مشرقی تنقید

مشرقی تنقید

مشرقی تنقید

محمد حسن

پروفیسر اردو، جواہر لعل نہرو یونی ورسٹی

نئی دھلی ۱۱۰۰۶۷

ہندوستانی زبانوں کے مرکز کا نصابی سلسلہ ۴

35/-

قیمت : پینتیس روپے

۱۹۸۸ء

ہندوستانی شعریات

ہندوستان میں احساسِ 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 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 سنا اور نرت، ناٹیہ اور سنگیت کا ایک نیا پانچواں وید تدوین کیا اور ہدایت کی کہ ان وسائل سے لوگوں کو نیکی کی طرف راغب کیا جائے گویا جمالیات کے مقصد کا تصوّر ضمنیات اور پرانے افسوں و افسانے 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 (۱۰۰ء) اس کا زمانۂ تصنیف قرار دیتے ہیں۔ بلاشبہ اس کے بعض حصّے الحاقی ہیں۔ بنیادی طور پر تصنیف کا موضوع ڈراما ہے۔ شاعری اور دیگر فنونِ 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

۱؎ An introduction to India Poetics by Raghwan and Nagendra, Macmillion 1970, P. 5 article of Prof. P.V. Kans.

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 نوؤرس کی شکل میں تقسیم کرنے کی کوشش کی۔ ہر فن پارہ اپنے مخاطبین کے نوؤ 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 نوؤرس 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۔	بھگتی	(عقیدت)

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

سنسکرت جمالیات کے ماہرین نے مختلف قسم کے رس پیدا کرنے کے لیے ڈراما نگار 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 آتم بن وبھاؤ قرار پائیں گے اور اگر کسی مخصوص صورت حال سے پیدا ہوتے ہوں تو آدی پن کہلائیں گے مثلاً اگر ڈرامے

کے کسی سین میں ایک نوجوان مرد کسی دوشیزہ کی طرف متوجہ ہوتا ہے تو تنہائی، موسم بہار پھولوں کی مہک اور چاندنی رات کی خوشگوار کیفیت اس رومانی فضا کو زیادہ دلکش بناتی ہے۔ ایسی صورت میں ہیرو اور ہیروئن جن کے لیے دیکھنے والے کے دل میں جذبات پیدا ہوتے ہیں۔ "آلم بن وبھاؤ" ہوں گے اور پھولوں کی مہک، چاندنی رات وغیرہ "ادی پن وبھاؤ" کہے جائیں گے۔ جن جسمانی حرکات وسکنات سے جذبات کا اظہار ہوگا انھیں انوبھاؤ کہا جائے گا اور مختلف جذبات واحساسات 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 ابھینوگپت کی ناٹیہ شاستر کی شرح سے ہوا۔ بحث دو اصطلاحوں پر مرکوز تھی۔ "سنیوگ" اور "رس نش پتی"۔ سنیوگ سے مختلف کیفیات کے ذریعے کسی ایک غالب جذبے کی آفرینش مراد ہے۔ یعنی مختلف کیفیات واحساسات 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 وسکنات 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 یہ درحقیقت ان تینوں کے بعد ہی پیدا ہوتا ہے۔ دوسرے 'وبھاؤ' 'انوبھاؤ' اور 'وبھاچاری'، یعنی ڈرامے کے سبھی مناظر وواقعات کے جاتمے کے بعد بھی رس کی کیفیت کا دیر تک ناظرین پر طاری رہنے کا جواز بھی پیش نہیں کیا جاسکتا۔

'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 ہے یا وہ پھر ایک ایسی کیفیتِ 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 نائک" نے "بھاؤکتو" اور "بھوج کتو" کی اصطلاحیں ایجاد کیں۔ ان کے نزدیک تخلیق کار کی اس نفسیاتی ژرف بینی اور جمال آفرینی کی قوت 'بھاؤکتو' ہے جس کے ذریعے وہ معمولی افراد اور واقعات کی مدد 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۔

ابھینوگپت 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 کی خارجی 'حقیقت' کی عکاس 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 علایق سے بے نیاز

ہوکر ممکن ہوجاتا 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 کو عام انسانی جبلتوں سے تعبیر کیا جاسکتا ہے یہ عام انسانی جبلتیں اور اس کی نشانیاں زمان و مکان 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 جبلّت کی پروردہ کیفیات سے عبارت ہوتی ہے اس کی تخلیق اپنے نجی تجربات اور خارجی عوامل سے تحریک پاکر ان تجربات کی اسی جبلّی عمومیت تک پہنچتی ہے جہاں وہ سبھی انسانوں کے اندر چھپی ہوئی ان جبلّی کیفیت کو بیدار کرسکتی ہے اور یہی لمحہ اس کے اور اس کے ناظرین و قارئین 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 DE-PERSONALISE اور عمومی کیفیت GENERALISATION کا ارتفاع حاصل کرچکی ہو۔ تطہیر و ارتفاع کے اسی عمل کی بنا پر ابھینوگپت اور بھٹ نائک دونوں 'آلوکک' (غیر ارضی) '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 ڈراما نگار کو کسی متعینہ رس کے تقاضوں کے مطابق سجا بنا کر یا کنڈیشنڈ 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 جبلّی 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 جبلی عمومیت مشترک ہے لہٰذا خارجی حقیقت کی مادی اور نجی تفصیلات کے بجائے جبلی عمومیت مصنف اور اس کے مخاطبین کے درمیان ترسیل کی اساس، رس کی بنیاد اور جمالیاتی تجربے کا سبب بنتی ہے۔ اس لحاظ سے حقیقت اور فن کے رشتے کا یہ ایک نیا تصور ہے۔

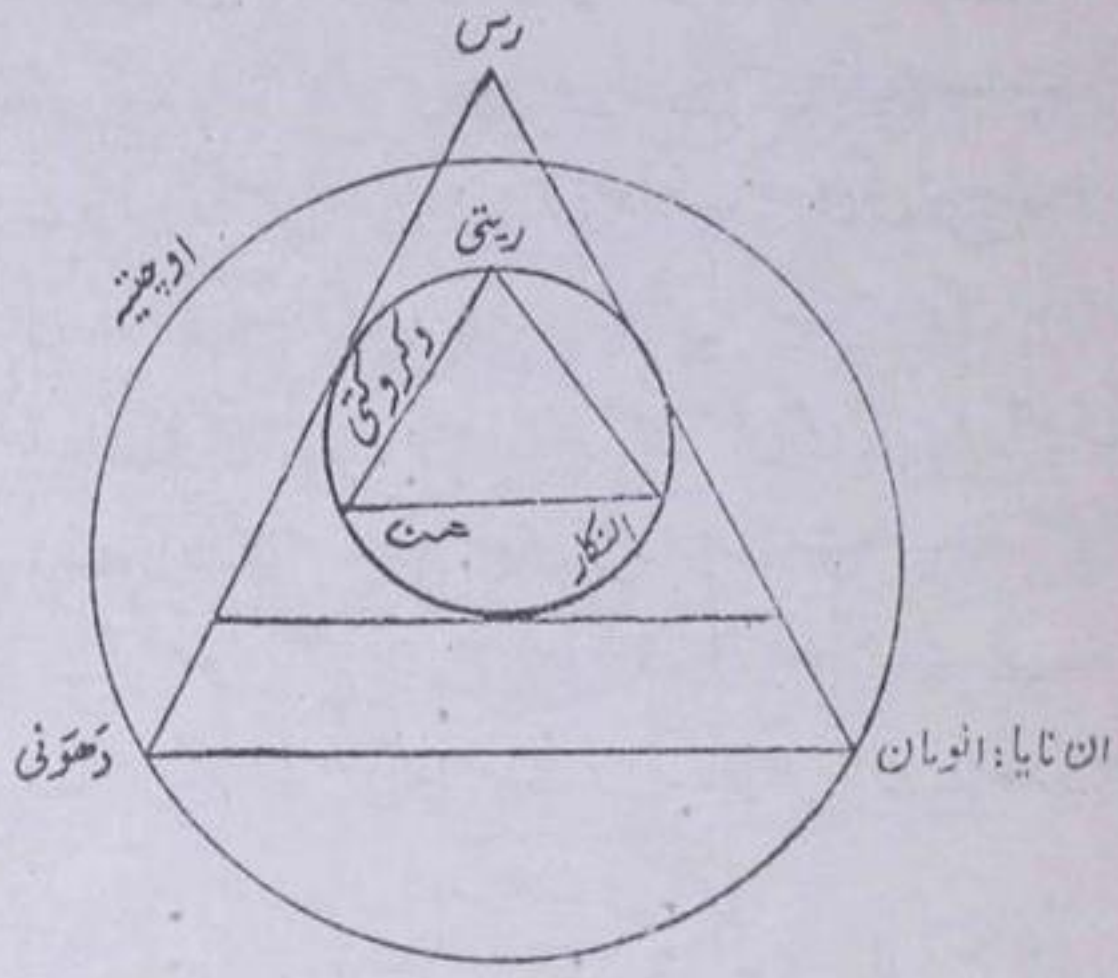
جہاں تک جمالیاتی تجربے کی نوعیت کا سوال ہے اس کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اس سے حاصل ہونے والا انبساط مادی خوشیوں سے حاصل ہونے والے انبساط سے جداگانہ ہے کسی عورت کو مدتوں بعد پہلوٹھی کا لڑکا پیدا ہونے کی خوشی ملے یا کسی شخص کو اچانک بے اندازہ دولت حاصل ہو جائے، کی خوشی یا کسی ماہر ریاضی کے اچانک کسی مشکل سوال کو حل کرنے سے حاصل ہونے والی خوشی جمالیاتی انبساط سے مختلف نوعیت کی ہوگی۔ اسی لیے کسی المیہ ڈرامے کو دیکھنے پر ناظرین کو دکھ کے بجائے جمالیاتی "انبساط" حاصل ہوتا ہے اور "سوز وگداز" 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 وگداز 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 ہوتا ہے۔

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

کی 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 ہے۔

وی ین جنا، ریتی، گن، دوش

پروفیسر ایس کپو سوامی شاستری کے 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 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

۱؎ Highways and Byways of literary criticism in Sanskrit, Madras 1945.

اپنی شہرۂ آفاق تصنیف "رگھوونش" 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 پر گن (محاسن) اور دوش (معایب) کا نظریہ وجود میں آیا اور ریتی کا تصور ابھرا. ظاہر ہے ریتی محض اسلوب نہیں بلکہ سلیقۂ شعری ہے.

اس سلیقۂ شعری کی ترتیب و تدوین میں بھی بعض محققین کے نزدیک ڈنڈی، کو اولیت حاصل ہے بعض کے نزدیک بھامہا، کو 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. مادھریہ اور پرساد یعنی ربط و صلابت نحوی لوچ اور صراحت اور فصاحت و رنگینی.

ڈنڈی نے اپنی تصنیف کاویہ درش میں شاعری کو لفظوں کی ایسی ترتیب قرار دیا جو کیفیت کا اظہار کرتی ہے اور شاعری کی تین قسموں کو تسلیم کیا. نظم، نثر اور مشترک (مثلاً ڈرامے میں) اعلیٰ ترین شاعری مہاکاویہ (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، طلوع آفتاب اور چاندنی راتوں کے بیانات سے مزین ہونا لازمی ٹھہرا. شعری تخلیق کے چار مقاصد متعین ہوئے. نفع اندازی، ادائیگی 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 ویدربھا اور گوڑا طرزوں میں کی گئی اور ان دونوں کے حوالہ بالا محاسن اور معایب طے ہوئے جن کی مدد سے بھٹ نے ورتی کا آئین شعری مرتب کیا اور ممٹ نے شیرینی صلابت اور صراحت کی تین تنقیدی اقدار اخذ کرکے ان کی مدد سے اپنا نظریہ ترتیب دیا۔

ایک بار پھر ہم پروفیسر کپوسوامی 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، جنہیں 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 دی ین جنا، کا تصور ابھرا جس نے ایک طرف گن اور دوش (محاسن اور معایب شاعری) کی شکل اختیار کرلی جس میں بیان کے باوقار ہونے پر زور دیا گیا اور دوسری طرف النکار کے نظریے کا فروغ ہوا جسے صنائع وبدائع 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 اور وہ نفس شعر کا حسن بننے کے بجائے شاعری کا مقصد معلوم ہونے لگے۔ النکار صنائع وبدائع 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 تشبیہہ، استعارہ، صوتی آہنگ اور مضمون آفرینی اور ایما، یمک، دیپک سبھی

شامل ہیں۔ بھامہانے وکروکتی (انفرادیت) اور اتی شیوکتی (مبالغے) کو شاعری کے مرکزی عناصر بتایا۔

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 توازن رہ نما۔ اور یہی شعری حسن کی بنیاد اور جمالیاتی کیفیت کی اصل ہے۔

البتہ اوچتیہ بہ دار و مدار رکھنے والے اس مثلث میں 'وکروکتی' شعری عظمت کی پہچان بن کر داخل ہوتی ہے۔ وکروکتی کی حیثیت ندرت ادا اور نغز گوئی کی ہے عام مضامین کو عام اسلوب کے ساتھ موقع ومحل کی مناسبت سے بیان کر دینا اچھی کامیاب اور بے عیب شاعری ہو سکتی ہے مگر عظیم شاعری صرف انہی عناصر سے ترکیب نہیں پاتی اس میں ایک اور پراسرار عنصر ندرتِ 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 دلکش اجنبیت پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ وکروکتی محض ندرتِ ادا نہیں ہے، ندرتِ احساس بھی ہے اور نغز گوئی بھی۔ اور اسی کے ذریعے فن ایک نئی کیفیت اور نئی انفرادیت پاتا ہے۔ اس طرح لفظ و معنی 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 معیناتی 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 معیناتی اور اظہاری سطحوں پر غور کرتے ہوئے سنسکرت شعریات نے ان کی مندرجہ ذیل سطحوں کی نشان دہی

کی ہے :-

لغوی معنی کی سطح :- جس میں روزمرّہ شامل ہے۔

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

طنز کی سطح :- جس میں الفاظ بظاہر لغوی معنوں میں اور دراصل اس کے بالکل مخالف معنوں میں استعمال ہوتے ہیں جیسے فلاں شخص بڑا عقلمند ہے کہا جائے جب کہ مراد اس کے 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 حال 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۔[۵]

ظاہر ہے 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 لیے 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۔

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

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 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 کرتا ہے۔ شاعری رس کے ساتھ جذبات اور احساسات کی لطیف ترین تہوں تک پہنچتی ہے اس لحاظ سے ہر بڑے 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 دُھونی کے نظریے کی شکل میں ظاہر ہوا۔

دُھونی

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 برسرکار 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 سوامیؔ 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 SUPPRESSION

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۔

---

۵ K.C. Pandey: History of Sanskrit Phoetics

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 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 بیان کی نہیں ہے جو الفاظ کے ذریعے ادا کیا جاتا ہے بلکہ ان کیفیات کی ہے جو الفاظ کے ذریعے جگائی جاتی ہے 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 نفسِ 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 کر کے مناسب رس تک 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 حقائق 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 سوابھاویکتی اور وکروکتی^ یا درشٹی اور سرشٹی کی اصطلاحوں

---

۵ Imagination in India poetics by Prof. T.N. Srikantaya

(باقی اگلے صفحہ پر)

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 عالم تخیل کے باہر موجود نہیں 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 مقصود 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 درحقیقت 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 ہے اور تیسری وہ بیانیہ شاعری ہے جس میں صراحت اور تصویر کشی ہوتی ہے اور مرموز حصہ نہیں ہوتا یا کم ہوتا ہے اسی طرح شاعروں کی بھی درجہ بندی کی گئی۔

تخیل یا پرتبھا کو وہبی اور خداداد صلاحیت تسلیم کیا گیا ہے۔ شاعر کو یہ ودیعت نہ ہو تو اسے کامیابی حاصل نہیں ہوتی اور اس کی تخلیق ناتمام اور بے کیف رہتی ہے۔ پڑھنے والے کو پرتبھا ودیعت نہ ہوئی ہو تو وہ جمالیاتی انبساط سے محروم اور دھونی کے اندر چھپی ہوئی مبہم اور مرموز کیفیات سے بیگانہ رہ جاتا ہے۔ تخیل کی یہ وہبی قوّت کیا ہے اور کس طرح حاصل ہوتی ہے اس کی توجیہہ قدیم ہندو فلسفے کے سہارے اس طرح کی گئی کہ بقول جگن ناتھ[۵] یہ توفیق الٰہی یا کسی دیوتا یا باکمال

حاشیہ گذشتہ سے پیوستہ:۔

(Indian Historical quarterly XIII Vol.I.

۵ Introduction محولہ بالا صفحہ ۷۰

روحانی پیشوا کی توجہ سے حاصل ہو سکتی ہے (درشٹ) یا غیر معمولی تہذیبی ماحول کے اثر سے (ویوت 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 نشان دہی کی۔ سہج اور پادھیکی۔ 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 اور پادھیکی پرتبھا غیر معمولی 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 نروان، آنند اور کیف کا حصہ ہے حقیقت 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 بنانے خود غرضی سے مبرا اور انبساط مکمل کی صلاحیت اور مادی رنج و مادی خوشی سے ماورا ہونے کی کیفیت سے تعبیر کیا ہے۔

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

---

۵ The main aspects of India Aesthetics by Prof. M. Hariyanna

from introduction to Indian poetics P.12

رس کی نوعیت کے بارے میں بھٹ نائک 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 (ابھی دا) تعمیم کی قدرت اور اشیا سے کیفیات پیدا کرنے کی قوت (بھاؤ کشو) 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 بامہا کے نظریے کی تجدید کی اور وکروکتی کو اصل فن قرار دیا۔ فن کو ندرت احساس اور بیان کی انفرادیت پر قایم قرار دیا۔ جب کہ ماہم بھٹ نے انومان کا نظریہ وضع کیا ہے 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 کے 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۔ تخلیق 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 ہو سکتا ہے یہ سہردے پن ذوق سلیم رس کا عرفان فراہم کرتا ہے اور یہی عرفان، عرفانِ کائنات ہے۔ پوری کائنات کی اصل انہی کیفیات میں ہے جو رس کہلاتی ہیں اور یہ سب مل 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 مذاقِ سلیم پر ہے اور یہ "مذاقِ 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 سرمدی ندی سرسوتی ہے اور جسے جمالیاتی کیفیت سے تعبیر کیا جاتا ہے یا ادبی حسیت کہا جا سکتا ہے۔ یہ ادبی حسیت خود ان 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 جاتا 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 طرزِ بیان کے وسیلے ہیں اور وکروکتی اسی کا نظام۔

اسی طرح سنسکرت شعریات اپنے طور پر رس کے وسیلے سے ادب کی ایک باطنی ساخت کی تہہ تک پہنچتی ہے جسے جبلّی 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 SHIPLey OP. CIT.

4. HISTORY OF SANSKRIT ASTHETICS

BY K.C. PANDEY

عرب کے تنقیدی نظریات

عرب میں شاعری کا رنگ و آہنگ قبائلی 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 ہوگیا، 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 آگیا۔ ایّام 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" 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 ہوگا 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 ہوگا[1]۔"

بقول وکنس[2] قبائلی سماج میں شاعر محض تخلیقی فن کار نہ تھا بلکہ بہ یک وقت موجودہ دور کی اصطلاحوں کے مطابق صحافی بھی تھا، مبلغ بھی اور امور تعلیمات عامہ کا سربراہ بھی۔

---

[1] تنقید کی تاریخ۔ از مسیح الزماں ص۱

[2] G.N. Wickens: Arabic Literature in Literatures of the East. محولہ بالا ص۳۴

یہ صورت عرب قبیلوں 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 عروضی کے مقررہ اوزان میں سے کسی وزن پر جو 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 ہوتی ہے دوسرے شعوری طور پر مقررہ متعینہ سانچوں اور اسالیب کی طرف جن میں اپنے احساسات و جذبات کو ظاہر کرنے کو

---

[1] Arabic Poetry صفحہ ۲۸ بسلسلہ

[2] صفحہ ۲۳۶

شاعر 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۔ شاعر کی فضیلت اس بات میں ہے 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 جاتی 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 تعمیمات کو متعینہ سانچوں میں ڈھالتے ہوئے اپنی انفرادی آنچ 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 کے 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 ہئیت کی گرفت اتنی سخت ہے کہ فن کار کے لیے انفرادی اظہار کی گنجائش بہت کم رہ جاتی ہے اور یہاں ہئیت 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 مدت تک منطق کا استقرائی دبستان میں فروغ پذیر رہا جو علم کو محسوسات کی گواہی اور ہر دور کے بدلتے ہوئے مادی حقائق 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 کیوں کہ 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 حقائق سے براہ راست استخراج نتائج کے آزادانہ طریقے کو اختیار کر لیا جس نے مغرب کے تصور حیات میں انقلاب آفریں تبدیلیاں پیدا کیں انہی 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 نشوونما 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۔

(ے حاشیہ اگلے صفحہ پر)

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

"پسندیدہ اسلوب یہ تھا کہ شعرا تشبیبی اشعار کی ابتدا محبوبہ کی قیامگاہ 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۔ قیام گاہ جو 'دخول' اور 'حومل' کے درمیان ایک ریت کے تودے پر واقع تھی۔[1]"

حاشیہ گذشتہ صفحہ کا :۔

عرب قصیدوں کی ہیئتی ترکیب کے بارے میں ڈاکٹر محمود الٰہی 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۔

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

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

(اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ۔ مکتبہ جامعہ۔ دہلی، ۱۹۷۳ء صفحہ ۴۴

[1] ایضاً صفحہ ۳۲

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

"اُٹھ جاگ، مجھے اپنے بڑے پیالے سے صبوحی پلا دے، اندرین کی بنی ہوئی شراب اور کسی کے لیے باقی مت رکھنا"[1]

تشبیبی 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 میں اس کی مثال پیش کرنے سے قاصر ہے :-

"وہ اس طرح اِٹھلاتی 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 گلِ بابونہ کے شاداب کلیوں سے، امراؤ القیس نے عورتوں کو ہرنیوں، نیل گایوں اور شتر مُرغ کے انڈوں سے تشبیہہ دی۔ امراؤ 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 اُبھار دیا"

عمرو بن کلثوم کی ایک تشبیہہ قابل تحسین ہے :-

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

---

[1] "اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ" محولہ بالا ص۲۲

[2] ایضاً ص۲۶

امراؤ 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 :-

"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 سرخ شراب کی جرعہ کشی۔ ایسی شراب کہ اگر اس میں پانی ملا دیا جائے تو جھاگ اٹھنے لگے۔ یہ شراب مجھے ملامت گردوں کے اثرات سے محفوظ رکھتی ہے۔

دوسرے کسی ایسے بے یار و مددگار کی فریاد پر میری صدائے لبیک جو دشمنوں میں گھر گیا ہو میں اس کی مدد کے لیے اس گھوڑے پر جاتا ہوں جو غصا 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[۱]"

مسیح الزماں نے بجا طور پر لکھا ہے کہ "عربی ادب میں اگرچہ مواد اور اسلوب دونوں کی اہمیت مسلم 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 مرصع کار یا دستکار ARTISAN کا ہے۔ فن کار اپنے موضوع کے انتخاب اور مواد کی فراہمی میں آزاد ہوتا ہے۔ اس کی تخلیقات زیادہ تر تخئیل پر مبنی ہوتی ہیں اور اس کے فن کی قدر و قیمت کا دارومدار مواد کے انتخاب پر بھی اتنا ہی ہے جتنا کہ اس کے طرز 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۔"

ے ۱ "اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ" ص ۱۴۱

غرض عرب تنقید کے نزدیک کم سے کم ایّام جاہلیت میں ایک اجتماعی معنویت اور ایک ضابطہ بند ہئیت کی قائل ہے اور شاعر اور فن 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 کا 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 اُپج 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 کارفرما 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 اشعر الناس کون ہے تو اس نے جواب دیا کہ جو معمولی اور متبذل مضمون کو اپنے لفظوں میں مہتم بالشان اور وقیع 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]۔"

---

[1] اردو تنقید کی تاریخ، الہ آباد ص ۲۲

اس سے زیادہ واضح ابوالفرج قدامہ کا بیان ہے[۵]:۔

"بہترین مذہب غلو و مبالغہ ہے اور یہی وہ طریقہ ہے جس کی طرف ہمیشہ سے سخن شناس اور بافہم شعرا کو میلان رہا اور بعضوں کا خیال تو مجھے یہ معلوم ہوا کہ ان کا قول یہ ہے کہ سب سے بہتر شعر وہ 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 واقعے کی حد بندی سے نجات کا وسیلہ ہے اور اسی کے سہارے فن کار اپنی شخصیت کا اظہار کرتا ہے اور احساس و 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" کے توسل سے نہیں بلکہ ان دونوں سے زیادہ اس "حقیقت" کی اجتماعی حد بندی اور اجتماعی تشخص کا قائل 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 توڑ مروڑنے اور اس کو گھٹانے بڑھانے کا اختیار ضرور دیتی ہے کہ فن حقیقت کی معروضی گرفت سے تقریباً آزاد ہو جاتا ہے. ایک ہی حقیقت کو جب دو فنکار 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

---

۵ اردو تنقید کی تاریخ. الہ آباد صـ۱۲

مبالغے کے لفظ سے ظاہر کیا کہ اسی کے ذریعے فن کار "معمولی اور متبذل مضمون کو مہتم بالشان اور وقیع اور بلند سے بلند مطلب کو پست کر کے دکھانے"[1] پر قادر ہوتا ہے۔ یہ بات الگ ہے کہ مبالغے 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۔[2]

ظہور 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

---

[1] 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 عرب شاعری کی 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۔

[2] 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 بھی نئی معنوی اور کیفیاتی سطحیں عطا کرتی ہے اور نئے طریق کار ایجاد کرتی ہے اور نئی تراکیب، تمثال بخشتی اور صورت گری کرتی ہے اس لحاظ سے جو چیز تخلیقی فن پارے کو حقیقت کی بھول 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 ہے۔

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 بلاغت کے قوانین اور ضابطے اسی 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 کی 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 فسوک فعدلک، فی ای صورۃٍ ماشاء ربک

(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 و صورت بنانا چاہی اس کے مطابق ترکیب دی[۵])

---

۵ ابن رشد کا فلسفۂ جمالیات و شرح کتاب الشعر۔ ناشر مطبع فلسفہ و ادب شرقیہ۔ لاہور، ۱۹۷۵ء، ص ۲۸ و ۳۰

ان کی مدد سے مجیب الرحمان نے "ابن رشد کا فلسفۂ 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 (ناکہ) 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 ہم آہنگی پیدا کرنا ہے کہ وہ ہر حیثیت سے موزونی و کمال کا مظہر بن جائے۔

سوم : تعدیل، انفرادی اور مجموعی، جزوی 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 للملئکۃ انی خالق بشرا من طین. فاذا سویتہ، ونفخت فیہ من روحی فقعوا لہ، 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 حد 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 بھی بنیادی اہمیت دی گئی ہے اخلاقِ محسنی، اخلاقِ جلالی، گلستانِ 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 ہو گی۔

عدل کا ایک پہلو فصاحت اور بلاغت میں لفظ و 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 محکمیت، علم افروزی اور اخلاق رموزی 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 انشا پردازی کے اصول مدون ہوئے مسلمانوں

---

[1] مطبوعہ اوراق، لاہور

[2] ایضاً

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 جا 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 قلّت کی وجہ سے 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 الزماںؒ نے الفاظ کی خوبیوں کا تذکرہ کیا ہے اور انھیں تین حصوں میں تقسیم کیا ہے[2] "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

---

[1] مطبوعہ 'اوراق'، لاہور

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

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 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 سرخیوں 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 پیر کو کھُر کہنا۔"

بہرحال اس طویل اقتباس سے ظاہر ہے کہ فصاحت اور بلاغت، موزونی، الفاظ، لفظ و معنی کا باہمی ربط ایک ایسے اعتدال اور توازن کی نشانی ہے۔ جو 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 وتصورات کی نئی تشریح اور توجیہہ ہونے لگی۔ دیگر اصل عرب مفکرین اور مترجمین ہی نے یونانی علوم وفنون 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 کرنا 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 بوعلی 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 وتعلیقات اس پر زیادہ کر دیے تھے وہ گم ہو گیا۔ شیخ کی کتاب شفا جملہ طبیعات میں بھی اس علم کا بیان

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۔

موافق تحقیقات قدیم کے لیے مگر وہ عام نظروں سے دور ہے۔ میں
نے ایک رسالہ خاص اس علم میں تصنیف کیا ہے مگر وہ چھپا نہیں 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 بوعلی 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 حصۂ منطقیات ہے جو کتاب شفا کا دوسرا حصہ ہے۔ علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی کی مولانا ابوالکلام آزاد لائبریری میں ہے اس کا عنوان عربی میں المنطقیات من کتاب الشفا لابن سینا ہے۔ تالیف ۶۶۹ھ۔ یہ فرنگی محل سیکشن میں ہے اور نسبتہً صاف لکھا ہوا ہے۔ اس کے صفحہ ۶۰۳ سے ۶۱۵ تک شعر و 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 و اصناف الصنعات الشعریہ و اصناف الاشقا الیونانیہ۔
۲۔ فی اصناف الاعراض الکلیہ و المحاکیات الکلیہ التی الشعرا۔
۳۔ فی الاخبار عن کیفیتہ ابتدار نشر الشعر و اصنافہ۔
۴۔ فی مناسبتہ مقادیر الابیات مع الاعراض و خصوصاً فی اطراغودیا و بیان اجزا اطراغودیا۔
۵۔ فی حسن الترتیب الشعر و خصوصاً اطراغودیا فی آخر الکلام المخیل الجرانی فی اطرا غودیا۔
۶۔ فی اجزا اطراغودیا بحسب الترتیب و الافساد لا بحسب المعانی و وجوہ من القسمت الاولی اجزا ہو من التدبیر کل جزو خصوصاً ما یتعلق بالمعنی۔
۷۔ فی قسمتہ الالفاظ و موافقتہا الانواع الاشعر و فصل فی الکلام فی اطراغودیا و تشبیہہ

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

اشعار اخری بہ فی وجوہ تقصیر الشاعر و فی تفصیل اطراغودیا علی ما یشبہہ۔

عنوانات ہی 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 وضوابط 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۔[۵]

اس ضمن میں یہ 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 کی 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 ہی نقل نہیں کرتا بلکہ اسے نئی ترتیب اور نئی معنویت دیتا ہے اور اس کے ذریعے پڑھنے والوں میں قبض اور بسط کی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ قبض الم کے مشابہ ہے اور بسط لذت کے مشابہ ہے۔ محاکات واقعہ نویس اور مورخ کا حصہ ہے اور اختراع شاعری اور فن کا، اور محاکات کو اختراع کے درجے تک بلند کرنے والی خصوصیت تخیل

---

۵ مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات صفحہ ۴۷

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۔"[۵]

مختصراً عرب تنقید نے :-

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 ترتیبِ نو کے ذریعے انھیں بیان کرتا ہے (تخیل پر زور دینے کا نتیجہ مبالغے کی اہمیت کی شکل میں ظاہر ہوا۔)

۲۔ شاعر کا معاملہ محض واقعات یا حقایق 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 حقایق 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

---

۵ مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات صفحہ ۴۷

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 کے نقد الشعر میں :۔

"جودۃ الشعر فیہ کما لا یعیب جودۃ النجارۃ فی الخشب کرداۃ فی ذاتہ۔"[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 بات کو کئی کئی 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 رنگارنگی ایک لطف مزید دے جاتی ہے۔"[2]

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

---

[1] اردو تنقید کی تاریخ صفحہ ۱۰

[2] مراۃ الشعر از عبدالرحمان (پہلا ایڈیشن) صفحہ ۱۰۱

کی ایک مکمل اکائی تک پہنچنے کی کوشش کی اور اس کے ساتھ قبائلی زندگی کی اجتماعیت اور معاشرے کی منضبط زندگی نے حقیقت جو پیکر متعین کر دیے تھے. انھوں نے انفرادی آہنج 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 جدتِ 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 ان کے نزدیک اعتدال یا توازن کے مترادف ہے۔ وہ لکھتا ہے:-

> "ان امور فاضلہ میں سے ہر ایک میں پائی جانے والی جزوی قوت ہے..... 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 اور طہارت اور شرافت کا پایا جانا مقصود ہے۔"[۵]

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 قبایلی معیار یا

---

۵ ابن رشد کا فلسفۂ جمالیات اور کتاب الشعر، از مجیب الرحمٰن۔ مطبع فلسفہ و ادب، لاہور ۷۵ء

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، 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 نزدیک قبائلی اور خانہ بدوش زندگی سے شروع ہو کر 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

ھ Literature of the East. محولہ بالا صفحہ ۲

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 افلاطون کے ان پیروؤں تک بھی پھیلا جو ان کے افکار تک 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 وساری 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 سے کشمکش 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 اتنا 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 ہے 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 ہوگئی 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 ہوگیا 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 عبدالرحمان

۵۔ اردو تنقید کی تاریخ جلد اول
از مسیح الزماں

۶۔ مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات
از محمد حسن

۷۔ حدیقۃ الارم

۷۔ مقدمہ ابن خلدون

۸۔ کتاب العمدہ

از ابن رشیق

۹۔ قدیم تنقید

از ڈاکٹر سید عبداللہ (مطبوعہ اوراق، لاہور)

10. LITERARY HISTORY OF PERSIA

BY E.G. BROWNE

11. HISTORY OF THE ARABS

BY HITTI

12. HISTORY OF THE SARACENS

BY AMIR ALI

13. LITERATURE OF THE EAST(Op/cit)THE WORLD,

LITERATURE

14. DICTIONARY OF WORLD LITERATURE

ED. SHIPLEY (op/cit)

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

---

[1] 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۔

[2] مقالہ ایرانی ین لٹریچر مشمولہ لٹریچر آف دی ایسٹ۔ محولہ بالا ص ۵، از گرشے وچ

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 گُر بیان کیے گئے۔ دونوں کا مزاج قدیم ہندوستانی ادب سے بڑی حد تک مشترک ہے اور ادب یہاں زندگی کا عرفان 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، ممکن ہے یہ سو فی 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

---

۱ گرشے وچ کا بھی یہی خیال ہے کہ قدیم ایرانی فکر تصوف کے تصورات سے عاری ہے اور خالص دنیا دارانہ ہے۔

۲ اس ضمن میں نوافلاطونی تصورات کی بحث

دونوں تصورات یک جا ہوگئے اور وہ روح ازل جسے خدا کے نام سے جانا پہچانا جاتا ہے 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 موجود ضرور 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۔"[۵]

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

---

۵ مطبوعہ 'سات رنگ'، کراچی۔ جولائی ۱۹۶۰ء ص ۶۷

تصور پیش کیا ہے۔ مشرق میں تہذیب کی بنیاد ما بعد الطبیعات پر ہے اور مغرب میں طبیعات پر اور پھر اس ما بعد الطبیعاتی عرفان حقیقت کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے :۔

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

تصوف کا اقداری نظام

تصوف اپنے مختلف دبستانوں کے اختلاف کے باوجود توحید کا نظام ہے۔ جدید ایرانی فکر اور بالخصوص اردو شاعری پر وحدت الوجودی 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 درحقیقت 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

---

۵ مطبوعہ 'سات رنگ'، کراچی۔ جولائی ۱۹۶۰ء ص ۶۷

طریقے پر حل کرنے کی کوشش کی ہے۔ اول زرشتیوں 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 کرنا ہے زرشتی فکر نے یزداں اور ہرمن 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 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 طرز عمل گویا اندازِ نظر پر منحصر ہیں۔

تیسرا رویہ بدی اور بدصورتی کو حسن اور خیر کے فقدان یا اس کا صحیح ادراک و عرفان 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 رسّی 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 و عرفان نہ ہونے سے پیدا ہوا ہے اسی لیے وحدت الوجودی نکرنے 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 اُتنا 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 احساسِ 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 لیکن 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 پرستیوں 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 قایم کرتی ہے اس لیے مختلف 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 احساسِ جمال کی بھی انتہا ہے۔

احساسِ جمال کی نشاطیہ نوعیت پر اکثر بحثیں ہوئی ہیں۔ ظاہر ہے کہ احساسِ 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 مشکل سوال کے حل اچانک ہو جانے سے ہاتھ آتی ہے بلکہ اس کی نوعیت ان سب خوشیوں سے مختلف ہے اور اس کا شستہ 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 نہ 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 و تصورات صفات الٰہی ہیں اور اسما کی یہ حقیقت باطنی دریافت کرنا اصل علم و عرفان بھی ہے اور اصل جمالیات بھی. احساسِ جمال صرف توفیق الٰہی سے ممکن ہے جسے جمالیات کی اصطلاح میں 'مذاق سلیم' کہہ سکتے ہیں جو وہبی اور عطیۂ الٰہی 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 کے اسما 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 جو 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) ظاہر 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 اسما 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 احساسِ 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 رنگا رنگ 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 براں 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 کند و بہ ایہام قوت ہائے غضبانی و شہوانی را برانگیزد تا بداں ایہام طباع را انقباضے وانبساطے بود وامور عظام را در نظام عالم سبب شود۔"

(مقالہ دوم ص۴۲)

توازن :- 'چہار مقالے' کی تعریف سے تخیل کو ایک تنظیمی قوت کا یکسر پیسر 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 دکھائی 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 لکھتے ہیں :-

"چوں بہ امعان نظر در احوال اشیار مکونات می نگریم چناں بوضوح می پیوندد . . . . . کہ اشیائے عالم را بہ یک دیگر

---

۵ دبیر عجم تالیف اصغر علی روحی. لاہور ۱۹۲۸ء ص۱۵

ربطے است کہ واسطۂ تناسب الفاظ است و الفاظ واسطۂ
اظہار بران ربط است بر دیگراں و وجود ایں ربط در ہمہ
کائنات ساری است و ہیچ شے کہ 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 خداوندی 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 معیناتی، 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 و ضوابط وضع کیے گئے اور جب فصاحت کے اصول طے کیے جانے لگے تو اس متناسب اور موزوں بیان کو جو 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 و ضوابط کی شکل اختیار کرنی 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 فصاحت 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 پر ایک طائرانہ نظر ڈال لینا بے محل نہ ہوگا۔

تنقیدی سرمایہ

چہار مقالے کا ذکر ہو چکا ہے جو گیارہ سو پچپن عیسوی کے لگ بھگ نظامی سمرقندی نے تصنیف کیا۔ اس میں ایک باب شعرا کے لیے وقف کیا گیا ہے لیکن صاف ظاہر ہے کہ اس دور میں شاعری 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 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 اسی قسم کی ہیں جن میں ہر لفظ گویا ایک گٹھے ہوئے جملے کا حصہ ہے خود اپنے طور پر مرقعے کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کے لیے فصاحت اور بلاغت محض میزان و معیار نہیں ہے 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۔ مشعب میں شعر کی اسی نقطۂ نظر سے ان لفظوں میں تعریف کی گئی ہے :-

> "بدانکہ شعر بالکسر بمعنی موئے سر است و در اصل لغت بمعنی زیرکی و دانائی و دریافتن معنی بالطبع رسا و فکر صائب است و در اصطلاح 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 الفاظ کی شرط بھی عاید کی گئی ہیں اور چہار مقالہ ہو یا مشعب دونوں میں اصل شاعری ـــــ اور ادب ـــــ کو تخلیقی فن کے بجائے زیادہ تر

بحیثیت ایک ہنر کے ـــ برتنے کے گُر بتانے پر اکتفا کیا گیا ہے۔

کتاب المعجم فی المعائیر اشعار العجم میں عروض و بدیع و بیان زیر بحث آئے ہیں اور ان علوم کے ضوابط متعین کرنے کی کوشش کی گئی وضوابط کا رسالہ حدائق السحر فن بدیع کی مختلف صنعتوں کے تذکرے تک محدود ہے۔ حدایق السحر فی دقایق الشعر (۶۸-۱۰-۹) سے قبل سیستان کے مشہور شاعر استاد ابوالحسن علی فرخی (متوفی ۴۲۹ھ) نے غالباً سب سے پہلے محاسن شعر فارسی پر ایک کتاب ترجمان البلاغۃ 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[1] کے اپنی کتاب میں صنایع کو معانی شعر کے حسن و تاثیر کے اضافے کا سبب قرار دیا ہے۔ امیر عنصر المعالی کیکاؤس[2] نے بھی شاعر کو حسب ذیل ہدایتیں کی ہیں جن سے اس دور کے مذاقِ 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 ہماند بیش تر سخن مستعار کو 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 سرود غریب مگوے۔
- حسب حال عاشقانہ سخن ہائے لطیف گوے۔
- امثال ہائے خوش بکار دار چنانک خاص و عام را خوش را۔

---

[1] و [2] اردو تنقید کی تاریخ جلد اول از مسیح الزماں محولہ بالا ص ۳۸ و ۴۰

• زنہار کہ شعر گراں و عروضی نگوے کہ گرد عروض دوزن ہائے گراں کسے گردد کہ طبع ناآسودہ و عاجز بود از لفظ خوش و معانی ظریف..... لکن عروض بداں۔

ظاہر ہے کہ ان تمام ہدایات میں ادب کے ترسیلی پہلو پر زور دیا گیا ہے۔ 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، صنایع 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 علامۂ ابن خلدون در مقدمہ تاریخ تجویز نمودہ چناں بو صنوح می پیوندد کہ علم ادب علمے معین نیست، تا تعین مفہوم آں کردن بتوانیم بل مجموعی علوم جدیدہ 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 "حدایق البلاغت اور محمد خالق کی تصنیف 'مخزن الفواید' اور 'نزہۃ الصنایع' اور رسالۂ ہالنسوی بھی قابل ذکر ہیں مگر یہ سب تصانیف مختصر المعانی اور المعجم کی صدائے بازگشت سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتیں۔ پھر

---

[1] اردو تنقید کی تاریخ جلد اول محولہ بالا

[2] دبیر عجم محولہ بالا ص ۱۵

مختلف فارسی تذکروں جو مباحث شاعری اور شاعروں کے بارے میں ملتی ہیں ان میں 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 ہیں۔

اصطلاحات

ان تنقیدی اصطلاحات کا بغور مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ نغز گوئی، مضمون آفرینی جدتِ ادا اور اسی کے ساتھ ساتھ چستیٔ بندش اور حسن بیان کی اصطلاحوں کا ذکر 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 اُن کا مفہوم اب بہت کچھ مبہم اور غیر واضح ہو کر رہ گیا ہے لیکن تنقیدی تصورات کی تفہیم کے لیے ان کی شناخت ضروری ہے۔

فصاحت اور بلاغت کی عام اصطلاحوں کے علاوہ مندرجہ ذیل اصطلاحیں یہ ہیں:

مضمون آفرینی

جدتِ ادا (نغز گوئی)

رنگینیٔ کلام

تغزل

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 تو 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 وہ ان پابندیوں کا پاس اور لحاظ کرنے کے باوجود نیا مضمون اور نیا آہنگ پیدا کرلے۔ 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 مضمون ڈھونڈھ نکالے اور اس قسم 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 تلمیذالرحمان کے درجے پر فائز کیا گیا کہ وہ صلاحیتوں کا اندازہ کر کے تخیل کے ذریعے 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 رومان، 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 گویا 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 نئی 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

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 عبدالرحمان صاحب نے جدت ادا پر ایک الگ باب قایم کیا ہے اور اسے شاعری کی روح قرار دیا ہے۔ دراصل نغز گوئی کی جڑیں ندرتِ احساس اور جدت ادا تک پہنچتی ہیں" تلاش لفظ تازہ" اس کا اہم جزو ہے 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

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۔

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

رنگینیٔ کلام :-

رنگینیٔ 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 تو راست لغوی معنوی میں استعمال نہیں ہوتے پھر ان کے استعمال کی مختلف مجازی سطحیں ہوتی ہیں یہی لفظ کہیں تشبیہ ہے تو کہیں استعارہ، کہیں مجاز 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 توجیہ نہیں کر سکی ہے اور نہ کبھی ان تصورات اور تنقیدی اصطلاحوں کی مغربی طرز پر تشریح اور توجیہ 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 محض 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 مرموزی بیان ہے جس میں صوت، آہنگ اور تمثال کی مدد سے وجد آفریں کیفیت پیدا ہوگئی 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 خصوصیت۔ حقائق 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 ہوگی اسی قدر اس کی تاثر آفرینی اور تاثیر زیادہ ہوگی۔ 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 دخل 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 طرف محمد حسین آزاد نے 'نظم آزاد' کے

دیباچے میں اور 'آب حیات' میں اشارہ کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں :۔

"شعرائے فارسی، جس شے کا ذکر کرتے ہیں، صاف اس کی برائی بھلائی نہیں دکھاتے بلکہ اس کے مشابہ ایک اور شے جسے ہم نے اپنی جگہ اچھا یا بُرا 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 کا انداز دکھانا ہو تو کہیں گے کہ مارے گرمی کے پھول کے رخساروں سے شبنم کا پسینہ ٹپکنے لگا۔"[۵]

اسی نے خیال بندی کو رواج دیا اور محض الفاظ کے ذریعے مضامین اور کیفیات کی باز آفرینی 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 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 ڈھیلا پن 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

---

[۵] آبِ حیات ص ۵۳

میں کیلہے:۔ سیہ چوری بہ دست آں نگارِ نازنیں دیدم
بہ شاخ صندلیں پیچید مارِ آستیں دیدم

اس شعر کا 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 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، مرموز علامتیت اور تاثراتی شاعری کا عروج ہوا۔

۲۔ مشرق جبلت میں ڈوبا ہوا اور مغرب حسیات میں۔ 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۔ بحر الفصاحت
نجم الغنی (لکھنؤ)

۸۔ آب حیات
محمد حسین آزاد

۹۔ شعر العجم
شبلی

10. Literature of the East (op/cit)