

# قدیم مخرب لی تھیڈ

وہاب اشرفی

# قدیم مغربی تدقید

وہاب اشرفی

ایجو یہ شنل پلبشندگت ہاؤس، دہلی

© جملہ حقوق بحق مصنف محفوظ!

## QADEEM MAGHRABI TANQEED

by  
Wahab Ashrafi

Year of Edition 2010  
ISBN 978-81-8223-638-7

Price Rs. 100/-

نام کتاب : قدیم مغربی تقدید  
مصنف : وہاب اشرفی  
سال اشاعت : ۲۰۱۰ء  
قیمت : ۱۰۰ روپے  
کمپوزنگ : شہناز بانو، پٹنہ  
مطبع : عفیف آفیس پرنس، دہلی ८

*Published by*

**EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE**

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

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

E-mail: [info@ephbooks.com](mailto:info@ephbooks.com), [ephdelhi@yahoo.com](mailto:ephdelhi@yahoo.com)

website: [www.ephbooks.com](http://www.ephbooks.com)

## انتساب

تلقید کی نئی اور اہم آواز

پروفیسر ابوالکلام قاسمی

کے نام

اجازت پیش کی دو، حرف از در دل گفتم

پس از دیرے کہ برخود عرضہ دادم داستانے را

(غالب)



## ترتیب

9	کلیم الدین احمد	پیش لفظ	☆
12	دہاب اشرفی	پیش گفتار	☆
14		افلاطون	☆
35		ارسطو	☆
71		ہوریس	☆
84		کوئن شیلین	☆
92		لانچائنس	☆
102		دانے	☆
108		کتابیات	☆

☆☆

## پیش لفظ

میں اکثر سوچا کرتا تھا کہ ارسٹو کی 'بودھیقا' کا اثر اتنا زیادہ اور اتنا دیر پا کیوں ہوا۔ یوں تو 'ایپک' اور کامیڈی کی بھی باتیں آگئی ہیں لیکن اس کا اصل موضوع 'ثریجڈی' ہے اور 'ثریجڈی' سے متعلق جو باتیں اسی نے کہی ہیں ان میں کوئی خاص جدت، بار کیلی اور گہرائی نہیں ہے۔ ارسٹو کہتا ہے کہ 'ثریجڈی' سنجیدہ ہوتی ہے، مکمل ہوتی ہے اور کچھ حد تک طویل ہوتی ہے۔ یہ تو سطحی سی بات ہے اور دوسری صنفوں پر بھی منطبق ہو سکتی ہے۔ پھر ارسٹو کے خیال میں 'پلاٹ' اور واقعات کو 'ثریجڈی' میں اولیت حاصل ہے۔ اس نے کیر کڑز کو پس پشت ڈال دیا ہے۔ حالانکہ 'کیر کڑز' کے عمل اور رد عمل سے 'پلاٹ' کا پیشہ بنتا ہے۔ پھر ارسٹومشالی ہیرو کے بارے میں لکھتا ہے:

"یہ اوسط درجے کا شخص ہوتا ہے، یہ اوصاف کے اعتبار سے بلند ترین مقام پر نہیں ہوتا لیکن اس کی بد نصیبی کا باعث اس کی اپنی کوئی بدی نہیں ہوتی بلکہ کوئی غلط فیصلہ ہوتا ہے۔"

یہ بات یونانی 'ثریجڈیز' پر منطبق ہوتا ہے اور بہت ساری 'ثریجڈیز' پر منطبق نہیں ہوتی۔ رہیں وہ دنیں تو وحدت عمل کی اہمیت ظاہر ہے۔ اس نے اس حقیقت کو پالیا ہے کہ عمل کے اجزاء اس طرح مربوط ہوں کہ اگر ان میں ایک بھی ترتیب بدل دی جائے یا اسے خارج کر دیا جائے تو پورا عمل تباہ ہو جائے یا بالکل بدل جائے۔ لیکن یہ تسلیل، یہ ربط نظموں کے لئے بھی

ضروری ہے، افسانوں کے لئے بھی اور ناولوں کے لئے بھی۔ ارسطو کے نام سے سب سے پہلی چیز جو ذہن میں آتی ہے وہ اس کا نظریہ کتھارس ہے۔ ٹریجڈی نقل ہے ایسے عمل کی جس سے دہشت اور دردمندی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں اور جن لوگوں میں دہشت اور ہمدردی کے جذبے محسوس کرنے کی صلاحیت زیادہ ہے ان کی ایک طرح سے اصلاح ہو جاتی ہے اور انہیں پر لطف سکون حاصل ہوتا ہے۔ اس 'کتھارس' پر بہت کچھ لکھا گیا ہے اور لکھا جائے گا۔ اس کی حمایت میں بھی اور مخالفت میں بھی۔ بات یہ ہے کہ نتیجہ نہ واصلاح ہے اور تطہیر بلکہ مسرت ہے اور اس مسرت کی دو وجہیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہماری زندگی سادہ اور بے رنگ ہوتی ہے، ہمارے جذبات بے لطف اور نیم جان ہوتے ہیں۔ ٹریجڈی میں جذبات پر کیف اور جاندار ہوتے ہیں۔ زندگی شوخ اور نگین ہوتی ہے اور تھوڑی دیر کے لئے یہ جذبات ہمارے جذبات ہو جاتے ہیں۔ یہ زندگی ہماری ہو جاتی ہے۔ گویا ہمیں آب حیوان مل جاتا ہے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ جس چیز کی بھی تصور کر کشی ہوتی ہے وہ اس سلیقے سے ہوتی ہے، اس میں اتنا حسن ہوتا ہے کہ المناک چیز بھی باعث مسرت ہوتی ہے۔ اس بحث کو اب یہیں چھوڑ دیئے۔ الفاظ اور اسلوب سے ارسطو آسانی سے گزر جاتا ہے۔ کہتا ہے: شاعری کی فضیح اور اعلیٰ ہوتی ہے اور عامیانہ محاورات سے احتراز کرتی ہے۔ انوکھے الفاظ استعمال کرتی ہے۔ انوکھے الفاظ سے میری مراد اجنبی، تشبیہ، توسعہ یافتہ۔ قصہ مختصر عام الفاظ کے سوا ہر طرح کے الفاظ ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ بیان ناکافی ہے۔ معلوم نہیں ارسطو کی شیکسپیر کی اس سطر کے بارے میں کیا رائے ہوگی:

Pray you, Undo This Button, Thank you, Sir

اب رہی نقل کی بات، تو ادب نہ نقل ہے، نہ تنقید اور نہ Expression یہ تلاش ہے، مسلسل سماج اور سماجی تعلقات کی، جذبات و احساسات کی پر کیف اظافت، بے پناہ شدت اور اتحاد گہرائیوں کی، شعور کی وسعتوں اور بلندیوں کی، تحت الشعور ولا شعور کے تاریک،

پر اسرار اور بھول جھلیوں جیسے نہاں خانوں کی اور دشت امکاں، اور بساط لامکاں کی۔

‘بوطیقا’، آج مشتعل راہ نہیں بن سکتی۔ ارسطو فلسفی تھا نقاد نہ تھا۔ اس کے سامنے یونانی ادب کا زریں خزانہ تھا۔ اس نے گوشت پوست کی طرف توجہ نہ کی اور بڑیوں کے ان ذہانچوں کا پتہ لگالیا جن پر ان شاہکاروں کی بنیاد تھی۔ یہ بھی کوئی آسان کام نہ تھا، اور اس نے جو پایا اس کا بیان مختصر، صاف اور جامع الفاظ میں کر دیا۔ فروعات سے دامن بچایا اور بنیادی چیزوں سے واسطہ رکھا۔ اسے یہ خیال بھی نہ ہوا ہو گا کہ وہ ہمیشہ کے لئے اصول تنقید مرتب کر رہا ہے۔ یہ معلوم ہی نہیں ہوتا کہ وہ شعری شاہکاروں سے بحث کر رہا ہے اور یہ بھی وہ نہیں بتاتا کہ اس کے خیال میں اس کیلئے زیادہ اچھا شاعر تھا کہ سو فو کلیز۔ ارسطو کی اہمیت تاریخی ہے۔ اس کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے مغربی تنقید کی ابتدا کی اور تنقید کو دیدہ بینا دیا۔ اسے زبان بھی دی اور ادا بھی سکھائی۔

ارسطو سے تو لوگ واقف ہیں لیکن دوسرے قدیم مغربی نقادوں سے واقفیت عام نہیں ہے۔ ”قدیم ادبی تنقید“ میں ارسطو کے علاوہ چار نقاد اور بھی ہیں: افلاطون، ہورلس، کوئن ٹیلیمن، لونجا یعنیں۔ اس طرح اس کتاب میں پانچ مشہور قدیم مغربی نقادوں کو پیش کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر وہاب اشرفی نے ان کی تنقیدوں کا بغور مطالعہ کیا ہے اور ان کا خلاصہ ایسی صاف تھری زبان میں اس کتاب میں اکٹھا کر دیا ہے کہ ساری باتیں اور ان میں کچھ دشوار باتیں بھی آسانی سے ذہن نشیں ہو جاتی ہیں۔ اگر اس کتاب میں بس اسی قدر ہوتا تو بھی یہ کتاب مفید ہوتی۔ لیکن انہوں نے صرف اس پر اکتفا نہیں کیا ہے، منتخب نقادوں اور ان کی تنقیدوں سے متعلق لٹریچر کا بھی مطالعہ کیا ہے اور قدیم ادبی تنقید پر تنقیدی نظر ڈالی ہے۔ جس سے کتاب کی افادیت اور دلچسپی میں اضافہ ہو گیا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ عام قارئین، طلباء اور اردو نقادوں کے لئے یہ کتاب ایک اچھی سوغات ہے۔

## پیش گفتار

قدیم ادبی تنقید ایک زمانہ پہلے شائع ہوئی تھی، اس وقت میں مدد یونیورسٹی، بوہ گیا میں لکچر ارتھا۔ کتاب پسند کی گئی تھی اور جلد ہی ہاتھوں نکل گئی۔ لیکن میں نے اسے دوبارہ شائع کرنا مناسب نہیں جانا، اس کی وجہ یہ تھی کہ جس وقت میں نے یہ مختصری کتاب لکھی تھی اس وقت میرے سامنے مآخذ بہت کم تھے حالانکہ بنیادی باتیں کسی نہ کسی طرح سمجھ آئی تھیں۔ میں نے تب سوچا تھا کہ کچھ پھیلا کر تفصیلی کتاب سامنے لاوں، لیکن میرے سامنے کئی اور ادبی پراجکٹس تھے اور وہ میری نگاہ میں زیادہ اہم تھے لہذا میں بیحد مصروف ہو گیا اور ”قدیم ادبی تنقید“، نظر سے او جھل ہو گئی، حالانکہ اس کے بعض اندر اجاجات کئی کتابوں کی زینت بنے لیکن فرصت کھاں تھی کہ میں اس کی طرف توجہ کرتا۔ اب ہوا یہ کہ جب میں نے ایک ضخیم کتاب مشرق و مغرب کی شعريات کا مقابلی مطالعہ مکمل کر لی تو معاً حساس ہوا کہ ساتھ ہی ساتھ ”قدیم ادبی تنقید“ پر بھی ایک نظر ڈالوں۔ جب یہ خیال پیدا ہوا تو عملی صورت گری کے لئے وقت بھی نکل آیا، میں نے محسوس کیا کہ زیادہ تبدیلی ناگزیر نہیں ہے۔ حک و اضافہ ضرور کیا جا سکتا تھا، چنانچہ میں نے یہی روٹ اپنائی۔ جہاں کہیں کچھ اضافے کی ضرورت محسوس ہوئی میں نے توجہ کے ساتھ اسے سرانجام دیا۔ لیکن کتاب غیر تفصیلی ہی رہی۔ حالانکہ میں نے ایک مضمون ”دانے“ کا اضافہ کر دیا ہے۔

”قدیم ادبی تنقید“، جیسی کچھ بھی تھی کلیم الدین احمد صاحب کو پسند تھی اور موصوف نے اس کا دیباچہ قائم بند کیا تھا۔ میں اس بڑے نقاد کا نکتہ چیس بھی رہا ہوں، ان کی زندگی میں

بھی تھا۔ لیکن موصوف کا کرم ہے کہ کتاب کے بارے میں پسندیدگی کے اظہار سے گریز نہیں کیا، یہ ان کی عظمت ہے۔

کتاب کے نام میں قدرے تبدیلی کردی ہے۔ اب اس کا نام ”قدیم مغربی تقید“ ہے۔ اس طرح اب یہ نئی ہو گئی ہے۔ اس لئے بھی کہ اس کے بیشتر مندرجات میں ترمیم بھی کی گئی ہے اور اضافہ بھی۔

یہ کتاب ایسے لوگوں کے لئے قلمبند کی گئی ہے جو Original Sources کو کھنگال نہیں سکتے، نہ ہی پیچیدہ مسائل سے رو برو ہونا چاہتے ہیں، اس لئے انتہائی سہل اور رواں طریقہ پر بعض مسائل پیش کئے گئے ہیں، جن کی تفہیم میں کوئی الجھن نہیں ہو سکتی۔ میں کئی دوسرے ادبی کام میں مصروف ہوں ورنہ مغربی تقید کے اصول و نظریات پر ایک مکمل کتاب قلمبند کرتا۔ شاید یہ صورت کبھی نکل آئے۔

وہاب اشرفی

## افلاطون

افلاطون سقراط کے مشہور اور اہم شاگردوں میں بیحد نمایاں رہا ہے۔ اس کی پیدائش کا سال ۳۲۸ قم بتایا جاتا ہے اور وفات ۳۲۷-۳۲۸ قم۔ افلاطون کے والدین ایتھنر کے رہنے والے تھے، جن کا نسب بڑا ارفع تھا۔ افلاطون کے رشتہ دار سقراط کے حلقہ بگوشوں میں تھے۔ انہیں کے ذریعہ ایام طفیلی میں افلاطون سقراط سے متعارف ہوا۔ سچھوں کو معلوم ہے کہ یہ یونانی مثال پسند فلسفی سقراط کے شاگرد کی حیثیت سے معروضی مثال پسندی کا بنیاد گزار رہا ہے۔ اس کی تیس (۳۰) سے زیادہ کتابیں ہیں، جن کا تعلق فلسفے سے ہے۔ یہ کتابیں دراصل مکالمے کی صورت میں ہیں۔ چند کے نام اس طرح ہیں:

سوپیٹس (Sophistes) (Parmenides) پرمندیس (Theatetns) تھیٹیس (Parmenides) ریپبلک (Republic) وغیرہ۔ دراصل افلاطون اس زمانے کی بعض فلسفیانہ توجیہات سے نبرد آزمار رہا ہے۔ مادیت جس طرح اس زمانے میں فکری اساس بن گئی تھی اس کے خلاف بر سر پیکار رہا۔ چنانچہ اس نے سقراط کی تعلیمات کا کئی طرح سے اعادہ کیا۔ اس کے علاوہ Heraclitus اور Parmenides کی تعلیمات کے پس منظر میں فلسفیانہ توجیہات سے

وجود کو جانے اور سمجھنے کی کوشش کی۔ نیز اسے ایک رخدے کر باضابطہ ایک تھیوری کی شکل میں پیش کرتا رہا۔ چنانچہ اس نے اشیاء کے غیر مادی وجود پر زور دے کر مثال پسندی کی ایک صورت پیدا کی۔ یعنی وجود کے ظاہری عناصر جو بھی ہوں اس کی کیفیت اصل اور ہے جس کا تعلق غیر مرئی کیف و کم سے ہے۔ اس کے خیال میں مادے کی حیثیت ثانوی ہے جبکہ Ideas الافقی ہیں۔ یہ دونوں ہی نہ تو پیدا ہوتے ہیں اور نہ ہی اتباه ہوتے ہیں۔ ان کا تعلق زمان و مکان سے بھی نہیں ہے۔ تمام حسی اشیاء اضطراری اور فانی ہیں، اور ایک دوسرے سے متعلق بھی علم کا حصول انہیں اشیاء سے ہوتا ہے جن کی شباہیں سامنے ہوتی ہیں۔ اس کی تفصیل Frolov اనے اس طرح کی ہے:-

"Sensible objects are transient, relative and they depend upon time and space. Authentic knowledge is possible only of truly existent 'forms'. The source of such knowledge is the immortal human soul's reminiscence of the world of ideas , contemplated before its incarnation in the mortal body. We can not have knowledge of sensible things and phenomena , but only a probable 'opinion'. Between 'ideas' and sensible things placed the mathematical objects accessible to rational knowledge."

("Dictionary of philosophy", page 327)

حسی اشیاء اضطراری ہیں اور ہم رشتگی سے عبارت ہوتی ہیں جن کا تعلق زمان و مکان سے ہوتا ہے، بلکہ ان کا زمان و مکان پر انحصار ہی ہوتا ہے۔ لیکن سچا علم وہ ہے جس کی بنیاد پر صداقت پڑھی ہوں اس سے الگ نہیں۔ اور صداقت کا تعلق اس روح سے ہے جو

لا فانی ہے اور جو تصورات اور وجود کو ہم رشتہ کرتی ہے اور جس کا تعلق لا فانی جسم سے ہے۔ لہذا اس کا خیال ہے کہ ریاست سچائیوں کے ذریعہ ہی چلائی جاسکتی ہے نہ کہ اس طرح کے خیالات سے جو مادی ہیں اور فانی بھی۔

لیکن اس کی عقبی زمین میں دراصل وہ خیالات ہیں جو ریاست پر حاوی ہو رہے تھے۔ اور جن کا تعلق Aristophanes اور اس کے عہد سے تھا۔ چنانچہ اسکا نی اس کا یہ تصور کام کر رہا ہے کہ شاعر دراصل ایک استاد ہے اور ریاست کے بقیہ لوگ طلبہ ہیں۔ یوروپیس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ شاعر اور شاعری کی غایت یہ ہے کہ اس سے لوگ استفادہ کریں۔ اس لئے کہ شاعری ہی عظیم چیز ہے۔ یہ تمام تر تصورات افلاطون کے یہاں رد کر دینے کے قابل تھے۔ جن کی تفصیل آگے آئی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ وہ خود ابتداء میں شعرو شاعری سے متعلق تھا اور تمثیل نگاری کی طرف مائل رہا تھا۔ لیکن سقراط سے ملاقات کے بعد اس نے اپنے اشعار اور ڈرامے تلف کر ڈالے اور سیاست اور فلسفہ سے دلچسپی لینے لگا۔ میدان سیاست میں وہ نمایاں کام کرنے کی خواہش رکھتا تھا لیکن ۹۹ ق م جب سقراط کو سزا موت دی گئی اس نے سیاست سے کنارہ کشی کر لی اور کچھ عرصے کے لئے سقراط کے دوسرے شاگردوں کے ساتھ میگارا ہجرت کر گیا۔ اس کے بعد بارہ برسوں تک Athens کی متعدد جنگوں میں شریک رہا اور دور دراز کے ملکوں مثلاً مصر، سلی اور اٹلی کا سفر کیا۔

افلاطون نے ۳۸۷ میں ایک علمی اکادمی قائم کی اور بحیثیت صدر اس ادارے سے تقریباً چالیس برس تک وابستہ رہا۔ اس ادارے نے ارسطو کی نگرانی میں فلسفہ، علم الحساب، نیچرل سائنس اور قانون وغیرہ کے موضوعات پر گرانقدر خدمات انجام دیں۔ اس اکادمی میں سقراط نے بڑی محنت، لگن اور جانشناختی سے کام کیا۔ اپنے مشہور مکالموں میں سے قریب قریب ۲۵ مکالمے یہیں ترتیب دئے اور اپولوجی لکھی۔ افلاطون نے ۸۰ برس سے زیادہ ہی کی زندگی پائی اور اس کا انتقال ۳۲۷ ق م میں ہوا۔

افلاطون کی علمی کارگزاریوں کو اس کی زندگی کے تین ادوار میں تقسیم کر سکتے ہیں۔  
 پہلے دور کی نگارشات میں اپلو جی، لچز، کار مائڈس، یوتھانفر و، کریٹو اور پیار ماںز ہیں۔  
 درمیانی عہد کی کتابوں میں فائیڈو، سپوزیم اور ری پلک بہت مشہور ہیں۔ سوفٹ، آئی ٹی میں،  
 پہلی بس، ٹائموس اور لاز آخی دوڑ کے کارنا مے ہیں۔

## افلاطون کا نظریہ تصور یا نقل

افلاطون مثال پسند تھا۔ اس کا خیال تھا کہ صرف وہی تصورات جو الہیاتی ہیں اور جن کا تعلق عالم مثال سے ہے حقیقی اورچے ہیں۔ اور اس مادی دنیا کی ساری چیزیں ان ہی الہیاتی تصورات کی نقل ہیں۔ یہ دنیا بذات خود ایک حقیقی عالم مثال کی نقل ہے۔ اس نے انسان کی ساری کاؤش سچائی کی تلاش میں صرف ہونی چاہئے۔ اس کے برعکس شاعر یا مصور یا فنکار اس نقائلی دنیا کی عبوری چیزوں کی نقل میں دلچسپی لیتا ہے اس نے اس کا سرمایہ حقیقت تصورات کا محض عکس یا نقلی ہے۔ اس طرح فن یا آرٹ سچائی سے گریز کرتا ہے اور حقیقت کے دائرے سے خارج ہے۔ ایک شاعر یا مصور یا کوئی فنکار احساس (کے اعداد و شمار) کی پیشکش میں مگر ہے۔ جن کی شکل بذات خود منسخ اور حقیقت سے دور ہے۔

ڈویڈ ڈیپجز نے اس کی صراحت اس طرح کی ہے:-

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

اپنی مشہور کتاب ”ری پبلک“ (Republic) کے دویس باب میں افلاطون نے ایک نقاش اور ایک بڑھی کے کام کی نوعیت سے بحث کرتے ہوئے اپنے نظریہ نقل کی وضاحت کی ہے۔ پھر اپنے محاکمہ کو شرعاً کی تخلیقات پر منطبق کیا ہے اور اس کا اظہار کیا ہے کہ شرعاً حقیقت کی نقل کرتے ہیں حالانکہ انہیں یہ بھی معلوم نہیں کہ سچائی کیا ہے۔ ”ری پبلک“ (Republic) میں اس باب کی بحث کچھ اس طرح ہے۔ ذاکر حسین نے اس کا ترجمہ

”ریاست“ کے عنوان سے کیا۔ ایک اقتباس وہیں سے نقل کر رہا ہوں:-

”دنیا میں کتنی ہی میزیں ہیں، لیکن میز کے بارے میں کوئی ایک ہی الہیاتی تصور یا صورت حق پرمنی ہے۔ جب کوئی بڑھی ایک میز بناتا ہے تو اس کی کارگزاری کا پس منظر یا پرتو وہی ایک حقیقی میز ہے جس سے تمام میزیں بنائی گئی ہیں یا بنائی جا سکتی ہیں۔ پھر جب ایک مصور کسی میز کے سامنے بیٹھ کر اس کی تصویریکشی کرتا ہے تو اس کا حاصل بڑھی کی بنائی ہوئی میز کی نقل ہے جو بذات خود ایک مشابی حقیقی میز کا پرتو ہے۔ اس طرح مصور کی تصویریکشی سے دو منزل دور ہے۔“

اس سلسلہ کا ایک دلچسپ مرکالمہ ملاحظہ ہو:-

میں: کیا تم بتا سکتے ہو کہ نقایی ہے کیا؟ کیوں کہ دراصل مجھے تو یہ معلوم ہے نہیں۔

گ: جی ہاں، پھر تو بہت ہی قرین قیاس بات ہے کہ مجھے معلوم ہو!

میں: کیوں نہیں؟ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ کمزور آنکھ ایک چیز کو تیز آنکھ سے پہلے دیکھ لیتی ہے۔

گ: بجا و درست، لیکن مجھے کچھ دھنڈھلا سا دکھائی پڑا بھی تو آپ کی موجودگی میں، میں اس کے بیان کی ہمت کہاں سے لاوں گا۔ لہذا براہ کرم آپ خود ہی تحقیق فرمائیے۔

میں: اچھا تو اسی اپنے معمولی طریقے سے اس تحقیق کو بھی شروع کریں۔ دیکھئے جب کبھی چند افراد کا ایک مشترک نام ہو تو ہم فرض کرتے ہیں ان میں کوئی تصویر یا ہیئت بھی مشترک ہوگی۔ سمجھئے؟

گ: جی ہاں۔

میں: کوئی عام مثال لے لو۔ دنیا میں بلنگ ہوتے، میزیں ہوتی ہیں بکثرت، کیوں نا؟

گ: جی۔

میں: لیکن ان کی صرف دشکھیں یاد و تصور ہیں، ایک پلٹ کا تصور اور ایک میز کا تصور۔

گ: درست۔

میں: اور ان میں سے کسی کا بنانے والا جب پلٹ یا میز بناتا ہے تو اس تصور کے مطابق بناتا ہے۔ ان صورتوں میں ہمارا طریقہ بیان یہی ہے۔ لیکن کوئی کارگیر ان تصوروں (اعیان) کو نہیں بناتا، اور بنابھی کیسے سکتا ہے؟  
گ: ناممکن۔

میں: لیکن ایک کارگیر اور ہے، میں سننا چاہتا ہوں کہ تم اس کے متعلق کیا کہتے ہو؟  
گ: وہ کون؟

میں: وہ جو تمام دوسرے کارگیروں کے سارے کاموں کا بنانے والا ہے۔  
گ: کیسا غیر اور نرالا کارگیر ہو گا وہ!

میں: ذرا انہر و تو، اس اظہار تعجب کے اور بھی وجہ پیدا ہوں گے کیونکہ یہ وہ کارگیر ہے جو صرف ہر قسم کے ظرف ہی نہیں بناتا، بلکہ درخت اور جانور، خود اپنی ذات اور تمام دوسری چیزوں، زمین اور آسمان اور وہ ساری کائنات جو زمین کے اوپر اور آسمان کے نیچے ہے ان سب کا پیدا کرنے والا ہے، یہی دیوتاؤں کو بھی پیدا کرتا ہے۔

گ: یہ تو کوئی جادوگر ہو گا؟

میں: اہا، تم باور نہیں کرتے، ایں نا! کیا تمہارا خیال ہے کہ کوئی ایسا بنانے والا یا خالق نہیں؟ یا یہ کہ ایک معنی کران سب چیزوں کا کوئی بنانے والا ہو سکتا ہے لیکن دوسرے معنوں میں نہیں؟ کیا تم جانتے ہو کہ ایک طریقہ ایسا بھی ہے کہ تم خود ان سب چیزوں کو بناسکتے ہو؟

گ: وہ کون طریقہ ہے؟

میں: بہت بہل طریقہ ہے یا یوں کہئے کہ اس کرتب کو نہایت آسانی اور تیزی سے کرنے کے بہت سے طریقے ہیں، سب سے زود اثر یہ طریقہ ہے کہ ایک آئینے کو نہایت تیزی سے گھاتے جاؤ تو تم بڑی جلدی سے سورج، آسمان، زمین کو خود اپنے کو اور دوسرے جانوروں اور درختوں کو نیز تمام دوسری چیزوں کو، جن کا ابھی ابھی ذکر تھا، اس آئینے میں پیدا کر سکو گے۔

گ: ہاں، لیکن یہ تو خالی ظاہری شکل میں ہوں گی۔

میں: بہت ٹھیک، اب آپ پتے پر آ رہے ہیں، چنانچہ میں سمجھتا ہوں کہ نقاش و مصور بھی اسی نوع سے تعلق رکھتا ہے، یعنی محض ظاہری شکلوں کا خالق ہوتا ہے، کیوں ہے نا؟

گ: بے شک۔

میں: لیکن شاید تم یہ کہو کہ یہ جو کچھ پیدا کرتا ہے وہ باطل ہے، تاہم ایک اعتبار سے مصور بھی پلنگ کا خالق ہو سکتا ہے؟

گ: ہاں، لیکن اصلی اور حقیقی پلنگ کا نہیں۔

میں: اور پھر پلنگ کے بنانے والے کے متعلق کیا کہو گے؟ تمہیں کہہ رہے تھے کہ یہ بھی وہ تصور (عین) تو پیدا کرنہیں سکتا جو ہمارے نزدیک پلنگ کی اصل ہے بلکہ صرف ایک مخصوص پلنگ بن سکتا ہے۔

گ: جی ہاں، میں نے یہ کہا تھا۔

میں: جب یہ وہ چیز نہیں بناتا جس کا وجود ہے تو یہ گویا حقیقی وجود نہیں بن سکتا بلکہ صرف وجود سے مشابہ کوئی چیز بناتا ہے۔ اور اگر کوئی کہے کہ پلنگ بنانے والا یا کسی دوسرے کارگر کا کام حقیقی وجود رکھتا ہے تو مشکل سے کہہ سکتے ہیں کہ وہ بچ

کہہ رہا ہے۔

گ: بہر صورت، فلسفی تو یہی کہیں گے کہ یہ صح نہیں۔

میں: پھر کوئی تعجب بھی نہیں کہ اس کا کام حقیقت کا ایک دھندا غیر واضح اظہار ہے۔

گ: کوئی تعجب نہیں۔

میں: آوا بچھلی مثالوں کی روشنی میں یہ تحقیق کریں کہ یہ نقال ہے کون؟

گ: مناسب ہے۔

میں: اچھا تو اب تمین پلنگ ہیں، ایک تو قدرت میں موجود ہے جس کا بنانے والا خدا ہے، میں سمجھتا ہوں یہی کہنا چاہئے، اس لئے کہ اور کوئی تو اس کا بنانے والا ہو نہیں سکتا۔

گ: جی۔

میں: پھر دوسرا ہے جو بڑھی کی کارگزاری ہے۔

گ: جی۔

میں: تیسرا پلنگ مصور کا بنایا ہوا ہے۔

گ: جی۔

میں: گویا پلنگ تم قسم کے ہوتے ہیں اور تن صناع ان کے نگراں ہیں: خدا، بڑھی اور مصور؟

گ: جی ہاں، تمین ہیں۔

میں: خدا نے مجبور آیا اپنی مرضی سے قدرت میں بس ایک ہی پلنگ بنایا ہے۔ دو یا دو سے زیادہ ایسے تصوری پلنگ نہ خدا نے بنائے ہیں نہ کبھی بنائے۔

گ: یہ کیوں؟

میں: اس لئے کہ اگر وہ دوہی بناتا تب بھی ایک تیسرا ضرور ہوتا جوان دونوں کے لئے بمنزلہ عین کے ہوتا، چنانچہ یہ تیسرا پنگ کا عین ہو جاتا اور یہ دونوں عین نہ رہتے۔

گ: بہت ٹھیک۔

میں: خدا یہ بات جانتا تھا اور ایک حقیقی خالق بننا چاہتا تھا کسی مخصوص پنگ کا مخصوص خالق نہیں چنانچہ ایسا پنگ بنایا جو قدرتی طور پر اور اصل میں بس ایک ہے۔

گ: جی، یہ ہمارا عقیدہ ہے۔

میں: تو پھر اسی کو پنگ کا قدرتی خالق و صانع کہنا چاہئے۔

گ: جی ہاں، کیوں کہ قدرتی عمل تخلیق میں یہی اس کا اور نیز تمام دوسرا چیزوں کا موجود ہے۔

میں: اور بڑھتی کے لئے کیا کہیں؟ کیا یہ بھی پنگ کا بنانے والا ہے؟

گ: جی ہاں۔

میں: لیکن کیا نقاش اور مصور کو بھی خالق یا صانع کہو گے؟

گ: ہرگز نہیں۔

میں: لیکن اگر یہ خالق نہیں تو پھر پنگ سے اسے اور کون علاقہ اور نسبت ہے؟

گ: میرے خیال میں اسے دوسروں کی بنائی ہوئی چیزوں کا نقال کہہ سکتے ہیں۔

میں: خوب، گویا آپ اس شخص کو نقال کہتے ہیں جو فطرت سے تیسری منزل میں ہو؟

گ: جی، بے شک۔

میں: اور الیہ نگار شاعر بھی چونکہ نقال ہے اس لئے دوسرے نقابوں کی طرح یہ بھی

صداقت سے بہ مراتب سرگانہ دور ہے؟

گ: معلوم تو ایسا ہی ہوتا ہے۔

میں: اچھا تو نقال کے متعلق تو ہم متفق ہیں۔ اب رہا مصور، میں یہ جاننا چاہتا ہوں کہ آیا سے ان چیزوں کا نقال خیال کریں جو اصلاً فطرت میں موجود ہیں، یا محض کارگروں کی بنائی ہوئی چیزوں کا؟

گ: میرے خیال میں تو دوسری صورت صحیح ہے۔

میں: لیکن ابھی یہ بات اور معین کرنی ہے کہ ان چیزوں کی اس حالت میں نقل جیسی یہ کچھ ہیں یا جیسی کہ ظاہر میں معلوم ہوتی ہیں؟

گ: آپ کا کیا مطلب ہے؟

میں: میرا مطلب یہ ہے کہ آپ ایک پنگ کو مختلف جگہوں سے دیکھ سکتے ہیں، مثلاً سامنے سے، ترچھے، یا کسی اور زاویے سے اور ہر دفعہ پنگ کچھ اور معلوم ہو گا لیکن اس کی حقیقت میں کوئی فرق نہیں اور یہی حال سب اور چیزوں کا ہے۔

گ: جی ہاں، یہ جو فرق معلوم ہوتا ہے صرف ظاہری ہے۔

میں: اب ایک سوال اور کروں۔ فن مصوری کا مقصد کیا ہے؛ چیزوں کی نقل جیسی کہ وہ دراصل ہیں یا جیسی کہ وہ ظاہراً معلوم ہوتی ہیں، مجاز کی نقل یا حقیقت کی؟  
گ: مجاز کی۔

میں: گویا نقال صداقت سے بہت دور ہوتا ہے اور سب کچھ کر سکتا ہے کیونکہ اسے ہر چیز کے ایک چھوٹے سے حصے سے واسطہ ہوتا ہے اور وہ حصہ بھی عکس۔ مثلاً ایک مصور ایک پھمار کی، ایک بڑھی کی، یا کسی اور کارگر کی تصویر بنادے گا، حالانکہ یہ ان کے فن کے متعلق کچھ بھی نہیں جانتا، اور اگر اچھا مصور ہے تو بچوں اور بھولے بھالے لوگوں کو دھوکا دے لے گا، یعنی جب دور سے بڑھی کی تصویر انہیں

دکھائے گا تو یہ سمجھیں گے کہ کوئی بچ مج کا بڑھنی دیکھ رہے ہیں۔

گ: بے شک۔

میں چنانچہ جب کبھی کوئی شخص ہم سے آکر کہے کہ مجھے ایک ایسا آدمی ملا جو سارے فن جانتا ہے، اور ان ساری چیزوں سے واقف ہے جو کسی اور کو معلوم ہیں، پھر یہ کہ ان میں سے ہر چیز کو باعتبار صحت ہر دوسرے سے بہتر جانتا ہے تو ہم بس یہ سمجھ سکتے ہیں کہ یہ غریب ایک بھولا بھالا آدمی ہے جو کسی جادو گر یا بہروپے سے جاملا ہے اور اس کے فریب میں آکر اسے عالم کل سمجھنے لگا ہے۔ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ خود علم اور جہل اور نقل کی ماہیت کا تجزیہ کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتا۔“

(”ریاست“ ذا کر حسین)

افلاطون کا خیال ہے کہ جس طرح ایک مصور ایک پنگ کی تصویر تو اتار سکتا ہے لیکن خود ایک پنگ بنانہیں سکتا اس لئے کہ اس علم سے وہ واقف نہیں ہے۔ اسی طرح ایک شاعر سچائی کی نقل کرتا ہے اگرچہ اسے یہ علم نہیں کہ سچائی کیا ہے؟ اسی طرح فنون نقل کی نقل ہیں اور سچائی سے بہت دور ہیں۔ اب ایک شاعر اگر کسی مصور کی تصویر پر شعر کہتا ہے وہ سچائی سے تین منزلوں کی دوری پر ہے۔ سچا آرٹس تو وہ ہے جو سچائی سے ہمکنار ہے۔ ایسے میں بجائے شعر کہنے کے وہ خود موضوع بنارہے تو بہتر ہے۔ افلاطون نے ہومر پر تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے:-

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

دراصل افلاطون ادب برائے زندگی کا قائل تھا۔ اس لئے انسانی زندگی کے

سنوارنے کے مواد کے لحاظ سے وہ کسی ادب پارہ کی قیمت متعین کرنا چاہتا ہے لیکن چونکہ ادیب، شاعر اور مصور افلاطون کی افادیت کے اعلیٰ معیار تک نہیں پہنچتے اس لئے اس نے ”ری پبلک“ (Republic) کے دوسری باب میں ان پر سخت نکتہ چینی کی ہے۔ اس کے معروف فقرے ہیں:

”.....میں الیہ نگاروں یادوں سے نقل کنندگان کی قوم کے بارے میں اپنے الفاظ دہرانا نہیں چاہتا لیکن مجھے تمہیں یہ بتلانے میں کوئی عار نہیں ہے کہ تمام شاعر نقل میں سامعین کے سمجھے کے لئے ضرر رہا ہے۔ ان کی اصلی فطرت کا علم ہی ان کا سد باب کر سکتا ہے۔“

افلاطون کے نظریہ نقل پر متعدد نقادوں اور فلسفیوں نے سخت تنقید کی ہے۔ خود اس کے شاگرد ارسطو نے اپنی کتاب ”بوطیقا“ (Poetics) میں افلاطون کے نظریہ کی تردید کی ہے۔ ڈیوکرائی سوس ٹوم نے اپنے مقال ”خدا کی شاخت“ میں لکھا ہے کہ:-

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

پلوٹینس افلاطون کے نظریہ نقل کا رد اس طرح کرتا ہے:-

”آرٹ کا کام نمایاں چیزوں کی نقل نہیں ہے بلکہ اس کا تعلق غور و فکر سے ہے جہاں سے نجھر کا وجود عمل میں آتا ہے۔ نیز اس کا کام اپنے طور پر کوئی شے بنانا اور عیوب کی اصلاح ہے اس لئے کہ اس کے قبضہ میں حسن ہوتا ہے۔“

جدید نقاد جوں جوزا اپنی کتاب ”ارسطو اور یونانی الیہ“ میں افلاطون کے خیالات پر سخت تنقید کرتے ہوئے لکھتا ہے:-

"ایسا محسوس ہوتا ہے کہ افلاطون کو اپنے مرکزی الہیاتی تصور کو ادیبوں، شاعروں اور مصوروں پر لا دنے کی جلدی تھی۔ اس نے یہ لکھ دیا کہ ایک نقاش اپنی معمولی بصارت کے سہارے بڑھتی کی میز کی نقل اٹارتا ہے، حالانکہ افلاطون پر یہ واضح ہوتا چاہے تھا کہ نقاش کے پاس ایک دیدہ جینا بھی ہو سکتا ہے جس کی بصیرت محض نقل پر اکتفا نہیں کر سکتی ہے، بلکہ کچھ تخلیق بھی کرتی ہے۔"

افلاطون "Ideas" ہی کو سچائی کہتا ہے یعنی Idea یا خیال یا تصور بنیادی ساخت رکھتا ہے بقیہ تمام چیزوں اس کی نقل ہیں۔ نقل کبھی اصل نہیں ہو سکتا۔ لہذا سچائی سے دور ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے ادب ہو کہ فن کہ مصوری کہ سنگ تراشی کبھی وقت گزارنے کی چیز ہیں جن کا تعلق سچائی سے نہیں ہے۔

آرٹسٹ (Artist) دراصل ہمیشہ نقل کے عمل میں رہتا ہے۔ اس کی حسی دنیا سچائی سے دور رہتی ہے۔ جبکہ سچائی کی غایت یہ ہے کہ وہ ہمہ گیر ہو، جس میں تبدیلی ممکن ہے جبکہ فن کار تصویر سے تصور بنا تا رہتا ہے گویا سچائی کو منع کرتا ہے۔ وہ شاعر کے بارے میں کہتا ہے کہ:-

".....not by art does the poet sing , but by power divine.God takes away the minds of poets, and uses them as his ministers, as he also diviners and hold prophets,in order that we who hear them may know them to be speaking not of themselves who utter thes priceless words in a state of unconseiousness,but that God himself is the speaker, and that through them he is conversing with us."

## افلاطون: شاعری

افلاطون نے شاعری کو ایک شغل عبث قرار دیا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ ایک مثالی مملکت کا خواہاں تھا۔ جہاں کے باشی تخلیل پسندی کے شکار نہ ہوں اور حقیقی عناصر سے ہمکنار رہ کر محنت و مشقت سے جی نہ چڑائیں۔ اس کا خیال عام تھا کہ عوام اپنی تخلیلی دنیا کے فریب میں حقیقت سے دور ہو جاتے ہیں۔ افلاطون کے خیال میں ”فن“ اور ادب روح کے باطل عضو کی نشوونما کرتے ہیں۔ ”چونکہ وہ اصلاح پسند فلسفی تھا اس لئے ملک کے عوام کی بہتری کا علمبردار تھا، اس کی نظر میں شعر اکامل لوگ تھے جو کھو کھلے دنوں کو نغمے میں ڈھان لتے تھے، انسان کی فلاج اور بہبود سے ان کا کوئی تعلق نہ تھا۔ اسی لئے اس نے ادب و شعر اپر سخت نکتہ چینی کی اور اپنی مثالی مملکت سے جلاوطن کرنا چاہا۔ وہ شاعری جس کا موضوع خدا کے اوصاف اور یونانی سورماؤں کی توصیف تھا، افلاطون کی مثالی مملکت سے مطابقت رکھتی تھی۔

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

(۱) شعرا کے خلاف افلاطون کے اعتراضات کی بنیاد شاعری کی فطرت اور اس کے عمل کا پس منظر تھی۔ اس ضمن میں بنیادی اعتراض یہ ہے کہ شاعری نقل کی نقل ہے اور سچائی کا پرتو محض ہے اور اس سے دو منزلوں کا بعد رکھتی ہے۔ یہ ایک مرکزی الہیاتی تصور کا سراب ہے۔

(۲) شاعری کا تعلق انسانی فطرت کے کم تر حصہ سے ہے۔ نقال شاعر مقبول بننے کے لئے انسان کے سطحی جذبے سے کھیلتا ہے وہ خیر و شر کو ایک ہی لامبی سے ہاں لتا ہے۔ افلاطون کو اس کا غم تھا کہ شعرا یہ دکھاتے ہیں کہ خیر پر شر کی بالادستی مسلم ہے۔ اس لئے کہ ان دونوں یونانی ادب میں پونیک جسٹس یا عدل شاعرانہ کا زیادہ خیال نہیں کیا جاتا تھا۔ چنانچہ افلاطون بڑے غم و غصہ سے ”ریپبلک“ (Republic) میں لکھتا ہے:-

”شعرا یہ احساس دلاتے ہیں کہ کتنے ہی شر پسند نہ صرف زندہ ہیں بلکہ خوش ہیں اور یہ کہ کوئی برا کام اس وقت تک جب تک کہ پکڑا نہ جائے سودمند ہے، پھر یہ کہ ایمانداری کا عمل اپنے پڑوی کے لئے فائدہ بخش تو ہو سکتا ہے لیکن اپنی ذات کے لئے نہیں۔“

(۳) افلاطون فکر کو جذبہ پر ترجیح دیتا ہے چونکہ شاعری کا تعلق افکار سے زیادہ جذبات سے ہے اس پر بھروسہ نہیں کیا جاسکتا۔ عقليں کا کام ہے کہ غور و فکر کے تابع ہوں نہ کہ جذبے کے۔ افلاطون کا خیال ہے کہ شاعری فکر کو اسیر کر لیتی ہے۔ اس کے الفاظ ہیں:-

”شاعری جذبات کی نشوونما کرتی ہے حالانکہ اس کا کام ان پر روک لگانا تھا۔

جذبے حکمراں بن جاتے ہیں جب کہ انہیں ملکوم ہونا چاہئے تھا۔“

(۴) عظیم شاعر و جدان کے سہارے اشعار کہتا ہے لیکن وجدان اس کے قبضہ کی چیز نہیں، اس لئے اسے معقول رہبر تسلیم نہیں کیا جاسکتا۔ اس کے برخلاف فلسفہ کی رہبری بہتر ہے اس لئے کہ اس کا تعلق سچائی سے ہے لیکن شاعری کا واسطہ سچائی کی نقل سے ہے۔

(۵) شاعر، کبھی پیغمبر بن جاتا ہے، کبھی پاگل اور اس کی شخصیت ان کے درمیان متعلق ہے۔ فائدہ رس میں افلاطون نے اس کی وضاحت کی ہے کہ شاعری کی دیوبی کس طرح شعر اکو پاگل بنائے رکھتی ہے۔ آئیون میں مزید اس نے اپنے خیال کی تشریع کی ہے۔ وہ آئیون سے مخاطب ہو کر کہتا ہے:-

”جو شعور تمہیں حاصل ہے وہ فن نہیں ہے بلکہ اسے وجدان کہنا چاہئے۔ کوئی قدسی قوت تمہیں متحرک رکھتی ہے اس کو مقناطیس لو ہے سے مشابہت دی جاسکتی ہے۔ جس طرح مقناطیس لو ہا بہت سے چھوٹے چھوٹے آہنی نکروں کو اپنی طرف کھینچ کر ان کی اپنی قوت کو معطل کر دیتا ہے بالکل اسی طرح اپنے وجدان کے تاثر سے شرعاً اپنے سامعین (کے ذہن) کو معطل کر ڈالتے ہیں۔“

چنانچہ افلاطون کے نقطہ نظر سے شاعری سچائی سے بہت دور ہے اور اس کی نہ مو معقول علم اور ادراک کے فقدان کی وجہ سے ہوتی ہے۔ یہ روح کے معمولی حصہ سے تعلق رکھتی ہے اور چونکہ یہ جذبات کو برائیگختہ کرتی ہے اس لئے اس کی کارگزاری ضرر رساں ہے۔

## افلاطون اور ڈرامہ

تمثیل کے بارے میں بھی اپنی کتاب کے دویں باب ہی میں افلاطون نے اپنے نظریات پیش کر دئے ہیں۔ جو باقی اس نے شاعری کے لئے کبھی ہیں ان ہی باتوں کا اعادہ ڈرامہ کے ضمن میں بھی ہے۔ تمثیل بھی نقل کی نقل ہے۔ اس کا تعلق بھی جذبے سے ہے اور یہ بھی وجدان کے سہارے پھلتی پھولتی ہے۔ لیکن افلاطون نے کچھ ایسے بھی امور کا ذکر کیا ہے جن کا تعلق صرف تمثیل ہی سے ہے۔

افلاطون کا شدید ترین اعتراض ڈرامہ پر یہ ہے کہ اس میں مستحسن اور قتیج دونوں ہی قسم کے انسانی جذبات استیح کر دئے جاتے ہیں۔ اس طرح سادگی اور ننگ انسانی جذبوں کو

حرکت دے دی جاتی ہے۔ اوگ غرور، تکبر، راقح اور فریب کاری جیسے عوامل سے متاثر ہو جاتے ہیں۔ افلاطون کو ایسے تمام ڈراموں سے نفرت ہے جو لوگوں کو غیر مہذب بناتے ہیں اور بے راہ روی سکھاتے ہیں۔

افلاطون کا خیال یہ تھا کہ وہ کردار جو قیچی اوصاف پیش کرتے ہیں خود بھی متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ اگر انہیں مسلسل احمقوں، فریب کاروں، مجرموں اور گنہگاروں کا روں انجام دینا پڑے تو پھر ان کی شخصیت میں ایسے گمراہ کن عناصر کا داخل ہو جانا ناگزیر ہے۔ افلاطون نے مزید یہ بتایا ہے کہ اوصاف حمیدہ کی بھی پیشکش سے متعلقہ کردار کا کچھ زیادہ فائدہ ممکن نہیں، اس لئے کہ سنجیدگی اور ادراک کی نقل اتنی آسان بات نہیں ہے۔ اس کا خیال تھا کہ انسان نثر سے زیادہ متاثر ہوتا ہے، عزم سے کم۔

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

”ایک منظم ریاست میں شعر اکادا خلہ ممنوع قرار دے دیا جانا چاہئے۔ اس لئے کہ ان کا کام احساسات کو تقویت بخشنما اور ادراک کو معطل کرنا ہے۔“

اوپر کے مباحث سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ افلاطون نے کن بنیادوں پر فن کاروں اور شاعروں کو ریاست سے دور کر دینے کی تلقین کی۔ اس کی توجیہات کو مختصر آیوں بیان کیا جا سکتا ہے۔ اس کی تنقید اخلاقی بنیادوں پر ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ اخلاقیات سے شاعری کا کوئی تعلق نہیں۔ اس لئے کہ شاعر ہمیشہ انہیں با توں کو پیش کرتا ہے جو عوام میں مقبول نہیں اور وہ قصے بیان کرتا ہے جسے سن کر یاد کیجئے کر کوئی انسان لذت بھی لیتا ہے اور محظوظ بھی ہوتا ہے۔

اس سے اخلاقی گراوٹ پیدا ہوتی ہے۔ ڈرامے میں یہ صورت تو اور بھی دیکھی جاسکتی ہے۔  
اس صنف کی مقبولیت کاراز عوامی معاملات سے ہے۔ جس میں سچائی کا کوئی دخل نہیں۔

(۱) شعراء God یا خدا کے بارے میں غلط تصورات پیش کرتے رہتے ہیں۔ خداوں کی جو نمائندگی کرتے ہیں ان کی حرکتیں غیر اخلاقی ہو رہی ہیں۔ بے ایمانیاں اپکس یا رزمیے میں شدومہ سے دکھائی جا رہی ہیں۔ ہومر کے یہاں یہ صورت نمایاں نظر آتی ہے۔ یہاں بھی انہیں باتوں کا خیال رکھا جاتا ہے جن سے لوگ محظوظ ہوں۔ یہاں تک پچھی نقلی خداوں کی نقل کرتے ہیں جن کے بارے میں ان کی ماں میں کچھ نہ کچھ بتاتی رہتی ہیں۔ ان باتوں سے بچوں کے اخلاقیات پر غیر اخلاقی اثر پڑتا ہے اور وہ اٹی سیدھی چیزیں پڑھنا شروع کر دیتے ہیں۔ جبکہ فلسفہ ہی پڑھنے کا ایک موضوع ہے۔

ڈرامہ تو اور بھی غیر اخلاقی فن ہے۔ ڈرامائی معاملات میں غیر قانونیت دیکھی جا سکتی ہے۔ ایسی غیر اخلاقی باتیں موضوع میں بھی ہوتی ہیں اور اظہار میں بھی۔ دراصل شاعر ہو کہ ڈرامہ نگار یہ سب انسان کے سطحی جذبات کی خبر دینے والے ہوتے ہیں۔ وہ اسی کو پسند کرتے ہیں جو چیز جذباتی ہوتی ہے اور جس کا چج سے کوئی تعلق نہیں۔ وہ محبت کو شخص بنانے کا پیش کرتے ہیں جس میں میلو ڈرامائی کیفیت ہوتی ہے۔ گویا فناشی اور بد اخلاقی کا اظہار ان کا شعار ہوتا ہے۔ یہ وہ بنیاد یں ہیں جن کے باعث افلاطون شاعری یا ڈرامے کو رد کرتا ہے۔

(۲) دوسری بنیاد یں جن پر افلاطون کی نگاہ رہی ہے غلط یا صحیح وہ اس طرح ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ شاعر Divinely & inspired ہوتا ہے یعنی جو کچھ کہتا ہے وہ چیز وہی ہوتی ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ وہ شعر کو اپنے طور پر ترتیب نہیں دیتے یعنی اس کے فن سے دور رہتے ہیں جبکہ کوئی ایسی چیز جو سڑی ہوتی ہے جوان سے کچھ لکھواتی ہے۔ لیکن یہ Rational یا حقيقی امر نہیں ہوتا ہے۔ کہیں سے آتا ہے جوان کی شخصیت کا حصہ نہیں ہوتا ہے۔ وہ وہی کچھ شعر میں کہتے ہیں جوان سے ان کا Muse کہلواتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس میں کوئی حقیقت کی

تلash کا عمل نہیں۔ اس لئے ان باتوں پر یقین کرنا محال ہے۔ وہ جذبات جن کے تحت وہ شعر کہتے ہیں کبھی بھی رک سکتے ہیں جس سے حقیقت سامنے نہیں آسکتی۔ ہو سکتا ہے وہ حقیقتاً *Inspired* ہوں لیکن اس پر اعتبار نہیں کیا جاسکتا۔ اس لئے شاعری سچائی نہیں ہے نہ یہ علم کا بدل ہے، اگر ایسا ہوتا تو اس کی کوئی منطق ہوتی۔

افلاطون یہ بھی کہتا ہے کہ اکثر شاعر جو کہتا ہے اس کی تاویل پیش نہیں کر سکتا۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ جذبات میں بہہ کر غیر یقینی صورتحال سے متصادم ہوتا ہے۔ لہذا یہ پیکار کی چیز ہے۔ تمثیلی توضیحات سے بھی کام نہیں چلنے کا۔ اس لئے کہ اس سے حقیقت اور سچائی کا کوئی پہلو نمایاں نہیں ہوتا۔

(۳) لیرک پوئرٹری (Lyric poetry) کی استثنائی صورت سے الگ ہو کر افلاطون بیانیہ شاعری پر نظر ڈالتا ہے۔ اس طرح اس کی تنقید کے ذیل میں رزمیہ، حزنیہ اور طربیہ آتے ہیں جو اس کے خیال میں نقل محض ہوتے ہیں۔ اس لئے افلاطون ان تمام صنفوں کو رد کرنے پر اصرار کرتا ہے۔

## افلاطون کی تنقید کی اہمیت

افلاطون ادبی تنقید کا پہلا معروف نقاد ہے۔ اُنہوں کا خیال ہے کہ وہ دنیا کے عظیم ترین نقادوں میں ایک ہے۔ ادب کا کوئی روحانی پہلو بھی ہے، اس باب میں سب سے پہلے اس نے روشنی ڈالی ہے۔ اپنے اصول اور عمل سے اس نے اپنے پیروں اور مخالفوں کو یکساں متاثر کیا ہے۔ اس کے بعد کی نسلوں نے فن اور ادب کے اعلیٰ مقام کو اس کی تنقید کی

روشنی میں سمجھنے اور برتنے کی کوشش کی ہے۔ شاعری کے باب میں اس کا نظریہ فلسفیانہ ہی لیکن اس سلسلہ میں اسے چھوٹ دینی پڑے گی اس لئے وہ ریاست کے عوام و خواص کے لئے ایک ارفع نظریہ حیات رکھتا ہے۔ افلاطون کی غرض ادب سے زیادہ نہ تھی بلکہ ایک مثالی ریاست کا قیام تھی۔

ادبی تنقید کی تاریخ میں اس کا نظریہ وجدان خاصے کا نظریہ ہے۔ اس نے شاعروں کا جو مقام پیغمبری اور جنون کے درمیان متعین کیا ہے اسے غلط ثابت کرنا آسان نہیں ہے۔ افلاطون فارم سے زیادہ فکر کے حق میں ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ادب کو زندگی آموز ہونا چاہئے۔

افلاطون پہلا شخص ہے جس نے ادب کو ”نقل“ کہا ہے۔ اس لئے یہ بات صادق آتی ہے کہ ادب زندگی اور فطرت کی عکاسی یا پرتو کا دوسرا نام ہے۔ افلاطون نے پہلی بار ایک یعنی رزمیہ کو تمثیل پر فوقيت دی۔ آج ڈراموں اور فلموں کا سفر افلاطونی خیال کی بنیاد پر ہوتا ہے کہ ان میں اخلاقی قدروں کو ضرب لگانے والے مناظر تو موجود نہیں، وہ ایسی شاعری کو انسان کے لئے سخت نقصان دہ سمجھتا ہے جو اخلاق کی پستی کا سامان بن جاتی ہے۔ ”لاز“، یعنی قوانین میں وہ لکھتا ہے:-

”کوئی شاعر ایسی چیز نہیں لکھ سکتا جو انسانی تہذیب کی تسلیم شدہ ارفع قدروں سے مکرا جائے۔ نیز وہ اپنی شاعری کو کسی فرد کے سامنے اس وقت تک پیش نہیں کر سکتا جب تک قانون کے مانے ہوئے نگہبان کی نظروں سے گزار کر پیشکش کی سند نہ حاصل کر چکا ہو۔“

## ارسطو

ارسطو، کلسی ڈس کے ایک مقام اسٹکیئر میں ۳۸۳ برس قبل از مسح پیدا ہوا۔ اس کا باپ نیکو ماکس میکنڈونیا کے شہنشاہ امینش ثانی کا دوست اور محل کا خاص طبیب تھا۔ ارسطو کی ابتدائی زندگی پلاکی سرکار میں گزری۔ سترہ برس کی عمر میں ارسطو کو افلاطون کی اکادمی میں جو تھیز میں واقع تھی، داخل کر دیا گیا۔ اس ادارے میں وہ بیس برسوں تک رہا۔ ۳۲۷ قم جب افلاطون چل با تو ارسطو اس ادارہ سے الگ ہو گیا اور اپنے ایک دوست زینو کریٹس کے ساتھ مائی سیا کے ایک مقام ایوس میں منتقل ہو گیا۔ ایوس اور انثارینوس کا حکمران ارسطو کا دوست ہرمیاز تھا۔ وہ اپنے دوست کا مہمان بن کر رہنے لگا۔ یہاں ارسطو قریب قریب تین سال تک رہا۔ ۳۲۵ قم ہرمیاز مر گیا اور ارسطو نے اس کی بھتیجی پائیتھیاز سے شادی کر لی۔ شادی کے اول دو سال بسوں میں گزارے۔ ۳۲۳ قم میں مقدونیہ کے فلپ نے ارسطو کو اپنے یہاں آنے کی دعوت دی اور وہ سکندر اعظم کا اتا لیق مقرر ہو گیا۔ اس نے سکندر کو چھ برسوں تک تعلیم دی۔ جب ۳۲۵ قم میں فلپ کا انتقال ہو گیا تو ارسطو تھیز واپس آگیا اور اپنا مشہور اسکول لائی سیوم قائم کیا۔ یہاں ارسطو نے اپنی تقریروں کے ذریعہ تعلیم کا سلسلہ شروع کیا۔ اس کی نگارشات کا بڑا حصہ انہیں دنوں کی یادگار ہے۔ ۳۲۳

قم میں سکندر رفت ہو گیا تو وہ یوبویا کے ایک مقام چالس چلا آیا اور یہیں ۳۲۲ قم میں انتقال کر گیا۔

یوں تو ارسطو کی نصف درجمن کتابوں کے نام لئے جاتے ہیں لیکن ”پونکس“، اور ”ریٹرک“ کے علاوہ سب کی سب تلف ہو چکی ہیں۔ بہر حال، ارسطو کی چند کتابوں کے نام اس طرح ہیں:

(۱) ڈائلائگس (Dialogues)

(۲) آن منار کی (On Monarchy)

(۳) نیچرل ہسٹری (Natural History)

(۴) اور گنین (Organon)

or

دی انسرومنٹ آف کریکٹ تھنکنگ (The instrument of correct thinking)

(۵) ریٹورک (Rhetoric)

(۶) لو جک (Logic)

(۷) اججو یشنل آئیٹھکس (Educational Ethics)

(۸) نیکومیشین آئیٹھکس (Nicomachean Ethics)

(۹) فزکس (Physics)

(۱۰) میٹافزکس (Metaphysics)

(۱۱) پونکس (Politics)

(۱۲) پونکس (Poetics)

## پوٹکس (بوطیقا)

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

افلاطون کی ”ری پلک“ ضرور ہے لیکن کہیں بھی اس نے اس کتاب کا ذکر نہیں کیا ہے۔  
اٹکنس لکھتا ہے:-

”بوطیقا میں شاعری کے بارے میں افلاطون کے منفی دلائل کی کاث ارسطو کا  
مقصد ہے اور کتاب کے ایک بڑے حصے میں یہی مقصد کا فرمائے ہے۔“  
پروفیسر ابر و کرومی کی بھی رائے ہے:-

”یہ یقین کے ساتھ کہا جاسکتا ہے کہ ارسطو افلاطون کے اس یلغار کا دفاع کرتا  
چاہتا ہے کہ شاعری انسان کی عظمت سے فروتنے ہے اور اس کے اثرات آدمی کے  
لئے ضرر سا ہیں۔“

ارسطو نے ۳۲۰ قم میں ”بوطیقا“ لکھی۔ ادب کے بارے میں اس کا محکمہ  
یونانی شعرا کی تخلیقات کی روشنی میں مرتب ہوا ہے۔ لیکن الیہ ڈراموں کے بارے میں اس  
کے نظریات پانچویں صدی کے یونانی ڈراموں پر منطبق نہیں ہوتے۔ اس کی وجہ یہ بتائی جاتی  
ہے کہ ”بوطیقا“ کے لکھنے کے وقت اور کلاسیکی ڈراموں کے اختتام کے زمانے میں کافی بعد  
ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ ارسطو ادبی تنقید نیز اس ضمن میں کوئی نظریہ قائم کرنے کا اہل نہ تھا۔  
اس لئے کہ شعرو ادب سے اس کا براہ راست واسطہ نہ تھا۔ ارسطو ایک فلسفی تھا۔ چنانچہ شعر  
اور ڈرامے کی تنقید اس کے علاقے سے باہر تھی، لیکن ایسی تمام باتیں محض ادبی موشگافیاں ہیں  
اس لئے کہ ”بوطیقا“ اپنی اہمیت کے لحاظ سے ایک لافانی کتاب ہے۔

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

نقل کا لفظ تو ارسطو نے افلاطون ہی سے اخذ کیا، لیکن اس کے نئے معنی بتائے اور  
اس امر کا اظہار کیا کہ اس کا تعلق جمالیات سے ہے۔ چنانچہ جمالیاتی پس منظر میں نقل کا

مفہوم بیان یا نمود ہے۔ بیان یا نمود کی تشریح اس طرح کی جاسکتی ہے کہ ارسطو شعرو ادب کو کسی چیز کی نقل مخفف تصور نہیں کرتا۔ شاعر یا ادیب کا کام کسی شے کا چہ بہ اتنا نہیں ہے بلکہ مطلب یہ ہے کہ ایک فن کا فطرت کی نقل اسی معنی میں کرتا ہے کہ وہ اپنی قوت تخيّل سے اسے ایک پیکر حیات میں ڈھال دیتا ہے یعنی وہ زندگی کی از سرنو تشكیل کرتا ہے۔ کسی تصویر کا کسی ادیب پر اثر پڑتا ہے تو وہ تصویر کو جوں کا توں الفاظ کے قالب میں نہیں ڈھال دیتا بلکہ اپنے تخيّل سے اس تصویر میں نئے رنگ و روغن بھرتا ہے اس طرح کہ متعلقہ تصویر کی صورت بدلتی ہے۔ بوچرنے اس کی وضاحت اس طرح کی ہے:-

”فنون لطیفہ کا تعلق فطرت کی نقل مخفف سے نہیں ہے۔ یہ کھردی سچائی کا بے تعلق

اظہار ہے۔ ان کا کام تو سچائی کو زیادہ نکھار کر سامنے لانا ہے۔“

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

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

اس نظریہ کا رد کرتے ہوئے ارسطو کی دلیل یہ ہے کہ میز ما دہ اور فارم کا مرکب ہے۔ ما دہ تو کھردی شکل میں میز بنانے کے سلسلہ میں موجود ہوتا ہے لیکن صورت کا خالق انسان ہے جس کے تخلیکی یہ کارگزاری ہے۔ ارسطو کا خیال ہے کہ آرٹسٹ کا کام فطرت کی نقلی تو ہے، ہی لیکن اس نقل میں آرٹسٹ یہ بھی کرتا ہے کہ غیر مربوط سلسلہ کو مر بوط بنایا جاتا

ہے یا فطرت نے جہاں جہاں جگہ خالی چھوڑ دی ہے نقل کے عمل میں وہ اسے بھرتا جاتا ہے۔ اس طرح اب جو سچائی سامنے آتی ہے وہ زیادہ دلکش، زیادہ مربوط اور زیادہ واضح ہوتی ہے۔ ارسطو کہتا ہے:-

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

اس نقطہ نظر سے جب ایک مصور کسی میز کی تصویر اتارتا ہے تو ایک مخصوص فارم یا صورت اس کے ذہن کے نہاں خانے میں مچلتی ہوتی ہے اور وہ محض نقل پر بس نہیں کرتا۔ افلاطون ہی کی طرح ارسطو بھی کہتا ہے کہ ایک فنکار نقل اس لئے کرتا ہے کہ ایسا کرنے میں وہ حظ محسوس کرتا ہے اور نقل کرنا گویا اس کا ایک طبعی رہنمائی ہے۔ نقل کا کام کتنا سرت بخش ہے اسے محسوس کرنے کے لئے بچے کے عمل کو دیکھنا چاہئے کہ ابتداء میں وہ اپنے ماحول سے کیا کچھ سیکھ جاتا ہے، اور سیکھتا رہتا ہے، ایک شاعر یا ادیب بھی ایک بالغ بچہ ہے جو فطرت کے رموز سمجھتا جاتا ہے اور ایسا کرنے میں اسے غایت سرت ہوتی ہے۔ ارسطو انبساط پر اتناز و رہیتا ہے کہ اس سے ادب برائے ادب کے نظریہ کی نیو پڑ جاتی ہے۔ یہاں وہ اپنے استاد افلاطون سے اور بھی دور ہو جاتا ہے جو اپنی تنقید کے پس منظر میں ہمیشہ یہ سوچتا رہتا ہے کہ ادب زندگی آموزی کا ساتھ نہیں دے سکتا اس لئے اس پر سخت نکتہ چینی کرتا ہے۔ پروفیسر ابر و کرومی کا خیال ہے:-

”ارسطو نے جس طرح نقل شاعرانہ کی توجیہ اور تشریح کی ہے اس سے نظریہ جمالیات کی بنیاد کافی مضبوط ہو جاتی ہے۔“

## شاعرانہ نقل اور تاریخ

”بوطیقا“ کے نویں باب میں ارسطو شاعری کے امور پر شرح و بسط سے روشنی ڈالتا ہے۔ شاعر کے کام کی وضاحت کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے:-

”شاعر کا یہ کام نہیں ہے کہ کیا ہو چکا اس کی توضیح کرے بلکہ اس کا تعلق اس امر سے ہے کہ کیا ہونے والا ہے یا کیا ہو سکتا ہے۔ یعنی امکانات کے قاعدے کے مطابق کیا کچھ ممکن ہے۔ اس طرح شاعر اور تاریخ نویس کا فرق یہ نہیں کہ ایک شعر میں اپنی گارگزاری پیش کرتا ہے اور دوسرا نہیں۔ ہیرودوٹس کی تاریخ منظوم کر دی جاسکتی ہے لیکن وہ نہ تاریخ ہی کا جزو رہے گی شاعری نہیں بن جائے گی۔ اسی لئے (مورخ) ثمار اور شاعر میں فرق یہ ہے کہ مورخ جو کچھ گز رچکا اس پر لکھے گا، جبکہ شاعر کا تعلق مستقبل میں ہونے والے واقعات و حادثات سے ہے۔ اسی لئے شاعری اعلیٰ فلسفیانہ امر ہے اور تاریخ سے کہیں افضل ہے اس لئے بھی کہ شاعری میں آفاقیت ہے جبکہ تاریخ کا ایک مخصوص محور ہے۔“

اس لحاظ سے شاعری اور تاریخ میں تین نوعیتوں کا فرق ہے۔ پہلا امتیاز یہ ہے کہ تاریخ کا تعلق مخصوص افراد، وقت یا اشیاء سے ہے۔ شاعری جغرافیائی حدود میں اسی نہیں، اس کا تعلق سچائی کی ہمہ گیری اور آفاقیت سے ہے۔ دوسرا فرق یہ ہے کہ تاریخ کو خارجی واقعات سے دلچسپی ہے۔ شاعری انسان کے داخلی عوامل سے بحث کرتی ہے۔ شاعری کی آفاقیت اس بات کا ثبوت ہے کہ شاعر فلسفی سے قریب ہے اور حق کی تلاش میں سرگردان

ہے۔ تاریخ اور شاعری میں ایک اور فرق یہ ہے کہ مورخ کسی واقعہ کا ضامن نہیں ہوتا، لیکن امکانات کے قوانین کا جو یا ہونے کے باعث شاعر واقعات کا خالق ہے۔ اور یہ کام بذات خود زیادہ اہم ہے اور تاریخ نویسی کے مقابلے میں زیادہ مستحسن۔ اس طرح وہ دنیا جو ہمارے سامنے ہے شاعری کے لباس میں حسین تر بن جاتی ہے اور سنورتی ہے۔ اس لئے کہہ سکتے ہیں کہ شاعر کا کام نقل محض نہیں ہے بلکہ فطرت کی چیزوں کو حسین تر بنانا ہے۔

## المیہ ڈرامے کی تعریف

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

”المیہ یا ٹریجڈی ایک واقعہ کی نقل ہے۔ وہ واقعہ جو اپنے طور پر انہائی سُگنیں، مکمل اور خاص بلندی کا ہوتا ہے، اس کی زبان ادبی طور پر مرصع ہوتی ہے، جس کا تیور ڈرامے کے مختلف ابواب میں مختلف النوع ہوتا ہے۔ ہیئت کے لحاظ سے اس کا انداز بیانیہ نہیں ہوتا بلکہ عملی ہوتا ہے اور یہ عمل خوف و ہمدردی سے گزر کر جذبے کی تطبیر پر ختم ہوتا ہے۔“

ٹریجڈی کی اس تعریف کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے، تعریف کے پہلے حصہ

میں ٹریجڈی کی کیفیت بتائی گئی ہے اور دوسرے میں اس کی کارگزاری کا حال لکھا گیا ہے۔ کیفیت کے ضمن میں جو امور بتائے گئے ہیں وہ موضوع کی اہمیت سے متعلق ہیں۔

(الف) یعنی اسے انتہائی سنجیدہ ہونا چاہئے۔

(ب) اپنے آپ میں مکمل ہونا چاہئے۔

اور

(ج) کچھ حد تک طویل ہونا چاہئے۔

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

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

ارسطو کہتا ہے کہ المیہ ڈرامہ ٹریجڈی یا المیہ عمل کی نقل ہے۔ عمل سے مراد وہ واقعات و سانحات ہیں جو کردار کے ذریعہ پیش کئے جاتے ہیں۔ لہذا ٹریجڈی کا تعلق انسان کے افعال سے ہے۔ اسی شعبہ میں افکار کو بھی رکھا جاسکتا ہے۔ المیہ ڈرامہ کے واقعات سنجیدہ، مکمل اور کچھ حد تک طویل ہوں گے (کامیڈی کی طرح غیر سنجیدہ اور معمولی نہیں ہوں گے)۔ کچھ حد تک طویل سے مراد یہ ہے کہ اس کا جسم متناسب ہو، اتنا مختصر نہ ہو کہ تشنگی کا احساس رہے اور نہ ہی بہت زیادہ طویل ہو کہ بے اثر بن جائے۔ چنانچہ اس کے جسم میں ایک ابتدائی منزل، ایک درمیانی اور ایک اختتامی منزل ہونی ضرور ہے۔ المیہ میں کوئی واضح نکتہ ہونا چاہئے جس سے ڈرامہ شروع ہوا اور پھر اتنا ہی واضح دوسرا نکتہ ہو جہاں ڈرامہ ختم ہو جائے اور جہاں اختتام ہو جائے وہاں سے ایک قسم بھی آگے بڑھنے کا کوئی تصور باقی نہ

رہے۔ پھر ان دونوں کے درمیان سارے واقعات ایک دوسرے سے پیوستہ ہوں اور ارتقائی منزلیں طے کرتے جائیں۔

زبان کی ادبی آرائشی کا مطلب یہ ہے کہ وزن، بحر، موسیقی، ترجمہ کا التراجم کیا گیا ہو۔

### ٹریجڈی کا ہیرو یا مرکزی مثالی کردار

”بوطیقا“ کے اٹھارہویں باب میں ارسطو نے الیہ ڈرامے کے مثالی ہیرو یا مرکزی کردار سے بحث کی ہے۔ مثالی ہیرو کے ضمن میں ارسطو کے نظریہ پر سخت اعتراضات ہوئے ہیں اور اب تک ادبی دنیا میں بحث جاری ہے۔ بہر حال، ارسطو ٹریجڈی کے مثالی ہیرو کے بارے میں لکھتا ہے:-

”یہ اوسط درجے کا شخص ہوتا ہے، یہ اوصاف کے اعتبار سے بلند ترین مقام پر نہیں ہوتا لیکن اس کی بد نصیبی کا باعث اس کی اپنی کوئی بدی نہیں ہوتی بلکہ کوئی غلط فیصلہ (ہرشیا) ہوتا ہے اسی طرح مکمل ماجرا میں کوئی ایک ہی مسئلہ ہو سکتا ہے۔

دو مسائل نہیں (جیسا کہ بعض لوگوں کا خیال ہے) ہیرو یا مرکزی کردار کی قسم کی تبدیلی آلام سے انبساط کی طرف نہیں بلکہ انبساط سے آلام کی طرف ہوتی ہے۔ اس وقت جب وہ ترقی اور شہرت کے اعلیٰ مدارج پر ہوتا ہے۔ اس کی وجہ یہ نہیں ہوتی کہ اس نے کوئی برائی کی ہے بلکہ اس سے کوئی غلط فیصلہ (ہرشیا) سرزد ہو گیا ہے۔ بہر طور پر شخص مذکور ویسا ہی ہو گا جیسا کہ میں نے لکھا ہے یا اس سے بہتر

ہو گا لیکن اس سے بدتر نہیں ہو گا۔“

ظاہر ہوا کہ ارسطو کا مثالی ہیرودہ ہے جو بہت معروف ہے اور عام سطح کے لوگوں سے بلند ہے لیکن ایک مثالی پیکر و صفت بھی نہیں ہے۔ اس طرح نہ تو اوصاف کے اعتبار سے اس کی شخصیت بے داغ ہے اور نہ ہی وہ ایسا شرپند ہے کہ اس میدان میں بھی اپنی مثال آپ ہو گا۔ اگر وہ اعلیٰ اوصاف سے متصف ہو گا اس کا زوال باعث ہمدردی تو ہو سکتا ہے لیکن ہمیت کی کوئی فضائیں قائم کر سکتا اور اگر وہ بدی کا ضمیع ہے تو پھر اس کی بندی نہ ہمدردی کا جذبہ پیدا کر سکی ہے نہ ہی خوف کا۔ کہہ سکتے ہیں کہ مثالی ہیرودہ ہے جو اچھا تو ہے لیکن بہت اچھا نہیں ہے اور اپنے زوال کا باعث خود آپ ہے۔

جدید عہد میں ارسطو کے اس خیال پر سخت تنقید کی جاتی رہی ہے۔ یہ کہا جاتا ہے کہ ارسطو کے ہمرشیا کا نظریہ آج کے بہت سے الیہ ڈراموں پر منطبق نہیں ہو سکتا۔ ارسطو کہتا ہے کہ الیہ کردار وہ ہے جو اچھا تو ہو لیکن بہت اچھا نہ ہو، نیز ارسطو کو شاید اس کا احساس نہیں ہے کہ تمام اچھے کام کے نتائج بھی اچھے ہوں یہ کوئی کلیہ نہیں۔ نہ ہی اعتماد کے ساتھ یہ کہا جا سکتا ہے کہ تمام برے افعال برے نتائج کے بھی حامل ہوتے ہیں۔ اس اضطراری دنیا میں عمل کرنا اور غلطی کرنا دو افعال نہیں بلکہ ایک فعل ہے۔ انتہائی عقلمند اور انتہائی شریف لوگ بھی بس طفیل مکتب ہیں۔ ان کے سوچ سمجھے ہوئے عمل کوئی ضروری نہیں کہ اچھے، ہی نتائج پیدا کریں۔ اسی طرح یہ بھی کوئی ضروری نہیں کہ محض کوئی ایک غلطی یا بہت سی غلطیاں اس کے زوال کا باعث بن جائیں یا ان سے اٹے کوئی فائدہ نہ پہنچ جائے۔ یہ سمجھ لینا غلط ہے کہ قسمت ہمیشہ اچھوں کا ساتھ دیتی ہے یا صحیح فیصلہ کا خیر مقدم کرتی ہے۔ بشوپ بیلر لکھتا ہے کہ:-

”تجربہ بتاتا ہے کہ مصائب کا صرف احتقار نہ فعل سے تال میل نہیں ہے، اس کے برعکس یہ دیکھا گیا ہے کہ پہیزگار اور نیک افراد اپنی سچائی اور نیکی کی وجہ سے

ٹھکرائے گئے ہیں، انسان کی خدمت کے جرم میں دار پر چڑھائے گئے ہیں اور محض اپنی شرافت اور حق گوئی کے لئے قتل کر دئے گئے ہیں۔ گیلیلیو کو سزا صرف اس لئے دی گئی کہ اس نے بتایا کہ زمین گردش کرتی ہے۔ ”پروتھیس باڈنڈ“ میں پروتھیس کے مصائب کا باعث اس کی اپنی کوئی غلطی نہیں بلکہ اس کا جرم یہ ہوتا ہے کہ اس نے عوام کی خدمت کا بیز اٹھایا ہے۔“

ابرکرومی نے اپنے الفاظ میں یہ باتیں اس طرح کہی ہیں:-

”اپنے نظریہ کے ضمن میں ارسطو نے اس حقیقت پر نظر نہیں رکھی کہ کوئی معصوم بھی مصائب کا شکار ہوتا ہے اور باطل حق کی سزا کرتا ہے۔ اگر ارسطوالمیہ میں خوف اور ہمدردی کے نتائج کے ساتھ ساتھ شفقت اور حیرت کے عنابر بھی مد نظر رکھتا ہے تو اسے احساس ہوتا کہ کوئی معصوم کردار بھی المیہ موضوع بن سکتا ہے۔“

مندرجہ بالا تقدیم کی روشنی میں ہیگل نے ارسطو کے مثالی المیہ ہیرود کے نظریہ میں ترمیم کی ہے، وہ کہتا ہے کہ ایک کردار مصائب کا اس لئے بھی شکار ہو سکتا ہے کہ حق پر تو ہو لیکن ممکن ہے کہ کلی طور پر حق پر نہ ہو۔ دونوں پارٹیاں (ایک وہ جو مصائب کا شکار ہے اور دوسری جس نے مصائب پیدا کئے ہیں) اپنی اپنی جگہ اور اپنے اپنے نقطہ نظر سے حق پر ہو سکتی ہیں۔

سو فو کلس کے ”انٹی گونی“ میں انٹی گونی کے بھائی نے اپنے ملک کے خلاف بدترین جرم کیا ہے اور اسی مرحلہ کر دیا جاتا ہے۔ تھیس کا حکمران کریون مقتول کے لئے آخری رسوم ادا کرنے پر پابندی عائد کر دیتا ہے گویا ایک جرم کی سزا کے سلسلہ میں وہ خود ایک جرم کا ارتکاب کرتا ہے۔ انٹی گونی مذہبی پس منظر میں آخری رسوم کی ادا یگلی کا مطالبہ کرتی ہے۔ اسی مطالبہ پر اسے بھی سزادی جاتی ہے اور وہ بھی موت کے گھاث اتار دی جاتی ہے۔ اسی طرح انٹی گونی غیر تحریری قوانین سے رجوع کرتی ہے جسے دنیا کے تمام قوانین کو

پس پشت ڈال کر عوام کا ضمیر پابندی پر مصر ہے اور اسے سننے کے لئے آمادہ ہے جب کہ کریون ریاست کے قوانین کی جن کی حفاظت کا وہ ضامن ہے، ان کی پابندی پر اصرار کرتا ہے۔ ہیگل کہتا ہے کہ انٹی گوئی اپنی جگہ پر اپنے نقطہ نظر سے حق بجانب ہے اور کریون بھی اپنے نقطہ نظر سے حق بجانب ہے۔ انٹی گوئی عوام کے ضمیر کی علمبردار ہے اور کریون ریاست کے حقوق کا۔ یہ تصادم مصالحت کی کوئی صورت نہیں رکھتا۔ اب دونوں ہی کو مصالب جھیلنے ہیں، یہی ان کا الیہ ہے۔ ہیگل کا یہ نظریہ واضح کرتا ہے کہ سو فو کلس کے اس الیہ کو سمجھنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ بیک وقت ہم کریون اور انٹی گوئی دونوں ہی سے ہمدردی رکھیں۔

مذہبی پس منظر میں بھی الیہ ڈرامہ کی تخلیق ممکن ہے۔ اس کی وضاحت ٹی ایس ایلیٹ کے مرڈران دی کیتھدرل اور جارج برnarڈ شا کے سینٹ جون سے ہو جاتی ہے۔ اس طرح ارسطو کے الیہ ہیرو کے تصور میں مزید ترمیم ہو جاتی ہے۔ ارسطو کا خیال ہے درویشوں اور فقیروں کی الیہ تمثیل میں اثرات قائم نہیں ہو سکتے بلکہ طبعی طور پر ایسی تمثیل سے نفرت کا جذبہ ابھر سکتا ہے لیکن جدید رائے اس کے بالکل خلاف ہے۔ ایلیٹ کے ڈرامہ مرڈران دی کیتھدرل میں ٹومس بیکٹ کہتا ہے:-

”ہمیں جنگ کر کے فاتح نہیں ہوتا ہے، نہ ہی مدافعت کر کے آدمیوں کی شکل میں جانوروں سے لڑنا ہے۔ ہم نے جانوروں سے جنگ کی ہے اور ان پر فتح پائی ہے  
اب ہمیں فتح ہونا ہے اپنے آلام کے ذریعہ۔“

جون گالسوردی کے سماجی مسائل پر بنی جدید الیہ ڈراموں کو دیکھئے تو ارسطو کے الیہ مثالی ہیرو کا کہیں نشان نہیں ملے گا۔ ایسے ڈراموں کا مرکزی کردار اپنے غلط فیصلہ کا شکار نہیں ہوتا بلکہ نا مساعد ماحول اس کے کردار پر حاوی ہوتا ہے نیز وہ کردار کوئی اعلیٰ مقام کا کردار نہیں ہوتا بلکہ عوام ہی سے منتخب کوئی معمولی شخص ہوتا ہے۔

آن اس امر پر زور دیا جا رہا ہے کہ المیہ ڈراموں کے مثالی ہیرو کے بارے میں ارسطو کا نظریہ محدود ہے۔ جدید المیہ ڈراموں کو ذہن میں رکھئے تو اندازہ ہو گا کہ سماجی اور مذہبی ڈرامے تو لکھے جاہی رہے ہیں، ہیرو کے بارے میں ادنیٰ اور اعلیٰ شخصیت کی بھی کوئی قید رو انہیں رکھی گئی ہے۔ نہ ہی یہ بات اب قابل اعتنا رہی کہ کسی مخصوص رجحان اور عقیدہ کا فرد ٹریچڈی کا موضوع بننے کا اہل نہیں۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ اب اس بات پر بہت زیادہ زور نہیں دیا جاتا کہ ٹریچڈی کا کام جذبہ کو مشتعل کرنا ہے اور خوف اور ہمدردی کی فضائی قائم کرنا ہے۔ جدید المیہ ڈراموں کا واضح عنصر نفیاتی پیچیدگیاں بھی ہیں۔ احساسات کی گرفتاری کی طرح اس کا ایک انتہائی مبتلا نتیجہ ہے۔

## ٹریچڈی کی غایت۔ اخراج جذبہ (کتھارس)

کتھارس کا نظریہ افلاطون کے اس خیال کا رد ہے کہ آرٹ کا کام آدمی کے جذبات کو برائیختہ کر کے برائی کی جانب لے جانا ہے۔ افلاطون کا یہ بھی تصور ہے کہ فن کا تعلق فکر سے زیادہ جذبہ سے ہے اس کے برخلاف ارسطو کہتا ہے کہ فن جذبات کو برائیختہ کرنے کی بجائے اس کی اصلاح کرتا ہے۔ اس لئے کہ اس سے احساسات ایک کروٹ لگ جاتے ہیں، ارسطو کا خیال ہے کہ جب ہم کوئی المیہ ڈرامہ دیکھ کر تھیڑ سے لوٹتے ہوتے ہیں تو ہمارے تمام برے جذبات خارج ہو جاتے ہیں اور ان کی جگہ خوف اور ترس لے لیتا ہے، ہمارا ذہن بالکل صاف ہو جاتا ہے اور جذبات سر و پر چکے ہوتے ہیں۔ ارسطو اسی عمل کو کتھارس کا نام دیتا ہے۔ وہ لکھتا ہے:-

”خوف اور ترس پر اکسانے والے الیہ مناظر جذبہ کی کتھارس کا باعث  
بنتے ہیں۔“

کتھارس کی اصطلاح کا اصل مفہوم کیا ہے؟ اس سلسلہ میں ادیبوں اور نقادوں  
کے مابین بڑا اختلاف رہا ہے، صدیوں سے اس کے حل کی کوشش کی جا رہی ہے کہ اس لفظ  
سے ارسطو کی مراد کیا ہے؟ دراصل کتھارس کے لفظ سے ارسطو کے شاگرد اس طرح آشنا  
تھے کہ انہیں اس امر کا احساس نہیں تھا کہ یہ لفظ کبھی متنازعہ فیہ بن سکے گایا کسی کو اس کے معنی  
متعین کرنے میں دشواری ہو گی۔ ویسے ”بوطیقا“ میں اس اصطلاح کے ضمن میں ایک جگہ وہ  
لکھتا ہے:-

”کتھارس سے ہماری مراد کیا ہے، یہاں اس کے متعلق عمومی باتیں درج ہیں،  
لیکن جہاں شاعری سے مفصل بحث ہو گی وہاں اسے زیادہ تفصیل سے زیر بحث  
لا جائے گا۔“

لیکن ارسطو اس کی تشریع کرنا بھول گیا، نتیجہ یہ ہے کہ مختلف نقادوں نے اسے  
مختلف طریقہ پر سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ بہر حال اتنی بات پر اکثر نقاد متفق ہیں  
کہ کتھارس سے ارسطو کی مراد مذہبی پس منظر کے احساسات کی طہارت نہیں ہے بلکہ اس  
کا مفہوم خوف اور ترس کے ناخوشگوار جذبہ کا اخراج ہے جس سے سکون کی کیفیت پیدا ہوتی  
ہے۔ اس لحاظ سے کتھارس ایک طبی کنایہ ہے جس طرح مہل سے جسم کے فاسد مادہ کا  
اسہال ہو جاتا ہے اسی طرح ٹریجڈی کے مناظر سے فاسد جذبہ کا اخراج ہو جاتا ہے۔ کسی  
چیز کی معتدل صورت کا ظہور اس وقت ممکن ہے جب زیادتی کا عضر خارج کر دیا جائے۔  
اس کا حصول موسیقی، ترس یا بنسی کے ذریعہ ممکن ہے، ان کو ذہنی اور دماغی کدوں توں کو دور  
کرنے کے لئے بطریق علاج استعمال کیا جاتا ہے۔

کتھارس یا اخراج جذبہ فاسد کے نظریہ کو ملنن نے بھی اسی طرح سمجھا ہے۔ وہ

اپنے ڈرامہ کے دیباچہ میں لکھتا ہے:-

”ارسطو نے کہا ہے کہ جذبوں کو معتدل اسی صورت سے بتایا جا سکتا ہے کہ تمام اضافی جذبے خوف اور ترس کی راہ سے بہز کا دئے جائیں تاکہ ان کا اسہال ہو جائے۔“

بہر حال ارسطو کہتا ہے کہ الیہ ڈرامہ خوف اور ترس کے جذبوں کو مشتعل کرتا ہے اور ان کے اسہال سے خوشنگوار سکون کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ لیکن یہاں چند سوالات اٹھتے ہیں:

- (۱) ”خوف“ اور ”trs“ کے جذبات سے ارسطو کی کیا مراد ہے؟
- (۲) ٹریجڈی ان جذبوں کو کس طرح مشتعل کرتی ہے؟
- (۳) ایسا کس لئے کرتی ہے؟
- (۴) کیا کتھارس کی ایک ہی قسم ہے؟ اور وہ قسم ہزنی ہے؟

کتھارس کے مفہوم کو سمجھنے کے لئے ان سوالات کا جواب ضروری ہے۔ ارسطو نے ”خوف“ اور ”trs“ کے الفاظ سے بحث کی ہے:-

”خوف، تکلیف کی ایک صورت ہے یا اپنی طبع کے لحاظ سے تباہ کن یا تکلیف دہ انتشار ہے جو کسی شر کے باعث پیدا ہوتا ہے۔ ”trs، اس احساس تکلیف کا نام ہے جو اس کا سزاوار نہیں ہے۔ یہ ایسا شر ہے جو کبھی بھی ہمیں شکار کر سکتا ہے، کبھی ہمارے احباب کو زد میں لے سکتا ہے اور جس کی قربت محسوس کی جاسکتی ہے۔“

اس طرح خوف اور ترس تکلیف اور ہزن کی صورتیں ہیں جن کا ساتھ ضروری ہے ورنہ صرف خوف کسی الیہ کو نہایت غمین اور ہبیت ناک بناؤ لے گا۔ یا ترس اسے زم جذباتیت کا شکار بناؤ لے گا۔

اب سوال یہ ہوتا ہے کہ خوف اور ترس کے جذبے کے استعمال اور پھر اخراج سے

انبساط کی صورت کس طرح ہلتی ہے۔ اس سلسلہ میں یہ کہا جاتا ہے کہ تکلیف کے پرده میں مسرت کا پرتو مخفی ہوتا ہے اور تکلیف جب ایک کروٹ لگ جاتی ہے تو انبساط کا پہلو خود نمایاں ہو جاتا ہے۔

ارسطو اپنی کتاب ”ریورک“ میں لکھتا ہے:-

”وہ تمام چیزیں جن سے ہم ہر اس ایں اگر دوسرے پر گزر جاتی ہیں تو ہم ترس کھاتے ہیں۔ اس کے علاوہ وہ شخص بھی ترس کھا سکتا ہے جسے یاد آئے کہ اس پر یا اس کے احباب پر یہ چیزیں گزر چکی ہیں۔“

ڈبلو ایم ڈکسن، ارسطو کے اس نظریے سے اتفاق نہیں کرتا، وہ کہتا ہے:-

”خوف کا احساس ترس کے بغیر بھی ممکن ہے، بالکل اس طرح جیسے ایک شخص ایسا کہ جو لاولد ہے کسی کے اکلوتے بچے کے مرنے پر خوف کے بغیر ترس کھاتا ہے۔ خوف اور ترس کو ذاتیات پر پابند نہیں کرنا چاہئے۔ جذبہ ترجم کے اشتعال کے لئے لازمی نہیں کہ خوف کے مرطے سے گزر جائے۔“

یہ سوال کہ کیا کتحارس کی ایک ہی قسم یعنی حزنیہ قسم ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ ہر چند کہ خوف اور ترس المیہ جذبوں میں بہت اہم ہیں لیکن صرف یہی المیہ جذبے نہیں ہیں۔ المیہ جذبوں میں محبت اور تحسین بھی اپنی جگہ پر اہم ہیں۔ ارسطوان امور کو نظر انداز کر دیتا ہے۔ لیکن ان کی اہمیت جدید ڈراموں سے ثابت ہے۔

بہر صورت، ارسطو کے کتحارس کے نظریے کے عیوب جو بھی ہوں اس کی اہمیت مسلم ہے اور اس اصطلاح اور اس کے لوازم نے ادبی موسیقیوں کی کتنی راہیں کھول دی ہیں۔ یہاں ہم چند واضح نظریات نقل کرنے پر اکتفا کر رہے ہیں:

### (۱) طبی نظریہ

کہا جاسکتا ہے کہ کتحارس ایک طبی استعارہ ہے، ہمارے اذہان پر اس کا اثر اسی

طرح ہوتا ہے جس طرح امراض کے باب میں دواؤں کا۔ جس طرح ہو میوپیٹھک ذریعہ علاج، علاج بالمشل ہے اسی طرح خوف و ہراس کے جذبوں کا اخراج ان ہی ذرائع سے ممکن ہے۔ ملٹن کتھارس کی اصطلاح سے یہی مفہوم مراد لیتا ہے، ٹونینگ اور بارنے جیسے اہم نقائد بھی کتھارس کے عمل کو ہو میوپیٹھک کے طریقہ کا علاج تصور کرتے ہیں۔ فرائد اور کئی دوسرے نفیاتی ماہرین کتھارس کے اس مفہوم کو صحیح تصور کرتے ہیں۔

### (۲) نفیاتی نظریہ

اف ایل لوکس کہتا ہے کہ کتھارس کو طبی استعارہ تسلیم کرنا غلط مخفض ہے۔ وہ کہتا ہے کہ تھیز کوئی ہسپتال نہیں جہاں مریضوں کا علاج ہوا کرے۔ لوکس اور ہر برٹ ریڈ کے تصور کے مطابق کتھارس، ایک تحفظی عمل ہے، ڈرامے میں ہمدردی اور خوف کے جذبات کے اظہار میں ممانعت آڑے نہیں آتے جبکہ حقیقی زندگی میں ان جذبوں کا اظہار ممکن نہیں ہے۔ جذبے کے ایسے اخراج سے سکون کی ایک کیفیت پیدا ہو جاتی ہے، ہیرو کے مصائب ہمیں کسی طرح متاثر ضرور کرتے ہیں اور ایسا تاثر نفیاتی پہلو رکھتا ہے نہ کہ اس میں علاج معاملے کی صورت ہوگی۔

کتھارس کے عمل کو آئی اے رچرڈس بھی نفیاتی ہی بتاتا ہے۔ خوف ہمارے جذبے فرار کو ہمیز لگاتا ہے جب کہ ہمدردی وابستگی کے جذبے کو ابھارتی ہے، اور الیہ میں یہ جذبے ایک دوسرے میں مدغم ہو کر زندگی کو نفیاتی طور پر پر سکون بناؤ لتے ہیں۔

### (۳) مذہبی نظریہ

مذہبی نقطہ نظر سے کتھارس کا عمل روح کو صغیل کرنے کا عمل ہے۔ جس سے مصائب اور آلام کو سہن کرنے کی قوت پیدا ہوتی ہے۔ جون گاسز، رو برٹیلو اور کیسل ورٹو کتھارس کو مذہبی پس منظر میں سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

### (۴) نظریہ تطہیر

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

تطہیر جذبہ کے نظریہ کو بوجر بھی تسلیم کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ کتھارس محسن جذباتی سکون کا نام نہیں بلکہ جذبے کی تطہیر کا پہلو بھی اس میں مضمرا ہے۔

### (۵) نظریہ توضیح

اوی ہارڈیسن نے اس امر کا اظہار کیا ہے کہ کتھارس کا مفہوم "بوطیقا" ہی سے واضح ہو جاتا ہے۔ ارسطو اپنی کتاب کے چوتھے باب میں نظریہ نقل کی بحث میں لکھتا ہے کہ انسان سکھنے کے عمل میں بھی حظ اٹھاتا جاتا ہے۔ اس نے واضح طور پر اس بات کا اظہار کیا ہے کہ تصویریں چاہے مردے کی یا بدبیت جانور کی، اگر ان کی نقلی (تصویر کشی) سلیقے سے کی گئی ہو تو پھر ہم ان سے حظ اٹھائے بغیر نہیں رہ سکتے۔ یہ بواجھی کہ بد صورت چیزیں بھی مرت آگیں بن سکتی ہیں الیہ میں بھی محسوس کی جا سکتی ہے۔ ارسطو بڑی وضاحت سے کہتا

ہے کہ الیہ میں ہر قسم کی سرت کی تلاش فعل عبث ہے۔ اس میں اسی قسم کی سرت ملے گی جو الیہ میں ممکن ہے۔ اس طرح کتھارس کا مفہوم سرت کی وہ قسم ہے جو الیہ میں ہوتی ہے یا ہو سکتی ہے۔

کتھارس کے سلسلے میں مزید کچھ باتیں سامنے آتی رہی ہیں۔ اس سے پہلے ہمیں معلوم ہے کہ ملٹن نے Samson Agonistes میں اس کا اظہار کیا تھا کہ دراصل رحم اور خوف کے علاوہ ایسے جذبات جن کا تعلق غصے اور اسی قبیل کی چیز سے ہے وہ بھی کروٹ لگ جاتے ہیں۔ جیکب برنسن نے انہیں امور کی باضابطہ ایک کتابچہ میں صراحة کرنے کی کوشش کی ہے لیکن ڈرائیڈن نے ٹرائیلس (Troilus) اور کریسٹدا (Cressida) کے دیباچے میں اس کا اظہار کیا تھا کہ کتھارس سے مراد محض ہمدردی اور خوف نہیں بلکہ وہ تمام جذبات جن کا تعلق غرور، تمکنت اور غصے سے ہے وہ ایک کروٹ لگ جاتے ہیں۔ اسی خیال کو جانس نے بھی دھرا دیا۔

ہربٹ ریڈ نے اس اظہار کیا ہے کہ جو بھی مصائب میں کتھارس ان کا مدد ادا کرتا ہے۔ محض خوف اور ہمدردی سے سارے منفی جذبات سر نہیں ہوتے۔ لہذا کہا جاسکتا ہے کہ الیہ دراصل ایک Safety-valve ہے جو خطرے سے خالی ہے اور یہی وہ راہ ہے جس سے آسانی سے خوف اور دہشت کا ازالہ ہو جاتا ہے۔ (تفصیل کے لئے دیکھئے رام اودھ دویڈی اور کرمادیتیہ رائے کی ”ہسٹری آف لٹریری کریٹی سزم، ص ۲۸)

## ٹریجڈی کا ماجرا (پلاٹ) اور کردار

ارسطو نے الیہ ذرائع کے چھ اجزاء ترکیبی گنوائے ہیں:

- |               |          |
|---------------|----------|
| (۱) متوہوس    | (ماجراء) |
| (۲) ای تھوڑا  | (کردار)  |
| (۳) ڈائیانویا | (فکر)    |
| (۴) لیکسکس    | (اسلوب)  |
| (۵) میلوں     | (نغمہ)   |

اور

### (۶) اوپس (سوانگ یا تمثاشا)

ان عناصر میں اہم ترین عنصر ما جرا ہے۔ اسطونے اس کی اہمیت پر ”بو طیقا“ کے چھٹے باب میں تفصیلی روشنی ڈالی ہے۔ پلات یا ما جرا سے اسطو کی مراد واقعات کی ترتیب و تنظیم ہے، یہ ایک راہ ہے جس پر عمل ظہور پذیر ہوتا ہے۔ چنانچہ اسطو ٹریجڈی کی تعریف ما جرا کی اہمیت کے پس منظر میں کرتا ہے وہ کہتا ہے:-

”ٹریجڈی انسان کی نقل نہیں ہے بلکہ عمل اور زندگی کی نقل ہے۔“

ظاہر ہے کہ زندگی کا تصور عمل سے ہے اور اس کی غایت بھی عمل ہی ہے کوئی مخصوص وصف نہیں ہے۔ کردار تو انسان کے اوصاف کی صورت ہے لیکن عمل ہی پلات یا ما جرا کا دوسرا نام ہے۔ کردار نگاری سے عمل کا پہلو تو نکلتا ہے لیکن ایک مربوط پلات میں جتنا حزن یہ تاثر ہو سکتا ہے، اتنا محض کردار نگاری سے ممکن نہیں ہے۔ ما جرا اس لئے بھی زیادہ اہم ہوتا ہے کہ حادثات اور واقعات کردار کے تابع نہیں ہوتے، بلکہ کردار ان کے تابع ہوتا ہے۔ اسطو لکھتا ہے:-

”ٹریجڈی کی غایت ما جرا اور واقعات ہیں اور غایت ہی اصل شے ہے۔ چنانچہ

ما جرا پہلا اصول ہے اور اس کی حیثیت روح کی ہے۔ کردار کا درجہ دوسرا ہے۔“

پلات کو ٹریجڈی کی روح اس لئے کہا گیا ہے کہ اس سے تمثیل میں زندگی، معنی اور

قوت پیدا ہوتی ہے۔ پروفیسر ایس بھی لکھتا ہے:-

”ماجراتمثیل کی بیت ہے اور اس کے گرد موضوع گردش کرتا ہے بالکل اس طرح جس طرح زندگی کی بنادث کا تعلق روح سے ہے۔“

ارسطو اس امر پر بہت زور دیتا ہے۔ اس کا جملہ ہے:-

”عمل کے بغیر ٹریجڈی نہیں بن سکتی جبکہ کردار کے بغیر اس کا تصور ممکن نہیں۔“

اس جملہ سے یہ نہیں سمجھنا چاہئے کہ کردار کے وجود کے بغیر ٹریجڈی بن سکتی ہے۔

ارسطو اکہنا چاہتا ہے کہ بھرپور کردار نگاری کے بغیر ہز نیہ ڈرامے لکھے جاسکتے ہیں۔ کسی المیہ میں کردار نگاری سرسری ہو سکتی ہے، لیکن حرکت اور عمل میں تشکیل کا احساس ڈرامے کے وجود کو ہی مشکوک بنادیتا ہے۔ ارسطو اس سلسلے میں مزید وضاحت کرتا ہے:-

”اگر آپ کرداروں سے اعلیٰ اسلوب اور افکار کی حامل کی تقریبیں کردار میں لیکن اس میں حرکت و عمل کا فتقہ ان ہو تو ٹریجڈی سے وہ اثر قائم نہیں ہو سکتا جو اس کا مقصود ہے۔“

کسی ڈرامہ کا کسا ہوا اور عمدہ پلاٹ بہر طور ڈرامہ ہی ہو گا، ہر چند کہ نہیں اس میں عمدہ کردار نگاری نہیں کی گئی ہو لیکن عمدہ کردار نگاری کے باوجود اگر ما جرا میں خامی ہے تو پھر تمثیل ڈرامائی نہیں ہو سکتی۔ ابرو کرو میں انہیں باتوں کا اظہار اس طرح کرتا ہے:-

”ارسطو کہتا ہے کہ اعلیٰ کردار نگاری ٹریجڈی نہیں بن سکتی، لیکن کردار کی حرکت اور عمل المیہ بن سکتا ہے یا یہ کہئے کہ ڈرامائی فضا قائم کر سکتا ہے۔ ڈرامہ نگاری کے فن میں کردار کو وہی حیثیت حاصل ہے جو زبان اور اسلوب کے باب میں صنعتوں کو۔

پلاٹ ہی سے عمل کا پہلو نہ کرتا ہے۔ بقیہ چیزیں ڈرامہ کی تکمینک ہیں، مثلاً کرار، افکار اور زبان اور ان سب کی غاییت ما جرا مرتب کرنا ہے۔“

ڈیوڈ ویجز نے بھی اپنی کتاب ”کریٹشکل اپرو چن ٹولٹریچر“ میں ارسطو کے اس خیال

کی تائید کی ہے۔ اس کے جملے ہیں:-

"کردار بھی اہم ہیں لیکن ان کی حیثیت ضمی ہے اور یہ ماجرا کے ایک جزو ہیں۔"

براہنگ کے ڈرامائی مونولوگ (خودکاری) میں اگر کردار دلچسپ ہیں تو اس کی

وجہ یہ ہے کہ براہنگ انہیں ایک مخصوص نفیاتی ماحول میں پیش کر دیتا ہے۔ لیکن

یہ مونولوگ اپنے دلچسپ کردار کے باوجود مونولوگ ہی رہتے، یہ ڈرامہ نہیں بن

جاتے۔ اسی طرح اگر شیکسپیر کے ہیملٹ میں ہیر و محض اپنی خودکاری سے روح

کے کرب کی وضاحت کرتا ہے تو یہ امر بذات خود دلچسپ تو ہوتا ہے لیکن عمل کے

فقدان سے اس میں ڈرامائی عنصر ہرگز پیدا نہیں ہوتا۔ اس نے ارسطو کی ترتیب

باکل حقیقت پر بنی ہے کہ الیہ میں ماجرا کو اولیت حاصل ہے۔ دوسری، تیسری اور

چوتھی حیثیتیں بالترتیب کردار، افکار اور اسلوب کو حاصل ہیں۔"

جہاں کچھ نقاد ارسطو کے اس خیال سے متفق ہیں کہ الیہ میں پلاٹ اہم ترین چیز

ہے، متعدد جدید نقادوں کو اس رائے سے اختلاف بھی ہے۔ ان کا کہنا ہے منطقی طور پر یہ

واضح ہے کہ کردار کے بغیر عمل کا تصور فضول ہے۔ عمل اگر انعامی خواہشات کے رد عمل کے

طور پر سامنے نہ آئے تو پھر اس کا کوئی مفہوم نہیں رکتا۔ دراصل ارسطو کے تصور ماجرا کی بنیاد

یونان کے حز نیہ ڈرامے ہیں۔ جن میں تقدیری کے سامنے انسان کو بے بس سمجھا گیا ہے۔

من در چہ خیالیم و فلک در چہ خیال

کے پس منظر میں کردار کو اپنے طور پر پھلنے پھولنے کا زیادہ موقع نہیں ہے۔

اسکاٹ جیمس کہتا ہے کہ پلاٹ کا تصور کردار اور فکر کے ساتھ ہی ڈھن میں آتا ہے

الہذا کردار کے بغیر عمل کی باقی مہمل ہیں۔ شعور کی رو کی تکنیک میں کردار کی نفیات سے

زیادہ غرض ہوتی ہے اور پلاٹ سے کم۔ اس نے اپنی کتاب "دی میکنگ آف لڑپچر" میں

ارسطو کے خیال کی سخت تنقید کی ہے:-

”المیہ (رزمیہ یا ناول) میں ارسطو جس طرح پلاٹ پر زور دیتا ہے کیا یہ درست ہو سکتا ہے، کیا انگریزی ادب کا ایک بڑا حصہ ارسطو کے خیال کی تردید نہیں کرتا۔ کیا شیکپیئر کے ڈراموں کے پلاٹ ڈھلے نہیں ہیں۔ کیا ایمبل لیر، لیڈی میکبیٹھ، او تھیلو یا ایگو کے کردار المیہ کو وزنی نہیں بناتے..... کیا یہی باتیں جیں اشن، ڈکسن، تھیکرے، ویلز اور دوسرے جدید ناول نگاروں پر صادق نہیں آتیں۔ جن میں کردار ہی سب کچھ ہیں اور پلاٹ کو اپنی فکر آپ کرنے کے لئے چھوڑ دیا گیا ہے۔“

ایسی تمام تنقید کے باوجود ارسطو کے تصور ماجرا کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ کچھ جدید نقادوں نے اس تنازع کا حل یہ نکالا کہ کردار اور پلاٹ کے بارے میں ایک دوسرے سے برتری یا کمتری کا سوال نہیں اٹھایا جائے۔ ان دونوں چیزوں کو الگ کرنا ہی غلط ہے۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ کردار کے بغیر پلاٹ ایک معتمد ہے، بالکل ویسا ہی معتمد جیسا کہ ہم جا سوی کہانیوں میں پاتے ہیں۔ اسی طرح پلاٹ کے بغیر کردار خود کلامی یا تقریر کا ایک سلسلہ ہو سکتا ہے، جیسا کہ ہم رومانی ڈراموں میں پاتے ہیں۔

## ماجراء کی ساخت

”بوطیقا“ کے ساتویں باب میں ارسطو نے ماجراء کی ساخت کے بارے میں اپنے تاثرات لکھے ہیں۔ اوپر اس کی بحث آچکی ہے کہ کس طرح ارسطو پلاٹ کو المیہ کی روح تصور کرتا ہے۔ چنانچہ یہ ضروری تھا کہ اس کی ساخت کے بارے میں وہ تفصیل سے روشنی ڈالتا۔ اس ضمن میں سب سے اہم بات ماجراء کے جسم کے متعلق ہے۔ اس کا جسم متوازن ہونا چاہئے۔ متوازن سے مراد یہ ہے کہ یہ بہت زیادہ طویل نہ ہو کہ ذہن اسے برداشت کرنے

کے قابل ہی نہ رہے۔ نہ ہی انتہائی مختصر ہو کہ کسی امر کی تمہید محض نظر آئے۔ اس لئے اسے مناسب حد تک طویل ہونا چاہئے۔ اس لئے کہ ڈرامہ کا حسن ترتیب اور مناسب طوالت ہی سے پیدا ہو سکتا ہے۔ ارسطو کے الفاظ ہیں:-

”کسی شے کی خوبصورتی کے لئے جنم اور ترتیب لازمی امر ہیں۔ جس طرح غیر ذی روح چیزوں اور تصویروں میں حسن ان کے متوازن طول کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے اسی طرح پلاٹ کا بھی مناسب طول ہونا چاہئے، اتنا کہ ذہن میں اس کی سماںی ممکن ہو سکے۔“

ارسطو کہتا ہے کہ المیہ کا عمل ایک دن سے زیادہ کا وقت نہ گھیرے۔ کہہ سکتے ہیں کہ پلاٹ کا جنم ایسا ہو کہ قسمت کی تبدیلی یعنی عروج سے زوال تک کے وقت کا متحمل ہو سکے۔ ساخت کی اچھائی کا انحصار اس بات پر ہے کہ المیہ کے تمام واقعات ایک دوسرے سے مغم اور مربوط ہوں اور ان میں ایک عضو یا تی اتحاد کا حسن نظر آئے۔ ساخت میں کساوہ کا یہ عالم ہو کہ اس کی کوئی چوں ڈھیلی نہ نظر آئے، المیہ میں جتنے بھی واقعات ہوں وہ ایک دوسرے سے پیوستہ ہوں کہ انہیں الگ کرنے سے ڈرامہ کا سارا نظام درہم برہم ہو جائے یا بصورت دیگر ایسا نہ ہو کہ کوئی واقعہ الگ سے پوند کی طرح لگا دیا جائے۔

واضح ہو کہ پلاٹ کی عمدگی کا پہلو اس بات میں مضمرا ہے کہ اس کا کوئی واقعہ بھرتی کانہ ہو۔ اس سلسلہ میں ارسطو نے پلاٹ کی نوعیت کے بارے میں اپنی رائے دی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ واقعات کی حقیقت ”قانون امکان“ کے تحت ہو، مطلب یہ ہے کہ آرٹس فون تو گرافر نہیں کہ ہو بہو تصویر کھینچ دے یا مورخ نہیں کہ واقعات کی سچائی سے سرموا نحراف نہ کرے۔ آرٹس یا شاعر کی غایت صرف اتنی نہیں کہ جو واقعات گزر چکے انہیں فن پارے کے قالب میں ڈھال دے، بلکہ اس کی غرض یہ ہونی چاہئے کہ کسی قسم کا واقعہ وقوع پذیر ہو سکتا ہے جو ابھی نہیں ہوا ہے۔ یعنی ”قانون امکان“ کے تحت مستقبل کے امور کا تعلق شاعر یا

آرٹسٹ ہی ہے۔

پلاٹ کے ضمن میں ارسطو نے یہ بھی کہا ہے کہ داعقات اس طرح پیش کے جائیں کہ ان میں تذبذب کی ایک کیفیت ہو، اسے وہ مقصد یا انساف کہتا ہے۔ اودی پس کے ایک منظر کی مثال سے اس کی وضاحت ہو جاتی ہے:-

”اوڈی پس میں ایک مخبر اوڈی پس کو ایک خوش کن خبر دینا چاہتا ہے اور اس کی ماں کے سلسلہ میں اس کے اندیشہ سے اسے نجات دلانا چاہتا ہے لیکن اس کی نشاندہی کر کے کہ وہ کون ہے اوڈی پس کے لئے اتنا الٹا تاثر قائم کرنے کا موجب بنتا ہے۔“

بہر حال، ایک اچھے پلاٹ کی خوبی یہ ہے کہ اس میں ابتداء، ارتقا اور انہتا کی منزلیں سلیقے سے ترتیب دی گئی ہوں۔

ابتداء کے بارے میں ارسطو کا تصور یہ ہے کہ سامعین کو یہ احساس ہونا چاہئے کہ اس سے پہلے کچھ اور ہوا ہی نہیں۔ ارتقا اس ابتداء کا فطری نتیجہ ہونا چاہئے کہ انہتا کی منزل میں سارے نتائج واضح ہونے چاہیں۔

## ارسطو اور تین وحدتیں

کلاسیکی ڈراموں کے بارے میں یہ تصور عام ہے کہ ان میں تین وحدتوں وحدت زمان، وحدت مکان اور وحدتِ عمل کا لحاظ رکھا ہی گیا ہے۔ یہ بھی سمجھ لیا جاتا ہے کہ ارسطو

نے ان تینوں وحدتوں پر زور دیا ہوگا لیکن یہ حیرت کی بات ہے کہ ارسطو نے ”بوطیقا“ میں کہیں بھی ان وحدتوں پر زور نہیں دیا ہے۔ ڈرامے کے باب میں ارسطو کو صرف وحدت عمل کی اہمیت پر اصرار ہے۔ بقیہ دو وحدتوں کو وہ قابل اعتنا نہیں سمجھتا۔ اس نے اس امر پر زور دیا ہے کہ پلاٹ کا اتحاد وحدت عمل، ہی کا نتیجہ ہوتا ہے۔ اس کے جملے ہیں:-

”اگر آپ کرداروں سے اعلیٰ اسلوب اور افکار کی حامل تقریبیں کر دا میں لیکن ان میں حرکت عمل کا فقدان ہو توالمیہ سے وہ اثر قائم نہیں ہو سکتا جو اس کا مقصد ہے۔“

ارسطو کی نگاہ میں وحدت عمل کی کیا کچھ اہمیت ہے اس کی بحث ٹریجڈی کے ”ماجراء اور کردار“ کے ذیل میں آچکی ہے۔ اس سلسلہ میں مزید کچھ لکھنا نہیں باتوں کی تکرار ہو گی۔ مختصر یہ کہ ارسطو کا خیال ہے کہ وحدت عمل ایک عضویاتی اتحاد ہے جس سے ٹریجڈی میں ہیئت اور مفہوم پیدا ہوتا ہے۔ اس میں عمل کی بمعیت کی کھپت ممکن نہیں۔ ارسطو کے جملے ہیں:-

”پلاٹ بس ایک عمل کی نقل ہے اس لئے اس سے صرف ایک ہی عمل کی نقل کرنی چاہئے۔ اس کی بناؤٹ میں جتنے موڑ آئیں گے وہ سب کے سب اس عمل کے تابع ہوں گے۔ یعنی کوئی واقعہ اپنے آپ میں متعلق نہ ہو گا بلکہ سب کے سب واقعات ایک عمل میں اس طرح مغم ہوں گے کہ ان میں کسی کو بھی الگ کرنے سے ماجراء کا سارا نظام درہم برہم ہو جائے گا۔“

وحدت زماں کے بارے میں ارسطو صرف یہ کہتا ہے:-

”المیہ کو آفتاب کی ایک گردش یا اس سے کچھ زیادہ پر ختم ہونا چاہئے۔“

وقت کے بارے میں ارسطو کا یہ کوئی خود ساختہ اصول نہیں ہے بلکہ اس کی پابندی یونانی ڈرامہ نگار مثلاً سوفوکلیس، یوری پائیڈس وغیرہ کرتے رہے تھے۔

وحدت مکان کے بارے میں ارسطو بالکل خاموش ہے۔ ”بوطیقا“ میں کہیں اس

کا تذکرہ نہیں ملتا۔ ایسا لگتا ہے کہ وحدت مکان کا تصور اسکا لیگر اور کیسلو رٹو جیسے نقادوں کا پیدا کیا ہوا ہے اور اطالوی نقادوں کے ذریعہ سڈنی نے اسے انگریزی میں منتقل کر لیا ہے۔

## طریقہ ڈرامے

بوطیقا میں کہیں کہیں طربیہ ڈراموں کا تذکرہ بھی ملتا ہے۔ لیکن ارسطو کو ایسے ڈراموں سے کوئی خاص دلچسپی نظر نہیں آتی، جیسے یہ بہت معمولی اور سطحی چیز ہوں۔ ارسطو نے طربیہ کے اجزاء ترکیبی سے بحث نہیں کی ہے۔ نہ ہی اس کے محاسن اور عیوب کی نشاندہی کی ہے۔ ایک خیال یہ بھی ظاہر کیا جاتا ہے کہ ممکن ہے کہ کتھارس کی طرح طربیہ ڈراموں پر ہی ”بوطیقا“ کے دوسرے حصہ میں روشنی ڈالی گئی ہو۔ بہر حال، طربیہ کے سلسلہ میں جو بحث ذیل میں درج کی جا رہی ہے وہ ”بوطیقا“ کے ہی سرسری تذکرہ پر منی ہے۔ ارسطو طربیہ کے المیہ کی ضد تصور کرتا ہے اور ان دونوں کا فرق بنیادی حیثیت کا حامل ہے۔ موضوع، طریقہ اظہار، کردار نگاری، فضائیا ہر حیثیت سے دونوں مختلف چیزیں ہیں۔ ارسطو کا خیال ہے کہ طربیہ ڈراموں کے افراد اوسط سے بھی نیچے درجے کے لوگ ہوتے ہیں۔ وہ کہتا ہے:-

”طربیہ میں برے کرداروں کی نقل پیش کی جاتی ہے لیکن ان کی قسم مزاجیہ ہوتی ہے، نہ کہ معائب سے پڑے، ایسے برے کردار صورت کے اعتبار سے مضمونکے خیز ہوتے ہیں یا اپنے اعضاء کے مضمونکے خیز تناسب کے اعتبار سے، شخصیت کا ایسا عیب نہ ترکیف دہ ہوتا ہے اور نہ ہی تحریکی۔“

ارسطو اس بات پر زور دیتا ہے کہ طربیہ ڈرامے جسمانی عیوب کی پیداوار ہوتے

ہیں، ایسا نقص یا بد ہمیتی خوف یا ہمدردی کا کوئی جواز نہیں پیدا کرتی بلکہ ہننے ہنانے کا سطحی کام انجام دیتی ہے۔ طربیہ کی غایت یہ ہے کہ حظ پہنچائے۔ لیکن ایسی مرت بھی سطحی ہوتی ہے۔ ارسطو طربیہ کی تعریف اس طرح کرتا ہے:-

”طربیہ (جیسا کہ میں نے کہا ہے) معمولی درجے کے افراد کی نقل پیش کرتا ہے، یہاں معمولی بالکل برے کے معنی میں استعمال نہیں کر رہا ہوں بلکہ مضحكہ خیز کے معنی میں، اس لئے کہ مضحكہ خیز کا تصور بد صورتی سے پیدا ہوتا ہے نہ کہ برائی سے۔ طربیہ ایسے ناقص پیش کرتا ہے جو تکلیف دہ نہیں ہوتے اور نہ تخریبی ہوتے ہیں۔“

ارسطو جس طرح طربیہ ڈراموں کو پیش کرنا چاہتا ہے یا ایسے ڈراموں کا جو تصور اس کے ذہن میں ہے وہ انہیں ادنیٰ شے بناؤالتا ہے، اس لئے کہ طربیہ ڈراموں کے کردار مضحكہ خیز محسوس ہوتے ہیں اور ان کے افعال ہننے ہنانے پر مجبور کرتے ہیں۔ یہ برے نہیں ہوتے کہ تخریبی کام سر انجام دیں جس سے پیچیدگی پیدا ہو یا ہمرشیا کا کوئی پہلو نکلے اور ڈرامے میں خوف اور ہمدردی کی فضا پیدا ہو سکے۔ بد صورتی تخریبی نہیں ہوتی اسلئے طربیہ ڈرامے ڈراونے نہیں ہوتے، لہذا کتحارس کا عمل بھی ان کے دائرے سے باہر ہے۔

ارسطو کے تصور کے مطابق طربیہ ڈرامے انسان کے سطحی جذبات کو ابھارنے کا باعث بنتے ہیں، سطحیت ان کا مقدار ہے اس لئے سنجیدگی سے یہ عاری ہوتے ہیں۔ طربیہ ڈراموں میں سنجیدگی کا فقدان اس لئے بھی ہوتا ہے کہ ان کی غایت ایسی مرت ہوتی ہے جو عام طور سے تکبر اور ناتجیحی کا نتیجہ ہوتی ہے۔ کبھی کبھی ایسا ہوتا ہے کہ کوئی شخص اپنے آپ کو محسن غلط فہمی یا بے وقوفی میں بہت خوبصورت تصور کر لیتا ہے، یا بجا طور پر خود کو بید عقلمندیا دوسروں سے زیادہ با اخلاق سمجھنے لگتا ہے، اس کی شخصیت کے ایسے معائب مضرت رسال نہیں ہوتے، بلکہ مضحكہ خیز ہوتے ہیں اور دوسروں کیلئے مرت کا سامان بن جاتے ہیں۔

## رزمیہ شاعری

”بوطیقا“ کے تینسوں باب میں ارسٹونے رزمیہ شاعری کو زیر بحث لا یا ہے۔ اس کی تعریف میں وہ لکھتا ہے:-

”یہ ایک شاعرانہ نقل ہے، جو اپنی بیت کے اعتبار سے بیانیہ ہوتی ہے، اور ایک بھر میں ہوتی ہے اور اس کے ماجرے کی تشکیل انہیں ڈرامائی اصولوں پر ہوتی ہیں جن سے الیہ ڈرامے مرتب ہوتے ہیں۔ اس کا موضوع کوئی ایک ہی عمل ہوتا ہے یہ عمل اپنے آپ میں قطعی مکمل ہوتا ہے اور اس میں ابتداء، ارتقا اور انہتا کی عضویاتی تکمیل ہوتی ہے۔ اس طرح اس کی صورت ایک ایسی ذہنی روح تصویری کی ہوتی ہے جو بالکل مکمل ہوتی ہے۔ اپنی وضع میں رزمیہ شاعری تاریخ سے مختلف ہوتی ہے، تاریخ میں ایک سے زیادہ واقعات کا امکان ہے اور پھر ایک ہی وقت میں کتنے ہی حادثات و واقعات رومنا ہو سکتے ہیں.....“

رزمیہ اور تاریخ میں ایسے فرق کے بارے میں کچھ مہماںت کے بھی پہلو ہیں جن کی وضاحت ”بوطیقا“ میں ملتی ہے۔

افلاطون کہتا ہے کہ رزمیہ اور تاریخ دونوں ہی میں نسبتاً اچھے کردار کی نقل پیش کی جاتی ہے۔ الیہ اور رزمیہ دونوں ہی میں پلات یا ماجرا کی ساخت ایک ہی قسم کی ہوتی ہے۔ دونوں ہی میں پیچیدگی ہوتی ہے اور ایک واضح موڑ یا گریز ہوتا ہے۔ رزمیہ کے ماجرے کی تشکیل بھی الیہ کے ڈرامائی اصولوں پر ہی ہوتی ہے، رزمیہ میں بھی ایک جامع واقعہ یا عمل ہوتا ہے، جس میں ابتداء، ارتقا اور انہتا کی منزلیں ہوتی ہیں۔ الیہ کے چھ اجزاء میں چار یعنی: ماجرا، کردار، فکر اور اسلوب رزمیہ شاعری میں بھی پائے جاتے ہیں۔ اس کے باوجود رزمیہ

اور المیہ کے درمیان کتنے ہی اختلاف پہلو ہیں۔ ”بوطیقا“ کے پانچویں باب میں ارسطو لکھتا ہے:-

”ان دونوں میں بڑا اختلاف بھی ہے، اس لئے کہ رزمیہ میں ایک ہی قسم کی بحث استعمال ہوتی ہے اور اس کی وضع بیانیہ ہوتی ہے۔ جنم کے لحاظ سے بھی دونوں کا فرق نمایاں ہے۔ المیہ کا جنم آفتاب کی ایک گردش تک محدود ہے۔ لیکن رزمیہ پر ایسی کوئی زبانی حد بندی نہیں لگائی جاسکتی.....“

سوال یہ ہے کہ رزمیہ اور المیہ میں فوقیت کس کو حاصل ہے؟ ارسطو المیہ کو رزمیہ سے افضل بتاتا ہے، ارسطو نے ایسی افضليت کے سلسلے میں ”بوطیقا“ کے چھبیسویں باب میں بحث کی ہے اور بتایا ہے کہ رزمیہ المیہ کے مقابلے میں زیادہ نکھرا ہوانہ ہے، زیادہ ارفون ہے۔ وہ فن جو ہر شے کو اپنے دائرہ عمل میں لے لیتا ہے یا جو محدود نہیں ہوتا اس میں زیادہ نکھار نہیں آ سکتا۔ رزمیہ اس سے کبھی المیہ کے منصب کو نہیں پہنچ سکتا کہ المیہ کا جنم مختصر ہوتا ہے اور اس کے عمل کی وحدت نمایاں ہے، اس کے علاوہ المیہ میں مویقی ہوتی ہے جو اس کے تاثر کو اور بھی بڑھادیتی ہے۔

## ارسطو کی تنقید کی اہمیت

ارسطو کو بابائے تنقید کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ افلاطون نے فنون لطیفہ کو جس نقطہ نظر سے دیکھا تھا ارسطوس استنفک نقطہ نگاہ سے ادب کا جائزہ لیتا ہے اور ان کے کچھ بنیادی اصول اور ضابطے کی نہ صرف تلاش و جستجو کرتا ہے بلکہ انہیں سمیٹ کر ایک باضابطہ نظام قائم کر دیتا ہے۔ شعر و ادب کے ضمن آج کتنے ہی ایسے نکات ہیں جن پر ارسطو چوہبیں سو بر س

پہلے روشنی ڈال چکا تھا۔ ایسے نکات سب کے سب قابل اعتنا تو نہیں رہے ہیں لیکن ان نکات کو قطعی طور پر رد کر دینا بھی آسان نہیں ثابت ہوا ہے۔

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

پھر بھی یہ بالکل چج ہے کہ ارسطو کے یہاں کچھ عیوب بھی ہیں۔ ”بوطیقا“ کے سرسری مطالعہ سے بھی اس کتاب کے بعض نقاصل سامنے آ جاتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ ارسطو کے اصول اور ضابطے کی بنیاد یونانی ڈرامے اور رزمیہ ہیں۔ اس کی نگاہوں کے سامنے دنیا کا کوئی دوسرا ادب نہیں تھا۔ لہذا ضابطوں اور اصولوں کے تعین میں اسے اپنے محمد و دادرے سے روشنی لینی پڑی تھی، ایسے میں اس کے بنائے ہوئے اصول یک طرفہ ہیں۔ انہیں بعد کے انگریزی ڈرامے، شاعری یا فلکشن پر منطبق کرنا مشکل ہے۔ اس کا جیز لکھتا ہے:-

”ارسطو نے کبھی بھی علمی ڈرامے مثلاً میں اینڈ سپر مین، یا جٹس، نہیں دیکھے تھے گو کہ یورپی پیداں سے بہت قریب ہے۔ اسے ایسے پسندیدہ سماجی کوائف کی خبر نہیں جن سے سمرست مام کے کردار مستفید ہوتے ہیں..... وہ صرف یونانی المیوں کو جانتا تھا، صرف یونانی طنز اور طربیوں سے واقف تھا۔“

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

کی مثالیں ارسطو کے سامنے نہیں تھیں۔

ڈاکٹر آر ایل ورنے نے ”پرنسپس اینڈ ہسٹری آف لٹریری کریئی سزم“ میں چند اہم فنکاروں کی رائے درج کی ہے جو ارسطو کی ذہنی سطح کی تفہیم میں یقینی معاون ہے۔ بخانسں کہتا ہے کہ افلاطون پہلا حقیقی نقاد ہے ساتھ ہی ساتھ دنیا کا سب سے عظیم فلسفی بھی ہے۔ اس نے دواہم ترین امور کو یوں نشان زد کیا ہے کہ کسی دوسرے فنکار کی تفہیم کس طرح ممکن ہے اور اس کی کارکردگی کی وضاحت کس طرح ہو سکتی ہے؟ یہ دونوں باتیں بیحدا ہم ہیں جو، میں بہت کچھ سکھاتی ہیں۔

ملٹن کی رائے ہے کہ ”بوطیقا“ ارسطو کی ایک ایسی کتاب ہے جو سبق آموز ہے اور یہ بتاتی ہے کہ ارفع فن کیا ہے اور اس کے متعلقات کیا ہیں۔

سڈنی اس بات پر زور دیتا ہے کہ ارسطو نے خود بھی شاعری کے لوازمات سے نہ صرف واقفیت حاصل کی بلکہ اس سلسلے کے ڈسکورس پیدا کئے۔ بعض سوالوں کے جواب ”بوطیقا“ میں موجود ہیں۔ شاعری کچھ زیادہ ہی فلسفیانہ ہے اور کافی سنجیدہ ہے۔ اس طرح تاریخ پر اسے برتری حاصل ہے۔ اس لئے بھی کہ ارسطو کے نقطہ نظر سے اس میں آفاقی تصورات ابھرتے ہیں۔ جبکہ تاریخ مخصوص مضامین رکھتی ہے۔ شاعری میں اسباب و عمل گھرے طور پر وجود میں آتے ہیں۔

کولرج ارسطو کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے اس کے اصولوں اور رضا بطوں کی توصیف کرتا ہے اور لازماً شاعری کو مثالی قرار دیتا ہے اور یہ ایک اہم بات ہے۔

ورڈ سور تھکا خیال ہے کہ ارسطو نے واضح کیا ہے کہ کس طرح شاعری غایت درجہ فلسفیانہ ہوتی ہے۔ یہ صحیح بھی ہے، اس لئے کہ اس کی غایت سچائی ہے نہ کہ کسی قسم کی انفرادیت۔ شاعری مقامی سے زیادہ جزل (General) ہوتی ہے جس کا داخل عمل شدید ہوتا ہے۔ ابے کسی بیرونی شہادت کی ضرورت نہیں۔ اس کی جگہ دل ہے جس میں جذبات

بھرے ہوتے ہیں۔

ایف ای لوکس لکھتا ہے کہ آج بھی ”پوٹکس“ تمام کالجوں اور دوسرے اداروں میں پڑھائی جاتی ہے اور اس کتاب کی عظمت دنیا بھر میں تسلیم کی گئی ہے۔ کیلی فور نیا سے لے کر گلتے تک ہر جگہ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس نے جو اصول و ضوابط سامنے لائے وہ گراں قدر رکھرے۔ ڈرامائی فن کے لئے ”بوطیقا“، آج بھی رہنمایا ثابت ہوتی ہے۔ نی ایس ایلیٹ نے بالکل صحیح کہا تھا کہ افلاطون کا ذہن آفاقی ہے اور ایسا آفاقی ذہن کسی چیز کو بھی اپنی گرفت میں لے سکتا ہے لیکن..... ذہن چاہے وہ جتنا بھی تیز طرار ثابت ہو وہ وقت ہوتا ہے اور مخصوص لوگوں کے لئے ہوتا ہے نہ کہ کسی آفاقی سطح کو چھوتا ہے۔ ارسطو کے یہاں معاملہ بالکل مختلف ہے۔ جہاں کہیں اس نے نظر ڈالی ہے اسے تابناک بنادیا ہے۔ اس کی بصیرت ہمیشہ تکمیل کی طرف ہوتی ہے۔ ”پوٹکس“، جیسی مختصر اور محدود کتاب میں بھی ایسے اصول کی فراوانی ہے جو آئندہ کے لئے مشعل راہ ثابت ہوتی رہی ہے۔

یہ تصورات ایسے ہیں جو قیمتی ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ ”بوطیقا“ کی کئی کمزوریاں سامنے آئی جاتی رہی ہیں لیکن اس کی عظمت پر کوئی فرق نہیں پڑتا ہے۔ سینیٹس بری نے یہ صحیح لکھا ہے کہ کوئی نقاد ارسطو کو چھوڑ کر آگے نہیں بڑھ سکتا۔ اگر وہ ایسا کرے گا تو پھر اسی کا نقصان ہو گا۔ یہاں میں ڈاکٹر تلک کا ایک اقتباس نقل کرتا ہوں جو اس کی کتاب ”ہسٹری اینڈ پرنسپل آف لٹریری کریٹی سزم“ کے صفحہ ۱۲ پر ہے۔ وہ لکھتا ہے:-

"Aristotle's attitude is cool, objective attitude of the scientist, who while dissecting a frog in rightly blind to its exotic beauty. Aristotle is the first scientific critic. He successfully achieved almost all that criticism can achieve on inductive principles

by observation, analysis, classification, and generalization. The limited vision of his rather dogmatic, common sense — he as the Father of all academic Dons — may seem often inadequate and sometimes irritating, but as saintsbury says in his 'History Of Criticism', although in literary criticism we have advanced at some points to farther positions; 'over most of the ground we are still engaged in consolidating the territory which Aristotle occupied' Any readers , Whe wish to ' check up on Aristotle's views and to understand them more clearly, should take them singly and apply them to examples taken from ancient and modern literature. Thay would find it a pleasant and profitable recreation"

برک کہتا ہے کہ ارسطو نے جس طرح نقل کی بات چھیڑی ہے وہ اہم بھی اور قابل نفریں بھی۔ اس نے اپنی "بوطیقا" میں باقی اس طرح کی ہیں اس پر مزید گفتگو کی ضرورت نہیں۔

والی والرکا کہنا ہے کہ ارسطو کی "بوطیقا" یہ بتاتی ہے کہ کس طرح ایک اچھا ڈرامہ اور ایک اچھا رزمیہ ترتیب دیا جا سکتا ہے۔ لہذا اس کے بہت سے اہم اصول و ضابطے سامنے لائے جو ڈرامہ کے فن کی تفہیم و تعبیر میں بہت معاون ہے۔ اس طرح کہ جدید ڈرامہ نگار بھی انہیں نظر انداز نہیں کر سکتے۔

ٹی ایس ایلیٹ کا خیال ہے کہ ارسطو کا ذہن محض وسیع نہیں تھا بلکہ وہ آفاقی نوعیت

کا حامل تھا۔ ایسی آفاقی نوعیت کا ذہن کسی چیز کو بھی اپنی گرفت میں لے سکتا تھا۔  
ایڈل اوسلو کا بیان ہے کہ ارسطو نے محض ایسے اصول نہیں بنائے جو کھرے ہیں  
 بلکہ ان کا اطلاق ہر زمانے میں شاعری پر ہوتا رہے گا۔

یہ تحسینی کلمات ہیں جو ارسطو کی "بوطیقا" کے سلسلے میں ابھرتے رہے ہیں۔ اور  
بھی کتنے فذ کار و نقاد ہیں جو ارسطو کی "پونکس" کی تعریف و توصیف میں کسی سے کم نہیں اور  
یہ حقیقت بھی ہے اس لئے کہ آج بھی تقيید کی جزیں ارسطو کے خیالات میں گزی ہیں۔ یہ  
اور بات ہے کہ نئی توجیہات سامنے آتی رہتی ہیں اور "بوطیقا" کے لئے نئے نئے ڈسکورس  
ابھرتے رہتے ہیں۔ یہ لامتناہی سلسلہ ہے جو کہیں بند ہوتا نظر نہیں آتا۔

ہیری بلے میرس نے اپنی کتاب "اے ہش رو آف لٹریری کرٹیسم" میں ارسطو  
کے باب میں اپنے مباحث اس طرح ختم کئے ہیں:-

"There is a good deal in Aristotle's poetics which must strike the modern reader as simply formulated common sense. There is also much that would have been relevant to the contemporary student of Sophocles and Homer and seems remote from the practice of modern European literature. Yet there remains an extraordinary discerning substratum of critical analysis which has usefully survived his age, and the bequeathed a valuable critical currency to his successors"

("A History Of Literary Criticism" by: Harry Blamires- page 12)

## ہورلیں

ہورلیں اپولیا کے شہر دینو سیا میں ۸ نومبر کو ۲۵ برس قبل از مسیح پیدا ہوا۔ اس کے باپ نے اس کی تعلیم کے لئے اسے روم بھیج دیا۔ روم میں اس کی تعلیم و تربیت اور بلیس کی نگرانی میں ہوئی۔ اس کے ساتھیوں میں امیروں اور نوابوں کے لڑکے بھی تھے۔ میں سال کی عمر میں ہورلیں اعلیٰ تعلیم کے حصول کے لئے ایجنٹر چلا آیا لیکن ان دنوں وہاں بروٹس سپاہیوں کی تقری کے لئے آیا ہوا تھا۔ ہورلیں نے فوجی ملازمت اختیار کر لی۔ ۳۲ ق م میں فلپی کے ہاتھوں جب بروٹس کو شکست ہو گئی تو وہ روم واپس آگیا۔ لیکن تب تک اس کا باپ مر چکا تھا اور اس کی جائیداد ضبط کی جا چکی تھی۔ اب ہورلیں انتہائی عسرت کی زندگی گزارنے پر مجبور تھا۔ لہذا خشی کی ایک بیحد معمولی آسامی سے وابستہ ہو گیا۔ شاید افلام اور عسرت ہی کا نتیجہ تھا کہ وہ شعرو شاعری کی طرف مائل ہوا۔ ورجل اور وارلیں بھی اس کی

شاعری سے متاثر ہوئے اور اس کا تعارف مائی سی نس سے کرادیا، جو اپنے وقت میں شاعروں اور ادیبوں کی معاونت اور خدمت کے لئے معروف تھا۔ مائی سی نس کی معاونت سے ہورلیس کو خوب خوب موقع ملا کہ آزادانہ طور پر وہ شعرو شاعری کے مشغله میں مصروف رہے۔ جلد ہی شہرت ہورلیس کے قدم چومنے لگی۔ مائی سی نس نے اس کی حوصلہ افزائی کے لئے سابان کی کاشت اسے تختے میں دے دی۔ اس طرح وہ افلاس کے شکنخ سے نکل گیا۔ ورجل کی موت کے بعد ہورلیس تقریباً ملک الشعرا بن گیا۔ اس کا انتقال ۲۷ نومبر کو ۸ سال قبل از مسح ہوا۔

ہورلیس کی تخلیقات میں مندرجہ ذیل کتابیں ہیں:

(۱) شائرس

(۲) ایپوڈس

(۳) اوڈس

(۴) کارمن سیکولیر

(۵) اے پٹلس

(۶) آرس پوئے ٹیکا

## شائرس

شائرس کی دو منظوم کتابوں کی تخلیق ۳۵ اور ۳۰ قم کے درمیان ہوئی ہے۔ یہ بکسا میٹر میں ہیں۔ ان میں لوئی لئیس کا تنقیح کیا گیا ہے۔ اس کے موضوعات متعدد ہیں۔ ان میں اخلاقی مباحث بھی ہیں، ادبی بحثیں بھی اور ما فوق الفطرت عناصر سے جنگ کے قصے بھی۔ ان کی سب سے اہم بات شائرس کی علت اور منصب سے بحث ہے۔ ہورلیس نے شائرس کو خالص شاعری سے ممیز کیا ہے۔

### امپودس

اس کتاب میں ہورلیں کی سترہ نظمیں ہیں۔ ان کی تصنیف کی تاریخیں ۱۳۱ اور ۱۳۴ قم کے درمیان بتائی جاتی ہیں۔ گیارہ نظموں کی بھرا یمک ہے اور بقیہ نظمیں ایمک اور ڈکٹنس کی مخلوط بھروں میں ہیں۔ کچھ نظمیں طنز یہ ہیں اور کچھ سیاسی پس منظر رکھتی ہیں۔

### اوڈس

اوڈس کی چار کتابیں ہیں اور ان میں غنائیہ نظمیں ہیں۔ چھوٹی نظمیں آٹھ سطور پر بھی مبنی ہیں جبکہ طویل نظم ۸۰ سطروں میں ہے۔ ان نظموں میں سفو کا استع کیا گیا ہے۔ یہ اوڈس گانے کے لئے نہیں بلکہ پڑھنے کے مقصد سے لکھے گئے ہیں۔ ہر اوڈس میں کسی نہ کسی تخلیٰ شخص سے خطاب کیا گیا ہے۔ اوڈس کے موضوعات بھی مختلف النوع ہیں، محبت سے لے کر شراب تک کے امور منظوم ہوئے ہیں۔ روم کی عظمت کی بھی نشاندہی کی گئی ہے اور مثالی شہری کے خصائص بھی اشعار بنے ہیں۔

### کارمن سیکولیر

اگستس کی فرمائش پر لکھا گیا اپلو اور دیانا کی شان میں قصیدہ ہے۔ اس قصیدے کو ۲۷ لکھ کے اور ۲۷ لکھ کیوں نے مل کر کورس کی صورت میں گایا ہے۔

### اے پسلس

ہورلیں نے اے پسلس کی دو کتابیں منظوم کی ہیں۔ ان کے موضوعات متعدد ہیں۔ بھر، اسلوب اور مواد بھی زیر بحث آئے ہیں، پھر اطوار و کردار کے ضمن میں فلسفیانہ نقطہ نگاہ سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ دوسری کتاب میں ادبی تقید کے مباحثہ نظم کئے گئے ہیں۔ اس میں صرف دو خطوط ہیں، پہلا مراسلہ سینز راگسٹس کے نام ہے اور اگسٹن شاعری کی حمایت میں ہے، اس میں شاعری کی سماجی کارگزاریوں کا بھی احاطہ کیا گیا ہے۔ دوسرا خط فلورس کو لکھا

گیا ہے، دوسری باتوں کے علاوہ اس میں اسلوب پر بحث ملتی ہے۔

## آرس پوئے ٹیکایا فن شعر

ہورلیں کی سب سے اہم منظوم کتاب ہے، اور اس کی عظمت کی دلیل بھی۔ آرس پوئے ٹیکا تنقید سے بحث ضرور کرتی ہے لیکن اسے تنقید کی کوئی مکمل کتاب تصور کرنا غلط ہے۔ ”آرس پوئے ٹیکا“ مرا سلے کی صورت میں ہے، اس میں پی سو اور اس کے دو لاڑکوں کو مخاطب کیا گیا ہے۔ اس لحاظ سے اس کتاب کا نام ہورلیں نے اے پسلس نودی پی سوں رکھا تھا۔ لیکن کنٹلین نے نام بدل کر ”آرس پوئے ٹیکا“ کر دیا، تب سے یہ تنقید کی کتاب تصور کی جانے لگی ہے۔

”آرس پوئے ٹیکا“ ہر چند کہ تنقید کے باب میں کوئی نشری تدilی کتاب نہیں لیکن فن شعر کے افہام و تفہیم کے لئے اس میں کتنے ہی ایسے امور درج ہیں جن کا مطالعہ از بسکہ لازمی ہے۔ یہ حق ہے کہ ہورلیں ارسطو سے بہت متاثر تھا اور اس کے خیالات کی چھاپ اس پر بہت نمایاں ہے، لیکن اس کے باوجود دونوں کے طریقہ اظہار میں بنیادی فرق ہے۔ ارسطو معاملات کو ایک فلسفی کے نقطہ نگاہ سے دیکھتا ہے، ان کی تاویل بھی اسی پس منظر میں کرتا ہے لیکن ہورلیں خود کو اس دائرے میں قید نہیں کرتا، لہذا وہ فن شعر میں ان تمام مباحث سے بے نیاز ہو گیا جن میں ایک فلسفی کا نقطہ نگاہ کام کر رہا تھا۔ ہورلیں شاعری کو ایک نقاد کی نظر سے دیکھنا چاہتا ہے نہ کہ ایک فلسفی کی عینک سے۔ اس طرح اس کا جائزہ بنیادی طور پر بہت حد تک عملی اور کار آمد ہے۔

## ہوریں اور معیار فن

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

ہوریں کے اس معیار فن اور تکمیل فن پر تنقید کرتے ہوئے ابر و کرومی لکھتا ہے:-

"ہوریں کا خیال ہے کہ یونانی شاعری کا شب و روز مطالعہ کرنا چاہئے۔ شاعری

اس وضع کی کرنی چاہئے جس طرح یونانی کیا کرتے تھے۔ مثلاً اساطیر و روایات سے اہل یونان نے جس طرح کے کردار تخلیق کئے تھے ویسے ہی ہمیں بھی کرنا چاہئے۔ اس کے تصور کے مطابق بزرگوں کا ایسا احترام تخلیقی قوت کی نظر نہیں کرتا لیکن ہوریس اس بات کو فراموش کر جاتا ہے کہ یونانی تمثیل زگاروں نے اپنے ہیر و کردار کی نشیات کے ضمن میں اپنے لئے کتنی غیر معمولی آزادی روا رکھی.....”

جس طرح فتنی تخلیق کے باب میں ابر و کرومی کے مطابق ہوریس کا نقطہ نظر انتہائی قدامت پسندانہ ہے اور اس طرح یہ بات بالکل درست ظہرتی ہے کہ یہ اس غلط راجحان کا ذمہ دار ہے جس کے سبب کلاسیکیت کو قدامت پسندی کے ہم معنی بنادیا گیا ہے۔

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

## آرس پوئے ڈیکا کی تقسیم

یہ چیز ہے کہ ”آرس پوئے ڈیکا“ میں کوئی واضح منطقی ترتیب نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کا لیگر اسے ایسی کتاب تصور کرتا ہے جو فن تو ہے لیکن فن کے بغیر لکھی گئی ہے۔ اس کے انتشار کے باعث اس پر سخت تنقید میں ہوتی رہی ہیں۔ اس کے باوجود اس سے تین واضح حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

پہلا حصہ پوئے سک کا ہے، دوسرا پوئیما سے متعلق ہے اور تیسرا پوئیندا کے ضمن میں ہے۔

پہلے حصے پوئے سس میں ہور لیں نے مواد یا موضوع کو زیر بحث لا یا ہے۔ پائیما میں شاعری کے فنی لوازمات پر روشنی ڈالی ہے اور وہ اصول اور ضابطے متعین کے ہیں جو اس کے خیال میں شعر کے لئے لازمی ہیں، نیز پونیغا میں شاعر کی صلاحیتوں اس کے منصب، اس کے فرائض اور نصب اعین کی وضاحت کی ہے۔

ہو ریس کا نقطہ نظر ہے کہ شاعر کا کام زندگی آموزی بھی اور اپنے قاری کو سرت بھی بہم پہنچانا ہے۔ کلاسیکل ذہن رکھنے کے باعث وہ ادب میں حقیقت نگاری کے پہلو کو بھی نظر انداز نہیں کرتا۔ لیکن سرت کے حصول کا مقصد بھی اس کے سامنے اتنا ہی واضح ہے۔ اس کے الفاظ ہیں:-

”شعر کا مقصد یا تو فائدہ پہنچانا ہے یا مسرت کا حصول ہے۔ دوسرے الفاظ میں  
مراد یہ ہے کہ انہیں اپنے فن کو حسن اور زندگی کا سُنگم بنانا ہے، اپنے موضوع کے  
اظہار کے بارے میں شعر اکواختصار سے کام لینا ہے تاکہ اس کا اثر قاری کے  
ذہن و دماغ پر جلد ہو سکے اور برقرار رہ سکے..... شعر حصول حظ کے لئے جس چیز  
کا بھی انتخاب کریں انہیں بہر حال اس امر کا خیال رکھنا ہے کہ وہ حقیقت سے بعد  
نہ رکھے۔ اس لئے محض آزاد تصور پر ڈرامہ کی بنیاد رکھنا غلط ہے..... اسلاف ایسی  
شاعری کو بے معنی بتاتے ہیں، جو قاری کے لئے سودمند نہ ہو، لیکن ایک ایسی  
شاعری کو جو کچھ سکھاتی بھی ہے اور حظ کا بھی پہلو رکھتی ہو، ہمیشہ مستحسن نظر و  
سے دیکھی گئی ہے، ایسی کتابیں بکتی بھی خوب ہیں..... دور دراز ملکوں کا سفر کرتی  
ہیں، اور اپنے خالق کی ادبی زندگی بڑھادیتی ہیں.....“

(ملاحظہ ہو: جیمز ہیری اور سارہ کارٹن، گریٹ کریکس)

یہ تصور پوری پوئے ٹیکا میں جاری و ساری ہے، پھر بھی ہوریں شاعری میں تخيّل کے عمل کو بے معنی نہیں سمجھتا لیکن وہ بے لگام تخيّل کی مذمت ضرور کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے

کہ کسی فن پارے میں وحدت تاثر کی کمی اسے بے معنی شئے بنادیتی ہے، اس لئے اس کے سارے حصے ایک دوسرے سے جڑے ہوئے اور پیوستہ ہونے چاہیے اور جو شئے ایک دوسرے کو مر بوط بناتی ہے وہ زندگی کا قوام ہے۔

ہورلیس "آرس پوئے ڈیکا" میں ہیئت اور مواد کی بھی بحث چھینگرتا ہے، وہ کہتا ہے کہ فکر ایک بنیادی شئے ہے اور اس کی اہمیت کیا ہے اس کے لئے شعر اکوستراط کے مکالموں کی طرف رجوع کرنا چاہئے، پھر خیال کو فنی جامہ پہنانا بھی ایک کٹھن کام ہے، شعر اکوا سے ایک آسان راہ تصور کر کے سر پٹ نہیں بھاگنا چاہئے۔ اس نے واضح طور پر اسلوب کی کچھ خامیوں کی طرف اشارے کئے ہیں:-

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

(ہورلیس: "اون دی آرٹ آف پوئٹری"، انگریزی ترجمہ: بلیکنلی)

ان سطور میں یہ امر بہر طور پوچھ ہے کہ ہورلیس فطری انداز تحریر کی وکالت کر رہا ہے۔ تضعف سے ترفع حاصل ہونا مشکل ہے، ہال ثقالت ہاتھ آجائی ہے، اس کے مشہور جملے ہیں:-

"وہ شخص جو طوفان سے بہت سجا ہوا رہتا ہے اور غایت احتیاط بر تاتا ہے زمین پر  
رینگنے لگتا ہے اور جو اپنی فکر میں بے انتہا زیگی اور تنوع کا خواہاں ہوتا ہے وہ گویا  
جنگل میں ڈولفن کی تصور کر رہا ہے یا سمندر کی موجودی میں جنگلی سور کی نقاشی کرتا  
ہے۔"

(ترجمہ انگریزی: ہورلیس، سائنس، اے بیتلس اینڈ آرس پوئے ڈیکا، فیر کلو)  
چنانچہ ہورلیس ادیبوں اور شاعروں کے لئے شعروادب کے ضمن میں ایک نئی

پیش کرتا ہے۔ یہ نسخہ کئی لحاظ سے بہت اہم اور قابل توجہ ہے:-

”شیر کا حسن (اگر میں غلطی نہیں کر رہا ہوں) اس بات میں مضر ہے۔ کوئی

بات ٹھیک اس وقت کہنی جو بات اس وقت کے لئے انتہائی موزوں ہے نہ کہ وہ

بات کہنی جو کبھی بھی کبھی جا سکتی ہو، مصنف کا تخلیق کے دوران ہر لمحہ رد و انتخاب

کے مرحلے سے گزرننا چاہئے۔“

(ترجمہ انگریزی: بلیکنلی)

ہوریں کا خیالات کے اظہار پر قدرت پر بھی کافی زور دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ہر خیال کے اظہار کے لئے ہر طرح کے الفاظ کا استعمال درست نہیں ہے۔ الفاظ کے انتخاب میں خالق کی حیثیت نباض کی ہونی چاہئے، کہ ہر لفظ کا مزاج شناس بن جائے۔ لفظوں کے انتخاب میں کافی احتیاط برتنے کی ضرورت ہے۔ ہوریں کو اس امر کا بھی احساس ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ الفاظ کے معنی بھی بدلتے جاتے ہیں۔ لہذا شعر اور ادبا کو معنی کے بدلتے ہوئے پہلوؤں پر بھی نگاہ رکھنی چاہئے۔ خصوصاً مفہوم کی جو نئی دنیا کوئی لفظ آباد کرتا ہو اور نظر آئے تو اس پر خصوصی توجہ دینی چاہئے۔ شعر اکو صرف لفظ شناس نہیں ہونا چاہئے بلکہ بھروں کے انتخاب میں بھی اسے کافی حاس ہونا چاہئے۔ فکر کے اعتبار سے بھروں کا انتخاب لازمی ہے۔ شعر اکو اس امر کا احساس ہونا چاہئے کہ متعلقہ افکار کے اظہار کے لئے کون سی بھریں مناسب رہیں گی۔ اس معاملے میں بھی اسلاف کی آزمودہ بھروں پر نگاہ رکھنی چاہئے اور ان سے استفادہ کرنا چاہئے۔

ہوریں کردار کے ارتقا کی طرف بھی راغب ہوتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ جس طرح ترتیب کا حسن اس بات میں مضر ہے کہ کسی نظم کے سارے حصے ایک دوسرے میں غم ہوں اسی طرح کردار کے ارتقائی عمل میں حرکات و سکنات با معنی ہوں اور ان عوامل میں اکائی کا پہلو واضح ہو۔ پھر وہ اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ کردار زندگی سے اخذ کئے جائیں۔

انہیں بہر حال ہماری دیکھی اور محسوس کی ہوئی زندگی کے مماثل ہونا ہے۔ یہاں بھی ہوریس اس امر کا اعادہ کرتا ہے کہ ویسے ہی کردار شاعری یا ڈرامہ کے لئے منتخب کئے جائیں جنہیں ہمارے اسلاف برتوں پر چکے ہیں اور جواب اجنبی باقی نہیں رہے ہیں۔ ہوریس کہتا ہے کہ اگر کوئی ڈرامہ نگار کسی نئے کردار کو برتنا ہی چاہتا ہے تو اسے بالکل نیا ہی رکھنا چاہئے نہ کہ اس میں پرانے کرداروں کے خدوخال بھی ابھار دینے چاہئیں۔

مندرجہ بالاسطور سے یہ واضح ہے کہ ہوریس کا مزاج کلاسیکی تھا اور وہ شعر و ادب میں پرانی قدر وہ کارچا و پسند کرتا ہے۔ وہ ادب کو زندگی سے الگ کوئی شے تصور نہیں کرتا اور اسے افادی باور کرتا ہے، روایت کو بیش بہا خزانہ تصور کرتا ہے اور تخلیقی عمل اور مواد کے لئے اسے ماذل تسلیم کرتا ہے۔

آج ہوریس کی تنقید تاریخی اہمیت رکھتی ہے۔ جمالیات کے باعے میں اس نے کوئی خاص نظریہ نہیں دیا، نہ ہی پرانے تصورات میں کچھ اضافہ کر سکا، لیکن اس کی کلاسیکیت سے ایک فائدہ ضرور ہوا کہ جوانوں کی بے الگ تتخیل پسندی پر ایک روک لگ گئی اور طریقہ اظہار میں نظم و ضبط کا رجحان بڑھ گیا۔ لیکن اس سے یہ نہ سمجھنا چاہئے کہ ہوریس محض ہیئت یا اظہار کے طریقے میں الجھا رہا، بلکہ اس نے تتخیل کے ضمن جو کچھ کہا ہے وہ بے معنی نہیں ہے۔ وہ لکھتا ہے:-

”یہ ایک اہم سوال ہے کہ آیا ایک نظم امتیازی حیثیت کی حامل اس لئے ہو جاتی ہے کہ اس میں فطرت کی راہ اختیار کی گئی ہے یا فن کی۔ میں سمجھتا ہوں کہ فطرت اور فن الگ الگ امتیاز کا وصف پیدا نہیں کر سکتے، فطری رجحان تو اہم ہے ہی، ذہنی تربیت بھی لازمی ہے۔ فن اور فطرت کا انضمام ہی نظم میں امتیازی شان پیدا کرتا ہے۔“ (آرس پوئے یہکا)

ان مباحثت کی تلخیص کیجئے تو ہوریس کی بحیثیت نقاد اہمیت از خود واضح ہو جاتی

ہے۔ حالانکہ جہاں تک شاعری کی تنقید کا سوال ہے تو اس کی ایک ہی کتاب سارے مباحث کی بنیاد بناتی ہے۔ میری مراد ”اپسٹل نوادی پی سوس“ (Epistle to the pisos) سے ہے، لیکن اس کا نام کونسلن نے بدل کر ”آرس پوئے یکا“ کر دیا اور یہی نام اب معروف ہے۔ بعضوں کا خیال ہے کہ ”آرس پوئے یکا“ دراصل ارسطو کی ”پونگلکس“ کا بدل ہے، یعنی جس طرح ارسطو کی اہمیت اس کتاب کی وجہ سے ہے ویکی ہی اہمیت ہو ریس کو اپنی کتاب ”آرس پوئے یکا“ سے حاصل ہوتی ہے۔ میرے خیال میں یہ مبالغہ ہے۔ حالانکہ اس کی اہمیت سے انکار نہیں ہے۔

ہوریس بنیادی طور پر ایک تخلیقی فن کا رتھا لیکن وہ نقاد تھا۔ کثیر المطالعہ ہونے کی وجہ سے اس کے خیالات بیحد اور بخیل معلوم ہوتے ہیں، حالانکہ اس نے قدم قدم پر ارسطو کی ہم نوائی کی ہے بلکہ اس کے بتائے اصول و ضابطے کی نہ صرف خبر رکھی ہے بلکہ دوسرے لفظوں میں اس کا اطلاق بھی کیا ہے۔ ہاں کچھ صحیح ہے کہ اس نے کچھ نئی روشنی بہم پہنچائی ہے۔ دراصل اس کا کمال یہ ہے کہ اس نے شاعری کی افادیت کو صرف ذہن میں نہیں رکھا بلکہ کس طرح یہ ذہن کی مرت کا باعث ہے اس پر ایک نگاہ ڈالی اور اس طرح ایک تخلیقی مرحلے سے گزرا۔ اس کا خیال تھا کہ شاعری سبق آموز ہوتی ہے اور ساتھ ہی ساتھ مرت بھی فراہم کرتی ہے۔ اس کا دوسرا وصف ہے کہ اس نے تناسب کا بڑا خیال رکھا ہے اور تناسب کے ساتھ ساتھ ترتیب پر بھی نگاہ رکھنے کی کوشش کی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ادب سہل پسندی کا نام نہیں بلکہ اس سے متعلق حضرات کو سخت محنت سے گزرنا ہوتا ہے اور ایسی محنت یا کاؤش لامتناہی ہوتی ہے لوگ کہتے ہیں کہ اس کا احساس جمال بہت قوی تھا اور وہ ذوق لطیف سے بہرہ ور تھا۔ یہ دونوں ہی چیزیں اس کی تنقید میں در آئی ہیں۔ اس کی ترتیب و ترتیب میں اس کا ذوق سلیم اور احساس جمال دونوں ہی کی کارکردگی نظر آتی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ معیاری فن کا فلسفہ یہ ہے کہ اس میں حقیقی صورت واقعہ ذوق سلیم کے ساتھ ابھرے۔

ہورلیس نے اپنی فلسفیانہ بنیاد ذوق سلیم پر ہی رکھی اور فلسفے کے پیچیدہ مراحل سے برد آزمائے کی سعی نہیں کی۔ گویا اس کی جمالیات "Good Tastes" سے عبارت ہے۔

ہورلیس نے جس طرح ترتیب و تزئین پر زور دیا ہے وہ ارسطو کی بازگشت ہوتے ہوئے بھی تازہ بکار ہے۔ اور اس سے شاعرانہ عظمت کا احساس ہوتا ہے۔ موضوعات کے انتخاب کے بارے میں اس کا یہ خیال بھی درست ہے کہ شعر اکونہیں مقصا میں کو سمیننا چاہئے جوان کی صلاحیت سے لگا کھاتے ہوں۔ لفظ کی معنویت، اسلوب اور دوسرے ادبی امور اس کی بحث میں رہے ہیں۔ وہ ایک طرح سے جذبے کو بھی اہمیت دیتا ہے بشرطیکہ اس میں ترتیب ہو۔ وہ یہ کہتا ہے کہ اگر ضرورت پڑے اور خالق کو اپنی تخلیق کو دس بار اصلاح کرنی پڑے تو وہ کرتا کہ وہ تکمیل کے مرحلے سے گزرے۔

واضح ہو کہ ”آرس پوئے ٹیکا“، صائع نہیں ہوا بلکہ عہد متوسط سے لے کر ڈرائیڈن پوپ تک اس کے اثرات نمایاں رہے ہیں۔ اٹھا رہو ہیں صدی اور اس کے بعد بھی وہ اپنے معروف ذوق سلیم اور تزئین کے لئے جانا اور سمجھا جاتا رہا ہے۔ Neo - classicy کے فنکاروں نے بھی اس کی طرف دیکھنا شروع کیا۔ حد تولیہ کہ دانتے بھی یہ کہتا ہے کہ یہ وہ چیز ہے جو ہمارے آقا ہورلیس نے کہی ہے۔ فرانسیسی فقاد بوللو (Boileau) بھی کہتا ہے کہ ہورلیس

اس کا رہنمایا اور استاد ہے اور پوپ نے تو باضابطہ Essays on criticism میں ہورلیس کی شان میں مندرجہ ذیل سطریں رقم کی ہیں:

Horace still charms with graceful negligence,  
And without method talks us into sense;  
Will, like a friend, familiarly convey  
The truest notions in the easiest way.

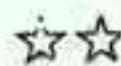
He, who supreme in judgment, as in wit

Might boldly censurs, as he boldly writ.

Yet judg'd with coolness, the hisung with fire.

His precepts teach but what his works inspire.

بہر طور پر کچھ امور ایسے بھی ہیں جو ہور لیس کے خلاف جاتے ہیں۔ بہت سے نقاد یہ بھی کہتے ہیں کہ وہ اور یخیل نہیں ہے اور یہ بھی کہ اس کے تنقیدی مقدمات مکمل نہیں ہیں، نیز یہ کہ اس کے یہاں جذبات معدوم ہیں بعضوں کا یہ بھی خیال ہے کہ اس کی نظر محدود تھی، تاریخ پر اس کی نگاہ نہیں تھی۔ ہاں وہ اسلاف کے کارناموں کو یاد کرتا رہا تھا۔ وہ ضابطے اور ترتیب کی بات کرتا ہے لیکن خود اس کے یہاں یہ چیزیں فراوانی کے ساتھ نہیں ملتیں۔ ہور لیس اپنے اصولوں اور ضابطوں کو مدد لیلی نہیں بناتا۔ شاعری کے لئے جس تموج کی تخلیق کی ضرورت ہے وہ اس پر کوئی گنتگتوں نہیں کرتا۔ شاعری کو وہ وہی نہیں مانتا اور شاعری کو تحریر سے عاری مانتا، اس کے خیال میں شاعر بنتے ہیں پیدا نہیں ہوتے۔ لیکن اس تمام کے باوجود اس کی عظمت کے اسباب میں جو اوپر کے مباحثت میں بتائے گئے، اس کے خیالات ادبی صحیفے میں معدوم نہیں بلکہ لا فانی ہیں۔ اس کی عظمت کے گیت والے آج کے نقاد بھی ہیں۔



## کوئن ٹیلین

کوئن ٹیلین اپیں کا رہنے والا تھا۔ اس کی پیدائش ۳۵ صدی عیسوی میں کالا گورس میں ہوئی، یہ جگہ ہسپانیہ نارا کونے سس میں واقع ہے۔ کوئن ٹیلین کا باپ ایک مقرر تھا، قیاس کیا جاتا ہے کہ اس نے روم میں وکالت کی تھی۔ کوئن ٹیلین حصول تعلیم کے لئے روم بھیج دیا گیا۔ یہاں اس نے اپنے وقت کے انتہائی معروف مقرر ڈومنس آفرے نہ صرف یہ فن سیکھا بلکہ عدالت کی عملی کارکردگی کی تربیت بھی لی۔ ۷۵ صدی عیسوی میں وہ اپیں واپس آگیا، لیکن گیارہ برس کے بعد پھر روم چلا گیا۔ روم میں ایک اتالیق کی حیثیت سے اسے کافی شہرت حاصل ہوئی اور وہ اپیں نے اسے باضابطہ تشوہ پر صنائع و بدائع کا پروفیسر مقرر کیا۔ ساتھ ہی ساتھ وہ وکالت کے پیشے سے بھی وابستہ رہا۔ میں سال کی ایسی معروف زندگی کے بعد ۸۸ صدی عیسوی میں ملازمت اور قانون گوئی سے سبد و ش ہو گیا۔ اس کے مشہور شاگردوں میں پلنی کا نام لیا جاتا ہے ملازمت سے کنارہ کش ہونے کے بعد اس نے لکھنا شروع کیا۔ اس دوران اس نے ایک نوجوان لڑکی سے شادی کی جس سے دو بچے ہوئے لیکن یہ دونوں بچے صغیر سنی ہی میں مر گئے۔ خود اس کی بیوی ۱۹ برس کی عمر میں فوت ہو گئی۔

کوئن ٹیلین کی تاریخ وفات کے بارے میں قطعیت کے ساتھ کچھ نہیں کہا جاتا لیکن قیاس کیا جاتا ہے کہ ۹۵ عیسوی میں فوت ہوا۔

کوئن ٹیلین نے تین کتابیں تصنیف کیں، ان کے نام یہ ہیں:

(۱) وی کاؤس کورپتا الکونسیا

(۲) پرونیو آرپی نیانو

(۳) انسٹی ٹیواورے ٹیریا

انسٹی ٹیواورے ٹیریا

فن تقریر کے موضوع پر کوئن ٹیلین کی سب سے معروف کتاب ہے، اور اس کی عظمت کی ضمن۔ اس کتاب کے ضمن میں سینٹس بری لکھتا ہے:-

”کسی شخص کی تنقید نگاری کا بھرم خود اس بات میں مضر ہے کہ وہ اس کتاب کے بارے میں کیا کچھ اندازہ لگاتا ہے، یہ کتاب محض ذہانت کی دین نہیں ہے..... اس سے اس کے لکھنے والے فنی گرفت کا پتہ چلتا ہے کہ وہ کس قدر اپنے فن کا ماہر استاد تھا اور جس نے اپنی پیشہ درانہ معلومات اور عملی تجربے میں غیر معمولی ذکاوت، انفرادیت، قطعیت کے ساتھ آزاد روی وغیرہ کے اجزا جوڑ دئے ہیں۔“

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

کوئن ٹیلین بچوں کی تعلیم کے امور پر شرح و بسط سے روشنی ڈالتا ہے اور اس ضمن

میں کتنے ہی اہم نکتے بیان کرتا ہے، پھر وہ قواعد اور زبان کے مسئلہ کی طرف رجوع کرتا ہے اور انتہائی بصیرت افروز نکات پیش کرتا ہے، کہتے ہیں کہ اس کے بتائے ہوئے اصول آج بھی اتنے ہی اہم ہیں اور لا طینی زبان کے طلباء کے لئے ان کا مطالعہ ان کی اولین ذہنی تربیت کا سامان رہے ہیں۔ دوسرا باب فن تقریر کے بارے میں ہے۔ اس کے مختلف اسکول بتائے گئے ہیں، پھر تقریر کے عمل اور اس کے منصب پر تفصیلی روشنی ڈالی گئی ہے۔ کتاب کے اس موضوع کو ایک بڑا کینوس دیا گیا ہے۔ ۳ سے ۹ باب تک تقریر کی تکنیکی حیثیت زیر بحث لائی گئی ہے اور اس کے مختلف مسائل مثلاً پیشکش، مواد کی فراہمی، موضوع سے کلی واقفیت، تقریر کو خشکی سے بچانے کے لئے مزاج کی چاشنی، صنعتوں کا استعمال، سننے والوں کے احساسات پر چھا جانے کے عوامل وغیرہ کا جائزہ لیا گیا ہے۔ کتاب کے دویں باب میں مطالعہ کی اہمیت پر ایک نگاہ ڈالی گئی ہے۔ لیکن مطالعہ کی غایت تقریر کو موثر بنانے کے پس منظر میں سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ پھر بھی اس جائزے میں یونانی اور لا طینی زبان کے معروف شعراء اور ادبازیر بحث آگئے ہیں۔ یہی وہ حصہ ہے جس سے کوئی ٹیکلیں کی حیثیت ادبی نقاد کی بھی ہو گئی ہے۔ بہر حال، کتاب کے گیارہویں باب میں ذہانت اور قوت یادداشت کو دلچسپ پیرایہ میں بیان کیا گیا ہے۔ بارہواں باب اعلیٰ موضوعات تقریر کے ضمن میں ہے، اس میں کاٹو کی تعریف جو اس نے ایک مقرر کے بارے میں کی ہے، نقل کی گئی ہے، اس کی تعریف ہے:

”مقرر ایک ایسا شخص ہے جو گفتگو کے فن کا ماہر ہے۔“

اس طرح وہ مقرر کے کردار، اس کا فلسفے سے تعلق اور فلسفے کی تعلیمی اہمیت، اس کے مثالی مقصود، مقصود تک رسائی کے لئے اس کا مختلف النوع طرز تقریر، پھر وہ وقت جب اسے تقریر کے کام سے سبک دوش ہو جانا چاہئے وغیرہ کے امور پر ماہر فن کی طرح روشنی ڈالتا ہے۔

## فن تقریر کی تنقیدی اہمیت

یوں تو کوئن ٹیلیمین جو کچھ بھی لکھتا ہے اسی پس منظر میں لکھتا ہے کہ تقریر کیا ہے، اسے موثر کیسے بنایا جاسکتا ہے۔ اچھی تقریر کے لوازمات کیا ہیں۔ موثر تقریر کیسا اسلوب بیان چاہتی ہے، موضوعات کیسے ہونے چاہیں، ان کی واقفیت کتنی ضروری ہے۔ پھر تقابی مطالعہ سے تقریر کافن کس طرح گرفت میں آ جاتا ہے۔ لیکن اس میں اکثر باتوں کا اطلاق ادبی تنقید پر بھی ہوتا ہے، کہا جاتا ہے کہ صنعتوں کا تعلق محض تقریر سے نہیں ہے ادبی نگارشات میں بھی ان کا دخل عمل اتنا ہی اہم ہے، اس لئے سینٹس بری لکھتا ہے کہ کوئی ٹیلیمین تقریر کو تحریر سے الگ کوئی چیز تصور نہیں کرتا۔ چنانچہ جہاں جہاں لوازمات تقریر، تحریر میں برے تے جائیں گے وہاں مصنف مقرر سے کچھ نہ کچھ قریب ضرور آجائے گا۔ اس کے باوجود صنائع بداع ادبی نگارشات کے لئے اتنے ہی اہم رہے ہیں۔ سینٹس بری کے الفاظ میں:-

”..... یہ کہا جاتا ہے اور متواتر کہا جاتا ہے کہ فن تقریر کے اجزائیز صنائع، بداع کی حد تک قدیم تنقید کو نقصان پہنچاتے رہے ہیں لیکن صنائع اور بداع ہمیشہ سے ادبی تعلیم کا جزو رہے ہیں۔ اس طرح اگر کوئن ٹیلیمین اچھی تقریر میں حد فاصل قائم نہیں کرتا..... تو بھی ان کے اوصاف ادبی نگارشات پر منطبق ہو سکتے ہیں.....“

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

”مقرر کے اوصاف کے بارے میں کوئن ٹیلیمین نے جو بھی کہا اس کا اطلاق کسی لفظ

کوتبدیل کے بغیر ایک مبصر یا نقاد پر یکساں ہوتا ہے، لاطینی اور یونانی ادب کے بارے میں اس کے فیصلے چاہے وہ منفرد ہوں یا نہ ہوں، چاہے وہ بالکل حقیقی ہوں یا نہ ہوں لیکن خالص ادبی ضرور ہیں، لاطینی اور یونانی لسانی خصوصیات پر اس کے بیانات جیسا کہ ان دونوں میں تضاد ہے، قطعی ادبی اثرات رکھتے ہیں..... ہر چند کہ اس کی کتاب کا ایک بڑا حصہ تقریر کی فروعی اور تکمیلی باتوں پر مشتمل ہے لیکن اس کے آخری پانچ ابواب ادبی تنقید کی ایک مستعمل کتاب بن سکتے ہیں۔“

## کوئن ٹیلیں کا نقطہ نظر اور اس کے حدود

کوئن ٹیلیں کی تنقیدی روشن اور ذہن کے پس منظر سے واقف ہو جانے کے بعد ہمیں یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ فن تقریر سے اس کی وابستگی جہاں ادب و شعر کے بارے میں اس کے محاکے میں معاون بھی ہے۔ وہیں اس کے واضح نقطہ نظر سے کچھ ایسا دائرہ بن گیا ہے جس سے وہ نکل نہیں پایا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کے اصول اور ضابطے ہر قسم کے تخلیقی فن پارے کی پرکھ میں سامنے آتے رہے ہیں جن سے ادبی جائزہ کی بڑی محدود صورت سامنے آتی ہے۔ شاعری نہ تو محض صنائع بدائع کے برتابہ کا نام ہے اور نہ ہی محض ان کے برتابہ سے اچھی شاعری ممکن ہے۔ لیکن وہ اپنے وضع کردہ اصول اور ضابطے کو ہر شاعر پر منطبق کرنا چاہتا ہے اور تخلیقی عمل کی پیچیدگیوں کو خاطر میں نہیں لاتا۔ ایسے میں کوئن ٹیلیں کی نگاہ میں تھیو کر ائمہ اتنا برا تو نہیں لیکن وہ بڑے اعتماد سے اسے دہقانی کہہ دیتا ہے۔ یہاں تک کہ اس کی نظر میں اس کا سیل س غیر ضروری طور پر بھاری بھر کم اور لفظوں کے استعمال کے سلسلے میں غایت غیر محتاط بن کر ابھرتا ہے۔ بہر حال اس کی تنقید کے باعے میں مندرجہ ذیل نکات بہت

اہم بن کر سامنے آئے ہیں:

(الف) کوئن ٹیلین ہیئت پر کافی زور دیتا ہے۔ وہ اسلوب کے حسن کو کسی فن پارے کی کامیابی کے لئے لازمی تصور کرتا ہے، پھر وہ نشر نگاری کو بھی فن سے الگ کوئی چیز نہیں سمجھتا اور اچھی نثر میں اچھی شاعری کے خصائص تلاش کرتا ہے۔ لہذا یہاں بھی اس کی ہیئت پرستی اس کی رہبری کرتی ہے اور نثری تخلیق میں بھی ہیئت کے حس پر زور دیتا ہے۔

(ب) کوئن ٹیلین نظم و نثر کی فطری خوبیوں کا حامل معلوم ہوتا ہے، وہ اس امر پر زور دیتا ہے کہ بے ساختہ اور رواں دواں نگارشات فطرت کے مزاج کے عین مطابق ہے۔ ظاہر ہے کہ وہ یہ تصور ہے جس پر انیسویں صدی کے مشہور رومانی شاعروؤڈ سور تھے نے شاعری میں اسلوب کی فطری سادگی کا فقط نظر قائم کیا تھا اور اس کی دکالت کی تھی کہ شاعری کو عوام کی زبان کے قریب آنا چاہئے۔ لیکن کوئن ٹیلین ایسی فطری سادگی کی حمایت کرتے ہوئے بھی فنی کارگزاری کو پس پشت نہیں ڈالتا، وہ کہتا ہے کہ آرائش کا طریقہ کار بیکار محض نہیں، فنکاری بھی اس بات کی بھی مستحسنی ہے کہ فنکار اپنی اپنی فنی قوت کا استعمال کر کے ایسی قوت فن پارے کے حسن کو بڑھاتی ہے اور فطری سادگی کے اثر میں توسع کرتی ہے۔

(ج) کوئن ٹیلین تقابی تقید کا اس طرح پیش رو بن جاتا ہے کہ وہ یونانی اور لاٹینی کے ادب کا موازنہ کرتا ہے، اسے احساس تھا کہ لاٹینی زبان کے مقابلے میں یونانی زبان محدود اور کمزور ہے، لاٹینی میں وسعت اور ہمہ گیری ہے لہذا فنکاروں کو لاٹینی زبان کی قوت اور اس کے تنوع کو مد نظر رکھنا چاہئے اور اس کے ذرائع کے استعمال پر قدرت حاصل کر کے غظیم کارنا مے سرانجام دینا چاہئے۔

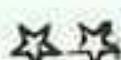
کوئن ٹیلین کے مباحث کو سمیٹتے ہوئے ہیری بیلے مائزس نے اس طرح رقم کیا

-4

"Quintilian works through the early and later phases of schooling(Books 1-11),then turns to technicalities of oratory, categorising subject-matter and examining the proper organisation of material (Books 111-iv).He deals with questions of style and delivery in books vii to ix; but the most fascinating section of his work has proved to be book x ,in which is included a survey of the literature appropriate for an orator to study.Homer, Pindar and the Greeks are dealt with and then quintilian turns to Latin writers.His distribution of praise and disapproval when dealing with Virgil,Lucretius,Horace,Ovial,Sallust,Livy,Cicero and other constituts a kind of literary criticism;but it is directed to the specific and limited purpose of refining the rhetorical technique of aspirants to a career in oratory. Books ix deals,among other thing,which delivery,deportment, and the use of gesture,while book xii portrays the finished orator,the good man skilled in speaking,Here quintiliam insists on the importance of

reading. Eloquence can never be mature and tough if it has not drawn strength from constant writing, and without the pattern supplied by reading effort devoted to writing will drift unguided; In a similar vein, the poet Petronius declared that the mind cannot conceive or bring forth its offspring unless it is washed by a vast river of literature."

(A History Of Literary Criticism, by: Harry Blamires, p 20)



## لانجا یئنس

اسلوبی تنقید کے ضمن میں مختصر، منتشر مگر اہم کتاب ”ان دی سب لام“ کے حقیقی مصنف کے بارے میں محققین کے ماہین اختلاف رائے ہے۔ اس کتاب کا قدیم ترین مسودہ پیرس کا ہے جس کی تاریخ دسویں عیسوی ہے۔ جس میں تین مصنفوں کے نام درج ہیں:

(۱) دائی اوپیس

(۲) لانجا یئنس

(۳) دائی اوپیس لانجا یئنس

اب سوال یہ ہے کہ کیا تین الگ الگ آدمی ہیں یا کسی ایک ہی آدمی کے تین مختلف نام ہیں۔ عام طور پر خیال ہے کہ یہ تین نام ایک شخص کے نہیں ہیں۔ تو پھر ”ان دی سب لام“ کا حقیقی مصنف کون ہے؟ اکثر تنقیدی کتابوں میں اس کے کتاب کو لانجا یئنس سے منسوب کیا گیا ہے۔ لیکن یہاں یہ مشکل آپڑتی ہے کہ خود لانجا یئنس کے بارے میں محققین خاموش ہیں، اسکاٹ جمیز کا خیال ہے کہ یہ لانجا یئنس دراصل تیری صدی عیسوی کا کیس لانجا یئنس ہے جو شام کی ملکہ زینوبیا کا مشیر خاص تھا۔ ایس ڈی واچر کا خیال ہے کہ ”سب لام“ دراصل پلوٹارک کی تصنیف ہے، اور کچھ محققین یہ بھی کہتے ہیں کہ حقیقتاً یہ

کتاب سلی کے مشہور مقرر کا اسی لس کی تصنیف ہے، جس کا زمانہ پہلی صدی عیسوی تھا۔ اس خیال کو تقویت اس لئے حاصل ہے کہ اس کتاب میں جن فنکاروں کے حوالے ملتے ہیں وہ سب کے سب پہلی صدی عیسوی کے ہیں۔ اگر یہ کتاب دوسری یا تیسری عیسوی کی ہوتی تو ظاہر ہے کہ اس زمانے کے شعراً و ادباء کا تذکرہ کہیں نہ کہیں ضرور ہوتا، معاصرین کے بارے میں کوئی نہ کوئی بات ضرور درج ہوتی۔ لیکن ایسا نہیں ہے تو ثابت ہوتا ہے کہ ”سب لامُم“، تیسری عیسوی ہی کی تصنیف ہے۔ بہر حال، یہ کتاب کسی کی ہو، عام خیال یہی ہے کہ اس کی تصنیف کا زمانہ پہلی صدی عیسوی ہی ہے۔

یوں تو ”ان دی سب لامُم“ یونانی زبان میں ہے لیکن اس کتاب میں جس شخص کو مخاطب کیا گیا ہے وہ ایک رومی ہے اور جس کا نام پوسٹو میس ٹیرینٹیانس ہے۔ اس کتاب کے ضمن میں ایک عرصہ تک ادبی دنیا ناواقف رہی تھی لیکن ۱۹۵۳ء میں پہلی بار رو برٹلی نے اسے بسیل سے شائع کر دیا۔ اشاعت کے بعد بھی اور قریب قریب سو اسال تک اس کی ادبی اہمیت کی طرف سے لوگ غافل رہے، لیکن بولیو نے ۱۶۷۶ء میں اس کا ترجمہ کیا تو لوگوں کی نظر اس پر پڑنے لگی۔ عہد الزابیۃ میں اس کے مختلف ترجمے ہوئے۔ ہال نے ”خطابت کی رفت“ کے عنوان سے اس کا ترجمہ کیا۔ پلٹنی نے اپنے ترجمے کا نام ”تقریر کی عظمت یا رفت“ رکھا۔ لیکن ۱۷۳۹ء میں ڈبلاء سمتح نے ”ان دی سب لامُم“ کے عنوان سے اس کا ترجمہ کیا اور تب سے یہی نام مستند سمجھا جاتا رہا ہے۔

اس کتاب کی اہمیت اور عظمت کے بارے میں تمام نقاد اتفاق کرتے ہیں کہ ”بوطیقا“ کے بعد یہ سب سے اہم کتاب ہے۔ اس طرح ارسطو کے بعد سب سے بڑا تنقیدی نام لانجینس ہی کا ہے۔ دراصل لانجینس نے ”ان دی سب لامُم“ یا ترفع کے موضوع پر ان امور سے بھی بحث کی ہے جن کے بارے میں افلاطون اور ارسطو قطعی خاموش ہیں اور کچھ ایسے تنقیدی نکات کو زیر بحث لا یا ہے جو ہر زمانے اور ہر جگہ کی ادبی نگارشات پر

منطبق ہو سکتے ہیں۔

بہر حال لانجائننس افلاطونی تھا، اور افلاطون کے اس خیال سے بہت متاثر تھا کہ ادبی روایہ دراصل جذباتی روایہ ہے لیکن م Hispan اس بناء پر وہ شعر اور ادباً کو مملکت سے نکال باہر کرنے پر اصرار نہیں کرتا، بلکہ اس کی اہمیت پر زور دیتا ہے۔ پھر بھی افلاطون ہی کی طرح زندگی کا ایک الہیاتی تصور پوری کتاب میں جاری و ساری ہے۔ مثلاً وہ اپنی کتاب ”ان دی سب لامِ“ یا تر فع کے دسویں باب میں لکھتا ہے:

”حقیقی خطیب معمولی ذہن کا شخص نہیں ہوتا اس لئے کہ وہ شخص جس کے افکار و آراء معمولی ہوں گے وہ عام زندگی میں بھی ان سے چھٹکارا حاصل نہیں کر سکتا اور اس طرح وہ استجواب اور لا فانیت کی سرحدیں نہیں چھو سکتا۔ اوپرے خیالات عظیم اظہار ہی سے پیدا ہو سکتے ہیں اور وہی وزنی بھی ہو سکتے ہیں۔“

ہم لوگ ہر لمحہ آگے بڑھتے جاتے ہیں تاکہ ہمارے گرد کے حصہ رُوث جائیں اور ہم ایک لامعلوم حقیقت کا سراغ پا سکیں۔ حقیقت کا سراغ لگانا عظیم شاعری سے ہی ممکن ہے جو اپنی کیفیت میں وہی، جذبی اور ترسیلی ہوتی ہے اور جسے افلاطون اپنی مملکت سے نکال نہ سکا۔“

اس طرح لانجائننس ایک طرف تو شاعری کے الہیاتی تصور پر زور دیتا ہے اور دوسری طرف شاعر کے تخلیٰ اور جذبات اوصاف پر بھی اصرار کرتا ہے۔

لانجائننس سے پہلے تقادوں کا یہ عام تصور تھا کہ شاعری کا کام اصلاحی اور مسرت بخش ہے اور نشر کے عوامل مدلیلی اور ترسیلی ہیں لیکن لانجائننس ایسی تفریق کا قابل نہیں۔ وہ کہتا ہے کہ جس طرح شاعری اصلاحی بھی ہو سکتی ہے اور مسرت بخش بھی، اسی طرح نشر سے بھی اصلاح کا کام لیا جا سکتا ہے اور یہ بھی مسرت آگیں ہو سکتی ہے۔ مدلیل اور ترسیل م Hispan نشر کا علاقہ نہیں۔ شاعری بھی مدلیلی اور ترسیلی ہو سکتی ہے۔ عظیم شعر اور نشر نگار اصلاح کے

فرائض بھی سر انجام دیتے ہیں اور مرت بھی بھم پہنچاتے ہیں، ساتھ ہی ساتھ تریل کا کام بھی کرتے ہیں، لیکن ان کی عظمت کا راز کسی اور ہی چیز میں مضر ہے۔ اور وہ ایک وصف ہے، ترفع کا وصف۔ لانجمنس یہ بھی کہتا ہے کہ ترفع کا حصول معمولی ذہن سے ممکن نہیں ہے، یہ اس شخص کے دسترس کی چیز ہے جس کی روح بالیدہ ہوتی ہے اور ذہن ارفع ہوتا ہے۔ ترفع زبان کی عظمت سے بھی عبارت ہے اور اس کی تاثیر سے بھی۔ یہ اس عظیم احساس کا بھی نام ہے جو صرف عظیم فنکاروں کے یہاں ہی پایا جاتا ہے۔ یہ ایک ایسا نغمہ ہے جو صرف ملتهبِ دل ہی کا حصہ ہو سکتا ہے۔ پاکیزگی اور متنانت اس کے لوازم ہیں اور بلندی اور عظمت اس کی جوانگاہ۔ لانجمنس اس امر کی بھی وضاحت کرتا ہے کہ فنکار بس اتنا کام نہیں کرتا کہ وہ اپنے پڑھنے والوں کو اپنا مفہوم بتادے بلکہ اس کے فرائض میں یہ امر بھی داخل ہے کہ وہ اپنے فن کو اس طرح بر تے کہ اس کے احیاسات و جذبات قاری کے احساسات و جذبات بن جائیں اور اس پر وہی عالم خیال روشن ہو جائے جو فنکار پر طاری ہو چکا ہے۔

بہرحال، لانجمنس ترفع کے مندرجہ ذیل پانچ اصول مرتب کرتا ہے:

(۱) خیال کی عظمت

(۲) جذبے کی شدت

(۳) صنعتوں کا صحیح استعمال

(۴) اسلوب کی متنانت

(۵) الفاظ کی پرشکوہ، موثر اور منطقی ترتیب

خیال کی عظمت سے مراد یہ ہے کہ ادب، شعر افسکر کی انتہائی بلندیوں سے اپنارشتہ رکھیں۔ ان کا تصور ایسا ہو کہ معمولی ذہن کی پیداوار معلوم نہ ہو۔ فکر کی عظمت سے شاعر کی عظمت کا احساس ہوتا ہے، معمولی اور پیش پا افتادہ تصورات فنکار کو اور پرانٹنے نہیں دیتے اور

وہ ہمیشہ پستی کی طرف مائل ہوتا ہے۔ لانجمنس کے ذہن میں غالباً یہ بات بھی تھی کہ عظیم شعرا کے تصورات ماذل بن سکتے ہیں اور ان کی فکری رفتہ کا ہم جائزہ لیتے رہیں تو ممکن ہے کہ اعلیٰ تصویر ہماری سرحد بھی بن جائے۔ لانجمنس کے عظمت خیال کے اصول کی وضاحت ڈرائیڈن نے ان الفاظ میں کی ہے:-

”وہ عظیم فکار جنہیں ہم اپنے لئے باعث تقیید سمجھتے ہیں ہمارے لئے مشعل کا کام سرانجام دیتے ہیں..... جو مشعل ہماری راہوں کو منور اور تابناک بناتی ہے اور اکثر ہمارے خیالات کو وہ عظمت عطا کرتے ہے جس عظمت کا تصور ہم اپنے تقییدی نمونوں کے متعلق اپنے ذہن میں رکھتے ہیں۔“

یہ امر ادبی موشگانی کا باعث رہا ہے کہ جذبے کی شدت سے لانجمنس کی مراد کیا ہے؟ کیا یہ ارسطو کے نظریہ کتھارس کا رد یا اس کی ضد ہے یا محض اس کی توسعہ ہے۔ لانجمنس نے شدت جذبے کے اصول کی توضیح نہیں کی ہے اور اس کام کو کسی دوسرے موقع کے لئے چھوڑ رکھا ہے لیکن اپنے وضع کردہ دوسرے اصولوں کی بحث میں بھی جذبے کی باتیں تواتر سے کرتا جاتا ہے۔ خصوصاً رفتہ اسلوب پر روشنی ڈالتے ہوئے وہ جذبے کی شدت پر زور دیتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اسلوب کی عظمت کا راز بھی اس بات میں مضمرا ہے کہ وہ جذبے کی شدت سے ہم آہنگ ہو۔ لیکن لانجمنس اس امر پر بھی زور دیتا ہے کہ جذبے ترجم، غم، خوف وغیرہ ایسے سامنے کے جذبات ہیں اور اتنے عمومی ہیں کہ ان میں ترفع کے حصول کا امکان محال ہے۔ ایسی صورت میں ذہن ارسطو کے نظریہ کتھارس کی طرف راغب ہوتا ہے جس میں اس بات کی وضاحت کی گئی ہے کہ الیہ خوف، ترس اور ہمدردی کے جذبات ابھارتا ہے۔ الیہ میں ایسے جذبات تزکیہ نفس یا تطہیر جذبے بنتے ہیں۔ اس کے برخلاف لانجمنس غم، ترجم یا خوف کے جذبے کو ایسی کوئی اہمیت دینے پر آمادہ نظر نہیں آتا، ایسے میں فن کی افادیت کے بارے میں اس کا نقطہ نظر یا تو مبہم رہ جاتا ہے یا وہ فن کی

افادیت سے وابستہ کرنا ہی نہیں چاہتا۔ دراصل لانجمنس جس بات کی وکالت کرنا چاہتا ہے وہ یہ ہے کہ ادب قاری کو اس کے اپنے احساسات تک پابند نہیں رکھتا بلکہ اسے بلندی اور رفت عطا کرنے کی سہیل تلاش کرتا رہتا ہے، اس طرح قاری اپنی ذات سے بلند ہو کر ایسی وجہانی سطح پر پہنچ جاتا ہے جہاں عمومی حالات میں اس کی نارسائی ناممکن ہے۔ جذبے کی شدت کی یہی کارگزاری ہوتی ہے کہ وہ پڑھنے والے کو ایک منزل تک لے جائے جو اس کی اپنی منزل نہیں بلکہ نادیدہ بھی ہے اور رفع بھی۔

صنعتوں کے استعمال کے باب میں لانجمنس کے خیالات انتہائی فکر آگیں ہیں۔ پچھلے نقادوں نے انتخاب الفاظ پر زور دیا تھا۔ پھر ان کی منطقی ترتیب کی بحث کی تھی، تاکہ اسلوب میں نکھار آئے۔ لانجمنس ایسی رائے سے اختلاف تو نہیں رکھتا لیکن ایسی بحث کی ترتیب بدل دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ صنعتوں کے استعمال سے اسلوب خود بخود ارفع و اعلیٰ بن جاتا ہے۔ الفاظ کی ترتیب و ترتیب کو بھی صنائع و بدائع کے لوازم کے ساتھ دیکھنا ناگزیر ہے۔ صنعتیں باتوں کی اہمیت بڑھا دلتی ہیں اور ان میں احساس جمال کی آمیزش ہو جاتی ہے۔ صنعتوں کے استعمال میں شعر ادا باؤ کو اس امر کا خیال رکھنا ہے کہ کہاں تک وہ فطری بن کر سانے آئے ہیں۔ دو مختلف چیزوں میں کوئی نقطہ انسلاک تلاش کرنا فعل عبث نہیں لیکن یہ عمل بہر حال میکا نیکی نہیں ہونا چاہئے۔ اس لئے کہ صنائع اور بدائع کا میکا نیکی استعمال قاری کوشکوک میں بتا کر سکتا ہے اور وہ ادا باؤ شعر اکے جذباتِ حقیقی پر بھی شبہ کر سکتا ہے۔ دراصل لانجمنس اس اہم بات کی طرف توجہ دلانا چاہتا ہے کہ اسلوب کی تازگی اور خیال کی وسعت میں صنعتوں کا بڑا عمل دخل ہے لیکن ان کے بر تاو میں فطری روشن کا ہونا لازمی ہے تاکہ صنعتوں کا استعمال مصنوعی بن کر بے وزن نہ بن جائے۔

انتخاب الفاظ کے باب میں بھی لانجمنس انتہائی فکر آگیں باتیں کہتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ الفاظ کی اپنی اہمیت ہے تو حصول آہنگ کے لئے معنی سے ماوراء ان کی کوئی

اہمیت نہیں ہے۔ انہیں لفظ و معنی کا رشتہ اٹوٹ ہے۔ اس کے خیال میں بعض الفاظ معمولی ہو سکتے ہیں اور بعض غیر معمولی، لیکن ان کی اپنی اپنی جگہ ہے۔ بعض جگہوں پر صرف معمولی ہی الفاظ بیان میں حسن پیدا کرتے ہیں اور بعض جگہوں پر غیر معمولی الفاظ کے استعمال کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ لیکن اپنی اپنی جگہ پر دونوں ہی کے حصے میں بڑی نازک اثر آفرینی آئی ہے اور یہ نزاکت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب فنا کار معنی سے اس کے رشتے سے کلی طور پر آگاہ ہو۔ گویا لانجامنس الفاظ کی معنوی حیثیت پر بہت زور دیتا ہے اور انہیں اظہار مفہوم کا موثر ذریعہ سمجھتا ہے۔

ترفع کے اصول کی آخری بحث ترتیب الفاظ کی بحث ہے۔ اس ضمن میں وہ لکھتا ہے کہ ترتیب الفاظ کا موضوع انتہائی اہم ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ پہلے ہی سے اس موضوع پر دور سائے تحریر کر چکا ہے۔

الفاظ کی مناسب ترتیب پر زور دیتے ہوئے وہ لکھتا ہے کہ فنا کارانہ ترتیب ہی سے فن میں آہنگ پیدا ہوتا ہے اور نغمگی کی کیفیت در آتی ہے۔ بیان کا آہنگ اور اس کی نغمگی قاری کو اس حد تک متاثر کرتی ہے کہ با تم سیدھی روح میں اترجماتی ہیں اور اس پر مخصوص کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ اتنا ہی نہیں لانجامنس کا خیال ہے کہ ایسے فنا کار جن کے فکر و خیال میں رفت و عظمت کا دور دور تک پتہ نہیں ہے محض اس بناء پر قابل اعتنابن جاتے ہیں کہ وہ معمولی الفاظ کی بھی ترتیب کا گر جانتے ہیں۔ اس طرح موثر بن کر اپنے قاری کو متاثر کرتے ہیں۔

لانجامنس اس امر سے بھی آگاہ ہے کہ آہنگ کی شکستگی سے تحریر کا وزن اور وقار گھٹ جاتا ہے اور اس میں وہ تاثیر باقی نہیں رہتی جو مر بوط اور متوازی آہنگ سے پیدا ہوتی ہے۔ پھر بھی لانجامنس متنبہ کرتا ہے کہ آہنگ کی زیادتی بھی معنی پر اثر انداز ہوتی ہے اور فن کے دوسرے محاسن کو جلا دیتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ لانجامنس معمولی الفاظ اور عامیانہ

الفاظ میں فرق کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ عامیانہ الفاظ کا استعمال مناسب نہیں، اس لئے کہ ان سے تحریر بھی عامیانہ بن جاتی ہے اور عظمت و رفتت سے محروم ہو جاتی ہے۔ لانجمنس بتاتا ہے کہ وہ الفاظ جو عام بول چال میں کثرت سے استعمال ہوتے ہیں وہ یقینی عامیانہ ہوتے ہیں اور ان کی حقیقی ترتیب بھی اسلوب کو رفتت نہیں بخشن سکتی۔

## پہلا رومانی اور کلائیکی نقاد

اس کا ثجیم کا خیال ہے کہ:-

”لانجمنس ہی ادب کا پہلا رومانی نقاد ہے۔ اس نے شعروادب میں شدت جذبہ، عرفان و آگہی، احساس، تخیل اور رفتت و عظمت کے عناصر تلاش کئے ہیں۔ وہ ہر چند کہ کلائیکی عہد کا نقاد ہے لیکن اس کے تنقیدی اصولوں میں احساس جمال کا جو تصور ملتا ہے وہ یقینی اسے رومانی بناتا ہے۔“

سینٹس بری کا بھی خیال ہے:-

”عہد قدیم میں جیسی تنقیدی روشن تھی لانجمنس کے اصول اس سے بالکل مختلف ہیں اور اس کے تصورات یقینی طور پر رومانی ہیں۔ وہ حقیقت اور سچائی پر اتنا زور نہیں دیتا جتنا احساس جمال اور تخیل پر، ایسے میں عہد متوسط کے نقادوں سے بھی وہ بہت مختلف بن جاتا ہے۔“

دراصل لانجمنس پہلی بار شعروادب میں تخیل کے سحر کو سمجھانے کی کوشش کرتا ہے اور یہ بتاتا ہے کہ ہماری دیکھی اور محسوس کی ہوئی دنیا حسین تو ہے لیکن تخیل کے عمل سے اس کا حسن بڑھ جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فن کو وہ نہ ہی یا اخلاقی رنگ و آہنگ نہیں دیتا بلکہ وہ اسے

جمالیات کی کسوٹی پر پرکھنا چاہتا ہے اور اپنے وضع کردہ اصول میں جمالیات کی کارکردگی محسوس کرتا ہے۔ لانجامنس واضح طور پر فن سے دو تقاضے کرتا ہے، اس کی نظر میں ایسی فنکاری بیکار ممحض ہے جس میں اعلیٰ تاثرات اور وجود انی کیفیات عنقا ہوں۔ پھر وہ شعر و ادب یا خطاب کو زمان و مکان کی قید میں نہیں رکھنا چاہتا بلکہ اس باب میں آفاقیت پسند ہے۔ اس کی نظر میں اعلیٰ ادب پوری انسانی ذات کے لئے ترغیب و مسرت کا باعث نہیں بلکہ یہ وجود انی کیفیت اور روحانی ترفع سے عبارت ہے۔ یہ وہ افکار ہیں جو اپنی بنیاد میں یقینی رومانی ہیں۔ اس لئے لانجامنس کو ادب کا پہلا رومانی نقاد کہنا غلط نہیں ہے۔

ان امور سے جو خاص باتیں ابھرتی ہیں ان کا اعادہ ضروری معلوم ہوتا ہے۔ اور وہ یہ کہ لانجامنس لازمی طور پر کلا سکلی تھا۔ اس کے ذوق سليم میں یہ بات سمائی ہوئی تھی کہ کلا سکلی ادبیات کی بڑی اہمیت ہے اور اسلاف نے جو کچھ چھوڑا ہے اس کی قدر و قیمت گراں مایہ ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ رومانی ذہن بھی رکھتا تھا۔ اس کے کئی احساسات رومانی معلوم ہوتے ہیں اور اس کے ذہنی طبعی یہ چیز جاگزیں تھیں۔

کہہ سکتے ہیں کہ لانجامنس ایک مثال پسند بھی تھا اس کی مثال پسندی کئی جگہ عیاں ہوتی ہے۔ اس کے ذہن سے کئی مثالی امور محسوس نہیں ہو پاتے اور وہ ابھرتے رہتے ہیں۔

لانجامنس عملی تنقید کا نمائندہ فنکار سمجھا جاتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کی عملی تنقید پر از معلومات ہوتی ہے اور خاصی روشنی فراہم کرتی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ محسوس ہوتا ہے کہ وہ عملی تنقید کو موثر بنانے کے علاوہ دلچسپ بھی بنانا چاہتا ہے۔ ایسے معاملے میں وہ بڑا اور بچھل معلوم ہوتا ہے۔ جس کی مثال پہلے نہیں ملتی۔

کہا جاسکتا ہے کہ لانجامنس کا وزن غیر معمولی تھا اور وسیع بھی تھا۔ اس کے نقطہ نظر میں محدودیت نہیں۔ کئی جگہوں پر وہ حدود کو پھلانگتا نظر آتا ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ اس کی بصیرت نئے رموز و نکات تک پہنچ رہی ہے۔

لانجمنس کا طریقہ کاریہ بھی ہے کہ وہ اپنی تنقید کو مقایسه و مقابلہ سے گزارے۔ گواہ وہ تقابلی تنقید کا علمبردار ہے۔ وہ تاریخی اصول و ضوابط کو اپنانے میں خاصی رغبت محسوس کرتا ہے اس لئے اس کی عملی تنقید میں تاریخی طریقہ کار کی بازا آفرینی نظر آتی ہے اور کرامنگ نے ٹھیک ہی لکھا ہے کہ لانجمنس ادب میں تقابلی تنقید کا پہلا نقائد ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ وہ رومی اور ہبرو ادبيات کا کئی موقع پر مقایسه کرتا ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ وہ کسی تعصباً کا شکار نہیں اور جو فصلے کر رہا ہے وہ دلائل کی روشنی میں کر رہا ہے۔

لانجمنس نفیات سے بھی اپنا رشتہ جوڑتا ہے اور اپنے تجزیے میں نفیاتی گرہ کشانی سے گزرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اس طریقہ کار سے اس کی تنقید تازہ بے کار معلوم ہوتی ہے۔

محسوس ہوتا ہے کہ لانجمنس کو یونانی ادبيات سے نہ صرف دلچسپی تھی بلکہ ان کے معیار سے مطمئن تھا۔ چنانچہ وہ اپنے ادب کو اس روایت سے وابستہ کرنا چاہتا ہے۔ کہیں کہیں محسوس ہوتا ہے کہ وہ اس کا تتبع بھی کر رہا ہے۔ وہ ترتیب، ترتیب، تذمین، تذلیل، توازن، سلیمانیت اور تکمیلیت کا بہت بڑا علمبردار بن کر ابھرتا ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ وہ اس لحاظ سے واقعتاً کلاسیکی ہے۔ لیکن کلاسیکی ہونے کا یہ مفہوم نہیں کہ وہ جدید ادبی تقاضے سے بے خبر ہے بلکہ اس کی تحریر میں نئی چیزوں کی خوب بشارت ملتی ہے۔ اس نے جس طرح جذبات و احساسات کی نوعیت پر بحث کی ہے وہ اسے جدید بھی بناتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے اثرات دور رہے ہیں۔ یوں کلاسیکی فنکار اور رومانوی شعر ادا با۔ بھی اس سے متاثر ہیں، اور آج بھی اس کی اہمیت کو گھن نہیں لگا ہے۔ پوپ کے تین الفاظ اس کی عظمت پر دال ہیں۔ وہ لانجمنس کو ادبی لحاظ سے قوی کہتا ہے، بڑا مصنف گردانتا ہے اور ارفع اسلوب کا سرچشمہ کہتا ہے۔ یہ باتیں صحیح بھی ہیں اور ہر طرح سے اس کی عظمت پر دال بھی۔



## دانے

اطالوی تنقید کی عظمت دانتے الغری (Dante Alighieri) سے شروع

ہوتی ہے۔ اس سے پہلے بھی کچھ تنقیدی تصورات ہوں گے لیکن وہ سب فراموش ہو چکے ہیں اور ان کی تلاش اور تجسس کا اب کوئی موقع نہیں۔ دانتے یوں تو ایک شاعر تھا لیکن اس کی عظمت کی کئی نشانیوں میں اس کی تنقید نگاری بھی ہے جس پر کچھ تفصیل سے گفتگو ہونی چاہئے۔ لیکن اس سے پہلے میں اس کی زندگی کے مختصر احوال رقم کرنا چاہتا ہوں۔

دانے ۱۲۶۵ء میں فلورننس (Florence) میں پیدا ہوا تھا یعنی ہوریں سے تقریباً ایک ہزار سال پہلے اپنی نگارشات سے عظمت کی بلندیوں کو چھوپ کا تھا چونکہ اس کے کچھ نہ کچھ اثرات اس پر رہے ہیں اس لئے میں نے اس کا ذکر کیا اور نہ اطالوی تنقید کی عظمت کی دلیل میں اس کا نام، ہمیشہ کافی سمجھا جاتا ہے اور ہوریں کا تعلق تولا طینی زبان سے تھا۔

دانے کا خاندان خاصاً شہرت یافتہ تھا اور شرفاء میں معروف تھا اور Gulf کہا جاتا تھا لہذا دانتے کو کبھی بھی مالی مشکلات پیش نہیں آئیں اور وہ آسانی سے حصول علم میں مصروف رہا کسی رخنے کے بغیر۔ ویسے نوجوانی میں اس کی ایک خاتون سے افلاطونی قسم کی محبت ہو گئی تھی جو نتیجہ خیز ثابت نہیں ہوئی۔ اس کی شادی تو بہت بعد میں ہوئی ویسے وہ ہمیشہ ایک طرح سے اپنی محبوبہ کی پوجا ہی کرتا رہا۔ اس کی کتنی ہی نظمیں اس کے نام سے معنوں ہیں۔ لیکن اس کی شادی توجہ دوناتی (Gemma Donati) سے ہوئی۔ سمجھوں کو معلوم

ہے کہ بیزس اس کے ذہن پر اس طرح چھائی رہی ہے کہ ویٹانووا (Vitanuova) اسی کے نام منسوب کی گئی اور Divine Comedy کی بنیاد میں یہی خاتون رہی ہے جس پر پوری نظم ہی نوری فضائے معمور ہوئی ہے۔ بیزس کون تھی؟ یہ معاملہ بھی بہت زیادہ واضح نہیں ہے۔ لیکن کچھ لوگ کہتے ہیں کہ وہ باس پورٹنی ناری (Bice Portinari) سے ہوئی تھی۔ جس کا تھی جس کی شادی سائمن ڈی بارڈی (Simondi Bardi) سے ہوئی تھی۔ جس کا انتقال ۱۲۹۰ء میں ہوا تھا۔ تب سے دانتے انتہائی غمزدہ رہنے لگا تھا اور فلسفے کی دنیا میں اپنے آپ کو گم کرنا چاہتا تھا۔ لیکن یہ صورت واقعہ تادیر قائم نہ رہ سکی اور وہ جلد ہی فلورینس کے سیاسی معاملات سے دچکی لینے لگا۔ اس سلسلے میں اسے بہت سی قباحتوں کا سامنا ہوا جس کی تفصیل ضروری نہیں۔ لیکن وہ فلورینس سے ہمیشہ کے لئے دور ہو گیا اور اس کے عائبانہ ہی میں بلیکس (Blacks) نے فلورینس پر اپنا قبضہ جمالیا اور دانتے ایک طرح سے تعزیری کارروائی کا شکار ہوا۔ یہاں تک کہ اس کی جائداد ضبط کر لی گئی اور وہ جلاوطن بھی کر دیا گیا۔ تب سے اس کی زندگی ایک مہاجر کی ہو گئی۔ یوں تو کئی لوگوں نے اس کی شاعری کی ترتیب کے سلسلے میں خاصی محنت کی ہے لیکن اس میں اختلاف ہے کہ کون یہ نظم پہلے لکھی ہے اور کون سی بعد میں لیکن اتنا یقین کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ اس نے بیزس کی محبت میں 31 نظمیں ضرور تخلیق کیں۔ ایک تو ایسی بیانیہ نظم ہے جس میں اس کی محبت کے احوال ظاہر ہوتے ہیں اور جس میں روحانی کیف پایا جاتا ہے، فلسفے کے تعلق سے اس کی تخلیق کو نو یو و (Convivio) یا بنیکوٹ (Banquet) معروف ہے لیکن یہ نامکمل ہے۔ جس کی توضیح نثر میں کی گئی ہے ایک اور تحریر جس کا تعلق فلسفے سے ہے ہے ۱۳۰۲ء اور ۱۳۰۸ء کے درمیان لکھی گئی جس میں اطالوی زبان کے تحفظ اور اس کی عظمت کے احوال رقم کئے گئے ہیں۔ اس کی دوسری کتابوں میں فلسفہ اخلاق وغیرہ جیسے موضوعات ہیں۔ کئی دوسری نظمیں بھی نامکمل رہیں۔

گئی ہیں۔ لیکن اس کی ”ڈیوان کامیڈی“ سبھوں کے ذہن میں ہے جو اس کی شاہکار سمجھی جاتی ہے اور اس کی شہرت بین الاقوامی ہے پہلے بھی اور آج بھی کہتے ہیں کہ یہ نظم تقریباً سات برس میں لکھی گئی اور اس کا خاتمه اس وقت ہوا جب وہ موت سے بے حد قریب تھا۔ واضح ہو کہ موت کی تاریخ ۱۳۲۱ء بتائی جاتی ہے۔

دانستہ کی مقبولیت کی ایک اور وجہ ہے اور وہ یہ ہے کہ اس نے مقامی زبان کو بڑی اہمیت دی ہے۔ اس کے عہد تک لاطینی زبان حاوی تھی اور اطالوی کو پس پشت ڈالے ہوئے تھی۔ شعراء اور ادباء کا مقامی زبان سے کوئی تعلق نہ تھا پھر یہ کہ شعروادب کا محمد و دا رہ تھا اور اس دائرے میں مذہبیات کا خاص اداخل تھا۔ زوحانی معاملات جو مذہبی افکار کا درجہ رکھتے تھے وہی افضل تھے۔ سیکولر لٹریچر کی کوئی جگہ نہ تھی۔ دانستہ نے اپنی مادری زبان کی عظمت کا احساس کیا بلکہ یہ خیال عام کرنے کی کوشش کی کہ اچھی شاعری اور اچھا ادب مقامی یا مادری زبان ہی میں بہتر طور پر کی جاسکتی ہے۔ اور وہ اس سلسلے میں اتنا متشدد تھا کہ اپنی تحریر کو لاطینیت کے غلبے سے بچانا چاہتا تھا اور ناکولر کی قدر و قیمت میں اضافہ کرتے ہوئے اسے شعروادب کے لئے نہایت مناسب تصور کرتا تھا لیکن ایسا نہیں ہے کہ وہ شاعری کے باب میں کسی قسم کی ولگری (Vulgarity) کا شکار تھا۔ زبان کی سطحیت سے اس کا کوئی علاقہ نہیں تھا بلکہ مقامی زبان کے الفاظ جن کی عظمت تسلیم کی جاسکتی تھی انہیں کی طرف راجع رہا تھا۔ کہہ سکتے ہیں کہ ویٹانوں کی نظمیں بھی مقامی الفاظ سے مرصع ہیں۔ اس کا خیال تھا کہ اس نے جو محبت کی نظمیں لکھی ہیں وہ محض ایسے اشرافیہ کے لئے نہیں ہیں جو لاطینی کو افضل مانتے ہیں بلکہ غایت یہ ہے کہ یہ نظمیں عوام کے ذہن میں بھی ہوں اور اس محبوبہ کے ذہن میں بطور خاص ہوں جس کے لئے ایسی تخلیقات سامنے آئیں، دراصل ایسے انتخاب کے لئے مقامی زبان کے الفاظ سے عوام و خواص دونوں ہی استفادہ کر سکتے تھے اور خود اس کو

احساس ہوتا تھا کہ اس میں جو پیغام محبت جس کے لئے دیا گیا ہے وہ وہاں تک پہنچ رہا ہے۔ ویسے اس کا کہنا تھا کہ لاطینی کی اپنی عظمت ہے۔ اس زبان کی اپنی قوت ہے۔ اس کے بدوضع ہونے کا خدشہ نہیں۔ جبکہ وہ زبان جو ولگر (Vulgar) ہوتی ہے اس کے زوال پر سوالیہ نشان لگایا جاسکتا ہے۔ اس کو یہ بھی احساس تھا کہ لاطینی زیادہ خوبصورت زبان ہے۔ زیادہ پرکشش ہے اور اس میں اشرافیہ کے نشانات زیادہ واضح ہیں لیکن اس کے باوجود مقامی زبان کی اپنی اہمیت ہے۔ اگر مقامی زبان کی شاعری قابل لحاظ ہوئی تو نئی روشنی ملے گی۔ نیا سورج طلوع ہو گا اور اس کے غروب ہونے کے بعد بھی اس کی روشنی تاریکیوں سے لڑتی رہے گی۔ بوکاشیو نے ایک جگہ لکھا ہے کہ دانتے نے کامیڈی لاطینی میں لکھنا چاہی تھی۔ اس نے لاطینی میں کچھ سطریں مثال کے طور پر پیش کی ہیں لیکن بعدہ اس نے اسے ترک کر دیا۔ اور اپنے شہریوں کے استفادے کی ایک راہ نکالی اور لاطینی کی جگہ اطالوی کو فوقيت دے دی۔ اسے احساس تھا کہ لاطینی کے بھروسہ اوزان صرف اشرافیہ کو ہی متاثر کرتے ہیں یا کریں گے لیکن اطالوی کی ورنہ کولر سمجھوں کے لئے قابل قبول ہو گی۔

ایک سوال یہ اٹھایا جاتا ہے کہ کیا ورنہ کولر صرف دیہاتیوں کی زبان تھی جواب نہیں میں ہے۔ دانتے سمجھتا تھا، اس کا تجربہ یا مشاہدہ تھا کہ مقامی زبان بھی اچھے خاصے پڑھے لکھوں کی میراث ہے۔ چونکہ یہ مادری زبان ہے اس لئے اس سے وابستہ لوگ ماں کی گود کی زبان قرار دے کر اسے ابتداء سے سیکھتے رہتے ہیں۔ ممکن ہے کہ اس کی حد میں محدود ہوں لیکن اس کی عظمت کو محروم نہیں کر سکتیں۔

تو کیا دانتے مقامی زبان کی عظمت کا اس طرح قائل تھا کہ مجہول لجھ کی بھی پذیرائی کر سکتا تھا؟ جواب اثبات میں نہیں ہے۔ اس لئے کہ مقامی زبانوں میں بھی ایسے الفاظ ہوتے ہیں جو عظیم ہو سکتے ہیں جو مرصع کاری میں مفید ہو سکتے ہیں۔ لہذا شعراء اور ادباء۔

کو ایسے الفاظ کی خبر ہونی چاہئے تاکہ وہ انتخاب کے مرحلے سے گزریں۔ یہاں رک کر میں ایک بات یہ کہنا چاہتا ہوں کہ ورڈ سورتھ نے عام زبان کی وکالت کی تھی اس لئے کہ وہ بول چال کی زبان کے استعمال کے الفاظ کو اسلوب یا ڈکشن کا وصف سمجھتا تھا، لیکن دانتے یہاں تک نہیں جاتا۔ وہ بول چال کی زبان سے الگ ایسے مقامی الفاظ کی تلاش کی خوب پیدا کرنا چاہتا ہے جو ایک طرح سے محترم رہے ہیں۔ آج کی تنقید میں کوئی لفظ بذات خود محترم نہیں ہوتا۔ احترام تو سابقے اور لاحقے سے پیدا ہوتا ہے یا (Signifier) سے لیکن دانتے اور ورڈ سورتھ کے یہاں یہی حدفاصل ہے اور بے حد اہم ہے۔

بھیثیت شاعر دانتے عظیم تو ہے، ہی کیا تنقید میں بھی اس کی یہی پوزیشن ہے؟ کئی نقادوں کا خیال ہے کہ تنقیدی لحاظ سے بھی یہ کمزور نہیں یہ صحیح ہے کہ وہ ارسطو سے بھی متاثر تھا اور ہورلیس سے بھی، لیکن اس نے اپنی ایک راہ نکالی اور جس طرح زبان کے معاملے میں اس نے نیارخ استعمال کیا وہ اپنے وقت کی تاریخی چیز ہے اور اس کی عظمت کا مزید باعث بھی۔ کہہ سکتے ہیں کہ اس کا ذہن، اس کی فکر اور انداز اپنے وقت سے خاصا الگ تھا۔ سیکولر شاعری کے لئے اس نے جس طرح اپنی جگہ بنائی وہ بھی اس کا امتیاز تھا۔ اس کا کہنا تھا کہ شاعری ہو کر تھیلووجی اس لئے کہ ہر شاعرانہ اظہار تخلیقی اعتبار سے قدرت کا عطیہ ہے اور اس عطیے کو قدرت یا خدا سے الگ نہیں کہا جاسکتا ہے گویا اس نے تھیلووجی اور شاعری کی حد میں ملادیں اور شعراء اور ادباء کے لئے نئے امکانات پیدا کر دیے۔

یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ سیکولزم کا علمبردار تھا تو یہ پھر تضاد کیوں؟ یہ اس کی زگاہ میں کوئی تضاد نہیں، تھیلووجی اشرافیہ کی میراث ہو گئی تھی وہ اسے عوام تک پہنچانا چاہتا تھا۔ خدا اور اس کا وجود کسی ایک طبقے کے لئے نہیں۔ لہذا دانتے کے تصورات سیکولر ہونے کے باوجود لازماً روحاںی ہیں۔ یہ بات بھی کہی جاتی ہے کہ دانتے نے نشۃ ثانیہ کے لئے راہ ہموار کی، یہ

کوئی غلط بات نہیں ہے اور نہ یہ مفروضہ ہے بلکہ یہ ایک حقیقت ہے۔ اس لحاظ سے دانتے کو جو عظمت حاصل ہے وہ اس کے عہد کے بہت کم لوگوں کو نصیب ہے۔ میں اپنی بحث کو اسکات جیس (Scott James) کے اس تصور پر ختم کرتا ہوں کہ دانتے کسی گرینڈ اسٹائل (Grand Style) کا خواہاں نہیں اور نہ تو وہ روحانیت کے عمومی تصور کا حامی ہے۔ دراصل اس کے فلسفیانہ افکار اور اس کا ذہن مختلف طور پر کام کرتا رہا تھا جس کی مثال اس کی شاعری بھی اور تنقیدی بصیرت بھی۔



## کتابیات: مزید مطالعے کے لئے

- |   |   |
|---|---|
| ابرکروم بائی<br>ایس۔ اتچ۔ پھر<br>جارج سینٹ بری<br>دیم سیٹ اینڈ بروکس<br>بی ورسوولد<br>جارج واشن<br>آئی۔ اے۔ وچڑس<br>ریمنڈ ایم۔ این ایڈ<br>ایشو باسکر<br>ایمن اتچ گلبرٹ ایڈ<br>تھیوڈور ایم گرینے<br>حاسف ٹی شیلے ایڈ<br>جیمس اتچ۔ اسٹھن<br>اینڈ ڈبلیو یارکس ایڈ<br>کریٹکس اینڈ کریٹزم: اینسینٹ اینڈ ماڈرن۔ آر۔ سی۔ کرین<br>یوورونٹریس<br>بے۔ ڈبلیو۔ اتچ۔ ائکنس | ۱۔ پرنسپلز آف لٹریری کریٹزم<br>۲۔ ارٹھولنڈ تھیوری آف پوئٹری اینڈ فائن آرت<br>۳۔ کریٹکل ایپروچ ٹولٹری پھر<br>۴۔ اے ہٹری آف انگلش کریٹزم<br>۵۔ لٹریری کریٹزم: اے شارت ہٹری<br>۶۔ پرنسپلز آف کریٹزم<br>۷۔ ڈلٹریری کریٹکس<br>۸۔ پرنسپلز آف کریٹزم<br>۹۔ کریٹکل ایسیز آف دی ارلی نانھیتھ پھری<br>۱۰۔ لٹریری کریٹزم ان دی اتچ آف جانس<br>۱۱۔ لٹریری گریٹزم: پلیٹو ڈرامن<br>۱۲۔ دی آرٹس اینڈ دی آرت آف کریٹزم<br>۱۳۔ ڈکشنری آف ورلد لٹری پھر<br>۱۴۔ ڈگریٹ کریٹکس، این انھولو جی آف لٹریری کریٹزم جیمس اتچ۔ اسٹھن<br>۱۵۔ کریٹکس اینڈ کریٹزم: اینسینٹ اینڈ ماڈرن۔ آر۔ سی۔ کرین<br>ڈفتکشن آف کریٹزم<br>۱۶۔ لٹریری کریٹزم ان انٹی کیوٹی (دو جلد) |
|---|---|

# **QADEEM MAGHRABI TANQEED**

*by*

**Wahab Ashrafi**

**EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE**

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

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

E-mail :[info@ephbooks.com](mailto:info@ephbooks.com), [ephdelhi@yahoo.com](mailto:ephdelhi@yahoo.com)

Website: [www.ephbooks.com](http://www.ephbooks.com)

