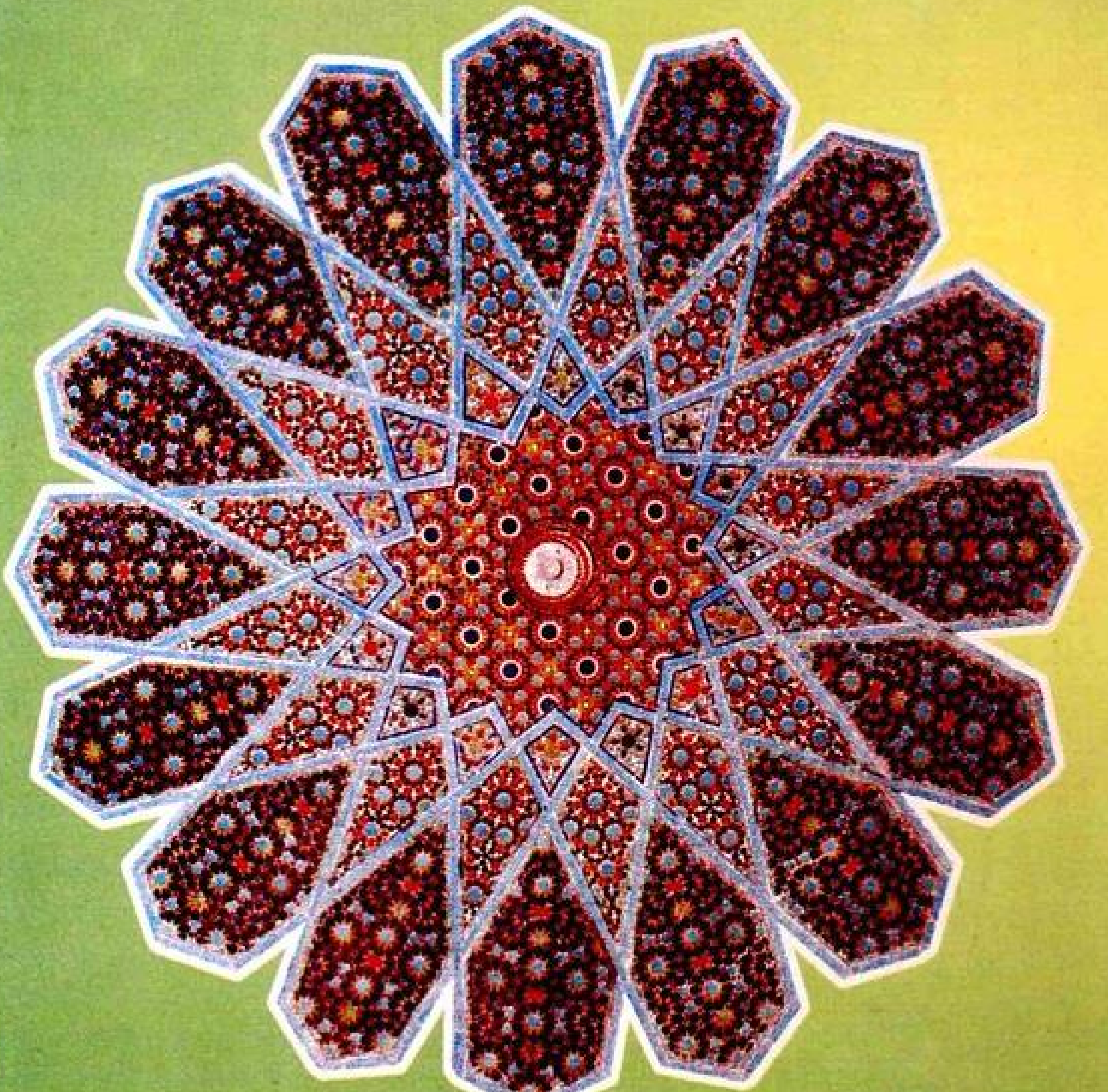
مغربی و مشرقی شعریات

وہاب اشرفی



خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ

مغربی و مشرقی شعریات

وہاب اشرفی

خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ

نام کتاب	:	مغربی و مشرقی شعریات
مصنف	:	وہاب اشرفی
سال اشاعت	:	۲۰۱۰ء
تعداد	:	۵۰۰
قیمت	:	-/۲۵۰

طابع : اردو بک ریویو، ۱۷۳۹/۳ بیسمنٹ نیو کوہ نور ہوٹل، پٹودی ہاؤس، دریا گنج، نئی دہلی
ناشر: خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ - ۴

انتساب

صف اول کے ممتاز شاعر

مظہر امام کے نام

یوں نہ مرجھا کہ مجھے خود پہ بھروسہ نہ رہے
پچھلے موسم میں ترے ساتھ کھلا ہوں میں بھی

ترتیب

	:	حرف آغاز	سات
	:	گزارش	نو
	:	شعریات کیا ہے؟	۱
(الف)	:	یونانی اور اطالوی شعریات	۱۲
(الف)	:	لاطینی شعریات	۴۳
(الف)	:	عبرانی شعریات	۵۵
(الف)	:	جرمن شعریات	۷۰
(الف)	:	فرانسیسی شعریات	۸۸
(الف)	:	اسکینڈ نیویائی شعریات	۱۱۰
(الف)	:	انگریزی شعریات	۱۱۹
(ب)	:	سنسکرت شعریات	۱۵۸
(ب)	:	عربی شعریات	۱۸۳
(ب)	:	فارسی شعریات	۲۰۸
(ب)	:	ترکی شعریات	۲۳۰
(ب)	:	چینی شعریات	۲۴۳

(ب) : جاپانی شعریات ۲۶۵

(ب) : روسی شعریات ۲۸۲

(ج) : مراٹھی شعریات ۳۰۹

(ج) : تلگو شعریات ۳۱۹

(ج) : تامل شعریات ۳۳۳

(ج) : ملیالم شعریات ۳۴۸

(ج) کنڑ شعریات ۳۵۸

(ج) : اردو شعریات ۳۶۸

(ج) : بنگلہ شعریات ۴۱۵

(ج) : ہندی شعریات ۴۲۵

(ج) : تانیثی شعریات ۴۵۰

: تقابلی شعریات کے بعض نکات ۴۶۴

: کتابیات ۴۷۴

حرف آغاز

خدابخش لائبریری کی علمی و ادبی سرگرمیوں میں تحقیق اور تنقید سے متعلق کام بھی شامل ہے۔ اس سلسلے میں لائبریری نے کئی اہم اور مستند کتابیں بھی شائع کی ہیں۔ اس طرح کے تحقیقی کاموں کے لئے لائبریری معروف و معتبر محققوں اور اسکالروں کا تعاون حاصل کرتی رہی ہے۔

پیش نظر کتاب پروفیسر وہاب اشرفی نے لائبریری کے اسی نوعیت کے پروجکٹ کے تحت ترتیب دی ہے۔ وہاب اشرفی صاحب کی شخصیت کسی تعارف کی محتاج نہیں۔ اردو تنقید کے چند اہم ترین شخصیتوں میں ان کا نام نامی شامل ہے۔ تاریخ ادبیات عالم آپ کی انتہائی اہم اور مشہور تصنیف ہے۔ اسی تناظر میں پیش نظر کتاب ''مغربی و مشرقی شعریات'' کے ذریعہ انہوں نے مختلف عالمی زبانوں میں موجود شعری ادب کا ایک تقابلی مطالعہ کیا ہے اور یہ واضح کیا ہے کہ موجودہ ادبی پس منظر میں شعریات کے مفہوم و معانی کتنی وسعت اختیار کر چکے ہیں اور کس طرح اب اس کے لئے حدود کا تعین انتہائی دشوار کام ہے۔

وہاب صاحب نے اپنی اس تصنیف میں کلاسیکی زبانوں سے لے کر جدید زبانوں

کی معتبر شعری ادبیات پر سیر حاصل بحث کی ہے۔

میں وہاب صاحب کا انتہائی ممنون ہوں کہ انہوں نے لائبریری کے اس اہم پروجکٹ میں خصوصی دلچسپی لی اور طباعت کے مختلف مراحل، بشمول proof کی درستگی، میں ذاتی دلچسپی لی جس کے بغیر کتاب کی اشاعت شاید اتنی جلد ممکن نہیں ہو پاتی۔

مجھے امید ہے کہ یہ کتاب ان تمام لوگوں کی توجہ کا سبب بنے گی جو نہ صرف شعریات سے دلچسپی رکھتے ہیں بلکہ اس موضوع کے مختلف جہات سے تفصیلی انداز میں متعارف ہونا چاہتے ہیں۔ مجھے یقین ہے کہ لائبریری کی دیگر مطبوعات کی مانند اسے بھی پذیرائی اور مقبولیت حاصل ہوگی۔

امتیاز احمد
ڈائرکٹر

گزارش

سبھی جانتے ہیں کہ شعریات کے مباحث بیحد پیچیدہ رہے ہیں۔ اس کا وجود شاعری کے بعد ہوا۔ ایک عرصے تک شعر و شاعری کے باب میں ایسی گفتگو ہوتی رہی جو ضابطے اور اصولوں سے عاری تھی۔ آج جب کہ قدیم و جدید شعریات کے مباحث کا ایک بڑا ذخیرہ جمع ہے تو محسوس ہوتا ہے کہ کئی امور ایسے ہیں جو آج بھی متنازع رہے ہیں۔ مختلف خیالات تھیوری بناتے رہے ہیں اور پھر ایک ہی تھیوری سے کئی ضمنی نظریات جنم لیتے رہے ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ ہر زمانے میں مباحث کی نوعیت یکساں نہیں رہی بلکہ مختلف زبانوں میں جس طرح سے شعریات کے بارے میں باتیں سامنے آتی رہی ہیں وہ مشترک پہلوؤں کے ساتھ مختلف بھی رہی ہیں۔ گویا ذہن و دماغ کسی بھی مسئلے کو ایک طرح سے دیکھنے کا عادی نہیں۔ بنیادی طور پر افتراق ایک لازمی عنصر کی طرح ابھرتا ہے۔ قدیم و جدید شاعری کے خصائص پر مباحث کبھی نہیں رکے۔ بعض کتابوں میں یا مضامین میں کسی ایک خیال پر زور دیا گیا تو دوسری کتابوں میں اس کے رد کی بھی صورت ابھری۔ دراصل وہ اشیا جو Abstract ہیں ان کے اصول و ضوابط کو جامد بنا کر پیش کرنا آسان نہیں ہے۔ لیکن کوششیں تو ہوتی رہتی ہیں اور ایسی کوششوں سے کچھ نتائج بھی برآمد ہوتے رہتے ہیں۔ ایسے ہی نتائج سے بعض

مشترکہ پہلو واضح ہو جاتے ہیں اور اس کا امکان پیدا ہوتا ہے کہ انہیں منضبط کیا جائے۔

شاعری کا معاملہ خاصا پیچیدہ ہے۔ شاعری کیا ہے؟ یہ کیوں کی جاتی ہے؟ اس کا تعلق دل سے کتنا ہے اور دماغ سے کتنا؟ شاعر کو کس حد تک خالق کہا جاتا ہے یا کہا جا سکتا ہے یا نہیں؟ اگر وہ خالق ہے تو اس کی تخلیق کس طرح وجود میں آتی ہے؟ کیا شاعری کا سچ سے کوئی رشتہ ہے؟ اور اگر ہے تو کس حد تک ہے؟ اس ضمن میں تخیل کا کیا رول ہو سکتا ہے یا ہوتا ہے؟ کیا خالق یا خالقوں میں درجہ بندی کی جا سکتی ہے؟ شاعری کا شعور سے کیا رشتہ ہے؟ اس ذیل میں لاشعور کا کیا رول ہوتا ہے؟ شاعری کتنی اہم ہو سکتی ہے؟ اس کے وجود میں لفظوں کا کیا رول ہے؟ کیا لفظ و معنی ہم رشتہ ہوتے ہیں؟ کیا ہر زمانے میں شاعری کے معنی بدلتے رہتے ہیں؟ یا ہر قاری کے لئے یکساں تاثر قائم کرتے ہیں؟ شاعری سے رغبت رکھنے والا قاری کس حد تک شاعر کے ذہنی سفر یا اس کی تخلیقیت میں شریک ہو سکتا ہے؟ کیا شعر ہر شخص کے لئے اس کی ذہنی سطح کے مطابق الگ الگ معنی رکھتا ہے؟ شاعر کا ابہام سے کیا رشتہ ہے، ہے بھی کہ نہیں؟ کیا شاعری اہمال کی منزل بھی چھو سکتی ہے؟ اچھی شاعری کے نشانات کیا ہیں اور خراب شاعری کسے کہتے ہیں؟ عروض و آہنگ، موسیقی اور دوسرے لوازمات کس حد تک شاعری کی اساس ہیں؟ کیا شاعری کے لئے بحر اور وزن ناگزیر ہیں؟ ایسے سینکڑوں سوالات ذہن میں ابھرتے ہیں جنہیں جستہ جستہ لوگ Settle بھی کرتے رہے ہیں۔ ایسے عمل سے شاعری کا نظریہ اور نظریات پیدا ہوتے ہیں اور فکر و خیال کی تنقیدی دنیا بستی چلی جاتی ہے۔ جب شاعری کا کینوس (Canvas) مزید اجنبی علاقوں کو اپنی گرفت میں لے رہا ہے تو پھر لسانی مباحث، سائنسی ضابطے، فلسفیانہ مظاہر۔ سبھوں پر از سر نو نگاہ ڈالنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ شعریات یا بوطیقا کے سلسلے میں جن سوالوں کو حل کرنے کی کوششیں روز ازل سے آج تک ہو تی آ رہی ہیں اس کے نتائج اٹل نہیں ہیں، ہو بھی نہیں سکتے لیکن شاعری اور شعریات ہم رشتہ ضرور ہیں۔ شاعری کا تعلق احساسات و جذبات سے ہے جب کہ شعریات کو کسی حد تک سائنس کہہ سکتے ہیں جس کی کارکردگی میں شاعری کا تجزیہ بنیادی ہے۔ لیکن یہ بھی سچ ہے کہ سائنس اور آرٹ Identical (مماثل) نہیں ہیں۔ سائنس Discursive (غیر بدیہی) ہے اور شاعری presentational (استحضاری)۔ سائنس کا تعلق سچ سے ہے جب کہ آرٹ Subjective ہے۔ یہ امور اب بھی بحث طلب ہیں اور مباحث کے بہت سے گوشے پیدا کر رہے ہیں۔ میری گفتگو کا مقصد یہ ہے کہ شاعری اور شعریات کی بحث کبھی آخری نہیں ہو سکتی۔ ہر قدم پر اشتراک کے

ساتھ ساتھ افتراق واضح ہوتا رہتا ہے۔ایسے میں شعریات کی نہ کوئی تعریف ممکن ہے اور نہ ہی اس کی ایسی حد بندی جس کے خطوط ہمیشہ کے لئے متعین ہو جائیں۔

میں نے دنیا کی شعریات پر کچھ لکھنا چاہا تو بہت سے مسائل میرے سامنے تھے۔ایک تو یہ کہ یکجائی طور پر تمام زبانوں کی شعریات کا ملنا تقریباً محال ہے۔انگریزی کتابیں بھی اس باب میں بہت دور تک مدد نہیں کرتیں۔لیکن ایک بنیادی کتاب '' دی نیو پرنس ٹن انسائیکلو پیڈیا آف پوئٹری اینڈ پوئٹکس (The New Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics) ہے جس نے میری بہت سی مشکلیں حل کر دیں۔لیکن کوئی کتاب اتنے وسیع کام کے لئے کافی نہیں ہو سکتی۔مجھے تو مشرقی شعریات پر بھی روشنی ڈالنی تھی اور مغرب میں جو اس کے طور اور طریق رہے ہیں ان کا جائزہ بھی لینا تھا۔بعض سرسری طور پر اردو کتابوں نے میری مدد ضرور کی۔ لیکن ہندوستانی شعریات کے باب میں انگریزی کتابیں ہی اساسی ٹھہریں۔لہذا میں نے بساط بھر کوشش کی کہ متعلقہ کتابیں میری دسترس میں ہوں۔جوئندہ یابندہ مجھے خوشی ہے کہ میں بہت حد تک اپنی تلاش و جستجو میں کامیاب رہا جس کا نتیجہ یہ کتاب ہے جس کے آخری صفحات قلمبند کرتے ہوئے مجھے لازماً خوشی ہو رہی ہے۔

میری اس کتاب کے واضح دو حصے میں ایک حصہ مشرقی شعریات پر مبنی ہے تو دوسرا مغربی شعریات پر۔یہ تقسیم میکانکی نہیں ہے بلکہ واضح اصول اور ضابطے کے تحت کی گئی ہے۔میرے مطالعے میں مشرق و مغرب کی جو شعریات آئی ہیں اور جو آپ کے سامنے ہیں وہ یہ ہیں: سنسکرت شعریات، ترکی شعریات، عربی شعریات، جاپانی شعریات، چینی شعریات، روسی شعریات، یونانی شعریات، فارسی شعریات، عبرانی شعریات، جرمن شعریات، فرانسیسی شعریات، لاطینی شعریات، اسکینڈنیویائی شعریات، انگریزی شعریات، ہندی شعریات، کنڑ شعریات، ملیالم شعریات، تامل شعریات، تلگو شعریات، مراٹھی شعریات، بنگلہ شعریات، اردو شعریات اور تانیثی شعریات۔ان کے علاوہ میں نے ایک مختصر سا باب '' شعریات کیا ہے؟'' بھی قائم کیا ہے۔میرے نقطہ نظر سے یہ کتاب مشرق و مغرب کی شعریات کے کلیدی مباحث کا کسی حد تک احاطہ کر لیتی ہے۔میں نے اپنے مباحث میں تجزیاتی سے زیادہ وضاحتی اصول سامنے رکھے ہیں۔مختلف افکار و خیالات کی گونج اس کتاب میں سنائی دے گی۔میں نے کوشش کی ہے کہ متعلقہ زبانوں کی شعریات کی تفصیل اگر سامنے آسکے تو اس کے کلیدی پہلو واضح ہو جائیں اور جہاں کہیں مقابلے کی صورت ہوا سے بھی

روشن کیا جائے۔ میں نے جہاں کہیں سے کوئی اقتباس اخذ کیا ہے تو میں نے اس کی تفصیل دیدی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ ان کتابوں کی بھی جن سے میں نے استفادہ کیا۔ میری کوشش یہ رہی ہے کہ مخارج صحیح صورت میں پڑھنے والوں کے سامنے ہوں۔ بعض انگریزی کے اقتباسات دینا میرے لئے ناگزیر ٹھہرا۔ اس لئے بھی کہ چند باتیں ایسی ہوتی ہیں جو ترجمے سے گنجلگ ہوسکتی ہیں۔ میرا مقصد بس یہ رہا ہے کہ جو نکات پیش کئے جائیں وہ واضح ہوں، گنجلگ نہ رہیں، مبہم نہ رہیں۔

میں نے یہ کتاب خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری پٹنہ، کے ایک پروجکٹ کے تحت قلمبند کی ہے۔ میں لائبریری کے ڈائرکٹر ڈاکٹر امتیاز احمد اور دوسرے متعلقین کا شکریہ ادا کرتا ہوں کہ میں ان کی اعانت سے ہی یہ کام کرسکا۔ محبی شفیع جاوید کا ممنون و متشکر ہوں کہ انہیں کی تحریک پر میں نے یہ کام سرانجام دیا۔ اگر وہ اس کے لئے محرک نہ بنتے تو شاید یہ کتاب لکھی ہی نہ جاتی۔ میں عزیزی راجو خاں کا متشکر ہوں کہ انہوں نے بطریق احسن ڈکٹیشن (Dictation) لئے اور اس طرح یہ کام میرے لئے سہل ہوگیا، ساتھ ہی ساتھ ڈاکٹر محسن رضا رضوی کا جنہوں نے یہ پوری کتاب بڑی نفاست سے اپنی نگرانی میں کمپوز کروایا۔ میں ان کی ترقی درجات کی دعائیں کرتا ہوں۔

وہاب اشرفی

مغربی و مشرقی شعریات

وہاب اشرفی

۱

شعریات کیا ہے؟

ایک زمانہ تھا کہ شعریات کی بحثیں سمٹی ہوئی تھیں۔ اس کا تعلق صرف تکنیکی مسائل سے تھا۔ یعنی شعر و ادب کو برتا کس طرح جائے؟ اس کے لازمی اجزا کیا ہوں؟ اور حدود کس طرح متعین کئے جائیں؟ لیکن ایسے مسائل سے دو چار ہونے میں زیادہ تر بلاغت کے امور زیر بحث آتے، عروضی مطالعات کو مرکز نگاہ رکھا جاتا، فکری موضوعات حاشیہ پر رہتے۔ گویا شعریات کی حدیں تقریباً متعین تھیں۔ نثری مطالعات میں شعریات کم جگہ پاتی۔ یہی وجہ ہے کہ قدیم کتابوں میں افکار سے زیادہ فنی رموز سامنے رہتے۔ لیکن جیسے جیسے زمانہ بدلتا جاتا شعریات کے مفہوم و معنی میں وسعت پیدا ہوتی جاتی۔ اب تو اس کے حدود متعین کرنا ایک طرح سے متنازعہ عمل ہے۔ ایلکس پرمنگر اور ٹی وی ایف بروگن (Alex Preminger & T.V.F Brogan) کی ''دی نیو انسائیکلوپیڈیا آف پوئٹری اینڈ پوئٹکس'' (The new encyclopedia of poetry and poetics) میں مغربی اور مشرقی شعریات کی توضیحات الگ الگ خانوں میں رکھ کر کی گئی ہیں۔ مغربی شعریات کے اندراج میں یہ ہے کہ پوئٹکس یعنی شعریات مغرب میں اب تقریباً ہر اس عمل سے عبارت ہے جو انسان سے سرزد ہوتا رہا ہے اور اس کا حلقہ گویا تھیوری کا حلقہ ہو گیا ہے۔ اسی نقطہ

نظر سے مصنفین کی تصنیفات پر نگاہ ڈالی جاتی ہے۔ ایک مثال فیودر دستوئفسکی (Dostoevsty) سے دی ہے کہ مثلاً اس کی نگارشات کی بحث میں وہ نکات ابھارے جاتے ہیں جن کی حیثیت پرنسپل کی ہوتی ہے۔ یعنی باضابطہ جن کا تعلق ضوابط سے ہے۔ اس اندراج میں یہ نہیں ہے کہ یہ ضوابط کہاں تک پھیلتے ہیں؟ لیکن یہاں ایک لفظ Implicit ہے اور اس لفظ کا مفہوم یہ ہے کہ یہ کامل بھی ہو اس حد تک کہ اس سے اعتبار کیا جائے لیکن اس کے مضمرات میں ضمناً کسی شے کا بیان بھی ہے۔ لہذا یقین کے ساتھ ضمنی نکات بھی اس کے ذیل میں آتے رہے ہیں۔ اس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ پوئٹکس کی بحث کو اب مغرب میں سیال کر دیا گیا ہے۔ اب اس کا تعلق غیر فطری (Extrinsic) تھیوری سے بھی ہے اور فطری (Intrinsic) ضابطے سے بھی یعنی ان دونوں کے درمیان اس کے مباحث ہو سکتے ہیں یا ہوتے رہے ہیں۔ لیکن کبھی کبھی صاف لفظوں میں بھی اس کا اظہار کیا جاتا ہے کہ شعریات دراصل ادب کی تھیوری ہے جس سے ادبی ڈسکورس کی راہیں ہموار ہوتی ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ مغرب میں اس نقطۂ نظر پر زیادہ اعتبار کیا جا رہا ہے۔ لیکن ہر حال میں لفظ ادبی کی اہمیت سمجھی جا سکتی ہے یعنی اگر فکریات بھی بحث میں آئیں تو ان کے ادبی رخ کو فراموش کرنا ممکن نہ ہو۔ صاف ظاہر ہے کہ یہاں ادبی اور غیر ادبی میں فرق کرنے کا ایک رجحان واضح ہو رہا ہے یعنی تھیوری کا تعلق زیادہ تر ادبی ہوگا تبھی شعریات کی توضیح ممکن ہو سکے گی۔ لیکن ایسے نقاد موجود ہیں جو غیر ادبی اور ادبی سلسلے کو تقسیم کرنے کے لئے آمادہ نہیں۔ اب صورت حال یہ ہے کہ متنیات کا دخل عمل شروع ہو گیا ہے جس کا تعلق زبانی بھی ہو سکتا ہے اور غیر زبانی بھی اور جس میں ایک سبق آموز تصور بھی پنہاں ہوتا ہے۔ پوئٹکس کے اندراج کے مصنف کا کہنا ہے کہ یہی تصور ارسطو کے یہاں بھی تھا جس نے اپنی بوطیقا کی بنیادیں ڈرامے پر رکھیں۔ اور اب بیسویں صدی میں جیکابسن (Jakobson) اس تھیوری کا علمبردار سمجھا جا سکتا ہے۔ دراصل یہ تصور اصناف کے زوال سے شروع ہوا جو مغرب میں کبھی بڑی اہمیت کے حامل تھیں اور اب حاشیے پر آ چکی ہیں۔ ایسے ہی نئے مباحث کا لازمی نتیجہ ہے کہ اب ترکی شعریات زیر بحث آنے لگی ہے۔ نارتھ روپ فرائی (Northrop Frye) کہتا ہے کہ ''شعریات دراصل تنقید کی تھیوری ہے جس کی وضاحت اناٹومی ۲۲ میں ملتی ہے'' یہیں سے گویا ادبی تھیوری کے رخ متعین ہوتے ہیں۔ بہر طور، یہ بھی واضح کیا گیا ہے کہ صورتحال جو بھی ہو شعریات اصلاً شاعری ہی کی تھیوری ہے۔ یہیں سے اس ذیل میں اس سے نثر کی دوری ابھرتی ہے۔ لیکن اب جب کہ نثری نگارشات کو بھی شعریات کے زمرے میں رکھا

جا رہا ہے تو پھر تعبیرات میں شاعری کے حدود میں اضافہ کرنا پڑے گا اور نارتھ روپ فرائی کے خیالات میں ترمیم کرنی پڑے گی۔ لیکن ہر حال میں ایک لفظ جو کسی نہ کسی طرح استعمال ہوتا رہا ہے وہ ہے ادبی یعنی لٹریری (Literary) اس کی وضاحت کے لئے طویل گفتگو کی ضرورت ہے جس کا یہاں موقع نہیں۔ ارسطو کے بارے میں سبھی جانتے ہیں کہ وہ مثال پسند تھا اور اس کی مثال پسندی شعریات کی بحث میں Metrical Forms سے زیادہ تعلق نہیں رکھتی۔ اس کے یہاں نقل کا تصور یعنی Mimesis مرکزی تصور بن جاتا ہے۔ لیکن اس نقل کو وہ آزاد نہیں چھوڑتا اور ڈرامے کے عوامل میں اسے زندگی سے قریب ہونا لازمی قرار دیتا ہے۔ اگر ایسا نہیں ہوتا تو وہ نقل کی بات ہی کیوں چھیڑتا؟ ایسے متون جو منظوم ہوں لیکن ان میں کوئی Motive نہیں جھلکتا ہو تو اسے شاعری سے باہر قرار دیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ وہ Empedocles کو منظوم تاریخ کہتا ہے، شاعری نہیں کہتا۔ لہٰذا اس کے یہاں اس کے تصور کے مطابق شاعری کی ایک واضح غایت ہوتی ہے جس کا تعلق Forms سے کم سے کم ہوتا ہے۔ اس کی تفصیلی گفتگو وہاں آئے گی جہاں ارسطو کے نظریۂ شعریات سے بحث کی جائے گی۔ بہر حال، سبھوں کو معلوم ہے کہ شاعری کے ذیل میں کچھ قوت تو ارسطو کو نصیب ہو ہی جاتی ہے۔ اس لئے کہ سڈنی اور شیلی دونوں ہی اس بات پر زور دیتے ہیں کہ شاعری نثر میں کی جا سکتی ہے (آج کی نثری شاعری ذہن میں رکھنی چاہئے) یہاں مسئلہ یہ ہے کہ وہ نثر بھی ایسی ہونی چاہئے جو اصلی شاعری کے مقابل میں کھڑی ہو سکے۔ یہی وجہ ہے کہ شاعری کا ایک بڑا خزانہ جس میں شعریت نہیں ہوتی اسے شاعری کے زمرے سے خارج کیا جاتا رہا ہے۔ اس اندراج کے لکھنے والے نے اس کا بھی احساس دلایا ہے کہ ویلک اسٹیونس (Wallace Stevens) کی نگاہ میں شاعری محض شاعری کی زبان سے نہیں بنتی بلکہ وہ چیز بے دیگر ہوتی ہے۔ لیکن لانجائنس تصورات شاعری کے نئے خیالات کے ساتھ ساتھ تخیل کی کارکردگی کو کبھی فراموش نہیں کرتا ایسی نثر جس میں شاعرانہ احساسات کے ساتھ ساتھ خیال اور تصور کی آماجگاہ ہو تو وہ نثر ہی کیوں نہ ہو وہ شاعری سمجھی جائے گی۔ میں ذیل میں انگریزی کا ایک اقتباس نقل کرتا ہوں جس سے مغربی شعریات کے ذیل میں کچھ نکات واضح ہو سکیں گے۔ اقتباس طویل ہے لیکن ناگزیر ہے:-

"The opposing view is that verseform matters, that form makes an irrevocable difference to poetry. The 5th-c Sophist,

Gorgias, in the defense of Helen, holds that poetry is but one lang use among several for persuasion (or delusion): the differentia is the verseform. Subsequent critics who take verseform to be not ornamental but constitutive have included Scaliger, Coleridge, Jakobson, and the Rus, and Am, formalists (see verse and prose). Such critics recoginze the additional resources afforded for expression of transcendent thought, imagination, or insight by increased pattern or design, in aural prosody, and by strategies of deployment in visual prosody. Jakobson in his 1958 white paper on 'Linguistics and p. 'asserts that p. 'deals primarily with the question. 'what makes a verbal message a work of art?' 'His answer, which is the Rus. Formalist answer, is that self-referentiality-the 'poetic function' -is the one characteristic of poetic lang. Admittedly, this function also operates in other patterned forms of speech such as political slogans and advertising jingles ('I like Ike'). But in other lang-use, sound patterning is secondary, whereas in poetry it is made' the constitutive device of the sequence' (see Prosody). Prose, 'where there is no dominant figure of sound,'jakobson likens to 'transitional' linguistic forms. Pace Aristotle, the overwhelming

majority of critics and readers in the history of the world's poetries have believed that verseform is an essential differentia of poetry which enables effects not otherwise obtainable in prose.

P.,then,is in the most specific sense a systematic theory of poetry. It attempts to define the nature of poetry, its kinds and forms, its resources of device and structure, the principles that govern it, the functions that distinguish it from other arts, the conditions under which it can exist, and its effects on readers or auditors.The term itself derives from the title of Aristotle's work on verbal making,peri pioetike- fragmentary and perhaps only lecture notes to begin with- which is the prototype of all later treatises on the art of poetry, formal or informal (e.g.Horace, Dante, Sidney, Shelley, Valery).

There have been two formal models produced within the past half-century which pertain to p. The most comprehensive taxonomy, given by Abrams in 1953 (see poetry,theories of),posits a model which has four orientations poetic theories may take:toward the work itself (objective or formalist theories). toward the audience (pragmatic or affective theories), toward the

world (mimetic or realistic theories), and toward the poet creator (expressive or romantic theories). All literary theorists recognize these orientations; they only disagree about their respective valuations. The communication model mapped by Jakobson, more complex but not essentially different in its premises from Abrams', identifies six components of any verbal discourse: the transactional continuum of course runs from speaker (poet) through message (text) to audience (auditor, reader), but the text itself must also comprise the context, contact type, and code (lang.) which make it possible. For jakobson like most others it is the nature of the code which is the major issue: it is lang. which has been the model and trope for the major intellectual inquiries in the 20th c.(1)

اب وضاحت کی ضرورت نہیں کہ شعریات شاعری کی ایک ایسی تھیوری ہے جسے منظم اور مربوط ہونا ہی ہے۔ یہاں P سے مراد پوئٹکس ہے۔ لیکن مغربی شعریات نے کئی نئے رخ اختیار کئے ہیں اور ارتقائی کیفیتوں نے کئی نئی تھیوریز کے ادغام سے شعریات کے مزاج میں بھی تبدیلیاں پیدا کی ہیں۔ اب مغرب کسی ایک ڈھرے پر چلتا ہوا محسوس نہیں ہوتا۔ نئے نئے تصورات وخیالات نے اظہار وبیان کی بھی کتنی نئی نئی صورتیں اختیار کر لی ہیں۔ لہذا شعریات کی تھیوری کے علاقے بھی وسیع تر ہوتے جا رہے ہیں۔ تھیوری کی یلغار نے فکر وخیال کے کئی نئے سانچے تخلیق کئے ہیں۔ اب شعریات کو ان سانچوں سے بھی اپنا رشتہ قائم رکھنا ہے۔ لہذا اس کی سیال کیفیت روز بروز شدید ہو

(1) The new Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Alex Preminger and T.V.F. Brogan-1933, p.930.

تی جارہی ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ اب مغربی شعریات میں داخلیت کا بھی دخل عمل شروع ہو چکا ہے۔ حالانکہ اس کے معروضی مزاج کو قائم رکھنے کی بھی کوشش کی جاتی رہی ہے۔ دراصل یہاں بھی دو دبستانوں کا ٹکراؤ ہے۔ ایک وہ جو شاعری کو سائنس کی سطح پر لانا چاہتا ہے۔ اس ضمن میں کلاسیکی مزاج کے لوگوں کے علاوہ ماہر لسانیات بھی ہیں جو اس کی معروضیت پر اصرار کرتے ہیں جیسے روسی فارملسٹس یا امریکی ساختیات پسند یا دوسری جگہوں کے ایسے افراد جن کا تعلق لسانیات اور ساختیات سے ہے جب کہ دوسرے اسکول کے ناقدین جیسے آئی اے رچرڈس یا نیو کریٹی سزم کے علمبردار یہ نہیں چاہتے کہ شعریات کو سائنس کی سطح پر برتا جائے۔ ان کے خیال میں کوئی بھی خیال جب تجربہ بنتا ہے تبھی شاعری کے علاقے میں داخل ہوتا ہے یا ہوسکتا ہے۔

اب ایک مسئلہ شاعری کے سلسلے میں کھڑا ہوتا ہے اور شعریات کے باب میں بھی اور وہ مسئلہ یہ ہے کہ کیا شعر کی کوئی آخری توضیح یا تفصیل ممکن ہے؟ کیا اس کے معنی و مفہوم کو ہمیشہ کے لئے متعین کیا جا سکتا ہے؟ کیا مختلف پڑھنے والے کسی شعر کو یا نظم کو پڑھنے کے بعد ایک جیسا نتیجہ نکال سکتے ہیں؟ کیا ہر پڑھنے والے کے لئے شاعری ایک ہی مفہوم رکھے گی؟ اس کا جواب غالباً نفی میں ہے۔ اب جس بات پر زور دیا جا رہا ہے وہ لفظ و معنی کی سیال کیفیت ہے اور یہ کیفیت ہر پڑھنے والے کے لئے یکساں نہیں۔ ایک ہی شعر مختلف حلقے، مختلف لوگ اور مختلف زمانے (یا ایک ہی زمانے یا وقت) میں کئی مفہوم پیدا کرسکتا ہے اور یہ روز کے تجربے اور مشاہدے کی بھی بات ہے۔ ایسے میں شعریات کے کسی اصول کا اٹوٹ اور اٹل ہونا اب بہت زیادہ بامعنی نہیں رہا اور اب تو ساختیات اور پس ساختیات نیز مابعد جدید ادبی رویوں نے مغربی شعریات کی دنیا ہی بدل ڈالی ہے جس کے اثرات الگ الگ طریقے پر دنیا کی مختلف زبانوں اور ادبیات میں مرتب ہو رہے ہیں جس کی تفصیل آگے کے بعض مباحث میں ملے گی۔

اب یہ دیکھنا ہے کہ مشرق میں شعریات کا کیا تصور رہا ہے؟ اس سلسلے میں میں مشرقی عالموں کی طرف رجوع کر رہا ہوں۔ میرے پیش نظر اس وقت ٹی این شری کنٹیا(T.N.Sreekantaiya) کی کتاب ''انڈین پوئٹکس''(Indian Poetics) ہے جسے این بالا سبرامنیا(N.Bala Subrahmanya) نے انگریزی میں ترجمہ کیا ہے۔ اس کے انٹروڈکشن(Introduction) میں ہے کہ بالمیکی کی رامائن سنسکرت کی پہلی نظم ہے ہر چند کہ ہندوستانی شاعری کا آغاز اس سے بہت پہلے ہوا ہے۔ آریاؤں کے پیش نظر بہت سی نظمیں تھیں جن

میں دیوتاؤں کی حمد وثنا ملتی ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ اپنیشد بھی اچھی شاعری کا نمونہ ہے۔ بہر طور، شری کنٹیا نے سنسکرت کا ایک اقتباس نقل کیا ہے جس کا مفہوم یہ ہے کہ شیو نے ایسے چونسٹھ (۶۴) شاگردوں کو جن میں برہما اور وشنو بھی تھے شاعری سکھائی۔

کاویہ پرش جو سرسوتی کی اولاد تھے برہما ہی کے شاگرد تھے۔ انہوں نے ہی شاعری کے اٹھارہ حصوں سے انہیں آگاہ کیا جو شاعرانہ وصف رکھتے تھے۔ انہیں میں سہس را کچھ (Sahasraksha) کا نام آتا ہے جنہوں نے شاعری میں سریت کی اہمیت پر زور دیا۔ اکتی گربھ (Uktigarbha) نے لفظ و معنی کے تعلق کی وضاحت کی جبکہ سورن نابھا (Suvarnanabha) نے اسلوب کی تعلیم دی۔ پرچیتین (prachetayana) چترنگڑ (Chitrangada) اور سیش (Sesha) نے علم البلاغت کے کئی نکات واضح کئے۔ اسی طرح پولستیا (Pulastya) اروپ کیان (Arupa Kayana) اور پراسر (Parasara) نیز اتیتھ (Utathya) نے بھی بلاغت کے بعض امور کی خبر دی۔ کبیرا (Kubera) نے صنعتوں کی تفصیلات سے باخبر کیا۔ کام دیو (Kamadeva) نے مہذب شہریوں کو تفریح وتفنن کے لوازمات سکھائے۔ بھرت (Bharata) نے ڈرامائی کیف سے آشنا کیا۔ نندی کیشور (Nandikesvara) نے رس سے باخبر کرنے کی سعی کی۔ دھیش (Dhishana) نے عیوب سے اور اپمنیو (Upamanyu) نے ہنر کے بہت سے پہلو واضح کئے۔ کچامر (Kuchamara) نے عبادت کے طریقے بتائے۔ اس تفصیل سے یہ اندازہ ہوا کہ شعریات کے ذیل میں قدیم تصور کیا تھا، اور کتنے ہی نکات ایسے تھے جو مشرقی شعریات خصوصاً سنسکرت شعریات کے جزو رہے۔ یعنی ایک طرف شعریات کی بحث میں اس کی سریت زیر بحث آئی تو دوسری طرف لفظ و معنی کے رشتے بھی ذہن میں رہے۔ اتنا ہی نہیں اسلوب اور طرز پر بھی روشنی ڈالی گئی اور علم البلاغت کی تقریباً اہم صنعتیں مختلف آچاریوں کے ذریعہ ابھاری گئیں۔ مجھے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مشرق میں شعریات کے مباحث انتہائی وقیع رہے تھے اور آج بھی تمام تر تبدیلیوں کے باوجود قدما کے بہت سے اصول اور ضابطے ہمارے نہ صرف اذہان میں رہے ہیں بلکہ ان پر عمل بھی ہوتا رہا ہے۔ چونکہ سنسکرت شعریات ہندوستان کی زبانوں کی ریڑھ کی ہڈی رہی ہے لہذا شعریات کے معنی ومفہوم کی بحث میں بھی قدیم علما کے مباحث کو سامنے رکھنا ضروری ہے۔ اوپر جن امور کی نشاندہی کی گئی ہے ان سے روشن ہے کہ مشرقی شعریات کے حدود کیا تھے؟ اور انہیں قدما کن کن نکات کے حوالے سے

دیکھنا چاہتے تھے؟ ظاہر ہے کہ جو باتیں اوپر درج ہوئیں ان میں آج بھی کئی بحث کا موضوع ہیں۔ مثلاً شاعری کی سریت، لفظ و معنی کا باہمی تعلق اور اسلوب و طرز۔ یہ سب تو آج بھی شعریات کی شقیں ہیں۔ کہہ سکتے ہیں کہ جہاں سنسکرت شعریات کی طرف خصوصی توجہ کی جائے گی تو ان کی تفصیل میں جانا ناگزیر ہوگا۔ ویسے مجھے احساس ہوتا ہے کہ اردو، فارسی اور عربی کو الگ کریں تو دوسری ہندوستانی زبانوں کی اساس وہی شعریات ہے جو سنسکرت کی شعریات سے عبارت ہے۔ یہ اور بات ہے کہ وقت اور حالات کے اعتبار سے تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں جو ناگزیر بھی ہیں۔

یہاں میں واتسن (Vatsyayana) کی کام ستر (Kamasutra) کی طرف توجہ دلا نا چاہتا ہوں۔ اس نے فنون کی ایک فہرست مرتب کی ہے جس میں چونسٹھ (۶۴) کے رموز سے آگاہ کیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں فرہنگ (Lexicon) اور علم العروض (Prosody) کو شاعری کی تخلیق میں جزو کی حیثیت دی گئی ہے۔ یہاں یہ بات ظاہر ہو جاتی ہے کہ بہت حد تک کام ستر میں شاعری کو فطرت کے سائنس سے عبارت کیا گیا ہے۔ یہاں میں صرف اتنا کہنا چاہتا ہوں کہ اس میں ایک لفظ کریہ کلاپ (Kriya Kalpa) استعمال ہوا ہے۔ اس کا سلسلہ ٹوٹتا نظر نہیں آتا اور عہد عیسوی تک اس کے استعمال کے ثبوت ملتے ہیں۔

سنسکرت شعریات میں Ocular یعنی بصری کیف کی بھی خبر دی گئی ہے جسے روپک (Rupaka) کہتے ہیں اور ناٹک اسی کی قسموں میں سے ایک ہے۔ النکار کے سلسلے میں بعد میں گفتگو ہوتی رہے گی۔ یہاں مجھے صرف یہ کہنا ہے کہ شعریات میں ابتدا ہی سے اس پر نظر رکھی گئی ہے۔ بھاما (Bhamaha)، ادبھٹ (Udbhata)، وامن (Vamana) اور رودرات (Rudrata) بھی اس کا استعمال کرتے ہیں۔ ان باتوں پر بھی سنسکرت بوطیقا کے مباحث میں تفصیل سے گفتگو کی جائے گی۔ بہر حال اتنی بات صاف ہے کہ کچھ اصول جو شعریات کے باب میں سنسکرت میں تھے وہ زمانے کی تبدیلی کے باوجود ہندوستان کی دوسری زبانوں میں استعمال ہوتے رہے۔ اس طرح سنسکرت شعریات ہندوستانی شعریات کے نام سے اب معروف ہے۔ حالانکہ اس ذیل میں اردو اور فارسی شعریات کا حلقہ الگ رہا ہے جس پر آئندہ صفحات میں شرح وبسط سے گفتگو کی جائے گی۔ لیکن کچھ پہلو ایسے بھی ہیں جو سنسکرت شعریات سے ہوتے ہوئے دوسری زبانوں میں روایت کے طور پر پہنچے اور بوطیقا کی تشکیل میں معاون ہوئے، ان کا تعلق مغربی فکر سے بھی رہا جس کی کچھ باتیں ہم کہیں اور درج کریں گے۔

میں یہ کہہ رہا تھا کہ سنسکرت کے تیور سے الگ اردو، فارسی اور عربی کی بوطیقا کے احوال رہے ہیں۔ حالانکہ کچھ نہ کچھ اشتراکی پہلو دونوں میں تلاش کئے جا سکتے ہیں اور کئے بھی گئے ہیں۔ نئے حالات میں تو ادغام کی ایسی صورت ہے کہ مشرق و مغرب اپنی بوطیقائی طرز احساس میں ایک ہوتا جا رہا ہے۔ لیکن یہ نہیں کہہ سکتے ہیں کہ دونوں کی ماہیت ایک ہوتی جارہی ہے۔ پھر بھی بعض باتیں ایسی ہیں جنہیں ذہن میں رکھنا چاہئے۔ مغربی و مشرقی شعریات کی تشکیل میں اپنے اثاثے بھی کام کرتے رہے ہیں اور کئی دوسرے خارجی اثرات بھی۔ اور دونوں کے باب میں کوئی فیصلہ صادر نہیں کیا جا سکتا کہ کہاں کی شعریات مرجح ہے یا ہو سکتی ہے یا اپنی اہمیت کے اعتبار سے بہتر ہے شمس الرحمٰن فاروقی نے ''شعر شور انگیز'' جلد اول میں ضمناً لکھا ہے کہ مراتب کا ذکر وضعیات میں بھی ہے اور قدیم سنسکرت اور عربی شعریات میں بھی۔ آنندوردھن اور ناڈاراف دونوں متفق ہیں کہ الفاظ کا تفاعل کئی طرح کا ہوتا ہے۔ وضعیاتی نقادوں کا یہ قول کہ شعریات دراصل ''فلسفہ قرأت'' (Theory of reading) ہے۔ قدیم عربوں کے اس خیال سے مشابہ ہے کہ کسی متن کو پڑھنے کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں۔ موصوف نے اس کا احساس دلایا ہے کہ معنی کے باب میں مغربی مفکروں نے بہت کچھ لکھا ہے، ان میں سے بہت سی باتیں ہمارے یہاں جرجانی، سکاکی، آنندوردھن اور دوسروں نے کہی ہیں۔ ان امور پر میں وہاں گفتگو کروں گا جہاں تقابلی شعریات کی کچھ جھلکیاں سامنے آئیں گی۔ مجھے احساس ہوتا ہے کہ علم بلاغت، علم معانی اور بلاغت و بیان کے سلسلے میں گوپی چند نارنگ نے ''بحر الفصاحت'' کے حوالے سے جو کچھ رقم کیا ہے وہ مشرقی تنقید کی ریڑھ کی ہڈی ہے، خصوصاً عربی، اردو اور فارسی کے حوالے سے۔ میں ایک اقتباس پروفیسر موصوف کی کتاب ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' سے نقل کر رہا ہوں:-

> ''علوم شعریہ کی اکثر کتابوں میں 'علم و معانی' کو ثانوی حیثیت حاصل ہے اور بعض مصنفین نے تو سرے سے الگ سے بحث کرنے کی ضرورت ہی نہیں سمجھی۔ 'بحر الفصاحت' جو اردو میں علوم شعریہ کی جامع ترین بلکہ قاموسی کتاب ہے اس میں سب سے پہلا جزیرہ عروض کے بیان میں ہے جس میں چھ شہروں کے احوال ہیں۔ دوسرا جزیرہ قافیے کے بیان میں ہے جس کا حال پانچ شہروں میں آیا ہے۔ علم معانی کی بحث کو تیسرے جزیرے میں جگہ ملی ہے اور یہ جزیرہ بھی اصلاً 'فصاحت و بلاغت کے بیان میں ہے۔ اس میں ایک شہر علم معانی کے بیان میں،

دوسرا علم بیان کے ذکر میں اور تیسرا علم بدیع کے احوال میں ہے۔ غرض تقریباً ساڑھے تین سو صفحوں کی عروض و قافیہ کی تکنیکی بحثوں کے بعد علم معانی کا ذکر آیا ہے۔ علم معانی کی اس ثانوی حیثیت کی بڑی وجہ ایک تو مشرقی روایت میں عروض و آہنگ کے تکنیکی مسائل کا غلبہ ہے، اور دوسرے یہ کہ از روئے روایت علم معانی کے تمام مضمرات کی بحث علم بلاغت کا حصہ رہی ہے۔ البتہ بعض علما نے علم معانی کو مفردات الفاظ تک محدود رکھا ہے اور کلمے کے معنی یا شعری معنی کی بحثوں کو علم بیان و بدیع میں پھیلا دیا ہے۔ بہر حال اتنی بات ظاہر ہے کہ علم معانی کے مباحث کو وہ اہمیت نہیں دی گئی جو اہمیت عروض و آہنگ یا بلاغت و بدیع و بیان کو حاصل رہی ہے''(۱)

اب مشرق و مغرب کے تصور شعریات کے بارے میں جو مباحث ابھرتے ہیں وہ ان نکات کے دائرے میں ہیں۔ پہلا نکتہ شاعری سے مراد کیا ہے، اور اس کی اصل کیا ہے؟ انسان سے اس کا کیا رشتہ ہے؟ اور جذبات و احساسات کے علاوہ دوسرے اسی طور کے وصف سے ان کا تعلق کیا ہے؟ تخیل کیا ہے؟ تجربہ اور مشاہدہ کسے کہتے ہیں؟ شاعری کن کن نکات سے پیدا ہوئی ہے یعنی تخیل، الفاظ اور ان کے متعلقات کس طرح شعر میں ڈھلتے ہیں؟ کیا شاعری کی تعریف ممکن ہے؟ اگر ممکن ہے تو کن کن پہلوؤں پر اب تک زور دیا جا تا رہا ہے؟ شاعری کی غایت کیا ہے؟ اس کی روح کس بات میں مضمر ہے؟ جمالیات سے اس کا کیا رشتہ ہے؟ اس کی عمومیت کیا ہے؟ روایت کسے کہتے ہیں اور شعری اجتہاد کے کیا معنی ہیں؟ فنی رموز کی حقیقت کیا ہے؟ کیا یہ اٹل ہیں یا ہو سکتے ہیں؟ یہی شعریات کے جزو ہیں اور یہ بھی کذب، سرقہ اور دوسرے منفی عوامل شاعری میں کس حد تک دخیل ہو سکتے ہیں؟ شعریات کی تصویر ان پہلوؤں پر روشنی ڈالنے سے ابھرتی ہے۔ آئندہ صفحات میں مختلف مغربی و مشرقی زبانوں کی شعریات سے جب بحث کی جائے گی متذکرہ لکھنے والوں کی تفصیلات سامنے آتی رہیں گی۔ یہ مختصر سا بیان دراصل شعریات کی تفہیم میں پہلا قدم ہے۔

---

(۱) ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات''، گوپی چند نارنگ، ص ۴۲۲

یونانی اوراطالوی شعریات

ابتدائی یونانی شعریات کا مطالعہ دراصل کلاسیکی شعریات کا مطالعہ ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ یونانی تہذیب ہی سارے علوم کا مخزن رہی ہے۔ لیکن اس سے کسے انکار ہو سکتا ہے کہ زمانہ قدیم میں یونانیوں کے فکر و فلسفے کی گونج ہر جگہ سنائی دیتی ہے۔ اس کے ممتاز فلسفی اور فنکار آج بھی زندہ و تابندہ ہیں اور ان کی فکری اور تہذیبی نیز ادبی وراثت سے دنیا کا بیشتر حصہ اکتساب اور استفادہ کرتا رہا ہے۔

یونانی کلاسیکی بوطیقا کی بحثیں اس محور پر گھومتی ہیں کہ افلاطون کا نظریۂ فن کیا تھا اور ارسطو نے اس ضمن میں کون سا تصور پیدا کیا۔ ہوریس اور دوسروں نے بوطیقائی بحث میں کون سے پہلو سامنے لائے۔ میں نے تقریباً تیس سال پہلے ایک مختصر کتاب ''قدیم ادبی تنقید'' لکھی تھی، جو اب کمیاب ہوگئی ہے۔ میں نے کلاسیکی نقد و شعر کی بحث میں چند اکابر سے بحث کی تھی۔ مثلاً افلاطون، ارسطو، ہوریس، کوئن ٹیلین اور لانجائنس۔ میں اختصار سے چند امور کی ذیل میں وضاحت کر رہا ہوں۔

افلاطون مثال پسند تھا۔ اس کا خیال تھا کہ صرف وہی تصورات جو الہیاتی ہیں اور جن کا

تعلق عالم مثال سے ہے حقیقی اور سچے ہیں اور اس مادی دنیا کی ساری چیزیں ان ہی الہیاتی تصورات کی نقل ہیں ۔ یہ دنیا بذات خود ایک حقیقی عالم مثال کی نقل ہے۔اس لئے انسان کی ساری کاوش سچائی کی تلاش میں صرف ہونی چاہئے۔اس کے برعکس شاعر یا مصور یا فنکار اس نقلی دنیا کی عبوری چیزوں کی نقل میں دلچسپی لیتا ہے اس لئے اس کا سرمایہ حقیقی تصورات کا محض عکس یا نقالی ہے۔اس طرح فن یا آرٹ سچائی سے گریز کرتا ہے اور حقیقت کے دائرے سے خارج ہے ۔ایک شاعر یا مصور یا کوئی اور فنکار احساس (کے اعداد و شمار) کی پیشکش میں مگن ہے، جن کی شکل بذات خود مسخ اور حقیقت سے دور ہے۔ڈیوڈ ڈیچز نے اس کی صراحت اس طرح کی ہے:-

''افلاطون کے خیال میں اشیاء الہیاتی تصورات ہی حقیقت ہیں اور دنیا کی چیزیں ان کا پرتو یا نقل ہیں ۔ چنانچہ کوئی ان کی نقل کرتا ہے تو گویا وہ نقل کی نقل کرتا ہے......اور اس طرح وہ ایک ایسی چیز بناتا ہے جو حقیقت سے بہت دور ہے''

اپنی مشہور کتاب ''ری پبلک'' کے دسویں باب میں افلاطون نے ایک نقاش اور ایک بڑھئی کے کام کی نوعیت سے بحث کرتے ہوئے اپنے نظریۂ نقل کی وضاحت کی ہے۔ پھر اپنے محاکمہ کو شعرا کی تخلیقات پر منطبق کیا ہے اور اس کا اظہار کیا ہے کہ شعرا حقیقت کی نقل کرتے ہیں۔ حالانکہ انہیں یہ بھی معلوم نہیں کہ سچائی کیا ہے۔

افلاطون نے ہومر پر تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے:-

''اگر ہومر یہ جان سکتا کہ وہ کیا چیزیں ہیں جو ایک انسان کو اچھا بناتی ہیں (باوجود اس کے کہ اس کا انہماک اچھے آدمیوں کی توضیح رہا) تو وہ سچائی سے دو ہی منزل دوری پر رہتا لیکن اس وقت اس کی دوری تین منزلوں کی دوری ہے۔ پہلی صورت میں ہومر زیادہ بہتر شہری ہوتا۔''

دراصل افلاطون ادب برائے زندگی کا قائل تھا۔انسانی زندگی کے سنوارنے کے مواد کے لحاظ سے وہ کسی ادب پارہ کی قیمت متعین کرنا چاہتا ہے لیکن چونکہ ادیب، شاعر اور مصور افلاطون کی افادیت کے اعلیٰ معیار تک نہیں پہنچتے اس لئے اس نے ''ری پبلک'' کے دسویں باب میں ان پر سخت نکتہ چینی کی ہے۔اس کے معروف فقرے ہیں:-

''......میں المیہ نگاروں یا دوسرے نقل کنندگان کی قوم کے بارے

میں اپنے الفاظ دہرانا نہیں چاہتا۔لیکن مجھے تمہیں یہ بتلانے میں کوئی عار نہیں ہے کہ تمام شاعرانہ نقلیں سامعین کی سمجھ کے لئے ضرر رساں ہیں۔ان کی اصل فطرت کا علم ہی ان کا سد باب کرسکتا ہے۔''

افلاطون کے نظریۂ نقل پر متعدد نقادوں اور فلسفیوں نے سخت تنقید کی ہے۔خود اس کے شاگرد ارسطو نے اپنی کتاب ''بوطیقا'' میں افلاطون کے نظریہ کی تردید کی ہے۔ ڈیوکرائی سوس ٹوم نے اپنے مقالہ ''خدا کی شناخت''میں لکھا ہے کہ:۔

''نقاش اور بت تراش اپنی تخیلی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہیں اور تخیل کی مدد سے اس چیز کی تخلیق کرتے ہیں جسے انہوں نے دیکھا نہیں ہے۔ اس طرح صورتوں کا انعکاس محض نقل کا کام نہیں ہے بلکہ تخیل کی کارگزاری ہے۔ نقل تو صرف وہ کام ہوگا جسے دیکھا گیا ہے لیکن تخیل وہ کام کرتا ہے جو دیکھا نہیں گیا ہے۔''

پلوٹینس افلاطون کے نظریۂ نقل کا رد اس طرح کرتا ہے:۔

''آرٹ کا کام نمایاں چیزوں کی نقل نہیں ہے بلکہ اس کا تعلق غور وفکر سے ہے، جہاں سے نیچر کا وجود عمل میں آتا ہے۔ نیز اس کا کام اپنے طور پر کوئی شئے بنانا اور عیوب کی اصلاح ہے اس لئے کہ اس کے قبضہ میں حسن ہوتا ہے۔''

جدید نقاد جون جونز اپنی کتاب ''ارسطو اور یونانی المیہ''میں افلاطون کے خیالات پر سخت تنقید کرتے ہوئے لکھتا ہے:۔

''ایسا محسوس ہوتا ہے کہ افلاطون کو اپنے مرکزی الہیاتی تصور کو ادیبوں، شاعروں اور مصوروں پر لادنے کی جلدی تھی، اس لئے اس نے یہ لکھ دیا کہ ایک نقاش اپنی معمولی بصارت کے سہارے بڑھئی کی میز کی نقل اتارتا ہے۔ حالانکہ افلاطون پر یہ واضح ہو جانا چاہئے تھا کہ نقاش کے پاس ایک دیدۂ بینا بھی ہوسکتا ہے جس کی بصیرت محض نقل پر اکتفا نہیں کرسکتی ہے بلکہ کچھ تخلیق بھی کرتی ہے۔''

بہر حال شاعری پر افلاطون کے جو اعتراضات تھے ان کا اختصار یہاں درج کیا جاتا ہے:

(۱) شعرا کے خلاف افلاطون کے اعتراضات کی بنیاد شاعری کی فطرت اور اس کے عمل کا پس منظر تھی۔ اس ضمن میں بنیادی اعتراض یہ ہے کہ شاعری نقل کی نقل ہے۔

(۲) شاعری کا تعلق انسانی فطرت کے کم تر حصہ سے ہے۔ نقال شاعر مقبول بننے کے لئے انسان کے سطحی جذبے سے کھیلتا ہے، وہ خیر و شر کو ایک ہی لاٹھی سے ہانکتا ہے۔

(۳) افلاطون فکر کو جذبہ پر ترجیح دیتا ہے کیوں کہ شاعری کا تعلق افکار سے زیادہ جذبات سے ہے۔

(۴) عظیم شاعر وجدان کے سہارے اشعار کہتا ہے، لیکن وجدان اس کے قبضہ کی چیز نہیں اس لئے اسے معقول رہبر تسلیم نہیں کیا جا سکتا۔

افلاطون کی نگاہ میں ڈرامہ جذبوں کا کھیل ہے۔ اس کا تعلق افکار و ادراک سے نہیں ہے۔ ایک معصوم خدا ترس آدمی عام حالات میں افلاس، مصائب اور زندگی کے دوسرے آلام کو بطریق احسن برداشت کر لیتا ہے، لیکن جب یہ چیزیں اسٹیج کر دی جاتی ہیں تو اس کا پیمانہ صبر چھلک جاتا ہے۔ کبھی کبھی وہ ایسے غم پر جو اس کے بس کے نہیں ہوتے آنسو بہاتا ہے۔ چنانچہ افلاطون اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ:-

> ''ایک منظم ریاست میں شعرا کا داخلہ ممنوع قرار دیا جانا چاہئے۔ اس لئے کہ ان کا کام احساسات کو تقویت بخشنا اور ادراک کو معطل کرنا ہے۔''

افلاطون پہلا شخص ہے جس نے ادب کو ''نقل'' کہا ہے، اس لئے یہ بات صادق آتی ہے کہ ادب زندگی اور فطرت کی عکاسی یا پرتو کا دوسرا نام ہے۔

افلاطون نے پہلی بار ایپک یعنی رزمیہ کو تمثیل پر فوقیت دی۔ آج ڈراموں اور فلموں کا سنسر افلاطونی خیال کی بنیاد پر ہوتا ہے کہ ان میں اخلاقی قدروں کو ضرب لگانے والے مناظر تو موجود نہیں۔ وہ ایسی شاعری کو انسان کے لئے سخت نقصان دہ سمجھتا ہے جو اخلاق کی پستی کا سامان بن جاتی ہے۔ Laws یعنی قوانین میں وہ لکھتا ہے:-

> ''کوئی شاعر ایسی چیز نہیں لکھ سکتا جو انسانی تہذیب کی تسلیم شدہ ارفع قدروں سے ٹکرا جائے، نیز وہ اپنی شاعری کو کسی فرد کے سامنے اس وقت تک پیش نہیں کر سکتا جب تک قانون کے جانے ہوئے نگہبان کی نظر سے گزار کر پیشکش کی سند نہ حاصل کر چکا ہو۔''

''بوطیقا'' ادبی تنقید کی ایک نامکمل کتاب ہے، لیکن اس میں طربیہ اور المیہ ڈراموں اور رزمیہ (ایپک) شاعری سے بحث کی گئی ہے۔ اس میں چھبیس (۲۶) ابواب ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ ابواب ارسطو کے تفصیلی لکچروں کا خلاصہ ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ارسطو نے تفصیلی بحث کے لئے محض اشارے ترتیب دئے ہوں جو متن کی صورت میں پیش نظر ہیں۔ یہ بھی خیال ظاہر کیا گیا ہے کہ ممکن ہے اس کتاب کا ایک اور بھی حصہ ہو جو تلف ہو گیا۔ بہر حال اس وقت ''بوطیقا'' جس طرح ہے وہ نامکمل بھی ہے اور منتشر بھی۔ اس میں چند ایسے سوالات بھی ارسطو نے اٹھائے ہیں جن پر بحث نہیں کی گئی ہے۔ ہو سکتا ہے کہ دوسرے حصہ میں جواب ناپید ہے، اس کا جواب لکھا گیا ہو۔ ایسی تمام کمی کے باوجود ''بوطیقا'' المیہ ڈراموں کے ضمن میں ایک مستند ادبی دستاویز کی حیثیت رکھتی ہے۔ نہ صرف یہ کہ اس میں ادب سے متعلق فلسفیانہ مباحث درج ہیں بلکہ اس کی حیثیت ایک ایسی بنیاد کی ہے جس پر تمام دوسری ادبی بحثوں کی عمارت کھڑی کی گئی ہے۔ اس میں ادبی اور جمالیاتی تنقید کے بنیادی مسائل پر روشنی ڈالی گئی ہے اور ان کی جزئیات کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ مثلاً المیہ ڈرامے کے باب میں اس کے ماجرا (پلاٹ) کردار اور اسلوب وغیرہ پر علیحدہ علیحدہ بحث کی گئی ہے۔

''بوطیقا'' کے سلسلے میں یہ بات تسلیم کی گئی ہے کہ ارسطو کے پیش نظر اپنے استاد افلاطون کے نظریۂ نقل کے رد یا اصلاح کا مقصد تھا۔ ''بوطیقا'' کے مولف کے ذہن میں افلاطون کی ''ری پبلک'' ضرور ہے لیکن کہیں بھی اس نے اس کتاب کا ذکر نہیں کیا ہے۔ اٹکنس لکھتا ہے:۔

> ''بوطیقا میں شاعری کے بارے میں افلاطون کے منفی دلائل کی کاٹ ارسطو کا مقصد ہے اور کتاب کے ایک بڑے حصے میں یہی مقصد کارفرما ہے۔''

پروفیسر ری ابرو کرومبی کی بھی رائے ہے:۔

> ''یہ یقین کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ ارسطو افلاطون کے اس یلغار کا دفاع کرنا چاہتا ہے کہ شاعری انسان کی عظمت سے فروتر ہے اور اس کے اثرات ضرر رساں ہیں۔''

ارسطو نے ۳۳۰ ق م میں ''بوطیقا'' لکھی۔ ادب کے بارے میں اس کا محاکمہ یونانی شعرا کی تخلیقات کی روشنی میں مرتب ہوا ہے، لیکن المیہ ڈراموں کے بارے میں اس کے نظریات پانچویں صدی کے یونانی ڈراموں پر منطبق نہیں ہوتے۔ اس کی وجہ یہ بتائی جاتی ہے کہ بوطیقا لکھنے کے وقت اور کلاسیکی ڈراموں کے اختتام کے زمانے میں کافی بُعد ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ارسطو

ادبی تنقید نیز اس ضمن میں کوئی نظریہ قائم کرنے کا اہل نہ تھا، اس لئے کہ شعروادب سے اس کا براہ راست واسطہ نہ تھا۔ ارسطو ایک فلسفی تھا چنانچہ شعراورڈرامے کی تنقید اس کے علاقے سے باہر تھی۔ لیکن ایسی تمام باتیں محض ادبی موشگافیاں ہیں اس لئے کہ "بوطیقا" اپنی اہمیت کے لحاظ سے ایک لافانی کتاب ہے۔

افلاطون کے باب میں اس امر کی وضاحت ہو چکی ہے کہ کس طرح وہ شعروادب اور دوسرے فنون لطیفہ کو سچائی سے دور محض نقلی کارگزاری تصور کرتا ہے۔ اس کے شاگرد رشید نے بھی نظریۂ نقل کی بنیاد پر اپنا نظریہ قائم کیا ہے۔

نقل کا لفظ تو ارسطو نے افلاطون ہی سے اخذ کیا، لیکن اس کے نئے معنی بتائے اور اس امر کا اظہار کیا کہ اس کا تعلق جمالیات سے ہے۔ چنانچہ جمالیاتی پس منظر میں نقل کا مفہوم بیان یا نمود ہے۔ بیان یا نمود کی تشریح اس طرح کی جاسکتی ہے کہ ارسطو شعروادب کو کسی چیز کی نقل محض تصور نہیں کرتا۔ شاعر یا ادیب کا کام کسی شئے کا چربہ اتارنا نہیں بلکہ مطلب یہ ہے کہ ایک فنکار فطرت کی نقل اس معنی میں کرتا ہے کہ وہ اپنی قوت تخیل سے اسے ایک پیکر حیات میں ڈھال دیتا ہے یعنی وہ زندگی کی از سر نو تشکیل کرتا ہے۔ کسی تصویر کا کسی ادیب پر اثر پڑتا ہے تو وہ تصویر کو جوں کا توں الفاظ کے قالب میں نہیں ڈھال دیتا، بلکہ اپنے تخیل سے اس تصویر میں نئے رنگ و روغن بھرتا ہے اس طرح کہ متعلقہ تصویر کی صورت بدل جاتی ہے۔ بوچر نے اس کی وضاحت اس طرح کی ہے:-

> "فنون لطیفہ کا تعلق فطرت کی نقل محض سے نہیں ہے۔ یہ کھردری سچائی کا بے تعلق اظہار ہے۔ ان کا کام تو سچائی کو زیادہ نکھار کر سامنے لانا ہے۔"

افلاطون نے اپنے نظریۂ نقل کی دلیل ایک میز کی تخلیق کی مثال سے واضح کی ہے۔ وہ اس طرح کہتا ہے:-

> "دنیا میں کتنی ہی چیزیں ہیں، لیکن میز کے بارے میں کوئی ایک ہی ربانی تصور یا صورت حق پر مبنی ہے۔ جب کوئی بڑھئی ایک میز بناتا ہے تو اس کی کار گزاری کا پس منظر یا پرتو ایک حقیقی میز ہے جو ان تمام میزوں سے بنائی گئی ہیں یا بنائی جاسکتی ہیں مختلف ہے۔ پھر جب ایک مصور کسی میز کے سامنے بیٹھ کر اس کی تصویر کشی کرتا ہے تو اس کا حاصل بڑھئی کی بنائی ہوئی میز کی نقل ہے جو بذات خود ایک مثالی حقیقی میز کا پرتو ہے۔ اس طرح مصور کی تصویر سچائی سے دو منزل دور ہے

ہے۔"

اس نظریے کا رد کرتے ہوئے ارسطو کی دلیل یہ ہے کہ میز مادہ اور رفارم کا مرکب ہے۔ مادہ تو کھردری شکل میں میز بنانے کے سلسلہ میں موجود ہوتا ہے لیکن صورت کا خالق انسان ہے جس کے تخیل کی یہ کارگزاری ہے۔ ارسطو کا خیال ہے آرٹسٹ کا کام فطرت کی نقالی تو ہے ہی لیکن اس نقل میں آرٹسٹ یہ بھی کرتا ہے کہ غیر مربوط سلسلہ کو مربوط بناتا جاتا ہے یا فطرت نے جہاں جہاں جگہ خالی چھوڑ دی ہے نقل کے عمل میں وہ اسے بھرتا جاتا ہے۔ اس طرح اب جو سچائی سامنے آتی ہے وہ زیادہ دلکش، زیادہ مربوط اور زیادہ واضح ہوتی ہے۔ ارسطو کہتا ہے:-

"ایک فنکار جو ممکن ہے یہ بھی نہیں جانتا ہو کہ وہ کیا کر رہا ہے، صورت گری کے کام میں مشغول ہے اور اس کا یہ عمل اسے فلسفیوں سے اور معمولی انسان سے الگ کر دیتا ہے۔"

افلاطون ہی کی طرح ارسطو بھی کہتا ہے کہ ایک فنکار نقل اس لئے کرتا ہے کہ ایسا کرنے میں حظ محسوس کرتا ہے اور نقل کرنا گویا اس کا ایک طبعی رجحان ہے۔ نقل کا کام کتنا مسرت بخش ہے اسے محسوس کرنے کے لئے بچے کے عمل کو دیکھنا چاہئے کہ ابتدا میں وہ اپنے ماحول سے کیا کچھ سیکھ جاتا ہے اور سیکھتا رہتا ہے۔ ایک شاعر یا ادیب بھی ایک بالغ بچہ ہے جو فطرت کے رموز کو سمجھتا جاتا ہے۔ اور ایسا کرنے میں اسے غایت مسرت ہوتی ہے۔ ارسطو انبساط پر اتنا زور دیتا ہے کہ اس سے ادب برائے ادب کے نظریہ کی نیو پڑ جاتی ہے۔ یہاں وہ اپنے استاد افلاطون سے اور بھی دور ہو جاتا ہے، جو اپنی تنقید کے پس منظر میں ہمیشہ سوچتا رہتا ہے کہ ادب زندگی آمیزی کا ساتھ نہیں دے سکتا۔ اس لئے اس پر سخت نکتہ چینی کرتا ہے پروفیسر ابرو کرومبی کا خیال ہے:-

"ارسطو نے جس طرح نقل شاعرانہ کی توجیہہ اور تشریح کی ہے اس سے نظریۂ جمالیات کی بنیاد کافی مضبوط ہو جاتی ہے۔"

عشقیہ یا رزمیہ شاعری اور تمثیل سے زیادہ ارسطو کی دلچسپی المیہ ڈرامے سے تھی۔ اس کے خیال میں تمام فنون میں سب سے زیادہ المیہ ڈرامہ موثر حیثیت کا حامل ہے۔ اس طرح اس نے ٹریجڈی کا نظریہ قائم کرتے ہوئے فنون لطیفہ کا ایک واضح نظریہ قائم کر دیا۔ بہر حال ٹریجڈی کی تعریف وہ اس طرح کرتا ہے:-

"المیہ یا ٹریجڈی ایک واقعہ کی نقل ہے۔ وہ واقعہ جو اپنے طور پر

انتہائی سنگین، مکمل اور خاص بلندی کا ہوتا ہے اس کی زبان ادبی طور پر وضع ہوتی ہے۔ جس کا تیور ڈرامے کے مختلف ابواب میں مختلف النوع ہوتا ہے۔ ہیئت کے لحاظ سے اس کا انداز بیانیہ نہیں ہوتا، بلکہ عملی ہوتا ہے اور یہ عملی خوف ، ہمدردی سے گزر کر جذبے کی تطہیر پر ختم ہوتا ہے۔"

ٹریجڈی کی اس تعریف کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ تعریف کے پہلے حصہ میں ٹریجڈی کی کیفیت بتائی گئی ہے اور دوسرے میں ان کی کارگزاری کا حال لکھا گیا ہے۔ کیفیت کے ضمن میں جو امور بتائے گئے ہیں وہ موضوع کی اہمیت سے متعلق ہیں:

(الف) یعنی اسے انتہائی سنجیدہ ہونا چاہئے۔

(ب) اپنے آپ میں مکمل ہونا چاہئے۔

(ج) اور کچھ حد تک طویل ہونا چاہئے۔

المیہ کے لئے جو زبان استعمال کی جائے گی وہ معمولی نہیں ہو سکتی۔ اسے منتخب اور مرصع ہونا چاہئے۔ لیکن انتخاب اور تزئین میں ادبی بصیرت لازمی ہے۔ پھر کس المیہ میں زبان ہموار ہونی چاہئے۔

تعریف کا دوسرا پہلو المیہ کی کارگزاری سے متعلق ہے۔ اس کا کام کتھارسس ہے (اخراج جذبہ ہے) ارسطو نے کتھارسس کی توضیح نہیں کی ہے۔ بہر حال اس اصطلاح پر بعد میں روشنی ڈالی جائے گی۔

ارسطو کہتا ہے کہ المیہ ڈرامہ ٹریجڈی یا المیہ عمل کی نقل کی ہے۔ عمل سے مراد وہ واقعات و سانحات ہیں جو کردار کے ذریعہ پیش کئے جاتے ہیں۔ المیہ ٹریجڈی کا تعلق انسان کے افعال سے ہے۔

آج اس امر پر زور دیا جا رہا ہے کہ المیہ ڈراموں کے مثالی ہیرو کے بارے میں ارسطو کا نظریہ محدود ہے۔ جدید المیہ ڈراموں کو ذہن میں رکھئے تو اندازہ ہوگا کہ سماجی اور مذہبی ڈرامے تو لکھے جا ہی رہے ہیں، ہیرو کے بارے میں ادنیٰ اور اعلیٰ شخصیت کی بھی کوئی قید روا نہیں رکھی گئی ہے، نہ ہی یہ بات اب قابل اعتنا رہی کہ کسی مخصوص رجحان اور عقیدہ کا فرد ٹریجڈی کا موضوع بننے کا اہل نہیں۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ اب اس بات پر بہت زور نہیں دیا جاتا ہے کہ ٹریجڈی کا کام جذبہ کو مشتعل کرنا ہے اور خوف اور ہمدردی کی فضا قائم کرنا ہے۔ جدید المیہ ڈراموں کا واضح عنصر نفسیاتی

پیچیدگیاں بھی ہیں۔احساسات کی گرہیں کھولی جارہی ہیں اور ذہنی ہیجان کو اسٹیج کیا جارہا ہے۔

یونانی زبان میں کتھارسس کے تین مختلف معنی ہیں۔اس کا ایک مفہوم اسہال جو ایک طبی اصطلاح ہے، دوسرا تطہیر ہے اور تیسرا توضیح۔یہ کہا جاتا ہے کہ ارسطو کا رجحان طب کی طرف تھا۔اس کا باپ ایک طبیب تھا اور اسے خود بھی طب سے دلچسپی رہی تھی۔مذہب کی جانب وہ کبھی راغب نہیں تھا۔اس لئے خیال کیا جاتا ہے کہ اس نے کتھارسس کا لفظ طبی معنی ہی میں استعمال کیا ہوگا۔نظریۂ اسہال کے ماننے والے ارسطو کی 'پولٹکس' کے آخری اوراق کا ایک اقتباس نقل کرتے ہیں جس سے مذہب سے بیزاری کا پہلو نمایاں ہوتا ہے۔لیکن ہمفری ہاؤس کتھارسس کے طبی مفہوم کو قطعی نہیں مانتا، اس کا خیال ہے کہ اس اصطلاح سے ارسطو کا مقصد تطہیر جذبہ ہے، اخلاقی سبق ہے۔خوف اور ہمدردی کے عوامل جب اسٹیج کئے جاتے ہیں تو ان سے ہمارے خالص جذبوں کی تطہیر ہوجاتی ہے اور ہمارا اخلاقی معیار بلند ہوجاتا ہے۔

ارسطو کو بابائے تنقید کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔افلاطون نے فنون لطیفہ کو جس نقطۂ نظر سے دیکھا تھا ارسطو سائنٹفک نقطۂ نگاہ سے ادب کا جائزہ لیتا ہے اور ان کے کچھ بنیادی اصول اور ضابطے کی نہ صرف تلاش و جستجو کرتا ہے بلکہ انہیں سمیٹ کر ایک باضابطہ نظام قائم کردیتا ہے۔شعروادب کے ضمن میں آج کتنے ہی ایسے نکات ہیں جن پر ارسطو چوبیس سو برس پہلے روشنی ڈال چکا تھا۔ایسے نکات سب کے سب قابل اعتنا تو نہیں رہے لیکن ان نکات کو قطعی طور پر رد کردینا بھی آسان نہیں ثابت ہوا ہے۔

ارسطو کا نظریۂ نقل اس کا اپنا نظریہ ہے جس میں خالق کے جمالیاتی تصور کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔افلاطون اس نکتے کو نہیں سمجھ سکا تھا کہ فنکار نقل کے مرحلے میں بھی تخلیقی قوت سے کام لیتا رہتا ہے۔اس طرح اب جو چیز سامنے آتی ہے نقل محض نہیں رہجاتی بلکہ ایک نئی اور زیادہ پرکشش شئے بن جاتی ہے۔ارسطو کو اس امر کا احساس تھا کہ مختلف شعری و ادبی صنفیں الگ الگ حیثیت کی حامل ہیں اور ان سے الگ الگ انبساط کا پہلو وابستہ ہے۔پھر اس نے سنجیدہ اور غیر سنجیدہ شعری (ڈرامائی) موضوعات اور اصناف سے بحث کی ہے، جن کا تفصیلی ذکر پچھلے صفحات میں آچکا ہے۔

پھر بھی یہ بالکل سچ ہے کہ ارسطو کے یہاں کچھ عیوب بھی ہیں۔بوطیقا کے سرسری مطالعہ سے بھی اس کتاب کے بعض نقائص سامنے آجاتے ہیں۔مثلاً یہ کہ ارسطو کے اصول اور ضابطے کی

بنیاد یونانی ڈرامے اور رزمیہ ہیں۔ اس کی نگاہوں کے سامنے دنیا کا کوئی دوسرا ادب نہیں تھا۔لہٰذا ضابطوں اور اصولوں کے تعین میں اسے اپنے محدود دائرے سے روشنی لینی پڑی تھی۔ ایسے میں اس کے بنائے ہوئے اصول یک طرفہ ہیں، انہیں بعد کے انگریزی ڈرامے، شاعری یا فکشن پر منطبق کرنا مشکل ہے۔اسکاٹ جیمز لکھتا ہے:۔

"ارسطو نے کبھی بھی علمی ڈرامے مثلاً مین اینڈ سپر مین یا جسٹس نہیں دیکھے تھے گو کہ یوری پیڈس ان سے بہت قریب ہے۔اسے ایسے پسندیدہ سماجی کوائف کی خبر نہیں جن سے سمرسٹ مام کے کردار مستفید ہوتے ہیں.......... وہ صرف یونانی المیوں کو جانتا تھا۔صرف یونانی طنز اور طربیوں سے واقف تھا۔"

مزید برآں آج کی اصطلاح میں کسی مکمل کتاب یا مصنف کا جائزہ جس طرح لیا جاتا ہے اس کے بارے میں ارسطو قطعی خاموش ہے۔ پھر لیرک یعنی غنائیہ شاعری اور اوڈس کی مثالیں اس کے سامنے نہیں تھیں۔

کلاسیکی شاعری میں روم کے نظریہ سازوں کی بحث انتہائی ضروری معلوم ہوتی ہے۔اس باب میں سب سے پہلا نام جو ذہن میں آتا ہے وہ ہوریس (Horace) کا ہے۔اس کا تعلق ۶۵ سے ۸ بی سی کے درمیان رکھا جاتا ہے یعنی متعینہ کوئی تاریخ نہیں۔ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یونانی فلسفیوں کے اثرات دوررس رہے ہیں۔افلاطون اور ارسطو کے سلسلہ میں شعریات کے بعض پہلو سامنے آچکے ہیں۔لہٰذا اسے دہرانے کی ضرورت نہیں،لیکن روم کی بوطیقا کچھ الگ ہی صورت واقعہ سے دوچار ہوئی۔کہا جاتا ہے کہ روم ان دونوں کے اثرات سے محفوظ نہ رہ سکا لیکن ہوریس کی ایک الگ ہی حیثیت سامنے آتی ہے۔یہ بھی کو معلوم ہے کہ وہ یونانی نہیں تھا،لیکن یہ کوئی اہم بات نہیں ہے۔سب سے اہم صورت یہ ہے کہ اس پر یونانی شعریات کے اثرات تقریباً نہیں ہوئے۔ وہ بنیادی طور پر اطالوی تھا،لہٰذا اس کے ذہن ودماغ کی تربیت کچھ اور ہی نہج پر ہوئی تھی۔

ہوریس کو اپنے لوگوں، اپنے علاقے، اپنے عوام اور خواص سے خصوصی دلچسپی نہیں تھی۔ اسے ان کے طریقۂ زندگی، اصول حیات اور ان کے روزمرہ کے واقعات سے دلی وابستگی رہی تھی۔ لہٰذا وہ اپنے لوگوں کی نقل وحرکت پر نگاہ رکھتا اس طرح کہ ایک طرح کی زندگی کا مطالعہ اس کی ذکی الحس طبیعت کا حصہ رہا۔اسی کی عقبی زمین میں وہ اپنے مشہور "سٹائر" تخلیق کرتا رہا اور اپسٹلس (Epistles) بھی۔

اس کی تخلیقی روش سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے اصول اور ضابطے خود بنانا چاہتا ہے، جو اس کی شاعرانہ روش متعین کرنے کی سبیل بھی ہو۔ لہذا وہ ایک آزادانہ ذہنی روش سے گزرتا ہے اس حد تک کہ اس کے یہاں خاصی originality پائی جاتی ہے۔ وہ کسی بھی تخلیق کے پس منظر میں کسی سماجی صورت واقعہ سے نبرد آزما ہونا چاہتا ہے اور اسے اپنی تخلیق کا جز بنالیتا ہے۔ اسے اس کا علم تھا کہ ''سٹائر'' کو لوگ اچھی نظر سے نہیں دیکھتے۔ خود اس کی اپنی بوطیقا سے بھی یہ بات ابھرتی ہے کہ وہ ایسی تخلیق کو اعلیٰ درجہ کی شاعری نہیں مانتا۔ پھر بھی وہ ''سٹائر'' لکھتا رہا۔ چونکہ اسے احساس تھا کہ وہ ایک شعری صورت ہے جو انسانی کمزوریوں کو ابھار سکتی ہے، انسان کی تمام تر بے ہودگیوں کو سامنے لا سکتی ہے، عیوب کو نمایاں کر سکتی ہے، اس طرح کہ انسانی سرشت ایسی منفی صورتوں سے بچنے کی کوشش کرے۔ گویا وہ اپنی بوطیقا میں شعر کو محض ذہنی تعیش سے عبارت نہیں کرتا بلکہ اسے زندگی سے ہم آمیز کرنا چاہتا ہے۔ اس طرح ادب اور اخلاق، شاعری اور اخلاق، شاعری اور زندگی کے مثبت پہلوؤں سے اس کی وابستگی نمایاں ہوتی ہے۔ حالانکہ اخلاقیات کا وہ کوئی فلسفی اور مدرس نہیں لیکن ربودگی اور انسانی پسماندگی اس کے نزدیک ایسے نقائص ہیں جو انسانیت کو بدوضع کر دیتے ہیں۔ گویا ہوریس زندگی اور شعر کو ایک دوسرے کا عکس قرار دیتا ہے۔ یہ صورت اس کے Epistles میں بھی نمایاں ہے۔

ہوریس ڈرامہ لکھنے یا رزمیہ تخلیق کرنے سے اعراض کرتا رہا۔ حالانکہ بعض نقاد لکھتے ہیں کہ اس کے دوست اس امر پر اصرار کرتے رہے کہ وہ کوئی رزمیہ لکھے یا ڈرامہ قلمبند کرے لیکن وہ کبھی اس کی طرف مائل نہ ہو سکا۔ اس کا خیال تھا جو اس کی شعریات کا ایک حصہ ہے کہ کسی شاعر کو اسی حدود میں کام کرنا چاہئے جو اس کے اپنے حدود ہیں اس طرح کہ واضح ہو کہ وہ اصلاً اسی کام کے لئے پیدا ہوا ہے۔ گویا وہ فن اور فنکار کو اعلیٰ مرتبے پر دیکھنا چاہتا ہے۔ وہ اس دائرے میں دخل در معقولات نہیں کرنا چاہتا جس دائرے سے اس کا تعلق نہیں ہے۔ گویا یہاں شعریات کا ایک پہلو یہ نکلتا ہے کہ کسی شاعر کو اپنے موضوع پر بھی دسترس ہونی چاہئے۔

میں نے اس کی کتاب ''فن شعر'' کے سلسلے میں اپنی کتاب ''قدیم ادبی تنقید'' میں چند امور قلمبند کئے تھے، جو میں اختصار کے ساتھ ذیل میں لکھ رہا ہوں:۔

''آرس پوئے ٹیکا ہر چند کہ تنقید کے باب میں کوئی نثری تدلیلی کتاب نہیں لیکن فن شعر کے افہام و تفہیم کے لئے اس میں کتنے ہی ایسے امور درج

ہیں جن کا مطالعہ از بسکہ لازمی ہے، یہ سچ ہے کہ ہوریس ارسطو سے بہت متاثر تھا اور اس کے خیالات کی چھاپ اس پر بہت نمایاں ہے، لیکن اس کے باوجود دونوں کے طریقۂ اظہار میں بنیادی فرق ہے۔ ارسطو معاملات کو ایک فلسفی کے نقطۂ نگاہ سے دیکھتا ہے، ان کی تاویل بھی اسی پس منظر میں کرتا ہے لیکن ہوریس خود کو اس دائرے میں قید نہیں کرتا، لہذا وہ فن شعر میں ان تمام مباحث سے بے نیاز ہو گیا، جن میں ایک فلسفی کا نقطۂ نگاہ کام کر رہا تھا۔ لہذا ہوریس شاعری کو ایک نقاد کی نظر سے دیکھنا چاہتا ہے نہ کہ ایک فلسفی کی عینک سے۔ اس طرح اس کا جائزہ بنیادی طور پر بہت حد تک عملی اور کارآمد ہے۔

فنون لطیفہ کے بارے میں ہوریس کے سامنے ارسطو کا نیمے سیس (نظریۂ نقل) ضرور ہے، لیکن اس نے اس کو اپنے طور پر سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ ارسطو کا خیال تھا کہ فنکار فطرت یا انسانی فطرت کی نقل پیش کرتا ہے لیکن ہوریس ایسی لامحدود نقل کے عمل سے مطمئن نہیں، چنانچہ وہ ایسے معیار کی تلاش و جستجو کا مشورہ دیتا ہے جو زمانے کی کسوٹی پر پورے اترتے ہوں اور ماڈل کے کام سرانجام دینے کی صلاحیت رکھتے ہوں۔ اس لحاظ سے بس وہی چیزیں نقل کے قابل ٹھہرتی ہیں جو اعلیٰ معیار پر پوری اترتی ہوں۔ ظاہر ہے کہ ہوریس فن پارے میں حسن تکمیل دیکھنا چاہتا ہے، یوں تو ارسطو کا بھی خیال تھا کہ ادب بتدریج ارتقا پذیر ہوتا ہے اور آخر کار اس منزل تک پہنچ جاتا ہے جسے معیار کا آخری زینہ کہہ سکتے ہیں، افلاطونی تصور کے مطابق معیار کی آخری حد 'حسن کلی' یا ابسولوٹ بیوٹی (absolute beauty) ہے۔ فنکار کا حسن کلی تک پہنچنے کا سوال تو نہیں اٹھتا لیکن وہ اپنی تخلیقی نقل کے عمل میں اس کی جھلک دیکھ سکتا ہے، اس طرح شاعر تکمیل یا معیار کی منزلوں سے بتدریج گزرتا رہتا ہے یہاں تک وہ 'آئیڈل' یا 'مثالی' منزل تک پہنچ جاتا ہے۔ ہوریس کا خیال تھا کہ معیار کی مثالی منزل ہومر کے یہاں دیکھی جاسکتی ہے۔ اس لئے وہ شعرا کو مشورہ دیتا ہے کہ وہ شب و روز اس کے مطالعہ میں غرق رہیں، پھر اس کی نقل کی جرأت کریں اس لئے کہ ہومر معیار کی آخری منزل ہے اور یہی وہ منزل ہے جہاں تک انسان کی رسائی ممکن

ہے، اس سے آگے نہیں۔

ہوریس کے اس معیار فن اور تکمیل فن پر تنقید کرتے ہوئے ابروکرومبی لکھتا ہے:-

'ہوریس کا خیال ہے کہ یونانی شاعری کا شب وروز مطالعہ کرنا چاہئے ،شاعری اس وضع کی کرنی چاہئے جس طرح یونانی کیا کرتے تھے۔ مثلاً اساطیر و روایات سے اہل یونان نے جس طرح کے کردار تخلیق کئے تھے ویسے ہی ہمیں بھی کرنا چاہئے، اس کے تصور کے مطابق بزرگوں کا ایسا احترام تخلیقی قوت کی نفی نہیں کرتا لیکن ہوریس اس بات کو فراموش کر جاتا ہے کہ یونانی تمثیل نگاروں نے اپنے ہیرو کے کردار کی نفسیات کے ضمن میں اپنے لئے کتنی غیر معمولی آزادی روا رکھی ہے......'

جس طرح فنی تخلیق کے باب میں ابروکرومبی کے مطابق ہوریس کا نقطہ نظر انتہائی قدامت پسندانہ ہے اور اس طرح یہ بات بالکل درست ٹھہرتی ہے کہ یہ اس غلط رجحان کا ذمہ دار ہے جس کے سبب کلاسیکیت کو قدامت پسندی کے ہم معنی بنادیا گیا۔

لیکن بعضوں کا خیال ہے کہ ہوریس کی قدامت پسندی ان نوجوانوں کے لئے مشعل راہ تھی جو محض تخیل پسند ہو کر رہ گئے تھے۔ بہر حال اس سلسلہ میں تفصیلی بحث آگے آرہی ہے۔

یہ سچ ہے کہ آرس پوئے ٹیکا میں کوئی واضح منطقی ترتیب نہیں ہے، یہی وجہ ہے کہ اس کالیگرا سے ایسی کتاب تصور کرتا ہے جو فنی تو ہے لیکن فن کے بغیر لکھی گئی ہے۔ اس کے انتشار کے باعث اس پر سخت تنقیدیں ہوتی رہی ہیں، اس کے باوجود اسے تین واضح حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

پہلا حصہ پوئے سس کا ہے، دوسرا پوئیما سے متعلق ہے اور تیسرا پوئیٹا کے ضمن میں ہے۔ پہلے حصے پوئے سس میں ہوریس نے مواد یا موضوع کو زیر بحث لایا ہے۔ پوئیما میں شاعری کے فنی لوازمات پر روشنی ڈالی ہے اور وہ اصول اور ضابطے متعین کئے ہیں جو اس کے خیال میں شعرا کے لئے لازمی ہیں، نیز پائیٹا میں شاعر کی صلاحیتوں، اس کے منصب، اس کے فرائض اور نصب العین کی

وضاحت کی ہے۔

ہوریس کا نقطۂ نظر ہے کہ شاعری کا کام زندگی آموزی بھی، اور اپنے قاری کو مسرت بھی بہم پہنچانا ہے۔ کلاسیکی ذہن رکھنے کے باعث وہ ادب میں حقیقت نگاری کے پہلو کو کبھی نظر انداز نہیں کرتا۔ لیکن مسرت کے حصول کا مقصد بھی اس کے سامنے اتنا ہی واضح ہے، اس کے الفاظ ہیں:-

> ’’شعرا کا مقصد یا تو فائدہ پہنچانا ہے یا مسرت کا حصول ہے، دوسرے الفاظ میں مراد یہ ہے کہ انہیں اپنے فن کو حسن اور زندگی کا سنگم بنانا ہے، اپنے موضوع کے اظہار کے بارے میں شعرا کو اختصار سے کام لینا ہے تا کہ اس کا اثر قاری کے ذہن و دماغ پر جلد ہو سکے اور برقرار رہ سکے...... شعرا حصول حظ کے لئے جس چیز کا بھی انتخاب کریں انہیں بہرحال اس امر کا خیال رکھنا ہے کہ وہ حقیقت سے بُعد نہ رکھے۔ اس لئے محض آزاد تصور پر ڈرامہ کی بنیاد رکھنا غلط ہے ...... اسلاف ایسی شاعری کو بے معنی بتاتے ہیں، جو قاری کیلئے سودمند نہ ہو لیکن ایک ایسی شاعری کو جو کچھ سکھاتی تھی ہے اور حظ کا بھی پہلو رکھتی ہو، ہمیشہ مستحسن نظروں سے دیکھی گئی ہے، ایسی کتابیں بکتی بھی خوب ہیں ...... دور دراز ملکوں کا سفر کرتی ہیں، اور اپنے خالق کی ادبی زندگی بڑھا دیتی ہیں......‘‘

یہ تصور پوری پوئے ٹیکا میں جاری و ساری ہے۔ پھر بھی ہوریس شاعری میں تخیل کے عمل کو بے معنی نہیں سمجھتا لیکن وہ بے لگام تخیل کی مذمت ضرور کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ کسی فن پارے میں وحدت تاثر کی کمی اسے بے معنی شئے بنا دیتی ہے، اس لئے اس کے سارے حصے ایک دوسرے سے جڑے ہوئے اور پیوستہ ہونے چاہئیں اور جو شئے ایک دوسرے کو مربوط بناتی ہے وہ زندگی کا قوام ہے۔

ہوریس آرس پوئے ٹیکا میں ہیئت اور مواد کی بھی بحث چھیڑتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ فکر ایک بنیادی شئے ہے اور اس کی اہمیت کیا ہے اس کے لئے شعرا کو سقراط کے مکالموں کی طرف رجوع کرنا چاہئے، پھر خیال کو فنی جامہ پہنانا بھی ایک کٹھن کام ہے، شعرا کو اسے ایک آسان راہ تصور کر کے سرپٹ نہیں بھاگنا

چاہئے۔ اس نے واضح طور پر اسلوب کی کچھ خامیوں کی طرف اشارے کئے ہیں:۔

’میں اختصار سے کام لینے کی سعی میں مبہم بن جاتا ہوں۔ مجھے ابہام کو ختم کرنا ہے...... ایک شخص ترفع کے حصول کا کوشاں ہے لیکن ایسی کوشش اسے کوئی عظمت تو نہیں بخشتی لیکن بلند بانگ ضرور بن جاتا ہے۔

ان سطور میں یہ امر بہر طور رو پوش ہے کہ ہوریس فطری انداز تحریر کی وکالت کر رہا ہے۔ تصنع سے ترفع حاصل ہونا مشکل ہے، ہاں ثقالت ہاتھ آ جاتی ہے۔ اس کے مشہور جملے ہیں:

’وہ شخص جو طوفان سے بہت سہا ہوا رہتا ہے اور غایت احتیاط برتتا ہے، زمین پر رینگنے لگتا ہے اور جو اپنی فکر میں بے انتہا رنگینی اور تنوع کا خواہاں ہوتا ہے وہ گویا جنگل میں ڈولفن کی تصویر کھینچتا ہے یا سمندر کی موجوں میں جنگلی سور کی نقاشی کرتا ہے۔‘‘

چنانچہ ہوریس ادیبوں اور شاعروں کے لئے شعر و ادب کے ضمن میں ایک نسخہ پیش کرتا ہے۔ نسخہ کئی لحاظ سے بہت اہم اور قابل توجہ ہے:

’شعر کا حسن (اگر میں غلطی نہیں کر رہا ہوں) اس بات میں مضمر ہے۔ کوئی بات ٹھیک اس وقت کہی جو بات اس وقت کے لئے انتہائی موزوں ہے، نہ کہ وہ بات کہی جو کبھی بھی کہی جا سکتی ہو۔ مصنف کو تخلیق کے دوران ہر لمحہ رد و انتخاب کے مرحلے سے گزرنا چاہئے۔‘‘

ہوریس خیالات کے اظہار پر قدرت پر بھی کافی زور دیتا ہے، اس کا خیال ہے کہ ہر خیال کے اظہار کے لئے ہر طرح کے الفاظ کا استعمال درست نہیں ہے۔ الفاظ کے انتخاب میں خالق کی حیثیت نباض کی ہونی چاہئے، کہ ہر لفظ کا مزاج شناس بن جائے۔ لفظوں کے انتخاب میں کافی احتیاط برتنے کی ضرورت ہے۔ ہوریس کو اس امر کا بھی، احساس ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ الفاظ کے معنی بھی بدلتے جاتے ہیں، لہذا شعرا اور ادبا کو معنی کے بدلتے ہوئے پہلوؤں پر بھی نگاہ رکھنی چاہئے۔ خصوصاً مفہوم کی جونئی دنیا کوئی لفظ آباد کرتا ہوا نظر آئے تو اس پر خصوصی توجہ دینی چاہئے۔ شعرا کو صرف لفظ شناس نہیں ہونا چاہئے، بلکہ بحروں کے انتخاب میں بھی اسے کافی حساس ہونا چاہئے، فکر کے اعتبار سے بحروں کا انتخاب لازمی ہے۔ شعرا کو اس امر کا احساس ہونا چاہئے کہ

متعلقہ افکار کے اظہار کے لئے کون سی بحریں مناسب رہیں گی، اس معاملے میں بھی اسلاف کی آزمودہ بحروں پر نگاہ رکھنی چاہئے اور ان سے استفادہ کرنا چاہئے۔

ہوریس کردار کے ارتقا کی طرف بھی راغب ہوتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ جس طرح ترتیب کا حسن اس بات میں مضمر ہے کہ کسی نظم کے سارے حصے ایک دوسرے میں مدغم ہوں اسی طرح کردار کے ارتقائی عمل میں حرکات وسکنات بامعنی ہوں اور ان عوامل میں اکائی کا پہلو واضح ہو، پھر وہ اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ کردار زندگی سے اخذ کئے جائیں، انہیں بہرحال ہماری دیکھی اور محسوس کی ہوئی زندگی کے مماثل ہونا ہے۔ یہاں بھی ہوریس اس امر کا اعادہ کرتا ہے کہ ویسے ہی کردار شاعری یا ڈرامہ کے لئے منتخب کئے جائیں جنہیں ہمارے اسلاف برت چکے ہیں اور جو اب اجنبی باقی نہیں رہے ہیں۔ ہوریس کہتا ہے کہ اگر کوئی ڈرامہ نگار کسی نئے کردار کو برتنا ہی چاہتا ہے تو اسے بالکل نیا ہی رکھنا چاہئے نہ کہ اس میں پرانے کرداروں کے خدوخال بھی ابھار دینے چاہئیں۔

مندرجہ بالا سطور سے یہ واضح ہے کہ ہوریس کا مزاج کلاسیکی تھا اور وہ شعروادب میں پرانی قدروں کا رچاؤ پسند کرتا ہے، وہ ادب کو زندگی سے الگ کوئی شئے تصور نہیں کرتا اور اسے افادی باور کراتا ہے، روایت کو بیش بہا خزانہ تصور کرتا ہے اور تخلیقی عمل اور مواد کے لئے اسے ماڈل تسلیم کرتا ہے۔

آج ہوریس کی تنقید تاریخی اہمیت رکھتی ہے، جمالیات کے بارے میں اس نے کوئی خاص نظریہ نہیں دیا، نہ ہی پرانے تصورات میں کچھ اضافہ کرسکا لیکن اس کی کلاسکیت سے ایک فائدہ ضرور ہوا کہ جوانوں کی بے لگام تخیل پسندی پر ایک روک لگ گئی اور طریقۂ اظہار میں نظم وضبط کا رجحان بڑھ گیا۔ لیکن اس سے یہ نہ سمجھنا چاہئے کہ ہوریس محض ہیئت یا اظہار کے طریقے میں الجھا رہا، بلکہ اس نے تخئیل کے ضمن میں جو کچھ کہا ہے وہ بے معنی نہیں ہے۔ وہ لکھتا ہے:

> 'یہ ایک اہم سوال ہے کہ آیا ایک نظم امتیازی حیثیت کی حامل اس لئے ہوجاتی ہے کہ اس میں فطرت کی راہ اختیار کی گئی ہے یا فن کی۔ میں سمجھتا ہوں کہ فطرت اور فن الگ الگ امتیاز کا وصف پیدا نہیں کرسکتے، فطری رجحان تو اہم ہے ہی، ذہنی تربیت بھی لازمی ہے۔ فن اور فطرت کا انضمام ہی نظم میں امتیازی شان پیدا کرتا ہے۔'' (۱)

---

(۱) ''قدیم ادبی تنقید''، ڈاکٹر وہاب اشرفی، جولائی ۱۹۷۳ ص ۶۷ تا ۷۵

رومن مصنفین میں ہوریس (Horace) کی شخصیت اس کے اپنے بیانات کی وجہ سے بیحد روشن ہے۔ کہا جاتا ہے کہ سسرو (Cicero) سے زیادہ کسی اور رومن نے اپنے بارے میں کھل کر اتنے بیانات نہیں دیئے۔ لیکن مجھے ہوریس کی زندگی سے کچھ زیادہ بحث نہیں ہے بلکہ ان نگارشات سے ہے جن کا تعلق شعریات سے ہے۔ واضح ہو کہ اس کے ادبی کیرئر کو تین حصوں میں تقسیم کیا جاتا رہا ہے۔ پہلا عہد ابتدا سے تیس قبل از مسیح تک محیط ہے۔ اس عہد میں ہوریس نے ایپوڈس سٹائر (Epodes satire) لکھے۔ تئیس قبل مسیح تک اس نے اپنے شہرہ آفاق اوڈس (Odes) قلمبند کئے اور آٹھویں قبل از مسیح سے اپنی موت کے وقت تک اپیٹلس (Epistles) اور اوڈس (Odes) کی چوتھی کتاب سامنے لائی۔ ان تمام نگارشات سے اس کا اندازہ لگانا مشکل نہیں ہے کہ وہ بیک وقت طنز نگار بھی تھا، غنا کا شاعر بھی تھا، اخلاق پسند بھی اور تنقید نگار بھی۔ ہوریس کی تنقیدی حیثیت اس لئے مسلم رہی ہے کہ اس نے آرس پوئٹیکا (Ars Poetica) جیسی کتاب لکھی۔ اس میں جو اصول وضابطے متعین کئے وہ یوروپی شعر وادب کے لئے بیحد اہم تصور کئے جاتے ہیں۔ J.Y.Wightduff لکھتا ہے کہ ایپس ٹلس بک ٹو (Epistles Book-2) اور ایپسٹولا اڈپی سومس (Epistula Ad Pisomes) انہیں ہی آرس پوئٹیکا کے نام سے منسوب کیا جاتا ہے۔ لیکن ان کی تاریخیں متعین نہیں ہیں۔ ''بک ٹو'' دوسرے خط کے بارے میں لوگ یہ کہتے ہیں کہ یہ انیسویں اور دس قبل از مسیح تاریخوں کے درمیان لکھی گئی۔ آرس پوئٹیکا کی بھی لگ بھگ یہی تاریخ درست سمجھی جاتی ہے۔

دوسری کتاب کا پہلا خط جو آگسٹس (Augustus) کے نام لکھا گیا ہے اس کی اہمیت اس وجہ سے ہے کہ اس سے قدیم اور جدید ادب کے بعض مناقشے شروع ہوتے ہیں۔

ہوریس قدیم لاطینی شاعری سے لاتعلقی پر زیادہ زور دیتا ہے اور نئے رجحانات کی طرف مائل نظر آتا ہے چنانچہ لوکریٹیس (Lucritus) اور سیسرو (Cicero) اس کے نزدیک بہت اہمیت نہیں رکھتے۔ ہوریس نے یونانی تربیت بھی پائی تھی لیکن اس کی تربیت کے اثرات کچھ اور ہی ہوئے۔ وہ لاطینی ادبا کے عیوب تلاش کرنے میں زیادہ انہماک دکھاتا رہا ہے۔ وہ لسانی معاملات میں خاصا چست نظر آتا ہے اور اسلوب کو خاصے معیاری اوصاف کی طرف لے جانے پر مائل ہے۔ لہذا اس کے یہاں کھردرا پن نہیں ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ وہ روم کے عملی اور اخلاقی پہلوؤں کو پسند کرتا ہے اور ان کا تقابل یونان کے اسپکیولیٹو جینس (Speclutive genius) یعنی تاملی

فراست سے کرتا ہے۔اس کا خیال ہے کہ تین عناصر ایسے ہیں جنہوں نے روم کے ادب کو تخریبی کردیا ہے۔دوسرے یہ کہ اطالوی حسیات کو گھٹیا اور بدہیئت کردیا ہے،اور آخرش یہ کہ ادب کی تخلیق میں کاہلی اور سستی کو عام کردیا ہے۔یہی وجہ ہے کہ عوامی شعری ذوق اور بھی پست ہو گیا۔یہ صورت حال اس وقت کے ڈرامے میں دیکھی جاسکتی ہے۔اس بدمذاقی کی وجہ سے لوگ ورجل (Virgil) اور وارئیس (Varius) کو پسند کرتے ہیں۔لیکن وہ ان کے مقابلے میں پرنسپس (Princeps) کی زیادہ قدروقیمت سمجھتا ہے۔دوسرے خط میں جو اس نے جولس فلورس (Julius Florus) کو لکھا ہے اس پر اس میں حقیقی عقلمندی کی تلاش میں سرگرداں نظر آتا ہے۔اس کے نزدیک دانشوری کو بنیادی طور پر اخلاقی ہونا چاہئے۔چنانچہ وہ کسی کردار کے اوصاف پر زیادہ زور صرف کرتا ہے۔اس کے نزدیک صرف یہی نہیں،کہ وہ کردار عیوب سے پاک ہو بلکہ دوسری ایسی حسیات جو منفی ہوں ان سے کسی حد تک دوری قائم ہوئی ہو۔ایپس ٹلس ٹو (Epistles-2) کی بعض سطریں ملاحظہ ہوں:-

> "Art thou thankful when thou numberest thy birthdays?Art forgiving to a friend?Dost grow a gentler and a better man as age draweth nigh? What doth it relieve thee to have but one thorn of many pulled out?If thou knowest not how to live aright, give place to thouse who have the skill."(1)

لیکن ایپس ٹلس (Epistles) وغیرہ سے زیادہ آرس پوئیٹیکا (Ars poetica) کی طرف توجہ کرنا چاہئے۔دراصل اس میں شاعری کے فن سے تفصیلی گفتگو کی گئی ہے۔لیکن ایسا نہیں ہے کہ یہ کتاب ہر طرح سے مکمل ہے۔اس میں بہت سے غیاب کے پہلو ہیں۔ایک خیال سے دوسرے خیال تک پہنچنے میں جو ربط ہونا چاہئے وہ بھی نہیں ہے۔شاعری کے عناصر کی تفہیم یا اس کی تشکیل میں جو خصائص بیان کئے گئے وہ بھی تفصیلی نہیں ہیں۔شاعری کو مختلف خانوں میں جس طرح رکھا گیا ہے اس پر سیر حاصل گفتگو نہیں کی گئی۔سبھی اس امر سے واقف ہیں کہ ہوریس کو غنائیت سے گہری وابستگی تھی لیکن آرس پوئیٹیکا میں اس کا ذکر خال خال ہے۔جہاں اس نے یونانی المیوں سے

(1) "A Literary History of Rome", by J. Wight Duff, p.531.

بحث کی ہے وہاں اخلاقی پہلواورایسے مسائل جولابدی ہیں ان کے درمیان ہم آہنگی نہیں ملتی۔بہرطور یہ واضح ہے کہ وہ شاعری کو زندگی سے قریب کرنا چاہتا ہے ۔ اسکائلس (Aeschylus)اورسوفوکلیز (Sophocles) کی ایسی شہرت کا باعث کیا ہے۔اس طرف غالبًا ہوریس نے توجہ نہیں کی۔گویااسلاف کے کارناموں سے اس کی غرض انتہائی سرسری ہے،اوراس نے جولوازمات تشکیل دیے ہیں وہ دراصل کلاسک کو سمجھنے سے زیادہ آنے والی نسل کے لئے رہنما کی حیثیت رکھتے تھے۔ اس زمانے میں بھی ٹریجڈی لکھنے والوں میں پولیو (Pollio)وارئیس (varius)اوراگسٹس(Augustus) ممتاز تھے۔ان کی عقبی زمین میں رومن ڈراموں کی وہ نشاۃ ثانیہ کی تلاش میں ہوتا ہے۔لہذااس کی نگاہ میں طربیہ ڈرامے اتنے ہی محترم ٹھہرے جتنے المیہ۔ اپسٹلس ٹو (Epistles-2) میں تو وہ اگسٹس ڈرامے (Augustus Drama) کو جاوداں دیکھنا چاہتا ہے ۔ آرس پوئٹیکا کے کچھ تصورات توانتہائی گہرے ہو گئے ۔ اس کی نشاندہی ڈف(Duff) کےاس اقتباس سے ہوتی ہے:-

"The Ars poetica has exercised a powerful influence on both criticism and creation. It has swayed posterity more than it did its own age, for its wisdom did not arrest the Roman literary decadence.More accessible in the Middle Ages than Aristotle,this letter tended to be exaleted into a court of appeal. Its weight with the writers of Elizabethen tractates on criticism was considerable, and Boileau's remodelling in L'Art Poetique riveted some chains more tightly on the French'classic drama,The part it played in theRestoration period and in the eighteenth century, through the numerous versified essays on critical subjects, is familiar to all students of English Literature. From it have descended

many of the common places and stoch phrases of criticism, such as those relating to the purple patch (purpureus pannus),the gift of phrase-making (callida iunctura),the arbetrament of usage(iuset norma loquendi), the bathos born of bombast (nascetur ridiculusmus),the abrupt epic start (in medias res), the toil of filing (limae labor), the acme of polish(ad unguem), the whetstone of criticism (uice cotis), and the double function of all great literature (omne tulit punctum qui miscuit utile dulci). These and many others make the Ars Poetica a storehouse of phrases unsurpassable for sound sense and neat expression . But above all ranks the lofty ideal to which it beckons the artist in words.Horace is the foe of the slip-shod 'genius.' With anything less than the highest standard in literary revision he is malcontent.(1)

اس اقتباس سے کئی باتیں واضح ہیں۔ سب سے پہلی اور اہم بات یہ کہ آرس پوئٹیکا کے اثرات دور رس رہے۔ اپنے وقت میں یہ کتاب مفید تو رہی ہے، دوسرے وقت میں بھی رومن ادبیات پر اس کے گہرے نقوش رہے۔ عہد متوسط میں اگر واقعتاً وہ ارسطو سے ممتاز تر رہا تو یقیناً یہ حیرت کی بات ہے۔ یہاں تک کہ الیزابیتھ کے وقت میں ان کی جو نگارشات آئیں وہاں بھی اس کے اثرات نمایاں رہے۔ عہد رسٹیوریشن (Restoration Period) میں اس کی قدر و قیمت نمایاں رہی اور سب سے اہم بات یہ ہوئی کہ آرس پوئٹیکا کے بعض فقرے زبان زد خاص و عام ہو گئے اور مسلسل تنقیدات میں عہد بہ عہد استعمال ہونے لگے۔ اوپر کے اقتباس میں کچھ مثالیں پیش کی

(1) "A Literary History of Rome", by J. Wight Duff, p.534

گئی ہیں۔ مثلاً 'پر پل پیچ'، 'عقل تشکیل محاورہ'، 'استعمال لفظ کی منفیت' وغیرہ۔ کہہ سکتے ہیں کہ ہو ریس کی بوطیقا ایک لازوال کتاب ثابت ہوئی۔

دراصل ہوریس اپنے وقت کا آدمی تھا۔ اسے گراوٹ سے چڑ تھی۔ اسے احساس تھا کہ کلام ہر لحاظ سے اعلیٰ ہونا چاہئے۔ مرصع کاری وصنعت کاری کے لوازمات پر وہ خصوصاً توجہ دیتا۔ زندگی اور ادب سے رشتہ ہموار کرنے کے یہ معنی نہیں ہوئے کہ شاعری کی رفعت کو رد کیا جائے، بلکہ اس کی اخلاقیات میں عام زندگی بھی منفی صورتوں سے بعدر کھے۔ گویا ہوریس طنز میں بھی تضحیک کا قائل نہیں، بلکہ اس فن کو بھی وہ ممتاز بنانے میں معاون رہا ہے۔ حالانکہ وہ طنز کو اتنی اہمیت نہیں دیتا ،جب کہ وہ خود بھی اس سے وابستہ رہا۔ اس کی شخصیت جتنی کھلی رہی اتنی ہی اس کی شعریات غیر پیچیدہ بن کر ابھری۔ اس لئے ایک زمانہ تک لوگ اس کا تتبع کرتے رہے تو یہ غیر فطری نہیں۔ اس کے خیال میں عظیم رزمیہ قدیم یونانی نہج سے الگ ہو کر سامنے لایا جا سکتا ہے اور وہ اس پر اصرار بھی کرتا ہے۔ ویسے یہ بات بہت واضح ہے کہ Epicurean کے اثرات ہوریس پر گہرے رہے تھے۔

سینٹس بری کا خیال ہے کہ کوئن ٹیلین نے جو اوصاف ایک مقرر کے لئے متعین کئے ہیں وہ اوصاف بہت حد تک ادبی نقادوں پر صادق آتے ہیں:-

> "مقرر کے اوصاف کے بارے میں کوئن ٹیلین نے جو کچھ بھی کہا اس کا اطلاق کسی لفظ کو تبدیل کئے بغیر ایک مبصر یا نقاد پر یکساں ہوتا ہے۔ لاطینی اور یونانی ادبا کے بارے میں اس کے فیصلے چاہے وہ منفرد ہوں یا نہ ہوں، چاہے وہ بالکل حقیقی ہوں یا نہ ہوں لیکن خالص ادبی ضرور ہیں، لاطینی اور لسانی خصوصیات پر اس کے بیانات جیسا کہ ان دونوں میں تضاد ہے قطعی ادبی اثرات رکھتے ہیں...... ہر چند کہ اس کی کتاب کا ایک بڑا حصہ تقریر کی فروعی اور تکنیکی باتوں پر مشتمل ہے لیکن اس کے آخری پانچ ابواب ادبی تنقید کی ایک مستقل کتاب بن سکتے ہیں۔"

کلاسیکی مغربی بوطیقا میں کوئن ٹیلین کے نقطہ نظر کی واقفیت سے مندرجہ ذیل نکات جو شعریات سے متعلق ہیں، واضح ہوتے ہیں۔ وہ ہیئت پر کافی زور دیتا ہے۔ وہ اسلوب کے حسن کو کسی فن پارے کی کامیابی کے لئے لازمی تصور کرتا ہے۔ پھر وہ نثر نگاری کو بھی فن سے الگ کوئی چیز نہیں سمجھتا اور اچھی نثر میں اچھی شاعری کے خصائص تلاش کرتا ہے۔ لہذا یہاں بھی اس کی ہیئت

پرستی اس کی رہبری کرتی ہے اور نثری تخلیق میں بھی ہیئت کے حسن پر زور دیتا ہے۔

کوئن ٹیلین نظم و نثر کی فطری خوبیوں کا حامی معلوم ہوتا ہے۔ وہ اس امر پر زور دیتا ہے کہ بے ساختہ اور رواں دواں نگارش فطرت کے مزاج کے عین مطابق ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ وہ تصور ہے جس پر انیسویں صدی کے مشہور اور رومانی شاعر ورڈس ورتھ نے شاعری میں اسلوب کی فطری سادگی کا نقطۂ نظر قائم کیا تھا اور اس کی وکالت کی تھی کہ شاعری کو عوام کی زبان کے قریب آنا چاہئے۔ لیکن کوئن ٹیلین ایسی فطری سادگی کی حمایت کرتے ہوئے بھی فنی کارگزاری کو پس پشت نہیں ڈالتا۔ وہ کہتا ہے کہ آرائش کا طریقۂ کار بیکار محض نہیں، فنکاری بھی اس بات کی بھی مقتضی ہے کہ فنکار اپنی فنی قوت کا استعمال کرے۔ ایسی قوت فن پارے کے حسن کو بڑھاتی ہے اور فطری سادگی کے اثر میں توسیع کرتی ہے۔

کوئن ٹیلین تقابلی تنقید کا اس طرح پیش رو بن جاتا ہے کہ وہ یونانی اور لاطینی ادب کا موازنہ کرتا ہے۔ اسے احساس تھا کہ لاطینی زبان کے مقابلے میں یونانی زبان محدود اور کمزور ہے۔ لاطینی میں وسعت اور ہمہ گیری ہے لہٰذا فنکاروں کو لاطینی زبان کی قوت اور اس کے تنوع کو مدنظر رکھنا چاہئے اور اس کے ذرائع کے استعمال پر قدرت حاصل کر کے عظیم کارنامے سرانجام دینا چاہئے۔

کلاسیکی مغربی بوطیقا میں لانجائنس کی کتاب ''آن دی سب لائم'' ہمیشہ سے زیر بحث رہی ہے۔ ویسے مصنف کے نام کے بارے میں اختلاف رائے رہا ہے، کوئی اسے دایونسیس سمجھتا ہے۔ اسے دائیونیس لانجائناس بھی کہا جاتا ہے اور جس نام سے مشہور ہے وہ لانجائس ہے۔ یہ کتاب یونانی زبان میں ہے، لیکن اس میں جس شخص کو مخاطب کیا گیا ہے وہ رومی نام ہے۔ پوسٹومس کرینٹیانس۔ ایک عرصے تک اس کتاب سے لوگ ناواقف رہے۔ بولیو نے اسے ۱۶۷۶ء میں ترجمہ کیا۔ پھر اس کے ترجمے مسلسل ہوتے رہے۔ بعض نقادوں کا خیال ہے کہ ''آن دی سب لائم'' بوطیقا کے بعد سب سے اہم کتاب ہے۔ ویسے لانجائنس افلاطونی تھا اور اس کا الہیاتی تصور بہت نمایاں ہے، لہٰذا وہ شاعری کے الہیاتی تصور پر زور دیتا نظر آتا ہے اور شاعر کے تخیلی اور جذباتی او صاف پر بھی اصرار کرتا ہے۔ ویسے وہ مانتا ہے کہ شاعری اصلاحی بھی ہو سکتی ہے اور مسرت بخش بھی، لیکن وہ یہ بھی کہتا ہے کہ شاعری ایسا نغمہ ہے جو صرف ملتہب دل کا حصہ ہو سکتا ہے۔ پاکیزگی اور متانت اس کے لوازم ہیں۔ بلندی اور عظمت اس کی جولانگاہ ہے۔ وہ کلام میں ترفع چاہتا ہے مثلاً

صنعتوں کا صحیح استعمال، اسلوب کی متانت اور الفاظ کی پر شکوہ موثر منطقی ترتیب۔ ڈرائڈن نے ایک جگہ لکھا ہے کہ:-

> ''وہ عظیم فنکار جنہیں ہم اپنے لئے باعث تقلید سمجھتے ہیں ہمارے لئے مشعل کا کام سرانجام دیتے ہیں...... جو مشعل ہماری راہوں کو منور اور تابناک بناتی ہے اور اکثر ہمارے خیالات کو وہ عظمت عطا کرتی ہے جس عظمت کا تصور ہم اپنے تقلیدی نمونوں کے متعلق اپنے ذہن میں رکھتے ہیں۔''

یہ امر ادبی موشگافی کا باعث رہا ہے کہ جذبے کی شدت سے لانجائنس کی مراد کیا ہے؟ کیا یہ ارسطو کے نظریہ کتھارسس کا رد یا اس کی ضد ہے یا محض اس کی توسیع ہے۔ لانجائنس نے شدت جذبہ کے اصول کی توضیح نہیں کی ہے اور اس کام کو کسی دوسرے موقع کے لئے چھوڑ رکھا۔ لیکن اپنے وضع کردہ دوسرے اصولوں کی بحث میں بھی جذبے کی باتیں تواتر سے کرتا جاتا ہے۔ خصوصاً رفعت اسلوب پر روشنی ڈالتے ہوئے وہ جذبے کی شدت پر بھی زور دیتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اسلوب کی عظمت کا راز بھی اس بات میں مضمر ہے کہ وہ جذبے کی شدت سے ہم آہنگ ہو۔ لیکن لانجائنس اس امر پر بھی زور دیتا رہا ہے کہ جذبہ، ترحم، غم، خوف وغیرہ ایسے سامنے کے جذبات ہیں اور اتنے عمومی ہیں کہ ان میں ترفع کے حصول کا امکان محال ہے۔ ایسی صورت میں ذہن ارسطو کے نظریۂ کتھارسس کی طرف راغب ہوتا ہے جس میں اس بات کی وضاحت کی گئی ہے کہ المیہ خوف، ترس اور ہمدردی کے جذبات ابھارتا ہے۔ المیہ میں ایسے جذبات تزکیۂ نفس یا تطہیر جذبہ کا باعث بنتے ہیں۔ اس کے برخلاف لانجائنس غم، ترحم یا خوف کے جذبے کو ایسی کوئی اہمیت دینے پر آمادہ نظر نہیں آتا۔ ایسے میں فن کو افادیت سے وابستہ کرنا ہی نہیں چاہتا۔ دراصل لانجائنس جس بات کی وکالت کرنا چاہتا ہے وہ یہ ہے کہ ادب قاری کو اس کے اپنے احساسات تک پابند نہیں رکھتا بلکہ اسے بلندی اور رفعت عطا کرنے کی سبیل تلاش کرتا رہتا ہے۔ اس طرح قاری اپنی ذات سے بلند ہوکر ایک ایسی وجدانی سطح پر پہنچ جاتا ہے جہاں عمومی حالات میں اس کی رسائی ناممکن ہے۔ جذبے کی شدت کی یہی کارگزاری ہوتی ہے کہ وہ پڑھنے والے کو ایک منزل تک لے جائے جو اس کی اپنی منزل نہیں بلکہ نادیدہ بھی ہے اور رفیع بھی۔

اس سلسلے میں ایک بات یہاں واضح کرنی ہے کہ اب خطابت نے بھی شعریات میں اپنی جگہ بنانی شروع کی۔ اس ضمن میں سسرو کا نام بطور خاص لیا جاتا ہے۔ اس سلسلہ میں سسرو کا عہد

بطور خاص معروف ہے۔ظاہر ہے کہ یہ عہد ہوریس سے بہت پہلے کا ہے اور اس میں ستر قبل از مسیح سے تیتا لیس قبل از مسیح کا دور آتا ہے۔اس عہد میں لوکریٹس (Lucritus) جیسا اکورین شاعر ہے۔ اسی وقت اسکندر یہ تحریک بھی وجود میں آئی اور جس کے علمبرداروں میں کوٹیلس کا نام لیا جاتا ہے۔ یہی وہ عہد ہے جس میں تاریخ کے لئے سیزر کا نام لیا جاتا ہے اور خطابت میں سسرو کا۔ذیل میں چند امور بیحد اختصار سے سسرو کے بارے میں لکھوں گا۔

روم کی ادبی تاریخ میں سسرو کا ایک خاص مقام ہے۔اس کے اثرات سیاست پر جس طرح رہے ہیں وہ ہمیشہ اہم تصور کئے جائیں گے۔لاطینی ادبیات سے اس کی وابستگی اور خدمات کبھی نہیں بھلائی جاسکتیں۔کہا جاتا ہے کہ وہ اپنے عہد کا سب سے بڑا نام ہے، گو کہ بعض اس سے اتفاق نہیں کرتے۔اس کے احاطہ کارکردگی میں سیاست کے ساتھ ساتھ سماج اور ادب بیحد اہم رہے ہیں۔علم اور دانشوری سے بھی اس کا علاقہ رہا ہے۔روم میں اس عہد میں جو قابل لحاظ کام ہوئے یا واقعات گزرے وہ سسرو کی نگاہ میں رہے اور بتایا جاتا ہے کہ سیزر کی موت تک اس نے ان امور سے اپنے آپ کو متعلق رکھا۔

کہا جاتا ہے کہ سسرو روم کا سب سے بڑا خطیب تھا، جس کی کوئی دوسری مثال نہیں تھی۔ویسے تو اس کا نام Tudlious cicero تھا لیکن وہ بس Cicero کے نام سے معروف رہا۔اس کی پیدائش ۱۰۶ ق م اور وفات ۱۴۳ ق م بنائی جاتی ہے۔اس کی تربیت اور تعلیم یونانی کلاسکس کے ذریعہ ہوئی، پھر قدیم لاطینی ڈرامے اور رزمیے سے وہ واقف ہوا۔جب اس نے شاعری شروع کی تو یہ اثرات اس پر نمایاں رہے۔وہ ایک جگہ خود لکھتا ہے کہ یونانی شاعر Arehias سے وہ بہت کچھ استفادہ کرتا رہا ہے، بلکہ اس کے ذوق کو صیقل کرنے میں اس کا بڑا ہاتھ رہا ہے۔ویسے اس کا مزاج فلسفیوں کا تھا۔بلکہ وہ فلسفی تھا ہی۔ادبیات سے بھی اس کا تعلق بے کنار تھا لیکن اس کی خطابت نے اس کے دوسرے کارناموں اور اوصاف کو پس پشت ڈال دیا اور وہ سیاست اور خطابت کا ایک بڑا نام بن کر ہمیشہ لوگوں کی نظروں میں رہا۔لیکن سیاست تو ایک اضطراری چیز ہے اور اسے استحکام نہیں۔نتیجہ میں سسرو ادب اور فلسفے کی طرف واپس آنے پر مجبور ہوا۔

بہر حال! اس کی شاعری سے شعریات کے جو پہلو نکلتے ہیں وہ بہت حد تک خطابت سے ہم آہنگ ہیں اور یہی وجہ ہے کہ کلاسیکی شعریات میں تحریر کے ساتھ تقریر کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ چونکہ سسرو شاعر تھا اور قابل لحاظ شاعر تھا اس لئے اس کی شعریات کی طرف گا ہے گا ہے توجہ دی جاتی رہی ہے۔ لیکن بعد میں ہوریس نے اپنے عہد میں جو کارنامے انجام دے اس سے سسرو کی شعریات کے مباحث ذیلی بن گئے اور اب بوطیقا کی بحث میں اس کا نام کم ہی لیا جاتا ہے۔ پھر بھی اس کی شاعری کے ضمن میں plutarch جیسے عظیم لوگوں نے کم تعریفیں نہیں کی ہیں۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہوں، جس میں اس کی بعض نظموں کو نشان زد کیا گیا ہے اور اس کے آفاق کی بھی نشاندہی کی گئی ہے:-

"So remarkable was Cicero's poetry early in life that Plutarch says he was not only first orator, but best poet of his day. This held good until Lucretius and Catullus outshone him. Cicerochose mythological, historical, and didactic subjects. One of his boyish efforts was Pontius Glaucus, in tetrameters, on the legend of the fisher who became a sea-god. Marius may belong to his youth. It was a tribute in hexameters by one famous native of Arpinum to another. We owe to Cicero himself the preservation of the passage where Marius, close to the oak which his townsfolk called after him, sees the lucky omen of the eagle defeating the snake. It is a forcible rendering of a familiar passage in the iliad, which Virgil imitated in turn."(1)

خطابت اور ادب کے حوالے سے کچھ اور بھی نام ہیں جو اب ذہنوں سے گم ہوتے

(1) "A Literary History of Rome", by J. Wight Duff, p.369

جارہے ہیں۔ ان میں ایک شخص Demetrus کا نام لیا جا تا ہے ۔ اس کی کتاب "On Style" شعریات کے کچھ پہلوؤں کے مباحث پر محیط ہے۔ یہ کتاب پہلی صدی قبل از مسیح کی ہے۔ دوسری کتاب "On Literary Composition" ہے۔اس میں الفاظ کی نشست و برخواست پر خاصا زور صرف کیا گیا ہے ۔ کہا جا تا ہے کہ یہ دسویں قبل از مسیح کی کتاب ہے ۔ اس کے لکھنے والے Dionysios سے لوگ واقف ہیں لیکن کتاب معروف نہیں ۔ دراصل اس نے شاعری اور نثر کی حدیں ملا دی ہیں ۔ لیکن اس نے جس طرح سوفو، پنڈار، سوفو کلیز ، ریپا ئڈس اور ہومر سے متعلق مباحث سامنے لائے ہیں وہ اپنی مثال آپ ہیں ۔لیکن میں ان مباحث کو ختم کرنے سے پہلے چند امور کوئن ٹیلین اور لانجائنس کے بارے میں قلمبند کروں گا۔

کوئن ٹیلین اسپین کا رہنے والا تھا۔ اس کی پیدائش ۳۵ صدی عیسوی میں کالا گورس میں ہوئی ۔ وہ حصول تعلیم کے لئے روم بھیج دیا گیا۔ یہاں اس نے اپنے وقت کے انتہائی معروف مقرر ڈومتیس آفر سے یہ فن سیکھا۔ روم میں ایک اتالیق کی حیثیت سے اسے کافی شہرت حاصل ہوئی اور وسپا سین نے اسے باضابطہ تنخواہ پر صنائع بدائع کا پروفیسر مقرر کیا۔ بیس سال کی ملازمت سے سبکدوش ہونے کے بعد اس نے لکھنا شروع کیا۔اس کے مشہور شاگردوں میں پلینی کا نام لیا جاتا ہے ۔اس کی تاریخ وفات کے بارے میں قطعیت کے ساتھ کچھ نہیں کہا جاتا ،لیکن قیاس کیا جاتا ہے کہ وہ ۹۵ عیسوی میں فوت ہوا۔

اس نے تین کتابیں تصنیف کیں ۔ان کے نام یہ ہیں :

(۱) دی کا وسں کورتیا، کوٹنسیا

(۲) پرونیو آرپی نیانو

(۳) انسٹی ٹیواوڑے پڑیا

''انسٹی ٹیواوڑے پڑیا'' فن تقریر کے موضوع پر کوئن ٹیلین کی سب سے معروف کتاب ہے، اوراس کی عظمت کی ضامن ۔اس کتاب کے ضمن میں سینٹس بری لکھتا ہے :-

''کسی شخص کی تنقید نگاری کا بھرم خود اس بات میں مضمر ہے کہ وہ اس کتاب کے بارے میں کیا کچھ اندازہ لگا تا ہے ۔ یہ کتاب محض ذہانت کی دین نہیں ہے ...... اس سے اس کے لکھنے والے کی فنی گرفت کا پتہ چلتا ہے کہ وہ کس قدر اپنے فن کا ماہر اور استاد تھا اور جس نے اپنی پیشہ وارانہ معلومات اور عملی تجربے

میں غیر معمولی ذکاوت، انفرادیت قطعیت کے ساتھ آزادروی وغیرہ کے اجزا جوڑ دیے ہیں۔''

فن تقریر کی یہ کتاب کوئن ٹیلین نے اپنی زندگی کے آخری ایام میں لکھی۔ اس میں بارہ ابواب ہیں۔ ابتدا ایک خط سے ہوتی ہے۔ یہ خط ایک ناشر ٹرانفو کے نام ہے۔ اس کے بعد انتساب کا صفحہ ہے۔ کتاب مارسی لس ویٹوریس کے نام معنون کی گئی ہے۔ پھر ایک مقرر کی تعلیم کے امور تفصیل سے زیر بحث آئے ہیں۔ عہد طفلی سے لے کر وفات تک جس طرح تعلیم ہونی چاہئے اس کی وضاحت کی گئی ہے۔ کتاب کے پہلے باب میں عہد طفلی کی تعلیم پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

کوئن ٹیلین بچوں کی تعلیم کے امور پر شرح وبسط سے روشنی ڈالتا ہے اور اس ضمن میں کتنے ہی اہم نکتے بیان کرتا ہے۔ پھر وہ قواعد اور زبان کے مسئلہ کی طرف رجوع کرتا ہے اور انتہائی بصیرت افروز نکات پیش کرتا ہے۔ کہتے ہیں کہ اس کے بتائے ہوئے اصول آج بھی اتنے ہی اہم ہیں اور لاطینی زبان کے طلبا کے لئے ان کا مطالعہ ان کی اولین ذہنی تربیت کا سامان رہے ہیں۔ دوسرا باب فن تقریر کے بارے میں ہے۔ اس کے مختلف اسکول بتائے گئے ہیں۔ پھر تقریر کے عمل اور اس کے منصب پر تفصیلی روشنی ڈالی گئی ہے۔ کتاب کے اس موضوع کو ایک بڑا کینوس دیا گیا ہے۔ تین سے نو باب تک تقریر کی تکنیکی حیثیت زیر بحث لائی گئی ہے اور اس کے مختلف مسائل مثلاً پیشکش، مواد کی فراہمی، موضوع سے کلی واقفیت، تقریر کو خشکی سے بچانے کے لئے مزاح کی چاشنی، صنعتوں کا استعمال، سننے والوں کے احساسات پر چھا جانے کے عوامل وغیرہ کا جائزہ لیا گیا ہے۔ کتاب کے دسویں باب میں مطالعہ کی اہمیت پر نگاہ ڈالی گئی ہے۔ اس جائزے میں یونانی اور لاطینی زبان کے معروف شعرا اور ادبا زیر بحث آئے ہیں۔ یہی وہ حصہ ہے جس سے کوئن ٹیلین کی حیثیت ادبی نقاد کی بھی ہوگئی ہے۔ بہر حال، کتاب کے گیارہویں باب میں ذہانت اور قوت یادداشت کو دلچسپ پیرایہ میں بیان کیا گیا ہے۔ بارھواں باب اعلیٰ موضوعات پر تقریر کے ضمن میں ہے۔ اس میں کاٹو کی تعریف جو اس نے ایک مقرر کے بارے میں کی ہے، نقل کی گئی ہے۔ اس کی تعریف ہے:-

''مقرر ایک ایسا شخص ہے جو گفتگو کے فن کا ماہر ہے''

اس طرح وہ مقرر کے کردار، اس کے فلسفے سے متعلق اور فلسفے کی تعلیمی اہمیت، اس کے مثالی مقصود، مقصود تک رسائی کے لئے اس کا مختلف النوع طرز تقریر، پھر وہ وقت جب اسے تقریر

کے کام سے سبکدوش ہو جانا چاہئے وغیرہ امور پر ماہر فن کی طرح روشنی ڈالتا ہے۔

اس خیال کا اظہار کیا گیا ہے کہ عہد وسطی میں خطابت کو جو فروغ ہوا وہ ادبی شعریات کو حاصل نہیں ہوا، اور گرامر اور منطق کے علاوہ دوسری باتیں ارتقائی شکل اختیار نہیں کر سکیں۔ لیکن پیٹراک اور اس کے حلقہ بگوشوں نے کلاسیکی تصورات پر از سر نو غور کرنا شروع کیا اور اس کی تجدید کے عمل میں لگ گئے۔ اس باب میں Quattrocntu کا نام بطور خاص لیا جاتا ہے، جس نے ہو ریس کے سلسلے کو آگے بڑھایا اور لاطینی ادب سے استفادہ کرتے ہوئے بوطیقائی امور کی تجدید شروع کی۔ ہم لوگ جانتے ہیں کہ ہوریس، سسرو اور کوئن ٹیلین نے اس بات پر زور دیا تھا کہ یونانی بوطیقا ہماری حریف نہیں۔ افلاطون پر از سر نو نگاہ ڈالی جانے لگی اور اس کے خیالات کی عقبی زمین میں مباحث شروع ہوئے GFE اور LG کا کہنا ہے کہ فن شاعری کی باضابطہ تھیوری کو فروغ سولہویں صدی عیسوی سے حاصل ہونے لگا۔ لاطینی Giorgio Valla(1498) ایڈیٹیو (Editio) پرنسپس (Princeps) یونانی کی توضیح ۱۵۰۸ میں ایلڈس (Aldus) نے کی۔ پھر پاسی سس (Paecius) نے ۱۳۵۶ء میں لاطینی ترجمے کئے۔ ۱۵۴۸ء میں روبرٹیلی (Robertteli) نے ان کا تجزیہ کیا۔ علاوہ کئی دوسرے لوگ زیر بحث آنے لگے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ متعلقہ اقتباس جس طرح میرے سامنے ہے پیش کیا جائے:-

"Systematic theorizing about the art of poetry as such, its nature, effects and species, appears only in the 16th C., in the train of the rediscovery and gradual dissemination of the poetics (Lat, tr. by Giorgio Valla, 1498; editio princeps of the Gr. text, Aldus, 1508; Lat. tr by Paccius (Pazzi), 1538, It, by sagni 1549; commentaries by Robertelli, 1548, Madius (Maggi) 1550 victorius (Vettori) 1560, Castelvetro 1570 and many others. The first treatises on poetics by Vida(1527) and Daniello (1536) were still essentially lat and Horatian. It

was Minturno's De poeta(1559) and scaligers poetics libre septem(1561) together with Castelvetro's commentary poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta(ed. W. Romani 2v 1978 abridged tr.A Bongiorno, Castelvetro on the Art of poetry, 1984), that established Aristotle's dictatorship over lit, but even these works are only very imperfectly and half heartedly Aristotlian.

In spite of the rage for longinus in the 18th C, and sporadic phenomena like Shelly's literary platonism in the 19th , the prestige and influence of CL.P.diminished after lessing's dethronement (Ham burgische Dr amaturgie, 1767-69)of the "French" actually It- rules(q.v) A revival, homever in Aristotle occurred in the second half of the 20th C, led by the critics of the Chicago School and by the attack on long held orthodox interpretatious of key concepts in the poetics in which gerald else played a major role."(1)

کلاسیکی تنقید کے ضمن میں Hellenistic شعریات کی خاصی اہمیت رہی ہے۔اس کا عہد پہلی صدی قبل از مسیح سے تین صدی عیسوی تک متعین ہے۔اس عہد میں نہ صرف شاعری بلکہ تنقید کی صورتیں بدلیں اور بوطیقا کے نئے آفاق روشن ہوئے۔اب تک تو یونان ہی شعریات کے لئے اہم ترین سمجھا جاتا تھا لیکن نئے تقاضے کے تحت کچھ علاقائی روایات ابھر گئیں اور اسکندریہ کے

(1) "The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics" p.210 by Alex Preminger and T.V.E. Brogan.

شاہی حلقوں کے اثرات کے تحت نواحی روایات پر توجہ دی جانے لگی۔ ویسے تو یہ سچ ہے کہ افلاطون کی لائبریری لائی سیم ہی نے دوسری جگہوں پر کتب خانے قائم کرنے کی تحریک پیدا کی۔ اسکندریہ میں بھی لائبریری اور میوزیم کا قیام ایسے ہی اثرات کے تحت عمل میں آیا۔ یہ مرکزی جگہیں ثابت ہوئیں، جہاں ادبی کارگزاریوں کے اظہار کے لیئے بہت سے مواقع فراہم ہوئے۔ اب قواعد کے ساتھ لسانیات پر بھی زیادہ زور دیا جانے لگا اور متنی و ادبی تنقید پر بھی۔ کہا جاتا ہے کہ کریٹیک اور کریٹسزم کے الفاظ ہی ان قواعد نویسیوں کی دین ہے جو hellenistic تھے۔ اب واضح طور پر شاعری اور شاعری کی بوطیقا نقادوں کی مرہون منت تھی، جو دانشور بھی تھے لیکن ایسی مثالیں اس عہد میں بہت زیادہ نہیں ملتیں۔ ایک شخص Callimachus کی طویل نظم کا تذکرہ ملتا ہے جس میں اس کا بھی ذکر ہے کہ اس نے اس امر کا اظہار کیا تھا کہ اسے سائکلک نظم پسند نہیں اور ضخیم کتاب یا شاعری بیکار محض ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اس نے ایک سو بیس (۱۲۰) جلدوں میں اسکندریہ کے کتب خانوں کی کتابوں کو مرتب کیا تھا اور وہ اس کا احساس رکھتا تھا کہ Erotothene نے جو بات کہی ہے کہ شاعری مسرت بہم پہنچانے کے لیئے ہے، وہ اس کا داعی رہا ہے۔ واضح ہو کہ اس وقت کلاسیک کے بھی مفاہیم پر گفتگو شروع ہوئی تھی اور کلاسیک کا تصور لازماً Helleniestic ہی ہے۔ لفظ کلاسیک رومن ہے لیکن اس سے وابستہ تصورات یونانی ہیں۔ اس عہد میں صنفوں کا بھی تصور ابھرا اور آج اصناف شعریات کے مباحث بیحد اہم ہیں۔ وہاں یہ مباحث پانچویں سے ساتویں صدی عیسوی تک سامنے آئے اور اس وسیلے سے شاعری کے جو اوصاف ہیں وہ واضح ہوئے۔ اس ضمن میں بطور خاص نو غنائی شعرا اور تین المیہ ڈرامہ نگاروں کی تفصیلات سامنے آتی ہیں۔ ہیلینی تصور کے موضوع، محتویات، ترتیب و تنظیم اور اسلوب سبھوں کے ضابطے متعین ہونے چاہئیں۔ اس باب میں ہومر کی رزمیہ اور سوفو کی غنائی شاعری، آرکی لوکس کی آئمبک شاعری کی مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔ گویا نقل کے تصور کو ایک نئے انداز سے دیکھنے کی سعی کی گئی۔ اس لحاظ سے کلاسیکیت کا ایک واضح شعور سامنے آیا۔ یہ امور جو میں نے نقل کیے دراصل F.E.Gerald جو مشی گن یونیورسیٹی میں کلاسیکی مطالعات کے پروفیسر رہے ہیں، ان کے ساتھ اشتراک کرنے والے لیون گولڈن ہیں جو فلوریڈا اسٹیٹ یونیورسیٹی کے ڈپارٹمنٹ آف کلاسیکی کے صدر رہے ہیں، ان کی متعلقہ انٹری The new princeton encyclopedia of poetry and poetics کے صفحہ ۲۰۸-۲۰۷ سے ماخوذ ہیں۔

اسی سلسلے میں ہوریس کی اہمیت مسلم ہو جاتی ہے۔ اس باب میں کچھ تفصیلات قلمبند کر چکا ہوں، چند نکات ایسے ہیں جن پر مزید روشنی ڈالنے کی ضرورت ہے۔

■■

لاطینی شعریات

لاطینی شاعری کی گفتگو سے پہلے مجھے R.Y.Tyrrell کے چند خیالات پیش کرنے ہیں۔اس کا خیال یہ ہے کہ شاعری کو دو نقطۂ نظر سے جانچا اور پرکھا جاسکتا ہے۔ایک نقطۂ نظر تو a priori اور دوسرا a posteriori کا ہے۔پہلے کا تعلق اصول اور ضابطے سے ہے، جس کے بارے میں اس کا تصور ہے کہ یہ کبھی مکمل نہیں ہوسکتا۔اس لئے کہ اصول اور ضابطے میں کتنی ہی نئی چیزیں در آتی ہیں اور ان ضابطوں کا حوالہ بن جاتی ہیں۔لیکن پھر بھی کچھ ضابطے اس طرح متعین ہوجاتے ہیں کہ ان سے انحراف غلط معلوم ہوتا ہے۔پھر یہ بھی ہے کہ ضابطے حالات کے اعتبار سے تبدیل ہو تے رہتے ہیں اور کئی صدیاں گزرنے کے بعد تو کتنی ہی تبدیلیاں پیدا ہوجاتی ہیں۔شاعری میں تجریدی ضوابط بھی ہوتے ہیں اور کبھی کبھی ان پر بڑا زور دیا جاتا ہے اور کبھی معنی کے حوالے سے ان پر تنقید بھی کی جاتی ہے۔ایک مثال کافی ہوگی کہ ایڈگر ایلن پو (Edgar Allen poe) یہی سوچتا رہتا کہ ناول کے لئے نفسیاتی تجزیئے کی ہمیشہ ضرورت ہوتی ہے تو بہت سے ناول بیکار محض ہوجاتے۔جہاں تک روم کا تعلق ہے تو یہاں ابتدأ شاعری سے زیادہ نثر میں اہم خیالات پیش کئے گئے۔اس کی وجہ یہ تھی کہ ایک زمانے تک رومی جنگ وجدال سے وابستہ رہے۔پھر زراعت سے

ان کا تعلق اس حد تک وابستہ رہا کہ وہ کچھ سوچ بھی نہیں سکتے تھے۔ یہی چیزیں ان کی بقا کے لئے تھیں اور یہی چیزیں انہیں امیر یا غریب بنانے کی باعث بھی۔ لیکن یہ صورت تا دیر باقی نہیں رہی، دیر ہی سے سہی روم میں شاعری ایک خاص نہج پر پروان چڑھتی رہی۔ اٹلی اور یونان کو قبضہ کرنے کے بعد یہاں کے خزانے مالا مال ہو گئے اور تب روم اور یونان کی شاعری میں فرق بھی پیدا ہونے لگا۔ اب رومی شاعری کو ایک میدان مذہب کا مل گیا۔ ایسا تعلق یونانی شاعری کو نہیں رہا تھا یا کم رہا تھا۔ اب یونان روم کا ہی ایک علاقہ تھا اور لاطینی بھی یونانیوں کے ادب کا حصہ بن گئی۔ لیوی (Livy) کاٹو (Cato) کی زبان سے کہتی ہے کہ مجھے اس کا خوف رہا ہے کہ ہماری اپنی باتیں فاتحین کے حصے میں آ جائیں گی اور انہوں نے جو کچھ لکھا اور پڑھا ہے وہ ہمارے حصہ میں ہو جائیں گی۔ یہ کوئی اچھی بات نہیں ہے۔

ہیلنک شاعری (Hellenic Poetry) سے پہلے لاطینی پر یونانی اثرات نمایاں رہے تھے، ہر چند کہ وہ بھی جزو خاص کی طرح لاطینی میں مل جل گئے۔ سرو (Cecro) کہتا ہے کہ Appius Claudius Caecus نے ایک نظم لکھی جسے وہ پیتھی گورین (Pythagorian) کہتا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ روم کی مذہبی شاعری بھی بہت زیادہ اثرات کے اعتبار سے مروج نہیں تھی۔ ابتدا میں رومی شاعری کو Scriptura کہا جاتا تھا جس کا تعلق حکومت کی دستاویزات سے تھا اور شاعروں کو Scribae سے تعبیر کیا جاتا تھا۔ نظمیں Carmina تھیں اور ان کے سلسلے میں باضابطہ اصول بھی مقرر تھے جنہیں Twelve Tables کہا جاتا تھا۔ اس کے علاوہ بھی کچھ ایسی شاعری تھی جس کو دیہی تصور کیا جاتا تھا، جنہیں تہواروں اور میلوں میں زبانی پڑھا جاتا تھا۔ ان میں عمومی طور پر اسلاف کی تعریف ہوا کرتی تھی۔ سرو (Cecro) کا کہنا ہے کہ میکاولے (Macaulay) نے جو بیلڈ (Balled) لکھی اس لاطینی کا خاتمہ ہو چکا ہے۔ اس کے علاوہ عوام بھی شاعری سے دلچسپی لینے لگے تھے اور متعدد قسم کی شاعرانہ صورتیں سامنے آئی تھیں۔ رومن اس معاملے میں ممتاز سمجھے جاتے تھے۔ کامیڈی بھی لکھتے تھے، طنزیہ بھی اور زرعی پہلو کو بھی شاعری کے زمرے میں لاتے تھے۔ لیکن یونانی ادب نے آہستہ آہستہ ان تمام امور کو یک قلم ختم کر دیا۔ لیوکریٹیس (Lucretius) جیسے شاعر نے ایک نئے طرح کے نمونے کو پیش کیا جو سرتاسر ممتاز تھا۔ اس ضمن میں ڈرامہ کو خاص اہمیت حاصل ہوئی۔ اس کے فروغ میں دشواریاں ضرور ہوئیں۔ رومن یہ سمجھتے تھے کہ گریہ وزاری کچھ اچھی چیز نہیں ہے اور اسے فروغ نہیں حاصل ہونا

چاہئے۔ حدتو یہ ہے کہ سسرو(Cecro) نے سوفوکلیز (Sophocles) کو صرف اس لئے رد کیا کہ اس کا ایک کردار Philoctetes تکالیف کی وجہ سے آنسو بہاتا ہے۔ اسی طرح ہرکولس (Heracles) بھی زد میں آیا کہ اس نے موت کی تکالیف کو اس طرح پیش کیا جو نا موافق کیفیت میں تھیں۔ چنانچہ اس نے ٹراچنی (Trachiniae) کا ذکر کیا، اور پھر یہ بھی اظہار ہوا کہ جب یو لیسس (Ulyssess) مر رہا تھا اور اس کے بیٹے ٹیلی گونس (Telegonus) نے ذرا بھی آہ و بکا نہیں کی۔ ایٹی لیس (Attius) کا کہنا ہے کہ مصائب میں امید کی تلاش کرنی چاہئے اور غموں کو روپوش رکھنا چاہئے۔ لیکن یہ بات بھی ظاہر ہے کہ اگر ایسی تمام صورتیں پیدا ہوں تو پھر ٹریجڈی (Tragedy) کی عظمت ہی برقرار نہ رہے اور ایسی ٹریجڈی جس میں غم نہ ہو اسے دیکھنے والا کون ہوسکتا ہے؟ روم کی کامیڈی (Commedy) شاعری میں بھی خاصا نقص تھا اس لئے کہ وہ ذاتی زندگی کے کسی حملے کو خاطر میں لاتے ہی نہیں تھے۔ جب کہ عوام اس سے متاثر ہوتے تھے۔ یہاں تک کہ ہوریس (Horace) کے کردار اربس کولا (Arbuscula) نے اپنی سسکیاں بھی روکے رکھا، تا کہ اس زمانے کے امراء کے معیار تک پہنچ سکے۔ لیکن یہ صورت حال باقی نہ رہی اور خود روم کو اپنے رویے میں تبدیلی لانی پڑی۔

لاطینی ٹریجڈی کی تاریخ میں کچھ مسائل رہے۔ خصوصا اینی لیس (Ennius) پاکوویس (Pacuvius) اور ایٹی لیس (Attius) نے حالات میں تبدیلی پیدا کرنے کی کوشش کی اور کامیڈی اور ٹریجڈی میں جو صورتیں ابتدا میں ابھر رہی تھیں ان کی طرف سے قدرے منہ موڑنے کی سعی کی۔ بہر حال میں یہاں اس بات پر زور دوں گا کہ گریک ادبیات کے آخرش اثرات کیا پڑے؟ میں پہلے بھی لکھ چکا ہوں کہ لاطینی شاعری گریک اثرات سے ابتدا میں مبرا رہی۔ یہاں میں سسرو کی شاعری کے سلسلے میں چند باتیں کہنا چاہتا ہوں۔

یہ بھی جانتے ہیں کہ سسرو کے علاوہ لیوکریٹس (Lucretius) اور کیٹلس (Catullus) شاعری میں اہم نام سمجھے جاتے تھے اور سیزر (Caesar) کے عہد کے یہ شعراء ایک خاص مقام رکھتے تھے۔ لیکن سسرو نے الگ سے اپنے اثرات قائم کئے۔ اسے بیحد ذہین سمجھا جاتا ہے اور اسی بنا پر اسے Myriad-Minded کہا جاتا تھا۔ بعضوں کو تو یہ احساس تھا کہ وہ شیکسپیئر (Shakespeare) کے برابر ہے۔ پلوتارک (Plutarch) اسے پہلا شاعر مانتا ہے اور یہ بھی کہتا ہے کہ وہ اپنے عہد کا پہلا خطیب تھا۔ حالانکہ جونیل (Juvenal) اور مارشیل

(Martial) کو نظر انداز کرنا بھی صحیح نہیں ہے۔ لیکوریٹس (Lucretius) کے عروج سے پہلے یقیناً سسرو بہت اہم شاعر تھا۔ لیکن ایسا نہیں ہے کہ بعد کے لکھنے والے بیحد کمتر تھے، لیکوریٹس (Lucretius) اور کیٹلس (Catullus) کو جو مقام حاصل تھا وہاں تک سسرو (Cecro) پہنچتا بھی ہے کہ نہیں یہ ایک بحث طلب بات ہے۔ اسکے بعد کے جو لوگ ہیں وہ سسرو (Cecro) کے لازماً مداح رہے اور اس کی وجہ سمجھ میں نہیں آتی۔ یہاں تک کہ سیزر (Caesar) بھی سسرو (Cecro) سے متاثر تھا۔ وہ تو یہاں تک کہتا تھا کہ سسرو (Cecro) جیسی نظم کہتا ہے وہ یونانی ادب میں بھی نہیں ہے۔ لیکن یہ بھی ایک حیرت زا امر ہے کہ سسرو (Cecro) کی وہی نظم اب بھی بہترین قرار دی جاتی ہے جو اس نے یونانی سے ترجمہ کیا لیکن لاطینی کا اپنا تاثر ہے جس سے یہ سارے امور سامنے آتے رہتے ہیں۔ سسرو (cecro) نے گریک ڈراما کے ماڈل بھی اختیار کئے اور ظاہر ہے کہ اس میں لاطینی ڈراموں کے بہت سے عیوب دور کئے۔ لیکن ان تمام باتوں کے باوجود ویریس (Varius) اور اووڈ (Ovid) کے نام کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ بعض لوگ یہ بھی خیال کرتے ہیں کہ سسرو (cecro) سے اچھا لیکوریٹس (Lucretius) اور کیٹلس (Catullus) تھا۔

لاطینی شاعری میں ایک اسکول Augustan College of poets کا ہے، جو اگسٹن کہلاتے ہیں۔ یہاں کے اس دبستان سے وابستہ کئی لوگ ہیں جن کی اہمیت مسلم ہے۔ مثلاً ایس ایم ترپا (S.M.Tarpa) اس کا ذکر سسرو (cecro) نے اپنے خطوط میں کیا ہے اور ہوریس نے بھی اس کا ذکر کیا ہے۔ دوسرے شاعر سیپیو (scipio) لیلیس (Laelius) اور میمیس (Memmius) وغیرہ ہیں۔ لیکن عالمی ادبی نقطہ نظر سے انہیں اب کوئی جانتا بھی نہیں۔ ہاں کسی حد تک Octanious کا نام زندہ رہا ہے۔ ایسے اُگسٹن عہد (Augustan Age) کے شعراء میں ورجل (Virgil) سے اووڈ (Ovid) تک ایک ایسی ترتیب بنتی ہے جسے نظر انداز کرنا مشکل ہے۔ لیکن اس میں بہت کم لوگ ہیں جو یاد رکھے گئے۔ اکثر کو فراموش کر دیا گیا اور محض بعض تاریخی حوالوں میں ان کے نام آتے ہیں۔ لیکن اس کے بعد چند شعرا تو آج بھی زندہ ہیں، جن پر مباحث ہوتے رہتے ہیں۔ اس ضمن ایک مختصر سا اقتباس ملاحظہ ہو:-

"But of all these once eminent poets
and poems we know next to nothing; and still

less about the tragedies of Pollio and Varius, the comedies of Fundanius, the elegies of Gallus, the epics of Varius and Rabirius. What little information we do possess we owe to chance allusions in Virgil, Horace, Seneca, Quintilian, Velleius, and the Grammarians.

Thus Time scatters about his poppies of oblivion,and poets who in their own time had the reputation of a Milton or a Tennyson have now become a mere name,--so Many letters in a certain order."(1)

لیکن یاں کچھ باتیں ورجل(Virgil) اور اووڈ(Ovid) کے حوالے سے بھی لکھنا ضروری معلوم ہوتی ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ ورجل(Virgil) اسی وقت لکھتا تھا جب اسے حکم دیا جاتا تھا، لیکن یہ بھی حیرت کی بات ہے کہ وہ جو کچھ بھی لکھتا تھا وہ وقت کی چیز ہوتی تھی، اگسٹن سلطنت اتنی باوقار نہیں تھی کہ وہ اہم شعراء کو حکم نامہ صادر کرے لیکن یہ ہوتا رہا۔ پھر بھی ورجل(Virgil) کو اپنے ذاتی غور وخوض کی راہ نکالنی ہی پڑتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ورجل نے اپنیEpic میں شاعری کی اعلیٰ مثال قائم کی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے زمانے کے حکمرانوں کی بے وقوفی کو بڑی رمزیت سے چھپانے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ در اصل ورجل (Virgil) پر ہومر (Homer) کے بڑے گہرے اثرات تھے، لیکن ایسا نہیں ہے کہ وہ ہومر (Homer) سے الگ کچھ نہ کہہ سکا۔ وکٹر ہوگو(Victor Hugo) کا کہنا تھا کہ ورجل(Virgil) ہومر(Homer) کا چاند ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کے اندر یونان کی تابنا کی ہوگی، تبھی تو وہ ایسے خیالات کا موید ہوا۔ کبھی کبھی تو ورجل(Virgil) اور طاسو(Tasso) کا مقابلہ بھی ہوتا تھا۔

اب چند باتیں لاطینی کی ابتدائی شاعری کے بارے میں کہنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ واقف کاروں کا کہنا ہے کہ رومن شاعری ۵۱۴ء میں شروع ہوئی ۔ شاعر تھا لیوی لیس انڈرو نیسس(Livius Andronicus)۔ اس نے اوڈیسی(Odyssey) کا ترجمہ کیا تھا اور کچھ

(1) "Latin Poetry" by R.Y. Tyrrell, p.23.

دیگر تراجم بھی سامنے لائے تھے۔ لیکن لاطینی شاعری ایک زمانے تک نثر ہی سے وابستہ رہی، کبھی کبھی نثر کے ساتھ نظم بھی جگہ پا جاتی۔ حالانکہ جذبات کے اظہار میں نثر اور نظم بہت حد تک یکساں نظر آتے۔ اس باب میں اینی ئیس(Ennius) کا ذکر ہونا چاہئے جس سے شاعری کی وابستگی اٹوٹ رہی ہے۔ وہ موسز (Muses) کا پجاری رہا ہے اور یہ ایک یونانی لفظ ہے جسے لاطینی میں Casmenae کہتے ہیں۔ ابتدائی لاطینی شاعری یہیں سے شروع ہوتی ہے۔ کوئن ٹیلین (Quintilian) نے ایک واقعہ بیان کیا ہے کہ کس طرح اینی ئیس(Ennius) کی رزمیہ شاعری دیکھی جا رہی تھی اور کوئن ٹیلین (Quintilian) کا لازماً انداز تمسخر کا ہے۔ حالانکہ بعض لوگ اسے ورجل(Virgil) کی سطح تک لے جاتے تھے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:-

"Martial complains that people are so tasteless that they will read Ennius though they have Virgil; in the time of Silius Italicus, Ennius is so completely portion and parcel of the past that Silius introduces him as a character into his poem.

But Ennius, interesting though he is as the founder of the Roman epic and of satire, must no longer engage our attention, except in so far as he affected the early Latin drama, which is the chief subject of this lecture. As the real founder of Roman poetry Quintilian finely says of him, in a well-known passage, that we should reverence him as some sacred grove of venerable antiquity whose grand old trees have more majesty than beauty.

A generation ago, historians of Latin literature usually discussed the question, Why had Rome no tragedy? Such critics could find

no Roman tragedy because they looked for it only in the declamations of Seneca, which probably were never put of the stage. They did not go so far back even as the "Medea" of Ovid and the " Thyestes" of Varius, which Quintilian put on a par with the Attic drama, of the tragedies of Pollio, which Virgil and Horace thought worthy of the Sophoclean buskin. Still less did they think of turning their eyes to the stage of Ennius, Pacuvius, and Attius, It is indeed only comparatively recently that the efforts of Continental scholarship have presented to us the fragments in which these dramatists have come down to us in such a shape as to render any literary appreciation possible. In a foregoing lecture we have adverted to certain evidences that tragedy was held in estimation in the Rome of the Ciceronian epoch. These evidences were broadly the testimony of Cicero and of Horace. Latin tragedy took the Greek models in inverse order, and adapted Euripides first".(1)

کلاسیکی بوطیقا کی بحث میں یہ سوال اٹھایا جاتا رہا ہے کہ یونانی اور لاطینی اسالیب میں نمایاں فرق کیا ہے؟ بعض اسکالرز یہ کہتے ہیں کہ دونوں ہی کا مزاج روانی اور سہل نگاری کی طرف ہے۔ اس مقابلے میں Ennian کا انداز غیر مہذب ہے اور اس حد تک ہے کہ اسے قابل اعتنا تصور نہیں کیا جانا چاہئے۔ ابتدائی لاطینی شاعری کے اہم فنکاروں میں Attius، Pacuvius

---

(1) "Latin Poetry" by R.Y. Tyrrell, p.31, 32, 33.

اور کئی دوسرے ہیں جن کے اسالیب مختلف رہے ہیں۔ لیکن یہ بھی درست ہے کہ ان کی شعریات میں ابہام کا دخل کم سے کم ہے۔ ایسی بوطیقا کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ لاطینی کے اولین شعرا در اصل ذاتی زندگیوں کے علاوہ سماجی معاملات سے بھی گہرا سروکار رکھتے تھے۔ گھریلو زندگی کی تصویر کشی بھی ان کا نصب العین تھی۔ نتیجے میں ان کی بوطیقا ایسے افکار سے متاثر ہوتی رہی۔ کہہ سکتے ہیں کہ بعضوں کے یہاں دیہی زندگی ہی مرکزی صورت اختیار کرتی رہی ہے۔ اس سلسلے میں Terence کا تصور یہ تھا کہ انسان جس طرح ہے اس کی تصویر کشی بھی اسی طرح ہونی چاہئے۔ ایک نقاد کے مطابق Terence ان چھ اہم شاعروں میں ہے جو لاطینی شاعری کی آبرو رہے ہیں۔ ابتدائی بوطیقا کی تشکیل میں جو دوسرے فنکار آتے ہیں ان میں Afranius کی بھی ایک خاص جگہ ہے۔ اس کے بعد ہی لاطینی طربیہ کا مزاج مختلف ہوا ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ لاطینی شعریات اب نئے دھارے اختیار کرنے والی ہے۔ لیکن اب بھی خدا اور مذہب شاعری کا جزو بننے سے الگ نہیں رہ سکے اور اس باب میں مختلف باتیں جو پہلے کہی گئیں ہیں ان کی اہمیت باقی رہتی ہے۔ Epicureanism کی بحث میں لیکوریٹس (Lucretius) کا ذکر تفصیل سے کیا جاتا رہا ہے۔ یہاں میں اس سلسلے میں ٹینی سن (Tennyson) کے چند اشعار نقل کرتا ہوں جو لیکوریٹس (Lucretius) کے بارے میں ہیں لیکن ہومر (Homer) کے انداز میں:-

"The gods who haunt
The lucid interspace of world and wcrld,
Whedre never creeps a cloud, or moves a wind,
Nor ever falls the least white star of snow,
Nor sound of human sorrow mounts to mar
Their sacred, everlasting calm."

واضح ہو کہ Epicureanism اس امر پر زور دیتی رہی کہ انبساط کی اپنی اہمیت ہے، چاہے وہ ادبی ہو یا سیاسی۔ یہاں تک کہ اس تصور سے مستقبل کی زندگی بھی کوئی اہمیت نہیں رکھتی تھی اور نہ اس کا تصور پیدا ہو رہا تھا کہ موت کے بعد کچھ ہونے والا ہے۔ یہ تصور شرفا میں کچھ زیادہ ہی پھیل گیا تھا۔ لیکوریٹس (Lucretius) کو بھی تقریباً خدا سے انکار تھا۔ اس کا مشہور جملہ ہے جسے Tyrrell نے لاطینی میں نقل کیا ہے اور اس کا انگریزی ترجمہ بھی کیا ہے اور وہ یہ ہے کہ "موت کے

علاوہ کوئی چیز غیر فانی نہیں'' اس طرح سے منفی زندگی کا ایک تصور شعریات کا بھی ایک حصہ بنتا رہا۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ Epicureanism پر مزید روشنی ڈالی جائے۔

چوتھی اور تیسری صدی قبل از مسیح کے قدیم یونانی مادیت پسند فلسفی اپی گور اور ان کے حامیوں کا نظریہ۔

اپی گور انسان کی خوشی، کوفت وغم سے اس کی نجات، سکون کا حصول، فلسفے کا مقصد سمجھتی تھی۔ خوشی کی راہ میں جو رکاوٹیں ہیں فلسفہ ان کو دور کرنے کے لئے مقصود ہے، یعنی موت کا ڈر، جس کی وجہ ہے قوانین فطرت سے ناواقفیت اور جسکے نتیجے میں مافوق الفطرت طاقتوں پر یقین پیدا ہوتا ہے۔ ایبقور نے اپنے فلسفے کو طبیعات، قوانین (ادراک کا نظریہ) اور اخلاقیات پر تقسیم کیا۔ طبیعات کا نقطہ آغاز ہے دنیا کی مادی وحدت کو تسلیم کرنا۔ اپی گور کا کہنا ہے کہ فطرت میں صرف ایٹم اور خدا موجود ہیں جس میں ایٹم اپنے وزن کی بدولت اوپر سے نیچے چلتے ہیں۔ برابر رفتار سے گرتے ہوئے ایٹم خط مستقیم پر سے ہٹتے، ایک دوسرے سے ٹکراتے، جڑ جاتے ہیں، جس کے نتیجے میں اشیا پیدا ہوتی ہیں۔ اپی گور اشیا کی کیفیتوں کی معروضیت تسلیم کرتا تھا، دنیا کو غیر محدود مانتا تھا اور سمجھتا تھا کہ اس پر قدرت کے نہ کہ خدائی قوانین حاوی ہیں۔ وہ روح کے لازوال اور غیر مادی ہونے سے انکار کرتا تھا یہ سمجھتے ہوئے کہ روح '' سارے جسم میں پھیلی ہوئی ایک نازک شے ہے'' روح کے مادی ہونے کا نظریہ اپی گور کی لامذہبیت سے اٹوٹ طور پر وابستہ ہے جو فطرت اور انسان کے معاملوں میں مافوق الفطرت طاقتوں کی مداخلت سے انکار کرتا ہے۔

نظریہ علم میں اپی گور حسیت پسند ہے۔ ایبقور کی اخلاقیات کی بنیا دلطف کا نظریہ ہے۔ یہ نظریہ لطف کو تمام جاندار مخلوقات کا فطری مقصد سمجھتا ہے۔ اپی گور کی رائے میں انسان کے لئے اعلی ترین لطف دوستی اور علم ہے جن کی بدولت روح سکون پاتی ہے (اتاراکسیا) اور انفرادی آزادی حاصل ہوتی ہے، بیرونی دنیا کے اثرات اور خود اپنے جذبات دونوں سے آزادی۔ اپنی انفرادیت پسند اخلاقیات کی بنیاد پر اپی گور معاشرے کو الگ الگ افراد کا مجموعہ سمجھتا تھا جن میں سے ہر ایک لطف کی خواہش رکھتا ہے اور سب ملا کر وہ ایسا سمجھوتہ کرتے ہیں کہ ایک دوسرے کے ساتھ کوئی بدی نہیں کریں۔

یہ امور میں نے '' مارکس اینگلس لینن جدلیاتی مادیت'' سے نقل کئے ہیں۔ مزید تفصیل کے لئے دیکھئے ص ۴۳۴-۴۳۵۔

در اصل کوئی بھی تصور شعری کیفیت سے آزاد نہیں ہو سکتا ۔ لہذا لیکوریٹس (Lucretius) کے خیالات لاطینی میں دخیل رہے، جہاں موت کی حکمرانی خاص طور پر ابھرتی نظر آ رہی ہے۔ یہاں تک کہ یہ تصور امریکی شاعر Walt Whitman تک جا پہنچتا ہے۔اس ضمن میں پانچ سطریں ملاحظہ ہوں:

Praise, Praise, Praise,
For the sure-enwinding arms of cool- enfolding Death!"
and again,
" I joyously sing the dead;
Lost in the loving floating ocean,
Laved in the flood of the bliss, O Death."

اردو شاعری میں جدیدیت تو اس خیال کی ایک اچھی خاصی ترویج میں مصروف نظر آتی ہے۔ بہر حال Epicureanism کے کتنے ہی شعرا نے قدیم مغربی بوطیقا کو کئی جہات سے متاثر کیا ہے۔

اس کے بعد ہی اگسٹن عہد (Augustan Age) شروع ہوتا ہے جس میں بوطیقا کی کئی نئی صورتیں سامنے آجاتی ہیں ۔ اس سلسلہ کا اہم نام کیٹلس (Catullus) ہے ۔ اس کا نام اہمیت کے اعتبار سے سرو (cecro) کے ساتھ لیا جاتا ہے۔ اب قدیم شاعری کی سرشت میں جو عنصر داخل ہوا وہ شدت جذبہ کا ہے اور کیٹلس (Catullus) اس سلسلے میں بیحد نمایاں رہا۔ اس باب میں وہ قدیم بوطیقا کو ایک اور سمت عطا کرتا ہے اور یہی آگسٹن عہد (Augustan Age) کی شاعری کا امتیاز بھی ہے۔ ویسے اس عہد میں مرثیہ جیسی شاعری کا بھی ارتقا ہوا اور غم والم کی فضا شدت جذبہ کے ساتھ سامنے آنے لگی ۔ اووڈ (Ovid) اس کی ایک مثال ہے کہ اس نے کبھی عورت کے حوالے سے کوئی جذباتی بات نہیں کہی نہ اسے مرکزی اہمیت دینے کے سلسلے میں کوئی فکر کر سکا۔ ہاں اسے اتنا احساس تھا کہ عورتیں مردوں کے باب میں خاصی جذباتی ہوتی ہیں ۔ اس کی مشہور نظم آرٹ آف لو (Art of love) ہے۔ میکاولے (Macaulay) اس نظم کی بہت تعریف کرتا ہے۔ اس نظم کے محاسن کے سلسلے میں یا اس کے حدود کے بارے میں (Seller) لکھتا ہے کہ ''قدیم نظموں کے سرمائے میں کوئی ایسی نظم نہیں جس میں خدا کی اس طرح کی منفی کارگزاری سامنے لائی گئی

ہو،اس سے زیادہ غیر مذہبی نظم قدیم شاعری میں کہیں نہیں ملتی۔‘‘

بہر حال اووڈ(Ovid) کے اثرات اطالوی شعریات پر گہرے رہے ہیں۔شعراء کے علاوہ نقاش اور مصوراس کے خیالات سے استفادے میں کسی سے پیچھے نہیں رہے۔کچھ لوگ تو یہ بھی کہتے ہیں کہ انگریزی شاعری میں چاسر سے پوپ تک اووڈ(Ovid) کے اثرات سے باہر نہیں۔

لاطینی بوطیقا کی بحث میں ورجل(Virgil) کو کبھی فراموش نہیں کیا جا سکتا ہے۔بعض لوگ تو یہاں تک کہتے ہیں کہ ارسطو کے بعد ورجل ہی اپنے نظریات کے اعتبار سے محترم رہا ہے۔لاطینی شعریات کی بنیادوں میں ورجل کی ایک الگ حیثیت ہے۔حالانکہ ورجل نے مسلسل ارسطو سے استفادہ کیا ہے۔ہوریس(Horace) کا خیال تھا کہ ورجل ایک ایسی روح کا پیکر ہے جو ہر لحاظ سے مصفّٰی ہے۔دراصل لاطینی شعریات میں اس کے رزمیہ Aeneid کو کبھی فراموش نہیں کیا جاسکتا۔اس رزمیے کے اوصاف متعدد رہے ہیں۔آگسٹائن(Augustan) ورجل(Virgil) کو آرٹ کا سب سے بڑا فنکار تسلیم کرتا ہے۔یہاں تک کہ دانتے اس کی پذیرائی میں رطب اللسان ہے۔لیکن یہ بھی ایک دلچسپ بات ہے کہ بعد کی صدیوں میں ورجل کے اثرات سکڑتے چلے گئے۔حالانکہ کبھی کبھی تو اس کی پذیرائی مبالغے کی حد تک ہوتی رہی تھی۔والیٹر کا کہنا تھا کہ اگر ہومر نے ورجل کو پیدا کیا تو یہ لازماً اس کا شاہکار ہے۔لیکن کبھی کبھی ہومر سے اس کا تقابل نقصان بھی پہنچاتا رہا۔اس کی وجہ ایک یہ بھی ہے کہ یونانی شعریات اور لاطینی شعریات میں بڑا بُعد ہے اور دونوں کو یکجا کرنا لازماً مشکل امر ہے۔Aeneid کی رومانوی حیثیت بھی لاطینی بوطیقا کو متاثر کرنے میں اہم رول انجام دیتی رہی ہے۔

ورجل کو Magic Art سے بھی وابستہ کیا جاتا رہا ہے۔یاد رکھنے کی بات ہے کہ لاطینی شعریات میں قنوطیت ہمیشہ اہم جگہ بناتی رہی ہے۔اہم شعراء تو اس کے اسیر رہے ہیں۔بعد کے چھوٹے فنکاروں نے بھی اس احساس کو مزید تقویت دینے کی کوشش کی۔غم کے اہم شعراء میں Catullus اور Lucretus جیسے اہم فنکار بھی ہیں۔ورجل نے بھی ایک جگہ لکھا کہ ’’جب کچھ لوگ ایک جگہ جمع ہو جاتے ہیں تو حزن و یاس کی ہی باتیں ہوتی ہیں‘‘ لیکن ورجل نے غم والم کی فضا کو دوسرے عناصر سے بھی مملو کرنا چاہا۔لیکن لاطینی بوطیقا میں یاسیت اور ناامیدی کی جو فضا رہی وہ دوسری زبانوں کو بھی متاثر کرتی رہی۔

رومن اور اطالوی شعریات کے مباحث میں ہوریس پر روشنی ڈالی جا چکی ہے۔لاطینی

شعریات کے ضمن میں یہاں اس کے اعادے کی ضرورت میں متعلقہ صفحات دیکھے جا سکتے ہیں۔

ہورلیس کے بعد ہی لاطینی شعریات میں طنز کا عنصر تیز تر ہو گیا اور اس زبان کی شعریات کا عنصر رہا۔ اور کتنے ہی شعراء اس سے وابستہ ہو گئے۔ لاطینی کی طنزیہ شاعری دنیا کی اہم شاعری کے زمرے میں شمار ہونے لگی اور اس کے اثرات وسیع تر ہو گئے۔

اس کے بعد ہی لاطینی شاعری کا زوال شروع ہوا ہے۔ کئی اہم لوگوں کا ذکر ہو سکتا لیکن ان سے وہ معیار قائم نہ رہ سکا جو لاطینی شاعری کا وصف تھا۔ مثلاً فیڈرس (Phaedrus) لوکان (Lucan) نی رو (Nero) وغیرہ بھی وہ امتیاز حاصل نہ کر سکا جو پہلے ہی سے نصیب تھی۔ کہہ سکتے ہیں کہ لاطینی شاعری شعوری طور پر یونانی اثرات سے رشتہ کم کرنے پر تلی رہی۔ لہذا اس کی جو شعریات سامنے آتی ہے وہ قدرے مختلف ہے جس کی تفصیل پیش کی گئی۔

■■

عبرانی شعریات

عبرانی زبان کی شعریات کی بحث سے پہلے ان امور کی طرف توجہ کرنی چاہئے جن سے یہ زبان وابستہ رہی ہے اور عبرانی کہلاتی ہے۔ اس کا تعلق سامی خاندان کی زبانوں سے ہے۔ واضح ہو کہ بابل اور اشوری قدیم زبان ہیں۔ عربی زبان بھی اس کی ایک شق کے طور پر ابھری۔ لیکن زبانوں کا کلیہ یہ ہے کہ وہ مسلسل بدلتی رہتی ہے۔ عبرانی زبان بھی تغیرات سے دوچار ہوتی رہی۔ اس کے قدیم الفاظ آہستہ آہستہ متروک ہونے لگے اور ان کی جگہ نئے الفاظ نے لے لی۔ نیا زمانہ اپنے ساتھ نئے تصورات، نئے خیالات اور نئے مضمرات سے وابستہ ہوتا ہے۔ لہٰذا الفاظ بھی اپنے رنگ ڈھنگ تبدیل کرتے رہتے ہیں۔ نئے عہد کا تقاضا ہوتا ہے کہ نئے الفاظ وضع کئے جائیں تا کہ خیالات کی ترسیل میں آسانی ہو۔

عبرانی زبان کے بولنے والے کون لوگ تھے؟ اس کا علاقہ کیا تھا؟ اور اس کے حدود کیا تھے؟ عبرانی کی تاریخی اور تہذیبی حیثیت کیا تھی؟ ان سارے امور پر بحثیں ہوتی رہی ہیں۔ لیکن مرکزی تصور بائبل سے وابستہ ہے، جسے ہم قدیم عہد نامے کی حیثیت سے جانتے ہیں اور اس سے متعلقہ قوم کی تہذیب سے بھی آگاہی ہوتی ہے۔ اہم ترین کتاب یہی ہے۔ یعنی قدیم عہد نامے کو

حضرت موسیٰ اور ان کے پیروکار سے وابستہ کیا جاتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ حضرت موسیٰ علیہ السلام نے اپنے پیروکاروں کو ہدایت کی تھی کہ ''پھر تو خداوند خدا کے حضور یوں بیان کرنا کہ میرا باپ ایک خانہ بدوش ارامی تھا'' گویا ارامی ہی عبرانی زبان کے اسلاف ٹھہرے۔ ظاہر ہے کہ ان کی زندگی خانہ بدوشوں کی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ انہیں پیسٹرل (Pastoral) کہا جاتا ہے۔ گویا یہ مویشی پالتے تھے اور چراگاہوں کی تلاش میں مختلف علاقوں میں بھٹکتے رہتے تھے۔ حضرت یعقوب سے روایت ہے کہ انہوں نے اپنے بیٹے کا فرعون سے اپنا تعارف یوں کرایا تھا ''پس جب فرعون تم کو بلا کر پوچھے کہ تمہارا پیشہ کیا ہے؟ تو تم کہنا کہ ''تیرے خادم ہم بھی اور ہمارے باپ دادا بھی، لیکن لڑکپن سے لے کر آج تک ہم جانور پالتے رہے ہیں اور مزید یہ کہ ہم اس ملک میں مسافرانہ طور پر رہنے آئے ہیں کیونکہ ملک کنعان میں سخت کال ہونے کی وجہ سے وہاں تیرے خادموں کے جانوروں کے لئے چرائی ممکن نہ تھی۔'' اس سے یہ نتیجہ نکالا جاتا ہے کہ عبرانی مصر منتقل ہونے سے پہلے کنعان میں مقیم تھے۔ وہاں کی پہاڑیوں میں چراگاہ تلاش کرتے رہے۔ لہذا کسی ایک مقام پر مستقر بنانا ممکن نہ تھا۔ حضرت ابراہیم کا علاقہ حاران بتایا جاتا ہے، جو کنعان کے جنوبی علاقے میں تھا۔ حضرت اسحٰق کا بھی تعلق اسی خطے سے تھا، جبکہ حضرت یعقوب کے بیٹے وسطی پہاڑی علاقوں میں سرگرداں نظر آتے ہیں۔ اس باب میں قصوں اور روایتوں کی کمی نہیں ہے۔ لیکن مجموعی طور پر معلوم ہوتا ہے کہ عبرانی فلسطین میں آنے سے قبل کئی مقامات پر آباد ہوتے رہے۔ قدیم عہد نامہ میں حضرت ابراہیم علیہ السلام کے سلسلے میں یہ اطلاع ملتی ہے:-

> ''اور تارح نے اپنے بیٹے ابرام کو اور اپنے پوتے لوط کو جو حاران کا بیٹا تھا اور اپنی بہو ساری کو جو اس کے بیٹے ابرام کی بیوی تھی، ساتھ لیا اور وہ سب کسریوں کے اُور سے روانہ ہوئے اور کنعان ملک پہنچ گئے اور پھر وہ حاران تک آ گئے اور وہیں رہنے لگے''(۱)

سینڈیل نے مزید لکھا ہے کہ آثار قدیمہ کی تحقیق و تفتیش سے بھی اس امر کی شہادت ملتی ہے کہ اس علاقے سے عبرانی قوم کا تعلق تھا۔ ''پیدائش'' میں حضرت ابراہیم کے آباو اجداد اور قرابت داروں کے جو اسما گنوائے گئے ہیں مثلاً حاران، ناحور، سروگ، پلیگ وغیرہ، یہ دراصل شہروں اور قصبوں کے نام ہیں۔ یہ قصبے فرات ندی کے کنارے آباد تھے۔ عبرانی زبان بولنے والے

---

(۱) ''ہیبرو اسکرپچر'' سینویل سینڈیل

یہی لوگ تھے اور اسی علاقے کے تھے۔

ایک اور جہت سے اس حقیقت پر روشنی ڈالی جا سکتی ہے۔ یعنی لفظ عبری اور عبرانی ہی سے مذکورہ بالا خیالات کو تقویت ملتی ہے۔ قدیم عہد نامہ میں ہے کہ:۔

"اور سم کے ہاں بھی جو تمام بنی عبر کا باپ اور یافث کا بڑا بھائی تھا ،اولاد ہوئی، بنی سم یہ ہیں۔ عیلام اور اسوار اور ارفکسد اور لود اور ارام اور بنی ارام یہ ہیں عوض اور حول اور جر اور مس۔ اور ارفکسد سے سلح پیدا ہوا اور سلح سے عبر اور عبر کے ہاں دو بیٹے پیدا ہوئے۔ ایک کا نام فلج تھا، کیونکہ زمین اس کے ایام میں بٹی، اور اس کے بھائی کا نام یقطان تھا۔ اور یقطان سے الموواد اور سلف اور حصار، مادت اور اراخ اور ہدرام اور اوزال اور دقلہ۔ اور اویل اور ابی مائیل اور سیاہ اور ادفیر اور حویلہ اور لوباب پیدا ہوئے۔ یہ سب بنی یقطان تھے اور ان کی آبادی میسا سے مشرق کے ایک پہاڑ مسکار کی طرف تھی۔ سو بنی سم یہ ہیں جو اپنے اپنے ملک اور گروہوں میں اپنے قبیلوں اور اپنی زبانوں کے مطابق آباد ہیں۔"(۱)

گویا عبر ایک شخص کا نام ہے جو بنی سم سے تعلق رکھتا تھا۔ اس سے صرف عبرانی خاندان ہی نہیں بلکہ متعدد دوسرے قبائل اور خاندان بھی وابستہ ہیں۔ کئی قدیم کتبات میں عبری کے متجانس الفاظ ملتے ہیں۔ مثلاً ہبرو، ہبیرو، ہپیرو، اپیرو وغیرہ۔

عبرانی لفظ کے لغوی معنی "اس پار" کے ہیں۔ اگر اس معنی کا انطباق عبرانیوں پر کیا جائے تو اس کی وضاحت یوں کی جا سکتی ہے کہ قدیم عہد نامہ کے لوگ اس لئے عبرانی کہلائے کیونکہ وہ فرات ندی کے اس پار کے رہنے والے تھے۔

عبرانیوں کا قدیم ادبی سرمایہ قدیم عہد نامہ، تلمود، یہودی عالموں کی تفاسیر و تفاہیم Flavious Josephus کی نگارشات اور کبالا Kabala پر مشتمل ہے۔

قدیم عہد نامہ بائبل کا ناگزیر حصہ ہے۔ اس کی اہمیت اس لئے بھی ہے کہ اسے آسمانی صحیفہ کہا گیا ہے۔ اگرچہ یہ آسمانی صحیفہ اپنی اصل حالت میں موجود نہیں اور اس میں تحریف اور ترمیم کا ایک مسلسل عمل ملتا ہے۔ تاہم عبرانی میں اس پائے کی کوئی دوسری ادبی کتاب نہیں۔ اسے خدا کا کلام ہونے کا شرف حاصل ہے، اور ظاہر ہے کہ خدا کے کلام سے بہتر کلام کس کا ہو سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے

---

(۱) "پیدائش"، ص ۲۱

کہ اپنی تمام ترمیمات، تحریفات اور متروکات کے باوجود یہ کتاب اپنی انفرادیت اور امتیاز کی ایک واضح مثال ہے۔ یہ ابدی اور آفاقی خصوصیات کی حامل دستاویز ہے۔ انسانی کلام اپنی تمام تر ادبی خصوصیات کے باوجود اس کے مرتبے کو نہیں پہنچ سکتا۔ کیوں کہ انسانی ذہن وادراک ابھی اس سطح پر نہیں پہنچ پایا ہے کہ وہ کلام الٰہی کی گہرائیوں سے اپنے کلام کو مالا مال کرے۔ ظاہری طور پر تو یہ آسمانی کتاب خالق ومخلوق کے مابین تعلقات پر روشنی ڈالتی ہے۔ لیکن اس کی زیریں سطح پر انسانی جذبات واحساسات بھی ہیں۔ خدا لامحدود ہے اور انسان محدود۔ ظاہر ہے کہ ایک لامحدود اور ناپیدا کنار ذات کا خطاب اپنی محدود مخلوق سے ایک خاص ادبی اسلوب وہیئت کا متقاضی ہوگا۔ وہ اپنے وسیع وعمیق خیالات کے اظہار کے ایسے سانچے تلاش کرے گا جو کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ بات اپنے بندوں تک پہنچا سکے۔ دوسرے الفاظ میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ لامحدود روحانی صداقتوں کو علامتوں اور پیکروں کے ذریعہ ہی پیش کیا جاسکتا ہے۔ دنیا کی تمام الہامی کتابیں تاریخی، اصلاحی، اور اخلاقی اہمیت وافادیت کی حامل تو ہیں ہی، ساتھ ہی ادبی اہمیت کی بھی حامل رہی ہیں۔ ہم قدیم عہد نامہ میں بھی صداقتوں کو مجسم اور متشخص پاتے ہیں۔ مذہبی اعتبار سے قدیم عہد نامہ کی کتابوں سے روشنی ڈالی جاسکتی ہے۔ لیکن چونکہ ہمارا دائرہ ادب کی حدوں کا پابند ہے اس لئے دیگر تفصیلات سے احتراز کیا جاتا ہے اور صرف اسی محور تک گفتگو کو مرکوز کیا جاتا ہے۔

۱۸۸۴ء میں عہد نامہ قدیم کے ترمیم شدہ ترجمہ ایڈیشن کے شائع ہونے سے عبرانی شعریات پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ عبرانی شعریات ہیئت کے اعتبار سے دوسری قوموں کی شعریات سے قدرے مختلف ہے، اس میں نہ قوافی کا اہتمام ہے نہ بحروں کی پابندی اور نہ اوزان کی قید، بلکہ جملوں اور فقروں کی یکسانیت پر ہی اس شعریات کا انحصار ہے۔ ہم ایسی شعریات کو انگریزی اصطلاح Paralleiism کے ذریعہ بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں۔ اس ہیئتی نظام میں ایک شعر دو یکساں جملوں یا ایک مثلث تین یکساں جملوں سے تشکیل پاتا ہے۔ اسی طرح رباعی کے لئے کئی اصول مروج ہیں، مثلاً مصرعۂ اول اور سوم اور مصرعۂ دوم مصرعۂ سوم سے یکساں ہوتا ہے۔ رباعی کی ہیئتوں کے لئے ہم انگریزی اصطلاح Envelope Chain Verse اور Refrain اور عربی اصطلاح ''قطار البعیر'' استعمال کرسکتے ہیں۔ لیکن عبرانی شعریات میں ہیئت یا فارم (Form) کی اتنی اہمیت نہیں، اصل مواد اور موضوع ہے جو ہیئت کی تشکیل کرتا ہے۔ یہاں صوتیات اور خیالات ایک دوسرے پر انحصار کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہم عہد نامہ میں کئی ایسی نظمیں پاتے ہیں جو مسلسل

ہیئتوں کے تغیر سے دوچار ہوتی رہتی ہیں۔ ان نظموں میں مکالمے اور مناظر بھی دکھائی دیتے ہیں۔ لیکن یہاں وحدت ہمیشہ ٹوٹتی اور بکھرتی رہی ہے۔ وحدت میں کثرت کا جلوہ عبرانی شعریات کی خاص خصوصیت ہے۔ اس میں زندگی اور حسن دونوں ہی گلے ملتے نظر آتے ہیں۔

قدیم عہد نامہ کے بعد دوسری اہم کتاب تلمود ہے، اس کے دو حصے ہیں۔ پہلا مثنیٰ یا اصول ثانی اور دوسرا گیمارا یا اصول۔

تلمود کا پہلا حصہ میکابی کے عہد میں یہودی عالموں کے ذریعہ احاطۂ تحریر میں آیا۔ اس میں ان کے ذریعہ وضع کئے گئے اصول وقوانین شامل ہیں، ساتھ ہی وہ توضیحات بھی ہیں جو ایک صدی کے بعد سامنے آئے۔

دوسرا حصہ یعنی گیمارا آموریوں کے ذریعہ لکھا گیا۔ یہ ارامی زبان میں ہے جبکہ مثنیٰ اس عبرانی زبان میں ہے جو قدیم عبرانی کے بعد وجود میں آئی۔

ان دونوں حصوں کو قانونی حیثیت چوتھی صدی عیسوی سے لے کر چھٹی صدی عیسوی کے درمیانی عہد میں دی گئی۔

اسپین میں عرب کے برسراقتدار آنے کے بعد حریت وآزادی سے محروم یہودیوں کو کھلی فضا میں سانس لینے اور علم وفن کی تبلیغ وترویج کے لئے اچھا موقع ملا۔ ان کی علمی میدان میں خدمات جلیلہ کی انجام دہی کے باوجود بائبل اور تلمود کی شان امتیازی میں فرق نہ آیا اور ان کی سابقہ حیثیت برقرار رہی ہے۔

عبرانی شعریات میں سب سے زیادہ دخل عمل مذہبیات اور اخلاقیات کا ہوا ہے اور مذہبی امور کی وضاحت اور اخلاقیات کی ترویج کے لئے ویسی اصطلاحات استعمال کی گئی ہیں جو واضح ہیں اور جن میں ترسیل کا کوئی المیہ نہیں ہے۔ اس ضمن میں کئی صورتیں ابھریں جیسے: Sympathy, Endurance, Light, Freedom from Bondage to the Earth, Heavenly Realities, Joy, اور The Promise وغیرہ۔ یہ وہ نکات ہیں جن پر عبرانی شعریات کی اساس ہے۔ اس کی وضاحت کی گئی ہے کہ کس طرح کوئی شخص ذہنی طور پر روشنی سے استفادہ کرسکتا ہے، دراصل یہ روشنی روحانی روشنی ہے جو تقدس کو مزید صیقل کرتی ہے۔ عیسیٰ مسیح نے اس کا اظہار کیا تھا کہ وہ روشنی کی ایک دنیا ہے اور ظاہر ہے کہ اس دنیا کے اردگرد شفافیت ہے، روشنی کا ایک بڑا احاطہ ہے جس سے سارے خلل دور ہوتے ہیں۔ شاعری کی دوسری شق

Endurance طاقت ہے، اس کی اسپرٹ (Spirit) مضبوط ہونی چاہئے۔Endurance پہنچاتی ہے اور زندگی کے جدال میں مدد پہنچاتی ہے، لیکن اگر دلوں کا تعلق براہ راست خداوند سے ہو تو Endurance از خود پیدا ہوتا ہے جیسے عیسیٰ مسیح کو حاصل ہوا۔ ایسی صورت میں ریزہ چینی، تکالیف، گندگیاں، زخمی حالات سب ہی کو ایک قوت ملتی ہے جو آخرش مندمل ہو جاتے ہیں اور دینے والے کا کچھ پتہ نہیں چلتا۔

اسی کے صیغے میں ہمدردی (Sympathy) کا جذبہ ابھرتا ہے۔ اگر آپ اللہ سے محبت کرتے ہیں تو لازماً عیسیٰ مسیح سے بھی کرتے ہیں، تب آپ کا دل تمام بیماریوں سے نجات پا جاتا ہے اور آپ کے اندر اتھاہ جذبہ پیدا ہو جاتا ہے، خیالات میں تشدد نہیں ہوتا، افکار اعلیٰ ہو جاتے ہیں اور تب یہ قوت پیدا ہو جاتی ہے کہ دوسرے غمزدہ آدمیوں کی معاونت کریں اور ان کے برے وقت میں کام آئیں۔ اسی سے یہ نکتہ ابھرتا ہے کہ بہشتی سچائیاں دراصل روح کی ایک قوت ہے، ایک سچائی ہے، ہر شخص کو احساس ہے کہ وہ اپنی ملکیت کا مالک ہے اور خزانہ اسی کا ہے، لیکن عبرانی سچائی یہ ہے کہ ساری چیزیں خدا اور عیسیٰ مسیح سے وابستہ ہیں، وہی تسکین دینے والا ہے اور کوئی آپ کی کسی چیز کو چھین نہیں سکتا جب تک کہ خود آپ کی مرضی کا اس میں دخل نہ ہو۔ عبرانی شعریات میں آزادی کو بڑا دخل رہا ہے۔ دنیاوی شئے لوٹی جا سکتی ہے، جس سے آپ کو صدمہ بھی ہو سکتا ہے، یہ خیال بھی ہو سکتا ہے کہ اب میری زندگی رائیگاں گئی، لیکن اگر غلامی کا تصور نہ ہو اور یہ دنیا ایسے خبیث معاملات سے دور ہو جائے تو ایسے منفی تصورات پیدا نہیں ہو سکتے۔ یہ تمام امور اس طرح بیان کئے جاتے ہیں کہ کوئی پہلو مبہم نہ رہے اور سبق واضح طور پر حاصل ہو جائے۔

عبرانی شعریات میں خوشی کی بڑی اہمیت ہے۔ عام طور سے لوگ ذرا ذرا سی بات پر غمزدہ ہو جاتے ہیں، لیکن خوشیاں بے کنار ہیں۔ صرف احساس یہ رہے کہ ان خوشیوں میں خلل پیدا کرنے والے شیطانی امور نہ ہوں۔ خوشی حاصل کرنا عیب نہیں، لیکن اس خوشی میں بھی Salvation (نجات) کا تصور موجود ہونا چاہئے۔ ذیل میں چند سطروں کی ایک نظم پیش کر رہا ہوں، اس پر توجہ کی جائے:

A homeless stranger among us came
To this land of death and mourning;
He walked in a path of sorrow and shame;

Through insult and hate and scorning;
A man of sorrow, of toil and tears;
An out cast Man and a lonely:
But he looked on me. and through endless years
Him must I love Him only.

اس نظم کی نثر کیجئے تو وہ یوں ہوگی۔ایک لامکان شخص ہمارے پاس آیا، یہ جگہ موت کی بھی تھی اور اظہار غم کی بھی۔ وہ شخص غم اور شرم کی مسافت طے کرتا رہا اور ایک طرح سے ذلت ،نفرت اور مغلظات سے اس کا واسطہ رہا۔ گویا وہ شخص غم میں مبتلا تھا اور اس کی آنکھوں سے آنسو جاری تھے۔ وہ سب سے الگ تھلگ تھا اور تنہا بھی تھا، لیکن جب اس نے مجھے دیکھا تو مجھے احساس ہوا کہ میں ایک ایسا شخص ہوں جو اس سے ایک زمانے سے محبت کرتا چلا آیا ہوں اور میں صرف اس سے ہی محبت نچھاور کرتا رہتا ہوں۔

یہ نظم Ter Steegen کی ہے۔ اس سے یہ اندازہ ہوا کہ غموں میں ڈوبے ہوئے لوگوں کے غم کو دور کرنا اور انہیں فرحت وانبساط کے مرحلے میں لے جانا عین مذہبی باتیں ہیں، اور اسی سے انسانیت برقرار رہتی ہے۔

اب چند نکات ایسے ہیں جو شعریات کے سلسلے میں از خود ابھر جاتے ہیں، وہ شخص جو وفادار ہے، Faithful ہے اس کے سامنے بہت سارے ممانعات آسکتے ہیں لیکن ایسے ممانعات سے نپٹنا بھی ایک اہم بات ہے۔ اسی لئے بعضوں نے یہ اعلان کیا ہے کہ ہم وہ ہیں جو Faith کو سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ لیکن یہ بھی ایک دلچسپ بات ہے کہ Faith کے ساتھ امید بھی ساتھ ساتھ چلتی ہے۔

کبھی کبھی تاریکیوں کا بھی ایک سفر ہوتا ہے اور اس میں کئی طرح کی باتیں ہوتی ہیں۔ ایک نے کہا کہ وہ نہیں جانتا ہے کہ وہ کہاں گیا تھا لیکن وہ گیا ضرور تھا۔ ایک فلسفی نے اپنی نظریں اٹھائیں تو کہا کہ یہ سب چیزیں quixotic...... ہیں۔ ایک شخص نے اپنی گردن اچھالتے ہوئے کہا کہ یہ A Wild goose Chase ہے۔ لیکن ایک ذی ہوش نے کہا کہ اس میں تو عقلمندی کی ساری باتیں ہیں، آخرش اس کی موت ہوگئی۔ لیکن اس کے بچے یہ گیت گاتے ہیں:-

One Step I see before me;

This all I need to see:
The Light of heaven more brightly shines
When earth's illusions flee;
And Sweetly through the silence comes
His Loving "Follow Me"
So on I go-not Knowing,
I would not if I might;
I, d rather walk in the dark with God;
Than I go alone in the light;
I. d rather walk by faith with Him
Than go alone by sight.

(M.G. Brainerd)

اب اس کا ترجمہ کیجئے تو یوں ہوگا: میں صرف ایک قدم اپنے سے آگے دیکھتا ہوں اور یہی میں دیکھنا بھی چاہتا ہوں، جنت کی روشنی شان سے چمکتی ہے۔ جبکہ دنیا سراب میں گھری رہتی ہے۔ خاموشی محبت آمیز بن کر سامنے آتی ہے اور میرا تعاقب کرتی ہے۔ مجھے وہ انعام ملتا ہے جو خداوند کریم نے میرے لئے مہیا کیا ہے اور یہ انعام گناہ کے خلاف ہے۔ موت سے میری جنگ ہوگی اور یہ دنیا جنگوں میں تلی ہوئی ہوگی، لیکن میں یہاں آتا تو سوائے نفرت، مصائب کے اور کیا ہاتھ آتا؟ اس لئے کہ غم زندگی کو بھر دیتا ہے۔ میں دنیا کی خالی چیزوں کو تلاش نہیں کرتا۔ خدا کی تلاش میرے لئے کافی ہے۔ مجھے تو وہ انعام حاصل ہے جو عیسیٰ مسیح کے قبضہ قدرت میں تھا، اس چیز کا قیام ہی بیحد اہم ہے، میں تنہائی میں سفر کرتا ہوں لیکن میرے ساتھ خدا ہوتا ہے۔ پھر وہ روشنی مجھے راستہ دیتی رہتی ہے۔ میں عقیدے کی راہ پر چلتا رہتا ہوں اور یہی چیز میرے لئے کافی ہے۔

ایسے تمام مباحث کا ماخذ یہ ہے کہ اس وقت ذہن و دماغ پر عیسائی مذہب کی تبلیغ و اشاعت ہی شعراء کا امتیاز تھا۔ وہ یہاں تک سمجھتے تھے کہ جو مکانات اور عمارتیں پہلے سے قائم ہیں ان کی تشکیل کرنے والا بھی خدا ہی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس عمل میں عیسیٰ مسیح کی کارگزاریاں اور روحانی فتوحات کو پس منظر میں نہیں ڈالا جا سکتا ہے۔ دلچسپ بات یہ تھی کہ حال ماضی اور مستقبل کے لئے یہ صورتیں لابدی تسلیم کی جاتی تھیں۔ ایسی صورتحال میں حضرت ابراہیم کی Sacrifice قربانی بھی

دراصل خداوند کریم کی مشیت سمجھی جاتی تھی۔ حضرت اسحٰق ہوں کہ حضرت یعقوب یا حضرت یوسف، سبھوں کو خدا کے راستے پر ہی چلنا تھا، اس لئے کہ یہ سب کے سب پیغمبر تھے اور مذہبیات اور اخلاقیات کے علاوہ دوسرے امور سے ان کی دلچسپی نہیں تھی۔ حضرت عیسٰی کے سلسلے میں ایک ضروری اقتباس نقل کرنا چاہتا ہوں جو مصنف G. H. Lang کی کتاب The Epistle of the Hebrews کا ایک حصہ ہے۔ ملاحظہ کیجئے:-

"It is not to be doubted that, by the mercy of god and on the ground of the redemption wrought by Christ, multitudes of all ages, past, present, and to come , who repented of sin and confessed and forsook it, did obtain, do obtain, or shall obtain forgiveness and salvation, according to such promises as lev, 4:20,26,31,35, and the quite general assurance of prov, 28: 13 Just cited. But those who in addition to seeking pardon through sacrifice, had set their heart upon the heavenly city, and by faith walked on earth as strangers and pilgrims, these shall reach the goal they sought, toward which they struggled, in hope of which they suffered. From all lands all times, all races such shall be gathered unto the Lord, perfected together.

O happy land of pilgrims
Look upward to the skies,
Where such a light affliction
Shall win you such a prize.

اب تک کرسچن ایک Race میں مبدل ہو چکے تھے۔ اس وقت بھی علاقائی سطح پر سکونت

اختیار کرنے میں اللہ کے ہاتھ کولازمی تصور کرتے تھے اور تعلیمات کا سلسلہ بھی اسی قسم کا تھا، خود عیسیٰ مسیح کے بارے میں بہت سے سوالات اٹھائے گئے ، لیکن دستاویز سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی زندگی کے بارے میں کہیں کوئی رخنہ پیدا نہیں ہوا اور اس باب میں جو شاعری کی گئی وہ بھی حضرت عیسیٰ مسیح کی عظمت سے تعلق رکھتی تھی۔ لیکن ایسے شاعرانہ بیان میں تخلیقی اور فنی صورتوں کا دخل عمل بیحد کم تھا، اس لئے کوئی ایسی بات سامنے نہیں لائی جاسکتی تھی جو اخلاقیات کے زمرے سے خالی ہو۔

چند امور جن پر زور دیا جانے لگا اور جن کا ذکر متذکرہ کتاب میں ملتا ہے انہیں میں اختصار کے ساتھ پیش کررہا ہوں۔

پہلے دشمن وہ ہیں جو گنہگار ہیں اور جن کا تعلق شیطنت سے ہے، انہیں عیسیٰ مسیح کی عظمت کا احساس نہیں۔ حد تو یہ ہے کہ وہ حیات وموت سے بھی متاثر نظر نہیں آتے۔ دوسرا پہلو Forgetfullness یا فراموشی سے تعلق رکھتا ہے وہ بھی ایک مرض کی صورت میں ہے، اس لئے کہ خدا کا ہر عمل امتیازی ہے جسے ہر وقت سمجھا نہیں جاسکتا اور جو لوگ اس پر کمربستہ ہوتے ہیں وہ ایک طرح سے بے وقوفی اور درماندگی کے شکار ہوتے ہیں۔ تیسرا اصول Sonship (سن شپ) ہے، یہاں حضرت سلیمان کا ذکر کیا گیا ہے، جن کے اس خیال کی وضاحت کی گئی ہے کہ کس طرح خدا نے اپنے بندوں یا بچوں کو کیسی کیسی ہدایت دے رکھی ہے۔ چوتھا پہلو دشنام طرازی سے تعلق رکھتا ہے جس میں واقعات کچھ سے کچھ بنادئے جاتے ہیں اور صحیح صورتحال سامنے نہیں آتی۔ اس سلسلے میں خاصی تفصیلات پیش کی گئی ہیں۔ آخری سطور میں کچھ ہدایتیں ہیں۔ یہ بارہ سطروں کی نظم ہے جو H.C.G.Mouie کی تخلیق ہے، میں اسے نقل کررہا ہوں:

Here bend thy knee and thy neck,
And love the pain by Jesus given;
He trains thee here by chain and check,
And leads on bleeding feet to heaven;
He schools with lessons kindly stern
His sinner in a world of sin;
And brings thee line by line to learn
The bitter-sweet of discipline

But there, in spotless heaven serene;
He gives HIs rule of suffering up;
There joy shall keep for ever clean
The pain-wrought largeness of His cup.
(H,C.G. Moule)

اوپر کے مباحث سے چند امور از خود واضح ہوگئے ہیں، جن سے متعدد بوطیقائی پہلو ابھرتے ہیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ تقدس اور اس کے اظہار میں عبرانی لٹریچر غیر معمولی تفوق کو راہ دیتا نظر آرہا ہے، شاعری میں بھی یہ صورت جھلکتی ہے، دوسروں سے محبت کا جذبہ ایک دوسرا عنصر ہے جو عبرانی ادب کے خصائص میں سے ایک ہے اور جس کی اہمیت بھی مسلم ہے۔ انسانی ہمدردی کا جو سبق ملتا ہے اس کے اظہار میں دور از کار مباحث نہیں پیدا کئے جاتے اور باتوں کو اس طرح پیش کیا جاتا جیسے یہ امور پہلے ہی سے لوگوں پر روشن ہیں۔ عیسیٰ مسیح کے باب میں ان کے خلاف جب بھی کوئی بات آئی تو اسے سختی سے رد کرنے کی کوشش کی گئی۔ ایک مشہور جملہ ہے کہ ''عیسیٰ مسیح کل بھی ویسے تھے اور آج بھی ویسے ہیں'' شاعری میں بھی اس قسم کے احساسات کی ترجمانی کی گئی ہے اور اس ضمن میں کوئی ایسی ترکیب استعمال نہیں کی گئی جس سے واقفیت عام نہ ہو، کہیں کہیں علامت بھی بار پاتی رہی ہے لیکن ایسی علامتیں بھی وضاحت کے لئے سامنے لائی گئی ہیں۔ مقصد کوئی اعلیٰ شاعری کا نمونہ نہیں ہے، عیسائیت میں عبادت کا ایک خاص مفہوم رہا ہے۔ اس سلسلے میں بھی عبرانی شاعری اور نثر میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ Lang نے اپنی متعلقہ کتاب میں جس طرح ان امور کو سمیٹنے کی کوشش کی ہے وہ درج ذیل ہیں اور اس سے عبرانی شعریات کے بہت سے گوشے از خود نمایاں ہو جاتے ہیں اور یہیں میں اپنی بحث بھی ختم کرتا ہوں:۔

"Grace be with you all. Amen" A noble conclusion concent rating in its brevity the whole letter, Thet divine, infinite grace of God which has given His Son, and in Him all possible benefits, be with you; accepted by faith, producing, responsive gratitude and obedience, teaching you to be gracious to one

another, supplying to faith all that will ever be required to bring you to that glory to which God is conducting His sons (2:10) that grace be withe you, and with you all, for the grace of God is free to all who will receive it, AMEN, So be it. it shall be so!"(1)

دی نیو پرنسٹن انسائیکلو پیڈیا آف پوئٹری اینڈ پوئٹکس (The new princeton encyclopeda of poetry and poetics) میں ہبرو شعریات سے متعلق کچھ بحثیں ملتی ہیں۔ان میں چند باتیں بہت نمایاں ہیں۔پہلی بات یہ کہ ادبی صورتوں کے لئے Parallelism کا استعمال کثرت سے ہوا ہے،شاعری میں بھی اور نثر میں بھی۔اور یہ ایک ایسا طریقہ کار ہے جس سے عبرانی شعریات کا ایک خاص امتیاز واضح ہوتا ہے۔ جبکہ اڈلی برلن (Adele Berlin) نے ہبرو بوطیقا میں اسلوب میں ترفع کی بھی نشاندہی کی ہے اور وہ بھی اس نتیجہ پر پہنچا ہے کہ Parallelism اس کی خصوصیت ٹھہری اور ساتھ ہی ساتھ اس میں ایک طرح کی جامعیت بھی پائی جاتی ہے۔

یہاں ٹھہر کر میں Parallelism یا متوازیات کی وضاحت کر دوں۔اس سے مراد یہ ہے کہ جو شعر کی ساخت مطابقت یا مساوی نحوی کیفیت پر ہو تو وہ Parallelism کی صورت ہوتی ہے۔اس کا تعلق محاورے سے ہوتا ہے کبھی جملے کے ایک حصے سے یا پورے جملے سے۔عام طور سے کسی رکن کو یا ایک سے زیادہ رکن کو دہرا دیا جاتا ہے۔اردو میں تو اس کی کئی طرح سے صورتیں ابھری ہیں۔خصوصاً طرفین تشبیہ میں متوازی کیفیت دیکھی جا سکتی ہے،جو حسی سے سمعی ہو سکتی ہے۔حسی شامی،حسی مذوقی،حسی لفظی،عقلی وغیرہ۔دراصل اس کا تعلق تکرار لفظ ،فقرہ یا پورے جملے سے ہوتا ہے۔یہ صورت عبرانی شعریات میں کثرت سے دیکھی جا سکتی ہے۔اور یہ دونوں ہی چیزیں بائبل کا بھی امتیاز ہیں۔متذکرہ مباحث میں یہ بھی ہے کہ متعلقہ شاعروں میں Stress (دباؤ یا تاکید) پر خاصا زور صرف کیا جاتا ہے۔اس کے علاوہ ہبرو کی ابتدائی متون کی تلاش کا عمل جاری رہا ہے اور اس سلسلے میں یہ بات کہی جاتی ہے کہ ہبرو شعریات میں جس قسم کے لحن یا صوتی زیر و بم تلاش کئے جاتے ہیں ان کے سلسلے میں کچھ نتیجہ خیز باتیں نہیں کہی جا سکتی ہیں۔زیادہ سے زیادہ یہ

(1) "The Epistle to the Hebrews" by G.H. Lang, p.296

کہا جا سکتا ہے کہ ان کی شاعری کی شعریات میں ایسے گروپس بنائے جا سکتے ہیں جن میں دو، تین یا چار اسٹریس (Stress) کا وجود ہوتا ہے۔ گویا ہبرو بوطیقا کی ریڑھ کی ہڈی Stress ہی ہے۔ جس سے اس کی ساخت متعین ہوتی ہے۔ جہاں تک Rthyme (نغمگی) کا تعلق ہے تو اس سلسلے میں Hrushovski کی رائے نقل کی گئی ہے۔ وہ اس طرح ہے:-

"The basis of this type of rhythm may be described as semantic-syntactic- accentuation. It is basically free rhythm. i.e a rhythm based on a cluster of changing principles. Its freedom is clearly confined within the limits of its poetics." (ibid) while the number of stresses in each colon often varies, the numbers within a larger span are often equal or similar. 'The condensed laconic nature of biblical Heb. also contributes to the prominence of each word within the line.........the rhythm of major stresses is so strong that some time it may be the only support of the paralelism of two verses.'

(Encyc, judaica, 13 .1201-2)

Rhyme is occassionally employed in biblical poetry (prov. 5:9-10) but consistent or fixed rhyme schemes are unknown in the bible. Alliteration(q.v) is a common tecnique. al tir uni she ani sheharhore/ shes shezaftani has shemesh"(song of songs1:6) The stressed pun frequently has an emphatic or contrastive effect."He hoped for justice [mishpat] and beheld injustice [mispah; literary a leprous

growth] / for equity [zedaqah] and beheld inequity" [zedaqah; literally a cry of anguish] (Isa. 5:7)

Biblical poetry is replete with sophisticated tropes oe every variety, incl metaphor , smile, synecdoche, and metonymy (qq.v) Psalms contains several hymns in the form of acrostic) (q.v- ps4,145.ps 119 is an eight fold acrosticl and several refrains (ps, 42. 103-4, 108);ps 136 was probably sung antiphonally. Other techniques such as anaphore and paronomasia(qq.v) abound.(1)

گویاRthyme کی بنیاد Stress پر ہے اور اسی سے سارے اثرات اخذ کئے جاتے ہیں۔بائبل کی شاعری میں تشبیہات کو بڑا دخل عمل رہا ہے۔استعاروں کا التزام موثر طریقہ پر کیا جاتا رہا ہے۔Synecdoche اور Metonymy پر زور دیا جاتا رہا ہے۔میں اپنی اس گفتگو کو مندرجہ ذیل اقتباس پر ختم کرتا ہوں،جس سے ہبرو شعریات کی مزید کیفیت نمایاں ہوتی ہے:-

"Proverbs and ecclesiastes from what latter schollars call wisdom lit. Although they are mainly epigrammitic in structure, they contain several poems. (e.g prov 5 with its description of the tempress, or the paean celebrating the good wife in prov 31:11-31) Ecclesiaastes is a masterpiece of stoic rumination. Of particular poetic intensity are the opening chapters and the devastating poem on aging with which the book closes.

B. Extra- Caninocal Works (i.e works not included in the Heb,biblical canon) The book of Sirach (the sole Apocryphal work even partially reservec in the Heb. original) and the Dead sea scrolls discovered in 1947-48 indicate the poetic activity did not cease after the canonization of the Heb.Bible in the 2nd C.B.C. Most scholars ascribe the Apocryphal works to the 2nd or 1st cs.B.C and their poetry is akin to that found in the wisdom lit."

جرمن شعریات

جرمن زبان کی تاریخ آٹھویں صدی عیسوی کے بعد سامنے آتی ہے۔ اس سے پہلے بھی جرمن بول چال کی زبان رہی ہوگی اسی لئے بھی کہ اس زبان کے محققوں اور دانشوروں کا خیال ہے کہ اس سے پہلے کے مسودات کی ترتیب دراصل ذہنی اپج ہے۔ .... کئی دوسری زبانوں کے انضمام سے وجود میں آئی، جس کی کوئی تاریخی اہمیت نہیں ہے۔ دراصل یوروپی زبانوں کی کئی شاخیں نیز ایشیائی زبانوں کے متعلقات جو ہند یوروپی پس منظر رکھتے ہیں ان کی شناخت آسان نہیں۔ ایسے میں بعض محققین اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ ڈھائی ہزار سال سے اس زبان میں گفتگو ہوتی رہی ہوگی۔ اسے بولنے والے دراصل بالٹک رہے ہوں گے یا جن کا تعلق دریائے کیسپین سے رہا ہوگا۔ ہند یوروپی کی ہی ایک شاخ قدیم ترین جرمنی زبان ہے، جس کی تفصیلات کے بارے میں اب تک تلاش وجستجو جاری ہے۔ ماہرین لسانیات کا کہنا ہے کہ پہلا صوتی تغیر دراصل ہند یوروپی کی ایک صورت رہی ہوگی اور جس کی تکمیل پانچ سو سال کے عرصے کے بعد ہوئی۔ لیکن دوسرا صوتی تغیر ہی زیادہ اہم ہے اسلئے بالائی جرمن میں آواز حرف صحیح (consonants) کی تشکیل ہوئی۔ بالائی جرمن زبان بعض خصوصیات سے قابل لحاظ ثابت ہوئی، اور تب اس کی حیثیت صرف تقریری نہیں رہی

بلکہ تحریری اور ادبی زبان کا بھی ایک رخ متعین ہوا۔لیکن زیریں جرمن (Low) میں کوئی صوتی تغیر کا پتہ نہیں ملتا۔

بالائی جرمن کی دستاویز کو چار حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ پہلا حصہ وہ ہے جو قدیم بالائی جرمن سے عبارت ہے اور جسے Althochedutsh کہتے ہیں۔اس کا عہد ۷۷۰ سے ۱۰۵۰ ق م ہے۔دوسرا متوسط بالائی جرمن ہے جسے Mitte lhochdutsch کہا جاتا ہے۔اس کا زمانہ دس سو پچاس (۱۰۵۰) سے تیرہ سو پچاس (۱۳۵۰) ق م بتایا جاتا ہے۔تیسرا ابتدائی بالائی جرمن ہے جسے Fruhmittel hochdutsh کا نام دیا گیا ہے۔اس کا عہد تیرہ سو پچاس (۱۳۵۰) سے سولہ سو پچاس (۱۶۵۰) ق م ہے۔جدید ہائی جرمن کو Neuhochdeutsch کہا جاتا ہے۔ ابتدائی قدیم بالائی جرمن اور متوسط بالائی جرمن ہی سے انگریزی کا واسطہ اور رابطہ رہا ہے۔اور ابتدائی جدید بالائی جرمن تیسری شق سے متعلق ہے۔لیکن یہ امر ملحوظ رکھنا چاہئے کہ قدیم بالائی جرمن اور متوسط بالائی جرمن باضابطہ زبانیں نہیں ہیں بلکہ یہ بولیاں ہیں جن کے اپنے اپنے دائرہ عمل اور حلقے ہیں ۔جہاں تک قدیم بالائی جرمن کا تعلق ہے لازماً مذہبیات اور مذہبی رہبروں اور رہنماؤں کے مراکز سے وابستہ رہا ہوگا۔دراصل یہی مذہبی پیشوا علوم کے پاسدار اور رہبر سمجھے جاتے رہے تھے، جبکہ عوام محض جاہل تھے اور یہ سلسلہ متوسط عہد تک قائم رہا۔متوسط بالائی جرمن میں مذہبی پیشوا اپنی کارگزاریاں پیش کرتے رہے اور مذہبی امور اس طرح حاوی رہے کہ نومولود زبان یا بولی عوامی سطح پر کوئی اثر قائم نہ کرسکی۔حد تو یہ ہے کہ عدالتوں میں بھی اس کا بار پانا محال تھا۔پھر یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ مذہبی پیشواؤں نے بھی قدیم بالائی جرمن کو زیادہ پسندیدگی سے دیکھنا نہیں چاہا اور اس کے مقابلہ میں لاطینی سے ان کی دلچسپی کلیدی رہی۔یہی وجہ ہے کہ اب تک بالائی جرمن کے خطوط بہت واضح طور پر سامنے نہیں آسکے۔جب صورت یہ ہو تو ایسے عہد میں ابتدائی جرمن شعریات کی تلاش ہر حال میں فعل عبث رہے گی۔

جہاں تک قدیم بالائی جرمن کا تعلق ہے، کہا جاسکتا ہے کہ اس کی بنیاد محض آواز پر تھی، جس میں حروف علت اور اس کے متعلقات کو مرکزیت حاصل تھی۔صوتی اعتبار سے اس کی ایک خاص کیفیت تھی۔ایک فنکار Notkerlabeo نے اپنی خصوصی دلچسپی سے اس کے کچھ خطوط طے کئے۔اس فنکار کا زمانہ نوسو پچاس (۹۵۰) سے دس سو بائیس (۱۰۲۲) ق م رہا ہے۔جرمن زبان سے اس کا شغف بہت نمایاں ہے۔اس کا بھی تعلق دینی گھرانے سے تھا، اور اس زمانے کی محترم

شخصیت Ekkehardi سے قریبی رشتے داری تھی۔ کئی محققین نے Ekkehardi کو اس کا چچا بھی بتایا ہے اور اس کی بہت سی خوبیاں بھی گنوائی ہیں۔ لیکن سچ بات تو یہ ہے کہ اس کا کلیدی رول بھی کلیسائی ہی رہا ہے۔ لیکن اسکے اثرات دوررس اور دیرپا رہے ہیں۔ اس کی دلچسپیوں میں تمام تر کلاسیکی شعریات رہے۔ حالانکہ بعض یہ بھی کہتے ہیں کہ اپنی مذہبی غایت کے باوجود وہ شعر و ادب سے دلچسپی لیتا رہا، اور جو کچھ بھی اس زمانے میں سامنے آیا وہ کلیسائی اسکول کی تعلیم کا ذریعہ بنا۔ اس نے Boethious اور Mrtianouscadella کے علاوہ ارسطو کی Hermeneutics وغیرہ کا ترجمہ بھی کیا۔ اس کے تمام ترجمے قدر کی نگاہ سے دیکھے گئے۔ بہرحال، نوٹکر (Notker) کو زبان پر قدرت تھی اور یہی وجہ ہے کہ اس کے ترجموں میں بہت روانی پائی جاتی ہے اور اس کی زبان اساسی ہوگئی اور اس صدی کا سب سے اہم جرمن ٹھہرا۔ کہہ سکتے ہیں کہ اب جو شعریات بن رہی تھی اس کا تعلق انہیں کلاسیکی ادبیات سے تھا جن کا تعلق جرمن سے اس وقت قائم ہوا جب ڈھنگ سے یہ زبان پنپ نہیں سکی تھی۔ لہٰذا مغربی قدیم بوطیقا ہی اس عہد میں جرمن کی بوطیقا ٹھہری۔ گویا نوٹکر ہی وہ شخصیت ہے جس نے ابتدا میں باضابطہ طور پر متعلقہ زبان کی باریابی کی۔ کہہ سکتے ہیں کہ جرمن کے ابتدائی ترجمے میں لاطینی مصنفین سامنے رہے۔ متوسط بالائی جرمن میں صوتی کیفیت قدیم بالائی جرمن کے مقابلے میں تقریباً ساکت رہی اور اس سلسلہ میں ای 'E' کی صوتی کیفیت تقریباً ختم ہوگئی۔ لیکن حروف علت کی آواز کے تعلق سے قدیم زبان نئی جرمن زبان میں منتقل ہوگئی۔ اس ضمن میں ایک اقتباس ملاحظہ ہو:-

"Both O H G and M H G are too dissimilar from modern Germon to be accessible without shecial study. OHG is the richer in sound, preserving a variety of vowels in its inflections. Towards the end of the OHG period Notker labeo a monk of st. gall, developed a new fluency of expression in his translation of latin authors. In MHG the inflectional sounds of OHG were reduced to a mute 'e' but the vowel sounds of the stems are

closer to the ald lang- uage than to modern german. The notation of modified vowels (umlant), which was irregular in OHG, is systematically òbserved in MHG, which also deveioped a fleribIe and easily manipulated syntax. MHG produced for the first time a virtually standardized literary language, which is the vehicle of minnesang and the courtly and heroic epics. In common use MHG remained almost as dialectally variable as OHG"(1)

اس پس منظر میں ابتدائی جرمن بوطیقا نے لاطینی شعریات سے رشتہ رکھتے ہوئے اس سے استفادہ کی راہ اپنائی۔ اب ابتدائی اور نئی بالائی جرمن کے ادباء وشعرا چودھویں صدی عیسوی سے جدید زبانوں سے رشتہ قائم کرنے میں قدرے محتاط ہیں۔ ایسے میں vowels کے استعمال کے لئے راہیں ہموار ہوئیں اور آوازوں میں تبدیلیاں پیدا ہوئیں۔ ابتدائی اور نئی بالائی جرمن زبان کو اب سرکاری طور پر تسلیم کیا جانے لگا۔ اس ضمن میں شہنشاہی اسلوب کی ابتدا ہوئی، جسے kaneleisprache کہا جاتا ہے یا اسے چانسلری اسلوب کا نام دیا جاتا ہے۔ یہ اسلوب پراگ میں بھی رائج ہوا۔ دوسرے علاقے مثلاً مسن میں بھی اور وائینا میں تو بطور خاص۔ پندرہویں صدی میں چھاپنے کی تکنیک سامنے آگئی۔ اس طرح جرمن زبان ایک واضح رخ اختیار کرنے لگی۔ سولہویں صدی میں اس زبان پر Lutheran bible کا خاصا اثر ہوا۔ یہ نثری تحریر کیتھلک علاقے کے لوگوں کے لئے بیحد موثر ثابت ہوئی۔ لیکن باضابطہ شعریات جرمن زبان کے گرامر کی ابتدا سے تشکیل پاتی ہے۔ ۱۵۷۸ء میں جرمن زبان کا پہلا قواعد مرتب ہوا۔ یہ کام Clajus کے ذریعہ انجام پایا۔ اس کی پیدائش ہرزبرگ میں ۱۵۳۵ء میں ہوئی تھی اور وفات بینڈل بین میں ۱۵۹۲ء میں۔ یہ شخص ایک اسکول ٹیچر تھا۔ اس کے امتیازات میں لاطینی شاعری کے عناصر رہے تھے۔ اس کے اسلوب کی شگفتگی نے ہی ایک طرح کی بوطیقا مرتب کر ڈالی۔ آج بھی اس کے گرامر کو مرکزیت

(1) "The Oxford Companion to German Literature" by Henry and Marry, p.276

حاصل ہے۔ لاطینی کے بعض ادبی فن پاروں کا اس نے ترجمہ بھی کیا۔ کہہ سکتے ہیں کہ اس گرامر نے جرمن شعریات کی بنیاد میں بیحد اہم رول ادا کیا۔ یہ بات بھی واضح ہے کہ نئے بالائی جرمن کی تشکیل اٹھارہویں صدی کی دین ہے۔ اس عہد میں بڑے نمایاں لوگ پیدا ہوئے اور جرمنی زبان سے خصوصی دلچسپی لینے لگے۔ اس زبان کی قابل لحاظ کتاب Gottsched نے قلمبند کی، جس کا نام Deutsches worterbuch ہے۔ اس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس نے سب سے پہلے مذہبیات کا مطالعہ کیا اور ایک یونیورسیٹی سے فلسفہ کی ڈگری لی۔ صرف یہی نہیں بلکہ وہ ادبیات کو باضابطہ مطالعے میں رکھنے لگا، اور ۱۷۲۳ء میں اس لائق ہو سکا کہ وہ ادبی علوم پر یونیورسیٹی میں لکچر دے سکے۔ اس نے ادبی رسالے بھی نکالے اور تھیٹر کے بعض امور میں تبدیلی لائی۔ ترجمے بھی کئے۔ یہ سب کی سب اہم کتابیں ثابت ہوئیں۔ اس نے اپنی زبان کو فرانسیسی ڈھب سے آشنا کیا۔ چونکہ اس کا ذہن فلسفیانہ تھا اس لئے اسلوب کے لئے فلسفیانہ مباحث اختیار کئے۔ بہر طور، اس کی کتابیں لازماً شعریات کی نہج قائم کرنے میں بہت معاون ثابت ہوئیں جس سے انکار ممکن نہیں۔ میں نے اپنی کتاب ''تاریخ ادبیات عالم'' میں بہت سی باتوں کے علاوہ یہ بھی لکھا تھا کہ جرمن ادب کی ابتدا کی نشاندہی چوتھی صدی عیسوی کے وسط سے کی جاسکتی ہے، جس کا آغاز بائبل کے گوتھک ترجمے سے ہوتا ہے۔ یہ ترجمہ بشوپ الفیلس کی کاوشوں کا نتیجہ ہے۔ اس کام کے لئے بشوپ الفیلس کو سخت دشوار گزار مرحلوں سے گزرنا پڑا، کیوں کہ اب تک زبان کا کوئی مرتب اسلوب منظر عام پر نہیں آیا تھا اور نہ ہی کوئی تحریری زبان وجود میں آئی تھی، چنانچہ اسے واقعتاً تحریری زبان ایجاد کرنی پڑی نیز اسلوب کا سانچہ بھی تیار کرنا پڑا۔ ان تمام باتوں کے باوجود اس کے کارناموں کو اس کے عہد میں سراہا نہیں گیا۔ لیکن اسے اس بات کی پرواہ نہیں تھی۔ وہ ستائش اور صلے کی تمنا سے بالاتر ہو کر کام انجام دے رہا تھا۔ اسے اس بات سے یک گونہ طمانیت کا احساس ہوتا تھا کہ آنے والی نسلیں اس کے کارنامے سے استفادہ کریں گی۔ اس پس منظر میں اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ بشوپ کو ترجمے کے سلسلے میں کیسے کیسے ناخوشگوار حالات کا سامنا کرنا پڑا ہوگا۔ ۳۶۰ء میں گوتھک زبان بالکل ابتدائی مرحلے میں تھی۔ اس کے حروف بھی متعین نہیں تھے۔ بشوپ نے سب سے پہلا کام یہ کیا کہ گوتھک اور یونانی خطوط کے امتزاج سے نئے حروف کی تشکیل کی۔ یہی نوزائیدہ حروف اس کے اظہار خیال کا وسیلہ بنے۔ پھر یہ کام اس نے پرسکون طریقے پر نہیں کیا۔ اس کی زندگی تو ہنگامے اور انتشار سے عبارت تھی، وہ اعتقادات کی رو سے وسیع المشرب تھا، اور اس کی وسیع المشربی قدامت پسندوں کو

ایک آنکھ نہ بھاتی تھی۔ چنانچہ اس پر مختلف قسم کے الزامات عائد کئے جاتے، حتی کہ اسے مقدمات میں گھسیٹا جاتا۔ پابندیاں اتنی بڑھیں کہ اسے راہ فرار اختیار کرنی پڑی۔ اس کے والدین کیپڈوسائی عیسائی تھے۔ اس لئے اسے خاندانی روایت کے مطابق ۳۰ سال کی عمر میں ۳۴۱ء میں اینٹیوخ کا بشوپ مقرر کیا گیا۔ لیکن اس کی وسیع المشربی نے اس کے قدم یہاں جمنے نہ دئے۔ اس کے خلاف ہنگامے اٹھ کھڑے ہوئے۔ بالآخر سات سال بعد وہ اس عہدے سے برخواست کر دیا گیا۔ اپنے عہدۂ پادریت سے دست کش ہونے کے بعد وہ اینٹیوخ نہیں ٹھہرا، بلکہ اس نے موئی شا (موجودہ بلغاریہ) کی راہ لی اور وہیں سکونت پذیر ہو گیا۔ لوگوں کا کہنا ہے کہ اس نے اپنا ترجمہ برسوں کی محنت سے یہیں مکمل کیا۔ لیکن ترجمے کے دنوں وہ اشاعت مذہب سے غافل نہیں رہا، بلکہ وہ عوام الناس، میں لاطینی، یونانی اور گوتھک زبانوں میں مذہب کی تبلیغ کرتا رہا۔ ۷۰ سال کی عمر میں وہ سفر کرتا ہوا قسطنطنیہ پہنچا اور یہیں پیوند خاک ہوا۔ الفیلس کی شخصیت عظیم اور بے مثال تھی۔ اس زمانے میں کوئی دوسری شخصیت ایسی نظر نہیں آتی جس سے اس کا مقابلہ کیا جاسکے۔ اس کا وہ شاہکار جس سے حقیقتاً ایک نئی زبان کی داغ بیل پڑی Yospels قدیم عہد نامہ کے پارچہ جات ہیں۔ اپنے ادبی شاہکار کے اعتبار سے کئی صدیوں تک وہ اپنا حریف آپ رہا۔ حیرت انگیز امر یہ ہے کہ کسی کے اندر اس کے نقش قدم پر چلنے کی سکت پیدا نہ ہو سکی اور نہ ہی کوئی اس کی روشن کردہ مشعل کو لے کر آگے بڑھنے کا متحمل ہوا۔ ایسی صورت میں ایک مدت تک اس کے کارناموں کی عظمت کا گن گانے والا بھی کوئی نہ تھا۔ ایک عرصے کے بعد اس کی اہمیت کا اندازہ ہوا اور یہ انکشاف ہوا کہ مذہبی اور تہذیبی اعتبار سے اس کے کارہائے نمایاں کیا ہیں۔

الفیلس کے بعد ایک زمانے تک جرمنی میں کوئی بھی شعریات کی کتاب ضبط تحریر میں نہیں آئی۔ لیکن ایسا نہیں کہ لوگوں کے جذبات واحساسات کی چنگاریاں ان کے اندرون میں دفن ہوتی رہیں۔ بلکہ ان کے خیالات زبانی طور پر لوک گیتوں کی شکل میں ابھرے۔ یہ لوک گیت زیادہ تر جنگی امور سے متعلق ہوتے، جن میں وہ اپنے قومی بہادروں کی عظمت کے ترانے گاتے۔ ان گیتوں کے کتابی شکل میں صورت پذیر نہ ہونے کی وجہ عوام الناس میں پھیلی ہوئی جہالت تھی۔ وہ علم سے نابلد اور فن تحریر سے ناواقف تھے، چنانچہ انہیں اپنے اس تہذیبی وادبی ورثے کے تحفظ کا خیال ہی نہیں آیا۔ جو شعریات سے آشنا تھے بھی وہ سب کے سب عیسائی تھے جب کہ عوامی گیتوں سے عیسائیت پر ضرب پڑتی تھی۔ ایسی صورت میں عیسائیوں کے خواندہ طبقے نے کبھی کوشش ہی نہیں کی کہ ان قبائلی

لوک گیتوں کو تحریری شکل میں محفوظ کر لیں۔ اب تک جرمن قومیں قبائیلی رسوم و آداب سے اپنا رشتہ منقطع نہیں کر سکی تھیں۔ شعریات میں ان کے ملحدانہ تصورات کی جھلک موجود تھی جن کا صنمیاتی کردار خاصا نمایاں تھا۔ بھلا عیسائی کب ایسی شعریات کو قابل اعتنا گردانتے۔ وہ تو یہ محسوس کر رہے تھے کہ جیسے جیسے الحاد کی تاریکی دور ہوتی جائے گی ویسے ویسے شعریات کے اثرات زائل ہوتے جائیں گے۔ چنانچہ عوام کے سینے میں محفوظ شعریات کے لئے انہیں کوئی ہمدردی نہ تھی۔ عیسائیوں کے اس متعصبانہ رویے کے باوجود یہ زندہ، پائندہ اور تابندہ رہی۔ گوتھک تصورات اپنی دنیا آپ بناتے تھے، جن میں دیو قامت جن تھے، پست قامت عفریت اور سفید عورتیں تھیں۔ شجاع مرد اور بہادر عورتیں تھیں۔ جادوگر اور ساحرہ تھیں۔ ان کی شعریات انہیں کرداروں سے تشکیل پاتے تھے۔ قرار واقعی امر تو یہ ہے کہ ایسی تمام شعریات سابقہ متعدد نسلوں کی جنگوں، شکستوں، کامرانیوں، ہجرتوں اور اسی قسم کی دوسری مصیبتوں کی کہانیوں سے ظہور پذیر ہوئی تھی۔ ان میں قدیم آریہ کے متعلق بھی بیانات ملتے ہیں۔ اثر پذیری کے اعتبار سے اس عہد کا کوئی اور ادبی کارنامہ اتنا وقیع اور ہمہ گیر نظر نہیں آتا جتنا رومان، مردانگی، صنمیات اور خانگی معاملات پر مبنی یہ شعریات۔ اس کی جڑیں عام زندگی میں پیوست تھیں اور اس میں ایک قسم کی سادگی اور بے تکلفی پائی جاتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ جب عوام اس شعری کلام کو سنتے تو اس سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہتے۔ یہی نہیں یہ شعری کلام عوام کے سیدھے سادے ذہن پر نقش ہو جاتے اور ایک زمانہ تک ان کے ذہن سے محو نہیں ہو پاتے۔

لیکن مذکورہ قدیم قبائیلی شعری کلام کے متعلق بھی ہماری معلومات ناکافی ہیں۔ حالانکہ نویں صدی عیسوی میں شارلیمان نے اس تمام شعری کلام کو جمع کر کے مرتب کیا تھا جو بعد میں زمانہ کے دست برد سے محفوظ نہ رہ سکا۔ صرف ایک بلاڈ دستیاب ہوتا ہے جو Hilde Brandslied کے نام سے معروف ہے۔ اس کے اشعار صنعت تکرار کی بہترین مثال ہیں۔ اس نظم کا موضوع ہلڈ برانڈ اور اس کے بیٹے ہاڈو برانڈ کے درمیان تصادم و کشمکش ہے۔ اس کی جو صورت آج موجود ہے وہ یقینی طور پر اصل قصے کے بہت بعد کی ہے۔ ایک قصہ جو خاصا مشہور ہے Iheodric of verona کے عہد سے متعلق ہے جسے گوتھ Dietrich von bern کے نام سے موسوم کرتے تھے۔ von ۴۵۴ء میں پیدا ہوا تھا اور اس کی وفات ۵۲۳ء میں ہوئی تھی۔ وہ اپنی بہادری اور مردانگی کے لئے مشہور تھا۔ یہی وجہ ہے کہ جرمن ادب میں اسے ایک داستانی ہیرو کی حیثیت حاصل ہے۔ اور افسانوں میں مرکزی رومانی کردار کی حیثیت سے ابھرتا ہے۔ اس کے

Ballad کی زبان کافی ثقیل اور انتہائی ناہموار ہے۔ تاہم اس میں اثر پذیری کی کیفیت اور ڈرامائی خوبیاں بدرجہ اتم موجود ہیں۔

اس متنازعہ فیہ عہد کے بعد ہم اس زمانہ میں داخل ہوتے ہیں جو شارلیمان کا عہد ہے۔ شارلیمان تقریباً آٹھویں صدی کی چوتھی دہائی میں Aachen میں پیدا ہوا اور وہیں ۸۱۴ء میں فوت بھی ہوا۔ اس کی سیاسی حیثیت پر روشنی ڈالنا ضروری نہیں۔ صرف اتنا کہنا کافی ہوگا کہ وہ تاریخ کی ایسی عظیم شخصیت ہے جسے فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ اسے فن سپہ گری اور سیاست سے دلچسپی تو تھی ہی، فنون لطیفہ سے بھی رغبت اس کے امتیازات میں سے ہے۔ اس کی ادب نوازی کا اندازہ اس سے لگایا جاسکتا ہے کہ اس نے اپنے محل میں ایک دیوان خانہ قائم کر رکھا تھا، جہاں اس عہد کے اسکالر اور ادبا جمع ہوتے اور علمی وادبی موضوعات پر تبادلۂ خیال کرتے۔ اس نے اپنی سلطنت کے گوشے گوشے میں اسکول ومدارس بھی قائم کئے۔ اس نے اپنی مملکت کے پادریوں کو یہ حکم دے رکھا تھا کہ عوام الناس کو وہ اپنے پیغامات مقامی زبان میں پہنچائیں۔ ان امور سے اس کی علم دوستی کا اندازہ ہوتا ہے۔ یہی نہیں اس نے قدیم ادب کے تحفظ کے لئے حتی المقدور کوشش بھی کی اور سابقہ منتشر ادب پاروں کو مرتب بھی کیا۔ تین سو سال بعد جب باضابطہ طور پر ضمیاتی کہانیوں کے مرتب کرنے کا سلسلہ شروع ہوا تو اس پس منظر میں شارلیمان کا کردار واضح طور پر ابھرا۔ اس کے ڈرامائی کردار اور رائج کہانیوں میں فرق ضرور ہے۔ لیکن اس کے دو کردار رولینڈ اور اولیور زندہ اور پائندہ ہیں۔ سچی بات تو یہ ہے کہ شارلیمانی ادب جرمنی سے زیادہ فرانسیسی اور اطالوی مزاج ومیلان رکھتا ہے۔

گیارہویں صدی ادبی لحاظ سے جمود کا زمانہ ہے۔ اس عہد میں کوئی بھی قابل ذکر تحقیقی کارنامہ منصۂ شہود پر نہیں آتا۔ سعابی عہد (Honestauffen(Sualian Age کے تخت نشین ہونے کے سال یعنی ۱۱۳۸ء سے شروع ہوتا ہے اور اس کا خاتمہ اس سلسلے کے آخری بادشاہ کی وفات یعنی ۱۱۶۸ء پر ہوتا ہے۔ یہ مذہبی جنگوں کا زمانہ ہے۔ اس دور میں جرمن اور فرانسیسی ایک دوسرے سے زیادہ قریب آتے ہیں اور ایک دوسرے کو متاثر بھی کرتے ہیں۔ اس عہد کی دوسری نمایاں خصوصیت سعابیان مینی سنگرس (Soabian Minnesingers) خاندان کا عروج ہے۔ یہ مینی سنگرس خاصے معروف تھے۔ ان میں سے بیشتر اعلی اور رئیس خاندان کے چشم وچراغ تھے۔ ان کی نظمیں محبت اور شجاعت کے موضوعات سے مملو تھیں۔ ان لوگوں کا قاعدہ یہ تھا کہ شہنشاہ وقت کے دربار میں حاضر ہوتے اور فن موسیقی کا مظاہرہ کرتے۔ ان میں گیتوں کا مقابلہ بھی ہوتا۔ سعابیہ اور

آسٹریلیا ایسے گیت کاروں کے مراکز تھے۔ ان کی نظموں کی زبان عام طور پر سعا بیانی بولی ہوتی اور ان کے موضوعات عموماً عوامی زندگی سے ماخوذ ہوتے تھے۔ ان نظموں میں زندگی دھڑکتی ہوئی نظر آتی ہے اور فنی لحاظ سے بھی انہیں قابل لحاظ کہا جا سکتا ہے۔

لیکن جلد ہی ان گیت کاروں کے خلاف سخت ردعمل کا اظہار کیا گیا۔ دراصل یہ ردعمل ان کے بیانیہ گیتوں کے خلاف تھا پھر بھی گیت کاروں کی یہ تحریک نہ صرف مقبول تھی بلکہ معروف بھی لیکن حیرت انگیز امر یہ ہے کہ ان سے وابستہ شعرا اور ادبا شاذ ہی شہرت دوام حاصل کر سکے۔ اس سلسلے میں چند نام سامنے آئے ہیں اور وہ بھی تفصیلات سے عاری۔

ولفرام ان ایشین باخ

Wolfram von Eschenbach

یہ وسط جرمنی کا سب سے مشہور شاعر ہے، جس کا عہد بارہویں صدی کے اواخر اور تیرہویں صدی کے اوائل کے درمیان بتایا جاتا ہے۔ یہ حقیقتاً رزمیہ شاعر تھا جس کا تعلق ایک رئیس خاندان سے تھا۔ لیکن وہ اتنا امیر نہ تھا۔ پھر اس کے متعلق یہ بھی مشہور ہے کہ وہ نہ پڑھ سکتا تھا اور نہ لکھ سکتا تھا۔

پارزی وال جرمنی کا سب سے مشہور درباری رزمیہ تصور کیا جاتا ہے۔ یہ رزمیہ ۱۲۰۵ء اور ۱۲۱۵ء کے درمیان لکھا گیا۔ اس کا ماخذ ایک فرانسیسی رزمیہ شاعر کی لکھی ہوئی ایک کیلٹی نظم Chrestien De troyers ہے۔ دونوں کے موضوعات میں مماثلت کے کئی پہلو موجود ہیں۔ نظم کا موضوع ''ہولی گریل (Holy grail) کی تلاش'' ہے۔ ہولی گریل وہ مقدس پیالہ ہے جس میں حضرت مسیح کے مصلوب ہوتے وقت خون اکٹھا کیا گیا تھا۔ اس نظم میں جو تصورات پیش کئے گئے ہیں وہ مذہب اور شجاعت سے متعلق ہیں۔ چنانچہ اسے عوام میں کافی مقبولیت حاصل ہوئی۔ اس کہانی کی کئی شکلیں سامنے آئیں لیکن مرکزی تصور وہی رہا یعنی مقدس پیالے کی تلاش۔ بعد کے لکھنے والوں نے اس مقدس پیالے کے تصور میں قدرے تبدیلی لائی اور اس اصطلاح کو Bang real (حقیقی خون) سے مبدل کر دیا۔ اس ضمن میں جو کہانی کہی جاتی ہے وہ یہ کہ اس مقدس پیالے کو بہشت سے ایک فرشتہ یوروپ لایا اور ایک کوہ کی بلندی پر اس کی نگہبانی کرتا رہا۔

لیکن مقدس پیالہ کسی طرح غائب ہو گیا اور چونکہ صرف ایک راست اور پاکباز انسان ہی اس مقدس پیالے تک رسائی حاصل کر سکتا تھا اس لئے اس کی بازیافت سب سے بڑا اور سب سے مقدس فریضہ ٹھہرا۔ ایشین باخ کے نقطہ نظر سے San grail ایک قیمتی پتھر تھا۔ بہر حال، صورت واقعہ جو بھی ہو، مقدس پیالے کی یہ کہانی مختلف صورتوں میں بار بار دہرائی جاتی رہی۔

دوسرا رزمیہ Willehalm نامکمل حالت میں دستیاب ہوا ہے۔ یہ بھی فرانس کی قومی شاعری کے تصورات سے مملو ہے۔ ایشین باخ سے کئی اور گیت بھی منسوب کئے جاتے ہیں۔ ''دن کے گیت'' (Day song) کا خالق اسے ہی تسلیم کیا جاتا ہے۔ لیکن اس عہد کا سب سے بڑا غنائی شاعر Walther von Der vogelwcide تھا۔ ایشین باخ کی طرح یہ بھی غریب لیکن شریف تھا۔ اس کی زندگی سیاحانہ طرز پر بسر ہوئی۔ وہ ہمیشہ سفر پر رہتا تھا۔ اس نے جرمنی کے اکثر علاقوں کا سفر کیا اور پڑوسی ملکوں کی بھی خاک چھانی۔ اس کی نظمیں عشقیہ جذبات کی آئینہ دار ہیں۔ اس نے اپنی آخری عمر میں مذہب وسیاست کے موضوعات پر نظمیں کہیں۔ اس کی آخری نظم جو ۱۲۲۷ء میں تخلیق ہوئی۔ فریڈرک دوئم کی مذہبی جنگ کی حوصلہ افزائی کرتی رہی۔ اس شاعر کا زمانۂ شباب وینا میں گزرا اور موت ووزر برگ میں ہوئی۔ تیرہویں صدی میں جرمن کے ایک غیر معروف بے نام مصنف نے قدیم داستانوں کو از سر نو ترتیب دینے کا عزم کیا اور اپنی فطری شاعرانہ صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر ایک خاص مقام حاصل کیا۔ اس کی مرتب کردہ داستانیں شاہکار بن گئیں۔ ان میں تاریخی اور دیومالائی عناصر کا ایک حسین امتزاج ملتا ہے۔ خود متذکرہ شاعر کی شاعری اعلیٰ درجے کی نظر آتی ہے۔ اس کے شاعرانہ کیف وکم کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ ترجمے کی تمام مشکلات کے باوجود اس کی اصلی قوت اور حسن کا احساس باقی رہتا ہے۔

ایک قصے کے روح رواں دو کردار ہیں، جو صنف نازک سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان میں سے ایک برن ہلڈ (Brunhild) اور دوسری کرم ہلڈ (kriemhild) ہے۔ کہانی انہیں دو عورتوں کی آپسی رقابت سے شروع ہوتی ہے۔ قصہ کا مرکزی کردار یا ہیرو سگفریڈ (Siegfried) برن ہلڈ کے خلاف ایک سازشی منصوبہ بناتا ہے۔ اس کا مقصد اپنے دوست اور اس کے گوہر گنتھر (Gunther) کے لئے برن ہلڈ کی قوت پر قابو پانا ہے۔ اس کی قوت اس کے کمر بند میں پوشیدہ ہے۔ سگفریڈ فریب سے وہ کمر بند حاصل کر کے اپنی بیوی کرم ہلڈ کو دے دیتا ہے۔ اپنے کمر بند کو نہ پا کر وہ غصے سے پاگل ہو جاتی ہے۔ اسے سگفریڈ کی سازش کا پتہ چل جاتا ہے لہذا اس سے انتقام لینے

کے لئے وہ اپنے راز دار ہیگن کو اس کے قتل پر آمادہ کرتی ہے۔ ہیگن سگفریڈ کو قتل کردیتا ہے۔ کرم ہلڈ اپنے شوہر کی موت سے انتہائی غمزدہ ہو جاتی ہے ساتھ ہی اس کے دل کے اندر بھی انتقام کی آگ بھڑک اٹھتی ہے۔ وہ اس مقصد کے حصول کے لئے ہنوں کے بادشاہ ایتلا سے شادی کر لیتی ہے اور ایک دعوت کے موقع پر بھرے دربار میں خونی ڈرامہ کھیلتی ہے۔ جس کے نتیجے میں تمام سردار اور اہم شخصیتیں قتل ہو جاتے ہیں۔ اس شاہکار کا ایک خوبصورت محاکمہ کارلائل نے پیش کیا ہے۔ لیکن سچ تو یہ ہے کہ کوئی تنقید اس کی قوت وحسن سے انصاف نہیں کر سکی۔ اس کا پرجوش بیان اور اس کی شاعرانہ عظمت ٹیوٹینک روح کے ارفع ترین اظہار کا مرقع پیش کرتی ہے۔ اس نظم کے اثرات کال باخ کے فن اور Wanger کی موسیقی پر واضح طور پر محسوس کئے جا سکتے ہیں۔ اس کا درباری منظر اگر چہ برگنڈی کے دربار کا ہے لیکن اس کی جڑیں قدیم ماضی کے دھندلکے میں پیوستہ ہیں۔

چودھویں اور پندرھویں صدی میں جرمن شعریات عروج کی منزلوں سے گزرتی ہے۔ اس دور میں مسٹر سنگرس (mester singers) کی ایک انجمن قائم ہوتی ہے۔ اس انجمن کے نمائندوں میں ایک اہم ترین نام Hans sachs کا ہے۔ اس انجمن کا خاتمہ ۱۸۳۹ء میں ہوتا ہے۔ انجمن نے ادبی اعتبار سے کئی قابل لحاظ کام کئے۔ اس کے ممبروں نے شعریات میں بہتر ہیئت کی تلاش کی اور اغلاط سے بچنے کے لئے کچھ تکنیکی صورتیں ابھاریں۔ وہ شعرا جن کا کلام فنی اعتبار سے اغلاط سے پاک ہوتا انعامات حاصل کرتے لیکن ان کی شعریات میں سارا زور ہیئت پر صرف ہوتا، فکر یا موضوع ان کے نزدیک اتنے قابل لحاظ نہ تھے۔ چنانچہ احساسات وجذبات سے عاری شعریات بھی انعامات کی حقدار سمجھی جاتی تھی۔

بہرحال اس انجمن کی تحریک کے خلاف ایک ردعمل شروع ہوا۔ اس ردعمل کے نتیجے میں مزاحیہ اور طنزیہ شاعری نے فروغ پایا۔ طنز ومزاح کا نشانہ ایک طرف ریاست بنی اور دوسری طرف کلیسا۔ اس سلسلے میں اسٹیکر کی Parson Amis ایک معروف طنزیہ اور مزاحیہ نظم ہے۔ لیکن ان تمام نمونوں میں طنز کی سب سے معروف تخلیق ریمنڈ کا ایک رزمیہ ہے جو The fox کے نام سے مشہور ہے۔ اس کا زمانہ تخلیق دسویں صدی ہے۔ اس نظم کے محتویات کو کئی شعرا نے برتا، لیکن اسے بام عروج پر پہنچانے کا سہرا گیئٹے کے سر ہے۔ گیئٹے نے اس رزمیہ کو ۱۷۹۳ء میں لکھا۔ کہہ سکتے ہیں کہ نو سال کی مدت میں اس رزمیے کی شہرت بڑھتی ہی گئی۔ مختلف عہد میں مختلف شعرا نے اسے اپنے اپنے طور پر برتا۔ فیلنشی، فرانسیسی، بالائی جرمن، زیریں جرمن اور لاطینی میں یہ نظم بار بار لکھی گئی۔ کئی

دوسری زبانوں میں بھی اس کے تراجم ہوتے رہے ہیں۔ ۱۴۷۹ء میں ایک نثری کارنامہ سامنے آیا جس کا نام Historic van reynacrt de rose ہے۔ یہ پہلے پہل ہالینڈ میں شائع ہوا۔ یہ نثری شاہکار ایک تمثیلیہ ہے جس میں جانوروں کے ذریعہ انسانی حماقتوں کونشانہ بنایا گیا ہے۔

جرمن کے تمثیلی ڈرامے بائبل کے واقعات کو مقامی اور عام انداز میں پیش کرتے ہیں۔ مذہبی جنگ اور اصلاحی عہد کے وسط میں تمثیل نگاری کا ظہور ہوتا ہے۔ تمثیل نگاروں کی نمائندگی کا شرف Thomas a kempis (۱۱۷۱-۱۳۸۰) کو حاصل ہے، جس کا اصل ہمرکن تھا۔ اس کے ایک تمثیلیہ، مسیح کی نقل (Imitation of christ) کو خاصی مقبولیت حاصل ہے۔ تمثیل نگاروں کے اس اسکول نے لوتھر کے لئے ایک راہ ہموار کی۔

اس دن جب اللہ ہر شخص کے اعمال کا حساب کرے گا تو اس وقت صورت کیا ہوگی، اس کی ایک تصویر ایک جرمنی نظم میں ابھرتی ہے۔ یہ نظم Regenslurg کی عبادت گاہ میں پائی گئی تھی۔ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اس کی تاریخ ۸۲۸ء ہوگی۔ اس نظم کا دلچسپ پہلو یہ ہے کہ اس میں مذہبیت اور لا مذہبیت دونوں ہی کا اتصال ابھر گیا۔ ظاہر ہے کہ مسیحیت زور پکڑ رہی تھی۔ musped اسکینڈ نیویائی میتھالوجی میں وہ حشر کے میدان سے عبارت ہے۔ جب یہ دنیا ہمیشہ کے لئے ختم ہوجائے گی۔ یہ نظم انگریزی میں ہاتھورن کی کتاب میں موجود ہے۔ نظم ملاحظہ ہو:

مسپیلی (MUSPILLI)

(نوٹ:-scandinivian mythology میں مسپیلی 'قیامت کی طرف اشارہ کرتا ہے)

رب عظیم جب انسان کا حکم صادر کرے گا
تو روئے زمین کے تمام انسان بارگاہ رب العزت میں حاضر ہوں گے
کوئی بھی اولاد آدم تاخیر نہیں کرسکے گی
اس لئے کہ اس اجتماع عظیم میں ساری انسانیت کی شرکت ضروری ہے
میں نے صاحب عقل وتمیز سے سنا ہے
کہ مسیح سے برگشتہ اور گمراہ انسان، الیاس سے جنگ کرے گا

وہ ملعون ومردود ہتھیاروں سے لیس ہوگا
ان میں جنگ کا آغاز ہوگا
مقابل جنگ جو قوی ہوں گے اور مقصد اس کا عظیم ہوگا
الیاس حیات ابدی کے لئے جنگ کرے گا
وہ انصاف کی بادشاہت کی یقین دہانی چاہے گا
اس لئے بہشت کا مالک اسے اپنی معاونت سے ہمکنار کرے گا
مسیح سے برگشتہ لوگ اپنے دشمن دیرینہ ابلیس کے پہلو بہ پہلو کھڑے ہوں گے
وہ ابلیس جو ان کی شکست کا موجب ہوگا
اس لئے وہ میدان جنگ میں گر جائیں گے
زخمی اور پوری طرح مغلوب
لیکن خدا کے کئی نیک اور صالح بندے یہ عقیدہ رکھتے ہیں کہ الیاس بھی
اس جنگ میں مجروح ہوگا
جب الیاس کے سرخ لہو سے خاک رنگین ہو جائے گی
تو چشمے خشک ہو جائیں گے، سمندر خود کو نگل لے گا
بہشت شعلہ فشاں ہو جائے گا
چاند ٹوٹ کر گر پڑے گا، اور زمین رقص آتش کا نظارہ کرے گی
روئے ارض کے پہاڑ ریزہ ریزہ ہو جائیں گے

حشر کا میدان، اعمال کا حساب وکتاب اکثر مذاہب کا مشترکہ اعلانیہ ہے۔ یہودیوں، عیسائیوں اور مسلمانوں کی مذہبی کتابوں میں بڑے موثر طریقے پر ان کا اظہار ہوا ہے، اور قیامت کے ہوش ربا مناظر سے دینی کتابیں بھری پڑی ہیں۔ یہ نظم اتنی موثر نہیں ہے لیکن سزا و جزا کے معاملات کی جھلک کی صورت اس نظم میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ شاعر کا نام معلوم نہیں، تحقیق جاری ہے۔

باتھورن نے The weissenbrunner prayer کے عنوان سے ایک جرمن نظم کا تعارف کروایا ہے، جو ہائی جرمن بولی میں ہے اور ڈاکتائین کے عبادت خانے سے حاصل ہوئی ہے۔ یہ عبادت خانہ ڈیسین بریز (باوریہ) میں ہے۔ آٹھویں صدی کی نظم تسلیم کی جاتی ہے۔ نظم

ملاحظہ کیجئے:

مجھے تجسس ہوا اور تب میں نے
حیرت زا باتیں لوگوں سے سنیں
تب دنیا نہیں تھی، نہ چمکدار آسمان تھا
نہ کوئی پہاڑ، نہ درخت
سورج چمکتا نہ تھا، چاند میں روشنی نہ تھی
کچھ نہ تھا تو اختتام بھی نہ تھا
بس ابتدا تھی، ابتدا کی ابتدا
تب صرف خدا انسان کا دوست تھا
اور اسی کے فرشتے تھے
پاک خدا، عظیم خدا
اور تب آسمان اور زمین نے نعمتیں بخش دیں
اس کی عظمت کا احساس دلوں میں جاگزیں ہوا
برائیوں سے نبرد آزما ہونے کی قوت پیدا ہوئی
اور تب خدا ہمارے سامنے تھا
اور سب تھے

دنیا کے آباد ہونے کا معاملہ بھی مذہبی کتابوں میں تفصیل سے درج ہے۔ ساکن اپنی کہانی اس باب میں اپنے انداز سے سناتا تھا۔ پھر بھی اولین لوگ دنیا کے قیام کی بابت کیا تصورات رکھتے تھے، اس نظم سے ظاہر ہے۔ آٹھویں صدی کی یہ نظم شر سے لڑنے کی بھی قوت کا اظہار کرتی ہے۔ دراصل ہماری زندگی کے تمام تر معاملات خیر و شر سے عبارت ہیں۔ قضا و قدر، جبر و اختیار اور آخری مرحلے میں شکست شر شاید وہ بنیادی نکتہ ہے جو تمام آفاقی تصور کی کلید ہے۔ جرمن نظم ایسے ہی تصورات کا اظہار کر رہی ہے۔

جرمن شعریات کے تعلق سے مذکورہ دونوں شاعروں کے تفصیلی تذکرے کے بعد دیگر شعرا و ادبا کے ایک مختصر لیکن مسلسل جلوے پہ اکسانے والی جھلک پیش کر رہا ہوں۔

واتھر وان درو گل ویڈ Walther vomn der vogel wcide ٹرائیل میں

۱۱۶۰ء میں پیدا ہوا تھا۔ یہ اپنے زمانے کے نوابین، امرا یہاں تک کہ بادشاہوں سے بھی قریب تھا لیکن اس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وگل ویڈ ایسے مراسم، تعلق اور وابستگی کے بعد بھی ایک آزادانہ ذہن رکھتا تھا۔ اس نے عوامی زندگی کا قریب سے مطالعہ کیا تھا۔ ملک کے سماجی، سیاسی اور اقتصادی معاملات سے آگاہ تھا۔ اس کی ایک بات پر سبھوں کو اتفاق ہے کہ وہ پوری جرمن برادری کا رجز خواں تھا۔ اس کے لہو میں وطن دوستی کا ایک ایسا جذبہ تھا جو اس کے عہد کے کسی شاعر کو نصیب نہیں۔

August stramen (۱۹۱۵ء-۱۸۷۴ء) جرمن ادب کے فن کاروں میں ہے۔ ایک زمانہ تک اس کی تخلیقات شائع نہ ہوسکیں اس لئے کہ ان میں بڑے ہی پر تشدد تجربات کئے گئے تھے۔ اس لئے اسے کھر درا ادیب بھی کہا جاتا ہے۔ خاص طور سے اس کے ڈرامے جب شائع ہونے لگے تو اس کی کچھ کچھ اہمیت واضح ہوئی۔ پھر بھی یہ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ ڈرامہ نگاری میں کوئی خاص جگہ بنا سکا۔ بہر حال، اس کی خاص خاص کتابوں میں ڈرامہ Sandcta susanna howers اور Das werk ہیں۔

ایک دوسرا فنکار جارج ہیم George Hiym (۱۹۱۲ء-۱۸۸۷ء) ہے۔ یہ شاعر بھی تھا اور افسانہ نگار بھی۔ اس کے یہاں اپنی ذات میں جھانکنے کا عمل ملتا ہے۔ اس لئے اس کی شاعری دروں بینی سے عبارت ہے۔ اس کا مجموعہ Wecom hment معروف ہے۔

Elselaker-schulter (۱۹۴۵ء-۱۸۶۹ء) ایک شاعرہ ہے۔ اس نے کم از کم آٹھ سال یوروِلم میں گزارے۔ کہا جاتا ہے کہ اس شاعرہ پر ہمیشہ مفلسی چھائی رہی۔ اس نے ایک ناول بھی لکھا تھا اور ایک ڈرامہ بھی، لیکن بحیثیت شاعرہ اس کی اہمیت مسلم رہی ہے۔ یہ Yeats سے واقف تھی۔ اس کا بہترین مجموعہ The way of the stars ہے۔

ایک دوسرا فنکار الفریڈ موبرٹ Alfred mombert (۱۹۴۲-۱۸۷۲ء) ہے۔ اس کی نگارشات میں Aeon بہت معروف ہے۔

ایک اور فنکار Welhelm lehman ہے۔ ایک شاعر کی حیثیت سے یہ فطرت سے بہت قریب معلوم ہوتا ہے۔ چنانچہ اس کی شاعری میں پھولوں کی علامتیں بہت ملتی ہیں۔

ایک دوسری شاعرہ Elisabeth langasser (۱۹۵۰-۱۸۹۹ء) ہے اس کی حیثیت تسلیم کی جاتی رہی ہے۔ ویسے اس نے ناول بھی لکھے ہیں اور سچ تو یہ ہے کہ اس کے ایک نا

ول The indelible seal کی وجہ سے ہی اسے عظمت حاصل رہی ہے۔ ویسے اس کے پہلے ناول Prsserpina کو اہمیت دی جاتی رہی ہے۔

Gottfried Benn (۱۹۵۶ء-۱۸۸۶ء) ایک ایکسپریشنسٹ (expressionist) اور مورخ کی حیثیت سے مشہور ہے۔ اس کی شاعری کا پہلا مجموعہ ۱۹۱۲ء میں Morgue کے نام سے شائع ہوا اور خاصا مشہور ہوا۔ اس لئے کہ اس میں ایک طرح کا پرتشدد اظہار ملتا ہے اور اس میں شاعر کی ذہنی پیچیدگی بھی ابھر گئی تھی۔ اس لحاظ سے اس کے دوسرے مجموعے بھی جیسے Sons اور Flesh قابل تعریف سمجھے گئے۔ اس کی شاعری میں حسن ہے اور ایک طرح کی سرخوشی بھی ملتی ہے لیکن بعض موقعوں پر یہ بھی اظہار ہوتا ہے کہ Expressionism کی لے تیز ہوگئی۔ Expressionism کی یہ لے دوسرے فنکاروں کے یہاں بھی ملتی ہے۔

تان ہاوسر (Tann Hauser) تیرہویں صدی کا ایک ممتاز غنائی شاعر تھا۔ اس کی شاعری Dance song کی حیثیت سے معروف ہے۔ کہا جاتا ہے کہ تان ہاوسر کا تعلق تان ہوسین کے سالزبرگ خاندان سے تھا۔ ۱۲۴۰ء سے لے کر ۱۲۷۰ء تک اس نے سیاحانہ زندگی بسر کی۔ ایک پادری کے روپ میں Bonarian آسٹرین اور دوسرے درباروں میں گیا۔ دور افتادہ مشرق کے بھی سفر کئے۔ بعد کے شعرا نے تان ہاوسر کی تاریخی حیثیت پر ایک اسطوری رنگ چڑھا دیا اور اس کی ذات سے نادرالوقوع واقعات منسوب کر دئے گئے۔ سولہویں صدی کی ایک جرمنی نظم میں تان ہاوسر کے کراماتی نوعیت کے واقعات قلمبند کئے گئے ہیں۔

ٹرائم برگ کا ہیوگو (Hugo of Trimberg) تیرہویں صدی کا شاعر تھا۔ بارہویں صدی میں حکایات اور جانوروں پر مبنی قصوں کا چلن عام ہوا تو جلد ہی طنز نگاری کی روش بھی پروان چڑھی۔ ٹرائم برگ ہیوگو نے جس کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ ایک اسکول کا استاذ تھا، لگ بھگ ۱۲۰۰ء میں ایک طویل نظم Der Renner کے عنوان سے لکھی، جس میں حقیقی زندگی کے بہترین مرقعے پیش کئے گئے۔ کبھی کبھی وہ اپنے اخلاقی اصولوں کو واضح کرنے کے لئے یا بدکرداروں پر طنز کرنے کے لئے حکایات کا بھی سہارا لیتا ہے۔

ہینس شاخ (Hans Sachs) جرمنی شعریات کی تاریخ میں ایک منفرد مقام رکھتا ہے۔ گوئٹے اسے "اپنا پیارا استاد" کہہ کر مخاطب کرتا ہے۔ ہینس شاخ ایک کفش دوز تھا۔ اس کی پیدائش نیورمبرگ میں ہوئی۔ ابتدائی تعلیم شہر کے ایک آزاد اسکول میں حاصل کی، جہاں اس نے

کچھ لاطینی اور یونانی بھی سیکھ لی۔ پندرہ سال کی عمر میں اسے کفش دوزی کی تربیت حاصل کرنے کے کام میں لگایا گیا، لیکن اسے جب فرصت ملتی وہ ماسٹر سانگ کے ابتدائی اصول بھی سیکھتا۔ جب اس کی عمر صرف بیس سال تھی، اس نے اپنا پہلا Bar لکھا، جو اس کی پہلی نظم یا گیت ہے۔ یہ گیت مذہبی احساسات سے مملو ہے۔ ۷۷ سال کی عمر میں جب اس نے اپنی تخلیقات کا جائزہ لیا تو اس نے پایا کہ وہ ۶۰۴۸ فن پاروں کا خالق بن چکا ہے۔ ان میں چند مختصر فن پارے بھی تھے اور کچھ طویل بھی۔ پھر ان میں مختلف انواع کی اصناف شامل تھیں۔ کامیڈی، ٹریجڈی، کامک اسٹوری، حکایات تخیل، تاریخ، خواب، مختصر اور سادہ گیت اور متنازعہ موضوع پر مکالمے، سبھی موجود تھے۔ یہ امر اس کی زود نویسی اور بسیار نگاری پر دلالت کرتا ہے۔ ساتھ ہی فن پر اس کی قدرت کا غماز بھی ہے۔ بہر کیف ان میں سے اس نے تین طویل Folio منتخب کیے جو ۱۵۵۸ء اور ۱۵۶۱ء کے درمیان میں اشاعت پذیر ہوئے۔ اس کے بیشتر موضوعات جرمن داستانوں، بائبل، بوکاشیو، ہیروڈوٹس اور دوسرے کلاسیکل مصنفوں کی تحریروں سے لئے گئے ہیں۔ اس کے چند گیت بیحد مقبول ہوئے لیکن اس کی Schwanke یا قصۂ شادمانی نے غیر معمولی مقبولیت حاصل کی۔ خاص طور سے اس کی سادہ ظرافت نگاری اور انسانی زندگی کے گہرے مشاہدہ نے اس فن پارے کو بیحد دلچسپ بنا دیا ہے۔

الرچ وان ہوٹن (Ulrich von Hutten) تلوار اور قلم دونوں کا دھنی تھا۔ پہلے پہل اس نے لاطینی زبان میں لکھنا شروع کیا، بعد ازاں جرمن زبان کو وسیلۂ تحریر بنایا تا کہ اپنی بات زیادہ سے زیادہ جرمن عوام تک پہنچا سکے۔ اس نے اپنی تحریر Anfwecker der ieutschen nation یعنی ''جرمن قوم کو بیدار کرنے والا'' سے عوام کے دلوں پر گہرا اثر ڈالا۔ ۱۵۱۷ء میں شاہ میکس میلن نے آگس برگ کے مقام پر اسے جرمنی کا پوئٹ لاریٹ (Poet laureate of Germony) کے خطابات سے نوازا۔ اس کے بعد اس نے مسلسل مکالمے لکھے، جس نے اصلاحی تحریک کے متنازعہ فیہ ادب کا اسلوب متعین کیا۔ اس کا ایک مکالمہ Arminius اس کی شخصیت کے ان پہلوؤں کا آئینہ دار ہے۔ یہ ۱۵۱۹ء میں اشاعت پذیر ہوا اور جرمنی شاعری میں ''ہرمن ورشپ'' کو متعارف کرنے کا سبب بنا۔ ہوٹن اپنے طنز کی شدت اور زور کے لئے ''جرمن جوینل'' کے نام سے مشہور ہے۔ اس کی طوفانی اور رومانی زندگی کا خاتمہ سوئزرلینڈ میں ۱۵۲۳ء میں ہوا۔

مارٹن لوتھر Martin luther (۱۵۴۶ء - ۱۴۸۳ء) صرف اپنی مذہبی اصلاحی تحریک

کے لئے ہی معروف نہیں بلکہ اپنی ادبی خدمات کے لئے بھی مشہور ہے۔ اسے بجا طور پر جدید بالائی جرمن زبان اور ادب کا باوا آدم یا پیشرو کہا جاتا ہے۔ مارٹن لوتھر کی قابل قدر نگارشات میں قدیم و جدید بائبل کا ترجمہ اور ۳۷ مناجاتیں ہیں۔ اسے جرمن مناجات نگاری کا Ambrose قرار دیا جاتا ہے۔ وہ خود کہتا ہے:

My husk may be hard but the kernal is soft and sweet

شاعر اسکالر سائمن داخ Simon dach (۱۶۵۹-۱۶۰۵) خاموش طبیعت اور متفکرانہ ذہن کا انسان تھا۔ وہ اپنی لیاقت کی بنیاد پر کونگس برگ کی یونیورسٹی میں شاعری کا پروفیسر بنا۔ اس کی محبوبہ نے جب بے وفائی کی تو اس نے زیریں جرمن بولی میں ایک خوبصورت جذباتی گیت لکھا، جس کا عنوان Anke von tharaw ہے۔ یہ نظم اپنی سادگی اور سریع الفہمی کی وجہ سے خاصی مقبول ہوئی۔ لیکن جو نظم داخ کی شہرت کا باعث بنی، اس کے بارے میں شاعر اپنے افسوس کا اظہار کرتا ہے۔ لیکن کیوں؟

اس طرح کہا جا سکتا ہے کہ جرمن شعریات کی تاریخ عالمی شعریات کے پورے منظر نامے میں ایک مخصوص جگہ رکھتی ہے۔ جہاں کتنے ہی اذہان ایسے ہوئے جنھوں نے شعر و ادب کو نئے ممکنات سے آشنا کیا۔ غور سے دیکھا جائے تو جرمن شعریات اپنی آغوش میں وسیع تجربے کی دنیا بھی رکھتی ہے اور اپنی روایات کا پاسدار بن کر بھی نمایاں رہی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ شعریات کا بیشتر حصہ حالات و کوائف کا عکاس ہے، جس میں جمالیاتی عنصر معدوم نہیں ہے۔ جرمن کے بالیدہ شعرا اپنے شعری میزان کو نئے تناظر دینے کے باوجود اپنے سابقہ ورثے کو محفوظ و مامون رکھنے پر اصرار کرتے رہے ہیں۔ بلکہ کئی فنکار تو ایک طرح سے رجحان سازی کے مرحلے سے گزرے ہیں۔ ان میں کچھ ایسے بھی ہیں جنھوں نے شعریات کو نئی تھیوری سے بھی آشنا کیا ہے، جو آج ہمیں پرانی معلوم ہوتی ہے، لیکن کسی زمانے میں ان کا نیا انداز قابل تقلید رہا ہے۔

■■

فرانسیسی شعریات

ماہرین لسانیات اور ادبی تاریخ کے مورخین اس امر سے آگاہ ہیں کہ Norman conquest نے انگریزی پر ایسے اثرات ڈالے کہ اس کی لسانی فضا ہی بدل گئی۔ لیکن جہاں تک لاطینی کی مقبولیت کا سوال ہے یہ مقبولیت بھی مقامی بولیوں پر اثر انداز نہیں ہوئی۔ فرانسیسی مانتے ہیں کہ ان کے یہاں جو زبان رائج ہوئی وہ فطری انداز سے ہوئی۔ یہ اور بات ہے کہ صوتیاتی صورتیں جو اس وقت موجود تھیں ان کے اثرات ضرور پڑے۔ یہی وجہ ہے کہ جرمن کے الفاظ فرانسیسی میں کم سے کم ہیں۔ یہاں تک کہ اس کی ساخت بھی حقیقی اور اصلی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن فرانسیسی زبان کا ارتقا اچانک نہیں ہوا، بلکہ یہ سفر بہت ہی ابتدا میں مدھم رہا۔ انگریزی میں سولہویں صدی میں جو صورت رہی تھی اس کے نشانات فرانسیسی میں تقریباً نہیں کے برابر ہیں۔ کسی بھی زبان کا فطری ارتقا بھی اردگرد کے ماحول سے ہوتا ہے اور بولنے والے گویا اس طرح اس کی تشکیل کرتے ہیں۔ یہ سبھوں کو احساس ہے کہ لاطینی نے بہت سی مقامی بولیوں کو زرخیز بنایا اور گہرے اثرات ڈالے۔ یہی وجہ ہے کہ اس زبان کی بعض شعری خصوصیات کئی زبانوں میں پائی جاتی ہیں۔

فرانس کی اپنی ایک تہذیب رہی ہے۔ اس تہذیب میں بول چال کا جو انداز رہا ہے وہ

دوسری زبانوں کا خاصہ نہیں۔فرانسیسی زیادہ تر اپنے شمالی علاقے کی بولیوں سے متاثر رہی تھی۔ پندرہویں صدی میں پیرس میں جس طرح فرانسیسی کا فروغ ہوا وہ اپنی مثال آپ ہے اور اس کے اثرات جنوبی علاقوں میں بھی پڑنے لگے۔اس طرح فرانسیسی کی وسعت روز بروز بڑھتی گئی۔شمالی بولیوں نے کم از کم فرانسیسی زبان کی شعریات میں اس امر کو بھی نظرانداز کیا جس سے جنوبی بولیوں کی پہچان ہوتی تھی، یعنی موسیقیت۔جنوبی بولیاں اس سے گریزاں رہیں۔لیکن یہ بھی ایک تضاد ہے کہ شمالی بولیوں نے اپنے تصورات واضح کرنا سیکھا۔یہ اور بات ہے کہ اس میں شعریت کی گنجائش بہت کم رہی اور خیال کی ترسیل بنیادی کیفیت ٹھہری۔گویا متعلقہ بولیوں میں اس کی شعری پہچان دراصل خیالات کی ترسیل سے ہی ہوتی ہے۔اتنا ہی نہیں شمال میں جس طرح syntax یعنی ترکیب کلام اور نحو سے دوری برتی گئی، وہ بھی اپنی مثال آپ ہے، اس لئے کہ لاطینی میں اس کا رول ہمیشہ اہم رہا ہے۔انہوں نے اپنی گرامر میں بھی تبدیلیاں لائیں اور صوتیات کے اعتبار سے ایک طرح سے نئی فضا قائم کی۔

ایک سوال یہ اٹھتا ہے کہ آخر زبان کی تشکیل کے علاوہ گرامر یا قواعد کی بنیادیں کس زبان نے بہتر طور پر سرانجام دی۔یہ بات واضح ہے کہ نشاۃ ثانیہ میں یہ کام بڑی تیزی سے انجام پایا۔اس باب میں میں L.Cazamian سے رجوع کرتا ہوں۔اقتباس انگریزی میں ہے:-

"What the qualities of the instrument were the future was to show. But the progress of the language down to the seventeenth century, whatever it may have owed in the renaissance period to writers,grammarians and critics, was largely the work of the people itself, seeking a form of expression that satisfied its craving for correctness. The diseases of affection mamerism, or exuberance which again and again interrupted this growth had their seeds in the misguided zeal of theorists and coteries; the masses possessed from the

first and intuitive sense of the sobriety which was the final achievement of the classical age. The fight waged by maltherbe and his successors was won because it was backed by the silent prefrence of a whole nation. on the plain but logical texture that was being fabricatedd by the anonymous centuries the great artists could superimpose the beauty of individual style.

The starting point of this long development, the first text in early french known to us, is the serment de strasbourg (842, but transmitted by a later manuscript) It still looks very close tolatin, perhaps unavoidably so, as it is a pure document, rather stiff, with little promise of the light case that French was to pursue, and gradually achieve, as its supreme value. No wonder that light centuries were needed to shape this extremely rough tool into a fine and polished means of literary expression....... But it is no illusion to perceive some slight advance as early as the end of the ninth century, in the Cantilene de Sainte Eulatie, and a sense of beauty is clearly active in the Chanson de Sainte Alexis (Probably from the latter part of eleventh century) with the asketic fervour that raises and animates its softly soundind lines."(1)

(1) "A History of French Literature" by L. Cazamian, p.8, 9.

اب اس اقتباس پر غور کیجئے تو کئی اموراور کئی باتیں واضح ہو جاتی ہیں۔ پہلی سورت تو یہ کہ فرانسیسی زبان کا فروغ ابتداء میں کافی ست رہا اور یہ صورت سترہویں صدی تک قائم رہی۔ لیکن نشاۃ ثانیہ میں گویا اس کا عروج شروع ہو گیا اس حد تک کہ اس کے کئی لکھنے والے ابھر گئے۔ گرامر لکھی جانے لگی اور نقاد پیدا ہوئے۔ ان سبھوں کی غایت یہ رہی کہ ان کے عوام وخواص اپنے ادب کو ایک سرمایہ حیات تصور کریں۔ اور پھر یہ بھی ہوا کہ اشتیاق اور ذوق وشوق نے نئی سمتوں کی تلاش کی طرف لوگوں کو متوجہ کرنا شروع کیا۔ پہلی صورت جس کا تعلق Mannerism, Affectation اور Exuberance سے تھا اس سے لوگ زبان کے ارتقا اور فروغ میں رخنہ سمجھنے لگے۔ ان کا خیال تھا کہ جو کچھ تھیوریز کے ذیل میں اس سلسلے سے آئی ہے، وہ قابل تحسین نہیں ہے۔

اس اقتباس سے یہ بھی واضح ہوا کہ پہلی دستاویز جو فرانسیسی میں سامنے آئی وہ سرمنٹ ڈی اسٹراس ووگ تھی۔ حالانکہ یہ مکمل دستاویز نہیں تھی اور اس کا زیادہ تر تعلق لاطینی سے تھا۔ اس زمانے میں لاطینی سے گریز آسان کام بھی نہیں تھا۔ پھر یہ بھی خیال کبھی کبھی ابھرتا ہے کہ فروغ کی کوشش تو نویں صدی میں ہی ابھری تھی اور ایک خاص تصور حسن بھی پیدا ہوا تھا لیکن کیا کسی کو اس امر سے انکار ہو سکتا ہے کہ لاطینی اثرات نے وہ شعریات کے نمونے سامنے لائے جو بہت ہی اہم تھے۔ موسیقی جیسی بھی رہی ہو، لاطینی اثرات کے تحت اس میں صفائی، ستھرائی اور شدت پیدا ہوئی۔

گویا فرانسیسی شعریات کا بتدریج ارتقا ہوا ہے اور اس ارتقائی سفر میں وہ بولیاں جو کبھی اہم رہی تھیں ان کے مقابلے میں اس کی شفافیت زیادہ واضح ہونے لگی۔ حالانکہ لاطینیوں سے آگے بڑھنا اتنا آسان نہیں تھا۔ اس کی لسانی قوت بہت مضبوط تھی اور شعریات بھی۔ یہ بھی تھا کہ اس وقت لاطینی پڑھنا ایک طرح ناگزیر صورت تھی۔ سارے مذہبی امور، اخلاقیات، فلسفہ، قانون، قواعد اسی زبان کی دین ہیں۔ اس زمانے میں بھی لاطینی نظمیں منظوم ہوا کرتی تھیں۔ نثری نظموں کا وجود نہیں تھا۔ پھر ترنم پر بھی زور دیا جانے لگا۔ حد تو یہ ہے کہ قافیہ سازی بھی ہوئی۔ نشاۃ ثانیہ میں یہ عنصر بیحد ترقی یافتہ شکل میں سامنے آیا۔ بہت سی دوسری چیزیں بھی سامنے آئیں جن کا تعلق مذہب سے تھا۔ لیکن مذہب بھی محض عبادت تک محدود نہیں تھا، بلکہ اس کی کئی سمتیں تھیں۔ نشاۃ ثانیہ کے سلسلے میں ڈاکٹر یوسف حسین خاں لکھتے ہیں (میں طوالت کے لئے معذرت خواہ ہوں لیکن میری نگاہ میں اس اقتباس کی بڑی اہمیت ہے):-

''نشاۃ ثانیہ کا اثر اٹلی سے فرانس میں سولھویں صدی کے شروع میں پہنچنے لگا۔ اطالوی پروفیسر، فرانس تعلیم دینے کے لئے بلوائے جانے لگے۔ ہالینڈ کے رہنے والے ارسمس (۱۴۶۷ء تا ۱۵۳۶ء) کا اثر بھی فرانس کے اہل علم پر پڑا، جو یونان وروما کے علوم کا زبردست ماہر اور انسان دوستی کے اصول کا علمبردار تھا۔ اس کی خط وکتابت فرانس کے بعض عالموں سے تھی۔ فرانس میں سب سے پہلے جس نے اس نئی تحریک کے اثر کو قبول کیا وہ گیوم بیودے (Gullaume bude) تھا (۱۴۶۷ء تا ۱۵۴۰ء)۔ اس نے انسان دوستی کے اصول کے ساتھ لسانیات کی تحقیق پر زور دیا۔ اسی کے اثر سے رابیلے نے یونانی زبان سیکھی جس کی بدولت اس کے ادب کو چار چاند لگ گئے۔ اسی کے کہنے پر سنہ ۱۵۲۹ء میں بادشاہ فرانسوا اول (۱۴۹۴ء تا ۱۵۴۷ء) نے کولج دے فرانس (College de france) قائم کیا۔ اس کی وجہ یہ ہوئی کہ پیرس یونیورسٹی (سار بون) پر اہل کلیسا اور اہل دینیات قابض تھے۔ جو انسان دوستی (ہیومن ازم) کی نئی تحریک کو شک وشبہ کی نظر سے دیکھتے تھے۔ ان کی نظر انجیل مقدس کی تفاسیر اور مذہبی علوم کے آگے نہیں پڑتی تھی۔ اہل کلیسا کی مقاومت کے خدشے سے فرانسوا اول نے کالج دے فرانس کی داغ بیل ڈالی، جو قدیم یونان اور روما کے علوم وفنون کا زبردست مرکز بن گیا۔ یہاں کے اساتذہ سے استفادہ کرنے کے لئے سارے یورپ سے طلبا آنے لگے۔

سب سے پہلے سنہ ۱۴۵۰ء میں گٹن برگ نے مطبع کی ایجاد کی۔ یہ ایک انقلابی ایجاد تھی۔ اب علم محض اہل کلیسا کی ذاتی ملکیت نہ رہا۔ سنہ ۱۴۷۰ء میں پیرس یونیورسٹی نے اپنا علاحدہ مطبع قائم کیا۔ فرانسوا اول کے عہد حکومت میں فرانس میں بڑے بڑے مطبع قائم ہوگئے۔ فرانس کا سب سے بڑا مطبع سولھویں صدی میں استین (Esteenne) تھا جس کی چھپائی کی پورے یورپ میں دھوم تھی۔ نشاۃ ثانیہ کی تحریک کی اشاعت ان مطبعوں کے ذریعے سے آسانی کے ساتھ ہونے لگی۔ قلمی کتابیں بہت قیمتی ہوا کرتی تھیں، جنہیں معمولی آمدنی کا شخص نہیں خرید سکتا تھا۔ اب چھپی ہوئی کتابیں سستی بکنے لگیں۔ خاص طور پر یونان ورو

ما کے علوم وفنون کی قدیم کتابوں کے فرانسیسی ترجمے بڑی تعداد میں چھپنے لگے اور وسیع پیمانے پر ان کی اشاعت ہونے لگی۔ تعلیم کا چرچا بھی سولہویں صدی میں عام ہوگیا۔ متوسط طبقے کے طلبا یونیورسٹیوں میں بڑی تعداد میں نظر آنے لگے۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ امراء کے طبقے کے زوال کے بعد متوسط طبقے کے نوجوان ملک کے نظم و نسق پر چھا گئے اور اعلیٰ عہدوں کے دروازے ان کے لئے کھل گئے۔ متوسط طبقہ نشاۃ ثانیہ کے اثرات سے سب سے زیادہ متاثر نظر آتا ہے۔ اہل کلیسا نے اگرچہ شروع میں اس تحریک کو شبہ کی نظر سے دیکھا تھا لیکن بعد میں وہ بھی اس کے ساتھ وابستہ ہوگئے۔ لیکن اس حد تک کہ قدیم علوم وفنون کی اشاعت کی انہوں نے تائید کی۔ اس تحریک کے جو دوسرے دنیاوی (سیکولر) مضمرات تھے ان سے انہیں اختلاف رہا۔ بعد میں نشاۃ ثانیہ کی تحریک نے یورپ میں مذہبی اصلاح کی تحریک (ریفرمیشن) کے لئے راستہ صاف کردیا''(۱)

بہت سی زبانیں رزمیہ نگاری سے محروم ہیں۔ لیکن یہ فرانسیسی زبان کی خصوصیت ہے کہ اس میں Epic کی شان بہت تیزی سے پیدا ہوئی۔ حالانکہ ایسی رزمیہ شاعری میں بھی مذہبی پیشواؤں کی پذیرائی اور کارکردگی کو منظوم کیا جاتا لیکن ساتھ ہی ساتھ انفرادی طور پر فنکار کچھ اور امور بھی زیر بحث لاتے۔ چھوٹی چھوٹی نظمیں متحرک ہوکر ایک فضا قائم کرتیں۔ عوامی گیت بھی ایسے اثرات سے رزمیہ یا Epic میں مبدل ہوگئے۔ ابتدا میں سارے گیت صرف گائے جاتے۔ خصوصاً تہواروں میں اس کی اہمیت بڑھ جاتی۔ لیکن ایسے گیتوں میں کوئی گہرائی نہیں ہوتی۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے گیتوں کو گلے کے سہارے پرکشش بنانے پر مجبور ہیں۔ اس کی وجہ یہ بھی تھی کہ بلاغت کا کوئی مستحکم نظام اب تک پیدا نہیں ہوا تھا۔ پھر بھی موسیقیت جس طرح راہ پاتی رہی وہ آئندہ کی شعریات کی جزو لاینفک ٹھہری۔ چھوٹی نظمیں مختلف سطروں پر محیط ہوتی تھیں۔ گویا ان کے لئے متعینہ طوالت یا قصارت نہیں تھی۔ جو stanzas ہوتے وہ بھی یکساں سطروں پر محیط نہیں ہوتے۔ لیکن عام طور پر Syllables میں دس کا وجود لازمی ہوتا۔ کبھی کبھی ایسے Syllables چار اور چھ حصوں میں بنٹ جاتے۔ ایسے سارے امور کو فرانسیسی میں Laisses کہتے ہیں۔ بعد میں رزمیہ نگاروں نے اس کی تین واضح جہتیں قائم کیں۔ اس باب میں Cazamian کی وضاحت ہے:-

---

(۱)''فرانسیسی ادب''، ڈاکٹر یوسف حسین خاں، ص ۲۴ تا ۲۶

"Of these cycles the best knownn, the chanson de Roland, enjoyed preminence in all Europe through the Middle Ages but was forgothen during the classical centuries. In 1837 it was rediscovered and published from a manuscript which is one of the treasures of Oxford. The date of this Anglo-Norman text is about 1140-50 the best judges place the writing of the poem in the earliest year of the twelfth century."(1)

تیرہویں صدی میں Lerroman de la rose جیسی نظم سامنے آئی۔ کہا جاتا ہے کہ اس کا پہلا حصہ گیلیوم ڈی لوریس نے Yullaume de lorris قلمبند کیا۔ حالانکہ یہ نوجوان تھا، لیکن فرانسیسی حالات سے باخبر تھا۔ یہ رومانی نظم بیحد اہم ٹھہری اور اس کے اثرات دور رس رہے۔ یہاں تک کہ سلطنت کے اراکین کے لئے ایسے رومانسز لکھے جانے لگے۔ دراصل ہوریس Ovid کی منزل تک پہنچنا چاہتا تھا اور آرٹ آف لو (Art of love) کا رومانس لکھا۔ جس میں شاعری کے اعتبار سے بھی کئی قابل لحاظ باتیں تھیں۔ حالانکہ اس نظم کو شرفا کے لئے تخلیق کیا گیا تھا لیکن عوام بھی اس سے متاثر ہوئے۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ یہیں سے فرانسیسی ادب میں Allig کا تصور ابھرتا ہے۔ یہ Allig نہ صرف اپنے زمانے میں مقبول ہوئی۔ بلکہ مختلف شاعری میں اس طرح کی Allig لکھی جانے لگی۔ یہاں یہ بات بھی واضح ہونی چاہئے کہ لوریس نے پوری نظم مکمل نہیں کی تھی۔ بعد کے شعرا نے کم از کم چار ہزار اشعار کا اس میں اضافہ کیا۔ جبکہ لوریس نے اسے اٹھارہ ہزار سطور میں مرتب کیا تھا۔ لیکن فرانس میں کچھ دوسرے حالات بھی سامنے آ گئے۔ عہد متوسط میں ایک شاعر Jean de Meung نے ایک نظم لکھی، جس میں نئے عناصر سامنے لائے اور اس کی اتنی اہمیت ہوئی کہ Rabelais اور Voltaire نے بھی اس سے استفادہ کیا۔ بعض نقادوں کا یہ خیال ہے کہ Meung کی نظم ہرگز ایسی نہ تھی کہ جسے شاہکار کہہ سکتے ہیں۔ کیوں کہ اس میں کوئی ایسی ترتیب یا form نہیں ہے۔ لیکن اس کے باوجود فرانسیسی ادب میں اس کی اہمیت اس کی

(1) "A History of French Literature" by L. Cazamian, p.14.

ضخامت کی وجہ سے ہمیشہ کے لئے قائم ہوگئی اور یہ کہا جانے لگا کہ اس میں جو کچھ بھی ہے وہ ایک طرح سے قاموسی ہے۔ جس میں علم بھی ہے اور فطرت کی عکاسی بھی۔

ایسی صورت حال کے بعد فرانس کو صد سالہ جنگ سے بھی واسطہ پڑا اور اس جنگ میں سول وار Civil war کی کیفیت پیدا ہوگئی۔ ان حالات میں شعر یا شعریات بے دخل ہوگئی۔ لیکن ایک شاعر جس کا نام Frdissart ہے اس نے اس صد سالہ جنگ کی عظمت کے ترانے بھی قلمبند کیے۔ لیکن اس کی کوئی تاریخی اہمیت قائم نہیں ہو سکی۔ عظمت کے ترانے کو بھی شعریات کے اصول وضوابط سے ہم آہنگ ہونا چاہئے۔ لیکن یہ صورت یہاں پیدا نہیں ہوئی۔ ہاں جہاں جہاں اس نے جنگ کی تفصیلات قلمبند کی ہیں وہاں کچھ اچھے امکانات پیدا ہوئے۔

بعدہ فرانسیسی ادب میں شعریات کے حوالے سے تاریخ نویسی بھی آ گئی۔ Philippe نے Memoirs لکھا۔ اس سے فرانس کے حالات پر کچھ نہ کچھ روشنی ضرور پڑنے لگی۔ دوسرے لوگوں نے اس کا تتبع کیا۔ اس طرح شعری اور نثری شعریات ایک دوسرے میں مدغم ہونے لگی۔ اس کی سب سے بڑی مثال میکولے (Machilvlu) کی کتاب (پرنس) ہے۔ یہ ایک زندہ کتاب ہے اور اس میں وہ سب کچھ ہے جو کسی تاریخ سے توقع کی جا سکتی ہے۔ اس کے بعد ہی Balledr وغیرہ لکھے جانے لگے۔ اس ذیل میں ایک کتاب گرینڈ ٹیسٹامنٹ کا ذکر ہونا چاہئے۔ اس میں پندرہ سو سطور ہیں۔ اس سے فرانسیسی شعریات وقائع نگاری کے اعتبار سے وسیع تر ہوگئی۔ ویسے کچھ ایسے شعرا بھی پیدا ہوگئے جنہوں نے اپنی ذاتی زندگی کو بھی شعر میں ڈھالنے کی صورت پیدا کی۔ شعری اعتبار سے اگر غور کیا جائے تو ایسے ٹیسٹامنٹ میں بھی Rhymes کا فقدان نظر آئے گا، خوبصورتی کا کوئی تصور ابھرنا محال ہوگا۔ ہاں داخلی انفرادی کیفیت کچھ نمایاں ضرور ہوئی۔ اس ضمن میں ویلان کا ذکر ہونا چاہئے۔ کہتے ہیں کہ اس نے تمام تصورات کو انتہا تک پہنچایا اور شاعری میں ایک طرح کی انفعالیت پیدا ہوئی۔ کرب کے اظہار کی ایک صورت نکلی اور ایسا محسوس ہوا جیسے فرانسیسی شعریات میں انفعالیت اور اس کے متعلقات قوی بن گئے۔ میں نے نشاۃ ثانیہ کا ذکر اوپر کیا ہے۔ لیکن اس بات کا اظہار ہونا چاہئے تھا کہ اس دور میں شاعری ایک فطری امر ہوگئی۔ احساسات کی فراوانی ہوئی اور ذاتی احتساب کا مرحلہ بھی سامنے آیا۔ اس سلسلے میں مے روٹ کا نام آتا ہے، جس کی شاعری کے متعدد اوصاف گنائے جاتے ہیں جو فرانسیسی ادب میں اہمیت رکھتے ہیں۔ لیکن اس عہد کے کچھ اور بھی تقاضے تھے جو مے روٹ سے پورے نہیں ہوتے تھے۔ تکمیلیت کا احساس

pleiade میں ہوتا ہے۔ یہ عظیم کام کسی ایک شخص کا نہیں بلکہ متعدد ادبا نے اس کی ترتیب میں حصہ لیا ۔لیکن مرکزیت Ronsard کو حاصل ہوئی۔ اسی کتاب سے باضابطہ ایک اسکول کا قیام عمل میں آیا۔ یہاں تک کہ شاعری ایک ایسے افق پر پہنچی جو عبادت کا درجہ رکھنے لگی۔ سب سے اہم کام یہ ہوا کہ فرانسیسی زبان کو ایک طرح کی استقامت بخشی گئی اور قدیم سلسلے سے اس کے رابطے کو کم کرنے کی کوشش کی گئی۔ شاعرانہ اوصاف پر خاصا زور صرف کیا جانے لگا اور مختلف قسم کے ادبی موقف راہ پانے لگے۔ اس سے کلاسیکیت کو ایک ضرب بھی لگی۔ پھر بھی اسلاف کے کارناموں سے وہ ناواقف نہیں رہے۔ عام طور سے اس زمانے میں اسکالرز شاعر ہوا کئے اور ان کی غایت یہ رہی کہ فرانسیسی شاعری کی اپنی روایت قائم ہو جو یونان اور روم کا مقابلہ کر سکے۔ لہذا کلاسیکی ادب کے مطالعہ کی طرف بے دلی سے توجہ کی جانے لگی۔ اس کے دوہرے نتائج پیدا ہوئے۔ پہلی شق تو یہ ابھری کہ شاعری کی بہت سی صنفیں یا قسمیں سامنے آئیں اور عہد متوسط کے روایات کی محدودیت کو کم کرنے کی کوشش کی گئی۔ رون سارد (Ronsard) ایک ذہین شخص تھا جسکے یہاں اپج کی بڑی صلاحیت تھی اور اس نے فرانسیسی ادب کو بہت حد تک متنوع بنانے کی کوشش کی۔ اس نے شاعری میں Metrical پہلوؤں پر خاص نظر ڈالی اور ادبی مقامات کی نہ صرف تلاش کی بلکہ اسے برتنے کی کوشش کی۔ اس نے الیگزنڈرائن ورس (Alexdeirianversa) کو نئی وسعت دی۔ بارہ رکنی Rhyming کو مقبول بنانے کی کوشش کی۔ گویا اس طرح اس نے عروض اور بحور کے سلسلے میں نئے امکانات پیدا کرنے کی کوشش کی۔

لیکن ایک دوسرا پہلو بھی سامنے آیا کہ ایسی تبدیلیوں سے اسلاف کی بہت سی قوی آوازیں دب کر رہ گئیں۔ پھر یہ بھی ہوا کہ وہ کلاسیکی شاہکار جو پہلے سے موجود تھے انہیں ذہن سے نکالنا مشکل ہوا اور تتبع کی فضا پیدا کرنے کی جو صورت ابھر سکتی تھی ابھری۔ چھوٹی نظموں پر تو اس کے اثرات کچھ زیادہ ہی پڑے۔ رون سارد (Ronsard) نے بہت حد تک انفرادیت پیدا کرنے کی کوشش کی۔ اس سے یہ ہوا کہ شاعرانہ اوصاف زیادہ واضح ہو گئے، تازگی ابھر گئی اور چھوٹی نظموں میں زیادہ موضوعات۔ سچی بات تو یہ ہے کہ Rabelias نے جونثر میں کام انجام دیا، پیلیارڈ جیسے شاہکار میں یہ صورت ابھر چکی تھی۔ یہ اور بات ہے کہ Rabelias فرانسیسی تاریخ میں ایک ایسا نام ہے جس نے شعری اور نثری شعریات میں وہ اہم کام انجام دیا جو نشاۃ ثانیہ کی عظمت کا باعث ہوا۔ اس باب میں lytton slrachey لکھتا ہے:-

"The purpose of Rabelais book can not be summed up in a sentence. It may be described as the presentment of a point of view, but what point of view? There lies the crux of the question, and numberless critics have wrangled over the solution of it.The truth is, that the only complete description of the point of view is to be found - in the book itself , it is too wide and variegated for any other habitation. Yet if it would be vain to attempt an accurate and exhaustive account of Rabelais, philosophy, the main outlines of that philosophy are nevertheless visible enough. Alike in the giant-hero Pantagrud in his father, Gargantue, and in his follower and boon-companion, Panurge, one can discern the spirit of the Renaissance- expansive, humorous, powerful and above all else, alive. Rabelias, book is the incarnation of the great reaction of his epoch against the superstitious gloom and the narrow asceticism of the Middle Ages. He proclaims of the world, he denies that it is the vale of sorrows envisioned by the teachers of the past , he declares that it is abounding in glorious energy, abounding in splinded hope, and by its very nature, good. with a generous hatred of stupidity, he flies full till at the pedantic education of the monasteries and asserts the

highest ideals of science and humanity."(1)

گویا ریبلا ئز (Rabelas) کے سارے منفی تصورات کو رد کرنے کے لئے ایک طرح کی سا لمیت کا بیج بو دیا، جو ایک تناور درخت کی صورت میں نمایاں ہوا۔ اس سے دانشور اور شعرا ماورائیت کی سطح تک پہنچنے کی کوشش کرتے رہے اور شاعری میں ترفع کے امکانات پیدا ہوتے چلے گئے۔ حد تو یہ ہے کہ بعض دوسرے اہم فنکاروں اور فلسفیوں سے اسے زیادہ اہم سمجھا جانے لگا۔ حد تو یہ ہے کہ روسو (Rousseau) تک کو اس کی قامت سے کمتر تصور کیا جانے لگا۔

اس کے بعد ہی ٹرانزیشن (Transition) کا عہد شروع ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں دبستان precieux کا غلغلہ ابھرتا ہے۔ اس کے لکھنے والے چاہتے تھے کہ قدما سے بڑھ جائیں لیکن ان کی شعریات میں کوئی ایسی نئی بات نہیں تھی جو اس اسکول کے وابستگان کو آگے لے جا سکتی تھی۔ پھر بھی اس دبستان کے لکھنے والوں نے فن کے ساتھ گرامر اور الفاظ کے حدود پر گفتگو کی اور اس بات پر زور دیا کہ ایک فرینچ اکادمی قائم ہو جس میں الفاظ کے دروبست، جملوں کی ساخت اور ادبی ذوق کے بارے میں مباحثے ہوں۔ لیکن یہ اکادمی ایسے کام بطریق احسن انجام نہیں دے سکی۔ پھر بھی بولیو (Bcileau) ڈیڈریت (Dideret) اور فلابیر (Flaubert) نے جو صورتیں پیدا کیں اس سے فرانسیسی ادب نے کچھ نہ کچھ وقار حاصل کر ہی لیا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ان لوگوں کی اہمیت اتنی بڑھی کہ اسکاٹ (Scott)، بائرن (Byron)، گرے (Gray)، سرونٹس (Cervantes) براؤن (Browne) یہاں تک کہ شیکسپیئر بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکا۔ یہی وہ دور ہے جب Lecid جیسا ڈرامہ نگار سامنے آیا، جس کے اثرات دوررس رہے۔ اس کے ڈرامے کے امتیازات پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے لیکن اس کی ادبی اہمیت ہر شخص نے تسلیم کی ہے۔ اسی عہد میں Corneille کے المیے بھی سامنے آئے۔ اس میں صورت گری تو نہ تھی لیکن فخر و مباہات کی بہت سی باتیں واضح ہوئیں۔ پھر بھی یہ نہیں کہا جا سکتا ہے کہ ان ڈراموں میں وہ کیفیت تھی جو انگریزی میں محترم ڈرامہ نگاروں کے ذریعہ سامنے آئی۔ یہی وہ دور تھا جب پاسکل (Pascal) نے نثر میں ترفع کی گنجائش پیدا کی۔ پاسکل ایک لافانی نام ہے جس کے اسلوب نگارش کو ایک زمانے تک قابل تتبع سمجھا گیا۔ اس کی تحریروں میں عہد متوسط کی بہت سی چیزیں سامنے آئیں اور شعریات کا حصہ بنیں۔

---

(1) "Landmarks in French Literature", by Lytton Strachery, p.26.

اس کے بعد ہی لوئس کا زمانہ شروع ہوا۔ اس زمانے کے اکثر شعرا و ادبا نے قدرے ابہام اور اسرار کی راہیں اختیار کیں۔ فن میں تکمیلیت کا احساس دلایا اور کلاسیکی روایات سے باخبر رہنے کی تلقین کی۔ اس سلسلے میں Boileau کا ذکر بطور خاص ہونا چاہئے جس نے شعری کیفیات میں نئی صورتیں قائم کرنے کی سبیل پیدا کی۔ بولیو نے آرٹ پوئٹک (Art poetique) نام کی ایک کتاب نثر میں لکھی جس میں اس کا اظہار کیا کہ محض محنت اور مشقت سے اچھا شعر نہیں پیدا کیا جا سکتا ۔زندگی کے ساتھ حالات حاضرہ پر بھی نگاہ ہونی چاہئے اور غیر فطری انداز کو ترک کر دینا چاہئے۔ اس نے نامور لکھنے والوں کی تحسین کی اور بعضوں کی تکذیب بھی۔ گویا ایک طرح سے اس نے کلاسزم کی تجدید بھی کی۔ اس کے حلقے میں کئی اہم فرانسیسی لکھنے والے سامنے آ گئے۔ اس نے اتنا کچھ لکھا ہے کہ سب کچھ پڑھ لینا کسی کے بس کی بات نہیں۔ لیکن اس کی ایک تحریر یا خط جس کا نام A son Exprit ہے، جس میں اس نے اپنے خیالات کو ایک طرح سے اختصار کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی۔ بولیو نے ایک بات پر بہت زور دیا کہ شاعری کو آفاقی ہونا چاہئے۔ لیکن ایسی آفاقیت کس طرح حاصل ہو اس پر تفصیلی گفتگو نہیں کی۔ پھر بھی کچھ نہ کچھ بین الاقوامی اصول وضابطے تو فرانسیسی کے خواص ضرور ہوں گے۔ بولیو نے مولیر کی بہت تعریف کی۔ دراصل مولیر کو اس صف میں رکھا جس صف میں Crvantes (ڈنمارک) اور دانتے (اٹلی) ہیں۔ لیکن اس صورت میں بدقسمتی یہ رہی کہ اس کا انتقال ۵۱ برس کی عمر میں ہو گیا۔ لیکن اس کی کتاب Malade Imaginaire اس کی حیات جاوداں کو مزید استحکام بخش رہی ہے۔ یہاں یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ فرنچ کامیڈی کے سلسلے میں اس نے جو کام سرانجام دیے ہیں اس کی کلیدی حیثیت رہی ہے۔ مولیر نے بھی فرانسیسی ادب میں کامک عناصر کو فوقیت دی تھی۔ کارنیل نے بھی ٹریجڈی کے سلسلے میں ضروری نکات پیدا کئے تھے۔ لیکن لوئس نے اپنی قوت تنقید سے ان سبھوں کو مزید استحکام بخشا۔ ویسے مولیر کا نام جتنا معروف ہے وہ ڈھکی چھپی بات نہیں۔ مولیر کی عظمت کے بھی بعض خاص اسباب ہیں۔ اس نے انسانیت سے محبت کی ہے اور شعر و ادب میں اعلیٰ قدروں کی تحسین میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ اس سلسلے میں وہ خاصا حساس تھا۔ اسے روح کی عظمت کا احساس تھا اور اسے شعری و نثری جزو بنانے کی تلقین کرتا رہا تھا۔ اس نے عورتوں پر بھی ایک نگاہ ڈالی۔ لیکن اس ضمن میں وہ وسیع النظر نظر نہیں آتا اور محسوس ہوتا ہے کہ وہ عورتوں کے صفات کے سلسلے میں خاصا محتاط ہے۔ پھر بھی Celimene جیسی خاتون کے سلسلہ میں اپنے تمام تصورات کو رد کرتے ہوئے اس کی

عظمت کا احساس دلایا ہے۔ اس کے ڈراموں میں Letartuee اور Donjuan خاصے معروف ہیں۔ لیکن ان کی عظمت کے سلسلے میں اختلاف رائے کے بہت سارے امکانات ہیں۔ یہ بھی دلچسپ بات ہے کہ انگریزوں نے مولیر کو بہت پسند کیا ہے۔ حد تو یہ ہے کہ شیکسپئر جیسے اہم ترین ڈرامہ نگار کے بعض ڈراموں میں مولیر کے اثرات تلاش کئے گئے ہیں۔ میں نے یہ سب کچھ اس لئے لکھا ہے کہ بعد میں انگریزی میں مرتب ہونے والی بوطیقا میں فرانسیسی اثرات کم نہیں رہے ہیں۔ یہاں ریسین (Racien) کا ذکر ہونا چاہئے۔ جس نے فرانسیسی شعریات کے ذیل میں بڑے اہم کام سرانجام دئے۔ وہ شاعر تو تھا ہی نفسیات کا بھی ماہر تھا۔ لہذا اس نے جو بوطیقا مرتب کی وہ شعر اور نفسیات کے امتزاج کا ایک نمونہ ہے۔ حالانکہ ماہرین کی رائے ہے کہ وہ لسانیات کا کوئی ایسا واقف کار نہیں تھا کہ اس سلسلے میں کوئی تھیوری پیش کرتا۔ پھر بھی اس نے شعر میں جس طرح صوتی کیفیت کو اہمیت دی، اوزان پر زور دیا، غیر فطری امور سے احتراز کرنے کی سبیل پیدا کی، یہاں تک کہ ادب کو اسراریت کے پہلو تک پہنچانے کی کوشش کی۔ یہ سارے امور اس کے تخلیقی ذہن کے عکاس ہیں۔ اس نے بہت حد تک زندگی کی طاقتور صورتوں کو بروئے کار لانے کی کوشش کی۔ حالانکہ اس نے جو کچھ لکھا ہے وہ اشارے کنائے میں ہے۔ وہ تفصیلات میں نہیں جاتا اور اشارے و کنایے پر بس کرتا ہے۔ اس کی کتاب Andromaque ایک لازوال تصنیف ہے۔ اس میں چار کردار ہیں۔ دو مرد اور دو عورتیں۔ لیکن جس طرح ان چاروں کردار کی نوعیت کو مختلف رکھنے کی کوشش کی ہے وہ اسی کا حصہ ہے۔ حالانکہ ناقدین کا کہنا ہے کہ اس میں جذباتیت بہت ہے اور جوانی کی امنگیں شدید بن کر ابھرتی ہیں۔ واضح ہو کہ Ralien نے ۲۸ برس کی عمر میں جو ڈرامہ لکھا تھا وہی اس کی شہرت کا باعث بھی ہوا۔ لیکن اس کے شاہکار میں جو تخلیق ہے وہ Britannicus ہے۔ اس کے کئی دوسرے ڈرامے بھی اتنے ہی مقبول ہوئے جیسے Phedre۔ اس کے علاوہ Esther اور Athali اور کئی دوسرے ڈرامے اور تخلیقات ہیں۔ اس کے بعد ہی La Fontain کا نام سامنے آتا ہے، جس کے Fables معروف ہیں۔ اس کی بوطیقا میں خوبصورتی اور حسن کو بہت دخل ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ فرانسیسی ادب میں حسن و جمال کی کیفیت جو مستقل ہوئی ہے اس میں Fontain کا رول بھی بہت اہم رہا ہے۔ سب کے سب قصے جو Fables میں ہیں بیحد تحسین آفریں ہیں۔ فرانسیسی شعریات کو سمجھنے کے لئے La Rochefocauld کا ذکر بھی ضروری معلوم ہوتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کی فکر میں ایک پہلو یہ تھا کہ جملے کی ساخت ہمیشہ مستحکم اور مستند ہونی چاہئے۔ عیب سے

عاری اور اگر کوئی شخص صحیح طور پر نہیں لکھ سکتا تو اسے شعر و ادب سے کوئی واسطہ نہیں ہونا چاہئے۔ فرانسیسی ادب میں جس طرح سے صرفی ونحوی کیفیت پر زور دیا جاتا رہا ہے یا تکمیلیت کو راہ دی جاتی ہے وہ فرانسیسی شعریات کا اٹوٹ حصہ ہے۔

اٹھارہویں صدی میں فرانسیسی ادب نے مزید ترقی کی۔ لوئس کے انتقال کے ہی بعد نئی تحریکات شروع ہوئیں۔ اس سلسلے میں کیمبری کی آرک بشوپ کا ذکر ہونا چاہئے۔ اس کا نام بے ڈی لون تھا۔ اس نے اسلوب میں رنگینی پیدا کی اور سیاسیات کو بھی ادب کے حوالے میں رکھا۔ اس کی کتاب Telemague خاصی معروف ہے۔ اس نے ایک طرح سے 'اشرافیت' کے خلاف آواز اٹھائی جواب تک فرانسیسی بوطیقا کا زبردست حصہ تھی۔ وہ رومن کیتھولک تھا، پھر بھی بہت ساری ایسی باتیں سامنے لائیں جو بعدہ فرانسیسی شعریات کا حصہ بنیں۔ میں یہاں اس بات کا ذکر کروں کہ سترہویں صدی کے اخیر میں Bayle کی ڈکشنری سامنے آئی جس میں متفرق ادبی صورتوں کو واضح کیا گیا۔ حالانکہ ناقدین کہتے ہیں کہ اس کے محتویات تک کے اسلوب میں بہت سارے نقائص ہیں۔ پھر بھی یہ ایک زندہ کتاب ہے، جس پر غور کیا جاتا رہا ہے۔ یہاں اس کی وضاحت کردوں کہ Montesquieu فرانسیسی ادب پر نصف صدی تک حاوی رہا۔ اس کی ایک کتاب Consideration sur la grandenr et la Decadence des Romains ہے۔ یہ طویل نام بہتوں کے لئے مکدر کا باعث ہوا۔ یہاں تک کہ مادام ڈو دفاند نے بھی اس کا اظہار کیا کہ کتاب کا نام مختصر ہونا چاہئے۔ لیکن اس کتاب کی اہمیت کم نہیں ہوئی۔ انگریزی میں بھی اس کی اہمیت کا احساس کیا گیا۔ دراصل یہ ادبی سے زیادہ سیاسی بوطیقا سے تعلق رکھتی ہے، جس میں پہلی بار حکومت کو تین حصوں میں تقسیم کیا گیا۔ یعنی عدلیہ، قانون سازیہ اور انتظامیہ اور ان تینوں کے اثرات شعر و ادب پر بھی پڑے۔ ظاہر ہے کہ یہ سارے اجزا شعر و ادب کے جز بھی ہیں۔ لہذا فرانسیسی شعریات ان سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتی تھی۔ اس کے بعد ہی والٹئیر (Voltire) نے ادبی خدمات انجام دی۔ لیکن شعریات کے حوالے سے یہ کہنا ضروری ہے کہ اس نے خطابت پر بھی بڑا زور دیا۔ لیکن نقادوں کا خیال ہے کہ یہ تصور شاعری سے خارج ہے۔ حالانکہ والٹئیر (Voltire) کا La Henraid Epic معروف ہے۔ اسے نیشنل رزمیہ بھی کہا جاتا ہے۔ اس کی ایک حیثیت رزمیہ نگار کی بھی رہی ہے، تاریخ داں کی بھی اور ناول نگار کی بھی۔ ایسی تمام حیثیتوں کو انگریزوں نے بھی قبول کیا۔ گویا اس کے اثرات دور رس رہے۔ نقادوں کا کہنا ہے کہ

اس کی کتاب Lettres Philisophi Ques ایک ایسی کتاب ہے جس سے اس کے ذہن و دماغ کو سمجھنے میں خاصی مدد ملتی ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ Racine کے بعد والٹیر (Voltire) نے بھی فرانسیسی ادب کی بہت ساری سمتیں متعین کیں۔ چند دوسرے فنکار جیسے La Bruyure Wraailles بھی اہم سمجھے جاتے ہیں۔ اس باب میں بطور خاص سینٹ سیمن کا ذکر ہونا چاہئے، جس کے یہاں ادب کے تاثر میں شدت ذہنی اضطراب واستقلال اور حقیقت نگاری کو ایک صورت دینے کی کوشش کی گئی۔ پھر بھی یہ کہا جاسکتا ہے کہ سینٹ سیمن کا اسلوب گرانقدر ٹھہرا اور اس نے اٹھارہویں صدی میں بہت حد تک فرانسیسی شعر اور شعریات کو متاثر کیا۔ یہاں پر Philosophes کا ذکر بھی ہونا چاہئے۔ یہ دراصل اہم ادبا کا ایک گروپ ہے جس نے سترہ سالوں میں ایک قاموس تیار کیا۔ اس قاموسی کام کی تکمیل میں بہت سارے ادبا شریک ہوئے۔ نقادوں کا خیال ہے کہ اس میں کسی عظیم ادب کا کوئی نشان نہیں ملتا۔ لیکن پھر بھی یہ کتاب بیحد مقبول ہوئی۔ اور ایسے Philosophers کی محنتوں کا یورپ نے نہ صرف اعتراف کیا بلکہ اس کی راہ پر چل بھی پڑا۔ کہا جاتا ہے کہ یہ انسائیکلوپیڈیا دراصل Didorot کی اختراع ہے اور صحیح طور پر اسے ہی Philosophes کہہ سکتے ہیں۔ اس انسائیکلوپیڈیا نے اہم کام انجام دیا اور کتنے ہی اہم قلمکار سامنے آئے، جن کے ذکر کی ضرورت نہیں۔ کئی لوگ جن کا ذکر پہلے آچکا ہے، وہ بھی اس اہم کام میں شریک رہے ہیں۔ والٹیر کا ذکر آگے آچکا ہے، یہاں مجھے صرف یہ کہنا ہے کہ اس نے جذبات کی عکاسی میں مختصر مکالمے لکھے جس کی حیثیت نظموں کی ہے، جو آج بھی بشوق پڑھی جاتی ہیں۔ والٹیر ملحد تھا اس لئے اس کے اخلاقیات میں مذہبیات کا رول بہت کم رہا ہے۔ لیکن والٹیر کو ایک اہم فلسفی کہنا غلط نہ ہوگا۔ والٹیر کی ایک کتاب .... کی عظمت کا اعتراف ہمیشہ ہوتا رہا ہے، جس کے اثرات دور رس رہے ہیں اور جس کے بعض نکات فرانسیسی بوطیقا کے حصے ہیں۔ Didorot نے اپنے طور پر ایک مفکر کی حیثیت سے کام کیا، جب کہ روسو کو ہمیشہ انفرادیت کی فکر رہی۔ پھر بھی روسو کی عظمت کا اعتراف یوں بھی کیا جائے گا کہ اس نے تاریخ کو ایک خاص عظمت بخشی اور ایک طرح سے اس نے فرانسیسی بوطیقا کے بہت سے پہلوؤں کو ایک متعین رخ دینا چاہا۔ تفصیلات کی بہت گنجائش ہے لیکن طوالت مانع ہے۔ لہذا میں والٹیر کے دوسرے کارناموں کو فوکس کرنا نہیں چاہتا۔ اس کے بعد ہی رومانی دور کا آغاز ہوتا ہے۔ یہ رومانی دور اس لئے اہم ہے کہ فرانسیسی شعریات میں اس کے اثرات بہت دور رس رہے اور فرانسیسی ادب جس طرح مالا مال نظر

آتا ہے اس میں والٹیئر کا رول کبھی فراموش نہیں کیا جائے گا۔

لاٹین اسٹریچے (Lytlon strachey) کا خیال ہے کہ فرانسیسی انقلاب کی حیثیت بم کی تھی ۔ اس حادثے سے بہت ساری چیزیں تباہ و برباد ہو گئیں ۔ لیکن اس کے باوجود Philosophes کی اہمیت کا تقریباً خاتمہ ہو گیا۔ انسانی ذہن مختلف ردعمل سے گزر رہا تھا۔ لوگوں نے محسوس کیا کہ ادب کو اب نئی بنیادوں کی ضرورت ہے۔ اب اسلاف کا زمانہ بھی اتنا غور طلب نہیں رہا لیکن اس کے باوجود اس سے استفادہ کی صورت برقرار رہی ۔ اسی زمانے کا ایک ادیب Andre Chenier ہے۔ اس کی شاعری کے نئے تیور سامنے آگئے اور انسان و انسانیت کو اس طرح پیش کرنا چاہا جو پہلے اس کا تیور نہیں تھا۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ اٹھارہویں صدی کا کوئی دوسرا شاعر اس کے نئے تصورات کے سامنے نہیں ٹھہر سکتے اور وہ رومانیت جو آئندہ کی نسل کے لئے بیحد اہم قرار پائی اس کی دین میں اس کا بڑا حصہ ہے۔ حالانکہ وہ ذہنی طور پر کلاسیکی ہی تھا۔ شفافیت کا قائل تھا اور وہ سب خصوصیات اس میں تھیں جو بولیو کا طرۂ امتیاز تھا۔ اس نے میٹریکل ٹیکنیک میں بھی بہت حد تک تبدیلی لائی اور اسے بہت حد تک آزاد بھی کیا ۔ اس کی تخلیق EldGues کی پزیرائی مسلسل ہوتی رہی ۔ اس کی مختصر نظمیں اسلوب اور دوسرے امتیازات کی وجہ سے بیحد اہم سمجھی گئیں ۔ ایسا محسوس کیا گیا کہ اس کی شاعری میں ہیلیزم کی بہت بو محسوس کی گئی ۔ اسے Theocritus اور Keats کا درجہ دیا جانے لگا۔ لیکن رومانیت کے تو کچھ اور بھی تقاضے تھے۔ اس سلسلے میں Common Sense کا ذکر کیا جاتا ہے جس کے امتیازات ہمیشہ سے محسوس کئے جاتے رہے۔ پھر سچائی کا نیا تصور بھی سامنے آیا جس کی ہر زمانے میں اپنی اہمیت رہی اور وہ رومانیت کے ساتھ پروان چڑھتی رہی ۔ اس سلسلے میں کئی لوگوں کا ذکر ہونا چاہئے ، لیکن ایسے ناموں کی گنتی سے کوئی خاصی بات سامنے نہیں آتی ۔ کہہ سکتے ہیں کہ یہ عہد ایک تنقیدی عہد تھا۔ یہ نثر کا بھی زمانہ تھا اور عمومی احساسات کا بھی ۔ خطابت کی اب اتنی خاص جگہ نہیں رہی تھی اور اب اس سے وابستگان کو Melodramatic ٹریجڈی کے خالق کے طور پر دیکھا جانے لگا۔ حقیقت نگاری چاہے جس طرح ابھری ہو، رومانی تحریک نے ایک طرح سے اسکار کر دیا۔ اس سلسلے میں والٹیئر کا نام بطور خاص لیا جاتا ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ اب حقیقت نگاری تقریباً معدوم ہو چکی تھی ۔ ڈیڈروڈ نے شعری یا نثر ساخت کو مزید پر کشش بنایا ، انیسویں صدی جب کہ انقلاب کا خاتمہ ہو چکا تھا Coateaubrianol نے رومانیت کے لئے آفاق تلاش کئے ۔ لیکن اس کے یہاں کچھ نہ کچھ خیانت کا بھی عنصر رہا۔ لاٹین

اسٹرینج کہتا ہے کہ:-

"Chateaubrand was at bottom, a rhetorician pure and simple- a rhetorician in the midest sense of the world. It was not merely that the resources of his style were enormous in colour, movement and imagery, in splendour of rhythm, in description force; but that his whole cast of mind was in itself rhetorical, and that he saw, felt and thought with the same emphasis, the same amplitude, the same romantic sensibility with which he wrote. The three subjects which formed the main themes of all his work and gave occassion for his finest passeges were Christianity Nature, and himself. His correction of Christianity was the very reserve of that of the eighteenth century. In his geniede Christianism and his Martyrs the analytical and critical spirit of his predecessors has entirely vanished; the religion which they saw simply as a collection of theological dogmas, he envisioned as a living creed, arrayed in all the hues of poetry and imagination, and redolent with the mystery of the past. yet it may be doubted whether Chateaubriand was essentially more religious then voltaire. what voltaire dissected in the dry light of reason, Chateaubriand invested with the

clock of his own eloquence- put in up so to speak, on a platform, in a fine attitude, under a tinted illumination. He lacked the subtle intimacy of faith. In his descriptions of nature, too, the same chatacteristics appear compared with Rousseaus thay are far folder, far richer, composed on a more elaborate and imposing scale but they are lessconvincing while Rousseau land scapes are often profoundly moving, Chateaubriand's are hardly ever more than splendidly picture-swue. There is a similar relation between the egoisms of the two men. Chateaubriand was never tired of writing about himself, and in his long memorierd, Qutre - Tombe - the most permanently interesting of his works - he gave a full rein to his favourite passion. He swells forth, in all his pages, a noble, melancholy, proud, sentimental creature whom every man must secretly enbvey and every woman passionately adore.He had all the vanity of Rousseau,but more of his honesty. Rousseau, at any rate never imposed upon himself, and Chateaubriand chid. Thus the vision that we have of him is of something wonderful but empty, something striking but under. It is rhetirician that we see,and not the man."(1)

(1) "Landmarks in French Literature" by Lytton Strachery, p.139

اس اقتباس پر ضروری نہیں کہ بحث کی جائے لیکن جو نکات بھی اس نے سامنے لائے ہیں وہ شعریات کے بھی نکات ہیں اور ایک زمانے تک فرانسیسی رومانیت اپنے خیالات کے گرد گھومتی رہی ہے۔ضرورت اس بات کی ہے کہ میں چند رومان پسند ادیبوں کا ذکر کروں۔ یہ منتخب قسم کے فنکار ہیں ویسے فہرست بہت طویل ہے۔ بہر حال اہم ترین لوگ جو ہیں وہ ہیں وکٹر ہوگو (Victor Hugo)الفریڈ دے ویگنی (Alfred de vigny) تھیوفائل گوٹر (Theo phile gautter)الیگزنڈر ڈومس(Alexanre Dumas)اور الفریڈ ڈے موسٹ (Alfred de musset)رومانیت کے باب میں فرانسیسیوں کا ایک اختصاص یہ بھی رہا ہے کہ انہوں نے شاعرانہVocabulary کے سلسلے میں بڑے اہم کام کئے۔ریسین کے زمانے سے شعری حسیت کم ہوتی جاتی تھی۔ ایک لکیر کھینچ دی گئی تھی جہاں اچھے اور برے الفاظ کی تمیز کی جاتی تھی اور صرف اچھے ہی الفاظ شاعری کے جزو بنتے تھے۔ لیکن بعد میں یہ احساس جا گا کہ لفظ بذات خود نہ شریف ہے نہ رزیل بلکہ اس کے استعمالات سے اس کے رخ کا پتہ چلتا ہے اور آج اس تصور پر زیادہ سے زیادہ زور دیا جا رہا ہے۔ ادبیVocabulary کے باب میں رومانیوں کے احساسات خاصے اہم رہے ہیں۔ الفاظ کے استعمال میں وسعت آئی۔ نئے الفاظ بھی سامنے آئے۔ دوسری زبانوں کے اثرات بھی قبول کئے گئے۔ بہت سی حیرت زدہ صورتیں بھی پیدا کی گئیں، اضداد کا استعمال کیا جانے لگا، پیچیدگیوں کو راہ دی گئی، شدت کو روا رکھا گیا، غرائب سے احتراز نہیں کیا گیا۔ یہاں تک کہ Fantasy کو بھی اہمیت دی جانے لگی۔ گویا اس بات کی تفریق ختم ہو گئی کہ لفظ بذات خود اچھا یا برا ہوتا ہے۔ اس طرح رومانیوں کے یہاں ایک رنگ نہیں رہا بلکہ ان کے استعمال میں خاصی جدت کا مظاہرہ ہونے لگا۔ بہت سے اہم نام جو آج بھی زندہ ہیں، ان کی کارکردگی کا ذکر آچکا ہے۔ یہاں وکٹر ہوگو کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا، جس کی رومانی تحریرLesmiserables کی ہیئت کل بھی شاہکار کی تھی اور آج بھی ہے۔Standhall اپنی جگہ ہے۔ اس نے فرانسیسی فکشن میں اہم کام کئے اورBalzal کے مقابل ٹھہرا۔

فرانسیسی میں تنقید ہمیشہ راہ پاتی رہی۔ ہر شاعر اور فکشن نگار تنقیدی مرحلے سے گزرتا رہا۔ اس لئے شعریات میں مسلسل وسعت پیدا ہوتی رہی۔ بلکہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ آج کا عہد فرانسیسی میں تخلیقی بھی ہے اور تنقیدی بھی۔ کتنے ہی اہم نام ہیں جن کی کارگزاریاں اپنی مثال آپ رہی ہیں۔ چند نام لکھتا ہوں ٹین (Taine) رینان (Renan) میخالیٹ (Michelet) سینٹ

بیوب(Saint Beuve)اور فلاو برٹ(Flaubert) یہ سارے لوگ فرانسیسی ادبیات کو اپنی نگارشات سے اہم تر بناتے رہے ہیں۔ میں طوالت کے خوف سے تمام فن کاروں پر روشنی ڈالنا نہیں چاہتا لیکن فلاو برٹ کے سلسلے میں چند جملے ناگزیر معلوم ہوتے ہیں۔ نقادوں کی نگاہ میں بالزک کا حقیقی شاگرد فلاو برٹ ہی تھا۔ حیرت انگیز طور پر اس نے اپنے متقدمین سے انحراف کی راہیں نکالیں اور ایک طرح سے وہ اپنے عہد کا نمائندہ بن گیا۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے معاصرین میں سب سے زیادہ ممتاز تھا۔ اس کی ہر کتاب اور ہر تحریر شاہکار کا درجہ رکھتی ہے۔ فرانسیسی ادب میں کوئی ایسی مثال نہیں ملتی کہ اتنا بڑا اختراعی ذہن پیدا ہوا ہو جس کی غایت میں تکمیلیت شدت اختیار کرتی چلی گئی۔ حالانکہ اس کے سامنے بھی بہت سے رخنے تھے لیکن وہ ان سارے ممانعات سے گزرتا رہا اور انتھک اور تخلیقی ذہن سے کام لیتا رہا۔ بعض نقادوں کا خیال ہے کہ کبھی کبھی ایک جملے کی تراش خراش میں پورا دن گزار دیتا اور احساس کرتا کہ واقعتاً وہ وہاں پہنچ سکا کہ نہیں جو اس کا مقصد تھا۔ اس کے یہاں تکرار نام کو نہیں۔ موسیقیت اور غنائیت کو برتنے کا شعور اسے مزید لافانی بناتا ہے۔ اس کا شعور اور لاشعور بیحد ممتاز تھا۔ جب وہ تاریخی ناولوں کی طرف راجع ہوا تو حقائق کی تلاش میں سرگرداں رہا۔ گویا ایک جنونی کیفیت اس پر طاری رہی ۔ اس کی مشہور کتاب یا ناول Madame bovary ایک لافانی شاہکار ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اس نے اس کی تکمیل میں چھ برس صرف کئے ۔ اس کی ایک کتاب Vounardet اور Decuchet قاموسی حیثیت رکھتی ہے۔ لیکن تکمیلیت جیسی بھی ہو کچھ نہ کچھ نقائص تو رہ ہی جاتے ہیں جن کا احساس بعض نقادوں نے کیا۔ فلاو برٹ کا انتقال ۱۸۸۰ء میں ہوا اور تب پھر فرانسیسی ادب میں نئی صورت پیدا ہوئی۔ نثر میں Maupassant جیسا شخص پیدا ہوا۔ کہتے ہیں کہ یہ فلاو برٹ سے بھی آگے گیا اور verline نے تو یہ کمال کیا کہ اس نے کلاسیکیت کے تمام امور رد کردئے۔ اس کی شاعری جسم سے زیادہ روح سے عبارت ہے اور جس کی شہرت تمام و کمال ساری دنیا میں ہے۔ دوسرے ادبا اور شعرا بھی بیحد ممتاز رہے۔ لائٹن نے کچھ لوگوں کے نام لکھے ہیں میں انہیں درج کر رہا ہوں۔ جو نظم و نثر دونوں ہی سے متعلق ہیں۔ ویلین (villon) رون سارد (Ronsard) کارنیل (corneille) مولیر (Moliere) ریسائن (Racine) لافاونٹین (Lafountaine) کینیر (Chenier) لمرٹین (Lamartine) ہو گو (Hugo) وگنی (Vigny) گوئیر (Gaytier) بادلیر (Baudelaire) ورلین (Verlaine) فروئیسارٹ (Froissart) ریبلائز (Rabelais) مونٹیگن (Montaigne)

پاسکل (pascal) لابرورے (Labruyere) والٹیر (Voltaire) ڈیڈروٹ (Diderot) روسو (Rousseau) کیٹک برائنڈ (Chateaubriand) بالزاک (Balzec) فلاوبر (Flaubert) اور موپ سینٹ (Moupassant) میرا ذاتی خیال ہے کہ جدید تحریکیں تمام و کمال فرانسیسی ادب اور ادیبوں سے عبارت ہیں۔ سورلزم کی تحریک ہو یا دادا کی یا وجودیت کی یا کنکریٹ شاعری کی وغیرہ وغیرہ، سبھی کا تعلق کسی نہ کسی طرح فرانسیسی فنکاروں سے ہے۔ مجھے تو ایسا احساس ہوتا ہے کہ نئی تحریکوں کے لئے انگریزی ادب بھی فرانسیسی رجحانات کی طرف مسلسل راغب رہا ہے۔ کچھ امور یوسف حسین خاں نے اپنی کتاب کے آخری صفحہ پر قلمبند کئے ہیں وہ کلی طور پر نہیں تو جزوی طور پر حقیقی اور سچے معلوم ہوتے ہیں۔ میں ان کی رائے جو تفصیلی ہے رقم کر رہا ہوں اور اس پر فرانسیسی شعریات کی بحث کو بھی پایہ تکمیل تک پہنچا رہا ہوں:-

> ”فرانس کے بیسویں صدی کے ادب کی یہ خصوصیت ہے کہ اس میں ادبی تنقید کو خاص مقام حاصل ہے۔ خود تخلیقی فنکار اپنی تخلیق کی ماہیت پر بحث کرتے اور اس طرح نقد و نظر کا حق ادا کرتے ہیں۔ اس صدی کے ابتدائی نصف میں چار ادیب فرانسیسی ادب کے افق پر چھائے ہوئے نظر آتے ہیں۔ پروست، ویلری، آندرے ژیڈ اور کلودیل۔ ان کے علاوہ سرریل اسٹ مسلک کے ادیبوں میں آندرے بریتوں، وجودیوں میں سارتر اور کیتھولک خیال کے ماننے والوں میں موریاک کو اونچا مقام حاصل ہے۔ ان سبھوں نے تخلیق کے ساتھ تنقید کی طرف خاص توجہ کی اور نقد و نظر کے اصول مرتب کئے، جن کا اطلاق انہوں نے خود اپنی اور دوسرے ادیبوں کی تحریروں پر کیا۔ چونکہ انہوں نے فنی محرکات کو اپنے ذاتی تجربوں کی روشنی میں پیش کیا اس لئے ان کی بات میں بڑا وزن ہے۔ ویلری اور آندرے ژید کو ہمیشہ اس بات کا احساس رہا کہ فنکار کو چاہئے کہ اپنی فنی تخلیق میں اپنی شخصیت کو ضم نہ کردے اور اپنی ذہنی اور جذباتی بے تعلقی کو جہاں تک ہو سکے برقرار رکھے۔ وجودی ادیب اس کے بالکل خلاف ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ جب تک فنکار اپنی تخلیق میں اپنے وجود کو فنا نہ کردے اس کی شخصیت کا خلوص مشتبہ رہے گا۔ کیتھولک ادیب بھی یہی کہتے ہیں۔ بلاشبہ جدید فرانسیسی ادب میں فنی پختگی انیسویں صدی کے ادب کے مقابلے میں زیادہ ہے۔ سب سے بڑی بات تو

یہ ہے کہ ماضی کی طرح جدید ادب میں بھی ان مختلف ذہنی اور جذباتی تضادوں کو دور کرنے کی سعی و جہد جاری ہے، جن سے موجودہ زمانے میں اہل فرانس کو واسطہ پڑا ہے۔ مثلاً وطنیت اور انسانیت، مزاج اور نظم وضبط، روایت اور انقلاب، عقل اور عقیدت، جمال اور افادہ۔ یہ سب تصورات ادب میں خاص مواد کا کام دیتے ہیں۔ کبھی وہ استعارے کی شکل میں ہوتے ہیں اور کبھی رمز (Symbol) کی، لیکن ہر حالت میں وہ تجرید کی بھول بھلیوں سے نکل کر محسوس انداز اختیار کر لیتے ہیں۔ ان کی خوبی کا انحصار ادیب کی ذہنی دیانت اور اس کے احساس کی قوت اور گہرائی پر ہے۔ ادیب کا تعلق چاہے کسی ادبی مسلک سے ہو، ہیئت اور موضوع کی ہم آہنگی اور مناسبت کا خیال جدید فرانسیسی ادب میں جتنا رکھا جاتا ہے اتنا گزشتہ صدیوں میں نہیں رکھا گیا۔ فرانسیسی ادب کی یہ خصوصیت خاص امتیاز رکھتی ہے کہ اس میں زبان و بیان کی شستگی اور نفاست اور لفظوں کے چناؤ اور نکھار کی طرف ادیب جتنی توجہ کرتے ہیں دوسری زبانوں میں اس کی مثال نہیں ملتی اور اگر ملتی ہے تو شاذ و نادر۔ یہی وجہ ہے کہ فرانسیسی ادب کی ادبیت جاذب قلب و نظر ہے۔'' (۱)

ہر چند کہ یہ مقالہ اپنی تکمیل کو پہنچ چکا ہے لیکن میں ایک اور بات کہنا چاہتا ہوں اور وہ یہ کہ آج کا مابعد جدید رویہ بھی کئی صورتوں میں فرانسیسی ادب سے تعلق رکھتا ہے اور یہ تحریک وہاں زور پکڑ رہی ہے۔ تفصیل کے لئے دیکھئے میری کتاب ''مابعد جدیدیت: ممکنات و مضمرات''۔

■■

(۱) ''فرانسیسی ادب''، پروفیسر ڈاکٹر یوسف حسین خاں، ص ۵۷۴ تا ۵۷۵

اسکینڈ نیویائی شعریات

دراصل اسکینڈ نیویائی شعریات کی بحث میں یہ ضروری ہے کہ اس زبان میں جو شعری کیفیت رہی ہے اس پر ایک نظر ڈالی جائے۔ دراصل ایک زمانے میں گیتوں کی بڑی اہمیت رہی تھی، اور گیت اور نغمے میں جو ربط ہے اسے سبھی جانتے ہیں۔ لہٰذا اسکینڈ نیویائی شعریات کا تعلق براہ راست نغمے سے ہے۔ وہ شاعری کو گیت کی شکل میں دیکھنا چاہتے رہے، اور یہ تصور ان کی بوطیقا کی تشکیل میں معاون ثابت ہوتا رہا۔ ان کی نظمیں ایسی کیفیتوں سے مالا مال رہی ہیں۔ ایسی نظمیں بھی ہیں جو مختلف لوگوں نے مل کر تخلیق کیں، ان میں بھی یہ صورت نمایاں ہے۔ Edda میں جو شعریات کی خو بو کی بحث ہے اس بحث میں بھی اس کی حیثیت مرکزی ہے۔ پھر دوسرا پہلو اساطیری ہے۔ یہ بھی اسکینڈ نیویائی شعریات کا ایک حصہ ہے۔ اسکینڈ نیویائی کے لوگوں نے خوشی اور فتح و کامرانی کے اجزا کی رومانیت کو بھی اپنی بوطیقا کا حصہ بنا رکھا ہے۔ اس طرح اساطیر کی بھی ان کے یہاں بنیادی حیثیت ہے، جس کا تعلق شعریات سے ہے۔ جنگی گیتوں میں بھی اساطیر استعمال کئے گئے ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ان امور کو بعض واضح وضاحتوں سے مدلل کیا جائے۔

اسکینڈ نیویاؤں کا ڈانڈا بھی آریاؤں ہی سے ملتا ہے۔ جس وقت عربوں کی قسمت کا

ستارہ عروج پر تھا اور رومیوں کے زوال کے تاریک سایے گہرے ہوتے جارہے تھے، ٹھیک اسی وقت یورپ کے ایک غیر معروف جنوبی خطے میں ادب وتہذیب کا ہیولا تیار ہورہا تھا۔ ادب وتہذیب کے ہیولے کی آبیاری کرنے والے اسکینڈ نیویائی تھے جو ٹیوٹنک قبیلے سے متعلق تھے۔

اسکینڈ نیویائی جزیرے کا قدیم ادب اسکالڈس کے گیتوں اور نثری نگارشات پر مشتمل ہے۔ اسکالڈس اسکینڈ نیویا کے ان شاعروں کو کہا جاتا تھا جو جرمن کے منی سنگرس کے طرز پر اپنی مختصر نظموں اور گیتوں کو سناتے ہوئے ایک دیار سے دوسرے دیار تک سفر کرتے تھے۔ یہ تمام شعری اور نثری سرمائے آج دستیاب نہیں۔ بلکہ ان میں سے کچھ ہی تحریری صورت میں ملتے ہیں۔ خیال کیا جاتا ہے کہ فن تحریر کے عام ہونے سے قبل ہی بہت سی تخلیقات ضائع ہو چکی تھیں۔

اسکینڈ نیویائی ادب کا باضابطہ مطالعہ پہلی بار سترہویں صدی کے وسط میں اس وقت شروع ہوا جب ۱۶۴۲ء میں آئس لینڈ کے ایک پادری برائن زلف سونسن کو قدیم ادب کا بہت بڑا ذخیرہ ہاتھ لگا۔ جس کا نام انہوں نے اڈا (Edda) رکھا۔ اس کتاب کی بعض روایات نویں صدی یا اس سے قبل کے زمانے سے متعلق ہیں۔ جدید تحقیق کے مطابق اڈا (Edda) کی بیشتر نظمیں تیرہویں صدی کی تخلیق ہیں اور یہ کسی شخص واحد کا کارنامہ نہیں بلکہ مختلف لوگوں نے مختلف وقتوں میں اس کی تخلیق کی ہے۔ اس کے مرتب سونسن نے اس کتاب کو ناروے کے ایک عالم سیمنڈ سگفیشن سے منسوب کیا ہے جس کا عہد ۱۰۵۵ء تا ۱۱۳۲ء متعین کیا جاتا ہے۔

اسکینڈ نیویائی ادب میں ایک اور تصنیف اڈا (Edda) کے نام سے ملتی ہے۔ جس کا مصنف اسنوری اسٹرلسن ہے۔ یہ ملک کی ادبی تاریخ میں ایک معلوم مصنف کی پہلی اور واحد تصنیف ہے۔ اسنوری کی یہ کتاب دوسرے تمام موضوعات کے علاوہ شاعری کی ماہیت اور اہمیت پر بھی روشنی ڈالتی ہے اس لئے اس کتاب کو بلاشبہ اسکینڈ نیویائی ادب کی پہلی تنقیدی کتاب بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہ قدیم شاعروں کے لئے ایک ہدایت نامہ اور اطلاعات کی ایک بہترین کتاب تھی۔

سونسن کی مرتب کردہ تصنیف اڈا (Edda) کا نام اسنوری کی اڈا (Edda) کی تقلید میں رکھا گیا اور ان دونوں میں امتیاز پیدا کرنے کیلئے اول الذکر کو ایلڈر اڈا (Elder Edda) اور موخر الذکر کو ینگر اڈا (Younger Edda) کے نام سے موسوم کیا گیا۔ ایلڈر اڈا (Elder Edda) کے دو حصے ہیں، پہلا حصہ اساطیری کہانیوں پر مشتمل ہے اور اس میں حیات وکائنات کی تخلیق، اخلاقی اصول اور دیوؤں کے کارناموں سے متعلق موضوعات زیر بحث آتے ہیں۔ دوسرا

حصہ رزمیوں سے عبارت ہے جس میں بہادروں کے کارنامے بڑے ہی مبالغہ آمیز انداز میں بیان ہوئے ہیں، اس میں شامل رزمیوں کی تعداد تقریباً دوسو (۲۰۰) تک پہنچتی ہے، ان کے علاوہ اس میں ادویات اور طب کے موضوعات پر بھی مباحث ملتے ہیں۔ اس کی تصنیف کے عہد کے تعلق سے کوئی بات وثوق کے ساتھ نہیں کہی جاسکتی ہے۔ بہر کیف، اس کتاب کے منظر عام پر آجانے کے بعد تحقیق کی بہت سی راہیں کھلتی ہیں اور لوگوں کو قدیم ادبیات سے واقفیت بڑھانے کی ایک تحریک ملتی ہے۔

نقاد قدیم آئس لینڈ کی شاعری کی دو جہتیں مقرر کرتے ہیں۔ پہلی مقامی خصوصیات کی حامل شاعری، جس کے علم بردار وہ شعرا تھے جو آئس لینڈ کے باشندے تھے اور جنہوں نے وہیں اپنی زندگی گزاری تھی۔ ان کی شاعری میں شعلگی اور پر جوش جذبات کی کمی ہے۔ ان کا زیادہ تر زور ہیئت کی تزئین و آرائش پر صرف ہوتا ہے۔ محاوروں کا برمحل استعمال اور آہنگ کی تکمیل ہی ان کی شاعری کا منتہائے کمال ہے۔

شاعری کی دوسری جہت وہ تھی جس میں مقامی خصوصیات کے علاوہ دوسری جگہوں کی خصوصیات بھی در آتی ہیں۔ اس قسم کی شاعری وہ شعرا کرتے تھے جو تھے تو آئس لینڈ ہی کے باشندے، لیکن ان کی مہم جو فطرت نے انہیں نچلے نہیں بیٹھنے دیا تھا۔ وہ سمندری سفروں پر نکلے تھے۔ اور ہجرت کر کے برٹش جزیرے پر آباد ہو گئے تھے۔ ان کے گیتوں میں آئس لینڈ اور اسکینڈ نیویائی کی روایات کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ وہ سمندروں کی طوفانی ہوا، موجوں کی گرج، خطرناک مہمات سر کرنے کی خوشی اور فتح و کامرانی کی آرزومندی جیسے موضوعات کو اپنی شاعری میں پیش کرتے تھے۔ ان موضوعات کی پیشکش میں تخیل کی بلند پروازی، فطرت سے گہری دلچسپی اور جذبات واحساسات کی شدت کا ہونا ناگزیر تھا۔ چنانچہ انکی شاعری میں یہ ساری خصوصیات موجود ہیں، جو انہیں اول الذکر شاعرں سے امتیاز بخشتی ہیں، ایلڈر اڈا (Elder Edda) میں شاعری کی ان دونوں جہتوں کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔

اسکالڈک کے گیتوں کے مقابلے میں اڈا (Edda) کی شاعری زیادہ پر جوش، زیادہ دلکش اور زیادہ موثر ہے۔ اڈا (Edda) میں ایک نظم ریگنر لارڈ بارک (Ragnar lard bork) کی ہے جس کا عنوان ڈیتھ سونگ (Death Song) ہے۔ یہ گیت ایک عجب شان اور کیفیت کا حامل ہے۔ اس میں جو تکرار ہے اس سے طبیعت مکدر نہیں ہوتی بلکہ برانگیخت ہوتی

ہے۔

ایلڈر راڈا (Elder Edda) کے گیتوں اور نظموں میں کوئی باہمی ربط نہیں ہے۔ بعض گیت بہادرانہ کارناموں پر مبنی ہیں تو بعض الم انگیز جذبات سے مملو، بعض میں اساطیری کہانیاں ملتی ہیں تو بعض رومانی کیفیات سے بھرپور ہیں۔ اس کی مختلف نظموں میں کسی ربط کا تلاش کرنا بھی بیکار ہے، کیونکہ یہ مختلف عہد میں مختلف لوگوں کے ذریعہ لکھی گئی ہیں۔ اس طرح ایلڈر راڈا (Elder Edda) ایک ایسا مجموعہ ہے جس میں مختلف اقسام کی نظمیں ایک جگہ جمع کردی گئی ہیں۔ ایلڈر اڈا (Elder Edda) کی یوں تو ساری نظمیں اساطیری عناصر رکھتی ہیں لیکن کم از کم دس نظمیں ایسی ہیں جو خالصتاً اساطیر پر ہی مبنی ہیں۔ ان میں سب سے زیادہ موثر، دلکش اور شاعرانہ خصوصیات سے مملو نظم تھرائم کا گیت ہے، علاوہ ازیں Voluspa یعنی سیبائل کی پیشین گوئی ایلڈر راڈا (Elder Edda) کی سب سے قدیم اور اثر انگیز اساطیری نظم ہے۔ اس کے روحانی موضوعات، سنجیدہ اسلوب اور الم انگیز لہجے میں ایسی تاثیر ہے جو لوگوں کو مسحور کرلیتی ہے۔ اس نظم میں کائنات کے آغاز، زمین کی پیدائش، ہیبت ناک تباہی، حیات وکائنات کا المناک انجام اور جنگ کی تباہ کاریاں جیسے موضوعات پیش کئے گئے ہیں۔ اس نظم کی موسیقی اس کی سادگی سے ابھرتی ہے، جو آہنگ کی تکرار سے مل کر ایک پرکیف تاثر چھوڑتی ہے۔

اساطیری نظموں کے دوش بدوش Nibulugenlied کی اعلیٰ رومانی شاعری ہے، جو اڈا (Edda) کے رزمیہ میں ملتی ہے۔ یہ رزمیہ تیرہویں صدی کے وسطی عہد میں لکھا گیا۔ اگرچہ اس رزمیہ کا موضوع دیوتاوں کا بہادرانہ کارنامہ ہے تاہم اس میں کثرت سے انسانی عناصر ملتے ہیں۔ جذبات اور احساسات اگرچہ دیوتاؤں اور دیوؤں کے پیش کئے گئے ہیں لیکن وہ انسانی جذبات سے بہت قریب معلوم ہوتے ہیں اور ہم انہیں اسی طرح محسوس کرتے ہیں جیسے کہ وہ ہمارے اپنے جذبات ہوں۔ شاعری کے اعتبار سے بھی یہ رزمیہ بہت بلند معلوم ہوتا ہے۔ اس میں تخیل کی پرواز، جذبات کی صداقت اور اسلوب کی شگفتگی تمام باتیں بدرجہ اتم موجود ہیں۔

ایلڈر راڈا (Elder Edda) کے بقیہ رزمیے بھی قومی بہادروں کے کارناموں کو اپنا موضوع بناتے ہیں مثلاً وولنڈر (Volunder) کے گیت ہیلگی (Helgi) کے گیت، ہائیو ورتھ (Hiovarth) کا بیٹا، ہیلگا کے گیت محبت اور جنگ کے رومان وغیرہ۔ یہ تمام رزمیے شجاعت اور بہادری سے متعلق ہیں، لیکن ان میں وہ شاعرانہ تخیل نظر نہیں آتا، جو Nibulugenlied کے

رزمیے میں موجود ہے۔

ایلڈر اڈا (Elder Edda) کے مقابل کتاب ''ینگر اڈا'' ہے۔ اسے اسنورا اسنوریز بھی کہا جاتا ہے۔ یہ آئس لینڈ کی ادبی تاریخ کا ایک ممتاز نام ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ اس سے آئس لینڈ کی ادبی تاریخ میں ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ اس کے موضوعات میں تنوع و رنگارنگی ہے، اس میں تاریخی اساطیر، رزمیہ اور نظم کے علاوہ تنقید بھی ملتی ہے۔ اسی طرح ایک باب میں شاعری کے فن سے بحث کی گئی ہے۔ اس کا اسلوب نہایت دلکش اور جاذب نظر ہے۔ اس میں مصنف کی قوت متخیلہ اور احساسات و جذبات کی صداقت پھوٹی پڑتی ہے۔

اسنوری کی اڈا (Edda) کے علاوہ ایک دوسری کتاب Heims kringla (دائرہ عالم) کا ذکر بھی مناسب اور ضروری معلوم ہوتا ہے۔ یہ ایک قابل ذکر نثری تاریخ ہے جس کی ترتیب میں اس نے قدیم اسکالڈس کی نظموں سے بھی استفادہ کیا ہے اور بعض نظموں کو نقل بھی کر دیا ہے۔ جن سے متعلقہ عہد کے جذبات واحساسات، مزاج و کیفیات، عقائد و روایات اور رسوم پر روشنی پڑتی ہے۔ یہاں پر اس کی ایک نظم کا ذکر موزوں و مناسب ہے جس کا عنوان ''بیارکے کا جنگی گیت'' (Biarke's Battle Song) ہے جس میں جنگجو اور بہادر حار اور رولف کو خطاب کیا گیا ہے۔

اب واضح طور پر اسکینڈ نیویائی بوطیقا کی تفہیم ممکن ہے۔ واضح ہو کہ اسکینڈ نیویائی شعروادب کی بحث ناروے، ڈنمارک اور آئس لینڈ کے علاوہ سویڈن اور کسی حد تک فن لینڈ کے علاقے تک محیط ہے۔ اڈا (Edda) کی تنقیدی پہلو سے اس وقت دوچار ہوئی جب Snorry sturluson نے شاعروں سے متعلق ایک کتاب لکھی۔ کہتے ہیں کہ شمالی یا جرمنی ادیب کی یہ پہلی کتاب ہے جس میں شعریات کے پہلو سے بحث کی گئی ہے۔ دراصل یہ گرامر ہے۔ پندرہ سوعیسوی کے آس پاس لاطینی نگارشات میں آئس لینڈ کے گیتوں کی خوب خوب پزیرائی ہوتی رہی ہے۔ جس میں مذہبی عنصر کا بڑا دخل عمل تھا۔ یہی وہ وقت تھا کہ بائبل کا مختلف علاقوں میں ترجمہ ہوا اور بطور خاص سوئیڈش ۱۵۴۱ء میں ڈینش زبان میں ۱۵۳۳ء میں اور آئس لینڈ کی ۱۵۸۴ء میں۔ نقادوں کا کہنا ہے کہ سولہویں اور سترہویں صدی کا اسکینڈ نیویائی ادب دراصل لسانی تشکیلات سے عبارت ہے۔ جس میں مقامی زبان میں خطابت پر خاصا زور صرف کیا جاتا رہا ہے۔ اس سلسلے میں Aarhus کا ذکر بطور خاص کیا جاتا ہے۔ وہ ایک ڈینش ہیومنسٹ (Humanist) تھا جس نے Phonetics پر خصوصی توجہ کی اور اس سلسلے میں ۱۵۸۶ء میں ایک کتاب بھی لکھی۔ لیکن یہ

کتاب اہم ہونے کے باوجود عوام کی نگاہ میں نہیں رہی۔لیکن اس میں بہت سے بوطیقائی مسائل صوتیات کے حوالے سے ابھارے گئے۔اس کے بعد ہی سویڈش کی پہلی کتاب سامنے آئی جو باضابطہ طور پر شعریات کے ذیل میں تھی۔یہ ایک شخص Arvindi کی تصنیف تھی جو ۱۶۵۱ء میں زیور طبع سے آراستہ ہوئی۔اس طرح اسکینڈ نیویائی لغات اور گرامر پر توجہ دی جانے لگی۔۱۷۰۰ء تک جرمن اور اطالوی نیز فرانسیسی اثرات کے تحت ایسی کتابوں کی تصنیف بکثرت ہوئی۔اب تک ڈنمارک پر جرمنی اثرات غالب آچکے تھے۔اس کے بعد ہی انگریزی کی طرف لوگ راجع ہوئے اور فرانسیسی سے تو پہلے ہی سے واسطہ رہا تھا۔اب Bio!eau, Voltaire, Addison, Pope, Pope اور Swift کی تحریریں بھی سامنے رہیں ۔اس کے علاوہ Rousseau اور Klopstack کی بھی۔اب صورت یہ تھی کہ ایک طرف فطرت پر زور دیا جانے لگا تو دوسری طرف ہمدردی کے جذبات کو عام کرنے کی کوشش کی گئی۔جذبے مختلف طریقے سے راہ پانے لگے۔یہ امور دراصل A.R Biswar کے ہیں۔ذیل میں، میں متعلقہ اقتباس نقل کرتا ہوں:-

"Let us now go to Scandinivian criticism, covering Norway, Denmark, Iceland, Sweden and Swedist-Speaking part of finland, literary Critism appeared at the beginning of the 13th century in the prose Edda by Snorri Sturluson which is a hand book for poets the oldest by any Northern orgerminic writer. The Scandinavian literature upto 0051 A.D was largely a record of latin or religious writing except for the Icelandic sagas. The most potent aspect of the renaissance in the North was the reformation and the Bible was translated in the nation tongues: in Swedish in 1541 in Danish in 1543 in Icelandish in 1584. The 16th and 17th centuries were thus

concerned with linguistic and rhetorical improvement of the vernacular . Asrhus a Danish humanist wrote a work on phonetics in 1586. Arvidi published the first swedist work on poetics in 1651. Scandinavian dictionaries and grammers began to appear. Before 1700, the foregin influence in Denmark, during the latter half. And criticism centered about Boileau, Voltaire, Addison, Popr and Swift; i.e reason on one hand and Rousseau and klopstack; i.e nature pietism and emotion, on the other. N.VRosestein drafted a treatise on Enlightment (1793). The Norwegian student society in Coperhagen began (1772- 74) to foster French classicism and pure poetic expression. But there was an undercurrent of pre- Romantic opposition to set rules of French dominance.G Regner attacked French taste in thoughts on the swedish Theatre (1780). A violent controversy broke out in sweden on reason vs feeling, rules vs independence. The leader of French classicism leopold wrote genius and taste(1786); and kellgren published in 1787. A person is not a gunius because he is crazy.T. Thorild wrote his criticism of Criticisms (1797) where in he advocated intrinsic literary merit minus rules.And the swedish Academy was established in 1786 by king gustaf III with its

motto; "Genius and state" Then came Romanticism."(1)

لیکن ایسی عمومی بحث میں جو شعریات ابھری ہے وہ حقیقت پسندی کی عکاس ہے اور اس میں ایک طرح کی آزادی کا بھی پہلو ہے۔ اسکینڈ نیو یائی کا ایک گروہ دستخط کنندگان یعنی Signaturena سے عبارت ہے۔ در اصل اس گروپ نے بہت سے جمالیاتی سوالات اٹھائے۔ اس گروہ کا یہ بھی تقاضہ تھا کہ ادبی سچائیوں اور جمالیات کی بحثیں کس حد تک کسی ٹھوس نتیجے پر مبنی ہوں، ان کی تلاش کرنی چاہئے۔ ایسی صورت میں رومانی تصورات بھی باضابطہ راہ پانے لگے اور لسانی قومیت کو بھی گہرائی سے دیکھا جانے لگا۔ ایک رسالہ Fiolnir کا ۱۸۳۵ء میں اجرا ہوا۔ اس کی مدت حیات بارہ سال رہی۔ اس رسالے کے مضامین سے دو صورتیں پیدا کی گئیں کہ اسکینڈ نیو یائی زبان کے گیتوں کو بہت حد تک مقامیت سے ہم آمیز کرنی چاہئے اور یہ صورت شدید بن گئی۔ ایک تخلیق کلویلا (Kalevela) دراصل مقامی رزمیہ ہے جس میں المیے نہ صرف نمایاں کئے گئے ہیں اور اس ایپک کو ایک طرح سے مقامی زبان سے ہم آمیز ناروے کے علاقہ Aasen میں ایک نئی زبان نیو نورس (New Norse) ایجاد کی گئی اور اس کا نام لینڈ سیمل (Landsimal) قائم کیا گیا۔ ایک تنقیدی جمالیاتی رسالہ بھی وجود میں آیا اور اس کا Andhrimar رکھا گیا۔ یہ ایسین کا رسالہ تھا، جو ۱۸۵۱ء میں وجود میں آیا۔ لیکن اسکینڈ نیو یائی فطرت کو بھی سامنے لانے پر اصرار کرنے لگے۔ اس سلسلے میں جارج برانڈج کی کارکردگی نمایاں رہی۔ اسکی کتاب Main Currents in 19 th Century Literature ۱۸۷۱-۱۸۷۵ء کے درمیان شائع ہوئی۔ اس کتاب میں اسکینڈ نیو یائی شعریات پر خاصی نظر ڈالی گئی۔ لیکن ۱۸۹۰ء میں نیو رومانٹزم نے پھر تخیل پر زور دینا شروع کیا۔ گویا رومانی شعریات کی طرف رجحان عام ہوا۔ اس کی کئی صورتیں سامنے آئیں۔

(۱) اورینٹل ایکسوٹسزم (Oriental exoticism) مشرقی غیر ملکی لفظیات

(۲) اسٹوئک مورلزم (Stoic moralism) رواقی اخلاقیات

(۳) سیمبولزم اینڈ میسٹسزم (Symbolism and mysticism) رمزیت اور باطنیت

(۴) ایستھی ٹسزم (Astheticism) جمالیات

---

(1) "Critique of Poetics" Volume II, A.R. Biswas, p.518

(۵) ایکسپرشزم (Expressionism) اظہاریت

(۶) ہیلنزم (Hellenism) ہیلیتی یا یونانیت

اسکینڈ نیویائی تنقید کا ایک رخ انفرادیت بھی رہا ہے۔ اسکینڈ نیویائی شعرا اور ادبا میں Electic قوت بہت ہے اور وہ بیرونی رجحانات کو سمیٹنے میں خاصی رغبت رکھتے ہیں۔ اسکینڈ نیویائی حلقے سے باہر Grundtving, Brandes. Snorry, Sturlusory ,Schick, Kierkegaard جیسے لوگ خاصی اہمیت کے باعث رہے ہیں۔ گویا یہاں کی شعریات میں کئی طرح کے خارجی اور داخلی اثرات کام کرتے رہے ہیں۔ جس کی تھوڑی سی توضیح پچھلے صفحات میں کی گئی ہے۔ مزید تفصیل کے لئے اے آر بسواس کی محولہ بالا کتاب ملاحظہ ہو۔

■■

انگریزی شعریات

یونانی شعریات کی بحث میں کلاسیکی دور کے نمائندہ مفکرین کی آرا سے بحث کی جا چکی ہے۔ افلاطون (Plato) ارسطو (Aristotle) ہوریس (Horace) لانجائنس (Longinus) سیسر (Cicere) کوئن ٹیلین (Quintillain) کے خیالات وغیرہ رقم کئے جا چکے ہیں۔ یہ تمام دانشور انگریزی شعریات کے بھی بنیاد گزار ہیں۔ عالمی انتقادیات میں پلوٹینس (Plotinus) آگسٹائن (Augustine) اکیونس (Aquinas) ڈائی سوکس (Dyscolous) ڈوناٹس (Donatus) سروس (Servius) میکوبائیس (Macrobius) پرس سیانس (Priscianus) اور پورفائر (Porphyry) کے مباحث بھی متوسط عہد کے ناقدین کے زیر بحث رہے ہیں۔

لیکن برطانوی منظر میں جو فنکار سامنے آتے ہیں وہ ہیں بیڈ (Bede) اگبرٹ (Egbert) الفریڈ (Alfred) اور جان آف سلسبری (John of Salisbery)۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ پلوٹینس سے لے کر سلسبری تک جو تصورات رہے ہیں ابھارے جائیں۔

دراصل وہ صدیاں جو رومن سلطنت اور نشاۃ ثانیہ (Renaissance) کے درمیان

آتی ہیں انہیں ہی دور متوسط کہا جا تا ہے ۔ یہ وہ زمانہ ہے جب گوتھس (Goths) ہنس (Huns) اور ونڈلس (Vandals) وغیرہ بربریت پسندوں نے شاہی حکومتوں پر یلغار شروع کردی تھی جس کا سلسلہ چوتھی اور پانچویں صدی تک قائم رہا۔ تبھی روم کی سلطنت زوال پذیر ہوئی اور ایک وقت ایسا بھی آیا جب اسے قرون مظلمہ (Dark ages) سے تعبیر کیا جانے لگا۔ جبکہ عہد متوسط بارہویں صدی سے شروع ہوتا ہے اور نشاۃ ثانیہ تک یہ عہد قائم رہتا ہے۔ تاریک دور دراصل مکمل طور پر تاریک نہیں تھا۔ اس لئے کہ اس دور میں بھی کچھ ادبی وضاحتیں سامنے آئیں۔

یوروپی ثقافت کی تاریخ نویں صدی کے بیڈ (Bede) سے شروع ہوتی ہے۔ یہ الفریڈ کی حکمرانی کا دور ہے۔ اب انگلینڈ کو ایک خاص اہمیت حاصل ہو چکی تھی اور قدیم انگریزی رزمیہ بی وولف (Beowulf) سامنے آچکا تھا۔ یہ آٹھویں صدی کی تخلیق ہے۔ اس زمانے میں اس کے علاوہ رزمیہ کی ایک دوسری کتاب اکزیٹر (Exeter) بھی شائع ہو کر سامنے آئی جس میں دی ونڈرر (The wanderar) اور دی سی فیرر (The seafarer) جیسی تخلیقات پیش کی گئیں۔ درمیانی عہد میں مختلف علاقے میں مناسٹزم (Monasticism) کا فروغ ہو رہا تھا اور مقدس متون کی تشریح و توضیح کا کام شروع ہو چکا تھا۔ تبھی ایک مسئلہ سامنے آیا کہ ادبی اظہار کیا ہے؟ اور اس کا ربط کہاں تک قصہ اور حقائق سے ہے؟ گویا تب بوطیقا کی بحث بھی سامنے آنے لگی۔ حالانکہ کلاسیکی عہد اور رومانی عہد کے بہت سے اہم معاملات مغربی بوطیقا کی صورت میں حل ہو چکے تھے۔ ایسی کیفیت میں کوئی نیا نکتہ ایسا نہیں تھا جو انگریزی کا جزو بن سکتا اور کوئی نئی بوطیقا تشکیل ہو پاتی۔ پھر بھی ان مفکرین نے جن کا ذکر اوپر کیا گیا وہ انگریزی شعریات پر قوی اثرات مرتب کرتے رہے اور ان کی تحریریں یا مباحث رہنما کی حیثیت سے سامنے آتے رہے۔

درمیانی عہد کے آگستائن اور اکیونس کا بطور خاص ذکر ہونا چاہئے۔ سینٹ آگستائن کا وقت ۳۵۴ء سے ۴۳۰ء تک ہے۔ اسی نے مینی چی ازم (Manicheeism) کو کرسچینیٹی (Christianity) میں مبدل کرنے کی کوشش کی۔ اس طرح ایک طرف دانشورانہ محاذ قائم ہوا تو دوسری طرف مسیح مذہبی معاملات کا فروغ ہوا۔ آگستائن کے وقت میں حالات خوشگوار نہیں تھے اور زوال پسندی کے سارے نشانات تھے۔ یہی وہ زمانہ ہے جب نئے عیسائی اداروں نے پیگانزم (Paganism) یعنی کفر سے لوہا لینا شروع کیا۔ ظاہر ہے تقدس مذہب کا حاصل تھا، لہذا کسی طرح کے جمالیاتی مباحث کی جو شکل تھی وہ ذیلی تھی اور کسی طور پر اسے مرکزیت حاصل نہیں ہو سکتی

تھی۔ ویسٹرن یوروپ(westren europe) کا منظر نامہ یہی تھا۔قدیم ادب کا سرمایہ پولی تھی ازم (Polytheism)یعنی اصنام پرستی سے عبارت تھا۔جس میں دیوتاؤں کی بدفعلی کا بھی ذکر ہوتا تھا۔آگسٹائن عہد(Augustine Age)کے ڈرامہ نگار اور شعرا نے دی سیٹی آف گاڈ(The city of god)میں ایسے مباحث پیش کئے ہیں۔اس ضمن میں Harry Blamires لکھتا ہے:-

"Augustine wrote at a time when civilisation was in a state of deacy and collapse. The new Christain church was at war with paganism.Questions of aesthetic theory could but arise as foot-notes to the immense programme of Christianising western Europe.The old literature was inextricably tied up with the old polytheism,with the discreditable doings of unrighteous gods. Dramatists and poets, Augustine argued in the city of god,attribute vicious behaviour to gods 'to the end that there might be sufficient authority, derived as it were from heaven and earth, for men to commit all filthiness by. The wickedness of gods implicitly authorised human wickedness. Their vices gave the spectators and readers 'imitable example'. It was small wonder that Augustine cited with approval plato's exclusion of poets from the well-governed city. His grounds are like plato's, the question of moral influence.For crimes will no longer be crimes, he declares in his

confessions, when 'whoso commits them might seem to imitate not abandoned men, but the celestial gods.Pagan literature was thus sharply distinguished from the one literature necessary to the Christain, the Scriptures. In the first four books of De Doctrina christiana,Augustine lays down the procedure for proper interpretation of the Bible. Exploring how a text might be dealt with is,of course,the one route by which the Fathers trespassed into the field of literary criticism."(1)

Blamires نے یہ بھی لکھا ہے کہ آگسٹائن فلسطینی نہیں تھا۔اس نے کنفیشنز (confessions) میں اس کا اظہار کیا ہے کہ ورجل نے کس طرح ڈیڈو(Dido) کے لئے آہ وزاری کی ہے کہ اس نے محبت کی خاطر اپنی جان دے دی۔لیکن ایسے جذباتی اظہار کو سطحی کہنے والوں کی بھی کمی نہیں۔اور اس بات پر زور دیا گیا کہ ڈیڈو کی موت پر رونا کہاں تک حق بجانب تھا؟ لیکن ادبی اعتبار سے یہ کہا جاتا ہے کہ سینٹ آگسٹائن نے کچھ امور ایسے لائے جو ادبی اظہارات کے لئے کئی صدیوں تک معاون رہے۔گویا اسے ایک اہم رہنما بھی مانا گیا۔لیکن اس کے مقابلے اکیونس نے عیسائیت سے پہلے کے فلسفیانہ تصورات کی تجدید کی۔اس کا ڈیمارکیشن (Demarcation) ایک دلچسپ کتاب ہے جسے انسانی عوامل کی ایک مخصوص حدود کی چیز گردان کر عظمت دی گئی ہے۔ اس طرح ایک طرف تو ناطاقتی اور دوسری طرف انکارنیشن (Incarnation) اور پھر ریڈمپشن (Redemption) پر مقدس متون یا اسکرپچر (scripture) کے حوالے سے بعض بیحد سنجیدہ باتیں سامنے لائی گئی ہیں۔لیکن یہاں زور اخلاقیات پر ہے۔ایسا نہیں ہے کہ کسی دانشورانہ عمل کی تجدید کی گئی ہو۔Blamires کا خیال ہے کہ خدا کی شناخت کے لئے یا سچائیوں کو جاننے کے لئے عقل کی بہت حاجت نہیں، نہ ہی کسی مقدس متن اس کے لئے معاون ہے بلکہ انسان بذات خود کسی غیبی اشارہ کے بغیر ان کو محسوس کرسکتا ہے۔آیونس کی باتیں

(1) "A History of Literary Criticism", Harry Blamires, p.29.

یہیں ختم نہیں ہو جاتی ہیں۔ Blamires نے بیوٹی یا جمال کے سلسلے میں اکیونس کی تحریر کا ایک اقتباس نقل کیا ہے۔ وہ یہ ہے:-

"A good thing is a beautiful thing, for both epithets have the same basis in reality, the possession of form; and this is why the good is esteemed beautiful. Good and beautiful are not however synonymous. For good, being what all things desire, Has to do properly with desire... Beauty on the other hand has to do with knowledge, and we call a thing beautiful when it pleases the eye of the beholder."(1)

اس اقتباس سے واضح ہے کہ احساس جمال ایک خوش کن مرحلہ ہے جس کی ہم شناخت بھی کرتے ہیں اور توصیف بھی۔ یعنی ہر چیز جو اچھی ہے وہ ہماری اپنی خواہش کا نتیجہ ہے۔ اکیونس نے جمال یا خوبصورتی کی تعریف یوں کی ہے:-

"For in respect to beauty three things are essential: firs of all, integrity or completeness, since beings deprived of wholeness are on this scoreugly; secondly, a certain required design or patterned structure; and finally, certian splendour, inasmuch as things are called beautiful which possess a pleasing colour"(2)

واضح ہو کہ یہ اقتباس جیمس جوائس (James Joyce) نے اپنے مشہور ناول Portrait of the artist میں بھی نقل کیا ہے۔ اس نے تین الفاظ کا بطور خاص استعمال کیا ہے۔ پہلا لفظ wholeness، دوسرا مطابقت یا ہم آہنگی (Harmony) اور تیسرا تابندگی اور

---

(1) "A History of Literary Criticism", Harry Blamires, p.31 (2) Ibid.,p.32

ضوفشانی (Radiance) ہے۔

واضح ہو کہ یہ تمام امور بوطیقا سے متعلق رہے ہیں۔ اکیونس نے آرٹ کی کوئی تعریف پیش نہیں کی ہے۔ نہ آج آرٹ کو جس مفہوم و معنی میں لیا جاتا ہے اس کا تصور اکیونس نے کیا ہوگا۔ پھر بھی جس طرح اس نے Economy سے بات کی ہے اس سے کرسچن یا عیسائی جمالیات کے بہت سے پہلو تشکیل دئے جاتے رہے ہیں۔

اب تک برطانوی منظرنامہ قدرے صاف ہو کر سامنے آچکا تھا۔ لاطینی کلچر مقامی مزاج سے ہم آہنگ ہو چکا تھا۔ لیکن عیسائیت نے برطانیہ کو کچھ الگ سا بھی بنا دیا۔ علاقے میں اس کے فروغ سے انگلینڈ کو مرکزیت حاصل ہوگئی اور یہ عیسائیت کا ایک بڑا مرکز قرار پایا۔ یہاں انگریزی اسکالر Bede کا ذکر ہونا چاہئے۔ جس کی کارکردگی بھی نمایاں رہی ہے۔ اس کی کتابیں "Ecclesiastical history of the english people, De orthographia, De arte metriea اور On figres and tropes of holy writ معروف ہیں۔ اس کی کتابیں De arte metrica میں اس نے Rythme سے بحث کی ہے اور ایک طرح سے اس نے Metre یا بحر سے گریز کرنے کی تلقین کی ہے۔ اس نے لفظوں یا فقروں یا حروفوں کو تاکیدی اور غیر تاکیدی کہنے سے گریز کیا ہے۔ اس نے آخرش تین قسم کی شاعری کو سامنے لایا ہے (۱) ڈرامائی (۲) بیانیہ (۳) ادغامی۔ گویا Bede کے یہاں بوطیقائی بحث ایک خاص نہج پر شروع ہوئی۔ یہ اور بات ہے کہ زمانے کے لحاظ سے مذہبیات کے معاملات ہی مرکزی رہے ہیں۔ چاہے ان پر جس نقطۂ نظر سے نگاہ ڈالی گئی ہو۔ Bede نے ٹروپس کے بارے میں جس طرح الفاظ کی ترتیب کے رموز سے بحث کی وہ اپنی جگہ پر بیحد قیمتی ہے۔ تکرار لفظی کی کیا اہمیت ہے؟ اس پر بھی اس نے نگاہ ڈالی ہے۔ اس طرح اس کے یہاں ''علم البلاغت'' کی کئی صورتیں سامنے آئی ہیں۔ مثلاً تشبیہ، استعارہ، کنایہ اور صوتیات۔ ظاہر ہے کہ اس لحاظ سے انگریزی شعریات کی بحث میں Bede کے افکار بیحد معاون معلوم ہوتے ہیں۔ اس کے نظریہ کا اطلاق بائبل کی تفسیر و تاویل میں کیا جاتا رہا تھا۔ Bede کی راہ پر چلنے والے کئی ہوتے مثلاً ایگبرٹ (Egbert) السوئن (Alcuin)۔ خصوصاً السوئن نے گرامر پر خصوصی توجہ دی۔ اس ضمن میں on grammar or orthography اور on rhetoric معروف ہیں۔ ان پر مختلف قدما کے اثرات تلاش کئے جا سکتے ہیں۔ جس کی وضاحت کی یہاں ضرورت نہیں۔ اس ضمن میں کنگ الفریڈ کی مساعی کو بھی ذہن

میں رکھنا چاہئے۔ اسی نے پوپ گریگری (pop gregory) کی کتاب کیوراپاس ٹوریلس (cura pastoralis) کا ۸۹۴ میں لاطینی سے انگریزی میں ترجمہ کیا۔ اس سے اندازہ ہوا کہ لاطینی دانشوری کو اب بھی کتنی اہمیت حاصل تھی۔ لیکن یہ دور یعنی Middle age کی مرکزی شخصیت john of salis bury کی ہے۔ یوں تو وہ بہترین لاطینی اسکالر تھا، لیکن اس نے فرانس میں تعلیم پائی تھی، انگلینڈ میں ملازمت کی لیکن وہ Aristotle یعنی ارسطو کو کبھی فراموش نہ کرسکا۔ جے ڈبلو ایچ ایٹ کینس (J.W.H.Atkins) نے سلسبری کی بڑی تعریف کی ہے۔ اس سلسلے کا اقتباس ذیل میں درج ہے جسے Blamires نے بھی نقل کیا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:-

> "First,in an attempt to claim for literature and literary study an essential place in a liberal education; secondly, in efforts made to expound those artistic principles that underlie good writing while also helping in an appreciation of literary values, and thirdly, in illuminating pronouncementson literature in general and on ancient classical literature in particular."(1)

اس اقتباس سے یہ اندازہ ہوا کہ تعلیم و تعلم کے سلسلے میں ادب اور ادبیات کو اہم جگہ ملنے لگی۔ تبھی فنی اصول اور ضابطے بھی طئے ہونے شروع ہوئے۔ یہ بھی بات واضح ہوئی کہ ادبی قدروں کا تعین کیسے ہو؟ اور ان کی تحسین کس طرح کی جائے؟ اور ادب یا وہ نگارشات جن کا تعلق قدیم کلاسیکی لٹریچر سے ہے، ان کی اہمیت پر کس طرح روشنی ڈالی جائے؟ اس لحاظ سے جان آف سلس بیری کے تصورات خاصے اہم بن جاتے ہیں۔

اسی زمانے میں اسلوب اور موضوع کی بھی بحثیں سامنے آتی ہیں۔ ۱۱۸۵ء کے آس پاس Matthew of vendome نے ایک کتاب Ars var sificatoria لکھی جس میں ادبیات کی تفہیم کی کچھ صورتیں ابھاری گئیں۔ اس سلسلے میں کئی دوسروں کے نام بھی آتے ہیں۔ لیکن ان سبھوں کا تعلق کسی نہ کسی طرح کلاسیکی دانشوروں کے اثرات سے خالی نہیں۔

---

(1) "A History of Literary Criticism", Harry Blamires, p.29.

اب تک نشاۃ ثانیہ کے بہت سے پہلو ادب کے جزو بن چکے تھے۔ لفظ کلاسیکل اب رومانٹک کی ضد کے طور پر استعمال ہونے لگا تھا۔ کلاسیکی اسلوب میں بھی تازگی پیدا کرنے کی کوشش کی جانے لگی اور فنی تکمیلیت کا احساس جاگ اٹھا۔ ضابطے کا بھی تعین شدومد سے شروع ہوا تھا۔ نشاۃ ثانیہ میں ہی مکمل آدمی کا تصور سامنے آیا، اور کئی کتابیں جن کا تعلق قدما سے تھا ترجمہ ہو کر سامنے آئیں۔ خطابت پر مزید توجہ دی جانے لگی۔ الیوٹ (Elyot) جیسے شخص نے اس کا احساس دلایا کہ طربیہ بھی انسانی زندگی کا عکس پیش کر سکتا ہے۔ ایسی ہی بنیاد پر وہ Obid کا دفاع کرنا چاہتا ہے اور اس کے وہ جملے جنہیں ہم بیحد شائستہ کہہ سکتے ہیں مثال میں پیش کرتا ہے۔ گویا اس کی نظر میں بوطیقا شائستگی سے عبارت ہے۔ اس نے بڑی چابکدستی سے تخلیق اور ترتیب کو انتشار سے الگ کرنے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ وہ اس پر اصرار کرتا ہے کہ مٹی، ہوا، پانی اور آگ کو فطری طور پر ایک ترتیب سے رہنا چاہئے۔ اور اس لئے بھی کہ آدمی انہیں چار چیزوں سے تشکیل پاتا ہے۔ گویا الیوٹ بہت حد تک پاک وصاف ذہنیت کا حامل معلوم ہوتا ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ نے Four quartets کے ایسٹ کوکر (East coker) میں Elyot کا حوالہ دیا ہے۔ ویسے اس بات کا احساس ہونا چاہئے کہ Elyot کو ادبی تنقید سے واسطہ کم سے کم تھا اور اس نے بعض امور کا اظہار تعلیم کے حوالے سے کیا ہے۔

شاعری کے فن پر باضابطہ گفتگو George gascoigne سے شروع ہوتی ہے، جو سترہویں صدی کا شاعر اور ڈرامہ نگار تھا۔ اس کی ایک تحریر Cerlayne notes of instruction concerning the making of verse or ryme in english بہت معروف ہے۔ دراصل اس کی اہمیت اس لئے ہے کہ اس نے شعر کہنے کی کئی صورتوں سے بحث کی ہے اور تقطیع (Scansion) کے اصولوں کی تفصیل پیش کی ہے۔ نیز بلاغت کے بعض پہلوؤں کو واضح کیا ہے اور Stanza کی ہیئتوں کی نشاندہی کی ہے۔ ہر حال میں وہ فن کو اعلیٰ ذہنی کیفیت سے تعبیر کرتا ہے اور جدت پر خاصا زور صرف کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ stress، تاکید یا زور حقیقی جگہوں پر ہی دینا چاہئے۔ اس لئے کہ تاکید کے استعمال میں بہت چابکدست ہونے کی ضرورت ہے۔ اس کے بعد ہی جارج پوٹن ہم (Gorge puttenham) کی کتاب The arte of english poesie شائع ہوئی۔ یہ کتاب خاصی ضخیم ہے۔ اس کتاب میں وہ اس کا اظہار کرتا ہے کہ ابتدا میں شعرا رشی منی تھے یعنی

Priest تھے۔ یہی اولین پیغمبر بھی تھے۔ یہی قانون ساز اور سیاست داں بھی تھے۔ گویا دنیا میں انہیں کے وضع کردہ اصول رائج تھے۔ پھر وہ شاعری کی طرف آتا ہے تو اس کی کئی قسمیں بیان کرتا ہے۔ مثلاً مذہبی، سبق آموز، طنزیہ، طربیہ، حزنیہ، فطری، تاریخی، عشقیہ، فتوحی، ماتمی اور آخرش لوح مزار کی شاعری۔ جہاں تک مزار کے کتبے پر شاعری کا تعلق ہے اسے لازماً بہت مختصر ہونا چاہئے اور اس کا ربط خاص ماتمی شاعری کے حدود سے ہونا چاہئے۔

وہ Wyatt اور Surrey کو Chieflains یعنی سرخیل کہتا ہے۔ وہ اسے انگریزی بحور اور اسلوب کا مصلح بھی تسلیم کرتا ہے۔ وہ اسی بنیاد پر چاسر (Chaucer) کی عظمت کا گن گاتا ہے۔ سڈنی (Sadney) کی پسٹورل شاعری کی خوبیوں کا اعتراف کرتا ہے اور ڈائر (Dyer) کو اس کے مرثیے کی وجہ سے عظمت کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ اس کی دوسری کتاب میں شعریات کے چند اور بھی نکتے واضح ہوئے ہیں، جن میں بلاغت کی کئی اہم صورتیں سامنے لائی گئی ہیں۔ تبھی ولیم ویب (William Webbe) کی ایک کتاب ڈسکورس آف انگلش پوئٹری (Discourse of english poetry) سامنے آتی ہے اور اس کا سال اشاعت ۱۵۸۶ء ہے۔ اس میں بطور خاص اچھے اور برے شعرا کی تمیز کے بعض پہلو پیدا کئے گئے ہیں اور ایسے شعرا کی مذمت کی گئی ہے جو محض تک بند ہیں، یعنی Rhymess ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اس کی تلقین کرتا ہے کہ قدیم کلاسیکی اہم شعرا پر ہمیشہ نگاہ رکھنی چاہئے اور ان کے کارناموں سے نہ صرف واقف ہونا چاہئے، بلکہ ان سے بہت کچھ سیکھ کر اپنے شعری رویے میں تبدیلی لانی چاہئے اور اپنے ذہنی آفاق کو وسیع کرنا چاہئے۔ اس لئے کہ اس کے یہاں قدیم کلاسیکی شاعری ہی مثالی ہوسکتی ہے۔ چنانچہ اس کی نگاہ میں وہ لوگ اہم ہیں جنہوں نے ابتدا میں لاطینی شاعری کو انگریزی کا جامہ پہنایا۔ وہ طامس فاسٹ (Thomas phact) کا بطور خاص رجز خواں ہے کہ اس نے ورجل (Virgal) کی Aencid کا انگریزی میں ترجمہ کیا اور وہ بھی بہت نمایاں عمدگی سے۔

اس کے بعد ہی وہ مرحلہ آتا ہے جب اس کی بحث شروع ہو جاتی ہے کہ کس طرح شاعری یا ڈرامہ نے اخلاقی پستی اختیار کر رکھی ہے۔ اسٹیفن گوسون (Stephen Gosson) نے تھیئٹر پر حملہ کیا کہ اس سے اخلاقیات کا زوال ہوتا ہے۔ وہ یہاں تک کہتا ہے کہ اس کے ذریعہ عصمت فروشی اور فحاشی کو جگہ دی جاتی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ایسے شعرا کے یہاں باورچیوں، بیسواؤں، بدمعاشوں، بدتمیزوں، طفیلیوں اور اس قماش کے دوسرے لوگوں کو عزت دی

جاتی ہے۔گوسون نے یہ امور اپنی کتاب The school of abuse میں درج کئے ہیں۔جس کا جواب طامس لوج (Thamas lodge) نے اپنی کتاب ڈیفنس آف پوئٹری (Defence of poetry) میں دیا ہے۔واضح ہو کہ ''دی اسکول آف ابیوز'' کو گوسون نے سر فلپ سڈنی کے نام سے معنون کیا تھا۔شاید یہی وجہ ہے کہ سڈنی نے رد عمل کے طور پر ایک بیحد اہم کتاب ڈیفنس آف پوئسی (Defance of poesie) ۱۵۷۹ء میں قلمبند کی۔اس کا ایک اور نام Apologic for poesic ہے اور یہ دونوں ہی نام سے معروف ہے۔سڈنی اپنے وقت کا ایک عظیم دانشور سمجھا جا سکتا ہے۔اس لئے کہ اس کے قلم میں بیحد روانی ہے۔وہ تخیل پر مکمل گرفت کے ساتھ اپنے خیالات رقم کرنے میں استدلال کو کبھی فراموش نہیں کرتا۔یہی وجہ ہے کہ اس کے مباحث ہر دور میں قابل مطالعہ رہے ہیں۔یہ اور بات ہے کہ اس نے شعر وشاعری کے بارے میں جو باتیں رقم کی ہیں انہیں من وعن قبول نہیں کیا جاتا ہے۔اور تب سے انگریزی بوطیقا بہت سے مرحلے طے کرتی رہی ہے۔پھر بھی اس کا احساس ہونا چاہئے کہ اس نے گوسون کے جواب میں شعرا کی بھرپور مدافعت کی ہے۔نہ صرف بڑے شعرا بلکہ کم تر شعرا بھی اس کے قلم سے رد ہوتے نظر نہیں آتے۔اس کا خیال ہے کہ فلسفیوں نے بھی بہت کچھ شعرا ہی سے سیکھا ہے،لہذا ان کا درجہ بہت ہی بلند ہے۔لہذا ان میں چھوٹے اور بڑے کی تمیز کرنے کے باوجود انہیں رد نہیں کیا جا سکتا۔وہ شعرا کو نالج یا علم کا امین تصور کرتا ہے اور اس کا احساس دلاتا ہے کہ افلاطون (Plato) جیسا فلسفی اور ہیروڈوٹس (Herodotus) جیسے تاریخ داں نے بھی شعرا کی تخلیقی قوت سامنے رکھی ہے۔ان کی تخلیقات کو وہ پاسپورٹ کہتا ہے جو عام پبلک کے لئے بھی مفید ہیں۔وہ کہتا ہے کہ رومن شعرا دراصل پیغمبر تھے جبکہ یونانی دراصل وہ لوگ تھے جنہوں نے اپنی تخلیقی قوت سے اشیا کی ہیئت سامنے لائی۔لہذا شاعر محض وہ نہیں جو صرف فطرت کی عکاسی کرتا ہے بلکہ وہ فطرت سے اپنے تغیر کے بل بوتے کچھ نئی چیزیں تخلیق کرتا ہے۔خداوند نے اپنی شباہت پر دنیا کی تخلیق کی۔اب انسان اس کی قوت کو سامنے لانے کا عزم کرتا ہے تو وہ گویا شاعری کے امکانات کی خبر رکھتا ہے۔وہ فطرت سے ایسی چیزیں تلاش کرتا ہے جن کا تعارف پہلے سے نہیں ہے۔وہ ارسطو کی بوطیقا سے بھی بحث کرتا ہے اور ہوریس کے تصورات سے بھی،اور نتیجے کے طور پر تین طرح کی شاعری پر زور دیتا نظر آتا ہے۔جیسے مذہبی Psalms فلسفیانہ اور ہدایتی۔اور مثالیں ورجل کی جارجیہ (Georgies) سے دیتا ہے اور اسے فطری بتاتا ہے۔وہ کہتا ہے کہ محض قافیہ سے قافیہ ملانا

اور وزن پر زور دینا کسی کو شاعر نہیں بنا سکتا۔ دراصل شاعر محاسن وعیوب کے پیکر تراشتا ہے، جو نشاط آگیں ہوتا ہے اور ایسی ہی تخلیقی قوت سے شاعر پہچانا جاتا ہے۔

سڈنی اس بات کی مکمل طور پر تردید کرتا ہے کہ شاعری کسی طرح سے بھی انسان کی تکذیب کرتی ہے یا اسے لاابالی یا خودغرض بناتی ہے۔ کچھ شاعر خراب ہو سکتے ہیں لیکن اس سے یہ نتیجہ نہیں نکالا جا سکتا ہے کہ شاعری انسان کے تکدر اور ریا کا باعث ہے، یہ آدمی ہی ہے جو شاعری کو برا گردانتا ہے۔ تمام چیزیں یا تو اچھے طریقے سے استعمال ہوتی ہیں یا برے طریقے سے۔ لیکن اگر کوئی چیز احتیاط کے ساتھ استعمال کی جائے تو پھر برائی کا کوئی سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ وہ افلاطون کے بارے میں کہتا ہے کہ اس نے شعرا کو شہر بدر کرنے کی فکر اس لئے اختیار کی تھی کہ فنکاروں نے دیوتاؤں (Deitie) کے بارے میں غلط رائے قائم کر رکھی تھی۔ وہ ایسے ہی لوگوں سے نجات چاہتا تھا۔ بہر طور، سڈنی نے چاسر (Chaucer) اسپنسر (Spenser) اور سرے (Surrey) اور کئی دوسرے شعرا کو خراج تحسین پیش کیا ہے۔ بطور خاص اس نے Surrey کی لیرکس (Lyrics) کی تعریف کی ہے۔ لیکن المیے کے باب میں وہ افسوس ظاہر کرتا ہے کہ اس میں وحدتوں کا خیال نہیں رکھا گیا ہے۔ اس طرح بعض لیرکس اور اوڈس (Odes) کے بارے میں یہ رائے قائم کرتا ہے کہ ان میں وہ جذبہ نہیں ہے جو سچی عاشقانہ شاعری کا باعث ہو۔ اس باب میں وہ کئی مثالیں پیش کرتا ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی لکھتے ہیں:-

> ''سڈنی، ہوریس کے الفاظ میں شاعری کا مقصد یہ بتاتا ہے کہ وہ مسرت انگیز طریقے سے ہدایت دیتی ہے۔ شاعری کا مقصد اصلاح اخلاق ہے اور یہی تمام علوم کا آخری مقصد ہے۔ فلسفی، مورخ اور معلم اخلاق سب ہی اصلاح انسانیت کے خواہاں ہیں۔ وہ ان سب کے مقاصد پر غور کر کے اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ شاعر ان سب سے الگ ہے۔ کیونکہ وہ مسرت انگیزی کے ساتھ اصلاح کرتا ہے۔ اس سطح پر شاعری لاثانی ہے۔ وہ تمام علوم کا بادشاہ ہے۔ جب یہ طے ہو گیا کہ شاعر بھی مصلح اخلاق ہے تو گوسن کے سارے استدلال ازخود ختم ہو گئے، کیوں کہ گوسن کا بنیادی اعتراض یہی تھا۔ سڈنی افلاطون کے نظریۂ شاعری پر بھی بحث کرتا ہے اور کہتا ہے کہ 'اس سلسلے میں لوگ افلاطون کا نام لیتے ہیں، میری نگاہ میں جس کی بڑی وقعت ہے۔ افلاطون تمام فلسفیوں میں سب سے زیادہ شاعر ہے

لیکن اگر اس نے اس سرچشمے کو گندا کہا ہے جس سے شاعری کا چشمہ پھوٹتا ہے تو ہمیں یہ دیکھنا چاہئے کہ اس نے کن اسباب کی بنا پر ایسا کہا ہے۔ افلاطون شاعری پر نہیں بلکہ اس کے غلط استعمال پر اعتراض کرتا ہے۔ افلاطون کا مفہوم سمجھنے کے لئے اس کا مکالمہ (Ion) پڑھنا چاہئے جس میں وہ شاعری کو اعلیٰ اور صحیح آسمانی مقام دیتا ہے۔' گوسن کے اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے سڈنی اس رجحان کا حامل نظر آتا ہے جسے 'نوفلاطونی' کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔

سڈنی نے اپنی تصنیف' شاعری کی معذرت' میں جہاں ان امور پر بحث کی ہے جن کا ذکر اوپر کیا گیا ہے، وہاں ہر صنف سخن کی خصوصیات کا جائزہ بھی لیا ہے۔ شاعری میں قافیے کے استعمال پر بحث کر کے اس نتیجے پر پہنچا ہے کہ قافیہ نظم کے لئے ضروری نہیں ہے۔ وہ عروض پر بھی اظہار خیال کرتا ہے اور اپنے دور کی شاعری کا جائزہ، ہر صنف سخن کو سامنے رکھ کر لیتا ہے اور ہر صنف کی ان خامیوں کو اور کمزوریوں کا بیان کرتا ہے جو ارسطو کی رو سے خامیاں تھیں۔ واضح رہے کہ سڈنی اصطلاحی معنی میں کلاسیکی نہیں ہے۔ اس کے دور تک کلاسیکی اصولوں نے حتمی اصولوں کی شکل اختیار نہیں کی تھی۔''(۱)

بہر طور حزنیہ کے باب میں سڈنی کا خیال ہے کہ اس کے شریفانہ عمل میں نقل ضرور ہے لیکن تہذیب اور شائستگی اس کا جواز و منتہا ہے۔ یعنی اس سے انسان کے بہترین جذبات کی عکاسی ہوتی ہے۔ اس کے اپنے جملے ملاحظہ ہوں:۔

"It makes kings fear to be tyrant, and turants manifests their tyranical humaours, Sidney's censure of the contemporary drama is that it outrages the grave and weighty character of tragedy its elevated style, and the dignity of the personegis represented, by mingling kinge and clowns, introducing the most inappropriated buffoonery, Never did the

(۱) ''ارسطو سے ایلیٹ تک'': جمیل جالبی

ancients, like the englisk, "match hornpipe and funerals."(1)

ان امور کی وضاحت جس طرح سڈنی نے کی ہے، اس کے نکات یوں سامنے آتے ہیں کہ اس نے ایک طرح سے افلاطون، ارسطو، ہوریس اور دوسرے اطالوی نقادوں کے تصورات کو سمیٹتے ہوئے ایک خاص نتیجے پر پہنچتا ہے جس کا اوپر ذکر کیا جا چکا ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ اس تنقیدی شاہکار میں رومانیت اور کلاسیکیت ہم آہنگ ہوگئی ہے۔ ایسی ہم آہنگی پہلے نہیں دیکھی گئی۔ ایک اور بات جو سامنے آئی ہے کہ اس نے شاعری کیفطرت اور اس کے عوامل کو عصری میلانات کے پس منظر میں دیکھنا چاہا ہے۔ خصوصاً ڈرامہ کی تین وحدتوں رزمیوں اور طربیوں پر انفرادی انداز سے بحث کرنے کی سعی کی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ سڈنی کہیں بھی مغرور نقاد نظر نہیں آتا ہے بلکہ وہ اپنی گفتگو میں ایک سامع کی حیثیت سے نظر آتا ہے۔ شاعری کی توضیحات اس نے اپنے رنگ میں کی ہے۔ اس کے مباحث آفاقی جہت کے معلوم ہوتے ہیں۔ اس نے بڑی وضاحت کی ہے کہ شاعری تاریخ اور فلسفہ نیز سائنس سے کس طرح الگ اور ممتاز ہے۔ وہ شاعر کو خدا اور خالق کے روپ میں دیکھتا ہے۔ اسپنگر ن (Spingran) کا کہنا ہے کہ سر فلپ سڈنی ہی سے انگلینڈ میں ڈرامائی تنقید شروع ہوتی ہے۔ غرض سڈنی غور و پرداخت کے اعتبار سے کلاسیکی ہے، لیکن اس کا مزاج رومانی ہے۔ اسے تخیل، انسانیت، شگفتگی، شرافت وغیرہ سے بڑی رغبت نظر آتی ہے۔ گویا سڈنی ایک نقاد اور نظریہ ساز مفکر کی حیثیت سے بیحد ممتاز ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ اپنے زمانے کے لحاظ سے جو اس نے انگریزی شعریات کی وضع قطع کے سلسلے میں ضوابط مرتب کئے ان کی گونج آج تک سنائی دیتی ہے۔

اس کے بعد سمویل ڈینیل (Samuel Damiel) کا ذکر ہونا چاہئے جس کی کتاب Defence of Rhyme ہے۔ یہ کتاب ۱۶۰۳ء میں شائع ہوئی ہے اور اس پر سڈنی کے اثرات کس حد تک ہیں اس کا اندازہ اس کے محتویات سے لگایا جا سکتا ہے۔ ڈینیل کے یہاں نیچر کی بڑی اہمیت ہے اور شعر گوئی میں Rhyme یا قافیہ پر وہ مسلسل زور دیتا رہتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اس عمل سے شعر عظیم بن جاتا ہے اور زیادہ شگفتہ ہو جاتا ہے۔

---

(1) "Principles and History of Literary Criticism", by Dr. R.L. Varshney, p.87

اب میں چند بیحد اہم نقادوں سے بحث کروں گا جنہوں نے انگریزی شاعری کیبوطیقا مرتب کرنے میں اہم رول ادا کیا ہے۔ ایسے لوگوں میں بن جانسن ، جان ڈرائیڈن، سیمول جانسن(Samuel Johnson)ولیم ورڈس ورتھ(William Wordsworth)ایس ٹی کولرج(S.T.Coleridge)میتھو آرنلڈ(Mathew Arnold)والٹر پیٹر(Walter Peter) ٹی ایس ایلیٹ (T.S.Eliot) آئی رچرڈس (I.Richard) ایف آر لیوس (F.R.Levis) کے علاوہ نیو کریٹیزم(New Criticism) کے بعض نظریہ سازوں پر توجہ دوں گا۔ بن جانسن (Ben Jonson) کے یہ تصورات مشہور ہیں کہ وہ اس پر اصرار کرتا تھا کہ ایک شاعر کو بیحد ذہین ہونا چاہئے اور اس کی ذہانت فطری ہونی چاہئے۔ اسے علوم سے بھی بہرہ ور ہونا چاہئے تاکہ فن شعر سے وہ انصاف کر سکے۔ وہ اس بات پر زور دیتا رہا کہ محض قافیہ پیما شاعر اور حقیقی شاعر میں بڑا فرق ہوتا ہے۔Rhymer اور قافیہ نویس غوغا پیدا کرتا ہے۔ اور وہ ایک سطح کے اثرات قائم کر کے معدوم ہو جاتا ہے لیکن حقیقی شاعر شعر گوئی میں اس حد تک محو ہو جاتا ہے کہ گویا وہ انتہائی منتخبہ پھولوں سے شہد نکال رہا ہو۔ اس طرح اس کے کلام میں شہد جیسی مٹھاس ہو جاتی ہے۔ اس کی نگاہ میں شاعر نقل تو کرتا ہے لیکن یہ نقل محض کسی چیز کا عکس نہیں ہوتی بلکہ اس عکس میں وہ خاصی لذت آگیں کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔ اس کی نگاہ میں عظیم یونانیوں کی طرف متوجہ ہونا چاہئے، جو بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔

بن جانسن نے طربیہ پر خصوصی نگاہ ڈالی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ہر طربیے کو زندگی سے قریب ہونا چاہئے۔ لیکن ایسی قربت میں جو اظہارات سامنے آئیں وہ کمزوریوں اور احمقانہ افعال کو نشان زد کریں۔ انہیں جرائم کی طرف متوجہ نہیں ہونا چاہئے۔ وہ ہیومر یا حس مزاح پر توجہ دیتے ہوئے ان امور کی طرف متوجہ کرتا ہے جن سے ہیومر کو وقار حاصل ہوتا ہے۔ المیہ کے باب میں وہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ اس میں حقیقت پسندی ہو اور سبق آموز ہو۔ Atkins لکھتا ہے کہ جانسن ایک ڈرامائی نقاد ہے، اور سطحی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ کلاسیکی روایات کا علمبردار ہے۔ اس کے بعد ہی جان ڈرائیڈن (John dryden) کا ذکر ہونا چاہئے۔ اسے انگریزی کا بابائے تنقید کہا جاتا ہے۔ اس باب میں میں (۱) ڈاکٹر جانسن (۲) جارج سینٹسبری کی رائے نقل کرتا ہوں:۔

(1) "The father of English criticism is the title conferred on John Dryden by Dr. Johns on

who said, Dryden may be properly considered as the father of english criticism, as the writer who first taught us to determine upon principles of the merit of composition"

(2)"Grorge saintrabury veryafitly remarks:'He established the english fashion of criticising, as shakespeare did the english faishion of dramatising-the faishion of aiming at delight, at truth, at sustice, at nature, at poetry' and letting the rules take care of themselves."

ٹی ایس ایلیٹ نے بھی ڈرائیڈن (Dryden) کی پذیرائی کی ہے۔اس کا خیال ہے کہ یہی وہ دانشور ہے جس نے علاقائی عناصر ادب میں لائے۔گویا ایلیٹ کی نگاہ میں یہ بڑا کارنامہ تھا۔اس سے مقامیت کو راہ ملی اور بوطیقائی پہلو میں وسعت آئی۔ویسے یہ کہا جا سکتا ہے کہ ڈرائیڈن نے یونانی، رومن، فرانسیسی اور انگریزی ادبیات کا ایک طرح سے تقابلی مطالعہ کیا اور ان زبانوں میں جو ادبی محاسن رہے ہیں انہیں اخذ کرنے کی کوشش کی۔گویا ڈرائیڈن جدید فنکار کی طرح سامنے آیا، جس نے شعریات کے حدود کی توسیع کی اور دوسری زبانوں سے بہت کچھ سیکھا۔کچھ لوگوں نے اس کی بوطیقائی تشکیل میں عیوب بھی تلاش کئے۔ایٹکنس (Atkins) جہاں اس کی تعریف کرتا ہے وہاں اسے سوپر ریشنل (Super Rational) یعنی ماورائی خرد بھی گردانتا ہے۔اس کا خیال تھا کہ حزنیہ، طربیہ، رزمیہ اور طنزیہ ادبیات کے بہت سارے مسائل تھے جن سے وہ گہری رائے زنی کے بغیر گزر گیا۔لیکن میرا خیال یہ ہے کہ جس تقابلی شعریات کی صورتیں اس کے ذریعہ سامنے آتی ہیں وہ بہت اہم ہیں اور اسکی کتاب Essay of Dramatic Poesy اپنے وقت کی نہایت ہی اہم کتاب ہے۔اس نے شیکسپیر اور جانسن کو بحیثیت ڈرامہ نگار تولنے کی کوشش کی اور اس کے وقت میں یہ بہت اہم بات تھی۔

اس کے بعد ہی ذہن ڈاکٹر سیموئل جانسن (Dr.Samuel Johnson) کی طرف راجع ہوتا ہے۔یہ بھی انگریزی شعریات اور تنقید میں ہمیشہ ایک اہم ستون کی حیثیت سے جانا جاتا

ہے۔اس کی کتاب Preface to Shakespeare کلاسیکی حیثیت کی حامل کتاب ہے۔اس کتاب کے محتویات سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کی صلاحیتیں کیا کچھ تھیں؟ زبان پر کیسی قدرت تھی؟ شائستہ اور سادہ اسلوب میں کتنی ہی نکتہ رس باتیں بیان کر سکتا تھا۔ اتنا ہی نہیں بلکہ انگریزی ادبیات کے ہر حصے پر اس کی خاص نگاہ تھی۔اس نے شیکسپیئر کے جائزے میں نہ کوئی سیاسی نکتہ پیدا کیا اور نہ ہی ذاتیات کو راہ دی۔ نہ مذہبی امور کی دخل اندازی پسند کی۔ گویا وہ تعصبات سے آزاد رہا۔اس کا مطالعہ اور فیصلہ ہر حال میں معروضی نظر آتا ہے۔ وہ شیکسپیئر کے سلسلے میں بطور خاص کہتا ہے کہ ''میری رائے میں بہت کم اس کی ایسی سطریں ہیں جو سامع یا قاری کے لئے مشکل ہیں۔زیادہ تر بیانات عوامی ہیں اور کچھ لکھنے والے اگر اس کے بیان میں عیب پاتے ہیں تو وہ ان کا اپنا عیب ہے ۔اس کی بوطیقائی شریعت میں کنفیوزن (confusion) یا مغالطہ کا کہیں دخل نہیں۔'' دراصل جانسن کی غایت رہی ہے کہ وہ لوگوں کو ابہام سے نجات دلائے اور ادب کا ایک شارح بن کر تفہیم کے مرحلے سے گزرے۔لہٰذا اس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ وہ ابہام کا ایسا رسیا نہیں اور وہ اہمال کو پسند نہیں کرتا۔ویسے وہ شیکسپیئر کی چند باتوں پر گرفت کرتا ہے اور اخلاقیات کا فقدان (Lack of morality) عدم انضباط (Lack or proprity) ڈرامائی تخلیقات میں عیوب (Lapses in Dramatic) عدم شعری انصاف (Lack of poetic justice) مسخ تاریخ Violation of History) ماجرا کا انتشار (Loose structures) اس کے طربیے کی چوک (Faults in his comedies) عیوب المیہ tragedies)(Faults in بیان کے معائب (Faults in narration) وغیرہ۔

ان امور سے کم از کم وہ اچھے ڈراموں کی بوطیقا مرتب کر رہا ہوتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ حوالے میں شیکسپیئر ہے، مثلاً سبق آموزی کو وہ اہم سمجھتا ہے۔ یہ بھی کہ چیزیں اپنے تناسب میں رہیں اور آداب کے حدود میں ہوں۔ ڈرامے کی تشکیل اس طرح ہو کہ اس میں نمایاں نقائص نہ ہوں۔ جیسے رزمیہ میں طربیہ کا عنصر خواہ مخواہ داخل نہ کیا جائے، انصاف کا قتل نہ ہو، تاریخ کو کذب میں نہ بدلا جائے یا تاریخ کو مسخ نہ کیا جائے۔ پلاٹ سازی میں جھول نہ ہو اور طربیہ ڈراموں کے کردار فحاشی کے حدود میں داخل نہ ہوں۔ بیانیہ میں خواہ مخواہ کی طول کلامی نہ کی جائے اور نہ ہی مرصع کاری سے بوجھل کیا جائے۔ بیانات پیچیدہ نہ ہوں۔ گویا بیانات فطری ہوں جن میں تازگی اور پرکاری ہو۔اس کا خیال ہے کہ محل وقوع اور زمانے کے لحاظ سے ڈرامے کو اپنے وقت کی چیز ہونا چاہئے۔ وہ

شیکسپیئر کی عظمت گنوانے میں اس کے آفاقی ذہن، فطرت کی عکاسی، کردار نگاری میں پختگی وغیرہ کو نشان زد کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اور یہی گویا ڈرامے کے اوصاف بھی ٹھہرتے ہیں۔ گویا ڈاکٹر جانسن نے انگریزی ڈرامے کے اوصاف کی تشکیل میں بہت اہم خدمت انجام دی ہیں۔ جس سے بعد میں مسلسل استفادہ کیا جاتا رہا ہے۔

جانسن کے بعد جس عظیم شعری فکر اور شعریات کے نمائندہ دانشوروں اور فنکاروں کی بات آتی ہے تو ذہن از خود ولیم ورڈس ورتھ اور کولرج کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ رومانی عہد کے یہ دونوں شعرا اور بہت حد تک نظریہ ساز ہمیشہ عظمت کی نگاہ سے دیکھے گئے ہیں اور ان کی شاعری اور شعری تصورات پر مسلسل گفتگو ہوتی رہی ہے۔ انیسویں صدی کے یہ فنکار اتنے اہم ہیں کہ انگریزی ادب کا معمولی طالب علم نہ صرف ان سے واقف ہے بلکہ ان کی بعض تخلیقات اور نگارشات کا رجز خواں بھی ہے۔ ورڈس ورتھ انیسویں صدی کا ایک ایسا شاعر ہے جو فطرت کے اسرار ورموز کی عکاسی سے پہچانا جاتا ہے۔ اس کی رومانیت اس بات میں مضمر ہے کہ وہ کس طرح فطرت کے معاملات کو رومانیت سے ہم آہنگ کر دیتا ہے اور ایک تقدس کی فضا قائم کرتا ہے۔ اس ضمن میں اس کے Poetic Diction کی بحث کا ایک لمبا سلسلہ قائم ہے۔ اس نے فطرت کی عکاسی کے لئے جس زبان پر زور دیا ہے وہ عوامی زبان ہے۔ جس کا تعلق محض شرفا سے نہیں۔ وہ شاعری میں ایسی زبان کا خیر مقدم کرنا چاہتا ہے، جو آسان اور سہل ہو، روزمرہ کے قریب ہو، گنجلک نہ ہو اور دور از کار نظر نہ آئے۔ گویا وہ شاعری کو ایک طرح سے کلاسیکی نقطۂ نظر سے دور رکھنا چاہتا ہے۔ اور وہ شاعری میں کسی طرح کی مصنوعی زبان کا بطلان کرتا ہے۔ اس کی نگاہ میں وہ کثیف لوگ جن پر نگاہ نہیں جاتی یا وہ دہقانی معاملہ جو رد کیا جاتا ہے درست نہیں۔ اس نے لیریکل بلیڈس (Lyrical Ballads) کے Preface (پیش لفظ) میں چار امور کی طرف توجہ دلائی اور یہ چاروں امور شعریات کے لحاظ سے بیحد اہم اور ہمیشہ بحث طلب رہے ہیں:

(۱) شاعری کی زبان وہی ہونی چاہئے جسے عام طور پر لوگ استعمال کرتے ہیں۔ (۲) یہ ایسی زبان ہونی چاہئے جو عوام ہی کی نہیں بلکہ اپنے اثرات ان کے جذبے کے مطابق پہنچاتی ہو، گویا یہ ایک زندہ زبان ہونی چاہئے جس میں سچی زندگی کے احساسات و جذبات ہوں اور سوچ وفکر کے لحاظ سے باتیں اس طرح ہوں گویا ان کے دل سے نکلی ہوں۔ (۳) اس میں تھوڑی بہت تخیل کی کارگزاری ہو۔ (۴) چوتھا اور آخری نکتہ یہ کہ نثر اور نظم کی زبان میں فرق نہ ہو۔ کوئی بھی تفریق گمراہ کن ہو

سکتی ہے۔

میرے خیال میں آج کا کوئی نقاد یا دانشور ورڈس ورتھ کے ایسے نکات کو تسلیم نہیں کر سکتا لیکن سب سے پہلے اسی کے ساتھی دانشور اور شاعر سیموئل ٹیلر کولرج (Samuel Tylor Coleridge) نے ورڈس ورتھ کے نظریے کی سخت مخالفت کی اور اس کے نقطہ ہائے نظر کی تکذیب میں کوئی کسر نہیں چھوڑی۔ اس کا خیال تھا کہ عوامی زبان کی بحث میں ورڈس ورتھ جسے سخت انتخاب کی بات کرتا ہے، وہ بازاری زبان ہی ہوگی چاہے وہ جس حلقے سے سامنے آئے اور جس طرح سے سامنے آئے، وہ شاعری کے لئے مناسب نہیں۔ کولرج نے لکھا ہے کہ ورڈس ورتھ بحر پر زور دیتا ہے۔ اور اس طرح الفاظ کی خصوصی ترتیب کا داعی ہے۔ لیکن ایسی ترتیب اور بحر اور وزن کا تقاضہ یہ ہے کہ نثر اور نظم میں فرق کیا جائے۔ چنانچہ یہ خیال کہ نثر و نظم میں بہ اعتبار زبان فرق نہیں غلط محض ہے۔ کولرج نے حقیقت یا سچائی کی بھی بحث کی ہے اور اس کے مضمرات کو سمجھتے ہوئے اس کا اظہار کیا ہے کہ سامنے کے الفاظ شاعری کے لئے بہت مفید نہیں ہو سکتے۔ اگر سچائی کی ہی تلاش ہے تو لفظوں کے آفاق میں توسیع کرنی پڑے گی۔ کولرج کو اس کا بھی احساس ہے کہ ورڈس ورتھ نیچر یا فطرت سے حاصل شدہ الفاظ کو خود کفیل بناتا ہے جب کہ یہ خود کفیل نہیں ہیں اور نہ ہو سکتے ہیں۔ اگر شاعری کو محض دیہی (Rural) کیفیت ادا کرنی ہے تو شاعر کو دہقانی ہونا پڑے گا، جو ممکن نہیں۔ ورڈس ورتھ کے تصورات پر ٹی ایس ایلیٹ نے بھی ضرب لگائی اور اس کا احساس دلایا کہ خود اس کی شاعری اس کی ترتیب دی ہوئی بوطیقا پر پوری نہیں اترتی۔ اس سلسلے میں اس نے بہت سی مثالیں پیش کی ہیں، جن کی تفصیل یہاں نہیں دی جا سکتی۔ ورڈس ورتھ کی نگاہ میں شاعری اور سبق آموزی کا باہم رشتہ بہت اٹوٹ ہے۔ اس کی غایت میں اہم یہ ہے کہ یہ مسرت بخشے اور جذبات کو متحرک کرے۔ اچھی شاعری شدت جذبہ کے فطری بہاؤ کا نام ہے۔ اور یہ کہ ایسا بہاؤ احساسات کی شدت سے پر ہو۔ ورڈس ورتھ کی نگاہ میں شاعری ایک علم بھی ہے۔ ایسا علم جو پہلے بھی تھا اور قائم بھی رہے گا۔ ورڈس ورتھ کی یہ باتیں اب قابل قبول نہیں ہیں۔ پھر بعض نکات ایسے ہیں جن پر توجہ کی جاتی رہی ہے۔ بہر حال میں ان امور کو ورڈس ورتھ کی زبان ہی میں نقل کر رہا ہوں۔ واضح ہو کہ لیریکل بیلڈس (Lyrical Ballads) کا ۱۷۹۸ Preface ء میں ورڈس ورتھ نے قلمبند کیا تھا۔ بہر حال جملے ملاحظہ ہوں، جو وہیں سے نقل کئے گئے ہیں:-

"Poetry is the spontaneous overflow of

powerful feeling; it takes its origine from emotion recollected in tranquility: the emotion is contemplated till, by a species of creation, the tranquility gradually disapears, and an emotion, kindred to the which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind. In this mood successful composition generally begins, and in a mood similar to this carried on."(1)

بہرطور ہاربرٹ ریڈ (Herbert Read) بڑے ہی عالمانہ انداز میں ورڈس ورتھ کے تصورات کو سمیٹتے ہوئے لکھتا ہے کہ شاعری یعنی اچھی شاعری محض کسی ایک جذبے سے متحرک نہیں ہوتی یا وجود میں نہیں آتی۔ فوری ردعمل اچھی شاعری کا خاصہ نہیں ہے۔ جذبات کو کھرل میں اترنے کے لئے وقت چاہئے اور انہیں تجربات کی منزل سے گزرنا چاہئے۔ اس کے لئے غور وفکر (Contemplation) کے مرحلے سے گزرنا پڑے گا۔ اور جب جذبات سرد پڑ جائیں گے اور سچائیاں ابھر جائیں گی تبھی اچھی شاعری پیدا ہوگی۔ لیکن کولرج ہی ورڈس ورتھ کا سب سے بڑا نقاد ابھر کر سامنے آتا ہے، جس کی بابت ذیل میں صراحت کر رہا ہوں۔

کولرج نے جس طرح ورڈس ورتھ کے شعری تصورات کو رد کیا ہے وہ ڈھکی چھپی بات نہیں ہے۔ میں یہ بات لکھ چکا ہوں کہ اس کے آگے عام آدمی کی زبان شاعری کے لئے امتیازی نہیں ہوسکتی۔ شاعری اور نثر کا فرق واضح ہے۔ لہٰذا ان دونوں کو ایک انداز سے نہیں دیکھنا چاہئے۔ ہر شخص کی بولی الگ الگ ہوتی ہے۔ اگر دہقانی کے بول چال پر نگاہ رکھی جائے تو پھر ان کے اختلافات سے کیسے نپٹا جاسکتا ہے؟ دوسری بات یہ ہے کہ دہقانیوں کے علمی حالات ، ذہنی کیفیات سوجھ بوجھ کی قوت مختلف ہوسکتی ہے جو ان کی زبان و بیان سے واضح ہوتی ہے۔ ایسے میں یہ مشکل ہے کہ سب کو ایک سطح پر لاکر شعری جامہ پہنایا جائے۔ ہر شخص کی زبان ایک خاص

(1) "Principles and History of Literary Criticism" by Dr. R.L. Varshney, p.195

سانچے میں ڈھلی ہوتی ہے اور اس کا تعلق اس طبقے سے ہوتا ہے جہاں سے وہ ہم رشتہ ہوتا ہے۔ ایسے میں کوئی اصول وضع کرنا کبھی آسان نہیں ہوسکتا۔ یہ بھی ہے کہ ایک ہی طبقے کے لوگ اپنی بول چال میں مختلف قسم کے طرز اختیار کرتے ہیں۔ لہذا کولرج کا خیال ہے کہ ایک آدمی زبان کے معاملے میں دوسرے سے مختلف ہوسکتا ہے۔

کولرج کو وڈس ورتھ کے تصور سچائی یا حقیقت پسندی پر بھی اعتراض ہے۔ عام طور سے جذباتی بیانات حقائق سے دور نکل جاتے ہیں۔ ایسے میں سچائی بہت زیادہ ان کا پیچھا نہیں کرسکتی۔ نہ ہی سچائیاں الفاظ میں وسعت بخش ہوسکتی ہیں۔ اس لئے ورڈس ورتھ کا تصور صحیح نہیں ہے۔ کئی اور بنیادوں پر کولرج اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ شاعری اور نثر کے مابین بہت سارے امتیازات اور اختلافات ہیں۔ ساری نظمیں ایک طرح کی نہیں ہوسکتیں۔ لفظوں کی ترتیب اور ان کے استعمال کا فرق ہر جگہ نمایاں رہے گا۔ وہ اس کی طرف توجہ دلاتا ہے کہ خود ورڈس ورتھ کے یہاں الفاظ کی ترتیب ایک جیسی نہیں ہے۔ پھر شعرا عام طور سے تشبیہیں اور استعارے وضع کرتے ہیں اور پھر استعمال کرتے ہیں۔ ان میں یکسانیت نہیں رہتی ہے۔ ذہن و دماغ کی مختلف کیفیات کے باعث ایک ہی شاعر مختلف قسم کے استعارے اور تشبیہیں وضع کرسکتا ہے۔ نثر میں ایسا نہیں ہے۔ لہذا دونوں کی الگ الگ جہتیں ہیں ایسے سارے امور لیریکل بیلڈس (Lyrical Ballads) میں بیان ہوئے ہیں۔ جن میں ورڈس ورتھ کے ساتھ کولرج کے تصورات بھی درج ہیں۔ اس کتاب کی اہمیت کے لحاظ سے اسے رومانی شاعری کا میگنا کارٹا (Magna charta) کہا جاتا ہے۔ لیکن کولرج کی کتاب بایوگرافیا لٹریریا (Biographia Literaria) جو ۱۸۱۷ء میں منظر عام پر آئی، تنقیدی اعتبار سے اہم ترین تنقیدی کتابوں کی صف میں رکھی جاتی ہے۔ اس کا پورا نام "Auto Biographia literaria or skatcher of my literary !ife and opinions" ہے۔ یہ کتاب دو سال میں تیار ہوئی۔ لیکن ''بایوگرافیا لٹریریا'' کے عنوان ہی سے پہلی بار شائع ہوئی۔ جارج واٹسن (George watson) نے اس کا اظہار کیا ہے کہ اس کتاب کی ساخت حیرت انگیز ہے۔ یہاں میں ٹھہر کر سینٹس بیری (Saintstury) کی رائے قلم بند کرنا چاہتا ہوں۔ وہ لکھتا ہے:-

"With all its gaps and its lapses, the whole book is among the few which constitute

the very Bible of criticism." (Page-293)

گویا کولرج کی یہ کتاب تنقید کی بائبل ہے۔ ایسی عظمت بہت کم کتابوں کو نصیب ہوئی ہے۔ اور واقعہ بھی یہی ہے کہ کولرج اپنے وقت کا سب سے بڑا نقاد ہے اور آج بھی اس کے وضع کردہ اصول اور ضابطے اور یجنل (Original) سمجھے جاتے ہیں۔ بلکہ انہیں کی بنیادوں پر بہت سے خیالات جن کا تعلق شعریات سے ہے وجود میں آئے اور ان کا ارتقا ہوا۔ کولرج ایک اہم شاعر اور نقاد تو تھا ہی، اس کی حیثیت فلسفے کے ایک مفسر کی بھی ہے۔ اس نے باضابطہ طور پر کانت فکشے اور شیلنگ (Kant Ficlte and Schelling) پر نکتہ رس رائے زنی کی ہے۔ خصوصاً وہ شیلنگ کے بارے میں لکھتا ہے کہ اس کے افکار اس کے خیالات کی تشکیل میں بہت معاون ہوئے ہیں۔ میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ متذکرہ فلسفیوں کی اساسی باتوں کا عکس کولرج کے تخیل یا Imagination کے مباحث میں ملتا ہے۔ جس کا اظہار اس نے انتہائی فلسفیانہ طریقے پر کیا ہے۔

''بایوگرافیا لٹریریا'' کے پندرہویں باب میں اس نے شیکسپیئر کا جائزہ لیا ہے اور شیکسپیئر و ملٹن کا تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے کئی مشترکہ پہلوؤں کی وضاحت کی ہے۔ اس بات سے اندازہ ہوتا ہے کہ کولرج تفصیل سے اپنی باتیں بیان کرنے کا گر جانتا ہے اور ایک طرح سے اس کی تنقید میں تصورات بہت واضح طور پر سامنے آتے ہیں۔ جن میں جمالی قدروں کو بڑی اہمیت دی گئی ہے۔

میں یہاں آرتھر سائمنس (Arthur Symons) کی ایک رائے نقل کرنا چاہتا ہوں:-

"When Coleridge says, in this book 'the ultimate end of criticism is much more to establish the principle of writing than to furnish rules how to pass judgment on what has been writtén by other, he is defining that from of criticism in which he is supreme among critics. Lamb can be more instant in the detection of beauty; ater can make over again an image or likeness of that beauty which he difines, with more sensitive precision; but no one has ever gone deeper down into the substance of

creation itself, or more nearly reached that unknown point where creation begins. As poet, he knows; as philosopher he understands; and thus, as critic, he can explain almost the origin of creation."(1)

لیکن میں یہاں اس کا اظہار کرنا چاہتا ہوں کہ کولرج کے اہم ترین مباحث میں مرکزی حیثیت اس کے تصور تخیل یعنی Imagination کو ہے۔ وہ جس طرح فینسی (Fancy) اور Imagination میں فرق کرتا ہے وہ بہت ہی سنجیدہ باتیں ہیں اور آئندہ کی بوطیقائی تفہیم میں اہم خدمات انجام دیتی رہی ہیں۔ میرے خیال سے کولرج سے پہلے یہ بحث کہیں سامنے نہیں آئی۔ ایک طرح سے اس نے فنی نقل کے تصور کو نئی شکل دے دی۔ اس کے خیال میں شاعری فطرت کی نقل محض نہیں اور نہ ہی یہ کوئی جدید تخلیق ہے جو فطرت سے بالکل الگ ہو۔ پھر بھی شاعری نقل نہیں بلکہ تخلیق ہے۔ وہ تصورات اور احساسات نیز جذبات جو ہم خارجی دنیا سے حاصل کرتے ہیں ان سب کی نمود متحدہ طور پر تخلیق میں ہوتی ہے۔ لیکن خالی خولی جذبات سے شاعری پیدا نہیں ہوتی۔ انہیں شاعر ایک شکل میں ڈھالتا ہے، مرتب کرتا ہے۔ نئی تنظیم کرتا ہے اور اضداد کو ہموار بناتا ہے۔ گویا وہ ایک طرح کے توازن سے گزرتا ہوا شعر تخلیق کرتا ہے اور یہ کام وہ Imagination کی طاقت سے سر انجام دیتا ہے۔ یہی وہ صورت ہے جس سے شاعر یا اچھی شاعری وجود میں آتی ہے۔ یہیں ٹھہر کر میں Fancy اور Imagination کے فرق کو واضح کرنا چاہتا ہوں، جو کولرج کی تھیوری کی اساس ہے۔ دراصل تخیل یعنی Imagination اور ضمنی تخیل یعنی Fancy دو الگ الگ فکری صلاحیتیں ہیں۔ عام طور سے دونوں کو ایک معنی میں لیا جاتا ہے، لیکن ایسا نہیں ہے۔ پہلے Imagination یعنی تخیل کی قوت شدید ہو کر ابھرتی ہے جب کہ Fancy اس کے پیچھے پیچھے چلتی ہے۔ یہ فلسفیانہ بحث فلسفی لوک (Locke) اور بارٹلے (Hartely) سے ہوتی ہوئی کولرج تک پہنچتی ہے۔ بلکہ یہ کہا جائے تو زیادہ مناسب ہوگا کہ وہ برکلے (Berkeley) کے فلسفیانہ اصول کے تابع بھی رہا ہے۔ اس کے تصور کے مطابق فطرت دراصل God یا خداوند کی شباہت کا ایک حصہ ہے اور فطرت ایک مخصوص زبان رکھتی ہے۔ اس زبان کی تفہیم میں Imagination کا دخل

---

(1) "Principles and History of Literary Criticism" by Dr. R.L. Varshney, p.204

عمل بہت واضح ہے۔ کئی فلسفی مثلاً Schelling,kant اور Spinoza وغیرہ کے تصورات بھی کولرج کی Imagination کی وضاحت میں معاون ہوئے ہیں۔ اس کا خیال ہے فینسی (Fancy) یعنی ضمنی تخیل قوت حافظہ پر محیط ہے جو دیکھنے سننے اور برتنے سے پیدا ہوتا ہے۔ گویا اس کا تعلق چیزوں کی شکل وصورت سے ہے جو اتحادی قانون کے تحت ذہن میں مرتب ہو جاتی ہیں۔ فینسی اسے جوں کا توں بیان کر دیتا ہے لیکن حقیقی تخیل یا تو مرکزی ہوتا ہے یا ثانوی۔ مرکزی تخیل وہ قوت ہے جو احساسات کو جذب کر لیتا ہے اور ایک نظریہ فراہم کرتا ہے۔ یہ ایک زندہ قوت ہے اور انسانی بصیرت میں سب سے افضل ہے۔ گویا وہ محض تصویر کشی نہیں کرتا بلکہ تصویر میں داخل ہو کر نئے جہات پیدا کرتا ہے۔ اس طرح وہ تمام اعلیٰ انسانی بصیرتیں دراصل Imagination کی پیداوار ہیں۔ ثانوی یا شاعرانہ تخیل ایک دوسری چیز ہے۔ اس سلسلے میں کولرج خود لکھتا ہے:۔

> "An echo of the former, co-existing with the conscious will,yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate,or Where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify."

میں نے یہ اقتباس پین گوئن (Penguin) کی "Literary Terms" سے نقل کیا ہے۔ یہ اقتباس بہت سے امور کو واضح کر رہا ہے۔ یعنی یہ کہ ثانوی تخیل کی ایک صدائے بازگشت ہے جو یادداشت یا ضمیر میں رچی بسی ہوتی ہے۔ اس طرح یہ Primary کے ساتھ ساتھ چلتی ہے جیسے اس کی تابع ہو یا ایجنٹ ہو۔ اس کا فرق صرف ڈگری کا فرق ہوتا ہے یعنی شدت کا۔ کس حد تک کس شدت سے اس کا عمل جاری ہے۔ ایسے عمل میں تمام یادداشتیں پگھل جاتی ہیں اور ایک دوسرے سے متحد ہو جاتی ہیں۔ یعنی ان کی الگ الگ شناخت ممکن نہیں ہوتی۔ لیکن اس سے ایک نئی تخلیق وجود میں آتی ہے۔ غیر متشکل شدہ چیزیں ایک دوسرے میں گڈمڈ ہو جاتی ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اب ان کی تشکیل ممکن نہیں۔ لیکن Imagination کی مدد سے ایک نئی ترتیب دے دی جاتی ہے، جو تازہ بکار بھی ہوتی ہے۔ لیکن ورڈس ورتھ فینسی (Fancy) کو بھی اتنی اہمیت دینا چاہتا

ہے اور اس پر اصرار کرتا ہے کہ تخیلی شعبے میں اپنے قانون ہیں جنہیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے۔ لیکن کولرج اس کو انتہائی قوت کے سروکار سے لبریز بتاتا ہے۔ اور اس کی بالادستی کو ابھارنا چاہتا ہے۔ گو کہ فینسی (Fancy) کو اس کے تابع رکھنا چاہتا ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ کولرج کے بہت سے امتیازات میں تخیل کی بحث آج بھی جاری و ساری ہے۔ شاعری اور شعریات کے مباحث کا ایک اہم رخ ہے۔

واضح ہو کہ انگریزی شعریات کی بحث میں کولرج کی ایک محترم جگہ ہے۔ جیسے سینٹسبیری (Saintsbury) ہوں یا آرتھر سائمنس (Arthur Symons) یا رینے ولک (Rene Wellek) یا کزامیا (Cazamian) یا آر، اے، اسکاٹ جیمس (R.A.Scott-James) یا ہار برٹ ریڈ (Herbert Read) سبھوں نے کولرج کی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے۔ اس حد تک کہ سینٹسبیری اسے ارسطو اور لانجائنس کے ساتھ رکھتا ہے اور انہیں تینوں کو عظیم ترین نقاد باور کرتا ہے۔ لیکن کچھ نقاد کولرج کے عیوب کا بھی شمار کرنے سے نہیں چوکتے۔ لوکاس (Lucas) کہتا ہے کہ ''کولرج کا تصور تخیل مبہم ہے۔'' اس لئے اس کے فیصلے ابہام سے خالی نہیں۔ ٹی ایس ایلیٹ اس کے خیال کو متا فیزیکل ہیئر اینڈ باونڈس (Metaphysical Hare and Hounds) کہتا ہے۔ لیکن سچی بات یہ ہے کہ آج کا دور بھی کولرج کا دور ہے۔

اس کے بعد ہی ذہن میتھو آرنلڈ (Mathew Arnold) کی طرف جاتا ہے۔ اس کی کتاب ''دی اسٹڈی آف پوئٹری'' (The study of poetry) معروف ہے۔ اس میں چند نکات ایسے ہیں جن کی آسانی سے نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ مثلاً یہ کہ شاعری کا مستقبل بیحد شاندار ہے۔ تمام مذہبی خیالات کو جھٹکے لگتے رہتے ہیں لیکن شاعری اپنی جگہ پر قائم رہتی ہے۔ شاعری کے لئے تصورات ہی سب کچھ ہیں۔ یہاں تک کہ وہ لاشعور میں داخل ہو جاتی ہے۔ دوسرا نکتہ اس کا یہ ہے کہ شاعری ہماری آدھی ادھوری زندگی کو مکمل کرتی ہے۔ اس میں تکمیلیت کا احساس ہوتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ زمانہ دور نہیں جب شاعری مذہب اور فلسفے کی جگہ لے لے گی۔ اس کے نقطہ نظر کا تیسرا کلیدی نکتہ یہ ہے کہ شاعری کو بہر حال اعلیٰ وارفع ہونا چاہئے اور حالات کے تقاضے کے مطابق اسے زندگی کی تنقید کا رول انجام دینا چاہئے۔ اس کے قوانین اور جمالیات جو بھی ہوں۔ اس کا آگے کا بیان یہ ہے کہ یہ کام صرف اعلیٰ درجہ کی شاعری سے ہی ممکن ہے۔ اور وہی شاعری زندہ رہے گی جس میں زندگی کی تنقید کا پہلو زندہ رہے گا۔ اس سلسلے میں پڑھنے والوں کو انتخاب میں چوکس

ہونا چاہئے اور اسی شاعری کو قابل لحاظ سمجھنا چاہئے جو اعلیٰ وارفع ہو۔ پھر یہ بھی ہو کہ ایسی اعلیٰ اور ارفع شاعری کی تفہیم کا سبق بھی لینا چاہئے۔ ایسی شاعری کو حقیقی کلاسیک ہونا چاہئے نہ کہ جھوٹی کلا سیک۔

میتھو آرنلڈ کہتا ہے کہ ہومر، دانتے، شیکسپئیر، ملٹن اور دوسرے فنکاروں کی نگارشات کے کچھ سطور از بر ہونے چاہئیں تاکہ دوسروں کی شاعری کے تقابلی مطالعے کی صورت اور صلاحیت پیدا ہو سکے۔ اگر متعلقہ فنکاروں کی چیزوں کو بار بار دہرایا جائے تو اس سے پڑھنے والوں کی بھی قوت میں اضافہ ممکن ہے۔ آرنلڈ اس بات پر زور دیتا ہے کہ شاعری کی بہترین صفات کون ہے ان کی نشاندہی کرنی چاہئے۔ وہ کہتا ہے کہ شعر ہی بہترین صفت مواد اور بیان دونوں ہی میں مضمر ہوتی ہے اور دونوں ہی کو احساس جمال اور قوت ہمہ گیری سے متصف ہونا چاہئے۔ شاعر کو لازماً غایت سنجیدہ ہونا چاہئے اور اس سنجیدگی میں اسے اپنی انفرادیت میں چھاپ چھوڑنی چاہئے۔ چنانچہ وہ چاسر سے لے کر رابرٹ برنس (Robert Burns) تک کی شاعری کا مطالعہ کرتا ہے اور ان کے یہاں جو سچائیاں ہیں ان کو گرفت میں لینا چاہتا ہے اور یہ بھی بتانا چاہتا ہے کہ انکے یہاں کس طرح زندگی کے تنقید کی عظمت سامنے آرہی ہے۔ وہ چاسر کو بھی بڑی عظمت کی نگاہ سے دیکھتا ہے اور اس کو دانتے کے آمنے سامنے رکھتا ہے۔ وہ شیکسپئیر اور ملٹن کو شاعرانہ اعتبار سے کلاسیکی سمجھتا ہے۔ ڈرائڈن کو Glorious Founder اور پوپ کو Priest۔ حد تو یہ ہے کہ وہ گرے (Gray) کو بھی کلاسیک میں شمار کرتا ہے۔ وہ گرے (Gray) کی شاعری کے بارے میں کہتا ہے کہ ایسا لگتا ہے کہ اس میں روح کی آواز ہے۔ یہ وہ پہلو ہیں یا نشانات ہیں جن سے میتھو آرنلڈ کے تصورات واضح ہوتے ہیں۔ ۱۸۸۸ء میں اس کا انتقال ہوا تھا۔ تب سے آج تک اسکے بوطیقائی تصورات زیر بحث رہے ہیں۔ ویسے یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کی نگاہ میں زندگی کے مختلف تیور مثلاً مذہب، سیاست، سماج، فلسفہ، تاریخ، سائنس اور جمالیات سب کچھ تھے۔ وہ کلچر کی نہ صرف تفہیم کرنا چاہتا ہے بلکہ اسے عالمانہ فضا میں دیکھنے کی کوشش کرتا ہے اور یہ فضا حصول سبق کا ذریعہ بھی ہے۔ گویا اس کا مطالعہ تکمیلیت کا مطالعہ ہے اس لئے ٹی ایس ایلیٹ کا یہ خیال ہے کہ میتھو آرنلڈ نقاد نہیں ہے بلکہ تنقید کا پروپیگنڈہ کرنے والا ہے، میری نگاہ میں درست نہیں ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ وکٹورین نقادوں میں یہ ممتاز ہے اس کے نقطہ نظر سے اختلاف تو کیا جا سکتا ہے لیکن اسے رد نہیں کیا جا سکتا ہے۔

اب موقع ہے کہ میں آج کے دو تین اہم نقادوں میں ایک کا ذکر کروں جو لازماً سبھوں کی

نگاہوں میں ہے جوشایداس زمانے تک اپنے عہد کا بادشاہ رہا ہے۔اور جوشاعری اور تنقید کا اسم اعظم سمجھا جاتا ہے۔میری مراد ٹی ایس ایلیٹ سے ہے۔ایلیٹ اس سال پیدا ہوا جس سال میتھو آرنلڈ کا انتقال ہوا، یعنی ۱۸۸۸ء میں۔وہ ۷۷ سال زندہ رہا۔یعنی اس کی وفات کا سال ۱۹۶۵ء ہے۔کچھ موٹی موٹی باتیں میں ذیل میں لکھ رہا ہوں، جواس کی بوطیقا سے متعلق ہیں۔مثلاً وہ شاعر اور شاعری کو الگ الگ رکھتا ہے اور انہیں دو مختلف صورتیں سمجھتا ہے۔اس کا خیال ہے کہ شاعر کی ذات کا اس کی نظم یا شاعری سے کوئی علاقہ نہیں۔شاعر اسلئے بڑا نہیں ہوتا کہ اس کی شاعری اس کی شخصیت میں پنہاں ہے بلکہ اس کی اہمیت اس لئے ہے کہ اسے ایک ذہن ملا ہے جس میں مختلف قسم کے تاثرات مدغم ہوتے ہیں۔اور یہ ادغام مختلف قسم کے امور کا شاخسانہ بنتا ہے۔اس کا خیال ہے کہ کسی نظم میں Emotions دو طرح کے ہوتے ہیں۔یا تو وہ صالح ہوں گے یا غیر صالح یا دونوں کا مرکب۔یہی چیز اس کو قابل لحاظ بنائے گی۔یعنی صرف ان جذبوں سے اچھی شاعری راہ پاتی ہے جو قدروں کو سمیٹ لے۔اسے شاعر کی اپنی زندگی کی تاریخ کے حوالے سے کوئی غرض نہیں۔فن میں جو جذبے کی کارفرمائی ہوتی ہے وہ غیر شخصی اور غیر ذاتی ہوتی ہے۔ٹی ایس ایلیٹ ورڈس ورتھ کے اس تصور کو رد کرتا ہے کہ "شاعری جذبات کے اجتماع اور تجدید کا نام ہے۔جو ایک عالم عرفاں میں مجتمع ہو کر شعر کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔" وہ اس تصور کو باطل سمجھتا ہے۔وہ کہتا ہے کہ شاعری کو اپنی ذاتی زندگی سے الگ رکھ کر ہی اچھا شعر کہا جا سکتا ہے۔اس لئے شعر میں ذاتی زندگی کو فنا تک پہنچانے کا نام ہے۔اور یہ عمل مسلسل ہوتا ہے، یعنی شاعر اپنی ذات سے نکلنے کی مسلسل کوشش کرتا ہے۔اس لئے کہا جا سکتا ہے کہ شاعری صرف جذبات کے اظہار کا نام نہیں، نہ ہی یہ شخصیت کے بیان کی کوئی کیفیت ہے۔اس کا سارا عمل اپنی ذات سے گریز کا ہے اسلئے کہ شاعر ایک ذریعہ ہے۔وہ شخصیت نہیں ہے۔اس کا اپنا جملہ ہے:-

> "We must believe that emotion recollected it tranquility is an inexact formula. For it is neither emotion, nor recollection, nor without distinction of meaning tranquility."(1)

اس سے اندازہ ہوا کہ وہ ورڈس ورتھ کے Tranquility کے تصور کو بھی رد کرتا ہے اور

---

(1) "Principles and History of Literary Criticism" Dr.R.L. Varshney, p.258

اس حوالے سے Emotions کی تجدید کو بھی۔ اس کی جگہ اس نے کئی نئی باتیں پیش کیں۔ ان میں ایک یہ ہے کہ دراصل اچھی شاعری کا تعلق روایات سے لازماً ہوتا ہے اور اس میں شاعر اپنی تخلیقی قوت سے انفرادی صورت پیدا کرتا ہے تو وہ بیحد اہم امر ہے۔ لہذا ایک طرف تو اسے اپنے سابقہ سرمایے کی خبر ہونی چاہئے تو دوسری طرف کسی فنکار کو اہم ہونے کے لئے ایسے اضافے کرنے چاہئیں، جن میں اس کی انفرادیت کی چھاپ لگی ہوئی ہو۔ لیکن یہ بات اپنی جگہ پر رہتی ہے کہ Emotions یا جذبے کے بغیر شاعری تو ممکن نہیں لیکن محض جذبات کا اظہار اچھی شاعری کی ضمانت نہیں۔ تمام جذبات کو ایک کروٹ لگا کر اپنی شعری صلاحیت سے انہیں ایک نئی صورت بخشنی چاہئے۔ لہذا ٹی ایس ایلیٹ اپنے معروف مضمون Tradition and Individual Talent میں صرف ورڈس ورتھ کے نقطہ نظر کو رد ہی نہیں کرتا بلکہ اس کی جگہ نئے مطالبات سامنے لاتا ہے۔ ذات اور شخصیت سے انحراف کی بات میں اوپر لکھ آیا ہوں اس لئے یہاں دہرانے کی ضرورت نہیں۔ لیکن ایلیٹ نے ذہن کی کیفیت پر بھی ایک نگاہ ڈالی ہے۔ وہ ذہن کو ایک پیالہ سمجھتا ہے جہاں لاتعداد احساسات و جذبات اپنی جگہ بناتے رہتے ہیں۔ لیکن ان میں ترتیب و تنظیم نہیں ہوتی۔ شاعر اپنے حواس سے ان میں ترتیب پیدا کرتا ہے اس لئے اس کے سامنے بڑے اور چھوٹے احساسات کی فکر نہیں ہوتی، بلکہ شاعرانہ تشکیل میں جس نمایاں جذبے سے مدد مل سکتی ہے یا کسی ادغامی صورت سے شعر کی کیفیت پیدا ہوسکتی ہے تو یہ نکتہ اس کے لئے مثالی ہوسکتا ہے۔ اس سلسلے میں وہ کہتا ہے کہ کیٹس کی نظم Ode to the nightingale میں کتنے ہی جذبات در آئے ہیں جن کا کوئی بھی تعلق نائٹینگل سے نہیں ہے۔ لہذا کہا جا سکتا ہے کہ Nightingale کی ذات اس میں ملوث نہیں ہے۔ اس لئے شاعر کسی بات کے اظہار کا ایک ذریعہ ہے نہ کہ اپنی ذات کے پرتو کو کھولنے کا ایک پیکر۔ وہ معمولی جذبات کی عکاسی کر سکتا ہے لیکن اس کے معنی یہ نہیں ہوئے کہ وہ اپنی ذات کی ترجمانی کر رہا ہے۔ شعری تشکیل کے مرحلے میں بہت سے تجربات آمنے سامنے ہوتے ہیں۔ شاعر ان سے بھی نبرد آزما ہوتا رہتا ہے۔ لیکن ایسا نہیں ہے کہ سارے تجربوں کے بارے میں اسے کلی آگاہی ہو اور لازماً ان سبھوں کو وہ شعوری طور پر برتے۔ اس طرح ٹی ایس ایلیٹ کے یہاں:

(۱) شاعر محض اظہار کا ایک ذریعہ ہے جس کا تعلق اپنی ذات سے کم سے کم ہے۔

(۲) یہ کہ وہ اپنی Sensibility کے تابع ہے جہاں کئی طرح کے تجربے ایک دوسرے میں مدغم ہوتے ہیں۔ اس باب میں اس کا اپنا جملہ ہے:-

"A single act of experience enabling the poet recapture the unity of knowledge"

(۳) تیسرا نکتہ یہ ہے کہ وہ محض حقیقی اور بنیادی Emotions ہی کو اہمیت دیتا ہے۔ چنانچہ وہ Rhetoric and poetic Drama میں لکھتا ہے کہ:-

"Genuine and substantial human emotions are properly the subject matter of poetry"

نیز وہ Tradition and individual Talent میں رقم طراز ہے:-

"Emotion which has its life in the poem and not in the history of the poet"

چوتھا نکتہ اس کے سامنے یہ ہے کہ شعر گوئی کے مرحلے میں فکر کا رول کیا ہے؟ ونٹرس (Winters) کا خیال ہے کہ ایلیٹ کے یہاں فکر وہ ہے جو جذبات کو ابھارے اس سے زیادہ اور کچھ نہیں جبکہ Buckley کہتا ہے کہ خیال یا فکر کے باب میں ایلیٹ کے تصورات ہر جگہ یکساں نہیں ہیں۔ لیکن میں ذیل میں کم از کم دو اصطلاحوں کی وضاحت کروں گا جو آج کی تنقید میں مسلسل استعمال ہوتی رہتی ہیں اور ان دونوں کا تعلق ٹی ایس ایلیٹ کی شعریات سے بنیادی ہے۔ ایک تو وہ ہے جسے Objective Correlative کہتے ہیں۔ دراصل ٹی ایس ایلیٹ نے شیکسپیر کے ڈرامہ "Hamlet" کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ فنی اعتبار سے ایک ناکامیاب ڈرامہ ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس میں Objective Correlative کا فقدان ہے اور اس اصطلاح کو اپنی زبان میں وہ اس طرح بیان کرتا ہے:-

"A set of objects, a situation, a chain of events, which shall be the formula, for the poets emotion so that, when the external facts are given the emotion is at once evoked."(1)

اس اصطلاح کا مفہوم ظاہر ہے کہ بہت واضح ہے۔ وہ یہ ہے کہ فنکار کسی بات کو اثر انگیز

---

(1) "Principles and History of Literary Criticism" Dr. R. L. Varshney, p.246

بنانا چاہتا ہے تو اس کے لئے متعلقہ واقعات کی ضرورت ہوتی ہے اس حد تک کہ اس موضوع کو لازماً وہ سب مل جائے جس سے موضوع تابدار ہو جائے اور وہ معلق نہ ہو۔ چنانچہ وہ ایسے متعلقہ واقعات قصے، سانحے اور حادثات کا متلاشی ہے جو موضوع کو حقیقی روپ دے سکتے ہوں۔ چونکہ ہیملیٹ (Hamlet) میں ایسے متعلقات نہیں ہیں اس لئے فنی اعتبار سے وہ ناکامیاب ہے۔ لٹریری ٹرمس (Literary terms) میں اس کی وضاحت یوں کی گئی ہے:-

"Objective correlative, an external equavalent for an internal state of mind thus any object, scene, event, or situation that may be said to stand for or evoke a given mood or emotion, as opposed to a direct subjective expression of it. The phrase was given its vogue in modern criticism by T.S. Eliot in the rather tangled argument of his essay, Hamlet and his problems(1919) in which he asserts that Shakespeares Hamlet is an artistic failure because Hamlets emotion does not match the facts of the plays action. The terms is symptomatic of Eliots prefrence-similar to that of Imagism- for precise and definite poetic images evoking particular emotions, rather than the effusion of vague yearnings shich Eliot and Ezra pound criticised as a fault of 19th century poetry."(1)

اس کے بعد مجھے ایلیٹ کی دوسری اصطلاح Dissociation of sensibility کی طرف توجہ کرنی چاہئے۔ اس اصطلاح پر بہت کچھ لکھا گیا ہے لیکن میں اختلافی امور کو پس پشت ڈالتے ہوئے صرف بنیادی نکات کی طرف توجہ کروں گا۔

---

(1) "Literary Terms" by Chris Baldick, p.154

ایلیٹ نے Emotions کے بارے میں جو کچھ قلمبند کیا ہے اس کی ایک ہلکی سی جھلک گزشتہ صفحات میں دکھائی جا چکی ہے۔ حسیات کی تحلیلی علیحدگی یا Emotions کے انتخاب میں کیا رابطہ ہوسکتا ہے محسوس کرنے کی بات ہے۔ Eliot کا خیال ہے کہ حسیات کی تقسیم یا علیحدگی یا تحلیل کی شعریات کچھ نئی نہیں ہے۔ پھر بھی اس نے باضابطہ طور پر اپنی تخلیقی نگارشات میں جس طرح اسے برتا ہے وہ تازہ بکار معلوم ہوتا ہے۔ نقادوں کا خیال ہے کہ یہ ایک ایسی اصطلاح ہے جو متاثر کرتی ہے اور شخصیت سے فرار کے تصور کے استحکام میں بہت معاون ہے۔ خصوصاً آج کے تناظر میں جس طرح کی لوگ زندگی گزار رہے ہیں یہ اصطلاح تفہیم حسیات کی معاونت کرتی نظر آتی ہے۔ میٹا فیزیکل (Metaphysical) عہد کے شاعر Donne سے بحث کرتے ہوئے وہ اس کا اظہار کرتا ہے کہ وہ حسیات کے ادغام سے زیادہ ان کی علیحدگی کا تقاضہ کرتا ہے۔ اور سچی بات تو یہ ہے کہ اس اسکول کی تفہیم میں یہ شعری نکتہ بہت اہم ہے۔ لیکن نقادوں کا خیال ہے کہ الیزابتھ عہد کے شعرا پر اس کا اطلاق ممکن نہیں ہے۔ اور ٹی ایس ایلیٹ کی نظمیں مثلاً The waste land, The Hollowman, Four quarters وہ عناصر نہیں رکھتیں جو میٹا فیزیکل اسکول کے شعرا کا طرہ امتیاز رہا ہے۔ واضح ہونا چاہئے کہ ایسے امور کے باوجود حسیات کے باب کا متعلقہ نقطہ نظر تخلیقی اور تنقیدی اظہارات میں بہت معاون ہوا ہے۔ سب سے پہلے تو یہ ہے کہ اس میں حسیات کو متحد کرنے کے بجائے انہیں بکھیرنے کا عمل ملتا ہے۔ اس لئے کہ مغربی ذہن عام طور سے ایسے اتحاد سے گریزاں رہا ہے لیکن Donne کے وقت میں حسیات کا اتحاد بھی تھا۔ لیکن اس شاعر کے بعد ہی ایسے اتحاد میں بکھراؤ آ گیا اور یہی ایلیٹ کا تصور بھی ہے کہ حسیات متحد نہ ہوں بلکہ علیحدہ علیحدہ اپنی جوت جگاتے رہیں۔ گویا ایلیٹ کے یہاں فکر اور احساس کا ادغام بیحد ضروری ہے۔ دونوں ابھرے طور پر اچھی شاعری کی تشکیل نہیں کر سکتے۔

ہم سبھی جانتے ہیں کہ ٹی ایس ایلیٹ اپنے وقت کا اہم ترین بااثر نقاد سمجھا جاتا رہا ہے۔ اس کی کتابیں مثلاً Selected Essays, A Scared Book وغیرہ کے علاوہ اس کے مضامین اس کے کلیات الگ سے اس کے ڈرامے اور شعری مجموعے نیز کلچر سے متعلق اس کی کتاب اور تصور سبھی لوگوں کی نظر میں ہیں۔ لہذا اس نے جو شعریات پیش کی ہے اس کو نظر انداز کرنا مشکل ہے۔ جیسے جیسے زمانہ گزرتا جاتا ہے ٹی ایس ایلیٹ کے وزن اور وقار میں اضافہ ہوتا رہا ہے۔ حالانکہ بہت سی نئی تنقیدی اور شعری صورتیں ابھر گئی ہیں جن پر ذیل میں تفصیلی روشنی ڈالوں گا۔ لیکن فی الحال

ایک اور اہم نقاد آئی اے رچرڈس پر توجہ کرتا ہوں۔ یہ ایلیٹ کے مقابلے کا نقاد ہے اور بیسویں صدی میں انگریزی شعریات پر اس کے اثرات دوررس رہے ہیں۔ اور اس حوالے سے دوسری زبانوں کی شعریات مسلسل متاثر ہوئی ہے۔ رچرڈس کو اینگلو امریکی نیو کریٹسزم (Anglo American New Criticism) کا اہم ستون سمجھا جاتا ہے، ساتھ ہی ساتھ نفسیاتی تنقید کا بھی۔ کہا جا سکتا ہے کہ تنقید میں نفسیاتی اسکول کو تابناک بنانے میں اس کو اولیت حاصل ہے۔ اس کے علم و کمال کا شہرہ دوررس ہے۔ اس نے قدروں کو ایک نئی جہت دی اور اسے ایک تھیوری میں مبدل کر دیا۔ وہ قدروں کی بنیاد پر تجربات کی تفریق کرتا ہے۔ اور اس طرح ان کے سلسلے میں جو فیصلے صادر کرتا ہے وہ بہت ہی اہم ٹھہرتے ہیں۔ اس نے یہ بتایا کہ کس طرح ادب میں تخیل زبان کے ذریعہ نمو پذیر ہوتا ہے اور زبان ہی کس طرح اس کو ایک ساخت عطا کرتی ہے۔ وہ ادبی زبان اور سائنسی زبان میں فرق کرتا ہے اور یہ بھی بتاتا ہے کہ کس طرح قدریں ادب میں فعال ہوتی ہیں اور ان کا حقیقی کام کیا ہے؟ لیکن اس کے مباحث بیحد تکنیکی ہوتے ہیں۔ بعضوں نے یہاں تک کہا ہے کہ شعری طریقے میں جو سریت ہوتی ہے اس کی تفہیم نہ کر سکا اور نہ ہی تحلیل۔ لیکن اس کی کتاب The principles of Literary criticism ایک لافانی کتاب ہے۔ جس میں اس کا اظہار کیا گیا ہے کہ کس طرح ذہن کام کرتا ہے اور نفسیات کا اس سے کیا تعلق ہے؟ وہ ذہن کو Impulse (ذہنی اضطرار) کے تابع بتاتا ہے۔ اس کے خیال میں بہت سی خواہشیں اور جبلتیں نیز ضرورتیں نفسیاتی طور پر ذہن میں کام کرتی ہوتی ہیں۔ جن سے ذہن بے چین اور بے تاب رہتا ہے اور انہیں مرتب کرنا چاہتا ہے۔ جذبات کے دروں میں دراصل جبلتیں کام کرتی ہوتی ہیں، جن کی حقیقتیں الگ الگ ہوتی ہیں۔ رچرڈس کا خیال ہے کہ شاعری یا فن کی قدریں یعنی تمام تخیلاتی صورتیں آخر میں نفسیاتی طور پر ایک کروٹ لگ جاتی ہیں۔ اس نے ایک جگہ لکھا ہے:-

"Art is a means whereby we can gain emotional balance, mental equilibrium, peace and rest. What is true of the individual is also true of society. A society in which arts freely cultivated, exhibits better mental and emotional tranquility than the societies in which arts are

not valued."

واضح ہو کہ فنی اظہارات جذبات کو توازن بخشتے ہیں اور ذہن کے کیف وکم کو مرتب کرتے ہیں جن سے سکون حاصل ہوتا ہے اور وہ سماج کے لئے بھی ایسے ہی احساسات رکھتا ہے جو اس اقتباس سے واضح ہیں۔ ویسے رچرڈس کا خیال ہے کہ ذہن ہمیشہ متوازن نہیں رہتا ہے لیکن فن میں یہ خوبی ہوتی ہے کہ یہ اسے توازن بخشتا ہے۔

شاعری کے بارے میں رچرڈس کا تصور کچھ الگ سا بھی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ شاعری محض منظوم کلام نہیں بلکہ وہ تمام ادب ہے جو تخیلی ہے اور جس میں ذہن کی کارکردگی کسی نہ کسی طور پر در آتی ہے۔ کسی موقع پر جو تحرک ہوتا ہے وہ تخیل کا بیدار کردہ ہوتا ہے جس سے فن وجود میں آتا ہے۔ وہ ان امور پر بھی روشنی ڈالتا ہے کہ تجربے کے زیر اثر ذہن متاثر ہوتا ہے اور تجربہ خود کیسے نمو پذیر ہوتا ہے؟ ڈیوڈ ڈیچس (David Daiches) کہتا ہے کہ شیلی (Shelley) کے مطابق شاعری بہترین لمحوں کی بہترین دماغی کیفیت کا نتیجہ ہے لیکن شیلی نے اس کی وضاحت نہیں کی ہے۔ رچرڈس کے یہاں اس کی وضاحت ملتی ہے۔

شعریات کی بحث میں خاص طور پر رچرڈس دو نکتوں کی وضاحت کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ادبی تخلیق اور ابلاغ کا رشتہ اٹوٹ ہے اور Artist یا فنکار اپنے تجربات کی ترسیل کرنا چاہتا ہے۔ لیکن جو لاشعوری مرحلے ہیں ان کے اثرات دوررس ہوتے ہیں۔ جبکہ شعوری کوشش ضمنی بن جاتی ہے۔ ترسیل تو انسان بچپن سے ہی کچھ نہ کچھ کرتا رہتا ہے اور یہ سب ہم اپنے بزرگوں سے سیکھتے رہتے ہیں۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ تجربوں کے بعد ہی ترسیل کا مرحلہ آتا ہے۔ لیکن تجربات تو بہت کچھ ہو سکتے ہیں۔ لیکن ان میں انتخابی صورت اپنانا بھی ایک فن ہے۔ دراصل ترسیل کے مرحلے میں فنکار تخلیقی کیفیتوں سے بھی گزرتا ہے اور یہی اس کی خاص بات ہے۔ پھر یہ بھی یاد رکھنا چاہئے کہ زبان ہی ترسیل کا ذریعہ ہے اور زبان لفظوں سے تشکیل پاتی ہے۔ اس لئے کسی فن کی تفہیم میں لفظوں کا مطالعہ بہت اہم ہے اس لئے کہ یہی معنی کا منبع ہے۔ جس میں ہمارے احساسات، جذبات، ہمارا شعور اور غایت سب پنہاں ہوتے ہیں۔ ان سے ہم ایک معنی اخذ کرتے ہیں۔ جذبات کے اظہار سے خوشی ہاتھ لگتی ہے۔ گویا ایسی خوشی کے حصول کا ذریعہ لفظ ہی ٹھہرتا ہے۔

چنانچہ اس پس منظر میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ کسی فن کی تفہیم میں لفظوں کے مطالعے پر

بیحد اصرار کرتا ہے، یعنی متون کا بطور غائر مطالعہ لازمی ہے۔ یعنی جب تک متون پر گہری نظر نہیں ہو گی ہم مفہوم و معنی سے آگاہ نہیں ہو سکتے۔ کسی بھی نظم کی مجموعی کیفیت کو سمجھنے کے لئے احساس، جذبہ، طریقۂ بیان اور غایت پر نظر رکھنی لازمی ہے۔ سب سے پہلے وہ Sense (احساس/مطلب) کی وضاحت کرتا ہے اور کہتا ہے کہ فن کار کچھ کہنا چاہتا ہے۔ وہ پڑھنے والوں کو اپنی طرف متوجہ کرنا بھی چاہتا ہے۔ اس طرح وہ اپنے کلام میں ایک Sense پیدا کرنا چاہتا ہے۔ اور Tone کے باب میں وہ کہتا ہے کہ فنکار کے ذہن میں اس کے سامع ہوتے ہیں یا پڑھنے والے ہوتے ہیں۔ اس لئے ایک تصور تو اس کے خاص پڑھنے والوں سے ابھر سکتا ہے۔ اور دوسرے لوگ اپنے اپنے طور سے کچھ اندازہ لگا سکتے ہیں۔ اس ذیل میں رچرڈس نے Metaphor یعنی استعارے پر خصوصی توجہ دی ہے۔ ذیل میں اس کا ایک اقتباس نقل کرتا ہوں:-

> "A metaphor is a point at which many diffrent influence may cross or unite. Hence its dangers in prose discussions and treacherousness for careless readers of poetry, but hence, at the same time, its peculiar quasi-magical sway in the hands of a master.Certain conjunctions of emotional influence that by their very ambiguity they effect--have a power over our minds that nothing else can exert or perpetuate."(1)

واضح ہو کہ آئی اے رچرڈس نے متعدد ایسی کتابیں لکھی ہیں جن کے اثرات آج بھی محسوس کئے جا سکتے ہیں۔ The Principles of New Criticism کے علاوہ Practical Criticism, a study of literary judgement اس کی دوسری اہم کتاب ہے جو خاصی شہرت رکھتی ہے۔ Meaning of Meaning اس کی کتابوں میں بیحد معروف ہے۔ اس کے اثرات دوررس رہے ہیں۔ رچرڈس نے Principles of literary criticism اور

---

(1) "Principles and History of Literary Criticism" Dr. R. L. Varshney. p.284

Meaning of Meaning اوگڈن (Ogden) کے اشتراک سے قلمبند کی ہے۔

ایک دوسرے نقاد جس نے انگریزی شعریات کو ارتقا بخشا ہے وہ ہے ایف، آر لیوس۔ اس کی متعدد کتابیں معروف ہیں، اور وہ انگلینڈ کے دبستان ''نیو کرٹسزم'' کا سب سے اہم شخص تصور کیا جاتا ہے۔ اس کا ایک مقالہ Liter any criticism and philosophy بہت معروف ہے۔ جس میں اس نے اس کا اظہار کیا ہے کہ تنقید کا کام بنیادی طور پر یہ ہے کہ وہ اس کی وضاحت کرے کہ فن پارے میں کون کون سے ایسے پہلو ہیں جو اپنی طرف توجہ منعکس کرتے ہیں اور ان سے کون سی قدریں واضح ہو رہی ہیں۔ یہ بھی کہ جبلتوں کا اظہار ہوا ہے ان کی بنیاد کیا ہے؟ اور ان کی مطابقت فن پارے میں کس طرح ہیں اور کن بنیادوں پر ان کی اہمیت واضح ہوتی ہے؟ اس میں موضوعات کی ترتیب کیوں کر عمل میں آئی ہے؟ یعنی کوئی فن پارہ کس طرح مکمل ہے بھی کہ نہیں؟ اس کی خصوصیات کیا کیا ہیں؟ کیا اس میں عمومیت ہے یا فن پارہ گہری معنویت رکھتا ہے۔ جس میں حقائق نئے معلوم ہوتے ہیں۔ اس لئے سب سے پہلے دیکھنے کی چیز یہ ہے کہ فن پارہ مکمل کس طرح ہوا ہے ؟ ایسا تو نہیں ہے کہ آدھا ادھورا ہے۔ چنانچہ وہ اس بات پر بھی زور دیتا ہے کیوں کر اس کی داخلی اور خارجی اہمیت و معنویت پر روشنی ڈالی جاسکتی ہے؟ اس کے یہاں شاعری بیدار مغزی کی تخلیق ہے یہ خود کار نہیں ہے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ لیوس پر رچرڈس کے گہرے اثرات ہیں۔ اس کی نگاہ میں کیمبرج اسکول کے نقاد خاصی اہمیت رکھتے ہیں۔ اس اسکول سے وابستہ L. C. K knights اور William Empson بھی ہیں۔ ان لوگوں کا نام بہت احترام سے لیا جاتا ہے۔ اس اسکول کی نمائندگی کرنے والوں میں ایف آر لیوس ہے۔ وہ اپنے رسالہ Scrutiny کی وجہ سے بھی خاصی شہرت رکھتا ہے۔ اس میں کئی نئے لکھنے والوں کو اعلیٰ مقام حاصل ہوا ہے۔ ایف آف لیوس کی جن کتابوں کے اثرات دیر پا رہے ہیں ان میں New Bearings in English Poetry, Revaluations اور The common Pursuit ہیں۔ بہر طور، ایف آر لیوس ''نیو کریٹسزم'' کے باب میں جو وضاحتیں ''اسکروٹنی'' میں شائع کرتا ہے ان پر آج بھی نظر جاتی ہے اور شاعری کی نئی تشکیلات میں ان کا وزن اور وقار آج بھی محسوس کیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر لیوس ستھرے مذاق کا نقاد رہا ہے۔ جس کے یہاں خیالات واضح اور نمایاں رہے ہیں۔ وہ تخیلی اور رومانی کیف وکم کو شعریات کا جزو بنانا نہیں چاہتا ہے۔ وہ ایک تخیلاتی نقاد ہے۔ اس لئے اس کے یہاں رائے زنی میں عمومیت نہیں پائی جاتی ہے۔ بعضوں کا یہ بھی خیال ہے کہ ٹی ایس ایلیٹ کے بعد نئی تنقید کا سب

سے اہم نقاد ہے اور اس طرح اس کی شعریات کی بنیادیں پختہ ہیں۔ اس نے Pope اور Marrvell جیسے فنکاروں کی تجدید کی اور انہیں نئی زندگی بخشنے کی سعی کی۔ اس نے ملٹن اور شیلی پر جس طرح نگاہ ڈالی ہے وہ بھی اس کی عظمت پر دلیل ہے۔ اس نے دونوں ممتاز شاعروں کی خاصی نکتہ چینی کی ہے۔ جو لوگوں کی نگاہ میں ہے۔ اس کے خیال سے اختلاف کیا جا سکتا ہے لیکن ایسے خیالات سے گریز پائی ممکن نہیں۔ اس کا خیال ہے کہ فن پارے کا متن ہی سب کچھ ہے جس کی Close Reading یعنی متن کے ہر ہر لفظ کا مطالعہ از بس کہ لازمی ہے۔ جس میں سوانحی معاملات کو لائق اعتنا سمجھنا نہیں چاہئے۔ کہا جاتا ہے کہ ''اسکروٹنی'' نے بہتوں کو متاثر کیا ہے اور آج بھی یہ رسالہ لوگوں کی نگاہ میں ہے۔ بعض یہ بھی کہتے ہیں کہ جدیدیت کی اساس بھی ''اسکروٹنی'' کی ہی مرہون منت رہی ہے، اس لئے کہ اس کے مشمولات نیو کریٹیسزم کی بنیادی چیزیں ہیں۔ میں ایک قدرے طویل اقتباس G.S.Fraser کی کتاب The Modern Writer and his world سے نقل کر رہا ہوں، اور اسی پر ایف آر لیوس کی بحث ختم کرتا ہوں:-

"The Scrutiny to-day represents an influential but isolated point of view; modernist in relation to the older academician: conservation in relation to most manifestations of 'modernity' over the past twenty years, Scrutiny exacts, however, respect even from those who disagree with it by its admirable refusal to set on three principles which are, perhaps, pretty widly diffused throughout the rest of literary journalism : the "group' principle; the 'personal' principle,and the 'deference' principle. The 'group' principles consists, for instance, of taking Mr. Eliot's work very seriously, knowing that Mr. Eliot take the late charles Williams work very seriouysly, too. The

'personal' principle derives from the fact that most metropolitan authors and reveiwers know each other reasonably well, like to keep on good terms with each other and therefore in reviewing each other's works are tempted to pull their punches. The 'deference' principle is that, when on the whole one admires a particular author's work very much, one should treat a book of his which is under notice, even if one feels that it does not represent his highest achievment,with a certain tender forbearance. Dr. Leavis's great admiration for the earlier poems of pound and for very much of Mr. Eliot's work does not, however, present him from being severe about the cantor or about The Cocktail party and much of Mr. Eliot's later prose; the more one respects a writer, he feels, the less degerential one should be, and on the contrary the more unsparing when he feels short of highest level. What matters is the standards of literature,not the feelings of writers."(1)

لیکن مغرب میں نئی تنقید کے زیر اثر جو صورت شعریات کی جان بن گئی وہ اسی اسکول کی تحریریں تھیں ۔ ایف آر لیوس اور اس کے رسالہ ''اسکروٹنی'' کا ذکر پہلے آچکا ہے، لیکن یہاں بنیادی طور پر ''نیو کریٹیسزم'' کے لوگ ''شکاگو اسکول'' کے نمائندہ نقاد تھے ۔ ظاہر ہے کہ یہ امریکی تحریک تھی ۔ لیکن انگریزی کے گہوارۂ علم وادب میں اس تحریک کے دیرپا اثرات ہوئے ۔ نتیجہ میں دوسرے

(1) "The Modern Writer and His World", G.S. Fraser, p.306-07.

علاقے میں بھی ایسی بوطیقا کا اثر پڑا۔ایسی بوطیقا میں کسی نظم کا جائزہ دراصل اس کے ابہام ،تضادات، پیراڈاکس(Paradox)اور ٹینشن(Tension) کی تلاش کا عمل ہوتا ہے۔اس کے دوسرے نقاد جان کروو رینسن (John Crove Ranson)الن ٹیٹ (AllenTate) روبرٹ پن وارن (Robert Penn Warren)اور آر پی بلیک مور R.P.Black) (Mur بہت اہم ٹھہرے۔ٹی ایس ایلیٹ کو بھی کسی حد تک بعضوں نے اس میں رکھا ہے۔لیکن اس نے تو کولرج اور عزرا پاؤنڈ (Ezra Pound) نیز آئی اے رچرڈس سے اثرات قبول کئے تھے۔بہرطور ایک نظم کے جائزے میں چھپے ہوئے متون کے ہر لفظ پر نگاہ ڈالی جائے اور اس کے اور چھور پر خیالات پیش کئے جائیں۔ایسی تحلیل میں نظم کی اکہری معنویت میں گریز کی شکل نکلتی۔میں ذیل میں چند امور قلمبند کر رہا ہوں جن سے نئی شعریات کی تصریح ہو جاتی ہے۔اس تحریک یا اصول کے لحاظ سے کسی بھی نظم کا مطالعہ اس کی شعری زبان سے گزرنے کا عمل ہے۔چنانچہ جہاں آئی اے رچرڈس ریفرنشیل(Referential) یعنی اشتہاری یا اموٹیو(Emotive) لہجے کی بات کرتا ہے وہاں جان کرورینس منطقی اور شاعرانہ ساخت کی بحث چھیڑتا ہے۔ بروکس(Brooks) خصوصی زبان سے بحث کرتے ہوئے تجریدی اور سائنسی زبان کے فرق کو واضح کرتا ہے اور شاعری کی زبان کو پیراڈوکسیکل(Paradoxical) یعنی متناقضانہ کہتا ہے۔ایسی بوطیقا میں تاریخی حقائق کا گزر نہیں بلکہ ادب سے اس کا ناٹ باہر کرنا لازمی ٹھہرا۔گویا نئی بوطیقاAnti-Impressionistic یعنی خلاف گمان ٹھہری، جسے مبہم ہونا لازمی قرار پایا۔اب نقادوں کا یہ فرض ہوتا ہے کہ ایسے ابہام کی سرشت میں داخل ہوں۔اس شعریات کا ایک مشہور جملہ ہے:

"A poem should not mean, but be"

لہٰذا الن ٹیٹ(AllenTate) ہوں یا ورونٹرس(yuor Wenters) سبھی ایسے امور پر زور دیتے رہے۔ولیم ایمپسن (William Empson) نے سات قسم کے ابہام کی وضاحت کی جو کسی شعر یا نظم کا خاصہ ہیں۔گویا ''نیو کریٹک'' سارا وقت Text یعنی متون کے تجزیے میں صرف کرتے ہیں اور کوئی دوسرا پہلو تلاش نہیں کرتے۔انہیں اس سے کوئی غرض نہیں کہ تاریخی، تہذیبی، ثقافتی، عمرانی، اقتصادی امور بھی ادب ہی کا حصہ ہیں یا ہو سکتے ہیں۔ان کی نگاہ میں فن کے دو کام ہیں جن کا تعلق احساس جمال کو ابھارنا ہے اور اسی واسطے سے اخلاقیات تک پہنچنا ہے۔ٹی

ایس ایلیٹ کا کہنا ہے کہ اس سے صرف ادبی خصوصیت کا اندازہ ہوتا ہے لیکن اس کی عظمت کے لئے دوسرے نکات کی بھی تلاش کرنی پڑے گی۔ لیکن اس تحریک کے اثرات دوررس رہے ہیں۔ اردو کی جدیدیت جس طرح اس تحریک سے عبارت رہی ہے وہ ڈھکی چھپی بات نہیں ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس کی کئی سطحیں بعد میں ابھریں جو کلیم الدین احمد سے ہوتے ہوئے جدیدیت کے نقادوں تک نئے انداز میں پہنچیں۔ اس مسئلہ پر جہاں اردو بوطیقا سے بحث کروں گا وہاں تفصیل سے روشنی ڈالوں گا۔

لیکن اس تحریک کے بعد مغرب کے دوسرے علاقوں کے ادب کی طرح مابعد جدیدیت کی روش شروع ہوئی۔ جس کی بوطیقا کے سلسلے میں رولان بارتھ، چارلس جینکس، لیوتار، دریدا، مشل فوکو، لاکاں، لوئی آلتھوسے، فریڈرک جیمسن، اہاب حسن، بودریلار، جولیا کرسٹوا، ٹیری ایگلٹن اور ہیبر ماس کے خیالات کی تفصیل میں جاؤں تو پوری ایک کتاب کی یا کتابوں کی ضرورت پڑ جائے۔ ویسے گوپی چند نارنگ کی کتاب ''ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات'' اور راقم الحروف کی ''مابعد جدیدیت: ممکنات و مضمرات'' دیکھی جا سکتی ہے۔ مابعد جدیدیت کا کھلا ڈھلا تصور ہے۔ اس کی بنیاد میں ثقافتی احوال ہیں، زندگی کی تابناکی ہے، اثباتی پہلو ہے، زندگی کی منفی صورتوں سے اغماض ہے، جیو اور جینے دو کا اصول ہے، اپنے پچھلے سرمایہ ادب کو وقیع ماننے کی کوشش ہے، متون سے متن تیار کرنے کی روش پر نگاہ ہے اور ا کہرے مرکزی تصورات سے بعد رکھنے پر زور ہے۔ اور ہر وہ تصور جو ذہن و دماغ پر اتنا حاوی ہو جائے کہ سوچنے سمجھنے کی تمام صلاحیتیں سلب ہو جائیں اس پر ایک ضرب ہے۔ پسماندہ اور پسماندگی کو ختم کرنے کی للکار ہے۔ نوآبادیاتی ذہن (Colonial Mentality) سے نکلنے پر اصرار ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ اگر مابعد جدیدیت کا کوئی ایجنڈہ ہے تو وہ ''جیو اور جینے دو'' کا اشاریہ ہے اور اپنی زمین سے محبت کرتے ہوئے دوسرے کے علاقوں کی عظمت پر ضرب لگانے سے گریز ہے۔ ہر پہلو اتنا نمایاں ہے کہ اس کی طرف خصوصی توجہ کی جاتی رہی ہے۔ نسائی تحریک کے ذیل میں آنے والی تحریک یا تحریکیں بھی مابعد جدیدیت سے عبارت ہیں۔ کہا جا سکتا ہے کہ اس کی بوطیقا قدیم و جدید کو سمیٹ لینے کی ایک کوشش ہے۔ یہ محض انگریزی ادب کی جدید بوطیقا بھی ہے جس کا رشتہ جدید امریکن فرانسیسی شعریات سے ہم رشتہ ہے۔ لہذا جب میں انگریزی شعریات کی بحث میں اسے شریک کر رہا ہوں تو اس کے یہ معنی نہیں کہ دوسرے ادبیات سے اس کا رشتہ نہیں ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ آج کی بوطیقا میں کئی ملکوں میں مابعد جدید رویہ کی گونج سنائی

دیتی ہے۔ جس کی وضاحت اپنی جگہ آتی رہے گی۔ اس وقت تفصیل مقصود نہیں ۔ اس لئے میں انگریزی بوطیقا کی بحث یہیں ختم کر رہا ہوں۔

■■

سنسکرت شعریات

کیا سنسکرت شعریات ابتدا سے آج تک ایک ہی دائرے میں محصور رہی ہے یا وقت اور حالات کے اعتبار سے اس میں تبدیلیاں پیدا ہوتی رہی ہیں۔ کوئی بھی زبان جو اہم ہوتی ہے اور جس کی ایک واضح تاریخ ہوتی ہے اس کے شعر اور شعریات کے تصورات میں ارتقا کی صورتیں پیدا ہوتی رہتی ہیں۔ زمانہ، حالات اور کوائف زندگی کے ڈول اور کینڈے کو تبدیل کرتے ہیں اور شعر و ادب کے مزاج و منہاج میں بھی تبدیلی آتی رہتی ہے۔ اس تبدیلی کا احساس پہلے بہت کم ہوتا تھا کہ اس وقت زندگی کی رفتار اتنی تیز نہ تھی۔ نتیجہ میں فکری، فنی اور فلسفیانہ مباحث کے بدلتے ہوئے پہلو آہستہ آہستہ ہی گرفت میں آتے تھے لیکن زمانے کی تبدیلی کے ساتھ ایسی گرفت میں سست رفتاری بیحد کم ہوگئی۔

سنسکرت شعریات قدیم ترین زبانوں میں ایک ہے اور اس کا ادب بھی اتنا ہی قدیم ہے۔ نتیجتاً اس کی شعریات کی قدامت محسوس کی جاسکتی ہے۔ لیکن کسی زمانے کی یہ زندہ زبان مسلسل ارتقا پذیر ہوتی رہی اور اس کے شعر و ادب کا دامن وسیع تر ہوتا گیا، پھر بتدریج یہ زبان زوال پذیر ہوگئی۔

سنسکرت شعریات کے شاہکار تو قدماہی کی دین ہیں۔ بہر طور، میری بحث سنسکرت بوطیقا سے ہے۔ اس سلسلے میں مجھے صرف یہ کہنا ہے کہ لفظ اور معنی کی جس طرح بحثیں مغرب میں ہوتی رہی ہیں مشرق بھی بڑی بالیدگی کے ساتھ اس مسئلے پر روشنی ڈالتا رہا ہے۔

دوسری زبانوں کی شعریات کی طرح شاعر اور شاعری کے عوامل ہمیشہ بحث طلب رہے ہیں۔ راج شیکھر سنسکرت شعریات کے تنقیدی سرمائے میں گرانقدر اضافے کرتا رہا تھا۔ اس کا کہنا تھا کہ علم کی منزلیں متعین کی جاسکتی ہیں اور اس کے رنگ روپ کے اعتبار سے اس کی پوزیشن واضح کی جاسکتی ہے۔ چنانچہ راج شیکھر ''النکار شاستر'' کو علم کا پانچواں درجہ دیتا ہے۔ اس کے نقطۂ نظر سے اس فن سے شاعری کی تعبیر و تفسیر پیش کی جاسکتی ہے۔ گویا ''النکار شاستر'' شاعری کی تفہیم میں نہ صرف معاون ہے بلکہ شعریات کو جنم دیتے ہوئے اس کے لئے قوانین وضع کرنے کا اہل ہے۔ اس پس منظر میں کئی سوالات اٹھائے جاتے رہتے ہیں۔

''کاویہ'' یعنی شعر کیا ہے اور ''کوی'' یعنی شاعر کسے کہتے ہیں، ان دونوں کی افادیت کس طرح ثابت کی جاسکتی ہے۔ اس باب میں سبب اور مسبب کی کیا حیثیت رہی ہے اس کا بھی احساس دلایا جاتا ہے۔ اس ضمن میں کئی اصطلاحیں سامنے آتی ہیں مثلاً ''گن'' (Gunas) ''دوش'' (Dosas) ''النکار رس'' (Alankar Ras) ''ریتی رس'' (Rity Ras) وغیرہ۔ یہی وہ عناصر ہیں جو سنسکرت کی بنیادی بوطیقا تعمیر کرتے ہیں اور اس کے حلقۂ اثر کو وسعت دیتے ہیں۔ ویسے جو اوصاف اوپر نقل کئے گئے ان میں ''رس'' اور ''گن'' کی وضاحت اور کارکردگی پر مسلسل گفتگو ہوتی رہی ہے۔ گویا ''النکار'' شاعری کا ایک بہت اہم عنصر ہے، اسے ''النکار شاستر'' کہنا زیادہ مناسب ہے۔

پی کے مشرا نے اپنی کتاب ''سنسکرت پوئٹکس'' میں اس کا اظہار کیا ہے کہ النکار شاستر کا عہد رگ وید سے شروع ہوتا ہے اور اس کا ذکر نیرکت (Nirukta) اور پانینی کی تحریروں میں ملتا ہے، یہ بھی کہا جاتا ہے کہ اس کا تصور بھامہ اور دنڈی کے یہاں بہت بعد میں اپنایا گیا ہے۔ لیکن بھامہ اسے ایک آزاد سائنس کا درجہ دینے میں کامیاب ہوا ہے۔ شعری صنعت گری کیا ہوتی ہے اور اس میں حسن و جمال کیسے پیدا کیا جاسکتا ہے یہ شعریات کے ذیل کی چیزیں ہیں۔ یہ بات بھی کہی گئی ہے کہ النکار اسکول رس اسکول کے ساتھ ساتھ فروغ پا رہا تھا یا دونوں اسکول ایک ہی وقت میں موجود تھے۔ قدیم ادبا یہ بھی کہتے ہیں کہ شاعری شاعر کی شہرت کی ضامن تھی اور پڑھنے والے کے

حصے میں اس کا انبساط تھا، لیکن شعری جمالیات کیا ہے یا شعر میں حسن کس طرح پیدا ہوتا ہے؟ اس پر بھامہ اور ادبھٹ نے تفصیلی مباحث ابھارے ہیں۔ ان کی تحریروں میں شاعری کی صنعت گری کے متعدد پہلو نمایاں ہوئے ہیں۔ پھر بھی ان کی وضاحت میں کوئی تنقیدی جہت نہیں ہے۔ بعد کے لکھنے والے جن میں ممتا کی اہمیت مسلم ہے، وہ اپنی بات پر زور دیتا ہے کہ شاعری صرف حصول مسرت کا ذریعہ نہیں بلکہ اس کے اثرات میں ایسی جہتیں بھی ہیں جنہیں ضرر رساں عوامل کی بیخ کنی اور بدی اور منفی صورتوں کا رد کہا جا سکتا ہے۔ بعد کے ادیبوں نے شاعری کے تفاعل اور اثرات کو کئی طرح سے وسعت دی۔ (۱) لیکن ان تمام باتوں میں ایک جو نمایاں طور پر ذہن پر آتی ہے وہ بوطیقا کے مختلف اسکول ہیں، جن میں مرکزی حیثیت رس اسکول، النکار اسکول، ریتی اسکول، وک روکتی نظریہ یا اسکول اور دھونی اسکول کی ہے۔ ذیل میں نہایت اختصار سے ان دبستانوں کی وضاحت کروں گا، مثالوں سے گریز بھی کرنا پڑے گا کہ طوالت مانع ہے۔

اکثر لوگ اس امر سے واقف ہیں کہ رس اسکول کی بنیاد بھرت نے ناٹیہ شاستر میں ڈالی تھی، لیکن اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ ناٹیہ شاستر سے پہلے اس کا وجود نہیں تھا۔ پی کے کین نے اپنی معروف کتاب History of Sanskrit Poetics میں اس امر کا اظہار کیا ہے کہ ایک طرح کی شاعری جسے انو وِمس کہا جاتا ہے اور آریائی شاعری میں موجود ہے اس میں رس کا پتہ ملتا ہے۔ اس زمانے میں ناٹیہ شاستر کے زمرے میں شاعری بھی تھی اور ڈراما بھی بلکہ ان میں تفریق نہیں کی جا سکتی تھی۔ بعد میں رس کی ایک باضابطہ تھیوری وجود میں آ گئی۔ کین نے اس کا اظہار کیا ہے کہ نفسیات میں کم از کم چودہ انسانی جبلتوں پر روشنی ڈالی جاتی رہی ہے۔ مثلاً خوف کی وجہ سے اس سے بھاگنے کی جبلت، تصادم کے باعث غصہ، قوت برداشت کی وجہ سے ہاضمہ، مادری اور پدری انسلاکات کی وجہ سے محبت کا احساس، تجسس کے باعث مرحلہ شوق، اپنی ذات پر زور ڈالنے کی بنیاد احساس برتری، اپنے آپ کو مرحلہ احتساب سے گزارنے سے داخلیت، آلام کے باعث چیخ اور ایک طرح کے عدم تحفظ کا احساس، جنسی خواہشات کے حوالے سے اجتماع میں تنہائی کی تلاش، غذا کی طلب کی وجہ سے بھوک، چیزوں کو جمع کرنے کی جبلت سے مالکانہ تصور، تخلیقی احساس کی بنیاد سے تعمیر اور انبساط اور تفریح کا سبب قہقہہ۔ لیکن ان میں بہت سے امور 'رس' میں پائے جاتے

---

(1) "Sanskrit Poetics", P.K. Mishra, Motilal Banarsi Das, Delhi, 1967, p.-1/3.

ہیں۔ نفسیاتی مباحث جو آج کی تعلیم کے عناصر ہیں وہ 'رس' میں کب کے بیان ہو چکے۔ اب تو کم از کم دس 'رس' ایسے ہیں جن سے واقفیت عام ہے۔ مثلاً ادبھت (انوکھا) بھیانک (خوفزدہ کرنے والا) واتسلیہ (ہمدردی) ہاسیہ (مزاح) رودر (غضبناک) وِبھتس (بدنما، کریہہ) شرنگار (عشق ومحبت) ویر (بہادر) شانت (سکون) اور کرن (رحم) (۱)۔

یہاں ذرا ٹھہر کر اس کا احساس دلا دوں کہ بھرت کی نگاہیں اس امر پر رہی تھیں کہ ڈرامہ کی نوعیت کیا ہے اور اس کے اثرات ذہن ودماغ پر کس طرح پڑتے ہیں۔ دراصل ڈرامہ دیکھنے والا ابتدا میں بہت پرتجسس نہیں ہوتا۔ لیکن اس کے عوامل سے اثرات قبول کرنے لگتا ہے۔ بھرت کے مطابق اور کین کے تجزیے کے لحاظ سے ڈرامہ دیکھنے والوں کی شخصیت دوحسیات سے مملو ہوتی ہے۔ پہلی حس دیکھنے کی ہے اور دوسری سننے کی۔ آنکھ سے کردار کے عوامل کو جب وہ دیکھتا ہے، جس میں رقص، موسیقی، کردار وغیرہ ہوتے ہیں اور جن کا تعلق زیورات اور مصوری وغیرہ سے بھی ہوتا ہے، صرف اتنا ہی نہیں بلکہ کردار کی گفتگو اور شاعری کی قرات بھی اس پر اثر ڈالتی ہے۔ موسیقی کے اثرات تو دیرپا ہوتے ہی ہیں۔ اس طرح اسٹیج پر پیش ہونے والے ڈراموں میں بیشتر احوال ناظرین کے پیش نظر ہوتے ہیں۔ سبھوں کے تجربے میں ہے کہ روز ہی کوئی نہ کوئی حادثہ یا سانحہ یا خوشی کا لمحہ گزرتا رہتا ہے، لیکن ایسے معاملات میں عمومی طور پر قاری یا ناظر کوئی دلچسپی نہیں رکھتا، لیکن یہی واقعات جب ڈرامہ بن کر سامنے آتے ہیں تو دور رس اثرات قائم کرتے ہیں۔

یہ دلچسپ بات ہے کہ 'رس' سے متعلق قدیم ترین کتابیں اسے زیادہ وضاحت سے پیش نہیں کرتیں لیکن اس ضمن میں علمائے سنسکرت نے کم از کم آٹھ قسم کے تجزیے سامنے لائے ہیں، لیکن ہم صرف ان کی سرسری باتوں ہی سے واقف ہیں۔ اب 'رس ستر' ایک تکنیکی اصطلاح ہے جس کے بعض اوصاف کا شمار ممکن ہے۔

جو شخص تھیٹر جاتا ہے اسے پہلے اثرات کا کوئی گمان نہیں ہوتا اور اس کے جذبات سوئے رہتے ہیں۔ لیکن مکالمہ، گیت، کردار کا عمل اور موسیقی سب متحد ہو کر ناظرین کو بہت متاثر کرتے ہیں۔ یہ اٹل قسم کی کیفیت ہے، اسی سبب سے اسے 'استھائی بھاؤ' کہتے ہیں۔ بھرت نے یہ واضح کیا ہے کہ اسے استھائی کیوں کہتے ہیں اور کیوں اسے 'رس' کہا جاتا ہے۔ وضاحت یوں ہے کہ اس سے

(1) "History of Sanskrit Poetics", P.V. Kane, Bharatya Vidya Publications, 1988, p.357-359

مختلف قسم کے جذبات برانگیختہ ہوتے ہیں جیسے محبت، انبساط، خوف وغیرہ۔ اس سے ایک جمالیاتی صورت بھی پیدا ہوتی ہے، گویا بھرت کے نزدیک جمالیاتی احساسات کی بنیاد 'رس' ہی ہے۔ محبت کے حوالے سے جو وضاحت ہے اس سے عورت اور مرد کے رشتے کی خاص نوعیت کی خبر ملتی ہے اور اس جذبۂ محبت سے مختلف قسم کے اسباب وعلل پیدا ہوتے ہیں۔ محبت صبح کی لطافت کو محسوس کراتی ہے، آبشاروں، جھرنوں اور بہار کی لطیف کیفیتوں کو ابھارتی ہے، پھولوں سے حظ اٹھانے کی سبیل پیدا کرتی ہے وغیرہ اور یہی وہ عناصر ہیں جو عورت اور مرد کی محبت کے حوالے سے متعلقہ اوصاف کو مستقل بناتے ہیں۔ بھرت کی وضاحت بہت طویل ہے اور اس کے خیال سے 'رس' زندہ رہنے کا نہ صرف تصور پیدا کرتا ہے بلکہ احساس جمال کے راستے کو ہموار کرتا ہے اور انبساط کی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ غم والم کا بھی جواز سامنے آتا ہے۔

'رس' کی تھیوری کا اطلاق رامائن کے بہت سے حصے پر ہوتا ہے یا ہوسکتا ہے۔ 'رس' کے لوازمات کیا ہیں اس ضمن میں سنسکرت کے ناقدین اور محققین ہم خیال نہیں اور اس کی طرح طرح سے تعبیریں پیش کرتے ہیں۔ لیکن ایک بات تو واضح ہے کہ شعری محاسن یا معائب کی بہت سی گتھیاں 'رس' ہی سے سلجھ جاتی ہیں۔ کے کرشنا مورتی نے اس ضمن میں بہت کچھ لکھا ہے، لیکن میں ایک ضروری اقتباس اس کے مضمون ''سنسکرت شعریات کی بنیادیں''، مشمولہ: ''نظریاتی تنقید: مسائل ومباحث'' مرتبہ: ابوالکلام قاسمی سے نقل کر رہا ہوں۔ اقتباس طویل ہے لیکن اہم ہے:

> ''ابھینو گپت نے 'رس' کی مابعد الطبیعاتی اہمیت پر زور دیا لیکن اس کے خیال میں صداقت اور دوسرے اعلیٰ اخلاقی معیاروں کے برابر نہیں رکھا جاسکتا۔ رس کے نظریات کے تحت 'رس' ایک ایسا قدم تھا جس سے آگے چل کر دھرم اور صداقت کی منزل تک پہنچنا آسان تھا۔ دراصل یہ کہنا غلط ہے کہ اخلاقیات کی اہمیت کے تحت ہندوستانی ناقدین نے جمالیات کو نظر انداز کر دیا۔ انہوں نے ان سب میں ایک ہم آہنگی پیدا کردی۔ اسی میں سارے پہلو شامل ہیں، شعری پابندیاں، اسٹائل اور عروض سب کا تعلق اسی سے ہے۔ 'رس' میں شاعری کی روح پوشیدہ ہے۔

ہندوستانی مفکرین ساخت اور ہیئت کے سلسلے میں Content اور Form میں Organic اتحاد کے قائل ہیں۔ سنسکرت تنقید میں 'ساہتیہ

شاستر' اسی اتحاد سے تعلق رکھتا ہے یا 'النکار شاستر' (حسن کا مطالعہ) بھی یہی چیز ہے۔ اس طرح یہ خیال غلط ثابت ہو جاتا ہے کہ اس میں Synthetic نقطۂ نظر شامل نہیں ہے۔

شعری محاسن محض خوشگوار کیفیات سے تعلق نہیں رکھتے بلکہ 'رسوں' کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان میں بہت سے متضاد عناصر شامل رہتے ہیں۔ ان میں 'شر نگار' بھی ہے اور 'سنتا' Tranqui بھی۔ ہاسیہ Comic بھی اور کرونا، Pathetic بھی۔ 'ویر' بھی۔ 'بھانیکیہ Frightful بھی۔' ادبھوت' Wonderful بھی۔ اور بیبھتسیہ Revolting بھی۔ اس طرح حسن کے تصور میں تکلیف دہ اور خوشگوار دونوں کا اظہار شامل رہتا ہے۔ بدصورتی میں جو Beauty ہے وہ بھی 'رس' میں ظاہر کی جاتی ہے اور اداسی کی بھی۔ یعنی اعلیٰ فنکار ہر چیز کو حسن کا جامہ پہنا سکتا ہے۔ اس کا تعلق محض فطری حسن سے نہیں ہوتا۔ شاعری کے ذریعہ انسانی اور فطری کیفیات میں غیر متوقع جمالیاتی لذت پیدا کی جاسکتی ہے۔ اس میں Metaphors، Myths Fancies اور Symbols کی دنیا سموئی رہتی ہے۔ عام نقطۂ نظر سے وہ غیر حقیقی ہو سکتے ہیں لیکن ان میں جمالیاتی قدریں اور جمالیاتی صداقت ضرور موجود رہتی ہے۔

'رس' اور 'النکار' سنسکرت تنقید کے مرکز کشش ہیں جو بظاہر ایک دوسرے کے مخالف نظر آتے ہیں لیکن دراصل لازم و ملزوم ہیں۔ جب خود فنکار کی نظر سے شاعری کا تجزیہ کیا جاتا ہے تو جمالیاتی اصول کی حیثیت سے 'النکار' سامنے آتا ہے۔ البتہ جب نقاد اپنے تجربات کی بنیاد پر تجزیہ کرتا ہے یا قاری کے نقطۂ نظر سے دیکھا جاتا ہے تو وہاں پر 'رس' کا اصول سامنے آتا ہے۔ ایک Mean ذریعہ ہے، دوسرا اس کے End نتیجہ کی شکل میں سامنے آتا ہے۔ ایک 'کیسے' اور دوسرا 'کیوں' کا جواب دیتا ہے۔ لیکن دونوں کسی منزل پر جدا نہیں ہو سکتے، پھر بھی 'رس' زیادہ وسعت رکھتا ہے اور شاعرانہ تجربات کو 'النکار' کے بہتر واضح کر سکتا ہے۔ Rasa کا بنیادی مقصد جمالیاتی حظ اور لذت ہے۔ خود شاعر کے لئے اس میں Joy of creation ہوتا ہے اور نقاد کا Joy of appreciation

سنسکرت میں دونوں کے لئے ایک ہی اصطلاح 'رس' کا استعمال ہوتا ہے۔''(۱)

یہ اقتباس اپنی معنویت کے لحاظ سے بیحد اہم ہے اور سنسکرت شعریات کی پیچیدگیوں کو واضح کرتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ ایسی تفصیلات بھی سامنے لاتا ہے، جن کا تعلق ماورائیت / سے ہے۔ اس وقت میرے ذہن میں مولوی حبیب الرحمٰن شاستری کی کتاب ''رس یعنی فلسفہ انبساط'' ابھر رہی ہے۔ یہ کتاب ۱۹۳۰ء میں علی گڑھ سے شائع ہوئی تھی۔ اس کے بعد ساہتیہ اکادمی نے اس کا ایک ایڈیشن (۲۰۰۰ء) شائع کیا ہے۔ اس کتاب میں 'میمانسا شاستر' کے ماہرین بھٹ لولٹ، نیایہ شاستر کے محرک شری شنکک اور ان کے مویدین، ساکھی فلاسفی کے ماہر بھٹ نایک بلاغت اور معنی کے ابھینو گپت پاداچاریہ وغیرہ کے نظریات سے بحث کی ہے۔ پھر 'رس' کے محرک اثر منقلبات، جذبۂ مستقل، رس کے مماثلین اور حقیقت ومجاز پر تفصیلی روشنی ڈالی ہے۔ کہا جاسکتا ہے یہ اپنی نوعیت کی پہلی اور آخری کتاب ہے جو 'رس' کے سلسلے میں متعدد پہلوؤں کو سامنے لاتی ہے۔ لیکن آخری مبحث میں ایسا احساس ہوتا ہے کہ موصوف نے اس کی ارتقائی کیفیت سے بحث کرتے ہوئے اسے ماورائیت اور الوہیت کے حدود میں داخل کردیا ہے۔ ان کے ساتھ دوسرے علمائے سنسکرت بھی ہیں۔ میں ایک اقتباس متعلقہ کتاب سے نقل کررہا ہوں، جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ کس طرح موصوف نے ''رس'' میں خدا کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:-

> ''رس لذت کو کہتے ہیں اور ائمہ فن نے رس کی جو حقیقت بیان کی ہے اس سے اور نیز تجربہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ لذت ایک ہی طرح کی ہے یعنی نو رسوں میں کوئی بھی رس ہو، اس میں لذت وہی ہوگی جو بقیہ آٹھ میں ہے۔ جب رسوں کی لذت میں کوئی فرق نہیں اور لذت ہی کی وجہ سے رس کو رس کہتے ہیں تو پھر صرف ایک ہی رس ہونا چاہئے نہ کہ نو۔ اس اعتراض کی طرف کاویہ پرکاش کے شارح وامناچاریہ نے جذبات مستقلہ کی تعداد کو رسوں کی تعداد کا سبب قرار دیتے ہوئے خود ضمناً اشارہ کیا ہے اور فرمایا ہے کہ اگر جذبات مستقلہ کے باہمی امتیاز ومغائرت کی بنیاد پر رسوں میں باہم مغائرت تسلیم کی جاتی ہے تو وہ جذبات مستقلہ کون کون سے ہیں۔ اس مقام پر قابل غور یہ امر ہے

(۱) ''نظریاتی تنقید: مسائل ومباحث''، ابوالکلام قاسمی، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۶ء، ص ۶۳

کہ جب تماشائیوں کو جذبۂ محبت سے بھی بعینہ وہی لذت حاصل ہوتی ہے جو کراہت خوف اور حوصلہ کے جذبہ سے تو صاف ظاہر ہے کہ نفس لذت میں ان (باہمی متضاد و مغائر) جذبات کا کوئی دخل نہیں ہے، بلکہ جذبات مذکور محض وحدت نما احساس کے بیدار کرنے کے ذرائع ہیں اور نفس لذت کا مرکز صرف تماشائیوں کا باطن ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر مضمون کے رس سے ایک ہی قسم کی لذت ملتی ہے۔

پنڈت وشوناتھ جی نے جناب فاضل نارائن کے خیال کی بنا پر پنڈت دھرم دت کی کتاب کا حسب ذیل خیال ساہتیہ درپن میں پیش کیا ہے۔ تجربہ بتاتا ہے کہ ہر رس کا جوہر اصلی تحیر ہے۔ لہذا ہر جگہ حیرت ہی کا رس ہونا چاہئے۔ یہی وجہ ہے پنڈت نارائن نے صرف حیرت ہی کا رس تسلیم کیا ہے۔

پنڈت نارائن اور دھرم دت کی اس رائے سے بھی یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ دراصل خدا رس ہے کیوں کہ اگر خدا رس نہ ہوتا تو حیرت کے رس میں تو تعجب کے مضامین کی وجہ سے تحیر پایا جاتا، مگر دوسرے رسوں کو اس سے خالی ہونا چاہئے تھا لیکن سب میں تحیر کا پایا جانا اس امر کی دلیل ہے کہ رس میں جو تحیر پایا جاتا ہے اس کی بنیاد مضامین تعجب کے علاوہ کوئی اور چیز ہے، اور رس کی لذت اندوزی سے بظاہر جتنی چیزیں (محرک وغیرہ) تعلق رکھتی ہیں ان میں سے کوئی چیز بھی ایسی حیرت انگیز نہیں جس کو رس کا اصلی جوہر قرار دیا جا سکے۔ لہذا اس امر کے تسلیم کر لینے سے چارہ نہیں کہ رس کے تحیر کی بنیاد وحدت نما احساس اور وجود ربانی ہے، کیوں کہ ان دونوں کا رس سے علاقہ دکھایا جا چکا ہے اور ان میں حیرت انگیزی بھی بدرجہ اتم ثابت ہے۔ خدائی حالت کو ویداور شاستر میں حیرت انگیز ظاہر کیا گیا ہے اور گیتا کا بھی یہی مضمون ہے۔''(۱)

دبستان ریتی یا ریتی اسکول کا سب سے اہم نام وامن ہے۔ ریتی کا کیا مفہوم ہے اور اس کے حدود کیا ہیں، ان کی وضاحت وامن کے یہاں ملتی ہے۔ یہاں بھی النکاروں کا ذکر ہے اور اس کی تصریح کی گئی ہے لیکن وامن نے النکار اور گن میں فرق کیا ہے اور گن کے باب میں دس حسیات

(۱) ''رس یعنی فلسفہ انبساط''، مولوی حبیب الرحمٰن شاستری، ساہتیہ اکادمی، دہلی ۲۰۰۰، ص ۶۱

کی وضاحت کی ہیں۔ وہ اس طرح ہیں:

اوج، پرساد، سلیش، سمتا، سمادھی، مادھریہ، سکمارتا، ادارتا، ارتھ ویکتی، کانتی (۱)

وامن نے لفظ ''النکار'' اور ''حسن'' میں تفریق نہیں کی ہے۔ یہی صورت ڈنڈی کے یہاں بھی ہے، جس نے لفظ کی سطح پر ''گن'' اور ''حسیات'' میں فرق نہیں کیا ہے۔ یہ بات واضح ہونی چاہئے کہ ''گن'' کا نظریہ بھی بیحد قدیم ہے۔ اس سلسلے میں بہت سی وضاحتیں موجود ہیں۔ یہاں وان کا ذکر بطور خاص ہونا چاہئے جس نے سنسکرت بوطیقا پر بہت کچھ لکھا ہے، لیکن بھرت کے بعد ہی۔ جیسے کوٹلیہ نے اپنی Royal writing (نگارشات شاہیہ) میں چھ گنوں کا ذکر کیا ہے۔ یہاں بوطیقا کی بحث میں اس کی اولیت قائم ہوتی ہے کہ اس نے وامن اور نامیہ شاستر سے پہلے اس موضوع کو برتنے کی کوشش کی ہے۔ وامن سے بہت پہلے اس نے اس امر پر زور دیا تھا کہ علاقائی حیثیتوں سے تخلیقی صورتیں الگ ہوسکتی ہیں بلکہ ہوتی ہی ہیں۔ یعنی ہر علاقے کی اپنی بوطیقا کے خصائص ہوسکتے ہیں۔ اس ضمن میں وہ دو الفاظ استعمال کرتا ہے، داک چھنٹ اور گاڈ۔ بہرحال، ریتی کی اس تعبیر کے بعد اس دبستان کے لوگ اسے شاعری کی روح قرار دینے لگے، جو لفظوں کی ترتیب یعنی ایک خاص انداز سے ابھرتی ہے۔ اس کا رشتہ 'گن' سے لازماً ہے۔ وہ تین قسم کی ''ریتی'' کا ذکر کرتا ہے۔ ویدربھی، گوڈیہ اور پانچالی۔ اور یہ بھی کہ ان سے متعلق اسلوب ہمیشہ قابل لحاظ ہوتا ہے اور اس میں کم از کم دس گن ہوتے ہیں۔ ان میں گوڈیہ کے اثرات دوررس ہیں جن کا تعلق اوج سے ہے۔ کانتی اور پانچالی بھی اس کی نمایاں خصوصیات ہیں۔ گنوں کے باب میں اور ان کے اوصاف کے شمار میں سنسکرت عالموں کے نزدیک بڑا بھید بھاؤ ہے، جس کی تفصیل میں یہاں جانے کا موقع نہیں۔

وکروکتی نظریہ یا دبستان کی بھی قدیم تاریخ ہے اور اس کے کتنے ہی معنی بتائے گئے ہیں۔ کادمبری میں اس کی مختلف جہتیں سامنے لائی گئی ہیں اور جن خصوصیات کا ذکر کیا گیا ہے وہ ہیں مزاح حس، جنگ وجدال، حسد وکینہ وغیرہ۔ ''النکار'' سے ان کا کیا رشتہ ہے اس کا تجزیہ بھی کیا گیا ہے۔ لیکن وکروکتی نظریے کے مطابق شاعری میں ویسے ہی الفاظ ہونے چاہئیں جن کا استعمال روز ہوتا ہے لیکن شعر میں استعمال ہوتے ہی اس کے معنوی پہلو بدل جاتے ہیں۔ دراصل شاعر لفظوں کی ترتیب سے کچھ ایسی صورت پیدا کرتا ہے جو معنوی اعتبار سے عمومی نہیں ہوتی۔

(۱) ملاحظہ ہوئی۔ وی۔ کینن کی کتاب ''سنسکرت پوئٹکس''، ص ۳۷۸

وکروکتی دراصل لفظ کو اعلیٰ مدارج سے، کرنے والے احساسات کے ساتھ وابستہ کردیتا ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ کسی حد تک اس کا رشتہ 'النکار' سے قائم ہوتا ہے۔ ''النکار'' میں لفظوں کے مخصوص استعمال پر خاصا زور دیا جاتا ہے۔ ڈاکٹر رگھوون نے بھوج کی کتاب ''ساہردیہ'' حصہ اول میں ان امور پر بڑی تفصیلی بحث کی ہے، جس کی طرف رجوع کیا جاسکتا ہے۔

دھونی اسکول یا دبستان دھونی 'رس' ہی کے نظریے کی ایک توسیعی صورت ہے۔ دونوں اسکول کے لوگوں نے 'رس' ہی کی کیفیات سے استفادہ کیا ہے۔ یہ امر تو واضح ہے کہ 'رس' کے نظریے کی پوری تشکیلی حیثیت ڈرامائی شکل میں آتی ہے اور اس کے مزاج سے بھرپور آشنائی ہوتی ہے۔ یعنی یہ کہ کوئی ایک شعری ٹکڑا 'رس' کی ضمانت نہیں دے سکتا۔ اس لئے کہ 'رسوں' کی تکمیل میں یا اس کے اثرات میں نظری اور بصری پہلوؤں کو نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔

دھونی اسکول کے مطابق اعلیٰ شاعری میں وینگ ہونا ضروری ہے۔ ابتدا میں اس دبستان کے علما اور شعرا نے 'رسوں' کے ساتھ تمام بھاؤ اور ابھاؤ کو بھی شریک کرلیا۔ اس اسکول نے یہ بات واضح کی کہ بظاہر لفظوں سے ایک معنی ابھرتا ہے لیکن اس کی معنویت کچھ اور بھی ہوتی ہے۔ اس طرح 'النکار' اور 'دھونی' ہم رشتہ ہوجاتے ہیں۔ ان دونوں کا اس امر پر زور ہے کہ شاعری کو یا شعر کو رواں ہونا چاہئے تاکہ یہ احساس جاگے کہ سارا معاملہ فطری ہے، جس کا تعلق آورد سے نہیں۔ دھونی دبستان کے مطابق شاعری کے دو کام ہیں، ایک تو یہ کہ وہ جذبۂ انبساط کو بلندی عطا کرے دوسرے متعلقہ کردار کو ایک اچھی صورت بخشے۔ یہاں اپنیشد سے اکتساب نمایاں ہے، جس میں شاعری کو یا 'رس' کو روح سے تعبیر کیا گیا ہے۔

آج جب سنسکرت کی شاعری اور اس کی بوطیقا پر نگاہ ڈالی جائے تو کئی ارتقائی پہلو سامنے ہوں گے۔ جدید لوگوں نے شاعری کو کئی حصوں میں تقسیم کردیا ہے۔ جیسے رزمیہ، غنائیہ اور ڈرامائی وغیرہ۔ اس قسم کی تقسیم سب سے پہلے دنڈی نے کی تھی۔ اس نے شاعری کو تین حصوں میں تقسیم کیا تھا گد، پد اور مخلوط۔ لیکن سنسکرت شعریات پر آج کے لکھنے والے ایسی تقسیم کو غیرضروری سمجھتے ہیں۔

میں نے پہلے کہیں دوش یا دوسا کا ذکر کیا ہے۔ یہ سنسکرت بوطیقا کی بحثوں میں ایک اہم بحث ہے۔ بھاما کہتا ہے کہ خراب اشعار کہنے والے سزا کے مستحق ہیں، یہاں تک کہ انہیں موت کی سزا بھی دی جاسکتی ہے۔ دراصل شاعری کے عیوب کو سنسکرت علما بڑی حقارت کی نگاہ سے دیکھتے ہیں اور مثال پیش کرتے ہیں کہ خوبصورت جسم پر ایک جزامی دھبہ سارے بدن کو ناکارہ بنانے کا باعث

ہے۔ بھرت نے بھی دس دشاؤں یعنی دس شعری عیوب کا ذکر کیا ہے اور انہیں شاعری کے لئے سم قاتل بتایا ہے۔ ''رسوں'' میں بھی عیوب سے بحث کی گئی ہے۔ بھرت نے آٹھ دشاؤں کا اس طرح ذکر کیا ہے:-

(۱) شاعری میں بیجا پیچیدہ طریقہ اختیار کرنا اور غیر ضروری الٹ پلٹ
(۲) اس کا گنجلک ہونا
(۳) اصل موضوع سے گریز کرتے ہوئے غیر متعلق امور داخل کرنا
(۴) لطافت کا فقدان
(۵) تکرار خیال
(٦) رد منطق
(۷) غیر مربوط الفاظ
(۸) بحر کی غلطیاں

بھرت نے شاعری کے محاسن بھی بیان کئے ہیں۔ مثلاً الفاظ کی مربوط ترتیب جس میں سادگی اور فطری کیفیت نمایاں ہو لیکن اس کی معنوی کیفیت وسعت رکھے۔ خیال اور معنی میں اتحاد اور یکسانیت، لطافت بیان، زور بیان اور روانی، کلام کا جلی ہونا جس میں اعلیٰ جذبات کی کارفرمائی ہو، کچھ فوق الفطری عناصر کی شق ہو اور صوتی خوبی بھی۔ یاد رکھنے کی بات ہے کہ بھامانے النکار شاستر کے ضابطے مقرر کئے تھے۔ اس نے بھی الفاظ کی خوبی اور حسن پر بڑا زور دیا اور 'کاویہ شریر' پر خصوصی توجہ کی، یعنی وہ لفظوں کی رنگ آمیزی اور اسلوب بیان میں حسن کی تلاش کرتا ہے۔ بھامانے بھی انہیں ناگزیر سمجھا ہے۔ حامد اللہ افسر نے 'کاویہ شریر' کے باب میں اپنی کتاب ''نقد الادب'' میں اس طرح وضاحت کی ہے:-

''کاویہ شریر یا جسم شعر اور کاویہ آتما یا روح شعر ان دونوں استعاروں کو سنسکرت شاعری کے ہر دور میں کافی اہمیت حاصل رہی ہے۔ 'کاویہ شاستر' کی تشریح راج شیکھر نے نہایت دلچسپ انداز میں کی ہے۔ اس نے 'کاویہ پرش' ایک شخص فرض کر لیا ہے اور 'ساہتیہ ودیا' یا علم ادب کو اس کی بیوی قرار دیا ہے۔ 'کاویہ پرش' کا جسم دو چیزوں سے مل کر بنا ہے 'شبد' (لفظ) اور 'ارتھ' (مضمون) چہرہ سنسکرت کا ہے، بازو پراکرت کے اور سینہ متعدد ملی جلی زبانوں کا۔ اعضا کی یہ

ساخت بہ اعتبار زبان تھی۔ اب رہی روح سو یہ مزاج اور جذبات کا مجموعہ قرار دی گئی ہے، بحریں اس کے بال ہیں، اس کی گفتگو سوال و جواب اور معموں میں ہوتی ہے اور صنعتیں اس کا زیور ہیں۔'' (۱)

سنسکرت شعریات پر خاصی وضاحت سے لکھنے والوں میں عنبر بہرائچی کا نام بیحد روشن ہے۔ کم وقت میں ان کی تین کتابیں سنسکرت کے حوالے سے آئی ہیں اور تینوں ہی کی اہمیت مسلم ہے۔ کتابوں کے نام ہیں ''سنسکرت شعریات'' (۱۹۹۹ء) ''سنسکرت بوطیقا'' (۲۰۰۳ء) اور ''آنند وردھن اور ان کی شعریات'' (۲۰۰۷ء)۔ ''سنسکرت شعریات'' لکھنے کے بعد ''سنسکرت بوطیقا'' کی وجہ شاید مزید تفصیلات ہیں۔ لیکن یہاں موصوف نے آنند وردھن کے حوالے سے جو کچھ لکھا ہے میں اس کی طرف زیادہ توجہ نہیں کروں گا، لیکن متعلقہ کتاب میں ''ابتدائیہ'' چوبیس صفحات پر مشتمل ہے۔ انہوں نے عظیم ماہرین شعریات جیسے بھرت، بھاما، ڈنڈی، وامن، آنند وردھن، راج شیکھر، ابھنیو گپت، کنت، شنندر اور پنڈت راج جگن ناتھ کے بارے میں لکھا ہے کہ شاعری کی ہیئت، اس کی علت، مقاصد، اوصاف، ماہیت اور اقسام وغیرہ کے کتنے ہی پہلو ان علمائے سنسکرت نے واضح کئے ہیں۔ یہ بھی کہ روح شاعری کے سلسلے میں جو دبستان قائم ہوئے ان میں جمالیاتی اظہار کے مختلف ذرائع لفظ کی ساخت اور اس کی ہیئت سے متعلق مختلف اجزا پر روشنی ڈالی ہے۔ انہوں نے سنسکرت کے ارتقائی مرحلے میں صرف ونحو، ویدانت، ساکھیہ اور شو کے فلسفیانہ اور اخلاقی پہلوؤں کی نشاندہی کی ہے۔ ان کے مطابق ''رس'' اور ''دھوم'' کو وضاحت سے پیش کرنے میں علما نے کافی جتن کئے ہیں۔ ویدی ادب میں ہندوستانی شعریات کی اصطلاحیں مثلاً النکار رس، دھونی وکروک اور ریتی رگ وید میں موجود ہیں۔ اور یہ کہ اپنیشدوں میں ''رس'' کو قادر مطلق کہا گیا ہے اور ''النکار'' کے لئے رگ وید میں ''ارن کریت'' لفظ کا استعمال ہوا ہے۔ نیروکت میں یاسک نے یارگیہ نام کے اچاریہ کے ذریعہ بیان کی گئی تشریح کے عوامل پر خصوصی روشنی ڈالی ہے۔ پائینتی کے اشٹھدائی کے بارے میں تفصیلات موجود ہیں۔ اس طرح رگ وید میں تجنیس، تکرار، ابہام، تشبیہ، مبالغہ وغیرہ سے بحث کی گئی ہے۔ وید ہی کے اتھروید یوجروید نیز کٹھو پشد میں بھی النکاروں کی مثالیں ہیں اور رگ وید ہی میں ویررس سے متعلق کئی منتر موجود ہیں۔ گویا شعریات کی باتیں ویدوں اور اپنیشدوں میں موجود تھیں۔ عنبر بہرائچی مزید لکھتے ہیں کہ بھرتری ہری نے اپنی

(۱) ''نقد الادب'' حامد اللہ افسر، ۱۹۳۳ء ص ۵۰

تصنیف ''واکیہ پدیہ'' کے برہم کانڈ میں لفظ کے ذرات اور سالموں پر روشنی ڈالی ہے۔ وہ لفظ یا عنصر لفظ کو بھی لافانی قرار دیتا ہے۔ عنبر ہری شنکر جوشی کی کتاب ''پرتبھا درشن'' کا حوالہ دیتے ہیں اور اس کا احساس دلاتے ہیں کہ جدید علما نے عنصر لفظ پر بنیادی طریقے سے فکر کرنی چھوڑ دی ہے۔ حالانکہ عنصر لفظ اولین ہے۔ جوشی کی کتاب کے حوالے سے وہ مندرجہ ذیل نکات پیش کرتے ہیں:-

(ا) کائنات میں کسی عمل، رفتار، حالت، پیدائش اور فنا وغیرہ کو دیکھیں تو ان سب کے آغاز ہوتے ہی جو چیز سب سے پہلے معرض وجود میں آتی ہے وہ ہے عنصر لفظ یعنی کسی نہ کسی طرح کی آواز، مطلب یہ کہ لفظ کی موجودگی کے بغیر کوئی عمل شروع نہیں ہوتا۔

(ب) لفظ کبھی غائب نہیں ہوتا، ہم اطمینان اور خاموشی سے بھی جب بیٹھے ہوتے ہیں تو ہم اپنی سانسوں کے ذریعہ بہت ہی باریک آواز کرتے ہیں۔ مطلب یہ کہ پوری کائنات ہر ذی نفس کی سانسوں سے بھری رہتی ہے۔

(پ) ہمارے جسم میں ایک آواز دل کی دھڑکن کی شکل میں موجود ہے، جس کی لطیف آواز ہماری پیدائش سے موت تک مسلسل چلتی رہتی ہے۔

(ت) ظاہری دنیا میں ہوا ہمیشہ چلتی رہتی ہے، کائنات کے آغاز سے ہی یہ لفظ آمیز ہے اور اس کی بازگشت ہر طرف پھیلی رہتی ہے اور یہی قیامت تک اپنے وجود کے ذریعہ اپنی موجودگی سے اپنا آہنگ اور موسیقی بنائے رکھے گی۔

(ٹ) ہر دریا، جھیل، سمندر، جنگل، ویرانہ اور بستی صوت آمیز ہے۔

(ث) ہر مشین، ریل، طیارہ، موٹر، تانگا، بیل گاڑی، پانی کا جہاز وغیرہ بھی صوت کی لہریں نکالتے رہتے ہیں۔ تب ہماری زمین، دوسرے سیارے اور ستارے جو جسامت میں بہت بڑے ہیں اور تیز رفتاری سے چلتے ہیں ان کی رفتار سے چلنے والی آواز یا گونج ازل سے ابد تک جاری رہے گی۔

(ج) ہوا، آگ، پانی اور مٹی یہ سارے عناصر بغیر لفظ کے وجود میں نہیں آئے، ان سب کا اولین وصف لفظ ہی ہے۔

(چ) ننھے سے ننھا ذی نفس، مثال کے طور پر چیونٹی بھی جب چلتی ہے تو آواز ہوتی ہے یہ اور بات ہے کہ ہم اس آواز کو نہیں سن پاتے، جس طرح زمین اور دوسرے

سیاروں اور ستاروں کی گردش کی آواز ہم نہیں سن پاتے، مگر ان کے وجود کا ہم انکار نہیں کر سکتے۔ سبھی لفظ اور صوت آمیز ہیں۔

(ح) جسے لوگ علم، سائنس، معنی، جذبہ اور زبان وغیرہ کے نام سے پکارتے ہیں وہ بنیادی طور پر لفظ ہے۔ لفظ ہی علم ہے، لفظ ہی سائنس ہے، لفظ ہی معنی ہے، لفظ ہی جذبہ ہے اور لفظ ہی زبان ہے۔ انسانوں کی زبان شگفتہ اصوات سے مزین ہے۔ مطلب یہ کہ علم کا سرچشمہ لفظ ہی ہے اور یہ لفظ انسانی دنیا میں پھوٹ لفظ، نقش لفظ، نقش معنی اور نقش جذبہ کی شکل میں انسانی ذہن میں لطیف شکل میں تجلی ریز رہتے ہیں۔

(خ) بھرتری ہری مانتے ہیں کہ کلام یا لفظ دنیا کے ذی نفسوں کا شعور ہے۔ یہ جسم کے اندر اور باہر تجلی ریز رہتا ہے۔ یہاں یہ جاننا ضروری ہے کہ جب تک لفظ رہتا ہے تبھی تک شعور کی کارفرمائی رہتی ہے۔ لفظ کا اخراج انسان کی موت ہے۔ لفظ ہی ہر ذی نفس کو عمل پیرا رکھتا ہے۔

(د) بھرتری ہری کا قول ہے کہ لفظ کو ادا کرتے ہی عنصر لفظ کے لطیف ترین سالمے بادلوں کی طرح چھا جاتے ہیں، یہ لفظی سالمے، لفظوں کے معانی اور نقش جذبہ کی شکل بھی اختیار کرتے ہیں۔

(ڈ) لفظ، معنی اور جذبوں کے نقوش کی موجودگی حیرت ناک ہے، ہمارے دماغ میں انہیں محفوظ رکھنے کے لئے کتنی جگہ ہے، ہمارے دماغ میں کس کی تصویر یا نقش نہیں ہے۔ پہاڑ، دریا، سمندر، چرند، پرند، مکان، محل، جھونپڑی، پیڑ، کھیت، کھلیان، بیلیں، پودے، سبزہ، ستارے، چاند، سورج وغیرہ کی تصویریں ہمارے دماغ کے ایک ننھے سے خلیے میں محفوظ ہیں۔ یہ جادو لفظوں کے سالموں کے تفاعل کے ذریعہ ہی موجود ہے۔

(ذ) دماغ میں محفوظ یہ رنگا رنگ نقش ایک انوکھا وجود رکھتے ہیں۔ دماغ میں اگر کسی کتاب یا مکان کی تصویر ہوگی تو ممکن ہے کہ جب وہ کتاب یا مکان سوچنے والے کو ملے تو وہ ویسا نہ ہو۔ دماغ میں محفوظ ہر تصویر حقیقی ہوتے ہوئے بھی حیرت ناک رومانی وجود رکھتی ہے، یہ تصویریں عمل پیرا رہتی ہیں اور ہمیشہ رہتی ہیں۔

(ر) عنصر لفظ کے لطیف ترین سالموں کے تفاعل کا نام ارتعاش ہے۔ یہ قوت ارتعاش پوری کائنات کے ایک کنارے سے دوسرے کنارے تک پھیلی ہوئی ہے۔ آج کا سائنسداں عنصر لفظ کو ایک قوت تسلیم کرنے لگا ہے۔ مگر وہ اسے پوری طرح عنصر اس لئے نہیں مانتا کیوں کہ اس میں کوئی وزن نہیں ہوتا۔ عنصر لفظ تو صرف سماعت میں آتا ہے اس کا کوئی وزن نہیں ہوتا۔ سائنسداں زیادہ سے زیادہ اسے توانائی ہی کہے گا۔''(۱)

لفظ اور صرف ونحو میں کیا رشتہ ہے اس مسئلے پر علمائے سنسکرت نے گہری نظر ڈالی ہے۔ مثلاً ماہر یاسک (تصنیف نروکر) پانیہ، پانچالی (تصنیف مہابھاشیہ) بھرت منی (تصنیف ناٹیہ شاستر) کوٹلیہ (مصنف ارتھ شاستر) واستیاین (مصنف کام سستر) اچاریہ بھامہ (تصنیف کاویہ النکار) دنڈی (تصنیف کاویہ درشن) اچاریہ ابھٹ (تصانیف النکار، پاماوردن، النکار سار سنگری اور ناٹیہ شاستر) اچاریہ وامن (کاویہ النکار) اچاریہ ددرتھ (تصنیف کاویہ النکار) آنند وردھن (تصنیف دھونیالوک)

واضح ہو کہ ان میں سے چند لوگوں کے خیالات کا اظہار میں پہلے بھی کر چکا ہوں۔ یاسک لفظ کے حوالے سے نام آکھیات، آپ سرگ اونیات سے بحث کی ہے۔ نام وجود ہے، اکھیات قوت تخلیق، یانینی لفظوں کی ہیئتیں، پانچالی صرف ونحو کی فلسفیانہ صورت اور پھوٹ سے متعلق اس کے دلائل، بھرت صرف ونحو کی صورتیں، بحر، صنائع بدائع اور جمالیات۔ کوٹلیہ کی عملی لسانی فکر وغیرہ تفصیل سے زیر بحث آئے ہیں۔ بھامانے مبالغے پر خاصا زور دیا ہے اور شاعری کی مختلف صورتیں بتائی ہیں۔ اسے بھرت منی کے بعد سنسکرت شعریات کا بیحد اہم نام سمجھا جاتا ہے۔ دنڈی نے الفاظ کی شکل کو تین واضح اصولوں کا ذریعہ بیان کیا ہے اور الفاظ کی شکل میں موجود ادب اس کی نگاہ میں تجلی کا باعث ہے۔ دنڈی نے لفظوں کی ساخت صحیح ہونے پر اصرار کیا ہے۔ اوبھٹ لفظ اور معنی کی حسن کاری کو شاعری کا وصف گردانتا ہے۔ اچاریہ رورتھ نے شعری نشتوں اور شعر میں اس کی موجودگی کی اہمیت واضح کی ہے۔ ایسے تمام امور کی تفصیلات اس ''ابتدائیہ'' میں دیکھی جاسکتی ہے، جس کا ذکر میں نے اوپر کیا ہے۔ بہرحال، موصوف نے اپنا ''ابتدائیہ'' ان سطور پر ختم کیا ہے:-

---

(۱) ''آنند وردھن اور ان کی شعریات'' عنبر بہرائچی، ص ۱۳، ۲۰۰۷ء

"آنند وردھن کے صوت نظریہ کی مکمل تشریحات ان کی عظیم تخلیق دھونیالوک میں ملتی ہیں۔ آنندوردھن نے اپنی بے پناہ ذہنی صلاحیتوں کے ذریعہ ایسے نظریہ کو استحکام بخشا جس کی اہمیت ہمیشہ رہے گی۔ سبب یہ ہے کہ سنسکرت شعریات میں ان سے پہلے تک جو نظریات مشہور ہوئے وہ کسی ایک عنصر کی تشریح کرتے تھے۔ النکار اور ریت نظریات شاعری کی ساخت پر ہی اپنے اصولوں کا اظہار کرتے تھے۔ رس نظریہ بھی انبساط حواس ہی کو پوری اہمیت دیتے ہوئے عقلی تخیل کے انبساط سے کوئی سروکار نہیں رکھتا تھا، ساتھ ہی رس نظریہ میں ایک کمی یہ بھی تھی کہ اس کے اصول کا اطلاق، رزمیہ شاعری اور ڈرامہ پر بخوبی ہو جاتا تھا، لیکن مختصر اصناف میں اس کا اطلاق نہیں ہو پاتا تھا، جس سے آزاد اشعار کی دلآویزی پر بھی کبھی غور و فکر نہیں کیا گیا۔ آنندوردھن نے ان کمیوں کی شناخت کرتے ہوئے حل نکالا اور لفظ کی تیسری قوت یعنی مجازی معنی کو شاعری کی روح تسلیم کیا۔ اس طرح آنندورھن نے جس نظریہ کو پیش کیا وہ شعری اصناف کی تشریحات کے لئے کامیاب ثابت ہوا۔ انہوں نے اپنے اصولوں کو جس معروضی انداز میں پیش کیا اس کے سبب وہ آچاریہ بھرت کے بعد ایک عظیم مفکر کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتے ہیں اور ہندوستانی شعریات کے لئے جو افکار انہوں نے پیش کئے ہیں ان کو ہمیشہ احترام کی نظروں سے دیکھا جائے گا۔" (۱)

پہلے بھرت کے باب میں ڈرامے کے حوالے سے متعدد امور پر روشنی ڈالی جا چکی ہے اور سنسکرت بوطیقا خصوصاً ڈرامائی عناصر کے مباحث مرکزی موضوع رہے۔ رس کے نظریات کی بھی تحلیل کی گئی۔ اب سنسکرت بوطیقا کے پس منظر میں مغربی شعریات کے چند پہلو موازنے کی صورت میں پیش کئے جائیں گے۔

میرے پیش نظر ایم ایس کشواہا کا ایک مضمون "بھرت اور مغربی ڈرامائی تھیوری" (Bharata and western dramatic theory) ہے۔ میں چند امور متعلقہ مضمون سے استفادہ کر کے نقل کر رہا ہوں۔

سبھوں کو معلوم ہے کہ یونان کے ارسطو نے اپنی "پوئٹکس" میں مرکزی مبحث میں ڈرامہ

(۱) "آنندوردھن اور ان کی شعریات"، عنبر بہرائچی، ۲۰۰۷، ص ۳۱

ہی کو سامنے رکھا ہے۔ اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ ڈرامہ اور شاعری کو الگ کر کے دیکھنے کی کوشش نہیں کرتا۔ چونکہ اس کی Poetics (بوطیقا) مکمل کتاب نہیں ہے اور اس کیبعض حصے نایاب ہیں۔ ممکن ہے کہ ارسطو نے شاعری پر الگ سے روشنی ڈالی ہو، لیکن جو کچھ ابھی حاصل ہے وہ ڈرامے کے حوالے ہی سے ہے۔ میں نے اپنی کتاب ''قدیم ادبی تنقید'' میں ارسطو کی ''بوطیقا'' پر روشنی ڈالتے ہوئے اس کا اظہار کیا تھا کہ:۔

> ''ارسطو نے ۳۳۰ ق م میں 'بوطیقا' لکھی۔ ادب کے بارے میں اس کا محاکمہ یونانی شعرا کی تخلیقات کی روشنی میں مرتب ہوا ہے۔ لیکن المیہ ڈراموں کے بارے میں اس کے نظریات پانچویں صدی کے یونانی ڈراموں پر منطبق نہیں ہوتے۔ اس کی وجہ یہ بتائی جاتی ہے کہ بوطیقا لکھنے کے وقت اردو کلاسیکی ڈراموں کے اختتام کے زمانے سے خاصا بُعد ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ارسطو ادبی تنقید نیز اس ضمن میں کوئی نظریہ قائم کرنے کا اہل نہ تھا اس لئے کہ شعر و ادب سے اس کا براہ راست واسطہ نہ تھا۔ ارسطو ایک فلسفی تھا، چنانچہ شعر اور ڈرامے کی تنقید اس کے علاقہ سے باہر تھی۔ لیکن ایسی تمام باتیں محض ادبی موشگافیاں ہیں اس لئے کہ 'بوطیقا' اپنی اہمیت کے لحاظ سے ایک لافانی کتاب ہے۔''(۱)

میں نے یہ بھی لکھا تھا کہ نقل کا لفظ ارسطو نے افلاطون سے اخذ کیا تھا، لیکن اس کے نئے معنی بتائے تھے اور اس کا تعلق جمالیات سے قائم کیا تھا۔ اس نے اس کی بھی وضاحت کی تھی کہ شاعر یا ادیب کسی شے کا چربہ نہیں اتارتا بلکہ اسے اپنی قوت تخیل سے ایک نیا پیکر عطا کرتا ہے، یعنی زندگی کی از سر نو تشکیل کرتا ہے۔ بوچر نے یہ احساس دلایا ہے کہ ارسطو کے یہاں فنون لطیفہ کا تعلق فطرت کی نقل محض سے نہیں بلکہ سچائیوں کو زیادہ نکھارنا ہے۔ لیکن ایم ایس کشواہا نے اپنے متذکرہ مضمون میں اس امر پر زور دیا ہے کہ بھرت کے یہاں ٹریجڈی کا کوئی تصور نہیں ہے اس لئے اس کے یہاں ڈراموں کیحوالے سے خوف اور ترس کے جذبات کی برانگیختگی اور کتھارسس کے عمل کا کوئی سوال نہیں اٹھتا۔ کشواہا اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ 'ہمرشیا' کا کوئی تصور بھرت کے یہاں نہیں ہے لہٰذا ڈرامے کے سلسلے میں اس کا نقطۂ نظر بہت مختلف ہے۔ میرے خیال میں فرق تو ہے لیکن نقل کا

(۱) ''قدیم ادبی تنقید''، وہاب اشرفی، ص ۲۴

تصور بھرت کے یہاں بھی ہے۔ دونوں ہی زندگی کی نئی تشکیل پیش کرتے ہیں اور تخیل کی قدر و قیمت کا احساس دلاتے ہیں۔ کشواہا کا خیال ہے کہ ارسطو نے ڈرامے میں عمل پر زور دیا ہے جبکہ بھرت کے یہاں بھاؤ کی اہمیت ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ ارسطو ڈرامے کو انسانی جبلت کا ایک نشان مانتا ہے جس سے نقل پزیری ممکن ہوتی ہے۔ یہاں ضرورت اس بات کی ہے کہ میں کشواہا کا متعلقہ اقتباس انگریزی میں درج کردوں:-

"This total absence of the idea of tragedy from Bharata's view of drama renders, so far as he is concerned, most of Aristotle's dramatic theory irrelevant. In his conception of drama there is no place for peripety, Discovery, Hamartia,or the tragic hero-in short, all that is relative to tragic action. In fact, we may even claim that there is no similarity between Bharata and Aristotle. Resemblances, if any, are apparent rather than real. Take, for instance, the theory of imitation which seems to offer the strongest evidence of their kinship. Both Bharata and Aristotle state that drama is a mode of 'imitation'. It is also clear that in both cases 'imitation' implies an imaginative reconstruction of life. But here, too there are some vital differences. First, the object of Aristotle's imitation is 'action' while in Bharata's case it is emotional states(bhava). Second, Aristotle suggests that drama is born of human instinct for imitation but Bharata holds that it was deliberately created as 'an object of

diversion' (kridaniyaka). As he tells us, it is the product of the silver Age (tretayuga) - the age in which 'people became addicted to sensual pleasures, were under the sway of desire and greed, became infatuated with jealousy and anger, and (thus) found their happiness mixed with sorrow'. Thus the drama, as Bharata maintains, is an artifact just like a toy.Its sole purpose is to provide people with amusement and instruction."(1)

میں سمجھتا ہوں کہ یہ ضروری نہیں کہ مغرب اور مشرق کے قدیم ڈرامے کے امور بالکل ایک جیسے ہوں، لیکن 'ہمرشیا' کا تصور تو اس میں ضرور ملتا ہے۔ ارسطو جس طرح ہیرو کی کسی غلطی سے اس کے زوال کے نتیجے کو سامنے لاتا ہے بھرت کے یہاں بڑے فعل سے بھی تقریباً ایسا ہی نتیجہ سامنے آتا ہے۔ کشواہا نے یہ ٹھیک لکھا ہے کہ بھرت کے یہاں کرداروں کے خصائص بنیادی بن کر ایک طرح سے منضبط تصور پیدا کرتے ہیں، جن میں تبدیلی کا امکان نہیں۔ اس لئے بھرت کا ہیرو ٹائپ ہے جسے نفسیاتی بنیادوں پر نہیں تولا جا سکتا۔ عام طور سے مغربی مفکروں نے اس کا اظہار کیا ہے کہ ڈراموں میں کردار ٹائپ بھی ہیں اور منفرد افعال کے بھی۔ لیکن بھرت کے یہاں ڈراموں میں انفرادی افعال کا گزر نہیں ہے۔ وہ حصول مسرت یا انبساط (دی نوڈا) یعنی عمومی جمالیات حظ کے اصول کی کیفیت بتاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سنسکرت ڈراموں میں رس پر اتنا زور دیا جاتا رہا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ احساس جمال کی بحث افلاطون کے یہاں بھی موجود ہے اور ٹریجڈی کی غایت میں اس پہلو کو وہ فراموش نہیں کرتا۔ میرا یہ بھی خیال ہے رس کے کچھ نہ کچھ پہلو ارسطو کے یہاں موجود ہیں اور دوسرے مغربی نظریہ سازوں کے یہاں بھی۔ کشواہا نے ارسطو کے ''نظریہ کتھارسس'' پر ایک نظر ڈالی ہے اور اس میں کچھ عیوب تلاش کئے ہیں اور اس کے عوامل کو محدود بتایا ہے۔ اس کے مقابلے میں 'رس'' کا نظریہ زیادہ وسیع احساسات سے مملو ہے۔ ایک اقتباس کشواہا کے مضمون سے اسی کی زبان میں نقل کر رہا ہوں:-

(1)"Journal of Literary Criticism",Vol.2, No.2, Doaba House, Delhi,p.24

"This is not to suggest, however, that Indian theory of darama is superior to the western; all that is intended is to point out their differences. And these differences, in my view, are worth stressing, for many scholars in the past have tried to judge Sanskrit darama by the canons of western dramatic criticism. This approach, as in the case of A. Beridale Keith, is bound to end in disappoinment and dissatisfaction. The Sanskrit darama can be judged properly only in the light Bharata's theory.

But there is one interesting point. Whereas western dramatic theory cannot be applied to Sanskrit drama, Bharata's theory of 'rasa' as S.C.Sen Gupta has shown can be employed with profit in appreciating the western darama.

It is, however, necessary to recognise that both the Indian and the western theories of drama, as represented by Bharata and Aristotle respectively, have broken down and splintered.In fact, the very idea of tradition, which had sustained these theories, has disappeared from the modern world. Its place is now occupied by individua- lization and experimentation. We have no longer any theory like that of Bharata or Aristotle; all that we have

are literary fads and fashion,which go on changing from time to time.The drama in the West has moved far away from Aristotle's concepts; the 'absurd' plays of Ionesco or Beckett patently defy and repudiate his theory. Bharata's theory, too, passed away with the decline of classical Sanskrit drama, and was not revived again. But still there is one element in each theory which has stood the test of time and which the likely to retain its relevance in future- the idea of tragedy in Aristotle and the concept of rasa in Bharata"(1)

کشواہا کے خیالات کے تضادات اپنی جگہ پر ،لیکن اس سے اتنا اندازہ تو لگایا ہی جا سکتا ہے کہ قدیم سنسکرت ڈراموں اور قدیم مغربی ڈراموں میں مماثلتیں ضرور ہیں۔ مجھے احساس ہوتا ہے کہ مغرب سنسکرت کے ڈرامہ کی فکر وفن سے اکتساب کرتا رہا ہے جس کے لئے تحقیق کا دروازہ کھلا ہوا ہے۔

بہر حال ،متعلقہ جرنل کے ایک اور مقالہ نگار شری کرشن مشرا نے 'کتھارسس' اور 'گن' میں مماثلتیں تلاش کی ہیں۔ میں بہت پہلے کسی صفحے پر 'گن' کی بابت تفصیل قلمبند کر چکا ہوں۔ مشرا 'کتھارسس' اور 'گن' کا موازنہ کرتے ہوئے نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ دونوں اصطلاحوں اور نظریوں میں بڑی مماثلت ہے۔یعنی ارسطو کے تصور 'کتھارسس' اور بھرت کے نظریہ 'گن' میں کچھ مشترکہ باتیں پائی جاتی ہیں۔دونوں میں اس کا احساس جگایا جاتا ہے کہ عظیم شاعری ذہنی اور جسمانی طہارت کا باعث ہے۔دونوں ہی میں جمالیاتی احساسات کی کارفرمائی ہے۔زیلر اور بوچر کے حوالے سے مشرا یہ بھی کہتے ہیں کہ جذبات کی آفاقی صورتیں تلاش کی جاتی ہیں جو 'کتھارسس' اور 'گن' میں موجود ہیں۔ ہندوستانی نقادوں نے بھی اس نظریے کا احترام کیا ہے۔لیکن بعض کے نزدیک 'گن' کو آفاقیت سے ہمکنار کرنا درست نہیں۔ان باتوں کے علاوہ مشرا کا خیال ہے:-

(1) "Journal of Literary Criticism" Vol.2, No.2, Doaba House, Delhi

"Andandavardhan, Abhinava, Mammata, Visvanatha and others accept 'guna' as belonging primarily to the aesthetic experience (Rasa) and secondarily to words and their meaning or their order. Panditaraja Jajannatha is of the opinion that 'Gupta' belongs both to 'rasa' and the words and their meaning, the poetic experience and the poem, equally.

Thus we find that just as Gerald Else considers catharsis as a quality of the dramatic action, the Indian critics considers 'Gupta' as a quality of the poem also.It is both an effect of the poetic experience and a quality of the poem. 'Catharsis is not a simple elimination but always operates hand in hand with the process of stylization and aesthetic creation of significant form.Gupta is similarly not only a purifying and delightful effect of the poetic experience on the mind of the spectator or reader but also a peculiar freshness and beauty of the poetic style.

Catharsis through pity and fear is peculiar to tragedy. Poetry of the 'rasa' genre being different, the discussion of 'Guna' in Sanskrit poetics is based on feeling in general."(1)

---

(1)"Journal of Literary Criticism", V.2, No.2, Doaba House, Delhi, p.55

دلچسپ امر یہ ہے کہ دیوندرموہن نے ٹی ایس ایلیٹ کے Objective Correlative اور 'رس' کے نظریے میں مماثلتیں تلاش کی ہیں۔ چند باتیں ذیل میں لکھ رہا ہوں۔

اس کی پہلی وضاحت تو یہ ہے کہ عیسائی اور ہندو اسکرپچر میں ایلیٹ کی دلچسپیاں اظہر من الشمس ہیں۔ وہ قومی اور بین قومی ثقافت، مفکرین، رشی منی وغیرہ سے دلچسپی لیتا رہا ہے اور ان کے محاسن سے اکتساب پر مائل رہا ہے۔ وہ کرسچن روایات کی مستحسن قدروں کا بہت بڑا علمبردار ہے۔ لیکن آج جو حالات ہوتے جا رہے ہیں ان پر بھی اس کی گہری نگاہ رہی ہے۔ چنانچہ عیسائی مذہب کو اکثر نگاہ میں رکھتے ہوئے اس کا احساس ہے کہ عیسائیت سے وابستگی کے باوجود مستحسن روایات کے باب میں لوگ جس سطح پر آ چکے ہیں وہ بیحد حوصلہ شکن اور صبر آزما ہے۔ بائبل کے حوالے سے کتنے ہی پہلو اس کی شاعری اور تنقید میں ابھرے ہیں، لیکن وہ ہندو اسکرپچر کو فراموش نہیں کرتا اور نازک حالات کے لئے ان کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔ مغربی اور عیسائی روایات میں Aeneid اور ڈیوائن کامیڈی کو تو وہ نہیں بھولتا لیکن بہت سی اصطلاحات اور مستحسن اقدار کیلئے وہ بھگوت گیتا اور اپنیشد کی طرف راجع ہوتا ہے۔ موہن نے ایلیٹ کے تصور Objective Correlative اور نظریہ 'رس' میں کئی مماثلتیں تلاش کی ہیں۔ وہ دونوں ہی کو مستحسن روایات کا سلسلہ سمجھتے ہوئے قدیم مشرقی تصور 'رس' کے جمالیاتی کیف وکم کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ 'رس' کے نظریے اور Objective Correlative بالترتیب ہندو اور کرسچن ثقافتوں کی تفہیم کا ذریعہ ہیں۔ وہ Pity اور دھرم کو ایک صف میں رکھتا ہے اور Objective Correlative کے حوالے سے ہیملٹ یا میکبتھ یا ڈیوائن کامیڈی کو زیر بحث لاتے ہوئے بہت سے مشترکہ امور کی نشاندہی کرتا ہے۔

ایک دوسرے مصنف کرشن رایان کی کتاب Suggestion and Statement in poetry کے حوالے سے وہ لکھتا ہے کہ ایلیٹ نے اپنی تنقید میں Objective Correlative کے ذریعہ جو کچھ واضح کرنا چاہتا ہے اس کے پس منظر میں گیتا اور اپنیشد کے تصورات ضرور ہیں۔ اس سلسلے میں وہ 'رس' اور 'دوش' جیسے سنسکرت نظریات سے استفادہ کرتا ہے۔ کرشن کی رائے ہے کہ نظریہ 'رس' اور Objective Correlative میں اختلاف کے باوجود کچھ اشتراک بھی ہے۔ اس نقطۂ نظر سے ٹی ایس ایلیٹ پر سنسکرت شعریات کے اثرات تلاش کئے جا سکتے ہیں۔ اس ضمن میں ایک اقتباس دیکھئے:-

"Thus the doctrine of 'rasa' varies from the objective correlative or the sensory (and feelings) equivalent of the emotions in language to the emotion universalized as a 'master motif' in the mind of the poet. This is what, perhaps, T.S.Eliot means by 'objective correlative' as already elaborated. This master motif further invents names or forms which should articulate its experience. What Tagore recognizes as surplus energy which puts the poet in motion in his medium is in fact the source of Rasa, the energy that moves through the verbal act of poetry with its own involutions. By and large, the language of poetry is created from the unsaid suggestibility reflected in the relationship in which words are coupled together as an inevitable result of the evocative gap between them."(1)

ایک دوسرے مضمون نگار سسر کمار گھوش نے دریدا سے لے کر ناگ ارجن تک ادبی معاملات کی چھان پھٹک کی ہے۔ پس منظر مغربی اور مشرقی نظریات اور نگارشات ہیں۔ دراصل ایک اہم کتاب گل بھگت سنگھ کی ہے۔ نام ہے "ویسٹرن پوئٹکس اینڈ اسٹرن تھارٹ" (western poetics and eastern thought)۔ اس کتاب کے محتویات پر رگھوونش نے عالمانہ نظر ڈالی ہے۔ دریدا کے پس منظر میں وہ مغربی تصور کا وہ پہلو زیر بحث لاتا ہے جو لامرکزیت سے عبارت ہے۔ وہ کہتا ہے کہ لامرکزیت کا تصور یوں تو یوٹو پیائی ہے، جس کے پیچھے وجود کی اصل یعنی origin کی معمگی ہے۔ سسر کمار گھوش کا خیال ہے کہ مدھیامکی تصور جو شنیت اور خالی پن میں ہے دراصل اندرون کی حیران کن روشنی ہے۔ دریدا سائن یا نشان کے بارے میں جو کہتا ہے وہی بات

(1)"Journal of Literary Criticism", V.2, No.2, Doaba House, Delhi, p.67

ناگ ارجن کے حوالے سے بھی پیش کرتا ہے اور وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ دریدا، نطشے اور ناگ ارجن ایک ہی طرح کے تصورات کے حامل مفکر ہیں۔ وہ دریدا کے تصور خامشی کی بھی طرف توجہ کرتا ہے۔ متون کے باب میں خامشی کا جو مرحلہ ہے اس پر بہت کچھ لکھا جاتا رہا ہے۔ لاتشکیلیت کے ضمن میں ہندوستانی نقطہ نظر قدرے مختلف ہے اور دریدا کے تصور کی حمایت میں نہیں ہے۔ لیکن ناگ ارجن متن کے خالی پن کے بارے میں ساخت کی باتیں کرتا ہے۔ اس کی تدلیلی گفتگو سے مغربی مفکروں اور ماہر لسانیات نیز ادیبوں کے سلسلے میں مشرق و مغرب کے تصورات ابھر جاتے ہیں۔ جیسے دھونی نظریہ اور ازراپاؤنڈ کیر گھوش کا خیال ہے کہ مغربی مفکرین نظریہ ساز رہے ہیں۔ لیکن ہندوستانی علما کے یہاں تھیوریوں میں خاصی گہرائی پائی جاتی ہے۔ وہ 'رس'، 'انت' اور 'شنیہ' کو مشرقی تصورات کی آفاقی حدوں تک لے جاتا ہے اور ان کی تعبیر و تفسیر کرتے ہوئے ان کی عظمت پر سر دھنتا نظر آتا ہے۔ جدید ہندوستانی مفکرین کے حوالے سے کے سی بھٹہ چاریہ، برجیندر ناتھ سیل، انت کمارسوامی، رابندر ناتھ ٹیگور اور اروند و گھوش وغیرہ کے ذکر کے ساتھ اس امر کا احساس دلاتا ہے کہ ان کی نگاہیں وا رہی ہیں اور ان کی نگارشات میں اہم نظریوں کے نکات تلاش کئے جا سکتے ہیں، جو اوریجنل ہیں اور جن کے اثرات دور رس رہے ہیں۔ لیکن قدیم افکار و آرا جو شعر و ادب سے متعلق رہے ہیں اور جو سنسکرت کی بوطیقا بھی تشکیل کرتے ہیں ان سے مغربی مفکرین و شعرا استفادہ کرتے رہے ہیں۔ میں بھی سمجھتا ہوں کہ اس ضمن میں تقابلی مطالعے کی بہت سی صورتیں نکلتی ہیں، جن پر تفصیلی بحث کی گنجائش ہے۔

■■

عربی شعریات

عربی شعریات کا موضوع خاصا الجھا ہوا ہے۔اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ شعریات کے باب میں مباحث بہت بعد میں شروع ہوئے۔ ہر بوطیقا کے پس منظر میں اہم شاعروں کی تخلیقات ہوتی ہیں، جن سے بوطیقائی عناصر تلاش کئے جاتے ہیں۔ پھر انہیں منضبط کیا جاتا ہے تاکہ نئے فنکاروں کے لئے وہ رہنما بن جائیں اور شعر کی تفہیم میں بھی معاون ہوں۔عرب میں زمانہ جاہلی کی شاعری جن خطوط پر ہوتی رہی ان کے خدوخال کی تشکیل کافی تاخیر سے ہوئی۔گمان ہوتا ہے کہ یہ کام دسویں صدی سے پہلے شروع نہیں ہوا اور اس سلسلے میں علما کی کاوشیں مختلف طریقے سے سامنے آتی رہیں، جنہیں سہولت کیلئے چار حلقوں میں تقسیم کیا تا رہا ہے۔شعریات کے ذیل میں ایک حلقہ تو ان دیدہ وروں کا ہے جو قدیم ترین اور قدیم شاعری اور شعرا سے تعلق رکھتے ہیں۔دوسرا وہ ہے جو جدید شاعری کے خدوخال ابھارنے کی سعی کرتے رہے ہیں۔ایک گروہ قرآن کی تفسیر وتعبیر کرنے والے مبصرین اور مفسرین کا ہے، جو شعریات کو ایک رخ دینے میں اہمیت کے حامل سمجھے جاتے ہیں اور آخری حلقے میں وہ لوگ ہیں جنہیں ارسطوئی کہا جا سکتا ہے۔

جہاں تک قدیم شاعری اور قدیم شعرا کا ذکر ہے یہ کہنا درست نہیں ہوگا کہ اس وقت ان

کے سلسلے میں کوئی منضبط شعریات کا وجود تھا۔ کہہ سکتے ہیں کہ دور جاہلی میں شعر کی جس طرح تعریف کی گئی ہے وہ اس طرح ہے کہ شعر ایک موزوں اور مقفع کلام ہے جس کے افکار منفرد ہوتے ہیں اور خیال معنی خیز۔ اس زمانے میں یہ بھی کہا گیا کہ شعر کبھی نثر میں ہوتا ہے اور کبھی نظم میں۔ اس ذیل میں احمد حسن زیات (ترجمہ: عبدالرحمٰن سورتی) لکھتے ہیں :-

''عبران و یونان اور یورپ والوں کی طرح عربوں میں بھی شعر کی یہی تعریف ہے۔ وہ کہتے ہیں 'شعر ایک ایسی چیز ہے جو ہمارے سینوں میں جوش مارتی ہے، اور زبانوں کی راہ سے باہر نکل پڑتی ہے۔' حسان کے بیٹے نے ایک بھڑ کی تعریف میں جس نے اسے ڈنک مار دیا تھا، جب یہ کہا 'ایسا معلوم نہ ہوتا تھا کہ وہ بھڑ دو یمنی دھاری دار چادروں میں لپٹی ہوئی تھی۔' تو حسان نے کہا 'بخدا یہ کلام شعر ہے' اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس مسجع نثر کو بھی شعر کہہ دیا کرتے تھے جس میں وجدانی طور پر کوئی اثر آفریں خیال موجود تھا۔ اور یہی وجہ ہے کہ انہوں نے قرآن مجید کو شعر اور رسول اللہ ﷺ کو شاعر کہہ دیا تھا۔'' (۱)

گویا یہاں اصول کی کوئی بحث نہیں ہے اور کسی ضابطے کے تعین کے بغیر ایسے امور سامنے آتے رہے۔ ابوالکلام قاسمی بھی لکھتے ہیں :-

''زمانہ جاہلیت میں عرب عام طور سے ایک دوسرے سے دریافت کیا کرتے تھے کہ سب سے بڑا شاعر کون ہے اور لوگ اپنی ذاتی پسند و ناپسند یا شہرت کی بنا پر کسی شاعر کا نام بتا دیا کرتے تھے۔ لبید سے اس سلسلے میں ایک شخص نے سوال کیا تو اس نے بتلایا کہ سب سے بڑا شاعر امراؤالقیس ہے، اس کے بعد طرفہ کا نمبر آتا ہے اور طرفہ کے بعد میرا مقام ہے۔ جریر جاہلیت کا سب سے بڑا شاعر زہیر کو گردانتا تھا۔ حضرت ابوبکر صدیق نابغہ ذبیانی کو شاعر اعظم مانتے تھے۔ ابن ابی اسحاق، مرقش کو سب سے بڑا شاعر سمجھتا تھا۔ فرزدق نے امراؤالقیس کو شاعر اعظم بتلایا ہے۔ حضرت عمر ابن الخطاب زہیر کو سب سے بڑا شاعر تصور کرتے تھے۔''

شاعر اعظم کے ذکر میں طٰہٰ حسین نے بھی اپنی کتاب ''حدیث الادبا'' میں تفصیلی بحث کی

---

(۱) ''تاریخ ادب عربی''، احمد حسن زیات، ترجمہ: عبدالرحمٰن طاہر سورتی، ۱۹۷۲ء، ص ۴۳

ہے اور بتایا ہے کہ:-

''عربوں کے پاس شاعرانہ عظمت کے لئے صرف دعوے ہی دعوے تھے کوئی دلیل نہ تھی۔ وہ بغیر کسی معیار اور دلیل کے صرف اپنی پسند سے کسی کو بڑا اور کسی کو چھوٹا شاعر کہتے رہتے تھے۔''

اس موضوع پر طٰہٰ حسین کے برخلاف احمد ندوی نے زیادہ واضح اور اہم بات کہی ہے۔اس کا خیال ہے کہ کسی کو شاعر اعظم گردا ننے کے معاملے میں عربوں کی رائیں کسی مخصوص موضوع اور معنی کے بیان میں ایک شاعر کے دوسرے شاعر پر فوقیت حاصل کر لینے پر عظمت شاعرانہ کا دارومدار تھا۔یعنی کسی خاص مفہوم کو شاعر نے کتنے اچھے اور دلکش انداز میں پیش کیا ہے اور اس پیشکش میں اس مخصوص شاعر کو دوسروں پر کیوں کر فضیلت حاصل ہے۔

ماقبل اسلام کے شعرا کے سلسلے میں اس دور کے انفرادی معیارات اور پیمانوں کو سامنے رکھ کر بعد میں تنقیدی تصورات کو مرتب کرنے والے ادیبوں نے موازنہ کے معیار اور اصول کے سلسلے میں عموماً ان عناصر پر اتفاق کیا ہے:-

(۱) کسی شاعر کو دوسرے شاعر سے بڑا اس وقت تک قرار نہیں دیا جا سکتا جب تک دونوں کے درمیان ایک پہلو اور معانی و مفاہیم کا موازنہ نہ کیا جائے۔

(۲) موازنہ کے معاملے میں ذوق لطیف سے کام لیا جائے اور اس سلسلے میں ذاتی عصبیت سے احتراز کیا جائے۔

(۳) گزشتہ مصنفین اور ناقدین کی آرا سے بصیرت حاصل کی جائے۔

(۴) جن دو شاعروں کے درمیان موازنہ متصور ہو ان کے عیوب کو چھپانے کی کوشش نہ کی جائے، بلکہ بے کم و کاست ان کا ذکر کیا جائے۔

(۵) جو کچھ شاعروں نے کہا ہے اس کا تفصیلی تجزیہ کیا جائے۔''(۱)

لیکن ان باتوں سے کوئی واضح شعری بوطیقا مرتب نہیں ہوتی۔ یہاں یاد رکھنا چاہئے کہ قدیم عربی شاعری اور ابتدائی اسلامی عہد کی شاعری کے متون جستہ جستہ آٹھویں صدی سے پہلے سامنے نہیں آئے، اور دیوان کی ترتیب کا زمانہ تو اور بھی آگے بلکہ بہت آگے جاتا ہے۔سب سے پہلے ماہر قواعد یا ماہر لسانیات کوفہ کے ثعلب نے یہ کام کیا۔اس کی کتاب ''قواعد الشعر'' معروف

(۱) بحوالہ: ''تنقیدی نظریات کا مطالعہ'' احتشام حسین احمد ندوی

ہے۔اس کا انتقال ۱۹۰۴ء میں ہوا۔اس کی کتاب کی اہمیت اس لئے مسلم ہے کہ اس میں ادبی اصطلاحوں کی تدلیل کی گئی ہے۔ان کی وضاحت سے کئی بوطیقائی منطق ابھری ہیں۔ثعلب نے جملوں کی چار نوعیت بتائی ہے:

(۱) حکمی (۲) امتناعی (۳) اطلاعاتی (۴) سوالیہ

اس کی نگاہ میں یہی شاعری کی بنیادیں ہیں۔پھر وہ کسی شعر کے دونوں مصرعے کی کیفیت سے بحث کرتے ہوئے یہ واضح کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ کس طرح دونوں مصرعے آزاد بھی ہوتے ہیں اور ایک دوسرے سے پیوستہ بھی۔اور یہ پیوستگی معنی کا ایکجہاں آباد کرتی ہے۔دونوں مصرعے اگر معنوی اعتبار سے آزاد بھی ہوں تو ان میں ربط کی کوئی صورت ہوتی ہے۔یہ دراصل ایک طرح کا Molecularistic اپروچ ہے،جس سے واضح طور پر شعری تشکیل کی ایک تھیوری مرتب ہوتی ہے۔

یہاں بوطیقائی ترتیب وتشکیل کے مرحلے میں ایک مرحلہ جدید شعرا اور انکے اذہان کا ہے۔قدما سے ان کے تصور شاعری میں جو بُعد ہے اس پر نقادوں اور نظریہ سازوں نے نگاہ ڈالی ہے،لیکن یہ بات بھی یاد رکھنے کے قابل ہے کہ قدیم شاعری کی جو صورتیں رہی ہیں انہیں بدلتے ہوئے حالات میں بھی کبھی چیلنج کا سامنا نہیں ہوا۔ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جدید افکار کے شعرا نے کچھ تجربے تو کئے لیکن اسے ایک طرح کی منیریزم بخش دی۔لیکن نئے تجربوں کے بعد بھی شعری حکمت قدما کے اصول پر چلتی رہی۔

شعریات کے تنقیدی پہلوؤں میں بدیع پر خاصی روشنی ڈالی جاتی رہی ہے۔خصوصاً عربی شعر،علم بدیع میں بہت زیادہ زور اسی علم پر ملتا ہے۔حالانکہ علم بیان،علم عروض اور علم قافیہ بھی ان کے یہاں موجود ہیں اور جن کی بنیادوں پر عربی شعریات مرتب ہوئی ہے۔یہاں ٹھہر کر بدیع کے بارے میں چند باتیں لکھنا چاہتا ہوں۔دراصل بدیع کا تعلق خوبی کلام سے ہے اور اس علم پر زور دینے والے کلام کو مقتضائے حال کے مطابق دیکھنا چاہتے رہے ہیں۔ان کے خیال میں اس سے شعر میں حسن پیدا ہوسکتا ہے۔لیکن علم بدیع کو معنی اور بیان کے علوم کے بعد ہی رکھا جاتا ہے۔کہیں کہیں یہ احساس کہ بدیع کوئی مستقل علم نہیں لیکن یہ بات اب باطل ہوچکی ہے۔گویا علم بدیع سے کلام بلیغ کی خوبیوں کا احاطہ ہوتا ہے۔سیوطی نے اپنی کتاب ''اتمام الدایہ'' میں بدیع سے کلام کی خوبی واضح کرنے کی کوشش کی ہے،جس میں تعقید نہ ہو،اس حد تک کہ کلام کانوں کو بھلا معلوم ہو اور دل میں

اتر جانے کی صورت پیدا ہو۔کلیم احمد نجم الغنی نے اپنی کتاب ''بحر الفصاحت'' میں اس کا اظہار کیا ہے کہ:۔

''اول جس نے ان قواعد کا نام علم بدیع مقرر کیا عبداللہ بن مقز عباسی ہے کہ ۲۷۴ھ میں اس نے علم بدیع کے قواعد اختراع کر کے ایک مستقل علم مقرر کیا۔اس نے ایک کتاب میں سترہ قسم کی صنائع لکھی تھیں، پھر پچھلے آنے والے اس پر اضافہ کرتے گئے۔اس علم کو علیحدہ اس لئے مقرر کیا ہے کہ یہ بھی ایک بڑے کام کی چیز ہے۔اگر چہ علم معانی اور بیان سے کلام میں حسن ذاتی آ جاتا ہے اوران کے ہوتے ہوئے محسنات بدیعی کی تحصیل کی کوئی حاجت نہ تھی لیکن انشاپردازوں نے کلام میں عارضی کی طرف بھی توجہ کی ہے اس لئے کہ اچھی چیز اگر جزئیات سے خالی ہوتو اکثر ایسا ہو جاتا ہے کہ بعض کوتاہ فہم اس کی ذاتی خوبیوں کی تفتیش نہیں کرتے اوراس لئے اس سے فائدہ حاصل نہیں کر سکتے۔اس کے بعد غور کرو کہ زاید خوبیاں یا تو اصالتہً معنوی خوبیوں کی طرف راجع ہوتی ہیں۔پہلی صورت میں معنوی کہتے ہیں اور دوسری صورت میں لفظی۔''(۱)

لیکن اس بحث کو میں یہیں چھوڑتا ہوں۔چند نکات حتمی طور پر سامنے آ گئے۔بدیع اور دوسرے شعری عوامل پر گفتگو اس وقت ہوگی جب اسلام کے ظہور اوراس کے بعد کی شعری کیفیات کلی طور پر سامنے آجائیں،تب بدیع کے علاوہ دوسرے نکات پر روشنی ڈالی جائے گی،یعنی ابھی تک جو پہلو سامنے آئے ہیں ان کی حیثیت ضمنی ہے۔

دور جاہلی کے شعری مزاج کی تفہیم اور شعرا کے کلام کے تجزیے کے بعد جو نتیجہ برآمد ہوتا ہے وہ یہ کہ شاعری کی تعریف کے باب میں اختلاف رائے ہے ساتھ ساتھ اس کی مختلف جہتیں ہیں مثلاً یہ کہ (۱) شعر وزن اور قافیے کے ساتھ منظوم کلام ہے (۲) شعر ایسا کلام ہے جس میں تخیل کی کارفرمائی ہوتی ہے اور فنی حسن بھی۔جس سےذہن ایک خاص طریقے سے متاثر ہوتا ہے اور دل کو فریفتگی ہوتی ہے۔یہاں وزن اور قافیے پر کوئی زور نہیں ہے۔(۳) ایک تصور یہ ہے کہ شعر میں تخیل اور فنی حسن کے ساتھ ساتھ وزن اور قافیے ضروری ہیں لیکن طہٰ حسین لکھتے ہیں کہ: 'ایسے لوگ مقامات ہمدانی اور یار سائل ابن الحمید کو شعر میں داخل نہیں کرتے۔حالانکہ ان میں تخیل بھی ہے

(۱)''بحر الفصاحت''،نجم الغنی،ص ۸۹۲

اور فنی حسن بھی ۔ کچھ وہ ہیں جو قافیے کی پابندی لازمی نہیں سمجھتے اور وزن ہی کو اصل جز مانتے ہیں۔ متقدمین عرب سے لے کر اب بھی یہ صورت سامنے آتی رہی ہے۔ اس باب میں طٰہٰ حسین ''الادب الجاہلی'' میں لکھتے ہیں:-

''یہ اختلاف رائے اس عہد کی پیداوار نہیں ہے جس میں ہم زندگی گزار رہے ہیں بلکہ یہ ایک قدرتی چیز ہے جو فنی ارتقا کے لئے اس حیثیت سے کہ وہ فن ہے ضروری اور لازمی ہے۔ اور متقدمین عرب بھی اس سے ناآشنا نہیں تھے۔ اس بات کی واضح تر دلیل ان مختلف اصناف شاعری سے بڑھ کر اور کیا ہو سکتی ہے جن کو عربوں نے بغداد، اندلس اور ان کے درمیان جو اسلامی ممالک ہیں ان میں اپنے تمدنی عروج کے زمانہ میں ایجاد کیا تھا۔ عہد جاہلیت نیز اموی دور کے عرب نہ تو موشحات (وہ نظم جس کے قافیوں کے اندر تکرار ہو، جو اندلس والوں کی ایجاد ہے) اور راز جال (ایک نئی قسم کی آزاد شاعری ہے) جانتے تھے اور ان مختلف اصناف کو جو شعر سے نئے نئے پیدا ہوتے ہیں، جن میں سے بعض میں فصیح عربی زبان کی حفاظت اور احتیاط ملحوظ رکھی گئی ہے اور بعض عوام کی زبان میں کہہ ڈالے گئے ہیں اور شعرا کے درمیان شعر کا مفہوم متعین کرنے میں لفظ اور غایت کے اعتبار سے، اس قسم کے اختلاف کا سلسلہ اس وقت تک قائم رہے گا جب تک یہ شعرا رہیں گے، اور جب تک ان کی ایک مخصوص زندگی رہے گی جو اس حد تک پست نہ ہو جائے گی کہ کامل تقلید کے لئے ہاتھ باندھے کھڑی رہے۔

اور ادبی مورخ اپنے پیشے کی ذمہ داریوں کی بدولت مجبور ہے کہ ان باا ثر شعرا کا ان کے انقلابات اور ایک حال سے دوسرے حال کی طرف ان کی آمدورفت میں ساتھ دیتا رہے اور ان اصناف کی تصدیق کرتا رہے جو یہ شعرا ایجاد کرتے رہتے ہیں خواہ وہ خود اس سے خوش ہو یا ناخوش۔'' (۱)

بہرحال فنون شعر کے بارے میں عہد جاہلی میں کچھ امور تو لازماً نمایاں ہو گئے۔ اس دور سے اب تک کچھ ایسی مثالیں ملتی ہیں جنھیں ہم شعریات میں داخل کر سکتے ہیں اور اس کے خد

(۱) ''الادب الجاہلی''، طٰہٰ حسین، ۱۹۴۶ء، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی، ص ۵۶۷

وخال متعین کرسکتے ہیں۔ ابوتمام کا ''دیوان حماسہ'' ایک اہم کتاب ہے جس سے کئی طرح کی صراحت ہوتی ہے اور اب ہم اس نتیجے پر پہنچ سکتے ہیں کہ عربی شاعری مختلف فنون کا امتزاج ہے جن سے ہم کچھ وضاحت سے شعریات کے نشانات تک پہنچ سکتے ہیں۔ شاعری میں وصف، مدح، مرثیہ، ہجو، غزل، فخر اور حماسہ فنون کی مثالیں ہیں اور اصناف کی بھی۔ قدما کے یہاں تیور رہا ہے کہ ان میں کچھ تخفیف کردیتے ہیں اور کبھی توسیع۔ اور ایک صنف دوسری صنف میں داخل ہوتی ہوئی اور جگہ بناتی ہوئی دیکھی جاسکتی ہے۔ مثلاً مرثیے میں مدح بھی۔ شکوہ وشکایت تو ہجو کا مزاج ہی رہا ہے، لیکن بعض لوگ طٰہٰ حسین کے مطابق غزل کے بھی دو حصے کرتے ہیں۔ مذکر اور مونث۔

> عہد جاہلی میں دو طرح کی شاعری ہی سے بوطیقا مرتب ہوتی ہے یعنی مدح اور ہجو۔ مرثیے بھی سامنے آئے تھے مگر غزل بحیثیت صنف بہت واضح نہیں ہوئی تھی۔ اس کی تکمیل عہد اسلام کے اموی دور میں ہوتی ہے، لیکن غزل ہمیشہ عورتوں سے منسوب رہی اور عہد بغداد میں اس صنف میں امرد پرستی بھی در آئی۔

اوزان شعر میں موسیقی اور ترنم کو بڑا دخل رہا اور کہہ سکتے ہیں کہ یہ دونوں عناصر عہد جاہلی سے لے کر آج تک ارتقا پذیر ہیں۔ قدیم شاعری میں شعر اور موسیقی الگ الگ پروان چڑھتے رہے لیکن ان کا ادغام بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ بعد میں شعر اور موسیقی کو الگ کرنے کی کوشش کی گئی۔ کہہ سکتے ہیں کہ شاعری حس شعور اور تخیل کی دین رہی ہے۔ ان عوامل کی سنسکرت شعریات میں تکنیکی بحثیں ملتی ہیں۔ ایسی فنی بحثیں عرب میں کم سے کم ہیں۔

جاہلی ادب اور زبان کے تعلق سے بحث نہ کی جائے تو شعریات کی بھی کوئی صورت واضح نہیں ہوتی۔ ابتدا میں عرب زبان کے اعتبار سے دو حصوں میں منقسم ہے۔ ایک قحطانیہ جس کا مرکز یمن تھا اور دوسرا عدنانیہ جس کا وطن حجاز۔ قحطانیہ کو عاربیہ بھی کہتے ہیں۔ جس کا تعلق عربی ہی زبان سے تھا اور یہ ان کی پیدائشی زبان تھی۔ جبکہ عدنانیہ عبرانی یا کلدانی بولتے تھے۔ بعد میں انہوں نے عربی سیکھی اور یہی زبان ان کے ذہن ودماغ پر چھاگئی۔

جاہلی اشعار کے باب میں یہ کہا جاتا ہے کہ عدنانی قبیلے کے لوگ کا کوئی ایک لہجہ نہیں تھا لیکن اسلام کے ظہور کے بعد ایک نہج پیدا ہوگئی۔ گویا قبل اسلام ہر قبیلے کی زبان، لہجہ اور گفتگو کے اختلاف کے باعث یکساں شعریات کی ترتیب یا تشکیل ممکن نہیں تھی۔ لیکن ان کے طویل قصائد اور معلقات اور کچھ شعری اوصاف سے بعدہ بہت کچھ نتائج نکالے گئے اور جن

کا شعریات کی تدوین میں ایک رول نمایاں ہوا۔ اس ضمن میں طہٰ حسین کی صراحت اس طرح ہے:-

"تمام راویان ادب کا اتفاق ہے اس بات پر کہ عدنان کے قبیلے ایک زبان اور ایک لہجہ نہیں رکھتے تھے۔ قبل اس کے کہ اسلام ظاہر ہو اور مختلف زبانوں کو ایک دوسرے سے قریب لائے اور لہجے کے اختلافات زائل کرے۔

یہ بات قرین قیاس بھی معلوم ہوتی ہے کہ قبل اسلام عدنانی قبائل کی زبان میں اختلاف اور لہجے میں تباین پایا جاتا ہے۔ خصوصاً ایسی صورت میں جب کہ وہ نظریہ بھی صحیح ہو جس کی طرف اوپر اشارہ کیا جا چکا ہے، یعنی عربوں کے آپس میں الگ الگ رہنے کا نظریہ۔ یہ بات مسلمہ ہے کہ عرب قوم آپس میں کینے رکھنے والی اور ایک دوسرے سے دور دور رہنے والی قوم تھی۔ اس کے درمیان باہمی ربط وضبط کے ایسے مادی اور معنوی ذرائع نہیں پائے جاتے تھے، جن سے لہجوں کے ایک ہو جانے کا امکان پیدا ہو جاتا۔

تو جب یہ تمام امور صحیح ہیں تو پھر یقینی طور پر معقول بات یہی ہے کہ ان عدنانی قبیلوں میں سے ہر قبیلے کی اپنی زبان، اپنا لہجہ اور اپنا انداز گفتگو ہو اور زبان کا اختلاف اور لہجوں کا فرق ان اشعار میں نمایاں ہو جو عرب قوم پر قرآن کے ایک زبان اور متقارب لہجے عاید کرنے سے پہلے کہے گئے ہیں۔

لیکن ایسی کوئی بات ہمیں جاہلی اشعار کے اندر نظر نہیں آتی ہے۔ آپ خود ان طویل قصائد اور ان معلقات کو پڑھ سکتے ہیں جن کو قدامت کے طرفداروں نے صحیح نمونے جاہلی اشعار کے قرار دے رکھا ہے۔ آپ دیکھیں گے کہ ان میں سے ایک طویل معلقہ ہے امراؤالقیس کا جو کندہ، یعنی قحطان سے تعلق رکھتا ہے۔ دوسرا معلقہ زہیر کا ہے تیسرا عنترہ اور چوتھا لبید کا۔ یہ سب شاعر قبیلہ قیس سے تعلق رکھتے ہیں۔ پھر ایک معلقہ طرفہ کا ہے اور ایک عمرو بن کلثوم کا اور ایک حارث ابن حلزہ کا اور یہ تینوں شاعر بنی ربیعہ سے تعلق رکھتے ہیں۔

آپ ساتوں معلقے پڑھ سکتے ہیں اس طرح کہ آپ کو محسوس بھی نہ ہوگا کہ ان کے درمیان کوئی ایسی چیز پائی جاتی ہے جو لہجے کے اختلاف، یا زبان کے

فرق یا انداز کلام کی علاحدگی کے مشابہ ہو۔

ساتوں معلقوں کی بحر ایک جیسی ہے۔ قافیے کی قواعد سب جگہ ایک ہی ہیں۔ الفاظ کا استعمال انہیں معنوں میں ہوا ہے جن معنوں میں مسلمان شعرا کے یہاں آپ انہیں مستعمل پائیں گے۔ نیز طریقہ شاعری بھی ایک ہے۔"(۱)

عربی شاعری شروع سے آخر تک غنائی رہی ہے اور اس میں شاعر اپنی ذہنی کیفیت بیان کرتا رہا ہے۔ یہ پہلو نسیب، حماسہ، فخر، وصف، مدح یہاں تک کہ مرثیہ اور ہجو میں بھی موجود ہے۔ لیکن موسیقی اس کا بہت بڑا عنصر رہا ہے۔ بعد میں اس کے اثرات کم ہوئے۔ آج کی شاعری میں تو غنائیت اور بھی بڑھ گئی ہے۔

اردو شعرا کی شاعری کے اوصاف سے کچھ نہ کچھ شعریات کے پہلو نمایاں ہوتے ہیں۔ مثلاً اگر امراء القیس کے یہاں الفاظ کی شرکت اور کثرت الفاظ وہ بھی مشکل، شعروں میں بندش کا حسن، قدرت خیال پر زور اور حسن تشبیہ کے مضمرات پر بہت کچھ لکھا جا سکتا ہے۔ ظاہر ہے اس بنیاد پر زمانہ جاہلی کے شاعروں میں خاصا امتیاز حاصل ہے اور انہیں شعرا کا امام تک کہا گیا ہے۔ جب کہ نابغہ ذبیانی کے یہاں شعر میں تکلف نہیں اور نہ تو تصنع کی فضا ہے۔ اس کے یہاں جذبے کی شدت اس کے اپنے میلان سے الگ نہیں ہوتی اور ایک طرح سے خواہشات میں تحرک پیدا ہو جاتا ہے۔ لازماً اس کے یہاں موسیقی ہوگی ورنہ اس کا کلام ہر جگہ گائے جانے کی کیفیت پیدا نہیں کرتا۔ زہیر بن ابی سلمٰی کی مرصع کاری کا اہتمام بھی گویا بوطیقا کا ایک جزو ہے۔ اعشیٰ کے یہاں انتہائی خوش بیانی کا جوہر ملتا ہے۔ بعض جگہ اس کے کلام سے جو ہیئت کی فضا بنتی ہے وہ بھی اس کا امتیاز ہے۔ اس کے کلام میں رعنائی حسن کا اعتراف تو سبھوں نے کیا ہے لیکن عنترہ عبسی کے یہاں تو تغزل موجیں مار رہا ہے لیکن نقص کے ساتھ کہ مصنوعی پن اس کے یہاں نمایاں رہا ہے، لیکن اس کا معلقہ ایک شاہکار بن کر اس کے بہت سے عیوب کو منہا کرنے کا باعث ہے۔ طرفہ بن العبد نے الفاظ میں خاصا زور صرف کرنے کی کوشش کی اور اپنے کلام کو پختہ بنایا۔ کلام کی شوخی بھی ایک خاص انداز سے اس کے یہاں سامنے آئی اور ایک طرح سے کلام میں حکمت، حسن اور جامعیت پیدا کی جو اس کے مرثیوں کے محزونی جذبات پر کلی دسترس کی کیفیت پیش کرتی ہے۔

---

(۱) "الادب الجاہلی"، طٰہٰ حسین، ۱۹۴۶، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی ص ۱۵۴

امراؤالقیس کی شاعری کے اوصاف میں الفاظ کی کثرت، شوکت وغیرہ کو زیات اس طرح بیان کرتا ہے:-

(الف) 'الفاظ کی شوکت، مشکل الفاظ کی کثرت، شعروں کی عمدہ بندش، ندرت خیال، حسن تشبیہ پائی جاتی ہے۔ مسلسل سفروں، خطرات کے مقابلوں اور مختلف معاشروں میں اختلاط نے اس کے دماغ کو کھول کر تیز کردیا تھا۔ چنانچہ وہ نئے نئے معانی اور مضامین پیدا کرتا، انوکھے اور جدید اسالیب اختیار کرتا۔ اس کی شہرت وبرتری، غیر معمولی ذہانت اور بلند مرتبہ کی وجہ سے اس کے زمانہ کے بہت سے دوسرے لوگوں کے اشعار بھی اس کی شاعری میں جگہ پا گئے۔ کہتے ہیں کہ یہ سب سے پہلا شاعر ہے جس نے محبوب کے کھنڈروں پر کھڑے ہونے اور رونے کی رسم ایجاد کی، شاعری میں عورتوں سے عشق کیا۔ انہیں نیل گایوں اور ہرنیوں سے تشبیہ دی۔ پیہم سفروں اور گھوڑے کی سواری کرتے رہنے کی وجہ سے اس نے رات اور گھوڑے کا وصف نہایت خوش اسلوبی سے بیان کیا ہے۔ آپ کو اس کی شاعری میں اس کی پوری زندگی اور اس کے اخلاق وعادات کی زندہ تصویر نظر آئے گی۔ اس میں شاید ہی شوکت وسطوت، فقیرانہ تواضع ومسکنت، قلندرانہ مستی، بپھرتے شیر کی حمیت، آوارگی کی ذلت وبے حیائی، زخم خندوں کے شکوے اور نالے سب یکجا ملیں گے۔ امراءالقیس کے متعلق تمام راویوں کا متفقہ فیصلہ ہے کہ وہ مذکورہ بالا وجوہ کی بنا پر تمام جاہلی دور کے شاعروں کا امام اور قائد تھا۔''

(ب) نابغہ ذبیانی۔

اس کے یہاں کنایہ میں جدت وندرت، اشارہ میں حسن ونزاکت، مضمون کی صفائی ووضاحت، تکلف وتصنع کی قلت، پھر اس پر مستزاد یہ کہ اس کی شاعری دل کے میلانات وخواہشات سے ہم آہنگ ہے اور یہی وجہ ہے کہ دور جاہلیت اور صدر اسلام میں جس قدر اس کی شاعری کو مقبولیت عوام حاصل ہوئی اور جتنا وہ گائی گئی ہے کسی دوسرے کی شاعری کو وہ مقام نہ مل سکا۔ اس نے جس حسن وخوبی کے ساتھ خوفزدہ کی شب، مجرم کی معذرت خواہی، منعم کی مدح سرائی کے موضوعات کو بیان کیا ہے اس کی مثال نہیں ملتی۔ البتہ اس کی شاعری میں کہیں

کہیں اقواء کا عیب پایا جاتا ہے۔

(ج) زہیر بن ابی سلمٰی

اس کا معلقہ بہت مشہور ہے۔اس نے اپنی شاعری کو بہت مرصع کیا ہے۔

(د) اعشٰی

بعض راوی اور شاعری کو پرکھنے والے اصحاب نظر اعشٰی کو امراؤالقیس ، زہیر اور نابغہ کا چوتھا ساتھی قرار دیتے ہیں۔وہ کہتے ہیں کہ بہترین ساتھی امراؤالقیس ہے۔ جب وہ سوار ہو اور زہیر جب وہ شوق کرے اور نابغہ جب وہ خوفزدہ ہو اور اعشٰی جب وہ مست و مدہوش ہو۔اس بیان میں اختلاف ہوسکتا ہے،لیکن بایں ہمہ اس میں شاعر کی بلندی کا ثبوت ملتا ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ اس کے کلام میں رعنائی حسن،خوبی بیان،شراب کی تعریف میں کمال و مہارت، باوجود خوش بیانی وہ امتیازی صفات ہیں جن کی مثال دوسرے شاعروں کے کلام میں نہیں ملتی۔اس کے ذریعہ زوردار اشعار سن کر کان گونج اٹھتے ہیں،دلوں پر ہیبت سی چھا جاتی ہے۔لوگوں پر ان کا اثر ہوتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ اس کا لقب صناجہ العرب و عرب کا چنگ بجانے والا پڑ گیا۔

(ر) عنترہ عبسی

اس کی شاعری میں تشبیب و تغزل کی چاشنی اور سنجیدہ غزل کی آمیزش ہے۔لیکن اس کی شاعری کا بیشتر حصہ مصنوعی ہے جسے اس کی شاعری سے بجز اس کے کوئی نسبت نہیں کہ وہ طرز بیان اور موضوع میں اس کے اشعار سے ملتا جلتا ہے۔اس کی خالص اور مخلوط شاعری میں اس کا وہ شاہکار معلقہ ہے جسے اس نے اپنی شاعری کا سکہ جمانے اور اپنی فصاحت کی دھاک بٹھانے کے لئے نظم کیا تھا۔

(س) طرفتہ بن العبد

اس کی نظم کی عبارت پرشوکت الفاظ کی ترتیب خوشنما ہے جس میں بھرتی کے اشعار نہیں۔وہ حکمت عالیہ،موعظت حسنہ اور جامع کلمات سے مزین ہے۔ہمارا خیال ہے مرثیہ نگاری اور صابر و محزوں کے جذبات کی عکاسی کے لئے جو مناسب الفاظ اور پر اثر اسلوب وہ اختیار کرتا ہے اس میں وہ اپنی نظیر نہیں رکھتا۔

اس کے معلقہ کے الفاظ پرزور ہیں اور اسلوب پختہ۔ وہ بدوی زندگی اور بدویوں کے اخلاق و عادات کی منہ بولتی تصویر ہے۔ نیز اس میں عاشقوں کی شوخیوں اور اولوالعزم لوگوں کے بلند مقاصد کا وصف بھی ہے۔

اس نے اپنے معلقہ کی ابتدا کھنڈروں کے وصف اور محبوبہ کی یاد سے کی ہے۔(۱)

یوں تو جاہلی دور کے بہت سے اوصاف ظہور اسلام کے بعد ہی شعرا کا اثاثہ رہے، لیکن صدر اسلام میں شعروشاعری کے باب میں دو طرح کے خیالات کچھ دنوں تک زور پکڑتے رہے۔ پہلا تصور تو یہ تھا کہ رسول اللہ ﷺ شعر اور شعر گوئی کو ناپسند فرماتے تھے۔ اس ضمن میں ایک حدیث نقل ہوتی رہی ہے کہ حضرت صلعم نے ایک بار فرمایا کہ گنہگار پیٹ کو پیپ سے بھرتے ہیں اور اگر پھر بھی پیٹ نہ بھرے تو شعر سے۔ میں حدیث کے یہ الفاظ اپنی یادداشت کی بنیاد پر لکھ رہا ہوں۔ آنحضرت ﷺ کے اپنے الفاظ کیا تھے اس وقت متن میرے پاس موجود نہیں، معذرت خواہ ہوں۔ عہد عباسی کے ایک ممتاز عالم اصمعی جو شعر و شاعری کے نقاد بھی تھے، نے کہا کہ شعر بڑی گھٹیا چیز ہے، برائی سے پھلتی پھولتی ہے اور بھلائی میں کمزور اور لاغر ہے۔ یہ روایت ابن عبدالبر کی ہے اور اس کا ذکر انہوں نے اپنی کتاب ''الاستیعاب فی معرفتہ الاصحاب'' میں کیا ہے۔ مصنف ''طبقات فحول الشعرا'' یعنی محمد بن سلام الجمعی نے بھی اس قول کی صحت پر شک نہیں کیا ہے۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ ابن خلدون بھی ایسی ہی رائے رکھتا تھا۔ اس کے بعد پھر تو شاعری کی تکذیب کرنے والوں کی کثرت ہوگئی۔ مورخوں نے بھی اس رائے کو تقویت دینی شروع کی۔ لیکن یہ ساری باتیں بعد میں مہمل ثابت ہوئیں اس لئے کہ بعد کے محققین نے ایسی رائے کی پرزور طور پر مخالفت کی۔ ان کے مطابق نہ تو قرآن اور نہ آنحضرت ﷺ نے شاعری کو قلم زد کیا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ شرعی احکام کے طور طریقے الگ تھے اور شاعری کے الگ۔ بعض لوگوں نے قرآن اور حدیث کے حوالے سے یہ بات ثابت کی ہے کہ رسول کریم ﷺ بعض شعر اور شعرا کو پسند کرتے تھے، لیکن بے ہودہ ہجو گوئی کے مخالف تھے۔ حضرت ﷺ کی ایک رائے عبدالحلیم ندوی نے اس طرح پیش کی ہے:-

''آپ فرمایا کرتے تھے کہ 'ایما الشعر کلام، فحسنہ حسن، قبیحہ قبیح' یعنی شعر

---

(۱) الف، ب ج، د، ر، س، کی تفصیلات کے لئے دیکھئے'' تاریخ ادب عربی' احمد حسن زیات

بھی کلام کی ایک قسم ہے، تو اس کا جو حصہ اچھا ہوگا اسے اچھا سمجھا جائے گا اور جو برا ہوگا اسے برا۔ اور اس سے بڑھ کر آپؐ کا شعر پسند کرنے اور اس کو موثر ذریعہ کے طور پر استعمال کرنے کی دلیل اور کیا ہو سکتی ہے۔ جیسا کہ اوپر ذکر ہوا آپؐ نے شعرا سے قریشیوں کا جواب دینے کی خواہش کی، اور حضرت حسان کو اپنی مسجد کے منبر پر بٹھا کر قریشیوں کے جواب میں کہے گئے اشعار سنے۔ چنانچہ آپؐ کے وصال کے بعد ایک دفعہ حضرت حسان مسجد نبوی میں اسی قسم کے اشعار سنا رہے تھے کہ حضرت عمرؓ ادھر سے گزرے، اور ان کو بڑی تیکھی نگاہوں سے دیکھا۔ حضرت حسان نے بھی تیور بدل کر کہا کہ جاؤ جاؤ میں اس جگہ اس شخص کو شعر سناتا تھا جو تم سے بہتر تھا (یعنی آنحضرتؐ) اس کے بعد مشہور صحابی اور راوی حدیث حضرت ابو ہریرہ کی طرف متوجہ ہو کر کہا کہ 'تمہیں خدا کی قسم ہے، کیا تم نے آنحضرت کو یہ کہتے نہیں سنا تھا کہ 'اجب عنی، اللّٰھم ایدہ بروح القدس'؟ یعنی (اے حسان) میری طرف سے ان قریشی شاعروں کا جواب دو، اے اللہ اس کی (یعنی حسان کی) روح القدس کے ذریعہ تائید کرو؟ تو حضرت ابو ہریرہ نے کہا 'اللّٰھم نعم' یعنی میں اللہ کو گواہ بنا کر کہتا ہوں کہ ہاں (وہ جملہ کہتے سنا تھا) اور جیسا کہ اوپر اشارہ کیا گیا ہے یہ قصہ تو عربی ادب کے ایک معمولی طالب علم کو معلوم ہے کہ کعب بن مالک جیسے گستاخ اور اسلام اور آنحضرتؐ کے شدید مخالف شاعر کی جس کا خون آنحضرتؐ نے بدر کر دیا تھا محض ایک مدحیہ معذرتی قصیدہ کی بدولت، صرف خطا معاف کر کے جاں بخشی ہی نہیں کر دی بلکہ فرط انبساط میں اپنی چادر مبارک اتار کر ان کو اوڑھا دی، جس کی وجہ سے اس قصیدہ کا نام ہی 'قصیدۃ البردۃ'، یعنی چادر والا قصیدہ پڑ گیا۔ بعد میں اس کی بنیاد پر آپ کی تعریف وتوصیف میں کئی قصائد کہے گئے، جو 'قصائد البردۃ' کے مخصوص نام سے یاد کئے جاتے ہیں۔ جیسے بوصیری اور شوقی کے قصائد۔

کم وبیش یہی رویہ آپؐ کے خلفا کا بھی تھا۔ حضرت عمرؓ جیسے سخت کوش خلیفہ کے متعلق یہ روایت مشہور ہے کہ انہوں نے حضرت ابو موسی اشعری کو لکھا تھا کہ لوگوں کو شعر سیکھنے کا حکم دیا کرو کہ اس سے اعلی اخلاق کی تربیت، صحیح

رائے قائم کرنے کی صلاحیت اور حسب ونسب کا علم ہوتا ہے۔" (۱)

اس طویل اقتباس کے نقل کرنے کی صرف وجہ یہ ہے کہ جاہلی دور کے بعد ایسا نہیں ہے کہ شعر وشاعری پر قدغن لگا دیا گیا۔ اگر یہ صورت ہوتی تو پھر شاعری حرام ہو جاتی۔ ایسے میں تنقید شعر یا شاعری کی بوطیقا کا کیا سوال اٹھتا؟ اتنی بات صاف ہے کہ لہو ولعب کی شاعری تو ہر زمانے میں بری نگاہ سے دیکھی گئی ہے۔ اس وقت جب شرعی معاملات متعین ہو رہے تھے اور اعلیٰ قدروں کی تحسین کی جارہی تھی، ہر طرح کی برائیوں کا انسداد کیا جارہا تھا اور زندگی کے تمام تر محاسن خارجی اور داخلی دونوں ہی صیقل کیے جارہے تھے، ایسے میں خباثت کا گزر کہاں تھا۔ لیکن ظہور اسلام کے بعد جس کتاب نے نہ صرف زندگی کی کایا پلٹ کر رکھ دی بلکہ آئندہ زندگی کے تمام تر صالح پہلوؤں کو ابھارنے کا غیر فانی کام انجام دیا وہ قرآن شریف ہے۔ قرآن شریف اور حدیث اب شاعروں کا بھی منبع تھا اور شعریات کا بھی۔ میں نے ابھی محتویات کی بحث نہیں اٹھائی ہے لیکن یہ واضح ہے کہ شعرا نے نہ صرف معنی آفرینی اور مفہوم کی ادائیگی کے لئے قرآن پاک کے معجز اثرات کو بروئے کار لانے کی کوشش کی بلکہ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ جس بدیع وبیان کا ذکر میں نے اوپر کیا اس کا بہت بڑا مخزن قرآن پاک ٹھہرا۔ یہی نہیں بلکہ اس کی شیرینی اور مٹھاس اور صوتی کیفیت کی کوئی مثال کہیں موجود نہیں تھی۔ بعد کے شعرا نے لازماً ایسے امور سے استفادہ کیا، یہ اور بات ہے کہ قرآن کی نہج اور سطح کو چھو لینے کی کیفیت پیدا ہونی محال اور ناممکن تھی۔ کہہ سکتے ہیں کہ صرف قرآن کی بنیاد پر شعریات کے بہترین پہلو ابھر سکتے ہیں۔ جن کی طرف گاہے گاہے توجہ کی جاتی رہی ہے۔

مخضرم کی اصطلاح پہلے آچکی ہے۔ اس میں دو رنگوں کا امتزاج ہوتا ہے۔ یعنی ایک رنگ تو اس سے پیدا ہوا جو جاہلی زمانے کا تھا اور دوسرا وہ جس نے آنحضرت ﷺ کا زمانہ دیکھا۔ ایسے شعرا میں لبید بن ربیعہ، حسان بن ثابت الانصاری، کعب بن مالک، عبداللہ بن رداحہ، کعب بن زہیر وغیرہ ہیں۔

اسلام اور قرآن کے اثرات دوررس رہے۔ خصوصاً قرآن نے عربی علوم وفنون پر گہرے اثرات ڈالے۔ دور جاہلی میں خطابت وبلاغت شعریات کی بنیاد تھی، لیکن اب قرآن سے اکتساب واستفادہ کی روش نے شعریات کا رخ لازماً بدلا۔ معنی اور بیان کے نقاط نظر میں خاص تبدیلی آئی۔ عربی شعریات میں دور جاہلی میں کہانت اور زجر پر بڑا زور تھا، اس پر قدغن لگی۔ فلسفہ، طب

---

(۱) "عربی ادب کی تاریخ"، ڈاکٹر عبدالحلیم ندوی، ۲۰۰۰، ص ۱۵۱

اور دیگر علوم کے فروغ سے شعریات کا رخ بدلنا شروع ہوا۔ حدیث، تفسیر، فقہ وغیرہ نے اپنی جگہ بنانی شروع کی اور شعراء اب ان سے گریز نہیں کر سکتے تھے۔ خطابت کی لازماً ترقی ہوئی۔ زہد و تقویٰ کی وجہ سے خیال کی طہارت پر بھی اصرار ہونے لگا۔ حضرت علی کرم اللہ وجہ فن خطابت میں لاثانی سمجھے جاتے تھے۔ ان کے خطبات جمع کئے گئے اور مجموعہ ''نہج البلاغہ'' خطابت اور شعریات پر خاصا اثر انداز ہوا۔ ان میں چند لوگ بیحد اہم ہو کر ابھرے۔ ان مشاہیر میں مصعب بن زبیر، قطری بن الفجاۃ، زیادہ بن ابیہ اور سحبان بن وائل کے نام بہت ممتاز ہیں۔

قبل اسلام نثر میں مسجع عبارتیں، ضرب الامثال، پند و موعظت ہی نثر کا جوہر تھی۔ اب اسلامی نقطۂ نظر سے کتابت اور خطابت میں فرق کیا جانے لگا۔ تحریر بھی عام بول چال سے ہٹنے لگی، قوانین و احکام راہ پانے لگے اور اسلوب میں سادگی پیدا ہوگئی۔ گہرے مطالب بھی آسان زبان میں پیش کئے جانے لگے، نئے الفاظ کیلئے بھی راہ ہموار ہوئی۔

شاعری میں عفت و پاکیزگی جگہ بنانے لگی۔ مذہبیت کا بھی دخل عمل واضح ہوا۔ اور اب کلام الٰہی کی بلاغت اور اسکے محاوروں اور الفاظ کی بندشوں سے استناد کیا جانے لگا۔

عہد اموی جو ۴۱ھ تا ۱۳۲ھ تک محیط ہے میں نحوی خصوصیات پر کئی طرح کی بحثیں شروع ہوئیں۔ گویا لسانی پہلو پر از سر نو توجہ کی جانے لگی۔ اس ضمن میں سید ابوالفضل اپنی کتاب ''تاریخ ادبیات عربی'' میں ایسی تبدیلی کی تفصیل یوں پیش کرتے ہیں:-

> ''نحو: اسلام کی آمد اور عربوں کے پھیلنے کے بعد ان کے سامنے لسانی خصوصیات کے تحفظ کے نئے مسائل پیدا ہوئے۔ نحو کے وجود سے صدیوں پہلے عرب میں وہ مایہ ناز شاعری خطابت، امثال اور وصایا کا ذخیرہ جمع ہو چکا تھا، جو ہر قسم کی نحوی کمزوریوں اور عیوب سے مبرا تھا بلکہ یہی سرمایہ بعد میں نحوی مسائل اور اختلاف کے سلسلے میں بطور دلائل و براہین پیش کیا جانے لگا۔ گویا زبان کی مکمل ترقی، اس کے محاورات، اصطلاحات، روزمرہ اور ضرب الامثال کے بننے اور رواج پانے کے بعد انہیں کی بنیادوں پر نحو کی عمارت کھڑی کی گئی۔
>
> عربوں کو اپنی زبان اور قوت نطق پر ہمیشہ غرور رہا۔ اسی زعم میں وہ اوروں کو 'گونگا' کہتے۔ ان کا اختلاط اہل فارس و ایران سے بڑھا تو ان کی زبان متاثر ہونے لگی۔ اعراب کے قواعد کی موجودگی کے باوجود موالی اور فارس کے

نومسلم عربی لغت کی نزاکتوں اور پیچیدگیوں سے ناواقف تھے۔ ان کی اس کمزوری سے ڈر کر انہوں نے نحوی اصول کی باقاعدہ ترتیب و تنظیم شروع کی کہ زبان کو ہر خرابی سے بچایا جا سکے۔

ابوالاسود دوئلی (م ۶۹ ھ) جو تابعین کے گروہ میں بڑی شخصیت کا مالک ہے اور جس نے حضرت علی کے ساتھ جنگ صفین میں حصہ لیا تھا، بانی نحو کی حیثیت سے مشہور ہے۔ بصرہ میں اس نے زیاد بن ابیہ والی عراقین کے سامنے سب سے پہلے نحو کے ذریعہ تحفظ لسان کا خیال پیش کیا، جس نے حالات کی نزاکت سے واقفیت کے باوجود بدقت تمام اس کے خیال سے اتفاق کیا۔ تب اس نے ایک قواعد مرتب کی۔ علامات، حرکات اور اشارات پر بھی توجہ کی اور اعراب کی موجودہ شکل بھی اس نے بنائی۔

عربی حروف تہجی بھی اسی زمانے میں بدلے گئے ورنہ اب تک عربی خط سریانی و منطی تحریر میں لکھا جاتا اور حروف بھی انہیں زبانوں کے مستعمل تھے۔ اسلامی عہد میں دوسری قوموں سے اختلاط کے باعث رسم الخط کی پیچیدگیاں بڑھنے لگیں اور عربی کے اپنے رسم الخط کی شدید ضرورت محسوس ہونے لگی جو رائج رسم الخط سے مختلف و ممتاز ہو۔

حجاج بن یوسف، والی عراق نے عبدالملک بن کے عہد میں رائج حروف ہی میں اہل عجم کے نقطوں وغیرہ کا اضافہ کر کے عربی حروف تہجی کی موجودہ شکل بنائی۔'' (۱)

عہد عباسی میں سیاسی و معاشرتی اور معاشی انقلاب کے ساتھ ساتھ شعر و ادب کی بھی کچھ صورتیں بدلیں۔ سقراط، افلاطون، بقراط، ارسطو اور جالینوس وغیرہ کے نظریات عام ہوئے۔ اس باب میں الکندی کا ذکر ہونا چاہئے، جس نے فلسفہ، منطق، نجوم، ہیئت، ریاضی، ہندسہ وغیرہ پر مسلسل تصانیف پیش کیں جن کی تعداد ۲۴۱ بیان کی جاتی ہے۔

اب تک غیر زبانوں کے الفاظ بھی جگہ پانے لگے۔ جدید الفاظ نے رواج پایا اور بہت سی نئی اصطلاحیں وضع کی گئیں۔ عربی لغت میں وسعت دی گئی۔ اس باب میں خلیل بن احمد کا ذکر ہونا

---

(۱) ''تاریخ ادبیات عربی''، سید ابوالفضل، ص ۷۶

چاہئے جس کا شاگرد سیبویہ مشہور نحوی تھا۔ لیکن خلیل نے علم عروض کو بڑی اہمیت دی اور اس کی پندرہ بحریں اوزان و بحور کے مطالعے میں آج بھی سامنے رکھی جاتی ہیں۔ اس نے بوطیقائی مرحلہ اس طرح طے کیا کہ اوزان شعر مقاطع اور حرکات کی ترتیب پیش کی۔ اس کی کتابوں میں معنی الحرف، النغم، العروض، الشواہد، اللفظ مشہور ہیں۔ اموی دور میں گویا نحو کی نشو ونما ہوئی۔ سیبویہ کا ذکر پہلے بھی ہو چکا ہے، جس کی کتاب ''الکتاب'' بیحد مشہور ہے۔ اس عہد میں ابوالعباس المبرد بھی علم نحو کا عالم تھا، اس نے سیبویہ کی کتاب کی اہمیت واضح کی۔

جاحظ کا ذکر پہلے بھی آ چکا ہے۔ اس کے علم کی وسعت کا یوں اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اس نے ہندی اور سنسکرت کی طرف بھی رجوع کیا اور کئی معاملے میں ان زبانوں سے اکتساب کی طرف راجع ہوا۔ اس طرح سے ابن قتیبہ نے ''الشعر والشعراء'' جیسی اہم کتاب تصنیف کی جو شعریات کے باب میں اہم سمجھی جا سکتی ہے۔ عباسی دور یہیں ختم نہیں ہوتا۔ روایت وقصص پر خاص طریقے سے توجہ کی جانے لگی۔ تنقید شعری کے باب میں سید ابوالفضل لکھتے ہیں:-

''نقد شعر کے اولین نقوش کا جائزہ لیا جائے تو محمد بن سلام العجمی (م: ۲۳۵ھ) کی 'طبقات الشعرا'، 'ابن ابی الخطاب القرشی کا مقدمہ'، 'جمہرۃ اشعار العرب' اور ثعلب کی 'قواعد الشعر' اس کی حامل نظر آئیں گی۔ انہیں کے ساتھ ابن قتیبہ (م: ۲۷۶ھ) نے اپنی مشہور کتاب 'الشعر والشعرا' پیش کی جس میں شاعری کے محاسن وعیوب اور تنقید کے طریقوں پر سیر حاصل بحثیں کیں۔

اس کے بعد قدامتہ بن جعفر (۳۱۰ھ) کا نام توجہ کا مستحق ہے کہ اس نے پہلے پہل 'نقد الشعر' کے نام سے اس فن پر ابتدائی بحثیں کیں۔ پھر حسین بن شعر الامدی (م ۳۷۱ھ) نے موازنہ ابی تمام وبجری پیش کر کے اس سے کچھ اور آگے بڑھایا۔ شاعر وکاتب علی بن عبدالعزیز جرجانی (م: ۳۹۲ھ) نے 'الوساطۃ' میں ضمناً شاعری پر کچھ مباحث لکھے جیسا کہ ابوعبداللہ خوارزمی نے 'مفاتیح العلوم' میں کیا ہے۔ پھر ثعالبی نیشاپوری نے 'یتیمۃ الدھر' میں ان تصورات میں اور وسعت پیدا کی۔

غرض بحیثیت ایک مستقل فن کے نقد شعر بھی ابتدائی منازل میں تھا۔ اس دور میں گوناگوں اثرات کے باعث تنقید کے خیالات سرعت سے آگے

بڑھنے لگے۔ 'علم قرض اشعر' یعنی شعر کی کتر بیونت کے علم سے شعرا و ادبا کے کان آشنا ہونے لگے۔ اس دور کے اختتام کے قریب ابن رشیق نے 'العمدۃ' لکھی جس میں شعرا کے موازنہ کے طریقے، اچھے اشعار کی تعریف و توضیح، معائب ومحاسن کی تحدید کے علاوہ سخن فہمی اور سخن نوازی پر بھی اس نے اصولوں اور مثالوں کے ذریعہ روشنی ڈالی ہے۔ اس کتاب کے بعد ہی اوروں نے اس خاص فن پر قلم اٹھایا۔ چنانچہ اس کے ہمعصر محمد بن سعید القیروانی (م: ۴۰۰ھ) نے ''رسائل الانتقاد' لکھے۔ اس میدان میں صاحب 'کشف الظنون' نے محمد بن یوسف کفرطابی (م: ۵۰۳ھ) کی بھی ایک تصنیف کا ذکر کیا ہے۔''(۱)

اس سلسلے کے شعرا میں متنبّی، معری خاص ہیں۔ معری نے کئی اہم کتابیں لکھیں۔ ایک دو میں شعری مباحث بھی ہیں۔

عباسی عہد کے کچھ اور عالم کا ذکر ہونا چاہئے، جن کی کتابیں عربی شعریات کی تفہیم میں معاون ہیں۔ مثلاً حریری، اس کی کتاب ''المقامات'' بیحد اہم سمجھی جاتی ہے۔ اس کا ترجمہ ترکی، فارسی، لاطینی، عبرانی، انگریزی، فرانسیسی اور جرمنی وغیرہ میں ہو چکا ہے۔ ایک لغت کی کتاب ''دورۃ الغواص'' اور نحو کے ضمن میں ''محسہ الاعراب''۔ ابن الحاجب نے بھی نحو میں ''الکافیہ'' اور ''الشافیہ'' جیسی اہم کتابیں لکھیں۔ الجرجانی بھی نحو ولغت کے باب میں خاصا مشہور رہا ہے۔ اس کی کئی کتابیں ''اسرار البلاغتہ والبیان'' اور ''دلائل الاعجاز'' معروف ہیں۔ کچھ اور نام جو لئے جاسکتے ہیں، وہ ابن منصور (مشہور کتاب ''لسان العرب'') النویری (اہم کتاب ''نہایۃ الادب فی فنون الادب'') فیروز آبادی (اہم کتاب ''القاموس'') وغیرہ بیحد معروف ہیں۔

ابھی ابھی شعر وادب کا جو منظر نامہ ہے اس ضمن میں سید ابوالفضل لکھتے ہیں:-

''جدید اسالیب کی اقدار ابھی معین نہیں ہوئیں مگر مقبولیت کے میزان پر یہی نام ہیں جو بار بار سامنے آتے ہیں۔ ان میں ڈاکٹر محمد حسین ہیکل، ڈاکٹر طہٰ حسین، عبدالقادر المازنی، محمود الغفادر، محمود تیمور، شکیب ارسلان، توفیق حکیم، جبران خلیل جبران، احمد حسن زیات، زیدان، احمد امین، علی الجارم، علامہ موسی اور کامل کیلانی وغیرہ ہیں۔ ناول کے میدان میں آج کل نجیب محفوظ، محمد

(۱) ''تاریخ ادبیات عربی''، سید ابوالفضل، ص ۱۶۶

عبد الحلیم، عبد اللہ اور عبد الحامد کے نام پیش پیش ہیں۔ ڈرامے میں علی احمد بکا ثیر وغیرہ خاص شہرت کے حامل ہیں۔ مختصر افسانہ نگاری میں جو جواں سال ادیب حصہ لیتے ہیں ان میں احسان عبد القدوس، نبی غراب، صالح ذہنی، محمد البداوی اور حسین محسنی، کے نام خاص توجہ کے مستحق ہیں۔

نئی عربی نظم متذکرہ بالا انقلابات اور جدید آویزشوں سے بہت متاثر ہوئی۔ پہلے مغربی نظموں کے ترجمے شروع ہوئے جیسے عثمانی جلال وغیرہ نے فرانسیسی نظموں کے ترجمے کئے ہیں جن میں مولیر اور لافونٹس وغیرہ کی نظمیں ہیں۔ نحو ولغت کی پابندیوں سے آزاد یہ پہلی آزاد نظمیں تھیں انہیں (Folk songs) یا لوک گیت کے طور پر لکھا گیا تھا۔ عربی میں انہیں زجل کہتے ہیں۔ مصر میں تھیٹروں کے قیام سے زجل کی ترقی بڑی سرعت سے ہوئی۔ سنیما اور ریڈیو سے بھی یہ لوک گیت بہت پھیلے مگر انہیں اعلیٰ ادب کا درجہ کبھی نہ مل سکا۔

حافظ، شوقی، ابراہیم ناجی اور باوردی نے قدیم عربی اوزان میں جدید اضافے کئے اور بحروں میں بھی کئی تغیرات کئے۔ شوقی نے قصائد کی قدیم طرز کو بدلنے میں بڑا حصہ لیا۔ اس نے جہاں مصر کی عظمت، قدیم اسلامی شان وشوکت اور عربی مجد کے اظہار کو پیش پیش رکھا ہے وہیں نئے محاورات اور روزمرہ زبان کا بے تکلف استعمال کیا۔ نظموں کی جدید اصناف پر زور دیا، اوزان و پیمانے بھی بدل ڈالے۔ عوام کی پسند یعنی زجل پر بڑی توجہ کی۔ شوقی نے قدیم عربی اسماء اور قدیم الفاظ کو نئے ادب اور نئے معنی کے لئے کثرت سے استعمال کیا۔ رمزیت اس کے کلام میں بھری ہوئی ہے اس نے عربی میں رزمیہ نظمیں اور منظوم ڈرامے بھی لکھے۔"(۱)

کچھ انقلابی صورت بھی پیدا کی گئی۔ عباس محمود العقاد نے نئے نئے تجربات کئے۔ محمود شاکر نے متنبی پر ایسے مقالے لکھے جن سے پرانے نظریات پر ضرب پڑی اور قدیم روایت اثر انداز ہوئے۔ نحو ولغت کے باب میں سامنے کے مسائل کو بھی اہمیت دی جانے لگی۔ اس بات کی بھی کوششیں ہوئیں کہ مروجہ اصطلاحوں اور صحافیانہ ترکیبوں وغیرہ کے مابین ہم آہنگی کی فضا پیدا ہو۔ اس

---

(۱) "تاریخ ادبیات عربی"، سید ابو الفضل، ص ۲۶۰

طرح عربی کی ایک معیاری بوطیقا مرتب ہو سکے۔ قدیم و جدید تصورات کے حامیوں کے درمیان مغائرت سے کئی اچھے پہلو پیدا ہوئے جن کے اثرات دور رس پیدا ہو رہے ہیں۔ ایسی تمام تر گفتگو کے پس منظر میں بوطیقا سے متعلق چند امور یکجا کئے جا سکتے ہیں۔ اس عمل میں بعض خیالات اور بعض ناموں کی تکرار ناگزیر ہوگی۔ اس ضمن میں بھی میں ابو الکلام قاسمی کے اہم مباحث جو انہوں نے اپنی کتاب ''مشرقی شعریات اور اردو تنقید کی روایت'' سے اپنی زبان میں استفادہ کروں گا۔

ابن قتیبہ نے شعر کے اقسام سے بحث کرتے ہوئے اس کے چار پہلو (۱) الفاظ و معنی کی اچھائی (۲) الفاظ کی شیرینی اور عمدگی کے باوجود شعریت کا غائب ہونا اور کوئی نئی بات یا اچھوتے خیال کا فقدان (۳) معنی کا اچھا ہونا لیکن الفاظ کی ادائیگی پر قدرت نہ ہونا اور (۴) الفاظ اور معنی کا کم مرتبہ ہونا بتائے ہیں۔ گویا قتیبہ کی نگاہ میں یہ لفظ و معنی الگ الگ حیثیت کے حامل ہوتے ہیں۔ ان تمام باتوں کا تجزیہ شعریات کی تشکیلی امور میں کیا جا سکتا ہے۔ قتیبہ نے شعرا کو بھی ایک خانے میں نہیں رکھا اس نے ایک قسم تو ان کی بتائی جو بیحد متکلف ہوتے ہیں تو دوسرا گروہ ان کا ہے جو مطبوع۔ متکلف وہ شعرا ہیں جن کی شاعری میں ایک طرح کا تکلف ہوتا ہے، یعنی جن کے یہاں آورد کی کیفیت ہوتی ہے۔ اور مطبوع شعرا کے یہاں طبعاً فطری بہاؤ کی کیفیت ہوتی ہے، اس میں شعر گوئی کے اسباب پر بھی ایک نگاہ ڈالی ہے اور شعر کے چار عیوب سے آگاہ کیا ہے مثلاً (۱) اقوا اور اقغا (۲) سناد (۳) ایطا اور (۴) ایجازہ۔ اقوا دراصل قافیہ کے حرف پر زبر ہونا اور دوسرے کے آخر میں زیر ہونا عیب ہے۔ اس عیب کو بعض اقغا بھی کہتے ہیں اور یہ بتاتے ہیں کہ اقوا اور قافیہ میں ایک حرف کے کم ہونے سے یہ عیب پیدا ہوتا ہے۔ سناد دراصل اراوف قوافی کا اختلاف ہے۔ ایطا سے قافیہ کے اعادہ اور تکرار کا پہلو پیدا ہوتا ہے اور ایجازہ قافیہ میں 'م' کا 'ن' سے بدل جانا ہے۔ کچھ لوگ اسے اختلاف اراوف بھی کہتے ہیں۔

قدامہ بن جعفر (متوفی: ۳۳۷ھ) کا ذکر کئی بار ہوا ہے۔ دراصل عربی شعریات کے حوالے سے ان کی اہمیت ہمیشہ محسوس کی گئی ہے۔ اس نے شعر کو کئی حصوں میں تقسیم کیا ہے جیسے عروض اور وزن، قافیہ اور مقطع، غریب اور لغت، معانی اور مقصد، جید اور ردی۔ اس نے شعر کی بھی بڑی وضاحت سے تعریف کی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ معانی اور مفاہیم کی تلاش میں محض رسمی باتوں کی طرف توجہ نہیں کرنا چاہئے۔ بعض شعر غیر اخلاقی ہو سکتے ہیں، پھر بھی یہ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ خراب ہیں۔ اس نے شاعر کے حسن ذم اور قوت متخیلہ پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ یہ ثابت کیا ہے کہ باکمال شاعر کے

یہاں ایک طرح کی تکمیلیت ہوتی ہے۔اس نے شاعری کے چار عناصر کی نشاندہی کرتے ہوئے لفظ ،معنی ، وزن اور قافیہ کے باہم تعلق کی نوعیتیں واضح کی ہیں اور یہ صراحت کافی اہم ہے۔اس نے معنی کی چھ قسمیں بتائی ہیں جیسے مدح ، ہجو،غزل ، مرثیہ ، وصف اور تشبیہ۔ پھر ان کے صفات اور اختصاص پر روشنی ڈالی ہے اس میں اچھے اور برے شعر میں امتیاز کے لئے کئی امور سے بحث کی ہے۔ (۱) شعر میں اگر اسباب جودت موجود ہوں اور ان میں عیب نہ ہو تو وہ اعلیٰ شعر کہا جا سکتا ہے۔ (۲) وہ شعر جس میں پہلی باتیں نہ ہوں تو اس میں عیب ہی عیب ہیں اور وہ شعر خراب ہی کہا جا سکتا ہے (۳) وہ شعر جو اچھائی اور برائی دونوں ہی کے اسباب رکھے یا اس میں جودت زیادہ ہو اور روایت کم۔ گویا ایسے شعر کو حاشیے کا شعر کہہ سکتے ہیں (۴) ایسا شعر جس میں روایت زیادہ اور جودت کم ہو تو اپنے غالب صفت کے اعتبار سے کسی فیصلے پر پہنچنے کے امکانات پیدا کر سکتا ہے۔ اور آخری کچھ شعر درمیانی درجات کے ہو سکتے ہیں جنہیں وسائط کہتے ہیں، گویا ایسا شعر نہ اچھا ہے نہ برا۔

قدامہ نے نقد شعر میں غلو، تناقص اور فحش معنی پر بھی تفصیلی روشنی ڈالی ہے۔ معنی کے عیوب پر روشنی ڈالتے ہوئے وہ استحالہ و تناقص کی باتیں کرتا ہے اور عمومی خیالات کی مخالفت بھی کرتا ہے۔ اس کے علاوہ ممتنع الوجود کو ممکن الوجود میں لے آنا بھی اس کی نگاہ میں عیب ہے۔ وہ غیر مناسب کو مناسب سے نسبت دینا بھی عیب ہی تسلیم کرتا ہے۔ پھر وہ لفظ و معنی کی باہمی ترکیب سے پیدا ہونے والے عیوب کی نشاندہی کرتا ہے۔ جیسے اخلال، حشر، تثلیم ، تذبیب، تغیر اور تعطیل ہیں۔ اخلال در اصل کسی لفظ کو چھوڑ دینے کا نام ہے، جس سے مضمون شعر نامکمل رہتا ہے۔ حشو در اصل ایسے الفاظ کا استعمال ہے جو محض شعر کا وزن پورا کرنے کے لئے استعمال کئے جاتے ہیں۔ تثلیم ایسے الفاظ سے پیدا ہوتا ہے جنہیں عروض برداشت نہیں کر سکتا ہے۔ شعر میں عیب تذبیب وہاں پیدا ہوتا ہے جہاں لفظ کو محض وزن برقرار رکھنے کے لئے کھینچ کر پڑھنا پڑے۔ تغیر نام کو بگاڑنے کا عمل ہے اور تعطیل کلمات کو مقدم و موخر کرنے کا عمل ہے۔ کہہ سکتے ہیں قدامہ ابن جعفر نے واقعتاً عربی شعریات کو ایک خاص رخ دینے میں بیحد اہم رول انجام دیا ہے۔

ان میں رشیق القیروانی (متوفی: ۴۶۳ھ) اپنی کتاب ''العمدۃ'' میں حدود شاعری لفظ و معنی کے تعین حد، قافیہ، رجز، قصیدہ، بدیہہ گوئی، بلاغت، ایجاز، بیان، بدیع، مجاز، استعارہ اور تمثیل و غیرہ پر روشنی ڈالی ہے۔ اس نے لفظ، وزن، معنی اور قافیہ پر بھی ایک نگاہ ڈالی ہے۔ وہ بڑی وضاحت سے لکھتا ہے کہ لفظ و معنی میں اٹوٹ قسم کا رشتہ ہے، لہذا ان دونوں میں ایک دوسرے کو فضیلت

حاصل نہیں ۔ ان کے علاوہ دوسرے کئی ایسے علمائے ادب ہیں جنہوں نے کہیں نہ کہیں کسی صورت سے شعریات پر گفتگو کی ہے جن کا ذکر اوپر آچکا ہے۔

''عربی تنقید کے بنیادی افکار'' کے عنوان سے عبدالعلیم کا مقالہ بھی خاصا اہم ہے۔ مو صوف نے عربی بوطیقا میں الفاظ و معنی، ادب اور اخلاق، صدق و کذب، سہولت کلام، تشبیہ و استعارہ وغیرہ پر روشنی ڈالی ہے۔ لیکن موصوف نے اپنے مقالے کو جن الفاظ پر ختم کیا ہے وہ توجہ طلب ہیں۔ لکھتے ہیں:۔

> ''عربی تنقید کے بنیادی افکار کے سلسلے میں ایک اہم سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ عباسی دور کے ناقدوں پر یونانی افکار کا کتنا اثر پڑا ہے۔ کچھ عرصے سے یہ بحث مصر کے ادیبوں میں چھڑی ہوئی ہے۔ میرا ذاتی خیال ہے کہ علم البلاغہ کی تدوین اور تہذیب میں یونانی منطق اور ارسطو کی ریطوریقا کا اثر نمایاں طور پر دکھائی دیتا ہے۔ بہت سے صنائع لفظی و معنوی کی عربی اصطلاحیں یونانی کا ترجمہ معلوم ہوتی ہیں۔ لیکن جہاں تک ادبی نقد اور شعر کی پرکھ کا سوال ہے اس پر یونانی اثرات بہت کم ہیں۔ ارسطو کی ریطوریقا کا ترجمہ تیسری صدی ہجری میں ہو گیا تھا۔ حسنین ابن اسحٰق نے اس کا ترجمہ کتاب الخطابت کے نام سے کیا تھا۔ بوطیقا یا کتاب الشعر کا ترجمہ بعد کو ہوا اور بہت ناقص ہوا۔ مترجم یونانی اصطلاحوں سے نا واقف تھا۔ چنانچہ اس نے comedia کو مدح اور ingedia کو ہجو سمجھا۔ ارسطو نے شعر کی جو تعریف کی ہے اس کو عربوں نے کبھی تسلیم نہیں کیا۔ وزن اور قافیے کو عربوں نے شعر کے لازمی اجزا قرار دئے۔ قافیے میں تو بعد کو تصرفات بھی ہوئے لیکن وزن سے انکار کی جرأت کسی کو نہ ہوئی۔ اس میں شک نہیں کہ قدامہ کے نقد الشعر میں ارسطو کے خیالات کی ایک جھلک ملتی ہے۔ لیکن ان خیالات نے اس دور کی ادبی تنقید پر کوئی عمومی اثر نہیں ڈالا۔ عربی تنقید کا یہ خاکہ بہت سرسری ہے اس لئے کہ وقت مختصر ہے اور داستان طویل:
>
> درمیان نگہ و گل حسن تو بسیار
> گل چیں بہار تو درمیان گلہ دارد''(۱)

---

(۱) ''نظریاتی تنقید: مسائل و مباحث''، مرتب: ابوالکلام قاسمی، مقالہ: عبدالعلیم، ص ۵۳

بہر حال جدید شعرا کے یہاں بھی اور نقادوں کے فکر میں بھی بدیع کے استعمال کے سلسلے میں کئی اختلافات پیدا ہو چکے ہیں۔ ابو تمام کو صنعتی شاعر کہا جاتا ہے لیکن ایسا کہنا کیا مستحسن ہے؟ اس لئے صنعتیں تو، بہر حال استعمال ہوئی ہی ہیں لیکن سوال یہ ہے کہ ان کے استعمال میں شاعر کی حاضر دماغی اور طبعی صورت کس طرح رول انجام دیتی ہے۔ کیا صنعتیں ذہن کے فطری بہاؤ پر گرہ لگاتی ہیں۔ بہر حال جہاں تکلف کا پہلو بہت زیادہ ہو وہاں شعر کو ضرب لگنی ناگزیر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج کے نقاد اور شعرا بیان اور بدیع کے استعمال میں محتاط رویہ رکھتے ہیں اور کوشش کرتے ہیں کہ صناعی اور طبعی کیف میں ہم آہنگی ہوتا کہ تکلف راہ نہ پائے اور مصنوعی کیفیت پیدا نہ ہو۔ یہ بھی سوال اٹھتا ہے کہ لفظ و معنی کا رشتہ کیا ہے اور کسے اولیت حاصل ہے۔ آٹھویں صدی میں لوگوں کا خیال یہ تھا کہ الفاظ ہی سب کچھ ہیں اور معنی پر انہیں فوقیت حاصل ہے۔ لیکن جیسے جیسے وقت گزرتا گیا یہ بات واضح ہوتی چلی گئی کہ معنی کی کیفیت بلاغت کے اصولوں کو برتنے سے واضح ہوتی ہے۔ مغرب...... ......شاعری سے بحث کرتے ہوئے لفظوں کے مخصوص استعمال پر زور ملتا ہے۔ یہ صورت جدید عربی بوطیقا میں بھی ابھر رہی ہے۔ شاعری اور سچائی میں کیا رشتہ ہے یا ان کے درمیان بعد کیا ہے۔ اس لئے کہ بلاغت سے وابستہ بہت سی صنعتیں مثلاً مبالغہ، غلو اور اغراق یا ایسے استعارے جو محض تخیلی ہو تے ہیں کہاں تک سچائیوں کو احاطے میں لے سکتے ہیں لیکن ابن فارس اور ابن ھضم اس بات کو بہ اصرار کہتے ہیں کہ شاعری میں جھوٹ کا عنصر داخل ہونا ناگزیر ہے۔ یہیں سے سرقے کی بحث بھی اٹھائی جارہی ہے۔ جدید شاعری میں جس طرح منیریزم راہ پارہی ہے اس سے محسوس ہوتا ہے کہ سرقہ اب ایک عمومی کیفیت کا نام ہے، اس لئے کہ پہلے سے کہی ہوئی باتوں کو دہرانا ایک طرح کا سرقہ ہی ہے۔ لیکن شاعر محض دوسروں کی نقل نہیں کرتا بلکہ اپنی طرف سے بہت کچھ جوڑتا گھٹاتا ہے۔ جس طرح کہ پرانی بات تازہ کار ہو کر سامنے آجاتی ہے۔ مابعد جدید فکری نظام میں سرقے کی بحث بے معنی ہوگئی ہے اس لئے کہ مفکرین کا خصوصاً مغرب کے دانشوروں کا جو مابعد جدید رویہ رکھتے ہیں اس پر اصرار کرتے ہیں کہ کوئی جتنا اہم شاعر ہو وہ کوئی نئی بات نہیں کہہ سکتا۔ ساری باتیں اور موضوعات پہلے ہی برت ڈالے گئے ہیں۔ ایسے میں وہ انہیں اپنانے میں نئے equation بناتا ہے اس طرح کہ اب جو چیز سامنے آتی ہے بالکل نئی معلوم ہوتی ہے۔ گویا عربی شاعری میں یہ بحث دوسرے انداز سے خاصے عرصے سے ہو رہی ہے۔ تخیل بھی جدید عربی دانشوروں کے زیر بحث رہا ہے ان سب کا تعلق مغرب کے بعض ان نقادوں سے ہے جو تخیل پر مسلسل لکھتے رہے ہیں اور نئے

نکات پیدا کرتے رہے ہیں۔

جدید عربی شعریات کی بحث میں دوسری جنگ عظیم کے اثرات بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔ خصوصاً commitment کی بحث کی جاتی رہی ہے۔ لبنان کا ایک رسالہ جو ادب کے نام سے معروف ہے اور جس کی اشاعت ۱۹۵۳ سے شروع ہوئی اس میں پیش پیش ہے۔ دوسرے جرائد بھی ایسے ادبی موضوع پر مقالے شائع کرتے رہے ہیں۔ خصوصاً قاہرہ کے رسالے ''خصول'' میں ایسے مباحث آتے رہے ہیں۔ اس باب میں تقابلی ادب کے عربی پروفیسر دوجہ ایم اے اسن نے بڑے پتے کی بات اس انٹرویو میں قلمبند کی ہے جو پوئیٹری اینڈ پوئٹکس کا حصہ ہے، میں وہ اقتباس پیش کر رہا ہوں:-

"Numerous Western studies in semiotics, structuralism and post structuralism have been read by Arab critics either in the original or in the rapidly increasing library of such works in translation. The emergence of these new disciplines and approaches can be seen in the publication of critical and theoretical studies which not only reconsider the nature and precepts of the Ar. Literary canon (e.g.in the realms of popular narrative and prosody), but also address genres from all periods of the trad, in entirely new ways. In a number of works, the major poet-critic Adunis (b.1930) has devoted himself to a detailed investigation of the issue of modernity itself and the reinterpretation of the past. This process, at once highly controversial and stimulating, is having a profound effect on both the poetic trad itself and on attitudes toward the adoption of

various modes on interp."

بہرطور اگر عربی شعر یا شعریات کے مغرب پر اثرات تلاش کیے جائیں تو کوئی خاطر خواہ نتیجہ برآمد نہیں ہوتا۔ بعض صنفوں مثلاً غزل کے حوالے سے کچھ باتیں کہی جاسکتی ہیں، لیکن مجھے محسوس ہوتا ہے کہ اس ضمن میں بھی مغرب میں فارسی کے اثرات کچھ زیادہ ہیں جن کی نشاندہی کی جا تی رہی ہے۔ گیٹے نے جس طرح غزل سے اپنی وابستگی ظاہر کی وہ بہت واضح ہے لیکن عربی شعریات کے اثرات اردو پر تو بیحد پر اثر رہے ہیں بلکہ اردو فارسی کا ادبی پس منظر خصوصاً صنفوں کے حوالے سے اردو شعر وادب کا مزاج متعین کرتا رہا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ مغربی اثرات کے تحت اردو میں بہت سی چھوٹی اور بڑی تحریکیں بار پاتی رہی ہیں۔ لیکن صنائع بدائع کے معاملات ہو یا بلاغت کے پورے نظام کا، اردو عربی اور فارسی سے استفادہ کرتی رہی ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ عربی کے بعض کردار اردو میں رچ بس گئے ہیں۔ اسی طرح فارسی کے بھی۔ کچھ کرداروں کے حوالے سے بعض مغربی نظموں میں ایسے ضرور ہیں جن کا تعلق عربی اور فارسی سے ہے۔ گویا بوطیقا کی تعمیر میں مغرب نے عر بی سے استفادہ کچھ بھی نہیں کیا ہے۔ پھر بھی ادبیلین دین کی باتیں خاصی پیچیدہ ہوتی ہیں مثلاً عربی لفظوں کے مغربی ڈکشنریوں میں داخل ہونے کا عمل اور یہ عمل بہت نمایاں بھی ہے۔ خصوصاً انگریزی مسلسل اپنا دامن وسیع کرتی رہی ہے لہذا بعض لسانی پہلو اگر وہاں در آئے ہیں تو یہ غیر فطری نہیں۔

■■

فارسی شعریات

ماہرین لسانیات ہند، ایرانی اور دوسری زبانوں کو صرف ونحو کے اعتبار سے بہت سی شاخوں میں تقسیم کرتے رہے ہیں۔ لیکن ہند یوروپی اور ایرانی کی اہم شاخیں دو ہی قرار دی جاتی ہیں۔ اور ان کے امتیازات لفظوں اور آوازوں کی بنیاد پر کیا جاتا رہا ہے۔ بہر طور، تمام زبانوں کا جس طرح لسانی رشتہ ہوتا ہے شعریات کی ہم رشتگی پر کچھ نہ کچھ روشنی ضرور پڑتی ہے۔ جہاں تک قدیم فارسی یا فارسی ادبیات کا تعلق ہے یا تحریروں کا، ماہرین لسانیات کی تحقیق وجستجو چار سو الفاظ سے آگے نہیں بڑھتی۔ ان میں دوسری چیزوں کے علاوہ ھخامنشی کے فرمان ہیں اور پتھر پر کندہ ہیں، جن میں بادشاہوں کا نام بھی، پھر ان کے خاندان کا بھی۔ لیکن شعریات کے تعلق سے سب سے اہم بات یہ ہے کہ اس میں یزداں کی تعریف کی گئی ہے اور جھوٹ کو رد کرتے ہوئے اس کی تفصیلات پیش کی گئی ہیں۔ صاف شفاف طریقے سے کئی ہے جس میں اعلیٰ فنکاری کا مظاہرہ بھی۔ جو سب سے بڑا کتبہ حاصل ہوا وہ دراپوش کا ہے، جس میں ۴۰۰ سطریں ہیں اور ہر سطر میں پینتالیس حروف ہیں۔ اس کتبے میں وہ اپنے کارنامے بیان کرتا ہے۔ دراصل یہ سب زرتشتی ہیں۔ ویسے ہم یہ جانتے ہیں کہ زرتشتوں کا تعلق روستانی زبان سے تھا۔ روستا قدیم فارسی زبان کی ایک شاخ ہے، جس کا

تعلق ایران کے شمال سے تھا۔ اسی زبان میں مقدس کتابیں سامنے آئیں۔ ھخامنشی دور تک مذہبی کتابیں ضرور تھیں لیکن سکندر کے حملے سے سب کی سب ناپید ہوگئیں۔ رشکانی بادشاہوں نے ان کے آثار تلاش کرنے شروع کئے اور اس خاندان کے آخری بادشاہ بلاس نے روستا کی تجدید کی سعی کی۔ لیکن روستا پہلے بہت ضخیم تھی، اب اس کے پانچ دفتر ہی ملتے ہیں، جن میں تمام روحانی کیف وکم کا احاطہ کیا گیا ہے۔ ہرمزد، ایزدوں، فرشتوں وغیرہ کی تعریف وتوصیف کی گئی ہے اور اہرمن نیز جھوٹ وغیرہ کو عیوب قرار دیا گیا ہے۔ روستانی مسودوں سے پتہ چلتا ہے کہ اس زبان کے ادبیات کا زیادہ تر حصہ مناظر قدرت پر حاوی ہے۔ روستانی لکھنے والے کے یہاں موسیقیت اور لطافت کی بڑی اہمیت رہی ہے۔ روستانی گاتھا میں نغموں کی کیفیت نمایاں ہے۔ اس میں مناجاتیں بھی مرصع نظر آتی ہیں اور اخلاقی شعار کا پتہ دیتی ہیں۔ ایک زرتشتی گاتھا میں زمین وآسمان کی ماہئیت سے بحث کرتے ہوئے نہایت مناسب الفاظ استعمال کئے گئے ہیں۔ بعض کتبے جو فارسی اور روستانی میں ہیں، ان کے علاوہ یونانی اور عبرانی ماخذ سے پتہ چلتا ہے کہ ایران کے بادشاہ موسیقی اور غنا سے خاص دلچسپی رکھتے تھے۔ روستانی اور پہلوی زبان کے جو شعر ملتے ہیں، ان میں دینی امور کی ہی کیفیت بیان ہوئی ہیں۔ اب ایسی کچھ کتابیں باقی رہ گئی ہیں جن سے شعریات کا کچھ اندازہ ہوتا ہے، لیکن ایران پر عربوں کے تسلط کے بعد رسم الخط کی تبدیلی آئی اور اسلام کی اشاعت اور اثر ونفوذ کی وجہ سے پہلوی کی ادبی کتابیں بھی نایاب ہوگئیں۔ پہلوی زبان میں شعر کے عنوان سے رضا زادہ شفق لکھتے ہیں:-

> ”ان موجود پہلوی کتابوں میں منظوم کلام بھی پایا جاتا ہے اور ساسانی دور کے جو کتبے حاجی آباد میں موجود ہیں، ان میں موزوں کلام موجود ہے۔ ان نمونوں سے یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ ساسانی دور میں اشعار موجود تھے۔ اس دعوے کی سب سے بڑی دلیل یہ ہے کہ باد بد اور ایسے دوسرے موسیقی دان اور گوئیے ساسانی بادشاہوں کے درباروں میں موجود تھے۔ یہ راگ کے ساتھ شعر گاتے اور چنگ اور بربط بجایا کرتے تھے۔ یہ رسم ہنخامنشی دور میں بھی پائی جاتی تھی اور بعد کے آنے والے اسلامی دوروں میں بھی جاری رہی۔ جو کتابیں باقی رہ گئیں اور اسلامی کتابوں سے بھی یہ معلوم ہوتا ہے کہ پہلوی اشعار عروضی وزن کے نہیں ہوتے تھے بلکہ وزن ہجائی ہوتا تھا۔ ذیل میں تیسری صدی عیسوی کے ایک منظوم

کلام کا نمونہ پیش کیا جاتا ہے۔ یہ مانویون کی ان تحریروں کا ایک نمونہ ہے جو ترکستان کے شہر تورمان میں ہاتھ آئی ہیں:

آپریو ان پرستگان

پرستگان روشنان فرہگان کرد گاران!!

بغا نہمان اود! مہرسیندان استاد دان

بیساران زور مندان

موجودہ الفاظ میں قطعہ کا تلفظ:

آفرین فرشتگان!

فرشتگان روشنان! فرہگان کردگاران

بغان تھمان وَ مہر سیندان اوستادان

یاران زور مندان۔''

بہر حال، اتنی بات تو واضح ہے کہ قدیم ایران میں رسم خط کے علاوہ علوم وادبیات کا باضابطہ وجود تھا۔ ساسانی کے عہد میں فلسفہ وحکمت پر بھی روشنی ڈالی جانے لگی اور یونانی وسنسکرت کے اثرات پہلوی زبان سے ہوتے ہوتے بعد میں ایرانی شاعری پر بھی پڑنے لگے۔ عربوں کے تسلط سے عربی زبان اور اس کے متعلقات کے گہرے اثرات قائم ہوئے اور بعض کتابوں کے ترجمے سے اس زبان میں وسعت پیدا ہوئی۔

اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ ایران پر عربی زبان کے اثرات قابل لحاظ رہے ہیں۔ ایرانیوں کے مشرف بہ اسلام ہونے سے قرآن شریف کو تو اہم ترین حیثیت حاصل ہو ہی گئی لیکن یہ بھی ہوا کہ لوگ دوسری زبانوں کو نا قابل اعتنا سمجھنے لگے۔ پھر بھی عربی نے گہرے اثرات چھوڑے اور سچی بات تو یہ ہے کہ ایرانیوں نے عربی زبان سیکھی اور اس زبان کی کئی اہم کتابوں کا ترجمہ کیا۔ اس میں ایک شخص سیبویہ نحوی تھا۔ اس کا تعلق صوبہ فارس سے تھا۔ اس کی پیدائش کا سال ۱۵۶ھ بتایا جاتا ہے۔ اس نے اصول وقواعد پر مبنی ایک کتاب ''کتاب الکتاب'' کے نام سے لکھی جو صرف ونحو کے اعتبار سے خاصی اہم سمجھی جاتی ہے۔ بہر حال کم وقت میں عربی زبان بھی ایران کی علمی اور ادبی زبان بن گئی اور دونوں کی بوطیقاؤں کا ادغام شروع ہوا۔ فارسی کے اولین شاعروں میں

عبدالحفض سعدی کا نام آتا ہے، جسے صرف ونحو پر بڑی قدرت تھی۔ موسیقی سے بھی اس کا تعلق تھا۔ ظاہر ہے کہ اس نے یہ بات واضح کی کہ شعر میں لازماً موسیقی کا عنصر ہونا چاہئے۔ ایک دوسرے شاعر عباس مروی کا نام لیا جاتا ہے، جس کا سال وفات ۲۲۰ھ بتایا جاتا ہے۔ اس نے فارسی میں شعر کہے اور اب تک جو عربی شعریات کی سوجھ بوجھ تھی اس سے اس نے استفادہ کیا۔ ظاہر ہے کہ اس سے اندازہ لگانا مشکل نہیں ہے کہ فارسی کی قدیم شاعری عربی تصورات کے ساتھ شعریات دخیل رہی ہے۔ ویسے سہولت کے لئے بعض صائب الرائے نے فارسی شاعری کی مکمل تاریخ، اس کی شاعری اور دوسرے اسالیب کی تفہیم کے لئے مختلف اسالیب میں تقسیم کرنا چاہا ہے، جو قدیم زمانہ سے آج تک محیط ہے۔ میری مراد سبک ترکستانی یا سبک خراسانی، سبک عراقی، سبک ہندی، سبک بازگشت، سبک مشروطیت یعنی جدید اور شعرنو۔ (۱)

گویا یہ نو اسکول ہیں، جن کی شعریات بھی مختلف ہیں۔ ویسے اوزان کے سلسلے میں فارسی شاعری پر ہمیشہ سے زور دیا جاتا رہا ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر پرویز نائل خانلری کی کتاب ''وزن شعر فارسی'' خاصی اہم سمجھی جاتی ہے۔ بعض علما نے ''سبک ترکستانی'' اور ''سبک خراسانی'' کو بھی الگ الگ تقسیم کرنا چاہا ہے۔ اس سلسلے میں ملک الشعرا بہار کی کتاب ''سبک شناسی'' دیکھی جا سکتی ہے۔

''سبک خراسانی'' دراصل ''سبک ہندی'' کے رد کے طور پر سامنے آیا تھا۔ ملک الشعرا بہار نے ''سبک ہندی'' کے بارے میں اپنا تصور اس طرح پیش کیا ہے:

فکر ہا ست و تخیل ہا عجیب
شعر پر مضمون ولی نا دلفریب
در فصاحت بی نصیب
ہر سخنور بار مضمون می کشید
رنج افزون می کشید
زان سبب شد سبک ہندی مبتذل

بہرحال ''سبک خراسانی'' نے تکلف، تصنع اور دقت پسندی کو رد کرنا چاہا اور ایک طرح سے عبارت پردازی کو غلط اسلوب قرار دیا۔ ''سبک خراسانی'' سے رائج الوقت انداز بیان اور طرز فکر

---

(۱) ملاحظہ ہو ''وزن شعر فارسی''، ڈاکٹر پرویز نائل خانلری (بحوالہ شریف حسین قاسمی)

جو ''سبک ہندی'' سے مترشح ہوتا تھا، اسے یک قلم ختم کرنا چاہا اور پانچ چھ صدی تک جو صورت اپنائی جاتی رہی تھی، اس کا بطلان کرتے ہوئے بہ تکلف طرز شاعری کو ہی حقیقت قرار دیا۔ ایسے معاملے میں بعض شعرا مثلاً میر سید علی مشتاق اور کئی دوسرے نئے شعرا نے آواز میں آواز ملائی۔ اس طرح کوشش تو یہ کی گئی کہ قدیم اور جدید میں کافی فاصلہ ہو، لیکن یہ ممکن نہیں ہو سکا۔ عربی اور فارسی شاعری کے انسلاک سے کیا صورت حال پیدا ہوئی، اس سلسلے میں ڈاکٹر شریف حسین قاسمی کے خیالات ملاحظہ ہوں اقتباس طویل ہے لیکن بہت اہم ہے:۔

''اگر عربی شاعری کے عروضی وزن کا فارسی اوزان سے مقابلہ کریں تو معلوم ہوگا کہ فارسی کے بیشتر رواں اور خوش آہنگ اوزان، عربی کے سالم عروضی افاعیل سے مطابقت نہیں رکھتے۔ مثلاً 'شاہنامہ فردوسی'، 'خسرو وشیریں'، سعدی اور حافظ کی بہت سی غزلیں اور مولانا روم کی مثنوی معنوی کے اوزان کو اگر عروضی افاعیل کے مقابلہ میں پیش کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ہر مصرع میں، صرف دو یا تین رکن سالم ہیں اور تیسرا یا چوتھا رکن، ایک حرف یا ایک حرکت کے حذف ہو جانے سے سالم نہیں محذوف ہے۔

اسی طرح رباعی کے وزن کی ایجاد کے بارے میں مختلف روایتیں ملتی ہیں اور کہا جاتا ہے کہ رباعی کا وزن ایرانیوں کی اختراع ہے۔ شروع میں کسی شاعر کو یہ فکر نہ ہوتی تھی کہ ''لاحول ولا قوۃ الا باللہ'' کے وزن پر فارسی میں شعر کہے۔

ایران میں رباعی بڑی قدیم صنف سخن ہے۔ عوفی نے، دولت شاہ نے، شبلی نے اور دوسرے تذکرہ نگاروں نے جو خرافات اس کی ابتدا کے متعلق لکھی ہے، اس کی تردید بوجہ احسن ہو چکی ہے۔ مسلم ہے کہ رودکی سے پہلے بھی بے شمار رباعی گو شعرا موجود تھے۔ اسدی نے 'لغت فرس' میں عنصری کا جو شعر نقل کیا ہے۔ اس میں شہید کی غزلوں اور بوطلب کے ترانوں کا ذکر یوں آتا ہے، جیسے دونوں شاعر معاصر ہوں۔ یہ مسلم ہے کہ رودکی نے شہید کا مرثیہ لکھا ہے۔ قرین قیاس معلوم ہوتا ہے کہ بوطلب کو رودکی پر تقدم زمانی حاصل ہو۔ اسدی کے اس شعر سے یہ بھی مستفاد ہوتا ہے کہ رودکی کے زمانے سے پہلے ترانہ بہت سے ارتقائی منازل طے کر چکا تھا۔ اس سے پہلے گزارش کیا جا چکا ہے کہ رباعی کا تعلق سنگیت سے مسلم

ہے۔ ایک تو یہ قول کا لفظ اس بات پر شاہد ہے جس سے قوال مشتق ہے۔ دوسرے یہ کہ ادبیات کی تعریف میں اکثر یہ ذکر آتا ہے کہ موسیقی کی دلآویز ترین دھنیں رباعی ہی کی صنف سخن میں باندھی جاتی ہیں۔ صاحب 'قابوس نامہ' نے یہ توضیح لکھا ہے کہ رباعی، ترانہ یا قول ایسی دلآویز غنائی تخلیق تھی کہ اکثر عورتیں گھربار چھوڑ کے مغنیوں کے ساتھ نکل جاتی تھیں۔ نظامی، عروضی سمرقندی نے 'چہار مقالہ' میں ایاز کی زلفوں کے کاٹے جانے کے سلسلے میں بیان کیا ہے کہ عنصری کی رباعی ایک دلآویز دھن میں بٹھائی گئی اور مغنی رات بھر یہ رباعی گاتے رہے۔ یوں بھی یہ طئے ہے کہ عرب مغنی بھی کم وبیش 'بحر ہزج' میں لکھے ہوئے اشعار پر دھنیں زیادہ رکھتے تھے (ہزج کے لغوی معنی ہیں: ترنم آواز، خوشگوار موسیقی ـ غیاث)۔" (۱)

فارسی شاعری کے مختلف وزن، گزشتہ تین ہزار سال کے زمانہ میں تبدریج مکمل ہوئے ہیں۔ اس عرصہ میں مختلف خزانوں سے گہر چن چن کر اسے سجایا اور سنوارا گیا ہے۔ انتہائی لطیف اور ملائم آہنگوں کو فارسی شعر میں جگہ دی گئی ہے۔ اس طرح آج فارسی شعر کا وزن ایک ایسی مستقل اور حسین شکل وصورت اور آہنگ میں ظہور پذیر ہوا ہے کہ دنیا کی بیشتر زبانوں کے شعری اوزان مشکل ہی سے اس کا مقابلہ کر سکتے ہیں۔ فارسی شاعری کے قالب کی گوناگونی، تنوع اور اس کی معنویت دوسری زبانوں کے دانشوروں کو حیرت واستعجاب میں ڈال دیتی ہے۔

فارسی شعرا نے مختلف شاعرانہ مفاہیم ومعانی کو بیان کرنے کے لئے مختلف قالبوں کا انتخاب کیا ہے، جو البتہ آپس میں ہم آہنگ ہیں۔ مدحیہ مضامین قصائد میں بیان کئے گئے ہیں۔ قصیدہ میں آخر بیت کی یکسانیت اور قافیہ کی تکرار، کلام میں شان وشکوہ پیدا کرتی ہے۔ عاشقانہ اور قلبی احساسات وواردات کے بیان کے لئے فارسی شعرا نے غزل کے قالب کا انتخاب کیا ہے جو قصیدہ سے ملتا جلتا ہے لیکن قصیدہ سے مختصر اور قافیہ کی تنگنا سے آزاد تر ہے۔ وطنی، عشقی، عرفانی، بہادری اور پہلوانی ایسے جذبات کے اظہار کے لئے مثنوی کے قالب کو پسند کیا گیا ہے جس کے ہر بیت کا قافیہ دوسرے ابیات سے مختلف ہوتا ہے اور اسی وجہ سے شاعر کو الفاظ کا مقید نہیں بناتا۔ نصیحت آمیز اور لطیف نکات کو قطعہ اور رباعی میں سمویا جاتا ہے، تاکہ پڑھنے والا بغیر کسی طویل انتظار اور اکتاہٹ کے، جان کلام کو سمجھ لے۔

---

(۱) "اصول انتقاد ادبیات"، پروفیسر سید عابد علی عابد، ص ۲۴۷ تا ۲۴۸

غور کرنے سے پتہ چلتا ہے کہ اس امر کی پابندی سے رعایت نہیں کی گئی کہ ایک خاص مو ضوع کو ہمیشہ ایک مخصوص قالب اور وزن میں بیان کیا جائے۔ مثال کے طور پر کبھی بادشاہ کی تعریف (قصیدہ کا مضمون) غزل کے قالب میں یا مثنوی کے شروع یا آخر میں اور اسی طرح اظہار عشق و شوریدہ سری کو ایک رباعی میں بھی بیان کیا گیا ہے۔

اس بنا پر مناسب یہ ہے کہ شعر کی دستہ بندی یا گروہ بندی (تقسیم) معنی اور موضوع کے لحاظ سے ہونا چاہئے۔ اسی وجہ سے ستائشی، عشقی، عرفانی، داستانی، ایسی صفات ہیں جو شعر کے مو ضوع کو بیان کرتی ہیں اس کے قالب Form) کو نہیں۔

اس امر پر ہمیشہ زور دیا جاتا رہا ہے کہ فارسی شاعری وزن اور قالب پر مسلسل اصرار کرتی رہی ہے۔ بعضوں نے یہ تصور بھی پیش کیا کہ ایسی اہمیت غیر ضروری بھی ہے۔ شعرا نے جس طرح مقصد کو وسائل پر ترجیح دی ہے وہ بھی فارسی شاعری کا عنصر رہا ہے۔

شعریات کی اہم بحثوں میں ایک بحث یہ بھی ہوتی ہے کہ کسی زبان میں شعر کی تعریف کیا کی گئی ہے؟ اور وہی تعریفیں قابل لحاظ سمجھی جاتی ہیں جو زبان کے علما یا ماہرین اور اہم شعرا پیش کرتے رہے ہیں۔ اس سلسلہ میں نظامی عروضی کی ''چہار مقالہ'' کے متعلقہ مباحث پر روشنی ڈالی جاتی رہی ہے اور سچی بات یہ ہے کہ نظامی کی شہرت کا باعث بھی یہی کتاب ہے۔ نظامی شاعر بھی تھا۔ اس کی ایک مثنوی ''ویس ورامین'' کا ذکر کیا جاتا ہے۔ اس کا ایک شعر ''اذاں گویند آرش را کماں گیر۔ کہ ازامل برو انداخت او بیر'' لیکن اس مثنوی کا ذکر صرف ''تذکرہ دولت شاہ'' میں ہے۔ ویسے عوفی نے اپنی کتاب ''تذکرہ لباب الالباب'' میں اس کے پانچ قطعے نقل کئے ہیں۔ لیکن یہ ساری چیزیں ضمنی ہوگئی ہیں اور اس میں ''چہار مقالہ'' نے شعریات کی جو چند باتیں نقل کی ہیں وہ مقدم ہوگئی ہیں اور یہ ایک عہد ساز کتاب ہے۔ نظامی نے اس کا اصل نام ''مجموعہ النوادر'' رکھا تھا، لیکن یہ کتاب چونکہ چار مقالوں پر محیط ہے اس لئے اسی نام سے مشہور ہوگئی۔

اس کتاب کا دوسرا مقالہ علم شعر و صلاحیت شاعر کے بارے میں ہے۔ نظامی نے تمام امور انتہائی اختصار کے ساتھ لکھے ہیں، لیکن اس کی بحث کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ تمام علوم شعر و شاعری کی زد میں آسکتے ہیں۔ کوئی علم ایسا نہیں جو استثنائی صورت رکھے۔ ''چہار مقالہ'' میں نہ محض قصیدہ گوئی یا کیفیتوں کو شعر کے لوازم میں گردانا گیا ہے بلکہ اس بات پر اصرار ہے کہ شعر میں ایسی کشش ہونی چاہئے کہ وہ کسی بھی علم کو موثر بنادے۔ نظامی شاعری کے آفاق کو وسیع کرنا چاہتا ہے۔ مشرق

تنقید میں شاعری کی عظمت کا ایسا احساس بہت ہی کم کیا گیا ہے۔ چنانچہ بعد کے شعرا بھی اس بوطیقا کے تحت شعر کہنے پر مائل ہوئے۔ ''چہار مقالہ'' میں کم از کم دس ایسی حکایتیں درج کی گئی ہیں جو شاعری سے متعلق ہیں۔ قدیم شعرا کے حالات بھی زیر بحث آئے ہیں۔ شاعروں میں رودکی عنصری فرخی اور فردوسی کا ذکر کیا گیا ہے۔ لہذا یہ کہا جا سکتا ہے کہ ''چہار مقالہ'' فارسی شعریات کے سلسلے کی بیحد اہم کتاب ہے۔ اس کتاب سے استفادہ کرنے والوں میں یوں تو بہت سے لوگ ہیں لیکن عوفی نے اپنے تذکرہ ''لباب الالباب'' کی تالیف میں اس سے خاصا اکتساب کیا ہے۔

نظامی نے اپنی بحث کی شروعات اس طرح سے کی ہے:-

''شاعری صناعتے است کہ شاعر بدان صناعت اتساق مقدمات مو ہمہ کند والتنام قیاسات منتجہ برآں وجہ کہ معنی خرد را بزرگ گرداند و معنی بزرگ راخرد و نیکو را در خلعت زشت باز نماید وزشت را در صورت نیکو جلوہ کند و بایہام قوت ہائے غضبانی وشہوانی را برانگیزد تا بدان ایہام طباع راانقباضی وانبساطی بود وامور عظام را در نظام عالم سبب شود چناں کہ آوردہ اند'' (۱)

گویا شاعر سب سے پہلے سلامتی عقل سے وابستہ ہو، زبردست غور وفکر کی طبیعت رکھے...... اس کے یہاں فکر کی گہرائی ہو، صاحب نظر ہو اور مختلف قسم کے علوم پر دسترس رکھے۔ گرد و نواح کی رسموں پر اس کی نگاہ ہونی چاہئے۔ گفتگو میں خوش بیانی ہو، عیش وعشرت کی محفل میں خندہ پیشانی کا ثبوت دے اور ہر حال میں اس کے اشعار ایسے ہوں کہ صحیفۂ روزگار پر لکھے جا سکیں۔ شرفا اس سے فیض اٹھائیں اور بیاضوں میں اس کے اشعار نقل کئے جائیں اور شہروں میں پڑھے جائیں۔ وغیرہ وغیرہ۔

ایک دوسری اہم بات کی طرف اس نے توجہ دلائی ہے کہ اگر شعر پُر اثر نہ ہو تو وہ بے قیمت ہوتا ہے۔ شعر سے شاعر زندہ رہ سکتا ہے۔ لیکن جب شعر ہی مجہول ہو تو شاعر کے زندہ رہنے کی بات کیا کی جا سکتی ہے۔ اس نے اس بات پر بھی زور دیا ہے کہ شاعر آغاز شباب اور عالم جوانی میں متقدمین کے اشعار سے بیس ہزار شعر اور متاخرین کے رسوم کے دس ہزار کلمات متحضر کر لے، تبھی وہ ایک اچھا شاعر بن سکے گا۔ اس نے تلقین کی ہے کہ شعرا ہمیشہ استادوں کے دیوان پڑھتے رہیں اور سخن کی باریکیوں کو سمجھنے کی کوشش کریں۔ اس لئے بھی کہ ایسا مطالعہ اشعار کے اقسام سے انہیں باخبر

---

(۱) مقالات دوم: در ماہیت علم شعر و صلاحیت شاعر، ص ۳۱، ''چہار مقالہ'' مرتبہ: مولوی محمد رفیع، فاضل دیو بند

کرے گا اور شعر کے حسن و قبح سے اس کی واقفیت ہو جائے گی۔ خاص طور پر اس نے اس بات پر زور دیا ہے کہ وہ فن شعر کی طرف متوجہ ہو اور عروض پڑھے۔ اس کا مشورہ ہے کہ استاد ابوالحسن السرخسی البہرامی کی تصنیفات دیکھئے۔ ان امور کو اس نے اس طرح درج کیا ہے:۔

''اما شاعر باید کہ سلیم الفطرۃ عظیم الفکرۃ صحیح الطبع جید الرویہ دقیق النظر باشد در انواع علوم متنوع باشد و در اطراف رسوم مستطرف زیرا کہ چنانکہ شعر در ہر علمی بکار ہمی شود ہر علمی در شعر بکار ہمی شود و شاعر باید کہ در مجلس محاورت خوشگوی بود و در مجلس معاشرت خوشروی و باید کہ شعر او بدان درجہ رسیدہ باشد کہ در صحیفۂ روزگار مسطور باشد و بر السنہ اصرار مقرو کبر مفائن بنو پسند و در مدائن بخوانند کہ حظ اوفر وقسم افضل از شعر بقا اسم است و نا مسطور و مقرؤ بنا شد این معنی بحاصل ینا ید و چون شعر بدین درجہ بنا شد تا ثیر او را ثر بنود و بیش از خداوند خود بمیر دو چون او را در بقا خویش اثری نیست در بقا اسم دیگر چہ اثر باشد اما شاعر بدین درجہ نرسد الا کہ در عنفوان شباب و در روزگار جوانی بیست ہزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد و دہ ہزار کلمہ از آثار متاخران پیش چشم کند و پیوستہ دواوین استادان ہمی خواند و یاد ہمی گیرد کہ در آمد و بیرون شد ایشان از مضایق و دقائق سخن بر چہ وجہ بودہ است تا طرق وانواع شعر در طبع او مرتسم شود و عیب و ہنر شعر بر صحیفۂ خرد او منقش گردد تا سخنش روی در ترقی دارد و طبعش بجانب علو میل کند، ہر کرا طبع در نظم شعر راسخ شد و سخنش ہموار گشت روی بعلم شعر آرد و عروض بخواند گرد تصانیف استاد ابوالحسن السرخسی البہرامی گردد''(۱)

لیکن ضرورت اسی بات کی ہے کہ متن کے مزید حصے نقل کئے جائیں:۔

''اما شاعر بدین درجہ نرسد الا کہ در عنفوان شباب و در روزگار جوانی بیست ہزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد و دہ ہزار کلمہ از آثار متاخران پیش چشم کند و پیوستہ دواوین استادان ہمی خواند و یاد ہمی گیرد کہ در آمد و بیرون شد ایشان از مضایق و دقائق سخن بر چہ وجہ بودہ است تا طرق وانواع شعر در طبع او مرتسم شود و عیب و ہنر شعر بر صحیفۂ خرد او منقش گردد تا سخنش روی در ترقی دارد و طبعش بجانب علو میل کند، ہر کرا طبع در نظم شعر راسخ شد و سخنش ہموار گشت روی بعلم شعر آرد

---

(۱) در چگونگی شاعر و شعراء، ''چہار مقالہ'' مرتب: ڈاکٹر سید رغیب حسین

وعروض بخواند و گرد تصانیف استاد ابوالحسن السرخسی البهرامی گردد چوں 'غایة العروضین' و 'کنز القافیہ' ونقد معانی ونقد الفاظ وسرقات وتراجم وانواع این علوم بخواند براستادی کہ آن داند تا نام استادی را سزا وار شود واسم او در صحیفۂ روزگار پدید آید چنانکہ اسامی دیگر استادان کہ نا مہای ایشان یاد کردیم تا آنچہ از مخدوم و ممدوح بستاند حق آن بتواند گزارد در بقا اسم واما بر پادشاہ واجب است کہ چنین شاعر را تربیت کند تا در خدمت او پدیدار آید و نام او از مدحت او ہویدا شود اما اگر ازین درجہ کم باشد نشاید بدو سیم ضائع کردن وبشعر او التفات نمودن خاصہ کہ پیر بود و درین باب تفحص کردم ام در کل عالم از شاعر پیر بدتر نیافتہ ام و ہیچ سیم ضائع تر از آن نیست کہ بوی دہند نا جوانمردی کہ بہ پنجاہ سال ندانستہ باشد کہ آنچہ من ہم گو یم بداست کہ بخواہد دانستن اما اگر جوانی بود کہ طبع راست دارد اگر چہ شعرش نیک نبا شد وتعہد او فریضہ وتفقد او لازم، اما در خدمت پادشاہ ہیچ از بدیہہ گفتن نیست کہ بہ بدیہہ طبع پادشاہ خرم شود ومجلسہا بہ افروزد وشاعر بمقصود رسد وآن اقبال کہ رودگی از آل سامان دید بہ بدیہہ گفتن وزود شعری کس ندیدہ است" (۱)

مذکورہ بالا متن کا ترجمہ دیکھیے:-

"جب تک آغاز شباب اور عالم جوانی میں متقدمین کے اشعار سے بیس ہزار شعر اور متاخرین کے رسوم کے دس ہزار کلمات مستحضر نہ کرلے اور ہمیشہ استادوں کے دیوان پڑھتا رہے اور معلوم کرے کہ سخن کی باریکیوں اور تنگیوں سے ان کی آمد و رفت کس طریقہ پر ہوئی ہے تاکہ اشعار کے اقسام و طریقہ اس کی طبیعت پر منقش اور شعر کی بھلائی و برائی اس کے صحیفۂ عقل پر ثبت ہوجائے۔ جس سے اس کا کلام ترقی کی طرف راجع اور اس کی طبیعت بلندی کی طرف مائل ہو۔ جس شخص کی طبیعت شعر نظم کرنے میں مضبوط ہوجائے اور اس کا کلام مناسب ہونے لگے تو وہ فن شعر کی طرف متوجہ ہو اور عروض پڑھے۔ استاد ابوالحسن السرخسی البہرامی کی تصنیفات دیکھیے۔ مثلاً 'غایة العروضین'، 'کنز القافیہ'، نقد الفاظ، سرقات

(۱) فصل در چگونگی شاعر وشعراء، ص ۴۵ تا ۴۷، "چہار مقالہ" تالیف احمد بن عمر بن علی النظامی العروضی السمرقندی، بہ سعی واہتمام وتصحیح ڈاکٹر سید رغیب حسین

اور تراجم اور اس علم کی ہر قسم کو کسی استاد سے جس کو وہ مناسب سمجھتا ہو پڑھے تا کہ استاد کا نام سزاوار ہو اور اس کا صفحات روزگار پر (جیسے دوسرے استاد کہ جن کا نام ہم نے بیان کیا) روشن ہو۔ تا کہ جو کچھ مخدوم وممدوح سے حاصل کرے بقائے نام میں اس کا حق ادا کر سکے۔ لیکن بادشاہ پر واجب ہے کہ ایسے شاعر کی تربیت کرے جب اس کی خدمت میں ظاہر ہو، تا کہ اس کا نام اس (شاعر) کی مدح سے روشن ہو۔ لیکن اگر اس درجہ سے کم ہو تو اس پر مال وزر ضائع کرنا اور اس کے اشعار پر توجہ نہ کرنا چاہئے۔ خاص کر جب کہ بوڑھا ہو۔ میں نے اس باب میں بہت غور کیا ہے اور تمام دنیا میں بوڑھے شاعر سے بدتر کسی کو نہ پایا اور کوئی روپیہ اس سے زائد کار نہیں ہو سکتا جو اسے دیا جائے۔ جو شخص پچاس تک یہ نہ جان سکا کہ جو کچھ میں کہہ رہا ہوں درست نہیں تو اب کب جان سکے گا۔ لیکن اگر جوان ہو اور طبیعت مناسب رکھتا ہو تو اگر چہ اس کے شعر اچھے نہ ہوں لیکن امید ہے کہ آئندہ اچھے ہو جائیں گے۔ شریعت آزادگی میں اس کی تربیت واجب اور اس کی ذمہ داری فرض اور اس کے ساتھ مہربانی لازم ہے۔ لیکن بادشاہ کی خدمت میں فی البدیہہ کہنے سے بہتر کوئی طریقہ نہیں۔ کیوں کہ بدیہہ سے بادشاہ کی طبیعت خوش ہو جاتی ہے۔ مجالس...... ہیں اور شاعر اپنے مقصود پر پہنچتا ہے۔ بدیہہ گوئی اور جلد شعر کہنے میں جو اقبال رودکی نے آں سامان سے پایا کسی کو نصیب نہ ہوا۔"

بدیہہ گوئی کے باب کے سلسلے میں اس کا بیان ملاحظہ ہو:۔

"اما باید دانست کہ بدیہہ گفتن رکن اعلی است در شاعری و بر شاعر فریضہ است کی طبع خویش را بریاضت بدان درجہ رساند کہ در بدیہہ معانی انگریزد کہ سیم از خزینہ بدیہہ بیرون آید و پادشہ را حسب حال بطبع آرد و این ہمہ از بہر مراعات دل مخدوم وطبع ممدوح می باید و شعرا ہر چہ یافتہ انداز صلاحیت معظم بدیہہ وحسب حال یافتہ اند"(۱)

ذیل میں یہ امور اردو میں لکھ رہا ہوں:۔

---

(۱) فصل ۵، درچگونگی شاعر وشعراء، ص ۴۴، "چہار مقالہ" تالیف: احمد بن عمر بن علی النظامی العروضی السمرقندی بہ تصحیح و ترتیب: مولوی محمد رفیع، فاضل دیوبند

''واضح ہو کہ شاعری میں بدیہہ گوئی ایک اعلی رکن ہے۔ شاعر کولازم ہے کہ اپنی طبیعت کو محنت اور کوشش کر کے اس درجہ تک پہنچائے کہ بدیہہ گوئی میں معانی پیدا کر سکے۔ کیوں کہ بدیہہ گوئی کی وجہ سے خزانہ سے (شاعر کے انعام کو) روپیہ نکلتا ہے اور بادشاہ کو حسب حال ہی پسند آتا ہے۔ اور یہ سب باتیں مخدوم کے دل اور ممدوح کی طبیعت کی خوشنودی کے واسطے ہونا چاہئے۔ شعرا نے جب کبھی بڑے بڑے انعامات حاصل کئے ہیں تو بدیہہ گوئی اور حسب حال بیان کرنے سے پائے ہیں۔''

میں نے اس متن کا ترجمہ اس لئے کیا کہ فارسی ذوق بیحد کم ہوتا جا رہا ہے۔ اس لئے ضرورت اس بات کی ہے کہ جہاں کہیں ضروری معلوم ہو ترجمہ کے مرحلے سے گزرا جائے۔ ''چہار مقالہ'' میں کئی باتیں ایسی ہیں جو دل کو لگتی ہیں اور ہر زمانے کی شعریات کے لئے ممد ومعاون ثابت ہوسکتی ہیں۔ اساتذہ کے کلام سے واقفیت نہ ہوگی تو شعر وشاعری کے بہت سے نکات روپوش رہیں گے اور نئی نسل ان سے استفادہ نہیں کر سکے گی۔ فن شعر کی طرف راجع ہونا دراصل بہت سے شعری فنون سے واقفیت کی راہ ہے۔ جہاں تک عربی وفارسی اور اردو کا تعلق ہے اوزان و بحور تو اس کی ریڑھ کی ہڈی ہیں۔ لہذا اگر نظامی سمرقندی اس علم سے واقفیت پر زور دے رہا ہے تو بڑی اہم بات ہے۔ دوسرے یہ بھی کہ ایسے تمام نکات کی واقفیت مناسب اساتذہ کے ذریعہ ممکن ہے۔ نظامی سمرقندی تو بادشاہ تک کو تلقین کرتا ہے کہ وہ اس فن سے وابستہ لوگوں کو اس کی طرف توجہ کرے، ضروری ہے کہ عالم جوانی میں ہی فنون سے واقفیت ہو جائے اس لئے کہ ایک زمانہ گزرنے کے بعد ذہن و دماغ میں وہ قوت باقی نہیں رہتی۔

عروضی نظامی سمرقندی نے بدیہہ گوئی پر خاصا زور صرف کیا ہے، دراصل اس عمل سے لازماً قوت تخلیق میں اضافہ ہوتا ہے اور اس سے فن پر دسترس کی قوت نصیب ہوتی ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ سمرقندی نے جو باتیں کہی ہیں وہ کل بھی اہم تھیں اور آج بھی اہم ہیں، جس کی طرف ہر اس شخص کو راغب ہونا چاہئے جو فارسی شعریات سے فیض کرنا چاہتا ہے۔

''قابوس نامہ'' بھی فارسی شعریات کی تفہیم میں خاص اہم سمجھی جاتی ہے۔ یہ دراصل عنصر المعالی کیکاوس بن وشمگیر کی کتاب ہے۔ اس کے دائرہ حکومت میں طبرستان کے کوہستانی علاقے تھے۔ مورخین اس کے خاندان کے افراد کو اہل بیوت کہتے ہیں۔ البیرونی اسے نوشیرواں کے باپ

کیقباد کے سلسلہ نسب سے ملاتا ہے۔ واضح ہو کہ المعالی بن وشیمگر محمود غزنوی کے ساتھ ہندوستان پر حملہ میں شریک تھا۔ تاریخ طبرستان (ابن اسفندی) نہ صرف اس کے علم وفضل کا قائل ہے بلکہ یہاں تک کہتا ہے کہ جو اس کے علمی اوصاف سے باخبر ہونا چاہتا ہے اسے ابوالمنصور السلمی اور ادبی نگارشات سے گزرنا چاہئے۔ اس نے ''قابوس نامہ'' کی بیحد تعریف وتوصیف کی ہے۔ ''قابوس نامہ'' محض شعریات سے بحث نہیں کرتی، نہ اس کا یہ مرکزی نقطہ ہے، بلکہ حقیقت یہ ہے کہ مصنف نے اپنے بیٹے کی تربیت اور نصیحت کے لئے یہ کتاب قلمبند کی۔ اس میں بہت سے موضوعات سامنے آگئے۔ چونکہ قابوس وشیمگر عربی اور فارسی کا شاعر بھی تھا اس لئے اس نے شعر کی بابت اور شعر گوئی کے سلسلہ میں ضروری آرا قلمبند کی ہیں۔ محققین کہتے ہیں کہ وہ انشا اور نامہ نویسی میں کلی دسترس رکھتا تھا۔ اس کے رسائل عربی میں بھی ہیں جنہیں طبرستان کے ایک ادیب عبدالرحمٰن یزدی نے ''کمال البلاغۃ'' کے نام سے مرتب کیا ہے۔ قابوس کی موت فطری نہیں ہوئی بلکہ اسے قتل کیا گیا۔ اس لئے ''قابوس نامہ'' میں اپنے بیٹے کے لئے شاعری کے حوالے سے جو ہدایات دی ہیں وہ اس طرح ہیں:-

> ''اے پسر اگر شاعر باشی جہد کن تا سخن تو سہل ممتنع باشد و پرہیز از سخن غامض و پیچیزی کہ تو دانی و دیگری نداند کہ بشرح حاجت افتد مگوئی، کہ این شعراز بہر مردمان گویند نہ از بہر خویش و بوزن و قوافیت قناعت مکن و بی صناعتی و ترتیبی شعر مگوئی کہ شعر راست ناخوش بود، صنعت و جر بک باید کہ بود و شعر در ترجمہ مردم رانا خوش آید، باصناعت باید برسم شعرا، جون..............
>
> اما اگر خواہی کہ سخن تو عالی باشد و بماند بیشتر سخن مستعار گوں و استعارت بر ممکنات گوئی و در مدح استعارت بکار دارد، اگر غزل و ترانہ گوئی سہل و لطیف تر گوں و بقوافی معروف گوں، تازیبا سرد و غریب مگوی، برحسب حال عاشقانہ و سخنا لطیف گوی و امثالہا، خوش بکار دار، جنانک، خاص و عام راخوش آید، زینہار کہ شعر گران و عروضی نگوی، کہ گرد عروض و وزنہا گران کسی گردد کہ طبع ناخوش دارد و عاجز بود از لفظ خوش و معنی ظریف، اما اگر اگر نخواہند گوی روا باشد و لکن عروض بدان و علم شاعری و القاب و نقد شعر بیاموز، تا اگر میان شعرا مناظرہ افتدی با تو کسی مکاشفتی نتواند کردن و اگر امتحان کنند عاجز نباشی۔

هر گز سخن ناتمام مگوی و سخنی نیز که بگویند تو در نظم مگوئی، که نثر جون رعیت است و نظم جون بادشاه، آن چیز که رعیت را نشاید بادشاه را هم نشاید و غزل و ترانه آبدار گویی در خور ممدوح گوی و آن کسی را که هرگز کارد بر میان نبسته باشد مگوی که شمشیر تو شیر افگند و بنیزه کوه بی ستون برداری و به تیر موی بشگافی و آنک هرگز برخری نشسته باشد اسپ او را بدلدل و براق و رخش و شبدیز ماننده مکن، و هجا گفتن عادت مکن، که همیشه سبوی از آب درست نیاید، اما برزهد و توحید اگر قادر باشی تقصیر مکن، که بهر دو جهان نیکوست و در شعر دروغ از حد مبر، هر چند که مبالغت دروغ در شعر هنر است و مرثیت دوستان و محتشمان نیز گفتن واجب باشد۔

اگر جایی معنی غریب شنوی و ترا آن خوش آید و خواهی که برگیری و دیگری جامی استعمال کنی مکابره مکن و هم آن لفظ را بکار مبر، و اگر ممدوح طلب کنی و کار بازار کنی مدبر روی و بلید جامه و ترش روی مباش، دایم تازه روی و خندہ ناک باش، حکایات و نوادر و سخن مسکته و مضحکۂ بسیار حفظ کن، در بازار بیش ممدوح گوی، که شاعر را، زین جاره نباشد، سخن بسیار است، اما بدین مختصر کردیم و باللہ التوفیق'' (۱)

اے میرے فرزند ارجمند، اگر تو شاعر بننا چاہتا ہے تو تیرے لئے ضروری ہے کہ تو ریاضت و مجاہدہ کرتا کہ تیرا کلام سہل ممتنع ہو سکے اور تیرے لئے ضروری ہے کہ تو ''سخن غامض'' سے اجتناب کر، اس وجہ سے کہ جو تو جانتا ہے دوسرے اس سے نابلد و ناواقف ہیں تا کہ تجھے تشریح و توضیح کی حاجت نہ ہو سکے۔ یہ اس لئے بھی ضروری ہے کہ تیرا کلام دوسرے لوگ پڑھیں گے اور اس کا دائرۂ صرف تیری ذات تک ہی محدود نہیں رہے گا۔ اور وزن و قوافی پہ قناعت مت کر اور بغیر صنعت و ترکیب کے شعر گوئی سے اجتناب کر۔ کیوں کہ سیدھا اور سپاٹ کلام خوش آئند نہیں ہوتا۔ تیرے کلام میں صنعت و ظرافت کا عنصر ہونا ضروری ہے اور شعر کا ترجمہ لوگوں کو راس نہیں آتا۔ تیرا کلام صنعت کے سانچے میں ڈھلا ہوا ہو، تا کہ تیرا شعر حسن کمال کو پہنچے اور اوج ثریا کو چھو سکے۔

اے میرے عزیز اگر تو چاہتا ہے کہ تیرا کلام چھایا رہے اور مرور ایام اور امتداد زمانہ کے علی الرغم جاری و ساری رہے تو ''سخن مستعار'' کو اپناؤ اور ممکنہ حد تک استعارات پر مبنی کلام کا اختراع

---

(۱) باب سی و پنجم در رسم شاعری، ص ۱۴۸ تا ۱۶۰، ''قابوس نامہ''، تالیف: امیر عنصر المعالی کیکاوس بن اسکندر یہ بن قاموس بسن وشمگیر

کرو اور استعارہ کے مدح و توصیف سے درکار رکھو۔ اور اگر تو غزل و ترانہ کہنا چاہتا ہے تو ضروری ہے کہ وہ سہل ہو اور لطیف تر ہو اور تیرا یہ سخن مشہور و معروف قوافی میں ہو۔ نادر الوجود اور غرائب سے پرہیز کرو، حسب حال عاشقانہ کلام اور سخن لطیف کہا کرو، اور اسے مثالوں سے مزین کیا کرو، تاکہ اس پر خاص و عام کی سند کی مہر ثبت ہو سکے۔ کبھی بھی ثقیل و عروضی شعر نہ کہنا کیوں کہ اوزان و قوافی کے بار گراں سے بوجھل کلام طبیعت کو جچتا نہیں ہے اور اچھے لفظ اور معنی ظریف تک رسائی میں وہ عاجز اور بے بس ہو جاتی ہے۔ ہاں اگر لوگوں کو ایسے ہی کلام کا اشتیاق ہو تو تیرا یہ انداز موزوں و مناسب ہو گا۔ لیکن تیرے لئے علم العروض اور شاعری و تنقید کے اصول و مبادیات سے واقفیت ضروری ہے۔ تا کہ جب بھی تیرا شاعروں سے مناظرہ ہو جائے تو کوئی مات نہ دے سکے اور اگر وہ تیرا امتحان لیں تو تو جواب دینے میں اپنے کو بے بس نہ سمجھ سکے...... اور مندرجہ ذیل علم العروض سے متعلق ''بحر'' کے ہندہ دائرہ ہے اور اس دائرہ و بحر کا نام اس طرح ہے...... اور تیرے کلام کا دائرہ چاہے وہ مدحیہ، غزلیہ ہو ہجویہ یا پھر مرثیہ ہو اسی بحر کے گرد مدوّر رہے گا۔ اور کبھی بھی نامکمل کلام مت کہنا۔ اگر لوگوں کی بات نثر میں ہو تو تیرے لئے ضروری ہے کہ تیری بھی اسی قماش میں ہو نہ کہ نظم میں۔ کیوں کہ نثر کی حیثیت پرجا کی سی ہے اور نظم راجا کی سی حیثیت رکھتی ہے اور راجا و پرجا میں جو تفاوت ہے وہ اظہر من الشمس ہے۔ تیرا ترانہ اور غزلیہ کلام طاقتور ہو اور زبردست مدح سرائی کا حامل ہو۔ تو بلند ہمت اور عالی حوصلہ رہ اور ہر ایک کے بدلے کی فکر رکھ۔ تیرا ممدوح تیری مدح سرائی کے شایان شان ہو، یعنی تیرے بیان کردہ اوصاف سے مطابقت و مماثلت رکھتا ہو۔ تباین و مغائرت کی کیفیت نہ ہو۔ اس لئے تیرے لئے ضروری ہے تو ''شمشیر تو شیر افگند و بنیزہ کوہ بی ستون برداری و بہ تیر موی بشکافی'' کی تشبیہات و استعارات کے استعمالات سے گریز کر اور اپنے ممدوح کو ''اسب اور ابدلدل و براق و رخش و شبدیز'' کا مشبہ مت قرار دے۔ اور انداز تخاطب کا خیال رکھا کر۔ شاعر کے لئے ضروری ہے کہ وہ اپنے ممدوح کی فطرت و طینت سے آگاہ و باخبر رہے اور اس کی پسند اور ناپسند کا بھرپور خیال رکھے۔ تو پست ہمت مت بن اور قصیدہ گوئی میں اپنی حیثیت کو فراموش نہ کر لینا، الا یہ کہ ممدوح کو یہی چیز پسند ہو۔ ہجو گوئی کی عادت مت اختیار کرنا کہ حالات ہمیشہ یکساں نہیں رہتے۔ جہاں تک ہو سکے زہد اور توحید کے سلسلے میں تقصیر سے کام مت لینا، کیوں کہ یہ دونوں جہاں میں نیکی کے باعث ہیں۔ اور شعر گوئی میں ممکنہ حد تک دروغ گوئی سے اجتناب کرنا جبکہ شعر کے اندر دروغ گوئی میں مبالغہ ایک ہنر سمجھا جاتا ہے۔ اور تیرے لئے ضروری ہے کہ تو ہم نفسان رفتہ اور رفتگان یاران صفا

کیش کا مرثیہ پڑھے۔ غزل سرائی و مرثیہ گوئی کا انداز مدح سرائی و ہجو گوئی سے الگ ہونا چاہیے۔ کیوں کہ مدح کی ضد ہجو ہے جب کہ غزل و مرثیہ ''ہم جنین'' ہیں۔ جب بھی شعر کہا کر تو اپنی مشق و مزاولت والا ہی کہہ، نہ دوسرے لوگوں کا، تاکہ تو وسیع الطبع ہو سکے اور تیرے شعر کا میدان وسیع اور کشادہ ہو سکے اور شعریات کے اصول و ضابطے کا پابند رہ۔ تیرے لئے ضروری ہے تو قادر الکلام، وسیع الطبع اور ماہر ہو۔ ممکن ہے تیرا کبھی کسی اجنبی جگہ سے واسطہ پڑ جائے اور پیش کردہ کلام غیر معیاری ہو، لیکن تیرے ٹوکا ٹوکی سے وہاں کی فضا مکدر ہو جائے تو ایسے اقدام سے باز رہنا۔ اس وقت تیرا یہ قدم ''مدح کی جگہ ذم'' کا مترادف ہو جائے گا۔ تیرے لئے ایسے موقع و مقام پر ضروری ہے کہ تو غزل سرائی میں مرثیہ سے کام لے اور مرثیہ گوئی میں غزل سے کام لے تاکہ کسی کو تیرے ذاتی احوال و کوائف کا علم نہ ہو سکے۔ اگر تیرا ممدوح تجھ سے ناشائستہ حرکات کا متمنی ہو تو اس سے باز رہ۔ ترش روئی و جامہ پلیدی سے پرہیز کر۔ ہمیشہ خندہ پیشانی سے پیش آ اور مسکان بھرے چہرے سے معاملہ کو انجام دے۔ اچھی حکایتیں، بہترین قصے اور اسکات کلی اور لطیفے و چٹکلے کثرت سے یاد کیا کر۔ اس لئے۔ اپنے ممدوح کی حد سے زیادہ تعریف بھی نامناسب ہے اور ایسی صورت میں شعر کا یہ رویہ غیر مستحسن بھی مانا جاتا ہے۔ اور باتیں بہت ہیں اس لئے ہم نے اختصار سے کام لیا۔ اور ''توفیق باندازۂ ہمت ہے ازل سے۔''

صاحب ''قابوس نامہ'' نے شعریات کے باب میں اپنے بیٹے کو جو ہدایات دی ہیں اس کی اہمیت کبھی کم نہیں ہو سکتی۔ دراصل وشمگیر سہل ممتنع کو بڑی اہمیت دیتا ہے، اس کے نزدیک ''سخن غامض'' عیب سے کم نہیں۔ وہ چاہتا ہے کہ شعر ایسا ہو کہ سننے والا یا پڑھنے والا اسے فوراً سمجھ لے اور تشریح و توضیح کی ضرورت نہ پڑے۔ لیکن حیرت انگیز طور پر وہ صنعت گری کا بھی قائل ہے۔ صنعتیں سہل ممتنع میں دخل انداز ہو سکتی ہیں اور کوئی ضروری نہیں کہ تشبیہ و استعارہ ہمیشہ غیر پیچیدہ رہے۔ وشمگیر کو احساس تھا کہ سیدھا اور سپاٹ کلام معتبر نہیں ہو سکتا اور سہل ممتنع میں عام طور پر یہ کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ حالانکہ بعض سہل ممتنع کے شعرا نے بلاغت کا استعمال اس طرح سے کیا کہ وہ ملہم نہیں ہو سکا لیکن یہ سب کے بس کی بات نہیں، مگر یہی کیا کم ہے کہ وشمگر کو احساس تھا کہ سپاٹ بیانی شاعر کے لئے مضر ہے۔

وشمگر شاعری میں ظرافت کا عنصر بھی تلاش کرنا چاہتا ہے، لیکن ظرافت کے سلسلے میں بھی وہ سپاٹ بیان کا حامی نہیں۔ اس کی وجہ صاف ہے کہ وہ شاعری کے مرحلے میں حسن کمال کو خاصی

اہمیت دیتا نظر آتا ہے۔

یہ حیرت کی بات ہے کہ وشیمگر ''سخن مستعار'' کو اپنانے پر زور دیتا نظر آرہا ہے۔ مابعد جدید رویے میں اس بات پر زور دیا جانے لگا ہے کہ کوئی کلام اوریجنل نہیں ہوسکتا۔ اب شاعر کی اپنی تخلیقی قوت ہے کہ وہ پرانے خیالات کو نئے قالب میں کیسے ڈھالتا ہے۔ حیرت ہے کہ وہ اس نکتہ سے بہت پہلے واقف ہو گیا تھا۔ وشیمگر اس پر وزن ڈالتا محسوس ہوتا ہے، بلکہ وہ اس میں اختراعی کیفیت پیدا کرنا چاہتا ہے۔ بعض صنفوں کے معاملے میں اس کا احساس ہے کہ وہ لطیف ہو۔ خصوصاً غزل کے باب میں اسے لطیف ہونے کا اصرار کرتا ہے۔ لیکن وہ یہ بھی کہتا ہے کہ اس کے اوزان وقوافی غیر معروف نہ ہوں اور غرابت کا احساس نہ ہو، آجکل جس طرح اردو، فارسی کی غزلوں میں دور از قوافی کا استعمال ہو رہا ہے وہ وشیمگر کے نقطہ نظر سے غیر اہم ہے۔ ہر حال میں وہ ان چیزوں کو ناپسند کرتا ہے جو نادرالوجود ہوں اور غرائب کے زمرے میں آتی ہوں۔

وشیمگر عاشقانہ کلام کو لطیف تر بنانا چاہتا ہے، تاکہ اس سے ہر طبقہ کے لوگ مستفید ہو سکیں۔ وشیمگر کو ثقیل عروضی معاملات سے ایک طرح کا تنفر ہے اور قوافی کو بھی وہ فطری انداز بخشنا چاہتا ہے۔ یہاں بھی وہی نکتہ ہے کہ عام لوگوں کی تفہیم بے بس نہ ہو جائے، لیکن بعض لوگ دور از کار چیزیں بھی پسند کرتے ہیں۔ وشیمگر کو اس کا احساس بھی ہے، چنانچہ وہ چاہتا ہے کہ لوگ نہ صرف علم العروض سے واقف ہوں بلکہ تنقید کے اصول ومبادیات سے بھی ان کی وابستگی ہو۔

وشیمگر اس بات پر زور دیتا نظر آتا ہے کہ کلام کو ہر حال میں مکمل ہونا چاہئے۔ وہ ایک اچھے کی بات کہتا ہے کہ نثر ونظم کا مزاج الگ ہوتا ہے۔ اور وہ اس سلسلہ میں بادشاہ ورعایا کی بات کرتا ہے۔ شاعری کو وہ راجا کہتا ہے اور نثر کو پرجا۔ یہ بات آج دوسرے لفظوں میں کہی جاتی ہے۔ میں نے کہیں پڑھا تھا کہ شاعری دراصل رقص ہے جو اپنے آپ میں مکمل ہوتی ہے۔ جبکہ نثر رفتار ہے جس کی ایک منزل ہوتی ہے۔ ایک منزل پر آکر رفتار کی قدر وقیمت ختم ہو جاتی ہے، لیکن رقص کے حوالے سے یہ بات نہیں کہی جاسکتی ہے۔ حیرت ہوتی ہے کہ وشیمگر نے بہت پہلے یہ امور واضح کر دئے تھے۔

قصیدہ گوئی کے ذیل میں وہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ ممدوح کی مدح سرائی شایان شان ہونی چاہئے، جس میں مغائرت کی کیفیت نہ ہو۔ یہ بھی کہ وہ اچھی طرح جانتا ہو کہ ممدوح کی فطرت وطینت کیا ہے اور اس کی پسند وناپسند کیا ہے۔ اس ضمن میں وہ دروغ گوئی کو رد کرتا ہے۔ حالانکہ اس

کو احساس ہے کہ شعر میں جو مبالغہ ہوتا ہے وہ دروغ ہے، بہت مماثلت رکھتا ہے۔

وشیمگر ہم نفسان رفتہ اور یاران صفا کیش کے مرثیے کو پڑھنے کی ترغیب دیتا ہے۔ وہ اس بات پر بھی زور دیتا ہے کہ ہر صنف کے اپنے اپنے حدود ہیں جو ایک دوسرے سے مطابقت نہیں رکھتے۔ اس طرح کہ مدح میں ذم کا پہلو نہیں ہونا چاہئے۔

وشیمگر نے ایک خاص بات اور لکھی ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ شاعر لطیفے قصے خوب خوب یاد رکھے اور ان سب کو موقع بموقع استعمال کرے۔ متعلقہ متن کو ترجمہ کے ساتھ یہاں صرف اس لئے پیش کر رہا ہوں کہ وشیمگر کی شعریات کے تمام نکات سے بخوبی واقفیت ہو جائے۔ اور وہ بھی اس کی اپنی زبان میں۔

مندرجہ بالا نکات پر غور کریں تو احساس ہوگا کہ وشیمگر سہل ممتنع کی وکالت کر رہا ہے۔ اس کے نقطۂ نظر سے اسلوب سہل ممتنع کی کیفیت اسی وقت رکھے گا جب اس سلسلہ میں ضروری کاوش کی جائے گی۔ ''جہد کن'' سے واضح ہے کہ اسلوب کی یہ صورت آسانی سے پیدا نہیں ہو سکتی لہذا ریاض کی ضرورت ہے۔ پھر وہ یہ بھی کہتا ہے کہ پیچیدگی سے پرہیز لازم ہے۔ گویا وہ رواں دواں اسلوب کا قائل ہے۔ اس حد تک کہ وہ شعر کی ژولیدگی اور پیچیدگی کو خاطر میں نہیں لاتا اور اس بات پر زور دیتا نظر آتا ہے کہ سہل ممتنع کی کیفیت ''سخن غامض'' سے پرہیز ہی سے ممکن ہے۔ وہ اس بات پر بھی اصرار کرتا نظر آتا ہے کہ ایسا اسلوب اختیار کرنا چاہئے جس سے لوگ باخبر رہے ہوں۔ اور لوگ اس سے باخبر نہ ہوں گے تو پھر اس کی توضیح وتاویل کی ضرورت پڑے گی، جو وشیمگر کے خیال سے منا سب نہیں۔ اس سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ وہ شعر کو دوسروں تک معنوی کیفیت کے ساتھ پہنچانا چاہتا ہے۔ لہذا اس کا خیال ہے کہ شعر خود کے لئے نہیں کہا جاتا بلکہ دوسرں کے لئے کہا جاتا ہے۔ یہاں یہ نکتہ بھی سامنے ہونا چاہئے کہ ضروری نہیں ہے کہ شعر ہمیشہ دوسروں کے لئے ہی کہا جائے۔ ادبیات عالم اور خصوصاً اردو و فارسی میں ایسے شعرا بھی ہیں جنہوں نے اشعار تو کہے لیکن انہیں کبھی عوام تک پہنچانے کی کوشش نہیں کی، بس ان کے اشعار ان کی تحویل میں رہے۔ یہ اور بات ہے کہ ان کی وفات کے بعد کچھ محفوظ کلام دوسروں نے مرتب کر کے شائع کروا دیا۔ لیکن شاعر کے اس رویے سے اس امر کا احساس ہوتا ہے کہ شاعری اپنی ذات کے لئے بھی لکھی جا سکتی ہے۔ جس سے تطہیر کا ایک پہلو نکلتا ہے۔ یہاں ٹی ایس ایلیٹ کا ایک فقرہ ذہن میں آ رہا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ''شاعری، شاعر کی نمود نہیں بلکہ ذات سے فرار کی ایک صورت ہے۔ یعنی شاعر مجبور ہے کہ شعر کہے

چاہے وہ اسے اپنی ذات کا عکس نہ بنائے'' یہاں شعری تخلیق میں کتھارس کا جو پہلو ہے وہ بہت نمایاں ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ وشیمگر کے خیالات محدود تھے اور وہ شاعر کو ذات سے صرف الگ نہیں کر تا بلکہ کوئی عوامی شئے تصور کرتا ہے۔ آج کی بوطیقا میں خود فارسی شاعری ایسے ضابطے کو تسلیم نہیں کر تی۔'' قابوس نامہ'' میں کچھ ایسی باتیں بھی ہیں جو آج کے خیالات سے مسلسل ٹکرا رہی ہیں۔ ایسا محسو س ہوتا ہے کہ صاحب قابوس نامہ مختلف قسم کے خیالات و تصورات کو شعری ہدایات میں بدلنا چاہتا ہے۔ اس لئے اس کے بعض نکات متضاد معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً ایک جگہ یہ بھی نصیحت ہے کہ'' محض وزن اور قافیہ پر قناعت نہیں کرنا چاہئے اور صنعت کے بغیر شعر نہیں کہنا چاہئے۔'' وزن اور قافیہ پر قنا عت نہیں کرنے کے کیا معنی؟ محسوس ہوتا ہے کہ وہ ان کے علاوہ بھی کچھ چاہتا ہے اور وہ ہے صنعتوں کا استعمال۔ صنعتیں شعر میں ایسی مماثلتیں پیدا کرتی ہیں کہ جو دور از کار بھی ہو سکتی ہیں۔ مثلاً استعارہ میں یہ صورت دیکھی جا سکتی ہے۔ جب صورت یہ ہو تو سہل ممتنع والی بات کہیں کہیں معلق بھی ہو سکتی ہے۔ اس باب میں ابوالکلام قاسمی اپنے طور پر وضاحت اس طرح کرتے ہیں:۔

> '' قابوس نامہ کے مصنف نے اپنی پانچویں نصیحت میں جو بات کہی ہے وہ اول الذکر دو نصیحتوں سے ہم آہنگ نہیں معلوم ہوتی۔ اس کا خیال ہے کہ صرف موزوں اور مقفّیٰ شاعری پر قناعت نہیں کرنی چاہئے بلکہ شاعری میں صناعی کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ ان دونوں متضاد باتوں کی توضیح ڈاکٹر مسیح الزماں نے یہ کہہ کر کی ہے کہ اچھے شعر کو سادگی اور دقت پسندی کا مرکب ہونا چاہئے۔ راقم الحروف کو اس سلسلے میں ڈاکٹر مسیح الزماں کی بات سے اتفاق نہیں اگر اس بات کو پیش نظر رکھا جائے کہ امیر کیکاوس کے عہد کی فارسی پر عربی زبان و ادب کا نہایت گہرا اثر مرتب ہو رہا تھا، تو یہ بات بھی بہ آسانی سمجھی جا سکتی ہے کہ عباسی عہد کے بعض نقاد مثلاً ابن قتیبہ، ابن سلام، ابن معتز اور قوامہ ابن جعفر کے خیالات کا تضاد دیکھے بغیر امیر کیکاوس نے مختلف عربی نقادوں کے تصورات کو ایک ساتھ اپنی نصائح کا حصہ بنا دیا ہے۔ ان عرب نقادوں میں کوئی عام فہم شاعری کا طرفدار تھا، کوئی صناعی کو فن سمجھتا تھا اور کوئی شاعری کو صرف اپنی ذات کے اظہار کا وسیلہ گردانتا تھا۔ (۱)

---

(۱)'' مشرقی شعریات اور اردو تنقید کی روایت''، ابوالکلام قاسمی، ص ۸۳

عوفی اور اس کی کتاب ''لباب الالباب'' کا ذکر پہلے بھی آچکا ہے۔اس کتاب کی اہمیت اس لئے بھی ہے کہ اس میں بوطیقائی مباحث کے علاوہ ایرانی شاعروں اور ادیبوں کے احوال بھی رقم کئے گئے ہیں۔ظاہر ہے کہ یہ کام بیحد اہم تھا اور ان کے منتخب کردہ شعرا کے احوال کی واقفیت کے لئے اسے جو درجہ حاصل ہے اسے فراموش نہیں کیا جاسکتا۔پھر بھی عوفی نے اپنے انتخاب میں خاصی لچک رکھی ہے۔اس لئے بعض ناقدین ان کے انتخاب پر انگلیاں بھی اٹھاتے رہے ہیں۔اور یہ بالکل حقیقت ہے کہ انتخاب میں معمولی درجے کے اشعار راہ پا گئے ہیں اور اہم اشعار یکجا ہونے سے رہ گئے۔

عوفی نے ''لباب الالباب'' کو دو حصے میں تقسیم کیا ہے۔پہلا حصہ تو وہ ہے جو ایسے شاعروں پر محیط ہے جو بادشاہ، امرا، علما وغیرہ تھے اور دوسرے حصے میں عام شاعروں کا ذکر ہے اور کلام کا انتخاب بھی۔ظاہر ہے کہ اس زمانے میں بادشاہ، وزرا اور امرا کو بھی شعر گوئی سے خصوصی دلچسپی رہی تھی۔چنانچہ ان کے مطالعے سے اس زمانے کے ذہن اور رویے کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔بعض لوگ یہ بھی کہتے ہیں کہ ایسے لوگوں میں چند کا تذکرہ محض متعلقہ افراد کو خوش کرنے کی سبیل ہے۔حالانکہ یہ بات بہت اہم نہیں ہے کہ عوفی کو کسی قسم کی لالچ تھی لیکن معلومات جس طرح ابھر گئے وہ اپنے آپ میں بیحد اہم ہیں۔عوفی نے شعر کے لغوی معنی بھی بتانے کا جتن کیا ہے۔موصوف کو سخن کے باب میں ''آب حیاب'' کا چشمہ قرار دینا ان کے اپنے ذہنی رویے اور شعر کی عظمت پر دال ہے۔

فارسی شعریات کی مزید تفہیم میں شمس الدین محمد بن قیس رازی کا ذکر ناگزیر ہے۔ابتداً یہ کتاب عربی میں قلمبند کی گئی لیکن پھر فارسی میں ترجمہ ہوکر سامنے آئی تو اس کی اہمیت کا اندازہ ہوا۔اس سلسلے میں ڈاکٹر شریف حسین قاسمی لکھتے ہیں:۔

شمس الدین محمد رازی نے جو شمس قیس کے نام سے معروف ہیں اپنی کتاب ''المعجم فی معاییر اشعار العجم'' میں شعر کو ''سخنی اندیشہ، مرتب، معنوی، موزون، متساوی'' سمجھا ہے اور مزید تعریف کی ہے کہ: 'حروف آخرین آن بہ یکدیگر مانندہ باشد' غور کیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ شمس قیس نے دو حروف پر زیادہ زور دیا ہے۔یعنی 'معنوی' اور 'موزون' پر تاکہ شعر اور ہذیان اور اسی طرح نظم و نثر میں فرق واضح ہو جائے۔شمس قیس کا عقیدہ ہے کہ وہ شعر جس میں تازہ، نئے اور اچھوتے خیالات کا موزوں عبارت میں اظہار نہ ہو شعر کہلانے کا مستحق نہیں۔

خواجہ نصیر طوسی نے اپنی انتہائی اہم کتاب ''معیار الاشعار'' میں شعر کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:-

''شعر بہ نزدیک منطقیان کلام مخیل موزون است ودر عرف جمہور کلام موزون مقفیٰ''

کلام ''مخیل موزون'' سے مراد یہ ہے کہ اس میں تازہ اور نئے بامعنی خیالات کو وزن یا ایک دلنشیں انداز میں بیان کیا جائے۔لیکن اگر یہی خیالات ''موزون مقفیٰ'' انداز میں بیان کئے جائیں گے تو یہ نظم ہوگی شعر نہیں۔اسی دلیل کی مدافعت میں خواجہ نصیر نے شعر کی تعریف میں مزید اظہار خیال کیا ہے کہ:-

''الفاظ مہمل بی معنی را، اگرچہ مسجع وزن وقافیہ باشد، شعر نشمہ مند''

خواجہ نصیر اپنے اسی نقطہ نظر سے مزید وضاحت کے لئے اپنی ایک دوسری اہم کتاب ''اساس الاقتباس'' میں رقمطراز ہیں:-

''گویند شعر کلامی است مخیل، مولف از اقوال موزون متساوی مقفیٰ ...... ونظر منطقی خاص است بہ تخیل، ووزن را از آن جہت اعتبار کند کہ بہ وجہی اقتضاء تخیل کند، پس شعر در عرف منطقی کلام مخیل است ودر عرف متاخران کلام موزون مقفیٰ، چہ بہ حسب این عرف، ہر سخنی را کہ وزنی وقافیتی باشد، خواہ آن سخن برہانی باشد وخواہ خطابی وخواہ صادق وخواہ کاذب، واگر ہمہ بہ مثل توحید خالص یا ہذیانات محض باشد آن را شعر خوانند واگر از وزن وقافیہ خالی بود واگرچہ مخیل بود آن را شعر نخوانند واماقد ما، شعر، کلام مخیل را گفتہ اند واگرچہ موزون حقیقی بنودہ است''(۱)

اس بحث سے اس امر کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے کہ خواجہ نصیر شعر میں وزن کی اہمیت خوب سمجھتے تھے۔ان کے حوالے سے یہ بات بھی درست ہے کہ زبانوں کے مزاج کے مطابق وزن اور آہنگ بھی مختلف ہوتے ہیں۔شریف حسین قاسمی نے انکے حوالے سے یہ لکھا ہے کہ قافیہ دراصل عربوں کی دین ہے اور دوسری قومیں اس سے اکتساب کرتی رہی ہیں۔

ان تمام مباحث کو ذہن میں رکھا جائے تو پتہ چلے گا کہ عربی اور فارسی کی شعریات بہت

---

(۱)''جدید فارسی شاعری''،ڈاکٹر شریف حسین قاسمی،ص ۱۰۹

حد تک ایک نہج پر چلتی رہی ہے۔ ہاں زبان میں زمانے اور حالات کے تحت بعض تبدیلیاں بھی نا گزیر ہو گئی ہیں۔

اور اب جب مختلف زبانوں سے رابطہ بڑھ گیا ہے تو فارسی شعریات بھی نئے سانچے اختیار کرنے لگی ہے۔ بہت سے فارسی شعرا نے روایتی اسلوب اختیار کرتے ہوئے یوروپی زبانوں کی شعریات سے استفادہ کرنا شروع کیا ہے، جس سے فارسی بوطیقائی کیفیت وسیع تر ہو گئی ہے۔ نئے طرز اور نہج کی شاعری نے کئی شعرا کو متاثر کیا ہے، جس کی تفصیل میں جانے کا موقع نہیں ہے۔ لیکن اتنی بات تو کہی ہی جا سکتی ہے کہ فارسی شعریات مزید اپنے نئے آفاق کی تلاش میں ہے۔ یہی سبب ہے کہ بعض شعرا حالات کے تحت تازہ بکار معلوم ہوتے ہیں اور ان کی جگہ بھی آہستہ آہستہ مستحکم ہوتی جا رہی ہے۔

■■

ترکی شعریات

یہ بات بھی حیرت زا ہے کہ ابتدائی ترکی شاعری اور شعریات کی تفہیم کے لئے چینی تر جموں کی طرف رجوع کیا جائے۔ بعض محققین کا خیال ہے کہ ترکوں کی اولین شاعری کے نمونے نمایاں نہیں تو کمیاب ضرور ہیں اور جو ابتدا میں سامنے آئے وہ چینی زبان میں ترجمے کی شکل میں ہی آئے۔ اس لئے قدیم ترکی شاعری کی تاریخ کا تعین بیحد مشکل امر ہے۔ یہ خیال عام ہے کہ ترکی میں غنائی شاعری زبانی گیتوں کے ذریعے سامنے آئی۔ جنہیں زبانی رزمیہ بھی کہتے ہیں۔ اس کا عرصہ عیسٰی مسیح سے قبل متعین کیا جاتا ہے۔ پھر بھی تاریخی تعین کے باب میں یہ رائے ملتی ہے کہ قدیم ترکی شاعری باضابطہ طور پر نویں اور گیارہویں صدی عیسوی میں ظہور پذیر ہوئی۔ تب سنٹرل ایشیا کے ترک اناطولیا کے علاقوں میں بس گئے تھے۔ یہ علاقے وہ تھے جہاں اسلامی تسلط تھا۔ لہذا یہ کہا جاسکتا ہے کہ ابتدا ہی سے ترکی شعر اور شعریات عربی اور فارسی کی مرہون منت رہی۔ یہ ایسا نکتہ ہے جس کی وضاحت سے ترکی کی قدیم شاعری کے بوطیقائی مزاج کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ شعریات پر مخصوص ثقافت اور تہذیب کے اثرات دوررس ہوتے ہیں۔ جن کے پس منظر میں ذہن و دماغ کی کتنی تہیں کھلتی ہیں اور جن سے تخلیقی جوہر نمو پذیر ہوتا ہے۔ ہم بھی جانتے ہیں کہ عربی اور فارسی اپنی

شعریات کے حوالے سے خاصی اہم زبانیں ہیں جن میں صنائع بدائع کا رول بہت نمایاں رہا ہے۔ بلاغت کے اصول اور ضابطے ان زبانوں کو زرخیز بنانے میں بیحد اہمیت کے حامل رہے ہیں۔ صنعتیں تو ہر زبان کی شاعری میں برتی جاتی ہیں بلکہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کے بغیر نثر اور شعر میں تمیز کرنا آسان نہیں ہے۔ ایسے میں ترکی نے جو اختصاص حاصل کیا اس کی عقبی زمین میں دونوں متذکرہ زبانیں اپنے اثرات مرتب کرتی رہیں جن سے ترکی شعر و ادب کے مزاج و میلان کی بنیاد استوار ہوئی۔ اس ضمن میں ابتدائی شاعری کی ایک تخلیق خاصی نمایاں ہے جیسے کدا بوبلیج یہ تخلیق ۷۰-۱۰۶۹ء کے درمیان سامنے آئی۔ شاعر کا نام یوسف خاں صاحب آتا ہے۔ دراصل یہ تخلیق عروضی پابندی کے ساتھ ظہور پذیر ہوئی۔ کہہ سکتے ہیں کہ یہ پہلی ہی شاعرانہ تخلیق عربی و فارسی کے عروضی مزاج سے تکمیل پائی۔ لہٰذا ترکی شعریات کو عربی اور فارسی شعریات کے پس منظر میں دیکھنا چاہئے۔ صرف اتنا ہی نہیں بلکہ ترکوں کی ایک بہت بڑی آبادی مشرف بہ اسلام ہو گئی۔ اس کے نتیجے میں اسلامی تصورات نہ صرف عام ہوئے بلکہ تخلیقی عوامل پر بھی ان کے اثرات مرتب ہونے لگے۔ جس شعری تخلیق کا میں نے پہلے حوالہ دیا اس میں ساڑھے چھ ہزار پانچ سو اشعار ہیں اور ان اشعار میں جو موضوعات عروضی پابندی کے ساتھ سامنے لائے گئے ہیں وہ ہیں فلسفیانہ افکار جن کا تعلق زیادہ تر حکمراں اور حکمرانی سے ہے۔ دوسرا پہلو عدل و انصاف کا ہے جس پر خاصا زور صرف کیا گیا ہے۔ اور تیسری شق اخلاقیات کی ہے۔ ان باتوں سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ ترکی شعریات کا مزاج بہ یک وقت سیاسی بھی رہا ہے اور فلسفیانہ اور اخلاقی بھی۔ یہ تینوں امور عربی فارسی میں مشترک رہے ہیں اور کہہ سکتے ہیں کہ اردو میں بھی۔ اس کے بعد ہی کاشغر محمود کا نام آتا ہے جو اپنے وقت کا ایک عظیم شاعر، دانشور، محقق اور نظریہ ساز سمجھا جاتا ہے۔ اس کی کتاب ''دیوان ولغات ترک'' بیحد معروف ہے۔ اس میں لسانی مباحث بھی ہیں اور اسے ترکی زبان کا کمپیڈیم کہا جاتا ہے۔ اس کے مختلف اسالیب ہیں۔ جن میں چند بیحد اہم ہیں۔ اس کتاب کی بہت بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں ایسے نمونے بھی پیش کئے گئے جس کا تعلق قبل از اسلام ہے اور پھر بعد کی شاعری تو اس کا اسم اعظم ہی ہے۔ میں یہ امور طلعت ایس ہلمَن کے حوالے سے لکھ رہا ہوں جس کی ایک انٹری ''پوئٹری اینڈ پوئٹکس'' میں درج ہے۔

میں نے اپنی کتاب ''تاریخ ادبیات عالم'' جلد ششم میں تفصیل سے ترکی شاعری کے خد و خال اور تاریخی حقائق قلمبند کئے ہیں، جن کی طرف رجوع کیا جا سکتا ہے۔ میں چند نکات کی مزید وضاحت کر رہا ہوں۔

تیرہویں صدی کے بعد عثمانی سلطنت قائم ہوئی اس کے بعد ہی ترکی پر فارسی اثرات زیادہ نمایاں ہو گئے۔ ظاہر ہے فارسی شاعری کے نمونے اب ترکوں کے سامنے تھے۔ مذہبی شاعری کیا ہوتی ہے؟ کس طرح کی جاتی ہے؟ اس کی مثالیں سامنے تھیں۔ پھر علاقائی سطح کی شاعری کا رخ کیا ہو سکتا ہے؟ اس پر بھی توجہ دی جانے لگی۔ یہ تینوں پہلو ایسے تھے جو عہد عثمانی سے لے کر آج تک ترکی ادب میں ایک محور کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے ساتھ یوروپی اثرات سامنے آئے جن سے ترکی ادب کے مزاج و منہاج میں کچھ فرق ضرور آیا۔

ترکی کلاسیکی شاعری عثمانی عہد کے عروج و زوال کی کہانی پیش کرتی ہے۔ یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ عہد عثمانی کم سے کم چھ سو سال تک قائم رہا ہے۔ اس وقت دراصل دیسی ہی شاعری پنپتی رہی جس کا کسی نہ کسی طرح تعلق حکمراں اور حکمرانی سے تھا۔ لیکن یہ چیز قابل غور ہے کہ اب تک جو بولی یا زبان استعمال کی جارہی تھی اسے اناطولی ترکی کہہ سکتے ہیں۔ ایسی صورت میں یہ یقین کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ ترکی شاعری پر فارسی اور عربی اثرات ہی مرکزی رہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ترکی شاعری کے اوزان و بحور اور دوسرے بلاغت کے نظام زیادہ تر فارسی اور عربی سے اخذ کئے گئے۔ یہی نہیں ان دونوں زبانوں کے الفاظ بھی کثرت سے ترکی میں داخل ہو گئے۔ لیکن یہ بھی ہوا کہ اس عمل سے صوتی نظام بھی متاثر ہوا اور فطری طریقے پر عربی اور فارسی کے اصلی الفاظ اپنا چولا بدلتے رہے اور ترکی ثقافت میں ڈھلتے رہے۔ شاعری یا کلاسیکی شاعری غزل، قصیدہ اور مثنوی سے عبارت رہی ہے۔ رباعیات کا بھی پتہ ملتا ہے اور کچھ دوسری صنفیں بھی۔ مربع، مسمط اور تاریخ گوئی کا بھی چلن عام تھا۔

ترکی شاعری میں دیوان کا تصور ہمیشہ اہم سمجھا گیا یعنی ایسی کلاسیکی شاعری جس کے لوازمات ادبی طور پر طے تھے اور جن سے ترکی شعریات کی تشکیل ہوئی تھی۔ چنانچہ ترکی شاعروں نے یہ کوشش کی کہ وہ دیوان کی شاعری کے معاملے میں کسی عروضی غلطی کے مرتکب نہ ہوں اور بلاغت کا نظام وہی رہے جو طے شدہ ہے۔ گویا ان کی ساری کاوش ایسے امور کی دسترس پر تھی۔ لیکن نقادوں کا خیال ہے کہ ایسی سخت گیری کے باوجود اس زمانے کی شاعری میں ایک طرح کا والہانہ انداز ملتا ہے اور اس انداز میں اخلاقی اور روحانی پہلو مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ عشقیہ شاعری اپنی جگہ بنا لیتی ہے اور اس میں بھی تکمیلیت پائی جاتی ہے، اس لئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ موضوعات کے اعتبار سے دیوان کی شاعری میں تنوع کی کیفیت زیادہ نہیں پائی جاتی۔ گویا ایک

طرح سے روایت کا حصار تھا جو شاعروں کو اپنی حدوں میں رہنے پر مجبور کرتا تھا۔ یہ صورت تھی جب فضلی، باقی، غالب اور دوسرے کئی اہم شاعر سامنے آئے جن کے یہاں ایک طرف تو روایت کا احساس ہے اور دوسری طرف دائرے کو وسیع کرنے کا عمل بھی ملتا ہے۔ انہوں نے اپنے آپ کو اپنی شاعری کا محور بنایا تو دوسری طرف ایسی جبلت کو موضوع شعر بنانے کی کوشش کی جسے ہم حزن و یاس اور شادمانی و سرشاری سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ یہ دلچسپ بات ہے کہ ایسے امور میں عشق و محبت کی کیفیتیں بھی بار پاتی رہیں۔ یہاں اس کا بھی اظہار ضروری معلوم ہوتا ہے کہ ترکی شاعری میں خصوصاً ابتدائی عہد میں خدا کے تصور پر بھی اشعار کہے گئے۔ ایسے تصور میں وحدت الوجود کی کتنی ہی کیفیتیں شعری وصف میں مبدل ہو گئیں۔ ابتدائی دیوان یا کلاسیکی شاعری کے استادوں میں احمد (۱۴۳۱ء-۱۴۳۴ء) اور احمد پاشا (وفات ۱۵۰۹) کے نام بہت اہم سمجھے جاتے ہیں۔ یہ بھی غور کرنے کی چیز ہے کہ اس عہد میں شاہوں اور شہزادوں کو بھی شعر و شاعری کا خاصا ذوق تھا اور ایسے ہی شاعروں میں ایک تھے سلمان (وفات ۱۵۶۶ء) جنہوں نے تقریباً تین ہزار اشعار تخلیق کئے۔ لیکن فضلی (۱۴۹۴ء-۱۵۵۶ء) نے تین دیوان مرتب کئے۔ ایک ترکی میں، ایک عربی میں اور ایک فارسی میں۔ ان کے علاوہ متعدد مثنویاں تخلیق کیں۔ ان کی مثنوی ''لیلیٰ'' بہت اہم سمجھی جاتی ہے، جس میں چار ہزار اشعار ہیں۔ اس مثنوی میں ایک طرف مادی عناصر کی کارفرمائی ہے تو دوسری طرف اسراریت بھی۔ اس شاعر کے اثرات دور رس رہے ہیں۔ Princeion Poetry and Poetics میں ہے کہ اس نے ایک بار ایسے اشعار کہے تھے:

میری تمنا ہے مجھے ایک ہزار بار زندگیاں ملتیں
مجھ جیسے ایک ایسے شخص کے لئے جس کا دل خوف و یاس سے پر ہے
میں ہر بار اپنی زندگی تیرے قدموں پر قربان کرتا

فضلی نے جس بولی میں شاعری کی ہے وہ Azeri کہلاتی ہے۔ اس سے پہلے نظامی نے جس کی وفات ۱۹۰۴ء میں ہوئی اس بولی میں شاعری کی تھی۔ باقی (۱۵۹۹ء-۱۵۲۶ء) کی غزلیں اور قصیدے مشہور ہیں۔ ان اصناف کا وہ بڑا اہم شاعر مانا جاتا ہے۔ حالی (وفات ۱۵۵۷ء) اور یحییٰ بیگ (وفات ۱۵۸۲ء) بھی ایسے شاعر ہیں جنہوں نے اپنی شاعری میں نغمگی کو خاص جگہ دی ہے۔ اس لئے ان کے کلام میں ایک خاص طرح کی لطافت اور شیرینی پائی جاتی ہے۔ ایک اور شاعر روحی بغدادی (وفات ۱۶۰۵ء) کی تخلیق ترکیب بند معروف ہے۔ اس کی خاص بات یہ ہے کہ اس میں

فلسفیانہ اور سماجی صورتیں سامنے لائی گئی ہیں اور انداز طنزیہ ہے۔ لیکن ایسے طنز نگاروں میں یقی (۱۶۳۵ء-۱۵۸۲ء) کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اس نے قصیدے لکھے لیکن ان قصیدوں میں ہائیو کریسی کی سخت مذمت کی گئی ہے اور اسے وہ جس شکل میں پیش کر چکا ہے وہ خاصی مکروہ ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یقی کو جعلی زندگی سے کتنی نفرت تھی۔ ایسے ہی وقت میں ایک دوسرا شاعر سہل از اسلام یحییٰ (۱۶۶۴ء-۱۵۵۲ء) سامنے آتا ہے۔ اس کی غزلیں بہت پسند کی جاتی ہیں۔ اس عہد میں دو اور محترم شعرا ہیں ایک بنی (۱۷۱۲ء-۱۶۶۴ء) اور ندیم (وفات ۱۷۳۰ء) یہ دونوں شاعر استنبولی روایت سے وابستہ رہے ہیں۔ آخر شاعر غالب (۱۸۹۹ء-۱۷۵۷ء) ہے۔ اس کا دیوان خاصی اہمیت کا حامل ہے لیکن اس نے ایک تمثیلیہ قصہ حسن وعشق کے عنوان سے منظوم کیا تھا۔ یہ قصہ اپنی نوعیت کی ایک اہم تخلیق ہے۔

اس کے بعد ہی نمایاں طور پر مذہبی شاعری بار پانے لگتی ہے اور روحانیت کا درس عام ہو جاتا ہے۔ روحانی افکار کے لوگ شعروشاعری سے وابستہ ہو کر ایک نیا رنگ و آہنگ دینے میں کامیاب ہوتے نظر آتے ہیں۔ ایسے ہی شاعروں میں احمد یوئنی ہے۔ ایک دوسرے صوفی شاعر مولانا جلال الدین رومی کا امتیاز بھی واضح ہے۔ یادرکھنے کی بات ہے کہ اناطولیہ میں سلسلۂ مولویہ کی بنیاد پڑی تھی۔ اس سلسلے کی عظمت عالم اسلام میں مسلم رہی تھی۔ مولانا جلال الدین رومی اپنے والد کے ہمراہ بلخ سے طونیہ آئے تھے۔ ان کے والد عام طور سے بلخ ہی میں رہتے تھے۔ اب بھی رومی کے اصلی وطن کے بارے میں اختلاف ہے۔ یادرہے کہ ان کی شہرہ آفاق مثنوی فارسی ہی میں ہے۔ اس سے تنازعہ کی اور بھی صورت مستحکم ہوتی ہے۔ لیکن مولانا کی تصنیف صرف فارسی ہی میں نہیں عربی اور یونانی زبان میں بھی ہیں۔

بہرحال بعض کتابوں میں ہے کہ مولانا رومی ۱۲۰۷ء میں بلخ میں پیدا ہوئے۔ ان کی سب سے اہم کتاب ''مثنوی معنوی'' ہے۔ انہوں نے چھ حصوں یا دفتروں میں یہ مثنوی تخلیق کی جس میں تقریباً چھبیس ہزار اشعار ہیں۔ اس تخلیق نے اسلامی دنیا کو خاصا متاثر کیا۔ ان کے نام سے ایک سلسلہ بھی مشہور ہے۔ ان کے صاحبزادے سلطان ولید کی شاعری بھی قابل لحاظ سمجھی جاتی ہے اور اپنے امتیازات کی وجہ سے معروف ہے۔ اسی زمانے میں سلمان سنبلی نے ۱۴۰۹ء میں میلاد شریف قلمبند کی۔ یہ حضرت محمد ﷺ کی پیدائش کے سلسلے میں ہے اور ترکی مسلمان میں بہت معروف ہے۔ اس عہد کے لوک گیتوں کے شاعر ابدال اور پیر سلطان عبدل نے بھی مذہبی شاعری

میں خاص نام کمایا۔اس سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ شعرا کے نزدیک اسلامی شعار کا کیسا احترام تھا ،وہ دینی اور ایمانی اوصاف سے بہرہ ور ہوکر اپنی تخلیقات کو ایک خاص نہج دینا چاہتے تھے، جسے ہم رو حانی بھی کہہ سکتے ہیں اور عمومی طور پر متصوفانہ شاعری سے تعبیر کر سکتے ہیں ہر چند کہ صوفیت کی اب الگ معنویت ہے۔

یہ بھی ایک دلچسپ بات ہے کہ دیوان کی روایت کا سلسلہ تو چلتا رہتا ہے لیکن مقامی گیت اپنا پاؤں جماتے ہوئے ہوتا ہے جس کا تعلق قبل از اسلام بھی ہے۔ترکی قبائل دراصل لوک شاعری ہی سے دلچسپی رکھتے تھے۔ محققین کا خیال ہے کہ ایسی شاعری کا ایک بڑا حصہ ضائع ہوگیا۔ پھر بھی جتنا کچھ موجود ہے قابل لحاظ سمجھا جاتا ہے۔ogiez قبیلے کے لوگوں نے لوک گیت خوب خوب کہے ہیں۔ دراصل ایسے لوگ جو موسیقی کو اپنا پیشہ بنائے ہوئے ہوتے ہیں انہیں لوک گیت سے خصوصی دلچسپی ہوتی ہے اور وہ اس پس منظر میں اپنے گیت عوام کے سامنے پیش کرنے میں خاص رغبت محسوس کرتے ہیں۔ خصوصاً سماع کی محفلوں میں۔ یہی وجہ ہے کہ ایسے قبائل لوک گیت سینہ بہ سینہ مو سیقاروں کے یہاں منتقل ہوتے رہے۔

چند شاعروں کے نام جو لوک گیت سے عبارت رہے ہیں عاشق قمر ،جوہری، دادااودونمالو، درقلی اور ذہنی۔ اب تک وہ وقت آچکا تھا جب عثمانی سلطنت پر یوروپی تصورات کی یلغار شروع ہوئی۔ یہ دراصل انیسویں صدی کا زمانہ ہے۔صنعت وحرفت کی ترقی ،بعض نئے تکنیکی ایجادات، سیاسی اصلاح کی کوشش اور تیزی سے پھیلتی ہوئی نئی ثقافتی زندگی۔ان سب کا مطالبہ تھا کہ شعروادب تبدیلیوں سے ہمکنار ہو۔ یہ دراصل تبدیلیوں اور اصلاحوں کا زمانہ تھا۔ چنانچہ ترکی شاعری کی بھی نئی صورتیں سامنے آگئیں یا آنی شروع ہوئیں۔ فارم میں تبدیلیاں نمایاں ہوئیں۔ اسلوب اور تکنیک میں جدتیں پیدا کی جانے لگیں۔عربی اور فارسی کے اثرات کم ہوئے۔نئی نئی سماجی صورتیں اور سیاسی قوتیں اذہان کو متاثر کرنے لگیں۔اس پس منظر میں سیاسی سطح پر فکر وخیال کی دنیا قدرے بدل گئی اور نئے تصورات کے ساتھ ضیا پاشا (۱۸۸۰ء- ۱۸۵۲ء) ابراہیم شناس (۱۸۷۱ء-۱۸۲۶ء) اور کمال ناطق (۱۸۴۰ء--۱۸۸۸ء) جیسے شاعر پیدا ہوئے۔ یہ سب کے سب قومیت کے علمبردار تھے۔ یہاں رک کر ایک اہم تاریخی واقعہ کی طرف آپ کے ذہنوں کو راجع کرنا چاہتا ہوں۔

اب تک ترکی کا کوئی رسم الخط نہیں تھا، ایک عرصہ سے کوشش ہورہی تھی کہ کسی طرح یہ رسم

الخط بدل کر لاطینی رسم الخط اختیار کر لینا چاہئے۔ اس باب میں اس کی موافقت میں جو دلیلیں پیش کی گئیں ان کا خلاصہ یہ ہے کہ اس تبدیلی سے مغرب سے ذہنی اتحاد کا موقع ملے گا۔ پھر یہ کہ اسے سیکھنا اور سکھانا آسان ہے۔ اس لئے زیادہ تر لوگ لکھ پڑھ سکیں گے۔ اور آخری یہ کہ غزل اور ایرانی تہذیب کے غلبے سے آزادی حاصل ہوگی۔ نتیجے میں عثمانی عہد کے اثرات قائم رکھنے کے زیادہ مواقع فراہم ہوں گے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ آخرش لاطینی رسم الخط تسلیم کرلیا گیا۔ جس کے دوررس نتائج پیدا ہوئے۔ یہ واقعہ ۱۹۲۸ء کا ہے۔ میں نہیں سمجھتا کہ رسم الخط کی اس تبدیلی سے ترکی زبان وادب کا کوئی خاص فائدہ ہوا لیکن یہ موضوع ایسا ہے، جو تفصیلی بحث چاہتا ہے۔ اس لئے میں اس امر کو یہیں ختم کرتا ہوں۔ لیکن نئے رابطے سے شعریات کے چند نئے پہلو ابھرے جو جدید ترکی شعر گوئی کے آفاق میں وسعت کی سبیل بنے۔

دوسرے فنکار جو اہم ہیں ان میں عبدالحمید تربان (۱۹۳۷ء-۱۸۵۳ء) کا نام نمایاں ہے۔ اس کے یہاں رومانیت پائی جاتی ہے۔ لیکن یہ رومانیت فرانسیسی اثرات کے تحت تھی۔ اتنا ہی نہیں بلکہ اس کے یہاں مضامین کا تنوع ہے۔ کلام میں فلسفیانہ رنگ بھی ہے اور ڈرامائی کیفیت بھی بیش از بیش ملتی ہے۔ گویا اب ترکی شعریات فرانسیسی نہج اختیار کرنے لگی، گو اس وسعت کو حاصل نہ کرسکی جو فرانسیسی ادب کا مزاج ہے۔

انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں کچھ فنکار ایسی فضا تخلیق کرنے میں منہمک ہوگئے جس کا علاقہ فسطائیت سے ملتا ہے۔ جس زمانے میں ترکی پریس کی ترقی ہو رہی تھی اور اشاعت وطباعت کا کام تیزی سے آگے بڑھ رہا تھا اس وقت یہ بھی ہوا کہ یوروپی زبانوں کی بعض کتابیں ترجمہ کی جانے لگیں اور فرانسیسی پر خاصا زور رہا۔ ایسے ہی وقتوں میں تین باکمال شعرا پیدا ہوئے جن میں ابراہیم شناس، کمال ناطق اور ضیا پاشا خاصے معروف ہیں یہ ایسے فن کار ٹھہرے جو ترکی شعری اثاثے ہی میں مسلسل اضافہ کرتے رہے جن سے ترکی کی جدید ادبی روش تشکیل پاتی رہی۔ لیکن نئی شعریات ہی میں پروٹسٹ کی فضا بھی بار پانے لگی۔ گویا حقیقت نگاری کی نئی قماش سامنے آئی۔

ابراہیم شناس ۱۸۲۶ء میں پیدا ہوئے۔ ابتدا میں انہوں نے کلرکی کی۔ لیکن انہیں فرانسیسی ادب کی تعلیم بھی دی گئی تھی۔ پھر شناس ''مجلس معارف'' سے وابستہ ہوئے اور ۱۸۵۹ء میں ''دیوان شناسی'' شائع ہوا۔ جدید ترکی ادبی تاریخ میں شناس کو ایک خاص مرتبہ حاصل ہے۔ یہ اپنے علمی رجحان اور عقلیت پسندی کی وجہ سے رومانیت سے دور رہے۔ انہوں نے کوشش کی کہ کوئی

نیا اسلوب وضع کریں۔ ایک مثال ملاحظہ ہو:

خدا پرستی عقل صحیح کے لئے فریضہ ہے
اگر مشیت الٰہی یہ ہے کہ تم خدا پرستی کی راہ سے آشنا ہو جاؤ
تو وہ عقل کو تمہارا رہ نما مقرر کر دے گی (۱)

ضیاالحسن فاروقی لکھتے ہیں کہ:-

''شناسی نے ناطق کمال کے مقابلے میں کم لکھا اور شاعری کے مقابلیمیں نثر کی طرف زیادہ توجہ کی اور اس صنف ادب میں ان کے ادبی، سیاسی اور سماجی مضامین کو خاص اہمیت حاصل رہی ہے۔ وہ ابہام کے مقابلے میں توضیح کے زیادہ قائل تھے۔ طبعاً وہ عملی انسان تھے اس لئے ان کے یہاں شاعری کے اچھے نمونے برائے نام ہیں۔ شاعری وہ تھکن اتارنے کے لئے کرتے تھے۔ ان کی نظموں اور غزلوں کی تعداد بھی بہت کم ہے۔ دراصل شاعری میں ان کا مہتم بالشان زمانہ وہی ہے جس کی طرف پہلے اشارہ کیا گیا ہے یعنی فرانسیسی شاعروں کے اچھے نمونوں کے منظوم ترجمے۔'' (۲)

کمال نامق کی پیدائش ۱۸۰۴ء میں بحیرہ مارمرا کے قریب رہوڈسٹو میں ہوئی۔ قسطنطنیہ میں ان کے والد سرکاری ملازم تھے۔ لیکن انہوں نے عربی، فارسی اور فرانسیسی اپنے طور پر سیکھی۔ ابراہیم شناسی سے ایک موقع پر ان کی ملاقات ہوئی۔ شناسی کے بعد نامق نے ''تصویر افکار'' کی ادارت کی۔ ضیاءالحسن فاروقی کے مطابق نامق کمال ترکی کی تاریخ میں آزادی اور وطنیت کے پیغمبر کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے ترجموں اور کتابوں کی فہرست بہت طویل ہے۔ ''وادیلا'' اور ''رویا'' ان کی معروف تخلیقات ہیں۔ ''برق ظفر'' میں قصیدے ہیں۔ لیکن ان کا ایک سلسلہ ہے اور اس سلسلے سے ان کی ایک طویل نظم کی صورت ابھرتی ہے۔ یہ قصیدہ یا نظم قسطنطنیہ پر ترکوں کے قبضہ سے متعلق ہے۔ نامق نے کچھ ناول بھی لکھے ہیں۔ ان میں ''سرگزشت علی'' اور ''جزمی'' معروف ہیں۔ انہیں تاریخی مضامین سے بھی دلچسپی تھی۔ صلاح الدین ایوبی اور سلطان محمد دوم وغیرہ پر ان کی کئی کتابیں ہیں۔ انہوں نے رومی کے طرز پر آزادی اور حریت کے گیت لکھے، جو بہت پسند کئے گئے۔ نامق جلا

---

(۱) ''جدید ترکی ادب کے ارکان ثلاثہ''، ضیاءالحسن فاروقی، اشاعت: ۱۹۷۴ء، ص ۳۲
(۲) ایضاً ص ۳۸

وطن بھی کئے گئے لیکن اپنے انقلابی تصور کو قائم رکھا۔ نامق نے ایک بار کہا تھا کہ:

"اگر تین مقاصد یعنی اتحاد اسلام، امتزاج اقوام اور اصلاح وتجدد کے کام انجام پا جائیں تو ذرا خیال کیجئے کہ عثمانی دولت مشترکہ کس قدر عظیم اور طاقتور ہو جائے گی۔" (۱)

افسوس کہ یہ خواب شرمندہ تعبیر نہ ہو سکا۔

ضیاء پاشا ۱۸۲۵ء میں قسطنطنیہ میں پیدا ہوئے۔ ان کے والد کا تعلق کسٹم سے تھا۔ لیکن ملازمت معمولی درجہ کی تھی۔ اپنی قابلیت وصلاحیت سے ضیا پاشا محل سلطانی کے سکریٹری ہوئے۔ ان کی سرپرستی مصطفیٰ رشید پاشا نے بھی کی۔ یہ کہا جاتا ہے کہ ضیا کی نگارشات میں ایک طرف تو قدامت پسندی ہے تو دوسری طرف متضاد خیالات بھی ہیں۔ انہوں نے مغربی زبانوں سے وابستہ ہونے پر بڑا اصرار کیا لیکن وہ یہ بھی چاہتے ہیں کہ اپنی تہذیبی زندگی پر بھی نگاہ رکھی جائے۔

واضح ہو کہ ضیا پاشا کے یہاں سیاسی افکار تو ہیں لیکن غنائیہ شاعری سے بھی ان کا علاقہ ہے۔ کہا جاتا ہے کہ شناس کے مقابلے میں ادبی صلاحیتیں کچھ زیادہ ہی تھیں۔ انہوں نے فرانسیسی شاہکاروں کا ترکی میں ترجمہ کیا۔ اس باب میں خاصی کامیابی حاصل کی۔ ان کے دیوان میں قصیدے، غزل، ترجیع بند وغیرہ خوب ملتے ہیں۔ تشبیہیں اور استعارے مشرقی وضع کے ہیں۔ جس کے ہیئتی تجربے توفیق فکرت کے یہاں ہیں وہ کسی کے یہاں نہیں۔ بہر طور ضیا پاشا کے قصیدے کا ایک نمونہ ملاحظہ کیا جائے:

ماضی کے ورق الٹے جائیں اگر کسی کو ثبوت درکار ہے
اس زمین پر بے شمار جنگیں ہوئی ہیں۔ لیکن
دنیا میں خاکی انسان اور آسمان میں نورانی فرشتے سب متفق ہیں
کہ کبھی کسی کو اتنی شاندار فتح نہیں نصیب ہوئی

یہ وہ دنیا ہے جس میں معصومیت اور حسن کی کارفرمائی ہے۔ پھر اس لحاظ سے ان کے اسلوب میں ایک طرح کی سادگی پائی جاتی ہے۔ لیکن وہ جو زبان یہ استعمال کر رہے تھے یا جو الفاظ ایسی شاعری میں معاون ہوئے تھے وہ عربی وفارسی میں تھے۔ اس دوران فرانسیسی اثرات کے تحت ایک اور گروپ پیدا ہوا جسے "ثروت فنون" کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ دراصل یہ رسالے کا بھی نا

(۱) "جدید ترکی ادب کے ارکان ثلاثہ"، ضیاء الحسن فاروقی

م تھا۔ ایسے شاعروں کے رہنما توفیق فکرت (۱۹۱۵ء-۱۸۶۷ء) تھے۔ انہوں نے سیاسی نظمیں لکھیں جن کا لہجہ غایت تلخ ہوا کرتا تھا۔ گویا ایک طرح سے ایسی شاعری ایک نئے سمت کی طرف اشارہ بن کر سامنے آئی۔ اسی دوران دیوان شاعری بھی ہوتی رہی لیکن اس کا تعلق کم درجہ کے شعرا سے رہا۔ ایک خاص بات یہ ہے کہ ان کے یہاں عربی الفاظ کے استعمال سے دوری نظر آتی ہے۔ انہوں نے فارسی کی طرف سے بھی رخ موڑنا چاہا۔ ایسے فنکاروں میں ضیا (۱۸۷۵ء -۱۹۲۴ء) محمد امین (۱۸۷۳ء-۱۹۴۴ء) رضا توفیق (۱۸۹۹ء-۱۹۴۹ء) محمد عاکف (۱۸۷۳ء -۱۹۳۶ء) وغیرہ اہم سمجھے جاتے ہیں۔ اس عہد میں اشرف (۱۸۴۶ء- ۱۹۱۲ء) نے ترکی کے ایک طنز نگار شاعر کی حیثیت سے کافی اہمیت حاصل کرلی۔

اب تک ترکی کی ریپبلک کا قیام عمل میں آچکا تھا۔ چنانچہ قومی اتحاد پر زور دیا جانے لگا۔ لیکن یہی وہ وقت ہے جب ترکی سے اسلامی اطوار پر ضرب بھی پڑنے لگی۔ مغربیت چھانی شروع ہوئی۔ اس دوران لت (Lat) کا فروغ ہوا لیکن اس عہد کے اولین شعرا کے یہاں یہ ہوا کہ قومیت کی تحریک عام ہونی شروع ہوئی۔ دیوان شعرا کی ہیئتیں بھی زد میں آئیں اور مقامی طرز کی بحریں استعمال کی جانے لگیں۔ ترکی زبان کی طرف اس طرح توجہ دی گئی کہ اسے عربی فارسی اثرات سے پاک کیا جائے۔ ایسے شعرا میں جنہیں پانچ رکنی شعرا کا نام دیا جاتا ہے طارق نفیس، صفی ارہان، انیس بے حق، حالی فرحی اور یوسف ضیا اہم سمجھے جاتے ہیں۔ دوسرے شعرا میں علامت نگاری سے وابستگی کا پتہ ملتا ہے جیسے احمد ہاشم۔ دوسرے شعرا میں یحییٰ کمال ولایتی احمد حمیدی کے نام بھی نمایاں ہیں۔ ان کے یہاں نغمگی بھی پائی جاتی ہے۔ لطافت کی وجہ سے یہ شعرا عظمت کے حامل سمجھے جاتے ہیں۔ واضح ہو کہ یحییٰ کمال ولایتی ۱۹۴۹ء تک پاکستان کے ایمبسڈر رہے ہیں۔

یہی وہ وقت ہے جب ناظم حکمت سامنے آئے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ناظم حکمت پر قدرے تفصیل سے لکھا جائے۔ ناظم حکمت کی پیدائش ۱۹۰۲ء میں سلونوکیا میں ہوئی (اب یہ علاقہ یونان کا حصہ ہے) اور وفات جون ۱۹۶۳ء میں۔ بیسویں صدی کے ترکی ادب کا یہ سب سے اہم نام ہے۔ ان کی تعلیم ماسکو میں ہوئی۔ اس طرح ذہن ودماغ پر مارکسی اثرات خاصے قائم رہے۔ پہلے ناظم حکمت صحافت سے متعلق رہے اور کمیونزم تحریک کو وسعت دینے کا سبب بنے۔ ۱۹۵۱ء میں انہوں نے ترکی کو خیرآباد کہہ دیا۔ تب وہ سوویت یونین میں قیام پزیر رہے یا گاہے گاہے یوروپ میں۔

ناظم حکمت نے زبان دانی کا خاصا مظاہرہ کیا بلکہ اپنی شعریات میں نئے الفاظ بھی

لائے۔ آزاد شاعری بھی کی۔ ۱۹۳۰ء کے بعد ترکی ادب میں ناظم حکمت کے اثرات بہت نمایاں ہونے لگے۔ ان کا رزمیہ جو ۱۹۳۶ء میں سامنے آیا، وہ ہے شیخ بدرالدین کا رزمیہ۔ دراصل یہ پندرہویں صدی کے ایک انقلابی مذہبی رہنما کی زندگی پر مبنی ہے، جو اناطولیہ کے رہنے والے تھے۔ ۱۹۶۶ء میں انسانی تناظر پر مبنی ایک رزمیہ دس ہزار اشعار پر مشتمل قلمبند کیا۔ ان کی اکثر کتابیں انگریزی میں ترجمہ ہوگئی ہیں۔ شاعری کے دو مجموعے ۱۹۶۷ء میں اور ۱۹۶۸ء میں سامنے آئے۔ ''ماسکو کے گیت'' کی اشاعت کا سال ۱۹۷۰ء ہے۔ اس کے بعد جو کلام اشاعت پزیر ہوئے وہ ہیں ''کل کا دن''، ''وہ چیزیں جن سے مجھے عشق ہے'' اور ''میں نہیں جانتا کہ وہ کیا ہیں'' وغیرہ۔

ناظم حکمت کے چند ایسے ڈرامے بھی سامنے آئے جن میں مارکسی نقطۂ نظر کی خاصی وکالت ملتی ہے۔ یہ بات بھی یاد رکھنے کی ہے کہ ناظم کی زندگی کا ایک بڑا حصہ جیل میں گزرا لیکن انہوں نے تعلیم کی طرف سے غفلت نہیں برتی۔ فرانسیسی کی باضابطہ تعلیم حاصل کی۔ ماسکو یونیورسٹی میں فزکس اور کیمسٹری پڑھی۔ ۱۹۳۸ء میں انہیں ۳۲ سال کی سزا ہوگئی۔ لیکن عام رہائی کے تحت ۱۹۵۱ء میں نجات مل گئی۔ وفات ماسکو میں ہوئی۔ انگریزی میں ان کی نظمیں ترجمہ کرنے والے ٹیز جے باس ہیں۔ جہاں میں نے ترکی ادب کی گفتگو کی ہے وہاں اس بات کا احساس دلایا ہے کہ حکمت جدید ترکی ادب کا ایک اہم نام سمجھا جاتا ہے لیکن ادبی طور پر جس کسی ایک کا ان پر گہرا اثر پڑا ہے وہ ہے مایاسکووسکی۔

کہا جاتا ہے کہ ناظم حکمت انسانوں کا شاعر ہے، جس کی شاعری میں ہمدردیاں موجیں مارتی ہیں۔ اس نے ایک سوانحی ناول بھی قلمبند کیا۔ ناظم حکمت کو نوبل انعام سے بھی سرفراز کیا گیا تھا۔

جنگ عظیم کے بعد وہ شعرا جو ترجیحی طور پر شاعری میں اجتہاد کر رہے تھے وہ اس معاملے میں اور بھی متشدد ہوگئے اور کئی طرح کے اثرات جن میں فرانسیسی کا بڑا حصہ تھا، علاقائی کیفیتوں کے ساتھ سامنے آگئے۔ بحروں سے آزادی کا گرتو فرانسیسی نے سکھایا تھا پھر سرولیم کی تحریک بھی اثرانداز ہوئی۔ ایسے شاعروں میں ارہان ولی (۱۹۱۴ء--۱۹۵۰ء) ہیں۔ اس معاملے میں رو کتے بھی نمایاں رہے۔

۱۹۴۰ء کے بعد ترکی شعرا نے زیادہ تر سماجی معاملات سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش کی۔ ایسا لگتا ہے کہ آزاد شاعری ان کے خیالات کے اظہار میں خاصی معاون ہوئی۔ اس سلسلے میں ایک نقاد نوراللہ عشق نے کارہائے نمایاں انجام دئے۔ فاضل حسنو اس سلسلے کے اہم شاعر ٹھہرے۔ دوسرے شاعروں میں الہی برق کا نام نمایاں نظر آتا ہے۔

ترکی ادب کا یہ تاریخی جائزہ انتہائی اختصار کے ساتھ قلمبند کیا گیا ہے۔ یہ یاد رکھنا چاہئے کہ ترکی ادب دنیا کے معاملات سے بے خبری کا پتہ نہیں دیتا۔ قبائلی سے نکلے ہوئے ترکی ادب نے فارسی اور عربی سے کافی اکتساب کیا۔ پھر ایسا ہوا کہ کمیونسٹ دنیا سے بعض بڑے فنکاروں کا واسطہ ہوگیا۔ اس حد تک کہ ناظم حکمت نے ترکی زبان و ادب کا مزاج ہی بدل ڈالا۔ اشتراکی لے تیز ہوگئی۔ یہاں اردو والوں کو یہ احساس ہونا چاہئے کہ فیض احمد فیض پر ناظم حکمت کے خاصے اثرات رہے ہیں۔ ناظم کے اثرات کے تحت موصوف نے چند نظمیں قلمبند کیں۔ ذیل میں دو نظمیں ''رنگ ہے مرے دل کا'' اور ''منظر'' کے اشعار قلم بند کر رہا ہوں، شاید یہ ناظم حکمت کی کسی نظم کا پرتو ہی ہیں:

تم نہ آئے تھے تو ہر چیز وہی تھی جو ہے
آسماں حدِ نظر، راہ گزر، راہ گزر، شیشہ مئے، شیشہ مئے
اور اب شیشہ مئے راہ گزر، رنگ فلک
رنگ ہے دل کا مرے خونِ جگر ہونے تک
چمپئی رنگ کبھی، راحتِ دیدار کا رنگ
سرمئی رنگ کہ ہے ساعتِ بیزار کا رنگ
زرد پتوں کا خس و خار کا رنگ
سرخ پھولوں کا دہکتے ہوئے گلزار کا رنگ
زہر کا رنگ، لہو رنگ، شبِ تار کا رنگ
آسماں، راہ گزر، شیشہ مئے
کوئی بھیگا ہوا دامن، کوئی دکھتی ہوئی رگ
کوئی ہر لحظہ بدلتا ہوا آئینہ ہے
اب جو آئے ہو تو ٹھہرو کہ کوئی رنگ، کوئی رت، کوئی شئے
ایک جگہ پر ٹھہرے
پھر سے اک بار ہر اک چیز وہی ہو کہ جو ہے
آسماں حدِ نظر، راہ گزر، راہ گزر، شیشہ مئے، شیشہ مئے

(''رنگ ہے دل کا مرے''، ۱۹۶۳ء)

رہ گزر، سائے، شجر، منزل دور، حلقہ بام
بام پر سینہ مہتاب کھلا آہستہ
جس طرح کھولے کوئی بند قبا آہستہ
حلقۂ بام تلے سایوں کا ٹھہرا ہوا نیل
نیل کی جھیل
جھیل میں چپکے سے تیرا کسی پتے کا حساب
ایک پل تیرا، چلا، پھوٹ گیا آہستہ
بہت آہستہ، بہت ہلکا، خنک رنگ شراب
میرے شیشے میں ڈھلا آہستہ
شیشہ و جام وصراحی ترے ہاتھوں کے گلاب
جس طرح دور کسی خواب کا نقش
آپ ہی آپ بنا اور مٹا آہستہ
دل نے دہرایا کوئی حرف وفا آہستہ
تم نے کہا آہستہ
چاند نے جھک کے کہا
اور ذرا آہستہ

(''منظر'' ۱۹۶۳ء)

لیکن یہاں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہئے کہ ترکی فنکاروں نے فرانسیسی ادبیات سے خاصا فیض اٹھایا۔ گویا کم از کم چار زبانوں کے شعر و ادب نے انہیں متاثر کیا۔ عربی، فارسی، روسی اور فرانسیسی۔ ترکی جس طرح کی علامت نگاری کی طرف مائل ہوئے یا جو انداز سرریلزم کا اختیار کیا وہ اپنے اصل کے اعتبار سے فرانسیسی ہی ہے۔ یہ بھی نہیں کہا جا سکتا کہ ایسے معاملات کی بنا پر وہ زندگی سے خصوصاً دیہی زندگی سے دور رہے۔ بعض ناولوں کا مطالعہ یہ بتاتا ہے یا کہانی کے تجزیے سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ترکی فنکاروں نے عوامی زندگی کو بھی فراموش نہیں کیا۔ اس کی وجہ مارکسی اثرات بھی ہیں۔

چینی شعریات

اہالیانِ چین نہ صرف شاعری سے اپنی اٹوٹ وابستگی کا ثبوت دیتے رہے ہیں بلکہ چینی شعریات کی ترتیب وتشکیل میں ان کی دلچسپی غیر معمولی رہی ہے۔ ابتدا ہی سے شاعری کے ضمن میں بہت سے سوالات ان کے ذہن میں گونجتے رہے جن کے جواب سے چینی شاعری کی بہت سی کیفیتیں از خود ابھرتی چلی گئیں۔ ان کے یہاں شعریات باضابطہ ایک تاریخ رکھتی ہے اور وہ تاریخ ابتدا ہی سے بہت سے فنی اسرار ورموز کا نتیجہ ثابت ہوتی رہی ہے۔ ویسے چینیوں کا یہ زعم رہا ہے کہ وہ دنیا کی قدیم ترین قوموں میں سے ایک ہیں اور ان کی قدیم تاریخ کا ڈانڈا آٹھ ہزار سے دس ہزار برس قبل از مسیح کے درمیان ملتا ہے۔ لیکن تاریخی شواہد کی عدم موجودگی میں چینی زبان کی قدامت کا صحیح صحیح اندازہ لگانا بہت مشکل ہے۔ زیادہ سے زیادہ ڈھائی ہزار سال قبل از مسیح کی تاریخ ان کے سلسلے میں تسلیم کی جاسکتی ہے کہ یہ وہ عہد ہے جب Celestial Empire کا قیام عمل میں آیا۔ بعض روایتوں سے شہادت ملتی ہے کہ فوہ یاز ہس نام کا کوئی حکمراں تھا جس کا عہد ۳۳۲۰ ق م سے ۲۴۲۰ ق م کے درمیان بتایا جاتا ہے۔ یہی وہ زمانہ ہے جو حضرت نوح علیہ السلام کے عہد سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اس دور کے چینی طاوئیت کے قائل تھے جو ان کے معتقدات کا ایک مسلک تھا۔ مرتضیٰ

احمد خاں لکھتے ہیں :-

''طاوئیت' کو چینی 'آسمانی راستہ' سمجھتے تھے جو چین کے ایک قدیم بادشاہ فوہ ہی نے مرتب کیا تھا۔ فوہ ہی چین میں غالباً سب سے پہلا بادشاہ تھا۔ اس مسلک میں اچھے اصولوں پر زندگی بسر کرنے، ماں باپ کی محبت واطاعت ،وفاداری، شوہر اور بیوی کے وفادارانہ تعلقات اطاعت اور اخلاص پر بہت زور دیا گیا ہے اور اس مسلک کے پیروؤں کا عقیدہ یہ تھا کہ کائنات کا حاکم اعلیٰ شانگ لی ہے جس کے ماتحت دیوتا، روحیں، اولیا اور ستاروں کے فرشتے کا کام کرتے ہیں ۔ یہ لوگ آسمان کی روح، زمین کی روح، اشیا کی روح، بھوت پریت، شیاطین وغیرہ کی موجودگی کے بھی قائل تھے۔ ان روحوں کو خوش کرنے کے لئے قربانیاں بھی دیتے تھے جن کے لئے موسم، وقت، ہوا کے رخ وغیرہ کی شرطوں کا بڑا لحاظ رکھتے تھے۔ بزرگوں کے مقبروں پر جاکر مرادیں مانگتے تھے۔''(۱)

چینی شعریات کی بحث سے پہلے چند تاریخی امور پر روشنی ڈالنی ناگزیر ہے، اس لئے کہ چینیوں نے اپنے شعری رویہ میں اپنی تاریخ کو برتنے یا یاد رکھنے کی کوشش کی ہے۔ اب متعلقہ تاریخی تبدیلیوں سے ثقافت جس طرح اثر انداز ہوئی وہ شعریات کو بھی متاثر کرتی رہی۔ بہر حال، کچھ تاریخی احوال ملاحظہ کیجئے۔

چین کی قدیم ترین تاریخی روایات کے مطابق چین کا پہلا بادشاہ ''یاؤ'' نامی تھا جس نے دریائے ہوانگ ہو کی وادی، دریائے نیگ سی کیانگ کا زیریں طاس، پیکن تک کا شمالی میدان اور شان تو نگ کا جزیرہ نما اپنے زیر نگیں کر لیا تھا۔ شوکنگ کی دستاویزات ''یاؤ'' کے عہد سے ملنی شروع ہو جاتی ہیں۔ ۲۲۵۸ ق م تک اور اس کے جانشین ۲۲۰۶ ق م تک حکمراں رہے۔ اس کے بعد ''یو'' نامی ایک شخص نے ہیا خاندان کی بنیاد رکھی۔ کہا جاتا ہے کہ ہینگ پہاڑ پر اس بادشاہ کے نام کا کتبہ آج تک موجود ہے۔ اس خاندان کے ایک بادشاہ مانامی نے ۱۹۲ ،ق م میں صوبہ کان کے ایک دش قبیلے ہوہو کے خلاف عسکری مہم اختیار کی۔ ۱۵۷ ق م میں اسی خاندان میں سولہ بادشاہ گزرے۔ آخری بادشاہ ''وبہ کودی'' نامی تھا، اس کی عیاشیاں اور بدکاریاں چینی لٹریچر میں ضرب المثال کے طور پر بیان کی جاتی ہیں۔ ۱۷۶۰ ق م میں ہن خاندان کی بنیاد ڈالی گئی۔ ۱۱۵۴ ق م میں ہن خاندان کا

(۱) ''تاریخ اقوام'' حصہ اول و دوم، مرتضیٰ احمد خاں، ص ۱۳۷

آخری بادشاہ چاؤسن تخت پر بیٹھا۔ یہ فطرتاً بڑا ظالم تھا۔ ۱۱۲۲ق م میں چاؤ کے نواب نے ہن خاندان کا خاتمہ کرکے چاؤ خاندان کی بنیاد رکھی۔ اہل چین کی کتابوں میں اس جنگ کا حال بڑی تفصیل سے مرقوم ہے، جو چاؤس اور چاؤ نواب کے درمیان لڑی گئی تھی۔ نو سو قبل مسیح کے بعد چین کے نوابوں اور جاگیرداروں نے بادشاہ کی عملی اطاعت سے روگردانی شروع کردی اور جابجا آزاد ریاستیں قائم کرلیں۔ بادشاہ کا وجود برائے نام رہ گیا۔ یہ طوائف الملوکی تقریباً چار سو سال تک چین میں براجمان رہی۔ کنفیوشش اسی عہد میں پیدا ہوا۔ اس لئے شہنشاہ کی اطاعت کرنے اور اپنے اخلاق و آداب درست کرنے کی تلقین کی۔ اس زمانے کا ایک مفکر لا دتزے تھا جس نے انفرادی آزادی کے احترام پر زور دیا۔

۲۵۰ ق م میں شمال چین میں ایک بادشاہ شی ہوانگ حکمرانی کر رہا تھا۔ اسے نوابوں کی حمایت حاصل تھی۔ اسی عہد میں منگولیا کے وحشی باشندے ہن شمالی چین پر یلغار کیا کرتے۔ اس لئے ہنوں کے حملے سے حفاظت کے لئے اس بادشاہ نے دیوار اعظم کی تعمیر کرائی جو آج بھی دنیا کے ساتھ عجائبات میں شمار کی جاتی ہے۔ ۲۰۶ ق م میں حکومت کی باگ ڈور ہان خاندان کے ہاتھ میں آگئی۔ یہ خاندان ۲۳ ء تک حکومت پر قابض رہا۔ یہ ہان خاندان ۲۲۰ ء تک حکومت کرتا رہا۔ اس کے اقتدار کے خاتمہ کے بعد چین میں پھر طوائف الملوکی پھیل گئی۔ یہ طوائف الملوکی ۶۱۹ ء تک جاری رہی۔ لیکن اس دور میں چینیوں کی ثقافتی وحدت برقرار رہی۔ فنون لطیفہ کی ترقی ہوئی۔ ادبی سرگرمیوں میں اضافہ ہوا۔ بڑے اہم شاعر پیدا ہوئے۔ یہی وہ عہد ہے جس میں چینیوں نے چائے کی دریافت کی اور اس کے استعمال کو ترقی دی۔ شاعروں نے چائے کی تعریف میں نظمیں لکھیں۔

۶۱۹ ء میں طوائف الملوکی کا خاتمہ کرکے ٹائی تسونگ نے چین میں ٹانگ خاندان پر حکومت کی بنیاد رکھی۔ اس زمانے میں عرب میں اسلام کا ظہور ہوا۔ مورخوں کے بیان کے مطابق ۶۲۸ ء میں پیغمبر اسلام حضرت محمد صلعم نے مدینہ سے جن بادشاہوں کے نام دعوت اسلام کے رقعے ارسال کئے تھے ان میں چین کے شہنشاہ ٹائی تسونگ بھی تھا۔ اس عہد تک بودھ مذہب چین میں رائج ہو چکا تھا۔ ٹائی تسونگ کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ خود وہ کنفیوشش کے ضابطے کا پابند اور بدھ کے مذہبی فلسفے کا قائل تھا۔ ۶۲۱ ء میں عرب تاجروں کا ایک وفد پیغمبر اسلام کا خط لے کر آیا جس سے ٹائی تسونگ بڑی عزت و احترام سے پیش آیا اور انہیں مسجد بنانے اور دین کو پھیلانے کی اجازت دے دی۔ ٹانگ خاندان کی حکومت ۹۰۷ تک قائم رہی۔ جس کے بعد سونگ خاندان کے حکمراں بر

سر اقتدار آئے۔ نویں اور گیارہویں صدی عیسوی میں تاتاریوں نے چین پر حملہ کیا اور وہاں اپنی حکومت قائم کی۔ ۱۳۶۸ء میں منگ خاندان کے بادشاہوں نے زمام اقتدار سنبھالی اور ۱۶۴۳ء تک حکومت کرتے رہے۔ مغربی سیاح کوپولو ۱۳۰۰ء میں چین پہنچا۔ مشرقی ایشیا سے متعلق قصے کہانیوں پر ہمیشہ شک کیا جاتا رہا۔ پھر بھی مارکوپولو نے چینیوں کے بارے میں جو بیانات دیئے ہیں وہ آج بھی معلومات کا ایک بڑا سرچشمہ ہیں۔ برطانوی ایسٹ انڈیا کمپنی اور اہل چین کے درمیان تجارت شروع ہوئی اور تب سے اب تک چین اور برطانیہ کی تاریخ ایک نہج پر رواں ہے۔

عہد عتیق میں چینیوں کا مذہب طاؤئیت تھا جس کا ذکر آگے آچکا ہے۔ بعد ازاں جب کنفیوشش پیدا ہوا تو قدیم چینی مسلک کی بنیادیں متزلزل ہونے لگیں۔ مذہبی ضابطوں میں تغیر رونما ہوا۔ اس کے اثرات کی وجہ سے کچھ روایتی رسوم در آئے، لیکن توحید کے بارے میں کوئی تصور نہیں ابھرا۔ سچ تو یہ ہے کہ اس نے مذہبی معاملات سے زیادہ اخلاقی اور فلسفیانہ امور کی طرف توجہ کی جن کے اثرات ان کی بوطیقات پر رہے ہیں اور ایک زمانے تک اہالیان چین کے کردار کی تعمیر و تشکیل نیز فنون کی ترقی میں معاون رہے۔ تائی تشونگ کنفیوشش کے ضابطے کا پابند تھا۔ لاؤتزے نے انفرادی آزادی کے احترام پر خاصا زور دیا۔ یہ مفکر بھی امن خواہ اور اخلاقی مبلغ تھا۔ وہ کنفیوشش کی طرح شہنشاہی نظام کا قائل نہ تھا بلکہ انسان پر انسان کی حکمرانی کو جائز تصور نہیں کرتا تھا۔ بعد ازاں اہالیان چین بودھ مذہب سے روشناس ہوئے۔ اس کے آثار ۳۸ء سے ملنا شروع ہو جاتے ہیں۔ چین میں اس کا نام ''فو'' تھا۔ گویا چینیوں کی ایک قابل لحاظ آبادی بودھ مذہب کی پیرو ہوگئی۔ آج بھی چین کی بڑی آبادی اس مذہب کو مانتی اور اس پر عمل پیرا ہے۔ ایک زمانہ گزر جانے کے بعد بھی ان کے اذہان میں کوئی نمایاں تغیر رونما نہیں ہوا۔ اسلامی تعلیمات کا فروغ چین میں خاطر خواہ نہ ہو سکا اور وہاں کی ایک قلیل آبادی ہی اس کی تعلیم سے استفادہ کر سکی۔ مغربی تہذیب وتمدن کے اثرات چینیوں نے قبول کئے ہیں لیکن اس حد تک نہیں کہ اسلاف کی قدریں مجروح ہو جائیں۔ وہ اب بھی اپنے قدیم مذہبی تصور پر نہ صرف قائم بلکہ اس کی ترویج و اشاعت کے لئے کوشاں بھی ہیں اور اپنی شعری روایات میں برتتے رہے ہیں۔

چینی زبان ایک حیرت انگیز زبان ہے۔ اس کا ہر لفظ ایک حرفی ہے۔ ظاہر ہے کہ سابقے اور لاحقے کی اس میں گنجائش نہیں۔ ایسے میں روایتی گرامر کے اصول اور ضابطے کسی کام کے نہیں۔ مغربی ماہر لسانیات کا خیال ہے کہ چینی حروف حقیقتاً ان ایام کی یادگار ہیں جب ہم حرف میں حرف

ملا نا نہیں جانتے تھے۔ امر واقعی تو یہ ہے کہ جب یورپ تہذیب و تمدن کے تاریک دور سے گزر رہا تھا چینی تمدن اپنے عروج پر تھا۔ چینی حروف کو دیکھتے ہی اندازہ ہو جاتا ہے کہ اس کا اسلوب تصویروں کی بنیاد پر قائم ہوا ہے۔ ہر تصویر ایک خیال کی عکاسی کرتی ہے۔ اس طرح چینی حرف گویا ایک خیال کے مماثل ہے۔ مثال کے طور پر سورج، چاند، پہاڑ، دل وغیرہ بالکل تصویر کی شکل میں مبدل ہو کر حروف بنے ہیں۔ جیسے جیسے زبان ارتقا پزیر ہوئی، تصویروں میں تبدیلیاں رونما ہوتی گئیں اور نئے نئے خیالات کو سمونے کا انداز پیدا ہوا۔ آنسو آنکھ اور پانی سے حروف میں ڈھالے گئے، چمک چاند اور سورج کی تصویروں سے۔ اس کے بعد حروف میں تبدیلیاں صوتیات کی بنیاد پر ہوئیں۔ لیکن یہ عمل بہت آہستہ روی سے ہوا۔

بہر حال چینی شعریات کو اس کے مزاج و میلان کے اعتبار سے تین حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ پہلا دور کنفیوشش سے پہلے کے دور پر محیط ہے۔ دوسرا کنفیوشش کا عہد ہے اور تیسرا وہ جس میں طاؤئیت نمایاں رہی یعنی چھ سو سال قبل از مسیح سے دو سو سال بعد از مسیح تک۔ اس کے بعد ہی چینی شعریات پر مختلف کتابیں شائع ہونے لگیں۔ ''پوئٹری اینڈ پوئٹکس'' (مرتبہ: الیکس پریمنگر اور ٹی وی الیف بروگن) میں مصنف رچرڈ جان لین کا ایک اندراج ہے جس میں چینی شعریات کے سلسلے میں بعض امور درج ہیں۔ لین نے اس کا اظہار کیا ہے کہ Cao.pi جس کا زمانہ ۱۸۷ سے ۲۲۶ تھا اس کی کتاب ''ڈسکورس ان لٹریچر'' خاصی اہمیت کی حامل ہے۔ لو جی (۳۰۳-۲۶۱) کی کتاب ''اکس پوزیشن آن لٹریچر'' زانگ ہانگ کی ''کلاسز آف پوئٹری'' لیوزائی کی ''الا بورشنس آن دی لٹریری مائنڈ'' ایسی کتابیں ہیں جو شروعات میں لکھی گئیں۔ ان میں چینی شعریات کی توضیحات، فلسفیانہ متون اور نئے تصورات کے پس منظر میں پیش کی گئی ہیں۔ ایسی کتابوں میں شاعری کے عناصر سے بھی گفتگو ملتی ہے۔ مثلاً (۱) جذبات کے عمل اور اس کی کارکردگی کی بھی خبر ملتی ہے (۲) شاعر کی اپنی زندگی اور شعر سے اس کا کیا رشتہ ہو سکتا ہے اس سے بھی واقفیت ہوتی ہے (۳) پھر یہ کہ انسانی فطرت کیا ہے اس کی زندگی میں وہ کون سا مرکزی دھارا ہے جو اسے رواں دواں رکھتا ہے (۴) ایسی صورتوں میں زبان اور فنون کیا رول انجام دیتے ہیں (۵) تفہیم و توضیح کیا ہے (۶) دلیل کسے کہتے ہیں (۷) ذہن و دماغ کا کیا رول رہتا ہے (۸) انفرادی صلاحیت کسے کہتے ہیں (۹) تعلیم و تعلم اور مشق سے کیا کیا صورتیں پیدا ہوتی ہیں (۱۰) فن کیا ہے (۱۱) صنعت گری کیا چیز ہے (۱۲) اسلوبیاتی عوامل کیا ہیں اور (۱۳) اخلاقیات اور دوسرے امور شاعری کے حوالے سے

کتنے اہم یا غیر اہم ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ یہ ایسے مباحث ہیں جو چینیوں میں بہ تکرار سامنے آتے رہے ہیں اور ان کے مباحث ختم ہونے کا نام نہیں لیتے لیکن چینیوں کے سنہرے دور میں یا تانگ کے زمانے میں یعنی ۶۱۸ء اور ۹۰۷ء کے درمیان تنقیدی جہت میں کتنی تبدیلیاں پیدا ہونے لگیں اور ۹۶۰ء اور ۱۲۷۹ء کے درمیانی عہد سانگ میں معاصر شعرا مختلف قسم کی دانشوری سے گزرتے ہوئے چینی شعریات کو ارتقائی مرحلے سے گزارتے رہے۔ اس سلسلے میں ایک اقتباس ملاحظہ ہو:-

"Such issues were also debated during the following Tang era (618-907), the so-called 'Golden Age' of Ch. poetry, but another great upsurge of critical thinking and writing began with the song period (960-1279), stimulated both by attempts to come to terms with and understand the great Tang poets of the previous era and by contemporary developments in intellectual thought: principally(1) the spread throughout secular literary culture of Buddhist-chiefly Ghan (Japanese Zen) - ideas concerning mind, consciousness, perception, and, spontaneity, and (2) the continuing Neo-Confucian synthesis of classical Confucian ethic and its philosophy of human nature with Daoist and Buddhist thought. Important Song-era critics include Su Shi, Huang Tingjian, Yang Wanli. Yan Yu, and the contemporary northern Jin dynasty poet-critic yuan Haowen. Some of the chief issues they discuss involve the tension between talent and learning, the advantages and

disadvantages of emulating past masters, the definition of a correct or 'orthodox' canon of poetry (and tne criteria for such orthodoxy) the means for ، creating a poetry of the "spontaneous and natural' (i.e. poetic 'enlightenment') and the paradox of poetic lang. (how a limited medium can and should communicate infinite meaning."(1)

گویا چینیوں کو تیرہویں صدی تک اپنا بوطیقائی سفر اس طرح جاری رکھنا پڑا کہ کتنے ہی مشکل مسائل اور ان کا حل سامنے آ گئے، بودھ مت کے اثرات کے تحت ذہن، شعور، ضمیر، تصور اور تفہیم اور خصوصاً روانی واسلوب پر پرمغز گفتگو سامنے آئی۔ یعنی اس اقتباس سے یہ بھی واضح ہے کہ کلاسیکی شعریات کنفیوشس کے معیار اور اس کی فلاسفی سے دوسرے تصورات کے ساتھ ہم آہنگ ہوئے۔ حالانکہ طاؤئیت اور بودھ خیالات نے کلاسیکی کنفیوشس تصورات کو ایک طرح سے چیلنج بھی کیا اور انہیں ہم آمیز بھی۔ ۱۰۱۱ء تک مسا نگ کا زمانہ شروع ہوا اور جیسا کہ اقتباس سے ظاہر ہے ہورنگ، کنگ، جان، پانگ وان لی، یان، لو وغیرہ ایسے دانشور تھے جنہوں نے شعری مباحث کو نئی روشنی دی۔ خصوصاً شاعر نقاد، لوآن، ہاوین نے صلاحیت اور علم کے تصادم پر خوب خوب نگاہ ڈالی۔ اس نے اس بات کی بھی وضاحت کی کہ قدیم استاذوں کے طریقہ کار کو برتنا یا ان سے استفادہ کرنا کس حد تک سودمند یا غیر سودمند ہوسکتا ہے یا ہوتا ہے اور یہ بھی کہ شاعری کی صحیح تعریف کیوں کر سامنے لائی جاسکتی ہے اور اس کے اوصاف کیا ہوسکتے ہیں۔ فطری شاعری کے تقاضے کیا کچھ ہیں وغیرہ۔ گویا یہ وہ مسائل ہیں جو چینی شعریات کے مرکزی پہلو رہے ہیں۔ ایسے مباحث سے جو صورتیں ابھرتی ہیں وہ اس طرح ہیں۔ فو گو یعنی اسلاف کی طرف واپسی۔ یہ عہد ۱۵۶۸ء سے ۱۶۴۴ء تک محیط ہے۔ اس کے علمبرداروں میں لی مین گیا نگ اور کو چنگ منگ کے نام خاص طور پر لئے جاتے ہیں۔ اس طرح نیو کنفیوشس تصورات کی تجدید کے امکان اس کے عہد میں بڑھ جاتے

---

(1) "The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics", Alex Preminger/T.V.F. Brogan, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1993.

ہیں لیکن ایک دوسرا تصور بھی ہانگ وزہن اور یوآن ہنگ زو کی مساعی کے نتیجے کے طور پر سامنے آتا ہے۔ یہاں تک کہ فنگ کے عہد سلطنت میں ایک طرح کا باضابطہ اسکول قائم ہو جاتا ہے جو کوئی دبستانوں کے ادغام سے وجود میں آیا اور جس سے چار نکات خاص طور پر واضح ہوئے۔ (۱) انٹیوشن [وجدان] کا شاعری میں رول کیا ہے (۲) ذاتی لہجے سے کیا مراد ہے (۳) اسلوبیات میں نغمے کا کیا درجہ ہے (۴) پیچیدہ اظہار سے کیا صورت ابھرتی ہے۔ لیکن یہ تمام عناصر کسی ایک دبستان کی دین نہیں ہیں بلکہ مختلف دبستانوں سے چھن کر سامنے آئے ہیں۔ ایک دبستان تو وہ ہے جس کی سربراہی وانگ مشنرین (۱۶۳۴-۱۷۱۱) کرتا رہا ہے۔ دوسرا دبستان ای اکس سی (۱۶۲۷-۱۷۰۳) کے حصے میں آئی۔ اور اس کے معاون شن ڈی فنگ نے شعر کی صوتی کیفیت پر زیادہ زور دیا اور اس کا اظہار کیا کہ اچھی شاعری کا مدار ذاتی بھی ہے اور اخلاقی بھی۔ گویا شاعری کا ایک اجتماعی رول بھی مرکز نگاہ رہا ہے۔ شین نے شاعری کے اخلاقی پہلو پر خاصا زور صرف کیا ہے اور یان سی نے اس کا احساس دلایا کہ شاعری کو اصلی اور فطری ہونا چاہئے نیز جذبات اور احساسات کے بیان میں ذاتی امور بیحد اہم اور غیر معمولی ہو سکتے ہیں۔

ایک دوسرا مرحلہ بھی چینی شعریات کی بحث میں ابھرا، شاعر کے یا اچھی شاعری کے جو اوصاف ہیں یا ہو سکتے ہیں وہ کیا ہیں، ان کی جگہ اور اہمیت کیسے قائم ہوتی ہے، پھر ان کا اطلاق تنقید یا تفہیم پر کس طرح ہونا چاہئے یہ سب بھی اہم مباحث کے طور پر سامنے آتے ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ چینیوں نے نہ صرف شاعری کے عوامل اور عناصر سے گفتگو کی بلکہ اس کے اطلاقی پہلوؤں کو بھی مرکز نگاہ رکھا اور انہیں نشان زد کرنے کی سعی پیہم کی۔ اس ضمن میں چند باتوں کا اظہار ضروری معلوم ہوتا ہے۔ پہلا نکتہ تو یہ ہے کہ دبستان ایک نہیں اور اس کے مباحث بھی الگ الگ ہیں تو پھر کس اسکول کی پیروی کی جائے اور کسے رد کر دیا جائے۔ یہ ٹھیک ہے کہ دبستانوں کے انضمام اور ادغام سے کچھ نکات برآمد ہو جاتے ہیں جن کے پس منظر میں تنقیدی بصیرت کو کام میں لاتے ہوئے عملی تنقید کی جا سکتی ہے۔ لیکن یہاں بعض دانشوروں نے یہ سوال قائم کیا کہ کسی دبستان کے نکات کو رد کر دینا اور کچھ کو تسلیم کر لینا درست ہے؟ یہ بہت اہم سوال ہے جو دیر تک چینی نقادوں کو ہیجان میں ڈالتا رہا۔ اب سارا زور اس پر صرف کیا جا رہا ہے کہ دبستانوں کے ادغام سے ہی جو مستحسن عناصر ابھرتے ہیں انہیں نشان زد کیا جائے اور بقیہ نکات پس پشت رہیں۔ اس پر اتفاق بھی جزوی ہی طور پر ممکن ہوا ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:-

"A major problem facing the modern student of Ch. p.is that of how to develop a scheme of analysis that can induce the various theories of poetry that lie inherent in the critical trad, for this trad .is diverse and complex - there is not one 'Ch. p' but a number of different theories of poetry, some complementary and some diametrically opposed. The most successful attempts to develop such a scheme have used the 'coordinates of art crit.' (universe, work artist, audience) in Abrams as their point of departure and have tried. With varrying degrees of adjustment and amplification, to describe Ch. theories in terms similar to Abrams' categories: mimetic (the relation of work to universe). pragmatic (work to audience). expressive (work to writer). and objective (work as object). see Abrams; the Mirror and the lamp {1953} or,for the same taxonomy. POETRY, THEORIES OF The most extensive such analysis to date is given by liu (Ch, Theories of lit.) who divides Ch. theories into six categories: metaphysical (focusing on the interaction between universe and writer) deterministic (also an interaction between universe and writer) expressive (interaction between writer and work), technical (work as object), aesthetic (also work as object). and pragmatic (interaction between

work and audience)."(1)

ایک دوسرا پہلو چینی شعریات کے باب میں بہت اہم ہو کر ابھرتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایک زمانے تک مغرب اور اس کے گرد و نواح کے علاقوں میں شعر و ادب سے متعلق افلاطون اور ارسطو کے تصورات کی گونج رہی ہے۔ ہاں ایسی کیفیت میں دو مرکزی خیالات سامنے آتے رہے ہیں۔ اگر شاعری نقل ہے تو کس کی نقل ہے۔ اس کا رشتہ ماورائیت سے کیا ہے۔ افلاطون جو مثال پسند تھا اس نے بہت شدت سے اس کا اظہار کیا تھا کہ شاعر حقائق کی کچھ تصویر کشی نہیں کرتا اس لئے کہ کسی چیز کا ایک ہی حقیقی تصور ہے اور وہ الوہی ہے۔ سب شعرا اس کی نقل کرتے ہیں، گویا کوئی اوریجنل کام نہیں کرتے بلکہ وہ نقل کی نقل کرتے ہیں اور سچائی سے کافی دور رہتے ہیں۔ میں نے اس مبحث کو اپنی کتاب ''قدیم ادبی تنقید'' میں کافی صراحت سے پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہاں چند نکات قلم بند کر رہا ہوں، میں نے لکھا تھا کہ نقل کا لفظ تو ارسطو نے افلاطون سے ہی اخذ کیا لیکن اس کے نئے معنی بتائے اور اس امر کا اظہار کیا کہ اس کا تعلق جمالیات سے ہے۔ چنانچہ جمالیاتی پس منظر میں نقل کا مفہوم بیان یا نمود ہے۔ بیان یا نمود کی تشریح اس طرح کی جا سکتی ہے کہ ارسطو شعر و ادب کو کسی چیز کی نقل محض تصور نہیں کرتا شاعر یا ادیب کا کام کسی شئے کا چربہ اتارنا نہیں ہے بلکہ مطلب یہ ہے کہ ایک فنکار فطرت کی نقل اس معنی میں کرتا ہے کہ وہ قوت تخیل سے اسے پیکر حیات میں ڈھال دیتا ہے، یعنی وہ زندگی کی از سر نو تشکیل کرتا ہے۔ کسی تصویر کا کسی ادیب پر اثر پڑتا ہے تو وہ تصویر کو جوں کا توں الفاظ کے قالب میں نہیں ڈھال دیتا بلکہ اپنے تخیل سے اس تصویر میں نئے رنگ و روغن بھرتا ہے اس طرح کہ متعلقہ تصویر کی صورت بدل جاتی ہے۔ بوچر نے اس کی وضاحت اس طرح کی ہے: 'فنون لطیفہ کا تعلق فطرت کی نقل محض سے نہیں ہے۔ یہ کھردری سچائی کا بے تعلق اظہار ہے۔ اس کا کام تو سچائی کو زیادہ نکھار کر سامنے لانا ہے۔' افلاطون نے اپنے نظریہ نقل کی دلیل ایک میز کی تخلیق کی مثال سے واضح کی ہے۔ وہ اس طرح کہتا ہے: 'دنیا میں کتنی ہی میزیں ہیں، لیکن میز کے بارے میں کوئی ایک ہی ربانی تصور یا صورت حق پر مبنی ہے، جب کوئی بڑھئی ایک میز بناتا ہے تو اس کی کارگزاری کا پس منظر یا پرتو ایک حقیقی میز ہے جو ان تمام میزوں سے بنائی گئی ہیں یا بنائی جا سکتی ہیں، مختلف ہے۔ پھر جب ایک مصور کسی میز کے سامنے بیٹھ کر اس کی تصویر کشی کرتا ہے تو اس کا

---

(1) "The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics", Alex Preminger/T.V.F. Brogan, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1993.

حاصل بڑھئی کی بنائی ہوئی میز کی نقل ہے جو بذات خود ایک مثالی میز کا پرتو ہے۔ اس طرح ۰ سور کی تصویر سچائی سے دو منزل دور ہے۔

اس نظریہ کا ذکر کرتے ہوئے ارسطو کی دلیل یہ ہے کہ میز مادہ اور فارم کا مرکب ہے۔ مادہ تو کھردری شکل میں میز بنانے کے سلسلہ میں موجود ہوتا ہے لیکن صورت کا خالق انسان ہے۔ جس کے تخیل کی یہ کارگزاری ہے۔ ارسطو کا خیال ہے کہ آرٹسٹ کا کام فطرت کی نقالی تو ہے ہی لیکن اس نقل میں آرٹسٹ یہ بھی کرتا ہے کہ غیر مربوط سلسلے کو مربوط بناتا جاتا ہے، یا فطرت نے جہاں جہاں جگہ خالی چھوڑ دی ہے نقل کے عمل میں وہ اسے بھرتا جاتا ہے۔ اس طرح اب جو سچائی سامنے آتی ہے وہ زیادہ دلکش، زیادہ مربوط اور زیادہ واضح ہوتی ہے۔ ارسطو کہتا ہے: 'ایک فنکار جو ممکن ہے یہ بھی نہیں جانتا ہو کہ وہ کیا کر رہا ہے، صورت گری کا کام میں مشغول ہے اور اس کا یہ عمل اسے فلسفیوں سے اور معمولی انسان سے الگ کر دیتا ہے۔

ابتدا میں چینی شعریات اسی پس منظر میں فروغ پائی لیکن یہ درست ہے کہ افلاطون اور ارسطو کے نظریات سے واقفیت کے باوجود چینی شعریات الگ ہی نہج پر چلتی رہی۔ افلاطون مثالیت پسندی اور ارسطوئی کائناتی مسائل چینیوں کے یہاں بار نہیں پا سکیں۔ دراصل ان مفکروں کے یہاں سچائی کی جو تصویر ابھرتی ہے وہ بہت حد تک اضطراری معلوم ہوتی ہے۔ چینی شعریات تدلیلی طور پر مثال پسندی اور سچائی کو سمیٹنا چاہتی ہے، چنانچہ ارسطوئی تصورات کو بار نہ پانے کی وجہ چینی روایات بھی ہیں جن میں مرکزی حیثیت علم اور آشنائی کو حاصل ہے اور جس کا تعلق تحرک اور فعال ہونے سے ہے۔ اس لئے یہاں نقل کا تصور بہت اہم نہیں بنتا اور سچائیوں سے شعرا اپنے ہی تصورات کے سہارے اپنی شاعری کو ایک خاص رنگ دیتے رہے جس میں داخلیت کا عنصر بڑا واضح رہا اور خالق یا شاعر کے شعور سے ٹکراتا رہا۔ کہہ سکتے ہیں کہ چینی شعریات آفاقیت کی تلاش میں رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ لیو شعر کو مابعد الطبیعات سے جوڑتا رہا جس کی وجہ سے کئی ادبی تصورات نمو پزیر ہوتے گئے۔ گویا ان کے یہاں شعریت ایک طریقہ کار سے عبارت رہی ہے اور شعریات کو سچائی کی تلاش میں ہمیشہ ایک راہ کا متلاشی بننا پڑا ہے جس میں وحدانیت بھی اجتماعیت کا رخ لے لیتی ہے پھر بھی انفرادیت قائم رہتی ہے۔ ایسے عوامل سے ذہنی آفاق میں وسعت کا پہلو پیدا ہوتا ہے، یعنی چینی شعریات ہمیشہ تخلیق کو آفاقی بنانے کے درپے ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ چینیوں کی شعریات سچائی اور اسرار کے بہت سے پہلو سے مملو نظر آتی ہے۔ گویا یہاں تجربہ تخیل کی بنیاد پر قائم ہوتا ہے جس کے

ذریعہ چینی فنکار حق کی روح کو پکڑنا چاہتے ہیں۔ کہیں کہیں ایسی ماورائیت کے باب میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ یہ ایک بڑی ترکیب ہے جس سے نظریات کے حدود قائم کرنا مشکل ہے۔ اس لئے چینی فنکار اپنی شعریات کو Phenomenological کہتے ہیں۔ گویا مغرب میں جو اس طور کی شعریات تنقید کے حوالے سے سامنے آئی ہے اس سے اس کا رشتہ مشکل سے قائم ہوتا ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ چینیوں کے یہاں شعریات ہر جگہ آفاقیت سے دوچار نظر آتی ہے۔

چینی شعریات کی بحث میں لاشعور کا رول بھی خاصہ اہم رہا ہے اور یہ لاشعور شعور کی راہ سے سیاسی اور سماجی حقیقتوں تک پہنچنے کی سعی کرتا ہے۔ لیو نے اس کی وضاحت کی ہے جس کی طرف توجہ کی جاسکتی ہے۔ لاشعور کو انسانی سوسائٹی سے بھی ہم رشتہ کرنے کی صورت پیدا کرنے کی سبیل پیدا کی جاتی رہی ہے۔ جہاں تک میٹا فزیکل نظریوں کا تعلق ہے انہیں ہمیشہ مفعولی اور ماورائی کہا جاتا رہا ہے۔

چینی شعریات میں یہ بحث بھی توجہ طلب رہی ہے کہ کسی تخلیق کا خالق اور قاری سے کیا رشتہ ہے۔ لیو اسے اکسپیر یسو (مظہر) سمجھتا ہے تو ابرمس اسے پریگمٹیک (دخیلی) تصور کرتا ہے اور ایسے نظریوں سے سیاسی، سماجی، اخلاقی اور مذہبی سارے امور زیر بحث آجاتے ہیں اور تخلیق کار کے دائرہ کار میں ہوتے ہیں۔ پہلے چینی تصورات میں کنفیوشس کے نظریے کی گونج سنائی دیتی تھی۔ اور اس طرح مذہب دور تک اس کا پیچھا کرتا تھا لیکن بعد میں یہ صورت بدلتی چلی گئی۔

چینی شعریات کا ایک نہایت دلچسپ پہلو یہ ہے کہ اس سے وابستہ زیادہ تر افراد اس امر پر زور دیتے نظر آتے ہیں کہ تخلیق کئی عناصر سے مرتب ہوئی ہے۔ ان پر زیادہ توجہ کی جائے بلکہ اس پہلو کو سامنے رکھا جائے کہ اس کی قرأت کس طرح ہو۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ خالق آفاق کے بارے میں کیا کچھ لکھ رہا ہے اس سے وابستگی کی جگہ پر یہ بات اہم ہو جاتی ہے کہ قاری اسے اپنے طور پر کیسے سمجھ رہا ہے۔ گویا اس قرأت میں یہ شعور بھی پیدا ہوگا کہ داخلی احساسات سماجی اور سیاسی صورت واقعہ سے دوچار ہوئے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ آج کی مغربی بوطیقا میں جس طرح قرأت کی تھیوری نئے انداز سے ابھری ہے متعلقہ موضوع چینیوں کے یہاں بہت پہلے زیر بحث آچکے ہیں۔

چینی شعریات شاعری کو ذاتی اور شخصی بنانے پر اصرار کرتی ہے۔ جو شاعر کی داخلی دنیا سے عبارت ہوتی ہے اور اس پس منظر میں اس کے خیالات، احساسات اور جذبات سامنے آتے

ہیں۔

ان امور سے قطع نظر چین کی کلاسیکی شاعری میں امن ایک ایسا موضوع رہا ہے جسے تخلیقی جہت دینے میں شاعروں کا رول خاصا اہم رہا ہے۔ چینی بے پناہ محبت کرنے والے لوگ ہیں۔ انہیں جنگ سے نفرت رہی ہے۔ وطن سے ہر طرح کی وابستگی ان کا شعوری اور لاشعوری میلان ہے۔ مناظر قدرت سے ان کی گہری دلچسپی کا پتہ ملتا ہے۔ افراد خانہ سے ان کی اٹوٹ محبت کا پتہ ملتا ہے لہذا ان کے یہاں غم بھی فطری ہے اور مصائب و آلام بھی فطری۔ لیکن وہ خود ترحمی کے جذبے سے آشنا نہیں۔ نہ ہی ان کے یہاں عشق و محبت اٹوٹ ہیں نہ غنائیہ عنصر واحد عنصر ہے یا عبوریت کی شکل آخری شکل ہے بلکہ جن موضوعی احساس سے ان کی شعریات کا پس منظر بنتا ہے وہ انسانی صورت حال کا تجربہ ہے۔ اس ضمن میں یحیٰی امجد رقم طراز ہیں:۔

> ''قدیم چین میں پر امن ادوار بھی رہے ہیں جن میں شاندار تہذیبوں نے جنم لیا ہے اور شدید خانہ جنگی کے زمانے میں بھی۔ اس لئے چینی شاعری میں امن کے ترانے بھی ہیں اور جنگ سے بیزاری کے نوحے بھی۔ جب کسی پرانی تہذیب کو ہم شاندار کہتے ہیں تو اس اعتبار سے نہیں کہ اس کی اساس انصاف پر تھی، اس میں استحصال مفقود تھا بلکہ اس بنا پر کہتے ہیں کہ اس عہد کے عوام نے اپنی بہترین تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار کیا اور علوم و فنون میں قابل فخر ایجادات اور اختراعات کر کے انہوں نے معاشرے کو خوبصورت بنایا۔ وہ ظلم کے خلاف لڑے اور انہوں نے انصاف کی خاطر قربانیاں دیں۔ امن کے زریں عہد کیلئے چینی شاعروں نے ہمیشہ تمنا کی ہے اور جنگی سرداروں، جاگیردار، راجوں، مہاراجوں اور جنگ باز بادشاہوں کی جنگی پالیسیوں کے خلاف دو ہزار سال قبل مسیح کے زمانے سے لے کر جدید زمانوں تک ہر عہد کے شاعر اپنے جذبات کا اظہار کرتے رہے ہیں۔ بعد از قبل مسیح کی شاعری میں اس نفرت کا اظہار اس عورت کی طرف سے ہوا ہے جس کا خاوند جنگ پر گیا ہوا ہے یا یہ کہ عرصہ ہوا وہ محاذ پر ہے یا پھر وہ جنگ میں مارا گیا ہے۔ ایسی نظموں میں نوحے اور بین کا سا انداز ہے۔ بادشاہ کی مرضی کے آگے بے چارگی کا اظہار کچھ اس طرح ہے کہ شاعر کے دل کی نفرت واشگاف طور پر ظاہر ہو جاتی ہے۔ بعض جگہ محاذ جنگ سے آئے ہوئے زخمی

سپاہیوں کی حالت زار کا نقشہ کھینچا گیا ہے اور جنگ کے سلسلے میں انہیں جو ذلت و رسوائی، مفلسی اور خانہ بربادی ملی ہے اس پر اظہار غم کیا گیا ہے۔ ان قدیم نظموں میں جنگ تباہی اور حاکم کے ظلم کی علامت بن کر آتی ہے۔ بعد کی صدیوں میں شاعر کا اندازہ زیادہ تجرباتی اور مدلل ہو جاتا ہے اور وہ فرد کے کسان سے سپاہی بننے کے عمل ہی کو غم و غصے سے دیکھتا ہے۔ وہ بے مقصد جنگوں میں مرجانے والوں کے نوحے پڑھتا ہے۔ اجڑی ہوئی بستیوں پر آنسو بہاتا ہے اور کہتا ہے کہ کاش ان سب ٹکراتے ہوئے ہتھیاروں کو کوٹ پیٹ کر انکے زرعی آلات بنائے جاتے۔ مرد ہل چلا رہے ہوتے، لڑکے بیلوں کے ساتھ مصروف کار ہوتے اور لڑکیاں ریشم کے کپڑوں کے ساتھ یعنی وہ پیداواری عمل کو جنگی شکوہ پر ترجیح دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ جرنیل کی شہرت کا عمل ایکے ہزاروں سپاہیوں کی لاشوں پر تعمیر ہوتا ہے۔ امن کی محبت چینی معاشرے کی مشترکہ میراث ہے جسے ہر عہد کی چینی شاعری نے حسن اظہار عطا کر کے لافانی بنادیا ہے۔''(۱)

ایسے جذبات کی عکاسی میں شعرا صنعت گری سے کام لیتے ہیں۔ ان کے یہاں بلاغت کا نظام بیحد اہم بن کر ابھرتا ہے، پیکروں کے استعمال میں چینیوں کی جدت طرازی محسوس کی جاتی رہی ہے، موضوع کچھ بھی ہو فطرت سے ہم آہنگی چینی شعرا کا امتیاز رہی ہے۔ وہ سپاٹ بیانیہ پر زور نہیں دیتے بلکہ جمالیات کے فطری تقاضوں کو بروئے کار لاتے ہیں۔ ایسے میں چینیوں کے یہاں ابہام کا گزر نہیں اور ان کا لاشعور ان کے اشعار کی روانی میں رخنہ بھی پیدا کرتا ہے۔ ایک اور اقتباس ملاحظہ ہو:۔

''قدیم چینی شاعری کی ایک بہت بڑی خصوصیت یہ بھی رہی ہے کہ ہر چند اس میں نوحے اور بین بھی ہیں اور اظہار غم کی دیگر صورتیں بھی لیکن کسی زمانے میں بھی چینی شاعری غم پرستی اور خودترحمی کے جذبات میں گرفتار نہیں ہوئی۔ المیہ کیفیتوں کے اظہار میں بھی شاعر نفی ذات اور انفعالیت کا شکار نہیں ہوتا۔ اس کا سبب یہ ہے کہ قدیم عہد کا چینی شاعر سماج سے ذہنی رشتہ توڑ کر اپنی ذات کے دکھوں میں نہیں الجھ جاتا۔ وہ اپنے دکھ کو سماج کے دکھ سے علاحدہ یا مجرد دکھ نہیں سمجھتا

(۱)''چینی شاعری'' [انتخاب و ترجمہ] یحییٰ امجد، سنگ میل پبلیکشنز، لاہور ۱۹۸۵، ص ۸

بلکہ وہ سماج کے ایک رکن کی حیثیت سے معاشرے کی احتجاجی تقدیر سے اپنے تئیں ذہنی طور پر وابستہ رکھتا ہے۔ اس کا یہ رویہ اسے اندرونی شکست وریخت، نراجی کیفیت اور انفعالیت سے بچاتا ہے۔ بیشک وہ ایک غمزدہ انسان ہو مگر وہ اپنے غم میں لذت لینے اور مظلومی کو نشہ بنانے کی جگہ بہتر انسانی صورت حال کی تمنا کو اپنی زندگی کی اور یوں شاعری کی قوت بناتا ہے۔ غم کو طاقت میں بدلنے کا اس کا یہ مخصوص انداز ہے۔''(۱)

چینی شعروادب کا ایک بیحد اہم نام لوشون ہے۔ یہ ایک ذی علم شخص تھا، مختلف قسم کے علوم حاصل کیئے اور اس کے بعد اس نے اپنی زندگی انقلابی سرگرمیوں میں بسر کی۔ اس کا رسالہ ''نئی جوانی'' ایک اہم دستاویز کے طور پر سامنے آیا جس کی اشاعت ۱۹۱۸ء میں ہوئی تھی۔ اسی رسالے میں اس کا شہرۂ آفاق افسانہ ''پاگل کی ڈائری'' شائع ہوا۔ کنفیوشس کے خلاف لوشون کے عہد میں تحریک زور پکڑ گئی۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ اب اہالیان چین یہ سمجھتے تھے کہ کنفیوشس کا فلسفہ جاگیرداروں کی سب سے بڑی طاقت ہے۔ جس کے پس منظر میں صدیوں سے چین استحصال کا شکار ہوتا رہا ہے۔ ۱۹۳۰ء میں اس نے چند احباب کی مدد سے ''ڈان بلازز پریس'' قائم کیا۔ جس کا مقصد شرقی اور شمالی یوروپ کے ادبیات کو ایک نیا رخ دینا تھا۔ چین کی نئی قومیت اور نئی ثقافت کی راہ اس کے عمل مسلسل سے نمو پذیر ہوئی۔

ادبی طور پر اس نے ایک خاص قسم کی بوطیقا مرتب کی۔ جس میں استحصال کے خلاف ہر وہ تحریک کارآمد سمجھی گئی جس میں انسانی آزادی کا پیغام ہو۔ یہ پیغام کبھی براہ راست دیا جاتا کبھی ہلکے ابہام کے پردے میں۔ جس میں شعری صنعتیں برتی جاتیں لیکن معنوی مرکزیت قائم رہتی۔ گو یا ایسی تخلیقات میں سطحیت اور گراوٹ کا کوئی پہلو نہ تھا بلکہ ایک طرح کا تخلیقی عمل تھا جو ایک خاص قسم کی سرشاری سے مملو تھا۔

لوشون نے جس طرح کی شعریات پیش کی وہ رائیگاں نہیں گئی، حیرت انگیز طور پر دنیا کی بڑی زبانوں نے اس کے خیالات یہاں تک کہ اسلوب کی مدح سرائی کی۔ یہی وجہ کے اس کا مجموعہ نظم ونثر جو ۱۹۳۸ء میں شائع ہوا چوبیس جلدوں پر محیط ہے۔ اس میں بیشتر کا ترجمہ انگریزی، جاپانی، روسی، اسپینش، فرانسیسی، جرمنی اور عربی کے علاوہ بہت سی چھوٹی چھوٹی زبانوں میں کیا گیا۔

---

(۱) ''چینی شاعری'' [انتخاب وترجمہ] یحیٰ امجد، سنگ میل پبلیکشنز، لاہور ۱۹۸۵ء ص ۹

یہی وجہ ہے کہ اس کے فکر و خیال کی دنیا کی وسعت کی وجہ سے عالمی سطح پر بھی اس کا نام بیحد نمایاں ہے۔

یہ حیرت انگیز بات ہے کہ چینی اپنے زبان وادب کو بھی انقلابی بناتے رہے اور اس ضمن میں مادر وطن سے ان کی اٹوٹ محبت ان کی شاعری کا اسلوب بھی مرتب کرتی رہی، لہذا ان کے یہاں اسلوب کی سطح پر سہل بیان کو ترجیح دی گئی اور مقصد یہ رکھا گیا کہ عوام اس سے استفادہ کر سکیں، انقلابی رومانیت نے ان کی بوطیقا کو ایک خاص وضع عطا کر دی۔ جدید عہد کا ایک چینی شاعر کومورو ہے۔ اس کا مجموعہ ''پری'' ایسی ہی شعری کیفیت پیش کرتا ہے۔ اس کے ڈرامے جیسے چویوان، سائن جی اور دوزے تھیان سب ایسے ہی جذبے کے تحت قلمبند کئے گئے۔ ان کی تمام کتابیں سترہ جلدوں میں شائع ہوئیں اور مختلف زبانوں میں ترجمہ ہوئیں۔

جدید عہد کا شاعر ائے چھینگ ایک اہم شاعر سمجھا جاتا ہے۔ اس کے کم از کم گیارہ شعری مجموعے ۱۹۳۹ء سے ۱۹۵۶ء کے درمیان شائع ہوئے۔ چند کے نام لکھ رہا ہوں جیسے دریائے دربان، سورج کی طرف، شعلہ، شاعری گاؤں کے لئے، بہار، وغیرہ۔ کہہ سکتے ہیں کہ اس کے یہاں بھی زندگی کو موثر طریقے پر بیان کرنے کا طریقہ یہی ہے کہ اس میں ابہام کی کیفیت پیدا نہ ہو اور جو سبق ہے وہ ہر طرح سے لوگوں تک پہنچ جائے۔ گویا چینی بوطیقا نے جو کروٹ لی وہ پیچیدگی سے سہل انگاری کی طرف ہے۔ اور ایک طرح کا کلیہ بن گئی جو جدیدیوں کے یہاں معتبر بھی ٹھہری۔ صنعتوں کے التزام سے یہ الگ نہیں ہوئے۔ کنایے اور اشارے بھی ساتھ چلتے رہے لیکن مرکزیت ترسیل کے پہلو پر رہی جس کی وجہ سے مماثلتیں دور از کار نہیں بن سکیں۔

لیکن ایسی بوطیقا کے باوجود محسوس ہوتا ہے کہ نئے چینی شعرا قدرتی مناظر کو کہیں نظر انداز نہ کر سکے۔ میں ذیل میں تاؤ چین کی تین نظمیں نقل کر رہا ہوں جن سے حالیہ چینی بوطیقا کی بہت سی کیفیتیں نمایاں ہو رہی ہیں:

شفتالو کے پھول بہار دے رہے ہیں

جو لوگ سچی قدروں کی حفاظت کرنا چاہتے ہوں گے
انہوں نے چن خاندانوں کی جنگوں سے اور ان کی بدنظمی سے
فرار اختیار کیا ہوگا

چنانچہ وہاں پر ایسے اولیا بھی تھے اور ایسے لوگ تھے
جو یوں بھاگے کہ پیچھے اپنے جانے کا نام ونشان تک نہ چھوڑا
آخر وہ ایسی جنگلی زمینوں میں پہنچے
جہاں پہلے کسی نے بود و باش نہ کی تھی
یہاں، زمین میں ہل چلا کر
ہر روز ایک ہی دن میں آرام کے وقت تک
وہ شہتوت کے درختوں اور بانسوں کو پورے عروج تک پہنچا دیتے
جو ان پر سایہ کرتے
لوبیا اور باجرے کی فصلیں اپنے موسموں میں کاٹی جاتی تھیں
بہار ریشم کے کویوں سے لمبے دھاگے لے کر آتی
جب کہ خزاں میں کسی بادشاہ کو کوئی محاصل نہیں دینے ہوتے تھے
کیوں کہ باہر کی دنیا کی طرف کوئی سڑکیں ہی نہیں جاتی تھیں
مرغیاں کڑکڑاتی تھیں اور کتے بھوکتے تھے
لوگوں کی رسمیں اور ان کے لباس گئے دنوں کی طرح تھے
بچے آپس میں ٹولیاں بنا کر گاتے بڑھے آتے تھے
سفید بالوں والے بڈھے مطمئن دکھائی دیتے تھے
ارد گرد گھومتے ہوئے، ایک دوسرے سے ملتے ہوئے
پورے امن سے کھڑی فصلوں کی شان تھی
درخت ہواؤں کے آنے کے انتظار میں آہیں بھرتے تھے
ایسی جگہ پر کون کسی تقویم کو رکھنے کا تردد کرے گا؟
جس میں سال کے چار موسم الگ الگ دکھائے گئے ہوں؟
خوشی کی ایسی فراوانی میں
شدید مشقت کی ضرورت نہیں تھی
نہ مرتبہ حاصل کرنے کے لئے کسب علم کی تگ و دو کی
اس طرح محسوس کرتے تھے جو پانچ سو سال سے وہاں پر

دنیا سے دور چھپ کر زندگی گزار رہے تھے
تاوقتیکہ باہر کی دنیا ایک آدمی نے اتفاقاً انہیں ڈھونڈ لیا تھا
لیکن گہرے اور سطحی لوگ
مختلف ماحول سے تعلق رکھتے ہیں
اس لئے وہ لوگ ایک مرتبہ پھر تنہائی میں چلے گئے
اب میں سارے مسافروں سے پوچھتا ہوں
کیا تم ایسی جگہ کا تصور کر سکتے ہو؟
جو گرد و غبار اور مجمع کے شور و غل سے دور ہو؟
اپنی حد تک تو میں
آسمان کے پروں پر سوار ہو کر
اور اوپر اونچا اڑتے ہوئے
اس مسرت کی سرزمین کو ڈھونڈ لوں گا!

ایک نظم

میں نے انسانی آبادی کی حدود میں اپنی جھونپڑی بنائی
پھر بھی کہیں قریب گھوڑوں یا گاڑیوں کا شور نہیں سنائی دیتا
تمہیں پتہ ہے یہ کیسے ممکن ہے؟
وہ دل جو دور ہو اپنے ارد گرد خود ویرانہ تخلیق کر لیتا ہے
میں مشرقی باڑھ کے نیچے گل داؤدی چنتا ہوں
پھر دور پہاڑیوں کو تکنے لگتا ہوں
کہستانی ہوا شام کے جھٹپٹے میں تازہ تر ہے
اڑتے ہوئے پرندے دو دو کر کے واپس لوٹ رہے ہیں
ان چیزوں میں گہرے معانی ہیں
پھر بھی جب ہم ان کا اظہار کرنا چاہتے ہیں

تو لفظ ہمارا ساتھ چھوڑ دیتے ہیں!

نیا اناج

سبک رفتاری سے سال رفت و گزشت ہوتے جا رہے ہیں
آج کی اس خوبصورت صبح کا ٹھہراؤ آہستہ رو ہے
میں موسم بہار کا لباس پہنوں گا
میں مشرقی پہاڑی کی ڈھلانوں پر سیر کو جاؤں گا
کہستانی ندی کے قریب دھند منڈلاتی ہے
ایک لمحہ منڈلاتی ہے، پھر بکھر جاتی ہے
جنوب سے ایک تازہ ہوا آتی ہے
جو کہ نئے اناج کے کھلیانوں کو صاف کر دیتی ہے (۱)

ان نظموں کے مطالعہ سے کئی باتیں صاف ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ چینی شعریات میں موسموں کے سلسلے کی وابستگی بہت نمایاں معلوم ہوتی ہے۔ پھولوں، درختوں، ہوا اور اس طرح کے فطری عناصر سے ان کے تعلق کا پتہ ملتا ہے۔ ''شفتالو کے پھول بہار دے رہے ہیں'' میں جو تفصیلات سامنے آتی ہیں ان میں لوہیا اور باجرے کی فصلیں، بہار ریشم کے کویوں کے لمبے دھاگے، مرغیاں، رمیں، دماغ، بچوں کے گیت، سفید بالوں والے بڈھے، درخت، ہواؤں، چاروں موسم، گرد و غبار، آسمان کے پردوں پر سوار ہو کر ذہن کی اڑان — یہ سب کچھ تو اس بات کی نشاندہی کر رہے ہیں کہ جدید چینی بوطیقا فطرت سے ہم رشتہ ہے اور اس کی کیفیتوں کو سمیٹنا شعرا کا وصف خاص رہا ہے۔

دوسری نظم یعنی ''ایک نظم'' میں جھونپڑیوں، گھوڑوں کا یا گاڑیوں کے شور کا تو وہیں تخلیقی سطح پر گل داؤدی، پہاڑیاں، کوہستان، جھٹ پٹے، اڑتے پرندے وغیرہ موجود ہیں۔ کہہ سکتے ہیں کہ نئے شاعروں کے یہاں قدما سے ایک مختلف قسم کی بوطیقا پروان چڑھ رہی ہے، جس میں رومانی ترنگ ہر جگہ موجود ہے لیکن ایسی ترنگ میں بھی چینی اپنے وطن کے ذرے ذرے سے محبت کرتے نظر آتے ہیں اور ایسے والہانہ پن میں شعر کو اس سطح پر لاتے ہیں جہاں جذبات برانگیختہ بھی ہیں، ولولے کی کیفیت بھی ہو اور حب الوطنی موجیں مارتی نظر آئے اور چینی بوطیقا کی ریڑھ کی ہڈی بن

---

(۱) ''چینی شاعری'' [انتخاب و ترجمہ] یحییٰ امجد، سنگ میل پبلیکشنز، لاہور ۱۹۸۵، ص ۶۳

جائے۔ میں نے پہلے ہی کہا کہ شعری التزام میں وہ مبہم نہیں ہونا چاہتے اور اس کے استعارے اور کنایے کی دنیا جانی پہچانی ہے۔ گویا یہاں ایک طرح کا ورڈس ورتھین تصور ملتا ہے۔ اسلوب میں بھی اور تصور میں بھی۔ لیکن زمینی اختلاف موجود ہے۔ یہاں یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ کنفیوشس کی دنیا ایک الگ دنیا تھی اور اس زمانے کی شعریات بھی کچھ الگ ہی قسم کی تھی۔ اب حالات اتنے بدل چکے ہیں کہ چینی بوطیقا کے رنگ و آہنگ میں خاصا اختصاص ملتا ہے۔ جو دنیا کے ادیبوں سے انٹر ایکشن کا نتیجہ بھی ہے۔

یحییٰ امجد نے چین کی قدیم شاعری اور جدید شاعری کے سلسلے میں کچھ سرسری باتیں اپنی کتاب ''چینی شاعری'' میں اس طرح کی ہیں، جو میں ذیل میں نقل کر رہا ہوں:۔

''دنیا بھر کی عظیم شاعری کی طرح قدیم چینی شاعری بھی گہرے اور وسیع مطالعے کی شاعری ہے۔ یعنی یوں تو شاعری ہوتی ہی سماج کا عکس ہے مگر چینی شاعری کی یہ عکاسی احساساتی اور موضوعی سطح پر نہیں ہے بلکہ اس میں سماجی اور معاشرتی مسائل کا براہ راست تذکرہ ہے اور ان کے اسباب وعلل اور ان کے حل کا ذکر بھی ہے۔ شاعر کھل کر حکومت کی پالیسیوں پر نکتہ چینی کرتا ہے۔ ٹیکس، لگان، شاہ کے مظالم اور دیگر چیزوں کا تذکرہ کرتا رہا ہے۔ محنت کشوں، کسانوں اور کھیت مزدوروں کی مصروفیات کا بیان کرتا ہے اور پیہم محنت کے سلسلے میں انہیں جو بھوک ملتی ہے اور جس طرح وہ اپنے بچے فروخت کرتے ہیں اور جانوروں کی سی زندگی گزارتے ہیں ان سب باتوں کا تذکرہ کرتا ہے۔ اس اعتبار سے چینی شاعری کو چین کی منظوم تاریخ بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ بعض شاعروں کے یہاں تو ان کا کلام ان کی ذاتی زندگی اور ان کے ساتھ ہی پورے معاشرے کی منظوم ڈائری معلوم ہوتا ہے۔

اس اعتبار سے قدیم چینی شاعری بالغ نظر عوام کی شاندار تہذیبی دستاویز کی حیثیت رکھتی ہے۔

چین کی جدید شاعری انقلاب کے تجربے کی شاعری ہے۔ اس میں اس عہد آفریں احساسات کا ذکر ہے کہ کیسے انسانی رشتوں کی کایا پلٹ ہوتی ہے۔ انسان کا حیات و کائنات سے کیوں کر انقلابی رشتہ قائم ہوتا ہے۔ جدید چینی

شاعری کو روئے دلآرام کے نظارے اور محبوب کے مہربان ہونے سے نہیں بلکہ جسمانی مشقت کر کے دھرتی کو سندر بنانے سے مسرت ملتی ہے۔ یہاں غم اور خوشی کے معیار بدل چکے ہیں۔ اس شاعر کی وطن کے لینڈ اسکیپ سے محبت بھی رو مانوی انداز کی نہیں بلکہ مجاہدانہ سرشاری کی ہے۔ وہ وطن کے موجود لینڈ اسکیپ ہی سے محبت نہیں کرتا بلکہ اسکے کھرپے، کدال، ٹیرکٹر اور مشینوں کی مدد سے بدلتا بھی جا رہا ہے۔ چٹیل میدان سرسبز و شاداب کھیتوں میں بدل جاتے اور خطرناک پہاڑی گھاٹیاں ریلوے لائنوں اور پلوں سے ڈھک جاتی ہیں۔ اپنی اس پیداواری محنت اور ایک عظیم اجتماع سے مل کر انقلاب برپا کرنے کے عمل سے محبت جدید چینی شاعری کا ایک نمایاں وصف ہے۔'' (۱)

بہر حال اب تو چینی شاعری میں مغربی اصناف کی پیروی کی مثالیں بیش تر ملنے لگی ہیں اور یہ فطری امر بھی ہے۔ اس لئے کہ آج کا شعر و ادب اپنی مقامی ثقافت کے ساتھ بین قومی کلچر کے عناصر سے گریزاں نہیں رہ سکتا۔ لہذا چینیوں کے یہاں بھی ان کی شعریات مختلف النوع کی فضا پیش کرنے لگی ہے یہ اور بات ہے کہ وہاں ایسے مباحث عام نہیں ہوئے ہیں اور شعریات کی تعبیرات پر بہت تفصیلی گفتگو سے گریز کا پتہ ملتا ہے۔ لیکن ان کے بوطیقائی حوالے ان تخلیقی جہاد سے آشنائی کا نشان واضح کرتے ہیں جو جدید چینی ادب کا تیور رہا ہے۔ یوان وئے شوئے کی کتاب '' چین کے مشہور ادیب اور شاعر'' میں فلیپ پر شوکت صدیقی کی ایک رائے درج ہے جسے میں ذیل میں نقل کر رہا ہوں:-

'' چینی ادب جتنا قدیم ہے اتنا ہی جدید اور ہمہ گیر بھی ہے۔ اس کا ارتقائی سفر جاری ہے۔ انقلاب کے بعد اس کی ترقی اور نشو و نما کی رفتار میں اور تیزی سے اضافہ ہوا۔ موضوع میں تنوع اور ندرت کے ساتھ ساتھ اظہار و ابلاغ کے لئے ہر صنف ادب میں ہیئت اور اسلوب کے نت نئے تجربات کئے گئے۔ نئے ادبی رجحانات نے جنم لیا۔ نئی ادبی روایات اور نئی ادبی اقدار وضع ہوئیں۔ چینی اہل قلم نے معاشرے کی تشکیل نو اور صورت گری میں اپنی ادبی تخلیقات سے نہایت اہم کردار ادا کیا۔ ثقافت کو اس طور مالا مال کیا کہ آج چینی ادبی تخلیقات کو

---

(۱)'' چینی شاعری'' [انتخاب و ترجمہ] یحییٰ امجد، سنگ میل پبلیکشنز، لاہور ۱۹۸۵ء ص ۱۰

عالمی ادب میں نمایاں مقام حاصل ہے۔''

میں یہاں صرف اس امر کا اظہار کرنا چاہتا ہوں کہ چینی اب بین الاقوامی سطح پر مختلف علاقوں کے ادب اور تیور سے اپنا رشتہ جوڑنے لگے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی توجہ اردو کی طرف بھی بطور خاص رہی ہے۔ یہ بات شاید کم لوگوں کے علم میں ہو کہ زوطی خان اپنی شعریات مرتب کرنے کے سلسلے میں ہندو پاک کی طرف بھی متوجہ ہوا۔ اس نے اقبال کے ڈکشن کو بیحد اہم تصور کرتے ہوئے ان کی منتخب شاعری کے ترجمے کے کام کا آغاز کیا۔ اس عمل میں زوطی خان کے ساتھ چھن جن رونگ بھی تھا۔ یہ انتخاب چین میں اقبال کی شاعری کا پہلا ترجمہ کہا جاتا ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ چین نے اپنے شعری مزاج کو نئے شعری تصورات اور بوطیقاؤں کے حوالے سے زیادہ وسعت دینے کی سعی کی ہے اور یہ بیحد مفید بات ہے۔

■■

جاپانی شعریات

قبل اس کے کہ میں جاپانی شعریات کے خدوخال معلوم کروں یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ جاپان کی تاریخ پر ایک سرسری نگاہ ڈالی جائے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ قدیم زمانے میں جاپان فنِ تحریر سے واقف نہ تھا۔ لہذا جو تاریخی واقعات بھی سامنے آتے ہیں وہ سینہ بہ سینہ روایات کی شکل میں سامنے آتے ہیں اور جب یہ تحریر سے واقف ہوئے تو ان قدیم روایات کو تحریری شکل دینے کی کوشش کی گئی۔ مگر جاپان کی قدیم تاریخ بتاتی ہے کہ آتشزدگی سے وہ قدیم تحریریں بھی جل کر خاکستر ہو گئیں لیکن صرف دو تاریخیں محفوظ رہ گئیں، یہ دونوں ہیں ''کوجی کی'' اور ''ین ہان''۔ یہ دونوں کتابیں آٹھویں صدی عیسوی کی ہیں جن سے جاپانی تاریخ کے حالات معلوم ہوتے ہیں اور ایسے حالات میں بھی قصہ کہانی سے متعلق مشتملات ہیں، جن میں تو ہم پرستی کے نشانات بیش از بیش ملتے ہیں۔ جاپانی تاریخ میں شہنشاہیت کی قدامت پر بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ حیرت کی بات ہے کہ شاہی خاندان دو ہزار سال سے شہنشاہی کے منصب پر سرفراز رہے اور اس سلسلے میں ایک سو چوبیس بادشاہ گزرے۔ حالانکہ ان کے اثر و رسوخ اور طاقت میں ہمواری نہیں رہی، پھر بھی شہنشاہیت قائم رہی۔ اصل حکمراں کی حیثیت اتالیق یا قائد اعظم کی ہوتی۔ یہ بھی دلچسپ امر ہے کہ کسی دوسری قوم

نے جاپان کو مفتوح کرنا نہیں چاہا۔ صرف دو مستثنیات ہیں۔ ۱۲۸۱ء میں قبائلی خانوں نے ایک جنگی بیڑے کے ذریعہ جاپانی جزائر کو فتح کرنا چاہا تھا لیکن عجیب اتفاق ہوا کہ ایک طوفان نے جنگی بیڑے کو غرق کر دیا۔ اس طرح جاپانیوں کی آزادی سلب نہیں ہو سکی۔ ۱۸۵۸ء میں مغربی اقوام کی توسیع پسندی نے جاپان کی طرف بھی تاکنا شروع کر دیا۔ لیکن یہ ممکن نہ ہو سکا۔ ایک بار روسی بحری بیڑے نے بھی ۱۹۰۴ء میں جاپان فتح کرنا چاہا، لیکن جاپانی شکست نہ کھا سکے۔

جاپانی تاریخ کے ادوار اس طرح تقسیم کیے جاتے رہے ہیں:

(۱) زمانہ قدیم یعنی ۶۶۰ ق م سے ۷۹۴ء تک۔

(۲) زمانہ وسطی ۷۹۴ء سے ۱۸۶۸ء تک۔

یہی وہ دور ہے جس میں جاگیرداری اور فیوڈرل سسٹم فروغ پایا۔ اس کے بعد کا دور ۱۸۶۸ء سے شروع ہوتا ہے۔ اب تک جو حکومتیں سامنے آئیں۔ پہلی میجی عہد حکومت تھا جو ۱۸۶۸ء سے ۱۹۱۲ء تک قائم رہا۔ تائی شو عہد کی حکومت ۱۹۱۳ء سے ۱۹۲۵ء تک رہی اور جدید شہنشاہ کا زمانہ ۱۹۲۶ء سے شروع ہوا۔

مورخین کا خیال ہے کہ ۶۶۰ ق م سے ۴۰۰ء تک تاریکی کا دور ہے۔ اس وقت یہاں چینی اور کوریائی تہذیب کے اثرات قائم ہونے لگے تھے۔ اس عہد میں شہنشاہیت ایک عجیب جابرانہ طور طریقے سے گزری۔ جب عوام بے دریغ قتل کیے جاتے۔ چھٹی صدی عیسوی سے یہاں بدھ مذہب کا فروغ ہونے لگا۔ عہد وسطی میں ملکی صنعتیں کچھ فروغ پانے لگیں اور علوم وفنون کی بھی ترقی ہوئی۔ موجودہ دور ۱۸۵۳ء سے شروع ہوتا ہے جب امریکی امیرالبحر بیری اپنے جنگی بیڑے کے ساتھ ٹوکیو کے بندرگاہ میں داخل ہو گیا۔ اس وقت شوگن کی حکومت تھی اور اسے امریکیوں سے معاہدہ کرنا پڑا۔ اس معاہدے کے تحت امریکن کاؤنسل جنرل کو شموادہ میں رہنے کی اجازت مل گئی۔ پھر دوسرے معاہدے بھی کیے گئے، روس سے بھی اور ڈچ سے بھی۔ پھر دوسرے ممالک سے بھی کچھ معاہدے شروع ہوئے۔ بہر طور، ۱۸۶۸ء میں کوبے اور اساکا کی بندرگاہیں غیر ملکوں کے لئے کھل گئیں۔ اس قسم کے معاہدوں سے کچھ ترقیاتی کام بھی ہوئے۔ مثلاً ریلوے کا فروغ، ڈاک اور تار کے نظام میں وسعت، تجارت کے مواقع کا پھیلنا، بندرگاہوں اور سڑکوں کی تعمیر۔ پھر یہ ہوا کہ یہاں کے لڑکے بغرض تعلیم یورپ اور امریکہ بھی بھیجے جانے لگے۔ جولائی ۱۸۹۴ء میں بعض اختلافات کی وجہ سے چین اور جاپان میں جنگ چھڑ گئی۔ کوریا کے دارالسلطنت لیول پر قبضہ جمالیا۔

چینیوں کو شکست ہوئی ۔ یہاں تک کہ جاپانی پیش قدمی کرنے لگے اور پیکنگ زد میں آ گیا۔ جاپانیوں نے پورٹ ارتھر پر بھی قبضہ جمالیا۔ اس طرح چینی شکست کھاتے رہے اور صلح کرنے پر زور دینے لگے اور کچھ تاوان دینا منظور کیا۔ اب چینی بندرگاہ تجارتی مقصد کے لئے جاپانیوں پر کھل گئے ۔لیکن روس، فرانس اور جرمن نے مداخلت کی ۔ اس طرح جاپان کو بعض جگہوں کے تاوان سے دست بردار ہونا پڑا۔ ۱۹۰۰ء میں مغربی اقوام اور چین کے درمیان سرد جنگ شروع ہوئی۔ تب جاپان نے مغربیوں کا ساتھ دیا۔ پھر یہ ہوا کہ روس نے فرانس اور جرمنی کی مدد سے لوئنگ جزیرہ نما پر فتح کرلیا۔ ۱۹۱۲ء میں شہنشاہ میجی کا انتقال ہو گیا اور اس کا ولی عہد یوش ہیتو تخت نشیں ہوا۔ یعنی اب عہد شوا شروع ہو گیا۔ لیکن اب تک اس کی اقتصادی حالت بیحد کمزور ہو گئی اور ملک میں ایک عام بے چینی پھیل گئی۔ اب جاپان اور چین میں پھر جنگیں شروع ہو گئیں۔ ابتدا میں چینی شکست کھاتے ہوئے محسوس ہوئے لیکن چینی مداخلت سخت ہو گئی۔ شنگائی پر جاپانیوں کی گولا باری کام نہ آئی اور آخرش دونوں کے مابین ۱۹۳۲ء میں یہ جنگ ختم ہو گئی۔

اس تفصیل کی وجہ صرف یہ ہے کہ یہ واضح کیا جائے کہ جاپانی اپنے ملک کی حفاظت کے سلسلے میں بیحد متحد رہے ہیں اور ان کی شعری تخلیقات میں بھی ایسے جوہر کا پتہ ملتا ہے۔ حالانکہ یہ بھی سچ ہے کہ چینیوں نے ادبی طور پر جاپانیوں کو ہمیشہ متاثر کیا۔

یہ بات بیحد واضح ہے کہ چینی علامتیں ترتیب و تنظیم کے لحاظ سے خاصی سائنٹیفک رہی ہیں اور انہیں یاد کرنے میں کوئی مشکل نہیں ہوتی ۔ بہت سے مترادفات آسانی سے ظہور پذیر ہوتے ہیں اور ان کا تلفظ بھی واضح ہو جاتا ہے۔ چینیوں کی علامات کا جاپانیوں نے خاصا تتبع کیا ہے اور انہیں اپنی ڈکشنری میں جگہ دے دی۔ اس طرح جاپانیوں کے لغات میں چینی الفاظ بکثرت داخل ہو گئے ۔ حیرت انگیز بات تو یہ ہے کہ لفظ کے لکھنے کے انداز کی یکسانیت کے باوجود معنوی کیفیت ایک نہیں ہے۔ مثلاً آدمی کے لئے چینیوں کے یہاں لفظ جن ہے اور جاپانی اسے ہیتو کہتے ہیں ۔ مگر تحریری علامت دونوں کے لئے یکساں ہے۔

جاپان کا معلم اول کون ہے یہ ایک بڑا اہم سوال ہے، اور اس سلسلے میں کوئی حتمی رائے قائم نہیں کی جاسکتی ہے۔ قدیم ترین تاریخ کوجی کی ہے۔ یہ دستاویزی کتاب بدھ عالموں نے جاپانی زبان میں لکھی، مگر اس کا رسم الخط چینی ہے۔ پھر دوسری کتاب ''مانی شو'' ہے۔ یہ دراصل مجموعہ اشعار ہے۔ اس میں چار ہزار نظمیں جمع کی گئی ہیں۔ چھوٹی چھوٹی نظمیں بھی کافی ہیں جن میں اکتیس

ایسے اجزا ہیں جن کی بنیاد صوت ہے اور جنہیں سینکا کہا جاتا ہے۔ جاپانی کی طویل نظمیں ''ناگاوتا'' کے نام سے معروف ہیں۔ بعضوں نے اس کا احساس دلایا ہے کہ اس کی ہیئت رباعی اور مختصر مثنوی جیسی ہے لیکن جاپانی شعر میں وزن اور قافیہ نہیں ہوتا۔ یہ بھی ایک حیرت ناک بات ہے کہ بیان کے زمانے میں زیادہ مصنفین عورتیں ہیں۔ ایک مجموعہ ''گوکنیشو'' ہے جس میں یوکی بیرا، ناری بیرا، سورا یوئی، انوتوکو ماچی جیسی خواتین شاعرات ہیں۔ یہاں ایک روزنامچے کا ذکر ہونا چاہئے جو سورایوئی کا ہے اور کتاب کا نام ''توزہ نکی'' ہے۔ یہ کتاب خالص جاپانی زبان میں لکھی گئی ہے۔ سولہویں صدی عیسوی تک جو کتابیں سامنے آئیں ان میں ''سورے گوزے گوسا'' کی اہمیت مسلم ہے۔ قدیم ادبیات کے آخری دور میں کانیبارا، باشو، چیکا مستو، آرائی ہاکوسی، یوشی مونے اور کئی دوسرے معروف ہیں۔ اور عہد حاضر میں فوکوزاوا، نی جیمہ، سیونجی، کویو، آگائی اور شویو خاصے معروف ہیں۔ ان کے بعد کے لوگوں میں ای چی یو، واتایاما، دی یوسین، آئی کو وغیرہ معروف ہیں، جن میں توزوکی اہمیت مسلم ہے۔ پھر سوی کی نہ توسی مے، یاسوکونیا، نوبوکو یوشی آکی اہمیت رہی ہے۔ یہ وہی شعرا اور مصنفین ہیں جن کی تخلیقات سے جاپانی شعریات مرتب ہوتی ہے۔ بظاہر یہ مباحث الگ تھلگ معلوم ہوتے ہیں لیکن سچی بات تو یہ ہے کہ ایسے تاریخی حالات اور مصنفین کی کیفیات کے بغیر جاپانی شعریات کی تحلیل محال ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ آگے کی بحث میں یہ امور کہیں نہ کہیں حوالے کے طور پر آتے رہیں گے۔

جاپانی شعریات کو واضح طور پر دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ایک وہ جس کا زمانہ ابتدا سے انیسویں کی نصف صدی تک محیط اور اس کے بعد وہ دور ہے جو اس کے بعد شروع ہوتا ہے اور اب تک کے زمانے تک پھیلا ہوا ہے۔ ابتدائی دور کو کلاسیکی کہا جاتا ہے لیکن یہاں اس لفظ سے دھوکا نہیں کھانا چاہئے اس لئے کہ کلاسیکل یا کلاسیکی کی کوئی ایک تعریف متعین نہیں ہے۔ مختلف دانشوروں، فنکاروں، ادبا و شعرا نے اس کی مختلف طریقے پر تعریف و توضیح کی ہے لیکن کچھ خصائص ایسے ہیں جنہیں مشترکہ سمجھا جاسکتا ہے حالانکہ اختلاف کی نوعیت قائم رہتی ہے۔

جاپانی شعریات دراصل ابتدا میں غنائیت سے عبارت رہی ہے۔ اس لحاظ سے کچھ لوگوں نے چینی شعریات کی ضد کے طور پر اسے دیکھنا اور سمجھنا چاہا ہے۔ جاپانی شعرا کے یہاں غنائیت کا عنصر اتنا نمایاں رہا ہے کہ کلاسیکی شعریات میں اس کے رول پر سب سے زیادہ توجہ دی جاتی رہی ہے۔ ایک نقاد ماکوٹو ایدا جو جاپانی زبان و ادب کا پروفیسر رہا ہے اور تقابلی ادبیات کا بھی اور

جس کا تعلق اسٹینڈ فورڈ یونیورسیٹی سے ہے وہ لکھتا ہے کہ ایسی جاپانی شعریات دراصل مغرب کے تصورِ فنِ شعر سے قطعی مختلف ہے، جہاں سارا زور ڈرامے اور تصورِ نقل پر مبنی ہے۔ اس نے ''پوئٹری اینڈ پوئٹکس'' کے ایک اندراج میں ایک اقتباس کی نو کیڈاوکی کا نقل کیا ہے جو دسویں صدی کی ایک کتاب ''کوکین شو'' کے دیباچے سے ماخوذ ہے۔ اقتباس یہ ہے:-

"The poetry of Japan takes the human heart as seed and flourishes in the countless leaves of words. Because human beings possess interests of so many kinds, it is in poetry that they give expression to the meditations of their hearts in terms of the sights appearing before their eyes and the sounds coming to their ears. Hearing the warbler sing among the blossoms and the frog that lives in the waters is there any living thing not given to song? It is poetry which, without exertion, moves heaven and earth, stirs the feelings of gods and spirits invisible to the eye, softens the relations between men and women, calms the hearts of fierce warriors."(1)

اب اس اقتباس کا تجزیہ کیجیے تو کئی قابلِ لحاظ باتیں سامنے آتی ہیں۔ سب سے پہلی بات یہ ہے کہ یہ اقتباس بذاتِ خود لیریکل ہے۔ متذکرہ دانشور نے جس طرح اپنے خیالات کو سمیٹنا چاہا ہے اس میں رومانی ترنگ موجود ہے۔ وہ جاپانی شاعری کا رابطہ براہِ راست انسانی دل سے کرتا ہے جس کے بیج سے شاعری وجود میں آتی ہے اور جس میں الفاظ کے کتنے ہی برگ و بار ہوتے ہیں۔ دوسری بات جس پر وہ زور دیتا نظر آتا ہے وہ یہ کہ انسان کی دلچسپیاں مختلف نوعیت کی ہوتی ہیں اور جو

---

(1) "The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics", Alex Preminger/T.V.F. Brogan, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1993.

بھی مناظر عناصر یا شعری پس منظر قائم ہوتا ہے وہ دراصل انسانی نظر سے متعلق جو مناظر سے مسلسل متاثر ہوتی ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ شاعری سے حظ اٹھانے والا اس کی صوتی کیفیت کو نہ صرف محسوس کرتا ہے بلکہ جذب کرتا ہے۔ وہ پتوں کی لغزش اور پھولوں کے کھلنے کے عمل کو بھی شعری محرکات میں شمار کرتا ہے۔ یہاں تک کہ مینڈک جس طرح پانی میں رہتے ہیں انہیں بھی شعری معنویت بخشتا ہے۔ ہر عمل میں اسے ایک طرح کے گیت کا احساس ہوتا ہے۔ ایسا گیت جو دلوں میں جذب ہو کر وجدان کو مہمیز کرتا ہے اور زمین و آسمان کے قلابے ملا دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ایسا تحرک دراصل الہیاتی ہے جس کی شبیہ ہماری آنکھوں سے اوجھل ہے لیکن ایسے جذبات مرد اور عورت کے رابطے کی تسکین کا بھی سامان ہیں اور اس رابطے کو ایک طرح کا سکون عطا کرتا ہے اور نرم بنا دیتا ہے۔ اتنا ہی نہیں ایسی صورتوں سے جنگ جوؤں کے دل میں بھی ایک طرح کی لطافت ابھر آتی ہے۔

شاعری کی یہ توجیہ انسانی قلب وجگر اور ذہن و دماغ کو براہ راست فطرت کے عوامل سے جوڑ دیتی ہے اور ایک طرح کی شاعری کے لئے رومانی فضا مرتب ہو جاتی ہے جس میں گیت اور نغمے اور موسیقی اور مناظر وغیرہ مختلف طریقوں سے خالق کے ذہن کو متاثر کر کے متحرک کرتے ہیں۔ کیتو اسے ایسی اظہاریت سے تعبیر کرتا ہے جس میں ہر شخص گاتا ہوا نظر آتا ہے اور جس میں سچائی اور لطافت ہوتی ہے۔ وہ اس بات پر بھی زور دیتا ہے کہ یہ دنیا حقیقی اور سچی ہے لہذا اس کے تمام مناظر حقیقی اور نغمہ بار ہیں۔ شعریات کی ایسی توضیحات شاعر اس کے پڑھنے والے، اس کی دنیا اور اظہار کے وسیلے کی شناخت کر لیتے ہیں۔

اس امر پر بھی زور ہے کہ دراصل شاعری میں متھ یا اصنام کا ظہور یا تعلق ایک تاریخی معاملہ ہے اور اس سے حکمرانوں کی ایک تاریخ بھی مرتب ہوتی ہے جو دیوی دیوتاؤں کی شکل میں عالم بالا سے زمین پر اتر آئے۔ یعنی ہیولے نے دیوتاؤں کو زمین پر اتار دیا جو کلاسیکی رویے میں رچ بس گئے اور طرح طرح سے اس کی شعریات کو متاثر کرنے لگے۔ چنانچہ جاپان کی کلاسیکی شاعری میں تاریخی حوالے خاصے اہم بن جاتے ہیں۔ اس ضمن میں دو تاریخوں کا بطور خاص حوالہ دیا جاتا ہے۔ ایک وہ جو ۷۱۲ء کی کتاب ''کوجیکی'' کے نام سے معروف ہے اور دوسری ۷۲۰ء کی جس کا نام ''نیہانگ شوکی'' ہے۔ متذکرہ پروفیسر نے یہ ثابت کرنا چاہا ہے کہ نثر میں بھی ایسے مضمرات موجود ہیں جنہیں نغمے سے عبارت کر سکتے ہیں۔ گویا بیانیہ تاریخیں بھی نغمگی سے عاری نہیں اور ایسی تمام باتوں کو کلاسیکی جاپانی شعریات میں بڑی اہمیت حاصل ہے۔ جنہیں وہ حقیقت نگاری سے بھی

تعبیر کرتے ہیں۔ موصوف کا یہ بھی کہنا ہے کہ مغرب کی تاریخ میں ردوقدح کا مسئلہ خاصا الجھا ہوا ہے اور ذہنی تناؤ کا باعث ہے جبکہ جاپانی شعریات میں ایسے اندیشے ناممکنات میں سے ہیں۔ گویا یہاں چینی تصورات سے ایک طرح سے بُعد پیدا کیا جا رہا ہے۔ ظاہر ہے چینی ایسے تصورات نہیں رکھتے۔ یہی وجہ ہے کہ کلاسیکی جاپانی شعریات میں اخلاقی درس وتدریس کی گنجائش نہیں۔ اس طرح ایسی تعبیر مغرب کے کلاسیکی نقاد ہوریس کے یہاں بھی نہیں ہے۔

سورا یوکی نے کلاسیکی شعریات کو اس طرح سمجھنے کی کوشش کی ہے:

(۱) کوکورو (۲) کوٹابا (۳) ساما (۴) سگاتا

کوکورو دراصل دل یا تصور ہے۔ کوٹابا الفاظ یا موضوعات ہیں۔ ساما تکنیک اور اسلوب ہے اور سگاتا مجموعی شعری تشکیل ہے۔ یہ وضاحت سورا یوکی نے پروفیسر نوکیرادکی کے حوالے سے کی ہے۔ لیکن ایسا نہیں ہے کہ جاپانی شاعری چینی سے ہر طرح مختلف ہے۔ کچھ اصطلاحات جاپانیوں نے چینیوں سے بھی اخذ کی ہیں۔ جیسے (۱) فریو۔ دراصل یہ چینی ''فینگ لیو'' ہے اور جو شاعری کو ایسے اسلوب سے مرصع کرنے سے عبارت ہے جس میں غایت لطافت ہو۔ اس طرح سے ایک اصطلاح ''می یابی'' ہے۔ لیکن مجھے احساس ہوتا ہے کہ جاپانی شعریات میں یہ تمام اصطلاحیں جو حسن یا معنی سے متعلق ہیں ان کی روح میں الوہیت چھپی ہوئی ہے جو چینی کے یہاں کوئی طرۂ امتیاز نہیں۔ جاپانی اپنی شعریات میں پراسرار کیفیات پر خاصا زور صرف کرتے رہے ہیں اور ایسے مضمرات کو یوجین کا نام دیتے رہے ہیں۔ کہیں کہیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کسی لفظ کی تاریخیت پر بھی جاپانیوں کی نگاہ رہتی ہے اور وہ اس کی لسانی پیچیدگیوں کو تاریخ کے حوالے سے دیکھنا چاہتے ہیں۔ اس طرح فریو کسی لفظ کا تاریخی حوالہ بھی ہے جو جاپانی شعریات میں بیحد اہم سمجھا جاتا ہے۔ جاپانیوں کے یہاں حزن بہت معنی خیز نہیں پھر بھی وہ ایک اصطلاح سا ہی استعمال کرتے ہیں۔ متعلقہ پروفیسر اسے سکوت اور حزنیہ کیفیت سے مملو قرار دیتا ہے۔

میں نے اوپر اس امر کا احساس دلایا ہے کہ جاپانی اپنی شاعری میں حسن اور حسن فطرت کو بڑی اہمیت دیتے رہے ہیں اور یہ اہمیت ہر زمانے میں رہی ہے۔ محسوس ہوتا کہ فطرت سے ان کا تعلق اٹوٹ رہا ہے اور وہ حسن کے تمام مظاہر کو فطرت کے آئینے میں دیکھنا چاہتے ہیں۔ یعنی شاعر اور عام قاری دونوں ہی اپنے آپ کو روحانی کیف وکم سے وابستہ کرتے رہے ہیں۔ اس کا احساس ایک عام آدمی کرسکتا ہے۔ اس ضمن میں شیخ محمد بدرالاسلام فضلی اپنی کتاب ''حقیقت جاپان'' میں

لکھتے ہیں :-

''حسن کی پرستش بھی اس قوم کا طرۂ امتیاز ہے۔ خواہ وہ صنف نازک میں پنہاں ہو، خواہ گل وگلزار کے رنگ و بو میں موجود ہو، خواہ پہاڑوں کی پر ہیبت خاموشی میں نظر آئے، خواہ آبشاروں کی گنگناہٹ میں سنائی دے، خواہ حسن کو نقاش و خطاط کے موقلم نے ایک دلفریب کشش سے پیدا کیا ہو، خواہ شاعروں مغنی کی توجہ نے لذت حسن کی کیفیات دل و دماغ پر طاری کی ہوں۔ زنانہ لباس کے دامنوں پر حیرت انگیز نقاشی، پہننے والی کی عمر اور موسم کے تغیر کو ملحوظ رکھ کر رنگوں کا موزوں انتخاب، ہر گھر میں پھولوں کی آرائش، تصاویر کی سجاوٹ، گھر کی دیواروں پر نقش و نگار، معمولی خانہ داری کی چیزوں میں بھی آرٹ کو نظر انداز نہ کرنا، یہ تمام امور اس قوم کے ذوق جمالیات پر دال ہیں۔ جس شخص نے جاپان کو ایک نظر بھی دیکھ لیا وہ ان باتوں کی یاد تمام عمر فراموش نہ کر سکا۔'' (۱)

اس پس منظر میں جاپانی بوطیقا کی تفہیم کے بہت سارے پہلو از خود سامنے آجاتے ہیں۔ جاپانیوں کے یہاں فطری رجحان اور ذوق سلیم انتہائی اہم بن جاتے ہیں اور وہ یہ جانتے ہیں کہ کوئی ایک نظر مسلسل آنکھوں کے سامنے ہو تو وہ بیحد Dull ہو جاتا ہے۔ لہذا وہ ہر منظر کو متنوع بنانا چاہتے ہیں۔ فضلی نے لکھا ہے کہ :-

''مغربی طرز پر مناظر کے تیار کرنے میں بھی جاپان نے بڑا کمال بہم پہنچایا ہے اور آرٹ کے متعلق اپنے فطری رجحان اور ذوق سلیم سے کام لے کر اس میں خاص امتیاز حاصل کیا ہے۔ بالخصوص ان کی ایک خوبی قابل ذکر ہے، وہ یہ کہ اگر آدھ گھنٹے تک ایک ہی منظر سامنے رہے تو اس وقت میں برابر نہ کچھ تبدیلیاں قدرتی طور پر رونما ہوتی نظر آتی ہیں، اور وہ اس قدر آہستہ آہستہ پیدا ہوتی ہیں کہ بظاہر کوئی حرکت معلوم نہیں ہوتی۔ کچھ دیر بعد منظر کی ہیئت ہی تبدیل ہو جاتی ہے۔ مثلاً آسمان پر بادلوں کی شکلیں اور رنگ بتدریج بدلتے رہتے ہیں۔ شام کے منظر میں شفق پھولتی ہے، آہستہ آہستہ سیاہی نیچے سے بلند ہو کر تمام فضا پر چھا جاتی ہے۔ تارے نکلتے ہیں، جھلملاتے ہیں، غائب ہو جاتے ہیں۔ درختوں

---

(۱) ''حقیقت جاپان'' حصہ اول، ''سیاحت جاپان''، حصہ دوم، شیخ محمد بدر الاسلام فضلی، جامع برقی پریس، دہلی، ۱۹۳۴ء

کے پتے ہوا سے ہلتے ہیں، سمندر کے منظر میں دور سے جہاز آتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں تو پہلے صرف دھواں نظر آتا ہے پھر رفتہ رفتہ مستول اور پھر پورا جہاز چھوٹا نظر آتا ہے، جوں جوں وہ قریب آتا ہے بڑا ہوتا جاتا ہے۔ اس کا دھواں آسمان پر پھیلتا ہے۔ ایک بار مکان کے اندر کا منظر دکھایا۔ یکا یک ایسی آواز پیدا ہوئی گویا بارش ہو رہی ہے۔ تعجب ہوا کہ اتنے وسیع اور بلند ہال میں باہر سے بارش ہونے کی آواز کیسے آئی۔ کچھ دیر بعد معلوم ہوا کہ یہ آواز مصنوعی تھی، اور گویا کھیل کا ایک جز و بھی''(۱)

جاپانیوں کی تنقیدی شعریات میں تقابلی انداز پایا جاتا ہے۔ ان کی کوشش رہتی ہے کہ مختلف اسالیب کو ان کے سیاق وسباق میں دیکھا جائے یہاں تک کہ اسلوب کو، ان کی شناخت واضح ہو سکے۔ اسلوبیاتی بحث ہو یا شعروں کے فیصلے سے متعلق امور ہوں یعنی اچھے اور برے کی تمیز کے مسائل ہوں یا موضوع اور تکنیک کے مباحث، سبھوں میں وہ استدلال کو بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ ان کی دو اصطلاحیں اس باب میں استعمال کی جاتی ہیں۔ ''رینگ اوس'' اور ''یوتا گتاری''۔ ان کے عوامل کو وہ ہر حال میں برتنا چاہتے ہیں۔ اسلوب کو مختلف خانوں میں بانٹتے ہوئے یہ واضح کرنا چاہتے ہیں کہ ان میں دل یا فطرت کا عمل کس حد تک تیز ہے۔ انہوں نے شاعری یا شاعروں کے لئے ایسے اصول باضابطہ طریقے پر وضع کئے جن سے شعر کے حسن وقبح کا اندازہ لگایا جا سکے۔ ایسے اصول اور ضابطے کی کتاب کو وہ ''شی کی موکو'' کا نام دیتے ہیں۔ غایت یہ ہوتی ہے کہ شعر کہنے میں شاعر کچھ اصول کا پابند ہوتا کہ بے تکان افراط وتفریط سے بچ سکے۔

میں نے اوپر شعر میں تاریخی حوالوں کی بابت کچھ نکات پیش کئے تھے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ قدیم شعرا کے یہاں تاریخی حقائق کس طرح آئے ہیں وہ ان کا خاص موضوع رہا ہے، اور یہ عمل سورا یو کی ہی سے شروع ہوا ہے۔

جاپانی جدید شعریات مغرب سے مسلسل استفادہ کر رہی ہے۔ مختلف قسم کی مغربی تحریکات سے نہ وہ صرف آگاہ ہو چکے ہیں بلکہ اپنی بوطیقا میں انہیں سمیٹنے کی کوشش کرتے رہے ہیں۔ لہذا ان کے یہاں علامتی انداز بھی بار پانے لگا ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ نئے نظریات کے حوالے سے وہ اپنے ادب کو بھی پرکھنے کی کوشش کرنے لگے ہیں۔ متعلقہ اندراج جس کا ذکر میں نے اوپر کیا

---

(۱) ''حقیقت جاپان'' حصہ اول، ''سیاحت جاپان''، حصہ دوم، شیخ محمد بدر الاسلام فضلی، جامع برقی پریس، دہلی، ۱۹۳۴ء

ہے اس میں اس کا اظہار ہے کہ ورڈس ورتھ، بائیرن اور ہین کے اثرات جدید بوطیقا پر خاصے گہرے ہیں۔ جہاں تک شعر میں علامت کے استعمال کا مسئلہ ہے وہ اپنے اس تصور پر قائم ہے کہ کائنات ایک دل کی طرح ہے جس کے مطالعے سے کئی طرح کے کیفیات اور مضمرات ابھر جاتے ہیں۔اس ضمن میں ہاگی واراسا کو تاروکا بطور خاص ذکر ہوتا رہا ہے۔اسے یورپ کی علامت نگاری بیحد پسندیدہ تھی۔لیکن یہ حوالہ اس کے یہاں آخری نہیں ہے۔وہ اپنے ہی سرمایے'' واکا'' اور'' ہے کائی'' کی طرف راجع ہوتا ہے اور مغربی نوسٹلجیا کے بہت سے اسرار کو وہاں تلاش کرتا ہے۔کچھ لوگ تو مغرب کی دادا تحریک سے بھی متاثر ہوئے اور سرریلزم سے بھی۔مقصد یہ ہے کہ وہ جدید تحریکات سے وابستگی سے بھی اپنے ادبیات میں ویسی صورتیں تلاش کرتے رہے ہیں جو ان کے لئے وہاں موجود نظر آتی ہیں۔لیکن یہ بھی ہے کہ شاکو چو کو جیسا شاعر اپنی روایت سے الگ بھی ہونا چاہتا ہے۔اس نے ازسرنو تانکا لکھنا شروع کیا جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ بھی آخرش اپنی ہی روایت کی طرف واپس ہونا چاہتا ہے۔

یہاں ٹھہر کر میں فضلی سے مزید استفادہ کرتے ہوئے جدید ادب کو بھی کئی ادوار میں تقسیم کرنا چاہتا ہوں۔ پہلا دور اول ہے جو ۱۸۶۸ء سے شروع ہوتا ہے اور ۱۸۸۴ء پر ختم ہوتا ہے۔اس وقت قدیم مشرقی تہذیب مغرب کے اثرات کے تحت بیحد مشکوک نظر آتی ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ قدیم مشرقی لیٹریچر کا وزن اور وقار گرتا ہی جائے گا اور اس جگہ مغربی افکار کی گونج قدرے Loaded نظر آتی ہے۔اس عہد کے کئی لکھنے والوں میں فوکوزادہ، فی جیما اور سوجی بطور خاص ہیں۔دوسرا دور ۱۸۸۵ء سے ۱۸۹۴ء کا ہے۔یہ بہت حد تک ناول نگاروں کا دور ہے۔اس زمانے کے مصنف کو یوکی اہمیت تسلیم کی جاتی ہے۔روحان نامی شخص نے ۱۸۹۸ء میں'' پگوڈا'' جیسی تخلیق سامنے لائی۔ایک دوسرے ادیب آگائی نے کوشش کی کہ اس کی تخلیقات جو ناول کی شکل میں آئیں وہ مغرب کے معیار نقد پر پوری اتریں۔تیسرا دور ۱۸۹۴ء سے ۱۹۰۴ء تک کا ہے۔اس عہد کے لکھنے والوں میں ایجی یو، یونی یوری، واکایاما، توزونامی اور شی کی کے علاوہ آئی کو خاصے اہم ہیں۔توزو اور شی کی دونوں ہی مغربی ادبیات سے متاثر ہوتے رہے اور اس ضمن میں توزو نے نظم کو بہت سی قیدوں سے آزاد کردیا۔اب تک نظم ۱۷ یا ۳۱ صوتی اجزا پر مشتمل ہوتی تھی، توزو نے ایسی کوئی پابندی قبول نہ کی اور نظم نگاری کی طرف مائل ہوا۔اسکے برخلاف آئی کو جیسی خاتون نے'' می دارگامی'' جیسا مجموعہ شائع کیا جو چھوٹی نظموں پر مشتمل ہے۔مادام یوسانو بھی ایک مشہور شاعرہ رہی

ہیں۔انہوں نے قدیم رسم ورواج کوترک کرنا چاہا اور ایک طرح مغربی اثرات قبول کئے جب کہ سی کی ایک ایسا شاعر ہے جس نے طویل بیانیہ نظمیں قلمبند کیں۔

جاپانی شعراور شعریات کا چوتھا دور ۱۹۰۴ء سے شروع ہوتا ہے اور ۱۹۱۲ء تک قائم رہتا ہے۔اس دور میں رومان پھر اپنی جگہ بنانا چاہتا ہے اور فطرت نگاری پراز سرنو توجہ کی جانے لگی، کئی شعرا اور ادبا اس باب میں اہم سمجھے جاتے ہیں۔لیکن یہ دور شاعری سے زیادہ نثر نگاری کا ہے۔ پانچواں دور ۱۹۱۲ء سے شروع ہوتا ہے اور اس کی کیفیت تا حال برقرار ہے اور جو باتیں جدید جاپانی شعریات سے متعلق اوپر لکھی گئی ان کا اطلاق یا ان کا استخراج اس آخری عہد کے شاعروں اور ادیبوں سے مرتب ہوتا ہے۔جس کی تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں۔

پچھلے صفحات میں جاپانی شاعری کی دو صورتیں ٹنکا اور ہائیکو پر سرسری نظر ڈالی گئی تھی لیکن ضرورت اس بات کی ہے کہ ان دونوں صنفوں کے حوالے سے شعریات کے کچھ پہلوؤں پر مزید روشنی ڈالی جائے۔ واضح ہو کہ ٹنکا کی پہچان کلاسیکی عہد میں پانچ سطور پر مشتمل تھی لیکن سترہویں صدی میں ہائیکو تین سطروں کی شکل میں نمودار ہوئی۔ان دونوں کی شعریات میں ایک چیز جو بہت نمایاں رہی ہے وہ یہ کہ متقدمین اپنی نظموں میں روزمرہ کی زبان استعمال کرتے رہے۔ایسی نظمیں دراصل زیادہ تر حصول انعام کے لئے تخلیق کی جاتیں تاکہ شعرا حکمراں کی نگاہ میں رہیں اور ان کا فیض ان پر جاری رہے۔اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ٹنکا یا ہائیکو لکھنے والوں کے متعدد ادارے قائم ہوگئے۔

جعفری باؤناس اور انتھونی تھاویٹ نے اپنی کتاب ''جاپنیز ورس'' کے ترجمے میں مقدمہ لکھتے ہوئے اس کا اظہار کیا ہے کہ شعرا ان دونوں صنفوں میں اشعار لکھ کر رسالوں میں شائع بھی کرواتے اور ان کی تخلیق اتنی کثرت سے ہوئی کہ ہر سال تقریباً دس ہزار اندراجات سامنے آجاتے جو مقابلے اور موازنے کے لئے پیش کئے جاتے۔ان صنفوں کے لکھنے والے ہر طبقے کے لوگ ہوتے کسان بھی، ریلوے کے ملازم اور دکاندار بھی۔غرض کہ ان کی تخلیقی قوت محض دانشوروں کے امتحان کا باعث نہ ہوئی بلکہ معمولی شعرا بھی حد درجہ دلچسپی لیتے۔لیکن غایت یہ رہی کہ ایسی تمام تر شعری کیفیت عوام تک پہنچ جائیں اور اس طرح کہ وہ بھی باضابطہ طور پر حظ اٹھاتے رہیں۔حیرت انگیز طور پر اس قسم کی شاعری یا محبت مرکزی صورت اختیار نہیں کرتی اور محسوس ہوتا کہ یہ نظمیں جذباتی اعتبار سے یا احساسات کی نوعیت کے لحاظ سے کچھ اہم نہیں بلکہ ان میں ایک کھیل کی کیفیت ہے اور بس۔ لیکن بعد کے شعرا جو واقعتاً تخلیقی نہج رکھتے تھے اور جن کے جذبات ہی ان کی شاعری کی بنیاد تھے

انہوں نے فطرت کے دوسرے عوامل کے ساتھ محبت کو بھی ایک خاص جگہ دینا شروع کی۔

جاپانی شعریات میں ایک خاص بات یہ رہی ہے کہ اس میں تفصیلات کم سے کم ہوتی ہیں اور ایسا لگتا ہوتا ہے کہ اہم شعرا نے اشارے اور کنایے میں بہت سی قابل ذکر باتیں منظوم کر ڈالی ہیں۔ یہاں ایسا بھی محسوس ہوتا ہے کہ شاعری کا رشتہ مصوری سے قائم کرنے میں ایک زمانے میں وہ چوکس رہے۔ وہ اپنی شاعری کی یا نظموں کی مصوری بھی کرتے اور ایسی مصوری میں شعری عنوانات بھی لگاتے۔ بعد میں بعض نقادوں نے اسے نئے اسلوب کا نام دیا۔ اتنا ہی نہیں بلکہ اس دبستان کو کچھ لوگ پرولتاری بھی کہنے لگے۔ جیسے جیسے وقت آگے بڑھتا گیا جاپانیوں نے مزاح کی اہمیت بھی سمجھنی شروع کی اور اب بعض نظمیں سات سے دس Syllable تک لکھی جانے لگیں، جن میں مزاح کا عنصر غالب ہوتا۔ لیکن ان میں حقیقت نگاری کی جھلک نہیں ہوتی بلکہ سطحی تصورات کام کرتے۔ انہیں رد بھی نہیں کیا جا سکتا کہ ایسی ہی شاعری لوک شاعری کی بنیاد قرار پائی جس کا بعد میں فروغ ہوتا رہا۔

قبل میں نے جاپانی اور چینی زبان کے کچھ رشتوں پر نگاہ ڈالی ہے لیکن یہاں یہ لکھنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ یورل التا ایک گروپ کے وجود سے یا ان کی تخلیقات سے یہ واضح ہوتا ہے کہ جاپانی ایسے گروپ سے متاثر ہو کر اپنی زبان کو ایک خاص رخ دیتے رہے جس کی ایک شق یوریائی بولی بھی تھی۔ لیکن بعضوں نے ایسے تعلق کو شک کی نگاہ سے دیکھا ہے۔ ویسے یہ بات صاف ہے کہ پانچویں صدی عیسوی تک جاپان کو اپنی شاعری کی روایت کی تشکیل کے لئے چینی ہی شاعری کو اہمیت دینی پڑی۔ اس باب میں تفصیل آگے آ چکی ہے۔ اس ضمن میں ایک ضروری اقتباس نقل کر تا ہوں جو اسی مقدمے سے ماخوذ ہے جس کا میں نے ابھی ابھی ذکر کیا ہے:-

"We must next discuss some of the features of the language which conditioned the development of Japanese verse. First, the nature of the adjective. Japanese grammarians classify the adjective along with the verb as a working word'. In most Indo-European languages the adjective is closely realated to and dominated by the noun it qualifies, whether

attributively or predicatively. The great part of our linguistic experience leads us to make the adjective-noun, in the matter of case, number, or gender flexions. But it is not relevant for the Japanese adjective that there is no nominal flexion that will specify any of these three factors, for the adjective acts in a manner much more akin to that of the verb and frequently stands duety for the verb in that it is really a fusion of adjective and copula. In fact, the adjective conjugates!"

یہاں اس امر کا بھی ذکر ہونا چاہئے کہ جاپانیوں نے اپنی شاعری میں صوتی شعریات کو خاصی اہمیت دینی شروع کی چونکہ ابتدا میں ایسی صورت نہیں پائی جاتی ۔ ایک اصطلاح ''کانا'' کے ذریعہ وہ ہر لفظ کی کیفیت کو سمجھنے کی کوشش کرتے جس سے ایک طرح سے شاعری کی تقطیع کا عمل انجام پاتا ۔ کچھ لوگوں نے ''کانا'' کو باضابطہ ایک صنف کی طرح سے بھی برتنے کی کوشش کی ۔ کبھی اس کی سطریں تین ہوتیں تو کبھی گیارہ ۔ ایسی نظمیں مختلف خانوں میں تقسیم ہوتیں اور ایک ربط قائم کیا جاتا ۔ مقدمہ نویس نے لکھا ہے کہ اوکورا نے صوتی کیفیات اور دوسرے لسانی جہات کو ایک خاص ساخت سے ہمکنار کیا اور ایک نظم کی پیچیدہ صورت بھی قائم کی ۔

جاپان کی پہلی باضابطہ دارالسلطنت نارا میں ۷۰۲ء میں قائم ہوئی اور تب ہی جاپانی شاعری میں کچھ ایسے امور کا دخل عمل شروع ہوا جس سے مقامی نوعیت کے موضوعات زیادہ واضح ہو کر سامنے آنے لگے ۔ اس سلسلے میں مانیو (Manyo) شاعری کا ذکر ہوتا ہے اور یہیں سے جاپانی شاعری پر بدھ ازم کے اثرات کی نشاندہی کی جانے لگتی ہے ۔ اوکورا کی شاعری مثال میں پیش کی جا سکتی ہے ۔ لیکن عہد ہین کے شعرا نے ٹنکا کی شاعری کو الگ کرنا شروع کیا کہ اس کا رابطہ عہد مانیو سے کم سے کم ہو ۔ اس کی بہت سی مثالیں پیش کی جاتی رہی ہیں ۔ سویوکو کا ذکر متعلقہ مقدمہ نگاروں نے اس طرح کیا ہے جس میں باضابطہ جاپانی شعریات کے کچھ پہلو لازماً واضح ہو جاتے ہیں ۔ میں اس ضمن میں ایک اقتباس نقل کرنا چاہتا ہوں :-

"Poetry has its seeds in man's heart......Man's activities are various and whatever they see or hear touches their hearts and is expressed in poetry. When we hear the notes of the nightingale among the blossoms when wigear the frog in the water, we know that every living being is capable of song. Poetry, without effort,can move heaven and earth, can touch the gods and spirits...it turns the hearts of man and woman to each other and it soothes the soul of the fierce warrior.

japanese poetry, then, is concerned with the heart, with the heart's response to the impressions of the eye and ear. We are thus channelled into the emotions, the realm of feeling, the lyrical; there is little opportunity or desire to escape to the intellect or the didactic. The preface goes on to state the circumstances which stimulated the poet:

...when, on a spring morning, they saw the scattered blossoms; when, on an autumn evening, they heard the falling leaves... when they saw the dew on the grass and the foam on the water, expressions of their own brief life.

These circumstances are all parhetic and touching, and the mood of the response is almost always tinged with a sense of regret,

acceptance, and melancholy. Here is aware, the sadness, the fleeting beauty in life and nature(lacrimae rerwn, perhaps), and the melancholy in the emotional response evoked by this sadness in things.

اس اقتباس سے واضح ہے کہ کس طرح جاپانی شاعری کو دل و جان سے ہم رشتہ کرتے رہے اور اپنے گیتوں کو کیسا آہنگ بخشا۔ نظری، بصری اور سمعی کیفیات کو کس انداز سے دیکھنے کی سعی کی، ان کے علاوہ غم والم کی کیفیات کی تخلیقی جہات کے لئے کیسا رویہ اختیار کیا۔ لیکن جاپانی شاعری بہت دنوں تک دنیا کی دوسری وسیع تر زبانوں کی شعریات سے الگ تھلگ نہیں رہ سکتی تھی۔ لہذا آج کا شاعر بہت سے مغربی تصورات اور تحریکات سے نہ صرف وابستہ ہے بلکہ اپنی شعری روایات اور شعریات کی توسیع میں حتی الامکان وسعت دینے کی کوشش کرر ہا ہے۔ علامت نگاری ہو کہ سرریلزم یادادا، یہ سب تحریکیں جاپانی شعریات کا حصہ بن رہی ہیں اور شاعروں کا ایک بڑا قافلہ ایسے اثرات قبول کرتے ہوئے اپنی شعری روایات کی توسیع کا کام سرانجام دے رہا ہے۔

اب اس کی ضرورت ہے کہ چینی اور جاپانی زبانوں کا فرق واضح کر دیا جائے۔ لیکن یہاں بھی میں شیخ بدرالاسلام فضلی سے رجوع کروں گا:-

> ''چینی زبان کے تمام الفاظ ایک جزوصوتی (Syllable) سے بنے ہیں۔ مگر جاپانی زبان کے الفاظ ایک سے زیادہ اصوات سے مرکب ہوتے ہیں۔ چینی زبان مختصر، برجستہ اور سلیس ہوتی ہے۔ برخلاف اسکے جاپانی زبان کی خصوصیات شیرینی، موسیقیت اور تکلف ہیں، اور اس کا ذخیرہ وسیع المفہوم محاورات سے پر ہے۔ چینی زبان کے الفاظ نہایت ثقیل ہیں اور ان کا ادا کرنا سخت دشوار ہے کیوں کہ عربی کی طرح ان کے اصوات نہایت پیچیدہ مخارج سے ادا ہوتے ہیں درحالانکہ جاپانی زبان کے تمام اصوات مفرد اور سہل الخارج ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس میں قدرتی موسیقیت اور لوچ پایا جاتا ہے۔
>
> چینی زبان میں صرف ونحو کی تبدیلیاں نہیں ہوتی۔ اس کے اسما واحد و جمع، جنس اور حالت کی خصوصیات سے معرا ہیں اور اس کے افعال اشتقاق کی

علت سے مبرا۔ بلکہ اس سے بھی بڑھ کر یہ کہ اسماء اور افعال کے درمیان بھی کوئی امتیازی حد فاصل نہیں۔ محض موقع ومحل کے لحاظ سے جملہ میں الفاظ کے معنی پیدا کیے جاتے ہیں۔ برخلاف اسکے جاپانی زبان ایک پیچیدہ اور جامع صرف ونحو کی مالک ہے۔

جن علامات کے چینی تلفظ جاپانی زبان میں مروج ہیں ان کے متعلق یہ امر بھی قابل لحاظ ہے کہ لب ولہجہ، مخارج کے اختلاف کی وجہ سے یہ بالکل اپنے اصل سے مختلف ہو جاتے ہیں۔ اس کی مثالیں ایسی ہیں کہ انگریزی کے سینکڑوں الفاظ اردو میں مستعمل ہیں۔ مثلاً بوتل، بٹن، بسکٹ، پتلون، بکس وغیرہ۔ جب ہم ان انگریزی الفاظ کو اپنے حروف میں لکھتے ہیں تو ایک انگریز جو اردو نہ جانتا ہو ان کا مفہوم ہرگز نہیں سمجھ سکتا۔ حالانکہ الفاظ انگریزی ہی زبان سے تعلق رکھتے ہیں۔ بالکل اسی طرح جاپانی زبان میں چینی الفاظ مع اپنے اصلی تلفظ کے (باختلاف لب ولہجہ) موجود ہوتے ہوئے چینی لوگ جاپانی زبان کا مفہوم ذرا بھی نہیں سمجھ سکتے۔ مگر رسم الخط کی یکسانیت کے باعث تحریر کا مطلب سمجھ لیتے ہیں۔ ٹوکیو اسکول آف فورن لنگوئجز میں جو چینی پروفیسر صاحب ہیں بارہ تیرہ سال سے جاپان میں مقیم ہیں۔ مگر نہ جاپانی بول سکتے ہیں اور نہ گفتگو سمجھ سکتے ہیں، ہاں جاپانی اخبار ہر روز پڑھتے ہیں، جب پہلی بار مجھے اس کا علم ہوا تو بڑی حیرت ہوئی۔ جب جاپانی بولی جاتی ہے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ پانی کی دھار ہے جو مسلسل بہتی چلی جاتی ہے۔ یہی وجہ زبان میں ایک قسم کی موسیقیت پیدا کر دیتی ہے اور یہی سبب ہے کہ غیر ملکیوں کے لئے بھی اس زبان کو ادا کرنا شاید دنیا کی تمام زبانوں سے زیادہ آسان ہے = ۱۴۰۵-۵-۵

آخر میں تحریر کے علاوہ چند اور خصوصیات اس زبان کی دکھانا چاہتا ہوں:

(۱) جملہ میں ترتیب الفاظ بالکل وہی ہے جو اردو میں ہے، یعنی اول فاعل اور اس کے متعلقات۔ پھر مفعول اور دیگر متعلقات فعل، اور سب سے آخر میں فعل۔

(۲) جاپانی زبان میں حالت فاعلی، مفعولی، اضافی وغیرہ کو ظاہر کرنے کے لئے جو علامات مقرر ہیں وہ اس طرح اسم کے بعد آتی ہیں جیسے اردو میں۔

(۳) اردو ہی کی طرح جاپانی زبان میں مجرور کے بعد حرف جار آتا ہے۔

(۴) اردو میں بھی ضمیر کا استعمال کم ہوتا ہے بالخصوص حالت فاعل میں۔ یہی کیفیت جاپانی زبان میں ہے۔

(۵) اردو میں اکثر اسمائے ذات اسم ضمیر کا کام دیتے ہیں۔ مثلاً اعلیٰ حضرت، آنجناب، العزیز، احقر، فدوی، مابدولت وغیرہ۔ جاپانی زبان میں درحقیقت تمام ضمیریں اسی قسم کے ہیں۔

(۶) جاپانی زبان میں صفت کو اسم سے کوئی علاقہ نہیں۔ وہ فعل کی ایک قسم ہے اور فعل ہی کی طرح تمام صیغوں میں مشتق ہوتا ہے۔

(۷) سب سے آخری مگر سب سے زیادہ اہم خصوصیت یہ ہے کہ باوجود زندگی کے ہر شعبہ میں مغربی تہذیب کا اثر نمایاں ہونے کے ہنوز اسالیب بیان خالص مشرقی ہیں۔(۱)

کہہ سکتے ہیں کہ جاپانی شعریات پر مغربی اثرات ابھی تک اتنے گہرے نہیں۔ وجہ بس یہ ہے کہ وہ روایات کے سب سے بڑے پاسدار ہیں۔ ہر ممکن ترقی کے باوجود اپنی شعری ثقافت کو زندہ رکھنے کا شعور رکھتے ہیں۔ اسی لئے شعریات میں تبدیلی میں کوئی گہری دلچسپی نہیں لیتے، بڑے اور نامور مغربی افکار سے باخبر ہونے کے باوجود اپنی روش پر قائم رہنا چاہتے ہیں، اور اس کے لئے ان کے یہاں دلیلیں بھی ہیں۔

■■

---

(۱) ''حقیقت جاپان'' حصہ اول، ''سیاحت جاپان''، حصہ دوم، شیخ محمد بدرالاسلام فضلی، جامع برقی پریس، دہلی، ۱۹۳۴ء، ص ۹۲، ۹۳، ۹۷، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱۔

روسی شعریات

لینن نے کہا تھا کہ ثقافت جامد نہیں رہتی ہے۔ اس میں تغیر آتا رہتا ہے اور اس کی صورتیں بدلتی رہتی ہیں۔ انسانی ذہن متحرک ہوتا ہے، اس حد تک کہ جب انسانی تہذیب ارتقائی صورت اختیار کرتی ہے تو پھر پرولتاری کلچر پیدا ہونا شروع ہوتا ہے۔ لہذا اس کا اصرار تھا کہ ہماری ثقافت کا سرمایہ کیا ہے نہ صرف اس کی طرف توجہ کرنی چاہئے بلکہ وقتاً فوقتاً اس کا تجزیہ بھی ہونا چاہئے۔ انسان نے اب تک بہت کچھ ہمارے حوالے کیا ہے اور علم کے بہت سے سرمایے میں اضافہ ہوا ہے۔ ہمارے ذہن کو ایسی تمام باتوں سے آشنا ہونا چاہئے اور اسے متعلقہ معلومات سے مزید زرخیز بنانا چاہئے۔ پرولتاری کلچر بھی ایک ارتقاء پذیر صورت ہے جو انقلاب کی خبر دیتا ہے اور سماجی کلچر کیا ہے اسے واضح کرتا ہے۔ ایسی وضاحت ادب میں سب سے زیادہ نمایاں ہوتی ہے۔ اس طرح ادب بذات خود انقلاب سے دوچار ہوتا رہتا ہے۔ دراصل قدیم روسی ادب کو وہ اسی حوالے سے سمجھنا چاہتا ہے۔

قدیم روسی ادب کے کیا کچھ مسائل رہے ہیں؟ اس کی تاریخ کب سے شروع ہوتی ہے؟ تاریخ کے حدود کا تعین کیسے کیا جا سکتا ہے؟ قدیم عہد کا ادب بعد کے زمانوں سے کس طرح

مختلف ہے؟ یہ سارے نکتے اسی وقت ذہن میں جنم لینے لگتے ہیں جب ہمیں نئے نہیں بلکہ پرانے اور قدیم ادب کو تاریخ وار مطالعہ کرنے کی حاجت ہوتی ہے تب ہی اس کی شعریات ابھرتی ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ قدیم روسی ادب کا عہد ساتویں صدی سے شروع ہوتا ہے اور حیرت انگیز طور پر سترہویں صدی تک اس کی نوعیت بہت مختلف نہیں۔ اس کے بعد بھی تاریخی اعتبار سے جو صورت حال ہوتی ہے اس کے اثرات بھی پڑتے رہتے ہیں۔ یہ عہد وہی ہے جب روسی عوام بیدار بھی ہوئے، اس حد تک کہ وہ ایک باضابطہ Nation یا قوم میں مبدل ہو گئے۔ مندرجہ بالا خیالات وی کوسکوف (v.kaskov) کے ہیں اور اس سلسلہ میں اس کی کتاب "A history of old Russian literature" کے ابتدائی صفحات دیکھے جا سکتے ہیں۔ Kaskov نے لینن کا ایک اقتباس نقل کیا ہے جو اس کی کتاب "Collected works (volume-31" صفحہ ۲۸۷ پر دیکھا جا سکتا ہے:-

> "You can become a communist. Only when you enrich your mind with a knowledge of all the treasures created by mankind."

یعنی روسی لٹریچر کی تفہیم میں کلچر کی بنیادی اہمیت رہی ہے اور اسی سے قومی مزاج کی بھی آشنائی ہوتی ہے اور اس کی بھی کہ ذہن کس طرح ارتقاء پذیر ہوتا ہے۔ گویا قدیم شاعری کی بوطیقا ایک کلچرل صورتحال ہے یعنی جن عناصر سے یا جن ذہنی رویوں سے کلچر صورت پذیر ہوتی ہے وہی بوطیقائی کیفیت بھی ہے۔ اس کی تفصیل میں جائیے تو چھوٹے موٹے واقعات، حالات، تعلیم و تربیت، حکومت کی اہمیت اور نااہلیت، شہنشاہوں کا رویہ، اخلاقی یا غیر اخلاقی، عوام و خواص میں بھید بھاؤ، یہ سب شعر و ادب کا جزو ہیں۔ کہہ سکتے ہیں کہ قدیم شعرا ایسے ہی موضوعات کو بروئے کار لاتے رہے جن کا تعلق زندگی اور اس کی ہمہ گیری سے رہا ہے۔ قدیم روسی شعری روش میں لفظوں کا برتاؤ محض ماورائی نہیں وہ ویسے ہی الفاظ کو شعری شکل دیتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں جن کی توضیح ثقافت سے کی جا سکتی ہے۔ ایسے شعری رویے میں تخیل کا کیا رول ہوتا ہے یا ہو سکتا ہے یا شاعروں کی حسیات کے حدود کیا ہیں؟ ان پر بھی نگاہ ڈالی جا سکتی ہے۔ آگے کے صفحات میں کچھ مباحث سامنے آئیں گے۔

ہمیں معلوم ہے کہ قدیم روسی ادب کے بہت سے مخطوطات نذر آتش ہوتے رہے۔

آگ لگنے کے کتنے ہی واقعات کی ہمیں خبر ہے۔ پھر تا تاریوں کے حملے بھی ہوتے رہے ہیں۔ ۱۷۳۷ء میں گرینڈ کریملین محل میں آگ لگنے کا ایک بہت بڑا واقعہ سامنے آیا اور ایک بہت ہی عظیم لائبریری kiev Library اس کی نذر ہو گئی۔ یہ ۱۷۷۷ء کا واقعہ ہے۔ دوسرے حادثات بھی ہوئے۔ اس باب میں Kaskov لکھتا ہے:-

"Our conception of old russian literature is still far from a complete one. We know only a fraction of the works written in Rus during this period.

Many manuscripts perished in the frequent fires or during the devastating raids of nomads from the steppes, the invasions of Tatars, the intervention of pales and Swedes.

As recently as 1737 the remains of the library belonging to the Moscow tsars were destroyed by a blaze that flared up in the Grand Kremlin Place. A fire demolished the Kiev library in 1777. The war of 1812 saw the demise of the manuscript collection of Musin -Pushkin, Buturlin, Bauze, Demidov and the society for the Advancement of Russian iterature in Moscow."(1)

بہر حال ایسے سانحات کے بعد کیا کچھ بچ رہا ہے اس کے بارے میں محققین نے بعض معلومات بہم پہنچائی ہیں۔ کچھ سرمایۂ ادب بھی ہاتھ آیا جو حادثات سے کسی نہ کسی طرح محفوظ رہا۔ در اصل اس سلسلے میں پروہتوں، درویشوں یا Monks نے بڑی اہم خدمات انجام دیں۔ انہوں نے ایسے مخطوطات و مسودات کو محفوظ رکھنے کی کوشش کی جن کا تعلق مذہبیات سے تھا اور اس زمانے کی جو ثقافت رہی تھی وہ اصلاً مذہبی ہی تھی۔ چنانچہ قدیم روسی ادب میں لفظوں کے برتاؤ میں طہارت پر بڑا

---

(1) "A History of old Russian Literature", by Vladimir Kuskov, p.10

زور صرف کیا جاتا رہا ہے۔ لیکن لفظ آپ نہ تو طاہر ہے اور نہ ناپاک۔ دراصل قدیم شعری، درنثری رویے میں اس بات کا خیال رکھا جاتا کہ لفظوں سے جو معنی پیدا ہوں وہ مذہب و اخلاق سے جڑے ہوں۔ چنانچہ قدیم روسی بوطیقا ایسے ہی نظام فکر مرتب کرتی ہے۔ یہاں لفظ و معنی کی کشمکش نہیں بلکہ ا کہرے طور پر لفظوں کے ذریعے جو تخلیق سامنے آسکتی تھی وہ غایت درجہ ماورائی تھی۔ جس کا تعلق زمینی اور مادی زندگی سے کم سے کم تھا۔ جو مقدس مخطوطات اب تک سامنے آتے ہیں ان سے تو ایسے ہی نتائج برآمد کئے جاسکتے ہیں۔ لیکن ایسا نہیں ہے کہ زمانہ قدیم میں سیکولر لٹریچر عنقا تھا۔ لیکن ایسی تخلیقات سے درویشوں، فقیروں اور مذہبیوں کو دلچسپی کم سے کم تھی۔ لہذا اسیکولر ادبیات کو محفوظ رکھنا بھی ان کے لئے ضروری نہیں تھا۔ لیکن جو تھوڑی سی مثالیں سامنے ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس وقت بھی سیکولر لٹریچر کسی نہ کسی طرح بار پا رہا تھا۔ ایسے ادب میں زندگی پھیلتی نظر آتی ہے اور زمینی رخ اختیار کرنا چاہتی ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ تب قدیم روسی بوطیقا میں کچھ وسعت کا اندازہ لگانا ممکن ہے۔ اور جس ثقافتی فکر کی لینن نے توضیح کی ہے وہ ثقافت زمینی ہی ہوسکتی ہے۔ پھر بھی مٹھی بھر ایسے خالق کی تخلیقات دراصل لفظ و معنی کے حدود کو وسعت دیتی ہیں۔ لیکن بوطیقا یکسر بدل نہیں جاتی، بلکہ اس کے لئے کئی مرحلے در پیش ہوتے ہیں۔ محسوس ہوتا ہے قدیم روس کی ادبی روایات میں سترہویں صدی کے بعد مزید امکانات پیدا ہونے لگے جن سے شعری رویے میں بھی فرق پیدا ہوا اور معنویت کے حصول کے لئے نئے Tools کی تلاش شروع ہوئی۔

یہ حقیقت ہے کہ قدیم روسی شعرا و ادبا کی زندگی کی تفصیلات سے ہم واقف نہیں۔ نہ یہ کہ کس نے کتنا لکھا۔ اٹھارہویں صدی کے بعد ہی شخصیات اور اس کے عمل کو ایک ساتھ دیکھا جانے لگا۔ ایسے میں انفرادی سوجھ بوجھ کی تلاش جو قدیم روسی ادب سے وابستہ رہے ہوں گے ان کا جائزہ ان طریقوں پر مبنی نہیں ہوسکتا جو آج کا چلن ہے اور اب اس سلسلہ میں جو کچھ بھی مفاہیم نکلتے ہیں وہ گویا خالق کی ذات اور جہات سے قطعی الگ سے ہیں یا ہوسکتے ہیں۔ ایک اور جہت ہے وہ یہ کہ مخطوطات کو نقل کرنے والے محض نقل پر بس نہیں کرتے بلکہ اپنے مزاج و منہاج کے اعتبار سے اضافے یا تنسیخ کے عمل سے گزرتے ہوتے ہیں۔ ایسے میں حقیقی بوطیقا کے عناصر کی تلاش اور بھی مشکل ہو جاتی ہے۔ بعض اسکالرز تو یہاں تک کہتے ہیں کہ کسی بھی خالق کی حقیقی تحریر موجود ہی نہیں۔ اس لئے کہ مخطوطات اور مسودوں میں نقل نویس کا بڑا رول رہا ہے جو انہیں اصلی شکل میں قائم رہنے نہیں دیتا۔ چنانچہ اب جو قدیم کا پیاں ہمارے سامنے ہیں وہ حقیقی ہیں، یہ کہنا بڑا مشکل ہے۔ متون کو

اصل حالت میں لایا بھی نہیں جا سکتا۔ چنانچہ روسی قدیم بوطیقا کے جتنے حقائق سامنے آئے یا آ سکتے ہیں وہ تبدیل شدہ متن کی بنیاد پر ہوں گے۔ پھر یہ بھی سوال ہوتا ہے کہ کسی متن کی تاریخ کیسے متعین کی جائے۔ Paleography کا علم عام ہے۔ لیکن اس علم سے بھی گیارہویں صدی سے چودھویں صدی عیسوی تک حقیقی متون مرتب نہیں کئے جا سکتے۔ ایسے ہی قدیم روسی شعریات کی جو وضاحت ہو سکتی ہے وہ زیادہ تر ذہنی کاوش اور بعض دلیلوں پر قائم ہوگی۔

سوال یہ ہے کہ قدیم روسیوں کا ادبی طریقہ کار کیا تھا؟ یہ سوال سب سے پہلے جن روسیوں نے قائم کیا ان میں ممتاز ترین چار اسکالرز ہیں جن کے نام ہیں:

(1) I.P.Eremun (2) V.P.Adrianova-peretz

(3) D.S.Likhachev (4) S.N.Azbelev

Likgachev اس امر پر اصرار کرتا ہے کہ کسی ایک ادیب کے لئے قدما کے یہاں کوئی ایک اسلوب متعین نہیں تھا۔ اس باب میں وہ مونوماخ کی ایک عبارت نقل کرتا ہے۔ وہ عبارت یہ ہے:-

> "Any artistic method,"he writes,"is a system of primary and secondary means for attaining specific artistic ends."I accordingly, he continues, each artistic method has many features which interrelate in a given way. Artistic methods differ according to the individual writer, the epoch, the genre, and the nature of their connection to official or non-literary writings. It is obvious that such a broad concept of "artistic method"strips the term of its concrete meaning and prevents us from speaking of it is a principle for the figurative reflection of reality."(1)

---

(1) "A History of old Russian Literature", by Vladimir Kuskov, p.10

ظاہر ہے اس اقتباس میں جس بات پر زور دیا جا رہا ہے وہ اس پر دال ہے کہ ہر حال میں ادبی مقاصد حاصل ہونے چاہیں، اس کے لئے جو بھی نظام مرتب کیا جائے۔ پھر اس کا بھی احساس دلایا جا رہا ہے کہ ہر ذریعہ جو فنی برتاؤ سے متعلق ہے اس کے کتنے ہی عناصر ہو سکتے ہیں اور وہ سارے عناصر ایک دوسرے سے پیوستہ ہوں گے۔ منو ماخ یہ بھی کہتا ہے کہ ہر ادیب کا ذریعہ اظہار یا طریقہ اظہار زمانہ، صنف اور موضوع کے اعتبار سے مختلف ہو سکتا ہے۔ لہذا آرٹسٹک میتھڈ ما بہ نزاع اصطلاح ہو سکتی ہے۔ لہذا یہ کہنا کہ سچائی کی تصویر پر جو صنفوں کے ذریعہ ظہور پذیر ہوتی ہے وہ کنکریٹ بھی ہو سکتی ہے یا نہیں یہ ایک مسئلہ ہے۔ ایسے عناصر پر لمبی گفتگو ہو سکتی ہے۔ لیکن روسی شعرا آرٹسٹک ذرائع سے بد کتے نہیں ہیں۔ اس کا یہ بھی مفہوم ہے کہ وہ سچائیوں کے اظہار میں بہت حد تک "برہنہ حرف نہ گفتن" کے داعی معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ روس کے قدیم شعرا ایک واضح ادبی ذریعہ اظہار رکھتے تھے۔ اس سلسلہ میں Eremin کا خیال نقل کیا جاتا ہے۔ اس کی رائے ہے کہ قدیم روسی ادب میں ذریعہ اظہار کے دو اصول کارفرما رہے ہیں اور نمایاں رہے ہیں۔ ایسے ادبی نکات جو ہم رشتہ نہیں اور ریزہ ریزہ بکھرتے نظر آتے ہیں انہیں ادبا واضح طور پر ایک شکل دے کر ایک کڑی میں پروتے نظر آتے ہیں۔ گویا وہ انہیں ایک جہت دے دیتے ہیں اور انہیں ایک نئے تخلیقی کیف سے ہم آہنگ کر دیتے ہیں۔ دوسرا یہ کہ وہ اپنی مثال پسندی میں زندگی کی حقیقتوں کو اپنے ذہن و دماغ کے اعتبار سے ٹرانسفورم (Transform) بھی کرتے ہیں۔ دور متوسط کے شعرا زیادہ تر حق اور ناحق کے موضوعات کو اپناتے ہیں۔ اس طرح شر پسند عناصر بھی ان کے یہاں بار پاتے رہے ہیں۔ لیکن وہ کبھی فتح یاب نہیں ہوتے۔ ادبا زندگی کے وقار کو عظمت عطا کرنے میں اونچے اور اہم معیارات حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ ایسے امور میں محنت کشوں کی کاوشیں اور خوبیوں سے بھرے کام زندگی کو عظمت سے دوچار کرتے ہیں۔ لہذا ان کے یہاں حسن کا جو تصور ہے وہ اتنا اہم نہیں ہے بلکہ موت کے بعد جو زندگی حاصل ہونے والی ہے وہ زیادہ اہم بن جاتی ہے۔ اس کی اعلیٰ اور بہترین قدریں ہیں۔ اس ضمن میں kuskov لکھتا ہے:-

"Decorum(chinnost) and custom or rank (uryadstvo)were characteristic of medieval life, both for society as a whole and for the individual. A man's daily and community life

were strictly governed by "the order of things", by rules and rituals. This "order" began from the moment that a man appeared on earth and accompanied him to his dying day. Medieval man, like every thing, was obliged to take his assigned place in the great "chain", in the order of society. Ugliness was the violation of order and decorum; beauty and awe were based on their maintenance. The Old Russian word for decorum(chin) corresponds to the Greek ritmos. The strict observance of rhythm, of an established order is, in fact, the actral foundation for the etiquette that informs the entire corpus of old Russian Literature.

The Old Russian writer was primarily concerned with composing his works according to a specific, strict order: to tell it in the proper way (polozhit po ryadu). This also led him to transform facts.

Ritual and symbol, Gurevich observes, functioned as forms into which feudal life was poured. Ritual and symbol were the primary principles of the reflection of reality in medieval literature."(1)

مصنف نے ڈی لیس لیخاچیف اور اے واق گروش سے استفادہ کرتے ہوئے مندرجہ بالا امور لکھے ہیں یعنی اس میں Kuskov کا اپنا بیان ضمنی ہے۔ واضح ہو کہ لیخاچیف نے قدیم روسی

(1) "A History of old Russian Literature", by Vladimir Kuskov, p.21

ادب کی شعریات قلمبند کی تھی۔ لیکن یہ کتاب راقم الحروف کے دسترس میں نہیں آئی۔ بہر طور محسوس ہوتا ہے کہ قدیم روسی شعرا جو کچھ لکھتے رہے ان کا سلسلہ متوسط عہد میں بھی قائم رہا۔ عوام اوراد با زندگی کو اجتماعی طور پر دیکھتے رہے اور اس میں کوئی شخص گم بھی نہیں ہوا۔ یعنی انسان کی زندگی بیں ایک تنظیم ہوتی ہے اور یہ تنظیم کسی شخص کی ذاتی زندگی میں بھی دخیل ہے اور اجتماعی زندگی میں بھی تنظیم احوال، اصول وضابطے اور روزمرہ کے رسوم سے عبارت ہوتی ہے پھر یہ زندگی کی نمود سے شروع ہوتی ہے اور موت تک قائم رہتی ہے۔ Medieval شخص کا اہم کاموں میں لازماً حصہ ہوتا ہے اور وہ ایک سلسلہ کی کڑی ہوتا ہے۔ یہ سلسلہ کسی سوسائٹی کے خدوخال متعین کرتا ہے لیکن جہاں شر کا پہلو ہے وہ تنظیم سے الگ صورت ہے۔ بلکہ تنظیم کے اصولوں سے گریز ہے۔ دراصل یہ ساری بحث Decorum کے حوالے سے کی گئی ہے۔ روسی زبان میں اس کے لئے جو لفظ آتا ہے وہ chin ہے۔ یونانی میں اسے Ritmos کہتے ہیں۔ واضح ہو کہ قدیم روسی ادیب ایک خاص ضابطے کے تحت اپنی تخلیقات تشکیل کرتے ہیں اس ضابطے کو وہ اسکازت پوریاڈو کہتے ہیں۔ گویا یہ خصوصی نظام ہے اور اسی نظام کے تحت سب کچھ سامنے آتا ہے۔ اوپر گرودلیش کا حوالہ آیا ہے جس کے مطابق علامت اور رسمیات فیوڈل زندگی میں شدت اختیار کرتی ہیں۔ Medievai خالق سچائیوں کے اظہار میں ان سے مدد لیتا رہا ہے۔

سماجی سروکار کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ قدیم روسی شعریات میں اس کی اہمیت رہی ہے، اور زندگی میں اخلاقیات کے پہلو تلاش کئے جاتے رہے ہیں۔ شعرا کی بھی اخلاقی تحریریں روح کی بیماری کے لئے دوا کی حیثیت رکھتی ہیں۔ کہہ سکتے ہیں کہ قدیم روسی ادیبوں کے یہاں رسوم، تہذیب، اخلاقیات ہی قدیم ادبیات کی شعریات ہیں۔ وہ ایک طرح سے سچائی کو ایک ارتقائی شکل دینے پر اصرار کرتے ہیں لیکن متوسط عہد کے روسی ادب میں دوسرے اصول بھی ابھرتے ہیں جن کی نشاندہی پچھلے صفحات میں ضمناً کی گئی ہے۔

پھر یہ بھی کہ اخلاقی اصولوں کے تحت اصناف کا ارتقا ہوا ہے۔ جن میں بڑی ادعائیت ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ شعرا کے یہاں شخصی وجود دراصل ایک دوسرے کے باہمی رشتے سے مضبوط ہوتا ہے، ان کا خیال یہ بھی ہے کہ صنفیں حالات، وقت اور تاریخی تقاضوں کے تحت نئی شکلیں اختیار کرتی رہتی ہیں۔ ساتویں صدی تک روسی ادب بیحد Functional ہے لیکن گیارہویں اور بارہویں صدی تک صنفوں کی نئی شکلیں مرتب ہو جاتی ہیں اور تب روحانیت کے ساتھ ساتھ کچھ

ایسی صنفیں باضابطہ تحریری وجود میں آتی ہیں جنہیں زمینی کہا جاسکتا ہے۔ گیتوں سے متعلق بہت سی صنفیں جنم لیتی ہیں۔ پہلے میں یہ لکھ چکا ہوں کہ وسطی عہد میں روحانی (الہامی) دستاویزات کی بڑی اہمیت رہی ہے اور بعض صنفوں میں انہیں کے محتویات کو شعرا ایک خاص جہت دیتے رہے ہیں۔ خصوصاً عوامی میلے ٹھیلے میں ایسے سرمنس یا اخلاقی قصوں کو سنایا جاتا اور ان کے مجموعے مرتب کئے جاتے متعلقہ روایتوں کو Festal Triodion اور Lenten Triodion کہا جاتا ہے۔ ایسی روایتوں کے بیچ قصے اور داستانیں بار پاتے ہیں جنہیں vitae کہا جاتا تھا۔ گویا قصے کہانی اور داستانیں مرکزی اور کلیدی شعریات میں داخل نہیں انہیں محفوظ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اب سیکولر ادب بھی بار پانے لگا لیکن ادب میں کوئی لیریکل یعنی غنائی صورت نہیں پائی جاتی اور نہ ہی ڈرامائی کیف ایسے اوصاف کے لئے سترہویں صدی کے آخری پچاس سال گویا انتظار کی گھڑیاں رہی ہیں۔ اب بعض نقادوں کا خیال ہے کہ قدیم روسی ادب میں سب سے اہم کام یا شاہکار وہی ہے جو ان ضابطوں سے عاری ہے، جنہیں الہیات کہا جاتا ہے۔ مجھے افسوس ہے کہ اس کی تفصیل نہیں ملتی کہ شاہکار کون کون ہیں اور ان کے نام کیا ہیں؟ غرض یہ کہ اٹھارہویں صدی تک آتے آتے روسی ادب کی اور اس کی بوطیقا کی کیفیتیں بدلنے لگتی ہیں۔ جس کا پس منظر کیا تھا اس کی ایک جھلک وستا کوف کی کتاب ڈسکرپشن آف رشن اینڈ سلاوتک، مانواسکرپٹس ان دی رومائی ان سیف میں دیکھی جاسکتی ہے، جو محفوظ ہے۔ پھر یہ دستاویز ۱۸۴۲ء میں شائع ہوگئی جس سے پتہ چلتا ہے کہ قدیم روسی مسودات کی درجہ بندی کس نوعیت کی ہے؟ اس کے بعد دانشوروں کو مزید تحقیق اور چھان بین کا حوصلہ ہوا۔ اس سلسلہ میں آرکوگرافیکل کمیشن کا قیام ہوا، جو روسی اکادمی کی نگرانی میں اپنے کام سرانجام دینے لگا۔ ایسی تلاش وجستجو سے تقریباً ۳۲ مجموعے تیار ہوئے اور باضابطہ قدیم نگارشات کے مطالعے کی سبیل عام ہوئی۔ ایسے مسودات کے لئے ایک لائبریری بھی قائم کی گئی۔ اس طرح سے انیسویں صدی کے اواخر سے قدیم ادبیات کی مزید راہیں ہموار ہوئیں اور متعدد کتابیں شائع کی گئیں۔ ایسے مسودات بھی ملے جن میں ''پنج تنتر'' کی کیفیات تھیں اور محسوس ہوا کہ ایک علاقے کا ادب دوسرے علاقے تک پہنچتا رہا۔ اس سے عوامی ادب کی نیز قصے کہانیوں کی نئی جہتوں کا اندازہ ہوا۔ انیسویں صدی ہی میں روسی ڈراموں کے سلسلے میں بھی پیش رفت ہوئی اور ۱۸۷۴ء میں روسی ڈراموں کی دو جلدیں شائع ہوئیں۔ ترتیب دینے والے کا نام تیخو نارا ووف بتایا جاتا ہے لیکن ایڈی گالاخوف نے ہسٹری آف رشن لٹریچر ۱۸۶۰ء میں قلمبندکی۔ اس میں باضابطہ طور

پر methodology سے گفتگو ہونے لگی۔ تیخونار اووف نے گالاخوف کے اس تصور پر ضرب لگائی ہے کہ تاریخ میں صرف مثالی نگارشات بار پاسکتی ہیں۔ اس کی بحث میں جو گوشہ بہت اہم تھا وہ یہ کہ جمالیات کی بحث میں یہ بھی ضروری ہے کہ آپ کس تحریر کو کن بنیادوں پر اہم مانتے ہیں؟ ایسے میں انتخاب معروضی نہیں ہوسکتا۔ ایک دوسرے قلمکار ویسی لوسکی نے عمومی ادب اور عوامی لوک گیت میں ایک حد امتیاز قائم کی اور مذہبی شاعری میں ارتقائی صورت کس طرح پیدا ہوئی اس پر بھی روشنی ڈالی۔ ۱۹۲۲ء میں ایک اہم کتاب A concise methodological History of Russian Literature شائع ہوئی۔ مصنف کا نام V.N,perets (وی این پیریٹس) ہے۔ لیکن یہ سچ ہے کہ روسی ادب کا زیادہ تر حصہ تصورات کے اعتبار سے جامد و ساکت معلوم ہوتا ہے۔ حالانکہ ایسے ادب پر بازنطینی سلوی اور پولش کے اثرات صاف نظر آتے ہیں۔ اس کے بعد ہی عظیم اکتوبر سماجی سویت انقلاب کو شعر و ادب کے رخ اور رجحان کے بارے میں نئی صورتیں تلاش کرنی پڑیں۔ یہ بھی مسئلہ سامنے آیا کہ قدیم روسی لٹریچر میں مارکسی تصورات کس طرح تلاش کئے جائیں؟ چنانچہ اس باب میں پی ایم سکولین نے قدیم ادبی خزانے کو واضح طور پر دو اسالیب سے وابستہ کیا، ایک حقیقی اور دوسرا غیر حقیقی۔ وہ درمیانی عہد کی نگارشات کو کلچر سے وابستہ کرتا ہے اور اسے اپنے عہد کا اسلوب بتاتا ہے۔ قدیم روسی لٹریچر کو جس پر مذہب حاوی رہا ہے اسے بھی وہ دو طرح سے دیکھتا ہے۔ ایک 'حقیقی' جو اس کی نگاہ میں واقعتاً حقیقی نہیں ہے اور اس ادب کی دوسری شق جو کہیں کہیں سیکولر نظر آتی ہے اسے ہی وہ حقیقی بتاتا ہے۔ اس کتاب کی اہمیت روز روز بڑھتی ہی گئی اور ایک طرح سے نئی حقیقت نگاری کی سبیل پیدا ہوئی۔

اس طرح قدیم روسی ادب اور اس کی شعریات کو تین حصے میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ پہلا گیارہویں سے بارہویں صدی تک جسے kivon کہتے ہیں۔ دوسرا fudell کہلاتا ہے جس کا عہد تیرہویں سے پندرہویں صدی تک ہے اور تیسرا وہ ہے جب باضابطہ طور پر روسی اسٹیج کی تشکیل ہو رہی تھی اور اس سلسلے میں خاصی پیش رفت بھی ہوئی۔ یہ عہد سولہویں اور سترہویں صدی پر محیط ہے۔ پہلے حصے میں گویا باضابطہ طور پر ادب لکھا جانے لگا۔ اس میں مذہبی اصناف کو بڑی تقویت ملی۔ تاریخی قصے سامنے آئے، اخلاقی امور کی وضاحت کی گئی۔ یہ باتیں پہلے بھی لکھی جا چکی ہیں۔ دوسرے عہد میں کسی حد تک فنی صورتوں کی بھی تلاش شروع ہوئی اور رزمیہ نگاری کی طرف رجحان پیدا ہوا۔ اس زمانے میں فنی صورتوں میں ارتقا کی کیفیتیں پائی جاتی ہیں۔ تیسرے حصے یا دور میں

باضابطہ سیاسی اور سماجی احوال نیز حکمرانوں کی بابت تفصیلات سامنے آنے لگیں۔ اس ضمن میں ایک اقتباس ملاحظہ ہو جو کئی لحاظ سے اہم ہے:-

"Traditional ecclesiastical and official genres became the objects of literary parodies: the worship service was parodied as a tavern service, saints' lives in the vita of a drunkard, retitions and legal proceedings in the petition of Kalyazin Monastery and the Tale of Ruff Ruffson.

The awakening consciousness of personal element was reflected in a new genre, the tale of daily life which prefigured the picaresque novel. Translated literature also underwent major changes.

Folklore became an integral part of literature with the advent of such genres as the satirical social tale and the lyrical song.

But the ruling classes encountered the processes of literature's democratisation with a reactionary response. To counterbalance democratic tendencies court circles fostered an artificially archaic baroque style, counter-posing the living folk lyric with artificial syllabic poetry, the vivid humour of the democratic satire with abstract didactic satires on morality in general, and folk drama with mystery plays and court "comedies".

Syllabic poetry, mystery plays and court theatres were also, it is true, signs of the times for the bore witness to the triumph of new social principles.

Thus the seventeenth century ended and the eighteenth century began in a struggle between two trends: democratic tendencies and those of aristocratic, court circles."(1)

غور کرنے کی بات ہے کہ روایتی اور مذہبی صنفوں کا ادبی طور پر مذاق بھی اڑایا گیا۔ اور وہ بھی جو مذہبیات اور اخلاقیات سے وابستہ رہے تھے انہیں نثر خور بھی کہا گیا لیکن ادبی تقاضے اپنی باتیں بھی منواتے رہے۔ آئے دن کے قصے شعریات میں تبدیل ہوتے رہے، عوامی گیت انہیں کا حصہ ہے جن سے غنائی کیفیات نے راہ پائی۔ اس ضمن میں سلیبک شاعری رزمیات سے بھرے کھیل کا plays وغیرہ نے اپنی جگہ بنائی۔ گویا اٹھارہویں صدی ایسی شاعری کی داغ بیل ڈالتی ہے جو بیک وقت دو نمائندہ تحریکوں کو نشان زد کرتی ہے۔ ایک کی تفصیل بیان کی گئی دوسری جمہوری طریقۂ زندگی ہے جو کسی نہ کسی طرح اپنے تمام تر لوازمات کے ساتھ بار پاتی ہے۔ قدیم قصے کہانیوں نے نئی راہیں ہموار کیں۔ اب باضابطہ وہ دور آگیا تھا کہ ادبیات کے دوسرے رخ کی طرف بھی توجہ کی جائے۔

بعد کا عہد روسی ادب میں غیر معمولی تبدیلیوں کا عہد ہے۔ اب روحانی حسن کے ساتھ ساتھ انسانی حسن کی تلاش شروع ہوئی۔ کرسچن سوسائٹی اپنی روایات میں ایسی شعریات کو داخل کرتی رہی جو بنیادی طور پر الہیاتی تھی۔ اب یہ بھی خیال ابھرا کہ روس کی زندگیوں کی تاریخ کیا تھی؟ اس ضمن میں رزمیہ کی طرف توجہ کی جانے لگی۔ قدیم روسی ادب اور Folk Epic میں جو تفریق تھی وہ شعریات کا ایک حصہ بن گئی۔ اب داخلی اور خارجی کرداروں پر توجہ کی جانے لگی اور جذبات و احساسات نیز نفسیاتی عوامل کی بھی تلاش شروع ہوئی۔ اٹھارہویں صدی کے ادبا مثلاً سمار وخوف کنیازنین اور آدیشیف نے قدیم روسی ادب پر نگاہ تو رکھی لیکن بعد کے لکھنے والے کئی طرح کی تبدیلیوں سے ہمکنار ہوئے۔ انیسویں صدی کا دور دراصل پشکن، الرمونتھ، گوگول، ٹالسٹائے اور لیکوف کا دور ہے جن کی نگارشات نے قدیم ادبی تصور کو بالکل تبدیل کر دیا۔ اب ایسے منظوم و منثور

(1) "A History of old Russian Literature", by Vladimir Kuskov, p.36

قصے سامنے تھے جن میں صداقت کے ساتھ ساتھ تخیل کی کارفرمائی تھی ۔ زندگی کے وہ تصورات جنہیں سیکولر کہہ سکتے ہیں وہ ابھر گئے ۔ سب سے اہم بات یہ ہوئی کہ اب روسی شعریات مکمل طور پر غنائیت سے دوچار ہوگئی اور ڈرامہ کے دبستان بن گئے ۔ پھر بھی یہ کہا جاسکتا ہے کہ روسی ادب کی قدیم شعریات بالکل بے وزن نہیں تھی ۔ اس کے اپنے کچھ تقاضے تھے اور یہ تقاضے محض نثری بنیادوں پر قائم نہیں تھے بلکہ ان میں بھی کئی طرح کے فنی اصول کارفرما تھے جن میں بعد میں تغیر اور ارتقا پیدا ہوئے ۔

روسی عظیم انقلاب کے بعد یہاں کی شعریات میں کئی طرح کا تغیر و تبدل نمایاں ہوا۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ اس انقلاب کی بابت چند سطور قلمبند کئے جائیں ۔ ہر چند کہ اس انقلاب کے بعد سیاسی کشمکش شروع ہوئی، اقتصادی حالات بدلے، جنگ کی داستان شروع ہوئی اور اشتراکی انقلاب کا مستقبل سامنے آیا۔ سبھی کو اس کا علم ہے کہ ٹراسکی اور لینن میں اختلاف پیدا ہوا ۔ اس زمانے کے اکابر ثلاثہ زینوریف، کمیونیف، اور اسٹالین بھی باہمی اختلافات کے شکار ہوئے ۔ بائیں بازو کی پارٹی یا بائیں پارٹی کے زینوریف، کمیونیف اور ٹراسکی میں اتحاد پیدا ہوا پھر انقلاب چین نمایاں ہوا۔ بائیں پارٹی اور حکمراں میں کشمکش شروع ہوئی اور اسٹالین نے اپنے اقتدار کے زمانے میں دونوں متذکرہ پارٹیوں کی بیخ کنی کی ۔ اس نے پارٹی پر حملہ کیا یعنی بائیں پارٹی اور دائیں پارٹی پر بھی فتح حاصل کی اور اب حکمراں طبقہ کی حشر انگیزیاں اور سحر کاریاں نمایاں ہوئیں اور ایک مستقل انقلاب کا نظریہ پیش ہوا۔ حکمراں طبقہ اپنے استحکام کا داعی رہا۔ اقتصادی حالات بد سے بدتر ہونے لگے ۔ دوسری جنگ عظیم کے شاخسانے میں یورپ کی حکومتوں میں سیاسی کشمکش شروع ہوئی اور اسباب جنگ تیار ہو گئے ۔ اس جنگ میں سویت روس کے اقدامات جاری رہے ۔ پھر انگلینڈ اور روس کی جنگ شروع ہوگئی اور اس کے بعد جرمنی میں بھی ایک اور محاذ پیدا ہوا جس میں روس اور برطانیہ کی کشمکش شروع ہوئی لیکن سرخ فوج فاتح رہی ۔ تب اٹلی کا زوال ہوا اور اتحادیوں کے اختلافات نمایاں ہوئے ۔

ایسی صورت حال میں شعر و ادب الگ نہیں رہ سکتے تھے ۔ ظاہر ہے کہ یہ ہنگامی شاعری کا دور ہے لیکن ہنگامی شاعری بھی اپنی شعریات رکھتی ہے ۔ یہاں ٹھہر کر اس بات پر غور کرنا چاہئے کہ مارکسی تصورات کیا ہیں ؟ اور اس کی شعریات کس نہج پر ڈھلی ہے ؟ میں ایک ذیلی عنوان کے تحت اسے زیر بحث لا رہا ہوں ۔

مارکسی شعریات

مارکسی شعریات دراصل مارکسیوں کے نقطۂ نظر کی پوری وضاحت کرتی ہے۔ وہ شعر اور زندگی کے عوامل کو ایک خاص نقطۂ نظر سے دیکھتے رہے ہیں۔ دراصل مارکسی تنقید ہو یا مارکسی جمالیات ان دونوں کا ہی رشتہ ان مادی زاویوں کا ہے جن کا تعلق انسانی زندگی کے نشیب و فراز اور طبقاتی جدال سے ہے اور جس کی عقبی زمین میں وہ طریقہ ہائے زندگی ہیں جو زر اور زراعت، صنعت نیز متعدد قسم کی میکانکی صورتوں سے وابستہ ہیں لہذا مارکسی بوطیقا کی تفہیم کے لئے مارکسی فلسفہ کی مختصر توضیح ضروری معلوم ہوتی ہے۔

مارکس کا رشتہ اس زمین اور اس کے رہنے والوں سے ہے۔ اس کی فکر میں مادہ کی کلیدی اہمیت ہے اور مادی زندگی دراصل اس کے بہت سے رخ کو پیش کرنے کی باعث ہے۔ ساری کائنات نہ تو ماورائی خطوط پر قائم ہے اور نہ اس میں الہیاتی تصورات زندگی کو متاثر کرتے ہیں بلکہ پیداوار اور اس کی تقسیم کے مسائل مزدور اور کسان کی محنت اور اس محنت کے نتیجے میں انہیں کچھ ہاتھ نہ آنا بصورت دیگر اس کا ہمیشہ سے زندگی کے بہترین مظاہر اور عوامل سے کنارہ کش رہنا یا دور کر دینا اور اس کی محنت کے ثمرہ پر کسی اور کی دسترس ہونا وغیرہ وہ عمومی باتیں ہیں جو بیحد سطحی معلوم ہوتی ہیں لیکن ان ہی سے مارکسی فلسفہ کی تعمیر ہوتی ہے اور طبقاتی نظام کی بنیادیں مضبوط ہوتی ہیں۔ مادی جدلیات کا فلسفہ ایسے ہی مناقشوں پر مبنی ہے۔ فلسفیانہ طور پر مارکسی نقطہ نظر یہ ہے کہ خیال بھی کائنات کے مادی تصور پر رواں دواں ہے۔ مارکس ضروری نہیں سمجھتا کہ مادہ کو جامد و ساکت تصور کیا جائے۔ وہ اس بات کو بھی خاطر میں نہیں لاتا کہ اس کا کون سا حجم ہے یا وہ وزن رکھتا ہے، یا اس کی کوئی لمبائی یا چوڑائی ہے۔ اگر کہیں ایسے پہلو ملتے بھی ہیں تو وہ ضروری نہیں کہ ہمیشہ ملتے رہیں، مارکس کا تصور بہت صاف ہے کہ مادہ ہمیشہ متحرک رہتا ہے اور وہ اس تحریک میں کسی ایک شکل میں قائم نہیں رہتا گویا اس کی صورتیں بدلتی رہتی ہیں لیکن مادہ ارتقاء پذیر بھی ہے، چنانچہ اس کے فلسفے کے دائرے میں وہ مظاہر بھی ہیں جنہیں بعض کسی جہت سے محدود کر دیتے ہیں جو بظاہر جہات سے آزاد ہیں وہ بھی مادے کی ایک تصویر ہیں۔ یہ ایسا تصور ہے جس پر مارکسی شاعری اور اس کا سرمایہ ادب سامنے آتا رہا ہے۔

مارکسی نظریے کی تفہیم وتعبیر میں لینن کے رویے کوتمہ کے طور پر دیکھنا چاہئے۔اس کی وضاحت ہے کہ یہ سماج اور تہذیب دراصل روحانی یا الہیاتی نہیں بلکہ خالص مادی حقائق سے شکل پذیر ہوتی ہیں۔ لہذا تہذیب وتاریخ کو مادی حالات کا نتیجہ سمجھنا چاہئے۔لینن کی اپنی کتاب "Materialism and criticism Empirio" میں ان امور پر تفصیلی گفتگو ملتی ہے۔کہہ سکتے ہیں کہ مارکسی بوطیقا کی روح یہ ہے کہ تمام تر خیالات نیز ان کی توضیحات یہاں تک کہ ماورائی تصورات بھی مادی صورت واقعہ کی رہین منت ہیں اور جب ایسا ہے تو آرٹ کی کوئی بھی شق اس سے مبرا نہیں ہوسکتی۔ادب کی تمام تر تخلیقی بنیادوں کی کلید بھی یہی ہے۔ایسی کیفیتیں بظاہر جیسی بھی ہوں ان کی مادی توضیح نہ صرف ممکن ہے بلکہ ناگزیر ہے۔

کہا جاسکتا ہے کہ خیالات کو مادے کے تابع بنانا گویا ان کو رد کرنا ہے یا محدود کرنا ہے۔ لیکن میں سمجھتا ہوں کہ یہ درست نہیں ہے۔مارکس دراصل مادے کی قوت پر زور دیتا ہے اور یہ زور صرف اسلئے کہ ماورائی صورتیں اس پر حاوی ہوکر مزید استحصال کی شکل میں قوی تر نہ ہوں جائیں مارکسی تصور یا خیال بہت حد تک طبعی ہے اور طبعیات میں مادہ تو ہے ہی لیکن جذبے کی کارکردگی کے کچھ اور بھی حقائق ہیں جنہیں نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ اور اس پہلو پر گفتگو کرتے ہوئے مارکسی نقاد پروفیسر محمد حسن نے وضاحت کی ہے کہ:۔

> ''سماج یوں تو متعدد طبقوں سے عبارت ہے مگر بنیادی طور پر دو طبقے برابر 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 کردیتا ہے۔تاریخ پہ نظر ڈالئے 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 کرلیتے ہیں۔ پہلے ٹکراؤ کے نتیجے کے طور پر دور 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

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 رخ اختیار کرتا رہتا ہے اب اگر کوئی نقاد اس طبقہ وارانہ وفاداری کا ثبوت میکانکی ڈھنگ سے ڈھونڈنا شروع کرے تو مارکسی نقاد نے اس نظریے کو مسخ کر کے ہنگامی سیاست میں کسی ادیب کی وفاداریوں کی بنا پر اس کے ادب پر فیصلہ صادر کرسکتا ہے لیکن مارکس کا نقطہ نظر ایسا میکانکی نہیں تھا بلکہ اس کے پیش نظر کسی مخصوص صورت حال میں ادیب کا مجموعی رویہ تھا'' (۱)

مارکس کا تصور تاریخ بھی مندرجہ بالا امور کی روشنی میں مرتب ہوا ہے۔ اب تک ہم یہ سنتے آئے ہیں کہ تاریخوں میں عہد کے اعتبار سے بادشاہوں، امراؤ، رئیسوں اور نواب زادوں کے حالات ہوتے ہیں لیکن ایسے پہلوؤں کی نشاندہی سے طبقاتی نظام اور اس کے اثرات کا پتہ نہیں چلتا۔ سماجی کوائف ضمنی بن جاتے ہیں اور قوانین میں ضابطے محض کسی شہنشاہ کے گویا ذاتی تصورات ہوں گے۔ سچی بات یہ ہے کہ تاریخ پیدا کرنے والے تو عوام ہی ہوتے ہیں جن کی عملی کارکردگی سماج کو ارتقا کی طرف لے جاتی ہے۔ محض بورژوائی طاقتیں سماج پر حاوی تو ہوتی ہیں لیکن سماجی ارتقا کی ضامن نہیں۔ لہذا آسان لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ تاریخ واقعتاً عوام سے وابستہ ہے جس کی قربانیاں اظہر من الشمس ہیں لیکن ان کی اکثریت استحصال کے باعث مفلس اور قلاش رہی ہے۔ حالانکہ ان کی محنت سے نتیجے میں پرولتاری امیرانہ اور شاہانہ زندگی بسر کرتے ہیں گویا مزدور اور عوام ملک کی اقتصادیات کو ارتقائی صورت عطا کرتے ہیں لیکن نتیجے میں انہیں افلاس سے دوچار ہونا پڑتا ہے اور یہ افلاس دراصل اس تصور کی دین ہے کہ کچھ لوگ اپنی predecament سے غریب و مفلس ہیں اور کچھ اسی بنیاد پر بااختیار، حالانکہ یہ موقف سرمایہ داروں کے ذہنی رویے کی خبر دیتا ہے جس سے سماجی اتھل پتھل پیدا ہوتی ہے اور اس کے دوررس نتائج پیدا ہوتے ہیں اور ایسے نتائج میں نفسیاتی امور در آتے ہیں اور عوامی سطح پر کئی پیچیدہ صورتیں پیدا کرتے ہیں۔ علم و عمل، اخلاق اور زندگی کی روش سارے علوم زد میں ہوتے ہیں گویا تاریخ اب تک عوام کو پیش نہیں کرسکی اور محدود دائرے میں استحصالی قوتوں کو مستحکم کرتی رہی، مارکس ایسی تاریخ کو رد کرتے ہوئے اس کے اندر اجات میں عوامی جدوجہد کو سامنے لانا چاہتا ہے اور خالص مادے کے حوالے سے سماجی احوال و

---

(۱) ''مشرق و مغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ''، محمد حسن، ص ۳۰۷

کوائف کو دیکھتے ہوئے ان کے نقائص دور کرنا چاہتا ہے۔ مارکس کے یہ تصورات نئی تاریخی تشکیل کی شعریات کی ضامن ہیں اور شعروادب کی بوطیقا بھی مرتب کرتے ہیں۔

مارکس نے سماجی حقیقتوں کو سائنٹفک طریقے پر سمجھنا چاہا تھا لہذا اس کے یہاں سماجی طاقتیں دراصل عوام اور محنت کش ہیں جنہیں نظر انداز کرنا زندگی کی بوطیقا کے خلاف ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ مارکسی شعریات میں سماجی ڈھانچے کو بے حد اہمیت دی جاتی رہی ہے۔ متعلقہ شعرا کے احساس وجذبات اقدار وتصورات مارکسی نقطۂ نظر سے ایسے ہی طبقاتی کشمکش کا نتیجہ ہیں۔

کہہ سکتے ہیں کہ مارکس کا اقتصادی نظریہ شعریات کی بھی تشکیل کرتا ہے اور دونوں ایک دوسرے کی تمہید سے علاقہ رکھتے ہیں۔ ہوتا یہ ہے کہ جب سرمایہ داری فروغ پا جاتی ہے تو وہ زمین و آسمان کو اپنے قبضے میں کرنا چاہتی ہے۔ یہاں تک کہ ہوا، پانی اور خلا بھی اس کے حلقہ اثر میں آ کر اس کی مونوپولی بن جاتے ہیں۔ مارکس اسے اس نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے۔ یہ سب کچھ سرمایہ داری کی لعنتوں کا جزو ہے جس میں مونوپولی راہ پاتی رہتی ہے اور بورژوا مزید استحصال کا شکار بنانے میں مصروف کار رہتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ تمام تر ایجادات میں محنت کشوں کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ مزدوروں سے متعلق مارکس کا یہ تصور ان کے لئے Alineation کا سبب ہے۔ جس کی ٹونی نے بھی وضاحت کی ہے۔

لیکن قبل اس کے کہ میں باضابطہ طور پر مارکسی شعریات اور جمالیات پر بعض حوالوں سے گفتگو کروں، پروفیسر محمد حسن نے اپنی کتاب ''مشرق ومغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ'' میں کچھ خاص باتیں نقل کی ہیں جنہیں یہاں دہرانا چاہئے۔ میں ان کے ہی الفاظ میں اقتباس پیش کر رہا ہوں:-

> ''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 وتصورات کو ہی نہیں بلکہ احساسات وجذبات 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 ہوتی 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 سوفوکلیز کے یونانی ڈراموں سے لے کر ہسپانوی ادب تک اور لک ری شی ایس 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 کیلئے وقف ہوتا تھا۔ مارکس تھیٹر کا رسیا تھا۔ شاعری کا دلدادہ تھا اور ہر قسم کی ادبی اصناف کے مطالعے کے لئے 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 نشاندہی مارکس کی ان تحریروں میں بھی کی جاسکتی ہیں جو اقتصادی نظریات کے بارے میں ہیں۔

ان میں اکثر باتیں انگلیز کے بارے میں 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 جابجا کیا ہے۔ وہ مایاکاوسکی اور گورکی کا دوست ہی نہیں تھا بلکہ پشکن کا عاشق تھا اور متعدد یوروپی مصنفین کے کلام سے لطف لیتا تھا۔ ماؤ تو خود شاعر تھا اور اپنی انقلابی جدوجہد کے ساتھ شعر و شاعری کیلئے بھی برابر وقت نکالتا تھا۔

اس سے ثابت ہے کہ مارکسی نظریے کے بانی ادب سے بے نیاز نہیں رہے لیکن مسئلے کا دوسرا اور اہم تر پہلو یہ ہے کہ کسی نظریے سے ادبی تنقید و تفہیم میں فیض اٹھانے کے لئے یہ ہرگز ضروری نہیں ہوتا کہ اس نظریے کو بنیادی طور پر ادب

کے لئے وضع کیا گیا ہو۔ مثلاً فرائیڈ کے تحلیل نفسی کا تعلق براہ راست ادب سے نہیں اور نہ فرائیڈ 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 جنہوں نے فکروفن پر عہد آفریں اثرات ڈالے، مگر ان کے مقاصد ادبی نہیں تھے۔ یہی حال تصوف اور اخلاقی اقدار کا بھی ہے۔ اسی 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''(۱)

اس ضمن میں میں نے بھی چند نکات پیش کیے تھے۔ میں وہ نکات یہاں پیش کررہا ہوں اور اس کے بعد ہی بعض مفکرین کے خیالات جو روسی اور مارکسی بوطیقا کے تشکیل کرتے ہیں، ان پر ایک نگاہ ڈالوں گا۔

پہلے اس بات کی کوشش کرتا ہوں کہ شعروادب کے باب میں ان مفکرین کے خیالات کا سرسری جائزہ لے لوں جو سماجی واشتراکی ادب کی تخلیق وتنقید میں مادی توجیہات کا پس منظر بنے ہیں۔ اس ضمن میں اڈمنڈ ولسن کے معروف اور گراں قدر مضمون 'مارکسزم اینڈ لیٹریچر' مطبوعہ 'ٹرپیل تھینکرس' سے چند اقتباسات درج کئے جاتے ہیں:-

''......اپنے پیرؤوں کے برخلاف مارکس اور اینگلز نے کبھی بھی یہ کوشش نہیں کی کہ فن کی حقیقت کی پرکھ کیلئے کوئی سماجی فارمولا مرتب کیا جائے......''

''......وہ دونوں (مارکس اور اینگلز) اپنی جوانی میں شاعر بنا چاہتے تھے۔ کسی تخیلی تخلیق کی طرف سب سے پہلے اس کے فنی امتیاز کے باعث رجوع ہوئے تھے۔ وہ eugenesue جیسے معمولی ادیب کا مذاق اڑا سکتے تھے (حالانکہ سؤ غریبوں اور مفلسوں پر لکھتا تھا)......''

---

(۱) ''مشرق ومغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ'' محمد حسن، ص ۳۲۳،۳۲۲

''...... مارکس کی بیٹی بتاتی ہے کہ اس کا باپ Heine کو پسند کرتا تھا گو کہ مارکس کو ہئین کے سیاسی نقائص کی تفصیلی خبر تھی ۔ وہ کہا کرتا تھا کہ شعرا اوریجنل ہوتے ہیں۔ انہیں اپنی راہ منتخب کرنے کی آزادی ہونی چاہئے اور انہیں پرکھنے کے لئے وہ معیار نہیں قائم کرنے چاہئیں جو معمولی اشخاص کی پرکھ میں معاون ہوسکتے ہیں......''

''...... مارکس اور اینگلز کے یہ خصائص نہیں تھے کہ امتیازی اور زور دار ادب کو خالصاً سیاسی نقطۂ نظر سے پرکھیں ۔ حقیقتاً اینگلز نے ہمیشہ سماجی ناول نگاروں کو Tendenz literature کی تخلیق کے خطرات سے آگاہ کیا۔ (ملاحظہ ہو اینگلز کا مکتوب مینا کاؤسکی کے نام ۲۶ نومبر ۱۸۸۵ء اور مارگریٹ ہارکنس کے نام اپریل ۱۸۸۸ء) مینا کاؤسکی کے ایک ناول پر رائے دیتے ہوئے اس کے عیوب کے بارے میں وہ لکھتا ہے کہ ہیرو اور ہیروئین کی شخصیتیں ضم ہوگئیں جن کی وہ نمائندگی کررہی ہیں۔ تم نے نمایاں طور پر اس بات کی ضرورت محسوس کی ہے کہ اپنی جانبداری عوام کے سامنے واضح کردو اور اپنی رائے دنیا پر تھوپ دو...... شاعر کے لئے ضروری نہیں کہ جس مجادلے کی وہ توضیح کررہا ہے مستقبل کے لئے کوئی تاریخی حل بھی پیش کردے......''

''جب فرڈی ننڈ لیلے نے مارکس اور اینگلز کو اپنی شاعرانہ ٹریجڈی Franz von sickngen بھیجی اور اس بارے میں ان کی رائے جاننی چاہی تو مارکس نے جواب دیا کہ اس ضمن میں خالص تنقیدی رویہ کو پس پشت ڈالتے ہوئے یہ کتاب اولین مطالعہ میں کافی اثر چھوڑ گئی۔ اس نے مزید لکھا کہ وہ اصحاب جو کچھ زیادہ جذباتی ہیں ان پر تو یہ کتاب کچھ زیادہ ہی اثر کرے گی......''

''مارکس اسکائلس کو محض اس کی عظمت فن کے لئے پسند کرتا تھا۔''

''شیکسپیئر کی بہت سی چیزیں مارکس کو ازبر تھیں اور وہ ان کے حوالے دینے میں بڑا چاؤ محسوس کرتا تھا۔ ہر چند کہ سوویت کے ایک رسالے 'انٹرنیشنل

لٹریچر میں (شیکسپیئر کے خلاف) انتہائی مضحکہ خیز مضامین چھپ چکے تھے۔ پھر بھی مارکس نے کبھی بھی شیکسپیئر کے ڈراموں سے سماجی اخلاق اخذ نہیں کیا۔''

''مارکس یونانی آرٹ کی بحث میں اپنے مقالے Introduction to the critique of political ecomomy میں لکھتا ہے کہ کچھ ایسے عہد بھی ہیں جب فن اپنے معیار کی انتہائی بلندیوں پر معلوم ہوتا ہے۔ جبکہ سماجی اعتبار سے متعلقہ عہد میں ایسی کوئی ہم رشتہ ترقی نظر نہیں آتی، نہ ہی اس کی تنظیم کا ڈھانچہ مادی بنیاد پر کھڑا معلوم ہوتا ہے۔''

''کریسکا کا بیان ہے کہ Youth commune کی ایک تقریب میں لینن نے نوجوانوں سے دریافت کیا:

''تم کسے پڑھتے ہو؟ کیا پشکن کو پڑھتے ہو؟

''توبہ نہیں، وہ بورژوائی تھا۔ ہم لوگوں کے لئے مائیکووی ہے۔'' کسی نے جواب دیا۔

لینن ہنسا اور بولا: لیکن پشکن بہتر ہے۔''

''روس میں ایک گروہ prolecult کے نام سے تھا جس کا مقصد تھا کہ روسی ادب پر اس کی اجارہ داری قائم ہو لیکن لینن نے اس ادارے کی حوصلہ افزائی نہیں کی بلکہ اس کی مخالفت اس بنیاد پر کی کہ پرولتاری کلچر ایسی چیز نہیں کہ مصنوعی طریقہ پر وضع کر لیا جائے یا سرکاری پالیسی یا سرکاری احکام کے ذریعہ مرتب کیا جائے۔''

''ٹروٹسکی نے کمیونزم کے بارے میں کہا کہ اس کا کوئی فنی کلچر نہیں ہے بلکہ سیاسی ہے یا ناپسندیدگی...... اسکے الفاظ میں کہ کسی ادب پارے کی پسندیدگی کیلئے ہمیشہ مارکسی اصولوں ہی کی طرف رجوع کرنا صحیح نہیں ہے، اسے اپنے قوانین کے تحت یعنی فنی قوانین کے تحت پرکھنا ہوگا۔''(۱)

مارکسی شعریات میں محرک یعنی Motivation سے مسلسل بحث کی جاتی ہے۔ مغزیہ ہے کہ کسی بھی تحریر کا مقصد کیا ہے؟ اگر کوئی شاعر شعر تخلیق کر رہا ہے تو اس کی غایت کیا ہے؟ تصور یہ ہے

(۱) ''معنی کی تلاش''، وہاب اشرفی، اشاعت ۱۹۷۵ء، ص ۴۶ تا ۴۹

کہ ادبی نگارشات بھی بے مقصد نہیں ہو سکتیں۔ ایسے میں وہ تمام شعری تخلیقات کچھ نہ کچھ ایسی بنیاد رکھیں گی جن کی غایت ہوگی۔ اس کے بعد بھی عمومی مقصد اور ادبی مقصد کے بارے میں ڈسکورس قائم کرنے کی صورت نکلی۔ تب روسی شعریات میں ان مقاصد پر بھی نگاہ رکھی جانے لگی جن کا تعلق واقعات سے ہے۔ اور واقعات کو جب کوئی شکل دینی ہوگی یا اسے ڈرامے کی حیثیت دینی ہے تو پھر یہ بھی مدنظر رکھنا پڑے گا کہ ہیرو کے فعل اور عمل کا مقصد کیا ہے؟ اس کی تمام حرکتیں، سوچ اور فکر معلق نہیں ہوں گی۔ یہ ساری چیزیں کسی مصلحت کا زائیدہ ہوں گی اور ان کے اظہار میں فنی امور در پیش ہوں گے۔ ادبی اور فنی مقصد وہ ہوگا جس کے اظہار میں چند خصوصیات لازمی طور پر موجود ہوں گی۔ تمام تر خصوصیات ادبی صنعتوں کے استعمال سے پیدا ہوں گی یا بلاغت کے اصولوں کے برتنے سے متشکل ہوں گی۔ لیکن بلاغت کا کوئی بھی اصول معلق نہیں ہوگا۔ اس کے استعمال میں لازماً کچھ سچائیاں ہوں گی جنہیں فنکار پیش کرنا چاہتا ہوگا۔ لہذا ایسے عمل میں یا تخلیقی عمل میں کئی عناصر کی کار فرمائی ہوگی اور نفسیات کا رول غایت اہم صورت اختیار کر لے گا۔ ادب میں وہی باتیں سامنے لائی جاتی ہیں جو زندگی کا عکس پیش کرتی ہیں یا زندگی سے تطابق کے پہلو پیدا کرتی ہیں۔ گویا مقصد کبھی بھی معدوم نہیں ہوگا۔ کہہ سکتے ہیں کہ روسی فکر میں ادب برائے زندگی کا تصور کلیدی ہے۔

غایت یا غایتوں کی عقبی زمین میں یہ بات سمجھنی ہوگی کہ کون سی شئے حقیقی ہے اور کون مصنوعی؟ گویا ادب برائے ادب کا تصور مصنوعی ہی ہے۔ لیکن زندگی کی وہ صورتیں فنکار پیش کر سکتا ہے جو ہماری نظر سے اوجھل ہوتی ہیں یا ہو سکتی ہیں۔ لیکن قاری سے ایسا رشتہ کسی نہ کسی نہج پر قائم ہو سکتا ہے۔ اسے اور اس رشتے سے فہم وادراک کے مطابق وہ اثرات بھی قبول کر سکتا ہے۔ پھر بھی V.Krutous نے اس کا اظہار کیا ہے کہ ادبی اور غیر ادبی اظہارات کی تفہیم لازماً ضابطوں کی مرہون منت ہوتی ہے۔ جہاں تک تفہیم کا تعلق ہے یہ ہمیشہ Semantic synthesis یعنی علم الفاظ سے ترتیب پاتی ہے جو کبھی اکہری نہیں ہو سکتی اور اس کا تیور تجزیے سے ہی پہچانا جا سکتا ہے۔ یہ عمل بہت سے ابعاد رکھتا ہے۔ فکشن کی تفہیم کے باب میں وہ کہتا ہے کہ ایک تفہیم سے دوسری تفہیم کے امکانات پیدا ہوتے ہیں اور کسی موضوع کی تفہیم میں ایک طرح سے تخیل کی نئی تشکیل ہوتی رہتی ہے اور اس کا تعلق ان پیکروں سے ہوتا ہے جن کو تشکیل کرنے میں فکشن نگار اپنے تجربوں سے کام لیتا ہے اور یہ کہ تفہیم بذات خود ایک جمالیاتی تجربہ ہے۔ کروٹوز نے ان عوامل کی نشاندہی کرتے ہوئے ادبی غایت کے مباحث میں ان پر خاصا زور صرف کیا ہے۔ ہر Motivation کے پیچھے اور

اس کے اظہار میں ادبی عناصر کی مختلف جہتیں ابھرتی ہیں۔ ہر چند کہ اس کی تفہیمی ساخت الگ الگ سطحوں پر الگ الگ ہو سکتی ہیں۔ وہ اپنے مباحث میں semantic gapes کی بات بھی کرتا ہے۔ گو یا وہ تخلیق سے تفہیم تک جمالیات کی بنیادی بحثیں چھیڑتا ہے اس کا خیال ہے کہ Motivation اور Comprehension کا باہمی تعلق بیحد اہم ہے۔ اس سلسلے میں وہ ایک اقتباس کارل مارکس کا نقل کرتا ہے۔ ذیل میں میں اسے درج کر رہا ہوں، اس باب میں اس کا تجزیہ بھی:۔

"Karl Marx applied the criterion of motivation in evaluating Eugens Sue's novel Mysteres de Paris, He wrote,in particular:"It is to be noted incidentally that Eugene Sue motivates the career of the countess just as stupidly as that of most of his characters. An old nurse gives her the idea that she must become a'crowned head'. Convinced of this, she undertakes journeys to capture a crown through marriage.Finally she commits the inconsistency of considering a petty German 'Serenissimus' as s 'crowned head'."

Marx emphasises the artificiality of such motivation.

The subjective moment exists along with the objective one in perceiving motivation. It was not by accident that Frederick Engels, in evaluating the description of Vienna in Minna Kautsky's novel The Old Ones and the New, made an essential stipulation ; "whether the plot in this part of your work does not

develop too hastily in spots may be left to your better judgement.Many things that to our kind of people appear to be rushed may look quite natural in Vienna considering the city's peculiar international character and its intermixture with Southern and East-European elements,"

Noting the sufficient or insufficient motivation of this or that train of the plot or step taken by the hero, the percipient takes into account the place the given motivations occupy in the structure of the work, their role in revealing the writer's intention and a number of other factors, Motivation intended only for a formal "cohesion" form. On the contrary, the central "knots" in the events revealing the ideas must be motivated thoroughly and in detail.

During perception the elements of a work also correlate with the aesthetic norms and demands of the percipient. Thus another aspect of motivation appears - the"purely artistic".(1)

یہ سطور خاصی وضاحتی ہیں اور انہیں باتوں کا اعادہ ہیں جن کا ذکر میں نے اوپر کیا ہے۔

V.I.lenin نے اس کا اظہار کیا تھا کہ:-

"......the first stage, moment, beginning, approach of cognition is its finitude (Endlichkeit) and subjectivity, the negation of the

---

(۱) ملاحظہ ہو V. Krutors کا مقالہ "Artistic Motivation And Aesthetic Perception Marxist, Leninist Aesthetic and Life" ص ۱۳۷، ۱۳۸

world-in-itself the end of cognition is at first subjective....."(1)

یہاں لینن جس بات پر زور دیتا ہوا نظر آرہا ہے کہ کائنات یا زندگی کی پہلی منزل دراصل اس ادراک سے وابستہ ہے جو محدود ہے اور جس کی شناخت داخلیت سے ہوتی ہے۔ چنانچہ لینن کہتا ہے زندگی کے بارے میں یا دنیا کے بارے میں یہ تصور منفی ہے اور جو دنیا کو ہی اسی آئینہ سے دیکھنے پر مجبور کرتی ہے۔ گویا معرفت یا ادراک ابتداً داخلی ہوتا ہے۔ ایسے جو بھی عوامل ہوں گے ان کی غایت داخلی ہوگی۔ لیکن یہ تصور تادیر قائم نہیں رہے گا۔ فن ایک شعوری شکل ہے جس کا عکس انسانی شعور سے ماورا ہوسکتا ہے، لیکن مارکس اور لینن اس امر پر اصرار کرتے ہیں کہ دنیا کا جو بھی عکس پیش ہوتا ہے وہ تاریخی طور پر مرتب ہوتا ہے اور ان کی عقبی زمین اور پیداواری مرحلے ہوتے ہیں۔ ایسے مرحلے ثقافت کی بھی تعین کرتے ہیں۔ لیکن ان کا یہ بھی خیال ہے کہ فنکار اپنے وقت کے حدود سے آگے بھی نکل جاتا ہے۔ اس امر کے اظہار کے لئے ان کی فکر میں یہ پہلو نمایاں ہے کہ ماضی ہو کہ حال کہ مستقبل سب کی تصویر کسی خاص وقت سے عبارت ہوتی ہے اور حال دراصل ماضی کی بازیافت کرتا ہے اور مستقبل کا اشاریہ بنتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ کوئی بھی شئے جو تاریخی اعتبار سے کسی وقت میں جو صورت اختیار کرتی ہے ضروری نہیں کہ فنی تشکیل میں وہ اسی طرح سامنے آجائے۔ حالانکہ لینن یہ بھی کہتا ہے کہ انسانی شعور صرف معروضی دنیا کا عکس پیش نہیں کرتا بلکہ اس کی تخلیق بھی کرتا ہے اس کے الفاظ ہیں:-

"Man's consciousness not only reflects the objective world, but creates it"(2)

مجھے احساس ہوتا ہے کہ لینن کی عکسی تھیوری دراصل اس Dialectical Materialism اور Histroical Materialism کا ایک حصہ ہے جو روسی فکر اور شعریات میں ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت رکھتی ہے۔ جدلیاتی مادیت کی تفہیم کے لئے ضروری نہیں ہے کہ میں اپنے مطالعے کی نوعیت واضح کروں۔ اس کی تفہیم کے سلسلے میں پروفیسر سید عابد علی عابد نے اپنی کتاب ''اصول انتقاد ادبیات'' میں لغت فلسفہ سے ایک طویل اقتباس نقل کیا ہے۔ یہ کتاب ریونز نے مرتب کی ہے جس کا تعلق نیویارک سے ہے، وہ اقتباس میں یہاں درج کررہا ہوں:-

''معاشرت کی اس تصویر کشی اور تصویر میں جو اصل اصول ملحوظ خاطر رہا

---

(۱) ملاحظہ ہو "Collected Works" V.I. Lenin, Volume 38, p. 206

(۲) ایضاً، ص ۲۱۲

ہے اسے جدلیاتی مادیت Dialectical Materialism کہتے ہیں۔
معاشرت کے اس تصور کی تشریح کرتے ہوئے صاحب 'لغت فلسفہ' کا مقالہ نگار جے میکفرسن سومرویل لکھتا ہے 'تمام حقائق، تمام کوائف، تمام اشیا، جوموجود فی الخارج ہیں متضاد عناصر اور قوتوں کے تال میل سے وجود میں آئے ہیں اس لئے انہیں تغیر پذیر وحدت کا لقب دیا جاتا ہے۔ یہ وحدت عارضی اور اضافی شمار کی جاتی ہے لیکن تغیر کا عمل جو نفوذ باہمی اور کشمکش کے ذریعے ظاہر ہوتا ہے، دائماً جاری رہتا ہے اور ایک صفت مطلق ہے۔ عالم فطرت میں تغیرات صرف کمیت کے اعتبار سے ہی نہیں بلکہ کیفیت کے اعتبار سے بھی واقع ہوتے ہیں۔ ایک خاص نقطے تک تغیرات کمیت سے مربوط نظر آتے ہیں لیکن رفتہ رفتہ اور آخر کار یہی کمیتی تغیرات ایسی صورت اختیار کر لیتے ہیں کہ ناگہاں ایک نئی کیفیت کے وجود میں آنے کا شعور ہوتا ہے۔ یہ نئی کیفیت حقیقی اور اصلی شمار کی جاتی ہے۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ نئی کیفیت کسی پہلی کیفیت کی فراوانی یا کثرت سے عبارت ہے۔ نہ یہ دعوی کر سکتے ہیں کہ نئی کیفیت کا تجزیہ کیا جائے گا تو صرف پرانی کیفیت کے اجزا نظر آئیں گے۔ کیفیت کے یہ تغیرات اور نئی کیفیات کا وجود میں آنا ایک عمل جاریہ کی صورت رکھتا ہے۔ ارتقا کی ہر نئی منزل ترقی کا ہر نیا مقام ایک نیا امتزاج بن جاتا ہے جو پہلی ترکیب کے تضادات کو رفع کرتا ہے لیکن جو خود ایک نئی کیفیتی سطح اور اپنے مخصوص تضادات پیدا کرتا ہے...... (ان تمام باتوں سے لازم آتا ہے کہ ہم یہ بات تسلیم کریں کہ) جدلیاتی مادیت کا فلسفہ اس بات کا مدعی ہے کہ تمام کوائف کا سراغ تاریخی اعتبار سے (بترتیب زمان) لگایا جاتا ہے۔ یہ بات اہم نہیں کہ لمحۂ حاضر میں کسی چیز کی کیا صورت ہے؟ اصل اہمیت اس بات کو حاصل ہے کہ مختلف عناصر اور قوی (خارجی اور باطنی) کے تصادم سے جو تغیرات پیدا ہو رہے ہیں ان کی نوعیت، ان کا رخ کیا ہے اور نظر بظاہر ان کے نتائج کیا ہونگے...... ہمارے تصورات اور افکار میں بھی اشیا اور کوائف عکس پذیر ہوتے ہیں لیکن یہ عکس پذیری باقی تمام چیزوں کی طرح جدلیاتی ہوتی ہے۔ جامد (اور سنگ بستہ) نہیں بلکہ جاندار اور متحرک۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ حقیقت کا ملاً اور مطلقاً موجود فی

الخارج ہوتی ہے لیکن ہم اس حقیقت کا جو تصور قائم کرتے ہیں وہ ہمیشہ ناقص ہوتا ہے۔ بہ الفاظ دیگر صداقت یا حقیقت تو مطلق ہے لیکن اسکے متعلق ہمارا علم ناقص یا اضافی ہے...... اس نظریے کے مطابق انسانی معاشرہ جن بنیادی تغیرات سے دو چار ہوا ہے اور جن مرحلوں سے گذرا ہے، اگر چہ ان کی ارتقائی کیفیت بڑی پیچ دار ہے لیکن یہ صاف نظر آتا ہے کہ تمام تغیرات کے اصلی (یا بنیادی) عوامل اقتصادی نوعیت کے ہیں...... اس نظریے کے مطابق معاشرتی ارتقا کا رخ یہ رہا ہے کہ پہلے ایک قسم کی سادہ اشتمالیت قائم تھی اور طبقہ بندی مفقود تھی۔ بتدریج مختلف جماعتیں یا طبقے پیدا ہوئے مثلاً (الف) غلام اور آقا (ب) ملازم اور مالک (ج) مزدور اور سرمایہ دار۔ آخر کار ایک ایسی ریاست وجود میں آئے گی جو اشتراکی ہوگی اور جس میں مختلف طبقات کا وجود نہ ہوگا...... جدلیاتی مادیت کے مطابق آرٹ بنی نوع انسان کے اس ذہنی عمل کا نام ہے جو گرد و پیش کے حقائق کی تصویر کشی کرتا ہے۔ ہوسکتا ہے کہ یہ تصویر کشی شعوری ہو، غیر شعوری ہو، تعمیر نو کے نصب العین پر مبنی ہو یا قصداً اس میں فانتزی (Fantasy) کا سا رنگ پیدا کر دیا گیا ہو۔ شرط یہ ہے کہ آرٹ یا فن تبھی وجود میں آئے گا جب آہنگ، نقوش، رنگ اور خطوط (وغیرہ) میں جمالیاتی عنصر پایا جائے گا (صناعانہ حسن کی موجودگی ضروری ہے) آرٹ اسی نسبت سے اچھا ہے جس نسبت سے وہ حقیقت کی صحیح لیکن (فنکارانہ اور) جمالیاتی تصویر کشی کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ (اس نظریے کے موید) آرٹ کو محض جامد عکاس نہیں کہتے بلکہ ایک متحرک اور زندہ حقیقت سمجھتے ہیں۔ اس بات کا فنکار کو گہرا شعور ہوتا ہے کہ مخصوص عہد اور موضوع دائماً مستقبل کی طرف رواں دواں ہے۔ بالفاظ دیگر موجودہ معاشرت جس میں طبقے پائے جاتے ہیں، ارتقا پا کر بے طبقہ معاشرت میں تبدیلی ہو رہی ہے۔ یہ حقیقت پسندی رجائیت پر مبنی ہے کہ اس میں انقلابی رومانیت پائی جاتی ہے۔'' (۱)

■■

(۱) ملاحظہ ہو''اصول انتقاد ادبیات''، پروفیسر سید عابد علی، ص ۷۱ تا ۷۳

مراٹھی شعریات

نقادوں کا یہ خیال ہے کہ مراٹھی ادب نے اس وقت سے فنی صورت اختیار کی جب جنادیو(Janadeva) نے ''جنادیوی''(Janadeve) نام کی کتاب ۱۹۲۰ء میں لکھی۔ جنادیوی کو''جنیشوری''(Janesgwari) بھی کہتے ہیں۔اس کے بعد ہی کئی ایسے صاحب قلم ابھرے۔جو مراٹھی ادبیات کی توسیع کرتے رہے۔ان میں مکندراج کی اہمیت مسلم ہے،جن کی کتاب ''وویکا سندھو''(Vivekasindhu) معروف ہے۔ یہ کتاب ۱۱۸۸ء میں قلمبند کی گئی۔ اس وقت سے لے کر رگھوناتھ پنڈت تک یکے بعد دیگرے مراٹھی ادب کے آفاق کی توسیع کرنے والے پیدا ہوتے رہے۔رگھوناتھ کی کتاب ''دمانتی سویم برا''(Damayanti Swaiyamvara) پرلوگوں کی نگاہ رہی ہے۔اب پنڈت شاعروں کا زمانہ تھا،اور جس قسم کا ادب یہ لوگ پیدا کرتے رہے وہ سلسلہ انیسویں صدی تک برقرار رہا۔یہ وہ شاعری کی روایت تھی جس میں اخلاقیات کو بڑا دخل عمل تھا اور اخلاقیات ہی کے حوالے سے شعریات کے نکات سامنے آرہے تھے۔لیکن جلد ہی ایک نئی شعریات ابھرنے لگی اور وہ تھی پنڈتوں کے مزاج سے الگ۔ایک طرح سے ایسی شعریات جسے عوامی مقبولیت حاصل ہوئی تھی۔جس میں حوادث اور تاریخی گیت ہوتے تھے،جسے ''لوانیس''

(Lavanis) کہا جاتا تھا۔ ان میں مقبولیت کی کتنی ہی صورتیں تھیں۔ لیکن جنادیوی ہی سے بھکتی کے اثرات بہت واضح تھے۔ اور یہی بھکتی شعریات کی روح بھی تھی۔ میں جنوبی شعریات کے حوالے سے یہ لکھ چکا ہوں کہ اس جانب کی مختلف زبانوں میں سنسکرت کی بوطیقا بنیادی رہی تھی جس کا تتبع شعراء ایک عرصے تک کرتے رہے تھے۔ بھکتی میں یہ صورت نمایاں تھی اور اس میں سنسکرت کے مہا کاویوں سے استفادہ کی صورت بہت واضح تھی۔ ایک شاعروں کا الگ حلقہ تھا جنہیں ''پوواداراَئٹرس'' (powada writers) کہتے ہیں۔ یہ دراصل ''شاہیرس'' (Shahiri) سے وابستہ تھے۔ وہ شیواجی کے عہد ہی میں ابھر چکے تھے۔ جن کی شاعری دراصل فاتح کی شاعری تھی جو اس قسم کے گیت لکھ رہے تھے۔ جنہیں ''پے اونس'' (paeons) کہا جاتا تھا۔ ۱۸۴۰ء تک یہ صورت قائم رہی اور پربھاکر کی موت کے بعد یہ سلسلہ ختم ہوا۔ اس کی شعریات کے باب میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ایسے ہی الفاظ برتے جاتے جن میں امنگ کا جذبہ بھرپور ہوتا، فتح کی شان ہوتی، کسی کو مغلوب کرنے کی بھرپور صورت ہوتی اور محسوس ہوتا کہ وہ اپنی شاعری سے آزادی کا جشن منا رہے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ کچھ عشقیہ شاعری نمو پزیر ہوتی رہی۔ لوانیس (Lavanis) اصلاً عشقیہ گیت کا دوسرا رنگ ہے۔ دراصل مذہبی شاعری کا ایک رخ ہمیشہ ہی عشق کی طرف رہا ہے۔ وہ صورت یہاں دیکھی جاسکتی ہے۔ ویسے ادبی مراٹھی شاعری کی جڑیں سنسکرت ہی میں پیوست ہیں۔ ایم اے کرن دیکر (M.A.Karandikar) لکھتے ہیں کہ مہابھارت، رامائن اور بھاگوت گیتا، بھگوت پرانی اور الیوگ ششٹھ (Yogavashishtha) پنچ تنتر اور کتھا سرت ساگر دراصل وہ اوریجنل کتابیں تھیں جو مراٹھی شعرا کے لئے بنیاد بنیں۔ صرف یہی نہیں بلکہ بلاغت کے اصول وہیں سے اخذ کئے گئے۔ نورسوں کا خمیر حاصل کر کے انہیں برتنے کی کوشش کی گئی۔ ''بھاؤ'' پر نگاہ رکھی گئی اور بھکتی رس خاص طور سے جوت جگانے لگا۔ رس گن اور النکار کے اسکولز قائم ہوئے۔ ریتی اور دھونی کی طرف ذہن کو راجع کیا گیا۔ ریتی تھیوری کے ذیل کی شاعری اس زمانے میں خاص طور سے مقبول ہوئی جبکہ نثر نے بھی اپنے امتیاز کو قائم کرنا چاہا۔ اس زمانے میں دھرم شاستر کے مسودات سامنے آئے جن میں نثری وضاحتیں بھی موجود تھیں۔ مزید وضاحتوں سے انہیں مزین کیا گیا۔ لیکن پتہ نہیں چلتا کہ مراٹھی نثر کی ابتدا کب سے ہوئی؟

سمرتی، پران اور ویدانت کے اثرات دوررس رہے اور مراٹھی شعریات میں ان کا دخل عمل خاصا قوی رہا۔ یہاں یہ بھی واضح کر دینا چاہئے کہ جنادیو کے وقت سے ہی ناٹک اور کاویہ کے

سلسلے میں اشارے ملتے ہیں، لیکن ڈرامے کے فن پر اس وقت مستقل کوئی کتاب سامنے آئی ہو ایسا نہیں ہوا۔ ایم اے کرن دیکر نے مراٹھی ادب کو تین واضح زمانے میں تقسیم کیا ہے۔ قدیم عہد شروع سے ۱۸۱۸ تک محیط ہے۔ دوسرا جسے تاریک عہد کہتے ہیں وہ ۱۸۱۸ء سے ۱۸۵۷ء تک ہے۔ اور جدید عہد کا پہلا پڑاؤ ۱۸۵۷ء سے ۱۹۲۰ء تک ہے اور دوسرا پڑاؤ ۱۹۲۰ء سے ۱۹۴۷ء تک ہے۔ اور اس کے بعد آزادی سے لے کر آج تک ہے۔

ابتدائی یعنی قدیم عہد میں ترجمے پر زور دیا گیا۔ سنسکرت کتابیں مسلسل سنسکرت سے مراٹھی میں آنے لگیں۔ ایسی ہی کتابوں میں ''رس منجری'' ہے۔ یہ ۱۶۷۹ء کی کتاب ہے اور سنسکرت ادیب بھانو دیو کی تصنیف ہے۔ جنادیو کے یہاں رس کی تھیوری بہت واضح تھی۔ شرنگار رس تمام رسوں میں زیادہ اہمیت کا حامل تھا۔ لیکن شانت جنادیوی سے زیادہ افضل نظر آتا ہے۔ بھاردیو سنسکرت کے نو رسوں سے آگاہ تھا۔ ادبھت اور کرونا کے سلسلہ میں بیانات ملتے ہیں۔ اسی طرح بھاو اور آٹھ ست وکاس کے بھی سلسلے کے اندراجات ملتے ہیں۔ بھانو دیو نے النکار کو ذہن میں رکھتے ہوئے ''اپما'' اور ''شیلیش'' نیز ''روپک'' کے سلسلے میں خاصی وضاحت کی ہے۔ بہت سے لکھنے والوں نے ''شیلیش'' کو اپما تصور کیا ہے۔ اور یہ صورت اس وقت ابھر کر سامنے آتی ہے جب کوئی چھوٹی چیز بڑی چیز کے مماثل قرار پاتی ہے۔ بلاغت میں النکار کی بحث پر خصوصی توجہ دینے کے سبب بہت سی صنعتیں واضح ہوگئی ہیں۔ اس لئے پتہ چلتا ہے کہ بھاو دیو نے سنسکرت کی بلاغت کی تفہیم میں بہت محنت کی ہے۔ بعد کے لکھنے والوں نے اس کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے۔ وامن پنڈت نے اس بات کا احساس دلایا ہے کہ بھکتی دراصل دسواں رس ہے۔ یہ بھی سنسکرت کا بڑا اسکالر تھا۔ اور ریتی کے معاملہ کو خدائی معاملہ سے تعبیر کرتا تھا۔ دوسرے لکھنے والوں میں وامن، مدھوسدن سرسوتی کے نقطہ نظر کو اپناتے ہوئے رس کو بھکتی کا درجہ دیتا ہوا نظر آتا ہے۔ وہ ادیب جنھیں مہا انوبھو کہا جاتا ہے انہوں نے سنسکرت کے نظام بلاغت اور اس کے اسٹرکچر (Structure) کو تسلیم کرلیا تھا۔ لیکن انہوں نے ''وارنکا'' کی صنعتیں ایجاد کیں اور انہیں شیلیش کے برابر ٹھہرایا۔ اس طرح اس زمانے کے علما اپنی شعریات اور بلاغت کے نظام کو تین واضح حصوں میں تقسیم کرتے ہیں جیسے ساہتیہ، ورنک اور شلیش۔

مراٹھی شعرا کے یہاں کرتن کی اہمیت مقدم رہی ہے۔ دراصل اس کا واسطہ براہ راست خوف خدا سے تسلیم کیا جاتا تھا۔ اس کے اوصاف کا شمار کر کے اس کے گیت بنائے جاتے۔ اس کے

بعد کے شعرا جیسے مہا انو بھو اور ایکنتھا چاہتے تھے کہ مہا کوی کی صف میں آ جائیں ۔ شعریات کی ایک قوی صورت وہ تھی جہاں شاعری کے عوامل پر گفتگو کی گئی ہے اور ایسی گفتگو مراٹھی سادھوؤں کے ذریعہ عمل میں آئی ۔ تکا رام اور وامن کسی شعر کو محض پڑھنے والے کی تفریح طبع تک محدود نہیں کرتے بلکہ خدا کے حضور میں اشعار کو دراصل روحی ارتقا کے حصے سے موسوم کرتے ۔ ان میں کچھ موکچھ (Moksha) کو شاعری کی روح گردانتے اور یہ بھی کہ موکچھ بھکتی کی اعلیٰ صورت ہے ۔ ان کے نزدیک دولت اور شہرت کی کوئی حیثیت نہیں تھی ۔ رام داس نے اس میں کچھ اضافے کئے اور کہا کہ شاعری قلم کا خزانہ ہے جس سے جہالت دور ہوتی ہے ۔

لکھنے کے لئے کیا ضروری ہے؟ اس سلسلے میں وہ کسی گرو کو رہبر بنانا ضروری سمجھتے ہیں ۔ ان کے یہاں پچھلے جنم کو بڑی اہمیت دی جاتی ہے ۔ جنادیو ذہن کی باتیں کرتا ہے اور ذہانت پر خاصا زور دیتا ہے ۔ وہ پرجن کی اہمیت سے واقف کرانا چاہتا ہے ۔ یہ وہی صورت ہے جو اسمرتی وغیرہ سے قائم ہوتی ہے ۔

رام داس نے ادب کو تین حصے میں تقسیم کیا ہے ۔ دھت (Dhita) پتھ (Patha) اور پرساڈک (prasadika) ۔ انہیں ڈاکٹر ایس کے کیلکر امپریشنسٹک (Impressionistic) سمجھتے ہیں ۔

رام داس کو اپنی اس تقسیم پر بڑا اعتماد تھا ۔ ۱۸۱۸ء سے پہلے مراٹھی جمالیاتی تنقید دراصل پسندیدگی اور ناپسندیدگی سے عبارت تھی ۔ ساتھ ساتھ یہ بھی کہ یہ عام رجحان تھا کہ اپنے سے پہلے لکھنے والوں کو رد کر دیا جائے یا ان کی مبالغہ آمیز تعریف کی جائے ۔ گویا تعریف و تضحیک ہی میں لوگ دلچسپی لیتے ۔ لیکن ان امور کے لئے کوئی اصول اور ضابطے مقرر نہیں کرتے ۔ لیکن رامائن، مہابھارت اور بھاگوت گیتا شعرا کی تخلیقات کی کلید ہوتے ۔ کہا جا سکتا ہے کہ متعینہ اصول و ضابطوں کا فقدان ایک عرصہ تک مراٹھی ادب کا خاصا رہا ۔ لیکن جنادیو نے مہابھارت اور بھاگوت گیتا کے باب میں ''جنادیوی'' کے پہلے باب میں جو کچھ لکھا ہے اس سے کچھ اصول و ضوابط کا استخراج ہو سکتا ہے ۔ ایکنتھا نے بھی رامائن اور مہابھارت کی شرح مراٹھی زبان میں کی اور اس کے پوتے منکٹیشور (Munkteshwar) نے بھی مہابھارت کی تعریف اس کے اصولوں پر کی ۔ اس زمانے کا ایک اہم سنسکرت عالم کرشن دیورنوا (Krishnadayaranva) تھا ۔ اس نے بھاگوت گیتا کو اپنے اصولوں اور ضابطوں کی طرح دیکھنے کی کوشش کی ۔ ان کی مساعی سے اتنا تو ہوا کہ عملی تنقید کی صورت

ابھری اور یہ تنقید بغیر اصول و ضابطہ متعین کئے ممکن نہ تھی۔ پس کہہ سکتے ہیں کہ سنسکرت بوطیقا یہاں بھی کسی نہ کسی نہج پر کام کرتی رہی۔ کہتے ہیں کہ مورو پنتھ (Morapanta) ایک ایسا سنسکرت اسکالر تھا جو خطابت کا ماہر تھا۔ وہ بھی بھکتی رس کا بہت بڑا علمبردار تھا اور ادب کو اسی اصول پر جانچنے اور پرکھنے کی وکالت کرتا رہا۔ یہ صورتحال سو سال پر محیط رہی۔ ایک دوسرا عہد جو ۱۸۱۸ء سے ۱۸۵۷ء تک ہے اور جو تاریک عہد سے عبارت ہے وہ کوئی خاص اہم نہیں۔ اس عہد کی دو کتابیں بہت معروف ہیں ایک ''شبد النکار'' (Shabdalankara) جو گوپال ہری دیش مکھ کی کتاب ہے اور دوسری ''النکار وویک'' (Alankaraviveka) ہے۔ اس کتاب کا لکھنے والا کرشن ساستری راج واڑے تھا۔

یہاں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ سنسکرت کے مقابلہ میں انگریزی کے متن اور ٹرمینولوجی (Terminology) پر زیادہ بھروسہ کیا گیا۔ اور دوسری کتاب یوں تو سنسکرت ہی کی بنیاد پر ہے لیکن اس میں مثالیں مراٹھی شاعروں کی دی گئی ہیں۔ بہر حال، اب بھی مراٹھی میں سنسکرت ہی کے ضوابط سامنے رہے تھے۔ خصوصاً سنسکرت ڈرامے کے اصول اکثر و بیشتر ڈرامائی لٹریچر میں راہ پاتے رہے۔ لیکن اس کے بعد کا زمانہ جو جدید عہد کہلاتا ہے وہ بہت مختلف رہا ہے۔ اس لئے کہ ۱۸۵۷ء سے ۱۹۴۷ء تک تخلیقی کاوشیں زور پکڑتی نظر آتی ہیں۔ تب بھی سنسکرت بلاغت پر کام ہوتا رہا اور اس کی کتنی ہی توضیحات سامنے آتی رہیں۔ بھگوت نے ۱۸۹۳ء میں ''النکار و مانسا'' قلمبند کی۔ اس نے شاعری کو دو حصے میں تقسیم کیا۔ ''شبھ ووکت'' (sabhavokta) اور وکر کت (Vakrokta)۔ دوسری کتاب دراصل مماتا کے ''کاویہ پرکاش'' کو سامنے رکھ کر قلمبند کی گئی ہے۔ ایک دوسری کتاب ''النکار منجوشا'' جو بلوتائی کھیرے کی کتاب ہے وہ قاموسی سمجھی جاتی ہے۔ یہ النکار کی تفصیلات سے پُر ہے۔ تبھی سے سنسکرت النکاروں کی نئی صورتیں ابھرنے لگیں۔ دھونی پر بھی خصوصی توجہ دی گئی اور گن اور ریتی سے بھی نئے مباحث سامنے آئے۔ کچھ لوگ ایسے بھی پیدا ہوئے جنہوں نے نئے ابعاد کی طرف توجہ کی۔ آر ایس جوگ (Dr. R.S.Jog) اور ڈاکٹر کے این واٹ (Dr. K.N. watva) نے رس تھیوری کو نفسیات کے آئینے میں دیکھا اور برتنا شروع کیا۔ گویا یہاں آئی اے رچرڈس سے استفادہ کرنے کی کوشش کی گئی۔ تب نیو کلاسیکیت اور رومانیت پر بحثیں شروع ہوئیں۔ خصوصاً جب راجہ شیوا جی جیسی نظم شائع ہوئی تو ایسے مباحث اور بھی بڑھ گئے۔ یہ نظم ایم ایم کنٹی (M.M.Kuntie) نے تخلیق کی جو ایک تاریخی بیانیہ ہے۔ اس نے اس نظم کے ساتھ انگریزی

میں پیش لفظ بھی رقم کیا ہے۔شیکسپیئر کے ڈرامے کے اثرات ہوئے اور ایب سن(Absen) کے بھی۔اس طرح مراٹھی ادب کا دامن قدرے وسیع ہوا۔

اس کے بعد ہی ۱۸۵۷ء سے ۱۹۲۰ء تک کے حالات کا ذکر ہونا چاہئے۔اس باب میں وشنو شاستری چپا لونکر(Vishnu shastri chipalunakra) کی تنقیدی تصنیف سنسکرت کوی پنچک(Sanskrit-Kavi-panchaka) کی بڑی اہمیت سمجھی جاتی ہے۔یہ وہ کتاب ہے جس سے مغربی شعریات کو اخذ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔خصوصاً تھیوریز کے حوالے سے مصنف نے کالی داس ، بھاوا بھوتی(Bhavabhuti) بان (Bana) سبندھ (Subandhu) اور ڈنڈن(dandin) کے کلاسیکی حوالے دئے ہیں اور ان پر بھی فکر انگیز طریقے سے روشنی ڈالی ہے۔لیکن اس عمل میں وہ محض ان کے گن نہیں گاتا بلکہ عیوب کی بھی نشاندہی کرتا ہے۔لیکن سنسکرت کلاسیکی کے ضمن میں جو تصورات ہیں انہیں کی بازآفرینی یہاں ملتی ہے۔لیکن تھوریز کے ذیل میں اس کی گفتگو زبان کی صفائی ستھرائی ، شاعری کا تہذیب سے رشتہ ، تاریخ اور سوانح اور پھر ادبی تنقید کے اصول سب ہی زیر بحث آئے ہیں۔ کہہ سکتے ہیں کہ اس کا نقطہ نظر خاصا قومی بھی ہے اور اس لحاظ سے ہی اس کا نقطہ نظر مرتب ہوتا ہے۔اب یہ بات بھی قابل غور ہے کہ اس نے انگریزی اثرات قبول کرتے ہوئے بھی اپنی ادبی و تہذیبی میراث کو فراموش نہیں کیا ہے۔در اصل نبندھ مالا (Nibhandhamala) کی اشاعت ۱۸۷۴ء سے ۱۸۸۲ء تک ہوتی رہی اور یہی وہ کتاب ہے جس میں مراٹھی ادب کے بہت سے جدید تصور سامنے آئے۔ اس کے بعد ہی جی جی اگرکر (G.G.Agarkar) اور بی جی تلک(B.G Talak) اور کئی دوسرے نے مراٹھی ادب کو اور اس کی شعریات کو مزید استحکام بخشنے کی کوششیں کیں۔اگرکر نے بہت زیادہ تنقیدی وراثت نہیں چھوڑی ہے لیکن اس نے بھاوا بھوتی کے دفاع میں جو کچھ لکھا ہے وہ مراٹھی شعریات کا ایک اہم حصہ ہے۔اس نے انفرادیت سے رشتہ جوڑتے ہوئے صوتی بنیادوں پر ترجمے کے ایک رخ کو روشن کیا اور اسی بنیاد پر ہیملٹ(Hamlet) کا وکا رولاستا(Vikra vilasita) کے عنوان سے ترجمہ کیا۔اس نے جس طرح مہابھارت اور رامائن کے سلسلے میں تنقید کی ہے وہ اہمیت کی حامل ہے۔ اس کے وہ پانچ مضامین جو زبان اور اس پر سیاسی اثرات کے موضوع پر ہیں بہت اہم سمجھے جاتے ہیں۔یہیں پروفیسر ڈبلیو بی پٹ وردھن(W.B.Patwardhan) کا بھی ذکر ہونا چاہئے۔اس کی کتاب کاویہ انی کاویودیا(Kavya Ani Kavyodaya) معروف ہے۔اس نے شاعرانہ جذبے اور

تخلیقیت کی بات کی ہے۔ اس نے ورڈس ورتھ اور دوسرے رومانی شاعروں کو کافی اہمیت دینے کی سعی کی ہے۔

یہاں پر بال گنگا دھر تلک کا خصوصی ذکر ہونا چاہیے۔ بال گنگا دھر تلک ۱۸۵۶ء میں پیدا ہوئے اور ۱۹۲۰ء میں انتقال کیا۔ صحافت میں اسی کا تعلق ''کیسری'' سے نمایاں ہوتا ہے، جو مراٹھی صحافت میں ایک یادگار رسالہ تھا۔ تلک کا علم بیحد وسیع تھا اور ادب پر اس کی خاص نگاہ تھی۔ اس نے جو کچھ قلمبند کیا وہ اس کی اپنی ذات کے نقوش سے ابھرا ہوا ہے۔ اس نے ''بھگوت گیتا'' کے سلسلے میں ''گیتا رہسیہ'' میں جو کچھ قلمبند کیا ہے اس کی حیثیت ایک یادگار کی ہے۔ یہ کتاب برما جیل میں اس وقت لکھی گئی جب وہ قید میں تھا۔ تلک کی نگاہ ہندوستانی فلسفے پر تو تھی ہی مغرب کے فلسفے پر بھی اس کی نظر اتنی ہی وسیع تھی۔ اس کی کتاب ''کرم یوگ'' آج بھی انتہائی انہماک کی متقاضی ہے۔ اس میں عصری حسیت کا بڑا دخل عمل ہے۔ اس کی دوسری کتابوں میں Orion کے علاوہ The aretic Home in the vedas مشہور ہیں۔ یہ دونوں کتابیں انگریزی میں ہیں۔

اگرکر اور تلک چپلونکر کے ساتھی تھے، لیکن چپلونکر کے اثرات شیورام مہادیو پرانجپے پر بھی نمایاں ہیں۔ حالانکہ یہ شخص سماجی تصورات کے لحاظ سے قدیم راہ پر جینے والا تھا لیکن سیاست میں تبدیلیاں چاہتا تھا۔ لوگوں کو بہت جلد احساس ہوگیا کہ پرانجپے ایک اچھا مقرر ہے۔ اس نے ایک رسالہ جاری کیا جس کا نام تھا ''کال''۔ اس نے سیاسی اسباق کے لئے اصنام کی راہ اختیار کی تاکہ خیالات لوگوں کے ذہن ودماغ میں رچ بس جائیں۔ کہتے ہیں کہ اس کی نثر بڑی صاف ستھری تھی۔ اس کے مضامین کو دس جلدوں میں شائع کیا گیا۔ اس میں اس کی بیس سال کی محنت کو دخل ہے۔ ان مضامین پر تبصرے کرتے ہوئے لوگ کہتے ہیں کہ اس میں خطابت تو ہے ہی ساتھ ہی شاعرانہ وصف بھی ہے۔ اس نے ایک طویل نظم متھ (Myth) پر مبنی لکھی۔ اس کے دو ناول بھی معروف ہیں جن کے نام ہیں ''گونداپی'' اور ''گوشتا اوروندیا''۔

مراٹھی شعریات کے ضمن میں اگرکر اور تلک کے علاوہ ہری نارائن آپٹے (Hari narayan Apte)، شیورام مہادیو پرنجپے (Shivram Mahadev paranjape)، شری پدا کرشن کولہٹکر (Shripadakrishna Kolhatkar) نرسمہا چنتا منا کیلکر (Narasimha Chintamana Kelkar) اور کئی دوسرے وہ ہیں جنھوں نے نئی شعریات سے بحث کی ہے اور اس کے آفاق میں توسیع کرنے کی جہتیں نکالی ہیں۔ کہہ سکتے ہیں کہ عملی تنقید بھی باضابطہ طور پر یہیں

سے شروع ہوئی اور مراٹھی ادب اس سلسلے میں کافی آگے بڑھا۔ اسی طرح ڈرامے پر بھی توجہ کی گئی ہے اور اس کے اصول وضابطے میں توسیع کی گئی۔ کیلکر کی اپنی خصوصیتیں رہی ہیں۔ وہ آرٹ فار آرٹ (Art for Art) یعنی ادب برائے ادب کا حامی رہا ہے اور وہ اس سلسلے میں کافی اہم کام کیا ہے۔

کیلکر اور اسکے معاصرین نے ہندوستانی بوطیقا اور یوروپی بوطیقا کے امتزاج کی ایک کوشش کی ہے، جسکی وضاحت ڈاکٹر ایم اے کرن دیکر (Dr. M.A.Karandikar) نے اپنے مضمون '' مراٹھی '' میں کی ہے، اور میں نے جو کچھ بھی مراٹھی شعریات کے باب میں لکھا ہے وہ وہیں سے مستعار ہے۔ بہر طور، دونوں ہی مصنفین نے آئی اے رچرڈس کی تھیوری کو پیش نظر رکھا ہے۔ اس طرح کہہ سکتے ہیں کہ ان کے نظریوں سے مراٹھی شعریات کو نئی وسعت حاصل ہوئی ہے۔ اب نئی روشنی کے تحت بالا سیتارام مردھیکر (Bala Sitaram Marddekar) نے ایک کتاب لکھی ہے جس کا نام ہے '' آرٹس اینڈ مین'' (Arts and man)۔ یہ کتاب ۱۹۳۷ء میں شائع ہوئی۔ اس نے کوشش یہ کی کہ جمالیات کے نظریات کی توسیع ہو۔ دراصل اس کے موضوعات وہی ہیں جو اس کے لکچرز پر مبنی ہیں جو اس نے مختلف جگہوں پر دئے ہیں۔ لیکن سبھوں نے محسوس کیا ہے کہ جمالیات کی نئی بحثیں اس کتاب سے سامنے آئی ہیں۔ آرٹ جمالیات اور ادب کے بارے میں اس کے تصورات کو کرندیکر نے اختصار سے پیش کیا ہے اور بارہ نکات سامنے لائے ہیں۔ بہر حال وہ بارہ نکات اس طرح ہیں۔ (۱) حسن آزاد ہے اور آخری سچائی بھی ہے۔ فنی عمل جو تخلیق پیش کرتا ہے وہ حسن ہی کا ریزہ چیں ہوتا ہے اور جس میں تجربات بھی ہوتے ہیں۔ (۲) وجود دراصل عبارت ہے ایک ایسے جوہر سے جس کے مواد اور ہیئت میں حسیات ہوتی ہے۔ (۳) حقیقی دنیا کا وجود ان تجربات سے ہے جن کی عقبی زمین میں منطقی تشکیلات ہو پائی ہیں، اس طرح سچائیاں بھی ایک طرح منطقی ضابطے سے تشکیل پاتی ہیں۔ (۴) کوئی خوبصورت شے دراصل نغمے کی پیداوار ہوتی ہے جس میں تناسب، تضاد اور توازن سب جمع ہو جاتے ہیں۔ اگر یہی اجزا نغمگی کے ساتھ تشکیل پائے ہوں تو ان سے حسن ظہور پذیر ہوتا ہے۔ (۵) ادب ایک آرٹ ہے۔ الفاظ کے جذباتی معنی ہی ادب کے مواد ہیں۔ اگر ایسے الفاظ غنائیت کے ساتھ ترتیب دئے گئے ہوں تو پھر یہ لطف اندوزی کا بھی سبب بنتے ہیں۔ (۶) آرٹ کو اس سے دلچسپی نہیں ہے کہ وہ منطقی طور پر دنیا کی تشکیل کا جواز پیش کرے۔ دراصل اس کی تشکیل خود ہماری جسمانی وجذباتی ضرورتوں کے تحت ہے۔ (۷) فنی کار

کردگی کا علاقہ آزاد علاقہ ہے اوراس کی غایت ہے کہ ایسے معنی کی ترتیب کی عملی صورت پیدا کرے جو جذبے کے تابع ہو۔ یہی حقیقی جمالیاتی جذبہ اظہار میں بدل کر فنی روپ اختیار کر لیتا ہے۔(۸) جمالیاتی جذبے براہ راست تجربے سے حاصل ہوتے ہیں اوران کی ترتیب کے لئے بہت سے غنائی سروکار ہو سکتے ہیں۔(۹) ایسا تجربہ بلا واسطہ ہوتا ہے اوراس کا وجود بھی دراصل غنائی کیف وکم کی وجہ سے ہوتا ہے اور تاثر سے بھی۔(۱۰) کوئی فنی ٹکڑا دراصل غنائیت سے لبریز ہوتا ہے اوراپنے چھوٹے بڑے اجزا کو سمیٹے ہوئے ہوتا ہے۔(۱۱) فن خالص ہوتا ہے جو کسی بھی حسی کیفیت سے سمجھا جا سکتا ہے۔(۱۲) فنی عوامل سے کوئی ثقافتی حصول ممکن نہیں۔

آخری نکتہ میرے نقطہ نظر سے بقیہ نکات سے میل نہیں کھاتا۔اس لئے کہ جذبے کو ثقافتی بنیادوں سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ بہرحال صورت یہی ہے۔

یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ مردھیکر (Mardhekar) نے جو غنائیت کے ضابطے متعین کئے ہیں وہ بدیہی (Axiomatic) ہیں اوران کی حقیقت کو پرکھنے کے لئے کوئی صورت نہیں ہے۔ مردھیکر پر ٹی ایس ایلیٹ کے بھی اثرات تھے۔ خصوصاً معروضی متلازم (Objective Correlative) کے سلسلے میں اس کے یہاں بہت سے امور ملتے ہیں۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ خوبصورتی کا جو تاثر مردھیکر نے پیش کیا ہے وہ اس سے ماخوذ ہے۔اس کے بعد ہی ڈی کے بیڈکر(D.K.Bedekar) کا ذکر ہونا چاہئے۔اس نے پھولا رانی(Phularani) نظموں کے بارے میں بہت کچھ لکھا ہے۔ یہ نظمیں بال کوی کی ہیں۔لیکن اس سے کوئی تھیوری کی بات آگے بڑھتے ہوئے نظر نہیں آئی۔ یہاں مکتی بودھ (Muktibodha) کا ذکر ہونا چاہئے، وہ ادب کو آزادانہ روش دینے کو تیار نہیں تھا اور ایک طرح سے مردھیکر کی پوزیشن کے بالکل خلاف کھڑا تھا۔ مکتی بودھ کا خیال تھا کہ سارے ادب کو زمانے کے تصور سے جوڑ کر دیکھنا چاہئے اور یہی تصور مارکس کا بھی تھا۔

کہہ سکتے ہیں کہ مراٹھی شعریات کی بنیادیں تو سنسکرت ہی رہی اور ایک زمانے تک اس پر اس کے اثرات نمایاں رہے لیکن آہستہ آہستہ مغربی ادبیات نے اس پر اثر کرنا شروع کر دیا۔انگریزی کے مطالعے سے یہ بات اور بھی وسعت اختیار کرتی چلی گئی۔مغرب کے کئی دانشور جو فرانسیسی اور انگریزی ادبیات کے نقاد تھے۔ان کی تحریروں نے نئے نظریات سے انہیں باخبر کیا۔ اس حد تک کہ وہ اپنی شعریات کو نئی شکل دینے پر مجبور ہوئے۔ مارکسی نظریے نے الگ ایک صورت

پیدا کی۔ جس کے سبب مراٹھی شعریات کے نظریہ حسن کو قدرے بدلنا ہی تھا۔ وہ صورت بھی یہاں پیدا ہوئی۔ نام گنوانے کی ضرورت نہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ تب مجھے ناول نگاروں سے بھی بحث کرنی پڑے گی، جو نئے شعری مطالبات کے تحت زندگی کو برتنے پر مجبور ہوئے اور استحصال کی بہت سی کیفیتوں کو ابھارنے میں منہمک ہو گئے۔ ایسے میں خالص نظریہ حسن کی بنیاد ہی ہل جاتی ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ یہ نئے آفاق تھے جنہوں نے مراٹھی شعریات کو بہت متاثر کیا جو اس کے آج کے ادب سے روشن ہے۔

■■

تلگوشعریات

پروفیسر ڈی وینکٹ وادھن(Prof. D. Venkatvadhan) کاایک مضمون '' تلگو' میرے پیش نظر ہے۔ان کا خیال ہے کہ تلگوادبی تنقید کیلئے جومتبادل لفظ ہے وہ 'مرش'(Mirsh) سے ماخوذ ہے اوراسی سے دولفظ بنے ہیں 'ومرش'(Vimarsha) اور 'ومرشن' (Vimarshana)۔ دراصل Vimarsha کے معنی ہیں '' تجزیہ کرنا'' خصوصاً کسی بھی فنی شکل وصورت کے ضمن میں ۔ اور پھر یہی بات تفصیلی گفتگو کامرکز بن جاتی ہے۔ موصوف کا کہنا ہے کہ ہر حال میں کچھ نہ کچھ معیارات بدلتے ہیں جن پر گفتگو کی جاتی ہے۔انہیں کے ذریعہ سے اس فنی چیز کی اچھائیاں اور برائیاں ابھرتی ہیں۔ دراصل یہ بحث شعریات کی ہوئی جس میں بعض وضع کردہ اصول بنیادی ہو جاتے ہیں اور جن کی عقبی زمین میں کسی فن پارے کا جائزہ لیا جاتا ہے۔انہوں نے اس کا بھی اظہار کیا ہے کہ دوطرح کے اصول ہوتے ہیں جوایسے مباحث کی بنیاد بنتے ہیں۔ایک وہ ہیں جن کا تعلق قدیم ماہرین بلاغت سے ہے اور دوسرے وہ ہیں جو کسی مصنف کی دین ہوتے ہیں۔قدما نے ان شاہکاروں کومدنظر رکھا ہے جوان کے وقت میں سامنے آئے۔ یہ ایسے اصول ہیں جو کسی بھی نقاد کو یا تجزیہ نگار کواس کا موقع نہیں دیتے کہ وہ ان دائروں سے نکل سکیں۔لیکن دوسرے گروہ کا تعلق

اسلاف سے کم سے کم ہوتا ہے اور وہ قدرے آزاد ہوتا ہے۔ وینکٹا وادھنی کے نقطۂ نظر سے دونوں ہی ضابطے نامکمل ہیں۔ یہ بھی درست ہے کہ کسی نقاد کا قدیم Rhetoricians سے واقفیت ضروری ہے۔ لیکن اسکے لئے یہ بھی لازمی ہے کہ وہ ان میں تبدیلیاں لائے، شاعر کے اپنے رویے کی تلاش کرے اور تب اس کے فن کا جائزہ لے۔ کہا جا سکتا ہے کہ کہ قدیم پنڈتوں نے جو کچھ کیا ہے اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ کیوں کہ ان میں کچھ باتیں آفاقی صداقت کی ہیں۔ ''رامائن'' اور ''مہابھارت'' جیسی عظیم شاہکار انہیں بنیادوں پر قائم ہیں۔ پروفیسر موصوف دراصل اس سنسکرت بوطیقا کی باتیں کر رہے ہیں جو تمام جنوبی زبانوں میں کلیدی حیثیت کی حامل رہی ہے۔ موصوف نے آگے چل کر اس کا اظہار کیا ہے کہ سنسکرت میں بہت سی ایسی نگارشات ہیں جو کسی نظم کی حیثیت کو قائم کرتے ہوئے اس پر روشنی ڈالتی ہیں۔ خصوصاً رس، دھونی اور دوسری صنعتوں کے حوالے سے، جنہیں لچھن گرنتھ (Lakshana granthas) النکار گرنتھ (Alankara Granthas) اور ساہتیہ شاستر (Sahitya Shastra) کہتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ انگریزوں کی ہندوستان آمد سے پہلے ''النکار گرنتھ'' ہی شاعری کے حدود کو متعین کرتا تھا، لیکن انگریزوں کی آمد کے بعد انگریزی ادبیات کے اثرات مرتب ہونے شروع ہوئے اور کچھ لوگوں نے یوروپی اور سنسکرت تصورات کو ہم آمیز کر دیا۔ اس طرح شعریات کی نئی کیفیت سامنے آئی۔ تلگو اور دوسری زبانوں میں یہ صورت اچھی طرح دیکھی جا سکتی ہے۔ کچھ سنسکرت کتابیں بھی تلگو شعریات کی تشکیل کا سبب بنی ہیں۔ مثلاً بھرت (Bhart) ناٹیہ شاستر (Natya Shastra) ممٹ (Mammata) کی کاویہ پرکاش (Kavya prakasha) دنڈن (Dandan) کی کاویہ درش (Kaya Darsha) وامن کی کاویہ النکار ستر ورتی (Kavya lankara sutravritti) آنند وردھن (Ananda-vardhan) کی دھونی لوک (Dhawanya loka) کشمندر (Kshemendra) کی اوچیتیہ وچار چرچا (Auchitaya-vichara Charcha) وشواناتھ (Vishwanatha) کی ساہتیہ درپن (Sahitya dar pana) راج شیکھر (Rajashekhara) کی کاویہ ممانسا (Kavya mimansa) ودیاناتھ (Vidyanaatha) کی پرتاپرودریہ (prahaparudriya) دھننجے (Dhananjaya) کی دشاروپک (Dasharupaka) پنڈت راجہ (pandita raja) کی رس گنگا دھار (Rasganga dhar) اور بھانودت (Bhanudatha) کی رسمنجری (Rasmanjari)۔

ان تمام کتابوں کا تلگو میں ترجمہ بھی ہو چکا ہے اور سنسکرت و انگریزی شعریات کی کتابوں کے ترجمے مسلسل سامنے آرہے ہیں۔ ویسے اس کی ابتدا ۱۴۰۷ء میں ہوئی تھی جب وینا کو ٹا پدانا (Vinnakota pedana) نے کاویہ النکار چودمنی (Kawyalankara chudamani) قلمبند کی تھی جس میں نو عنوانات تھے۔ جس کے چھ ابواب رس، کاویہ اور النکار کے سلسلے اور تین پروسوڈی (Prosody) اور گرامر (Grammar) کے باب میں۔ پدانا نے سنسکرت ریتورین (Sanskrit Rhetoriains) کی راہ اپنائی تھی۔ لیکن کچھ اپنی باتیں بھی شامل کر دی تھیں۔ اننت میتا (Ananta matya) جو پندرہویں صدی کا اسکالر ہے، اس نے ایک کتاب ''رس بھرنا'' (Rasabharana) لکھی تھی۔ یہ ایک تنقیدی کتاب سمجھی جاتی ہے۔ جس میں سنجنا Synebols پر خاصا زور صرف کیا گیا۔ اس کے علاوہ ریتادی (Ratyadi) شرنگار (Shrigara) اور نایک (Nayaka) پر بھی بھرپور روشنی ڈالی ہوئی ہے۔ ایک دوسرا اہم عالم ڈوی پاڈا (Dwipada) تھا۔ اس کی کتاب لچھن دیپکا (Lakshana dipika) سنسکرت میں ہے۔ اس میں صنعتوں پر بہت تفصیلی بحث کی ہے۔ ''لچھمن گرنتھ'' پر تلگو میں جو نگارشات ہیں ان میں ''کاویہ النکار سنگرہ'' (Kavyalankara sangraha) کی بڑی اہمیت ہے۔ اسے بھٹا مورتی (Bhattamurti) نے تصنیف کی ہے۔ اس میں سات موضوعات ناٹک، کاویہ، دھونی، رس، گن و دوش اور النکار زیر بحث آئے ہیں۔ سترہویں صدی کا گن پاورپو وینکٹ کوی (Ganapavarapu Vankata kavi) کی ایک کتاب ہے ''سرولکشن شرومنی'' (Sarvalakshana Shiromani) اس میں دس ابواب ہیں جب کہ چھٹا ساتواں آٹھواں اور نواں باب کاویہ رس، نائک اور نائیکا کے لئے مختص ہیں اور بقیہ ابواب میں پروسوڈی اور گرامر پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ کہتے ہیں کہ یہ ایک قاموسی کتاب ہے اور اپنے آپ میں مکمل ہے۔ آج بھی تلگو میں اس سے استفادہ کا سلسلہ جاری ہے۔ شاعری کے مباحث میں رس، دھونی اور النکار آج کی گفتگو کے بھی کلیدی موضوع ہیں اور اس باب میں سنسکرت کتابوں کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا رہا ہے۔ گویا سنسکرت شعریات کے اثرات تلگو پر دوررس رہے ہیں، اور کتنی ہی اہم کتابیں اشاعت پزیر ہو رہی ہیں۔ کچھ سنسکرت بوطیقا کے مباحث میں تلگو نظموں کی مثالیں پیش کی جاتی ہیں۔ ان سب سے الگ باسوراجو اپاراو (Basavarayu Appa Rao) نے ایک قابل لحاظ کتاب لکھی جس کا نام ہے'' آندھرا کویتا چرتر'' (Andhra Kavita Charitra) اس میں شاعری کے لوازمات سے سیر حاصل گفتگو کی گئی ہے۔ کئی دوسری کتابیں بھی

آج کے تلگو مصنفین نے لکھی ہیں۔ پروفیسر پی لکشمی کانتم (Prof.P.Lakshmi Kantam) نے ایک کتاب لکھی ہے۔ ''ساہتیہ شاپا سمکچھا'' (Sahitya Shilpa Samiksha)۔ اس کتاب میں مغربی ادبی اصولوں کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اور ساتھ ہی ہندوستانی نظریات سے بھی بحث کی گئی ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ اس کتاب کی اپنی ایک اہمیت ہے۔ جس سے تلگو شعریات کے ارتقائی پہلو پر نگاہ جاتی ہے۔

تلگو ادب کی ایک خاص بات یہ ہے کہ اس کے اہم شاعروں نے نہایت وقیع تنقیدی نگارشات سامنے لائی ہیں۔ مثال کے طور پر ننیا (Nannaya) اور تکنا (Tikkanna) سامنے کی مثالیں ہیں۔ انہوں نے اپنی شاعری کے اصولوں سے بحث کرتے ہوئے شاعری کے عمومی مباحث کو بھی زیر نظر رکھا ہے اور تبھی اپنی شاعری کے خدوخال متعین کئے ہیں۔ ننیا کے مطابق شاعری میں تین اوصاف کا ہونا ضروری ہے۔ یہ تین اوصاف اس طرح ہیں:

(i)prasannakathakalitartha Yakti

(ii)Arshara-ramayata and

(iii)Nanaruchirartha suktinidhita

اس طرح تکنا نے مثالی شاعری کی شناخت کی ایک کوشش کی ہے۔ ایسی شاعری دلوں کو متاثر کرتی ہے۔ جس میں کتنے ہی رس ہوتے ہیں۔ ننے ہوڑا (Nannehodda) نے حقیقی شاعری کی پہچان کی طرف توجہ کی ہے۔ اس طرح شعریات کے باب میں کئی تصورات سامنے آگئے۔ کہیں نہ کہیں سنسکرت کے اثرات صاف دکھائی دیتے ہیں۔ رگھو ناتھ بھوپالا (Reghunatha Bhupala) کا خیال تھا کہ شاعری میں چمتکار ہونا چاہیے۔ گویا اصول، ضابطے اور حدود نیز کیف وکم شاعری کے وہ عناصر میں جو تلگو بوطیقا کے مرکز رہے ہیں۔ ایک بات اور بھی اہم ہے کہ نئے شاعروں نے ہمیشہ متقدمین کو نہ صرف پسند کیا بلکہ ان کے اصولوں کو سمجھنے کی کوشش کی۔ ایسی تفہیم سے ایک طرف اسلاف کے کارنامے سامنے رہے تو دوسری طرف عصری معاملات بھی نظر سے اوجھل نہیں ہوئے۔ ان میں کچھ ایسے اسکالرز ہیں جنہیں بڑا وقار حاصل ہے۔ ان میں سوما کوی (Soma Kavi) ویدم وینکٹار شاستری (Vedam Venkatarya Shestry) ومپارالا سریہ نارائن شاستری (Vemparala Suryanarayana Shestry)۔ دوسرے وہ ہیں جنہوں نے قدیم تلگو متون پر تبصرے لکھے اور انہیں نئے حالات کے

تحت سمجھنے کی کوشش کی۔اس باب میں تلگو میں نکلنے والے رسالوں کا بھی بہت اہم رول رہا ہے۔جن میں بھارتھی (Bharathi) شاردا (Sharada) آندھرا پتریکا (Andhra patrika) وجینتی (Vijayanti) پرتبھا (Prathibha) جینتی (Jayanti) ساہتی (Sahiti) سرجنا (srijana) وغیرہ معروف ہیں۔ان کے ایڈیٹروں نے شعریات کے بہت سے پہلوؤں کو پرکھنے کی کوشش کی اوران پر مضامین شائع کئے۔تلگو کی ایک ہفتہ وار پتریکا ''کرشنا پتریکا'' (Krishna patrika) بہت معروف ہے۔اس میں تلگوادبیات کے علاوہ سنسکرت بوطیقا اور آرٹ پر بھی مضامین شائع ہوتے رہے۔یہاں یونیورسیٹی کے اساتذہ کو بھی فراموش نہیں کرنا چاہے جو تلگوادب کے بہت سے پہلوؤں پر ریسرچ اسکالروں سے تحقیقی مقالے لکھواتے رہے۔اس سے تلگوادب میں کوئی فائدہ نہیں ہوا بلکہ اس کی شعریات کا منظرنامہ بھی ابھرتا رہا۔

آج کی شعریات کو ذہن میں رکھئے تو متعدد قسم کی قسمیں سامنے ہوں گی۔ایک تو روایتی قسم ہے جس کا براہ راست تعلق سنسکرت کی روایات سے ہے۔یہ اور بات ہے کہ اس میں عصری تقاضوں کے تحت کچھ نئی صورتیں بھی شامل ہوگئیں۔اس کے بعد وہ مغربی افکار ہیں جو نئی شعریات میں بہت معاون ہوئے ہیں اور آخری جسے ہم جدید کہتے ہیں۔اس میں تمام ہی اسکولوں کا انضمام پایا جاتا ہے۔اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ سنسکرت کی جو بھی بوطیقا یا تنقید رہی ہے وہ تلگو میں ایک عرصہ تک پھیلتی رہی۔پھر ہندوستان میں جب انگریزی کی تعلیم عام ہوئی تو نئے نمونے سامنے تھے، جن سے استفادہ ناگزیر ٹھہرا۔لیکن ہر حال میں رسوں پر خاص توجہ رہی۔ہیرو اور ہیروئنوں کی اخلاقیات میں روایتی طریقے بار پاتے رہے۔صنعتوں کا التزام بخوبی ہوتا رہا۔اسلوب کی سطح پر صاف ستھری عبارت ہمیشہ قابل تقلید ٹھہری۔قواعد پر بھی خصوصی توجہ کی گئی، بالکل اس طرح جیسے سنسکرت بوطیقا میں موجود تھی۔تلگو میں شعری عیوب کو بھی نظرانداز نہیں کیا گیا اور مناسبات کا ہمیشہ خیال رکھا گیا۔

قدیم ''لکشن گرنتھ'' (Lakshana granthas) میں جو مشتملات تھے یا ہیں ان سے روگردانی نہیں کی گئی۔ایسے لوگوں کی فہرست طویل ہے۔اس باب میں پروفیسر ڈی وینکٹا وادھنی (Prof.D.Vekatavadhni) لکھتے ہیں۔اقتباس طویل ہے لیکن اس لائق ہے کہ اسے رقم کیا جائے:-

"Sometime when unfavourable criticism

of a work is published, the author or some one else who thinks otherwise, writes a rejoinder-which is called 'Prativimarsha' in Telugu. There are many such critical writing of this type in Telugu-but just one or two will be mentioned here.Ramakrishna Kavulu of Pithapuram published adverse criticism of the popular poems 'Sravanam daman' and 'Panigrihita' of the twin poet-Tirupati Venkatakavulu-under the name-Shrankhala. In reply to it, Tirupati Venkata Kavulu published Shrinkhala trineekaranamu in which they upheld their own stand. In the same way, they published pashupata in reply to Shataghni written by Ramakrishna Kavulu ridiculing Pandavarajasuya, a drama by the twin poets.Recently a critical poem has been published under the title 'Shivabharatodantam which tries to prove that the theme and the central idea of Shivabharatamu were supplied to Shri G.V.Shesha Shastry by his friend Shri Sundaramayya and that he had only given them a verse-form. This charge has been refuted in Shivabharatasamiksha which underlines the poetic merits of Shivabharata. The late Chellapilla Venkata Shastry in his Kathalu Gathalu has compiled a number of his literary essay in which he has discussed subjects like

'what is poetry' and given critical assessments of several poets of Sanskrit and Telugu.

The spread of English education in India brought in new trends in our literary criticism. Critics well-versed in English followed Western methods. They laid greater stress on plot construction, characterisation and the portrayal of social life. They examined the probablity of the situations described, praised the heroes and heroines belonging to lower classes and were averse to long descriptions, high sounding words and artificial figures of speech.

The foremost among critis influenced by Western ideals was Dr. C. R. Reddy who was a sound scholar of English and Telugu both. In his Kavitva Tattva Vichara, he points out the defects of Telugu Prabandhas and appreciates the skill displayed by Pingali Suranna in his Kalapurnodaya which is the only prabandha in Telugu wherein the story is completely invented by the poet and the heroine is a pioneer work in Telugu literary criticism and has enormous impact on the later critics. Some of the critical essays and introductions written by Dr. Reddy have been published by the Andhra University in the form of a book named panchami. Shri Kaluri Vyasamurty wrote a book Kavita Tattva

Vichara Vimarsha in which he refuted the views of Dr. C. R. Reddy. The late Duvvuri Rami Reddy is popular not merely as a poet but also as a critic.One of the volumes in the series called Kavikokila Granthavali contains his critical essay which mainly follows the western methods. His essay on poetry in general and Manucharirta deserve special attention. S. Subbarao was a great scholar in English and is considered to be one of the best novelists and shot-story writers in Telugu. A.P.Sahitya Akademi awarded a prize to him for his critical study of Shakespeare in Telugu."(1)

گویا مغربی اثرات کے تحت باضابطہ کتابیں لکھی جانے لگیں۔ ڈاکٹر سی آر ریڈی (Dr.C.R. Reddy) کی کتاب ''کویتا تتو وچار (Kavita tattva vichara) کے بارے میں جو تفصیل آئی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کتاب کی بڑی اہمیت رہی ہے۔ یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ شکسپیر بطور خاص مطالعہ میں رہا اور اس پر کتاب اور کتابیں لکھی گئیں۔

ان امور سے الگ یہ بات بھی ظاہر ہے کہ تنقیدی طریقہ کار اپنانے میں تلگو مصنفین نے مغربی تکنیک کو کسی نہ کسی طرح اپنانے کی کوشش کی۔ وہ اب اسکے لئے آمادہ نہ تھے کہ محض اس بنیاد پر کوئی نظم رد کردی جائے جس میں روایتی قدریں نہ ہوں۔ اب ان کی خاص توجہ جمالیاتی احساس پر مبنی تھی اور یہ جمالیاتی احساسات ایک طرف تو سنسکرت کی دین تھے تو دوسری طرف مغرب کے افکار سے بھی ماخوذ تھے۔ رس اور بھاو کی آج بھی اہمیت برقرار تھی۔ لیکن سماجی اور سیاسی مطالبات اب غیر اہم نہیں تھے۔ کرادا رام کرشنیا (Korada Ramakrishnayya) نے ''مہابھارت ومرش'' (Mahabharata vemarsha) کے عنوان سے تلگنا کی کتاب ''ورات پروا'' (Virata

---

(1) "Literary Criticism in India", Dr. Nagendra, p.257, 258

(parva) کا تجزیہ پیش کیا۔ اتنا ہی نہیں بلکہ اس میں سنسکرت اور تلگو متون کے فرق کو بھی واضح کیا گیا۔ شری بی لکشمن نارائن (Shri.B.Lakshminarayana) نے اپنی تحریر ''بھرتا موتکنا رچنا'' (Bharatamu Tikkanna Rachna) میں تکنا کے شاعرانہ جوہر کی نہ صرف تلاش کی بلکہ اس پر تفصیلی گفتگو کی۔ سوربھ رام پرتپا ریڈی (Suravaram paratopa Reddy) نے کچھ ایسے تحقیقی کام کیے جن کا تعلق تلگو بوطیقا سے ہے۔ اس کی تحریریں بیحد وضاحتی ہیں۔ لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بعد کے لکھنے والے انگریزی کے رومانی شعرا سے بیحد متاثر رہے ہیں اور کوشش کی ہے کہ اس اسکول کی فکر تلگو میں بھی رچ بس جائے۔ ۱۹۳۵ء کے بعد ترقی پسندی ہندوستان میں پھیل رہی تھی اور مارکسی اصول وضابطے شعروادب میں تیزی سے دخیل ہورہے تھے۔ اب تلگو کی شعریات میں بہت سی عوامی باتیں اور سماجی پہلو ابھرنے لگے۔ اب یہاں یہ احساس عام تھا کہ میں ایک ایسا شاعر ہوں جو مزدوروں کے لئے لکھتا ہوں، بڑھیوں کے لئے لکھتا ہوں اور عام قارئین کے لئے۔ دراصل ان کا خیال تھا کہ قدیم شاعری مزدوروں اور محنت کشوں کے مقدر نہیں بدل سکتی، عام انسان جس کے مقدر میں محنت ہی محنت ہے اس کے لئے نئی بوطیقا تشکیل دینی چاہئے۔ کئی لوگ اس کارواں میں شامل ہوئے۔ لیکن دو نام بہت اہم سمجھے جاتے ہیں۔ شری کے وی رمانر ریڈی (Shri.K.V.Ramanar Reddy) اور شری شری نرائن بابو (Shri Shri. Narayana babu)۔ یہ دونوں ترقی پسند شاعر تھے۔ لیکن انہوں نے ایسے مضامین لکھے جن میں مارکسی تنقید نیز بوطیقا کے کتنے ہی ضابطے موجود تھے۔ شری شری نارائن بابو نے ''گروزاڈ'' (Guruzada) پر ایک مضمون لکھا جو خاصی اہمیت کا حامل سمجھا جاتا ہے اور جس میں بہت سے ترقی پسندی کے افکار پروئے گئے ہیں۔ اس ذیل میں کے وی رمانر ریڈی (K.V.Ramanar Reddy) کی دو کتابیں قابل لحاظ سمجھی جاتی ہیں۔ کتابوں کے نام ہیں ''گروزادو ویلبو گروزادا'' (Guruzada veluguzada) اور ''ماہودیام'' (Mahodayam) یہ دونوں کتابیں اس لئے اہم ہیں کہ ان کی بنیاد پر کئی دوسری کتابیں لکھی گئیں۔ طوالت مانع ہے ورنہ میں اس کی ایک تفصیل یہاں پیش کرتا۔ دلچسپ بات تو یہ ہے کہ مذہبی ذہن رکھنے والے نوجوانوں نے ترقی پسندی سے اثرات قبول کرنے شروع کردیئے اور نتیجہ میں ان کی طرف سے تاثر زدہ کئی فنی پہلو سامنے لائے گئے۔ یہی وہ وقت ہے جب تلگو میں آزاد نظم پر باضابطہ بحثیں شروع ہوئیں۔ حیدرآباد کا ایک ادبی گروہ جس کا نام تھا ''دی سیون اسٹار سنڈیکیٹ'' (The seven Stars syndicate)۔

اس نے آزاد نظم پر تنقید و تبصرے کا ایک مجموعہ شائع کیا۔ اس کتاب پر خاصی لے دے بھی ہوئی، اسلئے کہ بعض ترقی پسندی کو روحانیت سے الگ کرنے پر اصرار کرتے تھے۔ اس طرح سے طرفین میں مباحث بھی شروع ہوئے۔

جدید تلگو شاعری کی تفہیم میں ایک کتاب ''ٹریڈیشن اینڈ ایکسپریمنٹ ان ماڈرن پوئٹری'' (Tradition and experiment in Modern poetry) کا بطور خاص ذکر کیا جاتا ہے۔ یہ کتاب ڈاکٹر سی نارائن ریڈی (C.Narayana Reddy) کی جو حیدرآباد کا ایک باوقار تلگو شاعر ہے۔ اس نے مغربی اثرات کے تحت بہت سے بوطیقائی حوالے دیئے ہیں اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ آج کی شاعری کا مقدر یہی ہے۔ یعنی اس نے مغربی ادبیات سے مسلسل استفادہ کی تلقین کی ہے اور خود عمل پیرا بھی ہوا۔ لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ اب تلگو سنسکرت کی روایات صد فیصد دامن کشاں ہو چکا تھا۔ بات بالکل الٹی ہے۔ اب بھی بہت سی تنقیدی کتابیں سنسکرت ادبیات پر تلگو میں آنے لگی ہیں۔ قابل لحاظ سنسکرت کے قدیم شعرا پر مسلسل اشاعت پذیر ہو رہی ہیں۔ کچھ قاموسی نگارشات بھی سامنے آئیں، جن میں تلگو اور سنسکرت زبان و ادب سے تفصیلی مباحث کے کتنے ہی پہلو موجود ہیں اور تلگو زبان و ادب نیز اس کی شعریات کا ایک بہت بڑا خزانہ ہے۔ پھر بھی یہ کہا جا سکتا ہے کہ روایت پسند علما تلگو کی نئی شاعری کو پسند نہیں کرتے اور محسوس ہوتا ہے کہ وہ قدیم روایات کو آج بھی مستحسن سمجھتے ہیں اور اس شعریات کو اوڑھنا بچھونا بنانے پر اصرار کرتے نظر آتے ہیں۔

تلگو کے چند ایسے شعرا کا بھی ذکر ہونا چاہئے جن کا تعلق گولکنڈہ سے ہے۔ ایسے شاعروں میں اونکی گنگا دھر کوی، پنی کنٹی تلاگنا، کندوکوری رورا کوی، مرن کنٹی شنکر آچاریہ، سارنگ تمیا، ملا ریڈی، سور بھی، مادھورایا اور گوپنا مشہور ہیں۔

اونکی گنگا دھر کوی دراصل ابراہیم قطب شاہ کے زیر اثر پروان چڑھا تھا جنہیں وہ اپنا مربی سمجھتا تھا۔ اس کی مشہور تصنیف ''تپتی سمورن اپاکھیانم'' ہے۔

پنی کنٹی تلاگنا ابراہیم کے عہد کا شاعر ہے۔ اس کی کتاب ''میاتی چرتر'' تلگو ادب کا شاہکار سمجھی جاتی ہے۔ اس کی ایک اہمیت یہ ہے کہ اس نے ٹھیٹھ تلگو زبان میں شاعری کی۔ گویا سنسکرت سے رشتہ توڑا۔

ایک دوسرے شاعر رداراکوی کے بعض کاویہ مشہور ہیں۔ یہ وشنو برہمن تھا۔ اسے ابراہیم

کے دربار سے وابستہ بتایا جاتا ہے۔ اس کی دو تصانیف ’’ نرن کشا پا کھیانم‘‘ اور ’’ سگر یادجیم‘‘ معروف ہیں۔

مرن کنٹی شنکر آچار یہ بھی ابراہیم ہی کی سرپرستی میں آگے بڑھا۔ یہ بھی ایک رامائن کا مصنف ہے۔

سارنگ تمیا شیومت سے وابستہ تھا۔ اس کی تصنیف ’’ سجنتی ولاسم‘‘ کو بڑی اہمیت حاصل تھی۔

ملا ریڈی کے کمالات کا اعتراف کیا جاتا ہے۔ اس کی کئی تصانیف ہیں۔ مثلاً ’’ شت چکرورتی‘‘، ’’ شیوادھرموترم‘‘ اور ’’ پدماپران‘‘۔ کہا جاتا ہے کہ دربار گولکنڈہ میں اسے بڑی اہمیت حاصل تھی۔

سوربھی مادھوراپا ایک راجہ تھا اس نے پرندوں کی بہترین شاعری کی۔ اسکے موضوعات میں عشق ومحبت خاص ہیں۔ ’’ چندریکا پرینیم‘‘ کو ایک شاہ کار سمجھا جاتا ہے۔

گوپنا ابوالحسن تانا شاہ کے عہد کا شاعر ہے۔ اسے رام بھگت کہتے ہیں۔ اس نے بھدرا چلم میں ایک مندر تعمیر کیا تھا۔ اس کے گیت اور نظمیں مشہور ہیں۔ جن میں بڑی سلاست اور روانی پائی جاتی ہے۔

یہاں پر تلگو زبان وادب کے تاریک عہد کا بھی ذکر ضروری معلوم ہوتا ہے۔ یہ عہد سترہویں اور اٹھارہویں صدی پر محیط ہے اور ’’ دکشن آندھرا ایگ‘‘ سے موسوم ہے۔ جس کا آغاز تالی کوٹ جنگ سے ہوتا ہے۔ واضح ہو کہ یہ جنگ ۱۵۶۵ء میں ہوئی تھی اس جنگ کا اثر نہ صرف سیاسی نظام پر ہوا بلکہ تلگو زبان وادب بھی متاثر ہوئے بغیر بھی نہ رہ سکے۔ حالات بدل گئے اور ایسا محسوس ہوا کہ شعروادب کی جو روایت چلی آرہی تھی اس کو ایک جھٹکا لگا۔ ادب میں نقالی اور تصنع نے فروغ پانا شروع کیا، جس سے ایک طرح کے جمود کی کیفیت پیدا ہوگئی تھی۔ لیکن پھر بھی کچھ شعرا ایسے تھے جنہوں نے ان حالات میں بھی تلگو بوطیقا کے فروغ کا کام سرانجام دینا چاہا اور کسی حد تک کامیاب بھی ہوئے۔

یہاں کچھ شاعرات کا ذکر بھی ناگزیر ہے۔ میں بطور خاص صرف دو کا ذکر کروں گا ایک مدوپلنی اور دوسری رنگا جی۔

مدوپلنی ایک رقاصہ تھی۔ اس کی تصنیف ’’ رادھیکا سانتونم‘‘ شرنگار شاعری کی ایک مثال

ہے اور رنگا شاید آٹھ زبانوں پر مہارت رکھتی تھی۔ اسکے شعری اسلوب کی تعریف کی جاتی ہے۔ یہ بھی شرنگاررس سے وابستہ ہے۔ اس کے عشقیہ گیت کی تعداد کافی ہے۔

اس کے بعد ہی عوامی دھارے کے شعرا سامنے آتے ہیں۔ اور جو اصناف تلگو میں بار پا تی ہیں وہ ہیں یگ شگان، شتک اور لوک گیت۔

''یگ شگان'' دراصل تلگو ڈرامے میں قدیم ترین شکل ہے یہ صورت عوامی بھی ہے۔ یگ شگان میں رقص موسیقی اور ادب تینوں ہی مدغم نظر آتے ہیں۔ سگر یو وجیم، منارو داسا، ولا سانا نک، پر ہلاد بھگت وجیم، نوکا چرتر، لے پاکشی رامائن، وینو کنڈ اوارٹ پروانہ ٹلم، ہریش چندر مہاراج چرتر، سارنگ دھر چرتر وغیرہ اس صنف کے فن کاروں میں ہیں۔

تلگو میں ''شتک'' کو جو اہمیت حاصل ہے وہ شاید دوسری عوامی صنفوں کو نہیں ہے۔ یہ دراصل '' واقعہ کی تاریخی ترتیب سے منظوم کرنے نیز اس کے متعلقہ عہد میں اچھائیوں اور برائیوں کو بروئے کار لاتے ہوئے اس سے بہتر بنانے کی دعا کرنے کا عمل ہے۔'' کہتے ہیں کہ اس صنف کی صرف ادبی اہمت نہیں بلکہ تاریخی بھی ہے۔ شاعر رسیلی زبان استعمال کرتے ہیں، محاوروں پر قدرت رکھتے ہیں اور عوام میں اپنی شناخت کرواتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس میں بچے، بوڑھے، جوان، عورتیں، جاہل اور ذی علم سبھی لازماً لطف اندوز ہوتے ہیں۔ کہتے ہیں کہ شتک نگاری بارہویں صدی سے ہی عروج پاتی رہی ہے لیکن اس کی ترقی سترہویں صدی عیسویں میں ہوئی اس کی چار قسمیں ہیں۔ بھکتی شتک، ویا جستوتی شتک، ویدان شتک اور نِتی شتک مشہور ہیں۔ بھکتی شتک لکھنے والوں میں ودشا دیپاشتک، سرویشوراشتک، دیوکی نندناشتک، نارائن شتک، ونٹی مٹار گھوویر شتک، شری مالا ہستی شتک وغیرہ معروف ہیں۔

اسی طرح ویا جستوتی شتک کے فن کار میں سمہادری نرسمہاشتک، بھدرا گری شتک اور آندھران پکاشتک ہیں۔

ویدان شتک کے شعرا میں نارائن شتک، راماشتک، سوا مکنداشتک، سوانندی یوگی شتک اور مانابودھاشتک وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

نیتی شتک کے زمرے میں آنے والے شتکوں میں سمتی شتک، بھاسکر شتک، شرابہ لنکا شتک، وینکٹیشور شتک، چنداشیکھر شتک، جگنا یگ شتک، مدن گو پالا شتک، کمار شتک وغیرہ مشہور ہیں۔

تلگو میں لوک گیت بھی خاصے کی چیز ہے اور اس سلسلے میں بھگتی گیت، ویر گیت، المیہ گیت اور فلسفیانہ گیت ملتے ہیں۔

بھگتی گیت میں رام داس کا نام بے حد اہم ہے۔ تیاگ راجہ کی بھی اہمیت ہے۔ اس کے مقلد دکشت اور خیام شاستری کافی مشہور ہوئے۔

ویر گیت میں پلناٹی ویر چرتر اول ہے۔ اس باب میں ''داستان پدابوبلی راجو کتھا'' دیسنگو راجو کتھا، بنگارو تمارا جو کتھا اور سروائی پاپڑی کتھا کافی مشہور ہیں۔

المیہ گیتوں کے دو شاہ کار بالا ناگما کتھا اور لکشما کتھا ہیں۔ بالا ناگما کتھا کو کافی شہرت حاصل ہے لیکن اس کا تخلیق کار مجہول ابدسم ہے۔ لکشما کتھا کا مصنف کرلا راجو پٹی گنٹی ویریا ہے۔ اس تخلیق میں دراصل ایک پارسا بیوی کو ہلاک کرنے کا واقعہ رقم ہوا ہے یہ اوتھیلو کی ہیروئن ڈیسی ڈوسوخا کی یاد دلاتی ہے۔

فلسفیانہ گیت کے شعرا میں ایگنٹی لکشما، ناسریا، پیر محمد حسین، اور پیر محمد محی الدین بہت اہم سمجھے جاتے ہیں۔ اس کے بعد ہی دور جدید شروع ہوتا ہے۔ اور یہ دراصل انگریزوں کے تسلط کے بعد شروع ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں ڈی رامانجا راؤ کے خیالات ملاحظہ ہوں:-

> ''ہندوستان میں ایک نئی طاقت کے آجانے اور آہستہ آہستہ تسلط جمانے کے دوران میں یہاں کا تعلیمی نظام بدل رہا تھا۔ یہ سچ ہے کہ عوام کی ذہنی حالت میں کوئی تبدیلی نہیں ہو رہی تھی۔ لیکن اعلیٰ متوسط طبقے میں ایک خاص طرح کی آزاد خیالی ضرور گھر کر رہی تھی اور یوں معاشی اور ذہنی حیثیتوں سے وہ متوسط طبقہ پیدا ہو گیا تھا جو کچھ پرانی اور کچھ نئی روایتوں کو ملا کر زندگی کی نئی قدریں تیار کرنے کا متمنی تھا۔ معاشی زندگی میں اس کا اظہار جاگیرداری اور صنعتی دور کے ادھورے اور غیر منظم میل کی شکل میں ہو رہا تھا اور ذہنی سطح پر نئی مذہبی، ادبی اور تعلیمی تحریکوں کے روپ میں۔'' (۱)

کنڑ، تامل اور ملیالم وغیرہ کی طرح تلگو بھی اول اول سنسکرت زدہ ادب پیدا کرنے کی طرف راجع رہی لیکن بعد میں دوسری ہندوستانی اور عالمی زبانوں کے ادبیات کی طرف بھی توجہ کی گئی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ تلگو ادب محض سنسکرت میں بند نہیں ہوا بلکہ جس طرح ہندوستان کی دوسری زبانوں

---

(۱) ''تلگو ادب کی تاریخ''، ڈی رامانجا راؤ، ترجمہ: زینت ساجدہ، ۱۹۶۰، ص ۱۹۸

کی شعریات فروغ پاتی گئی اسی طرح تلگو نے بھی ارتقائی صورتیں اختیار کیں۔ وہ تحریکیں جو ہندوستان میں مختلف زبانوں میں بار پاتی رہیں تلگو کا بھی حصہ بنی۔ لہذا اس کی بوطیقا میں وسعت ہوتی رہی اور اس کے بوطیقائی مباحث میں اس کے ادیب اور شاعر امتیاز کا درجہ حاصل کرنے میں دوسری زبانوں کے فن کاروں سے پیچھے نہیں رہے۔

اسی کے ساتھ تلگو شعریات کی بحث ختم کی جاتی ہے۔

■■

تامل شعریات

سبھوں کو معلوم ہے کہ تامل میں ادبی تنقید کا فقدان نہیں تو اس کی مقدار بہت کم ہے اور معیار کی کوئی بات ایسی نہیں جسے امتیاز کے طور پر پیش کیا جائے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ تامل میں ادیبوں کے اختلافات بہت رہے ہیں۔ اس کی صرف ایک وجہ یہ ہے کہ وہ کسی کو بھی دیوتا نہیں بناتے۔ نتیجہ میں تنقید متاثر ہوتی ہے اور اس میں سست روی آجاتی ہے۔ اگر قصہ یہ ہو تو پھر شعریات کے مباحث بار کیسے پا سکتے ہیں؟ تنقید جتنی زرخیز ہوتی ہے یعنی ادبی تخلیقات کو جتنے طریقے سے دیکھتی ہے وہ دراصل اصول اور ضابطے کے تعین کا بھی معاملہ ہوتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود کچھ تو ہے جس کی وجہ سے وہاں شعروادب بار پا رہے ہیں۔ تامل ایک زندہ ادبی زبان کے طور پر موجود ہے۔ لیکن قدیم تامل ادب میں بحث و مباحثہ کے بعد ایک طرح کا تنقیدی فروغ تھا۔ اختلافات کے دوران وہ اہم کام کر سکتے تھے۔ لیکن جدید تامل میں ہوا یہ کہ اگر کسی کی تعریف کی گئی تو وہ حدوں سے آگے نکل گیا۔ قدما کو تقریباً پوجا گیا۔ عصری ادیبوں میں جو عیوب ہیں انہیں بڑھا چڑھا کر پیش کرنے کی سعی کی گئی اور وہ نقاد جو اپنے آپ کو ذی علم سمجھتے ہیں ان کی حالت یہ ہے کہ وہ خود تضادات کے شکار ہیں۔ ایسے میں قدیم تامل ادب کے فنکاروں کا دم غنیمت ہے۔ تامل کی ایک مختصر سی

کتاب ہے ''تو لکا پیم'' (Talkappiam) یہ تیسری قسم کی تحریر ہے۔ اس میں کچھ تنقیدی اصول و ضابطے ملتے ہیں جو شعریات کو بھی متعین کرتے ہیں۔ ''تو لکا پیئم'' (Talkappiar) تلکا پائر کی کتاب ہے۔ اس نے رسوں کو چار حصوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ نثر، اس کے محتویات کو دو ذیلی عنوانات دئے گئے ہیں۔ اکم اور پورم (Akamandpuram) دوسرا وہ حصہ ہے جس کا تعلق Ullurai سے ہے اور ایک حصہ Irraichi ہے۔ یہی صورتیں ہیں جو تامل کی تنقید کی ریڑھ کی ہڈی ہیں۔ ان حصوں پر غور کیجئے تو ان میں قصے بھی ہیں، طنز و ظرافت بھی ہے اور کہاوتیں بھی۔ پھر بھی Ullurai اور Irraichi ہی سے تنقیدی بساط بچھتی ہے۔ دونوں کیا ہیں؟ یعنی تنقید کیا ہے؟ جواب ہے کہ یہ ادب کی ایک شاخ ہے، ایک شکل ہے جو آج بہت ہی محترم ہوگئی ہے جس کے دو کام ہیں۔ پہلا کام فن کے تجزیے کا ہے اور دوسرا فیصلہ کرنے کا یعنی رائے زنی کا۔ لیکن یہاں ان مباحث کا معیار وہ نہیں ہے جو ہمارے یہاں جانسن، کولرج وغیرہ جیسے نقادوں کے یہاں ملتا ہے۔

تامل کی شعریات کے ذیل میں دو چیزیں بہت اہم ہوتی ہیں کہ کسی فن پارے کا حسن یا عیب کس حد تک آرٹسٹ کے کردار کے مطابق ہے۔ یعنی یہاں ٹکسٹ (Text) کا صرف متن نہیں دیکھا جاتا ہے بلکہ مصنف کے کردار پر بھی نظر رہتی ہے۔ اس کے باوجود ان کے یہاں متعینہ اصول و ضابطے نہیں ہیں۔ ایسے میں پڑھنے اور فیصلے کرنے کا سارا عمل قاری ہی کے ذمہ ہوتا ہے۔ اب صورت یہ ہے کہ نہ تو کسی فنکار کو عزت مآب بنانے کی کوشش کی جارہی ہے اور نہ مصنف کی حیثیت سے کوئی عظمت بخشی جارہی ہے۔ Shri Ezhimulalavan شری ایزمل مدالون لکھتا ہے:-

"No artist was glorified nor any violently attacked by the authors or their readers .... As purananuru says.

Never to glorify the great was their guiding principle. This seems to be the main cause of the absence of literary criticism in Tamil literature.

It is true there were a few admirable commentators who helped readers in the appreciation of some Tamil poems. They were

primarily concerned with the merits and deliberately ignored the limitations of an artistics genius. Thus, criticism in the modern sense was`not, practised by these commentators. These commentators did not probe deep nor did they attempt an analytical study of any author.

Modern literary criticism in Tamil made its appearance in the 20th century under the influence of English literature and literary criticism which impelled a few eminent writers to take interest in this special branch of literary study."(1)

یوں تو ادب تخلیق کئے جاتے رہے لیکن جو تعطل کی کیفیت تھی وہ ویسی نہیں رہی جیسی پہلے تھی۔ سلیوک ایشوریہ مدلیر نے ادب کے سلسلے میں بعض سوالات اٹھائے، مثلاً ادب کیا ہے؟ تنقید کی فطرت کیا ہے؟ تنقید کی تفہیم کی صورت کیا ہے؟ کیسے ہم تنقیدی تحریر کے ہنر یا عیب سے واقف ہوں گے؟ اس واقفیت کی صورت کیا ہوگی؟ چنانچہ جو اس نے جواب دئے ہیں وہ تامل کی شعریات کا بھی حصہ ہیں اور تنقید کی تاریخ کا بھی۔ اس نے اپنے مقالے میں واضح اصولوں کی بات کہی ہے۔ ہنرمندی کسے کہتے ہیں؟ کیا اس پر واضح روشنی ڈالی ہے؟ اخلاقیات کا باب کیوں اس سے الگ جزو ہے؟ اس کا سبب اور روانی اور دلکشی کی نہج کیا ہے؟ گویا وہ شعریات کے ضمن میں اہم امور کو سامنے لایا جن سے جمالیات کے پہلو سے ایک کروٹ لگتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ اس باب میں پروفیسر موتھوسیان کی کچھ باتیں اہم بن کر سامنے آئی ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ وہ اقتباس آپ کے سامنے ہو:-

"English writers adopt subtle methods to add richness and weight to their literature. One of these methods is to produce critical

(1) "Literary Criticism in India" by: Dr. Nagendra, p.234

works in large numbers. A few critics ask with great gusto whether there is any really great work on criticism in Tamil.....we can say "No..... No..... Not at all." Literary criticism in Eurpoean languages not merely brings out the idea expressed in a work of art, but it also probes deep and brings out the various elements which constitute that idea. Our critical approach is of a deplorable sort. It is merely interpretation. Our critics are merely concerned with the dissections of grammatical texture of exquisite expressions. The critical exercise should explain the beauty of the idea expressed and critic must help the reader in a better and finer understanding of poetry."(1)

دراصل اس میں آئیڈیا، تصور یا خیال کس طرح تشکیل پاتا ہے اس پر ایک نظر ڈالی ہے اور یوروپی تنقیدی رویے کی غیر محدودیت پر زور دیتے ہوئے کہتا ہے کہ ان کے یہاں اس بات پر زور ہے کہ وہ کس طرح اپنے ادب کو مزید زرخیز بنائیں اور انہیں اعتبار بخشیں۔ اس کے لئے انہوں نے با ضابطہ اصول وضع کر رکھے ہیں۔ وہ محض اپنی رائے واضح نہیں کرتے لیکن فن پارے میں جو فن چھپا ہوا ہوتا ہے اسے سامنے لاتے ہوئے اس کا تجزیہ کرتے ہیں۔ لیکن ہم ایسا نہیں کرتے۔ ہم صرف تجزیہ کر کے رہ جاتے۔ اصول وضع نہیں کرتے وغیرہ وغیرہ۔ تو اب وہ اقتباس ہی پڑھ لیجئے۔ موسیون کے مطابق جتنی اہمیت فارم (form) کی ہے اتنی ہی محتویات کی بھی۔ لیکن وہ یہ کہتا ہے کہ Rhythm اور موسیقیت شعر کی جان ہے۔ اس طرح اس نے موسیقیت پر بھرپور بحث کی ہے اور شاعری سے اس کے اٹوٹ رشتے کی بات کہی ہے۔ دوسرے لوگوں میں کئی ہیں جو قابل لحاظ ہیں۔ مثلاً ٹی سیلبکیس وریہ موڈیلر (T.Selvakes Mudalibr) ٹی کے چدمبرنتھا موڈیلیر (T.K.chidambaranatha mudaliar) اے موتھوسیون (A.Muthusivan) اریہ

(1) "Literary Criticism in India" by: Dr. Nagendra, p.236-37.

یدھ منابا پلائی (Ariyur padhmanaba pillai) اور وی وی ایس ایر (V.V.S.Aiyar) وغیرہ۔ اقتباس ملاحظہ ہو:-

"English writers adopt subtle methods to add richness and weight to their literature. One of these methods to produce critical works in large numbers. A few critics ask with the great gusto whether there is any really great work on criticism in Tamil..... We can say "No ....No..... Not at all." literary criticism in european languages not merely brings out the idea expressed in a work of art, but it also probes deep and brings out the various elements which constitute that idea. Our critical approach is of a deplorable sort, It is merely interpretation. Our critics are merely concered with the dissections of grammitical texture of exquisite expressions. The critical exercise should explain the beauty of the idea expressed and the critic must help the readers in a better and finer understanding of poetry."(1)

ان امور کے علاوہ وہ شعرا اور ادبا، میں جو تامل ادب کی تشکیل کرتے ہیں ان کی وضاحت ابھی تک باقی ہے۔ میں نے ''تاریخ ادبیات عالم'' میں بعض اہم پہلو پر تفصیل سے روشنی ڈالی تھی۔ کچھ ایسی باتیں بھی ہیں جن کا تعلق شعریات سے ہے۔ لہذا میں وہاں سے چند ایسے امور جنہیں جاننا چاہئے، قلمبند کر رہا ہوں۔

''سنگم ادب (۵۰۰ ق م تا ۲۰۰ء) کی قدیم تصنیفات میں بھی کنڑ اور تلگو جیسی زبانوں

---

(1) "Literary Criticism in India" by: Dr. Nagendra, p.236-37.

کے متعلق واضح اشارے نہیں ملتے ہیں۔ سنگم ادب میں تروپتی کی پہاڑیوں کے شمال میں بسنے والوں کو 'وڈوکر' کہا گیا ہے۔ کیرلہ کو چیرا ناڈو کے نام سے پکارا گیا ہے۔ لیکن وہاں پر مروج ملیالم زبان کا ذکر نہیں ملتا۔ کیوں کہ وہاں کے عوام تامل نظمیں ہی پڑھا کرتے تھے اور شعرا کا ذریعہ اظہار بھی تامل زبان ہی تھی۔ سنگم عہد اور ساتویں صدی عیسوی کے درمیانی زمانے میں وہاں کے سنسکرت علما کا رشتہ تامل ناڈو سے رہا ہے لیکن یہ رشتہ شہری سطح پر ہی رہا ہے۔ اسی زمانے میں دائیوم (خدا) کارنم (وجہ) آنئی (حکم) جیسے سنسکرت الفاظ تامل زبان میں داخل ہوئے۔ جب تامل میں جین مت اور بدھ مت پھیلے تو شمالی ہند کی زبانوں کے الفاظ بھی تامل زبان میں شامل ہونے شروع ہو گئے۔ اس کا سہرا سنسکرت، پراکرت اور پالی زبانیں جاننے والے جین مت اور بدھ مت کے افراد کے سر جاتا ہے۔ یہیں سے تامل زبان پر سنسکرت کے اثرات میں اضافہ ہوتا گیا۔ اس زمانے میں تامل اور سنسکرت ہی دو ایسی زبانیں تھیں جو ادبی زبانیں کہلاتی تھیں۔ اول الذکر کو جنوب کی زبان اور موخر الذکر کو شمال کی زبان قرار دیا جاتا تھا۔ سنسکرت کے علما نے تامل کو دراوڑ کا نام دیا تھا۔ لیکن اس زمانے کے تامل ادب میں اس کا ذکر نہیں ملتا۔ ساتویں صدی عیسوی کے سنت تروناڈ کرسو نے بھگوان سیو کی عظمت بیان کرتے ہوئے کہا ہے کہ وہ آریاؤں اور تاملوں کیلئے اوتار تھے۔ اس طرح انہوں نے قدیم ہندوستان کے تہذیبی ڈھانچے کو دو اہم حصوں میں تقسیم کر دیا۔ اسی قسم کا خیال پرانوں میں بھی ظاہر کیا گیا ہے۔ جس میں کہا گیا ہے کہ شیو کے ہاتھوں میں چمڑے کا موسیقی کا جو آلہ ہوتا تھا اس کا ایک سرا سنسکرت ہے اور دوسرا تامل۔ اس کے علاوہ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ شیوؔ نے پانئی کو سنسکرت سکھائی تھی۔ اور اگستیار کو تامل زبان۔ ان روایات سے پتہ چلتا ہے کہ ابتدائی زمانے میں ہندوستان کی ادبی تاریخ میں سنسکرت اور تامل ہی کا وجود تھا۔

اسی دور کی تصنیف ''تولکاپیئم'' ہے، جو خاصی مشہور ہے۔ ''تولکاپیئم'' کے مصنف کو تالکاپیئر کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ اس کے مقدمہ میں پنجارنار نے اظہار خیال کیا ہے کہ یہ زبان شمال میں تروپتی سے لے کر جنوب میں کنیا کماری تک بولی جاتی تھی۔ تولکاپیئر نے اپنی کتاب میں اس عہد کی زبان اور تحریری تخلیقات نیز قواعدی تصنیفات کا بھی تجزیہ کیا ہے اور دیگر قواعد نگاروں کے اصول ونظریات پر روشنی ڈالی ہے۔ اس سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ۲ ہزار سال قبل تامل زبان میں قواعد کی کتابیں موجود تھیں۔ بہر طور، تامل ادب کو ماہرین نے تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلا حصہ ائیل کہا جاتا ہے جو شاعری سے عبارت ہے۔ دوسرا حصہ ایسائی ہے جس کا تعلق موسیقی سے ہے

اور تیسرا ارناٹکم ہے، جو ڈرامے پر مشتمل ہے۔ کہا جاتا ہے کہ ایسائی ارناٹکم قدیم زمانے میں ہی سیلاب کی نذر ہو گئے، صرف ان کے نام بچ گئے۔ کہتے ہیں کہ ایسائی ننکولم کوسی کانتر نامی شاعر نے تخلیق کیا تھا۔ ایئل کو مزید دو حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ یہ قواعد کی بنیاد پر ہے جنھیں الاکنم اور الا کنیم کہا جاتا ہے۔ سنگم عہد کی جو نظمیں اب تک دستیاب ہیں ان کی تعداد ۲۳۸۱ بتائی جاتی ہے۔ اس میں ۴۷۳ نظمیں ایسی ہیں جن کے شاعروں کے نام کا پتہ چل سکا ہے۔ ان میں ایک شاعر کبیلنیز ہے جس کے نام سے ۲۳۵ نظمیں موسوم ہیں۔ چار شاعر ایسے بھی بتائے جاتے ہیں جنھوں نے سو سے زیادہ نظمیں لکھی ہیں۔ ایک مجموعے کا نام ''پتو پاٹو'' ہے جس میں بہت سارے مصرعے ہی مصرعے ہیں۔ ایک نظم ''مدورائی کانجی'' ہے جو ۲۸۲ مصرعوں پر مشتمل ہے۔ سنگم کی نظمیں عشقیہ بھی ہیں اور دوسرے موضوعات سے بھی متعلق ہیں۔ کچھ نظمیں جن کا تعارف موور دراجن کرایا ہے۔ میں اختصار کے ساتھ قلمبند کر رہا ہوں۔

''ایٹوتو کائی'' نظموں کے آٹھ مجموعے ہیں۔ ان آٹھ مجموعوں میں سے پانچ مجموعوں کا موضوع اگم (داخلی) ہے۔ ان میں ایک مجموعہ ''اگانانور'' ہے، جس میں تیرہ سے اکتیس مصرعوں پر مبنی چار سو نظمیں شامل ہیں۔ تیسرا مجموعہ ''کرن تو گائی'' چار سے آٹھ مصرعوں پر مبنی چار سو نظموں پر مشتمل ہے۔ چوتھے مجموعے ''آئنگرونور'' میں تین سے پانچ مصرعوں والی پانچ سو نظمیں اور پانچویں مجموعے ''کلی تو گائی'' میں کلیسپا نامی دھن میں ترتیب دی گئی ڈیڑھ سو نظمیں ملتی ہیں۔

تامل زبان کی اگم (داخلی) شاعری میں عورتوں کی جسمانی خوبصورتی کا ذکر بہت کم نظر آئے گا اور نہ جسمانی لذت پرستی کا عنصر ہی دکھائی دے گا۔ اکثر و بیشتر نظموں میں محبت کرنے والوں کے دلی جذبات اور ان کی داخلی کیفیات ہی کو موضوع بنایا گیا ہے۔

تمل ناڈو کے اخلاقی ادب میں ''ترو کرل'' کا مقام خاصا بلند ہے۔ وینبا نامی شعری ہیئت میں لکھی ہوئی ہے۔ یہ ہیئت دو مصرعی ہوتی ہے۔ اس کے پہلے مصرعے میں چار شعر ہوتے ہیں اور دوسرے مصرعے میں تین۔ چونکہ پوری تصنیف اسی شعری ہیئت کرل میں ہے اس لئے اس تصنیف کا نام ''ترو کرل'' قرار پایا۔

ترو کرل کے مصنف کا نام اور اس کے حالات زندگی پردہ خفا میں ہیں۔ ویسے ایک شاعر ترو ولور کا نام لیا جاتا ہے اور اس سے کئی واقعات بھی منسوب کئے جاتے ہیں لیکن یہ واقعات ادبی نقادوں کے نزدیک پایہ اعتبار سے ساقط ہیں۔ تصنیف کی داخلی شہادتوں کی بنیاد پر مصنف کے

بارے میں چند اندازے مقرر کئے جا سکتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ وہ عالم رہا ہوگا، اس کی ازدواجی زندگی خوشگوار رہی ہوگی، سیاست کے بارے میں اس کا علم گہرا رہا ہوگا، اس نے طویل عمر پائی ہوگی، وہ کسی مخصوص مذہب سے وابستہ نہیں رہا ہوگا، توہمات اور ظاہر پرستی سے اسے نفرت رہی ہوگی، وغیرہ۔

ترو کرل کے موضوعات نیکی، سیاست اور محبت ہیں اور انہیں کی بنیاد پر اسے تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلا حصہ تیس ابواب پر مشتمل ہے۔ ہر باب دس کرل (دو مصرعی) پر مبنی ہے۔ اس طرح اس تصنیف کے پہلے حصے میں ۳۰۰ کرل ہیں۔ اس حصے کا موضوع نیکی ہے۔ دوسرا ۱۰۷ ابواب پر اور ۷۰۰ کرل پر مشتمل ہے۔ اس حصے میں اصول جہانبانی، حکمرانی اور وزیروں کی صفات اور عوام کے اخلاقیات کو موضوع بنایا گیا ہے۔ تصنیف کا تیسرا حصہ ۱۲۵ ابواب اور ۲۵۰ کرل پر مشتمل ہے۔ اس حصے کا موضوع انسانی محبت ہے۔ شاعرانہ نقطہ نظر سے ترو کرل کا تیسرا حصہ زیادہ اہم ہے۔ اس حصے میں شاعر نے انسانی محبت کی مختلف جہتوں پر بڑی تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔

ترو کرل کے دوسرے حصے میں وہ اصول جہانبانی سے بحث کرتا ہے لیکن اخلاقیات کا دامن وہ یہاں بھی نہیں چھوڑتا۔ سیاست کے لئے بھی وہ اصول اخلاق وضع کرتا نظر آتا ہے۔ ترو کرل جس زمانہ کی تصنیف ہے، وہ زمانہ بادشاہت کا تھا۔ لیکن مصنف نے جو امور بادشاہوں کے لئے پیش کئے ہیں وہ آج کے جمہوری حکمرانوں کے لئے بھی ضروری ہے۔ ورنہ ان کی عدم موجودگی میں سیاست کے چنگیزی کے مترادف بن کر رہ جانے کا خطرہ زیادہ ہے۔ گویا ترو کرل کے پیش کردہ امور جہانبانی اپنے اندر ایک ابدی اور آفاقی پیغام رکھتے ہیں، جن کی افادیت اس زمانے میں بھی تھی اور آج بھی ہے۔ مگر اس حصے میں صرف سیاست کے اصول پر ہی روشنی نہیں ڈالی گئی ہے بلکہ ایسے امور سے بھی بحث کی گئی ہے جن پر عمل پیرا ہو کر کامیاب زندگی گزاری جا سکتی ہے۔

جیسا کہ قبل مذکور ہوا تر کرل کا تیسرا حصہ محبت کے موضوع پر ہے۔ یہ حصہ ادبی اعتبار سے دلچسپ اور اہم ہے۔ ڈرامائی تکنیک میں لکھا گیا کہ یہ حصہ مصنف کے تخیل اور جذبات و احساسات کا آئینہ دار ہے۔ ساتھ ہی اس حصے میں اس کے تصور عشق پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ اس کے عشق میں طہارت اور پاکیزگی ہے، ہوس رانی اور کثافت نہیں۔ ایک معلم اخلاق اور نیکی کے پرستار سے خود سپردگی اور جدائی، اور روٹھنے و منانے کے کئی مواقع آئے ہیں لیکن مصنف کا قلم اپنی حدوں سے واقف رہا ہے۔ وہ اس سے باہر چھلانگ نہیں لگاتا۔ ہر موقع پر طہارت اور پاکیزگی کو پیش نظر رکھتا ہے۔ عشق کی تثلیث معروف ہے۔ عاشق، معشوق اور رقیب کا تصور آج بھی ہے اور اس زمانے

یں بھی تھا۔ تروکرل میں بھی یہ تثلیث موجود ہے۔ ایک شخص کی ملاقات حسین قدرتی ماحول میں ایک دوشیزہ سے ہوتی ہے اور وہ اس پر عاشق ہو جاتا ہے۔ عشق یک طرفہ نہیں بلکہ دونوں طرف ہے آگ برابر لگی ہوئی۔ عشق کا حال والدین پر کھلتا ہے تو وہ ڈانٹ ڈپٹ اور تنبیہ سے کام لیتے ہیں مگر ان کی ڈانٹ ڈپٹ ان کی محبت کے لئے کھاد اور پانی کا کام کرتی ہے۔ ایک دن عاشق حصول معاش کے لئے غیر ملک جانے کا ارادہ کرتا ہے اور اس کا اظہار اپنی معشوقہ کے روبرو کرتا ہے۔ معشوقہ کہتی ہے...... ''اگر مجھ سے کچھ کہنا ہی ہے تو وصل کی بات کرو، مجھ سے جدائی کی بات نہ کرو، جدائی میرے لئے ناقابل برداشت ہے، ویسے تم جانا ہی چاہتے ہو تو واپسی کا ذکر ان سے کرنا جو واپسی تک زندہ رہیں گے۔ اگر وہ اتنا سخت دل ہے کہ مجھ ہی سے جدائی کی بات کرتا ہے اور اپنے ارادے پر اٹل ہے تو اس سے اس بات کی توقع کرنا بیکار ہے کہ واپس ہو کر اپنی محبت پر قائم رہے گا۔'' عاشق چلا جاتا ہے۔ ہجر کے صدمے معشوقہ کے لئے ناقابل برداشت ہو جاتے ہیں۔ وہ ایک عالم اضطراب میں اپنی زندگی گزارتی ہے۔

غرض یہ کہ تروکرل میں انسانی محبت کے مختلف پہلوؤں کی ترجمانی بڑے موثر انداز میں کی گئی ہے۔ تروکرل کا یہ حصہ مصنف کی فنکارانہ صلاحیتوں کا مظہر ہے۔ یہاں وہ ایک ناصح اور واعظ بن کر نہیں ابھرتا بلکہ ایک شاعر اور صرف ایک شاعر بن کر سامنے آتا ہے۔ مگر یہی بات تروکرل کے پہلے اور دوسرے حصے میں نہیں۔ پہلے حصے میں وہ ایک معلم اخلاق ہے تو دوسرے حصے میں سیاسیات کا عالم، لیکن تیسرے حصے میں وہ صرف ایک شاعر ہے۔ تروکرل کا پہلا حصہ مصنف کے تجربات و مشاہدات کا نچوڑ ہے۔ دوسرا حصہ اس کے مطالعے کی وسعت کا مظہر ہے تو تیسرا حصہ اس کے جذبات و احساسات اور تخیلات کی زرخیزی کا آئینہ دار ہے۔

تروکرل کے بعد اس عہد کی دوسری اہم تصنیف تالاڈیار ہے۔ ان دو تصانیف کے بارے میں موور دراجن نے ایک قول نقل کیا ہے جس سے ان کی اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ قول اس طرح ہے: ''جس طرح بڑ اور نیم کی لکڑیاں دانتوں کو مضبوط کرتی ہیں اسی طرح تروکرل اور تالاڈیار کا مطالعہ علم کی گہرائی کا باعث ہے۔''

تالاڈیار کی شعری ہیئت وینبا ہے۔ یہ چار مصرعوں پر مشتمل شعری ہیئت ہے۔ تالاڈیار میں چار سو نظمیں ہیں اور تمام اسی ہیئت میں ہیں۔ اسی بنا پر اس تصنیف کا نام تالاڈیار پڑا۔ ہیئتی اعتبار سے تروکرل اور تالاڈیار میں فرق یہی ہے کہ اول الذکر دو مصرعی ہیئت میں ہے اور موخر

الذکر چار مصرعی ہیئت میں ہے۔

تالا ڈیار کسی ایک مصنف کی کاوشوں کا نتیجہ نہیں، بلکہ مختلف مصنفوں کے تخیل کا ثمرہ ہے۔ اس سلسلے میں ایک روایت مشہور رہی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ کسی زمانے میں تمل ناڈو کے کسی پہاڑی علاقے میں ۸ ہزار جین رشی منی سکونت پذیر تھے۔ ایک سال وہاں قحط آیا۔ زندگی مشکل ہوگئی تو یہ رشی منی پانڈیہ ریاست کے دارالسلطنت مدورائی چلے آئے۔ پانڈیہ حکمرانوں نے ان کی سرپرستی کی۔ فرصت ۔کے ایام میں ان رشی منیوں نے تامل ادبیات کی تحقیق کرنی شروع کی۔ اس کام میں چند سال گزر گئے۔ پھر انہیں معلوم ہوا کہ ان کے وطن میں قحط ختم ہو چکا ہے تو انہوں نے بادشاہ سے واپسی کی اجازت چاہی۔ لیکن پانڈیہ حکمرانوں کو یہ بات پسند نہ تھی۔ چنانچہ ایک رات چپکے سے یہ رشی منی وہاں سے نکل بھاگے۔ ان کے فرار کا علم جب بادشاہ کو ہوا تو اس نے تاسف کا اظہار کیا۔ ساتھ ہی غم وغصہ میں یہ حکم بھی دیا کہ ان کی تخلیقات کو جو تاڑ کے پتوں پر لکھی ہوئی تھیں دریا میں بہا دیا جائے۔ حکم کی تعمیل ہوئی۔ تاڑ کے ایسے پتوں کی تعداد تقریباً آٹھ ہزار تھی۔ باقی نظمیں تو بہہ گئیں لیکن ان میں چار سو پتے دریا کی روانی کے مخالف رخ میں بہہ کر ساحل سے آلگے۔ آگے چل کر بادشاہ نے انہیں یکجا کیا اور ''تالا ڈیار'' نام کے مجموعہ کی شکل میں محفوظ کر دیا۔ اس روایت میں کتنی سچائی ہے یہ تحقیق طلب ہے، مگر اس سے چند امور ضرور واضح ہوتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ تالا ڈیار جین رشیوں کی تصنیف ہے۔ اس کی تصدیق اس مجموعہ کی نظموں کے موضوعات سے بھی ہوتی ہے۔ جابجا ترک دنیا اور بے ثباتی دنیا کا ذکر ملتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ کسی ایک مصنف یا شاعر کی کاوشوں کا نتیجہ نہیں۔ نظموں کا مختلف انداز وآہنگ اس خیال کی تصدیق کرتا ہے۔

اس عہد کی ایک اور قابل ذکر شعری بوطیقا متول آئرم ہے۔ اس تخلیق کے خالق پر کہیں سے کوئی روشنی نہیں پڑتی۔ یہ نگارش بھی وینبا نامی شعری ہیئت میں ہے اور موجودہ صورت میں ۱۰۸ نظموں پر مشتمل ہے۔ مورخین کا خیال ہے کہ نظموں کی تعداد ۹۰۰ کے قریب ہونی چاہئے تھی، کیونکہ کتاب کے عنوان سے اسی بات کی نشاندہی ہوتی ہے۔ متول آئرم کے موضوعات محبت اور شجاعت ہیں۔ اس میں جہاں عورتوں کے عشقیہ جذبات واحساسات کی خوبصورت عکاسی ملتی ہے وہیں تامل ناڈو کی قدیم ریاستوں کی شجاعت اور بہادری کی تعریف وتوصیف بھی کی گئی ہے۔ یہ تعریف کسی فرد واحد کی نہیں بلکہ پوری سلطنت کی ہے۔

''سلپدیکارم'' تامل ادب کا پہلا رزمیہ ہے۔ اس سے قبل تامل شعریات میں رزمیہ

نگاری کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ تاہم داستانوں ڈرامہ اور انفرادی کہانیوں کی موجودگی سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

''سلپد یکارم'' کا مصنف النگواڈیگل ہے۔ اس کا تعلق شاہی خاندان سے تھا۔ وہ چیرا ریاست کے شاہی خاندان کا دوسرا بیٹا تھا۔ ایک بار ایک نجومی نے یہ پیشین گوئی کی کہ اس خاندان کا دوسرا بیٹا تخت وتاج کا مالک بنے گا۔ النگواڈیگل نے دیکھا کہ اگر ایسا ہوا تو خاندان کے بڑے بیٹے کا حق مارا جائے گا۔ لہٰذا اس نے دنیاوی زندگی سے کنارہ کشی اختیار کی اور راہب بن گیا۔ راہب ہونے کے باوجود اسے فنون لطیفہ سے غایت دلچسپی تھی، جس کا اظہار اس رزمیہ میں بخوبی ہوا ہے۔

اس رزمیہ کے شان نزول کے بارے میں ایک روایت یہ آتی ہے کہ ایک مرتبہ چیرا حکمراں سینگٹووں اپنے مصاحبوں کے ساتھ سیر وتفریح کی غرض سے اپنی ہی ریاست کے پرفضا پہاڑی علاقہ 'سینگرو' جاتا ہے۔ اس کے ساتھ اس کا بھائی النگواڈیگل اور شاہی شاعر ساتنار بھی ہوتا ہے۔ علاقہ کی رعایا بادشاہ کے پاس آتی ہے۔ تحفے تحائف دیتی ہے۔ انہیں میں سے کسی نے اس علاقے میں واقع ایک عجیب وغریب واقعہ کا اظہار کیا۔ انہوں نے بتایا کہ ''چند ہفتے قبل ایک عورت ایک طرف کے پستان کے ساتھ آئی اور وینگئی نامی درخت کے سائے میں کھڑی رہی۔ وہ سرتاپا درد وغم کی تصویر بنی ہوئی تھی۔ اس کے متعلق ہم کچھ نہیں جانتے تھے۔ جب ہم نے دریافت کرنے کی کوشش کی تو وہ خاموش کھڑی رہی۔ بنا کھائے پیے ہی اتنا عرصہ کھڑی رہی اور بالآخر پرلوک سدھار گئی۔ اس واقعہ کو سن کر تمام لوگوں نے حیرت استعجاب کا اظہار کیا۔ ساتنار نامی شاعر نے بتایا کہ وہ اس عورت کے حالات زندگی سے واقف ہے۔ وہ عورت چولا ریاست کی تھی۔ اس کی شادی ایک تاجر سے ہوئی تھی۔ پانڈیہ ریاست میں اس کے شوہر کو پازیب کی چوری کے الزام میں سزائے موت دی گئی تھی۔ جب یہ خبر اس عورت کو ملی تو دربار میں گئی اور اپنے شوہر کی بے گناہی کو ثابت کیا۔ پانڈیہ راجہ کو جب اپنی غلطی کا احساس ہوا وہ شدت غم سے بے ہوش ہوکر گر پڑا اور مرگیا اور پھر اس کے غم میں ملکہ بھی جاں بحق ہوگئی۔ پھر اس عورت نے اپنی پاکدامنی اور پتی ورتا کا ثبوت سارے مدورائی شہر کو جلا کر دیا۔ اس نے اپنا ایک پستان کاٹ کر پھینک دیا۔ اس سے دودھ بہنے لگا اور اسی دودھ سے آگ لگ گئی۔ جب شہر جل کر تباہ ہوگیا تو وہ چیرا ریاست آئی، اور اسی پہاڑی پر ایک درخت کے نیچے کچھ دنوں تک درد وغم کی تصویر بنی کھڑی رہی اور بالآخر پرلوک سدھار گئی۔ اس المناک دلچسپ واقعہ کے سننے کے بعد النگواڈیگل نے اپنا ارادہ ظاہر کیا کہ وہ اس پر ایک رزمیہ لکھنا چاہتا ہے۔

شاہی شاعر ساتنار نے جواباً عرض کیا کہ ایک شاہی سنت ہونے کے ناطے وہی اس رزمیہ کی تخلیق کے اہل ہیں۔ اس طرح ''سلپد یکارم'' کی تخلیق ہوئی۔

تامل ناڈو کی تین قدیم ریاستیں، چولا، چیرا اور پانڈیہ کی تعریف وتوصیف ادب وشاعری میں الگ الگ ملتی ہیں۔ لیکن تینوں ریاستوں کو ایک دھاگے میں پرو کر پیش کرنے کا شرف تولکا پیتم کے بعد النگواڈیگل کو حاصل ہے۔ انہوں نے بڑی چابکدستی سے ان تینوں ریاستوں کو رزمیہ کے واقعات میں شامل کرلیا ہے۔ چولا ریاست کا ہیرو پانڈیہ حکومت میں پازیب کی چوری کے الزام میں سزائے موت پاتا ہے اور ہیروئن اس کی بے گناہی ثابت کر کے مدورائی شہر کو تباہ کرنے کے بعد چیرا ریاست میں پناہ گزیں ہوتی ہے۔

منی میگلائی تامل بوطیقا کا دوسرا رزمیہ ہے، جو خاصہ اہم ہے۔ کہانی کے لحاظ سے یہ سلپد یکارم کا تسلسل ہے۔ اس کی ہیروئن منی میگلائی ہے۔ اس کے نام پر اس رزمیہ کا نام رکھا گیا ہے۔ منی میگلائی کوولن اور مادھوی کی بیٹی ہے۔ اس کی ماں مادھوی کوولن کی موت کے بعد ترک دنیا کر کے روئز کی پیروی میں بدھ راہبہ بن چکی ہے۔ وہ اپنی بیٹی کو بھی اس ذلیل پیشے سے بچانے کے لئے کہتی ہے کہ وہ کنگی کی بیٹی ہے۔ اتنا ہی نہیں وہ اپنی بیٹی کو بھی بدھ راہبہ بنا دیتی ہے۔ منی میگلائی جب جوان ہوتی ہے تو گھر والے اسے طوائف کا پیشہ اختیار کرنے پر زور دیتے ہیں لیکن منی میگلائی تو ایک جوگن بن چکی ہے۔ مگر جوگن بننے کے بعد بھی اسے چین نہیں۔ ملک کا شہزادہ اس کے حسن پر فریفتہ ہو جاتا ہے اور اس کا تعاقب کرتا ہے۔ منی میگلائی اپنے خاندان کی دیوی کی مدد سے فرشتے سے چھٹکارا پاتی ہے۔ وہ دیوی اسے منی پلوا نامی جزیرے میں لے جاتی ہے جہاں وہ مہاتما بدھ کے چرنوں کے درشن کرتی ہے۔ وہیں اسے اپنے پچھلے جنم کے بارے میں پتہ چلتا ہے اور اپنی موجودہ زندگی کی ذمہ داریوں کا بھی احساس ہوتا ہے۔ وہاں اسے اموسرُی نامی ایک جادو کا پیالہ دیا جاتا ہے جس کی خوبی یہ ہے کہ ایک بار اگر کوئی پاک دامن عورت اسے کھانے سے بھر دے تو وہ ہمیشہ بھرا رہتا ہے۔ وہ اس پیالہ کے ساتھ اپنے وطن واپس آتی ہے اور اس پیالہ کی مدد سے عوام کے افلاس اور امراض کو دور کرتی ہے۔ ساتھ ہی بدھ مت کے اصولوں کی تبلیغ بھی کرتی ہے۔

منی میگلائی ''سلپد یکارم'' کا ہم رتبہ رزمیہ نہیں۔ سلپد یکارم جہاں جین رشی کے ذریعہ لکھا گیا ہے وہاں منی میگلائی پر بدھ مت کا اثر ہے۔ سلپد یکارم رزمیہ نگار کے نزدیک مذہبی تبلیغ سے زیادہ اس کا فنی پہلو اہم ہے۔ منی میگلائی پر مذہبی رنگ غالب ہے۔ یہ رزمیہ مذہبی تبلیغ کا ذریعہ

ہے۔

''تامل رزمیات''، میں حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم کے احوال و آثار پر نظمیں ملتی ہیں۔ عمرو پلور نام کے ایک شاعر نے فلسفیانہ تصورات بھی پیش کئے ہیں۔ اسی عہد کی ایک کتاب ''سیر پرانم'' ہے، جسے ایک شاعر عمرو نے قلمبند کیا تھا۔ اس میں حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم کے اوصاف اور ان کی زندگی سے بحث ملتی ہے۔ دوسرے شاعروں میں کمبر ہیں، جن کی عظمت کا احساس کیا جاسکتا ہے۔

تامل میں ڈرامہ نگاری کے علاوہ نثری کارنامے بھی خاصی اہمیت رکھتے ہیں۔ اسی طرح ملیشیا اور سنگاپور میں بھی تامل شعریات کا فروغ ہوتا رہا۔ سوامی راماواسر کا مجموعہ ''اریمائی ملکم' خاصا مشہور ہے۔ ایک دوسرے شاعر مراٹمڈی ولدرسو کا ایک مجموعہ ''انبہ ملیشیا'' قابل ذکر ہے۔

میں نے تامل بوطیقا کے باب میں ڈرامہ کا ذکر کیا ہے۔ یہاں میں اس بات کا احساس دلانا چاہتا ہوں کہ جس طرح سنگم عہد میں بعض علوم وفنون کی سرپرستی ہوئی اسی طرح تیرہویں صدی سے ہی ڈراموں پر بھی توجہ دی جانے لگی اور وہ صورت آج بھی قائم ہے۔ مو درراجن (Mu.Vardarayan) کا یہ اقتباس دیکھئے:-

> ''تامل تصنیفات کو نثر، شاعری اور ڈرامے کی حیثیت سے تین زمروں میں تقسیم کرنے کا رواج عہد وسطی ہی سے شروع ہوا۔ جس کے نتیجے میں تامل زبان کو متمل کا نام بھی دیا گیا یعنی نثر، نظم اور ڈرامے پر مشتمل زبان۔ قواعدی تصنیف ' ارائینارکلوئیل' کے شرح نگار نے بعض ڈراموں کا ذکر کیا ہے۔ بعض ڈرامائی اصولوں کو بھی بیان کیا گیا ہے۔ قدیم تامل رزمیہ 'سلپدیکارم' کے شرح نگار اڈیارکونلار (تیرہویں صدی عیسوی) نے بھی ڈراموں کے متعلق بعض قواعدی کتاب کا تذکرہ کیا ہے۔ مثلاً سائیدم، سیٹریم، مرودل، مریوانر، ولکتا، کولو، سیکین مرانی، گن نول اور کونہ نول وغیرہ۔ جن میں سے آخر الذکر حال ہی میں دوبارہ شائع کی گئی ہے۔ جس میں ڈرامہ اور رقص کے شرائط اور اصول بیان کرنے کے علاوہ ڈرامہ تھیٹروں اور ان کی روایات کے متعلق بھی معلومات فراہم کی گئی ہیں۔ اس تصنیف میں ڈراموں کی اقسام اور اداکاروں کی مقبولیت کے علاوہ اسٹیج پر روشنی کے انتظامات کے طریقے بھی بیان کئے گئے ہیں۔ روشنی اس طرح ڈالی جاتی تھی کہ اسٹیج پر کسی قسم کا سایہ یا پرچھائیں نہیں پڑتی تھی۔ سلپدیکارم میں تین قسم کے

پروں کا ذکر کیا گیا ہے جو وروگمی یلنی، پورمگہ یلنی اور کرندوورل یلنی کہلاتے ہیں۔
پہلی قسم کا پردہ ایک سرے سے دوسرے سرے تک کھینچا جاتا تھا۔ دوسری قسم کا پردہ دونوں جانب سے کھینچ کر درمیان میں ملایا جاتا تھا۔ تیسری قسم کا پردہ اسٹیج کے اوپری حصے میں تہہ کیا ہوا ہوتا تھا اور اوپر سے نیچے کی طرف کھینچا جاتا ہے۔(۱)

یہ بات بھی یاد رکھنی چاہئے کہ تامل پلوڈرامے کی بھی ایک روایت رہی ہے۔ یہ سلسلہ کئی صدیوں سے چلا آرہا ہے۔ دراصل یہ ڈرامے لوک تہذیب کو سمیٹتے ہیں، اس لئے کہ ان میں شکاریوں، ماہی گیروں اور چرواہوں کے حالات لوک گیت کے ذریعہ پیش کئے جاتے رہے ہیں۔ قدیم پلوڈرامے ایسے بھی ملتے ہیں جن میں کھیتی باڑی کا ذکر ہوتا ہے۔ اس طرح نثر سے الگ شاعری میں بھی ایسے ڈرامے لکھے گئے ہیں جن کا موضوع محبت رہا ہے۔ ایسے ڈراموں کو کرونجی کہتے ہیں۔ کرونجی ڈرامے کی ایک مثال ''تروکڑال کرونجی'' ہے۔ اسے آج بھی اسٹیج کیا جاتا ہے۔ کرونجی ڈراموں میں موسیقی پر بڑا زور ہے اور پہاڑی منظر نامے پیش کئے جاتے ہیں۔ تامل میں سترہویں اور اٹھارہویں صدی عیسوی میں مزاحیہ اور طنزیہ ڈرامے بھی لکھے گئے ہیں۔ ایسے ڈراموں کو لونڈی ناڈگم کہا جاتا ہے۔ سید کادی نام کے شاعر سے منسوب کئی لونڈی ناڈگم ڈرامے ہیں۔

جدید شاعری کی طرف واپس آیئے تو محسوس ہوگا کہ سبرامنیم بھارتی جنہیں تامل میں بھارتیار کہا جاتا ہے، بعض خصوصیات کی وجہ سے بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ یوں تو ان کی پیدائش ۱۸۸۳ء میں ہوئی تھی لیکن ان کے اثرات نئی شاعری پر بھی دوررس رہے ہیں۔

ایک دوسرے شاعر نامکل کویزا اپنی سادگی اور عوام پسندی کے لئے معروف ہیں۔ انہوں نے ایک تاریخی رزمیہ بھی قلمبند کیا جس میں گاندھی جی کے تصورات پیش کئے گئے ہیں۔ گاندھی جی ان کا خاص موضوع ہیں۔ اسی صف میں آنے والے سدانند بھارتیار اور مرگیا با گوتر بھی ہیں۔ ان کی نظمیں مذہبی جذبات کو بیدار کرتی ہیں۔ ان کا کلام موسیقی سے لبریز ہوتا ہے۔ ان کے منظوم ڈرامے بھی مشہور ہیں۔ مرگیا با گوتر بھی گاندھیائی فلسفے کی نمائندگی کرنے والے شاعر ہیں۔ یہ چھوت چھات پر بھی شعر کہتے ہیں۔

دیگر شعرا میں اچلمبکائی، امائیار، کے ایم بالاسبرامنیم، ایس ٹی ایس یوگی، دانی داسن اور

---

(۱) بحوالہ: '' تاریخ تامل ادب''، موورد راجن، ساہتیہ اکیڈمی، ۱۹۹۱ء، ص ۲۹۳

کمبہ داسن، رگھونادن، سینی واسار اگون، کے وی جگنادن، تمل الگن، کویز منگلم سبو، کویز سردانے بھارتی، ویلاویندن، تنگولن، جمد کی الن ترائن وغیرہ خاصے مشہور ہیں۔

کہہ سکتے ہیں کہ تامل شعریات بھی دوسری ہندوستانی شعریات سے پیچھے نہیں ہے۔اس زبان کے فنکار چاہے وہ افسانہ نگار ہوں یا شاعر یا دانشور، انہوں نے مختلف جہات کو موضوع بنایا ہے۔ایک طرف انہوں نے اپنے تہذیبی ورثے کو مسلسل یادرکھنے اور محفوظ رکھنے کی کوشش کی ہے تو دوسری طرف نئے ڈائمنشنز پیدا کرنے میں بھی کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔جب جدت طرازی کے تحت اہمال اور ابہام کی منزل آئی تو اس سے بھی وہ گزرے لیکن کافی احتیاط سے اور آج جب کہ جدید تر رویہ سامنے آرہا ہے تو ان کی نگارشات میں یہ عنوان بیش از بیش دیکھے جاسکتے ہیں۔یہ خوشی کی بات ہے کہ بعض تامل افسانوں نیز شاعری کا اردو میں ترجمہ ہونے لگا ہے، جس سے تقابلی مطالعہ کی ایک فضا بنتی ہے۔فی الحال اس کا موقع نہیں کہ اس کی طرف توجہ کی جائے اس لئے تامل شعریات کو یہیں ختم کیا جاتا ہے۔

■■

ملیالم شعریات

کنڑ پر لکھتے ہوئے میں نے اس کی وضاحت کردی ہے کہ سنسکرت بوطیقا ہی جنوبی شعر و ادب کا منبع و مرکز رہی ہے۔ جس طرح کنڑ میں رس، دھونی ریتی، وکروکتی وغیرہ، زیر بحث آتے رہے ہیں تقریباً وہی صورت ملیالم ادب میں بھی پائی جاتی ہے۔ ملیالم میں ایک لفظ ''سہریدیہ'' (Sahridaya) استعمال ہوتا ہے۔ یہ دراصل نقاد اور مفکر کی باہمی معنویت سے عبارت ہے۔ لہٰذا اس کا بدل نہ انگریزی میں ہے اور نہ اردو میں۔ لیکن ملیالم کے علما اس کے خدوخال سے بخوبی واقف ہیں اور اس کے مسلسل استعمال سے وہ متعلقہ تھیوری سے بھی آشنا ہیں۔ ''سہریدیہ'' دراصل ایک اور وصف رکھتا ہے اور وہ ہے یہ کہ اس کا تعلق دل سے ہے اور دل رس کو برتنے اور اس سے محظوظ ہونے پر قادر ہے۔ اگر غور کیجیے تو یہی دو الفاظ قدیم ہندوستانی شعریات کی ریڑھ کی ہڈی ہیں۔ اگر اس کا بدل مغرب میں تلاش کیا جائے تو ذہن یونانی ادبیات کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ جہاں ذہنی اور جذباتی آہنگ کا ادغام قابل مطالعہ رہا ہے۔ ''سہریدیہ'' اسی قبیل کی چیز ہے لیکن اس سے پرے بھی۔ ملیالم کی شعریات کو اس پس منظر میں دیکھتے ہوئے قدیم سنسکرت بوطیقا کی طرف راجع ہونا ناگزیر ہے۔

ایک سوال یہ اٹھتا ہے کہ ملیالم کی قدیم ترین صورت شعریات کے حوالے سے کہاں اور کس طرف ملتی ہے؟ اس باب میں چودھویں صدی کی ایک تصنیف ''لیلا تلاکم''(Lilatilakam) کی نشاندہی کی جاتی ہے۔ اس میں کتنے ہی قواعدی اصولوں سے بحث کی گئی ہے اور ملیالم اور سنسکرت دونوں ہی کی ایک جگہ وضاحت ملتی ہے۔ اس کا مصنف کون تھا؟ اب تک یہ تحقیق طلب ہے۔ لیکن یہ طے ہے کہ اس کتاب کے اثرات شعریات کے ضمن میں بہت قوی رہے ہیں۔ متعلقہ کتاب میں سنسکرت کے مقابلے میں ملیالم کے الفاظ زیادہ ہیں۔ کتاب آٹھ حصے میں منقسم ہے۔ جن میں ادبی عیوب، اوصاف، صنعت و بلاغت اور کنایے وغیرہ پر روشنی ڈالی گئی ہے اور ہر باب کو اقتباسات سے مدلل بنایا گیا ہے۔ اس طرح ''لیلا تلاکم'' کو ایک رہنما کتاب کی حیثیت حاصل ہے اور اسی کتاب کی بنیاد پر ''منی پرابلم''(Manipravalam) قسم کی شاعری کی تخلیق کی جاتی رہی ہے۔ اور یہی ''منی پرابلم''(Manipravalam) ملیالم شعراء کے لئے ایک رہنما دستاویز ہے۔ اس کتاب کے اثرات اٹھارہویں صدی تک قائم رہتے ہیں۔ جب کنچن نمبیار (Kunchan Nambiyar) نے کچھ اور صورتیں پیدا کیں اور ملیالم سنسکرت کے حدود میں توسیع کی۔ اس درمیان کئی قابل لحاظ شعرا نے ملیالم کو شاعرانہ کیف و کم کے اعتبار سے اہم بنانے کی سعی کی۔ اس باب میں ہروسری (Cherusseri) ازہوتھاچن (Ezhuthachchan) اور انی واریر (Unnayewariar) کی خدمات کا ذکر ہوتا رہا ہے۔ یہ شعرا بالترتیب سولہویں صدی سترہویں صدی اور اٹھارہویں صدی کے ہیں۔ اب تک کے ریکارڈس سے یہی اندازہ ہوتا ہے کہ قدیم شعری روایت نے ملیالم کو تادیر گرفت میں رکھا اور ایک مخصوص قسم کی شعری فضا قائم کی۔ ڈاکٹر کے ایم جارج (Dr.K.M.Gewrge) نے ایسے روایت پسندوں کی چھ خصوصیات گنوائی ہیں۔ ان چھ خصوصیات کا ذکر کیا جو تب تک کی شعریات کا جزو خاص ہیں۔ مثلاً (۱) نظم کی اساس کس مشہور کہانی کی بنیاد پر ہو۔ اس کا تعلق تاریخ سے ہو یا پران۔ (۲) اس کے محتویات کی وضاحت رنگارنگ ہو خصوصاً سمندر، پہاڑ، موسم وغیرہ کا بیان ہو اور یہ لازماً اس میں موجود ہوں۔ (۳) بلاغت کے نظام پر توجہ کی جائے اور صنعتوں کو بطور خاص برتا جائے۔ (۴) شاعری کی بہترین خوبیوں میں تکرار اور بحور ہیں، ان کا خیال رکھا جائے۔ اس سلسلے میں دوپتی اکچھر پرسم (Dwitiyakshara Prasam) پر توجہ کی جائے، بلکہ اسے لازمی تصور کیا جائے۔ اس کی وضاحت یہ ہے کہ کسی سطر کا دوسرا رکن تہجی مقفی ہو۔ (۵) بحریں سنسکرت سے ماخوذ ہوں۔ (۶) نظم حیرت زا ہو اور ہر بند میں

شاعری تکنیکی اور ذہنی قوت کا مظاہرہ ہو۔

یہ وہ چھ اوصاف ہیں جو ملیالم بوطیقا میں کسی نہ کسی طور پر در آتے رہے ہیں۔ اور یہ صورت تادیر قائم رہی ہے۔ لیکن یہ جامد اور ساکت فضا نہ تھی۔ مغربی رو محدود نہ تھی۔ لہٰذا بعد میں اس کے اثرات پڑنے لگے۔ انیسویں صدی میں ملیالم شاعری بھی مغرب کی رومانی شاعری سے متاثر ہوئی۔ اس ضمن میں اے آر راجہ راجہ ورما (A.R.Rajaraja Varma) کے سی کیشو پلائی (K.C.Keshava pillai)، وی سی بالا کرشنا پانیکر (V.C.Balakrishna panikkar)، کمارن آشم (Kumaran Asham) اور سی ایس سبرامونین پولی (C.S.Subramonian Polli) کا نام خاص طور سے لیا جاتا ہے۔ انہوں نے انگریزی شاعری کی آزادانہ فضا کو ملیالم میں برتنا چاہا۔ راجہ راجہ کی حیثیت مرکزی رہی۔ لیکن روایت پسندوں کو ایسی تبدیلی گوارا نہ تھی۔ اور ان دونوں نے ہی الگ الگ گروپ قائم کر لئے جو کانفرنسوں میں اور ادبی نشستوں میں ایک دوسرے سے برسرِ پیکار رہتے۔ اب صورت یہ ہوگئی کہ ملیالم میں بیانیہ اور ڈرامائی نظمیں بھی کسی نہ کسی طرح سامنے آنے لگیں۔ جارج نے اس سلسلے میں مزید نکات کا ذکر کیا جو میں ذیل میں نقل کر رہا ہوں۔

(۱) موضوعات کے انتخاب میں کوئی پابندی نہ ہو۔ ہر موضوع شعر بننے کے لائق ہے، اس لئے کہ بنیادی امر یہ ہے کہ شاعر کا حواس کس حد تک آزاد اور قوی ہے۔ بعض تخیل کی کارکردگی ہی کسی موضوع کو اہم بنا سکتی ہے اور یہ بھی کہ خارجیت کے مقابلے میں مغرب کی طرح داخلیت شاعری میں راہ پاتی رہے۔ اس کی اپنی اہمیت ہے جسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ (۲) شعری وضاحتیں لازمی نہ کی جائیں جب تک کہ وہ اپنے محتویات سے متعلق نہ ہوں۔ وضاحتوں کو موضوع کے اعتبار سے ہم رشتہ ہونا چاہئے۔ (۳) تشبیہوں اور استعاروں کا التزام اتنی کثرت سے نہ ہو کہ شعر سطحی معلوم ہو اور محسوس ہو کہ اس پر خواہ مخواہ محنت کی گئی ہے۔ ایسی دور از کار تشبیہیں استعمال نہیں کرنی چاہئیں جو فطری انداز میں نظم میں نہ سما سکیں۔ (۴) لفظوں کا انتخاب مناسب ہو جن میں صوتی کیفیت کا لحاظ رکھنا لازمی ہو، لیکن اسے بھی محض میکانیکی طور پر استعمال کرنے سے گریز کرنا ناگزیر سمجھا جائے۔ خواہ مخواہ کی نحوی الٹ پھیر سے پرہیز کیا جائے۔ معنی کو صورت پر قربان نہ کیا جائے۔ (۵) وزن اور بحر کے انتخاب پر پابندی نہ ہو۔ سنسکرت بحور کے استعمال کو ناگزیر نہ سمجھا جائے۔ مقامی ملیالم اوزان اور بحور مناسب ہوں تو انہیں استعمال کیا جائے خصوصاً لوک گیتوں میں۔ اسی طرح غنائی اشعار میں بھی۔ (۶) قدیم ادبی سرمائے پر توجہ کی جائے لیکن نئے شعرا محض قدیم شعرا کی پیروی نہ کریں۔

دراصل شاعری میں تخیل یا بھاونا کی بڑی اہمیت ہے اس لئے ذیلی خیال کو اہمیت نہ دی جائے۔ فن کو تکنیک پر قربان نہ کیا جائے۔ یہ وہ اوصاف ہیں جو سنسکرت شعریات سے ملیالم کو الگ تھلگ کرنے کی سعی کرتے ہیں اور جن سے اس کی شعریات کے نئے آفاق ابھرتے ہیں۔ اس سلسلے میں کئی دوسرے اہم فنکاروں کا ذکر آتا رہا ہے۔ جن میں ایک اے آر راجہ راجہ ورما (A.R.Rajaraja Varma) ہیں۔ یہ سنسکرت کے بڑے اسکالر سمجھے جاتے رہے ہیں، لیکن ساری ہمدردی ملیالم کے ساتھ رہی۔ انگریزی اور سائنس کی تعلیم سے بہرہ ور انہوں نے اپنی کاوشوں سے ملیالم شعریات کے دامن کو خاصا وسیع کیا۔ انہوں نے گرامر، بلاغت اور رگ سے شعریات پر بھی کتابیں لکھیں۔ ان کے یہاں جہاں روایات کا پاس ملتا ہے وہاں مغرب سے خوشہ چینی کی بھی کیفیت ابھرتی ہے۔ خود ورما کا یہ خیال تھا کہ اب فنکاروں کو مشرقی اور مغربی اصول وضوابط کی خبر ہونی چاہئے۔ لیکن جس طرح انہوں نے شعر اور شاعری کا جائزہ لیا ہے اس سے احساس ہوتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر سنسکرت روایات سے اٹوٹ رشتہ قائم کئے ہوئے ہیں۔ بوطیقا پر ان کی کتاب خاصی اہم سمجھی جاتی ہے، جس کا نام ''بھاشا بھوشام'' (Bhashabhushanam) ہے۔ دراصل یہ کتاب بھی سنسکرت کے محترم عالموں اور ان کے شعری تجسس سے مملو ہے۔ اس میں النکاروں کی اہمیت بتائی گئی ہے اور ملیالم سے مثالیں دی گئی ہیں۔ موصوف نے لفظ اور معنی کی بحث چھیڑی ہے اور صوتیات پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ ذیلی مباحث میں رس اور دھونی پر نگاہ ڈالی گئی ہے۔ اس کے علاوہ بہت سی دوسری باتیں اس کتاب میں راہ پاتی دکھائی دیتی ہیں جو لازماً بہت اہم ہیں۔ ایک دوسرے مفکر پی کے نارائن پلائی ہیں جن کی کتاب ''کیرالا پینیم (Kirala Paniniyam) اہم سمجھی جاتی ہے۔ ان کی کئی دوسری کتابیں بھی ہیں اور سب کی سب شعریات پر روشنی ڈالتی ہیں۔ ایک خاص بات یہ ہے کہ ان کے یہاں مغرب کا ادبی شعور ملتا ہے جسے وہ ملیالم میں برتنے کی کوشش کرتے ہیں۔ کچھ اور لوگ بھی ہیں مثلاً کے راما کرشن پلائی (K.Rama Krishan pillai) سی پی اے اچھوتا مینن (C.P.Achutha Menon)، پی کرشنن نیر (P.Krishnan Nair) اور ڈی پی اُنی (D.P.Unni) وغیرہ۔ ایک شخص پی شنکرن نمبیار (P.Shankaran Nambiyar) ہیں جنہوں نے انگریزی صنعتوں پر بہت تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ دوسری نسل کے نقادوں میں اے بالا کرشنا (A.Bala krishna pillai) اور ایم پی پال (M.P.Paul) کی اہمیت ناگزیر سمجھی جاتی ہے۔ جن پر جارج نے تفصیل سے لکھا ہے۔ میں اختصار سے بعض امور پر روشنی ڈالوں گا۔

اے بال کرشنا پلائی کیسری بھی کہے جاتے ہیں جن کی نظریں تو یوروپ پر ہیں لیکن ان کے قلم میں ان کی اپنی زمین ہے۔ چنانچہ وہ اپنے مباحث میں اپنے قومی سرمایے پر ہی نظر نہیں رکھتے بلکہ، فرانس، جرمن، انگلینڈ اور جاپان میں جو کچھ ہو رہا ہے اس سے بھی فائدہ اٹھانا چاہتے ہیں اور اس سے اپنی زبان کے لوگوں کو آشنا کرتے رہتے ہیں۔ ان کی کتابوں میں دو خاصی معروف ہیں۔ مثلاً سنکیتیکا گرنتھا نیروپانگل (Sanketika Grantha Nirapanangal) اور روپا منجری (Rupa Manjari)۔ انہوں نے یوروپی زبان کے حوالے سے ایک اچھی کتاب ناول کے موضوع پر قلمبند کی ہے، نام ہے ناول پرستھانگل (Novel Prasthanangal) یہ ۱۹۴۷ء میں شائع ہوئی۔

جدید ناقدوں میں جنہوں نے ملیالم بوطیقا کے آفاق کو وسیع کرنا چاہا ہے ان میں جوسف منڈاسری (Joseph Mundassery) بھی ہیں ان کی کتاب ''کاویہ پیتھیکا'' (Kavya Peethika) معروف ہے۔ اس کتاب کو بڑی عزت کی نگاہ عطا ہوئی ہے۔ اس لئے کہ اس میں تنقید کے مشرقی اور مغربی اصولوں سے تفصیلی بحث کی گئی ہے۔ ہیئت اور مواد کی بحث سے بھی ان کی دلچسپی رہی تھی اور اس ذیل میں ان کی کتاب ''روپا بھدرتا'' (Rupabhadrata) اہمیت رکھتی ہے۔ چند اور کتابیں جن کی اہمیت واضح ہے وہ ہیں ''ناٹک انتم کویتم'' (Natakantam Kavitam) کلاتھنٹ کنڑی (Klathinte Kannadi) پہلی کتاب میں ناٹک کے تکنیک سے اور دوسری میں مغربی نقادوں کے کچھ نقوش پیش کئے گئے ہیں۔ ایک اور شخص جس کا ذکر ہونا ہے وہ ایم پی پال ہیں۔ ان کی کتاب ''ناول ساہتیم'' (Novel Shityam) ۱۹۳۰ء میں لکھی گئی ہے جس میں ناول کے فن سے سیر حاصل بحث ملتی ہے۔ ملیالم کے ناولوں کو بنیادی بنا کر اس کی مختلف جہتوں کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ انہوں نے افسانے کے اوپر بھی ایک کتاب لکھی جس کا نام ہے ''چیرو کتھا پرستھانم'' (Cherukatha prasthanam)۔ اس میں افسانوں کے خد و خال ابھارے گئے ہیں۔ یہ کتاب کئی بار شائع ہوئی۔ لیکن ان کی ایک کتاب جمالیات سے متعلق ہے اور اس کے کئی رخوں پر روشنی ڈالتی ہے۔ نام ہے ''سوندریہ نرکچھانم'' (Saundarya Nirikshanam)۔ یہ کتاب ۱۹۴۷ء میں شائع ہوئی۔ اس کی خاص بات یہ ہے کہ یہ مغربی مفکروں کو اپنے احاطۂ تحریر میں لے لیتی ہے۔ مثال فرانسیسی فلسفی برگساں (Bergson) اور جرمنی جمالیاتی مفکر لیسنگ (Lessing)۔ کچھ اور لوگ مثلاً کٹی کرشنا مرار (Kutti Krishna

(Marar)اور کٹی پزیا کرشنا پلائی(Kutti puzha Krishna pillai) بھی خاصی اہمیت رکھتے ہیں۔

واضح ہو کہ ملیالم بھی کسی ایک فکر پر قائم نہیں۔ادبی تنقید کے کئی دبستان سامنے آتے ہیں اور بھی ایک دوسرے سے برسر پیکار ہیں۔ ہیئت اور مواد پر اچھی خاصی بحث چل رہی ہے۔علامت نگاری کے اب خلاف لکھا جا رہا ہے۔ گفتگو کی زبان کو اہمیت دینے کا رجحان ملتا ہے۔اس سلسلے میں کئی اہم کتابیں سامنے آ چکی ہیں۔جن کے لکھنے والوں میں نئے پرانے شامل ہیں۔کہا جا سکتا ہے کہ ملیالم اپنے قدیم سرمایے سے الگ نہ ہوتے ہوئے بھی مغربی افکار و آراء سے اپنا رشتہ استوار کیے ہوئے ہیں۔اور یہ صورت آج کے لکھنے والوں کے یہاں کچھ زیادہ ہی ہے۔ویسے دوسری جنوبی زبانوں کی طرح اس کا بنیادی سوتا سنسکرت شعریات ہی ہے۔ اس سلسلے میں پی کے پرمیشورن نائر لکھتے ہیں کہ:۔

> ''وہ شاعر جنہوں نے ادبی روایات کو ملحوظ رکھا متعدد ہیں،جن میں بعض نام جو سنسکرت ادب کے سالناموں میں شامل تھے،ان سب کا تعلق کیرل سے تھا۔ مندرجہ ذیل کارنامے کیرل کے بعض نام نہاد تخلیق کاروں کی ادبی روایات کے ضامن ہیں۔کلاسیکھرا نے مکنداما لا ترتیب دیا۔وسوادیور' دویما کا کٹویاس' مصنف ہے جن میں یدھشترا وجیم اور' نلوادیم' شامل ہیں۔'سکتی بھدرا' نے ناٹک' اچاریہ چھوڈامنی' لکھا۔' مہودیا سریتم' ٹوا کی تصنیف ہے۔سکا سندیسم اور لیلا سکا کو لکشمی داسا نے مرتب کیا اور جس نے سری کرشنا کرنم ورتم بھی گایا تھا۔''(۱)

گویا ملیالم اور سنسکرت کا ایک نسلی اور منطقی اختلاط ہے،جیسا کہ مندرجہ بالا اقتباس سے ظاہر ہے۔

منی پراولا کا ذکر آگے کیا جا چکا ہے۔تیرھویں اور چودھویں صدی میں مذہبی نظمیں بھی اس طرز میں کہی گئیں۔پھر کیرل کے ادب میں'' سندسیا کویاس'' کی بھی ایک جگہ تھی۔ یہ ایک طرح کی پیغام دینے والی نظمیں تھیں۔اس سلسلے کی بیحد اہم نظم'' انونلی سندیسم'' ہے اور یہ منی پروالا میں ممتاز سمجھی جاتی ہے۔

---

(۱)'' ملیالم ادب کی تاریخ''، پی کے پرمیشورن نئر،اشاعت:۱۹۹۵ء،ص ۳۲

یہاں کچھ ایسے گیتوں کا ذکر ہونا چاہئے جو کسان کے کارنامے کہے جاتے ہیں۔ دراصل یہ نظمیں ''رامائن''، ''مہابھارت'' وغیرہ سے ماخوذ ہیں۔ ایسے تمام شاعر جو اس طرح کی شاعری کرتے تھے انہیں ''نرانم'' کہا جاتا تھا۔ کسان کے کارناموں چند کو خاصی اہمیت حاصل ہے۔ مثلاً مادھو انیکر کی ''بھگوت گیتا'' سنکر انیکر کی ''بھارت مالا'' اور راما نیکر کی ''رامائن''۔ ''بھارتم''، ''بھاگوتم''، ''سواراتری مہاتیم'' سب سے اہم ہیں۔ اسی سلسلے کا ایک اور اہم نام راما۔ سنکر ہے جسے بڑی اہمیت حاصل ہے۔ ''راسا'' اس کی مشہور نظم ہے، جس میں محبت اور دردمندی بھری ہوئی ہے۔

ملیالم کے عوامی گیت کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اس باب میں کھیتوں کے گیت خاص طریقے پر نشان زد کئے جا سکتے ہیں۔ ان کے گانے کا وقت مختلف ہوتا ہے۔ مثلاً کھیت جوتتے وقت، بیج لگاتے ہوئے، شادی کے موقع پر وغیرہ۔ عام طور پر ان میں عاشقانہ رنگ ہوتا ہے۔ اسی سلسلے کا ایک گیت ''پیانور پاٹو'' ہے، جسے قدیم ترین سمجھا جاتا ہے۔ عوامی ادب میں چار بیتی گیت بھی ہیں جو اب نہیں ملتے لیکن جن کا ذکر ہوتا رہتا ہے۔ اسی سلسلے میں ''وڈکن پاٹو'' اور ''راسا'' کا بھی ذکر ہوتا ہے۔

واضح ہو کہ ملیالم شعریات میں ''کرشنا گتھا'' کو بھی بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اس سلسلے کا اہم نام نمبودری ہے، جسے بہت ہی پر مذاق اور ظریفانہ طبیعت کا حامل بتایا گیا ہے۔

اس کے بعد ہی یژودا چن کا ذکر ہونا چاہئے، جسے عہد جدید کا ''ہرینگر'' کہا جاتا ہے۔ اس کی شاعری کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اس نے ''رامائن'' اور ''مہابھارت'' کو خاص موضوع بنایا ہے۔ خصوصاً ''مہابھارت'' میں اس نے ایک طرح کی آزاد صورت اختیار کی کہ اس کہانی کا مرکزی کردار شری کرشنا کو بنادیا، اور اسی حوالے سے جذباتی شاعری کے مردانہ عزائم کو سامنے لایا۔ عرفان وآگہی کے سبق دیئے، تخیل کی اڑان سے زندگی کی قدروں کو سامنے لانے کی کوشش کی۔ جنہیں حسن دوام حاصل ہے۔ اس طرح اس کے کردار سب کے سب اپنی خصوصیت لے کر سامنے آتے ہیں۔ لیکن ان سب میں یہ بات حیرت میں ڈالتی ہے کہ وہ روحانیت کے مسئلے کو کبھی نہیں بھولتا۔ بہر طور، یژودا چن کے دوسرے کارنامے ''بھگواتم''، ''ہری نامہ کرتنم''، ''رتھر رامائن'' اور ''چنتارنم'' ہیں۔

عوامی شاعر کو ذہن میں رکھئے تو ملیالم ادب میں اٹھارہویں صدی کے نمبیار کی حیثیت تسلیم کرنی پڑے گی۔ اس کا پورا نام کنجھن نمبیار تھا اور تلال شاعری کا یہ بہت بڑا اہم نمونہ سمجھا جاتا ہے۔ اس کے یہاں سماجی تنقید کا کھلا انداز ملتا ہے۔ تلال دراصل شاعری کی ایک ایسی صورت ہے جس

میں ثقافتی انتشار اور اخلاقی زوال کو خاص طریقے سے پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس کے یہاں بھی واقعات پرانوں سے اخذ کئے گئے ہیں۔ اتنا ہی نہیں تلالی شاعری کیرل کی پوری تصویر کشی کرتی ہے اور ایسی شاعری میں کیرل اور پرانوں کی زندگی کا ادغام نظر آتا ہے۔ اس کے بعض ابواب مثلاً ''کلو پاٹو'' اور'' آٹا کھٹاس'' خاصی اہمیت کے حامل ہیں۔

اسی طرح کا ایک دوسرا شاعر راما پراتھو واریر ہے۔ اسے بھی عوامی شاعر کہہ سکتے ہیں۔ اس کی شاعری میں بہروپ کی افلاس زدگی بہت خوبصورت انداز سے پیش کی گئی ہے۔ واریئر نے کچھیلا کی واقعہ نگاری بہت عمدہ طور پر کی ہے۔ لہذا ملیالم شعریات میں اسے ایک خاص درجہ حاصل ہے۔ اس کے بعد کے شعرا کئی ہیں جن کا ذکر ادبی تاریخ میں ملتا ہے۔ ایسے فنکاروں میں سواتی ترونال بھی ہے۔ یہ ایک درباری شاعر ہے اور اس کے منتخب اشعار'' وردوان کوی تمبوران'' ہیں۔

زمانہ تبدیلیوں سے دوچار ہوتا رہتا ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ اس زمانے کے شعروادب بھی اس مرحلے سے گزرتے رہتے ہیں۔ لہذا ملیالم شعریات بھی اس سے اچھوتی نہیں رہی اور تبدیلی سے ہم کنار ہوئی۔ انیسویں صدی میں شاعری نشاۃ ثانیہ سے دوچار ہوئی اور کئی ایسے شاعر پیدا ہوئے جنھوں نے مہاوروں کی شاعری کی اور لطیف طنز ومزاح پیدا کئے۔ ایسے شاعری میں ابہام کا کوئی پردہ نہ تھا۔ کہا جاتا ہے کہ ونمنی کا اسلوب شاعری ملیالم میں پہلا دلکش اسلوب تھا جو اپنایا گیا۔ اس باب میں پرمیشورن نائر رقم طراز ہیں:۔

> '' دو ونمیوں میں ملیالم شاعری کے لئے بیٹے کی خدمات قابل قدر ہیں۔ اس کی 'پوراپرابندھم' ملیالم میں ایک مشہور' کاویہ' کی حیثیت رکھتی ہے۔ ترو چور کے 'وٹا ٹونا دامندر' کے مشہور پورم تہوار پر لکھی گئی یہ ایک لمبی نظم ہے۔ یہ نظم اپنے عاشقانہ جذبات کے لئے خاص اہمیت رکھتی ہے۔ لیکن اس کی شہرت سے کہیں زیادہ اس کے اسلوب کی اہمیت ہے۔ ونمنی تحریک کے تحت لکھی گئی نظموں کا اسلوب اس وقت وجود میں آیا جب کہ عوام سنسکرت سے متاثر پرانوی قصوں سے بیزار ہو چکی تھی۔ جو منی پراولا اور اٹا کتھاس کے طرز میں لکھے جاتے تھے۔ 'پوراپرا بندھم' میں ہمعصر زندگی کی حقیقی تصویر کشی اور اس کا سیدھا سیدھا انداز بیان عوام کو فوری طور پر اپنا گرویدہ بنا لیتی ہے۔ ملیالم شاعری میں زبان و بیان کی دلکشی اور اس کی حقیقت پسندی 'سرنگارا' کے مضامین سے بھی کہیں زیادہ متاثر اور جاذب نظر

ہے۔ اس کی یہی خصوصیات اس کی غیر معمولی شہرت کی دلیل ہے۔ بے شک کاویہ میں بہت سے رباعیاں ایسی بھی ہیں جن میں عاشقانہ جذبات کی جھلک تک نہیں ملتی۔ پھر بھی ان کے اشعار قاری کو متاثر کئے بغیر نہیں رہتے۔"(۱)

اس باب میں نوجوان ونمنی کی شاعری میں خیالی تصویریں بیش از بیش ملتی ہیں۔ گویا ونمنی تحریک کے زیر اثر ہمعصر شاعری جس قدر نئے تصورات سے دوچار ہوئی وہ اصلاً دین تھی چند شاعروں کی۔ جن میں گوڈ نگلور کوچھنی تمپوران، کتھولل منن، ناڈ واتھوا چھن نمبودری اور شیولی نمبودری۔

اس کے بعد نئی نسل کے شعرا جب انگریزی سے اثرات قائم کرنے لگے تو رسائی شاعری نے فروغ پایا اور ٹینی سن کی نظم "ان میموریم" ماڈل سمجھی جانے لگی۔ ایسی نظموں کے ایک شاعر بی سی بالا کرشنا پنکر بھی ہیں۔ جن کے مرثیے بڑے اثر انگیز سمجھے جاتے ہیں۔ آسن بھی ایسے ہی شاعروں میں ہے جس کی عشقیہ نظمیں بہت مشہور ہیں۔ آسن کی شاعری میں کچھ فلسفیانہ پہلو بھی ملتے ہیں اور سماجی زندگی کے احوال بھی۔ آسن کی نظموں میں جذبات کی شدت ہوتی ہے۔ اس کی شاعری کے جو انتخاب معروف ہیں ان میں "پشاواڑی"، "وانا مالا"، "منی مالا" کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ آسن کی مختصر تخلیقات میں "گرامورو کشبا تھلی کوئل" بہت اہم سمجھی جاتی ہے۔ یہ ایک تمثیلی نظم ہے۔

اس عہد کا دوسرا شاعر ولاتھول ہے، جس کی حیثیت قومی اور رومانی شاعری میں مستند سمجھی جاتی ہے۔ اس کی ایک اہم تصنیف "بندھا نستھا نیارنی رودھن" ہے۔ یہ ۱۹۱۴ء کی تصنیف ہے۔ اس کا ماخذ بھی کوئی پرانی کہانی ہے۔ ولاتھول کے یہاں عاشقانہ جذبات کی بھی کارفرمائی ملتی ہے۔ یہاں اس امر کا بھی اظہار کر دوں کہ ولاتھول "کوانا کوموڈی" اور "اتمایوشہنی" رسائل میں مختصر نظمیں ترتیب دے کر شائع کیا کرتا تھا۔ جس کا ایک گلدستہ "ساہتیہ منجریس" کے نام سے شائع ہوا ہے۔

ملیالم شعریات میں قومی ترانے کی بڑی اہمیت رہی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس میں سیاسی اور سماجی رنگ بدرجہا پایا جاتا ہے۔ ولاتھول ہی نے ایسی نظمیں بھی ترتیب دیں جنہیں "کھنڈھا کوس" کہتے ہیں۔ اس سلسلے کی بہترین نظم "میگڈ ولنا مریم" ہے، جس میں حضرت عیسیٰ مسیح کا قصہ رقم کیا گیا ہے۔

نئی شاعری کو نیا آہنگ دینے میں سردار پنکر کی بڑی اہمیت ہے۔ انہوں نے سنسکرت

---

(۱) "ملیالم ادب کی تاریخ"، بی کے پرمیشورن نئر، اشاعت: ۱۹۹۵ء، ص ۲۱۷

اوزان و بحور کو مقامی اوزان و بحور میں مبدل کیا۔ اس نے مذہبی نظمیں بھی لکھیں۔ عورتوں کے حسن پر بھی نظمیں لکھیں۔ عشقیہ کیفیت کو بھی سامنے لایا اور عمر خیام کی رباعیات کے بھی ترجمے کیے۔ یہاں بالامنی اماں کا بھی ذکر ہونا چاہیے، جو عہد حاضر کی بیحد اہم شاعرہ سمجھی جاتی ہیں۔ پی کہنی رامن نائر، کے کے راجا، این گوپالا پلے اور بودھ سورن بھی اہمیت کے حامل ہیں۔

فطرت سے ہم آہنگ شاعری جس کا ڈانڈا انگریزی کے رومانٹک شعرا خصوصاً شیلی سے ملتا ہے۔ جی سنکرا کروپ کی مساعی کا نتیجہ ہیں۔ اس نے بعض ایسی علامتیں بھی استعمال کیں جو کسی دوسرے شاعر کے بہم ہو جاتیں لیکن سادگی کروپ کی خاص نشانی ہے۔ قومی تصورات پر مبنی بھی اس کے اشعار ملتے ہیں۔ کروپ کو انسان شناس بھی کہا گیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کے یہاں حب الوطنی، امن و سلامتی اور انقلاب کے موضوعات بیش از بیش ملتے ہیں۔

دوسرے اہم شعرا میں کیڈا منگلم پپوکٹی، پی بھاسکرن، ایم پی اپن، پالا نرائن نائر، وائیلر پلی سریدھرامنن، وائلو پلی وغیرہ جدید شاعری کے بڑے نام ہیں۔

واضح ہو کہ ملیالم میں بھی دوسری زبانوں کی طرح کئی ادبی دبستان ہیں۔ جیسے مارکسی اور دوسرے دبستان۔ لیکن ان سب پر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ دوسری زبانوں خصوصاً مغرب کے خاصے اثرات پائے جاتے ہیں۔ ویدکمار راجہ، راجہ ورما، ڈاکٹر بھاسکرن نائر، ایس گپتان نائر، ڈاکٹر کے این جارج، الاٹل گوندن کٹی نائر، وغیرہ اہم نقاد سمجھے جاتے ہیں۔ یہ نقاد مختلف صنفوں پر اچھی خاصی بحثیں کرتے رہے ہیں۔ شعریات پر لکھا ہے، خالقوں اور فنکاروں کی درجہ بندی کی ہے اور ان کی اہمیت اور وقار کو سامنے لایا ہے۔

کہہ سکتے ہیں کہ ملیالم کی تاریخ اور اس کا ارتقائی سفر اس امر کا احساس دلاتا ہے کہ یہاں کے لکھنے والے ایک طرف تو سنسکرت کی طرف بار بار رجوع کرنے سے غافل نہیں ہوئے تو دوسری طرف مغرب کے ادبی منظرنامے پر بھی نظر رکھتے ہیں۔ پھر دیسی زبانوں میں کیا کچھ ہو رہا ہے اس کی طرف بھی ان کی توجہ ہے۔ ملیالم شعریات چاہے کلاسیکی ہو یا ماڈرن، دونوں ہی پرکشش اور معیاری ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس کو بھی ایک خاص وقار حاصل ہے۔

■■

کنڑ شعریات

ٹی این شری کنٹیا (T. N. Sreekantaiyya) کنڑ ادب کے ایک معروف ادیب ہیں ۔جن کی ایک کتاب ''انڈین پوئٹکس'' (Indian Poetics) ہے جسے ساہتیہ اکیڈمی نے ۲۰۰۱ء میں شائع کیا اور اس کے جلد ہی متعدد ایڈیشن شائع ہو گئے ۔لیکن ''انڈین پوئٹکس'' دراصل کنڑ میں لکھی گئی ،جس کا ترجمہ ساہتیہ اکیڈمی کے لئے این بالا سوبرمنیم (N. Bala Subramanyam) نے کیا ہے۔ اس کا پیش لفظ کے وی پوٹپا (K.V. Puttappar) نے قلمبند کیا ہے۔ اس پیش لفظ میں کنڑ کے ادبی منظر نامے پر بھی توجہ کی گئی ہے۔ موصوف کا خیال ہے کہ اس وقت کنڑ کی ادبی تنقید نے کئی غنچے کھلائے ہیں ۔لیکن اس باب میں کوئی قابل لحاظ امر سامنے نہیں آیا۔ وہ یہ بھی لکھتے ہیں کہ شعریات کے حوالے سے تو یہ ادبی تنقید سے بھی پیچھے ہے۔ ویسے انہوں نے تنقید کی تین واضح شاخیں قائم کی ہیں ۔ پہلی محققانہ، دوسری توضیحی اور تیسری فلسفیانہ۔ ان کے مطابق دراصل تحقیقی تنقید ایک طرح کی تنقیدی تحقیق ہے جس کے خواص تاریخ، ملک اور مذہب وغیرہ سے علاقہ رکھتے ہیں ۔ گویا شاعر کے انہیں حوالوں سے اس کی شاعری کی شناخت کی جاتی ہے۔ جبکہ توضیحی تنقید ہی سے شعری متون کے جوہر کھلتے ہیں اور ان کے حسن و جمال

کی کیفیات سامنے آتی ہیں۔ تیسری تنقید فلسفیانہ بن کر توضیحی تنقید کے قریب بھی آتی ہے اور ایک دوسری راہ اختیار کر لیتی ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ یہ بھی توضیحی تنقید کی ایک قسم ہے۔ کے وی پوٹیا کی رائے ہے کہ اگر فلسفیانہ نہج کی تنقید مسلسل بار پاتی رہتی تو اس سے کنڑ شعریات کا بھی دامن وسیع ہوتا۔ اس سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے نقطہ نظر سے اچھی تنقید شعریات کو جنم دیتی ہے اور دونوں ایک دوسرے میں ضم ہو کر ایک نئی کیفیت میں مبدل ہو جاتی ہیں۔ لیکن اب مغربی اصول اور ضابطے اس قدر دخیل ہو چکے ہیں کہ ان کے اثرات ناگزیر ہو گئے ہیں۔ یہ کیا اثرات ہیں؟ اس کی وضاحت بعد میں کی جائے گی جب ٹی این شری کنٹیا کے خیالات سے بحث کی جائے گی۔

یہاں ٹھہر کر اس بات کو سمجھ لینا چاہئے کہ قدیم ادبیات جن کا تعلق جنوبی ہندوستان سے ہے، ان پر سنسکرت کے اثرات گہرے ہو رہے ہیں اور یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہندوستانی بوطیقا کی بحث میں دراصل سنسکرت شعریات کی توضیحات ہی ملتی ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ نئے تصورات سے جو تبدیلیاں پیدا ہو رہی ہیں ان پر بھی نگاہ کی جا رہی ہے۔ ایک طرف ہندوستانی شعریات مغرب سے استفادہ کرنے کے لئے آمادہ نظر آتی ہے تو دوسری طرف اس کی اپنی زمین سے اگی ہوئی علمی فصل بھی اپنا رول انجام دیتی رہی ہے۔ قدیم فلاسوفی اور یوگا اور کسی حد تک نفسیات بھی شعریات کی تشکیل میں معاون ہے اور ان کا تعلق جتنا جدید زمانے سے ہے اتنا ہی قدیم سے بھی۔ بہر طور، میں نے اس کی وضاحت کی ہے کہ ہندوستانی شعریات کی بحث دراصل زیادہ تر سنسکرت کی بوطیقا سے ماخوذ رہی ہے بلکہ متعدد کتابوں کا عنوان ہندوستانی شعریات ہے۔ لیکن اس میں زیادہ تر سنسکرت بوطیقا ہی سے بحث کی گئی ہے۔ شری کنٹیا نے بھی یہی رویہ اختیار کیا ہے۔ پہلے ایک اقتباس ملاحظہ ہو جو متعلقہ کتاب کے پہلے ایڈیشن سے ماخوذ ہے:-

"Though this work is named Indian poetics, it is written relying chief by upon the works on poetics in the Sanskrit language. A chapter on the technical works on it available in Kannada occurs as an appendix. It was not possible for me to study and describe how this subject grew and what shape it took in other Indian languages. Yet though there may be a

same differences in some details and some special features ,we may believe that it is only Sanskrit that provided the basic material and outlines to all our regional languages as in the case of Kannada. To that extent at least,the poetics found in Sanskrit works becomes undoubtedly Indian Poetics."(1)

اس اقتباس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ مصنف ہمیں اس کا احساس دلانا چاہتا ہے کہ کنڑ کے علاوہ دوسری ہندوستان کی علاقائی زبانیں سنسکرت ہی سے متاثر ہیں اور اسی کی بوطیقا کا دخل عمل ہر جگہ ہے۔ ہر چند کہ یہ بات کلی طور پر درست نہیں، لیکن جنوب کی بیشتر زبانیں سنسکرت زبان اور شعریات سے نہ صرف متاثر ہیں بلکہ ان کی بنیادی حیثیت ہے۔ دور کیوں جائیے، اگر اردو ہی کو ذہن میں رکھئے تو اس پر تو سنسکرت کے اثرات خال خال ہی ملیں گے۔ اس کی تفصیل اپنی جگہ پر آئے گی۔

اس پس منظر میں اگر کنڑ شعریات کی تلاش کی جائے تو بہت سے پہلو سنسکرت کی بوطیقا کے ہی رخ کو پیش کریں گے۔ لہذا اکنڑ کی بوطیقائی توضیحات میں ''النکار'' پر بہت زیادہ زور دیا جاتا رہا ہے۔ سنسکرت کی گہرائی تو یہاں نہیں مل سکتی لیکن ''النکار'' کا جو یہاں رول رہا ہے اس کی صورتیں بہت واضح ہیں۔ میسور یونیورسٹی نے ایک کتاب ''کنڑ کے پیڈی'' (Kannada Kaipidi) شائع کی جس میں النکار کی تفصیلات دیکھی جاسکتی ہے اور جس کا اظہار شری کنٹیا نے کیا ہے۔

سنسکرت کی دوسری اصطلاحیں بھی بار بار کنڑ کی شعریات میں زیر بحث آتی رہی ہیں۔ مثلاً داھیہ لوک (Dhavayaloka)، دھونی، ریتی، مارگ، رس وغیرہ۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ اختصار سے چند امور زیر بحث لائے جائیں۔ ''انڈین پوئٹکس'' کے مصنف کا خیال ہے کہ بالمیکی کی رامائن ہی سنسکرت کی پہلی نظم ہے۔ لیکن ان کی اس رائے سے بھی حیرت ہوتی ہے کہ اس سے پہلے بھی ہندوستان میں شعری نمونے ملتے ہیں۔ اس ضمن میں وہ آریا ون، سمہتا س اور اپنیشد کے کچھ حصے کو غیر معمولی شاعری کے نمونے کے طور پر سامنے لاتے ہیں۔ لیکن رامائن کی اشاعت کے بعد ہی سنسکرت کی شاعری فروغ پانے لگی اور یہ عمل گویا پندرہویں B.C سے شروع ہوا۔ ایک شعری

(1) "Indian Poetics", T.N. Sreekantaiyya

نمونہ ''واروچ کاویہ'' (Vararuca Kavya) ہے جسے پاتنجلی نے '' مہا بھاشایہ'' (Mahabhashya) میں نقل کیا ہے۔ واضح ہو کہ ویدک مطالعے میں جو چیز اہم رہی تھی وہ کسی زبان کا قواعد اور علم البلاغت ہے۔ پھر ان کی وابستگی جس طرح علم کی سولہ شاخوں سے رہی تھی اس کا بھی اظہار کیا گیا ہے۔ یاسک (Yask) نے نروکت (Nirukta) میں ''اپما'' کا ذکر کیا ہے اور پانینی (Panini) کے یہاں بھی اس کی وضاحت ملتی ہے۔ اس طرح کنڑ ادب میں النکار، ریتی، دھونی، رس اور دوسرے موضوعات پر بہ تکرار مباحث سامنے آتے رہے ہیں۔ اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کنڑ شعریات ابھی تک سنسکرت سے الگ کوئی مزاج بنانے پر قادر نہیں۔ دراصل قدیم شعریات کے اثرات سے باہر نکلنا آسان بھی نہیں ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ سنسکرت میں جو تکمیلیت ہے وہ کہیں دوسری جگہ نظر نہیں آتی۔ ویسے ممٹ کی '' کاویہ پرکاش'' ادبھت کی '' النکار رس'' اور دوسرے شعری پہلوؤں پر از سر نو روشنی ڈالنے کی سعی ملتی ہے۔ میں سنسکرت کے قدیم عالموں کے مباحث کو یہاں دہرانا نہیں چاہتا۔ اس لئے کہ سنسکرت کی شعریات کے ذیل میں تفصیلی گفتگو ہو چکی ہے جس کی طرف رجوع کیا جا سکتا ہے۔ یہاں میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ جنوبی ہندوستان کے قدیم عالموں کے مباحث میں صرف دو ایسے ہیں جن کا تعلق جنوب سے رہا ہے۔ مثلاً راج کیشور مہاراشٹر کا تھا لیکن نڈی خاص جنوب کا۔ اور دوسرے لکھنے والے مثلاً بھامہ (Bhamaha) ادھٹ (Udhata) وامن (Vamana) آنند وردھن (Anandvardhan) ابھینو گپت (Abhinava gupta) کنتک (Kuntaka) کشمندر (Kashmendra) ممٹ (Mammat) رویاک (Ruyyaka) سب کشمیر کے تھے۔ یہ بھی دلچسپ بات ہے کہ یہ سارے عالم گیارہویں صدی تک دنیا سے کوچ کر چکے تھے اور ممٹ کی کتاب '' کاویہ پرکاش'' کے بعد اس ذہن و دماغ کا کوئی شخص نہیں پیدا ہوا جسے ایسا ذہین کہا جائے جو واقعی انتہائی تخلیقی ہو۔

کنڑ کے شعری مباحث میں اب اس بات پر زور ڈالا جا رہا تھا کہ کسی علم یا شعری شق کی کتنی قسم ہے؟ واضح ہو کہ ادبھت نے النکار کے بارے میں لکھتے ہوئے اس کا اظہار کیا تھا کہ اس کی اکتالیس (۴۱) قسمیں ہیں، لیکن اسے بڑھا کر ایک سو چوبیس (۱۲۴) کر دیا گیا ہے۔ جبکہ '' پرتاپ رودریہ'' (Prataparudriya) کے مصنف نے اس کی قسمیں پانچ ہزار تین سو چار بتائی ہیں۔ نئے مباحث میں سنسکرت کے متعینہ اسکولوں کے خلاف بھی کچھ اسکول پیدا ہوئے اور اس

سلسلے میں کئی نئے نکتوں کی طرف رجوع کیا گیا۔ اس سلسلے میں ٹی وی شری کنٹیا کا ایک اقتباس نقل کرر ہا ہوں:-

"Here, distinguished work and meaning are poetry.They drive their distinction through essential quality, through function,or through suggestion - thus there are three groups.In the first there are two kinds-through alankara and through guna. In the second also, there are two kinds - through the pecularity the utternace and through enjoyment. Of these five groups the first accepted by udbhata and others the second by Vamana, the thirsd by the author of Vakroktijivita, the fourth by Bhattanayaka and the fifth by Anandvardhan........ "Thus according to samudra- bandhans view of these five, that is alankara, guna, vakroti, bhogikarna and vyangya, each is the chief characteristics of one of the groups. (In addition to these samudrabandha mentions the name of infrence admitted by the author of Vyaktiviveka and brushes it aside saying that it does not bear discussion and hence need not be taken into consideration."(1)

لفظ اور معنی کی بحث ہر زبان میں ہوتی رہی ہے لیکن اس اقتباس میں پس منظر وہی سنسکرت شعریات کا ہے اور یہ بہت اہم ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اسی روش پر جنوبی ہندوستان کے علما نے اپنی بوطیقا کی تعمیر کی ہے۔ ویسے کنڑ کی نگارشات کو قدیم ادبی حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا

(1) "Indian Poetics", T.N. Sreekantaiyya, p.102

ہے۔ کنڑ کے عہد قدیم کی کتاب ''کوی راج مارگ'' خاصی مشہور ہے۔ لیکن یہ بھی قدیم نہیں بلکہ انیسویں صدی کی تصنیف ہے۔ ایک قیاس سے اس کا مصنف یا مترجم نروپتنگا بتایا جاتا ہے۔ یہ بھی یاد رکھنا چاہئے کہ کنڑ تحریروں کی قدیم ترین شکلیں، کتبے، فرامین اور پتروں میں ملتی ہیں۔ کوی راج مارگ کا امتیاز یہ ہے کہ اس میں فن شعر کے مضمرات ملتے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ کسی سنسکرت کتاب کا ترجمہ ہے۔ ویسے اس میں نورسوں کا ذکر ہے جس پر جین کے اثرات تلاش کئے گئے ہیں۔ ایک دوسری کتاب ''وڈاارادھنے'' ہے، لیکن یہ کہانیوں کا مجموعہ ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ کنڑ بوطیقا میں نسلی میلانات کو بھی سامنے رکھا جاتا رہا ہے۔ کنڑ شعریات میں ویدک اور جینی تہذیبوں کے اثرات رہے ہیں۔ پمپا عہد قدیم کے کنڑ زبان کا اہم شاعر رہا ہے۔ اس نے جس صنف میں طبع آزمائی کی ہے وہ ہے ''پمپو''۔ اس کی دو کتابیں ''آدھی پرانت'' اور ''پمپا بھارت'' کا نام لیا جاتا رہا ہے۔ اسی عہد کے پونا اور رنا ہیں۔ ان کی کتابیں ''رام کتھا'' اور ''شانتی پران'' کو اہمیت دی جاتی رہی ہے۔ ایک اور شاعر جاونڈ ارائے کا ذکر آتا ہے۔ اس کی کتابیں ''چھندوم بدھی'' اور ''کرناٹک کا دمبری'' کا ذکر ملتا ہے۔ ''چھندوم بدھی'' عروض سے بحث کرتی ہے، جس میں سنسکرت کے اثرات نمایاں ہیں اور ''کرناٹک کادمبری'' وان کی سنسکرت تخلیق کا ترجمہ ہے۔ اسی عہد میں ناگ چندر رام کے ایک شاعر نے بعض مذہبی کتابیں لکھی ہیں جن میں رام چندر چرتر بھی ہے۔ جس پر پمپا رامائن کے اثرات ہیں۔ عہد وسطیٰ میں کچھ وچنکار پیدا ہوئے۔ ایسے وچن دراصل خاصی اہمیت رکھتے ہیں کہ انہیں کن زبان کے اپنیشد سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ سنسکرت شعریات میں سماجی، سیاسی اور تاریخی امور دخیل رہے ہیں۔ اکامہادیوی کے وچن پر ان کے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔ لیکن اسے کنڑ ادب میں ایک قیمتی تحفہ سمجھا جاتا ہے۔ اسی طرح مختلف دور کے شعرا اپنی شعری تخلیقات سامنے لاتے رہے۔ جن میں کئی ایسے ہیں جنہیں سنسکرت شاعری کے عکس کے طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ چند شعرا کے نام یہاں لکھ رہا ہوں جیسے ہری ہرا، راگھوزنکا اور پدمارسا۔ ان کے علاوہ نیمی چندر ہیں۔ آخر الذکر نے عاشقانہ نظمیں کہی ہیں جس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ یہ شق بھی ہمیشہ زندہ رہی ہے۔ میں نے ہی ''تاریخ ادبیات عالم'' (جلد ہفتم) میں لکھا ہے: ''عہد وسطیٰ کے دوسرے فنکاروں، ادیبوں اور شاعروں میں کمار والمیکی، لکشمی شاہ، رتنا کرورنی وغیرہ خاصے معروف ہیں۔ کمار والمیکی کا امتیاز یہ ہے کہ اس نے رامائن کا بھامنی شچدی بحر کے پانچ ہزار بندوں میں کنڑ ترجمہ کیا۔ اسے والمیکی کے رامائن کا حقیقی ترجمہ کہا جاتا ہے۔ اسی عہد کے چاتھووٹھل ناتھ نے بھاگوت کا

ترجمہ بھی کیا تھا۔ جسے بھگتی مکتب کی انجیل سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ویسے ایک خیال یہ بھی ہے کہ اس کے ترجمے میں وٹھل کے علاوہ دوسرے لوگ بھی ہوں گے۔ لکشمی شاہ نے 'جنمی بھارت' جیسی کتاب قلمبند کی۔ اس کی اصل سنسکرت ہے، جو پران کی شکل میں ہے۔

اسی عہد میں گوپ کوی نام کا ذکر بھی کیا جاتا ہے۔ جسکی دو تصانیف ''چترا بھارت'' اور ''نندی مہاشنیہ'' مشہور ہیں۔ رتنا کرورنی نے قدیم موضوعات پر خامہ فرسائی کی۔ بلاشبہ جین شاعروں میں رتنا کرورنی کی ایک ممتاز جگہ ہے۔ اس کا شاہکار ''بھرتیش ویبھو'' ہے۔ اس نے افسانوی طرز کی کچھ چیزیں تخلیق کیں، جو منظوم ہیں۔ اس کے علاوہ عہد وسطیٰ کے شدک شری، لکشمی نارائن، نندا لکے کافی شہرت رکھتے ہیں۔ شدک شری اٹھارہویں صدی کا شاعر ہے۔ اسکے اشعار میں کلاسیکی ہیئت پائی جاتی ہے۔ اس نے ہمپوصنف کی تجدید کی۔ اس پر ہری ہرا کے اثرات پائے جاتے ہیں۔ یہاں یہ یاد رکھنے کی بات ہے کہ اس دور میں وی شیوا مذہب کی طرف بھی توجہ کی گئی ہے اور اس سے متعلق کافی لٹریچر شائع کیا گیا ہے۔

میں پہلے بھی لکھ چکا ہوں کہ مذہب کے علاوہ کنڑ زبان میں فلسفیانہ امور زیر بحث رہے ہیں۔ یہ سلسلہ دور تک چلتا رہا۔ میں یہاں دو کتابوں سے روشناس کرانا چاہتا ہوں ایک مہارنگا کی ''انوبھوامرت'' ہے، جس میں اودتیہ فلسفہ زیر بحث آیا ہے۔ دوسری کتاب جگن ناتھ داس کی ہے۔ اس کا نام ''ہری کتھامرت سارا'' ہے۔ اس پر بھی مذہبی رنگ غالب ہے اور منطقی استدلال بھی۔ ان شاعروں میں ہونما کو خاص طور پر اہمیت دی جاتی ہے۔ یہ خاتون کسی راجا کی ملازمت میں تھی۔ کہا جاتا ہے کہ ہونما نے اپنا منظوم کلام ہدی بدیا دھرما کے نام سے پیش کیا ہے۔ اس کی نظموں میں روانی اور سلاست ہے۔ اس خاتون کی کوشش دیوتا سے محبت تھی جس کا اظہار وہ کرتی رہی ہے۔

اٹھارہویں اور انیسویں صدی میں کافی کتابیں لکھی بھی گئیں اور ترجمہ بھی کی گئیں۔ اس عہد کے شاعروں میں سیمیڈی کرشناراج وڈیر کا خاص طریقہ سے ذکر کیا جاتا رہا ہے۔ اس نے مدرارا کشش کا قصہ نثر میں لکھا۔ انیسویں صدی کے اواخر کا شاعر سوپا شاستری ہے۔ اس نے کالی داس کی ''شکنتلا'' کا ترجمہ کیا۔

جدید ادب کی طرف رخ کیجئے تو محسوس ہوتا ہے کہ تعلیم یافتہ ذہن ایک نئی قسم کی بیداری سے دوچار تھا۔ لیکن اس عہد میں بھی قدیم کتابیں تو چھپتی ہی رہیں۔ کتبوں کی طرف بھی توجہ ہوئی جس سے کنڑ کے لوگ اپنی تاریخ اور ثقافت سے زیادہ واقف ہوئے۔ یاد رکھنا چاہئے کہ کنڑ میں

انگریزی تعلیم بہت تیزی سے نہیں آئی لیکن انگریزوں نے آہستہ آہستہ انگریزی رائج کرنا شروع کی، جس سے کئی نئی ادبی صنفیں سامنے آئیں۔اس طرح دیکھا جائے تو ۱۸۲۰ء سے ۱۹۲۰ء تک کا ادب پہلے سے مختلف ہونے کے باوجود نئے اذہان کی نشاندہی کرتا ہے۔مہاراجہ کرشناراج وڈیر سوئم کی ترقی پسندی معروف ہے۔انہوں نے نثر اور نظم دونوں ہی میں تقریباً پچاس کتابیں تصنیف کیں۔

اسی عہد کے ایک اور مصنف الیالنگ راج کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس نے سینتالیس کتابیں قلمبند کیں۔راج گھرانے کے لوگ بھی شعروادب سے وابستہ ہوئے۔ولیم کری نے ۱۸۰۹ء میں انجیل کا ترجمہ کیا، جو کنڑ کی پہلی باضابطہ نثر سمجھی جاتی ہے۔اس عہد میں اور کئی نام آتے ہیں جیسے سوپا شاستری، کرامری، کیمونارائن، ملایا گلو، وسنگٹن رمن شاستری، یل گول نارائن راؤ وغیرہ۔ان میں کئی ایسے لوگ ہیں جنہوں نے ڈرامہ کے نئے اطراف تلاش کئے۔شیکسپیر کے ''اوتھیلو'' کا ترجمہ ہوا اور سنسکرت کے بھی کئی ڈرامے سامنے آئے۔

۱۹۲۰ء کے بعد ٹی پی کیلاشم اور شری رنگا نے ڈرامے کے نئے آفاق تلاش کئے۔اس زمانے میں ناول اور مختصر افسانے بھی ترجمے کئے گئے۔ایس جی نرسمہا چار، بی وسینکٹا چار، شیوادر پاکل کارنی، بولر بابوراؤ، گل واڑل انا جی راؤ، کیرورو وغیرہ ایسے فکشن نگار پیدا ہوئے جنہوں نے افسانوں اور ناولوں کا ترجمہ کیا اور طبع زاد ناول اور افسانے بھی قلمبند کئے۔ایسا محسوس ہوتا ہے کہ فکشن کے وسیلے سے کنڑ زبان میں پہلی بار مقامی ماحول اور کردار سامنے آئے اور کنڑ ادب اپنی زمین سے کلی طور پر جڑ گیا۔انگریزی سے بھی بعض کتابیں ڈرامہ اور ناول یہاں تک کہ شاعری بھی ترجمہ ہو کر کنڑ میں شائع ہوئی۔آر ایس موگلی نے لکھا ہے کہ انگریزی اور جرمن گیتوں کے کنڑ ترجمے کئے گئے، جن سے ادب کی کئی نئی صورتیں سامنے آئیں۔انگریزی سے کنڑ ادب کو وابستہ کرنے والوں میں پیچ نارائن، پیج منگیشا راؤ، ایس جی نرسمہا چار اور گوند بائی وغیرہ مشہور ہیں۔

کنڑ کی نئی شاعری دراصل ترجموں ہی سے اکتساب کرتی رہی۔طبع زاد چیزیں سامنے آئیں۔لیکن محسوس کیا جا سکتا ہے کہ دوسری زبانوں کے اثرات اور روشن خیالی سے مملو ہیں۔ایسے فنکاروں میں گوومپو، پتنا، شنکر بھٹ اور وینا ٹک وغیرہ خاصے مشہور ہیں۔کامت اور کرور نے مختصر افسانے کے فن کو آگے بڑھایا تو نند کندا، کے وینکٹ رامیا، گودرام سوامی اینگار اور کرشنا کمار وغیرہ نے افسانے بھی لکھے اور مضامین بھی۔غرض کہ ان کی تحریروں سے موضوعات میں تنوع پیدا ہوا اور

جدید کنڑ شاعری دوسری زبانوں کی شاعری سے ہم پلہ ہوگئی۔

جدید شاعری کے اہم شعرا میں بی ایم شری کنٹھیا، گووند پائی، ڈی وی کنڈ پا، ماستی ونکٹیشن اینگا (سری نواسا) دیدا کر، سالی، ڈی آر بیندرے (امبکا تنیا دتا) کرشنا شرما بٹ گری (آنند اکنندا) چناملا ہل سنگی (مدھراچنا) سیتارامیا (وی سی) کے وی پٹپا (کووِمپو) جی پی راج رتنم (رتنا) ٹی این شری کنٹیا، کے کے شنکر بھٹا، وی کے گوگاگ (ونایکا) اور رسکار نگا وغیرہ ہیں۔ واضح ہو کہ ٹی این شری کنٹیا نے ورڈس ورتھ، شیلی اور بیرونی کی شاعری کا ترجمہ کیا۔ لیکن یہ ترجمے آزاد ہیں۔ اس نے ٹامس ہارڈی کی بھی نظم کا ترجمہ کیا ہے۔ ان کی اپنی نظموں میں بڑی غنائیت پائی جاتی ہے۔ گونو دپائی بھی ایک اہم شاعر ہے۔ منظر نگاری میں اسے مہارت حاصل ہے۔ اس کی ایک نظم میں حضرت عیسیٰ مسیح کے آخری دنوں کے احوال پیش کئے گئے ہیں۔ اس کے علاوہ وہ ماستی ونٹیش اینگار نے بھی کئی طرح کی نظمیں لکھی ہیں۔ ان میں نظم معریٰ بھی ہے۔ اس نے عورتوں کے احساسات و جذبات کو بھی شاعری کا موضوع بنایا ہے۔ سالی رام چندر راو بھی ایک اہم شاعر ہیں۔

ڈی آر بندرے کا بھی تعلق اسی نظم نگار شعرا کے قبیلے سے ہے۔ اس کی نظمیں حقیقت اور اخلاق کی سطحیں پیش کرتی ہیں۔ اس کی غزلوں میں غنائی کیف بھی ہے۔ تنا چیلا جیسی نظموں میں اس نے غریبوں کے احوال قلمبند کئے ہیں۔ کرشنا شرما بٹ کی ہجر کے غم کی نظمیں بڑی پر اثر ہیں۔ ایک دوسرا فنکار چناملا ہل سنگی ہے، اس کا اہم کارنامہ ''ننانگلا'' ہے، جس میں اس نے خدا کی جستجو کی طرف رجوع کیا ہے۔ وی سیتارمیا کے پانچ مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ یہ ایک ترقی پسند فنکار سمجھا جاتا ہے۔ وی پٹپا جو کووِمپو کے نام سے مشہور ہے۔ اپنی شاعری میں تخیل اور مشاہدے سے بہت کام لیتا ہے۔ اس کی شاعری میں مصنوعی شان و شوکت ملتی ہے۔ لیکن اس نے ایک رزمیہ بھی قلمبند کیا ہے، جس کا نام ''شری رانائن درشنم'' ہے۔ پی ٹی نرسمہا چار پٹنا کی بھی شاعرانہ عظمت مسلم ہے۔ اس کی غنائیہ اور طویل نظموں میں ''رسا سرسوتی'' بہت اہمیت رکھتی ہے۔ جی پی راک، رتنم رتنا کی بہترین نظم ''اندر تو ندرے'' سمجھی جاتی ہے۔ اس میں ایک شرابی کی دنیا دکھائی گئی ہے۔ اس کی غنائیہ نظموں کا مجموعہ ''شانتی'' ہے۔ ٹی این شری کنٹیا ایک حقیقت پسند شاعر کی حیثیت سے مشہور ہے۔ اس کی نظموں میں ''نیتر انائی رو'' اہم سمجھی جاتی ہے۔ کے شنکر بھٹا ایک حساس شاعر کی طرح سامنے آتا ہے۔ اس نے طویل غنائیہ نظمیں لکھی ہیں، جس کا مجموعہ ''نلمے'' کے نام سے چھپ چکا ہے۔ ایک اور نظم ''مادریا چیتے'' مشہور ہے۔ وی کے گوگاگ کی آزاد نظمیں بھی قابل لحاظ ہیں۔ اس نے سماجی

احوال وکوائف کو شاعری کا موضوع بنایا۔ یہ جدت پسند شاعر کی حیثیت سے بھی معروف ہے۔ اس کی تخلیقات میں ''دیاواپرتھوی'' اور ''بالدے گلادی'' اہم سمجھی جاتی ہیں۔ رسکا رنگا اپنے ماحول اور فطرت سے متاثر معلوم ہوتا ہے۔ حسن ومحبت، روحانی اور جذباتی احساسات کے علاوہ عوامی موضوعات پر بھی شعراور گیت لکھے ہیں۔

ان کے علاوہ بعض دوسرے شعرا مثلاً شیمی کنگناد ینا کرا، کے ایس نرسمہا سوامی، ڈی ایس کرکی، ایس وی پرمیشور بھٹا، کرشنا مورتی پرانک اور بیجاور سداشواراوغیرہ کنڑ زبان کی شاعری میں اہم سمجھے جاتے ہیں۔

کنڑ شعریات میں جدیدیت کی واغ بیل ڈالنے والوں میں پانڈیشور، گنپت راؤ، وی جی بھٹ، ایم وی سیتا رامیا اور ونیت رام چندر خاصے مشہور ہیں۔ لیکن گوپال کرشنا اڈگا کو جدیدیدیت کا اہم شاعر سمجھا جاتا رہا ہے۔ جدیدیت کے دور کی نظمیں جن میں نئے رجحانات غالب ہیں ان میں ''بھیم گیتا'' اور ''چندے منڈے'' نظمیں کافی مشہور ہیں۔

جدید شاعروں کی جو نئی نسل سامنے آئی ہے وہ خاصی فعال معلوم ہوتی ہے۔ اس نسل کے شعرا میں شدیا پرانک، گنگادھر چتال، ایچ بی کلکارنی، ایس آرامیکنڈی وغیرہ قابل لحاظ ہیں۔

مختصر یہ کہ کنڑ بوطیقا تیزی سے ارتقائی منزلیں طے کر رہی ہے۔ آج کا شعری منظر نامہ بھی وہی کچھ ہے جو دوسری ہندوستانی زبانوں کے شعروں کا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کنڑ کے شعرا حالات پر پوری توجہ کر رہے ہیں۔ نئی صدی کا دھڑ کتا ہوادل ان کی تخلیقات اور نگارشات میں نمایاں ہے۔ جدید ترین ادبی رویہ بھی انکے یہاں ملتا ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ کنڑ کا شعری سرمایہ بہت اہم ہے اور اسی طرح اس کا نثری سرمایہ بھی۔ یہ اور بات ہے کہ اس کا مقابلہ ہمیشہ تامل زبان کے ادیبوں اور شاعروں سے ہوتا رہے گا، اسلئے کہ تامل کے اثرات کنڑ بوطیقا پر شدید ہیں۔ بہر طور، کنڑ کی شعری بحث کو یہیں ختم کیا جاتا ہے۔

■■

اردو شعریات

اردو شعریات کی بحث اصلاً عربی اور فارسی شعریات ہی کے حوالے سے ممکن ہے۔ دراصل اردو ایک خاص وقت تک عربی اور فارسی زبان وادب سے مسلسل استفادہ کرتی رہی ہے۔ مقامی زبانوں یا قدیم بنیادی زبان سنسکرت۔ سے بھی اس کا تعلق تقریباً نہیں کے برابر رہا ہے۔ لہٰذا جو مباحث عربی اور فارسی شعریات کے سلسلے میں گزر چکے ہیں انہیں ذہن میں رکھنا چاہئے۔ بعض جگہوں پر ان کے متعلقات از سرنو سامنے آئیں گے۔ بعض وضاحتیں ناگزیر ہوں گی اور بعض کا تعلق ان امور سے ہوگا جنہیں بیان نہیں کیا گیا ہے۔ ایک آدھ جگہ سنسکرت کا بھی ذکر ہوگا لیکن وہ بالکل ضمناً طریقے سے، یعنی تفصیلات سے گریز کیا جائے گا اس لئے کہ پچھلے اوراق میں سنسکرت بوطیقا پر بھی ایک نظر ڈالی گئی ہے۔ ممکن ہے کہ میری تفصیلات میں بعض نکات داخل نہ ہو سکے ہوں تو ان کا ذکر ناگزیر ہوگا۔

یاد رکھنے کی بات ہے کسی زبان کی بوطیقا معلق طور پر وجود میں نہیں آتی۔ اس کے پیچھے تخلیقی صورتیں ہوتی ہیں۔ یعنی شعر وادب کے وجود کے بعد بھی شعریات کے مسائل ابھرتے ہیں اور تخلیقات ہی کی عقبی زمین میں اصول وضوابط متعین کئے جاتے ہیں۔ اردو کے سلسلے میں بھی یہی صورت سامنے آتی ہے، جو بالکل فطری ہے۔ بوطیقا الہامی نہیں ہوتی، نہ اس کا تعلق آزادانہ تخلیق کی

روش سے ہوتا ہے لہذا یہ ناگزیر ہے کہ شعرا نے شاعری کو جس طرح سمجھنے کی سعی کی ہے اور جس طرح کا اظہار بھی کیا ہے وہ شعریات کے مباحث میں جگہ پائیں۔ یہ اور بات ہے کہ شعرا کے اپنے بیانات منثور یا منظوم، بعد میں صیقل ہو کر نئی جہات اختیار کر لیتے ہیں اور معیاری شاعری کی بوطیقا مرتب ہوتی ہے۔ صرف تخلیقی امور اب رہنما نہیں ہوتے بلکہ نئے امکانات کی بھی جستجو کی جاتی ہے اور یہ امکانات مقابلے اور مقایسے کی صورت میں تلاش کئے جاتے ہیں اور منضبط کئے جاتے ہیں۔ تقدیم و تاخیر کا لحاظ کئے بغیر میں چند اشعار اور بعض رائیوں سے اکتساب کرتے ہوئے کچھ مثالیں پیش کر رہا ہوں۔ یہ مثالیں مشتے نمونہ از خروارے کے طور پر ہوں گی۔ طوالت کے خوف سے تفصیل میں جانے کی گنجائش نہیں ہے۔ لیکن اشارے کی باتیں بھی متعلقہ نکات کی تفہیم میں معاون ہوں گی۔ ایسی بحث دراصل اس حقیقت کا نتیجہ ہے کہ شعرا نے شاعری کے مختلف موضوعات پر اپنے تنقیدی خیالات کا اظہار کیا ہے، جنہیں قلمی اور مدونہ دواوین وکلیات میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ یہ کام ڈاکٹر ممتاز احمد نے اپنی ایک قابل قدر تحقیقی کتاب ''اردو شعرا کا تنقیدی شعور'' میں تفصیل سے کیا ہے۔ اس سلسلے میں موصوف اپنی متعلقہ کتاب میں ''گزارش'' کے حوالے سے لکھتے ہیں:-

> ''آل احمد سرور صاحب اردو شعرا کے واضح اور کارآزمودہ تنقیدی شعور کے قائل ہیں اور احتشام حسین صاحب کے خیال میں اردو شعرا کے بکھرے خیالات اور مجمل اشاروں سے تنقید کے اصول اخذ نہیں کئے جا سکتے۔
>
> یہ صحیح ہے کہ شعر کی زبان تنقید کی زبان نہیں ہوتی اس لئے کبھی استعارہ اور تشبیہ کی رنگینی میں شاہد معنی کا رخ بہت حد تک تہ نقاب ہو جاتا ہے، پھر اردو نقادوں کی طرح اردو شاعروں میں بھی سبھی ایسے نہیں کہ جن کے خیالات مجمل اور بکھرے ہوئے ہیں بلکہ ان کے یہاں بھی تفصیل ہے، تسلسل ہے اور گہرائی ہے۔ بعض شعرا کے خیالات سطحی بھی ہیں اور جس کا ذکر ہر باب کے آخر میں کر دیا گیا ہے۔ لیکن بحیثیت مجموعی یہ ماننا پڑے گا کہ ان شعرا کے کلام سے تنقیدی اصول اخذ کرنے میں کوئی خاص قباحت نہیں ہے اور اس سلسلے میں زیر مقالہ کے 'محاکمہ' کا مطالعہ کافی ہوگا'' (۱)

اسی خیال کو ابوالکلام قاسمی قدرے وضاحت سے اس طرح بیان کرتے ہیں:-

---

(۱) ''اردو شعراء کا تنقیدی شعور''، ڈاکٹر ممتاز احمد، ص ۵

”اردو کے شعرا میں سے بعض نے اپنے مجموعہ کلام میں اپنے ایسے دیباچے یا مقدمے شامل کئے ہیں جن میں انہوں نے اپنی شاعری سے متعلق مسائل پر یا علی العموم اصول شعر پر گفتگو کی ہے۔ بعض شاعروں نے الگ سے عروض، بیان یا قواعد شعر پر کتابیں لکھیں۔ بعض نے اردو شعرا کے تذکرے لکھے اور شاعروں کی شاعری کی قدر و قیمت متعین کرنے کی کوشش کی۔ ظاہر ہے کہ یہ تمام صورتیں پرانے شاعروں کے تنقیدی ذہن کی نمائندگی کرتی ہیں۔ تذکروں میں پائے جانے والے تنقیدی تصورات کا ذکر چونکہ ایک الگ باب میں تفصیل سے آچکا ہے اس لئے تذکرہ نویس شعرا کے خیالات پر یہاں زیادہ ارتکاز نہیں کیا جائے گا۔ ہم اپنی گفتگو کو سر دست شاعروں کے لکھے ہوئے دیباچوں، مقدموں اور مسائل شعر سے متعلق کتابوں تک محدود رکھیں گے۔ غزلوں کے اشعار اور نظموں میں جن تصورات شعر کا اظہار ہوا ہے ان پر اس کے بعد نگاہ ڈالی جائے گی۔ اگر مختلف شعرا کے مجموعہ ہائے کلام کا بغور مطالعہ کیا جائے تو کبھی براہ راست اور کبھی بالواسطہ انگنت اشعار ملتے ہیں جن میں شعر و سخن، مقاصد شعر گوئی اور فرائض شاعر پر اظہار خیال کیا گیا ہے۔ مگر تفصیل میں نہ جاتے ہوئے صرف اہم شاعروں کے ایسے تصورات شعر کی طرف اشارے کئے جائیں گے جن سے عربی اور فارسی کی تنقیدی روایت کی عکاسی ہوتی ہے۔“(۱)

اب انہیں باتوں کی عملی صورت اردو شعرا کے یہاں تواتر سے ملتی ہے۔ مثلاً ایک لفظ ”سخن“ ہی کو لے لیجئے تو صنعتی، ولی، سراج، فائز اور آبرو سے لے کر یگانہ، جوش ملسیانی سے ہوتے ہوئے جدید شعرا کے یہاں بھی شعری بیانات ملتے ہیں۔ لیکن یہاں سبھوں کو نظر انداز کرتے ہوئے میر کے اشعار نقل کرنا چاہتا ہوں:

تکلیف درد دل کی عبث ہم نشیں نے کی
درد سخن نے میر سبھوں کو رلا دیا

دیکھو تو کس روانی سے کہتے ہیں شعر میر
دُر سے ہزار چند ہے اسکے سخن میں آب

(۱) ”مشرقی شعریات اور اردو تنقید کی روایت“، ابوالکلام قاسمی، ص ۱۵۵

ان دونوں شعر پر ایک نگاہ ڈالئے تو میر واضح طور پر شعر میں روانی تلاش کر رہے ہیں ساتھ ہی ساتھ درد سخن پر زور دیتے نظر آرہے ہیں۔ یہ دونوں باتیں اہم ہیں اور ظاہر ہے کہ ان کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اس سلسلے میں حالی کے ہمعصر نقاد امداد امام اثر کی بھی رائے دیکھئے، جنہوں نے ''سخن'' میں دلبری کی وکالت کی ہے اور انداز سخن کے بارے میں یہ کہا ہے کہ اس سے لوگ اتنے متاثر ہوں کہ عاشق کی شکل اختیار کر لیں۔ شعر دیکھئے:

دلبری تیرے سخن میں ہے کچھ ایسی کہ اثر
تیرے انداز سخن کے ہیں سخن داں عاشق

اسی طرح شعر کے باب میں قلی قطب شاہ سے لے کر آج کے دور کے شعرا نے بھی اپنے اپنے طور پر شعر کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ ملا وجہی کے یہاں منتخب الفاظ اور بلند معانی کی اہمیت ہے تو نشاطی کو نصیحت کی تلاش ہے اور صنعت کے استعمال کی بھی۔ سراج خوش فکری چاہتے ہیں، آبرو شعر میں اعجاز تلاش کرتے ہیں، سودا کے نقطہ نظر سے شعر بہت سے روشن امکانات رکھتا ہے اور میر کے نزدیک شعر شور انگیزی کی ایک خاص قدر ہے جس سے پورا دیوان قیامت زا معلوم ہوتا ہے۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ شعر پیچ دار ہوتا ہے۔ رنگین شعر میں انفرادیت تلاش کرتے نظر آتے ہیں، مصحفی کے یہاں شعر دراصل موتی کی لڑی ہے۔ ناسخ معنی اور لفظ میں حلاوت کی آمیزش چاہتے ہیں جب کہ ظفر شعر میں صفائی کے طالب ہیں۔ مومن شعر کو سوزش دل کا بتخانہ تصور کرتے ہیں۔ حالی شعر میں سادگی کی باتیں کرتے ہیں اور اسے آپ بیتی ہونا باور کرتے ہیں۔ داغ پاک وشستہ زبان کے علمبردار ہیں۔ اقبال شعر کو ٹوٹے ہوئے دل کی درد انگیزی کے قائل ہیں۔ امداد امام اثر ہر شعر میں سینکڑوں نکات تلاش کرتے ہیں۔ حسرت حسن بیان کی رونق پر زور دیتے نظر آتے ہیں۔ ریاض شعر میں ظاہری یا باطنی حسن تلاش کرتے ہیں۔ جگر نزاکت اور لطافت کے علمبردار ہیں۔ جوش شعر کو جذب دروں کو ایک نقش نا تمام سمجھتے ہیں۔ ان سے متعلق تمام اشعار ''اردو شعرا کا تنقیدی شعور'' (ڈاکٹر ممتاز احمد) میں دیکھے جا سکتے ہیں، پھر بھی میں چند اشعار محض نمونے کے طور پر درج کر رہا ہوں:

جہاں سے دیکھئے اک شعر شور انگیز نکلے گا
قیامت کا سا ہنگامہ ہے ہر جا میرے دیواں میں (میر)

مرا ہر شعر موتی کی لڑی ہے
کہیں گے دیکھ اس کو عیب میں کچھ (مصحفی)

اے شعر دل فریب نہ ہو تو تو غم نہیں
پر تجھ پہ حیف ہے جو نہ ہو دلگداز تو (حالی)

پسند آئے ہم کو بھی اشعار داغ
زباں پاک و شستہ بیاں صاف صاف (داغ)

اسی طرح سے موضوع، معنی، مطلب اور مضمون کے حوالے سے بیشتر شاعروں نے اپنی اپنی توجیہات پیش کی ہیں۔ اتنا ہی نہیں تخلیقی عمل کے باب میں بھی ان کی منظوم رایوں کی کمی نہیں۔ پھر شاعری اور اس کے مقاصد سے ان کی وابستگی رہی ہے جسکے بارے میں وہ باضابطہ شعر کہتے رہے ہیں۔ شاعر و سخنور کی خصوصیات کے ذیل میں بھی انکے اشعار ملتے ہیں، جنہیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا نیز غزل، نظم، قصیدہ، مثنوی کے مختلف پہلوؤں پر وہ شعر کہتے رہے ہیں۔ ٹھیک ہے کہ ایسے بیانات گہری تنقید کے ذیل میں نہیں آتے اور نہ ہی شعریات کی مکمل توجیہہ کرتے ہیں۔ لیکن ان کے اشعار اس کی نشاندہی کر رہے ہیں کہ ان کے یہاں بوطیقائی شعور تھا جسے لازماً وہ برت رہے تھے اور انہیں کی بنیادوں پر انہوں نے اپنی شاعری کی عمارت کھڑی کی ہے۔ لہذا ہم ان کے منظوم مباحث چاہے وہ سرسری سہی نظر انداز نہیں کئے جا سکتے۔ اسکے بعد ہی شعرائے اردو کے تذکرے سامنے آتے ہیں جو لازماً اردو تنقید کی بنیاد بھی فراہم کرتے ہیں اور بوطیقائی نکات کو بھی کسی نہ کسی طرح سمیٹتے ہیں۔ تذکرے تنقید نہیں، نہ ہی یہ شعریات کی کوئی شق ہیں۔ لیکن یہ وہ بنیاد ہیں جن پر آگے کی تنقید آگے بڑھی ہے، اور شعریات کے بہت سے نکات منضبط کرنے کیلئے راہ ہموار ہوئی ہے۔ اس ذیل میں چند جملے ڈاکٹر شیمار ضوی کے نقل کر رہا ہوں۔ یہ جملے انتہائی قیمتی ہیں اور اردو تذکرے کے مزاج و منہاج کو واضح کرتے ہیں۔ دراصل محترمہ نے محقق ڈاکٹر حنیف نقوی کی کتاب ''شعراء اردو کے تذکرے'' کے سلسلے میں پیش لفظ رقم کیا ہے، جو اس کتاب کا ایک جزو ہے۔ بہر حال یہ جملے ملاحظہ ہوں:-

''اگر اردو میں تذکرہ نگاری کا رواج نہ ہوا ہوتا تو آج ہم اپنی روایت سے بڑی حد تک ناواقف ہوتے اور سینہ بہ سینہ چلنے والے واقعات اور حافظے کی مدد سے نسلاً بعد نسلٍ منتقل ہونے والے فن پاروں پر ہی اردو نظم کی تاریخ کی اساس رکھنا پڑتی۔ اس طرح کے زبانی ماخذ اول تو صحت کے اعتبار سے ضعیف روایتوں کے زمرے میں شمار ہوتے، دوسرے ہمارے تخلیقی سفر کی داستان

ادھوری بھی رہ جاتی۔

بھلا ہو بیاضوں اور کشکولوں کا جو ذاتی شغف کی بنا پر تیار کئے گئے اور مرورِ ایام کا سامنا کرتے ہوئے صحیح سلامت ہم تک پہنچ گئے۔ اور تذکروں کا جنھوں نے نہ صرف ماضی کی تاریکیوں میں نہاں کوائف کو اپنے امن عافیت میں لے کر ہم تک پہنچایا بلکہ فن نقد و تبصرہ کے ابتدائی نقوش بھی فراہم کئے۔

تذکروں نے ذوق تجسس کو بیدار کرنے میں بھی بہت اہم رول ادا کیا اور قصرِ تحقیق کی تعمیر کے لئے استوار بنیادیں تیار کردیں۔ تذکرے نہ ہوتے تو تحقیق کی صورت آج کچھ اور ہی ہوتی۔

تذکروں نے جہاں ایک طرف کاروانِ تحقیق کو آگے بڑھانے کے لئے راہ ہموار کی وہیں دوسری طرف خود بھی موضوعِ تحقیق بن گئے۔ تذکرہ نگاروں سے بھی کہیں کہیں لغزشیں ہوئی ہیں۔ کاتبوں سے سہو قلم بھی ہوا ہے۔ ایک ہی واقعے کے سلسلے میں راویوں میں اختلاف بیان بھی نظر آجاتا ہے۔ اس لئے یہ بھی ضروری ہوگیا تھا کہ خود تذکروں کا باریک بینی کے ساتھ جائزہ لیا جائے اور اختلافات کی صورت میں استصواب کی راہ نکالی جائے۔'' (۱)

یاد رکھنے کی بات ہے کہ عربی شعرا کا پہلا تذکرہ تیسری ہجری کے اوائل میں قلمبند ہوا تھا۔ تب امرؤالقیس، زہیر بن سلمٰی، عبید بن ربیعہ، عمرو بن کلثوم، نابغہ زبیانی، کعب بن زہیر، حسان بن ثابت، اخکل بن زہیر اور فرزدق جیسے شعرا اپنی اہمیت ثابت کر چکے تھے۔ فارسی میں تذکرہ نگاری دیر سے شروع ہوئی یعنی شعرائے فارسی کا پہلا تذکرہ ساتویں ہجری میں لکھا گیا۔ تب رودکی، دقیقی، عنصری، فردوسی، فرخی، منوچہری، ازرقی، محمود سعد، ثناغزنوی، انوری، ظہیر فاریابی، خاقانی، نظامی گنجوی اور شیخ فریدالدین عطار کے جوہر کھل چکے تھے۔ شعرائے اردو کے اولین تذکروں میں میر کے ''نکات الشعرا'' گردیزی کے ''تذکرہ ریختہ گویان'' حمید اورنگ آبادی کے ''گلشن گفتار'' قائم چاندپوری کے ''مخزن نکات'' سرفہرست ہیں۔ لیکن شمالی ہند میں میر تقی میر کو پہلی بار شعرائے اردو کے تذکرے کی ترتیب کا فخر حاصل ہے۔ بعض یہ بھی کہتے ہیں کہ ''نکات الشعرا''، ''گلشن گفتار'' سے پہلے بھی کئی تذکرے مرتب ہو چکے تھے لیکن اس دعویٰ کی تصدیق اب تک نہیں ہو سکی ہے۔ ایک بات

(۱) ''شعرائے اردو کے تذکرے''، حنیف نقوی، پیش لفظ، ص ۲

بار بار دہرائی جاتی ہے کہ امام الدین نے بھی ایک تذکرہ اپنے معاصرین کے سلسلے میں قلم بند کیا تھا۔ لیکن یہ بات بھی اب تک تحقیقی طور پر قبول نہیں کی گئی ہے۔ ''تذکرہ خان آرزو'' تو فارسی کا تذکرہ ہے اس لئے اسے نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔ بعض تذکرہ سودا کو ''نکات الشعرا'' سے پہلے کی کتاب تسلیم کرتے ہیں لیکن یہ بھی صحیح نہیں ہے۔ اسی طرح سے دوسرے تذکروں کی روایت بھی مشکوک رہی ہے۔ یہ ایک خوش آئند بات تھی کہ تذکرے ایک ہی جگہ نہیں لکھے گئے بلکہ مختلف مراکز پر یہ سلسلہ جاری رہا۔ لیکن ان تمام میں میر تقی میر کے ''نکات الشعرا'' کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ حالانکہ یہ فارسی میں ہے۔ لیکن دراصل یہ اردو شعرا سے متعلق ہے۔ میر کی دوسری کتابیں ''ذکر میر'' اور ''فیض میر'' بھی یادگار ہیں۔ واضح ہو کہ تذکرہ ''نکات الشعرا'' ۱۸۱۰ء میں رقم کیا گیا تھا۔ یوں تو اس کے بہت سے عیوب گنوائے جاتے ہیں۔ لیکن اس امر سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ جس طرح موصوف نے سیرت و شخصیت کے مرقعے سامنے لائے ہیں وہ انہیں کا حصہ ہے۔ ٹھیک ہے کہ میر نے ایک دو ہی شعرا کو اہم گردانا ہے لیکن ان کی پسند اور ناپسند کا بھی کچھ جواز ہے، جس کی طرف توجہ نہیں کی گئی ہے۔ دراصل شعریات کی پوزیشن وہاں واضح ہوتی ہے جہاں سیرت و شخصیت کے علاوہ میر نے کلام کے معائب و محاسن پر بھی نگاہ ڈالی ہے۔ یہ ٹھیک ہے کہ انہوں نے تقریباً چوسٹھ شاعروں کے حالات لکھے لیکن ان کی شاعری کے حسن و قبح پر روشنی نہیں ڈالی۔ جس کسی کے بارے میں رائے قائم کی ہے وہ تاثراتی انداز رکھنے کے باوجود موصوف کی ناقدانہ نگاہ پر دال ہے۔ حنیف نقوی کے مطابق:-

> ''میر صاحب فارسی کی مانوس و شگفتہ تراکیب، صنعتوں کے بے تکلف استعمال، صفائی بیان و شستگی، بندش اور فصاحت و بلاغت کے اصول و آداب کی پاسداری کو لوازمات شاعری تصور کرتے تھے۔ انہوں نے شاعری کے لئے ذوق سلیم کی اہمیت پر ہی زور دیا ہے۔ شاعری ان کے نزدیک اکتسابی فن نہیں، ایک فطری ملکہ اور وہبی عطیہ ہے۔ بغیر طبعی مناسبت کے محض مشق و ممارست کی بنیاد پر کوئی شخص کامیاب شاعر نہیں بن سکتا۔ فارسی تراکیب کے استعمال کے سلسلے میں شاعر و غیر شاعر کی تفریق اسی طرف اشارہ کرتی ہے۔ علاوہ بریں وہ شاعری کو محض گل و بلبل کی داستان سرائی تک محدود رکھنا پسند نہیں کرتے۔ لیکن جہاں تک زبان کا تعلق ہے اسے ان کے نزدیک برگ گل کی طرح پاکیزہ و رنگین ہونا

چاہئے...... بلندیٔ فکر اور شعر کی اثر آفرینی و تہہ داری کے علاوہ (جن کی طرف اوپر کے اقتباس میں اشارہ کیا گیا ہے) نو بہ نو خیالات تک رسائی اور تازہ بہ تازہ مضامین و معانی کی تلاش میں میر صاحب کی نظر میں بڑی اہمیت رکھتی ہے...... صحت الفاظ اور صحت محاورات کا خیال رکھنا بھی میر صاحب کے نزدیک نہایت ضروری ہے۔''(۱)

کون کہہ سکتا ہے کہ ایسے خیالات شعریات سے تعلق نہیں رکھتے۔ دراصل یہی وہ بنیادیں ہیں جن پر مزید توجہ کی گئی اور نئے امکانات پیدا کئے گئے۔ تفصیلی امور زیر بحث آتے رہے اور باضابطہ شعریت ارتقائی سفر سے گزرتی رہی۔ دوسرے تذکروں نے بھی اہم رول انجام دئے ہیں۔ ایسی کاوشوں کو سرسری تو کہہ سکتے ہیں لیکن ان کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ کتنے ہی تذکرے سامنے آتے رہے جن کی تفصیل یہاں پیش کرنا طوالت کا باعث ہے۔ بعض باتیں ایسی ہیں جن پر تھوڑی سی گفتگو ہونی چاہئے۔ کہا جاتا ہے کہ ''نکات الشعرا'' کے زمانہ ترتیب سے پہلے درد کے یہاں مجلس ریختہ گویان منعقد ہوا کرتی تھی۔ تذکرے میں اس کا ذکر ہے اور اس سے اس کی اہمیت کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ یہ فروعی بات ہے کہ مجلس ریختہ گویان کو ''نکات الشعرا'' میں مجلس خانۂ بندہ سے تعبیر کیا گیا۔ اسی طرح ''گلشن گفتار'' تالیف خواجہ حمید اورنگ آبادی ''گلشن راز'' (تذکرہ ریختہ گویان) سید فتح علی حسینی گردیزی وغیرہ میں کئی ایسے بیانات مل جاتے ہیں جن کی طرف آج بھی توجہ کی جاتی رہی ہے۔ قائم چاند پوری کی ''مخزن نکات'' کی بھی اہمیت سے انکار کرنا مشکل ہے۔ اسی طرح ''چمنستان شعرا'' سے ''گلشن سخن'' تک کتنے ہی تذکرے قلمبند ہوئے جو اردو شعریات کے بہتر سے بہتر پہلوؤں کی تفصیلات میں ممد و معاون ہیں۔ لیکن اگر اردو تذکروں کے نقطۂ عروج کی تلاش ہو تو بہت آسانی سے محمد حسین آزاد کی ''آب حیات'' کی طرف اشارہ کرنا آسان ہوگا۔ سبھی جانتے ہیں کہ آزاد کی ذہنی تشکیل عربی اور فارسی روایات سے ہوئی تھی۔ انہوں نے ان دونوں زبانوں کی مستحسن روایات کا فائدہ اٹھایا ہے۔ لیکن ان کی ایک حیثیت ناقد کی بھی تھی۔ آج کی تنقید نگاری کی روش اگر ہے اور وہ نکات آج ہم تلاش کرنے پر اصرار کرتے ہیں وہ محمد حسین آزاد کے یہاں تفصیلی طور پر نہیں مل سکتے۔ انہوں نے بیک وقت ادبی مورخ کا بھی کام انجام دیا ہے اور سوانح نگار کا بھی۔ ان کی دوسری کتابیں مثلاً ''نگارستان فارس''، ''سخن دان فارس'' اور

---

(۱) ''شعرائے اردو کے تذکرے''، حنیف نقوی، ص ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹

''لکچرز'' پر نگاہ رہے تو ان کے بہت سے اوصاف از خود نمایاں ہو جائیں گے۔ آزاد نے شعر کو جس طرح سمجھا ہے وہ کئی رخ رکھتے ہیں۔ ایک تو وہ اسے مابعد الطبیعاتی شئے باور کرتے ہیں تو دوسری طرف وہ اس کے اخلاقی پہلو بھی تلاش کرتے نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ایسے خیالات کو رد کرتے ہیں جو اخلاقیات کو زک پہنچاتے ہوں۔ گویا صالح قدریں ان کے یہاں شاعری کے جزو ہیں۔ انہوں نے شعرا کے احوال لکھتے وقت قصہ گوئی بھی کی ہے۔ ان کے خدوخال ابھارنے میں تخلیقی روش بھی اختیار کی ہے اور کلام پر تبصرہ کرنے میں اپنے جذبے اور بیان کو ہم آہنگ کرنے میں تخلیقی جوت بھی پیدا کی ہے۔ اس ضمن میں ابوالکلام قاسمی نے ''مشرقی شعریات اور اردو تنقید کی روایات'' میں بعض تفصیلی امور سے بحث کی ہے۔ جن کی طرف توجہ کرنا یہاں ممکن نہیں لیکن میں بس اتنا کہوں گا کہ آزاد کی ''آب حیات'' وہ کتاب ہے جس کی طرف بار بار رجوع کرنا ہمیشہ ناگزیر رہے گا۔ ''آب حیات'' کے ادبی اور شعری تصورات جو بھی ہوں اور اس میں جتنے بھی کیڑے نکالے جائیں لیکن اس امر سے کیسے انکار ہو سکتا ہے کہ آگے کی تنقید اور ادبی تاریخ کے لئے جو بیج انہوں نے بویا وہ آج ثمر دار درخت بن کر ہمارے سامنے ہے۔ اردو کے سلسلے کی کوئی بھی بوطیقائی بحث اس کے حوالے کے بغیر ممکن نہیں۔ کلیم الدین احمد اگر آزاد میں کوئی تنقیدی بصیرت نہیں پاتے تو خود موصوف کی بصیرت پر ایک سوالیہ نشان لگتا نظر آتا ہے۔ بہر طور، بعض شعریات کے موضوعات جس طرح ''آب حیات'' میں درج ہیں انہیں نکتہ بہ نکتہ بیان کرنا ضروری نہیں لیکن چند امور پر نظر ڈالنے سے خود کو روکنا بھی ادبی بددیانتی ہوگی۔ میں نے ہی اپنی کتاب ''تاریخ ادب اردو'' میں اس کا اظہار کیا ہے کہ آزاد نے شاعری کے رموز و نکات سے خوب خوب بحث کی ہے۔ بعض امور پر لکچر دئے ہیں جن سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ وہ قدیم عاشقانہ شاعری کے دلدادہ نہ تھے۔ وہ نیچرل شاعری کے علمبردار بن گئے۔ انہیں احساس تھا کہ حد درجے کا مبالغہ شاعری کو پھیکا کرنے کے لئے کافی ہے۔ خواہ مخواہ کی صنعت گری بھی شاعری کا عیب ہے۔ اس پس منظر میں وہ نظمیں کہتے رہے۔ ان کا اپنا بیان ہے:-

> ''وہ کیا؟ مضامین عاشقانہ ہیں جس میں وصل کا کچھ لطف بہت سے حسرت و ارماں، اس سے زیادہ ہجر کا رونا، شراب، ساقی، بہار، خزاں، فلک کی شکایت اور اقبال مندوں کی خوشامد ہے...... افسوس یہ ہے کہ ان محدود دائروں سے ذرا بھی نکلنا چاہیں تو قدم نہیں اٹھا سکتے یعنی اگر کوئی واقعی سرگذشت یا علمی

مطلب یا اخلاقی مضمون نظم کرنا چاہے تو اس کا بیان بدمزہ ہو جاتا ہے...... ان محدود احاطوں میں جو کچھ موجود ہے وہ ڈیڑھ سو برس سے آج تک بڑے بڑے سحرالبیان فصیحوں نے شام کو صبح اور صبح کو شام کر کے پیدا کیا ہے......''

تذکروں کا تذکرہ ختم کیجئے تو فوراً خواجہ الطاف حسین حالی ذہن میں آجاتے ہیں۔ ان کی ایک حیثیت شاعر کی بھی ہے اور دوسری نقاد کی۔ وہ جدید نظم کے بانی بھی سمجھے جاتے ہیں۔ وہ ایک سوانح نگار کی حیثیت سے بھی معروف ہیں اور ان کی کتابیں زندہ اور تابندہ ہیں۔ لیکن ''مقدمۂ شعر و شاعری'' کی جو اہمیت ہے اسے کبھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے اس لئے کہ باضابطہ تنقید نگاری کی یہ پہلی مضبوط اینٹ ہے جس پر بعد میں بڑی بڑی عمارتیں تعمیر کی گئی ہیں۔ میں نے ایک مضمون میں اس کا اظہار کیا تھا کہ سب سے پہلے یہ بات ذہن میں رکھنی چاہئے کہ حالی کے یہاں ہر معاملے میں شائستگی کا پہلو مقدم رہا ہے ان کے یہاں افراط و تفریط نہیں ہے۔ لہذا ان کی بوطیقا میں توازن کی بڑی اہمیت ہے اور یہ توازن یوں پیدا ہوتا ہے کہ وہ تمام انسانی عوامل کو اخلاقی رویے کے پس منظر میں دیکھتے ہیں۔ چنانچہ تاریخ اور فلسفے سے ان کی گہری واقفیت ان کے اپنے اخلاقی رویے پر حاوی نہیں ہوتی اور وہ ایک ایسے شعور کے علمبردار بن جاتے ہیں جس کی ضرورت انسانی زندگی میں ہمیشہ رہتی ہے۔

اس بات پر بڑا زور دیا گیا ہے کہ حالی جس طرح تخیل کی بحث کرتے ہیں وہ اپنی تمام تر کمزوریوں کا گویا بھید کھولتے ہیں۔ اس لئے کہ ان کی واقفیت کولرج سے نہیں تھی اور ان کا علم لارڈ میکالے تک محدود تھا۔ لیکن حالی نے تخیل کی جس طرح بحث کی ہے وہ اپنے دائرے میں اہم ہے ٹھیک ہے کہ وہ Imigination اور Fancy کے خانے نہیں رکھتے اور ان کی باریکیوں پر نگاہ نہیں ڈالتے۔ لیکن یہ بھی سچ ہے کہ آج ان اصطلاحوں پر جس طرح بحث ہو رہی ہے یا ہو سکتی ہے وہ کلیم الدین احمد کے زمانے کی تنقید کے بہت آگے ہے۔ اس لئے کہ تخیل جن امور سے عبارت ہے ان کی تفصیل تو کولرج کے یہاں بھی نہیں ملتی۔ نئے علوم نے اس تصور کا دائرہ بہت وسیع کر دیا ہے اور جیسے جیسے بحث آگے بڑھتی جاتی ہے حالی کے ابتدائی تصورات کا استحکام باقی رہتا ہے۔ اس کی بحث آگے بھی آئے گی۔

وہ شاعری کو حقائق کا ایک آئینہ سمجھتے ہیں اور یہ بحث بہت دور تک جاتی ہے، ہم بلا جھجک ارسطو تک پہنچ سکتے ہیں اور اس کی بوطیقا کا عکس بھی تلاش کر سکتے ہیں۔ لیکن کیا ایسا نہیں ہے کہ حالی

واردات کو تجربے کی سطح پر دیکھنے کے حامی نظر آتے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ انکے یہاں ہر خیال تجربے کی سی اہمیت نہ رکھتا ہو لیکن جس طرح انہوں نے موضوعات گنوائے ہیں ان سے تو یہی اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ایک موقع کی شاعری کو دوسرے موقع کی شاعری سے ہم آمیز نہیں کرتے بلکہ واقعات و حالات کے دائرے میں شعری تخلیق کا جواز پیش کرتے ہیں، ایسا جواز جو پیروڈی کی سی کیفیت نہ رکھتا ہو بلکہ موقع کے عین مطابق ہو، جہاں وہ صدر اسلام کی شاعری کی طرف راغب ہوتے ہیں وہاں نہ صرف انہیں شعری تنوع کا احساس ہوتا ہے بلکہ سچے جوش اور ولولے کا بھی۔ جدید شعری رویے میں جوش اور ولولے کو Contain کرنے کی تلقین کی جاتی ہے۔ لیکن یہاں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہئے کہ ان عناصر کے بغیر شعری آہنگ ہمیشہ بے نمک معلوم ہوتا ہے۔ جہاں حالی ہو بہو تصویر کھینچنے کی بات کرتے ہیں وہاں Creativity سے انحراف کا سبق نہیں دیتے بلکہ فطری انداز اختیار کرنے کی طرف راغب کرتے ہیں اور یہ انداز ہر زمانے میں پسند کیا جا سکتا ہے۔ جدید ترین تنقید بتاتی ہے کہ الفاظ اور خیال سے جو بھی شاعری تخلیق ہوگی اس میں اتنے Gaps ہوں گے کہ نئی تفہیم کی صورت پیدا ہوتی رہے گی۔ بہر طور، حالی نے جن نکات پر شاعری کی بوطیقا تشکیل کی وہ مغرب کا چربہ نہیں ہے، ہاں مغرب سے انہیں روشنی ملتی رہی ہے چاہے روشنی جتنی بھی مدھم رہی ہو، لیکن انسانیت، اخلاق اور سماجی احوال جو ان کے ذہن کی بنیادی لکیریں ہیں کہیں بھی متاثر نہیں ہوتیں، لہذا مغرب کے بھرپور علمی کیف و کم سے ان کی حاشیائی واقفیت پر طنز زن ہونا اپنی ہی تجزیاتی صلاحیت کو مشکوک بنانا ہے۔

حالی بڑی وضاحت سے کہتے ہیں کہ شاعری کا ملکہ بیکار نہیں ہے، اس کی تاثیر مسلم ہے، سیاسی معاملات میں بھی اس سے مدد لی جا سکتی ہے۔ شاعری اور سیاست کا کیا تعلق ہے یا ہو سکتا ہے، بحث طلب امر ہے لیکن حالی کے نقطہ نظر کی تفہیم کے لئے موصوف کے ان تصورات پر توجہ کرنی چاہئے جو شعر کی عظمت کے باب میں ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:۔

> ''وہ (شاعری) ہم کو محسوسات کے دائرہ سے نکال کر گزشتہ اور آئندہ حالتوں کو ہماری موجودہ حالت پر غالب کر دیتا ہے۔ شعر کا اثر محض عقل کے ذریعہ نہیں بلکہ زیادہ تر ذہن اور ادراک کے ذریعہ اخلاق پر ہوتا ہے، بس ہر قوم اپنے ذہن کی جودت اور ادراک کی بلندی کے موافق شعر سے اخلاق فاضل اکتساب کر سکتی ہے۔''

حالی نے شاعری کے حوالے سے سادگی، اصلیت اور جوش کی باتیں کی ہیں۔ان کی وضاحت بہت سے مخالف رویے کا باعث بنی ہے، لیکن ان کی حقیقی معنویت کا احساس کرنا ہے تو وارث علوی کا طویل مضمون ''حالی: مقدمہ اور ہم'' کی طرف رجوع کیجئے۔موصوف کا یہ عالمانہ مضمون اب کتابی صورت میں بھی شائع ہو چکا ہے۔حالی کے بارے میں وارث کا مطالعہ تجزیاتی، تحلیلی اور عملی ہے جس میں حالی کے تمام تر تصورات کھل کر سامنے آگئے ہیں۔انہوں نے حالی کے بیانات کو علمی انداز میں دیکھنے کی کوشش کی ہے اور وہ تناظر پیش کیا ہے جس سے حالی کا چہرہ مسخ نہیں ہوتا بلکہ پوری تابانی سے سامنے آتا ہے۔یہاں اقتباسات درج کر کے اپنے اس مضمون کو بوجھل نہیں بنانا چاہتا، لیکن یہ کہتا چلوں کہ پورا مضمون نہ صرف قابل مطالعہ ہے بلکہ تفہیم حالی کا وقیع ترین سرمایہ ہے۔ وارث نے حالی کے ان تصورات کو بھی ابھارنے کی کوشش کی ہے جو اصناف کے باب میں ''مقدمہ'' کی زینت ہیں، جن کی تفصیل میں جانا طوالت سے خالی نہیں ہے اور باریک تجزیہ کا متقاضی ہے، جس کا یہاں موقع نہیں۔

لیکن ایسے تمام مباحث اس امر پہ دال ہیں کہ حالی نے جو بھی شعریات مرتب کی وہ ایک طرف عربی اور فارسی سے مستعار ہے تو دوسری طرف انگریزی سے۔حالی کا خیال تھا کہ شاعر کچھ مخصوص خصوصیات رکھتا ہے جو غیر شاعر کے یہاں نہیں ہوتیں۔چنانچہ شاعر تخیل سے کام لیتا ہے، کائنات کا مطالعہ ایک خاص انداز سے کرتا ہے اور الفاظ کی پرکھ بھی وہ ایک انفرادی طور پر کرتا نظر آتا ہے۔اس بات کا بار بار احساس دلایا جاتا ہے کہ کولرج نے جس طرح تخیل کی تعریف کی تھی (وضاحت کے لئے دیکھئے انگریزی بوطیقا) اس کا عکس محض حالی کے یہاں پایا جاتا ہے۔اس کی وجہ یہ بتائی جاتی ہے کہ وہ کولرج کے خیالات کا اپنی کم علمی کی وجہ سے احاطہ نہیں کر سکے اور جس طرح کولرج نے فینسی (Fancy) اور امیجینیشن (Imagination) میں تفریق کی تھی وہ صورت ان کے یہاں نہیں ملتی۔یہ بات سچ بھی ہے لیکن آج تخیل پہ جو گفتگو ہو رہی ہے وہ بیحد پیچیدہ ہے۔لہذا اس ضمن میں صرف اتنا کہا جا سکتا ہے کہ کیا یہ کم ہے کہ حالی نے تخیل کو اپنے حدود میں سمجھنے کی کوشش کی اور شاعری کے حوالے سے اسے ایک جزدِ باور کیا۔یہاں واضح ہونا چاہئے کہ اپنے تمام تر مشرقی و مغربی اکتسابات کے باوجود حالی کے یہاں شاعری کا حسن و قبح ان کے اپنے نقطہ نظر کی دین ہے۔ یہ اور بات ہے کہ مقصدیت کا جو تصور عربی اور فارسی میں کہیں کہیں درج تھا حالی اس کو نہ بھول سکے۔ حالی مبالغہ کی اہمت پر زور دیتے ہیں اور شاعری میں دروغ گوئی جس طرح در آتی ہے اسے بھی نگاہ

میں رکھتے ہیں۔ لیکن ایسے تمام معاملات میں حالی کا نقطہ نظر اخلاق سے الگ نہیں ہوتا۔ دراصل حالی نے جو بوطیقا مرتب کی ہے وہ ایک طرف مخصوص زبان سے عبارت ہے۔ بیان کے انداز پر بھی وہ توجہ کرتے ہیں۔ بلاغت کے امور ہمیشہ ان کی نگاہ میں ہوتے ہیں۔ عربی اور فارسی کی بوطیقائی بحث میں ہم اس پر زور دیتے آئے ہیں کہ کس طرح بلاغت کا نظام ان دونوں کی شعریات کا جزو خاص رہے ہیں۔ لہٰذا اس باب میں تفصیلی گفتگو کی ضرورت نہیں، بس اتنا کہا جا سکتا ہے کہ موصوف نے جس طرح شاعری کا مقدمہ قائم کیا ہے وہ اردو شعریات کی بحثوں میں تقریباً ناگزیر ہے۔ ویسے ان کے خلاف اور ان کے حق میں پہلے بھی بہت کچھ لکھا جاتا رہا ہے اور اب بھی لکھا جا رہا ہے۔ اس لئے میں ان کے نقطۂ نظر کی بحث کو مزید طول دینا نہیں چاہتا اور اس امر کا اعادہ بھی نہیں کرنا چاہتا کہ کس طرح کلیم الدین احمد نے ان کی شعریات کی دھجیاں اڑائی ہیں۔ جہاں کلیم الدین احمد پر گفتگو ہوگی وہاں اشارے کنایے میں کچھ باتیں کہی جائیں گی۔

حالی کے مقابلے میں امداد امام اثر کا مطالعہ زیادہ وسیع تھا۔ انہوں نے اپنی کتاب ''کاشف الحقائق'' میں کتنی ہی اہم باتیں لکھی ہیں۔ ان کی نگاہ صرف اردو شعر و ادب پر نہ تھی بلکہ فارسی و عربی کے علاوہ عالمی تناظر ان کی جولانگاہ تھا۔ میں نے ان کے ذہن کو قاموسی کہا ہے، یہ غلط نہیں ہے، مجھے اب بھی اس کا احساس ہے کہ ''کاشف الحقائق'' کو اردو والوں نے وہ اہمیت نہیں دی جو اس کا حق تھا۔ اثر نے یہ تاریخی کتاب لگ بھگ اسی وقت لکھی جب ''مقدمہ شعر و شاعری'' اشاعت پذیر ہو رہی تھی، شعریات کی بحث میں ''مقدمہ'' ہمیشہ مقدم رہا ہے۔ مجھے اس کا گلہ نہیں ہے، لیکن ''کاشف الحقائق'' کو جس طرح نظر انداز کیا گیا وہ اردو تاریخ و تنقید کا بہت بڑا سانحہ اور المیہ ہے۔ اس کتاب میں اردو کی شعری صنفوں کے محاسن و عیوب پر مباحث تو ہیں ہی، عربی و فارسی روایات سے ان کا مقابلہ و موازنہ خاصے کی چیز ہے۔ پھر عالمی سطح کے بعض شاعروں اور فنکاروں سے بحث یا تعارف اس کتاب کے اختصاصی اہمیت اور انفرادیت پر دال ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ امداد امام اثر کی کتاب ''کاشف الحقائق'' کا ذکر سرے سے ہوتا ہی نہیں ہے۔ ہوتا ہے، لیکن اک نگاہ غلط انداز کے طور پر۔ ایک زمانہ پہلے ''کاشف الحقائق'' دو جلدوں میں چھپی تھی، پھر ایسا سناٹا رہا کہ اہل نظر کی کجی یا تعصب کا المیہ ازخود سامنے آ جاتا ہے۔

امداد امام اثر نے شاعری اور موسیقی کے باب میں اپنے خیالات رقم کیے۔ اس ضمن میں موزونی و ناموزونی اصوات، موسیقی کا کیوں کر اثر انسان پر ہوتا ہے، موسیقی اور غنا کا فرق، موسیقی

کے لئے وفور قابلیت کی حاجت، امیر زادوں کا مذاق غنا، موسیقی قانون فطرت پر مبنی ہے۔ طیور نواسنج فطری ماہر موسیقی ہیں۔ بعض حیوانات پر بھی موسیقی کا اثر پیدا ہوتا ہے۔ موسیقی کی اس تفصیلی بحث میں شاعری کا ذکر ضمنی طور پر ہوا ہے اس لئے ایسا محسوس ہوتا ہے موسیقی پر یہ الگ ہی باب ہے۔ موسیقی اور شاعری کے ربط کے سلسلے میں آج کتنے ہی نئے خیالات پیدا ہوئے ہیں بلکہ بعضوں کا تو یہ بھی خیال ہے کہ تمام فنون کی غایت یہ ہے کہ موسیقی بن جائے۔ لیکن یہاں امداد امام اثر کو جس بات سے تعلق ہے وہ یہ ہے کہ فنون میں موسیقی ہی ایک ایسا فن ہے۔ جس کے اثرات صرف انسانوں تک محدود نہیں ہیں۔ امداد امام اثر موسیقی اور غنا میں فرق کرتے ہیں۔ انہیں احساس ہے کہ موسیقی کا حصول اور اس کے اسرار و رموز سے واقفیت انتہائی مشکل کام ہے۔ اس کے برخلاف غنا ایک سطحی سی چیز ہے۔ جس کا اثر انسان کے سطحی جذبوں پر ہوتا ہے۔ امداد امام اثر کو پہلے ہی یہ احساس تھا کہ مصوری ایک قسم کی شاعری ہے۔ اس لئے کہ یہ بھی رضا الٰہی کی نقل صحیح ہے۔ صرف فرق یہ ہے کہ یہ نقل نقوش اور قلم کاریوں کے ذریعہ سے ظہور میں آتی ہے۔ آج جب کہ (کنکریٹ شاعری) کو شاعری کے زمرے میں رکھا جا رہا ہے اور تصویروں کے ذریعہ شاعری کی جا رہی ہے۔ فنون کے باب میں اثر جس طرح نقل کی باتیں کرتے ہیں وہ ارسطو کے مطالعے پر مبنی ہے لیکن وہ اسی ضمنی تفصیلات سے گریز کرتے ہیں۔

مصوری کی بحث کے بعد امداد امام اثر پھر شاعری کی طرف واپس آتے ہیں اور اپنی اس تعریف کی توثیق کرتے ہیں جو لکھ آئے ہیں۔ انکے خیال میں اس دنیا کی دو حیثیتیں ہیں۔ ایک عالم خارج ہے اور دوسرا عالم باطن۔ عالم خارج سے مراد وہ عالم ہے جس کی ترکیب میں مادہ داخل ہے اور جس کی ترکیب میں مادہ داخل نہیں ہے وہ عالم باطن ہے۔ ان امور کی وضاحت کے بعد اثر شاعری کی تقسیم از روئے تقاضائے مضامین کرتے ہیں۔ ایسی شاعری جس کا تعلق ان کے الفاظ میں عالم خارج سے ہے اسے Objective شاعری کہتے ہیں اور جس کا تعلق ذہن سے ہے اسے Subjecitive کہتے ہیں۔ انکے الفاظ میں:-

> ”اول قسم کی شاعری راقم خارجی رکھتا ہے ایسے بیانات پر مشتمل ہوتی ہے جن سے عالم فی الخارج کے معاملات پیش نظر ہو جاتے ہیں۔ اس قسم کی شاعری میں اکثر بیانات، ارم، بزم، جلوس، فوج، تزک، احتشام، باغ، قصور، چمن، گلزار، سبزہ زار، لالہ زار، جبال، بحور، صحرا، دشت، بیابان، ریگستان، خارستان، جنگل، برف، شفق

، ہوا، برق، باراں، سیل، چشمے، سحر، شام، روز، شب، شمس، قمر، سیارے، قطب، بروج وغیرہ ودیگر خارجی اشیا کے متعلق ہوتے ہیں۔ بعض شعرا میں اس قسم کی شاعری کی صلاحیت ایسی دیکھی جاتی ہے کہ ان کے بیان سے معاملات خارجیہ کی تصویر آنکھوں کے سامنے پھرنے لگتی ہے اور جو لطف اعلیٰ درجہ کے مصور کی قلم کاریوں سے اٹھتا ہے وہی ان کے بیان سے پیدا ہوتا ہے۔ یورپ میں اس رنگ کے شاعر کی مثال انگریزی شاعروں میں سر والٹر اسکاٹ اور اردو شاعروں میں کسی قدر نظیر اکبر آبادی ہے۔" (۱)

Objective شاعری کی تعریف امداد امام اثر اس طرح کرتے ہیں:۔

" جس کو راقم داخلی موسوم کرتا ہے، تمام تر ایسے مضامین سے متعلق ہوتی ہیں جس کو سراسر امور ذہنیہ سے سروکار رہتا ہے۔ یہ شاعری انسان کے وقائع داخلیہ اور واردات قلبیہ کی مصوری ہے۔ اس رنگ کے بھی ممتاز شعرا یورپ اور ایشیا میں گزرے ہیں۔ منجملہ ان کے انگریزی شعرا میں لارڈ بائرن ہے اور اردو شاعروں میں میر تقی میر اس رنگ کے شاعروں نے اگر عشق کو بیان کیا ہے تو عشق کی تصویر سامنے لا کر کھڑی کر دی ہے۔ اسی طرح اگر انہوں نے غم، غصہ، رنج، ملال، افسوس، حسد، بغض، رشک، محبت، عداوت، رغبت، نفرت وغیرہ وغیرہ کو حوالۂ قلم کیا ہے تو ایسے امور ذہنیہ کے بیان میں مصور کی قلم کاری کا لطف دکھایا ہے۔" (۲)

Subjective اور Objective شاعری کی یہ بحث امداد کی اولیات میں سے ہے۔ ان سے پہلے شاعری کی اس واضح دو قسموں پر اردو میں کسی نے توجہ نہیں کی تھی۔ یہ اور بات ہے کہ شاعری کی یہ بنیادیں یا سطحیں آج کی تنقید کی واضح شعریات ہیں۔

اثر نے اس بات کی وضاحت کی ہے کہ شاعری کا مدار اس بات پر ہے کہ شاعر کے خارجیہ اور امور ذہنیہ کس حد تک تیز ہیں۔ ایسے شعرا جنہوں نے داخلی و خارجی تقاضوں کو ملحوظ رکھا ہے اور جن کو ان کا صحیح ادراک ہے وہی اہم شاعر بن سکتے ہیں۔

---

(۱) " کاشف الحقائق"، امداد امام اثرؔ، مرتب راقم الحروف، جلد اول، ص ۷۲

(۲) ایضاً ص ۷۳

اثر رعایت لفظی، مبالغہ پردازی، صنائع، پست خیالی، مکروہ مضامین، بدمذاقی، جدید وغیرہ جیسے امور زیر بحث لاتے ہیں۔ موصوف کا خیال ہے کہ رعایت لفظی کا براہ راست شاعری سے کوئی تعلق نہیں ہے، ہاں اگر یہ بے تکلف طریقے پر کسی شعر میں پیدا ہو جائے تو اور بات ہے۔ مگر بہ تکلف رعایت لفظی کا التزام صرف ناپسندیدہ ہی نہیں بلکہ سچی شاعری کے منافی ہے۔ اسی طرح غیر فطری مبالغہ پردازی بھی کوئی پسندیدہ امر نہیں۔ موصوف کا خیال ہے کہ فطری شاعری میں مبالغہ پردازی کی کوئی حاجت نہیں۔ اثر کے اکثر خیالات یا آرا پر تفصیلی ڈسکورس قائم کیا جا سکتا ہے، جس کا یہ محل نہیں ہے۔

اثر شاعری کا یہ پہلو زیر بحث لاتے ہیں کہ کیا شاعری ایک امر طبعی ہے اور یہ چونکہ فطری امر ہے اس لئے انسان سے کبھی الگ نہیں ہو سکتی۔

اثر اغراض شاعری سے بھی بحث کرتے ہیں اور لکھتے ہیں کہ شاعری ایک امر فطری ہے تو اس سے اغراض انسانی کا کم و بیش طور پر تعلق رکھنا بھی خالی از فطرت نہیں ہے۔ لیکن وہ اس بات کا بھی احساس رکھتے ہیں کہ زمانہ کے لحاظ سے انداز شاعری میں فرق آتا رہا ہے اور اس کے اغراض بدلتے رہے، اور وہ اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ ہر چند کہ شاعری نے اپنے لباس بدل دئے ہیں اور اس کے خد و خال میں بھی فرق آگیا ہے، لیکن وہ معزول نہیں ہوئی ہے۔ شاعری انسان کا جو کام پہلے کرتی تھی وہ آج بھی کر رہی ہے اور کرتی رہے گی۔

اثر ہومر کی قابلیت شاعری پر زور دیتے ہیں اور اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ ہومر کی تعریف ممکن نہیں۔ وہ اسے ''شاعر جادو بیاں'' کہتے ہیں۔ انہیں اس کا بھی احساس ہے کہ ہومر معاملات خارجیہ اور ذہنیہ دونوں ہی کے اظہار میں قادر تھا۔ لیکن یہ عجیب بات ہے کہ امداد امام اثر ہومر کو انیس پر فوقیت دینے کے لئے ہرگز تیار نہیں۔ حالانکہ موصوف نے ورجل، فردوسی، ویاس اور بالمیکی سبھوں سے اسے افضل بتایا ہے بلکہ اسے ابوالشعرا جیسے لقب سے نوازا ہے۔

رزمیہ شاعری کی بحث کے بعد امداد امام اثر (بزمی شاعری) کا ذکر چھیڑتے ہیں۔ بزمی شاعری سے ان کی مراد لیرکس (Lyrics) ہے جسے وہ غزل سرائی بھی کہتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ یورپ کے لیرکس کی وہی حالت ہے جو غزل سرائی کی ہے۔

کامیڈی اور ٹریجڈی کی بحث کو طول دیتے ہوئے امداد امام اثر اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ فارسی اور اردو کی مثنویاں کامیڈی اور ٹریجڈی کا پیرایہ رکھتی ہیں۔ اس باب میں انہوں نے جن

مثنویوں کا تذکرہ کیا ہے ان میں مثنوی یوسف زلیخا، مثنوی میر حسن، مثنوی شیریں فرہاد، مثنوی لیلیٰ مجنوں اور راسخ کی مثنوی راز و نیاز وغیرہ ہیں۔

لیرکس (Lyrics)، ایپک (Epic) اور ڈرامہ سے بحث کرنے کے بعد اثر نے ڈیڈکٹیو (Dedactive) شاعری (مدح وقدح کی شاعری) سے گفتگو کی ہے۔ Dedactive شاعری کی تعریف کرتے ہوئے اس کا تعلق نصائح و پند وغیرہ سے واضح کیا ہے۔ اثر لکھتے ہیں کہ ایسی شاعری کی مثالیں سعدی، سنائی، رومی وغیرہ کے یہاں کثرت سے ملتی ہیں۔

''کاشف الحقائق'' کی جلد اول کی تفصیلی جائزے سے کئی باتیں از خود واضح ہو جاتی ہیں۔ مثلاً یہ کہ امداد امام اثر کا ذہن انسائکلو پیڈیائی تھا۔ وہ قابل لحاظ ممالک کے شعری روایات سے آگاہ تھے اور ان کے اہم شعرا کی کارگزاریوں سے وہ باخبر تھے۔ یہ ممکن ہے کہ آج کی علمی و تنقیدی روشنی میں ان کے خیالات وزنی نہ معلوم ہوں یا ان کی اطلاعات معتبر نہ ٹھہریں، پھر بھی جتنے امور پر انہوں نے نگاہ ڈالی ہے ان کا احاطہ تو آج بھی نہیں ہو سکا ہے۔ اس طرح شعریات کے ضمن میں ان کی رایوں سے اختلاف کیا جا سکتا ہے۔ بلکہ اختلاف کیا جائے گا ہی لیکن یہاں بھی انہیں داد دینی پڑے گی کہ انہوں نے بعض بنیادی امور پر توجہ کی۔ بعض ایسے نکات بھی زیر بحث لائے جو حالی کے مقدمے میں بھی نہیں ملتے۔ بہر حال، اب میں ''کاشف الحقائق'' کی دوسری جلد پر تنقیدی و تجزیاتی نگاہ ڈالتا ہوں جس میں اثر غزل کے لغوی معنی سے بحث کرتے ہیں۔ پھر اس کے کیف و کم پر روشنی ڈالتے ہیں اور اس کے بعد غزل گوئی کے لئے بعض ہدایت نامے درج کرتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ ہدایت نامے غزل گوئی کا منشور ہیں، جنہیں ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ اثر کے نقطہ نظر سے غزل گوئی کے لئے ان کے دیئے ہوئے بیس نکات ضروری ہیں بھی کہ نہیں ان پر الگ الگ بحث کی جا سکتی ہے۔ لیکن جن امور پر انہوں نے خاصا زور دیا ہے وہ یہ ہیں کہ غزل گوئی کی زبان سلیس ہو، اسے صنائع و بدائع سے پاک ہونا چاہئے۔ تشبیہ و استعارے داخل نہ ہونے پائیں۔ مبالغہ پردازی سے اجتناب کیا جائے۔ پھبتی ضلع جگت وغیرہ سے پرہیز کیا جائے۔ رعایت لفظی سے گریز کیا جائے۔ غزل کے مضامین داخلی ہوں۔ عشقیہ مضامین ایسے نہ ہوں کہ ذہن معشوقان بازاری کی طرف جائے۔ وصال و فراق کے مضامین فطرت کے احاطے سے باہر نہ جائیں اور بے حیائی کے ساتھ رقم نہ ہوں۔ ہوا، ہوس، حسرت، ملال، رشک، جنون، وحشت، غرور وغیرہ کی بندشیں ایسی نہ ہوں کہ مذاق صحیح سے خارج قرار پائیں۔ کوئی خیال پستی کی طرف مائل نہ

ہو۔ اگر غزل میں شوخی کا اظہار ہو تو اس میں بے حیائی کا عنصر نہ ہو۔ مکروہ مضامین کے استعمال سے اجتناب کیا جائے۔ واردات قلبیہ کی بندش، شاعر کے قلبی تقاضے کے مطابق ہو۔ غزل کے مضامین حکمت آگیں ہوں۔ غزل گو کا عاشق ہونا واجبات میں سے ہے۔ لیکن عاشق مزاجی فسق و فجور کے اظہار کا نام نہیں۔ غزل گو قرب سلطانی سے تا حد امکان کنارہ کش رہے وغیرہ۔ یہ وہ نکتے ہیں جن کی تفصیلات سے اثر نے گفتگو کی ہے لیکن جدید تنقید کے مطابق اس منشور یا ہدایت نامہ کو کوئی نکتہ بھی اہم قرار نہیں دیا جا سکتا اس لئے کہ کوئی بھی ہدایت نامہ شاعر کے لئے لازمی قرار نہیں دیا جا سکتا اور نہ تو تخلیق ہدایت نامہ سے ظہور پذیر ہوتی ہے۔

مختصر یہ کہ امداد امام اثر شعریات کی تشکیل کرتے ہیں وہ ابتدا میں بیحد کار آمد تھے۔ ممکن ہے کہ ان کے تتبع سے خالق کے ذہن میں گرہ بھی پڑی ہو لیکن اس بات سے کیسے انکار ہو سکتا ہے کہ ان کے بوطیقائی مباحث provoke کرتے ہیں۔

جس مشرقی شعریات پر ہم زور دیتے رہے ہیں اس کے ایک بہت بڑے علمبردار مولانا شبلی نعمانی ہیں۔ شبلی کے کارناموں کی فہرست بہت طویل ہے۔ ان کا رشتہ فارسی شعر و ادب سے اٹوٹ رہا ہے اور اس باب میں انہوں نے انتہائی گرانمایہ خدمات انجام دی ہیں۔ شعر و ادب کے تعلق سے ان کی بعض نگارشات کی اہمیت سے کبھی انکار نہیں کیا جا سکتا۔ بعض شعریات کے مباحث ان کی تنقیدی کاوشوں کا اٹوٹ حصہ ہیں۔ ان کی طرف توجہ کی جاتی رہی ہے۔ شبلی محض نظریات پیش نہیں کرتے، بلکہ ان کے یہاں عملی تنقید کے نمونے ملتے ہیں جو ان کی بوطیقائی فکر کی بھی مثالیں ہیں۔ ان امور کے لئے ان کی بعض کتابیں رہنما ہیں۔ مثلاً ''شعر العجم'' ان کی بنیادی کتاب ہے، جس میں شعریات کے کئی پہلوؤں پر بحثیں ملتی ہیں۔ عربی اور فارسی زبان کے یہ عالم اپنے طور پر مباحث میں کچھ ایسے پہلو پر زور دیتے نظر آتے ہیں جن کی اہمیت مسلم ہے۔ یہ بات بالکل صحیح ہے کہ ''شعر العجم'' لکھتے وقت ان کے سامنے عربی اور فارسی کی کئی اہم کتابیں تھیں، جن سے موصوف نے استفادہ کیا ہے۔ ابوالکلام قاسمی نے اس ضمن میں لکھا ہے کہ محمد عوفی یزدی کی کتاب ''لباب الالباب'' نظامی عروضی سمرقندی کا ''چہار مقالہ'' عبدالنبی فخر الزماں کا ''میخانہ'' اور والہ داغستانی کے ''ریاض الشعرا'' کے علاوہ تذکرہ دولت شاہ سمرقندی کی کتاب ان کے پیش نظر رہی ہیں، جب وہ ''شعر العجم'' قلمبند کر رہے تھے۔ ان کے مباحث میں شعر کی ماہیت، فصاحت و بلاغت پر جو نقطہ نظر ملتا ہے وہ ایسی ہی کتابوں کی دین ہے۔ واضح ہو کہ شبلی نے اپنی تنقیدات اس وقت لکھیں جب حالی

کی ''مقدمہ شعر و شاعری'' اور امداد امام اثر کی ''کاشف الحقائق'' شائع ہو چکی تھی۔

حالی نے مغربی خیالات کے ساتھ مشرقی توجیہات سامنے لائی تھیں وہ لازماً شبلی کے پیش نظر رہی ہوں گی۔ خلیل الرحمٰن اعظمی نے بجا طور پر لکھا ہے کہ ''شبلی کی تنقید حالی کی تنقید کا ردعمل ہے'' اس بات سے اختلاف ممکن نہیں۔ حالی اخلاقی نقطہ نظر کے تابع رہے تھے۔ شبلی کا بھی اخلاقی زاویہ نگاہ مسلم ہے۔ لہذا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ خلیل الرحمٰن اعظمی کی رائے نہ صرف بجا ہے بلکہ اہم بھی ہے۔ مبالغہ کے باب میں حالی کی رائے جس طرح سامنے آئی ہے شبلی اسے متوازن بنانے کی فکر کرتے نظر آتے ہیں۔ دراصل مبالغہ کی تین صورتیں ہیں۔ یعنی اس کی دو صورتیں غلو اور اغراق ہیں۔ شبلی مبالغہ کی جب بھی بحث کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ وہ ان تینوں صورتوں سے نہ صرف باخبر ہیں بلکہ وہ انہیں شعری محاسن میں شمار کرتے ہیں۔

یہاں یہ بات بھی غور کرنے کی ہے کہ شبلی ارسطو کے بوطیقائی نقطہ نظر سے بہت حد تک آشنا تھے۔ ان کا اپنا بیان ہے کہ ارسطو نے شاعری پر ایک مستقل کتاب لکھی ہے، جس کا ترجمہ عربی میں ابن رشد نے کیا اور اس کا بڑا حصہ چھپ کر شائع ہو چکا ہے۔ ابن رشیق قیروانی اور ابن خلدون نے بھی اس پر بحث کی ہے۔ ظاہر ہے کہ شبلی ابن رشد کے ترجمے کی نہ صرف خبر رکھتے تھے اور اس کے دوسرے لوگوں کی مساعی سے واقف تھے بلکہ لازماً ان سے استفادے کی صورت پیدا کی ہوگی۔

لیکن ایسا نہیں ہے وہ ارسطو کے تمام مباحث کو سمیٹتے ہیں۔ ضمناً کچھ اصول و ضوابط سامنے آئے ہیں ان کی بنیاد پر کچھ باتیں کہی جاتی رہی ہیں۔ لیکن ان کی بوطیقا کی بنیاد وہی ہے جو فارسی اور عربی میں مروج تھی اور جس کا اطلاق اردو پر ہو سکتا تھا۔ حالی کے بعد شبلی نے اپنے طور پر کوشش کی ہے کہ وہ ایسے امور جو واقعتاً شاعری کے اوصاف ہو سکتے ہیں یا صنفوں کے خصوصی امتیازات کی نمائندگی کر سکتے ہیں وہ زیر بحث آجائیں اور رہنمائی کی شکل اختیار کر لیں۔ چنانچہ انہوں نے بعض صنفوں کے حوالے سے کچھ اہم باتیں کہی ہیں، جنہیں ذیل میں اختصار کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کر رہا ہوں۔ مثلاً سوانح مولانا روم میں وہ بعض استدلال اس طرح قائم کرتے ہیں۔ اس کے تین طریقے بتاتے ہیں قیاس، استقرا اور تمثیل۔ ارسطو نے شبلی کے مطابق قیاس کو ترجیح دی تھی۔ ان کا خیال ہے کہ علامہ ابن تیمیہ نے ''الرد علی المنطقیین'' میں ثابت کیا ہے کہ قیاس شمولی کو قیاس تمثیلی پر کوئی ترجیح نہیں ہے۔ شبلی بتاتے ہیں کہ مولانا روم نے قیاس تمثیلی سے کام لیا ہے اور حقیقت یہ ہے کہ عام طبائع کے افہام و تفہیم کا آسان طریقہ یہی ہے۔ شبلی کی نگاہ میں استدلالی تمثیل کیلئے

تخئیل کی بڑی ضرورت ہے، جو شاعری کی سب سے ضروری شرط ہے۔ اسی حوالے سے شبلی مولانا روم کے دیوان غزلیات پر تبصرہ کرتے ہیں اور اس بات پر زور دیتے ہیں کہ غزل دراصل سوز و گداز کا نام ہے۔ اور اس وقت جو لوگ شعر و شاعری میں مشغول تھے صرف وہ تھے جنہوں نے معاشی ضرورت سے اس کو اپنایا تھا جبکہ عشق و عاشقی سے ان کا کوئی علاقہ نہیں تھا۔ شبلی کا محاکمہ ہے کہ اس زمانے کے جس قدر شعرا ہیں۔ ان کے کلام میں صنائع لفظی اور مرصع کاری کے سوا جوش اور اثر نام کا بھی نہیں پایا جاتا ہے۔ چنانچہ شبلی نعمانی تخئیل کو روح شاعری قرار دیتے ہیں۔ اس سلسلہ میں کسی حد تک ان کا موازنہ کولرج کے تصور تخئیل سے کیا جا سکتا ہے۔ مثنوی میں جیسی شاعری ہوئی یا ہو سکتی ہے اس کی تفہیم میں تخئیل کی اثر آفرینی دیکھی اور سمجھی جا سکتی ہے۔ تمثیل و استعارہ کا رول ایسی شاعری میں کتنا شاید ہے یا ہو سکتا ہے اس کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ شبلی کا بہت وضاحتی جملہ ہے کہ مولانا روم کی شاعری کو جس بنا پر شاعری کہا جاتا ہے وہ یہی قوت تخئیل ہے۔ ''موازنہ انیس و دبیر'' میں شبلی کہتے ہیں کہ میر انیس کا کلام شاعری کے تمام اصناف کا بہترین نمونہ ہے۔ گویا وہ مرثیہ کو سب سے پہلے شاعری کا اعلیٰ نمونہ قرار دینا چاہتے ہیں نہ کہ اس کی مذہبی بنیادوں کی تلاش۔ ایسی ہی بحث کی تفصیل میں وہ تسلسل بیان، استعارات و تشبیہات، صنائع و بدائع وغیرہ کی اہمیت کو سامنے لاتے ہیں۔ اس ذیل میں وہ عروض اور وزن شعر کی بحث میں داخل ہوتے ہیں۔ وہ شعریت کے لئے ردیف و قافیہ کی اہمیت کو واضح کرتے ہیں۔ اس سے یہ ثابت ہے کہ ان کی نگاہ میں اوزان و بحور کی کتنی اہمیت رہی ہوگی۔ ''شعر العجم'' کے حصہ اول میں شبلی نے شاعری کے بعض اوصاف کی بحثیں اٹھائی ہیں جن کی تکمیل حصہ چہارم میں ہوتی ہیں۔ شاعری کی حقیقت اس کے حقیقی عناصر، محاکات، تخئیل کی حقیقت، تشبیہ و استعارہ، حسن الفاظ، معنی کے لحاظ سے الفاظ کے اثرات، سادگی ادا، اجزا کی ترکیب، واقعیت نیز اصلیت سبھوں پر کچھ نہ کچھ روشنی پڑتی ہے۔ ان امور پر حالی نے بھی روشنی ڈالی تھی۔

شبلی نے فن بلاغت پر بھی ایک مقالہ قلمبند کیا ہے اور ارسطو کے تصورات سے بھی بحث کی ہے۔ جہاں کہیں اختلافی صورتیں نظر آئی ہیں ان پر بھی ایک نگاہ ڈالی ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ وہ مقالہ بھی پیش نظر رہے تاکہ شعریات کی بحث میں اس کے امتیازات روشن ہوں۔ کہا جا سکتا ہے کہ شبلی، حالی اور امداد امام اثر کے ساتھ ایک ایسے نقاد ہیں جن کی نگاہیں واتھیں اور جن کی کارکردگی کا اردو شعریات کی تدوین و تعبیر میں بیحد اہم رول رہا ہے۔ میں اس بحث کو شبلی ہی کی ایک

رائے پر ختم کرتا ہوں:-

''قدیم مرثیوں میں ردیف کا بہت کم التزام ہوتا تھا۔ قافیے ہی قافیے ہوتے تھے۔ میر صاحب نے ردیف کا گویا التزام کر لیا۔ آج کل لوگ انگریزی شاعری کی کورانہ تقلید کرتے ہیں، وہ تو سرے سے قافیے ہی کو بیکار کہتے ہیں، ردیف کا کیا ذکر ہے۔ شاید انگریزی زبان کی ساخت اسی قسم کی ہو، جیسا کہ ہمیں ردیف نہایت بدنما معلوم ہوتی ہے۔ لیکن فارسی اور اردو میں تو ردیف تال اور سر کا کام دیتی ہے۔ جس طرح راگ میں تال نہ ہو تو بدمزا ہے، یہی حالت اردو شعر کی ہے۔ البتہ ردیف کے التزام کے ساتھ آمد اور بے ساختگی قائم نہیں رہتی۔ لیکن اگر یہ خوبی ہاتھ سے نہ جانے پائے تو ردیف سے شعر چمک جاتا ہے''(۱)

ان اہم لوگوں کے علاوہ چند دوسرے بھی ہیں جو اردو شعریات کی قدرو منزلت میں مشرقی توجیہات کو سامنے لاتے ہیں۔ ان میں مولوی عبد الرحمٰن، وحید الدین سلیم، مولوی عبد الحق، عبد السلام ندوی، نیاز فتح پوری اور مسعود حسن رضوی ہیں۔ ہمیں معلوم ہے کہ حالی اور شبلی کے بعد اردو تنقید ایک خاص نہج پر ڈھل گئی تھی اور محمد حسین آزاد نے جو بنیادیں قائم کی تھیں ان پر نئی عمارات کھڑی ہو چکی تھیں۔ ''مرآۃ الشعر'' کے مصنف مولوی عبد الرحمٰن کے سامنے ان کے افکار و خیالات بکھرے ہوئے تھے۔ ان سے بعض لوگوں نے استفادہ کیا ہے۔ ان میں مولانا عبد الرحمٰن بھی ہیں۔ ''مرآۃ الشعر'' لازماً ایک گرانقدر تصنیف ہے، جس پر نگاہ ڈالی جاتی رہی ہے۔ دراصل اس میں کئی بو طیقائی مباحث شعر اور الفاظ و معانی کے حوالے سے اٹھائے گئے ہیں۔ جذبات کے حدود پر گفتگو کی گئی ہے۔ تخیل پر نگاہ ڈالی گئی ہے۔ تمثیل پر روشنی ڈالتے ہوئے جدت ادا اور حسن ادا، ہر خصائص بیان کئے گئے ہیں، لیکن یہاں یہ بات یاد رکھنی چاہئے کہ اپنے بعض پیش رووں کی طرح موصوف نے بھی عربی ادبیات سے استفادہ کیا ہے اور ان کے خیالات جس طرح رہے ہیں ''مرآۃ الشعر'' میں بیان کرنے سے گریز نہیں کرتے اور اکثر امور کی توثیق کرتے ہیں۔ ان کے یہاں ابن رشیق کے بھی حوالے ملتے ہیں۔ عبد الرحمٰن کہتے ہیں کہ بے وزن شعر بھی شاعری کے زمرے میں بھی شامل کیا گیا ہے تو کبھی موزونیت پر اصرار کیا گیا ہے۔ وہ نظامی عروضی سمرقندی کے بھی حوالے دیتے ہیں اور ایسے مباحث سے جو کچھ ہاتھ آتا ہے وہ اردو شعریات کی جھولی میں ڈالنا چاہتے ہیں۔ ویسے

---

(۱) ''موازنہ انیس و دبیر''، شبلی نعمانی، ص ۴۸، ۴۹

انہوں نے جس طرح لفظ و معنی کی بحث کی ہے وہ غیر اہم نہیں ہے۔ شاعری کے باب میں ان کا نقطۂ نظر بھی اخلاقی ہی ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ اس باب میں وہ کوئی نئی روشنی نہیں دیتے۔ پھر بھی جو امور ان کے محتویات میں ہیں وہ اردو شعریات کو مزید استحکام بخشنے میں معاون ہیں۔ ساتھ ہی یہ بھی کہ جو نئی روشنی سامنے آ رہی تھی اسے بھی یہ نظر انداز نہیں کرتے۔

وحید الدین سلیم اردو شعر و ادب کے عالم نہیں، ضمنی طور پر وہ بھی عربی شاعری کے حوالے اپنے بعض مضامین میں دیتے ہیں۔ موصوف عربی شعر و ادب سے نہ صرف واقف تھے بلکہ اسے تتبع کے لائق قرار دیتے تھے۔ انہوں نے مشرقی و مغربی مزاج شعری میں فرق کیا ہے اس احساس کے ساتھ کہ دونوں کے شعرا کی نفسیات الگ الگ ہیں۔ وہ ہیئت اور اسلوب کی بحث بھی چھیڑتے ہیں اور داخلیت اور خارجیت کے گہرے رمز کی شناسائی چاہتے ہیں۔ ان کے دو اقتباسات جو ابوالکلام قاسمی نے ''مشرقی شعریات اور اردو تنقید کی روایات'' میں قلمبند کیا ہے، انہیں درج کرتا ہوں۔ ان دونوں اقتباسات سے ان کی شعریات کی تفہیم تشفی بخش طریقے پر ممکن ہے۔ دونوں اقتباسات ملاحظہ ہوں:-

> ''سب سے پہلے آپ کو شاعر کے کلام کا بیرونی مطالعہ کرنا چاہئے۔ یعنی یہ دیکھنا چاہئے کہ اس کلام کی ظاہری ساخت کیا ہے۔ اس کی شکل کس قسم کی ہے۔ آپ اس کے لفظی تار و پود، نحوی تراکیب، عروض اور بیانی خصوصیات پر نظر ڈالیں۔ اس کے بعد آپ اس کلام کا اندرونی مطالعہ کریں۔ یعنی یہ دیکھیں کہ وہ کلام کس قسم کے خیالات پر حاوی ہے۔ شاعر کن کن خاص افکار کے دائرے کے اندر گھومتا ہے۔''(۱)

> ''یہ کیوں کر ممکن ہے کہ شاعر ایک لمحہ میں ایک ہی چیز کو ترغیب دلا کر دوسرے لمحہ میں اس سے نفرت دلائے۔ یہ انسان کی طبعی نفسیات کے خلاف ہے...... شاعر کے اختلاف بیان اور تناقص خیالات سے اس کا بے ساختہ پن ظاہر نہیں ہوتا اور نہ یہ بات شاعری کا زیور ہے۔ بلکہ اس سے صداقت شعری پر حرف آتا ہے اور اس کے دل کی اصلی کیفیت کا اظہار نہیں ہوتا بلکہ اس کی شاعری کے مصنوعی اور غیر حقیقی ہونے کی خبر دیتا ہے اور بتاتا ہے کہ شاعر فقط نقال ہے۔''(۲)

---

(۱) اور (۲) ''مشرقی شعریات اور اردو تنقید کی روایات'' ابوالکلام قاسمی، ص ۲۵۶، ۲۵۷

یوں تو مولوی عبدالحق بنیادی طور پر محقق ہیں لیکن ان کی حیثیت ایک ایسے نقاد کی ہے جن کی تنقیدی بصیرت مشرقی مزاج ومیلان رکھتی ہے۔ ان کا اختصاص یہ ہے کہ وہی معیار نقد تسلیم کیا ہے جو مشرقی شعری روایات کی ضمانت ہے۔ انہوں نے بعض ایسے پہلو پر بھی گفتگو کی ہے جو آج بھی زیر بحث ہیں۔ مثلاً لفظ ومعنی کا رشتہ، وہ سمجھتے ہیں کہ الفاظ جاندار ہیں اور انسان ہی کی طرح بڑھتے گھٹتے ہیں۔ صرف یہی نہیں بلکہ قومی ترقی اور تنزلی کے ساتھ یہ ہم آمیز رہے ہیں۔ انہوں نے بعض باتیں ایسی بھی قلمبند کی ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ فارسی کی تنقیدی روش سے نہ صرف آگاہ تھے بلکہ اسے وہ اردو کے لئے رہنما تصور کرتے تھے۔ اس ذیل میں شمس قیس رازی اور امیر کیکاؤس کے حوالے دیے جاتے ہیں۔ انہیں کی طرح وہ سادگی بیان، سہل تراکیب اور موسیقی کو بروئے کار لانے کی طرف توجہ کرتے ہیں۔ ویسے ان کی بوطیقا میں فصاحت، شوخی، ظرافت کو اہمیت دیتے نظر آتے ہیں۔ ان کے یہاں تخیل، تشبیہات اور بندش کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ قاسمی لکھتے ہیں کہ حالی کے مقالے میں مغربی پہچانوں تک رسائی کی سہولت کے باوجود عبدالحق ادب کے مشرقی اقدار کو دیدہ دانستہ زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔

مولانا عبدالسلام ندوی نے ''شعرالہند'' میں اردو اصناف سخن پر روشنی ڈالی ہے اور ان کی اہمیت، تعریف اور حدود متعین کئے ہیں۔ ان کی تنقیدی بصیرت سے جو بوطیقائی پہلو برآمد ہوئے ہیں ان میں مضمون آفرینی اور جدت طرازی کے علاوہ استعارات وتشبیہات کی سادگی اور ان کے نیچرل ہونے میں ان کے شغف کا اندازہ ہوتا ہے۔ موصوف مبالغہ، غلو اور اغراق پر بھی روشنی ڈالتے ہیں۔ لیکن وہ ان کی اہمیت پر تفصیل سے گفتگو نہیں کرتے۔ غزل کی بحث میں جو باتیں ان کی سامنے آئی ہیں وہ عربی اور فارسی روایات ہی کی حامل ہیں۔ کہہ سکتے ہیں کہ موصوف بوطیقائی بحث کو زیادہ گہرائی سے نہیں دیکھتے اور نہ ہی کوئی استدلالی پہلو پر روشنی ڈالتے ہیں۔ پھر بھی جو اندازۂ نظر اختیار کیا ہے اسے ہر حال میں مشرقی ہی کہہ سکتے ہیں۔

مشرقی شعریات کے مباحث پر سرسری خیالات کا اظہار کرتے ہوئے اسلوب احمد انصاری اپنے مضمون ''تنقید کی صورت حال پر چند خیالات'' میں اس طرح رقمطراز ہیں:-

> ''اردو میں تنقید میں نئی پیڑھی کے نمائندے حالی اور شبلی ہیں۔ دونوں کے ہاں البتہ ایک اہم عنصر تخیل کی کارفرمائی کا احساس اور حالی کے ہاں اس مستزاد قوت فیصلہ کے عمل کا جو تخیل کے تگ وتاز کو مستقل رکھنے اور اسے قابو میں رکھنے کا

ذکر ملتا ہے۔ حالی کے کانوں میں ان تصورات کی بھنک غالباً انگریزی کتابوں کے اردو ترجمہ کے ذریعہ پڑی تھی، جن سے ان کا سروکار رہتا تھا۔ اپنی ذہنی اپج، قوت آثرہ اور حس امتیاز سے کام لے کر اس طرح کے کئی تصورات کو اپنی تحریروں میں بار آور طور پر استعمال کیا۔ یہاں یہ ذکر کردینا شاید بے محل نہ ہو کہ تخیل کے باب میں بڑے نادر نکتے اور اسکے بے پناہ امکانات کا احساس ہمیں انگریزی کے رومانی شاعروں کے ہاں ملتا ہے۔ چنانچہ کالرج، ورڈزورتھ، بلیک کیٹس اور شیلے سب کے ہاں تخیل کی کارپردازی ایک کلیدی تصور کی حیثیت سے موجود ہے اور اس خاص ضمن میں سب شاعروں نے شیکسپیئر کے ڈراموں سے اکتساب فیض کیا ہے۔ حالی اور شبلی کے علاوہ پرانی تنقید کے ایسے نمائندہ لکھنے والوں جیسے امداد امام اثر، وحید الدین سلیم، مولوی عبدالحق، عبدالسلام ندوی، حامد حسن قادری (اگر ان سب کو نقاد کہا جائے، جو بہت مشتبہ ہے) کے ہاں خیال اور نظر کی وسعت معدوم ہے اور تنقیدی کوئی شعور موجود نہیں۔ انکے یہاں انہیں پرانے تصورات کی تکرار ملتی ہے جو عربی اور فارسی روایات سے ماخوذ ہیں۔ یعنی شعروادب کا مصلحانہ رول، الفاظ وتراکیب کی ندرت پر زور، ایک ہی موضوع پر دو شاعروں کی طبع آزمائی کو تقابل کا معیار بنانا، برجستگی، سلاست اور روانی کا بار بار ذکر اور پیرایۂ بیان کی جدت پر اصرار، مشرقی شعریات کیلئے سارے معیارات اور پیمانے بھی زیادہ دور تک نہیں لے جاتے۔'' (۱)

قبل اس کے کہ میں اردو کی دو بڑی تحریکوں یعنی ترقی پسند ادبی تحریک اور جدیدیت کی علمبردار ادبی تحریک کے بعض پہلوؤں پر روشنی ڈالوں اور ان کے حوالے سے نامور نقادوں کے شعریاتی خیالات کی توضیح کروں، ضروری سمجھتا ہوں کہ اردو کے ایک ایسے نقاد جو سب سے مختلف نظر آتے ہیں یعنی کلیم الدین احمد، ان پر ایک نگاہ ڈالوں۔ لیکن یہ گفتگو بیحد سرسری ہوگی۔ اس لئے کہ اس کا موقع نہیں کہ کلیم الدین احمد کے ادبی رویے کی تفصیل میں جایا جائے اور ان کے ہر پہلو کی تحلیل کی جائے۔ بہرحال ان کی چند کتابیں اردو شعروتنقید کا اہم موڑ ہیں جن سے اردو تنقید نگاری کو کئی سبق ملے اور ایسے سبق سے کہیں کہیں بعض شعرا بھی متاثر ہوئے۔ یہ اور بات ہے کہ شاعری کی

(۱) ''معاصر اردو تنقید: مسائل ومیلانات''، پروفیسر شارب ردولوی، ص ۴۴، ۴۵

عمومی روش اپنی ڈگر پر قائم رہی اور بعض صنفیں اپنی روایات کے ساتھ زندہ رہیں، چند میں کچھ تبدیلیاں آئیں اور چند مضمحل ہو کر تاریخ کے اوراق میں گم ہو گئیں۔ کلیم الدین احمد کی جن کتابوں نے بہت غوغا مچایا ان میں ''اردو شاعری پر ایک نظر''، ''سخن ہائے گفتنی'' اور ''فن داستان گوئی'' خاصی اہم ہیں۔ ''اردو شاعری پر ایک نظر'' میں پرانے شعرا سے بحث کی گئی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ اصناف سے بھی۔ جو صنفیں زیر بحث آئی ہیں وہ ہیں، غزل، قطعہ، قصیدہ، ہجو، مثنوی، مرثیہ اور متفرق اصناف۔ غزل اور قطعہ کے مباحث میں میر، درد، سودا، ذوق، غالب اور مومن کی شعری کائنات سے بحث ملتی ہے۔ اور قصیدہ و ہجو کے حوالے سے سودا اور ذوق نشان زد کئے گئے ہیں۔ مثنوی کے مباحث میں میر حسن، نسیم اور شوق پر نگاہ ڈالی گئی ہے۔ اور مرثیہ کے ذیل میں انیس و دبیر زیر بحث آئے ہیں۔ ان کے بعد ہی متفرق اصناف اور اس کے متعلقات سے بحث کی گئی ہے۔

کلیم الدین احمد اردو شاعری سے بہت خوش نظر نہیں آتے۔ ان کا خیال ہے کہ اردو شعرا کو شاعری کی اہمیت کا علم نہیں اور ظاہر ہے کہ جب شعرا کو نہیں تو پھر پڑھنے والے اس سے کس حد تک بیگانہ رہ سکتے ہیں اس کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ وہ ایسے امور کو 'ارک لنک لیٹر' کی کتاب ''کرائسس ان ہیون'' (Crises in Heaven) کے ایک مکالمے سے کرتے ہیں جو پہلے اور دوسرے اوزان کے حوالے سے کرتے ہیں اور ان دونوں کی گفتگو کے بعد ایک چونکانے والی بات کہتے ہیں کہ ہر چند کہ موسیقی کو دوسرے فنون لطیفہ پر فوقیت حاصل ہے لیکن ان خیال میں شاعری کو موسیقی پر بھی فوقیت ہے۔ انہیں اس کا بھی گلہ ہے کہ اردو میں شاعری کی تعریفیں تو بہت ملتی ہیں لیکن اچھی اور جامع تعریفیں دیکھنے میں نہیں آتی۔ وہ یہ کہتے ہیں کہ شاعری میں نفیس اور بے بہا تجربوں کا ذکر کیا جاتا ہے لیکن ایسے تجربے تو ادب کی دوسری صنفوں میں بھی پائے جاتے ہیں اور دوسرے فنون میں بھی ملتے ہیں۔ موصوف کا خیال ہے کہ شاعری میں ان تجربوں کی صورت گری کا ایک مخصوص ذریعہ ہے اور اس ذریعہ یا تکنیک اور تجربے میں کامل ہم آہنگی ہونی چاہئے۔ وہ تکنیک کے تین اجزا کی نشاندہی کرتے ہیں یعنی، نقوش، الفاظ اور وزن یا آہنگ۔ پھر وہ شاعر اور شاعری کی عظمت پر روشنی ڈالتے ہوئے یہ کہتے ہیں کہ شاعر جو کچھ کہتا ہے سمجھ بوجھ کر کہتا ہے۔ بلند ترین ادراک کے ساتھ اس کی قوت حاسہ بھی غیر معمولی تیز اور گہری ہوتی ہے۔ انہیں احساس ہے کہ شاعر کا تخیل غیر معمولی قسم کا ہوتا ہے۔ بلند پرواز بھی ہوتا ہے اور دیدۂ بینا بھی رکھتا ہے۔ وہ ایک عام انسان اور شاعر میں تفریق کرتے ہوئے اس پر زور دیتے ہیں کہ وہ کسی حساس آلہ کی طرح تھرتھراتا

رہتا ہے اور اس کے دل میں بوقلموں جذبات اور کوائف ابھرتے رہتے ہیں۔ اسی ذیل میں وہ نظم پر بھی روشنی ڈالتے ہیں اور کہتے ہیں کہ معمولی اور سادہ نظم بھی پیچیدہ ہوتی ہے۔ وہ اس کا احساس دلاتے ہیں کہ شاعر ہمیشہ اپنے ذاتی تجربے کا بیان نہیں کرتا بلکہ سارے جذبات وخیالات اس کے لئے خام مواد کی حیثیت رکھتے ہیں جن کی ترجمانی شاعر کرتا ہے۔ وہ یہیں اس بات کو بیان کرتے ہیں کہ تجربات اور ان کی ترجمانی کا تعلق روح اور جسم کی طرح ہے۔ ان کا خیال ہے کہ اردو دنیا میں اس حقیقت کو سمجھنے میں ذرا مشکل ہوتی ہے۔

کلیم الدین احمد کو احساس ہے کہ اردو شاعری نے فارسی شاعری کے سائے میں پرورش پائی ہے۔ پھر وہ اس خیال کی توضیح کرتے ہوئے شکایت کرتے ہیں کہ اردو شاعری اپنی ترقی کے اول مدارج کے بعد فارسی شاعری کے اثر سے آزاد ہو جاتی تو اس کی اپنی دنیا ہوتی۔ پھر وہ قواعد وعروض کی تقلیدی حیثیت کو سامنے لاتے ہوئے مضامین کے حوالے سے یہ کہتے ہیں کہ فرسودہ خیالات اور پرانے نقوش ہی اردو شاعری کے سنگ بنیاد بن گئے۔ اسکے بعد ہی وہ اردو کی مختلف صنفوں پر تبصرہ کرتے ہیں۔ غزلوں میں وہ منتشر خیالات کو نشان زد کرتے ہوئے اسکے محدود فکر و احساس کی دنیا کی توجیہات کو زیر بحث لاتے ہیں۔ وہ غزل پر پراگندگی کا الزام بھی عائد کرتے ہیں اور اس کے موضوعات یعنی عشق مجازی اور عشق حقیقی کو محدود بتاتے ہوئے ریزہ چینی کی باتیں کرتے ہیں۔ وہ سنتیانا کا تتبع کرتے ہوئے (اس نے براوننگ کے ڈرامائک مونولوگ کو نیم وحشی کہا تھا) غزل کو نیم وحشی کہتے ہیں۔ میں ذیل میں موصوف کا ایک اقتباس نقل کرتا ہوں جس سے اندازہ ہوگا کہ کلیم الدین احمد غزل کے مضامین کے بارے میں کیسے احساسات رکھتے ہیں اور اس کی تکنیک کے بارے میں کیسی فکر رکھتے ہیں:۔

> ”پروانہ کا عشق، بال و پر پروانہ کی ہلاکت، نشان طاقت پرواز، نظر پروانہ کی کم نظری، پروانہ کا چشم زدن میں جل بجھنا، اسکی جست وخیز کی سبق آموزی، حسن شمع اور عشق پروانہ کی ناپائیداری۔ غرض کتنے خیالات کا اجتماع ہے اور یہ خیالات دل میں محسوس کئے گئے ہیں، لیکن مکمل طمانیت وسکون دماغ کو میسر نہیں۔ شمع و پروانہ کا راز و نیاز عام موضوع غزل ہے، لیکن اصل وجہ مضمون کی نوعیت نہیں۔ اس غزل کی مثال پیچ کاری ہے۔ الگ الگ ٹکڑے جڑے ہوئے نظر آتے ہیں اور ایک قسم کا تناسب اور حسن پیدا ہو گیا ہے۔ لیکن وہ مطابقت کہاں جو

کسی حسین گلاب کے مختلف اجزاء میں ہوتی ہے، وہ ربط کہاں جو اس کے رنگ و بو میں ہوتا ہے۔ یہی چیز ہے جو نظم میں ملتی ہے مگر مربوط غزل میں نہیں ملتی۔'' (۱)

دیکھا آپ نے غزل کے مضامین کے انتشار کی جو کیفیت سامنے لائی گئی ہے وہ دیدنی ہے۔ موصوف یہ بھی کہتے ہیں کہ غزل گو شاعر انسان دوستی کے جذبات رکھتا ہے، مگر ان سے کوئی بڑا کام نہیں لیتا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ بکھری ہوئی تجلیوں اور پسی ہوئی بجلیوں کا قائل ہے۔ غرض کہ وہ غزل کی پراگندگی اور انتشار کو بروئے کار لاتے ہوئے اس سے سخت نالاں نظر آتے ہیں۔ اس کے بعد جب وہ قطعہ کی طرف آتے ہیں تو اس میں بدلی ہوئی دنیا انہیں نظر آتی ہے اور یہ بدلی ہوئی دنیا انہیں غالب کے مشہور قطعہ '' اے تازہ واردان بساط ہوائے دل - زنہار اگر تمہیں ہوس نا یہ ونوش ہے'' میں دکھائی دیتی ہے۔ کلیم الدین احمد اس قطعہ کی جملہ خوبیوں سے بحث کرتے ہیں اور اس کی موثر تصویر کی پزیرائی کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس قطعہ کا کینوس انہیں متاثر کرتا ہے اور وہ بہت کھلے الفاظ میں اس کی پزیرائی کے باوجود دوسرے قطعات کو زیر بحث لاتے ہیں اور اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ یہ صنف بھی یعنی قطعہ بھی نامکمل ہے۔ چونکہ غزل سے اس کی قربت رہی ہے لہذا وہ اسے غزل پر ترجیح دیتے نظر آتے ہیں اور غزلوں میں تسلسل کی تلاش کرتے ہیں۔ اس کے بعد وہ بعض شاعروں مثلاً میر، درد، سودا وغیرہ کی غزلوں کا جائزہ لیتے ہوئے اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ اگر یہ شعرا نظمیں کہتے تو بیحد اہم ہوتے لیکن غزل کی صنف سے ان کا شغف انہیں وہ عظمت نہ عطا کر سکا جس کے وہ اہل تھے۔

قصیدے کو وہ ایک دشوار صنف سمجھتے ہیں اور اسے انگریزی کے اوڈ (Ode) کے قریب بتاتے ہیں۔ لیکن یہ بھی کہتے ہیں کہ فارسی کے اثرات نے اردو قصیدوں کی بھی مٹی پلید کی ہے۔ وہ قافیوں کے مشکل ہونے، غیر مانوس ہونے اور اجنبی ہونے کا بطور خاص ذکر کرتے ہیں۔ انہیں عارضی طور پر خوشی ہوتی ہے کہ غزل کے مقابلے میں قصیدہ کے شعروں میں زیادہ ربط و تسلسل ہے اور اس صنف کے چاروں حصوں پر الگ الگ روشنی ڈالتے ہیں۔ وہ اس معاملے میں غالب کی انفرادیت کا ذکر کرتے ہیں جو قصیدہ کے رسمی محاسن سے دامن کشاں رہتے ہیں۔ موصوف کا خیال ہے کہ قصیدہ کی تشبیب میں حقیقی شاعری کی گنجائش تھی۔ ہجو پر گفتگو کرتے ہوئے وہ اس کے مرتبے کی بات کرتے ہیں کہ ہجو گالی نہیں، یہ اخلاق آموز ہو سکتی ہے۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ وہی شاعر اعلیٰ پایہ کا

---

(۱) '' اردو شاعری پر ایک نظر''، کلیم الدین احمد، ص ۸۵

ہجوگو ہوسکتا ہے جس کا معیار اخلاق رفیع ہو۔ اس سلسلے میں وہ سودا کی قدرے تعریف کرتے ہیں اور وہ اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ اردو میں سودا بہترین قصیدہ گو ہیں جن کے یہاں تنوع بھی ہے اور اثر آفرینی بھی۔ اس ذیل میں وہ دوسرے شاعر ذوق پر ایک نگاہ ڈالتے ہیں اور کہتے ہیں کہ وہ شادابی، جوش اور جذبہ نہیں جو سودا کے یہاں ہے۔

کلیم الدین احمد مثنوی کی طرف توجہ کرتے ہیں کہ مثنوی میں غزل اور قصیدے کے مقابلے میں مثنوی زیادہ وسعت اور تنوع رکھتی ہے۔ انہیں گلہ ہے کہ اردو شعرا مغرب کی ایپکس (Epics) کی طرف توجہ نہیں کر سکے۔ حدتو یہ ہے کہ فارسی کی شاہنامہ یا مثنوی مولانا روم سے بھی کوئی سبق نہ لے سکے، پھر یہ کہ اردو شعرا کے تخیل میں اتنی قدرت نہ تھی کہ نئے۔ نئے افسانے ایجاد کر سکیں۔ اس کے بعد وہ بعض مثنویوں کا جائزہ لیتے ہیں اور بعض مثنویوں کی تکذیب اور بعض کی تعریف کرتے ہیں۔

مرثیہ پر بحث کرتے ہوئے موصوف کہتے ہیں کہ اس کا میدان وسیع بھی ہے اور تنگ بھی۔ اس میں ماتم بھی ہے، رزم بھی اور پھر یہ مذہب بھی ہے۔ لیکن ایپک (Epic) کی طرح اس میں کوئی بڑی شاعری نہیں۔ اس میں جو وسعت تھی اس سے وہ کام نہ لے سکے۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ انیس و دبیر کے مرثیے میں وہ ساری خامیاں ہیں جو عام طور پر مرثیوں میں پائی جاتی ہیں۔ وہ اس بات پر زور دے کر کہتے ہیں کہ سیرت نگاری انیس کے مرثیوں میں نہیں۔ بلکہ وہ یہاں تک کہہ دیتے ہیں کہ مثنوی کی طرح مرثیہ میں بھی سیرت نگاری کا وجود نہیں۔ اور آخر میں اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ:-

> ''بہر کیف، یہ کمی اردو شاعری کی بے بضاعتی کا سبب نہیں۔ اس کمی کی وجہ سے اس کی دنیا کچھ محدود ہو جاتی لیکن ایسی خراب و برباد نہ ہوتی۔ اصل وجہ فارسی شاعری کا اثر ہے۔''(۱)

بہر طور کلیم الدین احمد نے اپنی کتابوں میں تنقید کی جو روش اپنائی ہے اس سے ان کے بو طیقائی مباحث سے کلی واقفیت ہو جاتی ہے۔ میں ذیل میں چند نکات پیش کرتا ہوں جو ان کی نگاہ میں اساسی ہیں:-

(۱) شاعری انسانی کامرانی کی معراج اور انسانی تہذیب و تمدن کے سر کا تاج ہے۔

---

(۱) ''اردو شاعری پر ایک نظر''، کلیم الدین احمد، ص ۴۳۱

(۲) شاعری کو موسیقی پر فوقیت ہے۔ موسیقی، مصوری اور نقاشی کائنات اور زندگی کے ہر رخ اور ہر پہلو کی نقاشی پر قادر نہیں جب کہ شاعری ہے۔

(۳) اچھی شاعری میں نفیس اور بے بہا تجربے ہوتے ہیں۔ شاعری ان تجربوں کی صورت گری کا ایک مخصوص ذریعہ ہے جو خاص تکنیک کے برتاؤ کی متقاضی ہے۔

(۴) تکنیک میں لیکن اجزاء ہوتے ہیں نقوش، الفاظ اور وزن یا آہنگ۔ نقوش استعارے کی شکل میں ہوتے ہیں اور وہ شاعری کے لازمی جزو ہیں۔

(۵) شاعر کا تخیل غیر معمولی قسم کا ہوتا ہے۔ یہ بلند پرواز بھی ہوتا ہے اور دیدۂ بینا بھی رکھتا ہے۔

(۶) نظم معمولی اور سادہ ہوسکتی ہے۔ سادہ نظم بھی پیچیدہ ہوتی ہے۔

(۷) اردو شاعری نے فارسی کے سایہ میں پرورش پائی۔ اگر وہ اپنی ترقی کے اول مدارج طے کرنے کے بعد فارسی شاعری کے اثر سے آزاد ہوجاتی تو بڑی اہم بات ہوتی۔

(۸) اردو شاعری کی مختلف صنفیں غزل، قصیدہ، مثنوی، مرثیہ اور مسدس اہم ہیں۔

(۹) غزل نیم وحشی صنف سخن ہے، اس لئے کہ اس کے شعروں میں کوئی ربط نہیں ہوتا۔

(۱۰) غزل بے ربطی کی وجہ سے مغرب میں مقبول نہ ہوسکی۔

(۱۱) قصیدے کے چار حصے ہوتے ہیں۔ تشبیب، گریز، مدح اور دعا۔ جس غزل سے قصیدہ کا افتتاح ہوتا ہے اس کے اشعار مسلسل اور مربوط ہوتے ہیں۔

(۱۲) مضامین غیب سے خیال میں آئیں یا تحت الشعور سے وہ خیال یعنی شعور کی زد میں آتے ہیں اور شاعر انہیں شعر کے سانچے میں ڈھالتا ہے۔

(۱۳) قطعہ میں بے ربطی اور پراگندگی نہیں۔ مسلسل غزل اور قطعہ میں ظاہری صورت سے قطع نظر فرق ہے تو یہی کہ مسلسل غزل کے اشعار ہیں وہ گہرا ربط نہیں جو قطعہ کے شعروں میں ہو تے ہیں۔

(۱۴) قصیدہ کی اتنی تعریف ہوئی جس کا یہ سزاوار نہ تھا۔ اس صنف میں بہت سے نقائص ہیں۔ ان میں آورد ہوتی ہے۔ فارسی اثر نے اردو قصیدوں کی بھی مٹی پلید کی۔

(۱۵) وہی شاعر اعلیٰ پایہ کا ہجو گو ہوسکتا ہے جس کا معیار اخلاق رفیع ہو۔

(۱۶) غزل اور قصیدے کے مقابلے میں مثنوی میں زیادہ وسعت اور تنوع کی گنجائش

ہے۔

(۱۷) مرثیہ میں رزمیہ شاعری ممکن تھی اور رزمیہ شاعری کی وسعت معلوم ہے۔ لیکن خالص رزمیہ شاعری (اردو میں ممکن نہ ہو سکی) وجہ یہ ہے کہ مرثیہ اصل میں مرثیہ ہے رونا ہے، ماتم ہے، سینہ کوبی ہے، شیون و آہ و فغاں ہے۔

(۱۸) اردو شعرا کی آنکھیں دیکھتی سب کچھ ہیں لیکن بغور نہیں۔ انہیں جزئیات سے کوئی دلچسپی نہیں۔

(۱۹) اردو شاعری میں محض دھجیاں اور پرزے ہیں۔

(۲۰) نظم میں ارتقائی منزلیں ہوتی ہیں۔ اس میں ایک عضویاتی تکمیل ہوتی ہے یعنی ابتدا، ارتقا، اور انتہا۔ اردو کی اکثر نظمیں ایسے ارتقائی کیف سے محروم ہیں۔

(۲۱) اردو تنقید اقلیدس کا خیالی نقطہ ہے یا معشوق کی موہوم کمر ہے۔

یہ اور ایسے کتنے ہی دوسرے نکات جن کی ہیئت بحیثیت بوطیقائی مسالے کی ہیں، کلیم الدین احمد کے یہاں ملتے ہیں اور یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں ہوتا ہے کہ انہوں نے اردو شاعری کا جس طرح جائزہ لیا ہے وہ ان کی انگریزی تعلیم کے پس منظر میں مرتب ہوا اور ان کے زیادہ تر خیالات نیو کریٹی سزم (New Criticism) کے حوالے سے ہے۔

میں نے ایک جگہ لکھا تھا کہ امریکی نئی تنقید کا ڈانڈا ایف آر لیوس اور ان کے رسالے ''اسکروٹنی'' سے ملتا ہے۔ چونکہ کلیم الدین احمد صاحب کی تنقیدی بصیرت کا منبع بڑی حد تک ہوس کی ٹریننگ ہے، لہٰذا ان کی تنقید کا پس منظر واضح طور سمجھ میں آنا چاہئے۔ یہاں یہ لکھنا کافی ہوگا کہ ایلیٹ نے اپنا رسالہ ''کرائی ٹرین'' ۱۹۲۲ء میں شروع کیا تھا اور اس کی اشاعت ۱۹۳۹ء تک ہوتی رہی۔ اس میں عملی تنقید کے نمونے تو آتے ہی تھے خود ایلیٹ بھی کبھی ایسی تنقید کا مبلغ رہا تھا۔ کہہ سکتے ہیں کہ نئی تنقید ہی کا یہ رسالہ تھا، ابھی یہ بند بھی نہیں ہوا تھا کہ کیمبرج سے ۱۹۳۲ء میں سہ ماہی رسالہ ''اسکروٹنی'' لیوس کی ادارت میں شروع ہوا اور اکیس برسوں تک اس کی اشاعت ہوتی رہی۔ یہاں اس امر کا احساس ہونا چاہئے کہ ''اسکروٹنی'' لیوس نے اپنی تنقیدی حیثیت کو مسلم کرنے کے لئے نکالا تھا۔ دوئم کہ اس رسالہ میں بحث و تمحیص کا انداز اس حد تک جارحانہ تھا کہ بہتوں کے لئے تکدر کا باعث ہوا۔ سوئم یہ کہ تنقید کا مفہوم یہ تھا کہ صفحے پر چھپے ہوئے الفاظ ہی تحلیل و تجزیے میں آئیں، اس سے زیادہ اور کچھ نہیں۔ چہارم یہ کہ اس طرز تنقید نے ادب سے اس کے تمام تخیلی محرکات ختم کر

ڈالے۔ کلیم الدین احمد صاحب کی تنقیدی روش ذہن میں رہے تو وہ کیمبرج اسکول کی تنقید کے جائز وارث نظر آتے ہیں۔

مجھے کہنے دیجئے کہ مغربی اثرات کے تحت کلیم الدین احمد نے اردو شعریات کی جتنی بحثیں اٹھائی ہیں وہ سب کی سب اہم ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ ان کے خیالات پر مسلسل تنقید کی جاتی رہی ہے اور کی جاتی رہے گی۔ لیکن ان کے اثرات دور رس رہے ہیں۔ ان کے بعد کے نقادوں نے ان سے اکتساب بھی کیا ہے اور انہیں بعض مواقع پر رد بھی کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن آزاد اور حالی نے پیروئ مغرب کی جو بنیادیں قائم کی تھیں اور جن پر بجنوری، عبدالحق وغیرہ چلے تھے۔ وہ راہ جتنی بھی ناہموار ہو کلیم الدین احمد نے اسے ہموار کرنے کی کوشش کی اور اپنے تنقیدی عمل سے اردو شعر و ادب کی نئی راہیں نکالیں۔ کہہ سکتے ہیں کہ ان کے ساتھ ساتھ چلنے والوں میں حسن عسکری، آل احمد سرور اور کئی دوسرے مغرب سے استفادہ کر رہے تھے لیکن جتنا بھر پور طریقہ کلیم الدین احمد نے اختیار کیا وہ سبھوں کے لئے روشن مینار کی حیثیت رکھتا تھا۔ یہ اور بات ہے کہ کئی لوگوں کی راہیں قطعی الگ تھیں۔ لیکن مغرب سے خیالات مستعار لینے کی جو کیفیت تھی وہ شدید ہوتی گئی اور زیادہ گہرائی سے مسائل کو سمجھنے کی طرف توجہ کی جانے لگی۔ لیکن اس وقت متعلقہ نکات میں تفصیل میں جانے کا موقع نہیں۔

میں یہاں ترقی پسندی اور ترقی پسندوں کے حوالے سے چند باتیں عرض کروں گا جن کی عقبی زمین میں اردو شعریات کی نئی کیفیتیں ابھریں اور تقریباً نصف صدی تک اس کے اثرات شدید رہے۔ دراصل ترقی پسندی صرف اردو تک محدود نہ تھی۔ ادبیات عالم کو پس پشت بھی ڈال دیا جائے تو ہندوستان کی دوسری زبانوں میں اس کے پھلنے پھولنے کے طریقے بھی اتنے ہی موثر رہے جو اردو میں رائج رہے اور جن کی بنیاد پر شعر و ادب کا مزاج و میلان مرتب ہوا۔ میں تاریخی مدارج کو نظر انداز کرتے ہوئے ترقی پسندی کے سب سے بڑے نقاد احتشام حسین کے حوالے سے کچھ باتیں قلم بند کرنا چاہتا ہوں، جو دوسرے ترقی پسند شعرا اور ناقدین کے یہاں مشترک ہیں یا سمجھی جا سکتی ہیں۔ میں الگ الگ شعرا اور ادبا کے تصورات سے گریز کرتے ہوئے گویا احتشام حسین کو مرکز نگاہ بنا رہا ہوں، جن کی شعریات حقیقتاً ترقی پسندی کی شعریات ہے۔ چند اہم نکات اس طرح ہیں:-

> "...... احتشام حسین کی تنقیدی روش بنیادی طور پر سماجی ہے۔ سماجی تنقید کے مطالبات میں جن باتوں کی غایت اہمیت رہی ہے ان میں ادب اور

سماج کے باہمی رشتے کو اولیت حاصل ہے۔ ایسی تنقید کے علمبردار تواتر سے کہتے رہے ہیں کہ ادب خلا کی کوئی چیز نہیں، اس کی جڑیں اسی آب وگل میں پیوست ہیں جہاں کے ہم باسی ہیں، ہر فنکار سماج کا ایک رکن ہے، لہذا اسے اپنے سماج کا ایک ذمہ دار بننا ہے اور اس کے حسن وقبح کو سمجھنا ہے۔ اس اعتبار سے شعرا و ادبا کو سماجی بنیادوں پر ہی اپنی تخلیق کی عمارت کھڑی کرنی ہے۔ اسے متعلقہ زمان و مکان کا بہرحال خیال رکھنا ہے۔ پھر نقاد کو انہیں امور کے پس منظر میں ادبی نگارشات کا جائزہ لینا ہے۔ سماجی تنقید نگاروں کے مارکسی گروہ میں ادب کی مادی توجیہہ کو مرکزی حیثیت دے دی اور جدلیاتی مادیت تخلیق وتنقید کا واضح پس منظر بن گئی۔''

احتشام حسین کی مارکسیت نے ان کے ادبی موقف کی تشکیل میں انتہائی اہم رول انجام دیا ہے۔ ان کا نقطہ نظر اتنا واضح رہا ہے کہ ان کی تنقیدی نگارشات کی ایک ایک سطر ان کے ادبی رویے کی شہادت بن گئی ہے۔ یہ حیرت کی بات ضرور ہے کہ مارکسزم اور ادب کے موضوع پر ان کی کوئی بسیط تصنیف نہیں ہے، لیکن ایسی کمی کے باوجود ان کی دوسری تحریروں میں ان کا موقف اتنا واضح ہے اور اس کے برتاؤ میں اتنا تسلسل اور تواتر ہے کہ سماجی تنقید نگاری خصوصاً اس کے مارکسی اسکول کی اردو نمائندگی کا تاج ان کے سر ہے۔ احتشام حسین کے نقطہ نظر کی وضاحت کے لئے ان کی کتابوں میں کہیں سے کوئی اقتباس نقل کر لیجیے، اس عمل میں کاوش کی ضرورت نہیں۔ مشتے نمونہ از خروارے ذیل کے اقتباسات ملاحظہ ہوں:-

''...... خیال کہاں سے پیدا ہوتا ہے اور کہاں سے اپنے لئے مواد حاصل کرتا ہے، کیا خیال مادہ ہی سے پیدا ہوتا ہے چاہے قوت متخیلہ اس میں کتنی ہی رنگ آمیزی کرلے؟ تو پھر فلسفہ مادیت کا وہ اہم بحث ہمارے سامنے آئے گا جو یہ بتاتا ہے کہ پہلے مادی وجود ہے، پھر شعور ادراک اور عمل۔ اسلئے شعور، ادراک اور خیال کی حیثیت بھی مادی ہے......'' (۱)

''...... قدیم ادب ہمارے لئے صرف ایک مقدس ترکہ کی حیثیت سے قابل احترام نہیں ہے بلکہ اس میں فطرت اور سماج کی رجعت پسند طاقتوں پر

---

(۱) ''افسانہ اور حقیقت''، مشمولہ: ''روایت اور بغاوت''۔

قابو پانے کی جس جدوجہد کا مظاہرہ شعوری یا غیر شعوری طور پر ہوتا ہے اس سے انسانی شعور کی تاریخ مرتب ہوتی ہے۔ یہی تاریخ مادیت کی مدد سے ادب کے جائزے کی صورت (نکلتی) ہے......''(۱)

''......موجودہ ترقی پسند تحریک کی بنیاد اور نشو ونما کو سمجھنے کے لئے اس پس منظر پر نگاہ ڈال لینا ضروری ہے کیوں کہ ہندوستانی ترقی پسند تحریک دنیا میں ترقی پسندی کی تحریک اشتراکیت کے اصولوں کے پرچار، فاشزم کے خلاف تمدن اور ادبی محاذ قائم کرنے کی عام تحریک کا ایک حصہ ہے......''(۲)

''......ادب اور زندگی کی بے تعلقی کا فلسفہ پیش کر کے حاکم طبقہ کے اقتدار کو استوار رکھنے کی برابر کوشش جاری ہے۔ کبھی یہ بات ادب اور سیاست کو الگ رکھنے کی تلقین کر کے کہی جاتی رہی ہے، کبھی ادیب کی ذہنی آزادی کے نام پر نتیجہ کے لحاظ سے، ہر حال میں یہ کوششیں ایک ہیں، جن کا مقصد اس کے سوا اور کچھ نہیں ہے کہ ادیب اس طبقاتی کشمکش، ظلم وجور، لوٹ کھسوٹ کا ذکر نہ کرے جس سے عوام میں حاکم طبقہ کے خلاف نفرت اور بغاوت کا جذبہ بیدار ہو......''(۳)

''......ہر جگہ زندگی کے مطالبات یکساں نہیں ہو سکتے۔ غلام ملکوں کا ادب وہ نہیں ہوگا جو غلامی سے چھٹکارا پانے کی جدوجہد کرتے ہوئے ملکوں کا، اشتراکی ملکوں میں فنی اور ادبی محرکات سرمایہ دار ملکوں کے مقابلے میں بالکل مختلف ہوں گے۔ غیر طبقاتی سماج میں وہ مسائل نہ ہوں گے جو ایک طبقاتی سماج میں پائے جاتے ہیں۔ خود مختلف طبقات سے تعلق رکھنے والے ادیبوں کے ذہن میں ایک ہی ملک میں مختلف تصورات زندگی ہوں گے، مادی اور معاشی تعلقات ذہنی کیفیات پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ اب یہ بات کسی نہ کسی شکل میں زیادہ تر لوگ

---

(۱) ''افسانہ اور حقیقت''، مشمولہ: ''روایت اور بغاوت''۔
(۲) ''اردو ادب میں ترقی پسندی کی روایت''، مشمولہ: ''تنقیدی جائزے''۔
(۳) ''میں کیوں لکھتا ہوں''، مشمولہ: ''ادب اور شعور''۔

مانے لگے ہیں کیوں کہ دنیا اور دنیا کا ذہن ان لوگوں کے سامنے بدل رہا ہے۔

اس لئے رجعت پسند موقع پرست یا عینیت پسند ادیب لاکھ کہیں کہ انسانی تخیل مادی حالت سے ماورا ہے اور آزاد ہے، یہ قبول کرنے کی بات نہیں ہے......"(۱)

ان نکات سے یہ بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ شعر و ادب کے بارے میں اشتراکی یا ترقی پسند نقطہ نظر کیا ہے اور اس سے متعلق شعرا اور ادبا کی شعریات کی نہج کیا ہے؟ شعر و ادب کے سارے مطالبات اور ان کی تکنیک ایسے ہی خیالات کے زیر اثر رہے ہیں۔ لہذا ان کے یہاں دور از کار استعارات یا ابہام یا دوسرے بلاغت کے ایسے اصول جس کے استعمال سے معنی اور مفہوم مبہم ہوتے ہیں اس کے استعمال کی گنجائش نہیں۔ شعر و ادب کو عوام تک پہنچانا مرکزی تصور ٹھہرا تو پھر دور از کار علامتوں کا گزر کہاں ہو سکتا ہے؟ مجھے ان امور کے حق یا رد میں کچھ کہنا نہیں ہے۔ مقصود یہ ہے کہ ترقی پسندی ایسے ہی خیالات سے عبارت رہی ہے اور اس کی شعریات بھی اسی عقبی زمین میں تشکیل پاتی ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ ترقی پسندوں کے یہاں داخلیت کا گزر نہیں۔ نہ ہی مبہم ذہنی حوالات اہم ٹھہرتے ہیں۔ جو ہے وہ کھلا ہوا ہے۔ جو ہے وہ صاف و شفاف ہے۔ کہیں ابہام و اہمال کی گنجائش نہیں۔ جب نصف صدی تک ایسے متعلقات اردو شعریات میں رچے بسے رہے تو انہیں رد کرنے کی ایک فضا مرتب ہوئی جو جدیدیت سے عبارت ہے اور جس کی عقبی زمین وجودی افکار سے مرتب ہوتی ہے۔ موضوعات کو الگ بھی رکھا جائے تو اس کی شعریات کے اکثر نکات از خود واضح ہو جائیں گے۔

میں جدیدیت کے سب سے نمایاں علمبردار شمس الرحمٰن فاروقی کی طرف متوجہ کرنا چاہوں گا، جن کی شعریات سے جدیدیت کے خد و خال نمایاں ہوتے ہیں۔ خیر سے موصوف نے اپنی کتاب "تنقیدی افکار" میں شاعری کے ابتدائی سبق کے عنوان سے ۹۶ نکات درج کئے ہیں اور انہیں آٹھ واضح حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ میں ان میں سے بیشتر نکات ذیل میں نقل کر رہا ہوں:

شاعری کا ابتدائی سبق

پہلا حصہ

(۱) موزوں، ناموزوں سے بہتر ہے۔

---

(۱) "میں کیوں لکھتا ہوں"، مشمولہ: "ادب اور شعور"۔

(الف) چونکہ نثری نظم میں موزونیت ہوتی ہے اس لئے نثری نظم نثر سے بہتر ہے۔

(۲) انشا خبر سے بہتر ہے۔

(۳) کنایہ، تصریح سے بہتر ہے۔

(۴) ابہام، توضیح سے بہتر ہے۔

(۵) اجمال، تفصیل سے بہتر ہے۔

(۶) استعارہ، تشبیہ سے بہتر ہے۔

(۷) علامت، استعارے سے بہتر ہے۔

(الف) لیکن علامت چونکہ خال خال میں ہاتھ لگتی ہے اسلئے استعارے کی تلاش بہتر ہے۔

(۸) غیر متوقع لفظ، متوقع لفظ سے بہتر ہے۔

(۹) تشبیہ، مجرد اور سادہ بیان سے بہتر ہے۔

(۱۰) پیکر، تشبیہ سے بہتر ہے۔

(۱۱) وہ تشبیہ جس میں پیکر بھی ہو، معمولی تشبیہ اور معمولی پیکر سے بہتر ہے۔

(۱۲) وہ استعارہ جس میں پیکر بھی ہو، معمولی استعارے ۔سے اور معمولی پیکر سے بہتر ہے

(الف) لہذا ثابت ہوا کہ پیکر (الا لفظ) باقی الفاظ سے بہتر ہے۔ کیوں کہ وہ دوسرے الفاظ کی قیمت بڑھاتا ہے۔

دوسرا حصہ

(۱) رعایت معنوی، رعایت لفظی سے کم نہیں۔

(۲) رعایت لفظی، رعایت معنوی کا بھی اثر رکھتی ہے۔

(۳) رعایت لفظی، بے رعایت بیان سے بہتر ہے۔

(۴) سب سے بڑی رعایت یہ ہے کہ تمام الفاظ یا اکثر الفاظ ایک دوسرے سے مناسبت رکھتے ہوں۔

(۵) کوئی بھی رعایت ہو شعر کی تزئین ضرور کرتی ہے۔

(۶) تزئین بری چیز نہیں، کیوں کہ تزئین کا تاثر شعر کے معنی میں شامل ہے۔

(۷) لیکن استعارہ، تشبیہ، پیکر، علامت، یہ محض تزئین نہیں ہوتے بلکہ شعر کا داخلی جوہر ہیں۔

(۸) یہ کہنا غلط ہے کہ رعایت وہ اچھی چیز ہے جو نظر نہ آئے، جو چیز نظر نہ آئے وہ اچھی کیسے معلوم ہوگی؟

(۹) اگر استعارہ، تشبیہ، پیکر، علامت شعر کا جوہر ہیں تو رعایت ہماری زبان کا جوہر ہے۔

(۱۰) اظہار میں زور قائم رکھنا ہو تو رعایت سے مفر نہیں، معمولی استعارے کو برتنے کی صلاحیت، معمولی رعایت کو برتنے کی صلاحیت کے مقابلے میں زیادہ عام ہے۔ اس وجہ سے کہ تمام زبان میں استعارہ پوشیدہ رہتا ہے۔ اس کے برخلاف رعایت زبان کے ماحول میں ہوتی ہے اور اسے دریافت کرنے کے لئے ماحول سے موافقت ضروری ہے۔ ہم سے اکثر کو یہ موافقت نصیب نہیں۔

(۱۱) دو مصرعوں کے شعر کا حسن اس بات پر بھی منحصر ہوتا ہے کہ دونوں مصرعوں میں ربط کتنا اور کیسا ہے؟

(۱۲) اس ربط کو قائم کرنے میں رعایت بہت کام آتی ہے۔

تیسرا حصہ

(۱) مبہم شعر، مشکل شعر سے بہتر ہے۔

(۲) مشکل شعر، آسان شعر سے بہتر ہوسکتا ہے۔

(۳) شعر کا آسان یا سریع الفہم ہونا اس کی اصل خوبی نہیں۔

(۴) مشکل سے مشکل شعر کے معنی بہر حال محدود ہوتے ہیں۔

(۵) مبہم شعر کے معنی بہر حال نسبتاً لامحدود ہوتے ہیں۔

(۶) شعر میں معنی آفرینی سے مراد یہ ہے کہ مانوس یا عامۃ الورود باتوں میں نئے پہلو نکالے جائیں، یا ان کو نئے پہلو سے دیکھا جائے۔

(۷) چونکہ قافیہ بھی معنی میں معاون ہوتا ہے، اس لئے قافیہ پہلے سے سوچ کر شعر کہنا کوئی گناہ نہیں ہے۔

(۸) شعر میں کوئی لفظ، بلکہ کوئی حرف، بیکار نہ ہونا چاہئے، لہذا اگر قافیہ یا ردیف یا دونوں پوری طرح کارگر نہیں ہیں تو شعر کے معنی کو سخت صدمہ پہنچنا لازمی ہے۔

(۹) شعر میں کثیر معنی صاف نظر آئیں، یا کثیر معنی کا احتمال ہو، دونوں خوب ہیں۔

(۱۰) سہل ممتنع کو غیر ضروری اہمیت نہ دینا چاہئے۔

(۱۱) شعر میں آورد ہے کہ آمد، اس کا فیصلہ اس بات سے نہیں ہو سکتا کہ شعر بے ساختہ کہا گیا یا غور و فکر کے بعد، آورد اور آمد، شعر کی کیفیات ہیں، تخلیق شعر کی نہیں۔

(۱۲) بہت سے اچھے شعر بے معنی ہو سکتے ہیں، لیکن بے معنی اور مہمل ایک ہی چیز نہیں۔ اچھا شعر اگر بے معنی ہے تو اس سے مراد یہ نہیں کہ وہ مہمل ہے۔

چوتھا حصہ

(۱) مقفیٰ نظم بے قافیہ نظم سے بہتر نہیں ہوتی۔

(۲) بے قافیہ نظم مقفیٰ نظم سے بہتر نہیں ہوتی۔

(۳) قافیہ خوش آہنگی کا ایک طریقہ ہے۔

(۴) ردیف، قافیے کو خوش آہنگ بناتی ہے۔ اس سے معلوم ہوا کہ مردف نظم غیر مردف نظم سے بہتر ہے۔

(۵) لیکن ردیف میں یکسانیت کا خطرہ ہوتا ہے، اس لئے قافیے کی تازگی ضروری ہے، تا کہ ردیف کی یکسانیت کا احساس کم ہو جائے۔

(۶) نیا قافیہ، پرانے قافیے سے بہتر ہے۔

(۷) لیکن نئے قافیے کو پرانے ڈھنگ سے استعمال کرنا بہتر نہیں۔ اس کے مقابلے میں پرانے قافیے کو نئے رنگ سے نظم کرنا بہتر ہے۔

(۸) قافیہ بدل دیا جائے تو پرانی ردیف بھی نئی معلوم ہونے لگتی ہے۔

(۹) ردیف اور قافیہ کو باہم چسپاں ہونا چاہئے۔ کاواک ردیف سے ردیف کا نہ ہونا بہتر ہے۔

(۱۰) قافیہ، معنی کی توسیع بھی کرتا ہے اور حد بندی بھی۔

(۱۱) قافیہ، تضاد اور تطابق دونوں طرح کا حسن پیدا کر سکتا ہے۔

(۱۲) بے قافیہ نظم، مقفیٰ نظم سے مشکل ہوتی ہے، کیونکہ اس کو قافیے کا سہارا نہیں ہوتا۔

پانچواں حصہ

(۱) ہر بحر مترنم ہوتی ہے۔

(۲) شعر کا آہنگ، اس کے معنی کا حصہ ہوتا ہے۔

(۳) شعر کے معنی، اس کے آہنگ کا حصہ ہوتے ہیں۔

(۴) چونکہ شعر کے آہنگ بہت ہیں اور بحریں تعداد میں کم ہیں۔ اس لئے ثابت ہوا کہ شعر کا آہنگ، بحر کا مکمل تابع نہیں ہوتا۔

(۵) نئی بحریں ایجاد کرنے سے بہتر ہے کہ پرانی بحروں میں جو آزادیاں جائز ہیں ان کو دریافت اور اختیار کیا جائے۔

(۶) اگر نئی بحریں وضع کرنے سے مسائل حل ہو سکتے تو اب تک بہت سی بحریں ایجاد ہو چکی ہوتیں۔

(۷) ہر لفظ میں وزن ہوتا ہے لیکن الفاظ کے ہر مجموعے میں مطلوب وزن نہیں ہوتا۔

(۸) کبھی کبھی یہ بھی ہو سکتا ہے کہ دو الفاظ کا وزن اور مفہوم ایک ہی ہو لیکن ایک لفظ کسی ایک مقام پر اچھا ''سنائی'' دیتا ہو۔

(۹) اس سے یہ ثابت ہوا کہ ہر لفظ کا ایک مناسب ماحول ہوتا ہے۔ اگر لفظ اس ماحول میں نہیں ہے تو نامناسب معلوم ہوتا ہے۔

(۱۰) بحروں کا تنوع اس لئے بھی ضروری ہے کہ ہر بحر میں لفظ نہیں آ سکتا اور چونکہ معنی لفظ کے تابع ہوتے ہیں اس لئے ثابت ہوا کہ بعض بحروں میں بعض معنی نہیں بیان ہو سکتے۔

(۱۱) اس طرح ثابت ہوا کہ بحروں کا تنوع، معنوی تنوع میں معاون ہوتا ہے۔

(۱۲) بحروں کے مطالعے سے ہمیں اپنی زبان کی آوازوں میں ہم آہنگی کے امکانات کا علم حاصل ہوتا ہے۔

چھٹا حصہ

(۱) مقررہ تعداد کے مصرعوں والے بند کے مقابلے میں غیر مقررہ تعداد کے مصرعوں والے بند کہنا آسان ہے۔

(۲) مقررہ تعداد کے مصرعوں والے بندوں میں معنی کی تکمیل اور مضمون کے تسلسل کا خیال رکھنا ضروری ہے۔

(۳) آزاد نظم کو سب سے پہلے مصرع طرح کے آہنگ سے آزاد ہونا چاہئے۔

(۴) اگر مصرعے چھوٹے بڑے ہیں تو بہتر ہے کہ ہر مصرعے کے بعد وقفہ نہ ہو۔

(۵) نظم کا عنوان اس کے معنی کا حصہ ہوتا ہے، اس لئے بلا عنوان نظم، عنوان والی نظم کے

مقابلے مشکل معلوم ہوتی ہے، شرط یہ کہ شاعر نے گمراہ کن عنوان نہ رکھا ہو، لیکن عنوان اگر ہے تو نظم کی تشریح اس عنوان کے حوالے بغیر نہیں ہونا چاہئے۔

(۶) شعر کی تعبیر عام طور پر ذاتی ہوتی ہے، لیکن وہ جیسی بھی ہو اسے شعر ہی سے برآمد ہونا چاہئے۔

(۷) بہت چھوٹے مصرعوں والی نظم اکثر شاعر کی اس کمزوری کا اظہار کرتی ہے کہ وہ لمبی نظم نہیں کہہ سکتا، اس لئے مصرعوں کو چھوٹا کر کے ان کی تعداد میں اضافہ کرنا چاہتا ہے۔

(۸) ہماری زبان میں چھ آٹھ رکن کے مصرعے متداول ہیں۔ اس لئے کوشش یہ ہونا چاہئے کہ عام طور پر مصرعے کی طوالت سے کم نہ ہو۔ نظم چاہے نثری ہی کیوں نہ ہو مصرعوں کا بے اختیار اس کے آہنگ کو مجروح کرتا ہے۔

(۹) معریٰ اور آزاد نظم میں بھی اندرونی قافیہ (اس سے ملتی بھی ایک چیز علم بیان میں "تضمن المزدوج" کہلاتی ہے) ہو سکتا ہے، اور ہونا چاہئے۔

(۱۰) آزاد نظم کا ایک بڑا حسن یہ ہے کہ مصرعوں کو اس طرح نوازا جائے یا ختم کیا جائے کہ اس سے ڈرامائیت یا معنوی دھچکا حاصل ہو، معریٰ نظم میں بھی یہ حسن ایک حد تک ممکن ہے۔

(۱۱) ہماری آزاد نظم بحر سے آزاد نہیں ہو سکتی ہے۔

(۱۲) آزاد نثر اور نثری نظم کے شاعر کو ایک حد تک مصور بھی ہونا چاہئے۔ یعنی اس میں یہ صلاحیت ہونا چاہئے کہ وہ تصور کر سکے کہ ان کی نظم کتاب یا رسالے کے صفحے پر چھپ کر کیسی دکھائی دے گی۔

ساتواں حصہ

(۱) قواعد، روزمرہ، محاورہ کی پابندی ضروری ہے۔

(۲) لیکن اگر ان کی خلاف ورزی کر کے معنی کا نیا پہلو یا مضمون کا کوئی نیا لطف ہاتھ آئے تو خلاف ورزی ضروری ہے۔

(۳) لیکن اس خلاف ورزی کا حق اسی شاعر کو پہنچتا ہے جو قواعد، روزمرہ، محاورہ پر مکمل عبور حاصل اور ثابت کر چکا ہو۔

(۴) رعایت لفظی اگر محاورہ کی پابندی کے ساتھ ہو تو دونوں کا لطف دوبالا ہو جاتا ہے۔

(۵) محاورہ، جامد استعارہ ہے اور کہاوت، جامد اسطور ہے۔

(۶) ایک استعارے سے دوسرا پیدا کرنا یعنی ایک کے بعد دوسرا استعارہ تسلسل میں لانا بہت خوب ہے، بشرطیکہ دونوں میں ربط ہو۔

(۷) متحرک چیز کو متحرک سے، جامد کو جامد سے، یعنی کسی چیز کو اسی طرح کی چیز سے تشبیہ دینا عقل مندوں کا شیوہ نہیں۔

(۸) مرکب تشبیہ، یعنی وہ تشبیہ جس میں مشابہت کے کئی پہلو ہوں، مفرد تشبیہ سے بہتر ہے۔

(۹) یہ کہنا غلط ہے کہ استعارے کا لفظی ترجمہ کر دیا جائے تو وہ تشبیہ بن جاتا ہے، لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ استعارے کے مقابلے میں تشبیہ میں لغوی معنی کا عنصر زیادہ ہوتا ہے۔

(۱۰) جذباتیت، یعنی کسی جذبے کا اظہار کرنے کے لئے جتنے الفاظ کافی ہیں، یا جس طرح کے الفاظ کافی ہیں، ان سے زیادہ الفاظ یا مناسب طرح کے الفاظ سے زیادہ شدید طرح کے الفاظ استعمال کرنا، بیوقوفوں کا شیوہ ہے۔

(۱۱) استعارہ جذباتیت کی روک تھام کرتا ہے، اسی لئے کمزور شاعروں کے یہاں استعارہ کم اور جذباتیت زیادہ ہوتی ہے۔

(۱۲) الفاظ کی تکرار بہت خوب ہے، بشرطیکہ تکرار صرف وزن کو پورا کرنے کے لئے یا خیالات کی کمی کو پورا کرنے کے لئے نہ ہو۔

آٹھواں حصہ

(۱) شاعری علم بھی ہے فن بھی۔

(۲) یہ جو کہا گیا ہے کہ شاعر خدا کا شاگرد ہوتا ہے، اس کا مطلب یہ نہیں کہ شاعر کو کسی علم کی ضرورت نہیں۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ شاعرانہ صلاحیت اکتسابی نہیں ہوتی۔

(۳) شاعرانہ صلاحیت سے موزوں طبعی مراد نہیں۔ اگرچہ موزوں طبعی بھی اکتسابی نہیں ہوتی، اور تمام لوگ برابر کے موزوں طبع نہیں ہوتے اور موزوں طبعی کو بھی علم کی مدد سے چمکایا جا سکتا ہے۔ لیکن ہر موزوں طبع شخص شاعر نہیں ہوتا۔

(۴) شاعرانہ صلاحیت سے مراد ہے لفظوں کو اس طرح استعمال کرنے کی صلاحیت کہ ان میں نئے معنوی ابعاد پیدا ہو جائیں۔

(۵) نئے معنوی ابعاد سے مراد یہ ہے کہ شعر میں جس جذبہ، تجربہ، مشاہدہ، صورت حال، احساس یا خیال کو پیش کیا گیا ہے اس کے بارے میں ہم کسی ایسے تاثر یا کیفیت یا علم سے دوچار ہوں

جو پہلے ہماری دسترس میں نہ رہا ہو۔

(۶) ظاہر ہے کہ لفظوں کا ایسا استعمال تخیل کی قوت کو بروئے کار لائے بغیر ممکن نہیں۔ لیکن معلومات اور علم بھی تخیل کی قوت کو قوی تر کرتے ہیں۔

(۷) شاعری مشق سے ترقی کرتی ہے اور نہیں بھی کرتی۔ صرف مشق پر بھروسا کرنے والا شاعر ناکام ہو سکتا ہے، لیکن مشق پر بھروسا کرنے والے شاعر کے یہاں ناکامی کا امکان اس شاعر سے کم ہے جو مشق نہیں کرتا۔

(۸) مشق سے مراد صرف یہ نہیں کہ شاعر کثرت سے شعر کہے، مشق سے مراد یہ بھی ہے کہ شاعر دوسروں (خاص کر اپنے ہمعصروں اور بعید پیش روؤں) کے شعر کثرت سے پڑھے اور ان پر غور کرے۔

(۹) کیوں کہ اگر دوسروں کی روش سے انحراف کرتا ہے تو ان کی روش جاننا بھی ضروری ہے۔ دوسروں کے اثر میں گرفتار ہو جانے کے امکان کا خوف اسی وقت دور ہو سکتا ہے جب یہ معلوم ہو کہ دوسروں نے کہا کیا ہے؟

(۱۰) تمام شاعری کسی نہ کسی معنی میں روایتی ہوتی ہے، اس لئے بہتر شاعر وہی ہے جو روایت سے پوری طرح باخبر ہو۔

(۱۱) تجربہ کرنے والا شاعر چاہے وہ ناکام ہی کیوں نہ ہو جائے، محفوظ راہ اختیار کرنے والے شاعر سے عام طور پر بہتر ہوتا ہے۔

(۱۲) تجربے کے لئے بھی علم شرط ہے۔ پس علم سے کسی حال مفر نہیں۔(۱)

یہ سارے نکات بوطیقائی ہیں۔ میں نہیں سمجھتا کہ کہیں اردو میں یکجا ایسے اسباق ملتے ہیں۔ لیکن یہ سبق زیادہ شاعرانہ اوصاف ہیں، جو رہنما کا کام کر سکتے ہیں۔ کچھ پہلو ایسے بھی ہیں جن سے بعض اختلاف کر سکتے ہیں۔ لیکن ایسے اختلاف کے باوجود ان کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ ان کی توضیحات پر مکمل ایک کتاب لکھی جا سکتی ہے۔ ویسے موصوف کی ایک کتاب ''عروض، آہنگ اور بیان'' بھی ہے، جس میں شعری آہنگ سے بحث کی گئی ہے اور نئی فکر پر زور دیا گیا اور پھر یہ احساس دلایا گیا ہے کہ اس میں تنوع کی ضرورت ہے۔ شعر اردو میں آوازوں کی تخفیف اور سقوط کے مسئلہ پر کہیں کہیں بحثیں ملتی ہیں لیکن ایک تفصیلی تجزیہ اس کتاب میں موجود ہے۔ شکستہ بحر اور شکست

---

(۱) ''تنقیدی افکار''، شمس الرحمن فاروقی، ص ۳۰۲ تا ۳۱۲

ناروا پر بھی ایک نظر ڈالی گئی ہے۔ ایک اچھی بحث نقد معائب میں بھی ہے۔ ایک چونکانے والی بات یہ ہے کہ شعرا کے یہاں تذکیر و تانیث، قواعد، روزمرہ اور محاورے کی غلطیاں سرزد ہوتی رہتی ہیں لیکن انہیں عیب میں شمار نہیں کیا جا سکتا۔ اس باب میں ایک اقتباس ملاحظہ ہو:۔

''تذکیر و تانیث ہی نہیں، قواعد، روزمرہ اور محاورے کی درجنوں غلطیاں شعراء سے سرزد ہوتی رہتی ہیں لیکن اکثر تو شعر کی خوبی کے سامنے بالکل نظر انداز ہو جاتی ہیں اور کبھی کبھی جب ان پر نگاہ ٹھہرتی بھی ہے تو وہ غلطیاں بہت اہم نہیں معلوم ہوتیں کیونکہ شعر سے جو کچھ حاصل ہوتا ہے کبھی کبھی انہیں غلطیوں کی وجہ سے حاصل ہوتا ہے اور کبھی کبھی ان اغلاط کے باوجود شعر سے اتنا کچھ حاصل ہو جاتا ہے کہ پھر اس پر ایراد کرنا محض خردہ گیری ہی معلوم ہوتی ہے۔ حسرت موہانی کو بھی اس بات کا احساس تھا۔ چنانچہ وہ ذوق کو غالب اور مومن سے صحیح تر شاعر مانتے ہیں لیکن غالب اور مومن کو ذوق پر فوقیت دیتے ہیں۔ ہمارے زمانے میں فیض اس کی بہترین مثال ہیں۔ ممکن ہے بہت سے استاد ٹائپ شعرا کے مقابلے میں فیض کے یہاں اغلاط زیادہ ہوں لیکن اس کے باوجود فیض کا کلام ان سب اساتذہ پر بھاری ہے۔ اثر لکھنوی نے فیض کی خوبیوں کی تحسین کے ساتھ ساتھ اس بات پر افسوس کا اظہار کیا تھا کہ وہ زبان و بیان کا لحاظ نہیں رکھتے اور یہ کہ اگر وہ ایسا کرتے تو ان کی شاعری اور بھی اچھی ہو جاتی۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اغلاط کا نہ ہونا شعر کی ایک اہم اور اضافی خوبی ہے لیکن اغلاط سے اس درجہ احتراز کرنا کہ اچھا شعر بھی ترک ہو جائے دانشمندی نہیں۔ (۱)

اس خیال پر خاصی تکرار ہو سکتی ہے، لیکن جو شعور یہاں پیش ہوا ہے اسے ناقابل اعتبار نہیں کہا جا سکتا۔ یہاں موقع نہیں کہ بعض موضوعات پر تفصیلی بحث ہو لیکن جہاں شمس الرحمٰن فاروقی کی شعریات پر بطور خاص روشنی ڈالی جائے تو وہاں وضاحت کا امکان قوی ہوگا جس کی اس کتاب میں گنجائش نہیں۔ یہ بھی یاد رکھنا چاہئے کہ فاروقی نے شعریات کے کچھ مسائل قدرے وضاحت کے ساتھ اپنی معروف کتاب ''شعر، غیر شعر اور نثر'' میں بھی بیان کئے ہیں۔ جو موضوعات زیر بحث آئے ہیں ان میں اہم یہ ہے کہ علامت کی پہچان کیا ہے؟ صاحب ذوق قاری اور شعر کی سمجھ کی

---

(۱) ''عروض، آہنگ اور بیان''، شمس الرحمٰن فاروقی، ص ۲۸

جہتیں کیا ہیں؟ نظم اور غزل کا امتزاج کیسے ممکن ہے؟ شعر، غیر شعر اور نثر کی سرحدیں کیا ہیں؟ اور ان کی شناخت کے کیسے پہلو ہیں؟ ادب کے غیر ادبی معیار سے کیا مراد ہے؟ ایسے مسائل پر تفصیلی روشنی ڈالی گئی ہے جن کی طرف توجہ کرنی چاہئے۔ اس لئے کہ اس میں شعریات کے کچھ قیمتی تصورات سامنے آئے ہیں جن کی توجیہات ہوتی رہی ہیں۔ میں نے یہاں جدیدیت کے ایک بڑے اہم ستون کی حیثیت سے فاروقی کے بعض خیالات کو درج کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن ان کے ساتھ ایک کارواں ہے، جس کی نشاندہی کی ضرورت نہیں۔ سامنے کی مثال شمیم حنفی ہیں جن کی متعدد کتابوں میں ایسی شعریات کی عملی صورت ملے گی۔ ویسے جدیدیت کے مباحث میں وجودیت مرکزی فکری حیثیت رکھتی ہے۔ اس پر موصوف کی کتاب ''وجودیت کی فکری اساس'' کل بھی قابل مطالعہ تھی اور آج بھی ہے۔ وجودی فکر سے شعریات کے کون کون سے پہلو سامنے آسکتے ہیں ان پر بھی گفتگو ممکن ہے۔ لیکن عام طور سے فطری نظام، فنی مطالبات سے الگ سی چیز سمجھی جاتی ہے۔ لہذا میں اسے بھی متنازعہ سمجھتے ہوئے نظر انداز کرتا ہوں۔ ویسے لطف الرحمٰن کی ایک کتاب ''جدیدیت کی جمالیات'' کو بھی سامنے رکھنا چاہئے۔ دوسرے لکھنے والوں میں قابل لحاظ حیثیت فلاں کی ہے۔ جن کی بیشتر تحریروں میں شعریات کے مباحث ملتے ہیں۔ لیکن فاروقی کی کتابوں میں کم و بیش ایسے مسائل سے تفصیلی گفتگو ہوئی ہے اس لئے میں الگ الگ ان کی مساعی پر نظر ڈالنا نہیں چاہتا۔

اب میں ایک دوسرے رخ کی طرف رجوع کرتا ہوں، جو جدیدیت کے ساتھ اب چلنے والی نئی راہ ہے جسے مابعد جدیدیت کہتے ہیں۔ دراصل یہ جدیدیت کے ردعمل ہی میں شروع ہوئی ہے۔ اس لئے میں نے یہ لکھا ہے کہ جدیدیت کے ساتھ چلنے والی یہ تیز رو دراصل اس پر اب غالب آگئی ہے۔ اس کے ہم نواؤں کی بھی ایک اچھی خاصی فہرست ہے لیکن اس سلسلے میں سب سے اہم نام گوپی چند نارنگ کا ہے، جنھوں نے مابعد جدید صورتوں پر اپنے مضامین اور بعض کتابوں میں تفصیلی روشنی ڈالی ہے۔ دراصل ایسے مطالعات شعریات سے متعلق ہیں اس لئے میں متعلقہ دوسرے موضوعات کو پس پشت ڈالتے ہوئے کچھ نکات ذیل میں قلمبند کررہا ہوں جو گوپی چند نارنگ کی تحریروں اور کتابوں میں زیر بحث آتے رہے ہیں۔

جدیدیت کے غلبے کے بعد مابعد جدیدیت کا ایک بوطیقائی تصور ابھرا۔ جدیدیت کی فکر اور رویے پر نگاہ رکھئے تو مابعد جدیدیت کے بہت سے شعریاتی حوالے کی اصل نمایاں ہوجائے گی۔

اس ذیل میں جو باتیں واضح طور پر کہی جا سکتی ہیں وہ اس طرح ہیں۔

مابعد جدیدیت کا کوئی متعینہ نظریہ نہیں۔ نظریوں سے اس کا اختلاف وہاں ٹکراتا ہے جہاں انہیں عقیدہ بنالیا جاتا ہے۔ اس کے رویے سے صاف ظاہر ہے کہ کوئی نظریہ اتنا خود کفیل نہیں کہ وہ تمام دوسرے رویوں کو پس پشت ڈال دے۔ اس ضمن میں مابعد جدیدیت کے اہم ترین نقاد لکھتے ہیں:-

> ''مابعد جدیدیت کو سمجھنے میں اس لئے بھی دقتیں پیش آتی ہیں کہ یہ کوئی بندھا ٹکا نظریہ نہیں، بلکہ نظریوں کا رد ہے۔ اس کی رو سے کوئی نظریہ کافی وشافی نہیں بلکہ ہر نظریے میں اس کے رد کی گنجائش بھی ہوتی ہے۔ یہ رویہ سابقہ رویوں سے خاصا مختلف ہے۔ جو لوگ نظریوں کا بت بناتے ہیں اور نظریے میں ہر درد کی دوا ڈھونڈنا چاہتے ہیں، ان کو مابعد جدیدیت کی بت شکنی اور آزادگی آسانی سے سمجھ میں نہیں آتی۔ اس سے پہلے کے رویے آسان اور سادہ تھے۔ مثلاً ترقی پسندی اور تحریک آزادی کو پہلو بہ پہلو سمجھنا زیادہ مشکل نہیں تھا۔ عوامی جدوجہد، انقلاب، سامراج، دشمنی، وطنیت، قومیت، آزادی کی امنگ، جمہوری بیداری وغیرہ۔ ادب میں ان کی تعبیر ڈھونڈنا ایک بنی بنائی شاہراہ تھی۔ جدیدیت ذات اور داخلیت کے مسائل لے کر آئی، اجنبیت، بیگانگی، تنہائی، بے چہرگی، خواہش مرگ، انفعالیت، رائیگانی یعنی وہ مسائل جو وجودیت کے زیر اثر آئے تھے، ان کا سمجھنا بھی آسان تھا۔ آج کا منظر نامہ اتنا سادہ اور آسان نہیں ہے۔ پچھلے بیس تیس برسوں میں انسانی سوچ میں اتنی تبدیلیاں ہوئی ہیں کہ پہلے کی بہت سی چیزوں پر سوالیہ نشان لگ گیا ہے۔ بہت سی معمولی حقیقتیں جو انسان کی صلاح وفلاح کی ضامن سمجھی جاتی تھیں، اب شک کی نظروں سے دیکھی جانے لگی ہیں۔'' (۱)

اور یہی سچ ہے۔ یہ وہ خیالات ہیں جو مابعد جدیدیت کی شعریات بھی متعین کرتے ہیں۔ کئی باتیں ایسی ہیں جنہیں آسانی سے قلمبند کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً حاشیہ افراد مرکزی حیثیتوں کے لئے مابعد جدیدیت میں ناگزیر ہیں۔ عورت اور مرد کے رشتوں کو نئے تناظر میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔ لاشعور اور شعور کی بحث بہت سی تبدیلیاں چاہتی ہے۔ خود کیا ہے؟ اور غیر خود ہے اس کا کیا

---

(۱) بحوالہ: ''بیسویں صدی میں اردو ادب''، گوپی چند نارنگ۔

رشتہ ہے؟ یہ بھی بحث کا ایک اہم موضوع ہے۔ زبان اور تحریر میں کیسی ہم آہنگی ہو سکتی ہے یا ہے۔ اس کی مزید وضاحت ضروری ہے۔ حاضر معنی کا کیا مفہوم ہے؟ کیا غائب معنی کی ہیرارکی کو اہمیت دی جا سکتی ہے؟ یہ سوالات ہیں جو مسلسل ابھر رہے ہیں گویا ردتشکیل کا مرحلہ ہے جو فکر و خیال کی نئی دنیا بسا رہا ہے۔ کولونیل اثرات کو نئے ابعاد میں دیکھنے اور سمجھنے کی صورتیں وا ہوتی چلی جاتی ہیں۔ چنانچہ نئی صورتوں میں ساختیات، پس ساختیات، مظہریت، ردتشکیل اور نو تاریخیت ادبی منظرنامہ بھی ہے اور انہیں سے شعریات کی نئی تعبیرات سامنے آتی ہیں۔ معنی کی مرکزیت اور بے دخلی پر بھی مباحث ہو رہے ہیں اور اس باب پر زور دیا جا رہا ہے کہ معنی جامد نہیں اس کی حیثیت سیال کی ہے جو مسلسل گردش میں ہے۔ شرحیں اہم ضرور ہیں لیکن کوئی بھی تشریح مکمل اور آخری نہیں لہذا معنی کا مطلق ہونا غلط ہے۔ مصنف جو بھی تخلیق کرتا ہے وہ قاری کی دسترس سے باہر نہیں۔ گویا وہ بھی اس میں اور اس کا شریک ہے۔ تکثیریت کے خدوخال واضح ہونے کے لئے واضح مباحث سامنے آچکے ہیں۔ لہذا اس موضوع پر میں یہاں کچھ تفصیلی باتیں کرنا مناسب نہیں سمجھتا۔ ایسے سارے مباحث کی تفہیم کے لئے گوپی چند نارنگ کی متعدد کتابیں ''ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات''، ''اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ''، ''قاری اساس تنقید'' اور اس کے علاوہ دوسری کتابیں دیکھی جا سکتی ہیں۔ میں نے بھی اپنی کتاب ''مابعد جدیدیت: ممکنات و مضمرات میں کچھ مباحث سامنے لائے ہیں، جن کی تکرار یہاں نہیں کرنا چاہتا۔ لیکن کچھ امور کی طرف اس وقت راجع ہونا ناگزیر ہو رہا ہے یعنی یہ کہ جدید ترین شعریات کا اطلاقی منظرنامہ بہت سے جہات سے عبارت ہے۔ یہ منظر کہیں بہت نیا ہے اور کہیں بہت مخلوط انداز میں نمایاں ہے۔ لیکن یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ شعریات کے نئے مباحث نئی تھیوری سے ابھرے ہیں۔ جن میں لسانی پہلوؤں کا احاطہ غیر معمولی انداز اختیار کر چکا ہے۔ نہ تو ترقی پسند شعریات میں ایسا کچھ تھا نہ ہی جدیدیت میں۔ اس کے بعد کی صورت بہت پیچیدہ ہو چکی ہے۔ اگر ہم جدید ترین شعریات کے اساسی اور بنیادی لسانی افکار کا جائزہ لیں تو معمولی سی بات بھی گہرائیوں میں اتر کر نئی معمولات سے لیس ہونے کی طرف راغب کرے گی اور زیادہ گفتگو متن اور متون کی سطح پر ہوگی اور محتویات، خیالات اور افکار کی بھی اپنی اہمیت ہوگی۔ یہی وہ مرحلہ ہے جہاں سے مابعد جدیدیت کے باب میں غلط فہمیوں کا سلسلہ شروع ہوتا ہے اور اس کے دوسرے بہت سے نمایاں نکات بھی پس پشت چلے جاتے ہیں یا ڈال دئے جاتے ہیں۔ لیکن نئی شعریات ایک بار ہمیں اپنی جڑوں سے وابستہ کرنے، اپنی تہذیب اور ثقافت کا امین

اور محافظ بنے، اپنی علاقائی بولی ٹھولی اور دوسری وراثتوں کا تحفظ کرنے، اعتقادات کے اختلاف کو برداشت کرنے، رنگ و نسل کی بنیاد پر مصنوعی درجات کو ختم کرنے، اپنی ذات میں گم ہو کر ذہنی پژمردگی اور قنوطیت کے خلاف صف آرا ہو کر مثبت انداز زندگی اختیار کرنے، اجتماعی راہ ورسم بڑھانے، منجمد سچائیوں سے ٹکرانے اور ان کے متنوع اور بدلتے ہوئے پہلوؤں پر نگاہ رکھنے کی تلقین کرتی ہے۔ یہ سارے امور ہماری آنکھوں سے اوجھل رہتے ہیں اور ہم تکنیکی مباحث میں الجھ کر جدید ترین شعریات کے کھلے ہوئے مثبت پہلوؤں سے بے خبر رہتے ہیں۔ میرا اپنا خیال ہے کہ مابعد جدیدیت کی کوئی شعریات ہے تو اس کی تعبیر زندگی اور اس کے اثبات سے ہوتی ہے اور اس فکر کا کوئی رد ممکن نہیں۔

ایک زمانہ تھا کہ وجودی فلسفہ کی یلغار کے سبب زندگی اور اس سے متعلق ادب سکڑ سمٹ گیا تھا۔ زندگی کے نہاں خانے میں جھانکنے کا عمل اتنا تیز ہو گیا کہ باہری تمام روشنیاں اور رونقیں معدوم ہو گئی تھیں۔ ہوسکتا ہے بلکہ ہوا بھی کہ اس انداز فکر سے بھی ادب کے کئی نئے زاویے سامنے آگئے جو یقیناً معیاری بھی ہیں لیکن اس ذہنی رویہ کے ساتھ تادیر چلتے رہنا اندھے کنویں میں چھلانگ لگاتے رہنا ہے۔ لہٰذا مابعد جدیدیت رویہ نفی کو اثبات میں بدلتا ہے تو اس میں نقصان کا کوئی پہلو نہیں ہے۔ (تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو میری متذکرہ بالا کتاب)

میں مابعد جدیدیت کے مباحث کو مزید طول دینا نہیں چاہتا۔ لیکن اشارہ کرتا چلوں کہ رولاں بارتھ، چارلس جینک، لیوتار، دریدا، فوکو، لاکاں، لوئی آلتھوسے، فریڈرک جیمسن، اہاب حسن، بودریلار، جولیا کریسٹوا، ٹیری ایگلٹن، ہیبر ماس، ایڈورڈ سعید، ہومی بھابھا اور گائیتری چکرورتی شیوک وغیرہ کی کتابیں مطالعے میں رہیں تو مابعد جدیدیت کے بہت سے ابعاد از خود روشن ہو جائیں گے اور اس سے متعلق شعریات کے وسیع تناظر کی بھی خبر ممکن ہو سکے گی۔ لیکن میں اس بحث کو ختم کرنے سے پہلے نظام صدیقی کے ایک مضمون کا اقتباس نقل کر رہا ہوں:-

> ''بہت ساری دوسری چیزیں اس دہائی میں نہ صرف سیاسی، بلکہ اقتصادی، سماجی اور نسلی میدانوں میں ہوئیں۔ نیولفٹ طلبا، انسانی حقوق کی تحریک، سیاہ فام سیاست، اقلیتوں کی آواز، عورتوں کی آزادی کی تحریک، ردِ نوآبادکاری، تقسیم کاری، ردِ ہجوم کاری، یہ تمام عوامل ایک ساخت کی تخلیق کرنے کے لئے متحد ہو گئے جس میں خطوط ہمیشہ متحرک اور طوفانی تھے۔ تاہم ایک نئی عالمی ساخت ابھی

ایک گورکھ دھندے اور بھول بھلیوں کے مترادف نہیں تھی۔ یہ مابعد ساختیات تانیثی وتنقیدی، تہذیبی مطالعات، ذیل طبقاتی مطالعات، مظہریات، قاری اساس تنقید، قبولیت تھیوری، شعور وآگہی کا جینوا اسکول، اینگلوسیکشن قاری اساس تنقید، اسی طرح مابعد جدیدیت کے آغاز کا دور تھا۔ چھٹی دہائی کے آخر میں مابعد جدیدیت کا اولین نیوکلیائی حملہ، ژاک دریدا کی شہرہ آفاق 'ردتشکیل کی تھیوری' سے ہوا۔ یہ عظیم ترین نیوکلیائی دھماکہ تھا جس نے ۸۶۹۱ء میں جدیدیت سے واضح ترین انحراف کا آخری فیصلہ کردیا اور پھر بہت ساری چیزیں بچ بچ بڑی سرعت سے واقع ہونے لگیں۔ نئی تھیوری کے ڈسکورس میں ژاک دریدا، مائیکل فوکو، ژاک لاکان، ژاں فرانسواں، لیوتار، رولاں بارتھ، پول دمان، ژاں بودریار، زیولیا کرسیتوا، فریڈرک جیمسن، اسٹینلے فش، آلتھیوسے، ٹیری ایگلٹن، مائیکل ریفارئیر، ایڈورڈ سعید، گایتری چکرورتی، اسپیواک اور ہومی بھابھانے اپنی فکریاتی اختلافات کے باوجود عالمی دانشورانہ قصہ کو بنیادی طور پر یکسر بدل ڈالا۔''(۱)

(۱) بحوالہ: ''بیسویں صدی میں اردو ادب''، گوپی چند نارنگ، ص ۳۸، ۳۹۔

بنگلہ شعریات

بنگلہ شعریات کی بحث میں لفظ ''سمالوچن'' پر مسلسل گفتگو ہوتی رہی ہے۔ یوں تو اس لفظ کا مقصد کسی فن پارے کا تفصیلی جائزہ ہے۔ لیکن بحث یہ اٹھائی جاتی ہے کہ ایسے تجزیے کی بنیاد کیا ہے، اوراس کا مخصوص موضوع کیا ہے؟ یونانیوں کے یہاں اس لفظ کا متبادل Krites ہے جس کے معنی یہ ہیں کہ فن پارے کی پرکھ ہو۔ لیکن یہاں بھی یہ سوال اٹھتا رہا ہے کہ آخرکار فیصلے اور رائے کی بنیادیں کیا ہیں؟ اس باب میں کوئی ایسی تعریف نہیں کی جاسکتی جو سبھوں کو قابل قبول ہو۔ لہذا ادبی تنقید کو سمجھنے کے لئے دراصل مصنف کے تجربات کی طرف رجوع کرنا پڑے گا۔ کسی عہد کی تنقیدی سرگزشت کے کچھ مرکزی ادارے ہوتے ہیں۔ ایسی صورت میں تمام مباحث کی تان وہاں ٹوٹتی ہے کہ لکھنے والے کا تخلیقی جوہر کیا ہے؟ اور ایسا تخلیقی جوہر معلق نہیں ہوتا ہے، بلکہ اس میں سماجی، تاریخی اور ثقافتی پہلوؤں کا بہت دخل عمل ہوتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ یہ نکتہ ذہن نشیں رہتا ہے کہ کسی متن سے یا اس کی تنقیدی توضیحی جمالیات سے احساسات کس حد تک بیدار ہوتے ہیں؟ کہہ سکتے ہیں کہ ادب ہو یا تنقید یا شاعری ایک طرح کی سیریز سے گھری ہوتی ہے جسے سنسکرت میں برہماس وداسہودرا (Brahma svadasahodara) کہا جاتا ہے لیکن اس کے باوجود لفظ کے سارے

اطراف نہیں کھلتے۔ اس لئے کہ ذہن کسی ایک ڈھرے پر نہیں رہتا اور اس میں مختلف قسم کے تجربات ومشاہدات راہ پاتے رہے ہیں۔ دراصل یہ سارے امور سچائی کی تلاش سے متعلق ہیں اور یہ تلاش آسان نہیں ہے۔ بالغ ذہن وشعور ہی کسی حد تک کوئی شق پا سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شعریات اور تنقیدات کے بہت سے اسکول سامنے آتے رہے ہیں۔ کسی ایک اسکول کو رد نہیں کیا جا سکتا، بلکہ ان کے اشتراک و اجتماع سے کئی نئے پہلو پیدا ہوتے ہیں۔ یہ بھی سچ ہے کہ تمام تھیوریز ایک جیسی نہیں ہوتیں۔ نہ ہی ان کی اہمیت ایک طرح کی ہوتی ہے۔ لیکن کچھ نظریے ایسے ہیں جو مختلف ذہن ودماغ کو گھیر لیتے ہیں اور وہ زندہ رہتے ہیں۔ دور کیوں جایئے بھرت کی ''ناٹیہ شاستر'' اور جگن ناتھ کی ''رس گنگادھر'' کو ہی لے لیجئے، کب سے ان کے تصورات کی توضیح سامنے آ رہی ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بوطیقا کے بہت سے اصول ان دونوں شاہکار کے گرد چکر لگاتے ہیں۔ یہ بھی ہوتا ہے کہ کبھی قدیم تنقیدیں شعروادب کے نئے رخ کو سامنے لاتی ہیں۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر دیورت مکھوپا دھیائے لکھتے ہیں:-

"The ancient critics have made very significant contributions along these lines. Bhamaha and Kuntaka, Anandavardhana and Abhinava gupta have left work that can be regarded as classics of criticism in any language. The immediate successors of Abhinava gupta however foreshadow the begining of a decadence. They mostly repeat their elders in pedantic terms or spend their ingenuity details. By the time we come to Mammatabhatta or Jagannatha we feel that their literary taste has hardened into a kind of rigid dogmatism. These later critics judge by precepts rather than by actual experience. Vishwanatha Kaviraja's "Sahitya-Darpan" is a

catalogue of such precepts. He lays down precise rules of poetry and leaves little to creative originility. Such strictures for correctness can only chill the true poets inspiration and produce little that is vital moving or delightful. English poetry in the middle of the 18th century suffered from this malady. Perhaps the same can be said of sanskrit literature after, or even before Jayadeva. Criticism had stiffed creative originality."(1)

اس اقتباس میں متعدد اشاریوں کی اہمیت پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ لیکن زمانہ تو ایک رنگ میں رہتا نہیں ہے۔ شعری رویے میں بھی تبدیلیاں ناگزیر تھیں سو ہوتی رہی ہیں۔ کوی راج کی ''ساہتیہ درپن'' دراصل شاعر کے اصول وضابطے متعین کرنے کی طرف راجع ہے۔ مختلف قسم کی باریکیاں سامنے لائی گئی ہیں۔ لیکن غور کیجیے تو کوی راج تخلیقی جوہر کی شناخت نہیں کرتا اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ اس پہلو سے گریزاں رہتا ہے۔ دیورت لکھا پادھیائے نے اس کا احساس دلایا ہے کہ جے دیو کی تنقید سے پہلے اٹھارہویں صدی کی تنقیدی صورت یہی رہی تھی۔ لیکن میں یہ نہیں کہہ سکتا کہ یہ خیال درست ہے۔ کیوں کہ اٹھارہویں صدی کے انگریزی ادبا تخلیقی جوت سے آگاہ تھے۔ یہ اور بات ہے کہ وہ بوطیقائی مباحث پر زور صرف نہیں کیا ہے۔

یہ بھی سچ ہے کہ سنسکرت بوطیقا بہت دور تک نئے لکھنے والوں کو نہیں لے جاتی۔ اس لئے کہ اس کا ایک نقص یہ ہے کہ وہ فن پارے کے کلی تجربے کو لازمی نہیں قرار دیتی۔ لہٰذا ایسی ریزہ چینی آج کا شعار نہیں ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ سنسکرت میں عضویاتی تکمیل کا بہت زیادہ احساس نہیں ملتا۔ بنگلہ ادب اپنے شعری مباحث اسے بطور خاص برتنے کی کوشش کرتی ہے۔ اس طرح شاعری کے بہت سے لوازمات مقامی رنگ روپ کے نظر آتے ہیں۔ اس تصور سے بنگلہ شعریات تازہ بکار نظر آتی ہے۔

کہہ سکتے ہیں کہ جدید بنگالی تنقید میں مقامیت ایک بہت بڑا عنصر ہے۔ یہ اور بات ہے

---

(1) "Literary Criticism in India" by Nagendra, p.11

کہ یوروپی تہذیب وثقافت کے اثرات کے تحت مقامی کیف وکم میں بھی کچھ نہ کچھ مداخلت پیدا ہوئی ہے۔

سب سے اہم بات یہ ہے کہ بنگالی شعر وادب میں سماجی احوال وکوائف پر خاصا زور صرف کیا جاتا رہا ہے۔ٹھیک ہے کہ رومانیت کے اثر کے تحت نئے ابعاد اختیار کئے اور ایک آرگینک فارم(Organic form) کی طرف ذہنوں کو راغب کیا۔

ایک سوال یہ اٹھایا جاتا ہے کہ بنگلہ ادب کتنا پرانا ہے؟ اسی سے یہ سوال بھی ابھرتا ہے کہ اس کی بوطیقا اور اس کی تنقید کتنی پرانی ہے؟ اس کا تشفی بخش جواب تو نہیں ملتا، لیکن ایک انداز ے کے مطابق ایک صدی سے زیادہ کی یہ کہانی نہیں ہے۔ اور سچی بات تو یہ ہے کہ بنگلہ شعریات کا قصہ بیحد جدید ہے۔ اس ضمن میں رنگ لال بندوپادھیاے کا ذکر آتا ہے اور کہا جاتا ہے کہ یہی بنگلہ تنقید کے بابا آدم ہیں۔ دراصل موصوف نے ایک مقالہ لکھا تھا جس کا عنوان ''رنگ لا کو یتا ویشا یک پر وبندھا''۔ یہی بنگلہ کی قدیم تنقیدی کتاب ہے۔ دیورت نے لکھا ہے کہ یہ مضمون بیوتھون سوسائٹی میں ۱۸۵۲ء میں پڑھا گیا تھا۔ دراصل اس کے بین السطور میں ان نئے ذہن کی مدافعت کی گئی تھی جو انگریزی تہذیب وثقافت کے بہت بڑے علمبردار بن کر ابھرے تھے۔

واضح ہو کہ اسی محفل میں اور اسی سال برہم چندر دت اور ان کے دوستوں نے کچھ مقالے پیش کئے جن میں مقامی ادب کا مذاق بھی اڑایا گیا۔ لیکن رنگ لال کے نزدیک سیاسی مسلک الگ چیز ہے اور شاعری کے طور طریقے دوسرے۔ لہذا ان کے نقطہ نظر سے ہر طرح کے خیالات شاعری میں بار پا سکتے ہیں اور ان پر کوئی پہرہ نہیں لگ سکتا۔ کہا جا سکتا ہے کہ وہ قومیں جو رزمیہ کردار رکھتی ہیں ان کی شاعری تو ہیرو ئنک (Heroic) ہوگی ہی جب کہ دوسروں کے یہاں یہ صورت نمایاں نہیں ہو سکتی۔ پھر بھی یہ کہا جا سکتا ہے کہ سماجی طاقتیں بھی شعر وادب پر حاوی ہوتی ہیں اور ان کے مزاج ومنہاج کو متعین کرتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ مکندرام اور بھرت چندر کی شاعری کو نہ صرف پسند کیا بلکہ اس میں جو عصری سوسائٹی کے خدوخال ہیں انہیں نمایاں کرنے کی کوشش کی۔ حد تو یہ ہے کہ وہ برہم چندر کے ''ودیا سندر'' اور شکسپیئر کے ''وینس اور ایڈرنس'' کو بھی فراموش نہیں کرتا اور دونوں کا تقابلی مطالعہ پیش کرتا ہے۔

لیکن رنگ لال ہوں کہ ان کے حلقہ کے دوسرے لوگ وہ اب شعر وشعریات کے معاملے میں مسلسل مغرب کی طرف دیکھنے لگے تھے اور اس باب میں عصری زندگی کو بھی وہ پیش کرنا

چاہتے تھے۔ ایسی کوشش میں وہ انگریزی نقادوں کو نہیں بھولتے اور ایک نقاد ٹامس وارٹن (Thomas warton) کا خیال تھا کہ اسلاف کا مطالعہ کرتے وقت یہ ضروری ہے کہ ہم اس زمانے کے رسوم وآداب پر نظر رکھیں۔ رنگ لال اس تھیوری کو تسلیم کرتے نظر آتے ہیں۔

اسی زمانے میں راجندر لال مترا نے اپنے طور پر کچھ کرنا شروع کیا، خصوصاً ادبی اصول و ضابطے پر بہت کچھ لکھا۔ اس کا ایک رسالہ تھا ''وودھارتا سنگرہا (Simidhartha Sangraha) یہ ۱۸۵۱ء میں شائع ہوا۔ اور اسی رسالے نے ایک طرح سے نئے ادبی مطالبات کو عام کرنا شروع کیا۔ اس ضمن میں مدھوسدن کی اہمیت تسلیم کرتے ہوئے ان کی تصنیف ''تلوتماشا سمبھو کاویہ'' (Tilottamasambhava kavya) پر نظر رکھی گئی ہے۔ یہ وہ کتاب ہے جس میں مغرب ومشرق کے ادبی اصولوں کی ہم آہنگی سامنے آئی۔ اس بحث میں ''رس شاستر'' اور ''النکار شاستر'' کے اصولوں پر نگاہ رکھی گئی۔ لیکن مکھا پادھیائے نے لکھا ہے کہ ان کی نظر اتنی گہری نہیں تھی کہ وہ تجزیہ تحلیلی ہوتا۔ مغرب کی طرح بنگالی شعروشاعری کو یوروپی معیار دینے کی کوشش کی اور ڈرامہ کی تعریف یوں کی کہ: یہ صنف زندگی کے متوسع واقعات کی نقل ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ تعریف ارسطو کی ''بوطیقا'' کو نگاہ میں رکھ کر کی گئی ہے۔ شاعر ایشور چندر گپتا کی کتاب ''کوی جیونک'' کو خاصی اہمیت دی گئی۔ لیکن اس مجموعے میں مقامی شعری روایات کا نہ صرف پاس رکھا گیا بلکہ ان کی تجدید بھی کی گئی ہے۔ ایک دوسری شخصیت جس کے بارے میں دیورت مکھا پادھیائے نے تفصیلی بحث کی ہے وہ ہے ایشور چند ودیا ساگر۔ ودیا ساگر ایک لحاظ سے خاص اہمیت کا مالک ہے۔ اس کی کتاب میں جو خیالات سامنے آتے ہیں وہ دقیانوسی پنڈتوں کے خیالات جیسے نہیں ہیں۔ ایشور چندر ودیا ساگر نے ''سوبھاووکتی'' (Svabhavokti) کی وکالت کرتے ہوئے اسے دوسری صنعتوں پر فوقیت دی ہے۔ وہ کالی داس کے ''ریتوسنہارا'' کو پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھتے ہوئے اس کے محتویات کو فطری قرار دیتا ہے۔ وہ ابلاغ وتفہیم کے لئے صرف آسان روی کو اہمیت نہیں دیتا بلکہ شعر کو حیرت انگیزی کی بھی ایک مثال بنانے کی سفارش کرتا ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ اس کا تنقیدی شعور محض روایتی نہیں ہے بلکہ اسے تخلیقی کہہ سکتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بعض شعرا نے اس کے خیالات سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اپنی تخلیقی جوت جگانے کی کوشش کی جبکہ مدھوسدنت نے مغربی اقدار کی پذیرائی کرتے ہوئے نہ صرف انہیں قبول کیا بلکہ انہیں عام کرنا بھی چاہا۔ سبھوں کے علم میں ہے کہ اس نے عیسائی مذہب قبول کرلیا تھا۔ مکھا پادھیائے کے خیال کے مطابق اس کے تمام ادبی تصورات اس کے

خطوط میں ملتے ہیں۔ مدھوسدنت اپنے بارے میں کہتا ہے کہ وہ وقت سے پہلے پیدا ہو گیا۔ گویا وہ عصری شعری تصورات کو قبول نہیں کرتا اور مغرب کی نئی فضا میں سانس لینا چاہتا ہے۔ اس لئے اس کے خطوط کے امور کو انقلابی کہا جاتا ہے اور یہ اہم بات ہے۔ بائرن کو وہ بیحد پسند کرتا تھا۔ کولرج کی بصیرت کا رجز خواں تھا۔ چنانچہ اس کے خیالات کچھ اس طرح تھے جنہیں میں مکھا پادھیائے کے ریمارکس کے ساتھ پیش کر رہا ہوں:-

"The rebel in him found a natural sympathy for the English romantic writers of the 19th century . Byron was his favourite poet and he quotes Coleridge with obvious admiration. He strongly believed in the power of inspiration and also believed that he had a poet's mission to fulfil in this world."I am smit with the love of sacred song". I have fits of enthusiasm that come on me occasionally, and then I go like mountain torrent. His letters are crowded with such statements. Of the pundits who condescendingly dismiss a work of art with faint praise he wrote to his friend Rajanarayana Basu."These men my dear Raj, little understand the heart of proud , silent lonely man of song."(1)

مدھوسدنت اپنے آپ کو کلاسیکی کہتا ہے اور اس کی رومانی تحریریں یونانی فن کے تابع نظر آتی ہیں۔ وہ خود کہتا ہے کہ وہ یونانی اساطیر کا رجز خواں نہیں، بلکہ اس کے بعض پہلوؤں کو اس طرح اپنی تحریروں میں سمونا چاہتا ہے کہ وہ یونانی کلاسیکی معیار تک پہنچ جائے۔ بعضوں کا خیال ہے کہ مدھو سدنت اپنے انقلابی ذہن کے اعتبار سے ہے۔ ویسے یہ بھی سچ ہے کہ وہ کوئی ایسا انقلاب برپا نہیں کر سکا جو معیار کی حدوں تک پہنچ جائے۔ مدھوسدنت کا رزمیہ ملٹن کے رزمیے کی یاد ضرور دلاتا ہے۔

(1) "Literary Criticism in India" by Nagendra, p.14

لیکن اس باب میں معیار کی بات الگ ہوگی۔ اس کے سانیٹ یا مختصر نظمیں گیت کی سی فضا قائم کرتی ہیں۔ مدھوسدن کے مقابلے بنکم چند چڑ جی وہ شخص ہے جس نے واقعی بنگلہ ادب کو ایک واضح رخ اور سمت عطا کی۔ مکھ اپادھیائے کی رائے کے مطابق وہ پہلا شخص ہے، جس نے ایک مستحکم ادبی روایت قائم کی۔ اس کے بنائے ہوئے اصول وضابطے عوام وخواص کے ذہن کو مسلسل متاثر کرنے لگے۔ اس کا رسالہ ''ونگ درشن'' کو بے حد اہم سمجھا جاتا ہے۔ اس رسالے نے ایک تاریخ بنا ڈالی۔ اس نے نئے لکھنے والوں کا ایک گروپ تیار کرلیا اور اس کے بنائے ہوئے قواعد وضابطے مسلسل نئے ذہن کو متاثر کرنے لگے۔ اس کا کمال یہ ہے کہ اس نے نظریے اور عمل کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی۔ بنگلہ کے رومانوی ناولوں میں یہ سب سے اونچے مقام پر ہے۔ اس نے ''وندے ماترم'' کی تخلیق کی۔ اس کے تبحر علمی سے لوگ نہ صرف متاثر ہوئے بلکہ اسی کے بتائے ہوئے راستے پر چلنے لگے اور اس کے رسالے میں جو کچھ چھپا وہ نئی نسل کا ایک سرمایہ ہوگیا۔ یہ رسالہ پہلی بار ۱۸۷۲ء میں شائع ہوا۔ اس میں ''پرنڈادیس ڈیمونا'' اور ''شکنتلا'' کا تقابلی جائزہ لیا گیا۔ اس نے بھاوبھوتی کی ''اتراچرتر'' کا بھی نئے انداز سے جائزہ لیا۔ اب یہ کہا جاتا ہے کہ بنکم چند چڑ جی کی تنقید ہو یا شعری ضابطے، اس میں نقص نمایاں ہے۔ اس لئے کہ اس کے حدود متعین کردئے گئے ہیں۔ بنکم چند چڑ جی سنسکرت ادب سے آشنا تھا اور اپنی تحریروں میں جابجا قدیم سنسکرت کے شعرا اور ان کے کلام کا حوالہ دیتا نظر آتا ہے۔ لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ وہ شعریات اور Rhetoric (ریٹورک) میں فرق نہیں کرسکا۔ بنکم چند چڑ جی آخری عمر میں خاصا مذہبی اصولوں کو اپنانے لگا۔ ''کرشن چرتر'' اس کے ذہن کی عکاسی ہے اور ایک طرح سے Neo Henduism کی نئی تحریک سامنے لانا چاہ رہا تھا۔ جس میں اس کے قومی جذبات بھرے ہوئے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ادب میں بھرپور مواد کا جویا ہوتا ہے۔ اس کے اثرات دوررس رہے ہیں۔ اس کے ماننے والوں میں چند ناتھ باسو اور اکشے چندر سرکار ایسے دو شخص ہیں جنہیں نقاد کہا جاتا ہے۔ یہ لوگ بھی نیوہمیوزم کے اصول وضابطے کو عام کرنا چاہ رہے تھے۔ اس کی طرح ایک طرح کی قوم پرستی یا قومیت ان کی تخلیقی جوت کی عقبی زمین ٹھہری، لیکن شعریات کا کوئی نیا پہلو نہیں پیدا ہوسکا۔ مذہبی خیالات وتصورات کی ایک حد ہے جو شاعری کے لوازمات سے اکثر ٹکراتی ہے، لیکن بنائے ہوئے اصولوں سے انحراف کی صورتیں پیدا ہونے لگیں۔ ٹھاکرداس مکھ اپادھیائے اپنے مختلف مضامین میں سائنسی اصولوں کو ترجیحی جگہ دیتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اس نے رومانی، کلاسکی، فلسفیانہ اور جمالیاتی تنقیدات کے اصولوں اور

ضابطوں کو سمجھنے کی کوشش کی اور نئے شعور کی طرف بھی نگاہ رکھی ۔ وہ جدید مغربی رویے سے نہ صرف آشنا تھا بلکہ انہیں اعلیٰ مقام دینے کے لئے تیار تھا۔ اور کولرج کی تنقید اور جرمن مثال پسندی کو سمجھتے ہوئے اپنی شعریات میں ان کے اصولوں کو اپنے طور پر برتنے کی سعی کی ہے۔ اس کے ساتھیوں میں ہر پرشاد شاستری اور بپن چند پال بطور خاص معروف ہیں۔

اب تک رابندر ناتھ ٹیگور کی تحریریں سامنے آنے لگی تھیں ۔ وہ انتہائی ذہین، اوریجنل مفکر اور ایک Genious کے طور پر سامنے آیا اور بنگالی شعریات میں قابل قدر اضافے کئے ۔ یہ بہر حال اب بھی بحث طلب امر رہا ہے کہ وہ کس حد تک مغربی ذہن رکھتے تھے؟ کیا وہ کلی طور پر مغربی ادبیات کا رجز خواں تھا؟ کیا وہ اپنی شعریات کو اسی رنگ میں دیکھنا چاہتا تھا؟ ان سوالوں کا جواب بس یہ ہے کہ اسے مشرقی و مغربی روایات کی خبر تھی۔ احساس جمال سے بہرہ ور اس شاعر کی تنقیدی بصیرت نے بنگلہ ادب کو بہت انفرادی بنا دیا ہے، جس میں وسعت بھی ہے اور ہمہ گیری بھی۔ ٹیگور یہ جانتے تھے کہ تنقیدی اصول و ضابطے یعنی شعریات کے کچھ پہلو حالات، محتویات اور موضوعات کے تحت بدلتے رہتے ہیں ۔ کہیں کہیں نفسیاتی علم کی ضرورت ہے تو کہیں فلسفیانہ، کہیں جمالیاتی احساس کا در آنا ضروری ہوتا ہے تو کبھی سماجی احوال و کوائف ناگزیر بن کر سامنے آجاتے ہیں ۔ لہذا شعریات کا محدود تصور قائم کرنا درست نہیں ۔ رابندر کی نگاہ میں ''ساہتیہ'' میں خوبصورتی یا حسن، شادمانی یا آنند لازمی عنصر ہیں ۔ نقاد کی بصیرت سے تفہیم و ابلاغ کا کام سرانجام پا سکتا ہے۔ اس کی اپنی تنقیدات ایسے ہی ضابطے پیدا کرتے ہیں جن سے شعریات کی نئی فضا قائم ہوتی ہے۔ لیکن کیا اس کے اصول و ضابطے مکمل تھے؟ یہاں بھی جواب نفی میں ہوگا اور شاید یہ کہنا درست ہے کہ وہ ایک ایسا نقاد نظر آتا ہے جس کا دل انسانی ہمدردیوں سے معمور ہے۔ اس نے جس طرح ''میگھ دوت'' اور ''شکنتلا'' کا جائزہ لیا ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کس طرح نئی بصیرتوں کو سامنے لا سکتا ہے۔ اس کے تجزیے میں ان جڑوں کی تلاش کرتا ہے جن کے نتیجے میں ادبی و شعری تخلیقات سامنے آئیں ۔ ٹیگور سرسری جائزے سے مطمئن نہیں ۔ اس کے تصور کے مطابق کسی تخلیق کے جائزہ میں اس کی روح کے اندر داخل ہونا ضروری ہے۔ یعنی جس فنکار نے جو متن پیدا کیا ہے اس کے حقیقی شعور اور تفہیم کے وہی خالق بننا پڑے گا جس نے ایسا متن پیدا کیا ہے۔ مکھا پادھیائے نے رابندر ناتھ ٹیگور کی تنقیدی نگارشات کو تین حصے میں تقسیم کیا ہے۔ پہلا حصہ وہ ہے جو ۱۸۷۶ء سے ۱۸۹۲ء تک کی مشتملات پر محیط ہے۔ لیکن یہ شاید اس کے سیکھنے کا زمانہ ہے۔ پھر بھی اس کی بصیرتوں کے کئی

پہلو اس دور میں سامنے آتے ہیں۔ دوسرا حصہ وہ ہے جو ۱۸۹۳ء سے لے کر ۱۹۰۷ء تک محیط ہے۔ اس میں رابندر ناتھ ٹیگور ایک نقاد کی حیثیت سے خاصا بالغ نظر آتا ہے۔ اس وقت جو تحریریں سامنے آئیں ان میں پراچین ساہتیہ، آدھونک ساہتیہ اور لوک ساہتیہ خاصی اہمیت کے حامل ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس وقت رابندر ناتھ ٹیگور کا شعور اور تنقید دونوں ہم آہنگ ہو کر نئے ادب کے امکانات کی خبر دے رہے ہیں۔ تیسرا حصہ جس کا عرصہ ۱۹۰۸ء سے لے ۱۹۴۳ء تک ہے، اس میں وہ ایک نظریہ ساز کی حیثیت سے نظر آتا ہے اور شعریات کے تعلق سے اس کے مباحث بیحد اہم سمجھے جاتے ہیں۔ اس کی کتابیں ''ساہتیہ پاتر'' اور ''ساہتیہ سوروپ'' کی اہمیت مسلم ہے کہ ان سے جمالیاتی احساسات پر خاصی روشنی پڑتی ہے۔ یہ ایک طرح کی جمالیاتی فلسفے کو ابھارنے کی کوشش ہے اور اس میں فنکار کے ذہنی رویے اور احساس جمال کی ہم رشتگی پر زور دیا گیا ہے۔ ان کتابوں سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ ٹیگور آرٹسٹک فارم یعنی روپ، آرٹسٹک جذبے یعنی رس کو اہمیت دینے میں کسی سے کم نہیں۔ یہ ایک ایسے شاعر کی شعوری کوشش ہے جس کا دنیا کے عظیم شاعروں میں شمار ہوتا ہے۔ رابندر ناتھ ٹیگور کے خیالات کی تفہیم میں بلندر ناتھ، پریانتھا سین اور اجیت کمار چکرورتی کی طرف ذہن جاتا ہے۔ ان لوگوں نے بھی اپنی تحریر میں بعض تقابلی مطالعات کی طرف توجہ کی ہے۔ پریانتھا کی تنقیدی بصیرت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ یہ بھی جمالیاتی قدروں کا علمبردار ٹھہرا۔ اس نے ٹیگور کے مناسبی کا اس طرح تجزیہ کیا ہے کہ شیلی، ہوگو اور سوئمبن کے مشتملات سے تقابل کی صورت ابھرتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ کیٹس (Keats) سے اثر لیتا رہا ہے۔ چنانچہ وہ حسن کے امور اسی طرح برتنے کی کوشش کرتا ہے جس طرح کیٹس نے کیا ہے۔ اجیت کمار کسی نظم کی زبان پر خاصی توجہ دیتا ہے۔ چنانچہ اس کے احساس جمال میں لفظوں کی طرح قدر و قیمت اہم بن جاتی ہے اور اس سے بوطیقائی رویے کی بھی خبر ملتی ہے۔ اس کی کتاب ''کے دیر پر کانتا'' اور اس کی نظم ''سو نا تائی'' سے اس کے شعری رویے کی خبر ملتی ہے۔ لیکن دیوندر لال رائے نے ایک طرح سے ٹیگور کے بہی خواہوں اور خود ٹیگور کے نقطہ نظر سے خاصا اختلاف کیا ہے اور اپنی تحریروں میں ٹیگور کے نقائص سامنے لانے کی سعی پیہم کی ہے۔ رائے شاعر تھا اور ڈرامہ نگار بھی۔ اس نے اپنے ایک مضمون ''کاٹرا بھی پکتی'' میں اس کا احساس دلایا ہے کہ ٹیگور کی شاعری ابہام اور اہمال سے پر ہے اور سونا تائی سے مثالیں پیش کی ہیں جیسے وہ مبہم، بے معنی اور تضادات سے پر بتاتا ہے۔ اس کی دوسری کتاب ''کاویراپ بھوگ'' ہے۔ جس میں ٹیگور کو مغرور، شدت پسند وغیرہ جیسے لفظوں سے یاد

کیا ہے۔ ایسا بھی نہیں ہے کہ ٹیگور پر ایسے حملے پہلے نہیں کیے گئے کئی دوسرے لوگوں نے ٹیگور کی شاعری کے نقائص اور اس کی شعریات کی نکتہ چینی کی ہے۔ ٹیگور اور اس کے پیرو کار ہی جدید شاعری کی تنقید سے نئے شعری نکات پیدا کرنے کی کوشش کرتے رہے ہیں جب کہ ٹیگور کے مخالفین اس کی شاعری کے ابہام اور اہمال اور اس کی رمزی کیفیت کو بے سود بتاتے رہے ہیں۔ ان مباحث سے شعریات کے دو پہلو سامنے آتے ہیں۔ پہلا یہ کہ ابہام اور اہمال اگر شدت اختیار کرے تو وہ شعری نقص ثابت ہوگا۔ دوسرا پہلو یہ کہ اگر سریت کے باوجود کلام اس طرح ہو کہ افہام و تفہیم ناممکن نہ ہو۔ یہ دونوں توضیحات نئے شعری رویے کی بنیاد بنے ہیں اور بنگلہ میں جدید بوطیقا ایسے ہی تصور سے ہم آہنگ ہوئی ہے۔ لیکن یہ کہا جا سکتا ہے کہ بنگالی ادب انگریزی سے بیحد قریب ہو گیا ہے۔ عام طور سے اینگلو امریکی طریقۂ اظہارات بنگلہ کو بھی متاثر کر رہے ہیں۔ ایلیٹ، رچرڈس، جوائس اور پونڈ کی اہمیت روز بروز بڑھ رہی ہے۔ خود رابندر ناتھ ٹیگور کی تحریروں کو اسی رنگ میں دیکھنے کی سعی ملتی ہے۔ بنگلہ ادب کی بوطیقا مارکسی تصورات سے خالی نہیں۔ اس سلسلے کے مباحث پہلے بھی آچکے ہیں۔ یہاں اس کی ضرورت نہیں ہے کہ ان امور کی تکرار کی جائے۔ اگر سیانگومترا کی تحریر پوگندھر مدھوسدنت اور اربندا یودداری کی کتاب ''بنکم مانس'' ذہن میں رکھئے تو مارکسی اصولوں کی پیروی کی عملی صورتیں سامنے ہوں گی۔ ناول تو عام طور سے ایسے اثرات سے خالی نہیں۔ دور کیوں جایئے، شری بند و کمار کی تخلیق ''بنگ ساہتیہ اپنیا سر دھارا'' کو پڑھ لیجیے تو اشتراکیت کے کئی رخ کا اندازہ ہونا مشکل نہیں۔

نئ شعریات میں نفسیاتی تجزیہ بھی بنگلہ میں حاوی رہا ہے۔ جگدیش بھٹا چاریہ کی ''کوی بنارسی'' ایک مثال ہے۔ اس میں ٹیگور کی شاعری کا نفسیاتی تجزیہ کیا گیا ہے۔

اب نتیجہ میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ بنگلہ ادب نئی روایتوں سے مالا مال ہے۔ مغربی اصول و ضابطے سب کے سب بنگلہ زبان میں در آئے ہیں۔ لیکن یہ نہیں کہہ سکتے کہ بنگلہ کی قوم پرستی عنقا ہو گئی ہے۔ اس پر ایک نگاہ رکھتے ہوئے مغربی شعریات کے ارتقائی پہلو کو بنگلہ ادب میں ہر جگہ سمیٹنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بنگلہ زبان و ادب مزید ترقی کی راہوں پر گامزن ہے۔ دوسری مقامی زبانوں کے مقابلے میں اس کی رفتار تیز ہے، جسے کوئی بھی محسوس کر سکتا ہے۔

ہندی شعریات

ہندی شعریات کی بحث میں سنسکرت بوطیقا کو ذہن میں رکھنا چاہئے، جس پر تفصیلی گفتگو پچھلے صفحات میں ہو چکی ہے۔ لیکن جدید ہندی کا فروغ بھارتیندو (Bhartendu) سے ہوتا ہے اور تبھی سے مغربی اثرات اس پر نمایاں ہونے لگتے ہیں۔ لیکن قدیم ہندی کی بوطیقا کی تفہیم میں سنسکرت کی روایات ناگزیر طور پر سامنے آتی ہیں۔ ہندی کی ''ریتی اسکول'' کی شاعری اور اس سے پہلے قدیم سنسکرت بوطیقا ایسے موڑ ہیں، جن پر نظر رکھنی چاہئے، اس لئے کہ ہندی شعریات کی بحث میں ان کے بیچ کا تعلق انہیں سے رہا ہے۔ قدیم ہندی بوطیقا اور ریتی اسکول نے ہی آگے کی راہیں ہموار کی ہیں۔ بعد میں ہندی تنقیدی بصیرت جلا پاتی ہے اور اسی نہج پر ڈھلتی نظر آتی ہے۔ قدیم ہندی ادب یا بوطیقا کو سنسکرت شعریات کا ایک جزو سمجھنا چاہئے۔ ویدوں میں ایسے بہت سے حمدیہ گیت یا اشعار ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ ویدی ادب قدیم سنسکرت کی روح میں داخل رہا ہے۔ ویدوں کے زمانوں میں دو باتیں خاص طور پر سامنے آئیں۔ پہلی تو یہ کہ اب دل کے ساتھ ساتھ ذہنی بالیدگی کی طرف توجہ کی جانے لگی اور دانشوری کے مظاہرے کے لئے راہ ہموار ہوئی۔ اس صورت میں تنقیدی صلاحیتوں کا بھی فروغ ہوا اور تبھی یہ ممکن ہو سکا کہ اچھے اور برے ادب کی تمیز کے

مظاہرے کے لئے راہ ہموار ہوئی۔اس صورت میں تنقیدی صلاحیتوں کا بھی فروغ ہوااور تبھی یہ ممکن ہو سکا کہ اچھے اور برے ادب کی تمیز ممکن ہو سکے اور ان کے خصائص کا جائزہ لیا جا سکے۔اب کسی ادب پارے کا تجزیہ کیا جا سکتا تھا۔لیکن اس طرح نہیں جس طرح اپنیشدوں کے بعد کے عہد میں ہوتا رہا۔

ہندی بوطیقا کی تلاش میں دراصل محققین بھرت کے ''ناٹیہ شاستر'' سے بھی آگے جاتے ہیں۔ویسے یہ سبھوں کو معلوم ہے کہ ''ناٹیہ شاستر'' ایک ایسی دستاویزی کتاب ہے جس میں ڈرامہ کے خدوخال، اوصاف اور کارکردگی وغیرہ پر سنجیدہ اور تفصیلی گفتگو ملتی ہے۔اس کے اسٹیج سے متعلق بھرت کے بیانات سند کا درجہ رکھتے ہیں۔اور تب سے آج تک ''ناٹیہ شاستر'' کی بھی اہمیت برقرار رہی ہے بلکہ بہت سے آچاریوں نے بھرت کے تنقیدی بیانات کو اپنے طور پر مختصر کر کے بیان کرنے کی کوشش کی۔لیکن بھرت کی دانشوری سبھوں پر حاوی رہی ہے اور سچ تو یہ ہے کہ سنسکرت کے نقادوں کی توضیحات، توجیہات اور محاکے سے تخلیقی روش مستحکم ہوتی گئی اور ادب کے کتنے ہی اسکول پیدا ہوتے چلے گئے۔سنسکرت کے 'رس' کے تصور نے ابتدا میں چھ اسکول قائم کئے تھے۔جیسے 'رس'، 'النکار'، 'دھونی'، 'وکراکتی'، 'ریتی' اور 'اوچیتیہ'۔بعد میں ایسے دبستان توسیع سے بھی گزرے اور کئی نئی شاخیں نکلتی چلی گئیں۔قدیم ہندی ادب ایسے شعریاتی تصورات سے استفادہ کرتا رہا۔کہا جا سکتا ہے کہ بھرت کی ''ناٹیہ شاستر'' کلیدی حیثیت رکھتی رہی جس کی شدید شکل پنڈت راج جگن ناتھ کے یہاں دیکھی جا سکتی ہے۔اس سے یہ بھی اندازہ ہوا کہ خود سنسکرت شعریات میں نئے نئے امکانات پیدا ہوتے رہے اور قدما کی تحریریں نئے لکھنے والوں کو متاثر کرتی رہیں۔اس لئے کہا جا سکتا ہے کہ جدید ہندی بوطیقا اور تنقید دراصل قدیم سنسکرت سے استفادہ کرنے کو اپنی عظمت سمجھتی رہی ہے۔

لیکن بعد میں اس کی ساخت بدلتی چلی گئی اور مغربی تنقید کے اصول وضوابط چھاتے چلے گئے۔

رام چندر پرساد اپنی کتاب Literary Criticism in Hindi میں لکھتے ہیں کہ

سنسکرت بوطیقا میں سب سے اہم پہلو 'النکار' کا ہے۔راج شیکھر' کاویہ ممانسہ' اور 'النکار' کی بحث میں بہت سے گرامر کے نشانات سامنے لاتا ہے، جس میں نروکت بھی شامل ہے۔دراصل اس سے ایسے الفاظ پر روشنی ڈالی جاتی رہی ہے جو مستعمل نہیں، لیکن ویدوں میں موجود ہیں۔بہت سے قواعد نویسوں نے نحوی مباحث کو راہ دیتے ہوئے کئی اہم پہلو سامنے لائے۔اس ذیل میں میں نگھانتس (Nighantus) کا ذکر کرنا چاہتا ہوں، جس کی تصنیف ''یاسکا'' (Yaska) میں بلاغت

کے بعض نکات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ دراصل ایسے مباحث دبستان النکار کی مرہون منت ہیں۔ لیکن بھرت نے ایسے تصورات کو عام کیا تھا۔ بھامہا(Bhamaha) نے اپنی تصنیف ''کاویہ النکار'' میں شاعری کے اوصاف اور اس کی مرصع کاری پر گہری نظر ڈالی ہے۔ اسی کتاب سے دبستان النکار کی آزادانہ حیثیت قائم ہوتی ہے۔ اور یہ سچ ہے کہ بھامہا کی یہ کتاب اس موضوع پر انتہائی مستند توضیحات پیش کرتی ہے۔ ڈینڈن (Dandin) وامن (Vamana) اور آنند وردھن (Anandavardhane) نے بھی ایسی توضیحات میں نہ صرف دلچسپی لی، بلکہ مباحث کو ایک خاص رخ دینے میں اپنا اپنا رول انجام دیا۔ ان کے گن ریتی اور دھونی ضابطے بالترتیب بھامہا کے ہی تصورات پر مبنی ہیں اور انہیں ایک نہج دینے میں ایک اہم رول ادا کرتے ہیں۔ بعد میں قدیم ہندی ادب میں بھی رس اور النکار دو واضح دبستان بن گئے جو ایک دوسرے کے مقابل کھڑے ہیں۔

جن کتابوں نے قدیم ہندی اسکالروں کو اپنی طرف مائل کیا ان میں ایک ''کاویہ النکار'' ہے۔ یہ آچاریہ بھامہا کی تصنیف ہے جس کی تفصیل سنسکرت شعریات کے مباحث میں آچکی ہے۔ دراصل میں یہاں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ علم البلاغت کی بہت سی صراحتیں جو قدیم ہندی بوطیقا میں ہوتی رہی ہیں وہ اسی کتاب کی دین ہے۔ بھامہا کا تو یہاں تک خیال ہے کہ جتنے بھی شاعرانہ اصناف ہیں ان سب کا منبع 'وکراکتی' ہے۔ 'وکراکتی' کے بغیر کوئی شاعرانہ بیان خوبصورت نہیں ہوسکتا۔ یہ ایسا تصور ہے جس پر بحثیں ہوسکتی ہیں۔ لیکن اس بیان کی اہمیت سے بھی انکار نہیں۔ پھر آچاریہ ڈینڈن کی تصنیف ''کاویہ آدرش'' بھی اہمیت کی حامل رہی ہے۔ اسی طرح ادبھت کی ''کاویہ النکار سر سنگھار''، کنتلا کی ''وکراکتی جیوت''، بھوج کی ''سرسوتی کنتھا بھرن'' وغیرہ ایسی کتابیں ہیں جو ہندی شعریات کو بھی راہ دکھاتی رہیں۔ لیکن یہ سب قدیم ترین اور قدیم ادبیات کی باتیں ہیں اور اس کا احساس کیا جاسکتا ہے کہ نئی ہندی بوطیقا سے ان کا علاقہ اب ایسا اٹوٹ نہیں رہا ہے۔

خالص ہندی ادبی کیفیات اور پھر اس کی شعریات کی تفہیم کے لئے ہندی تنقید کی طرف رخ کرنا ناگزیر ہے۔ ہندی کا ایک اہم نقاد پنڈا (Punda) یا پشیا (Pusya) کی تحریریں ہندی تنقید اور اس کی شعریات کے لئے بہت اہم سمجھی جاتی ہیں۔ ان کی کتابوں کے نام ہیں: ''شیو سنگھ سروج''، ''مشر بندھو ونود'' اور ''ہندی ساہتیہ کا اتیہاس''۔ یہ کتابیں ہندی میں ہیں اس لئے ان کی اپنی اہمیت ہے۔ اس کے بعد ہی بھکتی کے شعرا سامنے آتے ہیں جن کے سامنے بہت سے ادبی

مسائل تھے۔ یہ مسائل کیسے تھے اور کتنے گہرے اور پیچیدہ تھے ان کی تفصیل سامنے نہیں آتی ہے اور جو کچھ سامنے آتا ہے وہ انہیں شعرا کے ذریعہ آتا ہے۔ دراصل بھکتی کے شعرا نے شعروشاعری کے بارے میں بہت سے نکات پر نظر ڈالی ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ انہیں کے ذریعہ سے تنقیدی صورتیں بھی ہندی والوں کے سامنے نمایاں ہوئیں۔ یہ صورتیں اس لئے اہم تھیں کہ ان میں نظری مباحث بھی تھے اور عملی بھی۔ اس سلسلے میں کرپارام کا نام لیا جا سکتا ہے، جس کی تصنیف ''ہتراگنی'' کی اہمیت اس لئے ہے کہ اس میں ناٹیہ شاستر کے بہت سے پہلوؤں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اور یہ بھی کہ ناٹیہ میں ہیروئنوں کی کیا پوزیشن ہے اور ان کی کتنی قسمیں ہیں۔ ایسے مباحث میں بھاندت کی کتاب ''رس منجری'' بھی ہے۔ ان دونوں کتابوں میں کرپارام کا تذکرہ موجود ہے۔ بھکتی کے ہی عہد میں سورداس کی ''ساہتیہ لہری'' بھی سامنے آئی، جو ہندی بوطیقا کی تفہیم میں معاون ہے۔ دوسری کتابیں جن کی طرف توجہ دی جاتی رہی ہے وہ کرنس کی ''کرن بھرن''، ''سروتی بھوشن'' اور ''بھوبھوشن'' ہیں۔ ان کے سلسلے میں رام چندر پرساد لکھتے ہیں:-

"On all these works which combine scholarship, critical sense, and keen analytical ability, there is considerable influence either of classical Sanskrit poetics or of works on poetics and rhetoric written in the vernacular in the preceding ages, A mere compilation of ideas drawn from ancient or modern sources , each of these works gives little evidence of original thinking, or of any real insight into poetry or the poetic art, but as an important link in the development of Hindi literary criticism, each of them is of great value and brings to light the continuity of the tradition of Hindi literary studies."(1)

---

(1) "Literary Criticism in Hindi", Ram Chandra Prasad, p.18.

اس اقتباس سے بھی یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ کلاسیکی سنسکرت کی شعریات اپنے طور پر ہندی کی شعریات کو متاثر کرتی رہی۔ اس لئے کہ اساسی فکر بہر حال سنسکرت ادبیات ہی کی تھی۔ لیکن ہندی تنقید نے استفادہ کرتے ہوئے اپنی ایک وضع اختیار کر لی۔ پس ہندی شعریات کی تفہیم میں روایات کو بھی نگاہ میں رکھنا ناگزیر معلوم ہوتا ہے۔

یہاں اس کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ ہندی میں بھکتی نے وہ صورت اختیار کر لی جس سے آزادرس کا تصور ہوتا ہے یعنی بھکتی ہی ایک رس کی شکل میں مبدل ہوتی نظر آرہی ہے۔ ایسے شاعروں کے یہاں جذبہ عشق و محبت، آخرت و دوستی معشوق کے آگے مکمل سپردگی لازمی ہیں۔ یعنی محض اس میں محبت ایک جذبہ نہیں ہے بلکہ یہ ایک ایسی دلی کیفیت ہے جو ہر شئے پر محیط ہے۔ اس باب میں وجندر سناتک لکھتے ہیں:-

> ''بھکتی انسان کا ایک اہم فطری میلان ہے جو شخص کے اعتقاد اور ایشور کے ساتھ جڑی ہوئی ہے۔ من کے اندر موجود عبادت کا جذبہ جب اپنے سے زیادہ طاقتور طاقت یا فرد کے لئے ظاہر ہوتی ہے تب وہ دنیاوی عقیدت کہلاتی ہے۔ لیکن جب یہی جذبہ ماورائی طاقت کے لئے پیدا ہو کر لفظی شکل میں بیان کیا جاتا ہے تب بھکتی کہلاتا ہے۔ ہندوستان کے فکری عناصر میں بھکتی کو ایشور کی اپاسنا، عبادت، آرادھنا، پوجا، خدمت وغیرہ کی بنیاد میں قائم اہم ترغیبی جذبہ مانا گیا ہے۔ انسان اپنی محدود طاقت سے اس دنیا کی پرورش یا بربادی نہیں کر سکتا۔ لہٰذا اس کی توجہ ایک ایسی عظیم حکومت کی جانب جاتی ہے جو دکھائی دینے والی دنیا کے برے حالات اور بربادی کی وجہ ہے۔ یہیں سے مرادی عقیدے کا آغاز ہوتا ہے۔ فلسفیانہ الفاظ میں اس طاقت کو برہمہ لفظ سے جانا جاتا ہے۔ اس کو دوسرے الفاظ میں ایشور بھی کہا گیا ہے۔ یہ برہمہ ہمیشہ پاک باطن، کھلے مزاج، سب سے زیادہ طاقت والا، ہر جگہ موجود، امر اور لاتبدیل ہے۔ اس کی بھکتی کا دستور ہی 'ایشور بھکتی' ہے۔ دھرم اور فرقوں میں اپنے خیالات کے مطابق ایشور کے ناموں کی تخلیق کی گئی ہے۔ لیکن دراصل سب سے زیادہ طاقت والا اور ہر جگہ ایشور ایک ہے''(۱)

---

(۱) ''ہندی ادب کی تاریخ''، وجندر سناتک ،ص ۱۴۱۔

بہر حال یہ سارے سلسلے 'ریتی تنقید' کا حصہ ہیں، جس کی ابتدا ۱۶۵۰ء میں ہوئی اور ۱۸۴۰ء تک قائم رہی۔ یہی وہ عرصہ ہے کہ ہندی اپنی الگ بوطیقا کی جہتیں پیدا کرنے کی کوشش کر تی رہی۔ لیکن سنسکرت کی بوطیقائی عظمت کے سامنے نئی راہ نکالنا آسان نہ تھا۔ کہہ سکتے ہیں کہ ہندی کے آچاریہ سنسکرت ہی کا ماڈل اختیار کرتے رہے اور اگر کوئی انحراف کا پہلو پیدا ہوا تو وہ بھی بہت مدھم سا۔ اس باب میں رام چندر پرساد کی وضاحت ہے:-

"Fortunately enough, the tradition of Hindi criticism started well before the drying up of this older stream and saved it from oblivion by absorbing and inheriting its under water floral vegetation. Though sanskrit was no longer a language of the common people, the learned elite in the 18th century, however, had regained for it the same lovr and reverence which their ancestors nad. The story that even the servants in kesava household conversed in sanskrit demonstrates, by implication, the undisputed authority which sanskrit still had on the contemporary scholars. The other historical reason why the Acharyas of the Riti school went over to the sanskrit masters lies in the fact that Pali prakrt and Apabhransa had not built up any tradition of critical literature.

A remarkable point of difference, however, between the Sanskrit Acharyas and the rhetoricians of the Riti period may by noticed. While the sanskrit Acharyas were basically theorists and scholars, those of Hindi

literature were primarily poets. This scholastic-creative antithesis party accounts for the former being compact, logical and argumentative intheir analysis and for the latter being facile and mellifluous versifiers of borrowed theoritical concepts. Moreover, the absence of prose made them poetic in what T. S. Eliot calls a 'professional' sort of way. These poet critics, thus after duly singing the praises of their patrons in whose favours they found prosperity, felt more delight in displaying the powers of their versification than in explaining the subtlety and nuances of the rhetorical concepts. In fact the temptation of combining both the roles - the role of a poet and that of a theoretical expounder of rhetoric-hampered their critical acumen as much as it hindereed their poetic creativeness. Had they been only poets and not theorizers they could possibly have had a more unobstructed expansion of their poetic talents. Had they been only critics and not poets they could have broken new grounds of criticism and provided a fresh stimulus for a new start. This is not to suggest that poetic creativity runs counter to critical talent. What is, however implied is that in the historical context of the absence of a prose supple enough to convey the world of reason

> and logic, the writers of the Riti period would have proved much more original only by their exclusive devotion to either of the two disciplines, and not to both.(1)

یہ مباحث ایسے ہیں کہ ان پر مزید کچھ لکھنے کی ضرورت نہیں۔ لیکن یہ بات یاد رکھنی چاہئے کہ انیسویں صدی کی تین دہائیوں میں ہندی تنقید کے ساتھ اس کی شعریات جڑ پکڑتی گئی اور تب مغربی دھارائیں زیادہ واضح ہونے لگیں۔ زیادہ تر شعریات کا معاملہ اب ادغامی مرحلے سے گزر رہا تھا۔ ہندوستان کے انگریزی پڑھے لکھے لوگ مغرب کی طرف تاکنے لگے تھے۔ ایسے میں کتنی ہی نئی باتیں سامنے آئی ہیں اور ہندی ادب وشعریات کا حصہ بنتی چلی گئیں۔ سنسکرت بوطیقا کا پس پشت چلا جانا اب غیر فطری نہیں رہا تھا۔ بھارتیندو ہریش چندر سے پہلے ہندی تنقید اور اس کی شعریات کو سنسکرت بوطیقا کی طرف تاکنا پڑتا تھا۔ لیکن اب صورت بدل رہی تھی، اس حد تک کہ النکار، رس، دھونی، وکرانتی اور اوچیتہ کے معاملات بھی ادغامی مرحلے سے گزرنے لگے۔ صاف لفظوں میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ سنسکرت بوطیقا سے الگ ہونے کی ایک خواہش دل میں مچلنے لگی اس لئے کہ یہ احساس عام ہو چلا تھا کہ سنسکرت اب مزید روایات کا بوجھ نہیں ڈھو سکتی۔ لہذا آج کی زندگی جیسی کچھ ہے شعریات کو بھی اسی نہج پر ڈھلنا چاہئے۔ اس کی خاص وجہیں تھیں۔ پہلی وجہ یہ تھی کہ ہندوستان میں اب برطانوی عہد شروع ہو چکا تھا اور مغربی تصورات عام ہو رہے تھے اور نئی زندگی کے تقاضوں میں ان کی طرف رجوع کرنا ضروری ٹھہرا تھا۔ نئے حالات کا تقاضہ تھا کہ برطانوی کے حلقہ اثر کے تابع ہونا ہی نئی زندگی کا تقاضہ ہے لہذا مشرقی ذہن اب مغرب کی زد میں تھا۔ ایسے میں تبدیلی ناگزیر تھی۔ دوسری وجہ وہ تحریکیں تھیں جو ہندوستان میں شروع ہو چکی تھیں۔ سماجی اور تعلیمی تحریکوں نے نئے آفاق تلاش کرنے شروع کر دئے تھے۔ خصوصاً تعلیم کی نئی پالیسیوں نے ذہن کو نئی روشنی بخشی تھی۔ یہ روشنی مغرب زدگی نہیں تھی بلکہ نئے تقاضے کے مطابق در آئی تھی۔ اب تک چھاپے خانے سامنے آ چکے تھے۔ چھاپنے کی مشینوں نے ایک انقلاب برپا کر رکھا تھا۔ کرسچن یعنی عیسائی مشنریوں نے اپنا کام شروع کر رکھا تھا۔ چھپی ہوئی چیزیں لوگوں کے سامنے آنے لگی تھیں اور ذہن و دماغ تیزی سے بدلنا شروع ہو گیا تھا۔ یہی وہ زمانہ تھا جب ہندی نثر کا بھی فروغ

---

(1) "Literary Criticism in Hindi", Ram Chandra Prasad, p.25, 26.

ہوا۔اور یہ بڑی اہم بات تھی۔ یہاں اس کا بھی ذکر ہونا چاہئے کہ برطانوی حکومت کا فروغ دراصل مغلیہ سلطنت کے زوال سے عبارت رہا تھا۔انگریزوں نے ایک ایسا لائحہ عمل تیار کر رکھا تھا جس سے سارے دماغ متاثر ہو رہے تھے اور مشرقیت پر کسی نہ کسی صورت ضرب پڑ رہی تھی اور جب برطانوی اختیارات مکمل ہو گئے تو پھر نہ صرف انگریزی تعلیم ناگزیر ہوئی بلکہ اس کے شعروادب کے حوالے بھی ہندوستانی زبانوں میں تیزی سے آنے لگے۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت یا پہلی جنگ آزادی جس طرح کچل ڈالی گئی اس سے سبھی واقف ہیں اور تب حالات اور بھی بدل گئے۔ اب نجات اس میں تھی کہ ہم اپنی قدروں کے معاملات میں جامد نہ رہیں۔اور تغیر و تبدل سے ہمکنار ہونا لازمی ٹھہرا۔ ہندی ادب میں یہ صورت واضح طور پر دیکھی جا سکتی ہے۔تنقید کے راستے سے جونئی بوطیقا سامنے آئی وہ بہت حد تک مغرب سے مستعار تھی اور سنسکرت کی روایات تیزی سے معدوم ہوتی جا رہی تھیں۔ انیسویں صدی کے تیسرے حصے میں کچھ ایسی صورت ہوئی جیسے انگریز اپنا ذہن و دماغ بھی ہندوستانیوں کو دینا چاہتے تھے۔ نتیجے میں نئی اسکول و کالجز تعلیم دینے لگے اور ایسی صورت سے شاعری بھی متاثر ہونے لگی۔اس کی تنقید بھی اور لازماً اس کی بوطیقا بھی۔ یہ ممکن تھا کہ ہم اپنی روایات کو لے کر چلتے لیکن سنسکرت تعلیم اب عام نہیں تھی۔اس کی جگہ اب انگریزی لے رہی تھی اور اس کے فوائد گونا گوں تھے، چنانچہ آج کی جو زندگی تھی وہ اس کے مطالبات سے الگ تھے، ایسے میں مشرقی ذہن کو بدلنا ہی تھا۔ ہندی والے کچھ زیادہ چوکس لوگ تھے لہذا مغربی علوم سے اکتساب کرنا ان کی اولیات میں شمار ہونے لگا۔

جب زندگی بدلتی ہے تو اس کے اطوار بھی بدلتے ہیں اور نئے نقش و نگار سامنے آتے ہیں۔ چنانچہ کئی طرح کے رہبر و رہنما اور سماجی کارکن ابھرنے لگے۔ان میں دو کا نام بہت اہم ہے۔ میری مراد راجہ رام موہن رائے اور دیانند سرسوتی سے ہے۔ راجہ رام موہن رائے نے ''برہمو سماج'' قائم کیا اور دیانند سرسوتی ''آریہ سماج'' کے علمبردار بنے۔ دونوں کی غایت تھی کہ ہندوستان میں سماجی تبدیلیاں لائی جائیں۔ ہندی شعروادب، تنقید اور بوطیقا بھی ان سے متاثر ہوئی۔ پرنٹنگ مشین کی وجہ سے کتابیں اور رسالے مسلسل چھپنے لگے۔اب ہاتھ کے لکھے مسودات کو ایک دوسرے تک پہنچانے کی حاجت نہیں تھی۔نئی کتابیں آسانی سے حاصل ہونے لگیں اور اخبارات و رسائل نے بھی زور پکڑا۔ان سے حالات تیزی سے بدلنے لگے اور ہندی تنقید نئے چولے اختیار کرنے لگی۔اب نئی بوطیقا کے اکابر بھارتیندو ہریش چندر، پنڈت بالا کرشن بھٹ، بدری نارائن چودھری،

بابو بالمکند گپتا، پنڈت گنگا پرساد اگنی ہوتری ٹھہرے۔ لیکن یہ بات بہت آسانی سے کہی جاسکتی ہے کہ بھارتیندو نے ہندی بوطیقا اور تنقید میں نئی جوت جگائی۔ اس کا کہنا تھا کہ آپ دوسری زبانوں میں جتنا بھی ماہر ہو جائیں، اصل حقیقت اور جوہر اپنی زبان ہی میں کھلتا ہے۔ اپنی زبان دراصل روحانی درجہ رکھتی ہے اور اس میں جہل قائم نہیں رہتا۔ یہ وہ تصور تھا جس سے ہندی زبان کو بہت تقویت حاصل ہوئی۔ یہ اور بات ہے کہ مغربی اثرات قبول کرنے سے اس پر کوئی ایسی ضرب نہیں پڑتی جس سے کسی طرح کے زیاں کا احساس کیا جاسکے۔ ذیل میں میں ایک دو ایسے افراد کا ذکر کرنا چاہتا ہوں جن کی کتابوں یا نگارشات نے ہندی کی جدید شعریات کی تشکیل میں اہم رول انجام دیا۔ اس سلسلے کا اہم نام بھارتیندو ہی ہے۔

بھارتیندو نے ۱۸۸۳ء میں ایک مضمون قلمبند کیا، جس کا عنوان تھا ''ناٹک''۔ کہا جاتا ہے کہ ہندی کے ناٹک کی روایت میں اس مضمون کی ایک تاریخی حیثیت ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ڈرامہ کے اصول وضوابط کے سلسلے میں ہندی کا یہی مضمون دستاویزی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ اس میں مغربی ڈرامائی اصولوں کے لئے بھی جگہ نکالی گئی ہے اور انگریزی ڈرامے کے اصول اور ضابطوں پر نگاہ رکھتے ہوئے ہندی میں اس کی نئی راہ نکالنے کی سعی کی گئی ہے۔ گویا بوطیقائی اعتبار سے ڈرامہ کے ضمن میں بھارتیندو نے ایک انقلاب برپا کرنا چاہا۔ مشرقی و مغربی ضابطوں کا ادغام یہاں دیدنی ہے۔ گویا ''ناٹیہ شاستر'' پر یہ ایک طرح کا اضافہ سمجھا جاسکتا ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ بنگلہ میں یہ اصول پہلے ہی اختیار کیا جاچکا تھا۔ دراصل ڈرامے کو عصری میلانات سے ہم آہنگ کرنا تھا اور اس صورت کو اپنانے کے لئے بھارتیندو نے کئی مضامین لکھے۔ سب سے اہم بات تو یہ ہوئی کہ اس کے اصول وضابطے میں ایسے محیر العقول واقعات کو رد کیا گیا تھا جو محض عقیدے پر مبنی تھے، بلکہ بدعقیدگی پر۔ یہی وجہ ہے کہ جے شنکر پرساد بھارتیندو کو ہندی ادب میں حقیقت نگاری کا ''بابا آدم'' کہتے ہیں۔ بھارتیندو اس بات پر زور دیتے رہے ہیں کہ انسانی طبائع کی تفہیم کے لئے مختلف علاقوں کی سیر کرنی چاہئے۔ مختلف سماجی حلقوں کے لوگوں سے رابطہ قائم کرنا چاہئے، ان کے طور طریقے سے واقف ہونے کے لئے ان سے گفتگو کرنی چاہئے، مختلف قسم کی کتابیں پڑھنی چاہئیں، ان کی دلچسپیوں پر نگاہ رکھنی چاہئے۔ کارندوں، مزدوروں، دیہی باشندوں یہاں تک کہ چور ڈکیت سے بھی رابطہ قائم کرنا چاہئیے۔ یعنی زندگی کی یا زندگی میں اس کے عوامل کے تحت جو صورتیں قائم ہوتی ہیں، ان سے ناگزیر طور پر واقفیت حاصل کرنی چاہئے۔ انسانی مزاج۔

اس کے دل اور اس کے احساسات کو سمجھنے کے لئے انسانی سائیکی پر بھی نگاہ ہونی چاہئے۔ ہمارے اردگرد جو زندگیاں ہیں ان کے خارجی مطالعے کے بغیر ہم گوناگوں کیفیتوں سے آگاہ نہیں ہو سکتے اور جب تک ان تمام صورتوں پر نگاہ نہ ہو ڈرامہ نگاری کرنا تضیع اوقات ہے۔

بھارتیندو نے کالیداس، جے دیو، سورداس اور پشپنت آچاریہ کے خاکے بھی قلمبند کئے۔ ان خاکوں میں بھی ہندی بوطیقا کے نئے پہلو سامنے آتے ہیں۔ ان کی ایک اور تحریر ''بھکتی شتر وجینتی'' ہے۔ دراصل اس میں سینڈرشی کے سوتعبدی ششتروں کا جائزہ لیا گیا ہے۔ اور جس کو ہندی کی عقیدت مندانہ شاعری یعنی Devotional poetry کا منبع سمجھا جاتا ہے۔ اسی راستے پر مہاویر پرساد دیودی بھی رواں دواں ہوئے۔ بھارتیندو نے ہندی گرامر کی طرف بھی توجہ کی اور اس کے بعض متنازع فیہ امور کو نہ صرف سلجھانے کی کوشش کی بلکہ بھاشا کو تین حصوں میں تقسیم کر دیا۔ پہلا حصہ تو زبان کی وہ نوعیت ہے جس کا تعلق روزانہ کے استعمال سے ہے۔ دوسری زبان وہ ہے جسے شاعرانہ کہتے ہیں اور تیسری وہ ہے جس کا تعلق نثر سے ہے۔ بھارتیندو کا خیال ہے کہ گفتگو کی زبان تبدیل ہوتی رہتی ہے اور بہت حد تک اس کے اندر بگاڑ پیدا ہوتا چلا جاتا ہے۔ لیکن شاعری کی زبان ہر حال میں برج بھاشا ہوگی، جس میں شیرینی کا عنصر ہمیشہ باقی ہوگا۔ جب کہ نثر کیلئے کھڑی بولی مناسب رہے گی۔ بھارتیندو دوسری زبانوں سے کچھ لینے کو برا نہیں سمجھتے بلکہ ان کا خیال ہے کہ زندہ زبانیں دوسری زبانوں سے اخذ واستفادہ کرتی رہتی ہیں۔

بھارتیندو نے سنسکرت پوئٹکس پر نظر ڈالتے ہوئے رسوں سے متعلق تھیوری پر بھی خاصی توجہ کی اور چار رسوں کے اضافے کی صورت پیدا کی، مثلاً بھکتی رس، مادری پدری رس، دوستانہ رس اور آنندرس۔ میرا خیال ہے کہ سنسکرت کی رس تھیوری میں یہ عناصر کہیں نہ کہیں موجود ہیں۔

دوسرے ہندی نقاد جنھوں نے ہندی بوطیقا میں کوئی نہ کوئی جگہ پیدا کرنے کی کوشش کی ہے ان کے نام میں پنڈت بدری نارائن چودھری، پریم گھن، بال کرشن بھٹ، پنڈت گنگا پرشاد اگنی ہوتری، بابو بالکمند گپتا وغیرہ۔ ان لوگوں نے مختلف رسالوں میں مضامین قلمبند کئے جن سے ہندی زبان اور اس کے خزانہ الفاظ میں کئی بہتر صورتیں پیدا ہوئیں۔ ان میں اکثر وہ ہیں جنھوں نے انگریزی ادبیات سے اپنا رشتہ جوڑنا چاہا اور اخذ و استفادے کی مثالیں پیش کیں۔ ان کے تبصرے بھی قیمتی ٹھہرے۔ خصوصاً ''ہندی پردیپ'' میں ایسے تبصرے چھپے جو زبان کی نئی جہت کو سامنے لا رہے تھے۔ کھڑی بولی میں بہت سی تنقید لکھی گئیں، جن کا تعلق ریتی اسکولوں سے تھا اور یہ اٹھارہویں

صدی سے لے کر انیسویں صدی تک محیط ہے۔ چند نام سامنے کے ہیں جن سے لوگ واقف ہیں۔ مثلاً آچاریہ رام چندر شکل، ہزاری پرسادی دیودی، نند دلارے واجپائی اور ناگیندر۔ ان سے ہندی ادب کو بہت سی نئی راہیں ملیں اور یہ صاف محسوس کیا جانے لگا کہ قدیم سنسکرت شعریات مغربی اثرات کے لئے اپنی جگہ چھوڑ رہی ہے بلکہ چھوڑ چکی ہے۔ ایسی تحریروں سے ہندی ادب کی نئی شکل واضح ہوگئی اور اس کے نئے امکانات سامنے آگئے۔

دوسری ادبی شخصیت بال کرشن بھٹ کی ہے جن کی نگارشات نے نئی ہندی شاعری، تنقید اور شعریات کے سلسلے میں خاصا اہم کام کیا۔ بھٹ کا خیال تھا کہ ڈراموں میں فطرت سامنے ہونی چاہئے اور مکالموں میں دل کی آواز کو جگہ دینی چاہئے۔ پھر انہوں نے یہ نکتہ بھی پیدا کیا کہ ڈراموں کے معیار کے سلسلے میں جہاں علاقائی معیارات پر نگاہ ہونی چاہئے وہاں مغربی اصول و ضابطے سے بھی مدد لینی چاہئے۔ بھٹ کا یہ بھی خیال تھا کہ ادب پارے کی جانچ وپرکھ میں شفافیت کو راہ دینی چاہئے اس حد تک کہ اس کے حسن وقبح کی پوری خبر مل جائے۔ یہ اور بات ہے کہ ان کا اپنا خیال تھا کہ وہ ''مماتا'' کے تصورات سے متاثر ہے اور وہ اس کی عقبی زمین ہیں۔ لیکن سچی بات یہ ہے کہ نئی روشنی ہی ان کا مزاج ومنہاج طے کرتی ہے۔ اور مجھے یہ کہنے میں ذرا بھی تامل نہیں کہ بھٹ کا خیال سبق آموز اور مبنی بر حقیقت ہے۔ وہ ادب کا رشتہ دلوں سے جوڑتے ہیں اور تاریخ سے افضل بتاتے ہیں۔ وہ گنجلک چیز کو پسند نہیں کرتے ہیں۔ وہ نہیں چاہتے کہ پیچیدگیاں اس طرح راہ پائیں کہ تفہیم ناممکن ہو جائے۔ گویا ان کی نگاہ میں ادب اور زندگی کا رشتہ مربوط ہونا چاہئے۔ لہذا اگر کوئی چیز اس میں رخنہ بنتی ہے تو اس کو دور کرنا چاہئے۔ چنانچہ وہ غیر ضروری روایتی اور قواعدی سلسلے سے آزاد ہونے کی سبیل پیدا کرنے میں کافی آگے رہے ہیں۔

یہاں میں ایک اور نکتہ واضح کرنا چاہتا ہوں۔ بھٹ نے اردو پر بھی توجہ کی۔ ان کی نگاہ میں اردو اور ہندی دو مختلف زبانیں نہیں ہیں بلکہ دونوں ایک دوسرے سے وابستہ ہیں۔ حالانکہ وہ اس بات پر بھی زور دیتے نظر آتے ہیں کہ اب جو صورت ہے وہ ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ اس طرح وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اردو ہندی کی ایک دوسری شکل ہے۔ میرے خیال میں بھٹ کی یہ رائے ذاتی ہو سکتی ہے۔ اس لئے کہ اردو کی قدامت اپنی جگہ مسلم ہے۔ جس پر تفصیلی گفتگو ہو سکتی ہے۔

شاعری کے باب میں بھٹ کے خیالات ڈاکٹر جانسن سے متاثر معلوم ہوتے ہیں۔

(ملاحظہ ہو ڈاکٹر جانسن سے متعلق میری بحث جو اسی کتاب میں درج ہے) بہر حال جانسن کا یہ خیال تھا کہ وہ شاعری جس میں اوزان و بحور نہیں ہوتے وہ لازماً ہلکی ہوتی ہے۔ بھٹ باضابطہ طور پر جانسن کا حوالہ دیتے ہیں اور ان کی رائے نقل کرتے ہیں۔ اس کے معنی ہیں کہ وہ اس امر کے داعی ہیں کہ شاعری اس کا تقاضا کرتی ہے کہ وہ بالکل آزاد نہ ہو جائے۔ گویا سہل انگاری اور پابندیوں سے نجات حاصل کرنے کی شاعروں کی روش ان کے یہاں مستحسن نہیں۔

ایک اور نقاد جن کی طرف توجہ ہونی چاہئے وہ بدری نارائن پریم گھن ہیں۔ ان کے متعدد مضامین ''آنند کادمبنی'' میں شائع ہوتے رہے۔ یہ رسالہ بھی موصوف ہی کا تھا۔ ان کا مضمون ''ناٹک'' اسی رسالہ میں ۱۸۸۱ء میں شائع ہوا تھا۔ اس مضمون کی خاص بات یہ تھی کہ اس میں گجراتی مراٹھی بنگالی اور انگریزی ڈراموں سے اجتناب کا سبق دیا گیا تھا اور اس کا اظہار کیا گیا تھا کہ معاصرین زبانوں کے محض تتبع سے اچھے ڈرامے نہیں لکھے جاسکتے۔ دراصل وہ چاہتے تھے کہ ہندی ڈرامہ اپنی اصل میں اوریجنل ہو۔ اس کے اندر اخذ واستفادہ کی اتنی صورتیں نہ ہوں کہ اس کا اپنا چہرہ مسخ ہو جائے۔ لیکن مغربی اثرات کو تو داخل ہونے ہی تھے سو داخل ہوتے رہے۔ ایسی تمام باتوں کے باوجود پریم گھن کی یہ خواہش رہی تھی کہ ادبا و شعرا ایک دوسرے کی ہمت افزائی کریں۔ ایک دوسرے کی برائی سے پرہیز کریں۔ چنانچہ شعریات کی بحث ہو یا تنقید کی، محاسن پر زیادہ زور دیا جائے اور معائب کو اس طرح نہ پیش کیا جائے کہ نفاق کی صورت پیدا ہو۔ ایسی تنقید کی صورت ''بنک وجیتا'' میں دیکھی جاسکتی ہے۔

شعریات کے نئے علمبرداروں میں گنگا پرساد اگنی ہوتری کی بھی اہمیت ہے۔ ان کا ایک مضمون ''سم لوکن'' جو ناگری، پرکارنی پتریکا میں شائع ہوا تھا، خاصا اہم سمجھا جاتا ہے۔ پریم گھن سے بالکل الگ اور ایک طرح سے متضاد رائے کے وہ حامی رہے ہیں۔ ان کا خیال تھا کہ متون کے مطالعے کے بعد جو عیوب سامنے آئیں ان کا بلا خوف ذکر اور تجزیہ ہونا چاہئے۔ ایسے تجزیے میں نقاد کا رول عدالت کے جج کا ہونا چاہئے۔ ایسے میں ذاتی تعصب کو راہ دینا اور دوستی وغیرہ کا خیال رکھنا غلط ہوگا۔ یعنی اس کو ہر حال میں غیر متعصب ہونا چاہئے۔ پھر بھی اگنی ہوتری نے مغربی تصورات کو ہندی شعریات میں سمونے کی خاصی تبلیغ کی ہے۔ چنانچہ وہ ہر اس ذریعہ کو برتنے کی طرف مائل نظر آتے ہیں جو ہندی کے لئے مفید ہوسکتا ہے۔ کہیں کہیں ان کی روش جارحانہ بھی ہو جاتی ہے اور جہاں انہیں کمیاں نظر آتی ہیں وہ بپھرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

ہندی ادب کے ایک اور نباض بال مکند گپتا رہے ہیں۔ان کا رسالہ ''بھارت متر'' اپنے وقت میں خاصا مشہور ہوا۔ان کی نگاہ میں ہندی کو قومی زبان کی حیثیت سے دیکھنا چاہئے تھا اور یہ بھی کہ یہ سرکاری اور دفتری زبان بننے کی اہل ہے۔ چنانچہ وہ ایک قومی متن کے داعی ہیں اور قواعدی الجھنوں کی خبر رکھنا چاہتے ہیں۔انہوں نے کچھ ہندی ادیبوں کے سوانح قلمبند کئے ہیں۔خصوصاً پرتاپ نارائن مشر، پنڈت امبیکا دت ویاس، مادھو پرساد مشر، منشی دیوی پرساد۔اس نے ہر برٹ (Herbart)، اسپنسر (Spancer) اور میکس مولر (Max Muller) پر بھی توجہ کی۔ ہندی کے علما یہ کہتے ہیں کہ انہوں نے سوانح نگاری کے اصول وضابطے میں کئی اضافے کئے اور مغربی تنقید کے اعلیٰ معیارات کی ہندی میں خبر رسانی کی۔ ہندی زبان کی اہمیت اور اس کی اپنی شناخت پر زور دیا۔ لیکن بعض لوگ وہ بھی ہیں جو اس کی تنقید سے باز نہیں آتے ہیں اور اعتراض کرتے ہیں کہ وہ ہندی دوستی میں خاصے جذباتی نظر آتے ہیں۔ان کے اس خیال سے اکثر کو اتفاق نہیں ہے کہ اردو اور فارسی نے ہندی کے فروغ کو روک رکھا ہے۔ یہ شاید متعصبانہ بیان ہے جو لسانی اعتبار سے صحیح نہیں ہے۔ویسے ان کی کتاب ''ہندی بھاشا'' کی اہمیت لوگوں کی نگاہ میں رہی ہے۔

بھارتیندو نے جس طرح ہندی میں انقلاب برپا کیا اس کی نقل شکل مہابیر پرشاد دویدی کے یہاں نظر آتی ہے۔لیکن مہابیر پرشاد دویدی سے ہندی ادبی روایات کا ایک نیا سلسلہ قائم ہوتا ہے۔اب تک مغرب کے ممتاز ادبا ہندی میں متعارف ہو چکے تھے جس کا سرسری ذکر پہلے کر چکا ہوں۔ دویدی نے اپنی کتاب '' کالی داس اور ان کی کویتا'' میں کئی نئے شعری ضابطے کی طرف توجہ کی۔اس کا خیال ہے کہ متون میں ایسے ہی اوصاف تلاش کئے جائیں جو پڑھنے والوں کے لئے شادمانی کا باعث ہوں اور محض عیوب کا تلاش کرنا نقادوں کا شیوا نہ رہے۔ یہ بھی کہ نقاد انہیں امور کو سامنے لائے جو عام طور سے پڑھنے والوں کو پسند ہوں۔ساتھ ہی ساتھ مصنف کی منشا کی خبر ہو۔ یہ بھی کہ شاعری جزوی طور پر کسی موضوع کو برتنے کا نام نہیں، بلکہ اس میں کلیت ہونی چاہئے اور تنقید اس کلیت کو سامنے لائے۔ایک طرح سے دویدی بھی جانسن کے خیالات کے مبلغ نظر آتے ہیں، جس کی غایت محاسن کی تلاش ہے۔دویدی مصنف کے تاریخی احوال پر بھی نظر رکھنا چاہتا ہے۔ گویا اس کی نظر میں شاعری میں مصنف کسی نہ کسی طرح موجود رہتا ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ شاعری میں جو تخیل کا رول ہوتا ہے اس پر بھی ان کی نگاہ ہے، چنانچہ وہ بلیک، ورڈس ورتھ اور کولرج کی تحسین کرتے ہیں۔اس کے یہ بھی معنی نہیں کہ وہ شاعر کے ذاتیات یا حقائق ہی تک محدود رہنا چاہتے ہیں،

واقعہ تو یہ ہے کہ وہ فطری امور کی تلاش میں رہتے ہیں۔ کہہ سکتے ہیں کہ دویدی شاعرانہ اوصاف میں اخلاقی پہلو پر بھی زور دیتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کسی نہ کسی نہج پر وہ دھرم یا مذہب کو شاعری سے جوڑنا چاہتے ہیں۔ وہ اس کے منافی ہے کہ ہندی پر سنسکرت غالب رہے۔ ہندی ادب کی آزادانہ روش پر بھی وہ زور دیتے نظر آتے ہیں۔ لیکن وہ ایسے الفاظ کو ترک کرنا نہیں چاہتے جو اصل میں فارسی، سنسکرت اور اینگلو سیکشن ماخذ رکھتے ہیں۔

ایک دوسرے نقاد مشر بندھو ہیں۔ ان کے بھی شعریات کے باب میں کچھ خیالات ہیں۔ ان کی کتاب ''ہندی نورتن'' خاصی معروف ہے۔ انہوں نے شعرا کی نئی ترتیب کی اور اس ترتیب کو ذہن میں رکھنے پر زور دیتے رہے۔ پہلے حصے میں سورداس، تلسی داس، اور دیو کو رکھتے ہیں، دوسرے میں بہاری، بھوشن اور کیشو کو اور تیسرے میں متی رام اور ہرش چندر کو۔ دراصل یہ تقسیم ان کے شعری مزاج اور اہمیت کے سلسلے میں ہے۔ وہ متی رام کو بھوشن سے بڑا شاعر بتاتے ہیں۔ بہر حال ان تین حصوں کی تقسیم میں کچھ ایسے شعرانہ آسکے جن کی حیثیت مسلم رہی ہے۔ پھر انہوں نے اپنے لحاظ سے کئی اور خانے پیدا کئے اور ان کی شاعری کی اہمیت میں اسی لحاظ سے گفتگو کی۔

اس خیال کی بحث میں پنڈت پدم سنگھ شرما کا ذکر ہونا چاہئے، لیکن پدم سنگھ شرما لازماً قدیم سنسکرت کے ماہرین کی طرف راجع رہنے کی تلقین کرتے رہے۔ ان کا خیال تھا کہ آنند وردھن اور راج شیکھر کے بنائے ہوئے اصول وضابطے سے عدم واقفیت ہندی ادب کو صرف ہلکا کر سکتی ہے۔ لیکن یہ احساس ہونا چاہئے کہ راج شیکھر نے یہ بھی کہا تھا کہ شاعر ایک ایسا مہاجن ہے کہ جس کے یہاں چوری چھپے بہت کچھ ہوتا رہتا ہے۔ یعنی شاعروں کو سرقہ سے الگ نہیں کیا جا سکتا کیوں کہ یہ ان کا مقدر رہا ہے۔ یہ اس لئے بھی ہوتا کہ دو مختلف شعرا کسی تجربے سے اس طرح گزرتے ہیں کہ دونوں کے نتائج ایک طرح کے ہو جاتے ہیں۔ ایسے میں اظہارات میں تتبع اور نقل کی فضا جھلکنے لگتی ہے۔ لیکن بعض نقادوں کا خیال یہ ہے کہ پنڈت شرما نے کوئی ایسا تنقیدی پہلو سامنے نہیں لایا جو بہت مفید ہو اور ہندی شعریات میں اضافے کا سبب ہو۔

یہیں پر کرشن بہاری مشر کا ذکر ہونا چاہئے۔ روایات کے باب میں مشر کا یہ خیال رہا ہے کہ جمالیات کے ترفع کے لئے اس کا عرفان ضروری ہے۔ اس کے برخلاف یہ بھی ممکن ہے کہ اس کا پھوہڑ استعمال احساس جمال کی تکذیب کا باعث ہو۔ گویا مشر کے نزدیک یہ ضروری ہے کہ روایات کا احساس ہو اور اسے مفید طریقے پر برتا جائے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بہت سے خیالات جو بھامہا، آنندوردھن،

راج شیکھر اور وشوناتھ کے یہاں تھے وہ کسی نہ کسی صورت سے مشر کے یہاں موجود ہیں۔

اسی قبیل کی ایک شخصیت لالہ بھگوان دین کی ہے۔ انہوں نے بہاری اور دیو کے سلسلے کے جو مباحث ہو رہے تھے ان پر اچھی خاصی روشنی ڈالنے کی کوشش کی، بہاری کی نظموں میں جو نقائص تھے انہیں واضح کیا اور دیو کے عیوب کو بھی۔ کہا جاتا ہے کہ بہاری کے یہاں سرقے کی کتنی ہی صورتیں نظر آتی ہیں۔ اس باب میں وہ دیو پر حملہ کر کے دونوں کی حیثیتیں برابر کرنا چاہتے ہیں۔ یہی وہ وقت ہے جب آچاریہ رام شکل کی تحریریں سامنے آنے لگتی ہیں۔ کہہ سکتے ہیں یہ عبوری دور تھا۔ اب تک مہابیر پرساد دویدی رسالہ ''سرسوتی'' سے الگ ہو چکے تھے اور ہندی تنقید کے لئے یہ وقت واقعتاً اچھا نہیں تھا۔ آچاریہ شکل کو احساس تھا کہ ہندی تنقید میں کیسی کیسی کمزوریاں در آئی ہیں۔ لہٰذا انہوں نے تبدیلیوں کی بہت سی شکلیں نکالیں۔ سب سے پہلی بات تو یہ تھی کہ لاتعلق تنقیدی کیفیت کی تکذیب کی ہے اور ان امور پر زور دیا کہ وہی صورتیں جزوی اور کلی طور پر سامنے لائی جائیں جو مصنف کے تجربے میں شامل ہیں۔ گویا لکھنے والے کے تجربوں کی تفہیم تنقید کی اساس ٹھہری۔ ایسی بحث میں تنقیدی کاوش یہ ہونی چاہئے کہ مصنف کے معائب اور اس کے محاسن یکساں طور پر زیر بحث آئیں۔ وہ کریٹسزم (Criticism) کو واضح اور پر اثر بنانا چاہتا ہے۔ گویا اس کی تلاش رہتی ہے کہ کن بنیادوں پر مصنف نے اپنے تجربات رقم کئے ہیں اور کون سے اصول وضابطے اس کی شعری تخلیقات میں نمایاں ہوئے ہیں۔ آچاریہ شکل کو احساس تھا کہ آج کا زمانہ پیچیدگیوں سے عبارت ہے جن کی تفہیم کے لئے اہم شعرا کے متون کو زیر نظر رکھنا چاہئے۔ چنانچہ انہوں نے اپنے تجزیے میں بالمیکی، کالی داس، بھاوبھوتی کے اقتباسات سے خاصی مدد لی۔ آچاریہ شکل کی نگاہ میں شاعری انسانی سانس سے بھی عبارت ہے اور روح سے بھی، جو تمام علوم کی جڑ ہے۔ اور اسی سے نفسیاتی گیان ملتا ہے۔ اور تب انسان بھاو، گیان اور کرم یگ تک پہنچتا ہے۔ گویا شاعری کو وہ ایک نہایت کارکردگی سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک شاعری انسانی دل کی صفائی سے عبارت ہے، جو آہستہ آہستہ زندگی کے بہت سے رخ کو اپنے اندر سمیٹ لیتی ہے اور زندگی کے اعلیٰ قدروں کا اظہار بن جاتی ہے۔ اس طرح جذباتی ڈسپلن کے اظہار کی ارفع کیفیت بن جاتی ہے۔ پڑھنے والوں کے شعور میں تب ایک نئی دنیا اپنی شناخت کے ساتھ سامنے آجاتی ہے۔ وہ آرنلڈ کے خوشہ چیں بنتے ہوئے کہتے ہیں کہ داخلیت کی ترجمانی کے لئے شاعری ہی بنیاد بن سکتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ خیال افلاطونی خیال کا رد ہے۔ آچاریہ شکل ڈرائیڈن سے بھی استفادہ کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ خصوصاً ایپک

اور رزمیہ کے باب میں۔اس طرح ان کا خیال ہے کہ ناول پوری زندگی کی ایک تصویر پیش کرتا ہے ۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ آچاریہ شکل کو ماورائیت بہت پسند نہیں ہے چنانچہ وہ کالی داس، سورداس تلسی داس کی سریت کے بہت زیادہ قائل نہیں۔وہ کہتا ہے کہ اگر شاعری ایسے ہی ماورائی احساسات کا نتیجہ ہے تو پھر سریت کی ترویج کے لئے بدعقیدوں کے یہاں شاعروں کا ہونا ضروری ہے تا کہ وہ ان کے یہاں اپنی شاعری کے جوہر چمکا سکے۔گویا وہ شاعری میں سریت اور ماورائیت کا قائل نہیں اور اس سلسلے میں مشرق یا مغرب کے ادب کو وہ لائق اعتنا تصور نہیں کرتا ہے۔اس سلسلے میں دوسرے امور کے ساتھ اچاریہ کے کیا تصورات رہے ہیں۔رام چندر پرشاد کے خیالات ملاحظہ کیجئے:-

"The poetic movement known as Chayavada, he furthur asserts came to Hindi poetry from the Romantic and symbolist movements in Europe via Bengali romanticism. As a traditionlist, Acharya sukla was highly suspicious of various poetic movements which had swept the whole of continent in general and England in particular. Movements such as Expressionism, Imagism, Impressionism, Sueeralism and Neoclassicism appeared to him as nothing but short-lived flashes arousing partisan emotions and deflecting the right course of critical understanding. He believed that such aproliferation of isms does not really lead to an explosion of literary appreciation, but only dissipates the reader's interest in art and poetry. In such an atmosphere of isms he held men do not write poetry but only expound their pet theories. "The isms which by now are dead as door nail in the west," he lamented "still

operate as it were through the medium of their ghost via Bengali and other languages." Fully conversant with English literature, Acharya sukla elaborted his point by citing examples of Brooke. Harold Monroe Walter de la Mare , F.S Flint, Aldington and E. E Cummings. Along with this proliferation of schools and isms, what he denounced no less bittery was the growing prestige of unfettered individualism. A direct product of the Renaissance he held this unfettered play of individualism had degenerated into the nostalgia and lachrymose sentimentality of the Romantics, producing in its turn more heat than light. This was a salutary position to take up in an age when different critical traditions were meeting one another head-on and the tendency was for different schools to make no attempt whatever to read properly other's products. Yet such an approach shows a danger of undue chauvinism which might result in the total culture isolation and abandonment of all standards. This is like some one saying. "let us keep our treasures to ourselves and let others have theirs." When such an isolationist approach which is fatal to any critical order or critical method, is rampant literature suffers."(1)

---

(1) "Literary Criticism in Hindi", Ram Chandra Prasad, p.87-88.

آچاریہ کی کئی کتابیں شعر و ادب کے بہت سے مسائل سے بحث کرتی ہیں۔ خصوصاً گوسوامی تلسی داس، جائسی گرنتھ ولی، اور بھرت گیت سار کا تعارف۔ ان کتابوں سے ان کے شعور کا پتہ چلتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ کچھ شعری ضابطوں کی بھی خبر ملتی ہے جن کے وہ گرویدہ رہے ہیں۔

اس کے بعد ہی ''چھایاوادی'' کا سلسلہ شروع ہوتا ہے، اور اس کا دبستان تنقید بھی۔ واضح ہو کہ آچاریہ شکل نے روحانی، سری، ماورائی، عرفانی اور الہیاتی قسم کے شاعرانہ بیان کو بالکل رد کر دیا تھا۔ اس طرح تصوف کی شاعری کی بھی تکذیب ہوگئی۔ ایسے میں جے شنکر پرساد کی تحریریں سینہ سپر ہو کر سامنے آگئیں۔ ان کی مشہور کتاب ''کاویہ اور کلا تتھا انیہ نبندھ'' آچاریہ کے تمام خیالات کا رد ہے۔ دراصل اب تک چھایاواد اور رس واد کو ایک تحریک کی صورت میں نہیں دیکھا گیا تھا اور نہ ہی اس کی عظمت کے پہلو پر کوئی خاص روشنی ڈالی گئی تھی۔ اس باب میں جو بھی تصور سامنے آیا تھا وہ مغرب کے سرسری تعارف کے ذریعہ بھی آیا تھا۔ چنانچہ جے شنکر پرساد نے اپنے تمام پہلوؤں کی صحیح پوزیشن کو سامنے لانے کی کوشش کی۔ ان کا کہنا تھا کہ کچھ چیزیں ایسی ہیں جن کا تعلق عقیدے سے ہے وہ ویدوں کے وقت سے چلی آرہی ہیں اور جن کا تعلق فطرت اور انسانی ذہن کی مطابقت سے ہے۔ یہ سب ہمارے خون میں رچے بسے ہیں۔ یہ کرسکن کی پیتھٹک فیلسی یعنی فریب حقیقت نہیں ہے۔ بلکہ ہمارے اپنے جذبات ہیں جو لادے ہوئے نہیں ہیں۔ انہوں نے اپنی دوسری کتاب ''کاویہ اور کلا'' میں ادب سے متعلق بہت سے مسائل پر روشنی ڈالی ہے۔ انہوں نے بھامہا، ڈینڈن اور ابھینو گپتا وغیرہ کلاسیکی فکر رکھنے والے فنکار کے افکار کے اقتباسات نقل کئے اور ان کا تجزیہ کیا۔ جن کی کئی صورتیں نئی پیدا ہوئیں۔ ان کے تجزیے سے کچھ اصول سائنٹیفک بن کر سامنے آگئے ساتھ ہی ساتھ ادب میں کچھ خصائص بن کر ابھر گئے۔ جے شنکر اس پر زور دیتے ہیں کہ شاعری دراصل روح کے تجربے کا نام ہے جس میں بہت سی حیرت انگیز صورتیں تجربہ اور مشاہدہ بن کر سچائی کی صورت میں سامنے آتی ہیں۔ ٹھیک ہے کہ رومانی تصورات گاہے گاہے ماورائی تجربے تک پہنچا دیتی ہے۔ لیکن یہ بھی روح کے تجربے کی ایک کیفیت ہے۔ انہیں بنیادوں پر جے شنکر پرشاد نے تلسی داس اور سورداس کا جائزہ لیا ہے۔ ان کا ایک مضمون ''یتھرواد'' اور ''چھایاواد'' بیحد قیمتی سمجھا جاتا ہے۔ اس میں جے شنکر پرساد کی تمام گرہیں کھل جاتی ہیں اور ان کا رومانی انداز کھل کر سامنے آجاتا ہے۔ پھر بھی ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ مثال پسندی اور سماجی بصیرتوں سے عاری نہیں۔ ان کا خیال تھا کہ انسانی کمزوریاں اس کا افلاس وغیرہ ایسی چیزیں ہیں جن پر ادیبوں کی نگاہ ہونی چاہئے اور جن کے

پس منظر میں اس کی فطری ہمدردیوں کو بار پانا چاہئے۔ محسوس ہوتا ہے کہ کہیں نہ کہیں ''نژولا'' کی آواز گونج رہی ہے پھر بھی یہ کہیں نہیں محسوس ہوتا کہ جے شنکر تتبع کر رہے ہیں۔ دراصل پرساد جذباتی اور رومانی مثال پسندی کے قائل ہوتے ہوئے بھی انقلابی ذہن رکھتے ہیں اور یہ بھی کہ مشرق اپنے اصولوں اور ضابطوں میں کیا ہے اور یہاں کی تکثیریت بھی ان کی نگاہ میں رہی تھی۔ لیکن ان کا خیال تھا کہ ثقافتی روایات کو از سرنو دیکھنے کی ضرورت ہے۔ غرض کہ جے شنکر ہندی بوطیقا کی تفہیم میں ایک الگ حیثیت کے علمبردار نظر آتے ہیں۔ دوسرے لوگوں میں چند شخصیتوں کا نام لیا جا سکتا ہے مثلاً نرالا، سمترا نندن پنتھ، مہادیوی ورما، سنت پریا دویدی، رام کمار ورما وغیرہ۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ان پر چند سطریں قلمبند کی جائیں۔

نرالا کی عظمت ہے کہ انہیں بعضوں نے نطشے، ہیگو، گورکی اور لارنگ جیسے قد آور فلسفیوں اور ادیبوں کے ساتھ رکھا ہے۔ ان کی دو حیثیت رہی ہے۔ ایک حیثیت ایسے اہم شاعر کی رہی ہے جو ہندی والوں کی نگاہ میں ہاپکنس، پاؤنڈ، ریمبو، ریڈورڈ کاپٹی، شیلی، وائلڈ اور پیٹر کی صف کی ہے۔ لیکن بحیثیت نقاد انہیں شیلی، وائلڈ اور پیٹر سے اخذ واستفادہ کرتے ہوئے افادہ کرنے والوں کے حلقے میں رکھا جاتا ہے۔ شاعری کے سلسلے میں ان کا بیان تھا کہ یہ انتہائی نرم اور حسی تخلیق ہے۔ گویا یہ خیال بہت حد تک ورڈس ورتھ کے تصور شاعری سے قریب ہے۔ نرالا شاعری کو اہم اس لئے بھی قرار دیتے ہیں کہ ان کی نگاہ میں یہ ایک واضح طور پر فلسفیانہ جمال کی عکاس ہے اور فطرت نے جو کچھ بخشا ہے اس کے تجزیے میں مصروف ہے۔ آزادی کا خواہاں ہے، اخلاقی قدروں کا علمبردار ہے اور نئے سماجی تشکیلات کا داعی ہے۔ اس کی حیثیت پیغمبر کی ہے اور ساتھ ہی ساتھ پیشین گوئی کرنے والے کی بھی ہے۔ ولیم کے ویم سیٹ کے الفاظ اگر مستعار لئے جائیں تو کہا جاسکتا ہے کہ شعراء Comsic and daemonic poetics کے علمبردار ہیں، جو شیلی کی ذہنی روش تھی۔ نرالا کا ایک مضمون ہے ''ساہتیہ اور بھاشا'' جس میں انہوں نے اس بات پر زور دیا ہے کہ شعر ایک تخلیقی مظاہرہ ہے اور اس کا وجود آزاد ہے۔ انہوں نے اسلوب کی بابت بھی یہ رویہ اختیار کیا ہے کہ اس طرح کے طریقہ اظہار کو اپنانا چاہئے جو بیک وقت کلاسیکی، رومانی ہو اور اپنا اختصاص بھی رکھے۔ وہ محض روانی پر زور نہیں دیتے بلکہ اس کا احساس دلاتے ہیں کہ زبان احساسات کا پرتو ہے۔ بہر طور اس کا اس طرح اظہار ہونا چاہئے کہ پڑھنے والوں کو لغات کی مدد نہ لینا پڑے۔ نرالا کی تنقید کی عملی صورتیں ان کے مضامین سے عیاں ہیں۔ لیکن انہوں نے ہند کی شاعری کے باب میں بہت سے

احساسات کورد کرنے کی کوشش کی ہے۔ کبھی کبھی اس سے انہوں نے اپنی ہی نظم کا تجزیہ بھی کیا ہے۔ اس سے ان کے احساس جمال پر روشنی پڑتی ہے۔ مثلاً ان کی نظم ہے ''جوہی کی کلی'' اس میں انہوں نے صوتی اعتبار سے اس نظم کو امتیاز بخشنے کی کوشش کی ہے۔ یہی صوتی کیفیت کہیں کہیں بلاغت کے دوسرے دوسرے دائرے میں بھی چلی جاتی ہے۔ نرالا نے ودیاپتی اور دوسرے شعرا کے جائزے میں جمالیاتی احساسات کو واضح کرنے کی صورت پیدا کی۔ اس سلسلہ میں ودیاپتی اور کندی داس سے متعلق ان کی نگارشات دیکھی جاسکتی ہیں۔

یہاں سمترانندن پنتھ کا بھی ذکر ہونا چاہئے۔ یہ بھی ''چھایاواد'' کے اسکول سے وابستہ رہے ہیں۔ پنتھ نے شاعری کے نئے تیور کو مستحسن سمجھتے ہوئے اس کی پذیرائی کی ہے۔ گیٹے نے رومانی شاعری کورد کیا تھا۔ اور آچاریہ شکل نے بھی۔ لیکن پنتھ کے یہاں یہ صورت نظر نہیں آتی۔ وہ سچی تنقید پر زور دیتے رہے۔ ویسے وہ ریتی عہد کی ایسی شاعری جس میں عشقیہ جذبات کا افراط ہوتا ہے اسے اچھی نظر سے نہیں دیکھتے ہیں۔ ان کی تنقیدی کاوش میں مشرق ومغرب کا امتزاج دیکھا جاسکتا ہے، ویسے وہ نہ سائنس کے مخالف ہے اور نہ مذہب کے۔ ان کا خیال ہے کہ ہندی کی چھایا وادی شاعری دراصل نئی نشاۃ ثانیہ کا عکس ہے۔ لیکن پنتھ فلسفیوں پر بہت زیادہ بھروسہ نہیں کرتے اور مغرب کی دوسری صورتوں کو اپنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کی نگاہ Rhythm پر بھی رہی ہے اور اس ضمن میں آئی اے رچرڈس اور عذرا پاؤنڈ کی نشاندہی کرتے نظر آتے ہیں۔ پنتھ نے داخلی تحرکات کی طرف بھی توجہ کی ہے لہذا ان کے یہاں داخلیت کی بھی کیفیت ملتی ہے۔

مہادیوی ورمانے بھی اپنے طور پر ہندی بوطیقا میں وسعت لانے کی کوشش کی۔ ان کا خیال تھا کہ خارجی احوال اپنی جگہ پر لیکن خالق کو دل کی آواز سنی چاہئے اور مادی شکلوں کو اندر کی آواز سے ہم آہنگ ہونا چاہئے۔ گویا ایک طرح سے وہ شاعری کو تطہیر کا آلہ سمجھتے۔ کہہ سکتے ہیں کہ مہادیوی ورمانے اپنے طور پر ہندی شاعری کے باب میں ایک نئی تحریک چلانے کی کوشش کی اور چھایا وادی شاعری کے اصول کو بھی مہمیز کیا۔ پرانے اصول کو پس پشت ڈالتے ہوئے شاعری کو نئے آہنگ سے ہم آہنگ کرنا چاہا۔ وہ مادی حالات سے بے خبر رہنے کی تلقین نہیں کرتیں، لیکن روحانی کیف وکم کو عزیز تر رکھنے کے بہت سے جواز پیش کرتی ہیں۔ گویا وہ ایک طرح سے ''پو'' (poe) کے تصورات کی داعی بننا چاہتی ہیں۔ یہاں اس کا بھی اظہار غیر ضروری معلوم نہیں ہوتا کہ مہادیوی ورما نے فرائڈ کے خواب کے تصورات، جنسی علامات کے سلسلے میں اس کے خیالات اور فن اور فنکار کی

منفعل صورتوں کو رد کرنے کی کوشش کی ہے۔اور شاید ڈاکٹر ناگیندر ورما کا یہ خیال درست ہے کہ مہا دیوی ورما صرف چھایاوادی شاعری کی نبض شناس نہیں بلکہ وہ یہ بھی سمجھتی ہیں کہ اس کی راہ پر چلنے والے سچائی کی راہ پر ہیں۔

اس ضمن میں شانتی پریادویدی کا ذکر ناگزیر معلوم ہوتا ہے۔ان کا ایک مضمون ''شکل جی کی کریتی'' ہے جس میں انہوں نے اس کا اظہار کیا ہے کہ Impressionistic طریقہ تنقید غلط نہیں ہے۔ وہ آچاریہ شکل کی ہم نوائی نہیں کرتا اور شاعری کے باب میں اس کا احساس ہے کہ وہ تجربات جو گہری حسیت رکھتے ہیں وہ اپنی جگہ پر اہم ہوتے ہیں۔اس طرح داخلیت رد نہیں کئے جا سکتے۔ واضح ہو کہ مغرب میں بیسویں صدی کے وہ فنکار جو اس قسم کے خیالات رکھتے تھے ان میں لیمب (Lamb) ہزلٹ (Hazlitt) فرانس (France) ناتھن (Nathen) وغیرہ بہت اہم رہے ہیں۔

ڈاکٹر رام کمار ورما ایک دوسرے نقاد ہیں، جو مغربی تنقید کو اساس بنانا چاہتے ہیں۔ان کی نگاہ فرانسیسی فنکاروں پر تھی۔ خصوصاً ہندوستانی مستشرقین نے جو کچھ لکھا تھا اس کو ذہن میں رکھا تھا۔ چنانچہ گارسیں دی تاسی (Garcin de tassy) ایڈون گریو (Edwin Greave) ایف ای کی (F.E.Keay) اور گریسن (Griesson) وغیرہ کی نگارشات اس کی نگاہ میں تھیں۔ لیکن ایک خاص بات یہ ہے کہ وہ روایات کے سلسلے میں تاریخ، ادب، سائنس اور مذہب سبھوں کے ساتھ چلنا چاہتے ہیں۔ان کا خیال ہے کہ ان چیزوں سے شعرا کو آگاہ ہونا چاہئے۔ ورما یہ سمجھتے تھے کہ ابھی تک ہندی سائنسی حقیقت نگاری پیدا نہیں ہوئی ہے۔ ویسے ان کے نقطہ نظر سے شاعری کا غم، دہشت، ناامیدی، شادمانی اور اس کا شدت شعر میں داخل ہوتی ہے اور ایسے ہی جذبات پڑھنے والا محسوس کرتا ہے۔ وہ چھایاوادی شاعری کے بھی علمبردار رہے ہیں۔ کہہ سکتے ہیں کہ مجموعی اعتبار سے چھایاواد سے تعلق رکھنے والے شعریات کے علمبردار نئی شعری حسیت کے بنیاد گزاروں میں بھی رہے ہیں۔

آچاریہ شکل کا اسکول الگ پروان چڑھتا رہا اور اس ضمن میں گلاب رائے، پدم لال، پنّا لال بخشی ،رام کرشن شکل سلی لکھ، رام دہن مشر، پنڈت وشوناتھ پرساد مشر، کرشن شنکر شکل، پتامبر دت برتھ وال، لکشمی نارائن سدھانشو، وغیرہ قابل ذکر ہیں جنہوں نے اپنے اپنے طور پر ہندی شعریات کی تفہیم کی اور آچاریہ شکل کے اصولوں کو اپناتے ہوئے ان میں اضافے بھی کئے اور ہندی شعریات میں نئی جہتیں بھی پیدا کیں۔

اب وہ زمانہ تھا کہ مختلف اسکولوں کا ادغام، انضمام اور اتحاد سامنے آیا۔ سو یہ کام ہندی میں بہت تیزی سے شروع ہوا۔ اس باب میں پنڈت واجپائی کی کتاب ''ہندی ساہتیہ: بیسویں شتابدی'' ذہن میں رکھنی چاہئے، جس میں نارتھوفرائی کے خیال سے خاصا استفادہ کیا گیا۔ چنانچہ اب جو تجزیے کی صورت تھی وہ یہ تھی کہ ادب پارے کی نفسیاتی گرہیں بھی کھولنی چاہئے جو شعری تشکیلات میں معاون ہوئی ہیں۔ فنی تعبیرات کی تلاش کرنی چاہئے۔ خصوصاً تکنیک پر توجہ کرنی چاہئے۔ شاعری کے سماجی احوال کی خبر ہونی چاہئے۔ جس عہد کا وہ فنکار ہے اس پر نظر ہونی چاہئے۔ شاعر کی ذاتی زندگی کی نفسیات سے گریزاں نہیں رہنا چاہئے اور شاعر کے فلسفیانہ، سماجی اور سیاسی فکریات سے آگاہ ہونا چاہئے اور آخر میں یہ کہ شاعر کا فلسفیانہ نقطہ نظر کیا ہے؟ اس باب میں تلاش و جستجو کے مرحلے سے گزرنا چاہئے۔ واجپائی کے ساتھ جن سے یہ حلقہ بنتا ہے ان میں ہزاری پرساد دیودی، ڈاکٹر نگیندر، ڈاکٹر دیوراج وغیرہ خاص ہیں۔ ڈاکٹر جن امور پر خصوصی توجہ کی ہے ان میں چند یہ ہیں۔ مثلاً روح حقیقی ہے اور یہ لافانی بھی ہے۔ الوہی علم کا حصول ممکن ہے، عرفان و آگہی سے گزرے بغیر نجات ممکن نہیں، انسان کو بار بار کے جنم کی اذیت سے نجات پانے کے لئے آزادی کا خواہاں ہونا چاہئے اور اس سلسلے کا ضروری علم حاصل کرنا چاہئے۔ روح پر ماضی کا بڑا بوجھ ہوتا ہے۔ اس بوجھ سے تبھی نجات حاصل ہوسکتی ہے جب تک انسان الوہی تصورات پر دسترس حاصل نہ کر لے۔ صرف کام کرنے والے ہی یا عملی انسان اذیت کے شکار ہوتے ہیں۔ اور یہ کہ علم اور دانشوری کی تطہیر اسی وقت ہوسکتی ہے جب انسان کو علم کی حقیقی بصیرت حاصل ہو۔ یہ وہ اہم نکات ہیں جو بیحد اہم رہے ہیں اور مختلف شاعروں کے یہاں برتے جاتے رہے ہیں۔ یہ بھی کہا گیا کہ خصوصاً ڈاکٹر دویدی کے یہاں ادبی صورتوں کے ساتھ ثقافتی روایتیں واضح اور نمایاں ہیں۔

نگیندر ایک دوسرے نقاد ہیں، جو ایف آرلیوس کے قریب نظر آتے ہیں۔ یوں بھی ان کا مغرب کا مطالعہ بہت وسیع رہا ہے اور ہندستانی ادبیات سے ان کی وابستگی اٹوٹ رہی ہے۔ آزادی کے بعد ہندی ادب کی جو صورت رہی ہے اس کے اکثر پہلوؤں پر ان کی نظر رہی ہے۔ ان کا ایک مشہور مضمون ہے ''بھارت اور پائچائیت کاویہ شاستر''۔ اس میں دراصل ہندوستانی اور مغربی جمالیات کا تقابلی مطالعہ کیا ہے اور مشترکہ بوطیقائی کیفیتوں پر نگاہ ڈالی گئی ہے۔ عہد وید سے لے کر رزمیہ کے زمانے تک صورت کیا رہی اس پر نگاہ ڈالی گئی ہے۔ مغرب میں ہومر (Homer) سے لے کر ڈیمسٹریس (Demetrius) تک شعریات کے جو خاص خاص پہلو رہے ہیں انہیں نشان

زد کرنے کی سعی ملتی ہے۔ اس سے پہلے انہوں نے جمالیات اور رس کے مباحث پر خصوصی توجہ کی ہے۔ ویسے ناگیندر کا خیال ہے کہ شاعری کا ماخذ دراصل وہ جذبات ہیں جو شدت سے اپنے حدود سے آگے بڑھ جاتے ہیں۔ نیز یہ کہ شاعری شخصیت کا اظہار ہوتی ہے (ایلیٹ بالکل الگ نظریہ پیش کرتا ہے وہ شاعری کو ذات سے فرار گردانتا ہے) شاعر صرف رسوں کا خالق نہیں بلکہ ان کا استعمال کرنے والا بھی ہے۔ Rhythm کا تعلق لازماً Emotions یا جذبے سے ہے۔ یہ وہ خیالات ہیں جو ہندی میں بہت دیر اور دور تک راہ پاتے رہے ہیں۔ ویسے اس کے مباحث میں مغرب کے کتنے ہی اہم نقاد اور مفکر بار پاتے رہے ہیں۔ جن کے اثرات کی نشاندہی کے لئے پوری ایک کتاب کی ضرورت ہے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر دیوراج کی اپنی اہمیت رہی ہے۔ دوسرے نقاد جنہوں نے ہندی ادب کی آبیاری کی ہے، ان میں ناگیندر کے علاوہ دوسرے لوگ بھی ہیں۔ ہندی والے پریم چند کو ایک نقاد کی حیثیت سے بھی مانتے ہیں۔ جن کا مشہور جملہ ہے کہ ''حسن کا معیار بدلنا ہوگا'' پریم چند کی بحث میں اس کی وضاحت ہو جاتی ہے کہ کس طرح ہندی شاعری مارکسی تصورات سے قریب ہوتی ہے۔ اس باب میں اردو میں وضاحتیں قدریں تفصیل سے آئیں گی اور دوسری زبانوں کی شعریات کی مباحث میں بھی اس کے پہلو آتے رہیں گے۔ اس لئے میں یہاں زیادہ روشنی ڈالنا نہیں چاہتا۔ ہاں میں یہاں جوشی کا بطور خاص ذکر کرنا چاہتا ہوں، جن کی کتاب ''ساہتیہ سرجن'' نظر میں ہونی چاہئے۔ یہ کتاب ۱۹۴۸ء میں چھپی تھی۔ ان کی کتاب ''وویچنا'' بھی اہم ہے، جس کی نفسیاتی تنقیدی عقبی زمین ہے۔ لیکن نقادوں کا کہنا ہے کہ انہوں نے جس طرح مارکس کا مطالعہ کیا ہے وہ روایتی بھی ہے اور غلط بھی۔ اس لئے کہ مارکس ابتدائی مرحلے میں غیر ادب امور کی طرف زیادہ توجہ دیتا تھا۔ لیکن جوشی نے جس طرح نفسیاتی امور سامنے لائے ہیں وہ لازماً قابل لحاظ ہیں۔

نفسیاتی اسکول کے نقادوں میں چید انند ہیرانند وتسیاین (Saccidananda Hirananda Vatsyayana) اور Ajneya کا نام خاصا اہم ہے۔ ان کی عملی تنقید کے نمونے کئی جگہ دیکھے جا سکتے ہیں۔ اس سلسلے میں کیشو (Kesave) کی کویتا کا بطور خاص ذکر ہونا چاہئے۔ انہوں نے ٹی ایس ایلیٹ کی کتاب ''ٹریڈیشن اینڈ دی انڈیویجوئل ٹیلنٹ (Tradition and the individual talent) کا بھی ترجمہ کیا ہے۔ اگنے پر ٹی ایس ایلیٹ، ایف آر لیوس، دی تھامسن نیز فرائڈ اور ایڈلر کے اثرات دیکھے جا سکتے ہیں۔ اس ذیل میں نالن ولوچن شرما کا بھی نام آتا ہے جو مارکسی کریٹک بھی رہے ہیں اور مارکسی فلسفے پر بھی ان کی نگاہ رہی ہے۔ اسی قبیل کے

دوسرے لکھنے والوں نے رام ولاس شرما بھی ہیں۔

اب تک نئی تنقید سامنے آ چکی تھی یعنی نیو کرٹسزم۔اس سلسلے میں انگریزی کی بوطیقا پر بحث کرتے ہوئے تفصیلی روشنی ڈالی گئی ہے، جس کی تکرار یہاں لازمی نہیں۔اس کی طرف رجوع کیا جا سکتا ہے۔پھر اردو میں ترقی پسندی اور نیو کرٹسزم نیز مابعد جدیدیت کے امور پر جس طرح روشنی ڈالی گئی ہے، اسے بھی نظر میں رکھنا چاہئے۔یہاں تکرار بے معنی ہوگی۔یہاں صرف یہ کہنا کافی ہوگا کہ نیو کرٹسزم کی بہت سی باتیں سنسکرت کے رسوں سے اپنا رشتہ رکھتی ہیں۔جس پر رگھوونش نے اچھی خاصی روشنی ڈالی ہے۔ویسے دھرم ویر بھارتی اور دوسرے لوگوں کی تحریریں بھی نئی تنقید کی صورتیں پیش کرتی ہیں، جو ہندی میں در آئی ہیں۔

اس سے پہلے نامور سنگھ کا ذکر ہونا چاہئے تھا جن کی مارکسی تنقید خاصی اہم ہے۔انہوں نے بہت لکھا ہے اور مختلف دبستانوں سے بحث کی ہے۔جن سے ہندی دبستانوں کی تعبیرات کے کتنے ہی حوالے مل جاتے ہیں۔

ہندی شعریات کی بحث میں قدیم عہد سے لے کر آج تک جو صورتیں ملتی ہیں وہ سنسکرت کے حوالے ہی سے ملتی ہیں اور اسکے بعد مغربی ادبیات سے مزید تقابلی مطالعے کے لئے متعلقہ ادبیات کا مطالعہ ازبس کہ ضروری ہے جو اسی کتاب میں موجود ہے۔

■■

تانیثی شعریات

تانیثی شعریات کی بحث اب ناگزیر ہوگئی ہے۔ مشرق و مغرب دونوں ہی جگہوں میں اس کی کئی صورتیں نمایاں ہوئی ہیں۔ مغرب میں تکنیکی امور زیادہ پیچیدہ بن کر ابھرے ہیں۔ دراصل وہ علاقے جو پسماندہ ہیں وہاں شاعری اور شعریات کی بحث بھی زیادہ تر قدیم روش پر ہوتی رہی ہے۔ لیکن مغرب میں تکنیکی تجربے کی افراط ہر کس و ناکس کا تجربہ ہے۔ شاعری کے کئی گروہ ایسے ہیں جن کی تفہیم کیلئے نئے علوم سے واقفیت ناگزیر ہوگئی ہے۔ چنانچہ مغرب کی تانیثیت مشرق کے مزاج و میلان سے بہت مختلف رہی ہے، اور اس پر علوم کے اثرات بھی اتنے گہرے نہیں ہیں۔ ۱۹۷۵ء کے بعد مغرب میں نسائی تحریک زور پکڑ رہی ہے۔ چنانچہ انسانی عوامل کے وہ رخ جنہیں ہم تجربہ، تعلیم، دانشوری تصور وغیرہ کہتے ہیں نسائی تحریک کے زیر اثر ان سب کے احوال بدلتے جا رہے ہیں۔

مغرب میں واضح طور پر متون کو دو حصوں میں تقسیم کیا جانے لگا ہے۔ ایک حصہ تو وہ بڑا سرمایہ ہے جو مردوں کی تخلیقی، تجرباتی اور مشاہداتی تخلیقیت سے عبارت ہے۔ گویا ایسے متون مردانہ ہیں اور عورتوں کی نگاہ میں ایسے ہیں جن پر کڑی تنقید کی ضرورت ہے۔ چنانچہ نسائی تحریک کے ضمن میں اس امر پر زور دیا جارہا ہے کہ ایسے سارے کے سارے متون ایک طرفہ ہیں اور مردانہ اہمیت

کے حامل ہیں۔ چنانچہ عورتوں کی طرف سے ان پر کئی جہات سے یلغار کی جارہی ہے۔ اس کا پس منظر یہ ہے کہ عورتوں سے متعلق یا ان کے مسائل سے متعلق یا ان کے مطالبات یا ان کی حیثیت۔ سب کیلئے ایسی تحریروں کا سامنے ہونا لازمی ہے جو خود عورتوں کے ذریعہ وجود میں آئی ہوں۔ ایسا کوئی بھی سرمایہ جو مردوں کی طرف سے آیا ہے وہ نسائی تحریک کے لئے تشفی بخش نہیں ہو سکتا ہے۔ لہذا عورتوں کی یا نسائیت کی اپنی بوطیقا پر زور دیا جانے لگا ہے۔ اس سلسلے میں سامنے کے چار نام ہیں، مثلاً مادام ڈی اسٹیل (Madame de stael) الیزا بیتھ بریٹ براوننگ (Elizabeth Barret Browning) اور ورجینا وولف (virginia woolf)۔ ان کے نقطہ نظر سے خاص گفتگو ہوتی رہی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ شاعری کی روایات میں عورتوں کی اپنی تخلیقات کا بڑا وزن اور وقار ہے اور ہوسکتا ہے۔ گو یہ بھی انہیں احساس ہے کہ عورتوں کو شاعرانہ شغل یا کیریئر اختیار کرنا بہت سی مشکلات کا سامنا کرنا ہے۔ لیکن عورتوں کی بیداری کی تحریک میں جو تنقیدی روش ان کے ذریعہ اپنائی گئی ہے وہ بہت اہم ہے اور شعریات کے ذیل میں اس کے اپنے اصول اور ضابطے ہیں یا وضع کئے جانے لگے ہیں۔ جن کا تعلق ادبی تاریخ کے علاوہ دوسرے شعبۂ حیات سے بھی ہے۔ لیکن ایسے اصولوں میں نسائی نقطۂ نظر حاوی ہے۔

نسائی بوطیقا کی اساس مارکسی، ثقافتی اور نفسیاتی تجزیے سے ہے اور جس کی بنیاد اب تک یہ رہی ہے کہ مردانہ تصورات کو راہ دی جائے لیکن عورتیں اپنے شعری رویے کو جارحانہ اور پر تشدد سمجھتے ہوئے اس کو کالعدم کرنا چاہتی ہیں۔ یعنی نسائی تحریک سے پہلے کی جو شعریات ہے وہ جنسی وہم پر قائم ہے۔ یعنی عورتوں کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ مردانہ سماج میں ان کی حیثیت ثانوی درجے سے بھی کم تر ہے۔ اس لئے کہ Gender یا جنس کے تصور میں یکطرفہ صورت واقعہ سے عورتوں کے حقوق کو سلب کرنے کی کوشش کی جاتی رہی ہے۔ عورتوں کو جسم و جان کے حوالے اور شرم و حیا کے نکات سب کے سب مردانہ تصور رکھتے ہیں۔ گویا عورتوں کی حسیات، خیالات، عمل سے لے کر ان کے تجربات پر بھی پہرے لگانے کی کوشش کی جاتی رہی ہے۔ انہیں آدمی سے زیادہ کوئی چیز کی طرح دیکھنے اور سمجھنے کی سعی ملتی ہے۔ ان کے آزادانہ وجود کو کبھی خاطر میں نہیں لایا گیا ہے اور سرپرستی کے لئے مردانہ شعور استحصالی شکلیں اختیار کرتا رہا ہے۔ ان کے نقطۂ نظر سے حالیہ سماج بلکہ یہ کہنا زیادہ درست ہے کہ ہمیشہ کا سماج عورتوں کے لئے فیلک (phallic) رہا ہے۔ جس میں مردوں کی بالادستی رہی ہے۔ عورتوں کی سرپرستی کے نام سے انہیں کمزور بنانے کی ترکیبیں اختیار کی گئی

ہیں۔اس طرح کہ وہ آزادانہ زندگی گزارنے کا کبھی خواب بھی نہ دیکھ سکیں۔ان پر لگائی گئی پابندیاں، ان کے جسم و جان سے متعلق ان کا نقطہ نظر بھی پدرانہ نظام کے تحت ہے۔اس نظام میں جو شعری بوطیقا سامنے آتی ہے یا جو متون پیدا کئے جاتے ہیں وہ اس تصور کو مزید صیقل کرنے کے لئے اور استوار بنانے کے لئے ہیں۔لہذا انسائی شعریات سب سے پہلے ایسے مردانہ اور پدرانہ طریقۂ زندگی اور طریقۂ تخلیق کے منافی ہے اور کسی طرح کی برتری کو قبول کرنے کے لئے تیار نہیں ہے۔لہذا پچھلے سرمایہ پر نسائی بوطیقا ایک طرح سے گہرے ردعمل کا ثبوت فراہم کرتے ہوئے نئے خدوخال اپنانا چاہتی ہے۔جس میں اس کی زندگی کے خواص، آزادانہ طور پر سامنے آئیں اور ان کی معنویت مردانہ سائے سے مجروح نہ ہو۔ گویا نسائی شعریات میں نئے متون کی تخلیق ایک اہم کام ٹھہرا۔ایسے متون تبھی سامنے آسکیں گے جب تجربات بھی نئے ہوں اور مشاہدات اور خیالات اور تخیل پر کوئی بوجھ نہ ہو۔جن پر مردانہ سایہ نہ ہو اور ہو بھی تو پدرانہ بالادستی سے مبرا ہو۔پوئٹکس (poetics) میں ایک انٹری (Entry) ہے جس کا ایک اقتباس ذیل میں درج کر رہا ہوں۔اقتباس قدرے طویل ہے لیکن اہم ہے:-

"According to the Eng.critic Jan montefiore' defining a f. p. means primarily understanding the significance of woman's poetry.' Other forms of crit. than f. have assumed that the poet will be a man and therefore have set out, as universal concepts of poetic vocation, trad., and form that tacitly presume masculine norms. Women's poetry has been neglected, denigrated, and misread be cause it has been judged by these inappropriate standards. No definitive hist. of women's poetry has yet been written; nonetheless, through anthologies, editions, essays, specialized studies, and critical biographies, the outline of a female poetichist.

from sappho to the present is well underway Research has been carried out in every major national lit., but most thoroughly in Eng. and am.

The comparative study of womens poetry reveals many patterns of similrity in thought, theme, meftaphors, and diction. It also rewise profound contradictions between the image of thepoet as the 'transcendent speaker of a unified culture' (Kaplan 70) and the image of woman is silenced, dependent, and marginal. Recurring in ages of spinnig, sewing, and writing, of the mother country or martria , and of the body, among others, have been cited by scholars. Yet the nations of a separat female poetic trad. is controversial since women poets cannot isolate themselves from the influence of the dominant male literary trad and therefore always write a double-voiced the course. Women poets must also imitate or rewise the tropes of male trade. As the f. critics sandra Gilbert and Susan Gubar have noted female poets both participated in and diverged from the literary conventions and genres established of them by their male contempo- raries' (Norton Asthol. of Lit. by Women[NALW].

Furthermore, internal diffrences between women of nationaly class, and race

preclude a single poetic matrilineage."(1)

اس اقتباس کا تجزیہ کیجئے تو شاعری کی بوطیقا اب تک جو سامنے رہی ہے وہ مردانہ ہی رہی ہے۔یعنی عورتوں کی شاعری سے بھی جہاں کہیں بحث ہوتی ہے اس میں پدرانہ تصورات کام کر تے ہیں۔ یہ پہلے سے ہی ایک پوزیشن لے لی گئی ہے کہ شاعر مرد ہے۔لہٰذا اب جو شعریات مرتب ہوگی چاہے اس کا تعلق Forms سے ہو یا روایات سے یا واقعات و حالات سے، سب کی عقبی زمین میں یہی تصور کام کرتا ہوگا۔لہٰذا یہ کہا جا سکتا ہے کہ اب تک تنقید میں عورتوں کی شاعری کو یا تو نظر انداز کیا گیا ہے یا پسماندہ بنا کر پیش کیا گیا ہے، یا اسے ڈھنگ سے پڑھا ہی نہیں گیا۔ کیوں کہ اس کی تفہیم کے لئے وضع کردہ معیار درست نہیں ہے۔ اب تک عورتوں کی شاعری سے متعلق کوئی واضح تاریخ قلم بند نہیں کی گئی ہے۔ حالانکہ شاعرات کے مجموعے چھپتے رہے۔ مضامین بھی لکھے گئے۔خصوصی مطالعات بھی پیش کئے اور تنقیدی سوانح بھی قلمبند کئے گئے۔ گویا سافو(Sappho) سے لے کر آج تک عورتوں کی شاعری کی ایک واضح حقیقت اور تاریخ ہے، اور اس باب میں انگلینڈ اور امریکہ میں خاصی تحقیق بھی ہوتی رہی ہے لیکن اگر تمام محتویات کا مطالعہ کیا جائے تو ایسا محسوس ہوگا کہ مرد اور عورت کی تخلیقات میں حد فاصل قائم نہیں کی گئی۔ جیسے دونوں ہی کے خیالات ایک ہوں، موضوعات ایک ہوں، استعارے ایک ہوں اور اسالیب بھی ایک ہوں۔لیکن جس طرح سے عورتیں بیگانہ ہیں مرد پر انحصار کرنے والی جنس ہیں اور حاشیائی ہیں ان پر بحثیں کم سے کم ہوئی ہیں۔ اس طرح ان کے کارناموں کی بھی تقسیم کر دی گئی ہے۔ مثلاً ان کے عوامل میں کاتنا، سینا پرونا اور کچھ لکھنا ہے تو مادرانہ عمل سے بھی گزرنا ہے۔ اس لئے کہ ان کے جسم کی ساخت ایسی ہے جو مردوں کے مقابلے کی نہیں۔ لہٰذا ان کی بوطیقا الگ ہونی چاہئے۔ اس پر اختلاف رائے ہے۔لیکن اب تو صورت یہ ہے کہ خواتین اپنے تجربات و مشاہدات کو نہ صرف الگ سمجھتی ہیں بلکہ ان کے لئے الگ بوطیقا کی تشکیل کرنا چاہتی ہیں۔ ویسے اس اقتباس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ عورتوں کی شاعری کا ارتقا کوئی واضح سطور میں نہیں ہوا ہے۔ رخنے اور خاموشیوں کا احساس کیا جاتا رہا ہے۔ قدیم ترین عورتوں کے متون کی اب تک بازیافت نہیں ہو سکی ہے۔ ہاں درمیانی عہد میں کچھ خواتین لکھنے والی سامنے آئیں ہیں لیکن ان کا بھی تعلق محض عاشقانہ گیت سے ہے۔ حد تو یہ ہے کہ نشاۃ ثانیہ میں بھی عورتیں کچھ زیادہ آزاد نہیں رکھی گئیں۔

---

(1) "The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics" Alex Preminger and T.V.F. Brogan, 1993. p.404

اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ کلاسیکی ادب کی طرف رجوع نہیں کیا گیا اور نہ ہی انہیں بلاغت کی تعلیم دی گئی اور نہ ہی انہیں احساس دلایا گیا کہ وہ شاعری کر سکتی ہیں۔ اس کی مرکزی وجہ یہی رہی ہے کہ وہ آزاد نہیں ہیں اور معاشی طور پر خود کفیل نہیں۔ انہیں مردوں کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ پوری ایک فیملی کے لئے یا ایک خاندان کے لئے ان کی افادیت کو سامنے لاکر انہیں ادب سے دور رکھنے کی ایک مخفی سعی ملتی ہے۔ ایک اور اہم وجہ کی طرف نشاندہی کی جاتی ہے کہ عورتوں کے لئے جو فضا مرتب کی گئی اور جس طرح ان کو سماج میں سامنے لایا گیا وہ دراصل ان کی خاموشی، صلابت، ان کی وفا شعاری اور حیا گستری کے ساتھ ساتھ ''پاکیزگی'' ہے۔ ورجینا وولف کا مشہور مضمون A room one's own ہے۔ یہ مضمون ۱۹۲۸ء میں لکھا گیا۔ اس میں ایک خاص بات یہ لکھی گئی ہے کہ شیکسپیئر کے وقت اگر اس کے یہاں کوئی بہن ہوتی اور جس کا ذہن و شعور اس کی طرح بالغ ہوتا تو یا تو وہ پاگل ہو جاتی یا وہ خودکشی کر لیتی، اس طرح اسے ایک لفظ بھی لکھنے کا موقع نہیں ملتا۔

پھر بھی سولہویں صدی میں فرانس اور انگلینڈ میں کچھ شاعرات پیدا ہوئیں۔ لیکن ایسی عورتیں اپنے خاندان کے لحاظ سے شرفا میں شمار ہوتی تھیں۔ ان کے شاعرانہ جذبات تھے۔ پھر بھی کیتھرائین ڈیس روچز (Catherine Dis Roches) کی ایک سطر ہے کہ ''میرے ہاتھ میں سلائی کی سوئیاں بھی ہیں اور قلم بھی'' بہر طور، یہ کہا جا سکتا ہے کہ سولہویں صدی کی ان خواتین کی شاعری خواب آگیں ہی رہی، اس میں جذبات تو موجزن رہے لیکن دبے دبے، اور وہ جس ماحول میں پرورش پا رہیں تھی ان کے سناٹے سے خوف زدہ رہنے کے باوجود پرسکون رہنے میں اپنا تحفظ محسوس کرتی تھیں۔ لیکن ایسی نسائی شاعری زیادہ تر عشق و محبت سے لبریز ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ ان میں بلاغت کا وہی نظام ہے جو اس زمانے میں مردوں کے یہاں رائج تھا۔ روایات سے انحراف کی کوئی صورت نہیں نکلتی تھی۔ لیکن محسوس ہوتا ہے کہ سترہویں صدی میں کچھ اہم خواتین سامنے آئیں۔ مثلاً عفرا بہن (Aphra Behn) اینی بریڈ اسٹریٹ (Anne Bradstreet) اور اینی فنچ (Anne Finch)۔ سولہویں صدی سے یہ خواتین شاعرات مختلف تھیں۔ ان کے یہاں ان کی اپنی صورتیں قوی بن گئیں۔ اور شعری رویے میں بھی مردوں سے الگ ہونے کی کوششیں بار پانے کے انداز سے سامنے آئی۔ پھر بھی ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنی شہرت سے خائف رہتی تھیں اور چھپے چھپائے طریقے پر کچھ عمل کرنا چاہتی تھیں۔ اس سلسلے میں اینی فنچ اپنے شاعرانہ اظہار میں کہتی ہے کہ ''ہوشیار باش، تیرے لئے انعامات کے وہ پھول نہیں ہیں (جو لوگوں کو مشہور کرتے ہیں)'' لیکن

اس کے مقابلے میں عفرا بہن نے زیادہ کھل کر لکھنا چاہا ہے۔ وہ محض جنسیت کو مذاق کی طرح برتنے کی کوشش میں مصروف رہی ہے اور مردانہ تصورات کو بھی محض مزاح کی شکل میں پیش کیا ہے۔ بریڈ اسٹریٹ نے عورتوں کے تجربات پر ہی اپنی شاعری کی عمارت کھڑی کی ہے۔ لیکن ان کے خلاف جارحانہ تنقیدیں سامنے آئیں اور انہیں ''پیٹی کوٹ آتھر'' کہا جانے لگا۔

یہ کہا جا سکتا ہے کہ اٹھارہویں صدی سے ''نیو کلاسیکی شعریات'' عورتوں کی نگاہ میں رہی اور اب ان کے یہاں سٹائر (Satire) یعنی طنز و مزاح اوڈ (Ode) یعنی قصیدہ اور اپسٹل (Epistle) یعنی منظوم مکتوب وغیرہ پر ان کی اپنی بوطیقا کا اطلاق ان کے ذہن و دماغ میں رہا۔ لیکن ان کا خیال تھا کہ متذکرہ اصناف کی جو آئیڈیالوجی ہے (Ideology) اور جمالیات رہی ہے وہ لازماً میسکولین (Masculine) یعنی مردانہ ہے۔ اس لئے متعلقہ متون پر تنقیدی نگاہ ڈالنی چاہئے۔ لیکن انیسویں صدی میں عورتوں کی تحریر نے نیا رخ اختیار کرنے میں خاصی کامیابی حاصل کی۔ لیکن یہ سچ ہے کہ مارگریٹ ہومانس (Margaret Homens) جیسی دانشور نے اس تعلق سے یہ بھی کہا ہے کہ عورتوں نے اپنی شعریات میں جس پس منظر یا جس رومانی عہد کے مزاج کو سامنے رکھا ہے وہ لازماً ان کی کامیابی میں رخنہ ہے۔ اس انٹری (Entry) کے لکھنے والے نے اس کا اظہار کیا ہے کہ رومانی تصورات نے لازماً عورتوں کو The other کے خانے میں رکھنے کی سعی ہے۔ اس ذیل کا اقتباس دیکھئے:-

> "The Image of Mother nature was not helpful as inspiration or muse (qq.v.) for a spiring women poets, who neede to separate themselves from natural, material, and muse roles in order to write."(1)

لیکن انیسویں صدی کے درمیانی زمانے میں عورتوں نے تواتر سے لکھنا شروع کیا۔ ناول نگاری بھی یورپ اور انگلینڈ میں ان کی جولان گاہ بنی۔ مابعد رومانی اور وکٹوریائی تنقید میں شاعرات کو ان کے نغمے کی طرف نہ صرف دیکھا گیا بلکہ ان کی جگہ بھی مخصوص کی گئی۔ یہ وہ وقت ہے جب ان کے ذاتی جذبات کی کھوج ڈھونڈ شروع ہوئی۔ لیکن بیسویں صدی کے اوائل میں خواتین کی

---

(1) "The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics" Alex Preminger and T.V.F. Brogan, 1993. p.405

شاعری کو ایک نئے اسکول سے وابستہ کرنے کی کوشش پر نگاہیں پڑنی شروع ہوئیں۔اس سلسلہ کا بھی ایک اقتباس بیحد اہم ہے، جو میں ذیل میں درج کر رہا ہوں:-

"By the beginning of the 20th c., the feminine lyric poet became the antagonist of a new school of male modernists. In their eyes, poetry 'had become a mawkish, womanly affair full of gush and fine feelings. Lang. had gone soft and lost its varility; it needed to be stiffened up again, made hard and stone-like, reconnected to the physical world. (Eagleton) Modernist aesthestics called for impersonality, intellectuality, abstraction, and emotional distance,' opposed to the aesthetic of soft ,effusive, personal verse supposedly written by women and romantics' (Madwoman 154).? What Gertrude Stein called 'patriarchal poetry' functioned as a system that silenced women and kept them out of the modernist cannon .F. P. is now re-examining the relations between feminism and modernism, showing how the work of such poets as H.D.Gertrude Stein, and marianne Moore makes use of matriarchal myths and experiments in lan., technique, and form in other' to excavate a speciafically female past' (NALW 1241) and to create a new female trade."(1)

(1) "The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics" Alex Preminger and T.V.F. Brogan, 1993. p.405

گویا اب احساس جمال مردانہ سے ایک طرح کا بعد پیدا کیا گیا۔اب نہ تو وہ نازکی برقرار رہی اور نہ ذاتیات کے زاویئے کو شعر بنانے کی کوشش ملتی ہے۔گرٹروڈ اسٹین (Gertrude Stein) نے پٹریارکل پوئٹری (Patriarchal poetry) کو عورتوں کے ذہن ودماغ کے خلاف قرار دیا۔اس کا کہنا ہے کہ ایسے تصور نے انہیں نہ صرف خاموش کیا، بلکہ عصری شاعرانہ حلقے سے ٹاٹ باہر کر دیا۔ان کا خیال ہے کہ شاعری کو ایک نئے نظام کی ضرورت ہے جس میں عورتوں کی حقیقت واضح ہو سکے۔

Feminist Poetics کا بنیادی سوال Gender سے متعلق ہے اور پھر اس حوالے سے Gender یا صنف سے۔یعنی جنسی شناخت اور شاعری کی ہیئت میں کیا رشتہ ہے؟ اور اگر کوئی رشتہ ہے تو اس کی حیثیت کیا ہو سکتی ہے؟ یہ بھی کہا گیا ہے کہ اب تو جو شاعرانہ صنفیں ہیں سب مردانہ مزاج رکھتی ہیں، اس لئے سچائی سے کوسوں دور ہیں اور اس کی حیثیت محض فکشن کی سی ہے۔فتوحات اور بہادری کے سارے قصے مردانہ تیور رکھتے ہیں۔لیکن بیسویں صدی کی مغربی عورتوں نے ایسی روایات کو نئی شکل دینے کی کوشش کی ہے۔اور انہوں نے نئے موضوعات میں سانٹ (Sonnet) لیرک (Lyric) اور ایلیجی (Elegy) میں مبدل کرنا چاہا۔گویا وہ تیزی سے روایات سے رشتہ توڑ رہی ہیں۔ان کی نگاہ میں مردوں کی لکھی ہوئی نظمیں ان کے تقدس کو نہیں بلکہ ان کے منافقانہ مزاج اور شیطانی احوال کو ظاہر کرتی ہیں۔لہذا شاعرانہ حیثیت سے ان کی اپنی بلاغت ہے اور ایسی بلاغت میں ایو (Eve) یعنی حوا مڈوسا (Medusa) کسن ڈرا (Cassandra) سرسی (Circe) ڈی میٹر (Demeter) پرسفون (Persophone) اریڈن (Ariadne) پنی لوپ (Penelope) اور یوری ڈرِس (Eurydice) جیسے کرداروں کو نئے زنانہ تناظر میں دیکھنے اور سمجھنے کی سعی ملتی ہے۔حد تو یہ ہے کہ عروض اور بحور کو بھی مردانہ کہا گیا ہے۔خصوصاً فنچ نے آئمبک پنٹامیٹر (Imabic pentameter) کو پٹریارکل میٹر (Patriarchal meter) کہا ہے۔

اوپر کے مباحث میں کچھ اہم نام زیر بحث نہیں آئے ہیں، مثلاً جوسیفائن ڈونوان (Josephine Donovan) ایلین شوالٹر (Elaine Showalter) ہیلن سیکسس (Helene Cixous) ڈونوان نے ایک مضمون Beyond the Net.feminist criticism as moral criticism میں چند بیحد اہم امور پر روشنی ڈالی ہے۔ "The

"other" یا غیر کے تصور نے دراصل گزشتہ تمام متون کو Alain بنا دیا۔ گویا سارے متون عورتوں کے نقطۂ نظر سے کسی کام کے نہ رہے۔ اوران پر نسائی ذہن ودماغ کے اعتبار سے ایسی ہی تنقید ہوسکتی ہے، جوانہیں رد کر سکے۔ اس سلسلے میں ساری بصیرتیں، ساری ہیئتیں اور ساری تشکیلات غیر ٹھہرتے ہیں۔ گویا مغرب میں نسائی شعریات ایک نفی کے مرحلے میں ہے۔ دراصل تصور یہ ہے کہ عورتیں غیر نہیں ہیں، لیکن ان سے متعلق مردوں کا پیدا کردہ ادب غیر ہے۔ اس طرح تفسیر و بلاغت کے سارے اصول عورتوں کے نقطۂ نظر سے غلط ہیں۔ اس طرح ان کے سلسلے میں پیکر تراشی یا حسیات کے اظہارات سب کے سب غلط تناظر پیش کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ ان کے بارے میں لسانی تجزیے اور تبصرے سب کے سب دراصل فیلک وزڈم (Phallie wisdom) کے زیر اثر سامنے آتے ہیں۔ میں یہاں الین شواپر کے مضمون "Towards a feminist pseties" کی طرف توجہ دلانا چاہتا ہوں۔ اس مضمون میں دوطرح کی تنقید کا ذکر ہے۔ پہلی قسم میں عورتوں کو ایک قاری کی طرح دیکھنے کی سعی کی گئی ہے اور دوسری میں عورتوں کو ایک مصنف کی حیثیت سے سمجھنے کی کو شش ملتی ہے۔ ان دونوں ہی رویوں میں عورتوں کی طرف سے شعریات کے کئی نکتے سامنے آتے ہیں۔ یہاں سوال یہ ہے کہ کس طرح عورتوں کی تحریریں مردوں سے مختلف ہوسکتی ہیں؟ ہم ماضی کو کس طرح دیکھیں؟ ویسا ماضی جہاں عورتیں بطور ناول نگار، شاعر، ڈرامہ نگار موجود ہیں۔ کیا کوئی ایسی تفہیم ممکن ہے جو لسانی ادبی روایات کا پتہ دے سکے؟ یہ بھی سوال ہے کہ آخران کی تحریر میں ہیئتیں کیا رہی ہیں؟ کس طرح ان کی دنیا الگ ہوسکتی ہے؟ آسٹین (Austen) براؤنٹس (Brountes) اور ایلیٹ کی تحریروں کو کس خانے میں رکھا جا سکتا ہے؟ الین شوالٹر نے ان کا جواب دینے کی کوشش ہے۔ اس کا ایک مضمون A literature of their own اس کی غمازی کرتا ہے۔ بہر طور، شوالٹر نے جس طرح نسائی شعریات کی تفہیم کرنی چاہی ہے وہ اپنی جگہ پر بیحد اہم ہے۔ الیزابیتھ اے میز کا مضمون Sexual polities and critical judgement کو بھی نگاہ میں رکھنا چاہئے۔ خصوصاً جب اس کا تصور یہ ہے کہ تمام تبصرے کی نوعیت مردانہ تحکم یا فیصلے کی ہے۔ جس میں کھلاپن غائب ہے۔ ایسی صورت میں عورتوں کی تحریریں محض ذیلی ہو جاتی ہیں اوران کی بو طیقا کے خصائص غائب ہو جاتے ہیں۔ الیزابیتھ نے زیادہ تر گفتگو اسٹین لے فسک (Stainly fisk) کے حوالے سے کی ہے اور بہت سے مسائل کو صاف طریقے سے سمجھانے کی صورت نکالی ہے۔ اس کا ایک اقتباس دیکھئے:۔

"In 'when Our Lips speak Together, Luce Irigary warns us of the failure to extricate ourselves from this phallogocentric system: 'If we continue to speak the same language to each other, we will reproduce the same story. Begin the same stories all over agin. If we continue to speak this sameness, if we speak to each other as men have spoken for centuries, as they taught us to speak, we will fail each other. But the transformation of literature and criticism as cultural institutions demands a language of defiance rather than the silent complicity required of us for the perpetuation of phallogocentrism. Feminist criticism, if it is any good, is guaranteed to to offend the mighty. This is essential to its value, a barometer of its ultimate effectiveness. A new politics, based not on negation but on the positive construction of woman through the solidarity of feminist practitioners, should yield a new theory as well as a new praxis."(1)

اسی طرح ہیلن سیکسس نے اس کا احساس دلایا ہے کہ وہ نہ تو ٹائرساس (Tiresias) ہے اور نہ وہ خدا ہے۔ اس لئے میں کہتی ہوں کہ میں صرف عورت ہوں اور یہی ہمارا متن ہونا چاہئے۔ اور یہی وہ نقطۂ نظر ہے جس کی بنیاد پر میں لکھتی ہوں۔ لیکن میں جتنی عورت ہوں اتنی ہی انسان ہوں۔ لہٰذا ہماری شعریات ہماری ہونی چاہئے نہ کہ کسی خدا کی اور نہ ہی حاکم کی۔ اس سلسلے میں میں کا تصور بہت واضح ہو جاتا ہے اور وہ بھی میں جو عورت ہے۔ اس سلسلے کا ایک اقتباس نقل کرتا ہوں۔

---

(1) "Twentieth Century Literary Theory", K.M. Newton

دیکھئے کس طرح ہیلن سیکسس نے The other کو سمجھنے کی سعی کی ہے۔اور خصوصی بوطیقا کا منظرنامہ پیش کیا ہے:-

"The authors 'I' should be the lightest, the most transparent possible. I dont believe that this is a point we arrive at straight away. The inaugural gesture of writing is always in a neccessary relation to narcissism. When one begins to write, one is constantly reminding oneself of the fact:' I write' rimbaud is a good example, his verse echoes with 'I','I:,'I'... an absolutely magnificent, exploded 'I'. It takes time for 'I' to get used to 'I' Time for the 'I' to be sure'I' exists. Only then is there room for the other.

My work now is child of the theatre, product of the theatre, but I have had to go through all the various stages to come to this point. I have had to change geners and I've only been able to do that through working on the 'I'. And the work has taken tome.

Perhaps 200 years ago, I would have written fiction like Kleist. Kleist is theatrical. His fiction presents a stage. There is an agreement between the text and the reader which is comparable to the one and the play begins. That's how it's written. With a total withdrawal the author. But we can no longer write like

Kleist. We no longer live in Kleist time. We can't write now as people wrote then. We can't write in the age of the aeroplane as people wrote 200 years ago. we are in the age of the unconscious, of linguistic transformation. We could try to copy Kleist, of course, but if we did, what we wrote would be a reconstruction. Now that we have another language, we can't go backwards. We cannot rewrite the Bible as it has been written.

We always say the same thing. What changes is our way of saying it. A new effect is produced by the shift, the alteration in form.

This is what Clarice Lispector says in her story about love. We have loved in the same way ever since the world existed. And yet of course, it's completely different because everyone reinvents their own version. THe same is true of the next. When I read , what moves me is the finding of a new image, a new way of saying the most ancient and enternal truths. It's this novelty of expression which is extraordinary and which pays tribute to the incredible richness of the human imagination."(1)

لیکن میں اس بحث کو ختم کرنے سے پہلے جولیا کرسٹیوا کا ذکر کرنا چاہتا ہوں۔ جس کی

(1) "Twentieth Century Literary Theory", K.M. Newton, p.232

مادری اور نسائی تشکیلات کے مباحث پر نظر ہونی چاہئے۔ میری کتاب ''مابعد جدیدیت: مضمرات وممکنات'' میں بیحد اختصار سے کریسٹیوا کے خیالات کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ میں نے اس تجزیے کو اس طرح آخری سطور میں قلم بند کیا ہے۔

جولیا کریسٹیوا نے نفسیاتی پس منظر میں خواہش یعنی Desire کی بلیغ کیفیتوں کا اظہار کیا ہے۔ اس کے نقطۂ نظر سے سماجی تشکیلات کی وہ صورتیں جن سے انسان متحد ہوتا ہے اپنی اصل میں نحوی کیفیت رکھتی ہیں۔ ایک ایسا اتحاد ''تخریبی'' عناصر سے برسرِ پیکار رہتا ہے۔ یہ عناصر ہر چند کہ تخریبی کہے جاتے ہیں لیکن عین فطری ہیں جن کے عوامل کو روکنا آسان نہیں ہے۔ اس کی توضیح جولیا کریسٹیوا نے اس طرح کی ہے۔ ایک عنصر ہے نشاط، دوسرا مزاح اور تیسرا شاعری۔ نشاط میں کئی چیزیں شامل ہیں مثلاً شراب، جنس، موسیقی وغیرہ۔ دوسرا پہلو ہے مزاح کا اور تیسری شق شاعری ہے۔ ہمیں معلوم ہے کہ افلاطون نے اپنے Idealism کی بحث میں ان عناصر پر قابو پانے کی فلسفیانہ کوشش کی تھی۔ کریسٹیوا اپنی نام نہاد تخریبی شق کو Desire یا خواہش کا نام دیتی ہے، جس سے لازماً ہر شخص متاثر ہوتا ہے، اسی طرح سماج بھی۔ لیکن جولیا کریسٹیوا ان تمام امور کو لسانی سطح پر لا کھڑا کرتی ہے۔ گویا یہ نحوی سلسلے ہیں جن سے شعر و نغمہ نیز دوسرے انسانی عوامل کی توجیہ کی جاسکتی ہے۔ لیکن آخری تجزیے میں ان تمام امور کو مادرانہ نظام کے حوالے سے دیکھنے پر زور دیتی ہے۔ خصوصاً شاعری کے باب میں اس کا نفسیاتی لسانی جائزہ آخری مرحلے میں شدید نسائی صورت اختیار کر لیتا ہے۔

■■

تقابلی شعریات کے بعض نکات

مختلف زبان کی شعریات کے مباحث میں جہاں تہاں تقابلی نوعیت بھی سامنے آئی ہے۔ لیکن ایسا نہیں ہے کہ اس عمل کو باضابطہ طور پر تقابلی کہا جائے۔ ضمناً تذکرے کی بات اور ہے۔ پھر بھی اتنا احساس تو ہوتا ہے کہ مشرق و مغرب میں شعریات کی گفتگو جس طرح ہوتی رہی ہے وہ لازماً کہیں کہیں اشتراک کا پہلو پیدا کرتی ہے۔ بعض کتابوں میں ایسے موضوعات زیر بحث آئے ہیں لیکن باضابطہ طور پر کوئی کتاب الگ سے اس موضوع پر ہو، وہ شاید نایاب ہے یا لکھی ہی نہیں گئی ہے۔ جستہ جستہ جو اس راہ میں کوششیں ملتی ہیں وہ آسودہ نہیں کرتیں۔ لیکن یہ بھی سچ ہے کہ معنی کے مسائل ہوں یا فلسفہ ولسان سے اس کا رشتہ یا ناٹیہ شاستر کے مباحث، یہ سب موضوعات کسی نہ کسی طور پر قدیم زبانوں کے مشترکہ موضوعات رہے ہیں۔ شعریات کی بحث میں گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے کہ:۔

> ''بودھ منطقیوں میں ناگارجن اور دن ناگا خاص طور پر قابل ذکر ہیں جن کے نظریۂ شونیہ اور نظریۂ اپوہ میں سوسیئر اور دریدا سے صدیوں پہلے غیر معمولی طور پر ان سے ملتے جلتے مباحث ملتے ہیں۔(۱)

---

(۱) بحوالہ: ''ساختیات اور مشرقی شعریات''، گوپی چند نارنگ، ص ۳۴

ضرورت اس بات کی تھی کہ اس تعلق سے کچھ تفصیلی گفتگو سامنے آتی۔ لیکن یہ ممکن نہیں ہوسکا۔ جہاں تک سنسکرت شاستروں کا معاملہ ہے مثلاً ناٹیہ شاستر، کاویہ شاستر، النکاریا ساہتیہ شاستر، تو ان پر کسی نہ کسی طور پر قدیم مغربی زبانوں میں روشنی ڈالی جاتی رہی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایسے موضوعات قدیم زبانوں کی بوطیقا کا بہت اہم موضوع رہے ہیں۔ اپنی متعلقہ کتاب میں گوپی چند نارنگ نے بودھی فکر سے مطابقتوں کے سلسلے میں پروفیسر فرتھ کے پچپن برس پہلے کے بعض جملے نقل کیے ہیں۔ پھر اس کی تفصیل بھی سامنے لائی ہے۔ موصوف کی یہ بحث انہیں کے الفاظ میں پوری کی پوری نقل کی جارہی ہے:-

"بودھی فکر سے مطابقتوں کے سلسلے میں پروفیسر فرتھ کا پچپن برس پہلے کا یہ جملہ بڑی اہمیت کا حامل ہے:

"It is just possible that He (saussure) had learned something of indian philosophy" (J.R. Rirth, 'Technique of semantics' Transactions of the Philological Society London 1935 in indian theories of meaning (loc.cit) p,86.

رابرٹ میگلیولا کی کتاب: "Derrida on the mend" (Purdue 1984) چند برس پہلے شائع ہوئی ہے۔ اس نے پورا تیسرا باب اسی بحث پر وقف کیا ہے کہ دریدا کی ردتشکیل فکر اور ناگارجن کے شونیتا میں گہرا رشتہ ہے:

"Notice that even the name and concept of sunyata are 'provisional', i.e, crossed-out'. Sunyata, likr derridean differance, should not be hypostatized and cannot be framed by ratiocination. Remark as well that Sunyata is the 'middle path'. Clearly, Nagarjuna means middle in the sense of the derridean between,

tracking its'and/or' (Absolute constitution and absolute negation) Between the conventional and/or proposed by entitative theory, sunyata is not voidness but devoidness:

"Whatever is in correspondence with sunyata all is in correspondence (i.e., possible). again. whatever is not in correspondence with sunyata, all is not in correspondence, (Inada adds the note: 'The meaning conveyed here is that sunyata is the basis of all existence. Thus, without it, nothing is possible'. p,14, & 147)." Kenneth K. inada, nagarjuna: A Translation of his mulamadhyamakakarika with an introductory essay (Tokyo:Hokuseido 1970). (Magliola, p.116 & 205)

مزید یہ کہ بودھ روایت میں ارتھ اثبات نہیں رکھتا اس لئے کہ یہ لمحاتی ہے، فقط شے جو خود سولکشن ہے، حقیقی ہے۔ ارتھ چونکہ وکلپ یعنی محض ذہنی تشکیل ہے، معروضی حقیقت نہیں ہو سکتا۔ یہ اصلاً منفی ہے کیوں کہ یہ بالذات اپنا انفراد قائم نہیں کر سکتا، اور فقط دوسرے عناصر کے استثنا سے کارگر ہوتا ہے۔ پس ارتھ کو اس کی منفیت کی بنا پر ہی پہچانا جا سکتا ہے یعنی متعلقہ دوسرے تمام عناصر سے تفریقی تخصیص کی بنا پر۔ بودھ روایت میں اسے 'اپوہ' کہا گیا ہے۔ ارتھ کے منفی تفاعل کے نظریے سے دن ناگا نے پرمان سمچیہ کے پانچویں باب میں بحث کی ہے۔ کنجی راجا کا بیان ہے کہ اس سلسلے کے کچھ متن جو محفوظ رہ سکے ہیں تبتی زبان میں ہیں جن کا تفصیلی تعارف Stcherbatsky نے کرایا ہے۔ (ص ۸۲) دھرم کیرتی کے یہاں بھی نظریہ اپوہ کی گونج ملتی ہے لیکن زیادہ تر متن ضائع ہو گئے ہیں۔ البتہ بودھوں کے نظریۂ زبان کی مخالفت میں واسن، کمار بھٹ اور دیگر برہمن مفکرین

نے جو کچھ لکھا ہے اس میں 'اپوہ' کی بحث بھی اٹھائی گئی ہے۔ واضح رہے کہ دن ناگا کا نظریہ 'اپوہ' چونکہ منطقی طور پر ارتھ کے اثبات کی نفی کرتا ہے برہمن روایت کا اس کی مخالفت کرنا آسانی سے سمجھ میں آسکتا ہے۔

نظریہ اپوہ کی تائید میں جو دلائل دئے گئے ہیں مختصراً وہ یوں ہیں:

(۱) اگر 'شبد' سے مراد ہر طرح کی گائے ہے، کالی، بھوری، سفید، چتکبری، وغیرہ تو یہ صرف 'غیر گائے' کی نفی سے ممکن ہے، کیوں کہ ہر گائے الگ طرح کی ہے۔ اس جنس میں جسے گائے کہا جاتا ہے، وجہ اشتراک اس کا 'غیر گائے' نہ ہونا ہے۔ پس لفظ گائے براہ راست کسی ٹھوس معروض کو ظاہر نہیں کرتا، بلکہ اس کے معنی 'غیر گائے' کی تفریق پر قائم ہیں۔

(۲) کوئی شے بیک وقت موجود اور غیر موجود نہیں ہوسکتی۔ 'شبد' کے ساتھ 'نہیں ہے'، اور 'ہے' دونوں جوڑے جاسکتے ہیں۔ لیکن لفظ گائے، میں 'گائے پن' نہیں ہے، جب کہ لفظ گائے سے ٹھوس معروض مراد لیا جاتا ہے۔ پس مشترک عنصر نوعیت کے اعتبار سے منفی ہی ہوسکتا ہے، یعنی معنی دوسرے تمام معنی کی تفریق ہی سے قائم ہوسکتا ہے۔

(۳) شبد کے معنی اس کے انفراد اور امتیاز سے قائم ہوتے ہیں۔ اگر اشیا کا ادراک دوسری تمام متعلقہ اشیا کے استثنا سے جڑا ہوا نہ ہوتا تو جب کسی سے گائے باندھنے کو کہا جاتا، وہ گائے کے بجائے کچھ اور باندھ دیتا۔ اس لئے کہ دوسری اشیا سے تفرق قائم نہ ہوسکتا۔

(۴) دن ناگا یہ بھی کہتا ہے کہ جب ہم 'نیلا کنول' سے نیلا کنول مراد لیتے ہیں تو شبد 'نیلا' کا تفاعل ایسے تمام کنولوں کے نفی پر مبنی ہے جو نیلے نہیں ہیں۔ اور شبد 'کنول' کا تفاعل ایسی تمام نیلی اشیا کی نفی پر مبنی ہے جو کنول نہیں ہیں۔ غرض 'نیلا کنول' کے معنی 'غیر نیلا' اور 'غیر کنول' دونوں کے تفرق پر مبنی ہیں۔

ان دلائل پر تبصرہ کرتے ہوئے تقریباً چالیس سال پہلے کنجی راجا نے جو کچھ لکھا تھا وہ آج بھی غور طلب ہے۔ اس کے الفاظ ہیں:

"In recent times de Saussure has advanced a

similar Linguistic theory in His cours de Linguestique generale. He says that in language there are only differences, without positive terms Dans La langue il n'ya que des differences...sans termes positifs).Though we say that menings correspond to concepts, we have to understand that these concepts are not positive in their content, but only differntial... this idea is similar to the buddhistic (Apoha) theory according to which the import of a sentence is positive, even though the meanings of the individual words, thaken separately , are negative."

(Indian theories of mening , p 85, 86)

بودھی نظریۂ اپوہ اور سوسئیر ی فکر میں مطابقت اور مشابہت کی یہ دریافت خاصی اہم ہے، بالخصوص دریدا کے نظریۂ افتراقیت اور ردِ تشکیل کے سامنے آنے کے بعد جن کی بنیاد ہی زبان کے تفریقی رشتوں پر ہے، اس مشابہت اور مطابقت کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ اس سلسلے میں آخری بات یہ ہے کہ ویدانتیوں اور ویا کرنیوں کے حملوں کے جواب میں بودھی شانتا رکشت اور رتنا کیرتی (مصنف اپوہا سدھی) نے جو دفاعی وضاحت پیش کی اس کی مرکزی دلیل یہ ہے کہ زبان کے تفاعل کی نوعیت اگرچہ منفی ہے لیکن زبان سے جو کچھ مراد لیا جاتا ہے وہ مثبت اس لئے ہوتا ہے کہ زبان بیک وقت منفی تفاعل بھی رکھتی ہے اور مثبت تفاعل بھی۔ منفی دوسرے ہم رشتہ عناصر کے تفرق سے، اور مثبت معروض کے بالواسطہ مظہر ہونے کی وجہ سے۔ اس بارے میں متاخرین بودھوا نے نہایت عمدہ بحث اٹھائی ہے کہ معنی خیزی کا عمل دراصل دوہرا عمل ہے، اور یہ دوہرا عمل وقت کے ایک ہی محور پر یعنی قطعی طور پر بیک وقت ہوتا ہے۔ مثبت معنی فوری طور پر

سامنے آجاتے ہیں اور غائب معنی تصوراتی طور پر کارگر رہتے ہیں، یعنی وہ عناصر جن کی نفی سے معنی کا اثبات قائم ہوتا ہے، ان کا تصور غیاب میں کارگر رہتا ہے۔ یہ بالکل وہی نکتہ ہے جو نظریہ افتراق (Differance) کے ضمن میں دریدا بار بار اٹھاتا ہے کہ معنی 'تفرق' سے بھی قائم ہوتا ہے اور 'التوا' میں بھی رہتا ہے، اور غیر معنی غیاب میں ہوتے ہوئے بھی اپنی جھلک Trace رکھتا ہے۔ دریدا کا سارا زور اسی بات پر ہے کہ غیر معنی کبھی القط نہیں ہوتا، وہ زبان کے تفاعل کا ناگزیر حصہ ہے، اور معمولہ یا متعینہ یا رسمی معنی کو بے دخل کرنے کے لئے غیر معنی ہر وقت مضطرب رہتا ہے۔ شانتارکشت کہتا ہے کہ حاضر معنی جس کو مثبت سمجھا جاتا ہے منفی ہے، کیونکہ یکتا (Unique) ہے، یوں بودھی فکر کی رو سے بھی حاضر معنی کے ساتھ غائب معنی کا تفاعل کبھی ختم نہیں ہوتا۔ دریدا بھی یہی بات کہتا ہے، دونوں کا فرق صرف پیرائیہ بیان کا فرق ہے۔"(۱)

نارنگ صاحب کی یہ بحث ساختیات کے حوالے سے ہے۔ لیکن اس میں کئی دوسرے پہلو بھی سامنے آتے ہیں جن پر اچھی خاصی گفتگو ہو سکتی ہے۔ اسی طرح پس ساختیات کے بعض علاقوں کا تعلق قدیم مشرقی زبانوں سے قائم کیا جا سکتا ہے۔

معنی کی بحث میں اکثر و بیشتر ہم ہندوستان کی قدیم روایتوں کو نگاہ میں نہیں رکھتے اور اکثر مباحث کو نیا تصور کرتے ہوئے ہمیشہ مغربی فنکار کو اہمیت دیتے رہے ہیں۔ لیکن یہ بھی سچ ہے کہ عربی اور فارسی شعریات کے بعض وہ مسائل جو آج تک پیچھا کر رہے ہیں وہ مشرقی شعریات میں لازماً پائے جاتے ہیں۔ معنی کے تصور پر اس نے بہت کچھ لکھا ہے۔ اس طرح اس موضوع پر مغربی دانشوروں نے بھی گہری نگاہ ڈالی ہے۔ اس باب میں شمس الرحمٰن فاروقی کا یہ تصور اہم ہے کہ:-

"معنی کی بحث میں (یعنی کلام میں معنی کس طرح پیدا ہوتے ہیں، اور کتنی طرح کے معنی ممکن ہیں) مغربی مفکروں نے بہت کچھ کہا ہے۔ ان میں سے بہت سی باتیں ہمارے یہاں جر جانی، سکاکی، آنندوردھن اور دوسروں نے کہی ہیں۔ لہٰذا میں پہلے اپنے یہاں کے لوگوں کے افکار سے روشنی حاصل کرتا ہوں۔ استعارے کے باب میں مغربی مفکرین نے بہت لکھا ہے۔ ان کے علی الرغم ہماری

---

(۱) "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات"، گوپی چند نارنگ، ص ۳۵۴ سے ۳۵۸۔

شعریات میں اتنا اہم نہیں۔ استعارے کی جگہ ہمارے یہاں (ابھی سنسکرت شعریات میں بھی اور عربی فارسی شعریات میں بھی) مضمون کو مرکزی مقام حاصل ہے۔ لہذا آپ کو اس کتاب میں استعارے کے مقابلے میں مضمون پر زیادہ گفتگو ملے گی۔ فن پارے کے طرز وجود Ontolegy پر مغرب میں بہت لکھا گیا ہے، ہمارے یہاں بہت کم۔ یہاں میں نے لامحالہ مغرب سے استفادہ کیا ہے۔ تفہیم شعر کے طریقے کیا ہوں اور کیا کیا طریقے ممکن ہیں؟ اس سوال پر مغرب میں بہت بحث ہوئی ہے اور ہمارے یہاں بہت کم۔ یہاں بھی میں نے مغربی طریق کو اختیار کرنے میں کوئی تکلف نہیں کیا ہے۔ سنسکرت شعریات کے سوا ہماری مشرقی شعریات میں شاعر کے ساتھ رویہ عام طور پر منکسرانہ نہیں (بعض قدیم عرب نظریہ ساز بھی بڑی حد تک انکسار کے قائل ہیں) مغرب میں تنقید کے بعض بڑے اور طاقتور رجحانات اس تصور کے آئینہ دار ہیں کہ فن پارے کے روبرو ہمیں منکسر المزاج ہونا چاہئے۔ یہ اصول میں نے دونوں طرف کے اساتذہ سے سیکھا ہے۔ اس طرح 'روسی ہیئت پسند' نقادوں کا یہ خیال بہت اہم ہے کہ فن پارہ ان تمام اسلوبیاتی ترکیبوں کا مجموعہ اور میزان ہے جو اس میں برتی گئی ہیں (اشکلاوسکی) اس تصور کے قدیم نشانات سنسکرت اور فارسی شعریات میں تلاش کرنا مشکل نہیں۔'' (۱)

یہ بات دراصل فاروقی نے اپنی کتاب ''شعر، غیر شعر اور نثر'' کے باب میں لکھی ہے کہ ان کا طریقہ کار کیا ہے؟ اور کس بات کو موصوف نے کہاں ترجیح دی ہے۔ لیکن اس کے بعض نکات مشرق و مغرب کی تقابلی شعریات کی شکل میں پیش ہوئے ہیں۔ اس لئے میں نے نہ اخذ کرنے کی کوشش کی اور نہ اپنی زبان میں یہ سب کچھ لکھنے کی۔ مقصود بس اتنا ہے کہ یہ واضح کیا جائے کہ مشرقی شعریات مغرب سے الگ تھلگ کوئی چیز نہیں ہے، اس حد تک کہ دونوں جگہوں کے افکار میں مماثلت تلاش کی جا سکے۔ دراصل انسانی فکر کی نوعیت جگہوں کی تبدیلی سے یکسر بدل نہیں جاتی۔ ہاں مخصوص ثقافتی اثرات اپنے طور پر کام کرتے رہتے ہیں جن سے افتراق کا پہلو بھی پیدا ہوتا ہے، پھر بھی بعض بنیادی اور کلیدی نکات مشترکہ اثاثہ بن کر سامنے آتے ہوتے ہیں۔ لیکن جیسے جیسے

(۱) بحوالہ: ''شعر شور انگیز''، شمس الرحمن فاروقی، جلد سوم، ص ۲۲۱

وقت گزرتا جاتا ہے مغرب کی شعریات کے بہت سے حوالے مشرق میں بار پاتے چلے جاتے ہیں۔ یہ صرف معاملہ اردو کا نہیں ہے بلکہ مشرقی زبانوں کا ادب کا رشتہ جس علاقے سے بھی ہو مغربی فکر کی لکیریں زیادہ واضح ہوکر ابھرتی رہی ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہم اپنے قدیم سرمائے سے صرف نظر کرتے جارہے ہیں۔ قدیم شعری روایات مشرق میں پختہ رہی ہیں لیکن وقت جوں جوں گزرتا جاتا ہے مشرقی افکار وآرا قصہ پارینہ بنتے جارہے ہیں۔ ایسا اس لئے بھی ہورہا ہے کہ مغرب اپنے ارتقائی سفر میں مشرق کے مقابلے میں تیز رفتار ہے۔ وہاں جس طرح سائنسی دریافتوں کا سلسلہ جاری ہے اس پر کچھ لکھنے کی ضرورت نہیں یہ سب اظہر من الشمس۔ ان کے اثرات ناگزیر ہیں لہذا علم و ادب استثنائی صورت پیدا نہیں کرتے۔ بوطیقا کے معاملے میں بھی یہی کچھ دیکھنے میں آرہا ہے۔

ارسطو کی پوئٹکس کے اثرات دوررس رہے۔ قدیم عربوں نے اس کے بہت سے ترجمے کئے۔ یہ صورت فارسی میں بھی رہی اور دوسری زبانوں میں بھی۔ یہ عمل بلا وجہ نہیں ہوا۔ اور تب سے اخذ واستفادہ کی صورت ایک روایت بن گئی۔ چنانچہ نیو کریٹسزم کے حوالے سے آج مشرقی زبانیں ٹی ایس ایلیٹ، ایف آر لیوس، آئی اے رچرڈس، ولیم ایمپسن، امریکی نیو کریٹکس وغیرہ کو پیش نظر رکھتی ہیں اور اپنی شعریات میں انہیں برتنے کی کوشش کرتی ہیں۔ اس سے بہت پہلے افلاطون کے ساتھ ساتھ ہوریس، لانجائنس کے علاوہ فلپ سڈنی، جان ڈرائیڈن کے اثرات دوررس رہے تھے۔ بعد میں کولرج، ورڈس ورتھ، شیلی، میتھو آرنلڈ اور والٹر پیٹر کے اثرات کی نشاندہی کی جاتی رہی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ ٹی ایس ایلیٹ کی بعض اصطلاحیں تو اب مشرقی بوطیقا میں اسم اعظم کے طور پر برتی جارہی ہیں۔ اس کی بعض اصطلاحیں جیسے Objective Correlative اور Dissociation of Sansebility کے بارے میں ہر جگہ تفصیلات ملتی ہیں اور مشرقی زبانیں ان کے اثرات سے چھٹکارا پاتی نظر نہیں آتیں۔ اسی طرح آئی اے رچرڈس کے بہت سے شعریاتی اظہارات مشرق کی مختلف زبانوں میں اپنے اثرات ڈالتے رہے ہیں۔ کہہ سکتے ہیں کہ اب وہ اگلی سی کیفیت باقی نہیں رہی ہے۔ حد تو یہ ہے کوانٹم پوئٹکس (Quantum poetics) کے مباحث میں سارے تصورات مغرب سے اخذ کئے جارہے ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ متعلقہ بوطیقا کے سلسلہ میں اے آر بسواس (A.R.Biswas) کی کتاب کرٹیک آف پوئٹکس (Critique of poetics) جلد دوم سے ایک اقتباس نقل کروں، جو صفحہ ۶۵۵ پر درج ہے:-

"Quantum mechanics provides a good

example of the new ideas. It requires the states of a dynamical system and the dynamic variables to be interconnected in quite strange ways. The states and dynamical varibles have to be represented by mathematical quantities of different natures from those ordinarily used in physics.

The new scheme becomes a precise a precise physical theory when all the axioms and rules of manipulation govoerning the mathematical quantities are specified and when in addition certain laws are laid down connecting physical facts with the mathematical formalism, so that from any given physical conditions equations betwen the mathimatical quantities may be inferred and vice versa."(1)

P.A.M.Dirac

سطور بالا میں جن امور کا ذکر کیا گیا ہے وہ تفصیلی مباحث چاہتے ہیں۔ لیکن مجھے احساس ہوتا ہے کہ پچھلے چھ سو صفحات میں، میں نے جو بھی رقم کیا ہے وہ سیر حاصل نہ ہونے کے باوجود یہ تو کہا جا سکتا ہے کہ اسی لئے مشرق و مغرب کی شعریات کا ایک خاکہ ضرور سامنے آجاتا ہے۔ اس سے انسانی ازبان کو سمجھنے میں لمبی مدد ملتی ہے اور یہ بھی کہ انسانی ذہن جمالیات سے کیا رشتہ رکھتا ہے اور کن کن بنیادوں پر اس کی حقیقتیں بدلتی رہتی ہیں۔ وہ زبانیں جو کم بحث میں رہی ہیں مثلاً ترکی، چینی، جاپانی، اسکنڈنیویائی وغیرہ ان کے بھی شعریات کے مباحث اتنے ہی اہم رہے ہیں اور کچھ نہ کچھ نکات ایسے ملتے ہیں جن کا رشتہ دوسری زبانوں سے ملتا ہے۔

(1) "Critique of Poetics", by: A. R. Biswas, p.556.

ہندوستان کی قدیم زبانوں کی بحث میں ایک قدر مشترک سنسکرت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ زیادہ تر انگریزی کتابیں یا دوسری زبانوں میں لکھی جانے والی کتابیں جن کا تعلق قدیم شعریات سے ہے وہ سب کی سب سنسکرت کی شعریات پر اپنی بحث کو محدود کر دیتی ہیں۔ لہذا ان پر مزید کچھ لکھنا لا حاصل ہے۔ ہاں جہاں تفصیلی مباحث آئے ہیں انہیں نظر میں رکھنا چاہئے۔

شعریات کی یہ بحث یہیں ختم ہوتی ہے۔ اس امید کے ساتھ کہ ایک بڑے حلقے میں اس کی رسائی ہو سکے گی اور بوطیقائی مسائل پر تفصیل سے لکھنے کا جواز بھی پیدا ہوگا۔ ویسے کون سی کتاب ایسی ہے جو مکمل ہو اور جس میں کوئی عیب نہ ہو۔

■■

کتابیات

(۱) نظریاتی تنقید : مسائل ومباحث، ابوالکلام قاسمی، ایجوکیشنل بک ہاؤس ،علی گڑھ،۲۰۰۶ء

(۲) رس یعنی فلسفۂ انبساط، مولوی حبیب الرحمٰن شاستری، ساہتیہ اکادمی،، دہلی، ۲۰۰۰ء

(۳) نقدالادب، حامد اللہ افسر، ۱۹۲۳ء

(۴) آنندوردھن اوران کی شعریات، عنبر بہرائچی، ۲۰۰۷ء

(۵) قدیم ادبی تنقید، وہاب اشرفی، وینا پستک بھون، خزانچی روڈ، پٹنہ، ۱۹۷۳ء

(۶) جدید ترکی ادب کے ارکان ثلاثہ، ضیاالحسن قاسمی، ۱۹۷۴ء

(۷) تاریخ ادب عربی، احمد حسن زیات، ترجمہ: عبدالرحمٰن طاہر سورتی،، شیخ غلام علی اینڈ سنس پبلیشرز، لاہور، ۱۹۷۲ء

(۸) تنقیدی نظریات کا مطالعہ، احتشام حسین ندوی

(۹) بحرالفصاحت، نجم الغنی

(۱۰) الادب الجاہلی، طہٰ حسین، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی، ۱۹۴۶ء

(۱۱) عربی ادب کی تاریخ، ڈاکٹر عبدالحلیم ندوی

(۱۲) تاریخ ادبیات عربی، سید ابوالفضل

(۱۳) حقیقت جاپان (حصہ اول)، شیخ محمد بدرالاسلام فضلی، جامع برقی پریس، دہلی، ۱۹۳۴ء

(۱۴) سیاحت جاپان (حصہ دوم)، شیخ محمد بدرالاسلام فضلی، جامع برقی پریس، دہلی، ۱۹۳۴ء

(۱۵) تاریخ اقوام (حصہ اول دوم) مرتضیٰ احمد خاں

(۱۶) چینی شاعری (انتخاب وترجمہ)، یحییٰ امجد، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۵ء

(۱۷) مشرق ومغرب میں تنقیدی تصورات کی تاریخ، محمد حسن

(۱۸) معنی کی تلاش، وہاب اشرفی، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۷۵ء

(۱۹) اصول انتقاد ادبیات، سید عابد علی عابد

(۲۰) وزن شعر فارسی، ڈاکٹر پرویز ناتل خانلری

(۲۱) مقالات دوم: در ماہیت علم شعر وصلاحیت شاعر، چہار مقالہ، مرتبہ: مولوی محمد رفیع

(۲۲) در چگونگی شاعر وشعر اُو، چہار مقالہ، مرتب: ڈاکٹر سید رغیب حسین

(۲۳) قابوس نامہ، باب سی و پنجم در رسم شاعری، امیر عنصر المعالی کیکاوس بن اسکندر یہ بن قاموس بن وشمیگر

(۲۴) مشرقی شعریات اور اردو تنقید کی روایات، ابوالکلام قاسمی، لبرٹی آرٹ پریس، پٹودی ہاؤس، دریا گنج، نئی دہلی، ۱۹۹۲ء

(۲۵) جدید فارسی شاعری، ڈاکٹر شریف حسین قاسمی

(۲۶) ہیرو اسکرپچرز، سینویل سینڈیل

(۲۷) پیدائش

(۲۸) فرانسیسی ادب، ڈاکٹر یوسف حسین خاں

(۲۹) ارسطو سے ایلیٹ تک، جمیل جالبی، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۷۷ء

(۳۰) ہندی ادب کی تاریخ، وجیند رسنا تک

(۳۱) تاریخ ادبیات عالم (جلد ہفتم) وہاب اشرفی، پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۰۶ء

(۳۲) ملیالم ادب کی تاریخ، پی کے پرمیشورن نائر، ۱۹۹۵ء

(۳۳) تاریخ تامل ادب، موور دراجن، ساہتیہ اکادمی، دہلی، ۱۹۹۱ء

(۳۴) تلگوادب کی تاریخ، ڈی رامانجاراو، ترجمہ: زینت ساجدہ، ۱۰۶۰ء
(۳۵) اردو شعرا کا تنقیدی شعور، ڈاکٹر ممتاز احمد، بہار اردو رائٹرس سرکل، پٹنہ، ۱۹۷۲ء
(۳۶) شعرائے اردو کے تذکرے، حنیف نقوی، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، ۱۹۹۸ء
(۳۷) کاشف الحقائق، جلد اول، امداد امام اثر، مرتب: وہاب اشرفی، ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۹۴ء
(۳۸) موازنۂ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی، ۲۰۰۲ء
(۳۹) معاصر اردو تنقید: مسائل و میلانات، شارب ردولوی، اردو اکادمی، دہلی، ۱۹۹۴ء
(۴۰) اردو شاعری پر ایک نظر (حصہ اول) کلیم الدین احمد، بک امپوریم، سبزی باغ، پٹنہ ۴، ۱۹۸۵ء
(۴۱) تنقیدی افکار، شمس الرحمٰن فاروقی، اردو رائٹرس گلڈ، الہ آباد ۱۹۸۳ء
(۴۲) عروض آہنگ اور بیان، شمس الرحمٰن فاروقی، کتاب نگر، دین دیال روڈ لکھنو ۱۹۷۷ء
(۴۳) ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، گوپی چند نارنگ، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، ۱۹۹۳ء
(۴۴) تنقیدی جائزے، احتشام حسین، ادارہ اشاعت اردو، حیدرآباد، ۱۹۴۴ء
(۴۵) روایت اور بغاوت، احتشام حسین، ادارہ اشاعت اردو، حیدرآباد ۱۹۴۷ء
(۴۶) ادب اور شعور، احتشام حسین، ادارہ فروغ اردو لکھنؤ، ۱۹۵۵ء

ENGLISH BOOKS

(1) Sanskrit Poetics, by : P.K.Mishra, Motilal Banarsi Das Delhi 1967
(2) History of Sanskrit Poetics, by: P. V. Kane, Bharatya Vidya publication, 1988
(3) Sanskrit Poetics, by: T. V Canon
(4) Journal of Literary Criticism, Vol-2, No-2, by: Dr. Rajnath, Doola House, Delhi, 2008
(5) The New Princeton Encyclopedia of Poetry and

Poetics, by: Alex Preminger & T.V.F. Broyan, Princeton, NewJersey, Princeton University press, 1993

(6) A History of old Russian Litrature, by: Vladimir Kuskov

(7) Collected works, Vol-38, by : V. I. Lenin

(8) A Literary History of Rome, by : J.Wight Duff

(9) The Epistle of the Hebrews, by : J. H. Long

(10) The Oxford Companion to German Litrature, by : Henry and Mary

(11) A History of French Literature, by : L. Cazamian

(12) Landmarks in French Literature, by: Lytton Strachery

(13) Latin Poetry, by : R. Y. Tyrrell

(14) Critique of Poetics, by: A.R.Biswas, Allantic publisher & Distributer, New Delhi-110027, 2007

(15) A History of Literary Criticism, by : Harry Blamires, Macmilan India Ltd.2004

(16) Principles and History of Literary Criticism, by : Dr. R. L. Varshney, Student store, Bareilly, 1996.

(17) Literary Terms, by: Chris Balalick, Oxford University Press, 1990

(18) The Modern writer & His world, by : G.S.Fraser

(19) Literary Criticism in Hindi, by : Ram Chandra prasad

(20) Indian Poetics, by :T.N.Sreekantaiyya, Sahitya Academy, Delhi, 2001

(21) Literary Criticism in India, by : Dr Nagendra

(22) Twenticth Century Literary Theory, by: K.M.Newton, Palgrave Macmillan, 1988

(23) A History of Sanskrit Litrature, by : A.Berriedale Keith,

Motilal Banarsi Das Publishers, Delhi, 1993
(24) Stanford.W.B, Ambiguity in Greek Literature, 1939
(25) Brooks, C, The Well Wrought Win, 1968
(26) Glimpses of Indian Poetics, by : Satya Dev Choudhary, Sahitya Academy, Delhi, 2002
(27) Ganrinath Sastri, The Philosophy of word and meaning, 1959
(28) Lahiri P.C, Concepts of Riti and Guna in Sanskrit Poetics.

خدا بخش لائبریری کی اہم مطبوعات

* اصنام/کلیم الدین احمد	۴۴ص -/۴۰
* رجال سہسرام/ حاذق ضیائی	۴۶۸ص -/۳۰۰
* کلیاتِ سید/شکیب ایاز	۱۴۰ص -/۱۹۰
* مولانا ابوالکلام آزاد: فکر وعمل کے چند زاوے/ پروفیسر وہاب قیصر	۱۸۸ص -/۱۶۰
* قرۃ العین حیدر۔ شخصیت اور فکر وفن	۲۰۸ص -/۲۴۰
* شگرف نامہ ولایت: سفرنامہ انگلستان	۲۰۰ص -/۲۰۰
* انوکھی مسکراہٹ: نفسیاتی افسانوں کا مجموعہ	۱۴۸ص -/۲۳۲
* مولانا رومی اور ان کا پیغام	۲۱۴ص -/۲۴۰
* آثار بغاوت/ پروفیسر حسین الحق	۱۹۴ص -/۲۰۰
* اصلاح النساء (ناول) / رشید النساء	۲۳۲ص -/۲۰۰
* مولانا آزاد کی ادبی صحافت/ ڈاکٹر انوار احمد	۴۰۲ص -/۲۴۰
* مولانا آزاد کے سائنسی مضامین/ ڈاکٹر وہاب قیصر	۲۵۶ص -/۱۵۰
* غالب: ماضی: حال: مستقبل/ پروفیسر محمد حسن	۲۴۴ص -/۱۵۰
* قاموس المشاہیر، جلد اول/ نظامی بدایونی	۳۴۴ص -/۳۰۰
* قاموس المشاہیر، جلد دوئم/ نظامی بدایونی	۳۰۲ص -/۳۰۰
* پہلو نہ دکھے گا.....: خطوط کا مجموعہ/ کلیم احمد عاجزؔ	۳۰۰ص -/۲۰۰
* میری زبان میرا قلم: مجموعہ مضامین، جلد اول/کلیم احمد عاجزؔ	۳۹۴ص -/۲۲۵
* میری زبان میرا قلم: مجموعہ مضامین، جلد دوم/کلیم احمد عاجزؔ	۴۸۰ص -/۲۷۵
* پھر ایسا نظارہ نہیں ہوگا/کلیم احمد عاجزؔ	۳۰۶ص -/۲۵۰
* اشاریہ خدا بخش لائبریری جرنل ۱-۱۵۰	۶۴ص -/۵۰
* مجاز کی باتیں/ صہبا علی	۳۰۶ص -/۲۵۰
* عہد اسلامی کا بنگال/ سید یحییٰ حسن ندوی	۳۴۸ص -/۲۵۰
* مرآۃ العلوم جلد چہارم: دستی فہرست مخطوطات فارسی	۲۹۶ص -/۲۳۰
* مفتاح الکنوز: دستی فہرست عربی مخطوطات جلد ۴/ محمد عتیق الرحمن	۱۷۸ص -/۱۳۰
* کتابوں کے درمیاں/ پروفیسر محسن عثمانی ندوی	۲۰۸ص -/۱۵۰

ملنے کا پتہ: خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ-۴