

ڈاکٹر شفقت سولپوری

موئیقی، شاعری اور لسانیات



موسيقى، شاعري اور لسانیات

ڈاکٹر شفیق سوپوری

ایچ جوہر سرہ پل بشنگٹ ہاؤس، دہلی

© جملہ حقوق بحقِ مصنف محفوظ

Mausiqi, Shairee Aur Lisanyat

BY

Dr. Shafaq Sopori

Year of Publication : 2012

ISBN : 978-81-8223-993-7

Price Rs. 300/-

نام کتاب : موسیقی، شاعری اور لسانیات
مصنف : ڈاکٹر شفیق سوپوری (فون: 9419001693)
E-mail: dr.shafaqsopori@gmail.com

سنه اشاعت : ۲۰۱۲ء

تعداد : ۵۰۰ (پانچ سو)

قیمت : ۳۰۰ روپے

کمپیوٹر کمپوزنگ : TFC سنٹر گاؤں کدل سرینگر # 2473818

مطبع : عفیف آفیس پرنٹرز، دہلی - ६

ملنے کے پتے:

☆ شہرِ خون کتاب گھر، پوسٹ بکس 13، الہ آباد 211003 ☆

☆: اسجو گیشنل بک ہاؤس، شمشاد مارکیٹ علی گڑھ

Published by

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE

3108, Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6 (INDIA)

Ph: 23214465, 23216162, Fax: 0091-11-23211540

E-mail: info@ephbooks.com, ephdelhi@yahoo.com

Website: www.ephbooks.com

انساب

اپنی جانان

ریحانہ

کے نام

تم جو آئے تو راستے دل کے
کتنے پر نور ہو گئے جاناں
(شقیق سوپوری)

پیش لفظ

”موسیقی، شاعری اور لسانیات“ کا دوسرا ایڈیشن آپ کی خدمت میں پیش کر رہا ہوں۔ اس کا پہلا ایڈیشن سال 2001ء میں چھپ چکا تھا۔ مگر خدا کے فضل و کرم اور میرے کرم فرماؤں کی محبت کے باعث اس کے پہلے ایڈیشن کی سب کا پیاں نکل گئیں اور لگ بھگ 2002ء سے ہی میرے احباب نے دوسرا ایڈیشن چھاپنے کا مشورہ دینا شروع کیا جو بڑھتے بڑھتے تقاضے کی صورت اختیار کر گیا۔ حالانکہ اس کے بعد اس موضوع پر میری دو تصانیف ”مخزن موسیقی“ اور حال ہی میں ”اردو غزل اور ہندوستانی موسیقی“، بھی منتظر عام پر آئیں، مگر اس کتاب کے دوسرے ایڈیشن پر دوستوں کا اصرار بڑھتا گیا۔ خاص کر میرے پیرو مرشد قبلہ شمس الرحمن فاروقی کی کرم فرمائیوں نے مجھے جو حوصلہ بخشنا، اس نے نہ صرف مجھے اس کتاب کو دوبارہ چھاپنے کی تحریک دی بلکہ اس موضوع پر مزید کام کرنے پر بھی آمادہ کیا۔ فاروقی صاحب نے میری کتاب ”اردو غزل اور ہندوستانی موسیقی“ کے دیباچہ میں ان الفاظ میں میری حوصلہ افزائی فرمائی:

ہمارے نوجوانوں میں شفقت سوپوری تنہا ہیں جوان موضوعات پر غور و خوض کرتے رہتے ہیں۔ ان کی ایک کتاب ”شاعری، موسیقی اور لسانیات“ کچھ دن پہلے شائع ہوئی تھی اور وہ اس قدر مقبول ہوئی کہ ہاتھوں ہاتھ نکل گئی۔

اس سے بڑھ کر میرے لیے حوصلے کی کیا بات ہو سکتی ہے۔ اگرچہ ”موسیقی، شاعری اور لسانیات“ پر میرے کرم فرماؤں نے بہت حوصلہ بخش تبصرے کئے مگر ڈاکٹر سیفی سرونجی نے اپنے ایک مضمون میں ذکر کرتے ہوئے یوں فرمایا ہے:

”ان کی نئی کتاب ”موسیقی، شاعری اور لسانیات“ شائع ہوئی ہے جو ایک مشکل موضوع پر ہے۔ شعری مجموعوں کی بھیڑ میں یہ منفرد کتاب اس بات کا ثبوت ہے کہ ڈاکٹر شفقت سوپوری کے پاس کہنے کو بہت کچھ ہے۔ نئی نسل میں اس موضوع پر کسی اور کتاب دیکھنے میں نہیں آتی۔“

میں اُمید کرتا ہوں کہ اس کتاب کا دوسرا ایڈیشن دوستوں کا تقاضا پورا کرے گا۔

ڈاکٹر شفقت سوپوری

ترتیب

- ۱۔ موسیقی کی معنویت ۹
- ۲۔ موسیقی کے عناصر ترکیبی ۲۱
- ۳۔ موسیقی کی ابتداء ۲۹
(ایک معروضی جائزہ)
- ۴۔ میلوڈی اور ہار موئی ۴۷
(ہندوستانی موسیقی اور مغربی موسیقی میں امتیاز)
- ۵۔ موسیقی، جمالیات اور نفیاں ۶۱
- ۶۔ موسیقی کی جمالیاتی قدر ۷۳
(چند مغربی نظریہ سازوں کی نظر میں)
- ۷۔ موسیقی، شاعری اور لسانیات ۹۵

(۱)

موسیقی کی معنویت

انسانی تہذیب اپنی ارتقائی صورت میں زبان، مقام، عقائد اور قوم کے نام پر قوس قزح کی طرح پھیلتی ہے۔ اس ارتقائی سفر میں ایک مرحلہ ایسا بھی آتا ہے جب فطرت کی اثر انگیزی اور انسانی جبلتوں کے تحرک کے سبب انسان بے خودی کے جذبات سے سرشار ہوتا ہے۔ یہ سرشاری جب ترتیب و تسلیل کے ساتھ اعضاً حرکات کی صورت میں سامنے آتی ہے تو اسے رقص کہتے ہیں اور یہی سرشاری جب ترتیب و تسلیل کے ساتھ نغمہ و آہنگ میں ڈھل کر سامنے آتی ہے تو اسے مویشی کہتے ہیں۔ اسی لئے ہر قوم کی تاریخ میں مویشی بنیادی حیثیت رکھتی ہے اور ہر قوم مویشی سے متعلق اپنی اپنی توضیحات پیش کرتی ہے۔ خود لفظ مویشی (Music) کے مأخذ کے بارے میں ماہرین نے بہت سے مفروضے قائم کئے ہیں۔ ایک مفروضہ یہ ہے کہ لفظ مویشی "مویقار" نامی پرندے سے منشق ہے جس کی چونچ میں سات سوراخ ہوتے ہیں اور ہر سوراخ سے "بمراہ ہواۓ تنفسی ایک صدائے خوش برآمد ہوتی ہے" (۱) اس پرندے کو سنسکرت میں "دیپک لاث" یونانی میں "قنيقس" اور فارسی میں "آتش زن" کہتے ہیں۔ اس کے دنبے کی جگہ کوہ قاف بتائی جاتی ہے۔ لیکن اس پرندے کی حقیقت محض وہم کی اختراع ہے۔ ایک مفروضہ یہ بھی ہے کہ "مویشی" ایک یونانی لفظ ہے اور موی سے منشق ہے۔ اس کے معنی ہیں ایجاد کرنا یا پیدا کرنا۔

ایک خیالی بات یہ بھی کہی جاتی ہے کہ جس طرح اردو، فارسی اور عربی میں نسبت کے لئے یاے معروف لگا دیتے ہیں اسی طرح لاطینی اور یونانی میں "ق" لکایا جاتا ہے۔ عربوں نے جب اس فن کو اپنایا تو حرف نسبت پر غور نہ کیا لیکن یاے نسبتی بڑھا کر موسیٰ کو موسیقی میں بدل دیا۔ شاید اسی لفظی نسبت سے بعض نکتہ طرازوں کا خیال ہے کہ حضرت موسیٰ نے جب پتھر پر عصا مارا اور جس سے پانی کی بارہ نہریں یا سات چھٹے بھوت نکلے تھے اور عصا کی ضرب سے جو زیر و بم کی صدائیں پیدا ہوئیں ان کو موسیٰ نے یاد کر لیا۔^(۲) لفظ موسیقی کے بارے میں جس قدر متضاد ہوا ہے بیان کئے ہیں۔ اسی قدر موسیقی کے موجد کے بارے میں بھی ہر قوم نے اپنی اپنی توضیحات پیش کی ہیں۔ جیسے اہل ایران کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ حکیم فیشا غورث کو موسیقی کا موجد قرار دیتے ہیں۔ مصریوں کا یقین ہے کہ موسیقی ان کے دیوتاؤں کی ایجاد ہے۔ یہودی اپنی کتاب "تورات" کا حوالہ دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ آدم کی ساتویں پشت میں جوہی نامی ایک شخص فن موسیقی کا بانی ہے۔ ہندوستانی اسطور کی ایک روایت کے مطابق بربما دیوتا نے ایک اساطیری عارف "نارد" کو گیت سکھایا۔ علیٰ ہذا قیاس ہر قوم اسی طرح کہا۔ دعویٰ کرتی ہے۔ البتہ یونانی اسطور کے مطابق مشہور ہے کہ^(۳) یونانی میں فنون نو دیویوں کے تابع ہیں۔ انھیں Muses کہا جاتا ہے۔ Music اور Amusement جیسے الفاظ انہیں کے مرہون منت ہیں^(۴) لہذا Music کو Muse کا مشتق بمحضہ قرین قیاس ہے۔

موسيقی کی تعریف کے ضمن میں ہر لغت تقریباً ایک ہی خیال مشترک کا اظہار کرتی ہے۔ مثلاً یہ کہ "موسيقی خیال یا احساس کو متأثر کرنے کے لئے آوازوں کو ترتیب دینے کا فن ہے۔ یہ آوازیں الحانی (Instruments) ہوتی ہیں۔ یا پھر انھیں مختلف اقسام کے آلات (Vocal) ہوں گا جو موسيقی سے بخشنی جاتی ہے۔ ان آوازوں کا خوشگوار لفون موسيقی سے ناواقف ہونے کے سبب ان آوازوں میں ہوا کی سائیں سائیں پانی کی قلقل۔ لہروں کے ترنم اور پرندوں کے نغمات وغیرہ کو بھی شامل کرتے ہیں۔" (۶)

موسيقی آواز کا فن ہے اور یہ حس سامنے سے تعلق رکھتا ہے۔ اس لئے آواز کے بارے میں جاننا ضروری ہے۔ قدیم ترین تصور کے مطابق آوازوں کو دو طرح کا مانا گیا ہے۔

۱۔ ارتعاش فلک

۲۔ ارتعاش ہوا

اول الذ کر نظریہ فیشاگوریوں کی اختراع ہے جسے نغمہ افلک (Song of Spheres) بھی کہتے ہیں۔ یہ انسانی دائِرہ سمعت سے باہر ہے۔ یہ موسيقی بے ساخت اور بے ہیئت ہے۔ ثانی الذ کر موسيقی پاہیت اور بانظم ہے جسے انسان کی بنائی ہوئی موسيقی کا مادہ تصور کیا جاتا ہے۔ تاہم مانا جاتا ہے کہ "یہ آواز کائنات کے قوانین کو منعکس کرتی ہے اور ذہن کی تمیش سے جسم کے تنفس کے ربط کا نتیجہ ہے" (۷)۔ اس کے علاوہ موسيقیانہ آواز کو سمجھنے کے لئے یہ جان لینا ضروری ہے کہ اصول موسيقی کے لحاظ سے آواز کے دو حصے مانے گئے ہیں۔

-۱

صدائے محض یا صدائے کرخت

-۲

صدائے موسيقی یا صدائے لطیف

صدائے محض وہ آواز ہے جو کانے کے صرف میں نہیں اسکتی جیسے ریل کی آواز بندوق کا دھماکہ بادل کی گرج یا آبشار کی صدا وغیرہ۔ اور صدائے موسيقی وہ آواز ہے جو کانے میں کام آتی ہے۔ موسيقی کے صرف میں آنی والی آوازیں اپنی خصوصیت سے پہچانی جاتی ہیں۔

آواز کا معاملہ نہایت بی نازک اور حجیدہ ہے۔ موسيقی کو اس لئے بھی دشوار فن کہا گیا ہے کہ یہ آواز سے تعلق رکھتا ہے۔ معارف اللغمات میں درج ہے کہ آواز کوئی کثیف جرم یا شکل یا رنگ نہیں رکھتی اور نہ مجرد الفاظ سے ادا کی جا سکتی ہے (جیسا کہ بت تراشی مصوری اور شاعری میں ہوتا ہے) تمام کوائف وجودانیہ اپنے اثر میں وقوع کے محتاج ہیں اور بغیر از وقوع نام لینے سے ناواقف کی سمجھ میں نہیں آسکتے۔^(۸)

آواز کی تین خصوصیات بیان کی گئی ہیں۔

-۱ آواز کا بلکا بھاری ہونا (Magnitude)

-۲ آواز کی کیفیت (Timber) (یہ ہر باجے میں الگ ہوتی ہے)

-۳ آواز کا اوپرچار یا نیچا ہونا (Pitch)

موسيقی کی اساس آوازوں کے تناسب پر قائم ہے۔ این خلدون کے مطابق علم موسيقی میں یہ بات واضح ہو چکی ہے کہ آوازوں کے اجزاء میں تناسب پایا جاتا ہے۔ کاتے وقت آواز کبھی آدمی نکالی جاتی

ہے کبھی چو تھائی۔ کبھی اس کا پانچواں اور کبھی گیارہواں حصہ۔
الفرض آواز کے ہر حصے میں دوسرے حصے کے ساتھ ایک خاص
تناسب ہوتا ہے اور جب آواز کی نسبتیں بساطت سے نکل کر ترکیب
اختیار کر لیتی ہیں تو ان میں اختلاف پیدا ہونے کی وجہ سے سننے
والوں کو لذت آتی ہے۔^(۹)

آواز تخلیق کائنات میں وہ اساسی حیثیت کھلتی ہے۔ جس کے
بغیر تکمیلیت کا تصور ناممکن ہے۔ کما جاتا ہے کہ کائنات کی ہر شے
ایک مسلسل حرکت کے باعث ایک پر اسرار آواز کا سرچشمہ ہے۔ ہماری
دنیا میں آوازوں کا عنصر کلیدی اہمیت کا حامل ہے۔ آواز کا تعلق
انسان کی حس سماں سے ہے جو انسان کی دوسری حسونوں کو بھی
متحرک کرتی ہے۔

حیثیت بنی نوع انسان ہم آواز کے مظہر سے اس قدر مانوس
ہو چکے ہیں کہ ہم کبھی اس کو پیدا کرنے والے عوامل و اباب پر
غور کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کرتے۔ سوال یہ ہے کہ آواز کس
طرح پیدا ہوتی ہے؟ ہم ایک بھری پری دنیا میں رہتے ہیں۔ اور ہمارا
واسطہ مادی اشیاء سے ہے۔ ہم جب ادھر ادھر جلتے ہیں یا ان اشیاء کو
دھوتے ہیں تو لازمی طور پر ان میں حرکت پیدا ہوتی ہے۔ قلم کو میز
پر گرانے سے قلم اور میز دونوں میں ایک بلکل سی تحریر اہٹ پیدا
ہوتی ہے جسے ارتعاش (Vibration) کہتے ہیں۔ ایسی حرکات بالعموم
ایسی خفیف اور تیز رفتار ہوتی ہیں کہ انھیں دیکھنا ناممکن ہے۔ تاہم یہ
موجود ہوتی ہیں۔

ہمارے ارد گرد مادی اشیاء کا ایک ایسا ماحول ہے جس کی حقیقت ظاہری ہے۔ اس کے علاوہ ہمارے اوپر ہوا کا ایک وسیع و عریض سمندر پھیلا ہوا ہے۔ ہم لگاتار ہوا کو جنہیں دیتے رہتے ہیں ہیں۔ ہم جب اپنے اجسام یا اشیاء کو ایک جگہ سے دوسری جگہ لیتے ہیں تو ہوا بھی مرتعش و منتقل ہوتی ہے اور یہ ارتعاش ایک دفعہ شروع ہونے کے بعد ہوا کے ذریعے سے ہر سمت میں پھیل جاتا ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح پانی کی سطح پر نریں دائرہوں کی صورت میں اٹھ کر تب تک سفر کرتی ہیں جب تک کہ وہ کمزور ہو کر ختم نہیں ہوتیں۔

پس یہ ایک فطری عمل ہے کہ انسان اور دیگر حیوانات کو ان ہوانی ارتعاشات کو دریافت کرنے کے لئے حساس عضاء عطا ہوئے ہیں۔ یہ اعضاء ہمارے کان ہیں۔ ہم کسی ارتعاش کو دریافت کر کے کہتے ہیں کہ ہم نے آواز سنی اور ہم یہ بھی جان لیتے ہیں کہ شاید کسی مادی شے سے کسی جگہ ارتعاش پیدا ہوا ہے۔ مختلف مادی اشیاء، ہوا میں مختلف اقسام کے ارتعاشات خارج کرتے ہیں اور ہم ان مختلف اقسام کو پہچان کر معلوم کرتے ہیں کہ کس قسم کی شے سے ارتعاش خارج ہوا ہے۔ اس لئے ہم مختلف الاقسام اشیاء کی آوازوں مختلف افاظ مختلف جذباتی اور جسمانی کیفیات کو ممتاز کرنے کی بھی صلاحیت رکھتے ہیں۔

آواز ارتعاش کا پیدا کردہ ایک احساس ہے جسے تخصیص کے ساتھ وہ احساس کہا جا سکتا ہے جو مرتعش ہوا کے ذرات کا ہمارے کانوں کے پر دوں کے پھونے سے پیدا ہوتا ہے۔ اس لئے آواز کو

حاصل کرنے کے لئے تین وسائل لازمی طور پر ہم ہیں۔

۱۔ ایک ایسا آہ جو ارتعاش پیدا کرے

۲۔ ایک ترسیلی نظام یا درمیانی رابطہ (بالعموم ہوا)

۳۔ ایک مرسل آہ (کان) جو ان ارتعاشات کو ایک احساس میں تبدیل کرتا ہے جسے آواز کہتے ہیں۔

تاہم آواز کی اصطلاح کبھی کبھی سنے ہونے احساس تک محدود نہیں بلکہ اس میں وہ ماحولیاتی لرزہ خیزی بھی شامل ہے جو اسے پیدا کرتی ہے۔ سنا سماعی ارتعاشات کا سائنس ہے اور یہ وہ ارتعاشات ہیں جو انسانی کوشش سے سنے جا سکتے ہیں۔ اس لئے یہ موسیقی کی عضویاتی بنیادوں کا مطالعہ ہے (۱۰) چون کہ کائنات میں پھیلی ہوئی لاتعداد آوازوں میں سے ہمیں صرف موسیقی کی آوازوں سے سروکار ہے اس لئے انسی کے بارے میں مزید وضاحت کی ضرورت ہے۔

صدائے موسیقی کے بارے میں معارف النغمات میں رقم ہے کہ "صدائے موسیقی ایسی آواز کو کہتے ہیں جو متناسب اور متواتر اثر پیدا کرے اور جس کے تموجات کی تعداد شمار کی جا سکے۔ صدائے موسیقی کے لئے متناسب ہونے کی شرط اس لئے ضروری ہے کہ تموجات کے درمیان جو فصل ہوتا ہے وہ ایک متناسب خاص سے ہوا کرتا ہے اور صدائے محض میں یہ متناسب نہیں ہوتا۔ لیکن اگر کسی وجہ سے یہ متناسب پیدا ہو جائے تو پھر صدائے محض صدائے موسیقی ہو جائے گی۔ (۱۱)

مگر چون کہ صدائے موسیقی کے لئے اثر پیدا کرنے کی شرط

بھی ضروری ہے اس لئے صدائے محض میں تناسب کا وقوع ہو۔ بھی جانے تاہم اگر یہ اثر سے عاری ہو۔ اسے کسی بھی طرح سے صدائے موسیقی نہیں کہا جا سکتا۔ اور پھر صدائے موسیقی اپنی خصوصیات کی وجہ سے اور بھی ممتاز ہو جاتی ہے۔ ان خصائص میں (۱) مقام (ب) عرض (ج) کیف ہم ہیں۔ مقام صوت کے بارے میں صاحب معارف اللغمات رقم طراز ہے کہ اس سے مراد آواز کے درجے سے ہے۔ ہر آواز کسی نہ کسی درجے تک بلند ضرور ہو گی۔ صدائے موسیقی کی بلندی کی حد دریافت کرنے کا طریقہ یہ ہے کہ جس شے سے آواز پیدا ہوتی ہے اس کو دیکھتے ہیں کہ ایک سکنڈ میں کتنی توجات اس سے پیدا ہوئیں۔ جس قدر رزشوں کی تعداد ذائل ہو گی اسی قدر آواز اونچی ہو گی۔ مقام صوت کا دوسرا نام درجہ ہے۔ (۱۲)

اسی طرح عرض صوت کے بارے میں درج ہے کہ یہ ایک مخصوص صفت ہے جس سے صدائے موسیقی خواہ وہ ایک بھی مقام اور عرض کی کیوں نہ ہو۔ ایک دوسرے سے صاف علاحدہ معلوم ہو گی اور بآسانی شاخت کی جا سکے گی۔ مثلاً شہنائی اور سار اور ہارمونیم کی آوازیں ایک دوسرے سے الگ معلوم ہوں گیں باوجود یہ کہ ان سب سازوں پر ایک قسم کی آواز پیدا کی جا رہی ہو۔

صدائے موسیقی کی رزشوں کی تعداد کے شمار کے لئے مختلف طریقے اختیار کئے گئے ہیں۔ جن سے بآسانی ہر آواز کے توجات کی تعداد معلوم ہو جاتی ہے۔ ایک عالم جس کا نام سیوارٹ ہے کی تحقیق کا تیجہ ہے کہ نیچی سے نیچی آواز موسیقی میں جس کا پیدا ہونا ممکن

ہے اس کے توجات کی تعداد سوہ فی سکنڈ ہو گی اور اونچی سے اونچی آواز جو ممکن ہو سکتی ہے کی تعداد اڑتالیں ہزار فی سکنڈ ہو گی۔ ظاہر ہے کہ ان دو انتہاؤں کی اونچی اور نیچی آوازوں کے درمیان میں بے شمار آوازیں پیدا ہو سکتی ہیں۔ لیکن اس قدر آوازیں موسیقی کے مصرف میں نہیں آتیں۔ انسان کے لگے میں جس قدر نیچی سے نیچی آواز جو پیدا ہو سکتی ہے اس کے توجات کی تعداد ایک سو نوے فی سکنڈ ہے۔ اور اونچی سے اونچی آواز کی توجات کی تعداد چھ سو انھر فی سکنڈ ہے۔ عورت کے لگے سے نیچی سے نیچی جو آواز پیدا ہو سکتی ہے اس کے توجات پانچ سو بھر فی سکنڈ اور اونچی سے اونچی آواز کی تعداد توجات ایک ہزار چھ سو فی سکنڈ ہے (۱۲) صدائے موسیقی کو نغمہ یا سر بھی کہا جاتا ہے۔ موسیقی کی معنویت سمجھنے کے لئے موسیقی کے عناصر ترکیبی کی وضاحت کرنا ضروری ہے۔

حوالشی

(۱) منشی محمد کرم امام — معدن الموسیقی ا،

بزم سدارنگ لاہور (پاکستان)

(۲) شمس کول — "علم موسیقی" (مضمون)

مشہور ماہنامہ "آج کل" دہلی "موسیقی نمبر"

Muse : Class Myth : any of the nine daughters of Zeus (۳)

who presided over various arts (Random house)

(۴) عمیق خنی — شعر چیزے دیکھ راست ۰

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی ۱۹۸۳ء

Oxford Encyclopic Dictionary (۵)

Webster University Dictionary (۶)

Larous Encyclopedia of Music (۷)

محمد نواب علی خان — معارف النغمات (جلد اول) ۵-۲
بزم سدا رنگ لاہور (پاکستان)

ابن خلدون — مقدمہ ابن خلدون (جلد اول) ۲۱۳
اعتقاد پبلشگ ہاؤس دہلی ۱۹۸۷ء

Wilmette Bartholomen _ Acoustics of Music (۱۰)

New York - 1952

محمد نواب علی خان — معارف النغمات ۲۰ (۱۱)

۲۱ ایضاً (۱۲)

۲۲ ایضاً (۱۲)

(۲)

موسیقی کے عناصر ترکیبی

موسیقی تغیر پذیر زیر و بم کی آوازوں کو منظم کرنے اور ترکیب دینے کا فن ہے۔ جس سے مختلف جذبات اور خیالات کی مظہر نغمہ سازی پیدا کی جاتی ہے۔ فنی نقطہ نظر سے موسیقی میلوڈی، ہارمونی، زیر و بم، وقوف اور "لے" کا ایک مرکب نظام ہے۔ موسیقی کے اتم عناصر جنہیں ایک دوسرے سے ممتاز کیا جا سکتا ہے مندرجہ ذیل ہیں۔

- ۱۔ میلوڈی
- ۲۔ ہارمونی
- ۳۔ لے (تال)
- ۴۔ آواز کی کیفیت

موسیقی ایک ہیئت اجتماعی کا نام ہے۔ پس اگرچہ اس کے عناصر کو ایک دوسرے سے ممیز تو کیا جا سکتا ہے۔ لیکن انفرادی حیثیت سے ان کا وقوع تقریباً ناممکن ہے۔ موسیقی کے عناصر کی مثال خلا کے تین ابعاد سے مشابہ ہے۔ جو منفرد تو ہیں مگر انھیں ایک کو دوسرے سے جدا نہیں کیا جاسکتا۔ (۱) سچ تو یہ ہے کہ ان میں ہر ایک کو دوسرے سے معروف کیا جاسکتا ہے اس بنا پر موسیقی کے عناصر پر غور کرنے کا طریقہ خود اختیاری ہے۔ مگر چوں کہ موسیقی کے بارے میں سوچتے ہونے اکثر لوگوں کا دھیان سر کی طرف جاتا ہے اس لئے موسیقی کے اساسی عنصر میلوڈی کے بارے میں عملے جانا ضروری ہے۔

میلوڈی

میلوڈی کے بارے میں سمجھنے سے پہلے ہمیں اسکے مادی ماخذ کے بارے میں جان لینا ضروری ہے۔ میلوڈی کے مادی ماخذ کو تان (Tone) کہتے ہیں۔ موسیقی کی اصطلاح میں تان ایک سریلی آواز کملاتی ہے۔ زیادہ تکنیکی زبان میں ہم تان کے بارے میں کہ سکتے ہیں کہ یہ باقاعدہ ارتعاشات اور مترادہ زیر و بم (Pitch) کی آواز ہوتی ہے۔

ہم جب موسیقی کی تان کے بارے میں ذکر کرتے ہیں تو دیکھتے ہیں کہ ان لاتعداد تدریجاتی اور امکانی آوازوں میں موسیقی نے صرف بارہ سروں کا اختاب کر کے اپنے آپ کو مکمل طور پر ان میں محدود کر لیا ہے۔ یعنی موسیقی کا یہ دائیرہ اختیار ان بارہ سروں کے نشیب و فراز میں ہونے والے باز وقوعات تک ہی محدود ہے۔

موسیقی میں میلوڈی سروں کے تواتر کو کہتے ہیں جس سے ایک تفریق پذیر اکائی کی پہنچ وجود میں آتی ہے اور جو بالعموم اظہاری ہوتی ہے۔ "عرف عام میں میلوڈی کو سروں کی ترکیب کا ایک پرکشش نظام کہتے ہیں"۔ (۲) لے کے بغیر میلوڈی کا تصور ناممکن ہے۔ میلوڈی کو بعض اوقات تغیر پذیر زیر و بم کا اسلوب مانا جاتا ہے۔ اور لے کو متواتر سروں کے وقفوں کا سانچہ مانا جاتا ہے۔

میلوڈی چونکہ ہندوستانی موسیقی کا امتیازی جوہر ہے اس لئے مغربی موسیقی کے اساسی عنصر ہارمونی کے ساتھ اس کا تقابل کر کے مزید وضاحت کی جائے گی۔

ہارمونی

موسیقی کی عام اصطلاح میں ہارمونی دو یا دو سے زیادہ سروں کے بیک وقت بخنے کو کہتے ہیں۔ زیادہ باریکی کے ساتھ اگر ہارمونی کی تعریف کریں تو کہ سکتے ہیں کہ مغربی موسیقی میں دو یا زیادہ بخنے والی (Sonoritics (chords)) اور دوسرے سروں کے طلب کو حرکت دینے کو ہارمونی کہتے ہیں۔ موسیقی کے دونوں ابعاد عمودی اور متوازی ہارمونی کہلاتے ہیں۔ عمودی ابعاد میں سروں کے طلب کرنے کی مقاضی ہوتی ہے۔ اس طرح متوازی ابعاد کو حرکات کے ایک کارڈ (chord) سے دوسرے کی طرف تعمیل یا ہارمونی کا فراز بھی کہتے ہیں۔ یوں ہارمونی جوڑ (counter point) سے (لایخلی طور پر) پیوست ہوتی ہے۔ جوڑ کو بیک وقت میلودیانہ سطور کا تفاعل کہتے ہیں۔ ہارمونی اور جوڑ موسیقی کے دو تفاضلی ابعاد ہیں۔ میلودیانہ سطور کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ ہارمونی کو فراز بخشنے ہیں۔ اس طرح ہارمونی کے فراز کو مستقیم حرکات کا اثر بخشنے سے منصف سمجھا جا سکتا ہے۔ مغربی موسیقی میں ابتدا سے ہی ہارمونی میں ہم نوائی اور بے آہنگی کے تصور کو مرکزی اہمیت حاصل رہی ہے۔ ایک ہم نوا کارڈ کے بارے میں تصور کیا جاتا ہے کہ یہ ساکن ہے جبکہ بے آہنگ کارڈ تناؤ اور کشمکش کی حالت میں رہتا ہے۔ اور اسے تحلیل کی ضرورت رہتی ہے۔ یہی تناؤ اور تحلیلیت کا رشتہ ابتدا سے ہی ترتیب کاروں کے لئے موسیقی کا ایک کلیدی پہلو رہ چکا ہے۔ ایک کارڈ میں تناؤ کی موصولی

تعداد اس کی ذاتی خاصیت نہیں بلکہ یہ نخصوص کارڈوں اور وقوفات کے ساتھ (ان کے مروجہ نظام میں اپنی جگہ کے مطابق) ملک بوتی ہے۔ ایک ہی کارڈ جب موسيقی کی مختلف زمینیوں کی ترکیبوں میں استعمال ہوتا ہے تو اکثر اس کی افادیت، معنویت اور استعمال میں اختلاف پایا جاتا ہے۔

لے

افلاطون نے کہا ہے کہ جب تک کوئی شخص لے نہ جانتا ہو موسيقی سے وہ ناواقف محض ہے۔ فیشا غورث کے مطابق (موسيقی میں) لے مرد اور راگ عورت سے مشابہ ہے۔ دونی نے کہا ہے کہ لے تصویر ہے اور راگ رنگ آسمیزی۔

عرف عام میں لے وہ حرکت یا عمل ہے جس میں تاکید ضرب یا اس جیسی کسی شے کی یکساں یا مثالی تکرار ہو۔ موسيقی میں لے ان مسلسل جنبشوں کو کہتے ہیں جو میلوڈی یا ہارمونی کے مضبوط یا کمزور ضربوں کے وقوع سے وجود میں آتی ہیں۔ لے (تل) ایک طرح سے موسيقی کا سب سے زیادہ بنیادی اور بین الاقوامی عنصر ہے۔ ہماری شریانوں میں دوڑتا ہوا خون اور آسمانوں کی وسعتوں میں چکر لگاتے ہوئے تارے ایک خاص تل کے تابع ہیں۔ لے نے کائنات کی ہر شے کے اسرار میں محلول کیا ہے۔ موسيقی کے تاریخ دالوں کے مطابق ابتداء سے آفرینش سے ہی انسان (اساطیری وحشی) نے جب پہلی بار جنگل میں اپنے وحشی ہم جنس کو پکارنے کے لئے اپنی جنگی

آوازوں کو سر دینے کی کوشش کی تھی۔ اس نے اپنی قدیم لئے کا اظہار کیا تھا۔

معارف اللغمات میں لے کے بارے میں درج ہے کہ "جانا چاہیئے کہ تمام اجسام کی حرکت کے متعلق یہ دریافت کیا جا سکتا ہے کہ وہ کس پیمانے پر ہے۔ اس پیمائش سے مقصود یہ ہے کہ حرکت کے مختلف درجے اور ان کے تناسب کا اندازہ ہم کو معلوم ہوتا رہے۔ اسی تناسب کا نام موسیقی میں لے ہے۔ یونانی اپنی زبان میں "رتھم" کا لفظ استعمال کرتے تھے جو لے کا مترادف ہے۔ ان لوگوں کا خیال تھا کہ موجودات میں کوئی شے لے سے خالی نہیں ہے۔ حالت پرواز میں پرندوں کے پروں کی حرکت جانوروں کے پیروں کا حالت رفتار میں باقاعدہ زمین پر پڑنا، انسان کے نبضوں کی حرکت یہ تمام چیزیں ان کے نزدیک لے میں تھیں۔

لے کے مفہوم کو یونانیوں نے یہاں تک وسیع کر دیا ہے کہ بے جان اور غیر متحرک چیزوں کے لئے بھی تناسب کے معنوں میں لے کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ لیکن دراصل لے کا صحیح مصرف یہ ہے کہ جو آوازیں یکے بعد دیگر تمیں سائی دیں ان کا زمانہ یا فعل بتا دے۔ عام اس سے کہ وہ آوازیں موسیقی کی ضرورتوں کے لئے لگے یا ساز سے پیدا کی جاویں یا ان کو موسیقی سے کوئی تعلق نہ ہو۔ نظم کو موسیقی سے بہت کچھ تعلق ہے اور یہ مشابہت پیدا کرنے والی شے لے ہے۔ (۲)

اگرچہ لے کو موسیقی کا پہلا عنصر کہا بھی جاتا ہے۔ تاہم یہ

متاques طور پر ناقابل ادراک اور ناقابل یافت ہی رہ جاتی ہے۔ کیونکہ
لے محض یکسان اور کمزور ضرب ہی نہیں بلکہ نرم اور شدید تاکید والی
ضربوں کے گروہوں کی تنظیم اور افراق اور ایک دوسرے سے ربط
کے ساتھ اعداد کے شمار کا نام بھی لے ہے۔

لے کے اندر تین امتیازی قابل افراق خصوصیات کی نشاندہی
کی جا سکتی ہے۔ پہلی اور بنیادی خصوصیت اہتزاز کا تواتر ہے۔ اہتزاز
کی بھی چیز کے وقت مقررہ میں وقوع ہونے کو کہتے ہیں۔ اسے
لے کا پہلا لازمہ مانا جاتا ہے۔ یہ (کوئی بھی چیز) ضرب ہو سکتی ہے۔
آواز یا حرکت ہو سکتی ہے۔ یا کوئی ایسی چیز جسے احساس سے سمجھا جا
سکتا ہے۔ لیکن اس کا وقوع وقت پر ہونا لازمی ہے۔ اہتزاز چونکہ کمال
درج محدودنوع ہوتا ہے اس لئے اسے سنا بہت دشوار ہے۔ ہم تمیثہ
کے لئے کھڑیاں کی آواز یعنی ٹک نہیں سنتے بلکہ اہتزاز کے گروہوں
کی حیثیت سے سنتے کے عادی ہو جاتے ہیں۔ اگرچہ کھڑیاں کی آواز فی
ذاتہ مکمل طور پر جفت ہوتی ہے تاہم ہم اسے تاکیدوں کے گروہوں
میں بھی سنتے کے قائل ہوتے ہیں۔ ایک غیر مبدل یا یکسان وحدت میں
گروہوں کی تفریق کرنے کی چاہت اسی عمل سے مشابہ ہے جس میں
وقفوں کی جفت کی سطح (جس سے ایک لائن کی تنیم ہوتی ہے) دیکھنے
کی کوشش کرتے ہیں۔

اہتزاز کے ساتھ امداد کی خاص خصوصیت ہوتی ہے۔ یہ ضروری
نہیں کہ ہر ضرب کے ساتھ ایک سر مقرر ہو۔ کچھ سر بہت سی ضربوں
پر پھیلائے جاتے ہیں یا ایک ہی ضرب کو بہت سے سروں میں

تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

آواز کی کیفیت

فن کو بالعموم وہ جادو کہا جاتا ہے جس کے ذریعے سے انسانی ذہن اور انسانی حس ہے "حسن" کے اسرار منکشف ہوتے ہیں۔ فن کا "حسن" کے ساتھ ایک ازلی ربط اور رشتہ ہے۔ یہ ربط حسن فطرت اور حسن فن کے مابین ممائش کی طرف انسانی ذہن کو گئے جانے سے پیدا ہوتا ہے۔ فطرت کا حسن بہر حال طبعی حقیقتوں کا نتیجہ ہے اور اس حسن کا اپنے مادی وجود کے ساتھ ایک ناقابل تیسح رشتہ ہے۔ دوسری طرف فن کے محاسن داخلی ذہن کے لئے مرتع اور موصولی ہوتے ہیں۔ اور ذہن کی بیداری میں موجود ہوتے ہیں۔ یہ حسن طبیعی حقائق یا خالص فطرت کی رسائی سے دور ہوتے ہیں اور ان میں سچا یا بھر پور اظہار نہیں پاتا۔ اس لئے فن اپنے اندر سچائی اور انکشاف پانے کی کوشش کرتا ہے "موسیقی چونکہ سب فنون کے مقابلے میں کم مادی ہوتی ہے اور آسانی سے اس لحاظ سے باقی چیزوں پر قابو پاتی ہے اس لئے اسے سب فنون کا تاج تصور کیا جاتا ہے۔ (۲)

تاہم موسیقی کلی طور پر اپنا راست منتخب کرنے میں آزاد یا خود محترم نہیں ہے۔ اس سے بہر حال اپنے اظہار کے لئے آواز کو استعمال کرنے کی حاجت ہے۔ اسلئے اسے ایک خالص فن کی حیثیت سے اپنے جوہر دکھانے کے لئے موسیقانہ آوازوں کے اصول پر کاربند ہونا چاہئے۔ موسیقی کو اپنے شدید اصولوں کی بناء پر سائنس کہا جاتا ہے

اور فطرت کے لحاظ سے یہ ایک فن ہے۔ پس اس کی حیثیت دو ہری ہے۔ سائنس کی حیثیت سے اسے کچھ اصولوں کے تابع رہنا ہے جبکہ بحیثیت فن یہ اپنے لئے ہبہت اور اصول خود ہی تشكیل دیتی ہے جنکا مقصد انسان کی جمالیاتی جہتوں کو براہ راست اپیل کرنا اور اس کے جذبات کو آسودگی بخنا ہے۔ سچی موسیقی ان دونوں ہم لوؤں میں سے کسی ایک سے بھی صرف نظر نہیں کر سکتی۔ کیونکہ یہ دونوں ناقابل تقسیم ہیں۔ جمالیاتی اپیل کے بغیر موسیقی ایک بے معنی ہے ہے جب یہ ہم لو سائنسی بنیادوں پر اپنی مکمل ہبہت میں نہ ہو۔ پس موسیقی میں فنی اور جذباتی قدر و قیمت پیدا کرنے والے عوامل موسیقی کی جمالیات کی تخلیق کرتے ہیں۔ ایسی قدریں اکثر مادی اصولوں میں توسعہ اور کبھی کبھی ان سے دانتہ انحراف سے پیدا کری جاتی ہیں۔ انحراف کی وجہ یہ ہے کہ شدید طبیعاتی ساخت کے ساتھ خوبصورتی (Beauty) کی مادی اکائی محدود ہوتی ہے۔ اور یہ جلد ہی فن کے بلند ترین سپرٹ کے ساتھ اپنا معیار قائم نہیں کر سکتی۔ اس لئے فن مادی ہبہت کے ہتھیار شکت کر کے اپنے آپ کو اس کی زنجیروں سے آزاد کرتا ہے۔ اپنے آپ کا احیاء نہ کرتا ہے اور احیاء کی تابندگی سے روشناس ہوتا ہے۔ مگر یہ سب محض طبیعاتی اصولوں سے اندھی مقابلہ آرائی سے نہیں ہوتا بلکہ اس سپرٹ کے تسلیل کے طور پر جس کے لئے اصول مرتب ہوتے ہیں۔ پس موسیقی کے کسی بھی نظام اور اظہاری ہستوں کے مختلف تکنیکوں کو سمجھنے کے لئے ان اصولوں کا ابتداء میں ہی سمجھنا ضروری ہے۔

ب سے ہلے کہا جا سکتا ہے کہ آواز موسیقی کے لئے اظہار یا تریل کا ذریعہ ہے۔ سریلی آواز (Musical Voice) سماعت پر خوش گوار اثر ڈالتی ہے جبکہ شور (Noise) مائل ہے سرا ہوتا ہے۔ موسیقی کے ایک ٹکڑے کو نہایت بخیدگی سے سنبھالنے میں بھی کوئی تبدیلی یا اختلاف نہیں ہوتا کیونکہ یہاں احساس مکمل طور پر مسلسل اور متحد ہوتا ہے۔ دوسری طرف "شور" تیز، غیر مسلسل اور باری باری وقوع پذیر ہونے والی محسوس کن آوازوں کی بہت سی اقسام کا نتیجہ ہے۔ یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ شور ایک ایسی آواز ہے جس سے سامع ناپسند کرتا ہے۔ یہ شور کے بارے میں ایک تشویش کن موضوعی تعریف ہے کیونکہ شور اپنے طبیعاتی معنوں میں واقعی موسیقی کے سروں سے مختلف ہوتا ہے۔ لیکن جہاں تک موسیقی کی تعریف کا تعلق ہے یہ اس قدر بھی معروضی نہیں ہونی چاہئے یعنی موسیقی کی یہ تعریف کہ موسیقی ایک سر ہے جو اگرچہ کسی راگ میں شامل کرنے کے قابل بھی نہ ہو یا کسی میلوڈک اسلوب سے خارج ہو۔ یا وہ سر جسے غلط طریقے سے کیا جائے۔ یا وہ سر جس کو سنبھالنے والے بے سرا محسوس کریں۔ کیونکہ بہترین موسیقی بھی جبر و استبداد بن جاتی ہے جب اسے سنبھالنے والے اس کی طرف مائل و راغب نہ ہوں۔ پھر ایک بار ہمیں ایک ایسی آواز کا سامنا ہو سکتا ہے جو ان دونوں نوعیتوں کا مرکب ہو۔ اس کی مثال یوں پیش کی جا سکتی ہے کہ ایک تتنے ہونے تار سے مکمل طور پر موسیقی کی آواز پیدا ہوتی ہے جبکہ واٹمن بجانے والا ایک نو آموز تار کو کھینچنے سے بھدی آواز پیدا

کرتا ہے اور اس طرح سے سر کی خصوصیت کو ذائل کر دیتا ہے۔
پس ایسی آواز ایک ایسا ہی مرکب ہے جس میں شور کا عنصر زیادہ
بھاری اور نمایاں نظر آتا ہے۔

موسیقی کی ساری آوازیں (ان کا مأخذ جو بھی ہو) تین اوصاف
کی بنا پر ممیز ہو سکتی ہیں۔ وہ اوصاف یہ ہیں۔

۱۔ آواز کی اونچائی یا شدت

۲۔ زیر و بُم

۳۔ آواز کی مخصوص کوالٹی میں اختلاف یا تان کی نوعیت (۵)
آواز کی اونچائی یا شدت کا انحصار اس کو پیدا کرنے والی کم
یا زیادہ قوت پر ہے۔ مثال کے طور پر زیادہ تنے ہوئے تار کا سر ڈھیلے
تار کے سر سے اونچا ہو گا۔ علی ہذا تقیاس ایک تنے ہوئے تار کا سر رفتہ
رفتہ اونچائی کے زینوں سے اترتا ہے اور بالآخر بیک وقت ختم ہوتا
ہے۔ ایسی ساری صورتوں میں آواز کی اونچائی طول و عرض پر منحصر
ہونی ہے جس کی بنیاد آواز پیدا کرنے والی قوت پر ہوتی ہے۔
دوسری یہ اس میڈیم کی نوعیت اور ٹھوس پن پر بھی منحصر ہوتی ہے
جو آواز کی ترسیل کرتا ہے۔ آواز کی اونچائی آواز پیدا کرنے والی
شے اور سامع کے درمیان مسافت پر بھی منحصر ہوتی ہے۔

زیر و بُم : موسیقی کے سروں کی دوسری خصوصیت ان کا زیر و بُم
ہے۔ زیر و بُم کا انحصار آواز پیدا کرنے والے شے کے فی سکنڈ توجہات
پر ہوتا ہے۔ زیر و بُم میں ارتعاش کے عرض کا دخل نہیں ہوتا۔
موسیقی کے سر کا زیر و بُم صریحاً پنڈولم کے ارتعاشات کی تعداد کے

مثُل ہوتا ہے۔ بلا لحاظ اس کے کہ عرض میں بدرجیج کمی واقع ہو جاتی ہے۔

دیکھا گیا ہے کہ گوش انسانی ایک سکنڈ میں (اندازہ) بیس سے اڑتیس بزار کی تعداد یا Frequency کی آوازیں حاصل کر سکتا ہے۔ کم سے کم حد سب کے لئے یکساں ہے۔ مگر زیادہ سے زیادہ حد فرد سے فرد تک بہت حد تک مختلف بھی ہو سکتی ہے۔ بڑھاپے میں سنتے کی قوت کمزور ہو جاتی ہے۔ تاہم کم سے کم بیس بزار سے لیکر زیادہ سے زیادہ اڑتیس بزار کی حدود میں آنے والے تمام سرموسيقی میں شامل نہیں ہوتے۔

موسيقی کے تخمینی اثر کے لئے بھی یہ بات دیکھی گئی ہے کہ ایک سر کے اندر ایک سکنڈ میں تیس ارتعاشات ہونے چاہیں (زیادہ سے زیادہ حد چار سو کی ہے) اگرچہ موسيقی کے آلات کو اس قابل بنایا جاتا ہے کہ وہ ان حدود کے درمیان کوئی بھی سر بجا سکتے ہیں پھر بھی الحافی موسيقی کے لئے یہ حدود کم کئے جاتے ہیں تاہم ایک بہترین مغنتی تینوں سٹپکوں میں سر بجا سکتا ہے۔

جب ایک کا ہوا تار مسلسل تناو میں رہتا ہے، زیر و بم مکھوس طور پر اختلاف کرتا ہے جیسے کہ ارتعاشی لمبائی اختلاف کرتی ہے۔ پس اگر لمبائی مساوی ہے زیر و بم دو گنا ہو گا۔ اگر لمبائی ۱۳۸ بنائی گئی ہے تو زیر و بم اس سے تین گنا زیادہ ہو گا (۶) علی ہذا مقیاس یہ بات بھی ہے کہ ایک تار ہی بحیثیتِ کل ارتعاش پیدا نہیں کرتا۔ اس کے ضمنی ارتعاشات کی بہت سی کیفیتیں بھی ہوتی ہیں۔ اس لئے تار سے خارج

شده سر جو میدہ سر ہے اور اس کی تکمیل بہت سے خالص سروں اور
بے ٹوں سے ہوتی ہے۔ یہ خالص سر اور پھر تیس بنیادی یا پست ترین
تاتان کا بھم آہنگ بالائی حصہ ہوتا ہے۔ بالائی حصے کے کسی بھی سر
کے غالب نظر آنے کا انحصار اس بات پر ہے کہ کب کہاں اور کس
وقت کے ساتھ تار پر ضرب لگائی گئی ہے۔

آواز کی مخصوص کوالٹی

یہ ایک ناقابل ذکر حقیقت ہے کہ ہر فن میں ایک عنصر ایسا
ہوتا ہے جو اس کے لئے نفس میڈیم یا لازمہ کی حیثیت رکھتا ہے۔
موسیقی میں یہ عنصر تان کی نگینی کہلاتی ہے۔ موسیقی کے کسی بھی
ٹکڑے کی تان اس کو پیدا کرنے والا آلات کا کب ہوتا ہے اور
موسیقی پیدا کرنے والے آلات اس کے میڈیم ہوتے ہیں۔

"میڈیم" کے بارے میں یہ خیال کیا گیا ہے کہ یہ ایک مادی
وسیلہ ہے اور اس میں جمالیاتی مفہومیں مفقود ہوتے ہیں۔ دوسری
طرف عنصر پر بات کرتے وقت اس طرف دھیان نہیں دینا چاہئے کہ
آواز کس طرح پیدا کی گئی ہے بلکہ اس کے فنی تاثر پر غور کرنا
چاہئے۔ (۷)

تان کا انحصار ارتعاش کی نوعیت پر ہوتا ہے۔ اور اسے بالائی
اجزاء کا موصولی غلبہ اپنے زیر اثر رکھتا ہے (۸)

موسیقی کے مختلف آلات سے پیدا شدہ سروں کی خصوصیت
یکساں نہیں ہوتی۔ جس طرح موسیقی کے آلات اپنی ساخت، ہیئت اور

مواد میں ایک دوسرے سے بڑی حد تک مختلف ہوتے ہیں اور جس طرح ان کے بجائے کے طریقے بھی مختلف ہوتے ہیں۔ اسی طرح ان کے بالائی اجزاء کی تعداد میں ایک مطابقتی تغیر و تبدل ہوتا ہے۔ صرف یہی بلکہ ان کے غلبہ کے درجات میں بھی اختلاف ہوتا ہے۔ یہ بات بھی ہے کہ صرف تار وائے آلات کے سر بھی بالائی تانوں سے معمور ہوتے ہیں جو بنیادی سر کے حقیقی ہارمونک بالائی اجزاء ہوتے ہیں۔ بے تار آلات میں یہ بات نہیں ہوتی۔ اس حقیقت کی بنا پر تار وائے آلات کے سر اپنی خصوصیت کی وجہ سے بے تار آلات کے سروں سے زیادہ شدید اور زرخیز ہوتے ہیں۔ اسی لئے موسیقی میں تار وائے آلات کو ترجیح دی جاتی ہے۔

موسیقی کے سر کی تشخیص کرنے کے لئے گوش انسانی ایک خاص میکانیکی طریقے سے رد عمل کرتا ہے۔ کان نہ صرف ابتدائی سر سنتا ہے بلکہ اس کے ہارمونک بالائی اجزاء میں بھی کچھ سمعت کرتا ہے علاوہ ازیں اتصالی سر کان کے اندر بھی ہٹیت پاتے ہیں۔ اگرچہ وہ ابتدا میں ایسے نہیں ہوتے۔ یہ اتصالی سر سمعتی آہنگیوں کے ساتھ مل کر موسیقی کی خصوصیت کو بہت حد تک تبدیل کرتے ہیں۔

موسیقی میں دوسروں کا امتیاز و اختلاف ان کے درمیانی وقفعے یا ان کے باہمی ربط سے کیا جاتا ہے۔ وقفعہ ان دوسروں کے درمیان ارتعاشات کی تعداد کا اوسط ہوتا۔ یہ ایک عام تجربہ ہے کہ کچھ وقفعے اثر میں ہم آہنگ اور کچھ بے آہنگ ہوتے ہیں۔ دوسروں کے درمیان بے آہنگی کی وجہ ضربوں سے پیدا ہوتی ہے۔

مختلف سرعتوں کے دوسری ایک میڈیم میں خلل یا آواز کی لہریں پیدا کرتے ہیں۔ اس طرح سے کہ کسی وقت یہ لہریں ایک دوسرے سے مفہومت بڑھاتی ہیں اور کبھی ایک دوسرے سے اختلاف کرتی ہیں اور ماحصل خلل ایک نامواری سے معمور ہو جاتی ہے۔ اس عمل سے متبادل ضربوں کو جگہ ملتی ہے یا ایک اہتزازی احساس پیدا ہوتا ہے۔ دوسروں کی دی ہوئی تعداد ان کی سرعتوں کے درمیان فاصلے کے برابر ہوتی ہے۔

بہت کم رفتار ضربیں بہت ناخوٹگوار نہیں ہوتی ہیں۔ لیکن جیسے ہی ضربوں کی سرعت بڑھتی ہے ناخوٹگواری بھی بڑھتی ہے جب تک کہ یہ نقطہ عزوج کونہ پہنچتی۔ اگر ضربوں کی تعداد مزید بڑھتی ہے تو ناخوٹگواری بتدريج کم ہو جاتی ہے۔ معیادی تیز رفتار ضربیں خود ہی ایک نئے یا ثانوی سر کا احساس پیدا کرتی ہیں۔ وہ احاطہ جس پر ضربوں کی وجہ سے بے آہنگی محسیل جاتی ہے مختلف سرعتوں کی وجہ سے مختلف ہوتی ہیں۔ یہ نچلے سپٹک میں کم ہوتی ہیں اور بالائی سپٹکوں کے ساتھ بڑھ جاتی ہیں۔ سائنس دانوں نے بہت سی نجیلیں بے آہنگیوں کی تعداد میں ایک اچھے خاصے اختلاف کا پتہ لگایا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب وقفہ بجھتے ہوئے سروں کے درمیان ایک شرطی (Semitone) کے برابر ہوتا ہے، بے آہنگی زیادہ بڑھ جاتی ہے اور جب وقفہ بڑھتا ہے، ہم آہنگی کم ہو جاتی ہے۔

ہم جانتے ہیں کہ تار سے پھریزا ہوا سر جو حیدہ اور مختلف الاجزا ہوتا ہے اور صدر سر کے علاوہ اس کے ہارمونک بالائی اجزاء کا بھی

متحمل ہوتا ہے۔ یہ اجزاء مکمل طور پر صدر میں امتزاج کرتے ہیں۔ اور دیکھا گیا ہے کہ یہ صدر سر کے سادہ اور معین اوسطوں کے بھی متحمل ہوتے ہیں۔ میں صدر سر سے آغاز کر کے ہارمونک بالائی اجزاء کے متواتر تعدادوں کی سرعت کی اوسط کا سلسلہ یوں پیش کیا جا سکتا ہے۔

1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7

یہاں ہمیں وہ کلید مل جاتی ہے جس سے ہم ساتھ ساتھ بجھتے ہونے والے دو سروں کی ہم آہنگی اور بے آہنگی کی نوعیت کا تعین کر سکتے ہیں (۹) اس لئے اگر دوسروں کے مابین ۳ : ۲ : ۱ وغیرہ جیسی مادی اوسط ہو تو کوئی ضرب پیدا نہیں ہو گی اور اگر بالفرض محل ضرب میں پیدا ہو بھی گئیں تو یہ صدر سر میں آہنگ ہو کر اس کی ماہیت میں اضافہ کر لیں گی۔ ایسی استثنائی صورت کو ہم نوائی کہتے ہیں۔ تاہم ہم نوائی کے درجات بھی ہیں اور یہ درجات سروں کے مابین ہارمونک ربط کے درجے کے مطابق ہوتے ہیں۔

حوالہ

Louis Dubley - Austin Faricy - The Humanities

(۱)

نوٹ۔ یہ کتاب علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے کتب خانہ میں زیر نمبر ۹۰۵۲۸ موجود ہے۔ کتاب کا سرورق غائب ہے۔ دیباچہ سے معلوم ہوتا ہے کہ مذکورہ اشخاص ہی اس کے مرضف ہیں۔

- Encyclopaedia Americana، (۲)
- نواب محمد علی خان — معارف المغمات (۱۰) (۲)
- G.H.Ranade - Hindustani Music - an outline of its (۳)
- Physics and Aesthetics (II Edition) P 25 Aryabushan
- Press Poona - 1951
- G. Revesz - Introduction to the Psychology of (۴)
- Music P 55 (Translated from German by C.I.C de
courcy) Longman, Gremand Co. London - New York -
- Toronto - 1953
- Ranade - P 30 (۵)
- Lious Dubley - Austin Faricy - P 332 (۶)
- Wilmer Bartholmer J - P 12 (۷)
- Ranade - P 1 (۸)

(۳)

موسیقی کی ابتدا
(ایک معروضی جائزہ)

فنون لطیفہ میں موسیقی قدیم ترین فن ہے۔ زمین پر مادہ (matter) کے لئے انسانی اور حیوانی حیات کی نمود سے چہلے موسیقی کے عناصر موجود تھے۔ موسیقی تخلیق (یعنی تخلیق کائینات) کی بھم عصر رہی ہے۔ شیگیپیر نے وجود ان طور پر محسوس کیا تھا کہ آسمانوں میں سب سے چہلے نمودار ہونے والے ستارے نے اپنی حرکت سے موسیقی پیدا کی تھی اور جب تنزل و انحطاط کی مکدر چادر روح انسانی سے لپٹ گئی انسان یہ موسیقی سننے سے قاصر رہا (۱)۔ یہ موسیقی بعینہ وہ ہے جس کی طرف ہندو عارفوں نے اشارہ کیا ہے جسے انہیں یا (نارڈ) کہا جاتا ہے۔

موسیقی نے بیک وقت انسانی ذہن پر نغمے کی شیرینی اور بھروسہ وزن کے رشتے کو منکشف کر دیا۔ فطرت کے عناصر کی گردش اور نیز بھی نے ہی بھروسہ وزن تال یا با قاعده اتار چڑھاؤ کی بنیاد ڈالی ہے۔ قدیم انسانوں میں تال کی قوی حس پائی جاتی تھی اور ان کے فہم میں موسیقی ڈھول کی تھاپ تک ہی محدود تھی۔ مشاہدے سے یہ بات ثابت ہے کہ موجودہ دور میں ایسے قبائل بھی آباد ہیں جن کی موسیقی محض ڈھول کی تھاپ ہی ہے۔

موسیقی کی پیدائش کے سلسلے میں موجودہ ترقی یافتہ دور میں متعدد نظریے پیش کئے گئے ہیں۔ ایک غالب نظریہ یہ بھی ہے کہ انسان نے آکٹاروں کے زمزموں ہوا کی سائیں سائیں اور پانی کے

لقل وغیرہ سے موسيقی اخذ کی ہے۔

اس نظر نے سے ملتا جلتا ایک نظر یہ اور بھی ہے۔ یہ نظر یہ اصل میں ڈارون کے خیالات سے متاثر ہو کر چند علماء اور محققین نے قائم کیا ہے اس نظر نے سے مراد عام جسمانی قانون سے ہے جو موسيقی میں عام قدرتی جلتوں میں محض نقطی اظہارات کو جنس کے حوالے سے دیکھتا ہے۔ جیسا کہ پرندوں کی دنیا میں گیت کو جنس سے تعبیر کر کے کہا جاتا ہے کہ گیت پرندوں کے جنسی اخلاط کے موسم کے دوران میں جنسی جوش کی ایک علامت ہے اس لئے انسانوں میں بھی گیت (موسيقی) کی ابتداء بھی جنسی محبت کے عمل میں ہو جاتی ہے۔

لیکن اس نظر نے کے طریق عمل یا جدت خیال کی بنیاد غیر صحیح ہے۔ یہ دونوں مفروضے اس حقیقت سے متفاہ ہو جاتے ہیں کہ پرندے جنسی اخلاط کے موسم کے بغیر بھی گاتے ہیں۔ (یعنی اس موسم سے قبل بھی اور بعد بھی) پرندے کھیل کوڈ کی جلت کے زیر اثر بھی آوازیں نکالتے ہیں اس لئے یہ فرض کرنے کے بعد کہ موسيقی کا مخرج انسانی جلتوں میں ہے یہ سمجھنا مشکل ہے کہ مقررہ اور قابل رد و بدل نگے کیوں اتنے اہم تھے اور وحشی قبائل کے گیت وضع کے طور پر عقیقی گیت کیوں نہ تھے (۲)۔

ای نظر نے کے حوالے سے ایک اور مفروضہ قائم کیا گیا جے نقائی کا نظر یہ the theory of imitation کہتے ہیں۔

ماہر حیوانات (zoologist) کے درمیان یہ نظر یہ مروج ہے کہ

حیوانی گیت موسیقی کی قدیم ہوتی ہے۔ انسان کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اب نے کسی غیر مرشح وجہ سے پرندوں کی نقلی کی ہے اور اس لئے موسیقی وجود میں آئی۔ مذکورہ خیال کو اس حقیقت سے تقویت دی جاتی ہے کہ پرندوں کے گیتوں کو ہماری موسیقی کی طرزوں کے نظام میں بھی پیش کیا جاتا ہے۔

اس نظر نے کا ابطال یہ حقیقت کرتی ہے کہ پرندے اپنی آوازوں یا ان کو سکھانے کئے سبق کو دوسرے سر میں تکرار نہیں کر سکتے۔ حتیٰ کہ یہ اپنی آواز کو کسی سر میں بھی نکالنے سے قاصر ہیں۔ یہ صاف بات ہے کہ پرندوں کے گانے ایک محدود زیر و بم کی ترجیع (sequence) پر مقرر ہوتے ہیں۔ ایک ہم نکتہ اس مشتمل کے حل کے لئے یہ ہے کہ ہم قدیم قبائل کے گیتوں میں کوئی ایسا گیت نہیں پاتے جو پرندوں کی آواز کی نقل ہو۔ اور بھی بہت سی وجہ ہیں جن کی وجہ سے نظریہ نقلی غیر مستحکم ہے جاتا ہے۔ پس جب سنجیدہ محققین موسیقی کے اظہار کے اصلی امکانات کو نغمہ طائر کے حوالے سے تعبیر کرنے لگیں تو یہ غیر علمی عمل موسیقی کی فطرت کے تسلیں غلط تصور کی طرف لے جاتا ہے۔

موسیقی فی الحقيقة اس وقت جنم لیتی ہے جب کوئی زندہ تخلیق جہلت اور جذبات سے مغلوب نہ ہو بلکہ کچھ مقررہ ارادے اور شعوری عوامل ان کو جاننے اور سمجھنے کی طرف لے جانے والے وجدان سے بعض مقاصد کی تقلید کریں۔ انسی بلاواسط ارادوں کو سارے انسانی کلچر اور تہذیب کی شرط اول مانا جاتا ہے۔ اور یہی موسیقی کو حیوانی

دنیا کی پکاروں اور آوازوں سے ممیز کرتے ہیں
موسیقی کی پیدائش کے سلسلے میں ہمیں قدیم ترین تاریخ کے
ہیچ دور کی سیاحت کرنا پڑے گی۔ ہمیں اس سلسلے میں اس عمد کی
طرف جانا ہو گا جب آدم زاد حیوانیت کے چولے اتار کے ایک بھر
لہو اور مہذب زندگی گزارنے کی طرف مجوہ سفر تھا۔ پس موسیقی کی
کمانی انسانی ذہن کی ترقی اور تخلیل کی توسعہ کی تاریخ ہے۔ موسیقی کی
کی قدیم تاریخ کی سیاحت سے ہم دیکھتے ہیں کہ موسیقی نے وقت کے
بام و در میں سحر انگیز ممکنات کی یافت کا عمل کیا ہے۔

موسیقی کانے سے شروع ہوئی۔ انسان نے اپنی آواز کو طبیعی
ہیئت دینے کے لئے دو مختلف اور متفاہ و سائل دریافت کئے۔ پہلا
و سیدھے چیخ و پکار کا جو خطرہ و آفت کی علامت ہونے کے ساتھ غصہ
محبت جوش جذبہ رنج و ملل اور طیش وغیرہ کے فطری اظہار پر دلالت
کرتا ہے۔ یہی وہ طریقہ ہے جس سے انسان کے صوتی لب نے رفتہ
رفتہ تقلیدی آوازوں کو خارج کرنے کا عمل سیکھا۔ ان آوازوں کی
نوعیت ابتدا میں میکانیکی تھی۔

الفاظ سے بے بھرہ انسان نے الحانی آوازوں کو جمع کرتے ہی
ڈھول کی تھاپ اور ہاتھوں کی تال کی اہمیت بھی محسوس کی جن
سے انسانی ذہن کو آوازوں کی طرف مائل کرنے میں یا با الفاظ دیگر
زیر و بم کی مدد حاصل ہو سکتی تھی۔ تجربے سے اس نے سیکھا کہ
الحانی آوازوں کے نشیب و فراز کی تبدیلی سے نہ یہ کہ ان میں کچھ کو
دوسروں سے لگ کیا جا سکتا ہے بلکہ ان کو متغیر بھی بنایا جا سکتا

ہے۔ زبان کی مکمل ترقی سے متعلق بھی لوگ کاتے تھے اور ان کے پاس کچھ سر تھے جن کی ترتیب سے وہ الحانی گیت کائے جا سکتے تھے جو ان کے جذبے کو اظہار کر سکتے۔ جیسے ہی لمحے ایجاد ہوئے تو نشیب میں تحریر ایت اور فراز میں شور پیدا ہوا۔ یہ ایک جذب زادہ اور باقاعدہ عمل تھا۔

اس عمل کے ساتھ ساتھ کسی حد تک ابتدائی زبان میں حمارت رکھنے والے لوگوں میں ایک اور عمل جاری تھا۔ یہ تھا ایک محصر اور سادہ تن کو ایک طرز میں جو یکے بعد دیکرے دوسروں کے درمیان ہو ڈھانے کا عمل۔ یہ دونوں سر ایک دوسرے سے کسی بھی فاصلے پر واقع ہو سکتے تھے اور مختلف لوگوں اور قبیلوں میں مختلف بھی ہوتے۔ ان دونوں نظاموں نے قدیم انسان کو محدود اور معین و قفوں کا عالم حاصل کرنے میں مدد دی جن کے استعمال سے آگے چل کر وہ دوسرے سر دریافت ہوئے جن سے موسيقی کی سرگم کی بنیاد پڑ گئی۔

یہ امر ملحوظ نظر رہے کہ دوسرے فنون کے مقابلے میں موسيقی ایک ناموفق صورت حال سے دو چار رہی۔ وہ یوں کہ فطرت کے عاصر ترکیبی میں اس کے لئے معدود دے چند مثالی عناصر موجود تھے۔ قدیم مصوری کو مناظر کی ہستیوں نے تحریک بخشی۔ اس طرح رقص کی حرکات کو شاعری اور کہانیوں سے اخذ کیا گیا۔ سارے فنون یا تو تمثیلی تھے یا پھر نقل۔ لیکن موسيقی بمثمن اپنے لئے کوئی نمونہ (model) پاسکی جو اسے سرگم کا کوئی مربوط ڈھانچہ تجویز کر سکتا۔

اس لئے موسیقی اپنے وجود کی بقا کے سہارے کے لئے غیر موسیقیانہ عناصر تال اور الفاظ وغیرہ کی طرف مائل ہو گئی۔

تال دھن کے مقابلے میں اپنے اندر زیادہ استحکام اور قطعیت کی حامل ہے۔ شاید اسی وجہ سے مناسب یا موزوں ڈھانچہ موسیقی کی پہلی فارم ہے جس پر وہ اپنی ترکیب بندی کرتی ہے اور اپنے آپ کو باضابطہ اور متعین بناتی ہے۔ موسیقی میں تال (قدموں کی چاپ یا ہاتھوں کی تالی وغیرہ اس کی مثال یا نمونہ ہو سکتے ہیں) ایک واحد نمونہ اور چست نظام وزن ہے جس پر گایا جا سکتا ہے۔ رقص کیا جا سکتا ہے۔ قدرتی طور پر یہ فن موسیقی کی ایک غیر مکمل حالت کی ایک بنیاد اور ڈھانچہ ہے جس میں وزن کے تقاضوں کے پیش نظر بالتوں کی ترنگ نے بعد کے "لے" میں پڑھنے (chanting) کی بنیاد ڈالی۔ یہی عالمگیر سطح پر لحانی موسیقی کی ابتداء ہے۔

(۳)

میلوڈی اور ہار موونی

(ہندوستانی موسیقی اور مغربی موسیقی میں امتیاز)

موسیقی کا فن (اسے سائنس بھی کہا جاتا ہے) ایک قوم کی
 تہذیبی نشوونما میں اہم رول ادا کرتا ہے۔ ہندوستان ایک وسیع اور
 مختلف النوع تہذیبی روایت کا حاصل ہے جو ہزاروں سال کی تاریخ پر
 پھیلی ہے۔ اس تہذیب کے سانے میں موسیقی کے ایک ایسے فن کی
 نشوونما ہوئی جو تصور، بہیت اور بر تاؤ کے لحاظ سے اپنی نوع کا منفرد
 فن ہے۔ ہندوستانی موسیقی "ایک سر" کی انفرادیت کی وجہ سے منفرد و
 ممتاز ہے۔ اسی وجہ سے ہندوستانی موسیقی کے آلات (Instruments)
 زیادہ تر انفرادی طور (۱) بجانے کی غرض سے بنائے گئے ہیں غالباً
 انفرادیت کا یہی عنصر ہندوستانی ذہن کے اس فن کے تینیں بر تاؤ کا
 نتیجہ ہے۔ ہندوستان میں وقت قدیم سے موسیقی کو نجات اور نروان
 پانے اور مقدس چیزوں تک رسائی کے لئے بہترین ذریعہ مانا گیا ہے۔
 نجات کا طالب اس راستے کا واحد اور تنہا مسافر ہے اور وہ انفرادی طور
 پر موسیقی کو ذریعہ نجات بتاتا ہے۔ تجھے کے طور پر ہندوستان میں نہ
 کوئی سمعنی آکرتا (۲) ہے نہ کوئی بڑا اوپیرا اور نہ گروہی موسیقی جو
 عام طور پر مغرب میں مروج ہے۔

ہندوستانی کلائل موسیقی کی سب سے بڑی شاخت یہ ہے کہ
 یہ مکمل طور پر میلوڈ ک ہے اور اس میں کسی قسم کی ہارمونی نہیں
 ہے میلوڈی کے بارے میں یہ بتانا ضروری ہے کہ اس میں ہر سر
 انفرادی طور یہ سا جاتا ہے اور جب بدلتے اندازوں سے سر بک یا تینی

رفار تواتر میں آتے ہیں تو خوشنگواری کا احساس پیدا کرتے ہیں۔ دوسری طرف ہارمونی تین سریلی آوازوں کا مجموعہ ہے جنہیں ایک مخصوص تاثر پیدا کرنے کے لئے بیک وقت بجا یا جاتا ہے۔ یہاں بھی میلوڈی کی طرح اگرچہ سر ایک دوسرے سے ملے ہونے ہوتے ہیں۔ مگر جیسا کہ میلوڈی میں متواتر سروں کا ظلمی نظم ہوتا ہے یہاں انہیں متوازن نظم میں رکھا جاتا ہے۔ اس لئے جب تک ایک مغربی سامع اپنی ہارمونک تنظیم یا ہیئت کو فراموش نہ کرے وہ ہندوستانی موسیقی سے مانوس نہیں ہو سکتا۔ اسے اپنے ذہن سے کثیر تعداد والیں (ایک قسم کی بڑی ولائی سازنگی) سیکوفون (ایک بلند آواز باجا) ترمومبون (ایک قسم کا بڑا ترم یا بغل) گٹار اور پیانو وغیرہ کو اتارنا ہے جو ایک برا نیکخت کرنے والا ہارمونک تاثر پیدا کرتے ہیں۔ جسے ایک سر پر مر تکن کیا جاتا ہے جو مغربی موسیقی میں (tonic note) کہلاتا ہے اور جس پر مکمل کمپوزیشن پا میلوڈی کا انحصار ہوتا ہے

بالکل اسی طرح ہندوستانی سامع جو مغربی موسیقی سے نا آشنا ہو ہارمونک سمفونک خیال سن کر حیران ہو جائے گا۔ چونکہ وہ اس طرز کی موسیقی سے نامانوس ہے اس لئے اس کے کالوں کو یہ موسیقی سماعی تاثرات کے مختلف گلغمہ ہوتی مخلوط آوازوں کا مجموعہ لگے گی۔ لیکن اگر یہی سامع ہارمونک ترتیب سے پیدا شدہ موسیقی کے اصول سے واقف ہو گا تو فوراً اس کے معنی اور فائدہ سمجھ کر اس کی خوبصورتی کو نگاہ تحسین سے دیکھے گا۔

مغربی موسیقی میں میلوڈی کا ایک مخصوص تصور ہے۔ یہاں میلوڈی کے مقاصد کے لئے سرگم کا مقام معرض مثال میں یہ حقیقت ہے کہ آپ موسیقی کی عمارت کی کس منزل میں ہیں۔ سرگم ایک ایسی پیو شکی عطا کرتی ہے جس سے کچھ دائروں کے حوالے سے پہچاننے والے سروں کا تواتر بن جاتا ہے۔

میلوڈی سروں کا خوشنگوار تو اتر ہے۔ مغرب میں یہ یک سری نہیں ہو سکتی۔ یہاں جوز (Counter-Point) (۲) یا کثیر صوتیت (Poly-Phony) ایک ہی چیز ہے۔ جس کے معنی دو آزاد یا متفرق میلوڈیوں کو ملانا ہے۔ اس میں موسیقی کو متوازی کر کے اس کی متفرق سطور پر توجہ دی جاتی ہے۔ تکنیکی اعتبار سے یہ خالص عمودی طریقہ کے مقابلے میں میلوڈیوں کی مطابقت اور جوز کے ذریعے ہار مونی پیدا کرنیکا عمل ہے۔

درجہ بندی کے لحاظ سے جوز کی دو قسمیں ہو سکتی ہیں۔ ایک وہ قسم جس میں نقل کے ذریعے سے اپنے آپ سے ہی ایک لاحقة پیدا کرتا ہے دوسرے مختلف میلوڈیوں کو ایک ساتھ لگا کر کوئی بھی چکر دوسرے کی مثال ہوتا ہے اور دوسرا بالکل مختلف نکڑوں کو ملانے کے کرتب کے ساتھ پیدا کیا جا سکتا۔ جوز میں نقل اور دوری گیت (canon) کی بہت اہمیت ہے جوز میں نقل کے بالکل وہی معنی ہیں جو اس سے ظاہر ہیں یعنی دوسرے عنصر ساز یا آواز کے ذریعے سے جو ہمہ حصے میں پیش کی گئی ہے یا پیش کی جانے والی ہے آواز یا ساز کی نقل ۔۔۔ وہ میلوڈی جو ایک وقفے یا لمحے کے بعد ساز یا

آواز کے دوسرے حصے کی قطعی نقل سے اپنا لاحقہ بناتی ہے اس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ دوری گیت میں استعمال ہوتی ہے۔ آسان لفظوں میں دوری گیت موسیقی کے قائد کے اتباع کو کہتے ہیں۔ دوری گیت عموماً خاصاً مختصر ہوتا ہے اور اسکو نقطہ عروج کو بلند کرنے کی غرض سے استعمال کیا جاتا ہے۔

جوز (آزاد میلوڈیوں کو اپس میں مربوط رکھنا) کی دوسری نوع وہ ہے جو صرف اس اصول کی پابند ہے کہ انھیں اسی طرح بجانا ہے جیسا کہ ترتیب کار کی مراد ہے۔ اس حقیقت کے پس منظر میں کہ سخت جوز کا نوٹہ ایک قطعی اور کبھی کبھار مختلف اصول ہوتا ہے اور بظاہر بہت سے قوانین پر منحصر ہے۔ کلاسیکل جوز میں نوٹہ کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ میلوڈیاں میلوڈیانہ ترکیب پائیں لیکن اگر نوٹتوں میں کلاسیکل دور سے ہی ترتیب کاروں کا مقصد یہ ہاکہ میلوڈیاں متصادم ہو جائیں۔ ترتیب کار اور بھی طریقوں سے استفادہ کر سکتا ہے جن میں چند مندرجہ ذیل ہیں۔

دبرا جوز (Double Counter-Point) یا تبرا (Triple) یا مربع جوز (Square)۔ دو یا تین چار میلوڈیوں کے نوٹہ اس طرح لکھنے کو کہتے ہیں۔ کہ انھیں اوپر یا پھر یا ایک مختلف وقفے پر ایک دوسرے سے ایک سے زیادہ ربط سے ظاہر کیا جائے۔

تقلیب (inversion)۔ خیال (theme) کو اوپر سے پھر کی طرف موڑنے کو کہتے ہیں جو اگر میلوڈی کو مناسب طریقے سے تعمیر کیا گیا ہو۔ اس کے اثر کو دو بالا کرے۔

تزايد (Augmentation) خیال کو آہستہ سروں میں ترتیب دینے کو کہتے ہیں۔

تقلیل (Diminution) خیال کو زیادہ تیز سروں میں ترتیب دینے کو کہتے ہیں۔ تقلیل عجلت احساس کو پیدا کرنے یا خیال کو کم کر کے دکھانے یا بیان کرنے کو کہتے ہیں۔ اور تزايد اس کے وقار میں چار چاند لگاتا ہے۔

موسیقی کی جس سرگم کو ایجاد کیا گیا تھا اسے گوش انسانی اور موسیقیانہ آوازوں کے جمالیاتی انسلاک کے تصور پر قائم کیا گیا تھا۔ اس لئے یہ تعجب کی بات نہیں کہ ہندوستانی موسیقی اور مغربی موسیقی دونوں کے نظاموں میں سروں کا یکساں سیٹ (set) پایا جاتا ہے۔ لیکن فرق یہ ہے کہ ایک ہندوستانی موسیقیار سروں کا استعمال ان کی اظہاری خوبی کے لئے کرتا ہے اور سارا زور اسی ہملو پر صرف کرتا ہے دوسری طرف مغربی کمپوزر ابتدا میں ہی سروں کی تعداد کی طرف متوجہ ہوتا ہے تاکہ ان کے اختلاط سے مختلف طرز پیدا ہو سکے۔ یہ بات قابل توجہ ہے کہ دونوں نظام سپنگ کے بارہ سروں کو مانتے ہیں اور اس تقسیم کی بنیاد ان سروں کی آپسی مطابقت کے اصول پر استوار ہوتی ہے۔

مغربی موسیقی کو ایک مخصوص notation میں لکھا جاتا ہے۔ کمپوزیشن کے چچے کمپوزر کا دماغ کا رفرما ہوتا ہے۔ کمپوزر سروں کو حساب سے دیکھتا ہے اور کمپوزیشن میں شامل ہونے والے آلات (Instrument) کے لئے موسیقی کے ٹکڑے رقم کرتا ہے

جبکہ ہندوستانی موسیقی میں کانے یا بجانے سے پہلے کاغذ کے نکڑے پر موسیقی نہیں لکھی جاتی ہے۔ میلوڈی سے معمور موسیقی کے مظاہرے میں کانے یا بجانے والا ہی خود ہی کمپوزر ہوتا ہے۔ ہندوستانی اور مغربی موسیقیوں کے نظام پندرہ شدید اصولوں پر مبنی ہیں۔ دونوں میں موسیقی کی خوبصورتی کا مظاہرہ پیش نظر ہوتا ہے۔ ہندوستانی یا مغربی نظام کاری کی ترتیب ایک شعوری اور عمدی ماحصل ہے۔ اس لئے کلائیکی موسیقی کو جاز یا فوک موسیقی کے زمرے میں رکھنا نہایت غلط تصور ہے۔

مغربی موسیقی میں بھی کلاسیکیت کا عمل طویل عرصے سے بردا جا رہا ہے اور اس عمل پر مذہب کا ایک غالب اثر رہا ہے۔ عیاستیت کے تیزی سے پھیلتے ہونے رہجان کی وجہ سے مغربی ممالک کے بڑے بڑے شہروں میں چرچ تعمیر کئے گئے۔ فطری طور پر مجلسی یا اجتماعی عبادات کے لئے موسیقی کی نئی اور اعلیٰ ہیئتیں کی ضرورت محسوس کی گئی جو ان عبادات کے لئے موزوں ہوتیں۔ اس سے موسیقی کے وہ اسالیب ایجاد کئے گئے جو عیاستیت کے لئے مشترکہ اور موزوں تھے اور اسی میں سے وہ موسیقی پیدا ہو گئی جو آرٹ موسیقی (art music) کے نام سے مشور ہو گئی۔

ہر میلوڈی کی اپنی ایک خصوصیت ہے جس کی بنیاد قدیم ادوار سے معروف موسیقی کے سرچشمتوں کے مختلف مادوں اور انسانی ذہن کے بنیادی رشتے پر قائم ہے۔ ہندوستانی کلائیکی موسیقی میں برجت نغمہ کا خاص عمل میلوڈی کی شدید اظہاری خصوصیت کو سامنے لانا

اور کھونا ہے۔ اس کے لئے ہر فن کار اپنی فنی صلاحیت اور تحلیل وغیرہ بروئے کار لاتا ہے۔ دوسری طرف مغربی موسیقی کے کمپوزر کے شانوں پر تخلیق کا سارا بوجھ ہوتا ہے۔ اسی کا دماغ کمپوزیشن کی تخلیق کے عین پیچے ہوتا ہے۔ وہ اپنی داخلی دنیا میں چلا جاتا ہے۔ ذہنی طور پر سروں کے مختلف نمونے پڑھ کر ان کی اجتماعی سعی سے سامع پر اثر دیکھ کر آرکسترا کے لئے مکمل تنظیم کا نکٹرا لکھتا ہے۔ کمپوزیشن میں بخوبی وانے ہر آئے کے لئے تحریر شدہ سکور (score) ہوتا ہے اور ہر بجائے والا سکور پیپر (score paper) (۲) پر رقم شدہ سروں کو نہایت بھی باریک بیینی، احتیاط اور صحت کے ساتھ بجا تا ہے۔ کسی بھی بجائے وانے کو کمپوزر کے لکھے ہوئے سکور پیپر سے سر متجاوز کرنے کی اجازت نہیں ہوتی۔ وہ تحریر شدہ سروں میں تخفیف کر سکتا ہے اور نہ بھی کسی طرح سے متجاوز ہو سکتا ہے۔

ہندوستانی کلائیکی موسیقی میں میلوڈی کی حرکت کی حد نشیب و فراز میں سروں کے خاص سیست پر محدود ہوتی ہے۔ ان سروں کے سوناخیں کمپوزیشن کے لئے مختص رکھا جاتا ہے۔ کسی سر کے تینیں یہ اجازت نہیں کہ انحراف کیا جائے یا خلاف وزی کی جائے۔ کیونکہ اس عمل سے میلوڈی کی پاکیزگی آؤدہ ہو جاتی۔ نتیجہ یہ کہ ہندوستانی فن کار محنت اور مشقت کے ایک طویل مرحلے سے گزرتا ہے۔ کاتے وقت وہ اپنے آپ کو آہستہ آہستہ سامع پر کھوتا ہے۔ وہ میلوڈی کے عناصر پر غور کرتا ہے۔ کمپوزیشن کے درمیان میں مسلسل سوچتا ہے۔ میلوڈی میں ہر سر کے پیدا ہونے اور اس کے دوسرا سے سروں کے

ساتھ ملپ سے سامن کے سامنے رفتہ رفتہ میلوڈی کے مختلف موڑ اور
ہم لو ا بھرتے ہیں۔ ایسا کرنے میں وہ بڑی عقل مندی کے ساتھ ایک
ترکیبی سر کی پوزیشن اور اس کے کردار کا تجزیہ کرتا ہے۔ یہ اسے
اس قابل بناتا ہے کہ وہ کمپوزیشن کے دوران میں ہر سر کے ساتھ
ایک مخصوص اور موزون برداشت کرے۔ وہ کسی سر پر بہت دیر تک
رک سکتا ہے یا ایک قسم کی توقع پیدا کرنے کے لئے اس کے
گرد گشت کرتا ہے یا بیشتر اوقات اسے صرف چھو کر گزرتا ہے تاکہ
سامین میں تجسس پیدا ہو سکے۔

یہ بیان ہو چکا ہے کہ ہندوستانی یا مغربی موسیقی دونوں کا
نظام سروں کی سرگم ہے مشتمل ہے۔ سرگم کے سروں کے
درمیان وقفوں کی قدرتی تقسیم کے حساب جفت کے حساب سے نہیں
رکھے گئے ہیں۔ اس لئے جب ہم سرگم میں ایک سر سے دوسرے سر
کی طرف جاتے ہیں تو ازن اور ہم آہنگی برقرار رکھنے کے لئے متواتر
وقفوں کو ڈرالا ترتیب دیا جاتا ہے۔ مغربی موسیقی میں سرگم کو برابر
 حصوں میں تقسیم کرنے سے مغربی نظام انسانی گوش اور سریلی آواز
کے یعنی قدرتی تریل سے دور ہو جاتا ہے۔ اس لئے اس نے مختلف
 سروں کے یعنی ایک غیر قدرتی رشته کو قائم کیا۔ اس سے جو سرگم
 موصول ہو جاتی ہے اسے مرکبی سرگم (Tempered scale) کہتے
 ہیں۔

کسی غلط فہمی سے یہ نتیجہ اخذ نہیں کرنا چاہئے کہ ہندوستانی
موسیقی ہارمونی سے عاری ہے۔ جان لینا چاہئے کہ ہر سر یا شرطی ہارمونی

کے اصول سے ماخوذ ہے۔ نغمے میں مستعمل ہر سر بالواسط یا بلاواسط طور سے بنیادی سر (شرج) سے مطابقت رکھتا ہے۔ اس میں مد بم یا پچم کی بم نوائی بھی ہوتی ہے۔ جن سے پائیں شر تیوں کی اصل سرگم متصل ہوتی ہے اور جو مد بم اور پچم کی تکرار سے وجود میں آئی ہے۔ ہر سر کی اپنی ایک الگ قدر ہوتی ہے اور اس کو بنیادی سر یا اصول کی مطابقت کے بعد ہی نغمے میں وضع کیا جاتا ہے۔ اس بارے میں ہندوستانی موسیقی کے سروں کی مطابقت یا بم نوائی کے اقدار قابل ذکر ہیں۔ مغربی موسیقی میں بھی بم نوائی (Consonance) کا تصور کچھ مختلف نہیں۔ ایک سر کو اسی کے زیر و بم والے دوسرے سر کے ساتھ بجانے کو Unision کہتے ہیں۔ ہندوستانی موسیقی کی اصطلاح میں یہ بم نوائی "وادی" کی ہوتی ہے۔ یہی حال تیپ کا بھی ہے۔ مد بم اور پچم بالترتیب بنیادی سر کے سم وادی کہلاتے ہیں۔ کوئی دو سر جن میں ایک وقفہ ہو ایک دوسرے کے سم وادی کہلاتے ہیں۔ اگرچہ سرگم کے دو بم نواں سر مرتبہ میں کم بھی ہوتے ہیں تاہم انھیں انوادی کہتے ہیں۔ جب وقفے بست زیادہ بڑے اور شدید ہوتے ہیں ان سروں کو وودای کہتے جو نام موافقت اور بے آہنگی (Disonance) پیدا کرتے ہیں۔ اگرچہ سرگم کے سارے سر بم نوائی کے اصول سے تکلیف پاتے ہیں تاہم ترتیب کے جانے پہچانے اصولوں سے اختلاف کرتے ہونے ان کا استعمال نام موافقت کی غلطی یا قصور مقرر و متعین کرتا ہے۔ تین سروں کا مسلسل اور ترتیب وار استعمال جن کے نیجے صرف ایک نیم سر کا وقفہ ہوتا ہے۔ بغیر وہاں جہاں ان کا مرکز شرج یا پچم

ہونگہ میں ہم نوائی کے اصول سے انحراف پیدا کر سکتا ہے اور یوں
 ودادی دوش پر منتج ہوتا ہے۔ کچھ ہندوستانی میلوڈیاں متضاد اجزاء
 استعمال کرتی ہیں لیکن خاص منظم تدابیر یا آلات ہے اسٹرنگ کو کم
 کرنے کے لئے استعمال کئے جاتے ہیں یہ بات ذہن نشین کر لیجی
 چاہیے کہ جب آئنگ یا بے اسٹرنگ مذکور ہو تو یہ صرف سروں کے
 مسلسل استعمال سے وجود میں آتی ہے۔ نہ کہ بیک وقت استعمال سے۔
 ہندوستانی موسیقی میں ہارمونی کا عنصر لطیف گمراہ باریک اور رقيق ہے۔
 یہ کسی تار کی بیک وقت آواز کی جارحانہ نوعیت کا نہیں ہوتا۔ ہر سر
 اختتام کے بعد اپنی ثابت قدمی اور مستقل مزاجی کا ایک لطیف احساس
 فراہم کرتا ہے۔ اس لئے ایک سر کے بعد آنے والے دوسرے سر
 کو اپنے سے ملے اور بعد آنے والے سر کے ساتھ ایک خاص طوالت
 کی ہم نوائی کا حامل ہونا چاہیئے۔ پس ہارمونی نفیاتی ہے۔ یہاں پر
 ہارمونی اور میلوڈی میں بہترین مطابقت پائی جاتی ہے جو کہ ذہنی اظہار
 کے حوالے سے کسی بھی قسم کی تخفیف کا شکار نہیں ہوتی لیکن
 اس محدود ہارمونی میں جو کہ نغماتی مرکب سے وجود میں آتی ہے باہمی
 ربط اور تسلیل ہونا چاہیئے۔ کسی بھی قسم کی تاخیر یا رکاوٹ ہارمونی کو
 جلا بخھٹے بغیر احساس کی بے ارتباٹی کی موجب بن سکتی ہے۔ پس
 اس طریقے کو ختم کرنا چاہیئے جس میں مرکب جداگانہ ہوں کیونکہ یہ
 ہارمونی کے اثرات کو پیدا کرنے کا باعث نہیں بنتا۔

ہندوستانی موسیقی میں ہارمونی کا دوسرا خاص عنصر بھی ہے۔
 میلوڈیاں شریج کی مسلسل آواز یا جھنجھنہاہت کے تواتر سے ربط کے

بغیرے بے معنی ہیں۔ یہ جھنجھناہٹ تان پورہ سے پیدا کی جاتی ہے۔ اس کی چار مجتی ہوئی تاروں کو مذر ستپک کے پنجم اور دو بنیادی سروں شرُّج اور پنجم آخر میں شرُّج (مذر ستپک کا) سے ملایا جاتا ہے۔ مہارت کے ساتھ سر ملانے ہونے کسی بھی تان پورے میں حیثے ہی شرُّج کی تان بجائی جاتی ہے۔ تو امتیازی طور پر قابل سماعت پانچواں سر ابھرتا ہے۔ اس لئے اس جھنجھناہٹ میں ایک بڑا سر ہمیشہ موجود رہتا ہے۔ اگرچہ تاروں کو مسلسل تانا جاتا ہے تاہم ان کے یعنی امداد متفرق آوازوں (یعنی ایک دفعہ میں کئی آوازیں) کو اثر بخشنے کے لئے کافی ہوتا ہے۔ تاروں کے یعنی ریشم یا اون ڈالنے سے نہ صرف سروں کا امداد جھنجھناہٹ کی صورت میں طویل ہو جاتا ہے بلکہ تاروں کے ابتدائی سر کے جزو کو بھی جلا ملتی ہے۔ تاہم ہارمونی صرف بنیادی سر کی تار پر منحصر ہوتی ہے۔ ہر سر خود اپنی ہارمونی کے عنصر سے خود شکوار بن جاتا ہے اور اس کا حسن اس پر بالآخر تان کی موجودگی میں ہوتا ہے اس لئے ہر سرفی نفیہ ہارمونی ہے۔

اگر دفعہ اجتماعی نفے میں ٹیپ کی کافی ہارمونی ہوتی ہے۔ اس لئے میلوڈی گوش و ذہن پر ایک لطیف اثر ڈالتی ہے۔ بھجن کی جماعت کا روحانی جوش اور ولود کسی فرد کو عبادت اور تعظیم کی طرف لے جانے کے لئے برجستہ اور موزون ذریعہ ہے۔ ملی جلی آوازوں کی ہارمونی میں ایک قوی اور اجتماعی اثر ہوتا ہے۔ مغربی ملکینیک نفے کی میلوڈی کی خالص روح کو غارت کرتی ہے۔ اس کے برعکس ہم نوائی جذبہ کو انگیز کرتی ہے۔

اس کا ماحصل یہ ہے کہ ہندوستانی موسیقی ہارمونی کے اصول پر قائم ہے لیکن پہ اپنے نمائندہ میلوڈیانہ خصوصیت کی حامل ہونے کے باعث سروں کی نغمکی مرتد کرنے والے تاروں کو برداشت نہیں کر سکتی۔ جہاں مشرقی موسیقی کی محدود ہارمونی مغربی سامع کو کمزور اور خفیف معلوم ہو وہاں مغربی موسیقی کی صاف اور شستہ ہارمونی مشرقی سامع کو میلوڈی کو غارت کرنے والی ایک ہنگامہ خیز شے محسوس ہو گی۔ کیونکہ میلوڈی ہندوستانی موسیقی کی روح ہے۔

مشرقی موسیقی آواز یا ساز کی ہے جو الحانی موسیقی کے بعد آتی ہے۔ جب ساز یا اکہ کا ذکر بھیثیت معاون ہو تو یہ تاروں میں ہارمونی پیدا کرنے کے بجائے ممکن حال میں اطمینان اور تنوع کے پہلو نکالنے والی ہم نواؤں میں بجانے کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ ہندوستان کی موسیقی کا انفرادی کردار (چاہے راگ ہو یا کمپوزیشن) نغمے کو خود اظہاری بخشتا ہے۔

حوالشی

- ۱) انگریزی میں اب سے 5010 کہتے ہیں جس کے معنی ایک واحد شخص کے گانے یا بجائے کی چیز ہے۔
- ۲) ایک خاص نغمہ کو آرکسترا میں بجا�ا جاتا ہے جس میں کئی بالکل مختلف تالیں پھلتی ہیں۔
- ۳) یورپی موسیقی میں جوڑ جو کسی راگ یا راگنی میں لگایا جائے۔ یعنی بیک وقت دو میلوڈیاں۔
- ۴) تحریر یا مطبوعہ اور اق جن میں گانے یا بجائے کے حصے الگ جدولوں میں ایک دوسرے کے پچھے درج ہوتے ہیں۔

(۵)

موسیقی، جمالیات اور نفسیات

موسيقی کی جماليات کے لئے نفیيات کی اہمیت کے سلسلے میں
کہا گیا ہے کہ کوئی بھی نظر یہ (چاہے وہ کتنا ہی مضبوط کیوں نہ ہو)۔
جماليات کا کوئی بھی فلسفہ (چاہے وہ فلسفیانہ بنیادوں پر کتنا ہی
مسحکم کیوں نہ ہو) نفیاتی نقطہ نظر سے انحراف کر کے موسيقیانہ تجربہ
کیا گیا ہے کہ جماليات اپنے آپ کو فن پارے کے حسن میں ظاہر
کرتی ہے اور یہی "حسن" فکار کی تخلیقی قوت اور اثر پذیر سامع
کے جمالیاتی تجربے سے ایک جمالیاتی شے (Responsive listener)
بن جاتا ہے۔

جمالیاتی تریل دو ذریعوں سے ہو سکتی ہے۔ پہلا ذریعہ جمالیاتی
طور سے حساس یا بیدار شخص ہے۔ دوسرا ذریعہ فن پارہ ہے جو بالفاظ
دیگر فکارانہ وجود ان کی تجسمی یا جمالیاتی خیال بھی ہوتا ہے۔ میں ان
میں سے ہر ایک پر لازم ہے کہ جمالیاتی تریل کی بنیاد ڈالے۔ چانچھے
فن تک رسائی کے دو راستے کھلتے ہیں۔ پہلا راست نفیيات کا اور دوسرا
مفہریات کا۔ خالص نفیاتی رسائی کے ذریعے ہم داخل کے ہر ایک عمل
پر رد عمل کرتے ہیں اور (موسيقی کے) لطف و ادراک کے براہ راست
تجربے سے باشour ہو جاتے ہیں۔ مفہریاتی رسائی میں ہماری توجہ فن
اور اس کی اہمیت، ترکیب و تعمیر کے طریقوں اور ان داخلی قوتوں پر
مرکوز ہوئی ہے جو فن پارے میں اپنے آپ کو ظاہر کرتی ہے۔

سوال یہ نہیں کہ جمالیاتی تجربے کے دوران میں ہمارے شعور میں کیا کچھ گزرتا ہے بلکہ سوال یہ ہے کہ اسے (یعنی جو کچھ گزرتا ہے) کس طرح جمالیاتی کیف کے نزدیک لایا سکتا ہے۔ اور کون سی قوت ہمیں اس کا جائزہ لینے کے قابل بناتی ہے۔ (یہ سوال بھی اہم ہے کہ داخلی ادراک کی کل تشخیص کیسے کی جائے۔ اور اگر ہو بھی کئی تو اس کل تشخیص کی کامل تشریح کیسے ہو سکتی ہے اور مجموعی طور پر جو تجربات ہم نے حاصل کئے ہیں ان کی بنیاد پر جمالیات کے لئے کس طرح ایک عام نفسیاتی بنیاد قائم کریں گے؟)

کو داخی نفسیاتی وضع (Subjective Psychological Attitude) کی کہا گیا ہے جو نفسیاتی جمالیات (Psychological Aesthetics) کی تھے میں موجود ہوتی ہے اور جس کا عمل دماغ یا دماغی مظاہر میں ہے کو پیدا کرنے پر آمادہ کرنا ہے۔ یہاں ہم اپنی توجہ داخل کی طرف لے جاتے ہیں اور کیفت مزاج یعنی Mood اور جذبات کا تجربہ کرنے کے علاوہ ان خیالات کا بھی تجربہ کرتے ہیں جو فن پارے پر دھیان (Contemplation) دیتے وقت اور اس سے کیف حاصل کرتے وقت ہم میں ابھرتے ہیں۔

جمالیات میں نفسیاتی نقطہ نظر کے حوالے سے ایک اہم سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا موسیقی کا مقصد محض حقیقی جذبات کو ابھارنا ہے یا بھر یہ کہ کیا موسیقی ایک خود حرکی یا غیر شعوری موسیقیانہ موضوع ہے یا یہ موسیقیانہ خیالات ہیں جو پر صدا (Soniferous) مادے میں یا اس کے ذریعے سے اپنا جسی قابل ادراک اظہار پاتے

یونانی Hedonists نے بہ سے جہلے حس کو بیدار کرنے کے منروضے کو قائم کیا۔ لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ انہوں نے اپنے اصلی نظریات میں تبدیلی پیدا کی اور دعویٰ کیا کہ اعلیٰ کیفِ لمحاتی کیف کو ماوراء کرنے اور اس پر غالب آنے میں ہے۔ ابھی تشریح میں انہوں نے افلاطون کا یہ نظریہ پیش کیا کہ فن روح کو ارفع فضاؤں کے بجائے حلقوں احساس تک محدود رکھتا ہے۔ افلاطون نے یہ مان۔ بھی لیا تھا کہ فن کارانہ عمل کو احساساتی کیف سے کوئی تعلق نہیں ہے اور یوں تخلیقی فن کار کو اپنے ذہن سے اتارا تھا۔ افلاطون کا خیال نفی مادہ (Psychological Material) کو روحانی تعقل Spritual intellectual کی سے ممیز کرنا تھا۔ افلاطون کے نظریات کی صحیح تشریحات کی خاطر یہ جان لینا ضروری ہے کہ اس کے دور میں موسیقی کو سب فنون پر سبقت حاصل تھی۔ یونانیوں نے موسیقی کو قطعی عظیم الہام تصور کیا تھا۔ ان کے نزدیک موسیقی کائینات کی جمد تخلیقی قوتوں کی مظہر تھی۔

ارسطو کے مطابق موسیقی ابھی خصوصیات کے لحاظ سے تعقل سے زیادہ قریب ہے۔ اس نے جہلے ہی دعویٰ کیا تھا کہ فن کا مقصد محض فطرت کی نقلی نہیں بلکہ ان سب امور کی تکمیل ہے جو کچھ فطرت نے نا مکمل چھوڑے ہیں۔ نو فلاطینیت کے سب سے متاثر کن نظریہ ساز فلاطینیں (PLATONISTS) کے نزدیک فن حسی کیف سے زیادہ جمالیاتی حسن کے قریب ہے۔ فلاطینیں نے بھی تعقل کو احساس پر

فوقیت دی۔ وہ کہتا ہے خیالات ہی مادے کو ہست دے سکتے ہیں اور صرف خیال ہی بنیادی اختلافات کو ایک معنی خیز اکائی کے سانچے میں ڈھانے پر قادر ہے۔ فلاطینس پہلا فلسفی تھا جس نے Fantasy کو تخلیقی عمل کے لئے بہت ہم قرار دیا۔ اس کے مطابق احساسات اور تعقل کے درمیان ایک بیش بہائے ہے۔

یہ امر قابل ذکر ہے کہ فلاطینس کے تصورات کا اثر جمالیات کے نقادوں پر ۱۹ ویں صدی تک نہیں پڑا۔ اگرچہ Vico Giambastista نے تعقل کی دنیا کے تعلق سے جمالیاتی دنیا کی خود محترمی پر زور دیا ہے اور کانت نے بھی جمالیات اور تعقل کے درمیان حد امتیاز مقرر کرتے ہوئے حسن کے نظر یہ کو منطق اور جمالیات کے دائرے سے آزاد کر لیا۔ تاہم انہوں نے ۱۹ ویں صدی کے وسط تک فن کو نفیاتی بنیادیں فراہم کرنے کی کوشش نہیں کی۔ تیجہ یہ کہ حسن مغض ایک تحرید بن کر رہ گیا جس کا ماغذہ مقدس حسن مانا گیا۔ جمالیات کے نقاد ہمیشہ فن کے معنوں میں حسن اور جمالیاتی تجربہ سے دور رہے۔ ان یوگوں کی توجہ کا مرکز خاص کر وہ تصورات اور تشریحات تھیں جن کا تخلیقی رجحانات اور ٹھوس فن پاروں سے کوئی تعلق نہیں تھا۔ کانت نے موسیقی کے بارے میں حفظان صحت (Hygenic) نظریہ پیش کر کے اسے سستے عامیانہ اور بازاری خیال کے ساتھ ملا دیا جس کے مطابق قہقہہ اور موسیقی کی افادیت اور اہمیت برابر ہے۔

موسیقی کی داخلی فطرت کی کھرائیوں میں جھانکنے سے نظریہ

سازوں کے لئے حیاتیاتی (Biological) اور یک طرف جذباتی نظریات غیر مسحکم پڑ کنے۔ شوپنہار اور ایڈورڈ ہینسلک نے جذباتی نظریات کے خلاف اعلان بغاوت کیا اور موسیقی کو اظہاری ہستی کی مخصوص مثال قرار دیا۔ بعد میں اس نظریہ کی اشاعت جوش اور مستعدی سے ہونی کہ موسیقی کا جذباتی ہلو غیر جمالیاتی ہے اور جذبات کی یورش حسن کے خلاف ہے۔ یہ خیال بھی عام کیا گیا کہ موسیقی کو مخصوص کیفیات جذبات اور جوش کو برائیگفت کرنے سے احتراز کرنا چاہیے۔ بصورت دیگر اس کی خود محترم اور میدان عمل سلب ہو جائے گا۔

جرمن نقاد Revesz کہتا ہے کہ "میں بھی موسیقی سے بیدار ہونے والے جمالیاتی تجربے کے تاثر اور کیفیت مزاج کی اہمیت سے انحراف کرنے کے بغیر اسی نقطہ نظر کا حامی ہوں"۔ اس کے مطابق جذباتی فضا کی گونج تجربے کے لئے اس کی کلیت میں لا تعلق نہیں ہے۔ احساس کا بے شک تخلیقی امور اور ان کی لطف اندازوی میں حصہ ہے لیکن اس کے معنی یہ نہیں کہ یہ تخلیقی عمل اور جمالیاتی تجربے کے درمیان ایک فیصلہ کن کردار ادا کرتا ہے۔ ایسی صورت میں بھر ہمیں احساس کی اہمیت کے لئے موسیقی کی تخلیق اور اس کے لطف کے دوران اس کی (احساس کی) موجودگی اور اس کی متأثر کن قوت کو ثابت کرنے کا اہل ہونا چاہیئے تھا۔

اس سلسلے میں تمام مویقار ایک ممتاز جذبے کے تحت اپنے موسیقیانہ خیالات اخذ کر کے انھیں انگیز کر سکتے تھے۔ یہ ممکن ہے کہ مخصوص موضوعات کا وجود مخصوص ذہنی کیفیات اور مخصوص داخلی

تجربوں کی پیداوار ہو۔ مگر یہ ایک حقیقت ہے کہ جذبات فی الحقیقت تخلیق کو شہد دے سکتے ہیں اور بعض اوقات اس کی عمودی خصوصیات پر بھی اثر انداز ہو سکتے ہیں لیکن یہ اس کی بستی اور اس کے جوہر مقرر نہیں کر سکتے کیونکہ موسیقی کے تکمیلی اجزاء اور ان کی بیانیں موسیقیانہ اظہار کی خود رو بیانیں ہیں۔

سر اپنے نفسی عضویاتی (Psycho Physiological) فطرت کے باعث جسم پر قوی اثرات مرتب کرتے ہیں اور روح کی نغماتی سطح کو برانگیخت کرتے ہیں۔ اس طرح سے جو احساسات ابھرتے ہیں وہ سر حال موسیقیانہ احساسات نہیں کیونکہ بہروں اور گونگوں میں بھی (خوشی اور رنج کے وقت) بنیادی جملی جذبات دلکھے جاتے ہیں جو ارتعاشات سے خارج ہوتے ہیں۔

اگرچہ موسیقیانہ تجربے کے دوران میں ہم حقیقی احساسات کو دبانے میں کامیاب بھی نہیں ہوتے اور اگر وہ بالفرض ابھر ہی کئے تب بھی موسیقی کے جمالیاتی نقطہ نظر سے ان کی اہمیت کم ہے۔ اگر موسیقی ہم پر غائز اثر کرتی ہے تو ہمیں ابتداء ہی میں اس کی تشخیص ان جذبات سے کرنی چاہئیے جو سروں سے انگیخت ہوتے ہیں۔ یہاں دو باتیں ذہن لشین ہونی چاہیے۔ ایک یہ کہ فن پارہ ہی اثر انداز ہوتا ہے۔ دوم یہ حسی نفسیاتی (Sensous Psychological) اور عضویاتی اثر کا معاملہ ہے۔ اگرچہ اس طرح سے انگیخت ہونے والے جذبات موسیقی کو ایک مخصوص جادو بخوبی ہیں تاہم یہ خالص جمالیاتی طور پر حاس شخص کی نفسی جوش آفرینی (Psychic Excitation) کو دبا کر موسیقی کے

تعمیلی مافی (Concatenation) کے موافق اپنے آپ کو بنائے۔ صرف اسی ذریعے سے وہ موسیقی سے منلک سلاسل کو منضبط کر کے انھیں فنی تجربے سے مجاوز ہونے سے روک سکتا ہے۔
 جمالیاتی رسائی مفہریاتی ہیئت حاصل کرنے کے لئے ایک دوسری ہی بات کا تقاضا کرتی ہے۔ یہاں فن پارہ اپنے یکمیں عناصر (ہیئت، بناؤٹ، تنوع، وسعت، ہیئت کی اکانی وغیرہ) کے ساتھ فیصلہ کن شے ہوتی ہے۔ یہ براہ راست رسائی نہیں ہے۔ موسیقیانہ تخلیقات کو ان کی جمالی خصوصیات کے حوالے سے سمجھنے اور ان پر فیصلہ دینے کے لئے جمالیاتی وجدان، قوت تحریزی، وسعت علم اور اسلوب کا قطعی احساس ہونا لازمی ہے۔ چنانچہ Francis J. Coleman نے فن کے نقاد کے لئے اولین شرط عميق احساس قرار دی ہے۔ فن موسیقی کے نقاد کے بارے میں وہ کہتا ہے۔

پس if he is a critic of music he must have good pitch
 مفہریاتی رسائی کا اصل مقصد موسیقی سے قطع نظر دیگر علامتی فنون میں زیادہ آسانی سے تشریح کے مہلو نکالنا ہے۔

اگر ہم موسیقی کو اس کے ہمہ جمیں اثرات مرتب کرنے کے لئے آزادانہ ماحول فراہم کریں تو علامتی فن کی طرح ہم اس سے بھی بیرونی رسائی حاصل کر سکتے ہیں۔ فن میں مفہریات کا ممطع نظر فن پارے کو اس کی فنی ہیئت، اس کے تمام مہلوؤں اور اس کی محکاتی قوتوں کو گرفت میں لانا ہے۔ تخلیقی فن کار کا ارادہ جمالیاتی طور سے حساس شخص کی مفہری رسائی سے ہم آہنگ ہونا چاہئے کانت کے

خیالات میں جمالیات کی عمومی قدر و قیمت کو داخلی تخلیق میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔ کسی بھی فن کا جذباتی اور ماحولیاتی موضوع عمومی قدر و قیمت کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔ موسيقی کی سماught یا کسی مجسمے پر دھیان دیتے وقت سب میں یکساں طرح کے کیفیت مزاج اور سکون کے احساسات پیدا نہیں ہو سکتے۔ کسی بھی فن پارے کے پر کیف اثرات یا ان کی محافظ سمت اس کی عمومی قدر و قیمت کی سند نہیں ہوتے بلکہ فن کی قدر و قیمت کا معیار جمالیاتی تجربہ ہونا چاہئے۔ جو جمالیاتی تجربہ ہم مقمری رسانی اور تیزیاتی رسانی سے حاصل کر سکتے ہیں۔ اور یہی جمالیاتی تجربہ جمالیاتی تحسین کی بنیاد بھی ہے۔

نفسیاتی مظاہر (جذبہ و احساس) اقداری دنیا سے خارج ہیں۔ حتیٰ کہ وہ مخصوص احساسات اور کیفیت مزاج جو فن کی پیداوار ہیں اور جنہیں عموماً ابدانی جمالیاتی احساسات کہا جاتا ہے۔ جمالیات سے نہیں نفسیات سے متعلق ہیں۔ نتیجہ یہ کہ جمالیات میں نام نہاد نفسیاتی جمالیات کا کوئی رجحان نہیں۔ نفسیاتی جمالیات تیزیاتی نفسیات کا ایک شعبہ ہے جس کے مطابق فن (بشمل موسيقی) کا اپنی قدر و قیمت کے ساتھ نا قابل تغییر رہتے ہے۔ اس رشتے کو روح محسوس کرتی ہے اور ذہن ہستی دے کر مکمل طور پر اس کو تشخیص بخشتا ہے۔

فن کار جذباتی تجربے کے لئے فن کی تخلیق نہیں کرتا بلکہ اس کا مقصد اپنے آپ کو اپنے روحانی مقاصد کے ساتھ ظاہر کرنا ہوتا ہے۔ ایک با کمال فن کار اپنے ان موسيقیانہ خیالات کو ہستی دے کر مزین کرتا ہے جو اسے وجود انی طور پر حاصل ہوتے ہیں جب کہ

جمالیاتی طور حس سامع ان خیالات کو اپنے اندر رضم کر کے فن پارے کے بہت قریب آ جاتا ہے۔

سروں کے مرکب حسی مادہ کی علامت ہوتے ہیں۔ انھیں بہ انداز نوبیت پذیر کر کے مویقی کے اندر حس پیدا کیا جا سکتا ہے ایک ماہر مویقی کو چاہیے کہ وہ دوسروں کے فن پاروں کی تخلیق نو میں ان نفسی ساختیاتی عوامل کا تجزیہ بد رجہ اتم کر کے اپنی وضاحتی وقت کو بروئے کار لائے تا کہ کاغذ پر لکھے ہوئے سروں میں جان نہ جائے۔ مویقی کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ اپنی اس بلغہ بہیت کی وجہ سے انسانی عمل کی ایک مخصوص اور خود رو دینا ہے جو دوسرے عوامل سے آزاد ہے۔ یہ تعقل اور حس کے درمیان ہم اپنگی کی ایک لطیف علامت ہے۔ چنانچہ فن کی کوئی شاخ مویقی کے وقار کے برابر ترکیب حاصل کرنے کی اہل نہیں ہے۔

دوسرے فنون کے مقابلے میں مویقی کے تخلیقی سوتے جو زیادہ کہرے اور چہلائ ہوتے ہیں ایک ایسی فضا سے بہتے ہیں جس میں فرد (Individual) اور اجتماع (Collective) ایک غیر منقسم ترکیب پاتے ہیں۔ خود عظیم اساتذہ مویقی کے فن پارے بھی ان مخصوص خیالات، بیجانات اور تماؤں کے حاصل ہیں جن کی جریں اجتماع میں پیوست ہوتی ہیں۔ اس نقطہ نظر سے دیکھنے کے بعد یہ تیجہ اخذ کیا جاتا ہے کہ مویقی نہ صرف فن کار کے مویقیانہ خیالات کی مظہر ہے بلکہ یہ ان اجتماعی مقاصد کو بھی ظاہر کرتی ہے جو اس کی پیدائش اور ترتیب میں برابر معاون ہوتے ہیں۔ حتیٰ کہ زندگی کی لے

اور رفتار کے علاوہ روح کی آرزویں اور میلانات بھی جو حاشیہ شعور میں بھی داخل نہیں ہوتیں موسيقی میں بیان ہوتے ہیں ۔

فن اپنی حاس قوت کی وجہ سے انسانی شعور کی سطح کی تھوڑی کار فرما قوتوں کے عوامل سے بہت قبل رد عمل کرتا ہے ۔ پس فن بالخصوص موسيقی کے لئے ارادہ (Intention) بہت اہم ہے ۔

کتابیات

G. Revesz : Introduction to Psychology of music. (۱)

Francis J. Coleman : Contemporary studies in Aesthetics (۲)

B. Croce : Aesthetics (۳)

Bosanquet : Concepts of Aesthetics (۴)

Rajan Ghosh : Aesthetics Theory & Art. (۵)

Simpson David : German Aesthetics and Literary criticism (۶)

(۶)

موسیقی کی جمالیاتی قدر

(چند مغربی نظریہ سازوں کی نظر میں)

موسیقی کی اہمیت اور افادیت کے بارے میں قدیم نظری سازوں
 نے نہایت سطحی اور غیر منطقی باتوں کا اظہار کیا ہے۔ مثلاً یہ کہ "فن
 موسیقی کو حکیموں نے اپنی حکمت سے نکالا اور مثل دوسری صنعتوں (۱)
 کے اپنے اشغال و اعمال میں بحسب اغراض مختلفہ استعمال کرتے
 رہے۔ محمد بہت سے اباب اس صفت کے ایجاد و اختراع کا کتب
 موسیقی میں لکھا ہے کہ یہ لوگ نجوم سماوی کی ذی روح مدرک اور
 اس عالم میں متصرف موثر مانتے ہیں اور جو تغیرات و حوادث مثل
 سعادت و نحوست وبا و طاعون و فتح و شکست و غلبہ دشمن و اسیری و
 رہائی وغیرہ ان پر وارد ہوتے ہیں ان سب کو ستاروں کے غضب و
 رحم ہر مجموع کرتے تھے۔ یہ اعتقاد جب ان کے دلوں میں رائخ ہو گیا
 تو انھیں ایک حید کی ضرورت محسوس ہوئی جو برے وقت میں ان کے
 نجات کا ویدہ اور اچھے وقت میں فرحت و سرور کا ذریعہ ہو۔ (۲)
 چنانچہ موسیقی کو ذریعہ فرحت و سرور بنایا گیا۔ اس کے علاوہ جنگ و
 شجاعت کو بیجان میں لانے کے لئے یہ فن کام میں لایا گیا۔
 اور عبادت جنگ غم اور خوشی کی حالت کے ماسوا ہم دیکھتے ہیں کہ یہ
 "صفت" اور بھی بہت کاموں میں داخل پا گئی۔ مثلاً — "حدی
 کھوزے" بکری اور بیل کو پانی پلاتے وقت سیئی بجا کر ان کو پانی
 کی طرف متوجہ کرنا دودھ دوستے وقت ایک خاص قسم کا راگ الپنا
 وغیرہ وغیرہ (۲)۔ یہ تو یہ موسیقی کی افادیت کے بارے میں صاحب

کاشف الحقائق نے عجیب و غریب واقعہ نقل کیا ہے جس کا خلاصہ یہ ہے کہ ایک بوڑھے گوئے نے ساری رات سارنگی بجا کر بھیڑیوں کو بڑھو و سو کر کے جان کی نجات پائی۔

الغرض موسيقی کی اہمیت اور افادیت کے بارے میں مذکورہ بالا باتیں ایک پسمندہ سماج (۲) کے غیر معروضی نظریات کا نتیجہ ہیں۔ موسيقی فرحت و سرور کا ایک ذریعہ تو ہو سکتی ہے مگر اس وجہ فرحت و سرور کو اتنے آسان اور سادہ الفاظ میں بیان نہیں کیا جا سکتا۔ موسيقی دیوتاؤں کو خوش کرنے یا عبادات میں انعام ک پیدا کرنے کا ایک ذریعہ ہو سکتی ہے (یہ اہل ہندو کا تصور ہے) مگر اس طرح اس کی بنیادی حیثیت مشکوک اور محدود ہو جاتی ہے۔ جانوروں کو رام کرنے کا موسيقی کے بارے میں تصور اور اس طرح کی خیالی باتیں فن موسيقی سے متعلق سطحی معلومات کا نتیجہ ہیں۔ سائنس، فلسفہ اور دیگر علوم نے ابھی آدم کی نفیات کو تفسیر کرنے میں کلم طور کامیابی حاصل نہیں کی ہے۔ مافوق الفطری عناصر اور حیوانوں کی تو کوئی بات بھی نہیں۔

موسيقی کے بارے میں سب سے پہلے افلاطون نے غلط فہمیاں پیدا کی ہیں۔ اصل میں افلاطون کے پیش نظر ایک صالح سماج کا خاکہ تھا جس میں رنگ بھرتے بھرتے وہ موسيقی اور دیگر فنون کی اساسی اہمیت سے صرف نظر کر گیا۔ مثلاً وہ کہتا ہے کہ "انسان اپنی ضروری احتیاجات کی تکمیل کے قانع نہیں ہوتا۔ نفس اور لطیف چیزیں بھی مانگتا ہے۔ نقاشی، شعر، موسيقی سب اس کی ضرورتیں بن جاتے ہیں۔" (۳)

موسيقی کو نفس اور لطیف چیز مانتے کے بعد بھی وہ "ریاست" میں
موسیقی کو یہ درجہ دیتا ہے کہ موسیقی میں بھی ریاست کا یہ کام ہے
کہ مختلف رائے اور راگنیوں میں تبلانے کہ کس کی اجازت ہے کس
کی نہیں۔ مختلف آلات موسیقی میں سے کن کا استعمال جائز ہے کن
کا ناجائز ریاست کا فرض ہے کہ تعلیم کے اس ذریعے (۵) کو بھی
اخلاقی مقصد کا تابع کرے جس کا حصول مطلوب ہے اور موسیقی کو
سادہ بنانے کے سادگی اور یگانگت کے قیام و بقا کی سہیل کرے۔
بقول ذاکر حسین "عجیب ستم ظریفی ہے کہ دنیا کے سب سے بڑے
ادیب کے ہاتھوں ادب موسیقی اور آرٹ کی آزادی سلب کرنے کی
اسی تجویزیں تیار ہوئیں۔ (۶)

افلاطون کے بعد سب سے مؤثر نظریہ ساز ارسطو گزرا ہے۔
ارسطو نے جہاں اپنے اساد گرامی کے پیشتر نظریوں کی تردید و تغیری
کی وہاں اس نے فن کی آزادی برقرار رکھنے پر بھی زور دیا۔ مگر چونکہ
فنون کے بارے میں بحث کرتے وقت اس کے پیشتر دلائل "المیہ" پر
مرکوز ہوتی ہیں اس لئے فن بالخصوص موسیقی کی اہمیت کے بارے
میں ہمیں ارسطو کے عمد سے بہت آگے جانے کی ضرورت محسوس
ہوتی ہے۔ موسیقی کی افادیت کے بارے میں کچھ بیان کرنے سے
چہلے نقد فن کے بارے میں جدید نظریات کی بحث لازمی ہے۔

مغرب میں کلاسیکی قدامت کا اثر دیر تک کار فرمایا رہا ہے۔ کم
از کم رومانی تحریک تک مغربی علوم نے روم اور یونان کے کلاسیکی
ماضی کے پیمنظر سے بھی استفادہ کیا ہے۔ اگرچہ ذوق اور اسلوب کی

شدت نے نئی تحریکوں کو جنم دیا تاہم یورپی فنون کی تنقید کے
ابتدائی ادوار میں کلاسیکی قدامت کے خدوخال تکرار کے ساتھ نمایاں
ہوتے رہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ کلاسیکی نظریہ سازوں کے نظریات
مختلف علوم کی دریافت اور ایجادات کے ساتھ ساتھ بدلتے رہے۔

کارولجنی (۱) عہد کے کلاسیکی نشاة الشانیہ میں بھی روم کے
تیسری اور چوتھی صدی کے ان استخراجات سے استفادہ کیا گیا جنہیں
بزنطینی یا کریمین نمونوں میں بواسطہ طور پر دیکھا گیا تھا۔ نشاة الشانیہ
کے لئے ایک زندہ تحریک بننے کے باعث قدامت پرستی کا رجحان علمی
اصولوں میں بھی سختی کے ساتھ داخل ہو گیا جس کی بناء پر معاصر
فن کاروں پر بھی قدیم نمونوں کو عائد کیا گیا اور اسی رجحان کے
پیش نظر فن میں حتیٰ تکمیل اور جمال فطرت کو ظاہر کرنے کے
معیار بھی قائم کئے گئے۔ یہ اصول پر سانہ کلاسیکیت فرانس کے عظیم
نو کلاسیکی ناقد A.C. QUATREMERE DE QUIRCY کے ہاتھوں بام
عروج کو پہنچی جس نے یہ نظریہ پیش کیا کہ فنون کی حتیٰ تکمیلیت
دیکھی ہوئی چیزوں کے بازیافت میں نہیں۔ کیونکہ ان کی تکمیلیت ہمیرہ
مشکوک رہتی ہے بلکہ فنون کی تکمیلیت اس خیالی جمالی فطرت میں ہے
جو فطرت کے اندر حسن حقیقی کے اصولوں کے عین مطابق ہو۔ اس
نے بھی یونانی نظریات اور اصولوں کو مقدم سمجھا تھا۔ اس کے باوجود
نو کلاسیکی نظریہ سازوں نے اپنے پیش رو نظریہ سازوں کی طرح کلاسیکی
آرٹ کے حقائق کے (ان کے اپنے) انفرادی اور یک طرفہ مشاہدات عائد
کئے اور نہایت بھی اندھا دھنڈ انداز میں ان نظریات کو رواج دیا۔

یہ سب فنون کی تاریخ کا ایک مختصر پس منظر تھا۔ ہمارا تعلق فن کی جمالیات (۹) سے ہے کیونکہ موسیقی کی حقیقی قدر اس کی جمالیاتی اساس میں موجود ہے خود جمالیاتی نظریات میں بھی قدامت پرستی کا رجحان بہت حد تک غالب رہا۔ چنانچہ Haroed Osborne نے لکھا ہے

".... یہ زبان جو ہم استعمال کرتے ہیں۔ یہ مقویے جن کی مدد سے ہم خود سے اور دوسروں سے اظہار کرنے میں مدد لیتے ہیں۔ یہ تصوری دائمہ عمل جو ہمارے باہمی ربط کو ہمارے فنون کی جانب ایک عملی سمت عطا کرتا ہے۔ ان سب کا تعلق قدامت سے ہے۔ رومانی عہد نے خود اختیاری کی تخلیقی اصلاح اور افسانوی تخلیل کی قدر و قیمت (جو سب کے سب روپ انقلاب ہیں) جیسے نئے رجحانات کو جب تک پیدا نہ کیا تھا۔ جمالیات میں خال ہی کوئی ایسا نظر یہ تھا جسے یونانی یا روم کے عہد پارینہ سے اخذ کیا ہو"۔ (۱۰)

دور جدید میں جمالیاتی تجربہ کی نسبتاً اچانک توسع کے ساتھ (جبکہ دنیا کا ہر فن ہر متغیر کی حد بصیرت کے قریب لایا گیا ہے اور جمالیاتی حدیں سرعت کے ساتھ وسیع ہو گئی ہیں) اشد ضرورت اس بات کی ہے کہ تصوری تنقیدی مواد کو وسعت دیکر اس پر نظر ثانی کی جانے۔ اس امر کے لئے تصورات میں مضم خیالات کے پس منظر کا ادراک کرنا ضروری ہے۔

جمالیاتی تنقید کے بارے میں کچھ کہنے سے پہلے اس بات کا ذکر ضروری ہے کہ فن کی تنقید میں قدیم نظریات سے لئے کئے چند

خیالات مثلاً بہم نوائی (بہم آہنگی) (Harmony) ترکیب (ترتیب) (Concinnity) ششگی (Proportion) تاب (Composition)

وغیرہ کی فنی تنقید میں بہت کم عملی مناسبت ہے۔

اگر ہم یورپی سماجی تاریخ کا ایک غیر جانبدارانہ محمل جائزہ لیں تو فنون لطیفہ سے دل چسپی یا وجہ ذوق کے تین درجات کا پتہ چلتا ہے۔ جو سماجی عمل رواج اور ذوق کے تغیرات سے پیدا ہوئے ہیں۔ ان میں ہر ایک نظریے کی آبیاری کے لئے فن کے ناقدوں کا ایک امتیازی گروپ ملک تھا اور ان کا ایک تنقیدی معیار بھی مخصوص تھا اگرچہ معیار نقد کی طور پر بلاشرکت غیرے یا سخت گیری کے لحاظ سے ایک دوسرے سے مختلف نہ تھے بلکہ یہاں بھی تفاضل کا عمل تھا اور یہ معیار انتقاد کبھی کبھی بیک وقت متناقض طور پر فرض کئے گئے۔ ان تینوں نظریات کا محصر جائزہ اس طرح لیا جاسکتا ہے۔

۱۔ نظریہ عملیت (Pragmatism) (۱)

اس نظریہ کی اساس مندرجہ ذیل نکات پر قائم ہے۔

۱۔ فنِ بھیثیت ایک صنعت

۲۔ فنِ بھیثیت ایک ذریعہ تعلیم و ترقی

۳۔ فنِ بھیثیت ایک ذریعہ برائے مذہبی و اخلاقی وعظ و نصیحت

۴۔ فنِ بھیثیت ایک ذریعہ برائے اظہار جذبات

۵۔ فنِ بھیثیت ایک ذریعہ برائے نیا۔ تی، وسعت تجربہ

اس نظریے کو Instrumental Theory of Art بھی کہتے ہیں۔ (۱۲)

۲۔ نظریہ فطرت (Naturalism) (۱۳)

اس نظریہ کی بنیاد مندرجہ ذیل اصولوں پر قائم ہے۔

ا۔ حقیقت پسندی (Realism) یعنی فن بحیثیت عکس اصل

ب۔ مثالیت پسندی (Idealism) یعنی فن بحیثیت عکس مثال یا خیال

ج۔ اختراعی قصہ (Fiction) یعنی وہ فن جس سے تحسیلی تقليیدی خیال یا غیر قابو شدہ خیال کا عکس برآور ہو۔

۳۔ جمالیاتی ذوق یا ہستی نظریہ فن (۱۴)

اس نظریہ کے اصول یہ ہیں۔

ا۔ فن بحیثیت ایک خود محترم تخلیق

ب۔ فن بحیثیت ایک نامیاتی اکائی

مغربی مفکرین نے جمالیات کے متعلق جو نظریات پیش کئے ہیں ان میں ارسطو کے خیالات جمالیاتی تصورات میں اہم بحیثیت کے حامل ہیں۔ اس کا نظریہ حسن و فن آج بھی قابل قبول ہے۔ کلاسیکی مفکرین کے آخری دور میں رواقیت، ابقویریت، تشکیل اور نو فلاطینیت کی تحریکات ظہور پذیر ہوئیں۔ جو تاریخ جمالیات میں اہمیت رکھتی ہیں۔

موسیقی کے بارے میں ابقویری طرز فکر کے حوالے سے پہلی صدی کے ایک مفکر، فلوڈیمس نے اپنی تصنیف "موسیقی" میں فیشاگورس، افلاطون اور ارسطو کے اس نظریہ کی تردید کرتے ہوئے جس کو بعد میں ہستیت (Formalism) سے تعبیر کیا گیا۔ لکھا ہے کہ

موسيقی بذات خود نہ تو جذبات کو برانگختہ کر سکتی ہے اور نہ روح کو اخلاقی بالیدگی عطا کرنے میں اثر انداز ہو سکتی ہے۔ (۱۵)

اس کے بعد فلاطینس (305-270) نے یہ نظریہ پیش کیا کہ حسن خاص طور پر حسن باصرہ کو متأثر کرتا ہے۔ لیکن حسن تو سماعت میں بھی ہوتا ہے کیونکہ الفاظ کے منصوص کمپینیشن اور ہر قسم کی موسيقی کے آہنگ اور زیر و بم حسین ہوتے ہیں اور خود ذہن حیات کی دنیا سے ہرے ایک اعلیٰ مقام پر پہنچ جاتا ہے۔ (۱۶)

ہیمل نے موسيقی کو رومانی فن کے ذیل میں لایا ہے (۱۷) اور کہا ہے کہ موسيقی (اور شاعری) شعور کی خارجی طبیعت پر بحث کر رہ جاتی ہے لیکن شعور کی کھدائیوں میں اتر کر ایک روحانی عمل بن جاتی ہے۔ ہیمل کے مطابق موسيقی وہ فن ہے جس میں خیال ابلاغ پر غالب آتا ہے اور روحانیت کی طرف لے جاتا ہے۔

آر تھر شوپہنار نے موسيقی کے بارے میں جو نظریات پیش کئے ہیں ان سے ۱۹ویں صدی کی یونیورسٹیاں میں ایک نیا اضافہ ہوا ہے۔ "موسيقی کو وہ اپنے ارادے کی تجسمیم کی بلند ترین شکل تسلیم کرتا ہے۔ کیونکہ اس میں اول تا آخر ایک ہی تخلیل کو مجموعی طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ موسيقی دوسرے فنون کی طرح تصورات کی نقل نہیں بلکہ خود ارادے کی نقل ہے۔ جس طرح الفاظ کو عقل کا ترجمان کہا جاتا ہے اسی طرح موسيقی جذبات و تاثرات کی زبان ہے۔ جو براہ راست ہمارے حواس کو متأثر کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ موسيقی کا اثر دوسرے فنون کے مقابلے میں زیادہ قوی ہوتا ہے۔ (۱۸)

شوپنہار نے موسیقی کو تحریدی فن قرار دیا ہے۔ موسیقی داخلی دنیا کی ترجمانی سے معدود ہے۔ اس کا دائرہ خالص جذبات ہیں۔ شوپنہار کے الفاظ میں جب دوسرے فنون انفرادی اشیاء کو منگل کرتے ہیں وہ ہم پر ان خیالات کا علم عائد کرنے کی کوشش کرتے ہیں جو ہماری مرضی کے خلاف ہوتا ہے۔ موسیقی مظاہر کی ترجمانی سے ہٹ کر اس خیال سے ہمیں دور لے جاتی ہے جو ہماری مرضی کے خلاف ہو۔ اس لئے موسیقی کا خارجی دنیا سے کوئی اہم تعلق نہیں ہے۔ یہ جذبات کا بلا واسطہ اظہار کرنے کا عمل کرتی ہے۔

ہمیگل بھی "بصری ذریعہ" کے مقابلے میں آواز کے تحریدی نچر اور موسیقی کے غیر مثالی پہلو پر زور دیا ہے اس کے خیال میں موسیقی بے مراد داخلی زندگی کا مظہر ہوتی ہے جسے تحریدی داخلیت کہتے ہیں۔ اس کے تیجے میں موسیقی خارجی دنیا کے اظہار سے صرف نظر کر کے محض آواز یا گونج خلق کرنے پر مامور ہے۔ لیکن اس کی عمیق ترین ذات (Self) شخصیت کی کھدائیوں اور بیدار روح کی طرف متقل ہو جاتی ہے۔ (۱۹)

لنگر نے بحث کی ہے کہ ایک فن پارے کی ہست احساس یا جذبے کا اظہار کرتی ہے اور یہ کہ ہست احساس کی ہی ایک شکل ہے۔ فن کار بالخصوص موسیقار ایک غیر منطقی طور سے جذبات کی فطرت سے آگاہ ہوتا ہے اور اس کے پاس ان جذبات کی ہست کا وجود انی ادراک ہونا چاہیئے۔ وہ ان جذبات کو فنی استعداد کی ظاہری شکل یا بلا واسطہ شکل میں پیش کرتا ہے۔ (۲۰)

لینگر نے کہا ہے کہ موسيقی اظہار ذات یا محض ایک صدائیں بلکہ انسان کے ادراک بالحواس کی شکلوں کو علامتی طور پر پیش کرتی ہے — اس کا کہا ہے کہ سر جذبات کے مقابلے میں زیادہ آسانی کے خلیق کئے جاسکتے ہیں۔ ایک دوسرے سے جوڑے جاسکتے ہیں۔ اور پچانے جا سکتے ہیں۔ اور ان کے جزل پیشہن کو بار بار دھرا یا جا سکتا ہے۔ یعنی۔ آواز ایک ایسا میڈیم ہے جس کو آپ اپنی مرضی کے مطابق کمپوز کر سکتے ہیں اور دھرا سکتے ہیں جبکہ جذبات کے ساتھ یہ ممکن نہیں۔ اسی طرح سروں کو بطور سمبول استعمال کیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ موسيقی اس لئے اہم ہے کہ اس کا کہرا تعلق ہماری جذباتی زندگی سے ہے۔ موسيقی موسيقار کے جذبات کے بجائے اس کے ادراک خیات کا علامتی اظہار ہے یعنی موسيقی ایک علامتی فارم ہے جس کے ذریعے موسيقار انسانی حیثیت سے آگاہ ہوتا ہے اور دوسروں کو آگاہی بخشتا ہے۔ اب یہ مسئلہ پیدا ہوتا ہے کہ ہم زبان کو علامت تصور کرتے ہیں اور موسيقی کسی قسم کی زبان نہیں ہے کیونکہ یہ الفاظ سے عاری ہے۔ اس کی معنویت مختلف ہے۔ زبان کی طرح یہ طے شدہ تلاز میں لکھتی ہے۔ ہم اس کی لطیف ہستیوں کو ان کی مناسبت سے معافی پہنا سکتے ہیں۔ موسيقی میں حیثیت اور زندگی کے سانچے کا مفہوم ہے۔ اسے فوراً محسوس کیا جا سکتا ہے اور یہ داخلی تجربہ بن جاتا ہے۔ اس طرح موسيقی ایک "ہر معنی ہیئت" ہے جو ایسے تجربات کا اظہار کر سکتی ہے جن کے اظہار سے زبان قاصر ہے۔ جذبۂ زندگی حرکت اور احساس اس کے مفہوم میں شامل ہے۔ سوزن لینگر کے خیال میں

موسيقی کی یہ مخصوص تھیوری آرت کے مجموعی نظریہ کو جنم دے سکتی ہے جو تمام فنون کے لئے مشترک ہو سکتی ہے۔ (۲۱) کارل مارکس اور فریزر ک انگلز جو کہ جدالیاتی مادیت کے بانی ہیں نے جمالیاتی نظر نے کے پیش نظر کہا ہے کہ موضوع اور معروض میں خاص رشتہ ایک نئی جمالیاتی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اس جمالیاتی رشتہ کی بنیاد تاریخی اور سماجی ہے جس کا اعلیٰ سے اعلیٰ تر فنی شکل میں انسانی محنت کا بڑا حصہ ہوتا ہے اور جو ایک نئے تاریخی اور سماجی عرفان کا ذریعہ بھی ہے۔ اس نظر نے کے مطابق فن دوسرے تمام عوامل کی طرح تہذیبی تعمیر اولیٰ رکھتا ہے اور جس کا تعلق تاریخی، عمرانی اور بالخصوص اقتصادی حالات کی بنی پر ہو سکتا ہے۔ پسانچہ Nadeznda Kashina موسيقی کی افادیت مارکسی نظر نے کی رو سے یوں ہو کر رہ گئی اقتباس ملاختہ فرمائیں۔

"Music appeared at the lower stages of social development when its role was primarily utilitarian : A tune was suggested by the rhythm of work movements facilitating them and helping to make work more productive, rhythm united people in a single process. Music consolidates and develops the function of sound communication through human speech"

(Aesthetis of Dostoyesky)

ہیویں صدی میں بالخصوص امریکہ اور برطانیہ میں تنقید کے نئے دبستانوں کی داغ بیل پڑی۔ ان میں سب سے اہم تنقیدی نظریہ وہ ہے جس میں فنی تخلیق کی خود محترمی کی اہمیت پر زور دیا گیا۔ ایڈورڈ ہینسلک اور کلایو بیل اسی نظر نے کے حامی تھے۔ انہوں نے فن کی اہمیت کو مقدم سمجھا۔ ۱۹۲۰ سے ۱۹۲۹ میں نئی تنقید کے حوالے سے رچرزز نے عملی تنقید کے ہم لو سے جمالیات میں فن کی قدرتوں پر خاصاً زور دیا

اس سے ہمہ گٹھٹ تھیوری (۲۳) کے حوالے سے انہیوں صدی کے اوآخر میں جرمی اور آسٹریلیا کے نظر یہ سازوں نے ایک ایسا فلسفہ پیش کیا جس کے مطابق مفہوم کو وہ شے مانا گیا جس کا فوری ادارک کیا جاسکتا ہے۔ اس فلسفے کی بنیاد جو بہر یا ماہیت کے فلسفے پر قائم ہے۔ اس فلسفے کا آغاز ایڈمنڈ برسل نے کیا۔ گٹھٹ نفیات تجربے کے ATOMISTIC جوہری یا ذروی تجربے کے رد عمل کے طور پر ظہور میں آیا۔ ذروی نظر نے کے تحت معروض کے تجزیے کے سادہ ترین جزویات میں تحلیل کرنے کے بعد بہر جزو کو علیحدہ کیا جاتا ہے۔ اس کے برعکس جرمی لفظ گٹھٹ (Gestalt) کا مطلب Pattern سانچہ یا مجموعی نظام (Configuration) سمجھ لیجئے۔ یعنی اجزاء کا مجموعی نظام یا سانچہ جو ایک مخصوص کلیت کی تشکیل کرتا ہے۔ (۲۳)

ہیویں صدی کے عظیم نظر یہ ساز سارتر نے سارے فنون لطیفہ کی جداگانہ حیثیت کا نظریہ پیش کیا۔ اس نے کہا تھا کہ ادب اور

آرٹ کے نظریات بھی مختلف ہیں۔ ہر آرٹ نہ صرف تکمیل شدہ صورت میں خصوصی ہے بلکہ اس کے عناصر ترکیبی بھی مختلف ہیں۔ رنگوں اور سروں کو ترتیب دنیا ایک چیز ہے اور الفاظ کے ذریعے اطمینان ذات دوسری۔ سر رنگ اور فارم عالم نہیں وہ اپنے علاوہ اور کسی چیز کی طرف اشارہ نہیں کرتے۔

ویٹ گن اشائی تجزیاتی فلسفے کے ارتقاء میں جمالیات اور زبان کے مابین اتحاد پر زور دیتا ہے۔ اس کے نزدیک زندگی میں جمالیاتی محال کے سے بصیرت پیدا ہوتی ہے۔ لیکن جمالیاتی محال کے میں ایسے الفاظ جیسے "حسین" "خوبصورت" "عمده" وغیرہ کوئی خاص روپ ادا نہیں کرتے۔ ان الفاظ کو موسيقی کی تنقید میں بھی استعمال نہیں کیا جا سکتا بلکہ کہا جا سکتا ہے کہ "سر کا زیر و بم ملاحظہ فرمائیں۔ (۲۳)

بیسویں صدی کے سب سے اہم مفکروں میں فرائد اور یونگ تھے۔ انہوں نے فن جمالیات اور نفیات کا ایک ایسا نظریہ پیش کیا جو اب تک کے نظریوں میں سب سے زیادہ مقبول ہے۔ ان کے نظریات کی اساس انسانی نفیات کی تکمیل پر ہے۔

فرائد کے نظریہ افادیت فن پر بحث کرتے ہوئے وزیر آغا نے لکھا ہے کہ فرائد کے خیال میں انسان جب عام زندگی میں اپنی خواہشات کی تکمیل نہیں کر سکتا تو خوابوں کے ذریعے ان کی تکمیل کا سامان بسم پہچاتا ہے یا کسی نیوراتی کیفیت میں خود کو متلا کر لیتا ہے۔ یہی کام وہ فنی تخلیق سے بھی لیتا ہے۔ گویا تخلیق فن کار کی مخفی خواہشات کی تیکین کا ایک ذریعہ ہے۔ (یوں فرائد نے نیوراتی

کیفیت، فنی تخلیق، فلسفہ اور مذہب کو ایک بھی کھاتے میں ڈال دیا۔ (۲۵)

موسیقی کے جذباتی ہملو کی تائید اور تردید میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ روجر شیز نے لکھا ہے کہ جذبے کی ایک خاص شکل اور اس کا ایک متعین مقام ہے۔ جبکہ موسیقی کمرانی میں اترتی ہے اور اس قوت تک پہنچتی ہے جو ہمارے بطن میں پھیلی ہوئی ہے۔ روجر شیز نے موسیقی کی تخلیق کے سلے میں چند اہم مدرج کا بھی ذکر کیا ہے۔ مثلاً داخلی تحریک (Inspiration) اور ترتیب (Composition) سے ہے اور لکھا ہے کہ داخلی تحریک کا تعلق اسلوب (Style) سے ہے ادارک کا ہیئت سے اور ترتیب کا عمل یہ ہے کہ موسیقار اس نغمے کو سنے جو باطن میں مرتب ہو رہا ہے اور بھر اسے جنم دے ڈائے۔ باطن کی کار فرمانی کے بعد اس کا موقف یہ ہے کہ موسیقار اس کچے مواد میں معنی پیدا کرتا ہے جو اس کی فطرت اسے ہمیا کرتی ہے۔ روجر شیز کی طرح بیرلڈ نے بھی باطن کے کچے مواد کی قلب ماہیت کا ذکر کیا ہے۔ موسیقی کے بارے میں ایک موجود خیال یہ بھی ہے کہ موسیقار سر کے ذریعے اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے۔ سون لینگر نے اس خیال کی تردید میں وگنر (Wagner) کا یہ قول پیش کیا ہے کہ موسیقی کسی خاص شخص کے ان جذبات کا اظہار نہیں جو کسی خاص واقعے سے برانگیخت ہوتے ہیں بلکہ رد جذبات کا اظہار ہے اور یہ اظہار ہزار صورتیں اختیار کرنے پر قادر ہے۔ (۲۶)

اس صورت میں فن پارہ شخصیت سے آزادی یا فرار کا ذریعہ

ہے۔ ہمارے احساسات طبعاً استناعی اور انداد زدہ ہیں۔ جب ہم کسی فن پارے پر دھیان دیتے ہیں ہمیں فوراً واگڑاشت اور آزادی کا احساس ہوتا ہے۔ نہ صرف احساس بلکہ ایک قسم کا ارتفاع۔ ترجم اور ایک طرح کی تصنیف بھی محسوس ہوتی ہے۔ فن اور ترجم میں ایک نمایاں فرق ہے۔ ترجم ایک قسم کی آزادی ہے لیکن ایک طرح سے جذبات کا اتلاف اور تخفیف بھی۔ فن آزادی بھی ہے تاؤ بھی۔ فن احساس کی اجتماعی تنظیم بھی ہے۔ یہ ایک جذبہ ہے جو احسن ہیئت تخلیق کرتا ہے۔

ہر برٹ ریڈ نے کہا ہے کہ فن انتشار سے فرار ہے۔ فن ایک حرکت ہے جو اعداد میں مقرر ہو گئی ہے۔ یہ انبوہ ہے جو متعینہ حد یا مقدار میں محدود ہے۔ یہ اس مادے کا تذبذب ہے جس نے زندگی کا آہنگ حاصل کیا ہو۔ فن انسان کی اپنی انسانیت کو ایک خراج کا درج رکھتا ہے۔ (۲۷)

ریڈ کے مطابق فن پارہ خیال (thought) میں نہیں بلکہ احساس میں موجود ہے۔ یہ سچائی کا براہ راست اظہار نہیں بلکہ اشعار ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فن کے دانت تجزیے ہمیں اس لطف کی طرف نہیں لے جائیں گے جو فن پارہ سے حاصل کیا جا سکتا ہے۔ ایک ایسا کیف کلی طور پر فن پارے سے بلا واسطہ ترسیل ہے۔ ریڈ کا کہنا ہے کہ شوپنہار پہلا مفکر تھا جس نے کہا تھا کہ سب فنون موسيقی کی کیفیت کو تحریک بخشنے ہیں۔ یہ بیان اچھی خاصی غلط فرمی کی وجہ بن گیا۔ تا ہم اس میں ایک اہم سچائی مضمیر ہے۔ شوپنہار موسيقی کے تحریدی اوصاف

کے بارے میں سوچ رہا تھا۔ صرف موسیقی کو یہ شرف حاصل ہے کہ وہ کسی اور ذریعے کے بغیر (جن کا ہم معمول کے مطابق اپنے مقاصد کی ترسیل میں استعمال کرتے ہیں) اپنے سامعین کو بلا واسطہ طریقے سے اپیل کرتی ہے۔ فن تعمیر اپنے آپ کو کسی عمارت میں ظاہر کرتا ہے جس کا کوئی افادی مقصد بھی ہوتا ہے۔ شاعران الفاظ کو بروئے کار لاتا ہے جن کا ہم روزمرہ میں استعمال کرتے ہیں۔ مصور اپنے آپ کو بصری الفاظ کی بازیافت میں ظاہر کرتا ہے۔ صرف موسيقار ہی مکمل طور پر اپنے شعور سے فن پارہ تخلیق کرنے میں آزاد اور خود محترم ہوتا ہے۔ یہاں موسيقار کا مقصد محض کیف بخشنا ہوتا ہے۔ ولیے سب فن کاروں کا منصب کیف بخشنا ہوتا ہے۔ فن کی وضاحت بھی یوں کی گئی ہے کہ یہ اکثر اور عموماً یہ کیف ہمیٹیں تخلیق کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ ہمیٹیں ہمارے احساس حسن کو تسلیم کرتی ہیں۔ (۲۸)

حسن اور احساس حسن کے حوالے سے کانت کے کچھ تصورات کا ذکر کر کے اس مضمون کو ختم کرنے کی کوشش کرؤں گا۔ کانت کے مطابق جمالیاتی فیصلہ۔ جمالیاتی تنقید یا جمالیاتی بصیرت میں ہمارا مطلب مفہم کی خوبصورتی (Beauty) یا اس کے ارفع ہونے کا ہوتا ہے۔ خوبصورت (Beautiful) اور خوشگوار (Pleasant) میں ایک نمایاں امتیاز ہے۔ عمدہ (Better) کو اس حقیقت سے ممیز کیا جا سکتا ہے کہ یہ ایک شے کے حقیقی وجود یا اس میں صرف کئے گئے ادارک یا خیال پر تو مخصر نہیں۔

کانت نے جمالياتي بصيرت کے مسل طور پر متصل یا فوري ہونے پر بہت زور دیا ہے۔ اس نے (Free beauty) کی اہمیت کو مانا ہے۔ اس کے خیال میں ایک بھول بیل بوئہ اور موسيقار کی مثالیں ہیں۔ (۲۹) Fantasia

حوالشی

- (۱) موسيقی کو صنعت کا درجہ افلاطون نے دیا تھا۔
- (۲) محمد نواب علی خان (ديباچہ معارف اللئمات)۔
- (۳) مراد ايشانی سماج جس میں مغربی علوم بعد میں داخل ہو گئے۔
- (۴) افلاطون۔ ریاست (ترجمہ ذا کر حسین) مقدمہ ریاست میں پیش کردہ نظام تعلیم میں ورزش اور موسيقی نصاب میں درج تھے۔
- (۵) افلاطون۔ (مقدمہ) ریاست۔

Carolingian : Of or pertaining to the Frankish (۶)

Dynasty that reigned AD 751 - 987 and in Germany

untill AD 911 (Random House)

- (۷) بزنطینی عہد جس میں قاموی اور فاضلانہ تحریک علمی پایا جاتا ہے۔ یہ قدم یونانی ادب اور علم کا بہترین مظہر ہے۔
- (۸) جمالیات کے فلسفہ کو انگریزی میں Aesthetics کہتے ہیں جس کے معنی جمالیاتیت جمال پرستی ہے۔ اس نظریہ کی اساس اصول

جمال پر ہے۔ یہی اصول جمال، خیر یا حق کے اصولوں کے ماغذہ ہیں۔ اس نظریہ میں فنی اور جمالیاتی خود اختیاری کی حمایت کی جاتی ہے۔ جمالیاتی تجربوں پر حد سے زیادہ زور دیا جاتا ہے اور اس کی پہنچ کی جاتی ہے۔ اس میں تلاش حسن خصوصاً فنون لطیفہ میں کی جاتی ہے اور دوسری انسانی سرگرمیوں اور دل چسپیوں سے کنارہ کشی کی جاتی ہے۔

اس لفظ کا اطلاق اس انگریزی ادبی تحریک پر ہوتا ہے جو ۱۹ ویں صدی کے دوسرے نصف میں ہوئی تھی۔ اس تحریک کی جریں اس حسن پرستی میں ہیں جو Pre-Raphaelites اور Keats (دیگر) فن کاروں نے سکھائی تھیں۔ جمالیات کے پیغمبر Oscar wild نے اپنے اساد سے یہ نکتہ سیکھ کر تلقین کی کہ جمالیاتی تقاضے اخلاق سے بالکل آزاد نہیں۔ فن برائے فن پر جمال پرستوں کا ایمان ہے۔ جمالیات کے فن کو سائنس یا فلسفہ بھی کہتے ہیں۔ خصوصاً

سائنس جس کا موضوع فنون لطیفہ، فنی مظاہرات اور جمالیاتی تجربوں کی تشریح ہے اور اسی سائنس میں نفیات، سماجیات، علم انسان، فنون کی تاریخ، سبھی چیزیں کھیجنے آتی ہیں۔ فلسفہ حسن، جمالیات کی ماہیت کی کھوج لگاتا ہے۔ اور یہ بتاتا ہے کہ فن اور جمال اور خیر اور حق میں کیا کیا تعلق ہے۔ نفیات سے تخلیقی عمل، قاری، سامع یا دیکھنے والے کے رد عمل پر روشنی پڑتی ہے مختصر طور پر یہ کہ سکتے ہیں کہ جمالیات جمال کا علم اور اس کا مطالعہ ہے۔ (فرہنگ ادبی اصطلاحات)

۱۱) یہ نظریہ کہ کسی شے کا معیار حقیقت صرف یہ ہے کہ اس کا آسانی اغراض و مقاصد سے کیا تعلق ہے۔

The varity of pragmatism developed by John Dewey maintaining that the truth of an idea is determined by its success in the active solution of a problem, and that the value of ideas is determined by their function in human experience or process. (۱۲)

Dewey maintaining that the truth of an idea is determined by its success in the active solution of a problem, and that the value of ideas is determined by their function in human experience or process.

(Random House)

Naturalism : A techneque reflecting a deterministic view of human nature and attempting anovideastic, detailed Quesi scientific observation of events. (R-H) (۱۳)

۱۴) فن کے ایک گروپ کا خیال تھا کہ فن اسلوب ہے۔ اسلوب تکنیک ہے، پیشہ ہے۔ دستکاری ہے۔ تکنیک صرف فن کا طریقہ ہی نہیں بلکہ اس کا مقصد ہے۔ اس لئے فن پارہ تکنیکی عمل کے برابر ہے جو اس کام میں لایا گیا ہے۔ اس گروپ کا سراغنہ ہے۔ Victor Shklovsky

۱۵) ۱۹۸۲ء۔ ص ۱۲۲-۱۲۳ ہاؤس علیکڑھ - پروفیسر ثریہ حسین۔ جمالیات شرق و غرب۔ ابجو کیشن بک

۱۶) ایضاً ص ۱۲۵

۱۷) تفصیلات کے لئے ملاحظہ فرمائیں۔

Poetry, Painting and ideas by Alam Robinson -

The Macmillian Press Ltd. U.S.A. - 1985

(۱۸) ٹری ہسین ص ۱۶۴

Allain Robinson - Aesthetics : Lectures on fine (۱۹)

arts - IIInd Volume - Oxford

Virgil C. Aldrich - Philosophy of Art - Elzebeth (۲۰)

& Mouroe Brasley, New York, 1957

(۲۱) ٹری ہسین ص ۱۸۶

(۲۲) ہبرٹ نے لکھا ہے۔ کولرج کا کہنا
ہے کہ نثر اور شاعری دونوں میں ایک خصوصی ساخت۔ ترکیب اور تشکیل
بھوتی ہے جسے اب گیئٹ کہا چاہئے اور جسے ہمle شیئے نے گسلت
کہا تھا۔ یعنی شکل، صورت، ادبی تخلیق کا طرز (فرہنگ ادبی اصطلاحات)

(۲۲) ٹری ہسین

(۲۳) ایضاً

(۲۵) وزیر آغا تخلیقی عمل — علی گڑھ بک ڈبو۔ علی گڑھ ۱۹۶۵

(۲۶) ایضاً

Herbert Reed - The Meaning of Art - Feber & (۲۷)

Feber London, 1969, P 43

(۲۸) ایضاً

Harald Hoffding - A History of Modern Philosophy, (۲۹)

P 10 to 107

(۴)

موسیقی، شاعری اور لسانیات

شاعری کا آہنگ دراصل وہ موسيقی ہے جو خاموش ہی پڑھنے میں نمایاں ہو، جسے ساز یا ترنم کی ضرورت نہ ہو بلکہ جسے آپ چپ چاپ پڑھیں تو الفاظ از خود سائی دیں۔ کبھی بلند، کبھی پست اور کبھی تیز، کبھی مد بجم ان کی ہزاروں شکلیں آپ کے داخلی سامع پر اثر انداز ہوں گی۔ یہ آہنگ معنی کا مر ہون منت یا اس کے تابع ہوتا ہے، لیکن اس کے بغیر معنی کا وجود بھی خطرے میں پڑتا ہے شعر کی ان جھتوں کا مطالعہ ہی دراصل شعر فہمی کا صحیح راستہ ہے۔

بعقول جارج اسائز ارسطو کا نظریہ اس افلاطونی حقیقت کو پس پشت ڈال دیتا ہے کہ زبان موسيقیاتی امکانات سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے تو وہ ہم میں یہ صلاحیت پیدا کر دیتی ہے کہ ہم شاعرانہ صداقت اور تصدیق پذیر صداقت میں فرق کر سکیں۔ شعر میں اثر پیدا ہی اس کاری گری سے ہوتا ہے جو زبان اور موسيقی کے امتزاج کی سعی کرتی ہے۔
(شمس الرحمن فاروقی)

شاعری کا تخلیقی عمل ایک طلسماتی عمل ہے جسے الفاظ میں بیان کرنا دشوار ہے لیکن جسے ذوقی اور وجدانی سطح پر محسوس کیا کروایا جا سکتا ہے۔ شاعری کے اسرار میں سے ایک شاعری کی مویقیت اور نغمگی بھی ہے جو شاعری کی روح ہے۔ لیکن شاعری کی مویقیت کیوں کر پیدا ہوتی ہے اور شاعری اور مویقی کا کیا رشتہ ہے۔ اس پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ عام تجربات سے قطع نظر ایک مخصوص اور منفرد تخلیقی تجربہ جو شاعر کے جذبہ احساس اور فکر و دانش کی آسیزش اور آویزش کا نتیجہ ہوتا ہے شاعری کا سبب بن جاتا ہے یہ تخلیقی تجربہ لازمی طور پر مویقیانہ اور نغماتی عناصر سے مزین ہوتا ہے۔ شاعر جب اس نغمہ بار تجربے کو شاعرانہ روایات اور اصولوں کے مطابق ترتیب دے کر الفاظ کے سانچے میں ڈھالتا ہے۔ تو اسے شاعری لکھتے ہیں۔

شاعری اور مویقی کے حوالے سے جہاں ان خیالی پیکروں کا ذکر کیا گیا ہے جو انسانی وجود کی کہراں میں سے اہر کر گیت تربیت دیتے ہیں (اور یہ خیالی پیکر تاہم الفاظ میں بیان نہیں ہوتے) وہاں ایک ایسی شے کی طرف بھی اشارہ کیا گیا ہے جو شاعروں میں مشترک تجربہ کے نام سے مشہور ہے۔ اس طرح ایک قابل ذکر حقیقت یہ ہے کہ شاعرانہ علم یا وجدان کا ب سے پہلا اثر یا اشارہ (جتنی دیر وہ روح میں موجود رہے ۱ یا کوئی عمل کرنے سے ہے) ایک قسم کا

سریلا ارتعاش ہوتا ہے جو اپنی جائے وقوع کے سرچشمتوں کی کھراستؤں میں جنم لیتا ہے یہاں پر نہایت ضروری ہے کہ الفاظ کی موسیقیت اور سریلے ارتعاش (جو خود شاعرانہ وجدان سے منسلک ہے اور جس میں الفاظ کوئی کردار ادا نہیں کرتے) کے مابین فرق بیان کیا جائے۔ سریلا ارتعاش اپنی خصوصیت کی بناء پر فطری طور پر الفاظ کی خارجی ہیت سے فوقیت حاصل کرتا ہے۔

شاعرانہ تجربہ کی پہلی علامت ایک ایسے گیت کے مویقانہ ارتعاش کو کہا گیا ہے۔ جس میں الفاظ کا عمل دخل نہ ہو جو بے صدا ہو، جو بالکل غیر مسموع ہو اور جس کو صرف دل سے سنا جاسکتا ہے۔ اس گیت کا سریلا ارتعاش بیرون روح محسوس کیا جاسکتا ہے یہ ایک غیر واضح حقیقت ہے جس کی صراحت میں یہ کہا جاتا ہے کہ ایک طرف ہمارے پاس عالم کی حقیقی نمود یعنی شاعرانہ تجربہ اور شاعرانہ وجدان ہے جو ارباب دانش کی ماقبل شعور اور غیر خیالی زندگی میں روانیت سے معمور جذبے سے پیدا ہوتا تو دوسری طرف ایک قسم کی سیال اور متحرک دنیا ہے جو روشن ذہن کے منتشر نور سے حرکت میں ہے۔ یہ اگرچہ بادیِ النظر میں خفتہ ہے مگر حقیقت میں تینی ہوئی اور چوکس ہے۔ اس کا اشتھمال تھیل اور جذبے پر ہے یہ کسی حقیقی شعور یا خیال سے بے بھر ہے لیکن خیالی پیکروں اور جذباتی تحرک سے چڑھتے ہیں۔ اس میں شاعرانہ تجربہ اور یادِ ماضی کے خزینے فی الواقع موجود ہیں۔ اسی سیال اور متحرک ماحول میں شاعرانہ تجربہ اور شاعرانہ وجدان زندہ رہتے ہیں۔ (حقیقی معنوں میں نہیں بلکہ ترغیب متعین کی ہیت میں)۔

ای مرتعش ماحول میں شاعرانہ وجدان(۱) کی توسعہ ہوتی ہے۔ توسعہ کا یہ عمل تدربجی ہوتا ہے۔ یہ ابتدائی اور بنیادی اظہار کی ایک قسم ہے (اگرچہ الفاظ کے ویلے سے یہ اظہار نہیں ہوتا)۔ یہ ایک خالص نفسی یا بالفاظ دیکھ پیدائشی اظہار ہے۔ شاعرانہ وجدان کی ایک ناقابل تقسیم اکائی میں نمود پذیر ہوتا ہے شاعرانہ وجدان کی اس ناقابل تقسیم اکائی اور اس کے اظہار یا توسعہ کے تواتر کی جزوی اکائیوں کے رشتہ میں ایک خاص قسم کی مویتی کا دخل ہے۔

یہاں ایک نیا تصور بھرتا ہے۔ جو اگرچہ اہم ہے مگر اسے کسی نام سے موسوم کرنا مشکل ہے۔ Jaques Martian کے الفاظ میں اسے Intuitive Pulsion یا Dynamic Charge کہ سکتے ہیں (۲)۔ اسے جذبات اور تخلیات دونوں کا Dynamic Charge یا وجدانی سریلا اہتزاز (۳) بھی کہا جا سکتا ہے۔ جن جزوی اکائیوں کا انہی ذکر ہوا ان میں سے ہر ایک حقیقی پیکروں اور جذبات کی حمیدہ اور ٹولیدہ صورتیں ہیں جو حقیقی پیکر اور جذبات روح کی تخلیقیت کی متحرک اور سیال دنیا میں مرتعش ہوتے ہیں اور جو لازمی طور پر تابع مقصد اور عارضی ہوتے ہیں۔ اس کو وجدانی سریلے اہتزاز کی حمیدگی کہ سکتے ہیں جو اہل دانش کے نورتاباں کے زیراثر شاعرانہ تجربہ سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ کوئی بھی سریلا اہتزاز بھی شاعرانہ وجدان کا مکمل اظہار نہیں ہے بلکہ ہر سریلا اہتزاز لازمی طور پر شاعرانہ وجدان کی ایک ناقابل تقسیم اکائی پر منحصر ہے۔ ان سریلے اہتزازوں کے یعنی حرکت اور لسلل ہوتا ہے جبکہ ان جزوی اکائیوں کے یعنی

میں (جو شاعر نہ وجدان کی ناقابل تقسیم اکائیوں میں نہ پذیر ہوتی ہیں اور جن کے ذریعے سے شاعر نہ وجدان گزرتا ہے) ایک معنی کو حرکت سے آزاد کرنے کے عمل کے سوا کچھ نہیں ہے۔ یعنی ایک قسم کی میلوڈی۔ اس لفظ (میلوڈی) کو محض قیاسی معنی میں لیا گیا ہے۔ اس کا کسی بھی طرح سے آواز کے ساتھ واسطہ نہیں بلکہ اس کا معاملہ پیکروں اور جذبات کے غیر مسموع حسی تخلیات سے ہے، جو ابتدائی وسعت کے لمحے میں شاعر نہ وجدان سے ملے ہوتے ہیں۔ سریلے اہتزاز میں استعمال ہونے والے پیکر تقریباً لاشعوری اور ناقابل ادراک ہوتے ہیں۔ اور جو جذبہ اس میں داخل ہوتا ہے وہ جذبہ محض ہوتا ہے۔ یعنی ایک ارادی اور روحانیت سے بھر پور جذبہ۔ جس کے اندر سے شاعر نہ وجدان اہڑتا ہے اور جذباتی بالائی لہروں کو بیدار کرنا شروع کرتا ہے۔ اسی طرح مویقیانہ ارتعاش شاعر نہ وجدان اور شاعر نہ تجربہ سے فوراً پیدا ہوتا ہے۔

وجدانی سریلے اہتزاز کے ناگزیر ماحول میں شاعر نہ وجدان کی توسعہ کا عمل پروان چڑھتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ وجدانی سریلے اہتزازات بھی وسیع ہو کر زیادہ سے زیادہ امتیازی بن جاتے ہیں۔ اس طرح سے واضح اور مشرح پیکر بیدار ہوتے ہیں۔ اور بنیادی جذبے میں زیادہ امتیازی جذبات بھر سے گونج اٹھتے ہیں۔ تب شاعر کی روح میں ایک توسعہ شدہ مویقیانہ ارتعاش پیدا ہوتا ہے۔ اسے ایک ایسی مویقی سے موسم کیا جا سکتا ہے جو بہت زیادہ حد تک تقریباً ناقابل ادراک ہونے کے باوجود وافر مقدار میں دل نشیں اور معقول ہوتی ہے۔ جس

میں وجدانی اہتزازات کے بیچ آوازوں کے متناسب پر لے اور ہار مونک رشتہ ان کی بے صد امیالوڈی کے ساتھ شعور میں مدغم ہوتے ہیں۔ پہ وسعت پذیر مویقیانہ ارتعاش زیر عمل مشق کافی البدیہ آغاز ہے۔ اس انہصار کا عمل (اپنے عارضی اور تابع مقصد کے ساتھ) چہلے دور سے شروع ہوتا ہے۔ تاہم یہ مویقی بھر بھی غیر مسموع مویقی ہوتی ہے۔ یہ لفظوں کی مویقی نہیں بلکہ درون روح وجدانی سریلے اہتزازات کی مویقی ہے۔ اسی لئے کولرج نے کہا ہے کہ جس آدمی کی روح مویقی سے عاری ہے وہ کبھی معقول شاعر نہیں ہو سکتا۔ لیکن محض اتنا کہنے سے بات نہیں بنتی کہ روح کی مویقی وہ گیت ہے جو محض احساس کا درجہ رکھتی ہے۔ دیکھنا چاہے کہ کیوں یہ مویقی آواز کا نہیں احساس کا درجہ رکھتی ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ اگر ہم شاعر کی روح میں اس غیر مسموع مویقی کی موجودگی سے باخبر یا متعارف ہیں تو محض اس وجہ سے کہ جب ہم شعر یا شاعری سنتے ہیں تو اسی سے مٹا بست رکھنے والی مویقی ہماری روح میں بیدار ہوتی ہے۔ بھر ہمیں دریافت کے وسائل سے زیادہ اس معاملے میں منطقی تعبیر کو بروئے کار لانا چاہیے۔ اس لئے تقاضا یہ ہے کہ شاعری یا قاری سے چہلے شاعر کے بارے میں بات کرنی چاہیے۔ یہاں ایک خاص مشکل یہ ہے کہ اس سلسلے میں ایک ایسی حقیقت کی تلاش ہے جسے لفظوں سے ماوراء ڈھونڈنا ہے۔ یعنی جیسے کہ لفظوں کی پیدائش میں شاعر کے تخیل کے جذباتی لمحات کی موجودگی میں ہم بھی موجود تھے۔ مشاہدہ نفس کی باز تعمیر پر ایسی کوشش کے بغیر اس

حلقے میں فلسفیانہ تجربہ نا ممکن ہے

پس ہمارے پاس شاعرانہ تجربہ کے اظہار میں محض تخيلات اور جذباتی دور ہے جو عارضی اور تابع مقصد اور لفظی اظہار کی طرف مائل ہے۔ یہ حقیقت کی رو سے کبھی نہ کبھی اپنے دوسرے اور آخری دور میں کاغذ پر پھیل جاتا ہے۔ تا ہم شاعرانہ تجربے کے یہ دونوں ادوار فطرت کے لحاظ سے امتیازی متفرق اور مختلف ہیں۔ جہاں تک عارضی اظہار کا تعلق ہے وہ ان فطری رمزیات کے ذریعے ہے (جو جذباتی اور تخيلالی ارتعاشات کو ملائے جاتے ہیں) وہ ذریعہ اظہار ہے جو اپنی فطرت کے لحاظ سے فوقیت حاصل کرتا ہے۔ (۲) تتجھے کے طور پر کہا جا سکتا ہے کہ موسيقی کی دو لازمی متفرق اور ممتاز نوعیتیں ہیں (جن کے وصف کے لحاظ سے لفظ موسيقی کے محض قیاسی معنی ہیں) ایک درون روح وجودانی سریلے اہتزازات کی موسيقی دوم لفظاں کی موسيقی اور ان پیکروں کی موسيقی جن کے متحمل الفاظ ہوتے ہیں۔ جو روح کے بیرون سے گزر کر ظاہری دنیا میں چلی آتی ہے۔ اسی طرح جیسے شاعرانہ تجربہ کے دو لازمی اور ممتاز ادوار ہوتے ہیں۔ یعنی وجودانی سریلے اہتزازات کے ذریعے سے عارضی اظہار اور لفظوں کے ذریعے سے مکمل اظہار۔ شاعرانہ وجودان ایک قسم کی قدرتی دین ہے جو وجودانی سریلے اہتزازات کے ذریعے سے عارضی اظہار فراہم کرتا ہے۔ نیز یہ لفظوں کے ذریعے سے مکمل اظہار فراہم کرتا ہے۔ لیکن شاعرانہ تجربے کے چہلے ہی دور کے ساتھ کارگر مشق شروع ہوتی ہے اور جیسے ہی یہ مشق شروع ہوتی ہے تو فن کی خصوصیت اور وصف ملوث ہونا شروع ہوتی ہے۔

شاعرانہ تجربے کے چھلے ہی دور میں وجدانی سریلے اہتزازات کے ذریعے سے دانش مستعد ہو جاتی ہے۔ صرف شاعرانہ وجدان کو سنا اور اس کو سنا جو اس سے فراہم ہوتا ہے جذباتی اور تحلیلی ارتعاشات کی موسيقی ہے۔

الفاظ کے ذریعے سے دانش شاعرانہ افہام کے دوسرا مرحلے پر چھلے سے بہت زیادہ مستعد ہوتی ہے اور شاعرانہ وجدان اور وجدانی اہتزازات (دونوں) کی موسيقی کو سن لیتی ہے اور (данش) ان لفظوں کے درمیان جو لاشور سے فی البدیہ ابھرتے ہیں ایک طرف لہریں مارتی ہے۔ اس موقع پر ہمیں سمجھنا چاہئیے کہ وجدانی سریلے اہتزازات وجدان کی جزوی اور ثانوی چنگاریاں ہوتی ہیں۔ جو مرکزی شاعرانہ وجدان پر انحصار کرتی ہیں۔ اور یہ شاعرانہ ذہن میں دوران تخلیق اپنی مختلف وارداتوں کے ساتھ بیدار ہوتی ہیں یہ باریک جذبات کی متھل بھی ہو سکتی ہیں جن کی طرف شاعر لفظوں کی حاجت کے لئے رجوع کرتا ہے۔ یہاں بھی تخلیقی ذہن کا اولین کام یہ ہوتا ہے کہ فی البدیہ پیش کئے گئے الفاظ میں اختاب کا عمل جاری رکھے۔

لیکن دوسرا مرحلے میں جیسے ماحصل کا عمل بڑھتا ہے تخلیق دانش ایک کارگر وجہ بن جاتی ہے جو نام نہاد فن کارانہ عمل کی تکمیل کرتی ہے اور تخلیقی لفظوں کی تنظیم کی نظر گزر رکھنے کے ثانوی اصولوں کو بروئے کار لا کر ہرشے کو کھٹی ہے اور تول لیتی ہے۔ یہاں صبر درستی اور بہمندی کے سبب حضائص استعمال ہوتے ہیں اور دانش بار بار کام کرتی ہے۔ دانش سب کچھ نئے سرے سے

شروع کر کے اپنا سارا علم استعمال میں لاتی ہے اور سب سے متحرک زیر کی کا مظاہر کرتی ہے۔

شاعری اصل میں لفظوں سے بنی ہوئی شے ہوتی ہے یہ لفظوں کے نہایت بدزیب اور ناقابل اعتماد مواد سے بنی ہوئی شے ہے۔ لفظ وہ آوازیں ہیں جو رنگ اور تنوع میں مفلس ہیں۔ یہ وہ رمز ہیں جو سماجی استعمال سے پاک ہیں۔ یہ عارضی انسلاکات کے جوم سے تکرار محض کرتے ہیں اور اپنے معنی کے تغیرات میں ذیلی پیدائشی طور پر مقرر ہوتے ہیں۔ شاعر کا داخلی اہام زیادہ ناقابل ادارک ہوتا ہے۔ اہام جو فی ذاتہ ناقابل بیان ہوتا ہے جسے لفظ، استعارات اور اشارات سے ظاہر کیا جاتا ہے۔ یہ نہایت شدید بے قاعدہ اور نفس ماری کا عمل ہے جسے فن کی خصوصیت پر عائد کیا جاتا ہے۔ شاعر کا کام اسی ناممکن کو ممکن بنانا ہوتا ہے۔

بہر حال لفظ اگر معنی کی تغیرات کے محض اشارات اور علامتوں کا درجہ رکھتے ہیں تاہم شاعری کی اساس جہاں تھیل جذبات اہام وغیرہ پر مبنی ہے وہاں لفظ بھی بیان اور اظہار کا ایک ویدہ مقرر ہوئے ہیں۔ اس لئے موسیقی اور شاعری کے مبہم اور غیر واضح رشتے کو متعین کرنے کے لئے زبان کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ آئیے موسیقی اور لسانیات کے رشتے پر بحث کریں۔

اس بات کو یونانیوں نے قدیم زمانے سے ہی تسلیم کیا ہے کہ لسانی ساخت اور موسیقی کے ماہین قریبی تعلق ہے۔ چونکہ موسیقی اور زبان "معنی" کو اظہار کرنے کے ویلے ہیں اور ان دونوں کا تعلق

سامعین سے ہے اس لئے قدیم ترین یونانیوں نے یہ تصور قائم کیا کہ موسیقی انسان کے جذباتی اور اخلاقی نقطہ نظر پر کہرے اثرات مرتب کرتی ہے۔

اس کے باوجود موسیقی اور زبان میں ایک بڑا فرق ہے۔ یہ فرق اس بات کی وضاحت سے مرتب ہوتا ہے کہ ان دونوں کا بیرونی دنیا کے ساتھ کس نوعیت کا ربط و تعلق ہے۔ لسانی ساخت میں تمام معنوئیات (Connotations) اور اکثر نحوی جزئیات کے لغوی معنی ہوتے ہیں جس سے پتا چلتا ہے کہ خارجی دنیا کی مخصوص اشیاء یا صفات سے ان کا کس طرح کا حوالہ ہے جس کی وضاحت اگرچہ کم طور یا اکثر اوقات مطلق اختصار کے ساتھ نہیں ہو سکتی تاہم کسی حد تک عام ضروریات کے تقاضوں کے مطابق ہو سکتی ہے۔ یہ ہم سب کا تجربہ ہے کہ لفظ "میز" "کرسی" "قلم" وغیرہ مصنفوں کے لئے بھی وہی معنی رکھتے ہیں جو ایک عام قاری کے لئے ہوتے ہیں۔ اسی زمرے میں صفات مثلاً ایماندازی، بہادری، نفاست وغیرہ اور اوقات بھی آتے ہیں۔ ان اشارہ جات کے علاوہ لسانی ساختوں کے زمری معنی بھی ہوتے ہیں یا جذباتی بالائی نہیں بھی ہوتی ہیں جن کا اسلام اشاروں سے ہوتا ہے۔ لیکن یہ ایک فرد سے دوسرے فرد تک ایک جماعت سے دوسری جماعت تک ایک زمانے سے دوسرے زمانے تک (عملی ہذا نقیas) مختلف ہوتے ہیں۔ اور یہ ہمیشہ جیسا کہ لفظ ہی ظاہر کرتا ہے مبہم اور ناقابل توضیح ہوتے ہیں۔ موسیقی میں البتہ اشارے نہیں ہوتے۔ میلوڈی یا ہارمونی کے تواتر یا آلاتی دھن وغیرہ سب رمزی

ہوتے ہیں۔

موسیقی اور زبان میں شدت اور طوالت میں ممکن اختلاف کے ساتھ متواتر اور مختلف زیرِ میوں کا استعمال مشترک ہوتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ لسانی ساخت کے عروضی چہلوں وہی ہونگے جو موسيقیانہ ساخت کے ساتھ قریبی مطابقت رکھنے ہوں۔ کوئی مخصوص زبان ایک محدود حد تک زیرِ میم کی صرف چار یا پانچ مربوط سطحوں یا سکتوں کے ساتھ عروضی چہلوں کے امکانات پیدا کرتی ہے۔ لیکن بل (Stress) کی چار پانچ سے زیادہ سطحوں کی گنجائش نہیں ہوتی اور بالہوم طویل اور مختلف مصوتوں کی حد تک زبان میں ایک دو رخی تصادم ہوتا ہے۔ تاہم زبان کے اصل بولنے والے خود زبان کے عروضی چہلوں کے استیازات کو سمجھ کر ان کو موثر طور پر استعمال کرتے ہیں۔ اصل میں یہی وہ اختلافات ہیں جو بچے سیکھ پاتے ہیں۔ اسی لئے یہ ایک عام بولنے والے کے شعور میں کھرانی کے ساتھ پیوست ہوتے ہیں۔ اور ان کا تجزیہ کرنا بھی ناممکن ہوتا ہے۔ اگر اپنے ہم فرقہ لوگوں کے علی الرغم کوئی شخص اپنی زبان کی عروضی خصوصیات کا ادراک کرنے سے قادر رہتا ہے تو یہ کوتا ہی اس کی کم ذہنیت اور کہے نفیاتی انتشار پر دلالت کرتی ہے۔ یہ ایک کلیہ ہے کہ کوئی شخص آواز کی کیفیات سے بے بہ نہیں ہو سکتا اور اگر یہ معلوم کرنا ہو کہ آیا کوئی شخص آواز کی کیفیات سے بے کانہ ہے تو مختلف جملوں کے فرق سے اس کا امتحان لینا چاہئے۔

دوسری طرف موسیقی میں عام بول چال کے مقابلے میں

زیر و بم شدت (دونوں بل (Stress) اور آواز کی اونچائی (Loudness) کے ساتھ مطابقت میں) اور طوالت میں ممکنہ انترائق زیادہ حد تک استعمال کیا جاتا ہے۔ مغربی یورپی موسیقی میں زیر و بم کی موصول سطحوں کو سپتک میں بارہ وقفوں کے دو چار منبع حصوں میں منقسم کیا گیا ہے۔ (اگر موسیقی کی دیگر تنظیم بھی ممکن ہے اور جیسا کہ دوسرے نظام ہانے موسیقی میں موجود ہے۔) اسی طرح سیروں کی طوالت کو جو کہ بہت حد تک مختلف بھی ہو سکتی ہے۔ تقسیم اور ذیلی تقسیم میں تقسیم در تقسیم کر کے ترتیب دیا گیا ہے۔ بالخصوص اجتماعی گانوں میں یا آلات میں جن کے اندر بیک وقت ایک سے زیادہ سر بجائے جا سکتے ہیں۔ ایک عام اہل زبان اس کی پچیدگی کو سمجھ نہیں پاتا۔ اور ایک فرد ان اختلافات کو کس حد تک سمجھ پاتا ہے یا ان کو محسوس کر سکتا ہے۔ یہ بہت حد تک مختلف ہے۔ یعنی ایک فرد کے بولنے اور اجتماعی گلوکاری میں آواز کی شدت اور نوعیت میں اختلاف پایا جاتا ہے۔ عام اصطلاحات میں سر کی کیفیت سے بے بہرہ ہونے کا مطلب جسمانی ناتوانی نہیں بلکہ اسے موسیقی کے نہایت پچیدہ صفات کا احساس نہ ہونے سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

لسانی اور موسیقیانہ ساختوں میں اس حد تک مطابقت دیکھ کر توقع کی جا سکتی ہے کہ ان دونوں کے مابین کچھ رشتہ موجود گا۔ ۱۰۷ ویں صدی کے آغاز سے ہی اس رشتے کے بارے میں نظریات وجود میں آئئے اور کچھ نظریہ سازوں نے ان میں معقول وضاحت کے ساتھ اضافے بھی کئے ہیں سب سے زیادہ مسحکم نظریہ موسیقی اور لسانیات

کے رشتہ کے بارے میں فرانس کے کمپوزر PHILIPPE RAMEAU نے پیش کیا۔ RAMEAU کے علاوہ اس وقت کی دیگر موسیقی میں ہر زیر و بم کے رشتہ میں مخصوص جذباتی معنی تصور کئے گئے۔ ان نظریہ سازوں نے موسیقی کے آسمانی سے قابل تجزیہ حقائق سے آغاز کر کے لسانیات کی طرف رجوع کیا جس سے ان نظریات کے استحکام پر برے اثرات مرتب ہونے اس کے عکس اگر وہ لسانیات سے موسیقی کی طرف رجوع کرتے تو یہ اک صحت مند رجحان ہو سکتا تھا۔ بہرحال RAMEAU اور اس کی قبیل کے دوسرے نظریہ سازوں کے نظریے ناقابل بھروسہ جان کر رد قرار دئے گئے جس کی وجہ سے موسیقی اور لسانیات کے مابین رشتہ کے بارے میں نظریات مشوک ہو گئے۔

تاہم یہ امید کرنا ناقابل یقین ہے کہ پھر بھی ایک لسانی فرقہ کی موسیقیانہ ساخت کی بنیاد لجھے کے زیر و بم اور عروضی خصوصیات اور بیان کی ادائیگی پر ہوتی ہے۔ یہاں ہمیں مقامی اور غیر مقامی موسیقیانہ اسلوب کے مابین امتیاز کرنے کی صلاحیت ہونی چاہئے۔ مثال کے طور پر ریاست ہائے متحدہ امریکا میں (انگلی) انگریزی زبان کے طرز نہ تو Art Songs اور نہ یورپ اور انگلیہ سے درآمد شدہ قدیم حمدیہ گیتوں یا حمدیہ نغموں یا راک اینڈ رول Rock & Roll یا ایسی ہی مغربی موسیقی کے وہ اسلوب جو پچھلی تین صدیوں سے وہی رہے ہیں جو، اسی صدی میں اٹلی سے درآمد کئے تھے۔ موسیقی کا یہ اسلوب اٹلی کی خاص اقتصادی برآمد تھا اس لئے اس کی میلوڈی کی ترتیب اطالوی زبان اور ایسے مقدس طرز ہائے موسیقی کی ترجمانی کرتے ہیں۔ جو

ماہر ان موسيقی (گلوکار) اور کورس (Chorce) کے ترتیب کاروں نے
مرتب کئے تھے۔

جمال کمیں بھی مغربی اسلوب پچھلی تین صدیوں میں قبول
کیا گیا وہاں چند ترتیب کار BACH, MOZART, SCHUBERT
کو BRAMS اور انسے کم تر درجہ کے BEETHOVEN
بین الاقوامی شہرت نصیب ہوئی۔ تابعم دوسرے ترتیب کار غیر ممالک
کے مقابلے میں اپنے ملکوں میں زیادہ مقبول ہوئے مثال کے طور پر
FABRIL FAURE انگلستان میں — EDWARD ELGER
— یا ANTON DVORAK اور اس کے دیگر ساتھی چیکوسلواکیہ میں
اور ملکوں کے مقابلے میں اپنے ملکوں میں زیادہ مشور ہوئے۔ اسی
مثالوں سے ہم فرض کر سکتے ہیں کہ اول الذکر ترتیب کاروں نے
بین الاقوامی اسالیب کی خصوصیات پیدا کیں جن میں علاقی خصوصیت کم
سے کم تھیں۔ اسی وجہ سے یہ کمان پیدا ہو گیا کہ ان کی موسيقی میں
آفاقی کشش ہے۔ اس کے علی الرغم ثانی الذکر موسيقاروں نے اپنے
ہی ہم لانی لوگوں کی خصوصیات کو ابھارا تیجے کے طور پر ان کی
قبولیت کیسی اور عام نہ ہو سکی یا کبھی کبھار انھیں ناپسند بھی کیا
گیا مثلاً انگلستان کے ELGER کو امریکی لوگ ناپسند کرتے ہیں۔
ELGER اور FAURE کے اسلوب کا سرسری جائزہ لینے سے اس
مزروضے کی چائی واضح ہو جاتی ہے۔ امریکی لمحے کے مقابلے میں
برطانوی انگریزی لمحے کا زیر و بم دو طرح کی خصوصیات کا حامل ہے۔
یعنی بالا اور زیریں زیر و بم کے درمیان ایک وسیع خلا اور نشیب کی طرح

آتی ہوئی میلودی کی شرکت۔ یہی فرق امریکی انگریزی بولنے والوں کو پریشان کرتا ہے۔ اور یہ دونوں خصوصیات ELGER کی موسیقی میں بدرجہ اتم موجود ہیں۔

اگر ہمارا مفروضہ صحیح ہے تو مختلف ترتیب کاروں کی موسیقی میں یہ سانی تفرقات اپنے ناقابل تجربہ اثرات مرتب کرتے۔ جس سے سامعین اور ترتیب کار دونوں تقریباً بے خبر ہوتے۔ ایسی حالت میں ELGER کے اس (بظاہر) بے معنی بیان کی وضاحت ہوتی ہے جو اس نے اپنی موسیقیانہ تحریک کے سر پیشوں کے ہوائے سے دیا تھا کہ "موسیقی ہر سمت ہوا میں لہریں مار رہی ہے" اور یہ کہ "میں اسے محض حاصل کرنے کی ضرورت ہے"۔ اگر اس بیان کو عام موسیقیانہ تحریک کے تعلق سے لیا جائے تو یہ ایک جذباتی پیش پا افتادگی ہے لیکن اگر اس بیان کو برطانوی زبان کے ہوائے سے سمجھا جائے جو ELGER کے ارد گرد بولی جاتی ہے تو یہ ایک بڑا مانوس مشاہدہ بن جاتا ہے۔ دونوں ELGER اور FAURE کی موسیقی ان کی اپنی زبانوں کے بول چال کے سر لہر کے نمونوں کا وضاحت کے ساتھ تجزیہ کرنا سودمند ثابت ہو گا۔ اگر یہ تجزیہ اس مقامی بول چال کے ہوائے سے ہو گا جو ان خطوں میں رائج ہے جہاں ان کی پرداخت ہوتی تو زیادہ ستر ہو گا۔

اس بات پر زور دینا چاہئیے کہ ترتیب کار کے اسلوب پر یہ اثر (اگر فی الواقع ہے) زبان کے بنیادی عروضی نمونوں کی وجہ سے پڑتا ہے۔ یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ ترتیب کار کے اسلوب کا اثر زبان

کے بنیادی عروضی نمونوں پر نہیں پڑتا کیونکہ ادب کو مرتب اور تخلیق کرنے والے (یعنی بولنے والے معاشرے کے افراد) تعداد میں کثیر ہوتے ہیں جبکہ اس کے علی الرغم موسيقی کے ترتیب کاروں کی تعداد قليل ہوتی ہے اور یہ کہ تعليمی عادات کی جزیں اتنی کھری اور وسیع ہوتی ہیں کہ انھیں کسی فرد کی موسيقی کا اسئل متأثر نہیں کر سکتا۔ دوسری طرف ہماری روزانہ بول چال میں سر ہر کی بعض عادات اس قدر بنیادی ہیں کہ یہ کسی بھی موسيقی کے اسئل کی (اگرچہ وہ وسیع ترین حد تک قابل قبول ہی کیوں نہ ہو) اگر وہ ان کے منافی جاتا ہے رکاوٹ بن جاتی ہیں۔

ایک موسيقيار زبان کے بنیادی عروضی نمونوں اور بول چال کی زبان سے متأثر ہو کر ہی بہترین ترتیب کاری کے فرائض انجام دے سکتا ہے۔ علی ہذا تقیاس ایک شاعر کے لئے بھی ضروری ہے کہ وہ موسيقی کے رموز سے (کما حقہ) آگاہی حاصل کر کے آہنگ کے حقیقی جواہر سے شعر میں حسن پیدا کرے۔ الیت نے بہت پتے کی بات کی ہے۔

”جب ہم اس منزل پر پہنچ جاتے ہیں جہاں فتری معاورہ کو مظبوط کیا جا سکتا ہے تو اس کے بعد موسيقiane جامعیت کا دور شروع ہو سکتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ شاعر موسيقی کے مطالعے سے بہت کچھ حاصل کر سکتا ہے۔ لیکن یہ بات تو میں بھی نہیں جانتا کہ اس سلسلہ میں موسيقی نے کہتے فنی علم کی ضرورت درکار ہو گی کیونکہ وہ فنی علم خود میرے پاس بھی نہیں ہے۔ لیکن اتنا ضرور جانتا ہوں کہ وہ

خصوصیت جس کا تعلق شاعری سے بہت قریبی ہے وہ اوزان، لحن اور ساخت کے ادراک و شعور سے تعلق رکھتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ شاعر کے لئے تو ممکن ہے کہ وہ موسيقی سے بہت قریب ہو کر اپنا کام کرے۔ ہو سکتا ہے کہ ایسے میں تصنیع کا اثر پیدا ہو جائے لیکن میں اس بات سے واقف ہوں کہ ایک نظم یا نظم کا ایک بند اس سے قبل کہ وہ لفظوں کے ذریعے اظہار پانے چلے کسی مخصوص لحن کی شکل میں شاعر کے ذہن میں ابھرے اور پھر یہ ہے۔ یہ لحن کسی خیال یا ایمیج کی پیدائش کا موجب ہے۔ اس بات کے اظہار سے میرا مطلب یہ نہیں کہ یہ کوئی ایسا تجربہ ہے جو صرف میرے ساتھ مخصوص ہے۔ ایسی شاعری کے امکانات بھی موجود ہیں جو کسی موضوع کو پیش کرتے وقت مختلف سازوں سے ممائش رکھتی ہو۔ — شاعری میں موضوع سخن کو کمکی کی ترتیب سے پیش کرنے کے امکانات بھی موجود ہیں" (۵)۔

حوالہ

۱) شاعری میں سچائی کی روح کو نثر میں سچائی کی روح سے ممیز کرنے کے لئے جمالیاتی سائینس نے وجدان کا لفظ مستعار لیا ہے۔ شاعرانہ وجدان اور شاعرانہ اظہار ایک ساتھ پیدا ہوتے ہیں۔ اس لفظ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ شاعرانہ وجدان کو منطقی الفاظ میں ادا نہیں کیا جاسکتا۔ یہ ایک لامحدود چیز ہے جس کا تمسر اس راگ کے سوا

کوئی دوسرا نہیں جس کے ذریعے وہ ادا کی گئی ہے، جسے گایا تو جا سکتا ہے لیکن نشر میں ادا نہیں کیا جا سکتا۔

کروچے۔ (شاعری کا جواز) ارسطو سے ایلیٹ تک۔ ایجو کیشنل

پبلیشنگ ہاؤس دہلی ۸۷۱۹ ص ۳۳۰

(۲) تفصیلات کے لئے ملاحظہ ہو۔

creative intuition in art and poetry by Jaccues maritian, marindian books. New york 1955.

Dynamic: Relating to the volume of sound. (۳)

(۴) کروچے نے کہا ہے۔ ”یہ سمجھنا مشکل ہے کہ لوگوں کا کیا مطلب ہوتا ہے جب وہ اپنی اس خواہش کے ماتحت کے شاعری محض موسیقی ہے یا اسے محض موسیقی ہونا چاہئے گویا وہ یہ سمجھتے ہے کہ موسیقی محض آواز کا نام ہے اور اس کی اپنی کوئی روح نہیں ہوتی جس کی بنا پر ہم یہ کہہ سکیں کہ موسیقی کو شاعری ہونا چاہئے۔ یہ کہنا ایک فریب ہے کہ ایک نظم ہمیں آوازوں سے متاثر کرتی ہے اور یہ آواز یہ ہمارے کانوں کو وجد میں لے آتی ہے۔ دراصل جس چیز کو وہ وجد میں لاتی ہے وہ قوت تیخیل ہے اور قوت تیخیل ہمارے جذبات کو وجد میں لے آتی ہے۔ ”شاعری کا جواز۔ کروچے۔ ارسطو سے ایلیٹ تک۔ جمیل جالبی۔

(۵) ایٹ (شاعری کی موسیقی)، ایلیٹ کے مفاسیں ترجمہ جمیل جالبی۔ طبع چمارم

MAUSIQI, SHAIREE AUR LISANYAT

by

Dr. Shafaq Sopori

”ہمارے نوجوانوں میں شفقت سوپوری تنہا ہیں جو ان موضوعات پر غور و خوض کرتے رہتے ہیں۔ ان کی ایک کتاب ”شاعری، موسیقی اور لسانیات“ کچھ دن پہلے شائع ہوئی تھی اور وہ اس قدر مقبول ہوئی کہ ہاتھوں ہاتھ نکل گئی۔-

(شش الرحمٰن فاروقی)

”موسیقی شاعری اور لسانیات ایک مشکل موضوع پر ہے۔“
 شعری مجموعوں کی بھیڑ میں یہ منفرد کتاب اس بات کا ثبوت ہے کہ ڈاکٹر شفقت سوپوری کے پاس کہنے کو بہت کچھ ہے۔ نئی نسل میں اس موضوع پر کسی اور کی کتاب دیکھنے میں نہیں آئی۔-

(ڈاکٹر سیفی سرونجی)