیکھنے سے تعبیر کیا تھا۔

۳

نقل کے تصور کے بعد ضروری ہے کہ ایک نظر ارسطو کے المیہ کے تصور پر بھی ڈالی جائے کیونکہ المیہ بوطیقا کے نزدیک فن کی اہم ترین صنف معلوم ہوتی ہے۔ المیہ کی تعریف ارسطو نے اس طرح کی ہے:۔

"Tragedy is the imitation of an action that is serious, complex and of a certain magnitude, in languagex embellished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play; in the form of action, not of narrative through pity and fear affecting the proper purgation of these emotions

Prof.Butchexr, Translation.

"عمل" نقل" سے ارسطو کی کیا مراد ہے ابھی تک اس تعریف کی ان ہی دو لفظوں پر بحث کی گئی ہے۔ ارسطو کی مراد "سنجیدگی، مکمل اور مناسب عظمت" کے الفاظ سے کیا ہے؟ اس کی صراحت ابھی باقی ہے۔

مکمل کی تعریف ارسطو اس طرح کرتا ہے کہ مکمل وہ شے یا عمل ہے جس کی ابتدا، وسط اور خاتمہ تینوں اجزا موجود ہوں اس سے ایک طرف تو اس لفظ کی مدد سے ارسطو تاریخ، عملی زندگی اور فن کے درمیان حدِ فاصل قایم کرتا ہے جس کے معنی یہ بھی ہیں کہ کسی انجان کے بارے میں صرف یہ کہہ دینا کافی نہیں کہ ہم نے عملی زندگی میں ایسا ہی دیکھا

تھا جب تک اس واقعے میں خود واقفیت اور اغلبیت موجود نہ ہو، عملی زندگی کی حقیقتیں بھی پسندیدہ ہو سکتیں۔ دوسری طرف اس لفظ سے ارسطو ایک بار پھر فن کی غیر معمولی قدر پر زور دیتا ہے جو اس کے نزدیک وحدت ہے۔ جب تک کسی فن پارے میں پوری وحدت اور آہنگ نہ پایا جائے وہ فن کے تقاضوں کو پورا نہیں کر سکتا۔

وحدت کے لفظ نے ارسطو کے شارحین اور نقادوں کو بڑی الجھنوں میں مبتلا کیا ہے۔ چونکہ ٹریجڈی کو ارسطو نے عمل کی نقل بتایا ہے اور عمل سے اس کی مُراد انسانی زندگی کے کسی نہ کسی واقعے سے یعنی پلاٹ سے ہے۔ لہٰذا کسی قدر بجا طور پر یہ سمجھ لیا گیا ہے کہ مکمل اور مناسب عظمت کے الفاظ پلاٹ ہی کے لیے استعمال کیے گئے اور ان الفاظ سے ارسطو ٹریجڈی میں وحدتِ عمل کی ضرورت پر زور دینا چاہتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ارسطو وحدتِ تاثر پر زور دیتا ہے اس لیے ایسے پلاٹ پر زور دیتا ہے جس میں سارے واقعات، کردار ایک ہی نقطۂ تاثر کی طرف توجہ مرکوز کر سکیں۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا کہ ارسطو ضمنی اور ثانوی یا دُہرے پلاٹ کا قائل نہیں تھا، درست نہیں۔

اس طرح رزمیہ اور المیہ ڈرامے کا موازنہ کرتے ہوئے ارسطو نے المیہ ڈراموں کو مختصر قرار دیا ہے اور لکھا ہے کہ وہ عام طور پر آفتاب کی ایک گردش کے اندر اندر ختم ہو جاتے ہیں۔ دورِ متوسط کے شارحین نے اس جملے سے وحدتِ زمان و مکان کے نظریے قائم کیے اور ڈراموں کے لیے یہ ضرور قرار دے دیا کہ اس میں جو واقعات پیش کیے جائیں وہ اسی قدر مدت میں پیش آئے ہوں جتنی مدت میں اسٹیج پر پیش کیے گئے ہوں۔ اسی طرح وحدتِ مکان کی مدد سے یہ طے کیا گیا کہ ڈرامے کے سارے واقعات ایک جگہ پیش آنے چاہئیں تاکہ وحدتِ مکانی قائم رہ سکے۔ ڈرامے میں دو مختلف شہروں یا ملکوں کے سین پیش نہیں کیے جا سکتے۔ اس قسم کی بندشیں لگانے والوں نے اکثر ارسطو کا نام استعمال کیا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ارسطو کے ہاں "وحدتِ ثلاثہ" میں سے اگر کسی کا نشان ملتا ہے تو صرف وحدتِ عمل کا، باقی دونوں تصورات ارسطو پر اتہام ہیں۔

پلاٹ کی وحدت کے سلسلے میں بھی ارسطو کے تصور کو بہت کچھ مسخ کر کے پیش کیا گیا ہے۔ اول تو پلاٹ کو ارسطو نے جو اہمیت دی ہے وہ عصری میلانات کے پیشِ نظر زیادہ قابلِ قبول معلوم نہیں ہوتی۔ آج ناول اور ڈرامے واقعے سے زیادہ کردار نگاری پر زور دیتے ہیں اور اب سے بہت عرصہ پیشتر والٹر اسکاٹ نے اپنے ناول نگاری کے

بارے میں کہا تھا کہ میں کہانی نہیں لکھتا، محض چند کردار تخلیق کر دیتا ہوں پھر وہ کردار اپنے مزاج اور ماحول کے مطابق عمل کرتے ہیں اور داستان بنتی چلی جاتی ہے۔

پلاٹ پر زور دینے سے ارسطو کی مراد صرف اس حرکت اور عمل کو واضح کرنا تھا جس کی نقل اس کے نزدیک اصل فن ہے۔ پلاٹ یا کہانی صرف اسی وقت وجود میں آتی ہے جب چند کردار ایک مخصوص انداز سے کام کرتے ہیں گویا پلاٹ صرف کرداروں کا عمل ہے اور ارسطو ڈرامے کو اشخاص یا اشیا کی نقل قرار دینے سے گریز کرتا ہے اور اس بات کو واضح کرنے کے لیے وہ ہر ڈرامے، کردار یا شے کی نقل کے بجائے ان کرداروں کے عمل کی نقل قرار دیتا ہے گویا فن جامد اور مادی حقائق کا عکس نہیں، وہ ان حقائق کی تصویر ہے جسے گلبرٹ اور کوہن نے Patterned energy کہا ہے وہ حقائق کے روپ کی نقل ہے وہ زندگی کی رفتار کی عکاس ہے۔ اس بات کی وضاحت کردار سے زیادہ پلاٹ پر زور دینے سے ہو سکتی تھی۔

پلاٹ اور عمل کے اوصاف میں اب عظمت اور سنجیدگی کے الفاظ قابل غور ہیں سنجیدگی کا لفظ یہاں محض اس لیے استعمال نہیں کیا گیا کہ ٹریجڈی کامیڈی کے برخلاف مزاح اور ہنسی پیدا نہیں کرتی بلکہ ارسطو نے ان الفاظ کے ذریعے پلاٹ میں اس قسم کی برگزیدگی کی ضرورت کا احساس دلایا ہے جس پر المیہ کے کرداروں کے سلسلے میں وہ اصرار کرتا ہے اور جسے ڈانتے نے excellences قرار دیا تھا۔ سنجیدگی اور عظمت کے بارے میں یہ کہا گیا ہے کہ ارسطو کی مراد یہاں بھی اخلاقی عظمت سے ہے المیہ میں جب تک نیک جذبات کا اظہار نہ کیا جائے گا اس کے جذبات کا تزکیہ ممکن نہیں۔ پروفیسر ڈبلیو ڈی راس نے المیہ کی تعریف میں ارسطو کے کلمات کا ترجمہ اس طرح کیا ہے:۔

> "The imitation of an action that is good and also complex in itself and of some magnitude. . ."

,,اس طرح اخلاقی نیکی کے تصور کو بھی شامل کر لیا ہے۔ کچھ نقادوں نے المیہ کی اس تعریف سے بھی وہی مطلب نکالا ہے کہ ارسطو کے نزدیک المیہ گویا تو شہزادوں اور بادشاہوں کی داستان ہونا چاہیے یا ایسے ہیرو اور نامور مشاہیر کی جو روحانی عظمت

کے اعتبار سے باوقار ہوں ان دونوں باتوں کے لیے معقول مثالیں یونانی ڈراموں اور رزمیہ سے پیش کی جا سکتی ہیں لیکن قرین قیاس ہے کہ یہاں بھی ارسطو کے endximoria کے قبیل کے کسی لفظ نے معنی کو مبہم کر دیا ہے۔ ارسطو کی مراد کچھ بھی کیوں نہ ہوں آج کے ڈرامے اور ادبیات نے سنجیدگی اور عظمت کا جو مفہوم اپنایا ہے وہ نہ تو اخلاقی نیکی اور بدی کا ہے اور نہ بادشاہوں اور مشاہیر سے وابستہ ہے بلکہ وہ محض کرداروں کی داستان ہے جو اس اعتبار سے دوسرے انسانوں سے بالاتر ہوتے ہیں کہ ان کی ذات نجی ہونے کے بجائے سماجی معنویت رکھنے والے تجربات کی آماج گاہ ہوتی ہے اور ٹریجڈی ایک کی کہانی بننے کی بجائے زندگی کے معنویت سے بھرپور تجربے کا آئینہ بن جاتی ہے۔

ارسطو نے المیہ کی جو تعریف کی ہے اس کا ایک حصہ زبان اور پیرایۂ اظہار سے تعلق ہے۔ ارسطو کے نزدیک ڈرامے کا پیرایۂ تاثراتی یا داخلی نہیں ہوتا بلکہ واقعات اور کرداروں کو بیان کرتا ہے اس لحاظ سے اس کا انداز بیان نہ غنائی ہو سکتا ہے نہ محض موضوعی۔ وہ فن کار کے ذاتی جذبات اور نجی تجربات کو واحد متکلم کے ذریعے یا خود کلامی کے ذریعے بیان نہیں کرتا۔ ارسطو اس پیرایۂ بیان کو بھی ڈرامے کی امتیازی خصوصیت قرار دیتا ہے چونکہ ڈراما حقیقت کا داخلی تاثر بھی خارجی اور معروضی بنا کر اس طرح پیش کرتا ہے کہ واقعات اور کرداروں سے دیکھنے اور پڑھنے والا اپنے طور پر وہی نتیجہ نکالے جو ڈراما نگار کا مقصد ہے اس لیے ضروری ہے کہ ڈرامے کی زبان غنائی یا تاثرات کا داخلی بیان کرنے والی شاعری سے مختلف ہو۔ غنائی شاعری کی زبان میں سپردگی، تخیل آرائی اور شکوہ زیادہ ہونا لازم ہے اسی طرح داخلی پیرایۂ اظہار کی سرمستی اور کیفیت آفرینی کے بجائے ڈرامے کی زبان ان کرداروں کے مطابق ان کی عمر تربیت اور صورت حال کے مطابق مکالموں کی زبان ہوگی جو فطری اور قدرتی ہو اور جو صورت حال سے مناسبت رکھتی ہو۔

غنائی شاعری کے برعکس ڈراما تجربے کو واقعہ بنا کر پیش کرتا ہے گویا یہاں تجربے کی شش جہاتی پیشکش مقصود ہوتی ہے جس پر حقیقت کا گمان ہو سکتا ہو۔ اور اس لحاظ سے ڈرامے کے پیرایۂ اظہار کے لحاظ سے اس کی زبان کا بھی غنائی شاعری سے مختلف ہونا ضروری ہے۔ لیکن چونکہ موسیقی یونانی ڈرامے کا لازمی جزو تھی اس لیے

ڈرامائی مکالموں کی زبان میں ارتفاع اور ایک خاص قسم کا وقار ملحوظ رکھا گیا ہے جو غنائی شاعری سے مختلف ہے۔

گویا المیے کی تعریف میں حقیقت کی معروضی اور شش جہاتی پیشکش اور باوقار (جسے محض مرصع نہیں کہا جا سکتا) زبان کا استعمال بھی ارسطو کے نزدیک لازمی طور پر شامل ہیں۔

ارسطو نے المیہ کی تعریف میں کتھارسس کا بھی ذکر کیا ہے یعنی رحم اور خوف کے جذبات بیدار کر کے دیکھنے والوں کے جذبات کی تطہیر اور تنقیہ کیا جائے۔

کتھارسس یا تنقیہ طبی اصطلاح ہے اور اس کے ذریعے جسم انسانی میں مختلف مادوں یا عناصر کے توازن کو برقرار رکھا جاتا تھا مثلاً اگر سودائیت زیادہ ہے تو جسم سے فصد کے ذریعے خون نکال لیا جائے اب بھی جونک لگا کر جسم سے فاسد خون نکال لینے کا طریقہ رائج ہے۔ ارسطو نے اس طبی اصطلاح کے ذریعے افلاطون کا ذکر کیے بغیر اس کے اس الزام کا جواب دیا ہے کہ فنون لطیفہ غیر افادی ہیں اور معاشرے کے لیے مفید ہونے کے بجائے مضر ہیں کیونکہ یہ عقل کے بجائے جذبات کو برانگیختہ کرتے ہیں۔

ارسطو کے نظریہ کتھارسس پر مختلف انداز سے بحث مباحثہ ہوتا آیا ہے بعض نقادوں کا کہنا ہے کہ کتھارسس کے لفظ سے ارسطو یہ مفہوم ادا کرنا چاہتا ہے کہ جذبات عقل سے زیادہ توانا اور موثر ہوتے ہیں اور بُرے جذبات پر محض عقلی استدلال اور دلایل سے قابو پانا ممکن نہیں ہے بلکہ بُرے جذبات پر اچھے جذبات ہی کے ذریعے قابو پایا جا سکتا ہے یعنی بُرے جذبات سے اگر برائی کو خارج کر کے ان میں توازن پیدا کر دیا جائے تو بہتر شخصیت ہی نہیں بہتر معاشرے کی تعمیر و تشکیل ممکن ہے اور اس کام میں فلسفے سے کہیں زیادہ فنون لطیفہ کا دخل ہے کیونکہ فلسفہ محض عقل سے اور فنون لطیفہ جذبات سے متعلق ہیں۔

کتھارسس کا عمل کس طرح ہوگا اس کے لیے وہ رحم اور خوف یا دردمندی اور ہیبت کے الفاظ استعمال کرتا ہے کہ یہی دو ایسے جذبات ہیں جو فرد کا معاشرے سے فوری اور موثر رشتہ قایم کرنے میں مددگار ہوتے ہیں اور دوسروں کے دکھ درد میں شرکت کا احساس پیدا کرتے ہیں جہاں یہ جذبات ہوں گے وہاں انسان اپنی نجی شخصیت کے خول سے نکل کر اپنے جیسے دوسرے انسانوں کے احساسات کو

محسوس کرنے کے قابل ہو جائے گا۔ اس اعتبار سے کتھارسس گویا فنون لطیفہ کا معاشرتی اور سماجی جواز فراہم کرتا ہے اور اس کی افادیت کا ضامن ہے۔

کتابیات

1. W.ROSS : ARISTOTLE

2. HUMPHRY HOUSE : ARISTOTLE'S POETICS

3. SCOTT-JAMES : MAKING OF LITERATURE

4. DICKINSON : GREEK VIEW OF LIFE

۵۔ فن شاعری (بوطیقا) عزیز احمد

۶۔ قدیم اردو تنقید وہاب اشرفی

۷۔ قدیم مغربی تنقید (خطبات اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ)

کلیم الدین احمد

چوتھا باب

رُوم

یونان سے رخصت ہونے کے بعد تنقید کے سفر کا ایک مرحلہ روم میں طے ہوا مگر تنقیدی نظریات کے سلسلے میں یہ مرحلہ کچھ زیادہ اہم نہ تھا۔ یونان کی علم و دانش روم کو تنقیدی رنگ میں ملی نہ وہ شہری ریاستیں تھیں جہاں رات بھر کے ڈرامے دیوی دیوتاؤں کی داستانیں پیش کرتے تھے نہ وہ ارتقا کی منزلوں سے لگاتار گزرنے والی تہذیب کے مسائل تھے۔ یہاں زندگی نسبتہً آسودہ تھی اور اسی لیے ادب اضطراب و ارتقا کے بجائے کسی قدر ضابطہ بندی اور آئین سازی میں محو ہو گیا۔ تنقیدی نظریوں کا مورخ بہ آسانی روم کو نظر انداز کر کے آگے بڑھ سکتا ہے البتہ سسرو، ہوریس اور کوئن ٹی لین جیسے ضابطہ ساز راستہ روکے کھڑے ہیں۔ یہ نہیں ہے کہ انھوں نے ادب اور زندگی کے نئے رشتوں پر غور کیا ہو یا افلاطون اور ارسطو کے تنقیدی نظریات پر اضافہ کیا ہو۔ ہاں انھوں نے اتنا ضرور کیا کہ ادب کا رشتہ خطابت سے جا ملایا اور فصاحت اور بلاغت کے ایسے اصول وضع کرنے کی کوشش کی جن سے بیان کی آراستگی اور تاثیر میں اضافہ ہو۔ اس لحاظ سے بروکس اور دمساٹ کا یہ طرز عمل کچھ بے جا نہیں تھا کہ ہوریس اور اس کے ہمعصروں

ﮯ It Literary criticism: A short history
By K.Brooks and Wemsat.

اور ہم وطنوں کی تنقیدی کاوشوں کو نوخیز ادیبوں کے لیے "نصیحت نامے" سے زیادہ اہمیت نہ دی۔

ہوریس نے یہ "نصیحت نامہ" بڑی عرق ریزی کے ساتھ نظم میں لکھا، اُسے تین واضح حصّوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک عام طور پر شاعری کے متعلق (Poesis) دوسری شاعری کی تکنیک اور عملی مسایل کے متعلق (Poema) اور تیسرا شاعروں کے متعلق (Poeta)

اور ان تینوں کے بارے میں ہوریس کے پاس کہنے کے لیے کچھ دل چسپ اور کارآمد باتیں ہیں لیکن وہ فوری افادیت کی ان باتوں سے بلند ہو کر ادب کے زیادہ گہرے اور زیادہ اہم مسایل کے بارے میں خیالات کا اظہار نہیں کرتا۔ یوں بھی اس کے لیے یہ سوالات اہم نہیں ہیں کہ ادب کیا ہے اور ادب کیوں ہے؟ اس کا تعلق حقیقت اور عرفان و آگہی سے کیا ہے اور کس طرح کا ہے؟ اس کے نزدیک ادب ایک ایسی حقیقت ہے جو موجود ہے اور اصل مسئلہ اسے کامیابی سے برتنے کا ہے اور اسی پر اس کی ساری توجہ صرف ہوئی ہے۔

ان تینوں موضوعات کے بارے میں ہوریس کے مرکزی خیالات[1] کا مطالعہ کرتے ہوئے ایسا لگتا ہے جیسے مشرق اور بطور خاص فارسی اور اردو ادب کے کسی ماہر استاد کا فصاحت اور بلاغت کے موضوعات پر مطالعہ کر رہے ہیں۔ سب سے پہلا اصول توازن اور تناسب کا ہے یعنی ہر لفظ اور ہر تصور اور تمثال موقع اور محل کے عین مطابق ہو اور ان سب کی ترتیب میں بھی یہی تصور پیش نظر رکھا جائے۔ اسلوب صنف کے لحاظ سے موزوں ہو اور لفظ نہ عامیانہ اور گھسے پٹے ہوں نہ غریب اور نامانوس انداز بیان سہل ممتنع ہو یعنی ہر پڑھنے والا خود کو اس پر قادر پاتا ہو مگر جب اس طرح لکھنا چاہے تو خود کو عاجز پائے۔

شاعری کا مقصد ہوریس کے نزدیک تربیت بھی ہے اور انبساط بھی، اور

---

[1] اس سلسلے میں مزید معلومات کے لیے Bate: Criticism: The major Texts. Atkins: Criticism in Antiquity Rene Welleck: A Short History of Literary Criticism., Vol. I

اسے احساس ہے کہ بڑے بوڑھے اور پرانے شرفا نصیحت کے بغیر ادب کو کارِ فضول جانتے ہیں اور نوجوان اہلِ ثروت کو نصیحت سے چڑ ہے اور محض انبساط سے غرض ہے۔ اعلیٰ اور ارفع ادب کی تخلیق یونانی شہ پاروں کو ہر وقت پیشِ نظر رکھنے ہی سے ممکن ہے کہ "خدا، انسان اور کتب فروش کوئی بھی دوسرے درجے کے شاعر کو پسند نہیں کرتا۔

ان خیالات کا لب لباب دو بنیادی تصورات ہیں۔ ایک یہ کہ ادب کا مقصد بہ یک وقت تربیت اور انبساط دونوں ہیں وہ حظ بھی فراہم کرتا ہے اور انسان کو بہتر بنانے میں بھی معاون حظ ثابت ہوتا ہے گویا وہ بہ یک وقت مفید بھی ہوتا ہے اور جمالیاتی طور پر آسودگی بھی بخشتا ہے۔ دوسرے اچھا ادب یونان کے مثالی شاہکاروں کو ہر وقت سامنے رکھ کر ہی تخلیق کیا جاسکتا ہے گویا ادب کی اعلیٰ روایات کا نہ صرف احترام لازم ہے بلکہ ان مثالوں سے متواتر استفادہ بھی ضروری ہے اور سارے اصول اور ضابطے انھیں شاہکاروں سے اخذ کیے جانے چاہئیں۔ اس اصول کے پیچھے یہ خیال کارفرما ہے کہ جن تخلیقی ادب پاروں نے اپنے دور کے اعلیٰ دماغوں اور ارفع ادبی ذوق رکھنے والوں سے خراجِ تحسین وصول کیا اور مدتوں اپنے دور کے بعد بھی ادبی حلقوں میں سند تسلیم کیے جاتے رہے وہ آج بھی سند مانے جاسکتے ہیں اور کل کے شاہکار آج کے بھی شاہکار کہے جاسکتے ہیں اور انھیں اسی لحاظ سے قابلِ تقلید نمونوں کے طور پر سامنے رکھا جانا چاہیے۔ یہ دونوں تصورات وہ ہیں جو کم و بیش دورِ متوسط کے مزاج کی نمایندگی کرتے ہیں اور جو مشرق و مغرب دونوں جگہ عام طور پر رائج رہے ہیں۔

کوئن ٹی لین نے انہی تصورات کو اور آگے بڑھایا۔ یونانی نمونوں کو قابلِ تقلید قرار دینے کے ساتھ ساتھ اس نے لاطینی زبان کی انفرادیت کو بھی نظر انداز نہیں کیا اور لاطینی میں یونانی شاہکاروں کی تقلید کے لیے کچھ انوکھے پن یا کم سے کم تازہ کاری کی گنجائش نکال لی۔ اسی کے ساتھ ساتھ اس نے نثر کو بھی ادب کے دائرے میں احترام کے ساتھ جگہ دی اور نثر نگاری کو آرٹ قرار دیا اور زبان کو اظہار کا وسیلہ مانا جو آرٹ میں حسن کاری اور جمالیاتی لذت آفرینی پیدا کرتا ہے۔ تنقید کی زبان کی درجہ بندی اور ضابطہ سازی کے سلسلے میں بھی اُس کی خدمات اہم ہیں، لیکن ان سبھی

کارناموں کے باوجود یہ دور تنقید کے اعلیٰ تصورات اور اہم مباحث سے بحیثیت مجموعی خالی رہا۔ اس دور کے نقاد فن کو تخلیق کی بجائے کاری گری سمجھتے رہے اور یہ سلسلہ عہد وسطیٰ تک جاری رہا۔ "مرصع سازی" کے اس عمل میں پیشکش کے ضابطے اور آئین وضع کیے جاتے رہے مگر یہ فرض کر لیا گیا کہ یا تو ہر تخلیق کی بنیاد کسی مشترک اور سماجی طور پر مسلمہ نفس مضمون پر ہے اور شاعر کا کام صرف اس کو زیادہ موثر اور منفرد لفظوں میں ڈھالنا ہے یا پھر اگر نئے مضمون کی گنجائش نکلے بھی تو اس کی نوعیت کسی ایسے کچے مال کی ہے جسے ابھی بیان کے سانچے میں حسب مرضی اور توفیق ڈھالا جاتا ہے گویا خیال احساس یا جذبہ یا نفس مضمون ایک الگ شے ہے اور اسے ڈھالنے کے سانچے الگ ہیں۔ یہ عمل تخلیق کا نہیں مصنوعات اور کاریگری کا ہے۔

اس پوری فضا میں لان جائی نس کی آواز ایک جزیرہ کی طرح ابھرتی ہے جسے پہلا رومانوی نقاد کہا گیا ہے کیونکہ اس نے پہلی بار اہتزاز اور ارتفاع پر زور دیا اور آرٹ کے جذباتی وفور کو قدر اول تسلیم کیا۔ لان جائی نس کی شخصیت تاریخ کی دھند میں کھوئی ہوئی ہے۔ بعض کے نزدیک اس کا زمانہ پہلی صدی قبل مسیح کا تھا، بعض کے نزدیک پہلی صدی بعد مسیح کا۔ اس کی ذاتی زندگی کے بارے میں مختلف روایات ہیں لیکن اس کی تصنیف کے جو حصے دستیاب ہوئے ہیں ان میں اہتزاز کے پانچ ماخذوں کا ذکر کیا ہے ان میں سے دو ماخذ وہبی اور فطری صلاحیت سے متعلق ہیں اور تین ریاضت اور مطالعے سے متعلق ہیں۔ گو کتاب کا نام On the Sublime یعنی ارتفاع کے بارے میں ہے مگر کتاب کا بڑا حصہ انداز بیان کے ضوابط کے لیے وقف کیا گیا ہے۔

لان جائی نس کو بعض نقادوں نے افلاطون کی اور ارسطو کی تنقیدی فکر کا امتزاج قرار دیا، بعض نے اہتزاز کے تذکرے کی بنا پر پہلا رومانوی نقاد کہا لیکن بنیادی طور پر اس کی فکر کا دائرہ مقاصد فن اور معیار تنقید تک محدود رہے وہ افلاطون اور ارسطو کی طرح ادب اور حقیقت کے رشتوں یا ادب کی وسیع تر ہیئت اور ماہیت سے بحث نہیں کرتا البتہ روم کے ماہرین بلاغت کے برعکس تنقیدی فکر میں ایک نئے عنصر، اہتزاز کو ضرور متعارف کراتا ہے۔

فن کا مقصد اس کے نزدیک محض تربیت اور تبلیغ نہیں بلکہ اہتزاز و

ارتفاع ہے اس لیے فن کا مقصد حقیقت کو اس طرح پیش کرنا ہے کہ سننے اور پڑھنے والے اس سے جمالیاتی کیفیت حاصل کر سکیں اور خود کو سرشار و سربلند محسوس کر سکیں۔ یہ سرشاری ادب کا مقصد ہے اور اس مقصد ہی میں ادب کی غایت اور اس کا سماجی جواز پوشیدہ ہے۔ افلاطون کے اعتراض کا جواب ارسطو نے کتھارسس کے نظریے سے دیا تھا جو دہشت اور دردمندی پیدا کر کے حاصل ہو سکتا ہے اور لان جائی نس نے اہتزاز یا ارتفاع کی اصطلاح سے یہ اہتزاز محض تفریح یا جمالیاتی کیفیت نہیں بلکہ کیف ہونے کی بنا پر انسانی شخصیت کی تربیت ہے یہ اہتزاز محض انبساط نہیں علم بھی ہے۔ ادب اس لحاظ سے سرشار ہی نہیں کرتا ہمیں بہتر انسان بھی بناتا ہے۔ لان جائی نس اس عمل کی تشریح نہیں کرتا مگر ادب اس کے لیے بیک وقت علم و اطلاع بھی ہے اور کیفیت و اہتزاز بھی۔ وہ یہ بھی واضح نہیں کرتا کہ اس عمل کی نوعیت نفسیاتی ہے یا اخلاقی یا دونوں۔

لان جائی نس اس اہتزاز کی نوعیت اور اس کے سرچشمے سے بھی بحث نہیں کرتا۔ ہندوستانی شعریات کے ماہرین کی طرح اس نے اس اہتزازی کیفیت کو دوسری نشاطیہ کیفیات سے متمیز کرنے کی کوشش نہیں کی ہے اور اس کے لیے شرائط و ضوابط بھی طے نہیں کیے ہیں البتہ وہ اتنا ضرور کہتا ہے کہ اس کیفیت میں خیال اور زبان (یا مواد اور ہیئت) دونوں یکساں طور پر شریک ہیں اور ایک دوسرے میں اس طرح مدغم اور یک ذات ہیں کہ ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اس اعتبار سے تکنیک، اسلوب اور آئین و آداب کی پوری بحث اسی دائرے میں آجاتی ہے۔

کوئی فن پارہ اہتزاز کی کیفیت پیدا کرنے میں کامیاب ہوتا ہے یا نہیں اس کے نفس مضمون اور اسلوب دونوں حیثیتوں سے پرکھ ممکن ہے اور یہ پرکھ لان جائی نس کے نزدیک دو باتوں سے عبارت ہے:۔

ایک یہ کہ ایسی عبارتیں اور ایسے فن پارے جو اکثر قارئین کو جمالیاتی کیف اور اہتزاز فراہم کر سکیں وہی کامیاب ادبی شہ پاروں کا معیار قرار دیے جانے چاہییے اور اس اہتزازی کیفیت ہی کو ادب کی شناخت اور پرکھ کہا جا سکتا ہے۔

دوسرے یہ کہ ایسے فن پارے جو زیادہ مدت تک یا ہمیشہ کے لیے کیفیت اور

اہتزاز کا سرچشمہ بنے رہے ہوں اور مختلف زبانوں میں مختلف علاقے کے لوگوں کے لیے ادبی طور پر قابلِ قبول رہے ہوں۔ ان کو مثالی اور معیاری نمونہ سمجھا چاہیے اور انھیں تنقیدی اصول و نظریات کا ماخذ بنایا جانا چاہیے۔

"اعلیٰ اسلوب بیان کے پانچ خاص منابع ہیں۔ سب سے پہلے فکر کی بلندی اور دوہم جذبے کی شدت، یہ دونوں اجزا فطری ہیں بقیہ اجزا تکنیکی ہیں۔ اسی طرح تیسری اہم بات صنایع و بدایع سے متعلق ہے جس میں فکر و اظہار کے مختلف طریقے شامل ہیں۔ چوتھے محاورہ و روزمرّہ کا صحیح استعمال، استعاروں کا انتخاب اور زبان کی تشریح، بلاغت کے لیے پانچویں اہم شرطِ اعلیٰ اور مؤثر انشاپردازی ہے۔"

اس سلسلے میں تین تنقیدی مباحث سامنے آتے ہیں۔ ادبی تنقید کی میزان کیفیت اور اہتزاز ہے جو اشیا، واقعات اور کرداروں کی عکاسی یا بیان کے بجائے ان سے اوپر اُٹھنے اور ان کو نئے حسن اور تازگی سے دیکھ پانے کی قوت ہے۔ کاڈویل کی اصطلاح میں اسے انفرادی شے میں اجتماعی آہنگ کی جلوہ گری کہا جاسکتا ہے اور جیکب سن کے الفاظ میں اسے مانوس کو اجنبیت کا احساس بخشنے سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔

دوسری بات یہ ہے کہ اس اہتزازی اور ارتفاعی کیفیت پیدا کرنے کے اصول و ضوابط ادبی شہ پاروں سے اخذ کرنے چاہئیں جو زیادہ لوگوں کو زیادہ مدت سے انبساط اور کیفیت فراہم کرتے آئے ہوں یعنی کلاسیکی ادب کے نمونے مثال اور معیار کا کام دے سکتے ہیں۔ یہ وہی اندازِ نظر ہے جسے کلاسیکیت کی ہوشمندانہ تقلید یا روایت کے احترام سے تعبیر کیا جاسکتا ہے اور جسے بعد کو میتھیو آرنلڈ نے تقابلی تنقید کی بنیاد بنایا۔ لانجائنس کے الفاظ ہیں[1]:

> "جدید شاعروں اور ادیبوں کو اپنے فن میں بلاغت پیدا کرنے کے لیے قدیم کلاسیکی مشاہیر کی تقلید کرنا چاہیے۔ قدما کے فن کے مطالعے سے ہماری روح میں وہ وسعت اور بصیرت پیدا ہوتی ہے جو نسبتہً ادنیٰ درجے کے فن کاروں کو بھی

---

[1] کلاسیکی مغربی تنقید، مرتبہ ڈاکٹر محمد یٰسین۔ انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی، ۱۹۷۵ء، ص۱۹

بلندی بخش سکتی ہے اس عمل کو ہم سرقہ نہیں کہہ سکتے۔ اس
کی مثال تو ایسی ہے جیسے ہم نے حسین سانچوں سے خوبصورت
نمونے ڈھلائے ہوں؎۱

تیسری بات یہ ہے کہ لان جائی نس ادب کی افادیت کا منکر نہیں اور واضح طور پر ادب کا مقصد انسانوں کو کسی نہ کسی اعتبار سے بہتر بنانا قرار دیتا ہے اس بیان کے دونوں پہلو قابل غور ہیں۔ لان جائی نس نے ادب کی سماجی افادیت کا کوئی محدود مفہوم بالخصوص طریق کار مراد نہیں لیا ہے بلکہ کسی نہ کسی اعتبار کے الفاظ سے اس "افادیت" کا دائرہ نہایت وسیع اور اس کی نوعیت خاصی جامع کر دی ہے۔ ایک صورت تو یہ ہے کہ ادب کسی نہ کسی پیغام، نظریے، یا فلسفہ حیات کی ترسیل و تبلیغ کرے۔ اقوام اور دونوں کی زندگی میں ایسے مواقع آتے ہیں جب اس قسم کی براہ راست ترسیل و تبلیغ کی ضرورت بھی ہوتی ہے اور اسی قسم کی ترسیل و تبلیغ انھیں اہتزاز و ارتفاع فراہم کر سکتی ہے لیکن ظاہر ہے یہ مواقع استثنائی بحران کے ہوتے ہیں۔ دوسری صورت یہ ہے کہ ادب کو ارسطو کے الفاظ میں تنز یہہ و تنقیہہ جذبات یا کتھارسس کے واسطے سے افراد اور معاشرے کے لیے مفید قرار دیا جائے۔ تیسری صورت یہ ہے کہ افراد اور معاشرے کو جمالیاتی ارتفاع اور اہتزاز کی کیفیات عطا کر کے انھیں بہتر بناتا ہے اور انھیں تہذیب کی بہترین اقدار سے مستفید ہونے کا موقعہ دیتا ہے۔ اس لحاظ سے ادب کا رشتہ سماجی افادیت سے بالواسطہ ہے اور جمالیاتی طور پر بہتر انسان یقیناً سماجی طور پر بھی بہتر ہوں گے اور پورے معاشرے کو بہتر بنا سکیں گے

روم کے نیم جمہوری اداروں اور مجلسی نظام کی بنا پر خطیبانہ لہجے نے زیادہ مقبولیت حاصل کی، اور ادب کے نظریاتی رشتوں کے بجائے اس کی پیکر تراشی اور معیار سازی پر زیادہ توجہ دی جانے لگی ان میں سسرو تھا جسکی خطابت نے شہرت پائی تھی اور اسے فکر تھی تو ادب میں تاثیر کے معیار اور ماخذ تلاش کرنے

؎۱ کلاسیکی مغربی تنقید مرتبہ ڈاکٹر محمد یسین۔ انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی، ۱۹۷۵ء صـ۹۳

کی فکر تھی اور اس فکر میں وہ لفظوں کے انتخاب، الفاظ کے باہمی رشتے، ان کے تنافر اور آہنگ، مختلف اصناف کے تقاضے اور ان تقاضوں میں بلاغت اور فصاحت کی آئین سازی کو پیش نظر رکھتا ہے اسی طرح ہوریس ہے جس کے نزدیک شاعری کی مقصدیت مسلمہ ہے "شاعری کا مقصد تفریح اور اخلاقی اصلاح ہے کبھی کبھی تفریحی اور اخلاقی عناصر ہم آہنگ ہو جاتے ہیں اخلاقیات کی حد تک ہمیں اختصار سے کام لینا چاہیے تاکہ وہ اشعار ذہن نشین ہو سکیں اور ان کا اثر دیر پا رہے۔"[1] شاعری اس کے نزدیک کلاسیکی نمونوں ہی سے عبارت نہیں (جس کے لیے وہ صائب فیصلے Sound judgement کو لازم قرار دیتا ہے کہ اعلیٰ انشاپردازی کی بنیاد اور ماخذ ہے اسی لیے وہ صلاح دیتا ہے کہ اپنی راتیں یونانی فن کے نمونوں کے مطالعے میں گزارو اور دن ان کے ضابطے کے مطابق تخلیقی سرگرمی میں۔ اسی بنا پر معروضیت، تکمیل اور توازن Decorum اس کے نزدیک تنقید کی مرکزی اصطلاحیں اور تخلیق کے محور قرار پائے) بلکہ شاعری تہذیب اور شائستگی کا لازمی حصہ ہے۔ اس کے نزدیک شعر گوئی ہر آزاد اور شریف شہری کا حق ہے اور یونانیوں جیسی حاضر جوابی اور موزونیٔ طبع فن اور تہذیب دونوں کی اساس ہے اس لیے اس فن شریف کو خود ایک تہذیبی قدر کی طرح برتنا اور پرکھنا لازمی ہے۔

کوئن ٹی لی ان نے "معروضیت، تکمیل اور توازن" کا دائرہ نظم سے بڑھا کر نثر تک پہنچا دیا۔ فنی رچاؤ اور فنی تکمیل کا تصور ہی تنقیدی بنیاد فراہم کرتا ہے۔ ترتیب و ترکیب، بیان کی صفائی، جامعیت اور اختصار، ضابطے اور آئین کی پابندی پر زور دینے والا یہ نقاد آہنگ کو اہمیت دیتا ہے اور ادب کو یونانی نمونوں کے سانچے میں ڈھالنے پر اصرار کرتا ہے۔ اسی کوشش میں تنقید کی اصطلاح سازی کا آغاز ہوا اور ادب کے ہی نہیں فصاحت اور بلاغت کے اصول و ضوابط مرتب ہونے لگے۔

عظیم ڈانتے کلاسیکی اور رومانوی یورپ کے درمیان ایک دیو قامت

---

[1] کلاسیکی مغربی تنقید۔ محولہ بالا صفحہ ۱۱۶

مجسمہ کی طرح ہے جس نے یونانی زبان اور اس کی اسلوب پرستی پر کاری ضرب لگائی اور بول چال کی زبان میں شاعری کی اہمیت واضح کی لفظوں کے تقدس اور ان کے انتخاب کی معنویت اور نزاکتوں کا عرفان عام کیا اور فن کے دائرے ضابطوں سے آگے بڑھا کر اظہار کی پہنائیوں تک وسیع کیے۔

ڈانتے عام زبان میں شاعری کا قایل ہے مگر اس عام زبان کو وہ کئی سطحوں میں تقسیم کر دیتا ہے ایک گنوارو بولی ہے دوسری اشرافیہ کی بول چال ہے اور تیسری وہ عظمت اور وقار والی زبان ہے جو نہ تو محض کتابوں میں بند ہے اور نہ سوفیانہ پن اور بازاروپن ہے وہ اسی زبان کا رسیا ہے جس میں سادگی، وقار اور روانی مل جل کر ایسی کیفیت اختیار کر لیں کہ شاعر کے دل کی بات پورے رکھ رکھاؤ سے ادا ہو جائے۔

لفظوں کے احترام میں وہ اس حد تک جاتا ہے کہ جس طرح انسان کے لیے دوست کا انتخاب اور شہسوار کے لیے گھوڑے کا انتخاب بڑی محنت کا کام ہے اور اس پر اس کی خوشی بلکہ زندگی کا انحصار ہے اسی طرح شاعر کے لیے لفظوں کا انتخاب اہم ہے انھیں سے وہ اپنے دل کی بات دوسروں تک پہنچا پاتا ہے اور فن اور جمالیاتی کیفیت کے رنگ محل سجاتا ہے۔ یہ لفظ محض معنی کی سواریاں نہیں ہیں بلکہ صوتی اور محاکاتی رنگینی کی دنیا ہیں پھر ہر لفظ کا اپنا مزاج اور کردار ہے اور وہ اپنے سیاق وسباق کے مطابق اپنے مزاج اور کردار کے دوسرے لفظوں ہی میں کھپتا ہے اور اپنا آہنگ خود تلاش کرتا ہے۔ فیضی نے پاک لفظ کی تلاش میں راتیں سیاہ کرنے کا ذکر کیا ہے۔ ڈانتے بھی موزوں لفظ کی جستجو کو شاعر کا جہاد قرار دیتا ہے۔

غرض نظریاتی طور پر یونان کے اصول وضوابط کی گونج روم میں سنائی دیتی ہے اور پوری مغربی تنقید صدیوں تک انہی تصورات سے پیکر تراشی کرتی رہی ہے انھوں نے اضافہ کیا ہے تو نئے ضابطے اور آئین کا فصاحت اور بلاغت کے لئے دستور اور اصول کا اور اس راہ سے وہ لفظ شناسی بلکہ سبک شناسی کے رموز وآداب کی ترتیب اور ان کی ترویج میں معاون ثابت ہوئے۔

کتابیات

۱۔ کلاسیکی مغربی تنقید از ڈاکٹر محمد یسین
انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی۔ ۱۹۷۵ء
۲۔ قدیم تنقید از وہاب اشرفی
3 Atkins: Criticism in Antiquity
4 Longinus: On the Sublime.
5 J.E.Sandys: A History of Classical Scholarship (Oxford) 1891

حصّہ دوم

پانچواں باب

چین کے تنقیدی نظریے

چین انسانی تہذیب کے گہواروں میں سے ہے۔ یہاں انسان نے کائنات اور حیاتِ انسانی پر غور و فکر کا آغاز کیا۔ یہاں پہلی بار کاغذ ایجاد ہوا، طباعت کا رواج ہوا اور کتب خانوں کا ادارہ شروع ہوا۔ غالباً انہی وجوہ سے چینی ادب کی روایت زندہ روایات میں سب سے پرانی ہے لیکن یہ روایت جتنی قدیم اور مسلسل ہے اسی قدر دوسری روایات سے مختلف بھی ہے۔

اس انوکھے پن کی سب سے بڑی وجہ چینی رسم خط کی نوعیت ہے۔ چینی رسم خط بنیادی طور پر لفظ پر مبنی رسم خط ہے جس کو تصویری کہا جا سکتا ہے۔ ہر لفظ گو یا کسی واقعے یا کیفیت کی تصویر ہے یا تصویر کا علامتی اظہار ہے جو پہلی صدی قبل مسیح میں اپنے تشکیلی دور میں تلفظ کی بنیاد پر لکھا جانے لگا۔ چھٹی سے تیسری صدی قبل مسیح تک اس رسم خط کی ادبی پیرایۂ بیان کی حیثیت سے تراش خراش ہوئی اور اس کے بعد یہ رسم خط بول چال کی زبان اور بولیوں کی آوازوں اور تبدیلیوں سے متاثر نہیں ہوا یا بہت ہی کم متاثر ہوا۔ اسی کلاسیکی دور سے تمام تخلیقات ایک ایسی زبان کو کام میں لانے لگیں جو بتدریج بصری ہو گیا اور اسی دور کے اسلوبی نحوی انداز کو اختیار کرنے کا چلن عام ہو گیا۔ اے۔ آر۔ ڈیوس نے تو یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ دوسری

---

[1] Literature of the East: An Appreciation

(باقی اگلے صفحہ پر)

صدی قبل مسیح سے آج تک کی ادبی تاریخ انھیں سانچوں کو مختلف طریقوں سے برتنے کی تاریخ ہے۔

بول چال کی زبان اور تحریری زبان کے اس اختلاف نے کسی قدر جامد مشترک ادبی زبان کو جنم دیا جس سے گو لکھنا پڑھنا سیکھنا دشوار ہو گیا مگر تحریری سطح پر ایک مشترک اور کسی قدر سخت گیر تہذیبی روایت وجود میں آگئی اور ادبی تخلیقات کی اپنی روایت بن گئی۔

چھٹی صدی قبل مسیح کنفوشس کے زیر اثر کلاسیکی ادب کا فروغ ہوا۔ کتبوں سے قطع نظر، اس دور کی ادبیات تین قسم کی ہیں: شیہہ (گیت) شو (تاریخی تحریریں) اور آئی (مذہبی ادب)۔ ان کلاسیکی تخلیقات کو شیہہ چنگ، شو چنگ، اور آئی چنگ کے نام سے پہچانا جاتا ہے۔ اس دور کی اکثر تصانیف کو کسی نہ کسی اہم تصنیف کے نام سے منسوب کیا جاتا ہے۔ یہ خیال بھی ظاہر کیا گیا ہے کہ اس دور کی سبھی تخلیقات کنفوشس کی نظر سے گزری تھیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اس دور میں انفرادی تخلیق کا تصور نہیں ابھرا تھا اور ادب کو ایک اجتماعی ضابطۂ حیات یا اجتماعی حسیت کے عکاس ہی کا مرتبہ حاصل تھا۔ (۶۰۴ ق م)

بیک نیر بی ٹراوک[۵۱] نے ابتدائی دور کی ادبیات کا جائزہ لیتے ہوئے لاؤزے کی قدیم ترین کتاب تاؤتے چنگ اور کنفوشس (۵۵۱ تا ۴۷۹ قبل مسیح) کی تصانیف کا ذکر کیا ہے اور کنفوشس کے مذہبی اثرات کے پانچوں کلاسیکی شہ کاروں کے موضوعات کی طرف اشارہ کیا ہے۔ یہ ہیہ کنگ چھ سطری مصرعوں اور ۶۴ تشریحی مضامین پر مشتمل ہے اور آج بھی معمہ بنی ہوئی ہے۔

اس کی حیثیت مذہبی دعاؤں، اسم اعظم اور تعویذوں کی سی ہے دوسری

بقیہ حاشیہ گذشتہ صفحے سے آگے:۔

Ed: Evic B.Caedal John Murray, London 1953

Vol.II-P.131

۵۱ World Literature by Backner B.Trawick

Barman New Yoork 1975

کلاسیکی تصنیف لی کی بنیاد بھی اخلاق و آدب پر ہے تیسری تصنیف شوکنگ سیاسی خیالات اور معیاری نظام سلطنت کی مبادیات کے موضوع پر ہے۔ آخری کلاسیک شیہ کنگ تین ہزار سے زیادہ نظموں میں سے صرف ۳۰۵ نظموں کا انتخاب ہے۔ یہ عہد قدیم کے مختلف تصورات پر لکھی گئی ہیں اور کلاسیکی دور کی فراست اور شائستگی کا نچوڑ ہیں۔

یہاں چینی ادب کی تاریخ سے متعارف کرانا مقصود ہے نہ چینی ادب کے اعلیٰ ترین شاہکاروں یا مصنفین کا تعارف بلکہ چینی ادب کے اہم تنقیدی تصورات کی جستجو ہے اور اس ضمن میں قدیم چینی ادب کے ابتدائی دور کے شاہکاروں سے چند اہم باتیں ضرور واضح ہوتی ہیں۔

پہلی یہ کہ ادب (ایشیا کے اکثر دوسرے قدیم تہذیبی گہواروں (مثلاً ہندوستانی، عرب اور عبرانی ادب کی طرح) انفرادی نہیں، اجتماعی اظہار تھا اس کا رشتہ صرف اسی دور کے اجتماعی احساس، تجربے اور شعور سے نہ تھا بلکہ اس دور تک انسانیت نے تجربے کی دولت سے احساس و ادراک کا جو خزانہ حاصل کیا ہے ادب اسی سے عبارت تھا گویا ادب دانش عصر ہی کا امین تھا۔ وہ اپنے دور کی حسیت ہی نہیں بلکہ اپنے دور تک جو کچھ بصیرت اور کیفیت ملی ہے اسے اجتماعی استناد کے ساتھ پیش کرتا تھا۔ ادب کے اجتماعی اظہار کا تصور قدیم چینی ادب کا کلیدی تصور کہا جا سکتا ہے۔

دوسری اہم بات یہ ہے کہ قدیم ادب مذہبی، اخلاقی اور سیاسی نوعیت کا ہے۔ ادب ہی پر نہیں زندگی کے سبھی شعبوں پر مذہب اور سیاست کی عملداری تھی۔ ادب کے ہیئتی سانچے مقرر اور متعین تھے، موضوعات طے شدہ تھے اور تصورات و اقدار بڑی حد تک مسلمہ تھے بعض ادبی مورخین نے قدیم ادبیات کے پورے ذخیرے کو کنفوشس ازم، تاؤ ازم اور بدھ مت کے اثرات کے مختلف خانوں میں بانٹ دیا ہے۔ دراصل اس دور میں مذہب مکمل ضابطہ حیات پر محیط تھا اور اسی ضابطے کی تکمیل اور ترسیل آرٹ ہی کا نہیں سبھی وسائلِ اظہار کا مقصد تھا۔ اے۔ آر۔ ڈیوس نے بجا طور پر لکھا ہے:-

"کلاسیکی دور کا زور اخلاقی اور سیاسی ہے۔ یہ دور چینی

فکر کا سب سے زیادہ تخلیقی دور تھا۔ ان صدیوں کے دوران
جاگیرداری ٹوٹ رہی تھی اور الگ الگ بادشاہوں کی ریاستیں
جنھوں نے چو بادشاہوں کی ماتحتی قبول کرنے سے انکار
کر دیا تھا اب غلبہ حاصل کرنے کے لیے برسرپیکار تھیں۔
چینی دنیا نئی طرز کی سیاسی وحدت تلاش کر رہی تھی۔
فلسفیوں کے مختلف دبستان نئی ریاست کی تشکیل
اور اس کے اندر کے سماج کی تنظیم و ترتیب میں لگے ہوئے
تھے فرد بذاتہٖ بہت کم قابل توجہ سمجھا جاتا تھا۔[1]

وجہ خواہ کچھ بھی ہو، یہ دونوں خصوصیات قابل توجہ ضرور ہیں۔ تنقید کسی نہ کسی طور پر ادب کی ماہیت پر ضرور غور کرتی ہے اور اس کا رشتہ انسانی زندگی اور اس کے واسطے سے مادی حقیقت اور فکر و احساس سے ضرور جوڑتی ہے کیونکہ وہ ان کی مکمل نفی پر قادر نہیں۔ چینی تنقید نے ابتدا ہی میں حقیقت اور نقل کے مسئلے کو معروضی سطح پر حل کر دیا۔ تخلیقی فن کار بحیثیت فرد کے اجتماعی شعور و احساس بلکہ وسیع تر دانش عصر کا وسیلۂ اظہار ہے اور اس دانش عصر میں محض نجی تجربہ ہی نہیں، قدیم دور کی کارآمد بصیرت بھی شامل ہے۔ فرد محض وسیلہ ہونے کی حیثیت سے مرکزی نہیں ضمنی حیثیت رکھتا ہے اور اس کی تخلیقات میں اس کی ذات اور نجی شخصیت کو نہیں بلکہ اجتماعی افکار و احساسات کی دولت کو تلاش کرنا چاہیے جو انسانی تہذیب کا لب لباب ہیں۔ اسی لیے تنقید مصنفین کی نہیں، شاہکاروں کی ہوتی ہے جن کے مصنف یا تو سرے سے نامعلوم ہیں یا مشتبہ۔ یہ صورت حال وہ ہے جو خود ہمارے ملک کے عوامی ادب کے بارے میں جاری و ساری ہے۔ الہا اودل کا مصنف مشکوک ہے، پرتھوی راج راسو کا بھی یہی حال ہے، اجنتا کے مصوروں کے نام کوئی نہیں جانتا۔ قدیم ہندوستانی موسیقی کے کتنے راگ اور راگنیاں رائج ہیں ان میں سے کسی کا بھی مصنف معلوم نہیں۔ گویا ادب ایک طریقے کا ایسا اینٹینا یا ایریل کا تار ہے جو ٹیلی وژن یا ریڈیو کے لیے فضا میں تیرنے والی تصویروں اور آوازوں

---

[1] لٹریچر آف دی ایسٹ محولہ بالا ص ۱۳۳

کو گرفت میں لاتا ہے اور اپنے دور کی حقیقتوں کو اپنے دور کے رہنے والوں تک پہنچاتا ہے۔

یہ بھی محض اتفاق نہیں کہ مذہب اخلاق اور سیاسیات کی اولیت اس دور کے ایشیائی ممالک میں مشترک ہے۔ یہی تینوں موضوعات عبرانی، عرب اور ایرانی ادب میں غالب ہیں۔ اردو ادب نے اپنا چراغ فارسی ادب سے جلایا تو یہی وراثت ایک دوسری حیثیت سے اس تک پہنچی۔ غزل، قصیدے کی ابتدائی اشعار سے پیدا ہوئی اور اس کے عام مضامین میں اخلاق اور عشق و عاشقی اور سیاسیات تینوں شامل رہے ہیں۔ مذہب کا جو روپ یہاں رائج ہوا وہ تصوف کا صلح کل تصور تھا۔ گویا انہی بنیادی تصورات کو اگر کوئی مروجہ اور مسلمہ انداز سے نظم کرتا رہے اور ضابطے اور آئین کی پابندی کرے تو کامیاب شاعر قرار پا سکتا ہے نثری اسلوب اور داستان کے تانے بانے اس کے موضوعات، کہانی کی ترتیب اور کرداروں کے رنگ و آہنگ بھی متعین تھے۔

یہاں یہ اشارہ کرنا بھی نامناسب نہ ہوگا کہ اس متعین موضوعاتی سانچے میں تہہ داری اور عمومیت کی گنجائش موجود تھی اور یہ خصوصیت بھی کم سے کم چینی طرزِ فکر کو عبرانی، فارسی اور غزل کے تہہ دار اسلوب سے قریب تر کرتی ہے اور ایشیا کے ادبی مزاج کی پہچان بناتی ہے۔ تاؤ ازم کی اہم کتابوں کوانگ ای اور تاؤتی چنگ کو دنیا کی عظیم ترین متصوفانہ تصانیف قرار دیا جاتا ہے۔ شاعر چی یوان سے منسوب طویل نظم لی ساؤ میں ایسے متعدد مقامات ہیں جو عشقیہ بھی ہیں اور سیاسی بھی۔ بہ یک وقت ان نظموں کی کئی حیثیتوں سے تشریح کی جاتی ہے غزل کے اشعار کی طرح ان کی توجیہہ عشقیہ بھی ہو سکتی ہے اور سیاسی اور فلسفیانہ اور متصوفانہ بھی۔ عبرانی اور فارسی کے متصوفانہ ادب اور چینی ادب کے ان مشترکہ خصوصیات کی طرف کئی ادبی نقادوں نے اشارہ کیا ہے۔[1]

تیسری اہم بات چینی ادب کا ہیئتی ڈھانچہ ہے۔ عہد وسطیٰ کی چینی شاعری دشوار پسند بھی ہے اور ہیئتی اعتبار سے بڑی حد تک مصنوعی بھی لگتی ہے شعر پانچ یا سات ارکان[2] سے عبارت اور متعین نحوی تراکیب اور مخصوص صوتی آہنگ پر مشتمل ہوتا ہے۔ قافیے کا التزام ہے گو کئی سو اشعار کی نظمیں بھی موجود ہیں لیکن عام رواج چار، چھ یا بارہ مصرعوں کی مختصر نظموں ہی کا ہے۔ موضوعات عام طور پر عشق، رفاقت، شراب نوشی اور تنہائی

---

۱ لٹریچر آف دی ایسٹ، محولہ بالا ص ۲۱۵، فٹ نوٹ ۲ ورلڈ لٹریچر محولہ بالا ص ۵۱

کی برکتوں تک محدود ہیں۔ اس کی ترتیب کا نقشہ اس طرح بنایا جا سکتا ہے:-

Type Shib	Rhyme	Confling of Lines	Uniformity of length in confled lines	Uniformity in Lines length for entire poem	Parallel for confled lines	Fixed Tone Pattern	Fixed a length for Poem
Ancient	x	x	x	0	0		
Music School	x	x	x	0	0		
Modern	x	x	x	x	x	x	x
FU							
Early	x	x	x	x	0		
Middle	x	x	x	x	0		
Modern	x	x	x	x	0		
TZ'U	x					x	x
Ch'ü	x					x	x

x = required
0 = tendency
blank = absent

عام طور پر چینی شاعری میں چار شعری ہئیتیں معروف ہیں شیہہ، فؤ، تزو، چو،
اول الذکر ان سب میں زیادہ مروج اور مقبول ہے۔ عوامی گیتوں سے لے کر روایتی
شاعری کی اہم تخلیقات تک اسی صنف میں ملتی ہیں حتیٰ کہ اسے شاعری یا نظم کے مترادف
سمجھا جانے لگا۔ قدیم گیتوں میں غنائی عنصر کا غلبہ تھا اسی لیے یہ صنف چینی موسیقی کے
سانچے میں ڈھلی اور پانچ یا سات مصرعوں پر مشتمل رہی۔ اس کی ایک قسم یوفؤ نغمے
سے قریب تر ہونے کی بنا پر ایک ہی لمبائی کے مصرعوں کی ہوتی ہے۔ موزونی اور
یکسانیت کے علاوہ قافیہ صوتی آہنگ اور مخصوص پانچ یا سات چینی الفاظ پر مشتمل
آٹھ مصرعے جدید یوفؤ کی پہچان بن گئے۔ یوفؤ کی نحوی اور عروضی ترتیب کے علاوہ
بھی شیہہ کی متعدد شکلیں ہیں۔ عام طور پر یہ نظمیں ۴ سے ۱۲ مصرعوں تک کی ہوتی
ہیں۔ طویل رزمیہ نظموں کا رواج نہیں ہے، مثنویاں یا منظوم قصے بھی عام نہیں ہیں
پوری شاعری کا لہجہ غنائی ہے۔

اس کے مقابلے میں فؤ گائے جانے کے بجائے بلند آواز سے پڑھے جانے والی
صنف ہے۔ لی ساؤ کی قدیم ترین شعری تصنیف کے نوگیت موسیقی کے ساتھ
گائے گئے۔ فؤ کیفیاتی یا داخلی شاعری کے بجائے واقعاتی اور بیانیہ شاعری ہے جس
میں فطری مناظر جلوہ دکھاتے ہیں۔ یہ بیانیہ پہلو اس درجہ غالب ہوتا ہے کہ بعض نقادوں
نے فؤ کو شاعری کے زمرے ہی سے خارج کر دیا ہے۔

تزو موسیقی کی دھنوں پر الفاظ بٹھانے سے عبارت ہے اس کے مصرعے
چھوٹے بڑے ہوتے ہیں اور مصرعوں میں ارکان کی ترتیب بھی مختلف ہوتی ہے۔ یہ
صنف جذباتی نغموں یا زیادہ شائستہ ادب کے لیے استعمال کی جاتی رہی ہے۔

چو بھی تزو ہی ایک روپ ہے فرق ہے تو صرف موسیقی کے ارکان اور ترتیب
میں ہے۔ دراصل دونوں میں صرفی اور عروضی مماثلت بھی ہے اور معنیاتی اور کیفیاتی
اشتراک بھی ہے۔ شپلے نے اپنی عالمی ادب کی لغت میں ان اصناف کی مختلف
خصوصیات کو مندرجہ نقشے کے ذریعے واضح کیا ہے[۱]:۔

۱؎ شپلے محولہ بالا ص۵۲

	نظم کی طوالت		نظم کے سبھی مصرعوں کی یکساں طوالت	شعر کے دونوں مصرعوں کی یکساں طوالت	مصرعوں کی ہم آہنگی	پیمانہ	صنف نظم	نمبر شمار
	لازمی ہے	لازمی ہے	یکساں ہے لازمی ہے	لازمی ہے	لازمی ہے	لازمی ہے	شیبہ قدیم غنائی جدید	۱
		لازمی ہے	یکساں ہے لازمی ہے	لازمی ہے	لازمی ہے	لازمی ہے	فو قدیم دور متوسط جدید	۲
لازمی ہے				لازمی نہیں ہے	لازمی نہیں ہے	لازمی ہے	تزُو	۳
لازمی ہے				لازمی نہیں ہے	لازمی نہیں ہے	لازمی ہے	چو	۴

اس نقشے سے اندازہ ہوگا کہ موزونی، بحر اور قافیہ چاروں اصناف میں دورِ قدیم سے دورِ جدید تک ضروری قرار دیا گیا ہے جب کہ دو مصرعوں کی شعر والی شکل صرف شیبہ اور فو میں لازمی ہے تزُو اور چو میں نہیں۔ اسی طرح مصرعوں میں یکساں ارکان بھی اول الذکر اصناف ہی میں لازمی ہیں۔ پوری نظم کے سبھی مصرعوں کی یکسانیت عہد جدید کے شیبہ میں اور ہر دور کے فو میں لازمی رہی ہے لہجے کی متعینہ نظام عہد جدید کے شیبہ اور فو ہی میں لازمی ٹھہرا ہے جب کہ تزُو اور چو میں یہ لہجہ کا یہ التزام اور نظم کے مصرعوں کی تعداد کا تعین لازم ہے۔ اس سے یہ اندازہ ہوگا کہ یہ صنفی تقسیم اور عروضی ترتیب اردو اور فارسی کے نظام سے کئی اعتبار سے ملتی جلتی ہے۔

گویا ہیئتی سانچے کے اعتبار سے اور موضوعات کے تعین کے لحاظ سے چینی شاعری میں ایشیائی مزاج کی کئی باتیں مشترک ہیں۔ گو شاعری اور ادب کی ماہیت اور زندگی سے اس کے رشتے پر مشتمل مقالے اور تصانیف نہیں ملتیں اور اس اعتبار سے چینی ادب ادبی تنقید سے خالی ہے لیکن مختلف اصناف کی موضوعاتی اور ہیئتی

تشکیل واضح طور پر کی گئی ہے اور صدیوں سے اسے برتا گیا ہے۔

"کہتے ہیں کہ دوسری صدی قبل مسیح سے چینی عالموں کو تین لفظوں سے خاص شغف رہا ہے: فوہ۔ بیان، پائی۔ استعارہ، ہنگ۔ تلمیح۔ لیکن مختلف عالموں نے الگ الگ معنی بتائے ہیں۔ ایک جملہ ہے شی ین چی۔ شی = روٹھز، ین = بولنا، چی = ارادہ، خواہش۔ بعض نے تیسری صدی میں شی سے لیرک شاعری سمجھا اور کہا کہ شاعری میں جذبات کا لطیف بیان ہوتا ہے دوسروں نے چی کے ارادی رُخ پر زور دیا اور روٹھز کو شاعروں کی خواہشوں اور تمناؤں کا بیان سمجھا اور شاعری متین خیالات کا بیان قرار پائی یہاں تک کہ کنفیوشس نے کہا کہ ان نظموں کے مجموعوں کو ایک جملے میں بیان کیا جا سکتا ہے: ٹیڑھے خیالات نہ رکھو۔"

ادبی تنقید کی روایت چین میں زیادہ پُرانی نہیں ہے بقول کلیم الدین احمد "یہ تو نہیں کہہ سکتے کہ بیسویں صدی سے پہلے کوئی تنقیدی کتاب نہیں ملتی۔ سب سے پہلی تنقیدی کتاب ون ہین ڈی آولنگ (ادب کے دل میں اتر رہا) ہے یہ چھٹی صدی عیسوی میں لکھی گئی۔ اس کتاب کا نام ہے لی ین پنگ۔ مصنف وجدان پر زور دیتا ہے جذبات کو اُچھالتا ہے۔ تیرھویں صدی میں لی لی ونگ نے چوینگ لکھی جس میں گیت پلاٹ، کیرکٹر، ظرافت، جو ڈرامے کے اجزا تھے ان پر تنقیدیں لکھیں لیکن ان کتابوں کی تنقیدی دنیا میں کوئی اہمیت نہیں۔ قدیم زمانے میں فارم (صورت) پر زور دیتے تھے۔ اس کے بعد مادے پر زور دینے لگے اور مغربی حملے کے بعد تنقید کی اہمیت معلوم ہوئی۔"[1]

لیکن تصویر کا دوسرا رُخ بھی ہے۔ بیسویں صدی کے بعض اہم ادبی نقادوں نے تفہیم فن کے سلسلے میں چینی نقطۂ نظر کا سہارا لیا۔ اس نقطۂ نظر کو اگر لن یوتانگ کے لفظوں میں تفاول اور بصیرتِ حیات سے تعبیر کیا جائے تو اسے ادب ہی نہیں زندگی

---

[1] 'معاصر' پٹنہ۔ حصہ ۱۳، صفحہ ۳۸ و ۸۰

کی طرف ایک نیا رُخ اپنانے سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اور یہ رُخ فطرت کے بے محابا اظہار کا ہے فن کار کا کام ہے کہ وہ اپنے آپ کو فطرت سے ہم آہنگ کر دے اور جس طرح آسمان پر بادل طرح طرح کی شکلیں بناتے اور مختلف قسم کے رنگ اختیار کرتے ہیں۔ اسی طرح آزادانہ طور پر فن کار بھی اپنے فن کی قوس قزح کو ظاہر ہونے دے گویا وہ کائنات کا آئینہ خانہ یا اس کے اظہار کا آزاد وسیلہ ہو جائے اس حد تک کہ اس کی اپنی شخصیت اس اظہار میں حایل نہ ہو اس کا جزبن جائے۔ لن یوتانگ[۱] کے الفاظ میں :

"ادبی شاہکار خود فطرت کی توسیع کی طرح ہے جس کی لاہئیتی میں اس کی خوبیٔ تشکیل مضمر ہے اور اس کی خوب صورتی اور دل کشی اتفاقیہ طور پر آ جاتی ہے۔ اسی لیے اس کی خوب صورتی مختلف اجزا کے درمیان توازن کے بجائے حرکت کی بنا پر ہے۔"

فن کار حسن فطرت کا بے محابا عکس ہے اور جس حد تک وہ اپنی ذات اور تخلیقات کو فطرت کی اس بے محابا عکاسی کے لیے سادہ اور غیر شخصی رکھے گا۔ فطرت کی یہ آواز اور تصویر اسی قدر صاف ظاہر ہوگی۔ اس موقعے پر مثنوی معنوی کی وہ حکایت کا ذکر بے محل نہ ہوگا جس میں دو مختلف ممالک کے مصوروں کے درمیان مقابلے کا ذکر ہے۔ ایک بڑے ایوان کے بیچ میں پردہ کھینچ دیا گیا اور روم اور چین کے مصوروں کو ایوان کی دیوار کو نقش و نگار سے مزین کرنے کا حکم دیا گیا۔ روم کے مصوروں نے جی جان لگا کر دیوار پر رنگا رنگ نقش و نگار بنائے جب کہ چین کے مصوروں نے اپنے حصّے کی دیوار کو اتنا صاف کر دیا کہ

۱؎ اصل الفاظ یہ ہیں :

Hence a literary masterpiece is like a stretch of nature itself, well-formed in its formlessness, and its charm and beauty come by an accident for this---- an is the beauty of the movement and not the beauty of the proportion.

Importance of Living. 1949, P.38.

جب بیچ کا پردہ ہٹایا گیا تو اہل روم کے نقش و نگار کا عکس مقابل دیوار پر اصل سے بھی زیادہ صاف اور خوش نما طور پر دکھائی دینے لگا۔ یہی صفا چین میں آرٹ کا بنیادی وصف ٹھہری۔ یہ گویا ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے نظریۂ غیر ذات یا نفی ذات کی ایک نئی جہت ہے جہاں آرٹ فن کار کی شخصیت کا اظہار نہیں رہتا بلکہ فطرت کے حسن کے اظہار کا وسیلہ بن جاتا ہے اور فن کار کی ذات اس میں جس قدر کم خلل ڈالے عظیم آرٹ کے لیے اتنی ہی زیادہ موزوں ہے۔

فطرت سے اس بے محابا قربت کے لیے جس ذہنی کیفیت کی ضرورت ہے اُسے آئی۔ اے۔ رچرڈز[1] نے خلوص سے موسوم کیا ہے اور بالآخر اس کی تعریف مشہور چینی کلاسیک "چونگ یونگ" میں تلاش کی ہے جو کنفیوشس کی تعلیمات کا اہم جزو ہے۔ رچرڈز کے الفاظ میں :۔

"Sincerity, then, in this sense, is obedience to that tendency which 'seeks' a more perfect order within the mind'

آگے چل کر اس کی توضیح کرتا ہے :۔

Thus to be sincere is to act, feel and think in accordance with "one's true nature' and to be insincre is to act, feel or think in a contrary manner".

لیکن ہر شخص کو اپنی فطرت کے رحم و کرم پر چھوڑنے کے بجائے چونگ یونگ ایک زیادہ واضح اور بسیط آئین فطرت کی طرف اشارہ کرتا ہے جسے رچرڈز نے بھی واضح کر دیا۔ چونگ یونگ ہی کے اقتباس کا ترجمہ رچرڈز نے ان الفاظ میں کیا ہے :۔

"What heaven has conferred is man's nature and accordance with is this.

---

[1] پریکٹیکل کریٹی سزم۔ حصہ سوم، باب ۷۔ ہارکورٹ بریس اینڈ کو بحوالہ Criticism: The major Texts, By W.J.Bate New York-1952 P.585.

is the Path"

اور یہی آئین فطرت یا فطرت سے مطابقت شخصیت میں توازن اور اعتدال کے مترادف ہے۔ رچرڈز نے اس اعتدال کو اپنے تنقیدی نظریات کا مرکزی تصور قرار دیا اور اسے انسان کی خواہشات کے درمیان ہم آہنگی قایم کرنے کا وسیلہ جانا لیکن چینی تنقید نے اسے نفسیاتی اصطلاح سے زیادہ اخلاقی یا وسیع تر فلسفیانہ اصطلاح کے طور پر استعمال کیا ہے۔ لن یوتانگ نے لکھا ہے کہ پن یعنی شخصیت کا چینی تصور انتہائی متنوع اور دل چسپ ہے فرد کی شخصیت کے لیے کبھی جن پن کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے، کردار کی شخصیت کے لیے پن کہ کر اور شاعروں اور فن کاروں کی شخصیت یا انفرادیت کے لیے اولین شخصیت (ین) یا ثانوی شخصیت کے الفاظ بھی مستعمل ہوتے ہیں۔ چین میں شعری تنقید کی قدیم ترین تصنیف رشیہہ ین (یعنی شاعری کی شخصیات) میں مختلف شعرا کا تذکرہ ہے اور ان کی درجہ بندی کی گئی ہے اسی طرح ہو پن کے عنوان سے مصوری کی مختلف شخصیتوں کی درجہ بندی ہوئی ہے۔

پن کا تصور شخصیت سے زیادہ کردار سے قریب تر ہے لیکن فن کار کی شخصیت تو ہو سکتی ہے مگر جب تک اس کا تخلیقی کردار واضح نہ ہو اس وقت تک اسے انفرادیت نہیں ملتی اور یہ کردار بقول لن یوتانگ فنی اور اخلاقی دونوں اعتبار سے جانا پہچانا جاتا ہے یعنی اس شاعر یا فن کار میں اصابتِ رائے کس حد تک موجود ہے اور آیا اصابتِ رائے توازن اور اعتدال سے جانچی پرکھی جا سکتی ہے اِس اصابتِ رائے اور سلامتیِ طبع کا پیمانہ آرٹ میں دو بنیادوں پر وضع کیا گیا ہے۔

سلامت روی، اصابتِ رائے اور ذوقِ سلیم کے نام سے پہچانی جانے والی اقدار کی بنیاد تخلیق کار کی شخصیت کے اجتماعی شخصیت سے ہم آہنگ ہونے میں مضمر ہے اور اسی صورت میں اس کا پیمانۂ اقدار بہ یک وقت خلوص اور فن کارانہ دیانت داری کے تقاضوں پر بھی پورا اُتر سکتا ہے اور اجتماعی شخصیت کے معیار پر بھی۔ یہی اعتدال اور توازن جو فرد اور اجتماع کے درمیان قایم کیا گیا ہے۔ چینی طرزِ حیات اور اسلوبِ فن کا مرکزی تصور قرار دیا جا سکتا ہے اسی لیے چونگ یونگ (جسکے

---

۱۵ لن یوتانگ: ایمپارٹنس آف لیونگ محولہ بالا صفحہ ۳۶

لغوی معنی بھی مرکز یا اوسط کے ہیں) خلوص اور دیانت داری کو راہ سماوی قرار دیا گیا اور انسانوں کے لیے راہِ مستقیم بتایا گیا ہے جسے دیانت داری کی دولت حاصل ہے وہ بغیر کسی کوشش کے صداقت تک پہنچ جاتا ہے اور سوچ بچار کے بغیر سب کچھ سمجھ لیتا ہے وہ ایسا دانش مند ہے جو فطری طور پر بہ آسانی صحیح راستہ اختیار کرتا جاتا ہے[۵۱] اور اسی کے ذریعے عظیم انسان صرف اپنی ہی نہیں دوسروں کی بھی تکمیل کرتے جاتے ہیں اور داخلی اور خارجی (انفرادی اور اجتماعی، م۔ح) دونوں کے امتزاج کا راستہ دکھاتے ہیں[۵۲]۔

غرض چینی تنقید اس اعتبار سے شخصیت اور کردار ہی کا نہیں اور کائنات اور فن کے نئے رشتے کا ادراک فراہم کرتی ہے وہ زبردستی کسی بیرونی تنظیم یا ڈسپلن پر اصرار نہیں کرتی مگر ایک ایسے ضابطے پر ضرور اصرار کرتی ہے جس کے ذریعے فن کار کا کردار احساس اور تجربے کے کھرے پن سے عبارت رہتا ہے اور اس کا انفرادی کردار اعتدال اور توازن کے وسیلے سے اس اجتماعی آدرش سے پیوستہ رہتا ہے جو آئینِ فطرت ہے یہی جمالیاتی کیفیت کا سرچشمہ ہے اور یہی توازن و اعتدال قانونِ فطرت ہے جو کائنات میں ضبط و نظم، کردار میں سلامتیٔ طبع اور بصیرت اور زندگی میں نشاط اور آسودگی کا ضامن ہے۔ اسی ضابطۂ فطرت کو رچرڈز نے اپنے نفسیاتی نظریے کے مطابق ایک ایسے اسلوبِ حیات سے تعبیر کیا ہے جس میں کوئی جبر اور کسی جبلی خواہش کا دوسری خواہش کے ذریعے استیصال نہ ہو اور سبھی جبلی آسودگیاں توازن اور تناسب سے ہم آہنگ ہو جائیں۔ رچرڈز کے الفاظ میں[۵۳]:-

> "The completed mind would be that perfect mind... in which no disorder, no mutual frustration of impulses remained"

رچرڈز کی اپنی نفسیاتی توضیح سے قطع نظر چینی تنقید نے عالمی تنقید کو ایک نیا

---

۵۱ آئی۔اے۔رچرڈز : محولہ بالا صفحہ ۵۸۴

۵۲ ایضاً صفحہ ۵۸۵ و صفحہ ۵۸۶

۵۳ ایضاً صفحہ ۵۸۴

اندازِ فکر ضرور بخشا اور تعجب کی بات نہیں ہے کہ بعد کے دور میں ایذرا پاؤنڈ اور بعض دوسرے مغربی نقادوں اور فن کاروں نے اس نقطۂ نظر کو اپنے طور پر برتنے کی کوشش کی۔ اس سلسلے میں پروفیسر نریش چندر[1] کی کتاب "نیو کریٹی سی ازم" سے مندرجہ ذیل اقتباس قابل توجہ ہے:۔

"ہر چند کہ چینی فلسفۂ جمالیات نے مغربی دنیا کو چین کی خود اختیار کردہ علیحدگی کے باعث متاثر نہیں کیا مگر عہد حاضر میں بعض جدید نقادوں نے اسے دریافت کیا ہے اور اس کو اپنے طور پر ہیئتی تنقید کے تشکیلی اثرات کی شکل دے دی ہے۔ ۔ ۔ ۔ آئی۔ اے۔ رچرڈز اور ایذرا پاؤنڈ کے نام فوراً ہی ذہن میں آتے ہیں۔ ۔ ۔ ۔ رچرڈز کا نظریۂ ہم آہنگی (سِن ایس تھے سس) کنفیوشس کی نظریۂ چونگ یونگ سے ماخوذ ہے۔ اپنی کتاب فاؤنڈیشن آف ایس تھے ٹکس۔ ۔ ۔ ۔ میں وہ کنفیوشس سے مندرجہ بالا اقتباس نقل کرتا ہے "کسی قسم کا میلانات نہ رکھنا چونگ کہلاتا ہے اور کسی قسم کی تبدیلی سے بے نیاز ہونا یونگ ہے۔ چونگ سے مراد ہے توازن اور یونگ وہ مستقل اصول ہے جو آسمان کے نیچے ہر شے کو ضابطہ بخشتا ہے۔"

جب غصہ، غم، خوشی اور نشاط شخصیت میں موجود ہوں اور ظاہر نہ ہوں تو دماغ توازن کی حالت میں کہا جاسکتا ہے۔ جب جذبات متحرک ہوں اور مناسب حد تک ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوں تو اس حالت کو اعتدال کی حالت قرار دیا جاسکتا ہے۔ اعتدال اور توازن دونوں موجود ہوں تو ہر چیز کو مناسب مقام مل جاتا ہے اور فروغ حاصل ہوتا ہے اور اس کیفیت کا حصول آرٹ کا محرک بھی ہے اور اس کا مقصد بھی:۔

فن کار گویا ایک قسم کی شفاف شخصیت ہے جو اس کائناتی ضابطے۔ توازن

---

[1] نیو کریٹی سزم: مطبوعہ دوآبہ ہاؤس۔ ۱۶۸۸۔ نئی سڑک دہلی۔ ۱۹۷۹ء، صفحہ ۴۵

اور اعتدال کو اظہار کا وسیلہ عطا کرتا ہے اور بے ہیئت کیفیت کو ہیئت اور شکل بخشتا ہے۔ یہ ضابطہ یا ہیئت کیا محض صورت ہے یا اس سے خیال اور جذبے کا اجتماعی پیکر بھی مُراد ہے اس کی مختلف توجیہیں ممکن ہیں لیکن اس میں شبہ نہیں کہ چینی تنقید نے ایک نیا نقطۂ نظر ضرور پیش کیا ہے جس کا مناسب اطلاق ہنوز نہیں ہو سکا۔

---

1. اس ضمن میں رشید ملک کا یہ بیان قابل توجہ ہے:۔

"چین میں جب تاؤ اور ماؤ مکاتیب فکر پھل پھول رہے تھے تو ان پر ین یانگ اسکول چھانا شروع ہوا اور اس نے تمام مکاتیب فکر کو متاثر کیا۔ ۔ ۔ بنیادی طور پر اس کے خیالات کا انحصار دو قوتوں پر تھا۔ ایک ین جو منفی، کمزور منفعل اور منتشر کرنے والی اور دوسری یانگ جو مثبت، محرک، مضبوط اور مجتمع کرنے والی ہے تمام چیزیں انہی کے عمل اور ردعمل سے وجود میں آتی ہیں اس نظریے کے ساتھ منسلک پانچ عناصر کا نظریہ ہے۔ یہ عناصر دھات، لکڑی، پانی آگ اور زمین ہیں اس نظریے کے مطابق چیزیں ایک دوسرے کے تعاقب میں ان پانچ عناصر کے مطابق گردش کرتی ہیں۔ ابتدا میں یہ دونوں اصول الگ الگ تھے۔ عموماً یہ خیال کیا جاتا ہے کہ ین اسکول کا نمائندہ Tsow Yen (۳۰۲۔۲۴۰ ق م) ہے جس نے ین یانگ کے عمل اور ردعمل کو ان پانچ عناصر کی گردش کے ساتھ متحد کیا۔

ین اور یانگ پہلے ایک دوسرے کے خلاف تھے یہ ایک دوسرے کے بعد واقع ہوتے تھے یا ایک دوسرے کی تکمیل کرتے تھے۔ پانچ عناصر کے بارے میں تصور کیا جاتا تھا کہ وہ ایک دوسرے پر غالب آتے ہیں یا ایک دوسرے کو پیدا کرتے ہیں بالآخر تمام عناصر کو مربوط کر دیا گیا تاکہ ہم آہنگی، تضاد پر مسلط ہو سکے اور کثرت میں وحدت پائی جائے۔ ین یانگ اور پانچ عناصر قوت طاقت و رعوامل ہیں نہ کہ مادی عناصر حیات کو تغیر کا ایک مستقل عمل قرار دیا جاتا ہے جو معین اور قطعی قوانین کا پابند ہے اور واضح نمونوں Patterns کا اتباع کرتا ہے جن کی بنیاد پہلے سے قایم شدہ ہم آہنگی پر ہے۔" (معاصر، جلد اول۔ لاہور، ص ۲۱۳)

کتابیات

۱۔ مقالہ چینی شاعری مشمولہ معاصر پٹنہ ص۱۳

کلیم الدین احمد

۲۔ مقالہ مشمولہ معاصر جلد اول، لاہور

رشید ملک

WORLD LITERATURE VOL. I,

BY BACKNER B. TRAWICK

(College Books) Macmillan U.S.A.

Literature of the East,

ed. Eric B. Caedal. (London)

Dictionary of World, Literature

ed. By Shipley U.S.A.

چھٹا باب

جاپان میں تنقید کا فروغ

جاپانی آرٹ میں زندگی کی چھوٹی چھوٹی مسرتوں سے پیار اور چھوٹی چھوٹی حسرتوں اور دردمندیوں کا دُکھ چھایا ہوا ہے فطرت کی چھوٹی چھوٹی نعمتیں اور برکتیں یہاں بڑی مقدس اور پیاری معلوم ہوتی ہیں۔ اُڑتی ہوئی رنگین چڑیا، ہوا کا ایک مہکتا ہوا جھونکا، دریا کی الھڑ لہر، برسات کا پہلا چھینٹا، عزیز دوست کی معصومانہ مسکراہٹ، نیند کی لذت، ایسی نہ جانے کتنی برکتوں سے جاپانی ادب نے اپنا دامن گلزار کر رکھا ہے۔ یہ تقدس دراصل زندگی کی بے ثباتی اور پیہم تغیر پذیری کے احساس سے پیدا ہوا ہے۔ یہاں تک کہ بعض نقادوں نے (Impermancence of life) زندگی کی بے ثباتی اور (Sensitivity to things) اشیا کے احساس کو جاپانی ادب کا مرکزی تصور قرار دیا ہے۔

یہ بے ثباتی اور تغیر پذیر لمحوں سے عبارت زندگی انوکھے مسرت بھرے درد اور درد بھری مسرتوں سے معمور ہے کیونکہ ہر مسرت کے پیچھے تبدیلی اور فنا کا احساس جلوہ گر ہے اور سبھی اشیا اور ان سے متعلق واقعات اور احساسات درد بھری مسرت کے انھی

ل Daisaka Ikeda Motion Novinga on the Japanese classics conversation and appreciation, New York, Weatherehill, Tokyo.P.121,1979. بسلسلہ گنجی کی کہانی

لمحات میں ڈھل جاتے ہیں. کہا جاتا ہے کہ ان مرکزی تصورات کے پیچھے جاپانی فکر پر بُدھ اثرات کو بھی بڑا دخل ہے. بُدھ نے نروان کی تلاش تغیر اور فنا کے اسی شدید احساس سے شروع کی تھی اور بُدھ مت کے پیچھے کارفرما فکر جاتک کہانیوں اور دیگر تمثیلی قصوں کے ذریعے ملکوں ملکوں پہنچی۔ وے ساکو اکے ڈا نے بجا طور اشارہ کیا ہے کہ شو روشی کہلانے والے بُدھ مبلغ مختلف علاقوں میں جاکر اس قسم کی کہانیوں کے ذریعے بُدھ مت کے مرکزی تصورات عام کرتے تھے۔[1]

بُدھ مت فلسفیانہ سطح پر لمحات گزراں اور تغیر پذیر صورتوں کے پیچھے حقیقت کا تصور تلاش کرتا ہے اور اسی تصور پر اس کے مختلف افکار و اقدار قایم ہیں. اگر زندگی صرف لمحات گزراں اور مختلف تغیر پذیر اشیا اور ذہنی کیفیات ہی سے عبارت ہے تو کیا شخصیت یا حقیقت کا وجود تسلیم کیا جا سکتا ہے یا نہیں اور اگر کیا جا سکتا ہے تو اس وجود کی نوعیت کیا ہوگی؟ اسی بنا پر ادب کی تعریف پیرایۂ بیان یا ہیئت کی روشنی میں نہیں کی گئی ہے اور جاپانی تنقید نے اسے عرفان وجود قرار دیا ہے۔

> That seeks to explore the meaning of
> human existence to discover that is at
> the very core of life.[2]

ظاہر ہے یہ تعریف خطرناک حد تک فلسفے اور مذہب سے قریب ہے لیکن یہاں بہرحال ان سب میں یہ امتیاز پھر بھی باقی رہتا ہے کہ ادب یہ کام مشاہدے اور نجی تجربے کی بنیاد پر انجام دیتا ہے جب کہ فلسفہ اور مذہب اسے منطق یا نظریہ یا الہام کی سطح پر کرتے ہیں. کام میں بہرحال خاصہ اشتراک ہے یعنی بالآخر کیفیات و لمحات کے پیچھے حقیقت کی واقفیت اور اس کے وجود کا عرفان کیونکر حاصل ہو۔

نامناسب نہ ہوگا اگر اس مرحلے پر جاپانی ادب سے ایسی چند مثالیں پیش کر دی جائیں جن میں فنا اور تغیر کا یہ درد اور اشیا سے ذاتی وابستگی کا

---

[1] صفحہ ۱۶۵ ایضاً

[2] صفحہ ۹۱ ایضاً

یہ درد مندانہ شعور واضح طور پر موجود ہو۔

مثلاً موسم کا احساس:

بہار میں چیرس کے پک جانے کا خیال آتا ہے
مگر خزاں
بہت سی چیزوں کی اداسی سے کیسی معمور ہے

(شیٹسومتو، تصنیف ۵۰۰۱ء)[1]

یا: پانی کی سطح پر تیرتی ہوئی چڑیا
تجھے میں بے تعلقی سے کیونکر دیکھ سکتا ہوں
میں بھی تو
بہتے ہوئے پانی کی اس دنیا میں رہتا ہوں

(لیڈی مراسکی۔ گنجی کی کہانی میں)[2]

یا اسی طرح ایک مشہور ہائیکو:

مندر کے بڑے گھنٹے پر
تتلی کیسی بے خبر سوئی ہوئی ہے[3]

اسی طرح کے درد سے معمور وہ Poems of the frontier guard کی شاعری ہے جو اردو کے بارہ ماسوں سے ملتی جلتی ہے جس میں قدیم جاپان کے نوجوان سپاہی اپنی محبوبہ سے دور ہونے کا شکوہ کرتے ہیں اور جوانی کے بے کیف گزرنے کے ماتم گزار ہیں:

کیسا بھیانک ہے یہ شاہی فرمان
میرے نام
کل سے مجھے
اپنی بیوی کے بجائے گھاس پھوس کو گلے لگا کر سونا ہوگا

---

[1] ایضاً ص ۹۸
[2] ایضاً ص ۱۱۷
[3] ایضاً ص

یا اسی طرح:

"ماں اور باپ دونوں نے میرے سر پر ہاتھ پھیرا اور کہا
خدا تیرا نگہبان ہو
اب ان لفظوں کو بھلانا کتنا دشوار ہے"[1]

یا اسی سلسلے کی ایک اور مختصر نظم:

"اس بار کس کا شوہر سرحد کی چوکی پر ڈیوٹی دینے جا رہا ہے؟
ہائے اس عورت کو میں کتنے رشک سے دیکھتی ہوں
جو یہ پوچھتی ہے اور اسے خود کو کوئی فکر نہیں ہوتی"[2]

یا: بچے میرا دامن کھینچتے
روتے رہ گئے
میں انھیں چھوڑ کر چلا آیا
اور ان کی ماں ان کے پاس نہیں ہے[3]

اسی طرح گنجی کی کہانی میں مختلف قصے انسانی زندگی کی بے ثباتی، تغیر پذیری اور درد کو بیان کرتے ہیں اکے ڈا مصنفہ لیڈی مُراساکی ان دنیوی علایق سے حاصل ہونے والی سبھی تکالیف کو نروان حاصل کرنے یا صحیح بصیرت کے حصول میں سیڑھی کے مختلف ڈنڈے قرار دیتی ہے[4]۔ شہزادہ گنجی جو بہ یک وقت مذہبی بھی ہے، سیاسی کردار بھی اور رومانی ہیرو بھی ہے اور کاؤرو Kaoru مصنفہ کی اپنی ذہنی اور جذباتی کشمکش ہی کے مختلف روپ نہیں ہیں بلکہ وہ انسانی زندگی کے مختلف اداروں کی اصلیت کو بھی بے نقاب کرتے ہیں یعنی ان گزرتے ہوئے لمحات و کیفیات، اشیا اور اعمال کے پیچھے دراصل شعور کی کئی منزلیں اور کئی مرحلے ہیں اور ادب کا واسطہ تنا ان گزران لمحات و کیفیات، اشیا اور اعمال

---

[1] ایضاً ص ۳۸
[2] ایضاً ص ۳۹
[3] ایضاً ص ۳۹
[4] ایضاً

کی عکاسی یا نقل سے نہیں ہے جتنا اُن کے پیچھے چھپی ہوئی شعور کی سطحوں سے ہے۔
بقول دامی ساکوا کے ڈا:۔

"If we examine the nature of time carefully, we will find that it is nothing other than the moment by moment flowering of the life force... and the attempt to discover this abiding reality that exists within the phenomenon of impermance is what gives rise to the emotion of awareness, the sensitivity, to life and the things.[1]

بدھ مت نے وجود کی دس سطحوں کا ذکر کیا ہے ان میں سے چھ سطحیں حواس
ظاہری کی ہیں۔ پانچوں حواسوں کے علاوہ چھٹی سطح شعور sense centre-
کی ہے ساتویں ذہنی mind consciousness اور آٹھویں constianscy
alaya یا ارفع بصیرت کی ہے جب کہ نویں سطح خالص شعور Kampon-
Jorhiks کی ہے اور دسویں سطح نروان کی ہے جب انسانی وجود احساس
اور کیفیات کے دائرے سے بلند ہو جاتا ہے اور یہی فلسفیانہ اور جمالیاتی دونوں
بصیرتوں کا آخری نقطہ ہے۔ لہٰذا فن کا بنیادی قصہ نہ صرف فن کار کی ان اعلےٰ
شعور کی کیفیات تک رسائی ہے بلکہ دوسروں کو بھی اس منزل تک لانا اور ان
کیفیات تک ان کی رسائی کرانا ہے یہ محض ایک مذہبی یا روحانی مکاشفہ نہیں بلکہ
جمالیاتی تجربات کا حاصل ہے۔ بقول کے ڈا:۔

Literature: is an attempt to discover the eternal and ultimate reality of life by confronting the phenomena that are

---

۱؎ ایضاً ص ۱۳۶

۲؎ ایضاً ص ۱۳۶، ۱۳۷

invalued in daily human existance. In terms of ten states of existence, it is an attempt to press forward from the ninth state of existence to an understanding of the highest state, that of Buddhahood. In terms of the nine types of consciousness, it is an attempt to move from the sixth or seventh type of consciousness to the ninth.[1]

اور اسی اعلیٰ تر تنقیدی فکر کو ادب اور اس کے اصول و نظریات کی اساس بنایا گیا ہے۔ "گنجی کی کہانی" کی مصنفہ لکھتی ہے :-

If the storywriter wishes to speak well, then he choose the good things and if he wishes tohold the readers' attention, he chooses had things extraordinarily bad things good things and bad things alike, they are things of this world and no other. To the ignorant they may seem to be at cross purposes. The great vehicle is full of them but the general burden is always the same.[2]

ان مباحث میں قاری کو ہندوستان کے نورس کے نظریے کی یاد آئے گی۔ لیکن مماثلتوں کا یہ سلسلہ دُور تک پھیلا ہوا ہے۔ ادب کا تعلق ایک گہرے

---

[1] ایضاً ص ۱۳۵

[2] ایضاً ص ۱۳۶ noted from Fire flies' Tales of Genji.

شعور اور ایک زیادہ حقیقی بصیرت سے جوڑ دیا گیا ہے جو مادی اشیا اور واقعات ہی کی نہیں نفسیاتی اور ذہنی اور جذباتی کیفیات کی تغیر پذیری سے بلند ہو کر حقیقی عرفانِ وجود کی تلاش کرتی ہے اور وہی ادب کی تخلیق بھی کرتی ہے اور اس کا رشتہ عام قاری سے استوار کرکے اسے اس اعلیٰ کیفیت اور بصیرت تک پہنچاتی ہے۔ گویا یہی تخلیقی عمل کا سبب بھی ہے اور یہی اس کا جواز بھی۔ اسی سے ملتی جلتی کوئی کیفیت ہوگی جسے اسلامی تصوف میں 'بے رنگی' کا نام دیا اور اسے ہر قسم کے احساسات سے بلند قرار دے دیا اصغر گونڈوی نے اُسے اپنے مشہور شعر میں بے حسی کے لفظ سے یاد کیا ہے ؎

بارِ الم اُٹھایا رنگِ نشاط دیکھا
آئے نہیں ہیں یوں ہی اندازِ بے حسی کے

گویا نظریاتی سطح پر ادب کا رشتہ اس بصیرت تک رسائی سے ہے۔ جو اصل آگہی اور نفسِ عرفان ہے اور اس آگہی اور عرفان کا حصول جہاں تخلیقی فن کار کا وسیلہ اور تخلیقی فن کی بنیاد ہے وہاں اسے دوسروں تک پہنچانا اور اس کو عام کرنا اس کا مقصد بھی ہے یہاں ادب خود اصل عرفان ہے۔

عملی سطح پر اس طرزِ فکر نے جاپانی ادب میں ڈرامے میں نوہ ڈرامے، شاعری میں ہائیکو اور نثر میں گنجی کی کہانی کو جنم دیا۔ پہلی دو اصناف ہیں اور آخری کہانیوں کا ایسا مجموعہ جو خود صنف بن گیا۔

نوہ ڈرامے کے رشتے اس قسم کی نفسیاتی کیفیت سے بہت گہرے ہیں نوہ ڈرامے واقعات کی نقل نہیں ہے انھیں یونانی ڈراموں کی طرح نہ تو مثبت کی چیرہ دستیوں کی مقاومت کی داستان قرار دیا جاسکتا ہے نہ ارسطو اور افلاطون یا زمانۂ حال کے ڈراموں کی تنقیدی گرامر کے ذریعے پہچانا جاسکتا ہے اس کا تو اپنا ایک الگ محاورہ ہے اس محاورے کی دو خصوصیات ہیں۔ پہلی یہ کہ مخصوص اجتماعی روایات اور اس کے مانوس اور مقبول قصّوں میں نوہ ڈرامے کے واقعات اور کردار رچے بسے ہوتے ہیں اور پڑھنے والے اور دیکھنے والے کے درمیان ترسیل کی اہم کڑی بن جاتے ہیں۔

دوسری یہ کہ نوہ ڈرامے کا طرز حقیقی کے بجائے تخیلی ہوتا ہے۔ نوہ ڈراما نیرنگ نظر نہیں ہے وہ نظروں کو حقیقت کا دھوکا نہیں دیتا بلکہ دیکھنے والے کو اپنے تخیل کی مدد سے واقعات کی کڑیاں اور منظر نامے کی تفصیلات خود فراہم

کرنے کی دعوت دیتا ہے اور اس طرح دیکھنے والوں کو تخلیقی عمل میں شریک کر لیتا ہے۔

نوہ ڈرامے کا مرکزی تاثر انھیں دو کیفیات سے عبارت ہوتا ہے جسے دنیا کے فانی اور ہر دم تغیر پذیر ہونے کے دکھ اور اشیا اور واقعات کے دردمندانہ احساس Sensitivity to things سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔ نوہ ڈرامے کے اختتام پر ناظرین ایک لطیف دردمندانہ احساس سے دوچار ہوتے ہیں جو بڑا دھیما دھیما اور معصومانہ سا ہوتا ہے اور زندگی کے زیادہ گہرے اور زیادہ بسیط عرفان کی طرف رہبری کرتا ہے۔

اسی طرح ہائیکو گو عروضی خصوصیات سے عبارت ہے مگر اس کا اصل حسن اس کی لطیف اشاریت میں مضمر ہے ہائیکو بات کو صراحت اور تکمیل کے ساتھ نہیں کہتا بلکہ صرف ایمائیت سے پڑھنے والے کو نئی فضاؤں کی طرف موڑ دیتا ہے چند لکیروں کی مدد سے دیکھنے والوں کو پوری تصویر کا پیکر ابھارنے کا کام کرتا ہے۔ اس سلسلے میں سنسکرت شعریات میں دھونی کے تصور اور اردو شاعری میں غزل کے شعر کے اختصار اور ایمائیت سے ہائیکو کی بہت قریبی مماثلت ہے اور اس اعتبار سے اس اختصار اور ایمائیت کو ایشیائی مزاج کی خصوصیت قرار دیا جا سکتا ہے۔ موضوعات کے لحاظ سے بھی ہائیکو کا دائرہ محدود اور متعین رہا ہے گو عہد جدید میں اس پابندی کو برقرار نہیں رکھا گیا اور اس میں ہر قسم کے مضامین نظم ہونے لگے۔ ہائیکو کی ایمائیت کی مندرجہ ذیل مثال نمایندہ ہے:۔

مندر کے بڑے گھنٹے پر بیٹھی
اس چھوٹی سی رنگین تتلی کو دیکھو
کیسی بے خبر سو رہی ہے

اس میں ایک طرف مندر کے گھنٹے کے تقدس کی طرف اشارہ کیا گیا ہے جو بڑا ہے اور یہ گھنٹہ جتنا بڑا، بے رنگ اور وزنی ہے تتلی اُتنی ہی بے بضاعت ہونے کی حد تک چھوٹی، مگر رنگین اور خوب صورت پَروں والی ہے دوسری طرف اس تتلی کے بے خبر سونے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ یہ بے خبر سونے والی رنگین تتلی نہیں جانتی کہ تھوڑی دیر میں گھنٹہ بجے گا اور وہ کچل کر مر جائے گی۔ وہی زندگی کی بے ثباتی اور Impermanence کا لطیف درد، وہی اشیا اور واقعات کا دردمندانہ احساس!

گنجی کی کہانی میں بھی یہی کھوئی کھوئی سی دردمندانہ کیفیت موجود ہے۔ گنجی عیش پسند، رومانی مزاج نوجوان بھی ہے، شہزادہ بھی ہے اور روحانیت اور مذہبی تصورات سے آشنا بھی ہے، زندگی کے مختلف تجربوں سے گزرتا ہے اور تقریباً کہانی کے ہر موڑ پر ٹھہر کر نظر بازپسیں ڈالتا ہے اور غور کرتا ہے کہ آخر تغیر اور بے ثباتی کے ان لمحات گزراں کی حقیقت کیا ہے یہ تو فقط تتلیوں کے پروں کی طرح پکڑنے والوں کی انگلیوں میں رنگین نشانات ہی چھوڑ جاتے ہیں۔

ان اصناف کی ہیئتی خصوصیات سے قطع نظر، ان میں تنقیدی نظریے کی کارفرمائی صاف ظاہر ہے۔ ادب حقیقی علم و عرفان اصل آگہی اور اصل بصیرت ہے اور یہ آگہی اور بصیرت زندگی کے گریز پا لمحوں کے پیچھے رواں دواں حقیقت کے عرفان سے عبارت ہے اور یہ عرفان اسی ذہنی کیفیت اور احساسی صورت حال ہی کے ذریعے حاصل ہو سکتا ہے۔ یہ ارفع شعور اور یہ اعلیٰ تر سطح کی احساسی کیفیت[1] یا بصیرت Consciousness عرفان حقیقی اور موضوع اصلی ہے اس تک پہنچنے کے وسیلے بے شمار ہیں۔ واقعات، قصے کردار یا مضامین، خواہ کیسے ہی کیوں نہ ہوں، ان کا اصل مدعا یا مرجع ایک ہی ہے اور اس مشترک کیفیاتی سطح تک رسائی کے لیے اجتماعی قصوں، حکایتوں، واقعوں، کرداروں دیومالائی اور اساطیری کہانیوں اور علامتوں کی ایک پوری دنیا آباد ہے اس سے کام لیا جا سکتا ہے۔

اس اعتبار سے جاپان کا کلاسیکی ادب بھی بنیادی طور پر نجی نہیں اجتماعی ہے۔ ایسی لاتعداد تخلیقات ہیں جن کے مصنف کا نام معلوم نہیں، ان کا تعلق اجتماعی تجربات سے ہے اور یہ عوامی ادب کا ناقابل فراموش حصہ بن چکی ہیں کیونکہ وہ اس بصیرت کے تہذیبی کردار ETHOS کی آئینہ دار ہیں اور اس بصیرت تک پہنچاتی ہیں جو انسانی علم و عرفان کی اصل ہیں۔

---

[1] یہاں حسیت Sensivitily اور Consciousness شعور یا بصیرت کے مترادفات سے خلط مبحث کا امکان ہے جب کہ یہاں مراد انسانی آگہی کی وہ سطح ہے جس میں احساسات اور افکار دونوں شامل اور شریک ہیں اور ایک مکمل اکائی میں تبدیل ہو جاتے ہیں جو ایک مکمل اور مربوط "شعور" یا "بصیرت" کی پرت بناتی ہے۔

کتابیات

LITERATURE OF THE EAST

(op cit)

DICTATION OF WORLD LITERATURE

Ed. SHIPLEY (op.cit)

WORLD LITERATURE VOL I

(op.cit)

۴۔ نوہ ڈرامے پر مضامین مشمولہ رسالۂ عصری ادب، دہلی

معاصر پٹنہ

سویرا لاہور

حصّہ سوم

ساتواں باب

ہندوستانی شعریات

ہندوستان میں احساس جمال کی تاریخ بڑی پرانی ہے۔ قصہ مشہور ہے کہ ایک بار سارے دیوتا دیوتاؤں کے دیوتا برہما کے پاس فریاد لے کر گئے کہ انسان بدی کی طرف جلد راغب ہوتا ہے اور نیکی اور اچھائی کے کاموں کی طرف ترغیب دی جائے تو کوئی وعظ و نصیحت نہیں سنتا اور نیکی اور اچھائی کی بات خشک اور غیر دلچسپ معلوم ہوتی ہے۔ برہما نے ان باتوں کو غور سے سُنا اور نرت، ناٹیہ اور سنگیت کا ایک نیا پانچواں وید تدوین کیا اور ہدایت کی کہ ان وسایل سے لوگوں کو نیکی کی طرف راغب کیا جائے گویا جمالیات کے مقصد کا تصور ضمنیات اور پرانے افسوں وافسانے میں بھی شامل ہے۔

سنسکرت تنقید کی ابتدا بھرت کے ناٹیہ شاستر سے ہوتی ہے جس کے سنہ تصنیف کے بارے میں اختلاف ہے۔ بعض پہلی صدی قبل مسیح اور بعض کے نزدیک پہلی صدی بعد مسیح (سنہ ۳۰۰ء) اس کا زمانۂ تصنیف قرار دیتے ہیں۔ بلاشبہ اس کے بعض حصے الحاقی ہیں۔ بنیادی طور پر تصنیف کا موضوع ڈراما ہے

لہ An introduction to Indian Poetics by Raghwan and Nagendra. Macmillion 1970, P.5 articl of Prof. P.V.Kane.

شاعری اور دیگر فنون لطیفہ کا ذکر ضمنی طور پر آگیا ہے لیکن تنقیدی نقطۂ نظر سے بھرت نے رس کا جو نظریہ پیش کیا ہے وہ سنسکرت جمالیات کی بنیاد بن گیا۔

رس کا نظریہ مصنف کے نقطۂ نظر سے فن پر غور کرنے کے بجائے قاری اور مخاطبین کے نقطۂ نظر سے فن پر غور کرتا ہے۔ سنسکرت جمالیات نے انسان کے بنیادی جذبات کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے جس طرح یونان کے بعض حکمانے انسان کے جملہ حواس کو پانچ حواس خمسہ میں تقسیم کر دیا تھا۔ اسی طرح انسان کے پورے جذباتی نظام کو سنسکرت جمالیات نے نَو ۹ رس کی شکل میں تقسیم کرنے کی کوشش کی۔ ہر فن پارہ اپنے مخاطبین کے نَو ۹ بنیادی حواس میں سے کسی ایک حاسہ پر اثر انداز ہوتا ہے اور اسی کے مطابق اس کی تاثیر اور اس کی جمالیاتی قدر و قیمت متعین ہوتی ہے۔ یہ نَو ۹ رس مندرجہ ذیل ہیں:۔

۱۔ شرنگار (رومان)
۲۔ ہاسیہ (مزاح)
۳۔ کرونا (سوز و گداز)
۴۔ رودر (ہیبت)
۵۔ ویر (شجاعت)
۶۔ بھی بھتس (تنفر)
۷۔ ادبھت (حیرت)
۸۔ بھیانک (خوف)
۹۔ شانت (سکون و سپردگی)

اسی طرح آٹھ غالب جذبات و احساسات ہیں:۔ محبت، غم، غصہ، خوف نفرت، حیرت اور عمل کی قوت، ان ستھائی بھاؤ سے مختلف ضمنی اور ذیلی جذبات و احساسات پیدا ہوتے ہیں جنھیں وبھاچاری بھاؤ کہا گیا ہے۔

سنسکرت جمالیات کے ماہرین نے مختلف قسم کے رس پیدا کرنے کے لیے ڈرامانگار کی پیدا کردہ صورت حال یا اس کے خارجی محرکات کو وبھاؤ کا نام دیا ہے۔ جذبات اگر ڈرامے کے کسی کردار کے لیے پیدا ہوں تو آلمبن وبھاؤ قرار پائیں گے اور اگر کسی مخصوص صورت حال سے پیدا ہوئے ہوں تو اُدّی پن

کہلائیں گے مثلاً اگر ڈرامے کے کسی سین میں ایک نوجوان مرد کسی دوشیزہ کی طرف متوجہ ہوتا ہے اور تنہائی، موسم بہار، پھولوں کی مہک اور چاندنی رات کی خوشگوار کیفیت اس رومانی فضا کو زیادہ دل کش بناتی ہے۔ ایسی صورت میں ہیرو اور ہیروئن جن کے لیے دیکھنے والے کے دل میں جذبات پیدا ہوتے ہیں۔ "آلم بن و بھاؤ" ہوں گے اور پھولوں کی مہک، چاندنی رات وغیرہ "ادی پن وبھاؤ" کہے جائیں گے۔ جن جسمانی حرکات و سکنات سے جذبات کا اظہار ہوگا انھیں انوبھاؤ کہا جائے گا اور مختلف جذبات و احساسات جن کی مدد سے یہ مجموعی کیفیت عبارت ہوگی اسے وبھاچاری کا نام دیا جائے گا۔

بھرت کے نظریۂ رس پر بحث کا آغاز صحیح معنوں میں ابھینو گپت کی ناٹیہ شاستر کی شرح سے ہوا۔ بحث دو اصطلاحوں پر مرکوز تھی "سنیوگ" اور "رس نش پتی"۔ سنیوگ سے مراد مختلف کیفیات کے ذریعے کسی ایک غالب جذبے کی آفرینش مراد ہے یعنی مختلف احساسات و کیفیات سے مل کر ایک بنیادی جذبے کی تخلیق۔ ان بنیادی جذبوں کو (ستھائی رس) قرار دیا گیا اور بھٹ نے اس پر زور دیا کہ رس کے بنیادی جذبے 'وبھاؤ' 'انوبھاؤ' اور 'وبھاچاری' یعنی خارجی محرکات، ضمنی کیفیات اور جسمانی حرکات و سکنات کی مجموعی آمیزش سے تخلیق پاتے ہیں۔ آمیزش کے اس نظریے کے مخالفین کا اعتراض یہ تھا کہ اگر 'وبھاؤ'، 'انوبھاؤ' اور وبھاچاری کو رس کا وسیلۂ اظہار مانا جائے تو یہ ماننا پڑے گا کہ ان عناصر کے ذریعے ادا کیا جانے والا رس پہلے سے موجود تھا جب کہ درحقیقت ان تینوں کے بعد ہی پیدا ہوتا ہے۔ دوسرے 'وبھاؤ'، 'انوبھاؤ' اور 'وبھاچاری' یعنی ڈرامے کے سبھی مناظر و واقعات کے خاتمے کے بعد بھی رس کی کیفیت کا دیر تک ناظرین پر طاری رہنے کا جواز بھی پیش نہیں کیا جا سکتا۔

'رس نش پتی'، یعنی رس کی تکمیل کے سلسلے میں بھی بحث کے دوران بعض نئے پہلو سامنے آئے۔ سوال یہ ہے کہ رس اگر ناظرین پر تخلیق کار کی پیدا کردہ جمالیاتی کیفیت کا نام ہے تو پھر اسے وسیلۂ ترسیل کی ہی ایک شکل ماننا پڑے گا اور اس صورت میں تین مسایل حل طلب ہوں گے۔

۱۔ یہ کہ تخلیق کار کی باطنی کیفیات یا مافی الضمیر کا تعلق تخلیق کے اس تاثر سے کیا ہے جو ناظرین یا قاری پر مرتب ہوتا ہے اور ان دونوں میں کون سی کیفیات مشترک ہیں۔

۲۔ تخلیق کار کے تخلیق کے لیے آمادہ کرنے والی 'حقیقت' یا اس کے باطنی محرکات کی نوعیت کیا ہے اور یہ 'حقیقت' یا 'حقیقتیں' تخلیق کار اور ناظرین و قارئین کے درمیان مشترک حیثیت رکھتی ہیں یا نہیں۔ دوسرے لفظوں میں فن کا حقیقت سے کیا تعلق ہے اور کیا یہ تعلق تخلیق کار اور اس کے ناظرین دونوں کے درمیان مشترک ہوتا ہے؟

۳۔ کیا تخلیق پہلے سے موجود نفس مضمون کو رس کے تقاضوں کے مطابق پیش کرنے کا نام فن ہے یا پھر وہ ایک ایسی کیفیت اظہار ہے جو اظہار کے دوران ہی تخلیق پاتی جاتی ہے اور رس کے تقاضوں کے مطابق شعوری طور پر پیش کیے جانے کے بجائے ایک والہانہ غیر شعوری یا نیم شعوری عمل سے تعبیر کی جاسکتی ہے۔

ان تینوں سوالوں کا تعلق کسی نہ کسی شکل میں تخلیق کار اور ناظرین کی مشترک نفسیات سے ہے ان کو حل کرنے کے لیے "بھٹ نایک" نے "بھاؤ کتو" اور "بھوج کتو" کی اصطلاحیں ایجاد کیں۔ ان کے نزدیک تخلیق کار کی اس نفسیاتی ژرف بینی اور جمال آفرینی کی قوت 'بھاؤ کتو' ہے جس کے ذریعے وہ معمولی افراد اور واقعات سے کیفیت آفرینی کر سکتی ہے اور ناظرین و قارئین کے اندر ان کیفیات سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت بھوج کتو کہلاتی ہے گویا 'مذاق سلیم' کا بندھن تخلیق کار اور ناظرین و قارئین کے درمیان مشترک ہے۔

ابھینو گپت ان دونوں صلاحیتوں کے الگ الگ وجود اور ان کے امتزاج سے رس کی مجموعی کیفیت کے عبارت ہونے سے منکر ہے اس کے نزدیک رس سے پیدا ہونے والی جمالیاتی کیفیت کسی قسم کے خارجی 'حقیقت' کی عکاسی نہیں ہے بلکہ وہ "حقیقت" کو سبھی غیر ضروری وقتی اور زمانی مکانی تعینات سے آزاد کر کے اسے جمالیاتی تعمیم کی سطح تک پہنچاتی ہے جہاں اس سے لطف لینا ناظرین و قارئین کے لیے مادی اور علایق سے بے نیاز ہو کر ممکن ہو جاتا ہے اسی نقطۂ نظر سے وہ المیہ ڈرامے سے ناظرین و قارئین کے لیے جمالیاتی انبساط

حاصل کرنے کا جواز پیدا کرتا ہے اور یہی جمالیاتی تعمیم مذاق سلیم کی بنیاد فراہم کرتی ہے۔

ابھینوگپت کا استدلال یہ ہے کہ لاتعداد متفرق انفرادی تجربات واحساسات کے انبار میں ہر فرد کے لاشعور میں ایسی حسی کیفیات موجود رہتی ہیں جنھیں عام انسانی جبلتوں سے تعبیر کیا جاسکتا ہے یہ عام انسانی جبلتیں اور اس کی نشانیاں زمان ومکان سے تقریباً آزاد ہوتی ہیں اور انفرادی اور نجی تفصیلات کے اختلافات کے باوجود ایک مشترک آہنگ رکھتی ہیں۔ فن کار کی ذات بھی اسی قسم کی انسانی جبلت کی پروردہ کیفیات سے عبارت ہوتی ہے اس کی تخلیق اپنے نجی تجربات اور خارجی عوامل سے تحریک پاکر ان تجربات کی اسی جبلی عمومیت تک پہنچتی ہے جہاں وہ سبھی انسانوں کے اندر چھپی ہوئی ان جبلی کیفیت کو بیدار کرسکتی ہے اور یہی لمحہ اس کے اور اس کے قارئین و ناظرین کے درمیان 'رس' کی تخلیق و ترسیل کا لمحہ ہوتا ہے۔ گویا رس مادی محرکات اور خارجی تجربات سے پیدا ہونے والی اس کیفیت کا نام ہے جو غیر ضروری نجی تفصیلات سے آزاد ہوکر تطہیر پاچکی ہو یا دوسرے لفظوں میں Personalise اور عمومی کیفیت GENERALISATION کا ارتفاع حاصل کرچکی ہو۔ تطہیر و ارتفاع کے اسی عمل کی بنا پر ابھینوگپت اور بھٹ نایک دونوں 'آلوکک' (غیرارضی) یا 'چمتکار' (معجزہ) کا نام دیتے ہیں اور جمالیاتی تجربے کو عام انسانی تجربات سے مختلف قرار دیتے ہیں۔

جمالیاتی تجربے کی نوعیت سے بحث کرنے سے قبل ضروری ہے کہ 'رس' کے اس نظریے کے بعض متعلقات پر غور کرلیا جائے۔ اس نظریے کے مطابق صورت حال یہ نہیں ہے کہ شاعرانہ (یا ڈرامے کا) نفس مضمون کسی خارجی حقیقت کی نقل کی صورت میں پہلے سے موجود ہو جسے شاعر یا ڈرامانگار کو کسی متعینہ رس کے تقاضوں کے مطابق سجا بنا کر یا کتر بیونت کرکے الفاظ میں پیش کرنا ہو بلکہ تخلیق کار کے لیے حقیقت نجی احساسات و تجربات کے محض نجی پن کی مادی تفصیلات سے تطہیر شدہ اس حصے سے عبارت ہے جو رس کے پڑھنے والوں میں جبلی عمومیت کو بیدار کرکے متعلقہ رس کے ذریعے جمالیاتی تاثر پیدا کرسکے اس اعتبار سے 'رس' تخلیق کار اور حقیقت کے درمیان وسیلۂ ترتیب بھی ہے

اور ذریعۂ اظہار بھی۔ اور چونکہ تخلیق کار اور اس کے مخاطبین کے درمیان یہ جبلی عمومیت" مشترک ہے لہٰذا خارجی حقیقت کی مادی اور نجی تفصیلات کے بجائے یہی جبلی عمومیت مصنف اور اس کے مخاطبین کے درمیان ترسیل کی اساس، رَس کی بنیاد اور جمالیاتی تجربے کا سبب بنتی ہے۔ اس لحاظ سے حقیقت اور فن کے رشتے کا یہ ایک نیا تصور ہے۔

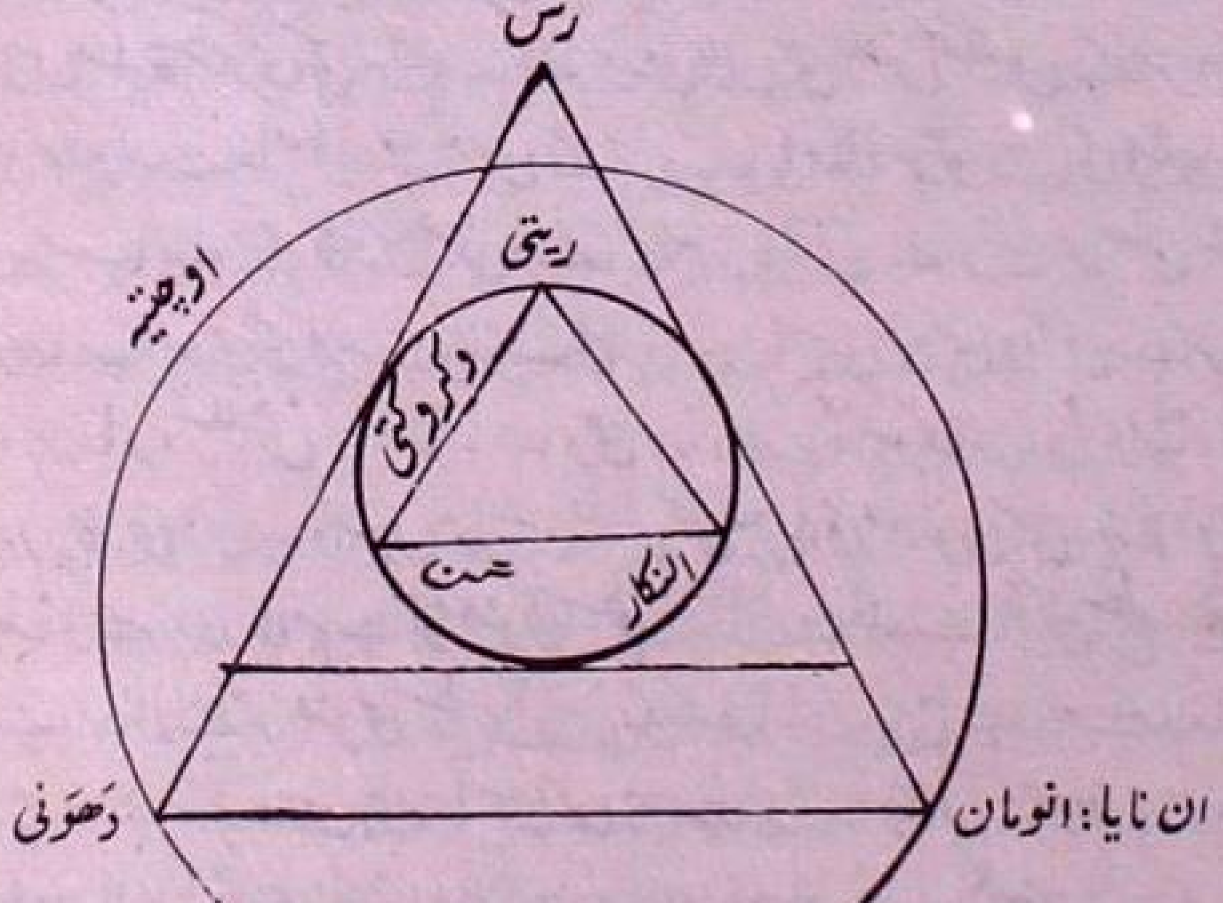
جہاں تک جمالیاتی تجربے کی نوعیت کا سوال ہے اس کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اس سے حاصل ہونے والا انبساط مادی خوشیوں سے حاصل ہونے والے انبساط سے جداگانہ ہے کسی عورت کو مدتوں بعد پہلوٹھی کا لڑکا پیدا ہونے کی خوشی یا کسی شخص کو اچانک بے اندازہ دولت حاصل ہو جانے کی خوشی یا کسی ماہر ریاضی کے اچانک کسی مشکل سوال کو حل کرنے سے حاصل ہونے والی خوشی جمالیاتی انبساط سے مختلف نوعیت کی ہو گی۔ اسی لیے کسی المیہ ڈرامے کو دیکھنے پر ناظرین کو دکھ کے بجائے جمالیاتی "انبساط" حاصل ہوتا ہے اور "سوز و گداز" کو جو بظاہر مسرت و انبساط کے مخالف تصورات ہیں شاعری کے لیے ضروری یا کم سے کم معاون سمجھا گیا ہے۔ اس کا جواز سنسکرت جمالیات کے بعض ماہرین نے اس طرح پیش کیا ہے کہ المیہ حادثہ یا سوز و گداز کے واقعات اپنی نجی اور مادی تفصیلات کی بنا پر تکلیف دہ ہوتے ہیں کیونکہ ہم ان کے نجی پن اور ان کی مادی تفصیلات کی بنا پر ان کے بارے میں اپنی معروضیت قایم نہیں رکھ پاتے مگر فن کار ان تجربات سے نجی پن اور مادی تفصیلات کی آلودگی نکال پھینکتا ہے اور ان کی تطہیر کر کے ان میں جبلی عمومیت پیدا کر دیتا ہے جس سے ان سے تکلیف کی بجائے ارتفاع اور نشاط' کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اور انسان عام اصول کے مطابق المناک واقعات سے گریز کرنے کے بجائے المیہ ڈرامے کے "الم ناک" واقعات کو بار بار دیکھنا پسند کرتا ہے اور ان سے جمالیاتی حظ حاصل کرتا ہے۔

اس اعتبار سے فن نہ تو محض خارجی حقیقت کی عکاسی ہے نہ محض نجی تجربات کو جوں کا توں پیش کر دینے کا نام ہے بلکہ حقیقت کی تشکیل نو ہے اور ایسی تشکیل نو ہے جو تجربے کے نجی پن اور مادی تفصیلات کی گراں باری سے

آزاد کر کے جبلی عمومیت ہی سطح پر ترتیب دی گئی ہے۔ اور اس جبلی عمومیت کی پہچان نظریۂ رس کے ماننے والوں نے مختلف مستقل نفسیاتی کیفیات کے ذریعے متعین کر دی۔

وی ین جنا، ریتی، گن، دوش

پروفیسر ایس۔ کپوشوامی شاستری نے ہندوستانی شعریات کے مختلف دبستانوں کو مندرجہ ذیل نقشے کے ذریعے واضح کرنے کی کوشش کی ہے اور 'وی ین جنا' کو مرکزی تصور تنقید قرار دے کر اس کے مختلف مظاہر اور عناصر کی نشان دہی کی ہے :-



دوسری تنقیدی روایات کی طرح سنسکرت نے بھی لفظ و معنی کی اصطلاحوں

---

[1] Highways and Byways of literary criticism in Sanskrit, Madras 1945

پر زور دیا ہے اور ان کی باہمی تعلق پر غور کیا ہے۔ شبد اور ارتھ کی یک جائی اور ان کے درمیان ہم آہنگی کو فن کی بنیادی ضرورت اور پہچان قرار دیا ہے کالی داس نے اپنی شہرۂ آفاق تصنیف "رگھو ونش" کا آغاز ہی شبد اور ارتھ کی یک جائی کے مضمون والے منگل اشلوک سے کیا ہے اور ان دونوں کو جہانِ معنی کے ماں اور باپ قرار دیا ہے ان کی یک جائی، ہم آہنگی اور مطابقت صرف معنی ہی کی سطح پر نہیں بلکہ صوتی اور محاکاتی سطح پر بھی لازم قرار دی ہے اور یہ صرف اسی وقت ممکن ہے جب لفظ و معنی کا ارتباط محاسن شعری کے مطابق اور معایب شعری سے پاک ہو۔ چنانچہ اسی تصور کی بنیاد گُن (محاسن) اور دوش (معایب) کا نظریہ وجود میں آیا اور ریتی کا تصور ابھرا۔ ظاہر ہے ریتی محض اسلوب نہیں بلکہ سلیقہ شعری ہے۔

اس سلیقہ شعری کی ترتیب و تدوین میں بھی بعض محققین کے نزدیک 'ونڈی' کو اولیت حاصل ہے بعض کے نزدیک 'بامہا'، گو گو اس کی دستور سازی میں شاید سب سے اہم کام 'وامن' نے انجام دیا جس نے دس محاسن شعری اور دس معایب شعری کی فہرست مرتب کی۔ دس محاسن شعری وامن کے نزدیک اوجس، پرساد، شلیش، سمتا، سمادھی، مادھریہ، سوکماریہ، اُدارتا، ارتھ ویکتیہ اور کانتی ہیں یہ دسوں محاسن لفظی بھی ہیں اور معنوی بھی۔ مثلاً اوجس لفظی اعتبار سے ربط کلام ہے تو معنوی سطح پر صلابتِ فکر ہے۔ لفظی سطح پر کانتی اگر شوکتِ الفاظ ہے تو معنوی سطح پر 'رس' کی کیفیاتی تصریح ہے۔ بعد کے نقادوں نے دس میں سے صرف تین ہی محاسن کو اہمیت دی۔ اوجس، مادھریہ اور پرساد یعنی ربط و صلابت نحوی لچک اور صراحت، اور فصاحت و رنگینی۔

ڈنڈی نے اپنی تصنیف کاویہ درش سے شاعری کو لفظوں کی ایسی ترتیب قرار دیا جو کیفیت کا اظہار کرتی ہے اور شاعری کی تین قسموں کو تسلیم کیا: نظم، نثری اور مشترک (مثلاً ڈرامے میں) اعلیٰ ترین شاعری مہا کاویہ (یا رزمیہ) قرار پائی اور اس کی ابتدا دعائیہ سے ہونا اور اس کے موضوع کا روایت سے ماخوذ ہونا یا حقیقی ہونا اور اس کے ہیرو کا ہوش مند اور شریف ہونا اور اس کا شہر، سمندر، موسم، رومانی مناظر، جنگ و جدل، طلوعِ آفتاب اور چاندنی راتوں کے بیانات سے

مزین ہونا لازمی ٹھہرا۔ شاعری تخلیق کے چار مقاصد متعین ہوئے۔ نفع اندازی، ادائگیٔ فرض، خواہش یا اظہارِ ذات۔

اسی طرح نثری نظموں کو کتھا اور اکھیا کا کی دو قسموں میں تقسیم کیا گیا اور شاعری کے لیے سنسکرت، پراکرت، اپ بھرنش اور ان چاروں سے مل کر بنی ہوئی زبانیں طے پائیں۔ اسلوب کی درجہ بندی ویدربھ اور گوڈا طرزوں میں کی گئی اور ان دونوں کے محولہ بالا محاسن اور معایب طے کرائے جن کی مدد سے بھٹ نے وڑتی کا آئین شعری مرتب کیا اور ممٹ نے تیرینی صلابت اور صراحت کی تین تنقیدی اقدار اخذ کر کے ان کی مدد سے اپنا نظریہ ترتیب دیا۔

ایک بار پھر ہم پروفیسر کپو سوامی کے نقشے کی طرف رجوع کریں تو اندازہ ہوگا کہ سنسکرت جمالیات میں مرکزی مقام نظریۂ رس کو حاصل رہا ہے جو قدیم ترین نظریہ بھی ہے اور بنیادی طور پر معنی سے متعلق ہے بعد کو معنوی سطح پر دو اور تصورات ابھرے جنھیں دھونی اور انومان کی اصطلاحوں سے یاد کیا جاتا ہے دونوں ایک دوسرے کی تنقید بھی کرتے ہیں اور دونوں کا آغاز تقریباً ایک ہی دور میں ہوا۔

لفظیاتی اور اسلوبیاتی سطح پر سنسکرت شعریات میں ریتی یا ودی ین جنا کا تصور ابھرا جس نے ایک طرف گن اور دوش (محاسن اور معایب شاعری) کی شکل اختیار کر لی جس میں بیان کے باوقار ہونے پر زور دیا گیا اور دوسری طرف النکار کے نظریے کا فروغ ہوا جسے صنایع و بدائع سے مماثل قرار دیا جا سکتا ہے۔ النکار ترصیع بیان ہے۔ آنندوردھن نے النکار کو کسی خوب صورت جسم کے زیورات ہی سے مماثل قرار نہیں دیا ہے بلکہ اس کی بھی صراحت کی ہے کہ یہ خود جسم بھی بن سکتے ہیں یعنی وہ خود نفس شاعری بن سکتے ہیں النکار کا عیب ہے کہ اس پر آورد کا گمان ہونے لگے اور وہ نفس شعر کا حسن بننے کے بجائے شاعری کا مقصد معلوم ہونے لگے۔ النکار صنایع و بدایع سے یوں بھی وسیع تر ہیں۔ اور اس کا بنیادی مقصد شاعری میں استعمال ہونے والے الفاظ کو زیادہ قوت، جامعیت اور مربوط تاثر آفرینی کی قوت بخشنا ہوتا ہے۔ النکار کے دامن میں تشبیہ، استعارہ

صوتی آہنگ اور مضمون آفرینی اور ایما، یمک، دیپک سبھی شامل ہیں۔ بھاجہانے وکروکتی (انفرادیت) اور اتی شیوکتی (مبالغہ) کو شاعری کے مرکزی عناصر قرار دیا ہے۔

ان لفظی اور اسلوبیاتی تصورات کے اس مثلث کے درمیان فنی توازن قایم کرنے کے لیے سنسکرت شعریات نے اوچتیہ یعنی توازن اور تناسب کو اہم قرار دیا۔ اس کا تعلق، موقع اور محل کی مناسبت اور سیاق وسباق کی مطابقت سے ہے۔ ظاہر ہے اوچتیہ ایک ایسی مبہم اصطلاح ہے جس کی کوئی قطعی اور جامد تعریف ممکن نہیں۔ یہاں مذاق سلیم رہبر ہوگا اور توازن رہ نما۔ اور یہی شعری حسن کی بنیاد اور جمالیاتی کیفیت کی اصل ہے۔

البتہ اوچتیہ پر دار ومدار رکھنے والے اس مثلث میں "وکروکتی" شعری عظمت کی پہچان بن کر داخل ہوتی ہے۔ وکروکتی کی حیثیت ندرتِ ادا اور لغز گوئی کی ہے۔ عام مضامین کو عام اسلوب کے ساتھ موقع ومحل کی مناسبت سے بیان کر دینا، اچھی کامیاب اور بے عیب شاعری ہوسکتی ہے مگر عظیم شاعری صرف انھی عناصر سے ترکیب نہیں پاتی اس میں ایک اور پُراسرار عنصر ندرت ادا کا بھی شامل ہوتا ہے جو شاعری کی انفرادیت کی گواہی دیتا ہے اور بیان میں معجز نمائی کی صورت پیدا کر دیتا ہے۔ روزمرہ استعمال ہونے والے الفاظ اس نادر لمس سے جگمگانے لگتے ہیں اور ان میں ایک عجیب قسم کی دل کش اجنبیت پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ وکروکتی محض ندرتِ ادا نہیں ہے ندرتِ احساس بھی ہے اور لغز گوئی بھی۔ اور اسی کے ذریعے فن ایک نئی کیفیت اور نئی انفرادیت پاتا ہے۔ اس طرح لفظ ومعنی ایک نئے مرکب میں جمع ہوتے ہیں اور کیفیات کی نئی تہوں تک پہنچتے ہیں۔

لفظی سطح پر تنقیدی کاوشوں کا ذکر کرتے ہوئے سنسکرت شعریات کے معنیاتی نظام کا تذکرہ ضروری ہے۔ شبد اور ارتھ پر سنسکرت شعریات نے برابر توجہ کی ہے۔ ان کا باہمی رشتہ کیا ہے اور ادب میں ان میں سے کس کو فوقیت حاصل ہے یہ سنسکرت شعریات کے محبوب مباحث ہیں۔ لفظ کی معنیاتی اور اظہاری سطحوں پر غور کرتے ہوئے سنسکرت شعریات نے انکی مندرجہ

ذیل نوعیتوں کی نشان دہی کی ہے :۔

لغوی معنی کی سطح :۔ جس میں روزمرہ شامل ہے۔

مجازی معنی کی سطح :۔ جس میں محاورہ شامل ہے جیسے 'نو دو گیارہ' ہونے میں الفاظ لغوی معنوں میں استعمال نہیں ہوتا ہے۔

طنز کی سطح :۔ جس میں لفظ بظاہر لغوی معنوں میں اور دراصل اس کے بالکل مخالف معنوں میں استعمال ہوتا ہے جیسے فلاں شخص بڑا عقل مند ہے کہا جائے جب کہ مراد اس کی بے وقوف ہونے سے ہو۔

کنایہ :۔ جس میں مجاز مرسل بھی شامل ہے مثلاً فلاں شخص طویل القامت ہے (اشارہ اس طرف ہے کہ لمبا آدمی بے وقوف ہوتا ہے)

تشبیہہ :۔ جس میں لفظ سے دو اشیا یا صورت حالات کے درمیان مماثلت کا اظہار ہوتا ہے۔

استعارہ :۔ جو اشیا یا افراد یا صورت حال کو دوسری اشیا، فرد یا صورت حال کے پیرائے میں بیان کرتا ہے۔

تلمیح :۔ کسی مشہور تاریخی یا صنمیاتی واقعے یا کردار کی طرف اشارہ کرنے والا لفظ یا الفاظ۔

علامت :۔ جس میں ایک لفظ کئی دوسری اشیا یا صورت حال کی علامت بن جاتا ہے۔

ظاہر ہے کہ لفظوں کی اظہاری سطحیں اور بھی کئی ہو سکتی ہیں اور ہیں لیکن ان سطحوں کی نشان دہی سے یہ ضرور ثابت ہوتا ہے کہ الفاظ اور معنی کا رشتہ برابر کا رشتہ نہیں ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ خیال بہت مختصر سا ہو اور اس کے لئے غیر ضروری الفاظ کا انبار لگا دیا جائے اور یہ بھی ممکن ہے کہ خیال عمیق اور بسیط ہو اور الفاظ میں اس کی سمائی نہ ہوتی ہو۔ فلسفی اور شاعر الفاظ کی کوتاہ دامنی کا شکوہ کرتے آئے ہیں اور یہ وہ لوگ ہوتے ہیں جنھوں نے اظہار کے تمام وسیلوں اور بیان کے سبھی اسالیب پر قدرت حاصل کرنے کی کوشش میں عمر گزاری ہوتی

۵۔ K.C. Pandey: History of Sanskrit poetics

ہے اور الفاظ کے استعمال پر محنت اور ریاضت سے قابو حاصل کیا ہوتا ہے شاعری کا معاملہ فلسفے سے بھی زیادہ نازک ہے فلسفہ محض افکار و خیالات کا بیان کرنا ہے شاعری رس کے ساتھ جذبات اور احساسات کی لطیف ترین تہوں تک پہنچتی ہے۔ اس لحاظ سے ہر سچے اور اچھے شاعر کو الفاظ کے کوزے میں حسیت کے سمندر کو سمونے کا مرحلہ درپیش ہوتا ہے اور اسی ہفتخواں کا ایک رخ سنسکرت شعریات میں دھونی کے نظریے کی شکل میں ظاہر ہوا۔

دُھوَنی

دھونی کے نظریے کی بنیاد اس تصور پر ہے کہ خیال کا جوں کا توں اظہار نہ تو الفاظ کے ذریعے ممکن ہے نہ مناسب۔ ہر طریق اظہار میں رمز و کنائے کی کیفیت ناگزیر ہے۔ لفظ خیال اور کیفیت کا محض اشارہ ہو سکتے ہیں وہ مکمل بیان نہیں ہوتے محض بیان کا کنایہ ہوتے ہیں سننے والے کے تخیل کو بر سر کار لانے کا ذریعہ ہو سکتے ہیں یعنی ہر بیان میں ابہام کا کوئی نہ کوئی گوشہ ہونا اور کسی نہ کسی حد تک عمل دخل ہونا لازمی ہے۔ پروفیسر کپو سوامی[5] نے دھونی کے تصور کو "وی ین جنا" کے نظام میں مرکزی حیثیت دی ہے اور اسے "جسپرسن" کے اس قول سے

Suggestion is impression through

اور کروچے کے اس قول سے

All expression is art.

واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کا کہنا یہ ہے کہ چونکہ کوئی لفظ بھی اظہار مکمل نہیں ہوتا۔ اس لیے اظہار اور ترسیل کے عمل میں ایسے گوشوں کا رہ جانا لازم ہے جو غیر واضح چھوڑ دیئے گئے ہوں یہ مسئلہ غیر اہم ہے کہ شعوری طور پر یہ عمل ہوا ہے یا غیر شعوری طور پر لیکن اتنی بات واضح ہے کہ ان دھندلے گوشوں کے تخیل کے ذریعے دھیرے دھیرے قاری کے سامنے آنے سے لطف اور کیفیت

---

۵ محولہ بالا

میں اضافہ ہوتا ہے اور آرٹ کی تہہ داری بڑھتی ہے۔

دھونی کے نظریہ سازوں کے نزدیک یہ ابہام یا اشاریت محض تکنیک نہیں، نہ یہ محض طرزِ بیان کا حصہ ہے بلکہ ان دونوں سے کہیں زیادہ اہم ہے۔ ان کے نزدیک شاعری میں اہمیت اس کے مضمون کی نہیں ہے جو الفاظ کے ذریعے ادا کیا جاتا ہے بلکہ ان کیفیات کی ہے جو الفاظ کے ذریعے جگائی جاتی ہیں گو صراحت سے بیان نہیں کی جاتیں۔ یہ اکثر ہوتا ہے کہ شعر 'عشق' کا لفظ استعمال کیے بغیر رومانی کیفیت بیدار کرتا ہے۔ لہٰذا نفس شاعری لغوی معنی یا ظاہری بیان نہیں ہے بلکہ وہ کیفیت ہے جو الفاظ کے ذریعے جگائی جاتی ہے اور اس لحاظ سے دھونی یا رمزیت ہی اصل شاعری ہے اور ریتی (یا سلیقہ شاعری) نہیں دھونی ہی رس تک پہنچنے کا خصوصی وسیلہ ہے۔

اس طرزِ استدلال سے ظاہر ہوتا ہے کہ دھونی کے نزدیک خارجی حقیقت کی تصویر کشی، ترجمانی یا نقالی اصل فن نہیں ہے بلکہ خارجی حقیقت سے اخذ کردہ کیفیات کی رمزی ترسیل یا کیفیت کی تشکیلِ نو اصل فن ہے اور یہ تشکیلِ نو بیانیہ نہیں رمزیہ ہی ہو سکتی ہے کیونکہ اسی صورت میں وہ مخاطبین کے تخیل کو بیدار کرکے مناسب رس کی رسائی ممکن بنا سکتا ہے۔

ظاہر ہے مرموز طرزِ بیان لازمی طور پر تخیل کی کارفرمائی پر منحصر ہے اور شاعر کے لیے تخلیق کے لیے خارجی حقایق سے استنباطِ کیفیت کے لیے اور مخاطبین کے لیے مرموز بیان کے لطیف ابہام سے کیفیت تک پہنچنے کے لیے تخیل کا سہارا لینا ضروری ہے اس بیان پر دھونی کی بحث کے سلسلے میں تخیل (پرتبھا) کی بحث اٹھی اور سنسکرت شعریات نے اس کی ماہیت کو سوابھایوکتی اور وکروکتی[۵] یا درشٹی اور سرشٹی کی اصطلاحوں کے ذریعے پہچانا۔ اول الذکر ان اشیا کا بیان یا ادراک و احساس ہے جو خارج میں وجود رکھتی ہیں اور موخر الذکر شاعر کے تخیل کی اختراع ہیں اور عالمِ تخیل کے باہر موجود نہیں

---

۵ Imagination in India poetics by Prof. T.N. Srikantaya(Indian Historical quarterly XIII Vol.I.

گویا تخیل مشاہدہ اور اختراع سے عبارت ہے اور سنسکرت شعریات نے تخیل کی ان دونوں صورتوں کو جائز اور لازمی مانا ہے کیونکہ اس کے نزدیک مقصودِ فن خارجی حقیقت سے اس کے رشتے سے متعین نہیں ہوتا بلکہ رس کی آفرینش سے طے پاتا ہے دوسرے لفظوں میں سنسکرت شعریات کے لیے یہ سوال اہم نہیں ہے کہ شاعر جن شعری حقیقتوں کا بیان کر رہا ہے وہ در حقیقت موجود ہیں یا نہیں محض اس کے اپنے تخیل کی اختراع ہیں یا خارج میں وجود رکھتی ہیں بلکہ یہ سوال اہم ہے کہ شاعر اس بیان کے ذریعے رس کی بازیافت میں کامیاب ہو سکا ہے یا نہیں۔

بعض کے نزدیک پرتبھا یا تخیل کی یہ صفت ہی شاعرانہ کمال کی پہچان سمجھی گئی۔ چنانچہ شاعری کو تین درجوں میں تقسیم کیا گیا۔ ایک وہ جس میں مرموز حصہ بیان کیے ہوئے مذکور حصے سے اعلیٰ تر ہوتا ہے، دوسری وہ شاعری جس میں مذکور حصہ مرموز حصے سے بہتر ہوتا ہے اور تیسری وہ بیانیہ شاعری ہے جس میں صراحت اور تصویر کشی ہوتی ہے اور مرموز حصہ نہیں ہوتا۔ اسی طرح شاعروں کی بھی درجہ بندی کی گئی۔

تخیل یا پرتبھا کو وہبی اور خدا داد صلاحیت تسلیم کیا گیا ہے۔ شاعر کو یہ ودیعت نہ ہو تو اسے کامیابی حاصل نہیں ہوتی اور اس کی تخلیق نا تمام اور بے کیف رہتی ہے۔ پڑھنے والے کو پرتبھا ودیعت نہ ہوئی ہو تو وہ جمالیاتی انبساط سے محروم رہ جاتا ہے اور دھونی کے اندر چھپی ہوئی مبہم اور مرموز کیفیات سے بیگانہ رہ جاتا ہے۔ تخیل کی یہ وہبی قوت کیا ہے اور کس طرح حاصل ہوتی ہے اس کی توجیہہ قدیم ہندو فلسفے کے سہارے اس طرح کی گئی کہ بقول جگن ناتھ؎ یہ توفیقِ الٰہی یا کسی دیوتا یا باکمال روحانی پیشوا کی توجہ سے حاصل ہو سکتی ہے (درشٹ) یا غیر معمولی تہذیبی ماحول کے اثر سے (دیوت پتی)، یا مشق و لگاتار محنت اور ریاضت سے (ابھیاس)۔ پہلی شکل کا تعلق روحانیت سے قایم کیا گیا ہے، جین فلسفے کی پیروی میں ہیم چندر نے پرتبھا کی دو قسموں کی نشاندہی

؎ Introduction محولہ بالا صفحہ ۱۰

کی۔ سہج اور اوپادھیکی۔ سہج وہ پرتبھا ہے جو خداداد ہو اور بغیر کسی کوشش یا کاوش کے حاصل ہو جائے۔ یہ دراصل انسان کے پچھلے جنموں کی نیکیوں کا انعام ہے۔ اوپادھیکی پرتبھا غیر معمولی ریاضت اور محنت کا ثمر ہے اور یہ ریاضت اور محنت محض ادبی نہیں ہے بلکہ اس کا تعلق کرم اور کردار سے ہے کیونکہ انسان فطرتاً تو پرتبھا میں ڈوبا ہوا ہے کہ اس کا پورا وجود اس سماوی بلکہ نروانی، آنند اور کیف کا حصہ ہے جو حقیقت عظمیٰ یا ذات خداوندی میں شرکت سے پیدا ہوتی ہے مگر انسان کے کرم اور ان سے پیدا شدہ مادی آلائشیں آنند اور اس کے وسیلے پرتبھا پر نقاب ڈالے رہتے ہیں اور جب یہ مادی نقاب، آلائشیں، گناہ اور آلودگیاں دور کر دی جاتی ہیں تو پرتبھا ظاہر ہو جاتی ہے۔

اس لحاظ سے شاعر اور شعر فہم کے درمیان کیفیت اور افہام کا رشتہ پیدا کرنے والی قوت پرتبھا اور تخیل ہے اور یہ کردار کے شفاف ہونے سے آتی ہے اسی کیفیت کو 'سہردے' کہا گیا ہے جسے پروفیسر ہری ینا نے خود غرضی سے مبرا اور انبساط مکمل کی صلاحیت اور مادی رنج و مادی خوشی سے ماورا ہونے کی کیفیت سے تعبیر کیا ہے۔[۵]

انومان

دھونی کے نظریہ کو وہ مقبولیت حاصل ہوئی کہ سنسکرت شعریات کا ماحصل رس۔ دھونی اور النکار کے نظریے کو قرار دیا گیا۔ ان کے بعد جگہ ملی تو وکروکتی اور ریتی کو ملی۔ مگر دھونی کی مخالفت بھی کچھ کم نہیں ہوئی ۹۰۰ء کے لگ بھگ ڈرامے اور رس کی نوعیت کے بارے میں بھٹ نایک نے ایک نیا نظریہ رائج کیا اس کے مطابق رس کا وسیلہ نہ تو محض مشاہدہ ہے نہ محض تخلیق اور نہ محض انکشاف بلکہ یہ دونوں عناصر سے مل کر تشکیل پاتا ہے۔ الفاظ پر قدرت یا اظہار پر قابو

---

۵ The main aspects of Indian Aesthetics by Prof M.Hariyanna from introduction to Indian poetics P.12.

(ابھی دا) تعمیم کی قدرت اور اشیا سے کیفیات پیدا کرنے کی قوت (بھاوکتو) اور پھر پڑھنے والے یا دیکھنے والے میں ان کیفیات کو قبول کرنے کی صلاحیت (بھوج کتو) تینوں مل کر رس کی تخلیق کرتے ہیں۔ ۱۰۵۰ء میں کُنتک نے بابھا کے نظریے کی تجدید کی اور وکردکتی کو اصل فن قرار دیا فن کو ندرت احساس اور بیان کی انفرادیت پر قایم قرار دیا۔ جبکہ ماہم بھٹ نے انومان کا نظریہ وضع کیا جسے ممٹ نے ۱۱۰۰ء میں اپنی تصنیف کاویہ پرکاش میں رد کر دیا۔

اس سارے بحث مباحثے میں اتنی بات یقیناً قابل غور تھی کہ دھونی نے اپنا سارا زور محض انداز بیان اور تکنیک کے ابہام اور اشاریت ہی پر صرف کیا تھا اور نفس مضمون کے بارے میں کوئی صراحت نہیں تھی گو آنند وردھن نے اسے مرکزی قدر کی حیثیت دے دی۔ ماہم بھٹ اور انومان نظریے کے ماننے والوں کا کہنا ہے کہ دھونی تو محض رس کا وسیلہ ہے اور اس لحاظ سے وہ توازن پر زور دیتے تھے۔ ان کے نزدیک اوچتیہ ہی روح فن ہے' دھونی محض ایک ضمنی تکنیک ہو سکتی ہے۔

غرض سنسکرت شعریات نے ادب کو اپنے مابعد الطبیعاتی پس منظر میں سمجھنے کی کوشش کی۔ تخلیقِ فن اور انبساطِ فن دونوں پچھلے جنم کے کرموں اور اس جنم کی راست کرداری کا ثمر قرار پائے جن کی بدولت انسان اپنی اصل شخصیت کے آنند پر پڑے ہوئے مادی نقابوں سے آزاد ہو سکتا ہے اور جمالیاتی کیفیت حاصل کرنے کے لایق ہو کر سہردے لا سکتا ہے یہ سہردے ین ذوق سلیم رس کا عرفان فراہم کرتا ہے اور یہی عرفانِ کائنات ہے۔ پوری کائنات کی اصل انہی کیفیات میں ہے جو رس کہلاتی ہیں اور یہ سب مل کر ایک بے نام لذت اور ایک ناقابل بیان کیفیت میں تبدیل ہو جاتی ہیں لیکن اس فلسفیانہ اور کسی قدر روحانی منظر نامے کے باوجود سنسکرت شعریات نے شعر اور تنقید شعر کے بارے میں بعض نئے تصورات پیش کیے۔

اس مختصر سے جائزے سے سنسکرت شعریات کا مرکزی کردار ضرور واضح ہوا ہوگا۔ سنسکرت شعریات کی بنیاد "سہردے یتا" یا مذاق سلیم پر ہے اور یہ مذاق سلیم یا تو ریاضت کا انعام ہوتا ہے یا پچھلے کرموں کا پھل، گویا روحانی بالیدگی سے اس کا براہ راست رشتہ ہے اور اسے توفیق الٰہی قرار دیا جا سکتا ہے یہی "سہردے یتا" جب تخلیق کار کو میسر ہوتی ہے تو شبد اور ارتھ، لفظ اور معنی کے درمیان تطابق اور ہم آہنگی کا رشتہ پیدا کرتی ہے اور ان کے درمیان ایک تیسری کیفیت لا ڈالتی ہے جو گنگا اور جمنا کے درمیان چھپی ہوئی سربدی ندی سرسوتی ہے اور جسے جمالیاتی کیفیت سے تعبیر کیا جاتا ہے یا ادبی حسیت کہا جا سکتا ہے۔ یہ ادبی حسیت خود اکائی اجتماعی عمومیت کا حصہ ہے۔ جو گویا کائناتی تجربات کا خلاصہ اور تمام کیفیات کا ماحصل ہے۔ تجربات کے اسی خلاصے کو رس کے ذریعے سے ظاہر کیا جا سکتا ہے اور گویا یہی عرفان عالم بھی ہے اور وسیلۂ جمال بھی۔ دھونی اور انومان اس وسیلے تک پہنچنے کے راستے ہیں اور اوچتیہ ان کی شاہراہ، اسی طرح لفظیات کی سطح پر ریتی، النکار اور گن دوش بے عیب طرز بیان کے وسیلے ہیں اور وکروکتی اسی کا نظام۔

اس طرح سنسکرت شعریات اپنے طور پر رس کے وسیلے سے ادب کی ایک باطنی ساخت کے تہہ تک پہنچتی ہے جسے جبلی عمومیت کا نام دیا جا سکتا ہے اور جس کا تعلق جدید نفسیات کے الفاظ میں کرم سے زیادہ شعوری اور لاشعوری تجربات سے استوار کیا جا سکتا ہے۔

کتابیات

1. An Introduction to Indian Poetics
   V.Raghawan & Nagendra Macmillion 1970
2. History of Sanskrit Literature
   By A.K.Keith, Heritage of India series
3. Dictionary of World Literature
   By Shiplay Opcit
4. History of Sanskrit Asthetics
   By K.C. Pandey.

حصّہ چہارم

آٹھواں باب

عرب کے تنقیدی نظریات

عرب میں شاعری کا رنگ و آہنگ قبایلی زندگی سے عبارت تھا۔ کسی قبیلے میں کسی شاعر کی شہرت ہوتی تو دوسرے قبیلے والے مبارک باد دیتے اور قبیلے جشن مناتے کہ اب ان کے قبیلے کا جنگ میں دل بڑھانے والا پیدا ہو گیا، کوئی قبیلے کے کارناموں کو گیتوں میں محفوظ کر کے جاوداں بنانے والا میسر آیا، کوئی اجتماعی دکھ درد میں شریک ہونے والا اور ڈھارس بندھانے والا آ گیا۔ ایام جاہلیت سے قصیدہ ہی شاعری کی غالب صنف تھی اور عکاظ کے میلوں سے لے کر قبیلوں کے جشن تک انہی قصیدوں کے اشعار لحن داؤدی سے پڑھے اور سازوں پر گائے جاتے تھے۔[1] قبیلے والے اس کی تمنا کیا کرتے (تھے) کہ ان کے یہاں بھی کوئی ایسا شاعر پیدا ہو جو ان کے کارنامے بیان کرے اور مخالفین کو ذلیل ٹھہرائے۔ ظاہر ہے کہ خود بینی اور خود ستائی کے ماحول میں شاعر کو اپنے قبیلے کی فضیلت اور برتری جتانے کے لیے مبالغے کی مدد لینا لازمی ہو گا اور جب رفتہ رفتہ مدح اور ہجو کے پیش پا افتادہ پہلو ختم ہو جائیں گے تو ان میں تازگی پیدا کرنا صرف طرز بیان کی جدت پر منحصر ہو گا۔ بقول وکنس[2] قبایلی سماج میں شاعر محض تخلیقی فن کار نہ تھا بلکہ بہ یک

---

[1] تنقید کی تاریخ۔ از مسیح الزماں ص ۵۲

[2] G.N. Wickens: Arabic Literature In Literaures of the East محولہ بالا ص ۳۴

وقت موجودہ دور کی اصطلاحوں کے مطابق صحافی بھی تھا مبلغ بھی اور امور تعلیمات عامہ کا سربراہ بھی۔ یہ صورت عرب قبیلوں ہی تک محدود نہ تھی بلکہ ابتدائی دور میں جب کاموں کی تقسیم نہ ہوئی تھی اور سماج کے مختلف ارکان ایک دوسرے سے زیادہ قریب تھے اس قسم کی ہمہ گیری عام تھی۔

البتہ اس مرحلے پر دو اہم اصطلاحات پر غور کرنا ضروری ہے۔ ایک شاعر کی اصطلاح اور دوسرے شاعر کے لیے مبالغے کی اہمیت اور معنویت۔

شپلے کی عالمی ادب کی لغت میں "شاعر" کو شعور سے مشتق قرار دیتے ہوئے لکھا ہے:۔

"The etymology of the shair, a poet, The knower points to the religions or magic origin of his art."[1]

اس اصطلاح کا دوسرا پہلو وہ بھی ہے جس کی طرف اکثر نحوی نثر و نظم کی تعریف کرتے ہوئے اشارہ کرتے ہیں مثلاً "قواعد[2] فارسی" میں نثر و نظم کی تعریف اس طرح کی گئی ہے:۔

"نثر:۔ اس کلام کو کہتے ہیں جو موزوں نہ ہو اور اگر ہو تو بلا قصد موزوں ہو گیا ہو۔

نظم:۔ وہ کلام موزوں جو علم عروض کے مقررہ اوزان میں سے کسی وزن پر ہو اور اس میں قافیہ بھی ہو اور بالقصد نظم کیا گیا ہو اسی کو شعر بھی کہتے ہیں اور شعر کے نصف حصے کو مصرعہ کہتے ہیں"۔

ظاہر ہے یہاں مراد عرفان اور آگہی سے نہیں بلکہ ارادے سے ہے گویا شاعری قصد و ارادے سے مقررہ اسالیب و اوزان میں اظہار کا نام ہے یعنی خود لفظ "شاعر" دو جہتوں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ ایک عرفان و آگہی کی طرف جس سے شاعر کو دوسروں پر فضیلت اور ایک مابعد الطبیعاتی برتری حاصل

---

[1] صفحہ ۲۸ بسلسلہ Arabic Poetry

[2] صفحہ ۲۲۶

ہوتی ہے دوسرے شعوری طور پر مقررہ اور متعینہ سانچوں اور اسالیب کی طرف جن میں اپنے احساسات وجذبات کو ظاہر کرنے کو شاعری کی پہچان قرار دیا گیا۔ گویا ایک پہلو معنوی ہے اور دوسرا ہیئتی۔ یہ خیال کہ شاعر کے اندر کوئی ایسی الہامی قوت یا ماورائی طاقت حلول کر جاتی ہے جو اسے شعور سے بے نیاز اور ارادے سے مستغنی کر دے۔ شاعری کی افضلیت یہ ہے کہ اس بات میں کہ وہ دوسروں کے ریزہ ریزہ جذبات کی تعمیم تک پہنچ کر انھیں ایک عمومی پیکر بخشتا ہے اور کیفیت اور جوش کے ساتھ اسے دوسروں کے لیے تجربہ بنا دیتا ہے۔

مشرقی تنقید کی ایک خصوصیت جو چین اور جاپان کے تنقیدی نظریات میں خاص طور پر دیکھی جا چکی ہے، تعمیم کا یہی ہمہ گیر تصور ہے جیسے انسان کائنات اور اس سے اپنے رشتوں کے بارے میں کسی حتمی بصیرت تک پہنچ چکا ہو اور یہی حتمی اور اجتماعی بصیرت فن کا متعین موضوع ہو اور اس کے لیے اظہار کے سانچے بھی متعین ہوں فن کار کا کام صرف اتنا تھا کہ وہ ان متعینہ تعیمات کو متعینہ سانچوں میں ڈھالتے ہوئے اپنی انفرادی اپج اور ذہانت کی جھلکیوں سے تھوڑا بہت تنوع اور ندرت پیدا کرتا رہے۔ اس کی شاید سب سے واضح مثال کلاسیکی ہندوستانی موسیقی سے پیش کی جا سکتی ہے جس میں راگ اور راگنیوں کے سانچے ان کے سُر اور آہنگ، موڈ اور فضا حتیٰ کہ راگ مالا کے ذریعے ہر راگنی کی اپنی تصویر، اس کی مفروضہ پوشاک اور اس پوشاک کا رنگ تک متعین ہے اچھے موسیقار کا کام ہے تو صرف اتنا کہ وہ متعینہ سُروں کو پوری کامیابی کے ساتھ ادا کر سکے اور اگر اس میں وہ کوئی ندرت پیدا کر سکتا ہے تو وہ اس کی اپنی آواز کی منفرد دل کشی اور سُروں میں مُرکیوں کے اضافے کی مدد ہی سے ممکن ہے کیونکہ ہیئت کی گرفت اتنی سخت ہے کہ فن کار کے لیے انفرادی اظہار کی گنجائش بہت کم رہ جاتی ہے اور یہاں ہیئت سے مراد صرف ساخت یا بیرونی شکل نہیں معنوی پیکر بھی ہے جس طرح بھیرویں عشقیہ جذبات کے لیے مخصوص ہے اسی طرح عرب شاعروں نے قصیدے کو بھی اخلاق، محبت اور رزمیہ مضامین تک محدود کر دیا اور شاعری کی ساخت اور معنویت دونوں سطح پر ضابطہ بندی کر دی۔ ضابطہ بندی ایشیائی مزاج کی ایک خصوصیت

قرار دی جا سکتی ہے لہٰذا اس کی تکرار جا بجا ملے گی۔

اس بحث کا بالواسطہ تعلق نظریۂ علم سے بھی ہے۔ مشرق اور مغرب دونوں میں ایک مدت تک منطق کا استقرائی دبستان فروغ پذیر رہا جو علم کو محسوسات کی گواہی اور ہر دور کے بدلتے ہوئے مادی حقایق کے تجزیے اور ان سے حاصل کردہ نتائج کے بجائے ایک مستقل بالذات جامد اور حتمی حقیقت کی شکل میں قبول کرتا رہا تھا۔ اسی بنا پر روایت اور سینہ بہ سینہ منتقل ہونے والے علم کو صحیح علم اور اصل عرفان قرار دیا جاتا رہا۔ یورپ پر بھی یہ دور گزرا گو ان کا علم مشرق کے علم سینہ سے کسی قدر مختلف تھا کیونکہ روحانیت کا وہ گہرا، ہمہ اوستی، رنگ وہاں چھایا ہوا نہ تھا پھر نشاۃ ثانیہ کے دور میں یورپ نے استقرائی دبستان کے بجائے استخراجی نظریۂ علم کو اپنا کر سائنسی تجزیہ اور حقایق سے براہ راست استخراج نتائج کے آزادانہ طریقے کو اختیار کر لیا جس نے مغرب کے تصور حیات میں انقلاب آفریں تبدیلیاں پیدا کیں ان ہی تبدیلیوں کا ایک اثر مصوری میں پس منظر کی دریافت، ادب میں رومانویت کا فروغ، علوم و فنون میں سائنسی طریق کار کی مقبولیت اور سیاست میں جمہوریت کے نشو و نما میں ظاہر ہوا۔

لہٰذا عرب شاعری حقیقت کو ایک ایسی ترشی ترشائی ہوئی اکائی کی شکل میں دیکھنے کی عادی رہی ہے جسے شاعر کی بصیرت اپنی گرفت میں لے سکتی ہے اور اس حقیقت کا ایک اجتماعی، بلکہ قبائلی، روپ رہا ہے شاعر اسے اپنی بصیرت سے اپنی گرفت میں لیتا ہے اور اسے نغمہ اور آہنگ میں ڈھالتا ہے قبیلے کے شاندار ماضی کے گیت گاتا ہے اور جنگ میں قبیلے کا حوصلہ بڑھاتا ہے اور اس طرح حقیقت کو قبیلے کے حق میں ڈھالتا ہے۔ اس اعتبار سے وہ تاریخ نویس بھی ہے اور تاریخ ساز بھی۔

جس ہیئتی پیکر میں وہ اپنے نغمے اور آہنگ کو ڈھالتا ہے۔ اس کے سانچے بھی پہلے ہی سے متعین ہیں۔ قصیدہ الہامی نہیں، قصد و ارادے کا نتیجہ ہے اور اس کے اجزائے ترکیبی اور ان مختلف اجزا کی معنوی نوعیت بھی متعین تھی۔ قصیدہ تشبیب، گریز، مدح، خاتمہ اور دعا سے عبارت تھا اور

اس کا عروضی ڈھانچہ بھی متعین اور مقرر تھا۔[1]

جہاں تک معنوی پیکر کا سوال ہے اس کے بارے میں ڈاکٹر محمود الہی نے اس دور کی تشبیب کے بارے میں لکھا ہے :۔

"پسندیدہ اسلوب یہ تھا کہ شعرا تشبیبی اشعار کی ابتدا محبوبہ کی قیام گاہ کے آثار و نشانات کو یاد کرنے اور ان پر رونے دھونے سے کرتے تھے۔ اس کے بعد اپنی سواریوں کا ذکر کرتے اور اس کی تعریف کرتے۔"

امراؤالقیس اپنا معلقہ اس طرح شروع کرتا ہے :۔

"میرے ساتھیو! ذرا ٹھہر جاؤ۔ آؤ محبوبہ اور اس کی قیام گاہ کی یاد میں دو آنسو بہالیں۔ قیامگاہ جو 'دخول' اور 'حومل' کے درمیان ایک ریت کے تودے پر واقع تھی"۔[2]

..... عمرو بن کلثوم محبوبہ کو خطاب کرتا ہے :۔

"اٹھ جاگ، مجھے اپنے بڑے پیالے سے صبوحی پلادے۔

---

[1] عرب قصیدوں کی ہیئتی ترکیب کے بارے میں ڈاکٹر محمود الہی لکھتے ہیں :۔

(الف) زیادہ تر (تقریباً تمام تر) قصیدے..... آخری مصرعے میں ہم قافیہ ہوتے ہیں اور شروع میں مطلع ہوتا ہے۔

(ب) بعض قصیدے آخری مصرعوں میں ہم قافیہ تو ہیں لیکن مطلع سے خالی ہیں۔

(ج) بعض قصیدوں کے شروع میں دو دو اور تین تین مطلعے ہوتے ہیں۔

(د) بعض قصیدوں میں مطلع پہلے شعر کے بجائے دوسرے شعروں میں یا کئی کئی شعر کے بعد ہے۔

(ہ) بعض قصیدے مسمط کی شکل میں بھی ہیں جس کی متعدد شکلیں ہیں۔

(و) مزدوج (مثنوی) کی شکل میں بھی کچھ قصیدے ملتے ہیں۔

(اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ، مکتبہ جامعہ دہلی ۱۹۷۳ء، صفحہ ۳۴)

[2] ایضاً صفحہ ۳۲،

کسی

اندرین کی بنی ہوئی شراب اور کسی کے لیے باقی مت رکھنا۔[1]

تشبیہی اشعار میں شعرا ان سواریوں کا تفصیلی ذکر کرتے ہیں جن کے ذریعے وہ محبوبہ کے پاس پہنچے۔ طرفہ نے اپنی اونٹنی کا ذکر جن الفاظ میں کیا ہے عربی شاعری اس کی مثال پیش کرنے سے قاصر ہے:۔

"وہ اس طرح اٹھلاتی جا رہی تھی جیسے رقص کی حالت میں
کوئی کنیز رقاصہ اپنی لمبی اور سفید چادر کا دامن اٹھا اٹھا کر
اپنے مالک کو دکھا رہی ہو۔"[2]

جاہلیت کے شعرا تشبیہہ و استعارے میں مادی اشیا کے حدود سے آگے نہیں بڑھتے۔ طرفہ نے اپنی محبوبہ کے دانتوں کو گل بابونہ کی شاداب کلیوں سے امرؤ القیس نے عورتوں کو ہرنیوں، نیل گایوں اور شتر مرغ کے انڈوں سے تشبیہہ دی۔ امرؤ القیس نے ایک جگہ محبوبہ کے چہرے کو راہب کا روشن چراغ بتایا۔ لبید نے کھنڈروں پر مسلسل بارش کے اثرات کو اس طرح بیان کیا ہے:۔

"مسلسل بارش نے کھنڈروں کو پھر نمایاں کر دیا۔ ایسا
معلوم ہوتا ہے کہ وہ کتابیں تھیں جن کے حروف مٹ
گئے تھے لیکن قلم نے انھیں دوبارہ ابھار دیا۔"

عمرو بن کلثوم کی ایک تشبیہہ قابل تحسین ہے:۔

"محبوبہ کی دونوں پنڈلیاں سنگ مرمر یا ہاتھی دانت کے
دو ستونوں کی طرح ہیں ان میں جو پازیب پہنائے گئے ہیں
ان سے ہلکی ہلکی آواز آ رہی ہے۔"

امرؤ القیس اپنے معلقہ میں نشانہ بازی، بہادری اور شہسواری پر فخر کرتا ہے طرفہ اپنے قصیدے میں اپنوں کے مظالم اور اپنی شراب نوشی کا حال اس طرح بیان کرتا ہے:۔[3]

1۔ اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ محولہ بالا ص ۴۳،
2۔ ایضاً ص ۶۰،
3۔ ایضاً ص ۷۹ تا ۸۱

"میں ہمیشہ طرح طرح کی شراب پیتا رہا۔ آبا و اجداد کی اور اپنی
کمائی لٹاتا رہا، یہاں تک کہ میری ساری قوم مجھ سے اجتناب
کرنے لگی اور میں خارش کے مارے ہوئے اونٹ کی طرح تنہا
چھوڑ دیا گیا۔

اگر یہ تین چیزیں میری زندگی میں داخل نہ ہوتیں تو مجھے
موت کا کوئی غم نہ ہوتا۔ ایک تو سیاہی مائل سُرخ شراب
کی جرعہ کشی۔ ایسی شراب کہ اگر اس میں پانی ملا دیا جائے
تو جھاگ اُٹھنے لگے۔ یہ شراب مجھے ملامتِ گردوں کے
اثرات سے محفوظ رکھتی ہے۔

دوسرے کسی ایسے بے یار و مددگار شخص کی فریاد پر میری
صدائے لبیک جو دشمنوں میں گھر گیا ہو میں اس کی مدد
کے لیے اس گھوڑے پر جاتا ہوں جو غضا کے درخت کے
نیچے رہنے والے بھیڑیے کی طرح تیز رفتار ہے۔

تیسرے ایسے وقت میں کسی گداز جسم حسینہ کی صحبت
جب کہ گھٹائیں چھائی ہوئی ہوں"۔

مسیح الزماں نے بجا طور پر لکھا ہے کہ "عربی ادب میں اگرچہ مواد اور اسلوب دونوں کی اہمیت مسلّم ہے لیکن ہئیت کو موضوع پر فوقیت اس لیے حاصل ہے کہ شاعر کا تصور ان کے ذہن میں فن کار artist کا نہیں بلکہ مرصّع کار یا دستکار artisan کا ہے فن کار اپنے موضوع کے انتخاب اور مواد کی فراہمی میں آزاد ہوتا ہے اس کے تخلیقات زیادہ پُر تخئیل بھرعنی ہوتی ہیں اور اس کے فن کی قدر و قیمت کا دار و مدار مواد کے انتخاب پر بھی اتنا ہی ہے جتنا کہ اس کے طرزِ اظہار پر لیکن دستکار کو مواد کے انتخاب میں اتنی آزادی نہیں ہوتی۔ ہاتھ کی صفائی اور فنی مہارت کا اظہار اس کا مقصود ہے"۔

غرض عرب تنقید کے نزدیک کم سے کم ایامِ جاہلیت میں ایک اجتماعی معنویت اور ایک ضابطہ بند ہئیت کی قایل ہے اور شاعر اور فن کار کا کام قصد و ارادے سے متعینہ موضوع (یا عصری معنویت یا اجتماعی حسیت یا بالفاظ دیگر

حقیقت) کو متعینہ اسلوب کے ساتھ جوش اور ندرت کے ساتھ بیان کرنا قرار دیتی ہے۔

حقیقت اور فن کار رشتہ

اگر حقیقت یا عصری حسیت اجتماعی اور متعین ہے اور اس کو ادا کرنے والے شعری اور فنی سانچے مقرر ہیں تو پھر فن کار کی فن کاری اور شاعر کی ساحری اور تخلیقی اپج کی شناخت کیا ہے؟ کیا فن کار محض ضابطے کا غلام عکاس ہے جس کی حیثیت آج کے دور کے کیمرے سے زیادہ نہیں۔ کیا یہاں بھی افلاطون کا تصور نقل ہی کار فرما ہے اور فن کار کا حقیقت سے رشتہ محض مجہول اور میکانکی ہے؟ کیا وہ محض گنبد کی آواز ہے۔

ان سوالوں کا جواب عرب تنقید کی ایک اور اصطلاح سے ملتا ہے۔ مبالغہ، جسے عرب تنقید نے فن کی پہچان بلکہ اس کی اصل قرار دیا ہے۔ 'عقد السحر' کے اقتباس کا یہ ترجمہ ملاحظہ ہو:۔

"..... اصمعی سے دریافت کیا کہ الشعرالناس کون ہے تو اس نے جواب دیا کہ جو معمولی اور مبتذل مضمون کو اپنے لفظوں میں مہتم بالشان اور رفیع بنا دے یا بلند سے بلند مطلب کو اپنے الفاظ کے زور سے پست کر دکھائے یا یہ کہ کلام تو اس کا قافیہ سے پہلے ہی ختم ہو چکا ہو مگر جب اس کو قافیے کی ضرورت پڑے تو وہ اسے بطور مجبوری نہ لائے بلکہ اس کے ذریعے معنوں میں ایک خوبی پیدا کر دے۔[1]"

اس سے زیادہ ابوالفرج قدامہ کا بیان ہے[2]:۔

"بہترین مذہب غلو و مبالغہ ہے اور یہی وہ طریقہ ہے جس کی طرف ہمیشہ سے سخن شناس اور بافہم شعرا کا

---

[1] اردو تنقید کی تاریخ۔ الٰہ آباد صفحہ ۲۲
[2] ایضاً صفحہ ۱۲

میلان رہا اور بعضوں کا خیال تو مجھے یہ معلوم ہوا کہ ان کا
قول یہ ہے کہ سب سے بہتر وہ شعر ہے جس میں سب سے
زیادہ کذب کا استعمال ہو۔
مبالغہ کرنا حد اوسط پر اکتفا کرنے کے بہ نسبت زیادہ
بہتر ہوتا ہے"۔

اس قسم کے تنقیدی بیانات ہر دور کی عرب تنقید سے نقل کیے جا سکتے ہیں مبالغہ فن کار کی تخلیقی آزادی کا اعتراف ہے جس کے ذریعے اس کا اختیار اور اس کی خود مختاری اظہار پاتی ہے۔ مبالغہ حقیقت کی گرفت اور بیان واقعہ کی حد بندی سے نجات کا وسیلہ ہے اور اسی کے سہارے فن کار اپنی شخصیت کا اظہار کرتا ہے اور احساس اور اسلوب دونوں پر اپنی انفرادیت کے نشان ثبت کرتا ہے۔

نقل اور ترجمانی کی جو بحث افلاطون اور ارسطو کے تنقیدی نظریات کے ضمن میں اٹھتی ہے اس کو عرب تنقید نے اپنے طور پر حل کرنے کی کوشش کی ہے وہ افلاطون اور ارسطو کی "حقیقت" توسل سے نہیں بلکہ ان دونوں سے زیادہ اس "حقیقت" کی اجتماعی حد بندی اور اجتماعی تشخص کا قایل معلوم ہوتی ہے اور اسے ہیئتی ضابطے کا پابند کر دیتی ہے مگر ان دونوں مفکرین کے برخلاف مبالغے کی اصطلاح کے ذریعے سے فن کار کو حقیقت کو توڑنے مروڑنے اور اس کو گھٹانے بڑھانے کا اختیار ضرور دیتی ہے اور یہ اختیار اس حد تک دیتی ہے کہ فن حقیقت کی معروضی گرفت سے تقریباً آزاد ہو جاتا ہے ایک ہی حقیقت کو جب دو فن کار اپنے اپنے طور پر دیکھتے، محسوس کرتے اور بیان کرتے ہیں اور ہیئتی مماثلت کے باوجود ان کے بیان اور اسلوب میں جو اصطلاح فرق پیدا کرتی ہے اسے عرب تنقید نے مبالغے کے لفظ سے ظاہر کیا کہ اسی کے ذریعے فن کار "معمولی اور مبتذل مضمون کو محتشم بالشان اور وقیع اور بلند سے بلند مطلب کو پست کر کے دکھانے" پر قادر ہوتا ہے۔ یہ بات الگ ہے کہ مبالغے

سلہ اس ضمن میں مولوی نذیر احمد کی رائے نقل کرنا بے محل نہ ہوگا جو انھوں نے اپنے ایک خطبے میں ظاہر کی ہے۔ انھوں نے اشارہ کیا ہے کہ اردو شاعری نے (باقی اگلے صفحہ پر)

کا استعمال فن کارانہ حسن کی جگہ مضحکہ خیز حد تک بناوٹی ہو گیا اور غلو کے غلط استعمال نے فن کے استناد ہی کو مسخ کر ڈالا۔

ظہورِ اسلام کے بعد

ظہور اسلام کے بعد جہاں علوم و فنون کے سبھی شعبوں میں انقلاب آیا وہاں قرآن مجید اور احادیث میں شاعروں کی طرف دو متضاد رویے ملتے ہیں۔ ایک طرف اس قسم کے بیانات ہیں جن میں انھیں گمراہ قرار دیا گیا ہے دوسری طرف وہ بیانات ہیں جن میں شاعر کو تلمیذ الرحمان کا درجہ دیا گیا ہے۔ یہاں قرآن مجید کی جمالیات سے بحث کرنا مقصود نہیں ہے لیکن قرآن مجید کو فصاحت کا اعلیٰ ترین معیار تسلیم کیا جاتا رہا ہے اور اسے ادب کا مثالی نمونہ مانا گیا ہے۔ فصاحت اور

گذشتہ سے پیوستہ :۔

عرب شاعری کے بجائے فارسی شاعری کے اثرات قبول کیے جس کی بنا پر واقعیت اور جوش بیان کی جگہ تصنع اور مضمون آفرینی کا غلبہ ہو گیا اور اردو شاعری تیکھے پن اور براہ راست اظہار کی قوت سے محروم ہو گئی۔

یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ مبالغہ عرب تنقید میں وہی درجہ رکھتا ہے جو رومانوی تنقید میں تخیل کو حاصل ہے۔ شاعری حقیقت کی دریافت کا وسیلہ ہے اور اس کے بغیر فرد اپنے ماحول سے رابطہ پیدا نہیں کر سکتا۔ فرد اسی کے ذریعے حقیقت کا ادراک کر سکتا ہے۔ تخیل صرف احساس نہیں ہے بلکہ تمام محسوسات یا عام خیال اور حواس خمسہ کے ذریعے حاصل کردہ احساسات کی مدد سے استخراج نتائج اور ان احساسات کو فکر کی مدد سے Concept میں ڈھالنے والی قوت ہے اور یہی قوت تخلیقی سطح پر جب اپنا اظہار کرتی ہے تو محسوسات اور تصورات تراشتی اور تبدیل کرتی ہے اور اس کے اظہار کے لیے الفاظ کا انتخاب بھی کرتی ہے اور الفاظ کو نئی معنوی اور کیفیاتی سطحیں عطا کرتی ہے اور نئے طریق کار ایجاد کرتی اور نئی تراکیب، تمثال اور صورت گری بناتی ہے۔ اس لحاظ سے جو چیز تخلیقی فن پارے کو حقیقت کی مجہول عکاسی کے تابع ہونے سے بچاتی ہے اسے تخلیقی سرگرمی میں ڈھالتی ہے وہ تخیل یا مبالغہ ہے اسی بنا پر عرب تنقید نے مبالغے کو تخلیقی فن قرار دیا۔

بلاغت کے قوانین اور ضابطے اسی کی روشنی میں طے کیے جاتے رہے ہیں گو ادبی نقطۂ نظر سے قرآن مجید کا مطالعہ غالباً اب تک مصر کے ایک عالم قطب کے علاوہ کسی نے نہیں کیا ہے۔

جن لوگوں نے قرآن مجید کو مثالی نمونہ قرار دے کر ادبی تنقید کے اصول وضع کرنے کی کوشش کی ہے انھوں نے عام طور پر معنیاتی سطح پر معاشرے کے لیے صالح اقدار کی ترسیل اور اظہار اور فن کی اخلاقی قدر و قیمت پر زور دیا ہے۔ مبالغے اور جھوٹ کی مخالفت کی ہے۔ جنس اور تلذذ کے جذبات بھڑکانے والے مضامین سے گریز کی تلقین کی۔ گویا ادب کی اخلاقی ذمہ داری پر زور دیا ہے۔

ہیئتی سطح پر انھوں نے قرآن مجید کی سلاست، بلاغت اور توازن پر زور دیا ہے۔ توازن اور اعتدال ان کے نزدیک حسن کی اصل ہے۔ اس کا استدلال قرآن مجید کی ان آیات سے فراہم کیا گیا ہے جو انسان کے متوازن قد و قامت کے بارے میں ہیں مثلاً:۔

وصورکم وفاحسن صورکم (اور تمہاری صورتیں بنائیں تو کیا ہی حسین صورتیں بنائیں)

یا الذی خلقک فسوٰک فعدلک۔ فی ای صورۃٍ ماشاء رکبک۔

(اس (باری تعالیٰ) نے تیری تخلیق کی، پھر تیرے عناصر میں مناسبت اور ہم آہنگی حد کمال تک پیدا کی، پھر ان میں تناسب اور اعتدال پیدا کیا۔ اس کے بعد جیسی شکل وصورت بنانا چاہی اس کے مطابق ترکیب دی۔[۵])

ان کی مدد سے نجیب الرحمان نے "ابن رشد کا فلسفہ جمالیات" میں چار اصول وضع کرنے کی کوشش کی ہے:۔

اول: تخلیق کو ارسطو نے محاکات یا تشبیہہ قرار دیا ہے اور اسلامی نظریات کے مطابق اس سے مراد وجود انسانی کا نحو (خاکہ) تیار کرنا ہے۔

دوم: تسویہ جس کو ارسطو نے ایقاع قرار دیا ہے لیکن اسلامی فلسفے کی رو سے کسی کے عناصر ترکیبی میں مطلق اور اضافی ہیں اس طرح مناسبت اور

---

[۵] ابن رشد کا فلسفۂ جمالیات و شرح کتاب الشعر۔ ناشر مطبع فلسفہ و ادب شرقیہ لاہور، ۱۹۷۵ء صہ ۲۹ و ۳۰

ہم آہنگی پیدا کرنا ہے کہ وہ ہر حیثیت سے موزونی و کمال کا مظہر بن جائے۔

سوم: تعدیل، انفرادی اور مجموعی، جزو و کلی، مطلق اور اضافی ہر لحاظ سے تخلیق کے مختلف اجزا میں تناسب اور اعتدال روا رکھنا جس کو ارسطو "کلیات" شمار کرتا ہے۔

چہارم: ترکیب صوری، شکل و صورت بننا جس میں صوری اجزا شامل ہیں اور اس وحدتِ کلی کا شاہکار انسان ہے جس کا ثبوت اس آیت سے ملتا ہے: اذ قال ربک للملٰئکۃ انی خالق بشرا من طین۔ فاذا سویتہٗ ونفخت فیہ من روحی فقعوا لہٗ ساجدین۔

(جب تیرے پروردگار نے فرشتوں سے کہا کہ میں مٹی سے انسان پیدا کرنے والا ہوں تو جب اس کے (عناصر ترکیبی) میں مناسبت و ہم آہنگی حدِ کمال تک پیدا کر دوں اور اپنی روح اس میں پھونک دوں تو اس کے سامنے سجدے میں گر جانا)

تعدیل اور تناسب کو اسلامی فکر اور اسلامی تنقید دونوں میں مرکزی حیثیت حاصل ہے اس حد تک کہ بعد کے ادوار میں اخلاق کی جتنی کتابیں لکھی گئیں ان میں عدل کا موضوع غالب ہے اور عدل کو دوسری تمام اقدام کے سلسلے میں کلی بنیادی اہمیت دی گئی ہے اخلاقِ محسنی، اخلاقِ جلالی، گلستان سعدی، غرض اسلامی دنیا کی سبھی اہم تصانیف میں عدل پر توازن اور تناسب فراہم کرنے والی قوت کے طور پر بحث کی گئی ہے جس کی تفصیل یہاں بے محل ہوگی۔

عدل کا ایک پہلو فصاحت اور بلاغت میں لفظ اور معنی کے درمیان اعتدال و توازن اور حقیقت اور مبالغے کے درمیان اعتدال و توازن اور ضابطہ بندی اور انفرادی اپج کے درمیان اعتدال و توازن، تفاول اور معاشرے سے اخلاقی کمٹ منٹ کے درمیان اعتدال و توازن کی شکل میں موجود ہے ڈاکٹر سید عبداللہ اپنے مقالے "تنقید کا دورِ قدیم" میں لکھتے ہیں:-

"قرآن مجید نے اظہار میں تین چار چیزوں پر خاص زور دیا ہے:

۱۔ قول حسین
۲۔ قول متین
۳۔ قول سدید
۴۔ حکمت و موعظت

ادبی اظہار میں حسن، متانت لفظی اور معنوی پختگی و حکمیت، علم افروزی اور اخلاق آموزی کے عناصر کے سرچشمے یہی ہیں۔ اور اسی پر ہمارے علم بلاغت کی بنیاد ہے۔"[1]

آگے چل کر وہ لکھتے ہیں:۔

"بایں ہمہ قرآن مجید نے جن جمالیاتی قدروں کو ابھارنا چاہا۔ ان میں تناسب موزونیت اور کثرت میں وحدت (کائنات کا اعتراف اور توحید پر اصرار) خاص اقدار ہیں۔ ہاں یہ ضرور ماننا چاہیے کہ اسلام میں شامل ہونے والی مختلف اقوام نے نسلی خصائص اور ذوق کا اس میں اضافہ کیا۔"[2]

بلاغت کے سلسلے میں ڈاکٹر سید عبداللہ نے دو اہم نکتے پیدا کیے ہیں یونانی اور رومن ریطورک کی بنیادی غرض فن تقریر یا خطابت کی ترتیب تھی۔ اس میں ادب و شعر شامل نہ تھے۔" "اسی ریطورک (فن تقریر) کے اندر سے انشاپردازی کے اصول مدون ہوئے۔ مسلمانوں میں علم معانی کا ایک حصہ تو اس سے متعلق ہے مگر معانی (بلاغت) کا علم محدود ہے اور اس کے ڈانڈے منطق اور نحو اور اسلوبیات سے زیادہ ملتے ہیں۔ مسلمانوں میں بلاغت کا علم عبدالقادر جرجانی نے مدون کیا ہو یا کسی اور نے یہ تو ماننا ہی پڑے گا کہ جاہلی عربوں میں شاعری کے علاوہ خطابت بھی بدرجہ اتم موجود تھی خود شاعری بھی کتابت کی قلت کی وجہ سے

۱ے مطبوعہ 'اوراق'، لاہور
۲ے ایضاً

عموماً ایک تقریری شے تھی اور اس میں بھی خطیبانہ عناصر موجود تھے۔ اس لیے مسلمانوں کا علم بلاغت ابتدا ہی سے تقریر یا نثر تک محدود نہ رہا بلکہ شاعری اور انشا دونوں پر حاوی ہوا اور ہوتا گیا۔[1]

بلاغت کے مفہوم سے بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر سید عبداللہ نے "اظہار کامل بغرض ابلاغ کامل" کو کلیدی تصور قرار دیا ہے۔ بلاغت کلام کے مقتضائے حال کے مطابق ہونے کا نام ہے اور اس سے مراد یہ ہے کہ موضوع کی کیفیت جیسے کہ وہ ہے کامیابی سے بیان ہو جائے اور اس کے لیے مختلف پیمانے اور اصول وضع کیے گئے۔

شعر کے ظاہری پہلوؤں پر زور دینے کی مثالوں سے بحث کرتے ہوئے مسیح الزماں[2] نے الفاظ کی خوبیوں کا تذکرہ کیا ہے اور انھیں تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک لفظ کے مطابق معنی ہونا، دوسرے لفظ کا مطابق وزن ہونا، اور تیسرے قافیے کا حسن۔

لفظ کے مطابق معنی ہونے کی چار قسمیں ہیں:۔

مساوات: جس میں الفاظ معنی کے بالکل مساوی ہوں جن میں نہ مقصود کی کمی ہو نہ زیادتی۔

اشارہ: مختصر الفاظ کا معانی کثیر پر بطور اشارہ و ایما، اس طرح شامل ہونا جس سے مقصود اچھی طرح واضح ہو جائے۔

ارداف: شاعر اپنے مقصد کے لیے براہ راست الفاظ استعمال نہ کرے مثلاً کہنا ہو کہ اس کی گردن لمبی ہے تو یوں کہے کہ اس کے گوشوارے جس جگہ جھکتے ہیں وہ اس کے کانوں سے دور ہے۔

تمثیل: شاعر ایک مضمون کا قصد کرے لیکن اس کے لیے ایسے الفاظ استعمال کرے جو دوسرے معنی پر دال ہوں اور یہی الفاظ و معانی مل کر اس مضمون مقصود کی توضیح کر دیں۔

لفظ کے مطابق وزن ہونے سے مراد یہ ہے کہ تمام اسم و فعل اپنی جگہ پر

---

[1] مطبوعہ 'اوراق'، لاہور

[2] اردو تنقید کی تاریخ۔ محولہ بالا صفحہ ۱۷ تا ۱۹

صحیح و سالم ہوں اور وزن کی رعایت سے ان میں تبدیلی نہ کی گئی ہو۔

قافیے کے لیے ضروری ہے کہ شعر کے معنی سے بالکل مربوط ہو، اس کی دو قسمیں بیان کی گئی ہیں :۔

۱۔ توشیح : معنی اور قافیے میں اتنا ارتباط ہو کہ ایک مصرعہ سننے کے بعد آدمی سمجھ جائے کہ دوسرے مصرعے میں کونسا قافیہ استعمال کیا گیا ہے۔

۲۔ ایغال : شعر کا مفہوم قافیے سے پہلے کے الفاظ ہی سے ادا ہو جائے پھر بھی قافیہ بے تکا یا حشو ہونے کے بجائے شعر کے حسن میں اضافہ کرے۔

شعر کے عیوب بھی محاسن کی طرح دو بڑی سُرخیوں کے تحت میں آتے ہیں ۱۔ عیوب لفظ، ۲۔ عیوب معانی۔ عیوب لفظ کی دو قسمیں بیان کی گئی ہیں :۔

۱۔ الفاظ غیر مانوس، وحشی اور غریب ہوں کہ بھدے اور کانوں کو بُرے معلوم ہوں۔

۲۔ معاظلت : کسی چیز کا دوسرے سے بیان کرنا جیسے آدمی کے پَیر کو کُھر کہنا۔"

بہر حال اس طویل اقتباس سے ظاہر ہے کہ فصاحت اور بلاغت، موزونیٔ الفاظ، لفظ و معنی کا باہمی ربط ایک ایسے اعتدال اور توازن کی نشانی ہے جو فن کی پہچان ہے اور فن میں حسن پیدا کرتا ہے۔

اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو قرآن مجید کی جمالیات شاعر کو تلمیذ الرحمٰن قرار دے کر اسے اس عدل و اعتدال کے شعور کا راز داں مانتی ہے جو فطرت اور کائنات کی اصل ہے یہی نہیں بلکہ خدا کے شاگرد کی حیثیت سے وہ بھی اسی عدل و اعتدال کے ساتھ اس کائنات کا ایک متوازن پیکر اپنے پیرایۂ اظہار کے ذریعے تخلیق کرتا ہے اور اسے عملی شکل دیتا ہے اس اعتبار سے وہ خالق بھی ہے اور کاریگر بھی صاحب شعور بھی ہے اور پیکر تراش بھی۔

ابن سینا اور دیگر مفکّرین

قرآن مجید کے ان ابتدائی تصورات میں نئی کونپلیں اس وقت پھوٹیں جب اسلامی مفکرین یونان کے فلسفیانہ افکار سے دوچار ہوئے۔ افلاطون اور ارسطو کی تصانیف کے عربی میں ترجمے ہوئے اور ان کے افکار و تصورات کی

نئی تشریح اور توجیہہ ہونے لگی۔ دیگر اصل عرب مفکرین اور مترجمین ہی نے یونانی علوم و فنون کا بڑا ذخیرہ باقی دنیا تک پہنچایا اور اسے تاریخ عالم کے لیے محفوظ کر دیا۔ ان میں خاص طور پر ابن سینا کا نام قابل ذکر ہے۔

مرزا محمد ہادی رسوا (۱۸۵۷ء تا ۱۹۳۱ء) نے اپنے تنقیدی مراسلات میں آغاز بحث ہی ابن سینا کے تذکرے سے کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں[۱]:-

"...... سخت مشکل یہ ہے کہ ان امور کو سمجھنے کے لیے جنھیں میں ذکر کیا چاہتا ہوں مبادی اور مسایل علم نفس سے واقف ہونا بہت ضروری ہے اور اس علم کی کوئی کتاب بزبان اردو میں نہیں ہے۔ شیخ بو علی سینا کا ایک رسالہ زبان فارسی میں میرے پاس تھا اور اس کا ترجمہ بھی میں نے اردو میں لکھا تھا اور تحقیقات جدید کے موافق[۲] بعضے حواشی و تعلیمات اس پر زیادہ کر دیئے تھے وہ گم ہو گیا۔ شیخ کی کتاب شفا جملہ طبیعات میں بھی اس علم کا بیان موافق تحقیقات قدیم کے ہے مگر وہ عام نظروں سے دور ہے۔ میں نے ایک رسالہ خاص اس علم میں تصنیف کیا ہے مگر وہ چھپا نہیں[۳] اور اگر چھپے بھی تو اصطلاحات علمی کی فہم سے اکثر اذہان قاصر ہیں اس لیے وہ بھی اس مطلب کے لیے مفید نہیں۔"

شیخ بو علی سینا (۹۸۰ء تا ۱۰۳۷ء) مشہور عالم فلسفی اور حکیم کی حیثیت سے مشہور ہیں۔ ان کی کتاب شفا نہایت ضخیم ہے۔ یہاں کتاب شفا کے جن حصوں کا ذکر ہے غالباً وہ حصہ منطقیات ہے جو کتاب شفا کا دوسرا حصہ ہے۔ علیگڑھ یونیورسٹی

۱۔ 'مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات'، مرتبہ محمد حسن۔ ادارۂ تصنیف۔ علی گڑھ۔ ۱۹۶۱ء
یہ مراسلات رسالہ معیار میں شائع ہوئے۔

۲۔ یہ ترجمہ دستیاب نہیں ہوا۔

۳۔ غالباً مراد ہے مرزا رسوا کے رسالے "استشہاد فی توجیہہ الاشعار" سے جو غالباً چھپا ہی نہیں۔

کی مولانا ابوالکلام آزاد لائبریری میں ہے۔ اس کا عنوان عربی میں المنطقیات من کتاب الشفا لابن سینا ہے۔ تالیف ۷۶۹ھ۔۔۔۔۔۔۔۔ یہ فرنگی محل سیکشن میں ہے اور نسبتہً صاف لکھا۔ اس کے صفحہ ۶۰۳ سے ۶۱۵ تک شعرو شاعری کا بیان ہے۔ شروع میں ان عنوانات کو درج کر دیا گیا ہے جو اس حصے میں زیر بحث آئے ہیں۔ یہ عنوانات درج ذیل ہیں:۔

۱۔ فی الشعر مطلقاً واصناف الصنعات الشعریہ واصناف الاشفا الیونانیہ

۲۔ فی اصناف الاعراض الکلیہ والمحاکیات الکلیہ التی الشعرا۔

۳۔ فی الاخبار عن کیفیۃ ابتدار نشأالشعر واصنافہ۔

۴۔ فی مناسبۃ مقادیر الابیات مع الاعراض وخصوصاً فی اطراغودیا وبیان اجزا اطراغودیا۔

۵۔ فی حسن الترتیب الشعر وخصوصاً اطراغودیا فی آخر الکلام المخیل الجرانی فی اطراغودیا۔

۶۔ فی اجزا اطراغودیا بحسب الترتیب والافساد لابحسب المعانی ووجوہ من القسمت الاولی اجزا ہومن التدبیر کل جزو خصوصاً مایتعلق بالمعنی۔

۷۔ فی قسمۃ الالفاظ وموافقتہا الانواع الاشعر وفصل فی الکلام فی اطراغودیا وتشبیہہ اشعار اخری بہ فی وجوہ تقصیر الشاعر وفی تفصیل اطراغودیا علی مایشبہہ۔

ان عنوانات میں سے ظاہر ہے کہ ابن سینا نے یونانیوں کے اور خاص طور پر ارسطو کی بوطیقا کے زیر اثر شاعری پر غور کیا ہے اور ٹریجڈی (اطراغودیا) کے اصول و ضوابط وضع کرنے کی کوشش کی ہے مگر اس سلسلے میں بعض بنیادی اختلافات نے ان سبھی تصورات کی شکل بدل دی ہے۔ عرب ڈرامے سے واقف نہ تھے اور ٹریجڈی کا یونانی تصور عرب تو کیا پورے ایشیا کے لیے بالکل اجنبی تھا اس لیے افلاطون اور ارسطو کے اطراغودیا کے متعلق خیالات کا ابن سینا نے شاعری پر اطلاق کرنے کی کوشش کی ہے۔

اس ضمن میں جو بات خاص طور پر اہمیت رکھتی ہے کہ عرب فطرت اور انسان کی نبرد آزمائی کے تصور سے واقف نہ تھے۔ انھوں نے مشیت کو کبھی فتح کی

جانے والی طاقت نہیں جانا اور اسی لیے ٹریجڈی کا ڈرامائی مفہوم ان کے آرٹ اور تنقید دونوں میں نہیں ابھرا البتہ وہ جس تصور پر زور دیتے رہے وہ تخیل اور محاکات کے تصورات تھے اور ان دونوں کو انھوں نے اپنے طور پر فن اور اس کے لوازم سے متعلق کر لیا تھا۔

ان کا استدلال یہ تھا کہ مختلف فنون لطیفہ مختلف ذرائع سے اور مختلف حواس کے واسطے سے سننے اور دیکھنے والوں کو متاثر کرتے ہیں اور دیکھی اور محسوس کی ہوئی اشیا اور مناظر کی کیفیات ان میں بیدار کرتے ہیں اور ان دیکھی اور غیر محسوس حقیقتوں، اشیا اور مناظر کو تخلیق و ترتیب کرتے ہیں۔ موسیقی آواز سے، مصوری رنگ سے اسی طرح ادب تخیل کے ذریعے یہ کام کرتا ہے اور اس کے ذریعے پڑھنے والے کے ذہن کو نئی کیفیات سے دوچار کرتا ہے کائنات کی نقل ہی نہیں کرتا بلکہ اسے نئی ترتیب اور نئی معنویت دیتا ہے اور اس کے ذریعے پڑھنے والوں میں قبض اور بسط کی کیفیت کیفیت پیدا کرتا ہے۔ قبض الم کے مشابہ ہے اور بسط لذت کے مشابہ[۱] ہے۔ محاکات واقعہ نویس اور مورخ کا حصہ ہے اور اختراع شاعر اور فن کار اور محاکات کو اختراع کے درجے تک بلند کرنے والی خصوصیت تخیل ہے جو مبالغے کی بھی بنیاد ہے اسی لیے ادب کے لیے کلام کی اصطلاح ابن سینا نے استعمال کی ہے۔

محاکات کی وہ صورت جس میں اختراع بھی شامل ہے تمثیل کے نام سے یاد کی گئی اور اس تمثیل کی تین شکلیں متعین ہوئیں وہ جن کا تعلق شعور سے ہے یا وہ جن کا تعلق وجدان سے ہے یا وہ جن کا تعلق ارادے سے ہے۔ یعنی شاعری یا فکر اور آگہی بخشتی ہے یا پھر کیفیت اور وجدان عطا کرتی ہے یا عمل کے لیے حوصلہ دیتی ہے اسی لحاظ سے اس کا تعلق بہ یک وقت حق سے بھی ہے جمال سے بھی ہے اور غایت سے بھی۔ کیونکہ وہ ذات مقدس جو ان تینوں کا سنگم ہے وہ "حق الحق خیر مطلق اور غایت الغایات ہے[۲]"۔

مختصراً عرب تنقید نے:۔

---

[۱] مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات صفحہ ۴۴

[۲] ایضاً صفحہ ۴۴

۱۔ کائنات اور ادب کا رشتہ محاکات کے ذریعے استوار تو کیا لیکن اسے محض نقلِ حقیقت قرار دینے کے بجائے محاکات محض اور اختراع محاکات یا تخیل کے ذریعے فن کی آزادی کو تسلیم کیا گویا فن حقیقت سے مربوط تو ہے مگر وہ جوں کی توں نقل نہیں کرتا جو مورخ یا واقعہ نویس کی خصوصیت ہے بلکہ حقیقت کو اپنے تخیل کی نظر سے دیکھتا ہے اور اس کے لیے محض ان واقعات کے بیان پر اکتفا نہیں کرتا جو واقع ہو چکے ہیں بلکہ ان واقعات کا بیان بھی کرتا ہے جو واقعے نہیں ہوئے ہیں اور واقع ہونے والے حادثات کی ترتیب نو کے ذریعے انھیں بیان کرتا ہے۔ (تخیل پر زور دینے کا نتیجہ مبالغے کی اہمیت کی شکل میں ظاہر ہوا ہے)

۲۔ شاعر کا معاملہ محض محض واقعات یا حقائق سے نہیں ہوتا بلکہ ان سے پیدا ہونے والی کیفیات سے ہوتا ہے کیونکہ اس کا مقصد "قبض یا بسط" کی کیفیات پیدا کرنا ہوتا ہے اس لیے وہ ایسے حقائق بیان کرتا ہے اور ان کے بیان کو اس طرح ترتیب دیتا ہے کہ ان سے "قبض یا بسط" الم یا نشاط کی یہ کیفیات پیدا ہو سکیں (واقعات کے بجائے کیفیات پر زور دینے کا نتیجہ عربی قصاید میں تشبیب کے اشعار میں محبوبہ کی پرانی گزرگاہوں کے ذکر کی شکل میں ظاہر ہوا اور بعد کو غزل کی بیانیہ کے بجائے کیفیاتی شاعری کی شکل اختیار کر گیا۔)

۳۔ اس کیفیت آفرینی کے سلسلے میں سب سے اہم منصب "لفظ و معنی کے رشتے کا ہے اسی بنا پر یہ مسئلہ عرب تنقید کا اہم ترین مسئلہ بن گیا جنھیں ابوالفرج قدامہ بن جعفر نے نقد الشعر میں :۔

"جودة الشعر فيه كما لا يعيب جودة النجارة فى الخشب
كر داته فى ذاته "[1]

(شاعر ایک بڑھئی ہے لکڑی کی اچھائی برائی اس کے فن
پر اثر انداز نہیں ہوتی۔)

اور ابن رشیق نے کتاب العمدہ میں ان الفاظ میں بیان کیا ہے :۔ ترجمہ
"ادائے معنی کے لیے نئے نئے انداز نکالنا اور ایک ایک

---

[1] اردو تنقید کی تاریخ صفحہ ۱۰

بات کو کسی نئی طرح ادا کرنا شاعرانہ کمال ہے گویا معانی
پانی ہیں اور الفاظ کی ترکیب بمنزلہ گلاس۔ گلاسوں
میں کوئی سیمیں ہے کوئی طلائی، کوئی خزف کا ہے کوئی
صدف کا۔ کوئی پتھر کا ہے، کوئی کانچ کا، پانی یعنی معانی
بہرحال وہی ایک ہیں جو مختلف ترکیبوں اور اندازوں
میں کانوں کے واسطے سے نفس کے سامنے آتے ہیں اور
اگرچہ تشنگیٔ طلب کو بجھاتے ہیں لیکن گلاسوں کی رنگا
رنگی ایک لطف مزید دے جاتی ہے۔"[1]

لفظ و معنی کے رشتے کی یہ بحث مشرقی تصور فن کے پس منظر میں اور زیادہ اہم ہو جاتی ہے۔۔۔۔ مشرق نے فطرت اور انسان کے درمیان کشاکش کے تصور کو رد کر کے فطرت اور انسان کی ایک مکمل اکائی تک پہنچنے کی کوشش کی اور اس کے ساتھ قبائلی زندگی کی اجتماعیت اور معاشرے کی منضبط زندگی نے حقیقت کا جو پیکر متعین کر دیے تھے۔ انھوں نے انفرادی اپج کی راہیں مسدود کر دی تھیں اور شاعر کے لیے اپنی تخلیقی قوت کے اظہار کا صرف یہی ایک راستہ رہ گیا تھا کہ وہ اپنی ذہانت اور خلاقی انداز بیان کی ندرت اور جدت ادا کے ذریعے ظاہر کرے۔

ابن رشد اور ابن خلدون

ابن رشد نے (۱۱۲۶ء تا ۱۱۹۸ء) ارسطو کی 'بوطیقا' کا عربی میں ترجمہ کرنے اور عربی ادب پر اس کے اصول منطبق کرنے کا کام کیا۔ ڈراما اور ٹریجڈی کو سامنے رکھ کر وضع کردہ اصول ابن رشد کے لیے بھی دشواریاں پیدا کرتے ہیں اور انھیں شاعری کے اس تصور پر منطبق کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو عربوں کے سامنے تھا البتہ ابن رشد نے کتھارسس کی اصطلاح کو فلسفیانہ یا طبی معنوں میں استعمال کرنے کے بجائے اخلاقی معنوں میں استعمال کیا ہے اور اس کا ترجمہ 'پاکیزگی' کیا ہے جو

---

[1] مراۃ الشعر از مجیب الرحمٰن (پہلا ایڈیشن) صفحہ ۱۰۱

ان کے نزدیک اعتدال یا توازن کے مترادف ہے۔ وہ لکھتا ہے :۔

"ان امورِ فاضلہ میں سے ہر ایک میں پائی جانے والی جزوی قوت ..... اس محاکات سے نفوس میں معتدل اثر پیدا ہو کیونکہ وہ اثر ان میں رحمت اور خوف پیدا کرتا ہے اور اس کا سبب یہ ہے کہ صاحب فضیلت لوگوں میں پاکیزگی و طہارت اور شرافت کا پایا جانا مقصود ہے۔[1]"

اس بیان میں پاکیزگی سے مراد اعتدال ہے اور اس کے لیے "صاحب فضیلت" لوگوں کی شرط عاید کی گئی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں "صاحب فضیلت" سے مراد محض قبائلی معیار یا مصلحت نہیں ہے بلکہ اعلیٰ تر اور وسیع تر تہذیبی ترفع اور تربیت مراد ہے۔

ابن رشد نے ارسطو کے تصورات کو کس حد تک اختیار کیا ہے اور اس حد تک اس کو اپنے طور پر عرب کے ادبی نمونوں کے مطابق ڈھالا ہے اور کس حد تک ان میں ترمیم اور اضافہ کیا ہے۔ ان موضوعات پر بحث کا یہ موقعہ نہیں۔ اس بحث سے تنقید کا کوئی نیا تصور ابھرتا نظر نہیں آتا بلکہ فصاحت اور بلاغت کے وہی معیار اور مقاصد ایک بار پھر واضح ہوتے ہیں جن پر عرب اور ایران میں مختلف انداز سے زور دیا جاتا رہا ہے۔

ابن خلدون (وفات ۱۴۰۶ء) بنیادی طور پر مورخ کی حیثیت سے جانا مانا جاتا ہے۔ مورخ کی حیثیت سے اس نے پہلی بار فلسفۂ تاریخ مدون کرنے کی کوشش کی اور اسی فلسفے کے مطابق فنون لطیفہ اور ادب کو بھی پرکھنا اور سمجھنا چاہا۔ ابن خلدون کے نزدیک تاریخ قبل تہذیب کی زندگی اور متمدن مدنی تہذیب کے درمیانی مراحل و منازل کی داستان ہے اور سلطنتوں کا عروج و زوال[2] سیاست و مذہب، فکر و فلسفہ، فنون لطیفہ اور ادبیات سب اسی سفر کے مختلف مراحل سے اثر پذیر ہوتے ہیں۔ اس اعتبار سے ادب اور شعر اس کے

---

[1] ابن رشد کا فلسفۂ جمالیات اور کتاب الشعر، از مجیب الرحمان۔ مطبع فلسفہ و ادب لاہور ۱۹۶۵ء

[2] Literature of the East محولہ بالا صفحہ

نزدیک قبایلی اور خانہ بدوش زندگی سے شروع ہوکر متمدن مدنی تہذیب پہنچنے کا وسیلہ بھی ہیں اور ان مراحل کا نشان بھی اس اعتبار سے بقول جی۔ ایم وکنس "تاریخ کے بارے میں ابن خلدون کے نظریے کے ذریعے مارکسی نظریۂ تاریخ کو دوسرے نام سے پیش کیا جا رہا ہے"۔ یعنی قبیلے یا طبقے کا تصور اور ادب کے تاریخی شعور کا تصور یا ادب کی تاریخیت کا تصور ہمیں ابن خلدون نے بہت پہلے دیا تھا۔ جس پر عرب تنقید نے بدقسمتی سے زیادہ توجہ نہیں کی۔

تصوف

اسلامی فکر ابتدائی دور ہی سے علما، صوفیا اور فلاسفہ کی کشمکش سے دوچار رہی ہے۔ علما کے نزدیک اسلام قانون تھا، صوفیا کے نزدیک وجدان اور فلاسفہ کے نزدیک علم کلام۔ یہاں ان تینوں گروہوں کے باہمی اختلافات سے بحث کرنا مقصود نہیں لیکن صوفیا نے جس طرح یونانی اور ہندوستانی فکر کا مطالعہ کیا اور اسلامی تصوف کو "ہمہ اوست" کی جو شکل دی اس نے ادبی تنقید پر بھی گہرا اثر ڈالا۔ بالخصوص ابن عربی (وفات ۱۲۴۰ء) کے افکار نے معنی اور صورت دونوں حیثیتوں سے ادب کو متاثر کیا اور یہ اثر محض اسلامی دنیا تک محدود نہیں رہا بلکہ بعد کے سوفسطائی مفکرین اور ارسطو و افلاطون کے ان پیرووں تک بھی پھیلا جو ان کے افکار سے اسلامی مصنفین کے ترجموں کے ذریعے پہنچے تھے۔

ابن عربی وحدت الوجود کے قایل ہیں۔ ان کے نزدیک پوری کائنات میں صرف ایک ہی وجود جاری و ساری ہے گو اس کی ظاہری شکلیں الگ الگ ہیں وہ ایک ہی نور ہے جس نے ہزار شکلوں میں خود کو بکھیر دیا ہے اور حسن کا مشاہدہ کرنے والا، حسین شے اور خود مشاہدہ، یہ تینوں گویا ایک ہی وحدت کے مختلف ٹکڑے ہیں۔ اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ انسان (یا کسی اور شے میں) حسن کا احساس دراصل اسی روحانی وحدت کا نتیجہ ہے کیونکہ سماوی نور کا ایک شمہ دیکھنے والے میں ہے اور دوسرا شمہ دیکھی جانے والی شے میں اور ایک شمہ دوسرے شمے کو کھینچتا ہے اور اپنی طرف متوجہ کرتا ہے اسی کشش سے پیدا ہوتی ہے اور جمالیاتی کیفیت کا ظہور ہوتا ہے۔

اس نقطۂ نظر سے حسن مطلق اور خیر مطلق دونوں ایک ہیں اور جو معرفت سے

جتنا قریب ہے اُتنا ہی وہ نہ صرف حق سے قریب ہے بلکہ حسن سے بھی اسی قدر قریب ہے۔ حسن مطلق اور خیر مطلق کی اس یک جائی نے شاعری کا ایک ایسا تصور پیدا کر دیا جو وجدانی اور الہامی ہونے کے علاوہ معرفت کا وسیلہ اور علم و آگہی ہی نہیں، تہذیب کا ایک طریق کار بن گیا۔ چونکہ ابن عربی کے نزدیک تمام گوناگوں ظاہری اشیا ایک ہی نور باطن کی مختلف مجازی شکلیں تھیں۔ اس لیے تمثیل اور علامت کا رواج ایسا بڑھا کہ پوری شاعری مرموز ہو گئی اور ایک طویل سمبل کی شکل اختیار کر گئی۔ معنوی اعتبار سے معرفت کا وسیلہ دل ٹھہرا جو وجدان کا مرکز ہے اور دل اتنا مشاہدے کا مطیع نہیں جتنا کیفیت اور تاثر کا بندہ ہے اس لیے پوری شاعری کا مزاج معروضی کے بجائے تاثراتی ہو گیا جس کے نتیجے کے طور پر طویل رزمیوں کی جگہ فلسفیانہ رموز اور عشقیہ اور دیگر باطنی کیفیات نے شاعری پر غلبہ حاصل کر لیا مگر یہ داستان عرب سے شروع ہو کر ایران میں عروج تک پہنچی اس لیے اس کا تذکرہ اسی ضمن میں زیادہ مناسب ہوگا۔

کتابیات

۱۔ ادب الجاہلی

از طٰہٰ حسین

۲۔ عربی ادب کی تاریخ

۳ تاریخ انتقادیات ادب

مرتبہ: عابد علی عابد

۴۔ مراۃ الشعر

از عبد الرحمان

۴۔ اردو تنقید کی تاریخ جلد اول
از مسیح الزماں
۵۔ مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات
مرتبہ محمد حسن
۶۔ حدیقۃ الارم

۸۔ مقدمہ ابن خلدون

۹۔ کتاب العمدہ
از ابن رشیق
۱۰۔ قدیم تنقید
از ڈاکٹر سید عبداللہ (مطبوعہ اوراق، لاہور)

11 Literary History of Persia
by E.G.Browne
12 History of the Arabs
by Hitti,
13 History of the Saracens
by Amir Ali
14 Literatures of the East (Opçit) the World,
Literature ed.Shipla (Op.cit)

نواں باب

ایران: نقدِ عجم

ایرانی ادبیات کے دو واضح ادوار ہیں۔ ۶۳۵ء سے قبل اور اس کے بعد جسے آسانی کے لیے قدیم ایرانی اور جدید ایرانی ادوار کہا جاتا ہے۔ ۶۳۵ء میں عربوں کی فتح کے بعد ایران نے اسلام قبول کر لیا اور اس کے اثرات دوسرے شعبوں کی طرح ادب پر بھی پڑے۔ پورا ایرانی ادب، عربی ادب کے سانچے میں ڈھل گیا اور خود اس سانچے میں ڈھلنے کے ساتھ ساتھ عرب فکر کو بھی اپنے سانچے میں ڈھالتا گیا اس حد تک کہ اگر عرب کے کارناموں سے ایرانی النسل علما اور دانشوروں کو نکال دیا جائے تو عرب کیا عالمی تہذیب میں اسلام کا کارنامہ بہت کم باقی بچے گا۔[1]

قدیم ایران کے ادب کے بارے میں آئی۔ گرشے وچ[2] کا یہ خیال ہے کہ قدیم ایرانی ادب کم سے کم گیارہ زبانوں میں لکھا گیا لیکن چار مذاہب سے متاثر ہوا۔ زرتشتی، مانوی، بدھ مت اور اسلام۔ ہمیں ان زبانوں اور ان مذاہب کے ساتھ پیدا ہونے والے ادب سے کوئی بحث نہیں لیکن ان کے پیچھے کارفرما

۱۔ Legacy of Islam میں ایرانی نژاد عرب علما اور اہل کمال کی ایک طویل فہرست دی ہے جس سے بخوبی اندازہ ہوگا کہ مسلم مفکرین میں بڑی تعداد ایرانی تھی۔

۲۔ مقالہ ایرانی ین لٹریچر مشمولہ لٹریچر آف دی ایسٹ۔ بحوالہ بالا صفحہ ۵، از گرشے وچ۔

تنقیدی تصورات کا تذکرہ ضروری ہے۔ گرشے وچ نے قدیم ایرانی ادب کو دو مرکزی شقوں میں تقسیم کر دیا ہے :۔

مسابقاتی نظمیں STRIFE POEMS

زیرکی ادب WISDOM BOOKS

مسابقاتی ادب میں مختلف میلانات یا اشیا اور تصورات کے درمیان مقابلہ یا مجادلہ پیش کیا جاتا رہا ہے۔ زیرکی ادب میں جانوروں یا کسی مرد دانا کی زبانی سلیقے سے زندگی بسر کرنے کے گر بیان کیے گئے۔ دونوں کا مزاج قدیم ہندوستانی ادب سے بڑی حد تک مشترک ہے اور ادب یہاں زندگی کا عکاس ہی نہیں زندگی کا رہبر بن کر سامنے آتا ہے یہاں حسن کا وہ پہلو زیادہ نمایاں ہے جو خیر سے متعلق ہے اور جو زندگی سے دوری کی بجائے قربت پیدا کرتا ہے۔

پھر اسلام آیا اور اسلامی تصورات نے ایران میں ایک نئے انداز سے فروغ پایا۔ اقبال اور بعض دوسرے مفکرین نے اسلامی تصوف کے عروج کی ذمہ داری ایران کے عجمی اور آریائی مزاج پر ڈالی ہے۔ ممکن ہے یہ سوفی صدی صحیح نہ ہو لیکن اس میں شبہ نہیں کہ جس طرح بعد کے فارسی ادب نے تصوف کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنایا اور تصوفانہ فکر کو ادب کے ذریعے بالخصوص شاعری کے ذریعے دل نشیں اور فکر انگیز پیرائے میں بیان کیا اس کی بنا پر تصوف کا دائرہ، اس کی معنویت اور اثر آفرینی بہت بڑھ گئی اور وہ چند افراد کے تصور کی بجائے ایک غالب فکری میلان کی شکل اختیار کرنے لگا۔

تصوف نے جس قسم کے تنقیدی تصورات کو عام کیا ان کی نوعیت خاصی پیچیدہ ہے۔ تصوف کی بنیاد تنزلات پر ہے اور وہ ایک ایسے وجود مطلق کے تصور تک پہنچتا ہے جو ہر قسم کے مادی حقایق کی اصل ہے گویا خدا کی ذات میں خیر مطلق اور حسن مطلق دونوں تصورات یک جا ہو گئے اور وہ روح ازل جسے خدا کے نام سے جانا پہچانا جاتا ہے

لہ گرشے وچ کا بھی یہی خیال ہے کہ قدیم ایرانی فکر تصوف کے تصورات سے عاری ہے اور خالص دنیادارانہ ہے لہ اس ضمن میں نو افلاطونی تصورات کی بحث Literary criticism A short History مرتبہ Wins at Brooks

دراصل خیر اور حسن کا ایک مشترک سرچشمہ ہے اور چونکہ وہی ایک ذات ہے جس نے اپنے کو مادی دنیا میں مختلف شکلوں کے ذریعے ظاہر کیا ہے۔ اس لیے ہر شے میں اس سماوی خیر اور حسن کی ایک نہ ایک جھلک ضرور موجود ہے اور جب کسی انسان کے اندر چھپے ہوئے حسن سماوی کے وجود کے اس ٹکڑے کو اپنے سے مماثل جھلک کسی اور شے، منظر یا جاندار میں نظر آتی ہے تو اس کے اندر احساس جمال پیدا ہوتا ہے اور حسن کے اسی احساس سے جمالیات عبارت ہے

حسن عسکری نے اپنے ایک مقالے "ادب میں صفات کا استعمال" میں مغربی اور مشرقی طرز فکر کے اس فرق کو دو طریقوں سے بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں :۔

> "مشرق کا تصور یہ رہا ہے کہ ساری چیزیں اپنا وجود ایک مابعد الطبیعاتی حقیقت سے حاصل کرتی ہیں اس لیے ہر چیز میں ایک مستقل حقیقت اور ایک امتیازی صفت ہے۔ لہٰذا صفت اسم کے اندر محدود ہے[1]"

ولیم ہاس کے نزدیک مشرق اور مغرب کے احساس میں جو فرق ہے اس کی بنیاد تین باتوں پر ہے :۔

۱۔ مشرق دیکھنے والے اور جو چیز دیکھی جا رہی ہے دونوں کو ایک کر دیتا ہے مغرب ان کے درمیان فاصلہ برقرار رکھتا ہے۔

۲۔ مشرق جبلت میں ڈوبا ہوا ہے اور مغرب حسیات میں۔

۳۔ مشرق میں لمس کی قوت شدید ہے اور مغرب میں بصارت کا زور ہے۔

حسن عسکری نے ہاس کے اس تفریق کو تسلیم نہیں کیا اور اس کے بجائے ایک اور تصور پیش کیا ہے۔ مشرق میں تہذیب کی بنیاد مابعد الطبیعات پر ہے اور مغرب میں طبیعات پر اور پھر اس مابعد الطبیعاتی عرفان حقیقت کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے :۔

> "ہر اسم الٰہی کے دو امور ہوتے ہیں۔ ذات اور صفت

---

[1] مطبوعہ "ساتھ رنگ" کراچی۔ جولائی ۱۹۶۰ء صفحہ ۶۷

چنانچہ ہم حقیقت کو دو طرح سے دیکھ سکتے ہیں۔ ایک پہلو تنزیہہ کا ہے دوسرا تشبیہہ کا۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ مشرق میں ادب کے بنیادی اسلوب دو ہیں اور صرف دو ہی ہو سکتے ہیں اگر لکھنے والے کی طبیعت تنزیہہ کی طرف مائل ہو جائے تو اس کا اسلوب اتنا خشک اور بے رنگ ہو گا کہ مغرب کے لوگ اسے ادب کے دائرے سے خارج کر دیں گے اور اگر تشبیہہ کی طرف مائل ہوا تو تحریر اتنی بے رنگ ہو جائے گی کہ مغرب والے پناہ مانگ جائیں۔۔۔۔۔ ان اسالیب کے اصطلاحی نام۔۔۔۔ سہل ممتنع اور خیال آرائی [1]

تصوف کا اقداری نظام

تصوف اپنے مختلف دبستانوں کے اختلاف کے باوجود توحید کا نظام ہے جدید ایرانی فکر اور بالخصوص ردِ شاعری پر وحدت الاجودی تصوف کے زیادہ گہرے اثرات مرتب ہوئے جو پوری کائنات کو ایک حسن مطلق اور خیر مطلق کی جلوہ گری سمجھتا تھا۔ کائنات میں جو کچھ ہے وہ ظاہر میں تو اس ذات واحد سے الگ ہے لیکن در حقیقت اسی کا عکس ہے اور اس عکس کے علاوہ اور کوئی دوسرا وجود نہ موجود ہے نہ ممکن۔

اس ضمن میں سب سے بڑا مسئلہ شر کے وجود یا عدم وجود کا آتا ہے۔ بدی اور بدصورتی حسن کی متضاد صفات ہیں۔ آخر ان کے وجود کا جواز وحدت الوجود یا کسی توحید کل والے فلسفے سے کیونکر فراہم کیا جا سکتا ہے۔ دنیا کے فلسفوں اور مذاہب نے اس مسئلے کو تین طریقے پر حل کرنے کی کوشش کی ہے۔ اول زرتشتیوں کے انداز میں بدی اور بدصورتی کو حسن اور خیر ہی کی طرح ایک مستقل بالذات وجود تسلیم کر کے جس کے معنی گویا دوئی کو قبول کرنا اور توحید سے انکار کرتے ہیں زرتشتی فکر

---

[1] مطبوعہ سات رنگ، کراچی۔ جولائی ۱۹۶۰ء صفحہ ۶۷

نے یزداں اور اہرمن دونوں کے وجود کو مستقل بالذات مان کر دونوں کے امتزاج و اتصال سے ایک وحدت کل کا تصور قایم کیا ہے ظاہر ہے یہ تصور وحدت الوجودی تصوف کے لیے قابل قبول نہیں تھا۔

دوسرا تصور اسپنوزا اور دوسرے فلسفیوں کا ہے جو بدی اور بدصورتی ہی کو دراصل دونوں تصوراتی اضافی اور داخلی قرار دینے کا تھا یعنی بدی اور بدصورتی کوئی الگ حقیقت نہیں رکھتیں بلکہ دیکھنے اور محسوس کرنے والے کے نجی رویے اور باطنی طرزِ عمل گویا اندازِ نظر پر منحصر ہیں۔

تیسرا دیہ بدی اور بدصورتی کو حسن اور خیر کے فقدان یا اس کا صحیح ادرک وعرفان نہ ہونے پر منحصر قرار دینے کا ہے۔ اس ضمن میں شنکراچاریہ کے "فلسفۂ اودیا یا مایا" سے لے کر صوفیا کے تصور تنزلات تک یہ سلسلہ قایم ہے۔ رات میں روشنی ناکافی ہو تو دیکھنے والا رسی کے ٹکڑے کو سانپ سمجھ لیتا ہے اصل یہ ہے کہ وہاں سانپ نہیں ہے اور سانپ کا وجود محض واہمہ ہے جو صحیح ادراک وعرفان نہ ہونے سے پیدا ہوا ہے اسی لیے وحدت الوجودی فکر نے بدی اور بدصورتی کو مستقل بالذات وجود تسلیم کرنے کے بجائے محض گمراہی، فقدان علم یا علم کی کمی قرار دیا ہے۔ جمالیاتی سطح پر یہ مختلف النوع عناصر و اجزا کے وحدت میں ضم ہو جانے سے عبارت ہے یا تناسب یا توازن سے عاری ہونے کے باعث ہے۔

ہمارے لیے اس بحث کا مثبت پہلو زیادہ اہم ہے یعنی متصوفانہ فکر کے نزدیک حسن کثرت میں وحدت کی جلوہ آرائی ہے اور جس قدر متنوع اور مختلف النوع عناصر سے یہ وحدت ترتیب پائے گی حسن توازن اور حسن تناسب اتنا ہی زیادہ بھرپور ہوگا۔ اور احساسِ جمال اتنا ہی فراواں۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ سارے مباحثے میں کلیدی الفاظ ہیں — وحدت اور توازن۔ اور احساس جمال ان کا نتیجہ ہے اور بدی اور بدصورتی ان کا فقدان یا ان کی کمی کا نام۔

وحدت:۔ وحدت نام ہے۔ مختلف عناصر کے درمیان اشتراک و اتصال پیدا کرنے کا۔ لہٰذا متصوفانہ تنقید کا بنیادی مرحلہ تعلق کا مسئلہ ٹھہرا یعنی ان کے نزدیک سارا علم اور بالخصوص شاعری نام ہے نئے تعلقات اور نئے رشتوں کی تلاش کا پروفیسر مسعود حسن رضوی نے اپنی کتاب "ہماری شاعری" میں مغربی

شاعری کو انسان اور فطرت کے باہمی تعلق کی شاعری قرار دیا ہے۔ فارسی اور اردو شاعری کو انسانی تعلقات اور انسانی رشتوں کی شاعری بتایا ہے۔ اس اعتبار سے یہ بات صحیح ہے کہ ان رشتوں کے ذریعے ہی وحدت ترتیب پاتی ہے۔ کائنات کی لاکھوں کروڑوں ظاہری شکلوں کے درمیان ربط و تعلق پیدا کرنے والی قوت کا نام جاذبۂ محبت قرار پایا اور تصوف نے تمام ظاہر پرستیاں کو چھوڑ کر اسی سے رشتہ جوڑا کہ یہی کثرت میں وحدت پیدا کرتی ہے اور مختلف شکلوں اور الگ الگ صورتیں رکھنے والی اشیا کے درمیان وحدت قائم کرتی ہے اس لیے محبت اصل کائنات بھی ہے اور اصل فن بھی اور جب انسان کو اختلافات کے ان کارخانوں میں بکھری ہوئی مختلف متضاد بلکہ متصادم اشیا اور تصورات میں ایک باطنی وحدت اور ایک اندرونی مماثلت کا احساس ہوتا ہے تو وہ 'حیرت' پیدا ہوتی ہے جو علم ہی نہیں احساس جمال کی بھی انتہا ہے۔

احساس جمال کی نشاطیہ نوعیت پر اکثر بحثیں ہوتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ احساس جمال اس قسم کی مسرت نہیں جو دولت حاصل ہونے سے حاصل ہوتی ہے یا کسی بانجھ عورت کو پہلوٹھی کا بچہ پیدا ہونے سے ملتی ہے یا کسی دشوار اور ناقابل حل مشکل کے حل اچانک ہو جانے سے ہاتھ آتی ہے بلکہ اس کی نوعیت ان سب خوشیوں سے مختلف ہے اور اس کا رشتہ اہتزاز یا ارتفاع سے ملتا ہے یا یوں کہیے کہ ایک قسم کے متصوفانہ تجربے سے ملتا ہے جسے صوفیا نے مدارج میں حیرت کا نام دیا ہے۔ یہ حیرت دراصل جزو میں کل کی جھلک دیکھ لینے سے حاصل ہوتی ہے جو نجات پانے یا مادی خوشی حاصل ہونے، دونوں سے مختلف قسم کا احساس ہے۔

اس سے لازم آتا ہے کہ وحدت ظاہری اشیا کے اختلاف کے اندر باطنی مماثلت اور اشتراک کے احساس اور اس کی تخلیق کا نام ہے۔ اور یہ مماثلت اور اشتراک کیونکر پیدا ہوتے ہیں یا اس کا شعور کیونکر آتا ہے اس کے لیے صوفیا نے ذات اور صفات کا نہایت تفصیلی اور پیچیدہ نظام فکر ڈھالا ہے جس کے بغیر وہ دنیا میں مظاہر کی کثرت اور وجود کی وحدت کے درمیان جواز کی کوئی صورت پیدا نہیں کر سکتے تھے اس کے معنی یہ ہوئے کہ مظاہر جنھیں ہم نے علم نہ ہونے کی وجہ سے مستقل بالذات سمجھ لیا ہے اور الگ الگ ناموں سے موسوم کر رکھا ہے۔ دراصل ایک ہی وجود کی

مختلف صفتیں ہیں اور ان کے ظاہری اختلاف کے پیچھے باطنی وحدت جلوہ گر ہے جملہ اسما وتصورات صفات الٰہی ہیں اور اسمار کی یہ حقیقت باطنی دریافت کرنا اصل علم و عرفان بھی ہے اور اصل جمالیات بھی۔ احساس جمال صرف توفیق الٰہی سے ممکن ہے جسے جمالیات کی اصطلاح میں مذاق سلیم کہہ سکتے ہیں جو دہبی اور عطیۂ دہبی ہے اس کا استدلال بار بار صوفیا نے قرآن مجید کی آیات سے دیا ہے جن میں خدا نے آدم کو اسما سکھانے کا اعلان کیا ہے یہ چیزوں کا اسمار دراصل اسی عرفانِ صفات کا حصہ ہے جو کثرت میں وحدت کی شان دکھاتی ہے۔

اس لحاظ سے جس طرح مذاق سلیم کثرت مظاہر میں وحدت کا ادراک و احساس ہے توفیق الٰہی سے میسر ہوتا ہے اسی طرح بدی اور بدصورتی (یا بالفاظ دیگر بدذوقی) محض بدتوفیقی اور کم نظری ہے جو جہالت اور عطیۂ خداوندی سے محرومی ہے۔

علم کی انتہا کی طرح احساس جمال کی انتہا بھی حیرت ہے اور حیرت (الف) مظاہر کے اندر باطنی معنویت کی وحدت کے احساس سے اور (ب) پھر ان مختلف مظاہر کے ربط باہمی سے پیدا ہونے والی متوازن اور متناسب وحدت کے احساس سے پیدا ہوتی ہے۔

مظاہر کے اندر باطنی معنویت کی وحدت کا شعور و ادراک گویا اسمار کے صفات اور صفات کے اصل ذات ہونے کے احساس سے عبارت ہے گویا یہ احساس کہ کائنات میں مظاہر محض علامت ہیں اور مظاہر کی یہی علامتیت فن میں احساس جمال اور جمال میں عالم حیرت پیدا کرتی ہے گویا ہر شے اور ہر واقعہ ظہور خداوندی کا استعارہ اور علامت قرار پاتا ہے اور ایک انوکھا ڈراما آنکھوں کے سامنے نظر آنے والے رنگارنگ مظاہر کے پیچھے کھیلا جانے لگتا ہے جس میں ظاہری شکلیں کچھ اور ہوتی ہیں اور ان کے باطنی روپ کی یک جائی کچھ اور۔ اور یہی نیرنگی فن کے اندر توازن اور تناسب پیدا کرتی ہے۔

اختلافات کے درمیان یک جائی کو پیدا کرنے اور اسے دوسروں کے سامنے پیش کرنے والی قوت کا نام ہے تخیل اسی لیے فارسی کی پہلی تنقیدی تصنیف چہار مقالہ میں نظامی عروضی سمرقندی نے ایک الگ باب قایم کرتے ہوئے شاعری

کی تعریف اس طرح کی ہے :-

"شاعری صناعتے ست کہ شاعر بداں صناعت اتساق مقدمات موہومہ کند والتیام قیاسات منتجہ بر آں وجہ کہ معنی خرد را بزرگ گرداند و معنی بزرگ را خرد و نیکو را در خلعت زشت باز نماید و زشت را در صورت نیکو جلوہ کنند و بہ ایہام قوت ہائے غضبانی و شہوانی را برانگیزد تا بداں ایہام طباع را انقباضے وانبساطے بود و امور عظام را در نظام عالم سبب شود"

مقالہ دوم ص۴۲

توازن :- 'چہار مقالے' کی تعریف سے تخیل کو ایک تنظیمی قوت کا پیکر میسر ہوتا ہے جو "معنی خرد کو بزرگ معنی بزرگ کو خرد" بنا کر دکھا سکتا ہے گویا وہ ایک خلاقانہ قوت ہے جو کائنات کو نئے رنگ و آہنگ کے ساتھ دکھاتی ہے۔ اس تخلیقی قوت کی کارفرمائی مختلف اور متنوع عناصر کے درمیان باطنی وحدت کی دریافت پھر ان متنوع اور متضاد عناصر کو اس طرح ڈھال کر ایک وحدت میں تبدیل کرنے کے عمل میں ظاہر ہوتی ہے کہ ٹکڑوں کے الگ الگ ہونے کا احساس باقی نہ رہے اور ایک کلی وحدت تشکیل پا جائے۔

اس وحدت کی تکمیل کے لیے مختلف عناصر کے درمیان توازن اور ہم آہنگی ضروری ہے۔ تصوف کے نزدیک ایرانی تنقید اسی توازن کی متلاشی رہی ہے۔

پہلا توازن لفظ اور معنی کے درمیان قایم کیا گیا جس پر سبھی نقادوں نے بہت زور دیا ہے۔ صاحب دبیر عجم[۵] لکھتے ہیں :-

"چوں بہ امعان نظر در احوال اشیاء مکونات می نگریم چناں بوضوح می پیوندد ـــــ کہ اشیاے عالم را بہ یک دیگر ربطے است کہ واسطہ تناسب الفاظ است و الفاظ واسطہ اظہار برآں ربط است بر دیگراں و

---

۵ دبیر عجم تالیف از فرعلی روحی۔ لاہور ۱۹۲۸ء ص۱۵

وجود ایں ربط در ہمہ کائنات ساری است و ہیچ شے
کمر از چیز عدم لباس وجود پوشیدہ از اصل ایں ربط فارغ
نہ..... و باید دانست کہ مراعات تناسب الفاظ در
کلام بلیغ موقوف بر ہمیں قانون ربط اشیاء است
و ایں وقتے میسر گردد کہ متکلم از حقیقت وضع کلمات
مفردہ بکلی آگاہ باشد و ایں معنی خاصہ خدا و ندی
است و بس و ماہر ایں فن را از ذوق سلیم ناگزیر است۔"

اشیا اور اس کے درمیان ربط کا سوال سب سے پہلے معنی اور لفظ کے رشتے اور اس کے بعد معنیاتی، صوتیاتی اور محاکاتی اعتبار سے کسی ایک لفظ کی دوسرے لفظ کے مقابلے میں زیادہ یا کم مناسبت سے متعلق ہے اور اس کے لیے "تلاش لفظ تازہ" کو فارسی تنقید میں بڑی اہمیت حاصل رہی ہے اور یہ مسئلہ علم معانی سے براہ راست تعلق رکھتا ہے۔

لفظ اور معنی کے رشتے کے ساتھ ہی لفظ کا دوسرے الفاظ سے تعلق کا مسئلہ بھی پیدا ہوتا ہے۔ الفاظ کا باہمی تعلق اور ان کے تنوع اور اختلافات کے باوجود ایک معنوی وحدت میں ڈھل جانے کا مسئلہ فصاحت کا مسئلہ بن گیا اور اس کے اصول وضوابط وضع کیے گئے اور جب فصاحت کے اصول طے کیے جانے لگے تو اس متناسب اور موزوں بیان کو جو کم سے کم الفاظ میں وسیع تر مفہوم اور کیفیات کو سمیٹ کر فصیح کے ساتھ بلیغ بھی قرار دیا گیا اور فصاحت کی ترقی یافتہ شکل بلاغت قرار دے دی گئی۔ ان دونوں کے معیار و اقدار مقرر کرنے کے لیے علم بیان، بدیع، عروض اور قافیہ کے نام سے مختلف علوم وجود میں آئے۔

توازن اور تناسب کی جو میزان وضع کی گئی اس نے اصول وضوابط کی شکل اختیار کر لی اور قوافی، اور دیگر لوازم شعری کے ساتھ ساتھ تنقیدی اصطلاحات کا بھی پورا ذخیرہ وجود میں آگیا جو بعد کے تذکرہ نویسوں کے غیر محتاط استعمال کی بنا پر اور کچھ وضاحت اور صراحت نہ ہونے کی وجہ سے اب مبہم اور بے معنی ہو کر رہ گیا ہے لیکن ان کے پیچھے صدیوں پرانا تنقیدی شعور جلوہ گر

ہے۔ ان اصطلاحات پر غور کرنے سے قبل فارسی میں تنقیدی ادب کے تصورات ایک طائرانہ نظر ڈال لینا بے محل نہ ہوگا۔

تنقیدی سرمایہ

چہار مقالے کا ذکر ہو چکا ہے جو ۱۱۵۵ء کے لگ بھگ غوریوں کے ملک الشعرا نظامی سمرقندی نے تصنیف کیا۔ اس میں ایک باب شعرا کے لیے وقف کیا گیا ہے لیکن صاف ظاہر ہے کہ اس دور میں شاعر کی حیثیت قبیلے کے رجز خواں کے بجائے پرچہ نویس یا صحافی کی ہو چکی تھی اور وہ انتظامی امور میں دخیل ہوتا تھا۔ نظامی نے سارا زور شاعری کی ہنرمندی پر صرف کر دیا ہے اور یہ ہنرمندی اس کے اظہار بیان کی جامعیت اور اثر پذیری میں ظاہر ہوتی ہے نظامی نے جو مثالیں پیش کی ہیں وہ صرف اس قسم کی مثالیں ہیں جن میں ہر لفظ گویا ایک گٹھے ہوئے جملے کا حصہ ہے خود اپنے طور پر مرقع کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کے لیے فصاحت اور بلاغت محض میزان و معیار نہیں ہیں بلکہ محسوس کی خصوصیات ہیں جو اثر اندازی میں اضافہ کرتی ہیں اور شعر کو بلکہ شعر کے ایک ایک لفظ کو تاثیر اور شدت تاثر سے مالا مال کرتی ہے۔ منشعب میں شعر کی اسی نقطۂ نظر سے ان لفظوں میں تعریف کی گئی ہے :۔

> "بدانکہ شعر بالکسر بمعنی موے سراست و دراصل
> لغت بمعنی زیرکی و دانائی و دریافتن معنی بالطبع
> رسا و فکر صائب است و دراصطلاح سخن موزوں و
> مقفی متساوی الکلمات و متناسب الالفاظ بود کہ
> قایل بالقصد گوید۔"

گویا زیرکی اور دانائی کے ساتھ فکر صائب اور موزوں و مقفی کے ساتھ ساتھ "متساوی الکلمات اور متناسب الالفاظ کی شرط بھی عاید کی گئی ہیں اور چہار مقالہ ہو یا منشعب دونوں میں دراصل شاعری ــ اور ادب ــ کو تخلیقی فن کے بجائے زیادہ تر بحیثیت ایک ہنر کے ــ برتنے کے گُر بتانے پر اکتفا کیا گیا ہے۔ کتاب المعجم فی معائیر اشعار العجم میں عروض و بدیع و بیان زیر بحث آئے

ہیں اور ان علوم کے ضوابط متعین کرنے کی کوشش کی گئی و ضوابط کا رسالہ حدایق السحر فن بدیع کی مختلف صنعتوں کے تذکرے تک محدود ہے۔ حدایق السحر فی دقایق الشعر (۶۸-۱۰۰۹) سے قبل سیستان کے مشہور شاعر استاد ابوالحسن علی فرخی (متوفی ۴۲۹ھ) نے غالباً سب سے پہلے محاسن شعر فارسی پر ایک کتاب ترجمان البلاغتہ کے نام سے لکھی تھی لیکن چونکہ اس کی تمام نقلیں زمانے کے ہاتھوں تلف ہوگئیں۔ اس لیے وطواط کی کتاب پہلی معیاری کتاب قرار پائی ہے۔" وطواط نے اپنی کتاب میں صنایع کو معانی شعر کے حسن و تاثیر کے اضافہ کا سبب قرار دیا ہے۔ امیر عنصر المعالی کیکاؤس نے بھی شاعر کو حسب ذیل ہدایتیں کی ہیں جن سے اس دور کے مذاق سخن پر کافی روشنی پڑتی ہے:-

- جہد کن تا سخن تو سہل ممتنع باشد
- بہ پرہیز از سخن غامض
- بہ چیزے کہ تو دانی و دیگرے نہ داند کہ بہ شرح حاجت افتد مگوئے کہ شعر از بہر مردماں گویند نہ از بہر خویش
- بہ وزن و قوافیت قناعت مکن و بے صناعتے و ترتیبے شعر مگوے
- اگر خواہی کہ سخن تو عالی باشد و بماند بیشتر سخن مستعار گوے و استعارت بر ممکنات ..... در مدح استعارت بکار دار
- اگر غزل و ترانہ گوئی سہل و لطیف و تر گوے و بہ قوافی معروف گوے تازیہائے سرد و غریب مگوے
- حسب حال عاشقانہ سخن ہائے لطیف گوے
- امثال ہائے خوش بکار دار چنانک خاص و عام را خوش آید
- زنہار کہ شعر گراں و عروضی مگوے کہ گرد عروض و وزن ہائے گراں کسے گردد کہ طبع ناآسودہ و عاجز بود از لفظ خوش و معنی ظریف..... مکن عروض بداں۔

ظاہر ہے کہ ان تمام ہدایات میں ادب کے ترسیلی پہلو پر زور دیا گیا ہے

۱و۲۔ اردو تنقید کی تاریخ جلد اول از مسیح الزماں محولہ بالا صفحہ ۳۸، ۴۰

"شمس الدین محمد بن قیس الرازی کی کتاب المعجم فی معائیر اشعار العجم کے دو حصے ہیں ایک فن عروض سے متعلق ہے اور دوسرا علم قافیت و نقد شعر سے اور نقد شعر کے حصے میں وہی عیوب قوافی، عیوب مدح، صنائع لفظی وغیرہ کا بیان ہے۔"[1] انتہا یہ ہے کہ صاحب دبیر عجم نے علم ادب کی تعریف ہی اس طرح کی ہے کہ اس سے کلام کے نقائص کا اندازہ ہو سکتا ہے وہ لکھتے ہیں:-

> "ادب محرکۃً کلمہ تازی است و در لغت معنیٔ آں زیرکی و نگہداشت حد ہر چیز است و از اقرارے کہ علامہ ابن خلدون در مقدمہ تاریخ تجویز نمودہ چناں بوضوح می پیوندد کہ علم ادب علمے معین نیست، تا تعین مفہوم آن کردن بتوانیم بل مجموعی علوم عدیدہ را ادب می نامند و صاحب منتہی الادب گوید کہ علم ادب عبارت است از علمے کہ بداں خود را از خلل در کلام نگہدارند و آں دوازدہ قسم است ہشت اصول بدیں تفصیل لغت، صرف، نحو، اشتقاق، معانی، بیان، عروض قافیہ و چہار فروع بدیں نمط علم رسم الخط و علم قرض الشعر"[2]

ان کتابوں کے علاوہ میر شمس الدین فقیر کی کتاب حدائق البلاغت اور محمد خالق کی تصنیف مخزن الفوائد اور نزہتہ الصنائع اور رسالۂ بانسوی بھی قابل ذکر ہیں مگر یہ سب تصانیف مختصر المعانی اور المعجم کی صدائے بازگشت سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتیں پھر مختلف فارسی تذکروں میں جو مباحث شاعری اور شاعروں کے بارے میں ملتی ہیں ان سے بھی تنقیدی اشارے ملتے ہیں لیکن ان واضح تنقیدی تصورات تک رسائی نہیں ہوتی البتہ ان اشاروں کی مدد سے چند تنقیدی اصطلاحات ضرور سامنے آجاتی ہے۔

1۔ اردو تنقید کی تاریخ جلد اول محولہ بالا

2۔ دبیر عجم محولہ بالا ص ۱۵

اصطلاحات

ان تنقیدی اصطلاحات کا بغور مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ نغز گوئی، مضمون آفرینی جدت ادا اور اسی کے ساتھ ساتھ چستیٔ بندش اور حسن بیان کی اصطلاحوں کا ذکر اور دوسری اصطلاحوں کے مقابلے میں زیادہ ہوا ہے اور انھیں اعلیٰ ترین شاعروں اور ادیبوں کے کارناموں میں تلاش کیا گیا ہے اور ان خصوصیات کو تنقیدی معیار سمجھ لیا گیا ہے۔ ان کے کلام کی تنقید اور تحسین میں جو اصطلاحیں استعمال ہوئی ہیں ان کا مفہوم اب بہت کچھ مبہم اور غیر واضح ہو کر رہ گیا ہے یقین تنقیدی تصورات کی تفہیم کے لیے ان کی شناخت ضروری ہے۔ یہ فصاحت اور بلاغت کی عام اصطلاحوں کے علاوہ مندرجہ ذیل اصطلاحیں ہیں :۔

مضمون آفرینی

جدت ادا (نئی بات)

رنگینیٔ کلام

نغزل

اور بندش کی چستی

مضمون آفرینی :۔

مضمون آفرینی یوں تو نیا مضمون تلاش کرنے کا نام ہے لیکن خود اس اصطلاح سے دو باتوں پر روشنی پڑتی ہے۔ ایک یہ کہ ہر صنف ادب کے عام مضامین کی روش اور طرز متعین ہیں۔ صنفی پابندیوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے شاعر جب کوئی نیا مضمون باندھتا ہے۔ وہ مضمون آفرینی کی داد پاتا ہے۔ یہ اسی قسم کی بات ہے جو ہندوستانی موسیقی کی مختلف راگ راگنیوں کے بارے میں یا ہندوستانی مصوری کے مختلف اسالیب کے بارے میں کہی جاتی ہے یعنی ان کے آئین وضوابط، معانی اور طرز سب کچھ طے شدہ ہیں۔ اب یہ فن کار کا کمال ہے کہ ان پابندیوں کا پاس اور لحاظ کرنے کے باوجود نیا مضمون اور نیا آہنگ پیدا کرے۔ ادب کے دائرے میں مختلف اصناف کی عام فکری اور فنی روش طے ہو چکی۔ اب شاعر کا کمال یہ ہے کہ وہ اس طرز اور روش کی پابندی کرتے

ہوئے نئے مضامین ڈھونڈھ نکالے اور اس قسیم کے مضامین کی کھوج وہ تخیل کے ذریعے ہی کر سکتا ہے اسی بنا پر شاعری کو کلام تخیل قرار دیا گیا اور شاعر کو تلمیذ الرحمان کے درجے پر فائز کیا گیا کہ وہ ضابطے کا اندازہ کر کے تخیل کے ذریعہ نئے رشتے پیدا کرتا ہے اور نئے تصورات کی دنیاؤں کو ضم کر دیتا ہے۔

مثال اس کی یہ ہے کہ غزل کے اشعار کی روش طے شدہ ہے۔ وزن، بحر، قافیہ، ردیف، ہر شعر کا مفہوم کے اعتبار سے مکمل بالذات ہونا۔ اصطلاحات اور علامتیں، عام مضامین اخلاق و ردمان، داخلی آہنگ سبھی کچھ طے ہے اور ان سے تجاوز کی اجازت نہیں۔ شاعر کا کمال یہ ہے کہ ان پابندیوں کے اندر رہ کر نئے مضامین ڈھونڈھ نکالے اور اپنی انفرادیت کا لوہا منوالے۔

اسی اصطلاح کا دوسرا پہلو وہ ہے جو تصوف کے تصورات سے عبارت ہے یعنی مضمون آفرینی الفاظ کی ظاہری شکل اور معنویت سے آگے بڑھ کر ان کے باطنی مفہوم اور استعاراتی اور مجازی مفاہیم اور متعلقات کی دریافت اور ان کے باہمی رشتوں سے نئی کیفیات کی بساط سجانے کا نام ہے یعنی مضمون آفرینی تخیل کے ذریعے الفاظ کی باطنی معنویت کی بازیافت اور اس باطنی معنویت سے الفاظ کے درمیان نئے رشتوں کا ادراک و عرفان ہے اور شاعر جتنا بڑا ہوگا اس کے ہاں مضمون آفرینی کی یہ کیفیت اتنی ہی زیادہ تہہ دار اور کیفیت سے بھرپور ہوگی۔ تصوف کے نزدیک پوری کائنات محض ایک استعارہ ہے اور اس کی ظاہری شکلیں اور اشیا محض علامت ہیں ایک ایسا مجاز ہیں جو حقیقت کا اشاریہ فراہم کرتا ہے مضمون آفرینی اسی ادراک و عرفان کی شاعرانہ شکل ہے اور نئے جمالیاتی کیفیت کو پیدا کرتی ہے۔

اس مرحلے پر اس کی صراحت ضروری ہے فارسی شاعری نے لفظ کو مضمون آفرینی کی بنیاد کے طور پر جتنا اور جس انداز سے برتا ہے اس کی نظیر دوسرے کسی ملک کی ادبیات میں شاذ و نادر ہی ملے گی اور اس روایت کو اردو میں بڑا فروغ حاصل ہوا۔ مغرب میں بیسویں صدی کی تنقید کے ایک دبستان نے شاعری کو محض الفاظ کے نئے امکانات کی تلاش کے طور پر سمجھنے کی کوشش کی۔ یہ کوشش فارسی اور اردو شاعری کئی صدی پہلے سے

کرتی آئی ہیں۔ مثلاً غزل کی بنیاد ردلیف اور قافیے پر ہے اور ردیف اور قافیے کا استعمال خود مختلف قسم کے مضامین تجویز کرتا ہے اور شاعر اپنے خیالات وجذبات کو ظاہر کرنے کے بجائے اکثر محض قافیہ کی کھنک اور ردیف کے اشارے پر ایسے مضامین باندھنے پر مجبور ہو جاتا ہے جن کو شاید وہ عام طور پر نہ باندھتا چنانچہ اردو اور فارسی میں متعدد شعرا نے محض قافیہ اور ردیف کی خاطر تصوف یا عشقیہ مضامین محض قافیے کے کھٹکے اور ردیف کے آہنگ کی وجہ سے باندھے ہیں اور وہ صوفی یا عاشق کے خیالات قرار پا جاتے ہیں۔

جدت ادا (نغز گوئی):-

جدت ادا یا نغز گوئی مضمون آفرینی کی توسیع ہے اس کی مختلف شکلیں ممکن ہیں اور اس پر اسرار کیفیت یا اہمیت کا اظہار شاعر کی اپنی انفرادیت سے ہوتا ہے جب اس کے ہر شعر پر اس کی اپنی شخصیت کے انوکھے پن کی مہر ثبت ہو اور وہ شاعری میں کیفیت اور تاثیر پیدا کر دے تبھی اس کی شاعری پر نغز گوئی کا اطلاق ہو سکتا ہے۔ مراۃ الشعر میں عبدالرحمٰن صاحب نے جدت ادا پر ایک الگ باب قایم کیا ہے اور اسے شاعری کی روح قرار دیا ہے۔ دراصل نغز گوئی کی جڑیں ندرت احساس اور جدت ادا تک پہنچتی ہیں "تلاش لفظ تازہ" اس کا اہم جز وہے اور تاثیر اس کی اہم کڑی۔

تاثیر دراصل ایک پر اسرار کیفیت ہے جس کے لیے ایک اور اصطلاح سوز و گداز کو بعض نقادوں نے اور خود اکثر فن کاروں نے شرط اول قرار دیا ہے۔ سوز و گداز سے دل میں نرمی اور دردمندی پیدا ہوتی ہے اور یہی دردمندی ان عمومی کیفیات وجذبات تک رسائی فراہم کرتی ہے جو فرد اور اجتماع میں مشترک ہیں اور شاعری کو اس کے دور کی زبان اور اس کے ہم عصروں کا بیان بناتی ہے یوں بھی سوز و گداز کو تصوف کی اصطلاح میں بڑی اہمیت حاصل ہے اور اس کے ذریعے عرفانِ حیات ممکن ہے یہی نہیں بلکہ سوز و گداز ہی صفات کی گرد کو دور کر کے ذات کی روشنی تک پہنچاتے ہیں اور انسان کو مایا موہ سے نجات دلا کر حقیقت کے ادراک کا راستہ دکھاتے ہیں اس لحاظ سے سوز و گداز گویا تاثیرِ کلام کی کلید اور نغز گوئی کی بنیاد فراہم کرتے ہیں۔

تغزل گوئی محض مضمون آفرینی نہیں ہے بلکہ جمالیاتی کیفیت کی ایسی بازآفرینی ہے جس پر فن کار کی شخصیت کی مہر ہو اور روش عام سے ہٹ کر اس کیفیت میں انوکھاپن پیدا کرے۔ اس ندرتِ احساس سے حقیقت اور فن کے رشتے پر بھی روشنی پڑتی ہے فن یہاں محض حقایق کی وفادارانہ عکاسی نہیں رہ جاتا بلکہ احساس اور تخیل کے ذریعے نئے فنی حقایق کی تشکیل اور ان کے باطنی عرفان اور ان کے درمیان نئے رشتوں کی بازیافت بن جاتا ہے۔

رنگینیٔ کلام :-

رنگینی کلام کو تنقیدی اصطلاح کے طور پر استعمال کیا گیا ہے اور اس رنگینی سے محض الفاظ کی رنگینی مراد نہیں لی گئی ہے بلکہ شعر سے پیدا ہونے والی کیفیت کی رنگینی مراد ہے۔ شعر میں الفاظ اول توراست لغوی معنوں میں استعمال نہیں ہوتے پھر ان کے استعمال کی مختلف مجازی سطحیں ہوتی ہیں یہی لفظ کہیں تشبیہہ ہے تو کہیں استعارہ، کہیں مجازِ مرسل ہے تو کہیں کنایہ، کہیں علامت ہے تو کہیں ایہام۔ اور ان حیثیتوں سے ان کے درمیان مختلف قسم کے رشتے ابھرتے ہیں اور نئے تلازمے پیدا ہوتے ہیں پھر ہر لفظ کی اپنی موسیقی اور ہر مصرعہ یا شعر کی اپنی مجموعی موسیقی بھی ہوتی ہے اور ہر لفظ کی اپنی محاکاتی یا تصویری فضا اور ہر مصرعہ یا شعر کی اپنی بصری تلازموں سے پیدا ہونے والی فضا ہوتی ہے اور رنگینی اسی موسیقی اور اسی تمثالی فضا سے پیدا ہونے والی کیفیت ہے جس کی تشریح ممکن نہیں۔

یہ درست ہے کہ فارسی تنقید ان تصورات کی فلسفیانہ توجیہہ نہیں کر سکی ہے اور نہ کبھی ان تصورات اور تنقیدی اصطلاحوں کی مغربی طرز پر تشریح اور توجیہہ کی گئی ہے لیکن فارسی تنقید میں جس پُر اسرار ذوقِ سلیم کو اصل معیار بتایا گیا ہے وہ اسی قسم کے تصورات سے عبارت ہے۔

تغزل :-

تغزل کا تعلق غزل سے نہیں ہے بلکہ جسے تغزل قرار دیا گیا وہ واقعات اور حقایق کے خارجی کے بجائے ان کے داخلی احساس اور اسی کے ساتھ ساتھ ان سے پیدا شدہ تاثرات کا رمزی بیان ہے جس میں صوت، آہنگ اور

تمثال کی مدد سے وجد آفریں کیفیت پیدا ہو گئی ہو۔ اس لحاظ سے تغزل ایک ایسی مرکب اصطلاح ہے جو محض غزلوں تک محدود نہیں بلکہ یکساں طور پر شاعری کی ہر صنف میں پائی جا سکتی ہے۔

تغزل کی پہلی خصوصیات حقایق اور واقعات کے معروضی بیان کے بجائے ان سب سے حاصل کردہ تاثرات کا مرتکز نتیجے کا بیان ہے اور یہی وہ خصوصیت ہے جو مغربی طرز تنقید کو مشرقی اور بالخصوص فارسی تنقید سے بالکل مختلف کرتی ہے۔ تغزل اشیا اور واقعات کا بیان نہیں ہے بلکہ اس بیان میں خود بیان کرنے والے کی شمولیت اور شرکت سے پیدا شدہ تاثر کا عطیہ ہے اور اس تاثر میں تخلیق کار کی شرکت اور اس کے اپنے تاثر کی قربت اور شمولیت جتنی زیادہ ہو گی اسی قدر اس کی تاثر آفرینی اور تاثیر زیادہ ہو گی۔ چونکہ اس تاثر کا بیان خود فن کار کی اپنی داخلی واردات کے حوالے سے ہوتا ہے اس لیے اس میں ارتکاز کا پہلو بیانیہ کے محاکاتی پہلو کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہوتا ہے اور اسی ارتکاز کے نتیجے کے طور پر ہر لفظ میں نئی قوت اور نئی وسعت پیدا ہو جاتی ہے کیونکہ ہر لفظ اپنے دامن میں معنی اور کیفیت کی ایک دنیا سمیٹے ہوتا ہے اور اس ارتکاز میں چونکہ داخلی تاثر کی شدت اور وسعت کو داخل ہوتا ہے اس لیے اس میں ایک نئی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔

تغزل کی یہ کیفیت ایلیٹ کی شاعری کی تینوں آوازوں سے مختلف آواز ہے کیونکہ اس آواز میں نہ محض خود کلامی ہے نہ تبلیغ و ترسیل، اور نہ محض معروضی پیشکش۔ یہاں داخلیت اور خارجیت کا ایک لطیف امتزاج ہے جس میں مشاہدے سے زیادہ حسن احساس اور حسن ادا کو دخل ہے اور بیان کے بجائے نتیجۂ احساس یا خلاصۂ تاثر سے واسطہ ہے۔ اسی کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوا کہ مشاہدے کے بجائے لطافتِ احساس اور پھر لطافتِ احساس کے بجائے روایت کے انوکھے استعمال اور پھر خیال بندی کے وسیلے سے ندرتِ ادا پر زور دیا جانے لگا۔ اسی کی طرف محمد حسین آزاد نے 'نظم آزاد' کے دیباچے میں اور 'آب حیات' میں اشارہ کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:۔

"شعرائے فارسی، جس شے کا ذکر کرتے ہیں، صاف اس کا

کی برائی بھلائی نہیں دکھاتے بلکہ اس کے مشابہ ایک اور شے
جسے ہم نے اپنی جگہ اچھا یا برا سمجھا ہوا ہے اس کے لوازمات کو
شے اول پر لگا کر ان کا بیان کرتے ہیں مثلاً پھول کو نزاکت
رنگ اور خوشبو میں معشوق سے مشابہ ہے جب گرمی کی
شدت میں معشوق کے حسن کے انداز دکھانا ہو تو کہیں گے
کہ مارے گرمی کے پھول کے رخساروں سے شبنم کا پسینہ
ٹپکنے لگا۔"

اسی نے خیال بندی کو رواج دیا اور محض الفاظ کے ذریعے مضامین اور کیفیات کی بازآفرینی کی کوششوں کا آغاز کیا جو بعد میں شعریت اور تغزل کے صحیح مفہوم کی جگہ روایت پرستی اور تصنع کے فروغ کا باعث ہوا۔

بندش کی چستی :-

بندش کی چستی کی اصطلاح عام طور پر اسلوب سے متعلق ہے لیکن درحقیقت اس کا تعلق محض تکنیک اور طرز ادا ہی سے نہیں بلکہ پورے تخلیقی عمل سے ہے۔ بندش کی چستی الفاظ کا ایسا استعمال ہے جو تعداد میں کم سے کم ہوں۔ اور کیفیت کو اس طرح احاطہ کر سکتے ہوں اور ان میں کوئی ڈھیلاپن یا گنجلک نہ ہو۔ ظاہر ہے کہ الفاظ و معانی اضافی ہیں لیکن مذاق سلیم لفظوں کے درمیان تمیز کر سکتا ہے اور ہر دور کا ذوق اپنے طور پر الفاظ کی بے جا طوالت اور غیر ضروری صراحت سے بھی پرہیز کرتا رہا ہے اور ان کے گنجلک ابہام اور تعقید سے بھی بچتا رہا ہے۔ اس لحاظ سے بندش کی چستی لفظ اور معنی، اظہار و احساس کے درمیان ایک لطیف توازن قایم کرنے کا نام ہے۔ محمد حسین آزاد نے آب حیات میں اور شبلی نے شعر العجم میں ایک شعر پر شیخ علی حزیں کی اصلاح کا ذکر اس ضمن میں کیا ہے۔

سیہ چوری بہ دست آں نگارِ نازنیں دیدم
بہ شاخ صندلیں پیچیدہ مارِ آستیں دیدم

لے آبِ حیات صفحہ ۵۳

اس شعر کے آخری ٹکڑے حذف کر کے اس کی اصلاح اس طرح کی :۔

سیہ چوری بہ دست آں نگارے
بشاخ صندلیں پیچید مارے

اس اصطلاح کو بندش کی چستی کی مثال کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ یہاں لفظ کو احساس اور بیان دونوں کے ارتکاز کا پیکر قرار دیا گیا ہے اور لفظ میں یہ ارتکازی کیفیت جس قدر زیادہ ہوگی اسی قدر تہہ داری توانائی اور بلاغت میں اضافہ ہوگا۔

اختتامیہ

آخر میں ہمیں ایک بار پھر مشرقی اور مغربی تصورات فن کے باب میں ہاس کے نظریات کی طرف رجوع کرنا چاہیے۔ اس تفریق کو شاید غیر ضروری تعمیم کہا جا سکتا ہے اور یقیناً مغرب اور مشرق کے فن اور ادبیات میں استثنائی نمونے بھی بہت ہیں لیکن ان سب کے باوجود ہاس کی یہ تفریق مشرقی اور مغربی تصورات اور بالخصوص فارسی اور انگریزی ادب کے تنقیدی تصورات کے درمیان امتیاز اور مماثلت کے متعدد نکات ضرور فراہم کرتی ہے۔

۱۔ مشرق دیکھنے والے اور جو چیز دیکھی جا رہی ہے دونوں کو ایک کر دیتا ہے مغرب ان کے درمیان فاصلہ برقرار رکھتا ہے اسی لیے فن اور حقیقت کا جو رشتہ افلاطون اور ارسطو اور ان کی پیروی میں یورپی ادب نے اختیار کیا وہ مشرق کے لیے بالعموم اور فارسی تنقید کے لیے بالخصوص قابل قبول نہیں تھا۔ اسی لیے المیہ کا ارتقا نہیں ہوا اور اسی لیے آرٹ میں خارجیت محاکات اور رزمیہ شاعری کے بجائے داخلیت، رموز علامتیت اور تاثراتی شاعری کا عروج ہوا۔

۲۔ مشرق جبلت میں ڈوبا ہوا اور مغرب حسیات ہیں۔ اور جبلت کی اسی ضابطہ بندی کا ایک نتیجہ اصناف کی ضابطہ بندی اور مضامین اور ساخت کی درجہ بندی کی شکل میں ظاہر ہوا۔ روایت کی جو گرفت فارسی

ادب کے ذریعے رائج ہوئی اسے جبلت انسانی کا کلیہ سمجھ کر اختیار کیا گیا اس میں اضافیت یا تغیر و تبدل کے تاریخی ارتقا کی گنجائش کم تھی اور اس لیے متعینہ سانچے کے اندر رہ کر نغز گوئی اور ندرت ادا کے کمال دکھانے ہی کو فن سمجھا گیا اور مضمون آفرینی کی ایک نئی شکل وجود میں آئی۔

۳۔ مشرق میں لمس کی قوت شدید ہے اور مغرب میں بصارت کی۔ کم سے کم فارسی شاعری کے پیش نظر تسلیم کرنا ہوگا کہ یہاں اظہار بھی مشاہدے کے بجائے حسیات کے ذریعے ہوا ہے اور حسیات سے مرکب انھیں تاثر پاروں نے شعر کا تانا بانا بُنا ہے۔ اس طرح فارسی شاعری کو بنیادی طور پر مشاہدات اور حسیات کے بجائے سانچوں اور ضابطوں Patterns and Motifs کی شاعری قرار دیا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔

مغربی تصورات سے موازنہ کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ فارسی شاعری نے حقیقت کا ایک ایسا تصور پیش کیا جس میں فن کار کی شرکت اور شمولیت حقیقت فن کار کی شخصیت اور فن کی روایت سے مل کر تشکیل پذیر ہوتی ہے اور اس کی تشکیل میں تخیل بھی شامل ہے اور احساس و اظہار کا جادو بھی۔

کتابیات

۱۔ اردو تنقید کی تاریخ جلد اول (الہ آباد)
مسیح الزماں

۲۔ جمالیات کے تین نظریے (لاہور)
نصیر احمد ناصر

۳۔ چہار مقالہ
نظامی عروضی سمرقندی

۴۔ مراۃ الشعر (اتر پردیش اردو اکادمی لکھنؤ ایڈیشن)
عبدالرحمان

۵۔ دبیر عجم اصغر علی روحی (لاہور)

۶۔ ہماری شاعری (لکھنؤ۔ نواں ایڈیشن)
مسعود حسن رضوی

۷۔ بحرالفصاحت
نجم الغنی (لکھنؤ)

۸۔ آب حیات
محمد حسین آزاد

۹۔ شعرالعجم شبلی

حصّہ پنجم

دسواں باب

مغربی یورپ میں تنقیدی نظریات کا فروغ

افلاطون اور ارسطو نے حقیقت کی نقل کا جو منصب ادب کو سونپا تھا اس کی تشریح نشاۃ ثانیہ کے یورپ تک کچھ اس انداز سے ہوتی رہی کہ اس میں تخیل کا عنصر دب کر رہ گیا گویا ادب اور فنون لطیفہ کا فریضہ محض مشاہدہ حقیقت اور نقل حقیقت تک محدود تھا اور اس سلسلے میں "حقیقت" کا جامد اور کسی قدر غیر تغیر پذیر تصور پیش نظر رہا۔ شاید افلاطون اور ارسطو دونوں کا یہ مدعا نہ تھا مگر ان کے خیالات کی توجیہہ و تشریح میں شارحین خود اصل مصنفین سے کہیں آگے بڑھ گئے اور یورپ کے اکثر نقاد اپنے طور پر افلا طون اور ارسطو کے تصورات کو زیادہ سے زیادہ میکانکی اور سطحی بنانے میں لگے رہے۔

یورپ میں غالباً ڈرائیڈن (Dryden) پہلا مصنف تھا جس نے اس اندھی تقلید کے خلاف آواز بلند کی۔ اس نے کہا کہ افلاطون اور ارسطو کے تنقید کے جو اصول وضع کیے وہ ان کے دور کے لیے تھے اور اس دور کے ادبی کارناموں کو سامنے رکھ کر وضع کیے گئے تھے۔ اگر آج کے دور میں افلاطون اور

ارسطو زندہ ہوتے اور ہمارے دور کے ادبی شہ پارے ان کے پیش نظر ہوتے تو شاید وہ مختلف نتیجے نکالتے اور ادبی تنقید کے نئے ضابطے بناتے۔ یہی نہیں ان کے اصول وضوابط میں یونان کے معاشرے اور اس ملک کی اپنی روایات کو بھی دخل تھا۔ گویا ادبی تنقید کے اصول ہمیشہ زمان ومکان اور معاصر ادب پاروں سے متعین ہوتے آئے ہیں اور غالباً ایسے کسی ضابطے، قاعدے کا تصور ممکن نہیں جو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ہو اور ہر دور اور ہر علاقے کے ادب پر یکساں طور پر منطبق کیا جا سکتا ہو گویا ڈرائیڈن نے ایک طرف تو افلاطون اور ارسطو کی اندھی تقلید سے ادبی تنقید کو آزاد کرنے کی کوشش کی اور دوسری طرف قومی ادب کا ایک دھندلا سا تصور پیش کیا کہ ہر دور اور ہر ملک کا ادب اپنا مخصوص مزاج اور کردار رکھتا ہے اور تنقیدی ضابطے اسی مزاج اور کردار کو پیش نظر رکھ کر بنائے جانے چاہئیں۔

لیکن ان دونوں کارناموں سے بڑا کارنامہ اس کی تخیل کی اصطلاح تک رسائی ہے۔ ڈرائیڈن اس اصطلاح کی ساری باریکیوں تک نہیں پہنچا مگر اس نے تخیل کو مشاہدے کا وسیلہ قرار دیا جس کے بغیر اظہار ممکن نہیں۔ اس نے تخیل کو ایک ایسی قوت کی شکل میں دیکھا جو شاعر کے تخلیقی صلاحیتوں کے لیے خام مواد فراہم کرتی ہے جس طرح لوہار کے لیے لوہے کے چھوٹے بڑے ٹکڑے فراہم کیے جاتے ہیں اور وہ اگر ماہر فن کار ہے تو اس خام مواد کو خوب صورت سانچوں میں ڈھال لیتا ہے اسی طرح مشاہدے کے ذریعے خام مواد کی فراہمی تخیل کے ذریعے ہوتی ہے اور اس خام مواد کو نئی ترتیب و ہیئت دینے میں بھی یہی قوت تخیل نئی وحدت قایم کرتی ہے اور نئی کامیابیاں حاصل کرتی ہے۔ تخیل کی یہ تعریف گویا اس سوال کا جواب بھی فراہم کرتی تھی کہ ایک ہی صورت حال میں ایک ہی قسم کے دو فن کار ایک ہی شے کی تصویر دو مختلف شکلوں میں کیوں بناتے ہیں۔ وجہ صرف یہ ہے کہ ہر فن کار کا (بلکہ ہر شخص) کا تخیل الگ الگ ہوتا ہے اور جب وہ اپنے تخیل کے ذریعے صورت حال یا کرداروں کا بیان کرتا ہے یا اپنے تاثرات بیان کرتا ہے تو وہ حقیقت کی جوں کا توں عکاسی نہیں کرتا، کر بھی نہیں سکتا بلکہ اس کے

برخلاف وہ اپنی مشاہدہ کی ہوئی معروضی حقیقت کا اپنے تخیل کے ذریعے دیکھا ہوا اور محسوس کیا ہوا رخ بیان کرتا ہے۔ اس تعریف کے مطابق تخیل محض کوئی فرضی خیالی یا غیر مرئی تصورات اور موہوم پیکر تراشی کرنے والی قوت نہیں ہے بلکہ ایک ایسی قوت ہے جو مشاہدے کو ممکن بناتی ہے اور پھر مختلف مشاہدات کی مناسب ترتیب کرتی ہے اور انھیں اصل کے مطابق ڈھالتی ہے۔

اڈمنڈ برک (Edmund Burke) نے تخیل (Imagination) کو واہمے (Fancy) سے متمیز کرنے کے لیے مشاہدے کے عمل کی اور زیادہ گہرائی سے چھان بین کی مشاہدہ حواس کا عمل ہے اور حواس کا ہر عمل کسی نہ کسی قسم کے نتیجے تک پہنچتا ہے اور کسی نہ کسی قسم کی حس یا Sensation پیدا کرتا ہے فینسی حواس سے حاصل ہونے والی جزئیات میں ضروری ربط و ترتیب پیدا کر کے مشاہدے کے عمل کو مکمل کرتی ہے جب کہ تخیل اس سے ایک قدم اور آگے بڑھتا ہے وہ مختلف مادی اشیا کے مشاہدے سے حاصل ہونے والی حسیات کو کسی ایک نئے مرکب میں ڈھال دیتا ہے جس کا کوئی مادی وجود نہ ہو گویا وہ موجود اشیا سے مختلف تفاصیل اور مختلف جزئیات حاصل کر کے ایک غیر موجود، فرضی شے یا فرضی تصور میں ڈھال دیتا ہے۔ اس اعتبار سے تخیل کی بنیاد ایسی اشیا کے اجزا پر ہوتی ہے جو واقعتہً وجود رکھتے ہیں لیکن ان اجزا سے مل کر جو کل ترتیب پاتا ہے وہ تخلیقی مرکب غیر حقیقی ہو سکتا ہے اور ممکن ہے خارجی دنیا میں اس کا کوئی وجود نہ ہو۔

تخیل کا ایک پہلو یاد داشت ہے جو گزرے ہوئے واقعات اور پرانے مشاہدات کے مختلف ضروری اجزا کو محفوظ رکھتی ہے اور انھیں مناسب اور موزوں پیکر کے اجزا کے طور پر استعمال کرتی ہے۔ اس عمل کے دوران مشاہدے سے گزرنے والے واقعات، کردار اور اشیا کے مختلف ٹکڑوں میں تبدیل کرتی جاتی ہے اور ان کے غیر ضروری اجزا اور فاسد اور کریہہ عناصر کو خارج کرتی جاتی ہے۔ کتھارسس یا تزکیے کا یہی عمل ہے جو بھیانک اور کریہہ واقعات اور کرداروں کی نقل میں بھی حسن، کیفیت اور کشش پیدا کرتا ہے اور اسی کو

ورڈز ورتھ نے اپنے مشہور تنقیدی جملے "حالت سکون میں جمع کردہ جذبات" Emotions Recalled In Tranquility کے ذریعے ادا کیا ہے۔

ورڈز ورتھ کی مراد یہ ہے کہ جب شاعر کسی تجربے سے گزرتا ہے اس وقت وہ اس کیفیت سے اس طرح متاثر ہوتا ہے کہ اس کے دل و دماغ پر اسی کا غلبہ ہوتا ہے اور وہ اس تجربے کی کیفیت کے بیان پر قادر نہیں ہوتا لیکن جب اس تجربے کی شدت کم ہو جاتی ہے تو شاعر اس تجربے اور اس سے پیدا شدہ جذبے کو معروضی طور پر دیکھنے اور کسی قدر فاصلے سے محسوس کرنے پر قادر ہو جاتا ہے اور اسی وقت وہ تجربے کی شدت سے کیفیت کے معروضی سکون تک رسائی حاصل کرتا ہے۔ ورڈز ورتھ کے نزدیک کیفیت کی اس بازیافت میں یادداشت اور تخیل دونوں کا عمل دخل ہوتا ہے تخیل کی یہ تیسری جہت ہے۔

اس مرحلے پر یہ یاد دہانی ضروری ہے کہ ورڈز ورتھ کا زمانہ رومانویت کے عروج کا زمانہ تھا۔ انقلاب فرانس اور صنعتی انقلاب نے یورپ میں نہایت دور رس تبدیلیاں پیدا کر دی تھیں شہنشاہیت کے خاتمے کے ساتھ ساتھ جاگیرداری کا زوال اور متوسط طبقے کا عروج ہو رہا تھا جس کا ایک رُخ یہ بھی تھا کہ کلاسیکی روایت پرستی کی جگہ انفرادیت پرستی اور تقلید کی جگہ تجربے، سرد عقل پسندی کی بجائے جذبے کی شدت اور تخیل کی فراوانی کا بول بالا تھا۔ متوسط طبقے نے اجتماع کے بجائے فرد پر زور دیا اور فرد کے احساسات و جذبات کی تصویر کشی مادی حقایق اور اجتماعی روایت کے سانچوں کی عکاسی سے زیادہ اہم قرار پائی۔ اسی لیے نقل کی جگہ تخیل پر اور روایت پرستی کے بجائے انفرادیت پسندی پر زور دیا جانے لگا۔

تخیل کے نظریے کو فلسفیانہ معنویت بخشنے میں جرمن مفکرین کا نہایت اہم مقام ہے۔ ہمبولڈ، شلیگل اور ہرڈر نے تخیل کو نیا رخ اور نیا اندازِ نظر بخشا۔ جس طرح کانٹ نے اپنی مشہور تصنیف CRITIQUE OF JUDGEMENT میں آرٹ کو فوری اور مادی مقاصد سے آزاد سرگرمی قرار دیا

تھا اور اس سے حاصل ہونے والی جمالیاتی کیفیت کو مقصود بالذات مانا تھا۔ "تخیل" کے اس نئے تصور سے مغرب میں ادبی تنقید کے نئے دور کا آغاز ہوا اور اس نئی تنقیدی فضا کو اسی اصطلاح کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے۔

کتابیات

1. KANT = CRITIQUE OF JUDGEMENT

2. SCOTT - JAMES MAKING OF LITERATURE

3. RENE WELLEK ; A HISTORY OF MODSERN CRITICISM Vol. II

4. WIMSAT 7 BROOKS ; LITERARY CRITICISM : A SHORT HISTORY

گیارہواں باب

تخیّل

کلاسیکی دور ضابطوں کی تلاش سے مطمئن ہو چکا تھا کہ نشاۃ ثانیہ، انقلاب فرانس اور صنعتی انقلاب نے زندگی کے پرانے نظام کو درہم برہم کر ڈالا۔ میر خاندان پر مبنی مشترکہ خاندانوں کا نظام ٹوٹنے لگا۔ دیہی معاشرت کی جگہ کارخانوں کے اردگرد شہروں کا عروج ہوا۔ دیہات سے لاکھوں انسان اپنا گھر بار چھوڑ کر روزگار کی تلاش میں شہروں میں آبسے۔ متوسط طبقے جو تجارتی اور اقتصادی طور پر خوشحال ہونے لگے تھے۔ اب دھیرے دھیرے سیاسی قوت کے لیے بے چین ہونے لگے۔ رومانویت اسی نئے نقطۂ نظر کا اظہار تھی۔ مشین اور اس کے پیچھے کارفرما سائنس اور ٹکنالوجی نے انسان کے لیے فکر و عمل کے بے اندازہ امکانات کے دروازے کھول دیئے، اس نے انسان کو پرکشائی کا حوصلہ اور اعتماد بھی بخشا اور فطرت کی طرف واپسی، دیہات کی آزاد فضا کی للک اور ماضی سے جذباتی وابستگی بھی پیدا کی۔

اسی رومانوی فکر کا اظہار جمالیات اور ادبی تنقید میں تخیل کے نظریے سے ہوا۔ اس کا سب سے واضح اظہار ہیم بولٹ (۱۷۶۷ - ۱۸۳۵ء) کے اس بیان سے ہوتا ہے کہ انسانی زندگی یکساں[1] آدرش کی طرف گامزن ہے اور اس یکساں آدرش

---

[1] Human life tends towards a uniform (باقی اگلے صفحہ پر)

کے اظہار کے لیے انسانی فطرت ہزاروں روپ اور لاکھوں رنگ اختیار کرتی ہے۔ انسانی زندگی کے یکساں آدرش کی طرف اس اجتماعی سفر میں انسانوں کے درمیان رابطے اور رشتے پیدا ہوتے ہیں اور علامتوں کے لئے عالمی نظام کی پہچان (زبان جس کا صرف ایک حصہ ہے) کے ذریعے انسانی زندگی کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

اسی عالمی نظام کی ایک شکل فن ہے۔ آرٹ فطرت کو حقیقت کی حیثیت سے درہم برہم کرکے اس کی ترتیبِ نو کا نام ہے اور یہ ترتیبِ نو تخیل کی مدد سے ممکن ہے اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ فن تخیل کے ذریعے فطرت کی تشکیلِ نو کا نام ہے۔

Art is the reproduction of Nature through Imagination, اور اس تخیلی تشکیل کا اظہار تخلیقی عمل کی تین منازل میں ہوتا ہے جسے :۔

Determinate objectivity ۔ تجربے کے محرک خارجی شے یا واقعے

Lively sensuous Representation ' محرک سے حسیاتی وابستگی اور مانوسیت ' اور

Ojbective structure based on Laws ' ضابطوں پر مبنی حسیاتی تحریک کے معروضی اظہاریے

سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اس عمل کو ہمبولڈ نے ایک جملے میں آرٹ کے منصب کی نشان دہی کرتے ہوئے بیان کیا ہے :۔

حاشیہ گذشتہ سے وابستہ :۔ ideal as Nothing short of this tremendous wealth and of various forms are needed to express fully the nature of Man.

لے The best approach to an anthropology of the truct universal scope is the study of various systems of signs arising out of human inter-course

۲ے Art consists in the destruction of Nature as reality and reconstruction as product of the imaginative power.

"To take the world as an alien object and then return it as an assimilated object, bearing the marks of free creation.

یہ آزادانہ تشکیلِ نو تخیل کے ذریعے ہی ممکن ہے۔

شلر (۱۷۵۹ء تا ۱۸۰۵ء) نے تخیل کی اسی قوت کو فن کے دائرے سے آگے لے جاکر اخلاق اور تعلیم و تربیت کے وسیلے کے طور پر دیکھا۔ انسان کی حسیاتی توانائی بڑھتی جا رہی ہے، اس کا دل لالچ اور حصولِ زر اور اس قسم کی دوسری ترغیبات سے معمور ہے اور یہ لالچ اس کی پوری شخصیت اور معاشرے کی صحت کے لیے خطرہ ہے۔ لالچ اور آرزو پرستی کے اس طوفان پر قابو پانے کے لیے سب سے اہم وسیلہ جمالیات ہے۔ جمالیاتی احساس توازن پیدا کرتا ہے اور توازن ہی سے پیدا ہوتا ہے۔ جمالیاتی حس کو بیدار کرنا ضروری ہے۔ یہ جمالیاتی حس فرد اور معاشرے میں بیرونی جبر کے بغیر ایک اندرونی اور رضا کارانہ نظم و ضبط پیدا کرتی ہے۔ اس کی مثال شلر نے بچوں کے کھیل سے دی کھیل کے ضابطے اور قاعدے جبر سے منوائے نہیں جاتے مگر بچے خود یہ ضابطے خوشی خوشی برتتے ہیں اور اس طرح ڈسپلن سیکھتے ہیں اور بہتر انسان بنتے ہیں۔ ان کا تخیل ضابطے کی حدود میں رہ کر بیدار ہوتا ہے اور نت نئی شکلیں اختیار کرتا ہے۔

اس نقطۂ نظر سے تخیل حقیقی علم اور حقیقی ضابطے کی بنیاد ہے بقول نوواَلس (۱۷۷۲ء تا ۱۸۰۱ء) شاعری جس قدر زیادہ شاعرانہ ہوگی اسی قدر زیادہ حقیقی ہوگی شاعر اور مفکر کے درمیان امتیازات محض مصنوعی اور باطل ہیں اور عقل و استدلال دراصل شاعری کے تابع ہیں کیونکہ شاعری عالمی وجود کی ان گہرائیوں کو ظاہر کر دیتی ہے جو شاید خواب ہی کی گرفت میں آتے ہیں اور انسانی وجود کی اس عمیق ترین پرت تک پہنچے بغیر انسان کو پہچانا جا سکتا ہے نہ اس کی شخصیت اور اس کے معاشرے کی پیچیدگیوں کو سمجھا جا سکتا ہے۔

'رومانویت' کے جینا گروپ کی سربراہ فریڈرک شلیگل (۱۷۷۲ء تا ۱۸۲۹ء) نے کانٹ کے تصورات کے جمالیاتی نظریے سے اثر قبول کر کے اس کا زیادہ وضاحت اور تہہ داری کے ساتھ تجزیہ کیا۔ جمالیاتی احساس multiplicity

رنگارنگی، وحدت تاثر اور تکمیل سے unity and totality,
عبارت ہے اور یہ خصوصیات کسی فن پارے میں زندگی، تمول اور بہتات PLENTY
richness and life, اور طرز ادا اور اسلوب میں توازن، حسنِ ترتیب، کمالِ
فن یا خلاقی سے harmony, organisation perfection or
divinity, سے حاصل ہوتی ہیں اور اس لحاظ سے تخیل بیرونی ضابطے کے بجائے اندرونی ہم آہنگی کا اظہار اور اس کا وسیلہ بن جاتا ہے۔ اگر فن کسی 'حقیقت' کی 'نقل' ہے تو وہ 'حقیقت' اشیا اور واقعات سے کہیں زیادہ اس خرافات، صنمیات، افسانہ و افسوں میں ظاہر ہوتے ہیں جو انسانی لاشعور کی ترجمانی کرتے ہیں اور انسان کے حقیقی وجود کی غماز ہیں۔ شلیگل نے اسی لیے myth یا صنمیاتی افسانے کو تمام فنون لطیفہ کی بنیاد قرار دیا ہے اور "فن کو کسی قوم کی ذہنی زندگی کا جامع خلاصہ" بتایا ہے۔ شلیگل فن کا معیار یونانی آرٹ کو قرار دیتا ہے مگر اس پر اصرار کرتا ہے کہ یونانی آدرش کی تکمیل روح عصر کے مطابق ہونی چاہیئے۔ شلیگل کے نزدیک آرٹ کی پرکھ ان شہ پاروں کی روشنی میں اور ان کے تقابل ہی میں کی جاسکتی ہے جو مدت مدید سے تقریباً متفقہ طور پر مثالی اور معیاری مانے جاتے رہے ہیں۔

ژین پال (۱۷۶۳ء تا ۱۸۲۵ء) نے نقالی کے نظریے کو ایک نئے رخ سے دیکھنے کی کوشش کی۔ اس کے نزدیک فن فطرت کے ظاہری پہلو کی نقل نہیں بلکہ اس کے اندرونی سانچے کی معنویت کی ترجمانی ہے یعنی کسی شے یا واقعہ یا کردار کے مرکزی نکتے اور اس کی مرکزی معنویت کو فن کار اپنے طور پر دریافت بھی کرتا ہے اور اس کی اپنے طور پر ترجمانی بھی کرتا ہے اس اعتبار سے فن کار پوری انسانیت سے مخاطب ہوتا ہے اور ہر فرد میں پورے انسانی وجود کے مرکزی مسایل کا عکس دیکھتا ہے۔ نابغہ غیر معمولی طور پر ذہین فرد ہی نہیں ہوتا بلکہ اپنے دور کا نمایندہ اور روح عصر کا مظہر ہوتا ہے۔ جس طرح ہر دور اپنے پیغمبر اور اپنے شیطان ساتھ لاتا ہے اسی طرح ہر شاعر اپنا فرشتہ (ملہم غیبی) اور اپنا شیطان خود تخلیق کرتا ہے اور ان دونوں سروں کے درمیان اس کی اپنی شخصیت کی تکمیل میں اسے جس قدر کامیابی یا ناکامی ہوتی ہے اسی سے اس کی عظمت یا کمزوری کا

تعیّن ہوتا ہے۔ ہر کردار میں قوت فطری جہات میں ہوتی ہے اور مستقبل کا احساس بھی مضمر ہوتا ہے اور ماضی اور مستقبل کا یہی احساس شاعر کے تخلیقی عمل کو برسرِ کار لاتا ہے۔

اسی پیرایے میں وہ ادب کے مختلف لہجوں کی شناخت کرتا ہے جب ادب محدود اور متعین کو لامحدود اور غیر متعین حقیقت سے ناپتا ہے تو نتیجہ طنز و مزاح کی شکل میں برآمد ہوتا ہے۔ اسی طرح جب لامحدود اور غیر متعین حقیقت کو محدود اور متعین سے ناپتا ہے تو نتیجہ حیرت اور اہتزاز کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے ہر مزاح کے ایک ہاتھ میں المیے کا نقاب ہوتا ہے۔

گوئٹے (۱۷۴۹ء تا ۱۸۳۲ء) کو بجا طور پر کلاسیکی اور رومانوی طرزِ فکر کا سنگم کہا گیا ہے۔ تخلیقی سطح پر ڈراما فاوسٹ ان دونوں حسیتوں کا امتزاج ہے جب کہ اس کا ناول "ورتھر کی داستانِ غم" خالص رومانوی اضطراب اور جذباتیت کی داستان ہے۔ تنقیدی سطح پر گوئٹے فن میں "فکر کی گہرائی اور توانائی" کا قایل ہے اور یہ اسی صورت میں ممکن ہے جب شاعر فرد کو عالمی اور آفاقی وجود کے مظہر کے طور پر دیکھے اور ہر قطرے میں دریا دیکھ سکے اور ہر واقعے میں ضمیرِ کائنات کی دھڑکن محسوس کر سکے۔ اس صورت میں شاعر کے اپنے ذاتی اور نجی تجربات بھی محض انفرادی اور ذاتی نہیں ہو سکتے بلکہ ان کے پیچھے عالمی اور آفاقی حقیقتوں کا عکس ہوگا جس تک پہنچنے کے لیے معروضیت کی ضرورت ہے اس اعتبار سے جو شاعر اپنے ذاتی دلچسپیوں والے موضوعات اور نجی پسند اور ناپسند کے موضوعات سے جتنا آزاد ہوگا اور جس قدر زیادہ معروضی ہوگا اسی قدر زیادہ بالغ نظر اور جمالیاتی طور پر بالیدہ ہوگا۔ اسی معروضیت کا ایک نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اپنے ذاتی تجربات میں سے بھی درد و غم کی آلودگی کو شاعر خارج کرنے کے بعد انھیں موضوعِ سخن بناتا ہے اسی بنا پر گوئٹے نے دستووسکی پر ترجنیف کو ترجیح دی ہے کیونکہ دستووسکی ذاتیات اور ذاتی تجربے کے رنج سے بے نیاز نہیں ہو پاتا۔

تجربے کی معروضیت، تہہ داری اور آفاقی عمومیت قایم رکھنے کے لیے شاعر کا ... فطرتاً نیک ہونا ضروری ہے وہ فطرتاً ظاہر کیے جانے والے خیالات

سے ہم آہنگ ہو۔ جو کچھ وہ بیان کرتا ہے وہی اسے ہونا چاہیئے، اس کے احساسات حقیقی ہوں، اس کے اپنی شخصیت کا دیانت دارانہ حصہ ہوں اور اچھے خیالات اور اعلیٰ افکار و اقدار اس کی طرف "آزاد اور معصوم بچوں کی طرح" آئیں۔ اسی صورت میں وہ اپنی شخصیت کو تجربے کی واقعیت اور آزادانہ سالمیت میں دخل انداز ہونے سے بچا سکتا ہے اور فن کو ایک آزاد، خود مختار وحدت کی شکل دے سکتا ہے۔ اس شکل سے حاصل ہونے والی ندرتِ اظہار کی انفرادیت ہی فن کا مقصد ہے اور اسی سے فن پارے کو مرکزیت حاصل ہوتی ہے اسی لیے گوئٹے نے بار بار اس بات پر زور دیا کہ نظم کی حقیقی توانائی پلاٹ، احساسات، الفاظ یا اشعار میں نہیں بلکہ اس کے مرکزی تاثر میں مضمر ہے۔

۲

رومانویت کی اصطلاح پہلی بار بقول ویلک[۱] ہائیڈل برگ گروپ کے دشمنوں یعنی ارنم، برنٹانو، گوربز وغیرہ نے ۱۸۰۸ء میں استعمال کی اور اس نام کے ساتھ ادبی میلان یا تحریک کی نشان دہی ۱۸۱۱ء میں کی گئی۔ ۱۸۱۶ء میں اٹلی کے شہر ملن میں اور ۱۸۲۴ء میں پیرس میں رومانوی ادیبوں کے گروہ بن چکے تھے۔ تنقیدی نقطۂ نظر سے رومانویت نے حقیقت کی نقل کے نظریے کو رد کیا اور تخیل کی مدد سے ادب اور حقیقت کے درمیان ایک نیا رشتہ تلاش کرنے کی کوشش کی۔

ب:۔ ادب کے لیے ابدی ضابطے وضع کرنے یا انھیں قبول کرنے کے بجائے تاریخی تصور پر زور دیا اور زمان و مکان کے متعلقات کی تنقیدی اور فکری معنویت کو واضح کیا اور

ج:۔ شاعری کے ایک جذباتی تصور کو رواج دیا۔ شاعری کا یہ تصور جذباتی ہونے کے علاوہ علامتی، جدلیاتی اور تاریخی بھی تھا اور اس پر کانٹ ہیگل اور شلر کے فلسفیانہ افکار کے واضح نشانات تھے۔

حسن اب محض کلاسیکی ضابطے کی تخلیق نہ تھا بلکہ اب اس کی تعریف میں

۱ـه A history of Modern criticism Vol. II, P.L.1

انوکھاپن، حیرت اور اجنبیت strangenes کی صفات شامل ہوگئی تھیں گو یونانی شہ پاروں اور ان کے ضابطوں کو رد نہیں کیا گیا مگر ان ضابطوں میں روح عصر کے اظہار کے لیے نئی گنجائشیں اور نئے لہجے کا جواز پیش کیا۔ رومانوی فکر کے تنقیدی مضمرات کی نشان دہی تین بنیادی امور سے کی جا سکتی ہے :۔

۱۔ فن : حقیقت کی نقل نہیں

فن حقیقت کی نقل نہیں ہے بلکہ حقیقت کے محض ان مرکزی نکات کی ترجمانی ہے جو حقیقت کی معروضی شکلوں میں الگ الگ ظاہر ہوتے ہیں اور انفرادی ہونے کے ساتھ ساتھ ہمہ گیر اجتماعی اور آفاقی معنویت رکھتے ہیں۔ ان نکات کی دریافت اور ان میں اجتماعیت اور عمومیت کا آہنگ تلاش کر لینا فن کار کے تخیل پر منحصر ہے تخیل ابتدائی اور ثانوی سطحوں پر اس معروضیت کو ذاتی واردات بنا کر پیش کرنے کا وسیلہ ہوتا ہے۔ فن اور حقیقت کے اس نئے رشتے کی نشان دہی اڈیسن برک، ورڈز ورتھ، شیلے اور بطور خاص کولرج کے تنقیدی نظریات کے ذریعے سے ہوئی جن کا ذکر آگے آئے گا۔

۲۔ معیاری فن — اور اصول نقد

عام طور پر یونان کے شاہ کاروں کو معیاری اور مثالی تسلیم کیا گیا اور نقد کا اصول تقابل ہی کو قرار دیا گیا کیونکہ جو فن پارے ایک مدت سے اور ارباب نظر کی کثیر تعداد کے لیے معیاری اور مثالی قرار پائے ہیں اور ان میں مقبول ہوئے اور مستند سمجھے گئے ہیں وہ کسوٹی مانے جا سکتے ہیں شرط یہ ہے کہ ان کے ضابطوں کے احترام کے ساتھ روح عصر اور قومی اور علاقائی تقاضے مجروح نہ ہوں اور روح عصر اور علاقائی مزاج ان میں راہ پائے۔ اس کے علاوہ بے ساختگی، اور جذبے کی شدت اور توانائی کو بھی تکمیل کے احساس اور بوقلمونی اور رنگا رنگی میں وحدت کے ساتھ فن کا معیار اور جمالیاتی کیفیت کا محرک مانا گیا۔

۳۔ فن کی سماجی معنویت اور افادیت

فن کو سماجی اعتبار سے خطرناک قرار دے کر افلاطون نے اپنی خیالی ریاست سے نکال باہر کیا تھا، رومانویت نے اسے انسانی تہذیب و تربیت کا بنیاد ٹھہرایا کیونکہ فن محض انسانوں کے مزعومات اور دعووں یا ان کی بیرونی زندگی کے بجائے ان کی شخصیت کی باطنی تہوں تک رسائی رکھتا ہے اور انھیں گہرائی کے ساتھ متاثر کرتا ہے اسی لیے گو اس میں بظاہر کوئی اخلاقی تعلیم دی گئی ہو۔اس سے پیدا شدہ جمالیاتی کیفیت لازمی طور پر احساس توازن اور تناسب پیدا کرتی ہے اور احساس کو بالیدگی بخشتی ہے۔اس لیے انسانی شخصیت کی تربیت میں معاون ہوتی ہے بلکہ شلر اور شلیگل کے نزدیک انسان کو اخلاقی طور پر بہتر انسان بنانے کے لیے اس کی جمالیاتی تربیت لازمی ہے۔

تخیل کی تعریف رومانوی مفکرین نے مختلف طریقے پر کی۔سب سے پہلے اسے واہمہ اور قوت متخیلہ سے ممتاز کیا گیا، قوت متخیلہ جسے Fancy کا نام دیا گیا برک نے بطور خاص تخیل کے مقابلے میں ایک علیحدہ صلاحیت کے طور پر پہچاننے کی کوشش کی۔یہ قوت دراصل اشیا کے ادراک اور ان کی پہچان فراہم کرتی ہے۔جب ہم کسی شے کو دیکھتے ہیں تو ہمارے حواس اس شے کے متعلق مختلف معلومات ذہن کو فراہم کرتے ہیں مثلاً اس کا ٹھوس یا سیال ہونا، اس کا ذائقہ، اس کا لمس، اس کی آواز یا اسی قسم کی دیگر تفصیلات ذہن کی وہ قوت جو اس کے ذریعے فراہم کردہ معلومات کو یک جا کر کے اس سے نتیجہ نکالتی ہے اور پھر اسے یادداشت کی مدد سے پرانے تجربات اور پہلے دیکھی ہوئی اشیا سے مقابلہ کر کے اس کی پہچان فراہم کرتی ہے وہ قوت متخیلہ یا Fancy ہے۔یہ قوت مشاہدہ کے لیے لازمی ہے اور اس کے بغیر انسان کا رشتہ خارج سے قائم ہی نہیں ہو سکتا لیکن یہ کوئی نئی شے یا کوئی نیا تصور اختراع کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتی۔اس لحاظ سے کولرج کے لفظوں میں اسے ابتدائی تخیل Primary Imagination بھی کہا جا سکتا ہے۔

اس کے مقابلے میں تخیل یا کولرج کے لفظوں میں ثانوی تخیل مشاہدے اور پہچان ہی کی نہیں اختراع کی صلاحیت ہے۔یہ مشاہدے اور تجربے سے حاصل کردہ احساسات اور تصورات کو نئی ترتیب کے ساتھ نئے سانچے میں

ڈھالتا ہے اور اسے نت نئے رنگ روپ دیتا ہے۔ اڈیسن کے لفظوں میں تخیل ایک لوہار کی طرح ہے جو مشاہدات اور تجربات کو تخلیق کی بھٹی میں تپاکر اس خام مواد کو نت نئے سانچوں میں ڈھال کر نئی نئی شکلیں دیتا ہے۔

ورڈزورتھ نے اسی قوت کو سکون کی حالت میں گزری ہوئی کیفیات وجذبات کو یک جا کرنے اور انھیں تخلیقی ترتیب بخشنے کی صفت سے متصف کیا تھا اور Emotions Recollected In Tranquility کے الفاظ میں بیان کیا تھا جب فن کار کسی واردات سے گزر رہا ہوتا ہے اس وقت اس کی پوری شخصیت انھیں احساسات وجذبات میں گھری ہوئی ہوتی ہے اور وہ انھیں تخلیقی فن پارے کی صورت نہیں دے پاتا لیکن جب ان حادثات و واردات کو کچھ وقت گزر جاتا ہے اور ذہن ان کے فوری صدمے یا نشاط کے اثر سے کسی قدر آزاد ہو جاتا ہے تو قدرے سکون سے بیٹھ کر فن کار گزرے ہوئے ان جذبات واحساسات کو یک جا کرتا ہے اور ان کو کسی قدر معروضی طور پر دیکھتا ہے اور انھیں تخلیقی فن پارے کی شکل دیتا ہے گویا تخیل تخلیقی عمل کے دوران دوہرے کام انجام دیتا ہے ایک گزرے ہوئے احساسات وجذبات کو یادداشت کے ذریعے دوبارہ تازہ کرتا ہے اور اپنے اوپر طاری کرتا ہے دوسرے ان احساسات وجذبات کی فنکارانہ طور پر ترتیبِ نو کرکے تخلیقی فن پارے کی شکل دیتا ہے۔

کولرج نے تخیل کی ان دونوں صلاحیتوں پر ایک اور صلاحیت کا اضافہ کیا یہ قوت خارج کی مختلف اشیا اور واقعات کے جوہر یا ان کے مرکزی پہلو کی دریافت کی قوت ہے جو خارجی اشیا کو داخلی تجربے کا جزو بناتی ہے۔ کولرج کے خیال میں فن کار فطرت کی نقل نہیں کرتا ہے بلکہ فطرت کے جوہر کی دریافت کرکے اس کے مرکزی کردار کی ترجمانی کرتا ہے اور دریافت کے اس عمل کے دوران خارجی شے یا واقعے کو اپنی ذات کا حصہ اور اپنے احساس کا ٹکڑا بنا لیتا ہے۔ معروضیت اور موضوعیت کا فرق مٹ جاتا ہے اس لحاظ سے تخلیق محض ترتیب کا عمل نہیں ہے بلکہ وسیلۂ علم ہے اور خارج کی آگہی کا ذریعہ اور جب تک خارج آگہی اور احساس نہیں بن جاتا اس وقت تک نہ علم و آگہی نصیب ہوتے ہیں نہ فن۔

بعض نقادوں نے عالمی تنقید میں صرف ارسطو، لان جائی نس اور کولرج کے ناموں ہی کو قابلِ اعتنا سمجھا ہے۔ ارسطو نے حقیقت سے ادب کے تعلق کو نقل کا رشتہ قرار دیا اور ادب کا مقصد کتھارسس بتایا۔ لان جائی نس نے ادب کا مقصد اہتزاز قرار دے کر حقیقت سے زیادہ سماج سے اس کا رشتہ استوار کیا اور کولرج نے ادب اور حقیقت کے تعلق کو تخیل کے ذریعے سے سمجھنے اور اسے ایک وحدت میں پرونے کی کوشش کی اور ادب کا مقصد انبساط قرار دے کر اس کو سماجی افادیت کی ایک نئی جہت بخش دی۔

کولرج کے نزدیک پہلا مسئلہ ادب اور حقیقت کے تعلق کا ہے۔ کولرج نے ان دونوں وحدتوں کو الگ اور مستقل بالذات قرار دینے کی بجائے دونوں کو ایک وحدت میں ڈھالنے کی کوشش کی۔ کولرج کے نزدیک بنیادی سوال یہ ہے کہ مادی حقیقت اور اس کے دیکھنے والے کے درمیان کونسی قوت یا صلاحیت ہے جو مشاہدے کو ممکن بناتی ہے اور مشاہدے سے تاثر کی شکل میں ڈھلتی ہے۔ ظاہر ہے مشاہدہ صرف مختلف حواس کے ذریعے ہی ممکن ہے اور حواس سے حاصل کی ہوئی مختلف معلومات کو کسی ایک کے مجموعی تاثر میں ڈھالنے اور ان مختلف حواسوں کے حاصل کردہ مواد کو ایک مربوط شکل دینے کے لیے کوئی نہ کوئی مرکزی قوت لازمی ہے۔ یہ مرکزی قوت محض مادی اشیا کا مشاہدہ ہی نہیں بلکہ ان اشیا کے مرکزی جوہر یا ان کے حقیقی جوہر یا ان کے بنیادی کردار تک پہنچنے کی کوشش کرتی ہے۔

اسی تصور کے پیش نظر کولرج نے تخیل کو دو قسم کی مختلف نوعیتوں میں تقسیم کر دیا۔ ایک وہ صلاحیت ہے جسے اولین سطح کا یا بنیادی Primary تخیل یا Fancy کہا جا سکتا ہے اور جو محض احساسات سے حاصل کردہ معلومات کے ذریعے مشاہدے کو ممکن بناتی ہے۔

تخیل کی دوسری اور کسی قدر ارفع شکل وہ ہے جسے Secondary Imagination کہا جاتا ہے اور جو محض حواس کے ذریعے فراہم ہونے والی معلومات کو یکجا ہی نہیں کرتی نہ محض اس قسم کی معلومات کی یادداشت کے لیے تشکیل یا ترتیبِ نو تک خود کو محدود رکھتی ہے بلکہ وہ مختلف مادی اشیا کی روح تک یا ان کے مرکزی جوہر

تک یا ان کے کردار تک پہنچتی ہے گویا وہ مادی اشیا کا محض مشاہدہ ہی نہیں کرتی بلکہ ان کی کنہ یا ان کی اصل کا عرفان حاصل کرتی ہے۔ یہ وہ عمل ہے جس کی طرف غالباً ارسطو نے المیے کی تعریف میں اشارہ کیا ہے۔ ارسطو (اور افلاطون) دونوں اس بات سے بے خبر نہ رہے ہوں گے کہ ادب مادی حقیقت کی جوں کی توں عکاسی نہیں کر سکتا۔ چنانچہ ارسطو جب بوطیقا میں المیے کو" ایک ایسے عمل کی نقل قرار دیتا ہے جو مکمل ہو، سنجیدہ ہو اور مناسب عظمت رکھتا ہو" تو اس میں عمل اور عظمت (جس کے لیے شاید بہتر لفظ معنویت ہے) مادی اشیا کے بنیادی جوہر کی عکاسی ہی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

مادی اشیا کی اسی معنویت (یا مرکزی جوہر یا کردار) کے تصور ہی کی بنا پر کولرج کو رچرڈز کے نظریۂ قدر کا پیش رو کہا گیا ہے اور یقیناً ایرک بل کی نظریۂ معنویت Significance کا پیش رو کہا جا سکتا ہے خود رچرڈز نے کولرج کو جدید علم معنیات[ا] کا پیش رو کہا ہے۔

کولرج مادی حقیقت اور فن کار کے درمیان ایک باہمی رشتہ پیدا کرنے والی قوت کو 'تخیل' کا نام دیتا ہے جو بعض حواس کے ذریعے حاصل کردہ معنوبات کی ترتیب یا اس کی ترتیبِ نو یا اس ترتیبِ نو کے ذریعے نئی خیالی اور مادی تخلیقات ہی نہیں کرتی بلکہ اس سے آگے بڑھ کر مختلف مادی حقیقتوں کے مرکزی جوہر (یا ان کی حقیقی معنویت) کا عرفان کرتی ہے۔

یہ معنویت کیا ہے؟ اس سوال کا جواب کولرج نے دوسرے ڈھنگ سے دیا ہے جو اسے نو افلاطونی فکر سے بہت قریب لے آتا ہے۔ تمام فنونِ لطیفہ اور بالخصوص ادب کا واحد مقصد کولرج کے نزدیک محض انبساط ہے:۔

> The poet must always aim at pleasure as his specific means".[۲]

[ا] Rene Wellick; A History of Modern Criticism 1750-1950, The Romantic age-Jonathan Cape, London, P.151.

[۲] Miscellaneous Criticisms, quoted Ibid P-167, P.320-1.

اس انبساط کی نوعیت اور اس کا اصل محرک کیا ہے ؟ کولرج کے نزدیک یہ انبساط وحدت کے احساس سے پیدا ہوتا ہے اور یہی اصل عرفان ہے جسے سنسکرت شعریات اور ہندو فکر نے 'آنند' سے تعبیر کیا ہے۔ وحدت کا یہ احساس اس وقت پیدا ہوتا ہے جب انسان کو مادی حقیقت میں غیریت کے بجائے یگانگت کا احساس ہو، اور وہ اچانک یہ دریافت کرتا ہے کہ اس کے باہر کی مادی اشیا میں بھی وہ اپنی شخصیت ہی کا کوئی شمہ، یا اپنے ہی وجود کا ایک حصہ دیکھتا ہے گو مادی حقیقت بیرونی اور خارجی کے بجائے اس کی اپنی داخلی شخصیت کا حصہ اور اس کے اپنے وجود کا جزو بن جاتی ہے اور اس کا اپنا تجربہ بن کر اسی کی اپنی ذات میں شامل ہو جاتا ہے۔ کولرج کے لفظوں میں یہ خارج کو داخلیت میں تبدیل کرنے Internalising the External، کا عمل ہے۔

اسی تصویر کا دوسرا رخ یہ ہے کہ فرد کے اندر کی دنیا جسے احساس، جذبے اور فکر کی دنیا کہا جا سکتا ہے خود کو مادی شکلوں ہی میں تلاش کرتی ہے اور انہی شکلوں میں خود کو ظاہر کرتی ہے۔ پہلی صورت میں یہ مادی اشیا کی مرکزی معنویت کی دریافت کی صورت میں ظاہر کرتی ہے اور دوسری صورت میں فن پارے کی شکل میں جو شاعر کی ذات کے باطنی احساس تصور اور جذبے سے نمو پا کر ایک بیرونی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ ان دونوں صورتوں کو باطنی کیفیت کو خارجی شکل دینے کا عمل Externalising the Internal، کہا جا سکتا ہے۔

انبساط کو اگر ادب اور عرفان کی مرکزی قدر تسلیم کر لیا جائے تو فرد کی باطنی کیفیات اور خارج میں موجود مادی اشیا کے درمیان نقطۂ اشتراک کیا ہے اور 'انبساط' کی یہ تلاش دونوں کو کس طرح وحدت میں تبدیل کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ فلسفیانہ سطح پر یہ اشتراک ہمیں نوافلاطونی مفکرین کے وحدت الوجودی تصور تک لے جاتا ہے یعنی انسان اور مادی حقائق دونوں کے وجود میں کوئی نہ

لہ اس سلسلے میں ملاحظہ ہو:- Wimsatt &BBrookes, Literary Criticism, A short History (Oxford Indian ed.II) P.369

کوئی ایسا مشترک ذرۂ نور پوشیدہ ہے جو ایک دوسرے کے لیے کشش فراہم کرتا ہے اور اسی مشترک حصے کی بازیافت انبساط اور جمالیاتی کیفیت کا باعث بنتی ہے۔ یہی مشترک رشتہ ہے جو حقیقت کو تصور، فکر یا جذبے میں تبدیل کر دیتا ہے اور یہی مشترک تصور فکر اور جذبے کو شہ پارے کی شکل عطا کرتا ہے اور فطانت اور عظمت فن محض اسی ادراک و عرفان کا نام ہے "To have genins is to live in the Infinite." اور اسی لیے وہ نئے تصور کو پیش کرتا ہے افلاطون اور ارسطو کے نظریۂ نقل کے مقابل پیش کرتا ہے[1]

.If the artist copies the mere nature,
the nature a naturata, what idle rivalry,
Believe me, you must master the essence,.
The natur naturanaturanta, which presupposed
a bond between nature in the highest sense
and the sould of man.

فطرت اور انسان کے درمیان انبساط کا یہ نقطہ عرفان جس پر ادب اور فن کی بنیاد ہے کس طرح گرفت میں آ سکتا ہے۔ کولرج اس کے لیے شعور سے زیادہ لاشعور کا قایل ہے۔ فردیں آفاق کا جلوہ دیکھ لینا اور رادے کے ایک ذرہ میں فطرت کی روح اور خیال کی رعنائی کا عرفان پالینا یا غالب کے لفظوں میں قطرے میں دریا اور جزو میں کل کا ادراک کولرج کے نزدیک اسی وقت ممکن ہے جب بچے کی سادگی کو بلوغت ملے۔ اس لحاظ سے اس کے نزدیک شاعر کی تعریف اس طرح کی گئی ہے: The poet is one who carries the simplicity of youth and childhood into the powers of manhood.[2]

---

[1] A short History محولہ بالا صفحہ ۳۰۹

[2] Welleck: Hist. of Modern Criticism Vol.II, P-163.

اسی بنا پر بعض نقادوں نے کولرج کو فرائڈ کا پیش رو کہا ہے۔ بچپن کی یہ سادگی اور یہ عرفان شعور سے زیادہ لاشعور کا کرشمہ ہوتا ہے اور اسی لیے تخیل صرف مادہ اور باطنی احساس کے درمیان ہی وحدت کا وسیلہ نہیں بلکہ خیال اور جذبے کے درمیان بھی وحدت کا وسیلہ ہے اور اس سے انبساط اسی لیے حاصل ہوتا ہے کہ وہ مختلف اور بظاہر متضاد عناصر کے درمیان ایک وحدت پیدا کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ غالب نے شاید اسی تصور کو اپنے ایک مصرعے میں ادا کیا تھا:

در دلِ سنگ بنگر د رقصِ بتانِ آذری

کولرج کا نظریۂ تخیل دراصل مادی اشیا کی نقل کے بجائے مادی اشیا اور اس کے تمام مظاہر میں آفاقی قانونِ فطرت کی کارفرمائی کا وسیلہ ہے۔ تخیل کے ذریعے انسان بکھری ہوئی مادی حقیقتوں کو ایک ابدی اور آفاقی عمل فطرت کے رنگ میں دیکھ سکتا ہے اور یہی اصل عرفان اور علم حقیقی ہے جو صرف عقل سے نہیں بلکہ عقل اور جذبے، شعور اور وجدان دونوں کی ہم آہنگی اور وحدت سے حاصل ہوتا ہے اور اسی لیے شاعری کولرج کے نزدیک دیگر علوم کے مقابلے میں عرفانِ حقیقت کا زیادہ موثر اور زیادہ مکمل ذریعہ ہے۔ اسی خیال کو تخیل کی تعریف کرتے وقت کولرج نے اس طرح ادا کیا ہے:-

Imagination is 'a repitition in the finite mind of the eternal act of creation.

لہ اردو تنقید میں تخیل کے لفظ کا چلن حالی اور شبلی سے ہوا لیکن ان دونوں نے تخیل کو مشاہدۂ فطرت اور حواس سے حاصل ہونے والے نتائج کو ترتیب کی قوت ہی کی شکل میں دیکھا اسے وسیلۂ علم اور ذریعۂ عرفان کا درجہ نہیں دیا البتہ یہ بات اہم ہے کہ اس دور کے سبھی نقاد اور مفکر فطرت پر بہت زور دیتے ہیں مقصد ایک تو یہ تھا کہ مبالغہ آرائی کو روکا جائے دوسرے یہ بھی ہے کہ کولرج کے زیر اثر جو فطرت کی نقل کے بجائے ہر مادی شے اور واقعے میں قانون فطرت کی کارفرمائی دیکھنے کا جو تصور رائج ہوا تھا اس کی تھوڑی بہت تقلید اور کسی قدر مسخ شدہ تقلید ہو۔ حیرت ہے کہ اردو تنقید نے جن مغربی نقادوں سے اثرات قبول کیے ان میں کولرج سے کہیں زیادہ اہم اثر آرنلڈ کا ہے۔

کولرج کے نظریۂ تخیل پر بحث کرتے ہوئے ویلک[1] اور وِم سٹاٹ[2] و بروکس کی تصانیف میں کولرج کے سرقے پر بہت زور دیا گیا ہے اور اس کا رشتہ جرمن مفکرین سے جوڑ دیا گیا ہے۔

لیکن درحقیقت کولرج کا نظریۂ تخیل رومانوی طرزِ فکر کا تنقیدی اظہار تھا جو اس سے قبل مختلف جرمن فلسفیوں کے نظریات میں مختلف شکلیں اختیار کرتا رہا تھا۔

تنقید کو کولرج نے "اصول نگارش کے تعین کا فن" قرار دیا اور اس کا مقصد ادبی محاکمے کے اصول وضوابط طے کرنا اور اپنی تحریر کے لیے رہبری حاصل کرنا اور دوسروں کی تحریروں کی ادبی پرکھ ٹھہرا۔ اس محاکمے کے لیے ضروری ہے کہ نقاد مصنف کے مزاج کو سمجھے اور جس نیت سے اور جس مقصد سے کوئی فن پارہ تخلیق ہوا ہے، اسے سمجھ سکتا ہو کہ اوپر سے ٹھونسے ہوئے ضوابط تخلیقی فن پارے کی روح کو کچل ڈالتے ہیں۔ اس اعتبار سے ہر فن پارے کے اپنے لہجے اور اپنی فضا کا ادراک نقاد کے لیے لازم ہے۔ کولرج کے نزدیک فن کا مقصد "حسن کے ذریعے فوری انبساط پیدا کرنے کے لیے جذبات کو برانگیختہ کرنے کا عمل" ہے اور حسن کا یہ احساس وحدت اور تکمیل کے ذریعے حاصل ہو سکتا ہے۔ وحدت جتنے مختلف اور متضاد عناصر سے حاصل کی جائے گی انبساط اسی قدر زیادہ ہوگا اور جمالیاتی کیفیت اتنی ہی بھرپور ہوگی۔

غرض کولرج نے تخیل کے نظریے کے ذریعے فطرت کی نقل کے بجائے فن کے معروضی اور موضوعی پہلو کے درمیان ایک ایسا رشتہ پیدا کیا جس نے نقل کے بجائے فطرت کو فن کار کی شخصیت کا حصہ بنا دیا اور فن اور حقیقت دونوں کو ایک نئے نقطۂ نظر سے پہچاننے کی کوشش کی۔

لہ A History of Modern criticisms, Vol.II,P.151.

۲ہ Literary criticism :A short History P.389.

کتابیات

1. Cricicsms, The major Texts ed.W.T. Bate, New York 1952

2. English Critical Texts, Ed.D.J.Enright, E.Dechickera.Oxford Press, 1970, Sixth Ed.

3. A History of Modern Criticism by Rene Welleck, London 1955

4. Making of Literature by R.A.Scoot-James, London.

5. Dictionary of World Literature by Ed.Shipley op Cit.

بارہواں باب

ادب: تاریخ اور تہذیب

انیسویں صدی مغربی یورپ کے لیے برکتوں اور لعنتوں کی صدی تھی صنعتی ترقی نے نئے امکانات سے انسانیت کا دامن بھر دیا تھا۔ پہلی بار انسان ستاروں پر کمندیں ڈالنے کی ہمت کر سکا تھا، نئے براعظم دریافت ہو رہے تھے اور نت نئی آرزوئیں، امیدیں اور حوصلے جنم لے رہے تھے، دیہاتوں اور قصبوں سے لوگ بھاگ بھاگ کر شہروں میں آباد ہو رہے تھے، نئی نو آبادیاں اُبھر رہی تھیں اور اس ہلچل میں پرانی اخلاقیات ہی نہیں پرانے طرزِ زندگی کی بنیادیں متزلزل ہوتی نظر آ رہی تھیں، نئے ضابطۂ حیات کی ضرورت محسوس ہونے لگی تھی جو انسانی زندگی کو نئی معنویت اور نئی مقصدیت دے سکے اور اسے عصرِ حاضر کے تقاضوں سے ہم آہنگ کر سکے۔

اس بدلتے ہوئے منظر نامے کا واضح احساس میتھیو آرنلڈ کی تحریروں میں ملتا ہے جس نے بقول بُیٹ اشرافیہ طبقے سے تعلق رکھنے کے باوجود یہ دیکھ لیا تھا کہ

لہ اصل الفاظ یہ ہیں:۔ ....Arnold prophetically believed that the proletariat would come to control the England of the future.... he sensibly felt that the hope of the world was not to be.

(باقی اگلے صفحہ پر)

دنیا کی امید نہ تو اس اشرافیہ سے وابستہ ہے جسے آرنلڈ نے 'وحشی' کہا ہے نہ متمول تاجر طبقے سے جسے وہ سطحی اور بے تہہ کہتا ہے بلکہ پرولتاریہ سے وابستہ ہے جو جلد یا بدیر انگلستان میں اقتدار حاصل کرے گی۔ لہٰذا آرنلڈ نے شدت سے پرولتاریہ کو تہذیب کے عالمی ورثے سے باخبر کرنے اور انھیں "متمدن" اور "تربیت یافتہ" بنانے کی ضرورت محسوس کی۔ فن آرنلڈ کے نزدیک ایک تہذیبی ضرورت ہے اور اس کا مرکزی تصور تہذیب کی بہترین اقدار کا تحفظ اور ان کی ترویج ہے۔ بنیادی طور پر فن کا صرف ایک موضوع ہے۔ زندگی کرنے کا سلیقہ۔ اور یہ سوال ادب اور تہذیب دونوں کے لیے مشترک سوال ہے اور دونوں اپنے اپنے طور پر اس سوال کا جواب فراہم کرنے کی کوشش میں متحد ہو جاتے ہیں اس لحاظ سے ادب تہذیب کا ایک حصہ بن جاتا ہے۔

تہذیب کیا ہے؟ جذبے، احساس اور فکر کے مجموعی رویے کا نام ہے۔ یہ رویہ حالات کے جس قدر زیادہ مطابق اور اعلیٰ ترین اقدار سے جس قدر زیادہ ہم آہنگ ہوگا اسی قدر سماج زیادہ مہذب ہوگا۔ تہذیب آرنلڈ کے نزدیک باطنی ڈسپلن ہے اور یہ باطنی ڈسپلن فرد کے احساسات، جذبات و افکار کے صحیح توازن سے پیدا ہوتا ہے اس توازن کی تربیت جمالیات سے ہوتی ہے اس لحاظ سے ادب معاشرے کی نہایت اہم ضرورت کو پورا کرتا ہے، جو فلسفہ، اخلاق اور سائنس پورا نہیں کر سکتے۔ مہذب انسان کی ایک خصوصیت معروضی نقطۂ نظر بھی ہے وہ محض اپنی ذات اور اپنے ذاتی نفع نقصان یا محض اپنے فرقے یا اپنے مخصوص گروہ کے مفاد کے نقطۂ نظر سے خیر و شر کا فیصلہ نہیں کرتا بلکہ اقدار حیات کو ان کی اصل شکل میں معروضی طور پر دیکھتا ہے، چیزوں

حاشیہ گذشتہ سے پیوستہ: found in either the aristoeracy (the "Barbarians"), the prosperous commercial clas (the "Philistines'), or the populace, as they are."

لے ..." by embracing me in this manner P.440. the writer aims at detachment and abondoning the aphere of practical life, it condemns itself t a slow and obscure work slow and obscure (باقی اگلے صفحہ پر)

کو ان کی اصلی شکل میں دیکھنا اور حقیقت کو جوں کا توں پہچاننا مہذب اور تربیت یافتہ ذہن کی نشانی ہے آرنلڈ اس معروضیت پر بہت زور دیتا ہے لیکن اسی کے ساتھ ساتھ حقیقت کی نقل اس کے نزدیک فن کا مقصد قرار نہیں پاتی بلکہ تہذیبی تقاضوں کے نقطۂ نظر سے حقیقت کی تنقید ہی اس کے نزدیک ادب کا جوہر اور فن کی روح ہے۔

آرنلڈ فن کو "تنقیدِ حیات" قرار دیتا ہے گویا فن حقیقت کی نقل نہیں، اس کی تنقید ہے یعنی انسان اپنی ضروریات اور ان سے پیدا ہونے والی بصیرت (تہذیب) کی روشنی میں حقیقت کو برابر پرکھتا رہتا ہے اور اس کی خامیوں اور کوتاہیوں کو دور کرنے کے لیے تشکیلِ نو کرتا رہتا ہے۔ فن حقیقت کو آئینہ نہیں دکھاتا، اس کی مشاطگی کرتا ہے وہ صرف یہی نہیں بتاتا کہ حقیقت کیا ہے بلکہ اسی کے ساتھ ساتھ برابر اس کی نشان دہی کرتا جاتا ہے کہ اسے کیا ہونا چاہیے اور اس کوشش میں انسانی تہذیب اور ارتقا کی کمائی یعنی اس کی تہذیبی اقدار کی روشنی پھیلاتا جاتا ہے اور انسان کو بہتر انسان بناتا جاتا ہے اس کے اندر باطنی ڈسپلن اور جمالیاتی بالیدگی پیدا کرتا جاتا ہے۔

اس ضمن میں شاعری (اور تخلیقی ادب) کو دیگر علوم پر فوقیت حاصل ہے کیونکہ دیگر علوم معلومات بخشتے ہیں اور انسانی شعور اور بصیرت سے بحث کرتے ہیں جب کہ شاعری شعور اور بصیرت پیدا کرنے والے احساسات و جذبات سے عبارت ہے وہ محض مخصوص اور مستند تفصیلات ہی کو پیش نہیں کرتی بلکہ ان واقعات اور تفصیلات کی آدرش، ارمان، علم اور اخلاق کی روشنی میں تعبیر و توجیہہ کرتی ہے اس لحاظ سے شاعری محض نظریہ نہیں، واردات ہے۔ محض خیال نہیں ہے، آگہی ہے۔ محض معلومات نہیں، تجربہ ہے اس کی جڑیں ٹھوس ہیں اور وہ کیفیت اور حقیقت کا سنگم ہے۔

حاشیہ گذشتہ سے پیوستہ۔ it may be, but it is the only proper work of criticism".

Mathew Arnold . function of Criticism at the present time Ibid 460.

'Poetry is rooted in the concrete' نتائج غلط ہو سکتے ہیں، تعمیم گمراہ کن ہو سکتی ہے لیکن تجربے سے ابھرنے والی کیفیات غلط نہیں ہو سکتیں۔ اس اعتبار سے شاعری کے غلط قرار دیئے جانے کا امکان نہیں کیونکہ یہاں نہ محض ادعا ہے نہ محض نتائج اور تعمیم۔ اسی لیے تاریخ، سائنس، فلسفہ اور مذہب پر شاعری کی فوقیت آرنلڈ کے نزدیک ثابت ہے۔ تاریخ اور سائنس حقائق سے بحث کرتے ہیں اور ایک بار ان کے بنیادی حقائق غلط ثابت ہو جائیں تو ان کی آبرو جاتی رہتی ہے۔ فلسفہ اور مذہب (اور اخلاقیات) کا بھی یہی حال ہے ان کی بنیاد جن معتقدات پر ہے اگر ان پر سوالیہ نشان لگانے کی نوبت آ جائے (اور دور حاضر میں برابر یہ نشان لگائے جاتے رہے ہیں) تو ان کی حیثیت مشتبہ ہو جاتی ہے مگر شاعری (اور تخلیقی ادب) کو صحیح اور غلط کے معیاروں پر نہیں پرکھا جا سکتا یہ غلط نہیں ہو سکتے کیونکہ ان کی بنیاد "حقائق" یا "واقعات" پر نہیں تجربات و کیفیات پر ہے اور اس لیے انسانی زندگی کے زیادہ گہرے اور زیادہ وسیع تجربے پر ہے جو احساسات و جذبات، آگہی اور حسیت اور تجربات و کیفیات پر ہے اسی لیے آرنلڈ نے شاعری کو آنے والے دور کا مذہب قرار دیا اور اس کا مستقبل شاندار بتایا ہے۔ وہ لکھتا ہے:۔

> The future of poetry is immense, because in poetry, where it is worthy of its high destinies, our race, as time goes on, will find an even in a surer and surer way. There is not a creed which is not shaken, not an accredited dogma which is not shown to be questionable, not a received tradition which does not threaten to dissolve our religion has materialised itself in the fact, in the supposed fact, and now the fact is failing it. But for,

poetry the idea is everything, the rest is a world of illusion, of divine illusion. Poetry attaches its emotion to the idea, the idea is the fact".

English critical Text P.260.

حقیقت اور تخلیقی ادب کے رشتے کا یہ نیا ادراک تھا۔ ارسطو نے تاریخ اور ادب کے درمیان جو امتیاز قایم کیا تھا یہ اس کی تشریح اور توسیع تھی۔

آرنلڈ نے شاعری (اور تخلیقی ادب) کے تصور حقیقت کی مزید وضاحت کرتے ہوئے ان میں واقعات کا عکس کو سنجیدگی High Seriousness کا نام دیا۔ تہذیب کی نشانی ہی یہ ہے کہ شاعر (اور نقاد) ذاتیات اور نجی احساس سے بلند ہو کر غیر ذاتی معروضیت Disinterestedness کے ساتھ عام اور مکمل انسان کے مسایل تک دسترس حاصل کر سکے یہ total man, یا انسانِ مکمل کا[1] تصور تخلیقی ادب کے لیے لازمی ہے جب کبھی شاعری کے یہ اعلیٰ اور دوامی مباحث و مسائل شاعروں کے ذاتی اور نجی معاملات کی سطح تک پست ہو جائیں تو آرنلڈ کے نزدیک شاعری کے صحیح منصب کے شایانِ شان نہیں جب تک شاعری شاعر کے ذاتی تجربات و احساسات کے راستے سے ہوتی ہوئی انسان مکمل تک نہ پہنچے اور انسانی وجود کے اعلیٰ دوامی

---

[1] ان دونوں تصورات میں آرنلڈ نے مشہور مارکسی مفکرین لوکاچ اور گولڈمان کی پیش روی کی ہے۔ لوکاچ نے فن کے لیے Disinterested معروضیت کو لازمی شرط قرار دیا ہے اور اس کی مثال بالزاک سے دی ہے جو جاگیردارانہ طبقے کے لیے اپنی داخلی ہمدردی کے باوجود تاریخی ارتقا سے ابھرنے والی صورت حال کی عکاسی کرتا ہے۔ گولڈمان نے Total Man, کی تصویر کشی پر زور دیا ہے اور اسی لیے فن کار کے کسی ایک واقعے کے بارے میں رویے کے بجائے اس کے انسانی وجود کے ہمہ گیر تصور کو زیادہ اہمیت دی جو اس کے تصور کائنات world view کا حصہ بن جاتا ہے۔

مسایل کو منظم نہ کرے اس وقت تک فن کا ارتقا پورا نہیں ہوتا اور اعلیٰ شاعری کے لقب کی سزاوار نہیں ہو سکتی۔

آرنلڈ کے نزدیک فن کی پرکھ کا واحد مستند طریقہ اساتذۂ فن کے شاہکاروں کی کسوٹی ہے۔ وہ فن پارے جو مدتوں سے پڑھنے والوں کے دلوں کو گرماتے اور روح کو تڑپاتے رہے ہیں اور جمالیاتی کیفیت فراہم کرتے آئے ہیں معیار فن سمجھے جانے چاہئیں اور ان سے موازنے اور مقابلے کی مدد سے اعلیٰ فن پاروں کی پہچان ممکن ہے اس لحاظ سے آرنلڈ کو تقابلی تنقید کا پیش رو بھی کہا جا سکتا ہے۔

آرنلڈ کو وکٹورین دور کے مفاہمے کی نمایندہ مثال قرار دیا جاتا ہے۔ اس نے فن کی داخلیت اور سائنس کی معروضیت کے درمیان تہذیب کی راہ میں مفاہمے کی صورت نکالی اور فن کے لیے سماجی معنویت اور افادیت ہی نہیں مجلسی قبولیت اور استناد فراہم کیا۔ آرنلڈ سائنسی دور کی شعریات کا مفکر ہے۔ سائنس نے ادب کی سماجی افادیت اور معنویت کو للکارا تھا۔ سائنس کی بنیاد مشاہدۂ حقیقت اور معروضی تجزیے پر ہے جب کہ تخلیقی ادب کی بنیاد حقیقت کے تخیلی تصور اور داخلی اور کیفیاتی عرفان پر ہے ایسے میں تخلیقی فن کو اپنا جواز نئے سرے سے ثابت کرنا تھا آرنلڈ نے اس للکار کو قبول کیا اور اپنے مضمون "ادب اور سائنس"[1] میں ادب کو تنظیم ذات کی شکل میں سائنسی دور کی ضرورت قرار دیا ہے۔

سائنس نے اس دور کی تنقیدی فکر پر مختلف ردعمل پیدا کیے۔ ایک اثباتی دوسرا منفی۔

اثباتی نقطۂ نظر نے ادب کو سائنس کی معروضیت اور قطعیت کے ساتھ پرکھنے اور پہچاننے کی کوشش کی۔ یہ طریق کار کا معاملہ تھا اسی کے ساتھ ساتھ یہ کوشش بھی کی جاتی رہی کہ تخلیقی فن کو سائنس کی طرح اہم اور انسانیت کے لیے ضروری قرار دیا جائے اور ہو سکے تو اس کا سماجی مرتبہ سائنس اور سائنسی

---

[1] مطبوعہ ۱۸۸۲ء و مشمولہ (Criticism, The Major Texts
P.482 Discourses in America 1885

علوم سے برتر ثابت کیا جائے۔ آرنلڈ کی تنقید سے یہ سلسلہ شروع ہوا طریق کار اور طرز فکر کی سطح پر اس کے مظاہر تنقید کے مختلف دبستانوں میں نمایاں ہیں۔

منفی ردعمل 'ادب برائے ادب' اور اس کے بعد کی تحریکوں کی شکل میں سامنے آیا۔ ان جمالیات پرست ادیبوں نے سائنس کے فراہم کردہ عرفان کو ناقص، ادھورا اور گمراہ کن قرار دے کر ادب کی خود مختاری پر زور دیا۔ اور سائنس کی بنیاد معقولیت ہی پر سوالیہ نشان لگایا۔ عقل ان کے نزدیک صحیح عرفان کا سرچشمہ نہیں ہو سکتی اور جمالیات نئے دور کے عرفان کا حقیقی وسیلہ ہے۔

۲

آرنلڈ نے ادب کا رشتہ تہذیب سے جوڑا، ٹین (۱۸۲۸ء تا ۱۸۹۳ء) نے تاریخ سے۔ ٹین کے نزدیک ادب بنیادی طور پر انسانی دستاویز ہے اور جس طرح سائنس داں کسی پرانی سیپی کا مطالعہ اس دور کی زندگی کو سمجھنے کے لیے کرتا ہے اسی طرح تخلیقی فن پارے کا مطالعہ بھی انسان کے طرز عمل کو سمجھنے کے لیے کیا جانا چاہیئے۔ جس طرح ہم فطرت کے مظاہر کی بیرونی صورتوں پر ان کی اندرونی کردار اور باطنی جوہر کا قیاس کرتے ہیں اور ان کا تجزیہ کر کے سائنسی طریق کار سے ان کی اصل تک پہنچتے ہیں۔ اسی طرح ادب کو بھی نہ صرف فرد بلکہ اس کے معاشرے اور زندگی کے اس خاص مرحلے کے فکر و احساس کی نشان دہی کا وسیلہ سمجھنا چاہیئے۔ جس گہرائی اور واقعیت سے ادب انسانی تاریخ کی حیاتی دستاویز فراہم کرتا ہے وہ کسی اور صیغۂ علم سے ممکن نہیں۔ اس لحاظ سے ٹین نے ادب کو انسانی ارتقا کی تاریخ کا عکاس قرار دیا اور تاریخ اس کے نزدیک فلسفہ، لسانیات، عوامی قصے اور صنمیات سبھی شعبوں پر حاوی ہے۔

ٹین نے ادب کو انسانی وجود کی تاریخی دستاویز کی طرح پڑھا اور پرکھا اور اس مطالعے میں تین بنیادی عنوانات قایم کیے۔ نسلی مزاج، ماحول اور لمحۂ موجود Race, mileau and the moment اور یہ

(حاشیہ اگلے صفحہ پر)

تینوں انسانی وجود کی وسیع تر سرگزشت[1] کا حصہ ہے۔ ہر فن پارے خواہ اسے کتنا ہی نجی، ذاتی اور انفرادی کیوں نہ ہو اس کے پیچھے اس دور کی اجتماعی روح جلوہ گر ہوتی ہے اور یہ روح اس معاشرے اور ماحول ہی کی نہیں ہوتی بلکہ اس کا سلسلہ نسلی مزاج اور قومی کردار سے ملا ہوتا ہے اس لحاظ سے ہر فنی شہ پارے کے پیچھے شخص بھی ہوتا ہے معاشرہ بھی اور نسلی مزاج بھی۔ جس طرح "ادب برائے ادب" اور بعد کو "عملی تنقید" کے علمبرداروں نے ادب پارے کو ادیب کی ذات اور ادیب کے معاشرے سے مکمل طور پر الگ کرنے کی کوشش کی اس کے برعکس ٹین نے شخص معاشرہ اور نسل کو ایک وحدت کے طور پر فن پارے کے سیاق و سباق میں مطالعے کے لیے ضروری قرار دیا۔

نسلی مزاج سے ٹین کی مراد اس کی وسیع تر حسیت سے ہے جو بعض نسلوں کے ساتھ مخصوص ہو جاتی ہے۔ اس نسلی مزاج کو وہ قومی کردار سے بھی زیادہ اہمیت دیتا ہے آب و ہوا، پیشے، سیاحت، زبان اور تہذیب کے اختلافات کے باوجود نسلی مزاج میں ایک وسیع تر ہم آہنگی اس کے نزدیک موجود رہتی ہے جو بعد کے حالات اور مادی تبدیلیوں کے زیر اثر تغیر پذیر تو ہوتی رہتی ہے مگر کبھی مکمل طور پر غیر موجود نہیں ہوتی۔ مثلاً آریائی نسل کی

حاشیہ گذشتہ صفحہ کا:۔

بیٹ نے اس کا ترجمہ Race, surrounding and Epoch. کیا ہے۔

[1] ٹین کا تنقیدی رویہ اس جملے سے ظاہر ہوتا ہے:۔

"It is these chiefly by the study of literatures that one may construct a moral history, and advance towards the knowledge of psychological laws, from which events English spring,

Introduction to the History of English Literature quoted by Bate 501.

بعض بنیادی خصوصیات کی طرف ٹین نے اشارہ کیا ہے گو یورپ اور ایشیا کے مختلف حالات کی وجہ سے مختلف علاقوں کے آریاؤں نے مختلف رنگ ڈھنگ اختیار کیے مگر مجموعی مزاج کے اعتبار سے ان میں بنیادی ہم آہنگی پائی جاتی ہے اسے بعد کو نفسیاتی اصطلاح میں آرک ٹائپ کے نظریے سے موسوم کیا گیا اور یہ ایک نئے طرز کی تنقید کا محور بن گیا۔ مورخین نے اسے "اجتماعی لاشعور" کی اصطلاح میں سمویا اور اس کی مختلف توجیہیں اور تعبیریں کیں۔

ٹین کے ادبی معیار میں دوسرا اہم مرتبہ ماحول کو حاصل ہے۔ اس کے لفظوں میں "انسان دنیا میں تنہا نہیں ہے، فطرت اور دوسرے انسان اسے گھیرے ہوئے ہیں۔ مادی اور ثانوی میلانات طبعی حالات، سماجی واقعات اس کے کردار کو پختہ یا مسخ کرتے رہتے ہیں [۱]"۔ یہاں ماحول کا لفظ گویا روایت کے سبھی پہلوؤں پر حاوی ہے افکار و اقدار کا وہ پورا سلسلہ جو ادیب ہی کو نہیں ادب کے دور اور معاشرے پر اثر انداز ہوتا ہے اسی اصطلاح کے ضمن میں آجاتا ہے ٹین کے نزدیک ادب اس تانے بانے کا حصہ بھی ہے اور اس کی تخلیق کا ذمہ دار بھی اس لحاظ سے ادب کو سمجھنے کے لیے اس کے سبھی عوامل و محرکات کو سمجھنا ضروری ہے۔ ادب گویا کسی ایک فرد کا اضطراری جذبہ نہیں رہ جاتا بلکہ وسیع تر آگہی اور محیط حسیت کا اشاریہ بن جاتا ہے۔

ٹین نے جا بجا سینٹ بو سے عقیدت کا اظہار کیا ہے۔ ایک جگہ تو خود کو اس کا شاگرد بتایا ہے۔ سینٹ بو کا سب سے واضح اثر ٹین کے لمحۂ حاضر والی اصطلاح سے ظاہر ہوتا ہے۔ سینٹ بو نے فن کار رشتہ فن کار کی شخصیت سے ملایا ہے اور ادبی تنقید کو زیادہ سے زیادہ سائنٹفک اور معروضی بنانے کی کوشش کی ہے۔ اس کے نزدیک ادب، حقیقت اور شخصیت، واقعات اور ان کے پیدا کردہ ردعمل کا نتیجہ ہے اور ادبی تنقید اس وقت تک تخلیقی ادب سے انصاف نہیں کر سکتی جب تک اس کے پیچھے کارفرما انسان کے عوامل و محرکات کا مطالعہ

---

۱ ؎ بیٹ۔ صفحہ ۵۰۵

۲ ؎ ٹین نے اپنے طریق کار کو ایک جملے میں اس طرح بیان کیا ہے: "So you study the document to know the man", P .501

نہ کرے اور اس کی زندگی، اس کی نفسیات، سماجی اور معاشرتی، شخصیت کا مطالعہ نہ کرے۔ ٹین نے اس نفسیاتی یا شخصی عمل کو لمحۂ حاضر یا MOMENT کی اصطلاح میں سمیٹنے کی کوشش کی کیونکہ اس سے فن پارے کے فوری محرک اور فن کار کی شخصیت کے متعلقہ ذہنی اور حسیاتی کیفیت کو سمجھا جا سکتا ہے جس کے بغیر فن پارے کی تفہیم ممکن نہیں۔

ٹین کے تاریخی تنقید کے نظریے اور سینٹ بو کے طریق کار نے "تاریخ افکار" کے تنقیدی دبستاں کو جنم دیا جس میں ادب کے فنی اور کیفیاتی رموز سے کہیں زیادہ زور ان افکار و تصورات پر دیا جاتا تھا جو ادب میں ظاہر ہو رہے ہیں اور جو موضوعات، تصورات، افکار و اقدار بار بار دہرائی جاتی ہوں ان کی مدد سے اس دور اور اس قوم کے مزاج کو پہچاننے کی کوشش کی جاتی تھی اس طریق کار نے گو فن اور جمالیاتی کیفیت پر اتنا زور نہیں دیا جتنا بعد کو عملی تنقید اور تنقیدِ متن کے دبستانوں نے دیا لیکن اسلوب اور فن کو یکسر نظر انداز بھی نہیں کیا بلکہ صنف، تشبیہات، استعارات اور طرز بیان کی دیگر خصوصیات کو بھی فن کی طرح نسل، معاشرے اور لمحۂ حاضر کے سیاق و سباق میں عوامل و محرکات کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کی۔

۳

اثباتیت (positionsm) نے جتنا ادبی تنقید کو سائنس اور سائنسی طریق کار سے قریب لانے کی کوشش کی اتنا ہی "ادب برائے ادب" اور جمالیات پرستوں نے ادب کا رشتہ سائنس سے توڑا۔ والٹر پیٹر (۱۸۳۹ء تا ۱۸۹۴ء) نے ادب کی تنقید اور اس کے جمالیاتی اہتزاز کو ایک مخصوص مزاج کے لوگوں کے لیے مخصوص کر دیا جو شائستگی اور تہذیب کی اس منزل پر پہنچ چکے ہیں جب وہ تجربے سے محض تجربے کی خاطر دل چسپی رکھتے ہیں اور اسے کسی دوسرے علم کا وسیلہ نہیں جانتے وہ حسین اشیا سے محض ان کے حسن کی وجہ سے دل بستگی محسوس کرتے ہیں اور اس جمالیاتی وابستگی کے علاوہ انھیں کسی قسم کے اخلاقی یا تہذیبی تقاضے سے کوئی دل چسپی نہیں ہے ان کے نزدیک تجربے کا ثمر یا نتیجہ نہیں بلکہ

خود تجربہ ہی مقصودِ اصلی ہے۔

"Not the fruit of experience, but experience itself, is the end"[1]

اور تجربے کے اس آگ میں مسلسل جلتے رہنا اور زندگی کو اسی کاہش مستقل کے سانچے میں ڈھالنا ہی فن اور ادراکِ فن کے لیے ضروری ہے۔

"To burn always with this hard, gem like flame, to maintain this ecstasy, is success in life."[2]

والٹر پیٹر کے بنیادی مقدمات (جنھیں بعد کو یلو بک گروپ YELLOW Book group اور آسکر وائلڈ نے اور عصرِ حاضر میں 'جدید تنقید' New criticism. نے فلسفیانہ بنیادوں پر استوار کیا) تین تھے۔ پہلا یہ کہ ادب وسیلۂ علم نہیں خود علم ہے۔ اور اس علم و عرفان کے حاصل کرنے کے لیے خاص قسم کا مزاج لازم ہے جو خوب صورتی سے متاثر ہونے کی پوری طرح صلاحیت رکھتا ہو۔ یہ احساس اسی وقت تکمیل پذیر ہوتا ہے جب اسے دوسرے عناصر سے الگ کر کے دیکھا اور محسوس کیا جائے۔ جمالیاتی نقاد کے لیے سب سے اہم مسئلہ یہ ہے کہ اسے کسی تجربے سے حسن کا احساس ملتا ہے یا نہیں کیونکہ حسن کا یہی احساس تمام فن کی اصل اور زندگی کے علم و عرفان کا حاصل ہے۔

"ادب برائے ادب" کی اصطلاح ۱۸۳۲ء میں[3] ادبی مباحث کے ضمن میں استعمال ہوئی۔ اس کے مرکزی موضوعات ہیں:-

فن کی خود مختاری

فن کا فطرت (یا حقیقت) سے رشتہ

فن کی افادیت اور اس کی معنویت

۱۔ بحوالہ پیٹر، صفحہ ۵۱۱

۲۔ ایضاً

۳۔ بحوالہ ولیم وساٹ و کلینتھ بروکس محولہ بالا صفحہ ۴۰۰

ظاہر ہے کہ تنقید کا بنیادی مسئلہ معیار فن کا سوال ہے۔ اس سلسلے میں 'ادب برائے ادب' کے نزدیک فن کا واحد معیار جمالیاتی ہے اور حسن ہی خود اپنا معیار ہے۔

'ادب برائے ادب' کے فنی موقف کو اکثر غلط سمجھا گیا ہے۔ اسکی ذمہ داری محض گمراہ شارحین ہی پر نہیں خود اس تحریک کے بعض نام نہاد علم بر داروں پر بھی عاید ہوتی ہے بلاشبہ 'ادب برائے ادب' کے ماننے والوں نے ادب کے فنی آئین و آداب پر زور دیا اور انہی آئین و آداب پر ادب کو جانچنے اور پرکھنے کی ہدایت کی لیکن اس سے یہ ہرگز مراد نہیں تھی کہ ادب کا رشتہ علم و دانش کے دیگر شعبوں سے یا پھر زندگی کی اجتماعی حیثیت سے یکسر منقطع کر لیا جائے اس سے کس کو انکار ہو گا کہ جب تک ادب ادبی اصولوں پر پورا نہ اترے اسے ادب ہی نہیں کہا جا سکتا لیکن اس کی درجہ بندی ادبی آئین و آداب پر پورا اترنے کے بعد دوسرے وسیع تر اور وقیع تر تقاضوں کے مطابق کی جاتی ہے۔ اگر شعر موزوں ہی نہ ہو گا تو پھر اس کے عظیم یا سماجی طور پر بلند یا مفید ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا اور جس جمالیاتی اہتزاز یا سماجی افادیت کا ذکر شعر کے مقصد کے طور پر کیا جا رہا ہے ان میں سے کوئی بھی حاصل نہیں کیے جا سکتے۔ 'ادب برائے ادب' کے نزدیک ادب کا صرف ایک مقصد ہے ادب کا حسین اور جمالیاتی کیف سے بھرپور ہونا لیکن غور کیا جائے تو خود اس مقصد میں سماجی افادیت کا ایک تصور پوشیدہ ہے۔

لازم نہیں ہے کہ ادب چیخ چیخ کر کسی فلسفے یا نظریۂ حیات کی تبلیغ کرے یہ بھی ضروری نہیں ہے کہ اس کا انداز خطیبانہ یا براہ راست ہو ممکن ہے (اور 'ادب برائے ادب' کے علم برداروں کے نزدیک لازمی ہے) کہ فن پارے میں محض جمالیاتی کیف پیدا کرنے ہی کا اہتمام کیا گیا ہو اور فن کار کے سامنے کسی قسم کا کوئی اخلاقی یا فلسفیانہ مقصد ایسا نہ ہو جس کی تبلیغ یا ترسیل اس نے اپنے اوپر فرض کر لی ہو لیکن خود حسن کا احساس بیدار کر کے فن کار اپنے پڑھنے اور سننے والوں میں مخصوص حیثیت کو ابھارتا ہے اور انھیں بہتر انسان بناتا ہے جذبات و احساسات میں تموج اور ترتیب لاتا ہے اور اسی نقطۂ نظر سے بھوں

کی تعلیم میں آرٹ کو بطور ایک تعلیمی وسیلے اور شخصیت کی تشکیل کے کام آنے والے وسیلے کے شامل کیا جاتا رہا ہے۔ ولیم ومساٹ اور کلینتھ بروکس نے "ادب برائے ادب" اور ادب برائے زندگی کے نظریوں سے اس اشتراک مقاصد پر روشنی ڈالی ہے اور لکھا ہے کہ اس اعتبار سے ادب برائے زندگی کے علم بردار براہ راست طریقوں سے سماجی مقاصد حاصل کرتے ہیں اور ادب برائے ادب کے علم بردار جمالیاتی طریقوں سے تقریباً انہی مقاصد تک پہنچتے ہیں۔ جمالیاتی طریقوں کو اپنانے اور ان سے لطف و انبساط حاصل کرنے کو البتہ ادب برائے ادب نے ایک مخصوص تربیت اور ایک مخصوص مزاج پر منحصر قرار دیا ہے۔ حسن سے لذت لینے کی صلاحیت کم و بیش یوں تو ہر انسان کی جبلت ہے لیکن انسانی زندگی کی بے مکی اور روزمرہ کے معمولات کی گردش اس صلاحیت کو مسخ کر ڈالتی ہے اس لیے ضرورت اس بات کی ہے کہ شعوری طور پر انسان اپنے کو روزمرہ کے حسن کش معمولات کے اثرات سے محفوظ رکھے اور اپنی حسن سے لطف اندوز ہونے والی صلاحیت کو ریاضت، توجہ، ایثار اور قربانی کی مدد سے بچاتا رہے تاکہ اس کا حسن کارانہ مزاج برقرار رہے۔ اس لحاظ سے ادب برائے ادب کا صحیح مخاطب یہی حسن کارانہ مزاج رکھنے والی اور خالص حسن کارانہ تجربے کی خاطر جینے والی "شائستہ اور مہذب" اقلیت ہی ہے جو رنگ و آہنگ سے بحیثیت رنگ و آہنگ کے لذت لے سکتی ہے۔

پیٹر نے اسے اپنے طور پر اس طرح بیان کیا ہے کہ عملی زندگی میں ہزار ہا مشاہدات کی رنگا رنگی ان کے خارجی متعلقات، آوازیں، شکلیں اور ان سے پیدا ہونے والے جذبے اور احساسات — ہمارے شعور پر پھٹ پڑتے ہیں اور ہم گویا ان کے سیلاب میں گھر جاتے ہیں لیکن جب ذہن اس ہجوم کو کسی ترتیب

۱۵۵

The extra ordinary change that has taken place in the climate of London during the last ten years is entirely due to a particular school of Art. Oscar Wilde Intentions P.34.

یا سلسلے کا پابند کرنے کے قابل ہو جاتا ہے تو اس کا رنگ، خوشبو اور شکل کے مطابق ان کی درجہ بندی ہونے لگتی ہے اور اگر ذہن ان مشاہدات پر اور زیادہ گہرائی میں جاکر غور کرتا رہے تو ان تاثرات و احساسات کی ایک نجی اور شخصی قوس قزح سی بن جاتی ہے اور ان تجربات سے پیدا ہونے والے تاثرات و احساسات کی نامیاتی اور تغیر پذیر گردش ایک جمالیاتی کیفیت پیدا کرتی ہے جو فن کی ہی نہیں عرفان کی بھی بنیاد ہے۔ اسی لیے پیٹر نے اس بات پر زور دیا کہ تجربات کا حاصل نہیں بلکہ خود تجربات اہم ہیں اور یہی تجربات فن کی اساس ہیں۔

تجربہ فن اور حقیقت کا درمیانی رشتہ ہے اور فن کو اسی تجربے کی بنا پر حقیقت کی نقل کہا جاتا رہا ہے فن کار پر جو کچھ ارد گرد کی زندگی اور اس کی حقیقتوں کے ہاتھوں گزرتی ہے انھیں کو وہ فن کی زبان میں ادا کرتا ہے۔ اس نقطہ نظر سے فطرت (یا چاروں طرف بکھری ہوئی زندگی) بنیادی اہمیت اختیار کر لیتی ہے اور فن محض اس کا عکس بن کر رہ جاتا ہے۔ ادب برائے ادب کے علم برداروں نے اس نقطہ نظر کو قبول کیا یہ دراصل فطرت پر ضرورت سے زیادہ زور دینے کی اس کوشش کا ردعمل تھا جو اس زمانے میں سائنس کی بڑھتی ہوئی اہمیت کے پیش نظر انیسویں صدی میں عام تھی۔ اس ردعمل میں وہ یہاں تک آگے بڑھے کہ آسکر وائلڈ نے اپنے قول محال کے انداز میں فطرت کو آرٹ کی نقل قرار دے دیا۔ اس کا کہنا تھا کہ لندن کا کہرا اسی وقت سے موجود سمجھا جانے لگا جب سے مصوروں نے اس کی تصویر کشی کی۔ یہی نہیں بلکہ لندن کے موسم میں جو غیر معمولی تبدیلیاں آئی ہیں وہ دراصل آرٹ کے کسی مخصوص دبستان کی تاثریت کے زیر اثر آئی ہیں۔ یہ دلچسپ چونکا دینے والا مگر غلط بیان محض فطرت پرستی کے رجحان کے خلاف شدید ردعمل کا اظہار ہے۔ اس سے قبل فطرت کے قانون دریافت کرکے اس کے مطابق نوفان زیست اور فنی پیکر کو ڈھالنے پر زور دیا جاتا تھا اس کے برخلاف ادب برائے ادب کے علم برداروں نے فطرت کو اپنا مثالی نمونہ یا مرکزی ہیئت تسلیم کرنے کے بجائے اس سے سرتابی کی جرأت کی۔ ان کے نزدیک فطرت ایک بکھری ہوئی منتشر حقیقت ہے جس میں ربط و آہنگ ترتیب

اور سلیقہ، وحدت اور مرکزیت آرٹ پیدا کرتا ہے۔ فطرت کی نہ انتہا ہے نہ ابتدا نہ اس میں تکمیل کا احساس یہ ساری خوبیاں اور خصوصیات اسے آرٹ سے حاصل ہوتی ہیں۔

ادب برائے ادب کے نزدیک جمالیاتی کیف ہی فن پارے کی فنی اہمیت کا واحد معیار تھا اور اس معیار کے لیے انھوں نے ہیئت یا فارم، اسلوب بیان کے متعلقات، حسن ترتیب اور دوسری خصوصیات کو اس درجہ اہمیت دی کہ موضوع، نفس مضمون اور معنویت تک کو نظر انداز کر دیا

لیکن کیا جمالیاتی کیفیت محض حسن بیان ہی سے پیدا ہو سکتی ہے اور اس میں معنویت اور نفس مضمون کا سرے سے کوئی دخل ہی نہیں ہے؟ یہ صحیح ہے کہ ایک ہی قسم کے مضامین کو مختلف ادیب اپنے اپنے اسلوب سے باندھتے آئے ہیں لیکن ایسے کسی مضمون کا تصور کرنا جو سرے سے پڑھنے والوں کے لیے ناقابلِ برداشت ہو اور محض اسلوب کی بنا پر مقبول ہو گیا ہو ایسا ہی ہے جیسے کسی ایسے سانپ کے رنگ اور رفتار کی تعریف کرنا جو ہمیں ڈسنے آ رہا ہو۔ ادب برائے ادب کے علم برداروں نے فن کو معنی سے آزاد کر کے اسے ایک ماورائی طلسم بنا دیا۔ بے شک ادب فطرت کی نقالی سے آزاد ہو گیا مگر اس عمل کے دوران وہ یہ بھی بھول گئے کہ اس آزادی کی سرحدیں اور حد بندیاں ہیں اور ان حدود کے اندر رہ کر ہی ادب کی خود مختاری کا تصور کیا جا سکتا ہے لازمی طور پر ادب کو اپنے ارد گرد کی دنیا سے اثر پذیر ہونا پڑے گا اور اس اثر پذیری کی نوعیت جمالیاتی ہوگی اور یہ جمالیات محض ہیئت۔ فارم، اسلوب اور تکنیک پر محدود نہیں رہ سکتی بلکہ سماجی معنویت سے بھرپور تجربات سے بھی عبارت ہوگی۔

ادب برائے ادب کے نزدیک فن کا مقصد حسن کاری اور حسن آفرینی کے سوا اور کچھ نہیں ہے لیکن انہی دونوں اصطلاحوں میں ادب اور سماج

کا وہ باہمی رشتہ پوشیدہ ہے۔ جو ان کے نزدیک ادب کی سماجی معنویت بلکہ افادیت کا ضامن ہے۔ ادب کوئی ایسا پیغام نہیں ہے جس پر قبول عام کی خاطر اوپر سے اسلوب کی چاشنی لپیٹ دی گئی ہو یعنی ادب کو ان معنوں میں صنعت Manufacture قرار نہیں دیا جا سکتا۔ جن معنوں میں صحافت یا خطابت کو قرار دیا جا سکتا ہے (گو ان دونوں شعبوں میں بھی ایسے وجدانی لمحے آتے ہیں جب یہ ادب کی سرحدوں میں قدم رکھتی ہیں) ادب احساس اور اظہار کی وہ جست ہے جو نفس مضمون اور ہئیت، معنی اور اسلوب کی منزلوں سے بہ یک وقت گزرتی ہے اور ایک مکمل وحدت کا درجہ رکھتی ہے اور ادب برائے ادب کے علم برداروں کے نزدیک بھی جو لوگ حسن کا ادراک و احساس رکھتے ہیں ان میں بالیدگی اور ارتفاع ادب سے پیدا ہوتا ہے۔ یہی وہ اعلےٰ ترین شائستگی ہے جو تہذیب کی دین ہے اور یہی وہ مقصد ہے جو ادب سماج میں ادا کرتا ہے گویا ادب کسی دوسرے علم و فن کا چاکر یا وسیلہ نہیں ہے البتہ ادب کا جمالیاتی پیرایۂ اظہار خود سماج کو سنوارتا اور شخصیتوں کو نکھارتا ہے۔

۴

ادب اور تہذیب کے رشتے کی ایک دوسری جہت نفسیات کے واسطے سے سامنے آئی۔ ابھی تک تہذیب کا صرف ظاہری مفہوم پیش نظر رکھا گیا تھا گو در حقیقت تہذیب، فرد اور اجتماع کے اندرونی کوائف سے عبارت ہے وہ اقدار و افکار جو کسی دور اور کسی علاقے کے لوگوں کے مزاج اور شخصیتوں کو ڈھالتے ہیں تہذیب کہلاتے ہیں۔ جب فرائڈ نے اپنا نظریۂ تحلیل نفسی دریافت کیا اور ہر فرد کے اندر شعور کی پرت سے کہیں زیادہ مستحکم اور توانا پرت تحت الشعور اور لاشعور کی ڈھونڈھ نکالی تو یہ بھی طے ہو گیا کہ کسی دور کی تہذیب کا تعین محض اس دور کی ظاہری اور شعوری پرتوں سے کرنے کے بجائے اس دور کے لاشعور کی پرتوں سے کرنا زیادہ مناسب ہوگا۔ فرائڈ کے نزدیک انسانی جبلت اصل ہے اور ظاہری تہذیب کے اوامر و نواہی، عملی زندگی کی پابندیاں اس کے دستور اور آداب ان فطری جبلتوں کے بے محابا اظہار میں رکاوٹ ڈالتے ہیں اور انھیں برابر توڑتے

مڑوڑتے رہتے ہیں اور ہماری شخصیتیں انہی پابندیوں کی بنا پر مسخ ہو کر مختلف قسم کے نیوروسس کا شکار ہوتی رہتی ہیں البتہ صرف تین واقع ایسے آتے ہیں جب جبلتیں اپنے آپ کو علامت کے پردے ہی میں سہی اپنے کو کسی نہ کسی حد تک ظاہر کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہیں اور یہ مواقع ہیں — تحریر اور گفتگو میں جانے ان جانے میں زبان اور قلم کی لغزشیں، عالم خواب اور آرٹ۔

ان تینوں موقعوں پر شعور کی گرفت ہمارے لاشعور اور تحت الشعور پر سے ڈھیلی ہو جاتی ہے اور ہماری جبلی خواہشات جنہیں سماجی پابندیوں کے ڈر سے ہمارے شعور نے تحت الشعور اور لاشعور کے نہاں خانوں میں چھپا رکھا تھا رمز و علایم کے پردوں میں ظاہر ہونے لگتی ہیں اور نت نئے جلوے دکھاتی ہیں۔ اس نقطہ نظر سے ادبی تنقید پر غور کیا جائے تو ادب ایسا محض طریق کار ہی نہیں جسے مصنف کی شخصیت کے آئینے میں ہی دیکھا اور سمجھا جا سکتا ہے (اور یہ کام نفسیاتی تنقید اپنے طور پر کرتی رہی ہے) بلکہ ادب کی ایک دوسری حیثیت بھی اُبھرتی ہے جو اجتماعی لاشعور کو زبان دینے والی حیثیت ہے۔ ادب یقیناً دل کی آواز ہے لیکن ایک دور کے مختلف لکھنے والوں کی آوازوں کو اگر ایک ساتھ ملا کر دیکھا جائے تو اندازہ ہوگا کہ یہ صرف افراد ہی نہیں بلکہ ایک پورے دور کے اجتماعی لاشعور کو بیان کر رہی ہیں اس نقطہ نظر سے کسی دور کے ادب کی روایات ہی نہیں علامتیں اور بالخصوص خرافات اور صنمیات ..... MYTHOLOGY بڑی اہمیت اور معنویت اختیار کر لیتی ہیں۔

یہ متھ یا خرافاتی جسے کیا ہیں۔ یہ دراصل شعور کی گرفت سے آزاد اجتماعی لاشعور کی وہ جبلتیں ہیں جو افسانہ MYTH بن کر ظاہر ہو گئی ہیں اور ان کے ذریعے صرف چند افراد ہی کا نہیں بلکہ اس پورے دور کا تحت الشعور اور لاشعور اظہار پا گیا ہے اس لحاظ سے فن کار اور ادیب کی خیالی دنیا اس وسیع تر خرافاتی سرمایے سے جڑی ہوئی ہوتی ہے اور اس اعتبار سے ہر دور کا ادب اپنے دور کے مزاج کا اور اس کے تحت الشعور کا آئینہ دار ہوتا ہے اور اسے محض کسی فن کار کی شخصیت ہی کا نہیں اس کے دور کا Arche Type مزاج کہا جا سکتا ہے۔ علامات اور روایات دونوں اسی مزاج کا پرتو ہیں۔

یونگ کے نظریۂ ٹائپ کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر اصغرخانم نے تین باتوں پر زور دیا ہے۔ پہلی یہ کہ ہر فرد میں دونوں جنسوں کی موجودگی پائی جاتی ہے، ہر مرد میں تھوڑی بہت نسوانیت موجود ہے اور ہر عورت میں تھوڑی بہت مردانگی۔ دوسری یہ کہ ہر انسان یا تو دروں بین ہوتا ہے یا بیروں بین اور اسی کے مطابق اس کی شخصیت نفسیاتی ردعمل اور سماجی عوامل کی شکل میں اظہار پاتی ہے۔ تیسری بات یہ ہے کہ افراد نفسیاتی وظائف کے اعتبار سے بھی ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں انسانی نفس کے بنیادی وظایف ـــ فکر، تاثر، احساس اور وجدان ـــ کے پیش نظر وہ انھیں کے مطابق تفکری ٹائپ، تاثری ٹائپ، احساسی ٹائپ اور وجدانی ٹائپ ہوتے ہیں۔ اس طرح افراد کا مطالعہ ایک طرف تو دروں بین اور بیروں بین شخصیت کے اعتبار سے اور دوسری طرف تفکری، تاثری، احساسی یا وجدانی ٹائپ کے نقطۂ نظر سے کیا جا سکتا ہے۔ موخرالذکر ٹائپ پہلے ٹائپ یعنی دروں بینی اور بیروں بینی کے ساتھ ساتھ بدلتے رہتے ہیں اور اس طرح ان میں ایک طرح کی "ثنویت"[51] پائی جاتی ہے اور اسی کے مطابق اصناف سخن رواج پاتی جاتی ہیں۔

یونگ کے نزدیک شاعری اور آرٹ" صرف انفرادی ذہن کی عکاسی نہیں کرتے بلکہ ماورائے فرد رجحانات کا واسطہ بھی بنتے ہیں۔ اس لیے اگر یہ کہا جائے کہ شاعر کا فن صرف اس کی اپنی زندگی ہی کا آئینہ دار ہے تو یہ صحیح نہیں ہوگا۔ شوپن ہاور نے بھی آرٹ کی کلیت پر زور دیا ہے فرد تو ایک مٹ جانے والا مظہر ہے آرٹ امٹ ہے۔ تاہم یہ بھی صحیح ہے کہ وہ تمام تر انفرادیت سے غیر متعلق بھی نہیں ہوتا۔ ہر فرد ایک کل کا مظہر ہے[52]" اور دراصل آرٹ اسی فرد کی آواز ہے جو فرد ہونے کے ساتھ ساتھ کل کا مظہر بھی ہے اور یہ کل محض فرد اور اس کا معاشرے

---

۵۱ یونگ کا نظریۂ ٹائپ۔ مرتبہ ڈاکٹر اصغر خانم (حیدرآباد ۷۸ء)

۵۲ ایضاً ایضاً صفحہ ۸۰

۵۳ ایضاً

سے عبارت نہیں وسیع تر اور جامع انسانی کردار سے مربوط ہے۔ بعض تصورات اور تمثال ایسے ہیں جو برابر انسانیت کو متاثر کرتے آئے ہیں اور وہ برابر ادب میں راہ پاتے ہیں۔ اس لیے یونگ کے نزدیک آرٹ کا وہی تصور ہمارے لیے باعث کشش ہوگا جس میں آفاقی اقدار ہوں اس میں تاریخ سے زیادہ اثر اور کیفیت ہوگی۔ اس کی مثال ڈاکٹر اصغر خانم نے اقبال کی خضر راہ میں خضر کے تصور سے دی ہے جس میں گویا کلچر کی ابتدا سے آدمی کے لاشعور میں پایا جانے والے معلم انسانیت۔ مردِ دانا یا نجات دہندہ والی تمثال کار فرما ہے۔

اس طرح یونگ نے آرٹ کو شخصی محرکات کے ذریعے سمجھنے کے بجائے غیر شخصی قوت کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کی ہے دراصل آرٹ ان دونوں قوتوں کے درمیان توازن اور رابطے سے نمو پاتا ہے لیکن آرٹ کے غیر شخصی تصور نے اسے فرد کی ذاتی زندگی کے دائرے سے آگے بڑھا کر عصری، تہذیبی اور آفاقی بلکہ حیاتیاتی دائروں تک پہنچا دیا۔

ٹائپ کی بحث کے نفسیاتی پہلو سے قطع نظر ادبی تنقید کے لیے اس کے مضمرات نہایت اہم ہیں۔ ہیگل نے جسے روحِ اجتماعی یا Collective spirit سے تعبیر کیا ہے وہی دراصل افراد کے ذریعے ظاہر ہوتی ہے اور اسی کی عکاسی دراصل ادب کا مقصد ہے۔ اس روحِ اجتماعی کی نوعیت بعض نقادوں کے نزدیک نہ تو فن کار کی شخصیت سے وابستہ ہے اور نہ کسی مخصوص دور سے بلکہ اس کا ایک تہذیبی یا نسلی مزاج ہے جو تاریخی ادوار اور انفرادی شخصیات دونوں سے کم و بیش ماورا ہے اس مزاج کو پہچاننے کے لیے کبھی کبھی تو مخصوص معاشرے یا مخصوص نسلوں کے عوامل و محرکات کا مطالعہ مفید ثابت ہوتا ہے اور کبھی کبھی اس عام انسانی مزاج کی تفہیم کارگر ہوتی ہے جو وسیع تر سطح پر مختلف معاشروں میں کار فرما نظر آتا ہے۔ چنانچہ ادبی تنقید بلکہ پورے آرٹ میں فن کار ہی نہیں۔ اس کا علاقہ اور اس کا زمانہ ہی نہیں بلکہ اس کا پورا انسانی وجود اور حیاتیاتی وراثت ظاہر ہوتے ہیں اور ان میں تاریخی اور تہذیبی ٹائپ یا نمایندہ کرداروں کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔

لہ یونگ کا نظریۂ ٹائپ۔ مرتبہ ڈاکٹر اصغر خانم۔ حیدر آباد، ۱۹۷۸ء، صہ ۱۲۲

فرد اور دور — اور کبھی کبھی علاقے — سے ماورا ان نمائندہ کرداروں اور تصورات کی آئینہ داری قدیم صنمیات، خرافات Mythology اور لوک گیتوں اور لوک کہانیوں میں ہوتی ہے ان کا نہ کوئی معروف مصنف ہے نہ اس کی شخصیت اور ذاتی زندگی کے بارے میں کوئی علم ہے اور نہ ان کے فوری عوامل و محرکات کا علم ہے۔ فن بھی اسی قسم کا ایک انوکھی ، البیلی دستاویز ہے جو آفاقی جذبوں، افکار اور احساسات سے معمور ہے اور جو ان غیر شخصی مزاج یا اجتماعی روح کو دسترس میں لے آتی ہے اس لحاظ سے آفاقی اور عالمی احساس و ادراک کے انھیں گل بوٹوں کے ذریعے ادب کو پہچاننے کی کوشش ہونے لگی اور ادبی تنقید کا ایک دبستان نسل انسانی کے فراہم کردہ انھیں حیاتی سانچوں کے ذریعے ادب کی پرکھ میں مصروف ہوگیا۔

اس دبستان فکر کی نظر سے دیکھیں تو ادبی تنقید کے تین مرکزی تصورات نئی معنویت اختیار کر لیتے ہیں :۔

:. ادب کا حقیقت سے تعلق تو ہے لیکن جس حقیقت کا ذکر افلاطون اور ارسطو کرتے آئے ہیں وہ دراصل ظاہری اشیا، کردار اور واقعات سے زیادہ ان کے پیچھے کارفرما اس اجتماعی روح سے عبارت ہے جو فرد سے ماورا ہے اور عہد اور زمانے کی سرحدوں کو پار کر لیتی ہے اور جسے نسلی خصوصیات سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اور اس سے بھی زیادہ وسیع معنوں میں انسان کے آفاقی اور حیاتیاتی مزاج کا نام دیا جا سکتا ہے۔

:. جہاں تک ادبی فن پاروں کی پرکھ اور ان کی قدر و قیمت کے تعین کا سوال ہے اس دبستان کے نزدیک وہی فن پارہ معیار پر پورا اترے گا جو فن کار کی نجی شخصیت سے اوپر اٹھ کر نسلی مزاج، اجتماعی روح اور آفاقی اور حیاتیاتی اقدار کی نمائندگی کرتا ہو اور جس میں انسانی زندگی کے مختلف نمائندہ ٹائپ ابھر کر سامنے آتے ہوں گویا فن پارہ جتنا زیادہ غیر ذاتی Impersonal ہوگا اسی قدر کامیاب ہوگا اور انسانی احساس و ادراک کی ان لطیف تہوں کو چھو سکے گا جو لوک۔ صنمیات اور عہد عتیق کے افسانہ و افسوں کے روپ میں جلوہ گر ہوتا ہے۔

ادب کی افادیت اور اس کی سماجی مقصدیت کے سلسلے میں یہ دبستان بالواسطہ افادیت کے حق میں نہیں ہے لیکن جس طرح فرد اپنے تحت الشعور اور لاشعور کی گتھیوں کو سمجھنے کے بعد ہی صحت مند شخصیت اور صحیح معنوں میں عرفان و ادراک حاصل کر سکتا ہے اسی طرح ادب قوموں اور معاشروں کو ان کی روح اجتماعی کا عرفان بہم پہنچا کر ان کی ذہنی اور جذباتی صحت یابی کے مواقع فراہم کرتا ہے۔ اس اعتبار سے ادب کوئی مریضانہ عمل نہیں ہے بلکہ اس سمجھوتے کی بنیادی کڑی ہے۔ جو فرد اور معاشرے کے درمیان ظہور میں آتا ہے اور جس کے نتیجے کے طور پر فرد کو بالیدگی اور معاشرے کو تہذیبی بلوغت میسّر آتی ہے۔

غرض ادب، تہذیب اور تاریخ کے رشتوں پر غور کرتے کرتے ادبی نقاد ایک طرف تو تاریخ اور تہذیب کی شناخت کے مسئلے میں جا الجھے ہیں جہاں سے مالینا فسکی اور ٹوائن بی جیسے مفکروں نے اپنے اپنے علوم کے ضوابط کی روشنی میں ادب کو بھی سمجھنے کی کوشش کی ہے دوسری طرف ادب کی سماجی اثر آفرینی اور معاشرے کی اقدار، ادراک اور احساس سے باہمی رشتوں کی نشان دہی میں لگ گئے ہیں اس سے ادب کی تنقیدی پرکھ میں مدد ملنے کے علاوہ ادب اور زندگی کے تعلق پر بھی نئے زاویے سے روشنی پڑی اور ادب اور زندگی دونوں کی نئی آگہی حاصل ہوئی۔

کتابیات

1. Lionel Trilling,
Mathew Arnold (New York 1939)

2. Mathew Arnold:
Sweetness and Light in English Critical Texts Op.ecit.1869).

3. Mathew Arnold:
Culture and Anarchy.

4. Walter Pater,
Marius, the Epicurian (London 1873)

5. Oscar Wilde: Intentions.

6. William Gaunt: **Aesthetic Adventure.** (Panjuin)

7. Roger Fry: Art.

۸۔ ڈاکٹر اصغر خانم۔ "یونگ کا نظریۂ ٹائپ اور اس کا انطباق اردو کے چند کلاسیکی شعرا پر
(حیدرآباد۔ ۷۸ء۱۹)

تیرھواں باب

طریق کار

تقابل اور موازنہ

ایک مدت تک تقابل ہی تنقید کا بنیادی طریق کار رہا۔ ارسطو کی بوطیقا نے ادبی شہ پاروں کے جو اصول و ضوابط وضع کیے تھے ان کو مثالی قرار دیا جاتا رہا اور جن نمونوں کو معیاری اور مثالی سمجھا گیا ان سے مقابلہ اور موازنہ ہی ادبی تنقید کے فیصلوں کا وسیلہ رہا خصوصاً اس صورت میں جب فن کا موضوع بڑی حد تک متعین تھا اس کے اسلوب اور تکنیک کے بارے میں تاثر کی وحدت، عظمت اور معنویت، عناصر ترکیبی کی شناخت اور ان عناصر کے درمیان ربط و آہنگ، تضاد اور تخالف کے اصول اور ان سے پیدا ہونے والے رشتوں کے درمیان توازن کی صورتیں بھی کم و بیش متعین تھیں فن کی پہچان کا سیدھا سادہ راستہ تقابل اور موازنے ہی کا تھا۔ ان مثالی شہ پاروں سے تقابل کے دوران ان کے پیچھے کار فرما اصول و ضوابط کی نت نئی تشریحیں اور تاویلیں ہوتی رہیں جن کے پیچھے بدلتے ہوئے سماجی حالات کے تقاضوں کی پرچھائیاں صاف نظر آتی ہیں۔

ارسطو کی بوطیقا کے آئین و ضوابط سے سرتابی کرنے والے نقادوں نے بھی یونانی نمونوں کے معیار سے روگردانی کی جسارت نہیں کی۔ لان جائی نس نے کتھارسس کی جگہ اہتزاز اور Sublime کو ادب کا معیار قرار دیا لیکن یونانی نمونوں کو معیاری اور مثالی تسلیم کیا اور انھیں سے موازنہ کرنے پر زور دیا۔ اس کے نزدیک

اعلیٰ ادب کی تخلیق (اور اس کی پہچان) کا واحد مستند طریقہ یونانی شہ پاروں کی تقلید ہی قرار پایا۔ یہی طریقہ ہمیں یونانی اصول نقد کی اندھی تقلید کے باغیوں کے یہاں بھی ملتا ہے اور یہ سلسلہ میتھو آرنلڈ سے کارل مارکس تک جاری رہتا ہے۔ آرنلڈ نے مثالی فن پارہ انھیں کو قرار دیا جو زیادہ سے زیادہ لوگوں کو زیادہ سے زیادہ مدت تک اعلیٰ سنجیدگی کے ساتھ مسرت فراہم کر سکے اور چونکہ یونانی فن پارے صدیوں سے اعلیٰ سنجیدگی سے شایستہ مزاج لوگوں کو طویل ترین مدت تک مسرت، انبساط اور جمالیاتی کیفیت بخشتے آئے ہیں لہٰذا ان سے روشنی اور بصیرت حاصل کرنا اور ان سے موازنہ اور مقابلہ کر کے دور حاضر میں بھی عظمتِ فن کے لیے معیار قایم کیے جا سکتے ہیں اور کمال فن کو پہچانا جا سکتا ہے۔

یونانی فن پاروں کی تقلید اور یونانی ضوابط کی جامعیت کے خلاف سب سے واضح اعلان بغاوت ڈرائیڈن نے کیا جس نے واضح طور پر اعلان کیا ہے کہ ارسطو نے جو اصول وضع کیے تھے وہ حتمی اور ابدی نہیں تھے بلکہ اس کے دور کے ادبی شہ پاروں کو سامنے رکھ کر بنائے گئے تھے اور اس کے دور کے لیے ہی مناسب تھے اس اعلان بغاوت کا صاف مطلب یہ تھا کہ ادبی تنقید عالم گیر سطح پر اور ہر دور میں کام آنے والے جامع اصول و ضوابط وضع کرنے سے قاصر ہے تنقید کا دائرۂ عمل لازمی طور پر اپنے دور کے ادب اور اپنے علاقے کے ادبی کارناموں اور ادبی مزاج تک محدود ہوگا گویا ادبی تنقید کی بصیرت کے لیے زمان و مکان کے دائرہ میں محدود ہونا ناگزیر ہے اور ایسے کسی تنقیدی نظریے یا اصول و ضوابط کا تصور نہیں کیا جا سکتا جو ہر دور اور ہر علاقے کے ادب پر محیط ہو۔

زمانہ بھی ایسا تھا جب یورپ برعظیم کی حیثیت مختلف قومی ریاستوں میں منقسم ہو رہی تھی۔ عربوں اور عیسائیوں کے مذہبی جہاد کا دور ختم ہو چکا تھا اور یورپ مختلف ملکوں میں بٹ رہا تھا اور قومیں جغرافیائی حدبندیوں کے اعتبار سے پہچانی جا رہی تھیں۔ تہذیب اور تمدن کی نئی بنیاد زبان اور علاقے بننے لگے تھے اور ہر ملک اپنے قومی مزاج اور قومی کردار پر زور دینے لگا تھا اسی لیے دو نئے تصورات ابھرے ایک تنقیدی ضوابط کے زمان و مکان، زمانے اور قومی مزاج کے تابع ہونے کا تصور اور دوسرا تنقیدی ضوابط کے قومی مزاج کے مطابق

تغیر پذیر ہونے کا تصور۔ اس اعتبار سے ہر ادب گویا اپنے قومی مزاج کا آئینہ دار اور اپنے دور کی آواز ہوتا ہے اور جیسے جیسے زمانہ اور علاقہ بدلتا جاتا ہے ادبی رنگ و آہنگ بھی تبدیل ہوتا جاتا ہے اور اسی کے مطابق تنقیدی ضوابط میں بھی تبدیلی آتی ہے لہٰذا ادبی تنقید کا عام طریق کار محض یونانی فن پاروں ــ یا کسی مثالی فن پارے سے ــ محض موازنہ اور مقابلہ نہیں ہو سکتا بلکہ ادب کی کامیابی یا عظمت کا تصفیہ اس کے دور کے تقاضوں اور قومی مزاج سے اس کی ہم آہنگی کی بنیادوں پر کیا جانا چاہیئے۔

۲۔ طریقہ راسخۂ قدما

اس ضمن میں ونکل مان کا نقطۂ نظر خاص طور پر قابل توجہ ہے گو ونکل مان بنیادی طور پر فن تعمیر کا ماہر تھا لیکن اس نے اپنے تنقیدی نظریے میں محاکات (یا نقل) کے ضمن میں مختلف فنونِ لطیفہ کے درمیان ایک باہمی مماثلت تلاش کی اور ان کے درمیان باہمی اختلافات کو مختلف فنون کے ذرائع اظہار یا تکنیک کی حد بندیوں کا سبب بتایا اس نے ارسطو کے نظریۂ نقل سے آگے بڑھنے کی بھی کوشش کی[1] مثلاً ونکل مان کو اس بات کا پورا احساس تھا کہ فن کا کوئی شعبہ بھی حقیقت کی جوں کی توں نقل نہیں کر سکتا کیونکہ اپنے وسیلۂ اظہار کی حد بندی کی وجہ سے خارجی حقیقت، شے یا منظر کی سبھی جہات اس کی دسترس میں نہیں آسکتیں اسی لیے اُسے اپنے وسیلۂ اظہار کے مطابق خارجی حقیقت کا کوئی ایسا رُخ یا ایسی جہات منتخب کرنے پر مجبور ہے جس کی نقل وہ اپنے مخصوص میڈیم کے ذریعے کر سکے مثلاً مصوری رفتار کی نقل سے قاصر ہے موسیقی بصری مناظر کی نقل سے اور ادب محض لفظوں کے ذریعے ہی تخیل کو بیدار کر کے بصری اور سماعی محاکات پر قادر ہو سکتا ہے۔ اس لحاظ سے

---

[1] اس ضمن میں ڈرائیڈن کے یہ الفاظ قابلِ توجہ ہیں :-

Aristotle drew his models from Sophocles and Euripides and if has seen ours, might have changed his-mind. Scott-James-P.139

ارسطو کا نظریۂ نقل لازمی طور پر متعلقہ فن کے وسیلے اور تکنیک کا تابع ہوگا۔

ارسطو اور یونانی فن تنقید پر اس اضافے کے باوجود ونکل مان بغیر کسی شرط کے یونانی فن پاروں کی نقل کو عظمت کا معیار تسلیم کرتا ہے:۔

There is but one way for the moderns to become great and perhaps unequalled --I mean, by imitating the Ancients.[۸۱]

ونکل مان البتہ اندھی تقلید کا قایل نہیں وہ یونانی نمونوں کے پیچھے کارفرما روح تک رسائی حاصل کرنے پر زور دیتا ہے اور یونانی شہ پاروں کی پیروی سے اس کی مراد یہ ہے کہ جس طرح یونانی فن کاروں نے اپنے دور کے تقاضوں کو اپنے فن پاروں کے ذریعے پورا کیا اسی طرح عہد جدید کے فن کاروں کو اپنے دور کے تقاضوں کو پیش نظر رکھ کر یونانی نمونوں سے سبق حاصل کرنا چاہیے پھر یہ بھی فراموش نہ کرنا چاہیے کہ ایک ماہر تعمیرات ہونے کے لحاظ سے ونکل مان کو تناسب اور توازن سے گہری دلچسپی تھی مثلاً یونانی مجسمہ سازوں نے انسانی جسم کے مختلف اعضا میں جو تناسب دریافت کیا۔ ونکل مان اسے تقریباً مثالی مانتا ہے اسی طرح یونانی مجسموں میں ناک اور ابرو کی لکیروں کے تناسب میں اسے حسن آفرینی کا راز نظر آتا ہے اور وہ واضح طور پر اس تناسب اور توازن کو صرف ظاہری ہیئت اور شکل میں ہی نہیں شخصیت کے اندرونی اور باطنی سکون میں بھی دیکھنا چاہتا ہے:۔

The more tranquility reigns in a body, the fitter it is to draw the true character of the soul.[۸۲]

---

۸۱ ایضاً ص ۱۶۹

۸۲ ایضاً ص ۱۷۱

اس طرح ونکل مان کی ساری فطانت اور ندرتِ فکر کے باوجود طریق کار کی سطح پر ہم پھر موازنہ اور تقابل ہی تک پہنچ جاتے ہیں۔

۳۔ میڈیم سے وفاداری

اسی سلسلے کی دوسری کڑی لیسنگ (۱۷۲۹ء تا ۱۷۸۱ء) کے نظریوں کی شکل میں ملتی ہے۔ لیسنگ کو جرمن رومانوی تنقید کا نقطۂ آغاز قرار دیا گیا ہے اور اس کے تنقیدی نظریے کو "کلاسیکی حقیقت[1] پسندی" کی اصطلاح سے بھی یاد کیا گیا ہے۔ لیسنگ نے مختلف فن پاروں کے درمیان کی خارجی شکلوں کے موازنے اور مقابلے کے بجائے ایک نئی تنقیدی جہت اور نیا طریق کار دریافت کیا۔ لیسنگ کے نزدیک فن میں عظمت کا تعین اس اثر سے ہوگا جو کوئی فن پارہ اپنے دیکھنے یا سننے والوں پر مرتب کرتا ہے اور یہ اثر اندازی اسی صورت میں ممکن ہے جب متعلقہ فن کے ضابطوں کے مطابق کوئی فن کار اپنے مافی الضمیر کو اس طرح ادا کرنے میں کامیاب ہو جائے کہ دیکھنے سننے اور پڑھنے والوں پر بھی وہی اثر مرتب ہو جو فن کار کا مقصود ہے گویا اصل مسئلہ مافی الضمیر کی اندرونی کیفیت کو خارجی شکل دینے کا ہے اور اس خارجی شکل دینے کے عمل میں متعلقہ فن کی تکنیک اور اس کے وسیلے از حد فیصلہ کن ہوتے ہیں گویا فن کار کی وفاداری خارجی حقیقت سے نہیں بلکہ متعلقہ فن کی تکنیک اور اس کے وسایل سے ہے اور جو کچھ فن کار پیش کرتا ہے اس کی کامیابی کا دار و مدار نقل پر نہیں ترسیل پر ہے۔

لیسنگ نے اس تصور کو لاکون کے مجسمے کی مثال سے پیش کیا۔ یونانی صنمیات کا مشہور قصہ ہے کہ فی لوک ٹی ٹیز کو یہ سزا دی گئی تھی کہ اژدہے نے اس کے جسم پر لپیٹ کر اس کی ہڈیوں کو چور چور کر ڈالا تھا۔ ایک مجسمہ ساز نے اس منظر کو مجسمے کی شکل میں پیش کیا مگر فی لوک ٹی ٹیز کو فطری انداز میں چیختے ہوئے دکھانے کے بجائے اس کے منہ کو ذرا سا کھلا دکھایا تاکہ چیخنے کے اثر سے چہرہ بدنما نہ ہو جاتے یا بقول ونکل مان وہ "شریفانہ سادگی اور خاموش وقار"

---

[1] BATE محولہ بالا صفحہ ۲۴۴

NOBLE SIMPLICITY AND QUIET GRANDEUR مجروح نہ ہو۔ جو یونانیوں کی مصوری اور مجسمہ سازی کی خصوصیت ہے۔ خواہ سبب کچھ ہی کیوں نہ ہو لیسنگ نے ادب اور فن کو پرکھنے کا ایک نیا طریق کار ضرور پیش کیا اور یہ طریق کار فطرت کی نقالی یا قدیم یونانی فن پاروں سے تقابل اور موازنہ نہیں تھا بلکہ وہ اثر تھا جو متعلقہ فن کے وسیلے اور تکنیکی حدود میں رہتے ہوئے کوئی فن پارہ اپنے مخاطبین پر مرتب کرتا ہے۔ اس طرح وہ خارج کی محض نقالی نہیں کرتا بلکہ خارج سے اخذ کردہ اثرات کو اپنے میڈیم کی حد بندیوں کے مطابق ڈھال کر اپنے قارئین تک اپنا ما فی الضمیر پہنچاتا ہے یا اپنی داخلی کیفیت کو خارجی شکل دے کر اسے ترسیل کرتا ہے۔ لاکون کی مثال کو سامنے رکھیں تو لیسنگ کے الفاظ میں فن کا منصب کچھ اس طرح بیان کیا جا سکتا ہے :۔

> "The master was striving to attain
> the greatest beauty under the given
> condition of bodily pain.

۴۔ شخصیت سے وفاداری

لیسنگ خارجی حقیقت اور فطرت سے فن کے رشتے کا منکر نہیں تھا لیکن اس کے نزدیک طریق تنقید میں اولیت فطرت کے بجائے وسیلہ اظہار (یا میڈیم) اور سامعین و قارئین پر اثر پذیری یعنی ترسیلی توانائی کو معیار قرار دیا جانا چاہیے۔ یہاں توجہ کا مرکز خارج کے بجائے میڈیم اور فن کار کی جگہ مخاطب ٹھہرتے ہیں۔ لیکن چارلس آگسٹن سینٹ بو (۱۸۰۴ء تا ۱۸۶۹ء) نے ادب کی ادیب سے وفاداری کا تصور پیش کیا۔

سینٹ بو کو بجا طور پر انیسویں صدی کا سب سے زیادہ رنگا رنگ، جامع اور با اثر نقاد کہا گیا ہے اور یہ اس اعتبار سے درست ہے کہ سینٹ بو نے

۱ہ BATE محولہ بالا صفحہ ۲۴۴

۲ہ ایضاً صفحہ ۲۴۷

پہلی بار ادب کو ادیب کے حوالے سے پہچاننے پر زور دیا۔ سائنس کا بول بالا تھا اور سائنسی طریق کار کو صداقت اور حقیقت کے عرفان کا سب سے زیادہ مستند طریق سمجھا جا رہا تھا اس لیے سینٹ بو نے بھی ادبی تنقید کو سائنسی طریق کار بنانا چاہا اور اپنے مشہور METHED پر اصرار کیا۔

سینٹ بو کے نزدیک ادب لازمی طور پر تخلیق کار کی شخصیت کی پہچان ہے اور اس کے بغیر ادب کو سمجھا نہیں جا سکتا۔ اس نے خود اپنے کو تجزیہ کرنے والے سائنس داں سے تشبیہہ دی ہے جو ادب کو اپنے معمل اور تجربہ گاہ میں بہت دیر تک اور نہایت غور و فکر اور صبر و تحمل کے ساتھ مشاہدہ کرنے کے بعد پہچانتا ہے وہ اپنے کو ذہنوں کا سائنس داں قرار دیتا ہے۔

"I analyse..... I botanise; I am a naturalist of minds, What I should like to establish is the natural history of literature." [1]

ایک اور جگہ لکھتا ہے :۔

Literature, the literary product, is for me indistinguishable from the whole organisation of the man. I can enjoy the work itself, but I find it difficult to judge this work without taking into account the man himself. I say without hesitation. [2]

---

[1] Bate, صفحہ ۴۹۰

[2] بحوالہ Wimseat and Brooks صفحہ ۵۳۵

اس لحاظ سے سینٹ بو نے اپنا طریق کار طے کیا۔ اس طریق کار کے مطابق کسی فن پارے کو سمجھنے کے لیے فن کار کی شخصیت کے بارے میں سوالات پوچھنا اور ان کے جواب حاصل کرنا ضروری ہے۔ اس کی نسلی وراثت، اس کے خاندان کا شجرہ، اس کے خاندان کی صورت حال، مالی آسودگی یا ناآسودگی، گھربار کے دیگر افراد کا احوال، مصنف کی اپنی شخصیت کے نشوونما کی پوری داستان کی تفصیلات، اس کی تعلیم، دوست اور دشمن، اس کی کامیابیاں اور ناکامیاں، محبتیں اور نفرتیں، اس کے تصورات نشاط والم، غرض وہ سب اقدار وافکار جن سے مصنف کی شخصیت کا تانا بانا بُنا گیا ہے سینٹ بو کے تنقیدی طریق کار کے لیے مرکزی اہمیت رکھتے ہیں یہی نہیں ادبی نقاد کے لیے مصنف کی شخصیت کا بغور مشاہدہ اور مطالعہ سراغ رساں کی طرح کرنا ضروری ہے۔ مصنف کے مذہب کے بارے میں کیا خیالات تھے؟ وہ غریب تھا یا امیر؟ فطرت کا اس کے نزدیک کیا تصور تھا؟ عورت اور مالی معاملات کی طرف اس کا رویہ کیا تھا؟ زندگی کی طرف اس کا رویہ کیا تھا؟ اس کا روزمرہ کا معمول کیا تھا؟ مختصر یہ کہ اس کی غالب کمزوری اور مرکزی نقص کیا تھے جن سے انھیں پہچانا جا سکتا تھا۔[1]

اس تنقیدی سراغ رسانی کے لیے مصنف کا بہت غور سے اور بہت دیر تک مطالعہ کرنا ضروری ہے اور اس مطالعے کے دوران نقاد کو اپنی شخصیت کی ترجیحات، اپنے تاثرات وتعصبات سے بڑی حد تک بے پروا ہو کر مصنف کی شخصیت کا معروضی رخ سامنے رکھنا ہوگا۔ اسی صورت میں بقول سینٹ بو نقاد کے لیے مصنف کے "محبوب فن کارانہ کرتب، مخصوص مسکراہٹ، کے معنی جاننا، ماتھے کی ایک ایک شکن کا مطلب سمجھنا اور اس کے چھدرے ہوتے ہوئے بالوں کے نیچے درد کی اس پوشیدہ لکیر کا کرب جاننا ممکن ہو سکے گا جسے وہ چھپانے کی ناکام کوشش کرتا رہا ہے۔"[2]

غرض تنقیدی طریق کار کا ایک نیا تصور سینٹ بو کے ذریعے سامنے آیا۔ یہ حقیقت اور میڈیم سے وفاداری کے بجائے شخصیت سے وفاداری کا تصور تھا۔ ادب کو فرد

لہ بحوالہ Wimsatt & Brooks. صفحہ ۵۳۵

کہ بحوالہ BATE. صفحہ ۴۹۰

کی روداد سمجھنے کی یہ نئی روایت تھی جب کہ عام طور پر ادب کو یا تو روایت کی آواز سمجھا جارہا تھا یا اجتماعی حسیت یا اجتماعی لاشعور کی بازگشت گردانا جاتا تھا اس وقت تنقیدی طریق کار میں فرد کی شخصیت درانہ داخل ہوئی اور اس شخصیت کو سینٹ بونے محض انفرادی دائرے تک محدود نہیں رکھا بلکہ افراد کی درجہ بندی کرکے اسے مختلف ٹائپ اور درجوں میں بانٹنے اور ان کی ضابطہ بندی کی بھی کوشش کی۔ وہ ایک جگہ لکھتا ہے کہ:۔

> "...A more extended mind ... will some day be able to disclose the great natural divisions that mark the different groups of minds".[۱]

ادب اور ادیب کی نیچرل ہسٹری تدوین کرنے کا یہی خواب تھا جس کی اپنے اپنے طور پر ٹین اور دوسری تاریخی اور سماجی نقادوں نے تعبیریں تلاش کرنے کی کوششیں کی ہیں اور بعد کو تقابلی تنقید اور ادبی سماجیات نے ادب، ادیب اور افکار و اقدار کے رشتوں کی بازیافت اور تفہیم کی ہے۔

۵۔ ادبی سراغ رسانی

ادب کو ادیب کی ذات کی پہنائیوں کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی۔ ایک اور جہت فرائڈ کی تحلیل نفسی نے فراہم کی۔ فرائڈ نے انسانی شخصیت کا اصلی پیرت تحت الشعور کو قرار دیا جہاں انسان کی جبلی خواہشات اس کی پیدائش سے لے کر آخری دم تک جاگزیں رہتی ہیں۔ بچپن میں شعور کا شکنجہ سخت نہیں ہوتا۔ اس لیے یہ جبلی خواہشات بلا روک ٹوک اظہار پاتی رہتی ہیں لیکن بچہ جتنا بڑا ہوتا جاتا ہے اس کا سماج، تہذیب و تمدن کی قدریں ان جبلی خواہشوں کے بے محابا اظہار پر پابندیاں عاید کرتی جاتی ہیں شعور کی گرفت ایسی مضبوط ہوتی جاتی ہے کہ سماجی طور پر نامبارک سمجھی جانے والی خواہشات دب کر

۱۔ بحوالہ BATE صفحہ ۹۷

لاشعور کی سطح پر رہ جاتی ہیں ان میں جو کچھ کم قابل اعتراض ہوتی ہیں وہ تحت الشعور یا نیم شعور میں رہ جاتی ہیں۔

شعور کی اس سماجی گرفت سے بچ نکلنے والی شخصیت کے تین مرحلے — تحریر و تقریر میں قلم اور زبان کی لغزشیں، خواب اور آرٹ — شامل ہیں اور ان میں بھی سب سے زیادہ بھرپور اور بے محابا اظہار آرٹ میں ہوتا ہے جو شعور سے زیادہ تحت الشعور اور لاشعور کا اظہار ہوتا ہے۔ فن اپنی ہر شکل میں اپنی جبلی خواہشات کا برملا اظہار ہے۔ جو پُراسرار جذبات اور احساسات کے ذریعے ہوتا ہے۔ افلاطون کی طرح فرائڈ کا بھی یہ خیال ہے کہ آرٹ جنون کی قسموں میں سے ایک ہے اور جنون شعور کے جبر سے آزادی کی ایک شکل ہے۔

فرائڈ کے نظریۂ تحلیل نفسی کے ادبی تنقید پر دو اثرات مرتب ہوئے۔ ایک ادبی فن پارے کو ادیب کی نفسیات کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کی شکل میں، دوسرا ادب کی مرتب ہونے والی کیفیات کی نفسیاتی توجیہہ کی شکل میں۔ نفسیاتی تنقید نے ادب کو ادیب کی شخصیت کی متعدد الجھنوں، گرہوں اور نیوراتی Neurtic: پرتوں ہی کی شکل میں سمجھنے کی کوشش کی۔ جو عملی زندگی میں ادیب نہیں پا سکتا۔ ان سبھی خواہشات، ارمان اور آرزوؤں کو تحلیل نفسی کی مدد سے آرٹ کی دنیا میں پا لیتا ہے۔ آرٹ اس کے نزدیک تلافیٔ مافات over compensation یا ارتفاع آرزو sublimation ہی کی ایک شکل ہے۔ اس لحاظ سے تحلیل نفسی ادب کو ادیب کی شخصیت اور اس شخصیت کے لاشعور اور تحت الشعور کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کرتی ہے اور ادب اس اعتبار سے ایک غیر معمولی سرگرمی یا کسی حد تک مریضانہ شخصیت کا اظہار ہے۔ اسی نقطۂ نظر نے ادب میں شعور کی رو stream of consciousness کی تکنیک اور بکھرے ہوئے تاثر پاروں سے تخلیق کو عبارت کیا۔

اس کا دوسرا پہلو یہ بھی ہے کہ آرٹ سے حاصل ہونے والی جمالیاتی کیفیت کو فرائڈ نے ذہنی توانائی کی بچت کا نتیجہ قرار دیا۔ المیہ اور طربیہ کی کیفیت آفرینی کے بارے میں فرائڈ نے اپنے نظریات قایم کیے مثلاً وہ

wit کو humour سے الگ کر کے دیکھتا ہے اور WIT مختصر مزاحیہ جملے کے اندر فکر و احساس کا جو ارتکاز ہے اسے کیفیت کا راز قرار دیتا ہے بذلہ سنجی WIT توانائی کی بچت کی وجہ سے لطف دیتی ہے۔ غور و فکر کی زحمت سے بچنے سے توانائی کے صرفے میں جو کمی ہوتی ہے وہی بچوں میں مہمل گیتوں اور بے معنی قصوں سے لطف اندوزی کا سبب ہو جاتی ہے۔

فرائڈ کا نقطۂ نظر تنقیدی طریق کار میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ ایک طرف تو اس نے ادب کو فن کار کی شخصیت کی نفسیات اور خصوصاً تحت الشعور کی روشنی میں سمجھنے کی راہ دکھائی، دوسری طرف ادب سے حاصل ہونے والے انبساط اور اس انبساط کو پیدا کرنے والی تکنیک کے مختلف پہلوؤں کی نفسیاتی توجیہہ کی اسی نقطۂ نظر کی توسیع اڈلر اور بالخصوص یونگ کے افکار میں ہوئی جنھوں نے فن کا رشتہ محض فن کار کی شخصیت ہی تک محدود نہیں رکھا بلکہ فن کاروں کی شخصیتوں کی درجہ بندی کی دروں بیں اور بیروں بیں کے خانوں میں تقسیم کیا اور اجتماعی سطح پر تحت الشعور کی کارفرمائی کی روشنی میں ادب کا مطالعہ کرنے کی کوشش کی اور ادب میں archetypal تنقید کی بنیاد رکھی۔

کتابیات

1. R.A.Scot. James, Making of Literature

2. Encyclopaedia Britannica article on

Saint Beave

3. Oxford Compasnion to English Literature

4. Laocoon tr.

William A. Steel (London)

۵. ڈاکٹر شکیل الرحمٰن : ادب اور نفسیات

۶. ڈاکٹر اصغر خانم : یونگ کا نظریۂ ٹائپ

حصہ ششم

چودھواں باب

روس

روس میں تنقیدی شعور کے ارتقا کا سنگ میل اٹھارہویں صدی کے نقاد وسیلی کری لووچ تردواکوفسکی (۱۷۰۳ء تا ۱۷۶۹ء) کے افکار کو قرار دیا جا سکتا ہے جب پیٹر اعظم کے دور میں روس نے مغربی یورپ بالخصوص فرانس کے تنقیدی تصورات سے اپنے رشتے جوڑے۔ ایک صدی بعد پشکن کے دور تک اس ادبی شعور کی جڑیں اس قدر مضبوط ہو چکی تھیں کہ مغربی یورپ کی فکری تحریکیں روسی ادب پر براہ راست اثر انداز ہونے لگی تھیں۔ شیلنگ، فختے اور ہیگل کے خیالات روس میں بھی ادبی تنقید کو اپنے سانچے میں ڈھال رہے تھے اور انہی کے اثرات روسی تنقید میں دو واضح دبستانوں کا باعث ہوئے — سلافی اور مغربی دبستان۔

سلافی دبستان کے ادبی نقادوں نے قومی کردار کی خصوصیات پر زور دیا اور روسی مزاج کی آئینہ داری کو روسی ادب کی پہچان کے طور پر اپنایا ان کا زور مذہبی اقدار اور کیتھولک نظریات پر تھا اور چونکہ کیتھولک عیسائیت میں روسی چرچ کو پیشوائی حاصل تھی۔ اس لیے اس مذہبی مزاج اور روحانی کردار کو روسی ادب میں نمایاں مقام دیا گیا۔ تنقید میں اکساکوف (۱۸۲۳ء ۱۸۸۶ء) کے خیالات اور تخلیقی ادب میں مشہور ناول نگار دستوفسکی کی کاوشیں اس ضمن میں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

ان کے مقابلے میں بلنسکی (۱۸۱۰ء تا ۱۸۴۸ء) کی سرکردگی میں ہیگل کے ترقی پسندانہ خیالات نے روسی حقیقت پسندی کی بنیاد ڈالی۔ بلنسکی نے ماحول سے ادب کی وفاداری پر زور دیا اور ادب کو سماجی حقیقت کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی۔ ادب محض سماج کا عکس ہی نہیں رہا بلکہ اسے بدلنے کا وسیلہ بن گیا۔ تنقید ایسے سوالات اٹھانے لگی جو ارباب اقتدار کے لیے پریشان کن تھی اور جن سے سماجی تبدیلی کی خواہش پیدا ہوتی تھی انہی وجوہ سے زار نکلولا اول نے تنقید پر سخت سنسرشپ عاید کی اور ایسی تمام تصانیف ضبط کر لی گئیں جن میں سماجی تبدیلی کی خواہش اور حقیقت نگاری کا رنگ و آہنگ پایا جاتا ہو۔ اس جبرِ بے جا نے اس تنقیدی نظریے کو مزید مقبولیت بخشی اور چرنی شیوفسکی (۱۸۲۸ء تا ۱۸۸۹ء) اور دبرولیوبوف (۱۸۴۰ء تا ۱۸۶۸ء) نے انقلابی حقیقت نگاری کے تصورات کو آگے بڑھایا اور مارکسی طرزِ تنقید کی داغ بیل ڈالی۔ لوکاچ نے اسی لیے روسی حقیقت نگاری کی روایت کا سلسلہ ان سبھی نقادوں سے ملایا ہے اور اسے محض اتفاقی یا ہنگامی واقعات کا نتیجہ قرار نہیں دیا ہے۔[1]

ان دونوں میلانات کے پہلو بہ پہلو ان نقادوں کے افکار تھے جو یا تو فن کو سماجی تقاضوں کی روشنی میں دیکھتے تھے یا پھر اخلاق کے تقاضوں کی روشنی میں ان میں سب سے اہم تنقیدی فکر لیوٹالسٹائے کی تھی جس نے ادب کے تمام تنقیدی نظریے رد کر کے اسے اخلاقی طور پر بہتر بنانے کا وسیلہ قرار دیا بلاشبہ لیوٹالسٹائے کا تصورِ اخلاق نہایت وسیع تھا اور انسانی شخصیت کی ہمہ جہت تشکیل و ارتقا سے متعلق تھا وہ ادب کے لیے براہ راست ترسیل کو ضروری قرار دیتا ہے اور ادب میں مقبولیت اور عظمت، پھیلاؤ اور گہرائی دونوں کا امتزاج دیکھنا چاہتا ہے لیکن اس کے تنقیدی نظریات میں اخلاقیات کا پلّہ اتنا بھاری ہو گیا ہے کہ ادبی تنقید کے لیے ان کی اہمیت کم ہو گئی ہے۔

عین اس وقت جب روس اشتراکی انقلاب کے دور میں داخل ہو رہا تھا اور مارکسی تنقید تیزی سے مقبولیت کی راہیں طے کر رہی تھیں روس میں فارملزم

---

[1] ملاحظہ ہو لوکاچ کی کتاب Studies in European Realism

اور ہئیت پرستی کی تحریک شروع ہوئی جو ۱۹۱۳ء سے شروع ہوکر ۱۹۲۰ء تک زور شور سے جاری رہی اس کے اہم رہ نما تھے ۔۔ شکلافسکی، تویا شیفسکی، زنّش بام اور رومان، جیکب سن۔ آخرالذکر نے ۱۹۲۱ء میں روس سے ہجرت کرکے پراگ کے لسانی حلقے کی بنیاد ڈالی۔ بعد کو لیوی اسٹراس اور بعض دوسرے نقادوں نے اس دبستان کے مرکزی تصورات کو آگے بڑھایا۔

شکلافسکی نے ہئیت پرستوں کے نقطۂ نظر کو ان الفاظ میں بیان کیا ہے:۔

> The form of work of art is defined by its relations to other works of art, to form existing prior to it. The purpose of any new form is not to express new content, but to change an old form which has lost its aesthetic quality".[1]

ہئیت پرستوں کا کہنا تھا کہ ادب کا بنیادی مقصد فارم یا ہئیت کی تازگی اور ندرت کو قایم رکھنا ہے اور اس تازگی کا کوئی تعلق نفس مضمون سے نہیں ہے بلکہ ہئیت کی مدد سے بیدار ہونے والی کیفیت سے ہے اور اس تازگی کو برقرار رکھنے کے لیے مختلف تکنیک اور اسالیب استعمال کیے جاتے ہیں لہٰذا ادبی تنقید کو اپنی تمام تر توجہ ہئیت کے اندر پائے جانے والے مختلف رشتوں اور رابطوں پر مرکوز کرنا چاہیئے اور ادب اور سماج (یا ارد گرد کی زندگی کے تقاضوں) سے ادب کے تعلق کو بالکل نظر انداز کر دینا چاہیئے چنانچہ ادبی تنقید کا اصل موضوع ادبی فن پارے کا متن اور اس متن کے اندر پائے جانے والے مختلف رابطے ہیں۔

اس لیے ہئیت پرست ادبی نقادوں[2] کے لیے مطالعے کے موضوعات تھے

---

[1] ملاحظہ ہو:۔

Diana Laurenson and Alan Swinge Wood: The Sociology of Literature(London) 1971.(Lond) .

[2] Shipley, Dictionary of World Literature. محولہ بالا صفحہ ۲۸۶

تو لفظوں کے درمیان کے رابطے اور رشتے ان کا تطابق اور تخالف ان سے مل کر بنتی تصویریں اور آہنگ، اور فن پارے کے اندر پائی جانے والی مرکزی کشمکش یا تناؤ۔ اس کشمکش کے مختلف عناصر کے درمیان آویزش ہی سے نئی جمالیاتی کیفیات کی تخلیق ہوتی ہے اس لحاظ سے ہئیت پرست نقاد متن کا گہرا مطالعہ کرتا ہے اور لفظوں کے صرفی اور نحوی رابطوں ہی کا نہیں لفظوں اور حرفوں کے معنیاتی، صوتی اور تمثالی مرقعوں پر غور کرتا ہے۔ اس ضمن میں سب سے زیادہ مشہور تصور مانوس الفاظ کو اجنبیت اور نیا پن دینے کا تصور ہے وہی الفاظ جنھیں ہم سب روزمرہ کی گفتگو میں استعمال کرتے ہیں ادیب کی تحریر میں اس طرح برتے جاتے ہیں کہ ان میں انوکھا پن اور تازگی ہی نہیں ایک غیر معمولی برقی توانائی محسوس ہونے لگتی ہے اس انوکھی اجنبیت کو ہئیت پرست نقادوں نے واضح تنقیدی تصور کی شکل دی۔

ادبی فن پارے کی کامیابی اس کے احساس تکمیل میں مضمر ہے اور جس قدر تکمیل کا یہ احساس مکمل ہوگا اسی قدر فن پارہ زیادہ کامیاب ہوگا۔ تکمیل کا یہ تصور ہئیت پرستوں کے نزدیک صرف ہئیت ہی پر منحصر ہے اور اس ضمن میں ہئیت پرست نقادوں نے خاص طور پر سوئٹزرلینڈ کے ماہر لسانیات ساسئور کی تصنیف کورس آف جنرل لنگوسٹکس (تاریخ اشاعت ۱۹۱۵ء) کے نظریات سے مدد لی۔ ساسئور نے زبان کی دو سطحوں کی نشان دہی کی ایک سطح وہ ہے جو کسی خاص دور میں مروج زبان کی ہوتی ہے اور ان الفاظ سے عبارت ہوتی ہے جو کسی مخصوص دور کے رہنے والے بولتے ہیں گویا یہ کسی مخصوص زبان کے ایک مخصوص دور کے ذخیرۂ الفاظ سے تشکیل پاتی ہے۔ ظاہر ہے اس مخصوص ذخیرۂ الفاظ کے تصورات اس دور کے لوگوں کے لیے متعین ہوتے ہیں اور ان کے معنی اور تلازمے بھی کم و بیش متعین ہوتے ہیں۔ زبان کی اس سطح کو ساسئور Synchromic کی اصطلاح سے یاد کرتا ہے دوسری سطح جسے وہ diachromic کہتا ہے اس زبان سے عبارت ہے جو مختلف ادوار میں ارتقا پذیر ہوتی ہے۔ اسی

لہ بحوالہ بالا Sociology of Literature

کے ساتھ ساتھ اس اجتماعی ذخیرۂ الفاظ کو جو ایک دور کی بول چال اور تحریر و تقریر پر محیط ہوتے ہیں بقول Parole اور Langue اور اس ذخیرے میں کسی ایک شخص (یا شاعر) کے استعمال میں آنے والے ذخیرۂ الفاظ پر مشتمل زبان کی اصطلاحیں بھی ساسور ہی سے عام ہوئیں۔

ان تصورات کی مدد سے ساسور نے Semiology[1] اشاراتی نظام کی سائنس وضع کرنے کی کوشش کی۔ ساسور کے نزدیک زبان انسانوں کے اس اشاراتی نظام کا محض حصہ ہے اور زبان کی یہ اشاراتی اور معنیاتی ساخت انسان کے اختیار سے باہر ہے کیونکہ وہ انسان کو پیدائش کے وقت بنا بنایا ملتا ہے اور ہر فرد اپنے طور پر اس دیئے ہوئے سانچے کو برتتا ہے اور اسی بنا پر یہ لسانی سانچہ یا معنیاتی نظام اہم ہے اور یہی نظام ترسیل کار اور پیغام ترسیل کے درمیان تفہیم اور ترسیل کا رشتہ قایم کرتا ہے اور یہ تشکیلی نظام بے تاریخی اور غیر صنفی ہے۔

روسی ہئیت پرستی کے ابتدائی دور میں متن پر پوری یکسوئی کے ساتھ توجہ کی گئی اور ہر قسم کے سماجی اثرات حتیٰ کہ نفس مضمون اور معنیاتی مضمرات کو بھی نظر انداز کر کے متن کے اندر پائے جانے والے الفاظ کی اکائیوں اور ان سے بننے والے مرکبات کے باہمی رشتوں کے مطالعے ہی کو ادبی تنقید کا اصل فریضہ قرار دیا گیا شاید اسی بنا پر روس کے مارکسی نقادوں نے اس مکتبۂ خیال کے خلاف جہاد شروع کیا اور اسے ایک مدت تک اپنا حریف سمجھا البتہ لیوٹراٹسکی نے اپنی کتاب "لٹریچر اینڈ ریوولیوشن" (ادب اور انقلاب) میں ایک مفاہمانہ انداز اپنایا۔ اس کے نزدیک ہئیت پرستوں کا یہ خیال درست ہے کہ ادب کو بنیادی طور پر ادبی معیاروں ہی پر پرکھا جانا چاہیئے لیکن ادب کے اندر آنے والی تبدیلیوں اور اس کے نفس مضمون اور تکنیک کے تغیر کا مطالعہ کرتے وقت سماجی ارتقا کے اصول اور سماجی زندگی کی جدلیات کو نظر انداز کر کے اپنی بے خبری اور ناواقفیت کا ثبوت فراہم کرتے ہیں بعد کے دور میں خود ہئیت پرستی کے بعض

---

[1] Saussure (Mentor Books)   [2] Terry Eagleton: Marxism and Literary criticisms

علم برداروں نے بالخصوص توماشیفسکی Tomashevsky نے اس بات کو تسلیم کیا کہ........ زبان سے ادا ہونے والے ہر بیان کی ساخت کو بامعنی ہونے کے لیے نفس مضمون کے اعتبار سے مربوط اور انسانوں کے لیے بامعنی یا (سماجی) معنویت سے معمور ہونا چاہیئے. گویا لسانی ساخت اور متن کے اندر پائے جانے والے سانچوں کے درمیان تعلق کا مطالعہ کرتے ہوئے سماجی جدلیات کی اثر پذیری کا انکار ممکن نہیں ہے اور ان کے مطالعے میں سماجی ارتقا کے علم سے کام لیا جا سکتا ہے جسے گولڈمان نے اپنی تشکیلیت کے نظریے کی مدد سے اور آگے بڑھایا اور مارکسیت سے ہم آہنگ کر دیا۔

روس میں ادبی تنقید کے ارتقا کی بقیہ داستان مارکسی تنقید کے نشوونما سے متعلق ہے اور اسی ضمن میں بیان ہوگی. اس میں وہ مختلف تنقیدی نظریات بھی زیر بحث آئیں گے جو ۱۹۱۷ء کے اکتوبر انقلاب کے وقت اور اس کے بعد سے ۱۹۲۴ء میں اشتراکی حقیقت نگاری کے سرکاری طور پر قبول کیے جانے کے بعد روس کے ادبی منظر نامے کا حصہ رہے۔

کتابیات

1. Shipley: Dictionary of World Literature. See Russian Criticism and Soviet criticism.

2. Moulton: Russian Formalism(Hague 1955)

3. Wellek:Concepts of criticism(Yale University Press(1963).

4. L.T.Lemon and M. Reiss:Russian Formalist Criticm (Lincoln Univ.Nebrasaka(1965)

5. Sociology of Literature (Ibid)
Leo Trotsky: Literature and sevolution.

6. (Russel & Russel.New York(1957).

7. Terry Eagleton: Marism and Literary criticism (Malunilla)

پندرھواں باب

امریکا: "نئی" تنقید

شپلے کی "عالمی ادب کی لغت"[1] میں امریکی تنقید کو پانچ میلانات میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلا نو کلاسیکی انداز تنقید جس کا سب سے اہم نقاد ٹموتھی ڈوائٹ، جان ودرسپون اور جان کاؤنسی آمس تھے۔ دوسرا میلان رومانوی تنقید کا تھا جنھوں نے تخلیق کار کی باطنی کیفیات پر زور دیا جس کی بہترین نمایندگی آر۔ ڈبلیو۔ ایمرسن کرتے ہیں۔ تنقید کا تیسرا دبستان خالص جمالیاتی معیاروں کے مطابق ادبی فن پاروں کو پرکھنے کی تھی جس کی نمایندگی ایڈگر ایلن پو اور لوول کرتے ہیں۔ اس دبستان کے نقادوں کے نزدیک "شعری اصول و معیار (حقیقت یا حق کے بجائے) حسن کے وسیلے سے انبساط حاصل کرنا ہے اور "معیار حسن مطلق اور معروضی ہے اور شاعری کا واحد مقصد اخلاقی مصلحتوں سے بے نیاز ہو کر خالص حسن آفرینی ہے"[2]۔ تنقید کا چوتھا دبستان سائنسی ارتقا اور جمہوری اقدار سے متاثر تھا۔ ادب کو "عوام کی سماوی تصویر"[3] قرار دیتا ہے اور ٹین اور سینٹ بو کے زیر اثر ادب کو تہذیب کا حصہ اور تہذیب کے معمار کا درجہ دیتا تھا جس کی نمایندگی والٹ وہٹ مین اور ولیم ڈین ہاؤس کرتے

۱۔ شپلے Dictionary of World Literature محولہ بالا صفحہ ۱۷

۲۔ ایضاً صفحہ ۱۷

۳۔ Goel Elias Sping arm's The New Criticism.

ہیں۔ پانچواں میلان ۱۹۰۰ء کے ارد گرد مقبول ہوا اور ادب کی پہچان قومی کردار کی تصویر کشی اور فطری انداز و اسلوب کے ذریعے کی جانے لگی۔

بیسویں صدی میں اسپنگارن کی کتاب "نیو کریٹی سزم۔ نئی تنقید" عہد آفریں ثابت ہوئی۔ کروچے کا معتقد" اسپنگارن اس بات پر بہت زور دیتا ہے کہ تنقید نگار کو خیالات کی صحت اور غلطی کی جانب توجہ کرنے کی ضرورت نہیں یہ کام نقاد کا نہیں فلسفی کا ہے"۔ اسپنگارن کے نزدیک فن کی پرکھ جمالیاتی معیاروں سے کی جانی چاہیئے اور یہ پرکھ نفس مضمون کی سماجی، فکری اور تہذیبی نوعیتوں سے بالکل غیر متعلق اور بے نیاز ہوتی ہے۔

اسپنگارن کے پہلو بہ پہلو امریکا میں مارکسی تنقید کا فروغ ہوا۔ ۱۹۲۹ء کے شدید امریکی اقتصادی بحران کے بعد کینتھ برک، جیمس ٹی فیرل، نیوٹن اردن اور اڈمنڈ ولسن نے ادبی تنقید میں مارکسی تصورات کا اطلاق کیا مگر ۴۰ء کے قریب امریکی سماج میں انقلابی صورت حال کی غیر موجودگی نے انقلابی فکر کو بھی نقصان پہنچایا اور مارکسی تنقید کا زوال ہوا۔

اسی زمانے میں 'نئی تنقید' کا عروج ہوا جس کی ابتدا رسالہ فیوگی ٹیو (Eugitive) گروپ کے نقادوں سے ہوئی۔ وسط جنوبی امریکا کی ریاست ٹینی سی کے شہر ناش ویل اور وہاں کی وانڈربٹ Vanderbitt یونیورسٹی اس نئے تنقیدی رجحان کا مرکز بن گئے۔ اس تحریک کا مرکزی کردار سڈنی مِتھرن ہرش Sidney Mthron Hirsch تھا۔ یہ خوب صورت اور باوقار شخصیت کا نوجوان روحانیت اور سریت کی طرف مائل تھا اور علم الاعداد، نجوم، یہودی لوک کتھا، چینی اور ہندوستانی تصوف سے دلچسپی رکھتا تھا اوایل شباب ہی میں بحریے کی ملازمت کی اور گھر سے فرار ہو کر مشرق میں خاصہ وقت گزارا اور اپنے طبعی میلان کے مطابق ۱۹۱۵ء میں ناش ویل آنے پر نظموں کی روحانی تعبیر و تشریح کی طرف متوجہ ہوا۔ اتفاق سے اسی زمانے میں وانڈربیٹ یونی ورسٹی میں شعبۂ انگریزی کے صدر کے تقرر کا مسئلہ درپیش

ؔ احتشام حسین۔ تنقید اور عملی تنقید (آزاد کتاب گھر۔ دہلی) ۱۹۵۲ء، ص ۲۱

تھا. یونی ورسٹی کلیسا کے زیرِ نگرانی تھی مگر کلیسا کے بشپ ای. ای ہاسس اور یونی ورسٹی کے چانسلر ایم کرک لینڈ کے درمیان اختلافات رونما ہوئے اور کرک لینڈ نے کلیسا کے اخلاقی تصورات کے برخلاف ایسے پروفیسروں کے تقرر کیے جو کلیسائی معیاروں کے مطابق نہ تھے۔ سپریم کورٹ نے ان اختلافات کے سلسلے میں کرک لینڈ کے حق میں فیصلہ دیا انہی ایڈون مِمس Edwin Mims کو شعبۂ انگریزی کا صدر کا تقرر بھی تھا اور انہی کی سرکردگی میں جان کرائو رین سم (پیدائش ۱۸۸۸ء) نے عہدہ سنبھالا اور انگریزی میں کوئی ڈگری نہ ہونے کے باوجود انگریزی کے معلم کی حیثیت سے کام شروع کیا۔ ہرش اور رین سم کے اردگرد شاعروں اور ادیبوں کا ایک حلقہ جمع ہو گیا اور فیوگی ٹیو Fugitive کے نام سے ایک ادبی انجمن قایم ہو گئی جس میں شاعروں کی تخلیقات کا گہرا تنقیدی تجزیہ کیا جاتا تھا جو تمام تر متن کے مطالعے پر مبنی ہوتا تھا۔

اسی گروپ نے بعد کو اسی نام سے اپنا ادبی مجلہ شائع کرنا شروع کیا جس کے ادبی تجزیوں کی خصوصیات حسب ذیل تھیں :۔

۱۔ اس گروپ کے سبھی ارکان شاعر تھے اور ان کا تمام زور شاعری کے متن اور تکنیک پر ہوتا تھا۔

۲۔ ہر فن پارے کی انفرادیت اور انوکھے پن پر توجہ کی جاتی تھی۔

۳۔ شاعری کے عام نظریات کے بجائے مخصوص نظموں کے تجزیے ہی پر توجہ مرکوز کی جاتی تھی۔

۴۔ ہر شاعر اپنی انفرادی شناخت کو قایم رکھتے ہوئے بھی مجموعی فکری سانچے کے اعتبار سے ہم خیال تھا اور اس کا لحاظ رکھتا تھا اور یہ فکری سانچہ رین سم کے افکار کا فراہم کردہ ہوتا تھا۔

۵۔ ان سبھی فن کاروں میں جنوبی امریکا کی روحانیت اور سریت کی لہر موجود تھی۔

۶۔ اس گروہ کے تخلیق کاروں اور نقادوں کے لیے مرکزی مسئلہ صرف یہ تھا کہ فن کار نے دنیا کی کس طرح ترجمانی کی ہے۔[۱۵]

[۱۵] حاشیہ اگلے صفحہ پر)

"نئی تنقید" کے اس دبستان کو صنعتی اور جمہوری شمالی امریکا کے خلاف زرعی اور متمول جنوبی امریکا کا احتجاج[1] قرار دیا گیا ہے لیکن اس دبستان کے نقادوں کے مرکزی تصورات سے بحث کرنے سے قبل ان کے پیش رو نظریات کا تذکرہ ضروری ہے "نئی تنقید" کے پیش رو نقادوں میں کروچے، ازرا پاؤنڈ، رچرڈز اور ایلیٹ کا نام لیا جاتا ہے۔

اطالوی کروچے اور اظہاریت کے اثرات

بینی ڈیٹو کروچے ماہر جمالیات نے شہرت پائی اس کا تحقیقی معالہ ایس تھے ٹک (جمالیات) تمام انسانی سرگرمیوں کی دو نظری اور دو عملی اقسام قرار دیتا ہے[2] دو نظری سرگرمیوں میں — وجدان، اظہار اور تصور آفرینی اور دو عملی سرگرمیاں ہیں ارادہ اور علمی اور عملی سطح پر مسلمہ مقصد کے حصول کی کاوش۔ ان چاروں سرگرمیوں کو کروچے نے جمالیات، منطق، اقتصادیات اور اخلاقیات کے شعبوں کی اصل قرار دیا ہے۔ وجدان، اظہار کا عمل ذات کے باطنی سطح کے عمیق ترین گہرائیوں سے شعور اور تحت الشعور کی شکل میں منسلک ہوتا ہے اور اوپری سطح پر تجرید سے جڑا ہوا ہوتا ہے۔ کروچے کے نزدیک جمالیاتی تجربہ ہیئت کے سوا اور کچھ نہیں ہے یعنی مختلف کیفیات کے مرکزی ہیولے کی شکل ہے اور یہ وجدان خود اظہار بھی ہے اور کسی خارجی اظہار کا محتاج نہیں ہے۔ ہر فرد (جس میں تخلیقی فن کار بھی شامل ہے) مختلف احساسات و تاثرات کو ترتیب دے کر ایک وحدت بخشتا ہے اور یہی وحدت اظہار ہے۔ کروچے کے نزدیک جمالیاتی احساس اسی حسن ترتیب کا نام ہے اور یہ ترتیب باطنی طور پر

حاشیہ گذشتہ صفحے کا:-

Naresh Chandra: New Criticism Doaba House Delhi=1979 صفحات ۸۶ تا ۹۰۔

[1] ایضاً ص ۱۱۴

[2] Wimsatt and Brooks محولہ بالا ص ۵۰۱

شخصیت کے اندر معروضی حوالوں یا مقاصد کے بغیر انجام پاتی ہے۔ اس لیے اظہار دراصل ایک اندرونی عمل ہے جس کا کوئی تعلق نہ باہری دنیا سے ہے نہ معروضی حقیقت سے۔ چنانچہ فن کے حقیقت کی نقل ہونے یا اس سے کسی قسم کی دوسری افادیت یا مقصدیت وابستہ کرنے کا سوال ہی نہیں اٹھتا اندرونی فارم ہی آرٹ ہے۔

اس کے نظریے کا دوسرا اہم پہلو یہ ہے کہ فن خود اظہار ہے اور اس لیے فن کے خارجی مظہر کا کوئی رشتہ سچے تخلیقی عمل سے نہیں ہے وہ تو محض غیر متعلق اور باہری علامتیں ہیں جو باطنی کیفیت جمال کو شاید جزوی طور پر یاد کرنے کے کام آسکیں لیکن اصل اظہار سے ان کا کوئی تعلق نہیں۔ لہٰذا ترسیل غیر متعلق لفظ ہے اور اگر تفہیم ذات ممکن ہو تو اصل اظہار کی وہی تفہیم درست ہے جو محسوس کرنے والے کی ذات کے اندر ہوتی ہے اور خارجی وسیلہ اظہار سے بے نیاز ہوتی ہے اور اس اندرونی ترتیب یا اظہار کے لیے وہ بھرپور پن، وجدانوں کی وحدت اور تمول، مقاصد کی ہم آہنگی اور احساس تکمیل کو لازمی قرار دیتا ہے۔

Fullness, richness and unity of intuitions, harmony of interest and totality.[1]

اس اعتبار سے ادبی تنقید کا صرف ایک ہی طریق کار جائز قرار پاتا ہے اور وہ تاثراتی تنقید کا طریق کار ہے جس میں فن پارے کو خارجی حقیقت قرار دے کر گویا اس سے پیدا شدہ احساسات کو جمالیاتی کیفیت کی شکل میں ترتیب دیا جائے۔ "نئی تنقید" نے معروضی حقیقت سے بے نیاز کرو چے اور تاثراتی انداز تنقید دونوں کو کروچے سے اخذ کیا ہے۔

ازرا پاؤنڈ

ازرا پاؤنڈ نے اپنی کتاب The ABC of reading میں یہ نظریہ

---

[1] Winsatt and Brooks بحوالہ بالا ص۵۱۸

پیش کیا کہ ادب کے مطالعے کو ادیبوں کی شخصیت سے جدا کرنا چاہیئے جس طرح کسی سائنسی دریافت کا مطالعہ کرتے وقت ہم اس دریافت پر متعلقہ سائنسداں کی شخصیت کے اثرات کا مطالعہ نہیں کرتے بلکہ اس دریافت (یا اصول) کو سائنس داں کی شخصیت اور اس کی آپ بیتی سے الگ کر کے دیکھتے ہیں اسی طرح ادب کا بھی ادیب کی شخصیت سے بے نیاز ہو کر مطالعہ کرنا چاہیئے [1]

ازرا پاؤنڈ کے نزدیک "عظیم ادب اس زبان کا نام ہے جو معنی سے ممکنہ حد تک معمور ہو۔"

"Great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree." [2]

اور اس اعتبار سے شاعری کی تین اقسام قرار دی گئی ہیں ___ میلو پوئیا، فونو پوئیا، لوگو پوئیا [3]

میلو پوئیا سے مراد شاعری میں استعمال ہونے والے الفاظ کی موسیقی اور صوتی کیفیت ہے۔ فونو پوئیا ان الفاظ کی محاکاتی اور تصویر آفرین کیفیت ہے اور

---

[1] Winsatt and Brooks نریش چندر، محولہ بالا ص ۲۸، ازرا پاؤنڈ لکھتا ہے:۔

"When studying physics we are not asked to investigate the biographies of all the disciples of Newton who showed interest in science, but who failed to make any discovery. Neither are their unrewarded groupings, hopes, passions, laundry bills, or erotic experiences trust on the harried student or considered germane to the subject."

[2] New Criticism محولہ بالا ص ۲۹

[3] Police Essay ص ۱۱

لوگو پوئیا سے "الفاظ کے درمیان ذہن کا رقص" یا فکری آہنگ ہے۔ یہ دونوں کیفیات شعری کل کے تعمیریات architectonics ہیں زبان کو معنویت سے بھرپور کرنے کے لیے ضروری ہے کہ تخلیقی فن کار کو معلوم ہو کہ اس سے پیش رو شاعر زبان کو کس حد تک معنویت سے معمور کر چکے ہیں اس لحاظ سے شعری روایت سے واقفیت لازمی ہے۔ فارم، زبان، آہنگ اور شعری تکنیک کے معاملات ازرا پاؤنڈ کے تصورات میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔

ایلیٹ

ٹی۔ایس۔ایلیٹ نے ازرا پاؤنڈ کے تصورِ روایت کو اور آگے بڑھایا اور اسے ایک نئی معنویت بخشی۔ ایلیٹ کے تنقیدی نظریات میں روایت۔ادب کا غیر شخصی مفہوم اور معروضی ہم اضافیت Objective corelative کے تصورات کلیدی ہیں اور ان تینوں تصورات سے "نئی تنقید" نے اثر قبول کیا ہے۔

روایت سے ایلیٹ نے پوری شعری روایت مراد لی ہے جس کا سلسلہ یورپ میں ہومر سے لے کر اس وقت جاری ہے۔ ایلیٹ کے نزدیک ہر فن کار کے لیے اس روایت سے رد و قبول لازم ہے کسی فن کار کو بھی مکمل معنویت تمام و کمال خود اس کے اپنے بل بوتے پر حاصل نہیں ہوتی بلکہ اس کا تعلق لازمی طور پر پوری شعری روایت سے ہوتا ہے اور ہر فن کار اپنے مزاج و کردار کے مطابق شعری روایت کی تشکیلِ نو کرتا رہتا ہے اس کے ساتھ ساتھ تخلیق و تنقید کے لیے تقابل اور موازنے کا مسلسل عمل لازم ہے۔ بار بار دیکھنا ہوتا ہے کہ کسی مخصوص لفظ کے استعمال میں، کسی مخصوص فضا آفرینی یا کسی خاص جمالیاتی کیفیت آفرینی میں وہ کس حد تک اپنے پیش رو یا معاصر فن کاروں سے کس حد تک منفرد یا ممتاز ہو پایا ہے اور زبان اور شعری تکنیک میں وہ کس حد تک اضافہ کر سکا ہے۔

ادب بالخصوص شاعری تخلیقی فن کار کی شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ شخصیت

۱؎ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو New Criticism ص ۹۵

سے فرار اور گریز ہے۔ ایلیٹ کے نزدیک شاعری اتنی ہی اعلیٰ ہوگی جتنی وہ شاعر کی اپنی شخصیت سے بے نیاز اور الگ تھلگ ہوگی۔ شخصی تجربات شاعری میں بنیادی حیثیت نہیں رکھتے اور شاعری میں اظہار پانے والے تجربات تخلیقی فن کار کی زندگی میں بہت عمولی حیثیت کے حامل ہوتے ہیں۔ وہ لکھتا ہے :-

"...The poet has, not a "personality" to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality in which impressions and experiences combine inpeculiar and unexpected ways. Impressions and experiences which are important for the man may take no place in the poetry, and which become important in the poetry may play quite a negligible part in the man, the personality".[1]

اس پر تبصرہ کرتے ہوئے وم ساٹ اور بروکس لکھتے ہیں کہ، اویں صدی کے بعد سے انگریزی تنقید میں شاید ہی کسی نقاد نے اپنی ادبی تنقید کو درد و نشاط کے محور سے نکال کر کثرت و وحدت کے نقطۂ نظر سے اس قدر زور دیا ہو جتنا ایلیٹ نے دیا۔ اس کے نزدیک "تاثرات، احساسات، جذبات اور افکار تخلیقی فن کار کی شخصیت کی بھٹی میں تپ کر روایت کے فراہم کردہ سانچے کی وحدت اختیار کرتے ہیں اور اس اعتبار سے فن کار وہ ہے جو روایت سے تعاون کرنے اور اسے آگے بڑھانے کے عمل میں خود اپنی ذات کو فراموش کر دیتا ہے۔

ایلیٹ کا تیسرا نظریہ Objective Correlative کا نظریہ ہے یعنی فن کار کے سامنے سب سے بڑی مہم تاثرات، احساسات، جذبات اور افکار کی

ا۔ Selected Essay (New York 1932) صفحہ ۸

۲۔ ایضاً ۱۲۴ و ۱۲۵

اس رنگا رنگ کثرت کو کسی ایسی وحدت میں ڈھالنے کا ہے. جو حسن کارانہ ربط و آہنگ اور احساس تکمیل اور مختلف اجزا میں توازن سے بھرپور ہو اور اس کا اظہار کسی ایسی ظاہری شکل میں کیا جائے جس سے پڑھنے یا دیکھنے والے وہی اثر لے سکیں جو فن پارے کی تخلیق کا مرکزی تاثر ہو گویا فن کار اور اس کے مخاطبین کے درمیان کسی ایسے معروضی مفاہمے یا معروضی حوالے کا ہونا ضروری ہے. جو ان کے تاثرات کے درمیان یکسانیت پیدا کر سکے.

روایت کے اجتماعی شعور، شخصیت سے گریز اور معروضی حوالے کے تصورات نے رچرڈز کے نظریۂ قدر، ازرا پاؤنڈ کے تعمیریاتی تصور اور کروچے کی اظہاریت کی طرح "نئی تنقید" کو متاثر کیا. جے سی رین سم، ایلن ٹیٹ، آر. پی. بلیک مر کے تنقیدی نظریات میں مذکورہ بالا اثرات صاف نظر آتے ہیں. "نئی تنقید" کے معیاروں کی فکر کا محور شاعری کی نوعیت، تخلیق اور ترسیل کے مسایل ہیں.

"نئی تنقید"[1] سائنس کو علم و عرفان کے حصول کا مستند اور معتبر وسیلہ نہیں سمجھتی. اول اس وجہ سے کہ سائنس صرف تعمیمات سے بحث کرتی ہے مخصوص سے نہیں. وہ انسان کی تعریف کر سکتی ہے مگر سقراط کی تعریف اس کے بس میں نہیں. دوسرے جہاں اس کے معروضی تجزیے اور دلایل و براہین کی رسائی نہیں ہوتی وہاں وہ نئی خرافات اور افسانے ایجاد کرنے لگتی ہے. تیسرے سائنس افادی نقطۂ نظر سے فطرت کو پہچاننا چاہتی ہے اور اسے اپنے طریق کار کے چوکھٹے میں ڈھال لیتی ہے. چوتھے سائنس افادی علم کی تلاش میں صنعت اور ٹکنالوجی کو جنم دیتی ہے جو انسان کی انسانیت کو کچل ڈالتے ہیں اور جمالیاتی احساسات کو مسخ کر دیتے ہیں جب کہ در حقیقت نئی تنقید کے نزدیک علم و عرفان کا صحیح وسیلہ حسیت ہی ہے اور اسی حسیت کے ذریعے فطرت اور زندگی کے ان گوشوں تک بھی رسائی ممکن ہے جو سائنس کی گرفت میں نہیں آتے. صحیح عرفان محض عقل سے ممکن نہیں اس سے ماورا ہے اور شعری حسیت اور فن کارانہ وجدان ہی سے ممکن

---

[1] New Criticism محولہ بالا صفحہ ۱۳۲ و ۱۳۱

ہے۔ اس صورت حال کو اس نقشے کے ذریعے ظاہر کیا گیا ہے۔

سائنس ← اثباتی علم ← افادی نقطۂ نظر ← ٹکنالوجی ← صنعتی دور ←

فرصت کی کمی

خاتمہ

اخلاقی انسان کے تصور کا خاتمہ

اسی صورت حال کو اقبال نے صرف ایک مصرعے میں بیان کر دیا ہے ع

احساسِ مروت کو کچل دیتے ہیں آلات

اور احساسِ مروت کا پالا ہوا اخلاقی انسان جس کی جمالیاتی حس بالیدہ اور شخصیت مربوط اور ترقی یافتہ ہو سکتی تھی۔ سائنس کے پروردہ مشینی نظام میں محض ایک پرزہ بن کر رہ جاتا ہے اس کی حسیت کو پھر سے بیدار کرنے کا فریضہ شاعری کا ہے اور اس لحاظ سے شاعری سائنس کے پیدا کردہ بحران کا حل ہے اس اعتبار سے "نئی تنقید" کے نزدیک شاعری کا مقصد زندگی کو بہتر بنانا نہیں ہے بلکہ زندگی کو بہتر طریقے پر دیکھنا ہے اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب حسیت کو بیدار کیا جائے اور عقل کے بغیر حسیت کے ذریعے دنیا سے رابطہ قایم کیا جائے۔

نئی تنقید نے جمالیاتی: فکری، اخلاقی، افادی اور نفسیاتی دبستانوں سے الگ رہ کر ایک نیا تصور تنقید پیش کرنے کی کوشش کی۔ مذکورہ بالا سبھی دبستانوں نے کسی نہ کسی طرح ادب بالخصوص شاعری کو کسی نہ کسی علم یا کسی دوسرے شعبے سے وابستہ اور متعلق قرار دیا ہے اور کسی نہ کسی علم کا ماتحت سمجھا ہے اور متعلقہ علم کی روشنی میں ادب کو سمجھنے اور اسے پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ ان سب دبستانوں کے برخلاف "نئی تنقید" نے ادب بالخصوص شاعری کو ان تمام وابستگیوں سے آزاد کر کے معنی کی اولیت کے بجائے لفظ کی اولیت پر زور دیا۔

وہ شاعری کو خود مکتفی وحدت یا ہیکر Structure سمجھتے ہیں اور کسی شے یا کیفیت کے بارے میں بیان یا خیال قرار نہیں دیتے۔ اس وحدت کی بنیاد لفظ پر ہوتی ہے اور ہر لفظ کی اپنی ایک مخصوص منطق اور ایک مخصوص ترتیب ہوتی ہے جس طرح شطرنج کھیلنے والے کو شروع کی چالیں چلنے کی تو مکمل

آزادی ہوتی ہے لیکن اس کے بعد کی ہر چال پہلے کی چالوں سے متعین ہوتی ہے اسی طرح ہر لفظ اپنے متعلقات ساتھ لاتا ہے اور لفظوں کے مجموعے سے ایک ایسا تانابانا Texture بنتا چلا جاتا ہے جو فی نفسہٖ توازن اور ربط کے اعتبار سے متعینہ پیکر کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔

"نئی تنقید" کے نزدیک یہ پیکر کسی نہ کسی مرکزیت سے متعین ہوتا ہے اور یہ مرکزیت اسلوب، .... توازن، محاکاتی تاثر پارے، صنفی عناصر، صوتی آہنگ، رنگ، لہجے اور لفظوں کی توانائی یا ان کی توسیع ان کی تہہ داری اور ان کی تعمیری قوت پر مبنی ہو سکتی ہے اور اسی کے مطابق کسی فن پارے کو سمجھنا اور اس کی اقدار کا تعین کرنا چاہیئے مختلف عناصر، الفاظ، مصرعے، اشعار، صوتی اور محاکاتی تاثر پارے۔ وغیرہ کی مرکزیت کے معیار کے بارے میں مختلف خیالات کا اظہار کیا گیا ہے۔ ایلن ٹیٹ مرکزیت میں Tension تناؤ پر زور دیتا ہے۔ رینسم پیکر Texture کی کلیت پر اور کلینتھ بروکس قول محال یا طنز Iroy کو اہمیت دیتا ہے۔ بلیک مر کے نزدیک بنیادی اہمیت Structure یا تانے بانے کو حاصل ہے جو الفاظ اور تراکیب اور ان کے ذریعے آواز، رنگ، تصاویر اور رموز و علایم کی مدد سے پیدا ہونے والی فضا سے بنتا ہے

ان سبھی نقادوں کے نزدیک فن پارہ بنیادی طور پر کسی مرکزی تناؤ یا تضاد میں قایم ہوتا ہے۔ جو اس کے مختلف عناصر اور اجزا کے درمیان ہوتا ہے اور فن کار اسی تناؤ اور تضاد کو مختلف سطح پر ایک کلیت اور احساس تکمیل دینے کے لیے فن پارے کی تخلیق کرتا ہے اور اسی اعتبار سے نقاد کو مختلف زاویوں سے فن پارے کی اس کلیت، کا جایزہ لینا چاہیے طنز اور قول محال بھی اس رویے کا ایک پہلو ہے یعنی لفظوں اور معنی میں صورتِ حال کی مدد سے طنز اور قول محال کا رشتہ پیدا کرنا۔ غرض "نئی تنقید" نے فن پارے کے اندرونی ربط و آہنگ کی مدد سے پیدا ہونے والی وحدت اور جمالیاتی حسیت ہی کو مرکزی اہمیت دی اور اس نقطۂ نظر سے متن کے گہرے باطنی مطالعے ہی کو قابل اعتماد تنقیدی طریق کار قرار دیا۔ اس نقطۂ نظر

سے متن کی پیدا کردہ فضا اور اس کی تکمیل اور اس کے مختلف عناصر کے تضاد، تخالف، آہنگ، محاکاتی ربط و ترتیب اور رموز و علایم، معنی اور لفظ کے رشتوں سے بننے والے پیکروں اور ان سے پیدا ہونے والی کیفیات سے عبارت ہے

شکاگو اسکول

"نئی تنقید" کے بعد کے دور میں آر۔ ایس۔ کرین، ایلڈر آلسن، ڈبلو۔ آر۔ کیسٹ، رچرڈ میک کیون، نارمن میک کلین وغیرہ ادبی نقادوں کا گروہ شکاگو اسکول کے نام سے پہچانا جانے لگا۔ مجموعی طور پر "نئی تنقید" کے دبستان سے متفق ہونے کے باوجود انھوں نے بعض امور میں اس سے اختلاف کیا۔ ان اختلافی معاملات میں قابلِ ذکر مندرجہ ذیل ہیں[1]:۔

۱۔ ادبی فن پاروں پر غور کرتے وقت انھیں تمام و کمال پیش نظر رکھنا چاہیے اور ان کے محض کسی ایک تجزیہ یا کسی ایک پہلو پر غور کرنے پر اکتفا نہیں کرنا چاہیے۔ "نئی تنقید" کے نقادوں کی اس کمزوری پر انھوں نے سخت نکتہ چینی کی کہ وہ فن پارے کے کسی ایک پہلو پر ضرورت سے زیادہ زور دیتے ہیں۔

۲۔ شکاگو اسکول کے نقادوں نے ارسطو کے مختلف فنون کے درمیان قایم کردہ امتیازات کو ملحوظ رکھنے پر زور دیا۔ ارسطو نے تمام فنون کا مقصد فطرت کی نقالی قرار دیتے ہوئے مختلف فنون کے وسیلۂ اظہار کے باہمی فرق کو واضح کیا تھا شاعری کے لئے الفاظ اسی طرح وسیلۂ اظہار ہیں جس طرح مصوری کے لیے رنگ اور خطوط اس لحاظ سے شاعری کو زبان کے استعمال کے اعتبار سے دوسرے فنون پر کسی قسم کا امتیاز یا برتری حاصل نہیں ہے۔ ~~Organic~~

۳۔ شکاگو اسکول نے ادب کے صرف ایک بنیادی تصور کی اہمیت کو واضح کیا۔ رینسم کی برخلاف وہ شاعری کو لازمی طور پر ORGANIC تسلیم کرتے ہیں یعنی مختلف عناصر سے مل کر بننے والی وحدت ہے اور رینسم

---

[1] محولہ بالا New Critical ص ۲۳۱ تا ص ۲۳۵

کی طرح شکاگو اسکول شاعری کو Inorganic ماننے کو تیار نہیں ہے جو منطقی ربط کی بنیاد پر تخلیق ہو سکتی ہے۔

۴۔ ارسطو نے جس طرح ادب، تنقید کو اصناف ادب کے مطابق جانچنے اور پرکھنے کی بنا ڈالی تھی اسی کے مطابق شکاگو اسکول نے ادبی اقسام اور ادبی اصناف کے درمیان تنقیدی امتیاز کو قایم رکھا۔

۵۔ ارسطو کے اس خیال کو بھی شکاگو اسکول نے تسلیم کیا کہ انفرادی شہ پارے کے محرکات کا مطالعہ تفہیم اور تنقید میں معاون ثابت ہو سکتا ہے "نئی تنقید" نے جس طرح شاعر کی شخصیت اور شہ پارے کے محرک اسباب کو مکمل طور پر نظر انداز کر دیا تھا۔ شکاگو اسکول کے نقادوں نے اس کے خلاف ردعمل کے طور پر فنکار کی شخصیت اور فن پارے کے محرک اسباب کو فن پارے کی تنقید سے براہ راست متعلق قرار دیا۔ اسی طرح ایلیٹ کے غیر شخصی نظریے کے برخلاف شکاگو اسکول کے نقادوں نے ادبی شہ پاروں میں تاثرات و تعصبات شخصی ہمدردیوں اور جذباتی رویوں کے لیے گنجایش نکالی۔

شکاگو اسکول نے "نئی تنقید" پر جو اعتراضات کیے ان میں پہلا اعتراض یہ ہے کہ انھوں نے ادبی تنقید کو ایک دوسرے طریقے پر سائنس کے اثباتی طریق کار کا تابع بنا دیا Positivism اور وہ ایک قسم کے تنقیدی یک رُخے پن میں Critical monism کا شکار ہو گئے۔ شکاگو اسکول کے نزدیک فن پارہ محض ایک وحدت نہیں ہے بلکہ ایک انوکھی قسم کی وحدت Unique whole ہے اور اس لحاظ سے اس کی وحدت ہی کو نہیں اس کے انوکھے پن کو بھی ملحوظ رکھنا چاہیے یعنی کسی ایک عنصر پر زور دینے کے بجائے اس کے انوکھے پن پر زور دینا چاہیے اور اس کے سبھی پہلوؤں پر یکساں طور پر توجہ ضروری ہے نہ محض بناوٹ Texture کا مطالعہ کافی ہے نہ محض ساخت Structure کا، نہ محض اسلوب کا۔ اسی طرح کسی مصنف کے کسی ایک فن پارے کو اس کی دوسری تخلیقات سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا اور اس اعتبار سے "نئی تنقید"

۱ R.S.Crane Critic and Crit ism.P.91.

۲ مثلاً اقبال کی نظم "ساقی نامہ" میں خودی کی اصطلاح کو محض اس نظم کے متن (باقی اگلے صفحہ پر)

کی علیحدگی پسندی یا متن پرستی کے مقابلے میں شکاگو کے نوارسطوئی اسکول نے ہر فن پارے کو مجموعی طور پر فن کار کی پوری ادبی تخلیقات اور تخلیقی شخصیت کے سیاق وسباق میں دیکھنے کی کوشش کی۔

غرض شکاگو اسکول کے نقادوں نے "نئی تنقید" کے عدم توازن کو دور کرنے کی کوشش کی اور ادبی تنقید کو فن کار کی شخصیت اور فن کے نجی محرکات اور اس کے رویوں اور اس کی مکمل تخلیقی شخصیت کا آئینہ قرار دیا اور ارسطو کے بعض تصورات کو نئے انداز سے معنویت بخشی اسی بنا پر شکاگو اسکول کے نقادوں کو نوارسطوئی اسکول قرار دیا گیا۔

اسی سلسلے میں ایک اور اہم نقاد جان ہالووے John Holloway کا تذکرہ بھی ضروری ہے جس نے "نئی تنقید" پر غیر ضروری طور پر فلسفہ اور مابعدالطبیعاتی فکر لادنے اور نامانوس ٹیڑھی میڑھی ریاضیاتی اور موہوم اصطلاحات کو داخل کرنے کا الزام لگایا۔ "نئی تنقید" نے جو تنقیدی طریق کار اپنایا۔ اس سے جس قسم کی فلسفہ طرازی کو شامل کر دیا گیا ہے وہ اس کا لازمی حصہ نہیں ہے اور اس سے عقل اور سائنسی فکر کو رد کرنا اور مابعدالطبیعات یا محض حسیاتی نقطۂ نظر کو اپنانا لازم نہیں آتا۔ اسی طرح ٹیڑھی میڑھی ریاضیاتی اصطلاحات کا استعمال تنقید کو گنجلک اور پیچیدہ بناتا ہیں ہر فن پارے کے لیے نئی بوطیقا وضع کرنا یا ہر فن پارے کو اس سے ابھرنے والی نئی بوطیقا کے مطابق پرکھنا ادب میں غیر ضروری انتشار کا باعث ہو سکتا ہے اور تنقید کو محض تاثرات کی سطح تک پہنچا دینے کے مترادف ہے۔[۱]

حاشیہ گذشتہ سے آگے :۔ کے حدود میں رہ کر سمجھنا دشوار ہے اور اس کے صحیح سیاق وسباق کا اندازہ لگانے کے لیے اقبال کی پوری شاعری کے سیاق وسباق میں اسے سمجھنا لازم ہے اور اسی راستے سے ہماری رسائی افکار عصر تک بھی ہوتی ہے۔

ہر فن پارے کو اس کی اپنی بوطیقا کے معیار پر سمجھنے اور پرکھنے کے سلسلے میں ہالووے اور اسٹال مین STALLMAN کے اعتراضات یہ ہیں کہ اس صورت میں قاری کو نقاد کے در پر بھکاری کی طرح کاسۂ گدائی لے کر منتظر کھڑا رہنا پڑتا ہے کہ وہ جس قسم کی تشریح وتعبیر (باقی اگلے صفحے پر)

آخر میں "نئی تنقید" اور شکاگو اسکول کے نظریات کا جائزہ لیتے ہوئے تین مرکزی تصورات کے ضمن میں ان کے موقف پر غور کرنا ضروری ہے۔

جہاں تک فن کے فطرت کی نقل ہونے کا سوال ہے "نئی تنقید" فن کو فطرت کے علم و عرفان کا واحد مستند اور معتبر وسیلہ سمجھتی ہے اور فن کو نقل سمجھنے کے بجائے حسیت کے ذریعے جمالیاتی عرفان فطرت کا ذریعہ جانتی ہے کیونکہ عقل کے ذریعے جن گوشوں تک سائنس نہیں پہنچ سکتی وہاں تک جمالیاتی وجدان کے ذریعے فن کی گزر ہو جاتی ہے۔

تنقیدی طریق کار اور ادبی معیاروں کے مسئلے پر "نئی تنقید" نے متن کے گہرے باطنی مطالعے پر زور دیا اور ہر فن پارے کو مکمل اکائی سمجھ کر تخلیق کار کی شخصیت، سوانحی اور عصری سیاق و سباق سے الگ کر کے مطالعے کی کوشش کی اور تاریخی، تہذیبی، نفسیاتی اور سماجی علوم کے طریق کار کو رد کر کے ادب پارے کی اندرونی ربط و آہنگ اور اس کے مختلف اجزا اور عناصر باہمی رشتوں اور ان سے ابھرنے والے مختلف کیفیاتی دھوپ چھاؤں کو تنقید کا مرکز بنایا۔ شکاگو اسکول کے نقادوں نے ہر فن پارے کو مستقل بالذات اکائی سمجھنے کے بجائے اُسے فن کار کی مکمل تخلیقی شخصیت کی اکائی کا ایک حصہ سمجھ کر مطالعہ کرنے کا مشورہ دیا۔ اس کے علاوہ انھوں نے گہرے متنی مطالعے کے سلسلے میں انبساط کو مناسب اہمیت دی اور اسے محض باطنی رشتوں کے ربط و آہنگ کے یک رخے مطالعے کے بجائے ہمہ جہتی اور وسیع تر تفہیم پر زور دیا۔

ادب کی سماجی افادیت کے مسئلے پر "نئی تنقید" کا نقطۂ نظر عرفان

حاشیہ گذشتہ سے آگے :-

کرے جس قسم کے نتائج چاہے اس کے پیالے میں ڈال دے اور وہ اس طرح فن پارے کو ہی نہیں فن پارے کی تنقید کو لذت و انبساط سے پڑھنے کے حق سے محروم ہو جاتا ہے یہی نہیں بلکہ ادب کسی قسم کے جامع معیار ہی سے محروم ہو جاتا ہے اور ادبی تنقید عمومی اصول و ضوابط سے عاری ہو کر رہ جاتی ہے۔

حقیقت سے عبارت ہے جس میں شکاگو اسکول کے نقادوں نے انبساط کو بھی شامل کیا ہے۔"نئی تنقید" شاعری کو سائنس کے پیدا کردہ بحران کا تدارک قرار دیتی ہے اور انسانی شخصیت کی تکمیل کا وسیلہ شکاگو اسکول اس عمل میں محض حسیت کی بازیافت کی اہمیت کے ساتھ ساتھ اسے وسیع تر آگاہیوں کا عنصر بھی شامل کرتا ہے۔

غرض امریکا نے "نئی تنقید" اور شکاگو اسکول کے وسیلے سے تنقیدی نقطۂ نظر کی بعض نئی جہات کی طرف اشارہ کیا ہے اور اس اعتبار سے ان کے نقطۂ نظر کے بعض پہلو قابل غور ہیں۔

کتابیات

1. Shipley: Dictionary of world Literature
2. Wimsatt and Brooks: Literary Criticism: A short History.
3. Naresh Chandra New Criticism.
4. R.S. Crane Critics and Criticism.
5. J.C. Ransom. The World's Body.
6. Ezra Ponnd.How to Read
7. Allen Tate : Reason In Madness:
8. R.P.Blachxmmer Language Vs.Gesture

سولھواں باب

تشکیلیت : ساختیت

ادب پارے کی اندرونی ساخت اور باطنی وحدت پر تنقید کی بنیاد رکھنے والوں میں دو قسم کے نقاد تھے۔ ایک وہ جو ادب پارے کی اس باطنی ساخت کا خارجی محرکات سے کوئی رشتہ تسلیم نہیں کرتے تھے ان کے نزدیک ادبی اصناف کی اپنی منطق تھی اور ترکیبی وحدت تھی اور اس پر تاریخ اثر انداز نہیں ہوتی اور سماج کا بدلتا ہوا ذوقِ سخن یا اس کے تبدیل ہوتے ہوئے عمرانی اور معاشرتی سانچے ان اصناف کی وحدت کو متاثر کرتے ہیں دوسرے وہ نقاد ہیں جو اس اندرونی وحدت اور باطنی عناصر سے تشکیل پانے والی اکائی کو بھی تاریخی عمل کا حصہ سمجھتے ہیں اور اسے گردوپیش کی تہذیبی تبدیلیوں کا عکس جانتے ہیں۔

ا[illegible]یں صدی میں سائنسی طریق کار کو جو غلبہ حاصل ہوا اس کے نتیجے میں اثباتیت کا خروج ہوا اور ادب کو پرکھنے کے لیے معروضی آئین و آداب کی تلاش ہوئی جن کے ذریعے ادب کو بھی اسی طرح منطقی انداز میں دلیل اور ثبوت کے ساتھ پرکھا جا سکے جس طرح سائنس کے معمل میں مختلف اشیا کو پرکھا جاتا ہے تحلیل اور تجزیے پر زور دیا جانے لگا اور معروضی اصول دریافت کئے جانے لگے اس سائنسی معروضیت سے یہ خطرہ پیدا ہوا کہ ادب کی جمالیاتی کیفیت اس تنقیدی تجزیے اور تحلیل کے عمل کی معروضیت میں مسخ ہو کر رہ جائے گی

اور ادب کی ماہیت کے بجائے یہ محض میکانکی ظاہر پرستی میں الجھ کر غلط نتائج اور گمراہ کن معیاروں کی نذر ہو جائے گی اس سائنسی اثباتیت کا ردِ عمل دو شکلوں میں ظاہر ہوا ایک روسی ہیئت پرستوں کے ساختی تجزیے اور پراگ کے لسانیاتی دبستان کے نظریۂ تنقید کی صورت میں جس کا رشتہ امریکا کی 'نئی تنقید' اور بعد کے شکاگو کے دبستان تنقید سے بھی ملتا ہے دوسرے مارکسی نظریۂ تنقید کی نئی توجیہہ کی صورت میں جو لوکاچ کی ابتدائی تحریروں اور لیوسیان گولڈمان کے تاریخی ساختیت کے نظریے میں ظاہر ہوا۔

ساختیت کی مختلف توجیہیں کی گئی ہیں[1]۔ یہ ایسا نظریۂ تنقید ہے جو ادب پارے کے متن کے مختلف عناصر سے پیدا ہونے والی وحدت کا لسانیاتی، ادبی یا سماجی نقطۂ نظر سے مطالعہ کرتا ہے اور ان عناصر کے مختلف رشتوں کے ربط و آہنگ، تضاد اور تخالف، تناسب اور توازن کو پرکھ کر ان سے پیدا ہونے والے نظام[2] پر تنقید کی بنیاد رکھتا ہے۔ غیر تاریخی ساختیت کے ماننے والے ادب پارے کی باطنی دنیا کو ارد گرد کے سماجی تہذیبی، فکری اور حسیاتی نظام سے الگ کر کے دیکھتے ہیں۔ ٹراٹسکی نے اسی یک رخے پن اور علیحدہ پسندی کی سخت نکتہ چینی کی تھی اور اسے ادبی تفہیم کا مخالف قرار دیا تھا اس کے برخلاف تاریخی ساختیت کے قایل نقاد ادب پارے کے اندرونی وحدت اور اس وحدت کی تشکیل کرنے والے مختلف اجزا، عناصر اور ان کے رابطوں اور رشتوں کے مطالعے کو تو اہمیت دیتے ہیں مگر اپنی کاوشوں کو اسی مرحلے پر مکمل نہیں سمجھتے بلکہ ان اجزا، عناصر، رابطوں اور رشتوں کو زمانے اور ضمیر ایام کا حصہ سمجھتے ہیں اور خارجی حقیقت اور داخلی حسیت ہی میں نہیں بلکہ اس کے اظہار کے سبھی پیمانوں اور ان کی مختلف ساختوں میں بھی تاریخ اور زمانے کی کارفرمائی دیکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک ہر احساس اور ہر خیال

ف ۱ محولہ بالا. Sociology of Literature باب Structuralism

ف ۲ اسی بنا پر ویلک نے نظم کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے :-

System of intra- subjective norms.

ہر ساخت اور ہر ہیکر، ہر وسیلۂ اظہار اور ہر صنفی سانچہ روح عصر سے وابستہ ہوتا ہے اور زمانے کی تبدیلیاں مذاق سلیم پر ہی نہیں، خیال پاروں اور ادبی شہ پاروں کے مختلف اجزا اور ان سے بننے والی ساختوں پر بھی اثر انداز ہوتی ہیں اور تنقید ان سماجی محرکات کے مطالعے سے۔ بے نیاز نہیں رہ سکتی۔

مختصر یہ ہے کہ غیر تاریخی ساختیت نے ادب پارے کی باطنی وحدت ہی تک تنقیدی اُفق کو محدود کر رکھا تھا۔ تاریخی ساختیت نے اس وحدت کو باطنی حدود سے آگے بڑھا کر کائناتی حدود میں داخل کر دیا ان کے نزدیک ادب پارہ وسیع تر اکائی کا حصہ ہے اور اس کی اپنی اکائی کو تشکیل دینے والے مختلف اجزا اور عناصر کے رشتے اس کی باطنی دنیا سے نکل کر باہر کی کائنات کے مختلف عوامل محرکات سے پھیلے ہوئے ہیں۔ اس لیے ادب پارے کے ساخت کی بحث محض باطنی نہیں کائناتی ہے اس نقطۂ نظر کے حامیوں کے نزدیک کارل مارکس کی سب سے اہم دین یہی ہے کہ اس نے تمام علوم و فنون ہی کو نہیں بلکہ احساس و آگہی کے تمام شعبوں کو ایک مکمل وحدت قرار دیا اور تاریخ اور تہذیب کے ارتقا کو ایک ہمہ گیر اور مربوط اکائی کے طور پر سمجھنے کی کوشش کی انسانی زندگی گویا پیانو کی طرح ہے جس کے کسی ایک سُر کی لرزش دوسرے سبھی سُروں میں ارتعاش پیدا کرتی ہے اور یہ لرزش اتفاقی نہیں ہوتی بلکہ پیچیدہ مگر یقینی عوامل و محرکات سے عبارت ہوتی ہے۔

البتہ عوامل و محرکات کے اس سلسلے کو میکانکی طور پر نہیں سمجھا جا سکتا خصوصاً آرٹ اور سماجی واقعات کے رشتے براہ راست اور ایک دوسرے سے فوری طور پر مربوط نہیں ہوتے ان کے درمیان ایک اور ایک کا تعلق نہیں ہوتا بلکہ متعدد زیر زمیں رشتے بہ یک وقت کام کرتے ہیں جن کے بارے میں پیشین گوئی آسان نہیں۔ لیکن ان تمام دقتوں کے باوجود ادب پارے کے اندر پائے جانے والے تقریباً سبھی اجزا، عناصر، رشتے، کثرت اور وحدت وسیع تر معاشرے کے عوامل و محرکات سے کسی نہ کسی طرح وابستہ ضرور ہوتے ہیں اور ایک دوسرے کی تفہیم میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔

ادب پارے کی کسی وحدت کا تصور کیوں نہ پیش نظر رکھا جائے ہر حالت میں ردو قبول کا عمل شعوری یا غیر شعوری سطح پر لازم آتا ہے مختلف اجزا اور عناصر کو شعوری یا غیر شعوری طور پر چھنتے وقت فن کار کی اپنی شخصیت کی پسند اور ناپسند یا اس کے اپنے تاثرات و تعصبات ہی دخیل نہیں ہوتے بلکہ ان معیار و اقدار کے پیچھے اس کے طبقے کی پسند اور ناپسند بھی کار فرما ہوتی ہے یعنی تقریباً وہ سب باتیں، قدریں، تصورات جنھیں عام طور پر ذاتی اور نجی قرار دیا جاتا ہے کسی نہ کسی حد تک طبقاتی ترجیحات اور تعصبات و تاثرات سے بندھے ہوتے ہیں اور زندگی کو تبدیل کرنے والے جدلیاتی عمل میں یا تو قایم شدہ نظام کی حمایت کرتے ہیں یا اس کے بدلنے میں معاون ہوتے ہیں اور لوگوں کے دل میں تبدیلی کی خواہش بیدار کرتے ہیں۔

چنانچہ ادب پارے میں پائی جانے والی کائناتی وحدت کے لیے عالمی تصور World vision کا وجود لازم ہے۔ گولڈمان نے عالمی تصور کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ نظریہ ideology یک رخی اور جزئی ہو سکتا ہے کیونکہ وہ حقیقت کا صرف وہ پہلو دیکھتا ہے جو اس کے عقیدے یا قدیم نظریاتی سانچے کے مطابق ہو اسی لیے اینگلز نے ideology کو false consciousness قرار دیا ہے اس کے مقابلے میں عالمی تصور یا world vision. مخصوص تاریخی لمحوں میں سماجی طبقوں کی سماجی توسیع یا ان کے احساس و ادراک کی مجموعی سمت کی نشاندہی کرتا ہے۔ لہٰذا عالمی تصور ادب پارے کی اندرونی ساخت یا وحدت کا تعین کرتا ہے[1] اور یہ دراصل سماجی جدلیت اور ادب میں ظاہر ہونے والی عصری حسیت کا نقطۂ ارتباط ہیں۔ اسی لیے گولڈمان نے اس عالمی تصور کو ادبی تاریخ کی کلید[2] قرار دیا ہے کم تر درجے کے فن کار کے لیے ادب پارے کی اندرونی وحدت اس کے اپنے جذبات و احساسات کے پیدا کردہ اجزا و عناصر کی ترتیب سے عبارت ہوتی ہے یا روایت سے حاصل کردہ سانچوں سے لیکن عظیم فن کار اپنے ذاتی تاثرات و تعصبات سے

1۔ World vision, Thus, determines the internal structure of a text. Sociology of Lit Op.Cit.

2۔ World visions appear as key to literary history

بلند ہو کر اپنے دور کے بنیادی سماجی تمیلانات سے خود کو اس طرح ہم آہنگ کر لیتا ہے کہ فن کار کے نجی ادراک و احساس میں حقیقت کو مربوط اظہار مل جائے اسی خیال کو لوکاچ نے یورپی حقیقت نگاری سے بحث کرتے ہوئے بالزاک اور ٹالسٹائے کی مثالوں سے واضح کیا ہے جن کی داخلی ہمدردیوں کے باوجود ایسے طبقے اور کردار نمایاں ہو جاتے ہیں جو تاریخی جدلیت کے اعتبار سے اہم تھے اور عالمی تصور کی نمائندگی کرتے تھے۔

اس نقطۂ نظر سے غور کیا جائے تو کسی فن کار یا فن پارے کی عظمت اور اس کی کائنات آگاہی کا دار و مدار مخصوص قسم کے نظریات پر منحصر نہیں ہے بلکہ اس بات پر منحصر ہے کہ وہ کس قسم کے عالمی رویے کو ظاہر کرتا ہے اور تبدیلی کے کس رخ سے وابستہ ہے۔ یہ عالمی رویہ نظریاتی عصبیت پر مبنی نہیں بلکہ اپنے دور کی بصیرت اور سچی اور نمائندہ حسیت پر مبنی ہوتا ہے۔ اس طرح فارم کا ایک نیا تصور سامنے آتا ہے جو محض ہئیت کی ظاہری صورت تک محدود نہیں بلکہ عصری معنویت کی پہچان بھی ہوتا ہے اور کسی مخصوص دور کے افکار و اقدار کا اس طرح آئینہ بن جاتا ہے کہ اس کے مزاج کو ظاہر کر سکے اور اس دور کی آگاہی کو مجسم کر دے۔

تاریخی ساختیت کے قائل ادبی نقادوں نے عالمی تنقید کے تین مرکزی تصورات ـــــ حقیقت اور ادب کے رشتے، طریق کار اور مقصدیت ـــــ کے بارے میں بھی نئے رویے اختیار کیے۔ جہاں تک حقیقت کا تعلق ہے تاریخی ساختیت یا تشکیلیت نے ادب کو حقیقت کا میکانکی عکس ماننے سے انکار کیا ہے لیکن وہ ادب پارے کو ایسے مختلف اجزا، عناصر، رموز و علایم اور رابطوں کا مجموعہ مانتے ہیں جو باطنی طور پر باہم مربوط ہو کر فن پارے کی وحدت کی تشکیل کرتے ہیں لیکن یہ سبھی اجزا اور عناصر ادب پارے کے باہر کی دنیا سے مربوط اور منسلک ہوتے ہیں اور ان کے رشتے میکانکی مادیت کے بجائے عالمی تصور کے ذریعے سماجی عوامل و محرکات سے بندھے ہوتے ہیں اس طرح فن پارہ حقیقت کی نقل نہیں ہے مگر حقیقت سے پیدا شدہ

لہ 'World visions are thus the theoritical expre. ssions of social classes at particular histori cai moments. Sociology of Lit. op. cit.

محسوسات اور تاثرات سے ابھرتا ہے اور حقیقت کو تبدیل کرتا ہے اور اس عمل میں نئی حقیقتوں کو جنم دیتا ہے خود کو بھی بدلتا ہے اور حقیقت کو بھی تبدیل کرنے کا حوصلہ پیدا کرتا ہے۔

جہاں تک تنقیدی طریق کار کا سوال ہے تاریخی ساختیت کے نزدیک تنقید کا عمل ادب پارے کے متن سے شروع ہونا چاہیے اور اس کی وحدت کی تشکیل کرنے والے سبھی اجزا اور عناصر کی پرکھ ان کے باہمی رابطوں کی نوعیت اور پھر ان سبھی سے مل کر بننے والے تطابق اور تخالف کے عمل پر محیط ہونا چاہیے اور اس مطالعے کے دوران بار بار ان اجزا اور عناصر کے عوامل اور محرکات کو سمجھنے کے لیے ادب کی دنیا سے باہر آکر سماج اور تہذیب، افکار و اقدار کی ان لہروں کو بھی پہچاننا اور پرکھنا چاہیے۔ جو ان مختلف عناصر ترکیبی کی تشکیل کرتی ہیں اور بالآخر فن پارے کی مجموعی وحدت میں ڈھل جاتی ہیں۔

اس ضمن میں تاریخی ساختیت نے ادب پارے کی عظمت کے معیار بھی متعین کرنے کی کوشش کی۔ یہ معیار کسی دور کے مخصوص عالمی تصور کو اپنے فنی احساس و ادراک سے ہم آہنگ کرنے سے عبارت ہیں تاکہ نجی اور ذاتی احساس پورے دور کا نمایندہ احساس بن جائے اور فن کار کی آواز میں غیر ذاتی اور معروضی حقیقتوں کی ترجمانی ہونے لگے۔ یہ تصور ایلیٹ کے غیر شخصی نظریے Impersonality کی یاد دلاتا ہے اور فارم کا ایک وسیع تر روپ سامنے لاتا ہے جس میں محض روایت یا ظاہری ہئیت اہم نہیں بلکہ پوری عصری حسیت اور معنویت اہم ہو جاتی ہے۔

جہاں تک ادب کی افادیت اور اس کی سماجی معنویت کا سوال ہے تاریخی ساختیات اسے بھی میکانکی انداز سے حل نہیں کرتی۔ گولڈمان نے اپنی کتاب کا نام "پوشیدہ خدا" یا Hidden God رکھا، مراد یہ تھی کہ دنیا اور خدا کے درمیان ہم آہنگی ختم ہو چکی ہے اور گو خدا غائب نہیں ہوا ہے مگر وہ پوشیدہ ضرور ہو گیا ہے تاکہ انسان زندگی گزارنے کے لیے خدا کے وجود اور عدم وجود پر شرط لگائے اور اس جوئے کے ذریعے اپنی نجات اور تکمیل کے مراحل طے کرے۔ خدا اور دنیا کی علامتوں کو استعمال کیے بغیر اس خیال کو اس طرح ادا کیا جا سکتا ہے کہ سماجی نظام انسانوں

کو آسودگی بخشنے میں ناکام ہو رہا ہے اور اسے انسانوں کے حق میں تبدیل کرنے کے واسطے مسلسل عمل اور بغیر کسی بیرونی امداد کے لگاتار جد و جہد لازم ہے اور اس جد و جہد کے لیے خواہش اور خواب، آرزو اور تعبیر تلاش کرنے کا عمل سبھی ضروری ہیں اور اس جد و جہد اور عمل کے دوران اور اسی کے ذریعے انسان کی شخصیت کی تکمیل ہوتی ہے اور وہ نجات حاصل کرتا ہے خود کو پہچانتا بھی ہے اور تعمیر خودی کی منزلوں سے بھی گزرتا ہے۔ اس طرح تاریخی ساختیت جمالیات کو زندگی سے الگ نہیں کرتی بلکہ اسے زندگی کے بہتر بنانے کا وسیلہ اور علم و عرفان کا ذریعہ تسلیم کرتی ہے۔

کتابیات

1. Sociology of Literature.

Lucas: Studies In European Realism,

2. (Rontledge Kegan Paul. London) 1764.

3. Lucian Goldmann: Hidden God.

P. Machercy: Theory of Literary Production.

5. Raymond Williams: Culture and Society (London 1958)

6. Romenthal: Literature and the Image of Man (Boston 1957)

7. G. Watt: Arts in Society (ed. New Jersey 1964).

8. Karl Mannheim: Ideology and Utopia (London (London 1936)

9. Wellek: The Rise of English Literary History (London 1941)

10. Eagleton: Marxism and Literary Criticism.

11. Raymond Williams: Literature and Marxism.

حصہ ہفتم

سترہواں باب

ہئیتی تنقید

ہیئت کی اصطلاح ادبی تنقید میں، دو مختلف معنوں میں استعمال ہوتی آئی ہے۔ ایک طرف تو اسے ادبی شہ پاروں کی ظاہری شکل وصورت یا صنف کے معنوں میں استعمال کیا جاتا رہا ہے مثلاً غزل کے اشعار کا دو مصرعوں پر مشتمل ہونا یا ان میں قافیہ ورد یف کی موجودگی دوسری طرف ہئیت کے لفظ کو وسیع تر مفہوم میں کسی فن پارے کی داخلی ترتیب اور اس کے مختلف اجزا کے دوران توازن وتناسب، ربط و آہنگ کو بھی ہئیت قرار دیا گیا ہے۔ آسکر وائلڈ نے غالباً اسی نقطۂ نظر سے لکھا تھا:۔

"Form is a myth, it is a secret of life."

اِس سلسلے میں وہ لکھتا ہے:۔

"Start with the worship of form, and there is no secret in art that will not be revealed to you."

اس اعتبار سے ہئیت کا مفہوم محض اصناف کی ظاہری شکل تک محدود نہیں رہ جاتا بلکہ وہ وسیع تر معنویت اختیار کر لیتا ہے۔ اس کا وزن، بحر، الفاظ کا انتخاب ہی نہیں بلکہ اس کی ظاہری شکل وصورت کے تمام رشتے اور روابط ہئیت کے ضمن میں آجاتے ہیں۔ ایک طرف ہئیت کے وہ باطنی رشتے ہیں جو خیال اور تصور سے قایم ہوتے ہیں اور دوسری طرف وہ رشتے ہیں جو ظاہری شکل کے مختلف حصوں کو آپس میں مربوط کرتے ہیں۔ ان رشتوں میں ایک طرف تو الفاظ کے لسانیاتی پہلو اور

ان کی معنویت اور تصورات کی ترجمانی کی طاقت پر گفتگو ہوتی ہے اور دوسری طرف ادب اور دیگر فنون لطیفہ کے درمیان باہمی رشتوں کی بازیافت کا عمل سامنے آتا ہے۔ یہاں شاعری محض تصورات کی ترسیل نہیں بلکہ موسیقی اور مصوری سے بہت کچھ ملتی جلتی شکل اختیار کر لیتی ہے اور ہئیت کا بنیادی مسئلہ تکنیک اور فنکارانہ ہنرمندی کی شکل میں سامنے آتا ہے۔

دوسرے مفہوم کو اگر پیش نظر رکھا جائے تو اس کی جڑیں جمالیات اور تنقیدِ فن میں دور دور تک پھیلی ہوئی نظر آتی ہیں۔ اتنی دور تک کہ اس کا رشتہ جمالیات کے اس بنیادی سوال سے جوڑا جاسکتا ہے کہ آخر کوئی فن پارہ ہمیں کیوں جمالیاتی تسکین اور انبساط بخشتا ہے؟ اس کا جواب ایک تو وہ تھا جو قدیم ترین فنی تنقید نے ہومر کے الفاظ میں اس طرح دیا تھا کہ انبساط دراصل جوں کی توں نقل سے حاصل ہوتا ہے اور یہ شاید اس لیے کہ نقل انسانی جبلّت ہے جسے افلاطون نے اپنے مشہور نظریے "نقل کی نقل" سے لافانی بنا دیا۔ لیکن کیا اس سے یہ نتیجہ نکالنا بھی درست ہوگا کہ فطرت خود ایک ماہر فن کار ہے اور اس کے فن پاروں میں جو توازن، تناسب اور آہنگ پایا جاتا ہے جب فن کار اس عمومی توازن و تناسب اور آہنگ کو گرفت میں لے آتا ہے تبھی اس کا فن پارہ جمالیاتی کیفیت حاصل کر پاتا ہے۔ آخر حسن کا جو تصور افلاطون نے اپنی خیالی ریاست سے لے کر اپنی دیگر سبھی تصورات میں ڈھونڈا ہے وہ یہی توازن و تناسب اور آہنگ ہی تو ہے۔

تو کیا یہ کہنا درست ہوگا کہ حسن کا کوئی ایک مخصوص سانچہ ہے یا کوئی ایک توازن اور آہنگ ہے جس کی بنیاد پر جمالیاتی انبساط و کیف پیدا کیا جاسکتا ہے۔ افلاطون کی تعلیمات میں اس طرف کچھ ایسے خیالات تو ملتے ہیں جنھیں بعد کے نو افلاطونیوں نے ربط اور وسعت دے کر نئی فکری حیثیت دے دی۔ مثلاً افلاطون اقلیدسی شکلوں کی خوش آہنگی کا قایل تھا اور اسی قسم کا آہنگ فطرت ہی نہیں انسانی شخصیت اور اس کی جسمانی ترتیب میں بھی تلاش کرتا ہے۔ پانچ عناصر کا طبی نقطۂ نظر یہیں سے ابھرا اور آب و آتش، خاک و باد کے عناصرِ اربعہ کے تصورات یہیں سے شروع ہوئے۔ کہا جاتا ہے افلاطون ہی نے

اپنی درس گاہ کے دروازے پر یہ تختی لگائی تھی کہ جو اقلیدس سے واقف نہ ہو وہ اندر داخل نہ ہو۔ یہاں تک کہا گیا ہے کہ افلاطون کے نزدیک ہستی خداوندی بھی اقلیدسی شکل ہی تھی۔

اس کلیے کو دو جہتوں میں پھیلایا جا سکتا ہے۔ ایک یہ کہ فن دراصل کائنات کے مختلف النوع تخلیقات اور ان کے متنوع مظاہر میں تعمیم پیدا کرنے کی کوشش ہے یا انسانوں کی مختلف النوع شکلوں اور ان کی متنوع ذہنی اور جذباتی کیفیات کے درمیان ایک ایسی تعمیر کی کوشش کا ہے جسے انسان کی فطری یا توازن ہئیت یا فارم کہا جا سکتا ہے (تخصیص اور تعمیم کی اسی بحث کو ارسطو نے آگے بڑھا کر تاریخ یا شاعری (یا فن) میں فرق پیدا کیا کہ تاریخ میں مخصوص افراد اور صورت حالات کا ذکر ہوتا ہے اور Probabilities اور Possibilities کی بحث اٹھا کر فن کو تاریخ سے افضل ٹھہرایا ہے کہ وہ ممکنات سے بحث کرتا ہے۔ یعنی انسانی اعمال و کردار کی اوسط یا ان کی تعمیم تک پہنچتا ہے) دوسری نہج پر یہ بحث فن پارے کی اندرونی ترتیب اور توازن تک رہنمائی کرتی ہے اور وسیع تر معنوں میں محض انداز بیان کا مسئلہ بن جاتی ہے۔ اسی لحاظ سے بعد کو "ہئیتی تنقید" نے ادب کو محض فارم کا سوال قرار دے کر صرف متن تک تمام تنقیدی مطالعے کو محدود کر دیا۔ غالباً اسی نقطۂ نظر سے آسکر وائلڈ نے کہا تھا کہ آرٹ محض فارم ہے۔

۲

ہئیت پرست نقادوں کا دعویٰ ہے کہ قدیم تنقید کے پانچوں اہم مراکز میں ہئیت پر ہی زیادہ توجہ دی جاتی رہی ان میں یونان، روم، چین، ہندوستان اور مغربی ایشیا کو شامل کیا جاتا ہے گو یہ دعویٰ سو فی صدی درست نہیں لیکن اس میں جزوی صداقت ضرور ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جب کبھی بھی سماجی نظام استحکام پاتا ہے اور اس کی اقدار کو قبولیت اور استناد حاصل ہو جاتا ہے ہئیت پرستی کا میلان بھی غلبہ حاصل کرتا ہے۔ ہر سماج اپنے ضابطوں کو قانون فطرت سمجھ لیتا ہے اور اپنے بنائے ہوئے جمالیاتی اور فنی سانچوں کو حتمی اور قطعی سمجھ کر ان کے عالم گیر

اطلاق کا جواز پیدا کرنے لگتا ہے لیکن جب اسی سماج کے اندر مسلمہ اقدار پر سوالیہ نشان قایم کیا جانے لگتا ہے اور اقدار کی کشمکش شروع ہوتی ہے تو اکثر توجہ ہیئتی تنقید سے ہٹ کر نفس مضمون، نئی حسیت اور فکر و خیال کی طرف مبذول ہو جاتی ہے۔

یونان میں تنقید کی ابتدا ہیئت پرستی سے نہیں ہوئی بلکہ ہومر کا وہ پہلا بیان جس میں سچے فن کی پہچان یہ بتائی گئی تھی کہ وہ واقعات کو سچ سچ بیان کر سکے یا مطابق اصل عکاسی یا تصویر کشی کر سکے ہیئت کے بجائے حقیقت پسندی ہی پر زیادہ زور دیتا ہے افلاطون نے بھی نقل کی نقل کے تصور کے ذریعے اس پہلو کو زیادہ اُجاگر کیا مگر افلاطون کے بیان میں ہیئت پرستی کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔ کہنے والے کہتے ہیں کہ افلاطون نے تمام تر بحث سماج پر آرٹ کے اثرات کی ہے کہیں بھی آرٹ پر سماج کے اثرات سے نہیں کی جس کی بنا پر اسے سماجیاتی تنقید کے علم برداروں نقادوں میں شمار نہیں کیا جا سکتا پھر یہ بھی صحیح ہے کہ افلاطون چونکہ فطرت کے ایک مخصوص نظام کا قایل ہے لہٰذا وہ فن کے بھی اسی مخصوص نظام پر زور دیتا ہے یہی وجہ تھی کہ افلاطون کے پیرو جب فنی تنقید کی طرف متوجہ ہوئے تو انھوں نے ہیئت پرستی ہی کو اختیار کیا۔

وم ساٹ اور کلینتھ بروکس نے افلاطون کے حواس خمسہ کے تصور اور تصویری آرٹ پر اس کے بیانات کو ہیئت پرستی کے ثبوت میں پیش کیا ہے:-

" I do not mean by beauty of form such beauty as that of animals or pictures..... but straight lines and circles and the plane of solid figures which are formed out of them by turning lathes and rulers

---

لے ہومر کا اقتباس یہ ہے:-

"مگر یہ کہانی تو مجھے سچ سچ سنائے گا. . . . .

اس نے سونے کے ڈھال پر جوتے جانے والے کھیت کی تصویر ایسی واقفیت

and measured of angles, for these I affirm to be not only relatively beautiful, like other things, but they are eternally and absolutely beautiful. P.17.

ارسطو کے بارے میں یہ بات زیادہ واضح ہے۔ ارسطو کے نظریۂ نقل کے باوجود 'بوطیقا' میں سارا انداز بیان شاعری کے مختلف اسالیب کی درجہ بندی اور ان کی ہیئتی ضابطہ بندی پر صرف ہوا ہے ارسطو اصناف کے ظاہری دروبست سے بحث کرتا ہے اور ان کو باطنی معنویت سے بھی زیادہ اہمیت دیتا نظر آتا ہے۔

ارسطو کے شارحین نے وحدت ثلاثہ کا نظریہ اس کے سر منڈھ کر اس کی ہئیت پرستی میں اور اضافہ کیا۔ ارسطو ڈرامے کو ایک گردش آفتاب پر محیط دیکھنا چاہتا ہے جو شاید اس دور کا تقاضا تھا اور اسی کے مطابق ارسطو نے یہ ظاہری پابندی ضروری سمجھی مگر وحدت تاثر کے علاوہ زبان اور مکان کی جن وحدتوں کو ارسطو سے منسوب کر دیا گیا ان کی ذمہ داری درحقیقت ارسطو پر نہیں وہ اس کا ہرگز قایل نہیں ہے کہ ڈرامے میں جو مقامات دکھائے جائیں اُس اسٹیج کی جگہ سے باہر نہ ہوں یا جو واقعات ڈرامے میں پیش کیے جا رہے ہیں وہ عملی زندگی میں اس وقت سے زیادہ میں پیش نہ آئے ہوں جتنے وقت میں وہ اسٹیج پر پیش کیے جا رہے ہیں۔

اس مرحلے پر ایک طرف ارسطو (اور کسی حد تک افلاطون) کے نظریۂ نقل پر غور کرنا ضروری ہے جس کے مطابق یہ دنیا بکھرے ہوئے ذرات کا ایک تودہ نہیں ہے بلکہ ایک ایسی مرتب اور منضبط تخلیق ہے جو مقررہ ضابطوں اور قاعدوں کے مطابق چلتی ہے۔ کائنات ایک بامعنی عمل ہے اور اس کے اجزا ایک دوسرے سے منضبط ہیں اور آرٹ کا مقصد زندگی کی بامعنی شکل کی تصویر کشی کرنا ہے یا دوسرے لفظوں میں آرٹ فطرت کے پرمعنویت عناصر کی کردار شناسی اور عکاسی ہے W.J.BATES کے الفاظ میں:-

"The foundation of the classical tradition is its confidence in a rationally ordered

and harmonious universe working according
to fixed laws, principles and forms...
Art, as an imitation of what is essential
in nature, is therefore, concerned with
persisting, objective forms.

(Criticism: The Major Tests Intro 4)

پھر المیے کی تعریف میں بھی ارسطو جن پہلوؤں پر زور دیتا ہے وہ تکمیل کا تصور مرصع زبان اور باعظمت کرداروں پر مشتمل ہے اس کے نزدیک ہر صنف میں کامیابی اس کے ظاہری تانے بانے یا فن کاریگری پر منحصر معلوم ہوتی ہے ظاہر ہے۔ بوطیقا نے عالمی تنقید پر بہت گہرا اثر چھوڑا ہے۔

ارسطو کے نزدیک تخلیقی فن پارہ ایک مربوط وحدت ہے اور اس کے اجزائے ترکیبی میں ایک خاص آہنگ اور باہمی توازن کا ہونا لازمی ہے فن بلاغت پر اپنے رسالے میں ارسطو کی توجہ ہیئت پر اور زیادہ مرکوز ہوئی۔

یونانی تنقید کا اثر جہاں جہاں پھیلا وہاں ارسطو کی بوطیقا کی بنا پر ہیئت پرستی کا بھی ایک خاص میلان پیدا ہوا۔ تنقید محض فنی کاریگری بن کر رہ گئی اور فصاحت اور بلاغت کے ایسے معیار تلاش کیے جانے لگے جن پر فن پاروں کو جانچا اور پرکھا جا سکے۔ روم میں جب شہری جمہوریتوں کا رواج ہوا اور امن اور جنگ جیسے اہم مسایل روم کی سنیٹ میں خطابت کے جوش کے درمیان رائے عامہ سے طے ہونے لگے تو فن کی تعریف اور وسیع ہوئی اور فصاحت کے اصول زیادہ تر صناعی اور کاری گری کی سطح پر طے کیے جانے لگے۔ روم میں یہ لے اتنی بڑھی کہ ہوریس اور کیٹلس جیسے نقادوں نے کلاسیکی ضوابط کی پیروی کو وسیلۂ نجات جانا۔ ہوریس نے تو یہ مشورہ دیا کہ "یونانی شاعروں کے کلام کا غائر مطالعہ کرو۔ رات کو ان کا خواب دیکھو اور دن کو ان پر غور کرو"۔

اس زمانے میں جب علم ایک وحدت سمجھا جا رہا تھا اور عام طور پر یہ خیال کیا جاتا تھا کہ جو کچھ جاننے کو تھا وہ جانا جا چکا یا کم سے کم اسی کا ایک حصہ

جانا جا چکا تو تہذیب کے دوسرے مراکز میں بھی ضابطوں اور سانچوں کو ضمنی شکل دینے کی کوشش کی جارہی تھی۔

ہندوستان میں بھرت کا ناٹیہ شاستر ڈرامے پر ہئیت ہی کے نقطۂ نظر سے غور کرتا ہے اور اس کی ہئیت اور تشکیل کے ایک ایک جزو کی تفصیل کاریگری اور صناعی کے لحاظ سے بیان کرتا ہے اور ناٹیہ شاستر ہی میں بھرت نے رس کے نظریے کی داغ بیل ڈالی ہے اس سے مراد وہ جذبات ہیں جو مصنف قاری پر طاری کرنا چاہتا ہے یا جنھیں فن پارے کے مرکزی موڑ سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اس کی اصطلاح یوں تو نہایت پیچیدہ ہے اور اس پر ماہرین فن نے نہایت تفصیل سے بحث کی ہے لیکن عام قاری کے لیے اتنا جان لینا مفید ہوگا کہ ارسطو نے ڈرامے میں جس وحدت تاثر کو ضروری قرار دیا تھا بھرت اس سے اور آگے جا کر اس تاثر کی درجہ بندی تک پہنچتا ہے اور اس طرح نو رس نظریہ وجود میں آتا ہے

شرنگار	(رومانی)	ویر	(رزمیہ)
ہاسیہ	(مزاحیہ)	بھیانک	(خوفناک)
کرون	(دردمندانہ)	بھی بھت	(نفرت انگیز)
رودر	(دہشت خیز)	بھگتی	(عقیدت)

شانت (سکون بخش)

سنسکرت شعریات کے دور اول ہی میں دنڈی اور بھاجہانے ہئیت ہی پر توجہ صرف کی اور نثر، نظم اور مخلوط تین قسم کی شاعری کا تصور کیا اور اس کے ضابطے اور اجزائے ترکیبی مرتب کیے۔ مہاکاویہ اعلیٰ ترین صنف شاعری قرار دی گئی اور اس کے لیے منافع، خواہش یا نجات کے موضوعات مخصوص کیے گئے ہیرو کے لیے ہوشیاری اور شرافت لازمی ٹھہری۔ شہر، سمندر، پہاڑ، موسم، طلوع آفتاب اور طلوع ماہتاب کے مناظر، تالاب یا باغ میں عاشق و معشوق کی چھیڑ چھاڑ، شراب نوشی اور اظہار محبت کے مناظر، ضیافتیں، ہجر و فراق اور شادی، جنگ و جدل یا جشن اور دربار کی تصویر کشی بھی اجزائے ترکیبی میں شامل ہوئی (نثری) شاعری کو دنڈی نے اکھیایکا اور کتھا کی قسموں میں بانٹ

دیا ہے اور شاعری کے لیے سنسکرت، پراکرت، اپ بھرنش کو یا ان سے ملواں زبان ہی کو جائز قرار دیا گیا ہے اسلوب کے سلسلے میں بھی ویدربھ اور گودھیہ کی تقسیم روا رکھی گئی اور اول الذکر کے لئے ارتھ ویکتی اور پرشاد (ندرت اور فصاحت) شلیش (ایہلم و تجنیس) مادھریہ (شیرینی) سکمارتا (شایستگی) سمتا (خوش آہنگی) اوجس (زور کلام) اُدارتا (ارتفاع) کانتی (حسن ادا) اور سمادھی (شعریت) ضروری قرار دی گئی ہے جبکہ گودھ میں صوتی آہنگ تجنیس اصوات و الفاظ کا خاص ترتیب کے ساتھ امتزاج مبالغہ اور صرف و نحو، صنائع و بدائع کا فن کارانہ استعمال لازمی ٹھہرا۔ وامن نے اس نظام کو اور بھی زیادہ مربوط اور باضابطہ بنایا اور شعری اسلوب کو ویدربھ گودھیہ اور پانچال میں تقسیم کر دیا۔

ویدربھ کے لیے ہمہ گیر شعری محاسن ضروری ٹھہرے اور
گودھیہ کے لیے زور کلام اور حسن ادا،
پانچال کے لیے شیوہ بیانی اور شایستگی لازمی ہوئی۔

ممٹ نے ایک قدم اور آگے جا کر ان تمام خوبیوں کو آواز کے ذریعے پیدا کرنے پر زور دیا اور دھونی یا آہنگ ہی کو شعری تنقید کا مرکزی تصور قرار دے دیا۔ وامن نے شیرینی، زور بیان اور صفا کو معیار قرار دیا تھا۔ ممٹ نے شیرینی کو انفی آوازوں یا چھوٹے مضمون پر منحصر بتایا اور زور کلام کو رگڑ دار آوازوں یا سش جیسی آوازوں پر اور صفائے کلام اسی وقت ممکن ہے جب آواز اور آہنگ ہی سے شعر کا مطلب واضح ہوتا ہے یہی نہیں ممٹ نے ضابطہ بندی کو اس منزل تک پہنچا دیا کہ شعر کے ۱۰۳ معایب کی فہرست بنا ڈالی۔ آنندوردھن نے ممٹ کے نظریۂ آہنگ (دھونی) کو رس کا وسیلہ قرار دے کر دونوں کو ملا دیا آہنگ کا مقصد رس پیدا کرنا ہے یعنی پڑھنے یا سننے والے پر ایک مخصوص جذبہ طاری کرنا مقصود ہے لیکن یہ جذبہ صرف اسی وقت طاری ہو سکتا ہے جب پڑھنے یا سننے والے کے تجربے میں ایسے تصورات، تاثرات یا اشیا آ چکی ہوں اور یہ پچھلے جنم کے تجربات پر موقوف ہے یا توفیق خداوندی پر منحصر ہے[1]

---

۱۵ ؎ مصنف (باقی اگلے صفحہ پر)

دیو کلنے رس اور دھونی کے ساتھ تیسری اصطلاح النکار یا صنعت گری کو اہمیت دی
اور جگن ناتھ نے اس معیار کو سختی سے پابندی کی ان کے نزدیک شاعری کا زیور صنعت گری

حاشیہ گذشتہ سے آگے :۔

A. Berriedale Keith کا بیان اور اسی کے ساتھ عربی تنقید کے بارے میں
صاحب حدیقہ کا بیان ایک ساتھ پڑھنا دلچسپ ہوگا کیتھ سنسکرت شعریات کے سلسلے میں
لکھتا ہے :۔ "The pleasure is comparable to the appreciation of Unity with the absolute attained in mediation by the adept; it is something which comes, to the man of taste(Sahradaya), and if a man has no taste- as a result of misdeeds in a former birth-he cannot experience the feeling.

P. 128.

صاحب حدیقۃ ارم کا بیان ہے :۔

"دقت نظر سے یہ امر پائیہ ثبوت تک پہنچتا ہے کہ جس طرح کائنات کی بعض چیزوں کو دوسری
چیزوں کے ساتھ ایک قسم کا ربط اور تناسب ہے اور کوئی چیز اس ربط سے خالی اور فارغ نہیں
ہے۔ اسی طرح الفاظ موضوعہ کو اپنے معانی موضوع لہ . . . . . کے ساتھ ایک خاص ربط اور مناسبت
ہے عالم صغیر یعنی انسان کے اعضا میں یہ ربط ظاہراً پایا جاتا ہے پس عالم کبیر میں بھی یہ ربط اور تناسب
موجود ہے جس کی کیفیت کا سمجھنا موہبت الٰہی پر موقوف ہے۔" صہ ۱۱۳

"Shipley: Dictionary of world Literature Indian Literary Theory P.225 A.B. Keith: Classical Sanskri Literature Heritage of India Series 1923 P. 121-135.

ہے کہ یہی شاعری کو دوسرے وسایل اظہار سے ممتاز کرتی ہے۔ ہیم چندر نے اس لے کو اور بھی بڑھایا اور آخر کار سنسکرت شعریات کا علم نقادوں اور مفکروں کی بجائے صنعت گروں اور علم عروض و بیان کے کاریگروں کے ہاتھ پڑ گیا اور شاعری کی پہچان اپما (تشبیہہ)، روپکا (استعارہ)، دیپکا (تمثال) اور یمک (آہنگ) کو قرار دیا جانے لگا۔ لیکن اس مختصر سے جائزے سے بھی یہ اندازہ ضرور لگایا جا سکتا ہے کہ سنسکرت شعریات کے ابتدائی دور میں معنی سے زیادہ زور ہیئت پر صرف کیا گیا[9] اور ایسے سانچے وضع کرنے یا طے کرنے کی کوشش کی گئی جن کے برتنے سے لازمی طور پر جمالیاتی حظ پیدا ہو سکے۔

چین ہمارے تہذیبی مراکز میں شاید قدیم ترین کہا جا سکتا ہے۔ چینی تنقید کے ابتدائی دور میں جنگ یونگ کے درمیان باہمی توازن کو اہمیت دی گئی۔ چینی شاعری میں لہجے اور آہنگ پر زور دیا گیا اور شاعری کو چار اصناف میں تقسیم کر کے ان کے سانچے اور ضابطے بنا دیے گئے شہ، فو، زوہ اور چو، اس کے علاوہ ہلکے پھلکے موضوعات نے روزمرہ کے تجربات اور لطیف احساسات کے ساتھ ان نظموں میں جگہ پائی یہاں معنی سے زیادہ آہنگ اہم ہے اور خیالات سے زیادہ اہمیت شعری ہیئت کی ہے جسے کنفوشس کے فلسفے نے جنگ یونگ کی فکری بنیاد عطا کر دی۔ ایذرا پاؤنڈ اور آئی اے رچرڈز دونوں نے اسی فکری بنیاد پر اپنے تنقیدی افکار کے محل تیار کیے۔ چنگ[2] یونگ کا صحیح ترجمہ تو ممکن نہیں مگر یہ دراصل استقامت اور تبدیلی کے درمیان ایک لطیف توازن قایم کرنے کی تلقین ہے جس کا عکس چینی نظم کے مختلف آہنگ والے ٹکڑوں کے باہمی توازن میں بھی جھلکتا ہے۔ چینی شاعری اس تبدیلی اور استقامت کے درمیان ایک لطیف توازن سے عبارت ہے اور اس توازن کے لیے

---

[1] چینی شاعری پر کلیم الدین احمد کا مقالہ مطبوعہ 'معاصر' حصہ ۱۲ پٹنہ میں جغرافیہ وجود (چین) کے عنوان سے شائع ہوا ہے مزید مثالوں کے لیے ابن انشا کی ترجمہ کی ہوئی چینی نظمیں۔

[2] چنگ یونگ کا لغوی ترجمہ "The Centre, Common" کیا ہے اس پر مزید بحث کے لیے آئی اے رچرڈز کی کتاب Foundation of Aesthetics اور مقالہ Doctrine In Poetry مشمولہ Bate: Criticism: The major Texts,

ہئیت دوسری تمام چیزوں سے زیادہ بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔ جاپان کی ہائیکو شاعری کا ذکر بھی اس ضمن میں کیا جا سکتا ہے جو ۳۲ ٹکڑوں میں پورا مضمون ادا کرنے پر زور دیتی ہے۔ یہی ہئیت پرستی نوہ ڈرامے میں موجود ہے۔

تہذیب کا تیسرا اہم مرکز مغربی ایشیا رہا ہے جہاں عبرانی، عربی اور فارسی شاعری کا عروج ہوا۔ عبرانی شاعری وزن سے آزاد ہے اور ایک خیال پارے کو دوسرے خیال پارے کے مقابلے میں رکھ کر توازن پیدا کرتی ہے۔ شپلے کی عالمی ادب کی لغت میں اس کی مثال اس طرح دی گئی ہے[1]

The essence of canaanite poetic form is parallelism; two or more sticion approximating each other primarily in meaning secondarily in length The following curse from the Phonician inscription of Ahirom illustrates this principle:

Snatched be the scepter of his sovereignty upset be the throne of his kingship.

The parallelism may embody a contrast:

A wise son gladdens a father But a foolish son is the bane of them other

(Proverbs 10:1)

عبرانی شاعری میں بھی توجہ ایک خیال پارے کو دوسرے خیال پارے کے مقابل رکھنے پر ہے گو خیال سے بھی توجہ ہٹی نہیں ہے لیکن توازن اور ہئیت کا تصور زیادہ اہم قرار دیا گیا ہے۔

---

[1] شپلے صفحہ ۴

عربی اور فارسی شاعری میں بھی ہئیت پر یہ زور برابر موجود رہا ہے۔ حدیقہ ارم کا اقتباس دیا جا چکا ہے جس میں کائنات کے آہنگ کے تصور پر شعری ہئیت کو قیاس کیا گیا ہے۔

"دقت نظر سے یہ امر پائیہ ثبوت تک پہنچتا ہے کہ جس طرح کائنات میں بھی چیزوں کو دوسری چیزوں کے ساتھ ایک خاص قسم کا ربط اور تناسب ہے اور کوئی چیز اس ربط سے خالی اور فارغ نہیں ہے اسی طرح الفاظ موضوع کو اپنے معانی موضوع لہ، (جن کے مقابلے میں وہ الفاظ وضع ہیں) کے ساتھ ایک خاص ربط اور مناسبت ہے عالم صغیر یعنی انسان کے اعضا میں یہ ربط ظاہراً پایا جاتا ہے پس عالم کبیر میں بھی یہ ربط اور تناسب موجود ہے جس کی کیفیت کا سمجھنا محض موہبت الٰہی پر موقوف ہے[1]۔"

عربی میں جو شاعری کی تعریف کی گئی اس میں ہئیت کو اولیت حاصل رہی ہے۔ عرب نقادوں ہی میں سے کسی ایک کا قول کا فارسی ترجمہ ان الفاظ میں کیا گیا ہے "کلام است موزوں و معنی متکلم از قصد ظہور یابد" یعنی شعر وہ موزوں اور قافیہ دار کلام ہے جو کہنے والے کے ارادے سے ظہور میں آتا ہے۔ یہاں قصد پر خاص طور پر زور دیا گیا ہے پھر شاعری کو چار اصناف قصیدہ، غزل، رباعی اور مثنوی میں تقسیم کر دیا گیا۔ سبھی قدیم کتابوں میں فصاحت کے اصول وضوابط وضع کرنے اور ان کے مطابق اشعار کی جانچ پڑتال کرنے کی کوشش موجود ہے اور اسی لیے علم بیان، علم بدیع اور علم عروض کا ارتقا ہوا۔

خلیل بن احمد نے عروض اور بحروں کے جو سانچے وضع کیے ان کی پابندی مدتوں لازمی ٹھہری ان کے نہ صرف موضوعات طے تھے بلکہ ان کے اجزائے ترکیبی ان کے مصرعوں کا دروبست، ان کے قوافی کا التزام اور ارکان کی ترتیب پر زیادہ زور دیا جاتا تھا اور انہی باتوں کو تنقید میں زیر بحث لایا جاتا تھا اس کے بعد کی تنقید میں بھی عروضی سانچوں، الفاظ کے دروبست اور ان کی ترتیب اور مناسب ترین لفظ کے انتخاب ہی پر زیادہ زور دیا جاتا رہا، عربی تنقید کا بھی مزاج رہا جس کا ثبوت المعجم،

---

[1] شپلے صفحہ ۱۱۲

المطول، اساس الاقتباس اور اس قسم کی متعدد تصانیف میں ملتا ہے۔ قدیم عربی ادب کا اعلیٰ ترین فن شاہ پارہ قرآن مجید کو قرار دیا گیا اور اس کو فصاحت کا معیار مانا گیا اور ادب کے سبھی تنقیدی معیار قرآن مجید کی ادبی اور فنی خصوصیات پر مبنی رہے۔

فارسی میں عرب اثرات نے ہئیت پرستی کے رنگ کو اور زیادہ مستحکم کر دیا۔ فارسی شاعروں اور نقادوں نے عربوں سے عروض و آہنگ کے سانچے ہی نہیں لیے بلکہ اصناف کی تقسیم بھی لے لی اور اسی کے مطابق مختلف اصناف کی درجہ بندی کی اور ان اصناف کے اجزائے ترکیبی کا تعیّن بھی کر دیا۔

"رباعی دو بیتی ترانہ کو کہتے ہیں مصرع اول و ثانی و رابع متفق القافیہ ہوتے ہیں اور مصرع ثالث میں قافیہ لانا لازم نہیں ہے رباعی کے چوبیس وزن ہیں اور بحر ہزج کے ساتھ مختص ہے۔" صفحہ ۱۲۹ تا ۱۳۴

آگے چل کر یہی روش قدیم فارسی اور اردو تنقید نے بھی اختیار کی۔

ہئیت پرستی کے میلان میں دورِ قدیم کے بعد دو اہم موڑ آئے۔ ایک فن برائے فن کی تحریک کے دوران اور دوسرا "نئی تنقید" کی تحریک کے زیرِ اثر۔ ان دونوں

۱ے حدیقۂ ارم میں قصیدہ، غزل، رباعی اور مثنوی کے بارے میں جن معیاروں پر زور دیا گیا ہے وہ زیادہ تر ہئیت ہی سے متعلق ہیں۔

قصیدہ کی تعریف یہ کی گئی ہے کہ "چند ایسے اشعار ہیں جن کا مطلع (بیت اول) کے دونوں مصرعے اور باقی اشعار کے آخری مصرعے ہم قافیہ ہوں (قصیدے میں عموماً مدح و ہجو شکایت روزگار وغیرہ مضامین بیان کیے جاتے ہیں) قصیدہ اکثر پندرہ یا زیادہ اشعار کا ہوتا ہے۔" جن باتوں کی رعایت لازمی قرار دی گئی ہے وہ یہ ہیں: حسن مطلع، حسن تخلص، اعتدال در مدح و ہجو حسن طلب، حسن مقطع۔ اس میں سوائے دو کے باقی ہئیت سے متعلق ہیں۔

غزل کے سلسلے میں "مطلع کے دو مصرعے اور باقی اشعار کے صرف دوسرے مصرعوں میں قافیے کے التزام" کو لازم قرار دیا گیا ہے پندرہ شعر سے زیادہ نہ ہوں اور سلسلۂ کلام مربوط نہ ہو۔

"مثنوی چند ایسے ابیات میں جن سب میں تصریع لازم ہے اور تصریع یہ ہے کہ بیت کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوں۔"

تحریکوں میں ہئیت کا تصور اور ہئیت پرستی کے فکری مضمرات میں بڑی اہم تبدیلیاں رونما ہوئیں۔

فن برائے فن کی تحریک جمالیاتی احساس کو دوسرے تمام تقاضوں سے آزاد کرنے کی کوشش کے طور پر ابھری تھی مگر اس تحریک کے آخری دور میں "فارم" یا ہئیت کے ایک پُر اسرار اور نیم متصوفانہ تصور کو غلبہ حاصل ہونے لگا۔ شروع شروع میں ہئیت کو صناعی اور کاریگری کے مفہوم ہی میں استعمال کیا گیا موزونیت اور آہنگ کو بھی ان خارجی معیاروں میں شامل کر لیا گیا اور شاعری کے مفہوم یا فکری تانے بانے کے بجائے انہی نکات کو اہمیت دی جانے لگی۔ ولیم کے وم ساٹ اور کینتھ بروکس نے اس دور پر سے بحث کرتے ہوئے بجا طور پر لکھا ہے کہ:

(الف) فن برائے فن کی تحریک نے جمالیات کو ہر قسم کی افادیت سے الگ کرنے کی کوشش کی۔ ان کے خیال کے مطابق حسین چیزیں وہی ہوتی ہیں جو ہم سے غیر متعلق ہوتی ہیں اور ان میں ہماری دلچسپی کسی فایدے کی غرض سے نہیں ہوتی بلکہ محض جمالیاتی لذت کی خاطر ہوتی ہے مثلاً ایک میز خواہ وہ بھدی ہی کیوں نہ ہو کام میں آتی ہے لیکن اگر اس پر نقش و نگار بنا دیئے جائیں تو اس کی افادیت میں ان نقوش سے کوئی اضافہ نہیں ہوتا۔ گویا فن ہر قسم کے سماجی تقاضوں یا اخلاقی یا فکری افادیت یا مقصدیت سے ماورا قرار دیا گیا۔

(ب) اگر اس اصول کو تسلیم کر لیا جائے تو پھر حسن کا راز فکر و خیال کے بجائے کسی اور شے میں تلاش کرنا ہوگا اور اسے پیکر بت یا ہئیت کا نام دے دیا گیا۔ کلائیو بیل نے اپنی کتاب "آرٹ" میں اسی ہئیت کے بارے میں لکھا ہے:۔

> "What quality is shared by all objects that provoke cur aesthetic emotions? What quality is common to Sta, Sophia and the windows at charters, Mexican Sculpture, a Persian howe, Chinese carpets, Ciotto's frecoes at Padua, and the masterpieces of Poussin, Piero della Francesea and Cezanne?

Only one answer seems possible-significant form. In each lines and colours combined in a particular way, certain forms and relations of form, stir our aesthetic emotions."   P.8.

اس اقتباس سے صاف ظاہر ہے کہ فن کی پہچان (گو یہاں ادب اور شاعری کے بجائے مصوری زیر بحث آئی ہے) ظاہری شکل اور ہئیت میں مختلف اجزا کے باہمی آہنگ اور توازن کو قرار دیا گیا ہے اور یہ توازن کسی خارجی توازن کا عکس نہیں ہے بلکہ فن پارے کی اندرونی ترتیب سے مربوط ہے۔

(ج) فطرت کے خارجی توازن اور آہنگ سے فن کے اندرونی توازن اور آہنگ کا رشتہ فن برائے فن کے مفکرین اور فن کاروں نے توڑ دیا ان کا اصرار تھا کہ فن فطرت کی نقل نہیں ہے بلکہ فطرت فن کی نقل ہے۔ کیونکہ فطرت میں ربط و ترتیب موجود نہیں بلکہ فن فطرت کو یہ خصوصیت فراہم کرتا ہے اور اس کے بکھرے ہوئے جلوؤں کو ایک وحدت عطا کرتا ہے۔

(د) زمانہ وہ تھا جب فنون لطیفہ میں فطرت پرستی اور حقیقت پرستی کے رجحان کی مخالفت عام ہو رہی تھی مصوری میں فطری مناظر یا افراد کی تصویر بنانے کا رجحان ختم ہو رہا تھا اور اس کی جگہ خطوط، رنگ اور آہنگ کی مدد سے تصویر بنانے کا میلان عام ہو رہا تھا انھیں دنوں برطانوی مصور وسلر نے اپنی ماں کی تصویر اسی طرز پر بنا کر اس کا نام رکھا تھا۔ موسیقی میں بھی تجرید کی طرف رجحان عام تھا۔ شاعری کو بھی مصوری اور موسیقی کی طرح ہر قسم کے خارجی متعلقات سے ماورا ایک تجریدی آرٹ کی شکل دینے کی کوشش کی گئی اور جس قسم کی ہئیت کو کلائیو بیل نے آرٹ کی پہچان قرار دیا ہے اسے صرف ہئیت سے متعلق (اور فکر و معنی سے غیر متعلق) قرار دیا گیا۔

(ہ) جب ہئیت اجتماعی یا سماجی آہنگ سے بے نیاز اور فطری یا خارجی توازن سے غیر متعلق ٹھہری تو اس کی وحدت اور توازن کے احساس کا دار و مدار صرف مذاق سلیم ہی پر منحصر ہو گیا اور ظاہر ہے کہ یہ ذوق "رچا ہوا" مذاق سلیم صرف

گنے چنے چند فن پرست اور جمالیات دوست حضرات کے حصے میں آیا گویا ادب کا رشتہ ایک طرف سماجی زندگی سے توڑنے کی کوشش کی گئی کہ اس میں افادیت "خالص" فن پر غالب آجاتی ہے اور دوسری طرف ہئیت کے اس مجرد اور "خالص" تصور سے حظ اٹھانے کے لیے ایک ایسی بالغ نظر اور باذوق اقلیت کا وجود لازمی قرار پایا جو "عوام" سے جمالیاتی حس کے اعتبار سے ممتاز ہو گویا فن سے لطف اٹھانا اور شاعری سے لذت لینا ہر ایک کا کام نہیں بلکہ صرف ایک مخصوص "اشرافیہ" کے لیے ممکن ہے جو اپنے احساسات اور حواس کی اس لذت یابی کے لیے باقاعدہ تربیت کر سکے۔

(س) تجربے (Experience) کو فی نفسہ اہمیت دی گئی اور اسی کو فن میں سب کچھ بتایا گیا۔ والٹر پیٹر سے لے کر اڈگر ایلن پو اور آسکر وائلڈ تک فن کاروں اور فلسفہ طرازوں کی ایک پوری نسل تجربے کو بحیثیت تجربے کے قبول کرنے اور اس کی تجرباتی ندرت میں کیف اور اہتزاز محسوس کرنے کے قابل تھی۔ والٹر پیٹر نے لکھا ہے :-

"Not the fruit of experience, but the experience itself, is the end." [1]

"Emotion for the sake of emotion is the aim of art, and emotion for the sake of actionis the aim of life." [2]

اس طرح ادب، تخلیق ادب اور تنقید ادب کے بارے میں ایک نئی طرز فکر سامنے آئی جس کی بنیاد ذہنیت کے ایک نئے تصور پر قایم تھی۔ یہاں ہئیت کا نہ تو محض عروضی یا صنعت گری والا مفہوم مراد تھا نہ اس سے فطرت کی نقالی یا فطرت کے خارجی توازن کی عکاسی مراد تھی۔ .... یہ بات یہاں اہم ہے کہ فن برائے فن کی تحریک نے جس طرح شاعری کو متاثر کیا اُتنا ادب کی دوسری اصناف

---

[1] بحوالہ Literary Criticism, A short History.
صفحہ ۲۸۶ [2] ایضاً

کو نہیں کیا خصوصاً ناول اور افسانوی ادب کسی نہ کسی شکل میں خارجی حقیقتوں سے وابستہ رہے) موسیقی اور مصوری کی تجرید اور ان فنون کی سی ہئیت اور اس ہئیت کی وحدت کی تعمیر کرنے والے مختلف اجزائے ترکیبی کے باہمی ربط و ترتیب ہی کو تخلیق اور تنقید کی اصل قرار دے دیا گیا۔

یہ لے بیسویں صدی میں اور بڑھی اور اس نے نت نئی صورتیں اختیار کیں۔ "نئی تنقید" کے نام سے ایک نئی ہئیت پرستانہ فکر ابھرنے لگی جو صرف متن شاعری ہی کے مطالعے اور تجزیے اور جمالیاتی احساس پر زور دیتی تھی اور متن شعر کے علاوہ باقی سب متعلقات کو فضول جانتی تھی۔ برطانوی نقاد ایف آر لیوس نے بھی متن شعر ہی پر سارا زور دیا اور آئی اے رچرڈز نے بھی نظم کی صحیح قرأت اور الفاظ کی صحیح تفہیم اور ان کے باہمی رشتوں کے جمالیاتی اور تخلیقی ادراک تک ہی ادبی تنقید کو محدود رکھا لیکن ایلیٹ اور رچرڈز کے نقاطِ نظر پر گفتگو کرنے سے قبل ایک نظر ۱۹۲۰ء کے ارد گرد ابھرنے والے "نئی تنقید" کے دبستان اور اس کے پس منظر پر ڈالنا ضروری ہے۔

۱۹۲۰ء کا زمانہ سرمایہ داری کے نظام کے لیے بڑا سخت گزرا۔ پہلی جنگ عظیم ختم ہو چکی تھی اور اقتصادی بحران اپنے شباب پر تھا۔ امریکا کے جنوبی علاقوں میں غلاموں کی خرید و فروخت کا کاروبار نہ صرف جاری تھا بلکہ ان علاقوں کے ارباب اقتدار جو بڑے بڑے زراعتی فارموں کے مالک تھے اور بے اندازہ دولت رکھتے تھے غلامی کو قایم رکھنے کے حق میں تھے اور اپنے علاقوں کو خاص طور پر ٹینے سی کو امریکا کے جنوبی حصوں کا ایتھنز کہتے تھے جہاں یونان کے اس مشہور شہر کا علم و فضل تو نہیں تھا بلکہ غلامی کا وہ پرانا نظام جوں کا توں قایم تھا۔ "ٹی نے سی" کے ایک چھوٹے سے شہر "وانڈر بلٹ" میں نئی تنقیدی تحریک نے جنم لیا۔

ہرش (Hirsch) نامی ایک سیاحت پسند یہودی خاندان کا ایک متمول نوجوان تھا۔ اس کے ڈرائنگ روم میں ایسے نئے نقادوں کا ایک مجمع لگا رہتا تھا جنھوں نے بعد میں ہئیت پرستانہ تنقید کو نیا موڑ دیا۔ ہرش نے خود عرب ممالک اور چین کی سیاحت میں عمر کا بڑا حصہ صرف کیا تھا اور سریت اور تصوف سے

گہری دلچسپی تھی۔ زمانہ وہ تھا جو معاشی بحران اور سماجی اقدار کی کشمکش سے فکری نجات اور جذباتی پناہ گاہوں کی تلاش میں تھا جمع ہونے والوں میں، رین سم ڈونالڈسن جیسے لوگ تھے ایلن ٹیٹ نے Fugitive میں جو خط وکتابت شایع کی اس میں بھی ان محفلوں کے اثرات صاف جھلکتے ہیں۔

پھر ۱۹۲۹ء میں امریکا کا زبردست معاشی بحران آیا۔ بے روزگاری عام ہوگئی، تجارت اور صنعتی ترقی کی رفتار سست ہوگئی۔ پھر اس معاشی بدحالی نے پوری قوم کے اعصاب کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ ایک سال میں خودکشی کی وارداتوں میں ۴۸ فی صدی کا اضافہ ہوگیا۔ یہی وہ زمانہ تھا جب اخبارات، رسایل اور چھاپے خانوں پر بڑے بڑے سرمایہ داروں کی گرفت اور سخت ہوگئی تھی۔ عوام تک پہنچنے کے لیے ادیبوں کو جن واسطوں کی ضرورت تھی وہ سب کے سب سرمایہ داروں کے ہاتھ میں تھے۔ ادب مالِ تجارت بن کر رہ گیا تھا مالکان شاعروں اور ادیبوں سے اپنی شرائط کے مطابق لکھوانے پر قادر تھے اس صورت حال سے گریز کی ایک شکل یہ بھی تھی کہ لکھنے والا اپنی ذاتی وفاداری، خلوص اور آزادیٔ اظہار کی خاطر چھپنے ہی سے بے نیاز ہوجائے یا کم سے کم اپنے کو قارئین اور قارئین تک تحریروں کے پہنچانے والے ذرائع پر قابو رکھنے والے تاجروں اور سرمایہ داروں سے مطالبات کو ٹھکرا کر یہ اعلان کردے کہ وہ جو کچھ لکھتا ہے اپنے لیے لکھتا ہے اور اس طرح اس کا تخاطب دوسروں سے ہونے کے بجائے خود اس کی اپنی ذات سے ہوکر رہ جائے اس کا ایک لازمی پہلو یہ بھی تھا کہ شاعر یا ادیب اپنی نجی علامتیں استعمال کرنے لگے اور سماج کے رشتہ قایم کرنے والی عمومیت کو رد کرکے زیادہ سے زیادہ تجریدی زبان کی طرف رخ کرے اسی نقطۂ نظر کا تنقیدی اظہار ہئیت پرستی کی نئی شکل میں ہوا۔ ۱۹۳۰ء کے بعد ہی "نئی تنقید" کے اہم تصانیف کا ایک ریلا سا آگیا۔

رین سم 'God without Thunder' پھر ۱۹۲۵ء میں بلیک مور کی Double Agent ۱۹۳۷ء میں بروکس کی 'Understanding Poetry'

وسایل اظہار میں اجارہ داری سے نکلنے کی ایک راہ یہ بھی تھی کہ نفس مضمون سے فرار اختیار کرکے ہئیت میں پناہ لے لی جائے جو ایک طرف تو تاریخی تنقید اور اس کے سماجیاتی رشتوں کی نفی کرسکتی ہیں اور دوسری طرف ادبی تنقید کو سائنس اور

سائنسی نقطۂ نظر کے اثرات سے بھی آزاد کر سکتی ہو۔

سب سے پہلا مسئلہ اظہار کا تھا اور یہ مسئلہ شعری اور ادبی سطح پر حل ہونے سے پہلے لفظ و معنی کی سطح پر حل ہوتا تھا عام گفتگو اور عام تحریری زبان میں ہر لفظ گویا کسی نہ کسی شے یا خیال کا تصوراتی بدل اور کسی نہ کسی شے یا خیال کو ظاہر کرنے کا وسیلہ ہے گویا ہر لفظ ایک طرح کا علامتی وسیلۂ اظہار ہے جسے Sign Vehicle قرار دیا گیا اور جس شے یا خیال کو لفظ ظاہر کرتا ہے وہ اس کا مظہر یا Symbol ہے۔ لفظ اور معنی کا یہ اظہار اور مظہر والا میکانکی رشتہ ہئیت پرست نقادوں کے نزدیک غیر تخلیقی رشتہ ہے اور تخلیقی انفرادیت کی نفی کرتا ہے اور انسانی ذہن کی خلاقانہ صلاحیتوں کو برباد کرتا ہے اور ادب کی انفرادیت اور خود مختاری کا مخالف ہے ادب ان معنوں میں لفظ کو استعمال ہی نہیں کرتا بلکہ ادب کی زبان اس لحاظ سے عام زبان سے بالکل مختلف ہوتی ہے عام زبان میں ہر لفظ کسی نہ کسی ایسی شے کا اظہار کرتا ہے جو اس کا علامتی بدل ہے جو خارج میں موجود ہے یا کسی ایسے خیال کا اظہار کرتا ہے جو خارجی عوامل سے ظہور پذیر ہوتا ہے گویا ہر لفظ کا معروضی بدل موجود ہوتا ہے جب کہ ادب میں الفاظ اس معروضی بدل کے التزام کے بغیر استعمال ہوتے ہیں دوسرے تحریر اور تقریر میں الفاظ اطلاع دینے یا اظہار حقیقت کے لیے استعمال ہوتے ہیں جب کہ ادب میں ان کی حیثیت مختلف ہوتی ہے ادب میں لفظ کا نہ تو "قطعی" معروضی بدل موجود ہوتا ہے اور نہ کوئی "حتمی متعین مفہوم بلکہ اس کا تعلق اطلاعات کے بجائے" کیفیات "سے ہوتا ہے۔ اس ساری بحث کے دو مقاصد تھے ایک ادب کی خود مختاری کا اعلان یعنی اس بات کا دعویٰ کہ ادب الفاظ و معنی کے استعمال ان کے باہمی رشتے اظہار کے عمل اور دوسرے تمام معاملات میں زندگی اور علم کے دوسرے شعبوں سے مختلف بھی ہے اور ان کے ضابطوں سے آزاد بھی ہے دوسرے یہ کہ الفاظ کا رشتہ معروضی بدل کی حیثیت سے خارج کی حقیقتوں سے نہیں ہے اور ادب میں الفاظ اشیا کے معروضی تصور یا معنی کو ظاہر نہیں کرتے۔

ان کا ایک مطلب یہ بھی تھا اس نقطۂ نظر نے دوسرے تمام علوم میں زبان وسیلۂ اظہار یا وسیلۂ علم کا کام کرتی ہے جب کہ ادب میں زبان وسیلۂ علم نہیں ہوتی بلکہ فی نفسہ علم ہوتی ہے ادب گویا ادب کے علاوہ اور کسی علم یا تصور کا نہ تو اظہار کرتا ہے اور نہ وسیلہ

بنتا ہے ادب کسی مقصد یا کسی کیفیت یا نفس مضمون کا اظہار یا وسیلہ نہیں ہے بلکہ اپنے آپ ہی مقصد ہے اس کا ثبوت یہ ہے کہ وہی بات یا وہی نفس مضمون اگر اس مخصوص پیرایے میں ادا نہ کیا جائے تو وہ ادبی کیفیت کھو بیٹھتا ہے اور ادب نہیں کہا جا سکتا مثلاً کسی شعر کے مفہوم کو اگر سیدھے سادے الفاظ میں بیان کر دیا جائے تو مفہوم جوں کا توں رہنے کے بعد ہی وہ اپنی شعریت کھو دیتا ہے کیونکہ شعری کیفیت شعر کی اس ترتیب میں پوشیدہ ہے جو خود علم ہے۔ اسی خیال کو ایلن ٹیٹ نے اپنے مقالے Literature As Knowledge میں پیش کیا ہے اور اس پر اصرار کیا ہے کہ سائنس کا بخشا ہوا علم جزئی ناقص اور دیومالائی یا خرافاتی Mythical ہوتا ہے جب کہ شاعر کا دیا ہوا علم حقیقی ہوتا ہے کیونکہ اس کی بنیاد ذاتی تجربے اور واردات پر ہوتی ہے۔

اس طرح ہئیت پرست تنقید نے اظہار کے نظریے ہی کو سرے سے رد کر دیا Ex-Pr.ss کا لفظ کسی باطنی مفہوم، جذبے یا تصور کو خارجی یا بیرونی شکل دینے کی طرف اشارہ کرتا ہے جب کہ ہئیت پرستوں کا خیال ہے کہ شاعری کسی قسم کے معنی یا مفہوم (جذبے، کیفیت یا خیال) کا اظہار نہیں کرتی بلکہ جذبہ، کیفیت اور خیال شاعری سے پیدا ہوتے ہیں یعنی شعر مفہوم، مضمون، جذبے یا خیال کا تابع نہیں بلکہ یہ سب شاعری کے تابع ہیں۔ ان کے نزدیک شعری زبان کی سطح پر لفظ اور معنی کا رشتہ انگور اور اس کے رس کا نہیں ہے جو انگور کو نچوڑنے سے حاصل ہوتا ہے بلکہ انگور اور اس کے رس سے کشید کی ہوئی شراب کا ہے جو انگور کے رس سے مختلف ہو جاتی ہے اور کشید ہونے پر اس میں انگور کے سادہ رس کے علاوہ بہت سے دوسرے کیمیادی عناصر شامل ہو جاتے ہیں جو انگور میں موجود نہیں تھے گویا معروضی بدل سے آزاد ہو کر شعر میں لفظ ارتفاعی سطح اختیار کر لیتا ہے جو اظہار کی عام سطح سے مختلف ہوتی ہے۔

اس بات کو سمجھانے کے لئے شطرنج کی مثال بھی پیش کی گئی ہے جس طرح شروع کی چند چالوں میں ہر شاطر آزاد ہوتا ہے لیکن بعد کو ہر چال بساط پر پہلے چلی ہوئی چالوں اور مختلف مہروں کی جگہوں سے متعین ہونے لگتی ہے اور ہر چال پہلے کی چالوں کی منطق پر منحصر ہوتی ہے اسی طرح شاعری میں بھی ہر لفظ شطرنج کے مہرے کی طرح اپنی منطق اور ترتیب اور آہنگ سے دوسرے لفظوں کو متعین کرنے لگتا ہے اور لفظ (مفہوم اور نفس مضمون سے آزاد ہو کر

اپنی متعین ہیئتی ترتیب اختیار کرنے لگتے ہیں۔ گویا شاعری اور ادب کے پورے کھیل میں اولیت الفاظ کو حاصل ہے اور شاعری الفاظ کا کھیل ہے جو نئی نئی شکلیں ہیئتیں اور پیکر اختیار کرتا ہے اور اس طرح مختلف قسم کی معنوی اور کیفیاتی جہات کو جنم دیتا ہے۔

لفظ گویا ایک الہامی اور فوق فطری، اہمیت اختیار کر لیتا ہے جس طرح انجیل میں مسیح کی فوق فطری اور سماوی حیثیت کا اظہار اس طرح ہوا کہ "عورت کے پاکیزہ رحم میں لفظ نے خداوند مسیح کی شکل اختیار کر لی"۔ اسی طرح شاعری میں لفظ اس قسم کی شکل اختیار کرتا ہے لفظوں کے باہمی ربط اور آویزش سے نئے معنی پیدا ہوتے ہیں۔ لفظوں کی باہمی معنوی آویزش اور ٹکراؤ سے ایسے مفہوم اور ایسی کیفیات جنم لیتی ہیں جن کا شبہ بھی نہیں کیا جا سکتا تھا۔ اگر یہاں کنفیوشس کے چنگ یونگ کے نظریے، توازن کے پیرایے میں دیکھا جائے تو نقشہ یہ ہوگا:۔

باطنی تناؤ	In-Texion	Chung	Harmony	مطابقت ہم آہنگی
خارجی تناؤ	Ex-Tension	Yung	Stability	استقامت

اس باطنی اور خارجی تناؤ کے درمیان گھِر کر وہ توازن تناؤ یا آویزش کی معیاری شکل ابھرتی ہے جو ارسطو کے نظریہ کتھارسس سے مماثلت رکھتی ہے۔

اس طرح ہیئت پسند تنقید نے بیسویں صدی کی تیسری دہائی کی نئی جمالیات ترتیب دینے کی کوشش کی، یہ بوطیقا الفاظ اور ہیئت کے نئے تصورات پر مبنی تھی جس میں علم کی پہچان عقل اور حواس کے واسطے سے کرنے کے بجائے ادب کے ذریعے کی گئی تھی اور ادب کو جمالیات اور ہیئت کے پیرائے میں محدود کرنے کی کوشش کی جا رہی تھی اس صورت میں ادبی نقاد کا ایک ہی فریضہ باقی رہ جاتا تھا اور وہ تھا علم کو الفاظ کی زنجیروں سے آزاد کرنے کا فریضہ، صحیح علم ادب کی اس کیفیت میں مضمر ہے جسے جمالیاتی کہا جاتا ہے اور یہ کیفیت الفاظ ادا نہیں کرتے بلکہ ان کی باہمی ترتیب اور آویزش سے یہ کیفیت پیدا ہوتی ہے اور ان کا لازمی اور لاینفک حصہ ہے نقاد اس کیفیت کو الفاظ کے رسمی تعلقات اور روایتی معنوں سے آزاد کر کے اُس کی ندرت اور نرالے پن کے ساتھ پیش کرنے کا فریضہ انجام دیتا ہے۔

اس اعتبار سے ادبی نقاد کا کام نہ تو اصول وضوابط وضع کرنے کا ہے نہ اصول وضوابط کے مطابق روایتی شہ پاروں کو جانچنے اور پرکھنے کا ہے نہ کیفیات کی بازآفرینی بلکہ ایک طرح کا توازن قایم کرنا ہے جو اندرونی اور بیرونی کشمکش اور تناؤ کے درمیان قایم کیا جا سکے اور یہ

توازن واضح اور مرئی پیکروں اور ہیئتی سانچوں اور ٹکڑوں کے درمیان ربط سے پیدا ہوتا ہے اور داخلی اور خارجی کشمکش کے دباؤ میں مطابقت اور ہم آہنگی سے جنم لیتا ہے اس لحاظ سے ہئیت پرستانہ تنقید کے نظریاتی پہلو کو تین نکات میں سمیٹا جا سکتا ہے :۔

الف :۔ ادب خود علم ہے وسیلۂ علم نہیں نہ وسیلۂ نشاط۔

ب :۔ جمالیات کی بنیاد ظاہری اور باطنی تناؤ کے درمیان توازن اور آہنگ پر قایم ہے۔

ج :۔ ادب خود مختار ہے اور دوسرے علوم و فنون کے ضابطوں سے آزاد ہے حتےٰ کہ لفظ و معنی کا رشتہ اور بیان کی نوعیت کے اعتبار سے بھی مختلف ہے۔

ہئیت پرستوں میں مختلف گروہ اور انداز نظر موجود ہیں۔ ایک طرف برطانوی ہئیت پرست ہیں جنھوں نے اپنی تہذیبی روایت سے رشتہ نہیں توڑا اور اس لحاظ سے ادب کے اخلاقی پہلو سے کبھی بھی مکمل انکار نہیں کیا اس سلسلے میں ایف آر لیوس کا نقطۂ نظر خاص طور پر قابل توجہ ہے ہر چند کہ ایف آر لیوس متن اور صرف متن کی تنقید پر زور دیتا ہے اور شاعر کی ذات اور اس کے سماجی پس منظر کو تقریباً نظر انداز کر دیتا ہے لیکن وہ ادب کے تہذیبی رشتے کو ضرور پیش نظر رکھتا ہے

امریکی ہئیت پرست کلچر کے باغی کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں اور تہذیب سے تقریباً اپنے سبھی رشتوں کو توڑنے پر اصرار کرتے ہیں اسی طرح روسی ہئیت پرستوں کا نقطۂ نظر ان دونوں سے مختلف ہے اور نظم کی ہئیت اور اس کے متن پر زور دینے کے سلسلے میں جیکب سن، ہیرلڈ بلوم اور جافری ہارٹ مین جیسے نقاد بھی پیش پیش ہیں لیکن شاید ان سب میں متوازن نقطۂ نظر امریکی نقاد لیونال ٹرلنگ کا ہے جو........ اپنی تنقید میں سبھی نقاط نظر سے کام لینے کا مشورہ دیتا ہے اس کے خیال میں ادبی تنقید آج کی پیچیدہ صورت حال میں اسی وقت ادبی تقاضوں کو پورا کر سکتی ہے جب متن پر بھی پوری توجہ کرے اور ادبی تنقید کے دوسرے نقاط نظر مثلاً نفسیاتی، سماجیاتی اور تقابلی تنقید سے فیض اٹھائے۔

یہاں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ ہئیت پرستانہ تنقید کرو چے، ایلیٹ اور رچرڈز اور اس کے شاگرد ربن سم کے اثرات واضح طور پر منڈلاتے رہے ہیں گو ان میں سے کسی کو بھی شاید محض ہئیت پرست کہنا مناسب نہ ہوگا۔ لہٰذا ضروری ہے کہ مختصراً ان تینوں

مفکروں کے بنیادی افکار کا سرسری جائزہ لے لیا جائے۔

کروچے نے اظہار کو ایک معنی دیئے اس کے نزدیک اظہار دراصل اس عمل کا نام ہے جب انسان باطنی طور پر مختلف احساسات کے ٹکڑوں کو چن کر ایک وحدت میں ڈھالتا ہے جب محسوسات کے یہ اجزا ایک وحدت میں ڈھل جاتے ہیں تو اظہار کا یہ عمل پورا ہو جاتا ہے اظہار کے اس حقیقی اور داخلی عمل سے خارجی اظہار کا کوئی تعلق نہیں اور باطنی یعنی اصل اظہار اور خارجی اظہار کا اگر کوئی تعلق ہے تو اتنا ہی ہے جتنا قبر کے کتبے کا قبر کے اندر دفن ہونے والے کی ذات سے ہو سکتا ہے۔

کروچے کے نزدیک جمالیاتی تجربہ باطنی آہنگ اور تخلیقی وحدت سے عبارت ہے اور اس تخلیقی وحدت اور باطنی آہنگ کی بنیاد روح ہے جو اس کے نزدیک حقیقت مطلق ہے۔ ارسطو اور نو افلاطونیوں کے نظریۂ نقل سے آگے بڑھ کر وہ خارجی تصدیق سے وقوف اور احساس کے باطنی رشتوں کو کم سے کم فن اور جمالیات کی سطح پر آزاد کر لیتا ہے اور اس طرح :-

> Having "thus denied the reality of nature in art", he was led by degrees" to deny it everywhere and to discover everywhere its true character, not as reality but as the product of abstract thought". ؎

کروچے کے نزدیک روح کے مراحل وقوف چار ہیں: ۱. وجدان، اظہار۔ ۲. تصور پذیری ۳. ارادۂ عام۔ ۴. عقلی اور علمی تصور کے مطابق ارادۂ عمل۔ کروچے ان تمام مراحل کو علی الترتیب

؎ "Spirit" in the Greek philosophy is the. "absolute reality,"Spirit" generate the contents of experience"."

Smith, Encyclosedia Britannica

14th ed.VI 732 Benedotto Crace.

Wimsat Jr. and Cleanth Brooks

Literary Criticism:

A short History P.501.

جمالیات منطق اقتصادیات اور اخلاقیات کے مراحل قرار دیتا ہے۔ اس لحاظ سے جمالیات کا مرحلہ یعنی وجدان اور اظہار کا مرحلہ باقی تمام مراحل سے الگ اور منفرد ہے اور اس سطح پر وہ تصور پذیری اور سماجی وقوف تک سے آزاد ہے۔

لیکن یہاں جس ہئیت Form کا ذکر کیا گیا ہے وہ ظاہری وسیلۂ اظہار نہیں بلکہ باطنی فارم ہے۔ کروچے کے نزدیک اس ابتدائی مرحلے میں ہر وجدان لازمی طور پر اظہار بھی ہے اس کے لیے زبان یا قلم یا کسی اور ذریعے سے خارجی اظہار کی شکل اختیار کرنا غیر ضروری ہے۔ کروچے کے نزدیک:۔

"To classify intimation expression in any way is to conceptualise and mentalise them, losing sight of the one aesthetically significant fact, the fullness and success of intimation, expression as form"[1]

اس لحاظ سے کروچے کے نزدیک جمالیات کے مختلف تجربات کی تنقید ناممکن ہے نہ ان جمالیاتی تجربات کی درجہ بندی یا ضابطہ بندی کی جاسکتی ہے نہ ان کا تقابلی مطالعہ کیا جانا چاہیے اس کے نزدیک اچھے اور بُرے آرٹ میں کوئی فرقِ قدر کی سطح پر نہیں کیا جا سکتا اور اس طرح مختلف فن پاروں کا موازنہ اور مقابلہ بھی ممکن نہیں۔

"Not only is the art of savages not inferior, as art to that of civilised people, if it be correlative to the impression of the savage; but every individual, indeed every moment of the spiritual life of the individual, has its own artistic world; none of these worlds can be compared with any other in respect of artistic value"[3]

---

[1] ایضاً صفحہ ۵۰۲ بحوالہ Aesthetics chap. II 616

[2] ایضاً صفحہ ۵۱۱

[3] ایضاً صفحہ ۵۰۷ بحوالہ ۱۳۶ Aesthetic chop. XXII P.

اس منزل پر ادبی تنقید کے تمام ضابطے بیکار ہو جاتے ہیں اور فن تمام قید و بند سے آزاد ہو جاتا ہے اس کے ثبوت کے طور پر کروچے بار بار ادبی تنقید کے وضع کیے ہوئے اصول و ضوابط سے فن کاروں کی عہد بعہد بغاوت اور روگردانی کو پیش کرتا ہے۔

یہاں کروچے کے تصور زبان کی طرف بھی اشارہ کرنا ضروری ہے۔ کروچے کے نزدیک عام طور پر استعمال ہونے والے الفاظ ادب میں وسیلۂ اظہار نہیں بنتے بلکہ نئے فن پارے کا خام مواد بنتے ہیں اور نئے وجدان اور اظہار کے لیے نئے سانچے میں ڈھلتے ہیں اس کی مثال وہ اس طرح دیتا ہے "جیسے کوئی مجسمہ ساز کانسے کا مجسمہ بنانے کے لیے پہلے کانسے کو بھٹی میں ڈال کر تپاتا ہے تاکہ اسے نئے سانچے میں ڈھالا جا سکے اور اس کام کے لیے وہ پُرانے از کار رفتہ مگر خوبصورت کانسے کے مجسموں کو بھی بھٹی میں ڈال کر پھر سے خام کانسہ بنا لیتا ہے اسی طرح مروجہ الفاظ اپنے روایتی مفاہیم کے ساتھ وجدان۔ اظہار کے نئے سانچے میں ڈھلنے کے لیے بھٹی میں ڈال دیے جاتے ہیں اسی لیے الفاظ کے عام تصور اور عمومی معنویت باقی نہیں رہتی بلکہ انھیں نیا وجود اور نیا جنم ہوتا ہے اور وہ ایک نئی وحدت میں ڈھل جاتے ہیں۔

آئی اے رچرڈز نے اس موضوع پر نفسیات کے نقطۂ نظر سے غور کیا ہے۔ رچرڈز نے بتایا کہ ہماری جبلتیں فطری طور پر ہم آہنگ نہیں ہیں اور مختلف جبلی جذبوں میں باہمی آویزش اور ٹکراؤ پیدا ہوتا رہتا ہے ان باہم متصادم جبلتوں کے درمیان توازن اور آہنگ پیدا کرنے ہی سے ان جبلتوں کا بھرپور اظہار اور مکمل کارفرمائی ممکن ہے اور اسی صورت میں شخصیت کرب محرومی یا فرسٹریشن کا شکار ہوتی ہے متضاد جبلتوں کے درمیان ہم آہنگی اور توازن پیدا کر کے انھیں ایک وحدت میں ڈھالنے کا کام ہی جمالیات کا عمل ہے اور جب یہ توازن ہماری شخصیت میں پیدا ہوتا ہے اس لمحے ہم جمالیاتی کیفیت سے گزرتے ہیں متضاد جبلتوں سے پیدا کردہ ہم آہنگی کے اس عمل سے "قدر" کا جنم ہوتا ہے اور اسے رچرڈز نے Synaesthesis کا نام دیا ہے اس عمل میں شخصیت دو جبلتوں کے درمیان نہیں بٹتی نہ کسی ایک جبلت کی سمت اختیار کرتی ہے بلکہ اس توازن سے معروضیت اور مناسب Detachment پیدا ہوتا ہے گویا اس عمل میں (جسے جمالیاتی یا فن کا تخلیقی عمل کہا جا سکتا ہے) ذاتی وابستگی اور داخلی شرکت کے بجائے جذباتی فاصلہ اور توازن پیدا ہوتا ہے جسے کتھارسس یا شانت رس یا تضادات کے حل یا تناؤ کی تحلیل کہا جا سکتا ہے۔

رچرڈز نے تناؤ اور تضاد کی اس تحلیل کو دو سطحوں پر دو مختلف انداز سے پیش کیا ہے۔ ایک اندرونی In-tensive اور دوسری بیرونی Ex-tensive۔ اندرونی تحلیل کا عمل فنکار کی ذات کے اندر پورا ہوتا ہے یعنی فن کار کے مختلف جذبات، احساسات، افکار اور خیالات کے درمیان تناؤ اور تضاد کی کیفیات کچھ اس طرح ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوتی ہے کہ وہ ایک قدر کے سانچے میں ڈھل جاتی ہیں اور ان تمام متضاد جبلتوں کے باہم مطابقت رکھنے والے اجزا مل کر ایک کیفیاتی وحدت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ یہ عمل باطنی ہے اور فن کار کی ذات کے اندر پورا ہوتا ہے۔

لیکن اس کیفیاتی وحدت کو قاری تک پہنچانے کے لیے اور قاری پر وہی کیفیت یا اس سے ملتی جلتی کیفیت طاری کرنے کے لیے فن کار کو بیرونی ذریعوں کا سہارا لینا ہوتا ہے اور وہ مختلف اجزا اور تصورات کے باہمی تضاد تخالف یا تناؤ کو دور کرکے ایک ایسی تکنیک تلاش کرتا ہے جو پڑھنے والے تک فن کار کی اندرونی کیفیت کو پہنچا دے۔

رین سم اندرونی کیفیت کو Texture یا تانے بانے سے اور بیرونی کیفیت (یعنی اظہار کے عمل کو) Structure یا سانچے سے تعبیر کیا ہے اور ان دونوں کو ایک دوسرے سے غیر متعلق اور غیر مربوط بتاتا ہے۔ رین سم کو رچرڈز کے نظریۂ مرکب جمالیات (سن استھے سس) پر یہ بھی اعتراض ہے کہ فن پارے میں اندرونی اور بیرونی دونوں سطحوں پر تضاد اور تناؤ تحلیل ہو کر نئے کیفیاتی مرکب میں ڈھلنے کا تصور محض قیاسی ہے تناؤ کی کسی ایک فن پارے میں موجودگی لازمی طور پر تناؤ کے تحلیل ہو کر کسی نئے مرکب میں ڈھلنے کے مترادف نہیں ہے۔

ٹی ایس ایلیٹ کے تین تنقیدی نظریات نے بھی جدید ہئیت پرستانہ تنقید پر گہرا اثر ڈالا ہے۔

الف) شاعری کے غیر شخصی ہونے کا تصور:۔ ایلیٹ نے اس خیال کا اظہار کیا کہ شاعری شخصیت کے ظاہر کرنے کا وسیلہ نہیں ہے بلکہ شخصیت سے گریز کا ذریعہ ہے عام طور پر شاعر کی ذات اس کی شاعری میں ظاہر نہیں ہوتی بلکہ اس کے کلام کے ذریعے اس کی تخیلی زندگی کا اظہار ہوتا ہے شاعر اپنی تخیلی زندگی کو شعری سانچوں میں ظاہر کرتا ہے اور یہ شعری سانچے ہئیت کی شکل میں کسی نہ کسی حد تک متعین اور مقرر ہیں۔ اس لحاظ سے ہر نظم کی اپنی الگ اور منفرد زندگی ہوتی ہے اور اس زندگی کے اپنے ضوابط اور قانون ہوتے ہیں اور شاعر جو کچھ نظم کرتا ہے وہ اس

ہئیت کے ضابطوں کے تحت ہوتا ہے۔ اس ضمن میں ایلیٹ کے دو اقتباسات درج ذیل ہیں:۔

The poet has, not a 'parsonality' to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality in which impressions and experience combine in peculiar and unexpected ways. Impressions and experiences which are important for the man may take no place in poetry, and those which become important in poetry may play quite a negligible part in the man, the personality"[لہ]

We can only say that a poem, in some sense, has its own life; that its past form something quite different from a body of neatly-orders biographical data the feeling, or emotion, or vision resulting from the poem is something different from the feeling or emotion or vision in the mind of the poet.

۲۔ نظم کی مقررہ ہئیت اور آزاد زندگی اور متعین ضابطوں کے تسلیم کرنے سے لازمی طور پر ادب میں روایت کی اہمیت کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے اور روایت کی اسی تخلیقی تلاش میں ایلیٹ "معروضی متبادل" (Objective Correlative) کی اصطلاح تک پہنچتا ہے۔ جو ایلیٹ کے نظام فکر کے ساتھ مخصوص ہو گئی ہے۔ فرانسیسی علامت پسند فن کاروں کی طرح ایلیٹ بھی یہ تسلیم کرتا ہے کہ شاعری جذبات کا براہِ راست اظہار نہیں کر سکتی اور بقول میلارمے شاعری

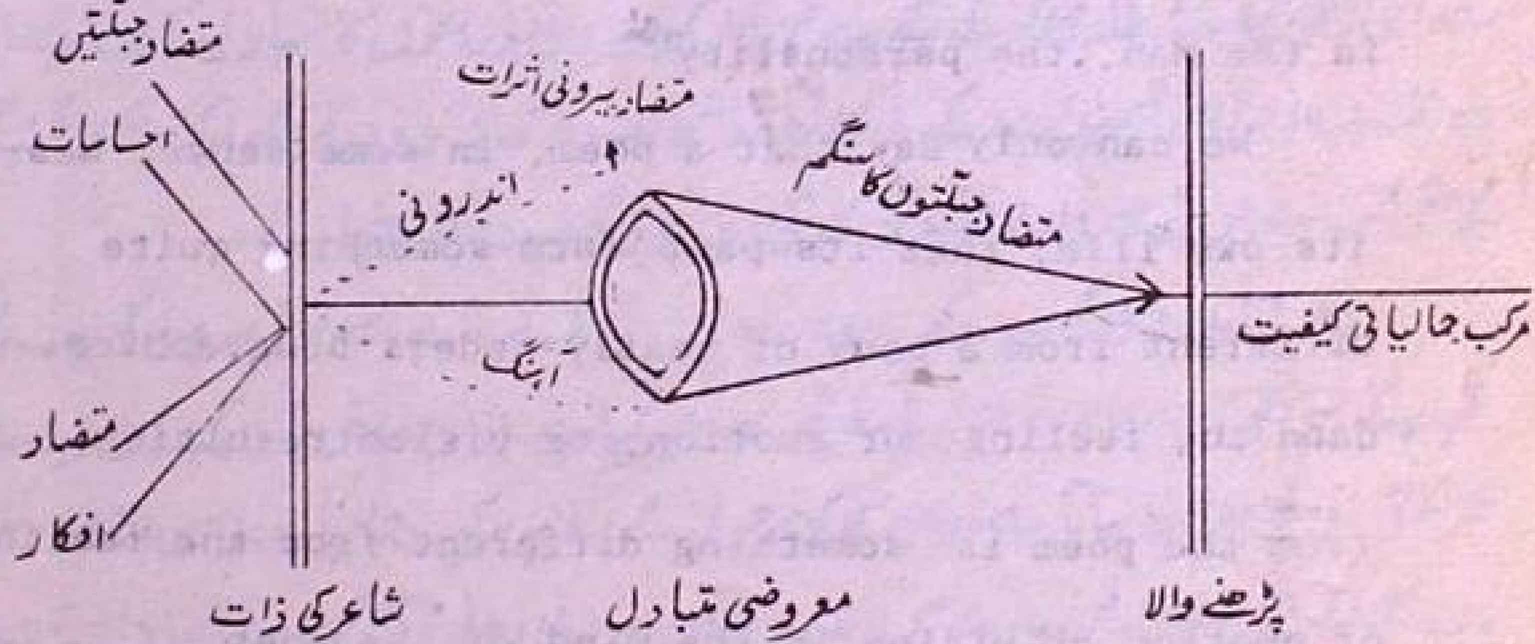
لہ دوسرا اقتباس نظم کی آزاد زندگی اور اس کے الگ قوانین اور ضابطوں کے بارے میں ہے۔

Selected Essays. P.II (1)

The Sacred Wood PX. (2).

Short History P.677.. (1)

آخر کار جذبات سے نہیں بلکہ الفاظ سے عبارت ہوتی ہے لہٰذا شاعر کو لازمی طور پر اندرونی جذبے کو ظاہر کرنے کے لیے کوئی خارجی یا بیرونی بدل تلاش کرنا ہوتا ہے. جو الفاظ کی شکل میں ہوتا ہے اور جس کے ذریعے شاعر اپنی کیفیت کو ایسا خارجی پیکر عطا کرتا ہے جسے دیکھ اور سن کر پڑھنے سننے والے شاعر کی باطنی کیفیت تک پہنچ سکیں یہ گویا رچرڈز کا Ex-tension ہی کا ایک روپ ہے فرق یہ ہے کہ رچرڈز اندرونی "قدر" اور بیرونی اظہار میں کوئی ربط تسلیم نہیں کرتا جب کہ ایلیٹ جذبے اور خیال، احساس اور فکر دونوں کے درمیان مکمل سنگم کا قایل ہے کہ اسی سنگم سے فن پیدا ہوتا ہے۔ اس تصور کے ماتحت اندرونی اور بیرونی اظہار کی شکل کچھ اس طرح ہوگی :-



۳۔ ایلیٹ کا تیسرا نظریہ شاعری کی تین آوازوں کی اصطلاح کی شکل میں مقبول ہوا. شاعری کی پہلی آواز خود کلامی کی ہے جس میں شاعر گویا خود اپنے سے مخاطب معلوم ہوتا ہے. دوسری آواز متکلمانہ ہے جس میں وہ دوسروں سے مخاطب معلوم ہوتا ہے اور اس کے بیان میں گفتگو یا خطاب کا انداز پیدا ہو جاتا ہے. تیسری آواز وہ ہے جس میں نہ خود کلامی ہے نہ خطابت۔ البتہ زندگی کو جوں کا توں معروضی رنگ میں پیش کرنے کا انداز ہے جیسے ایلیٹ نے نظم کی اپنی زندگی سے بھی تعبیر کیا ہے گویا ایلن ٹیٹ کے الفاظ میں شاعر اپنے خیالات اور احساسات کو تجربات پر نافذ نہیں کرتا بلکہ ان کے ذریعے انھیں ظاہر کرتا ہے بلکہ تجربات میں چھپے ہوئے طرزوں Pattern پر سے صرف نقاب ہٹا دیتا ہے :-

He does not impose his formulas upon experience
but reveals the patterns inherent in experience.

یہاں بھی گویا ہئیت کے اندر موجود طرزیں اہم ہیں اور اس اعتبار سے آرٹ (اور شاعری بھی) بنیادی طور پر صحیح ہئیت کی تلاش اور اس ہئیت کے اندر کی طرزوں کی رونمائی اور نقاب کشائی قرار پاتا ہے۔ ظاہر ہے ان خیالات نے ہئیت پرستانہ رویے کو متاثر کیا اور اس مکتبۂ خیال کی تنقیدوں میں ایلیٹ اور رچرڈز کو خاص اہمیت حاصل ہے بعد کو برین سم، ایلن ٹیٹ، ازرا پاونڈ اور یوور ونٹرس کے تنقیدی افکار نے بھی تنقیدی افکار کو نئے رُخ دیے لیکن بنیادی طور پر ہئیت پرست تنقید آج بھی اس نظریاتی موقف پر قایم ہے جو ان نقادوں کے مضامین نے عطا کیا ہے۔

ہئیتی تنقید کے مبادیات پر بحث ختم کرنے سے پہلے اس طرز تنقید کی خوبیوں اور کمزوریوں پر ایک نظر ڈالنا بے محل نہ ہوگا۔ اس میں شبہ نہیں کہ ہئیتی تنقید نے دور قدیم میں ادب کی مختلف اصناف میں تقسیم میں مدد دی اور ہر صنف کے ضابطے اور قاعدے اس طرح متعین کیے کہ تنقید کو صحیح نتیجوں پر پہنچنے میں مدد ملی۔ دور جدید نے اس طرز تنقید کے لیے ادب کی خود مختاری کا اس وقت اعلان کیا جب ادب کو اخلاق اور سماج کے دوسرے علوم کا محض وسیلہ سمجھا جا رہا تھا اور اس سے "نا ادبی" تقاضے کیے جا رہے تھے اس نے ایسے وقت میں "متن" کی طرف متوجہ کیا۔ نقاد شہ پاروں کو پس پشت ڈال کر فنکار کی ذات یا اس کے دور میں گم ہوتے جا رہے تھے۔ اس نے ادب کے رشتے سریت، تصوف اور الہام کی مفکرانہ عظمتوں سے جوڑ دیئے جبکہ ادب زیادہ سے زیادہ صحافت اور روزمرہ کی اکتا دینے والی عمومی قلم فرمائیوں کے انبار میں دبا جا رہا تھا۔

لیکن ان تمام کارناموں کے باوجود ہئیتی تنقید کے فرایض کو پوری طرح ادا نہیں کرتی ظاہر ہے کہ یہ فرایض اور نظری ہوں گے۔

عملی طور پر رچرڈز کی عملی تنقید ہو یا "نئی تنقید" کا دبستان دونوں نے متن کی روایت اور نظم کے الفاظ کی طرف اور صرف انہی کی طرف توجہ صرف کرنے کا مشورہ دیا ہے۔ یہ مشورہ صحیح بھی ہے کہ فن پارے کو جانچنے کے لیے اس کو ہی بنیادی طور پر پیش نظر رکھنا چاہیے لیکن بد قسمتی یہ ہے کہ صرف اتنا ہی کافی نہیں ہے تنقید اور پرکھ تو دور کی چیز ہے کسی ایک نظم کو پوری طرح سمجھنا بھی صرف اس نظم کے دائرے میں رہ کر ممکن نہیں ہوتا اول تو ہر نظم

نگار لازمی طور پر الفاظ استعمال کرتا ہے اور الفاظ چونکہ اس سے پہلے کے لکھنے والے بھی استعمال کرتے آئے ہیں۔ اس لیے ہر لفظ کے اوپر روایت اور روایتی معانی کی تہیں چڑھی ہوتی ہیں۔ ہر اہم شاعر انھیں الفاظ کا تخلیقی استعمال کرتا ہے اور انھی نئے سیاق و سباق سے آشنا کرتا ہے کبھی انھیں نئی علامتوں کی شکل میں برتتا ہے کبھی انھیں نئے معنی بخش دیتا ہے۔ اب اگر الفاظ کو ان کے روایتی مفہوم میں بھی سمجھنا چاہتے ہیں تو ہمیں اس نظم کے دائرے سے آگے بڑھ کر اس دور کے روایتی مفہوم کو جان لینا ضروری ہوگا۔ مثلاً اگر ہم آبرو کے شعر میں کسی لفظ کا مفہوم جاننا چاہتے ہیں تو یہ جاننا ہوگا کہ اس دور میں روایتی انداز میں وہ لفظ کسی مفہوم میں استعمال ہوتا تھا اس سے واقفیت لازمی ہے اور اس کے لیے آبرو کے معاصرین کا کلام سامنے رکھنا ہوگا اور اس وقت ہمیں یہ حقیقت بھی سامنے آئے گی کہ ایہام گوئی اس دور میں ایک شعری تحریک بن چکی تھی اور اس نقطۂ نظر سے آبرو کے ہاں یہ لفظ محض ایک روایتی مفہوم میں استعمال نہیں ہوا ہے بلکہ ایہام کے چلن کی وجہ سے اس کے دوسرے مفہوم گویا ایہامی مفہوم کو بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہوگا۔

اگر ہم لفظ کے اس تخلیقی اور نئے مفہوم کو سمجھنا چاہتے ہیں جو شاعر نے اس لفظ کو بخشے ہیں تو بھی ہمیں اس نظم کے دائرے سے نکل کر اس شاعر کی دوسری نظموں کا مطالعہ کرنا ہوگا اور اس کی لفظیات سے اپنے کو مانوس کرنا پڑے گا۔ مثلاً اقبال کی کسی ایک نظم میں "عشق" کے لفظ کا استعمال۔ اس لفظ کے معنی جاننے کے لیے ہمیں دیکھنا ہوگا کہ اقبال نے اسے کن معنوں میں استعمال کیا ہے اور اس کے استعمال سے آشنا ہونے کے لیے اقبال کے افکار سے شناسائی ضروری ہوگی گویا ہیئتی تنقید کا پورا حصار تہس نہس ہو جائے گا تب کہیں جاکر کسی ایک نظم کے مفہوم سے واقفیت حاصل ہوگی۔

فن پارے کی تفہیم اور تنقید کے سلسلے میں ہیئتی تنقید کی ایک عملی دشواری یہ ہے کہ یہ انداز نظر جلد ہی محض صناعی، کاریگری اور زبان دانی میں اُلجھ کر رہ جاتا ہے اور فکر و فن سے توجہ ہٹ کر محض عروضی اغلاط یا لغت کے مسایل تک محدود ہو کر رہ جاتی ہے کہ عروضی اور لسانی مطالعے کی بھی اپنی اہمیت ہے لیکن صرف اس قسم کے مطالعے فن پارے کی روح تک پہنچنے اور اس کے فنی مرتبے کو پہچاننے میں مدد نہیں دے سکتے۔ اگر کسی نظم میں ہم صرف عروضی غلطیاں یا خوبیاں تلاش کرنے لگیں یا محاورے کی غلطیوں کی نشان دہی اور الفاظ کی باہمی ترتیب یا زبان دانی کے قواعد کے مطابق چھان پھٹک کرتے رہیں تو صرف یہ مشق ہمیں نظم کے صحیح

ادراک اور اس کی تکنیک شناسی میں مدد نہ پہنچا سکے گی یا اسی انداز نظر کا ایک اور پہلو لسانیاتی سطح پر اسلوبیات کے مطالعے کی شکل میں سامنے آیا ہے۔ بعض ماہرین لسانیات یا ماہرین اسلوبیات نے یہ کوشش کی کہ بعض اصوات یا صوتی مرکبات کا شمار کیا جائے اور ان اصوات کی نرمی یا کرختگی کی ترتیب سے کسی فن پارے کی خصوصیات یا کیفیات کا نقشہ بنایا جائے۔ یہ بات بالکل بے جا بھی نہیں ہے اور اس قسم کے مطالعوں کی یقیناً گنجایش بھی ہے اور ضرورت بھی، مگر دقت یہ ہے کہ ان مطالعوں سے معروضی نتائج نکالنا دشوار ہیں اور ان مطالعوں کی حیثیت زیادہ تر ایسے خام مواد ہی کی ہوگی جس کا صحیح استعمال اسی صورت میں ممکن ہے جب اس خام مواد کا تعلق دوسرے وسیع تر تعلقات سے قایم کیا جائے جو نظم کے متن سے باہر ہوتے ہیں مثلاً انیس کے مراثی میں آوازوں کے مخصوص دروبست کو پہچاننے کے لیے انیس کے ان مرثیوں سے قدم آگے بڑھانے کی ضرورت ہوگی جو آوازوں ہی کی نہیں، تصویروں اور مناظر کی مخصوص ترتیب سے مخصوص کیفیت پیدا کر سکتے تھے۔ اس قسم کے اسلوبیاتی مطالعے وسیع تر تنقیدی مطالعے کی ایک کڑی تو ہو سکتے ہیں مکمل مطالعے نہیں ہو سکتے۔

نظریاتی سطح پر ہئیتی تنقید کی بنیاد ادب کی "مکمل خود مختاری" کے مفروضے پر ہے یعنی جس طرح زبان کے استعمال کی نوعیت شاعری میں عام روزمرہ کی بول چال کی زبان سے الگ ہوتی ہے اور لفظ خارجی اشیا کو بیان کرنے یا اطلاعات فراہم کرنے کے بجائے کیفیت پیدا کرتا ہے اور اس کا منصب اطلاعاتی کے بجائے "کیفیاتی" ہو جاتا ہے اسی طرح عام انسانوں کے عام حسیات سے حس جمال ایک الگ حس ہے جو زندگی کے دوسرے احساسات اور کیفیات سے لاتعلق ہے یا کم سے کم ان سے آزاد ہے اس مفروضے میں سب سے بڑی دقت یہ ہے کہ اب تک سائنس اور علم الابدان نے انسانوں کے اندر جن اعصاب کو احساس کا ذریعہ بتایا ہے ان میں سے کوئی بھی ایسا نہیں ہے جو محض جمالیاتی احساس کے لیے مخصوص ہو، یعنی انسانوں کا اعصابی نظام سبھی قسم کے احساسات کے لیے تقریباً مشترک ہے اس لیے یہ خیال کہ جمالیاتی احساس صرف چند مخصوص لوگوں کے لیے یا چند مخصوص قسم کے اعصاب رکھنے والوں کے لیے مخصوص ہے صحیح نہیں ہو سکتا کم سے کم اس مفروضے کی کوئی سائنسی بنیاد موجود نہیں ہے۔

دوسرے معنوں میں ایک ہی اعصابی نظام مختلف قسم کے احساسات تک رسائی حاصل کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے فرق کیفیت کا ہے نوعیت کا نہیں اس لحاظ سے جمالیاتی احساس

اور دیگر احساسات میں خارج ہی کا نہیں بلکہ خارج سے اثر قبول کرنے والے اعصاب کا رشتہ بھی مشترک ہے۔ اور یہی رشتہ انسانی ذہن اور نظام عصبی کے باقی احساسات و افکار کا ہے اور ان میں سے کسی ایک کو دوسرے تمام علوم و فنون سے یا آگہی اور احساس کے دوسرے شعبوں سے مکمل طور پر کاٹ کر "مکمل طور پر آزاد اور خود مختار" قرار دینا صحیح نہ ہوگا ہاں یہ سچ ہے کہ منطق کے اصول فن پر یا ادب کے اصول کے فلسفے پر من و عن نافذ نہیں کیے جا سکتے اور جس طرح منطق کو موسیقی کا حصہ نہیں سمجھا جا سکتا اسی طرح فن کو فلسفے، اخلاق یا سیاست کا جزو نہیں قرار دیا جا سکتا۔ لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ ان تمام علوم و فنون میں صرف فرق ہے تو انداز نظر کا اور کسی خاص رخ پر زور دینے کا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ ایسے فن پارے بڑی تعداد میں موجود ہیں جو فن کے نقطۂ نظر سے تخلیق ہی نہیں کیے گئے تھے۔ انجیل اور قرآن سے لے کر شیکسپیئر کے ڈراموں اور غالب کے خطوط تک ایسے لاتعداد ادبی شہ کار ہیں جو فنی مقاصد کے علاوہ دیگر مقاصد کے لیے تصنیف کیے گئے تھے مگر ان میں ایسی جمالیاتی کیفیات صرف اس بنا پر پیدا ہو گئیں کہ ان میں تجربے کا خلوص، کیفیت کی فراوانی اور شخصیت کی توانائی موجود تھی۔ یہیں سے ترسیل اور ابلاغ کی بحث کا بھی دروازہ کھل جاتا ہے۔ اگر عام انسانوں کے پاس احساس جمال کے لیے عام نظام اعصاب سے الگ کوئی عصبی نظام ہے تو یقیناً ان کے لیے شعری زبان اور شعری احساسات تک رسائی حاصل کرنا اس وقت تک ممکن نہ ہوگا جب تک وہ اس دوسرے نوع کی زبان اور اس دوسری نوع کے احساسات پر دسترس حاصل نہ کریں اور اس وقت تک قاری اور تخلیق کار کے درمیان ترسیل اور ابلاغ کا کوئی رشتہ قایم نہیں ہو سکتا لیکن اگر ایسا نہیں ہے تو قاری کو استعمال کی جانے والی زبان اور شاعر اور ادیب کی زبان میں نوعی فرق نہ ہوگا محض کیفیاتی فرق ہوگا اور یہ فرق کسی نہ کسی لحاظ سے ہر شخص کی زبان میں ہوتا ہے اور اس پر قابو پائے بغیر ایک دوسرے کی زبان کو سمجھنا ہی ممکن نہ ہو سکے گا البتہ شاعری کی زبان کی جس "ارتفاعی" کیفیت کی طرف اشارہ کیا جا سکتا ہے اس کا سرچشمہ شعری زبان اور شعری تجربے کی متصوفانہ یا پُراسرار ورائیت میں تلاش کرنے کے بجائے شاید زیادہ موثر طریقے پر فن کار کے داخلی تجربہ اور اس کے خارجی تجربات کے باہمی تعلق میں تلاش کرنا زیادہ مناسب ہوگا۔

ہیئتی تنقید کے اس مفروضے سے ایک بڑی دشواری یہ پیدا ہوتی ہے کہ اچھے اور بُرے فن پارے

کی تنقیدی پہچان یا تو محض ہئیت کی عروضی اور زبان دانی والی بنیادوں پر قایم ہوتی ہے یا پھر سرے سے قایم ہی نہیں کی جاسکتی ۔ ہر شاعر یہ دعوی کرسکتا ہے کہ اس نے علامتوں کا یا الفاظ کا نجی نظام یا مفہوم قایم کر رکھا ہے اور جو اس کا کلام سمجھنا چاہیں انھیں اس نجی نظام مفہوم کو حاصل کرنے کی مشقت برداشت کرنی چاہیے ۔ کیا ہر وہ نظم جو کاغذ پر لکھی جاتی ہے اعلیٰ ترین فن پارہ ہے اگر نہیں تو پھر کیا تنقیدی جواز ہے کہ ایک گھٹیا درجے کے شاعر کی نظم کے جو معنی ہم نے سمجھ رکھے ہیں وہ درحقیقت ان معانی سے بہت کم اور مختلف ہیں جو شاعر کے ذہن میں تھے یا پھر دُنیا کے اعلیٰ ترین شاعروں کے فن پاروں کے جو معانی ہم نے مان لیے ہیں وہ بھی ہمارے مفروضات پر مبنی ہو سکتے ہیں ۔ غرض تنقید کا سارا کاروبار محض ہئیتی مفروضات کی زد میں آسکتا ہے ۔

کتابیات

1. Dictionary of World Literature By Shipley.
2. Oxford Companion To English Literature.
3. Literary Criticism: A Short History By Wimsatt and Brooks.
4. Critisim: The major Texts ed. by Bate.
5. Oxford Lectures on Poetry by Bradley.
6. Contemporary Criticism: by Rene Welek.
7. Practical Criticism: by Richands
8. Principles of Literary Criticism: } Richards
9. Foundations of Aesthetics } Richards
10. Sacred Woods } T.S.Eliot
11. Sabected Prose } T.S.Eliot
12. Aesthetic Adventure by William Gaurt.
13. God without Thunder: Ramsom

14. Literature as Knowledge: By Allen Tate

15. Beyond Culture: } Lionel Trilling

16. Liberal Imagination }

17. Makinf of Literature: R.A.Scot James

18. Literature of the East.

19. Art by Clive Bell

20. Seven types of Ambiguity by Empson & Richards.

۱.	مرات الشعر	عبدالرحمان
۲.	اردو تنقید کی تاریخ جلد اول	مسیح الزماں
۳.	تاریخ انتقادیات ادب	عابد علی عابد
۴.	تنقیدی نظریات جلد اول و دوم	احتشام حسین
۵.	بحرالفصاحت	نجم الغنی
۶.	آئینۂ بلاغت	محمد عسکری
۷.	آئینۂ سخن فہمی	مسعود حسن رضوی ادیب
۸.	حدیقۂ ارم	عبدالحمید خاں ارشد

اٹھارہواں باب

مارکسی تنقید

مارکسیت نے زندگی کے بارے میں ایک مخصوص نظریہ پیش کیا ہے۔ چونکہ اس نظریے کی نوعیت ہمہ گیر ہے لہٰذا اس کا اطلاق انسانی زندگی کے دوسرے شعبوں کی طرح ادب پر بھی ہو سکتا ہے (خواہ مارکس اور اینگلز نے ادب پر اس کا باقاعدہ اطلاق کیا ہو یا نہ کیا ہو) لہٰذا اس اعتراض کی کوئی وقعت نہیں رہ جاتی کہ مارکس اور اینگلز نے صرف اقتصادیات اور سیاسیات ہی کو اپنا موضوع بنایا ہے اور ان کے خیالات کا اطلاق ادب پر نہیں کیا جا سکتا۔

یہ خیالات کیا ہیں؟ بنیادی طور پر انھیں تین شقوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے اور یہ تینوں شقیں کم و بیش مادی جدلیت کے دائرے میں آجاتی ہیں۔

پہلی شق فلسفیانہ ہے یعنی یہ خیال کہ ساری کائنات مادے سے وجود میں آئی گو مادے کی تعریف مارکس نے اٹھارھویں صدی کے مادیین سے مختلف طور پر کی۔ مارکس کے نزدیک مادہ کسی ایسی جامد شے کا نام نہیں جس کا حجم، وزن اور لمبائی چوڑائی ضروری ہو۔ اور جس کو حرکت میں لانے یا ارتقا کے لیے کسی دوسری بیرونی محرک کی ضرورت پڑتی ہو۔ مارکس مادے کو از خود متحرک اور ارتقا پذیر مانتا ہے اور ایسی اشیا کو بھی مادی تسلیم کرتا ہے جو بظاہر جہات سے آزاد یا حجم اور وزن سے محروم معلوم ہوتی ہیں۔ مادے کے اس مارکسی تصور پر لینن نے اپنی کتاب Materialism and Empirio Criticism میں تفصیلی بحث کی ہے۔ اس کے معنی یہ بھی ہوئے کہ سماج اور تہذیب کی تشکیل میں مادی حالات کو اولیت حاصل ہے اور ہمارے سبھی خیالات اور تصورات مادی زندگی یا ماحول کے پیدا کردہ ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ

یہاں خیالات اور تصورات کے دامن میں آرٹ کے سبھی مظاہر آجاتے ہیں جن میں ادب بھی شامل ہے لہذا ادب کی تخلیق بھی انہی مادی اثرات کے ماتحت ہوتی ہے۔

اس خیال کو میکانکی طور پر اس طرح مسخ کیا جاسکتا ہے کہ مارکسیت خیال کی قوت سے منکر ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مارکس اور اینگلز نے بار بار اس کی وضاحت کی ہے کہ مادے کی اولیت کے باوجود خیال کی قوت اور فرد کی کارکردگی اور اہمیت کا انکار ممکن نہیں۔ آگے چل کر ماؤزے تنگ نے اپنے مارکسی نظریات کی وضاحت کرتے ہوئے فرد کی عظمت کا اقرار اپنے اس جملے میں کیا: (A solitary spark can start a prairie fire)

اس کے علاوہ مارکسیت بار بار اس پر زور دیتی رہی ہے کہ سماجی حقیقتوں کے مادی عناصر سے تشکیل پذیر ہونے کے باوجود یہ عمل محض میکانکی اور مجہول عمل نہیں ہے بلکہ افراد اور سماجی عناصر کے خیال کی قوت، عمل کی صلاحیت اور تنظیم اور جدوجہد کی مدد سے سماجی حقیقتوں کو بدلنے اور سماجی ارتقا کے عمل کو تیز تر کرنے کا کام لیا جاسکتا ہے۔

اس پوری بحث کا مقصد یہ ہے کہ کوئی بھی مارکسی نقاد جو مادے کی اولیت کا قایل ہے ادب اور سماج کے دُہرے رشتے دیکھتا ہے۔ سماج ادب کو متاثر کرتا ہے اور ادب سماج کو متاثر کرتا ہے اور یہ دونوں اثرات عمل اور رد عمل کے ایک سلسلے کو جنم دیتے ہیں۔ دوسری طرف کوئی مارکسی نقاد ادب کو محض سماج کا مجہول عکس قرار دینے کی غلطی نہیں کرسکتا کیونکہ ادب پر جو اثرات پڑتے ہیں وہ ایک طرف تو سماج کے ہوتے ہیں دوسری طرف خود ادبی روایات کے بھی ہوتے ہیں یعنی ان میں مادی اور فکری دونوں عناصر ہم آہنگ ہوجاتے ہیں۔ تیسرے کوئی مارکسی نقاد مادی حالات سے محض ہنگامی صورت حال مراد نہیں لے سکتا۔ مادی حالات یا سماجی پس منظر سے ہرگز یہ مراد نہیں ہے کہ ادب کو صرف وقتی سیاست کی میزان پر تولا اور پرکھا جائے بلکہ وسیع تر تناظر میں دیکھنا ہوگا۔

مارکسیت نے صرف مادے کو حقیقت کی اصل قرار دے کر بات ختم نہیں کی بلکہ سارے ارتقا کا راز مادے کے دو متضاد اور متصادم عناصر کے درمیان ٹکراؤ ہے یہی ٹکراؤ مقدمہ Thesis مخالف مقدمہ Anti-Thesis اور Synthesis کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے اور پہلی سطح سے ہوتا ہوا مخالف سطح اور پھر دوسری اعلیٰ تر سطح کی طرف جاتا ہے اعلیٰ تر سطح میں پہلی سطح اور مخالف سطح دونوں کا ایک ایسی شکل میں امتزاج ہوتا ہے جو ان دونوں سے مختلف

ہوتا ہے اور پہلی دونوں سطحوں کے تضادات کو اعلیٰ تر سطح پر حل کر دیتا ہے اس طرح کائنات کا تمام ارتقا اسی جدلیت سے عبارت ہے مثلاً پانی کو گرم کیجیے تو ایک خاص مرحلے پر پہنچ کر پانی اور آگ دونوں کے عناصر سے مل کر وہ نئی شکل اختیار کر لیتا ہے اور بھاپ بن جاتا ہے جو نہ ٹھنڈا پانی ہے نہ آگ مگر دونوں سے عبارت ہے۔

سماج کے ضمن میں اس کا مطلب یہ ہوا کہ سماج یوں تو متعدد طبقوں سے عبارت ہے مگر بنیادی طور پر دو طبقے برابر متضاد اور متصادم شکل میں رہتے ہیں اور ان طبقوں کے ٹکراؤ سے نیا سماجی نظام وجود میں آتا ہے جو ان دونوں کے عناصر کو اختیار کر کے ایک نئی سطح پر ان کے ٹکراؤ کو ہم آہنگ کر دیتا ہے۔ تاریخ پر نظر ڈالیے تو یہ طبقے شروع میں غلام اور آقا کی شکل میں نظر آتے ہیں پھر جاگیردار اور کسان کی شکل میں دکھائی دیتے ہیں اور پھر سرمایہ دار اور مزدور کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ پہلے ٹکراؤ کے نتیجے کے طور پر دورِ غلامی سے جاگیردارانہ دور وجود میں آیا اور دوسرے ٹکراؤ کے نتیجے کے طور پر جاگیرداری دور کی جگہ سرمایہ داری کا جنم ہوا۔

دراصل مارکس کا کارنامہ اسی طبقہ واری تصور میں مضمر ہے۔ مارکس کے نزدیک انسانی سماج کی سبھی سرگرمیوں کی نوعیت طبقہ وارانہ ہے اور ادب بھی اس تقسیم سے بچ نہیں سکتا۔ ادب چاہے یا نہ چاہے وہ جانے انجانے اپنے دور کے طبقہ وارانہ ٹکراؤ میں کسی نہ کسی طبقے کی حمایت یا مخالفت کا رُخ اختیار کرتا رہتا ہے اب اگر کوئی نقاد اس طبقہ وارانہ وفاداری کا ثبوت میکانکی ڈھنگ سے ڈھونڈنا شروع کرے تو مارکس کے اس نظریے کو مسخ کر کے ہنگامی سیاست میں کسی ادیب کی وفاداریوں کی بنیاد پر اس کے ادب پر فیصلہ صادر کر سکتا ہے لیکن مارکس کا نقطۂ نظر ایسا میکانکی نہیں تھا بلکہ اس کے پیشِ نظر کسی مخصوص صورتِ حال میں ادیب کا مجموعی رویہ تھا۔

پھر جس طرح مارکسیت سماج میں جدلیت کی قایل ہے اسی طرح طبقوں اور طبقوں سے تعلق رکھنے والے افراد میں بھی اس جدلیت کی کارفرمائی کی منکر نہیں۔ ایک ہی فرد میں مختلف طبقاتی وفاداریوں کی کشمکش دکھائی پڑتی ہے اور کوئی مارکسی نقاد بھی فرد کے اس جدلیاتی مطالعے سے روگردانی کر کے اس پر ایک عمومی اور دو ٹوک فیصلہ صادر نہیں کر سکتا نہ اس پر سیدھا سادا لیبل لگا کر اپنے یا اس کے ساتھ انصاف کرنے کا دعویٰ کر سکتا ہے۔

مارکسیت کی دوسری شق تاریخی ہے۔ مارکس نے وہ تصورِ تاریخ دیا جس کی رُو سے تاریخ

چند نمایاں افراد کے کارناموں کی داستان نہیں رہی بلکہ کسی دور کے عام انسانوں کے فکر و عمل کی کہانی قرار پاتی اور ظاہر ہے کہ یہ عام انسان زیادہ تر غریب غربا تھے جن کے ہاتھ میں گو سلطنت کی باگ ڈور نہ تھی لیکن چونکہ ان کی اکثریت تھی اور ان کی معاشی اور اقتصادی سرگرمیوں اور ضرورتوں سے پورا سماج بندھا ہوا ہوتا ہے لہٰذا ان کی اقتصادی ضرورتیں ہی پورے سماجی ڈھانچے اور اس کے فکر و تصور، علم و عمل، مذہب اور اخلاق کی اقدار کو متعین کرتی ہیں گویا اگر تاریخ ہے تو ان لاکھوں کروڑوں گمنام عام انسانوں کی ضروریات اور مطالبات کے جاننے کا نام ہے جو تاریخ بناتے ہیں اور اپنی ضروریات کے مطابق ہیرو پیدا کرتے ہیں۔ مارکسیت کے نظریے کے مطابق تاریخ چند مشاہیر کے تصورات کو عمل کا جامہ پہنانے کا نام نہیں ہے بلکہ دراصل یہ مشاہیر بھی اپنے دور کے عام انسانوں کی ضروریات کے پیدا کردہ ہوتے ہیں اور ان کے پیش کردہ تصورات ان کے دور کی آواز ہوتے ہیں جنھیں لاکھوں کروڑوں بے زبان اور بے نام لوگوں کی ضرورتوں نے پیدا کیا۔

ادب بھی انہی تصورات کا ایک حصہ ہے گو ادب فلسفہ کی طرح نظریہ یا تصور نہیں ہے لیکن وہ تمام احساسات و جذبات، اقدار و تصورات جو ادب میں جلوہ گر ہوتے ہیں، اپنے دور کی سماجی حقیقتوں کا عکس ہوتے ہیں اور یہ سماجی حقیقتیں دراصل ہر دور کے ایسے بے نام اور بے زبان لاکھوں کروڑوں مظلوم عوام کی ضرورتوں سے پیدا ہوتی ہیں لہٰذا ادب کا رشتہ سماجی تانے بانے سے جڑا ہوا ہے اور ادب کے تصورات ہی کو نہیں۔ طرز بیان، تشبیہوں اور تمثالوں اور طرز بیان تک کو اسی سماجی ڈھانچے کے حوالے سے سمجھا جا سکتا ہے۔

مارکسیت کی تیسری شق اقتصادی ہے۔ مارکس کے نزدیک کسی شے کی قیمت کا تعین اس پر صرف ہوئی انسانی محنت سے ہوتا ہے ایسی تمام اشیا جن پر انسانی محنت صرف نہیں ہوئی عام طور پر بے قیمت اور مفت ہیں، مثلاً پانی اور ہوا، مگر جب انھیں اشیا کو سقّے کی مشک یا آکسیجن کے سلینڈر میں، انسانی محنت کے ذریعے بھرا جاتا ہے تو اس کی قیمت ہو جاتی ہے لہٰذا ہر شے میں قیمت پیدا کرنے والی شے انسانی محنت ہے خود انسانی محنت کی قیمت بھی اسی اصول سے طے کی جا سکتی ہے۔ ۲۴ گھنٹے مناسب خوراک اور آرام کے بعد انسان میں چھ گھنٹے کام کرنے کی قوت پیدا ہوتی ہے لہٰذا اس کے چھ گھنٹے کام کرنے کی اجرت ۲۴ گھنٹے کی خوراک اور آرام ہے اور سرمایہ دار جب مزدور کو چھ گھنٹے کام کرنے

کے بدلے صرف چھ گھنٹے کی اُجرت دیتا ہے تو دراصل وہ اس کی ۱۸ گھنٹے کی اُجرت مار لیتا ہے اور یہی سرمایہ دار کا منافع کہا جاتا ہے۔ لہٰذا ہر نجی کاروبار جس کی بنیاد منافع پر ہو مالی استحصال اور چوری کے مترادف ہے۔

مارکسیت کے نزدیک "دولت آفریں" ہی ساری دولت کا مستحق ہے اور محنت کے ذریعے جو مزید قیمت پیدا ہوتی ہے اس کا حق محنت کشوں ہی کو حاصل ہے۔ مارکسیت ذاتی ملکیت کی مخالف نہیں البتہ ایسی تمام ذاتی ملکیت کی ضرور مخالف ہے جو دوسروں کی محنت کو غصب کرکے اور دوسروں کا استحصال کرکے حاصل ہوئی ہو اسی بنا پر نجی ملکیت (Personel poety) مثلاً گھڑی، رومال یا دیگر ضروریات کی چیزوں یا Party private ذاتی ملکیت میں مارکسیت فرق کرتی ہے۔ ذاتی ملکیت سے وہ ملکیت ہے جو منافع یعنی دوسروں کی محنت سے پیدا کردہ مزید قیمت سے عبارت ہے اس دائرے میں زمین کی ملکیت اور کارخانے کی ملکیت آتی ہے جس کا حق زمین کو جوتنے والوں اور کارخانوں میں کام کرنے والے مزدوروں کو ہے یہی اقتصادی نظریہ مارکسیت کی بنیاد ہے اور ہر وہ شخص جو اس نظریے پر مبنی اقتصادی نظام کو تسلیم کرتا ہے مارکسی کہا جاسکتا ہے۔

مارکس کا نظریۂ تمدن بھی اسی اصول پر قایم ہے۔ تہذیب و تمدن کی اصل انسان کی جہدِ حیات ہے انسان جب دنیا میں آیا تو جنگلات کی تاریکی، موسم کی سختی، اور حیوانات کے خطرے سے مقابلہ کرنے کے لیے اس نے اپنے دفاع کے لیے وہ تمام چیزیں ایجاد کیں جنھیں کلچر کے ظاہری اور باطنی شکلوں سے تعبیر کیا گیا انھی میں اجتماعی زندگی گزارنے کے وہ اصول واقدار بھی تھے جس کو کلچر کی فلسفیانہ اساس قرار دیا گیا۔ اس لحاظ سے ہر دور کا کلچر — جس میں اس کے ظاہری شعائر، باطنی اقدار اور اس کے شعور و آگہی کے سانچے بھی شامل ہیں — بنیادی طور پر فطرت کی اسی انسانی جدوجہد سے عبارت ہوتا ہے گو جیسے جیسے انسانی سماج کا ڈھانچہ پیچیدہ ہوتا جاتا ہے فطرت اور انسان کی باہمی کشمکش کی شکلیں دھندلی ہوتی جاتی ہیں اور دونوں کے درمیان تعلق زیادہ گہرا اور پیچیدہ ہوتا جاتا ہے۔

مثلاً جاگیرداری دور میں جب بنیادی اکائی دیہات تھے تو زرعی زندگی کی ضروریات کے مطابق سب لوگ دیہات میں ایک دوسرے سے ملے ہوئے اور باقی دنیا سے کٹے ہوئے تھے۔ زمین سے مشترکہ طور پر جُڑے ہونے کی وجہ سے ان کی آمدورفت محدود تھی اور گاؤں کی تقریباً سبھی ضروریات

گاؤں ہی کے اہل حرفہ کے ذریعے پوری ہونے کی وجہ سے ان کی معیشت کی بنیاد منافع خوری نہیں ضرورت تھی۔ مثلاً گاؤں بھر کو جتنے جوتوں کی ضرورت ہوتی تھی وہ گاؤں کے چمار تیار کرتے تھے اور اکثر ان جوتوں کے بدلے نقد اور جنس یا اپنی ضرورت کی دوسری چیزیں پاتے تھے اس لیے اس نظام کی بنیاد پیشے پر مبنی گروہوں یا جاتیوں پر تھی۔ چمار کا بیٹا چمار بننے پر اسی طرح مجبور تھا جس طرح جاگیردار کا بیٹا جاگیردار بننے پر۔ اس طرح معیشت اور معاشرت کی بنیاد وراثت پر تھی اور اسی وراثت کی بنیاد پر نسل اور خون کو اہمیت حاصل ہوئی اور وضعداری، مروّت اور وفاداری کے وہ تصورات پیدا ہوئے جن کی اس کلچر کو ضرورت تھی۔

یہاں اِس بات کا ذکر بے محل نہ ہوگا کہ جاگیرداری نظام نے ایک انسان کو دوسرے کا غلام تسلیم کرنے کے باوجود اسے کسی نہ کسی حیثیت سے انسان ضرور تسلیم کیا تھا اور اس کا مرتبہ آنے والے سرمایہ داری دور کے مشین نما انسان سے بہتر قرار دیا تھا۔ جاگیرداری سماج چونکہ اپنی اکائی میں سمٹا ہوا سماج تھا جس کی بنیاد روایت کے احترام اور وراثت پر تھی اِس لیے وہ اقدار و تصورات، قصص اور صنمیات کا ایسا وافر ذخیرہ رکھتا تھا جو کم و بیش اُس سماج کے سبھی 'مہذب' انسانوں کے لیے مشترک تھا۔

اسی کے ساتھ ساتھ چونکہ تقسیم کار واضح اور قطعی تھی اور صنعت و حرفت کی بنیاد منافع خوری پر نہ تھی بلکہ اجتماعی ضرورت بلکہ صاحب ثروت جاگیردار طبقے کی ضروریات پر تھی اس لیے صنعت و حرفت سے تعلق رکھنے والے کاریگر اپنے کو اہل ہنر سمجھ کر تخلیقی سرگرمیوں کو اظہار کمال کا ذریعہ مانتے تھے اور اسے محض سرمایۂ تجارت نہ گردانتے تھے۔ مثلاً وہ چمار جو گاؤں والوں کے لیے جوتیاں بناتا ہے اِس کوشش میں رہتا تھا کہ وہ جوتیاں بنانے میں کوئی امتیازی شان پیدا کرے کہ اسے ہنرمند سمجھا جائے، دوسرے لفظوں میں فن کار کا رشتہ اُس کے فن سے ہنوز ٹوٹا نہیں تھا اُس کے سامنے وہ لوگ بھی تھے جن کی ضروریات اسے پوری کرنی تھیں اور ہنرمندی کی وہ روایات بھی تھیں جن کا احترام خود فن کار اور اُس کے مخاطبین کرتے تھے گویا وہ اپنے دور کی معاشرت کا ایک حصہ تھا اجتماعی آہنگ کا ایک جزو تھا۔

لیکن جب سرمایہ داری تہذیب نے صنعتی ترقی کی راہ اپنائی اور کارخانوں میں برق رفتار مشینوں نے ہزار گُنا رفتار سے ضرورت کی چیزیں ایک گاؤں کے گنے چُنے رہنے والوں کے لیے

بنانے کے بجائے منافع کے واسطے دور دراز کی منڈیوں اور بازاروں سے مال خریدنے والے گمنام اور ان دیکھے خریداروں کے لیے بنانی شروع کیں تو اہل ہنر کا رشتہ ہنر اور اجتماعی آہنگ سے دونوں سے ٹوٹ گیا۔ اب جوتے بنانے والوں کو اپنی انفرادی ہنرمندی دکھانے کا موقعہ نہ تھا اب اس کا اگر کچھ کام تھا تو مشین کے بٹن کو دبانا ہی تھا اب وہ ہنرمند نہ تھا، فن کار نہ تھا، خالق نہ تھا محض مزدور تھا جو کسی بھی کم علم اور بے ہنر انسان کی طرح مشین کا بٹن ہی دباتا تھا۔

دوسری طرف اب اسے ان لوگوں کے نام، اور ان کی پسندیدگی اور ناپسندیدگی کا بھی کچھ حال معلوم نہ تھا جو اس کی بنائی ہوئی اشیا کو خریدیں گے اس طرح اب سماج سے یا اپنے خریداروں سے اس کا کوئی براہ راست رشتہ نہ تھا گویا سماج کے اجتماعی آہنگ سے اس کا رشتہ ٹوٹ گیا اور وہ اندھے بازار کو مال فراہم کرنے والی مشین کا ایک پُرزہ ہو کر رہ گیا جسے نہ اپنے فن اور ہنرمندی پر فخر کا کوئی موقعہ تھا اور نہ انفرادی کمال کا پندار تھا ایسی حالت میں اس کا اور اس کی تخلیق کا رشتہ کم ٹوٹ گیا وہ اپنی بنائی ہوئی چیزوں میں اب اپنی تخلیقی شخصیت کا اظہار نہ دیکھتا تھا بلکہ انھیں محض سرمایہ تجارت جانتا تھا۔ اسی کیفیت کو مارکس نے اجنبیت Alienation سے تعبیر کیا۔

اب ان خیالات کا اطلاق ادب اور تنقیدی ادب پر کیجیے۔

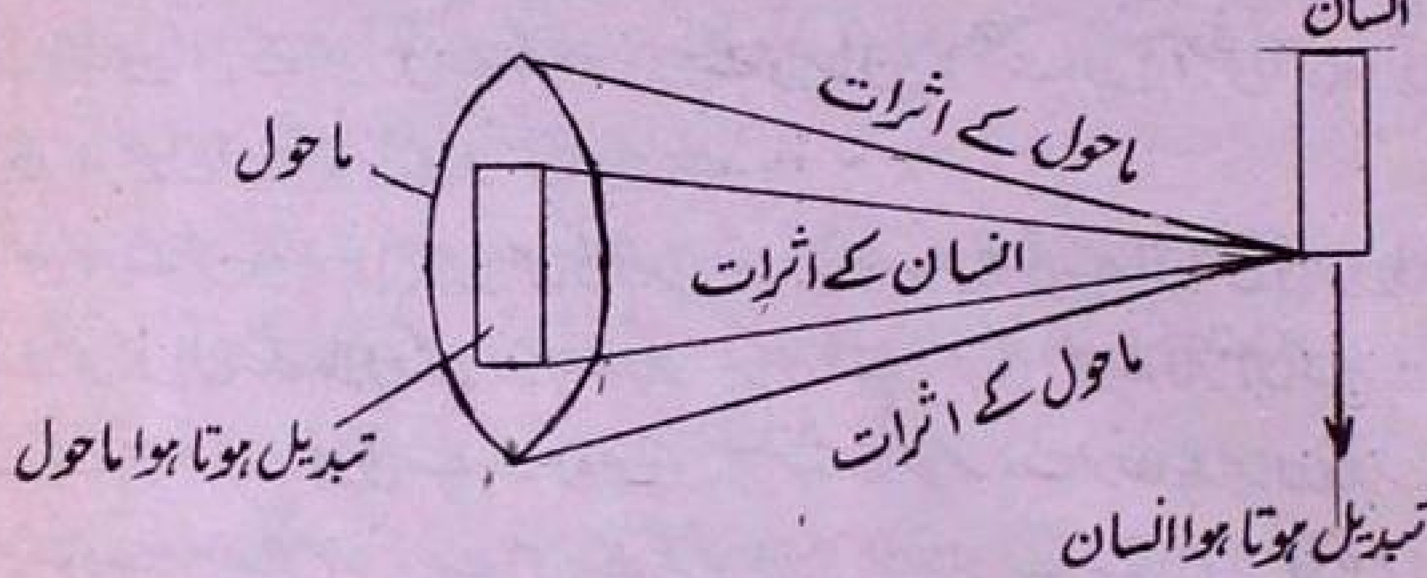
سب سے پہلے تو یہ ماننا ہوگا کہ ادب **دانش و آگہی، فکر** و احساس، جذبہ اور حسن و جمال کے اس تانے بانے ہی کا ایک حصہ ہے جو کلچر کے **ضمن میں وجود پذیر** ہوتا ہے یعنی کلچر انسان کی تسخیر فطرت کی جدوجہد یا تنازع للبقا کے سلسلے میں وجود میں آتا ہے ہر فرد خواہ اپنے جذبات و افکار کو کتنا ہی نجی اور ذاتی کیوں نہ سمجھتا ہو حقیقت یہ ہے کہ اس کے ان ذاتی احساسات، جذبات اور خیالات میں ایک اچھا خاصہ بڑا حصہ اجتماعی ہوتا ہے جو محض اس کی ذات تک محدود نہیں بلکہ اگر ایک مخصوص دور کے افراد کے نمایندہ احساسات، جذبات و خیالات کا موازنہ پہلے کے کسی دور کے افراد کے نمایندہ احساسات، جذبات و خیالات سے کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ ایک دور کے افراد ایک دوسرے سے مختلف ہونے کے باوجود دوسرے دور کے افراد کے مقابلے میں اپنے دور کے دوسرے افراد سے کہیں زیادہ قریب ہیں اسی کو روح عصر یا مذاق عصر کے نام سے تعبیر کیا گیا ہے اور ادبی اور سماجی تاریخ نویسی میں دور کی تقسیم اور تعین انہی بنیادوں پر ہوتی ہے۔

اب اگر احساسات، جذبات، افکار و اقدار کسی دور کی مادی حقیقتوں سے عبارت ہوتے

ہیں تو کسی دور کے فکر و فن کو پہچاننے کے لیے اس دور کی مادی حقیقتوں کو پہچاننا بھی ضروری قرار پائے گا۔ یہاں دو خطرات سے آگاہ رہنا ضروری ہے جس کے بغیر مارکسی تنقید سائن ٹی فک مطالعے کے بجائے میکانکی ہو سکتی ہے۔

پہلا خطرہ یہ ہے کہ حقیقت کا محض یک طرفہ اور اٹھارہویں صدی کے تصور کے مطابق میکانکی طور پر مادی تصور اختیار کر لیا جائے جس کے معنی یہ ہوں گے کہ انسان اس کے احساسات، شعور افکار و اقدار مادی ماحول کا محض ایک مجہول عکس ہیں اور انسان مادی ماحول کے ہاتھ میں محض ایک بے بس کھلونا ہے اور اپنی تقدیر بدلنے پر سرے سے قادر ہی نہیں۔ مارکس اور اینگلز نے بار بار مادے کی اس تعریف کی سخت تنقید کی ہے اور اسے میکانکی قرار دیا ہے Anti Dubring اور Ludwing Fenerbach کے رد میں اپنی تصنیف میں بار بار مادے کی تخلیقی قوت اور اس میں حرکت اور کی صلاحیت پر اصرار کیا گیا ہے۔ اٹھارہویں صدی کا فلسفہ مادے کو مجہول مطلق، غیر حرکی اور بے نمو جانتا تھا اور اسی بنا پر تمام مادہ پرست فلسفی کسی نہ کسی سطح پر آکر مادی حالات کے جبر کا شکار ہو جاتے تھے مارکس اور اینگلز نے اس نظریے کو رد کیا۔

ایک طرف وہ مادہ کو بنیادی اہمیت دیتا ہے۔ لیکن مادے کے جبر کا قایل نہیں کیونکہ مادے میں نمو اور حرکت کی قوتیں موجود ہیں اور جب وہ حرکت اور نمو سے متصف ہے تو یقیناً وہ اپنے آپ کو بدلنے پر بھی قادر ہے۔ دراصل مادہ بنیادی طور پر مادہ ہونے کے باوجود ان تمام خصوصیات سے بھی متصف ہے جن کو تصور پرست فلسفی روح کے لیے مخصوص کرتے تے اس کے معنی یہ ہوئے کہ مادہ اپنے آپ کو صرف تبدیل کرنے اور تبدیل ہونے کے عمل کے دوران اور اسی واسطے سے پہچان سکتا ہے اور ادب بھی ایسا ہی ایک عمل ہے جس کے دوران انسان — جو خود مادے ہی کی ایک شکل ہے — اپنے اردگرد پھیلی ہوئی مادی زندگی کی دوسرے شکلوں اور مظاہر کو پہچانتا ہے انھیں تبدیل بھی کرتا ہے اور انھیں تبدیل کرنے کے عمل کے دوران اپنی شناخت بہم پہنچاتا ہے اور اپنے گرد و پیش کا علم و عرفان حاصل کرتا ہے اور اس عمل کے دوران وہ اس تخلیقی عمل کا حصہ ہو جاتا ہے جسے مادی جدلیت نے مقدمہ Thesis ردمقدمہ Anti Thesis اور نو ترکیبی مقدمے Synthesis سے موسوم کیا ہے گویا فرد اور ماحول یا مادی حقیقت کا رشتہ کچھ اس طرز کا ہے:۔



دوسرا خطرہ یہ ہے کہ مغالطے میں کوئی فرد اور ماحول کے رشتے کو اکہرا اور ایک مقابل ایک والا رشتہ
جان لے اور ایک دور کی بنیادی خصوصیات کو سمجھ لینے کے بعد اس دور کے پورے افراد کے احساسات
جذبات، افکار و اقدار کو سمجھ لینے کا دعویٰ کرنے لگے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ایک دور کے مادی
حالات ایک ایسی تہذیبی بنیاد ضرور فراہم کرتے ہیں جس سے اس دور کے خط و خال کی موٹے طور
پر پہچان ممکن ہو جاتی ہے لیکن ہر دور میں خود اپنی لہریں، زیریں لہریں اور مخالف اور متخالف
دھارے ایسے اور اتنے ہوتے ہیں کہ ان کا الگ سے مطالعہ کرنا ضروری ہوگا اور محض ایک اور ایک کی موٹے طور
پر پہچان کافی نہ ہوگی۔ یہ سوال اکثر کیا جاتا ہے کہ ایک ہی دور میں مختلف طبیعتوں اور مختلف
مزاجوں کے شاعر کیوں پیدا ہوتے ہیں اور مارکسی تنقید پر یہ الزام رکھا جاتا ہے کہ وہ اختلاف
طبائع کی کوئی معقول توجیہہ پیش نہیں کرتی۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ الزام مارکسی تنقید پر صرف وہ لوگ
ہی عاید کر سکتے ہیں جو مارکسی تنقید کے محض میکانکی تصور ہی تک رسائی رکھتے ہوں اور جنہیں یہ بھی خبر
نہ ہو کہ مارکسی تنقید کا طرۂ امتیاز یہ نہیں ہے کہ اُس نے ادب کا رشتہ سماج اور مادی حالات سے
جوڑا، یہ کام تو برابر افلاطون کے زمانے سے لے کر ٹین کے تاریخی تنقید کے دور تک ہوتا آیا
ہے۔ مارکس نے البتہ ان مادی حالات کی واضح تصریح کر دی اور مادی حالات کی اس اثراندازی
کو طبقاتی نظریے کی بنیاد فراہم کر دی۔ یعنی ادب کی سماجیاتی بنیادوں کو میکانکی کے بجائے
فرد اور اس کے سماجی وابستگیوں کی فعالیت کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کی۔ مارکس کا
یہ کہنا نہیں   اقتصادی بنیادوں پر قایم نظام میں رہنے بسنے والے

سبھی شاعر، ادیب اور دانش ور ایک ہی طرح محسوس کرنے اور سوچنے سمجھنے پر مجبور ہیں اس کا کہنا صرف یہ ہے کہ ان کے اندر فرق، ان کی وراثت، ان کی طبقاتی وابستگی اور نظریاتی جانبداری سے پیدا ہوگا اور اس کے اور اس کے ہم عصروں کے درمیان یگانگت اور ہم آہنگی اس دور کی اقتصادی سچائیوں اور طبقہ واری وابستگیوں سے۔

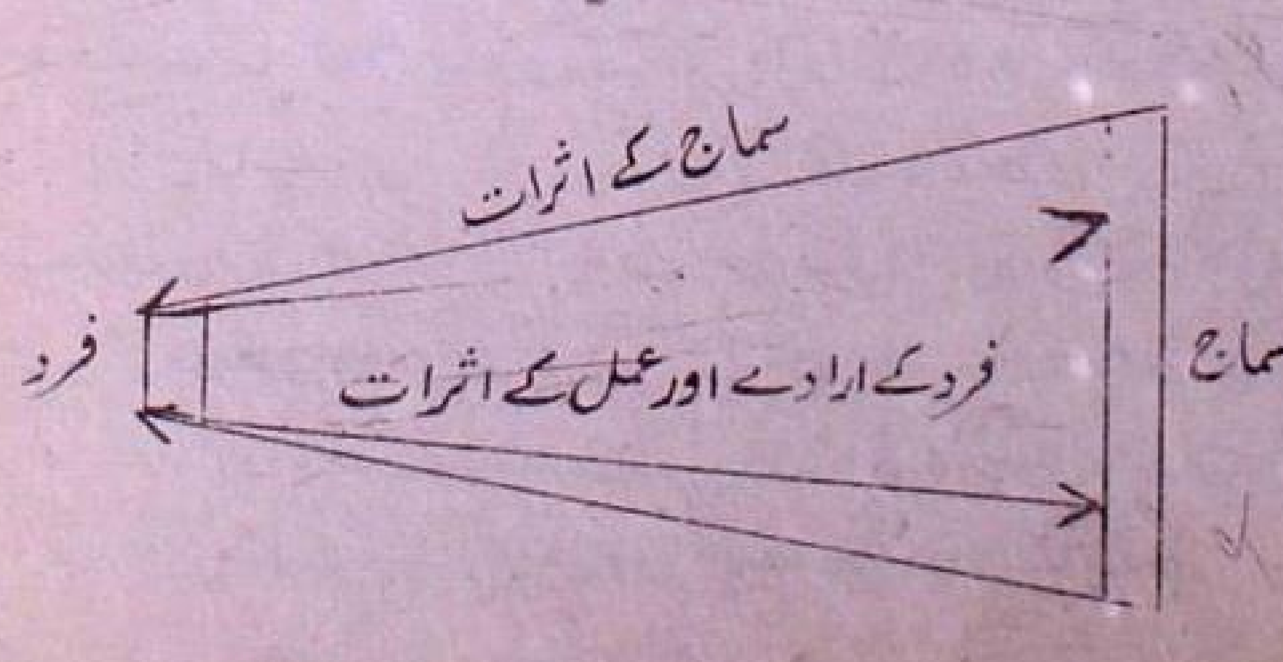
ہر فن کار کے فن کی پرتوں میں اس کی انفرادیت بھی جلوہ گر ہوتی ہے اور اس کی دور کی اجتماعیت بھی اور ان کے علاوہ بھی اور بہت کچھ۔ مارکسی تنقید اس کی دعوے دار نہیں کہ ہر دور کی صرف ایک ہی حقیقت ہوتی ہے بلکہ وہ ہر دور کی حقیقت کو مختلف ارتقا پذیر اور زوال آمادہ حقیقتوں سے متصادم مانتی ہے اس لیے اگر کوئی دو ہمعصر ادیب اپنے دور کی سچائیوں کو دو مختلف زاویوں سے دیکھتے اور اپناتے ہیں تو لازم ہے کہ اس میں بہت سی پیچیدگیوں کو دخل ہے۔ مارکسیت فرد کے داخلی پہلو کو نظر انداز نہیں کرتی۔ ایک فرد کسی ایک طبقے سے متعلق ہوتے ہوئے بھی اپنے کو declaress کر کے اپنے طبقے کے مفادات سے شعوری طور پر الگ اور کسی دوسرے طبقے سے نظریاتی طور پر اپنے کو وابستہ کر سکتا ہے۔

یہ صورت انسانی زندگی میں انفرادی اور اجتماعی دونوں سطحوں پر پیش آتی ہے جب انسان نے پہلے پہل اجتماعی زندگی گزارنا سیکھا تو اس نے اپنے کو اس قبایلی زندگی کا تابع بنالیا جس میں سب کے محنت کرنے پر بھی صرف اتنا ہی پیدا ہو سکتا تھا کہ سب آپس میں بانٹ کر کھالیں۔ آہستہ آہستہ یہ پیداوار زیادہ ہونے لگی اور طبقاتی سماج کی بنیاد پڑی جس میں ایک گروہ کے ذمّے محنت کرنا لکھا گیا اور دوسرے کا کام محض محنت سے حاصل کردہ پیداوار کی تقسیم اور انتظام ٹھہرا۔ یہ نظام آہستہ آہستہ طبقہ واری سماج کی شکل اختیار کرتا گیا اور آخر کار پورا سماج دو ایسے متضاد مفاد رکھنے والے طبقوں میں بٹ گیا جو ایک دوسرے سے برسرِ پیکار تھے اس باہمی کشمکش نے غلام اور آقا کے طبقے پیدا کیے جب انسان بیچے اور خریدے جاتے تھے اور جب یہ نظام زیادہ سے زیادہ لوگوں کے لیے ناقابل برداشت ہو گیا تو غلاموں کی بڑی تعداد نے سماجی تبدیلی کی خواہش کے ماتحت بغاوت کی اور نئے نظام کی بنیاد ڈالی تو جاگیرداری نظام کا آغاز ہوا۔ یہ نظام بھی جدلیاتی کشمکش کا شکار ہوا اور محنت کش کسانوں اور زراعت کے مالک زمین داروں کی کشمکش نے پھر ایک نئے طبقے کو پیدا کیا۔ اس طرح سرمایہ دارانہ نظام وجود میں آیا جو سرمایہ داروں اور مزدوروں کی بنیادی جدلیاتی کشمکش سے دوچار ہے اور اس نظام میں تاجروں اور

اجارہ داروں کے طبقوں کے درمیان ایسا ناگزیر تضاد موجود ہے جس کے ٹکراؤ سے لازمی طور پر ایک نئے نظام کی تخلیق عمل میں آئے گی۔

اس نقطۂ نظر کو صحیح تسلیم کر لیا جائے تو پہلے یہ ماننا پڑے گا کہ حقیقت کوئی ابدی، قطعی اور مستقل بالذات اصلیت نہیں رکھتی اور اس کا وجود خیال سے نہیں بلکہ بنیادی طور پر مادے کے تابع ہے اور یہ مادی حقیقت ہر لمحہ تغیر پذیر بلکہ ارتقا پذیر رہے۔ اس میں تبدیلی اس طرح نہیں ہوتی کہ تاریخ اپنے آپ کو دُہراتی رہے اور ایک ہی سماجی حالت یا ایک ہی معاشرہ بار بار لوٹ لوٹ کر واپس آتا رہے بلکہ سماجی ارتقا ایک منزل سے دوسری منزل کی طرف اور بہتر منزل کی طرف رُخ کرتا جاتا ہے۔ یہ مادی حقیقت انسان کے داخلی احساسات سے الگ ہے اور محض انسانی احساس کے تابع نہیں ہے جیسا کہ بعض تصور پرست فلسفیوں کا خیال تھا۔ برکلے نے کہا تھا کہ "میں محسوس کرتا ہوں لہٰذا میں ہوں" گویا ساری دنیا محض انسانی احساسات کی مرہونِ منت ہے اور انسانی احساس ہی کی بدولت اس کا وجود ہے انسانی احساس نہ ہو تو مادی زندگی کا وجود بھی نہ ہو۔

اس کے برخلاف مارکسی نقطۂ نظر کے مطابق مادی دنیا ایک معروضی حقیقت ہے اور اس کا وجود انسانی احساسات پر منحصر نہیں۔ اس اعتبار سے مادی دنیا انسانی محسوسات سے علیحدہ اپنا معروضی وجود رکھتی ہے۔ انسان اس مادی دنیا کا ایک حصہ ہے جس طرح مارکسی نظریے نے مادے کو غیر متحرک، جامد اور غیر نمو پذیر تسلیم نہیں کیا ہے اس طرح مادی دنیا کو مادی اور معروضی تسلیم کرنے کے باوجود مارکسیت نے انسان کے عمل اور ارادے کو اس مادی حقیقت کی تخلیق بھی قرار دیا ہے اور اس کا خالق بھی۔



انسانی خیالات اور جذبات الہامی طور پر اچانک پیدا نہیں ہوتے بلکہ وہ اپنے دور کے مادی حالات کا نتیجہ ہوتے ہیں لیکن انسانی خیالات، جذبات اور تصورات کا مادی دنیا سے محض یک طرفہ رشتہ نہیں ہوتا۔ ان خیالات، جذبات اور تصورات سے عمل کی تحریک پیدا ہوتی ہے اور عمل مادی دنیا کو بدلتا ہے اور پھر یہ بدلی ہوئی دنیا نئے افکار کو جنم دیتی ہے اور ان افکار سے پیدا شدہ عمل دنیا کو پھر سے بدل دیتا ہے۔

چنانچہ مارکسیت کے نزدیک حقیقت کا کوئی ابدی غیر متغیر وجود نہیں ہے بلکہ حقیقت ہر لمحہ تبدیل ہوتی رہتی ہے اور اس تبدیلی میں بہ یک وقت مادی اور ارادی دونوں عناصر کارفرما رہتے ہیں۔ خارجی عناصر وہ ہیں جو انسانی عمل اور ارادے سے بڑی حد تک آزاد ہیں اور خود مادے کی اندرونی جدلیت سے پیدا ہوتے ہیں۔

دوسری طرف ارادی عناصر ہیں جو انسان میں مادی حالات سے ناآسودگی کی بنا پر تبدیلی کی خواہش کو بیدار کرتے ہیں اور اس کے نتیجے کے طور پر فکر و عمل کی نئی راہیں سجھاتے ہیں اور آخر کار عمل کے ذریعے سماج کو بدل ڈالتے ہیں۔

اس پوری بحث سے یہ واضح ہوتا ہے کہ:

۱۔ حقیقت اضافی ہے۔

۲۔ ہر لمحہ تغیر پذیر اور جدلیاتی ہے۔

۳۔ حقیقت کی تبدیلی اور جدلیت خیالات افکار اور اقدار میں تبدیلی پیدا کرتی ہے اور پھر ان خیالات، افکار اور اقدار کے ذریعے عمل کی قوتیں بیدار ہوتی ہیں جو سماج کو بدل ڈالتی ہیں انسان کی سبھی ذہنی جذباتی اور عملی سرگرمیاں اس تغیر پذیر جدلیاتی سماج کے تابع ہیں اور اس کے مطابق تبدیل ہوتی رہتی ہیں اور سماج کو تبدیل کرتی رہتی ہیں۔

مارکسیت نے اسے بنیاد اور اس کے اوپر قایم کردہ ڈھانچے Superst ructure کی اصطلاحوں میں بیان کیا ہے۔ اس مرحلے پر یہ سوال اکثر اٹھایا جاتا ہے کہ ادب کو دوسرے افکار و خیالات کی صف میں شامل کرنا مناسب ہوگا یا نہیں۔ ادب نہ تو محض خیالات کا مجموعہ ہے نہ محض جذبات کا ذخیرہ، نہ اس میں فلسفے کی طرح نظریات سے بحث کی جاتی ہے نہ اس میں اقدار کے قایم اور ثابت کرنے کا مرحلہ درپیش ہوتا ہے اس کا بنیادی کام نہ تو کسی حقیقت کو ثابت کرنا ہے نہ کسی نظریے کو رد کرنا۔ اس کا پورا لہجہ اور پیرایہ جمالیاتی اور کیفیاتی ہوتا ہے اور

یہ جانتے ہوئے بھی کہ ناول کا قصہ حقیقی[1] نہیں ہے اور شاعری میں جن باتوں کو ادا کیا جا رہا ہے وہ[2] مبالغہ آمیز بھی ہیں اور لغوی معنوں[3] میں درست نہیں ہیں۔ ادب سے عام قاری کو جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے ایسی صورت میں اس پر خیالات و افکار اور جذبات و اقدار کے احکامات نافذ کرنا کس حد تک درست اور مناسب قرار دیا جا سکتا ہے۔

اس مسئلے پر مختلف مارکسی[4] مفکرین میں باہمی اختلافات پائے جاتے ہیں کہ ادب کو اس نہج سے خیال پارہ کہا جا سکتا ہے اور اس کے ذریعے نظریات Ideology کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے یا نہیں؟ اور اگر ادب کو اس Superstructure جدلیاتی چوکھٹے سے الگ کیا جائے اور اسے جمالیاتی کی الگ منطقے میں رکھا جا سکتا ہے تو پھر اس کے ساتھ فنون لطیفہ کی دیگر اصناف کو تو یہ حق ادب سے بھی پہلے پہنچتا ہے اس سوال پر غور کرنے کے لئے دو نئے نکات کو زیر غور لانا ضروری ہے۔ اول یہ کہ جمالیات کو سماجی زندگی کے دوسرے شعبوں سے اور انسانی نفسیات و احساسات کے نظام سے الگ کرنا درست ہوگا یا نہیں دوسرے کیا جمالیات خیالات کے بغیر یا تصورات کو بیدار کیے بغیر حظ پہنچاتی ہے یا اس کا تعلق کسی نہ کسی طرح کسی نہ کسی قسم کے تصورات و اقدار سے ہونا لازمی ہے۔

جہاں تک پہلے سوال کا تعلق ہے اس کا رشتہ طبیعات سے جا کر ملتا ہے انسان جن

---

1. مثلاً انارکلی کے واقعے کے تاریخی طور پر غلط ثابت ہو جانے پر بھی امتیاز علی تاج کے ڈرامے "انارکلی" کی جمالیاتی معنویت قایم ہے یا مراثی انیس کے کرداروں کے ہندوستانی لباس اور لکھنوی رسم و رواج کی تصویر کشی گو تاریخی اعتبار سے خلاف واقعہ ہے لیکن مراثی کے ادبی کیف کو مجروح نہیں کرتی۔

2. مثلاً نہایت متشرع شاعر بھی شراب کے مضامین نظم کرتے ہیں اور اس قسم کے مضامین قابل گرفت تصور نہیں کیے جاتے یا اس قسم کے مضامین ؎

فارغ تو نہ بیٹھے گا محشر میں جنوں اپنا ۔۔۔ یا اپنا گریباں چاک یا دامنِ یزداں چاک

اگر نثر میں ادا کیے جائیں اور ادب کے باہر کسی اور صنف میں ہوں تو قابل گرفت قرار دیئے جائیں گے۔

3. اسی طرح کون اس شعر کے لغوی معنی کو درست خیال کرے گا ؎

اس سادگی پہ کون نہ مر جائے اے خدا ۔۔۔ لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں

4. ڈاکٹر رام بلاس شرما اور Earnest Fisher دونوں کے یہاں ادب کے بارے میں یہ تحفظات موجود ہیں۔

اعصاب اور حواس سے محسوس کرتا ہے وہ عام تجربات و کیفیات اور جمالیاتی تجربات و کیفیات کے لیے ایک ہی ہیں یعنی جمالیاتی کیفیات کے تجربات کے لیے نہ کوئی غیر معمولی اعصاب ضروری ہیں اور نہ ان کیفیات و تجربات کو زندگی کی دوسری کیفیات یا تجربات سے الگ کیا جاسکتا ہے اس لحاظ سے جمالیاتی تجربہ محض نوعیت کے اعتبار سے مختلف ہو سکتا ہے لیکن دوسرے تجربات اور کیفیات سے مکمل طور پر علاحدہ قرار نہیں دیا جا سکتا بلکہ یوں بھی ہوتا ہے کہ اکثر جمالیاتی کیفیت کسی عام تجربے کی محض ایک جہت ہوتی ہے مثلاً گلاب کا پھول ایک ماہر نباتات کے لیے مختلف قسم کا موضوع ہے لیکن اسی گلاب کے پھول کو جب شاعر دیکھتا ہے تو اسے جمالیاتی معنویت دے دیتا ہے ع اے گل، تو خرسندم تو بوے کسے وادی. یا نپولین کا حملۂ روس مورخ کے لیے مختلف نقطۂ نظر سے مطالعے کا موضوع ہے مگر ٹالسٹائے کے مشہور ناول "وار اینڈ پیس" (جنگ اور امن) میں اس واقعے کے جمالیاتی خط و خال ابھرتے ہیں پھر یہ بھی قابل غور ہے کہ اکثر صورتوں میں جمالیاتی کیفیات بیدار کرنے والے اشیا، بیانات یا نظارے دوسری معنویتوں کے بھی حامل ہوتے ہیں بلکہ یہ کہنا نامناسب نہ ہوگا کہ جمالیاتی معنویت اکثر دوسری معنویتوں کی اعلیٰ ترین رفعتوں ہی سے پیدا ہوتی ہے خواہ یہ معنویت متصوفانہ اور روحانی ہو یا سیاسی اور اخلاقی، ادب ہی کے اعلیٰ ترین نمونے وہ ہیں جو جمالیاتی خود کفالتی سے منکر ہیں مثلاً انجیل مقدس یا شیکسپیئر کے ڈرامے یا ٹالسٹائے کے ناول جو لوگ جمالیات کو ایک خود کفالتی طرز حیات مان کر اسے متصوفانہ cult کی حیثیت دینا چاہتے ہیں وہ خود بھی جانے انجانے جمالیات کے ساتھ ایک متصوفانہ قدر کا اضافہ کرتے ہیں۔

اس لحاظ سے جمالیات ـــــ فنون لطیفہ اور ادبیات میں ظاہر ہونے والے سبھی تجربات و کیفیات عام انسانی زندگی کے تجربات و کیفیات ہی کا ایک حصہ ہیں اور ان پر انسانی زندگی اور اس کے تجربات و کیفیات، اقدار و تصورات پر عاید ہونے والے سبھی قاعدوں اور ضابطوں کا اطلاق ہوتا ہے۔

اس ضمن میں یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ ادب اور فن میں ظاہر ہونے والے افکار و تصورات کو کس حد تک افکار و تصورات کے زمرے میں رکھا جاسکتا ہے یعنی ادب میں محض خیال یا نظریہ ظاہر نہیں کیا جاتا بلکہ اس کا لطف محض فلسفیانہ خیال کے بجائے پیرایۂ بیان میں ہوتا ہے۔

کیا ادب کو ان دیگر علوم کے ساتھ رکھا جا سکتا ہے جن کا تعلق شعور سے ہے اور جو اپنے دور کے علم اور بصیرت کو پیش کرتے ہیں مثلاً سائنس یا فلسفہ کیونکہ دونوں کی بنیاد اطلاعات یا معلومات پر ہے جب کہ ادب کی بنیاد کیفیات پر ہے۔ سائنس، فلسفے، تاریخ اور دیگر علوم کے حسن و قبح اس نفس مضمون پر منحصر ہے جسے وہ بیان کرتے ہیں ان معلومات کی اہمیت پر ہوگا جو ان میں دی گئی ہیں جب کہ ادب سے محض یہ توقعات نہیں کی جا سکتیں۔ ادب پیرایۂ بیان سے الگ کیا ہی نہیں جا سکتا اس میں گو ایسے مضامین بیان کئے جا سکتے ہیں جو پہلے بھی بیان ہو چکے ہیں یا جن میں تخیل کی رنگ آمیزی غالب ہے لیکن اس کا حسن اس کیفیت میں ہے جو وہ بیدار کرتے ہیں اور اس کیفیت کو بیدار کرنے میں نفس مضمون کو انداز بیان سے اور معنی کو ہئیت سے الگ نہیں کیا جا سکتا ایسا نہیں ہے کہ پہلے شاعر نفس مضمون سوچے اور پھر اس کے لیے کوئی ایسی پرکشش اور دل آویز ہئیت تلاش کرے جس سے نفس مضمون کو شکر کی گولی میں کونین کی طرح لپیٹ کر پیش کیا جا سکے بلکہ ادب میں تخلیقی تجربہ ایک مکمل وحدت کی طرح معنی اور ہئیت کا ایک مکمل امتزاج ہوتا ہے اور اس لحاظ سے ادب کو نظریاتی یا معلوماتی ادب کے تحت نہیں رکھا جا سکتا۔ یہ بات اس لیئے بھی درست ہے کہ ادب میں جو بیانات دیے جاتے ہیں ان سے براہ راست اور منطقی استدلال کے ذریعے معنی برآمد نہیں کیے جا سکتے نہ انھیں لغوی مفہوم میں سمجھا جا سکتا ہے اور نہ اس اعتبار سے ان کی گرفت ممکن ہے ادب کا اپنا مخصوص طریق کار ہے جو لفظیات کا مخصوص استدلال اور علامتوں، تشبیہوں، استعاروں اور مختلف پیرایۂ اظہار سے عبارت ہے۔ اس لحاظ سے ادب میں جن تصورات، اقدار و افکار کا اظہار ہوتا ہے ان کی اہمیت محض تصور، قدر یا فکر و خیال کی نہیں ہوتی بلکہ ان کی ادبی اہمیت فکر و تصور کے ساتھ ساتھ لازمی طور پر اس کے اسلوب کی بنا پر بھی ہے یعنی محض خیال اہم نہیں بلکہ نفس مضمون اور اسلوب بیان، دونوں سے مل کر پیدا ہونے والی وہ کیفیت اہم ہے جو بہ یک وقت جمالیاتی اہتزاز بھی بخشتی ہے اور اسی کیفیت کے ذریعے ارفع بصیرت بھی۔ بقول ممتاز حسین "زبان (لہٰذا اسلوب و بیان پر) خیال کی حقیقت ہے۔ الفاظ کے ذریعے ہی ہم اشیا کو مسمیٰ کرتے ہیں۔ شاعر زبان کے ذریعے اشیا کی نمایندگی نہیں کرتا بلکہ ان کے تصور کو پیش کرتا ہے لیکن اسے اس قدر محسوس صورت میں پیش کرتا ہے کہ آپ کو شے اور اس رشتہ یا خیال دونوں نظر آتے ہیں۔ شاعری کا سحر اسی میں ہے ایک مجرد ذریعۂ اظہار کو ایک محسوس ذریعۂ اظہار میں

تبدیل کرے۔ . . . زبان کوئی اس قسم کا میڈیم نہیں ہے جیسے کہ پتھر ہو کہ اس کو تراشنا فن کار کا کام ہے۔ زبان کو استعمال کرنے کے معنی ہیں، نی بس سطح پر ایک تصور کو دوسرے تصور سے نسبت دینا اور شاعری انھیں معنوں میں معنی آفرینی ہے۔"

اس اعتبار سے نفس مضمون اور اسلوب بیان پیرایۂ اظہار کے سبھی پہلو ایک وحدت ہیں اور ایک جز کو دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا اور ہئیت پر موضوع یا موضوع اور نفس مضمون پر ہئیت کو ترجیح دینے کی پوری بحث ہی تحصیل حاصل ہو کر رہ جاتی ہے اور یہ وحدت لازمی طور پر ایک وسیع تر اور compact بصیرت سے عبارت ہے اور اس بصیرت پر کیا بحیثیت نفس مضمون کیا بحیثیت اسلوب — انفرادی اور اجتماعی زندگی کے سبھی قوانین نافذ ہوتے ہیں۔ مارکس کے نقطۂ نظر سے یہ قوانین محض اتفاقی نہیں ہیں بلکہ سماجی ارتقا کے ضابطے کا ایک حصہ ہیں اور انسانی زندگی تاریخ کا ایک مخصوص سائنسی رُخ اپنانے پر مجبور ہے۔ یہ رخ مقدرات میں سے نہیں ہے بلکہ سماجی ارتقا پر اثر انداز ہونے والے مختلف عناصر کی باہمی کشمکش کی مادی جدلیت سے عبارت ہے۔

جہاں تک اس نقطۂ نظر سے ادب کے مطالعے کا سوال ہے اس سے شاید مکمل اختلاف ممکن نہیں لیکن ادبی نقادوں کا ایک گروہ جو عملی تنقید یا خالص "ادبی" تنقید کا قایل ہے وہ سماجی ارتقا کے پس منظر میں ادب کی تفہیم کو ادب کے دائرے سے باہر کا عمل سمجھتا ہے اور اسے عمرانیات کا ایک شعبہ قرار دے دیتا ہے جب کہ مارکسی تنقید اس عمل کو ادب کا اندرونی عمل جانتی ہے اور اس کے بغیر ادب کی تفہیم و تنقید کو نا تمام اور ناقص سمجھتی ہے کیونکہ سماجی ارتقا کے ضابطوں کو نظر انداز کر کے ادبی فکر و اسلوب کی تبدیلیوں کے اسباب کو نہیں سمجھا جا سکتا ہے نہ کسی فن پارے کے اندر ظاہر ہونے والے تضادات کو پہچانا جا سکتا ہے۔

البتہ ادب (اور فنون لطیفہ کی دیگر اصناف) کے ذریعے ظاہر ہونے والے اقدار و تصورات ادبی پیرایے میں اور ایک مخصوص طریق کار سے اظہار پاتے ہیں اور ادب کے بیانات کو دوسرے بیانات کی طرح بالکل لغوی معنوں میں جوں کا توں نہیں سمجھا جا سکتا نہ اس پر نظریے کا اطلاق ان معنوں میں ہو سکتا ہے جن معنوں میں فلسفیانہ تحریروں میں ہوتا ہے مثلاً

کافر ہے تو شمشیر پہ کرتا ہے بھروسا
مومن ہے تو بے تیغ بھی لڑتا ہے سپاہی

سے یہ مراد نہیں لی جا سکتی کہ واقعی مومن بغیر تیغ ہی لڑتا ہے یا غالب

اس سادگی پہ کون نہ مر جائے اے خدا
لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں

سے یہ مراد نہیں لی جا سکتی کہ یہاں بے تیغ لڑنا ہی مراد ہے یا اگر کوئی شاعر تصوف کا مضمون باندھ دیتا ہے تو اس سے اس کا صوفی ہونا لازم نہیں آتا یا اس قسم کے اشعار میں :

وہ آئے ہیں پشیماں لاش پر اب
تجھے اے زندگی لاؤں کہاں سے

یہ لازم نہیں ہوتا کہ شاعر نے یہ شعر مرنے کے بعد قبر میں تصنیف کیا ہو ۔ ادب میں اقدار و تصوّرات کے طرز اظہار اور دیگر علوم میں شعور کے طرز اظہار کا باہمی فرق ظاہر کرتے ہوئے ولادمر شر بینا نے لکھا ہے :۔

The most widespread error, leading to one.sided view of the mature of art, is Primitive identitification of the general principals of artist. For although form in art is undoubtedly inseparature from its congnitive function, the cognitive and expressive principals of art are by no means indentical.

V ladinir Shcherpnagr.

Lenin & Prlblems of Literature

Progress Publishers, Mascow 1974 P.158

ترجمہ :۔ سب سے زیادہ عام غلطی (جس سے فن کے بارے میں یک رخا تصور پیدا ہوتا ہے) ادراک و آگہی سے عام اصول کو اور فن کی ہئیت کے اصول عامیانہ طور پر ایک قرار دینا ہے۔ ہر چند کہ فن میں ہئیت بلاشبہ اس کے ادراک و آگہی کے عمل سے الگ نہیں کی جا سکتی مگر فن میں ادراک اور اظہار کے اصول کسی طرح بھی ایک نہیں ہیں :

غرض مارکسیت جہاں ادب کے مخصوص پیرایۂ اظہار کا احترام کرتی ہے وہاں واضح طور پر ادب کو زندگی کے دوسرے وسایل اظہار کی طرح ایک وسیلہ جانتی ہے جو دوسرے وسایل

سے کسی قدر مختلف ہے لیکن لازمی طور پر ان کا حصہ ہے اور لازمی طور پر زندگی کی بدلتی ہوئی آگاہی اور حسیت کا ذریعہ اظہار بھی ہے اور انھیں متاثر کرنے اور تبدیل کرنے کا وسیلہ بھی۔

یہ اعتراض بار بار دُہرایا جاتا رہا کہ مارکس اور اینگلز کے افکار فلسفے اور اقتصادیات کے شعبوں سے متعلق تھے اور انھیں ادب سے دلچسپی نہ تھی اس لحاظ سے ان کے خیالات کا اطلاق ادب پر نہیں کیا جاسکتا اور بعد کو لینن اور ماؤ وغیرہ نے جو کچھ ادب کے بارے میں لکھا وہ دراصل پارٹی لٹریچر یا پارٹی کے خیالات کے پرچار کرنے والے پروپیگنڈے کے نیم صحافتی اور نیم وضاحتی 'ادب' کے بارے میں تھا دونوں باتیں غلط فہمی پر مبنی ہیں۔

اول تو مارکس اور اینگلز، لینن اور ماؤ سبھی کو ادب سے گہری دلچسپی تھی ہر چند ٹراٹسکی کے اس جملے میں صداقت ہے کہ " دنیا میں بہت سے ایسے لوگ ہیں جو انقلابی کی طرح سوچتے ہیں اور philistines کی طرح محسوس کرتے ہیں" لیکن یقیناً مارکس اور اینگلز اس قبیلے سے مختلف تھے دونوں نے اپنے افکار و تصورات کو ہی نہیں، احساسات و جذبات کو بھی ایک مربوط ڈھنگ سے ایک عالمی نقطۂ نظر سے ہم آہنگ کیا تھا۔ مارکس نے غنائیہ شاعری کی ہے، منظوم ڈرامے کا ایک باب اور لارنس اسٹرن سے متاثر ہو کر ایک مزاحیہ ناول تصنیف کیا جو نا تمام رہ گیا۔ مارکس کی تمام تحریریں خواہ وہ اقتصادیات سے متعلق ہوں یا فلسفے اور سیاست سے ادبی حوالوں اور اقتباسات سے بھری ہوئی ہیں، آرٹ اور مذہب کے موضوعات پر غیر مطبوعہ مضامین کے مسودات موجود ہیں ڈرامے کی تنقید پر باقاعدہ رسالہ نکالنے کا منصوبہ مارکس نے بنایا تھا، بالزاک پر مستقل تصنیف اور جمالیات پر تفصیلی مقالہ لکھنے کا بھی ارادہ مارکس نے کیا تھا۔

مارکس کو سفاکلیز کے یونانی ڈراموں سے لے کر ہسپانوی ادب تک اور لک ری شی اس سے لے کر برطانیہ میں مقبول ہونے والے سستے ادب تک سے جو واقفیت اور گہری دلچسپی تھی وہ حیرت ناک ہے۔ برسلز میں مزدوروں کا جو حلقہ مارکس نے بنایا تھا اس کا ہر ہفتہ ایک جلسہ آرٹ اور ادب کے موضوعات کے لیے وقف ہوتا تھا۔ مارکس تھیٹر کا رسیا تھا، شاعری کا دلدادہ تھا اور ہر قسم کی ادبی اصناف کے مطالعے کے لیے اپنی مصروفیات سے وقت نکال لیتا تھا۔ اینگلز کے نام اپنے خط میں وہ اپنی تصانیف کی " فنی وحدت " کا تذکرہ کرتا ہے اور اپنے اور دوسرے مصنفین کے اسلوب کے فنی پہلو سے غافل نہیں رہتا۔ مارکس کی اولین صحافتی تحریروں میں وہ مضمون ہے جو اس نے ادبی اظہار کی آزادی پر لکھا ہے اور جمالیاتی

تصورات کی نشان دہی مارکس کی ان تحریروں میں بھی کی جاسکتی ہے جو اقتصادی نظریات کے بارے میں ہیں[1]۔

ان میں اکثر باتیں اینگلز کے بارے میں ہی نہیں لینن اور ماؤ کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہیں۔ لینن نے نہ صرف ٹالسٹائے پر متعدد مضامین لکھے بلکہ ادب پر اپنے خیالات کا اظہار جا بجا کیا ہے وہ مایا کافسکی اور گورکی کا دوست ہی نہیں تھا بلکہ پشکن کا عاشق تھا اور متعدد یورپی مصنفین کے کلام سے لطف لیتا تھا۔ ماؤ تو خود شاعر تھا اور اپنی انقلابی جدوجہد کے ساتھ شعر و شاعری کے لیے بھی برابر وقت نکالتا تھا۔

اس سے ثابت ہے کہ مارکسی نظریے کے بانی ادب سے بے نیاز نہیں رہے ہیں لیکن مسئلے کا دوسرا اور اہم تر پہلو یہ ہے کہ کسی نظریے سے ادبی تنقید و تفہیم میں فیض اٹھانے کے لیے یہ ہرگز ضروری نہیں ہوتا کہ اس نظریے کو بنیادی طور پر ادب کے لیے وضع کیا گیا ہو مثلاً فرائڈ کے تحلیل نفسی کا تعلق براہ راست ادب سے نہیں اور نہ فرائڈ کے مقاصد بنیادی طور پر ادبی ہیں۔ ایٹم کی دریافت یا ایٹم کی شکست، ڈارون کے نظریۂ ارتقا کا تعلق ادب سے نہیں۔ یہی حال ان تمام سائنسی دریافتوں کا ہے جنھوں نے فکر و فن پر عہد آفریں اثرات ڈالے مگر ان کے مقاصد ادبی نہیں تھے۔ یہی حال تصوف اور اخلاقی اقدار کا بھی ہے۔ اس طرح تخلیقی ادب اور ادبی تنقید دونوں جس طرح سائنس اور فلسفے کے عہد آفریں تصورات سے متاثر ہوتے ہیں (خواہ ان تصورات کی بنیاد ادبی ہو یا نہ ہو) اسی طرح مارکسزم یا دوسرے تصورات سے بھی ان کا متاثر ہونا لازمی ہے اور محض اس بنیاد پر مارکسزم کے ادبی نتائج کو رد نہیں کیا جا سکتا کہ مارکس کے مقاصد ادبی نہیں تھے۔

---

[1] اس سلسلے میں لیری ایگل ٹن کی کتاب "مارکسزم اینڈ لٹریری کریٹی سزم" مطبوعہ میتھیون اینڈ کو لندن ۱۹۷۶ء اور ایم لیف شٹز (M.Lifeshitz) کی کتاب 'فلاسفی آف آرٹ' آف کارل مارکس' لندن ۱۹۷۳ء (The philosophy of Art of Karl Marx (London 1973) ملاحظہ ہوں۔

عام طور پر مارکسی نظریہ تنقید سے ادب اور سماج کے باہمی رشتے پر اصرار مراد لی جاتی ہے جو اس اعتبار سے درست نہیں کہ مارکس سے بہت پہلے ادب کے سماجی رشتوں پر زور دیا جاتا رہا ہے اور یقیناً اس تعلق کا اظہار مارکس کا کارنامہ نہیں ہے۔ افلاطون نے فن کو سماجی طور پر غیر مفید ہونے کی بنیاد پر رد کیا، ارسطو نے کتھارسس کے ذریعے یہ رشتہ قایم کیا اور اس کے بعد لان جائی نس نے اہتزاز کے ذریعے اس کی ایک وجدانی بنیاد تلاش کی۔ عرب قبیلے شاعر کو قبیلے کی عزت جان کر اسے امن کے زمانے میں اپنے مسایل کا حل کرنے والا اور جنگ کے زمانے میں حوصلے بڑھانے کا وسیلہ مانتے تھے۔ ڈرائیڈن کا قومی ادب کا تصور ادب کا رشتہ قومی سماج سے جوڑتا تھا۔ ادبی تنقید میں ایسے لاتعداد نقاد موجود ہیں جن کا مارکسی نظریات سے دور کا بھی تعلق نہیں لیکن وہ ادب کو سماجی سیاق وسباق سے جوڑتے آئے ہیں شیلی اور بائرن، جان رسکن، سینٹ بو، ٹین، میتھو آرنلڈ وغیرہ کی مثالیں کافی ہیں۔ اسی طرح فلسفیوں میں ہیگل تاریخ کے پس منظر میں ادب کے مطالعے کا آغاز کر چکا تھا جس کے اثرات مارکس کے جمالیاتی تصورات پر بھی واضح ہیں۔

البتہ یہ صحیح ہے کہ ادب کے سماجی رشتے کو مارکس اور اینگلز نے اپنے تمام پیش روؤں سے کہیں زیادہ وضاحت اور قطعیت سے پیش کیا۔ ان کی کتاب "دی جرمن آئیڈیالوجی" The German Ideology) تصنیف ۶-۱۸۴۵ء) کا مشہور اقتباس ہے:-

The production of ideas, concepts and consciousness is first of all directly interwoven with The material intercourse of man. The language of real life, Conceiving, thinking, the spiritual inter- course of man, appear here as the direct afflux of men's material behaviour.... We do not proceed from what man say, imagine, conceive, nor from men as described, thought or, imagined, or conceived, in order to arrive at corporal man; rather we proceed from the really active man.... consciousness does not determine life; Life

determines consciousness ..."

اس بیان سے ظاہر ہے کہ مارکس اور اینگلز کے نزدیک ہر قسم کے احساسات، جذبات خیالات، افکار و اقدار کی بنیاد سماجی زندگی پر ہے اسی خیال کو حالی نے مارکس کے بیان کے تقریباً نصف صدی بعد ان الفاظ میں ادا کیا کہ "خیال بغیر مادے کے پیدا نہیں ہوتا" مارکس اور اینگلز کے اس بیان کی مزید توضیح ۱۸۵۹ء میں ان کی دوسری A contribution to political Economy. میں ملتی ہے وہ لکھتے ہیں:۔

In the social production of their life, men enter into definite relations that are indispensable and independent of their will, relations of production which correspond to a definite stage of development of their national productive forces. The sum total of these relations of production constituting the economic structure of society, the real foundation, on which rises a legal and political super structure and to which correspond definite forms of social consciousness. The mode of production of material life conditions, the social political and intellectual life process in general. It is not the consciousness of men that determines, their being, but, on the contrary, their social being that determines their consciousness".

اس سے مراد یہ ہوئی کہ جسے ادب میں حقیقت کا نام دیا جاتا ہے وہ دراصل کسی دور کے ذرائع پیداوار کے تابع ہوتی ہے اور مارکس اور اینگلز دونوں ہی سماج کے سبھی تصورات و اقدار کو انہی ذرائع پیداوار اور ان سے اُبھرنے والے رشتوں کا ڈھانچہ تسلیم کرتے ہیں۔

اس سے مراد یہ ہے کہ ادب اور دیگر تمام انسانی فکر وعمل کے شعبوں میں جو احساسات جذبات اور خیالات ابھرتے ہیں وہ محض اتفاقی نہیں ہوتے بلکہ مخصوص سماجی عوامل کا نتیجہ ہوتے ہیں اور سماج معاشی اور اقتصادی طور پر جس منزل میں ہوگی اسی قسم کے پیداواری رشتے قایم ہوں گے اور انھیں پیداواری رشتوں کے نتیجے کے طور پر مخصوص سماجی نظام وجود میں آئے گا اور اس مخصوص سماجی نظام میں اخلاق اور مذہب کے ضابطے، ادب اور فن کے سانچے، غرض انسانی اقدار و تصورات کا پورا نظام ابھرے گا۔ مثلاً اگر کسی ایک علاقے کی معیشت کا دارومدار زراعت پر ہے تو ایسے سماج میں باہمی رشتے بڑی حد تک خود کفالتی معیشت پر مبنی ہوں گے۔ ایک گاؤں کے رہنے والے زیادہ تر آپس ہی میں اپنی ضروریات پوری کریں گے زراعت کی ضرورتوں کی بنا پر زیادہ وقت گاؤں میں گزاریں گے۔ چمار گاؤں والوں کی ضرورت کے مطابق جوتیاں بنائے گا اور ان کی ضرورت پوری کر کے ان سے غلّہ اور اپنی ضرورت کی دوسری چیزیں لے لے گا۔ پیشے کی بنیاد پر ذات پات یا اونچ نیچ کے تصورات ابھرنے کا بھی امکان ہے۔ شام کو چوپال میں گاؤں کے لوگ جمع ہوں گے اور آمد و رفت کی ذرائع کے زیادہ عام نہ ہونے کی وجہ سے گاؤں کے رہنے والوں کے تجربات بھی کسی قدر یکساں ہوں گے۔ لہٰذا ایسی لوک کہانیوں یا لوک گیتوں کے عام ہونے کا بھی امکان ہے جس میں سبھی گاؤں والے شریک ہوں یا جو ان کے اجتماعی تجربات یا اجتماعی شعور کا حصہ ہوں اس کے مقابلے میں مشینی صنعتی نظام میں آمدورفت کے ذرایع عام ہونے اور کاروباری ضرورتوں کی وجہ سے بھاگ دوڑ اور دفتری اور صنعتی مصروفیت کے زیادہ ہونے کی وجہ سے ایسے پیداواری رشتے قایم ہوں گے جن میں فرد زیادہ تنہا ہے اور ہر دوسرے فرد سے روزی اور کاروبار کے لیے مقابلے کے لیے مجبور ہے۔ اونچ نیچ اور ذات پات کی جگہ افادیت اور کاروباری پن نے لے لی ہے اور چوپال کے اجتماعی تجربات کے ادب کی جگہ رسالے، فلم، اخبار، ریڈیو اور ٹیلی ویژن نے فرد کو اپنے ڈرائنگ روم یا اپنی "چال" میں محصور کر دیا ہے ظاہر ہے کہ یہ پیداواری رشتے سماج کی اقتصادی ضروریات سے وجود میں آئے اور ان پیداواری رشتوں نے براہ راست ایک خاص قسم کی آگہی اور حسیت کو پیدا کیا جو اس دور کے ادب میں جھلکنے لگی۔

اس مرحلے پر لینن کے اس اقتباس پر غور کر لینا ضروری ہے جس میں انفرادی اور

اجتماعی تجربات کے باہمی رشتوں پر روشنی ڈالی گئی ہے :

The Universal exists only in the individual and through the individual. Every individual is (in one way or another) a universal. Every universal is (a fragment, or an aspect, or the essence of) the individual. Every universal only approximately embraces all the individual objects. Every individual enters incompletely into the universal etc. etc. Every individual is connected by thousands of transitions with other kinds of individuals (things, phenomena, processes) etc.

collected works Vol.38 P.361.

مختصراً مارکسی نقطۂ نظر سے ہر تجربہ خواہ وہ کسی فرد کا کیوں نہ ہو لازمی طور پر اپنے دور کی سماجی حقیقت کے کسی نہ کسی پہلو کی عکاسی کرتی ہے اسی نقطۂ نظر سے لینن نے کہا تھا کہ :

If we have before us a really great artist, he must have reflected in his work atleast some of the essential aspects of the revolution in

literature and Art,

Moscow, 1970 P.28.

سماج کی عکاسی کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے یہ بات یاد رکھنا چاہیے کہ سماج مارکسی نقطۂ نظر سے : ا۔ مختلف متضاد اور متصادم طبقوں سے عبارت ہے۔

ب۔ ہر وقت تغیر پذیر ہے۔

ج۔ عکاسی کرنے والا فرد خود بھی سماج کے معینہ طبقاتی اور پیداواری رشتوں کی مخلوق ہونے کے باوجود اپنی بصیرت، حسیت اور طبقاتی وفاداریوں کے مطابق اپنے نقطۂ نظر سے عکاسی کرتا ہے وہ کیمرے کی طرح بے روح نہیں بلکہ ذاتی اور انفرادی شخصیت، ذوق

اور اقدار رکھتا ہے۔

اس طرح ہر دور کا ادب اپنے سماج کی عکاسی کرتا ہے اور اس عکاسی کے معنی صرف یہ ہوتے ہیں کہ ہر دور کا ادب اپنے دور کے کسی نہ کسی طبقے کی عکاسی کرتا ہے اور کسی نہ کسی طبقے کے نقطۂ نظر سے عکاسی کرتا ہے چونکہ طبقوں کی نوعیت اور ان کے باہمی رشتے پیداواری ضرورتوں کی بنیاد پر بدلتے رہتے ہیں اس لیے ہر سماجی عکاسی دراصل طبقاتی عکاسی اور طبقاتی نقطۂ نظر سے عکاسی ہے اگر کوئی طبقہ اپنے دور کی معاشی اور اقتصادی ضرورتوں کے مطابق پیداواری رشتوں میں صالح تبدیلی لانے کے حق میں ہے تو اس کے ادب میں اسی قدر صالح اور ترقی پسند اقدار اور انقلابی حسیت ظاہر ہو گی اسی طرح اگر وہ اپنے دور کے پیداواری رشتوں سے مطابقت نہیں رکھتا تو اس طبقے کی اقدار اسی قدر فرسودہ اور رجعت پسند نہ ہوتی جائیں گی اور عین ممکن ہے کہ اس طبقے کی عکاسی کرنے والے اپنی تخلیقی توانائیوں کو سلب ہوتا محسوس کریں۔

یہاں ایک دوسری پیچیدگی سامنے آتی ہے طبقاتی رشتے سیدھے سادے نہیں ہوتے آپس میں ٹکراتے اور ملتے رہتے ہیں اور یہ لازمی نہیں ہے کہ کسی ایک طبقے سے تعلق رکھنے والا فرد یا ادیب دوسرے طبقوں کے نظریات و اقدار سے کسی قسم کا اثر قبول ہی نہ کرے اس کے برخلاف یہ دیکھنے میں آتا ہے کہ برسر اقتدار طبقے کے خیالات، افکار و اقدار، رویے اور تہذیبی رسم و رواج، دوسرے طبقوں کو بھی متاثر کرتے ہیں اور اکثر دوسرے طبقوں کے لیے متبادل نظام اقدار وضع کرنے میں رکاوٹ بن جاتے ہیں اس لیے ہر فرد اور ہر شاعر اور ادیب کی شخصیت اور فن میں طبقاتی تہذیبوں اور رویوں کی یہ باہم متصادم اور متضاد جدلیت نظر آتی ہے جس میں اس کی اپنی وراثت، اپنی تربیت اور مزاج اور اس کا اپنا شعور اور ادراک بھی حصہ لیتے ہیں۔ ادبی تنقید محض لیبل چپکانے کا کام نہیں ہے بلکہ ادیب کی تخلیقات میں اس کی شخصیت، اس کے دور اور اس کے دور کی طبقاتی وفاداریوں کے باہمی تصادم اور توازن کی تلاش اور تفہیم کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتی۔

اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو ہر دور کے ادیب اور ہر دور کا ادب مختلف قسم کی متضاد اور متصادم طبقاتی حقیقتوں کا عمل نظر آئے گا۔ بالزاک کے بارے میں مارکس کے خیالات اور لیو طالسٹائی کے بارے میں لینن کے خیالات سے ان تضادات کا اندازہ ممکن ہے۔ مارکس

نے یہ تسلیم کیا ہے کہ بالزاک کی ہمدردیاں شعوری طور پر مائل بہ زوال جاگیردارانہ طبقے کے ساتھ ہیں۔ اسی طرح لینن نے تسلیم کیا ہے کہ ٹالسٹائی کے ہاں تضادات موجود ہیں:

The contraditions in Tolsoti's works, views, doctrine in his school, are indeed glaring. On the one hand, we have the great artist, the genius who has not only drawn incomparable pictures of Russian life but has made first class contributions to world literature. On the other hand, we have the landlord obssised with Christ. On the one hand, the remarkably powerful, forth-night and sincere protest against social falsehood and hypocrisy; and on the other, the 'Tolstorioan' i.e. the jaded, hysterical sniveller called The Russian intellectual, who publically beats his breast and wails; "I am a bad, wicked man, but I am practising moral self perfection, I don't eat meat any...ore, I now eat rice cutlets; On the one hand, merciless criticism of capitalist exploitation, exposure of government outrages, the farcial courts and the state adminisration, and unmasking of the profound contradictions between the growth of wealth and achievements of an civilization the growth of poverty, degradation and misery among the working masses. Collected Works Vol.15 P.205.

اس تضاد کی جڑیں محض ٹالسٹائی کی شخصیت اور اس کی ابتدائی تربیت میں مضمر نہیں ہیں بلکہ ٹالسٹائی کے دور کی طبقاتی تضادات اور پیداواری رشتوں کے باہمی تضادات تک پہنچتی ہیں۔

یہ تضادات افکار اقدار و تصورات سے لے کر اسلوب اور پیرایۂ اظہار تک فن پارے کے ہر حصے اور ہر جز میں رچے بسے ہوتے ہیں اور اسی بنا پر فرد ہی نہیں اس دور کی اجتماعی حیثیت کی پہچان بن جاتے ہیں۔ اس لحاظ سے فن محض سماج کی عکاسی نہیں ہے بلکہ اس دور میں انسانی زندگی اور ہئیت اجتماعیہ تہذیب اور آگہی کی جس منزل اور جس مرحلے میں ہو اس کی طبقہ وارانہ عکاسی ہے۔

یہ عکاسی یک طرفہ اور یک رخی نہیں ہوتی بلکہ مختلف جہتوں اور مختلف پہلوؤں سے ہوتی ہے مختلف طبقوں کی اپنی وفاداریاں، اپنی نظام اقدار اور اپنے رویے اور نظریے ہوتے ہیں جو ایک دوسرے سے مختلف حالتوں میں تطابق اور تخالف کی منزلوں سے گزرتے رہتے ہیں لیکن ان مختلف طبقات میں دو طبقے ایسے ضرور ہوتے ہیں جن کے درمیان ایک مخصوص دور میں بنیادی تضاد موجود ہوتا ہے اور ان کے درمیان کا یہی تضاد اور تصادم تاریخی ارتقا کی ضمانت ہے اور انسانی تہذیب کو اعلیٰ تر منازل کی طرف لے جاتا ہے۔ ان میں ایک طبقہ وہ ہوتا ہے جن کے ہاتھوں میں اس دور کی معاشی، اقتصادی اور سیاسی زندگی کی باگ ڈور ہوتی ہے وہی تہذیب اور فن کی اقدار بناتا ہے اور اسی کا ذوق اور مذاق (وقتی طور پر سہی) پورے سماج پر چھایا رہتا ہے لیکن اسی کے پہلو بہ پہلو وہ طبقہ ہوتا ہے جو عملی طور پر تو اپنی محنت سے سماج کی تشکیل و تہذیب کا ذمہ دار ہوتا ہے مگر وہ محکوم کی طرح جیتا ہے اور سیاسی، انتظامی اور اقتصادی اقتدار سے محروم رہتا ہے اس کے اپنے گیت، اپنا ادب اور اپنی تہذیب ہوتی ہے گو وہ رسمی تعلیم کی برکتوں سے محروم اور حرف شناسی اور تحریر کی نعمتوں سے دور رکھا جاتا ہے۔ ان کا ادب زیادہ تر ملفوظی ہوتا ہے اور عوامی ادب کے ان نمونوں کو یا تو سرے سے ادب کی اعلیٰ بارگاہوں میں جگہ ہی نہیں ملتی اور اگر ملتی بھی ہے تو محض رسمی طور پر۔ اس طرح ہر دور میں ادب کے دو سرچشمے واضح طور پر ملتے ہیں ایک عوامی اور ایک خاص 'ادبی'! اور ہر دور کا ادب اپنے دور کے 'عوامی' ادب سے شعوری اور غیر شعوری طور پر کہہ کر یا بغیر کہے سنے استفادہ کرتا ہے بقول کان ریڈ:۔

This tolkpore of cosmogonic myths, legends and fairy tales "was transformed into the legend' of the

feudal class .... "into a folk core of didactic fairy tales drawing their material from every day life or from history." Not one of the literatures of these Social strata could have emerged without a preliminary folklore stage in the creative activity of the class which produced it.

N.1 Konrad, 'the Japanese Literature Moscow 1974 P.316(In Russian) as quoted in Marxist Leninist Aesthestic and life Progress Publishers Moscow 1976 P.70.

لیکن عام طور پر عوامی ادب کو "ادب" کا درجہ نہیں ملتا اور تمام ادبیات کا بنیادی سرمایہ ہونے کے باوجود بھی اس کو اہمیت حاصل نہیں ہوتی اور 'ادب' سے مراد وہ تحریری ادب لیا جاتا ہے جو "شائستہ" اور "تعلیم یافتہ" طبقوں کی تخلیق ہوتا ہے۔

ادبیات کی اصطلاح کو اس مفہوم میں استعمال کیا جائے تو بہ یک وقت دو قسم کی روایات ان طبقوں کی حسیت اور بصیرت اس کا مآخذ اور سرچشمہ بنتی ہے ایک محنت کش طبقے کی حسیت اور بصیرت جو گمنام فن کاروں کے عوامی ادب کی مرہون منت ہوتی ہے اور دوسرے برسر اقتدار تعلیم یافتہ "متمدن" طبقے کی حسیت اور بصیرت جو عوامی ادب کے ذخیروں کو خام مواد کے طور پر استعمال کرتی ہے۔

گویا ہر دور کی تمام ادبیات۔ جن میں عوامی اور 'تحریری' ادب شامل ہیں — اس دور کی زندگی کے پیداواری رشتوں اور ان رشتوں سے پیدا ہونے والے جذبات، احساسات اور افکار کا نتیجہ ہوتی ہیں۔ زندگی کے اسی روپ کو مارکسی اصطلاح میں Base یا بنیاد کہا گیا ہے اور شعور و احساس کے سبھی مظاہر کو (جن میں ادب بھی اپنے مخصوص پیرایۂ اظہار اور اسلوب بیان کے ساتھ شامل ہے) super-structure یا اوپری ڈھانچے کا نام دیا گیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ جہاں تک ادب کا تعلق ہے اس کا اوپری ڈھانچے یا super-structure کا حصہ ہونے کی حیثیت سے Base یا بنیاد (یعنی زندگی یا

"حقیقت") سے یہ تعلق ہے اور اس تعلق کی نوعیت کیا ہے۔

بنیاد یا base ہر لمحہ متعدد متضاد اور متنوع احساسات وافکار ہر انسان کے لیئے فراہم کرتی رہتی ہے انہی انسانوں میں ادیب بھی شامل ہے اور وہ بھی اپنی طبقاتی حیثیت، عصری حسیت اور فکر وبصیرت کے مطابق ان کو تجربات کی شکل میں ڈھالتا ہے اور ان سے نتیجے نکالتا ہے۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ مارکسی مفکرین کے نزدیک زندگی بے ترتیب اور بے ہنگم حادثات کا مجموعہ نہیں ہے جسے فن کار ترتیب وتوازن عطا کرتا ہو بلکہ زندگی مادی جدلیت کے ضوابط کے مطابق باطنی تصادم اور تضاد کے بل پر ارتقا کی منازل سے گزرتی ہے یہ اور بات ہے کہ اس تضاد اور تصادم میں انسان کا شعور اور ارادہ، عمل اور جدوجہد بھی اس جدلیت کا حصہ بن کر ارتقا کے عمل کو تیز تر کرتے ہیں۔ انسانوں کا شعور، ارادہ، عمل اور جدوجہد اگر ارتقا کے پہیئے کو اُلٹا گھمانا چاہے تو بھی تاریخی ارتقا اور مادی جدلیت کا نظام ایسا ممکن ہونے نہ دیگا یعنی زندگی کوئی ایسا معمہ نہیں جو سمجھنے کا ہو نہ سمجھانے کا نہ وہ کسی اندھی قوت تخلیق کی کارروائی ہے نہ کسی مطلق العنان دیوتا کی بازی گری۔ بلکہ ایک ایسے ضابطے کے مطابق ارتقا پذیر ہے اور ارتقا کے عمل کو شعوری کوشش سے تیز بھی کیا جا سکتا ہے مگر روکا نہیں نہیں جا سکتا۔

اگر یہ توجیہہ مان لی جائے تو اس صورت میں بنیاد اور اوپری ڈھانچے کے درمیان تاثرات اور تجربات کے عمل کو پہچاننا بھی ضروری قرار پائے گا۔ واقعات اور حادثات، شخصیات اور اشیا کا ایک وہ لاانتہا ہی سلسلہ ہے جو مشاہدے میں آتا ہے اور تجربے کا حصہ بنتا ہے آخر ان بظاہر بے ربط اور بے ترتیب واقعات واشیا میں وحدت پیدا کرنے اور انھیں ایک تجربے کا حصہ بنانے کا عمل کیونکر ظہور میں آتا ہے اور یہ آخر تجربے کی وحدت میں کیونکر ڈھلتے ہیں انسانی ذہن خالی سلیٹ کی طرح ان واقعات اور اشیا سے اثر قبول نہیں کرتا بلکہ شروع ہی سے وراثت، ماحول اور اپنے دور کی تہذیب اور شعور کی سطح کے مطابق خارج سے اثرات قبول کرتا ہے گویا اس کا اپنا ذہن اور اعصاب ایک مخصوص نظام اقدار کے مطابق کام کرتے ہیں جیسے جیسے تجربات وسیع ہوتے جاتے ہیں اور فکر واحساس زیادہ پختہ ہوتے جاتے ہیں اسی کے مطابق سوچنے سمجھنے اور محسوس کرنے کا ایک نظام سا بنتا جاتا ہے جس کے مطابق ہر شخص بیرونی زندگی کے مختلف مشاہدات سے نتیجے نکال کر اپنے طور پر بکھرے ہوئے تاثر پاروں کو تجربے کی شکل میں ڈھالتا جاتا ہے اسی

لیے کہا گیا ہے کہ ہر شخص کا کوئی نہ کوئی نظریہ ضرور ہوتا ہے خواہ وہ شعوری طور پر اسے اختیار کرے یا غیر شعوری طور پر، بقول اے۔ای۔ ٹیلر:۔

"We have no choice whether we shallform metaphysial hypotheses or not, only the choice is whether we shall do it consciously and in accord with some intelligable principle orunconsciously and at random."

as quoted in 'A' Text, Book of Marxist Philosophy.

Tr. A.C. Mosley. P.27

لہٰذا نظریہ یا نظام اقدار، دراصل وہ نظریہ ہے جس کی مدد سے ہم مختلف تاثرات و تجربات کے درمیان ایک منطقی وحدت تلاش کرتے ہیں اور ان میں ربط و آہنگ قائم کرتے ہیں البتہ ادب میں نظریے کا لفظ کئی مختلف معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ یعنی اس سے مراد فکری سمت یا رویہ بھی لیا جاتا ہے کمٹ منٹ بھی، آئیڈیالوجی اور عقیدے بھی اور Dogna بھی۔ حالانکہ پہلے کے علاوہ باقی تمام مفاہیم اس کے دائرے سے خارج ہیں۔

محسوس اور غیر محسوس صورتوں میں ہر شخص اپنے تاثرات و تعصبات کے تحت واقعات کو چنتا اور ان کی مختلف پہلوؤں سے تعبیر و توجیہہ کرتا اور ان سے نتائج اخذ کرتا ہے اور ان تاثرات و تعصبات کے پیچھے متعلقہ دور اور متعلقہ طبقے کی پسندیدگی اور ناپسندیدگی کو دخل ہوتا ہے اور واقعات کی طرف ہمارے ردعمل میں یہی پسندیدگی اور ناپسندیدگی ظاہر ہوتی ہے مثلاً برقع کا ذکر یا محبوب سے ملنے کے لیے بے قراری اور تڑپ ایک تہذیبی سیاق و سباق اور ایک طبقاتی نظام کے لیے فطری جذبات و تصورات ہیں لیکن دوسرے تہذیبی سیاق و سباق یا دوسرے طبقاتی نظام کے لیے یہ سب تصورات اجنبی ہیں اسی طرح تقدیر اور مشیت کا تصور یا آواگون اور تناسخ دوسرے سیاق و سباق یا دوسرے طبقاتی نظام کے لیے ناقابل فہم ہوں گے۔

عام طور پر ہر دور اپنے حکمراں طبقے کی طبقاتی تقاضوں کے مطابق پسندیدگی اور ناپسندیدگی کے معیاروں کو قبول کر لیتا ہے اسی لیے کہا گیا ہے الناس علی دین ملوکہم

لوگ اپنے حکمرانوں کے طریق پر چلتے ہیں یہی اقدار رائج الوقت سکے کی حیثیت اختیار کر لیتی ہیں اور جب تک کوئی فرد یا طبقہ شعوری طور پر حکمراں طبقے کے میزان اقدار کو رد نہیں کرتا اس وقت تک حکمراں طبقے ہی کی اقدار کا چلن رہتا ہے اور جو بھی ان اقدار سے گریز کرتا ہے وہ گردن زدنی ٹھہرتا ہے اور سماج میں نکو بن جاتا ہے اس لحاظ سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ واقعات اشیا اور شخصیات کے ہم صرف وہی پہلو دیکھتے ہیں جو ہمارا نظریہ ہمیں دکھاتا ہے ان معنوں میں سو فی صدی معروضی حقیقت کا تصور ناممکن ہے ہر معروضی حقیقت میں موضوعی اور داخلی یعنی نظریاتی عنصر شامل رہتا ہے کوئی مشاہدہ اور کوئی بیان بھی غیر جانبدارانہ نہیں ہو سکتا سوائے اس قسم کے بیانات کے جن میں صرف معلومات فراہم کی گئی ہوں جیسے اورنگ زیب کا انتقال ۱۷۰۷ء میں ہوا، یا جیسے تاج محل آگرے میں ہے یہی دراصل ادب اور زندگی میں طبقاتی جانبداری کا مارکسی نظریہ ہے۔

طبقاتی جانبداری اور نظریاتی وابستگی کے اس تصور کو پیش نظر رکھا جائے تو واضح ہوگا کہ مارکسی نقطۂ نظر "حقیقت" اور ادب کا تعلق نقالی کا نہیں ہے بلکہ حقیقت خود معروضی اور موضوعی دونوں عناصر سے عبارت ہے اور حقیقت کی کسی قسم کی "نقالی" یا عکاسی لازمی طور پر موضوعی عناصر یا داخلی اور نظریاتی جانبداری کے بغیر ممکن نہیں اور یہ موضوعی عناصر اور نظریاتی جانبداری طبقاتی وابستگی کی مرہون منت ہے۔

بنیاد اور ڈھانچے کا تعلق

اس کلیے کے تسلیم کرنے کے بعد ادب اور سماج کا باہمی تعلق زیادہ واضح ہو جاتا ہے (ادب اوپری ڈھانچے کا حصہ ہے) سماج یعنی پیداواری رشتے بنیاد کی حیثیت رکھتے ہیں لیکن ان دونوں کی حیثیتیں متعین کرنے کے بعد ان کے باہمی رشتے کی نوعیت کا مسئلہ سامنے آتا ہے کیا دونوں میں نقل اور اصل کا تعلق ہے جس کی طرف افلاطون اور ارسطو اپنے تصور پرستانہ فلسفوں کے مطابق اشارہ کرتے آئے ہیں۔ کیا ادب محض سماجی کوائف کا بیان ہے اور اس عکس محض ہے۔ ادب واقعات کو جوں کا توں بیان نہیں کرتا ادب کی حیثیت کیمرے کی سی نہیں ہے کہ جو سامنے ہو اسی کو جوں کا توں پیش کر دے یا اس کی تصویر اتار کر رکھ دے۔

دراصل حقیقت مارکسی نقطۂ نظر سے برابر تغیر پذیر ہے یہ محض تغیر نہیں بلکہ ارتقا ہے اور اس ارتقا کی بنیاد کسی ایک مخصوص لمحے میں دو مرکزی عناصر کا تصادم ہے لہٰذا جس شے کو حقیقت کی عکاسی سے تعبیر کیا جاتا ہے وہ حقیقت لازمی طور پر

۱۔ اضافی ہے یعنی ایک مخصوص دور سے اور ایک مخصوص صورت حال تک محدود ہے۔

۲۔ تغیر پذیر ہے اور ہر لمحے تبدیل ہوتی ہے۔

۳۔ ارتقا پذیر ہے اور یہ ارتقا دو مرکزی متصادم عناصر کے ٹکراؤ پر منحصر ہے۔

اس لحاظ سے جسے سماج کی عکاسی یا حقیقت کی 'نقل' سے تعبیر کیا جاتا ہے وہ ایک مقررہ دور میں دو مرکزی طور پر متصادم عناصر کے ٹکراؤ سے پیدا ہونے والی وہ صورت حال ہے جسے اس دور کا مرکزی تضاد قرار دیا جا سکتا ہے جو ارتقا کی کلید ہے اور جس کے اثرات پیداواری رشتوں سے ابھر کر ادب، ور کلچر کے مختلف شعبوں میں اور اقدار و تصورات میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ادب اسی مرکزی تضاد سے پیدا ہونے والی صورت کی عکاسی کرتا ہے اور یہ صورت حال فکر و فلسفے سے لے کر خوراک، پوشاک اور طرز رہائش تک سبھی میں ظاہر ہوتا ہے۔ اسی لیے لینن کا یہ قول درست ہے کہ ہر عظیم ادیب انقلاب کے کسی نہ کسی پہلو کی عکاسی ضرور کرتا ہے۔

لیکن یہ عکاسی مختلف نقاطِ نظر سے کی جا سکتی ہے اور ان نقاطِ نظر میں لازمی طور پر متعلقہ دور کے مرکزی تصادم کی گونج سنائی دیتی ہے۔ چونکہ اس مرکزی تصادم کی نوعیت بنیادی طور پر طبقہ وارانہ ہوتی ہے اس لیے عکاسی کرتے وقت بھی یہی طبقہ وارانہ نقطۂ نظر کارفرما ہوتا ہے اسی لیے مارکسی نقطۂ نظر سے کسی ایسی حقیقت کا تصور نہیں کیا جا سکتا جو اضافی نہ ہو جو اپنے دور سے متعلق نہ ہو (یا حقیقی معنوں میں ابدی اور ناقابل تغیر ہو) اور جسے طبقہ وارانہ

---

۵ مارکسی نقطۂ نظر سے ہر حقیقت مختلف عناصر سے عبارت ہے اور ان عناصر میں باہمی تضادات موجود ہوتے ہیں لیکن ان مختلف تضادات کے باوجود ہر دور میں بنیادی تصادم دو مرکزی عناصر ہی کے درمیان ہو جاتا ہے اور یہی مرکزی تصادم ارتقا کا ذریعہ بنتا ہے مثلاً سرمایہ داری میں بنیادی تضاد سرمایہ دار اور مزدوروں کے درمیان ہوتا ہے حالانکہ ضمنی تضاد مزدوروں اور کسانوں کے درمیان بھی ہوتا ہے۔

نقطۂ نظر سے ماوراء قرار دیا جا سکتا ہو، ادب میں جانبداری کا مارکسی مفہوم اسی تصور پر مبنی ہے۔

اس نقطۂ نظر سے کسی شاعر یا ادیب کے اپنے دور کی حقیقت کی کامیابی سے عکاسی کر سکنے کا دارومدار اس کی اپنی تربیت اور بصیرت ہی پر منحصر نہیں ہے بلکہ بنیادی طور پر اس کے دور میں مرکزی تضادات کی نوعیت پر اور اس ادیب کے طبقے کی تاریخی حیثیت پر منحصر ہے اگر کسی دور میں سرمایہ دار طبقہ سماجی ارتقا میں مدد دینے کی صلاحیت کھو نہیں بیٹھا ہے تو اس کے تخلیق کردہ ادب میں مثبت اقدار کی گونج اور صحت مند ترقی پسند ادب کا آہنگ سنائی دے گا لیکن اگر وہ ایک ایسے دور میں ہے جب یہی طبقہ تاریخی ارتقا میں مدد بہم پہنچانے کے بجائے ارتقا کی راہ میں رکاوٹ بننے لگتا ہے تو اس طبقے کے ادیب اور ان کا پیدا کردہ ادب منفی اقدار کا مرکز بن جائے گا اور اس طبقے کے ادیبوں کا پیدا کردہ ادب تخلیقی توانائی سے محروم ہو کر رہ جائے گا یا ترقی کے بجائے تنزل اور انحطاط، گھٹن اور موت کی تصویر کشی کرے گا۔

ٹیری ایگلٹن نے ایلیٹ کی نظم ویسٹ لینڈ کی مثال دیتے ہوئے لکھا ہے:۔

All f the **elements**....(the author's class position, id ological forms and their relations to literary/forms, spirituality and philosophy, techniques of literary production asthetic theory)

لہ لوکاچ کے حوالے سے ٹیری ایگلٹن نے لکھا ہے:۔ Whether or not a writer can do this (penetrate through the accidental Phenomenan of social life to disclose the essences of essentials of a condition, selecting and combining, them into a total form and fleshing them out in concrete experience) depends for Lukas not just on his person l skill but on his position within history. Ibid P.29

are directly relevant to the base/structure model, what Marxist criticism looks for is the unique conjuncture of these elements which we know as The Wasteland .... (It) can indeed be explained as a poem which springs from a crisis of bourgeois ideology, but it has no simple correspondence with that crisis or with the political and economic conditions which produced it. **P.16.**

لینن کے نظریۂ عکاسی Theory of Reflection کو اسی نقطۂ نظر سے سمجھنا زیادہ مفید ہوگا۔ ٹالسٹائی کو لینن نے انقلابِ روس کا آئینہ قرار دیا لیکن اس سے مراد یہ نہیں تھی کہ انقلابِ روس کے واقعات کی عکاسی، ٹالسٹائی کے ناولوں میں جوں کی توں ہوئی ہے بلکہ مراد یہ تھی کہ انقلابِ روس کو جنم دینے والے مرکزی تضادات اور ان تضادات سے پیدا ہونے والے تہذیبی اور فکری تصادم کی عکاسی ٹالسٹائی کے یہاں ہوئی ہے۔ ان معنوں میں ادب میں سماج کی عکاسی اور سماجی واقعات کا وقوف اور تعبیر عام وقوف اور عکاسی سے مختلف ہوتی ہے۔ ولادی میر شربنیا کے بقول:-

The most wide spread error, leading to one- sided view of the natu· of art, is primitive identification of the general principles of cognition with the principles of artistic form. Although form in art in undoubtedly inseparable from its cognitiv functions, the cognitive and experessive principles of art are by no means identical. Ibid....P.158.

مارکس، اینگلز اور لینن کے Typicality والے تصور کو بھی اسی پس منظر میں سمجھا جاسکتا ہے۔ اینگلز نے لکھا کہ نمایندہ Typical حالات میں نمایندہ Typical کرداروں کو صداقت سے پیش کرنا حقیقت نگاری میں لازمی ہے۔ مارکسیت نے "حقیقت کے مرکزی پہلوؤں" پر زور دیا

ہے۔ لینن نے ترگنیف، ٹالسٹائی اور چیخوف کے سلسلے میں کرداروں اور صورت حال کی اسی سماجی طور پر نمایندہ ہونے پر زور دیا ہے۔ اس نمایندہ حیثیت سے لینن کی مراد یہی ہے کہ ادب اپنے دور کے اس مرکزی تضاد کو کس حد تک ادا کرتا ہے جو جدلیاتی نقطۂ نظر سے ارتقا کا وسیلہ ہے اور یہ مرکزی تضاد چونکہ طبقوں کے درمیان ہوتا ہے لہٰذا مختصراً کہا جا سکتا ہے کہ نمایندگی سے محض مراد ہے کسی دور کے مرکزی طبقاتی کشمکش کی آئینہ داری۔ جو ادب اپنے دور کی اسی کلیدی کشمکش سے جتنا قریب ہوگا وہ اتنا ہی بہتر طور پر اپنے دور کی 'عکاسی' کرے گا اور اُتنا ہی بہتر طور پر اپنے دور کا نمایندہ Typical کہا جائے گا۔

اپنے دور کی کلیدی آویزش سے یہ قربت نظریاتی بصیرت کی بنا پر بھی ہو سکتی ہے اور مخصوص طبقاتی وفاداری اور وابستگی کے باوجود مشاہدے کے کھرے پن اور تجربے کی صداقت کی بنا پر بھی ممکن ہے۔ فرق دونوں صورتوں میں صرف یہ ہوگا کہ پہلی صورت میں نتیجے مشاہدے اور تجربے سے مطابقت رکھتے ہوں گے اور دوسری صورت میں مشاہدے اور تجربات کچھ اور ہوں گے اور نتیجے کچھ اور۔ ادب کی دنیا میں یہ اکثر ہوا ہے کہ فن کار اپنے ناولوں میں ہیرو کسی کردار کو بنانا چاہتا ہے مگر ناول کے کسی دوسرے کردار کو مصنف کے شعوری مقصد کے برخلاف ہیرو سے زیادہ اہمیت معنویت اور مقبولیت مل جاتی ہے۔ اردو میں اس کی واضح مثال نذیر احمد کے ناول "توبۃ النصوح" میں نصوح اور کلیم (یا مرزا ظاہر دار بیگ) کے کردار ہیں یا پھر "فسانۂ آزاد" میں آزاد اور خوجی کے کردار۔ ناول نگار اول الذکر کو اہمیت دینا چاہتا ہے اور حقیقتہً اہمیت موخر الذکر کو حاصل ہو جاتی ہے۔ یہی کیفیت بالزاک اور ٹالسٹائی کے ناولوں کی ہے۔ ناول نگار کی ہمدردیاں مرتے ہوئے جاگیرداری طبقے کے ساتھ ہیں مگر اس کے باوجود مشاہدے کا کھرا پن اور تجربے کی صداقت اسی طبقے کے کھوکھلے پن کو بے نقاب کرتی چلی جاتی ہے اور ان ناولوں کے ذریعے ان طبقوں کو بے نقاب کر کے رکھ دیتی ہے۔

شاعری میں بھی یہی کیفیت ہے اقبال کی شاعری واضح طور پر اُن کے اسلامی طرزِ فکر کی نمایندہ ہے مگر ان کے مشاہدے اور تجربے کی صداقت ان کے فلسفیانہ تضادات اور تناقصات کے باوجود ان کی شاعری کا انقلابی آہنگ ان کے اسلامی نظریات کے مقابلے میں زیادہ اُبھر کر سامنے آتا ہے۔ اس بنا پر اکثر یہ ہوتا ہے کہ کسی شاعر یا ادیب کے نظریاتی

موقف کو رد کرنے کے باوجود ہم اس کی شاعرانہ عظمت کو تسلیم کرتے ہیں اس سے صرف یہ ثابت ہوتا ہے کہ اپنے طبقے سے گہری وابستگی اور اس طبقاتی جانبداری کے باوجود شاعر یا ادیب کی دسترس متعلقہ دور کے کلیدی تضاد تک ہوگئی ہے مگر اس کشمکش میں شاعر اور ادیب نے اپنے طبقاتی مفاد کے مطابق رُخ اور رویہ اختیار کیا ہے جو نظام ارتقا کے تقاضوں سے مطابقت نہیں رکھتا۔

نظریے سے حاصل کی ہوئی بصیرت ادیب کو تجربے اور فکر، مشاہدے اور فن کے ان تضادات سے بچاتی ہے اور اس کے نتائج کو اپنے دور کی سماجی حقیقت سے قریب کرتی ہے لیکن نظریہ، مشاہدے اور تجربے کا بدل نہیں ہے بلکہ مشاہدے اور تجربے کی شیرازہ بندی کرکے اسے ایک نئی سمت اور نئی ترتیب عطا کرتا ہے۔ نظریہ نظر دے سکتا ہے مگر یہ نظر حقایق و معارف کو دیکھنے، پرکھنے اور پہچاننے اور انھیں نئی ترتیب دینے میں ہی مدد کرسکتی ہے حقایق و معارف کا بدل نہیں ہوسکتی محض نظریے کے بل پر نہ ادب کی تخلیق ممکن ہے نہ علم و دانش کی۔ نظریہ تجربے اور مشاہدے کو نئی معنویت بخشتا ہے تجربے اور مشاہدے کی راہ میں حایل نہیں ہوتا۔ ہر وہ نظریہ جو اس راہ میں حایل ہو، کٹھ ملائیت اور کٹرپن بن جاتا ہے۔ اس لیے نظریے کی صحت کی ضمانت تاریخی ارتقا کے عمل سے ہوتی ہے اور اس کی صحت کا ثبوت مشاہدے اور تجربے سے ہی ملتا ہے۔ مارکسیت ایسا فلسفہ ہے جس کی بنیاد مادی حقایق کی توثیق پر قایم ہے اور اسی وجہ سے مارکسیت اپنے کو سائنس قرار دیتا ہے اس اعتبار سے مارکسیت کے نزدیک نظریے کی سچائی مشاہدے اور تجربے ہی سے ثابت ہوسکتی ہے اور عمل خود نظریے کی کسوٹی بن جاتا ہے۔

ادب اور تاریخیت

یہاں دو سوالات اُبھرتے ہیں ایک ہی دور میں ایک ہی طبقے سے تعلق رکھنے والے اور تقریباً ایک سے حالات سے گزرنے والے دو ادیب جب اپنی نگارشات میں دو مختلف طرزِ فکر اختیار کرتے ہیں تو اس اختلاف کی جڑیں کہاں تلاش کی جاسکتی ہے۔ غالب اور ذوق لگ بھگ ایک ہی دور کے شاعر تھے دونوں کی وراثت مختلف سہی مگر طبقاتی کردار کم و بیش ایک تھا پھر غالب کی برتری کے اسباب کہاں تلاش کیے جائیں اور اگر وقت

کے مرکزی تضاد کی عکاسی فن ہے تو پھر یہ عکاسی دونوں میں یکساں طور پر کیوں نہیں ہوئی۔ دوسرے لفظوں میں اگر سماجی حالات، خیالات اور جذبات کو ڈھالتے ہیں تو ایک دور کے سبھی شاعر اور ادیب کا یکساں ہونا لازمی ہے۔

اس[1] قسم کا استدلال صرف یہ ثابت کرتا ہے کہ مارکسیت نے مادے کا جو تصور پیش کیا ہے اسے پوری طرح سمجھا نہیں گیا اور اس کی بجائے اٹھارہویں صدی کے مادیین کی پیروی میں مادے کی میکانکی تعریف کو قبول کر کے مارکسی تصور پر اسی نقطۂ نظر سے تنقید کی گئی ہے۔ مارکسیت مادے کو قادر مطلق کا درجہ نہیں دیتی بلکہ حقیقت مادے اور مادے کے ردعمل کے طور پر پیدا ہونے والے انسانی فکر و عمل دونوں سے عبارت مانتی یعنی مارکسیت کے نزدیک نہ مادہ مجہول مطلق ہے نہ انسانی ارادہ مجہول مطلق، بلکہ ایک طرف مادے میں خود نمو کی قوت موجود ہے اور دوسری طرف انسانی فکر و عمل مادی حالات سے محض متاثر ہوتے ہی نہیں ان حالات کو متاثر کرتے بھی ہیں اس لیے ہم جس حقیقت کا ادراک کرتے ہیں وہ دراصل معروضی حقیقت ہونے کے ساتھ ساتھ موضوعی عنصر سے یکسر خالی نہیں ہوتی۔

اس بحث سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ غالب اور ذوق کے دور کا سماجی ماحول اور مادی حالات بڑی حد تک یکساں ہونے کے باوجود اور دونوں کی طبقاتی وابستگی بڑی حد تک یکساں ہونے کے باوجود بصیرت اور عصری آگہی کی گرفت دونوں کے ہاں مختلف ہے اس اختلاف کی جڑیں ان کی شخصیتوں اور ان کی ذاتی بصیرت میں پوشیدہ ہیں۔ اور وہ ذاتی بصیرت بھی فرد کی شخصیت اس کی ابتدائی تربیت، اس کے طبقاتی کردار، اس کے دور کے ماحول سے طے ہوتی ہے اس نقطۂ نظر سے فرد کی نفسیات (حتیٰ کہ اس کا تحت الشعور اور لاشعور بھی) بھی اس کے ماحول، اس کے طبقاتی کردار ہی سے متعین کرتے ہیں۔ لہٰذا ماحول کی اولیت[2] تسلیم کرنے سے یہ ہرگز مراد نہیں ہے کہ دوسرے عناصر کی اہمیت سے انکار کیا جائے یا ماحول کو بنانے بگاڑنے کے سلسلے میں فرد کی اہمیت تسلیم نہ کی جائے۔ فرد شعوری طور پر اپنے طبقاتی شعور کی سرحدوں سے باہر نکلنے

---

[1] اس قسم کے اعتراضات اردو میں کلیم الدین احمد اور حسن عسکری وغیرہ کرتے رہے ہیں۔

[2] کلیدی اجتماعی تجربے سے یہاں سماج کا وہی basic contradiction مراد ہے جو مارکسی نقطۂ نظر سے ارتقا کا لازمی وسیلہ ہے۔

کی کوشش کر سکتا ہے اور اس کوشش میں بڑی حد تک کامیاب بھی ہو سکتا ہے لیکن اس کی یہ کوشش اس کے دور کی تاریخی صورت حال کے مطابق ہی ہوگی۔ لینن خود متوسط طبقے کے فرد تھے لیکن شعوری کوشش سے انھوں نے اپنے کو declaress کیا اور اپنے طبقے کے بجائے اپنے دور کے محنت کش طبقے سے ہم آہنگ کر لیا۔

اس طرح جہاں مارکسی تنقید ایک دور اور ایک طبقے کے مختلف فن کاروں کی انفرادیت کی توجیہہ و تعبیر ان کے اپنے دور کے مرکزی تضاد سے قربت یا دوری کے ذریعے کر سکتی ہے وہاں ان مختلف فن کاروں کے افکار، جذبات و تصورات کے درمیان عصری ماحول کی پیدا کردہ مشترک آہنگ کی نشان دہی بھی کر سکتی ہے۔ مارکسی تنقید کسی بھی تجربے کے انفرادی یا نجی عنصر سے منکر نہیں ہے مگر اس پر ضرور اصرار کرتی ہے کہ ہر تجربے کے انفرادی اور نجی عنصر کے ساتھ ساتھ اور خود اس عنصر میں بھی طبقاتی اور عصری عناصر کار فرما رہتے ہیں یعنی ہر وہ تجربہ جسے ہم نجی اور خالص ذاتی سمجھتے ہیں کسی نہ کسی حد تک اجتماعی بھی ہوتا ہے اور اسی وجہ سے وہ مشترک تجربے یا عصری حسیت کا جز بنتا ہے دوسرے لوگ اسے اسی وقت سمجھ سکتے ہیں یا اس تجربے میں شریک ہو سکتے ہیں جب شاعر یا ادیب اپنی ذاتی حسیت کو اپنے دور کے مرکزی تضاد سے پیدا ہونے والی اجتماعی حسیت کا جز بنانے میں کامیاب ہو جائے یا دوسرے لفظوں میں جو اپنے دور کے کلیدی اجتماعی تجربے کو ذاتی تجربے میں ڈھال لیتا ہے وہی عظمت پاتا ہے اور اس عظمت کے لیے نظریاتی گرفت اور تاریخی لمحے کے ساتھ ساتھ تجربے کی صداقت اور شخصیت کا کھرا پن لازمی ہے۔ اور یہ سب کچھ جہاں ادیب کی اپنی افتاد طبع پر منحصر ہے وہاں اس کی بصیرت کی جامعیت پر بھی منحصر ہے۔

یہیں یہ سوال اٹھتا ہے کہ ادب کو محض اپنے دور سے اگر اتنا گہرا اور قریبی سروکار ہے تو پھر ادب کو اس کے دور کے بعد یا تو ختم ہو جانا چاہیے یا پھر اس کی محض تاریخی حیثیت باقی رہ جانا چاہیے آخر اس کا کیا جواز ہے کہ ایک دور اور اس کے مخصوص پیداواری رشتوں اور ان سے پیدا شدہ تہذیب کے تقریباً سبھی لوازم ختم ہو جانے پر مدتوں بعد بھی اس سے لطف لیا جاتا ہے اور محض تاریخی نہیں بلکہ کیفیاتی مقبولیت بھی قایم رہتی ہے مثلاً یونانی ڈراموں کو جس دور غلامی کے سماج نے جنم دیا تھا وہ کب کا ختم ہوا مگر صدیوں بعد آج کا صنعتی دور بھی ان ڈراموں سے لطف لیتا ہے اور انھیں فن کے شاہکار تسلیم کرتا

ہے آج ان ڈراموں کو محض قدیم یونان کی تاریخ یا اس دور کے جذبات واحساسات کو سمجھنے کے لیے ایک دستاویز کی طرح نہیں پڑھا جاتا بلکہ ایک ایسے فن پارے کی طرح پڑھا اور اسٹیج کیا جاتا ہے جو آج بھی جمالیاتی کیفیت فراہم کرتے ہیں اور جن کی ادبی حیثیت دوامی اور ابدی معلوم ہوتی ہے۔

مارکسی تنقید کے نکتہ چین اس مرحلے پر فوراً مارکس کا ایک اقتباس پیش کرتے ہیں اور اس سے یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ مارکس کلاسیکی ادب کی 'ابدی' مقبولیت کا جواز تلاش نہیں کر سکے۔ اقتباس یہ ہے:-

In case of the arts, it is well known, that certain periods of flowering are out of all proper- tion to the general development **of** society, hence **also** to the material foundation, the skeletal structure, as it were, of its organisation .... A man cannot become a child again, or be becomes childish. But does he not find joy in the child's naivate, and must he himself not strive to repro duce its truth at a higher stage? Does not the true character of Iack epoch come alive in the nature of its children .... The greeks were normal children. The charm of their art for us is not in contradiction to the under-deveoped stage of society on which it grew (It) is its result, rather, and is a inextricably bound up, rather, with the fact that the unripe which it arose, and could alone rise, can never return.

(Introduction to grundisse Harmindsworth 1973.

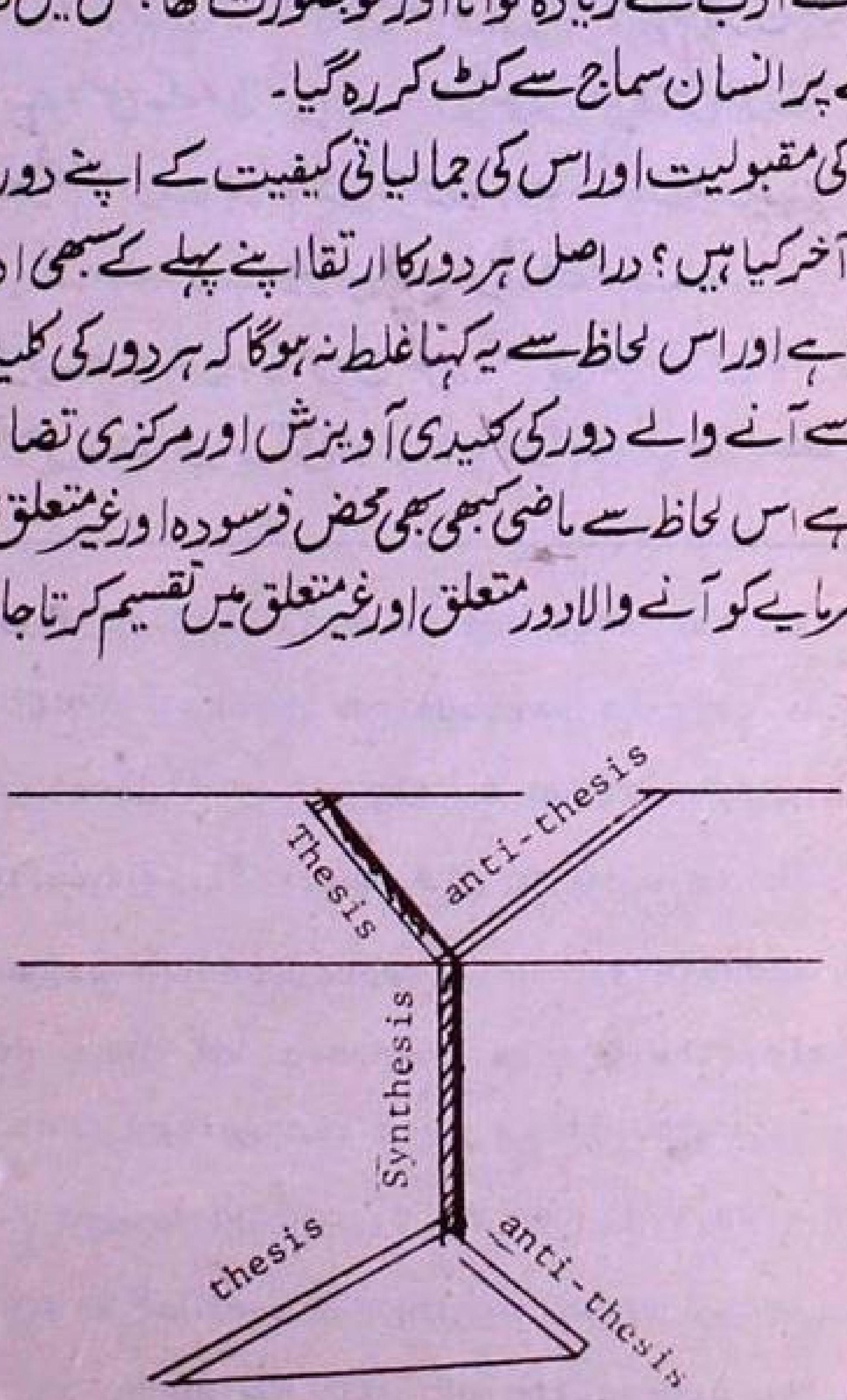
معترضین اس اقتباس سے یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ مارکس یونانی ڈراموں سے آج کی ادبی دل چسپی کی توجیہہ صرف یہ کہہ کر پیش کرنا چاہتے ہیں کہ جس طرح ہر انسان کو اپنا بچپن عزیز ہوتا ہے اسی طرح انسانی تہذیب کو بھی اپنا بچپن عزیز ہے۔ اور یونان کے ادب کو آج کا تہذیب یافتہ انسان انسانی تہذیب کے بچپن کا ادب جان کر اس سے لطف لیتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ مارکس کا اقتباس سیاق و سباق سے الگ کرکے پیش کیا جاتا رہا ہے۔ مارکس اس مقام پر اس مسئلے پر گفتگو کر رہے ہیں کہ مادی پیداوار کے طریقوں میں جو ارتقا ہوتا ہے اسی کے مطابق ادب اور فنونِ لطیفہ میں ارتقا نہیں ہوتا یعنی ایسا نہیں ہے کہ دورِ قدیم کا ادب قدیم اور فرسودہ ہو جائے اور جدید دور جو صنعتی اعتبار سے زیادہ ترقی یافتہ ہے۔ ادب اور فن میں قدما سے بہت بلند ہو جائے اور کلاسیکی ادب کو پیچھے چھوڑ دے۔ یہاں مارکس کی مراد یہ نہیں ہے کہ فن کا ارتقا کا کوئی تعلق سماجی ارتقا سے نہیں ہے اور یونانی ادب (یا قدیم ادبیات) سے جمالیاتی کیفیت

---

[1] پورا اقتباس درج ذیل ہے:-
"In case of the arts, it is well known that certain periods of their flowering are out of all proportion to the general development of society; hence also to the material foundation, the skeletal structure, as it were, of its organisation. For example, the Greeks compared to the moderns or also Shakespeare. It is even recognised that certain forms of arts e.g. the epic, can no longer be produced in their world epoch making, classical stature as soon as the production of art, as such, begins; that is that certain significant forms within the realms of arts are possible only at an undeveloped stage of artistic development.

کی توجیہہ صرف یہ کی جاسکتی ہے کہ ہر انسان کو اپنا بچپن عزیز ہوتا ہے اور اسی طرح انسان تہذیب کو بھی اپنے بچپن کا ادب عزیز ہے۔ یہاں مارکس کا کہنا یہ ہے کہ قدیم دور میں جب انسانی سماج جاگیرداری اور صنعتی ارتقا کی منزلوں سے نہیں گزری تھی۔ انسان ایک دوسرے سے قریب تھے اور اس اجتماعی آہنگ سے جو ادب تخلیق ہوا ہے وہ اس ترقی یافتہ سماج کے ادب سے زیادہ توانا اور خوبصورت تھا جس میں طبقات کی تقسیم کے شدید تر ہونے پر انسان سماج سے کٹ کر رہ گیا۔

قدیم ادب کی مقبولیت اور اس کی جمالیاتی کیفیت کے اپنے دور کے بعد باقی رہنے کے اسباب آخر کیا ہیں؟ دراصل ہر دور کا ارتقا اپنے پہلے کے سبھی ادوار کے ارتقا کی ایک کڑی ہوتا ہے اور اس لحاظ سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ہر دور کی کلیدی آویزش اور مرکزی تضاد سے آنے والے دور کی کلیدی آویزش اور مرکزی تضاد سے کوئی نہ کوئی رشتہ ضرور ہوتا ہے اس لحاظ سے ماضی کبھی بھی محض فرسودہ اور غیر متعلق نہیں ہوتا اور ماضی کے پورے سرمایے کو آنے والا دور متعلق اور غیر متعلق میں تقسیم کرتا جاتا ہے۔



اس طرح غور کیا جائے تو جہاں ہر Synthesis میں کچھ نہ کچھ حصہ Thesis کا اور کچھ نہ کچھ حصہ Anti-thesis کا ضرور شامل ہوتا ہے اسی طرح ہر نئے دور کے Thesis. اور Anti-thesis دونوں ہی پہلے دور کے Thesis اور Anti-thesis سے

کچھ نہ کچھ تعلق ضرور رکھتی ہے اور یہی تعلق ہے جو ماضی کے کچھ حصے کو حال اور مستقبل میں زندہ رکھتا ہے دوسرے لفظوں میں کہا جا سکتا ہے کہ ماضی کا وہ حصہ جو بعد کے دور میں عصریت کا جز بن جاتا ہے، زندہ رہتا ہے اور کلاسیکی ادب کا صرف وہی حصہ زندہ رہتا ہے جو اس عصریت والے جز سے متعلق ہو۔ ہر لمحہ ماضی، حال اور مستقبل کے ذریعے تراشا اور کھنگالا جاتا ہے یہی حال ماضی کے ادب کا بھی ہے۔ ماضی کا ادب پورے کا پورا حال یا مستقبل کے لیے قابل قبول نہیں ہوتا بلکہ ہر دور اپنے عصری تقاضوں کے ماتحت ماضی اور ماضی کے ادب کے کچھ حصے کو اپناتا ہے اور کچھ کو رد کر دیتا ہے اور جس حصے کو اپناتا ہے اس کی اپنے طور پر تعبیر اور توجیہہ کرتا ہے اور یہ تعبیر اور توجیہہ دراصل نئے دور کی عصری حسیت اور اس کے اپنے پیداواری رشتوں اور ان سے پیدا ہونے والے تہذیبی صورت حال کے مطابق کی جاتی ہے ماضی کے زندہ رہنے والے حصے کی ایک خصوصیت یہ ضرور ہوتی ہے کہ وہ اپنے دور کے مرکزی تضاد یا کلیدی کشمکش سے قریب ترین ہوتا ہے اور اسی لیے مقبول ہوتا ہے کہ ایک دور کا مرکزی تضاد اگلے ادوار کے مرکزی تضاد میں زندہ رہتا ہے اسی لیے ماضی کے ادب العالیہ کا ایک حصہ بھی اگلے ادوار میں ذوق شوق سے پڑھا جاتا ہے کیونکہ وہ حقیقتیں جن کی وہ عکاسی کرتا ہے ارتقا کی نئی منزلوں میں منسوخ نہیں ہوئی ہیں بلکہ تبدیل شدہ شکل میں موجود ہیں۔

مادی جدلیت کے اصول کے مطابق جس طرح عصری حقیقت دو مختلف مرکزی تضادات سے عبارت ہے اسی طرح ماضی بھی ان جدلیاتی عناصر سے خالی نہیں اور ہر لمحہ جدلیاتی عناصر ماضی کی بھی تراش خراش برابر کرتے رہتے ہیں اور اس لحاظ سے ماضی کے ادب[1] العالیہ کے

---

[1] ادب العالیہ اور ماضی کے ادب کے بارے میں مارکسی مفکرین مختلف مرحلوں سے گزرے ہیں۔ مارکس نے قدیم یونانی ادب کو انسانیت کے بچپن کی یادگار اس لیے قرار دیا کہ اس دور میں اجتماعی آہنگ ہنوز بکھرا نہیں تھا مگر روسی انقلاب کے فوراً بعد کے دونوں 'پرولت کلٹ' کی تحریک نے قدیم ادب کو استحصالی طبقوں کی وراثت قرار دے کر اس سے برأت کا اظہار کیا اور مستقبل پرست تحریک (فیوچرزم) کے نام لیوا مشہور انقلابی شاعر میاکفسکی نے قدیم ادب اور فن کو نذر آتش کرنے کا مشورہ دیا جو مشہور نعرے "رافائل کو جلا دو" میں ظاہر ہوا۔ لیکن لینن اور دوسرے مفکرین قدیم ادب کو استحصالی طبقے کی جاگیر قرار نہیں دیتے بلکہ اس کے
(باقی اگلے صفحہ پر)

بعض حصوں میں دل چسپی باقی رہنا اور صدیوں بعد بھی ان کی جمالیاتی کیفیت کا قایم رہنا دراصل اسی شکل اور اسی نوعیت کا نہیں ہوتا جیسا ان ادبی شاہکاروں کے دور میں رہا ہوگا بعد کے ادوار میں ماضی کے ادب کو نئے پیمانوں اور نئی حسیت کے مطابق سمجھا اور پسند کیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ادب العالیہ کے بارے میں ادبی محاکمے کے اصول دو معیاروں پر ہوں گے۔ ایک یہ کہ ادب العالیہ کے فن پارے اپنے دور کی کن حقیقتوں کے عکاس تھے اور اس دور میں طبقاتی کشمکش میں ارتقا کا کس حد تک ساتھ دیتے رہے تھے دوسرے آج کے دور میں ان شہ پاروں کی معنویت آج کی طبقاتی کشمکش میں ارتقائی طاقتوں یا ترقی پسند نظریات و تصورات کی کس حد تک معاون ہوتی ہے۔

ظاہر ہے کہ یہ بحث ہمیں مختلف ادوار میں تخلیقی عمل اور تخلیقی صورت حال کی طرف لے جاتی ہے ہر دور میں ادب کے سوتے معاشرے کی مختلف جہتوں اور مختلف صورت حال سے پھوٹتے ہیں۔ شروع کے ادوار میں خواہ وہ ابتدائی اشتمالیت کا دور ہو یا غلام شاہی دور ہو۔ معاشرے اور فن کار کے درمیان کی خلیج وسیع نہ تھی۔ ابتدائی اشتمالیت میں پیداوار محدود ہو جانے کی وجہ سے قبیلے کے ہر فرد کا ایک دوسرے پر انحصار تھا شکار کرتے تھے تو سب مل جل کر اگر کھیتی باڑی سے تھوڑا بہت حاصل ہوتا تھا تو سب کے مل جل کر محنت کرنے سے ملتا تھا آمد و رفت کے وسائل کم تھے لہذا باہمی ارتباط بھی زیادہ تھا انفرادی تجربات بھی مشترک ہی سے تھے اس لیے انفرادی نغمے میں بھی اجتماعی آہنگ ہی غالب تھا غلام شاہی سماج میں غلاموں کو تہذیب سے خارج کر دیا گیا ان کی تخلیقات کو نہ تحریر کی عزت ملی نہ ادب کا درجہ۔ مگر غلاموں کے علاوہ باقی سبھی افراد ایک دوسرے سے بڑے مربوط اور وابستہ تھے لہذا ادب کا اجتماعی آہنگ برقرار رہا اور اسی لیے انفرادی فن کار اجتماعی کیفیات و تصورات کی آئینہ دار کرنے لگا چونکہ اس دور تک فرد کا رشتہ سماج سے بہت گہرا اور قریبی تھا اسی لیے مارکس نے اسے تہذیب کا بچپن قرار دیا ہے اور اسی لیے انفرادی

گزشتہ صفحے کا بقیہ حاشیہ:۔ صحت مند حصوں کو انسانی تہذیب کا ورثہ جانتے ہیں۔ اردو تنقید میں اس کی مثال ابتدائی دور میں غزل اور اقبال کے بارے میں اختر حسین رائے پوری اور احمد علی اور مثنوی زہر عشق کے بارے میں ہنس راج رہبر کے رویوں سے دی جا سکتی ہے۔

تخلیقات میں سماجی آہنگ اور اجتماعی تجربات کی رنگارنگی اور richness جھلکتی تھی اور اسی بنا پر شاید آج بھی یونانی فن پارے زیادہ بھرپور، وقیع، تہہ دار اور عظیم لگتے ہیں۔

جاگیرداری دور میں یہ باہمی قربت بالکل ختم تو نہیں ہوئی کم ضرور ہوگئی۔ دیہات میں محدود معاشرہ رسل و رسل کی کمی، زراعت کی ضروریات اور پیداواری رشتوں کی وجہ سے افراد کو ایک دوسرے سے ملائے رہا اور فرد سماج سے ٹوٹ کر علیحدہ نہیں ہوا۔ اس کی ایک وجہ مشترکہ خاندان[1] بھی تھا۔ اسباب کچھ ہی کیوں نہ ہوں جاگیردارانہ سماج میں گویا ادب کسانوں کے عوامی اور اکثر صورتوں میں زبانی غیر تحریری ادب اور مہذب طبقوں اور جاگیرداروں کے زیر اثر لکھا جانے والے ادب میں تقسیم ہوگیا۔ یہ معاشرے اور سماج کے ارتقا کی ایک اور منزل تھی اور اس دور کے ادب میں بھی اجتماعی آہنگ باقی رہا۔ لوک گیت اور لوک کتھائیں ادب کی بنیاد بنیں اور افراد اور سماج کے درمیان ایک نئی نوعیت کا رشتہ قایم ہوا اس دور میں بھی اہم ادبی شاہکار وجود میں آئے اور قابل ذکر بات یہ ہے کہ اس دور کا ادب اپنے معاشرے سے بہرحال منسلک اور مربوط رہا[2]۔

سرمایہ داری میں داخل ہوتے ہی ادب میں ایک زبردست تبدیلی آئی۔ یہ تبدیلی معاشرے کی نئی صورت حال اور نئے پیداواری رشتوں کی بنا پر پیدا ہوئی دیہاتوں کی محدود سماج کے دائرے ٹوٹے اور نئے شہر ابھرے اور گاؤں سے زمینی رشتے توڑ کر کسان جوق در جوق شہر میں آکر آباد ہوگئے پھر ان کے گرد دفتروں صنعتوں، مشینوں اور مصروف شہری زندگی کا جال پھیلا تو وہ معاشرت اور معیشت کے چکر میں مشترکہ خاندان اور اس کی محبتوں اور مروتوں سے محروم ہوگئے اور دھیرے دھیرے ہر فرد اپنے قبیلے، اپنی چوپال[3] اور اپنے پنگھٹ سے کٹ کر تنہا رہ گیا۔ شاعر اور ادیب اکیلا رہ

---

[1] اس کے بارے میں تفصیلی بحث اینگلز کی کتاب Origin of family میں ملے گی۔

[2] جاگیرداری اور سرمایہ داری ادوار میں انگریزی ادب پر کاڈویل کی کتاب illusion and Reality میں تفصیل بحث کی گئی ہے۔

[3] فضیل جعفری کا مشہور مصرعہ ہے: کھو گئے شہر کے ہنگاموں میں دیہات مرے

گیا اور آہستہ آہستہ اس کے اور اس کے ناظرین و سامعین اور قارئین کے بیچ میں اجارہ داری کی دیواریں حائل ہونے لگیں اب وہ چوپال میں بیٹھ کر اپنے ساتھیوں کے سامنے نغمہ سرا نہیں ہوتا تھا نہ اب وہ داستانوں کی محفلیں تھیں جہاں ہجوم کے درمیان قصّہ گو قصّہ تصنیف کرتا اور سناتا جاتا تھا اب شہروں میں اخبار اور رسالے تھے تو وہ اہلِ تجارت کے ہاتھوں میں تھے ریڈیو اور ٹیلی ویژن تجارتی وسیلے تھے گویا اب ادیب اہلِ تجارت کی ملکیت والے وسائل ہی سے اپنے قارئین اور سامعین تک پہنچ سکتا تھا۔ ایک طرف وہ معاشرہ تھا جس کی اجتماعی آگہی شاعر اور ادیب کو نیا فن اور نئی بصیرت دینے کے لیے اور اس سے نئے نغمے پانے کے لیے بے قرار تھی اور دوسری طرف شاعر اور ادیب تھا جو شہروں کے ہجوم میں اس طرح تنہا تھا کہ فن اور آگہی بخشنے والے سارے اجتماعی سرچشمے اس سے چھن رہے تھے اور وہ اپنے مخاطبین سے کٹ کر اکیلا رہ گیا تھا۔

اس مرحلے پر رک کر ادب کی سماجیاتی اور کاروباری نوعیت[1] پر غور کر لینا بے محل نہ ہوگا کہ جب تک ابتدائی اشتراکیت کا دور دورہ رہا۔ ادب ایک جذبۂ بے اختیار تھا اسے کسی مربی اور سرپرست کی ضرورت نہ تھی پورا قبیلہ اس قسم کے جذبۂ بے اختیار کا شکار بھی تھا اور اس کا قدردان بھی، اسی لیے ادب میں اجتماع کی قوت اور[2] رنگا رنگی تھی پھر غلام شاہی دور میں ادب اور فن کی سرپرستی غلاموں کے آقاؤں اور صاحب ثروت امیروں تک محدود ہونے لگی لیکن اس دور میں بھی کیونکہ پورا سماج (غلاموں کے علاوہ) ہر فیصلے میں شریک ہوتا تھا اس لیے سماج سے ادیب کا یہ رشتہ قایم رہا جاگیرداری نظام میں ان رشتوں کی نوعیت بدلی اور ادیب و شاعر اور فن کار کو درباروں و

---

[1] اس موضوع پر ایل۔ ماشرے کی فرانسیسی کتاب کا انگریزی ترجمہ Theory of Literary Production خاص طور پر مفید ہے۔

[2] اس نقطۂ نظر سے غور کیا جائے تو حالی نے جو بیان مقدمہ شعر و شاعری میں کسی مغربی مفکر کے حوالے سے نقل کیا ہے نہایت بلیغ معلوم ہونے لگتا ہے کہ آرٹ کی حیثیت میجک لینٹرن کی ہے کہ جتنا اندھیرا ہوگا وہ اسی قدر زیادہ رنگ برنگے کھیل دکھائے گی یہاں اندھیرے سے مراد صنعتی ترقی کا نہ ہونا یا ابتدائی حالت میں ہونا مراد لیا جائے تو یہ بیان بڑی حد تک صحیح معلوم ہوتا ہے۔

امیروں سے وابستہ ہونا پڑا اور رئیسوں کی ذاتی سرپرستی میں ادب اور فن کا نشوونما ہونے لگا مثلاً ہندوستان میں اکبر اور جہاں گیر کے درباروں یا عبدالرحیم خانخاناں کے دیوان خانوں میں شاعروں اور ادیبوں کی سرپرستی ہوئی۔ یہاں یہ پہلو پیش نظر رکھنا چاہیے کہ جاگیرداری دور تک ہر شاعر اور ادیب (کسی دوسرے صناع یا اہلِ کمال کی طرح) اپنی تخلیق کو محض کاروبار نہیں جانتا تھا بلکہ اسے فن اور ہنر سمجھتا تھا اور اپنے لیے مایۂ امتیاز و افتخار قرار دیتا تھا۔ شعر مالِ تجارت نہیں تھا سرمایۂ افتخار تھا کیونکہ ابھی تک ہر تخلیق کی طرح شعر میں بھی فن کار اپنے انفرادی اور ذاتی کمال کا اظہار کرنا چاہتا تھا اور ہر فن پارے کو اپنی ذات کا حصہ اور کمال کا نمونہ جانتا تھا۔

اس بات کو اس طرح سمجھیے کہ جاگیردارانہ دور میں جب دیہات میں رہنے والے چند خاندانوں کے لیے جوتے تیار کرنے والا چمار اپنا کام شروع کرتا تھا تو وہ سب خاندانوں کے لیے ایک ہی قسم کے جوتے تیار نہیں کرتا تھا بلکہ ہر خاندان کی ضرورت کے مطابق کام کرتا تھا اور اہلِ ثروت کے لیے خاص طور پر ایسے جوتے تیار کرتا تھا جن سے اس کے اپنے کمال کا اظہار ہوتا ہو۔ گویا ہر جوڑا اس کے لیے اس کے ذاتی افتخار کا وسیلہ تھا کہ جو دیکھے وہ اس فن کار کی فن کاری کی داد دے لیکن جب یہی صناع شہر آیا تو اب اسے یہ معلوم نہیں تھا کہ وہ مشین کا بٹن دبا کر جو کچھ تیار کر رہا ہے وہ کس کے لیے تیار کر رہا ہے پھر اب پورے کا پورا جوتا خود بنا بھی نہیں رہا ہے بلکہ اس کا کام تو بس جوتے کے کسی چھوٹے سے ٹکڑے

۱؎ غالب کو اس کا احساس ہے کہ دولت اور ہنر ساتھ ساتھ نہیں رہتے ع
"علم زجاہ بے خبر جاہ زعلم بے نیاز" لیکن اس کے باوجود قصیدے میں اس قسم کے فخریہ اشعار نظم کرتے ہیں :- ے

آج مجھ سا نہیں زمانے میں
شاعر نغز گو و خوش گفتار

اور یہ روایت محض غالب سے شروع نہیں ہوئی عرفی اپنے اکثر قصاید میں اس سے کہیں زیادہ فخر و مباہات کے اشعار نظم کرتا ہے۔ لطف یہ ہے کہ غالب کے انہی اشعار کو نذیر احمد نے اپنے ناول "توبۃ النصوح" میں کلیم کی زبان سے نقل کرایا ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مفلسی میں بھی شاعر کی انا کتنی بیدار تھی۔

تک محدود ہے لہٰذا جب جوتا تیار ہوگا تو اسے صحیح معنوں میں اس کی اپنی ذاتی تخلیق کہا بھی نہیں جا سکے گا۔ پھر جب جوتا بنانا اس کے لیے ذریعۂ کمال یا تخلیقی کارنامہ نہیں رہا بلکہ محض ایک ضرورت یا مالِ تجارت بن کر رہ گیا اب اس کی بلا سے کہ جوتا اس کی اپنی مرضی اور معیار کے مطابق بنے یا نہ بنے۔ یوں بھی مرضی اور معیار بنانے والوں کا نہیں بلکہ کمپنی چلانے والے افسران کا ہے اس لیے فن کار اور صناع کا رشتہ نہ صرف اپنے خریداروں سے ٹوٹ جاتا ہے بلکہ اپنی تخلیق سے بھی ٹوٹ جاتا ہے اب وہ اس کی اپنی ذاتی تخلیق نہیں بلکہ محض ایک کاروباری چیز بن کر رہ جاتا ہے اس کو مارکس نے alienation یا بیگانگی کے عمل سے تعبیر کیا ہے۔ کمیونسٹ مینی فیسٹو میں بھی اسی صورت حال کی طرف اشارہ کیا گیا ہے:-

> "سرمایہ داری نے تمام سامنتی، جاگیردارانہ اور آدرش وادی رشتوں کا خاتمہ کر ڈالا۔ اس نے بڑی بے رحمی سے ان تمام بندھنوں کو توڑ ڈالا جو انسان کو اپنے سے "فطری طور پر برتر" انسانوں سے باندھتے تھے اور اس نے انسان اور انسان کے درمیان برہنہ ذاتی مفاد اور روپے کے بے رحمانہ رشتے کے علاوہ کوئی اور رشتہ باقی نہیں رہنے دیا۔۔۔۔
> سرمایہ داری نے ہر اس پیشے کو جو اب تک معزز اور قابل احترام سمجھا جاتا تھا اور عزت اور دبدبہ رکھتا تھا، نور سے محروم کر دیا۔ اس نے طبیب، وکیل، مذہبی پیشوا، شاعر، سائنس داں سبھی کو اپنے تنخواہ دار آجر بنا دیا۔" (۱۹۶۶ء ایڈیشن، ص ۴۳ و ۴۴)

ادب سے ادیب کی بے گانگی کی ایک اور وجہ mass media عوامی ترسیل کے نئے ذرائع نے پیدا کر دی۔ فلم کا چرچا عام ہوا، فلم بنانے کے لیے مختلف شعبوں کے ماہرین کی ضرورت تھی اور چونکہ اس میں پیسے کی کھپت زیادہ تھی اس لیے صرف ایسی کہانیوں کو فلمایا جانے لگا جو کاروباری اعتبار سے نفع بخش ثابت ہو سکیں اور اس بنا پر کسی ایک شخص کی کہانی پر غور کرنے کے لیے اور اس میں کاروباری نقطۂ نظر سے اضافہ اور ترمیم کرنے کے لیے پورا شعبۂ افسانہ، ڈائرکٹر اور کبھی کبھی ایکٹر بھی مشاورتی جلسوں میں شریک ہونے لگے۔ یوں بھی ہوا کہ کہانی کا خیال کسی ایک کا ہے کہانی کو واقعات اور کرداروں کی شکل میں کسی دوسرے

نے ڈھالا اور مکالمے کسی اور نے لکھے سنیریو کسی اور نے ۔غرض تخلیق سے مصنف کا ذاتی رشتہ ٹوٹ کر رہ گیا۔

اس بیگانگی نے فن کو تجارت بنا دیا اور فن کار کی انانیت اور پندار کو دھکا لگا اس 'بیگانگی' سے بچنے کے لیے بعض مصنفین نے اپنے کو دو خانوں میں تقسیم کیا ایک کاروباری شاعر یا ادیب جو فلم کے ذریعے روزی کماتا ہے دوسرا سچا اور کھرا شاعر یا ادیب جو محض اپنے لیے یا اپنے جیسے چند گنے چنے بالیدہ جمالیاتی شعور کے لیے لوگوں کے لیے لکھتا ہے اور اسی سے وہ مفروضہ پیدا ہوا کہ فن خالصتہً ذاتی ہے شاعر اور ادیب جو کچھ لکھتا ہے صرف اپنے لیے لکھتا ہے یا جمالیاتی شعور صرف چند برگزیدہ افراد کو عطا ہوتا ہے اور عام قاری کا فرض ہے کہ وہ شاعر کی جمالیاتی سطح تک پہنچے اور تخلیق کار کی نجی علامتوں Private symbols تک رسائی حاصل کرے مشاعرے بے کار ہیں، شاعری صرف تنہائی میں پڑھی جانے کے لیے ہے یا ادب کا زوال ہو چکا ہے اور ادیب ادب کی تخلیق کر کے اپنی شخصیت کی پہچان فراہم کرتا ہے یا انسانیت اور انفرادیت کو کچل دینے والے حالات میں شاعری ایک طلسماتی اثبات ذات یا وسیلۂ نجات ہے اس قسم کے تصورات ادب کے کاروباری ہو جانے اور صنعتی نظام میں نفع خوری کے محور اقدار بن جانے کی وجہ سے فروغ پاتے ہیں۔

بعض ادیبوں نے اس کا یہ حل نکالا کہ جسے وہ اپنے فن کا بنیادی حصہ سمجھتے تھے اسے کاروبار کی زد سے بچائے رہے۔ اختر الایمان زندگی بھر فلموں سے وابستہ رہے مگر اپنے دور کے اہم شاعر ہونے کے باوجود فلم کے لیے کبھی گانے نہیں لکھے، کہانی اور مکالمے لکھتے رہے گویا اپنی شاعری اور اپنے شاعرانہ وجود کو کاروبار کی زد سے بچائے رہے۔ یہی حال مجروحؔ کا ہے زندگی بھر فلموں کے لیے گیت لکھتے رہے لیکن فلم کے لیے لکھے ہوئے ایک مصرعے کو بھی اپنے مجموعۂ کلام میں شامل نہیں کیا (سوائے اس غزل کے جو مجموعۂ کلام میں پہلے شائع ہوئی اور بعد کو اسے راجندر سنگھ بیدی نے اپنی فلم 'دستک' میں شامل کر لیا) یہی حال بعض دوسرے شاعروں اور ادیبوں کا بھی ہے۔

لے ساحر لدھیانوی نے اسی جذبے کے ماتحت وہ نظم لکھی تھی جس کی ابتدا ان مصرعوں سے ہوئی ہے۔

میں نے جو گیت ترے پیار کی خاطر لکھے

آج ان گیتوں کو بازار میں لے آیا ہوں

یہ بحث ہمیں ادبی سماجیات کے دائرے میں لے جائے گی مگر اتنا ضرور کہنا ہوگا کہ وسایلِ اظہار کے کاروباری اجارہ داری کے سامنے بے بسی کا مسئلہ مارکسی فن کاروں کے سامنے رہا ہے اور بریخت اور بنجمن[1] نے اور بعد کو میشرے[2] نے اسی بنا پر اس اجارہ داری کو توڑ کر دوسرے عوامی اور پرولتاری وسایلِ اظہار وضع کرنے کی تحریک شروع کی۔ بنجمن نے اس پر زور دیا کہ:-

the revolutionary artist should not uncritically accept the existing forces of artistic production, but should develop and revolutionise those forces. In doing so he creates social relations between artist and audience, he over-comes the contradiction which limits artistic forces potentially available to everyone to the private property of a few.

Eagleton....P.62.

اسی جذبے کے ماتحت چوراہوں پر کھیلے جانے والے ڈرامے وجود میں آئے۔ فیکٹریوں کے دروازوں پر پڑھی جانے والی تخلیقات لکھی گئیں۔ یہ مسئلے کا دوسرا پہلو تھا جس نے نہ صرف ادبی اصناف کی ہیئت میں تبدیلیاں پیدا کیں بلکہ ایسے نئے وسائلِ اظہار تخلیق کیے جو کاروباری اجارہ داری سے محفوظ ہوں اور سرمایہ داروں کے شکنجے سے فکر و فن کو آزاد کر سکیں۔[3]

---

[1] ملاحظہ ہو:- Bertolt Brecht Against George Lukacs, New Left Review March/April....1974.

[2] بنجمین کی کتاب Waltrn Benjamin; On understanding Brecht, London 1973) میں مقالہ The author As Broducer

[3] میشرے کی کتاب Theory of Literary Production, London. اس سلسلے کی اہم تصنیف ہے اور ادبی سماجیات کے نقطہ نظر سے تخلیقِ فن پر روشنی ڈالتی ہے۔

[4] (حاشیہ اگلے صفحے پر ملاحظہ ہو۔)

ادب کے کاروباری پہلو سے قطع نظر سرمایہ داری نظام کے تحت صنعتی معیشت نے انسانوں کے درمیان مغایرت اور بیگانگی کی فضا پیدا کر دی۔ جاگیرداری نظام کی خرابیوں کے باوجود وضع داری، مروت، مشترکہ خاندان کی رفاقت اور ہنر میں جذبۂ افتخار جیسی صفات تھیں سرمایہ داری نے جہاں اونچ نیچ کو ختم کیا اور نسل و خون پر مبنی برتری کے تصورات کو رد کیا وہاں مروت وضع داری اور ایک دوسرے کے دکھ سکھ میں شرکت کے احساس کو بھی کچل ڈالا، شرافت اور انسانیت کے لبرل تصورات کو بھی ختم کر دیا اور صرف ایک قدر باقی رہ گئی جو دولت پر قایم تھی سبھی رشتوں کا دارومدار خود غرضی اور حصول دولت پر منحصر قرار پایا اور انسان دولت کمانے کی مشین بن کر زندگی کی اعلیٰ قدروں سے ہی نہیں نشاطِ زیست کے احساس تک سے محروم ہو گیا۔

اسی تنہائی اور دم گھونٹ دینے والی تنہائی نے فرد کو جنم دیا اور انفرادیت کی یہی آواز ناول میں سنائی دی۔ ناول کو اسی بنا پر بھی صنعتی دور کا رزمیہ کہا گیا ہے صنعتی دور سے قبل، قصے اور داستانیں عام طور پر بادشاہوں اور امیروں کے بارے میں اور اکثر ماورائی

حاشیہ گذشتہ صفحے کا:-

The Soviet Futurists and Constructivists who went out into the factories and collective farms, launching wall newspapers, inspecting reading rooms, introducing radio and travelling film shows, reporting to Moscow newspapers; the theotrical experimenters like Meyerhold, Ervin Piscator and Bertold Brecht, that hundreds of agitprop, groups who saw theatre as a direct intervention in the class struggle; the enduring achievements of these men stand as a living denial of bourgeois criticism's smug assumption that art is one thing and propaganda another. Eagleton P.57.

اور فوق فطری عناصر سے معمور ہوتی تھیں۔ صنعتی نظام نے عام انسان کو ہیرو کا درجہ دیا لیکن یہی فرد جس نے اجتماع میں اپنی شناخت بورژوائی دور کے زمانۂ عروج میں پائی تھی اس نظام کے انحطاط کے زمانے میں بیگانگی اور سماجی ارتقا کے دھارے سے کٹ جانے کی بنا پر ٹکڑے ٹکڑے ہو گیا۔ دور اول میں وہ نئی قدروں کا مجاہد اور پرانی فرسودہ اقدار کا بت شکن تھا دوسرے دور میں وہ تمام اعلیٰ اقدار کا بلکہ پوری انسانیت کا نوحہ گر ہو کر رہ گیا وہ اپنی پہچان کھو بیٹھا اس کے چاروں طرف ایسی گھٹن ہے جو اسے کسی بہتر نظام کا خواب تک دیکھنے سے محروم کیے ڈالتی ہے۔ کل کا ہیرو آج کا اینٹی ہیرو بن گیا اور ناول میں یہ ٹوٹا پھوٹا آدمی پوری تہذیب پر حملہ کرتا ہوا اور ارتقا کے پورے سلسلے سے ٹکراتا دکھائی دیتا ہے اس کے اندر ایک انجانا اضطراب ہے اور اسے دور کرنے کے راستے مسدود ہیں یہ گویا اس بات کا ثبوت ہے کہ اس کی اقدار اس کے زمانے سے ہم آہنگ نہیں ہیں اور سرمایہ دارانہ نظام اب ارتقا کے لیے بہتر اقدار اور بہتر تصورات دینے کی صلاحیت سے محروم ہو چکا ہے۔

اینگلز نے منا کاٹسکی کے ناول پر تبصرہ کرتے ہوئے اس کے نام ایک خط میں واضح طور پر لکھا تھا:-

> A socialist-based novel fully achieves its purpose.... if by conscientiously describing the real mutual relations breaking down conventional illusions about them, it shatters the optimism of the bourgeois world, instils doubt as to the eternal character of the bourgeois world, although the author does not offer any definite solution or does not even line up openly on any particular side...1885.

لوکاچ نے بورژوا دور میں ناول کے ہیرو کی شخصیت کے ٹوٹنے بکھرنے پر زور دیا ہے

۱؎ alienation effect, quoted by Eagleton P...146.

۲؎ The meaningof contemporory Realism...(1958)

جو ادھورا پن عملی زندگی میں عام انسان کو بے قرار کیے ہوئے ہے اسی کی تکمیل کی کوشش بورژوا ناول میں نظر آتی ہے اور اسی کو لوکاچ نے انیسویں صدی کے ناول کو اسی بکھری ہوئی ادھوری شخصیت کی تکمیل کی تلاش قرار دیا تھا اور انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے شروع کے یورپی حقیقت پسندی کو ناول کے لیے مثالی بنا کر پیش کیا تھا گویا لوکاچ کے دور تک آتے آتے فن سے عموماً اور ناول سے خصوصاً سماجی حقیقت کی عکاسی کا مطالبہ کیا جانے لگا اور ٹالسٹائی، ڈکنس اور ٹامس مان وغیرہ کے طرز کی سماجی عکاسی کو مثالی قرار دیا جانے لگا۔ یہی نہیں لوکاچ نے ایک قدم آگے بڑھا کر اینگلز کے مندرجہ بالا بیان پر اضافہ کر کے فن سے یہ مطالبہ کیا کہ وہ انحطاط پذیر بورژوا سماج کی گھٹن اور مایوسی کی عکاسی کرنے کے علاوہ اس معاشرے اور نظام اقدار کی کچھ اس طرح تنقید کرے کہ اس کے مثبت امکانات کی طرف اشارہ ہو۔

لوکاچ کے اس نظریے کو بنجمین اور بریخت نے قبول نہیں کیا اور انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے شروع کی حقیقت نگاری کے تصور اور سماجی عکاسی کے طریق کار کو ناول کا مثالی یا حتمی طریق کار ماننے سے انکار کر دیا۔ بریخت کا کہنا تھا کہ ہمیں روایتی طرز سے گریز کے لیے اور بورژوا دور کی گھٹن لایعنیت اور انحطاط کو ظاہر کرنے کے لیے alienation effects کے ذریعے اس معاشرے کو چونکانا چاہیے لیکن اس مناقشے کے بارے میں زیادہ تفصیلی بحث کی ضرورت ہے۔

فرد کے سماج سے کٹ جانے اور تخلیقی فن کار کے اجتماعی زندگی کے سوتے خشک ہونے اور اس کے مخاطبین سے اس کے رشتے ٹوٹ جانے کی بنا پر فرد کو اپنے ادھورے پن کا احساس ستانے لگا اور اسی بنا پر فن کی موت کا اعلان کیا جانے لگا۔ مارکسی فکر کا دعویٰ ہے کہ سوشلسٹ سماج ہی فرد کی اس ریزہ ریزہ شخصیت کو دوبارہ تکمیل عطا کر سکتا ہے اور اسے سماج سے پھر سے جوڑ کر اس کی زندگی میں پھر سے استناد اور استحکام واپس لا سکتا ہے۔

سوشلسٹ سماج کے قیام کی جدوجہد میں اس دعوے کو دلیل سے ثابت کرنے کا مرحلہ آیا۔ ۱۹۱۶ء کے انقلاب روس سے کچھ قبل ہی ایسے فن کار ابھرنے لگے تھے جو بورژوا نظام فکر کو للکار رہے تھے اور پرولتاریت سے اپنے فکر و فن کے رشتے مضبوط کرنے کے خواہش مند تھے۔ شروع کے دور میں رومانیت کا غلبہ رہا مگر اس رومانی جوش و خروش میں

انقلاب کے نغمے، سوشلزم کی فتح کے گیت اور محنت کشوں، کسانوں اور مزدوروں سے ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش نمایاں ہے۔ الیگزنڈر بلاک اور ایندری بیلی (Alexender Blok, Androi Bely.) روس میں علامت نگاری کے نمائندے ہیں لیکن ان کی رومانی علامت نگاری مریضانہ نہیں انقلابی آہنگ سے معمور ہے۔ بلاک نے ایک جگہ لکھا ہے :-

....Genuine romanticism was not divorced from life, it was, on the contrary, tilled with an eager striving towards, life, which open up before it in the light of a view and profound feeling....

لینن نے اکتوبر انقلاب کے فوراً بعد "نئی اقتصادی پالیسی" NEP کے دور میں نرمی برتی اسی دور میں جہاں رومانی آہنگ کے ساتھ مائیکافسکی اور بلاک جیسے شاعر اُبھرے جنہوں نے روسی انقلاب میں اپنے خوابوں کی تعبیر ڈھونڈھنے کی کوشش کی وہاں فیوچرزم (futurism) مستقبل پرستی اور proletcult پرولتاری ادب کی تحریکیں بھی اُبھریں۔ مستقبل پرستوں کا رُخ رومانیت کی ماضی پرستی کے برخلاف مستقبل کی طرف تھا اور پُرانے اداروں، روایتوں، فنی سانچوں اور ادبی اسالیب کے برخلاف بغاوت ان کا مزاج تھی اور وہ مشینی اور صنعتی دور کی دوسری چیزوں میں فنی آسودگی اور احساسِ جمال تلاش کرتے تھے۔ شور گرد جنگ، حرکت عمل، مشینی رفتار اور انرجی کے مختلف مظاہر میں انھیں زندگی، حسن اور عظمت نظر آتی تھی۔[2] مستقبل پسندوں کا کہنا یہ تھا کہ فن کو صنعتی تبدیلیوں کا ساتھ دینا چاہیے اور

---

[1] Alexender Block, Collected works Vol.12 moscow 19. Quoted in V. SchcherbinaLenin and problems of literature. (Progress Moscow)P.305

influenced by Nietzsche and somewhat resembling, Walt Whitman they found inspiration and beauty in "Wealth and the wealth-building machinery of industry, motion as the expression of energy noise, dust (and) war "World Literature by Buckener B. Tranwich Barnes and Noble New York...19-5(P.34)

مشینی دور کے بخشے ہوئے استعارے اور علائم کو برتنا چاہیے اور فطری مناظر اور جاگیردارانہ نظام کے مظاہر کے بجائے صنعتی دور کی ہماہمی اور مشینی رفتار اور اس کے دیئے ہوئے طرزِ زندگی کی خوب صورتی سے اثر قبول کرنا چاہیے۔ اس کے لیے یہ بھی ضروری قرار دیا گیا کہ پرانے دور کے جاگیر داری "دقیانوسیت" اور اس کی تہذیبی وراثت سے بھی دامن بچایا جائے۔

اکتوبر انقلاب کے بعد پرولتاری ادب کا نعرہ بھی بڑے زور شور سے ابھرا۔ بگ ڈانوف اور بعض دوسرے ادیبوں نے اس پر زور دیا کہ پرانا ادب تمام تر استحصالی طبقوں کا ادب ہے اس لیے اسے رد کر کے نئے طبقاتی شعور سے رشتہ جوڑنا چاہیے اور یہ نیا طبقہ محنت کش عوام کا طبقہ ہے جسے پرولتاریت کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ پرولتاریت کی تہذیب کو اعلیٰ طبقے نے کبھی کوئی درجہ نہیں دیا اسی طرح عوامی ادب کو ادب کے دائرے سے خارج سمجھا گیا اس لیے اب ضرورت ہے کہ پرولتاری ادب اور پرولتاری تہذیب کو اولیت دی جائے اور ماضی کے ادب اور تہذیب سے رشتہ توڑ لیا جائے جو پرانے استحصالی طبقوں کی یادگار ہے۔ اس لئے اسی تصور کے پیش نظر پرولتاری ادب کے فروغ کے لیے مزدوروں اور محنت کشوں کی بستیوں کی طرف ادیبوں نے رُخ کیا عوامی ادب کی ترویج کے

---

1. اردو ادب میں اسی قسم کی کوششیں ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند مصنفین کی انجمن کے قیام کے فوراً بعد ہوئیں۔ اختر حسین رائے پوری کی "ادب اور انقلاب" اور احمد علی کے مضامین میں غزل کو جاگیرداری دور کی یادگار قرار دے کر معتوب ٹھہرایا گیا اور اقبال میں فاشزم کے عناصر تلاش کیے گئے۔ ۱۹۵۳ء کے لگ بھگ ہنس راج رہبر نے مثنوی زہر عشق پر سخت تنقید کی جو "شاہراہ" دہلی میں شائع ہوئی اور اس مثنوی کو جاگیردارانہ تہذیب کے زوال آمادہ اور عیاش مزاج عناصر کی نشانی قرار دیا جس کا جواب سجاد ظہیر نے جیل سے لکھا اور کسی فرضی نام سے شائع ہوا۔ اس طرح وامق جونپوری نے ۱۹۵۲ء کے لگ بھگ شاہراہ دہلی میں عوامی ادب کی بحث چھیڑی جس میں عوامی بولیوں میں تخلیق کیے جانے والے ادب ہی کو عوامی ٹھہرایا گیا یہ سب مثالیں بائیں بازو کی اس انتہا پسندی کی ہیں جو پرولت کلٹ میں ظاہر ہوا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ سوشلسٹ ادب یا کلچر یا محنت کشوں کی رہبری میں پنپنے والا ادب یا کلچر اپنے سے قبل والی ادبیات اور تہذیبوں سے رشتہ توڑتا نہیں بلکہ تہذیبی اور تاریخی تسلسل کو زیادہ ارفع سطح پر اپناتا اور فروغ دیتا ہے۔

لیے اور عوامی تہذیب کے موزوں سرچشموں تک رسائی حاصل کرنے کے لیے مختلف منڈلیاں بنائی گئیں اور عوامی رابطوں کے لیے مختلف طریقے اختیار کیے گئے۔ پرولتاری ادب کے علم برداروں نے ادب اور فن کے بارے میں مندرجہ ذیل رویے اپنائے :۔

۱۔ قدیم کا مضحکہ اُڑانا۔

۲۔ دوسرے دبستانوں اور میلانات کی کسی بھی قسم کی خوبی کا انکار

۳۔ ادبی اور تصوراتی اجارہ داری کا دعویٰ

۴۔ ابدیت کا دعویٰ

۵۔ غیر معمولی ذہانت اور چالاکی سے بھڑکیلی اصطلاحوں کا استعمال

۶۔ عظمت کا دعویٰ

۷۔ وقتی پن اور ہنگامی انداز

۸۔ سطحی اور برخود غلط انداز میں اجتہاد کا دعویٰ

۹۔ تصنع اور بناوٹی پن

مستقبلیت اور پرولتکلٹ کی تحریکیں دوسری انتہا پر نظر آتی ہیں۔ ان کا کہنا یہ تھا کہ ہر دور کا ادب لازمی طور پر طبقہ داری ادب رہا ہے اور ظاہر ہے کہ استحصال کرنے والے طبقے نے ہی تہذیب و تمدن کے مختلف شعبوں کی طرح ادب اور آرٹ میں بھی اپنی سہولت کے مطابق نظام اقدار نافذ کیا اور اپنی اقدار کو رائج کرنے والا ادب پیدا کیا اور اس کی سرپرستی کی۔ اب جب کہ مظلوم طبقے استحصال کرنے والے جاگیرداری اور سرمایہ داری طبقوں کی ساری شعبدہ گری کو پہچان گئے ہیں اور اپنے پُرانے آقاؤں کے بھی جوے اُتار پھینک رہے ہیں۔ پُرانے استحصالی دور میں پیدا شدہ ادب کی بھی ساری کرتب بازی اور شعبدہ گری سے نجات پالینا ضروری ہے پُرانے اقدار اور تصورات، پرانے آدرش اور پُرانی تشبیہیں، استعارے، امیجری اور لہجے سب کے سب تبدیل کر کے نئی علامتوں، نئے استعاروں، نئی فضا اور نئے لہجے کو اپنانا ضروری ہے اور یہ سب چیزیں قدیم ادبی روایات سے اخذ کرنے کے بجائے پرولتاری دور سے لینی چاہئیں یعنی ان سبھی لوازم پر کسان مزدور اور محنت کش عوام کے طبقاتی کلچر کی چھاپ ضروری ہے۔ زلف محبوب کی جگہ چمنیوں سے اُٹھتے ہوئے دھوئیں کے بادل، محفل طرب کے شیشہ و سبو کی جگہ کسان کے ہل اور مزدور کی ہنسیا کی جگمگاہٹ سے استعارے اور امیجری

حاصل کرنا چاہیے یہی کیفیت موضوعات اور احساسات کی ہے ادب کی پوری فضا مزدوروں اور کسانوں کے کلچر میں ڈوبی ہوئی چاہیے۔ اس تبدیلی کے جوش میں انھوں نے پُرانے کلاسیکی ادب کو انحطاط پذیر اور استحصالی طبقے کا ادب قرار دے کر اسے ضایع کرنے کا مشورہ دیا اور اس سے مکمل گریز اور احتراز کا اعلان کیا۔

اس انتہاپسندانہ جوش میں انھوں نے مارکسی نقطۂ نظر کے طبقاتی رویے کو تو اپنا لیا مگر یہ بھلا دیا کہ انسانی سماج کے مختلف ادوار گو مختلف طبقوں کے زیر اقتدار رہے ہیں اور ان طبقوں نے زیردستوں کا استحصال بھی کیا ہے مگر خود ان طبقوں کا عروج بھی تاریخی ارتقا کا لازمی نتیجہ ہے اور انھوں نے تاریخی رول ادا کیا ہے ان کے ذریعے انسانی تہذیب آگے بڑھی ہے اور ان کے ادب، ان کے اقدار و افکار، ان کے تاریخی اعمال میں جہاں استحصالی عناصر موجود ہیں وہیں ایسے عناصر بھی ہیں جو پوری تاریخ عالم اور پوری انسانی تہذیب کا حصہ ہیں یعنی مستقبلیت اور پرولتکلٹ نے روایت کی طرف جدلیاتی رویہ اپنانے سے گریز کیا اور روایت کے محض استحصالی حصے پر زور دے کر اس سے قطع تعلق کا مشورہ دینے لگے۔ مارکس اور اینگلز نے کمیونسٹ مینی فیسٹو تک میں استحصالی طبقوں کے اس دُہرے رویے کو واضح کیا ہے اور ان طبقوں کی تمام تباہ کاریوں کے باوجود ..... انسانیت کی تاریخ اور عالمی تہذیب کو ان کی دین کا ذکر ضروری سمجھا ہے۔ غلاموں کی تجارت کے دور نے جہاں بے پناہ ظلم اور بے پناہ استحصال کو جایز رکھا وہاں اس نے گوتھک طرزِ تعمیر اور یونانی ڈراموں کو بھی جنم دیا تاریخ کی مادی جدلیات کا رویہ یہی ہو سکتا ہے کہ ان طبقوں کے استحصالی جرایم کو رد کر کے ان طبقوں کی ایسے تاریخ ساز کارناموں کو اپنا لیا جائے جو پوری عالمی تہذیب کو آگے بڑھانے میں کام آئے ہیں اسی بنا پر لینن نے کہا تھا کہ پرولتاری طبقہ انسانی تاریخ کی بہترین روایات کا امانت دار ہے۔ اس نقطۂ نظر سے پرولتکلٹ اور مستقبلیت دونوں کے موقف کو انتہاپسندانہ قرار دیا گیا۔ ۷ استمبر کے "پراودا" میں نظریاتی محاذ پر کے عنوان سے پرولتکلٹ کے علمبردار پلٹنی یوف نے نئی ادبی تحریک کا "اہم ترین مقصد نئے پرولتاری طبقے کے طبقاتی کلچر کی تخلیق" قرار دیا تھا لینن نے اس کے حاشیے پر

"واہ۔ واہ" کے الفاظ طنزیہ طور پر لکھے۔ آگے چل کر اسی مقالے میں پلٹ نی یوف نے لکھا تھا کہ "پرولتاری عناصر ہی سے سر انجام پا سکتا ہے۔ ایسے سائنس داں، فن کار، انجینئر وغیرہ جو پرولتاری طبقے سے اُبھرے ہوں"۔ یہاں بھی لینن نے لفظ صرف کے نیچے لکیر کھینچی ہے اور اسے تنگ نظر انتہا پسندانہ نقطۂ نظر قرار دے کر "محض افسانہ طرازی" کے الفاظ حاشیے پر لکھ دیے ہیں اسی مضمون کے بارے میں بخارن کے نام ایک خط میں لینن نے لکھا کہ "پلٹ نی یوف کے مضمون کی شکل میں احمقانہ باتیں چھاپنے سے کیا حاصل ہے پلٹ نی یوف عالمانہ اور فیشن ایبل لفظوں کے سہارے بہت دُور کی لیتا ہے۔۔۔۔ اسے نہ صرف پرولتاری سائنس کی تعلیم حاصل کرنا چاہیے بلکہ اس کے لیے پہلے تو تعلیم ہی حاصل کرنا ضروری ہے۔۔۔ یہ تو تاریخی مادیت کا سراسر بطلان ہے۔" (مسز بینا، صفحہ ۳۳۶ و ۳۳۷)

پرولتکلٹ کے ادیبوں کے چار بنیادی نظریے تھے۔

پہلا یہ تھا کہ چونکہ ہر ادیب بنیادی طور پر طبقاتی ادب ہوتا ہے لہٰذا ضرورت ہے کہ نئے دور کا ادب پرولتاری طبقے کا پیدا کردہ ادب ہو یعنی مزدوروں، کسانوں اور محنت کشوں کا طبقاتی ادب انھیں کی صفوں سے ابھرنے والے ادیب پیش کر سکیں گے۔ اس قسم کے پرولتاری ادب پر پرولتاری طبقے کے کلچر کی چھاپ ضروری ہے۔

دوسرا مسئلہ کلاسیکی اور قدیم ادب کے بارے میں رویے کا تھا۔ پرولتکلٹ اور مستقبلیت دونوں طرز فکر سے تعلق رکھنے والے ادیبوں کا فیصلہ یہ تھا کہ سوشلسٹ عہد سے پہلے کا ادب لوٹ مار کرنے والے جاگیردار یا سرمایہ داری طبقوں کا ادب تھا اور اس لحاظ سے اس کی تشکیل و تعمیر میں لازمی طور پر استحصالی عناصر مضمر ہیں اس لیے اس قسم کے ادب اور اس کی سبھی وراثتوں سے گریز لازم ہے۔

تیسرا مسئلہ ادب کی واقعاتی جہت کا تھا ان گروہوں کا کہنا تھا کہ انقلابی ادب کو لازمی طور پر واقعات کے بیان پر مبنی ہونا چاہیے اور اس کی حیثیت بنیادی طور پر اور کھلے بندوں افادی ہونا چاہیے جس کی بنیاد پر ایجی ٹیشن گروپ اور احتجاجی اور ہنگامی ڈرامے پیش کرنے والے یا اس قسم کے موقعوں پر افسانے یا نظمیں سنانے والے گروہ پیدا ہوے۔ پرولتکلٹ کا کہنا تھا کہ جاگیرداری اور سرمایہ داری دور میں ادب کو سماج سے الگ کر دیا گیا تھا اور ادب لب و لہجے، موضوع اور انداز بیان، روزمرہ کی زبان اور عام واقعاتی

بیانیہ پیرایے اور افادیت سے دور ہو گیا تھا۔ انقلابی ادب پھر سے عام زندگی میں ضم ہو جائے گا۔ بگ دانوف نے سوشلسٹ سماج میں ادب کے انضمام کا نظریہ وضع کیا اور اس کی تکمیل کے لیے ادبی زبان کو ہر قسم کی فنی لطافتوں اور نفاستوں سے دور کر کے اسے تبلیغی طور پر بیان کرنے پر زور دیا۔ ولادیمر شربینا نے لکھا ہے :۔

"The proletkuet journals <u>probtraskya kultura</u> (proletarian culture) and Gorn prepagated Bogdanov's old theory on the in inlvitability of art withering away in a socialist society, which he had developed in the period of reaction, and now presented as the latest achievement of revolutionary thought in a grear many versions.

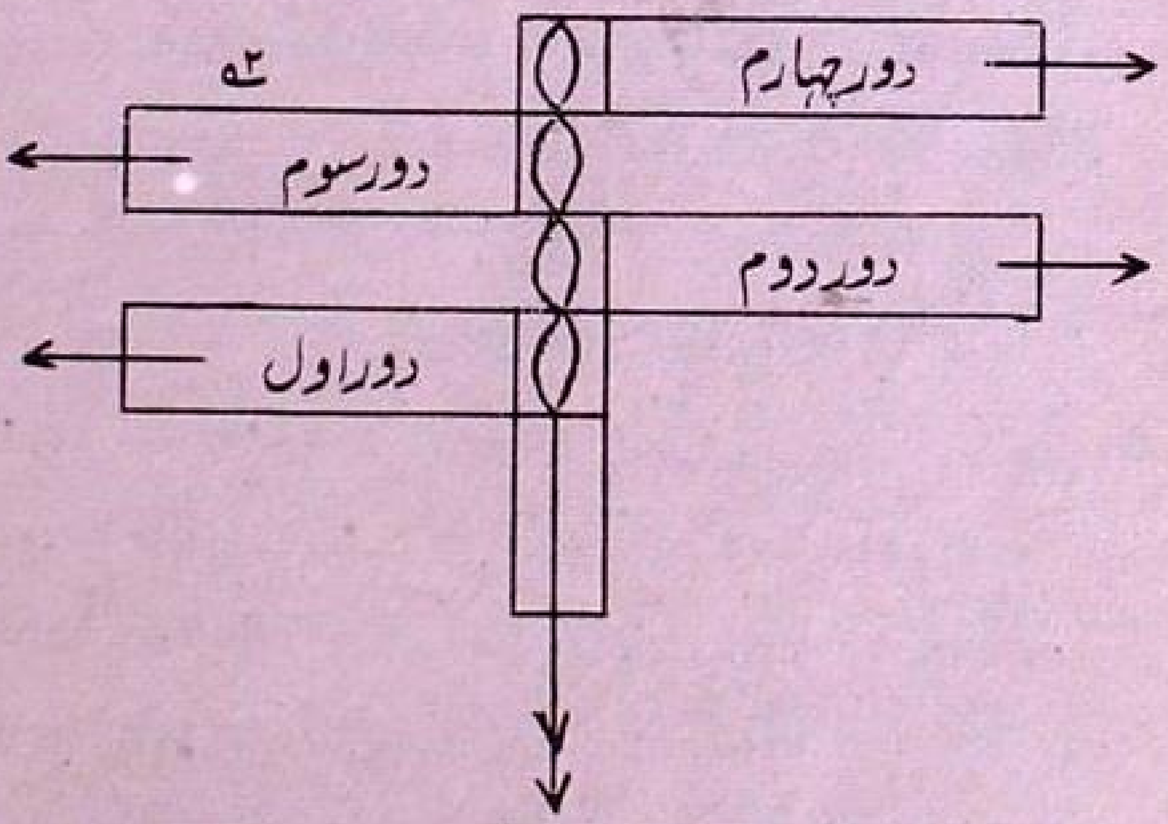
"It was with this aim of dissolving art in everyday life, i.e., especially of destroying it, that the futurists and members of L.E.F. put forward their programme of contrasting, to use their terminology propaganda to the depiction of everyday life, the business like processing of words to lyricism, the adventure story to belle lettres, the newspaper satire and propaganda literature to generalisation, and production movement"[1] to emotional experience. P.338

---

[1] اس نکتے کو پلٹ نی یوف نے اس طرح بیان کیا ہے کہ "ہوائی جہاز کی خوب صورتی اس وجہ سے نہیں ہوئی کہ اسے جان بوجھ کر خوب صورت بنایا گیا ہے بلکہ اس وجہ سے ہے کہ پرواز میں آسانی پیدا ہو۔ (یعنی خوب صورتی افادیت میں مضمر ہے)۔ ... نئی دنیا میں فنون لطیفہ کو لازمی طور پر یا تو پیداوار کے اعتبار سے افادی ہوں گے یا ان کا وجود ہی ختم ہو جائے گا"۔ Lenin on Literature and Art P.577.

ظاہر ہے کہ یہاں فن کا صرف میکانکی حد تک طبقاتی تصور پیش نظر رکھا گیا ہے اور اسے فراموش کر دیا گیا ہے کہ ہر طبقہ برسر اقتدار آتے ہی جہاں اپنی طبقاتی ضرورتوں اور مصلحتوں کو پورا کرتا ہے وہاں لازمی طور پر اپنا تاریخی فریضہ بھی ادا کرتا ہے۔ ہر دور اپنی انفرادیت بھی رکھتا ہے اور تاریخی تواتر و تسلسل کی ایک کڑی بھی ہے اس لیے ہر دور کی ہنگامی اور طبقاتی امتیازات کے ساتھ ساتھ اس کی تاریخی شیرازہ بندی بھی قایم ہے اور اس اعتبار سے ایک نظام اپنی وراثتیں دوسرے دور تک منتقل کرتا رہتا ہے۔

چوتھا اہم مسئلہ فرد اور اجتماع کا ہے۔ پرولٹ کلٹ[1] اور مستقبلیت کے حامیوں کا



مطالبہ تھا کہ انفرادی شخصیت کی جگہ خیالات و اقدار کی تعمیم پر زور دیا جائے جن کی نمائندگی

لہ I Grossman, Roshchin "The social plan of futurisim ، L.E.F. No.4, 1923, P.122 (in Russian). محولہ شربینا۔ صـ۳۶۳

۲ہ اس نقشے میں مختلف ادوار کی طبقاتی سمت مختلف ہونے کے باوجود تاریخی ارتقا میں ان کے باہمی ربط اور ان کی شیرازہ بندی کو ظاہر کیا گیا ہے ہالے کے ذریعے تسلسل واضح کر دیا گیا ہے۔ شربینا نے اسی حس کی وضاحت ان لفظوں میں کی ہے۔ Continuity of progressive traditions is a necessary law of artistic development, P.353.

ہیرو کرتا ہو یعنی تخلیق میں اہمیت داخلی احساس یا فرد یا ہیرو کی نہیں ہے بلکہ محض نظریات و اقدار کے اجتماعی نمایندے ہیں اس سلسلے میں بھی کردار کی انفرادی حیثیت اور امتیازی اہمیت کے بارے میں مارکسی تنقید کا نقطۂ نظر کسی قدر مختلف رہا۔ وی اسکیٹر شیچی کوف نے اپنے مقالے میں اسے "To a reveal what is universal in The realm of the uniquely, individual" فرد کے انوکھے پن میں تعمیم کا انکشاف قرار دیا ہے۔ اس کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتا ہے:۔

In life, each and every character exists as a separate entity. In art the individual character acquires the traits of a type and becomes a typical character. The typical character is always the artist's" creation, his generalisation of life's variety and of the wealth of individual human traits, his blend of reality and creative thought, the fruit of his artistic imagination.

اس طرح اشتراکی حقیقت پسندی کے نقطۂ نظر میں ٹائپ پر زور تو ہے مگر کردار کی اپنی انفرادی اور امتیازی خصوصیات کو نظر انداز نہیں کیا گیا ہے۔

اس سلسلے کا آخری نکتہ ایسی تشبیہوں، استعاروں اور فنی نفاستوں اور لطافتوں سے متعلق ہے جن کے خلاف مستقبلیت اور پرولتکلٹ دونوں نے جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ کے الفاظ استعمال کر کے فیصلہ دے دیا تھا اور انھیں ادب سے خارج کرنے کا مشورہ دیا تھا مثلاً تغزل کی رنگینی اور امیجری کی لطافت یا تشبیہوں، استعاروں کے قدیم کلاسیکی دروبست کو انھوں نے یکسر جاگیردارانہ تصنع قرار دے کر ان سے پرہیز کرنے کا مشورہ دیا اور اس کے برخلاف ایسے ادب کی ترویج کی کوشش کی جو اس قسم کی سجاوٹ سے عاری ہو اور جو عام زندگی اور عوامی زندگی میں پوری طرح ضم ہو جائے۔

اس سے یہ واضح ہو گا کہ مارکسی فکر کے بعض عناصر کو سوریلزم (موربلیت)، امیجزم (تاثریت) اور مکعبیت کی تحریکوں نے قبول کیا اور بعض کو رد کر دیا۔ وہ جدلیاتی مادیت

کے نظریے کو تسلیم کرتے ہیں۔ خیال پر مادے کی اولیت مانتے ہیں اور خیال میں تمام تبدیلیوں کو مادی تبدیلیوں کا نتیجہ تسلیم کرتے ہیں یہی نہیں وہ مادے کو ہر لمحہ تغیر پذیر بھی سمجھتے ہیں اور ان تمام تبدیلیوں کا سرچشمہ پیداواری ذرائع اور پیداواری رشتوں کی باہمی کشمکش کو تسلیم کرتے ہیں دوسرے لفظوں میں وہ تمام افکار و اقدار کی تہہ میں طبقہ واری کشمکش کو جاری وساری سمجھتے ہیں۔ وہ یہ بھی مانتے ہیں کہ ہر سماجی تبدیلی (اور اس کے نتیجے کے طور پر پیدا ہونے والی فکر واحساس کی تبدیلی) میں مرکزی اہمیت اقتصادی کشمکش اور طبقہ واری آویزش کو حاصل ہے گو دوسرے اہم عناصر کو بھی نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔

اسی کے ساتھ ساتھ ان کا یہ بھی خیال ہے کہ موضوعات، نفس مضمون اور اسلوب بیان کی سطحوں پر جدلیاتی مادیت کا اطلاق مارکسی تنقید کے بعض رہبروں نے غلط طریقے پر کیا ہے۔ ان کا کہنا یہ ہے کہ اقتصادی بنیادوں پر جاری کشمکش کے محض ظاہری پہلو پر ضرورت سے زیادہ زور دیا گیا اور آرٹ کو ظاہری اشیا اور واقعات اور مرئی حادثات کا آئینہ دار سمجھ لیا گیا اور آرٹ سے خارج کے ہنگامی واقعات کی تصویرکشی کی توقع کی جانے لگی جب کہ خود جدلیاتی مادیت کے مارکسی اصول کے تحت ادب افکار و اقدار کی غیر مرئی اور لطیف سطحوں پر سماجی حقایق کی ترجمانی کرتا ہے۔ برٹن نے اپنے مقالے میں لکھا ہے:۔

We deny that the art of a period can consist of an imitation of its external trapping, We, therefore, reject as erroneous the conception of Socialist realism "which is in flagrant, contradiction with the Marxist teaching "The more the (political) opinions of the author remain hidden", Engels, wrote in April 1888 to Miss Harkness,"The better it is for the work of art".

Above all, we expressly appose the view that it is impossible to create a work of art or even,any

useful work by expressing only the manifest content of an age. On the contrary, Surrealism proposes to express its latent content.

مختصر یہ کہ سوریلزم یا مکعبیت دونوں کو افکار و اقدار میں مادی جدلیت کے مطابق طبقہ واری کشمکش اور اقتصادی ڈھانچے کی کارفرمائی کی مرکزیت سے انکار نہیں مگر وہ اس عمل کو فوری حقیقتوں کا نہ تو محض "ظاہری" اظہار سمجھتے ہیں نہ "براہ راست" اظہار۔ ان کے نزدیک مادی جدلیت کا مارکسی نظریہ بورژوائی دور کی خارجی جبریت کے خلاف بغاوت کا علمبردار ہے اور یہ بغاوت اس نام نہاد "حقیقت پسندی" کے خلاف بھی ہے جس نے آرٹ کو محض خارجی حقایق کی طبقہ وارانہ عکاسی کا غلام بنا دیا تھا اور اس براہ راست اسلوب اور Mass media کے انداز بیان کی بھی مخالف ہے جو بورژوائی سماج نے ادب اور آرٹ کو اس کے صحیح سرچشمے اور مخاطب عوام سے دور کرکے اس پر لاد دیا ہے گویا ان کے نزدیک بورژوا دور میں ادب اور آرٹ لازمی طور پر ٹوٹتی بکھرتی ہوئی بورژوا سماج کے تشنج اور بکھراؤ سے متاثر ہوتے ہیں۔ اور یہ تاثر موضوعات اور فکر و احساس کی سطح پر بھی ہوتا ہے اور انداز بیان اور اسلوب کی سطح پر بھی۔ چنانچہ سوشلسٹ ریلزم یا اشتراکی حقیقت نگاری جس نظریاتی ابلاغ یا خارج کی تصویر کشی اور براہ راست انداز بیان کا مطالبہ کرتی ہے وہ ان کے نزدیک مارکسی نظریے کے منافی ہے۔

اس کے بعد سوریلزم اور جدیدیت کے نام پر چلنے والی ان تحریکوں کے موقف پر بھی غور کرنا ضروری ہے جنھوں نے مکمل طور پر مارکسی نقطۂ نظر کو رد نہیں کیا مگر اس میں بعض نئی فکری اور فنی گنجایشیں پیدا کرنے کی کوششیں کیں۔ مثلاً مستقبلیت نے ایسی امیجری، ایسی تشبیہوں اور استعاروں اور ایسے موضوعات اور فضا کا تصور پیش کیا جس پر محنت کش طبقے کی زندگی کی مہر لگی ہو اور جس میں صنعتی زندگی کی نشانیاں سموئی جا سکیں۔

پرولتکلٹ اور مستقبلیت تو طبقہ واری کلچر کی امتیازی خصوصیات پر زور دے کر ادب کو ہنگامی، واقعاتی، بیانیہ اور افادی بنانے پر زور دے رہے تھے لیکن جدیدیت کے نام پر چلنے والی بعد کی تحریکوں نے اور خود بعض سوشلسٹ اور مارکسی مصنفین نے بھی اس مسئلے کے دوسرے رخ کو پیش کیا۔ ہربرٹ ریڈ نے اپنی مرتبہ کتاب "سوریلزم"

میں لکھا" ہم اس تصور کو رد کرتے ہیں کہ کوئی فن پارہ شعوری طور پر تخلیق کیا جا سکتا ہے"۔
اندرے برٹن نے اسی کتاب میں اپنے مضمون میں Manifest content ظاہری صورت کے بجائے latent content مضمر صورت پر زور دیا۔ واضح رہے کہ برٹن مارکسی نظریات کا قایل ہے لیکن اس کے نزدیک ادب یا فن خارج کا بیان یا ظاہری واقعات کی ظاہری عکاسی نہیں کرتے البتہ واقعات اور ظاہری پہلوؤں کی عکاسی کے بجائے ان میں چھپی ہوئی اقدار کی اور ان کے پیچھے کارفرما طبقاتی کشمکش سے ترتیب پائی ہوئی حسیت کی عکاسی کرتی ہیں اس طرح پرولتکلٹ اور مستقبلیت کے برخلاف ان تحریکوں نے تنقیدی نقطۂ نظر سے نیا رویہ اختیار کیا یعنی ادب بنیادی طور پر طبقاتی کشمکش سے پیدا ہونے والی حسیت کا اظہار تو ہوتا ہے مگر اس حسیت کا برملا اور براہ راست اظہار ضروری نہیں کیونکہ خود اینگلز نے لکھا ہے کہ ادب کی (سیاسی) رائیں جتنی پوشیدہ ہوں گی اتنی ہی فن پارے کے لیے بہتر ہوگا"۔ اس لحاظ سے ادب نہ خارجی واقعات کا بیان ہے نہ سماجی حقایق کی عکاسی البتہ وہ سماج کی اس حسیت کو جو طبقاتی آویزش سے پیدا ہوتی ہے اپنے طور پر جذب کرتا ہے اور اس کا اظہار اپنے طور پر کرتا ہے۔ اسی بات کو اس انداز میں بھی کہا گیا ہے:۔

"Art is a form of human activity which reflects surrounding reality in a specific form (artistic images) from the view point of a social and aesthetic ideal".[1]

اسی خیال کو بریخت نے اس طرح ظاہر کیا ہے کہ اگر آرٹ سماج کی آئینہ داری کرتا ہے تو یہ آئینہ داری خاص قسم کے آئینوں کے ذریعے انجام پاتی ہے[2]
پرولتکلٹ کا آخری اہم نکتہ قومی کلچر اور قومی ادب سے متعلق تھا بگدانوف کا کہنا تھا

---

[1] MARX & ENGELS ON LITERATURE Ibid

[2] "If art reflects life, Bertolt Brecht comments in 'A short organism for the threatre (1948), "It does so with special mirrors' as quoted by Eagleton, P.47.

کہ پرولتاری طبقے کی اجتماعی نفسیات میں قومی روایت کا کوئی دخل نہیں ہوتا کیونکہ قوم کا تصور ہی بنیادی طور پر بورژوائی اور سرمایہ داری نظام کا پیدا کردہ ہے۔ پرولتکلٹ کے مصنفین نے بار بار ایک ایسے بین الاقوامی ادب کا تصور پیش کیا جو قومی حدود کو رد کرتا ہو اور جو قومی ادب کی روایات کے بجائے بین الاقوامی روایات کی بنیادوں پر قایم ہو۔ اشتراکی حقیقت نگاری کے حامیوں نے بین الاقوامیت اور بین الاقوامی ادب کو مختلف قومی کلچروں اور قومی ادبیات ہی سے عبارت قرار دیا بلکہ اس پر اصرار کیا کہ صحیح قومیت کے علم بردار دراصل محنت کش طبقے ہی ہیں اور اس لحاظ سے قومی کلچر اور قومی ادب کی روایات کا تحفظ اور ان کے تسلسل اور فنی ارتقا میں ان کی شمولیت اہم ہے۔

پرولتکاٹ کے بعد سوویت روس کی ادبی روداد کچھ اس طرح بیان کی جا سکتی ہے کہ ۱۹۲۸ء اور اس دہائی کے آخر تک کل روس پرولتاری مصنفین کی جماعت (RAPP) میں یہ پرولتاری رجحانات جاری رہے گو ان کے خلاف جنگ بھی ہوتی رہی۔ مائیکافسکی نے قدیم آرٹ کو جاگیرداری اور استحصالی قرار دے کر اسے پھونک ڈالنے کا نعرہ رہا اور پرولتکلٹ کے فن کار "خالص پرولتاری نظریات کی لیبارٹری" میں پرولتاری ادب کی تخلیق کا خواب دیکھتے رہے ۱۹۲۸ء میں بالشویک پارٹی کی مرکزی کمیٹی نے یہ طے کیا کہ ادب کو عوام سے قریب ہونا چاہیے۔ ۱۹۳۴ء میں یعنی لینن کے انتقال کے دس سال بعد سوویت مصنفین کی کانگریس نے اشتراکی حقیقت نگاری کے نظریے کو تسلیم کر لیا اور اسٹالن اور گورکی کی کوششوں سے اس کے اصول وضع کیے گئے۔ ایگلٹن نے ٹراٹسکی کے سچے پیرو کی حیثیت سے اس نظریے کی سخت تنقید کی ہے وہ لکھتا ہے :-

"The doctrine taught that it was the writer's duty to provide a truthful historico-concrete portrayal of reality in its revolutionary development, taking into account "the problem of ideological transformation and the education of the workers in the spirit of socialism. Literature must be tendentions. "party-minded"

optimistic and heroic, it should be infused with the 'revolutionary romanticism", portray, Soviet heroes and prefiguring the future".[1]

دراصل مارکسی تنقید پر جتنے اعتراضات وارد ہوتے ہیں ان کی بنیاد اشتراکی حقیقت نگاری کے تصور کی مخالفت پر ہوتی ہے اس لیے شروع ہی میں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ اشتراکی حقیقت نگاری کے نظریے کو صحیفۂ آسمانی قرار دینا درست نہیں اور ایسے متعدد مارکسی مفکرین اور ادیب گزرے ہیں جو مارکسی نظریات پر اعتقاد کے باوجود اشتراکی حقیقت نگاری کو تسلیم کرنے سے انکار کرتے تھے اور یہ صورت حال آج بھی موجود ہے۔

لیکن معترضین کے خیالات پر گفتگو کرنے سے قبل ضروری ہے کہ اشتراکی حقیقت نگاری کے بنیادی تصورات پر غور کیا جائے۔

اشتراکی حقیقت نگاری

اشتراکی حقیقت نگاری[2] کی بنیاد ادب اور سماجی حقیقت کے گہرے اور ناگزیر رشتے پر

۱؎ ایگلٹن ص ۳۷ و ۳۸

۲؎ (Socialist Realism, as formulated by Maxim Gorky and present day, crities (usievich, Rozenthal) continues the tradition of Russian Realism. The old Realism was for the most part negative, however, adversely critical of existing conditions; Soviet Realism is positive, constructive. The individual in conflict with society has given place to man expressing his individuality by working in harmony with a non-exploiting society. Socialist Realism. (predicts are understanding of historical (باقی اگلے صفحے پر)

ہے ادب دراصل اپنے زمان و مکان کی سماجی حقیقتوں کا عکس ہوتا ہے لیکن ان سماجی حقیقتوں کو سمجھنے کے لیے نظریہ ضروری ہے اور نظریہ وہی درست ہے جو حقیقت کو جامد سمجھنے کے بجائے ان کے تغیر اور ارتقا کے قانون پر نظر رکھتا ہو لہٰذا سوشلسٹ حقیقت پسندی کا نظریہ دراصل مادی اور تاریخی جدلیت کے نظریے تک رہبری کرتا ہے اور اس میں واقعات اور سماجی حقایق کی معروضی عکاسی کے بجائے ان حقایق کی تخلیقی تعبیر بھی شامل ہوجاتی ہے اور ایک ایسی نفسیاتی توجیہہ بھی ضروری ہوجاتی ہے جو محض لمحۂ امروز ہی کے ساتھ انصاف نہ کرے بلکہ مستقبل کی طرف بھی اشارہ کرسکے۔

دراصل اشتراکی حقیقت نگاری کی بنیاد تین فکری تحریکوں پر رکھی گئی جن میں پہلی حقیقت پسندی یا ریلزم کی تحریک تھی۔ ریلزم نے سماجی حقیقت کے معروضی بیان پر زور دیا سائنس کی حکمرانی کا دور تھا اور سارا زور تخیل کے بجائے بے کم و کاست مشاہدے پر تھا۔ زولا جیسے فن کار کیمرے کی آنکھ سے سماج کی تصویر دیکھنے دکھانے کا منصب اختیار کر رہے تھے فلابیر الفاظ کے ذریعے معروضی بیان کی ان کامیابیوں کو چھونا چاہتا تھا کہ روداں میں بارش کا منظر بیان ہو تو ایسے واقعاتی ڈھنگ میں کہ نقشہ کھنچ جائے اور ایسے الفاظ میں کہ ہر آدمی لگ بھگ وہی الفاظ استعمال کرسکے۔ گویا تخیل کی جگہ مشاہدہ، رنگینی کی جگہ سنگین حقیقتوں کی بلکہ سماج میں پھیلی ہوئی عفونت اور گندگی، گھٹن اور بے بسی کی تصویر کشی پر زور دیا جانے لگا۔ گورکی کی ابتدائی تحریروں میں بھی اسی حقیقت پسندی کے واضح نشانات

حاشیہ گذشتہ سے پیوست:-

materialism, hence a faculty on the part of the author and the critic to evaluate the present with an eye to its continuity with the past and the future Socialist Realism, further-more views form and content as interdependent for the proper conveyance of the author's ideas. Josepht T.Shipley. Dictionary of World Literature, Littlefield Adams, 1960. P. 383.

ملتے ہیں اس کے ڈرامے Lower Depths اور ناولٹ "A man who was Afraid" اس کی مثالیں ہیں۔ حقیقت نگاری کی اس روایت کو سوشلسٹ ریلزم نے اپنایا۔ لیکن یہ محض فن کار کو حقیقت کا مجہول عکاس یا محض ایک آئینے کی حیثیت دے سکتا تھا اس کی تخلیقی جوہر کے ساتھ انصاف نہیں کر سکتا تھا اس کے لیے رومانویت کی قدیم تر روایت کو اپنایا گیا اور اسی فنی روایت سے تخیل کی کرشمہ سازی اور شخصیت کے داخلی خلاقانہ جوش کے عناصر مستعار لیے۔ فلسفیانہ جواز یہ تھا کہ جس طرح انسان مادی دنیا کا ایک حصہ ہوتے ہوئے بھی اسے تبدیل کرنے میں تخلیقی حصہ لیتا ہے اسی طرح فن محض سماجی ماحول کی وفادارانہ یا محض معروضی عکاسی نہیں ہے بلکہ اسے بہتر اقدار و تصورات کے مطابق تبدیل کرنے کا ذریعہ بھی ہے۔ ہر دور کی تخلیقی سرگرمی اس طرح سماج کو بہتر بنانے اور اسے بدلنے کے خوابوں سے عبارت ہے اور اس اعتبار سے ہر جمالیاتی احساس گویا اپنے طور پر افادی بھی ہے اور جہد زیست میں ایک اہم درجہ بھی رکھتا ہے۔

اسی نظریے کو ایک منزل اور آگے بڑھا کر مشہور برطانوی نقاد کرسٹوفر کاڈویل نے اپنی مشہور تصنیف Illusion and Reality میں تخلیقی سرگرمی کو زاید توانائی Surplus energy سے تعبیر کیا جب سڑک پر کام کرنے والے مزدوروں کا ایک گروہ کسی بھاری بوجھ کو اٹھاتے وقت کوئی لفظ شعری وزن کے ساتھ دہرانے لگتے ہیں تو دراصل وہ شعری وزن ان کے لیے محض جمالیاتی اہمیت ہی نہیں بلکہ افادی حسیت رکھتا ہے اسی طرح جنگلی رقص گویا اپنے کو اجتماعی اور انفرادی طور پر یا تو عملی سرگرمی کے لیے تیار کرنے کا درجہ رکھتا ہے یا تخیلی طور پر سماجی زندگی میں تبدیلی کے لیے فرد اور سماج کو ذہنی اور جذباتی طور پر تیار کرنے یا اس تبدیلی کا خواب دیکھنے سے عبارت ہوتا ہے دوسرے لفظوں میں:-

"The artists role is to collect a store of social energy creating from it a liberating fantasy which makes men refuse to acquiese into the (World as it is (Eagleton 56))

ایلک ویسٹ (Alick West) نے اپنی کتاب Crisis and criticism میں

بھی آرٹ کو "سماجی توانائی کی ترتیبِ نو کا ایک طریقہ" قرار دیا ہے۔

سماجی توانائی کی ترتیبِ نو ظاہر ہے کسی نہ کسی مقصد سے ہوگی اور یہ مقصد ظاہر ہے سماج کو بدلنے کے لیے ذہنی اور جذباتی طور پر تبدیلی پیدا کرنا ہے۔ لینن کے انتقال کے وقت سوویت روس "نئی اقتصادی پالیسی" NEP کے کسی قدر لبرل دور سے پرولتاری آمریت Proletarian Dictatorship کے دور میں داخل ہو رہا تھا۔ اسٹالن کی سرکردگی میں یہ طبقاتی آمریت ہر قسم کے طبقاتی اختلاف کو کچل کر آگے بڑھ رہی تھی جس کا نتیجہ یہ برآمد ہوا کہ اشتراکی حقیقت نگاری کا مطلب پرولتاری طبقے کی پارٹی کمیونسٹ پارٹی کی روزمرہ کے سیاسی اور اقتصادی پالیسی کا ساتھ دینا اور اس کا پرچار کرنا قرار دیا گیا۔

یہی صورت عوامی جمہوریہ چین کے قیام کے بعد چین میں پیش آئی گو انقلابی جدوجہد کے دوران مارکسی نظریہ ادب نے بہترین فن کاروں کو متاثر کیا تھا اور لو سون جیسے مصنف چینی ادب کو نئی جہت دینے میں کامیاب ہوئے تھے مگر انقلاب چین کے بعد محض سیاسی پرچار اور ہنگامی مسایل پر مبنی ادب وجود میں آنے لگا جس میں نہ بصیرت کی روشنی تھی اور نہ جذبے اور تجربے کی گہرائی۔ ظاہر ہے کہ یہ مارکسی نظریۂ تنقید اور اشتراکی حقیقت نگاری دونوں تصورات کا محدود اور کسی قدر عامیانہ اطلاق تھا۔ اشتراکی حقیقت نگاری اگر مارکسی نقطۂ نظر پر مبنی ہے تو لازمی طور پر اس کا مقصد محض کسی ایک سیاسی پارٹی کی حکمت عملی کی ترویج و اشاعت نہیں ہو سکتا بلکہ ایک بہتر انسانی سماج اور زیادہ متوازن متناسب شخصیت کی تعمیر ہوگا اور یہ مقاصد بھی پیغمبرانہ یا محض سماجی اصلاح کے نقطۂ نظر سے اختیار نہیں کیے جاتے بلکہ انسانی شخصیت کی جایز آزادی اور انفرادی اور اجتماعی تکمیل کے لیے لازم آتے ہیں۔ لینن نے کہا تھا کہ "سوشلزم کا مقصد سماج کے سبھی لوگوں کو مکمل فلاح اور آزادانہ ہمہ جہت ارتقا کی ضمانت دینا ہے"[1]۔ ایک بہتر معاشرے کی تلاش اور ایک آسودہ تر انسانی شخصیت کا حصول ابھی تک تمام فنون لطیفہ کا مقصود رہے ہیں اور اس کشمکش نے بہتر ادب اور توانا اور

---

[1] "To ensuring full well being and free all round development for all members of society" Selected works Val.4.P.45

تنومند فن کو جنم دیا ہے اس لحاظ سے جہاں ادب پر محض پارٹی کی حکمت عملی کے پرچار کی پابندی لگانا مناسب نہیں وہاں یہ بھی حقیقت ہے کہ ہر دور میں عظیم ادب وہی رہا ہے جو زندگی کو بہتر بنانے اور انسانی وجود کو زیادہ بھرپور اور زیادہ آزاد اور زیادہ مکمل بنانے کی شدید خواہش اور اس کی جدو جہد سے ظہور میں آیا ہے۔

اشتراکی حقیقت نگاری نے زندگی کی طرف ایک مثبت رویے پر زور دیا۔ ادیب محض اپنے احساسات اور تاثرات کی عکاسی تک خود کو محدود رکھنے کے بجائے اپنے ہر احساس اور جذبے میں اجتماعی اور سماجی معنویت پاتا ہے اور اپنی تحریروں کے ذریعے سماجی تبدیلی کی راہ ہموار کرتا ہے۔ شاعری کی سطح پر اس کے نغمے ایک بہتر زندگی کا خواب دکھانے اور ان خوابوں کی تعبیریں فراہم کرنے کے لیے عملی جدو جہد پر اکساتے ہیں۔ ناول کی سطح پر وہ اپنے دور کے اجتماعی مزاج کو نمایندہ کرداروں کے ذریعے پیش کرتا ہے۔ اشتراکی حقیقت نگاری کے نزدیک نیا معاشرہ ہیرو سے محروم نہیں ہے بلکہ ایک نئے قسم کے ہیرو کا گہوارہ ہے جہاں ایک فرد گویا اپنے دور کے اجتماعی آہنگ کا نشان اور نمایندہ بن کر ابھرتا ہے وہ دوسروں سے الگ تھلگ نہیں بلکہ ان سب کا زیادہ بھرپور اور زیادہ موثر اظہار ہے۔

اشتراکی حقیقت نگاری کی موافقت اور مخالفت میں بہت کچھ لکھا گیا ہے ہر ادبی تحریک کی طرح اس کی کامرانیاں بھی ہیں اور ناکامیاں بھی۔ یہ صحیح ہے کہ کوئی ادبی تحریک بھی تخلیقی سرگرمی کے لیے کسی ایسے عناصر کی فہرست تیار نہیں کر سکتی جن کے فراہم ہو جانے پر فن پارہ وجود میں آنا لازم ہو جائے۔ اشتراکی حقیقت نگاری بھی ادبی تخلیق کا کوئی فارمولا ایجاد نہیں کر سکی دوسری تمام ادبی اور فنی تحریکوں کی طرف یہ تحریک اور اس کے نظریات بھی مسخ کیے گئے تنگ نظری اور کٹھ ملائیت کے شکار ہوئے اور مقلدوں اور نا اہل فن کاروں کے ہاتھوں میں بھی پڑے مگر ان تمام کوتاہیوں کے باوجود اشتراکی حقیقت نگاری کے اس پہلو کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ اس نے ادب اور سماجی حقیقت کے رشتوں کو تخیل اور نظریاتی سمت و رفتار کی مدد سے تخلیقی درجہ عطا کر دیا اور ان کا تعلق انسانیت کی فلاح کے وسیع تر مسئلے سے جا ملایا۔

ادب حقیقت نگاری سے دامن نہیں بچا سکتا گو حقیقت نگاری اور سماجی عکاسی کی شکلیں مختلف اور پیرائے ان گنت ہو سکتے ہیں شاید ظاہری رجائیت پر اتنا بر ملا اصرار نامناسب تھا نظریہ سازی یا کسی فوری لائحۂ عمل کو تجویز کرنا بھی ادب کے لیے لازم نہیں ہے

اسلوب اور انداز بیان کے اعتبار سے بھی کسی ایک بلاواسطہ یا خطیبانہ انداز ہی کو حقیقت نگاری کی لازمی شرط قرار نہیں دیا جا سکتا لیکن ادب کو کائنات کے جدلیاتی آہنگ کی روشنی میں دیکھنا اور سمجھنا ضروری تھا۔ اگر ادب اپنے مجموعی لہجے اور سمت کے اعتبار سے نئے اور ترقی پسندانہ تصورات کا ساتھ دیتا ہے اور محنت کشوں اور استحصال کے دشمنوں کی حمایت کرتا ہے تو سماجی حقیقت کی عکاسی کی مختلف شکلیں اور اسلوبِ بیان کے مختلف پیرائے اختیار کرنے کے باوجود وہ مارکسی نقطۂ نظر سے ادب کے سبھی تقاضوں کو پورا کرتا ہے اور اس کو محض اس لیے رد نہیں کیا جا سکتا کہ وہ میکانکی طور پر سیاسی حل پیش نہیں کرتا یا خطیبانہ اور براہ راست لہجہ اختیار نہیں کرتا۔

دراصل اس نظریے کو بھی مادی جدلیت اور تاریخیت سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اشتراکی انقلاب کے بعد کے دور میں ادب سے دوسرے قسم کے مطالبات کیے جانا لازمی تھے سماجی تبدیلی کی نوعیت کا بھی اس دور میں مختلف ہونا لازمی تھا۔ اشتراکی سماج کے قیام کی جدوجہد کے دوران انسان کا نئے تجربات سے گزرنا ضروری تھا اور ان نئے تجربات سے نئی تخلیقی توانائی پیدا ہونا لازم تھا اور اگر تجربے سچے اور کھرے ہیں اور انسانیت سے لگاؤ اور وابستگی حقیقی ہے تو اشتراکی حقیقت نگاری کی ظاہر پرستی پر اصرار کیے بغیر ادب اور فن کو نئی بالیدگی مل سکتی ہے۔ سوال صرف یہ ہے کہ مارکسی نقطۂ نظر سے کیا ادب سے مثبت اور واضح حل کی تلاش لازم ہے یا محض سماجی تبدیلی کی خواہش بیدار کرنا اور اسے لطیف اشاروں اور بلیغ خاموشیوں کے ذریعے۔۔۔ ایک سمت بخشنا کافی ہے ظاہر ہے کہ جو بھی ادب کی نظریاتی وابستگی کا قایل ہے مثبت اور واضح حل پیش کرنے کو برا نہیں کہہ سکتا ہاں یہ شرط ضرور لگائے گا کہ یہ کام کس قدر ادبیت، کتنے حقیقی احساس اور کتنی فنی دیانت داری سے کیا گیا ہے اگر مثبت اور واضح حل پیش کرنے کے باوجود ادب اپنے تخلیقی فن پارے میں ادب کی کیفیت احساس کی آنچ فن کی سرمستی باقی رکھ سکتا ہے یا انھیں جلا بخش سکتا ہے تو یقیناً نہ مثبت حل غیر فنکارانہ عمل ہے نہ نظریاتی وضاحت اور صراحت جرم ہے ہاں اس پر اس طرح اصرار کرنا ضرور غلط ہوگا کہ اگر کسی فن پارے میں واضح حل پیش نہ کیا جائے تو لازمی طور پر اسے ٹاٹ باہر کر دیا جائے یا اس پر احتساب لازم ٹھہرے۔

مارکسی اثرات

آرتھر کوئسٹلر نے ایک جگہ سوشلزم کو بیسویں صدی کے ابتدائی دور کی امید قرار دیا ہے یوں تو انیسویں صدی کے آخر میں لندن میں اے ایم ہینڈمین (A.M.Hyndman) کی صدارت میں مارکسی سوشل ڈیموکریٹک فیڈریشن کا قیام عمل میں آچکا تھا جس نے ادب کے انقلابی عنصر کی بات شروع کر دی تھی سوشلسٹ لیگ نے مارس جیسے شاعر کو پیدا کیا۔ فیبین (Fabian) سوسائٹی نے برنارڈ شا جیسے ادیبوں کو متاثر کیا۔ پہلی جنگ عظیم سے دوسری جنگ عظیم تک کے دور میں جب یورپ میں فاشزم کا عروج ہوا اور طبقاتی کشمکش اور بڑھتے ہوئے اقتصادی بحران نے لبرل جمہوریت کو بھی خطرے میں ڈال دیا تو یہ آواز اور زیادہ تیزی اور شدت کے ساتھ ابھرنے لگی۔ آڈن، ڈے لیوس، ڈائلن ٹامس، لوئی میک نیس، کرسٹوفر کاڈویل، رالف فاکس (انگلستان میں)، پال ایلوار (فرانس میں)، برتولٹ برہخت، اروِن پس کیٹر اور گولڈمان (جرمنی میں)، لوکاچ (ہنگری میں) مارکسی نظریے سے متاثر ہوئے اور تخلیق و تنقید میں اس نئے نظریے کی اہمیت بڑھنے لگی۔

اس دور میں ادب اور فن میں جو تحریکیں ابھریں ان پر بھی مارکسی اثرات نمایاں ہیں مثلاً سوریلزم کی تحریک نے مصوری سے لے کر ادب تک کو متاثر کیا۔ اس تحریک کے منشور پر مارکسی فکر کے اثرات واضح ہیں۔ سوریلزم کے اصول و نظریات پر ہربرٹ ریڈ کے مرتب کردہ مقالات میں اندرے برٹن کا مقالہ اس فکری میلان کا واضح ثبوت ہے۔ اندرے برٹن کے مقالے کا اقتباس درج ذیل ہے:۔

1. Adhesien to the theory of dialectical materialism which the Surrealists adopt in all its points, supremacy of the matter over thougnt, adoption of Hegelian dialectris as the Science of The general law of movement applied to the exterior world as well as to human thought, the materialistic conception of history, The necessity of social revolution as the

final expression of the antogonism of productive forces and existing yield of production (class struggle)....'

2. As Marx and Engels, have proved ...Piques P.150-153), "it is absurd to maintain that only the economic factor ... is decisive, The determining factor being finally the production and reproduction of life itself". (Manifesto de Surrealisme 1924) They continued, "The diverse parts of the superstructure...exercise likewise their actions, on the flow of historic struggles and determine in many cases, their form to a preponderant degree - intellectual effort cannot be used more profitably than to enrich this super-structure, which will only be able to reveal the secret of its eleboration at this ... It is important to point out the path which leads to the heart of these "chances whose multiplicity" the complementary, action and reaction" of the factors which determine the movement of life, proceed. It is this part that surrealism, claims to have opened.

حقیقت کی عکاسی لازمی طور پر حقیقت کو تبدیل کرنے کا عمل ہے ور تبدیلی کے اسی عمل میں ادب کی حرکی تصور اور اس کا سماج کو متاثر کرنے کا منصب پوشیدہ ہے. ہر قسم کا علم و عرفان تبدیلی کے اس عمل کی بنا پر حاصل ہوتا ہے اور اسی لیے ہر مادی حقیقت کی تصویر کشی فنکار کی اپنی ذات کی تصویر کشی بھی ہے ور فرد اور سماج کے اس رشتے کو اعلیٰ سطح پر سنوار کرنے کی جدوجہد بھی.

حقیقت کو مارکسیت نے معروضی مانتے ہوئے بھی اسے ذات کے معرض عمل سے مکمل طور پر خارج نہیں کیا ہے بلکہ انسانی عقل وارادے سے اس میں تبدیلیوں کے مشروط امکانات کو نہ صرف تسلیم کیا ہے بلکہ اس پر اصرار بھی کیا ہے کیونکہ حقیقت ہر دور میں مختلف اکائیوں میں بٹا ہوا مرکب ہے اور ان متصادم اور متضاد اجزا اور عناصر کے بارے میں رویے فن کار کے اپنے طبقہ واری شعور سے ابھرتے ہیں اس مرحلے پر نقطۂ نظر کا سوال اہم ہو جاتا ہے یعنی حقیقت کے کس چیز کو کوئی فن کار زیادہ اہمیت دیتا ہے اور کون دوسرے عناصر کو اس کا تمام تر دارومدار فن کار کے شعور وعرفان اور اس کے طبقہ واری وفاداریوں پر ہے۔ اور اس بنا پر ایک نیا تنقیدی اور تخلیقی طریق کار وجود میں آتا ہے جو اپنے طور پر زندگی اور فن دونوں کی نئے انداز سے تفہیم پر زور دیتا ہے اور دونوں کے رشتوں کو نئے طریقے سے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔

کتابیات

۱۔ ترقی پسند ادب — عزیز احمد

۲۔ ترقی پسند ادب — سردار جعفری

۳۔ روشنائی — سجاد ظہیر

۴۔ ذکرِ حافظ — سجاد ظہیر

5. Caudwell : Illusion & Reality

6. Lukacs : Studies in European Realism

7. Gogliton : Marxism & Literary Criticism

8. P. Mackerey : Theory of Literary Production.

9. Raymond Williams : Marxism & Literature

10. Trotsky : Literature & Revolution

اُنیسواں باب

ادبی سماجیات

ادبی سماجیات ادب کو سماج کے رشتوں سے اور سماج کو ادب کے وسیلے سے پہچاننے کی کوشش ہے۔ ادبی سماجیات ادب کا سماج کے وسیلۂ اظہار ہی کے طور پر مطالعہ نہیں کرتی بلکہ اس کے آئینے میں عصری مسایل، اقدار حیات، بدلتے ہوئے ذوق سلیم اور ان کے محرکات کو پرکھنا اور پہچاننا چاہتی ہے، انداز بیان اور تکنیک کے بدلتے ہوئے تصورات بھی اسی دائرے میں آتے ہیں۔

لیکن اس سے آگے بڑھ کر وہ تخلیق کے ساتھ ساتھ تخلیق کار کو بھی زیر مطالعہ لاتی ہے وہ شاعروں اور ادیبوں کے پیشے ان کے طبقے، ان کے دیہی اور شہری رشتے اور ان کی زندگی کے رنگ ڈھنگ ہی کو نہیں بلکہ عوام کے ذہنوں میں ان کی تصویر کو بھی زیر بحث لاتی ہے اور ان سے دور رس نتیجے نکالتی ہے جو ادب اور سماج دونوں کے مطالعے کے سلسلے میں مفید ثابت ہو سکتے ہیں۔

ادبی سماجیات کا تیسرا اہم پہلو ادبی سرپرستی کا مسئلہ ہے۔ ہر دور میں ادب کی سرپرستی مختلف طریقوں پر مختلف طبقوں کے سپرد رہی ہے اور ظاہر ہے کہ اس سرپرستی کے نتیجے تخلیقی ادب کے طرز و روش، تکنیک اور انداز بیان پر اثر انداز ہوتے رہے ہیں۔ ایک زمانے میں دیہی سماج میں چوپال، لوک گیتوں اور عوامی فن پاروں کی سرپرستی کا مرکز تھا پھر دیوان خانے اور درباروں کی سرپرستی کا دور آیا پھر صنعتی دور میں عوامی ذرایع ترسیل کا دور دورہ ہوا

اخبارات ورسایل، ریڈیو، فلم اور ٹیلی ویژن کے ذریعے سرپرستی کی جانے لگی اور طباعت اور اشاعت کتب کے کاروبار میں اجارہ داروں کا سکہ چلنے لگا اور ان سبھی ذرایع اور وسایل نے ادب کے رنگ و آہنگ، نفس مضمون، ہئیت اور اسلوب کو متاثر کیا۔

ادبی سماجیات کا چوتھا اہم پہلو ادب کی سماجی اثر پذیری کے عمل کو پہچاننا ہے ادبی سماجیات صرف اس سے غرض نہیں رکھتی کہ کس قسم کی کتابیں اور رسالے زیادہ یا کم بکتے ہیں اور کس حد تک مقبول ہیں اور کیوں؟ اس کا موضوع یہ بھی ہے کہ کسی دور کا ادب اس دور کو کس حد تک اور کس طرح متاثر کرتا ہے۔

ظاہر ہے کہ ادبی سماجیات کے طریق کار سے تنقید کے مختلف دبستانوں کو اختلاف ہے اور یہ بات اکثر دُہرائی جاتی ہے کہ ادبی سماجیات دراصل ادبی تنقید کا نہیں سماجیات کا ہی ایک جزو ہے اور ادبی تفہیم اور فن کے رموز و نکات سمجھنے میں اس سے کوئی مدد نہیں ملتی بلکہ اکثر اس قسم کی دیدہ ریزی سے غیر متعلق مسایل سامنے آجاتے ہیں جو ادبی تفہیم کو دُھندلا دیتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ ادبی تنقید کا کوئی رویہ بھی مکمل اور جامع نہیں کہا جاسکتا اور کسی فن پارے کی قدر و قیمت کی مختلف جہات کو سمیٹنے کے سلسلے میں ادبی سماجیات کا بھی ایک اہم منصب ہے اور اسے نظرانداز کرنا ادب کی تفہیم اور اس کی سماجی معنویت کے ایک دلچسپ اور بصیرت آموز پہلو سے محرومی کے مترادف ہے۔ رچرڈ ہوگرٹ نے لکھا تھا کہ "مکمل ادبی گواہ کے بغیر سماج کا طالب علم سماج کی تکمیل سے بے بصر رہ جائے گا":

"Without the full literary witness, the student of society will be blind to the fullness of the Society"[۱].

یہی حال ادب کے طالب علم کا بھی ہے ادبی سماجیات کے علم کے بغیر ادب کی تکمیل کا احساس و ادراک ممکن نہیں یا کم سے کم اس کے ایک اہم پہلو سے محرومی لازم ہو گی۔

Literature and Society in "A Guide to the Social Sciences Ed.by N.Mackenzi London: Wiedenfield and Nicholson - 1966.

ماہرین سماجیات نے انیسویں صدی میں کومٹے اور سپنسر کی رہ نمائی میں سماج کے مطالعے میں ادب سے کام لینے کی روایت کی بنیاد ڈالی تھی۔ بیسویں صدی میں ڈرک ہیم اور ویبر نے سماج کے مطالعے میں جہاں نئی جہتوں کا اضافہ کیا وہاں ادب کے مطالعے کو بھی نئی اہمیت دی عام طور پر ادب کے سماجیاتی مطالعے کے سلسلے میں دو رویے اپنائے گئے:۔

پہلا رویہ ادب کو سماج کے کسی مخصوص دور کا آئینہ قرار دے کر اس سے اس دور کے بارے میں تہذیبی اور اقداری شہادتیں حاصل کرنے کا تھا جس کی ابتدا لوئی ڈی بونالڈ (۱۷۵۴ء تا ۱۸۴۰ء) سے ہوتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ کسی دور کا ادب اس دور کی تہذیبی دستاویز بھی ہوتا ہے اور عوام کے اور خاص طور پر پڑھے لکھے طبقوں کے جذبات و احساسات کی عکاسی بھی کرتا ہے لیکن اس سے سماجی نتیجے نکالنا خاصہ پیچیدہ عمل ہے اور اکثر گمراہ کن بھی ہو سکتا ہے اس کے لیے دو باتیں خاص طور پر ضروری ہیں۔ اول تو کسی دور کے ادب کے ادبی پیرایۂ بیان، ادبی روایت، فیشن اور فارمولے سے الگ کر کے اس کے اس حصے تک رسائی جو واقعتہً حقیقی ہو اور صحیح معنوں میں اپنے دور کی عکاسی کرتا ہو اور اس حصے اور اس کی اصل معنویت تک اس کے ادبی پیرایۂ اظہار اور مخصوص طرزِ ادا کے باوجود پہنچا جائے دوسرے اس دور کے جذبات، احساسات، تہذیبی اقدار اور تصورات کا علم ہمیں کسی اور ذریعے سے بھی حاصل ہو چکا ہو گویا ادب کے ذریعے حاصل ہونے والے شواہد تہذیب عصر کے بارے میں توثیق تو کر سکتے ہیں مگر صرف تنہا شہادت فراہم کرنے کے لیے کافی نہیں ہو سکتے۔

اس کے علاوہ ایک بڑا خطرہ یہ بھی ہے کہ ادبی فن پارہ فنی حیثیت سے جتنا گھٹیا اور پست ہوگا اُتنا ہی سماجی عکاسی کے اعتبار سے غالباً زیادہ بیانیہ ہونے کی وجہ سے زیادہ کارآمد ہوگا غالب کے دیوان کے مقابلے میں ۱۸۵۷ء کی دہلی کا حال اس دور کے اخبارات سے کہیں بہتر طور پر معلوم ہو سکتا ہے اس لحاظ سے فن پارے کی جمالیاتی کیفیت ادبی سماجیات کے اعتبار سے اس کے استناد کی راہ میں حائل ہو سکتی ہے اس کے علاوہ ادب میں چونکہ تشریح کی گنجایش بہت زیادہ ہے اس لیے اس کے نکالے ہوئے نتائج گمراہ کن حد تک اضافی اور داخلی ہو سکتے ہیں۔

ان خطرات کے پیش نظر ادبی سماجیات کے ایک دوسرے دبستان نے ادب کو کسی دور کے سماج کی ہو بہو تصویر سمجھنے کے بجائے اس پر زور دیا کہ ادب کسی دور کے

جذبات واحساسات کے سانچے کی نشان دہی کرتا ہے اور اسے بیان واقعات سمجھنے کے بجائے کسی اور کی امیدوں، ارمانوں، اندیشوں، خوابوں اور خواہشوں سے عبارت ایسا تانا بانا چاہیے جو بعض رویوں اور اقدار میں مجسم ہوگیا ہے اس لحاظ سے وہ ایک ایسا پیچیدہ مرکب ہے جسے ابھی ادبی سماجیات کو اپنے طور پر اپنی زبان میں منتقل کرنا ہے اور اپنے طور پر تجزیے کے بعد سمجھنا ہے بقول لوون تھال (Lowenthal.) "ناولوں کے کرداروں کی اندرونی زندگی کی سماجی معنویت، سماجی تبدیلی کے مسایل سے جُڑی ہوتی ہے" اور اس رشتے کو ادبی سماجیات ہی کے ذریعے پہچانا جاسکتا ہے۔ ادبی سماجیات کا علم ماہرین کے دائروں میں تقسیم ہوتا گیا اور (Specialisation) عام ہوا تو ادب کے مختلف اسالیب اور ان کے مضامین، مباحث اور اقدار کی چھان پھٹک اسی نقطۂ نظر سے کی جانے لگی۔

ادبی سماجیات کا دوسرا دبستان وہ تھا جس نے ادب کا جمالیاتی فن پارے کے بجائے مال تجارت کی حیثیت سے مطالعہ کیا ان کے نزدیک اہم مسئلہ یہ تھا کہ کسی دور میں ادب کی سرپرستی کن طبقوں کے ہاتھوں میں رہی ہے اور کیوں؟ ادب کی اشاعت کا صرفہ کتنا ہے اور اس پر کس طبقے کا قبضہ ہے یا اس کی نوعیت کیا ہے؟ ذرایع ترسیل عامہ کا اس پر کتنا حصہ ہے؟ اس سلسلے میں مشہور فرانسیسی ادبی سماجیات کے ماہر رابرٹ اسکارپٹ (Robert Escarpit) نے نمایاں کارنامے انجام دیے۔

اسی ضمن میں ادیب اور اس کی تخلیق اور اس تخلیق کے ذریعے اس کے قاری تک اس کے پہنچنے کے مسایل بھی سامنے آئے اور بیگانگی کا سوال بھی اُٹھا۔ ادیب صنعتی دور میں اپنے فن پارے سے بڑی حد تک کٹ کر رہ گیا ہے اور غیر متعلق اور بیگانہ ہوگیا ہے اس کی تخلیق صنعتی دور کے ذرایع ترسیل عامہ میں یکسر اس کی ذات کا اظہار نہیں رہ جاتی بلکہ اس کی ذات سے آزاد ہوجاتی ہے۔ اس کی سب سے واضح مثال فلم کے لیے گانا لکھنے والے شاعر کی تخلیق ہے یہ گانا شاعر اکثر اپنی ذات کے اظہار یا اپنے جذبات واحساسات کے اظہار کے لیے نہیں لکھتا بلکہ دی ہوئی صورت حال پر پروڈیوسر یا ڈائرکٹر کی فرمایش کے مطابق لکھتا ہے جس کی دُھن اکثر میوزک ڈائرکٹر پہلے ہی سے فراہم کردیتا ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ شاعر جب اپنا گیت مکمل کرکے لائے تو میوزک ڈائرکٹر یا اصلاح کاروں کے مشورے سے گیت کے بولوں

میں تبدیلی کر دی جائے یا ایک دو مصرعوں یا لفظوں کا اضافہ کر دیا جائے۔ پھر جب یہ گیت پردۂ سیمیں پر پیش ہوگا تو شاعر کا گیت کوئی اداکار یا اداکارہ کسی دوسری گلوکار مغنیہ کی آواز میں میوزک ڈائرکٹر کی دھن پر گا رہا ہوگا یا گا رہی ہوگی اور اس کا گیت اب صرف اس کا اپنا نہیں ہوگا اس میں بہت سے دوسرے فن کار بھی شامل اور شریک ہوں گے اور شاعر کی شخصیت اس منزل تک پہنچتے پہنچتے گیت سے تقریباً بیگانہ (Alienate) ہو چکی ہوگی گویا گیت اب اس کے لیے ذریعۂ اظہار نہیں مال تجارت بن چکا ہوگا۔

ظاہر ہے یہ سوال محض ادب کی سرپرستی کا نہیں ہے بلکہ پورے تخلیقی عمل کو متاثر کرنے کا ہے اور اس کی جڑیں ادبی تنقید کے بنیادی مباحث تک پھیلی ہوئی ہیں اسی نظریے کی بنا پر مان ہیم (Manheism) نے ادیبوں کو ایک "گھومنے پھرنے والی ایسی دانش ورانہ مخلوق" قرار دیا تھا جو اپنی جڑوں سے کٹ چکی ہے اور جس کی ادبی تخلیق اب مال تجارت بن چکی ہے۔ اس کے برخلاف لیوسی آن گولڈمان (Lucian Goldemann) نے یہ دلیل پیش کی ہے کہ یہ صورت حال صرف ادنیٰ درجے کے ادیبوں کو پیش آتی ہے جب کہ اعلیٰ ادیب کبھی بازار کے لیے نہیں لکھتا اور اس طرح وہ ناشر، مصنف، قاری کے جبر سے نکل جاتا ہے اور اپنی تخلیقات کو مال تجارت نہیں بننے دیتا۔

اسی کے ساتھ ساتھ ادبی سماجیات اس کا بھی مطالعہ کرتی ہے کہ ایک مخصوص معاشرے پر کسی ادبی فن پارے کا کس طرح رد عمل ہوتا ہے۔ دستوو سکی کے ناولوں کو کس طرح نازیوں نے جرمنی میں اپنے عقل دشمن اور دانش دشمن تصورات کی حمایت میں استعمال کیا اس کا تجزیہ لوون تھال (Lowenthal.) نے بڑی خوبی سے کیا ہے۔

اسی کے پہلو بہ پہلو خود مصنفین کا مطالعہ ادبی سماجیات کے لیے دلچسپی کا موضوع رہا ہے۔ بڑے فن کار کے فن پارے بقول لوون تھال "حقیقت سے زیادہ حقیقی" ہوتے ہیں بقول ہوگرٹ "عظیم ادب ان نئے تجربات کی گہرائیوں تک رسائی حاصل کرتا ہے کیونکہ اس میں محض انفرادی صورتوں کے آگے بڑھ کر سطحی تفصیلات کے پیچھے کارفرما دیرپا تحریکوں کو دیکھ لینے کی بصیرت ہوتی ہے۔" اور عظیم ادب اسی لیے اس گہری بصیرت کی بنا پر اپنے دور کے بعد بھی زندہ رہتا ہے کیوں کہ وہ ان بنیادی اقدار اور علایم کو گرفت میں لے لیتا ہے جو کسی دور کے مختلف گروہوں اور طبقوں کے درمیان مشترک رشتے فراہم کرتے ہیں۔ عہد جدید کے انسان کو سمجھنے کے لیے عوامی کلچر کے انہی شواہد سے کام لیا جاتا ہے۔

۱

یوں تو ادب کے سماجی مطالعہ کی روایت افلاطون سے شروع ہوتی ہے جس نے حقیقت اور فنونِ لطیفہ کے رشتے پر غور کر کے فن کو نقل کی نقل قرار دیا تھا اور دوسری طرف سماج پر فن کے مضر اثرات کے پیش نظر فن کاروں کو مثالی معاشرے سے نکال باہر کر دیا تھا لیکن سائنس کے عروج کے بعد ادب کا رشتہ سماج سے اور گہرا ہو گیا یہ کوشش کی جانے لگی کہ جس طرح سائنسی طریق کار مادی حقیقت کے مختلف اجزا کو معروضی طور پر جانچنے اور پرکھنے میں کامیابی حاصل کر چکا ہے۔ اسی طرح ادب کی پرکھ میں بھی دو ٹوک اور قطعی فیصلوں تک پہنچے اثباتیت (Positivism) اسی کوشش کا نتیجہ تھا اور ادب کو سائنسی اور معروضی معیاروں پر پرکھنے کی کوشش مختلف نوعیتوں سے جاری رہی۔ ویکو نے ۱۷۲۵ء میں "نئی سائنس" میں اس کی کوشش کی۔ ہرڈر (۱۷۴۴ تا ۱۸۰۳ء) نے اپنی تصانیف میں تخیل اور کھیل کے ذریعے ادب کے تفریحی عنصر کو سماجی تربیت اور شخصیت کی تعمیر و تشکیل کے عمل سے ہم آہنگ کرنا چاہا، مادام دی اسٹیل (۱۷۶۶ تا ۱۸۱۷ء) نے ادب کو "قومی مزاج کا عکس" قرار دیا اور اس پر آب و ہوا اور رہن سہن کے جغرافیائی اور تہذیبی اثرات تلاش کرنے کی کوشش کی اس نے اس خیال کا بھی اظہار کیا کہ ناول صرف ان معاشروں میں فروغ پاتا ہے جہاں عورت کا مرتبہ بلند ہے متوسط طبقے کا عروج آزادی اور نیکی کی ان اقدار کا ضامن ہے جو فن کی لازمی شرائط ہیں اس نے لکھا :۔

> "مبارک ہے وہ ملک جہاں ادیب اُداس ہوں، تاجر مطمئن ہوں، دولت مند افسردہ ہوں اور عوام آسودہ حال"

اس قسم کی کوششوں سے قطع نظر ٹین (۱۸۲۸ تا ۱۸۹۳ء) نے پہلی بار تہذیب اور تاریخ کے پس منظر میں ادبی تنقید کی ابتدا کی اور ادبی تنقید کے تاریخی دبستان کی بنیاد ڈالی اور اس اعتبار سے ٹین کو ادبی سماجیات کا بانی قرار دیا جا سکتا ہے۔ ٹین کی کوشش یہ تھی کہ ادب کا ...... معروضی سائنٹفک عناصر کی مدد سے مطالعہ کیا جائے جن میں اختلاف رائے کی گنجائش نہ ہو اور جس کو جانچا اور پرکھا جا سکے اس کے لیے اس نے ــــ نسل، لمحہ اور ماحول۔ کا فارمولہ وضع کیا اس کے نزدیک ہر دور کا ادب اپنے نسلی مزاج کا آئینہ دار ہوتا ہے اور اپنے دور کی عام فضا

اور معاصر واقعات افکار و اقدار سے عبارت ہوتا ہے اور اپنے تخلیق کار کی واردات ذہنی اور قلبی کا عکس پیش کرتا ہے گویا اگر کوئی ادبی نقاد کسی ادب کے نسلی مزاج کے عناصر کا پتہ لگائے اس کے دور کی عام فضا کے عناصر کو پہچان لے اور فن کار کی شخصیت اور اس کے ذاتی کوائف واقعات کی نشان دہی کرے تو وہ ادب پارے کے تجزیے پر قادر ہو سکتا ہے لیکن اس قسم کے تنقیدی رویے میں ماحول اور خارجی عوامل کو تخلیقی عمل میں بنیادی اہمیت دے دی گئی ہے اور تخلیقی عمل کی اُپج اور اس کے نجی پہلو اور اس کی فن کارانہ داخلی شخصیت کو تقریباً نظر انداز کر دیا گیا ہے۔

اس کے علاوہ یہاں ادب کو گویا ایک سماجی دستاویز کی حیثیت دے دی گئی ہے جو درست نہیں۔ ادیب محض رپورٹر نہیں ہے وہ محض کیمرے کی آنکھ یا کیسٹ کا ریکارڈ نہیں ہے کہ جو دیکھے یا سنے اسے محفوظ کرتا جائے بلکہ اس کی اپنی ایک داخلی اور تخلیقی حیثیت ہے اور اس میں تخیل کا ایک بڑا حصہ ہے اس لحاظ سے ادب میں پیش کردہ تفصیلات کو تاریخی حقایق کا درجہ دینا اتنا ہی غلط اور گمراہ کن ہوگا جتنا ادب کے فنی پہلو اور اس کی جمالیاتی بصیرتوں کو نظر انداز کرنا۔

ٹین کی سائنٹفک تنقید کی اس کوشش کے پہلو بہ پہلو کارل مارکس (۱۸۱۸ تا ۱۸۸۳ء) اور فریڈرک اینگلز (۱۸۲۰ تا ۱۸۹۵ء) کے سماجی نقطۂ نظر سے پیدا ہونے والی ادبی تنقید تھی۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ بان یونی ورسٹی (Bonn University) میں مارکس کی دلچسپی قانون سے زیادہ ادب سے تھی اور شاعری کے علاوہ "ایک مزاحیہ قصہ" (A Humonous Tqle) کے نام سے اس نے ایک ناول بھی تصنیف کیا تھا۔ کلاسیکی طرز کا المیہ ڈراما لکھنے کی بھی کوشش کی تھی اور ۱۸۴۰ء میں ہیگل کے زیر اثر ادب کا یہ ذوق بالآخر فلسفہ کی نذر ہو گیا۔

ٹین نے ادب کو فرد کی تخلیق قرار دیا اور اسی لیے فرد کی شخصیت کے نفسیاتی مطالعے کو ادبی تنقید کی بنیاد بنا ڈالا۔ مارکس اور اینگلز نے اس کے برخلاف ادب کو کسی دور کی غالب حقیقت کا عکاس قرار دیا وہ ادب میں محض کسی دور کی تصویر یا بیان تلاش نہیں کرتے بلکہ ان اقدار کی جستجو کرتے ہیں جس سے وہ دور پہچانا جاتا ہے۔

مارکس اور اینگلز نے ادب کو سماجی ارتقا کے عمل کا حصہ قرار دیا۔ ان کے نزدیک سماجی ارتقا مادی جدلیت سے عبارت ہے اور ہر دور کا سماج اپنی اقتصادی ضرورتوں اور معاشی

نظام کے اعتبار سے مختلف طبقوں میں بٹا ہوا ہوتا ہے ہر طبقہ اپنی اقتصادی ضرورتوں کی وجہ سے اپنے تہذیبی اور اقداری نظام کا پابند ہوتا ہے مختلف طبقوں کے یہ اقداری نظام ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں اور اسی آویزش سے سماجی ارتقا ممکن ہوتا ہے ہر طبقے کی اپنی تہذیب، اپنی اقدار اور اپنا ادب ہے اور اسی طرح ہر دور کا ادب کا کوئی نہ کوئی نظریاتی میلان ضرور ہوتا ہے یا تو وہ ان استحصالی طبقوں کا حامی ہوتا ہے جو تبدیلی اور ارتقا کے مخالف ہیں یا پھر ان مظلوم طبقوں کا حمایتی اور ان کی ترقی پذیر اور تبدیلی اور انقلاب کی خواہاں اقدار کا علم بردار ہوتا ہے جو کمزور ہونے کے باوجود اقتدار سے ٹکراتے ہیں یہی جھکاؤ ادب کو نہ صرف اپنے دور کے انقلابی رویے سے ہم آہنگ کرتا ہے بلکہ اسے انسانیت کے ہر دور کے ترقی پذیر عناصر کا ہمنوا اور ہم آواز بنا دیتا ہے۔

مارکسیت نے ادب کو معاشی نظام کو بنانے اور تبدیل کرنے والے طبقاتی ٹکراؤ سے وابستہ کر دیا البتہ مارکس اور اینگلز دونوں نے اس نقطۂ نظر کو میکانکی ہونے سے بچانے کی کوشش کی اور بار بار اس پر زور دیا کہ ادب کو عظمت بخشنے والا عنصر روح عصر سے اس کی وابستگی اور اس کے حقایق پر اس کی نظر ہے محض نظریاتی میلان نہیں چنانچہ مارکس نے بالزاک کو جاگیردارانہ نظام سے اس کی نظریاتی وفاداریوں اور لینن نے ٹالسٹائی کو اس کی فکر کے رجعت پسندانہ عناصر کے باوجود عظیم فن کار تسلیم کیا کیونکہ دونوں روح عصر سے رشتہ جوڑنے میں کامیاب ہوئے گو ان کا نقطۂ نظر اس راہ میں حایل تھا اسی بات کو زیادہ وضاحت کے ساتھ بعد کے دور کے مشہور مارکسی نقاد لوکاچ نے ان الفاظ میں بیان کیا:۔

> "بالزاک کی طرح جب کوئی عظیم حقیقت نگار جب کبھی یہ دیکھتا ہے کہ اس کے وضع کردہ حالات و کردار کا داخلی فنی ارتقا اس کی اپنی عزیز اقدار و تعصبات یا اس کے اپنے مقدس عقاید سے ٹکراتا ہے تو وہ ایک لمحے تامل کیے بغیر اپنے تعصبات و عقاید کو بالائے طاق رکھ دیتا ہے اور وہ سب کچھ بیان کرنے لگتا ہے جو وہ خود دیکھ رہا ہے اور وہ بیان نہیں کرتا جو وہ دیکھنا چاہتا ہے (اور خلاف حقیقت ہے)"

بعد کے مارکسی نقادوں میں کاڈویل نے ادب کو عمل کے لیے ذہنی تیاری کا وسیلہ قرار دے کر زاید توانائی کی کارفرمائی بتایا۔ لوکاچ نے جامعیت، عالمی نظریے اور نمایندہ کردار کے

تصورات کا اضافہ کیا۔ جامعیت سے مراد یہ تھی کہ ہر فرد کے نجی احساسات وجذبات دراصل اس دور کے طبقاتی نظام کے کسی نہ کسی حصے کی نمایندگی کرتے ہیں اور لازمی طور اجتماعی آہنگ کی کسی ایک وحدت کی آواز ہیں۔ وحدت کا یہ تصور کسی نہ کسی عالمی نظریۂ حیات پر مبنی ہونا لازم ہے اس عالمی نظریۂ حیات میں کسی بھی تخلیقی فن پارے کی خارجی اور عالمگیر معنویت کو متعین کرنا ہے اور ٹائپ یا نمایندہ صورت حال یا نمایندہ کردار کسی مخصوص دور کے تبدیل ہونے والے نقشے کی اکائیاں ہیں جو سماجی تبدیلی کا وسیلہ بنی ہوئی ہیں اور جو تاریخ کے اس موڑ پر فیصلہ کن حیثیت رکھتی ہیں۔

گولڈمان نے لوکاچ کے نظریوں کو ایک نئی جہت بخشی۔ اپنے طریق کار کو گولڈمان نے generalised genetic structuralism عمومی، خلقی، تشکیلیت کا نام دیا اس کا لب لباب صرف یہ تھا کہ ہر ادبی فن پارے کو مکمل بالذات وحدت قرار دیا جائے اور اسے پہلے اس کے مختلف عناصر اور اجزا کی شناخت اور ان کے باہمی رشتوں کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کی جائے اور پھر ان عناصر اور اجزا کی ٹھوس تاریخی اور سماجی جڑیں اور عوامل و محرکات تلاش کیے جائیں اور ان سماجی طبقوں سے جوڑ کر انھیں دیکھا جائے جو مصنف کے عالمی وژن یا تصورِ حیات میں ظاہر ہوئے ہیں اس اعتبار سے گولڈمان کی تشکیلیت روسی ہئیت پرستوں (مثلاً شلاوسکی اور رومن جیکب سن وغیرہ) سے بالکل مختلف تھی بلکہ ہئیت پرستوں کی متن پرستی اور مارکسی تنقید کے سماجی تجزیے کے درمیان ایک مؤثر مفاہمہ تھی۔

۲

مگر ادب کی سماجی توجیہہ اور سماجی ارتقا کے ذریعے اس کی تفہیم ادبی سماجیات کا محض ایک پہلو ہے۔ ادب کا تعلق لازمی طور پر کسی نہ کسی حد تک فن کار کی شخصیت سے بھی ہوتا ہے اور ادبی سماجیات کے نقطۂ نظر سے ہر فن کار ایک ایسا سانس لیتا ہوا انسان ہے جو اپنے سماج کا حصہ ہے اس کے کسی نہ کسی طبقے سے تعلق رہتا ہے وہ اپنے خاندان کا ایک فرد بھی ہے وہ کسی کا بیٹا بھی ہے کسی کا بھائی بھی اور کسی کا محلے دار بھی۔ اس اعتبار سے اس کی سماجی پہچان ہے اور اس کا اثر محض نفسیاتی سطح ہی پر نہیں سماجی سطح پر اس کے احساسات ہی پر نہیں اس کی پوری حسیت اور پوری آگاہیوں پر پڑتا ہے۔

سماجی تبدیلی کا عمل یہاں بھی متواتر جاری رہتا ہے۔ ایک زمانہ تھا جب شاعر چوپال میں اجتماعی استناد اور قبول عام والے قصے نظم کرتا تھا اور کوچہ کوچہ گاتا تھا پھر وہ دیہاتوں سے شہر آیا اور چوپال سے ایوان و دربار تک پہنچا اس کی مالی حیثیت بدلی اس کے طبقاتی نوعیت بدلی۔ اور یہ تجزیہ دلچسپی سے خالی نہیں ہے کہ کسی دور کے ادیبوں میں کتنے شہروں میں آباد ہیں اور کتنے دیہاتوں میں بسے ہوئے ہیں؟ ان کے پیشے کیا ہیں؟ اور ان کی طبقاتی وابستگیوں کی نوعیت کیا ہے؟ اریک فرام نے اپنے ایک مقالے میں اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ اچھے ادیب کے لیے عصر حاضر میں ادب کو پیشہ بنانے کے بجائے غیر ادبی پیشوں میں رہ کر ادب کو بعض جز وقتی دلچسپی بنائے رکھنا ضروری ہوگیا ہے تاکہ ادب پر شاعر کے روزگار کے اثرات نہ پڑیں۔

ادیبوں کے ان شخصی مطالعوں کا تعلق ان کی نفسیاتی پیچیدگیوں سے نہیں ہے کیونکہ ادبی سماجیات نفسیاتی تنقید کے دبستان سے مختلف ہے البتہ ادبی سماجیات کو اصرار ہے کہ انفرادی نفسیات بھی دراصل وسیع تر اجتماعی سماجیات ہی کا ایک حصہ ہے اور اس لحاظ سے ادبی سماجیات ادیبوں کی انفرادی صورت حال کا مطالعہ کرکے ادیبوں کی اجتماعی حیثیت اور ان کے ادب پر اثرات کے متعلق نتیجے نکالتی ہے۔

مختلف ادوار میں ادیبوں کی شخصیت، ان کے پیشے، مشاغل اور طبقاتی کردار کا تقابلی مطالعہ کیا جائے تو اس سے نہ صرف دلچسپ نتیجے نکل سکتے ہیں بلکہ ان کے موضوعات اور طرز بیان، ان کی علامتوں اور تمثالوں کے بارے میں بھی نئی معلومات فراہم ہوسکتی ہے اور ہر دور میں شاعر اور ادیب کی بدلتی ہوئی تصویر اور اس کی شہرت اور مقبولیت کے مدوجزر کے مطالعے سے بھی بعض اہم حقائق سامنے آسکتے ہیں۔ ان مطالعوں سے ادب کی تفہیم اور اس کی پرکھ کا ایک نیا پہلو تو سامنے آئے گا ہی اس کے ساتھ ساتھ کسی دور کے سماج کی ذہنی اور جذباتی صحت یا عدم صحت کے بارے میں بھی معلومات حاصل ہوسکتی ہیں۔

اس نقطۂ نظر سے ہر فرد معاشرے کا وسیلۂ اظہار ہے اور ہر شاعر اور ادیب کی نجی حسیت وسیع تر اجتماعی حسیت کا حصہ بھی ہے اور اس کی نمائندہ بھی۔ اور انفرادی حسیت ہی نہیں انفرادی زندگی اور انفرادی ردیوں کا مطالعہ بھی پورے سماج کے مطالعے پر محیط ہوجاتا ہے

اور یہی رویے کبھی ادب کی دنیا کی دھوپ چھاؤں میں ظاہر ہوتے ہیں کبھی دوسرے علوم و فنون کے رنگ و آہنگ میں کبھی سماج کی ساخت اور اس کی تبدیلیوں کی نشان دہی کرتے ہیں۔

۳

ادبی سماجیات کا تیسرا اہم پہلو ادب کی سرپرستی کرنے والے اداروں کا مطالعہ ہے ظاہر ہے کہ یہ بھی ادب کے موضوعات اور طرز بیان دونوں پر اپنے طور پر اثر انداز ہوتا ہے۔ مثل مشہور ہے کہ جو پیسہ دے گا وہی راگ چُنے گا پہلے زمانے میں ادب کی سرپرستی کا معاملہ سیدھا سادہ تھا اور اس کے سرپرست اداروں کی پہچان زیادہ آسان تھی شاعر کی سرپرستی قبیلہ یا اس کا معاشرہ کرتا تھا پھر یہ کام امیر اُمرا کے حوالے ہوا دیوان خانے شاعر اور داستان گو سے آباد ہونے لگے پھر شاعر کی سرکار دربار تک رسائی ہوئی شاعر قصیدہ خواں اور ادیب پرچہ نویس اور میر منشی بن گیا اور ان سبھی مناصب اور پیشوں میں مقابلہ ہونے لگا شاعر ایک دوسروں کے خلاف صف آرا ہونے لگے ادبی معرکوں کے میدان گرم ہوئے۔

ادبی اسلوب پر بھی اس کا اثر پڑا صنعت گری کا رواج ہوا نثر میں مرصع کاری، مقفیٰ اور مسجع اسلوب کے ذریعے ادیب اپنا کمال ظاہر کرنے لگے شاعری میں کہیں ایہام کا چلن ہوا کہیں لفظی بازی گری کا کہیں خیال بندی اور مضمون آفرینی کے ایسے حربے استعمال کیے جانے لگے جو حریفوں کے مقابلے میں شاعر کی افضلیت ظاہر کر سکیں شوکت الفاظ کا خیال رکھا جانے لگا قصیدہ ذریعۂ کمال اور وسیلۂ معاش بن گیا اور شاعر عام کاروبار میں لگنے یا عام پیشوں کے اختیار کرنے کے بجائے خود کو اشرافیہ کا حصہ سمجھنے لگا اور اپنے مرتبے کو بلند جاننے لگا۔

صنعتی انقلاب کے بعد جب ادب کی سرپرستی سرمایہ داروں کے ہاتھوں میں آئی تو اس کی نوعیت میں اہم تبدیلیاں ہوئیں۔ اکاڈمیاں بننے لگیں یونی ورسٹیوں کا عروج ہوا اور ادب کی سرپرستی کی دوسری بالواسطہ شکلیں اختیار کی جانے لگیں قصیدہ نگار معدوم ہو گئے مگر ارباب اقتدار کے مدح سراؤں اور ثنا گستروں میں کمی نہیں ہوئی عوامی ذرایع ترسیل نے قصیدہ نگاروں کی جانشینی کا حق ادا کر دیا۔ عوامی ذرایع ترسیل کا چلن ہوا تو پریس اور اخبارات وجود میں آئے فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن کا رواج ہوا اور ان میں سے ہر وسیلے نے ادب کے موضوعات طرز بیان اور تکنیک پر نہایت دور رس اثرات ڈالے۔ ادب کے دائرۂ اثر کو وسیع بھی کیا اور

گہرا بھی، اور ان میں سے ہر اثر کی نوعیت ایسی پیچیدہ اور متنوع ہے کہ ادبی تحقیق کے لیے نئے امکانات کا دروازہ کھلتا ہے۔ ادبی سماجیات ان سبھی اثرات کے مطالعے کے ذریعے آگے بڑھتی ہے۔

مختلف عوامی ذرایع ترسیل کے ادبی اثرات کے سلسلے میں ریڈیو اور فلم کی مثالیں کافی ہوں گی۔ ریڈیو نے محض آواز کی اکائیوں کے ذریعے فن پاروں کی تخلیق کی آواز کے ان تاثر پاروں کو نئی تکنیک کے وسیلے سے پیش کیا گیا فلیش بیک مقبول ہوا اور پس منظر کی موسیقی نے محض فضا آفرینی ہی نہیں کی بلکہ علامتی ڈھنگ سے گویا پوری صورت حال کو بیان کر دیا یہ سب تکنیک شعری اور افسانوی ادب میں بھی اپنے طور پر رچ بس گئیں۔ فلم نے بکھرے ہوئے محاکاتی ٹکڑوں کی اکائیوں کو استعمال کیا مونتاژ کی تکنیک برتی اور فضا آفرینی اور پس منظر (Perspective) کو مؤثر طور پر اپنایا ان سبھی حربوں کو ادب کی دیگر اصناف میں برتا جانے لگا بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ادب میں بعض اصناف کی ابتدا اور فروغ سرپرستی کرنے والے طبقوں اور اداروں اور سرپرستی کے طریقوں کی مرہون منت ہے۔

قصیدہ ایوان و دربار کی سرپرستی کے بغیر شاید اس طرح فروغ پذیر نہ ہوتا، ناول جسے صنعتی دور کا رزمیہ کہا جاتا ہے متوسط طبقے کے عروج پریس کے چلن اور چھاپے خانے اور اخبارات و رسایل کے رواج کے بغیر فروغ ممکن نہ ہو پاتا جن پریوں، بادشاہوں اور شہزادوں کے رومانی قصے اور رومانوی مہمات سے دل بہلانے والے سماج کی جگہ متوسط طبقے کے قارئین نے لے لی تھی اور اب وہ اپنے طبقے کے لوگوں کے قصے، ان کی کامرانیوں اور ناکامیوں کی داستانیں سننا چاہتے تھے اسی لیے ناول نے میر داستان کا تاج شہزادوں کے سر سے اتار کر متوسط طبقے کے نوجوان اور اس کے معاشرے کے سر پر رکھ دیا۔ غرض ادب کی سرپرستی کرنے والے اداروں کے اثرات براہ راست موضوع، ہئیت اور طرز ادا پر مرتب ہوتے ہیں۔

اسی مرحلے پر عوامی ذرایع ترسیل کی اجارہ داری کا مسئلہ بھی سامنے آتا ہے جاگیرداری دور کے برعکس صنعتی دور میں شاعر اور ادیب کی تخلیقات براہ راست عوام یا ان کے مخاطبین تک نہیں پہنچتیں بلکہ ان دونوں کے درمیان عوامی ذرایع ترسیل کا پورا کاروبار ہے جس پر حکومت یا باثروت طبقوں کی اجارہ داری کسی نہ کسی شکل میں قایم ہے مثلاً کوئی شاعر شعر

کے تو اسے زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچانے کا انتظام وہ خود اپنے طور پر نہیں کرسکتا۔ اخبارات رسایل، ناشر، کتب فروش، ریڈیو، فلم، ٹیلی ویژن یا اسی قسم کا کوئی ذریعہ اسے ضرور استعمال کرنا ہوگا اور یہ سب ذریعے براہ راست اس کے قابو سے باہر ہیں اور ان ذرایع ترسیل پر جو طبقے یا ارباب اقتدار قابض ہیں اور اپنی اسی اجارہ داری کے ذریعے وہ ادیبوں کو اور ان کے تخلیق کردہ ادب ان کے نظریات اور رویوں کو متاثر کرسکتے ہیں۔

اس کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اپنی تخلیقات کو جنس بازار بنانے کے خلاف احتجاج کے طور پر بعض ادیب ذرایع ترسیل سے اپنا رشتہ توڑنا چاہتے ہیں اور ترسیل ہی کے عمل کو فضول اور غیر ضروری قرار دے کر اپنی ذات کا نجی اظہار ایسی علامتوں اور ایسی عبارتوں میں کرتے ہیں جو ان کے نجی پن کو برقرار رکھ سکیں اور ان کے ذاتی تاثرات اور نجی واردات کو جنس بازار نہ بننے دیں۔ بیگانگی کا یہ عمل اور مخاطبین سے فن کار کے رشتے کٹ جانے کا یہ سلسلہ بھی ادب اور ادیب پر اثر انداز ہوتا ہے اور سماج کو بھی متاثر کرتا ہے ادبی سماجیات اسی عمل اور رد عمل کا مطالعہ ہے۔

۴

ادبی سماجیات کا سب سے زیادہ وسیع اور غالباً زیادہ معروضی شعبہ ادبی ذوق کا تجزیہ اس کے عوامل و محرکات کا مطالعہ اور سماج پر اس کے اثرات کی نوعیت اور اس کے دائرۂ اثر کا تعین ہے۔ کوئی تخلیقی فن پارہ اپنی آواز بازگشت سے خالی نہیں ہوتا، مختلف صورتوں سے وہ عوام تک پہنچتا ہے قبول عام حاصل کرتا ہے اور اس کی مقبولیت کبھی کبھی اس حد تک بھی بڑھ جاتی ہے کہ وہ دور کی آواز ہی نہیں بنتا بلکہ اس آواز کو تبدیل کرنے میں معاون ہو جاتا ہے ادیبوں اور شاعروں کا ذاتی اثر یوں بھی ہوتا ہے کہ پڑھے لکھے ان کی نقل کرنے لگتے ہیں نشست و برخاست، رہن سہن، طرز گفتگو، لباس اور پوشاک ہی نہیں چلنے پھرنے کے طریقے اور تفریحات و مشاغل میں بھی ان کی تقلید ہوتی ہے یہی نہیں بلکہ بعض ناولوں کے کردار ضرب المثل بن جاتے ہیں اور بعض ناول اپنے دور کے طرز احساس کو بدلنے میں کامیاب ہوتے ہیں تخیلی کرداروں پر حقیقت کا گمان ہونے لگتا ہے لوگ رچرڈسن کی پامیلا اور مرزا محمد ہادی رسوا کی اُمراؤ جان ادا کے مکان تلاش کرنے نکل پڑتے ہیں۔ بعض ناولوں کے ذریعے شعور اور طرز احساس میں ایسی

تبدیلی ہو جاتی ہے کہ ناولوں کے مرکزی تصورات عہد آفریں ثابت ہوتے ہیں مثلاً والیٹر کا ناول "کاندید" یا بنکم چندر چٹرجی کا ناول "آنند مٹھ"۔

ان ادب پاروں (اور ادیبوں) کے اثر و نفوذ کا تعین کس طرح کیا جائے اور ان اثرات کا مطالعہ کیونکر ہو؟ ادبی سماجیات نے اس کے لیے معروضی پیمانے وضع کرنے کی کوشش کی۔ سب سے پہلے مطبوعہ کتابوں کی اشاعت کے گوشوارے کی طرف توجہ کی گئی۔ کس ادبی صنف کی کتابیں زیادہ بکتی ہیں اور کس صنف کی کم اور اس صنف میں بھی کس قسم کی کتابیں مقبول ہیں۔ اس راہ سے ادبی سماجیات کتابوں کی بکری کے چارٹ اور مارکیٹ سروے (بازار کے جائزے) تک پہنچی۔ ظاہر ہے اعداد و شمار گمراہ کن بھی ہو سکتے ہیں اور مقبولیت اور بکری کے متعدد اسباب ہو سکتے ہیں جس میں ناشر کا سلیقہ، کتب فروش کی اشتہار بازی، تبصرہ نگار کی اہمیت اور دیگر عناصر ہو سکتے ہیں پھر بھی مذاق عام کا پتہ لگانے کے لیے دوسرے طریقوں کے ساتھ ساتھ یہ طریق کار بھی برتا جاتا رہا ہے۔ اور اس سے حاصل کردہ نتائج کو دوسرے طریقوں سے اخذ کردہ نتائج کی توثیق کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔

اسی کے ساتھ ساتھ فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن پر پیش ہونے والے پروگراموں کا تجزیہ بھی کیا جاتا ہے جو مذاق عام کی نشان دہی کرتا ہے اور اس دور کے سماج کے عام موڈ کو ظاہر کرتا ہے فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن اور دوسرے ذرائع اظہار کے ذریعے عوام تک پہنچنے والے ادب کو سامنے رکھ کر کسی معاشرے کی حسیت کی عام روش کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ کس قسم کے موضوعات کسی مخصوص معاشرے کو زیادہ پسندیدہ ہیں (اور اس مقصد کے لیے content analysis کا یا نفس مضمون کے تجزیے کا طریق کار برتا جاتا ہے) کس قسم کے اندازِ بیان، علامتیں، تلمیحیں اسے زیادہ عزیز ہیں اور ان سب کی مدد سے کسی دور کے ذوق ہی کا نہیں اس معاشرے کے جذبات و احساسات، اقدار و افکار کا ایکسرے کیا جا سکتا ہے۔

گویا ادبی سماجیات پورے سماج کو ایک اکائی یا ایک فرد سمجھ کر اس کا مطالعہ کرتی ہے اور کسی دور کے اندیشوں، ارمانوں، خواہشات اور خطرات کا اسی نقطۂ نظر سے جائزہ لیتی ہے کہ اس دور کے بدلتے ہوئے بیشتر فکری اور حسی سانچے محض اتفاقی نہیں رہتے بلکہ سماجی ارتقا کے عمل کا ایک جز بن جاتے ہیں اور ادب اور سماجی ارتقا دونوں کی تفہیم میں معاون ہوتے ہیں۔

کتابیات

۱۔ ادبی سماجیات — محمد حسن

Literature and Society;

By Richard Hagarth

A Guide to Social Sciences ed. Mackenzie, Wiedenfield and Micholson Sociology of Literature

By Diana Laurenson & Allen Swingewood

(London 1971)

Culture and Society

By Raymond Welliams

(London 1958)

Literature and the Image of Man

By Lowenthal

(Boston 1957)

The Arts In Society

By Watt

(New Jersey 1964)

Ideology and Utopia

By Karl Manheim

The Rise of English Literary History

By Rene Wellek

بیسواں باب

تقابلی تنقید

یورپ میں صنعتی انقلاب کے دنیا کی طنابیں کھینچ دیں اور سائنس پر نیا اعتماد پیدا کیا یورپی دنیا کے ممالک ایک برادری میں منسلک ہو گئے۔ مختلف زبانوں کی ادبیات سے واقفیت عام ہونے لگی اور ایک عالمی تصور اُبھرنے لگا۔ اسی بیداری کا ایک نتیجہ عالمی ادب کا تصور بھی تھا جو مبہم ہونے کے باوجود زیادہ جامع اور وسیع اصطلاح کے طور پر سامنے آیا مشہور جرمن شاعر گوئٹے نے پہلی بار عالمی ادب کی اصطلاح کو برتا جس سے مراد وہ ادب تھا جو عالمی معیاروں پر پورا اُترتا ہو اور جو عالمگیر آگہی اور تہذیبی وحدت کا اظہار کرتا ہو۔

عالمی ادب کے تصور کے ساتھ ساتھ تقابلی ادب کا تصور بھی سامنے آیا۔ عالمی ادب سے مختلف زبانوں کا وہ ادب مراد تھا جو وسیع تر عالمی معیاروں پر پورا اُترتا ہو تقابلی ادب سے وہ ادب مراد ہے جو مختلف ادبی اور فکری اور تہذیبی اثرات کو قبول کرتا ہو اور جس کے ذریعے مختلف ادبیات کے درمیان لین دین، تطابق اور تخالف، تحریکات و تمثال، افکار و اقدار کے تبادلے کا سلسلہ قایم ہوا ور اس سلسلے کی سماجی اور اقتصادی عوامل و محرکات کا مطالعہ کیا جا سکتا ہو۔

تقابلی ادب محض اس ادب سے عبارت نہیں ہے جس میں محض کسی بھی دو فن کاروں کا تقابل کیا جائے یا کسی دو مختلف زبانوں یا ادبیات کے درمیان تقابلی مطالعہ کیا جائے بلکہ وہ ادب ہے جو دو فن کاروں، دو تہذیبوں اور دو زبانوں کی ادبیات کے درمیان مختلف سطحوں

کے لین دین، تطابق اور تخالف کا مطالعہ کر کے اس کے دور رس محرکات کو بے نقاب کرتا ہو اور وسیع تر عالمی آگاہیوں کو سامنے لاتا ہو۔

تقابلی ادب پر پہلی کتاب ۱۸۸۶ء میں ایچ۔ ایم۔ پاس نٹ (H.M. Posnet) نے شایع کی اس کے بعد اس موضوع پر مختلف خطبات اور مقالے شایع ہوتے رہے۔ ۱۹۱۰ء میں پروفیسر الف۔ ڈبلیو۔ شانڈلر (F.W.Chandler) نے سن سناتی یونی ورسٹی میں تقابلی ادب کے پروفیسر مقرر ہونے پر اس موضوع پر خطبہ دیا۔ یہ سلسلہ نیوٹن پی اسٹال نخت اور ہورسٹ فرینز (Newton P.Stall knecht and Horst Freng) کی مرتبہ کتاب تقابلی ادب طریق کار و پس منظر (Literature Method and Perspective) مطبوعہ ۱۹۶۱ء اور رینے ویلک Ren's Wellick کے مضامین مشمولہ Discrimination مطبوعہ ۱۹۷۰ء اور Comparatists at work اور Theory of Literature مطبوعہ ۱۹۶۸ء تک جاری رہا۔

تقابلی ادب کا بحیثیت ایک درسی مضمون کے سوربان یونی ورسٹی پیرس سے آغاز ہوا جہاں اس مضمون کا باقاعدہ شعبہ کھولا گیا اس کے بعد دھیرے دھیرے یورپ کی دوسری یونی ورسٹیوں میں بھی اس کا رواج ہوا لیکن تقابلی ادب کا فروغ خاص طور پر یورپ میں فرانس اور جرمنی میں اور یورپ کے باہر امریکا میں ہوا اور دونوں جگہ اس کا اسلوب اور انداز جداگانہ رہا اور دو مختلف دبستانوں کی شکل اختیار کر گیا۔

فرانس اور جرمنی میں تقابلی ادب نے وسیع تر سماجی سیاق و سباق کو اہمیت دی۔ فرینک فرٹ اسکول نے بطور خاص ان عمرانی عناصر پر زور دیا جو مختلف ادبیات میں مماثلتیں اور اختلافات پیدا کرتے ہیں جب کہ امریکا کے تقابلی ادب نے مختلف ادبیات کے اندرونی ڈھانچے اور اس کی جمالیاتی اور اسلوبیاتی خصوصیات کے تقابل کو پیش نظر رکھا۔ یہ دونوں نقاط نظر ان دبستانوں کے علمبرداروں کے بیانات سے ظاہر ہوتے ہیں۔

انڈیانا کے پروفیسر ریماک نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ تقابلی ادب تاریخ کا حصہ ہے، جمالیات کا نہیں اور اسے مصنفین، تصانیف اور مختلف قوموں کے قارئین و ناظرین کے درمیان شعوری اور تصدیق شدہ روابط سے تعلق رکھنا چاہیے۔ لہذا تقابلی ادب کے فرانسیسی (اور جرمن) دبستان نے عام طور پر ربط کی نوعیت، کسی ادب

کی مقبولیت، کامیابی، اثرات، اس کے ماخذ، غیر ممالک کے اور ایک ملک کے ادب کی دوسرے ملکوں میں امیج جیسے مباحث سے رابطہ رکھا۔

اس کے مقابلے میں امریکی ماہرین مثلاً رینے ویلک، ہیری لیون اور ڈیوڈ میلون وغیرہ نے اسلوبیات کو تقابلی ادب کا موضوع بنایا اور اصناف، تحریکات، ادبی روایات، تصورات اور اسلوبیاتی اور استعاراتی سانچوں کا تقابلی مطالعہ کیا اور اس طرح ادبی شہ پاروں کے اجزا و عناصر کے درمیان روابط کو موضوع بحث بنایا۔ اس طرح تقابلی ادب کا دائرہ وسیع ہوتا گیا ایک طرف اس دائرہ میں وہ تمام موضوعات، تصورات و اقدار آگئے جو مختلف ادبیات میں زیر بحث آتے ہیں تو دوسری طرف تمثال، استعارے اور انداز بیان کے سبھی سانچے بھی شامل ہو گئے جو مختلف شہ پاروں کو امتیازی شان بخشتے ہیں اس دائرۂ کار کا اندازہ مندرجہ ذیل موضوعات سے لگایا جا سکتا ہے:۔

۱۔ موضوعات اور تصوراتی سانچے۔ مثلاً نثری ادب میں تخیلی سفر کا موضوع

۲۔ ادبی اصناف، ٹائپ، ہئیت اور تکنیک۔ مثلاً ناول میں واحد متکلم کی تکنیک کا استعمال۔

۳۔ ادوار، تحریکات اور میلانات۔ جیسے مختلف ادبیات میں رومانویت یا حقیقت نگاری۔

۴۔ قدیم قصے، ضمنیات، جغرافیائی اور لسانی وحدتیں۔ مثلاً یورپ میں انسان دوستی کا تصور اور اس کا اثر دوسری ادبیات پر۔

۵۔ تراجم، مسافر، سیاح اور دوسرے رابطوں سے مختلف تہذیبوں اور ادبیات کا مطالعہ مثلاً شیکسپیئر کے اردو تراجم کا مطالعہ۔

۶۔ انفرادی ممالک یا تہذیبوں کے تقابلی مطالعے۔ مثلاً انگلستان اور ہسپانیہ کے کسی ایک دور کے ڈراموں کا تقابلی مطالعہ۔

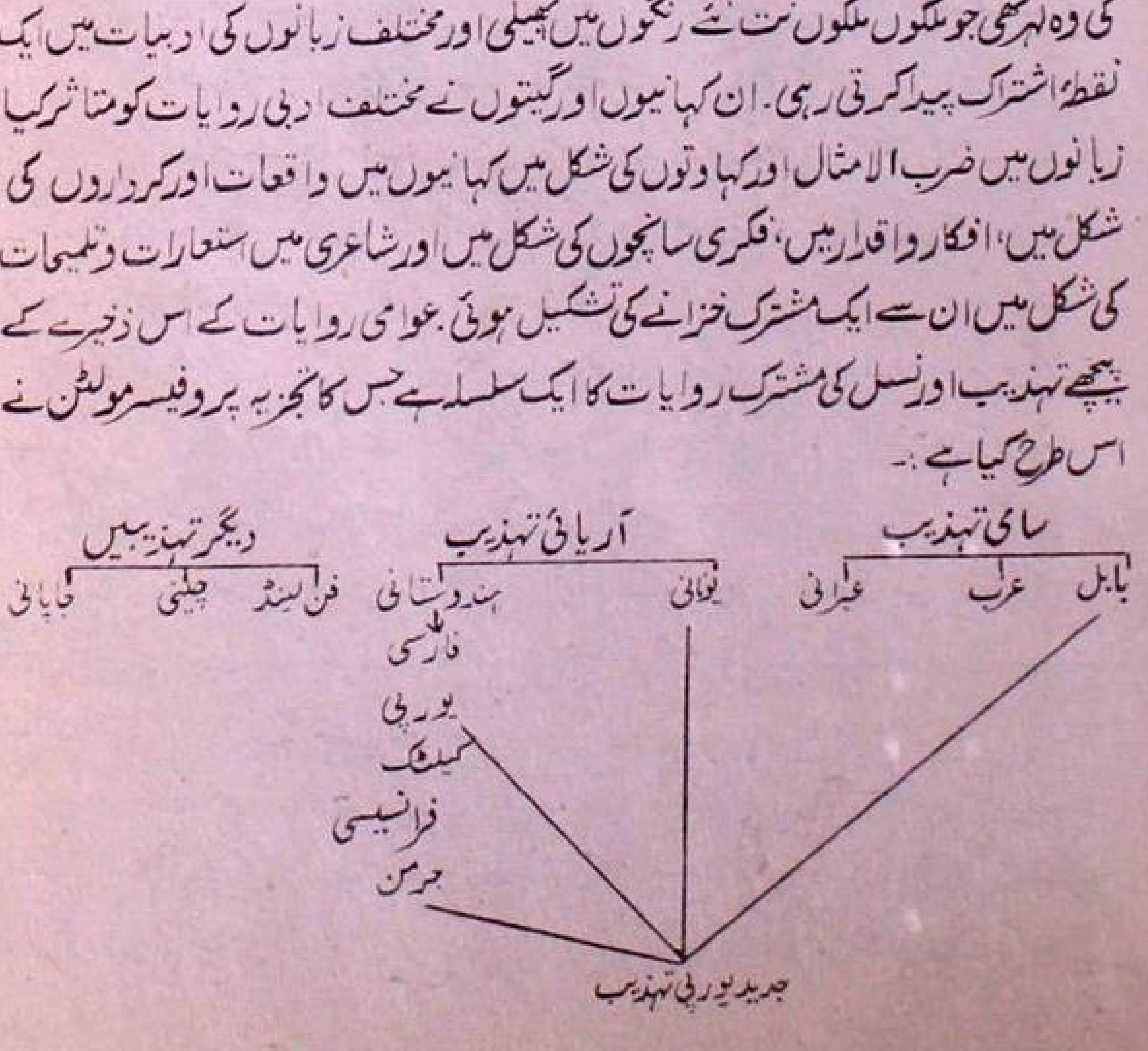
۷۔ مصنفین کے انفرادی مطالعے۔ مثلاً شیکسپیئر اور بریخت کا مطالعہ۔

ان مباحث سے تقابلی ادب کے دائرۂ کار کے وسعت اور جامعیت کا اندازہ ہو سکتا ہے ایک طرف اس کا رشتہ مختلف زبانوں کے دو ادیبوں یا ان کے ادبی شہ پاروں کے باہمی تقابل سے ہو سکتا ہے تو دوسری طرف اس کا سلسلہ دو مختلف ادبیات کی روایت، ان

کے ماخذ، ان کے تہذیبی سیاق و سباق سے جا ملتا ہے اور تیسری طرف یہ ایک ملک میں دوسرے ملک کے تصور اور ایک ادبیات میں دوسری ادبیات کی امیج سے بھی بحث کرتا ہے اور مختلف ادوار و تحریکات کا مطالعہ کرتے ہوئے عالمی ادب کی اور عالمی آگہی کے رشتوں تک جا پہنچتا ہے۔

غرض تقابلی ادب نے ایک نئے اور وسیع تر انداز تنقید کو رائج کیا جو محض دو فن کاروں یا دو شہ پاروں کے تقابل سے عبارت نہ تھا بلکہ دو فن پاروں یا دو شہ پاروں ہی کے درمیان نہیں بلکہ دو ادبیات اور دو تہذیبوں کے درمیان تبادلہ، لین دین اور اثر پذیری کے عمل کا سنجیدگی سے مطالعہ کرتا تھا اور اس عمل کے عمرانی عوامل اور ماخذ تلاش کرتا تھا۔ تقابلی تنقید کے لیے دنیا کی مختلف تہذیبیں اور ان کے عوامل و محرکات گویا ایک تہذیبی وحدت تھے جو مختلف زبانوں اور ان کی ادبیات میں مختلف ادوار میں، مختلف طریقے پر ظاہر ہو رہی تھی اور ادب کے شعبے میں نئے گل بوٹے کھلا رہی تھی۔

اس اثر آفرینی کے مختلف روپ تھے۔ سب سے پہلے عوامی قصے کہانیوں اور لوک گیتوں کی وہ لہر تھی جو ملکوں ملکوں نت نئے رنگوں میں پھیلی اور مختلف زبانوں کی ادبیات میں ایک نقطۂ اشتراک پیدا کرتی رہی۔ ان کہانیوں اور گیتوں نے مختلف ادبی روایات کو متاثر کیا زبانوں میں ضرب الامثال اور کہاوتوں کی شکل میں کہانیوں میں واقعات اور کرداروں کی شکل میں، افکار و اقدار میں، فکری سانچوں کی شکل میں اور شاعری میں استعارات و تلمیحات کی شکل میں ان سے ایک مشترک خزانے کی تشکیل ہوئی۔ عوامی روایات کے اس ذخیرے کے پیچھے تہذیب اور نسل کی مشترک روایات کا ایک سلسلہ ہے جس کا تجزیہ پروفیسر مولٹن نے اس طرح کیا ہے:-



بوک لہری اس سطح کے بعد دوسری سطح ادبی روایات کی ہے جو مختلف ادبیات میں ایک مشترک پرت فراہم کرتی ہے۔ اس اشتراک میں افکار و اقدار کو بھی دخل ہوتا ہے نسلی خصوصیات یا لسانی مزاج کو بھی اور اسی کے ساتھ ساتھ مختلف ادبیات کے شہ پاروں کو بھی یہ اشتراک موضوعات میں بھی ظاہر ہو سکتا ہے۔ انداز نظر اور اسلوبیاتی خصوصیات کی شکل بھی اختیار کر سکتا ہے مثلاً تصوف کے اثرات کا مطالعہ فارسی، اردو اور اودھی کی ادبیات میں یا غزل اور جاپانی ہائیکو کے اختصار اور اشاریت اور داخلیت میں ظاہر ہونے والے ایشیائی مزاج کا مطالعہ۔

روایات کے اس تہہ در تہہ پرت کے بعد تحریکات کے پیدا کردہ تصورات و اسالیب کا ذکر آئے گا مختلف ادوار میں فکری اور جمالیاتی تحریکات ادب کو متاثر کرتی رہی ہیں اور ان تحریکات کا دائرۂ اثر محض کسی ایک زبان یا ادب تک محدود نہیں رہتا بلکہ ان سرحدوں کو پار کر کے دوسری زبانوں اور ان کی ادبیات تک بھی پہنچتا ہے اور نئے موضوعات نئے نفس مضمون، نئے اسالیب اور نئے طرز ادا کو جنم دیتا ہے ان ادبیات میں اشتراک بھی ہوتا ہے اور اختلاف بھی اور ان دونوں کے مطالعے سے ادب ہی کا نہیں اس ادب کے دائرۂ اثر میں آنے والے معاشرے اور اس کی حسیت کے بارے میں بھی اہم نتائج نکالے جا سکتے ہیں مثلاً رومانویت کی تحریک یورپ سے اُبھری مگر پوری دنیا کی ادبیات میں پھیلی گو اس کے اثرات کی نوعیت ہر ادب میں مختلف طریقوں پر ظاہر ہوئی۔

اس کے بعد اشتراک و اختلاف کی وہ سطح ہے جو مختلف ادیبوں کے درمیان ظاہر ہوتی ہے ادیب ایک دوسرے کی تحریروں سے اثر قبول کرتے ہیں اور یہ اثرات کہیں مشترک موضوعات کی شکل میں کہیں مشترک علامتوں کی شکل میں اور کہیں مختلف تمثال یا اسلوب کی شکل میں ظاہر ہوتے ہیں یہ اثرات غیر شعوری ہوں تو انھیں روایات کے ضمن میں رکھا جا سکتا ہے شعوری ہوں تو انھیں ادبی ممنونیت Literacy Indebtedness کہا جاتا ہے جسے تقابلی تنقید نے ایک اصطلاح کے طور پر استعمال کیا۔

ادبی ممنونیت کسی ایک ادب پارے یا کسی ایک ادیب سے شعوری طور پر فکر و اسلوب کا کوئی سانچہ مستعار لینے کا نام ہے جسے اپنے طور پر ترمیم و اضافہ کر کے اپنے ادبی مزاج کے مطابق ڈھال لیا گیا ہو مثلاً اقبال کا تصورِ شاہین جو نطشے سے مستعار یا مماثل ہے لیکن نطشے کے شاہین

سے کسی قدر مختلف ہے اور اس کی خصوصیات میں اقبال نے رد و بدل کر کے اسے اپنے تصور کے مطابق ڈھال لیا ہے۔ ادبی ممنونیت محض ایک ادب پارے یا محض کسی ایک ادیب ہی کی نہیں ہوتی پوری ادبی روایات میں بھی ہو سکتی ہے۔ چراغ سے چراغ جلتا ہے ایک ملک کے ادب کی تصویر دوسرے ملک کے ادب میں کیا ہے اور کیسی ہے اور ادبی ممنونیت نے کس طرح اثر چھوڑا ہے اس کا مطالعہ بھی تقابلی تنقید کی دلچسپی کا موضوع ہے مثلاً فارسی ادب کا کیا تصور مغرب نے اپنایا یا خیام کی مغرب نے کس طرح توجیہہ کی جو ظاہر ہے کہ خیام کے فارسی نقادوں سے خاصی مختلف تھی اسی طرح مغرب نے ہندوستان کا کیا روپ اپنایا اور اس کے ادب کے کن پہلوؤں پر زور دیا یہ بھی تقابلی تنقید کا محبوب موضوع ہے۔

اس قسم کے ہر تقابلی مطالعے کی بنیاد ظاہر ہے ترجمے پر ہوگی۔ فنون لطیفہ کے دوسرے شعبوں مثلاً رقص، موسیقی اور مصوری کی طرح ادب نے کوئی عالمگیر زبان ایجاد نہیں کی اور زبان ادب کا وسیلۂ اظہار ہے اور ہر اہم زبان سے واقفیت اور وہ بھی اتنی اور ایسی واقفیت کہ اس کے ادب سے بہرہ مند ہوا جا سکے کسی ایک فرد کے لیے ممکن نہیں اس لیے تراجم پر انحصار لازم ہے اور تراجم اکثر ناقابل اعتبار اور ناقص ہوتے ہیں خاص طور پر تخلیقی ادب اور اس میں بھی شاعری کے تراجم نہ تو صحت مضمون کی ضمانت کرتے ہیں نہ حسنِ اسلوب کی، ترجمہ کیسا ہی اچھا کیوں نہ ہو اصل کا بدل نہیں ہو سکتا زیادہ سے زیادہ وہ کسی ادب پارے کے ذریعے ادا ہونے والے مضامین احساسات و افکار ہی کو پیش کر سکتا ہے۔ جب کہ ادب کا معاملہ الفاظ کے ذریعے کیفیات کی ترسیل کا ہے اور ان کیفیات کا تعلق الفاظ کے پیچھے کارفرما لہروں سے ہے جو مختلف رنگ و آہنگ بکھیرتی ہیں اور ہر زبان کی مخصوص روایات اور تلازموں میں رچی بسی ہوتی ہیں۔ مترجم ان لہروں کو گرفت میں نہیں لا سکتا یا ان کو گرفت میں لانے کے لیے دوسری زبان کے تہذیبی سیاق و سباق کی بنا پر یا متبادل الفاظ کی کمی کے سبب سے خود کو معذور پاتا ہے لیکن ان سبھی کمیوں کے باوجود ترجمے پر انحصار تقابلی تنقید کی بنیادی ضرورت بن جاتا ہے اور اسی لیے تقابلی تنقید کو جمالیاتی کیفیات اور ادب کی اسلوبیاتی باریکیوں سے بحث کرنے کے بجائے اس کے بنیادی مباحث، موضوعات، نفس مضمون، افکار و اقدار اور اسلوبی سانچے، تمثال اور علامتوں جیسے معاملات پر زیادہ زور دینا پڑتا ہے کیونکہ ترجمے کی گرفت میں نہ آنے والی کیفیات کے مقابلے میں زیادہ معروضی اور زیادہ

قابل اعتماد بنیادیں فراہم کر سکتے ہیں۔

ترجمے کی کئی سطحیں ہیں ایک سطح لغوی یا لفظی ہے تو دوسری آزاد ترجمہ ہے جس میں لفظ کا ترجمہ نہیں کیا جاتا بلکہ نفس مضمون کو موثر طور پر دوسری زبان میں ادا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اس سے آگے اخذ و تلخیص کی منزل ہے جس میں اصل میں کتر بیونت کی گنجائش نکل آتی ہے اس مرحلے پر نفس مضمون کے بنیادی مغز ہی کی ترسیل سے غرض رکھی جاتی ہے اور اس کی اسلوبیاتی جزئیات اور لفظیاتی لطافتوں اور نزاکتوں سے بڑی حد تک قطع نظر کیا جاتا ہے ترجمے کی ایک اور سطح وہ ہے جسے ترکیبی ادب (Meta Literature) کی اصطلاح سے یاد کیا جاتا ہے۔ ترکیبی ادب کی بنیاد کسی دوسرے ادب سے اخذ کردہ تصور، کردار یا مرکزی خیال پر ہوتی ہے مگر اس کا تہذیبی سیاق و سباق اور ادبی رنگ و آہنگ بدل دیا جاتا ہے اور اسے Target audience کے مختلف ادبی ذوق رکھنے والے قارئین یا ناظرین کے ادبی اور تہذیبی محاورے میں ڈھال دیا جاتا ہے اس کی مثالیں آغا حشر کے ڈراموں میں شیکسپیئر کے قصوں کے استعمال سے فراہم کی جا سکتی ہیں یا واقعہ کربلا کو انیس نے جس طرح ہندوستانی رنگ روپ دیا ہے وہ بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے فرق صرف یہ ہے کہ یہاں قصہ ادبی شہ پارے کے بجائے تاریخ کی کتابوں سے ماخوذ ہے اور اس کا تہذیبی سیاق و سباق بدل دیا گیا ہے۔ اس پردے میں بھی ادبی ممنونیت اپنا رنگ دکھاتی ہے اور ان اثرات کا مطالعہ بھی تقابلی تنقید کی دلچسپی کا موضوع ہے۔

ادبی ممنونیت اور اثر پذیری اور اثر آفرینی کی مختلف نوعیتوں کے پیچھے اکثر مختلف معاشی اور اقتصادی عوامل و محرکات کار فرما ہوتے ہیں جو متعلقہ دور کے اداروں کو متاثر کرتے ہیں۔ سیاست کا رخ بدلتا ہے، تعلیم کا رویہ تبدیل ہوتا ہے، لوگوں کے پیشے ان کی مصلحتیں اور تقاضے بدلتے ہیں جو ان کی تہذیب کو بھی متاثر کرتے ہیں، نیا طرز احساس پیدا ہوتا ہے اور ادب میں ظاہر ہونے والا انداز نظر اور تصور حیات کچھ کا کچھ ہو جاتا ہے تقابلی تنقید اس طرز احساس کی تبدیلی کی ماہیت ہی کا مطالعہ نہیں کرتی بلکہ اس تبدیلی کے پیچھے کار فرما تہذیبی اور معاشی عوامل و محرکات کو بھی زیر بحث لاتی ہے مثلاً انقلاب فرانس یا صنعتی انقلاب کے اثر سے پیدا ہونے والی افکار و اقدار اور اسلوبیاتی تبدیلیوں کا مطالعہ یورپ کی مختلف زبانوں کی ادبیات میں کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح

تقسیم ہندوستان کے اثرات کی نشان دہی ہندوستان اور پاکستان کی مختلف زبانوں کی ادبیات میں کی جاسکتی ہے اور اس مرحلے پر تقابلی تنقید کے رشتے ادبی سماجیات سے جا ملتے ہیں گو انداز نظر اور طریق کار کا اختلاف قایم رہتا ہے۔

تقابلی تنقید کی حمایت اور مخالفت میں مختلف خیالات کا اظہار کیا گیا ہے۔ اس کے علمبرداروں اور حمایتیوں نے تقابل کو اصل تنقید قرار دیا ہے۔ ایلیٹ کا یہ قول بھی بار بار دہرایا گیا ہے کہ مشابہتیں اور اختلافات کی تلاش ہی ادبی تنقید کا طریق کار ہے اسی کے ساتھ ساتھ وہ ادب کو عالم گیر اکائی کی شکل میں دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش کے طور پر بھی تقابلی تنقید ہی کو عصری آگہی کے تقاضوں کے مطابق قرار دیتے ہیں اور مختلف علوم و فنون کے ہم جہتی عرفان سے ادب کی تفہیم کے نئے امکانات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ تقابلی تنقید کے مخالفین ترجمے پر انحصار کی وجہ سے تقابلی تنقید کو کم عیار سمجھتے ہیں اور اسے ادبی سے زیادہ سماجیاتی تنقید کا حصہ قرار دیتے ہیں اس کے علاوہ مختلف زبانوں کی ادبیات کے درمیان تقابل کو بعض ایسے غیر متعلق مسایل و مباحث میں اُلجھا ہوا جانتے ہیں جس سے ادبی تنقید کو فنی بصیرت کے حصول میں مدد نہیں ملتی۔

بہر حال تقابلی تنقید ادب کی تفہیم اور پرکھ کا ایک نیا منظر نامہ ہے یہاں مطالعہ صرف ایک شہ پارے یا کسی ایک فن کار سے شروع تو ہوتا ہے لیکن ان پر ختم نہیں ہوتا اس کے رشتے ایک ادیب سے دوسرے ادیب تک ایک ادب سے دوسرے ادب تک اور ایک زبان اور ایک دور سے دوسری زبان اور دوسرے دور تک پھیلتے جاتے ہیں اور آخر ادب کے دائرے سے باہر مختلف علوم و فنون، تحریکات و سماجی عوامل تک پہنچ جاتے ہیں گویا پوری دنیا ایک ایسے معاشرے میں تبدیلی ہو جاتی ہے جو مختلف جغرافیائی اور لسانی حصوں میں بٹی ہونے کے باوجود ایک مربوط اکائی ہے اور اس کے دل کی دھڑکنیں اور احساسات کی لہریں کسی نہ کسی طرح کسی نہ کسی نقطے پر آکر ضرور ملتی ہیں اور وہ نقطہ انسانی ارتقا کی مختلف سطحوں کی داخلی شخصی اور نجی شناخت فراہم کرتا ہے۔ جس طرح ٹوائن بی نے تاریخ میں قوموں کے عروج و زوال میں کوئی منطقی ربط اور رہ نما اصول تلاش کیا اسی طرح تقابلی ادب انسانی برادری کو ایک اکائی قرار دے کر اس کے ارتقا کی باطنی داستان کو ادب کے وسیلے سے سمجھنا چاہتا ہے اور ادبی منونیت کے زیر اثر عوامل و محرکات کی جو لہریں مختلف ادبیات کو ایک دوسرے سے

ملاتی ہیں یا متمیز کرتی ہیں ان کی نوعیت اور کیفیت تک پہنچ کر ان میں کوئی ضابطہ یا کوئی منطقی ربط تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اس اعتبار سے اسے ادبی تنقید کی توسیع قرار دینا چاہیے۔

کتابیات

1. Nagendra(ed) comparative literature (Delhi University 1977)

2. Michael and Bowles: comparatists at work (1968).

3. Rane Welleck Concepts of Criticism (1963)

4. Rene Welleck, Theory of Literature chap. VI and Anstin Warren.

5. Stall Knecht and Frenz : Comparative Literature, Method and Perspective 1961.

6. Jadhavpur Jo rnal of comparative literature.

7. Gifford, Henry: Comparative Literature London (1969)

8. Remiak Henry H.H. Comparative Literature at the Crossroads,.

9 Year book of Comparative and General Literature (1960)

اختتامیہ

جایزہ تمام ہوا۔

یہ تصورات محض آثارِ قدیمہ نہیں تخلیق و تنقید کے زندہ مسایل کا حصہ ہیں۔

سب سے پہلا مسئلہ ادب اور اس کے گرد و پیش (یا حقیقت) سے تعلق کا ہے۔ تصوف نے اس مسئلے کو وحدت الوجود سے حل کر دیا کہ ان کے نزدیک مادہ اور روح ایک ہی کل کے اجزا ہیں دونوں ایک ہی وجود کے دو رُخ ہیں ساری کائنات روحِ ازل ہی کا ظہور ہے اسی لیے جب ایک جُز کو دوسرے جُز کے اندر اپنے باطنی وجود کی جھلک نظر آتی ہے تو جمالیاتی تجربے کی نمود ہوتی اور یہی فن کی اصل ہے اور ادب کی باطنی اور خارجی وفاداریوں اور وابستگیوں کا مسئلہ پیدا ہی نہیں ہوتا۔

تصوف کے دائرے سے باہر قدم رکھیے اور مادی دنیا کا وجود تسلیم کیجیے تو 'نقل' کا تصور سامنے آتا ہے لیکن اس میں قباحت یہ ہے کہ اول تو نقل یونانی اصطلاح (Mimosis) کا صحیح ترجمہ نہیں دوسرے 'نقل' سے مراد ارسطو نے بھی محض ہو بہو چربہ اُتارنے سے نہیں لی ہے۔ ادب اور حقیقت کا رشتہ محض عکس اور عکس اُتاری جانے والی شے کا نہیں ہے، بلکہ اس سے زیادہ اس تخیلی ترجمانی کا ہے۔ مادی حقیقت کے نمایندہ پہلوؤں کو فن کارانہ تجزیے اور تجزیے کی مدد سے رد و قبول، اضافے اور ترمیم کے ساتھ پیش کرنے کا ہے تخیل والے حصے کو رومانویت نے اہمیت دی، ترجمانی والے حصے کو لیسنگ اور طریق کار پر زور دینے والے

نقادوں نے۔ پھر ایک طرف وہ نقاد تھے جنھوں نے ادب کو پورے عمرانی منظر نامے کا حصہ قرار دیا اور اسے دانشِ عصر اور ہم عصر حسیت ہی کا جز سمجھا دوسری طرف وہ جنھوں نے ادب پارے کے خود مختار اور خود کفیل ہونے پر زور دیا۔ غرض مادی حقیقت سے ادب کے رشتے پر مختلف نوعیتوں سے غور ہوتا رہا ہے۔

ادب کا خمیر حسیت، فکر اور جذبے کے جس امتزاج سے اُٹھتا ہے ان کا محرک مادی حقیقت کو کسی نہ کسی شکل میں قرار دیا جا سکتا ہے۔ بعض نقادوں نے لفظ سے حسیات کی کرنیں پھوٹتی دیکھیں، بعض نے حقیقت کے بدلتے ہوئے پس منظر سے اُبھرنے والے مفاہیم پر نظر رکھی جو اظہار کے سانچوں کی تلاش میں بھٹکتے ہیں۔

جہاں تک ادب پاروں کی پرکھ اور ان کی تنقیدی قدر شناسی کا مسئلہ ہے بعض نقادوں نے صنفی ادب کو تنقید کا بنیادی معیار قرار دیا اور ہر صنف کے آئین و آداب کے مطابق ادب پاروں کی پرکھ ضروری ٹھہرائی، بعض نے عصری حقیقت اور اس سے اُبھرنے والی حسیت کے پیمانے پر تنقید کی بنیاد رکھی یعنی زمانے اور ماحول سے ادب پارے تک پہنچے بعض نے اس کے برعکس ادب پارے کے متن کو اساس قرار دیا اور ان کے اندرونی روابط کے مطالعے کو اصل تنقید بتایا۔ بعض اس سے بھی آگے بڑھ کر اندرونی روابط اور اجزا و عناصر کے مطالعے سے خارجی عوامل و محرکات تک پہنچے اور اس طرح ادب اور عصری حسیت کو ایک ہی اکائی میں سمیٹنے کی کوشش کرنے لگے۔

ادب کی سماجی معنویت اور مقصدیت کے مسئلے پر بھی سخت اختلافات کے باوجود دو باتیں واضح طور پر سامنے آتی ہیں۔ ایک گروہ ادب کو شخصیت کی بازیافت، عرفان ذات کی تکمیل کا وسیلہ یا جمالیاتی نشاط کا ذریعہ جانتا ہے اور ادب کی خود مختاری اور خود کفالتی کا اعلان کرتا ہے جب کہ دوسرے گروہ کا خیال ہے کہ ادب چاہے یا نہ چاہے ترسیل و ابلاغ کے فریضے سے گریز نہیں کر سکتا اور لازمی طور پر وہ سماج کے احساسات و خیالات پر اثر انداز ہوتا ہے اور فرد اور معاشرہ دونوں کو بہتر بنانے اور زندگی کو تبدیل کرنے کی جدوجہد میں شریک ہوتا ہے گو دونوں مکاتیب خیال ترجیحات کے سلسلے میں ایک دوسرے

سے سخت اختلافات رکھتے ہیں لیکن غور کیا جائے تو بنیادی طور پر اس بات پر ضرور متفق ہو جائیں گے کہ ادب خود زندگی ہو یا زندگی کو بہتر طور پر دیکھنے کا وسیلہ وہ شخصیت کے ذریعے یا معاشرے کو جمالیاتی اور حسیاتی طور پر بہتر بنانے میں مددگار ہو سکتا ہے۔ سچ یہ ہے کہ معاشرے کے بہتر ہونے کا کوئی تصور کیوں نہ ہو لازمی طور پر وہ افراد کی شخصیت کی تکمیل اور ان کے بالیدہ اور جمالیاتی طور پر ارفع زیادہ مربوط اور ہمہ جہت ارتقا ہی سے عبارت ہے اور اس مقصد کے حصول میں جمالیات ہو یا عمرانیات دونوں اپنی ترجیحات کے اعلان کے باوجود بالواسطہ یا بلاواسطہ معاون ہوتا ہے —— اور یہی تنقید اور تخلیق دونوں کو معنویت بخشتی ہے۔

شلر کے الفاظ میں:۔

All Art is dedicated to Joy, and there is no higher and more serious problem then how to make men happy.

"تمام فن انبساط سے معنون ہے اور انسانوں کو خوش و خرم بنانے سے اعلیٰ تر اور سنجیدہ تر مسئلہ اور کوئی نہیں ہے۔"

اور یہی نقطۂ اتصال کلی تنقید TOTAL CRITICISM کی بنیاد فراہم کرتا ہے۔

کتابیات

جن کتابوں سے خاص طور پر استفادہ کیا گیا:۔

1. Bate. Criticism Shipley Major Tests.
2. Shipley Dictionary of World Literature.
3. Rene Welwck. History of Literary Criticism.
4. -do-
5. Rene Welwck. History of Literary Criticism.
6. Wimsatt and Brook: Literary Criticism= A.Short History.
7. Literature of the East.
8. Naresh Chandra: New criticism.

9. Raghman and Nagendra: Introduction to Indian Poetics.

10. ادب الجاہلیہ

11 Ea; iton. Marxism and Literary Criticism.

12. Rermind Williams,: Marxism in Literature.

13. Lukaes: Studies In European Realism.

14. R.A. Scott-James Making of Literature.

15. Sociology of Literature.

16. Humphury, House: Aristotle's Practics.

17. Plato : Symposium (Tr. P. Bishelley) by Dr.Chnioun.

18. Greek view of Life.

19. Bosanquet: History of Aesthetics.

20. Longfeld: Aerthetics.

21. Roger Fr; . Art.

22. E.G. Browne: Literary History of Persia.

23. Hittil: History of the Arab.

24. حدایق البلاغہ

معذرت:- کتابوں کے مصنفین اور ناشرین اور سنہ طباعت
متعلقہ ابواب کی کتابیات میں کر دی گئی ہے۔

Price Rs 28-00