

BIOIOKI THOIMIE

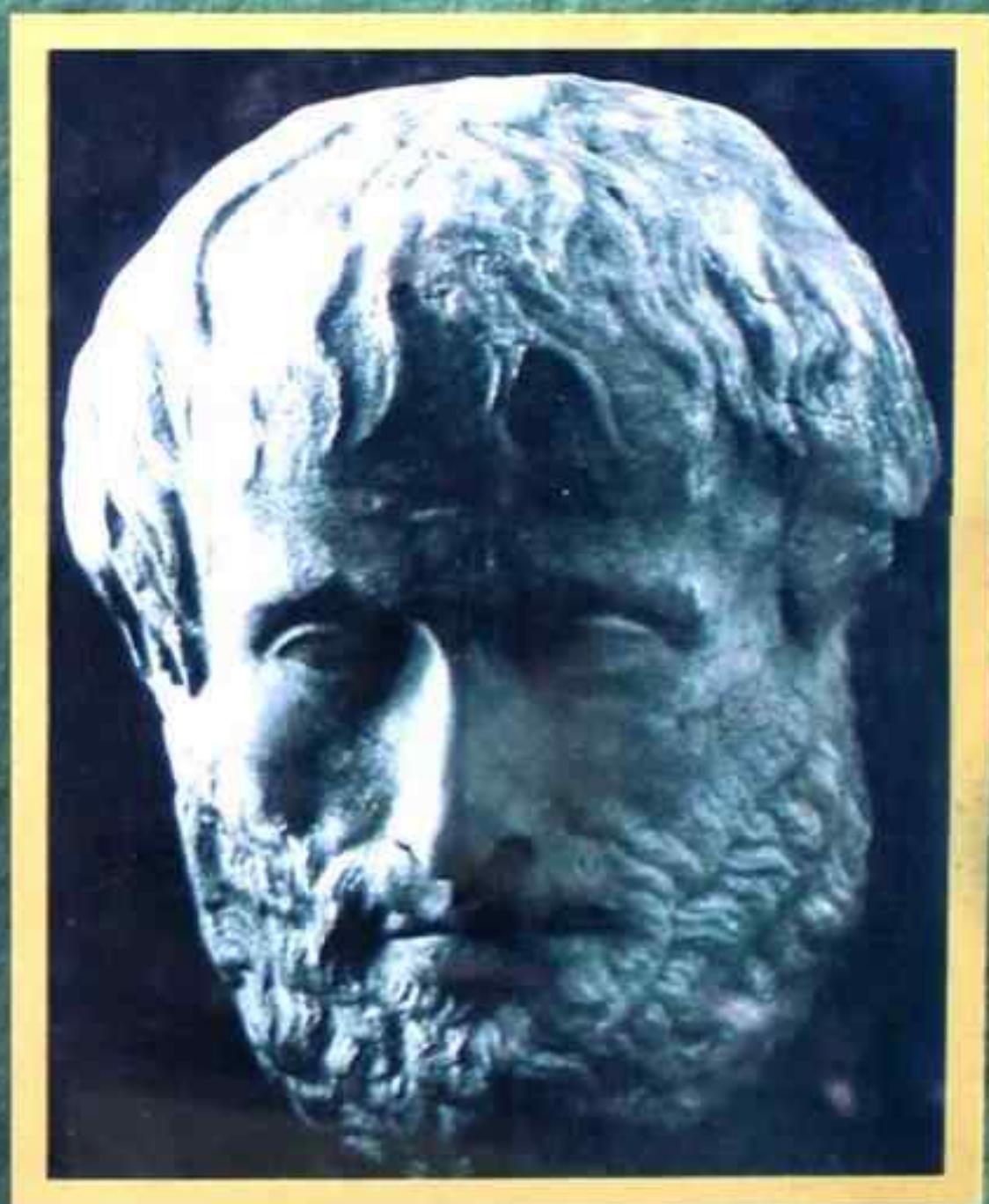
ارسطو کی شہرہ آفاق کتاب

POETICS

اردو ترجمہ

# بُو طلیقا

ارسطو ترجمہ: عزیز زاہد



ارسطو کی شہرہ آفاق کتاب  
Poetics  
اردو ترجمہ

بوطیقا

ارسطو  
مترجم عزیزان احمد

BOOK HOME

# بوطیقا

ارسطو

مترجم عزیز احمد

جملہ حقوق جمع تاشر محفوظ ہے

اہتمام راتا عبدالرحمن

پروڈکشن ایم سرور

سرورق ریاض

کپوزنگ محمد انور

پرنٹر حاجی حفیف پرنٹر، لاہور

اشاعت 2006ء

تشریک ہوم لاہور



کپٹریٹ 46 - ہرگز روڈ لاہور - فون: 7231518

E-mail: bookhome\_1@yahoo.com

## فہرست

5.....	تکمیل
33.....	پہلا حصہ
46.....	دوسرا حصہ
86.....	ثیسرا حصہ
94.....	چوتھا حصہ
شاعری پر ایک عام اور بالموازنہ نظر۔ شاعری کی خاص قسمیں	

زینہ کی درجہ شامی سے افضل ہے

شمس

## تکہید

(1)

ارسطو کی "فن شاعری" یا "بوجطیقا" دنیا بھر میں نہ سکی تو کم از کم یورپ بھر میں ادبی تنقید پر اپنی کتاب ہے۔ شاید ہی کسی اور کتاب نے دنیا بھر کی تنقید پر خصوصاً اور ادب پر عموماً اتنا اثر ڈالا ہو۔ جس زمانے میں جس جس قوم نے ارسطو کے فلسفے کی قدر کی اس کتاب کو بھی صحیفہ آسامی کے قریب قریب سمجھا۔ جیسے صحائف آسامی کی شریصیں لکھی جاتی ہیں اور آیات کی تاویلیں کی جاتی ہیں، ارسطو کی اس تصنیف کے مشکل جملوں یا مبہم الفاظ کی تاویلوں میں دفتر کے دفتر سیاہ کیے گئے۔ ایک اور دلچسپ بات یہ ہے کہ شاید ہی کسی اور تنقیدی کتاب کو اس قدر غلط معنی پہنانے کے گئے ہوں، اور اس سے اتنے غلط نتیجے نکالے گئے ہوں، جتنے ارسطو کی اس سیدھی سادی تصنیف سے نکالے گئے۔ جو کتاب ارسطو نے یوتانی شاعری اور یوتانی ڈراما کے متعلق لکھی تھی اُسے مغرب نے اور ایک حد تک مشرق نے نمونہ ہدایت بناتا چاہا اور اس سلسلے میں بہت سی غلطیاں کیں۔

لیکن باوجود اس تمام تاریخی پس منظر کے آج بھی ارسطو کی کتاب اپنی خوبیوں کے باعث یکتا ہے۔ تنقید اور خصوصاً نظری تنقید ایک ایسی چیز ہے جس کے تمام پہلوؤں پر نظر رکھنا اپنے سطو ہی کا کام تھا۔ ارسطو کے بعد کے تمام نقاد اپنا اپنا نظریہ تو پیش کرتے رہے۔ یادوں

کے نظر ہے وہ رہتے ہیں لیکن اس کی جامع بحث اس کے سے استدلال پر کسی کو قدرت نہ حاصل ہو سکی۔ معلم اول آج بھی معلم اول ہے۔ ارسطو کی یہ تصنیف جہاں تک اس کی اپنی تصنیف اور اس کے اپنے فلسفے کا تعلق ہے، اس کے فلسفیانہ افکار کے مقابلے میں ٹانوی حیثیت رکھتی ہے، لیکن جہاں تک ادب اور فن تنقید کا تعلق ہے آج بھی کوئی اور کتاب ارسطو کی "بوضیغنا" کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔

(2)

علم انسانیات نے اس مسئلے کو تو ایک حد تک حل کر دیا ہے کہ فنون لطیفہ اور شاعری تنقید سے زیادہ قدیم ہیں۔ اگرچہ یہ فنون لطیفہ خود زندگی کی تنقید ہیں۔ کیونکہ فنون لطیفہ اور شاعری کی ابتداء قدیم ترین ساحرانہ اور مذہبی رسومات سے ہوئی ہے۔ لیکن تنقید فنون لطیفہ اور شاعری کے وجود میں آتے ہی خود بخود پیدا ہو گئی ہو گی۔ جب کوئی چیز وجود میں آتی ہے تو ایک معیار بھی اس کو جانچنے کے لیے اسی کے ساتھ پیدا ہوتا ہے۔

یوتانی شاعری اور ڈراما میں شروع ہی سے تنقیدی اجزاء موجود ہیں، اگرچہ شروع شروع میں ان اجزاء کی کوئی منظم صورت نہ تھی۔ ہم کہہ آئے ہیں کہ ارسطو کی کتاب ہی اس فن پر یورپ میں پہلی کتاب ہے۔ پھر بھی اس سے پہلے کے یوتانی ادب کے تنقیدی اشارات کا اگر مطالعہ کیا جائے تو دلچسپی سے خالی نہیں۔

اس طرح کا قدیم ترین تنقیدی اشارہ ہو مرکی "ایلینڈ" کے اٹھارہویں حصے میں ملتا ہے۔ ہومر اس نہرے نقش کی تعریف کرتا ہے جو ہی فیسٹس (Hephaestus) نے ایک ڈھال پر بتایا تھا۔ ڈھال پر اس کاری گرنے میں چلی ہوئی زمین کا نقش کھو داتھا۔ ہومر اس کو یوں بیان کرتا ہے:

"میں کے پیچھے زمین کا رنگ سیاہی مائل تھا، اور میں چلی ہوئی زمین کا ساتھا، حالانکہ یہ سب سونے کا کام تھا۔ یہ اس کے فن کا مجنزہ تھا۔" اس جملے میں جو تنقیدی صفت ہے اس کی

پروفیسر برتر بوزانکے (Bernard Bosanquet) نے بڑی تفصیل سے وضاحت کی ہے۔ اس جملے میں یوتان کے شاعر نے نہ صرف صنایع کے فن کی خوبیوں کو بیان کیا ہے، بلکہ ہمیشہ آئرنے کی مشکل کا بھی بڑی خوبی سے اندازہ لگایا ہے۔

یہ اشارہ تو ایک ایسے فن کی طرف تھا جو شاعری سے مختلف ہے۔ لیکن شاعری کے متعلق پہلا تنقیدی اشارہ بھی ہمیں ہومری کی دوسری تصنیف "اوڈیسی" (Dyssey) میں ملتا ہے۔ "اس مقدس مطرب ڈیمودوس کو بلا و کیونکہ خدا نے اسے جیسی گانے کی صلاحیت دی ہے کسی اور کو نہیں دی۔ اس لیے کہ جیسے اس کا دل چاہے اس طرح گا کرو وہ انسانوں کو خوش کرے۔" (اوڈیسی - حصہ ہشتم)

اس میں تنقیدی اشارے یہ ہیں: شاعر نے مطرب کو مقدس قرار دیا ہے۔ اور گانے کو ایک خداداد نعمت قرار دیا ہے اور (گیت) گانے کا مقصد یہ قرار دیا ہے کہ اس سے انسانوں کو خوشی (لطف) حاصل ہو۔

ارسطو کے نزدیک بھی شاعری کا ایک بڑا مقصد لطف مہیا کرتا ہے۔ "اوڈیسی" کے اس حصے میں ہومر شاعری کے ایک اور فرض کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ شاعر کا فرض ہے کہ جو کچھ وہ بیان کرے وہ "صحیح" بھی ہو:

"اگر تو مجھے یہ (کہانی) صحیح محسوس ہے گا تو میں تمام لوگوں میں شہادت دوں گا کہ خدا نے صحیح گیت گانے کا بے مثال بنزعنایت کیا ہے۔"

یوتان کے ڈرامانگاروں میں بھی تنقیدی احساس بہت کافی تھا۔ انہی ڈرامانگاروں کی ارسطو نے بار بار مثال دی ہے۔

ان میں سے یوری پے ڈیز (Euripides) کی تصانیف کے اسلوب کی بنا پر اس کے تنقیدی نقطہ نظر کو ارشٹوفینز (Aristophanes) نے اپنے ڈراما "میڈک" میں بڑی خوبی سے بیان کیا ہے۔ ارشٹوفینز نے یوری پے ڈیز اور اسکالی لس (Aeschylus) کا ایک فرضی

مکالمہ قلم بند کیا ہے۔ اس مکالمے میں اسکائی اس عام نقطہ نظر کی نمائندگی کرتا ہے کہ شاعری کی زبان روزمرہ کی بول چال سے مختلف ہونی چاہیے (کسی قدر ترمیم کے ساتھ ارسطو نے بھی یہی خیال ظاہر کیا ہے) یوری پے ذیز کا نقطہ نظر اس کے برعکس ہے۔ ورڈز ورٹھ سے کئی ہزار سال پہلے اس کے ڈراما کے افراد اصولاً روزمرہ کی بولی میں باتیں کرتے ہیں۔ اس بنا پر ارنو فوینز نے یوری پے ذیز کی زبانی یہ جملے لکھے ہیں۔

”میں اسٹچ سے وہ چیزیں پیش کرتا ہوں جو میں نے روزمرہ کی زندگی سے پہنچی ہیں۔“

”ہمیں کم سے کم (عام) انسانوں کی زبان تو بولنے دو۔“

”میں نے اپنے فن کے ساتھ بحث مبارٹے اور سو جھو بو جھو کوشامل کیا ہے اور میں نے لوگوں کو اکسایا ہے کہ وہ سوچیں اور اچھی طرح غور کریں، اور پھر اپنے گھروں کا کار و بار اچھی طرح چلا جائیں۔“

(3)

افلاطون اور شاعری کا رشتہ عجوب متفاہر شتہ ہے۔ ایک طرف تو افلاطون نے بہت دلیل ونجت کے بعد شعرا کو اپنی ”ریاست“ سے خارج کر دیا۔ دوسری طرف ”مکالمات“ میں خود اس کا اسلوب، طرز بیان، تشبیہات، دلیلیں سب اس قدر شاعرانہ رنگ رکھتی ہیں کہ ارسطو نے انہیں بے وزن اور بے بھر شاعری میں شمار کیا ہے۔

افلاطون کے مکالمات میں سے چار ایسے ہیں جن کا تنقید سے تھوڑا بہت تعلق ہے۔ اس کا مختصری تمهید میں ہم اس تحقیق کا محض اجمالی ذکر کر سکتے ہیں۔

1۔ ان میں سب سے اہم مکالمہ (Symposium) یا ”مجلس مذاکرہ“ ہے۔ اس کا اصلی موضوع محبت کی ماہیت ہے۔ چونکہ محبت کا ادب و شاعری سے بہت گہرا تعلق ہے۔ اس لیے ان کا بھی کہیں کہیں ذکر آ گیا ہے۔ مباحثے میں مجملہ اور فلسفیوں کے دو ڈراما

نگار... ارشوفیز اور اگا تھاں... بھی حصہ لیتے ہیں۔ افلاطون کے اس مباحثے میں اگا تھاں کہتا ہے کہ عشق کا دیوتا صرف منصف، محتاط، بہادر اور عاقل ہی نہیں بلکہ شاعر بھی ہے، اور شاعروں کا خالق ہے۔ عشق کا دیوتا ایک صنایع ہے اور حسنِ انتظام کی تخلیق کرتا ہے۔

آخر میں افلاطون سقراط سے قولِ فیصل سنواتا ہے، جو ایک فرضی عاقله ڈیوٹی ما (Diotima) کی زبانی نقل کرتا ہے۔ یہ ڈیوٹی ما وہی ہے جو جرم شاعر ہولڈر لین کی شاعری کی محبوبہ ہے اور جس کے متعلق اقبال نے لکھا ہے:

مکالماتِ فلاطون نہ لکھ سکی لیکن  
اسی کے شعلے سے پھونٹا شرارِ افلاطون

شاعری کے متعلق سقراط اس کی یہ رائے ناتا ہے۔ ”تمام تر تخلیق، یا عدم سے ہستی بننا شاعری ہے اور تمام فنون کے صنایع شاعر یا خالق ہیں۔“ صرف یہی جملہ اس فلسفیانہ مذاکرے میں شاعرانہ تنقید کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ لیکن دراصل یہ عشق کی تعریف سے متعلق ہے اور بہت ہی جزویِ دیشیت رکھتا ہے۔ اب رہایہ امر کہ افلاطون کے اس فلسفیانہ مذاکرے کا دنیا بھر کے ادب پر اور مشرق و مغرب کی عاشقانہ اور تصوفانہ شاعری پر بڑا اثر ہوا ہے، اس کا ہمارے نفسِ مضمون سے کوئی تعلق نہیں۔

2. ایک اور مکالمہ ”فیدرس“ (Phaedrus) فیدرس اور سقراط کے مابین ایک بحث پر مشتمل ہے۔ بحث کے موضوع دو ہیں اور دونوں کا ایک دوسرے سے کوئی خاص تعلق نہیں۔ ایک موضوع تو عشق کی ماہیت ہے، اس لحاظ سے یہ مکالمہ ”سپوزیم“ سے بہت گہرا تعلق رکھتا ہے، دوسرا موضوع علم بلاغت سے متعلق ہے۔

افلاطون سقراط کی زبان سے جنون کی چار قسمیں قرار دیتا ہے:- (1) چغیری (2) القا (3) شاعری (4) عشق۔ ان میں سے شاعری کو اس نے اس لیے جنون قرار دیا ہے کہ یہ ان

لوگوں کی دیوانگی ہے جن پر (پریوں کی طرح) شاعری کی دیویوں کا سایہ ہو جاتا ہے۔ یہ دیویاں کسی نازک اور دشیزہ روح پر اپنا قبضہ جمای کے اس میں الہامی جنون پیدا کرتی ہیں اور اس طرح موسیقیانہ اور دوسرے تم کے شعر کھلواتی ہیں۔

اس مکالمے کے دوسرے حصے میں علم بلاغت کی تعریف کی گئی ہے۔ بلاغت کی سب سے بڑی شرط یہ قرار دی گئی ہے کہ مقرر جس چیز کا ذکر کرے اس کی حقیقت سے آگاہ ہو۔ مخفی حق یا حقیقت کا علم لوگوں کو تر غیب دینے کا فن نہیں سمجھاتا۔ لیکن حق سے الگ ہو کے صحیح معنوں میں تر غیب نہیں دی جاسکتی۔ ضروری ہے کہ مقرر اپنے سامعین کی ارواح کے مدارج سے واقف ہو۔ اور وہ انسانوں کی بحث کے فرق کو بھی جانتا ہو۔ تحریر، یادداشت کے مقابلے میں بہت پست درجہ رکھتی ہے۔ مصور کی طرح تحریر ہمیشہ ساکت و خاموش رہتی ہے۔ تقریر مختلف اشخاص کو ان کی استعداد کے مطابق سمجھا سکتی ہے۔ لیکن وہ تحریر جو لوچ دل پر نقش ہو دوسری ہی ہوتی ہے کیونکہ وہ تو علم کا ایسا زندہ لفظ ہے جو ذی روح ہے۔ اور تحریر شدہ لفظ مخفی اس کا عکس ہے۔ پس استدلال کرنے والا فلسفی مقرر پر ترجیح رکھتا ہے۔ لیکن شاعر، مقرر یا قانون دان اگر حق پر اپنی تصانیف کی بنیاد رکھیں تو وہ سب فلسفی کہلانے کے مستحق ہیں۔

آخر الذکر حصہ اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ وہ "ریاست" میں افلاطون کی رائے کے متفاہ معلوم ہوتا ہے۔ اس مکالمے میں افلاطون شاعروں پر اس قدر تاہم بران نہیں۔

3۔ افلاطون کا ایک اور مکالمہ جس کا تنقید سے تھوڑا بہت تعلق ہے۔ "کرے لی اس" (Cratylus) ہے۔ افلاطون اور ارسطو کے زمانے میں لسانیات کی ابتداء ہو رہی تھی اور علم قواعد زبان سے دلچسپی بڑھتی جا رہی تھی۔ الفاظ کی ابتداء، تخلیق اور ان کی تقسیم کے متعلق افلاطون اور ارسطو دونوں کے نظریے مخفی تاریخی حیثیت رکھتے ہیں کیونکہ اب علم زبان غیر معمولی ترقی کر چکا ہے۔ افلاطون کا یہ مکالمہ زیادہ تر علم زبان کے متعلق ہے۔ افلاطون اس خیال کا موئید ہے کہ الفاظ اشیاء کی آوازوں کی نقل کرتے ہیں۔ ابتدائی اسماء کی اسی طرح ابتداء ہوئی۔

ظاہر ہے جدید تحقیق اس رائے پر بنے گی۔ کیونکہ سوائے چند جانوروں یا چند قدرتی مظاہر کے ناموں کے بہت کم نام حیواتات یا اشیا کی آواز یا شور کی نقل کرتے ہیں۔ لیکن افلاطون بھی اس کو تسلیم کرتا ہے کہ محض خارجی آوازوں کی نقلوں سے زبان نہیں بن سکتی اور اسی لیے رسول و آئین کو بھی زبان کی ابتداء اور ارتقاء میں جگہ حاصل ہے۔ اور انسان آواز کے ذریعے صرف آوازوں تکی نقل نہیں بلکہ خیالات کی بھی نقل کر سکتا ہے۔

ارسطو نے اپنی کتاب میں الفاظ کی جو تقسیم کی ہے اور الفاظ کے متعلق جو بحث کی ہے وہ اس لحاظ سے مختلف ہے کہ اس نے الفاظ کی پیدائش اور ابتداء پر کوئی تبصرہ نہیں کیا ہے بلکہ الفاظ کی مختلف اقسام گنوائی ہیں اور شاعری میں ان کے استعمال سے بحث کی ہے۔ ہم ابھی کہہ چکے ہیں کہ یورپ میں اس زمانے میں علومِ قواعد زبان اور لسانیات گھوارہ طفیلی میں تھے۔ غالباً دور دراز ہندوستان میں یہ فنون بہت ترقی کر چکے تھے لیکن یوتان اور یورپ کو ابھی ان فنون میں بہت کچھ سیکھنا تھا۔ مکس ملر اور یسپر سن کنی ہزار سال بعد پیدا ہوئے۔

۴۔ افلاطون کا چوتھا مکالمہ جو تنقید سے کسی قدر تعلق رکھتا ہے۔ ایون (ION) ہے۔ ایون دراصل ایک مطلب یا داستان گو ہے۔ سقراط اس سے اس کے فن کے متعلق بحث کرتا ہے اور شاعری کے متعلق بھی اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے۔

سقراط اس سے کہتا ہے کہ اچھی شاعری کو جاننے اور پڑھنے کے لیے ناقص شاعری کو جانتا اور اس کا مطالعہ کرتا بھی ضروری ہے۔ شاعری ایک واحد حیثیت رکھتی ہے اور اچھی اور بُری دونوں طرح کی شاعری کو جانچنے کا معیار ایک ہی ہے۔

شاعرانہ الہام یا القا کے متعلق افلاطون نے سقراط کی زبانی یہ رائے ظاہر کی ہے کہ پہلے تو شعری دیوی کے ذریعے شاعروں کو القا ہوتا ہے اور پھر اس القا سے وہ اور بہت سے لوگوں کو متأثر کرتے ہیں۔ چونکہ وہ شعر اجنب کو الہام ہوتا ہے، جنون کے اصول کے پابند نہیں ہوتے اس لیے وہ ایک ہی طرح کی شاعری کر سکتے ہیں۔ لکھ نظمیں انسانی کوشش کا نتیجہ یا انسان کی پیدا

کی ہوئی نہیں ہوتی بلکہ قدوسی اور خدا کی تخلیق کی ہوئی ہوتی ہے۔ شعر ا تو صرف دیوتاؤں کے ارشادات کا ذریعہ بیان ہوتے ہیں۔

یہ ہیں شاعری اور تنقید کے متعلق افلاطون کے ارشادات جوان چار مکالمات میں بکھرے ہوئے ہیں۔ جن بیانات کا خلاصہ ہم نے درج کیا ہے ان میں سے ہر ایک کا دوسرے سے صرف اتنا تعلق ہے کہ ان میں سے کوئی بیان دوسرے کے متفاہ نہیں۔ بلکہ یہ تمام بیانات اس رجحان کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ شعر کا جذبہ ایک طرح کا جنون ہے جس کا محرك ایک قدسی جذبہ تخلیق ہے۔ شاعری کے ذریعے دیوتا اپنا الہام لوگوں تک پہنچاتے ہیں۔ شاعر کی بنیاد پر حقیقت پر ہونی چاہیے۔

”ریاست“ میں افلاطون نے شاعروں کا ذکر ذرا مختلف لمحے میں کیا ہے۔ (ان مباحث کو ہم یہاں اس لیے نہیں دھراتے کہ ”ریاست“ کا ترجمہ اردو میں ہو چکا ہے) عام طور پر لوگوں کے پیش نظر افلاطون کی وہی رائے ہے جو اس نے ”ریاست“ میں شاعروں کے متعلق ظاہر کی ہے اور مکالمات میں اس نے جو رائے ظاہر کی ہے اس کی طرف مناسب توجہ نہیں کی جاتی۔ بہر حال افلاطون کی ”ریاست“ میں شاعروں کے لیے جگہ نہیں لیکن اس کتاب میں افلاطون کے پیش نظر یوتاں کے شعرا ہیں جن کا کلام اس کے نزدیک جھوٹ کا مجموعہ ہے۔ اس کے بر عکس مکالمات میں وہ اعلیٰ ترین قسم کے شاعر کا تصور پیش کرتا ہے اور اس کو فلسفی کا مرتبہ دینے کو تیار ہے، بشرطیکہ شاعر کا کلام حق پر منی ہو۔

نشاة ثانیہ کی مذہبی اصلاحات کے زمانے میں جب متعصب علماء شاعری اور شاعروں پر حملہ کر رہے تھے، شاعری کے اکثر حامیوں نے افلاطون کی رائے کی توجیہ کی۔ ان میں سب سے زیادہ قابل ذکر توجیہ سر قلب سڈنی کی ہے۔ سڈنی نے افلاطون کی تعظیم کو بھی ملاحظہ کر رکھا ہے اور یہ وضاحت بھی کی ہے کہ افلاطون نے ان شعرا کی مذمت کی ہے جن کی شاعری جھوٹ پر اور جھوٹے دیوتاؤں کی جھوٹی تعریف پر منی تھی۔

افلاطون نے شاعری کے متعلق جو خیالات ظاہر کیے ہیں وہ منتشر ہیں اور کوئی مشکل نہیں رکھتے۔ پھر یہ کہ وہ شاعری سے کہیں زیادہ حق، حقیقت، روح، خیر، حسن وغیرہ کی تعریف و صراحت میں منہمک ہے۔ مکالمات میں یا کہیں اور جب وہ شاعری کا ذکر کرتا ہے ہانوی حیثیت سے کرتا ہے۔ اس کے برعکس ارسطو نے شاعری اور صرف شاعری کے متعلق ایک پوری کتاب لکھی ہے۔ شاعری کی یہ حیثیت اس کتاب میں ہانوی نہیں اولین ہے بلکہ اس کے سوا اور کسی چیز یا کسی اور نقطہ نظر کو ارسطو نے اپنی کتاب میں دخل انداز نہیں ہونے دیا۔ پس تنقید میں بھی افلاطون کے اس شاگرد رشید نے اپنے استاد سے الگ راستہ اختیار کیا ہے اور اس کے اصول تنقید پر افلاطون کے ”مکالمات“ کا اثر بالکل ہی موہوم ہے۔ اپنی ”بُوطیقا“ میں وہ ان ”مکالمات“ کو بے بھروسے وزن شاعری شمار کرتا ہے۔ ”ریاست“ میں افلاطون نے جسم قسم کے شاعروں کی نہ مت کی ہے ارسطو نے اپنی کتاب میں اس قسم کے شاعروں کی تعریف کی ہے۔

تنقید میں اگر ارسطو نے افلاطون سے فیض حاصل کیا ہے تو شاعری یا بلا غفت یا زبان کی ماہیت کے متعلق افلاطون کی رائے سے نہیں بلکہ افلاطون کے بنیادی فلسفے سے۔ قارئین میں سے جن حضرات کو افلاطون سے دلچسپی ہے وہ جانتے ہوں گے کہ وہ اصل عالم ایک عالم مثال کو مانتا ہے۔ اشیاء کی اصل عالم مثال میں موجود ہے اور اشیاء کی صرف ناقص نقلیں اس عالم سفلی اس دنیا میں نظر آتی ہیں۔ اس دنیا کی زندگی عالم مثال کی زندگی کی نقل ہے۔

اسی لفظ ”نقل“ پر ارسطو نے اپنی کتاب کی بنیاد رکھی ہے۔ نقل کا فلسفیانہ تصور اس نے افلاطون سے مستعار لیا ہے اور اس کو شاعری پر منطبق کیا ہے۔ جس طرح افلاطون یہ کہتا ہے کہ یہ دنیا عالم مثال کی نقل ہے، اسی طرح ارسطو کا کہنا یہ ہے کہ شاعری الفاظ کے ذریعے اس دنیا کے انسانوں کے اعمال و افعال کی نقل کرتی ہے۔ ارسطو کے نفس مضمون میں عالم مثال کی نہ گنجائش ہے اور نہ ضرورت۔ افلاطون نے اپنی ریاست میں شاعری کو اس لیے ناپسند کیا ہے کہ

وہ نقل کی نقل ہے۔ ”پر تو کا پر تو ہے۔“ اور اس باعث اصل سے بہت دور ہے۔ ارسطو نے نقل کا  
قابل ضرور ہے لیکن ”نقل کی نقل“ کا قابل نہیں۔ ارسطو نے جس ”نقل“ پر شاعری کی بنیاد رکھی  
ہے وہ افلاطون کے نقل کے تصور کے متوازی ضرور ہے۔ وہ نقل ہے مگر نقل کی نقل نہیں۔ یہ  
بنیادی فرق تقریباً ہی ہے جو افلاطون اور ارسطو کے فلسفوں میں پایا جاتا ہے۔

لیکن بہر حال شاعری کو ”نقل“ قرار دینے کا سہرا افلاطون کے سر ہے اور اس نے اگر اس  
مقبول نظریہ تقدیم شعر کی عمارت نہیں بنائی تو کم از کم سنگ بنیاد رکھا۔

#### (4)

”ارسطو کی“ ”بوطیقا“، پہلی کتاب ہے جو فن شاعری اور صرف فن شاعری سے بحث کرتی  
ہے۔ شاعری کو اس نے ذہن انسانی کا ایک آزاد اور خود مختار مل قرار دے کر اس کے متعلق  
بحث کی ہے اور افلاطون کی طرح اس کو مذہب یا سیاست کا پابند یا مذہب یا سیاسیات سے وابستہ  
نہیں قرار دیا ہے۔ ارسطو کے نقطہ نظر سے شاعری اخلاقیات کی بھی پابند نہیں۔

یہاں نہ اس کا موقع ہے اور نہ میں اپنے میں اتنی قابلیت پاتا ہوں کہ ارسطو کی اس کتاب  
پر مفصل بحث کروں۔ اس کے علاوہ اس کتاب کی اس قدر تشریحیں ہو چکی ہیں اور ان سے  
اس قدر گمراہی پھیل چکی ہے کہ کسی اور تاقص تشرع کے اضافے کی قطعاً ضرورت نہیں۔ صحائفِ  
آسمانی اور شیکسپیر کی تصانیف کے سوا شاید ہی اور کسی کتاب کی اس قدر تفسیریں لکھی گئی ہوں جتنی  
ارسطو کی ”بوطیقا“ کی لکھی گئیں۔ یہاں ہمارا مقصد کتاب کے موضوع پر محض ایک اجمالی نظر  
ڈالنا ہے اور اس سلسلے میں جو غلط نظریات ارسطو سے منسوب کیے گئے ہیں ان کا مختصر ذکر کرتا  
ہے۔

سب سے پہلے تو ارسطو نے کتاب کی تحریر کے مقصد کا ذکر کیا ہے اس کا مقصد یہ ہے کہ وہ  
شاعری اور اس کی مختلف قسموں کے متعلق لکھے۔ سب سے پہلے اس نے شاعری کی تعریف کی

ہے اور ہر طرح کی شاعری کو نقل قرار دیا ہے (اور اب بھی ساری دنیا تسلیم کرتی ہے کہ شاعری زندگی کی نقل ہے) اس کے بعد ارسطو نے نقل کے ذریعوں، طریقوں اور موضوعوں سے بحث کی ہے۔ اس ملے میں ضمناً اس نے یہ بھی بیان کیا ہے کہ شاعری بحر کی پابند نہیں۔

اس کے بعد اس نے ذرا مالی شاعری کی طرف توجہ کی ہے۔ یوتان میں سب سے ممتاز شاعری ذرا مالی شاعری تھی۔ کامیڈی اور ٹریجندی کا تعلق دراصل نقل کے موضوع سے ہے۔ کامیڈی انسانوں کو نقل میں بدتر دکھاتی ہے اور ٹریجندی بہتر۔

ارسطو کے نزدیک شاعری کی ابتداء کے اسباب دو ہیں۔ ایک تو نقل جو انسان کے لیے بالکل فطری ہے۔ ”نقل کرتا بچپن ہی سے انسانی جبلت ہے۔“ نقل سے صرف خوشی ہی حاصل نہیں ہوتی بلکہ اس سے تعلیم کا کام بھی لیا جاتا ہے۔ شاعری کی ابتداء کا دوسرا اسباب نغمہ یا موزوں نیت ہے۔ رونے اور ہننے کی طرح گانا بھی قدیم انسان نے بہت جلد سیکھا ہوگا۔ ان دونوں اسباب کے ملنے سے قدیم زمانے میں شاعری کی ابتداء ہوئی ہوگی۔

قدیم ترین شاعری دو قسم کی ہوگی: ایک تو بلکی، دوسری سنجیدہ۔ انہی دو قسموں سے کامیڈی اور ٹریجندی کا ارتقا ہوا۔ اس کے بعد اس نے یوتانی ٹریجندی اور یوتانی کامیڈی کی مختصر تاریخ لکھی ہے۔

لیکن اس حصے میں سب سے زیادہ اہم مکڑا وہ ہے جس میں اس نے کامیڈی کی تعریف کی ہے۔ کامیڈی بُرمی سیرتوں کی نقل ہے۔ کامیڈی کا موضوع بدی نہیں بلکہ متعملہ خنز برائی ہے جو نہ تکلیف وہ ہوتی ہے نہ تباہ کن۔ بلکہ تکلیف وہ اور تباہ کن عناصر تو ٹریجندی کے لیے زیادہ موزوں ہیں۔

اس کے بعد رزمیہ شاعری اور ٹریجندی کا مقابلہ کرتے ہوئے ارسطو نے ان دونوں کی مشابہتوں اور اختلافات کا ذکر کیا ہے۔ یہ دونوں اعلیٰ سیرت کے کرداروں اور ان کے کارتاوں کی نقل کرتی ہیں لیکن رزمیہ شاعری کا اسلوب بیانیہ ہوتا ہے اور وہ ٹریجندی سے زیادہ

طويل ہوتی ہے۔ ٹریجڈی کو مختصر ہوتا چاہیے۔

یہاں جملہ معترضہ کے طور پر اس طوکا وہ فقرہ آ جاتا ہے جس کی بنیاد پر بعد کے نقادوں نے ”وحدت زماں“ کے نظریے کی بنیاد کھڑی کی ہے۔ جملہ یہ ہے: ”ٹریجڈی اس کی کوشش کرتی ہے کہ حتی الامکان اس کا عمل آفتاب کی صرف ایک گردش کی حدود یا اس کے قریب قریب وقت کی پابند رہے۔“

یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ اس سے اس طوکا مطلب کیا تھا۔ پہلے تو یہ امر قابل لحاظ ہے کہ وہ ”وحدت زماں“ کو اصول کے طور پر پیش نہیں کرتا بلکہ یوتانی ڈرامے کے ایک عام رواج کی طرف اشارہ کرتا ہے: ”ٹریجڈی اس کی کوشش کرتی ہے۔۔۔ وہ یہ نہیں کہتا کہ ٹریجڈی کو یہ کوشش کرنی چاہیے۔ اس کے بعد ”آفتاب کی صرف ایک گردش“ بھی بہت مہم ہے۔ اس طوکا اس سے کیا مطلب تھا؟ بارہ گھنٹے؟ یا چوبیس گھنٹے؟ یا شاید ایک سال؟ اس پر زوما، اطالیہ، فرانس اور انگلستان کے تنقیدنگاروں نے طرح طرح کے نظریے قائم کیے ہیں۔ یورپ کی کلاسیت ”تینوں وحدتوں“ کو اس طوکے منسوب کرتی تھی۔ فرانسیسی شاعر اور ڈرامانگار کارنے لئے (Corneille) نے اس طوکے اس مہم فقرے کی تشریع میں ”وحدت زماں“ یا ”وحدت روز“ کی مدت چوبیس گھنٹے یا بعض حالات میں زیادہ سے زیادہ تیس گھنٹے قرار دی ہے۔ لیکن ایک جگہ وہ یہ بھی لکھتا ہے کہ اگر ڈرامائی تمثیل دو گھنٹے میں پوری ہو سکتی ہے تو ڈرامائی واقعات کے عمل کی مدت بھی دو ہی گھنٹے ہونی چاہیے۔ ایک اور پرانے شارح دایے (Dacier) کی رائے یہ ہے کہ ”آفتاب کی ایک گردش“ سے صرف بارہ گھنٹے مراد ہیں اور ڈراما کا موضوع ایسا عمل ہوتا چاہیے جو بارہ گھنٹے کے اندر پیش آیا ہو۔ القصہ سولہویں صدی سے لے کر اٹھارہویں صدی عیسوی کے اختتام تک اس طرح کے اصول تراشے جاتے رہے اور ان کو زبردست اس طوکے منسوب کیا گیا۔ خود اس طوکے متعلق کہا جاسکتا ہے کہ اگر اس کے پیش نظر یوتانی ڈرامے کے سوا کسی اور ایسے ملک کا ڈراما بھی ہوتا جس میں ”وحدت زماں“ سے رکاوٹ پیدا ہوتی تو وہ یہ فقرہ ہرگز نہ

لکھتا اور اس نے یہ فقرہ لکھا بھی ہے تو بطور اصول کے نہیں، بلکہ بہت ہی بہم معنوں میں اور جملہ معتبر فہرست کے طور پر۔ یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ اس کا تھیک تھیک مطلب کیا تھا۔

ٹریجڈی پر ارسطو نے بہت ہی تفصیل سے بحث کی ہے۔ گویا اس کتاب کا دوسرا حصہ ہے۔ پہلے ارسطو نے ٹریجڈی کی تعریف کی ہے، ٹریجڈی ایک ایسے عمل کی نقل ہے جو اہم اور مکمل ہوا اور جو مناسب عظمت رکھتا ہو۔ اس کی زبان مزین اور نفسی ہو۔ وہ ایسا عمل ہو جو دہشت اور دردمندی کے ذریعے اثر کرتا ہو اور اثر کے ان یہجاں کی صحت اور اصلاح کرے۔

”صحت و اصلاح“، وہم نے تہذیب فیہ یوتانی لفظ Catharsis کے ترجمے کے طور پر استعمال کیا ہے Catharsis ایسا لفظ ہے جس کی سینکڑوں تاویلیں ہو چکی ہیں، جس پر سینکڑوں مضمون، رسائل اور کتابیں لکھی جا چکی ہیں۔ گذشتہ تین سو سال کے عرصے میں اس لفظ کے بیشمار معنی ترائے گئے۔ اس کے لفظی معنی ”صحت و اصلاح“ ہیں۔ اور یہ لفظ دراصل طب کی اصطلاح ہے۔ لیکن ارسطو کس قسم کی اصلاح چاہتا تھا؟ اخلاقی اصلاح؟ کم سے کم کارنے ائی، راسیں (Racine) اور لیسنگ (Lessing) کی بیکی رائے ہے، گوئے (Goethe) نے اس کے خلاف احتجاج کیا مگر باتفاق ہیں کہ اس نے یوتانی زبان کے سمجھنے تدریجی طبقی کی۔ انیسویں صدی کے ایک اور جرمن شارح جیکب بر نیز (Jacob Bernays) نے توجہ دلائی کہ دراصل ایک خالص طبی اصطلاح ہے جن معنوں میں طب یوتانی میں آج بھی لفظ ”اصلاح“، استعمال کیا جاتا ہے، انہی معنوں میں یہ لفظ یوتان میں مستعمل تھا۔ بر نیز کا کہتا یہ ہے کہ ٹریجڈی سے دہشت اور دردمندی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں۔ اس لیے ٹریجڈی کی تمثیل و سمجھنے سے ان جذبات کی — جوانسان میں بہت گہرے ہیں — وقتی طور پر تشفی اور اصلاح ہو جاتی ہے اور انسان سکون محسوس کرتا ہے۔ چنانچہ ارسطو نے اپنی ایک اور تصنیف ”سیاست“ میں بھی اس لفظ کو استعمال کیا ہے۔ اس کے الفاظ یہ ہیں۔

”وہ لوگ جن میں دہشت اور رحم کے جذبے محسوس کرنے کی صلاحیت

زیادہ ہے، بالعموم وہ لوگ جو حاس طبیعت رکھتے ہیں، یہ تجربہ محسوس کرتے ہیں کہ ان کی ایک طرح سے "اصلاح" ہو جاتی ہے، اور انہیں یہ لطف سکون حاصل ہوتا ہے۔

اس جملے سے پہلے ارسطو نے خاص طور پر اس لفظ کے متعلق ایک جملہ لکھا ہے جس سے اس کی اہمیت اور بڑھ جاتی ہے: "ابھی تو ہم عام طور پر یہ بیان کیے دیتے ہیں کہ اصلاح سے ہمارا کیا مطلب ہے۔ لیکن اس کے بعد اس رسالے میں جو ہم فن شاعری Catharsis کے متعلق لکھیں گے اس کی صاف صاف تشریع کریں گے۔" لیکن عجیب اتفاق یا بد قسمی جو کہیے یہ ہے کہ میں اس موقع پر "بوطیقا" کا ایک نکڑا غائب ہے، اور غالباً اسی نکڑے میں جو کسی موجودہ نسخے میں موجود نہیں۔ ارسطو نے اس لفظ کی تشریع کی ہو گی۔ اس لیے بجائے اس کے کہ ارسطو کے رسالہ "سیاست" کے پڑھنے والے اس کی "بوطیقا" میں اس لفظ کے معنی ڈھونڈیں "بوطیقا" کے قارئین کو "سیاست" تی سے اٹھ مدد لئی پڑتی ہے لیکن سوال یہ ہے کہ کیا یہ لفظ فی الواقع اتنا اہم ہے کہ اس کی صراحت میں دفتر کے فتر سیاہ کر دیئے جائیں؟ ہماری رائے میں اگر اس لفظ کی وجہ سے کچھ تکشیلی باقی بھی رہ جاتی ہے تو پوری کتاب کے مضمون سے بآسانی رفع ہو سکتی ہے۔

بلحاظ صفت ارسطو نے ٹریجندی کے چھ عنصر قرار دیئے ہیں۔

(1) روئیداد (پلاٹ) (2) اطوار (سیرت اور کردار) (3) زبان (4) تاثرات (احساسات اور بیانات) (5) آرائش (ائٹیج کی آرائش) اور (6) موسیقی۔ (موسیقی بوتانی ٹریجندی کا ایک لازمی جزو تھی)

اس کے بعد اس نے تفصیلًا ان سب کی تشریع کی ہے۔ ان سب میں روئیداد بہت اہم ہے کیونکہ روئیداد کا عمل ڈھانچا ہے۔ ضروری ہے کہ روئیداد مکمل ہو اور مکمل وہ شے ہے جس میں آغاز، درمیان اور انجام میں موجود ہوں۔ روئیداد میں عظمت و طوالت چاہیے مگر حد

سے زیادہ نہیں کیونکہ حسن تناسب میں مضر ہے۔

روئیداد ہی کے سلسلے میں ارسطو نے اس اصول کا ذکر کیا ہے جسے بعد میں "وحدتِ عمل" کا لقب دیا گیا۔ ارسطو کا کہنا یہ ہے کہ کوئی روئیداد شخص اس وجہ سے واحد نہیں ہو سکتی کہ اس کا ہیر و ایک ہے۔ ایک ہی شخص کو بہت سے واقعات پیش آ سکتے ہیں جن کا ایک دوسرے سے کوئی تعلق نہیں۔ روئیداد کو صرف ایک ہی ایسے عمل کی نقل ہوتا چاہیے جو واحد اور مکمل ہو۔ اس کے اجزاء اس طرح باہم مربوط ہوں کہ اگر ان میں سے ایک کی بھی ترتیب بدل دی جائے یا اسے خارج کر دیا جائے تو پورا عمل تباہ ہو جائے یا بالکل بدل جائے اسی باعث اکبری ترتیب کی روئیداد کو دہری ترتیب کی روئیداد پر فضیلت حاصل ہے۔ پس ارسطو نے اگر صاف صاف کسی "وحدت" کی ضرورت کا ذکر کیا ہے تو وہ صرف "وحدتِ عمل" ہے۔ یہ ظاہر ہے کہ اس کے پیش نظر یوتانی ڈراما اور یوتانی اسٹیج کی ضرورتیں تھیں۔ یوتانی اسٹیج میں سامنے کا پردہ نہیں ہوتا تھا جو مناظر کی تبدیلی کے لیے ضروری ہے اور وہی اداکار (ایکٹر) شروع سے آخر تک ڈرامے میں پارت کرتے تھے۔ یوتانی اسٹیج کے ان حالات کا تقاضا ہی یہ تھا کہ ایک اور صرف ایک مکمل عمل دکھایا جائے۔ یوتانی ڈرامے کو تو اس اصول کی ضرورت تھی لیکن بسب نشانہ ٹانیہ اور انعام ہو یہ صدی کے ڈرامانگاروں اور تنقیدنگاروں نے اس اصول کی پابندی پر زور دیا تو یہ ان کی غلطی تھی۔ "وحدتِ عمل" بلکہ یہوں وحدتوں کو اگر ضروری سمجھا جائے تو دنیا بھر میں شیکھپیز کے برابر اور کوئی گناہ گار نہیں، جس نے ہر جگہ اور ہر موقع پر وحدت ملکنی کی۔

لیکن ان کلاسیکی تنقیدنگاروں کا سب سے بُڑا لطف کا رتامہ تو یہ ہے کہ انہوں نے ایک اور وحدت کو ایجاد کر کے اس کو ارسطو سے زبردستی منسوب کر دیا۔ اس تیسری وحدت یعنی "وحدت مکان" کی ایجاد تک تو مفہوم نہ تھا مگر اس کو ارسطو سے منسوب کرتا زیادتی تھی۔ ارسطو نے کہیں اشارتاً یا کنایتہ بھی "وحدت مکان"۔ یہ کہ پورے ڈراما کا عمل ایک ہی مقام پر پیش آئے۔ کا ذکر نہیں کیا ہے لیکن دراصل "وحدت مکان" بھی "وحدت زماں" اور "وحدت"

عمل کا منطقی نتیجہ ہے۔ اگر ذرا مے کے واقعات چوہیں کھنٹے کے اندر پیش آئیں اور اگر وہ مسلسل اور مکمل ہوں تو یہ بھی ضروری ہے کہ وہ سب واقعات ایک ہی جگہ پیش آئے ہوں۔ ان تنقید نگاروں کا ایک اعتراض یہ تھا کہ اگر ایک منظر ایک شہر میں ہو اور دوسرا کئی ہزار میل دور دوسرے شہر میں تو تاظر کا ذہن اس کو تسلیم نہیں کر سکتا۔ ظاہر ہے کہ یہ اعتراض غلط ہے اور انسان کا ذہن اور تخیل اس کی صلاحیت رکھتا ہے کہ لمحہ بھر میں ایک مقام کے بعد دوسرے دور دراز مقام کے تصور کو تسلیم کر لے۔

**مینوں و حدتوں** وحدت زماں، وحدت مکان اور وحدت عمل میں سے صرف وحدت عمل کی ضرورت پر ارسطو نے زور دیا ہے، وحدت زماں کی طرف اس نے محض اشارہ کیا ہے، اور وحدت مکان کی طرف اس نے اشارہ بھی نہیں کیا۔

اس کے بعد ارسطو نے ایک بڑی دلپیپ بحث چھیڑی ہے۔ یعنی شاعر اور مورخ کا موازنہ۔ مورخ وہ واقعات بیان کرتا ہے جو پیش آچکے ہیں۔ اور شاعر یہ بیان کرتا ہے کہ کیا پیش آ سکتا ہے یا یوں کہیے کہ تاریخ خاص حقیقت کو بیان کرتی ہے اور شاعری عام حقیقت کو۔ اس آخری خیال پر بڑی حد تک کلاسیت کی بنیاد ہے۔ جب شاعری عام حقیقت کو بیان کرتی ہے تو اس کے یہ معنی بھی ہو سکتے ہیں کہ شاعر ہر بات کو عام بنانے کے بیان کرے۔ جب وہ محبت کا یا باغ و راغ کا ذکر کرے تو یہ ذکر کسی خاص اور انفرادی جذبہ محبت کا نہ ہو بلکہ عام انسانی جذبہ محبت کا ہو۔ کسی خاص باغ و راغ کا نہ ہو ہر باغ و راغ پر صادق آئے۔ ارسطو کی "بُوطیقا" کا ترجمہ سر یانی اور سر یانی سے عربی میں ہوا۔ مشرق پر ارسطو کے اس ایک جملے کا جتنا اثر ہوا شاید ہی کسی اور تنقیدی اصول کا ہوا ہو۔ چنانچہ مشرق اسلامی کی تمام تر شاعری خواہ وہ فارسی ہو یا ترکی یا اردو، ارسطو کے اس ایک اصول کے غلط طور پر جائز ہو جانے کے باعث "عام" روشن پسند کرتی رہی، اور انفرادی جذبات "خاص"، جذبات اور "خاص" واقعات سے احتراز کرتی رہی۔ اسلامی مشرق کے شعر اگر ایک دوسرے سے مختلف ہیں تو اپنے اسالیب، انداز

بیان، زبان یا دوسری شاعرانہ خصوصیات کی وجہ سے۔ لیکن جہاں تک مضمون کا تعلق ہے، سب کے مضمون کی انہی عام ”روایات“ پر بنیاد ہے جو مشرقی شاعری کا صدیوں تک موضوع بنے رہے۔ یہاں تک کہ مغربی اثرات نے انفرادی خصوصیات پیدا کرنے کی پھر سے کوشش کی۔ لیکن یورپی ادب کی تاریخ میں بھی ایک ایسا دور گزر ہے جب ارسطو کے اس اصول کی بالکل سمجھی غلط تو جیہہ کی گئی۔ چنانچہ ستر ہویں صدی کے نصف آخراً اور انھمار ہو یہ صدی کی یورپی شاعری کا بھی سمجھی ڈھنگ تھا۔

روئیداد ہی کے ذکرے میں ارسطو پھر اس امر پر زور دیتا ہے کہ ٹریجندی سے دہشت اور درد مندی کے جذبات پیدا ہوں۔ یہ جذبات ایسے واقعات سے پیدا ہوتے ہیں جو صرف غیر متوقع ہی نہیں بلکہ ایک دوسرے کے غیر متوقع نتیجے ہوں۔

روئیداد دو طرح کی ہو سکتی ہے۔ سادہ اور چیخیدہ۔ چیخیدہ روئیداد کی ترتیب میں ”ڈرامائی ترکیبوں“ کو بڑا دخل ہے، ایک تو واقعات کا انقلاب یا تبدیلی، دوسری دریافت، خواہ وہ اشناص قصہ میں سے کسی کی دریافت ہو، کسی بھولے ہوئے عزیز کو پہچان جاتا ہو۔ یا کسی واقعہ کا علم ہو۔ انقلاب اور دریافت سے روئیداد چیخیدہ ہو جاتا ہے۔ چیخیدہ روئیداد کا ایک عصر اور بھی ہے۔ — یعنی حادثہ۔

اس کے بعد ارسطو نے بہ لحاظِ کیتی ڈراما کے حصے گنائے ہیں۔ یہ پورا بیان صرف یوتالی ڈرامے کے متعلق ہے اور اس کا شاعری یا ڈرامے کے عام اصول سے کوئی تعلق نہیں۔

ٹریجندی کے ہیرو کے انتخاب کے متعلق ارسطو نے بہت اہم اور دلچسپ اصول بنائے ہیں، یہ تو ظاہر ہے کہ ڈرامے کی یا اور ہر طرح کے قصے کی دلچسپی کا مرکز ہیرو ہوتا ہے۔ اس کی قسم کی تبدیلی کو تاظرین بڑے غور سے دیکھتے ہیں اور اس سے متاثر ہوتے ہیں۔ یہی ڈرامے کے ہیرو کے انتخاب یا اس کی سرگزشت تراشنے میں بڑی احتیاط کی ضرورت ہے۔ اگر کسی نیک شخص کو بلا وجہ امیر سے غریب بنادکھایا جائے گا تو تاظر نہ دہشت محسوس کرے گا نہ

ہمدردی بلکہ کراہت۔ اسی طرح کسی بدیرت شخص کو غریب سے امیر کر دکھانا اخلاقی نقطہ نظر سے تو عیب ہے ہی، شاعرانہ نقطہ نظر سے بھی عیب ہے۔ اگر کسی بدیرت آدمی کو امیر سے غریب بنایا جائے تو اخلاقی نقطہ نظر کی تو ضرور تشقی ہو جاتی ہے مگر اس سے نہ ہمدردی کا جذبہ ہوتا ہے نہ دہشت کا کیونکہ ہمدردی اور دہشت تو اسی صورت میں محسوس ہو سکتے ہیں کہ ہم اپنے آپ میں اور ہیرو میں کوئی مشابہت محسوس کریں۔ پس ٹریجندی کا ہیر و ایسا شخص ہو جو نہ بہت زیادہ نیک سیرت ہو، نہ بد سیرت۔ اور ”اس کی مصیبت کا باعث کوئی ایسی غلطی ہونی چاہیے جو عام انسانی سرہست کی کمزوری کا نتیجہ ہو۔ یہ بھی ضروری ہے کہ یہ شخص بڑا تامور اور خوش حال ہو۔“ ارسٹو نے ہیر و کی جو تعریف کی ہے وہ صرف یوتانی ڈرامے یا یورپ کے کلاسیکی ڈرامے پر ہی صادق نہیں آتی بلکہ رومانی ڈرامے پر بھی۔ شیکسپیر کے تمام بڑے بڑے ہیر و ہمہلٹ، میک بھے، لیسر اور او تھیلو میعاد پر پورے اترتے ہیں۔

چند ٹانوی اہمیت کے مباحث کے بعد ارسٹو نے پھر دہشت اور دردمندی کے مضامون کو چھینگا ہے۔ عمل ہی کی ترکیب ایسی ہونی چاہیے کہ اس سے یہ جذبات پیدا ہوں۔ پھر اس سے ان جذبات کے پیدا کرنے والے موضوعوں کا ذکر کیا ہے جو صرف یوتانی ڈرامے ہی پر صادق آتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شیکسپیر نے بھی اس قسم کے موضوع جا بجا استعمال کیے ہیں۔ مثلاً شاہ لیسر کی اٹکیوں کی اپنے باپ سے بغاوت، یا ”ہمہلٹ“ میں ایک بھائی کا دوسرے بھائی کو زہر دے دینا۔ پھر بھی یوتانی ڈرامے ہی میں یہ واقعات اچھے معلوم ہوتے ہیں۔ کیونکہ اس زمانے کے لوگ اس قسم کی برادر کشی اور عزیز زدنی کے قصے بڑی دلچسپی سے سنتے تھے۔

اس کے بعد ارسٹو نے اطوار اور سیرت نگاری پر بحث کی ہے۔ چاہیے کہ اچھی سیرتوں کو ڈرامے میں پیش کیا جائے (کچھ تو اخلاقی نقطہ نظر سے، اور کچھ شاعرانہ خُن کے خیال سے کیونکہ اچھا نہ ہے سے زیادہ حسین ہوتا ہے) دوسرے یہ کہ تمیز و تناسب کا خیال رکھا جائے۔ تیرے یہ کہ اطوار میں زندگی سے مشابہت ہو۔ ڈرامے کا عمل، سیرت کے ارتقا کا قدرتی نتیجہ

ہوا اور ”مداخلتِ فیضی“ کے بھانے کو ذرا میں میں حتی الامکان کم استعمال کیا جائے۔

انقلاب اور دریافت کا اس سے پہلے ارسطونے اجمانی ذکر کیا تھا۔ اب اس نے دریافت کے طریقوں پر تفصیلی بحث کی ہے اور بہترین قسم کی دریافت اس کو قرار دیا ہے جو عمل کے نتیجے کے طور پر پیدا ہو۔

پھر شاعر کو کچھ اور ہدایتیں دی ہیں۔ پہلے تو یہ کہ وہ تاظرا اور ادا کار (ایکٹر) کے نقطہ نظر کا اچھی طرح خیال رکھے۔ دوسرا یہ کہ پہلے وہ روئیداد کا نہایت ہی مختصر خاکہ تیار کرے پھر اسے واقعات سے پُر کرے۔ واقعات کے خاکے کو نفسِ مضمون سے بہت گہرا تعلق ہوتا چاہیے۔ اور ذرا مامی شاعری میں واقعات مختصر ہونے چاہیں۔

بہ لحاظِ ترکیب، چیخیدہ ٹریجندی کے دو حصے ہوتے ہیں، ایک الجھاؤ، دوسرا سمجھاؤ۔ ٹریجندیاں چار طرح کی ہو سکتی ہیں:- چیخیدہ، المناسک، اخلاقی اور سادہ۔ ٹریجندی کی ترکیب رزمیہ لفظ کے خاکے پر نہ ہونی چاہیے۔

زبان کے متعلق ارسطونے جو بحث کی ہے وہ تنقیدی یا انظریہ تنقید کے نقطہ نظر سے قریب قریب قطعاً بیکار ہے۔ اس زمانے میں علمِ انسانیات، علمِ صوتیات اور علمِ قواعد زبان سب عالمِ طفلی میں تھے اور فلسفی ان میں کچھ کچھ دلچسپی لے رہے تھے۔ زبان کے حصے گنوانے میں ارسطونے آواز اور معنی سب کوہدی طرح الجھاؤ دیا ہے۔ اسی طرح اس نے الفاظ کی جو قسمیں قرار دی ہیں یعنی عام لفظ، اجنبی لفظ، شہنشہ لفظ، مخفف وغیرہ، وہ اگرچہ غلط نہیں لیکن جدید با اصول اور سائنسی فک تحقیق کے مقابلے میں ارسطو کی تقسیم کو محض کچھ تاریخی اہمیت ہی دی جا سکتی ہے اس سے زیادہ نہیں۔

ٹریجندی پر طویل مباحثت کے بعد۔۔۔ جو کتاب کے نصف سے زیادہ حصے پر حاوی ہیں۔۔۔ ارسطو کی ”بوطیقا“ کا تمرا حصہ شروع ہوتا ہے جو رزمیہ شاعری کے متعلق ہے۔ کئی لحاظ سے رزمیہ شاعری ٹریجندی سے مشابہ ہے اور تاریخ سے اصولی طور پر مختلف

ہے کیونکہ برخلاف تاریخ کے وہ ایک ہی عمل کو بیان کرتی ہے۔ کئی لحاظ سے رزمیہ شاعری نریجذی سے مختلف بھی ہے۔ اس کی خاصیت ہی کچھ ایسی ہے کہ وہ ٹریجذی سے زیادہ طویل ہوتی ہے۔ ٹریجذی تمثیل کی دقوں کے باعث مختصر ہوتی ہے لیکن رزمیہ لظم اگر اتنی ہی مختصر ہو تو اس میں وہ عظمت باقی نہ رہے گی۔ رزمیہ لظم کی بحر جزیہ ہونی چاہیے۔

پھر ایک اور بہت دلچسپ بحث شروع ہوتی ہے وہ یہ کہ رزمیہ شاعری کو چونکہ تمثیل نہیں کیا جاتا اور نریجذی کے برخلاف اس کے واقعات کی نقل کو تاظرین آنکھوں سے نہیں دیکھتے، اس لیے اس میں ایک حد تک ناممکن اور خلاف قیاس واقعات کا استعمال جائز ہے۔ کیونکہ ایسے واقعات سے تعجب پیدا ہوتا ہے جو دلچسپی کی جان ہے لیکن ضروری ہے کہ تاقابل یقین واقعات سلیقے سے بیان کیے جائیں۔ اس سلسلے میں ارسٹو کا سب سے زیادہ مشکل اور تنازعہ فیہ نکتہ یہ ہے کہ قرین قیاس ناممکنات کو خلاف قیاس امکانات پر ترجیح ملنی چاہیے۔

یہ نکتہ جو بظاہر عقل کے خلاف معلوم ہوتا ہے۔ شاعرانہ تنقید کے کمال کی دلیل ہے۔ قرین قیاس ناممکنات میں دیوتا، پریاں، بھوت اور شاعری کے وہ تمام ما فوق الفطرت لوازمات شامل ہیں جن کے وجود کا ہمارے پاس کوئی ثبوت نہیں اور جن میں سے اکثر کوہم ناممکن سمجھتے ہیں لیکن شاعری میں ان کے ذکر سے لطف پیدا ہوتا ہے۔ اس کے برعکس بہت سے واقعات ممکن تو ہیں لیکن ان کا پیش آنا بعید از قیاس ہے۔ ایسے واقعات میں بھوپڑاپن ہوتا ہے اور فن شاعری کے نقطہ نظر سے وہ بہت ناقص ہیں۔

اس کے بعد ارسٹو کی کتاب کا ایک نیا حصہ شروع ہوتا ہے۔ یہ حصہ باعتبار مضمون چوتھا ہے اور اس میں نقادوں کے اعتراضات اور ان کے جوابات سے بحث کی گئی ہے۔

شاعر دو طرح کی غلطی کر سکتا ہے۔ ان میں سے ایک تو اصلی غلطی ہے اور وہ یہ کہ وہ شاعری کی صلاحیت نہ رکھتا ہو، پھر بھی شاعری کرے۔ یہ غلطی تاقابل معافی ہے۔ دوسری تم کی غلطیاتفاقی ہے۔ اس کی صورت یہ ہے کہ شاعر صلاحیت تو رکھتا ہے مگر ان جزئیات کے بیان

میں کبھی سمجھی غلطی کر جاتا ہے جن کا دوسرے فنون سے تعلق ہے۔ اتفاقی غلطی قابل معافی ہے۔ شاعر کی نقل میں طرح کی ہو سکتی ہے۔ وہ اگر چاہے تو اشیاء کو یوں پیش کر سکتا ہے جیسی کہ وہ تھیس یا ہیس<sup>(1)</sup> یا جیسی کہ وہ سمجھی جاتی ہیں یا بیان کی جاتی ہیں<sup>(2)</sup> یا جیسا کہ انہیں ہوتا چاہے۔ پس شاعران تمیوں میں سے جو طریقہ چاہے اختیار کر سکتا ہے۔ اور نقاد کو اس کا اختیار نہیں کہ یہ اعتراض کرے کہ اس نے یہ طریقہ کیوں استعمال کیا، دوسرا طریقہ کیوں استعمال نہیں کیا۔ بہت سے تنقیدی اعتراض زبان کے متعلق ہوتے ہیں۔ لیکن اگر زبان پر پوری توجہ کی جائے اور شاعر نے جو کچھ کہا ہے اس کو موقع کے لحاظ سے جانچا جائے تو اس کا جواب بھی آسانی سے ممکن ہے۔ شاعر کی زبان کا بہت غور سے مطالعہ کرتا چاہے اور اس کے نحیک نحیک معنی سمجھنے کی کوشش کرنی چاہے اگر شاعر کی کوئی بات متصاد معلوم ہو تو اس سے سمجھنے یا اس پر اعتراض کرنے کے لیے منطقی استدلال اور جرح کی ضرورت ہے۔

پانچواں حصہ جو دوسرے اور تیسرے حصے کا تتمہ ہے، نزیبندی اور رزمیہ شاعری کا پھر سے موازنہ کرتا ہے۔

اس حصے میں پہلے ان لوگوں کے دلائل پیش کیے گئے ہیں جو رزمیہ شاعری کو نزیبندی سے افضل سمجھتے ہیں۔ ان کے دلائل نقل کرنے کے بعد اس طور نے ان دلائل کا جواب دیا ہے اور آخر میں اپنا قول فیصل نایا ہے کہ نزیبندی کئی لحاظ سے رزمیہ شاعری سے افضل ہے۔ رزمیہ شاعری میں جو عنان صریح ہیں وہ سب نزیبندی میں موجود ہیں لیکن نزیبندی کے تمام عنان صریح رزمیہ شاعری میں موجود نہیں۔ رزمیہ نظام میں وحدت کا قائم رکھنا بہت مشکل ہے۔

اس بحث کے بعد اس طور کی یہ کتاب ختم ہوئی۔

(5)

ہم دیکھے چکے ہیں کہ نہ صرف یوتان بلکہ یورپ بھر میں اس طور کی یہ کتاب فنِ تنقید پر پہلی

کتاب تھی جس میں شاعری کو ایک جگہ اگانہ اور خود مختار فن سمجھ کے بحث کی گئی ہے اور اسے نہ اخلاق کی کنیز سمجھا گیا ہے نہ سیاست کی، نہ مذہب کی۔ یہی وجہ ہے کہ یورپ میں ارسطوفن تنقید کا معلم اول ہے۔ ارسطو کے بعد رومانیں تنقید پر جو رسائل لکھتے گئے ان سب میں اس کا اثر بہت نایاب ہے۔ ان رسالوں میں سب سے اہم رومان شاعر ہورلیس کی تصنیف ”فن شاعری“ ہے۔ ہورلیس کے چھوٹے سے مگر معرکتہ لا آر رسائل کی اہمیت دو گونہ ہے۔ ایک تو یہ کہ اس رسائل کے ذریعے ارسطو کے تنقیدی اصول یورپ میں مقبول ہوئے۔ دوسرے یہ کہ ہورلیس کے اپنے خیالات کو بھی غلط طور پر ارسطو سے منسوب کیا گیا۔

ہورلیس نے جا بجا ارسطو کے خیالات سے خوشہ چینی کی ہے۔ الفاظ کے استعمال کے متعلق اس نے ارسطو کی رائے کو زیادہ سہل بنا کے دھرا یا ہے۔ روئیداد کی وحدت اور تسلسل پر زور دیا ہے اور سیرت نگاری اور روئیداد کے باہمی تعلق کو ارسطو کے مباحث کی بنا پر واضح کیا ہے۔ ڈرامے اور روئیداد کی ترتیب کا ذکر کرتے ہوئے بھی اس نے ارسطو ہی کے طریقے کی ہدایتی کی ہے۔ شاعری کا مقصد اس نے بھی لطف پہنچانا اور اصلاح کرنا قرار دیا ہے۔ اتفاقی غلطیاں، اس کے نزدیک بھی قابل معافی ہیں۔

ساتھ ہی ساتھ بہت سے ایسے نکات بھی ہمیں ہورلیس کے اس رسائل میں ملتے ہیں جو ارسطو کی کتاب میں موجود نہیں لیکن یہ ارسطو کے مباحث اور بیانات کا منطقی نتیجہ ہیں اور ان میں سے بعض نے نشانہ ٹانیے کے بعد کلاسیک تحریک میں بڑی اہمیت حاصل کی۔ ہورلیس نے صحت رائے پر بہت زور دیا ہے اور اس کو تحریر کی خوبی کی جنیاد قرار دیا ہے۔ فن کی ”پستی“ اس کے نزدیک ایک ایسی چیز ہے جسے دیوتاؤں اور کتب فروشوں، دونوں نے شعر کے لیے منوع قرار دیا ہے۔ مخف مطالعہ کی صنایع کو صنایع نہیں بنائیں بلکہ خداداد ذہانت بھی اس کے لیے بہت ضروری ہے۔

(6)

رومہ اکبری کے عروج اور نشأۃ ثانیہ کے درمیان ایک زمانہ ایسا آیا کہ یورپ بھر میں علم کی شمع قریب تریب مگل ہو گئی۔ لیکن اسی زمانے میں یوتانی تہذیب عربوں کے ترکے میں آئی۔ عباسی دور میں بکثرت کتابوں کا براہ راست یوتانی اور اکثر کا سریانی ترجموں سے عربی میں ترجمہ کیا گیا۔ حسین بن اسحاق (809ء) نے جو نصراۃ المذہب تھا غالباً سب سے پہلے ارسطو کی تصانیف کا ترجمہ کیا۔ بتول بھٹی (Hitti) کے ”اس زمانے میں جب رشید اور مامون یوتانی اور ایرانی فلسفے سے اُنطف اندوز ہو رہے تھے، مغرب میں ان کے ہم عصر شارل مین اور اس کے امراء پنے ناموں کی اصلاحیکھرہ رہے تھے۔“ اسی زمانے میں ارسطو کے ”نظام منطق“ کا عربی مجموعہ جس میں اس کے دونوں رسائل ”علم البلاغت“ اور ”فن شاعری“ (بوطیقا) شامل تھے، عربی صرف دنخوا کے ساتھ ساتھ اسلامی دنیا میں علوم ادب اور مسلک انسانیت کی بنیاد بن رہے تھے۔

لیکن اس سلسلے میں یہ یاد رکھنا چاہیے کہ یوتانی سے عربی میں جو ترجمے ہوئے زیادہ تر طب، فلسفے اور منطق وغیرہ کی تصانیف کے ہوئے۔ عربوں نے یوتانی ادب اور خصوصاً یوتانی ڈرامے کی طرف کوئی توجہ نہیں کی۔ ادب میں ان کی رہنمائی ایران ہی کرتا رہا۔ عربی ادب اور عربی شاعری میں ڈرامے کا وجود ہی نہیں تھا۔ ایس۔ ایلیٹ (T.S. Eliot) نے اپنے ایک مضمون میں خوب لکھا ہے۔ ”تحمیر ایک ایسا عطیہ ہے جو ہر قوم کو نہیں ملتا خواہ اس کا تمدن کتنا ہی اعلیٰ کیوں نہ ہو۔ یہ عطیہ مختلف اوقات میں ہندوؤں، جاپانیوں، یوتانیوں، انگریزوں، فرانسیسوں اور ہسپانیوں کو ملا۔ کم تر درجے میں یہ یوتانیوں اور اہل اسکنڈنے سے نیویا کو عطا کیا گیا۔ یہ (عطیہ) اہل روما کو نہیں ملا، اور ان کے جانشین اطالویوں کو بھی زیادہ فیاضی سے نہیں دیا گیا۔“ اس میں کیا کلام ہو سکتا ہے کہ عربوں کو یہ عطیہ قدرت بالکل نہیں ملا یہی وجہ ہے کہ

عرب ارسطو کے رسالہ فن شاعری کو اچھی طرح نہ سمجھ سکے۔ اس کی ایک مثال ہم تفصیلًا بیان کر چکے ہیں۔ شاعری کو ”عام روایات“ کا پابند بنا کر عہد نبی عباس کی عربی شاعری اپنے ساتھ فارسی شاعری اور اپنے بعد کی ترکی اور اردو شاعری کو بھی لے ڈولی۔ ہارون الرشید کے عہد کے بعد سے مشرق قریبہ کی شاعری ”عام روایات“ کی اس قدر پابند ہے کہ شاعر کا جذبہ یا اس کا عشق، یا اس کی نظر، یا اس کا احساس کوئی انفرادی خصوصیت نہیں رکھتا۔ اگر انفرادی خصوصیت کا پتہ چلتا ہے تو محض اس کے طرز بیان اور اس کے کلام کی خصوصیات سے۔

رسالہ ”فن شاعری“ (بوطیقا) کا عربی میں بر اور راست یوتانی سے ترجمہ نہیں ہوا۔ بلکہ عربی ترجمہ (جس کا مسودہ چیرس میں محفوظ ہے اور جو دسویں صدی عیسوی کے وسط کا لکھا ہوا ہے) ایک سریانی ترجمے کا ترجمہ ہے۔ اصلی سریانی ترجمہ اب تابود ہو چکا ہے اور اس کے مترجم کا نام بھی کسی کو معلوم نہیں۔ یہ سریانی ترجمہ غالباً ایک ایسے یوتانی مسودے پر منی ہو گا جو موجودہ یوتانی نسخوں سے بہت پرانا ہو گا۔ وہ یوتانی مسودہ جس سے سریانی میں ترجمہ کیا گیا تابود ہے لیکن ایک اور بہت قدیم یوتانی نسخہ موجود ہے جو گیارہویں صدی عیسوی کا لکھا ہوا ہے اور چیرس میں موجود ہے۔ اس دوسرے نسخے سے یورپ کی تمام جدید زبانوں میں ترجمہ کیا گیا ہے۔ پروفیسر مارکو لیتھ نے عربی ترجمے کے کچھ حصوں کا لاطینی میں ترجمہ کیا ہے جو ان کی (مطبوعہ 1887ء) آنالکٹا اوریentalia میں شامل ہے۔

عربی ترجمے سے بہت سے مشکل اور تنازعہ فی الفاظ کی تخلیق میں مدد ملتی ہے اور اس سے اس دوسرے یوتانی نسخے کی صحیح ہوتی ہے جو بعد کا لکھا ہوا ہے اور جس سے یورپ بھرنے استفادہ کیا ہے۔

(7)

نشاۃ ثانیہ کے بعد شاعری کو ایک رہبر اور مقنن کی بڑی ضرورت تھی۔ رہبری کے لیے

ارسطو سے بہتر انتخاب ممکن نہ تھا۔ چنانچہ اس دور میں یورپ بھر میں ارسطو سے دلچسپی برداشتی گئی۔ 1498ء میں والا (Valla) نے ”فن شاعری“ کا لاطینی میں ترجمہ کیا۔ یہ غالباً پہلا ترجمہ تھا جو کسی یورپی زبان میں ہوا۔

کچھ ہی عرصے کے بعد یعنی 1515ء میں ایک اور لاطینی ترجمہ اور اس کے ساتھ ابن رشد کے خلاصے کا ترجمہ شائع ہوا۔ اس ترجمے کی اہمیت یہ ہے کہ اس سے ارسطو کی عربی تفید اور عربی روایات سے یورپ کو آگاہ کیا گیا۔

اطالوی زبان میں پہلا ترجمہ سینی (Segni) کا ہے جو 1549ء میں فلارنس سے شائع ہوا۔ لیکن اطاولی میں سب سے اہم ترجمہ کائل ولی ترو (Castelvetro) کا ہے۔ یہ ترجمہ پہلی بار رویات سے 1570ء میں Poetica Daristoble Vulgarizzata کے عنوان سے شائع ہوا۔ بہت سی اسکی روایات جو ارسطو سے منسوب کی جاتی ہیں اسی ترجمے کی تشریحات کے باعث پھیلیں۔ چنانچہ ”وحدت مکان“ کا نظریہ کائل ولی ترو ہی کے زمانے سے شروع ہوتا ہے۔ اسکالی گر (Scaliger) نے جونشہ ٹانیہ کا ایک بہت بڑا نقاد تھا، ایک رسالہ لکھا جس کا نام اس نے ارسطو کے رسالے کے نام پر (Poetik) رکھا اور اس میں ”وحدت مکان“ کے نظریے کو پیش کیا۔ کائل ولی ترو نے اسکالی گر کے نظریے کو قبول کر کے اسے بڑی شہرت دی۔ تقریباً اس سال بعد جب سرفلپ سڈنی (Sir Philip Sidney) نے انگریزی میں پہلی جامع تفیدی کتاب لکھی تو بڑی حد تک کائل ولی ترو کے مباحث اور خیالات کو ذہرا یا۔

پہلا فرانسیسی ترجمہ دائیے (Dacier) نے 1692ء میں کیا۔ جس کے ساتھ شرح بھی شامل تھی۔ دائیے نے بھی ”تینوں وحدتوں“ اور اس قسم کے دوسرے تنازعہ فی مسئلہ پر بہت تفصیلی بحث کی ہے۔

انگریزی ترجمہ بہت عرصے کے بعد ہوا۔ تقریباً اس وقت جب کلائیک تحریک مہم پڑ چکی۔ پہلا مکمل ترجمہ ٹوائی ننگ (Twining) کا ہے جو لندن سے 1789ء میں شائع ہوا۔

ہم کہ آئے ہیں کہ نشاة ہائی کے زمانے میں سب سے پہلے اسکالی گرنے والوں "وحدتوں" اور اس قسم کے دوسرے مباحث کو چھیڑا۔ لیکن اس سے پہلے ہی ایک اور اطالوی ویڈیا (Vida) نے اپنی تصنیف (De Arte Poetica) مطبوعہ 1527ء میں کلاسیکی تنقید کے اور بہت سے اصول مرتب کیے۔ اسی نے "شائستگی" (Decorum) کے نظریے کو ہور لیں اور ارسطو سے اخذ کر کے پیش کیا۔ اس نظریے کا ملکہ اتز بھ کے عہد کے ذرا مے اور تنقید پر بڑا اثر ہوا۔ اسکالی گر کے ایک اور ہم عصر من تو زنو (Minturno) کا بھی اس دور کی تنقید کی تغیر میں بڑا حصہ ہے۔ یہ بھی ارسطو اور ہور لیں کا پیرو ہے۔ عہد اتز بھ کے انگریزی ادبیوں نے خود ارسطو کی کتاب کا شاید زیادہ مطالعہ نہیں کیا تھا۔ وہ ہمیشہ ارسطو کو من تو زنو اور اسکالی گر کی عنکس سے دیکھتے تھے۔

ستر ہو یں صدی کے نصف آخر میں اس تحریک نے خاصاً زور پکڑا جو نو کلاسیت کے نام سے مشہور ہے۔ یہ تحریک انہار ہو یں صدی میں یورپ کے ادب پر چھا گئی۔ اس تحریک کی علمبرداری جن لوگوں نے کی وہ تنقید نگار بھی تھے اور شاعر بھی۔ جیسے فرانس میں کارنے لی اور بوآلو (Boileau) اور پوپ (Pope) Corneille اور Dryden انگلستان میں ذرا رائی ڈن (Dryden) اور پوپ (Pope)۔ ذرا رائی ڈن نو کلاسیکی نقطہ نظر کا پابند ضرور تھا لیکن اس قدر زیادہ نہیں کہ ہر طرح کی انہیں تنقید کو جائز سمجھے۔ یہ تحریک دراصل فرانس میں پروان چڑھی، کیونکہ فرانسیسی ذہنیت ہمیشہ سخت اصول و قواعد کی طرف مائل رہی ہے۔ فرانس میں بوآلونے اپنی (L'art Poétique) میں شاعری کا اصل اصول ہی معتقد میں (یوتانوں اور امل روما) کی تنقید کو اس بناء پر قرار دیا کہ معتقد میں کی پیروی دراصل فطرت کی پیروی ہے کیونکہ فطرت کی مصوری کوئی ان سے بہتر کرنہیں سکتا۔ جب شعراء معتقد میں کی نقل فرض قرار دی گئی تو اصول کی حد تک معتقد میں تنقید نگاروں اور ارسطو کی پستش تو لازمی ہی تھی۔ ارسطو کی "بوطیقا" کی غلط یا صحیح تشریحات پر نو کلاسیکی تنقید کا دار و مدار تھا۔

بالآخر رومانی تحریک نے شاعری میں زور پکڑا اور تنقید نے پہلی بار ارسطو یا کسی اور کسی تنقیدی آمریت کو قبول کرنے سے انکار کی جرأت کی۔ لیکن رومانی تحریک کی ابتداء کے زمانے میں جرمنی میں ایک نئی کلاسیکی تحریک شروع ہوئی جس کا ایک بہت بڑا علم بردار لینگ Lessing تھا۔ اس نئی تحریک کے بانیوں نے نو کلاسیکی غلطیوں کو ظاہر کر کے نئے سرے سے اور سائنسی فک طریقے پر یوتان کے علم و ادب اور فنون کا مطالعہ شروع کیا۔ اور ارسطو کی تنقید کی اندر ہی تنقید کے بجائے روحانی روح اور عمل اور ارسطو کی تنقید کی خوبیوں سے فیض اٹھانے کی تحریک شروع کی۔ لینگ نے ارسطو کے اصول کی تشریح کی اور جو غلط اصول اس سے منسوب کے جاتے تھے ان سب کی تردید کی۔

لینگ کے بعد ارسطو کا اثر فنِ تنقید پر بحیثیت عملی قوت کے کمزور پڑتا گیا۔ ادھر ذرا میں اُس نے ارسطو کے نام نہاد حامیوں کے اصول کو وہ بحکمتِ فاش دی جو انہیں شیکھپیر کے ہاتھوں بھی نصیب نہ ہوئی تھی۔ ساتھ ہی ساتھ شاعری اور ادب کی نئی نئی تحریکیں پھیل رہی تھیں، جیسے رومانیت، حقیقت نگاری، رمزیت وغیرہ وغیرہ۔ یورپ کے ادیب اور شاعران نئی تحریکوں کی حمایت یا مخالفت میں منہمک ہو گئے اور ارسطو کے تنقیدی اصول سے صرف یونیورسٹیوں کے پروفیسروں اور طلباء کو دلچسپی باقی رہ گئی۔

لیکن ارسطو کے اصول نے — وہ غلط ہوں یا صحیح۔ ان کے معنی غلط لیے گئے ہوں یا صحیح — دنیا کے ادب کی تخلیق و تعمیر، شاعری کے ارتقا اور رجحانات، ادبی تحریکات کے آغاز اور ان کے رد عمل اور سب سے بڑھ کر فنِ تنقید پر جو اثر ڈالا ہے اس کی برابری کوئی کتاب نہیں کر سکتی۔ جہاں تک خالص فنِ تنقید کا تعلق ہے معلم اول کا یہ شاہکار دنیا بھر میں بے مثل ہے۔ ارسطو کا منطقی استدلال، اس کا تجزیہ اور ترتیب و ترکیب کی عاقلانہ صلاحیت اس کتاب کو تنقید کی دوسری تمام کتابوں سے ممتاز کرتی ہے۔

(8)

یہ ترجمہ میں نے مختلف انگریزی ترجموں کی مدد سے کیا ہے۔ جہاں سب میں اختلاف تھا، وہاں میں نے بچر (Butcher) کے ترجمے کو ترجیح دی ہے اس کا ترجمہ نہ صرف جدید ترین تحقیقات کے بعد کا ہے بلکہ عربی ترجمے سے بھی ہر تماز جو فیروں موقع پر استھواب کرتا ہے۔ لیکن کتاب کے ابواب کی تقسیم کی حد تک، اور بعض اصطلاحات کے ترجمے میں میں نے نوائی نگ (Twining) کی پیروی کی ہے۔ نوائی نگ اور اس کے سوا اور بھی کئی یورپی مترجمین نے کتاب کو نفس مضامون کے اعتبار سے پانچ بڑے حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ یہ تقسیم اس قدر مفید ہے کہ میں نے اس کی پیروی کرنی مناسب سمجھی۔

قارئین کی سہولت کے لیے میں نے حاشیے پر سلسلے وار ہر بحث اور نکتے کا عنوان اور بعض صورتوں میں بہت ہی مختصر خلاصہ بھی لکھ دیا ہے۔ اس طور کے جتنے ترجمے میرے پیش نظر ہیں ان میں سے کسی سے مجھے اس سلسلے میں مدد نہیں ملی۔ لیکن میرے سامنے جو وٹ (Jowett) کی مثال تھی۔ جس نے افلاطون کے مکالمات کے انگریزی ترجموں میں اس طریقے کو بہت خوبی سے استعمال کیا ہے۔

### عزیز احمد

جامعہ علمیہ۔ 22 جون 1941ء

## پہلا حصہ

شاعری پر ایک عام اور پالموازنہ نظر۔  
شاعری کی خاص قسمیں

## تمہید

میرا مقصد ہے کہ میں عام طور پر شاعری اور اس کی مختلف قسموں کے متعلق لکھوں۔ یہ تحقیق کروں کہ ان میں سے ہر ایک (قسم) کا خاص حاصل کیا ہے۔ کسی روشنی داد یا خاکے کی کس طرح کی ترکیب اچھی لفظ کے لیے ضروری ہے۔ ہر قسم (کی شاعری) کے کتنے اور کونے حصے ہیں۔ اسی مضمون سے متعلق اور جو باتیں ہیں انہیں بھی پڑھوں۔ میں ان امور کا اس ترتیب کے مطابق ذکر کروں گا جو مجھے قدرتی معلوم ہوتی ہے۔

(1)

روز میہ شاعری، نریجندی (المیہ) کامیڈی (طریقہ)، بھجن اور اسی طرح، بانسری اور چنگ کے راگ، اگر آپ بالکل عام نقطہ نظر سے دیکھئے تو یہ سب نقليس ہیں۔ پھر بھی یہ تمن لحاظوں سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں، اور وہ اس طرح سے کہ ان کے نقل کرنے کے ذریعے مختلف ہیں، موضوع مختلف ہیں، اور طریقے مختلف ہیں۔

(2)

جس طرح کچھ آدمی اپنے فن کے لیے اور کچھ عادتاً رنگ یا شکلوں کے ذریعے مختلف چیزوں کی نقل آتا رہتے ہیں، اور کچھ لوگ آواز سے نقل کرتے ہیں، اسی طرح مذکورہ بالا فنون

میں موزو نیت، الفاظ اور نغمہ وہ مختلف ذرائع ہیں جو الگ یا طرح طرح سے ایک دوسرے سے مل کر یہ سب نقل پیدا کرتے ہیں۔

مثال کے طور پر۔ اس نقل میں جو بانسری اور 'چنگ' یا اور آلاتِ موسیقی سے کی جاتی ہے جن سے ایسا ہی اثر پیدا ہو مثلاً آر گن یا شہنائی۔ صرف موزو نیت اور نغمہ کو استعمال کیا جاتا ہے۔ تاج میں صرف موزو نیت کو، نغمے کو نہیں۔ کیونکہ ایسے بھی تاپنے والے ہیں جو زر میں موزو نیت کے ذریعے آداب، جذبات اور حرکات کو ادا کرتے ہیں۔

رز میہ شاعری میں محض الفاظ یا لظہم کے ذریعے نقل کی جاتی ہے۔ یہ لظہم یا تو مختلف بحروف میں لکھی جاسکتی ہے یا جیسے کہ ابھی تک رسم بندھی ہوئی ہے۔ ایک ہی نوع (کی بحر) میں محدود کی جاسکتی ہے۔ اس کے (یعنی Epopoeia) کے سوا کوئی اور عام تام ایسا نہیں ہے جو سور و ان اُترے۔ یا ان نظموں جو آنگمی (Iambic) نو ہے کی، یا اور بحروف میں لکھی جائیں اور جن میں اس طرح کی نقل کو استعمال کیا جا سکے جو رز میہ شاعری میں استعمال کی جاتی ہے۔

اس میں شک نہیں کہ رسم و رواج نے شاعری (یا صنعت) کو بحر سے متعلق قرار دے کے بعض کو نو ہدہ گر شعر اقرار دیا ہے، یعنی ایسے شعر اجنبی نو ہے لکھتے ہیں۔ بعض کو رز میہ نگار بتایا ہے، یعنی وہ جو مسدس الارکان بحر میں لکھتے ہیں۔ اس طرح شاعر کی جو تقسیم کی گئی ہے وہ ان کی نقل کی مابینیت کی بنیاد پر نہیں بلکہ محض بحروف کی بنیاد پر ہے، کیونکہ وہ لوگ بھی جو لظہم میں طب یا طبیعت پر رسالے لکھتے ہیں شاعر ہی کہلاتے ہیں لیکن ہومرا اور ایمپی ڈولکلیس (Empedocles) میں بجز ایک بحر کے اور کوئی چیز مشترک نہیں۔ چنانچہ اول الذکر تو حقیقی طور پر شاعر کے لقب کا مستحق ہے لیکن آخر الذکر کو اگر ماہر طبیعت کہا جائے تو زیادہ مناسب ہو گا۔

اسی طرح اگر کوئی یہ چاہے کہ اپنی نقل کو ہر طرح کی خلط ملط بحروف میں پیش کرے جیسا کہ کیرمون (Chaeremon) نے اپنی تصنیف (Centaur) میں کیا ہے جو تمام طرح کی

بھروس کا خلط ملٹ جمود ہے، تو اس کے یہ معنی نہیں ہو سکتے کہ مجھن اس وجہ سے وہ شاعر کا لقب پانے کا مستحق ہو جائے گا لیکن اب یہ بحث ختم۔

لیکن، شاعر کی اور بھی قسمیں ہیں جو نقل کے تینوں ذریعوں: موزونیت، نغہ اور اظہم کو استعمال کرتی ہیں۔ جیسے بھجن، نریجندی اور کامیڈی، بہر حال ان میں فرق یہ ہے کہ ان میں سے بعض میں سب (ذریعے) ایک ساتھ استعمال کیے جاتے ہیں اور بعض میں الگ الگ۔ پس ان فنون میں یہ فرق، ان ذریعوں کے لحاظ سے ہے جن سے وہ نقل کرتے ہیں۔

(3)

### نقل کے موضوع:

لیکن چونکہ نقل کے موضوع انسان کے افعال ہیں اور چونکہ یہ ضروری ہے کہ یہ انسان اچھے ہوتے ہیں یا نہ ہے (کیونکہ اسی پر سیرت کا دار و مدار ہے۔ تمام آدمیوں کے اطوار پر نیکی یا بدی کا بڑا گہرا اثر ہوتا ہے) اس لیے اس سے یہ نتیجہ لکھتا ہے کہ ہم، انسانوں کو، یا تو وہ جیسے ہیں اس سے بہتر دکھا سکتے ہیں۔ یا اس سے بدتر، یا بالکل ویسے ہی جیسے کہ وہ ہیں۔

مثال کے طور پر مصوری میں دیکھیے۔ پالی گناٹس (Polygnotus) کی کھنچنی ہوئی تصویریں فطرت کی عام سطح سے بلند ہیں۔ پوسون (Ponson) کی سطح سے گری ہوئی ہیں اور ڈایونی سیس (Dionysius) کی تصویریں بالکل پچی تشبیہیں ہیں۔

اب یہ ظاہر ہے کہ مذکورہ بالانقلوں میں سے ہر ایک ان اختلافات کی پابند ہو گی۔ اور علیحدہ قسم کی نقل ہو گی۔ کیونکہ ایسے موضوعوں کی نقل کی جاتی ہے جو اس لحاظ سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ یہ عمل ناج میں بھی ہو سکتا ہے، بانسری اور چنگ کے راگ میں بھی اور شاعری

میں بھی جو صرف الفاظ یا لفظ کو، نفعے اور موزونیت کے بغیر استعمال کرتی ہے۔ چنانچہ ہومر نے انسانوں کا جیسے وہ ہیں اس سے بالاتر بنائے خاکہ کھینچا ہے۔ کلیوفون (Cleophon) نے انہیں ایسا دکھایا ہے جیسے کہ وہ ہیں۔ ہے گی مون (Hegemon) نے جو تھیسا کارہنے والا ہے، اور جو مضنک چہ بول کا موجود ہے، اور نیوکارس (Nichochares) نے ذیلیاڑ (Deliad) میں انہیں (انسانوں کو، جیسے وہ ہیں اس سے) بدتر دکھایا ہے۔

اسی طرح بھجوں وغیرہ میں بھی نقل اس قدر مختلف قسم کی ہو سکتی ہے جیسے فتوحیس کی تصنیف "اہل فارس"، فلا کے نس (Philoxenus) کی تصنیف "کالے بجوت" سے مختلف ہے۔

ٹریجندی اور کامیڈی بھی اسی طرح ایک دوسرے سے ممتاز ہیں، کامیڈی کا مقصد یہ ہے کہ انسانوں کو ہم جیسا پاتے ہیں، انہیں اس سے بدتر دکھایا جائے۔ ٹریجندی کا مقصد ہے کہ بہتر دکھایا جائے۔

(4)

## نقل کے طریقے:

ابھی تیرے فرق کا ذکر باقی ہے۔ یعنی اس طریقے کا ذکر جس سے ان میں سے ہر موضوع کی نقل کی جاسکتی ہے کیونکہ شاعر ایک ہی موضوع کو وہی ذریعے استعمال کر کے بیانیہ طریقے پر بھی لفظ کر سکتا ہے۔ اور پھر اس (بیانیہ طریقے) میں بھی یا تو دوسرے کرداروں کو پیش کر کے جیسا کہ ہومر نے کیا ہے، یا بلا تبدیلی کے خود ہی بطور متكلّم۔ یا وہ اس طرح نقل کر سکتا ہے کہ اپنے تمام کرداروں کو حقیقی بنائے پیش کرے کہ وہ سب مصروف عمل نظر آئیں۔

جیسا کہ میں نے شروع میں کہا تھا یہ تم طرح کے اختلافات ۔۔۔ (یعنی ذریعوں، موضوعوں اور طریقوں کے اختلافات) ایسے ہیں جن کے ذریعے ہر طرح کی نقل میں امتیاز کیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ ایک لحاظ سے سوفوکلیس (Sophocles) اسی طرح کا نقل کرنے والا ہے جیسے ہومر، کیونکہ دونوں کے موضوع بلند و بالا کردار ہیں۔ دوسرے لحاظ سے وہ ارسطوفینس (Aristophanes) کی طرح ہے کیونکہ دونوں عمل کے ذریعے نقل کرتے ہیں اور بعض کا خیال ہے کہ اسی لحاظ سے ایسی نظموں کے لیے ڈراما (یعنی عمل) کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ اسی پر ڈورین لوگ اپنا یہ دعویٰ قائم کرتے ہیں کہ نریجندی اور کامیڈی دونوں کو انہوں نے ایجاد کیا ہے۔ کیونکہ کامیڈی (کی ایجاد) کے دعوے دار میگاری ہیں۔ یوتان کے (میگاری) بھی جن کی جحت یہ ہے کہ ان کی جمہوری حکومت میں اس کا آغاز ہوا۔ اور سلی والے (میگاری) بھی جن کا شاعر اپی کارمس (Epicharmus) کیونی ڈیس (Chionides) اور میکنیس (Magnes) دونوں سے بہت پہلے مکھلا پھولा۔ پہلو پونے سس کے بعض ڈوڑیں باشندوں نے نریجندی (کی ایجاد) کا دعویٰ کیا ہے۔ ان دعوؤں کی تائید میں وہ ان الفاظ کے معنوں کی بناء پر بحث کرتے ہیں۔ ان کا بیان ہے کہ "گانو" کو ڈورک بولی میں (Come) کہتے ہیں۔ اور اے نک بولی میں (Demos)۔ کامیڈی والوں کا لقب (Comazein) (گلمجوں سے اڑاتا) سے مشتق نہیں بلکہ انہیں یہ نام اس وجہ سے دیا گیا کہ جس زمانے میں شہر والے انہیں گھنے نہیں دیتے تھے وہ دیہاتوں (Comai) میں چکر لگاتے تھے۔ ان کی مزید تاویل یہ ہے کہ وہ (ڈورک لوگ) کرتا یا عمل کا مفہوم لفظ Dran سے ادا کرتے ہیں۔ اہل ایخنراس مقصد کے لیے لفظ Prattein استعمال کرتے ہیں۔

نقل کے اختلافات، اور وہ کتنے اور کیا ہیں۔۔۔ اس کے متعلق جو کہا جا چکا وہ کافی

(5)

## شاعری کی ابتداء کے دو اسباب:

معلوم ہوتا ہے کہ بالعموم شاعری کی ابتداء دو اسbab سے ہوئی ہے۔ دونوں بالکل قدرتی ہیں۔

(۱) نقل کرتا بچپن ہی سے انسان کی جلت ہے۔ اسی باعث وہ دوسرے تمام جانوروں سے متاز ہے کہ وہ سب سے زیادہ نقل ہے اور اسی جلت کے ذریعے وہ اپنی سب سے پہلی تعلیم پاتا ہے۔ اسی طرح تمام آدمی قدرتی طور پر نقل سے حظ حاصل کرتے ہیں۔ فنون شہنشی کے نمونوں کو دیکھ کر ہم جو محسوس کرتے ہیں اس سے یہ صاف ظاہر ہے، کیونکہ ان میں ہم خوشی سے دھیان لگا کر اور جتنی محکم نقل کی گئی ہو اتنی ہی زیادہ خوشی سے ایسی چیزوں کو دیکھتے ہیں، جو اگر اصلی ہوں تو انہیں دیکھ کر ہمیں سکلیف ہو، جیسے ذلیل ترین اور انتہائی نفرت انگیز جانور، لاشیں اور اسی طرح کی چیزیں۔ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ سیکھنے میں ایک قدرتی خوشی ہے جو محض فلسفیوں تک محدود نہیں بلکہ جو تمام انسانوں کے لیے عام ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ عوام الناس اس میں زیادہ عارضی اور تا پائیدار طریقے سے حصہ لیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ تصویر دیکھ کر انہیں خوشی حاصل ہوتی ہے۔ اس کو دیکھ کر وہ سیکھتے ہیں، نتیجہ نکالتے ہیں۔ ہر شے کی ماہیت دریافت کرتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ اس طرح کا فلاں شخص ہے۔ لیکن اگر ہم یہ فرض کر لیں کہ جس شے کی نقل اتنا ری گئی ہے وہ ایک ایسی چیز ہے جسے تاظرنے کبھی نہیں دیکھا تو اس صورت میں اسے نقل کی وجہ سے خوشی حاصل نہیں ہوگی بلکہ کاری گری یا گمگوں یا کسی ایسی وجہ سے۔

پس نقل کرتا تو ہمارے لیے ایک قدرتی امر ہے اور ٹانیا نغمہ اور موزونیت بھی قدرتی ہیں (کیونکہ یہ واضح ہے کہ نقطیح ایک طرح کی موزونیت ہے)۔ اس لیے وہ اشخاص جن میں شروع

شروع میں روحانیات بہت قوی تھے، قدرتی طور پر ایسی ناہموار اور فی البدیہ کوششیں کرنے لگے، جنہوں نے آہستہ آہستہ ترقی کی اور ان سے شاعری نے جنم لیا۔

(6)

### قدمیم ترین شاعری کی دو قسمیں:

لیکن یہ شاعری جو اپنے مصنفوں کی مختلف سیرتوں کی پابندی تھی فطری طور پر دو مختلف اقسام میں منقسم ہو گئی۔ وہ لوگ جو سنجیدہ اور عالی سرشت تھے انہوں نے اپنی نعلوں کے لیے بلند و بالا کرداروں کے عمل اور کارناموں کو اختیاب کیا۔ برخلاف اس کے اطیف مزاج شعرانے کیمنوں اور قابل نفرت آدمیوں کا خاکہ اڑایا، اور انہوں نے سب سے پہلے ہجوں لکھیں، جیسے کہ مقدم الذکر شعرا نے بھجن اور قصیدے لکھے۔

ہلکی قسم کی نظموں میں سے کوئی ایسی ہمارے سامنے باقی نہیں جو ہومر کے زمانے سے پہلے لکھی گئی ہو۔ حالانکہ غالباً ایسی بہت سی نظمیں لکھی گئی ہوں گی لیکن اس کے دور کی ایسی نظمیں موجود ہیں جیسے اس کی Margites اور اسی طرح کی دوسری نظمیں، جن میں آنگمی بحر کو سب سے زیادہ مناسب سمجھ کے پیش کیا گیا ہے۔ اور یقیناً اس کا نام آنگمی اس وجہ سے ہے کہ یہ وہ بحر ہے جس میں وہ ایک دوسرے پر آنگمی (ہجو) لکھتے تھے۔

اس طرح یہ پرانے شعرا و دوگروہوں میں منقسم تھے:- وہ جو رجیہ نظمیں لکھتے تھے اور وہ جو آنگمی نظمیں لکھتے تھے۔

جس طرح سنجیدہ نوع میں ہومر ہی اکیلا شاعر کے لقب کا مستحق ہے محض اپنی دوسری خوبیوں کی بنا پر نہیں بلکہ اس وجہ سے بھی کہ اس کی نعلوں میں ڈرامائی روح موجود ہے۔ اسی طرح وہ پہلا شخص ہے جس نے کامیڈی کے تصور کا خیال دلایا، کیونکہ اس نے ہجوبیج کی جگہ تمسخر

سے کام لیا اور تنسخ کوڈ رامای سانچے میں ڈھالا۔ چنانچہ اس کی Margites کو کامیڈی سے وہی نسبت ہے جو اس کی ایمیڈ اور اوڈ لیکی کوڑی بیڈی سے ہے۔ لیکن جب ٹریجڈی اور کامیڈی ایک بارا چھپی طرح نمودار ہو چکیں تو پھر بعد کے شعراء نے اپنی فطری استعداد کی مناسبت سے اپنے آپ کو ان نئی انواع میں سے ایک یا دوسری سے متعلق کر لیا۔ بلکہ قسم کے شعراء بجاۓ آنکھی نظمیں لکھنے کے کامیڈی لکھنے لگے اور سنجیدہ تر شعراء بجاۓ رجز یہ نظموں کے ٹریجڈی، یہ اس وجہ سے کہ شاعری کی یہ جدید انواع رتبے میں اعلیٰ اور وقعت میں اوپنجی ہیں۔

اب رہایہ سوال کہ ٹریجڈی نے جہاں تک اس کے اجزاء عنصر کا تعلق ہے بجاۓ خود اور تھیز کے لحاظ سے امکان بھر پوری ترقی حاصل کر لی ہے یا نہیں۔ ایسا سوال ہے جو اس جگہ موزوں نہیں۔

(7)

### ٹریجڈی اور کامیڈی:

پس ٹریجڈی اور کامیڈی دونوں، جن کی اس تاہماں اور بیساختہ طریقے سے ابتداء ہوئی پہلی کی بھجوں سے، اور دوسری کی ان شہنائی کے گیتوں سے جواب بھی بہت سے شہروں میں رانج ہیں۔ دونوں میں سے ہر ایک اسی تدریجی اور مستقل اصلاحوں کے ذریعے جو بالکل نمایاں تھیں آہستہ آہستہ تمحیل کی طرف بڑھی۔

### ٹریجڈی کی تاریخ:

ٹریجڈی نے کئی تبدیلوں کے بعد بلا خرافی ٹھیک صورت کی تمحیل کے بعد آرام پایا۔ اسکا ایسے سب سے پہلے ایک اور اداکار کا اضافہ کیا۔ سگت (کورس) کو مختصر کیا اور مکالے کو ٹریجڈی کا خاص حصہ بنایا۔ سونو گلیس نے اداکاروں (اکیٹزوں) کی تعداد بڑھا کر تین کر

دی اور مناظر کی آرائش تصویریوں (پردوں) کے ذریعے بڑھا۔ بہت زمانے کے بعد یہ ہو سکا کہ فریجندی نے چھوٹی اور سادہ روئیداد اور اپنی پرانی اساطیری مٹھکے خیز زبان کو الگ پھینک کے اپنی شایان شان عظمت اور مرتبے کو حاصل کیا۔ تب پہلی مرتبہ آئمی بحر کو استعمال کیا گیا کیونکہ بالکل ابتداء میں ٹروکی چار رکنی بحر کو اس لیے استعمال کیا جاتا تھا کہ وہ اس زمانے کی اساطیری اور اچھل کو دے مناسبت رکھنے والی نظم کے لیے زیادہ موزوں تھی لیکن جب مکا ملے کی بنیاد پڑی تو فطرت نے خود بخود مناسب بحر کی طرف رہنمائی کی کیونکہ تمام بحروں سے زیادہ آئمی بحر بول چال سے مناسبت رکھتی ہے۔ یہ امر سے ظاہر ہے کہ ہماری عام عنفلتو اکثر آئمی بحر میں موزوں ہو سکتی ہے لیکن مسدس الارکان بحر میں کبھی نہیں، یا صرف اسی صورت میں کہ ہم بول کے معمولی ترجم سے ہٹ جائیں۔

واقعات بھی بڑھائے گئے اور ذرا مے کے ہر ایک حصے کو یکے بعد دیگرے سُدھارا گیا اور جلا دی گئی۔

فی الحال اتنا کافی ہے۔ باریک تفصیلوں میں جانا ذرا زیادہ طوالت کا کام ہو گا۔

(8)

### کامیڈی کی تعریف اور تاریخ:

کامیڈی، جیسا کہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں۔ مُدی سیرتوں کی نقل ہے ”مُدی“ سے ہر قسم کی بدی نہیں بلکہ صرف مٹھکے خیز مُدائی مراد ہے، جو ایک طرح کی بدنمائی یا خرابی ہے۔ اس کی تعریف یوں کی جاسکتی ہے کہ وہ اس طرح کا نقش یا بدنمائی ہو جو نہ تکلیف دہ ہو اور نہ تباہ کن۔ مثال کے طور پر ایک مٹھکے خیز چہرہ بد شکل اور گبڑا ہوا تو ضرور معلوم ہوتا ہے لیکن اتنا زیادہ نہیں کہ اس کو دیکھ کر تکلیف ہو۔

ثریجذی کی پے در پے اصلاحیں اور ان کے متعلق مصلح ہمارے علم میں ہیں۔ لیکن چونکہ ابتدائیں کامیڈی کی طرف کوئی توجہ نہیں کی گئی اس لیے (اس کی اصلاحوں اور مصلحوں کا) کسی کو علم نہیں۔ کیونکہ بہت عرصے کے بعد ناظم نے اجازت دی کہ عامتہ الناس کے خرچے سے کامیڈی کو رواج دیا جائے۔ اس سے پہلے وہ خانگی چیز اور اپنی خوشی کا تماشا تھی۔ اس وقت سے جب کہ اس کی (کامیڈی کی) ٹھکل کچھ کچھ بنی تو اس کے لکھنے والوں کے نام ضبط تحریر میں آئے۔ لیکن سب سے پہلے ”چہروں“، کوکس نے رواج دیا کس نے سب سے پہلے افتتاحیہ مناظر لکھے یا اداکاروں کی تعداد بڑھائی۔ یہ اور اسی طرح کی اور تفصیلوں کا کوئی علم نہیں۔

اپنی کارمس (Phormis) اور فارمس (Epicharmus) نے سب سے پہلے طربیہ قصے تصنیف کیے۔ اس لیے اس ترقی کی ابتدائی میں ہوئی۔ لیکن ایخندر کے شعرا میں کرے نش پہلا ہے جس نے آنگی وضع کی۔ کامیڈی کو ترک کیا اور ایجاد کر دیا یا عام کہانیوں اور روایاتوں کو استعمال کیا۔

(9)

### رزمیہ شاعری:

رزمیہ شاعری اس حد تک ثریجذی سے مشابہ ہے کہ یہ بڑی سیرتوں اور ان کے کارتا میں کی الفاظ کے ذریعے نقل ہے لیکن اس لحاظ سے یہ مختلف ہے کہ یہ شروع سے آخر تک ایک ہی بحر کو استعمال کرتی ہے۔ اور یہ بیانیہ ہے۔ طوالت میں بھی وہ مختلف ہے کیونکہ ثریجذی اس کی کوشش کرتی ہے کہ حتی الامکان اس کا عمل آفتاب کی صرف ایک گردش کی حدود کا یا اس کے قریب قریب (وقت) کا پابند رہے۔ لیکن رزمیہ شاعری کے عمل کے لیے وقت کی کوئی حد (قید) نہیں۔

دوسرے عناصر میں سے بعض دونوں میں مشترک ہیں اور بعض ٹریجندی ہی کے لیے مخصوص ہیں۔ اس لیے وہ جو ٹریجندی کی خوبیوں اور خامیوں کو پر کھنے والا ہے یقیناً رزمیہ شاعری کی (خوبیوں اور خامیوں کی) بھی بالکل ویسی ہی جانچ کر سکتا ہے کیونکہ رزمیہ شاعری کے تمام تر عناصر ٹریجندی میں مل سکتے ہیں لیکن ٹریجندی کے تمام عناصر رزمیہ نظام میں موجود نہیں۔



# دُوْسْرَاحْصَمْ

## ٹریجڈی

(1)

اس شاعری کی جو مسدس الارکان بھر میں نقل کرتی ہے، اور کامیڈی کا، ہم بعد میں ذکر کریں گے، فی الحال ہمیں ٹریجڈی کی جائیج کرنے دیجیے۔ سب سے پہلے تو اس کے متعلق ہم جو کچھ کہہ چکے ہیں، اس کی بنابر ہم اس کی حقیقی اور اصلی تعریف یوں کریں گے۔

ٹریجڈی نقل ہے کسی ایسے عمل کی جو اہم اور کامل ہو، اور ایک مناسب عظمت (طوال) رکھتا ہو۔ جو مزین زبان میں لکھی گئی ہو جس سے حظ حاصل ہوتا ہو۔ لیکن مختلف حصوں میں مختلف ذریعوں سے جو دردمندی اور دہشت کے یہجاںات پیدا ہوتے ہیں ان کی صحت اور اصلاح کرے۔

حظ بخشنے والی زبان سے میری مراد ایسی زبان ہے جو موزونیت، نغمے اور تقطیع سے مزین ہو۔ اور میں نے مزید یہ بھی کہا کہ مختلف حصوں میں مختلف ذریعوں سے کیونکہ بعض حصوں میں صرف تقطیع کو استعمال کیا جاتا ہے اور بعض میں نغمے کو۔

(2)

چونکہ ٹریجڈی اداکاری (ایکنگ) کے ذریعے نقل کرتی ہے۔ اس لیے سب سے پہلے ضروری ہے کہ آرائش اس کے عناصر میں سے ایک ہو۔ اس کے بعد (Melopoeta) یعنی

موسیقی اور زبان، کیونکہ ان دونوں مورخ الذکر (عنصر) میں جو نئی نقل کے ذرائع شامل ہیں۔ زبان سے میرا مطلب ہے موزوں بحر۔ اور موسیقی کے معنی ہر ایک پر ظاہر ہیں۔

مزید یہ کہ چونکہ ہر یہ دوں ایک عمل کی نقل ہوتی ہے اور چونکہ لوگ جو اس عمل میں شامل ہوتے ہیں ان کی خصوصیت ان کے اطوار اور تاثرات ہیں۔ کیونکہ ان ہی (اطوار و تاثرات) سے عمل کو اس کی اپنی خصوصیت حاصل ہوتی ہے۔ پس اس سے یہ نتیجہ لکھتا ہے کہ اطوار اور تاثرات بھی عمل کے دو اسباب ہیں اور اسی بناء پر انسان کی راحت یا رنج کے بھی اسباب ہیں۔ روئیداد کی نقل ہے۔ روئیداد سے میرا مطلب واقعات کی (مجموعی) ساخت یا پلاٹ ہے۔ اطوار سے مراد وہ سب چیزیں ہیں جن سے لوگوں کی سیرتیں واضح ہوتی ہیں۔ تاثرات میں ان کی ساری گفتگو شامل ہے خواہ اس کا مقصد کسی چیز کو ثابت کرتا ہو یا بھض ایک عام بیان دیتا۔

پس ہر یہ دوں کے لازمی طور پر جنہے عناصر ہوں گے جو سب مل کر اس کی خاص نوعیت یا مانیست کے باعث ہیں: (1) روئیداد (2) اطوار (3) زبان (4) تاثرات، (5) آرائش اور (6) موسیقی۔

ان میں سے دو کا تعلق نقل کے ذریعوں سے ہے، ایک کا تعلق (نقل کے) طریقے سے اور تین کا تعلق (نقل کے) موضوعوں سے ہے۔ بس اتنے ہی عناصر ہیں۔ جن کو اکثر و بیشتر شعرانے استعمال کیا ہے اور یہ سب تقریباً ہر یہ دوں میں ملتے ہیں۔

(3)

**روئیداد:**

ان عناصر میں سب سے زیادہ اہم واقعات کا مجموعہ یا روئیداد (پلاٹ) ہے کیونکہ

ٹریجندی انسانوں کی نقل نہیں بلکہ اعمال کی نقل ہے۔ زندگی کی راحت اور رنج کی۔ کیونکہ راحت عمل میں مضر ہے، اور وہ خیر مطلق جو زندگی کا مقصد خاص ہے، وہ بھی ایک طرح کا عمل ہی ہے۔ صفت نہیں۔ اور انسانوں کے اطوار میں مخفف ان کی سیرت میں یا صفت شامل ہوتی ہے، راحت یا اس کے بر عکس انہیں اپنے اعمال سے ملتا ہے پس ٹریجندی اطوار کی نقل کرنے کی خاطر عمل کی نقل نہیں کرتی لیکن عمل کی نقل میں اطوار کی نقل بھی پیشک شامل ہوتی ہے۔ اس لیے عمل اور روئیداد ٹریجندی کا مقصد خاص ہیں، اور ہر شے میں مقصد اولین اہمیت رکھتا ہے۔

پھر یہ کہ ٹریجندی بغیر عمل کے قائم نہیں رہ سکتی۔ اطوار کے بغیر اس کا باقی رہنا ممکن ہے۔ جدید ترین شعرا کی ٹریجندیوں میں یہی نقش ہے۔ اور یہ ایک ایسا نقش ہے جو بلاشبہ شاعروں میں بالعموم پایا جاتا ہے۔ جیسے مصوروں میں اگر زیوکس (Zeuxis) کا پالی گنوٹس (Polygnots) سے مقابلہ کیا جائے تو موخر الذکر اطوار کا اظہار بڑی خوبی سے کرتا ہے، لیکن اس طرح کا اظہار زیوکس کی تصویروں میں نہیں۔

فرض کرو کہ کوئی شخص بہت ساری تقریبیں ایک سلسلے میں پیوست کر دے اور ان میں اطوار واضح طور پر نمایاں ہوں اور زبان اور تاثرات اچھی طرح ادا کیے گئے ہوں تو مخفف ٹریجندی کا مخصوص اثر پیدا کرنے کے لیے یہ کافی نہ ہوگا۔ مقابلہ یہ مقصد اس صورت میں زیادہ اچھی طرح ادا ہوگا کہ کوئی ٹریجندی اس لحاظ سے (باعتبار اطوار، زبان، تاثرات) تا قصہ ہی کیوں نہ ہو لیکن اس کی روئیداد اور واقعات کا اجتماع نہیں ہو۔ جس طرح مصوری میں بھر کیلے رنگ اگر بلا ترتیب پھیلا دیئے جائیں تو ان سے اس نقش کے مقابلے میں بہت کم حظ حاصل ہوتا ہے۔ جس کا خاکہ انتہائی سادگی سے کھینچا گیا ہو۔

اس میں اس (بیان) کا بھی اضافہ کر لیجئے کہ ٹریجندی کے وہ حصے جن کے ذریعے وہ بیحد دلچسپ اور پہنچنی ہے، روئیداد ہی کے حصے ہیں۔ یعنی گردشیں اور دریافتیں۔

مزید ثبوت کے طور پر دیکھئے کہ خونیہ نگاری کی مشق کرنے والے زبان کی صفاتی اور اطوار

کی خوبی تو بہت جلد پیدا کر لیتے ہیں لیکن روئیداد کی تعمیر خوبی سے نہیں کر سکتے۔ ہمارے تمام شعراء متفقہ میں میں یہی بات واضح ہے۔

### اطوار:

الہذا ریجڈی کا خاص غضر روئیداد ہے۔ یوں کہیے کہ یہ اس کی روح ہے۔ ہانوی مرتبہ اطوار کو حاصل ہے کیونکہ ریجڈی عمل کی نقل ہے اور اس طرح خاص طور پر عادتوں کی نقل ہے۔

### تاڑات:

تمیرا درجہ تاڑات کو حاصل ہے۔ اس غضر کا تعلق ان تمام پھی اور مناسب باتوں کے بیان کرنے سے ہے جن کا دار و مدار مکالمے میں سیاست اور خطابت کے فنون پر ہے۔ متفقہ میں اپنے کرداروں کی گفتگو کے لیے سیاسی اور عام پسند خوش بیانی کے اسلوب کو پسند کرتے تھے مگر اب تو خطابت (لسانی) کے طریقوں کا زور ہے۔

### اطوار اور تاڑات میں فرق:

اطوار میں صرف وہی چیزیں شامل ہیں جن سے گفتگو کرنے والے کی طبیعت کا اندازہ ہوتا ہے لیکن بعض تقریریں اسکی بھی ہوتی ہیں جن میں اطوار یا سیرت کا شایبہ نہیں ہوتا، اور ان میں کوئی چیز اسکی نہیں ہوتی جس سے گفتگو کرنے والے کے رجحانات یا انفرتوں کے متعلق کچھ معلوم ہو سکے۔ تاڑات میں جو کچھ کہا جاتا ہے (بیان کیا جاتا ہے) سب شامل ہے، خواہ وہ کسی امر کو ثابت طریقے پر ثابت کرے یا منفی طریقے پر یا محض کسی عام رائے کا اظہار کرے۔

### زبان:

چوتھا درجہ زبان کو حاصل ہے یعنی جیسا کہ میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں، الفاظ کے ذریعے

تاثرات کے ظاہر کرنے کو لکھم ہو یا نشاس کی طاقت اور اس کا اثر یکساں ہے۔

### لغہ:

باقیہ دو عناصر میں پہلے لغہ (موسیقی) ہے۔ ٹریجندی کی تمام سرت بخش زیبانوں اور لاحقوں میں یہ سب سے بڑھ کر خوش بخشنے والا ہے۔

### آرائش:

آرائش کا بھی بڑا اثر ہوتا ہے۔ مگر منجملہ تمام عناصر کے یہ فن کے لیے سب سے زیادہ تا جنس ہے کیونکہ ٹریجندی کی شوکت نظارے اور اداکاروں کے بغیر بھی محسوس ہوتی ہے۔ آرائشوں کے حسن کا دار و مدار شاعر سے زیادہ کار مگر پر ہے۔

(4)

### رویداد کی ترتیب:

ان چیزوں (عناصر) کو اس طرح سلسلہ کرنے کے بعد اب ہمیں یہ جانچنے دیجیے کہ کس طریقے پر رویداد کو ترتیب دینا چاہیے کیونکہ وہ ٹریجندی کا اولین اور اہم ترین عنصر ہے۔ ہم ٹریجندی کی تعریف یوں کر چکے ہیں کہ وہ نقل ہے کسی ایسے عمل کی جو پورا اور مکمل ہو۔ اور جو ایک خاص عظمت بھی رکھتا ہو۔ کیونکہ یہ ممکن ہے کہ کوئی چیز پوری اور سالم تو ہو لیکن کوئی عظمت نہ رکھتی ہو۔

1۔ ”مکمل“ سے میرا مطلب ہے کہ اس میں آغاز (ابتدائی حصہ) ہو، درمیان (درمیانی حصہ) ہو اور انجام (آخری حصہ) ہو۔ آغاز میں یہ فرض کرنا ضروری نہیں کہ اس سے پہلے بھی کچھ پیش آچکا تھا لیکن اس کے بعد کچھ نہ کچھ پیش آنا ضروری ہے۔ برخلاف اس کے

”انجام“ وہ ہے جس میں یہ فرض کیا جاتا ہے کہ اس سے پہلے کوئی واقعہ یا توازن میا گا بائی پھر آپ کا ہے لیکن اس کے بعد کچھ پھیش آنے کی حاجت نہیں۔ ”درمیان“ وہ ہے جس میں یہ فرض کیا جاتا ہے کہ اس سے پہلے کچھ پھیش آپ کا ہے اور اس کے بعد کچھ اور پھیش آئے گا۔

پس وہ شاعر جو اپنی روئیداد کو نمیک طور پر ترتیب دینا چاہتا ہے مختار ہے کہ جہاں سے چاہے شروع کرے اور جہاں چاہے ختم کرے، مگر اسے ان تصریحات کی پابندی کرتا ضروری ہے۔

2. مزید برآل، ہر وہ چیز جو حسین ہے، خواہ وہ کوئی حیوان ہو یا کوئی اور شے جو کوئی حصوں پر مشتمل ہو۔ اس کے لیے صرف یہی ضروری نہیں کہ تمام اعضا (یا حصے) ایک خاص طریقے پر جمع ہوئے ہوں بلکہ یہ بھی (ضروری ہے) کہ وہ ایک طرح کی عظمت رکھتے ہوں کیونکہ حسن، عظمت اور تناسب پر مشتمل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کوئی بہت چھوٹا حیوان حسین نہیں، کیونکہ نظر پورے کے پورے کو دفعتاً ہی ادراک کر لیتی ہے اور مختلف اعضا میں فرق نہیں کرتی اور ان کا موازنہ نہیں کر سکتی۔ اسی طرح اس کے برخلاف بے انداز بھاری بھر کم جانور بھی حسین نہیں ہو سکتا کیونکہ اس کے تمام اعضا ایک ساتھ نظر نہیں آتے۔ کیونکہ مگل، یعنی شے کی وحدت ناظر کے لیے موجود نہیں رہتی۔ مثلاً کوئی اگر کبھی کئی فرسنگ لبے جانور کو دیکھے تو ایسا ہی ہو۔

پس حیوانوں اور دوسری اشیاء میں ایک خاص عظمت ہونی بھی ضروری ہے۔ لیکن وہ عظمت اس طرح کی ہو کہ نظر آسانی سے گل کا ادراک کر سکے۔ چنانچہ روئیداد میں ایک حد تک طوالت ضروری ہے لیکن وہ طوالت اس طرح کی ہو کہ حافظہ گل کا اچھی طرح ادراک کر سکے۔ اب رہایہ کہ اس طوالت کی حد کیا ہو۔ اگر اس کو ذرا مالی مقابلوں کی نمائش کا حوالہ دے کر بیان کیا جائے تو یہ معاملہ فن سے بالکل غیر متعلق ہو گا۔ کیونکہ اگر سورج بیڈیوں کو یکے بعد دیگرے پیش کیا جائے اور ہر ایک تاثر کے وقت کو گھری لے کرتا پا جائے (تو یہ فضول ہو گا) کہا جاتا ہے کہ قدیم زمانے میں اس رواج کی مثالیں ملتی ہیں۔ لیکن اگر ہم حد کا تعین شے کی

ماہیت کی بناء پر کریں تو یہ ہو گی کہ روئیدا و مل کے صاف اور آسان طور پر سمجھہ میں آ جانے کی صلاحیت کے ساتھ جتنی بھی طویل ہو، اتنی بھی عظمت کے لحاظ سے خوب دل کش ہو گی۔ مجموعی طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ عمل اس صورت میں کافی طور پر وسیع ہے۔ جب وہ اتنا طویل ہو کہ اس میں راحت سے کلفت یا اس کے برعکس تبدیلی قسم کا ایسا مضمون سامنے جس کا دار و مدار لازمی یا قرین قیاس اور مر بوط واقعات کے سلسلے پر ہو۔

(5)

### و حدتِ عمل:

جیسا کہ بعض سمجھتے ہیں کوئی روئیدا مخفی اس وجہ سے ایک (واحد) نہیں ہو سکتی کہ اس کا ہیر و ایک ہے کیونکہ ایک بھی آدمی کو اتنے بے شمار واقعات پیش آتے ہیں جن میں سے کئی ایک واحد واقعے میں مر بوٹ نہیں کیے جاسکتے۔ اسی طرح ایک بھی آدمی کے بہت سے عمل ایسے ہوتے ہیں جن کو ایک واحد عمل سے ربط نہیں۔ اس سے ان تمام شعرا کی غلطی کا علم ہوتا ہے جنہوں نے (The Seides) یا اسی لسم کی نظمیں لکھی ہیں لیکن ہومر منجمہ اپنی اور تمام خوبیوں کے یا تو اپنے کمال فن کے باعث یا خدادا و صلاحیت کی وجہ سے اس غلطی سے بھی اچھی طرح آگاہ تھا۔ چنانچہ جب اس نے اوڈیسی کو موزوں کیا تو اس میں اس نے اپنے ہیر و کی زندگی کے تمام حالات کو بیان نہیں کیا۔ مثلاً پارتا سس پر اس کے زخم کھانے کا واقعہ یا یوتانی فوج کے جمع ہوتے وقت اس کی نمائشی دیوانگی کا ذکر وغیرہ۔ کیونکہ یہ ایسے واقعات تھے جن کا لازمی یا قرین قیاس نتیجے کے طور پر ایک دوسرے سے کوئی تعلق نہ تھا۔ وہ صرف انہی واقعات کو شمار کرتا تھا جن کا ایک عمل سے تعلق ہے، جس کو (جس عمل کو) ہم اوڈیسی نامی لسم کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ ایلیڈ کو بھی اس نے اسی طرح موزوں کیا۔

پس جس طرح تقدیدی فنوں میں ایک نقل، ایک ہی چیز کی نقل ہوتی ہے اسی طرح اس صورت میں بھی چونکہ روئیدا ایک ہی عمل کی نقل ہے اس لیے اسے ایک ایسے عمل کی نقل ہوتا چاہیے جو واحد اور مکمل ہو۔ اس کے اجزاء اس طرح باہم مربوط ہوں کہ اگر ان میں سے ایک کی بھی ترتیب بدل دی جائے یا اسے خارج کر دیا جائے تو پورا (عمل) تباہ ہو جائے۔ یا بالکل بدل جائے کیونکہ وہ چیز جو رکھی بھی جا سکتی ہو اور نکالی بھی جا سکتی ہو اور اس سے کوئی فرق محسوس نہ ہو، تو وہ حقیقی معنوں میں جزو نہیں کہلا سکتی۔

(6)

### شاعر اور موَرَخ:

اب تک جو کچھ کہا جا چکا ہے اس سے یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ اسی چیزوں کا بیان شاعر کے حلقہ اختیار میں شامل نہیں جو واقعتاً پیش آچکی ہیں بلکہ اسے اسی چیزیں بیان کرنی چاہئیں جو پیش آ سکتی ہیں۔ اسی چیزیں جو قرین قیاس یا ضروری نتیجے کے طور پر ممکن ہیں۔

کیونکہ موَرَخ اور شاعر مخصوص نظر یا لظم لکھنے کی وجہ سے ایک دوسرے سے ممتاز نہیں۔ ہیروڈوٹس (Herodotus) کی تصنیف کو منظوم کیا جا سکتا ہے لیکن وہ تاریخ ہی رہے گی لظم ہو یا نہ ہو۔ دونوں (موَرَخ اور شاعر) میں احتیاز یہ ہے کہ ایک تو (موَرَخ) یہ بیان کرتا ہے کہ کیا پیش آ چکا، اور دوسرا (شاعر) بیان کرتا ہے کہ کیا پیش آ سکتا ہے۔ اس وجہ سے شاعری تاریخ کے مقابلے میں زیادہ فلسفیانہ اور زیادہ بہتر چیز ہے کیونکہ شاعری عام حقیقت سے آگاہ ہوتی ہے اور تاریخ خاص (حقیقت) سے۔ مثلاً یہ کہ ایک خاص سیرت کا آدمی غالباً یا ضروری طور پر کس طرح کچھ کہے گا یا کوئی کام کرے گا۔ یہ عام (حقیقت) ہے اور یہ شاعری کا موضوع

ہے خواہ اس میں خاص ناموں کو استعمال کیا جائے۔ لیکن (یہ تذکرہ کہ) الی بائے ذیں (Alicibiades) نے کیا کیا یا اسے کیا پیش آیا۔ یہ خاص حقیقت ہے۔

کامیڈی کی حد تک تو ظاہر ہے۔ کیونکہ کامیڈی میں جب شاعر قرین قیاس واقعات کی روئیداد بنالیتا ہے تو اپنے کرداروں کو جو نام چاہتا ہے دلتا ہے۔ آئمی شعر کی طرح وہ خاص اور ذاتی اسلوب کا پابند نہیں رہتا۔

ٹریجڈی بھی لاریب پچ ناموں (تاریخی ناموں) کو استعمال کرتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم جو یقین کرتا چاہتے ہیں ضروری ہے کہ ہم اسے ضروری بھی سمجھیں۔ جو کچھ بھی پیش نہیں آیا ہم اکثر اسے ممکن تصور نہیں کرتے لیکن جو کچھ پیش آچکا ہے وہ تو بلاشبہ پیش آچکا ہے ورنہ وہ پیش نہ آیا ہوتا۔ پھر بھی بعض الیکس بھی ٹریجڈیاں ہیں جن میں ایک یادو نام تو تاریخی ہیں اور باقی گھرے ہوئے۔ کچھ الیکس بھی ہیں جن میں ایک نام بھی تاریخی نہیں۔ اگر تھان (Agathan) کی ٹریجڈی ”پھول“ الیکس ہی ہے کیونکہ اس میں واقعات اور نام سب گھرے ہوئے ہیں لیکن پھر بھی اس سے لطف حاصل ہوتا ہے۔ چنانچہ یہ کسی طرح بھی ضروری نہیں کہ شاعر ٹریجڈی کے مروج اور مقرر شدہ مفہوم (تصویں) ہی پر اتفاق کرے۔ اس میں کیا تک کہ اس حتم کی پابندی محفوظ نہیں ہو گی کیونکہ وہ مفہوم (قصے) جو مروج ہیں، وہ بھی زیادہ لوگوں کو اچھی طرح معلوم نہیں پھر بھی سب ان سے محفوظ ہوتے ہیں۔

اس تمام بحث سے یہ واضح ہے کہ شاعر کو (در اصل) روئیداد کا شاعر ہوتا چاہیے نہ کہ بحر و تقطیع کا۔ کیونکہ نقل شاعر کو شاعر بناتی ہے اور عمل اس نقل کے موضوع ہیں۔ اور وہ مخفف بھی کمتر درجے کا شاعر نہیں جس کی روئیداد کے واقعات فی الحقیقت پیش آچکے ہوں۔ کیونکہ اس سے رکاوٹ پیدا نہیں ہو سکتی۔ اگر بعض پچ واقعات میں قیاس غالب (کی وہ صفت) موجود ہے جس کی ایجاد شاعر کو اپنے لقب کا مستحق بناتی ہے۔

(7)

## قصہ درقصہ:

سادہ روئیدادوں یا اعمال میں قصہ درقصہ روئیداد بدترین ہوتی ہے میں اس روئیداد کو قصہ درقصہ روئیداد کہتا ہوں جس کے ضمنی قصے ملا کسی قرین قیاس یا ضروری نتیجے کے ایک دوسرے کے بعد لکھے جائیں۔ یہ ایک ایسی غلطی ہے جس میں پست شعر اپنی بے ہنری کی وجہ سے جلا ہوتے ہیں، اور اچھے شعر اپنے اداکاروں کے مجبور کرنے کی وجہ سے۔ کیونکہ ذرا مالی مقابلوں میں حریفوں سے مقابلہ کرنے کے لیے اور اس باعث اپنی تصنیفوں کو طول دینے کے لیے وہ عمل کو اتنی طوالت دیتے ہیں کہ وہ ان کے بس کا نہیں رہتا اور اس طرح مجبوراً اس کے اجزا کا ربط اور تسلسل پٹ جاتا ہے۔

## دہشت اور دردمندی.

لیکن ٹریجندی نقل ہے ایسے عمل کی جو مکمل ہے بلکہ ایسے عمل کی جس سے دہشت اور دردمندی کے جذبات بھی پیدا ہوں۔ یہ مقصد بہترین طور پر ایسے واقعات سے پیدا ہو سکتا ہے جو صرف غیر متوقع ہی نہیں بلکہ ایک دوسرے کے غیر متوقع نتیجے ہوں۔ کیونکہ اس طرح اور زیادہ حرمت انگیز معلوم ہوں گے۔ اگر وہ محض اتفاق کا نتیجہ ہوں تو اس قدر حرمت انگیز نہیں ہوں گے کیونکہ تا گہانی واقعات میں وہ زیادہ حرمت انگیز اور پُر اثر ہوتے ہیں جن میں ارادے کا بھی پہلو لکھا ہے۔ مثال کے طور پر آرمگاس میں میس (Mitys) کے مجسمے سے وہی محض ہلاک ہوا جس نے میس کو قتل کیا تھا۔ وہ مجسمے کو دیکھ رہا تھا کہ مجسمہ اس پر پٹ کر گر پڑا۔ (اور وہ دب کر مر گیا) اس قسم کے واقعات محض حادثے نہیں معلوم ہوتے۔ اس سے نتیجہ یہ لکھا ہے کہ وہ روئیدادیں جوان اصولوں پر مرتب کی جائیں سب سے اچھی ہوں گی۔

(8)

### روئیداد کی دو قسمیں سادہ اور پیچیدہ:

روئیداد کی دو قسم کی ہوتی ہیں۔ سادہ اور پیچیدہ۔ کیونکہ وہ عمل بھی جن کی نقل ان میں کی جاتی ہے دو طرح کے ہوتے ہیں۔ میں اس عمل کو (اس میں مقررہ تسلسل اور وحدت ہوئی ضروری ہے) سادہ کہتا ہوں جس کا خزینہ انجام انقلاب یا دریافت کے بغیر وقوع میں آئے۔ پیچیدہ وہ ہے جس کا انجام انقلاب اور دریافت دونوں یا دونوں میں سے ایک کی وجہ سے وقوع میں آئے۔ انقلاب اور دریافت کو روئیداد کی ترکیب ہی سے پیدا ہوتا چاہیے۔ اس طرح کعمل میں جو کچھ پہلے پیش آچکا ہے یہ قدرتی طور پر اس کالازمی یا قرین قیاس نتیجہ ہوں۔

(9)

### انقلاب:

جیسا کہ ذکر کیا جا چکا ہے۔ انقلاب وہ تبدیلی ہے جو اس توقع کے بر عکس ہو، جو عمل کے حالات سے ہوتی ہے اور وہ قرین قیاس یا لازمی نتیجے کے طور پر پیدا ہو۔

مثلاً ”اے ڈی پس“ Oedipus نامی ٹریجندی میں نامہ برداصل اے ڈی پس کو خوش کرتا چاہتا ہے کہ اس دہشت سے نجات دلانے جو اسے اپنی ماں کے متعلق تھی لیکن اس کے بیان سے اے ڈی پس پر جواہر ہوتا ہے وہ اس کے مقصد کے بالکل بر عکس ہے۔ اسی طرح لین سینس (Lyncaus) نامی ٹریجندی میں لین سینس قتل کرنے کے لیے لے جایا جاتا ہے اور ڈاٹاوس اس کو قتل کرنے والا ہے لیکن قہے کے واقعات کی رفتار سے یہ واقعہ پیش آتا ہے کہ ڈاٹاوس تو مارا جاتا ہے اور لین سینس بچا لیا جاتا ہے۔

## دریافت:

جیسا کہ لفظ ہی سے ظاہر ہے۔ وہ تبدیلی ہے جو علمی کو علم سے بدل دے، جوان افراد ڈرامہ کو پہنچ آئے جن کی راحت یا مصیبت پر ڈرامہ کے انعام کا دار و مدار ہو، اور جو روستی یا دشمنی پر ختم ہو۔

دریافت کی بہترین قسم وہ ہے جس کے ساتھ انقلاب بھی شریک ہو۔ جسے ”اے ڈی پس“ میں دریافت کے ساتھ انقلاب بھی شامل ہے۔

دریافت بہت سی چیزوں کے متعلق ہو سکتی ہے۔ غیر ذی روح اشیاء بھی پہچانی جاسکتی ہیں۔ ہم یہ بھی دریافت کر سکتے ہیں کہ فلاں شخص نے فلاں کام کیا یا نہیں کیا۔ لیکن روئیداد یا عمل کے لیے اسی طرح کی دریافت سب سے زیادہ مناسب ہے جس کا ہم ذکر کر چکے ہیں۔ کیونکہ اس قسم کی دریافتیں اور انقلاب یا تو دردمندی یا دہشت کے جذبات ابھارتے ہیں اور ہم نے ٹریجندی کی تعریف ہی یہ کی ہے کہ وہ دردمندی اور دہشت پیدا کرنے والے اعمال کی نقل ہے اور اس کے علاوہ انہی (دریافتوں یا انقلابات) سے قصے کے خوشنگوار یا تاخوشنگوار واقعات ظہور میں آتے ہیں۔

اگر اشخاص قصہ کے درمیان دریافت (ایک دوسرے کو پہچاننے) کا مسئلہ ہو تو ایک صورت یہ ہے کہ ایک ہی شخص کو دوسرا پہچانے۔ دوسرا پہلے ہی پہچاتا جا چکا ہو۔ لیکن بعض اوقات یہ بھی ضروری ہوتا ہے کہ دونوں اشخاص ایک دوسرے کو پہچانیں۔ چنانچہ اپنی جے نیا (Iphi Genia) کی شخصیت ایک خط کے ذریعے اس کے بھائی اور لیس نیز (Orestes) پر ظاہر ہو جاتی ہے لیکن اپنے آپ کی پہچان کروانے کے لیے اور لیس نیز کو ایک نئی ترکیب اختیار کرنی پڑتی ہے۔

پس روئیدادے دو عنصر تو یہ ہوئے۔ انقلاب اور دریافت۔ ان کا دار و مدار استعجائب

پڑ ہے۔ ان کے علاوہ ایک تیسرا غصہ اور بھی ہے جسے ہم حادثہ کہیں گے۔ پہلے دو غصوں کا ہم ذکر کر چکے ہیں۔ اب رہا حادثہ۔ ہر تباہ کن یا تکلیف وہ منظر کو حادثہ کہا جا سکتا ہے۔ مثلاً موت کا منظر، جسمانی اذیت، زخم اور اسی طرح کی تمام اور تکلیفیں۔

(10)

باعتبار صفتِ ٹریجندی کے جتنے غاصروں میں ان کو تو ہم شمار کر چکے ہیں۔ اب ہم ان حصوں کا ذکر کریں گے جن میں بلحاظ کیت ٹریجندی کو تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ وہ حصے یہ ہیں (1) پرولوگ (افتتاحیہ حصہ) (2) اے پی سوڈ (دو گیتوں کے درمیان کا حصہ) (3) اکسوڈ (وہ حصہ جس کے بعد گیت نہ ہوں) اور (4) کورس (سنگت) کے گیت۔ ان میں سے آخرالذکر کو مزید دو حصوں یعنی پیر وڈ (سنگت کے پہلے گیت) اور اشائی مون (خاص طرح کے بقیہ گیتوں) میں منقسم کیا جا سکتا ہے۔ یہ حصے سب ٹریجندیوں میں عام طور پر پائے جاتے ہیں لیکن مزید ایک حصہ کو موس (سنگت اور ادا کاروں کی مشترکہ فریاد) صرف بعض ٹریجندیوں میں ہوتا ہے۔

پرولوگ ٹریجندی کا وہ حصہ ہے جو پہلے گیت سے بھی پہلے ہوتا ہے۔

اپنی سوڈ میں ٹریجندی کا وہ سارا حصہ شامل ہے جو سنگت کے مختلف گیتوں کے درمیانی وقفوں میں پیش آتا ہے۔

اکسوڈ وہ حصہ ہے جس کے بعد سنگت کا کوئی گیت نہیں ہوتا۔

پیر وڈ پوری سنگت کا پہلا گیت ہے۔

اشائی مون میں سنگت کے وہ تمام گیت شامل ہیں جن میں گنی یا ٹرروکی بحرناہ استعمال کی گئی ہو۔

کو موس وہ عام فریاد ہے جو سنگت اور ادا کار مل کے بلند کریں۔

اس طرح باعتبار کیت ٹریجندی کو مختلف حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اعتبار صفت اس

کے مختلف عناصر کا ہم پہلے ہی ذکر کر چکے ہیں۔

(11)

اپنے نفسِ مضمون کے سلسلے میں اب ہمیں اس امر پر غور کرتا ہے کہ روئیداد کی ترتیب میں شاعر کا مقصد کیا ہوتا چاہیے اور اسے کن کن چیزوں سے احتراز کرتا چاہیے اور کن ذرائع سے ٹریجندی کا مقصد موثر ہو سکتا ہے۔

ہم دیکھ چکے ہیں کہ وہی ٹریجندی مکمل ہوتی ہے جس کی روئیداد چیخیدہ ہو، سادہ نہ ہو۔ وہ ایسے اعمال کی نقل کرتی ہو جن سے دہشت اور دردمندی کے جذبات پیدا ہوں (یہ تو حزینہ نقل کی خاص صفت ہے)۔ پس پہلے تو واضح طور پر اس سے یہ نتیجہ لکھتا ہے کہ جب امارت سے غربت میں تبدیلی کا سامان دکھایا جائے تو کسی نیک شخص کو اس مصیبت کا شکار نہ دکھایا جائے۔ کیونکہ اس سے بجائے دہشت یا ہمدردی کے کراہت کا جذبہ پیدا ہو گا۔

اسی طرح اس کے برعکس کسی بدیرت شخص کو غریب سے امیر کر دکھانا تو ٹریجندی کی روح عمل کے سب سے زیادہ خلاف ہے۔ کیونکہ اس طرح کی تبدیلی قسم میں کوئی ایسی صفت نہیں جو ہونی چاہیے۔ یہ نہ تو اخلاقی نقطہ نظر سے پسندیدہ ہے، نہ موثر ہے اور نہ دہشت تاک۔ اسی طرح بہت ہی بدکردار آدمی کے امیر سے غریب ہو جانے کا سامان بھی نہ بتاتا چاہیے۔ کیونکہ اگرچہ اس قسم کا مضمون اخلاقی لحاظ سے اچھا معلوم ہوتا ہے مگر اس سے نہ دردمندی کا جذبہ پیدا ہوتا ہے نہ دہشت کا۔ کیونکہ دردمندی کا جذبہ تو ہم اس وقت محسوس کرتے ہیں جب کوئی شخص ناوجہ طور پر مصیبتوں انھائے اور ہمیں دہشت اس وقت ہوتی ہے جب ہم میں اور مصیبت انھائے والے میں کسی طرح کی مشابہت ہو۔

اب اگر ہم انتخاب کرنا چاہیں تو صرف ایک طرح کا کردار اور باقی ہے جوان دونوں انتہائی قسم کے کرداروں کے درمیان ہے: ایسا شخص جو نہ غیر معمولی طور پر نیک اور منصف مزاج

ہوا درنہ عمد ابد معاٹی یا جرم کرنے کے باعث مصیبت میں جلتا ہوا ہو۔ اس کی مصیبت کا باعث کوئی اسکی غلطی ہونی چاہیے جو عام انسانی سرشت کی کمزوری کا نتیجہ ہو۔ یہ بھی ضروری ہے کہ یہ شخص نامور ہو اور بڑا خوش حال ہو۔ مثلاً اے ذی پس، تھیس لش یا ایسے خاندانوں کے دوسرا نامور افراد۔

(12)

اس سے ظاہر ہے کہ اگر کسی رو سیداد کی ترتیب اچھی ہے تو اسے اکثر لوگوں کے خیال کے برخلاف اکھری ہونی چاہیے، دوسری نہیں ہونی چاہیے۔ تبدیلی قسمت کی یہ صورت نہ ہو کہ غربت کے بجائے امارت آئے۔ بلکہ اس کے برعکس ہوتا چاہیے اور ضروری ہے کہ بدی کے نتیجے کے طور پر ایسا نہ ہو۔ بلکہ کسی ایسے کردار میں جس کی خصوصیت ہم بیان کر آئے ہیں مخصوص کسی بڑی فطری کمزوری کی وجہ سے — اور وہ کمزوری بھی خراب نہ ہو بلکہ اچھی ہی ہو۔ یہ (تبدیلی قسمت) پیش آئے۔

تجربے سے اس اصول کی تائید ہوتی ہے۔ کیونکہ پہلے پہل تو شعر اہر کہانی کو حزینہ موضوع کے لیے استعمال کرتے تھے۔ لیکن اب ٹریجڈی کے لیے صرف چند گھرانوں کے واقعات ہی کو چتا جاتا ہے جیسے ال کیعون (Alcmaeon) اے ذی پس، آرلیس ٹیز، میلیا اگر، تھیس لش، شلی فس اور چند اور لوگ جنہوں نے یا تو کوئی بڑی دہشت تک آفت برداشت کی ہے یا اس کا باعث بنے ہیں۔

چتا نچہ فن کے اصول کی بنا پر مکمل ترین ٹریجڈی وہی ہے جس کی ترتیب اس بناء پر ہوتی ہے۔ اس سے ان نقادوں کی غلطی کا اندازہ ہوتا ہے جو یورپے پیدا ہیں (Euripides) کو اس لیے موردا ازام نہیں ہوتے ہیں کہ اس نے اپنی ٹریجڈیوں میں اس اصول پر عمل کیا ہے اور اس کی اکثر ٹریجڈیوں کا انعام نہیں ہوتا۔ لیکن جیسا کہ ہم بتا آئے ہیں یہ بالکل درست ہے۔ اس کا

سب سے اہم ثبوت یہ ہے کہ ذرا مالی مقابلوں میں اگر اسکی ثریجندیاں کامیاب ہوتی ہیں تو اس وجہ سے کہ قلب پر وہ حزن و ملال کا اثر ذاتی ہیں۔ اگرچہ کئی اور لحاظ سے یورپی پیڈیز نے اپنے نفسِ مضمون کے استعمال میں غلطیاں کی ہیں۔ پھر بھی یہ صاف ظاہر ہے کہ اور تمام شعرا کے مقابلے میں وہ سب سے بڑا حزنیہ شاعر ہے۔

دوسرے درجہ پر میں رو سیداد کی اس نوع کو سمجھتا ہوں جس کی ترتیب دہری ہوتی ہے حالانکہ بعض لوگ اس کو پہلا درجہ دیتے ہیں۔ اودیسی کی طرح اس کی ترتیب دہری ہوتی ہے اور اس کا انجام بھی دو متفاہد واقعات پر ہوتا ہے اچھوں کے لیے اچھا اور بروں کے لیے برا۔ جو لوگ اس قسم کی رو سیداد کی تعریف کرتے ہیں، اس لیے کرتے ہیں کہ اس میں شعرا ناظرین کی کمزوریوں کا خیال کر کے ان کو خوش کرنے کے لیے اپنی تفسیفوں کو ان کی پسند کے مطابق ذہال لیتے ہیں۔ اس قسم کی خوشی وہ مخصوص خوشی نہیں جو زیجذبی سے حاصل ہوتی ہے۔ بلکہ یہ تو کامیڈی کے لیے زیادہ ملکیک ہے۔ کیونکہ اس میں اور اس ٹیز اور ایجسٹھس (Aegisthus) جیسے کچے دشمن بھی جب ایک بار منظر پر نمودار ہوتے ہیں تو اسنج پر جانے سے پہلے ہی گھرے دوست بن جاتے ہیں۔ اور ایک دوسرے کا خون نہیں بھاتے۔

(13)

دہشت اور دردمندی کا اثر منظر کے ذریعے بھی پیدا کیا جاسکتا ہے لیکن زیادہ بہتر یہ ہے کہ خود عمل ہی کی ترکیب اسکی ہو کہ اس کی وجہ سے یہ جذبات پیدا ہوں۔ بہتر شاعر کی بھی پچان ہے۔ رو سیداد کی ترتیب اسکی ہونی چاہیے کہ اس میں جو واقعات بیان کیے جائیں اگر کوئی انہیں صرف سن سکے اور منظر پر دیکھنے سکے تو بھی اس کے دل میں دہشت اور ہمدردی کے جذبات پیدا ہوں۔ ہر وہ شخص جو اے ڈی پس کی سرگزشت سنتا ہے یہ جذبات محسوس کرتا ہے۔ اگر منظر پر نمائش کے ذریعے یہ اثر پیدا کیا جائے تو اس سے ظاہر ہو گا کہ شاعر اپنے فن میں خام ہے اور

اس کا ہتھ ج ہے کہ تاظرین اس کے لیے منظر کی آرائش کا یتمی سامان مہیا کریں۔

اب رہ گئے وہ شاعر جو منظر کی آرائش کو دہشت کا اثر پیدا کرنے کے لیے نہیں بلکہ کوئی عجیب الحلقہ چیز پیش کرنے کے لیے استعمال کرتے ہیں تو ان کے اس مقصد کو ٹریجڈی کے مقصد سے کوئی واسطہ نہیں۔ کیونکہ ہم ٹریجڈی میں ہر طرح کا حظ نہیں ڈھونڈتے بلکہ صرف وہی جو اس کی نوع کے لیے مخصوص ہے۔ پس چونکہ ٹریجڈی نگار شاعر کا فرض ہے کہ نقل کے ذریعے اس قسم کا لطف مہیا کرے جو دردمندی اور دہشت سے حاصل ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ اثر اس عمل کے واقعات کے ذریعے ہی پیدا کرتا چاہیے۔

(14)

اب ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ کس قسم کے واقعات سب سے زیادہ دہشت ناک یا رحم انگیز ہو سکتے ہیں۔

یہ تو قطعی ضروری ہے کہ یہ واقعات یا تو ان لوگوں کو باہم پیش آئیں جو ایک دوسرے کے دوست ہیں، یا ان لوگوں کو جو ایک دوسرے کے دشمن ہیں، یا ان لوگوں کو جو ایک دوسرے سے لاپرواہ ہیں۔ اگر کوئی دشمن اپنے دشمن کو قتل کر دے تو نہ تو اس کے اس فعل میں اور نہ اس کے ارادے میں کوئی چیز ایسی ہے جس سے ہمدردی کا جذبہ پیدا ہو۔ بجز اس کے کہ تنکیف بجائے خود قابل رحم ہے۔ اگر افراد ڈرامہ ایک دوسرے سے تاواقف یا ایک دوسرے سے لاپرواہ ہوں تب بھی سبھی صورت ہو گی۔ لیکن جب ایسا سانحہ ان لوگوں میں پیش آئے جو ایک دوسرے کے عزیز اور دوست ہیں۔ مثلاً کوئی بھائی اپنے بھائی کو، بیٹا اپنے باپ کو، ماں جیئے کو، بیٹا ماں کو قتل کرے یا کرتا چاہے۔ یہ اور اسی قسم کے واقعات شاعر کے انتخاب کے لیے موزوں ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ وہ ان حزنیہ واقعات میں کوئی تبدیلی کرے جو ٹریجڈی کے لیے پہلے سے استعمال کیے جاتے ہیں۔ ضروری ہے کہ آرٹیز (Orestes) کے ہاتھوں کلی ٹیم

نُشرا (Clytaemnestra) کا خون ہو۔ اور الکیون (Alcmaeon) کے ہاتھوں اری فائل (Eriphyle) کا۔ لیکن شاعر کو اس کا اختیار ہے کہ وہ نت نئے مضامین ایجاد کرے اور جو مضامین پہلے ہی سے مروج ہیں انہیں ہوشیاری سے استعمال کرے۔ ہوشیاری سے استعمال کرنے سے میری جو مراد ہے اس کی میں صراحةً کرتا ہوں۔

متعدد میں کی روشن تو یہ تھی کہ اشخاص ذرا مسہ ہولناک عمل کا بالا رادہ اور اچھی طرح جان بوجھ کر ارتکاب کریں۔ جیسے یورپی پیڈیز نے میڈیا (Media) کے ہاتھوں اس کے پھوٹ کے ہلاک ہونے کے واقعے کو بیان کیا ہے۔

دوسرے یہ کہ ایسے عمل کا ارتکاب ایسے اشخاص کریں جو اس وقت اپنے اور اپنے ظلم کے شکار کے باہمی تعلق سے آگاہ نہ ہوں۔ لیکن بعد میں وہ اس سے واقف ہو جائیں جیسے سوفو کلیز کے ذرما اے ذی پس میں۔ لیکن اس مثال میں یہ عمل ذرما کے جزو لانیفک نہیں۔ اسی ڈاماں (Astydamas) کے ذرما (Alcmaeon) اور ٹلی گونس (Telegonus) کے ذرما "زمی یولی سیز" میں اسی کی ایسی مشایل میں مل سکتی ہیں جن میں عمل قتل کا دار و مدار ٹریجندی کے اندر ونی ارتقا پر ہے۔

ایک تیسرا طریقہ اور بھی ہے، اور وہ یہ کہ کوئی شخص علمی میں اس طرح کے ہولناک فعل کا ارتکاب کریں رہا ہو کہ عین وقت پر دفعۂ کسی دریافت کے باعث وہ اس سے بازا آجائے۔ اس کے سوا کوئی اور طریقہ مناسب نہیں۔ کیونکہ دو ہی صورتیں ممکن ہیں: یا تو کسی ایسے فعل کا ارتکاب کیا جائے یا نہ کیا جائے اور یہ ارتکاب جاننے کے باوجود ہو سکتا ہے یا اعلمی کے عالم میں۔

بدترین طریقہ یہ ہے کہ سب کچھ جان کر کوئی فرد کسی فعل کے ارتکاب پر تیار ہو مگر اس کا ارتکاب نہ کرے۔ کیونکہ یہ تکلیف دہ تو ہے مگر اس میں شانِ حزن نہیں اور اس طرح کوئی ہولناک سانحہ پیش نہیں آ سکتا۔ اسی لیے اس طریقے کو بجز شاذ و نادر صورتوں کے کبھی استعمال

نہیں کیا جاتا ”انٹی گون“ (Antigons) نامی ڈرامے میں ہے موں (Haemon) نے کریون (Creon) کو مارنے کی جو کوشش کی تھی وہ اس کی ایک مثال ہے۔ دوسری اور اس سے زیادہ بہتر صورت یہ ہے کہ فعل کی تکمیل کرتی دی جائے۔

لعلیٰ کی حالت میں فعل کا ارتکاب اور بعد میں دریافت زیادہ مناسب ہے کیونکہ اس طرح آکلیف دہ بے رحمی کی صورت باقی نہیں رہتی اور دریافت بھی بڑا سننی خیز اثر ڈالتی ہے۔

لیکن سب سے اچھا طریقہ تو آخری طریقہ ہے مثلاً (Cresphontes) نامی ٹریجندی میں میروپ (Merope) اپنے بیٹے کو قتل کرتا ہی چاہتا ہے کہ اسے یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ وہ اس کا بیٹا ہے، اور وہ فوراً رُک جاتا ہے۔ اسی طرح ”انی جے نیا“ (Iphigenia) میں بہن اپنے بھائی کو پہچان لیتی ہے۔ ”ہیلے“ (Helle) میں بیٹا اپنی ماں کو عین اس وقت پہچان جاتا ہے جب وہ اس سے دغا کرنے ہی والا تھا۔

جیسا ہم پہلے کہہ چکے ہیں یہی باعث ہے کہ ٹریجندی کے مضامین صرف چند خاندانوں کے واقعات تک محدود ہیں۔ شاعروں نے انہی واقعات کو بار بار جو باندھا ہے اس کی کوئی فن وجہ نہیں بلکہ مخفی یہ کہ ایسے واقعات اتفاق ہی سے پیش آتے ہیں۔ چنانچہ انہی خاندانوں کے واقعات کو دھرا یا جاتا ہے جن میں ایسے ہولناک واقعات پیش آ چکے ہیں۔

روئیدا اور اس کی ضروریات کے متعلق ہم اب تک جو کچھ کہہ چکے ہیں کافی ہے۔

(15)

### اطوار سیرت نگاری کی شرائط:

اطوار کی حد تک شاہزاد کو چار چیزوں کا خیال رکھنا چاہیے۔ سب سے پہلے اور سب سے زیادہ ضروری یہ ہے کہ اطوار اچھے ہوں۔ ہم پہلے لکھے چکے ہیں کہ اطوار یا سیرت میں ہر وہ

تقریر یا عمل شامل ہے جو ایک خاص طرح کی طبیعت کو واضح کرے۔ اگر اچھی طبیعت ہوگی تو اطوار بھی اچھے اور برقی طبیعت ہوگی تو اطوار بھی برے ہوں گے۔ اطوار کی اچھائی ہر طرح کے لوگوں میں تھوڑی بہت مل سکتی ہے۔ ایک عورت یا ایک غلام کے اطوار بھی اچھے ہو سکتے ہیں حالانکہ بالعموم عورت کے اطوار تو شاید اچھے سے زیادہ برے ہوتے ہیں اور غلام کے بالکل برے۔

دوسری چیز یہ ہے کہ اطوار میں تمیز اور مناسبت کا خیال رکھا جائے۔ بہادری اور شجاعت کی مردانہ صفت ایسی ہی ہے کہ تمیز اور مناسبت کے ساتھ اس کو عورتوں سے منسوب نہیں کیا جا سکتا۔

تمیری چیز جو اس سلسلے میں ضروری ہے وہ یہ ہے کہ اطوار میں زندگی سے مشاہدہ ہو۔ یہ ایسی چیز ہے جو اطوار کے اچھے ہونے یا حسن تمیز پر مبنی ہونے سے مختلف ہے۔

چوتھی چیز ربط ہے۔ کیونکہ اگر شاعر کی نقل کا موضوع کوئی ایسا شخص ہو جس کے اطوار بے ربط ہوں تب بھی ضروری ہے کہ اس شخص کی بے ربطی کو ربط کے ساتھ پیش کیا جائے۔

غیر ضروری حد تک برے اطوار کی مثال ہم کو "آرٹیز" نامی ٹریجندی میں منی لاس کے گردار میں ملتی ہے۔ تمیز اور مناسبت سے عاری اطوار کی مثال Scylla تامی ٹریجندی میں یولی سینز کی فریاد وزاری اور منا لپے (Menolippe) کی تقریر میں ملتی ہے۔ بے ربط اطوار کی مثال Iphigenia at aulis میں ملتی ہے کیونکہ افی جسے نیا جب جاں بخشی کے لیے گزر گرا تی ہے تو اس کی اس وقت کی سیرت اور اس کے بعد کی سیرت میں کوئی ربط نہیں۔

روئیداد کی طرح اطوار میں بھی شاعر کا مقصد یہ ہوتا چاہیے کہ وہ جو بیان کرے ویسا ہوتا یا تو لازم ہو یا اغلب۔ مثلاً یہ کہ فلاں سیرت کا شخص لازماً یا غالباً اس طرح کا عمل کرے گایا گفتگو کرے گا اور یہ واقعہ اس واقعے کا ضروری یا لازمی نتیجہ ہو گا۔ اس سے یہ بھی ظاہر ہے کہ روئیداد کے ارتقا کا دار و مدار روئیداد ہی پر ہوتا چاہیے اور جیسا کہ "میڈیا" نامی ٹریجندی میں ہے

اُس طرح مداخلتِ نبی پر نہیں یا جیسے "ایلینڈ" میں یونانیوں کی واپسی سے بہت سے واقعات  
وابستہ ہیں، اس طرح نہیں۔ مداخلتِ نبی کی ترکیب کو ان حالات کے لیے استعمال کیا جاسکتا  
ہے جو ذرا مے سے باہر ہیں۔ مثلاً ایسے واقعات جو ذرا مے کے عمل کے وقت سے پہلے پیش  
آئے اور جنہیں مخفض انسانی ذرائع سے جانا نہیں جاسکتا۔ یا ایسے واقعات جو (ذرا مے کے عمل  
کے) بعد پیش آنے والے ہوں اور جن کے لیے پیشینگوں کی ضرورت ہو۔ کیونکہ ہم مانتے ہیں  
کہ دیوتاؤں کو ہر بات کا علم ہے پھر بھی ذرا مے کے عمل میں کوئی چیز ایسی نہ ہونی چاہیے جو  
خلاف عقل ہو۔ اور اگر خلاف عقل حصہ ایسا ہو کہ اسے یک لخت ترک نہیں کیا جاسکتا تو اسے  
ثریجندی کی حدود سے باہر رکھنا چاہیے۔ سوفوکلیز کے "اے ذی پس" میں اس کی مثال ملتی  
ہے۔

چونکہ ثریجندی بہترین اشخاص کی نقل کرتی ہے، اس لیے اس میں باکمال مصوروں کی  
پیدا کرنی چاہیے جو کسی کی تصویر کھینچتے ہوئے اس کے خدوخال کی خصوصیات واضح کر کے  
مشابہت تو پیدا کرتے ہیں لیکن ساتھ ہی ساتھ تصویر کو اصل سے زیادہ خوبصورت بھی بنادیتے  
ہیں۔ اسی طرح شاعر بھی جب وہ کسی چੁچڑے یا کامل یا کسی ایسے ہی کمزور سیرت رکھنے والے  
آدمی کے اطوار کی نقل کرے، تو اسے چاہیے کہ نقل کے ساتھ ساتھ اس کی سیرت کو ذرا بہتر بنانا  
کے بھی پیش کرے، جیسے اگا تھان (Agathon) اور ہومر نے اپنی لس (Achilles) کا خاک  
کھینچا ہے۔

شاعر کو چاہیے کہ ان باتوں کا خیال رکھے۔ اس کے سوا اسے چاہیے کہ وہ ان چیزوں کو بھی  
فراموش نہ کرے جو ان حواس کو پسند آتی ہیں جن کا شاعری سے اہم تعلق ہے کیونکہ اس بارے  
میں غلطی ہونے کا بہت امکان ہے۔ لیکن اس کے متعلق ان رسالوں میں بہت کافی کہا جا چکا  
ہے جو ہم پہلے شائع کر چکے ہیں۔

(16)

## دریافت کے طریقے:

دریافت کے معنی پہلے ہی بیان کیے جا چکے ہیں۔ دریافت کے طریقے حسب ذیل ہیں:  
 سب سے پہلے تو بالکل سیدھا سادہ طریقہ۔ اکثر ویٹر شمرا جن میں اچھے نہیں یہی طریقہ استعمال کرتے ہیں۔۔۔ یعنی ایسے نشاتات کے ذریعے دریافت، جو دیکھے جاسکتے ہیں۔ ان میں سے بعض نشاتات جو پیدائشی ہوتے ہیں، جیسے بقول شاعر "زمین سے پیدا ہوئی نسل کے جسم پر ایک نیزہ ہوتا ہے۔" یا مثلاً ستارے جن کو اس مقصد کے لیے کارسی نس (Carcinus) میں استعمال کیا ہے۔ دوسرے وہ نشاتات جو پیدائش کے بعد نے اپنے ذرایع Theystes میں استعمال کیا ہے۔ دوسرے وہ نشاتات جو پیدائش کے بعد کے ہوتے ہیں۔ ان میں سے بعض تو جسمانی ہوتے ہیں جیسے داغ وغیرہ اور بعض خارجی جیسے ہار، چوریاں وغیرہ۔ یا جیسے وہ چھوٹی سی کشتی جس سے نایرو (Tyro) نامی ٹریجندی میں دریافت کا کام لیا گیا ہے۔

یہ نشاتات کم یا زیادہ ہنر کے ساتھ دریافت کے لیے استعمال کیے جاسکتے ہیں مثلاً یہ کہ یوں سیز کو اس کی اتا ایک داغ کی وجہ سے پہچان لیتی ہے جو بچپن سے۔ سے اس کے جسم پر تھا۔ لیکن چہ واہے بھی اس کو اسی داغ کی وجہ سے پہچان لیتے ہیں۔ حالانکہ یہ صورت پہلی صورت سے بالکل مختلف ہے۔ وہ تمام دریافتیں جن میں ثبوت کے لیے نشاتات پیش کیے جاتے ہیں شاعر کے ہنر کی خامی کی دلیل ہے لیکن ایسی دریافتیں جو دفعتاً اور اتفاقاً ہو جاتی ہیں۔۔۔ جیسے یوں سیز کے نہانے کے منظر میں۔۔۔ زیادہ بہتر ہیں۔

دوسری دریافتیں وہ ہیں جن کو شاعر خود اپنی مرضی سے ایجاد کرتا ہے۔ اسی باعث فنی لحاظ سے وہ بھی تقصی ہیں۔ مثلاً افی جے نیاتا می ٹریجندی میں آرشنیراپنی بہن پر ظاہر کرتا چاہتا ہے کہ

وہ اس کا بھائی ہے۔ اپنی بہن کو تو اس نے اس کے ایک خط کے ذریعے پہچانا تھا، لیکن اپنے آپ کو وہ گفتگو کے ذریعے ظاہر کرتا ہے اور اس طرح وہ شاعر کی مرضی تو ضرور پوری کرتا ہے مگر روئیداد کی ترتیب کا پابند نہیں رہتا۔ اس لیے اس قسم کی دریافت بھی اول الذکر قسم کی دریافت کی طرح تاقصص ہے۔ کیونکہ بہت سی ایسی چیزیں جن کو اس قسم کی دریافت میں استعمال کیا جاتا ہے، ایسی ہیں جن کو نشانات کے طور پر استعمال کیا جاسکتا ہے۔ اس قسم کی مثال وہ دریافت ہے جو سو فوکلیز کے ذریعے "نیریس" (Tereus) میں جلا ہے کی تملی کی آواز سے ہوئی۔

تمیری وہ دریافت ہے جو حافظے کے ذریعے ہو۔ مثلاً یہ کہ کسی خاص چیز کو دیکھ کر پرانی بات یاد آجائے۔ چنانچہ ذی کا سو جے نیز (Dicaeogenes) کے ذریعے "اہل قبرص" میں ہیرو ایک تصویر دیکھ کر آنسو بھاتا ہے۔ یا جیسے "الی نس کی کہانی"، گوئے سے سن کر یوں یہیں پھیلی باتیں یاد کرتا ہے، روتا ہے۔ اور پہچان لیا جاتا ہے۔

چوتھی وہ دریافت ہے جو دلیل اور محبت پر مبنی ہو۔ مثلاً کوئے فورے یہی (یہ استدلال) میں (Choephorae) میں "جو شخص آیا ہے وہ مجھ سے مشابہ ہے۔ آرسنیز کے سوا مجھ سے کوئی مشابہ نہیں پس جو شخص آیا ہے وہ آرسنیز ہے۔" اسی طرح سو فسطائی پولی ڈس (Polyidus) کے ذریعے "افی جے نیا" میں آرسنیز نے بالکل قدرتی طور پر یہ نتیجہ نکالا ہے۔ "جس طرح میری بہن کی قربانی کی گئی اسی طرح اب میری ہلاکت کی باری ہے۔" اسی طرح تھیوڈک شیز (Theodectes) کے ذریعے "تائی ڈیس" (Tydeus) میں باپ کہتا ہے۔ میں اپنے بیٹے کو ڈھونڈنے آیا، اب میں خود مارا جاؤں گا۔" اسی طرح "فنه ڈے ی" (Phinadae) تائی نر بیجڈی میں عورتوں کو مقام دیکھتے ہی اپنی تقدیر کا حال معلوم ہو گیا۔ "ہماری قسمت میں یہیں مرتا ہے، کیونکہ ہمیں یہیں نکال پہینکا گیا۔"

کبھی ایک دہری قسم کی دریافت کی صورت اس طرح پیدا ہوتی ہے کہ ناظرین یا افراد ذرا مہم میں سے کوئی ایک کسی بات سے غلط نتیجہ نکالتا ہے۔ جیسے "جمحوٹے قاصد یوں یہیں" میں یہ

نقرہ کہ وہ اس کمان کو پہچان لے گا جسے اس نے نہیں دیکھا ہے۔ اس سے تاظرین غلط طور پر یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ دریافت کی صورت پیدا ہو گی۔

لیکن بہترین قسم کی دریافت وہ ہے جو عمل ہی کی پیداوار ہو، اور جس میں قدرتی واقعات کے ذریعے خاص اثر پیدا کیا جائے۔ اس کی مثالیں سوفونیکیز کے ”اے ڈی پس“ میں اور ”افی جے نیا“ میں ملتی ہیں۔ کیونکہ یہ بالکل قدرتی امر ہے کہ افی جے نیا ایک خط بھیجا چاہتی ہے۔ یہ دریافتیں بہترین قسم کی ہیں کیونکہ صرف یہی ایسی ہیں جن کے لیے ایجاد کروہ ہبتوں، مثلاً چوزیوں وغیرہ کی ضرورت نہیں ہوتی۔

دوسرے درجے پر وہ دریافتیں ہیں جو دلیل کے ذریعے کی جائیں۔

(17)

### شاعر کو ہدایات:

شاعر جب اپنی فریبندی کا خاکہ تیار کرے اور جس اسے تحریر کرنے لگے تو چاہیے کہ وہ اپنے آپ کو اس کا تاظر بھی سمجھے۔ کیونکہ وہ اس طرح ہر چیز کو صاف صاف دیکھو اور سمجھو سکے گا، گویا وہ خود بھی تاظرین میں موجود ہے۔ وہ اندازہ کر سکے گا کہ کون کون سی باتیں مناسب ہیں اور جہاں کہیں کوئی بے ربطی ہے اس کی نظر ضرور پڑے گی۔ کارسی نس پر جس غلطی کا ازالہ کیا جاتا ہے جو اس کا ثبوت ہے۔ اس کے ایک ڈرامے میں ایمنی یا راوی مندرجہ سے باہر نکل چکا تھا لیکن عمل کو ترتیب دیتے وقت چونکہ شاعر تاظر کے نقطہ نظر سے عمل کو نہیں دیکھ رہا تھا اس لیے اس نے اس واقعہ کا خیال نہیں رکھا۔ جب اس ڈرامے کو پیش کیا گیا تو تاظرین نے اس غلطی کو بہت تاپسند کیا اور اس پر سخت اعتراض کیا۔

تصنیف کے وقت شاعر کو یہ بھی چاہیے کہ جہاں تک ہو سکے اپنے آپ کو ادا کار (ایکٹر)

کی جگہ سمجھے۔ کیونکہ وہ لوگ جو جذبے محسوس کر کے اس کے اثر سے قدرتی ہمدردی کے ساتھ لکھتے ہیں، ان کی تصنیف بہت موثر اور دل میں گھر کرنے والی ہوتی ہے۔ کیونکہ اگر ہم کسی کو پچھے اضطراب میں جلا دیکھتے ہیں تو اس اضطراب کا ہم پر بھی اثر ہوتا ہے۔ اگر کسی کو وجہ غم و غصہ کی حالت میں دیکھتے ہیں تو اس کے ساتھ ہم بھی غم و غصہ محسوس کرتے ہیں۔

ایسی لیے کہتے ہیں کہ شاعری کا محرك یا تو ایک خدا داد فطری عطا ہوتا ہے یاد یوائیگی کا بلکہ سا اثر۔۔۔ اگر پہلی صورت ہو تو انسان ہر طرح کی سیرت کی نقل کر سکتا ہے، اگر دوسری صورت ہو تو اپنی خودی سے اوپنچا اٹھ جاتا ہے اور تصور میں جو بننا چاہتا ہے بن جاتا ہے۔

### ذریحہ خاکہ:

جب شاعر کوئی قصہ استغاب کرے یا ایجاد کرے تو اسے چاہیے کہ پہلے تو سیدھا سادا خاکہ بنائے۔ پھر اس خاکے کو واقعات سے پر کرے اور جزئیات کی صراحت کرے۔ مثال کے طور پر ”انی جے نیا“، تائی ذریحہ خاکہ کا سیدھا سادہ خاکہ یہ ہو گا: ایک دو شیزہ جس کی قربانی ہونے والی ہے، پراسرار طریقے سے قربان گاہ سے غائب ہو جاتی ہے اور ایک دوسرے ملک جا پہنچتی ہے، جہاں کی رسم یہ ہے کہ تمام اجنبیوں کو ڈیاتا کے مندر میں بھینٹ چڑھا دیا جاتا ہے۔ وہ دو شیزہ ان رسومات کی پیچارن مقرر ہوتی ہے۔ کچھ دنوں کے بعد اس کا بھائی بھی وہاں آپنچتا ہے۔ ”(یہ امر کہ الہام ربانی نے کسی خاص وجہ سے اسے وہاں جانے کی بشارت دی تھی، ڈرامے کے سیدھے سادھے خاکے سے باہر ہے۔ اس کے آنے کا مقصد بھی ڈرامے کے عمل سے باہر ہے۔ بہر حال) وہ آتا ہے، کچڑ لیا جاتا ہے اور میں اس لمحے جب اس کی قربانی ہونے والی ہے، وہ پہچان لیا جاتا ہے۔“ دریافت کا طریقہ یا تو وہ ہو سکتا ہے جو یوری پیڈیز نے استعمال کیا یا وہ جو پاپی ڈس نے، جس کے ڈرامے میں وہ قدرتی طور پر یہ کہتا ہے۔“ قربانی صرف میری بہن ہی کی تقدیر میں نہیں لکھی تھی، میری قسمت میں بھی لکھی ہے۔ اس جملے کی وجہ

سے وہ پیچان لیا جاتا ہے اور اس کی جان نجح جاتی ہے۔

اس کے بعد جب افراد ذرا مہ کے نام رکھے جا چکیں تو شاعر کو چاہیے کہ عمل کے واقعات کی طرف توجہ کرے۔ شاعر کو اس کا خیال رکھنا چاہیے کہ ان واقعات کا نفسِ مضمون سے بہت سچراً تعلق رہے۔ مثلاً ("افی بے نیا"، والی ٹریجڈی میں) آرٹیسٹز کی دیوانگی، جس کے باعث وہ پکڑا جاتا ہے، اور طہارت کی رسم جو اس کو رہائی کا موقع دیتی ہے (دونوں کا نفسِ مضمون سے تعلق ہے)۔

ڈرامائی شاعری میں واقعات کو اختصار سے بیان کیا جاتا ہے۔ لیکن رزمیہ شاعری میں لطم کو مناسب طول دینے کے لیے انہیں تفصیل سے بیان کیا جاتا ہے۔ چنانچہ (ہومر کی رزمیہ لطم) اوڈیسی کی اصل کہانی کا بہت اختصار سے خلاصہ ہو سکتا ہے: "ایک شخص کئی سال سے گھر سے غائب ہے۔ سمندر کا دیوتا اس سے جلتا اور اس پر متواتر نگرانی رکھتا ہے۔ اس کے سب ساتھی چھوٹ جاتے ہیں اور وہ اکیلا رہ جاتا ہے۔ اس اثنامیں اس کے گھر کی حالت تاگفتہ ہے۔" مدعی اس کی جائیداد کو بتاہ کر رہے ہیں اور اس کے بیٹے کے خلاف سازش کر رہے ہیں۔ بالآخر طوفان کے تھیزے کھا کھا کر وہ واپس آن پہنچتا ہے۔ وہ اخض لوگوں سے اپنے آپ کو واقف کرتا ہے۔ مدعیوں پر وہ خود حملہ کرتا ہے۔ ان کو قتل کر دیتا ہے۔ لیکن خود نجح جاتا ہے۔ "یہ ہے روئیداد کا اصلی خلاصہ۔ باقی سب واقعات ہیں۔"

(18)

### ٹریجڈی کے دو حصے:

ہر ٹریجڈی کے دو حصے ہوتے ہیں۔ ایک الجھاؤ اور دوسرا الجھاؤ یا حل۔ الجھاؤ تو اکثر ان واقعات سے بنتا ہے جو ذرا مہ کا عمل شروع ہونے سے پہلے پیش آئے ہوں اور ایک حد تک اس

میں ایسے واقعات بھی ہوتے ہیں جو عمل میں شامل ہیں۔ اس کے سوا (ڈرامے میں) اور جو کچھ ہے، سلبھاؤ یا حل ہے۔ میں اس پورے حصے کو الجھاؤ کا نام دیتا ہوں جو ڈرامے کی ابتداء سے شروع ہوتا ہے اور انجام کے قریب قریب تک یعنی اس وقت تک باقی رہتا ہے۔ مثال کے طور پر تھیودک نیز کے ڈرامے "لن سیس" میں عمل سے پہلے کے، اور پچھے کے چھن جانے سے پہلے کے واقعات الجھاؤ میں شامل ہیں۔ قتل کے الزام سے لے کر ڈرامے کے ختم تک کے واقعات سلبھاؤ یا حل ہیں۔

(19)

ہم ٹریجڈی کے مختلف حصوں کے متعلق جو کچھ کہہ چکے ہیں اس بناء پر تمام ٹریجڈیوں کو چار انواع میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ پہلی قسم پیچیدہ ٹریجڈی کی ہے جس میں ہربات کا دار و دار انقلاب اور دریافت پر ہوتا ہے۔ دوسری قسم المناک ٹریجڈی کی ہے جس میں جذبہ محرک عمل ہوتا ہے۔ اجاگس اور اکسیون کے متعلق جو ٹریجندیاں ہیں وہ اسی قسم کی ہیں۔ تیسرا قسم اخلاقی ٹریجندی کی ہے جیسے "نی نیٹھائی ڈلیس" اور "پے لیوس" (Peleus)۔ چوتھی قسم سادہ ٹریجڈی کی ہے۔ جیسے "فور سائی ڈلیس" (Phorcides) اور "پرومئیس" (Prometheus) اور دوسری اسکی ٹریجندیاں جو جہنم کے مناظر دکھاتی ہیں۔

شاعر کا مقصد یہ ہوتا چاہیے کہ وہ اپنے آپ کو ان تمام اسالیب کا ماہر بنائے، یا ان مختلف قسم کی ٹریجڈیوں میں سے جتنی قسم کی، اور جتنی اچھی قسم کی ٹریجڈیوں کی تحریر میں وہ مہارت حاصل کر سکتا ہے کرے۔ کیونکہ آج کل اس کونکا دوں کی عیب جوئی کا اکثر نشانہ بننا پڑتا ہے۔

جب یہ ہے کہ عوام انس جو ٹریجڈی کی مختلف اقسام میں مختلف شعراء کی مہارت دیکھے چکے ہیں۔ ہر شاعر سے توقع رکھتے ہیں کہ وہ اکیلا سب خوبیوں کا مالک ہو، اور سب متقدیں سے بازی لے جائے۔

یہ دیکھنے کے لیے کہ کون سی نریجذی ایک طرح کی ہے اور کون سی دوسری طرح کی،  
بہترین ذریعہ تشخیص روئیداد ہے۔ اگر الجھاؤ اور سلجمھاؤ کیساں ہیں تو تم بھی ایک ہی ہے۔ بعض  
شعر الجھاؤ میں تو بڑی مہارت رکھتے ہیں مگر انہیں سلجمھانا نہیں آتا۔ شاعر کو چاہیے کہ دونوں  
طرح کے ہنر پر عبور رکھے۔

(20)

جیسا کہ بار بار کہا جا چکا ہے شاعر کو اس بات کا بھی خوب لحاظ رکھنا چاہیے کہ نریجذی کی  
ترتیب رزمیہ لظم کے خاکے پر نہ کرے۔ رزمیہ لظم کے خاکے سے میری مراد اسی روئیداد ہے جو  
کئی روئیدادوں پر مشتمل ہو۔ اگر کوئی شخص ایلینڈ کا پورا قصہ نریجذی کے لیے انتخاب کرے تو یہ  
بڑی غلطی ہو گی۔ رزمیہ لظم میں پوری روئیداد اس لیے طویل ہوتی ہے کہ اس کے مختلف حصوں  
میں مناسب طوالت و عظمت پیدا ہو سکے۔ لیکن ڈرامے میں اس کے برخلاف اس قسم کے خاکے  
کا اثر الٹا ہو گا۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ وہ شعر اجنبیوں نے ڈرامے کی تباہی کے پورے قصے کو  
ڈرامے میں استعمال کیا ہے۔ اور یورپی پیدیز کی طرز صرف ایک آدھے واقعہ کا نہیں  
انتخاب کیا۔ یا جن لوگوں نے اسکائی لس کی طرح جوبے کی پوری کہانی بیان کی ہے اور اس کا  
ایک آدھ حصہ نہیں چتا، ان سب کو یا تو تمثیل کے وقت قطعی تاکامی ہوئی یا کامیابی ہوئی بھی تو  
بہت کم۔ اسی ایک غلطی کے باعث اگا تحان کو بھی اکثر تاکامی ہوئی ہے، لیکن بہر حال اپنے  
ڈراموں میں جب وہ روئیداد میں انقلاب پیدا کرتا ہے تو بڑی ہوشیاری سے عوام الناس کے  
نداق کا خیال رکھتا ہے۔ یعنی ایسا حزن یہ اثر پیدا کرتا ہے جو اخلاقی نقطہ نظر سے تشفی بخش ہو۔  
اس کی مثال ایسے موقع پر ملتی ہے جب وہ (اپنے ایک ڈرامے میں) سی فس جیسے ہوشیار  
غندے کو لا جواب کر دیتا ہے یا کسی بہادر بدمعاش کو لکھت دلاتا ہے۔ لفظ ”قرین قیاس“  
اگا تحان نے جن معنوں میں استعمال کیا ہے ان معنوں میں اس قسم کے واقعات قرین قیاس

ہیں۔ وہ کہتا ہے:- ”یہ قرین قیاس ہے کہ اسکی بھی بہت سی باتیں پیش آ جائیں جو قرین قیاس نہیں۔

(21)

### سُنگت:

سُنگت (کورس) کا شمار بھی افراد ذرا مدد میں ہوتا چاہیے۔ یہ ضروری ہے کہ وہ کل کا ایک جزو اور عمل کا حصہ دار ہو۔ اس طرح نہیں جیسے یورپی پیدائیز نے اسے برٹا ہے بلکہ ایسے جیسے سو فولکلیز نے اسے استعمال کیا ہے۔ دوسرے بہت سے شعرا کے سُنگت کے گیت ایسے ہیں جو ان کی ٹریجذبی کے نفسِ مضمون سے بھی اسی قدر غیر متعلق ہیں جس قدر کہ دوسری ٹریجذبیوں کے لفڑِ مضمون سے۔ یہ گیت علیحدہ علیحدہ نکڑوں کے سے ہیں جنہیں بیچ بیچ میں گھسید دیا جاتا ہے۔۔۔ اس طریقے کی ابتداء مگا تھان نے کی تھی۔ لیکن اس حتم کے بے محل گیتوں کو بیچوں بیچ شماں کر دینا ایسا ہی ہے جیسے ایک ٹریجذبی کی ایک تقریر کا یا ایک پورا ایک کسی اور ٹریجذبی میں پیوند کر دینا۔

(22)

### تاثرات:

ٹریجذبی کے دوسرے حصوں کے متعلق کافی کہا جا چکا ہے، اب ہم تاثرات اور زبان کا ذکر کریں گے۔

تاثرات کی حد تک ہمارا یہ مشورہ ہے کہ ہم نے ”علمِ ابلاغت“ پر جو رسالے لکھے ہیں، ان میں جو اصول درج ہیں انہیں ملاحظہ کیجیے۔ کیونکہ تاثرات کا زیادہ تر تعلق بلاغت سے ہے۔

ہر وہ مقصد جو گفتگو (یا تقریر) سے حاصل ہوتا ہے تاثرات میں شامل ہے۔ مثلاً ثبوت یا تردید، رحم، دہشت اور غصہ، مبالغہ یا تحقیر۔ اب یہ ظاہر ہے کہ جہاں کہیں شاعر کا مقصد ہمدردی یا دہشت یا اہمیت یا امکان کو ظاہر کرتا ہو جس نقطہ نظر سے ڈرامائی گفتگو مرتب کی جائے اسی مناسبت سے ڈرامے کے واقعات کو بھی ڈھالا جائے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ واقعات ایسے ہوں کہ بلازبانی وضاحت کے بھی اپنی کہانی سا سکھیں اور اپنی گفتگو یا تقریر سے جو اثر پیدا ہو وہ متكلم یا مقرر پیدا کرے، اور وہ اثر تقریر کا نتیجہ ہو۔ کیونکہ تقریر میں جو تاثرات ہیں اگر ان میں اور مقرر کے طرز بیان میں کوئی ہم آہنگی نہیں تو مقرر کے وجود سے کیا فائدہ؟

(23)

## طرز ادا:

اب رعنی زبان۔ اس کے متعلق استفسار کیا جائے تو استفسار کی ایک شاخ طرز ادا سے متعلق ہے۔ لیکن یہ شاخ ایسی ہے جس کا تعلق فنِ ادا کاری (ایکنینگ) سے زیادہ ہے، اور اس فن کے نامی گرامی ماہر رعنی اسے خوب جانتے ہیں۔ اس میں حکم، گزارش، بیان، دھمکی، سوال و جواب جیسی چیزیں شامل ہیں۔ شاعران چیزوں سے اچھی طرح واقف ہو یا تاواقف، اس سے اس کے اپنے فن پر کوئی اتزام نہیں آتا۔ پروٹاگوراس (Protagoras) نے ہومر کے اس جملے پر: "اے دیوی غصب کے گیت گا۔" اعتراض کیا ہے کہ شاعر دعا کرتا چاہتا ہے لیکن الٹا حکم دے رہا ہے۔ بھلا اس اعتراض کی کون تائید کر سکتا ہے؟ کیونکہ اس کی (پروٹاگوراس کی) جدت یہ ہے کہ "یہ کر" اور "یہ مت کر" کہتا ہی حکم میں شامل ہے۔ ہم اس بحث کو تو چھوڑتے ہیں۔ کیونکہ اس کا تعلق ایک ایسے فن سے ہے جو شاعری سے مختلف ہے۔

(24)

## زبان کے حصے:

زبان میں یہ حصے شامل ہیں: حرف، رکنِ حجی، حرف عطف، اسمِ فعل، حرف تعریف،  
حالت گردان، اور جملہ۔

## حرف:

حرف ایک ایسی آواز ہے جس کے بلکہ نہیں ہو سکتے۔ لیکن اس قسم کی تمام آوازیں  
حرف نہیں بلکہ وہی آوازیں جو سمجھہ میں بھی آسکیں۔ کیونکہ ناقابل تقسیم آوازیں تو جانور بھی  
نکالتے ہیں لیکن ان میں سے کسی کو میں حرف نہیں کہہ سکتا۔ حروف کی تین قسمیں ہیں۔ حرف  
علت، حرفِ شم علت، اور حرفِ مختفی۔ حرف علت وہ ہے جو زبان یا ہونوں کے ملنے کے بغیر  
اسکی آواز پیدا کرے جو کسی جا سکے جیسے "س" اور "ر"۔ حرفِ مختفی وہ ہے جو ہونوں یا زبان  
کے ملنے کے بجائے خود کوئی آواز پیدا نہیں کر سکتا، لیکن جب وہ حرف علت کی آواز سے ملتا  
ہے تو خود اس سے بھی آواز نکلتی ہے۔ جیسے "گ" اور "ڈ" ان آوازوں کے باہمی اختلاف کا  
دارودار اس پر ہے۔ منہ میں جس جس گدھ سے یہ آوازیں نکلتی ہیں وہاں منہ کی وضع جدا گانہ  
قسم کی ہو جاتی ہے۔ یہ آوازیں منہ کے جدا جدا حصوں سے نکلتی ہیں۔ ان میں سے بعض  
آوازیں پھونک کے ساتھ ادا ہوتی ہیں اور بعض پھونک کے بغیر۔ بعض طویل ہوتی ہیں اور  
بعض مختصر۔ بعض کا لہجہ تیز ہوتا ہے، بعض کا گہرا، بعض کا درمیانی۔ ان سب باتوں کو علم عروض  
کے رسالوں میں تفصیل سے بیان کرتا چاہیے۔

## رکنِ حججی:

رکنِ حججی وہ آواز ہے جو بجائے خود اگر معنی نہیں رکھتی۔ یہ ایک حرفِ مخفی اور ایک حرفِ علت کے ملنے سے پیدا ہوتی ہے۔ مثلاً ”گ“، ”ر“ کے ساتھ اگر ”الف“ کو شامل نہ کیا جائے تو رکنِ حججی نہیں بنتا، لیکن الف کے اضافے سے ”عرا“، رکنِ حججی بن جاتا ہے۔ مگر ان اختلافات کے متعلق علمِ عرب و غرض ہی اچھی طرح استفسار کر سکتا ہے۔

## حرفِ عطف:

حرفِ عطف ایسی آواز ہے جو بذاتِ خود کوئی مطلب نہیں ادا کر سکتی۔ لیکن جو کسی بامعنی آواز کے ساتھ مل کر ایک بامعنی آواز بن سکتی ہے۔

## حرفِ تعریف:

حرفِ تعریف ایسی آواز ہے جو خود کوئی مطلب نہیں رکھتی لیکن جو کسی جملے کے شروع یا آخر یا بینپوں بیچ استعمال ہوتی ہے، یا جو تشخیص میں مدد دیتا ہے۔

## اسم:

اسم ایسی آواز ہے جو دوسری آوازوں سے مرکب ہو۔ اسم سے وقت کا اظہار نہیں ہو سکتا۔ اور اسم کی آواز کا کوئی نکڑا بجائے خود کوئی الگ مطلب نہیں رکھتا۔ کیونکہ مرکب لفظوں میں بھی نکڑے وہ معنی نہیں رکھتے جو معنی اگر وہ الگ الگ ہوں تو ان کے ہوں۔ مثلاً لفظ ”تحیوڑ ورس“ (خداداد) میں ”ڈورس“ (دادہ) کے بجائے خود کوئی معنی نہیں۔

## فعل:

فعل ایک ایسی آواز ہے جو کئی آوازوں سے مرکب ہے، جو بامعنی ہے، اور وقت کا اظہار بھی کر سکتا ہے۔ اسم کی طرح فعل کی آواز کے الگ الگ حصے بھی کوئی معنی نہیں رکھتے۔ ”مرد“ یا ”سفید“ جیسے الفاظ (جو اسم ہیں) وقت کا اظہار نہیں کر سکتے۔ لیکن ”وہ چلا“ یا ”چلتا ہے۔“ دغیرہ سے وقت کا اظہار ہوتا ہے۔ ایک فقرے سے ماضی کا اور دوسرے سے حال کا۔

## گردان:

گردان اسم اور فعل دونوں کے لیے ہے۔ یا تو وہ ”کا“ یا ”کو“ یا اسی حکم کا تعلق ظاہر کرتی ہے یعنی واحد یا جمع۔ کبھی وہ گفتگو کے طریقے اور لمحے کو واضح کرتی ہے جیسے سوال یا حکم میں مثلاً ”وہ گیا“ یا ”جا“ اس طرح کی فعل کی گردانیں ہیں۔

## جملہ:

جملہ ایسی بامعنی مرکب آواز ہے جس کے حصوں میں سے بعض بذات خود بامعنی ہوتے ہیں۔ یہ ضروری نہیں کہ ہر جملے میں اسم اور فعل دونوں شامل ہوں مثلاً ”انسانوں کی تعریف“ ایسا جملہ ہے جس میں فعل شامل نہیں۔ پھر بھی جملے میں بامعنی حصے ضرور شامل ہوتے ہیں۔ جیسے ”چلتے میں“ یا ”کلیوں کا بیٹا کلیوں“ جملہ دو طریقوں سے وحدت پیدا کر سکتا ہے۔ یا تو ایک ہی بامعنی بات بیان کر کے یا مختلف حصوں کو باہم جوڑ کے۔ پس الیڈ کو اس لیے واحد کہا جا سکتا ہے کہ اس میں مختلف حصے جڑے ہوئے ہیں اور یہ فقرہ ”انسانوں کی تعریف“ اس لیے واحد ہے کہ اس میں ایک ہی بامعنی بات بیان کی گئی ہے۔

(25)

## الفاظ:

الفاظ و طرح کے ہوتے ہیں: سادہ اور مرکب۔ سادہ سے میری مراد ایسے الفاظ ہیں جن کے الگ الگ حصے بے معنی ہوتے ہیں۔ مرکب الفاظ وہ ہیں جن کا ایک جزو با معنی ہوتا ہے اور ایک بے معنی۔ (اگرچہ پورے لفظ میں کوئی جزو الگ الگ معنی نہیں رکھتا۔) یا یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کسی مرکب لفظ کے سب کے سب اجزاء با معنی ہوں۔ ایک مرکب لفظ میں تین، چار اور زیادہ اجزاء بھی ہو سکتے ہیں۔ جیسے—

Hermo-Caico-Xanthus.

لفظ یا تو عام ہو سکتا ہے یا جنپی یا تشنیکی یا آرائشی یا جدید یا توسعی یا فتح یا مختلف یا تبدیل شده۔ عام لفظ سے میری مراد ایسا لفظ ہے جس کو لوگ عام طور پر اور باقاعدہ استعمال کرتے ہیں۔

جنپی لفظ سے ایسا لفظ مراد ہے جو کسی دوسرے ملک میں رائج ہو۔ چنانچہ یہ ممکن ہے کہ ایک ہی لفظ عام ہوا اور جنپی بھی، لیکن کسی ایک قوم کے لیے وہی لفظ بوقت واحد عام اور جنپی نہیں ہو سکتا۔ ”نیزہ“ کے لیے جو لفظ اہل قبرص استعمال کرتے ہیں وہ ان کے لیے عام ہے، مگر ہمارے لیے وہ لفظ جنپی ہے۔

تشنیکی لفظ وہ لفظ ہے جس کے اصلی معنی یوں بدلتے جائیں کہ ایک لفظ کا دوسری نوع کے لیے استعمال کیا جائے یا ایک نوع کا لفظ دوسری جنس کے لیے۔ یا ایک نوع کا لفظ دوسری نوع کے لیے۔ یا اس کو تمثیلی قیاس کے لیے استعمال کیا جائے۔

مثلاً ایک جنس کا لفظ دوسری نوع کے لیے یوں استعمال کیا جاتا ہے:

”میرا جہاز یہاں کھڑا ہوا ہے۔“ ”کھڑا ہوتا“ تو جنس کا لفظ ہے لیکن یہاں لنگر انداز

ہونے کے معنوں میں استعمال ہوا ہے۔

ایک نوع کا لفظ دوسری جنس کے لیے یوں استعمال ہوتا ہے ”بیشک او ڈیس“ کے کارتا میں دس ہزار ہیں۔ ””دس ہزار“ تعداد کی ایک نوع ہے لیکن یہاں وہ صرف بڑی تعداد کے معنوں میں استعمال ہوا ہے۔

ایک نوع سے دوسری نوع میں تبدیلی کی مثال یہ ہے:- ”کانسی ٹکوار نے جان نکال لی۔“ یہاں ”جان نکال لی۔“ ”کانا“ کے معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ اسی طرح اس جملے میں ”بے لوچ کانسی کی کشتی پانی کو کاٹ رہی تھی۔“ یہاں ”کانا“ پانی کو ہٹانے کے معنوں میں استعمال ہوا ہے۔

تشہیں افاظ تمثیلی قیاس کے لیے یوں استعمال ہوتا ہے کہ مفہوم میں دراصل چار محاورے ہوں جن میں دوسرے محاورے کا پہلے محاورے سے بالکل وہی تعلق ہو جو چوتھے محاورے کا تیرے سے ہو۔ اس حالت میں چوتھے محاورے کی جگہ دوسرے محاورے کو اور دوسرے محاورے کی جگہ چوتھے محاورے کو استعمال کیا جا سکتا ہے کبھی متعلقہ محاورے کے ساتھ اصلی محاورے کو بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ مثال یہ ہے کہ شراب کے جام کا باکس (شراب کے دیوتا) سے وہی تعلق ہے جو ڈھال کا مرغ (جنگ کے دیوتا) سے۔ اس لیے ڈھال کو ”مرغ کا جام“ کہا جا سکتا ہے اور جام کو ”مرغ کی ڈھال۔“ یا مثلاً دن کے لیے شام کی وہی حیثیت ہے جو زندگی میں بڑھاپے کی۔ شام کو ”دن کا بڑھاپا“ کہہ سکتے ہیں اور بڑھاپے کو ”زندگی کی شام“ یا ”غروب زندگی“ آخر الذکر ترتیب ایم پی ڈولکلیس (Empedocles) نے باندھی ہے۔ کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ کوئی محاورہ جو مستعار لیا جاتا ہے اس کا بدل محاورہ زبان میں موجود نہیں ہوتا۔ اس کی مثال یہ ہے کہ ”بوتا“، زمین پر بیج بکھیرنے کو کہتے ہیں۔ لیکن زمین پر سورج کی کرنوں کے بکھرنے کا مفہوم یونانی زبان میں کسی ایک لفظ سے ادا نہیں ہو سکتا۔ اس عمل کا سورج کی روشنی سے وہی تعلق ہے جو بیج کا بونے سے ہے۔ اس لیے شاعر سورج کے عمل کو یوں لفظ کرتا

ہے: ”وہ اپنی آسمان پر بنی ہوئی روشنی بورتا تھا۔“

اس قسم کی تشبیہ کے استعمال کا ایک طریقہ اور بھی ہے اور وہ یہ کہ جب کوئی محاورہ مستعار لیا جائے تو اس میں سے ان خصوصیات کو گھنادیا جائے جو صرف اصلی اصطلاح پر صادق آتی ہیں جس کی وجہ سے مستعار لیا گیا ہے۔ مثلاً ذہال کو ”مرنج کا جام“ کہنے کے بجائے ”جام بے شراب“ کہا جائے۔

جدید لفظ وہ ہے جو پہلے کبھی استعمال نہ ہوا ہو بلکہ جسے شاعری نے ایجاد کیا ہو۔ ایسے الفاظ اکثر ملتے ہیں۔ مثلاً ”سینکلوں“ کے لیے ”اگی ہوئی شاخیں“ یا ”چماری“ کے لیے ”بلجی۔“

توسعی یافتہ لفظ دہ ہے جس میں معمولی حرف علت کے بجائے طویل حرف علت کا استعمال کیا جائے یا ایک آدھر کن جنگی بڑھادیا جائے۔

محفظ وہ لفظ ہے جس کے ایک آدھ حصے کو حذف کر دیا گیا ہو۔

تبديل شدہ لفظ وہ ہے جس کا ایک حصہ برقرار رہے اور ایک حصہ شاعر کی ایجاد ہو۔

(26)

### شاعری کی زبان:

زبان کی خوبی یہ ہے کہ اس میں صفائی ہو مگر سو قیانہ پن نہ ہو۔ سب سے زیادہ صاف زبان تو وہ ہو گی جس میں صرف روزمرہ کی بول چال کے الفاظ استعمال کیے جائیں لیکن اسی زبان میں سو قیانہ پن ضرور ہوتا ہے۔ مثال کے لیے کلیوفون (Cleophon) اور اسٹھنیوس (Sthenelus) کا کلام ملاحظہ کیجیے لیکن اس کے برخلاف شاعری کی زبان نصیح اور اعلیٰ ہوتی ہے اور عامیانہ محاورات سے احتراز کرتی ہے۔ انوکھے الفاظ سے میری مراد اجنبی، تشبیہی،

تو سعی یافتہ۔ قصہ مختصر عام الفاظ کے سوا ہر طرح کے الفاظ ہیں۔ لیکن اگر کوئی شاعر صرف انہی اقسام کے الفاظ استعمال کرے (اور عام الفاظ باکل استعمال نہ کرے) تو اس کا کلام یا تو معتمد معلوم ہو گایا مجدوب کی وجہی نہ ہز۔ اگر صرف تشبیہیں ہی تشبیہیں ہوں تو اس کا کلام معتمد بن جائے گا۔ اور اگر صرف اجنبی الفاظ ہوں تو کلام کسی وجہی مجدوب کی بڑی معلوم ہو گا۔ معتمد ایک ایسے بظاہر تاممکن مجموعے کو کہتے ہیں جس میں کوئی بامعنی بات بیان کی گئی ہو۔ عام الفاظ سے یہ صورت پیدا نہیں ہوتی۔ اس کے لیے تشبیہوں کا استعمال ضروری ہے۔ متع کی مثال یہ ہے:

میں نے ایک آدمی کو دیکھا جس نے آگ کی مدد سے دوسرے آدمی پر پتیل کو چپکا دیا  
اجنبی الفاظ سے بھری ہوئی زبان کو مجدوب کی بڑی کہیے:

پس ضروری یہ ہے کہ ان تمام اقسام کے الفاظ ملا جلا کرتا سب سے زبان میں استعمال کیے جائیں۔ اس طرح اجنبی، تشبیہی، آرائشی، اور دوسری مذکورہ بالاقسموں کے الفاظ زبان کا سوقیانہ پن دور کر دیں گے اور عام روزمرہ بول چال کے الفاظ سے زبان سلیمانی ہو جائے گی۔ زبان میں سوقیانہ پن پیدا کیے بغیر اس کو سلیمانی کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ تو سعی یافتہ، مخفف یا تبدیل شدہ الفاظ کا استعمال کیا جائے کیونکہ اس طرح عام الفاظ کی صورت ذرا بدلتی جائے تو انوکھا پن پیدا ہو جاتا ہے جس سے طرز بیان میں رفتہ پیدا ہوتی ہے۔ اور ان کے سوا جو عام الفاظ ادا ہوتے ہیں۔ ان کی وجہ سے سلاست بھی باقی رہتی ہے۔ پس جن نقادوں نے شاعروں کو اس طرح کے الفاظ استعمال کرنے پر مورد الزام گرداتا ہے غلطی پر ہیں۔ ”اگر الفاظ کی حرکت کو من مانی طور پر طول دیا جانے لگے تو شاعری تو بڑی آسان چیز بن جائے گی“، اور اس کے بعد اس نے اس طرح کی زبان کی بہت سی مذاقیہ مشائیں تصنیف کی ہیں۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اگر عمدًا اس قسم کی شاعرانہ رعایتوں کو جاوے جا استعمال کیا

جائے تو کلام مضمون خیز معلوم ہوگا۔ اس قسم کے انوکھے الفاظ کے استعمال میں میانہ روئی کی بڑی ضرورت ہوتی ہے۔ کیونکہ اگر تشبیہوں یا اجنبی الفاظ یا اسی نوع کے اور الفاظ کو بے جا طور پر مذاق کے لیے استعمال کیا جائے تو مزاجیہ اثر ضرور پیدا ہوگا۔ لیکن اگر اس قسم کے الفاظ اعتدال اور تناسب کے ساتھ زرمیہ شاعری میں استعمال کیے جائیں تو بڑا فرق ہے اور ان کا بڑا اعلیٰ اثر ہوگا۔ اگر آپ اس کا ثبوت چاہتے ہوں تو کسی لظہم کے تشبیہی اور الفاظ بدل کر ان کی جگہ صرف عام الفاظ رکھیے تب لظہم اسی پہنچ کی ہو جائے گی کہ آپ کو میرے بیان کی صداقت تسلیم کرنی پڑے گی۔ مثلاً ایک آنکھی مصرع اسکائی لس کے یہاں بھی موجود ہے اور صرف ایک لفظ بدل کر یہ مصرع یوری پر ڈیز نے بھی لکھا ہے۔ آخر الذکر نے ایک انوکھا لفظ استعمال کر کے مصرع کو بہت خوبصورت بنادیا ہے۔ اسکائی لس کے ڈرامے ”فلوکنے میں“ (Philoctetes) میں وہ مصرع یوں ہے۔

”ایک گھن لگادینے والا زخم میرے جسم کو گھار بابا ہے۔“

یوری پر ڈیز نے ایک لفظ بدل دیا ہے۔ بجائے ”گھار بابا ہے“ کے اس نے ”نوش کر رہا ہے،“ باندھا ہے۔

اس کے بعد ارسطو نے اس طرح کے اور دو تین یوتانی شاعر مثال کے طور پر پیش کیے ہیں۔

تناسب اور موقع سے مرکب الفاظ یا اجنبی الفاظ استعمال کرتا بڑی خوبی کی بات ہے۔ لیکن سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ تشبیہات کے استعمال پر قدرت ہو۔ کیونکہ صرف یہی ایک ایک اسی چیز ہے جو کوشش کرنے سے نہیں حاصل ہو سکتی۔ دو مختلف چیزوں میں مشابہت کو محسوس کر لینا خداداد ذہانت کی نشانی ہے۔

مختلف اقسام کے الفاظ میں مرکب الفاظ و تھی رسمی شاعری کے لیے زیادہ موزوں ہیں، اجنبی الفاظ رزمیہ شاعری کے لیے اور تشبیہی الفاظ آنکھی شاعری کے لیے۔ رزمیہ شاعری میں تو

ہر طرح کے الفاظ کی کیفیت ہو سکتی ہے۔ لیکن آئمی شاعری ج پوچھیے تو ایک لفاظ سے عام بولی کی نقل کرتی ہے اس میں وہ الفاظ بھلے لگتے ہیں جو نہ میں مستعمل ہیں۔ ان الفاظ میں بول چال کے الفاظ، تشبیہیں اور آرائشی الفاظ شامل ہیں۔

مریخندی اور عمل کے ذریعے نقل کے متعلق ہم اس حصے میں جو لکھ چکے ہیں کافی ہے۔



تِيْرَاهُصَّ

## رزمیہ شاعری

(1)

### رزمیہ شاعری اور ٹریجڈی:

شاعری کی اس نوع میں بھی جو بیان کے ذریعے نقل کرتی ہے اور جس میں ایک ہی بحر استعمال کی جاتی ہے (یعنی رزمیہ شاعری) روئیداد کی وہی ڈرامائی ترتیب ہونی چاہیے جو ٹریجڈی میں ہوتی ہے۔ اس کا موضوع بھی ایسا عمل ہونا چاہیے جو پورا اور مکمل ہو اور جس میں آغاز، درمیان اور انجام موجود ہوں۔ وہ اسی طرح مکمل ہو جیسے ہر جاندار ہوتا ہے۔ اس سے حظ حاصل ہوتا اور ترتیب میں وہ تاریخ سے بہت مختلف ہو کیونکہ تاریخ ایک عمل کو بیان نہیں کرتی بلکہ ایک عہد کے وہ سب واقعات بیان کرتی ہے جو اس زمانے میں کسی ایک شخص یا کئی اشخاص کو پیش آئے۔ تاریخ ایسے واقعات بیان کرتی ہے جن کا ایک دوسرے سے بالکل سرسری تعلق ہوتا ہے۔ مثلاً سالامس (Salmis) کی بحری لڑائی اور سلی میں اہل قرطا جن سے جنگ ایک ہی زمانے کے واقعات ہیں۔ لیکن مقصد یا نوعیت کے اعتبار سے ان دونوں کا ایک دوسرے سے کوئی تعلق نہیں۔ مسلسل تاریخی واقعات میں بھی ہم دیکھتے ہیں کہ ایک کے بعد دوسرا واقعہ پیش آتا ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ دوسرے واقعے کا پہلے واقعے سے کوئی تعلق ہو۔

اکثر شعراء اس غلطی میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ اس معاملے میں ہومر کی خداداد حملہ حیث کی بندی اس سے ظاہر ہوتی ہے کہ اس نے اپنی نظم میں جنگ کے پورے واقعات کو شامل نہیں کیا بلکہ صرف ایک ایسا مکمل عمل چنان جس میں آغاز اور انجام دونوں موجود ہیں۔ اگر وہ پورے واقعات کو شامل کر لیتا تو وہ ایک نظر میں اچھی طرح نہیں سامنے کتے اور اگر وہ ان کو اختصار کے ساتھ بیان کرتا تو نظم اتنی گذشتہ ہو جاتی کہ مطلب ہی خلط ہو جاتا۔ بجائے اس کے اس نے جنگ کے صرف ایک واقعہ کو چھڑا ہے اور دوسرے واقعات — مثلاً جہازوں کی فہرست وغیرہ — کو جا بجا محض تذکرنا بیان کیا ہے۔ اس کی وجہ سے اس کی نظم میں تنوع پیدا ہو گیا ہے۔ لیکن دوسرے شعراء اس کے بر عکس اپنے موضوع کے لیے ایک شخص کے تمام کارنامے، یا ایک زمانے کے تمام واقعات، یا ایک ایسا عمل جس کے بہت سے نکلے ہوں، انتخاب کرتے ہیں "اہل قبرص" اور چھوٹی ایلینڈ کے مصنف نے یہی غلطی کی ہے۔ ہومر کی "ایلینڈ" یا "اوڈیسی" میں جو مواد موجود ہے اس پر صرف ایک یا زیادہ سے زیادہ دو ٹریجندیاں لکھی جاسکتی ہیں، لیکن "اہل قبرص" سے کئی ٹریجندیوں کی روشنیادیں مہیا ہو سکتی ہیں اور "چھوٹی ایلینڈ" سے تو کم سے کم آٹھ کی، جن کے "م" یہ ہو سکتے ہیں:- "اسلحہ کے لیے لڑائی"، "فکو کئے ہیں" "نحو پالے مس"، "یورپی پیلس"، "آوارہ گرد"، "اپارنا والی"، "مراۓ کی نکت" "بیڑے کی واپسی"۔

ٹریجندی کی طرح رزمیہ شاعری کی بھی چار قسمیں ہو سکتی ہیں سادہ، پیچیدہ، اخلاقی اور المذاک - موسیقی اور آرائش کے سوا اس کے حصے بھی اتنے ہی ہوتے ہیں جتنے ٹریجندی کے۔ کیونکہ رزمیہ شاعری میں بھی انقلابات، دریافتیں اور سانحون کی ضرورت ہوتی ہے اور اسے بھی مناسب تاثرات اور زبان سے آراستہ ہوتا چاہیے۔ ان سب باتوں کی اوپر اور مکمل ترین مثالیں ہمیں ہومر کی شاعری میں ملتی ہیں۔ ہومر کی "ایلینڈ" سادہ اور المذاک قسم کا نمونہ ہے اور "اوڈیسی" پیچیدہ (کیونکہ اس میں دریافتیں بہت کثرت سے ہیں)

اور اخلاقی نوعیت کی ہے۔ مزید برآں زبان اور تاثرات کی حد تک تمام شعر اس کے سامنے ماند ہیں۔

(2)

رزمیہ شاعری ٹریجڈی سے اپنی روشنیاد کی طوالت اور اپنی بحر کی وجہ سے مختلف ہے۔

### رزمیہ نظم کی طوالت:

طوالت کی حد تک ایک مناسب معیار کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ نظم اتنی طویل ہو کہ ایک نظر میں اس کا آغاز اور انجام بھی میں آسکے اور یہ اس صورت میں ہو سکتا ہے کہ قدیم رزمیہ نظمیں جس قدر طویل ہوتی تھیں۔ ان کے مقابلے میں مختصر نظمیں لکھی جائیں اور ان کی طوالت ان ٹریجڈیوں کی جتنی ہو جو پوری ایک ہی نشست میں سنی جاسکتی ہیں۔

لیکن رزمیہ شاعری میں ایک بڑی اور خاص خصوصیت ایسی ہے جس کی وجہ سے نظم کا جنم بڑھاتا ہے۔ ٹریجڈی کی طاقت سے تو یہ باہر ہے کہ وہ بوقت واحد ان تمام واقعات کی نقل کرے جو بوقت واحد پیش آسکتے ہیں۔ وہ بیک وقت صرف اسی ایک واقعے کی نقل کر سکتی ہے جو اسٹیج پر پیش آ رہا ہو اور جس میں ادا کار مصروف ہوں۔ اس کے برعکس چونکہ رزمیہ نظم بیان کے ذریعے نقل کرتی ہے اس لیے اس میں ایسے واقعات بھی بیان میکے جاسکتے ہیں جو بیک وقت پیش آئیں لیکن جن کا نظم کے موضوع سے گہرا تعلق ہو۔ ان واقعات کی وجہ سے نظم بہت طولانی ہو جاتی ہے۔

رزمیہ شاعری کو ٹریجڈی کے مقابلے میں یہ فائدہ حاصل ہے کہ اس کے بیچ بیچ میں دوسرے واقعات کا ذکر کیا جاسکتا ہے جس سے اثر کی عظمت بڑھتی ہے اور سننے والے کے لیے تنوع کا سامان ہوتا ہے اور نظم میں تنوع پیدا ہوتا ہے۔ کیونکہ اگر مسلسل ہم آہنگی ہو تو طبیعت

بہت جلد بھر جاتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ اکثر نزیحہ یا اشیع پر کامیاب نہیں ہوتیں۔ بھر کی حد تک تجربہ یہ کہتا ہے کہ رجزیہ بھر زمیہ شاعری کے لیے بہت موزوں ہے۔ اگر کوئی شخص اپنی بیانیہ لفظ کسی اور بھر میں یا مختلف بھروں میں موزوں کرے تو اسے بڑا سبق سمجھا جاتا ہے کیونکہ رجزیہ بھر دوسری تمام بھروں سے زیادہ سنجیدہ اور شاندار ہے۔ اس کا تقاضا ہے کہ اس میں تشبیہیں اور انوکھے الفاظ استعمال کیے جائیں۔ کیونکہ بیانیہ نقل میں ان الفاظ کو افراط سے برتنے کی بڑی محناش ہے۔

آنکھی اور ٹروکائی بھروں میں حرکت زیادہ ہوتی ہے۔ ان میں سے آخر الذکر تاج کے لیے زیادہ موزوں ہے اور مقدم الذکر عمل تمثیل کے لیے۔ اگر ان مختلف بھروں کو اس طرح ملا دیا جائے جیسا کہ کیرمون (Chairman) نے کیا ہے تو لفظ عجیب چوں چوں کا مرتبہ بن جائے گی۔ چنانچہ ہر اس شخص نے جس نے کافی طویل پیانا نے پر لفظ لکھی ہے ہمیشہ رجزیہ بھر بھی کو استعمال کیا ہے۔ جیسا کہ ہم اس سے پہلے کہہ آئے ہیں، فطرت اس معاملے میں خود رہبری کرتی ہے۔

(3)

منجملہ اور بہت سی صفات کے جن کے باعث ہم ہومر کی تعریف کرتے ہیں ایک صفت یہ بھی ہے کہ صرف وہی ایسا شاعر ہے جو یہ اچھی طرح سمجھ سکا کہ لفظ میں شاعر کو خود کیا کام انجام دینا چاہیے۔ جہاں تک ہو سکے شاعر خود شاعر کی حیثیت سے بہت کم سامنے آئے کیونکہ اس کا اصلی مقصد نقل ہے اور اس صورت میں وہ اچھی طرح نقل نہیں کر سکتا۔ بہت سے شعرا جن کو اپنا نام بار بار پیش کرنے کی بڑی خواہش ہوتی ہے بہت کم اور براۓ نام نقل کر سکتے ہیں۔ برخلاف اس کے ہومر چندابتدائی اشعار کے بعد کسی آدمی یا عورت یا کسی اور کردار سے تعارف کر رہتا ہے اور اس کے تمام کردار اپنی اپنی جدا گانہ یہ ت

رکھتے ہیں۔

(4)

نریجندی میں تعجب کے غصر کی بڑی ضرورت ہے۔ لیکن رزمیہ شاعری اس سے بھی ایک قدم آگے بڑھ کر تامکن اور خلاف قیاس کو بھی جائز بھیتی ہے۔ تامکن اور خلاف قیاس واقعات سے انتہا درجے کا تعجب پیدا ہوتا ہے۔ رزمیہ شاعری میں یہ اس لیے جائز ہے کہ عمل نظر نہیں آتا۔ (تمثیل نہیں کیا جاتا) مثلاً اپنی اس کے ہیکل کا تعاقب کرنے کا واقعہ ایسا ہے کہ اٹچ پر بڑا ہی مہمل ہو گا۔ یوتانی فوج اپنی جگہ کھڑی ہوئی ہے اور تعاقب میں کوئی حصہ نہیں لے رہی ہے اور اپنی اس اشارے سے اس کو روک رہا ہے کہ وہ ان دونوں کے بیچ داخل نہ دے۔ لیکن رزمیہ شاعری میں یہ واقعہ مہمل نہیں معلوم ہوتا۔ تعجب کے غصر سے ہمیشہ حظ حاصل ہوتا ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ جب ہم کوئی قصہ بیان کرتے ہیں تو اپنے سامعین کو خوش کرنے کے لیے ذرا مبالغہ بھی کر جاتے ہیں۔

(5)

ناقابل تعریف واقعات کو سلیقے سے بیان کرتا دوسرے شعراء نے ہومر سے سیکھا ہے۔ درحقیقت یہ ایک طرح کا مغالطہ ہے۔ جب لوگ دیکھتے ہیں کہ ایک بات عموماً دوسری کے ساتھ وابستہ ہے یا اس کے بعد پیش آتی ہے تو وہ یہ نتیجہ نکال لیتے ہیں کہ اگر پہلی بات پیش آئی ہے تو دوسری بھی ضرور پیش آئی ہو گی۔ درحقیقت یہ فرض کر لیتا غلطی ہے لیکن یہ جانتے ہوئے کہ پہلی بات ضرور پیش آئی ہے، دماغ دھو کر کھا جاتا ہے اور یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ دوسری بات بھی ضرور پیش آئی ہو گی۔

(6)

شاعر کو چاہیے کہ قرینِ قیاس ناممکنات کو خلاف قیاس امکانات پر ترجیح دے۔ خلاف قیاس واقعات سے اپنے خاکے کو پر کرنا تو ایک طرف، اسے تو یہ چاہیے کہ اس نئم کا ایک واقعہ بھی روایتیاد میں شامل نہ ہونے پائے۔ اگر ایسے واقعے کو شامل کرتا ہی ہو تو وہ اس کا ضرور خیال رکھے کہ یہ لظم کے عمل سے باہر ہو۔ مثلاً اے ڈی پس کا اس امر سے واقف نہ ہوتا کہ لے ای اس (Laius) کی موت کیوں کرواقع ہے۔ اس نئم کے واقعے کو ڈرامہ کے عمل میں شامل کرتا بڑی غلطی ہے۔ اس غلطی کی مثال "ایکٹرا۔" (Electra) کے اس حصے میں ملتی ہے جس میں پی تھیا کے کھلیوں میں جو واقعات پیش آئے ان کو بیان کیا گیا ہے۔ یاد دوسری مثال "اہل میسا۔" میں ملتی ہے جس میں ایک شخص نے بات چیت کیے بغیر نہ گیا سے میسا تک سفر کیا۔ اب اگر کوئی یہ کہے کہ اگر یہ واقعات بیان نہ کیے جاتے تو ڈرامے کی روایتیاد چوپٹ ہو جاتی۔ تو یہ کہنے والے کی حماقت ہو گی۔ شاعر کو تو شروع ہی سے احتیاط برتنی چاہیے کہ اپنی روایتیاد کو اس طور پر ترتیب ہی نہ دے۔ لیکن بہر حال اگر اس نئم کا واقعہ روایتیاد میں شامل ہو گیا ہے اور اس کو ایک حد تک قرینِ قیاس بنانے کی کوشش کی گئی ہے تو خیر اسے رہنے دیا جائے۔ حالانکہ یہ بجائے خود سہمیل ہے۔ مثال کے طور پر "اوڈیسی" کا وہ خلاف قیاس قصہ جس میں اتحاکا کے کنارے پر یولی بیز کے اترنے کا ذکر ہے، کسی معمولی شاعر کا لکھا ہوا ہوتا تو تاقابل برداشت ہوتا لیکن ہومرنے اس لنظم میں اس لغویت کو دوسری خوبیوں کے ذریعے چھپا دیا ہے۔

(7)

## زبان اور عمل کی رفتار میں تناسب:

لطم کے ان حصوں میں جہاں عمل کی رفتارست ہے، زبان کو بہت آرائی سے استعمال کرتا چاہیے کیونکہ ان حصوں میں تاثرات یا اطوار سے کوئی مذہبیں ملتی۔ برخلاف اس کے جہاں اطوار اور تاثرات کا موقع ہے وہاں بہت آراستہ زبان استعمال نہ کی جائے ورنہ دوسرا خوبیاں واضح نہ ہو سکیں گی۔



# چو تھا حصہ

## نقادوں کے اعتراض اور ان کے جواب دینے کے اصول

(1)

تغییدی اعتراضات اور ان کے جوابات کے جو ذرائع اور جتنے طریقے ہیں ان کا ہم وضاحت سے ذیل میں ذکر کرتے ہیں۔

1- چونکہ شاعر کا کام بھی مصور یا کسی اور صنایع کی طرح نقل کرنا ہے، اس لیے اس کی نقل کے موضوع تمنہی طرح کے ہو سکتے ہیں۔ (ا) یا تو وہ چیزوں کو اس طرح پیش کر سکتا ہے جیسی وہ تھیس یا ہیں۔ (ب) یا جیسی کہ وہ بھجی جاتی ہیں، یا بیان کی جاتی ہیں، (ج) یا جیسے انہیں ہوتا چاہے۔

2- شاعر کا ذریعہ اظہار الفاظ ہیں خواہ وہ عام ہوں یا انوکھے یا تشہیکی یا زبان کی ان مختلف تبدیلیوں اور جدتوں سے آراستہ جن کے استعمال کا شاعر کو حق ہے۔

3- مزید برآل یہ کہ صحیح ہونے کا معیار شاعری میں کچھ اور ہے اور سیاست اور دوسرے فنون میں کچھ اور۔

خود شاعری کی غلطی دوہی طرح کی ہو سکتی ہے یا تو اصلی یا اتفاقی۔ اصلی غلطی یہ ہے کہ شاعر میں نقل کرنے کی صلاحیت موجود نہ ہو پھر بھی وہ نقل کی کوشش کرے اس صورت میں اس کی شاعری اصلی اعتبار سے غلط ہوگی۔ اتفاقی غلطی یہ ہے کہ وہ اچھی طرح نقل تو کر سکتا ہے مگر

انتخاب میں کبھی کبھی غلطی کر جاتا ہے۔ مثلاً وہ ایک گھوڑے کے متعلق یہ بیان کرتا ہے کہ وہ دونوں سیدھے پاؤں بیک وقت انٹھاتا ہے۔ یا اگر وہ طب کے متعلق کچھ لکھنے میں ناممکن باقاعدہ مارتا ہے اور دوسرے فنون کے متعلق اسی طرح کی غلطیاں کرتا ہے تو یہ سب غلطیاں شاعری کی اصلی غلطیاں نہیں کہی جاسکتیں بلکہ اتفاقی غلطیاں ہیں۔

(2)

مذکورہ بالابیات کی بنابرہ تم نقادوں کے شکوہ یا اعتراضات کا جواب دے سکتے ہیں۔ پہلے اُن امور کو بھیجئے جن کا شاعر کے اپنے فن سے تعلق ہے۔ اگر اس سے اس کے فن کا مقصد (جس کا ہم ذکر کر رکھے ہیں) حاصل ہوتا ہے تو غلطی قابلِ اتفاقات نہیں۔ کیونکہ اس غلطی کی وجہ سے لظم کا کوئی نہ کوئی حصہ زیادہ پر اثر معلوم ہوتا ہے۔ ”ہیکلز“ کے تعاقب کے واقعہ کی مشال لیجئے۔ اگر شاعری کے خاص اصول کو توڑے بغیر بھی مقصد حاصل ہو سکتا یا اس سے بہتر نتیجہ نکل سکتا تو اس صورت میں یہ غلطی قابلِ معافی ہوتی، کیونکہ غلطی کیسی ہی کیوں نہ ہو، اگر ممکن ہو تو اس سے احتراز ہی کرتا چاہیے۔

یہ ضرور دیکھنا چاہیے کہ غلطی کا اثر فنِ شاعری پر پڑتا ہے یا کسی معمولی سے واقعہ پر۔ مثلاً یہ نہ جانتا کہ ہر کے سینگ ہوتے ہیں۔ اتنی بڑی غلطی نہیں جتنی کہ بھونڈے پن سے اس کی تصور کر سکتی ہے۔

(3)

مزید برآں اگر یہ اعتراض کیا جائے کہ شاعر نے کوئی بات اسکی کہی ہے جو حقیقت کے مطابق نہیں تو وہ جواب دے سکتا ہے میں نے اس کو اس طرح بیان کیا ہے جیسا کہ اسے ہوتا چاہیے۔ سوفوکلیز نے (نکتہ چینیوں کے) اعتراض کا یہی جواب دیا تھا: ”میں انسانوں کو اس

طرح پیش کرتا ہوں جیسا کہ انہیں ہونا چاہیے۔ یوری پیدز اس طرح پیش کرتا ہے جیسے کہ وہ جیس۔ ”اور یہ جواب بہت مناسب تھا۔

اگر شاعر کا بیان ان دونوں طریقوں میں سے کسی پر پورا نہیں اترتا تو وہ یہ کہہ سکتا ہے کہ اس نے واقعات کو یوں بیان کیا ہے جیسے کہ وہ مشہور ہیں اور سمجھے جاتے ہیں کہ دیوتاؤں کی شاعرانہ مدح اسی قسم کی ہوتی ہے۔ زینوف فنس (Xeno Phanus) نے کہا ہے کہ نہ یہ بیاتات سب سے بہتر ہیں نہ سب سے پچھے مگر یہ ایسی را ہیں جس جود و سروں سے وقار و فتن کر مستعار لی گئی ہیں۔ بہر صورت یہ باتیں ایسی ہیں جو کسی کو ظہیر نہیں معلوم۔

یہ بھی ہو سکتا ہے کہ شاعر کا بیان حقیقت کے بالکل مطابق ہو اور حقیقت کو اعلیٰ بنائے نہ دکھاتا ہو۔ مثلاً سوتے ہوئے سپاہیوں کے اسلحہ کی یہ تعریف: ”ان کے پاس ہی زمین پر ان کے نیزے سیدھے سیدھے نصب تھے۔“ یہ اس زمانے کا دستور تھا اور اب بھی اہل ایریا کا یہی دستور ہے۔

#### (4)

یہ جانچنے کے لیے کہ شاعر نے کسی کردار سے جو کچھ کہلوایا ہے یا جو کام کرایا ہے وہ ظہیر ہے یا نہیں۔ ہمیں صرف اس تقریر یا اس عمل ہی کو پیش نظر نہیں رکھنا چاہیے بلکہ ان امور کو بھی کہ کس نے یہ تقریر کی ہے یا یہ کام کیا ہے، کس سے مخاطب ہو کر اس نے یہ تقریر کی ہے اور کب، اور کس طریقے سے اور کس مقصد کے لیے۔ مثلاً اس کا مقصد کسی بہتر خوبی کو پیدا کرنا یا کسی زیادہ بد نما خرابی کو رفع کرنا تو نہیں تھا؟

#### (5)

اگر شاعر کی زبان کی طرف توجہ کی جائے تو بہت سے اعتراضات کو رفع کیا جا سکتا ہے۔

مثلاً اس شعر کو لیجئے:

”خپروں اور کتوں پر وبا کا سب سے پہلے اثر ہوا۔“

اس شعر کی م Rafعت یہ کہہ کے کی جاسکتی ہے کہ شاعر نے ”خپروں“ کو دراصل خپروں کے معنی میں استعمال کیا بلکہ ایک اضافی محاورے کی بنا پر ”پاسانوں“ کے معنی میں استعمال کیا ہے۔

یا مثلاً وہ مصرع جس میں ڈولون کا ان الفاظ میں ذکر کیا ہے: ”اس کا جسم دیکھنے میں کریبہ تھا۔“ اس کے معنی یہ نہیں کہ حقیقت میں اس کا جسم کریبہ تھا بلکہ یہ کہ اس کا چہرہ بدھکل تھا۔ یہ محاورہ امّل اقریطش کا ہے جس کو شاعر نے استعمال کیا ہے۔ یا مثلاً یہ فقرہ ”شراب کی آمیزش تیز کرو“ اس کے یہ معنی نہیں کہ تیز شراب پینے والوں کے لیے شراب کو دو آٹھ کرو۔ بلکہ یہ کہ شراب کو جلدی سے آمیزش دو۔

کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ جو بیان کیا گیا ہو۔ مثلاً اس شعر میں: ”اب رات کو تمام دیوتا اور انسان میخواب تھے۔“ لیکن اس کے فوراً بعد ہی شاعر کہتا ہے: ”کبھی کبھی جب وہ نرائے کے میدان کی طرف دیکھتا تو بانسریوں اور شہنائیوں کی آواز سے تعجب ہوتا۔“ پہلے مصرع میں ”تمام“ بطور استعارے کے استعمال ہوا ہے جس کا اصلی مفہوم ”اکٹھ“ ہے۔

کبھی کبھی تاکید۔ لہجہ پر غور کرنے سے شاعر کے مفہوم کا پتہ چلتا ہے۔

کبھی (اگر کوئی مشکل شعر ہو تو) صحیح تنقظ کا خیال رکھنے سے شعر کے اصلی معنی سمجھ میں آ جاتے ہیں۔

اس کا خیال رکھنا چاہیے کہ کبھی کسی لفظ کے معنی مبہم بھی ہوتے ہیں۔

روزمرہ کے بول چال سے بعض الفاظ کی وضاحت ہوتی ہے۔ مثلاً (عام یوتانی بول چال میں) شراب کا لفظ ملی جلی پینے کی چیز کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے اس لیے ”جب گینی میڈ (Ganymede) نے جو پیر کے لیے شراب ”انٹھ ملی“ کے معنی دوسرے ہیں۔ کیونکہ دیوتا

کبھی شراب نہیں پیتے۔ اس کی تاویل یوں کی جاسکتی ہے کہ وہ مخفف استعارہ ہے۔ اسی طرح لوہاروں کو "ہستل بنانے والے" بھی کہا جاتا ہے، یہ بھی استعارہ ہے۔

جب کسی مصروع میں کوئی لفظ بخاطر معنی متفاہ معلوم ہوتا ہے تو اس کا لاحاظ رکھنا چاہیے کہ اس موقع پر اس کے کتنے مختلف معنی ہو سکتے ہیں۔ مثلاً اس مصروع کو بھیجیں "نیزہ دہاں جم کے رہ گیا۔" اس کے معنی اس موقع پر یہ ہیں کہ نیزہ کو روک دیا گیا یا نیزے کا دوار پلت دیا گیا۔

کسی لفظ کے تمام تر مختلف معنی معلوم کرنے کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ اس لفظ کے مخالف جتنے مفہوم ہیں ان سب کو پیش نظر رکھا جائے۔

گلاکن (Glaucon) نے سچ کہا ہے: "اکثر نقادوں کی بات کو بلا وجہ جیسا چاہتے ہیں سمجھ لیتے ہیں اور پھر اپنے ہی نکالے ہوئے نتیجوں کو صحیح سمجھ کر ان کی بنا پر بحث کرتے ہیں۔ جب ایک بار وہ اپنی رائے ظاہر کر دیتے ہیں تو پھر جو کچھ ان کی رائے کے خلاف یا اس سے مختلف ہو اس کو غلط قرار دے کے اس پر اعتراض کرتے ہیں۔" مثلاً کارلیس (Icarius) کے متعلق جو تنازعہ فیہ مسئلہ ہے اس پر نقادوں کی رائے یہ ہے کہ وہ لے لئے ڈے موں کا رہنے والا تھا اور جب ٹلی ماکس (Telemachus) نے اس ملک کا سفر کیا تو وہ اس سے ضرور ملا ہو گا۔ لیکن امل سفالیتا میں یہ روایت عام ہے کہ یوں سیز کی بیوی ان کے اپنے وطن کی رہنے والی تھی، اور وہ کہتے ہیں کہ اس کے باپ کا نام اکارلیس نہیں بلکہ اکاڈیس تھا۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ غالباً نقادوں کا یہ سارا اعتراض مخفف ایک غلطی پر منی ہے۔

(6)

عام طور پر تا ممکنات کے استعمال کو تمیں بنیادوں پر جائز سمجھا جاسکتا ہے (1) اگر ان سے شاعری کا مقصد حاصل ہوتا ہے (2) یا اگر ان سے واقعات جیسے ہیں اس سے بہتر معلوم ہو سکتے

ہیں (3) یا اگر رائے عامہ ان کو تسلیم کر سکتی ہے۔ ان صورتوں میں ناممکنات کا استعمال جائز ہے۔

جہاں تک شاعری کی ضروریات کا تعلق ہے قرین قیاس ناممکنات کو ممکن لیکن خلاف قیاس واقعات پر ترجیح حاصل ہے۔

اس لحاظ سے کہ واقعات جیسے ہیں اس سے بہتر بنا کر دکھائے جائیں۔ شاعر کو زیوس (Zeuxis) کی تصویریوں کی طرح شبیہ کو اصل سے زیادہ مکمل بنا کے پیش کرتا چاہیے۔ رائے عامہ، یا عام طور پر جن چیزوں کو مانا جاتا ہے ان کے لحاظ سے بعد از قیاس اور مکمل باتوں کو بھی شاعری میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ حالانکہ یہ کہہ دیتا بھی ضروری ہے کہ اس قسم کی باتیں اکثر درحقیقت بعد از قیاس نہیں ہوتیں۔ کیونکہ یہ ”قرین قیاس ہے کہ ایسی بہت سی باتیں پیش آ جائیں جو قرین قیاس نہیں۔“

(7)

جو باتیں ہمیں متضاد معلوم ہوں ہم ان کی اس طرح جانچ کریں جیسے منطقی جھٹ اور استدلال میں کی جاتی ہے۔ یعنی کیا یہ بات انہی معنوں میں کہی گئی؟ کیا اس کا بھی تعلق ممکن ہے؟ یعنی کیا اس کا بھی مطلب ہے۔ اس مسئلے کو اس طرح حل کرتا چاہیے کہ شاعر آخر کہنا کیا چاہتا ہے، یا کوئی سمجھدار آدمی اس سے کیا نتیجہ نکال سکتا ہے۔

اگر خلاف قیاس واقعات یا بیہودہ اطوار کا بلا ضرورت استعمال کیا جائے تو بے شک تنقید میں ان پر بجا طور پر سخت اعتراض کیا جاسکتا ہے۔ اس کی مثال یورپی پے ڈیز کے ڈرامے ”ایجی اس“ (Aegeos) کے خلاف قیاس واقعات یا اس کے ڈرامے ”آرٹیزیز“ میں منی لاس کی بیہودہ سیرت ہے۔

پس تنقید نگاروں کے اعتراضات کی بنیاد میں پانچ ہیں:- (1) وہ کسی واقعے کو ناممکن قرار

دے لیتے ہیں (2) یا خلاف قیاس (3) یا مغرب اخلاق (4) یا متنازع (5) یا فنی اعتبار سے غلط۔ ہم جو کچھ کہہ چکے ہیں اس سے ان اعتراض کے جوابات جو تعداد میں بارہ ہیں، اخذ کیے جاسکتے ہیں۔



# پانچواں حصہ

## ٹریجڈی، رزمیہ شاعری سے افضل ہے

(1)

یہ سوال بھی کیا جاسکتا ہے کہ نقل کے لیے کون ساطریقہ بہتر ہے، جز نیہ یا رزمیہ؟ اگر یہ مان لیا جائے کہ جو فن زیادہ نفیس ہے وہ مقابلتاً بہتر بھی ہو گا اور ہر طرح سے نفیس وہی فن ہو گا جو بہتر تم کے تاظرین کو پسند آئے تو اس سے یہ نتیجہ بھی لکھتا ہے کہ وہ فن جو ہر چیز اور سب طرح کی نقل کرتا ہے۔ یقیناً غیر شاستہ ہو گا اور اس میں نفاست نہ ہو گی۔ اس آخرالذکر تم کے فن میں سامعین کو اس قدر کندڑ ہن سمجھا جاتا ہے کہ اداکارا پنی طرف سے بہت سی چیزوں کا اضافہ کر دیتے ہیں اور طرح طرح کی حرکتیں کرتے ہیں۔ مثلاً وہ لوگ جنہیں اچھی طرح بانسری بجا تا نہیں آتا۔ مدور حرکت کی نقل کرتے ہیں تو چکر لگاتے ہیں اور جب وہ "سلا"، "راغ" بجا تے ہیں تو سر طائفہ کو گھیر لیتے ہیں۔ کہا جاتا ہے ٹریجڈی میں بھی یہی نقص ہے۔ پرانے اداکاروں کی نئے اداکاروں کے متعلق جو رائے ہے ذرا سنئے مفس کس (Mynniscus) کا لی پے ذیز (Callippides) کو بندر کہتا تھا کیونکہ وہ اداکاری میں بہت مبالغہ کر جاتا تھا، اور پندر اس (pindarus) کو بھی لوگ ایسا ہی سمجھتے تھے۔ ٹریجڈی کے فن کو رزمیہ شاعری سے وہی نسبت دی جاتی ہے جو نئے اداکاروں کو پرانے اداکاروں سے ہے۔ اس بنا پر ہم سے کہا جاتا ہے کہ رزمیہ شاعری شاستہ سامعین کو خطاب کر کے لکھی جاتی ہے اور وہ اشارات (ایکنگ) کی ہتھیں۔ ٹریجڈی پست تر عوام الناس کے لیے لکھی جاتی ہے اور چونکہ اس لحاظ سے وہ غیر شاستہ ہے، اس لیے وہ مقابلتاً کم درجے کی ہے۔

(2)

لیکن سب سے پہلے تو یہ مذکورہ بالا اثر ام دراصل ادا کار (ایکٹر) کے فن سے متعلق ہے، شاعر کے فن سے نہیں۔ کیونکہ رزمیہ لکھم ناتے وقت داستان گوبھی اشارات میں مبالغہ کر سکتا ہے اور تضع بر ت سکتا ہے۔ چنانچہ داستان گوسوس ٹرائس (Sosistratus) کا بھی دستور تھا۔ یا موسیقیانہ نظمیں سنانے میں مناس تھس (Minataus) بھی اسی طرح اشارات میں مبالغہ کر جاتا تھا۔ مزید برآں ہر طرح کی ادا کاری کو غلط قرار نہیں دیا جاسکتا۔ جیسے ہر طرح کے ناج کو غلط نہیں سمجھا جاتا۔ بلکہ صرف بے جا ادا کاری غلط سمجھی جا سکتی ہے۔ مثلاً اس تھم کی ادا کاری جس پر کالی پے ڈینے نے اعتراض کیا تھا۔ یا ان لوگوں کی ادا کاری جو فاحشہ عورتوں کی نقل کرتے ہیں اور جن پر اب بھی اعتراض کیا جاتا ہے۔

پھر یہ کہ ٹریجندی بھی رزمیہ شاعری کی طرح بلا ایکٹنگ کے، اثر کر سکتی ہے۔ اگر ٹریجندی کو پڑھا جائے تو بھی اس کی طاقت اور اثر عیاں ہوتا ہے۔ اس لیے اگر دوسری تمام باتوں میں ٹریجندی کی افضلیت تسلیم کی جائے تو اس سقتم کے متعلق ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ ٹریجندی کا ذاتی سقتم نہیں۔

(3)

ٹریجندی کئی لحاظ سے افضل ہے۔ رزمیہ شاعری میں جو عناصر ہیں وہ سب اس میں موجود ہیں۔ وہ رزمیہ شاعری کی بھر بھی اختیار کر سکتی ہے اور پھر اس میں وہ موسیقی اور آرائش کے ذریعے غیر معمولی اضافہ کر سکتی ہے۔ ان کی وجہ سے تختیل اور زیادہ بلند معلوم ہوتا ہے، اور بہت واضح طور پر لطف آتا ہے۔

خواہ اس کو پڑھا جائے یا اسے اٹیج پر دیکھا جائے اس کا اثر بہت صاف اور واضح ہوتا ہے۔

پھر یہ کہ اس کی نقل کا مقصد بہت تھوڑے عرصے میں سمجھیں کوچھ جاتا ہے۔ مجمع اثر سے بہت لطف حاصل ہوتا ہے۔ لیکن طولانی اور بہت زیادہ وقت لینے والے اثرات سے اتنا لطف

نہیں حاصل ہو سکتا۔ مثلاً اگر سوفو کلیز کے ذرائے "اے ڈی پس" کے طول کو "ایلینڈ" کے برابر بڑھا دیا جائے تو اس میں وہ لطف نہیں رہے گا۔

مزید برآں یہ کہ رزمیہ نقل میں وحدت کم ہوتی ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ ایک رزمیہ لظم کے مواد سے بہت سی ٹریجڈیاں لکھی جاسکتی ہیں۔ رزمیہ لظم کے لیے شاعر اگر اسکی روائیداد پر جو پوری طرح واحد ہے تو اسکی روائیداد کو یا تو اختصار سے بیان کر سکتا ہے اور اس صورت میں لظم بہت چھوٹی اور ناقص معلوم ہو گی یا اسے طوال تدی جاسکتی ہے، اس صورت میں قصہ بہت کمزور اور پھر پھر معلوم ہو گا۔

برخلاف اس کے اگر ہم یہ فرض کر لیں کہ رزمیہ نگار اسکی روائیداد پر جس میں بہت سے عمل ہوں تو اس صورت میں اس کی نقل میں وحدت باقی نہیں رہے گی۔ اس کی مثال یہ ہے کہ "ایلینڈ" اور "اوڈسی" میں بھی بہت سے ایسے غمی ہے جن میں سے ہر ایک جدا گانہ عظمت اور وحدت رکھتا ہے۔ پھر ان نظموں کی ترتیب ممکنہ حد تک مکمل ہے اور عمل تقریباً واحد ہی ہے۔

#### (4)

پس اگر ان تمام باتوں میں ٹریجندی رزمیہ شاعری سے افضل ہے اور اگر وہ اپنا خاص مقصد من حیث الفن زیادہ اچھی طرح پورا کرتی ہے — کیونکہ ہر فن کا مقصد یہ نہیں کہ اتفاقی طور پر اس سے حظ حاصل ہو بلکہ یہ کہ اس سے اسی قسم کا حظ حاصل ہو جو اس کا خاص مقصد ہے۔ یہ ہم پہلے ہی لکھ کر کے ہیں — تو اس سے یہ نتیجہ صاف طور پر لکھتا ہے کہ ٹریجندی مقابلہ افضل اور بہتر ہے اور وہ اپنے مقصد کی بہتر طریقے پر تکمیل کرتی ہے۔

حزنیہ اور رزمیہ شاعری، ان کے مختلف حصوں اور ان کی قسموں، ان حصوں کی تعداد اور ان کے باہمی فرق، نظموں کی اچھائی یا برائی، نقادوں کے اعتراضات اور ان کے جوابات، ان سب امور کے متعلق ہم جو کچھ کہہ کر کے ہیں کافی ہے۔



فِي  
مَدِينَةِ

## اشارات و تلمیحات

صرف انہیں اشارات یا تلمیحات کی تشریع کی گئی ہے جو ارسطو کی کتاب کے متن میں ہیں۔ اس سلسلے میں ناظرین کو یہ یاد رکھنا چاہیے کہ یوتان میں کئی ڈرامہ نگاروں نے ایک ہی عنوان پر ڈرامہ لکھا ہے۔ ان صورت میں صرف ان مصنفوں کا ذکر کیا گیا ہے جن کے اس نام کے ڈرامے مشہور ہیں یا جن کا ذکر ارسطو نے کیا ہے۔

### ارسٹوفنیز (Aristophanes):

اتھنزر کا مشہور کامیڈی نگار اور افلاطون کا ہم عصر 444 قم میں پیدا ہوا اور 388 قم میں وفات پائی۔ 427 قم میں اس نے کامیڈی نگاری شروع کی۔ اس کے صرف گیارہ رامے محفوظ ہیں۔ باقی تینتیس (33) ضائع ہو گئے۔ کامیڈیوں میں "بادل"، "مینڈک" اور "طبور" بہت مشہور ہیں۔ اس کی کامیڈیوں میں جذبات، تحلیل اور فہم کی آمیزش ہے اور بہو اور تزر کا اسے بڑا ملکہ تھا۔

### اری فائل (Eriphyle):

یوتانی ڈرامہ نگار اسٹی ڈامس کے ڈرامے "ال کیون" کی ہیر ون، یوتانی دیومالا میں یہ عورت اڈرائیس نی بیوی تھی۔ اسے ایک ہار رشوت میں دیا گیا اور اس رشوت کے معاوضے میں اس نے اپنے شوہر کو تھیبیس کی لڑائی میں شریک کر دیا جس میں وہ مارا گیا۔ اس کے بیٹے ال کیون نے ماں کو قتل کر کے باپ کا انتقام لیا۔

### اسکالی لس، اسکلی لس (Aeschylus):

یوتان کا قدیم نزیجندی نگار: اتھنزر کے قریب 525 قم میں ایک ذی وقار گمرا نے میں

پیدا ہوا۔ ایرانیوں کے مقابل میرا تھن اور سلامس کی لڑائیوں میں شریک رہا۔ پھر یوں سال ٹریجند یاں لکھنی شروع کیں۔ کچھ دن سلی میں بھی رہا۔ ڈرامہ میں سوفوکلیز اس کا سب سے بڑا رقیب تھا۔ 462 قم میں سلی میں وفات پائی۔ کہا جاتا ہے کہ اس نے نوے ٹریجند یاں لکھیں جن میں سے بیاسی کے نام یوتانی ادب میں جا بجا پائے جاتے ہیں۔ لیکن صرف سات ٹریجند یاں محفوظ ہیں۔ ان میں سے ”امل ایران“، ”تھیبیس کے مقابل سات“، ”مقید پروے تھیس“، اور ”اگامم تان“ بہت مشہور ہیں۔ اس کے اسلوب میں عظمت و شوکت اور اس کے افکار فلسفیانہ ہیں اور فنی لحاظ سے ٹریجندی نگاری میں کمال رکھتا تھا۔

### افی بے نیا (Iphigenia):

کئی ڈرامہ نگاروں نے اس عنوان پر ڈرامے لکھے ہیں۔ ان میں سے پولی ڈس اور سوفوکلیز کے ڈراموں کا ارسطو نے ذکر کیا ہے۔ یورپی پیڈیز نے بھی اس کے متعلق ڈرامے لکھے ہیں۔

افی بے نیا (ڈرامے کی ہیروئن) اگامم تان اور کلی ٹیم نشرا کی بیٹی تھی۔ اس کے باپ پر اس کی قربانی فرض قرار دی گئی تھی۔ لیکن وہ اسے بچا کر کریمیا لے آیا۔ یہاں وہ ایک دیوی کی پچارن تھی۔ اس کا فرض یہ تھا کہ ہر اس اجنبی کو دیوی پر قربان کرے جس کا جہاز ساحل سے نکلا کر رکھوئے۔ ان کشتی شکستہ بد نصیبوں میں اس کا بھائی بھی شامل تھا۔ لیکن عین قربانی کے وقت دونوں ایک دوسرے کو پہچان گئے اور اس کا بھائی اسے وہاں سے لے گیا۔ اس کی بہن الیکٹرا یہ سمجھ کے کہ وہ اس کے بھائی اور لیس منز کو قتل کر چکی ہے۔ اس کا خون کرتا ہی چاہتی تھی کہ اور لیس منز دوبارہ زندہ سلامت آپنچا اور اس کی جان بچی۔

### اکاریس (Icarus):

شراب کے دیوتا ڈایونی سس کا میزبان جس نے اسے انگور کی کاشت سکھائی۔ لوگوں نے یہ سمجھ کے کہ وہ شراب میں زہر دیتا ہے اسے مارڈا۔

### اگا تھان (Agathon):

اتخنزر کا رہنے والا ٹریجندی نگار شاعر۔ افلاطون اور یورپی پیڈیز کا دوست تھا۔ مقدونیہ

کے دربار سے بھی دا بستہ رہا۔ اس کے اسلوب کی ارشٹوفینز نے ہسی اڑائی ہے اور اس کی بدعتوں (خصوصاً نگت میں اس کی بدعتوں) پر اس طوں اظہار تاپسندیدگی کیا ہے۔

### اسی بائے ڈیز (Alcibiades):

افلاطون کا دوست اور ملکیت اس کے اکثر "مکالمات" میں ہے۔ اسی بائے ڈیز بڑا بھا در اور نامور سپاہی بھی تھا۔

### ال کیون (Alcmeon):

اسی ڈاماں کے ڈرامے کا عنوان اور اس ڈرامے کا ہیر وہ، اس نے اپنے باپ کا انتقام لینے کے لیے اپنی ماں اری فائل (ملاحظہ ہواری فائل) کو قتل کیا۔

### الیکٹرا (Electra):

کئی ڈراموں کا عنوان۔ ان ڈراموں کی ہیر وہ جواہگام میں اور کلی ٹیم نشرا کی جیسی اور اپنی بھائی کی بہن تھی۔

### امھی ڈولکلیس (Empedocles):

یونانی مفکر اور فلسفی جو سلی میں 490ق میں پیدا ہوا۔ جمہوریت کا حامی اور شاہ پرستی کا بڑا دشمن تھا۔ بڑا تامی حکیم اور طبیب تھا۔ اس طبیعت کا عالم مانتا ہے شاعر نہیں مانتا۔

### انٹی گون (Antigone):

کئی ڈراموں کا عنوان۔ ان ڈراموں کی ہیر وہ کاتام اے ڈی پس کی جیسی تھی۔ اس کے مرنے کے بعد وہ تھیس واپس آئی اور اپنے چچا کریون کے حکم کے خلاف اپنے بھائی کی تدفین کی۔ اس جرم کی پاداش میں اسے زندہ دفن کر دیا گیا اور اپنی قبر میں اس نے خودکشی کر لی۔ اس کے چچا زاد بھائی اور مگنیتیر ہے مون نے جو کریون کا بیٹا تھا اس کی لاش کے پاس خودکشی کی۔ سوفوکلیز نے اس قصے کو یوں بیان کیا ہے اور بھی کئی طریقوں سے یہ قصہ قلم بند کیا گیا ہے۔

## اوڈیسی (Odyssey):

ہومر کی مشہور و معروف رزمیہ لفظ جس میں اوڈیس (یا یولی سیز) کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ (ملاحظہ ہوا اوڈیس)

## اوڈیس:

ہومر کی لفظ کا ہیر و اتحا کا کا با دشاد تھا۔ اگام نان کے اصرار پر اپنے شیر خوار بچے نسلی ماکس کو چھوڑ کر ٹرائے کے محاصرے میں شریک ہوا اور وہاں بڑی بھادری دکھائی۔ جب وہ ٹرائے سے واپس ہو رہا تھا تو پہ در پے اتفاقات کی وجہ سے وہ ایک مقام سے دوسرے مقام کو بھکٹتا رہا اور طوفان کے تھیزے کھاتا رہا۔ تھرلیس کے قریب ایک جزیرے پر اس کے بہتر ساتھی مارے گئے پھر با دخالف نے اسے افریقہ کے ساحل پر پہنچایا جہاں کنوں خور بستے تھے۔ وہاں سے وہ دیویوں کے ملک میں پہنچے جو آدم خور تھے۔ ان سے نجٹنے کے بعد اس پر سمندر کے دیوتا کا غصب تازل ہوا اور اس کے جہازوں نے اور زیادہ بھکٹنا شروع کیا۔ ایک جادوگرنی نے اس کے بہت سے ساتھیوں کو سور بنا دیا۔ لیکن بالآخر اس سے بھی نجات ملی اور یہ جادوگرنی جس کا نام سرش تھا، اس کی دوست بن گئی۔ اسی کے مشورے کے مطابق اوڈیس اور اس کے ساتھیوں نے پھر لٹکرا لھایا۔ لیکن ایک مقدس جزیرے پر قربانی کا گوشت کھانے سے اس کے ساتھیوں پر دیوتا زلیس (جو پیز) کا غصب تازل ہوا اور بھلی سے جہاز کے دمکڑے ہو گئے۔ سب ساتھی ڈوب گئے صرف اوڈیس باقی بچا۔ قصہ مختصر میں سال طوفان کے تھیزے کھانے کے بعد ایک اجنبی جہاز میں وہ اپنے وطن واپس پہنچا۔ اس اثنامیں اس کے بیٹے نسلی ماکس کو منافقین چاروں طرف سے گھیرے ہوئے تھے اور اوڈیس فقیر کے بھیس میں ایک وفادار چہرہ ابھی کے یہاں مہمان ہوا۔ یہیں اس کا بیٹا اس سے آ کے ملا اور اس نے اس کے منافقین سے انتقام لیا اور اس کے بعد صلح ہو گئی اور اس نے آرام سے زندگی کے آخری دن گزارے (ملاحظہ ہو یولی سیز)

## اور لیس ٹیز (Orestes):

گئی ڈراموں کا عنوان۔ ان ڈراموں کا ہیر و اونی بجے نیا کا بھائی (ملاحظہ ہوا فی بجے نیا)

ہومرنے بھی اس کا قصہ بیان کیا ہے۔ اس کی ماں کلی ٹیم نشرا اور اس کا عاشق ابجس تھس اس کے باپ اگامم نان کے قاتل تھے۔ وہ اپنی بہن الیکٹرا کے مشورے سے اس قتل کا بدلہ لے کر اپنی ماں اور اس کے عاشق کو قتل کرتا ہے۔ انی جسے نیا کے قصے میں اس کا جو واقعہ ہے اس کو یوری پیدیز، اسکالیس اور دوسرے ڈرامہ نگاروں نے بیان کیا ہے۔ آخر میں اپنے رقیب کو مار کے اس نے اپنی ملکیت سے شادی کی جو منی اس کی بیٹی تھی۔ اس شادی سے اپارٹا کی حکومت اسے ملی اسے ایک سانپ نے کاث لیا اور وہ اس سے مرا۔

### اپی کارمس (Epicharmus):

یونانی کامیڈی نگار اس کی عمر کا بیشتر حصہ صقلیہ میں گزرा۔ کامیڈی کی تعمیر و ارتقا میں اس کا بڑا حصہ ہے۔ یونانی ادب میں اس کے چینیتیں ڈراموں کا ذکر ہے لیکن زمانے کی دست برداشت سے اب صرف چند ہی نکلوے محفوظ ہیں۔ اس کے ڈراموں میں نگفت نہیں ہوتی تھی اور تخيّل کا رنجان قلسفیانہ تھا۔ کہا جاتا ہے کہ وہ فیٹا غورث کا دوست تھا۔ افلاطون نے اسے کامیڈی نگاروں کا بادشاہ کہا ہے۔

### ابجس تھس:

اور لیس میغرا اور اگامم نان کے متعلق ڈراموں میں ایک کردار۔ یہ اگامم نان کی بیوی کلی ٹیم نشرا کا عاشق اور آشنا تھا اور اگامم نان کا قاتل۔ اسے اور لیس میغرا نے قتل کیا۔ (ملاحظہ ہو "اور لیس میغرا")

### ایجی اس (Aegeos):

یوری پے ڈیز کا ڈرامہ۔ اس نام کے ڈرامے کا ہیر و یونان کے غیر معروف اور شانوی درجے کے بھادروں میں سے ہے۔

### اپیچی لس (Achilles):

یونان کا مشہور اور نامور ہیر و جود یوناتاز لیس (جو پیٹر) کی اولاد سے تھا۔ اس کی پرورش

بڑے تزویم سے ہوئی کچھ دنوں تک لڑکوں میں رکھا گیا۔ اس کی شجاعت کا یہ عالم تھا کہ ڈرائے کی لڑائی میں وہ یوتاں کے تمام بہادر نوجوانوں کا سرتاج تھا جب وہ اور اس کے ساتھ اگامہ نان سے خفا ہو جاتے ہیں تو اہل ڈرائے جنگ جینے لگتے ہیں۔ بالآخر وہ پھر لڑنے کو لکھتا ہے اور ڈرائے کا سب سے بڑا ہیر وہیکھر بھی اس کو دیکھ کر لرز جاتا ہے لیکن اپنی اس کا پیچھا کر کے اسے قتل کرتا ہے۔ ہیکھر کا بوڑھا باپ اپنے بیٹے کی لاش مانگنے آتا ہے اور اپنی اس بلازرن معاوضہ لیے لاش اس کے حوالے کر دیتا ہے اور مدفن کے لیے گیارہ دن تک لڑائی روک دیتا ہے۔ بالآخر پیرس کے ہاتھوں وہ مارا جاتا ہے اور وہ اس وجہ سے کہ دیوتاؤں نے اسے انتخاب کرنے کا موقع دیا تھا کہ یا تو وہ نوجوان مارا جائے اور شہرت دوام حاصل کرے یا زندہ رہے لیکن زندگی میں پھر اور کوئی کارنمایاں نہ کر سکے۔ اپنی اس نے موت کو ترجیح دی۔

### اے ڈی پس (Oedipus):

ہومر نے اس کا قصہ بیان کیا ہے یہ اپنے باپ کو مار کر اپنی ماں اپنی کاٹے (یا ایو کاٹے) سے شادی کر لیتا ہے لیکن جب دیوتا اس راز کو طشت از بام کر دیتے ہیں تو اپنی کاٹے خود کشی کر لئتی ہے اس قصے پر ٹریجندی نگاروں نے جن میں اسکائی اس اور سونو کلیز شامل ہیں ڈرائے کھے اور قصے کو زیادہ وضاحت اور کسی قدر تبدیلی کے ساتھ جیش کیا ہے۔

### اے ٹیڈی ڈاماں (Astydamas):

یوتانی ٹریجندی نگار شاعر جس نے چار سو بیس ڈرائے کے ساتھ جن میں سے اب ایک بھی محفوظ نہیں۔ ارسطو نے اس کتاب میں اس کے ڈرائے "ال کیون" کا ذکر کیا ہے۔

### ایلیڈ (Illiad):

ہومر کی معزکہ لا رانظم جس میں ڈرائے کی جنگ کے واقعات بیان کیے گئے ہیں۔ ڈرائے کا شاہزادہ پیرس، حسن کی دیوی افرودڈا ائی کی مدد سے ایک یوتانی شاہزادی ہیلین کو اڑا لے جاتا ہے۔ انتقام کے لیے یوتان کے تمام کے تمام سردار اگامہ نان کی سر کردگی میں ڈرائے پر یوریش کرتے ہیں۔ لظم میں بہادروں کی لڑائی اور ان کے کارنا میں بیان کیے گئے ہیں اور جا بجا عاشقانہ قصے

بیان کر کے چاہنی دی گئی ہے۔ بالآخر بہت کچھ خوزیری کے بعد اور بہت سے بہادروں کی موت کے بعد یوتانی ایک بہت بڑے چوبی گھوڑے میں چھپ جاتے ہیں، یہ گھوڑا قربانی کے لیے دیوار توڑ کر اندر لے جایا جاتا ہے رات کو یوتانی اس گھوڑے سے نکل کر ٹرائے پر قبضہ کر لیتے ہیں۔

### پالی گناٹس (Polygnotus):

ایک تامور یوتانی مصور جو جزیرہ تھاسوس میں پیدا ہوا، 460 قم میں ایخندر پہنچا اور یہیں بس گیا۔

### پرومے تھیس (Prometheus):

یوتانی دیومالا کا ایک دیوتا جس نے سب سے بڑے دیوتا زلیس (جو پیڑ) سے بغاوت کر کے انسان کو آگ کا استعمال سکھایا۔ زلیس نے اسے ایک ستون سے باندھ دیا اور ایک شہباز دن بھر اس کا کلیچہ کھاتا اور رات کو کلیچہ پھر جوں کا توں ہو جاتا۔ بالآخر اس کو اس مصیبت سے رہائی ملی۔ اسکا لیس نے پرومے تھیس کے قفعے پر تین ٹریجڈیاں لکھیں۔

### پروٹا گورا اس (Protagoras):

سوفطائی اور نقاد جو غالباً 470 قم میں پیدا ہوا۔ عمر بھر سیاحت میں بسر کی۔ چیری کلس اس کی بڑی عزت کرتا ہے۔ مگر اپنی دہریت کی وجہ سے ایخندر سے نکالا گیا۔ قواعد زبان اور علم بلاغت کے مطالعے میں اس نے بڑی محنت کی تھی۔

### پنڈارس:

ایک یوتانی ادا کار۔

### پوسون (Pauson):

ایک یوتانی مصور جس کا ارسٹونے نہ صرف رسالہ ”فنِ شاعری“ میں بلکہ ”سیاست“ میں بھی ذکر کیا ہے اور دنوں جگہ اس کو پالی گناٹس کے مقابل کم درجہ قرار دیا تھا۔

### تھیودک نیز (Theodectes):

ماہر علم بلاغت اور ثریجندی نگار۔ اس کی تصانیف سب ضائع ہو گئی ہیں اور صرف کچھ نکڑے محفوظ ہیں۔

### ٹائیڈس (Tydeus):

تھیودک نیز کے ذرا مے کا عنوان اور اس کے ہیر و کاتام۔ اپنے چچا کے مارے جانے پر اس نے بھاگ کر آر گوس میں پناہ لی اور وہیں شادی کر لی۔ وہ سات بھادر جو تھیس کی فوج سے لڑے، ان میں یہ بھی ایک تھا۔ اس کا قد چھوٹا تھا مگر یہ بڑا بھادر تھا۔ لڑائی میں تھیس کے ایک پہلوان میلانی پس نے اسے سخت زخمی کیا۔ اس کا دشمن میلانی پس مارا گیا تو اس نے اس کے مفرکا خول توڑ کر اس کا بھیجا چوں لیا۔ اس پر اتحمنے دیوی جس نے اسے زندگی دوام عطا کی تھی بہت ناراض ہوئی اور اسے موت کے حوالے کر دیا۔

### تموھیس (Timotheus):

ایک یوتائی بھجن لکھنے والا شاعر۔

### ٹیرلیس (Terus):

سو فرکلیز کی ایک ثریجندی۔ اس ثریجندی کا ایک کردار اس کا بادشاہ تھا اور اس کی شادی پروکنے سے ہوئی تھی۔ اس نے اپنی سالی فلمیلانے کی عصمت دری کی اور پھر اس کی زبان کاٹ ڈالی کہ وہ شکایت نہ کر سکے۔ لیکن فلمیلانے اپنی عصمت دری کی کہانی اپنی بہن کو ایک لبادے پر کاڑھ کر بھیجی۔ پروکنے نے انتقاماً اپنے بیٹے کو ذبح کر کے اس کا گوشت ٹیرلیس کو کھانے کو دیا۔ جب ٹیرلیس کو یہ معلوم ہوا تو اس نے دونوں بہنوں یعنی اپنی بیوی اور سالی کو مار ڈالنا چاہا مگر دیوتاؤں نے اسے باز بنا دیا۔ فلمیلا کو بلبل اور پروکنے کو مرغابی۔

### ٹیلی ماکس:

اوڈیس اور چینے لوپی کا بیٹا۔ (ملاحظہ ہوا اوڈیس)

**ڈیلیاڈ (Deliad)**

نکوکار کس کی زرمیہ لفظم۔

**ڈی کائے وجہ نیز (Dicaeogenes)**

یوتانی ڈرامہ نگار۔ زیادہ مشہور نہیں۔

**ڈایولی سیس:**

ایک مصور۔ اس حالات کا زیادہ پتہ نہیں چلتا۔

**زے نار کس:**

سوفرون (ملاحظہ ہو "سوفرون") کا بینا تھا۔ خود بھی نقل کے لیے کچھ نہ پچھ لکھتا تھا۔

**زینوف فنس (Xenophanes)**

یوتانی فلسفی اور شاعر جو تقریباً 570 قم میں ایشیا کو چک میں پیدا ہوا۔ ایرانیوں کی دفع کے بعد اپنی نظمیں گاتا یوتان اور سلی میں پھر تارہا۔ آخری عمر جنوبی اطالیہ میں بسر کی۔ اس کا فلسفیانہ رہ جان خداۓ واحد کی پرستش کی طرف تھا۔ اور اس رہ جان میں اس کی تحریک کی چاشنی پائی جاتی ہے جو بعد میں تھوف کہلائی۔ اس کی اخلاقی لفظ کے کچھ حصے محفوظ ہیں جس میں اس نے شعراء اور فلسفیوں کے مختلف اصولوں کی بُنی اڑائی ہے۔

**زیو کس (Zeuxis)**

مشہور یوتانی صور جو جنوبی اطالیہ میں پیدا ہوا اور پھر عمر کا بیشتر حصہ یوتان کے مختلف شہروں میں بسر کیا۔ وہ تنوع اور جدت سے اپنی تصویریوں کو آراستہ کرتا تھا۔ اس نے ہیلن کی جو تصویر بنائی اس کی بڑی شہرت تھی۔ کہا جاتا ہے کہ اس نے انگوروں کے خوشے کی ایک تصویر اس قدر مطابق فطرت بنائی تھی کہ چڑیاں بج مج کے انگور سمجھ کر اسے نوچتی تھیں۔

## سوس ٹرائس (Sosistratus):

یوتانی ڈورین بولی میں نعلوں کا مصنف۔ اس کی نقلیں عوامِ الناس کی زندگی کی نقل کرتی ہیں اور نہم مزاجیہ ہیں باوجود اس کے کہ یہ نقلیں نہ میں لکھی جاتیں تھیں۔ متفقہ میں ان کو شاعری کی ایک صحف سمجھتے تھے، انہی نعلوں سے افلاطون نے اپنے "مکالمات" کی ترکیب کا طریقہ ہونہا ہے۔

## سوفوکلیز (Sophocles):

اس کا شمار یوتان کے تین نامور ترین ٹریجندی نگاروں میں ہوتا ہے۔ اس کی پیدائش کی تاریخ غالباً 495 قم ہے۔ اسے جسمانی ورزشوں اور گانے بجانے میں بڑی طویلی حاصل تھا۔ جب وہ ستمس سال کا تھا۔ ٹریجندی نگاری کے مقابلے میں وہ اسکالی لس سے جیت گیا۔ حالانکہ اسکالی لس اس کی عمر میں تیس سال زیادہ بڑا تھا۔ پیرے کلس کے ساتھ وہ جزل کے فرائض بھی انجام دیتا تھا اور عملی سیاست میں بھی حصہ لینا تھا۔ اس کے سو ڈراموں کے نام یوتانی ادب میں پائے جاتے ہیں۔ لیکن صرف سات مکمل ڈرامے زمانے کی دستبرد سے محفوظ رہ سکے ان میں سے "اجاکس"، "ظالم اے ذی پس"، "انٹی گون"، "فالو سے نس"، بہت مشہور ہیں۔ ڈرامے کی تغیریں اس کا حصہ یہ ہے۔ کہ اس نے ایک تیرے اداکار کا اضافہ کر کے عمل کو طویل دیا۔ سنگت کی اہمیت کم کر دی لیکن اسے پہلے سے زیادہ پسندیدہ بنادیا۔ کردار نگاری میں اسے کمال حاصل ہے خصوصاً نسلی کرداروں کی خوبیاں وہ بڑی خوش اسلوبی سے بیان کرتا ہے۔ متفقہ میں اس کی زبان اور اسلوب کی بڑی تعریف کرتے ہیں۔

## سیلا (Scylla):

ٹریجندی کا نام۔ ٹریجندی کی ہیر و ن۔ ہومر نے اوڈیسی میں اس کی خوب تصور کی چیزیں ہے۔ یہ چچھ مچھلیوں اور آدمیوں کو کھا جاتی تھی۔

## فارمیس (Phromis):

سلی کا ایک مشہور کامیڈی نگار جس نے ڈورین زبان میں کامیڈیاں لکھیں۔

### فلاء کے نس (Philoxenus):

بیہجن لکھنے والا شاعر جو عرصے تک سلی میں درباری شاعر رہا۔ اور حکمران کی نظموں کو برا بھلا کہنے کے باعث قید ہوا جب اس نے رہائی پائی تو اور بھی بھجوں لکھیں۔

### فلوکٹے ٹیز (Philoctetes):

اس کے متعلق اسکائی لس، یورگی پے ڈیز اور سوفو ٹلخ نے ٹریجذیاں لکھیں۔ یہ ان یوتانی بہادروں میں سے تھا۔ جو ٹرائے کے محاصرے میں شریک تھے۔ اس کو سانپ نے کاٹ لیا۔ اور اس سے ایسا بد بودار زخم پیدا ہوا کہ دس سال تک وہ الگ پڑا رہا اور لڑائی میں حصہ لئے سکا۔ بالآخر وہ واپس بلا لیا گیا، اس کے زخم کا علاج کیا گیا اور اسی کے تیر سے ٹرائے کا شہزادہ پیرس مارا گیا۔

### فی ٹھیٹیڈی ڈیس (Phthiotides):

ایک اخلاقی ٹریجذی کاتا م۔

### کارسی نس:

ایک یوتانی ڈرامہ نگار۔ اس کے حالات کا زیادہ علم نہیں۔

### کالی پی ڈیز (Callippides):

ایک اداکار۔

### کرے فس (Crates):

ایتھنز کا شاعر (تقریباً 470 قم) جس نے کامیڈی کو بہت فروغ دیا۔

### کریون:

”انٹی گون“ کا ایک کردار (ملاحظہ ہو ”انٹی گون“) یہ انٹی گون کا پچا اور تھبیس کا فرماں

رواتھا۔ اسی کے حکم سے وہ ماری گئی۔ کریون کا جینا انی گون کا عاشق اور منگیر تھا۔ اس نے بھی خود کشی کر لی۔

### کلی شیم نسرا (Clytaemnestra):

(ملاحظہ ہو "ایکڑا،" "ابس تھیس،" "اگام منان،" "اور لیں ٹیز،") یو اگام منان کی بیوی تھی۔ اپنے عاشق ابجس تھس کی مدد سے اس نے اپنے خاوند کو قتل کیا۔ انتقام میں اس کے بیٹے اور لیں ٹیز نے ایکڑا کے مشورے سے اس کو اور اس کے عاشق کو قتل کر دیا۔

### کیرمون (Chaermon):

ایتھنر کا ایک ٹریجندی نگار (تقریباً 380 قم) اس کے ذرائع تمثیل میں زیادہ پڑھنے کے لیے موزوں تھے۔ اس کی ایک تصنیف (Catbaur) تمام طرح کی بحروں کا خلط ملٹ مجموعہ ہے۔

### گینی میڈ (Ganymede):

ایک خوبصورت شہزادہ تھا جس کو دیوتا زیس (جو پیش) اُلے گیا اور اپنا ساتی اور معشوق بنایا اور اسے بقاتے دوام عطا کی۔ کچھ عرصے کے بعد یہ دریائے نیل کے منبع کا دیوتا مانا جانے لگا۔

### لین سیس (Lynceus):

تحیوڑک ٹیز کی ایک ٹریجندی کا عنوان۔ اس ٹریجندی کا ہیرو۔

### مار جی ٹیز (Margites):

ایک لظہ جس کو اس طور سے منسوب کرتا ہے۔ یہ لظہ ضائع ہو گئی۔

### میروپ (Merope):

اے ڈی پس کے متعلق ذرائع میں ایک کردار۔

### مینا لپے (Memalippi):

سیلانامی ٹریجندی (ملاحظہ ہو "سیلا") کا ایک کردار۔

### میلیاگر (Meleager):

یوتانی علم الاصنام میں ایک نامور ہیر، جو اپنے ماموں کا قاتل تھا اور جس کی ماں نے اسے انتقام لینے کے لیے قتل کر دیا۔ اس کی جرات و شجاعت کا بار بار ذکر آتا ہے۔

### میگنس (Magnes):

ان چند کامیڈی نگاروں میں شمار کیا جاتا ہے۔ جنہوں نے یوتان میں کامیڈی کی بنیاد ڈالی۔

### مینس کس (Mynniscus):

ایک اداکار۔

### نکوکارس (Nichocores):

شاعر۔ ڈیلیاڈ کا مصنف۔

### ہرکیولائی ڈیز (Hercuilides):

ایک طویل رزمیہ لکھم۔

### ہومر (Homer):

وہ شاعر اور معنوی جس سے دونوں مشہور نظمیں ایلیڈ اور اوڈیسی منسوب کی جاتی ہیں۔ جو غالباً یوتانی شاعری کی اعلیٰ ترین شاہکار ہیں۔ اس کی شخصیت، اس کے حالات زندگی اور اس کے وطن کے متعلق تم بہت کم جانتے ہیں۔ یہاں تک کہ بعض علماء نے اس کے وجود سے بھی انکار کیا اور یہ کہا کہ ایلیڈ اور اوڈیسی مختلف اشخاص کی تصانیف کا مجموعہ ہے۔ ہومر سے انہوں نے لفظی معنی لیے ہیں کہ یہ ایک لفظ کسی کا نام نہیں بلکہ ایک آئینڈیل مثال کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ جدید تحقیق نے اس کے وجود کو تسلیم کر لیا ہے۔ اس کا وطن سرتا قرار دیا ہے اور یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ اس نے اپنی نظمیں جزیرہ کیوس پر لکھیں۔ اس کی زبان میں ان دونوں مقامات کی قدیم بولی کی چاشنی ہے۔ اُس کے متعلق روایت ہے کہ وہ اندھا تھا۔ ہومر کے اندھے ہونے کی

روایت غالباً اس طرح پھیلی کہ اس نے اوڈیسی میں مخفی ڈیماؤڈس (ملاظہ ہوتا تھا) کو اندر ہنا بتایا ہے۔ ہومر نے رجز یہ شاعری کو رجز کے درجے سے بلند کر کے صحیح معنوں میں اس کی جنیاد ڈالی۔ یورپ میں اس کی نظمیں، حقیقی معنوں میں پہلی رزمیہ نظمیں ہیں۔ دونوں نڑائے کی جنگ یا اس سے متعلق یا متعلق واقعات بیان کرتی ہیں۔ ان میں ایلینڈ (ملاظہ ہو "ایلینڈ") نڑائے کی جنگ کے دسویں سال میں اکاؤن دن کے واقعات بیان کرتی ہے۔ اور اوڈیسی اوڈیس کی داہی کے واقعات بیان کرتی ہے۔ ہومر کی نظمیں یوتان بھر میں گائی جاتی تھیں۔ یہاں تک کہ اسپارٹا جیسے اجڑا اور حشی فوجی ملک میں بھی صرف ہومر کا کلام تعلیم کے لیے پڑھایا جاتا تھا۔ ایلینڈ اور اوڈیس کے سوا اور بھی بہت سی نظموں کو ہومر سے منسوب کیا جاتا ہے۔

### ہیرودوتس (Herodotus):

مشہور یوتانی مورخ جو غالباً 480 قم میں بمقام ہیلی کارتا سس واقع ایشیائے کوچک پیدا ہوا۔ اس نے ایشیائے کوچک اور سومہ تک وسط ایشیا اور کوه قاف کا سفر کیا۔ یوتانی جزیروں، مصر، طرابلس الغرب کے سوا یورپ میں دریائے ڈینوب کے دہانے کے ممالک کی بھی سیر کی۔ اس نے ملک کی سیاسی تجویزوں میں بھی حصہ لیا اور جلاوطن کیا گیا۔ اس کی تاریخ اس کے ہم عصروں ہی میں مقبول ہو چکی تھی۔ وہ پیری کلیز اور سونو کلیز کا دوست تھا۔ ہیرودوتس کی تاریخ سے یوتان میں باقاعدہ تاریخ نگاری کی ابتداء ہوتی ہے۔ اس کی تاریخ نگاری کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ روایات پر زیادہ اعتبار نہیں کرتا۔ بلکہ تاریخی واقعات کو مکمل تحقیق و تتفییض کے بعد قلم بند کرتا ہے۔ اس کی تاریخ صرف تین سو میں سال کے واقعات بیان کرتی ہے لیکن اس میں مختلف نسلوں اور قوموں اور تمدنوں کے متعلق جو معلومات موجود ہیں وہ بہت بیش بہا ہیں۔ اس کا نقطہ نظر جو تاریخی واقعات کے بیان کی تھی میں جھلکتا ہے۔ یہ ہے کہ خدا کی اعلیٰ مصلحت اور اس کے مقاصد جو انسان کی بہبودی کے خواہاں ہیں۔ تاریخ کی تھی میں کام کرتے ہیں۔

### ہیکٹر (Hector):

پرمی یا اس کا بیٹا اور نڑائے کا سب سے بہادر ہیرودوتس طرح یوتانی فوج کی زینت اپنی

لُس سے تھی، ٹرائے کی فوج کی ہیکلز سے۔ اپنی لُس کی عدم موجودگی میں یہ یوتانی فوج کا برا حال کر دیتا ہے۔ لیکن اپنی لُس اسے ہراد دیتا ہے (ملاحظہ ہو "اپنی لُس") اور یہ مارا جاتا ہے۔

### ہیلے (Helle):

ایک ڈرامے کا عنوان۔ اسی ڈرامے کی ہیر و ٹن کا نام۔

### ہے موں (Haemon):

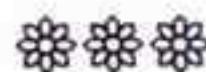
"انٹی گون" (ملاحظہ ہو "انٹی گون") میں ایک کردار۔ انٹی گون کا عاشق اور منگیر۔

### یولی سیز (Ulysses):

ملاحظہ ہو "اوڈیس" اور "س" کا دوسرا نام۔

### یورپی پے ڈیز (Euripides):

اسکائی لُس اور سوفوکلیز کی طرح اس کو بھی یوتان کے بہترین ٹریجڈی نگاروں میں شمار کیا جاتا ہے۔ وہ جزیرہ سالامس میں 480 قم میں پیدا ہوا۔ وہ پرونا گوراں کا شاگرد رہا۔ اور فلسفے اور علم بلا غلط میں تعلیم حاصل کی۔ جب وہ کچیں برس کا ہوا تو اس نے ڈرامہ نگاری شروع کی۔ وہ سب سے الگ تھلگ رہتا اور کتابوں کا دلدادہ تھا۔ اس نے دو مرتبہ شادی کی اور دونوں بیویاں بے وفا کلیں۔ 405 قم میں اس نے انقال کیا۔ اس کی بکثرت ٹریجڈیوں میں سے صرف اٹھارہ زمانے کی دست بردا سے محفوظ رہ سکیں۔ ان میں سے "الس ٹش"، "اندر و ما کے"، "ہے کیوبا"، "ہیلتا"، "اور لیس ٹیز"، "انی بھے نیا"، "الس میں" بہت مشہور ہیں۔ اس کا ایک ساطیری ڈرامہ "سالکوپ" بھی محفوظ ہے۔ اسلوب اور ڈرامائی ترغیب میں اس کے طریقے سوفوکلیز سے بہت مختلف ہیں۔ یہ تمہید یا پرلوگ میں قصہ کو پہلے ہی بیان کر دیتا ہے۔ اور جب ڈرامے میں کوئی مشکل ہوتی ہے تو اسے تائید یعنی کے ذریعے حل کرتا ہے۔ البتہ حالات بیان کرنے اور جذبات انسانی کے اظہار میں اسے پیدا طولی حاصل ہے۔



# بک ہوم کی شاہکار کتابیں

حضرت شاہ کام الدین اہلبیہ (دین، تعلیمات) پر فخر محمد صدیق  
پئیں (اللہ عزیز) (۱۹۷۶ء، ۲۴۷ج، ۱۳۹۵ھ) تحریک انصار پر فخر محمد جعفر سرت  
ناب کی اپنی  
اوائیات  
سیدنا  
فاطمیہ بنت ابی قحافیہ  
ایلی گھنیم، ایلی اے دو، دا مر جو  
نکاب کے سارے دن کا سارے یوں  
مولانا جمال الدین، وفات (۲۰۷ج، ۱۳۹۵ھ)  
قاضی عاصم  
دشت گیری کی کمیات  
ڈاکٹر حکیم سیفی شیخ زادہ، پاکستان  
بھرے شب، (اپنی)  
میلی، بست  
ٹھوڑے تھے (اپنی)  
اندر تھے (ہمیشہ)  
فراہم  
ہم وہ کہا یہ  
تینی کی بھانی (ان اندر میں یوں یعنی)  
راہمد کی  
کیوں  
باخوا کے لار  
صلیم، ہمان اور چم  
صحت اور زندگی  
سڑپہنچ پاستان  
آئیں شاہی (واستان زندگی)  
تاریخ برلن  
بندوقتان میں خیریوں  
ایم اسٹین

اعتنی ندوی میں (اعتنی) (دین، تعلیمات) ڈاکٹر احمد رضا  
بیوی ارشاد  
کامیڈی کم (ایم ایزیز)  
بولا جو اونچو اونچو بے الدعا  
ملکوب احمدزادا  
ملکوب احمدزادا  
سید رانی سے درائی تھے  
ایم ایک (عمری، مودتی، ایم ایک)  
تی پھنڈ کا کارڈ ملکوب احمدزادا  
درستہ ازائی  
بولا جو اونچو اونچو  
مولانا سعیل (ام کامیڈی، قیمتی)  
ہر کمی جیش بیک ایم کو  
سکو اور بے ایں بیسٹ ا  
ارٹھ اور زار  
پاکستانی اپ کا مظہر ہے  
سمات (ایرانی انسان)  
بھائی سے (ڈاونی)  
موئی خوش (ڈاونی)

Rs. 120



بک سٹریٹ 46 - مزگ روڈ لاہور - فون: 7231518

E-mail: bookhome1@hotmail.com