درسی کتابوں کی ترتیب و تالیف برائے ایم۔ اے اردو
(یونی ورسٹی گرانٹس کمیشن پروجیکٹ)

سلسلۂ مطبوعات

کورس نمبر ۱۰۷

ہیئتی تنقید

پروفیسر محمد حسن
پروجیکٹ ڈائرکٹر و چیرمین

ہندوستانی زبانوں کا مرکز
جواہرلال نہرو یونی ورسٹی
نئی دہلی

۱۹۷۸ء

ہیئتی تنقید

فہرست مضامین

۱۔	مقدمہ	پروفیسر محمد حسن	I—54
۲۔	شعر کی ظاہری ہیئت	شمس الرحمن فاروقی	۱
۳۔	نئی پرانی قدریں	شوکت سبزواری	۱۱
۴۔	ہیئت کا مسئلہ	ریاض احمد	۱۷
۵۔	ہیئت یا نیرنگ نظر	محمد حسن عسکری	۲۸
۶۔	تیسرا موتی، شعر کی تعریف میں	نجم الغنی	۴۳
۷۔	تمثال، استعارہ، علامت اور اساطیر	وارن اور ویلک	۵۳
۸۔	رس کا نظریہ	کے کرشنا مورتی	۵۶
۹۔	قدیم ہندوستان میں ادبی تنقید	پروفیسر نگیندر را	۷۶
۱۰۔	رمزیت کا دبستانِ شاعری	ڈاکٹر یوسف حسین خاں	۷۸
۱۱۔	شاعرانہ تخیّل اور زبان	محمد ہادی حسین	۸۳
۱۲۔	تخیّل، الہام اور تکنیک	محمد ہادی حسین	۸۷
۱۳	قدیم عربی تنقید	امیر حسن نورانی	۹۳
۱۴۔	شعری ہیئت	آئی۔ اے۔ رچرڈس	۱۰۱
۱۵۔	ہیئت	جے۔ ٹی۔ شپلے	۱۰۵
۱۶۔	شاعری برائے شاعری	اے۔ سی۔ بریڈلے	۱۰۹
۱۷۔	تنقید کا دورِ قدیم	ڈاکٹر سید عبداللہ	۱۱۵
۱۸۔	نظریۂ اظہاریت	کروچے	۱۲۹

(یونین پریس دہلی)

پروفیسر محمد حسن

مقدمہ

ہئیت کی اصطلاح ادبی تنقید میں دو مختلف معنوں میں استعمال ہوتی آئی ہے۔ ایک طرف تو اسے ادبی شہ پاروں کی ظاہری شکل وصورت یا صنف کے معنوں میں استعمال کیا جاتا ہے مثلاً غزل کے اشعار کا دو مصرعوں پر مشتمل ہونا یا ان میں قافیہ وردیف کی موجودگی دوسری طرف ہئیت کے لفظ کو وسیع تر مفہوم میں کسی فن پارے کی داخلی ترتیب اور اس کے مختلف اجزا کے درمیان توازن وتناسب، ربط وآہنگ کو بھی ہئیت قرار دیا گیا ہے آسکر وائلڈ نے غالباً اسی نقطۂ نظر سے لکھا تھا:

"Form is a myth, it is a secret of life."

اس سلسلے میں وہ لکھتا ہے:

"Start with the worship of form, and there is no secret in art that will not be revealed to you."

اس اعتبار سے ہئیت کا مفہوم محض اصناف کی ظاہری شکل تک محدود نہیں رہ

جاتا بلکہ وہ وسیع تر معنویت اختیار کر لیتا ہے۔ اس کا وزن، بحر، الفاظ کا انتخاب ہی نہیں بلکہ اس کی ظاہری شکل و صورت کے تمام رشتے اور روابط ہیئت کے ضمن میں آجاتے ہیں۔ ایک طرف ہیئت کے وہ باطنی رشتے ہیں جو خیال اور تصور سے قایم ہوتے ہیں اور دوسری طرف وہ رشتے ہیں جو ظاہری شکل کے مختلف حصوں کو آپس میں مربوط کرتے ہیں۔ ان رشتوں میں ایک طرف تو الفاظ کے لسانیاتی پہلو اور ان کی معنویت اور تصورات کی ترجمانی کی طاقت پر گفتگو ہوتی ہے اور دوسری طرف ادب اور دیگر فنون لطیفہ کے درمیان باہمی رشتوں کی بازیافت کا عمل سامنے آتا ہے۔ یہاں شاعری محض تصورات کی ترسیل نہیں بلکہ موسیقی اور مصوری سے بہت کچھ ملتی جلتی شکل اختیار کر لیتی ہے اور ہیئت کا بنیادی مسئلہ ٹکنیک اور فنکارانہ ہنرمندی کی شکل میں سامنے آتا ہے۔

دوسرے مفہوم کو پیش نظر رکھا جائے تو اس کی جڑیں جمالیات اور تنقید فن میں دور دور تک پھیلی ہوئی نظر آتی ہیں۔ اتنی دور تک کہ اس کا رشتہ جمالیات کے اس بنیادی سوال سے جوڑا جا سکتا ہے کہ آخر کوئی فن پارہ ہمیں کیوں جمالیاتی تسکین اور انبساط بخشتا ہے۔ اس کا جواب ایک وہ تھا جو قدیم ترین فنی تنقید نے ہومر کے الفاظ میں اس طرح دیا تھا کہ انبساط دراصل جوں کی توں نقل سے حاصل ہوتا ہے اور یہ شاید اس لئے کہ نقل انسانی جبلت ہے۔ جسے افلاطون نے اپنے مشہور نظریئے "نقل کی نقل" سے لافانی بنا دیا۔ لیکن کیا اس سے یہ نتیجہ نکالنا بھی درست ہوگا کہ فطرت خود ایک ماہر فنکار ہے اور اس کے فن پاروں میں جو توازن، تناسب اور آہنگ پایا جاتا ہے جب فن کار اس عمومی توازن و تناسب اور آہنگ کو

گرفت میں لے آتا ہے تبھی اس کا فن پارہ جمالیاتی کیفیت حاصل کر پاتا ہے۔ آخر حسن کا جو تصور افلاطون نے اپنی خیالی ریاست سے لے کر اپنی دیگر سبھی تصورات میں ڈھونڈا ہے وہ یہی توازن و تناسب اور آہنگ تو ہے۔

تو کیا یہ کہنا درست ہوگا کہ حسن کا کوئی ایک مخصوص سانچہ ہے یا کوئی ایک توازن اور آہنگ ہے جس کی بنیاد پر جمالیاتی انبساط و کیف پیدا کیا جا سکتا ہے افلاطون کی تعلیمات میں اس طرف اشارے تو ملتے ہیں جنھیں بعد کے نو افلاطونیوں نے ربط اور وسعت دے کر نئی فکری حیثیت دے دی۔ مثلاً افلاطون اقلیدسی شکلوں کی خوش آہنگی کا قایل تھا اور اسی قسم کا آہنگ فطرت ہی نہیں انسانی شخصیت اور اس کی جسمانی ترتیب میں تلاش کرتا ہے۔ پانچ فلسفیوں کا طبی نقطۂ نظر یہیں سے ابھرا اور آب و آتش، خاک و باد کے عناصر اربعہ کے تصورات یہیں سے شروع ہوئے۔ کہا جاتا ہے کہ افلاطون ہی نے اپنی درس گاہ کے دروازے پر یہ تختی لگائی تھی کہ جو اقلیدس سے واقف نہ ہو وہ اندر داخل نہ ہو۔ یہاں تک کہا گیا کہ افلاطون کے نزدیک ہستی خداوندی بھی اقلیدسی شکل ہی تھی۔

اس کلیے کو دو جہتوں میں پھیلایا جا سکتا ہے۔ ایک یہ کہ فن دراصل کائنات کی مختلف النوع تخلیقات اور ان کے متنوع مظاہر میں تعمیم پیدا کرنے کی کوشش ہے یا انسانوں کی مختلف النوع شکلوں اور ان کی متنوع ذہنی اور جذباتی کیفیات کے درمیان ایک ایسی تعمیر کی کوشش ہے جسے انسان کی فطری یا متوازن ہئیت یا فارم کہا جا سکتا ہے (تخصیص اور تعمیم کی اسی بحث کو ارسطو نے آگے بڑھا کر تاریخ یا شاعری (یا فن) میں فرق

پیدا کیا کہ تاریخ میں مخصوص افراد اور صورت حالات کا ذکر ہوتا ہے اور Probabilities اور Possibilities کی بحث اٹھا کر فن کو تاریخ سے افضل ٹھہرایا ہے کہ وہ ممکنات سے بحث کرتا ہے یعنی انسانی اعمال و کردار کی اوسط یا ان کی تعمیم تک پہنچتا ہے۔ دوسری نہج پر یہ بحث فن پارے کے اندرونی ترتیب اور توازن تک رہ نمائی کرتی ہے اور وسیع تر معنوں میں محض انداز بیان کا مسئلہ بن جاتی ہے۔ اس لحاظ سے بعد کو "ہیئتی تنقید" نے ادب کو محض فارم کا سوال قرار دے کر صرف متن تک تمام تنقیدی مطالع کو محدود کر دیا۔ غالباً اسی نقطۂ نظر سے آسکر وائلڈ نے کہا تھا کہ آرٹ محض فارم ہے۔

ہیئت پرست نقادوں کا دعویٰ ہے کہ قدیم تنقید کے پانچوں اہم مراکز میں ہیئت پر ہی زیادہ توجہ دی جاتی رہی ان میں یونان، روم، چین، ہندوستان اور مغربی ایشیا کو شامل کیا جاتا ہے گو یہ دعویٰ سو فی صدی درست نہیں لیکن اس میں جزوی صداقت ضرور ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جب کبھی بھی سماجی نظام استحکام پاتا ہے اور اس کی اقدار کو قبولیت اور استناد حاصل ہو جاتا ہے ہیئت پرستی کا میلان بھی غلبہ حاصل کرتا ہے ہر سماج اپنے ضابطوں کو قانون فطرت سمجھ لیتا ہے اور اپنے بنائے ہوئے جمالیاتی اور فنی سانچوں کو حتمی اور قطعی سمجھ کر ان کے عالم گیر اطلاق کا جواز پیدا کرنے لگتا ہے لیکن جب اسی سماج کے اندر مسلمہ اقدار پر سوالیہ نشان قایم کیا جانے لگتا ہے اور اقدار کی کش مکش شروع ہوتی ہے تو اکثر توجہ ہیئتی تنقید سے ہٹ کر نفس مضمون نئی حسیت اور فکر و خیال کی طرف مبذول ہو جاتی ہے۔

یونان میں تنقید میں ابتدا ہیئت پرستی سے نہیں ہوئی بلکہ ہومر کا وہ پہلا بیان جس میں سچے فن کی پہچان یہ بتائی گئی تھی کہ وہ واقعات کو سچ سچ بیان کر سکے یا مطابق[1] اصل عکاسی یا تصویر کشی کر سکے۔ ہیئت کے بجائے حقیقت پسندی ہی پر زیادہ زور دیتا ہے افلاطون نے بھی نقل کی نقل کے تصور کے ذریعے اس پہلو کو زیادہ اجاگر کیا مگر افلاطون کے یہاں ہیئت پرستی کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔ کہنے والے کہتے ہیں کہ افلاطون کی تمام تر بحث سماج پر آرٹ کے اثرات کی ہے کہیں بھی آرٹ پر سماج کے اثرات سے نہیں کی جس کی بنا پر اسے سماجیاتی تنقید کے علم برداروں میں شمار نہیں کیا جا سکتا پھر یہ بھی صحیح ہے کہ افلاطون چونکہ فطرت کے ایک مخصوص نظام کا قایل ہے لہٰذا وہ فن کے بھی اسی مخصوص نظام پر زور دیتا ہے یہی وجہ تھی کہ افلاطون کے پیرو جب فنی تنقید کی طرف متوجہ ہوئے تو انھوں نے ہیئت پرستی ہی کو اختیار کیا۔

وم ساٹ اور کلینتھ بروکس نے افلاطون کے حواس خمسہ کے تصور اور تصویری آرٹ میں اس کے بیانات کو ہیئت پرستی کے ثبوت میں پیش کیا ہے:

"I do not mean by beauty of form such beauty as that of animals or pictures..... but straight lines and circles and the plane or solid

[1] ہومر کا اقتباس یہ ہے:

"گر یہ کہانی تو مجھے سچ سچ سنائے گا.....

figures which are formed out of them by turning lathes and rulers and measured of angles, for these I affirm to be not only relatively beautiful, like other things, but they are eternally and absolutely beautiful."

P. 17

ارسطو کے بارے میں یہ بات زیادہ واضح ہے۔ ارسطو کے نظریۂ نقل کے باوجود بوطیقا میں سارا انداز بیان شاعری کے مختلف اسالیب کی درجہ بندی اور ان کی ہیئتی، ضابطہ بندی پر صرف ہوا ہے۔ ارسطو اصناف کے ظاہری ڈھانچے سے بحث کرتا ہے اور ان کو باطنی معنویت سے بھی زیادہ اہمیت دیتا نظر آتا ہے۔

ارسطو کے شارحین نے وحدتِ ثلاثہ کا نظریہ اس کے سر منڈھ کر اس کی ہیئت پرستی میں اور اضافہ کیا۔ ارسطو ڈرامے کو ایک گردش آفتاب پر محیط دیکھنا چاہتا ہے جو شاید اس دور کا تقاضا تھا اور اسی کے مطابق ارسطو نے یہ ظاہری پابندی ضروری سمجھی مگر وحدت تاثر کے علاوہ زمان اور مکان کی جو وحدتوں کو ارسطو سے منسوب کر دیا گیا ان کی ذمہ داری درحقیقت ارسطو پر نہیں وہ اس کا ہرگز قایل نہیں ہے کہ ڈرامے میں جو مقامات دکھلائے جائیں وہ اسٹیج کی جگہ سے وسیع اور اس سے باہر نہ ہوں یا جو واقعات ڈرامے میں پیش کئے جارہے ہیں وہ عملی زندگی میں اس وقت سے زیادہ پیش نہ آئے ہوں جتنے وقت میں وہ اسٹیج پر پیش کئے جارہے ہیں۔

اس مرحلے پر ایک طرف ارسطو (اور کسی حد تک افلاطون) کے نظریۂ

نقل پر غور کرنا ضروری ہے جس کے مطابق یہ دنیا بکھرے ہوئے ذرات کا ایک تودہ نہیں ہے بلکہ ایک ایسی مرتب اور منضبط تخلیق ہے جو مقررہ ضابطوں اور قاعدوں کے مطابق چلتی ہے کائنات ایک بامعنی عمل ہے اور اس کے اجزا ایک دوسرے سے منضبط ہیں اور آرٹ کا مقصد زندگی کی ایسی بامعنی شکل کی تصویر کشی کرنا ہے یا دوسرے لفظوں میں آرٹ فطرت کی پر معنویت عناصر کی کردار شناسی اور عکاسی ہے۔ J. Bate کے الفاظ میں:

"The foundation of the classical tradition is its confidence in a rationally ordered and harmonious universe working according to fixed laws, principles and forms..... Art, as an invitation of what is essential in nature, is therefore, Concerned with persisting, objective forms."

(Criticism: The major Tests Intoo. 4)

پھر ارسطو کی تعریف میں بھی ارسطو جن پہلوؤں پر زور دیتا ہے وہ تکمیل کا تصور مرصع زبان اور باعظمت کرداروں پر مشتمل ہے اس کے نزدیک ہر صنف میں کامیابی اس کے ظاہری تانے بانے یا فنی کاری گری پر منحصر معلوم ہوتی ہے ظاہر ہے بوطیقا نے عالمی تنقید پر بہت گہرا اثر چھوڑا ہے۔

ارسطو کے نزدیک تخلیقی فن پارہ ایک مربوط وحدت ہے اور اس کے اجزائے ترکیبی میں ایک خاص آہنگ اور باہمی توازن کا ہونا لازمی ہے فن بلاغت پر

اپنے رسالے میں ارسطو کی توجہ ہئیت پر بھی اور زیادہ مرکوز ہوئی۔

یونانی تنقید کا اثر جہاں جہاں پھیلا وہاں ارسطو کی بوطیقا کی بنا پر ہئیت پرستی کا بھی ایک خاص میلان پیدا ہوا۔ تنقید محض فنی کاری گری بن کر رہ گئی اور فصاحت اور بلاغت کے ایسے معیار تلاش کئے جانے لگے جن پر فن پاروں کو جانچا اور پرکھا جا سکے۔ روم میں جب شہری جمہوریتوں کا رواج ہوا اور امن اور جنگ جیسے اہم مسایل روم کی سینٹ میں خطابت کے جوش کے درمیان رائے عامہ سے طے ہونے لگے تو فن کی تعریف اور وسیع ہوئی اور فصاحت کے اصول زیادہ تر صناعی اور کاری گری کی سطح پر طے کئے جانے لگے۔ روم میں یہ لے اتنی بڑھی کہ ہوریس اور کیٹلس جیسے نقادوں نے کلاسیکی ضوابط کی پیروی کو وسیلۂ نجات جانا۔ ہوریس نے تو یہ مشورہ دیا کہ "یونانی شاعروں کے کلام کا غائر مطالعہ کرو۔ رات کو ان کا خواب دیکھو اور دن کو ان پر غور کرو۔"

اس زمانے میں جب علم ایک وحدت سمجھا جا رہا تھا اور عام طور پر یہ خیال کیا جاتا تھا کہ جو کچھ جاننے کو تھا وہ جانا جا چکا یا کم سے کم اس کا اہم حصہ جانا جا چکا تو تہذیب کے دوسرے مراکز میں بھی ضابطوں اور سانچوں کو ضمنی شکل دینے کی کوشش کی جا رہی تھی۔

ہندوستان میں بھرت کا ناٹیہ شاستر ڈرامے پر ہئیت ہی کے نقطۂ نظر سے غور کرتا ہے اور اس کی ہئیت اور تشکیل کے ایک ایک جزو کی تفصیل کاریگری اور صناعی کے لحاظ سے بیان کرتا ہے اور ناٹیہ شاستر ہی میں بھرت نے رس کے نظریئے کی داغ بیل ڈالی ہے اس سے مراد وہ جذبات ہیں جو مصنف قاری پر طاری کرنا چاہتا ہے یا جنھیں فن پارے کے مرکزی موڈ سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اس کی اصطلاح یوں تو نہایت پیچیدہ ہے اور اس پر

ماہرین فن نے نہایت تفصیل سے بحث کی ہے لیکن عام قاری کے لئے اتنا جان لینا مفید ہوگا کہ ارسطو نے ڈرامے میں جس وحدت تاثر کو ضروری قرار دیا تھا بھرت اس سے آگے جاکر اس تاثر کی درجہ بندی تک پہنچتا ہے اور اس طرح نورس نظریہ وجود میں آتا ہے :

شرنگار	(رومانی)	ویر	(رزمیہ، بھیانک، خوفناک)
ہاسیہ	(مزاحیہ)		
کرون	(دردمندانہ)	بھی بھتس	(نفرت انگیز)
رودر	(دہشت خیز)	ادبھت	(حیرت خیز)
شانت	(سکون بخش)		

سنسکرت شعریات کے دور اول ہی میں دنڈی اور بھامہ نے ہیئت ہی پر توجہ صرف کی اور نثر، نظم اور مخلوط تین قسم کی شاعری کا تصور کیا اور اس کے ضابطے اور اجزائے ترکیبی مرتب کئے بھامہ کا دیہ اعلیٰ ترین صنف شاعری قرار دی گئی اور اس کے لئے منافع، خواہش یا نجات کے موضوعات مخصوص کئے گئے ہیرو کے لئے ہوشیاری اور شرافت لازمی ٹھہری۔ شہر، سمندر، پہاڑ، موسم، طلوع آفتاب اور طلوع ماہتاب کے مناظر، تالاب یا باغ میں عاشق و معشوق کی چھیڑ چھاڑ، شراب نوشی اور اظہار محبت کے مناظر، ضیافتیں، ہجر و فراق اور شادی، جنگ و جدل یا جشن اور دربار کی تصویر کشی بھی اجزائے ترکیبی میں شامل ہوئی۔ نثری شاعری کو دنڈی نے اکھیائے اور کتھا کی قسموں میں بانٹ دیا ہے اور شاعری کے لئے سنسکرت، پراکرت، اپ بھرنش کو یا ان سے ملواں زبان ہی کو جایز قرار دیا گیا ہے اسلوب کے سلسلے میں بھی ویدربھ اور گئودھ کی تقسیم روا رکھی گئی اور اول الذکر کے لئے ارتھ[1] ویکتی اور پرشاد[2] (ندرت اور فصاحت)

شلیش (ایہام و تجنیس) مادھریہ (شیرینی) سکمارتا (شائستگی) سمتا (خوش آہنگی) اوجس (زور کلام) اداراتو (ارتفاع) کانتی (حسن ادا) اور سمادھی (شعریت) ضروری قرار دی گئی جب کہ گودھ میں صوتی آہنگ۔ تجنیس اصوات والفاظ کا خاص ترتیب کے ساتھ امتزاج مبالغہ اور صرف و نحو، ضائع و بدائع کا فن کارانہ استعمال لازمی ٹھہرا۔ وامن نے اس نظام کو اور بھی زیادہ مربوط اور باضابطہ بنایا اور شعری اسلوب کو ویدربھ، گودھیہ اور پانچال میں تقسیم کر دیا۔

ویدربھ کے لئے ہمہ گیری شعری محاسن ضروری ٹھہرے اور

گودھیہ کے لئے زور کلام اور حسن ادا، اور

پانچال کے لئے شیرینی اور شائستگی لازمی ہوئی

ممٹ نے ایک قدم اور آگے جا کر ان تمام خوبیوں کو آواز اور آہنگ کے ذریعے پیدا کرنے پر زور دیا اور دھونی یا آہنگ ہی کو شعری تنقید کا مرکزی تصور قرار دے دیا۔ وامن نے شیرینی، زور بیان اور صفائے کلام کو معیار قرار دیا تھا۔ ممٹ نے شیرینی کو انفی آوازوں یا چھوٹے مصمتوں پر منحصر بتایا اور زور کلام کو گرگر دار آوازوں یا س، ش جیسی آوازوں پر اور صفائے کلام اسی وقت ممکن ہے جب آواز اور آہنگ ہی سے شعر کا مطلب واضح ہوتا ہو۔ یہی نہیں ممٹ نے ضابطہ بندی کو اس منزل تک پہنچا دیا کہ شعر کے ۷۰ معایب کی فہرست بنا ڈالی آنند وردھن نے ممٹ کے نظریۂ آہنگ (دھونی) کو رس کا وسیلہ قرار دے کر دونوں کو ملا دیا۔ آہنگ کا مقصد رس پیدا کرنا ہے یعنی پڑھنے یا سننے والے پر ایک مخصوص جذبہ طاری کرنا مقصود ہے لیکن یہ جذبہ صرف اسی وقت طاری ہو سکتا ہے جب پڑھنے یا سننے والے کے تجربے میں ایسے تصورات، تاثرات یا اشیا آ چکی ہوں اور یہ پچھلے جنم کے تجربات

پر موقوف ہے یا توفیق خداوندی پر منحصر ہے۔[1]

ریو کانے رس اور دھونی کے ساتھ تیسری اصطلاح النکار یا صنعت گری کو اہمیت دی اور جگن ناتھ نے اس معیار کی سختی سے پابندی کی انکے نزدیک

---

[1] اس سلسلے میں Sanskrit Literature کے مصنف A. Berriedale Keith کا بیان اور اسی کے ساتھ عربی تنقید کے بارے میں صاحبِ طریقۂ ارم کا بیان ایک ساتھ پڑھنا دلچسپ ہوگا کیتھ سنسکرت شعریات کے سلسلے میں لکھتا ہے:

"The pleasure is comparable to the appreciation of unity with the absolute attained in meditation by the adept; it is somthing which come, to the man of taste (Sahradaya), and if a man has not taste_ as a result of misdeeds in a former birth_ he can not experience the fuling." P. 128

صاحب طریقۂ ارم کا بیان ہے "دقتِ نظر سے یہ امر پایۂ ثبوت تک پہنچتا ہے کہ جس طرح کائنات میں بعض چیزوں کو دوسری چیزوں کے ساتھ ایک قسم کا ربط اور تناسب ہے اور کوئی چیز اس ربط سے خالی اور فارغ نہیں ہے اسی طرح الفاظ موضوعہ کو اپنے معانی موضوع لہٗ..... کے ساتھ ایک خاص ربط اور مناسبت ہے عالم صغیر یعنی انسان کے اعضا میں یہ ربط ظاہراً پایا جاتا ہے پس عالم کبیر میں بھی یہ ربط اور تناسب موجود ہے جس کی کیفیت کا سمجھنا موہبت الٰہی پر موقوف ہے۔" صفحہ ۱۱۲

شاعری کا زیور صنعت گری ہے کہ یہی شاعری کو دوسرے وسایلِ اظہار سے ممتاز کرتی ہے۔ ہیم چندر نے اس لَے کو اور بھی بڑھایا اور آخر کار سنسکرت شعریات کا علم نقادوں اور مفکروں کے بجائے صنعت گروں اور علم عروض و بیان کے کاری گروں کے ہاتھ پڑ گیا اور شاعری کی پہچان اُپما (تشبیہہ) روپکا (استعارہ) دیپکا (تمثال) اور یمک (آہنگ) کو قرار دیا جانے لگا۔ لیکن اس مختصر سے جایزے سے بھی یہ اندازہ ضرور لگایا جا سکتا ہے کہ سنسکرت شعریات کے ابتدائی دور میں معنی سے زیادہ زور ہئیت پر صرف کیا گیا[1] اور ایسے سانچے وضع کرنے یا طے کرنے کی کوشش کی گئی جن کے برتنے سے لازمی طور پر جمالیاتی حظ پیدا ہو سکے۔

چین، ہمارے تہذیبی مراکز میں شاید قدیم ترین کہا جا سکتا ہے۔ چینی تنقید[2] کے ابتدائی دور میں چنگ ینگ کے درمیان باہمی توازن کو اہمیت دی گئی۔ چینی شاعری میں لہجے اور آہنگ پر زور دیا گیا اور شاعری کو چار اصناف میں تقسیم کر کے ان کے سانچے اور ضابطے بنا دیئے گئے 'شہ فو' زو اور چو اس کے علاوہ ہلکے پھلکے موضوعات نے روزمرہ کے تجربات اور لطیف احساسات نے

ا۔ Shipley: Dictionery of world literature, Indian Leterary Theory. P. 225.
A. B. Keith: Classical Sanskrit Literature – Heritage of Indean Serieo, 1923, P. 121-135

۲۔ چینی شاعری پر کلیم الدین احمد کا مقالہ مطبوعہ معاصر حصہ ۱۲ پٹنہ میں جغرافیہ وجود (چین) کے عنوان سے شایع ہوا ہے۔ مزید ابن انشا کی ترجمہ کی ہوئی چینی نظمیں۔

ان نظموں میں جگہ پائی۔ یہاں معنی سے زیادہ آہنگ اہم ہے اور خیالات سے زیادہ اہمیت شعری ہئیت کی ہے جسے کنفوشس کے فلسفے نے چنگ ینگ کی فکری بنیاد عطا کردی۔ ایذرا پاؤنڈ اور آئی اے رچرڈز دونوں نے اسی فکری بنیاد پر اپنے تنقیدی افکار کے محل تیار کئے۔ چنگ ینگ[1] کا صحیح ترجمہ تو ممکن نہیں مگر یہ دراصل استقامت اور تبدیلی کے درمیان ایک لطیف توازن قایم کرنے کی تلقین ہے جس کا عکس چینی نظم کے مختلف آہنگ والے ٹکڑوں کے باہمی توازن میں بھی جھلکتا ہے۔ چینی شاعری اس تبدیلی اور استقامت کے درمیان ایک لطیف توازن سے عبارت ہے اور اس توازن کے لئے ہئیت دوسری تمام چیزوں سے زیادہ بنیادی حیثیت رکھتی ہے جاپان کی ہائیکو شاعری کا ذکر بھی اس ضمن میں کیا جاسکتا ہے جو ۳۲ ٹکڑوں میں پورا مضمون ادا کرنے پر زور دیتی ہے یہی ہئیت پرستی نوہ ڈرامے میں موجود ہے۔

تہذیب کا تیسرا اہم مرکز مغربی ایشیا رہا ہے جہاں عبرانی، عربی اور فارسی شاعری کا عروج ہوا۔ عبرانی شاعری وزن سے آزاد ہے اور ایک خیال پارے کو دوسرے خیال پارے کے مقابلے میں رکھ کر توازن پیدا کرتی ہے۔ شپلے کی عالمی ادب کی لغت میں اس کی مثال اس طرح دی ہے۔ (ملاحظہ ہو ص ۱۶)

---

[1] چنگ ینگ کا لغوی ترجمہ The Centre, the G.L.A. Lyall and Common, King Chien King کیا ہے اس پر مزید بحث کے لئے آئی اے رچرڈز کی کتاب Doctrine in Poetry اور مقالہ of Aesthetics Bate: Criticism : The major Texts شمولہ

The essence of canaanite poetic form is parallelism; two or more Stichi approximating each other primarily in meaning and secondarily in length from a verse. The following curse from the phoenecian inscription of Ahirom illustrates this principle:

Snatced be the scepter of his sovereignty upset be the Throne of his Kingship.

The parallelism may embody a Contrast:-

A wise son gladdens a father, But a foolish son is the bane of the mother

(Proverbs 10:1)

شبلے ص۳۲

عبرانی شاعری میں بھی توجہ ایک خیال پارے کو دوسرے خیال پارے کے مقابل رکھنے پر ہے گو خیال سے بھی توجہ ہٹی نہیں ہے لیکن توازن اور ہیئت کا تصور زیادہ اہم قرار دیا گیا ہے۔

عربی اور فارسی شاعری میں بھی ہیئت پر یہ زور برابر موجود رہا ہے صدیقہ ارم کا اقتباس دیا جا چکا ہے جس میں کائنات کے آہنگ کے تصور پر شعری ہیئت کو قیاس کیا گیا ہے:-

"وقت نظر سے یہ امر پایۂ ثبوت کو پہنچتا ہے کہ جس طرح کائنات میں بعض چیزوں کو دوسری چیزوں کے ساتھ ایک خاص قسم کا ربط اور تناسب ہے اور کوئی چیز اس ربط سے خالی اور فارغ نہیں ہے اسی طرح الفاظ موضوع کو اپنے معانی موضوع لہ (جن کے مقابلے میں وہ الفاظ وضع ہیں) کے ساتھ ایک خاص ربط اور مناسبت ہے عالم صغیر یعنی انسان کے اعضا میں یہ ربط ظاہر پایا جاتا ہے پس عالم کبیر میں بھی یہ ربط اور تناسب موجود ہے جس کی کیفیت کا سمجھنا محض موہبت الٰہی پر موقوف ہے۔"[1]

عربی میں شاعری کی جو تعریف کی گئی ان میں ہئیت کو اولیت حاصل رہی۔ عرب نقادوں ہی میں سے کسی ایک کے قول کا فارسی ترجمہ ان الفاظ میں کیا گیا ہے کلام است موزوں و مقفیٰ کہ بقصد متکلم از صدر دریابد۔ یعنی شعر وہ موزوں اور قافیہ دار کلام ہے جو کہنے والے کے ارادے سے ظہور میں آتا ہے یہاں بھی خاص طور پر زور دیا گیا ہے پھر شاعری کو چار اصناف قصیدہ، غزل، رباعی اور مثنوی میں تقسیم کر دیا گیا۔ سبھی قدیم کتابوں میں فصاحت کے اصول و ضوابط وضع کرنے اور ان کے مطابق اشعار کی جانچ پڑتال کرنے کی کوشش موجود ہے اور اسی لئے علم بیان، علم بدیع اور علم عروض کا ارتقا ہوا۔

خلیل بن احمد نے عروض اور بحروں کے جو سانچے وضع کئے ان کی پابندی مدتوں لازمی ٹھہری ان کے نہ صرف موضوعات طے تھے بلکہ ان کے اجزائے ترکیبی، ان کے مصرعوں کا در و بست، ان کے قوافی کا التزام اور ارکان کی

[1] شبلی صفحہ ۱۱۲

ترتیب پر ہی زیادہ زور دیا جاتا تھا اور اپنی باتوں کو تنقید میں زیر بحث لایا جاتا تھا اس کے بعد کی تنقید میں بھی عروضی سانچوں، الفاظ کے در و بست اور ان کی ترتیب اور مناسب ترین لفظ کے انتخاب ہی پر زیادہ زور دیا جاتا رہا۔ عربی تنقید کا یہی مزاج رہا جس کا ثبوت المعجم، المطول، اساس البلاغت اور اس قسم کی متعدد تصانیف میں ملتا ہے۔ قدیم عربی ادب کا اعلیٰ ترین فنی شاہ پارہ قرآن مجید کو قرار دیا گیا اور اس کو فصاحت کا معیار مانا گیا اور ادب کے سبھی تنقیدی معیار قرآن مجید کی ادبی اور فنی خصوصیات پر مبنی رہے۔

فارسی میں عرب اثرات نے ہئیت پرستی کے رنگ کو اور زیادہ مستحکم کر دیا۔ فارسی شاعروں اور نقادوں نے عربوں سے عروض و آہنگ کے سانچے ہی نہیں لئے بلکہ اصناف کی تقسیم بھی لے لی اور اسی کے مطابق مختلف اصناف کی درجہ بندی اور ان اصناف کے اجزائے ترکیبی کا تعین بھی کر دیا۔

لہ حدیقہ، ارم میں قصیدہ، غزل، رباعی اور مثنوی کے بارے میں جن معیاروں پر زور دیا گیا ہے وہ زیادہ تر ہئیت ہی سے متعلق ہیں۔

قصیدہ کی تعریف یہ کی گئی ہے "چند ایسے اشعار میں جن کا مطلع (بیت اول) کے دونوں مصرعے اور باقی اشعار کے آخری مصرعے ہم قافیہ ہوں" (قصیدے میں عموماً مدح و ہجو، شکایت روزگار وغیرہ مضامین بیان کئے جاتے ہیں) قصیدہ اکثر پندرہ یا زیادہ اشعار کا ہوتا ہے"۔ جن باتوں کی رعایت لازمی قرار دی گئی ہے وہ یہ ہیں حسن مطلع، حسن تخلص، اعتدال در مدح و ہجا۔ حسن طلب، حسن مقطع۔ اس میں سوائے دو کے باقی ہئیت سے متعلق ہیں۔

غزل کے سلسلے میں "مطلع کے ہر دو مصرعے اور باقی اشعار کے صرف

(باقی اگلے صفحہ پر)

آگے چل کر یہی روش قدیم فارسی اور اردو تنقید نے بھی اختیار کی۔

۳

ہئیت پرستی کے میلان میں دور قدیم کے بعد دو اہم موڑ آئے۔ ایک برائے فن کی تحریک کے دوران اور دوسرا "نئی تنقید" کی تحریک کے زیر اثر۔ ان دونوں تحریکوں میں ہئیت کا تصور اور ہئیت پرستی کے فکری مضمرات میں بڑی اہم تبدیلیاں رونما ہوئیں۔

فن برائے فن کی تحریک جمالیاتی احساس کو دوسرے تمام تقاضوں سے آزاد کرنے کی کوشش کے طور پر ابھری تھی مگر اس تحریک کے آخری دور میں "فارم" یا ہئیت کے ایک پراسرار اور نیم متصوفانہ تصور کو غلبہ حاصل ہونے لگا شروع شروع میں ہئیت کو صناعی اور کاریگری کے مفہوم ہی میں استعمال کیا گیا موزونیت اور آہنگ کو بھی اس خارجی معیاروں میں شامل کر لیا گیا اور شاعری

حاشیہ گذشتہ سے پیوست :- دوسرے مصرعوں میں قافیے کے التزام کو لازم قرار دیا گیا ہے پندرہ شعر سے زیادہ نہ ہوں اور سلسلۂ کلام مربوط نہ ہو۔

"مثنوی چند ایسے ابیات ہیں جن میں تصریع لازم ہے اور تصریع یہ ہے کہ بیت کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوں"۔

"رباعی دو بیتی ترانہ کو کہتے ہیں مصرع اول و ثانی و رابع متحد القافیہ ہوتے ہیں اور مصرع ثالث میں قافیہ لانا لازم نہیں ہے۔ رباعی کے چوبیس وزن ہیں اور بحر ہزج اخرب و اخرم سے ساختہ مختص ہے"۔

(صفحہ ۱۲۹ تا ۱۳۴)

کے مفہوم یا فکری تانے بانے کے بجائے انہی نکات کو اہمیت دی جانے لگی ولیم کے وم سانٹ اور کلینتھ بروکس نے اس دور سے بحث کرتے ہوئے بجا طور پر لکھا ہے کہ :-

(الف) فن برائے فن کی تحریک نے جمالیات کو ہر قسم کی افادیت سے الگ کرنے کی کوشش کی۔ ان کے خیال کے مطابق حسین چیزیں وہی ہوتی ہیں جو ہم سے غیر متعلق ہوتی ہیں اور ان میں ہماری دل چسپی کسی فائدے کی غرض سے نہیں ہوتی بلکہ محض جمالیاتی لذت کی خاطر ہوتی ہے۔ مثلاً ایک میز خواہ وہ بھدی ہی کیوں نہ ہو کام میں آتی ہے لیکن اگر اس پر نقش و نگار بنا دیئے جائیں تو اس کی افادیت میں ان نقوش سے کوئی اضافہ نہیں ہوتا۔ گویا فن ہر قسم کے سماجی تقاضوں یا اخلاقی یا فکری افادیت یا مقصدیت سے ماورا قرار دیا گیا۔

(ب) اگر اس اصول کو تسلیم کر لیا جائے تو پھر حسن کا راز فکر و خیال کے بجائے کسی اور شے میں تلاش کرنا ہوگا اور اسے پیکریت یا ہیئت کا نام دے دیا گیا۔ کلائیو بیل نے اپنی کتاب "آرٹ" میں اسی ہیئت کے بارے میں لکھا :-

"What quality is shared by all objects that provoke our aesthetic emotions? What quality is common to Sta. Sophia and the windows at chartres, Mexican Sculpture, a Persian bows, Chinese Carpets, Giotto's frescoes

at Padua, and the masterpieces of Poussim, Piero della Francesca and Cezamme? Only one answer seems possible - significant form. In each lines and colours combined in a particular way, certain forms and relations of form, stir our aesthetic emotions" P 8

اس اقتباس سے صاف ظاہر ہے کہ فن کی پہچان (گو یہاں ادب یا شاعری کے بجائے مصوری زیر بحث آئی ہے) ظاہری شکل اور ہیئت میں مختلف اجزا کے باہمی آہنگ اور توازن کو قرار دیا گیا ہے اور یہ توازن کسی خارجی توازن کا عکس نہیں ہے بلکہ فن پارے کی اندرونی تربیت سے مربوط ہے۔

(ج) فطرت کے خارجی توازن اور آہنگ سے فن کے اندرونی توازن اور آہنگ کا رشتہ فن برائے فن کے مفکرین اور فن کاروں نے توڑ دیا ان کا اصرار تھا کہ فن فطرت کی نقل نہیں ہے بلکہ فطرت فن کی نقل ہے کیونکہ فطرت میں ربط و ترتیب موجود نہیں جب کہ فن فطرت کو یہ خصوصیت فراہم کرتا ہے اور اس کے بکھرے ہوئے جلووں کو ایک وحدت عطا کرتا ہے۔

(د) ایک زمانہ وہ تھا جب فنون لطیفہ میں فطرت پرستی اور حقیقت پرستی کے رجحان کی مخالفت عام ہو رہی تھی مصوری میں فطری مناظر یا افراد کی تصاویر بنانے کا رجحان ختم ہو رہا تھا اور اس کی جگہ لے کر رنگ اور آہنگ کی مدد سے تصویر بنانے کا میلان عام ہو رہا تھا انھیں دنوں برطانوی مصور وھسلر

نے اپنی ماں کی تصویر اسی طرز پر بنا کر اس کا نام Arrangement in Grey and Black رکھا تھا۔ موسیقی میں بھی تجرید کی طرف رجحان عام تھا۔ شاعری کو بھی مصوری اور موسیقی کی طرح ہر قسم کے خارجی متعلقات سے ماورا ایک تجریدی آرٹ کی شکل دینے کی کوشش کی گئی اور جس قسم کی ہئیت کو کلائیو بیل کے آرٹ کی پہچان قرار دیا ہے اسے صرف ہئیت سے متعلق (اور فکر و معنی سے غیر متعلق) قرار دیا گیا۔

(ہ) جب ہئیت اجتماعی یا سماجی آہنگ سے بے نیاز اور فطری یا خارجی توازن سے غیر متعلق ٹھہری تو اس کی وحدت اور توازن کے احساس کا دار و مدار صرف مذاق سلیم ہی پر منحصر ہو گیا اور ظاہر ہے کہ یہ ذوق "رچا ہوا" مذاق سلیم صرف گنے چنے چند فن پرست اور جمالیات دوست حضرات کے حصے میں آیا گویا ادب کا رشتہ ایک طرف سماجی زندگی سے توڑنے کی کوشش کی گئی کہ اس میں افادیت "خالص" فن پر غالب آجاتی ہے اور دوسری ہئیت کے اس مجرد اور "خالص" تصور سے حظ اٹھانے کے لئے ایک ایسی بالغ نظر اور باذوق اقلیت کا وجود لازمی قرار پایا جو "عوام" سے جمالیاتی حس کے اعتبار سے ممتاز ہو گویا فن سے لطف اٹھانا اور شاعری سے لذت لینا ہر ایک کا کام نہیں بلکہ صرف ایک مخصوص "اشرافیہ" کے لئے ممکن ہوا جو اپنے احساسات اور حواس کی اس لذت پابی کے لئے باقاعدہ تربیت کر سکے۔

(س) تجربے (Experience) کو فی نفسہ اہمیت دینے اور اسی کو فن میں سب کچھ بتایا گیا۔ والٹر پیٹر سے لے کر اڈگر ایلن پو اور آسکر وائلڈ تک فن کاروں اور فلسفہ طرازوں کی ایک پوری نسل تجربے کو بہ حیثیت تجربے کے قبول کرنے اور اس کی تجرباتی ندرت میں کیف اور اہتزاز

محسوس کرنے کی قابل تھی والٹر پیٹر نے لکھا:۔

"Not the fruit of experience, but the experience itself is the end"

وائلڈ نے لکھا:۔

"Emotion for the sake of emotion is the aim of art, and emotion for the sake of action is the aim of life"

اس طرح ادب، تخلیقِ ادب اور تنقیدِ ادب کے بارے میں ایک نئی طرزِ فکر سامنے آئی جس کی بنیاد ہیئت کے ایک نئے تصور پر قایم تھی۔ یہاں ہیئت کا نہ تو محض عروضی یا صنعت گری والا مفہوم مراد تھا نہ اس سے فطرت کی نقالی یا فطرت کے خارجی توازن کی عکاسی مراد تھی بلکہ شاعری کو، اور یہ بات یہاں اہم ہے کہ فن برائے فن کی تحریک نے جس طرح شاعری کو متاثر کیا اتنا ادب کی دوسری اصناف کو نہیں کیا خصوصاً ناول اور افسانوی ادب کسی نہ کسی شکل میں خارجی حقیقتوں سے وابستہ رہے۔ موسیقی اور مصوری کی تجرید اور ان فنون کی سی ہیئت اور اس ہیئت کی وحدت کی تعمیر کرنے والے مختلف اجزائے ترکیبی کی باہمی ربط و ترتیب ہی کو تخلیق اور تنقید کی اصل قرار دے دیا گیا۔

یہ لے بیسویں صدی میں اور بڑھی اور اس نے نت نئی صورتیں اختیار

لے بحوالہ Literary Criticism: A short History.
صفحہ ۸۶م

سے ایضاً

کیں۔ "نئی تنقید" کے نام سے ایک نئی ہیئت پرستانہ فکر ابھرنے لگی جو صرف متنِ شاعری ہی کے مطالعے اور تجزیئے اور ہیئتی تحصیل پر زور دیتی تھی اور متنِ شعر کے علاوہ باقی سب متعلقات کو فضول جانتی تھی۔ برطانوی نقاد ایف آر لیوس نے بھی متن شعر ہی پر سارا زور دیا اور آئی اے رچرڈز نے بھی نظم کی صحیح قرأت اور الفاظ کی صحیح تفہیم اور ان کے باہمی رشتوں کے جمالیاتی اور تخلیقی ادراک تک ہی ادبی تنقید کو محدود رکھا لیکن ایلیٹ اور رچرڈز کے نقاط نظر پر گفتگو کرنے سے قبل ایک نظر ۱۹۲۰ء کے اردگرد ابھرنے والے "نئی تنقید" کے دبستان اور اس کے پس منظر پر ڈالنا ضروری ہے۔

۱۹۲۰ء کا زمانہ سرمایہ داری نظام کے لئے بڑا سخت گزرا۔ پہلی جنگ عظیم ختم ہو چکی تھی اور اقتصادی بحران اپنے شباب پر تھا۔ امریکہ کے جنوبی علاقوں میں غلاموں کی خرید و فروخت کا کاروبار نہ صرف جاری تھا بلکہ ان علاقوں کے ارباب اقتدار جو بڑے بڑے زراعتی فارموں کے مالک تھے اور بے اندازہ دولت رکھتے تھے غلامی کو قایم رکھنے کے حق میں تھے اور اپنے علاقوں کو خاص طور پر ٹی نے سی کو امریکہ کے جنوبی حصوں کا ایتھنز کہتے تھے جہاں یونان کے اس مشہور شہر کا علم و فضل ہی نہیں تھا بلکہ غلامی کا وہ پرانا نظام بھی جوں کا توں قایم تھا۔ "ٹی نے سی" کے ایک چھوٹے سے شہر "وانڈربلٹ" میں نئی تنقیدی تحریک نے جنم لیا۔

ہرش (Hirsch) نامی ایک سیاحت پسند یہودی خاندان کا ایک متمول شخص تھا اسکے اور اس کے بہنوئی ڈرائنگ روم میں ایسے نئے نقادوں کا ایک جمع لگا رہتا تھا جنھوں نے بعد میں ہیئت پرستانہ تنقید کو نیا موڑ دیا۔ ہرش

نے خود عرب ممالک اور چین کی سیاحت میں عمر کا بڑا حصہ صرف کیا تھا اور سرحد اور تصوف سے اسے گہری دل چسپی تھی۔ زمانہ وہ تھا جو معاشی بحران اور سماجی اقدار کی کش مکش سے فکری نجات اور جذباتی پناہ گاہوں کی تلاش میں تھا۔ جمع ہونے والوں میں رین سم۔ بلیک ڈونالڈسن جیسے لوگ تھے ایلن ٹیٹ نے Fugitive میں جو خط و کتابت شائع کی اس میں بھی ان محفلوں کے اثرات صاف جھلکتے ہیں۔

پھر ۱۹۲۹ء میں امریکہ میں زبردست معاشی بحران آیا۔ بے روزگاری عام ہوگئی، تجارت اور صنعتی ترقی کی رفتار سست ہوگئی۔ پھر اس معاشی بدحالی نے پوری قوم کے اعصاب کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ ایک سال میں خودکشی کی وارداتوں میں ۴۸ فی صدی کا اضافہ ہوگیا۔ یہی زمانہ تھا جب اخبارات رسایل اور چھاپے خانوں پر بڑے بڑے سرمایہ داروں کی گرفت اور سخت ہوگئی تھی۔ عوام تک پہنچنے کے لئے ادیبوں کو جن واسطوں کی ضرورت تھی وہ سب کے سب سرمایہ داروں کے ہاتھ میں تھے ادب مال، تجارت بن کر رہ گیا تھا اور تاجر شاعروں اور ادیبوں سے اپنی شرائط کے مطابق لکھوانے پر قادر تھے۔ اس صورت حال سے گریز کی ایک شکل یہ بھی تھی کہ لکھنے والا اپنی ذاتی وفاداری، خلوص اور آزادیٔ اظہار کی خاطر چھپنے ہی سے بے نیاز ہو جائے یا کم سے کم اپنے کو قارئین اور قارئین تک تحریروں کے پہنچانے والے ذرایع پر قابو رکھنے والے تاجروں اور سرمایہ داروں سے مطالبات کو ٹھکرا کر یہ اعلان کر دے کہ وہ جو کچھ لکھتا ہے اپنے لئے لکھتا ہے اور اس طرح اس کا مخاطب دوسروں سے ہونے کے بجائے خود اس کی اپنی ذات سے ہو کر رہ جائے۔ اس کا ایک لازمی پہلو یہ بھی ہے کہ شاعر یا ادیب اپنی نجی

علامتیں استعمال کرنے لگے اور سماج کے رشتے قایم کرنے والی عمومیت کو رد کرکے زیادہ سے زیادہ تجریدی زبان کی طرف رخ کرے اسی نقطۂ نظر کا تنقیدی اظہار ہیئت پرستی کی نئی شکل میں ہوا۔ ۱۹۳۰ء کے بعد ہی "نئی تنقید" کے اہم تصانیف کا ایک ریلا سا ہو گیا۔

رین سم کی God without Thunder پھر ۱۹۳۵ء میں بلیک مور کی Double Agent ۱۹۳۷ء میں بروکس کی Understanding Poetry

وسایل اظہار میں اجارہ داری سے نکلنے کی ایک راہ یہ بھی تھی کہ نفس مضمون سے فرار اختیار کرکے ہیئت میں پناہ لے لی جائے جو ایک طرف تو تاریخی تنقید اور اس کے سماجیاتی رشتوں کی نفی کر سکتی ہے اور دوسری طرف ادبی تنقید کو سائنس اور سائنسی نقطۂ نظر کے اثرات سے بھی آزاد کر سکتی ہے۔

سب سے پہلا مسئلہ اظہار کا تھا اور یہ مسئلہ شعری اور ادبی سطح پر حل ہونے سے پہلے لفظ و معنی کی سطح پر حل ہونا تھا عام گفتگو اور عام تحریری زبان میں ہر لفظ گویا کسی نہ کسی شے یا خیال کا تصوراتی بدل ہے کسی نہ کسی شے یا خیال کو ظاہر کرنے کا وسیلہ ہے گویا ہر لفظ ایک طرح کا علامتی وسیلۂ اظہار ہے جسے Sign Vehicle قرار دیا گیا اور جس شے یا خیال کو لفظ ظاہر کرتا ہے وہ اس کا مظہر یا Denotam ہے۔ لفظ اور معنی کا یہ اظہار اور مظہر والا میکانکی رشتہ ہیئت پرست نقادوں کے نزدیک غیر تخلیقی رشتہ ہے اور تخلیقی انفرادیت کی نفی کرتا ہے اور انسانی ذہن کے خلاقانہ صلاحیتوں کو برباد کرتا ہے اور ادب کی انفرادیت اور خود مختاری کا مخالف ہے ادب ان معنوں میں لفظ کو استعمال ہی نہیں کرتا ادب کی زبان

اس لحاظ سے عام زبان سے بالکل مختلف ہوتی ہے عام زبان میں ہر لفظ کو کسی نہ کسی ایسی شے کا اظہار کرتا ہے یا اس کا علامتی بدل ہے جو خارج میں موجود رہے یا کسی ایسے خیال کا اظہار کرتا ہے جو خارجی عوامل سے ظہور پذیر ہوتا ہے گویا ہر لفظ کا معروضی بدل Objective Correlative موجود ہوتا ہے جب کہ ادب میں الفاظ اس معروضی بدل کے التزام کے بغیر استعمال ہوتے ہیں دوسرے تحریر اور تقریر میں الفاظ اطلاع دینے یا اظہار حقیقت کے لئے استعمال ہوتے ہیں جبکہ ادب میں اس کی حیثیت مختلف ہوتی ہے ادب میں لفظ نہ تو "قطعی" معروضی بدل موجود ہوتا ہے اور نہ کوئی "متعین مفہوم بلکہ اس کا رشتہ اطلاعات کے بجائے "ایمیجیز" سے ہوتا ہے۔ اس ساری بحث کے دو مقاصد تھے ایک ادب کی خود مختاری کا اعلان یعنی اس بات کا دعویٰ کہ ادب الفاظ و معنی کے استعمال ان کے باہمی رشتے اظہار کے عمل اور دوسرے تمام معاملات میں زندگی اور علم کے دوسرے شعبوں سے مختلف بھی ہے اور ان کے ضابطوں سے آزاد بھی ہے دوسرے یہ کہ الفاظ کا رشتہ معروضی بدل کی حیثیت سے خارج کی حقیقتوں سے نہیں ہے اور ادب میں الفاظ اشیا معروضی تصور یا معنی کو ظاہر نہیں کرتے۔

اس کا ایک مطلب یہ بھی تھا اس نقطۂ نظر سے دوسرے تمام علوم میں زبان وسیلۂ اظہار یا وسیلۂ علم کا کام کرتی ہے جب کہ ادب میں زبان وسیلۂ علم نہیں ہوتی بلکہ فی نفسہ علم ہوتی ہے ادب گویا ادب کے علاوہ اور کسی علم یا تصور کا نہ تو اظہار کرتا ہے اور نہ وسیلہ بنتا ہے ادب کسی مقصد یا کسی کیفیت یا کسی نفس مضمون کا اظہار یا وسیلہ نہیں ہے بلکہ اپنے آپ ہی مقصد ہے

اس کا ثبوت یہ ہے کہ وہی بات یا وہی نفس مضمون اگر اس مخصوص پیرائے میں ادا نہ کیا جائے تو وہ ادبی کیفیت کھو بیٹھتا ہے اور ادب نہیں کہا جا سکتا مثلاً کسی شعر کے مفہوم کو اگر سیدھے سادے الفاظ میں بیان کر دیا جائے تو مفہوم جوں کا توں رہنے کے بعد ہی وہ اپنی شعریت کھو دیتا ہے کیوں کہ شعری کیفیت شعر کی اس ترتیب میں پوشیدہ ہے جو خود علم ہے۔ اسی خیال کو ایلن ٹیٹ نے اپنے مقالے Literature As knowledge ..... میں پیش کیا ہے اور اس پر اصرار کیا ہے کہ سائنس کا بخشا ہوا علم جزئی ناقص اور دیومالائی یا خرافاتی Mythical ہوتا ہے جب کہ شاعر کا دیا ہوا علم حقیقی ہوتا ہے کیونکہ اس کی بنیاد ذاتی تجربے اور واردات پر ہوتی ہے۔

اس طرح ہئیت پرست تنقید نے اظہار کے نظریئے ہی کو سرے سے رد کر دیا EXPRESS کا لفظ کسی باطنی مفہوم جذبے یا تصور کو خارجی یا بیرونی شکل کی طرف اشارہ کرتا ہے جب کہ ہئیت پرستوں کا خیال ہے کہ شاعری کسی قسم کے معنی یا مفہوم (جذبے، کیفیت یا خیال) کا اظہار نہیں کرتی بلکہ جذبہ کیفیت اور خیال شاعری سے پیدا ہوتے ہیں یعنی شعر مفہوم، مضمون، جذبے یا خیال کا تابع نہیں بلکہ یہ سب شاعری کے تابع ہیں۔ ان کے نزدیک شعری زبان کی سطح پر لفظ اور معنی کا رشتہ انگور اور اس کے رس کا نہیں ہے جو انگور کو نچوڑنے سے حاصل ہوتا ہے بلکہ انگور اور اس کے رس سے کشید کی ہوئی شراب کا ہے جو انگور کے رس سے مختلف ہو جاتی ہے اور کشید ہونے پر اس میں انگور کے سادہ رس کے علاوہ بہت سے دوسرے کیمیاوی عناصر شامل ہو جاتے ہیں جو انگور میں موجود نہیں تھے گویا معروضی بدل سے آزاد ہو کر شعر میں لفظ

ارتفاعی سطح اختیار کر لیتا ہے جو اظہار کی عام سطح سے مختلف ہوتی ہے۔

اس بات کو سمجھانے کے لئے شطرنج کی مثال بھی پیش کی گئی ہے جس طرح شروع کی چند چالوں میں ہر شاطر آزاد ہوتا ہے لیکن بعد کو ہر چال بساط پر پہلے چلی ہوئی چالوں اور مختلف مہروں کی جگہ سے متعین ہونے لگتی ہے اور ہر چال پہلے کی چالوں کی منطق پر منحصر ہے اسی طرح شاعری میں بھی ہر لفظ شطرنج کے مہرے کی طرح اپنی منطق اور اپنی ترتیب اور آہنگ سے دوسرے لفظوں کو متعین کرنے لگتا ہے اور لفظ (مفہوم اور نفس مضمون سے ماورا ہو کر) اپنی متعین ہیئتی ترتیب اختیار کرنے لگتے ہیں۔ گویا شاعری اور ادب کے پورے کھیل میں اولیت الفاظ کو حاصل ہے اور شاعری الفاظ کا کھیل ہے جو نئی نئی شکلیں ہیئتیں اور پیکر اختیار کرتا ہے اور اس طرح مختلف قسم کی معنوی اور کیفیاتی جہات کو جنم دیتی ہے۔

لفظ گویا ایک الہامی اور فوق فطری اہمیت اختیار کر لیتا ہے جس طرح انجیل میں مسیح کی فوق فطری اور سماوی حیثیت کا اظہار اس طرح ہوا کہ "عورت کے پاکیزہ رحم میں لفظ نے خداوند مسیح کی شکل اختیار کر لی" اسی طرح شاعری میں لفظ اس قسم کی شکلیں اختیار کرتا ہے اور لفظوں کے باہمی ربط اور آویزش سے نئے معنی پیدا ہوتے ہیں۔ لفظوں کی باہمی معنوی آویزش اور ٹکراؤ سے ایسے مفہوم اور ایسی کیفیات جنم لیتی ہیں جن کا شبہ بھی نہیں کیا جا سکتا تھا اگر یہاں کنفیوشس کے چنگ ینگ کے نظریہ، توازن کے پیرائے میں دیکھا جائے تو نقشہ یہ ہوگا۔

باطنی تناؤ Har mony _ Chung _ In-Texion مطابقت ہم آہنگی

خارجی تناؤ Stability _ Yund _ Ex-Texion استقامت

اس باطنی اور خارجی تناؤ کے درمیان پیدا کردہ توازن تناؤ یا آویزش کی معیاری شکل ہے جو ارسطو کے نظریۂ کتھارسس سے مماثلت رکھتی ہے۔

اس طرح ہئیت پسند تنقید نے بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں نئی جمالیات ترتیب دینے کی کوشش کی۔ یہ بوطیقا الفاظ اور ہئیت کے نئے تصورات پر مبنی تھی جس میں علم کی نوبت عقل اور حواس کے واسطے سے کرنے کے بجائے ادب کے ذریعے کی گئی تھی اور ادب کو جمالیات اور ہئیت کے پیرایے میں محدود کرنے کی کوشش کی جارہی تھی اس صورت میں ادبی نقاد کا صرف ایک ہی فریضہ باقی رہ جاتا تھا اور وہ تھا علم کو الفاظ کی زنجیروں سے آزاد کرنے کا فریضہ۔ صحیح علم ادب کی اس کیفیت میں مضمر ہے جسے جمالیاتی کہا جاتا ہے اور یہ کیفیت الفاظ ادا نہیں کرتے بلکہ ان کی باہمی ترتیب اور آویزش سے یہ کیفیت پیدا ہوتی ہے اور ان کا لازمی اور لاینفک حصہ ہے۔ نقاد اس کیفیت کو الفاظ کے رسمی تعلقات اور روایتی معنوں سے آزاد کرکے اس کی ندرت اور نرالے پن کے ساتھ پیش کرنے کا فریضہ انجام دیتا ہے۔

اس اعتبار سے ادبی نقاد کا کام نہ تو اصول وضوابط وضع کرنے کا ہے نہ اصول وضوابط کے مطابق ادبی شہ پاروں کو جانچنے اور پرکھنے کا ہے نہ کیفیات کی بازآفرینی ہے بلکہ ایک طرح کا توازن قایم کرنا ہے جو اندرونی اور بیرونی کش مکش اور تناؤ کے درمیان قایم کیا جائے اور یہ توازن واضح اور مرئی پیکروں اور ہئیتی سانچوں اور ٹکڑوں کے درمیان ربط سے پیدا ہوتا ہے اور داخلی اور خارجی کش مکش کے دباؤ میں مطابقت اور ہم آہنگی سے جنم لیتا ہے اس لحاظ سے ہئیت پرستانہ تنقید کے نظریاتی پہلو کو تین نکات کے ذریعے سمیٹا جاسکتا ہے۔

الف:۔ ادب خود علم ہے وسیلۂ علم نہیں نہ وسیلۂ نشاط۔

ب:۔ جمالیات کی بنیاد ظاہری اور باطنی تناؤ کے درمیان توازن اور آہنگ پر قایم ہے۔

ج:۔ ادب خود مختار ہے اور دوسرے علوم و فنون کے ضابطوں سے آزاد ہے حتیٰ کہ لفظ و معنی کا رشتہ اور بیان کی نوعیت کے اعتبار سے بھی مختلف ہے۔

ہیئت پرستوں میں مختلف گروہ اور انداز نظر موجود ہیں ایک طرف برطانوی ہیئت پرست ہیں جنھوں نے اپنی تہذیبی روایت سے رشتہ نہیں توڑا اور اس لحاظ سے ادب کے اخلاقی پہلو سے کبھی بھی یکسر انکار نہیں کیا اس سلسلے میں ایف آر لیوس کا نقطۂ نظر خاص طور پر قابل توجہ ہے ہر چند کہ ایف آر لیوس متن اور صرف متن کی تنقید پر زور دیتا ہے اور شاعر کی ذات اور اس کے سماجی پس منظر کو تقریباً نظر انداز کر دیتا ہے لیکن ادب کے تہذیبی رشتے کو ضرور پیش نظر رکھتا ہے جو اس کے مقالے English Literature in the Universities مطبوعہ ٹائمز لٹریری سپلیمنٹ سے بھی ظاہر ہے۔ جب کہ امریکی ہیئت پرست کلچر کے باغی کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں اور تہذیب سے تقریباً اپنے سبھی رشتوں کو توڑنے پر اصرار کرتے ہیں اسی طرح روس کے ہیئت پرستوں کا نقطۂ نظر ان دونوں سے مختلف ہے اور نظم کی ہیئت اور اس کے متن پر زور دینے کے سلسلے میں جیکب سن، ہیرلڈ بلوم اور جافری ہارٹ مین جیسے نقاد بھی پیش پیش ہیں لیکن شاید ان سب میں متوازن نقطۂ نظر امریکی نقاد سیونال ٹرلنگ کا ہے جو اپنے مقالے Beyond Culture

میں اپنی تنقید میں سبھی نقاط نظر سے کام لینے کا مشورہ دیتا ہے اس کے خیال میں ادبی تنقید آج کی پیچیدہ صورت حال میں اس وقت ادبی تقاضوں کو پورا کر سکتی ہے جب متن پر بھی پوری توجہ کرے اور ادبی تنقید کے دوسرے نقاطِ نظر مثلاً نفسیاتی، سماجیاتی اور تقابلی تنقید سے فیض اٹھائے۔

یہاں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ ہئیت پرستانہ تنقید پر کروچے، ایلیٹ اور رچرڈز اور اس کے شاگرد رشید امبسن کے اثرات واضح طور پر منڈلاتے رہے ہیں گو ان میں سے کسی کو بھی شاید محض ہئیت پرست کہنا مناسب نہ ہوگا۔ لہٰذا ضروری ہوگا کہ مختصراً ان تینوں مفکروں کے بنیادی افکار کا سرسری جایزہ لے لیا جائے۔

کروچے نے اظہار کو ایک معنی دیئے اس کے نزدیک اظہار دراصل اس عمل کا نام ہے جب انسان باطنی طور پر مختلف احساسات کے ٹکڑوں کو چن کر ایک وحدت میں ڈھالتا ہے جب محسوسات کے یہ اجزا ایک وحدت میں ڈھل جاتے ہیں تو اظہار کا یہ عمل پورا ہو جاتا ہے اظہار کے اس حقیقی اور داخلی عمل سے خارجی اظہار کا کوئی تعلق نہیں اور باطنی یعنی اصل اظہار اور خارجی اظہار کا اگر کوئی تعلق ہے تو اتنا ہی ہے جتنا قبر کے کتبے کا ، اندر دفن ہونے والے کی ذات سے ہو سکتا ہے۔

کروچے کے نزدیک جمالیاتی تجربہ باطنی آہنگ اور تخلیقی وحدت سے عبارت ہے اور اس تخلیقی وحدت اور باطنی آہنگ کی بنیاد روح ہے جو اس کے نزدیک حقیقت مطلق ہے[1]۔ ارسطو اور نوافلاطونیوں کے نظریۂ نقل سے آگے بڑھ کر وہ

[1] "Spirit" in the Croecan philosophy

(باقی اگلے صفحہ پر)

خارجی تصدیق سے وقوف اور احساس کے باطنی رشتوں کو کم سے کم فن اور جمالیات کی سطح پر آزاد کر لیتا ہے اور اس طرح

Having "thus denied the reality of nature in art," he was led by degrees "to deny it everywhere and to discover everywhere its true character, not as reality but as the product of abstracting thought."[1]

کروچے کے نزدیک روح کے مراحل وقوف چار ہیں (۱) وجدان۔ اظہار (۲) تصور پذیری (۳) ارادۂ عام (۴) عقلی اور علمی تصور کے مطابق ارادۂ عمل۔ کروچے ان تمام مراحل کو علی الترتیب جمالیات، منطق، اقتصادیات اور اخلاقیات کے مراحل قرار دیتا ہے۔ اس لحاظ سے جمالیات کا مرحلہ یعنی وجدان۔ اظہار کا مرحلہ باقی تمام مراحل سے الگ اور منفرد ہے اور اس سطح پر وہ تصور پذیری

حاشیہ گزشتہ سے آگے :- is the "absolute reality." Spirit generates the Contents of experience."

J.A. Smith, Encyclopaedia Britannica, 14th ed. IV, 7.32, Benedetto Croce.

1 Wimsatt Jr. and Cleanth Brooks. Literary Criticism: A short History, P 501

اور سماجی وقوف تک سے آزاد ہے لہٰذا کروچے کے نزدیک :

"The aesthetic fact is form, and nothing but form."[21]

لیکن یہاں جس ہیئت (Form) کا ذکر کیا گیا ہے وہ ظاہری وسیلۂ اظہار نہیں بلکہ باطنی فارم ہے کروچے کے نزدیک اس ابتدائی مرحلے میں ہر وجدان لازمی طور پر اظہار بھی ہے اس کے لیے زبان یا قلم یا کسی اور وسیلے سے خارجی اظہار کی شکل اختیار کرنا غیر ضروری ہے کروچے کے نزدیک :

"To classify intuition-expressions in any way is to conceptualize and neutralize them, losing sight of the one aesthetically significant fact, the fullness and success of intuition-expression as form."[22]

اس لحاظ سے کروچے کے نزدیک جمالیات کے مختلف تجربات کی تنقید ناممکن ہے نہ ان جمالیاتی تجربات کی درجہ بندی یا ضابطہ بندی کی جا سکتی ہے د
ان کا تقابلی مطالعہ کیا جانا چاہیے اس کے نزدیک اچھے اور برے آرٹ میں

21 Aesthetics, chapt. II, 16 ایضاً ص۵

22 " - chapt. XVIII 136 ایضاً ص۵ بحوالہ

کوئی فرق قدر کی سطح پر نہیں کیا جا سکتا اور اسی طرح مختلف فن پاروں کا موازنہ اور مقابلہ بھی ممکن نہیں۔

"Not only is the art of savages not inferior, as art to that of civilized people, if it be correlative to the impression of the savage; but every individual, indeed every moment of the spiritual life of the individual, has its own artistic world; none of these worlds can be compared with any other in respect of artistic value."[1]

اس منزل پر ادبی تنقید کے تمام ضابطے بیکار ہو جاتے ہیں اور فن تمام قید و آداب سے آزاد ہو جاتا ہے اس کے ثبوت کے طور پر کروچے بار بار ادبی تنقید کے وضع کئے ہوئے اصول و ضوابط سے فن کاروں کی عہد بہ عہد بغاوت اور روگردانی کو پیش کرتا ہے

یہاں کروچے کا تصور زبان کی طرف بھی اشارہ کرنا ضروری ہے۔ کروچے کے نزدیک عام طور پر استعمال ہونے والے الفاظ ادب میں وسیلۂ اظہار نہیں بنتے بلکہ نئے فن پارے کا خام مواد بنتے ہیں اور نئے وجدان۔ اظہار کے لئے نئے سانچے میں ڈھلتے ہیں اس کی مثال وہ اس طرح دیتا ہے جیسے کوئی مجسمہ

[1] ایضاً ص ۵۰ بحوالہ Aesthetics, Chap. II, P.16

کانسے کا مجسمہ بنانے کے لئے پہلے کانسے کو بھٹی میں ڈال کر تپاتا ہے تاکہ اسے نئے سانچے میں ڈھالا جاسکے اور اس کام کے لئے وہ پرانے از کار رفتہ مگر خوب صورت کانسے کے مجسموں کو بھی بھٹی میں ڈال کر پھر سے خام کانسہ بنالیتا ہے اسی طرح مروجہ الفاظ اپنے روایتی مفاہیم کے ساتھ وجدان اظہار کے نئے سانچے میں ڈھلنے کے لئے بھٹی میں ڈال دیئے جاتے ہیں۔ اس لئے ادب میں الفاظ کا عام تصور اور عمومی معنویت باقی نہیں رہتی بلکہ انھیں نیا وجود اور نیا جنم ملتا ہے اور وہ ایک نئی وحدت میں ڈھل جاتے ہیں۔

آئی اے رچرڈز نے اس موضوع پر نفسیات کے نقطۂ نظر سے غور کیا۔ رچرڈز نے بتایا کہ ہماری جبلتیں فطری طور پر ہم آہنگ نہیں ہیں اور مختلف جبلی جذبوں میں باہمی آویزش اور ٹکراؤ پیدا ہوتا رہتا ہے۔ ان باہم متصادم جبلتوں کے درمیان توازن اور آہنگ پیدا کرنے ہی سے ان جبلتوں کا بھرپور اظہار اور مکمل کارفرمائی ممکن ہے اور اسی صورت میں شخصیت کرب محرومی یا فرسٹریشن کا شکار ہوتی ہے۔ متضاد جبلتوں کے درمیان ہم آہنگی اور توازن پیدا کرکے انھیں ایک وحدت میں ڈھالنے کا کام ہی جمالیات کا عمل ہے اور جب یہ توازن ہماری شخصیت میں پیدا ہوتا ہے اس لمحے ہم جمالیاتی کیفیت سے گزرتے ہیں۔ متضاد جبلتوں سے پیدا کردہ ہم آہنگی کے اس عمل سے "قدر" کا جنم ہوتا ہے اور اسے رچرڈز نے Synaesthesis کا نام دیا ہے۔ اس عمل میں شخصیت دو جبلتوں کے درمیان نہیں بٹتی نہ کسی ایک جبلت کی سمت اختیار کرتی ہے بلکہ اس توازن سے معروضیت اور مناسب detachment پیدا ہوتا ہے گویا اس عمل میں (جسے جمالیاتی یا فن کا تخلیقی عمل کہا جاسکتا ہے) ذاتی

وابستگی اور داخلی شرکت کے بجائے جذباتی فاصلہ اور توازن پیدا ہوتا ہے جسے کیتھارسس یا شانت رس یا تضادات کے حل یا تناؤ کی تحلیل سے تعبیر کیا جا سکتا ہے

رچرڈز نے تناؤ اور تضاد کی اس تحلیل کو دو سطحوں پر دو مختلف انداز سے پیش کیا ہے ایک اندرونی In - tensive اور دوسری بیرونی Ex- tensive.

اندرونی تحلیل کا عمل فن کی ذات کے اندر پورا ہوتا ہے یعنی فنکار کے مختلف جذبات، احساسات، افکار اور خیالات کے درمیان تناؤ اور تضاد کی کیفیات کچھ اس طرح ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوتی ہے کہ وہ ایک قدر کے سانچے میں ڈھل جاتی ہیں اور ان تمام متضاد جبلتوں کے باہم مطابقت رکھنے والے اجزا مل کر ایک کیفیاتی وحدت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ یہ عمل باطنی ہے اور فن کار کی ذات کے اندر پورا ہوتا ہے۔

لیکن اس کیفیاتی وحدت کو قاری تک پہنچانے کے لئے اور قاری پر وہی کیفیت یا اس سے ملتی جلتی کیفیت طاری کرنے لئے فنکار کو بیرونی ذریعوں کا سہارا لینا ہوتا ہے اور وہ مختلف اجزا اور تصورات کے باہمی تضاد، تخالف، یا تناؤ کو دور کر کے ایک ایسی تکنیک تلاش کرتا ہے جو پڑھنے والے تک فن کار کی اندرونی کیفیت پہنچا دے۔

رینسم نے اندرونی کیفیت کو Texture یا تانے بانے سے اور بیرونی کیفیت (یعنی اظہار کے عمل کو) Structure یا سانچے سے تعبیر کیا ہے اور ان دونوں کو ایک دوسرے سے غیر متعلق اور غیر مربوط بتایا ہے۔ رینسم کو رچرڈز کے نظریۂ مرکب جمالیات (سن استھے سس)

پر یہ بھی اعتراض ہے کہ فن پارے میں اندرونی اور بیرونی دونوں سطحوں پر تضاد اور تناؤ تحلیل ہو کر نئے کیفیاتی مرکب میں ڈھلنے کا تصور محض قیاسی ہے۔ تناؤ کی کسی ایک فن پارے میں موجودگی لازمی طور پر تناؤ کے تحلیل ہو کر کسی نئے مرکب میں ڈھلنے کے مترادف نہیں ہے۔

ٹی، ایس، ایلیٹ کے تین تنقیدی نظریات نے بھی جدید ہئیت پرستانہ تنقید پر گہرا اثر ڈالا ہے۔

(الف) شاعری کے غیر شخصی ہونے کا تصور:۔ ایلیٹ نے اس خیال کا اظہار کیا کہ شاعری شخصیت کے ظاہر کرنے کا وسیلہ نہیں ہے بلکہ شخصیت سے گریز کا ذریعہ ہے۔ عام طور پر شاعر کی ذات اس کی شاعری میں ظاہر نہیں ہوتی بلکہ اس کے کلام کے ذریعے اس کی تخیلی زندگی کا اظہار ہوتا ہے شاعر اپنی تخیلی زندگی کو شعری سانچوں میں ظاہر کرتا ہے اور یہ شعری سانچے ہئیت کی شکل میں کسی نہ کسی حد تک متعین اور مقرر ہیں۔ اس لحاظ سے ہر نظم کی اپنی الگ اور منفرد زندگی ہوتی ہے اور اس زندگی کے اپنے ضوابط اور قانون ہوتے ہیں اور شاعر جو کچھ نظم کرتا ہے وہ اس ہئیت کے ضوابط کے تحت ہوتا ہے۔ اس ضمن میں ایلیٹ کے دو اقتباسات درج ذیل ہیں:۔

"The poet has, not a 'personality' to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality in which impressions

and experiences combine in peculear and unexpected ways. Impressions and experiences which are important for the man may take no place in poetry and those which become important in poetry may play quite a negligible part in the man, the personality.[1]

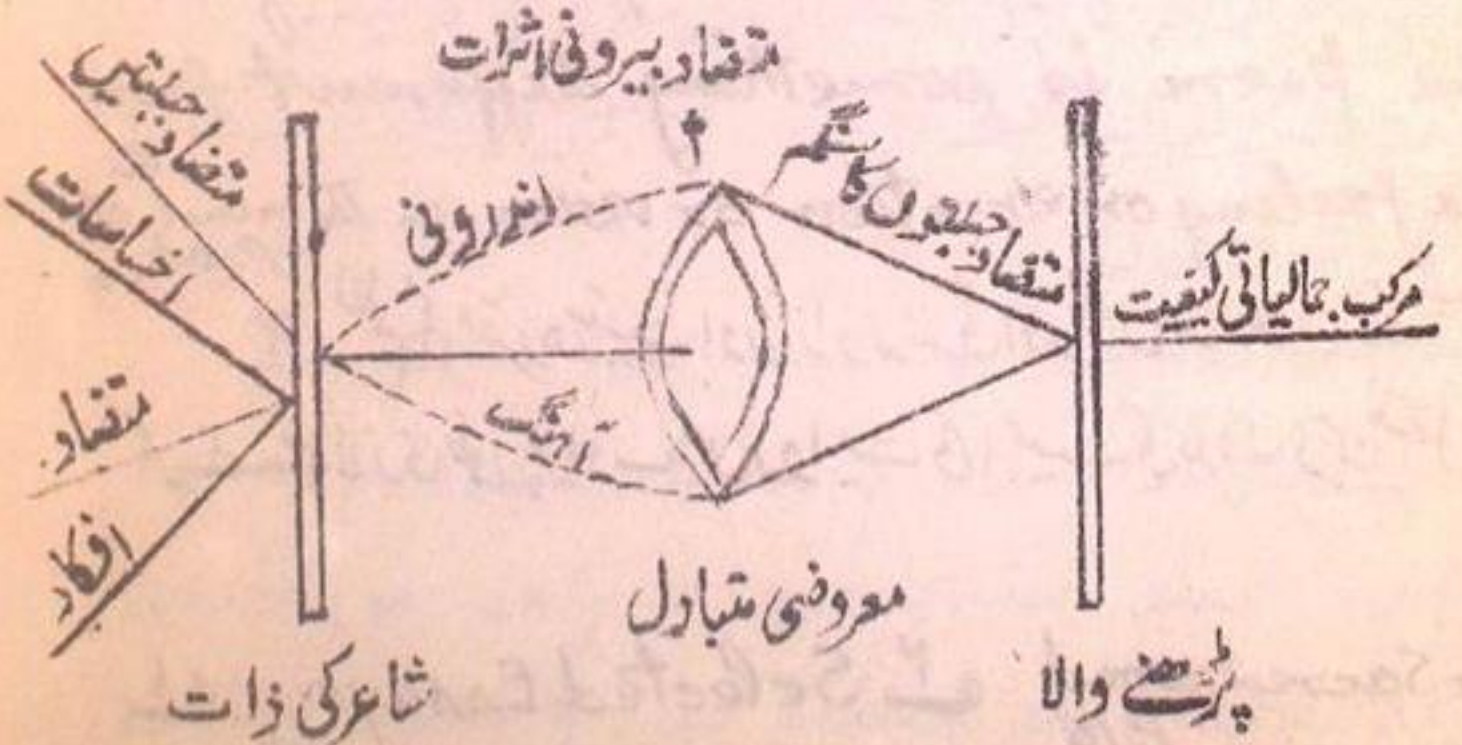
دوسرا اقتباس نظم کی آزاد زندگی اور اس کے الگ قوانین اور ضابطوں کے بارے میں ہے:-

"We can only say that a poem in some sense, had its own life; that its part form something quite different from a body of neatly ordered biographical data; that the feeling, or emotion, or vision, resulting from the poem is something different from the feeling or emotion or vision in the mind of the Poet."[2]

۲۔ نظم کی مقررہ ہیئت اور آزاد زندگی اور متعین ضابطوں کے تسلیم کرنے سے لازمی طور پر ادب میں روایت کی اہمیت کی طرف ذہن منتقل ہوتا

[1] The Sacred Wood P.10 [2] Selected Essays P.11

ہے روایت کی اسی تخلیقی تلاش میں ایلیٹ "معروضی متبادل" Objective Correlative کی اصطلاح تک پہنچتا ہے جو ایلیٹ کے نظام فکر کے ساتھ مخصوص ہوگئی ہے فرانسیسی علامت پسند فن کاروں کی طرح ایلیٹ بھی یہ تسلیم کرتا ہے کہ شاعری جذبات کا براہ راست اظہار نہیں کر سکتی اور بقول میلارمے شاعری آخر کار جذبات سے نہیں بلکہ الفاظ سے عبارت ہوتی ہے لہٰذا شاعر کو لازمی طور پر اپنے اندرونی جذبے کو ظاہر کرنے کے لئے کوئی خارجی یا بیرونی بدل تلاش کرنا ہوتا ہے جو الفاظ کی شکل میں ہوتا ہے اور جس کے ذریعے شاعر اپنی کیفیت کو ایسا خارجی پیکر عطا کرتا ہے جسے دیکھ کر اور سن کر پڑھنے سننے والے شاعر کی باطنی کیفیت تک پہنچ سکیں یہ گویا رچرڈز کا Ex-tention ہی کا ایک روپ ہے فرق یہ ہے کہ رچرڈز اندرونی "قدر" اور بیرونی اظہار میں کوئی ربط تسلیم نہیں کرتا جب کہ ایلیٹ جذبے اور خیال، احساس اور فکر دونوں کے درمیان متحمل سنگم کا قایل ہے کہ اسی سنگم سے فن پیدا ہوتا ہے۔ اس تصور کے ماتحت اندرونی اور بیرونی اظہار کی شکل کچھ اس طرح ہوگی:



۳۔ ایلیٹ کا تیسرا نظریہ شاعری کی تین آوازوں کی اصطلاح کی شکل میں قبول ہوا۔ شاعری کی پہلی آواز خود کلامی کی ہے جس میں شاعر گویا خود اپنے سے مخاطب معلوم ہوتا ہے دوسری آواز متکلمانہ ہے جس میں وہ دوسروں سے مخاطب معلوم ہوتا ہے اور اس کے بیان میں گفتگو یا خطاب کا انداز پیدا ہو جاتا ہے تیسری آواز وہ ہے جس میں نہ خود کلامی ہے نہ خطابت بلکہ زندگی کو جوں کا توں معروضی رنگ میں پیش کرنے کا انداز ہے جسے ایلیٹ نے نظم کی اپنی زندگی سے بھی تعبیر کیا ہے گویا ایلن ٹیٹ کے الفاظ میں شاعر اپنے خیالات اور احساسات کو تجربات پر نافذ نہیں کرتا بلکہ ان کے ذریعے انھیں ظاہر کرتا ہے بلکہ تجربات میں چھپے ہوئے طرزوں Pattern پر سے صرف نقاب ہٹا دیتا ہے:

He does not impose his formulas upon experience but reveals the patterns inherent in experience.

یہاں بھی گویا ہئیت کے اندر موجود طرزیں اہم ہیں اور اس اعتبار سے آرٹ (اور شاعری بھی) بنیادی طور پر صحیح ہئیت کی تلاش اور اس ہئیت کے اندر کی طرزوں کی رونمائی اور نقاب کشائی قرار پاتا ہے۔ ظاہر ہے ان خیالات نے ہیئت پرستانہ رویے کو متاثر کیا اور اس مکتبہ خیال کی تنقیدوں میں ایلیٹ اور رچرڈز کو خاص اہمیت حاصل ہے بعد کو رینسم، ایلن ٹیٹ ازرا پاؤنڈ اور یور ونٹرس کے تنقیدی افکار نے

لہ Short History P677

بھی تنقیدی افکار کو نئے رخ دیئے لیکن بنیادی طور پر ہیئت پرست تنقید آج بھی اس نظریاتی موقف پر قایم ہے جو ان نقادوں کے مضامین نے اسے عطا کیا ہے۔

ہیئتی تنقید کے مبادیات پر بحث ختم کرنے سے پہلے اس طرز تنقید کی خوبیوں اور کمزوریوں پر ایک نظر ڈالنا بے محل نہ ہوگا۔ اس میں شبہ نہیں کہ ہیئتی تنقید نے دور قدیم میں ادب کی مختلف اصناف میں تقسیم میں مدد دی اور ہر صنف کے ضابطے اور قاعدے اس طرح متعین کئے کہ تنقید کو صحیح نتیجوں پر پہنچنے میں مدد ملی دور جدید میں اس طرز تنقید نے ادب کی خود مختاری کا اس وقت اعلان کیا جب ادب کو اخلاق اور سماج کے دوسرے علوم کا محض وسیلہ سمجھا جا رہا تھا اور اس سے "نا ادبی" تقاضے کئے جا رہے تھے اس نے ایسے وقت میں "متن" کی طرف متوجہ کیا جب نقاد شہ پارے کو پسِ پشت ڈال کر فن کار کی ذات یا اس کے دور میں گم ہوتے جا رہے تھے اس نے ادب کے رشتے سریت، تصوف اور الہام کی مفکرانہ عظمتوں سے جوڑ دیئے جب کہ ادب زیادہ سے زیادہ صحافت اور روزمرہ کی اکتا دینے والی عمومی قلم فرسائیوں کے انبار میں دبا جا رہا تھا۔

لیکن ان تمام کارناموں کے باوجود ہیئتی تنقید ادبی تنقید کے فرایض کو پوری طرح ادا کرتی ہے ظاہر ہے کہ یہ فرایض عملی اور نظری ہوں گے۔

عملی طور پر رچرڈز کی عملی تنقید ہو یا "نئی تنقید" کا دبستاں دونوں نے متن کی روایت اور نظم کے الفاظ کی طرف اور صرف انہی کی طرف توجہ

صرف کرنے کا مشورہ دیا ہے یہ مشورہ صحیح بھی ہے کہ فن پارے کو جانچنے کے لئے اس کو ہی بنیادی طور پر پیش نظر رکھنا چاہیئے لیکن بدقسمتی یہ ہے کہ صرف اتنا کافی نہیں ہے تنقید اور پرکھ تو دور کی چیز ہے کسی ایک نظم کو پوری طرح سمجھنا بھی صرف اس نظم کے دائرے میں رہ کر ممکن نہیں ہوتا۔ اول تو یہ نظم نگار لازمی طور پر الفاظ استعمال کرتا ہے اور الفاظ چونکہ اس سے پہلے کے لکھنے والے بھی استعمال کرتے آئے ہیں اس لئے ہر لفظ کے اوپر روایت اور روایتی معانی کی تہیں چڑھی ہوتی ہیں ہر اہم شاعر انہی الفاظ کا تخلیقی استعمال کرتا ہے اور انہی کو سیاق و سباق سے آشنا کرتا ہے کبھی انھیں نئی علامتوں کی شکل میں برتتا ہے کبھی انھیں معنی بخش دیتا ہے۔ اب اگر الفاظ کو ان کے روایتی مفہوم میں بھی سمجھنا چاہتے ہیں تو ہمیں اس نظم کے دائرے سے آگے بڑھ کر اس دور کے روایتی مفہوم کو جان لینا ضروری ہوگا مثلاً اگر ہم آبرو کے شعر میں کسی لفظ کا مفہوم جاننا چاہتے ہیں تو اس دور میں روایتی انداز میں وہ لفظ کس مفہوم میں استعمال ہوتا تھا اس سے واقفیت لازمی ہے اور اس کے لئے آبرو کے معاصرین کا کلام سامنے رکھنا ہوگا اور اسی وقت یہ حقیقت بھی سامنے آئے گی کہ ایہام کوئی اس دور میں ایک شعری تحریک بن چکی تھی اور اس نقطۂ نظر سے آبرو کے ہاں یہ لفظ محض ایک روایتی مفہوم میں استعمال نہیں ہوا ہے بلکہ ایہام کے چلن کی وجہ سے اس کے دوسرے مفہوم کو یا ایہامی مفہوم کو بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہوگا۔

اگر ہم لفظ کے اس تخلیقی اور نئے مفہوم کو سمجھنا چاہتے ہیں جو شاعر نے اس لفظ کو بخشے ہیں تو بھی ہمیں اس نظم کے دائرے سے نکل کر اس شاعر

کی دوسری نظموں کا مطالعہ کرنا ہوگا اور اس کی لفظیات سے اپنے کو مانوس کرنا پڑے گا مثلاً اقبال کی کسی ایک نظم میں "عشق" کے لفظ کا استعمال۔ اس لفظ کے معنی جاننے کے لئے ہمیں دیکھنا ہوگا کہ اقبال نے اسے کن معنوں میں استعمال کیا ہے اور اس کے استعمال سے آشنا ہونے کے لئے اقبال کے افکار سے بھی شناسائی ضروری ہوگی گویا ہیئتی تنقید کا پورا حصار تہس نہس ہو جائے گا تب کہیں جا کر کسی ایک نظم کے مفہوم سے واقفیت حاصل ہوگی

فن پارے کی تفہیم اور تنقید کے سلسلے میں ہیئتی تنقید کی ایک عملی دشواری یہ ہے کہ یہ انداز نظر جلد ہی محض صناعی، کاری گری اور زبان دانی میں الجھ کر رہ جاتا ہے اور فکر و فن سے توجہ ہٹ کر محض عروضی اغلاط یا لغت کے مسایل تک محدود ہو کر رہ جاتی ہے ظاہر ہے کہ عروضی اور لسانی مطالعے کی بھی اپنی اہمیت ہے لیکن صرف اس قسم کے مطالعے فن پارے کی روح تک پہنچنے اور اس کے فنی مرتبے کو پہچاننے میں مدد نہیں دے سکتے اگر کسی نظم میں ہم صرف عروضی غلطیاں یا خوبیاں تلاش کرنے لگیں یا محاورے کی غلطیوں کی نشان دہی اور الفاظ کی باہمی ترتیب کی زبان دانی کے قواعد کے مطابق چھان پھٹک کرتے رہیں تو صرف یہ مشق ہمیں نظم کے صحیح ادراک اور اس کی سبک شناسی میں مدد پہنچا سکے گی یا اسی انداز نظر کا ایک اور پہلو لسانیاتی سطح پر اسلوبیات کے مطالعہ کی شکل میں سامنے آیا ہے۔ بعض ماہرین لسانیات یا ماہرین اسلوبیات نے یہ کوشش کی کہ بعض اصوات یا صوتی مرکبات کا شمار کیا جائے اور ان اصوات کی نرمی یا کرختگی کی ترتیب سے کسی فن پارے کی خصوصیات یا کیفیات کا نقشہ بنایا جائے یہ بات بالکل بے جا بھی نہیں ہے اور اس قسم کے مطالعوں کی یقیناً گنجایش بھی ہے

اور ضرورت بھی۔ مگر دقت یہ ہے کہ ان مطالعوں سے معروضی نتائج نکالنا دشوار ہیں اور ان مطالعوں کی حیثیت زیادہ تر ایسے خام مواد ہی کی ہوگی جس کا صحیح استعمال اسی صورت میں ممکن ہے جب اس خام مواد کا تعلق دوسرے وسیع تر تعلقات سے قایم کیا جائے جو نظم کے متن سے باہر ہوتے ہیں مثلاً انیسؔ کے مراثی میں آوازوں کے مخصوص در و بست کو پہچاننے کے لئے انیسؔ کے ان مراثیوں سے قدم آگے بڑھانے کی ضرورت ہوگی جو آوازوں ہی کی نہیں تصویروں اور مناظر کی مخصوص ترتیب سے مخصوص کیفیت پیدا کر سکتے تھے۔ اس قسم کے اسلوبیاتی مطالعہ وسیع تر تنقیدی مطالعے کی ایک کڑی تو ہو سکتے ہیں مکمل مطالعہ نہیں ہو سکتے۔

نظریاتی سطح پر ہیئتی تنقید کی بنیاد ادب کی "مکمل خود مختاری کے مفروضے پر ہے یعنی جس طرح زبان کے استعمال کی نوعیت شاعری میں عام روزمرہ کی بول چال کی زبان سے الگ ہوتی ہے اور لفظ خارجی اشیا کو بیان کرنے یا اطلاعات فراہم کرنے کے بجائے کیفیت پیدا کرتا ہے اور اس کا منصب اطلاعاتی کے بجائے "کیفیاتی" ہو جاتا ہے اسی طرح عام انسانوں کے عام حسیات سے حسِ جمال ایک الگ حس ہے جو زندگی کے دوسرے احساسات اور کیفیات سے لاتعلق ہے یا کم سے کم ان سے آزاد ہے اس مفروضے میں سب سے بڑی دقت یہ ہے کہ اب تک سائنس اور علم الابدان نے انسانوں کے اندر جن اعصاب کو احساس کا ذریعہ بتایا ہے ان میں سے کوئی بھی ایسے نہیں ہیں جو محض جمالیاتی احساس کے لئے مخصوص ہوں یعنی انسانوں کا اعصابی نظام سبھی قسم کے احساسات کے لئے تقریباً مشترک ہے اس لئے یہ خیال۔ جمالیاتی احساس صرف چند مخصوص لوگوں کے

لئے یا چند مخصوص قسم کے اعصاب رکھنے والوں کے لئے مخصوص ہے صحیح نہیں ہو سکتا کم سے کم اس مفروضے کی کوئی سائنسی بنیاد موجود نہیں ہے۔

دوسرے معنوں میں ایک ہی اعصابی نظام مختلف قسم کے احساسات تک رسائی حاصل کرنے کے لئے استعمال ہوتا ہے۔ فرق کیفیت کا ہے نوعیت کا نہیں۔ اس لحاظ سے جمالیاتی احساس اور دیگر احساسات میں خارج ہی کا نہیں بلکہ خارج سے اثر قبول کرنے والے اعصاب کا رشتہ بھی مشترک ہے اور یہی رشتہ انسانی ذہن اور نظام عصبی کے باقی احساسات و افکار کا ہے اور ان میں سے کسی ایک کو دوسرے تمام علوم و فنون سے یا آگہی اور احساس کے دوسرے شعبوں سے مکمل طور پر کاٹ کر "مکمل طور پر آزاد اور خود مختار" قرار دینا صحیح نہ ہوگا ہاں یہ صحیح ہے کہ منطق کے اصول فن پر یا ادب کے اصول، فلسفے پر من و عن نافذ نہیں کئے جا سکتے اور جس طرح منطق کو موسیقی کا حصہ نہیں سمجھا جا سکتا اسی طرح فن کو فلسفے اخلاق یا سیاست کا جزو نہیں قرار دیا جا سکتا لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ ان تمام علوم و فنون میں صرف فرق ہے تو انداز نظر کا اور کسی خاص رخ پر زور دینے کا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ ایسے فن پارے بڑی تعداد میں موجود ہیں جو فن کے نقطۂ نظر سے تخلیق ہی نہیں کئے گئے تھے۔ انجیل اور قرآن سے لے کر شیکسپیئر کے ڈراموں اور غالب کے خطوط تک ایسے لاتعداد ادبی شہ پارے ہیں جو فنی مقاصد کے علاوہ دیگر مقاصد کے لئے تصنیف کئے گئے تھے مگر ان میں ایسی جمالیاتی کیفیات صرف اس بنا پر پیدا ہو گئیں کہ ان میں تجربے کا خلوص، کیفیت کی فراوانی اور شخصیت کی توانائی موجود تھی۔

یہیں سے ترسیل اور ابلاغ کی بحث کا بھی دروازہ کھل جاتا ہے۔ اگر عام انسانوں کے پاس احساس کرنے کے لئے جمالیاتی نظام اعصاب سے الگ کوئی عصبی نظام ہے تو یقیناً ان کے لئے شعری زبان اور شعری احساسات تک رسائی حاصل کرنا اس وقت تک ممکن نہ ہوگا جب تک وہ اس دوسری نوع کی زبان اور اس دوسری نوع کے احساسات پر دسترس حاصل نہ کرلیں اور اس وقت تک قاری اور تخلیق کار کے درمیان ترسیل اور ابلاغ کا کوئی رشتہ قایم نہیں ہوسکتا لیکن اگر ایسا نہیں ہے تو قاری کی استعمال کی جانے والی زبان اور شاعر اور ادیب کی زبان میں نوعی فرق نہ ہوگا محض کیفیاتی فرق ہوگا اور یہ فرق کسی نہ کسی لحاظ سے ہر شخص کی زبان میں ہوتا ہے اور اس پر قابو پائے بغیر ایک دوسرے کی زبان کو سمجھنا ہی ممکن نہ ہوسکے گا البتہ شاعری کی زبان کے جس "ارتفاعی" کیفیت کی طرف اشارہ کیا جاسکتا ہے اس کا سرچشمہ شعری زبان اور شعری تجربے کو متصوفانہ یا پراسرار ماورائیت میں تلاش کرنے کے بجائے شاید زیادہ موثر طریقے پر فن کار کے داخلی تجربات اور اس کے خارجی تجربات کے باہمی تعلق میں تلاش کرنا زیادہ مناسب ہوگا۔

ہیئتی تنقید کے اس مفروضے سے ایک بڑی دشواری یہ پیدا ہوتی ہے کہ اچھے اور بُرے فن پارے کی تنقیدی پہچان یا تو محض ہیئت کی عروضی اور زبان دانی والی بنیادوں پر قایم ہوتی ہے یا پھر سرے سے قایم ہی نہیں کی جاسکتی۔ ہر شاعر یہ دعویٰ کرسکتا ہے کہ اس نے علامتوں کا یا الفاظ کا نجی نظام یا مفہوم قایم کر رکھا ہے اور جو اس کا کلام سمجھنا چاہیں انھیں اس نجی نظام یا مفہوم کو حاصل کرنے کی مشقت برداشت کرنی چاہیئے کیا

ہر وہ نظم جو کاغذ پر لکھی جاتی ہے اعلیٰ ترین فن پارہ ہے اگر نہیں تو پھر کیا تنقیدی جواز ہے کہ ایک گھٹیا درجے کے شاعر کی نظم کے جو معنی ہم نے سمجھ رکھے ہیں وہ درحقیقت ان معانی سے بہت کم اور مختلف ہیں جو شاعر کے ذہن میں تھے یا پھر دنیا کے اعلیٰ ترین شاعروں کے فن پاروں کے۔ جو معانی ہم نے مان لئے ہیں وہ بھی ہمارے مفروضات پر مبنی ہو سکتے ہیں غرض تنقید کا سارا کاروبار محض ہیئتی مفروضات کی زد میں آسکتا ہے۔

آخر میں ہیئتی تنقید کے اردو سرمائے پر بھی ایک طائرانہ نظر ضروری ہے۔ عربی اور فارسی سے جن تنقیدی تصورات کا ذخیرہ اردو تنقید کو ملا اس میں ہیئت پر زیادہ زور دیا گیا تھا اس کی نظریاتی بنیاد کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے۔ عبدالمجید خاں ارشد مصنف حدیقۂ ارم کے الفاظ میں :

"دقت نظر سے یہ امر پایۂ ثبوت تک پہنچتا ہے کہ جس طرح کائنات میں بعض چیزوں کو دوسری چیزوں کے ساتھ ایک قسم کا ربط اور تناسب ہے اور کوئی چیز اس ربط سے خالی اور فارغ نہیں ہے اسی طرح الفاظ موضوعہ کو اپنے معانی موضوع لہٗ (جن کے مقابلے میں وہ الفاظ وضع ہیں) کے ساتھ اپنے خاص ربط اور تناسب ہے عالم صغیر یعنی انسان کے اعضا میں یہ ربط ظاہرًا پایا جاتا ہے پس عالم کبیر میں بھی یہ ربط اور تناسب موجود ہے جس کی کیفیت کا سمجھنا محض موہبت الٰہی پر موقوف ہے۔" صفحہ ۱۱۲

یعنی ہر انسان کی ذات میں جس طرح مختلف اعضا مختلف اعصاب، مختلف جذبات و احساسات کے درمیان جس قسم کا ربط اور توازن لازم ہوتا

ہے اسی طرح کا ربط و توازن خارجی دنیا کے مختلف اجزا میں بھی پایا جاتا ہے اور اس ربط و توازن کو جاننے اور پہچاننے کے لئے اس عرفان کی ضرورت ہے جو توفیق الٰہی سے حاصل ہوتا ہے ہر ایک شخص کو نہیں ملتا۔ ربط و توازن کا یہ وہی نظریہ ہے جس کے نشانات ہم مختلف ہیئت پرست مفکرین کے ہاں دیکھتے آئے ہیں واضح طور پر اس نظریے پر ارسطو اور نوافلاطونی فکر کے اثرات موجود ہیں جس طرح یونان کے فلسفہ و حکمت کو عربوں نے نوافلاطونیوں کی نظر سے دیکھا اسی طرح فلسفۂ جمال میں بھی انھیں کا موقف اختیار کیا۔ مختصراً یہ ہوا کہ انھوں نے خدا کو جمال مطلق جانا اور خدا کے جمال مطلق کے مختلف ذروں سے کائنات کے مختلف حصے نباتات جمادات اور انسان وغیرہ پیدا ہوئے اس لئے جب انسان کے اندر چھپا ہوا جلوہ پیزدانی کا کوئی حصہ کوئی دوسرا جمالیاتی نظارہ دیکھ کر انبساط اور کشش محسوس کرتا ہے تو گویا ان دونوں میں باعث کشش وہی جمال مطلق کے مشترک ذرے ہوتے ہیں جو ایک دوسرے کی طرف کھینچتے ہیں اور کشش کی یہی کیفیت جمالیاتی احساس و انبساط کا سبب بنتی ہے۔

یہی نہیں مشرقی تنقید نے ربط و توازن کے اس نظریے کو لفظ و معنی کے باہمی رشتوں تک بھی پھیلا دیا۔ حدیقۂ ارم کے مصنف کے الفاظ میں:

"ابتدائے فطرت میں کلمات موضوعہ کا ظہور اصوات بسیطہ کے طور پر ہوا ہے اور ان بسیط اصوات کو اعیان خارجیہ کے مادوں کے ساتھ ایک خاص مناسبت تھی پس ہر لفظ اپنے مناسب معنی کے واسطے وضع ہوا ہے مثلاً گستین کا لفظ جو

ایک ایسی چیز کے انفصال وانقطاع پر دلالت کرتا ہے جو تاگے یا رسی وغیرہ کی قسم کا ہو اور شکستن کا لفظ سخت کے انفصال کو ظاہر کرتا ہے جیسے لکڑی یا پتھر وغیرہ کا ٹوٹنا ان دونوں میں کلی تباین ہے اور ایک کا استعمال دوسری جگہ غلط ہے۔"

گویا بلاغت لفظ کے صحیح استعمال ۔ صوتی، معنوی وغیرہ۔ اور ان الفاظ کی صحیح ترتیب کا فن ہے اور اس لحاظ سے علم ادب مندرجہ ذیل بارہ علوم پر تقسیم کیا گیا جن کی مدد سے ادب کے عیب وہنر کی پہچان کی جا سکتی ہے۔

۱۔ لغت، ۲۔ صرف، ۳۔ نحو، ۴۔ اشتقاق، ۵۔ معانی، ۶۔ بیان، ۷۔ عروض، ۸۔ قافیہ، ۹۔ علم رسم الخط، ۱۰۔ علم قرض الشعر، ۱۱۔ علم انشا نثر ۱۲۔ علم محاضرات یعنی علم تاریخ وغیرہ۔

عروضی نظامی سمرقندی نے "چہار مقالہ" میں علم شعر کی جو تعریف کی ہے اس میں الفاظ کے ساتھ مقدمات کی صحیح ترتیب پر بھی اہمیت دی ہے اور اس میں منطق کے عنصر کو بھی بالواسطہ طور پر شامل کر دیا ہے۔

"شاعری صناعتے ست کہ شاعر بداں صناعت اتساق مقدمات موہومہ کند والتیام قیاسات منتجہ براں وجہ کہ معنی خوادرا بزرگ گرداند و معنی بزرگ را خورد۔"

چنانچہ چہار مقالے میں اسی نقطۂ نظر سے شاعری کے معیار و اقدار متعین کی گئی ہیں۔

اس طرح فصاحت اور بلاغت کی بحثیں اکثر یا تو فارسی اور ابتدائی اردو تنقید میں الفاظ کی موزونیت پر آ کر ٹھہر جاتی ہیں یا ان کی باہمی ترتیب

اور "اتساق مقدمات موہومہ" پر مثلاً الفاظ اور نفس مضمون کے تناسب کی نسبت سے تین طرح کی ادائیگی کا تعین ہو سکتا ہے ایک وہ جس میں نفس مضمون کے تقاضے سے زیادہ الفاظ استعمال کئے گئے ہوں دوسرا وہ جس میں اس تقاضے سے کم الفاظ برتے گئے ہوں یعنی کم لفظوں میں زیادہ معنی سمولئے گئے ہوں تیسرا وہ جس میں نفس مضمون کے برابر الفاظ ہوں نہ کم ہوں نہ زیادہ۔ پہلی صورت کو اطناب کہا گیا دوسری کو ایجاز اور تیسری کو مساوات۔ ان تینوں صورتوں کو محاسن شعر میں شمار کیا گیا ہے۔ پہلی صورت کی مثال رجب علی بیگ سرور کی فسانۂ عجائب میں ملے گی جب کہ دوسری صورت مومن کے اکثر اشعار میں یا بعض جگہ انیس کے مراثی میں نظر آئے گی۔ تیسری صورت میر امن کی نثر یا غالب کے خطوط میں پائی جائے گی۔

اردو تذکروں میں بھی یہی تنقیدی تصورات جاری و ساری ہے اول تو

لے صاحب حدائق ارم نے ایجاز کے اعجاز کی مثال سعدی کی گلستاں سے دی گئی ہے ایک حکایت میں ایک ظالم کا حال بیان کرتے ہوئے جس کی لکڑیوں کے ڈھیر میں آگ لگ گئی تھی اور سب کچھ جل گیا تھا سعدی نے یہ جملہ لکھا ہے:

"از بستر نرمش بر خاکستر گرمش نشاندہ" صاحب حدائق ارم نے لکھا ہے کہ ابوالفضل کہتا ہے کہ میں نے ایک رات بہت سوچا کہ اس جملے میں ہر لفظ ہیئت کے اعتبار نیز صوتی نظام کے اور معنوی بلاغت کے اعتبار سے دوسرے لفظ کے مقابل ہے بستر خاکستر سے، نرمش گرمش سے اور یہاں چار لفظوں میں جہاں معنی سمٹ آیا ہے۔

عروض نے بحروں کی واضح طور پر نشان دہی کی اور ان کے زحافات مقرر کر دیئے دوسرے ادب کی مختلف اصناف کی شکل میں ضابطہ بندی ہو گئی اور غزل قصیدہ، مثنوی، رباعی اور اسی طرح اصناف نثر کی درجہ بندی ہوئی اور پھر ہر ایک صنف کے ضابطے اور قاعدے مقرر ہوئے اور انھیں کی مدد سے اشعار کی خوبی اور کمزوریوں پر غور کیا جاتا رہا پھر تنقید کو ایک اور وسیلہ ہاتھ آگیا۔ جن شاعروں کا کلام مستند سمجھا گیا ہے ان کے کلام کو مثالی سمجھا گیا اور ان سے مقابلہ کر کے دوسرے شاعروں کے کلام کے عیب و ہنر پہچانے جانے لگے مثلاً میر اپنے تذکرے نکات الشعرا میں یقین کے اس شعر کے بارے میں لکھتے ہیں:

مجنوں کی خوش نصیبی کرتی ہے داغ مجھ کو
کیا عیش کر گیا ہے ظالم دوانہ پن میں

"اگر بجائے خوش نصیبی، خوش معاشی می گفت۔ ایں شعر بسیار بامزہ می شد۔"

یہاں لفظ صحیح کے انتخاب اور اس لفظ کی تہہ داری اور انوکھے پن کو تنقید کی بنیاد بنایا گیا ہے۔ اسی طرح الفاظ کی صناعی اور مختلف معنوی اور لفظی صنعتوں کے استعمال پر زور دیا جاتا رہا۔ یہ صورت کم و بیش انیسویں صدی کے نصف آخر تک رہی لیکن سر سید احمد خاں کی علی گڑھ تحریک نے تنقید کو بھی متاثر کیا اور ادب کا رشتہ سماجی آگہی اور سماجی اصلاح سے ملایا جانے لگا۔

شبلی کی تنقید میں بھی بعض نقادوں نے ہیئت کی اولیت محسوس کی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ شبلی نے ادب کے سماجی رشتوں کو نہ صرف پیش نظر رکھا ہے بلکہ ان کا ادراک و عرفان بھی بڑے لطیف انداز میں کیا ہے "موازنہ انیس و دبیر" میں البتہ وہ فصاحت کے اپنے اس معیار سے آگے نہیں بڑھے

ہیں جو روایتی تنقید سے انھوں نے اخذ کیا ہے لیکن یہاں بھی زور محض ہیئت پر نہیں ہے بلکہ الفاظ کے محل استعمال پر ہے۔

بعد والے دور میں نیاز فتح پوری اور جعفر علی خاں اثر کی تنقیدوں میں قدیم علم بیان کے مطابق شاعری کی تنقید کا رجحان ملتا ہے۔ دونوں روایات کا احترام کرتے ہیں اور طریقہ "راسخہ قدما" سے تجاوز نہیں کرتے۔ اس ضمن میں سید مسعود حسن رضوی ادیب کی تنقید کا تذکرہ بھی آئے گا جنھوں نے آئینۂ سخن فہمی اور اور ہماری شاعری میں ہیئت کو اہمیت دی ہے اور ہماری شاعری کے ابتدائی ابواب میں اس کے لئے ایک نظریاتی بنیاد بھی فراہم کرنے کی کوشش کی ہے۔

عصر حاضر میں جن نقادوں کے ہاں یہ میلان سب سے زیادہ نمایاں ہے ان میں کلیم الدین احمد سر فہرست ہیں اس میں شبہ نہیں کہ کلیم الدین احمد شاعری کے تہذیبی مشن کے قائل ہیں لیکن شاعری اور تہذیب کے رشتے ان کے نزدیک اتنے نمایاں نہیں جتنے زیر زمین ہیں اور ان رشتوں میں جمالیاتی کیفیت آفرینی کی بڑی اہمیت ہے۔ اردو شاعری پر ایک نظر میں انھوں نے اپنے استاد ایف آر لیوس کے طرز پر ادب کے تہذیبی رشتوں کو تو ملحوظ رکھا ہے مگر شاعری کی تنقید میں فکر اور ہیئت کی ایک مربوط وحدت پر اصرار کیا ہے جس کی بنا پر وہ اردو غزل کو ریزہ خیالی کی بنا پر ایک وحشی صنف سخن قرار دینے پر مجبور ہوئے ان کی کتاب "عملی تنقید" ان کی طرز تنقید کا دوسرا اہم نمونہ ہے جس میں ان کی کوشش یہ رہی ہے کہ تنقید تمام تر متن کے دائرے کا اندر رہ کر ہی کی جائے۔

دور حاضر میں ہیئتی تنقید کو نئی نظریاتی بنیاد فراہم کرنے کا کام محمد حسن

عسکری نے کیا گو اس کا آغاز ۱۹۴۲ء کے لگ بھگ ان کے مرتبہ میری بہترین نظم اور میرے بہترین افسانے" کے مجموعوں پر ان کے دیباچوں ہی سے ہو گیا تھا مگر "ستارہ یا بادبان" کے مضامین میں یہ نظریات ایک واضح شکل میں سامنے آئے۔ ان کے مضمون "ہیئت یا نیرنگ نظر" میں وضاحت سے ان خیالات کو پیش کیا گیا اور اسے تنقید کی اصل قرار دے دیا گیا۔ "انسان اور آدمی" میں بھی یہی نقطۂ نظر پیش کیا گیا ہے جو جمالیاتی انسان کو سماجی انسان سے الگ کرتا ہے اور فن کی مکمل خود مختاری پر اصرار کرتا ہے۔

۱۹۶۰ء کے بعد شمس الرحمٰن فاروقی کے مرتبہ "نئے کام" کے دیباچے سے اور پھر ان کی تصانیف "لفظ و معنی" اور "عروض شعر اور آہنگ" سے ہیئتی تنقید کا چلن ہندوستان کے اردو ادب میں بھی ہونے لگا اور ہیئت کو ایک اساسی حیثیت دی جانے لگی۔ پاکستان میں اس طرز تنقید کے نمایندہ لکھنے والوں میں وزیر آغا، سلیم احمد، شمیم احمد، جیلانی کامران، افتخار جالب کا نام لیا جا سکتا ہے۔

اس طرح ہیئتی تنقید نے گویا ادب کو ایک نئے رخ سے پیش کیا اور اس کے مطالعے کی ایک نئی جہت دریافت کی۔ یہ جہت یقیناً قابل غور ہے اور اس سے ادبی تنقید کے پیچیدہ اور وسیع کام میں مدد مل سکتی ہے گو اسی طرز تنقید تک اپنے کو محدود کر لینا شاید زیادہ مفید نہ ہو۔

کتابیات

1. Dictionary of world Literature, by Shipley.
2. Oxford Companion to English Literature.
3. Literary Criticism: A Short History by Wimsatt and Brooks.
4. Criticism: The major Texts, ed. by Bate.
5. Oxford Lectures on Poetry by Bradley.
6. Contemporary Criticism: Edward Arnold
7. Practical Criticism: I. A. Richard
8. Principles of Literary Criticism; and
9. Foundation of Aesthetics, by I. A. Richard.
10. Sacred Woods } T. S. Eliot
11. Selected Prose }
12. Aesthetic Adventure by William Gaunt.
13. God Without Thunder: Ransom
14. Literature as Knowledge: Allen Tate
15. Beyond Culture. } Lionel Trilling.
16. Liberal Imagination }
17. Making of Literature: R. A. Scott James.

18. Literature of the East - An Appreciation, ed. by Eric B. Ceadel.
19. Art by Clive Bell.
20. Seven Types of Ambiguity by Empson and Richard.

۱۔ مراۃ الشعر	عبدالرحمٰن
۲۔ اردو تنقید کی تاریخ جلد اول	مسیح الزماں
۳۔ تاریخ انتقاد ادب	عابد علی عابد
۴۔ تنقیدی نظریات	احتشام حسین
۵۔ بحرالفصاحت	نجم الغنی
۶۔ آئینۂ بلاغت	مرزا محمد عسکری
۷۔ آئینۂ سخن فہمی	مسعود حسن رضوی ادیب
۸۔ حدیقۂ ارم	عبدالحمید خاں راشد

شمس الرحمٰن فاروقی

شعر کی ظاہری ہیئت

شعر کی ظاہری ہیئت مندرجہ ذیل عناصر سے بنتی ہے :

۱۔ لفظ، ۲۔ بحر، ۳۔ ترتیب الفاظ اور ترکیب قافیہ میں ترتیب الفاظ اور ترکیب قافیہ سے پہلے بحث کروں گا۔ شعر میں جس ترتیب سے قافیہ لایا جاتا ہے وہ اس کی ظاہری ہیئت سب سے پہلے متعین کرتا ہے۔ اردو کی معروف ہیئتیں غزل، مسدس، مثلث، مخمس، قطعہ، رباعی، ترکیب بند، ترجیع بند، مستزاد اور مثنوی ہیں۔ اگر آپ غور سے دیکھیں تو غزل، ترکیب بند، ترجیع بند، اور قطعہ کو ایک طرف رکھا جا سکتا ہے کیونکہ ان کے اشعار میں قافیہ کی تبدیلی نہیں ہوتی (ترکیب بند اور ترجیع بند میں جو تھوڑی سی ہوتی ہے وہ قابل اعتنا نہیں) اور رباعی، مسدس، مثلث اور مخمس ایک گروہ میں آ سکتے ہیں۔ بحر سے قطع نظر اگر رباعی میں دو مصرعے اگلے چار مصرعوں سے مختلف قافیہ رکھتے ہوئے جوڑ دیئے جائیں تو وہ مسدس ہی ہو جائے گی۔ ایک مصرعہ جوڑ دیا جائے تو مخمس اور ایک کم کر دیا جائے تو مثلث۔ اور دو مصرعے کم کر دیئے جائیں تو مثنوی۔ مستزاد کو باقاعدہ ہیئت کی حیثیت کبھی نہیں ملی۔ اس طرح اردو میں صرف دو ہیئتیں ہوئیں غزل اور مسدس۔ امید تو یہی تھی کہ مسدس کو پھیلا کر اس ہیئت سے اور ہیئتیں بنالی جائیں گی یا کم سے کم مسدس اس کی ترتیب قوافی میں کچھ تبدیلیاں کی جائیں گی تاکہ ہیئت میں کچھ تازگی پیدا ہو لیکن اس کے بجائے اسی ہیئت ایک کو اس بری طرح استعمال کیا گیا کہ اب مسدس کا نام سنتے ہی مسدس حالی یا انیس و دبیر کے مرثیوں کے

علاوہ اور کچھ ذہن میں آتا ہی نہیں۔ ایک بہت ہی کارآمد اور تنوع کو قبول کرنے والی ہئیت کثرت استعمال کا شکار بن گئی۔

لفظ و معنی

شعر کی داخلی ہیئت

ہر فن پارے کی دو ہیئتیں ہوتی ہیں، ایک تو خارجی اور ایک داخلی۔ خارجی ہیئت سے میں فن پارے کا مشینی ڈھانچہ مراد لیتا ہوں۔ فن پارہ غزل ہے یا نظم، مردّف غزل ہے یا غیر مردّف، معرا نظم ہے یا پابند؟ یہ سوالات فن پارے کی خارجی شکل و صورت سے تعلق رکھتے ہیں اور ہمیں اس کیفیت یا فضا کو سمجھنے میں مدد دیتے ہیں جس کی ہمیں فن پارے سے توقع ہوتی ہے۔ افسانہ کی ٹکنیک بیانیہ ہے یا ڈرامائی، متکلم واحد حاضر ہے یا واحد غائب، واقعات تسلسل سے بیان کئے گئے ہیں یا ان کی زمانی اور مکانی منطق نظر انداز کر دی گئی ہے؟ یہ سوالات افسانہ کے مجموعی تاثر کی تعین کرتے ہیں۔ جب ہم دیکھتے ہیں کہ زیر بحث فن پارہ غزل ہے یا بیانیہ افسانہ تو ہمارے ذہن میں خود بخود ایک تشریط CONDITION ING پیدا ہو جاتی ہے اور ہم اس فن پارے سے معرا نظم یا ڈرامائی افسانہ کے تاثر یا فضا کی توقع نہیں رکھتے۔

خارجی ہیئت کو سمجھنے کی دوسری منزل فن پارے کی تعمیریات سے تعلق رکھتی ہے۔ نظم پڑھتے وقت ہمارے ذہن میں نظم کے موضوع کے آہستہ آہستہ کھلنے اس کے معنی کے بتدریج واضح ہونے اور اسکے مختلف

ٹکڑوں میں ظاہری یا باطنی وحدت کی توقع ہوتی ہے۔ غزل میں ہم اس طرح کی تعمیری تجویز کی توقع نہیں رکھتے۔ غزل میں ہم زیادہ سے زیادہ ایک اندرونی وحدت کی امید کر سکتے ہیں اور وحدت کا یہ احساس غزل کی ردیف کے ذریعہ اور زیادہ مستحکم ہو جاتا ہے۔

اس طرح خارجی ہئیت ہمارے فن پارے کے عام معنوی یا تاثراتی حدود کو متعین کر دیتی ہے اور ایک طرح ہمیں پہلے سے آگاہ کر دیتی ہے کہ ہم فن پارے کا مطالعہ کس سطح پر اور کس نقطۂ نظر سے کریں لیکن خارجی ہئیت فن پارے کے اصل معنی کا انکشاف نہیں کرتی۔ داخلی ہئیت ہمیں اصل معنی کی طرف لے جاتی ہے۔ داخلی ہئیت سے میں وہ مسئلہ یا مباحثہ مراد لیتا ہوں جو فن پارے کے جسم میں روح کی طرح پنہاں رہتا ہے اور جو الفاظ کے ذریعہ اپنی شکل ظاہر کرتا ہے اور مختلف منازل اور سد راہ سے گزرتا ہوا آخر میں کسی منظم ترکیب SYNTHESIS یا حل SOLUTION تک پہنچتا ہے۔ داخلی ہئیت فن پارے کی اس مکمل معنوی شکل کو کہتے ہیں جس کے ذریعہ فن کار اپنے تجربہ کو ظاہر کرتا ہے۔ لہٰذا داخلی ہئیت فن پارے کے موضوع اور خارجی شکل و صورت میں کوئی فرق نہیں کرتی موضوع تجربہ ہے اور فن پارہ محصل موضوع ACHIEVED CONTENT یعنی تجربہ کا جو حصہ جو نظم یا کسی فن پارے کی شکل میں ظاہر ہوا۔ اس محصل موضوع اور تجربہ کے درمیان ٹکنیک یا خارجی ہئیت ایک باہمی رشتہ یا پل کا کام کرتی ہے۔ موضوع وہی ہے جو ہئیت بن کر ظاہر ہوا اور ہئیت وہی کچھ ہے جو فن کار نے محسوس کیا تھا۔

یہاں سے میں اس بحث کو صرف شعر تک محدود رکھوں گا اور چوں کہ

خارجی ہئیت کی اہمیت صرف ذیلی ہے اس لئے داخلی ہئیت کو صرف ہئیت کہوں گا تاکہ بار بار داخلی ہئیت کی اصطلاح کا استعمال خارجی ہئیت کی ایک منفی اہمیت نہ قائم کر دے۔

شعر کی ہئیت کو اس کی اندرونی زندگی اور اصل معنی سمجھنے کا نظریہ بہت نیا نہیں ہے۔ کولرج اور دوسرے رومانی اور تمثیلی نقادوں نے بھی ہئیت اور موضوع کو ہم آہنگ یا ہم معنی کہنے کی کوشش کی تھی۔ لیکن شعر کی ہئیتی تنقید کا عصری تصور رچرڈس اور اس کے بعد کچھ امریکی نقادوں نے واضح کیا۔ رچرڈس کا نام اس لئے لینا ضروری ہے کہ اگرچہ اس کے زیادہ تر تصورات ہئیتی نقادوں نے مسترد کر دیئے لیکن اسی کے نظریات سے یہ نتیجہ برآمد ہوا کہ شعر کے اصل معنی کی تہہ تک پہنچنے کے لئے شاعر کے حالات زندگی اس کے محرکات، اس کا ماحول، معاشرہ اور نفسیاتی کیفیات غیر ضروری اور بے معنی ہیں، اس نے شعر کے قاری کو تلقین کی کہ وہ اپنے ذہن سے ان تمام مظاہر پرستانہ عادتوں اور رجحانات کو اکھاڑ پھینکے جو اس کے اندرونی احساسات اور معروضی حقیقت کے درمیان غیر ضروری متناسبات اور رابطے پیدا کر دیتے ہیں۔ وہ حافظہ میں پڑی ہوئی بے محل یادداشتوں یعنی

جذباتی احرامات

اور مذہبی عقاید اور وفاداریوں کو بھی ایسے ہی مظاہر پرستانہ اور غیر ضروری رجحانات سمجھتا ہے۔ اس کے علاوہ اس نے زبان کے برائے حوالہ اور برائے تخلیق جذبہ و رویہ

کے استعمال میں بھی فرق کیا ہے۔ اس کا کہنا تھا کہ سائنس میں زبان برائے حوالہ استعمال ہوتی ہے اور شعر میں برائے تخلیق جذبہ و رویہ۔

ان تصورات نے ایک طرح سے تاریخی تنقید کے ان اصولوں کے خلاف بغاوت کا سامان مہیا کیا جن کی رو سے فن پارے کی اہمیت اسی وقت تھی جب اسے اس کے خالق کے ماحول، اس کے ذہنی محرکات و عوامل، سماج اور فن کار کے باہم عمل اور رد عمل کے پس منظر میں رکھ کر دیکھا جائے۔ دوسرے الفاظ میں تاریخی اور نفسیاتی تنقید فن پارے سے زیادہ فن کار اور اس کے ماحول پر زور دیتی ہے۔ رچرڈس کے نظریے نے ان تمام مسایل کو حرامات مذہبی عقاید، وفاداریوں اور پہلے سے تیار شدہ نقطۂ نظر کی صف میں ڈال دینے کی مہم کا آغاز کیا۔ دوسری طرف زبان کے استعمال کے اس نئے نظریے نے شعر کے لفظی تجزیے اور اس کے مختلف معانی کو الفاظ ہی کے رد عمل اور باہمی تناؤ کے ذریعہ سمجھنے کے اصول کی ابتدا کی۔ رچرڈس کا یہ کہنا غلط نہیں کہ وہ اس مغربی اصول تنقید کا بانی ہے جسے بعد میں نئی تنقید، یا ہیئتی تنقید کے نام سے پکارا گیا لیکن خود ہیئتی تنقید کے علم بردار رچرڈس سے اس لئے ناراض تھے کہ اس نے شعر میں مختلف متضاد حقائق یا مشاہدات کا ایک متوازن امتزاج ڈھونڈنے کی کوشش کی۔ اس کے برخلاف ہیئتی نقاد شعر کی ہیئت کو ایک بنیادی مسئلہ کی طرح دیکھتے تھے جو نظم کے آخر میں کسی جذباتی یا منطقی حل کو راہ دیتی ہے۔ چنانچہ ہیئتی تنقید کا سب سے اہم مفکر جان کرورین سم کہتا ہے:

"میرا عقیدہ ہے کہ تضادین کی تطبیق
کسی بھی صورت میں صرف اس لئے ممکن نہیں کہ انھیں ایک ہی نظم میں
سے گزارا گیا ہے..... (نظم کا) اگر کوئی حل ہے تو اسے منطقی حل
ہونا ہی چاہیئے اور جہاں حل نہیں وہاں نظم میں کسی ہیئتی وحدت کا

سوال ہی نہیں اٹھتا۔"

لیکن رچرڈس اور رین سم کے اس اختلاف کی اہمیت اس لئے زیادہ نہیں کہ بعد میں رچرڈس نے بھی اس خیال کا اظہار کیا کہ "شعر کے معنی کی کھوج اور چھان بین اکثر دھوکا دینے کی حد تک آسانی سے کیا، اور کیسے؟ کی تفریق میں مبتلا ہو جاتی ہے یا ان بحثوں میں گم ہو جاتی ہے کہ شاعر اپنے مقصد کے حصول کے لئے کن طریقوں کا استعمال کرتا ہے"۔ اس طرح وہ ہئیت اور معنی کی اس تفریق پر اصرار نہیں کرتا جو اس نے "ادبی تنقید کے اصول" میں وضع کی تھی۔

بہرحال یہ بحث ہئیتی تنقید کے بنیادی اصولوں سے ماورا ہے کہ رچرڈس اور رین سم کہاں متفق ہیں اور کہاں نہیں۔ تاریخی حقیقت یہ ہے کہ رچرڈس کے طرزِ فکر نے رین سم اور دوسروں کو شعر کی اصل ہئیت کی اہمیت کی طرف دوبارہ متوجہ کیا۔ اور اس حقیقت کا اقرار کرایا کہ شعر کے معنی سمجھنے کے لئے خارجی معلومات غیر ضروری ہیں۔ ہئیتی تنقید شعر کو الفاظ پر مبنی سمجھتی ہے اور چونکہ الفاظ تصورات کا پیش خیمہ یا تصورات کے حامل یا تصورات کی طرف اشارہ کرنے والے ہوتے ہیں۔ اس لئے الفاظ ہی سب کچھ ہیں۔ وہی موضوع ہے اور وہی ہئیت۔ اس اصول کا اعادہ اس لئے کر رہا ہوں کہ رین سم نے بھی شعر کی تفریق کا اصول برتا ہے۔ اگرچہ وہ معنی اور ہئیت میں فرق نہیں کرتا لیکن وہ شعر کی یافت اور ہئیت

یا میں فرق کرتا ہے۔ رین سم کی نظر میں شعر کی فروعی تفصیلات اس کی بافت ہیں اور ہئیت اس کا مسئلہ یا بحث۔ بافت مسئلہ کے حل میں سدِ راہ بنتی ہے اور اس طرح ایک تناؤ پیدا کر دیتی ہے۔ بافت کی وجہ

سے شعر سائنس کا مسئلہ نہیں بن پاتا بلکہ ایک پیچ در پیچ بحث بن جاتا ہے جو آخر میں منطقی طریقہ سے حل کی جاتی ہے۔ لہٰذا بافت شعر کو لفظی بازیگری بناتی ہے جس کی بھول بھلیوں سے چکراتی گزرتی ہوئی ہئیت سوئن برن کی ندی کی طرح خم بہ خم کناروں سے ٹکراتی آخر کار سمندر سے جا ملتی ہے۔

اس بحث سے الگ رہ کر کہ کیا ہر مسئلہ کا حل منطقی ہوتا ہے یا محض منطقی معلوم ہوتا ہے، ہم اس بات پر غور کریں تو بہتر ہے کہ ہیئتی تنقید شعر کو سمجھنے کے لئے اگر بہترین ذریعہ نہیں تو تقریباً بہترین ذریعہ ضرور ہے۔ لیکن منطقی حل کے بارے میں ایک بات یاد رکھنی ضروری ہے کہ یہ تصور رچرڈس کا اپنا نہیں ہے اور نہ بالکل نیا ہے۔ کولرج کے شکل بند اور وحدت اثر تخئیل اور رچرڈس کے

اس قول کی جھلک یہاں ملتی ہے کہ شعری حقیقت ہوتی ہے جو بیان یا افسانہ کے حوالے سے ہمارے لئے قابل قبول ہو۔ اسی طرح اگر ہم رچرڈس کی اصطلاح منطقی حل سے اختلاف بھی کریں تو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ شعر کی ہئیت مختلف سد سکندری سے گزرتی ہوئی ہمارے قابل قبول حد تک پہنچتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ ہیئتی تنقید ضروری اور اہم ہے؟ ہیئتی تنقید جب ہئیت کو بنیادی درجہ دیتی ہے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ آپ شاعر کے کلام میں بکھرے ہوئے ننھے منے لفظی اشاروں کو یکجا اور مجمع کر کے اس کے اصل معنی کا پتہ لگائیں جو پورے شعر یا نظم میں موجِ تہہ آب کی طرح جاری و ساری ہے اور اس کو وحدت اور زندہ ہئیت بخشتی ہے۔ ہیئتی تنقید نظم کے مختلف ٹکڑوں کی

باہم آویزش اور معنویت کو سمجھنے کی کوشش کرتی ہے لیکن اس طرح کی پہلے ہر ٹکڑے کی انفرادی زندگی اور وحدت کا پتہ لگایا جائے اور پھر یہ دیکھا جائے کہ یہ مختلف وحدتیں کس طرح ایک دوسرے پر اثر انداز ہو کر ایک مکمل وحدت تخلیق کی کرتی ہیں۔

جب تک یہ دو سوال کہ فن پارہ کیا کہتا ہے اور کس طرح کہتا ہے؟ ایک ہی نہ سمجھے جائیں گے، نظم کی مختلف وحدتوں کی باہم کشاکش اور اس کے نتیجہ میں پیدا ہونے والا تناؤ واضح نہ ہو سکے گا۔ دوسرے الفاظ میں نظم کا مطالعہ کرنے کے لئے الفاظ کا مطالعہ ضروری ہے۔ سب سے پہلے تو نظم کے ان بنیادی الفاظ (استعارات، پیکر، علامتیں یا صرف اشاراتی اسم، صفات اور ضمائر) کو پہچاننا اور الگ کرنا ضروری ہے جو نظم کی بافت بناتے ہیں اور مسئلہ کو پیچیدہ راہوں سے گزرنے کے ساتھ اس کے درجہ بہ درجہ ارتقا اور توضیح میں مدد کرتے ہیں علامتی تنقید میں ان کو شارح الفاظ EXPONENT کہا جاتا ہے کیونکہ وہ نظم کے پنہاں امتیازی ڈیزاین کی شرح کرتے ہیں۔ ہئیتی تنقید ایسے الفاظ کو کلیدی الفاظ KEY WORDS کہتی ہے۔ علامتی تنقید پوری نظم کو ایک علامت فرض کرتی ہے اور نظم کے پیکروں کو پہلے انفرادی حیثیت سے دیکھتی ہے پھر ان کے گچھوں CLUSTERS کا پتہ لگاتی ہے کہ کون کون سے پیکر اور ان کے تلازمے کس کس نمونے PATTERN سے کہاں کہاں استعمال ہوئے ہیں۔ اس کے بعد وہ پیکروں کے ان گچھوں میں مرکزی مولٹف ڈھونڈتی ہے اور اس مولٹف کے حوالے سے مختلف گچھوں کو پھر باہم منسلک کر کے نظم کے مولٹف اور اس کے پیکروں کو یک رنگ اور یک وجود قرار دیتی ہے۔ ہئیتی تنقید کا عمل علامتی تنقید کے عمل

سے مختلف نہیں ہوتا، فرق صرف یہ ہے کہ یہاں بنیادی مولٹ کے بجائے بنیادی مسئلہ کی تلاش ہوتی ہے جو کلیدی الفاظ کے ذریعہ اپنے کو ظاہر کرتا ہے۔ تمثیلی نقطۂ نظر سے بنیادی مولٹ نظم کی علامت ہوتا ہے اور نظم مولٹ کی علامت ہوتی ہے۔ اس طرح دونوں نظریات میں کوئی خاص اختلاف نہیں اور اکثر نئے نقاد دونوں طریقوں کو ساتھ ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ ہئیتی تنقید بھی الفاظ کے لغوی معنی، ان کے استعاراتی معنی، مروجہ معنی، رموزی معنی، ڈرامائی معنی، یعنی معنی کی تمام سطحوں سے بحث کرتی ہے، فرق صرف اتنا ہے کہ تمثیلی نقاد فن پارہ میں تمثیل کی متواتر ترتیب پر نظر رکھتا ہے اور ہئیتی تنقید الفاظ کی کاری گرانہ ترتیب کو ڈھونڈتی ہے۔

الفاظ کی کاری گرانہ ترتیب کا مطلب یہ ہے کہ جب الفاظ نظم میں ہئیت بن کر سامنے آتے ہیں تو ان کے متعین یا تقریباً متعین معنی ہوتے ہیں یہ معنی ہئیت یا مسئلہ کو آپ سے ظاہر ہونے میں مدد دیتے ہیں۔ یہ سمجھ لینا کہ کسی نظم کے الفاظ کس طرح بیان اور رمز کے ڈیزائن میں صحیح اور متناسب ڈھنگ سے جڑے ہوتے ہیں، نظم کے زندہ وجود کی ہئیت کو سمجھ لینے کے برابر ہے۔ الفاظ کی اس اہمیت کا نتیجہ یہ ہوا کہ نظم ایک ناقابل تبدیل ہئیت بن گئی.....

شوکت سبزواری

نئی پرانی قدریں

اردو شاعری میں ہئیت کے تجربے

ہئیت ..... ساخت وضع

قریب قریب ہم معنی الفاظ ہیں ان کا تعلق جیسا کہ ایڈوِن میور نے لکھا ہے محسوسات اور ماریات سے ہے۔ مجسمے کی ہئیت، برتن کی ساخت اور قالین کی وضع آئے دن ہم استعمال کرتے ہیں۔ ان کا مفہوم سمجھنے میں کسی کو دقت پیش نہیں آتی۔ لیکن جب یہ الفاظ ادب میں استعمال ہوتے ہیں اور فن کی ہئیت، ناول کی ساخت اور نظم کی وضع جیسی ترکیبیں وضع کی جاتی ہیں تو ان کا مفہوم دھندلا ہو جاتا ہے اور کوئی روشنی اور واضح تصور ہمارے ذہن میں نہیں آتا۔ مجسمے کی ہئیت اس کی ظاہری شکل وصورت کے سوا کیا ہے جو پتھر کے ایک تودے یا ڈھیر کی صورت میں دیکھنے والے کے سامنے موجود ہے۔ ناول کی ہئیت بھی اس کی ظاہری شکل ہی ہے لیکن وہ نظر کے سامنے نہیں پرسی لبک کے لفظوں میں تاثرات کا ایک بہتا ہوا چشمہ ہے۔ جیسے جیسے ناول کے ورق الٹتے جائیں اس چشمہ کی ان گنت لہریں نظر کے سامنے گزرتی جاتی ہیں، کوئی محسوس اور ٹھوس شکل ابھر کر روبرو نہیں آتی۔ مجسمے کی صورت متعین محسوس اور غیر متحرک تھی، ناول کی صورت سیال ہے۔ صرف اسقدر فرق ہے

ویسے صورت ہونے دونوں برابر ہیں۔ ایک مجسمے کی صورت ہے دوسری ناول کی۔ منطق اور اس کی اصطلاحوں سے عام طور لوگ گھبراتے ہیں لیکن مشکل یہ آن پڑی کہ ہم ایک دوسرے کی بات سمجھنا چاہیں تو اس کے سوا چارہ نہیں کہ منطق کے اصول و اصطلاحات سے کام لیں۔ ہئیت کسی چیز کی ظاہری شکل کا نام ہے یہ اس کا مفہوم ہوا، اس میں شاید ہی کسی کو اختلاف ہو۔ لیکن وہ بے شمار صورتیں جن پر ہئیت کا اطلاق ہوتا ہے ہئیت کا محمل ہیں۔ ہئیت مفہوم کے اعتبار سے واحد ہے اس کے محل بے شمار اور ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ اختلاف ہئیت کے مفہوم میں نہیں اس کے محمل میں ہے۔ جو اصحاب منطق کے اصول کی رعایت نہیں کرتے انھیں ہئیت کے مفہوم میں اختلاف نظر آتا ہے۔

ہئیت کا مقابل مواد ہے، ہئیت اور مواد میں وہی نسبت ہے جو صورت اور مادہ یا طرز ادا اور خیال میں ہے۔ جب ہم کہتے ہیں کہ اس کرسی کی ہئیت اچھی نہیں، اس مجسمے کی ہئیت بھدی اور اس ناول کی ہئیت بدنما ہے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ کرسی کے مادے یعنی لکڑی کی اچھائی برائی سے قطع نظر اس کی ساخت یا وضع اچھی نہیں۔ ہوسکتا ہے ایک اچھے قسم کے پتھر کو تراش کر بنایا گیا ہو اس کی تراش بد وضع ہے۔ ناول کا مواد یعنی کردار، پلاٹ، فلسفہ حیات بے عیب ہوسکتے ہیں لیکن انکی ترتیب و تہذیب مناسب نہیں۔ ان کو بہتر انداز سے پیش نہیں کیا گیا۔ میں یہ نہیں کہتا کہ ہئیت اور مواد جدا جدا دو چیزیں ہیں اس لئے کہ ہئیت اور مواد کی دوئی اس وقت زیر بحث نہیں۔ ذہنی طور سے ہئیت اور مواد کو ایک دوسرے سے الگ کرکے ہم ان میں تفریق کرسکتے ہیں۔ اس وقت جو امر زیر بحث ہے

اس کے لئے یہ ذہنی تجرید کافی ہے۔ قدیم زمانے کے ادیبوں نے ہئیت کو مواد سے الگ کرکے ہی ہئیت پر زور دیا اور اسے مواد سے اہم بتایا۔ ان کا خیال تھا کہ فن کا تعلق مواد سے نہیں ہئیت سے ہے۔ مواد فن کار کی دسترس سے باہر تھا فن کار نے تصرف کرکے اسے بہترین شکل دی۔ سنگتراش بے جان پتھر پر اپنی فنی صلاحیتیں صرف کرتا ہے۔ اس نے پتھر کو خلق نہیں کیا۔ پتھر اپنی جگہ پر اچھا بھی ہو سکتا ہے اور بُرا بھی۔ سنگتراش کا کام یہ ہے کہ پتھر کو تراش کر ایک حسین شکل دے۔ اور اپنے فن کے اعجاز سے اس میں جان ڈال دے۔ شاعری کو سنگتراشی پر قیاس کرکے ان نقادوں نے لکھا تھا کہ خیال ہر شخص کے ذہن میں آسکتا ہے اس میں فن کار کے سحر و اعجاز کو دخل نہیں۔ خیال کو حسین اور رنگین انداز میں بیان کرنا فن ہے خیال میں جادو نہیں ہوتا۔ شاعر خیال کو حسین انداز اظہار دے کر جادو جگاتا ہے۔ یونانی فلسفی ہئیت کو علت صوری FORMAL CAUSE کہتے تھے اور مادے کو علت مادی MATERIAL CAUSE ان کا خیال تھا کہ دو علتوں کے اجتماع سے ایک چیز وجود میں آتی ہے۔ یہ علتیں ہر چیز کی ذات میں داخل ہیں۔ فاعلی اور نمائی خارجی علتیں ہیں اور صوری و مادی داخلی۔ قدیم یونانی کہتے تھے کہ ویسے تو دونوں داخلی علتیں اہم ہیں لیکن کسی چیز کی تکمیل اس کی ہئیت (صورت) سے وابستہ ہے بلکہ ہئیت ہی دراصل چیز ہے۔ جب تک چیز کی تکمیل نہ ہو وہ موجود نہیں سمجھی جاتی مثلاً گیند کو جو چیز گیند بناتی ہے اس کی گولائی ہے جو گیند کی صورت ہے۔ (ارسطو کے الفاظ میں علت صوری کہئے) گیند کی تکمیل اس وقت ہوئی جب مادے یعنی لکڑی یا ربڑ نے مدور شکل اختیار کی یا یوں کہئے کہ صناع نے جب لکڑی یا ربڑ کو مدور شکل دی تو گیند وجود میں آئی۔

نظم کی تعمیر الفاظ سے ہوتی ہے۔ الفاظ لکڑی یا بڑ کی طرح ہیں۔ صناع نے لکڑی یا بڑ سے گول شکل کی گیند بنائی تھی شاعر نے الفاظ کو ترتیب دے کر نظم کا ہیولیٰ تیار کیا۔ نظم اس وقت مکمل ہوئی جب شاعر نے الفاظ کو ایک خاص انداز سے ترتیب دے کر نظم کے قالب میں ڈھالا۔ الفاظ کی یہ ترتیب، اس کا خاص انداز سے ڈھلا ہونا نظم کی ہیئت ہے۔ الفاظ (نیز خیال) نظم کا مواد ہیں۔ مشہور نقاد لوئی میک نیس نے لکھا ہے کہ نظم ہیئت FORM اور مادے MATTER کے ٹھوس اور محسوس مرکب کا نام ہے۔ ہیئت اور مواد تخلیق کے دو لمحے ہیں جنہیں نقاد ذہنی طور پر ایک دوسرے سے الگ کر لیتا ہے عملاً ان کی جدائی ممکن نہیں۔

ہیئت مواد کے مقابلے میں ہے۔ اس لئے مواد کو ذہنی طور سے الگ کرنے کے بعد جو کچھ بچے وہ ہیئت ہے۔ مواد ہیئت میں شامل نہیں ہیئت کی حدیں متعین کرنے کے لئے ضروری ہے کہ پہلے مواد کا تعین ہو جائے اور یہ طے کر لیا جائے کہ نظم، ناول، ڈرامے وہ کون سی چیز ہے جسے مواد کا درجہ دیا جا سکتا ہے۔ میک نیس انسان کی زندگی افکار اور جذبات کو ادب کا مواد بتاتا ہے۔ حیات و کائنات سے متعلق ادیب کے تاثرات درحقیقت ادب کا مواد ہیں۔ ان تاثرات کو ادیب الفاظ کے قالب میں ڈھال کر پیش کرتا ہے۔ اس لحاظ سے الفاظ کو مواد میں شامل کرنا نہ چاہیئے لیکن یہ طے ہو چکا ہے کہ خیال ذہن میں نہیں ابھرتا جب تک الفاظ اس کے ساتھ نہ ہوں۔ اس لئے خیال کو ادب کا مواد ٹھہرانے کا مطلب یہ ہے کہ زندہ الفاظ، یعنی الفاظ اور ان کا جذباتی مفہوم EMOTIOUAL COULEUT ادب کا مواد ہیں۔ اور ان الفاظ کی مخصوص ترتیب، تمثالی پیکر IMAGE آہنگ

ئے، موسیقی، وزن، شاعری کی ہئیت ہے۔

میں نے ساخت اور وضع کو ہم معنی قرار دیا تھا۔ ساخت ہئیت کے مقابلہ میں کسی قدر عام اصطلاح ہے۔ ہئیت ایک خاص قسم کی ساخت ہے ایک طرح کا انداز، کسی مرکزی خیال سے متعلق ایک محدود اور کسی قدر تنگ ترطرزِ عمل۔ ہئیت خاص قسم کی ساخت تھی وضع خاص قسم کی ہئیت ہے۔ یہ ساخت اور ہئیت دونوں سے زیادہ محدود ہے۔ اس کا دائرہ دونوں سے زیادہ تنگ ہے۔ ان اصطلاحوں میں جہاں تک ادب کا تعلق ہے کیفیت کا فرق ہے۔ عمومیت اور خصوصیت کا فرق ہے۔ ساخت ان تینوں میں زیادہ عام ہے، ہئیت اور وضع دونوں پر اس کا اطلاق ہو سکتا ہے، ہئیت اور وضع دونوں کی ساخت ہوتی ہے، اس کے بعد ہئیت کا درجہ ہے۔ ہر وضع کی ہئیت ہوتی ہے لیکن ہر ہئیت کی وضع نہیں ہوتی۔

ایک چیز کی مختلف ہئیتیں ہو سکتی ہیں۔ عام طور پر ہئیت کی بنیاد پر ایک چیز کی قسمیں کی جاتی ہیں جو دراصل اس چیز کے مختلف تنوعات SPECIES ہوتے ہیں مثلاً آرٹ کے متعدد فارم ہیں ان میں سے ایک ناول بھی ہے۔ ناول کے بے شمار فارموں میں سے ایک فارم رومانس یا داستان ہے۔ شاعری بھی آرٹ ہی کا ایک فارم ہے۔ غزل، قصیدہ رباعی، قطعہ اور اس کی مختلف شکلیں نظم معریٰ نظم آزاد، اس کے چند فارم ہیں۔ عام طور سے ہم انھیں اصناف شاعری کے نام سے یاد کرتے ہیں لیکن اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ شاعری کے مختلف فارم ہیں جس میں سے ہر ایک کی ایک خاص ساخت، خاص وضع یعنی پیٹرن PATTERN اور خاص ٹکنیک ہے۔

فارم کا موضوع سے بہت گہرا رشتہ ہے۔ ہر موضوع کا فارم اس کے مناسب ہوتا ہے۔ اس لئے اول اول مختلف موضوعات کے لحاظ سے شاعری کے نئے نئے فارم ہے اور جیسے جیسے موضوعات میں تنوع آتا گیا شاعری کے فارم بھی بدلتے رہے۔ شروع شروع میں ایک موضوع کا صرف ایک فارم تھا جس میں ڈھال کر موضوع کو پیش کیا جاتا تھا۔ مثلاً غزل عشق و نسبت کے جذبات و واردات کے لئے مخصوص تھی، قصیدے کی تمہید سے جس میں جوانی کے بیتے دنوں کی رنگین داستانیں بیان ہوا کرتی تھیں الگ کر کے غزل کو جداگانہ صنف قرار دیا گیا تھا۔ قصیدے کے ان تمہیدی اشعار کو تشبیب یا تغزل کہتے تھے۔ اس تعلق سے غزل کو غزل کیا گیا۔ جیسے جیسے زمانہ گزرتا گیا۔ فارم کی حد بندیاں کم ہوتی گئیں، انسانی شعور میں وسعت آئی تو شاعری کی حدیں بھی وسیع ہوگئیں۔ زندگی کا ہر رخ شعر کے قالب میں ڈھلا۔ اس لئے فارم تو وہی رہے لیکن ان کی وضع بدل گئی گوناگوں موضوعات کے تعلق سے ہر فارم کی رنگارنگ وصفیں وجود میں آئیں۔

ریاض احمد

ہئیت کا مسئلہ

ہئیت کا مسئلہ ادب کے ان الجھے ہوئے مسایل میں سے ہے جن کے متعلق کوئی حتمی فیصلہ تو درکنار سرے سے یہ کہنا ہی مشکل ہے کہ اس مسئلے کی نوعیت کیا ہے۔ لغوی اعتبار سے ہئیت ایک ایسی خارجی شکل کا نام قرار دیا جا سکتا ہے جو کسی چیز کی انفرادیت کی حدود کو متعین کرتی ہے۔ چنانچہ فنی اعتبار سے ہئیت اظہار کی خارجی صورت کا نام ہے۔ ان دونوں جملوں کو اکٹھا پڑھنے سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ انفرادیت کا تعین محض خارجی ڈھانچے پر منحصر ہے۔ اس اعتبار سے ہئیت کا ایک واضح مفہوم سامنے آجاتا ہے۔ افسانہ، ناول، نظم، غزل ہر ایک کا علیحدہ خارجی ڈھانچہ ہے اور اس خارجی ڈھانچے کے باعث ہم افسانے کو غزل سے اور ناول کو نظم سے ممیز کرتے ہیں۔

یہاں تک تو بات صاف تھی لیکن بسا اوقات اس قسم کے تنقیدی جملے بھی سننے میں آتے ہیں کہ اس نظم میں غزل کا رنگ آگیا ہے اور اس غزل میں قصیدے کی شان پیدا ہو گئی ہے۔ اب چونکہ غزل اور قصیدے کی خارجی ہئیت تو ظاہر ہے کہ مشترک ہے اس لئے ہئیت کا جو تصور ہم نے اوپر قایم کیا تھا یعنی ہئیت خارجی ڈھانچے کا نام ہے، اپنی جگہ مکمل نہیں رہتا اور خارجی خدوخال کے ساتھ ساتھ موضوع معانی اور روح بھی ہئیت کی حدود میں

شامل ہوجاتے ہیں۔

ہر فن میں خارجی ہئیت اس فن کے مخصوص وسیلۂ اظہار سے پیدا ہوتی ہے اور ظاہر ہے کہ یہ وسیلہ روح، معانی اور موضوع کو بھی اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہوتا ہے۔ موسیقی میں سُر، مصوری میں رنگ، شعر میں لفظ نہ صرف یہ کہ فن کی خارجی حدود کو متعین کرتے ہیں بلکہ اگر اس فن کا کوئی موضوع یا کوئی داخلی پہلو بھی ہے تو وہ بھی انہی سُروں، رنگوں اور لفظوں سے متعین ہوتا ہے سُروں اور رنگوں کے امتزاج سے ایک راگ کی صورت اور ایک تصویر کا خاکہ مکمل ہوجاتا ہے۔ لیکن یہی صورت اور خاکہ ان معانی کو بھی ظاہر کر جاتے ہیں جن کا ابلاغ مقصود تھا۔ مختلف راگ، مختلف جذباتی واردات اور مختلف خارجی حالات (اوقات) سے وابستہ کئے گئے ہیں۔ اور پھر ان راگوں میں صرف مخصوص سُروں کا امتزاج ہی جایز ہے اور بعض سُر اسکے PATTER N سے یکسر خارج شمار کئے جاتے ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ سُر اپنی خارجی اور ظاہری صورت کے ساتھ ساتھ ایک داخلی کیفیت کو بھی ظاہر کرتے ہیں یہی حال رنگ کا ہے۔ لیکن سُر اور رنگ کی معنوی کیفیت میں ابہام کچھ کم ہے۔ وہ اس لئے کہ سُر اور رنگ نے ابھی تک معیاری اور مجرد اشاراتی کیفیت حاصل نہیں کی۔ ایک تنہا سر، ایک تنہا رنگ، ایک تنہا خط کسی خاص معنویت کا اشارہ نہیں ہیں۔ ان میں معنویت امتزاج ہی سے پیدا ہوسکتی ہے یہ دونوں زبانیں ابھی تک یا تو ہمارے لئے اجنبی ہیں یا اس ضمن میں ہم علما کا فیصلہ چپ چاپ قبول کر لیتے ہیں۔ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ فن کا مظاہرہ محض حسن آفرینی تک محدود ہو۔ ایک خطاط اقبال کا شعر لکھے یا استاد امام دین کا اس کے فن کا مظاہرہ حروف کی کرسی، ان کے دائروں اور پورے

قطعے کے توازن اور تناسب تک محدود ہے۔ شعر کی معنویت سے اسے سروکار نہیں، یہاں گویا فن معنویت سے سراسر بے نیاز ہے۔ اس کے برعکس کشمیری زبان نہ جاننے اور فن موسیقی سے بے بہرہ ہونے کے باوجود کشمیری زبان کے کسی گیت کے بول اپنی سوگوار دلکشی کا نقش ذہن پر چھوڑ جاتے ہیں اور ہم چپ چاپ اس تاثر کو قبول کر لیتے ہیں۔ یہاں گویا معنویت ہی مقصود کل ہے۔

اور یہ معنویت بعض ایسے عناصر میں اظہار کی راہ ڈھونڈ لیتی ہے جن کی زبان ہمارے لئے کم و بیش اجنبی ہے۔ شعر کا معاملہ اس سے ذرا مختلف ہے۔ لفظ کے دو علیحدہ علیحدہ تاثرات ہیں ایک صوتی اور دوسرا معنوی۔ صوتی آہنگ سے شعر کا وزن ترتیب پاتا ہے اور معنوی آہنگ سے موضوع اور معانی کا نشیب و فراز اجاگر ہوتا ہے۔ صوتی آہنگ و موسیقی کے دائرے سے تعلق رکھتا ہے اور معانی کا تعلق منطق سے ہے۔ لیکن ان الفاظ کا ایک عمل اور بھی ہے۔ الفاظ معانی کے علاوہ ان معانی سے وابستہ جذباتی اور داخلی واردات کو بھی ظاہر کرتے ہیں۔ اسمائے صوت سے قطع نظر ہر لفظ حسی تصورات کے ایک پورے سلسلے کو پیدا کر دیتا ہے۔ یہ بیداری کبھی صوتی آہنگ سے پیدا ہوتی ہے کبھی معنوی تلازمات سے۔ اس لئے شعر میں لفظ ہئیت کا تعین تین سطحوں پر کرتا ہے۔ صوتی آہنگ، معنوی ربط اور سلسلہ تلازمات۔ شعر میں ہئیت کی بحث اسی وجہ سے الجھی ہوئی ہے کہ ہم ہئیت کو ان میں سے محض کسی ایک سطح تک محدود کر دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ نثر اور نظم میں یا غزل اور مثنوی میں ہئیت کی حد تک ایک تفریق محض صوتی آہنگ کی بنا پر ہو سکتی ہے۔ دوسری تفریق معنوی ربط کے اعتبار سے ہو سکتی ہے۔

منطق میں ایک دلیل پیش کرتے ہیں، قواعد و ضوابط کی پابندی اسے ایک خاص ہئیت عطا کرتی ہے۔ اس ہئیت کی خامی دلیل کی خامی متصور ہوگئی۔ نتیجہ خواہ عملاً درست ہی کیوں نہ ہو۔ فن میں ہئیت کا مکمل تصور داخلی اور خارجی ہئیت کے باہمی توازن کا مرہونِ منت ہے۔ لیکن ابھی ایک تیسری چیز باقی رہ گئی ہے یعنی تلازمات کے سلسلے۔ یہ سلسلے خارجی سطح پر رنگ اور صورت کی طرح بعض تصورات کو پیدا کر سکتے ہیں۔ بعض الفاظ کی آوازیں بھاری بھرکم، بوجھل، شوخ اور چمکدار ہوتی ہیں۔ اسی لئے قصیدے کی زبان کے لئے شکوے کا تقاضا کیا جاتا ہے اور غزل کی زبان میں گداز اور نرمی تلاش کی جاتی ہے لیکن لفظ کی آواز سے قطع نظر لفظ کے مفہوم میں بھی یہ سلسلے مضمر ہوتے ہیں۔ مثلاً "غروب" کا لفظ مختلف لوگوں کے لئے مختلف تلازمات بیدار کرے گا اور ہو سکتا ہے کہ یہ تلازمات کچھ ایسے ہوں جو صوتی آہنگ اور معنوی ربط کی کیفیتوں کے ساتھ لگا نہ کھاتے ہوں۔ چنانچہ شعر کی ہئیت ایک تو وہ معین اور واضح ہئیت ہے جس کا تعلق سراسر اس کی ظاہری صورت سے ہے اور اس سلسلے میں کوئی الجھن نہیں لیکن دوسری طرف اس معینہ ہئیت کے اندر ہر فن پارہ اپنی ایک علیحدہ ہئیت بھی رکھتا ہے۔ یہ ہئیت ان تمام تاثرات کے مجموعے کا نام ہے جو لفظ اپنی مختلف سطحوں یعنی صوتی، معنوی اور تلازماتی سطح پر پیدا کرتا ہے۔ یہ ہئیت ایک وجود نامیہ کی طرح ارتقا کے مختلف مراحل پر تغیر پذیر ہونے کے باوجود ایک وحدت، ایک انفرادیت اور اپنی ایک علیحدہ زندگی رکھتی ہے۔ اس ہئیت کا دارومدار محض فن کی پابندیوں پر نہیں ہے۔ فن کی پابندیاں اس کے لئے محض اس حد تک ضروری ہیں جس حد تک انسان کے لئے ایک خاص وضع قطع اسے گھوڑے سے تمیز کرنے کے لئے ضروری ہے۔ انسان کی اصل زندگی

تو اس کی وضع قطع کی حدود کے اندر شروع ہوتی ہے اور ارتقاء یا رجعت کی مختلف منازل طے کرتی ہوئی اپنی انفرادیت کا تعین کرتی ہے۔ ہر افسانہ یا ہر نظم ایک خاص خارجی ہئیت کی پابندی کے ساتھ داخلی طور پر اپنی انفرادی اور مجموعی ہئیت کی تشکیل کے لئے آزاد ہے۔

..... فن کار اپنی تخلیقی صلاحیت کی آسودگی کے لئے ایک خاص وسیلۂ اظہار کا انتخاب کرتا ہے تو اس وسیلۂ اظہار کی ایک مخصوص صورت ہی اسے مطمئن کر سکتی ہے۔ یہ صورت وہی ہوتی ہے جسے ایک خارجی آہنگ پیش کرتا ہے۔ یہی خارجی صورت وہ ذریعۂ محض ہے جس کے باعث آپ فن سے آشنا ہوتے ہیں اور محض فن کے ظاہری ڈھانچے ہی سے آشنا نہیں ہوتے بلکہ اس کے مفہوم و معانی تک بھی پہنچ جاتے ہیں۔ فن کار کی حد تک فرض کیجئے کہ ہم نے یہ مان لیا کہ اس کا اطمینان اس مخصوص صورت کے تشکیل پا جانے ہی میں مضمر تھا تو کیا یہ بھی مان لینا پڑے گا کہ دیکھنے پڑھنے یا سننے کی تسکین بھی اسی صورت کے ادراک پر منحصر ہے۔

بعض حالتوں میں اس کا جواب اثبات میں دیا جا سکتا ہے۔ فرض کیجئے کہ آپ نے ایک پکا راگ سنا۔ گانے والا فن سے آگاہ تھا اور اس نے اصول موسیقی کی رو سے راگ کو بالکل صحیح پیش کر دیا۔ اب آپ بدقسمتی سے فن سے آگاہ نہیں تو شاید آپ اس کے حسن کو بھی نہ پا سکیں اور جب تک آپ اس حسن کو محسوس نہ کر لیں گے وہ کیفیات باطنی جو اس راگ سے مخصوص ہیں آپ پر طاری نہ ہو سکیں گے یا فرض کیجئے گانے والے کی آواز بھدی تھی تو وہ لطف حاصل نہ ہو سکا جو ایک شیریں آواز میں اسی راگ سے راگ ودّیا کے علم کے بغیر بھی ممکن تھا۔ پہلی صورت میں فن اور فن کار

کا کوئی قصور نہیں کیونکہ بھینس کے آگے بین بجانے والی بات تو ہر میدان میں ہوتی چلی آئی ہے اور دوسری صورت سے ظاہر ہوتا ہے کہ فن کی ہئیت محض اصول و قواعد کی عمومی پابندی ہی سے سب کچھ حاصل نہیں کر لیتی بلکہ اس پابندی کے علاوہ اسے بعض انفرادی خصوصیات کا مرہون منت بھی ہونا پڑتا ہے جن کے بغیر بات نہیں بنتی۔ ان انفرادی خصوصیات کا تعلق وسیلۂ اظہار سے بھی ہے اور مفہوم و معانی سے بھی۔ مثلاً ناسخ نے زبان و بیان اور عروض کے اعتبار سے بے داغ غزل کہی لیکن اس کی غزل وہ مقام حاصل نہ کر سکی جو غالب کی مطلع اور مقطع سے عاری غزل کو زبان کی ژولیدگی کے باوصف حاصل ہوا۔ اس کا جواب یہ ہوگا کہ ناسخ مفہوم و معانی کے اعتبار سے ایک پست مقام پر رک گیا ہے۔ لیکن یہی بات بعض دوسری جگہوں پر درست نہ ہوگی۔ مثلاً خطاطی یا اس کا مقابلہ موسیقی سے کیجئے تو کہنا پڑے گا کہ ناسخ کی آواز بھدی ہے اگرچہ وہ اصول پر پورا اترتا ہے لیکن غالب اصول سے لاپروا ہی کے باوصف ایک حسین آواز کا مالک ہے۔ لیکن یہ بات اس لئے غلط ہوگی کہ آواز کا حسن بہرحال وسیلۂ اظہار سے ایک قطعاً مختلف چیز ہے۔ یہ درست ہے کہ ہئیت کی خامی یا مفہوم کی خامی شعر کے مجموعی تاثر کو مجروح کرتی ہے لیکن یہ ایک بالکل دوسری بات ہے۔ اس مفہوم کو بعض مفکرین جن میں پیٹر، ایگزنڈر وغیرہ شامل ہیں، یوں پیش کیا ہے کہ فن کی عظمت کا انحصار معانی پر ہے لیکن اس کا حسن ہئیت سے متعین ہوتا ہے۔ یہ گویا مفہوم اور ہئیت کی ثنویت کا اقرار ہے اور اس کے لئے ادب میں بالخصوص ضرورت یوں محسوس ہوتی ہے کہ لفظ اپنی سہ گانہ (صوتی، معنوی، تلازماتی) حیثیتوں کے علاوہ شعر و ادب میں ایک مقصود

بالذات حیثیت بھی رکھتے ہیں۔ ایگزنڈر بالخصوص اس خیال کا موئد ہے کہ شعر میں لفظ صرف اس حد تک کار آمد نہیں کہ وہ ایک خیال یا ایک کیفیت کے لئے صوتی اشارہ ہے بلکہ لفظ خود اپنے باہمی رشتوں کے اعتبار سے مقصود فن ہیں۔ چنانچہ فن کا جمالیاتی مطالعہ محض اس کی خارجی ہیئت تک محدود ہے مفہوم و معانی کی دنیا ایک دوسری دنیا ہے۔ فن پر مفہوم و معانی کے اعتبار سے جو بحث ہوگی اس کا تعلق فن سے نہیں بلکہ اس علم سے ہوگا جس کی رو سے یہ بحث کی جائے مثلاً مذہب، اخلاق، سائنس، فلسفہ وغیرہ۔

موسیقی کی جو مثال اوپر دی گئی ہے اس سے دو پہلو سامنے آتے ہیں۔ ایک یہ کہ فن کا تاثر ہیئت کی تشکیل اور اس کے ادراک پر منحصر ہے اور دوسرے یہ کہ ہیئت میں وسیلۂ اظہار کے باہمی رشتوں کے علاوہ بھی وسیلۂ اظہار ایک حسن اپنے اندر رکھتا ہے۔ ایمن راگ کا حسن سُروں کے امتزاج پر منحصر ہے لیکن سروں کے اس امتزاج کو آواز کا بھدا پن مجروح کر سکتا ہے۔ شعر میں الفاظ کی جس مقصود بالذات کیفیت کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا ہے وہ اسی سے ملتی جلتی ایک چیز ہے اور اس کے ساتھ ہی ایک دوسری کیفیت بھی قابل غور ہے۔ آواز کے بعض روپ ایسے بھی ہیں جن میں چنچل پن، شوخی یا ابتذال کی ایک کیفیت ملتی ہے۔ یہ چنچل پن یا شوخی اور ابتذال سروں کے امتزاج میں نہیں بلکہ خود آواز میں مضمر ہوتے ہیں..... اسی طرح الفاظ کی اپنی ایک حیثیت ہے اور یہی حیثیت ان کے بعض امتزاجات کو حسین اور دلفریب اور بعض کو ناگوار بنا دیتی ہے اور اس حسن یا ناگواری میں معانی کو دخل نہیں ہوتا۔ اس لحاظ سے فن کی عظمت الفاظ کے غیر محتاط استعمال سے یقیناً مجروح ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں فن کی عظمت میں صرف

مفہوم و معانی ہی کو دخل نہیں ہئیت بھی اس پر اثر انداز ہوتی ہے.....

ہئیت کو فن کے اندرونی رشتوں سے متعلق کرنے کا مطلب صرف یہ نہیں کہ وسیلۂ اظہار ایک بے جان اور ساکت جامد چیز ہے۔ اگر یوں ہو تو وہ مفہوم و معانی کی حرکت کو کس طرح اپنی گرفت میں لے سکتا ہے۔ مفہوم ایک مسلسل متحرک ذہنی عمل سے ترتیب پاتا ہے کسی خیالی جذبے یا کیفیت کا تصور ساکن یا متحجر صورت میں ممکن ہی نہیں۔ اسے صرف ایک مسلسل ارتقائی عمل ہی کی صورت میں جانا جا سکتا ہے۔ اس حرکت کے اظہار کے دو طریقے ہو سکتے ہیں۔ ایک منطقی یا توضیحی، جس میں اصل حرکت مقصود ہوگی دوسرا عملی یا نمایندہ جس میں حرکت موجود ہوگی۔ فن وسیلۂ اظہار کے اس طریق استعمال کا نام ہے جو عملی یا نمایندہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس طرح ہئیت جو مفہوم و معانی کی خارجی اور مادی پیش کش کا نام ہے فن میں ایک متحرک صورت اختیار کر لیتی ہے یعنی ہئیتی اجزا یا اجزائے ترکیبی ایک سلسلے میں منسلک ہو جاتے ہیں اور ایک کڑی سے دوسری کڑی تک ایک مسلسل سفر جاری رہتا ہے موسیقی میں یہ حرکت بڑی واضح ہے لیکن بعض دوسرے فنون میں اس کا احساس ذرا مشکل ہی سے ہوتا ہے لیکن اس حرکت کا اظہار ممکن ضرور ہے مثلاً سنگ لرزاں میں حرکت کا احساس۔ اس طرح ہر فن کی ہئیت کے دو رخ ہیں۔ ایک اصول و قواعد کی جامد صورت دوسرے ان اصول و قواعد سے مرتب ہونے والی امتزاجی حرکت۔ پہلی صورت ہئیت کے خارجی رشتوں تک محدود ہے، مثلاً غزل میں وزن، ردیف قافیہ، زبان و بیان کی صحت صنائع و بدائع۔ لیکن غزل ہی کی ہئیت کے لئے "تغزل" ایک لازمی شرط ہے۔ غزل کی ہئیت کو اس وقت تک نہیں سمجھا جا سکتا جب تک تغزل کے

آداب سے آگاہی نہ ہو۔ غزل کی ہئیت کا خارجی وصف ایک متجرنوعیت کے حامل ہونے کے باعث بڑی آسانی سے آپ کی سمجھ میں آجاتا ہے۔ آپ اسے مختلف خانوں میں بانٹ کر ہر خانے میں اس کا انفرادی مطالعہ کر سکتے ہیں۔ لیکن "تغزل" ان اوصاف کے ساتھ ان اوصاف کے داخلی رشتوں کی حرکت کے اظہار کا نام ہے اور یہ حرکت محض تعریف سے سمجھ میں نہیں آسکتی۔ اس کے لئے مثال کی ضرورت ہے..... چنانچہ افسانے کی ہئیت کو آپ آغاز نقطۂ عروج اور انجام میں تقسیم کر کے دکھا سکتے ہیں لیکن وہ حرکت جو ان مرحلوں کے درمیان مستقل موجود رہتی ہے اور جسے آپ افسانویت کا نام دیتے ہیں یوں گرفت میں آنے والی نہیں۔ چنانچہ ہر فن کی ہئیت کا ایک داخلی پہلو ہے جو اس حرکت سے عبارت ہے جو مفہوم کی مسلسل ذہنی حرکت کا پرتو ہوتی ہے۔ غزل کا شعر وزن، ردیف قافئے کی پابندی کے باوصف تغزل کے بغیر غزل کا شعر نہیں بنتا۔ عام لفظوں میں شاید یہ کہنا ممکن ہو کہ تغزل کا تعلق براہ راست مفہوم و معانی سے ہے۔ لیکن تغزل موضوع کو ایک خاص انداز یا ایک خاص اسلوب سے پیش کرنے کا نام ہے اور ظاہر ہے کہ جب ہم انداز یا اسلوب پیش کش کی بات کرتے ہیں تو اس کا تعلق ہئیت سے ہے مفہوم سے نہیں۔ تقاضا یہ نہیں کہ ایک خاص قسم کا مفہوم پیش کیا جائے اور یہ جو کہا جاتا ہے کہ بعض مضامین ایک خاص صنف کے لئے مختص ہیں تو اس کا مطلب صرف یہ ہوتا ہے کہ بعض مضامین میں تاثر کے اعتبار سے ایک خاص صنف کو قبول کرنے کی زیادہ صلاحیت ہوتی ہے یا جب یہ کہا جاتا ہے کہ ہر موضوع اپنا انداز پیش کش ساتھ لے کر آتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ انداز ہی مطلوبہ تاثر کو پیش کرنے کی صلاحیت

رکھتا ہے یعنی ایک خاص ہئیت اس کے لئے موزوں ہے اور دوسری غیر موزوں۔ چنانچہ اگر ایک موضوع نثر کے لئے زیادہ موزوں ہے تو دوسرے کے لئے نظم کا چولا بہتر رہے گا اور ایک تیسرا موضوع غزل کا تقاضا کرتا ہوا نظر آئے گا۔ نثر میں جب آپ شاعری کریں تو بعض اوقات یوں محسوس ہوتا ہے کہ بھانڈ بادشاہ کی نقل اُتار رہا ہے اور اس کے برعکس نظم کی ظاہری ہئیت کی پابندی کے ساتھ موضوع کی نثریت اکثر ناگوار گزرتی ہے۔

فن کی مجرد ہئیت سے قطع نظر فن کار کا ذاتی اور انفرادی اسلوب ہئیت کی ایک تیسری صورت کو پیش کرتا ہے۔ آپ کے لہجہ میں ایک لوچ یا ایک طنطنہ آپ کی گفتگو کی ہئیت کو متعین کرتا ہے۔ اسی طرح ایک مخصوص صنف سخن یا ایک مصنف کا انفرادی لہجہ اسلوب کو متعین کرتا ہے۔ لہجے کے بھی دو رخ ہیں، ایک وہ جو آواز کی لہروں سے منضبط ہوتا ہے اور دوسرا آواز کے نشیب و فراز اور مضمون کی طبعی دلالتوں سے تعلق رکھتا ہے۔ اسلوب کی یہ تعریف اس اعتبار سے مبہم ہے کہ خود لہجہ ایک ایسا تصور ہے جو مزید وضاحت چاہتا ہے۔ جدید دور میں فن کے لئے حسی تصورات کی اساسی حیثیت کو کم و بیش تسلیم کر لیا گیا ہے۔ یہاں تک کہ اسلوب کی بحث میں الفاظ کے لسانی رشتوں یا فقروں اور جملوں کی ساخت کے اصولوں کو نظر انداز کر کے موجودہ نقاد اسلوب کو انہی حسی تصورات پر منحصر قرار دیتے ہیں۔ حسی تصور کی نوعیت بہ یک وقت خارجی اور داخلی ہے، ایک طرف اس کا رشتہ خارجی دنیا سے قایم ہے تو دوسری طرف اپنی ذات میں وہ ایک ذہنی عمل سے زیادہ کوئی حیثیت نہیں رکھتا۔ چنانچہ ہیئت کی مادی اور خارجی صورتوں کی تعین میں تصور کی صرف معروضی کیفیت ہی کار فرما نہیں ہوتی بلکہ

داخلی اور معنوی کیفیات بھی شامل ہوتی ہیں۔

فن میں ہئیت اور مواد کی تقسیم افہام و تفہیم کی حد تک ضروری سہی لیکن ہئیت کا ایک ایسا تصور جو معنوی رابطہ سے قطع نظر کر لے، ایک پوچ اور بے معنی تصور ہے۔

محمد حسن عسکری

ہئیت یا نیرنگِ نظر

نئے فن کار کا یہ حال ہے کہ ز ہر چہ رنگ تعلق پذیر و آزاد است۔ لیکن نہ تو اس میں بلند ہمتی کو دخل ہے نہ قلندری کو نہ یہ آزادی اسے روحانی بالیدگی دیتی ہے۔ کیونکہ زر پرستانہ اقدار نے ان بنیادی تعلقات کے مظاہر یعنی سماجی اداروں میں کھوٹ ملا دیا ہے۔ اپنے چاروں طرف ہر چیز اسے نیکی، صداقت اور حسن کے خلاف نظر آتی ہے ـــــ اور یہی فن کار کے معبود ہیں۔ ان حالات سے اس کی بیزاری کی انتہا یہ ہے کہ وہ ان چیزوں سے اپنے آپ کو الگ کرنے پر مجبور ہے جو اس کا موضوعِ سخن ہیں، جو اس کے فن کا سرچشمہ ہیں ـــــ یعنی انسانی اور اخلاقی تعلقات اس کی سماج میں جو اقدار رائج اور مقبول ہیں انھیں وہ مان نہیں سکتا اور اپنی اقدار سماج سے منوانے کی طاقت نہیں رکھتا۔ اس لئے وہ ہر اس چیز کو شبہ کی نظر سے دیکھتا ہے اور ہر اس چیز سے دور بھاگتا ہے جس کے متعلق کہا جاسکے کہ یہ اچھی ہے یا بری ہے، جھوٹی ہے یا سچی ہے۔ ایک اور مصیبت یہ ہے کہ

٭ اس مضمون کے صرف انھیں حصوں کو شامل کیا گیا ہے جو ہمارے موضوع سے متعلق ہیں۔

اپنی اقدار سے محبت کرنے کے باوجود وہ اتنا بے حس اور اتنا بے تخیل نہیں کہ ان اقدار کو لازمی طور پر سب سے فائق اور افضل سمجھے، اس لئے وہ کوشش کرتا ہے کہ جس طرح بن پڑے اخلاقی مسئلوں اور اقدار کے الجھیڑوں سے جان بچا کر نکل بھاگے اور اسے کسی چیز کے سچ یا جھوٹ، اچھائی یا برائی کے بارے میں سوالوں کا جواب نہ دینا پڑے ـــــ کیونکہ شاید وہ اپنے جوابوں سے بھی مطمئن نہیں ہو سکتا۔ ممکن ہے کہ یہ تشکک اور بے یقینی بہت سے لوگوں کو اخلاقی انحطاط معلوم ہوتا ہو لیکن اگر نئے فن کاروں میں بھیڑ بکریوں جیسی خود یقینی کی کمی ہے تو کم سے کم ایک آدمی کو اس پر ذرا بھی افسوس نہیں ہے۔

ان فن کاروں کے روحانی مسئلے اور ان کی بیزاری اپنی جگہ پر مسلّم لیکن اب ایک خالص فنّی مسئلہ پیدا ہوتا ہے۔ اخلاقی معیار چھوڑنے کو تو چھوڑ دیئے جائیں کوئی بات نہیں لیکن کسی نہ کسی معیار کے بغیر ـــــ یہ معیار شعوری ہو یا غیر شعوری اس سے بحث نہیں۔ فن پارے کی تخلیق کسی طرح ممکن ہے؟ فن پارے کے اجزا اور کل کے درمیان اور اسی طرح فن پارے اور اس سے متاثر ہونے والے آدمی کے درمیان کسی نہ کسی طرح کا تعلق کسی نہ کسی طرح کا رشتہ تو ہونا ہی چاہیئے اور ان رشتوں کا کوئی معیار بھی لازمی ہے۔ یہ مسئلہ نفسیاتی کیا معنی حیاتیاتی بھی بن سکتا ہے۔ لیکن فی الحال فن کار کے نقطۂ نظر سے دیکھتے ہوئے ہم اسے ایک بہت بڑا فنّی مسئلہ کہیں گے۔ یہ مسئلہ یوں حل ہوا کہ فن برائے فن کا نظریہ وجود میں آیا۔ یہاں بھی میں بڑے زور و شور سے اس بات سے انکار کروں گا کہ یہ نظریہ اخلاقی حیثیت سے انحطاط پرستانہ ہے۔ میں اوپر لکھ آیا ہوں کہ معمولی اخلاقی

تعلقات فن کار کے لئے کس طرح ناممکن ہو گئے تھے۔ یہ نظریہ اخلاقیات سے یکسر کنارہ کشی نہیں ہے بلکہ فن اور فن کار کے لئے ایک نئی اخلاقیات ڈھونڈنے کی کوشش ہے۔ یہ اخلاقیات نامکمل سہی، اس میں خامیاں سہی یہ الگ بات ہے۔ نیکی اور صداقت ایسے تصورات ہیں جن کے متعلق بحث کی جا سکتی ہے عقلی اصطلاحوں میں کافی کامیابی کے ساتھ انھیں بیان کیا جا سکتا ہے، اس کے علاوہ نیکی اور صداقت کے معیاروں کے قایم ہونے میں سماج کو بھی بہت دخل ہے اور ان معیاروں کی مادی شکلوں سے ہر آدمی کو روزانہ دوچار ہونا پڑتا ہے۔ یہ تصورات اجتماعی زیادہ ہیں اور ان کا انحصار بڑی حد تک ان کے تسلیم کئے جانے پر ہے۔ لیکن بحث و تمحیص اپنی بات منوانا یا دوسروں کی بات ماننا یہ سب چیزیں نئے فن کاروں کو مہمل اور بے معنی بلکہ شاید غیر اخلاقی معلوم ہوتی تھیں اس لئے اپنے فنی مسئلہ سے مجبور ہو کر انھیں اخلاقیاتی تثلیث کے تیسرے رکن یعنی حسن کی طرف جانا پڑا جو نسبتاً زیادہ انفرادی تصور ہے جس کا تعلق عقل کے بجائے اعصابی تجربے سے زیادہ ہے اور اس لئے اس کی حقیقت کا اعلان زیادہ وثوق اور زیادہ یقین کے ساتھ کیا جا سکتا ہے۔ پھر اس میں بحث کی بھی زیادہ گنجایش نہیں۔ فن کار کے لئے تمام دوسرے اخلاقی تعلقات مردہ ہو چکے ہیں۔ حسن وہ آخری تنکا ہے جس کا سہارا لئے بغیر اسے چارہ نہیں۔ اچھا حسن کا بھی ایک مسلّمہ معیار ہو سکتا ہے جسے ساری قوم یا ساری سماج مانتی ہو۔ لیکن ان فن کاروں کو ہر مسلّمہ چیز پر جھوٹے ہونے کا شبہ ہوتا ہے اس لئے وہ خود بھی کسی چیز کے قیام میں مدد دینے کو تیار نہیں اور نہ ایسی ذمہ داری لیتے ہیں۔ وہ مستقل اقدار کو ہی نہیں مانتے بلکہ اقدار کی اضافیت کے زیادہ قایل ہیں۔ لہٰذا وہ اپنی طرف سے حسن کا کوئی

مستقل معیار بھی پیش نہیں کرتے۔ بودیلیر ان بادلوں سے محبت کرتا ہے جو گزر جاتے ہیں۔ یعنی ان فن کاروں کا حسن وہ حسن ہے جس کی شکل وصورت متعین نہیں بلکہ جو بدلتا رہتا ہے۔ وہ حسن جو کوئی ازلی وابدی تصور نہیں بلکہ جو لمحاتی تاثر پر مبنی ہے۔

تو اب فن کا آخری معیار خالص جمالیاتی ہو گیا۔ ایک طرح زبان سے تو یہ فن کار ضرور یہ کہتے رہے کہ حسن اور صداقت ایک چیز ہے لیکن ان لفظوں کی تہہ میں ایک اور اضطراب پایا جاتا ہے۔ جب یونانی حسن، صداقت اور نیکی کو ایک وحدت بناتے تھے تو وہ حسن کے علاوہ باقی دوسرے ارکان پر بھی اتنا ہی زور دیتے تھے جس طرح وضعی رشتوں FORMAL RELATIONS کا توازن اور ہم آہنگی صداقت ہو سکتی تھی۔ اسی طرح صداقت کا تصور یا صداقت کے حصول کا لمحہ بجائے خود حسین ہو سکتے تھے۔ لیکن نئے فن کاروں کو یہ بے تابی رہی ہے کہ کسی طرح صداقت اور نیکی کے تصورات سے پیچھا چھڑایا جائے اور حسن کو ان سے بے نیاز بنایا جائے کیونکہ اس ہوسناک سماج میں یہ تصورات خالص اور بے میل رہ ہی نہیں سکتے۔ جب یہ فن کار حسن اور صداقت کے ایک ہونے کا نعرہ لگاتے ہیں تو ان کی خواہش یہ ہوتی ہے کہ کسی طرح صداقت اور نیکی پر غور کرنے یا ان کے معیار قایم کرنے کی ذمہ داری سے بچ جائیں۔ چنانچہ اس نعرہ کے باوجود کوشش یہ رہی ہے کہ آرٹ کو جمالیاتی طور پر تسکین دینے والے وضعی رشتوں کا مجموعہ بنا دیا جائے جس میں اخلاقی اور غیر جمالیاتی عناصر کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔ مطلب یہ کہ آرٹ کو ایسی معروضی حیثیت دی جائے کہ اس پر اخلاقی معیار عاید ہی نہ ہو سکیں۔ بالکل اسی طرح جس طرح ہم کسی

پیٹر یا پتھر کو اخلاقی اعتبار سے نیک یا بد نہیں کہہ سکتے بلکہ صرف اس کے وجود کو تسلیم کر لیتے ہیں۔ آخر آرٹ میں قطعی اور کلی معروضیت تو نفسیاتی اور حیاتیاتی اعتبار سے ممکن ہی نہیں جب تک انسان کیمیاوی اعتبار سے بالکل بدل نہ جائے یا فن پارہ فن کار کے پیٹ سے بچے کی طرح پیدا نہ ہونے لگے بہرحال ان فن کاروں کی انفرادیت پرستی اور داخلیت کے ساتھ ساتھ ان کے یہاں یہ رجحان بھی نظر آتا ہے کہ فن پارے کو زیادہ سے زیادہ معروضی چیز بنایا جائے جس کی بنیاد جمالیاتی اور وضعی اعتبارات پر قایم ہو اور جو حتی الوسع اخلاقی معیاروں سے آزاد ہو۔ میلارمے "خالص شاعری" کا نظریہ پیش کرتا ہے۔ ورلین کہتا ہے کہ شعر میں سب سے پہلے اور سب سے زیادہ موسیقی ہونا چاہیئے۔ اس کے علاوہ جو کچھ ہے وہ "محض ادب" ہے۔ مصوری میں تاثریت IMPRESSIONISM پیدا ہوتی ہے جو زندگی کو بحیثیت مجموعی نہیں دیکھنا چاہتی بلکہ محض ایک گریزاں تاثر ہی سے مطمئن ہو جاتی ہے اور اس لئے اس میں تکنیک ہی سب کچھ ہے۔ ناول میں فلوبیر آرٹ کی خود مختاری اور اسلوب کی فوقیت کا نعرہ بلند کرتا ہے اور آرٹ کو تقریباً ایک ایسے مذہب کی شکل دے دیتا ہے جو راہبوں جیسی قربانیاں اور ریاضتیں چاہتا ہے اس کے نزدیک موضوع کوئی اہمیت نہیں رکھتا جو کچھ ہے وہ طرزِ بیان ہے۔ ان لوگوں کے ساتھ ساتھ فطرت نگار بھی موجود ہیں جو آرٹ کے پرستار تو نہیں ہیں مگر انسان کا مطالعہ اتنی سخت معروضیت کے ساتھ کرنا چاہتے ہیں جیسے کوئی سائنس داں تجربے کی میز پر جانوروں کو چیر تا پھاڑتا ہے۔ ظاہر ہے کہ سائنس داں جو باتیں معلوم کرتا ہے وہ اخلاقی معیاروں کی زد میں نہیں آتیں۔ چنانچہ آرٹ پر سائنس کی معروضیت

عاید کرتے ہوئے درحقیقت فطرت نگاروں کی بھی کاوش یہی تھی ——
وہ غیر شعوری طور پر ہی سہی، کہ کسی طرح اخلاقی مسئلوں اور اخلاقی فیصلوں سے
بچا جائے۔ غرض یہ کہ اس دور کی ساری نظریہ بازی کا ماحصل یہ ہے کہ فن کار
اخلاقی جدوجہد سے تھک کر اور اپنی کامیابی سے مایوس ہوکر یہ چاہ رہے تھے
کہ حسن کے تصور کو نیکی اور صداقت کے تصورات سے الگ کر دیا جائے
کیونکہ ایماندارانہ فنی تخلیق کا کوئی اور راستہ انھیں نظر نہیں آرہا تھا لیکن
چونکہ نیکی اور صداقت اتنے اہم موضوعات ہیں کہ ان سے آنکھیں چرانا ممکن
نہیں اس لئے وہ اپنے سمجھانے کو یہ بھی کہتے رہتے تھے کہ حسن میں باقی دونوں
تصورات بھی شامل ہیں۔ ممکن ہے کہ ان تصورات کو ایک دوسرے سے
الگ کر دینا یا حسن کو سب سے افضل اور خود مختار سمجھنا ایسے زمانے
میں اور ایسی قوم میں فن کاروں کے لئے زیادہ نقصان دہ نہ ہو جہاں
سماج میں پوری ہم آہنگی ہو، لوگوں کے دلوں میں نیکی اور صداقت کا
تصور صاف ہو اور مضبوطی سے قایم ہو، فن کار کا رشتہ عوام سے مضبوط
ہو اور وہ ان سے برابر نئی زندگی حاصل کرتا رہتا ہو، اپنی قوم کی اقدار
اس کے خون میں بسی ہوں —— ایسی صورت میں حسن کے متعلق کوئی
ذہنی عقیدہ اس کے فن کو لنگڑا لولا نہیں بنا سکتا کیونکہ آرٹ کی تخلیق
بڑی حد تک غیر شعوری فعل ہے لیکن جب فن کار ایسے سماج میں رہتا
ہو جب ہم آہنگی کیا معنی ایک طبقہ دوسرے طبقے سے مصروف پیکار ہو
کوئی ایک مسلّمہ اور مصدّقہ نظام زندگی باقی نہ رہا ہو، جب فن کار کا عوام
بھی رابطہ باقی نہ رہا ہو اور وہ صرف اپنی روحانی طاقت سے کام لینے پر
مجبور ہو، جب وہ اخلاقی جنگ سے اکتا چکا ہو اور اخلاقی فیصلوں سے

خالف ہو ـــــ ایسے زمانے میں حسن کی خود مختاری اور آرٹ کی آزا
پر ایمان لانا گویا خیر تنکے پر تو نہیں ـــــــــ مگر تختے پر بیٹھ
بحرالکاہل کی سیاحت کے لئے نکلنا ہے لیکن یہاں یہ نہ بھولئے کہ فن
یہ سب خطرے ایک بلند تر اخلاقیات اور ایک بلند تر صداقت کے
مول لے رہا ہے.....

اچھا اب نئے فن کاروں کا ایک اور رجحان دیکھئے۔ اوپر میں
جن نظریوں کی طرف اشارہ کیا ہے ان کی رو سے ایک تکمیل یافتہ فن
اپنی اثر انگیزی کے لحاظ سے تو ایک معروضی اور جمالیاتی چیز بن گیا ا
اخلاقیات سے ماورا بھی ہو گیا لیکن اب مشکل آپڑی ہے موضوع کی
موضوع کی بجائے خود کوئی اہمیت ہو یا نہ ہو لیکن فن پارے کا کوئی موضو
تو ہونا لازمی ہے، خصوصاً ادب میں۔ اخلاقی راؤں یا خیالات کو خیر
الگ کر دیجئے لیکن کم سے کم جذبات یا محسوسات کو تو موضوع بن
ہی پڑے گا اس کے سوا چارہ ہی نہیں۔ لیکن جذبات سے متعلق ہو
ہی ہم پھر اخلاقی معیاروں کی دنیا میں داخل ہو جاتے ہیں۔ اس لئے ف
کے خیالات تو الگ رہے جذبات سے بھی بھڑکنے لگے، ویسے بھی وہ
جذبات کو مشکوک نظروں سے دیکھنے لگے تھے اور یہ سوال پوچھنے
تھے کہ یہ جذبات کیا اس قابل بھی ہیں کہ انھیں محسوس کیا جائے۔ کس
اخلاقی تصور کے بغیر انسان کا دماغ یا روح تو کیا حواسِ خمسہ بھی جواب د
جاتے ہیں، چنانچہ بیسویں صدی میں واقعی فن کار یہ محسوس کر رہا ہے
اس کے جذبات اور احساسات سب مردہ ہو چکے ہیں..... جو جذبا
باقی بھی ہیں ان کی قدر و قیمت کے بارے میں فن کا شک ہے جس طرح د

روں کی اقدار قبول کرنے سے انکار کرتا ہے اسی طرح اپنے جذبات دوسروں
ا اوپر ٹھونسنے سے ہچکچاتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ اپنے جذبات کی ذمہ داری
ی نہیں لینا چاہتا۔ معروضیت پر جو اتنا زور دیا گیا ہے اس کی ایک بڑی وجہ
ی ہے۔ جذبات سے گریز کا ایک دوسرا پہلو یہ ہے کہ فن کار کو اقدار کے
لق اپنے ماحول سے اتنا اختلاف ہے کہ وہ اپنے آپ کو اگر اوروں سے
ر نہیں تو الگ ضرور سمجھتا ہے۔ بلکہ کوشش کر کے اپنے آپ کو علیحدہ اور
لف رکھنا چاہتا ہے لیکن خواہش ایسی مجنونانہ شکل اختیار کرتی ہے کہ
بودیلیر لوگوں کے سامنے یہ دعویٰ کرتا ہے کہ میں بچے ابال ابال کر
تا ہوں۔ فن کار دوسرے مبتذل انسانوں سے کسی بات میں بھی مشابہت
ں رکھنا چاہتا، اگر دوسروں کے اندر جذبات ہیں تو اس کے اندر بالکل
ں، ہونے چاہئیں۔ اسے دیوتاؤں کی طرح ان چیزوں سے بالا و برتر
چاہیئے اور کسی چیز سے متاثر نہیں ہونا چاہیئے اور اگر وہ متاثر ہوتا بھی
یا اس کے اندر جذبات ہیں بھی تو کم سے کم دوسروں پر اس کا اظہار
ا نہ ہونے پائے۔

جذبات سے اس گھبراہٹ کے دو حل تلاش کئے گئے، ایک تو یہ
ئے اور مبہم جذبات ڈھونڈے جائیں جنھیں آج تک کسی نے محسوس
نہ کیا ہو اور انھیں معمے کی شکل میں پیش کیا جائے تاکہ مبتذل عوام
ہرا اپنے سے متعلق ہونے کا شبہ ہی نہ کر سکیں، یہ تو ہوا ورلین اور
ے کا نقطۂ نظر، دوسری طرف یہ کوشش بھی ہوئی کہ کسی طرح موضوع
نی ہی سے چھٹکارا حاصل کیا جائے۔ چنانچہ یہ نظریہ پیش کیا گیا کہ شعر
ی موسیقی کی طرح مناسبات سے آزاد ہونا چاہیئے۔ موسیقی میں مختلف

سروں کو سنتے ہوئے ہمیں یہ یاد نہیں آتا کہ یہ آواز تیتر کی ہے یا بٹیر کی۔ ہم انھیں صرف آواز کی حیثیت سے سنتے ہیں اور آوازوں کے حسن ترتیب اور آہنگ سے محظوظ ہوتے ہیں۔ یہی کیفیت شعر میں بھی ہونی چاہیئے۔ شعر پڑھتے ہوئے ہمارا ذہن معنی کی طرف نہ جائے بلکہ آواز ہی سے ہماری پوری تسلی ہو جائے۔ افسانے یا نثر کو معنی سے آزاد کرانے کی کوشش فلوبیر نے کی۔ اس کے خیال میں وہ زمانہ تو ہوا ہوا جب بڑا ادب پیدا ہو سکتا تھا۔ ہمارا زمانہ اتنا مبتذل گندا اور بدہیئت ہے کہ حسن سے اس کا میل ہو ہی نہیں سکتا۔ لیکن چونکہ نئے ادیب کا موضوع اس زمانے کے علاوہ کوئی اور زمانہ ہو بھی نہیں سکتا اس لئے اس کے لئے صرف یہ چارہ کار ہے کہ اپنے فن اور طرزِ تحریر کے زور سے اپنے موضوع کی گندگی اور بدصورتی دور کرے۔ ورنہ کم سے کم اسے بے اثر بنا دے۔ اس صورت میں موضوع کی بذاتِ خود کوئی اہمیت باقی نہیں رہتی، جو کچھ ہوا وہ طرزِ تحریر ہوا۔ تو کیا یہ ممکن نہیں کہ موضوع کے بغیر صرف طرزِ تحریر کی مدد سے ایک فن پارہ تخلیق کیا جا سکے؟

یہ کوشش سرے سے لایعنی ہے خصوصاً ادب میں۔ موسیقی یا مصوری میں تو پھر بھی کسی حد تک فن پارے کو جمالیات کے اندر محدود رکھنا ممکن ہے کیونکہ آوازوں، لکیروں اور رنگوں کو کچھ نہ کچھ خود مختارانہ معروضی حیثیت حاصل ہے لکیروں کو اس طرح ترتیب دیا جا سکتا ہے کہ چاہے ان سے کوئی بڑا فن پارہ تشکیل نہ پائے لیکن وہ ترتیب بجائے خود ہماری جمالیاتی تسکین کر دے اور ہم اس کے بعد کسی اور قسم کا سوال نہ پوچھیں۔ لیکن لفظ اس طرح آزاد اور خود مختار نہیں ہیں جس طرح لکیریں یا آوازیں۔ لفظ خالص آواز نہیں ہیں

نہ وہ فطری ہیں بلکہ انسان کی ایجاد ہیں اور ایک خاص مقصد کے تحت ایجاد کئے گئے ہیں۔ لفظ تو علامتیں ہیں، وہ ہمارے ذہن کو ایک خاص تصور اور ایک خاص معنی کی طرف لے جاتے ہیں۔ لفظوں کو "خالص" بنانے کے لئے ہمیں ان کے مقصد کو نظر انداز کرنا پڑے گا اور اس کے بعد لفظوں اور آوازوں میں کوئی امتیاز ہی باقی نہیں رہ جائے گا۔ یعنی ادب موسیقی میں مدغم ہو کر غائب ہو جائے گا۔ تو جہاں تک ادب کا تعلق ہے اگر ادب کو اپنی ہستی برقرار رکھنی ہے تو وہ موضوع اور معنی سے پیچھا نہیں چھڑا سکتا معنی کے بغیر ادب پارہ محض گولر کا پھول ہے۔

یہ چیز تو خیر عملی طور پر ناممکن تھی لیکن یہ طے پا گیا کہ فن پارے میں اصل چیز اسلوب یا طریقہ کار ہے۔ چنانچہ فن کاروں نے ہئیت کی پرستش شروع کر دی اور اس میں اتنا غلو ہوا کہ پال ویلیری (PAUL VALERY) نے آخر یہ کہہ دیا کہ فن کار کی جدوجہد کا ماحصل طریقہ کار کی تلاش ہے۔ طریقہ کار مل جائے تو اس کے بعد اگر وہ فن پارے کی تخلیق نہ بھی کرے تب بھی کوئی ہرج نہیں۔ اب فن کار نہ تو جذبات ڈھونڈتا ہے نہ موضوعات نہ اور کچھ، بلکہ صرف ہئیت۔ یہی ایک چیز ہے جس کی اسے دھن ہے۔ یوں اگر اس سے ہئیت کی تعریف پوچھی جائے تو وہ خالص جمالیاتی اوصاف بتائے گا کہ وضعی حسن کے لئے اجزا اور کل کی ہم آہنگی ضروری ہے۔ لیکن جب وہ ہئیت کا نام لیتا ہے تو نہ معلوم اس سے کیا کیا چیزیں مراد ہوتی ہیں۔ گویا ہئیت پورے فن پارے کی قایم مقام ہے۔ ہئیت اس کی نظروں میں ایک ایسا اسم اعظم بن گئی ہے کہ یہ مل گیا تو سمجھئے کہ سب کچھ مل گیا ـــــ جذبات بھی، تخیلات بھی، موضوعات بھی۔ اور مزا یہ کہ

فن کار یہ کبھی تسلیم نہیں کرے گا کہ وہ ہئیت کے تصور میں اتنے عناصر شامل کرتا ہے بلکہ ہیئت کے خالص جمالیاتی تصور پر اڑا رہے گا۔

لیکن نظریاتی حیثیت سے نہیں بلکہ عملی اعتبار سے غور کریں تو کیا واقعی ہئیت کا یہ تصور کہ ہئیت صرف جمالیاتی تسکین پہنچانے والے وضعی رشتوں کا نام ہے کسی طرح حقیقی ہو بھی سکتا ہے؟ خاص طور پر ادب میں. موسیقی کے ٹکڑے میں تو خیر آوازوں کو ترتیب دے کر حسین ہئیت پیدا کی جا سکتی ہے لیکن پانچ سو صفحے کے ناول میں آوازوں کا باہمی رشتہ کس طرح قایم کیجئے گا اور ایسا نقش کس طرح وجود میں لائیے گا جس میں نشو و نما کی کیفیت نظر آئے اور جو شروع سے آخر تک محفوظ کر سکے. بفرضِ محال اگر ایسا ہو بھی گیا تو اس فن پارے کو آپ ادب کہیں گے یا موسیقی؟ ادب میں ایک بڑی پابندی یہ ہے کہ معنی کو آپ لفظوں سے خارج نہیں کر سکتے اس لئے ادب میں آپ کو دو قسم کی ترتیب کرنی پڑے گی اور دو نقشے بنانے پڑیں گے۔ ایک تو لفظوں کی ترتیب آواز کے لحاظ سے، دوسری ترتیب معنی کے لحاظ سے۔ تو گویا ادب پارے میں دو ہئتیں ہوں گی، ایک مادی، دوسری معنوی. جیسا میں نے ابھی کہا تھا آوازوں کی ترتیب کا سلسلہ پانچسو صفحے تک جاری نہیں رکھا جا سکتا. لیکن معنوی ہئیت اس کی متحمل ہو سکتی ہے۔ لہٰذا ادب پارے میں مجبوراً مادّی ہئیت کا انحصار معنوی ہئیت پر ہوگا. لیکن معنی کا تصور اقدار کے تصور کے بغیر ہو ہی نہیں سکتا. معنی کی ترتیب کے لئے صرف حسن اور بدصورتی کے معیاروں سے کام نہیں چلے گا، اس میں نیکی اور بدی، سچ اور جھوٹ کے تصورات کا دخل بھی لازمی ہوگا تو جس چیز سے بچکر بھاگے تھے اس سے پھر دوچار ہونا پڑا۔ فن کار چاہے یا نہ چاہے اخلاقیات کا جوا اس کی گردن

پر رکھا ضرور رہے گا..... ہئیت کی تکمیل کے لئے اخلاقیات یوں اور بھی ضروری ہے کہ فطرت میں ہر ہئیت کا مقصد ہوتا ہے، ہر چیز کی شکل حیاتیاتی قانونوں کی پابند یا ان سے ہم آہنگ ہوتی ہے چنانچہ فن پارے میں بھی معنوی ہئیت بغیر کسی اخلاقی تصور کے ممکن نہیں (جوئس جو جمال پرستی کا قایل ہے اسے بھی لیکی اور صداقت کے تصور کی تلاش ہے! اور ایزرا پاونڈ نے اس پہلو پر اتنا زور دیا ہے کہ اس کے خیال میں ہئیت آرٹ کے لئے سرے سے ضروری ہی نہیں)

ہئیت آرٹ کے لئے لازمی ہو یا نہ ہو بہر حال خالص جمالیاتی ہئیت ادب میں بالکل بے معنی چیز ہے۔ ایک ایسا سراب ہے جس میں ذرا بھی اصلیت نہیں، اس کا حصول اسی قدر ممکن ہے جتنی پریوں سے ملاقات۔ ہئیت کی جستجو نے فلوبیر کو جس طرح ناکوں چنے چبوائے ہیں وہ بھی عبرتناک چیز ہے۔ وہ پھر بھی اصرار کرتا رہا کہ ہم جیسے دوسرے درجے کے آدمیوں کے لئے تو اس کے سوا اور کوئی چارہ نہیں کہ آرٹ یا طرز بیان کا سہارا لیں۔ چنانچہ آرٹ کی دھن میں اس نے اپنے آپ کو ایسے ایسے درد اور کرب میں مبتلا کیا ہے کہ بلبلا بلبلا اٹھا ہے..... فلوبیر خوب جانتا تھا کہ اس کے اندر توانائی اور تخلیق کی قوت پیدا کرنے کے لئے جس چیز کی ضرورت ہے وہ طرز بیان نہیں بلکہ زندگی کے ایک نئے تصور، اخلاقیات کے ایک نئے معیار کی ہے اپنے دل پسند موضوع کا انتظار یہی معنی رکھتا ہے کہ اسے ایک نئے نظام اقدار کی جستجو تھی..... وہ ہمیشہ ایک نئی معنویت کی تلاش میں رہا لیکن جو وجوہات میں نے اس مضمون کے شروع میں بیان کر دی ہیں ان کی بنا پر اسے یہ جرأت نہیں ہو سکی کہ یہ بات تسلیم کر لے۔ اسے

جستجو تھی نئی اخلاقیات کی اور وہ اپنے آپ کو سمجھاتا ہی رہا کہ مجھے آرٹ کی ضرورت ہے۔ یہی کمزوری اس کی ساری روحانی اذیتوں کی جڑ ہے۔

یہی حال کم و بیش اور فن کاروں کا بھی ہے، ہئیت کے پردے میں دراصل وہ معنویت ڈھونڈ رہے ہیں۔ صنعتی دور کی زندگی بے شکل اور بے ہئیت زندگی ہے، اس کے اجزا اور کُل کے درمیان نامیاتی ربط باقی نہیں رہا۔ زندگی اور جن چیزوں پر زندگی مشتمل ہے ان کا کوئی مقصد متعین نہیں رہا۔ چنانچہ ان سب کی معنویت مدھم پڑتی جا رہی ہے۔ جب تک زندگی میں مقصد، معنویت، ہم آہنگی اور ہئیت باقی تھی فن کار کو شعوری طور پر ان چیزوں کے لئے کاوش نہیں کرنی پڑتی تھی لیکن آج جب یہ چیزیں غائب ہیں اور فن کار اپنے اندر اتنی طاقت نہیں پاتا کہ سماج میں انھیں دوبارہ واپس لا سکے تو وہ لامحالہ آرٹ کی طرف مڑتا ہے اور وہاں ان سب کا نعم البدل حاصل کرنا چاہتا ہے۔ چونکہ فن پارے میں وہ ہم آہنگی اور ہئیت پیدا ہو جاتی ہے جو زندگی میں مفقود ہے اس لئے وہ فن پارے کو زندگی سے الگ حقیقت سمجھتا ہے اور زندگی کی اقدار کو آرٹ پر عاید نہیں کرنا چاہتا۔ چونکہ ماحول اسے اقدار کا کوئی معیار، زندگی کا کوئی مقررہ سانچا مہیا نہیں کرتا اس لئے وہ فن پارے کی تخلیق اور اس کے اجزا کی ترتیب کے اصول جمالیات سے مانگتا ہے..... موجودہ زمانے کا آرٹ صرف زندگی کا نعم البدل ہی نہیں ہے بلکہ زندگی اور زندگی کی معنویت کی جستجو بھی ہے۔

یوں تو یہ بات ہر آرٹ کے متعلق کہی جا سکتی ہے لیکن نئے آرٹ کے متعلق خاص طور پر، اور اس حیثیت سے یہ آرٹ ایک عظیم الشان اہمیت رکھتا ہے کیونکہ زندگی کی تلاش کے دوسرے ذرائع زیادہ کارآمد ثابت

نہیں، ہوئے ہیں اور انسان کو معنویت ڈھونڈ کر دینے کا فریضہ فن کاروں کے سر آ پڑا ہے.....

آخر میں ایک نظر نفسیات اور ہئیت کے تعلق پر بھی ڈالتے چلیں۔ نئی نفسیات کے وجود میں آنے سے فن کاروں کو یہ امید بندھی تھی کہ شاید اس کی مدد سے وہ اخلاقیات سے چھٹکارا پا سکیں۔ خیر، نئی نفسیات ہمیں اخلاقیات سے تو آزاد کر سکتی ہے کیونکہ اگر ہم انسان کو نفسیاتی مرکبات یا جبلتوں کا کھلونا مان لیں تو اپنے افعال کی ذمہ داری اس پر باقی نہیں رہتی اور جب انسان خود مختار نہیں رہا تو اخلاقی معیاروں کا سوال بھی پیدا نہیں ہوتا۔ لیکن نفسیات، اخلاقیات کے ساتھ ساتھ ہئیت کو بھی ختم کر دیتی ہے کیونکہ نفسیات صنعتی دور کی بے شکل زندگی کو اور بھی بے شکل بنا دیتی ہے۔ نفسیات کے نزدیک انسان ایک عمل ہے جو موت کے وقت تک بے رکے جاری رہتا ہے۔ اس عمل کی بہت سی شاخیں ہیں، سوچنا، محسوس کرنا وغیرہ وغیرہ۔ چونکہ نفسیات، اخلاقیات سے ماورا ہے اس لئے اس عمل کا کوئی مقصد بھی نہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ اس عمل کا ہر لمحہ دوسرے لمحوں سے بالکل مختلف اور انوکھا ہے۔ اس لئے آپ ان لمحوں کو کسی نقش کی شکل میں ترتیب نہیں دے سکتے۔ اس عمل میں کسی قسم کا آہنگ نہیں ملتا یہی عمل آپ کا موضوع ہے۔ اب آپ کے موضوع میں نہ تو کوئی آہنگ ہے نہ اس کی کوئی شکل ہے اور اخلاقیات کی مدد آپ لینا چاہتے ہیں تو بتلایئے کہ اس صورت میں آپ کے فن پارے کو ہئیت کیسے حاصل ہو سکتی ہے ادب میں مکمل تاثریت تو ممکن ہی نہیں۔ یا ممکن ہے تو صرف اس طرح کہ ہئیت اور ترتیب کا کوئی نشان نہ ہو، آپ مجبور ہیں کہ اس عمل میں سے

ایک ٹکڑا کاٹیں۔ لیکن یہ ٹکڑا کہاں سے شروع ہوا اور کہاں ختم ہوا، اس میں نہ تو جمالیات آپ کی مدد کر سکتی ہے نہ نفسیات۔ جب آپ ایک خاص جگہ سے شروع کریں گے اور ایک خاص جگہ ختم کریں گے تو فوراً ایک چیز کو دوسری چیز پر ترجیح دینے کا، اقدار کا، اخلاقی معیاروں کا سوال پیدا ہو جائے گا۔ آرٹ کیا معنی زندگی کے کسی شعبے میں بھی اخلاقیات کی آمیزش کے بغیر خالی نفسیات کارآمد نہیں ہو سکتی۔ اخلاقیات کے بغیر نفسیات کے کوئی معنی ہی نہیں ہیں جو لوگ اس حقیقت پر نظر نہیں رکھتے اور احتیاط سے کام نہیں لیتے وہ غیر جانبداری کے باوجود صنعتی اخلاقیات کا شکار ہو جاتے ہیں۔ .... صنعتی اخلاقیات سے بچ بھی جائیں تو بھی کسی نہ کسی اخلاقیات کا سہارا لئے بغیر کام نہیں بنتا۔ SURREALISTS نے کوشش کی تھی کہ خالص نفسیاتی آرٹ پیش کیا جائے جو بالکل غیر شعوری ہو اور اخلاقیات کا پابند نہ ہو لیکن اپنی تخلیقات میں معنی پیدا کرنے کے لئے انھیں بھی مارکسیت کی ضرورت پڑی۔

غرض یہ کہ جمالیات ہو یا نفسیات، کوئی چیز فنکار کو اخلاقی ذمہ داری سے آزاد نہیں کر سکتی۔ اس کا کام حسن کی تخلیق ضرور ہے مگر نیکی اور صداقت سے قطع تعلق کر کے وہ حسن کو بھی نہیں پا سکتا۔ ہئیت کا افسانہ گڑھ کے فن کاروں نے اخلاقیات سے نکل بھاگنے کی تو بہتیری کوششیں کیں لیکن گھوم گھام کے انھیں پھر وہیں آنا پڑا جہاں سے چلے تھے۔

بحرالفصاحت نجم الغنی

تیسرا موتی، شعر کی تعریف میں

شعر کے معنی لغت میں جاننے کے ہیں اور اصطلاح میں اس کلام موزوں کا نام ہے جو اوزان مقررہ میں سے کسی وزن پر ہو اور مقفیٰ ہو اور بالقصد موزوں کیا گیا ہو۔ پس یہاں سے معلوم ہوا کہ اگر ایک کلمہ کسی رکن کے وزن پر ہو یا کلام ہو مگر موزوں نہ ہو یا کلام موزوں ہو مگر مقفیٰ نہ ہو یا کلام موزوں مقفیٰ بالقصد موزوں کیا گیا ہو۔ وہ اصطلاح کے موافق شعر نہیں ہے۔ اور شاعر کے لغوی معنی جاننے والے کے ہیں اور اصطلاح میں اس شخص کو کہتے ہیں جو برائی بھلائی، بحر و وزن، و تقطیع و قافیہ وغیرہ لوازم شعر کو جانتا ہو۔ پس جو شخص ان لوازم شعری سے خبردار نہ ہوگا گو طبع موزوں رکھتا ہو اس کو شاعر نہ کہنا چاہیئے۔ حالی اپنی کلیات کے مقدمے میں لکھتے ہیں کہ شعر کے لئے وزن ایک ایسی چیز ہے جیسے راگ کے لئے بول۔ جس طرح راگ فی حد ذاتہ الفاظ کا محتاج نہیں۔ اسی طرح نفس شعر وزن کا محتاج نہیں البتہ وزن کی شرط نظم کے لئے ہے۔ قدیم عرب کے لوگ یقیناً شعر کے یہی معنی سمجھتے تھے۔ جو شخص معمولی آدمیوں سے بڑھ کر کوئی موثر اور دلکش تقریر کرتا تھا اسی کو شاعر جانتے تھے۔ جاہلیت کی قدیم شاعری میں زیادہ تر اسی قسم کے برجستہ اور دلآویز فقرے اور

مثلیں پائی جاتی ہیں جو عرب کی عام بول چال سے فوقیت اور امتیاز رکھتی تھیں۔ یہی سبب تھا کہ جب قریش نے قرآن مجید کی نرالی اور عجیب عبارت سنی تو جنہوں نے اس کو کلام الٰہی نہ مانا تو وہ رسول خدا صلی اللہ علیہ وسلم کو شاعر کہنے لگے حالانکہ قرآن شریف میں وزن کا مطلق التزام نہ تھا۔ محقق طوسی اساس الاقتباس میں لکھتے ہیں کہ عبری اور سُریانی اور قدیم فارسی میں شعر کے لئے وزن حقیقی ضرور نہ تھا، سب سے پہلے وزن کا التزام عرب نے کیا ہے۔ قافیہ بھی ہمارے یہاں شعر کے لئے ایسا ہی ضروری سمجھا گیا ہے جیسے کہ وزن۔ مگر درحقیقت وہ بھی نظم ہی کے لئے ضروری ہے نہ شعر کے لئے، اساس میں لکھا ہے کہ یونانیوں کے یہاں قافیہ بھی مثل وزن کے ضروری نہ تھا۔ الغرض وزن اور قافیہ جن پر ہماری موجودہ شاعری کا دارومدار ہے اور جن کے سوا اس میں کوئی کوئی خصوصیت ایسی نہیں پائی جاتی جس کے سبب سے شعر کا شعر پر اطلاق کیا جا سکے۔ یہ دونوں شعر کی ماہئیت سے خارج ہیں۔ اسی لئے زمانۂ حال کے محقق شعر کا مقابل جیسا کہ عموماً خیال کیا جاتا ہے نثر کو نہیں ٹھہراتے بلکہ علم و حکمت کو ٹھہراتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ جس طرح حکمت کا نام براہ راست یہ ہے کہ ہدایت کرے، تحقیقات میں مدد پہنچائے اور روشن کرے عام اس سے کہ کوئی اس سے محظوظ یا متعجب یا متاثر ہو یا نہ ہو اسی طرح شعر کا کام براہ راست یہ ہے کہ فی الفور لذت یا تعجب یا اثر پیدا کر دے عام اس سے کہ حکمت کا کوئی مقصد اس سے حاصل ہو یا نہ ہو اور عام اس سے کہ نظم میں ہو یا نثر میں۔ حالی نے یہاں انتہا درجے کی غلطی کی ہے اور اپنے معتقدوں کو غلطی میں ڈالنے کا کام کیا ہے۔ اس لئے کہ جن لوگوں نے یہ

کہا ہے کہ شعر کے لئے وزن شرط نہیں وہ اہل منطق ہیں۔ اور اساس الاقتباس کا جو حوالہ دیا ہے وہ بھی فن منطق ہی میں ہے۔ منطقین کی اصطلاح میں شعر اور چیز ہے اور شعر کے نزدیک شعر اور چیز ہے۔ پس حاکی نے نافہمی سے منطقین کی تعریف کو شاعروں کی تعریف کے مبحث میں داخل کر دیا ہے۔ محقق طوسی نے اساس الاقتباس میں بطور منطقیوں کے شعر کی تعریف کی ہے کیونکہ یہ کتاب ہی منطق میں لکھی ہے اور معیار الاشعار میں شعر کی تعریف اسی طرح کی ہے۔ جو عرف جمہور میں مشہور ہے اور وہ یہ ہے کہ شعر کلام موزوں مقفیٰ کا نام ہے کیونکہ یہ کتاب فن عروض میں لکھی ہے۔ پس منطقیوں کے نزدیک وزن شعر کی ماہیت میں معتبر نہیں ان کے نزدیک جو کلام قضایائے تخییلیہ سے بنے وہ شعر ہے۔ وزن کا ہونا اس میں ضروری نہیں۔ چنانچہ شیخ بوعلی سینا "کتاب شفا" کی بحث منطق میں فرماتا ہے " لا نظر للمنطقی فی شئی من ذلک الافی کونہ کلاما مخیلا" یعنی منطق کی نظر وزن اور قافئے کی طرف نہیں، اس کے نزدیک تو یہ چاہیئے کہ وہ کلام مخیل ہو۔ اور دوسری جگہ کہتا ہے " انما ینظر المنطقی فی الشعر من حیث ہو مخیل" یعنی وہ شعر میں اس حیثیت سے فکر و غور کرتا ہے کہ وہ کلام مخیل ہے۔ اور رازی نے شرح عیون الحکمۃ میں فرمایا ہے "ان نظر فیہ من حیثیت انہ یفید مخیلا قائما مقام التصدیق والترغیب فذلک ہو المنطق۔ بلکہ محقق طوسی نے خود اساس میں دونوں اصطلاحوں کے فرقوں کو کھول دیا ہے اس طرح کہ شعر در عرف منطقی کلام مخیل ست و در عرف متاخران کلام موزوں مقفیٰ۔ اور دوسری جگہ لایا ہے مادہ شعر سخن ست وصورتش نزدیک متاخران وزن و قافیہ و نزدیک منطقیان

تخیل۔ اور پھر کھول کر اساس میں یوں کہی ہے "نظر منطقی خاص ست بہ تخئیل و وزن را ازان جہت اعتبار کنند کہ بوجہے اقتضائے تخئیل وضاعت منطق باحث بالذات از تخئیل شعرست و بالفرض از دیگر احوال۔ یہ تو شعر منطقی کی نسبت تھا دیکھو شعر متعارف کی نسبت اساس میں کیا کہا ہے "بحسبِ ایں عرف ہر سخن راکہ ورنے و قافیتے داشتہ باشد خواہ آن سخن برہانی باشد خواہ خطابی خواہ صادق خواہ کاذب و اگر ہمہ توحید خالص یا ہذیانات محض باشد آنرا شعر خوانند و اگر از وزن و قافیہ خالی باشد اگرچہ مخیل بود آنرا شعر نخوانند" اور مخیلات وہ باتیں ہیں کہ جب نفس کو پہنچتی ہیں تو وہ ان کی تاثیر سے کسی چیز کی طرف راغب ہو جاتا ہے یا اس سے نفرت کرنے لگتا ہے بغیر غور و فکر کے کیونکہ نفس رغبت یا دہشت سے منفعل ہو جاتا ہے اور تخئیل کا اثر بمقابلے تصدیق کے نفس پر جلد پڑتا ہے کیونکہ اس میں تعجب صدق سے زیادہ ہوتا ہے کیونکہ یہ لذیذ ہے اور مخیلات کئی طرح کے ہوتے ہیں کبھی سچے ہوتے ہیں کبھی جھوٹے ہوتے ہیں کبھی متخیل ہوتے ہیں کبھی ممکن ہوتے ہیں اور نفس میں ان کے اثر سے یا انبساط پیدا ہو جاتا ہے یا انقباض اور اکثر ایسا ہوتا ہے کہ مخیلات کی تاثیر تصدیق سے زیادہ ہوتی ہے اگرچہ اس کے ساتھ تصدیق نہیں ہوتی اور منطقین نے شعر کے لئے یہ بات شرط کی ہے کہ کلام قانونِ لغت کے مطابق ہو اور اس میں ایسے اعلیٰ درجے کے استعارے اور عمدہ تشبیہیں ہوں کہ نفس میں ان کی وجہ سے تاثیر عجیب اور انفعال غریب پیدا ہو کر فرحت یا رنج و غم آجائے۔ اسی لئے قضایائے شعریہ میں اولیات صادقہ کا استعمال جایز نہیں

اور اولیات صادقہ سے مراد ایسے قضایا ہیں کہ عقل ان قضایا کا تصور کرتے ہی ان کے قطعی ہونے کا حکم لگا دیتی ہے کسی دوسری چیز کی طرف محتاج نہیں ہوتی جیسے کُل بڑا ہے جز سے، بلکہ شعر میں مخیلات کاذبہ کا استعمال مستحسن ہے جس شعر میں مخیلات صادقہ کا استعمال ہوتا ہے وہ بے مزہ ہوتا ہے..... لیکن یہ قاعدہ اکثری ہے نہ کلّی۔ اس لئے کہ بعض نظم باوجود صدق مقدمات کے استعاروں اور برجستہ تشبیہوں کی وجہ سے نفس میں تاثیر اور لذت پیدا کرنے میں مخیلات کاذبہ سے کم نہیں ہوتی۔

بہرصورت جمہور کے نزدیک شعر میں وزن اور قافیہ دونوں معتبر ہیں صرف تخئیل ہی کافی نہیں۔ پس جو شخص وزن حقیقی اور قافیہ رکھتا ہو، خواہ اس کی ترکیب بُرہانیات سے ہو یا جدلیات سے یا خطابیات سے یا مغالطات سے یا مخیلات سے یا ہذیانیات سے وغیرہ وغیرہ وہ شعر ہے اور تخئیل ذات شعر میں معتبر نہیں۔ اسی لئے شعر کی تعریف کلام موزوں مقفیٰ کے ساتھ کرتے ہیں نہ کلام مخیل موزوں مقفیٰ کے ساتھ اور وزن (واو کے فتحہ زائے ہوز کے سکون سے) مراد ہے اس ہئیت سے جو نظام ترتیب حرکات و سکنات اور ترتیب حروف اور تناسب عدد حروف اور مقدار کے تابع ہو ایسے نہج پر کہ نفس اس سے ایک خاص قسم لذت کا ادراک کرے، اس ادراک کو "ذوق" کہتے ہیں۔ میزان الوافی میں محمد سلیم بن عظیم جعفری نے کہا ہے کہ بعض کے نزدیک وزن ہئیت ذوق کا نام ہے جو ذہن مستقیم میں حاصل ہوتی ہے ترتیب ارکان موضوعہ سے اور نتیجہ دونوں تعریفوں کا ایک ہے۔ تناسب عدد سے مراد یہ ہے کہ ارکان مصرعوں کے مساوی ہوں۔ پس چار رکن والا مصرعہ تین رکن والے مصرعہ کے ساتھ

موزوں نہ سمجھا جائے گا اور مقدار کے تناسب سے یہ مراد ہے کہ ارکان باہم مقدار حروف میں متناسب و متقارب ہوں۔ پس جو مصرعہ تین مفعولن پر مشتمل ہو وہ اس مصرعہ کا جو تین مستفعلن پر مشتمل ہو متحد الوزن نہ ہوگا۔ لیکن سالم اپنے مزاحف کے ساتھ جیسے فعولن اور فعولان۔ اسی طرح ایک مزاحف دوسرے مزاحف کے ساتھ مثلاً فعول اور فعل تناسب معتبر سے خالی نہیں اور چونکہ طبیعتیں مختلف ہوتی ہیں اس لئے اوزانِ شعر بھی قوموں میں مختلف طور پر ہوتے ہیں اور ہر موزوں کسی وجہ سے مخیل ہوتا ہے اور اک طرح کی تاثیر پیدا کرتا ہے۔ مگر یہ ضروری نہیں کہ ہر کلام مخیل وزن شعر رکھتا ہو۔ بہت سی نثر کی عبارتیں تخئیل کا فائدہ بخشتی ہیں اور چونکہ وزن سے کلام کی خوبی دوبالا ہو جاتی ہے اسی لئے کہا ہے کہ وزن دار کلام سلاست میں پانی کی طرح ہے اور لطافت میں ہوا کی مثل ہے اور انتظام میں موتیوں سے مشابہت رکھتا ہے۔ عرب کی قدیم شاعری میں جو زیادہ تر برجستہ فقرے اور مثلیں پائی جاتی ہیں تو اس سے شاعروں کی طبیعت کی خوبی ثابت ہوتی ہے اور یہ بات ثابت نہیں ہو سکتی کہ شعر کے لئے وزن ضروری نہیں اور عرب جو قرآن کی فصاحت و بلاغت کو دیکھ کر پیغمبر خدا کو شاعر کہنے لگے تھے تو اس سے بھی یہ امر ثبوت کو نہیں پہنچ سکتا کہ شعر کے لئے وزن شرط نہیں بلکہ وجہ اس کی یہ تھی کہ وہ یہ جانتے تھے کہ فصیح و بلیغ کلام نظم ہو یا نثر شاعر ہی ادا کر سکتا ہے۔ نظم اور شعر میں وزن اور عدم وزن کے اعتبار سے کوئی فرق نہیں دونوں میں وزن معتبر ہے شعرا کی اصطلاح میں نظم الفاظ کی ایسی ترکیب کو کہتے ہیں کہ ان کے معانی میں بھی ترتیب ہو اور ان کی دلالات کا بندوبست مقتضائے عقل

کے موافق ہو اور یہ بات نہ ہو کہ لفظوں کو آگے پیچھے بول لیا جائے اور جس طرح اتفاق پڑے بغیر لحاظ ترتیب اور دلالت کے ایک لفظ کو دوسرے لفظ سے ملا دیا جائے۔ پس یہ نظم ہے:

سیہ چوٹی زر افشاں مانگ سبز اس پر دوشالہ ہے
تماشا ہے پر طاؤس نے کالے کو پالا ہے

اور جب اس کو یوں کہیں:

سیہ افشاں زر سبز مانگ دوشالہ چوٹی ہے اس پر
پر ہے تماشا کو کالے طاؤس پالا ہے

تو یہ لفظ ہوگا نہ نظم۔ اور حالی کا یہ کہنا کہ حال کے محقق شعر کا مقابل نثر کو نہیں ٹھہراتے بلکہ علم و حکمت کو ٹھہراتے ہیں یہ بھی درست نہیں۔ اسلامی دنیا کے تمام انشا پرداز اور سخنور بالاتفاق شعر کا مقابل نثر کو ٹھہراتے ہیں۔ عروضیوں کا یہی مذہب ہے اور جو لوگ شعر کا مقابل علم و حکمت کو ٹھہراتے ہیں وہ اہل فلسفہ ہیں۔ ان کے نزدیک شعر غیر یقینات میں سے ہے اس لئے وہ علم و حکمت یعنی یقینیات کا مقابل ہے پس یہ ہر اک علم کی علیحدہ اصطلاح ہے اور یہ کہنا کہ شعر کے لئے وزن حقیقی ضروری نہ تھا سب سے پہلے وزن کا التزام عرب نے کیا ہے بالکل تحقیق کے خلاف ہے واقعی یہ ہے کہ ہر زبان کے شعر کے لئے وزن ضروری ہے البتہ موجودہ قواعد وزن کو عورتوں نے ایجاد کیا ہے ورنہ فن عروض کی ایجاد کے پہلے سے بھی شعر وزن دار ہوتے تھے اور ان کے وزن کا معیار وجدان سلیم اور ذوق طبع مستقیم تھا۔ انہی اشعار کو جانچ کر وزن کے قواعد مقرر ہوئے ہیں اور محقق طوسی نے اساس میں یہ جو کہا ہے کہ قدما کلام مخیل کو شعر کہتے تھے اگرچہ وہ وزن حقیقی نہ رکھتے تھے اور

یونانیوں کے بعض اشعار اس طرح کے تھے اور دوسری پرانی زبانوں جیسے عبری، سریانی، فارسی میں بھی اس کا اعتبار نہ تھا۔ عرب نے اول وزن حقیقی کو شعر میں اعتبار کیا ہے مثل قافیہ کے اور پھر دوسری قوموں نے ان کی متابعت کی۔ یہ قول بھی حالی صاحب کے مفید نہیں۔ اس لئے کہ ہم یہ کہیں گے کہ قوموں نے جس شعر میں وزن کا اعتبار نہ کیا تھا وہ وہ ہے جو یقینات کے مقابل ہے اور قدما سے مراد محقق طوسی کی حکما و فلاسفہ ہیں نہ شعراء کیونکہ شعراء و اہل عروض کو انھوں نے متاخرین کے لفظ سے تعبیر کیا ہے علاوہ اس کے ان زبانوں میں علما نے علم عروض کے قواعد بھی منقبط نہ کئے تھے اس لئے سوائے ذوق طبع سلیم کے وزن شعر کے جانچنے کا کوئی معیار نہ تھا۔ یہی حال شعرائے عرب کا بھی تھا کہ وہ ذوق طبیعت سلیم کے اقتضا سے شعر تو کسی وزن عروضی پر کہتے تھے مگر ان کے ہاتھ میں اس کے جانچنے کے لئے کوئی میزان نہ تھی اسی وجہ سے کبھی ایک وزن سے دوسرے وزن قریب پر انتقال کرتے تھے اور غلطیاں کھا جاتے تھے۔ قواعد عروض کے ایجاد کرنے کے وقت ان کی انہی غلطیوں کو تغیر زحافات اور سکتہ ماننا پڑا ہے کیونکہ قواعد عروض ان کے اشعار کے مطابق بنائے گئے ہیں نہ یہ کہ قواعد عروض کو پیش نظر رکھ کر شعر کہے جاتے تھے جس کو جمہور کی اصطلاح میں شعر کہتے ہیں۔ ایسا شعر ہر زبان میں وزن دار ہی ہوتا رہا ہے۔ اگر کوئی جاہل اپنا دل خوش کرنے کو چند الفاظ بے وزن جوڑ کر ان کو شعر سمجھتا ہے تو ایسا کلام اہل علم کے نزدیک سلف سے خلف تک کسی زبان میں شعر نہیں مانا جاتا۔ اور یہ قول بھی صحت سے عاری ہے کہ عرب نے اول وزن حقیقی کو شعر میں اعتبار کیا۔ اس لئے کہ ہندوؤں کے یہاں ہزاروں برس

سے شعر میں وزن حقیقی کا اعتبار چلا آتا ہے۔ پس جس کلام میں وزنِ حقیقی موجود ہو وہ شعر ہے اور جس میں نہ ہو وہ نثر ہے۔ اس میں اختلاف ہے کہ قافیہ مطلق شعر کے واسطے ضروری ہے یا نہیں۔ بعض اس طرف گئے ہیں کہ مطلق شعر کے واسطے ضروری نہیں بلکہ اس کی بعض قسموں کے واسطے ضروری ہے جیسے قصیدہ اور قطعہ اور رباعی وغیرہ۔ اور اس تقریر پر ذاتیات شعر سے نہ ہوگا بلکہ اس کے عوارض سے ہوگا۔ اور محققین کا گروہ اعظم قافیہ کا اعتبار ذات شعر میں واجب سمجھتا ہے چنانچہ بوعلی سینا بھی "شفا" میں کہتا ہے لایکاد ان یسمی عندنا الشعر ما لیس بمقفی یعنی جو مقفیٰ نہیں وہ ہمارے نزدیک شعر نہیں۔ یاد رکھو کہ کلام ان دو کلموں کو کہتے ہیں جو باہم ایسی اسناد رکھتے ہوں کہ اگر اس کا کہنے والا چپ رہے تو سامع کو فایدہ حاصل ہو جائے اور کچھ انتظار نہ رہے۔ پس شعر میں کلام کی قید سے سخن بے معنی بھی نکل گیا اور شعر کی تعریف اس پر صادق نہ آئی اس لئے کہ اس سے سامع کو کچھ فائدہ حاصل نہیں لیکن مجازاً اس کو بھی شعر کہتے ہیں جیسے کہیں یہ شعر مہمل و بے معنی ہیں۔ مثال اس کی یہ شعر راشد علی ضیا بدایونی شاگرد منشی اسماعیل حسین منیر کا ہے:

ملحوظ موقع طلب مدعا رہے
چشم حباب بحر میں سرمہ لگا رہے

ایسے ہی یہ شعر شاگرد تخلص بدایونی کا:

تم چشم حنائی میں لگاؤ گے جو مسّی
ہر بیضۂ اشتر میں نکل آئیں گے چھالے

آبِ حیات میں لکھا ہے کہ شیخ ناسخ کے پاس کوئی ناواقف

شخص شائق کلام آتا تو چند بے معنی غزلیں بنا رکھی تھیں ان میں سے کوئی شعر پڑھتے یا اسی وقت چند بے ربط الفاظ جوڑ کر موزوں کر لیتے اور سناتے اگر وہ سوچ میں جاتا اور چپ رہ جاتا تو سمجھتے تھے کہ کچھ سمجھتا ہے اسے اور سناتے تھے۔ اور اگر اس نے بے تحاشہ تعریف کرنی شروع کر دی تو اسی طرح کے ایک دو شعر پڑھ کے چپکے ہو رہتے تھے:

آدمی محمل میں دیکھے مورچے بادام میں
ٹوٹی دریا کی کلائی زلف اُبھی بام میں

تو نے ناسخ وہ غزل آج لکھی ہے کہ ہو
سب کو شکل ید بیضا میں سخنداں ہونا

تمثال، استعارہ، علامت اور اساطیر

(وارن اور ویلک کی کتاب "تھیوری آف لٹریچر" سے اقتباس)

موضوع قطع نظر جب ہم شاعری کی مرکزی ساخت کے مطالعہ کی طرف متوجہ ہوتے ہیں تو حسی ادراک، استعارہ، تمثیل اور دیومائی عناصر کی شمولیت کے پیش نظر اسے نثر سے امتیاز کرنا پڑتا ہے۔ شاعری کی تنظیم کے لئے استعارہ اور بحر کو خاص اہمیت حاصل ہے اور ان دونوں عناصر کے اشتراک کے بغیر اس کا مقصد مکمل نہیں ہو سکتا۔ ان سے ایک طرف حسّی اور جذباتی ادراک ہوتا جو شاعری کو موسیقی اور مصوری کو قریب کر کے سائنس اور فلسفہ سے الگ کر دیتی ہے دوسری طرف الفاظ کی خارجی شکل ظہور میں آتی ہے۔ شاعر میں الفاظ کی ایسی ترتیب و تنظیم ہوتی ہے جو اسے امتیازی حیثیت بخشدیتی ہے۔

لفظ IMAGERY (حسی ادراک) کا تعلق ادب اور نفسیات دونوں شعبوں سے ہے۔ علم نفسیات میں IMAGE کی اصطلاح گذشتہ جذبات و تجربات کے ادراک اور یادوں کی بازیافت کے معنوں میں رائج ہے اور ضروری نہیں ہے کہ یہ معرض ظہور میں آئے۔ البتہ یہ IMAGES استعاروں اور تمثیلوں کی حیثیت سے بھی استعمال کی جا سکتی ہیں IMAGERY ہی کی طرح SYMBOL کی اصطلاح بھی مختلف حیثیتوں سے مستعمل ہے لیکن ادبی نظریات کے سلسلہ میں اس سے یہ معنی مراد لئے جاتے ہیں کہ ایک

لفظ جو بظاہر کسی چیز کے لئے استعمال کیا گیا ہے اس سے دوسری چیز کی طرف اشارہ ہو لیکن اس کے پیش کرنے کے انداز پر بھی توجہ دینی ضروری ہے۔ SYMBOL بہت سی جگہوں پر IMAGES اور میٹافرس سے مختلف شکلوں میں استعمال ہو سکتا ہے لیکن ان میں ایک طرح کی یکسانیت ضرور پائی جاتی ہے۔

جب بھی شعری علامتوں کا ذکر ہوگا تو جدید شعراء کی ذاتی علامتیں اور قدیم شعراء کی واضح اور روایتی علامتوں کے فرق کو پیش نظر ضروری ہے۔

MYTH کی اصطلاح جسے ارسطو کی بوطیقا میں پلاٹ یا بیانیہ ساخت کے معنوں میں استعمال کیا گیا ہے MYTH میں کسی DiA LiCTiCAL تذکرے کے بجائے بیانیہ داستان پر توجہ دی جاتی ہے دور جدید کے نقادوں کو اس اصطلاح سے خاص لگاؤ ہے جس میں بہت وسعت پیدا کر دی گئی ہے۔ اس میں مذہب، رسم و رواج، عمرانیات، سماجیات، تحلیل نفسی اور فنون لطیفہ سبھی چیزیں شامل کر دی گئی ہیں جو سائنس، تاریخ، فلسفہ یا دوسرے حقیقت پسندانہ موضوعات سے مختلف تصور کی جاتی ہیں۔ ۱۷ ویں اور ۱۸ ویں صدی میں ایسی دیومالائی داستانیں مراد لی جاتی تھیں جو سائنسی یا تاریخی لحاظ سے قابل قبول نہ ہوں۔ لیکن جرمن رومان پرستوں کے تصورات کے عروج کے دور میں ان نظریات میں تبدیلی پیدا ہوئی اور اس میں سچائی اور حقیقت کو بھی جز قرار دیا گیا جو شاعری کی طرح، محض تاریخ یا سائنس کا متضاد نہیں بلکہ ان کا معاون خیال کیا گیا۔

موجودہ مفکرین کے نقطۂ نظر سے دیومالائی موضوعات میں امیج

بیانیہ داستانوں، تمثیلی اظہار، صوفیانہ خیالات اور سماجی زندگی کے ہر شعبہ میں شامل کئے جانے لگے ہیں اس طرح اس کے حدود کا تعین کرنا مشکل ہوجاتا ہے۔

'رس' کا نظریہ

(کے۔ کرشنا مورتی)

'رس' کا نظریہ محض ذہنی یا جذباتی حالات سے تعلق نہیں رکھتا نہ اس کی بنیاد صرف نفسیات پر رکھی جا سکتی ہے بلکہ اس میں ہندوستانی فلسفہ جمالیات بھی شامل ہے۔ ادب کے مختلف اصناف میں 'رس' کے اصول مختلف انداز میں لاگو ہوتے ہیں۔ مثلاً ڈرامہ میں جہاں اس کی اہمیت سب سے زیادہ ہے اس میں پلاٹ کے ارتقا اور کرداروں کی پیش کش کے سلسلہ میں اولیت رکھتا ہے۔ اتحادِ عمل اور تسلسل کردار کا تعلق 'رسوں' ہی سے ہے۔ EPIC میں اس کی اہمیت اتنی نہیں رہتی، یہاں محض کرداروں کے اختلاف اور واقعات کے اظہار میں شامل رہتا ہے۔ قدیم نظریات کے تحت 'رس' کو DRAMA اور LYRIC تک محدود رکھا جاتا ہے کیونکہ مکمل EPIC میں اس کے ذریعہ سے (النکار) حسن کے مختلف پہلوؤں میں سے محض ایک ہی کو پیش کیا جا سکتا تھا لیکن جدید نقادوں میں جن کی نمایندگی انند وردھن کر رہے ہیں، اسے لامحدود بنا دیا اور اعلیٰ کے مطالعہ میں بھی شامل کر لیا کیونکہ ان کے خیال میں اس پر جمالیاتی اصولوں کا انحصار ہے۔ اسی اصول پر شاعر کی ذہنی بلندی، انسانی فطرت کی عکاسی اور آفاقیت کا احساس ہوتا ہے اور اسی کے تحت "زندگی کی تنقید" شامل رہتی ہے۔

'رس' میں شاعر کے خام جذبات کو کوئی اہمیت نہیں ہوتی بلکہ جب اس میں آفاقیت اور عمومیت پیدا ہوتی ہے اسی وقت اس کا وجود ہوتا ہے اس میں شاعر کی Intution (پرتبھا) کے زیر اثر قوت پیدا ہوتی ہے یعنی 'رس' سے محض جمالیاتی جذبات کی ترجمانی نہیں ہوتی بلکہ عام شعری تقاضوں کی اہمیت کا اندازہ بھی ہوتا ہے ——— آنند وردھن نے صوتی اصول کے پیش نظر "رس دھونی" پر توجہ دلائی۔ آنند وردھن نے ادب میں جمالیاتی عناصر کی پیچیدگیوں کی طرف اشارے کئے اور اپنے اصول پر ساری شاعری کا مطالعہ کیا۔

ابھینو گپت نے 'رس' کی مابعد الطبیعاتی اہمیت پر زور دیا لیکن اس کے خیال میں یہ صداقت اور دوسرے اعلیٰ اخلاقی معیاروں کے برابر نہیں رکھا جا سکتا۔ اس 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۔ انھوں نے ان سب میں ایک ہم آہنگی پیدا کر دی۔ اسی میں سارے پہلو شامل ہیں، شعری پابندیاں، اسٹایل اور عروض سب کا تعلق اسی سے ہے۔ 'رس' میں شاعری کی روح پوشیدہ ہے۔

ہندوستانی مفکرین ساخت اور ہئیت کے سلسلے میں content اور form میں Organic اتحاد کے قایل 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 اس میں بہت سے متضاد عناصر شامل رہتے ہیں۔ اس میں 'شرنگار' بھی ہے اور "سنتا" Tranqui بھی 'ہاسیہ' Comic بھی اور 'کرونا' Pathetic بھی 'ویر' بھی۔ 'بھانیکہ' 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 فن کار 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 مرکزِ کشش ہیں جو بہ ظاہر 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 کے لئے Joy of appreciation سنسکرت میں دونوں کے لئے ایک ہی اصطلاح 'رس' کا استعمال ہوتا ہے۔

شعری حسن محض حقائق کی نقالی نہیں ہے بلکہ تخئیل کی دنیا ہوتی ہے اس میں انسانی زندگی کے بہت سے تجربات شامل رہتے ہیں اور جس میں زندگی کی بہت سی چیزوں کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے اسی طرح 'رس' میں شاعری کے بہت سے عناصر شامل نہیں رہتے۔ شاعری میں الفاظ کی بندش اور پابندیوں کے ساتھ ساتھ 'رس' میں بہت کچھ اور بھی موجود رہتا ہے

حسی محاکات، تصورات، جذبات، یہ سب جمالیاتی تجربات کا جزو ہیں۔ پڑھنے والا محض الفاظ سے نہیں بلکہ ساری کیفیات سے متاثر ہوتا ہے یہ سب 'دھونی' کے نظریہ میں شامل ہے جسے آنند وردھن نے واضح کیا۔ اس نظریہ کے تحت ہر طرح کے Emotive Composition شاعری نہیں ہو سکتے بلکہ وہ شاعری کا جزو بنتے ہیں جو 'رس' ہوتے ہیں یعنی معیاری شاعری 'رس' ہی میں موجود رہتی ہے۔

بھامہا Bhamaha نے ادب کو چار قسموں میں تقسیم کیا ہے:

النکار: ۱۔ Accounts of Legendery good heroes.

۲۔ Works of Fiction.

۳۔ Works Based on the arts.

۴۔ Works Based on the Science.

اسی طرح ادب کے Presentation کے لحاظ سے ان قسموں میں تقسیم کیا گیا ہے:

۱- Epic legendery or heroes.
۲- Epic Literary or Romantic
۳- Drama Legendary or heroic
۴- Drama Romantic etc.
۵- Prose chronicle where the hero omits his own adveatures.
۶- Romantic tale in Prose.
۷- Lyric quatrains, single in smale unit.

سنسکرت میں تکنیک کا تعلق Material سے بھی ہے اور قواعد یا Prosody نے جو معیار قایم کئے ہیں ان سے بھی۔ ان میں ذرا سی خامی بھی بہت بڑا دوش Flaw سمجھی جاتی ہے۔ فنی حسن کے لئے Form اور matter کا گہرا امتزاج ضروری ہے۔ ان خصوصیات کے علاوہ 'رس' بھی ضروری ہے۔

سنسکرت تنقید میں النکار کی خاص اہمیت ہے۔ موجودہ دور میں النکار کو Figure of Speech کے معنوں میں سمجھا جاتا ہے جس کا محض ظاہری حسن سے تعلق ہے لیکن دراصل قدیم تنقید میں اس کا مقصد مختلف ہے۔ اس میں اسے "حسن کا اصول" کی بنیاد مانا جاتا ہے لیکن یہ حسن، فطرت، صنفِ لطیف یا فنون لطیفہ کے حسن سے مختلف ہے۔ النکار کے ذریعہ عام الفاظ میں حسن کا احساس پیدا کیا جا سکتا ہے۔

Figure of speech بھی النکار میں شامل ہیں۔ Imagery بھی اسی کا جز ہے۔

بھرت نے اپنی لافانی تخلیق "ناٹیہ شاستر" میں 'رس' کو خاص اہمیت دی ہے کیونکہ Abhinaya یا موسیقی، رقص اور انداز و ادا کا اسٹیج پر پیش کرنا 'رس' ہی کے ذریعہ ممکن ہے لیکن شاعری میں Abhinaya کو description (Varnana) کی حیثیت سے مانا گیا اور اس میں احساسات mood یا جذبات کو Figures یا Gunas کے ذریعہ ظاہر کیا جاتا ہے۔

وامن نے جب آٹھویں صدی عیسوی میں "النکار سوتر" لکھا تو شاعری کی "Atman" (Soul) کو خاص اہمیت ملی اور Idiom کے بجائے Deepest Content پر توجہ دی جانے لگی۔ اس نے "Riti" (Style) کو بھی ضروری سمجھا۔ اس نے تین Styles کو ضروری سمجھا اور 'رس' بھی اسی کی ایک خصوصیت تھی۔ اس کے خیال میں Style کے لئے شبدھ اور ارتھ کی طرح النکار بھی ایک جز ہے۔

زبان اور مواد ان دونوں پہلوؤں پر غور کرنے کے بعد آنند وردھن نے 'دھونی' (Dhvani) کو سب سے زیادہ اہمیت دی۔ اس کے خیال میں یہ Matter اور Form، idioms ہر چیز پر اثر ڈالتی ہے۔

ممسا (Mimamsa) نظریہ کے ماہرین نے الفاظ کی اہمیت پر زور دیا۔ بھرت ہری نے قواعد کو اہمیت دی جس میں الفاظ کے تاثرات کو بنیادی حیثیت حاصل تھی۔ لیکن دوسرے مفکرین نے اسے

محض خیالی اور فرضی قرار دیا۔

بھرت نے جمالیاتی تجربات کو خالص نفسیاتی نقطۂ نظر سے دیکھا۔ اس نے 'رس' کو ہر طرح کے فن کی بنیاد قرار دیا ہے اور اس کے خیال میں ان فنون کا مقصد یہی ہے کہ 'رس' کو ابھارا جائے۔

بھٹ ٹاوٹ (Bhatta Tauta) نے "پرتبھا" پر سب سے زیادہ زور دیا جسے Imagination کے معنوں میں استعمال کیا جا سکتا ہے۔ اس نے 'پرتبھا' کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

Pratibha is the Faculty of Imagination which is Freshly creative. A poet is one, who is skilled in the Artistic Expression of that which is vivifiedly 'Pratibha' and his work is poetry."

ان کے لحاظ سے شاعر کا مرتبہ ایک 'رشی' کے برابر ہوتا ہے بلکہ اپنی تخلیقی ذہانت کی بنیاد پر اس سے بلند ہو جاتا ہے۔ ٹاوٹ کی تصنیف "کاویہ کوٹکا" (The wonder of Poetry) میں شاعری کے بنیادی تصورات پر گہری روشنی پڑتی ہے۔ اس کے جو اجزا مل سکے ہیں۔ اس کے مطالعہ سے اس کی اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس نے Purification پر سب سے زیادہ توجہ دی جو ارسطو کے Katharsis کے نظریہ سے ملتے جلتے ہیں۔ اس سے سنسکرت میں حقیقی جمالیات کا احساس ہونے لگا۔

RAS AS A CANON OF LITERARY CRITICISM

'رس' کے لفظی معنی لذت یا Relish کے ہیں۔ بھرت نے اسے ڈرامے کی تنقید کے سلسلہ میں استعمال کیا تاکہ جمالیاتی حسن حاصل ہو سکے۔ اس کے تجزیے کے لحاظ سے اس کے ذریعہ ہر طرح کی Psycho Physical اثرات پیدا ہو جاتے ہیں۔ ڈراما یا شاعری ایک Stimulas ہے جس سے طرح طرح کے Feelings, Moods اور Responses ظاہر ہوتے رہتے ہیں۔ اسی منظم Response Complex کو 'رس' کہا جاتا ہے۔ مختلف جذبات کی عکاسی کی بنیاد پر اسے نو قسموں میں ظاہر کیا گیا ہے۔ بھرت نے تو یہ کہا ہے کہ ڈراموں میں ان سبھی 'رسوں' کا ہونا ضروری ہے لیکن دراصل اس کا انحصار پلاٹ اور کرداروں پر ہوتا ہے۔ بھرت کے فارمولے کو بھامہا Bhamaha اور Dandin نے Epic کی تعریف کے طور پر پوری طرح اپنا لیا۔ انھوں نے اس بات پر زور دیا کہ Epics میں تمام 'رسوں' کی شمولیت ضروری ہے۔ سنسکرت تنقید میں 'رس' کے علاوہ 'النکار' اور 'گن ریتی' (Poetic, Diction Style) بھی ضروری اجزا رہیں۔

THE RIDDLE OF RASA IN SANSKRIT

POETICS

قدیم تنقید میں Epic یا طویل نظموں کا معیار 'رسوں' کی بنیاد پر قایم کیا گیا ہے۔ لیکن مختصر نظموں کے مطالعہ میں 'النکار' کو ضروری قرار دیا گیا اس طرح اگر شاعر کی Imagery کمزور ہے پھر بھی اگر Rasa کے عناصر موجود ہیں تو شعری حسن میں کمی نہ آئے گی۔

آنندوردھن نے لفظ و معنی اور 'رس' کے تعلق پر سب سے پہلے توجہ دی۔ ابھینوگپت اور ممٹ نے آنندوردھن کے خیالات کو قبول کیا۔ لیکن رویکیہ نے عملی طور پر اس کو پوری طرح نہیں اپنایا۔

آنندوردھن نے 'دھونی (Suggestion) کے تصور کو پھیلا دیا بھامہا اور ڈانڈین نے ادب میں Intellectual Beauty پر زور دیا اسی کے تحت انھوں نے Style کی مختلف خصوصیات پر توجہ دلائی۔

آنندوردھن نے شاعرانہ Genius اور 'رس' کے تعلق کو ضروری قرار دیا۔ البتہ 'رس' کی تخلیق میں Propriety پر دھیان دینا ضروری ہے۔ اسی سلسلے میں اس نے 'دھونی' (Suggestion) کے نظریہ پر بھی توجہ دلائی۔

آنندوردھن نے جن مسایل کے حل کرنے کی طرف توجہ دی وہ یہ تھے کہ "ادب کا Essence کیا ہے اور یہ Essence کس طرح شاعر کے فن اور نقاد کے تقاضوں سے تعلق رکھتا ہے؟ کیا یہ ممکن ہے کہ تنقید کا کوئی ایسا اصول قایم ہو جائے جس سے سارے ادبی محاسن کی

وضاحت ہوسکے اور جن کی بنیاد پر ادب کی خصوصیات سامنے آسکیں ؟"

ان کے خیال میں ادب حسین ہوتا ہے اور اس حسن کا تجزیہ نہایت باریکی سے کیا جس کے لئے 'النکار' کی اسکیم کو بنیاد بنایا۔ اس طرح ادب کا ہر حسن کسی نہ کسی النکار سے متعلق ہوگیا۔ اور 'شبدھ' اور 'ارتھ' کا معیار سامنے آیا۔ آنند وردھن نے اس چیز پر زور دیا کہ کسی ادبی شاہکار کے لئے محض النکار ہی کی موجودگی ضروری نہیں ہے۔ بہت سی نظموں میں النکار نہیں ہوتا پھر بھی وہ بلند ہوتی ہیں۔ اسی طرح بعض نظموں میں بہت سے النکار ہوتے ہیں مگر پھر بھی وہ متاثر نہیں کرتیں۔ یہ کمی 'رس' سے پوری کی جاتی ہے۔

اس طرح آنند وردھن، النکار یا گن (gunas) کے بجائے 'رس' کو شاعری کا Essence قرار دے کر اس مسئلہ کو حل کرسکتا ہے۔ لیکن یہ دشواری پیدا ہوجاتی کہ 'رس' کا Interpretation ایک طرح سے Formal اور Mechenical بن جاتا۔ جس سے شاعر اور نقاد گمراہ ہوسکتے تھے۔ آنند وردھن گذشتہ کوتاہیوں سے بچنا چاہتے تھے تاکہ مختلف قسم کی ادبی خصوصیات کا امتیاز قایم رہ سکے۔ چنانچہ اس نے 'دھونی' کا جو تصور پیش کیا اس سے بہت سی چیزوں کی وضاحت ہوگئی۔

آنند وردھن نے 'دھونی' کو Suggestiveness کے معنوں میں استعمال کیا ہے: "It is the characteristic Par Excellence of Rasa in Poetry. Rasa can not be said to be objectively Present in any work of Art or literature. They are only Present in a latent from and in the Abstract."

شاعر کا خام مواد الفاظ و معنی میں موجود رہتا ہے جس سے اثر پیدا ہوتا ہے لیکن محض اسی کی وجہ سے لوگ شاعری میں دل چسپی نہیں لیتے۔ اس کے لئے انسان کے Emotional Inheritance اور Emotional Behavior کا پتہ لگانا ضروری ہے۔ دراصل اس کا سبب Objective سے زیادہ Subjective ہے لیکن محض Subjective کافی نہیں ہے۔ ہر قسم کی شاعری متاثر نہیں کر سکتی۔ یہ اسی لئے ہے کہ ادب میں 'رس' کو الگ نہیں کیا جا سکتا۔ البتہ یہ جاننا ضروری ہے کہ کس طرح الفاظ و معنی کو 'رسوں' میں تبدیل کیا جا سکتا ہے اور کس طرح شاعر کے تجربات سے پیدا شدہ یہ 'رس' نقاد کو متاثر کر دیتے ہیں۔

آنند وردھن نے ان تمام باتوں کا جواب اپنے 'دھونی' کے نظریہ سے پیش کرنے کی کوشش کی۔ اس سے الفاظ و معنی میں زبردست قوت پیدا ہو جاتی ہے۔

شاعری میں الفاظ کا بنیادی مقصد جذبات کا اظہار اور تاثر ہوتا ہے اور یہ خصوصیت 'دھونی' ہی سے پیدا ہو سکتی ہے۔ ادب پارے میں بہت سے جذبات کا Suggestion ہوتا ہے اور نقاد کا کمال یہ ہے کہ ان Suggestions کی گرفت کر لے۔ شاعر کی بڑائی بھی اسی میں ہے کہ وہ ان Suggestions کو پیش کرے۔ اگر شاعر 'رسوں' کے Suggestion میں ناکام رہتا ہے تو اس کی شاعری مقبول نہیں ہو سکتی۔ اسی لئے آنند وردھن نے 'دھونی' ہی کو شاعری کی روح قرار دیا ہے۔ اسی میں 'النکار' 'گن' اور شاعری کے دوسرے پہلو شامل ہیں وہی

النکار متاثر کرتے ہیں جن میں دھونی کا عنصر موجود ہو۔

آنند وردھن کے دھونی کے نظریہ کی شدید مخالفت بھی کی گئی۔ بھٹ نائک، مہما بھٹ اور کُنتک وغیرہ نے اسے پوری طرح قبول نہیں کیا۔ یہ اختلاف اتنا تیزی سے پھیلا کہ خود اس کے قریبی پیرو ممٹ نے بھی شاعری کی خصوصیات کا ذکر کرتے ہوئے دھونی کے نظریہ کو نظرانداز کر دیا۔ البتہ ممٹ نے جو نظریات پیش کیے وہ اسی کی بنیاد پر تھے اور اس نے دھونی کے نظریہ کو لافانی بنا دیا۔ بعد میں یہ ضرور ہوا کہ اس نظریے کی وہ قدر نہ رہ گئی اور النکار کو اہمیت حاصل ہو گئی۔

MAHIMABHATTA: ON THE PLACE OF METRE IN POETRY

یہ نظریہ بہت قدیم ہے کہ metre شاعری کا لازمی جز ہے اور اس سے ذرا بھی انحراف بہت بڑی خامی ہوتی ہے لیکن یہ طے کرنا بھی ضروری ہے کہ کیا شاعری کا سارا انحصار اسی پر ہے Dandin نے metre کی خامی بہت بڑی غلطی تصور کیا ہے۔ اسی کے ساتھ ممٹ نے بھی اسی خیال سے اتفاق کیا ہے۔ البتہ مہما بھٹ کا نظر اس سے کچھ مختلف ہے۔ اس کے لحاظ سے:

"Even Jarring Metre really deserves to be classed as verbal Impropriety only in as much as it is admitted that the

Purpose of Metre also happens to be the same as the other External elements of poetry, viz. Serviceability towards the evoking of sentiments.

قدیم لقطۂ نظر اور مہا بھٹ کے تصورات میں ایک بڑا فرق یہ ہے کہ اول الذکر مقررہ Metrical Pattern میں ذرا سی کمی بھی گوارا نہیں کر سکتے تھے جب کہ مہا بھٹ نے محض اس چیز پر زور دیا کہ اس خامی کا تعلق Cultured era سے ہونا چاہیئے۔ اس کے خیال میں:

"It is not so much a Metrical lapse that becomes a real Blemish in poetry but rather Cacophony which may occure often in Metrically correct Passages also. In other words, It is the trained ear alone which can decide whether a Given passage in clothed in Proper metre or otherwise, not the Science of Metrics."

اس طرح مہا بھٹ نے Metre کے سلسلے میں کافی وسعت دے دی:

He regards the various Metres to be Just on a par with verbal figures of speech like Alliteration and Rhyme.

and allots them no higher Place in the Provinces of Poetry.

یعنی ہیما بھٹ شاعر کو Metre کے انتخاب میں ایک طرح کی آزادی دے دیتا ہے تاکہ اس فن میں کمی نہ محسوس ہو۔

THE DOCTRINE OF 'DOSAS' IN SANSKRIT POETICS

بھرت بھرت نے اپنی "ناٹیہ شاستر" میں سنسکرت شاعری کے مختلف پہلوؤں کا ذکر کرتے ہوئے شاعری کی خامیوں Dosas پر بھی توجہ کی ہے۔ اس نے دس "دوشوں" کا تذکرہ کیا ہے۔ بھرت کا بنیادی تعلق "ناٹیہ" یا Dramaturgy سے تھا اس لئے اس کے یہاں 'Dosas'-'Gunas' یا 'النکار' کا بیان محض سرسری طور سے ملتا ہے۔ اس نے سب سے زیادہ توجہ 'رسوں' پر کی ہے جو ڈرامے میں بہت بڑی خصوصیت قرار دی جاتی ہے۔ دوسری چیزوں کا تذکرہ صرف اس لحاظ سے کیا گیا ہے کہ اس سے "ابھینو" پیدا ہوتا ہے جو 'رسوں' کو بیدار کرنے کا بڑا ذریعہ ہے۔

اس طرح یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ بھرت نے جن "دوشوں" کا ذکر کیا ان کا تعلق "رسوں" کی وضاحت ہی سے ہے۔ دوسری چیز یہ ہے کہ بھرت نے "دوشوں" کی Negative Capacity کے بجائے ان کی Positive Value پر بھی دھیان دیا ہے۔ یعنی جتنے "گن" ہیں وہ محض "دوش" کے متضاد ہوتے ہیں۔ اس نے "شبدھ دوش"

یا "ارتھ دوش" کا ذکر بھی نہیں کیا۔

بھامہا BHAMAHA

بھامہا نے اپنی تصنیف "کاویہ النکار" میں شاعری کے سلسلے میں لکھا ہے کہ:

A devious or artful Representation of Meaning and words is desirable in Virtue of their Constituting figures of Speech.

اس کے بعد اس نے مختلف قسم کے "دوش" بتائے ہیں۔ ان "دوشوں" میں بہت سے شاعری کے Inner nature یا Essence سے تعلق رکھتے ہیں اور بہت سے External خامیوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ بھرت نے تو اس بات پر زور دیا تھا کہ اچھی شاعری میں ان "دوشوں" کو کسی شکل میں موجود نہیں ہونا چاہیئے لیکن بھامہا نے کچھ آسانی پیدا کر دی ہے۔ اس نے یہاں تک کہہ دیا کہ ایک خامی کسی وقت میں Excellence میں بھی تبدیل ہو سکتی ہے مثلاً:

.....The blemish of "Ekartha" (Redundance) will indeed heighten the poetic effect in Special circumstances instead of Marring it when the word in Question (e.g. गच्छ गच्छ) is Repeated under the Pressure of fear, Sorrow or Jealousy as also of telight and wonder.

بھامہا کے خیال میں بعض حالات میں Flaws بھی اچھے

لگتے ہیں چاہے وہ Positive merits میں شامل نہ ہوں پھر بھی مصنف کے لئے بھامہا ان خامیوں کو سخت خطرناک سمجھتا ہے اور اس کے خیال میں شاعری نہ کرنا اس کے مقابلے میں زیادہ بہتر ہے کہ وہ فنا ہو جائے۔

DANDIN

ڈانڈن نے معمولی خامی کو بھی مہلک قرار دیا ہے زیادہ تر اس نے بھامہا کے خیالات کو ہی اپنایا ہے۔ البتہ بعض جگہوں پر ان میں اضافہ ضرور کر دیا۔ اسی لئے کہا جاتا ہے کہ Dosas کے سلسلہ میں خود اس کا کوئی واضح تصور سامنے نہیں آتا نہ اس کے اصول سائنٹفک ہیں۔

VAMANA

وامن نے "دوش کے تصور کو زیادہ واضح شکل میں پیش کیا۔ اس کے خیال میں شعری حسن کے لئے 'دوش' سے بچنا چاہیئے اور 'گن' اور 'النکار' پر توجہ دینی چاہیئے۔

RUDRATA

رودرت نے الفاظ کی خامیوں "Dosas" "Sabda" اور معنی کی خامیوں "Artha" "Dosas" کو الگ الگ حصوں میں تقسیم کیا ہے۔

ANANDVARDHAN

آنندوردھن کی "Dhvani" "Theory" کے بعد سے "دوشوں" کو 'رس' سے متعلق کر دیا گیا یعنی اس کی وجہ سے 'رسوں' کے تاثر میں کمی واقع ہو جاتی ہے۔

KUNTAKA

کنٹک نے شعری خامیوں پر کسی خاص نقطۂ نظر سے توجہ نہیں کی لیکن اس نے شاعری کے سلسلے

میں جن اعلیٰ خیالات کا اظہار کیا وہ بہت سی خصوصیات کو واضح کر دیتے ہیں۔ شاعری کے سلسلہ میں وہ لکھتا ہے کہ:

"The high road of poverty along which have trod the greatest of poets is one where words and meanings acquire ever new shades as a result of the fresh genius of the poet; which is embellished but little by figures and where excellences are not strained; where the skill and effort of the poet are made invisible by the abudance of feelings and natural descriptions; Which brings aesthetic delight to the minds of men of taste; where the identity of parts is lost in the enjoyment of the whole; which is comparable only to the Ingenious creation of Brahma in point of Variety and beauty; And where, Whatever the Poetic effect, every thing is the result of the Poets genius.

کُنتک نے اس مسئلہ کی طرف بھی توجہ کی کہ کیا کسی Defect سے

محض وہ حصہ متاثر ہوتا ہے جس میں یہ خامی ہے یا ساری نظم کمزور ہو جاتی ہے اس کے خیال میں ایک خامی سے ساری نظم میں خرابی پیدا ہو جاتی ہے۔

مہما بھٹ — اس نے آنند وردھن کے 'دھونی' کے اصول کی شدید تنقید اور مخالفت کی۔ پھر بھی 'رس' کو شاعری کی روح قرار دیا۔

ممٹ :۔ اس نے شعری خامیوں پر نہایت تفصیل سے بحث کی اور آنند وردھن کے بہت سے خیالات کو واضح کیا۔ اسکے 'Rasas-Dosas' کے اختلافات پر بھی روشنی ڈالی۔

THE SANSKRIT CONCEPTION OF A POET

۱۔ سنسکرت کے سب سے قدیم Rhetorecium بھامہا نے شاعر کے لئے "پرتبھا" Poetic Imagination پر سب سے زیادہ زور دیا ہے۔ بغیر اس کے شاعری ممکن نہیں۔ لیکن اسی کے ساتھ مختلف علوم مثلاً قواعد Lexicograpny, Epic stories, Metre منطق اور فنون لطیفہ کے مطالعہ کو بھی اس نے ضروری قرار دیا ہے۔ دوسرے شعرا کے کلام کا مطالعہ بھی اہمیت رکھتا ہے۔ وہ شاعری کو فطرت کا عطیہ سمجھتا ہے۔

DANDIN — نے بھی انھیں خیالات کا اظہار کیا ہے۔ البتہ وہ اس چیز کا قایل ہے کہ اگر کسی شخص میں Natural genius نہیں ہے پھر بھی وہ مشق اور مطالعہ کی مدد سے شاعر بن سکتا ہے۔

۳۔ VAMANA

اس نے بھی مختلف علوم کے مطالعہ پر زور دیا البتہ پرتبھا کو اتنی اہمیت نہیں دی جتنی بھامہا نے دی تھی۔ اس نے یہ ضرور کہا ہے کہ:

In genius lies the very seed of Poetry

۴۔ اسی طرح سے آنند وردھن، ابھینو گپت، مہما بھٹ اور کنٹک نے بھی شاعری کی خصوصیات پر توجہ کی اور ان سب نے شاعری کا مخصوص نظریہ قایم کرنے پر زور دیا Bhatta Taute نے پرتبھا - Poetic Imagination کی جو تعریف کی تھی اسے ابھینو گپت اور ممٹ نے بھی قبول کر لیا۔ وہ کہتا ہے:

Poetic Imagination is that gift of mind by whose aid one can visualise myriad things a new. It is by virtue of this gift alone that one deserves the title of 'Poet'-

ابھینو گپت نے پرتبھا کے ساتھ ساتھ جذبات نگاری اور جمالیاتی حسن پر بھی زور دیا۔ آنند وردھن کے خیال میں شاعر کا "تخلیقی جادو" سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے جو بے جان چیزوں میں زندگی پیدا کر دیتا ہے اور اپنی شاعری سے جاندار عناصر کو بے جان کر سکتا ہے۔ ممٹ نے شاعر کا درجہ Creator سے بھی بڑھا دیا ہے۔

RUYYAKA

Ruyyaka نے Imagery کو شعری حسن کی بنیاد قرار دیا۔ اس نے یہ بھی کہا کہ شاعری کا معیار 'النکار' کے فنی استعمال پر قایم ہوتا ہے لیکن یہ النکار Natural زبان میں ظاہر ہونا چاہیئے۔ رویک کے لحاظ سے شعری حسن جس طرح کی Imagery پر قایم ہے ان کا انحصار Implicit, Likeness or Contrast اور Explicit or Syntax یا Logic, Rhythm پر ہے۔ طنز و مزاح کے ذریعہ بھی اس میں وسعت پیدا ہو جاتی ہے Dhavani کے Theory کے لحاظ سے اگر 'النکار' میں Suggestion نہیں ہے تو وہ اعلیٰ شاعری کے معیار پر نہیں اتر سکتی لیکن اس میں شاعر کی ذہنی حالت اور اس کے محرکات پر زیادہ دھیان نہیں دیا گیا۔ رویک نے Form کے ساتھ Content کا تذکرہ بھی کیا اور شاعر کے Vision پر خاص طور سے توجہ کی۔ اس طرح رویک کے نظریات نے قدیم خیالات کو کافی وسعت دی اور بہت سے جدید رجحانات کی طرف متوجہ کیا۔

قدیم ہندوستان میں ادبی تنقید

پروفیسر نگیندر

ہندوستانی تنقید سے عام طور سے سنسکرت تنقید ہی مراد لی جاتی رہی ہے
سنسکرت تنقید کے دو بنیادی پہلو ہیں :

۱- شعری تخلیق کا فن (شعری صناعی (Art of Poetic Composition

۲- شعری تجربے۔

شعری صناعی : کے اہم مسایل کی طرف النکار، ریتی اور وکرو کتی کے نظریات سے دل چسپی رکھنے والوں نے خاص طور سے توجہ دی ہے اور شعری تجربے کی طرف "رس" کے نظریات سے تعلق رکھنے والے ماہرین نے زور دیا ہے۔ البتہ دھونی (Dhwani) کا تعلق شعری صناعی اور شعری تجربات دونوں سے ہے۔

شعر گوئی :- ایک طرح کی شعری فن کاری ہے۔ اس شعری فن کاری کے دو پہلو ہوتے ہیں ایک Conception دوسرا Execution اسی کو بھٹا توٹا نے "درشن" یعنی Vision یا Intuition اور Varnana یا Expression کا نام دیا ہے Vision یا Intuition ایک ذاتی عمل ہوتا ہے جس کا تعلق شعری دانشوری سے ہے۔ اس میں شاعر کی نفسیاتی و ذہنی شخصیت کے بجائے

اس کی تخلیقی کیفیت پر زور دیا جاتا ہے۔ شاعر ایک صناع ہوتا ہے۔ وہ خود جذباتی حالات سے متاثر نہیں ہوتا بلکہ اسے دوبارہ تخلیق کرتا ہے وہ فطری طور پر غیر معمولی احساس ہوتا ہے، اس کے لاشعور میں مختلف قسم کے احساسات موجود رہتے ہیں اور مختلف محرکات کے تحت وہ اُجاگر ہو جاتے ہیں۔

سنسکرت میں شاعر کے تخلیقی عمل کو شروع ہی سے اہمیت حاصل رہی ہے۔ 'النکار ریتی' اور 'رس دھونی' دونوں نظریات کے مبلغوں نے اس بات کا پوری طرح اقرار کیا ہے کہ شعری محرکات کے لئے ذہانت یا تخلیقی صلاحیت بنیادی اسباب ہیں۔ وامن ایسا مفکر جس نے معروضی پہلوؤں پر زیادہ توجہ دی ہے، اس نے بھی اس کا اقرار کیا ہے کہ تخلیقی صلاحیت ہی "شاعری کا بیج" ہوتی ہے۔

سنسکرت شعرا کے لئے شاعرانہ ذہنی بلندی یہ نہیں تھی کہ حسن کے کسی نئے Object کی تخلیق کی جائے بلکہ اس Object میں جو حسن داخلی حیثیت سے موجود ہے اس کو واضح کیا جائے۔ اس طرح سنسکرت شعریات میں ذہنی بلندی Genius تقریباً تخلیقی تخئیل کے مترادف تھی۔ یہاں شاعری میں احساس پر زور ضرور دیا جاتا ہے لیکن تخلیقی Process کے بجائے تجربات کی اہمیت زیادہ ہے یعنی شاعر کے تخلیقی ذہن کے بجائے قارئین کی توجہ کو ترجیح دی جاتی ہے۔

شاعر کے تخلیقی اور اس کے ذاتی پہلوؤں میں ایک طرح کا جو رشتہ ہوتا ہے سنسکرت شاعری میں اس پر خاص توجہ نہیں دی جاتی۔ بنیادی اہمیت Composition یا فنی ساخت کو حاصل ہے، شاعر کی شخصیت کے اظہار کو نہیں۔

رمزیت کا دبستان شاعری

ڈاکٹر یوسف حسین خاں

..... رمز نگاروں کی تحریک دراصل پارناسی شاعری کے خلاف ردعمل تھا۔ اس تحریک کے حامیوں کو پارناسی دبستانِ شاعری سے یہ شکایت تھی کہ اس کا نقطۂ نظر خارجی اور مادی تھا۔ اس میں زندگی کے پراسرار عناصر اور خوابوں کے لئے کوئی مقام نہ تھا۔ وہ اس کوتاہی کو دور کرنا چاہتے تھے پھر پارناسی شاعر رومانی شاعروں کی طرح پوری بات کہہ دینا ضروری سمجھتے تھے۔ رمز نگاروں کے یہاں وضاحت کے بجائے اشاروں، کنایوں میں بات کہی گئی اور شاعری کے لئے اسی پیرائے بیان کو موزوں خیال کیا گیا۔ ان کا کلام پڑھتے وقت قاری کو یہ نہیں پوچھنا چاہیئے کہ منطقی لحاظ سے اس کا کیا مطلب ہے بلکہ یہ دریافت کرنا چاہیئے کہ اس سے کیا اشارہ ملتا ہے۔ اس مسلک کے شاعروں کو شروع میں "زوال پذیر شاعر" Decadents اور بعد میں رمز نگار Symbolistes کے نام سے یاد کیا گیا۔ پارناسی دبستانِ شاعری میں ہئیت اور تکنیک پر بہت زور دیا گیا تھا گویا کہ شاعر ایک صناع ہے نہ کہ فن کار۔ ان کے فنی تصور میں مصوری اور مجسمہ سازی کی طرح ہئیت اور موضوع متعین ترشے ترشائے، ڈھلے ڈھلائے اور ٹھوس ہوتے تھے جنھیں واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا تھا، اس کے

برخلاف رمز نگاری میں ہیئت اور موضوع غیر معین اور موسیقی کی لَے اور آہنگ کی طرح اشارتی اور علامتی ہوتے تھے Wagner کی موسیقی میں یادوں کو ابھارنے کی جو قوت تھی اس کا اثر رمز نگاروں نے قبول کیا۔ اس میں بہنے والی اور حسی گرفت سے باہر رہنے کی جو صلاحیت تھی اسے انھوں نے اپنی شاعری میں سمونے کی کوشش کی۔ فرانسیسی شاعری میں شروع سے لے کر پارناسی شاعروں کے زمانے تک فطرت کی نقل نظر آتی ہے چاہے اس کی تکنیک مختلف زمانوں میں بدلتی رہی ہو، رمز نگاروں نے پہلی مرتبہ ہیئت مقررہ اصول کو کلیتہً ترک کر دیا اور اپنے کلام کا موضوع فطرت سے ہٹ کر مزاج کی کوئی خاص کیفیت یا کسی مخصوص فضا کی طرف اشارہ قرار دیا۔ اس کے علاوہ وہ پہلی مرتبہ تحت شعور کی پراسرار اور دھندلی گہرائیوں میں غوطہ زن ہوئے۔ یہاں انھوں نے دیکھا کہ من مانے طور پر بے صورت اور منتشر قسم کے تلازمات معین ہو جاتے ہیں جو کبھی تو انسانی شعور کے بہاؤ میں بہنے لگتے ہیں اور کبھی بے ترتیبی اور ابتری کی حالت میں وہیں کے وہیں اپنے اوپر پڑے پیچ و تاب کھاتے ہیں۔

شبوتیت (Positivism) اور سائنس نے زندگی کے ہر شعبہ سے پراسرار عناصر کو خارج کر دیا تھا یا انھیں بالکل کچل دیا تھا۔ لیکن یہ پھر بار بار اپنا سر اٹھاتے رہے اور عینیت کے فلسفہ کی شکل میں رونما ہوتے رہے جس سے رمز نگار شاعروں نے فیضان حاصل کیا۔ چنانچہ انھوں نے خارجی حقیقت کی طرف سے اپنا منہ موڑ لیا۔ گویا کہ اس کے وجود ہی سے انکار کر دیا ہو۔ اس تحریک کے رسالے "رمز نگار" کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

"خالص معروض فریب نظر ہے یا ایک خالی خولی بے حقیقت صورت ہے

خودی اس میں تغیر پیدا کرتی اور اس کی قلب ماہئیت کرتی ہے"۔

ورلین، ملارمے اور رین بو کے عقاید اور خیالات میں فرق ہے لیکن دروں بینی ان کے یہاں قدر مشترک کے طور پر موجود ہے۔ اسی لئے انھوں نے اپنے عہد کی ثبوتیت کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی۔ اس زمانے میں بھی جب فطرت نگاری زور پر تھی وہ عینیت کی نمایندگی کرتے رہے اور زندگی کے ان عناصر کی اہمیت کو واضح کرتے رہے جو پراسرار حیثیت رکھتے ہیں۔ رمز نگاری کے آرٹ میں فطرت کی تصویر کشی اور انسانوں کے افعال اس طرح نہیں ظاہر کئے جاتے جس طرح کہ وہ واقعی ہیں بلکہ حسی صورتوں کا، اندرونی اساسی تصورات کے ساتھ جو تعلق ہے اسے اُجاگر کیا جاتا ہے۔ رومانی شاعروں کے پیش نظر جذبات کی ترجمانی تھی جن کے ساتھ تخئیل اپنے خوابوں کا رشتہ جوڑتا ہے۔ پارناسی شاعر غیر شخصی تجریدیں اور لطیف حسن کے پرستار تھے۔ رمز نگار شاعر نے دھندلی اور مبہم جبلتوں اور پراسرار امنگوں اور ولولوں کو اپنا موضوع بنایا جن کا عقلی تجزیہ انھیں فنا کر دے گا۔ اگر انھیں صاف صاف بیان کیا جائے تو یہ ان کے ساتھ بے وفائی ہوگی۔ سچّا تاثر وہ ہے جس کا ادراک تو ہو لیکن وہ معرض بیان میں نہ آسکے۔ بالکل اسی طرح جیسے خوشبو اور ہم آہنگ نغمے کی تعریف نہیں کی جاسکتی۔ یہ تاثرات اسی طرح سے ایک دوسرے سے مطابقت رکھتے ہیں جیسے ہمارے خوابوں کی تصویریں ایک دوسرے سے مبہم طور پر منسلک ہوتی ہیں۔ ان میں عقل و منطق کا تسلسل تلاش کرنا عبث ہے۔ رمز نگار شاعروں کے خیال میں حقیقی شاعری تاثرات اور ان کے تلازموں کا اظہار ہونا چاہیئے۔ عقل و منطق انھیں مسخ کر ڈالتی ہیں۔ اس لئے کہ وہ موسیقی

کی طرح احساس کی براہ راست ترجمانی کرتے ہیں اسی کو رمز نگار "خالص شاعری" (POESIE PURE) سے تعبیر کرتے ہیں۔

رمز نگاری کی شاعری میں ضروری نہیں کہ کوئی معنی یا مفہوم ہو۔ بعض اوقات وہ تشبیہہ و استعاروں اور اصوات کے مجموعے سے عبارت ہوتی ہے لیکن چونکہ لفظوں کے معنی ہوتے ہیں اس لئے رمز نگار شاعر اپنی پوری کوشش کے باوجود معنی سے پوری طرح تو کبھی بھی بے نیاز نہیں ہو سکتا۔ اس کی شاعری سے جو معنی نکلتے ہیں وہ عقل کے بجائے ہمارے ذہن کو وجدان اور تاثر کی طرف لے جاتے ہیں جو طلسمی عالم ہے یہ شاعری لفظوں کے ذریعہ سے وجود کی گہرائیوں کی طرف ہماری رہبری کرتی ہے۔ جہاں غم اور مسرت کی دھوپ چھاؤں نظر آتی ہے جس کی طرف صرف اشارہ کیا جا سکتا ہے پوری طرح بیان نہیں کیا جا سکتا۔ رمز نگار شاعر کا ہر لفظ یادوں اور تلازموں کو زندہ کرتا ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ کام بڑا مشکل ہے۔ بعض دفعہ رمز نگاری لفظوں کا گورکھ دھندہ بن جاتی ہے جو چیستاں سے کم نہیں ہوتی۔

ملارمے :۔ ملارمے واگنر کی موسیقی سے بہت متاثر تھا۔ چنانچہ اسی اثر کے باعث وہ شاعری کو موسیقی سے قریب تر لانا چاہتا تھا۔ اس کا کہنا تھا کہ "شاعروں کو موسیقی سے اپنی متاع واپس لے لینی چاہیئے"۔

جس طرح موسیقی کے سُر اور لے ہمارے اعصابی نظام پر خاص اثر ڈالتے ہیں اسی طرح شاعری کو بھی انسانی اعصاب کو لطیف انداز میں متاثر کرنا چاہیئے۔ اگر واقعی وہ "خالص شاعری" ہے، جس طرح موسیقی کے بولوں میں اشارے اور کنائے پوشیدہ ہوتے ہیں اسی طرح سے شاعری میں بھی ہونے چاہئیں۔ اس کی شاعری بے موضوع کی شاعری ہے۔

. . . . رمز نگار شاعر لفظوں سے محبت کرتا ہے، اس سے ڈرتا ہے اور ان کا احترام کرتا ہے۔ اس کی نظر میں لفظوں کی اپنی الگ دنیا آباد ہوتی ہے۔ علامتی انداز میں ان کی مخفی حرکت ہوتی ہے۔ وہ ایک دوسرے کے ساتھ طبعی مناسبت اور تعلق رکھتے ہیں بغیر اس گُر کو جانے ہوئے خالص شاعری ممکن نہیں۔

محمد ہادی حسن

شاعرانہ تخئیل اور زبان

شاعری کی ابتدا نوع انسانی کی طفلی میں ہوئی لیکن ہجری دور کے تشکیلی فنون مثلاً سنگ تراشی یا چٹانوں کے اوپر نقاشی کے باقیات کی طرح اوائلی ادوار کی شاعری کے کوئی آثار آج تک دستیاب نہیں ہوئے۔ جس کا بدیہی سبب یہ ہے کہ ان ادوار میں فن تحریر ابھی ایجاد نہ ہوا تھا۔ بہرکیف نوع انسانی کی جو قدیم ترین تحریریں باقی ہیں ان میں سے اکثر و بیش تر کا اسلوب بیان شاعرانہ ہے، بالخصوص مہذب قوموں کا جتنا ابتدائی ادب آج تک محفوظ ہے وہ سارے کا سارا شاعری کی صورت میں ہے..... صحیح معنوں میں تہذیب بھی شعور انسانی کی مسلسل توسیع کا نام ہے اس لئے شاعری تہذیب کی صحیح نشوونما کا ایک زبردست آلہ ہے۔ اور کچھ نہیں تو کم از کم اس کے ایک قیمتی ذخیرے یعنی زبان کی محافظ اور اس میں نت نئے اضافوں کی کفیل ہے.....

چونکہ شاعری انسان کے بنیادی خیالات و جذبات کو بیان کرتی ہے اور اس مقصد کے لئے ایسے الفاظ استعمال کرتی ہے یا الفاظ کو ایسے طریقوں سے استعمال کرتی ہے جو انسانی تجربے کے اصلی منبع سے قریب ترین ہوتے ہیں۔ اس لئے اس کی زبان نہ صرف فلسفہ، منطق اور سائنس

کی زبان سے بلکہ نثری ادب کی زبان سے بھی مختلف ہوتی ہے۔ ہربرٹ ریڈ (HERBERT READ) اس موضوع پر ذیل کی رائے ظاہر کرتا ہے:

"..... شعر اور نثر میں ایک مابہ الامتیاز وزن ہے، لیکن ایک طرح کا وزن نثر میں بھی ہوتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ نظم کا وزن باقاعدہ اور متواتر ہوتا ہے۔ نثر کا زیر و بم نحوی ہوتا ہے اور قواعد صرف و نحو کا تابع ہوتا ہے..... نثر ایک فکری اسلوب ہے اس کا کام کسی صورت حال کی تفریح ہوتا ہے وہ یا تو ایسے افکار کو بیان کرتی ہے جو پہلے ہی سے متعین اور واضح ہوں یا غیر متعین اور غیر واضح افکار کو تعین اور وضاحت بخشتی ہے۔ شاعری کا مقصد تصریح یا توضیح نہیں ہوتا..... وزن کے علاوہ شعر کی دو اور خصوصیات ہیں، ان میں سے ایک اس میں اور نثر بلکہ تمام تشکیلی فنون میں مشترک ہے یعنی حسّی تمثال۔ لیکن شاعری میں اور ان تشکیلی فنون میں جو بگڑ نہیں گئے تمثال کا ایک خاص کام ہوتا ہے وہ مقصود بالذات ہوتی ہے اور منطقی کلام پر محض ایک حاشیہ آرائی نہیں ہوتی۔ شاعرانہ تمثال کو ذہن براہ راست قبول کرتا ہے یعنی اس کا تجزیہ کئے بغیر۔ وہ بصیرت کا ایک لمحہ، شعور کی ایک وجدانی توسیع، ایک کشفی عمل ہوتی ہے۔ اس کے لئے فہم ضروری نہیں ہوتا اور وہ فہم کے بغیر ذہن میں ورود کرتی ہے شعر کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ وہ ایک مکمل، خود مکتفی وحدت ہوتا ہے جو تمام و کمال ذہن میں وارد ہوتی ہے۔ یعنی اس کے اجزا گھل مل کر اور ایک نئی مرکب ہئیت اختیار کر کے

شعور میں آتے ہیں۔ چنانچہ اصوات اور حرکات وسکنات کا وہ مرکب جو انسانی زبان کی ابتدائی صورت تھا اور جس سے تفریق اور ترکیب کے عمل کے ذریعہ زبان کی موجودہ صورت پیدا ہوئی، شاعری اس ابتدائی صورت کی تجدید ہے۔"

پال والیری کے الفاظ میں :

"..... شاعری کی ایک بڑی پہچان یہ ہے کہ اس کے الفاظ پڑھنے والے کے ذہن میں اپنے آپ کو رہ رہ کر دہراتے ہیں ..... شاعرانہ کلام میں صورت اور معنی، ہئیت اور مضمون، صوت اور مفہوم، اشعار اور شاعرانہ کیفیت کے درمیان ایک توازن ہوتا ہے، ایک ہم آہنگی ہوتی ہے جو نثر میں نہیں پائی جاتی۔ علاوہ بریں ان چیزوں کی اہمیت، قدر و قیمت اور قوت میں بھی یکسانی ہوتی ہے۔ یہ خصوصیت بھی نثر کے قواعد کے منافی ہے کیونکہ نثر کا تقاضا یہ ہوتا ہے کہ معنی کو الفاظ پر تفوق ہو"۔.....

شاعرانہ زبان کی ایک نمایاں خصوصیت جو اس کے تخئیلی زبان ہونے کا نتیجہ بھی ہے اور نشان بھی، یہ ہے کہ وہ منطقی اور لغوی نقطۂ نگاہ سے جامع ضدین، مبہم اور ذو معنیین معلوم ہوتی ہے..... یعنی وہ جو کچھ کہتی ہے وہ بظاہر جھوٹ معلوم ہوتا ہے لیکن دراصل سچ ہوتا ہے۔ بادی النظر میں شاعری کی زبان سوفسطائی، حجت بازی، بذلہ سنجی، طنز اور اسی قسم کی ذہنی مشقوں اور طبع آزمائیوں سے مشابہ ہوتی ہے لیکن ان طریقہ ہائے متکلم اور شاعری میں، باریک فرق ہے کہ جہاں ان کا سروکار زیادہ تر

الفاظ سے برائے الفاظ ہوتا ہے، شاعری کا مقصود الفاظ سے ماورا ہوتا ہے یعنی جہاں یہ طریقہ ہائے تکلم الفاظ سے محض کھیلنے کی خاطر کھیلتے ہیں شاعری کے لئے الفاظ کا ایسے طریقے سے استعمال جس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ گویا وہ ان سے کھیل رہی ہے، ایک قسم کی متکلمانہ مجبوری ہوتا ہے کیونکہ اس کے بغیر اس کے لئے اظہار مطلب کا اور کوئی وسیلہ ہی نہیں۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے نزدیک شعر گوئی بذات خود رسمی زبان میں ایک طرح کی رخنہ اندازی ہے۔ شاعر الفاظ کے مروج اور لغوی معنی کا تار و پود بکھیر کر معانی کے نئے نئے مجموعے نئے نئے خوشے، نئے نئے عقد بناتا ہے۔ اس کا کام ہی یہ ہے کہ الفاظ کے جوڑ توڑ سے نت نئے معانی پیدا کرتا رہے۔ یہ بات صرف منفرد تراکیب یا اشعار ہی پر نہیں بلکہ مکمل نظموں پر بھی صادق آتی ہے۔ اگر ہم کسی نظم کو ایک عقلی دعویٰ یا بیان سمجھ کر پرکھیں تو ہمیں ایسا معلوم ہوگا کہ اس میں تضاد ہے تناقص ہے، ابہام ہے اور اسی قسم کی اور باتیں ہیں جو نثری عبارت میں معیوب سمجھی جاتی ہیں۔ لیکن اگر شاعر کو اپنے تخئیلی تجربے کی وحدت کا آشکار کرنا مقصود ہو تو اس کے لئے متناقص، متضاد اور مبہم باتوں کا کہنا ناگزیر ہے اس کا کام حقیقت کی سطحی تصویر پیش کرنا نہیں جس میں ایک قسم کی مصنوعی وحدت ہوتی ہے جو ہمارے فہم و ارادے کی محدود ضرورتوں کی پیداوار ہوتی ہے، اس کا کام یہ ہے کہ اس مصنوعی وحدت کا طلسم توڑ کر اس کے پس پردہ جو حقیقی وحدت ہے اس کو بے نقاب کرے۔ ایسا کرنے کی خاطر اسے اپنی زبان میں وہ تناقص اور تضاد برقرار رکھنے پڑتے ہیں جو سطحی یکسانی اور حقیقی وحدت کے درمیان حایل ہوتے ہیں۔ لیکن وہ اس کی نظم کی ہیئتی اور معنوی وحدت میں مدغم ہو کر خود بخود حل ہو جاتے ہیں۔

محمد ہادی حسین

تخئیل، الہام اور تکنیک

.....اگر ہم الہام اور تکنیک کے قدیم تنازعے کا تاریخی جایزہ لیں تو ہمیں مختلف ادوار میں تین رجحانات دکھائی دیتے ہیں۔ پہلا تو یہ کہ کبھی الہام کو اور کبھی تکنیک کو زیادہ اہمیت دی گئی دوسرا یہ کہ ان دونوں کے باہمی تعاون کا تصور وقتاً فوقتاً مختلف صورتوں میں موجود رہا ہے، تیسرا یہ کہ بحیثیت عمومی ان کے درمیان بُعد دور بہ دور کم ہوتا گیا ہے۔ ہومر کے زمانے تک یہ عقیدہ عام تھا کہ شعرا کلّی طور پر خارجی قوتوں مثلاً جنوں، روحوں اور دیویوں کے قبضہ میں ہوتے ہیں اور یہ قوتیں جو جی چاہے ان کے منہ سے کہلواتی ہیں۔ ہومر اور اس کے دبستان کے حماسہ نویسوں نے اس کارروائی کو خصوصی طور پر فنون کی دیویوں یعنی THE MUSES سے منسوب کیا۔ یہ دیویاں شاعروں کے اندر شعر گوئی کی قوت پھونک دیتی تھیں۔ لیکن شاعروں کو اس حد تک اپنے اوپر اختیار ہوتا تھا کہ جب ان کا جی چاہتا وہ ان دیویوں کے مندروں میں جاکر ان سے الہام طلب کر سکتے تھے۔ افلاطون نے اگرچہ اس امر کو تسلیم کیا کہ شعرا فنون کی دیویوں سے کسب فیض کرتے ہیں تاہم اس کے ساتھ ہی اس نے یہ نظریہ بھی پیش کیا کہ شاعروں کو فطرت کی طرف سے ایک روحانی قوت جس کا نام اس نے "موسیقی" رکھا ودیعت ہوتی ہے۔

دوسری طرف اس نے ایک اور قوت کا بھی اعتراف کیا جسے وہ "تیکنی" کے نام سے پکارتا ہے۔ یہ قوت موسیقی سے ادنیٰ قوت تھی جو دوسرے فنون کی مشق کرنے والوں کو بھی عطا ہوتی تھی۔ سب سے معنی خیز بات تو یہ ہے کہ افلاطون نے شاعر کو ایک صانع یعنی بنانے والا کہا جس کے ضمنی معنی یہ تھے کہ شاعر کا عمل شعر گوئی کسی حد تک شعوری و اختیاری ہوتا ہے۔ ارسطو نے بوطیقا میں شاعری کو ایک طرف تو جنون کی پیداوار کہا اور دوسری طرف ایک خطری ملکے کو اس کا کفیل ٹھہرایا۔ یہ فطری ملکہ اسی قسم کی چیز تھا جسے بعد کے زمانوں میں جوہر قابل، فطانت اور اسی کے مماثل نام دیئے گئے۔ رومنوں کے یہاں تخئیل کا جو تصور تھا یعنی ایک ایسی قوت جو شاعروں کو عالم غیب کی خبریں بھی دیتی تھی اور ان سے شعر بھی کہلواتی تھی، اس میں یہ اعتراف مضمر تھا کہ شاعر محض خارجی قوتوں کے ہاتھ میں ایک آلہ نہیں ہوتا۔ علاوہ بریں یہ الہام اور تکنیک کی یکجائی کا بھی تصور تھا۔ چنانچہ رفتہ رفتہ فنون کی دیویاں محض علم الاصنام کی تلمیحات بن کر رہ گئیں اور ان کا تذکرہ محض استعارتاً ہونے لگا۔ INSPIRATION یعنی الہام کا جو متوازی تصور مذہب سے مستعار لیا گیا تھا اس کی نشوونما بھی اسی کے مماثل ہوئی۔ پچھلی چند صدیوں میں وہ رفتہ رفتہ اپنے مافوق الفطرت معانی سے مبرّا ہوتا چلا گیا ہے اور بیسویں صدی میں تو وہ محض وجدان کا مترادف بن کر رہ گیا ہے۔ چنانچہ اگر آج کل اس کا تذکرہ کیا جاتا ہے تو محض تلمیحی اور علامتی معانی میں.....

الہام کے پہلو بہ پہلو تکنیک کو بھی نشیب و فراز کے مختلف ادوار میں سے گزرنا پڑا ہے۔ شروع شروع میں جب تنقیدی شعور پیدا نہ ہوا تھا تکنیک

کے جایزے کے لئے کوئی معیار موجود نہ تھا اور اسے الہام کی محض ایک ضمنی پیداوار تصور کیا جاتا تھا، تنقیدی معیاروں کے وضع ہونے کے بعد سے تکنیک کی اہمیت میں جو تغیرات ہوتے ہیں ان کو ہم مجملاً یوں بیان کر سکتے ہیں:۔ کلاسیکی تحریکوں کے عروج کے زمانے میں الہام اور تکنیک کے درمیان ایک مکمل توازن ضروری سمجھا جاتا تھا لیکن تکنیک کو نسبتاً زیادہ اہمیت دی جاتی تھی. کلاسیکی تحریکوں کے انحطاط کے زمانے میں تکنیک پر ضرورت سے زیادہ زور دیا جاتا تھا۔ اسی طرح رومانی تحریکوں کے عروج کے زمانے میں الہام اور تکنیک میں موافقت مستحسن سمجھی جاتی تھی لیکن الہام کو ترجیح دی جاتی تھی. رومانی تحریکوں کے انحطاط کے زمانے میں تکنیک کی طرف سے تغافل برتا جاتا تھا۔

بیسویں صدی کے نصف اول میں الہام و تکنیک کی رقابت و رفاقت نے کئی رنگ بدلے ہیں. لیکن ان کے درمیان اب ایسی واضح حد فاصل جیسی اگلے زمانوں میں تھی دکھائی نہیں دیتی بلکہ ان کا مسئلہ کئی اور مسایل مثلاً مضمون و ہیئت، صوت و معنی، تمثال و خیال، احساس و فکر، شعری اور نثری معانی، شعوری اور غیر شعوری، عمل تخلیق کے تنازعوں میں الجھ گیا ہے. چنانچہ پچھلے چند سالوں میں جو نئی نئی تحریکیں ظہور میں آئی ہیں ان میں سے اکثر کے متعلق وثوق سے یہ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ الہام سے یا تکنیک سے زیادہ تعلق رکھتی ہیں. مثلاً ایک دبستان ایسا ہے جس کے نزدیک شاعرانہ مطلب نثری مطلب سے کوئی تعلق نہیں رکھتا بلکہ اگر کسی نظم کا مطلب نثر میں بیان کیا جا سکے تو وہ نظم صحیح معنوں میں شاعری کہلانے کی مستحق ہی نہیں ہوتی۔ آرچی بالڈ میکلیش اس دبستان

کے نقطۂ نظر کی تصریح کرتے ہوئے اعلان کرتا ہے کہ "ایک نظم کے کوئی معنی نہ ہونے چاہئیں اسے صرف موجود ہونا چاہیئے۔" یہ دبستان شاعری کو منطقی، عقلی اور استدلالی عناصر سے مبرا کر کے اسے شعریت کا عرقناب بنانے کا معتقد ہے۔ چنانچہ اس کے بعض نمایندوں کی شاعری میں فطرت منطق، الفاظ کے لغوی معنی، صرف و نحو، غرض ہر عقلی چیز اپنا متداول لباس بدل کر اپنے آپ کو اس شکل میں ظاہر کرتی ہے جس میں وہ شاعر کے ذہن میں آئی تھی۔ ہاپکنز، اپوکی نیر، ہارٹ کرین، ٹی۔ ایس ایلیٹ ڈلن ٹامس، ای ای کمنگز اور سینٹ جان پرس اسی زمرۂ شعرا کے سرکردہ رکن ہیں۔ ایک اور دبستان شاعرانہ کیفیت کو بجائے خود کافی و وافی سمجھ کر اسی کے داخلی مشاہدے اور مطالعے پر اپنی تمام کوششیں صرف کر دیتا ہے۔ اس دبستان کے بڑے نمایندے ریمبو اور میلارمے ہیں۔ ایک تیسرا دبستان وہ ہے جسے سوریلزم (SURREALISM) کہتے ہیں۔ یہ ایک قسم کی نفسیاتی اضطراریت ہے، یعنی شاعر کا نفس اس سے جو کچھ کہلوانا چاہے وہ اسے قلم برداشتہ من و عن لکھتا چلا جاتا ہے اس دبستان کے سب سے بڑے نظریہ ساز آندرے برتاں ANDRE - BRETON کے نزدیک شاعر کا کام صرف یہ ہے کہ وہ اپنے خیالات کو یہ موقع بہم پہنچائے کہ وہ اپنے الفاظ میں اپنے آپ کو ظاہر کریں۔

ان سارے دبستانوں میں اگر کوئی چیز قدر مشترک ہے تو وہ عقل کے طریق فکر، طریق استدلال اور طریق تکلم سے انحراف ہے۔ اس انحراف کا درجہ کسی دبستان یا کسی شاعر میں کم ہے کسی میں زیادہ۔ لیکن سب کا مرکزی عقیدہ یہ ہے کہ شاعری ایک خالصتاً وجدانی، غیر شعوری اور شخصی چیز

ہے۔ یعنی الہام اور تکنیک دونوں میں وہ عقل کے عمل دخل کے منکر ہیں۔ خالص شاعری کے دلبستان کے نزدیک شاعرانہ تجربے چاہے کسی صورت میں صادر ہوں ان کے اظہار کا واحد طریقہ یہ ہے کہ ان کو ہر غیر شاعرانہ عنصر سے منزہ کر کے پیش کیا جائے۔ چنانچہ ان کے لئے شعر کوئی ایک ایسا عمل ہے جس میں شاعرانہ تجربے کا عرق کشید کر کے پیش کیا جاتا ہے۔ اس لئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان کا تکنیک ایک قسم کا تجریدی عمل ہے۔ یہ عمل ہدایتاً عقل کے وسیلے سے کیا جاتا ہے لیکن اس کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ عقل کے عناصر کو خارج کر دیا جائے گویا عقل اپنے آپ سے فرار کرتی ہے۔ وہ شعراء جو شاعرانہ شعور کو اپنا موضوع بناتے ہیں۔ ان کی شاعری ایک مستعار لباس میں ایک طرح کی نفسیاتی تحلیل ہوتی ہے بلکہ علم تشریح الاعضا کے جراحانہ تجربے ہوتی ہے جو نفس انسانی کی انتڑیوں میں کئے جاتے ہیں۔ ایسے شعرا کی شاعری میں الہام و تکنیک ایسے طریقے سے خلط ملط ہو جاتے ہیں کہ ان کا علیحدہ کرنا مشکل ہو جاتا ہے تاہم شاعری کی ظاہری صورت کو قایم رکھنے کی خاطر انھیں تکنیک کی طرف خصوصی توجہ دینی پڑتی ہے۔ سوریلسٹوں کا اسلوب اظہار اتنا غیر شعوری اور اضطراری ہوتا ہے کہ اس میں کسی قسم کی تکنیکی کوشش کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا لیکن ایک نقطۂ نگاہ سے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ سوریلسٹ شاعری محض تکنیک ہی تکنیک ہوتی ہے کیونکہ اس میں کوئی الہام یا وجدان نہیں ہوتا البتہ یہ تکنیک شعوری اور عقلی نہیں ہوتی۔

..... آج کل کا شاعر اپنے آپ کو جماعت سے ایک علیحدہ ہستی سمجھتا ہے اور اپنے تجربوں کو ایسے طریقے سے بیان کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کرتا کہ عام لوگ ان میں شریک ہو سکیں۔ چنانچہ وہ اس قوت کو جو اظہار و

ابلاغ دونوں پر قادر ہے اور دونوں کو ایک دوسرے سے مربوط کرتی ہے یعنی تخئیل کو بہت کم استعمال میں لاتا ہے۔ جدید شاعری کے عجیب و غریب ہیئتی تجربے، اس کی تعقید، اس کا اشکال، اس کا ابہام، اس کے خالص نجی اشارات، اس کی نفسیاتی پیچیدگیاں، اس کی بلند ذہنی سطح، اس کی عالمانہ تلمیحات، اس کے تہہ در تہہ معانی اس کا الہام اور تکنیک کے مسایل کے ساتھ گہرا تعلق، اس کا شاعرانہ تجربے کی اہمیت پر اصرار، یہ چیزیں ایک طرف تو اس امر کی مظہر ہیں کہ رومانیوں کے زمانے سے اب تک فن شاعری اور تنقید شاعری نے انسان کی دماغی نشوونما اور انسانی تہذیب کی ترقی کے دوش بدوش عمق، وسعت اور تنوع میں ترقی کی ہے لیکن دوسری طرف اس امر کی غماز بھی ہے کہ شاعر کے پاس اپنے فنی مسایل کے حل کرنے کی کوئی طلسمی کنجی تھی جو اس کے ہاتھ سے جاتی رہی ہے یا جسے وہ کام میں نہیں لا رہا۔ یہ طلسمی کنجی تخئیل ہے.....

شعر گوئی کا عمل ایک ایسا عمل ہے جس کے ذریعہ شاعر اپنے تجربے کے معانی اپنے اوپر بے نقاب کرتا ہے۔ اس عمل کا نتیجہ اکثر یہ ہوتا ہے کہ شاعر کے اصلی وجدان میں مزید معانی مزید وسعت، مزید عمق، مزید پہلو پیدا ہو جاتے ہیں۔ لیکن شعر گوئی کی قدرت یعنی تکنیکی چابکدستی چاہے کتنی ہی اعلیٰ پایہ کی کیوں نہ ہو وہ الہام کے فقدان کی تلافی نہیں کر سکتی۔ وہ محض الہام کے عطیات کو بطریق احسن پیش کرنے میں مدد دے سکتی ہے.....

امیر حسن نورانی

قدیم عربی تنقید

قدامہ ابن جعفر، مصنف نقد الشعر، متوفی (۳۱۰ ھجری) مشہور ادیب و نقاد تھا۔ عربی میں فن نقد شعر پر اس کی کتاب کو سب سے زیادہ مستند سمجھا جاتا ہے۔

"نقد الشعر" عربی میں تنقید کی بنیادی اور اہم ترین تصنیف شمار کی جاتی ہے۔ مصنف نے مطالعۂ شعر کے لئے حسب ذیل تقسیم پیش کی ہے۔

۱۔ عروض و وزن ۲۔ قافیہ اور مقطع ۳۔ غریب الفاظ و لغت۔
۴۔ معانی اور مقصد ۵۔ جیّد اور ردی۔

مصنف کا اصل مقصد آخری قسم پر روشنی ڈالنا ہے یعنی عمدہ شعر کو خراب سے ممیّز کر کے دکھانا۔ اس خاص قسم پر زور دینے کی وجہ یہ ہے کہ صاحب ذوق کے لئے چار مراحل تو آسان ہوتے ہیں لیکن پانچواں مرحلہ ایسا نہیں ہے کیونکہ ارباب تنقید ہی جب شعر میں اس نقطۂ خیال سے غور کرتے ہیں تو بہت کم صحیح نتیجہ پر پہنچتے ہیں۔

یہ کتاب تین فصلوں پر مشتمل ہے:

فصل اول:۔ شعر کے بیان میں۔

فصل دوم:۔ جیّد شعر کے بیان میں۔

فصل سوم :- ردی شعر کے بیان میں۔

فصل اول میں مصنف نے شعر کی یہ تعریف کی ہے قول موزون مقفّیٰ یدلّ علی معنی۔ یعنی شعر وہ مقولہ ہے جس میں وزن، قافیہ اور معنی پائے جائیں۔ اس کے بعد شعر کی ماہئیت پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "شاعر کو چاہیئے جس مفہوم کو شروع کرے اس میں ہمیشہ غایت مطلوب کی عمدگی کو پیش نظر رکھے۔ مثلاً بڑائی بیان کرنا، ذلیل کرنا، فحش گوئی پاکیزہ خیالات کا اظہار، مدح، غرور و قناعت، اچھے یا برے خیالات۔ اس فصل میں مصنف نے دو نہایت ضروری باتوں کی طرف توجہ منعطف کرائی ہے اور مثالیں دے کر انھیں خوب واضح کیا ہے۔

۱۔ شعر کو صنعت اور کاریگری کے نقطۂ نظر سے پرکھنا چاہیئے کسی رسم یا ضابطہ کے تحت نہیں۔ مثلاً امرء القیس کے ان شعروں کو اس وجہ سے عیب دار قرار دیا جاتا ہے کہ وہ فحش ہیں۔ حالانکہ فحش خیالی، شعر کی خوبی کو زایل نہیں کر سکتی۔ دنیا کے کسی صنّاع کی صنّاعی مصنوعہ چیز کے گندہ ہونے کی وجہ سے قابل عیب نہیں ہوتی۔ شعر یہ ہیں :-

فیمثلک حلی قد طرقت ومرضع
فالهتها عن ذی تمائم محول
اذا ما بکی من خلقها انصرفت له
بشقّ و تحتی بشقها لم یحول

ترجمہ :- (اے عنیزہ) تیری ایسی بہت سی حاملہ اور دودھ پلانے والی عورتیں ہیں کہ جن کے پاس میں شب کے وقت آیا۔ بس میں نے ان کو سال بھر کے تعویذ پہننے والے بچے سے مشغول اور

بے پروا کر کے اپنی طرف راغب کر لیا اور اس حد تک کہ جب وہ بچہ اس کے پیچھے (کسی وقت) روتا تو وہ اس کی طرف اپنے ایک دھڑ سے پھر جاتی اور اس کے بدن کا دوسرا حصہ (پہلو) میرے قبضہ میں اسی طرح اپنے مقام پر رہتا ہے۔

ان شعروں کو برا کہنے والے یہ کہتے ہیں کہ ان کا مضمون فحش ہے۔ حالانکہ مضمون و تخئیل کا بجائے خود فاحش ہونا شعر کی خوبی کو زایل کرنے والی چیز نہیں۔ جس طرح لکڑی کا اپنے مقام پر خراب و ردی ہونا کسی بڑھئی کی عمدہ کاریگری اور اس شئ کی حسن ساخت کو زایل نہیں کر سکتا۔

فصل دوم :۔ جیّد شعر کے بیان میں۔ اس میں مندرجہ ذیل آٹھ اجناس کے محاسن قلم بند کئے گئے ہیں۔

لفظ، وزن، قافیہ، معنی و مضمون، غزل، مدح و، ہجو، مرثیہ۔

فصل سوم :۔ ردی شعر کے بیان میں۔ اس میں شعر کے عیوب پر نکتہ چینی کی ہے اور اوپر لکھی ہوئی اصناف میں جو نقائص پائے جاتے ہیں ان کی وضاحت کی ہے۔

"نقد الشعر" علامہ ابی الفرج قدامہ بن جعفر (متوفی ۳۱۰ ہجری)

"تمہید"

قدامہ ابن جعفر کہتے ہیں کہ علم شعر چند قسموں پر منقسم ہے۔

۱۔ ایک قسم وہ ہے جو شعر کے علم عروض اور وزن سے تعلق رکھتی ہے۔

۲۔ دوسری وہ جس کا تعلق قوافی اور مقاطع سے ہوتا ہے۔

۳۔ تیسری قسم میں لغت اور غریب الفاظ کے علم سے بحث کی جاتی ہے۔

۴۔ چوتھی قسم میں شعر کے معنی و مقصد کی فہم اور اس پر غور و فکر سے

بحث ہوتی ہے۔

۵۔ پانچویں قسم ان سب سے زیادہ اہم ہے اس میں کسی شعر کے اچھے یا بُرے ہونے کی پہچان اور اس کے پرکھنے کے اصول وضوابط کا ذکر ہوتا ہے۔

بلاشبہ پہلی چار قسموں پر اہل علم وفن نے اچھی خاصی توجہ کی اور متعدد کتابیں تصنیف کر دیں۔ عروض وقوافی پر بھی توجہ کی گئی۔ قوافی ومقاطع کو بھی زیر بحث لایا گیا۔ شعر کی غرابت اور علم نحو سے اس کے تعلق پر بھی خوب روشنی ڈالی گئی۔ ان معانی سے بھی بحث کی گئی جن پر نفس شعر دلالت کرتا ہے۔ نیز اس کے اغراض ومقاصد بھی واضح کئے گئے۔ لیکن پانچویں قسم یعنی نقد شعر پر کسی نے توجہ نہ کی۔ جس کی بدولت شعر کے اچھے یا برے ہونے کا معیار متعین ہوتا۔ حالانکہ میرے خیال میں تمام مذکورہ اقسام کے مقابلے میں اس قسم پر غور وفکر اور بحث کرنا شعر کے سلسلے میں سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ اس لئے کہ علم نحو، الفاظ غریب اور معنائے کلام اور مرادِ متکلم کے جاننے اور سمجھنے کی ضرورت تو اصل کلام ہی میں پڑتی ہے خواہ وہ نظم ہو یا نثر۔ ایسا بھی نہیں ہے کہ ایک کو دوسرے کی بہ نسبت ان علوم سے کوئی زیادہ خصوصیت ہو۔ بلکہ نظم ونثر دونوں کو ان علوم کی یکساں ضرورت ہے۔ اب رہے علم وزن وقوافی تو یہ دونوں بھی اگرچہ شعر کے ساتھ مخصوص ہیں مگر ان کے جاننے کی بھی چنداں ضرورت نہیں ہے کیونکہ اکثر لوگوں کی طبیعتوں میں موزونیت اور قافیہ بندی بغیر سیکھے ہوئے بھی پائی جاتی ہے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ جو اشعار بطور مثال پیش کئے جاتے ہیں (اس کتاب میں) وہ ان شعرا کے ہیں جو عروض وقوافی کی کتابیں تصنیف ہونے سے پہلے گزر چکے ہیں۔

علم شعر عروض و قوافی پر موقوف نہیں ہے اور نہ اس کی شعر کے لئے چنداں ضرورت ہے۔ اس کی تائید اس بات سے بھی ہوتی ہے کہ اس فن پر ماہرین فن نے متعدد کتابیں تصنیف کر دی ہیں مگر لوگ اس علم کی طرف بہت کم توجہ کرتے ہیں بلکہ اس سے مستغنی نظر آتے ہیں کیونکہ اس علم کو جاننے والے اور نہ ماننے والے دونوں جب شعر گوئی کا قصد کرتے ہیں تو ان کو اس وقت اس علم کی طرف رجوع کرنے کی ضرورت نہیں محسوس ہوتی بلکہ ان کو اپنے ذوق سلیم پر پورا اعتماد ہوتا ہے۔ جو لوگ اس علم سے واقف ہیں ان کو بھی زحاف شدہ شعر کے متعلق اپنے ذوق کی صحت پر اطمینان حاصل کرنے کے لئے اس کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی کہ وہ شعر کو علم عروض کے ذریعہ جانچ کر اس کی صحت کے متعلق اطمینان حاصل کریں۔ اس سے یہ بات ثابت ہو گئی کہ یہ علم ان علوم میں سے ہے جن کے متعلق کہا جا سکتا ہے کہ ان سے ناواقفیت مضر نہیں ہے اور ایسی صورت میں ان کو غیر ضروری کہا جا سکتا ہے۔

اب رہا اچھے اور بُرے شعر کا پرکھنا تو یہ اہم مقصد ہے۔ کیونکہ جب لوگوں کو کچھ علوم سے بصیرت حاصل ہونے لگتی ہے تو وہ اس راہ میں برابر ٹھوکریں کھاتے نظر آتے ہیں۔ بہت کم لوگ شعر کی تشخیص و تمیز میں راہ راست اختیار کرتے ہیں۔ جب میں نے اس علم (نقد شعر) کی طرف سے لوگوں کی غفلت دیکھی اور یہ دیکھا کہ اس فن پر کسی نے کتاب لکھنے کی زحمت نہیں اٹھائی بلکہ کوتاہی کا ارتکاب کیا تو مجھے مناسب معلوم ہوا کہ اس موضوع پر اپنی وسعت علم کے مطابق کلام کروں۔ اب میں عرض کرتا ہوں:

فصل اول :- اس سلسلہ میں سب سے پہلی بات جس کی تشریح کی

ضرورت ہے وہ شعر کی جامع تعریف ہے جس سے شعر اور غیر شعر کا فرق واضح ہو جائے۔ شعر کی سب سے زیادہ واضح اور مختصر تعریف یہ ہے کہ "شعر ایک قول موزوں و مقفیٰ ہے جو کسی مطلب پر دلالت کرتا ہو"۔ اس میں قول سے مراد اصل کلام ہے جو شعر کے لئے جنس کی حیثیت رکھتا ہے۔ موزوں کی قید سے غیر موزوں کلام خارج ہو جاتا ہے اسی طرح قافیہ کی قید لگانے سے وہ کلام جو موزوں تو ہو مگر اس میں قافیہ نہ ہو علیحدہ ہو جاتا ہے۔ اور اگر وزن اور قافیہ دونوں کلام میں موجود ہیں لیکن کوئی مطلب نہیں نکلتا تو وہ بھی شعر نہیں کہلائے گا۔ اب اگر کوئی شخص ان حدود کا لحاظ رکھ کر شعر گوئی کا ارادہ کرے تو اس کے لئے شعر کہنا ممکن ہوگا اور اس کو کوئی دشواری نہ ہوگی۔

جب شعر کی تعریف معلوم ہو گئی جیسا کہ ہم نے بیان کیا ہے اور وہ درست ہے تو یہ بتانا ضروری ہو گیا کہ ہمیشہ سب شعر اچھے ہی نہیں ہوتے۔ اچھے بھی ہوتے ہیں اور برے بھی۔ ہر شعر جو موزوں مقفیٰ اور بامعنی ہوگا وہ اچھا بھی ہوتا ہے اور بُرا بھی۔ اب اچھے اور برے میں تمیز کرنا اور ان کو پرکھنا ایک فن ہے (فن تنقید) شعر ایک صناعت (فن و ملکہ) ہے اور ہر صناعت میں صانع کی غرض اپنے مصنوع کے متعلق یہ ہوتی ہے کہ وہ اپنی کاریگری کو انتہائی کمال اور اعلیٰ پیمانہ تک پہنچا دے۔ چونکہ ہر مرکب چیز جس کو اہل صناعت اپنے طور پر تیار کرنا چاہتے ہیں اس کے دو پہلو ضرور ہوتے ہیں۔ ایک نہایت عمدہ اور دوسرا بہت خراب۔ اور کچھ درمیانی حدود اور درجے بھی ہوتے ہیں جن کو وسائط کہا جاتا ہے اور یہ بھی مانی ہوئی بات ہے کہ ان میں سے کسی چیز کا بنانے والا اعلیٰ پہلو کا ہی قصد کرتا ہے اور ابتدا ہی سے اس کی نظر اعلیٰ درجہ کی کاریگری پر ہوتی ہے۔ خواہ وہ اپنی کم لیاقتی کی وجہ سے

اس درجہ تک نہ پہنچا سکے۔ لیکن اگر اس میں اتنی استعداد ہے کہ وہ اپنی صنعت کو اعلیٰ پیمانہ پر پہنچا سکے تو وہ اپنے فن کا ماہر اور کامل کہلائے گا اور اگر اپنی کمزوری کی وجہ سے اپنے مقصود تک نہ پہنچ سکے تو اس کا درجہ اس کام کے معیار کے لحاظ سے متعین کیا جائے گا۔ اس طرح شعر بھی ایک صنعت ہے اس میں بھی مذکورہ طریقہ برتا جائے گا اور اس میں اور ان مضامین میں جو اس کے اندر درج کئے جاتے ہیں جن سے شعر کی تالیف ہوتی ہے صحت کے ساتھ استعمال کرنے کا قصد کیا جائے گا۔ شاعروں میں اس غایت مطلوب تک پہنچنے سے وہ شخص عاجز اور قاصر ہوگا جس کا ملکہ شعر گوئی ضعیف و کمزور ہوگا۔

جب یہ بات ثابت ہوگئی کہ جو کچھ ہم نے کہا ہے وہ درست ہے تو اب ہم شعر کو ان صفات کو بیان کریں گے جن کے کسی شعر میں جمع ہونے سے وہ شعر نہایت اچھا سمجھا جائے اور یہی شعراء کا مطمح نظر ہوا کرتا ہے۔ جیسا کہ ہم نے دوسری صنعتوں کی مثال دے کر واضح کیا ہے۔ شعر کا دوسرا رخ خوبی کی ضد ہے یعنی شعر کا بُرا ہونا اور عیوب سے بھرا ہوا ہونا۔

پہلے میں شعر کی خوبی کے اسباب اور ان خوبیوں کا ذکر کروں گا جن کے جمع ہو جانے سے شعر نہایت اچھا سمجھا جاتا ہے۔ اسی طرح جس شعر میں پسندیدہ اسباب بالکل نہ ہوں اس کو بہت خراب شعر کہا جاتا ہے بعض شعر جن میں خوبیاں اور خامیاں دونوں موجود ہوتی ہیں اس کو اس کی صفات کے تناسب سے یا تو اوسط درجہ کا شعر کہا جائے گا یا اس کے لئے وہ الفاظ استعمال کئے جائیں گے جو درمیانی چیزوں کے لئے کئے جاتے ہیں جیسے کہا جائے گا کہ یہ شعر اچھا ہے یا غنیمت ہے یا اوسط درجہ

کا ہے، نہ اچھا نہ برا۔ کیونکہ درمیانی درجہ کی تعبیر کا یہی طریقہ ہے کہ سلبِ طرفین کے ساتھ ان کی تعریف کی جائے جیسے نیم گرم پانی۔ جو ٹھنڈا اور گرم کے درمیان اور ایک درمیانی مرتبہ رکھتا ہے۔ عام طور پر کہا جاتا ہے کہ وہ نہ گرم ہے نہ ٹھنڈا۔ اسی طرح اس کے پھیکے ذائقے کے متعلق کہ جو شیریں اور تُرش کے درمیان ایک درمیانی کیفیت ہوتی ہے اور یہ کہا جاتا ہے کہ وہ ذائقہ نہ شیریں ہے نہ ترش۔ ایسے ہی اوسط درجہ کے شعر کی بابت کہا جاتا ہے کہ یہ شعر نہ قابل مدح ہے نہ قابل مذمت۔

قبل اس کے کہ میں اپنے اصل مقصد کے متعلق کچھ کہوں، یہ بات بطور مقدمہ یا تمہید بیان کر دینا ضروری ہے کہ معانی (مضامین شعری) کل کے کل شاعر کے لئے آزادی کے ساتھ بیان کرنا جائز (مُباح) ہیں اور اس کو شاعر ہونے کی حیثیت سے پورا اختیار ہے کہ ان معانی میں سے جسے پسند کرے اس میں طبع آزمائی کرے بغیر یہ خیال کئے ہوئے کہ اس مقصد میں کوئی چیز اس کو مانع آئے گی۔ اس لئے کہ مضامین شعر کے لئے بمنزلۂ مادہ ہیں اور شعر بمنزلۂ صورت۔ جیسا کہ ہر صنعت میں یہ ضروری ہے کہ اس میں ایک ایسی شئی موضوع ہو جو عام صورتوں کو قبول کرتی رہے جیسے لکڑی تجارت کے لئے۔ اور شاعر کا یہ فرض ہے کہ جس مضمون میں وہ ہاتھ لگائے خواہ وہ پست ہو یا بلند، فاحش و مبتذل ہو یا دلچسپ ہو۔ کبر و نخوت کے متعلق ہو یا قناعت سے۔ یا مدح و قدح کے بارے میں یا اس کے علاوہ اچھے یا برے مضامین اس کی نظر میں ہوں ان کو حسنِ ادا میں اعلیٰ درجہ تک پہنچا دے۔

آئی۔اے رچرڈس

شعری ہئیت

عام طور پر ذہنوں میں یہ احساس چھایا رہتا ہے کہ اعلیٰ قسم کی شاعری وہی ہوسکتی ہے جو بعض اصول وضوابط پر پوری اترتی ہیں اور اس کا معیار وزن اور ترنم کے تقاضوں کی تکمیل سے قایم کیا جاتا ہے۔ اس نظریہ میں ایک خامی یہ محسوس ہوتی ہے کہ اس سے شعری آہنگ کا تعلق محض الفاظ کی صوتی بنیادوں تک محدود رہ جاتا ہے اور قاری کے ذہن پر اس کا تاثر قایم نہیں ہو پاتا۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ حسین اور بے کیف ترنم و آہنگ میں جو امتیاز محسوس ہو جاتا ہے اس کا تعلق محض آوازوں کے زیر و بم سے نہیں رہتا بلکہ اس کا اثر گہرائی تک جاتا ہے۔ چنانچہ الفاظ کی معنوی خصوصیات اور اس کے تاثرات کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اس نکتہ کو مثال کے طور پر آسانی سے اس طرح ذہن نشین کیا جاسکتا ہے کہ اگر کسی مشین کی مدد سے اشعار کے اتار چڑھاؤ کو کاغذ پر اتارا جاسکے تو بھدی آوازوں اور خوب صورت نغموں کا فرق اس پر پوری طرح ظاہر ہو جائے گا اور اس طرح الفاظ کی حسی بنیادیں بھی ابھر کر سامنے آجائیں گی جن کے تاثرات سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔

یہ حقیقت ہے کہ شاعری کے اہم اقتباسات میں صوتی حسن ہی ان

کی بہت بڑی خوبی نظر آتی ہے چنانچہ اس کی مثال کے طور پر اس طرح کا ٹھوس ثبوت پیش کیا جا سکتا ہے کہ اگر کوئی حساس سامع جو اطالوی زبان سے واقف نہیں ہے پھر بھی اگر وہ ڈانٹے کی ڈوائن کامیڈی کو سنتا ہے تو اس کے آہنگ سے لطف اندوز ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ کیونکہ اس کی اس صوتی خصوصیات سے حسن ابھر کر سامنے آجاتا ہے۔ یہ مثال دل چسپ ضرور ہے لیکن اس میں جو کمی پائی جاتی ہے اس سے کسی قطعی نتیجہ تک پہنچنا مشکل ہو جاتا ہے۔ قاری جو کچھ پڑھتا ہے وہ اسے پوری طرح سمجھتا بھی ہے جب کہ ایسا سامع جو اس زبان کی لطافت سے واقف نہیں ہے وہ اسے محض قاری کی آواز اور اس کے انداز سے محسوس کرتا ہے۔ جس آہنگ سے ہم واقعی میں متاثر ہوتے ہیں وہ محض الفاظ کی آواز پر منحصر نہیں ہوتا بلکہ سماعی تسکین کے ساتھ ساتھ اس کی حسی و جذباتی کیفیت بھی شامل رہتی ہے اسی سے خیالات و تاثرات پیدا ہوتے ہیں اور ذہنی لطافت حاصل ہوتی ہے۔

اس سے یہ مقصد نہیں ہے کہ شاعری میں صوتی آہنگ کو جو اہمیت حاصل ہے اسے نظر انداز کر دیا جائے۔ درحقیقت اس کی کافی اہمیت ہے لیکن آہنگ و وزن کے سلسلہ میں سارا انحصار اسی پر نہیں ہوتا۔ یہ ایک طرح کا ہڈیوں کا ایسا ڈھانچہ ہوتا ہے جس پر قاری گوشت پوست چڑھا کر خوب صورت لباس سے مزین کر دیتا ہے۔ لیکن اگر اس ڈھانچہ کے اعضا بکھرے ہیں یا قاری کے ذہنی و جذباتی تقاضوں کو تسکین نہیں بخشتے تو اسے کوئی شکل نہیں دی جا سکتی۔ ایسی حالت میں شاعری کے آہنگ کو تبدیل کرنا ضروری بن جاتا ہے چاہے لفظی ترتیب میں کوئی فرق پیدا نہ کیا جائے۔

اس طرح یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ شاعری میں موزونیت اور صوتی آہنگ غیر معمولی اہمیت رکھتے ہیں جس پر اعلیٰ شاعری کا انحصار ہے لیکن جن الفاظ کی ترتیب سے اس کا وجود ہوا اس کی حسی و تاثراتی کیفیت سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ ان میں ہر ہر لفظ کی ترتیب میں ذہن و جذبہ کو متاثر کرنے کی صلاحیت ضرور شامل رہتی ہے اور وزن اور تاثرات کے اسی امتزاج سے نظم کا حسین و دلکش پیکر ظہور پذیر ہوتا ہے۔ ایسے قاری جو سائیکل کے پہیوں کی طرح کسی نظم میں مخفی وزن و بحر کے چکر میں گھومتے رہتے ہیں اور نہیں سمجھتے کہ کس منزل کی طرف جا رہے ہیں وہ اعلیٰ شاعری کی خصوصیات تک آسانی سے نہیں پہنچ سکتے کیونکہ جب تک الفاظ کی حسی کیفیت کو سمجھا نہیں جائے گا اس وقت تک وزن اور بحروں کی تلاش اور ان کا ربط بھی مکمل تسکین نہیں دے سکتا۔

اس خیال کی وضاحت کے لئے کہا جا سکتا ہے کہ اگر شعری ہئیت اور جمالیاتی کیف کے لئے محض الفاظ کی ظاہری ترتیب و ساخت پیش نظر رکھی جائے اور اس کی معنوی حیثیت کو اہمیت نہ دی جائے گی تو اکثر بے ربط و بے معنی بندش بھی شاعری کے معیار پر پوری اتر سکتی ہے البتہ بنیادی چیز یہ ہے کہ الفاظ کا آہنگ اور ان کی ترتیب کے ساتھ ساتھ جذباتی و حسی تاثر پیدا ہونا ضروری ہے اور انھیں دونوں عناصر کے امتزاج سے شاعری کا اعلیٰ معیار قایم کیا جا سکتا ہے۔ آواز یا آہنگ کی اہمیت کو یکسر نظر انداز کر دینا بھی بہت بڑی کوتاہی ہوگی۔ درحقیقت معنی اور ہئیت اگر معنوی حیثیت سے نظر میں کوئی خامی موجود ہوتی ہے۔ تو آہنگ و وزن اس کمی کو پورا کر دیتے ہیں اور اسی طرح اگر آہنگ میں کمی کا احساس ہوتا ہے تو اسے

معنوی بلندی سے دور کیا جا سکتا۔ اس طرح یہ نتیجہ قایم کرنے میں دشواری نہ ہوگی کہ شاعری میں اسٹایل کی بلندی کا راز ان دونوں کے ایک دوسرے سے گہرے تعاون ہی میں پوشیدہ ہے۔ دراصل مواد اور ہیئت کی امتیازی حیثیت کو الگ الگ ایسا بحث طلب مسئلہ بنا دیا گیا ہے کہ ان کا فطری اور ناگزیر تعاون فراموش ہوتا جا رہا ہے اور یہی چیز شعری معیار کو پرکھنے میں بہت بڑی رکاوٹ بن جاتی ہے۔

جے۔ ٹی شپلے

ہئیت

ہئیت کا تصور تنقید کے قدیم ترین نظریات سے بھی پہلے سے پایا جاتا ہے اور یہ مشرق میں بھی اسی طرح رائج رہا ہے جیسا کہ مغرب میں چنانچہ ہر تخلیقی عمل کی ابتدا کرنے سے پہلے فنکار کا یہ احساس کہ اس کی تخلیق بہتر سے بہتر شکل میں ظہور پذیر ہو اسی تصور کی ایک کڑی ہے۔ افلاطون نے شاعری کو ایک قسم کی نقالی سے تعبیر کیا ہے۔ ارسطو کے خیال میں انسان کا ذہنی عمل اس کے فن کی ہئیت کو پوری طرح متاثر کرتا ہے جو اس کے تجربات اور خارجی حقائق کی بنیاد پر قایم ہوتے ہیں۔ اس طرح دورِ جدید میں جب فن کی ہئیت کی بحث سامنے آتی ہے تو اس کا سلسلہ بھی کسی نہ کسی شکل میں افلاطون اور خاص کر ارسطو کی قایم کی ہوئی اصطلاحوں سے قریب محسوس ہوتا ہے اور جس کا بنیادی رجحان یہی ہے کہ فن کی بناوٹ اور اس کی ہئیت پر توجہ کی جائے۔ ارسطو نے ہئیت کے لئے جن اسباب کو ضروری قرار دیا ہے ان میں مادہ کو خاص اہمیت حاصل ہے کیونکہ اس کے بغیر کوئی چیز نہیں بن سکتی اور اسی مادہ کو جب کسی مخصوص ڈھانچے میں ڈھال دیا جاتا ہے تو کہا جا سکتا ہے کہ اس کی تشکیل ہو گئی یعنی ارسطو کے نقطۂ نظر سے ہئیت محض خارجی یا ظاہری شکل کا نام

نہیں ہے بلکہ اس میں وہ اصول بھی شامل رہتا ہے جس سے کوئی چیز بنکر سامنے آتی ہے۔ اس طرح فن کی معنویت، انداز بیان، کرداروں کی پیشکش پیرایۂ اظہار اور خارجی تشکیل ـــــ ان مختلف عناصر کے امتزاج سے ہی کسی فن پارہ کی ہئیت وجود میں آسکتی ہے اور اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ یہ اجتماعی ہئیت فن میں ہر منزل پر نمایاں رہتی ہے۔ اس میں ظاہری شکل بھی نظر آتی ہے اور اندرونی معنی بھی موجود رہتا ہے۔ ممکن ہے اوپری سطح پر کسی تخلیق میں مادہ کا عنصر واضح نہ ہوسکے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ جہاں بھی کسی خارجی شے کا وجود ہوگا وہاں مادہ کا ہونا لازمی ہے۔ اسی طرح جب کسی چیز میں مادہ کی موجودگی بنائی جائے گی تو اس کی بناوٹ کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ مادہ اور ہئیت کو علیحدہ کرنے کی کوشش سے ذہنی انتشار کے علاوہ کچھ حاصل نہیں ہوگا۔

موجودہ دور میں ایک کمی یہ محسوس ہوتی ہے کہ مواد اور موضوع کو ایک ہی ساتھ جگہ دی جاتی ہے یعنی محض ظاہری بناوٹ اور صوتی اظہار کو ہئیت کا معیار سمجھ لیا جاتا ہے اور اس طرح مواد کو ہئیت کا متضاد تصور کر لیا گیا ہے چنانچہ یہی سبب ہے کہ اظہاریت اور ہئیت کے بجائے عام طور سے "اسٹایل" کی اصطلاح استعمال ہوتی جارہی ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ اس سے بہت سے غیر صحت مند تصورات ابھر آتے ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ان اصطلاحوں کے باہمی امتیاز کو پوری طرح ذہن نشین کر لیا جائے۔

مواد اور ہئیت :۔ سب سے پہلے اس نکتہ کو ذہن نشین کر لینا ضروری ہے کہ وہ کون سا مادہ ہے جس سے کوئی چیز بنائی جاتی ہے دوسرے

یہ کہ اس مادہ سے کیا چیز بنائی گئی ہے ؟ ادبی تخلیق کے سلسلہ میں پہلے سوال کا جواب اس طرح دیا جا سکتا ہے کہ جس مادہ سے تخلیق وجود میں آتی ہے وہ "زبان" ہے، اسی مادہ سے شاعر کسی نظم کی تخلیق کرتا ہے البتہ الفاظ اور جملوں کی ساخت، فقروں کے انتخاب اور آوازوں کی ترتیب و تنظیم سے اسے امتیازی شکل میں پیش کرنے کی کوشش کرتا رہتا ہے۔ اس طرح جب شاعر و ادیب تخلیقی عمل کی ابتدا کرتا ہے تو اس کے پاس یہ مادہ پوری باقاعدگی سے موجود رہتا ہے۔ اسی کو وہ تشکیل کر کے اس میں معنویت پیدا کرنے پر توجہ دیتا رہتا ہے۔ زبان کو جس پیرایہ میں ڈھالتا ہے وہ فن کار کے ذہن کی ہر منزل پر چھایا رہتا ہے تو اس میں حقائق، تجربات اور جذبات بھی پوری طرح شامل رہتے ہیں۔ شاعر کے آس پاس کی دنیا میں طرح طرح کے حقائق موجود رہتے ہیں، وہ ان کے تجربات حاصل کرتا رہتا ہے لیکن یہاں یہ چیز بھی قابل توجہ ہے کہ ان مختلف قسم کے تجربات سے اس میں ذہنی انتشار بھی پیدا ہو سکتا ہے، اس کا بنیادی عمل یہ ہوتا ہے کہ وہ اسے منظم کرتا ہے ان کو ترتیب دیتا ہے اور اس طرح ایک باقاعدہ شکل دے کر پیش کر دیتا ہے نظم میں خیالات کا اظہار محض معنوی ساخت کے طور پر ظاہر ہوتا ہے۔ اس میں نہ تو خیالات ظاہر ہوتے ہیں نہ وہ حقائق جو شاعر کے تجربات کا جزو ہوتے ہیں۔ شاعر نہ تو اپنی نظم کو حقائق کے اظہار کے طور پر پیش کرتا ہے نہ تجربات کے طور پر، نہ اپنے خیالات کے لئے نہ تصورات کو ظاہر کرنے کے لئے، وہ الفاظ میں کچھ معنی سمجھتا ہے اور اسی کو سامنے لانا چاہتا ہے۔ اگر اسے الفاظ میں معنویت حاصل نہ ہو تو وہ نظم کی طرف متوجہ نہ ہوگا اور اسی بنیاد پر نظم کی تخلیق ہوتی ہے۔

ہئیت اور مادہ کسی چیز کے اظہار کے لئے مادہ کو ایک طرح کی ساخت میں ڈھالنا ضروری ہوتا ہے اور جب وہ ایک ہئیت اختیار کر لیتا ہے تو اسی مادہ سے کوئی شے ظاہر ہوتی ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ جس چیز کا اظہار کیا جائے وہ پوری طرح واضح ہونا چاہیئے۔ فن کی تخلیق کے سلسلے میں ہئیت اور مادہ کا امتزاج و اتحاد ضرور ہے اور یہ امتزاج اتنا مکمل ہونا چاہیئے کہ اسے قابل قدر حیثیت حاصل ہو جائے۔

ہئیت اور اسٹایل:۔ کسی کام کا مقررہ انداز، یا اس کا طریقہ "اسٹایل" کہا جاتا ہے۔ اس کے لئے یہ PROCESS ہوتا ہے۔ یہاں پر ہئیت اور اسٹایل کا فرق جان لینا بھی ضروری ہے۔ اسٹایل میں بہت سے عناصر کو عمومیت حاصل ہوتی ہے جو مسلسل موجود رہتے ہیں اور ہر انسان کے مختلف کاموں کے انجام دینے کا کوئی نہ کوئی مخصوص اسٹایل قایم ہو جاتا ہے۔ فن کے سلسلہ میں یہ دیکھا جاتا ہے کہ جس انداز میں کسی تخلیق کو پیش کیا گیا ہے اس سے مختلف انداز میں بھی پیش کیا جا سکتا تھا۔ لیکن جس مخصوص شکل میں اس کی تخلیق کی گئی ہے وہی اسکا اسٹایل بن جاتا ہے۔ شاعری میں ایک انداز اور دوسرے انداز میں فرق تلاش کرنا مشکل ہو جاتا ہے اسی لئے عام طور سے اسٹایل کا لفظ اس کے امتیاز کے لئے استعمال نہیں کیا جاتا جب کہ مختلف نثر نگاروں اور انکی تحریروں میں یہ فرق واضح طور پر ملتا ہے اسی لئے 'اسٹایل' کی اصطلاح نثری کارناموں ہی کے لئے زیادہ مستعمل ہے۔

اے۔سی۔ بریڈلے

شاعری برائے شاعری

کسی نظم کو پڑھتے وقت ہم اصوات، احساسات، خیالات اور جذبات کے تجربات سے دوچار ہوتے رہتے ہیں البتہ یہ تجربات مختلف پڑھنے والوں پر اور مختلف اوقات میں الگ الگ اثرات قایم کرتے ہیں اور اس کے لئے بہت سے محرکات شامل رہتے ہیں۔

"شاعری برائے شاعری" کے تصور سے یہ مراد لی جاسکتی ہے کہ ان تجربات کی داخلی اہمیت ہوتی ہے اور انھیں داخلی قدروں پر شاعری کا انحصار ہے لیکن یہ نکتہ بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہے کہ شاعری کی کچھ خارجی قدریں بھی ہوتی ہیں، یہ تہذیبی و مذہبی پہلو پر بھی اثر انداز ہوتی ہے، اس سے شاعر کو شہرت اور دولت بھی حاصل ہو سکتی۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان خارجی عناصر کی بنیاد پر شعری معیار کو پرکھنا ممکن نہیں ہے کیونکہ اس سے تخئیل تجربات کو تسکین نہیں مل سکتی اور اس سے شاعری کی قدر و منزلت میں ایک طرح کی کمی کا احساس ہونے لگتا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے شاعری اپنی فضا سے الگ ہو جاتی ہے۔ اس کا مقصد یہ نہیں ہوتا ہے کہ وہ حقیقی دنیا کی عکاسی کرے بلکہ وہ اپنی دنیا اپنے آپ سے پیدا کر دیتی ہے جو ایک مکمل، آزاد شکل میں سامنے آتی ہے۔

جب شاعری کو بہ حیثیت فن مکمل اور کافی سمجھ لیا جائے تو اس میں اخلاقی قدروں اور زندگی کے بہت سے دوسرے شعبوں کی ترجمانی کا تقاضا اس سے نہیں کیا جا سکتا۔ اس طرح قومی و ملکی تصورات اور معاشرت و تہذیب کے موضوعات کی اس میں کوئی اہمیت نہ ہوگی اور اس طرح شاعری کا تعلق زندگی سے یکسر منقطع ہو جائے۔ درحقیقت اس تعلق کو کسی منزل پر نظرانداز نہیں کیا جا سکتا کیونکہ اس کے بغیر نہ تو شاعری کا مقصد واضح ہو سکتا ہے نہ زندگی کے حقائق سامنے آسکتے ہیں۔ شاعر ہی میں شعری قدریں اسی لئے محسوس ہوتی ہیں کہ اس کے ذریعہ ہم کائنات اور زندگی کی بہت سی چیزوں کو حاصل کرتے ہیں۔ ہم شاعری میں تخئیل کو اسی لئے اہمیت دیتے ہیں کہ اس کے ذریعہ زندگی کے بہت سے عناصر پوشیدہ طور پر اس میں شامل ہو جاتے ہیں۔ اس مسئلہ پر اسی طرح کا اظہار خیال کیا جاتا ہے کہ ہمیں اس سے غرض نہیں کہ شاعر کیا کیا کہتا ہے۔ ضرورت اس چیز کی ہے کہ اس کا طرز اظہار اچھا ہے یا نہیں۔ یعنی فن میں محض یہ جاننا ضروری ہے کہ کیسے کہا ہے؟ مواد یا موضوع سے کوئی تعلق نہیں ہونا چاہیئے شاعری ہر موضوع کو ادا کر سکتی ہے اس لئے ہئیت ہی کو بنیادی حیثیت دینی چاہیئے۔ اتنا ہی نہیں کہ مواد کو نظرانداز کر دیا جائے بلکہ فن کار اس میں پوشیدہ ہوتا ہے کہ اپنی ہئیت کے ذریعہ مواد کو پس پشت ڈال دے۔" اس طرح کے خیالات بہت سے نقادوں نے پیش کئے ہیں۔ دور جدید کے نقادوں کا ایک گروہ ان خیالات پر اس شدت سے عمل پیرا ہے کہ عام قاری یہ محسوس کرنے لگتا ہے کہ اس سے وہ سب کچھ چھین لیا گیا ہے جو ایک فن پارے سے حاصل کرنا چاہتا ہے۔ ان متضاد تصورات کے پیش نظر ضرورت اس بات کی ہے کہ ہئیت پرستوں کے نظریات کو پوری وضاحت

سے سامنے لایا جائے۔

جہاں تک کسی نظم کے موضوع کا سوال ہے یہ محض مواد سے تعلق نہیں رکھتا ہے بلکہ اس میں مواد اور ہئیت دونوں عناصر کا امتزاج ضروری ہے یعنی موضوع، نظم کے مواد اور ہئیت سے مختلف چیز ہوتی ہے۔ اس طرح شعری معیار کو موضوع تک محدود نہیں کیا جا سکتا اسے پوری نظم میں پرکھا جا سکتا ہے۔ کسی ایک موضوع پر اچھی اور بُری دونوں طرح کی نظمیں کہی جا سکتی ہیں۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کسی معمولی موضوع پر اعلیٰ نظم تیار ہو جائے تو اس طرح محض موضوع سے کوئی معیار کیسے قایم کیا جا سکتا ہے۔ ہئیت پرستوں کے یہ خیالات غلط نہیں کہے جا سکتے کہ ہمارے ذہن میں کسی موضوع پر جو تصورات وابستہ ہیں وہی فن بہتر قرار دیئے جا سکتے۔ یہ خیال بھی ٹھیک ہے کہ ایسا کوئی موضوع نہیں ہے جس پر نظم کی تشکیل نہ کی جا سکے نہ اس کے لئے پہلے سے موضوع کے تعین کی ضرورت ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ اگر کوئی نظم کسی حسین یا مکروہ موضوع پر لکھی جائے تو وہ نظم بھی ویسی ہی ہوگی فیصلہ اس پر منحصر ہوتا ہے کہ اس نظم میں ہے کیا۔ اس سلسلہ میں پہلے سے کسی نتیجہ پر نہیں پہنچا جا سکتا۔ یہ ضرور ہے کہ ہئیت پرستوں کے نظریات کے تحت قاری کے بڑے گروہ کو مایوسی ہو سکتی ہے لیکن اس سے ان کے خیالات رد نہیں کئے جا سکتے یہاں تک وہ پوری طرح جائز ہیں۔ لیکن جب وہ ان خیالات کا اظہار کرتا ہے کہ موضوع سے یکسر قطع تعلق کر لینا چاہیئے یا شاعری کے لئے ہر موضوع یکساں ہے تو اس منزل پر وہ شدت پسندی کا شکار ہو جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ چاہے موضوع سے کوئی معیار قایم نہ ہو سکے لیکن ایسا نہیں کہ اس کی کوئی اہمیت نہیں۔ اعلیٰ قسم کے موضوع سے شاعر

کو فن اور تاثر میں وسعت پیدا کرنے کا زیادہ موقع ملتا ہے اور اس میں ایک طرح کی جمالیاتی دلکشی بھی موجود رہتی ہے۔ نظم محض تجرید خیالات تک محدود نہیں رہ جاتی بلکہ اس میں شکل و صورت، مناظر، عمل، حرکت اور واقعات وہ تمام چیزیں شامل رہتی ہیں جو حسی و جذباتی تخیلات کو متاثر کرتی ہیں اس میں تنظیم بھی ہوتی ہے اور ہئیت بھی۔ نظم میں ہئیت اور SUBSTANCE دونوں کا ہونا ضروری ہے۔ شدت پسند ہئیت پرست سارا زور ہئیت ہی پر صرف کر دیتے ہیں کیونکہ ان کے خیال میں یہ موضوع سے متضاد چیز ہے عام قاری بھی اسی غلطی کا شکار ہو کر موضوع کی تعریف پر اتر آتا ہے۔

دراصل جو نقاد فن میں محض ہئیت کے مطالعہ پر زور دیتے ہیں یا جو مواد کی تلاش کرتے رہتے ہیں، یہ دونوں اپنی اپنی جگہ غلط راہ اختیار کئے ہوئے ہیں۔ یعنی وہ نظم کو دو الگ الگ حصوں میں تقسیم کر دیتے ہیں ایک SUBSTANCE ہوتا ہے دوسرا FORM ۔ اور ان کے خیال میں ان دونوں میں ایک دوسرے سے امتیاز کیا جا سکتا ہے اور جب ایک کی بات کی جاتی ہے تو دوسرے کا اس سے کوئی تعلق نہیں ہوتا لیکن درحقیقت نظم میں اس طرح کے الگ الگ اجزا نہیں قایم کئے جا سکتے۔ اسی لئے یہ سوال بالکل فضول سا ہے کہ کس پہلو پر معیار قایم کیا جائے۔

شاعری میں ہم معنی اور مواد سے الگ الگ متاثر نہیں ہوتے ہیں بلکہ اس کا مجموعی حسی تاثر ذہن پر قایم ہوتا ہے اس میں صوتی اور معنوی دونوں کیفیات شامل رہتی ہیں۔ ہئیت اور مواد کا یہ اتفاق محض اتفاقی نہیں ہوتا جس طرح موسیقی میں آواز اور معنی کو الگ الگ اجزا میں نہیں تقسیم کیا جا سکتا اسی طرح شاعری میں بھی ان عناصر کو ممیز کرنا ممکن نہیں۔ ہو سکتا ہے کہ کسی نظم کے

لئے یہ کہا جاسکے کہ اس میں ہئیت کی بہ نسبت مواد کا عنصر زیادہ نمایاں ہے۔ لیکن اس پر پوری نظم کا معیار قایم نہیں کیا جاسکتا۔ یہاں ان عناصر کے امتیاز کرنے کی افادیت یا اس کی ضرورت سے انکار کرنا مقصود نہیں ہے۔ لیکن ایک نقاد جب ان چیزوں پر الگ الگ اظہار خیال کرتا ہے تو وہ اس کے لئے درحقیقت الگ نہیں ہوتیں بلکہ اس میں سارا شعری تجربہ پیش نظر رہتا ہے۔ البتہ جب شعری قدروں کے جانچنے کا سوال سامنے آتا ہے تو ان کی الگ الگ وضاحت ضروری ہے چاہے مجموعی نظم کا معیار اس پر منحصر نہ ہو۔

جہاں تک "خالص شاعری" کا سوال ہے اس میں مواد کی تلاش زیادہ مفید نہ ہوسکی۔ اس کے تخلیقی محرکات میں مبہم تخئیل کی شدت ہوتی ہے جس میں معنی کے بجائے اس کی ذاتی تحریک گہرا اثر رکھتی ہے۔ داخلی تحریک سے پیدا ہونے کے سبب اس میں صناعی کے بجائے تخلیقی کیفیت سحر انگیز تاثر قایم کردیتی ہے لیکن اس میں کسی طرح کی معنویت کا تقاضا نہیں کیا جاسکتا۔

آج کے دور میں جب کہ شاعری، مذہب و فلسفہ سے دور ہوتی جا رہی ہے، ہئیت پرستوں کے خیال میں شاعری میں محض جمالیاتی قدروں پر توجہ کی ضرورت ہے اور اس سے زیادہ دلکشی حاصل ہوتی ہے۔ لیکن انسان کو اس میں محض ہئیت کا خول ملتا ہے اس لئے وہ مواد کا کیف تلاش کرنے کے لئے سطحی جذباتی شدت، عامیانہ مزاج یا ہوس پرستی کے عناصر سے سکون حاصل کرنے لگتا ہے۔

مختصراً یہ کہ شاعری کا فن دوسرے فنون لطیفہ مثلاً مصوری وغیرہ سے گہری مماثلت رکھتا ہے۔ ان سب میں مواد اور ہئیت ایک ساتھ نظر

آتے ہیں۔ لیکن اسی جگہ یہ سوال پھر ابھرتا ہے کہ دراصل شاعری ہے کیا؟
شاعری میں لامتناہی تصورات پنہاں رہتے ہیں۔ شاعر بظاہر کسی ایک چیز
کا ذکر کرتا ہے لیکن اس میں بہت سے راز پوشیدہ رہتے ہیں۔ وہ جو کچھ
کہتا ہے اسے ادا کر دیتا ہے لیکن یہ معنویت محض اسی تک محدود نہیں ہوتی
اس سے محض ہمارے تخئیلات کو تسکین نہیں ملتی بلکہ ہماری پوری شخصیت
متاثر ہوتی ہے۔

ڈاکٹر سید عبداللہ

تنقید کا دورِ قدیم

مسلمانوں کے جملہ علوم و فنون کا منبع اور سرچشمہ قرآن مجید ہے، اس لئے ادب و شعر (فن) کے بہت سے تصورات قرآن مجید ہی کی ہدایت یا نمونوں سے متاثر ہوئے ہیں۔ اسلام سے قبل بھی عربوں کا ایک تنقیدی نظام (جیسے ذوقی نظام) موجود تھا۔ مگر اسلام کی پہلی صدیوں میں نقدِ ادب قرآن مجید ہی سے فیض یاب ہو کر ایک رخ اختیار کرتا رہا ـــــ نظام سلطنت، ایرانی، عجمی اثرات، یونانی اور رومن ادبوں کے ترجمے اور بلاغت کے نظریے بھی اس تشکیل میں حصہ لیتے رہے ہیں۔ مختلف اقوام جو اسلام لائیں ان کے اذواق بھی اثر انداز ہوئے۔ ان وجوہ سے مسلمانوں کے تنقیدی اور جمالیاتی نظریے ان اذواق کی پیروی پر بھی مجبور ہوئے۔

افسوس ہے کہ آج تک مسلمانوں کی کوئی ایسی جمالیاتی تنقیدی تاریخ نہیں لکھی گئی جس میں ان سب تہذیبی اور تاریخی و سیاسی عوامل کا سراغ لگایا گیا ہو۔ اس وجہ سے ہم اپنی تنقید میں صرف ابن قتیبہ، قدامہ بن جعفر اور ابن رشیق پر انحصار رکھتے ہیں زیادہ سے زیادہ آگے بڑھ کر ابن خلدون کے 'پیاسے اور پانی' کے تصور پر لفظ و معنی کی ترجیح کے سوال کی عمارت کھڑی کر کے ابن خلدون کے عمرانی نظریے سے فائدہ حاصل کئے بغیر مطمئن ہو جاتے ہیں۔

حالانکہ اس مسئلے پر جاحظ، ثمالبی، عبدالقادر بغدادی، بصرہ و کوفہ کے علمائے لسانیات، مبرّد ابن اسلام. بن ولاد مصری، بو علی قالی، البشہی، ابن عبدریہ اور اس طرح کے ذ جنوں مصنف ہمارے کام آسکتے ہیں۔

قرآن مجید خود شعر نہیں. اس کی تردید قرآن مجید نے خود کر دی ہے (نہ یہ "قول مجنوں ہے") عام عرب شاعری (جو جاہلیت کے دور میں نمودار ہوئی) اچھائیوں اور کمزوریوں کا مجموعہ تھی. اس لئے آنحضرت صلعم نے امراء القیس کو سردار شعرائے عرب قرار دے کر اسے رہ نمائے راہ جہنم قرار دیا. قرآن مجید جس نظریہ حیات کو لے کر آیا ہے اور خیر، حق اور عدل کی جن صفات پر اس نے اصرار کیا ان سے حسن کو کوئی جداگانہ حقیقت نہیں ٹھہرایا جا سکتا. جاہل عربوں کی شاعری میں حیات کے پر جوش مظاہرے کے باوجود، ان اقدار پر بطور خاص اصرار نہ تھا بلکہ جوش حیات کے غیر معتدل اور حیوانی حصوں کی طرف رجحان بہت سے شعراء کے یہاں غالب تھا ـــــ ان میں جذباتی سچائی تو تھی مگر (ایمانی و روحانی) سچائی کا پہلو کمزور تھا. اس لئے قرآن مجید نے اس شاعری کی مذمت کی جس میں ایمانی، روحانی اور اخلاقی صداقتوں سے انحراف ایک معمول بن چکا تھا ـــــ عمل اور نظریے میں تفاوت جس طرح قابل مذمت ہے اسی طرح قول و فعل میں فرق بھی مذموم امر ہے (یقولون مالا یفعلون) ـــــ یہ شاعر وہ تھے جن کی زندگی، ان کے قول اور ان کے عمل کے مابین فاصلوں کی آئینہ دار تھی۔

قرآن مجید کے اس تصور میں نفس شاعری کی مذمت کم، روحانی حقیقت سچائی اور اخلاق سے دوری کی مذمت زیادہ ہے گویا قرآن مجید زندگی کے ہر عمل کی طرح اس شعبے (شاعری میں قول و عمل) دونوں کی سچائی چاہتا ہے

اور یہی ایک شریف آدمی کی طرح اصلی شاعری کی بھی پہچان ہے۔

قرآن مجید کی آیات میں اس ظاہری مذمت کے باوجود شاعری ہر دور میں ہوتی رہی ـــــ عہد ماضی کے مسلمان یہ سمجھ کر شاعری کرتے رہے کہ مذمت شاعری کی نہیں بلکہ ان مضامین و معانی کی ہے جو حق سے پٹے ہوئے ہیں اور ان شعراء کی ہے جن کا فن حق الیقین سے نہیں ابھرا، جن کا فن خود انھیں پاک نفس نہیں بنا سکا ـــــ فن خود مقصود نہیں بلکہ ایک وسیلہ ہے۔ اصل مقصد زندگی کا صحیح نظریہ ـــــ خدا پر اعتقاد، نیکی حق اور عدل پر ایمان ہے قرآن مجید شعر کی کتاب نہیں (خدا تعالیٰ نے خود اس کی تردید کی ہے) لیکن آیات ربانی میں رنگ شعریت ہونے پر بھی، اس کو اس صف سے الگ اس لئے قرار دیا گیا ـــــ کہ کتاب اللہ کو جاہل شعر سے ممتاز قرار دینا تھا کیونکہ موخر الذکر ہدایت اور (بقول جیلانی کامران) صراط المستقیم سے ہٹی ہوئی شاعری تھی ـــــ قرآن مجید، حکمت، ہدایت اور موعظت کا مجموعہ ہے اور پھر اس کلام میں وہ اعجاز ہے جو کسی شاعری میں آج تک پیدا نہ ہو سکا ـــــ کلام معجز نظام ـــ

یہ شاعری سے بڑھ کر ایک بلاغت ہے جس کا کمال یہ ہے کہ اس میں ہدایت و موعظت کے ساتھ اعلیٰ حکمت اور اعلیٰ فن حکمت کے ساتھ اعلیٰ بلاغت (جس کے لئے ہمیشہ آرزومند رہتی ہے) بھی موجود ہے۔ باقلانی نے اپنی کتاب اعجاز القرآن میں ان مسایل کا جامع جائزہ لیا ہے۔

قرآن مجید نے اسلامی ادبوں پر گہرا اثر ڈالا ہے۔ اسلامی ادبوں میں اخلاقیت، روحیت اور صوفیانہ مضامین کی کثرت خود اسی اثر کا نتیجہ ہے یہ اسلامی ادبوں پر تہمت ہے کہ ان میں غیر اخلاقی، غیر روحانی عناصر اور مضامین

کا غلبہ ہے ـــــ مثنوی اور غزل بلکہ قصیدہ بھی اخلاقی اور روحانی مواد سے خالی نہیں۔ قصیدے کا درباری حصہ اور مثنویوں کا افسانوی حصہ یا غزل کے مجازی مضامین بھی ہیں مگر مجموعی ادب پر نظر ڈالنے سے اور عمیق تجزیے سے صورت حال عام خیال کے برعکس کچھ اور معلوم ہوتی ہے۔

قرآن مجید کا دوسرا اثر شاعری اور نثر کے فاصلوں کو مٹانا ہے۔ وزن اور قافیہ قرآن مجید میں عموماً موجود ہے۔ یہ دونوں ارکان تناسب اور موزونیت کی نمایندگی کرتے ہیں۔ اس کا اثر ہماری مصوری، موسیقی، فن تعمیر اور خوش خطی میں بھی ملتا ہے۔ یہ اسلامی تہذیب کی اعلیٰ اقدار میں شامل ہے نثر میں شاعری کرنے کا انداز اور اس کے باوجود مطالب کی نگہداشت، فن انشاء کے خصائص میں ہے۔

قرآن مجید کے اظہار میں تین چار چیزوں پر خاص زور دیا ہے :۔

۱۔ قول حسین، ۲۔ قول متین، ۳۔ قول سدید، ۴۔ حکمت و موعظت ادبی اظہار میں حسن۔ متانت، معنوی اور لفظی پختگی و محکمیت، علم افروزی اور اخلاقی آموزی کے عناصر کے سرچشمے یہی ہیں ـــــ اور اسی پر ہمارے علم بلاغت کی بنیاد ہے۔ یہ اور بات ہے کہ زبان دانی پر ضرورت سے زیادہ زور نے جو اہل عجم کے احساس کمتری سے اُبھرا، کیونکہ وہ عرب نہ تھے بلکہ عربی دان، عربی آموز لوگ تھے۔ بلاغت کو ایک تو خارجی عمل بنا دیا اور دوسرے درجے میں فصاحت کو الگ شے قرار دے کر، ایک طرف لفظ اور کلام میں فرق ابھارا اور دوسری طرف لفظ کو معنی سے الگ قرار دے دیا ورنہ قول حسین میں لفظ اور معنی کو الگ سمجھنے کی کوئی گنجایش نہ تھی۔

بایں ہمہ قرآن مجید نے جن جمالیاتی قدروں کو ابھارنا چاہا مسلمان

اقوام ان میں تناسب، موزونیت اور کثرت میں وحدت (کائنات کا اعتراف اور توحید پر اصرار) خاص اقدار ہیں۔ ہاں یہ ضرور ماننا چاہیئے کہ اسلام میں شامل ہونے والی مختلف اقوام نے نسلی خصائص اور ذوق کا اسمیں اضافہ کیا۔ اسی وجہ سے اشتراک کے باوجود، ایرانی، اندلسی، افریقی، ترکی، خراسانی اور الہندی اور ہندی اسلامی ادبوں کے رنگ جدا ہیں، جو اس امر کا ثبوت ہے کہ ان ملکوں میں ذوق اور ادب کی خاص رسموں نے ان کو الگ الگ رنگ بھی عطا کئے۔

بلاغت :۔ آغاز بلاغت کی گفتگو سے پہلے یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ مسلمانوں کے علوم شعر اور علوم ادب کئی ہیں اور اس ذوقی تنقید میں جس کا رواج رہا یہ سب علوم کام میں لائے جاتے تھے۔ ۱۔ معانی (بلاغت) یہ عبارت (کلام) کے سیاق اور اس میں کلمات کی منطقی ترتیب اور مناسب ترکیب کا علم ہے۔ کلام سے مراد نظم بھی ہے اور نثر اور گفتگو بھی۔

۲۔ بیان کسی مضمون کو واضح اور واضح تر طریقے سے بیان کرنے کا علم۔

۳۔ بدیع صنعتوں کا علم۔ ۴۔ علم القافیہ۔

۵۔ عروض۔ ادب ان سب علوم کا مجموعہ ہے جن کی مدد سے زبان و بیان پر قدرت حاصل ہو سکتی ہے۔

۶۔ انشاء۔ تخلیقی اور ادبی نثر۔

۷۔ ترسل خطوط کے لئے فصیح و بلیغ نثر۔

اب میں بلاغت کی طرف متوجہ ہوتا ہوں۔ مسلمانوں کے تنقیدی ذوق پر جتنا اس ایک لفظ نے اثر کیا ہے شاید ہی کسی اور لفظ نے کیا ہوگا ـــــ اور یہ بھی کہہ دینا مناسب نہیں کہ اس ایک لفظ نے جس جس طرح قدیم زمانے

میں علمائے فن کو الجھایا اور ان کی تردید میں جدید اہل نقد و نظر کو جس جس طرح بدحواس کیا اس کی مجمل روداد بھی پریشان کن ثابت ہوگی۔

بلاغت کا تصور کہاں سے آیا؟ عام خیال یہ ہے کہ یہ بھی دوسرے علوم کی طرح یونان ہی سے آیا۔ ارسطو کی کتاب "البلاغت" کو اس کا ماخذ قرار دیا جاتا ہے لیکن شبلی کو اس سے اتفاق نہیں (ملاحظہ ہو مضمون فن بلاغت مقالات۔ ج ۲ ص ۴) وہ لکھتے ہیں کہ اگرچہ اس کا سخت افسوس ہے کہ مسلمانوں نے اس کتاب سے کچھ فایدہ نہیں اٹھایا۔ لیکن بہرحال مسلمانوں کا فن بلاغت ایک جداگانہ چیز ہے اور اس کے وہ خود موجد ہیں شبلی کے خیال میں فن بلاغت پر پہلی کتاب عبدالقادر جرجانی کی دلائل الاعجاز ہی ہے اور چوتھی صدی ہجری کے عالم ہیں۔ ان سے پہلے بھی کچھ کتابیں لکھی گئیں مگر وہ کچھ اہمیت نہیں رکھتیں۔

بلاغت کا تصور جہاں سے بھی آیا ہو یہ واضح ہے کہ یونان میں اور بعد میں رومنوں کے دور میں اس علم کو بڑی مقبولیت حاصل رہی ـــــ ارسطو کی "ریطورکا" کا ذکر آگے آرہا ہے۔ رومنوں کے دور میں سسرو، پوریس اور کوئنٹلین تینوں نے اس علم کی اہمیت پر زور دیا اور اس کے اصول قایم کئے۔

خلط مبحث سے بچنے کے لئے یہاں یونانی تصورات کو ریطورک اور اسلامی تصورات کو بلاغت کہنے سے الگ الگ راستوں کی توضیح ممکن ہوسکے گی۔

یونانی اور رومن ریطورک کی بنیادی غرض فن تقریر یا خطابت کی ترتیب تھی۔ اس میں ادب و شعر شامل نہ تھا لیکن ارسطو کی تفصیلات سے

معلوم ہوتا ہے کہ وہ نثر لکھنے کی تربیت کو اس کے مقاصد سے خارج نہ سمجھتا تھا
(بحوالہ اسکاٹ جیمز) اگرچہ اس کی سادہ تعریف محدود ہی معلوم ہوتی ہے:

"RHETORIC IS THE FACULTY OF DISCERNING THE AVAILABLE MEANS OF PERSUASION

بایں ہمہ اس سے انکار نہیں ہو سکتا کہ اسی ریطورک فن تقریر کے اندر سے انشا پردازی کے اصول مدوّن ہوئے اور کوئنٹلین نے خاص طور سے اس کو ایک بڑا علم بنایا۔ یہ اثرات لون جائی نسن تک میں موجود ہیں جس نے ایک نظریۂ تاثیر دیا۔ اس نے بھی کتاب کے ایک حصے میں محاسن کلام، صنائع اور پیرایہ ہائے بیان کو مثالوں کے ضمن میں پیش کیا ہے اور یہ بھی ان اجزا میں ہیں جن سے ادب پاروں میں SUBLIMITY آتی ہے۔
ادیب کا بیان ہر حال میں PERSUASIVE ہوتا ہی ہے اگرچہ اس میں وہ ارادہ نہیں ہوتا جو خطیب کا ہوتا ہے۔

اس میں کچھ شبہ نہیں کہ ریطورک میں، بالمقصد کسی نظریئے کی، کسی مقصد کی "موثر بلیغ" بنیادی چیز ہوتی ہے چنانچہ جب باسکل نے خالص عقلیت کا مسلک چھوڑ کر عیسائیت کے عقائد کو، مؤثر طریقے سے پیش کرنا چاہا تو اس نے ایک کتاب لکھی جس کا نام DEL' ART DE رکھا۔ یعنی اپنے زمانے کے علوم کی روشنی میں "فلسفہ ترغیب" کے اصول مقرر کیے۔

ارسطو کی کتاب 'ریطورک' میں لکھا ہے کہ ریطورک، علم جدل (بالاستدلال) DIALECTIC کے مقابلے میں ایک علم ہے جس کے چار بڑے فوائد یا استعمال ہیں،

۱۔ سچائی کو ثابت کرنے اور باطل کے مقابلے میں اس کی ترجیح کے اثبات کرنے کے لئے مفید ہے۔

۲۔ غیر عقلی گروہوں کو متاثر کرکے واحد ذریعہ یہی علم ہے۔

۳۔ مسئلے کے دونوں پہلوؤں پر نظر ڈالنے کی عادت ڈالتا ہے۔ اور یہ سکھاتا ہے کہ اپنے نقطۂ نظر کے علاوہ دوسرا بھی کوئی نقطۂ نظر ہو سکتا ہے۔ یہ اپنی مدافعت اور صفائی کا ایک ذریعہ ہے۔

ریطورک دو طرح کی ہوتی ہے۔ ۱۔ غیر فنی، ۲۔ فنی۔ ریطورک کا تعلق ایک طرف جدلیات سے ہے تو دوسری طرف علم اخلاق سے بھی ہے۔ اسی لئے ارسطو نے GOOD کی تعریف و تشریح بھی کی ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو ارسطو کی یہ کتاب 'علم استدلال و مناظرہ' بحث و اثبات، اخلاقیات اور قدر سے تشریح جذبات کی کتاب ہے۔ اس کا مقصد صرف ترغیب ہی نہیں بلکہ استدلال کے زور سے قائل کرنا بھی ہے۔ مسلمانوں کے علم معانی کا ایک حصہ تو اس سے متعلق ہے مگر معانی (بلاغت) کا علم محدود ہے اور اس کے ڈانڈے منطق اور نحو اور اسلوبیات STY LiSTiC سے زیادہ ملتے ہیں۔ مسلمانوں میں بلاغت کا علم عبدالقادر جرجانی نے مدوّن کیا یا کسی اور نے۔ یہ تو ماننا ہی پڑے گا کہ جاہل عربوں میں شاعری کے علاوہ خطابت بھی بدرجہ اتم موجود تھی۔ خود شاعری بھی کتابت کی قلت کی وجہ سے عموماً ایک تقریری شے تھی۔ اور اس میں بھی خطیبانہ عناصر موجود تھے۔ قرآن مجید نے شاعری اور خطابت کی اعلیٰ ترین سطحوں سے ماورا، الہامی اعجاز دکھایا۔ مگر شاعری اور خطابت دونوں کے لئے یہ اعجاز مکمل نمونہ ثابت ہوا۔ ان وجوہ سے، مسلمانوں کا علم بلاغت ابتدا ہی سے

تقریر یا نثر تک محدود نہ رہا بلکہ شاعری اور انشأ دونوں پر حاوی ہوا اور ہوتا گیا۔

یہ بڑی بدقسمتی ہے کہ بلاغت اور فصاحت (اصول بندی میں) دو الگ الگ عمل یا مقصد قرار پائے۔ فصاحت کا تعلق لفظ سے ہوا۔ (اس کی شیرینی، عدم تنافر وغیرہ) اور بلاغت کا تعلق کلام سے قایم کیا گیا اور یہ صدیوں تک نظریاتی طور پر ذہنوں پر غالب رہا۔ حالانکہ عبدالقاہر جرجانی نے اس کی سخت تردید کی اور کہا کہ کوئی لفظ محض بہ حیثیت لفظ مطلب خیز نہیں ہوسکتا جب تک اس کا تعلق پوری عبارت (کلام) کے معنوں سے نہ ہو۔ ان معنوں کے حوالے سے، ہر مفرد لفظ، مطلب خیز اور مفید تفہیم، یا اچھا اور ناقص ثابت ہوسکتا ہے۔ لیکن دلائل الاعجاز کی ہدایت پر نظریوں پر عمل نہ ہوسکا، اگرچہ عملاً ہوتا رہا۔ کیونکہ عمل سخن شناس میں لفظوں کو جملہ معانی کلام کے حوالے سے دیکھا جاتا رہا اور یہ ناگزیر تھا۔

یہ بھی عجیب واقعہ ہے کہ علم بیان اور علم بدیع کو علم معانی (بلاغت) سے منقطع کر دیا گیا۔ اور معانی کچھ اس طرح کا علم سمجھ لیا گیا جیسا مثلاً علم نحو و صرف۔ اس کا نقصان یہ ہوا کہ سخن شناسی کا کوئی مجموعی تصور قایم نہ ہوسکا۔ ان فنون پر الگ الگ کتابیں لکھی جاتی رہیں۔ حالانکہ ان کا یک جا جائزہ لینا چاہیئے تھا۔ علم بدیع (صنعتوں کا فن) لفظی اور معنوی میں تقسیم ہوا حالانکہ اس کی تقسیم صوت اور آہنگ اور اصولِ جمال (تقابل، مماثلت، مناسبت، مقاربت) وغیرہ کی روشنی میں ہونی چاہیئے تھی ـــــ خیر اس کی تلافی تو ممکن ہوسکتی ہے۔ مگر مجموعی تنقیدی اصول بندی (جس پر عمل ہوتا رہا) کسی مربوط شکل میں سامنے نہ آسکی اور غلط فہمیاں پیدا ہوئیں۔ اصل حقیقت یہ ہے کہ

بلاغت کے نظریوں کی ظاہری شکل کے باوجود ذوق سلیم نے تنقید کے عمل کو زیادہ گزند نہیں پہنچنے دیا۔ بلاغت کیا ہے؟ کلام کا مقتضائے حال کے مطابق ہونا اور حال سے مراد نہیں جو مولانا اصغر علی روحی نے لکھا ہے حال وہ ہے جو ایک اطلاع پر اقرار، انکار یا شک پیدا کرے بلکہ اس کا مطلب یہ ہے کہ موضوع کی کیفیت جیسی کہ وہ ہے، کامیابی سے بیان ہو جائے یعنی اظہار کامل یا غرض ابلاغ کامل۔ باقلانی نے یہی لکھا ہے مگر تعجب ہے کہ بعد میں منطق کی زبان استعمال کی گئی اور مطلب کچھ کا کچھ ہو گیا۔

لفظ و معنی کی نزاعات کے باوجود یہ امر واضح ہے کہ لفظی چھان بین ہمیشہ عبارت یا مضمون کے نقطۂ نظر سے کامیاب نہ تھے۔

بیان کا علم، معانی کے علم سے جدا نہیں ہو سکتا ـــــ (اگرچہ اصلاحاً جدا ہے) بیان سے وہ علم مراد لیا جاتا ہے جس میں یہ بتایا جاتا ہے کہ کون سا پیرایہ ادا اور دوسرے پیرایہ ہائے بیان سے کامیاب تر ہے یا ایک ہی بات کو ادا کرنے کے لئے، ایک سے زیادہ پیرایہ ہائے بیان کئے ہیں۔ ظاہر ہے کہ بیان کے یہ پیرائے، مضامین و موضوعات کے حوالے سے امتیاز پائیں گے اور انہی کی بنا پر کہا جا سکے گا کہ کون سا پیرایہ زیادہ کامیاب رہا۔

قدیم علم بیان میں تشبیہہ، استعارہ، کنایہ، مجاز مرسل کی تفصیل اس طرح بیان کی گئی ہے گویا یہ بھی پوری عبارت سے الگ فرداً فرداً بھی مستقل طور پر وجود رکھتے ہیں۔ حالانکہ یہ فرداً فرداً کچھ نہیں۔ یہ تو مطالب اور پوری عبارت کے نقطۂ نظر سے مطالب خیز ہو سکتے ہیں اور اسی بنا پر ان کی قدر و قیمت معین ہو سکتی ہے۔

غرض یہ کہ قدیم زمانے میں نظریوں (یا کتابی تحریروں) اور تنقید کے

عمل میں فرق رہا۔ صحیح یہ معلوم ہوتا ہے کہ آج جو فرق ہمیں محسوس ہو رہا ہے شاید اس زمانے کی سالم تہذیبی فضا میں موجود نہ ہوگا اور لوگ ان مختلف علوم کے باہمی رابطوں سے اچھی طرح آگاہ ہوں گے۔ یہ قرین قیاس اس لئے ہے کہ مسلمانوں کی تاریخ کا کوئی دور، اچھے ادب اور اچھی شاعری سے محروم نہیں رہا ـــــ اور ظاہر ہے کہ اعلیٰ تنقیدی فضا کے بغیر اچھے ادب کا ظہور ممکن نہیں۔

بلاغت اور علوم ادب کی اس تشریح سے میرا مقصود یہ ہے کہ مسلمانوں کی کتابی اور علمی تنقید، انہی علوم کی روشنی میں ہوتی رہی۔ مگر یہ بھی تسلیم کرنا ہوگا کہ قارئین کا ذوق تنقید، ان اصولیات کا نہ پابند تھا نہ انھیں سمجھ سکتا تھا ـــــ مشاعروں کے رواج نے تنقیدی تربیت کے عوامی مرکز قایم کر دیئے تھے جن میں قبول عام ہی سب سے بڑی سند تھی۔ قبول عام کا مطلب اجتماعی ذوق اور اجتماعی نفسیات کی پاس داری۔ یہ کہنا کہ عوام کی سند کوئی بڑی سند نہیں ہو سکتی اس لئے غلط ہے کہ انسانوں کے وسیع گروہوں کے فن کا حصہ بھی ہوگا مگر علمائے فن کی خشک اصولیت کو ذوق سلیم کے راستے پر لانے والے عوام ہی تھے ـــــ دنیا بھر میں شاید مسلمان قوم کا یہ امتیاز ہے کہ اس میں ہر خواندہ آدمی موزوں طبع ہوتا رہا ہے ـــــ اور خوش ذوقی تو اس تہذیب کے لوازم میں تھی ـــــ شعر پسندی کے اسی ذوق عام نے میر سے کہلوایا تھا۔ ؎

شعر میرے ہیں گو خواص پسند
گفتگو پر مجھے عوام سے ہے

اس صورت میں شاعری کی ذمہ داریاں بڑھ گئی تھیں۔ شاعری کے لئے

کم سے کم زبان کے صحیح استعمال کی تربیت لازم تھی۔ اچھی اور سچر شاعری اس سے کئی منزلیں آگے تھی۔ شاعری پر میکانکی ہونے کا الزام لگا۔ مگر میکانکی شاعری صرف چھوٹے شاعروں کی ہو سکتی تھی۔ حقیقی شعر (شعری تربیت کے باوجود) اس میکانکیت سے بہت اونچے رہے۔ اس کی گواہ بڑے شعرا کی شاعری ہے غرض یہ ہے کہ مسلمانوں کے علومِ ادب اور علومِ شعر علمی سطح پر جرح و تعدیل کا کام کرتے رہے ـــــ مگر عوامی تنقیدی ادارہ ذوق عام اور قبول عام ہی تھا۔ بسا اوقات علمی تنقید اور ذوقِ عام میں بڑی خلیج حائل ہو جاتی ہے چنانچہ اسی کی بنا پر یہ پھبتی بھی چلی ـــــ کہ شعر مرا بہ مدرسہ کہ برد ـــــ (میرا شعر مدرسے میں کیسے پہنچ گیا۔ گون لے گیا) ـــــ خان آرزو نے داد سخن میں اسی مکتبی تنقید کے خلاف آواز اٹھائی ہے۔ ان وجوہ سے (اسے خوش قسمتی کہئے یا بد قسمتی کہ) ذوقِ عام کے اصول کتابوں سے زیادہ، عمل میں اور سینہ بہ سینہ چلتے رہے۔ اور آج اگر ہم تنقید کے اہم سوالوں کا جواب حاصل کرنا چاہیں گے۔ یعنی ایسے سوالوں کا کہ شاعری اور شاعر کی شخصیت میں رابطے کی کیا صورت تھی؟ زمانے کی تہذیب نے شاعری پر کیا اثر ڈالا۔ شاعری میں مصوری اور موسیقی کے عناصر مختلف زمانوں میں کیا کیا صورتیں اختیار کرتے رہے؟ شاعری اور سماج کا کیا تعلق تھا۔ شاعری میں نیچرل طرز بیان کی اہمیت رہی اور جب تکلف پیدا ہوا تو اس کے کیا اسباب تھے؟ مختلف زمانوں میں شاعری میں داخلیت اور خارجیت کا غلبہ کیوں ہوا۔ اور ہئیت کی تبدیلی کی صورتیں کب اور کیوں کر نمودار ہوئیں وغیرہ ـــــ تو ان سوالوں کے جوابات زمانے کے قبول عام کی کہانیوں میں سے کرید کر نکالے جا سکیں گے اور مل بھی جائیں گے۔

ایک بڑی غلط فہمی، قدیم تنقید میں لفظ و معنی کی بحث کی وجہ سے پیدا ہوئی ـــــ مگر یہ نظر انداز کر دیا جاتا ہے کہ لفظ کی خوبی پر اصرار بھی، معانی کے کامیاب اظہار و ابلاغ کے نقطۂ نظر سے ہوتا تھا ـــــ یوں نزاع کی صورت میں افراط و تفریط کی روداد اچھی طرح سے پڑھی، اگر وہ صرف لفظ کو اور دوسرا صرف معنی کو مانتا تھا ـــــ اس افراط و تفریط کی روداد اچھی طرح پڑھی جائے۔ اس کے اندر جیسے یہ وضاحت خود بخود نکل آئے گی کہ لفظ و معنی دونوں بدن اور روح کی مانند لازم و ملزوم ہوتے ہیں۔

زبان پرستی اور روزمرہ و محاورہ کی بحثوں میں بھی یہی افراط و تفریط کام کر رہی ہے۔ اس میں ادب کے مراکز کی رقابتوں کا بھی عمل دخل تھا۔

درباروں کا اثر شاعری اور تنقید پر اس کے بارے میں کچھ اغیار نے کچھ اپنوں نے مغالطے پیدا کئے ہیں۔ دربار کا اثر مسلّم ہے مگر تاریخ گواہی دے رہی ہے کہ دربار ذوقِ عام اور قبولِ عام کی پیروی کرتے تھے نہ کہ بالعکس۔ درباری اثرات کا افسانہ صرف اتنی ہی حقیقت رکھتا ہے کہ عہدِ اسلامی میں سلاطین و امراء بھی خوش ذوق بلکہ شاعر و ادیب ہوتے تھے اور بعض شعرا دربارون میں ملازمت بھی کر لیتے تھے۔ مگر شاعروں کی اکثر دربارون سے الگ رہی۔

شاعری شاعری ہے اور نثر نثر مگر مسلمانوں کے تہذیبی ماحول میں اس کے مابین فاصلے زیادہ نہ تھے۔ نثر بھی وہی اچھی سمجھی گئی جس میں موزونیت و شعریت ہو۔ آپ اسے عیب کہہ لیجئے مگر ہوا یہی۔

آج کے اہلِ نقد و نظر کو قدیم تنقید سے کئی شکایتیں ہیں جن سے بعض صحیح اور بعض بے جا ہیں ـــــ یہ بات کیا کم ہے کہ مسلمانی تہذیب

کے پورے زمانے میں، کسی کو مسٹڈنی کی طرح معذرت نامہ شاعری نہیں لکھنا پڑا۔ مذہبی عقائد میں شدید تعصبات دور میں بھی یورطلن تعصب کا منظر کہیں دیکھنے میں نہیں آیا ـــــــ متنبی نے نبوت کا دعوی کیا مگر فن کا احترام دیکھئے کہ صدیوں سے اسی کاذب کا دیوان (کہ شاعری کا عجوبہ ہے) درس وتدریس کا جزو لازم ہے۔ فن کا یہ احترام کسی وسیع تنقیدی نظام کے بغیر ممکن ہی نہیں۔

قدیم تنقید کے اجمال نے بھی بہت سی غلط فہمیاں پیدا کی ہیں۔ تنقید کو فلسفہ بنانے کی کوشش بھی نہیں ہوئی۔ علوم اور فنون کو الگ الگ کر کے دیکھنے کی عادت بھی بری ثابت ہوئی۔ اور شعر کے قبولِ عام کے باوجود یہ بھی مسلّم ہے کہ باقی ہر شعبے کی طرح شاعر کا نمبر بھی دین کے بعد آتا ہے چنانچہ شرعیات اور فضلیات دو الگ الگ شعبے تھے۔ فضلیات کا تعلق علوم ادب سے تھا اور اس کی حیثیت ترجیحی ترتیب میں دوسری ہی تھی۔

ظاہر ہے کہ پرانی تنقید اور نئی تنقید کو ماحول اور اثرات کے فرق کی وجہ سے مختلف ہونا ہی چاہیئے۔ لیکن پرانی تاریخ تہذیب کے ہمدردانہ مطالعے سے، ان میں ایک ربط قایم کیا جا سکتا ہے (اس کے لئے محنت وریاضت کی ضرورت ہے)۔

نظریۂ اظہاریت

کروچے

ترجمہ و تبصرہ :- عصمت جاوید

علم کی دو صورتیں ہیں۔ وجدانی علم یا منطقی علم۔ تخیئل کی مدد سے یا عقل و دانش کے ذریعہ حاصل کیا ہوا علم۔ انفرادی یا عمومی (Universals) علم، انفرادی اشیا کا علم یا ان کے درمیانی رشتوں کا علم یا پیکر تراش یا تصورات (Concepts) پیدا کرنے والا علم۔

علم زندگی میں بھی وجدان کی کارفرمائی دیکھی جا سکتی ہے۔ کچھ حقایق ایسے ہیں جن کی ہم تعریف نہیں کر سکتے انھیں اشکال منطقی (Syllogisms) میں ڈھالا نہیں جا سکتا بلکہ صرف وجدان کے ذریعہ جانا جا سکتا ہے۔ ایک سیاست داں کسی تجرید پرست مفکر کی عیب جوئی کرتا ہے کہ وہ حقیقی حالات کا جینا جاگتا وجدانی علم نہیں رکھتا تو ایک ماہر تعلیم کوئی تعلیمی نظریہ وضع کرتے ہوئے طلبا کی وجدانی صلاحیتوں کو ترقی دینے کی ضرورت پر زور دیتا ہے۔ ایک فنکار کسی فن پارے پر ناقدانہ نظر ڈالتے ہوئے نظریات و تجربات کو بالائے طاق رکھ کر اسے بالراست وجدان کے ذریعے پرکھنے کو اپنے وقار کا مسئلہ بناتا ہے اور ایک عملی انسان عقل کے مقابلے میں وجدان پر عمل پیرا

ہونے کا دعویٰ کرتا ہے۔

لیکن عام زندگی میں وجدانی علم کا اعتراف کیا جاتا ہے اس کا اتنا ہی بھرپور اعتراف نظریے اور فلسفے کی دنیا میں نہیں کیا جاتا۔ معقولات کا ایک قدیم علم جسے "منطق" کہتے ہیں آج بھی زندہ ہے جس کے وجود کو بے چون وچرا تسلیم کر لیا گیا ہے۔ لیکن وجدانی معلومات دینے والے علم Science پر اب تک صرف چند لوگوں نے وہ بھی ڈرتے جھجکتے ہوئے اور بردقت تمام زور دیا ہے۔ منطقی علم نے شیر کی طرح بڑا حصہ ہڑپ کر لیا ہے اور اپنے ہاتھ کو اگرچہ مار ڈالا یا نگل تو نہیں گیا ہے لیکن اسے انتہائی کراہت سے ملازم یا چوکیدار کی معمولی جگہ دے دی ہے۔ فکری علم کی روشنی کے بغیر وجدانی علم کی اہمیت ہی کیا ہے؟ جیسے بغیر آقا کے ملازم اور آقا کے لئے ملازم کارآمد تو ہوتا ہے لیکن ملازم کے لئے آقا کا وجود ناگزیر ہے کیونکہ وہ اسے روزی دلواتا ہے۔ وجدان اندھا ہے، عقل اسے آنکھیں دیتی ہے۔

لیکن پہلا نکتہ جسے اچھی طرح ذہن نشین کر لینا ہے یہ ہے کہ وجدانی علم کو نہ تو کسی آقا کی ضرورت ہے اور نہ کسی کا دست نگر ہونے کی۔ اسے دوسروں سے آنکھیں مستعار لینے کی ضرورت نہیں کیونکہ اس کی اپنی آنکھیں بڑی شاندار ہیں۔ بے شک یہ ممکن ہے کہ تصورات (Concepts) وجدانات کے ساتھ گھلے ملے ہوں لیکن ایسے کئی وجدانات بھی ہیں جن سے اس طرح کی ملاوٹ کا شائبہ تک نہیں ہوتا جس سے ثابت ہے کہ یہ ملاوٹ لازمی نہیں۔ چاندنی رات کے منظر کا تاثر جو ایک مصور کے دل پر ہوتا ہے، ایک خزنیہ غنائی نظم کے الفاظ، ایک ہلکی یا توانا موسیقی کی لے، وہ وہ الفاظ جو عام زندگی میں حکم، التجا یا بین کے طور پر استعمال ہوتے ہیں خالص وجدانی حقائق

بھی ہو سکتے ہیں جس میں عقلی رشتے کا شائبہ تک نہ ہو۔ یہ مثالیں اگر کسی کے لئے نزاعی ہوں تو انھیں چھوڑ دیتے اگر ہم یہ بھی فرض کر لیں کہ مہذب انسان کے وجدانات کے ایک بڑے حصے میں تصورات گھلے ملے ہوتے ہیں پھر بھی کچھ باتیں غور و خوض کے سلسلے بچ جاتی ہیں جو زیادہ اہم بھی ہیں اور زیادہ قطعی بھی۔ وجدانات میں گھلے ملے ہوئے تصورات جہاں تک ان کی ملاوٹ یا تحلیل کا تعلق ہے تصورات نہیں رہ جاتے کیونکہ وہ اپنا آزاد اور خود مختارانہ وجود کھو دیتے ہیں۔ وہ کبھی تصورات تھے لیکن اب وجدان کے سادہ عناصر ہو چکے ہیں۔ ایک المیہ یا طربیہ کے کسی کردار کی زبانی ادا کئے جانے والے فلسفیانہ مکالمے تصورات کا نہیں بلکہ اس کی شخصیت کی ترجمانی کا وظیفہ ادا کرتے ہیں۔ بالکل اسی طرح جس طرح ایک پینٹ کی ہوئی تصویر کے سرخ چہرے کی سرخی ماہرینِ طبیعات کے "سرخ رنگ" کی نمائندگی نہیں کرتی بلکہ یہ اس تصویر کا وصفی عنصر ہے؛ یہ کُل ہی ہے جو اجزا کی خصوصیات کا تعین کرتا ہے۔ ایک فن پارہ فلسفیانہ تصورات سے بھرا ہوا یا اس کے ایک بڑے حصے پر مشتمل ہو سکتا ہے اور وہ کسی فلسفیانہ اور حکیمانہ مقالے کے تصورات سے بھی زیادہ گہرے ہو سکتے ہیں اور فلسفیانہ مقالات توضیحی بیانات اور وجدانات سے بھی لبریز ہو سکتے ہیں لیکن ان حکیمانہ تصورات کے باوصف کسی فن پارے کا مجموعی تاثر وجدان ہی ہوگا اور حکیمانہ مقالے کا مجموعی تاثر حکیمانہ (Promessi Sposi) میں اخلاقی مشاہدات اور بیانات کی کمی نہیں لیکن محض اس بنا پر مجموعی اعتبار سے اس کی کہانی یا وجدان ہونے کا وصف اس سے چھن نہیں سکتا۔ اسی طرح شوپنہار جیسے فلسفی کی تصانیف میں کئی حکایتیں اور ہجویہ بھرا اس ملتی ہے لیکن اس وجہ سے یہ تصانیف فلسفیانہ

مقالات ہونے کے وصف سے محروم نہیں ہو جاتیں۔ ایک سائنسی مقالے اور ایک فن پارے کے اختلافات یعنی فکری حقیقت اور وجدانی حقیقت کا فرق دراصل اس مجموعی تاثر کا فرق ہے جو ان کے متعلقہ مصنفین پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ اہمیت اسی کُل کی ہے جو اجزا کو متعین کرتا ہے، اجزا کی نہیں جنھیں الگ الگ کر کے تجریدی طور پر پرکھا جاتا ہے۔

لیکن وجدان کو تصور سے آزاد سمجھنا ہی وجدان کا صحیح اور ٹھیک شعور حاصل کرنے کے لئے کافی نہیں ہے۔ جو لوگ اسی حقیقت کو تسلیم کرتے ہیں یا کم سے کم واضح طور پر وجدان کو عقل کا تابع قرار نہیں دیتے وہ بھی وجدان کی حقیقی ماہیئت میں غلط مبحث کرتے ہوئے ایک غلطی کا شکار ہیں۔ اکثر اوقات وجدان سے ادراک (Perception) یا حقیقت نفس الامری یا کسی چیز کو حقیقی سمجھنے کا ورک (Apprehension) مراد لیا جاتا ہے۔

بے شک ادراک وجدان ہے۔ جس کمرے میں میں لکھ رہا ہوں اس کا، دوات کا، کاغذ کا جو میرے سامنے ہے اور اس قلم کا جس سے میں لکھ رہا ہوں، ان چیزوں کا جنھیں میں چھوتا ہوں اور جنھیں آلات کے طور پر استعمال کرتا ہوں، ان سبھوں کے ادراکات وجدانات ہی تو ہیں۔ لیکن اگر میرے ذہن میں سے میرا اپنا پیکر اس طرح گزرے کہ وہ کسی دوسرے کمرے میں، کسی دوسرے شہر میں، مختلف کاغذ پر، مختلف روشنائی اور قلم سے لکھ رہا ہے تو یہ بھی وجدان ہے۔ بالفاظ دیگر حقیقی اور غیر حقیقی کا امتیاز وجدان کی صحیح فطرت کے لئے خارجی اور ثانوی نوعیت کا ہے۔ اگر ہم ایسے انسانی ذہن کا تصور کریں جو پہلی بار حقایق کے وجدان سے دوچار ہو رہا ہے تو ایسا لگے گا جیسے وہ صرف حقایق ہی کا وجدان کر سکتا ہے یعنی وہ صرف

حقایق ہی کا ادراک کر سکتا ہے لیکن چونکہ حقیقت کے علم کا دارومدار حقیقی اور غیر حقیقی پیکروں کے امتیاز پر ہے اور چونکہ یہ امتیاز پہلی بار موجود نہیں تھا اس لئے یہ وجدانات درحقیقت حقیقی یا غیر حقیقی کے وجدانات نہیں ہوں گے نہ ہی ادراکات ہوں گے بلکہ وجدانات ہوں گے۔ اس خالص (awareness) صورت حال کا ہلکا اور مبہم سا اندازہ ایک بچے سے لگایا جا سکتا ہے جو حق و باطل اور تاریخ و افسانہ میں، جو طفولیت کی نظر میں ایک ہیں، مشکل ہی سے امتیاز کر پاتا ہے۔ وجدان حقیقت کے ادراک اور ممکن الوقوع کے سادہ پیکر کی غیر امتیازی وحدت کا نام ہے۔ ہم اپنے وجدانات میں اپنے تجرباتی وجود کو خارجی حقیقت کے مدمقابل پیش نہیں کرتے بلکہ اپنے ارتسامات کو، وہ چاہے جو بھی ہوں، معروضی شکل دیتے ہیں۔

اس لئے وہ حضرات جو وجدان کو زمان و مکان کے خانوں کی مطابقت میں ترمیت یافتہ اور تشکیل یافتہ احساس (sensation) کی حیثیت سے دیکھتے ہیں حقیقت کے زیادہ قریب نظر آتے ہیں۔ ان کے کہنے کے مطابق زمان و مکان کی شکلیں۔ کسی چیز کے وجدان کے لئے اتنا کافی ہے کہ اسے مکان اور زمانی سلسلے میں رکھا جائے۔ اس طرح وجدانی سرگرمی مکانیت اور زمانیت کے دہرے اور ساتھ ساتھ کام کرنے والے وظیفے پر مشتمل ہوتی ہے۔ لیکن ان دو خانوں کا اطلاق ان افکار کو ممتاز کرنے کے سلسلے میں بھی ہوتے ہیں جو وجدانات میں گھلے ملے ہوتے ہیں۔ ہم غیر مکانی اور غیر زمانی وجدان بھی رکھتے ہیں۔ آسمان کا رنگ، رنگِ احساس، دکھ کی پکار، ارادے کی کوشش جب وہ شعور میں معروضی شکل اختیار کر لے۔ یہ سب وجدانات ہیں جن کی تعمیر میں زمان و مکان کا حصہ نہیں۔ کچھ وجدانات میں صرف زمانیت ہوتی ہے اور

کچھ میں مکانیت۔ اور جہاں جہاں وہ ساتھ ہوتے ہیں وہاں بھی وہ بعد میں غور کرنے کے بعد معلوم ہوتے ہیں اور وجدان میں اس کے دوسرے عناصر کی طرح پگھلائے جا سکتے ہیں۔ وہ اس کے عناصر ترکیبی کی طرح ہوتے ہیں ترتیب arrangement کی حیثیت سے نہیں۔ شاید ہی کوئی ہو جو کسی تصویر یا منظر کو دیکھے ہوئے بغیر شعوری کوشش کے یا غور کئے بنا مکانیت کے بارے میں سوچے۔ یا نغمہ سنتے ہوئے بغیر غور و فکر کے اس کے زمانی سلسلے کا شعور رکھے۔ کسی فن پارے میں وجدان جس چیز کا انکشاف کرتا ہے وہ زمان و مکان نہیں بلکہ اس کا وصف یا چہرہ شناسی ہے۔ اس نقطۂ نظر کی تائید و تصدیق جدید فلسفے کے بعض شعبے بھی کرتے ہیں۔ آج کل زمان و مکان کو سادہ و ابتدائی Primitive وظائف سمجھنے کے بجائے پیچیدہ فکری تعمیرات کی حیثیت سے دیکھا جاتا ہے اور وہ حضرات بھی جو مکان و زمان میں تشکیلی اصولوں (Formative Principles) کی اور خانوں اور وظائف کی تھوڑی بہت کارفرمائی دیکھتے ہیں وہ بھی انھیں ایک دوسرے سے متحد کرتے ہوئے اس حیثیت سے دیکھنے کی کوشش میں مصروف نظر آتے ہیں جو عام نقطۂ نظر سے مختلف ہے۔ کچھ حضرات وجدان کو صرف مکانیت تک محدود رکھتے ہیں، اس استدلال کے ساتھ کہ وقت کا وجدان بھی صرف مکانی اصطلاحوں میں ممکن ہے۔ کچھ حضرات فلسفیانہ نقطۂ نظر سے مکان کو سہ البعادی سمجھنا ضروری خیال نہیں کرتے اور مکانیت کے وظیفے کو تمام مخصوص مکانی تعینات سے خارج قرار دیتے ہیں لیکن یہ مکانی وظیفہ کیا ہو سکتا ہے۔ بجز اس کے کہ یہ محض ایک ترتیب ہے جو وقت کو بھی ترتیب میں رکھتا ہے۔ یہ بات کسی نہ کسی عام وجدانی سرگرمی کی تصدیق

کی متقاضی ہے اور کیا اس سرگرمی کا صحیح تعین اس وقت نہیں ہوتا جب اس سے صرف ایک ہی وظیفہ منسوب کیا جائے؟ مکانیت یا زمانیت کا نہیں بلکہ صرف وصفیت (Characterization) کا وظیفہ۔ یا کیا اسے صرف ایک خانہ (Category) یا ایسا وظیفہ قرار نہیں دیا جا سکتا جو ہمیں چیزوں کے ٹھوس پن اور انفرادیت کا علم دیتا ہے؟

وجدانی علم کو فکر کی ملاوٹ سے اور اس میں کسی اور طرح کے بُعد کے خارجی اضافے سے آزاد کر چکنے کے بعد اب ہم ایک دوسری حیثیت سے پرکھتے ہوئے اس کے حدود متعین کریں گے۔ اور اس کا دفاع دوسری قسم کے حملے یا غلط مبحث سے کرنا چاہیں گے۔ اس طرح وجدان کی زیریں آخری حد پر احساس ہے، یعنی بے ہئیت مادہ جس کا درک سادہ مادے کی حیثیت سے روح کو ہو ہی نہیں سکتا۔ صرف ہئیت اور ہئیت ہی کی حیثیت سے یہ ممکن ہے اور احساس اس کی صرف ایک حد ہے۔ مادہ تجریدی سطح پر صرف میکانیت اور انفعالیت ہے جسے انسانی روح سہن تو کرتی ہے لیکن پیدا نہیں کر سکتی۔ اس کے بغیر کوئی انسانی علم یا عمل ممکن نہیں۔ صرف مادیت بہیمیت پیدا کرتی ہے اور انسان کے وحشی پن اور اس کی اضطراری حرکات کو ابھارتی ہے۔ وہ روحانی قلمرو پیدا نہیں کرتی جو انسانیت ہے۔ اکثر اوقات ہم پر ایسا حال طاری ہوتا ہے جسے ہم سمجھنا چاہتے ہیں۔ ہم اس کی صرف ایک جھلک دیکھ پاتے ہیں لیکن وہ ذہن کے سامنے معروضی شکل میں متشکل نہیں ہوتا۔ ایسے ہی لمحات میں ہم مادہ اور ہئیت کا گہرا فرق سمجھ سکتے ہیں۔ یہ ہمارے دو الگ الگ اور ایک دوسرے کے مخالف اعمال نہیں ہیں بلکہ ایک ہم سے باہر ہے، جو ہم پر حملہ کرتا ہے اور ہمیں سر کے بل گرانا چاہتا

ہے۔ اور دوسرا ہمارے اندر ہے جو "باہر جو کچھ ہے" اسے جذب کرنے اور اس کے ساتھ ایک ہونے کی کوشش کرتا ہے۔ جب مادہ ہئیت کا لباس پہن لیتا ہے اور اس سے مفتوح ہو جاتا ہے تو ٹھوس ہئیت کو جنم دیتا ہے۔ یہ مادہ یعنی مواد ہی ہے جو ہمارے ایک وجدان کو دوسرے وجدان سے ممیز کرتا ہے ہئیت مستقل ہے۔ یہ روحانی عمل ہے جب کہ مادہ قابل تغیر ہے۔ مادے کے بغیر یہ روحانی عمل اپنی تجریدیت ترک کر کے ٹھوس اور حقیقی عمل نہیں بن سکتا نہ روحانی مواد بن سکتا ہے نہ مخصوص وجدان۔

ایک عجیب و غریب حقیقت جو ہمارے عہد کی خصوصیت بن گئی ہے یہ ہے کہ اس ہئیت کو جو ایک روحانی عمل ہے، جو ہم خود ہیں، یا تو نظر انداز کر دیا جاتا ہے یا اس کے وجود سے انکار کیا جاتا ہے۔ کچھ حضرات اس روحانی عمل کو اس مابعد الطبیعاتی اساطیری عمل سے خلط ملط کر دیتے ہیں جسے "فطرت" کہتے ہیں۔ حالانکہ فطرت صرف میکانیت ہے اور انسانی عمل سے اس کی مشابہت صرف اسی وقت تک ہے جب ہم اس کا تصور کرتے ہیں۔ کچھ لوگوں کا اصرار ہے کہ ان کے اندر اس قسم کا معجزانہ عمل کبھی نہیں ہوتا جیسے پسینہ پسینہ ہونے اور سوچنے، سردی لگنے اور ارادے کی حرارت میں کوئی فرق نہ ہو۔ اور اگر ہو تو صرف کمیاتی۔ دوسرے حضرات یقیناً زیادہ معقول طور پر اس عمل کو میکانکیت سے متحد کر کے ایک زیادہ عمومی تصور (concept) میں ڈھال دیتے ہیں حالانکہ یہ دونوں واضح طور پر ایک دوسرے سے ممتاز ہیں۔ سردست ہم اس کا تجزیہ نہیں کریں گے کہ ایسا اتحاد آخر میں ممکن ہے یا نہیں اور کس مفہوم میں، لیکن فرض کیجئے کہ اس قسم کی کوشش ہوتی ہے جس سے ایک بات واضح ہو جاتی ہے کہ دو تصورات کو متحد کر کے ایک تیسرا

تصور پیدا کرنے کا مطلب یہ ہے کہ پہلے اس کا اعتراف کرلیں کہ ان دونوں میں اختلاف موجود ہے۔ یہاں ہمیں صرف اختلاف سے غرض ہے اور اسی اختلاف کو ہم ابھار کر پیش کرنا چاہتے ہیں۔

بعض مرتبہ وجدان کو سادہ احتساس سے خلط ملط کر دیا جاتا ہے لیکن چونکہ اس طرح کا خلط مبحث عقل سلیم کے خلاف جاتا ہے اس لئے اسے ایسے اصطلاحات کے پردے میں چھپا دیا جاتا ہے جو بیک وقت ان دونوں میں امتیاز بھی پیدا کرتے ہیں اور دونوں کو گڈمڈ بھی کر دیتے ہیں۔ غرض اسی بات پر زور دیا جاتا ہے کہ وجدان احتساس ہے لیکن احتساسات میں انسلاک پیدا کرنے والا سادہ احتساس نہیں۔ یہاں اصطلاح "انسلاک" دُہرے معنی کی حامل ہے۔ انسلاک کے معنی یا تو حافظہ یاد آور انسلاک اور شعوری ربط (Recollection) کے ہیں اور ایسی صورت میں حافظہ میں ایسے عناصر کو متحد کرنے کا دعویٰ جن کا نہ تو وجدان ہوا ہے اور نہ شعور نے جن میں امتیاز پیدا کیا ہے ناقابل تصور ہے یا پھر اس کے معنی غیر شعوری عناصر کے انسلاک کے لئے جاتے ہیں لیکن ایسی صورت میں ہم احتساس اور فطرت کی دنیا میں ہوتے ہیں۔ لیکن اگر کچھ انسلاکات کے سلسلے میں ہم ایسے انسلاک کے بھی قایل ہوں جو نہ تو حافظ ہیں اور نہ احتساسات کا سیل (Flux) بلکہ جو تولیدی انسلاک ہے (تشکیلی، تعمیری، ممیز) تو ہمارے موقف کی تائید ہو جاتی ہے اور صرف نام کا اختلاف رہ جاتا ہے اس لئے کہ تولیدی انسلاک ایک احتساس پرست (Sensationalist) کے مفہوم والا انسلاک نہیں رہ جاتا بلکہ اتیلاف (Syntheses) بن جاتا ہے۔ یعنی ایک روحانی عمل۔ ایتلاف کو بھی انسلاک کہہ سکتے ہیں لیکن تولیدیت کے تصور

کے ساتھ انفعالیت اور فعالیت یعنی احساس اور وجدان میں امتیاز قایم رکھنا ضروری ہے۔

کچھ ماہرین نفسیات احساس سے اس چیز کو ممتاز کرتے ہیں جو آگے چل کر احساس نہیں رہ پاتی اور نہ فکری تصور ہی بن پاتی ہے اسے استحضار (Representation) یا پیکر کہا جاتا ہے۔ ان کے استحضار یا پیکر اور ہمارے وجدانی فکر میں کیا فرق ہے؟ ہے بھی اور نہیں بھی۔ اس لئے کہ استحضار مبہم لفظ ہے۔ اگر استحضار کا یہ مطلب ہے کہ کوئی چیز احساسات کی نفسیاتی بنیاد سے کٹ کٹا کر الگ کھڑی ہوئی ہے تو یہ استحضار وجدان ہے لیکن اگر اسے پیچیدہ احساس قرار دیا جائے تو ہم پھر دوبارہ خام احساس میں چلے جاتے ہیں جو اپنی کمیت کی کمی بیشی کے لحاظ سے اور نامیے کی ابتدائی حالت سے گزشتہ احساسات سے بھرپور ترقی یافتہ حالت میں آجانے کے باعث اپنی کیفیت (Quality) نہیں بدلتا۔ اگر استحضار کو احساس کی نسبت سے ثانوی درجے کی نفسی تخلیق قرار دیا جائے تو اس صورت میں بھی اس اصطلاح کا ابہام کم نہیں ہوتا۔ یہاں ثانوی درجے سے کیا مراد ہے؟ کیا اس سے مراد کیفیت اور ہئیت کا اختلاف ہے؟ اگر ہے تو استحضار احساس کا نکھرا ہوا روپ ہے اور اس اعتبار سے وجدان ہے۔ یا اس سے مراد کمیت اور مادے کا اختلاف ہے یعنی زیادہ پیچیدگی اور الجھاؤ۔ لیکن اس صورت میں وجدان کو پھر سے سادہ احساس کے ساتھ خلط ملط کرنا ہے۔

کھرے وجدان یا کھرے استحضار کو اس کمتر درجے کی ہر چیز سے یعنی روحانی حقیقت کو میکانیکی مجہول اور فطری حقیقت سے ممتاز کرنے کی ایک معتبر کسوٹی بھی ہے، ہر کھرا وجدان یا استحضار اظہار بھی ہے، جو چیز اظہار

میں معروضی شکل اختیار نہیں کر سکتی وہ نہ تو وجدان ہے اور نہ استحضار بلکہ صرف احساس اور فطری حقیقت ہے۔ تعمیر تشکیل اور اظہار ہی میں روح کا وجدانی عمل کارفرما ہوتا ہے۔ جو شخص وجدان کو اظہار سے الگ کر دیتا ہے، انھیں دوبارہ متحد کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔

وجدانی عمل میں وجدانات اتنے ہوتے ہیں کہ وہ ان کا اظہار کر دیتا ہے۔ اگر یہ بیان قول متبعہ معلوم ہو تو اس کی جزوی وجہ یہ ہے کہ عام طور پر لفظ اظہار کے معنی بہت محدود کر دیئے گئے ہیں۔ عام طور پر اسے صرف لفظی اظہار تک محدود کیا جاتا ہے لیکن غیر لفظی اظہارات بھی ہوتے ہیں جیسے تصویر کے خطوط، رنگ و صورت وغیرہ۔ جس تک ہمارے دعوے کی توسیع کر دینی چاہیئے تاکہ اس میں انسان کا ایک مقرر موسیقار اور مصور کی حیثیت سے بھی خود کا اظہار شامل ہو سکے۔ وہ تصویر ہو، الفاظ ہوں یا موسیقی، کوئی ہئیت ہو کوئی ایسا وجدان ہی نہیں جو کسی نہ کسی ہئیت میں اظہار کو پانے سے معلوم ہو۔ دراصل اظہار وجدان کا جزو لاینفک ہے۔ ہم کسی ہندسی شکل کا وجدان صحیح معنوں میں کیسے رکھ سکتے ہیں جب تک اس کا اس قدر صحیح پیکر ہمارے ذہن میں نہ ہو کہ ہم اسے فوراً کاغذ یا تختہ سیاہ پر اتار سکیں۔ ہم کسی خطے فرض کیجیے جزیرہ صقلیہ کے حدود اربعہ کا وجدان کیسے رکھ سکتے ہیں جب تک ہم اسے اس کے تمام پیچ و خم کے ساتھ کاغذ پر اتار نہ سکیں۔ ہر شخص اپنے ارتسامات و احساسات کو اپنے لئے تنظیمی شکل دینے میں کامیاب ہونے کے بعد اندرونی روشنی سی محسوس کرتا ہے لیکن صرف اسی حد تک کہ وہ انھیں تنظیمی شکل دے سکا ہے اس کے بعد احساسات یا ارتسامات الفاظ کے ذریعہ روح کے تیور و تار خط سے نفس عقلی کی وضاحت میں داخل ہوتے ہیں اس تعقلی عمل (Cognatne)

(Process) میں وجدان کو اظہار سے تمیز کرنا ناممکن ہے۔ دونوں ایک ہی لمحے میں ایک ساتھ ابھرتے ہیں کیونکہ وہ دو نہیں ایک ہوتے ہیں۔

ہمارے دعوے کے قول متبعہ نظر آنے کا خاص سبب یا التباس یا غوش فہمی ہے کہ ہم حقیقت کا مکمل وجدان رکھتے ہیں جب کہ واقعتاً ایسا نہیں ہوتا۔ ہم اکثر لوگوں کو یہ کہتے ہوئے سنتے ہیں کہ ان کے ذہن میں بڑے بڑے خیالات ہوتے ہیں لیکن وہ ان کے اظہار پر قدرت نہیں رکھتے لیکن اگر سچ مچ ان کے ذہن میں ایسے خیالات ہوتے تو ان کو کئی خوب صورت اور خوش آہنگ الفاظ میں ڈھال سکتے تھے اور اس طرح ان کا اظہار کر سکتے تھے۔ اگر یہ خیالات اظہار کے عمل میں غائب ہوتے ہوئے یا کم یا کمزور ہوتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں تو اس کا سبب یہ ہے کہ وہ یا تو سرے سے موجود ہی نہیں تھے یا سچ مچ کم یا کمزور تھے۔ لوگ سمجھتے ہیں کہ ہم سب عام آدمی مصوروں کی طرح ملکوں چہروں اور منظروں کا، اور مجسمہ تراشوں کی طرح جسموں کا تخیل اور وجدان رکھتے ہیں، فرق صرف اتنا ہے کہ مصور اور مجسمہ ساز ایسے پیکروں کی تصویر بنانے یا انھیں پتھروں میں تراشنے کا ہنر جانتے ہیں اور ہم ان کا اظہار کئے بغیر اپنے ہی دل میں رکھتے ہیں۔ وہ سمجھتے ہیں کہ ہر کوئی ریفائیل (Rapael) کی میڈونا (Madona) کا تصور کر سکتا ہے لیکن ریفائیل صرف اس لئے ریفائیل تھا کہ وہ میڈونا کو کینوس پر اتارنے کے ہنر سے واقف تھا۔ اس سے زیادہ غلط رائے اور کیا ہوگی؟ ہم جس دنیا کو وجدان کے ذریعہ جانتے ہیں وہ بہت چھوٹی ہے، وہ صرف چھوٹے چھوٹے اظہارات پر مشتمل ہے جو خاص لمحات میں روحانی کسوٹی کے اضافے کے ساتھ ساتھ بڑھتے اور پھیلتے ہیں۔ یہ وہ الفاظ ہیں جو ہم خود سے کہتے ہیں، جو ہمارے خاموش

فیصلے ہیں۔ "یہ آدمی ہے، یہ گھوڑا ہے، یہ وزنی ہے، یہ تیز ہے، مجھے یہ پسند ہے" وغیرہ یہ روشنی اور رنگ کا آمیزہ ہے جس کی مصورانہ قدر و قیمت اس سے زیادہ نہیں کہ کچھ رنگ ہیں جو یونہی بغیر کسی اصول یا ارادے کے بکھیر دیئے گئے ہیں اور ان میں سے کسی ایک رنگ کے امتیازی اوصاف کو شناخت کرنا بہت مشکل ہے عملی زندگی میں بس اسی قدر وجدان ہمیں حاصل ہوتا ہے اور ہمارے عام افعال کی بنیاد یہی ہے یہ جیسے کسی کتاب کا اشاریہ ہو، چیزوں کے ساتھ بندھے ہوئے لیبل چیزوں کی جگہ لے لیتے ہیں۔ یہ اشاریہ اور یہ لیبل (جو خود بھی اظہارات ہیں) معمولی ضرورتوں اور عام کام کاج کے لئے کافی ہیں۔ وقتاً فوقتاً ہم اشاریہ سے کتاب اور لیبل سے چیزوں کی طرف یعنی معمولی وجدانات سے بڑے وجدانات کی طرف اور پھر آگے بڑھ کر عظیم ترین اور اعلیٰ ترین وجدانات کی طرف رخ کرتے رہتے ہیں یہ سفر کبھی کبھی بڑا دشوار گزار ہوتا ہے۔ وہ حضرات جنھوں نے فنکاروں کی نفسیات کا گہرا مطالعہ کیا ہے بتاتے ہیں کہ جب فنکار کسی شخص پر ایک چھپلتی سی نظر ڈالتے ہیں تاکہ اس کے حقیقی وجدان حاصل کر کے اس کی تصویر بنائیں تو یہ عام نظر جو بالکل بچی تلی اور جاندار تھی بالکل معمولی ثابت ہوتی ہے اور صرف کوئی سطحی خصوصیت ہاتھ لگتی ہے جو ایک مضحک تصویر بنانے کے لئے بھی کافی نہیں ہے جس شخص کی تصویر بنانی ہو وہ مصور کے سامنے ایک ایسی دنیا کی طرح کھڑا ہوتا ہے جسے دریافت کرنا ہے۔ مائیکل انجلو نے کہا تھا "تصویر ہاتھ سے نہیں بلکہ دماغ سے بنائی جاتی ہے"۔ لیونارڈو دونچی (Leonardo De Vince) نے عشائے ربانی (Last Supper) کے سامنے اسے مو قلم سے چھوئے بغیر کھڑے کئی دن گزار دیئے تھے جسے دیکھ کر خانقاہ کا اسقف حیرت زدہ رہ گیا تھا (جب خانقاہ کے اسقف نے اس کی وجہ دریافت کی تو) اس نے اپنے

رویے کی یوں وضاحت کی "اعلیٰ عبقریوں کے ذہن اسی وقت ایجاد کے کام میں سب سے زیادہ مصروف ہوتے ہیں جب وہ کوئی خارجی کام بالکل نہیں کرتے مصور اس لئے مصور ہے کہ دوسرے جس چیز کو صرف محسوس کرتے ہیں یا اس کی ہلکی سی جھلک دیکھتے ہیں مصور اس کا دیدار کرتا ہے ہم سمجھتے ہیں کہ ہم مسکراہٹ دیکھتے ہیں حالانکہ درحقیقت ہم اس کا ایک مبہم سا تاثر رکھتے ہیں۔ ہم ان مخصوص اوصاف کا ادراک نہیں کرتے جن کا مجموعہ وہ مسکراہٹ ہے جب کہ ایک مصور ان پر غور کرتے ہوئے انھیں دریافت کرتا ہے اور اسی وقت اسے کینوس پر منتقل کر سکتا ہے ہم اپنے ساتھ ہر روز اور گھنٹوں رہنے والے گہرے دوست کا بھی صرف اتنا علم رکھتے ہیں کہ صورت دیکھ کر اسے پہچان سکیں۔ یہ خوش فہمی موسیقی کے سلسلے میں زیادہ مشکل سے پیدا ہوگی کیونکہ ہر کسی کا یہ کہنا خود اسے کتنا عجیب لگے گا کہ موسیقار نے اس راگنی میں صرف کچھ سُر بڑھا دیئے ہیں جو ایک غیر موسیقار کے ذہن میں تھی گویا بتھون Beethoven کی Symphony Ninth اس کا وجدان نہ ہو بلکہ اس طرح کا دعویٰ کرنے کا وجدان ہو، جس طرح اگر کسی شخص کو اپنی دولت کا غلط اندازہ ہو تو اس کی تردید علم ریاضی سے ہو سکتی ہے جو اس کی اصل رقم بتائے گا۔ اسی طرح اگر کسی کو اپنے خیالات اور پیکروں کے بارے میں غلط فہمی ہو تو وہ اسی وقت ہوش میں آ سکتا ہے جب اسے اظہار کی خلیج سے گزرنا پڑے آیئے ہم خود کو دولت مند سمجھنے والے مفلس سے کہیں کہ اپنی رقم گن اور مصور یا شاعر ہونے کا دعویٰ کرنے والے سے کہیں "بول یہ رہا مو قلم تصویر بنا اور اپنا اظہار کر"۔

درحقیقت ہم میں سے ہر ایک میں تھوڑا بہت شاعر، تھوڑا بہت مجسمہ تلاش موسیقار، مصور اور نثر نگار ہوتا ہے لیکن ان لوگوں کے مقابلے میں جو ان ناموں سے پکارے جاتے ہیں ہم کسی قدر کم ان کے مشابہ ہوتے ہیں۔ صرف اس لئے کہ

ان لوگوں میں انسانی فطرت کے عام ترین میلانات اور توانائیاں انتہائی اعلیٰ درجہ کی ہوتی ہیں ایک مصور بھی ایک شاعر کے وجدانات کسی قدر کم رکھتا ہے اور ایک مصور کے پاس دوسرے مصور کے وجدانات بھی کسی قدر کم ہوتے ہیں پھر بھی جو کچھ بھی ہماری پونجی ہے وہی استحضارات اور وجدانات ہماری موروثی دولت ہیں اس کے پرے صرف ارتسامات، احساسات محرکات Impulses جذبات یا پھر ان کے علاوہ جو بھی ہم نام دیں وہ ہوتا ہے۔ جو انسان کی ذات میں بچا ہوا نہیں ہوتا بلکہ بدیہیات کی طرح ہوتا ہے کہ جب چاہیں انھیں آسانی سے پیش کر سکیں جو صحیح معنوں میں غیر موجود ہوتا ہے کیونکہ موجودگی کے معنی ہیں کہ وہ روح کا حصہ ہوں۔

اس لئے ہم نے ابتدا میں وجدان کی لفظی تشریحات کے سلسلے میں جو کچھ بھی کہا ہے اس میں یہ اضافہ کیا جائے: وجدانی علم، اظہاری علم ہے۔ یہ علم فکری وظیفے سے آزاد اور خود مختار ہے اور بعد میں کئے جانے والے تجربی Empirical امتیازات سے، اصلیت اور غیر اصلیت سے اور زمان و مکان کی تشکیلات اور ادراکات سے جو بعد کی چیزیں ہیں بے نیاز ہوتا ہے۔ وجدان یا استحضار ہئیت کی حیثیت سے ہر اس چیز سے ممتاز ہے جسے محسوس یا برداشت کیا جاتا ہے۔ حسیات کے سیل یا موج سے یا نفسی مواد سے بھی ممتاز ہے اور یہ ہئیت ہی اظہار ہے۔ کسی چیز کا وجدان ہی اس کا اظہار ہے اور سوائے اظہار کے (نہ کم نہ زیادہ) کچھ نہیں صرف اظہار ہے۔

اس سے پہلے کہ ہم آگے بڑھیں بہتر ہوگا کہ اگر ہم مذکورہ بالا باتوں سے کچھ نتائج نکالیں اور کچھ تشریحات کا اضافہ کریں۔

ہم نے صاف صاف وجدانی یا اظہاری علم کو جمالیاتی یا فنی حقیقت ہی قرار