مغربی تنقید کا مطالعہ

افلاطون سے ایلیٹ تک

عابد صدیق

مغربی تنقید کا مطالعہ

افلاطون سے ایلیٹ تک

عابد صدیق

فنّی تدوین
حافظ صفوان محمد چوہان

عالمی معیاری کتاب نمبر: ۹۷۸-۹۶۹-۸۸۲۴-۰۸-۰۱

انتساب

اپنے بچوں عزیزان حافظ صفوان محمد
عتبان محمد
ثوبیہ قانتہ اور
حافظ شیبان محمد
کے نام

فہرست

معروض — حافظ صفوان محمد چوہان

پیش لفظ — عابد صدیق

متقدِّم — خواجہ محمد زکریا

۱ افلاطون(Plato)

نظریۂ الہام؛ نظریۂ نقالی؛ نظریۂ نقالی اور شاعری پر اِلزامات؛ افلاطون کے نظریات پر تبصرہ؛ تنقید کی تاریخ میں افلاطون کی اہمیت۔

۲ ارسطو(Aristotle)

افلاطون اور ارسطو کے کام میں فرق؛ شاعری کی مدافعت؛ امکانِ وقوع؛ فنون کی تقسیم؛ نقل یا عکاسی کی بحث؛ ذریعۂ اظہار، موضوع اور تکنیک؛ نظم اور نثر کا فرق؛ ادب کی ماہیت؛ شاعری کے غیر اَخلاقی اثرات کی بحث اور ارسطو کا تصورِ المیہ؛ المیے کے عناصر: پلاٹ، کردار، زبان اور جذبات، سٹیج اور موسیقی، رزمیہ؛ تنقید میں ارسطو کا مقام اور بوطیقا کے معائب ومحاسن۔

۳ اطالوی نقاد(Italian Critics)

ہوریس (Horace)؛ کوئین ٹیلین (Quintillian)۔

۴ لان جائی نس(Longinus)

لان جائی نس کا طریقِ کار؛ ارفعیت کے منابع؛ لان جائی نس کے رسالے کا خلاصہ؛ ادب کی اثر آفرینی کا نظریہ؛ ارفعیت کی تکون — یا جہاتِ ثلاثہ؛ اثر آفرینی کے نظریے کا جائزہ؛ تنقید میں لان جائی نس کا مقام۔

۵ دانتے(Dante Alighieri)

قرونِ مظلمہ؛ دانتے کے تنقیدی نظریات۔

۶ فلپ سڈنی(Sir Philip Sidney)

شاعری کا اعتذار؛ شاعری کا مقصد: اَخلاق آموزی۔

۷ بن جانسن(Benjamin Jonson)

جینئس۔

۸ جان ڈرائیڈن(John Dryden)

ڈرائیڈن کا نظریۂ شاعری اور اُس پر تبصرہ؛ حقیقی زندگی کی عکاسی؛ نفسیاتی حقائق کا بیان؛ مسرت بخشی؛ ادب کا موضوع؛ تنقید میں ڈرائیڈن کا مقام؛ معاصر اثرات؛ ذاتی عظمت۔

۹ ورڈز ورتھ(William Wordsworth)

ڈرائیڈن سے ورڈز ورتھ تک؛ ورڈز ورتھ؛ ورڈز ورتھ کے تنقیدی نظریات کا خلاصہ؛ ورڈز ورتھ کے افکار پر تبصرہ۔

۱۰ کولرج(Samuel Taylor Coleridge)

کولرج کی ادبی سرگزشت؛ ''ادبی سرگزشت'' کا خلاصہ: شاعر کی صفات؛ ورڈز ورتھ پر تبصرہ؛ رومانی تنقید۔ کولرج کا تخیل کا نظریہ: پس منظر؛ تشریح و تبصرہ؛ تضادات کی تطبیق اور تخیل؛ تخیل اور واہمہ۔ کولرج کا مرتبہ۔

۱۱ میتھیو آرنلڈ (Matthew Arnold)

آرنلڈ کے تنقیدی نظریات کا جائزہ؛ بے تعصبی اور غیر جانبداری؛ شاعری کے تین جائزے: تاریخی جائزہ، ذاتی جائزہ، حقیقی جائزہ؛ شاعری کی کسوٹی؛ اُسلوبِ جلیل؛ آرنلڈ کے تنقیدی نظریات پر تبصرہ؛ شاعری اور کلچر؛ شاعر کا زندگی سے تعلق؛ آرنلڈ بحیثیت نقاد؛ تنقید میں آرنلڈ کا مقام۔

۱۲ والٹر پیٹر (Walter Horatio Pater)

والٹر پیٹر کے تنقیدی اَفکار اور نظریات کا خلاصہ: ۱۔شاعری اور نثر میں فرق؛ ۲۔حقیقت اور اِدراکِ حقیقت: افادی فنون، فنونِ لطیفہ؛ نثر کی اہمیت؛ ۳۔ادیب فنکار— ایک عالم؛ ۴۔اُسلوب کی بحث؛ اُسلوب کی تعمیری وحدت؛ ذہن اور روح کا اشتراک؛ اظہار کا مناسب ترین پیرایہ ایک ہی ہوتا ہے؛ صداقت؛ اُسلوب کی حدود؛ ۵۔عمدہ فن اور عظیم فن۔ فن برائے فن کی تحریک؛ فن برائے فن کے سلسلہ میں والٹر پیٹر کا مسلک اور اُس پر تبصرہ (پیٹر کی کتاب Marius The Epicurean کی روشنی میں)۔ تنقید میں والٹر پیٹر کا مقام؛ پیٹر کی تنقید کا پس منظر؛ پیٹر کی تنقید کا جائزہ۔

۱۳ کروشے (Benedetto Croce)

فکری پس منظر؛ کروشے کے تنقیدی نظریات اور اُن کا جائزہ؛ تنقید تخلیقی تجربے کی بازآفرینی ہے؛ فنکار خود نقاد ہے؛ کروشے کے نظریات کا خلاصہ؛ کروشے کا نظریۂ اظہاریت اور اُس پر تبصرہ۔

۱۴ ٹی ایس ایلیٹ (Thomas Stearns Eliot)

ایلیٹ کے تنقیدی نظریات: ۱۔روایت؛ ۲۔تاریخی شعور؛ ۳۔روایت کی ضرورت؛ ۴۔شاعر کا اُس کے ماضی سے رشتہ؛ ۵۔شاعر کی شخصیت اور اظہار؛ ۶۔شاعری— جذبات سے فرار؛ حاصلِ بحث۔ ایلیٹ کا تصورِ روایت: روایت کیا ہے؟ ادیب اور روایت؛ نقاد اور روایت؛ ایلیٹ کے تصورِ روایت پر تبصرہ۔ ایلیٹ کا شاعری کا غیر شخصی نظریہ: شاعری کے غیر شخصی نظریے کا پس منظر؛ شاعری کا غیر شخصی نظریہ: ۱۔شاعر کا تعلق دوسرے شعرا کی شاعری کے ساتھ؛ ۲۔شاعری کا تعلق شاعر کے ساتھ؛ تبصرہ۔ معروضی تلازمہ؛ تبصرہ۔

الف کتاب کے بنیادی مآخذ

ب مغربی تنقید: کون کیا ہے؟

''مغربی تنقید کا مطالعہ'' کے اَعلام واماکن کا ایک اِشاریہ

معروض

آپ کے ہاتھوں میں موجود کتاب ''مغربی تنقید کا مطالعہ — افلاطون سے ایلیٹ تک'' کا تیسرا ایڈیشن ہے۔ اِس کا پہلا ایڈیشن ۱۹۸۲ء میں شائع ہوا تھا اور دوسرا ۱۹۹۳ء میں۔

پہلے ایڈیشن میں ٹائپنگ کی کچھ اغلاط رہ گئی تھیں۔ دوسرے ایڈیشن میں یہ تناسب بہت بڑھ گیا۔ کاتب کی نگاہ سے نہ صرف الفاظ بلکہ جگہ جگہ سے سطروں کی سطریں چوک گئیں۔ اِس پر مستزاد کئی ایک مقامات پر اُس نے الفاظ، اِصطلاحات اور اِملاء وقواعد میں ''اصلاح'' بھی دی۔ یوں اِصطلاحات سازی اور لغت نوازی (Wordsmithery) کے ساتھ ساتھ کئی الفاظ ومحاورات کے نادر عالمانہ استعمال کا خون ہوگیا۔ چنانچہ کچھ جگھوں پر مدعا خبط ہوا اور بقیہ پر زبانِ غیر سے کی گئی اِس شرحِ آرزو نے مدعائے غائی کی بھی باڑھ ماردی۔ بدیں وجوہ اِس ایڈیشن کے لیے عابد صدیق صاحب کے ہاتھ سے لکھے مسودے کو رہنما بنایا گیا ہے جو خوش قسمتی سے مجھے دستیاب ہوگیا ہے۔ لہٰذا یہ ایڈیشن اِن شاءاللہ بڑی حد تک اغلاط سے پاک ہے۔

مارچ ۲۰۰۷ء میں میں نے Havell کے On The Sublime کے اردو ترجمے کی فنی تدوین کا کام مکمل کیا ہے، جس کی وجہ سے مجھے مغربی تنقید کی لائن کے کچھ مآخذ پڑھنے اور دیکھنے کا موقع مل گیا۔ یہ ترجمہ ایم اے اردو کا مقالہ تھا جو ۱۹۷۹ء میں عابد صدیق صاحب کی نگرانی میں اِسلامیہ یونیورسٹی بہاول پور میں لکھا گیا جہاں وہ ایم اے اردو کی کلاسوں کے اِجرا کے وقت دو سال تک پڑھاتے رہے تھے۔ ''ارفعیت کے بارے میں'' کے نام سے لکھا گیا یہ مقالہ مغربی پاکستان اردو اکادمی سے شائع ہو رہا ہے۔ اِس تازہ مطالعے اور تدوین — اور اِس سے ذرا پہلے ایم اے (اردو و اقبالیات) کی پڑھائی — نے زیرِ نظر کام میں بہت مدد دی۔

شان الحق حقی صاحب نے عابد صدیق صاحب کی ترجمے پر گرفت کا ذکر کرتے ہوئے کہا تھا: ''......ترجمے تو میں نے بھی بہت کیے ہیں لیکن ادبی مضامین کا فصیح اردو میں ایسا رواں دواں ترجمہ نہ میں نے پہلے کہیں دیکھا اور نہ خود کیا۔......بعض انگریزی ادبی اِصطلاحات کے لیے بنائی گئی مترادف اردو ترکیبیں اور اِصطلاحات بہت برمحل ہیں جو اردو کے مزاج اور فطرت سے اُن کی گہری آشنائی کا ثبوت ہے......اور......اُن کے اردو و فارسی ادب کی کلاسیکی روایت سے گہری قربت کا پتا بھی دیتا ہے اور مغرب کی...... روایت سے مرعوب نہ ہونے کی دلیل بھی ہے۔......'' یہ کام کرتے وقت مجھے حقی صاحب کے یہ جملے بار بار یاد آئے — خاص طور سے ''والٹر پیٹر کی تنقید کا پس منظر'' میں، اور کچھ اور مقامات پر۔

کتاب کا انتساب جوں کا توں رہنے دیا گیا ہے۔ البتہ اِشاعتی اعتبار سے ضروری چند تبدیلیاں کی گئی ہیں اور آخرِ کتاب میں ''مآخذ'' اور ''مغربی تنقید: کون کیا ہے؟'' کے عنوان سے توضیحی اِشاریے کا اضافہ ایجادِ بندہ ہے۔ امید ہے کہ یہ اضافہ ''بدعتِ حسنہ'' ہی شمار ہوگا۔ اِس سلسلے میں میں نے زیادہ تر en.wikipedia.org، www.lib.uchicago.edu، ancienthistory.com، gutenberg.org، bartleby.com اور online-literature.com پر انحصار کیا ہے اور کتاب کے تمام مواد اور سنین وغیرہ کو تازہ ترین تحقیق کی روشنی میں update بھی کر دیا ہے۔ الفاظ کے لیے ''فرہنگِ تلفظ'' اور اِملاء کی یکراہی کے لیے مقتدرہ کی سفارشات-1.00 (۱۵/ جولائی ۲۰۰۶ء) کی پابندی کی گئی ہے۔

میں اللہ کا شکر ادا کرتا ہوں کہ مجھے نظری تنقید پر اِس اہم کتاب کی تدوینِ نو کی سعادت ملی۔ بحمداللہ مجھے ہر قدم پر خواجہ محمد زکریا صاحب کی رہنمائی اور محبی سید محمد ذوالکفل بخاری کی توجہ حاصل رہی۔ میرے بچے عزیزان عکرمہ محمد چوہان، امۃ الرب المشارق اور بریرہ چوہان اپنے دادا جان کی کتاب کے انتظار میں ہیں۔ پورب اکادمی کے راؤ صفدر رشید صاحب — اللہ اُنھیں بہت جزائے خیر دے — کا شکریہ بھی واجب ہے۔

حافظ صفوان محمد چوہان
سینئر لیکچرر/انجینئر ڈیٹا نیٹ ورک
ٹیلی کمیونیکیشن سٹاف کالج ہری پور
hafiz.safwan@gmail.com

۴/ستمبر ۲۰۰۷ء
مطابق ۲۱/ رمضان المبارک ۱۴۲۸ھ

پیش لفظ

اِس کتاب میں میں نے چند مشہور مغربی نقادوں کے بارے میں مختلف مغربی نقادوں ہی کے خیالات جمع کرنے کی کوشش کی ہے۔ اِس لیے اِس کتاب میں بیشتر مواد اخذ و ترجمہ پر مشتمل ہے۔ اور اگر کہیں طبع زاد مواد ہے تو میں اُسے بھی اپنے فاضل اساتذۂ کرام کا فیضان سمجھتے ہوئے اُس سے دست بردار ہوتا ہوں۔

اِس موضوع پر اردو میں اگر اِس سے پہلے کوئی کتابیں لکھی گئی ہیں ___ اور یہ کتاب اُن سے کم تر ہے ___ تو میں اِس پر شرمندہ نہیں ہوں، کیونکہ بقول لان جائی نس ''کاملین کے مقابلے میں ناکام رہنا بھی ناکامی نہیں ہے۔'' البتہ یہ ضرور کہوں گا کہ اِس کتاب میں تنقیدی خیالات کا ایک بڑا سرمایہ ربط و تسلسل کے ساتھ پہلی بار انگریزی سے اردو میں منتقل ہوا ہے۔

یہ کتاب نصابی ضروریات کے پیشِ نظر اردو ادب کے طالب علموں کے لیے لکھی گئی ہے۔ اِس لیے علما اگر اِس سے مطمئن نہ بھی ہو سکیں تو طالب علم ضرور فائدہ اٹھائیں گے۔

اِس کتاب کی تیاری میں میرے سامنے Atkins، Saintsbury، Scott-James، David Daiches، Abercrombie، Worsfold اور Oliver Elton کی کتابوں کے علاوہ B R Mullick کے نوٹس اور ممتاز احمد کی کتاب ''ادبی تنقید'' بھی رہی ہے جن سے میں نے مواد کی ترتیب کا فائدہ اٹھایا ہے۔

میں نے مآخذ کے حوالے دینے کی کوشش بھی کی ہے لیکن جب اِس مواد کو کتاب کی شکل میں جمع کرنے اور ترتیب دینے کا وقت آیا تو کئی کتابیں نہ مل سکیں، اِس لیے کئی جگہ حوالہ دینا ممکن نہ رہا۔ لیکن شروع میں چونکہ اِس کتاب کے بیشتر حصے کا اخذ و ترجمہ پر مبنی ہونا ظاہر کر چکا ہوں اِس

لیے حوالوں پر اِصرار کی ضرورت نہیں رہتی۔

عابد صدیق
۳۴۵-سی
سٹلائٹ ٹاؤن، بہاول پور
۹۔ج ا۔۱۳۹۹ھ
۷۔۴۔۱۹۷۹ء

مقدّمہ

پروفیسر عابد صدیق اردو ادب کے انتہائی مخلص اور لائق خدمت گار، وسیع المطالعہ نقاد، شیریں بیان شاعر اور کامیاب استاد تھے اور اِن جملہ حیثیات میں اُن کی خدمات لازوال ہیں۔

جن دنوں ہم ایم اے (اردو) کے طالب علم تھے، دیگر پرچوں کے ساتھ ساتھ نظری تنقید بھی ہمارے نصابات کا ایک اہم حصہ تھی مگر اُن دنوں اِس موضوع پر اردو میں کوئی کتاب دستیاب نہیں تھی۔ اِس پرچے کی تدریس جس محترم استاد کے سپرد تھی اُن کی تدریس میں رومانی انداز کی جملہ سازی تو بہت ہوتی تھی لیکن نظری تنقید بنیادی طور پر منطقی استدلال کی متقاضی ہوتی ہے، اور اِسی سے ہم محروم رہتے تھے۔ کئی اچھے طلبہ نے اُن دنوں اپنے طور پر انگریزی تنقید کی کتابوں سے تیاری میں مدد لی جن میں عابد صدیق بھی شامل تھے۔ غالبًا اُسی زمانے میں اُنھیں یہ احساس ہوا کہ جب تک ایم اے (اردو) کے طلبہ کے استفادے کے لیے اردو میں نظری تنقید پر مناسب کتابیں نہیں لکھی جائیں گی اُس وقت تک طلبہ کی اکثریت کو اِس میدان میں صحیح تربیت نہیں دی جاسکے گی۔

جب عابد صدیق کا تقرر لیکچرار کی حیثیت سے ہوا تو طالب علمی کے زمانے کی یہ خواہش پھر بیدار ہوئی اور اُنھوں نے خاموشی سے اِس موضوع پر کام کا آغاز کر دیا۔ عابد مرحوم جس منصوبے پر کام شروع کرتے تھے کچھ مدت کے لیے اپنے آپ کو اُس کے لیے وقف کر دیتے تھے۔ اُنھوں نے مغربی تنقید کی تاریخ پر کچھ کتابیں طالب علمی کے زمانے میں پڑھ رکھی تھیں۔ اب کے اُنھوں نے مزید اہم کتابیں حاصل کیں۔ اِس عرصے میں چند اردو کتابیں بھی منظرِ عام پر آچکی تھیں، اِن پر بھی نظر ڈالی اور اُنھیں یقین ہوگیا کہ اِس موضوع پر وہ بہتر کتاب تحریر

کر سکتے ہیں۔ شبانہ روز محنت سے اِس کتاب کا پہلا ایڈیشن ''مغربی تنقید کا مطالعہ — افلاطون سے ایلیٹ تک'' کے عنوان سے شائع ہوا۔ بڑی بڑی جامعات کے اساتذۂ اردو نے اِس کی طرف اِلتفات نہیں کیا لیکن چونکہ کتاب جاندار تھی اِس لیے اپنے زور پر اِس کا پہلا ایڈیشن فروخت ہوگیا۔ دوسرا ایڈیشن چند سال پہلے شائع ہوا لیکن طباعت کی اغلاط سے مبرا نہیں تھا۔ کئی سال بعد عابد صدیق کے لائق اور محنتی فرزند حافظ صفوان محمد چوہان کی کاوشوں سے اِس کا تیسرا ایڈیشن تیار ہوا ہے۔ حافظ صاحب نے تمام طباعتی اغلاط کو درست کیا ہے اور اِس سلسلے میں عابد مرحوم کے خطی نسخے کو بنیاد بنایا ہے جو اُن کے پاس موجود ہے۔ علاوہ ازیں اُنھوں نے کتاب کے آخر میں ''مآخذ'' اور ''مغربی تنقید: کون کیا ہے؟'' کے عنوانات سے توضیحی اِشاریوں کا اضافہ کر کے افادیت میں قابلِ قدر اضافہ کر دیا ہے۔

عابد صدیق نے اِس بات کی نشان دہی کر دی تھی کہ اُنھوں نے مسودے کی تیاری کے دوران کن انگریزی کتابوں سے استفادہ کیا ہے۔ لیکن یہ استفادہ محض ترجمے تک محدود نہیں ہے۔ اُنھوں نے انگریزی مواد کا باریک بینی سے مطالعہ کر کے تنقیدی نکات کو سمجھا ہے اور اِس کے بعد اُسے ایسے اچھے انداز میں لکھا ہے کہ اسلوب کا ''اردو پن'' مجروح نہیں ہوا۔ میں وثوق سے کہتا ہوں کہ یہ کتاب اپنی پیشرو اردو کتابوں پر عمدہ اضافے کی حیثیت رکھتی ہے — اِس کی اشاعتِ ثالث یقینًا اِس میدان کے پیادوں اور سواروں کے لیے منزل کی بہتر سمت نمائی کرے گی۔

عابد صدیق مرحوم کی روح یقینًا بہت خوش ہوگی کہ اُن کے لائق اور ذہین فرزند نے ایک اہم کام انجام دیا ہے جو بے شمار جُویاؤں کی عرصۂ دراز تک رہنمائی کرتا رہے گا۔

خواجہ محمد زکریا

۲۸/ دسمبر ۲۰۰۷ء

۷ / 100
2nd Proof 02-07-07

افلاطون
(Plato)
(۴۲۹ق م-۳۴۷ق م)

مغرب میں بیشتر علوم کی طرح تنقید کی ابتدا بھی یونان سے ہوئی اور چوتھی صدی قبلِ مسیح میں یونان میں تنقیدِ ادب کے میدان میں سب سے پہلے ٹھوس اور دیرپا کام ہوا جس کے ابتدائی نقوش افلاطون کے افکار میں نظر آتے ہیں۔ اِس زمانے میں سقراط، افلاطون، ارسطو اور تھیافراسطوس (Theophrastus) نے ادبی نظریات پیش کیے، اور یہ ایسے نظریات تھے جو آج تک کسی نہ کسی شکل میں انسانی اذہان کے لیے موضوعِ فکر بنے ہوئے ہیں۔ اِن میں سب سے پہلا قابلِ ذکر مفکر افلاطون ہے۔

افلاطون کا زمانہ اگرچہ سیاسی اِنحطاط کا زمانہ تھا لیکن ایتھنز (Athens) کے باشندوں کا ذہنی تفوق بھی اسی زمانے میں مسلّم ہوا۔ اِس صدی کے شروع کے ساتھ ہی یونان کی فنّی عظمت اور تخلیقی کارنامے عملاً قصۂ پارینہ بن چکے تھے اور ایسا زمانہ آ گیا تھا جس میں فلسفی اور خطیب چھائے ہوئے تھے، جس کا اثر یہ ہوا کہ پرانے تخیّل پرستانہ نظریات مدھم پڑ گئے اور فلسفیانہ انداز میں حقائق کا سراغ لگانے کی کوششیں شروع ہوئیں۔ اِس سلسلے میں حتمی مثال سقراط کی دی جاسکتی ہے جس نے ''صداقت کی تلاش'' کو اپنا مقصد بنایا۔ اِس مقصد کی تحریک زیادہ تر اِسی عام اِنحطاط سے ہوئی جو زندگی کے ہر شعبے کو محیط ہو چکا تھا۔ قومی زندگی، سیاسی صورتِ حال، تہذیب و تعلّم اور اخلاقی اَقدار کے سلسلہ میں ایتھنز والوں کا واضح اِنحطاط اِن سوچنے والے ذہنوں کو جھنجھوڑ رہا تھا۔ چنانچہ افلاطون نے ایسے حالات میں اپنے تنقیدی افکار کی اِبتدا کی۔ خصوصاً اِس صدی کے نصفِ اوّل

میں فکری سطح پر وہی غالب اور فائق نظر آتا ہے۔ وہ سقراط کا مقلد اور اُسی کی طرح سماجی اَخلاقیات کا علمبردار تھا۔ وہ دلائل سے بات کرتا تھا اور اُس کی تحریر ایک ادبی شان کی حامل تھی۔ اُس میں وہ تمام خصوصیات جمع ہوگئی تھیں جن کے سبب وہ اِس قابل ہوا کہ نہ صرف فلسفیانہ افکار کی اِبتدا کرے بلکہ تنقیدی نظریات کے اِرتقا کے لیے بھی بنیاد فراہم کرے۔[۱]

شاعری کے بارے میں افلاطون کے دو اہم نظریات ہیں:

۱۔ نظریۂ اِلہام (Inspiration)

۲۔ نظریۂ نقالی (Imitation)

۱۔ نظریۂ اِلہام

افلاطون شاعر کو ایک آسیب زدہ مخلوق سمجھتا ہے جو زبان اور الفاظ کو عام آدمی کی طرح استعمال کرنے کی قدرت نہیں رکھتا بلکہ ایک مقدس قسم کی دیوانگی کے زیرِ اثر شاعری اُس کی زبان پر جاری ہوجاتی ہے۔

افلاطون کے اِس نظریے کے مطابق شاعر کا مرتبہ متعین کرنے کے لیے عام معیار بے کار ہوجاتے ہیں کیونکہ وہ ایک پیغمبر اور ایک پاگل شخص کے بین بین قرار پاتا ہے۔ افلاطون کے اِس نظریے کی بنیاد اگرچہ اس سے بھی قدیم ہے کیونکہ پیغمبروں کے بارے میں دیوتاؤں کا اُن کے ذہنوں پر مسلّط ہوکر اُنھیں ماؤف کر دینا اور اُن کی زبان سے اپنی حمد وثنا کے گیت ادا کرانا قدیم تہذیبوں کا عام نظریہ تھا۔ اِس نظریے کے مطابق شاعر فلسفیوں کے سائنسی اور تفتیشی طریقِ کار کی زد سے باہر ہوجاتا ہے۔[۲]

افلاطون نے اِس نظریے کو فیدریوس (Phaedrus)[۳] میں تفصیل سے بیان کیا ہے اور اِس سے بھی زیادہ وضاحت کے ساتھ آیون (Ion)[۴] میں اِس پر بحث کی ہے۔ سقراط اور آیون کے درمیان مکالمے (Ion) میں افلاطون مقناطیس کی مثال سے ثابت کرتا ہے کہ جس طرح مقناطیس لوہے کی چیزوں کو کھینچتا ہے اور باوجود مقناطیسی قوت کا مالک ہونے کے وہ ایسا کرنے پر مجبور ہے کیونکہ اُس کی اصل قوت کا سرچشمہ خدا ہے، اِسی طرح شاعر یا مغنّی لوگوں کو اپنی طرف کھینچتا ہے جب کہ وہ خود شاعری اور نغمہ کے بارے میں محض مجبور اور مجہول ہے۔ دیوتا اُس کی

زبان پر شعر و نغمہ کو جاری کر دیتے ہیں جب کہ خود اُس کے حواس و عقل معطل ہوتے ہیں۔

اِس مکالمے میں افلاطون نے مقناطیس کی مثال سے یہ بتایا ہے کہ جس طرح مقناطیس نہ صرف لوہے کی چیزوں کو کھینچتا ہے بلکہ اُن میں مقناطیسی قوت بھی پیدا کر دیتا ہے، اگرچہ مقناطیسی قوت پیدا کرنے میں مقناطیس کا کوئی ذاتی کمال نہیں کیونکہ جس قوت کا (عارضی طور پر) وہ مالک ہے اُس کا اصل سرچشمہ خدا ہے، اِسی طرح دیوتا شاعر میں نفوذ کرتے ہیں (جس کی وجہ سے وہ شعر کہتا ہے) اور شاعر مغنّی میں نفوذ کرتا ہے (جس کی وجہ سے وہ شاعروں کا کلام گاتا ہے) اور مغنّی سامعین میں نفوذ کرتا ہے (جس کی وجہ سے سامعین محظوظ ہوتے ہیں) اور یوں مقناطیسی زنجیر بنتی چلی جاتی ہے۔

اِس سارے مکالمے میں بھرپور طنز پایا جاتا ہے۔ غور کرنے سے معلوم ہو جاتا ہے کہ مغنّیوں اور شاعروں کو مخبوط الحواس کہنے کے لیے افلاطون نے ''دیوتاؤں کے اثر'' کا پیوند لگایا ہے اور یوں اُنھیں فاتر العقل کہا ہے۔ پھر سقراط آیون کو اور بھی زیادہ حیران اور مبہوت کر دیتا ہے جب وہ اُس سے یہ کہتا ہے کہ ''جب تمھاری عقل پر شاعر بھوت بن کر سوار ہو جاتا ہے تو پھر تم شاعری اور اُس کے فن کے بارے میں کوئی معقول رائے کیسے دے سکتے ہو؟......'' گویا افلاطون یہ کہہ رہا ہے کہ شاعر اور مغنّی فاتر العقل ہوتے ہیں اور فن کے بارے میں اُن کی رائے کسی توجہ کے لائق نہیں۔

افلاطون کے نظریۂ اِلہام کی بھرپور نمائندگی آیون ہی کرتا ہے۔ اِس نظریے کو ترمیم و تبدیلی اور تہذیب و ترقی کے مختلف مدارج سے گزرتے ہوئے بعد کے ادب میں بھی ہم اب تک کسی نہ کسی طرح سے موجود پاتے ہیں مثلاً شیکسپیئر A Midsummer Night's Dream میں کہتا ہے:

> The lunatic, the lover, and the poet,
>
> Are of imagination all compact.

کہ شاعر، عاشق اور مجنوں تینوں ایک ہی تخیل کے حامل ہوتے ہیں۔ مشرقی تنقید میں شعر کی ''آمد'' کا نظریہ بھی افلاطون کے اِلہام کے نظریے سے مستفاد قرار دیا جا سکتا ہے۔

لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ افلاطون نے اپنی ''ریاست'' (Republic) کی کتاب دہم میں شاعری کے بارے میں کچھ مختلف خیالات ظاہر کیے ہیں۔ یہ تضاد کھٹکتا ہے۔ لیکن اگر دو باتیں ذہن میں رہیں تو یہ تضاد کچھ زیادہ وزنی نہیں رہتا۔ اوّل یہ کہ آیون میں طنزیہ انداز اختیار کرنے

سے یہ مراد لی جا سکتی ہے کہ افلاطون شاعری کی مدافعت نہیں کر رہا بلکہ مذمت کر رہا ہے۔ آیون میں تو اُس نے صرف یہ بتایا ہے کہ سقراط کے مقابلے میں جتنا احمق آیون نظر آتا ہے اُتنا ہی احمق فلسفی کے مقابلے میں شاعر ہوتا ہے۔ دوسرے یہ کہ ایک فلسفی کو بھی، ہر شخص کی طرح، اپنے افکار میں ترمیم و تنسیخ کا حق حاصل ہے۔ ہو سکتا ہے کہ غور و تدبّر کے بعد افلاطون نے شاعری کے بارے میں وہ نظریہ قائم کیا ہو جو ''ریاست'' میں پیش کیا ہے۔ البتہ یہ بات بڑی اہم ہے کہ آیون میں شاعری کے بارے میں افلاطون نے خواہ کچھ ہی کہا ہو لیکن شاعر کے جھوٹ بولنے یا کِذب و دروغ کی تبلیغ کرنے کا کہیں ذکر نہیں کیا۔ شاعر کے منہ سے دیوتاؤں کے صداقت آفریں نغمے نکلتے ہیں۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ افلاطون اپنے اِس اِلہام آمیز جنوں کے نظریے کے ذریعے یہ کہنا چاہتا ہے کہ شاعر جھوٹ نہیں بولتا یا وہ شاعر کو جھوٹ کے اِلزام کے خلاف ''دیوتاؤں کے مقدس سایہ'' کی ڈھال مہیا کر رہا ہے۔

جوں جوں افلاطون اپنے اَخلاقی نظریات پر غور و تدبّر کرتا گیا اُسے شاعر کی اخلاقی ذمہ داریوں کا بھی احساس ہوتا گیا۔ یہاں شاعری اور فلسفے کے قدیم نزاع کے مسئلے میں اُس کا ووٹ فلسفے کے حق میں نظر آتا ہے۔ وہ شاعری کے مقابلے میں فلسفے کو صداقت کا منبع گردانتے ہوئے فلسفے کی وکالت کرتا ہے اور نتیجتاً ''ریاست'' کی کتاب دہم میں شاعری پر اِلزامات لگاتا ہے۔

۲۔ نظریۂ نقالی اور شاعری پر اِلزامات

شاعری پر افلاطون کے عائد کردہ اِلزامات اور اُس کے نظریۂ نقالی کے بارے میں سکاٹ جیمز (Scott-James) اپنی کتاب ''تعمیرِ ادب'' (The Making of Literature) میں لکھتا ہے کہ افلاطون ادب اور فن سے صرف اِسی قدر دلچسپی رکھتا ہے کہ اچھے شہری کی زندگی کو ڈھالنے میں اِس کا اثر فائدہ بخش ہے۔ اُس کے مثالی معاشرے میں سماجی اَخلاق کو سدھارنے والوں کے علاوہ کسی دوسرے کی گنجائش نہیں ہے۔ اگر کسی نظم میں دیوتاؤں یا سماجی ذمہ داروں (Guardians of State) کی مقرر کردہ اور پسندیدہ تعلیمات نہیں ہیں تو اُس نظم یا شاعر کے بارے میں یہ دلیل کہ ''وہ عمدہ ہے، دلکش ہے اور قابلِ تعریف ہے، یا مقدس اور مذہبی ہے'' جمالیات والوں کے فضول دلائل میں سے ہے۔ چنانچہ ''ریاست'' کی کتاب دوم اور سوم میں

افلاطون نے نہایت سخت ضابطے اور اصول مقرر کیے ہیں جو اُس کے خیال میں شاعری کے لیے کارآمد ہیں۔

وہ ہومر (Homer) اور ہیسڈ (Hesiod) اور اُن کے دیگر متبعین شعرا پر شدید اعتراض کرتا ہے اور کہتا ہے کہ کیا ریاست کے محافظ اور ذمہ دار لوگ شاعروں کو اِس بات کی اجازت دے سکتے ہیں کہ وہ دیوتاؤں کو غلط انداز میں پیش کریں اور اُنھیں ظالم، نفسانیت پرست یا آپس میں لڑتے جھگڑتے ہوئے دکھائیں؟ کیا وہ اِس بات کی اجازت دے سکتے ہیں کہ دیوتاؤں کو بہروپ بھرتے ہوئے، دروغ آمیز گفتگو کرتے ہوئے یا کسی ایسی حالت میں دِکھایا جائے جو اُن کے شایانِ شان نہ ہو؟ یہ بات ناقابلِ برداشت ہے کہ باطل کو دیوتاؤں کی دنیا سے منسوب کر دیا جائے یا دکھ اور نزع کی حالت میں دیوتاؤں کو برا بھلا کہا جائے اور اُس خدا کو جو مجموعۂ خوبی ہے، شر کا خالق کہا جائے۔ اور نہ یہ درست ہے کہ وہ قابلِ احترام بہادروں (Heroes) مثلاً ایکیلس (Achilles) اور پریام (Priam) وغیرہ کو افسردہ، روتے ہوئے یا ناشائستہ زبان میں گفتگو کرتے ہوئے دِکھائیں یا اُنھیں غصیلے اور پیٹو کہیں۔ اور نہ ریاست کے ذمہ دار اپنے معزز شہریوں کو ایسے گھٹیا لوگوں کے الفاظ یا اعمال کی نقل کرنے کی اجازت دے سکتے ہیں کیونکہ اچھا شہری صرف انتہائی شریف لوگوں کی ہی نقل کر سکتا ہے۔

چنانچہ اُس نے ہومر اور ہیسڈ پر ''غیر اخلاقی'' تعلیمات پیش کرنے کا اِلزام لگایا ہے اور دیگر المیہ اور طربیہ نگاروں اور اداکاروں کو قابلِ ملامت گردانا ہے کہ وہ بے حیثیت لوگوں کی نقل کرتے ہیں اِس لیے اُس کی مثالی ریاست میں اُن کے لیے کوئی گنجائش نہیں خواہ اُن کو ''تاج پہنایا جائے اور اُن کے سروں پر عطر کی بارش کی جائے۔'' لیکن یہ سب کچھ اُن کے ساتھ کسی اور شہر میں کیا جائے۔ افلاطون کا خیال تھا کہ فنونِ لطیفہ جس قدر پیارے اور دلکش لگیں گے اُسی قدر وہ مہلک ہوں گے کیونکہ وہ زندگی کے جھوٹے تصورات کی طرف راغب کرتے اور سستے جذبات کو اُبھارتے ہیں۔[۵]

افلاطون اپنے دلائل یہیں پر ختم نہیں کرتا بلکہ وہ اخلاقیات کے ماہر کی حیثیت سے شاعری کو ''غیر اَخلاقی'' ہونے کی وجہ سے قابلِ مذمت سمجھتا ہے اور فلسفی کی حیثیت سے شاعری کو اِس لیے ناپسند کرتا ہے کہ یہ جھوٹ پر مبنی ہوتی ہے (کیونکہ اُس کے خیال میں صداقت کی تلاش صرف

فلسفے کے ذریعے ممکن ہے)۔ اُس کا مثالی انسان ایک شہری ہونے کی حیثیت میں اَخلاقی آدرش (Ideals) کے حصول میں لگا ہے اور ایک فرد ہونے کی حیثیت میں صداقت کی تلاش پر تُلا ہے جب کہ تمام فنونِ لطیفہ اُس کے خیال میں محض فریب اور سراب سے متعلق ہیں۔

وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ فنکار چیزوں کی ظاہری شکل وصورت یا مظاہر کے ظاہر سے تعلق رکھتا ہے اور وہ اُس دنیا سے رابطہ رکھتا ہے جس کا اِدراک ہم اپنی آنکھ یا کان یا حواسِ ظاہری سے کرتے ہیں— ایسی دنیا جس میں چیزوں کا ایسا اِدراک کیا جاتا ہے جو تغیر پذیر ہے— یعنی چیزیں آنی جانی معلوم ہوتی ہیں، یا چھوٹی بڑی، مقابلتاً گرم اور نسبتاً ٹھنڈی، ایک لمحے میں شیریں اور دوسرے میں تلخ۔ غرض چیزوں کا یہ حسّی اِدراک بدلتا رہتا ہے اور فریب کی حیثیت رکھتا ہے جب کہ حقیقت غیر متغیر اور صرف ایک ہے۔ مثلاً بہت سی چیزیں ہیں جو ہمیں سرخ نظر آتی ہیں لیکن اصل سرخی صرف ایک ہی ہے جو اُن کے پیچھے کارفرما ہے۔ اِسی طرح بہت سے مظاہر کو ہم حسین کہتے ہیں لیکن اُن کے پیچھے حسنِ مطلق ایک ہی ہے جس کے حقیقی ہونے کا ہم تصور کر سکتے ہیں۔ چنانچہ فنکار مظاہر کی نقل اُتارتا ہے، حقیقت کی نہیں۔ ایک چارپائی یا ایک کرسی جسے ایک بڑھئی بناتا ہے وہ مظہر ہے حقیقت نہیں، کیونکہ حقیقی یا مثالی چارپائی ایک ہی ہے جو بڑھئی کے ذہن یا تصور میں موجود ہے۔ اِس طرح بڑھئی نے صرف حقیقت یا مثال کی نقل اُتاری ہے۔ چنانچہ چارپائی حقیقت سے ایک درجہ دور ہے، اور مصور، جو اُس چارپائی کی تصویر بناتا ہے، حقیقت سے دو درجے دور ہو جاتا ہے کیونکہ وہ اُس حقیقت کی تصویر پیش نہیں کر رہا جو خدا نے بنائی ہے بلکہ اُس نقل کی نقل کر رہا ہے جو بڑھئی نے عالمِ مثال سے کی ہے۔ چنانچہ مصور کا کام نقل کی نقل سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔

بالکل ایسی ہی مثال شاعر کی ہے جو مصور کی طرح رنگ استعمال نہیں کرتا لیکن رنگوں کی بجائے الفاظ، اَسماء وافعال، کانوں کو بھلا لگنے والے آہنگ میں استعمال کرتا ہے جب کہ مصور کے رنگ آنکھوں کو بھلے لگتے ہیں۔ چنانچہ اُس کے کام کی حیثیت ایک غیر حقیقی عکس کی نقل سے زیادہ کچھ نہیں۔ اُس کا موضوع اور اُسلوب باطل ہے۔ وہ عقل کی بجائے جذبات کو اپیل کرتا ہے۔ بلکہ وہ ایسے ''وحشی جذبات'' اور ''الجھی ہوئی جبلتوں'' کو تحریک دے کر ''روح کے سب سے گھٹیا'' حصے کو بھڑکاتا اور قوت بہم پہنچاتا ہے کہ ہم عام زندگی میں اُن میں دلچسپی لینے میں شرمندگی محسوس کرتے ہیں۔ چنانچہ ہومر اور ہیسڈ کو ریاست چھوڑنی پڑے گی۔ المیہ اور طربیہ نگاروں کو یہاں سے

جانا ہوگا۔ اور بفرضِ محال اگر ہم شاعری کی اجازت دے ہی دیں تو ضروری ہے کہ وہ بھجنوں، دیوتاؤں کے مقدس نغموں یا نیک، شریف اور بہادر لوگوں کی تعریف پر مشتمل ہو۔

افلاطون کے نظریات پر تبصرہ

فن کے نظریات کے بارے میں افلاطون سے جو غلطی سے سرزد ہوئی ہے ہم اُسے بآسانی جان سکتے ہیں۔ ہمارے لیے اُس کے نکالے ہوئے نتائج قابلِ قبول نہ سہی لیکن اُس نے راستہ صاف کیا ہے اور اُسے کئی جائز امتیازات حاصل ہیں۔ اُس نے ہمیں کئی ایسے اہم نِکات دیے ہیں جن سے ہم آغاز کرسکتے ہیں۔

مثلاً فن کے بارے میں نقل یا عکاسی کی بات سب سے پہلے ہمیں اُسی کے ہاں ملتی ہے۔ شاعر یا مصور ایک ایسی شے ہی پیش نہیں کرتا جسے ہم خوبصورت کہہ دیتے ہیں بلکہ وہ حقیقت کی عکاسی کرتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ افلاطون اُس کو حقیقت کہنے کی بجائے مظاہر یا Phenomena کہتا ہے۔ یہ مظاہر بہرحال ایسی چیزیں ہیں جنھیں ہم کم سے کم اپنے حواسِ ظاہری کے مدرَکات کی حد تک حقیقی کہہ سکتے ہیں۔

پھر یہ کہ فنکار کی پیش کش ایسی ہوتی ہے جو مسرت بخشتی ہے۔ اُس کے افسانوی (غیر حقیقی یا مبنی بر دروغ) قصوں کا مرغوب یا پسندیدہ ہونا ہی ایسی بات ہے جو افلاطون کے خیال میں اُنھیں خطرناک بنا دیتی ہے کیونکہ وہ ایسے قصوں سے حاصل کی جانے والی مسرت کو شہریوں کی اَخلاقی تعلیم و تنظیم کے نقطۂ نظر سے مناسب نہیں سمجھتا۔

جب فنکار اپنے مخصوص ذریعۂ اظہار (Medium) کے وسیلے سے کسی چیز کی نقل کرتا ہے تو وہ حقیقت کے صرف اُسی پہلو کو پیش کرنا کافی سمجھتا ہے جس کا اُس ذریعۂ اظہار میں پیش کیا جانا ممکن ہے۔ ایک حقیقی چارپائی میں ایسی خوبیاں اور خصائص یا اجزا موجود ہیں جو تصویر میں پیش نہیں کیے جاسکتے۔ چنانچہ مصور چارپائی کی صرف ایک سطح یا پہلو سے زیادہ کوئی چیز پیش نہیں کرسکتا۔ اِس لیے اُس کی پیش کش یا تصویر اصل سے کم تر اور بدیں وجہ گھٹیا ہے۔ افلاطون یہ دریافت کرنے کی کوشش نہیں کرتا کہ کون سے طریقوں سے اِس تصویر کو زیادہ اعتبار اور اہمیت کا حامل بنایا جاسکتا

ہے۔

پھر یہ کہ افلاطون ہی نے سب سے پہلے فنونِ لطیفہ میں حقیقی مشترک اقدار دریافت کیں کیونکہ وہ وضاحت کرتا ہے کہ شاعری کرنے والا شاعر اور مصوری کرنے والا مصور ایک ہی قسم کے کام میں مصروف ہیں۔ اگرچہ اُن کا ذریعۂ اظہار ایک دوسرے سے مختلف ہے لیکن وہ دونوں ایک ہی قسم کی خدمت سرانجام دے رہے ہیں۔ ساتھ ہی ساتھ افلاطون یہ بھی سمجھتا ہے کہ یہ دونوں محض ایک سراب کی نقل اتارنے کا عبث کام کررہے ہیں جو اِتنا اہم نہیں کہ اُس کی نقل اتاری جائے۔ وہ لوگوں کو ایک طرح کی خطرناک مسرت بہم پہنچا کر خوش کررہے ہیں اور ایک ہی طرح سے اُن کے جذبات میں گھٹیا تحریک پیدا کررہے ہیں۔

جب افلاطون ایک چارپائی اور ایک کرسی کی ظاہری شکل کو موضوعِ فکر بنانا پسند کرتا ہے تو ہم یہ توقع رکھ سکتے تھے کہ وہ ایک نظم اور ایک تصویر کی ہیئت کا بھی تجزیہ کرتے ہوئے بحث کرے گا، اور جب یہ دیکھے گا کہ ایک فنکار کا ذریعۂ اظہار ایک اہلِ حرفت کے ذریعۂ اظہار کے مقابلے میں لطیف تر ہے تو ہم امید رکھ سکتے تھے کہ وہ ہومر کے بارے میں تعجب سے اعتراف کرے گا کہ اُس نے تخلیقی سطح پر واقعی معجزے دکھائے ہیں۔ لیکن افسوس ہے کہ وہ ایسا نہیں کرتا۔ اِس کی وجہ یہ ہے کہ اُس کا ذہن روح کی دیگر سرگرمیوں اور مناصب کے بارے میں پہلے ہی سے ایک اثر لیے ہوئے ہے جو خالصتاً فکری نوعیت کا ہے، اور وہ زندگی کے دوسرے مسائل سے پہلے ہی دوچار ہے جو خالصتاً اخلاقی نوعیت کے ہیں۔ سو یہ فکری دلچسپیاں اور اخلاقی نقطۂ نظر اُسے فن اور ہنر کی ایسی تعریف سے باز رکھتا ہے۔

اِس کی ایک وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ وہ ایک ایسی ریاست میں رہتا تھا جہاں قومی مزاج کے عدمِ توازن اور سرِعام اِنحطاط کے اسباب کے زُمرہ میں ادب اور فن کے اثرات بھی شمار کیے جاسکتے ہوں۔ بہرحال اصل وجہ خواہ کچھ بھی ہو، ہم یہ دیکھتے ہیں کہ آرٹ کے مسائل کے بارے میں اُس کا فکری رویہ غیر ہمدردانہ اور کسی حد تک تعصب کا شکار ہے۔ افلاطون کی مثال کو سامنے رکھ کر ہم یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ اکثر محض فلسفہ ہی اپنے عقلی اور منطقی انداز میں صداقت کا راستہ نہیں دِکھاتا جتنا کہ وِجدان سے تعلق رکھنے والی تجربے کی تشکیلی صورتیں (یعنی ادبی تخلیقات) اپنی عقلی توجیہات کے ذریعے دکھاسکتی ہیں جب کہ اُن میں تعصب نہ برتا گیا ہو۔[٦]

تنقید کی تاریخ میں افلاطون کی اہمیت

افلاطون کے طریقِ تجزیہ اور نظریات کی محض ایک فہرست بنا لینے سے اُس کی خدمات کی صحیح قدر و قیمت متعین نہیں کی جاسکتی۔ اور نہ ایسا کرنے سے اُس کا وہ مستقل اثر واضح کیا جاسکتا ہے جو آج تک تنقید میں موجود ہے۔ اِس کے لیے ہمیں اُس کے کام کی انتہائی اعلیٰ کیفیت کو سمجھنا چاہیے جو بے خطا وثوق کے ساتھ اُس کے تفتیشی قلب و دماغ سے گزرتی ہوئی صداقت کی ایسی مبادیات ہمیں فراہم کرتی ہے جن کی گہرائی مستقل نوعیت کی ہے۔ اُن مبادیات میں سے چند کا ذکر کیا جاچکا ہے مثلاً فن میں منطقی تنظیم کی موجودگی جو اُسے وحدت عطا کرتی ہے، یا نظریات کا غیر مبہم ہونا جو فنّی اظہار کی بنیاد ہے، وغیرہ۔ لیکن اُس کا کام اِس نوعیت کا ہے کہ ایسے دوررَس نتائج ہم اُس کے عام مباحث میں دیے گئے اشاروں سے ہی اخذ کرسکتے ہیں۔ چنانچہ وہ پہلا آدمی ہے جس نے مناسب حد تک شاعری میں ایک پُراسرار قوت، زندگی کی مؤثر پیش کش اور بھرپور اثرانگیزی کو تسلیم کیا۔ اگرچہ اُس نے اِس اثر کی وضاحت کے لیے مقناطیس کی مثال دی ہے جب کہ ملٹن اُسے ''روح القدس کے مقدس حیات بخش خون'' (Precious life-blood of a master spirit) سے تشبیہہ دیتا ہے۔ تاہم دونوں کے ذہن میں ایک ہی خیال تھا جو ادب سے متعلق سب سے زیادہ گہرائی رکھنے والی صداقت کی نشان دہی کرتا ہے۔ یا پھر شاعرانہ جنون کی وہ نئی تفسیر جو اُس نے پیش کی اور جسے وہ جذبات کی اُس شدت کے لیے استعمال کرتا ہے جو عظمت کے حامل کسی بھی فن میں موجود ہوتی ہے۔ ہمارے بعض جدید جمالیاتی نظریات کی تہہ میں یہی بات آج تک نظر آتی ہے۔ ورڈزورتھ کی شاعری کے بارے میں مقبولِ عام رائے یعنی ''شدید جذبات کا بے ساختہ اظہار'' (Spontaneous overflow of the powerful feelings) اِسی سے مستفاد ہے۔

پھر اُسی نے پہلی بار اہم دلائل کے ذریعے واضح کیا کہ شاعری میں مثالی دنیا کی نقل پیش کی جاتی ہے جو مثالی علم و صداقت کی روشنی میں کی جاتی ہے۔ یہاں وہ فلسفیانہ قسم کی شاعری کے بارے میں بات کرتا معلوم ہوتا ہے جس کا موضوع مثالی عدل، صداقت اور حسن ہے۔

اِس کے علاوہ اُس نے کئی اور باتیں بھی کی ہیں جنھیں ادب کی تنقید میں بنیادی اور اصولی

حیثیت دی جاسکتی ہے، مثلاً یہ کہ شاعری کو اپنی عمدہ ترین شکل میں انسانی فطرت کے عظیم اور شریف جذبوں کو موضوع بنانا چاہیے اور اُس میں مستقل اور آفاقی سچائیاں ہونی چاہییں۔ اِسی سے بعد میں ارسطو نے شعری صداقت کا نظریہ پیدا کیا۔ لیکن ادب میں حقیقت تک رسائی کا مطالبہ سب سے پہلے افلاطون نے ہی کیا۔

سب سے اہم بات یہ ہے کہ افلاطون فن کو ایک نہایت درجہ اثر ڈالنے والی قوت تو سمجھتا ہے لیکن اُسے ذریعۂ تربیت (Medium of Instruction) نہیں سمجھتا۔ اِس کا مطلب یہ ہے کہ اُس کے نزدیک فن، کردار کو ڈھالنے کی صلاحیت تو رکھتا ہے لیکن پھر بھی اخلاقیات کے قواعد واُصول اور اقوالِ زرّیں سے مختلف ایک چیز ہے۔ اور یہ بات اُس نے ایک سے زیادہ مرتبہ تفصیل سے بیان کی ہے۔ وہ بتاتا ہے کہ فن کا پہلا کام یہ ہے کہ وہ لوگوں کی آنکھوں کے سامنے اُس حسن کو بےنقاب کردے جو انسانی فطرت میں عظمت اور شرافت کی صورت میں موجود ہے۔ اور اگر ایسا ہو تو پھر فن اپنی پُربہار فیاضیوں کے ساتھ ایک صحت بخش ہوا کی طرح روحِ انسانی پر اِس طرح اثرانداز ہوتا ہے کہ انسانی فطرت میں نیکی اور شرافت کا بیج بو دیتا ہے۔ جہاں اُس نے ''روح کی آنکھوں کو روشنی کی طرف پھیرنے'' کے عمل کی وضاحت کی ہے وہاں بھی اِس کی تہہ میں اُس کا یہی نظریہ کارفرما ہے — اور یہاں پھر براہِ راست تعلیم و تلقین کا ذکر نہیں بلکہ روح کے اندر موجود عمدہ استعداد کو درست راہ پر ڈالنے کی بات کی ہے۔ اگرچہ اِس ایک موقع سے قطعِ نظر ایک دوسری جگہ البتہ اُس نے تعلیمی مقاصد کو سامنے رکھا ہے جہاں وہ کہتا ہے کہ:

> ''فن کار جو فن کی لطافتوں کو سمجھتا ہے، لوگوں کو اِس قابل بنا سکتا ہے کہ وہ اپنے اِردگرد کی دنیا کو بہتر انداز میں دیکھ اور سمجھ سکیں۔ وہ اِس طرح کہ وہ عمدہ صلاحیتوں اور خصوصیات کو، جہاں کہیں بھی وہ ہوں، پہچان لینے میں لوگوں کی مدد کرے۔''

یہاں بھی جس بات پر افلاطون زور دے رہا ہے وہ اقدار کا درست احساس مہیا کرنا ہی ہے، کوئی اخلاقی فارمولا یا قولِ زرّیں نہیں۔ چنانچہ ہم محسوس کرسکتے ہیں کہ حقیقتاً افلاطون بعد میں آنے والے اخلاقیات کے نظریہ پرستوں سے کہیں دور، اور اُن کے مقابلے میں اُن لوگوں سے قریب تر نظر آتا ہے جنھوں نے بعد میں ''فن برائے فن'' کا نعرہ لگایا۔

چنانچہ ایسے مقامات ہی پر افلاطون کی عظمت بحیثیت ناقد تسلیم کرنا پڑتی ہے۔ اُس کے تمام

کام کو بحیثیتِ مجموعی سامنے رکھنے کے بعد بجا طور پر کہا جا سکتا ہے کہ ادب کی نظریاتی بحثیں اصل میں اُسی سے شروع ہوئیں۔ اُس کا کارنامہ یہ ہے کہ اُس نے بعد کے زمانوں میں ہونے والی تنقید کو ممکن بنا دیا۔ اُس نے آدمیوں کو ''سوچنے'' کے کام پر لگا دیا۔ اُس نے تنقیدی کوششوں کو ایک رُخ اور ایک تحریک دی۔ اُس نے آنے والی نسلوں کو مثالی نظریات (Ideals) دیے۔ ہم اُس کے مکالمات کے بعض اُن جملوں کو نظر انداز نہیں کر سکتے جن سے بلاشبہہ بعد میں پیدا ہونے والی تنقید کو ایک نقطۂ آغاز میسر آیا، مثلاً بعد کے تنقیدی مباحث میں اِصطلاحات کا مسئلہ۔ جیسے یہی کہ ''نقل'' (Imitation) سے کیا مراد ہے؟ وغیرہ۔ ساتھ ہی ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ اُس کا کام محض ایک راستہ بنانے والے سے کچھ زیادہ ہے۔ چنانچہ تنقید کے زمرے میں اُس کا حصہ باقاعدہ تعمیری اور مثبت ہے۔ اُس کا طریقِ استخراج اور نتائج دونوں مستقل قدر و قیمت رکھتے ہیں۔ اُس نے تنقید کو سب سے پہلے ایک آبرومندانہ سطح پر جگہ دی۔ اُس کے پاس، ہر زمانے کے لیے، کچھ نہ کچھ کہنے کو موجود ہے۔ جب اُس نے لکھا تو ادب کی افادی حیثیت یکبارگی عیاں ہو گئی۔ اُس کے بعد شاعری کو محض تکنیکی کاریگری سمجھنے کی بجائے انسان کی ارفع اور پُراسرار سرگرمیوں میں شمار کیا جانے لگا۔ کیونکہ اُس کی تعلیمات قابلِ قدر تھیں اِس لیے اُن کا اثر بھی زیادہ لطیف اور دیرپا ہے۔ اگر اُسے پہلے عظیم تنقیدی نظریات کا باوا آدم کہا جاتا ہے تو اب بجا طور پر اُسے بعد کے زمانوں میں پیدا ہونے والی کلاسیکی تنقید کا سرچشمہ کہا جانا چاہیے۔ اُس کے نظریۂ شعر نے، دورِ حاضر تک، یہ خدمت انجام دی ہے کہ لوگوں کے ذہن پُرتصنع، جھوٹے عالمانہ وقار کے حامل اور اُتھلے ادب سے ہٹ کر اُن چیزوں کی طرف متوجہ ہوئے ہیں جن کی اہمیت حقیقی اور واقعی ہے، چنانچہ اِسی سبب سے اُنھوں نے ادب کے جابرانہ نظریوں سے بغاوت کی۔ اُس کا اثر آج تک ایک عظیم ناقد کی حیثیت سے ادب میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔ وہ روشنی کا ایک ایسا مینار ہے جو ادب کی وِجدانی اور روحانی اقدار کی طرف رہنمائی کرتا ہے۔[۷]

حواشی

۱۔ ایٹکن: ازمنۂ قدیم میں ادبی تنقید۔

۲۔ ڈیوڈ ڈائشے: ادب کے تنقیدی راستے۔

۳۔ فیدریوس ایک رومن قصہ گو کا نام ہے۔ یہاں مراد افلاطون کا لکھا سقراط اور فیدریوس کے درمیان مکالمہ (Phaedrus) ہے۔

۴۔ آیون ایک مغنّی ہے جو عظیم شعرا کا کلام گایا کرتا تھا۔ یہاں مراد افلاطون کا لکھا سقراط اور آیون کے درمیان مکالمہ (Ion) ہے۔

۵۔ سکاٹ جیمز: تعمیرِ ادب۔

۶۔ ایضاً۔

۷۔ ایٹکن: ازمنۂ قدیم میں ادبی تنقید۔

ارسطو

(Aristotle)

(۳۸۴ق م-۳۲۳ق م)

ارسطو پہلا شخص ہے جس نے تنقید کی بنیاد ادب کے تجزیاتی مطالعے پر رکھی۔ اُس کا طریقِ کار یہ تھا کہ اُس نے یونانی قدیم ادب کا بغور مطالعہ کیا اور تجزیہ کر کے ہر ادب پارے اور ہر صنف کی نمایاں خصوصیات الگ کیں۔ پھر اِن خصوصیات میں قدرِ مشترک تلاش کر کے اُسے اصول کا درجہ دیا۔ اُس کی یہ تلاش کردہ مشترک خصوصیات اگرچہ بنیادی طور پر یونانِ قدیم کے ادب پر ہی صادق آتی ہیں لیکن یہ اصول ہر دور اور ہر زبان کی پوری اصنافِ ادب کے تجزیاتی مطالعے کے لیے ایک معقول بنیاد فراہم کرتے ہیں جسے کسی دور میں بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

دوسری اہم بات یہ ہے کہ اُس کا یہ تنقیدی تجزیہ معروضی (Objective) ہے۔ اخلاقیات اور فلسفے کے نظریات جو اُس کے زمانے میں مسلّمات کا درجہ حاصل کر چکے تھے، اُسے ادب کے تجزیے میں کسی تعصب کا شکار نہیں ہونے دیتے۔ وہ افلاطون کی طرح ''ادب کو کیا ہونا چاہیے؟'' سے بحث نہیں کرتا بلکہ اُس کے برخلاف سائنسی تجزیہ کرتے ہوئے ''ادب کیا ہے؟'' کی بات کرتا ہے۔ جب وہ ایک چیز کو ''اچھا'' کہتا ہے تو اُس کی مراد اخلاقی اعتبار سے اُس کی اچھائی کی نشان دِہی کرنا نہیں ہوتا بلکہ وہ لفظ ''اچھا'' کے مفہوم کو جمالیاتی معنوں میں اہم قرار دیتا ہے، یعنی ادب کو تخلیقِ جمال سمجھتے ہوئے اُس میں ''حسن'' کی تلاش کو اوّلین اہمیت دیتا ہے اور فلسفیانہ ''صداقت'' کی تلاش، جسے افلاطون اہم تر گردانتا تھا، اُس کا مطمحِ نظر نہیں ہے۔ گویا ارسطو پہلا آدمی ہے جس نے ادب کے جمالیاتی پہلو کے مطالعے کی اِبتدا کی اور جمالیات کی باقاعدہ بنیاد

رکھی۔

ارسطو اگرچہ افلاطون کا شاگرد تھا لیکن وہ بعض اُمور میں افلاطون سے بنیادی طور پر اختلاف کرتا ہے۔ اُس کی کتاب بوطیقا (Poetics) اگرچہ ادب کے فلسفیانہ مباحث سے متعلق ہے لیکن سائنٹفک تجزیے کی وجہ سے بعد کے زمانوں کی سائنٹفک تنقید کا اِبتدائی منشور بن جاتی ہے۔ وہ افلاطون سے اختلاف کرنے کے باوجود اُس کے مکالمات کا مطالعہ کرتے ہوئے اُن کی ادبی حیثیت کو فراموش نہیں کرتا اور اُس کے مکالمات کو بے وزن اور بے بحر شاعری قرار دیتا ہے۔

افلاطون اور ارسطو کے کام میں فرق

ارسطو، افلاطون کا شاگرد ہونے اور اُس سے متاثر ہونے کے باوجود اپنے ادبی نظریات کو مختلف انداز میں ترتیب دیتا ہے۔ دونوں میں فرق اُن کی شخصیت، ذہنی اُفتاد اور طریقِ کار کے اختلاف کے سبب ہے۔ افلاطون انسانی زندگی کی معاشرتی تشکیل و تنظیم پر زور دیتا ہے۔ اِس کے باوجود کہ وہ خود ادیب و شاعر تھا اور اُس کی تخلیقات مستقل ادبی شان کی حامل ہیں، وہ ریاست کی سماجی ضروریات کے نقطۂ نظر سے لکھتا ہے جب کہ ارسطو انسان کے علم و معرفت کی تنظیم سائنسی طریق پر تجربے کو بنیاد بناتے ہوئے مشاہدے اور تجزیے کے ذریعے استدلالی انداز میں کرتا، اور نظریاتی اصول مرتّب کرتا ہے۔ اِسی لیے اُس کی تحریر میں وہ ادبی شان مفقود ہے جو افلاطون کا طرۂ امتیاز ہے۔

دونوں کے اِس اختلاف کے باوجود اِن دونوں نقادوں میں اِشتراک کی بھی ایک صورت موجود ہے۔ ارسطو اپنا بیشتر وقت افلاطون پر تنقید میں صَرف کرتا ہے اور اُس کے ذہن پر افلاطون کے نظریات چھائے ہوئے ہیں۔ وہ ہر مبحث میں افلاطون کے اقوال اور اُس کی اِصطلاحوں پر پہنچ کر بات ختم کرتا ہے خواہ وہ اُن اِصطلاحوں کو نئے مفاہیم عطا کر رہا ہو یا اُن سے اختلاف کرتے ہوئے اپنے مخصوص نظریات کے اِرتقا میں مصروف ہو۔

بہر حال ارسطو پہلا آدمی ہے جس نے ادب اور شاعری کی تنقید کو ایک مستقل موضوع کا درجہ دیا۔ افلاطون نے اگرچہ اپنی تحریروں میں تنقیدی اشارے دیے لیکن تنقید کو ایک مستقل موضوع کی حیثیت دے کر اُس پر لکھنا پسند نہ کیا جب کہ ارسطو نے محض تنقید کو اپنے مقالات کا باقاعدہ

موضوع بنایا ہے۔[۱]

شاعری کی مدافعت

ارسطو کو یہ فضلیت بھی حاصل ہے کہ اُس نے سب سے پہلے افلاطون کے جارحانہ اِلزامات کے خلاف شاعری اور فن کی مدافعت کی۔ یونانی ذہن فن یا فنونِ لطیفہ کو نقل (Imitation) سمجھتا تھا تو لامحالہ یہیں سے ارسطو نے اپنے نظریات وافکار کی ابتدا کی۔ البتہ اُس کی جدت یہ ہے کہ اُس نے نقل کے اِس نظریے کو ایک نئے رُخ پر ڈال دیا اور نیا مفہوم عطا کیا۔ افلاطون کے خیال کے مطابق مظاہر اَعیان کی نقل ہیں، اور فنون مظاہر کی۔ اور اِس طرح اُس نے چارپائی وغیرہ کی مثال دے کر شاعری اور مصوری کو بے وَقعت اور عبث کام کہا ہے۔ جب کہ ارسطو نے نقل کو عکاسی یا بازآفرینی (Representation) کا درجہ دیتے ہوئے اِن فنون کا منصب زندگی اور مظاہر کی عکاسی قرار دیا۔ اُس نے اِس عکاسی کو بھی اِن معنوں میں ایک حد تک تخلیقی عمل قرار دیا کہ فنکار صرف نقل ہی نہیں کرتا بلکہ مظاہر اور واقعات کو ایسے حسین انداز میں پیش کرتا ہے جیسا کہ وہ چاہتا ہے کہ وہ نظر آئیں، یعنی اپنے احساسِ جمال کی روشنی میں اِس پیش کش میں اصل سے تجاوز کر کے اُس پر اضافے کرتا ہے۔ یہ اضافے افلاطون کے خیال میں صداقت کے منافی قرار پاتے اور کِذب و دروغ کی ذیل میں آتے ہیں جب کہ ارسطو جھوٹ کا اِلزام دینے کی بجائے اِنھی کو اصل تخلیق سمجھتا ہے۔

امکانِ وقوع

ارسطو شاعری اور فن کی مدافعت کرتے ہوئے ایک مورّخ اور ایک شاعر کا فرق اِس طرح ظاہر کرتا ہے کہ مورّخ واقعات کا مقلّد ہوتا ہے اور اُس کے ہاں واقعات کی ترتیب بے جان اور جامد ہوتی ہے جب کہ شاعر اِن واقعات کی ترتیب میں اُن امکانات کا اشارہ کرتا ہے جو ممکن الوقوع ہوں اگرچہ حقیقت میں واقع نہ ہوئے ہوں۔ یوں وہ ''امکانِ وقوع'' (Possible probability and probable possibility) کو نقل (Mimesis) کے ساتھ پیوند

کر کے فن کا ایک نیا نظریہ پیش کرنے میں کامیاب ہوا۔ اگرچہ وہ شاعری اور تاریخ کے موازنے میں بہت زیادہ تفصیل کی وجہ سے بات کو اُلجھا دیتا ہے لیکن تنقید کے دائرے میں مظاہر کی عکاسی اور امکانِ وقوع کا نظریہ ارسطو کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔

فنون کی تقسیم

افلاطون نے بھی فن کی تین قسمیں کی ہیں یعنی ایک تو استعمال کرنے کا فن، ایک بنانے کا فن اور ایک نقل کرنے کا فن۔ لیکن اِس سے فنون کی درجہ بندی واضح نہیں ہوتی۔ جب کہ ارسطو نے علوم وفنون کی واضح درجہ بندی کر کے اُن کی تین اقسام بتائی ہیں:

۱۔ تخلیقی علوم
۲۔ عملی علوم، اور
۳۔ نظری علوم

تخلیقی علوم میں وہ شاعری اور خطابت وغیرہ کو شامل کرتا ہے، عملی علوم میں سیاسیات اور اخلاقیات کو اور نظری علوم میں ریاضی، طبیعیّات اور مابعدالطبیعیّات وغیرہ کو۔ یہ تمام علوم اگرچہ بنیادی طور پر ایک ہی مقصد رکھتے ہیں یعنی ''علم حاصل کرنا یا جاننا''، لیکن اپنے آخری مقصد کے اعتبار سے ان میں فرق ہوتا ہے۔ نظری علوم کا مقصد علم حاصل کرنا، عملی علوم کا مقصد کردار کی تشکیل اور تخلیقی علوم کا مقصد نفع بخش اور خوبصورت اشیاء کی تشکیل وتعمیر، یا تخلیقِ جمال سے مسرت حاصل کرنا ہوتا ہے۔

وہ کہتا ہے کہ نقل کرنا انسانی فطرت میں شامل ہے اور انسان چیزوں کی نقل کر کے مسرت حاصل کرتا ہے۔ اِس لیے چونکہ فنون میں نقل (یا عکاسی) عین فطرت کے مطابق (Natural) ہے اِس لیے یہ کسی مذمت کی سزاوار نہیں ہوسکتی۔ پھر یہ کہ مسرت کا حصول جو اِس کا لازمی نتیجہ ہے، اِسے اور بھی قابلِ قدر بنا دیتا ہے۔

نقل یا عکاسی کی بحث

یہ کہنا کافی نہیں کہ فن فطرت کا آئینہ ہے کیونکہ جب ہم فطرت کو بذاتِ خود دیکھ سکتے ہیں تو ہمیں آئینے میں اُس کا مشاہدہ کرنے کی کیا ضرورت ہے؟ اِس سے بھی ہمیں وہی کچھ حاصل ہوگا

جو اصل فطرت کو براہِ راست دیکھ کر حاصل ہو سکتا ہے۔ لیکن اصل بات یہ ہے کہ ہم شاعری میں اُس چیز سے جو ہمیں مشاہدۂ فطرت سے براہِ راست حاصل ہوتی ہے، ایک شے زائد پاتے ہیں جو فطرت میں نہیں ہوتی۔ مثلاً ڈرامائی شاعری میں ہم جن لوگوں سے ملتے ہیں وہ ''مانند مثل'' [۲] (Like-Like) ہوتے ہیں جب کہ حقیقی زندگی میں ایسے لوگ کہاں دیکھے جا سکتے ہیں؟ ایسے لوگ جن کے اقوال و افعال ہمارے لیے دلچسپی کا باعث ہوں اور وہ واقعات میں سے گزرتے ہوئے ہم پر اپنی شخصیت (اور واقعات بھی) منکشف کرتے چلے جائیں۔ چنانچہ ایسے لوگوں کے وجود فطرت کی نقل نہیں کرتے ___ اور عام شاعری کے حق میں بھی یہ بات بدستور درست رہتی ہے۔

ارسطو اِس بات کی وضاحت اِس طرح کرتا ہے کہ شاعری کو مصوری کی بجائے موسیقی اور رقص سے تشبیہہ دیتا ہے کہ یہ فنون بھی زندگی کی عکاسی کرتے ہیں۔ لیکن یہ ہو بہو نقل نہیں ہوتی۔ ہم جانتے ہیں کہ موسیقی میں ہم ایسی آوازیں سنتے ہیں جو روزمرّہ زندگی میں ہم نہیں سنتے۔ اِسی طرح ہم رقص میں ایسی حرکات دیکھتے ہیں جو معمولی زندگی میں نظر نہیں آتیں۔

ذریعۂ اظہار، موضوع اور تکنیک

اِس کے بعد ارسطو فنون کے بارے میں تین سوال کرتا ہے، کہ اِن فنون میں:

۱۔ نقل کس ذریعے سے کی جاتی ہے؟

In what does the imitation exist?

۲۔ کس چیز کی نقل کی جاتی ہے؟

What does it imitate?

۳۔ نقل کس طرح کی جاتی ہے؟

How does it imitate?

دوسرے لفظوں میں اِن سوالات کے ذریعے ارسطو فن کے ذریعۂ اظہار (Medium)، موضوع (Object) اور تکنیک (Manner) کا فرق ظاہر کر رہا ہے۔ چنانچہ اُس کے خیال میں ہر فن پارہ (یا ادب پارہ) اِن تین میں سے کسی ایک، یا دو، یا تینوں کی وجہ سے دوسرے فن پاروں سے مختلف ہوتا ہے۔

شاعری کے معاملے میں یہ ذریعۂ اظہار زبان ہوتا ہے۔ زبان کے ذریعے عکاسی، موسیقی اور صورت گری (Sculpture) سے مختلف ایک چیز ہے۔ ہم زبان و بیان کے فن کے لیے صرف شاعری کا لفظ ہی استعمال کر سکتے ہیں۔

ارسطو کہتا ہے کہ لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ شاعری زبان کو ایک خاص آہنگ میں استعمال کرنے کا نام ہے۔ لیکن شاعری کی ماہیت صرف وزن، بحر اور آہنگ سے واضح نہیں ہوتی۔ اگر کچھ کلّیوں قاعدوں کو وزن اور بحر میں پیش کر دیا جائے تو کیا اُسے شاعری کہا جا سکتا ہے؟ وہ کہتا ہے کہ ایسی تُک بندی کسی چیز کی نقل (عکاسی) نہیں کرتی۔ البتہ کامیاب عکاسی، خواہ وزن اور بحر میں نہ بھی ہو، شاعری کہلا سکتی ہے۔

نظم اور نثر کا فرق

عکاسی کے اعتبار سے نظم و نثر میں کوئی تعارض نہیں۔ دونوں میں صرف تکنیک (Manner) کا فرق ہے۔ اصل تعارض ادب اور اُس چیز میں ہے جو ادب نہیں ہے۔ جب کہ ادب اور غیر ادب دونوں کو وزن، بحر اور آہنگ رکھنے والی زبان میں تحریر کیا جا سکتا ہے۔

چنانچہ ارسطو پہلا شخص ہے جس نے یہ بات کہی کہ شاعری کی اصل نثر میں بھی پائی جا سکتی ہے اور اس کے برعکس کسی چیز کا محض وزن اور بحر میں ہونا اِس بات کی دلیل نہیں کہ وہ شاعری بھی ہے۔ چنانچہ اُس کا یہ نظریہ خالص ''ادبی'' ہے، جو ادب کی ماہیت سے بحث کرتا ہے۔

ادب کی ماہیت

ارسطو آگے چل کر ادب کی ماہیت واضح کرنے کے لیے موضوع (Object) کی بحث کرتا ہے اور کہتا ہے کہ شاعری اور ادب کا موضوع ''عمل اور تجربے سے گزرتے ہوئے انسان'' (Men in action) ہیں۔ ''عمل اور تجربے سے گزرتے ہوئے انسانوں'' سے اُس کی مراد لازمی طور پر کام کرتے ہوئے آدمی نہیں ہیں بلکہ غنائیہ شاعری (Lyrical Poetry) پر اُس کے محاکے پر نظر ڈالنے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ اُس کی مراد:

''Things happening in terms of human nature,

events embodied in human lives."

یا وہ واقعات ہیں جو انسانی فطرت اُن کی زندگیوں سے اُبھارتی ہے۔ اِسی بات کو وہ المیے میں کردار (Character) پر بحث کرتے ہوئے زیادہ پھیلا کر بیان کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ زندگی کی خصوصیات (مثلاً اَخلاقی یا سیاسی وغیرہ) جن افعال کے سرزد ہونے کی وجہ سے لوگوں سے منسوب کی جاتی ہیں، اُن کا ''کردار'' ہیں کیونکہ کردار بغیر عمل کے ظہور میں نہیں آتا۔

اگر ہم اُس کی اِس بات (انسانی فطرت اُن کی زندگیوں سے جو واقعات اُبھارتی ہے) کا وسیع تر مفہوم لیتے ہوئے اِسے ایک لفظ میں بیان کرنا چاہیں تو ہم اِسے ''کہانی'' (Story) کا نام دے سکتے ہیں، جب کہ انسانی زندگی سے تعلق اِس کا سب سے بڑا عنصر ہو۔

چنانچہ شاعرانہ نقالی کا موضوع انسانی فطرت کی اُس کیفیت کی صورت میں سمجھا جاسکتا ہے جو اُن میں موجود ہوتی ہے۔ اور ہم انسانی فطرت کو اُس کے اچھا یا برا ہونے کی وجہ سے پرکھتے ہیں۔ چنانچہ شاعری لوگوں کو اُس سے بہتر بنا کر پیش کرسکتی ہے جیسے کہ وہ اپنی حقیقی زندگی میں نظر آتے ہیں—یا زیادہ بُرا ظاہر کرسکتی ہے جتنے کہ وہ حقیقتاً نہیں ہوتے—یا ویسا ہی پیش کرسکتی ہے جیسے کہ وہ ہیں۔

تیسری بات یعنی تکنیک (Manner) پر ارسطو مفصل بحث نہیں کرتا اور بظاہر اِسے تقریباً نظر انداز کرتے ہوئے پہلی دونوں یعنی ذریعہ (Medium) اور موضوع (Object) ہی سے زیادہ سروکار رکھتا ہے۔

وہ کہتا ہے کہ شاعری لوگوں کی نقل یا تو اُن کی حقیقی زندگی سے بہتر پیش کرتی ہے یا کم تر۔ اِس تقسیم کے نتیجے میں وہ غیر غنائیہ شاعری (Non-lyrical poetry) کی دو بڑی قسمیں کرتا ہے یعنی المیہ (Tragedy) اور طربیہ (Comedy)۔ اور اُس کی بات سے کچھ ایسا مفہوم ہوتا ہے کہ المیہ میں کردار کو حقیقی زندگی کے مقابلے میں بہتر پیش کیا جاتا ہے اور طربیہ میں کردار کو حقیقی زندگی سے خراب تر صورت میں پیش کیا جاتا ہے۔ اُس کی یہ تقسیم صرف عام اور سطحی انداز میں درست ہوسکتی ہے کیونکہ حقیقی زندگی کی بہتر پیش کش کا قابلِ تعریف ہونا اور بدتر پیش کش کا مضحک ہونا ضروری قرار نہیں دیا جاسکتا۔ مثلاً ہم دیکھتے ہیں کہ المیہ کردار اپنی حقیقی زندگی سے لازمًا بہتر نہیں ہوتے جیسے میکبتھ (Macbeth) یا اِسی طرح طربیہ کردار لازمًا اپنی حقیقی زندگی سے بدتر نہیں

ہوتے جیسے فالسٹاف (Falstaff)۔ مطلب یہ ہے کہ ارسطو کی اِس بات کو قاعدہ کلیہ نہیں بنایا جاسکتا۔[۳]

ارسطو کے اِس نظریے پر اِس لحاظ سے کوئی اِعتراض نہیں کیا جاسکتا کہ شاعری میں نقل بہرحال اندھی تقلید (Mimicry) کے مترادف نہیں۔ ظاہر ہے کہ شاعری میں حقیقی زندگی سے بہتر نقل تبھی پیش کرنی ممکن ہے جب اُس میں شاعر کے تخیل کی کارفرمائی ہو۔ زندگی کی ''ہو بہو نقل'' سے ارسطو بحث نہیں کرتا، بلکہ اِسے بحث کے لائق نہیں گردانتا کیونکہ شاعری کی ماہیت کی بحث میں اِس کی کوئی حیثیت یا ضرورت نہیں۔ شاعری صرف اِسی قدر کام نہیں کہ ہو بہو نقل اُتار دی جائے کیونکہ شاعری میں ہم فطرت کے امکانات کی تخیل آمیز تعمیرِ نو (Imaginative reconstruction of the possibilities of nature) چاہتے ہیں۔

افلاطون فطرت اور شاعری میں صرف نقل کا تعلق بتاتا ہے اور شاعری کی مخصوص قوت اور ماہیت کے بارے میں اُس کے ہاں کوئی اہم بات نہیں ملتی لیکن ارسطو جزئیات کی تفصیل کو مدِّ نظر رکھتے ہوئے شاعری کو زندگی کی سادہ نقل یا نقلِ محض قرار نہیں دیتا بلکہ بتاتا ہے کہ شاعر موجود فی الخارج زندگی سے اپنے تخیل کی آمیزش کے ساتھ تخلیقی تحریک حاصل کرتا ہے۔ شاعری کا فن اِسی تخیل آمیز تحریک کو الفاظ مہیا کرنا ہے۔ وہ فن کا منصب یہ قرار دیتا ہے کہ تخیّلاتی اِدراک کو محسوس شکل دی جائے۔ اُس کے خیال میں فن کا وجود بغیر تخیّلاتی ہیجان و تحریک کی موجودگی کے ممکن نہیں۔

چنانچہ زندگی اور شاعری کے تعلق کی بحث میں تخیل کی اِس ہیجانی ترنگ (Imaginative Impulse) کی اصل کا سراغ لگائے بغیر کوئی فیصلہ نہیں کیا جاسکتا۔ یہ سوال کہ یہ تحریک اور ترنگ کیوں پیدا ہوتی ہے، جمالیات سے زیادہ نفسیات سے تعلق رکھتا ہے۔ زندگی کو جیسی وہ ہے ویسا ہی خیال کرنا آسانی سے ممکن ہے، لیکن شوق انگیز بات یہ ہے کہ اُسے ایسا خیال کیا جائے جیسی وہ ہونی چاہیے۔ اور پھر یہی خیال ایک ہیجانی ترنگ بن کر شاعری میں نمودار ہوتا ہے۔ یہ بات آج بھی ادب میں حقیقت نگاری کے منافی نہیں ہے کیونکہ زندگی کی تخیل آمیز پیش کش ایک سادہ حقیقت کی شوق انگیز ترجمانی ہی ہوتی ہے۔ اِسی سبب سے ارسطو کا نظریہ افلاطون کی ''سادہ نقل'' کے نظریے سے مختلف ہو جاتا ہے۔

اِس ساری بحث میں ہم دیکھتے ہیں کہ ارسطو مظاہر کی ادبی پیش کش کے طریقے ہی سے

بحث کررہا ہے۔ چنانچہ ہم اُس کی اِس بحث کو آج کی زبان میں تکنیک (Technique) ہی سے متعلق سمجھیں گے جس سے بظاہر وہ ساری بحث میں بےتعلق نظر آتا ہے۔ ہم دیکھتے ہیں شاعرانہ پیش کش (Poetic Imitation) کی بحث میں شاعری کے اصل محرّک جذبے اور شاعری اور حقیقی زندگی کے تعلق سے اُس کا تعرض ضمنی رہا ہے بلکہ وہ مکمل طور پر فن کی حدود کے اندر رہتے ہوئے شاعرانہ تخلیق سے بحث کرتا رہا ہے۔ وہ اصل بات یہ کہتا رہا ہے کہ شاعری میں ہیجانی ترنگ الفاظ اور زبان و بیان کا پیکر کس طرح اختیار کرتی ہے۔ چنانچہ یہ بحث بنیادی طور پر تکنیک ہی سے متعلق رہتی ہے خواہ ہم اِسے ارسطو کے لفظ Imitation سے ظاہر کریں یا اپنے لفظ Technique سے۔ بات ایک ہی ہے — کہ شاعر اپنے تخیل کی ہیجانی ترنگ کو کس طرح الفاظ میں ڈھالنے کا مقصد حاصل کرتا ہے۔[۴]

شاعری کے غیر اَخلاقی اثرات کی بحث
اور ارسطو کا تصورِ المیہ

ارسطو نے اپنے تصورِ المیہ کے ذریعے افلاطون کے شاعری پر عائد کردہ اِس اِلزام کو رَد کیا ہے کہ یہ لوگوں پر غیر اَخلاقی اثر ڈالتی ہے۔ افلاطون کا اِلزام یہ ہے کہ شاعری فطرتِ انسانی کے غیر عقلی اور جذباتی حصے کو اُبھار کر اُس کے شریفانہ فکری عنصر کے نقصان کا سبب بنتی ہے۔ ارسطو نے اِس کا جواب علمِ طبّ کے ایک کلیے کو المیہ کی تعریف کے ساتھ شامل کر کے دیا۔ وہ کہتا ہے کہ:

''المیہ ایک سنجیدہ اور مکمل عمل کی ایسی نقل ہے جو مناسب ضخامت رکھتی ہے۔ یہ نقل مزیّن زبان میں پیش کی جاتی ہے۔ تزئینِ زبان کی یہ صورتیں اپنے مشتملات کے اعتبار سے مختلف ہوتی ہیں اور اِن سے حظّ حاصل ہوتا ہے۔ یہ بیانیہ کے مقابلے میں عملی مقاصد رکھتی ہے۔ یہ رحم اور خوف کے جذبات کو بھڑکا کر مماثل جذبات کی اصلاح کرتی ہے۔ یا یہ کہا جاسکتا ہے کہ جس طرح جسم کی فاضل رطوبات اور فاسد مادّے طبّی علاج میں مُسہل کے ذریعے خارج ہوجاتے

ہیں اِسی طرح تماشائی کے اَخلاقی نظام کی اصلاح فاضل جذبات کی تطہیر (Katharsis) کے ذریعے اُس وقت ہوجاتی ہے جب المیہ اُس کے جذبات میں ایک مصنوعی ہیجان پیدا کرتا ہے۔''[۵]

چنانچہ اِس طرح ارسطو کے خیال میں انسانی جذبات پر شاعری کا اثر فنِ شاعری کا صحیح منصب قرار پاتا ہے، اور یہ جذباتی اپیل بجائے نقصان رساں ہونے کے فائدہ بخش نتائج کی حامل ٹھہرتی ہے۔

ایک اہم بات یہ ہے کہ ارسطو افلاطون کے اِن اِعتراضات کا خصوصی طور پر جواب نہیں دیتا بلکہ یہ جوابات اتفاقی حیثیت سے شاعری کے مختلف پہلوؤں پر اُس کی بحث کے دوران میں عام دلائل کی شکل میں اُبھرتے ہیں۔ ارسطو پہلے نقل کے عمل کی بنیادی خصوصیات کو عام فنون کے ذیل میں معرضِ بحث میں لاتا ہے اور پھر شاعری کو فن کا ایک شعبہ قرار دیتے ہوئے شاعری اور تخلیقی ادب کی طرف آتا ہے۔ اِس انداز سے پھر وہ بحث کو شاعری کی مختلف اصناف کی تعمیری ساخت اور طریقِ کار کی طرف لاتے ہوئے المیہ کا ذکر کرتا ہے جو فن کی انتہائی ترقی یافتہ صورت کی نمائندگی نہ بھی کرتا ہو، تاہم اِس میں کوئی کلام نہیں کہ اِس میں وہ تمام عناصر موجود ہیں جو شاعری کی کسی بھی معروف صنف میں پائے جاسکتے ہیں۔ یہ عناصر تعداد میں چھ ہیں۔

المیے کے عناصر

۱۔ روداد (پلاٹ)...... یا واقعات کا ڈھانچہ۔
۲۔ کردار...... جس سے ہم لوگوں کی مختلف سیرتوں کو پہچانتے ہیں۔
۳۔ زبان اور مناسب الفاظ کا انتخاب...... جس کے ذریعے اُن کرداروں کے خیالات اظہار پاتے ہیں۔
۴۔ جذبات (احساسات و تاثرات)...... جو اُن میں روح کی طرح رواں ہوتے ہیں۔
۵۔ سٹیج...... جس پر پیش کش کی جاتی ہے۔
۶۔ موسیقی اور نغمات...... جو ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔

پلاٹ

ارسطو اِن میں سے پلاٹ کی اہمیت پر بہت زور دیتا ہے۔ اِسے المیے کا آخری مقصد، المیے کی روح اور اُس کا مرکزی اصول قرار دیتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ پوری نظم سے اِس کا وہی تعلق ہے جو مصور کے خاکے (Design) کو اُس کی تصویر سے ہوتا ہے۔ المیے کے اِس تصور سے ظاہر ہے کہ اِس کے مصنف میں مناسب موضوع کے انتخاب کی اہلیت کا ہونا بنیادی طور پر ضروری ہے، یا یوں کہا جا سکتا ہے کہ پلاٹ کے سلسلے میں شاعر کو اِس قدر شعور ہونا ضروری ہے کہ وہ کس طرح انسانی عمل (Action) کی اِس قدر مقدار کا انتخاب کرے (اور وہ عمل ایک ایسے کردار کا ہو جو فنّی طریق پر مؤثر انداز میں پیش کیا جا سکتا ہو) جو شاعری کی صنفی یا لسانی تشکیل کی حدود میں ہو۔ چنانچہ اِس طرح ارسطو آگے چل کر ایسے اصول وضع کرتا ہے جن کے ذریعے ایسی فنّی تشکیل ممکن ہے۔

اِس طرح وہ المیہ یا ٹریجڈی، جسے وہ فنِ شاعری کی انتہائی اِرتقا یافتہ صنف قرار دیتا ہے، کے حوالے سے پلاٹ کی تعمیر کے اصول بیان کرتے ہوئے اُن صورتوں کی نشان دہی بھی کرتا ہے جہاں رزمیہ شاعری میں یہ اصول جاری نہیں کیے جا سکتے۔ وہ بتاتا ہے کہ پلاٹ کی سب سے پہلی ضرورت اُس کی ''وحدت'' ہے۔ جس طرح نقل کے باقی فنون میں ایک نقل صرف ایک ہی چیز کی نقل ہوتی ہے اُسی طرح پلاٹ، جو کہ ایک عمل (Action) کی نقل ہوتا ہے، کو ایک ہی سالم (One and whole) عمل کی نقل ہونا چاہیے اور اُس کے مختلف واقعات آپس میں اِس طرح مربوط ہونے چاہییں کہ اگر کسی ایک جزئی واقعہ کو بدل دیا جائے یا ہٹا دیا جائے تو پلاٹ کا پورا ڈھانچہ تبدیل اور غیر متوازن ہو جائے، کیونکہ کوئی جزو جس کے اضافے یا تخفیف سے کوئی اثر مرتّب نہ ہو، وہ کُل کا فرد نہیں ہو سکتا۔ اِس کے علاوہ اِس میں جذباتِ خوف و رحم کے لیے اپیل ہونی چاہیے۔ اِس مقصد کے حصول کے لیے، اچھے سے بُرے حالات کی طرف انقلاب ہونا چاہیے۔ اور یہ انقلاب (یا بربادی) ایسی تنظیم سے ہونا چاہیے کہ تماشائیوں کی ہمدردیاں پورے طور پر جذب کر سکے۔ ارسطو لکھتا ہے:

''یہ انقلابِ حالات (Peripety) نہ تو ایسا ہونا چاہیے کہ اچھے آدمی بُرے حالات کا شکار ہو جائیں (کیونکہ اِس سے رحم یا خوف کی بجائے بددلی پیدا ہوتی

ہے) اور نہ ایسا ہو کہ بُرے آدمی بُرے حالات سے اچھے حالات میں آ جائیں (کیونکہ یہ المیے کے مقاصد سے سب سے زیادہ بعید بات ہوگی۔ اِس سے نہ ہمدردی پیدا ہوگی اور نہ رحم نہ خوف) اور نہ یہ انقلابِ حالات ایسا ہو کہ کوئی انتہائی بے توقیر آدمی اچانک اچھے حالات سے بُرے حالات میں مبتلا ہو جائے (کیونکہ ایسی تبدیلی ہماری ہمدردی تو حاصل کر سکتی ہے لیکن رحم اور خوف کے جذبات پیدا نہیں کرتی کیونکہ اِن دونوں جذبات (رحم اور خوف) میں سے پہلا یعنی رحم بلا اِستحقاق بدقسمتی سے پیدا ہوتا ہے اور دوسرا، یعنی خوف، ایسے حالات میں پیدا ہوتا ہے جو ہم سے مشابہ ہوتے ہیں۔ رحم اِس لیے کہ جو شخص مصیبت میں مبتلا ہے وہ مصیبت کا مستحق نہ تھا اور خوف اِس لیے کہ مصیبت میں مبتلا ہونے والا شخص ہم جیسا ہے۔ چنانچہ انقلابِ حالات کی یہ صورت نہ رحم پیدا کرتی ہے اور نہ خوف)۔ اب صرف ایک متوسط سیرت والا کردار باقی رہ جاتا ہے۔ اور یہ ایسا کردار ہوتا ہے جو نیکی اور بدی میں سے کسی بھی انتہا پر نہیں ہوتا اور جو اچانک کسی بدقسمتی کا شکار ہو جاتا ہے۔ یہ بدقسمتی اُس کی بدی یا گھٹیا پن کی مکافات نہیں ہوتی بلکہ اِس کا سبب کوئی خامی (Defect) ہوتی ہے جس کی وجہ سے وہ اپنی شہرت اور خوش حالی کی انتہائی بلندیوں پر فائز رہتے ہوئے بدقسمتی کا شکار ہو جاتا ہے، جیسا کہ اِڈی پس (Oedipus)، تھائی ایسٹس (Thyestes) اور اِسی طرح کے سورما خاندان کے لوگوں کے ساتھ ہوا۔''

ارسطو کا مطلب یہ ہے کہ رحم اور خوف صرف اُس صورت میں پیدا ہوگا جب کردار عام لوگوں کی طرح نیکی بدی کا مجموعہ ہو اور اُس کے خراب حالات اُس کے بُرے اعمال کی پاداش کے طور پر پیش نہ آئیں بلکہ اُس کی انسانی کمزوریاں اُس کی مصیبت کا سبب ہوں۔ ایسی صورت میں ہمیں رحم آئے گا کہ وہ مصیبت میں گرفتار ہے، اور خوف ہوگا کہ ہم بھی اُسی کی طرح نیکی بدی کا مجموعہ ہیں اور انسانی کمزوریوں کی موجودگی کی وجہ سے ایسے حالات ہمیں بھی درپیش ہو سکتے ہیں۔

اِس کے بعد ارسطو پلاٹ کی تین قسمیں اُن کے سادہ (Simple) یا مرکب (Complicated) اور اکہرے (Single) اور دوہرے (Double) ہونے کی حیثیت سے

کرتا ہے، اور اِس ضمن میں وہ گردشِ حالات (Peripety or Revolution)، انکشاف و دریافت (Discovery or Recognition) اور اِرتقا اور تکمیل (Development) یا حلِ اِشکال (Solution) وغیرہ سے بحث کرتا ہے اور اِن اصطلاحات کا مفہوم متعین کرتا ہے۔ وہ قصے کی طوالت اور مرکزی عمل کے ساتھ واقعاتِ قصہ کے رابطے اور باہمی اثر کے قوانین بیان کرتا ہے اور آخر میں عملی اشارات کے ذریعے نتیجے کے طور پر تشکیل و ترتیب (Composing) کے عمل کی وضاحت کرتا ہے۔ اِس سلسلے میں ارسطو کے خیالات کا تفصیلی جائزہ لینے کی بجائے یہی دیکھ لینا کافی ہے کہ وہ اِن الفاظ سے کس قسم کا تنقیدی کام لے رہا ہے۔ وہ بتاتا ہے کہ انقلابِ حالات یا دریافت، یا اِن دونوں، سے پلاٹ مرکب یا پیچیدہ ہو جاتا ہے۔

اثر کے وسائل کے اعتبار سے وہ پلاٹ کے تین حصے کرتا ہے: (1): انقلابِ حالات (Peripety)، (2): انکشاف (Discovery)، اور (3): اذیتی تجربہ (Suffering)

کردار

پلاٹ کے بعد ٹریجڈی کے دوسرے عنصر یعنی کردار کی بات آتی ہے۔ کردار ارسطو کے خیال میں کسی عمل کو ظہور میں لانے والی اندرونی کیفیت کا نام ہے۔ اور کردار کو اشخاص کے قول و عمل کے مقاصد کے اعتبار سے نسبت دی جاتی ہے، یعنی اگر قول و عمل کے مقاصد اچھے ہیں تو کردار بھی اچھا ہوگا، وغیرہ۔ اور پھر وہ کردار کی چار بنیادی ضروریات یا تقاضے گنواتا ہے، یہ کہ:

۱۔ کردار کو اچھا (یعنی نسبتاً اچھا یا Relatively Good) ہونا چاہیے؛
۲۔ مناسب اور موزوں (Appropriate) ہونا چاہیے؛
۳۔ کسی خاص قسم کا (Typical) ہونا چاہیے؛
۴۔ باوضع (Consistent) ہونا چاہیے۔

زبان اور جذبات

جب ارسطو المیے کے اگلے دو عناصر یعنی زبان اور انتخابِ الفاظ اور جذبات و احساسات کی طرف آتا ہے تو وہ محسوس کرتا ہے کہ وہ اپنے موضوع کے دائرے سے نکلتا جا رہا ہے۔ وہ کہتا ہے:

"جذبات سے تعلق رکھنے والے اصول میں نے اپنے دوسرے رسالے ریطوریکا (Rhetorics) یا فنِ خطابت میں بیان کر دیے ہیں کیونکہ تقریر سے پیدا ہونے والے اثرات بھی جذبات ہی سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہ اثرات تصدیق (Proof) یا تردید (Refutation) کی صورت میں یا رحم، خوف، غصہ وغیرہ کے جذبات پیدا کرنے کی صورت میں ہو سکتے ہیں۔ یوں کہا جا سکتا ہے کہ یہ فن [فنِ خطابت] سادہ حقائق کو بلندی اور وسعت دینے کا ہے۔"

اسی طرح انتخابِ الفاظ کے سلسلے میں وہ اِس موضوع کے ایک حصے کو اداکار (Actor) کے فن کے حوالے کر دیتا ہے اور پھر ایسی بحث شروع کر دیتا ہے جو زیادہ تر قواعد و اِنشا (گرامر) سے متعلق ہے۔ لیکن اِس میں وہ استعارے (Metaphor) اور قیاسِ تمثیلی یا تشبیہہ (Analogy) کا تجزیہ کرتا ہے اور اُن حدود کی نشان دہی کرتا ہے جن کے اندر رہتے ہوئے نامانوس الفاظ کو رخصتِ شعری (Poetic Licence) کی رُو سے یا قرینے کے ساتھ استعمال کیا جا سکتا ہے۔ چونکہ زبان کی تزئین و آرائش بھی اُن ذرائع میں سے ایک ہے جن کے سبب شاعری اپنی مخصوص دلکشی قائم رکھتی ہے اور یہ مناسبتوں اور قرینوں کی فراہمی سے حاصل ہوتی ہے۔ یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ وہ استعارے کی قدر و قیمت کو سمجھتا اور اِس کی پوری تلقین و تاکید کرتا ہے۔ وہ اِسے تکنیک کا زبردست معاون اور اعلیٰ قابلیت کا ثبوت سمجھتا ہے کیونکہ اچھے استعاروں میں بات کرنا قیاسِ تمثیلی (یا تشبیہہ) پر عمدہ نگاہ رکھنے کے بغیر ممکن نہیں۔

سٹیج اور موسیقی

پیش کش (Stage Representation) کے بارے میں ارسطو بہت کم بحث کرتا ہے۔ لیکن اِس سلسلہ میں اُس نے جتنی بات بھی کی ہے، بہت صحیح کی ہے۔ یہ اگرچہ مسحور کُن ہو سکتی ہے لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ شاعری کے فن سے اِس کا براہِ راست تعلق نہ ہونے کے برابر ہے۔ وہ کہتا ہے کہ سٹیج پر پیش کیے جانے والے مناظر سے بھی رحم اور خوف کے جذبات پیدا کیے جا سکتے ہیں۔ لیکن عمدہ بات یہ ہے کہ رحم اور خوف کے یہ اثرات واقعات کی مناسب تنظیم سے پیدا کیے جائیں کیونکہ پیش کش کے ذریعے ایسے اثرات پیدا کرنا غیر فنکارانہ بات ہے، اور یہ کہ اِس میں بہت

قیمتی ساز و سامان فراہم کرنا پڑتا ہے۔

اب صرف موسیقی کا عنصر رہ جاتا ہے جسے ارسطو سب سے زیادہ خوش کُن اور حظّ آفریں عنصر قرار دیتا ہے۔ اِس پر اُس نے براہِ راست بحث نہیں کی لیکن کورس (Chorus) پر بحث کرتے ہوئے وہ ٹریجڈی کے عمل سے غیر متعلق گانوں کو اِس میں شامل کرنے کی مذمت کرتا ہے۔

رزمیہ

ارسطو کے مطابق چونکہ المیہ (Tragedy) شاعری کے تمام عناصر کا جامع ہے اِس لیے رزمیہ (Epic) کا بیان اُس کے ہاں مقابلتاً بہت مختصر ہے۔ المیہ ہی کے اصول بقدرِ ضرورت ترمیم کے ساتھ رزمیہ کے پلاٹ اور خوبیوں کے لیے استعمال کیے جاسکتے ہیں۔ وہ فیصلہ دیتے ہوئے کہتا ہے کہ رزمیہ کا پلاٹ بھی بالعموم المیہ کے پلاٹ کے سلسلہ میں بیان کی گئی خصوصیات اور اُصول کے ماتحت ہونا چاہیے۔ صرف اِتنا فرق ہے کہ اِس میں وحدتِ عمل (Unity of Action) کم ہوتی ہے اور یہ المیہ کے مقابلے میں اِس کی طوالت کے تناسب کے مطابق ہوتی ہے۔ پھر اِن میں نقل کے ذریعے کا اختلاف بھی ہے کہ المیہ میں عمل کے ذریعے نقل (Imitation by Action) ہوتی ہے جب کہ رزمیہ، بیانیہ (Narrative) شاعری ہونے کی وجہ سے الفاظ میں نقل (Imitation by Verse) پیش کرتی ہے۔ اِس اختلاف کے اثرات کو دو طرح سے دیکھا جاسکتا ہے: ایک یہ کہ قصے کی طوالت، ذیلی واقعات کی وجہ سے بڑھ جاتی ہے؛ دوسرے یہ کہ غیبی طاقتوں کا عمل دخل نسبتاً زیادہ آزادی سے شامل کیا جاسکتا ہے۔[۶]

رزمیہ میں ذیلی قصوں کے سبب پیدا ہونے والی طوالت کے بارے میں ارسطو کہتا ہے:

> ''رزمیہ میں بیانیہ طریق پر نقل کے سبب یہ ممکن ہوجاتا ہے کہ ایک ہی وقت میں کہانی کے مختلف حصوں کا اِرتقا دکھایا جاسکے اور کہانی کے اِن مختلف حصوں کی وجہ سے، بشرطیکہ وہ غیر متعلق نہ ہوں، رزمیہ نظم کی شوکت میں اضافہ ہوتا ہے۔ اور یہی بات ایسی ہے جس کی وجہ سے رزمیہ میں اثر انگیزی کے لحاظ سے المیہ سے زیادہ وسعت پیدا ہوجاتی ہے کیونکہ واقعات کے تقابل کے سبب اِس میں زیادہ تنوع پیدا ہوجاتا ہے۔''

اور دوسری بات مواد کے انتخاب کو متاثر کرتی ہے۔ اور اِس معاملہ میں رزمیہ کے شاعر کے پاس المیہ کے شاعر کے مقابلے میں زیادہ وسیع میدان ہوتا ہے۔ ارسطو کہتا ہے:

> ''المیہ میں ایک عنصر غیبی طاقتوں کی تعجب انگیز کارفرمائی (Marvel) بھی ہونا چاہیے۔ لیکن رزمیہ میں اِس کی گنجائش اِس لیے زیادہ ہے کہ اِس میں ایسی ناقابلِ وقوع شان دار تعجب انگیزی دکھانا ممکن ہے کہ اِس کا عمل ہماری آنکھوں کے سامنے انجام نہیں دیا جاتا۔ مثلاً ہیکٹر (Hector) کا تعاقب سٹیج پر نہایت بے ہودہ معلوم ہوگا، یعنی یونانی سپاہیوں کے گروہ کے گروہ بغیر تعاقب کی کوشش کے کھڑے ہوں اور ایکیلس (Achilles) کھڑا سر ہلا رہا ہو۔ بیانیہ نظم میں یہ سب کچھ بے ہودہ معلوم نہیں ہوتا۔''

رزمیہ اور المیہ میں بیانیہ شاعری کی خوبیاں بیان کرتے ہوئے وہ فیصلہ المیہ کے حق میں دیتا ہے۔ کیونکہ (اُسی کے قول کے مطابق):

> ''اِس میں وہ سب کچھ ہے جو رزمیہ میں ہوسکتا ہے۔ اِس میں رزمیہ کی خوبیاں بھی برتی جاسکتی ہیں۔ اِس کی بحر بھی استعمال کی جاسکتی ہے۔ جب کہ سٹیج پر پورے لوازمات کے ساتھ اِس کی پیش کش اور موسیقی ایسی مستزاد خوبیاں ہیں (جو رزمیہ میں نہیں ہیں، اور) جو المیہ میں فرحت وانبساط حاصل کرنے کا نہایت عمدہ ذریعہ ہیں۔''

تنقید میں ارسطو کا مقام اور بوطیقا کے معائب ومحاسن

ارسطو کی بوطیقا شاعری کی ماہیت اور فن کا ایک جامع جائزہ ہے جس سے ایسے کئی ادبی اُصول سامنے آئے جنھیں اوّلیت حاصل ہے۔ ڈرامے کا نظریاتی اور فنّی معیار، تشکیل وتعمیر، تنقیدی طریقِ کار کا قابلِ قدر مطالعہ اور ارسطو کے اپنے معانی خیز افکار کے ساتھ ساتھ پرانے تنقیدی نظام کا ایک آدھ جزو — یہ سب کچھ بوطیقا میں نظر آتا ہے۔ اپنے اُسلوب اور ہیئت کے اعتبار سے یہ ایک فلسفیانہ نوعیت کا رسالہ ہے لیکن شاعرانہ فنون پر بھی پہلی کتاب یہی ہے۔ بوطیقا شاعری کا

پہلا اعتذار (Apology for poetry) یا شاعری پر عائد کیے گئے اِلزامات کے جواب میں صفائی دینے کی پہلی کوشش ہے۔ اِس میں فنِ خطابت، گرامر اور محاکماتی تنقید کے عناصر بھی شامل ہیں۔اور یہ ایسے عناصر ہیں جو بعد کے زمانوں میں الگ الگ حیثیت سے موضوعِ مطالعہ بنے۔

بوطیقا کے نقائص میں سب سے پہلے تو اِس کی غیر مدوّن ہیئت اور عبارت کا کسی حد تک بے ربط اور ناقص ہونا ہے۔ اِس کی پُر اسرار اصطلاحات اور الفاظ، اِس کا غیر واضح مفہوم، اِس کا اِلہام، اِس کا تضاد اور تناقص، ضروری اُمور کا نظر انداز کر دینا— یہ سب باتیں ایسی ہیں جو بعد کے زمانوں کی تنقیدی کوششوں میں اُلجھاؤ، اور نقادوں کی پریشانی کا سبب بنیں۔ اِن کے علاوہ دوسرے نقائص خود ارسطو کی افتادِ طبع کے سبب ہیں۔ مثلاً اُس کا سائنٹفک اور منطقی رجحان جس کے سبب اگرچہ وہ شاعری کے بارے میں معقولیت سے بحث کر سکا لیکن اِسی رجحان کی وجہ سے وہ شاعری کی جمالیاتی سطح اور سحر آفرینی کا زیادہ احساس نہ کر سکا۔ اگرچہ وہ شاعری میں جذبے کی حسن آفرینی سے بالکل بے تعلق نہیں رہا لیکن ٹھنڈی عقلیت اُسے زیادہ مرغوب ہے۔ وہ شاعری کے رنگ روپ، دلکشی اور سحر طرازی سے زیادہ اُس کی ہیئت، ساخت اور اُس میں ادا کیے جانے والے افکار کو اہمیت دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ صرف یونانی شاعری ہی کا ایک معتدبہ حصہ ایسا رہ گیا ہے جس کا تجزیہ وہ اپنی اِسی فلسفیانہ اُفتاد اور طبیعت کے منطقی رجحان کے سبب نہ کر سکا۔ اور پھر اُس کے تفلسف کے سبب خیالات کی آزادانہ پیش رفت میں رکاوٹ کا احساس ہوتا ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ بحث کو شعوری طور پر محدود کر رہا ہے۔

المیہ (Tragedy) میں زندگی کی عکاسی کے بارے میں ارسطو بہت مختصر بات کرتا ہے اور اُن عظیم انسانی مسائل کا کہیں ذکر نہیں کرتا جن کی وجہ سے یونانی المیہ میں قوت و شوکت پیدا ہوئی— ایسے مسائل جو انسان کو اُس کے کائناتی ربط (Cosmic Relation)، اُس کی تقدیر اور اُس کی قسمت وغیرہ کی وجہ سے پیش آتے ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ وہ محض افلاطون کے اِلزامات کی تردید میں احتیاط سے جواب تیار کر رہا ہے اور اِسی کو کافی بھی سمجھتا ہے۔

اور اُس کا یہ ہنر کہ اُس نے اِس اِرتداد میں اپنے نفسیاتی طریقے برتنے کی کوشش کی، بھی کچھ زیادہ لائقِ تحسین نہیں ہے۔ اُس کے اِن نفسیاتی اور فلسفیانہ ہتھکنڈوں کی کارفرمائی اگرچہ بوطیقا میں اوّل تا آخر، یعنی شاعری کی اِبتدا اور اِرتقا کی شروع شروع میں آنے والی بحثوں سے

لے کر المیہ کی ماہیت اور ساخت کی آخری بحثوں تک نظر آتی ہے لیکن پھر بھی آج کے جدید ذہن کو اِس میں کافی ابہام اور خامیاں نظر آتی ہیں۔ مثلاً یہی کہ وہ شاعرانہ کارگزاری یا تخلیقی عمل (Poetic Activity) میں تخیل کے عنصر کا جو حصہ ہے، اُسے نہیں سمجھ سکا۔ اگرچہ اپنی تصانیف میں ایک دوسری جگہ پر اُس نے قوتِ متصورہ (Phatasia) کا ذکر کیا ہے کہ یہ ایسی صلاحیت ہے جو محسوس اشیاء کی باز آفرینی تصوراتی پیکروں کی صورت میں کر سکتی ہے۔ لیکن یہ محض باز آفرینی ہی ہے، نئی صورت بخشنے کی تخلیقی طاقت، جو تخیل میں موجود ہے، بہر حال ایک مختلف بات ہے۔

تخیل کا نظریہ کسی حد تک اُس کے نقل اور امکانِ وقوع (یعنی شاعر کا فطرتِ انسانی کے وسیع تر مطالعے اور نفسِ انسانی کے دور تر گوشوں پر اُس کی نظر کی وجہ سے اور تخیل کی مدد سے ''جو ہو سکتا ہے اور جو ہونا چاہیے'' کے اُصول کے تحت ایک زیادہ حقیقی دنیا کی تخلیق کرنے کا امکان) کے نظریات میں مضمر معلوم ہوتا ہے، لیکن تخیل کی تفصیلی بحث اُس کے ہاں کہیں نہیں ملتی۔

اِن نقائص کے باوجود ارسطو کی بوطیقا کی یہ حیثیت برقرار رہتی ہے کہ وہ ادب اور تنقیدی نظریات کے میدان میں کیے جانے والے عظیم ترین کارناموں میں سے ایک ہے۔ یہ اُن نادر کتابوں میں سے ایک ہے جنھوں نے بنی نوعِ انسان کے ذہن کو مستقلاً، یعنی ہر زمانے میں متاثر کیا ہے۔

ارسطو پہلا آدمی ہے جس نے نظریہ (Theory) اور عمل (Practice) کو الگ الگ حیثیت دی اور ادب میں مواد (Matter) اور ہیئت (Form) کا فرق ظاہر کیا۔ [۷]

ارسطو کی اِس کتاب کے بعد فنّی تجزیے کا آئندہ رستہ کھل گیا— ایسے تجزیے کا جو سیاسی یا اخلاقی دباؤ سے آزاد ہو کر خالص فنّی اُصولوں کی بنیاد پر کیا گیا ہو۔

اُس کے اہم نظریات میں سے ایک یہ بات بھی قابلِ قدر ہے کہ اُس نے شاعری کی ایسی تعریف کی کہ شاعری میں آفاقی اور عظیم ترین صداقتیں اظہار پاتی ہیں اور شاعری گویا اُن کی نمائندگی کرتی ہے۔ اور پھر اُس کا یہ نظریہ کہ ہر چند اَخلاقی مقاصد بھی ساتھ ساتھ چلتے ہیں لیکن شاعری کا بنیادی مقصد انبساط و مسرت بخشنا ہے۔ اِس سے پہلے فن کے اخلاقی اور جمالیاتی معیاروں کو گڈمڈ کر کے شاعری کو حقیقت کی نقلِ محض قرار دیا جاتا تھا جب کہ ارسطو کا نظریۂ نقل، بعد کی غلط تعبیروں کے باوجود، اپنے اندر ایسی خوبی رکھتا ہے جس سے فن اور فطرت کے باہمی تعلق کو

بعد کے زمانوں میں واضح طور پر سمجھنے میں مدد ملی، جو یقیناً شاعری میں موجود ہے۔ پھر وہ شاعری میں صنفی سطح پر افلاطون کی طرح نامیاتی وحدت کو فنّی اعتبار سے بہت اہمیت دیتا ہے۔ پھر المیہ کی بحث میں وہ ہمیں فن میں منطقی تنظیم، تکنیک اور تعمیر وتشکیل کا نظریہ دیتا ہے۔ اُس کا امکانِ وقوع (Probability) کا نظریہ، اُس کا تطہیرِ جذبات یا تزکیۂ نفس (Katharsis) کا نظریہ، اُس کا فیصلے کی غلطی (Hamartia) اور انقلابِ حالات (Peripety) کا نظریہ— المیہ کے ممتاز خصائص کو نہایت صحیح طور پر سامنے لاتے ہیں۔ پھر وہ غیبی طاقتوں (Marvellous) کے شاعری میں اِس حد تک عمل دخل کی اجازت دیتا ہے جس سے جمالیاتی حظ کو نقصان نہ پہنچے۔ پھر شاعرانہ زبان کا آراستہ اور مزیّن ہونا اور انتخابِ الفاظ وغیرہ اور اسی طرح کے اور بہت مواقع ہیں جہاں وہ آنے والی نسلوں کے لیے تنقیدی مباحث کے اشارے دیتا ہے۔

یہ بھی درست ہے کہ اُس کی بعض باتوں سے غلط تنقیدی نظریات کی صورت بھی پیدا ہوئی۔ وزن اور بحر کے بارے میں اُس کی متزلزل رائے اِس بات کا ثبوت ہے۔ پھر یہ اتفاق بھی قابلِ ذکر ہے کہ اُس نے شاعری، اُس کی اصناف اور اجزا کی جو قسمیں کی تھیں، اگرچہ اپنی سہولت کے لیے کی تھیں، لیکن بعد کے زمانوں میں اُسی سے مخصوص مثالی نمونوں (Types) کی بنیاد پڑی اور نہایت سخت اُصولوں کی پابندی شروع ہوگئی جو بعد میں ''ادبی بدعت'' ثابت ہوئی۔

پھر یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ اگرچہ اُس کی یہ تصنیف زیادہ تر شاعری کے رسمی مسائل سے متعلق تھی لیکن اُس کی شاعری کی تعریف کو ہیئت سے زیادہ موضوع سے متعلق کر دیا گیا۔ اور مدتوں اِسی وجہ سے شاعری کی قدر و قیمت محض اُس میں ادا کردہ خیالات و نظریات کی وجہ سے متعین کی جاتی رہی۔ اور ایسا ہونے کی وجہ میں شاید اُس کی کتاب ریطوریکا (Rhetorics) کا اثر کار فرما تھا جسے بہت پڑھا جاتا رہا۔[۸]

ارسطو کا طریقِ کار بھی بعد کی غلط تعبیروں سے مستثنیٰ نہیں۔ اُس کی بوطیقا بڑے سرد منطقی انداز میں لکھی گئی ہے اور اِسی سے اِس غلط خیال کو تقویت حاصل ہوئی کہ شاعری میں جذباتی تاثر کا مقصد بالعموم صرف مقررہ قواعد کی پابندی، منظّم ترتیب، آوازوں اور تعمیری ساخت وغیرہ کی مدد سے حاصل کیا جاسکتا ہے۔ اور یہ ایسا غلط نظریہ تھا جس سے نتیجتاً بعد میں قواعد پرستی یا کلاسیکیت کی اِبتدا ہوئی۔

اگرچہ ہم نے [۹] یہاں ایک تنقیدی کتاب کی حیثیت سے بوطیقا کے نقائص اور اس کی مبہم تحریر کی وجہ سے بعد کی اُن غلط تعبیروں وغیرہ کا ذکر کیا ہے جن سے طویل زمانے تک ادب اور تنقید متاثر ہوتے رہے، لیکن اِس سے یہ مراد نہیں لی جاسکتی کہ بوطیقا کوئی معمولی کتاب ہے۔ یہ ارسطو کی تصانیف میں سے سب سے زیادہ زندہ کتاب ہے۔ شدید منطقی اور ادبیت سے قطعی عاری اُسلوب میں لکھی جانے کے باوجود یہ ایسے مستقل اور دیرپا نظریات اور ادبی اقدار کا خزانہ ہے جنھیں سمجھنے اور برتنے میں صدیاں صَرف ہوگئیں۔ اِسی کتاب کی وجہ سے ہم ارسطو کو ایک باقاعدہ اور مرتّب نظریات رکھنے والا پہلا نقاد کہتے ہیں۔ تاریخی اور نفسیاتی اُصولوں کی تشریح اور نمائندگی ادبی سطح پر سب سے پہلے اُسی نے کی۔ معقول ادبی محاکموں کا راستہ اُسی نے صاف کیا۔ اُسی نے نظریاتی اور عملی دونوں قسم کی تنقید کی ابتدا کی اور افلاطون کے خیالات اور اصطلاحات میں مفہوم کی نئی وسعتیں دریافت کیں۔ اُس کی کتاب کے بارے میں اگرچہ ایک خاص حد تک اِس لیے بھی ناپسندیدگی کا اظہار کیا گیا کہ وہ عہدِ قدیم کا زبردست مدّاح ہے، پھر بھی یہ ناقابلِ تردید حقیقت ہے کہ تنقید کی تاریخ میں اِس کی حیثیت بنیادی اور لافانی ہے۔ باوجود اِس کے کہ ہم اِس کتاب کو ایسا رہنما نہیں کہہ سکتے جو معصوم عن الخطا ہو لیکن یہ تنقید کا ایک ایسا نصاب پیش کرتی ہے جو کبھی پرانا نہیں ہوگا۔ نظر میں وسعت، محاکمے میں معقولیت اور فن کی پُر اسرار کیفیات کا سراغ لگانے کی صلاحیت پیدا کرنے کے سلسلہ میں یہ کتاب لاثانی ہے۔ جدید نظریاتی تنقید اِن پرانے، غیر دلچسپ محتاط اور خشک صفحات سے بے نیاز نہیں ہوسکتی۔

حواشی

۱۔ ایٹکن: ازمنۂ قدیم میں ادبی تنقید۔
۲۔ ایبر کرومبی: ادبی تنقید کے اُصول۔
۳۔ ایضًا۔
۴۔ ایضًا۔
۵۔ وارسفولڈ: تنقید کے اُصول۔
۶۔ ایضًا۔
۷۔ ایٹکن: ازمنۂ قدیم میں ادبی تنقید۔
۸۔ ایضًا۔
۹۔ ایضًا۔

اطالوی نقاد
(Italian Critics)

ارسطو کے بعد اور لان جائی نس سے پہلے جو نقاد قابلِ ذکر ہیں وہ اطالوی یا رومن ہیں۔ اِن میں سے ایک ہوریس (Horace) ہے جس کا رسالہ فنِ شاعری (The Art of Poetry) قابلِ قدر ہے۔ وہ یونانی ادب سے بہت مرعوب ہونے کی وجہ سے ادب میں یونانی نمونوں (Types) کو ضروری قرار دیتا ہے اور اپنی اطالوی زبان کی نسبتاً کم مائیگی کے سبب یونانیوں کی تقلید ہی کو راہِ نجات قرار دیتا ہے۔ یونانی ادب سے مرعوبیت کی اُس سے بھی بڑی مثال سِسرو (Cicero) کا رسالہ De Oratore (فنِ خطابت) ہے جو اگرچہ لاطینی زبان میں نثر کا عمدہ ادبی نمونہ ہے لیکن اِس میں اُس نے ارسطو اور خطابت کے بارے میں دوسرے خطیبوں کے نظریات کی وضاحت کے سوا کچھ نہیں کیا۔

ہوریس طبعًا قدامت پسند ہے اور پیدائشی قواعد پرستوں (Born Classicists) کی طرح صرف اُسی چیز کو پسند کرتا ہے جس کی آزمائش کی جا چکی ہو۔ یعنی جو ادب جوانی اور بڑھاپے یا آج اور کل کے زمانوں میں یکساں طور پر متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو وہ اُسی کو پسند کرتا ہے۔ وہ ''عظیم یونان'' کے ادبی اُسلوب اور نمونوں کو کبھی نگاہ سے اوجھل نہ کرنے کی تلقین کرتا ہے اور کہتا ہے کہ وہی بحریں استعمال کرو اور اُسی تناسب اور تنظیم کو مرغوب رکھو جو ادب کے مسلّمات میں موجود ہے۔ اُس نے یہ مقولہ بھی دیا جو کئی صدیوں تک تنقید میں ضرب المثل رہا کہ ''شاعری کا مقصد درسِ حیات دینا اور مسرت بہم پہنچانا ہے۔'' (The aim of poetry is to instruct or to delight or both.)۔ اُس کا یہ قول افلاطون اور ارسطو کے نظریات کا

ملغوبہ ہے۔

دوسرا بڑا نقاد کوئین ٹیلین (Quintillian) ہے۔ وہ بڑا وسیع مشرب اور شائستہ نقاد ہے۔ وہ بھی ہیئت پرست ہے اور مواد یا موضوع کی بات بہت کم کرتا ہے۔ اُس نے نثر میں بھی ادبی شان کا سراغ لگانے کے لیے تنقید کی رہنمائی کی۔ وہ نثر میں ترتیب و تنظیم، بلاغت و جامعیت، ہنرمندی اور زبان کی صناعی کی بات کرتا ہے۔ وہ نثر کی قوتِ استدلال، جذباتی تحریک اور مزاح کا ذکر کرتا ہے کہ یہ سب چیزیں ایسی ہیں جو قلب و نظر کو متاثر کرتی ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ نمونہ یا ہیئت وہی حیثیت رکھتا ہے جو منصفین کو متاثر کرنے والے ایک وکیل کی ہوتی ہے۔ گویا وہ یہ کہہ رہا ہے کہ نقاد کو ہیئت پر زیادہ توجہ دینی چاہیے۔ چنانچہ وہ تنقید میں تحریر کی روانی، اُسلوب، انتخابِ الفاظ اور الفاظ کی صوتی جھنکار اور آہنگ کو بہت اہمیت دیتا ہے۔[۱] اُس کا ضخیم رسالہ ''خطیب کی ترتیب'' (Institutio Oratora) بارہ طویل ابواب پر مشتمل ہے۔

اِس قابلِ قدر ناقد کے بارے میں تین اہم باتیں ضرور یاد رکھنی چاہییں:

۱۔ اُس نے تنقید کے لیے عموماً استعمال ہونے والے رسمی الفاظ کے مفہوم کو متعین کر کے اُنھیں اِصطلاحی حیثیت عطا کی اور یوں تنقیدی زبان کو ایک معیار عطا کیا۔ بقول سکاٹ جیمز اُس نے کسی فن پارے کی ادبی تنظیم و ترتیب کے پرکھنے والوں کے ''اوزار تیز تر کر دیے۔''

۲۔ اُس نے اصرار کیا کہ نثر لکھنا بھی ایک فن ہے اور فطری بے ساختگی تحریر کی عمدگی کی دلیل ہے۔ اِسی صفت کو بعد میں ورڈز ورتھ نے ''بے ساختہ اظہار'' (Spontaneous Utterance) کہا ہے اور حالی نے ''آمد''۔ وہ کہتا ہے کہ بے ساختہ پن تحریر کو بیک وقت قوت بھی عطا کرتا ہے اور حسن بھی، اور ''حسن ہی فن کا رفیق ہے۔'' وہ کہتا ہے کہ بے ساختہ تحریر میں بعض اوقات ایک لفظ کی تبدیلی اُس کے حسن کو غارت کر دیتی ہے۔

۳۔ اُس نے لاطینی زبان و ادب کا موازنہ یونانی ادبی شاہکاروں سے کیا اور بتایا کہ لاطینیوں کو بھی اِسی طرح اپنی زبان میں صلابت، تنوع، استعاروں اور صنائع بدائع کے استعمال سے اپنی زبان کو وسعت اور عظمت دینی چاہیے۔ اُس سے

پہلے یہ موازنہ اور اطالوی زبان کی اپنی ادبی حیثیت، خواہ یونانی زبان کے مقابلے میں کم درجہ ہی کیوں نہ ہو، پر کسی نے اصرار نہ کیا تھا۔ اُس سے متصل پہلے ہورَیس اور ورجل (Virgil) وغیرہ کے زمانے میں یونانی نمونوں کی تقلید ہی پر اصرار کیا جاتا تھا لیکن اُس نے یہ کام ایک مختلف زبان میں کرنے اور اطالوی زبان کے ادبی امکانات میں وسعت پیدا کرنے کی ضرورت پر زور دیا۔

حواشی

۱۔ سکاٹ جیمز: تعمیرِ ادب۔

لان جائی نس
(Longinus)
(۲۱۳ء-۲۷۳ء)

لان جائی نس کے زمانے میں اختلاف ہے۔ سکاٹ جیمز بعض داخلی شہادتوں کی بنا پر اُسے تیسری صدی عیسوی کا ایک عالم قرار دیتا ہے اور کہتا ہے کہ وہ ملکہ زنوبیا (Zenobia xvii-xviii) اور پلاطینوس (Plotinus) کا ہم عصر تھا۔ اور یہی بات عام طور پر درست مانی جاتی ہے۔ جب کہ بعض نقاد اُسے پہلی صدی عیسوی کا آدمی قرار دیتے ہیں اور وجہ یہ بتاتے ہیں کہ اُس نے اپنے رسالے (On The Sublime) میں جن فن پاروں یا اُن کے اجزا پر تنقید کی ہے وہ سب پہلی صدی یا اُس سے قبل کے زمانے کی تصانیف ہیں۔ اگر وہ تیسری صدی کا نقاد ہوتا تو دوسری اور تیسری صدی کی تصنیفات پر بھی تنقید کرتا۔

بہر حال اُس کا ایک چھوٹا سا رسالہ جس کا انگریزی ترجمہ On the Sublime کے نام سے کیا گیا ہے، فنِ تنقید میں نہایت اہم شمار ہوتا ہے۔ اِس رسالے میں اُس نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ادبِ عالیہ یا عظیم ادب کے عناصر کیا ہوتے ہیں۔ اُس کا موضوع ''ارفعیت'' (Subilimity) ہے جو انگریزی کے لفظ Height یا Elevation کا مترادف ہے۔

سکاٹ جیمز نے لان جائی نس کو پہلا رومانی نقاد قرار دیا ہے۔ یہ اِس لیے کہ اُس نے اطالوی نقادوں کی قواعد پرستی اور ارسطو کے مقرر کردہ منطقی معیاروں کی پیروی کے دور میں سب سے پہلے جذبات اور تخیل کی اہمیت واضح کرتے ہوئے سرد عقلیت زدہ ادبی رویوں کے مزاج کے خلاف بات کی، اگرچہ رومانیت کی اصطلاح بہت بعد میں کلاسیکیت کے خلاف شدید ردِ عمل کی وجہ

سے وجود میں آئی۔ اُس نے شاعری کی تاثیر اور وجد آفرینی کو اعلیٰ ترین معیار قرار دے کر مروّجہ ادبی اقدار سے انحراف کیا۔ اِس کے علاوہ وہ پہلا نقاد ہے جس نے ادب کو زندگی کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی۔ اُس کی یہ کوشش اُس کے طریقِ کار پر غور کرنے سے واضح ہو جاتی ہے۔

لان جائی نس کا طریقِ کار

ارسطو نے تنقید کے لیے یونانی ادب پاروں کا تجزیہ کر کے اُن کی مشترک اقدار تلاش کیں اور اُنھیں اُصول کا درجہ دیا لیکن اُس کے برعکس لان جائی نس فطری اور طبعی قوانین، انسانی سیرت و کردار کی عظمت کے اُصولوں اور حکمت و دانش سے بھرپور ایسی فلسفیانہ اور نفسیاتی صداقتوں کو جو نفسِ انسانی میں کردار کی رفعت و عظمت اور اعلیٰ معاشرتی تنظیم کی ضمانت قرار دی جاسکتی ہیں، ادب کے جانچنے کے لیے استعمال کرتا ہے اور زندگی کے اِنھی مسلّمہ حقائق کے تحت ادب کا تجزیہ کرتا ہے۔ وہ یونانی و لاطینی ادب کے شاہکاروں سے مسلسل اِقتباسات نقل کرتا چلا جاتا ہے جن کا تجزیہ کر کے اُن میں سے ارفعیت کے اجزا الگ اور دوسرے درجے کے ___ یا بقول اُس کے بے ہودہ ___ اجزا الگ کرتا چلا جاتا ہے۔ مثلاً وہ کہتا ہے:

> ''انسانی زندگی میں نفع و نقصان کی صورتوں کا منبع عموماً ایک ہی ہوا کرتا ہے۔ اگر اِس اُصول کو ادب پر آزمایا جائے تو ہم دیکھتے ہیں کہ اُسلوب کی آرائش، رفیع اور حظّ آفریں تصوراتی پیکر جو نہ صرف عمدگی اور بہترین کامیابی کی ضمانت ہوتے ہیں، ناکامی کا سبب بھی بن جاتے ہیں۔''

اور پھر وہ مثالیں دیتا ہے کہ کس طرح آرائشِ بیان کی کوششیں خوبی پیدا کرنے کی بجائے بعض اوقات اُسلوب کو بھونڈا اور بھدّا بنا دیتی ہیں۔ مثلاً وہ ڈیموستھنز (Demosthenes) کا ایک جملہ نقل کر کے اُسے ادب پر آزماتا ہے اور کہتا ہے:

> ''ڈیموستھنز کا عام انسانی زندگی کے بارے میں یہ خیال (بڑا اہم ہے) کہ: 'سب سے بڑی نعمت خوش قسمت ہونا ہے مگر اِس سے اگلی اور یکساں اہمیت کی حامل بات یہ ہے کہ آدمی کو صائب مشورے مل سکیں۔ کیونکہ اکثر عمدہ خوش قسمتی عمدہ مشیروں کی غیر موجودگی میں تباہ و برباد ہو جاتی ہے۔' یہ اُصول ادب پر بھی

> استعمال کیا جاسکتا ہے اگر ہم خوش قسمتی کی جگہ اِختراع و ایجاد کی استعداد (Genius) اور مشیر کی جگہ فن (Art) کا لفظ رکھ دیں۔''

اِن مثالوں سے واضح ہو جاتا ہے کہ لان جائی نس ادب کو زندگی کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے اور اس سلسلے میں اُسے اوّلیت حاصل ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ نقطۂ نظر نہایت صحت مندانہ اور مثبت ہے۔

ارفعیت کے منابع

لان جائی نس کا خیال ہے کہ Sublime یا عام اُسلوب سے رفیع تر اُسلوب عموماً پانچ چیزوں سے حاصل کیا جاسکتا ہے، جو یہ ہیں:

۱۔ عظمتِ خیال (Grandeur of Thought)

۲۔ شدید اور قوی جذباتی تاثر (Vigorous & Spirited Treatment of Passion)

وہ کہتا ہے کہ یہ دونوں چیزیں فطری عطیہ ہوتی ہیں، یعنی وہبی ہیں۔ البتہ باقی تین کو فن کی ریاضت کے ذریعے حاصل کیا جاسکتا ہے۔

۳۔ صنائع بدائع (لفظی اور معنوی) کا استعمال

۴۔ پُر وقار زبان کا استعمال یا انتخابِ الفاظ

اِس کے دو حصے ہیں: مناسب لفظ کا انتخاب، اور موزوں اور برمحل استعاروں کا استعمال

۵۔ پانچواں ذریعہ وہ ہے جو اِن سب کا جامع ہے، اور وہ ہے مؤثر اور پُرشوکت ترتیب اور ہیئتی ساخت (Majesty and Elevation of Structure)

پھر وہ ارفعیت کے اِن پانچوں عناصر پر الگ الگ بحث اور مثالوں سے وضاحت کرتے ہوئے اپنے رسالے میں مختلف مقامات پر جو قابلِ توجہ باتیں کہتا ہے اُن کا خلاصہ ذیل میں پیش کیا جاتا ہے۔

لان جائی نس کے رسالے کا خلاصہ

۱۔ ارفعیت جہاں بھی موجود ہوتی ہے اُس میں زبان کی ایک خاص عظمت وشوکت ہوتی ہے، اورصرف اِسی ایک وجہ سے عظیم شاعروں اوراد یبوں نے شہرت پائی ہے۔

۲۔ لکھنے والا فن سے اُسی وقت کچھ حاصل کرسکتا ہے جب وہ اپنی ایجاد واختراع کی استعداد (Genius) کو اپنے اوپر پورا قابو دے دے (یعنی اِس قوت کی بے ساختہ تخلیقی کارفرمائی میں فنکار شعوری طور پر حارج نہ ہو)۔

۳۔ بھاری بھرکم الفاظ کے غیر معتدل استعمال سے تحریر میں شوکت پیدا نہیں ہوتی بلکہ اُسلوب کھوکھلا، بے جان اور بے اثر ہوجاتا ہے۔

۴۔ نئی بات کہنے کا شوق بھی بعض اوقات اُسلوب کو بھدّا کردیتا ہے۔

۵۔ اگر اُسلوب صحیح معنوں میں ارفع ہے تو وہ روح میں ایک کیف و مستی اور وجد کی کیفیت پیدا کردیتا ہے۔ اوراگر یہ کسی منجھے ہوئے نقاد یا سخن شناس کی فکر میں اہتزاز اور تحریک پیدا نہیں کرتا اور اِس میں ظاہر کیے گئے خیالات سے اُس کے ذہن میں بلند اور عمدہ خیالات کا ایک سلسلہ نہیں چل نکلتا تو وہ اُسلوب ارفع نہیں ہے۔ جب کوئی عبارت نہایت درجہ خیال آفریں ہو اور قاری کی توجہ کو پوری طرح جکڑ لے اور حافظے میں نقش ہوجائے تو وہ یقیناً ارفع اُسلوب کی حامل ہے۔

۶۔ عمومی طور پر یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ وہ اچھے الفاظ جو ہمیشہ ہر شخص کو مسرت بہم پہنچانے والے ہوں، ارفع اُسلوب کی ایک صورت ہیں۔

۷۔ اِن پانچوں عناصر میں سے پہلا سب سے اہم ہے، یعنی رفیع اور پُرشوکت اندازِ فکر (Majestic Cast of Mind)۔

۸۔ اصل میں اُسلوب کی ارفعیت، روح کی عظمت کا ایک نقش ہے۔ کیونکہ یہ بات فطری ہے کہ جس کی فکر میں جلالت ہوگی اُس کے الفاظ میں قدرتاً ارفعیت آجائے گی جو بلند فکری، ذہنی جلالت اور روح کی بزرگی کے بغیر ممکن نہیں۔

۹۔ جب اُسلوب دیومالا اوراساطیر کے منطقوں میں داخل ہوجاتا ہے تو اُس کی ارفعیت مدھم پڑ جاتی ہے۔

۱۰۔ میں یہ بات تمھارے ذہن نشین کرادینا چاہتا ہوں کہ بڑے بڑے شاعر اور ادیب جب جذبات کی مصوری سے عاجز آجاتے ہیں تبھی وہ کرداروں کی تخلیق کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔

۱۱۔ قاری انتخابِ واقعات سے بھی متاثر ہوتا ہے اوراُس ہنرمندی سے بھی متاثر ہوتا ہے جس کے ذریعے واقعات کو آپس میں مربوط کیا گیا ہو۔

۱۲۔ تحریر کی عمدگی یہ ہے کہ اُس میں اِتنی وسعت (Amplification) ہو کہ وہ کفایت کرے اور تشنگی باقی نہ رہے۔ جس طرح ایک وکیل اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کے لیے یکے بعد دیگرے دلائل دیتا چلا جاتا ہے اُسی طرح لکھنے والے کی تحریر میں اثر انگیز نکات یکے بعد دیگرے اِس طرح آنے چاہییں کہ تاثر میں تدریجاً اضافہ ہوتا جائے۔ تحریر کی اِس وسعت اور کفایت کے سیکڑوں طریقے ہوسکتے ہیں لیکن اِن میں سے کوئی بھی اُسلوب کی ارفعیت کے بغیر کامل (Perfect) نہیں قرار پاتا۔

۱۳۔ ارفعیت (Subilimity) موضوع کو بلندی عطا کرتی ہے اور تفصیل بیانی (Amplification) وسعت عطا کرتی ہے۔ ارفعیت صرف ایک خیال سے بھی واضح ہوجاتی ہے جب کہ تفصیل بیانی طولِ کلام اور لفاظی کا تقاضا کرتی ہے۔

۱۴۔ ارفعیت عموماً بے ساختگی اوراچانک پن کی حامل ہوتی ہے۔

۱۵۔ جو راستہ اُسلوب کو ارفعیت کی طرف لے جاتا ہے وہ ماضی کے عظیم شاعروں اور اِنشاپردازوں کی رشک آمیز تقلید ہے، کیونکہ بہت سے لوگ دوسروں کی ارواح کے ذریعے اپنے اندر اُلوہی تحریک پیدا کرتے ہیں (یعنی دوسروں کی روح اُن کی روح کو بلندتر کردیتی ہے) اور وہ اِس طرح ذوق کی ارفعیت میں دوسرے کے ساتھ (باہم) شریک ہوجاتے ہیں۔ اِس کوشش میں بزرگوں کے مقابلے میں کامیابی حاصل نہ کرسکنا بھی کوئی بری بات نہیں۔

۱۶۔ اُسلوب کی شوکت، وقار اور قوت زیادہ تر تصوراتی پیکروں (Images) کے مناسب

استعمال سے تعلق رکھتی ہے، کیونکہ تصویری پیکر جذبات پر اثر انداز ہوتے ہیں۔

۱۷۔ ارفعیتِ خیال کے بارے میں اِسی قدر بیان کافی ہے کہ یہ فطری ذہنی عظمت، عمائدِ ادب کی تقلید اور تصوراتی پیکروں کے استعمال سے پیدا ہوتی ہے۔

۱۸۔ صنائع بدائع کے استعمال میں اہم ترین بات جو اُسلوب کی ارفعیت کی ضمانت اور شوکت کی دلیل ہے، یہ ہے کہ یہ صنائع بالکل صحیح جگہ، صحیح طریق سے، صحیح موقع پر اور صحیح مقاصد کے تحت استعمال ہوں۔ لیکن بے اعتدالی سے بچنا چاہیے کیونکہ انتہائی جذباتی لمحات میں بھی ہماری باگیں عقل کے ہاتھ ہی میں ہونی چاہییں۔

۱۹۔ ارفع اُسلوب جہاں صنائع بدائع کے استعمال سے خود قوت حاصل کرتا ہے، بالکل قدرتی انداز میں جواباً اُنھیں بھی شان دار معنوی قوت عطا کرتا ہے۔ صنائع اگر سادگی کے بھیس میں ہوں تو سب سے زیادہ مؤثر ثابت ہوتے ہیں، یعنی صنعت کی خوبی یہ ہے کہ وہ ہمیں یہ احساس نہ ہونے دے کہ یہ صنعت گری ہے۔ چنانچہ جب اُسلوب کی ارفعیت اپنی تیز نورانی شعاعیں تحریر و تقریر پر ڈالتی ہے تو یہ ظاہری خوبیاں (قلب و نظر کی خیرگی کے سبب) نگاہوں سے اوجھل ہو جاتی ہیں۔

۲۰۔ استفہامی اور سوالیہ انداز اختیار کرنا بھی لفظوں کو قوت دیتا ہے۔ یعنی اِنشا پرداز خود ہی سوال کرتا ہے اور خود ہی اِس طرح جواب دیتا ہے کہ گویا کسی اور شخص کے اِعتراضات کی تردید مقصود ہے۔ یہ طریقِ کار بھی سننے والوں یا قارئین کی عقل پر جذبات کو غالب کرنے میں مدد دیتا ہے اور وہ مصنف یا مقرر کے خیالات سے (عقلی اعتبار سے نہیں بلکہ جذباتی اسباب کی بنا پر) فوراً متفق ہو جاتے ہیں۔

۲۱۔ بعض اوقات درمیانی کڑیوں کا غائب کر دینا یا محذوفات کا استعمال بھی بے خودی اور تواجد کی کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔

۲۲۔ اُسلوب میں بیک وقت ایک سے زیادہ صنائع کے جمع کر دینے سے زیادہ اثر انگیز کوئی چیز نہیں۔

۲۳۔ مبالغہ اور لہجہ کی بلند آہنگی بھی وجد و مستی کی کیفیت پیدا کر دیتی ہے۔

۲۴۔ فن اُس وقت کامل ہوتا ہے جب وہ عین فطرت (Nature) معلوم ہو، اور فطرت اُس

وقت سب سے زیادہ مسحور کن ہوتی ہے جب فن کا غیر مرئی ہالہ اُسے گھیرے ہوئے ہو۔

۲۵۔ جب ماضی کے واقعات یوں پیش کیے جائیں کہ گویا زمانۂ حال میں ہو رہے ہیں تو بیانیہ انداز ڈرامائی انداز سے بدل جاتا ہے۔

۲۶۔ پینترے بازی اور ہیر پھیر (Periphrasis) کو اُسلوب کی ارفعیت میں بڑا دخل ہے۔ (مطلب یہ ہے کہ ارفع اُسلوب سپاٹ نہیں ہوتا۔)

۲۷۔ یہ تمام صنائع بدائع اُسلوب کو قوت اور جذباتی مرافعہ کی صلاحیت (Appeal) عطا کرتے ہیں۔ یہ جذباتی اپیل ارفعیت پیدا کرنے میں وہی کام کرتی ہے جو کردار کی خاکہ کشی مسرت بہم پہنچانے میں۔ (A passion contributes as largely to sublimity as the delineation of character to amusement.)

۲۸۔ خوبصورت الفاظ خیال کے حسن کا پرتو ہیں۔ مناسب اور مؤثر ترین الفاظ کا انتخاب — اور بعض اوقات گھریلو اور روزمرّہ کی عام زبان کے الفاظ — پُرتکلف زبان کے مقابلے میں کہیں زیادہ گہرا نقش چھوڑتے ہیں۔ اِس کا سبب یہ ہے کہ روزمرّہ اور سادہ زبان زندگی سے قریب تر ہونے کی وجہ سے جذبات پر براہِ راست اثر کرتی ہے۔

۲۹۔ ارفع ادب میں شوکت و وقار کو افادیت سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔

۳۰۔ فن میں ہم قطعیت کو پسند کرتے ہیں؛ فطرت (Nature) میں رونق اور کرّ و فر کو پسند کرتے ہیں؛ اور ادب میں ہم ایک ایسی چیز کا تقاضا کرتے ہیں جو انسانیت کو بلند تر کر دے۔

۳۱۔ یہ کہنا کسی موقع پر بھی نامناسب نہیں ہے کہ فن اور فطرت کے مقاصد مشترک ہیں؛ اور ہمیں یہ توقع رکھنی چاہیے کہ ہم اِن دونوں کی باہم ترکیب سے حصولِ کمال میں کامیاب ہو سکتے ہیں۔

۳۲۔ ارفعیت کا پانچواں ماخذ الفاظ کی ترتیب و تنظیم ہے۔ آہنگ میں مسرت بخشنے اور دل لے جانے کی ایک قدرتی قوت ہے۔ بلکہ اِس میں ایک ایسی قوت ہے جو روح کو سرمست اور دل کو رقصاں کر دیتی ہے۔

۳۳۔ اُسلوب کی وجد آفریں تاثیر میں اِس بات کو بھی بڑا دخل ہے کہ تحریر کے کسی عمدہ ٹکڑے کے

اجزا مل کر ایک نامیاتی کُل (Organic Whole) بناتے ہوں اور الفاظ کے آہنگ نے اُسے مزید کس کر چست کر دیا ہو اور اُس کی لَے قوی تر ہو گئی ہو۔

۳۴۔ ضرورت سے زیادہ تفصیل، گنجلک زبان، پست الفاظ، زبان میں ہیجڑوں کی سی ڈھیلی اور تیز حرکات کا اُتار چڑھاؤ یا نسوانیت ___ ایسی چیزیں ہیں جو اُسلوب کی عظمت کو کھو دیتی ہیں۔[۱]

ادب کی اثر آفرینی کا نظریہ

لان جائی نس کی اہمیت اِس حقیقت میں مضمر ہے کہ وہ ادب کے بارے میں ارسطو اور افلاطون سے بالکل مختلف سوال اٹھاتا ہے۔ ارسطو کے اِس استدلال کو تسلیم کرتے ہوئے کہ شاعری کے اندر اُس کا ایک مخصوص حظّ ہوتا ہے، لان جائی نس اُس کے مسرت بخش اثر کو قاری اور ناظرین کے حوالے سے سمجھنے کی طرف توجہ کرتا ہے اور اپنا ادب کی اثر آفرینی کا نظریہ (Effective Theory)[۲] پیش کرتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اُس سے پہلے بھی خطابت اور ترغیب دینے کے فن سے متعلق کلاسیکی نظریات اِن معنوں میں تاثر کی بات کرتے تھے کہ الفاظ اور قوتِ استدلال کا استعمال قاری اور سامع کے قائل ہو جانے کی حد تک کیا جائے لیکن لان جائی نس فن کے اُس فوری اور بے ساختہ اثر کی بات کرتا ہے جو بذاتِ خود اہم ہے۔ لان جائی نس کے نظریے کے مطابق کسی ادبی شاہکار کی قدر و قیمت متعین کرنے کے لیے قاری یا سامع کی نفسی کیفیات کا مطالعہ ضروری ہے۔ اگر کسی ادب پارے میں پیش کردہ جذبات کی شوکت و عظمت اُس پر از خود رفتگی اور وجد و حال کی کیفیت طاری کر دیتی ہے تو ادب پارہ عمدہ ہے۔ اِس بے خودی اور وجد و تواجد کی کیفیت کو بذاتِ خود اچھا سمجھنا چاہیے یا نہیں، اِس سے لان جائی نس بحث نہیں کرتا۔ وہ یہ نہیں کہتا کہ چونکہ وہ حسّیاتی سطح پر پُر لطف ہے اِس لیے قابلِ قدر ہے بلکہ وہ اُس کی عظمت و شوکت اور متانت و عمدگی کے وجہِ مسرت ہونے پر اصرار کرتے ہوئے، ادب کی مسرت آفرینی کو بلند ترین انسانی سیرت و صلاحیت سے متعلق کر دیتا ہے۔ یونانی لفظ جس کا ترجمہ Sublime کیے جانے کی روایت بن گئی ہے، بلندی اور رفعت کا مفہوم دیتا ہے۔ لان جائی نس اسی حوالے سے کسی

ادب پارے کی بڑی خوبی یہ بتاتا ہے کہ وہ قاری کے اندر احساس کا ایک ایسا تموّج پیدا کر دیتا ہے جو اُسے جذباتی تجربے کی نئی بلندیوں کی طرف اٹھالے جاتا ہے۔ اُس کے خیال میں ارفعیت ادبی خوبیوں میں عظیم ترین ہے اور ایسی خوبی ہے جو معمولی اِسقام (Defects) کے باوصف ادب پارے کو حقیقی معنوں میں اثر آفریں بنا دیتی ہے۔ چنانچہ اُس کے نزدیک ادب کا سب سے بڑا اور آخری منصب اور جواز یہ قرار پاتا ہے کہ وہ ''ارفع'' ہو اور قاری پر وجد و حال کی کیفیت طاری کر دے جو ارفعیت کی خصوصیت ہے۔

لان جائی نس قاری کے ردِّعمل پر اِس قدر اصرار کرنے کے باوجود محض ایسا اثر پرست (Impressionist) نہیں ہے جو ادب کا محاکمہ خالصتاً اپنے ذاتی تجربے کے حوالے سے کرتا ہو۔ وہ اِس بات پر بھی اصرار کرتا ہے کہ ادب کے وسیع مطالعے اور وسیع ادبی تجربے کے بغیر ادب کا مناسب ردِّعمل وجود میں نہیں آتا۔ وہ کہتا ہے کہ ''ادبی محاکمہ راسخ تجربات کا آخری ثمرہ ہے۔'' (The judgement is the final fruit of ripe experience.) وہ ارفعیت کا اثر پیدا کرنے والے اُن عوامل کا ذکر کرتا ہے جو ہیئت اور اُسلوب کے عناصر سے متعلق ہیں۔ اُس کا رسالہ (یا رسالے کا وہ حصہ جو دستبردِ زمانہ سے بچ کر ہم تک پہنچ سکا ہے) اُن عناصر کی محتاط جستجو پر مشتمل ہے جو کسی فن پارے کی ارفعیت کا نقش بٹھانے میں معاون ہوتے ہیں؛ اور مثالوں کے لیے اِقتباسات نقل کر کے اُن کا تقابلی مطالعہ و تجزیہ کرتے ہوئے وہ ارفعیت کی کامیاب اور اُدھوری کوششوں کی نشان دہی کرتا ہے۔ اُس کا ادب میں ارفعیت کے عناصر کا یوں سراغ لگانا یقیناً عملی تنقید ہے لیکن یہ بھی اپنی جگہ ایک حقیقت ہے کہ اُس کے تمام طریقِ کار سے ادب میں فلسفیانہ جستجو اور نتائج و نظریات کا ایک ایسا معیار سامنے آتا ہے جو عہدِ قدیم کی جستجو اور نظریات سے تو یکسر مختلف ہے ہی، بعد کے زمانوں میں بھی ویسی اہمیت کا حامل کوئی نظریہ اِتنی آسانی سے دستیاب نہیں ہوتا۔

ارفعیت کی تکون ___ یا جہاتِ ثلاثہ

لان جائی نس کے ارفعیت کے نظریے پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ارفع ادب کی تین جہات کی اہمیت ظاہر کرنا چاہتا ہے، یعنی یہ کہ ادب میں تین اطراف: گہرائی، بلندی اور

وسعت سے عظمت پیدا ہوتی ہے۔ گہرائی جذبات کے ذریعے، بلندی خیالات کے ذریعے اور وسعت زبان و بیان کی صنّاعیوں سے۔ یا، یوں کہا جا سکتا ہے کہ ادب میں ارفعیت کی عمارت کی بنیاد جذبات ہیں، بلند دیواریں عظمتِ خیال ہے، اور احاطے کی وسعت یا رقبہ اظہار و بیان کی قوت و صلاحیت ہے۔

ارفعیت کی اِس تکون کے علاوہ اُس کا تنقیدی طریقِ کار بھی تین جہات رکھتا ہے۔ یا یوں کہیے کہ ادب کی اقدار اور ماہیت کے بارے میں کیے جانے والے سوالات کے جو بھی وقیع جوابات کوئی نقاد دے سکتا ہے، لان جائی نس نے ایک طرح سے اُن جوابات کی حدود متعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ اِن سوالات کے جواب میں تین باتیں مدِنظر رکھتا ہے: (۱) مصنف کی خوبیاں (اثر انگیز افکار و جذبات)، (۲) تصنیف کی خصوصیات (ارفعیت) اور (۳) قاری پر اُس کے اثرات (جوش، ہیجان، بےخودی اور وارفتگی) — اور انھی کے حوالے سے وہ ادب میں عظمت کی نشان دہی کرتا ہے۔ وہ ادب کی ماہیت کو عظیم ادب کی صورت میں پیش کیے گئے معیاروں پر بحث کر کے متعین کرتا ہے کیونکہ ''کسی چیز کے جوہر کا پتہ اُس کے بلند ترین مظہر کے ذریعے ہی لگانا چاہیے۔'' پھر وہ اِسی ماہیت کے ضمن میں مصنف کی اعلیٰ اخلاقی اور فکری صلاحیتوں، قاری کے ردِعمل اور تصنیف کی اپنی تعمیری ساخت کا احاطہ کرتا ہے۔ ساری بحث میں اُس کے دلائل مصنف، قاری اور تصنیف کی مثلث کے زاویوں کے درمیان گھومتے رہتے ہیں۔[۳]

اثر آفرینی کے نظریے کا جائزہ

نشاۃ الثانیہ (Renaissance) اور اٹھارویں صدی میں لان جائی نس کی بہت تعریف کی گئی۔ لیکن اٹھارویں صدی پر اُس کے واضح اثرات کے باوجود، ادب کے منصب اور ماہیت کے بارے میں اُس کے رسالے کے مفہوم اور منشا کو نہ سمجھا گیا اور نہ قبول کیا گیا کیونکہ اٹھارویں صدی کے نقادوں نے اُسے اُس کی خطابت کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی ہے اور اُسے زبان و بیان کے مخصوص اِستعمالات کے ذریعے جذباتی تاثر پیدا کرنے کا بہت بڑا جائزہ لینے والا اور تجزیہ کرنے والا قرار دیا گیا لیکن اُسے ایک ایسے نقاد کی حیثیت سے بہت کم دیکھا گیا جو یہ کہتا تھا کہ حقیقتاً عظیم ادیبوں کی نگارشات کو جو چیز فوراً عظیم اور مسرت بخش بنا دیتی ہے وہ ارفعیت ہے۔

لان جائی نس کے خیال میں عظیم ادب سے قاری پر جذباتی ہیجان کی کیفیت طاری ہوتی ہے — اور ایسا صرف ایک مرتبہ نہیں ہوتا بلکہ بار بار ہوتا ہے۔ اگر مطالعے کا یہ اثر بار بار مختلف مقاصد اور خواہشات رکھنے والے، مختلف عمریں اور طرزِ زندگی رکھنے والے اور مختلف زبانیں بولنے والے لوگوں میں پیدا ہوتا ہے تو ایسے ادب کی عظمت ناقابلِ تردید اور شک وشبہ سے بالاتر ہے۔ قاری پر ایسا اثر پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے کہ مصنف نہ صرف اِنشا پردازی کے ہنر پر عبور رکھتا ہو بلکہ بحیثیتِ انسان بھی اُس کے اندر عمدہ خصوصیات ہونی چاہییں۔ بحیثیتِ انسان اُس میں عظمتِ خیال اور قوی جذبات ہونے چاہییں (اور یہ دونوں چیزیں وہبی ہوتی ہیں) اور بحیثیتِ ادیب اُسے زبان کے سلسلے میں لفظی و معنوی صنائع بدائع کے استعمال پر فنکارانہ قدرت حاصل ہونی چاہیے، اور اُس میں عمدہ الفاظ کے انتخاب کے علاوہ پورے ادب پارے کو ایسے عمدہ طریق سے منظّم کرنے کی صلاحیت ہونی چاہیے جو اُسے وقار اور رفعت عطا کرے۔ اِن عنوانات کے تحت وہ بڑی دلچسپ باتیں کرتا ہے مثلاً تمثیلی وضاحتوں، استعاروں، متخیلہ اور اُس چیز سے بحث کرتا ہے جسے نئے نقاد واقعات کا معروضی نفسی تجربہ (Empathy) کہتے ہیں، یعنی مصنف کی یہ صلاحیت کہ وہ جن واقعات کا بیان کر رہا ہے، خود کو اُن واقعات کے درمیان یوں محسوس کرے کہ گویا وہ واقعات اُس پر گزر رہے ہیں۔ لیکن وہ جلد ہی پھر اپنے اصل نکتے کی طرف متوجہ ہوتا ہے کہ اگر کسی ادب پارے کو عظیم سمجھا جائے تو ضروری ہے کہ وہ قاری پر جذباتی ہیجان کی کیفیت پیدا کر دے۔ وہ کہتا ہے کہ:

> ''یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ عظمت و شوکت پیدا کرنے میں صحیح جگہ پر صحیح جذباتی اظہار کی صلاحیت (Treatment of emotions) سے زیادہ کوئی چیز اثر آفریں نہیں کیونکہ اِس سے الفاظ میں گویا جان پڑ جاتی ہے اور وہ قاری کو ذوق و شوق اور جذباتی رفعتوں سے بھر دیتے ہیں۔ ادب کا مقصد جذباتی جوش، بلندی اور وجد و کیف پیدا کرنا ہے؛ اور نقاد کا فرض ہے کہ وہ دیکھے کہ ایسے اثرات ادب کے کن عوامل و عناصر سے ظہور میں آتے ہیں۔''

Ion اور Republic والا افلاطون اگر لان جائی نس کے اِن نظریات کو دیکھتا تو اُس کے دلائل کو بے وزن اور غیر متعلق قرار دیتے ہوئے کہتا کہ اُس کی باتیں موضوع سے ہٹی ہوئی ہیں۔

اور ارسطو اگرچہ اُن مواقع پر لان جائی نس سے کچھ ہمدردی کا اظہار کرتا جہاں وہ ادب پاروں کے اِقتباسات کا اثر انگیز عناصر کی نشان دہی کے لیے تجزیہ کرتا ہے، لیکن وہ اُس کی اِس کوشش کو فنِ خطابت کے معمولی سوالات سے زیادہ درجہ نہ دیتا اور مجموعی طور پر وہ لان جائی نس کے خیالات کی وسیع حدود سے پریشان ہو کر یہ کہتا کہ یہ شخص غلط سوالات کے غلط جوابات دے رہا ہے۔[۴]

تنقید میں لان جائی نس کا مقام

لان جائی نس ایسا نقاد ہے کہ ہم اُسے بلا خوفِ تردید طبع زاد اور فطری (Original) نقاد کہہ سکتے ہیں کیونکہ اُس نے فن کی ایسی صداقتیں اور اُسے جانچنے کے ایسے معیار پیش کیے جنھیں اُس نے خود ہی دریافت کیا۔ اُس کے اِس کارنامے سے ادب کے نئے زاویے لوگوں کی نگاہوں میں آئے۔ تنقید کے اُس اُصولی مواد کی طرح، جو اُس نے پیش کیا، اُس کا طریقِ کار بھی نیا اور طبع زاد ہے کیونکہ اُس کی داخلیت (Subjectivity)، اُس کا شوق و ولولہ (Enthusiasm) اور اُس کا زندہ اُسلوب ایسی چیزیں ہیں جن کی قدیم تنقیدی کارناموں میں کمی محسوس کی جاتی تھی۔ اِس بات سے اگرچہ اختلاف ممکن ہے لیکن پھر بھی بڑے وثوق سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ قدیم نقادوں میں سے کسی کی شخصیت بھی اُس کے تنقیدی کارنامے میں ایسے بھرپور انداز میں اُبھر کر سامنے نہیں آتی جتنا کہ لان جائی نس اپنے اِس رسالے سے پہچانا جا سکتا ہے۔ اگر یہ بات نہ بھی معلوم ہو سکے کہ اِس رسالے کا اصل مصنف کون سا لان جائی نس تھا (یعنی پہلی صدی عیسوی والا یا تیسری صدی والا) تو اِس سے کوئی فرق نہیں پڑتا، کہ اِس کی وجہ بھی اُس کی وہ بے تعصبی، فکر کی سرگرمی، جذبے کا خلوص اور طبیعت کا انکسار ہے جسے وہ اپنے نظریات پیش کرنے میں ملحوظ رکھتا ہے اور اپنے بارے میں کچھ بتانے کی ضرورت محسوس نہیں کرتا۔ اُس کے فہم کی تیزی، ذوق کی ہمہ گیری، بصیرت کی راستی اور اُصولوں کی جستجو کی جبلت، جو اُس کی بحثوں میں نظر آتی ہے، قابلِ داد ہے۔ اُس کی اِس تصنیف میں فرسودہ مواد تقریباً نہ ہونے کے برابر ہے اور اس کے مقابلے میں ایسا جان دار مواد ملتا ہے جو ذہن میں نقش ہو جانے والے انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اُس کے خیالات بھی اوسط درجے کے اور معمولی نہیں ہیں اور اُس کی تحریر بھی فصاحت سے عاری نہیں۔ اُس کا اُسلوب بھی، جو کسی حد تک افلاطون کی یاد تازہ کر دیتا ہے، استعارات، تراکیب اور شاعرانہ صنائع سے مزیّن ہونے کے

ساتھ ساتھ اپنے اندر ایک خاص ذاتی قوت رکھتا ہے جو کچھ تو اُس کے مؤثر و لطیف نِکات اور دلکش تشبیہات کی وجہ سے ہے اور کچھ اُس کے اُن فصیح و بلیغ طویل مرکب جملوں کے سبب سے ہے جنھیں وہ ہر بحث کو کامیابی سے ختم کرتے ہوئے آخر میں لاتا ہے۔

جہاں تک تنقید کے اِرتقا میں اُس کے مرتبے اور مقام کا سوال ہے، یہ بات واضح ہے کہ وہ اُلجھے ہوئے تنقیدی معیاروں کے دور میں بے نظیر طریق سے یونانی کلاسیکی فنون کے آدرشوں اور مثالی نمونوں (Ideals-Types) کا بدلہ چکا دیتا ہے۔ اُس کا نظریہ اگرچہ بالکل نیا نہیں کیونکہ اُس سے قبل ملتی جلتی باتیں سِسرو، ہوریس، ڈیانی سیوس (Dionysius) وغیرہ کر چکے تھے لیکن اُن کے نظریات ہیئت اور تکنیک سے زیادہ تر سروکار رکھنے والی ایسی جانبدارانہ کلاسیکیت کی بنیاد تھے جو بعد کے زمانوں میں اور بھی تنگ اور محدود ہو گئی۔ اُس سارے دور میں صرف لان جائی نس ایسا نقاد ہے جو قدیم فن کی روح کی تسخیر میں کامیاب ہوا اور اُس نے اپنے تجزیے سے فن کے ایسے اُصول عیاں کیے جو غیر مبدّل اور مستقل ہیں۔ اُس کی سب سے بڑی فضیلت یہ ہے کہ ادب کے بارے میں اٹھائے جانے والے سوالوں کی بدلتی ہوئی حالتوں کا اُسے اپنے پیش رووَں کے مقابلے میں سب سے بہتر شعور حاصل تھا۔ اِس اعتبار سے کہا جا سکتا ہے کہ رومانی نقاد ہونے کی بجائے (جیسا کہ عام خیال کیا جاتا ہے) وہ تنقید کی خالص کلاسیکی روح کا سب سے بڑا ترجمان ہے۔[۵]

وہ ساری بحثوں کے دوران میں ادبی شاہکاروں کے جن قدیم یونانی نمونوں کو سامنے رکھتا ہے وہ اِس بات کا ثبوت ہیں کہ وہ فن کو ''ماضی میں تجربہ کیے گئے اُصولوں کی پیروی کا ثمرہ'' سمجھتا ہے۔ اُس کے نظریات کی تشکیل میں محض روایت کا یہ احترام ہی ایک کلاسیکی عنصر نہیں ہے بلکہ اُس کا رویہ وہاں بھی کلاسیکی ہے جہاں وہ تخلیقی استعداد (Genius) اور جذبات سے عاری ادبی ''مشقت'' کا موازنہ کرتا ہے اور موزونیت، انتخاب اور ذرائع و مقاصد کی ہم آہنگی (Adjustment of means to ends) کی ضرورت محسوس کرتا ہے، جب کہ رومانی نقاد کا رویہ اوڈیسی (Odyssey) پر بات کرتے ہوئے اُس سے مختلف ہوتا۔[۶]

چنانچہ لان جائی نس قدیم تنقیدی نظام کا آخری کلاسیکی نقاد ہے۔ لیکن جہاں یہ درست ہے کہ وہ آخری کلاسیکی نقاد ہے، یہ بھی صحیح ہے کہ جدید تنقیدی نظریات کا پیش رو بھی وہی ہے۔ اور اس

چیز کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ وہ ادب کی ہیئت سے زیادہ اُس کی روح کی طرف توجہ کرتا ہے۔ اُس کی وسعتِ نظر اور محاکماتی طریقوں کا تنوع، ادب کی توضیح و تحسین کے لیے اُس کی کوششیں اور تخلیقی کام میں تخیل و احساسات کے عمل دخل کے بارے میں اُس کا شعور، ایسی چیزیں ہیں جو ادبی مباحث میں صدیاں گزرنے کے بعد نمایاں جگہ حاصل کرتی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اُس میں ایسی صلاحیتیں جمع ہوگئی تھیں جو اُس کے عظیم پیش رووں میں الگ الگ نظر آتی ہیں۔ مثال کے طور پر اُس نے ارسطو کی طرح اپنے نظریات کی بنیاد موجود یونانی ادب پر رکھی، اور ادبی مظاہر کی عقلی تعبیر و توضیح کے مقصد کو نگاہ سے اوجھل نہیں ہونے دیا۔

نظریات کی تشکیل میں بھی اُس نے ارسطو ہی کی طرح وہی تجزیاتی، اِستقرائی (جزئی مثالوں سے کلّی نتائج اخذ کرنا)، نفسیاتی اور تاریخی طریق کار اختیار کیا ہے۔ دوسری طرف ہم دیکھتے ہیں کہ وہ ''روحانی سطح پر ارسطو کا بالعکس حریف'' (Spiritual Antithesis of Aristotle)[۷] ہے کیونکہ ارسطو کی سرد عقلیت اور لان جائی نس کی جذباتی، خیال انگیز اور معنی خیز تعلیمات میں بعدالمشرقین ہے۔

افلاطون کی طرف لان جائی نس کا میلان اُس کے تخئیلی استدلال (Imaginative Reason)، اُس کی مثالیت (Idealsim) اور جوش و ولولہ (Enthusiasm) سے ظاہر ہوتا ہے۔

چنانچہ افلاطون اور ارسطو کی یہی وہ بہترین خصوصیات ہیں جن کے لان جائی نس کی ذات میں جمع ہو جانے کی وجہ سے اُس کا تنقیدی کارنامہ ایسا شاہکار قرار پاتا ہے جو اپنی مثال آپ ہے۔ وہ عہدِ قدیم کے عظیم ترین نقادوں کی صفِ اوّل میں جگہ دیے جانے کا بجا طور پر مستحق ہے۔

ایک خصوصیت میں تو وہ اپنے دور میں بالکل منفرد ہے کہ اُس کی تنقید نظریاتی اور عملی ہر دو معیاروں پر پوری اُترتی ہے۔ اور اُس کی باقی خصوصیات ایسی ہیں جن کی وجہ سے اُسے بآسانی ہر دور کے انتہائی کارآفریں اذہان میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ اپنی خیال انگیزی، معنی خیزی اور متعدد جمالیاتی صداقتوں کے چہرے سے پردہ اٹھانے اور اُنھیں عام کرنے میں تو وہ نمایاں ہے ہی، اُس کی ایک مستقل حیثیت اِس کے علاوہ یہ ہے کہ وہ ادب کے بعض مبادیات کو ہمیشہ یاد دِلاتا رہے گا۔ وہ ادبی ذوق کے معاملے میں تحریک پیدا کرنے والی ایک مستقل قوت کا درجہ رکھتا ہے۔

حواشی

۱۔ H.A. Havell: لان جائی نس کے رسالے کا انگریزی ترجمہ بعنوان On The Sublime

۲۔ ڈیوڈ ڈائشے: ادب کے تنقیدی راستے۔

۳۔ ایضًا۔

۴۔ ایضًا۔

۵۔ ایٹکن: ازمنۂ قدیم میں ادبی تنقید۔

۶۔ لان جائی نس نے کہا ہے کہ اوڈیسی (Odyssey) ہومر کے بڑھاپے کی تصنیف ہے اِس لیے اِس میں ایلیڈ (Illiad) کا سا جوش و ولولہ مفقود ہے، بلکہ کہانی سنانے کی اور کردار نگاری کی زیادہ کوشش کی گئی ہے اور محیرالعقول باتیں بہت زیادہ کی گئی ہیں۔ ظاہر ہے کہ اگر وہ رومانی نقاد ہوتا تو اوڈیسی کی تنقیص اِن دلائل سے نہ کرتا۔

۷۔ ایٹکن: محوّلہ بالا۔

دانتے

(Dante Alighieri)

(۱۲۶۵ء-۱۳۲۱ء)

قرونِ مظلمہ

لان جائی نس کے بعد مغرب میں تقریباً ایک ہزار سال کے عرصے میں (۴۱۰ء سے ۱۴۵۳ء تک) ادب اور تنقید کے نظریات کے سلسلہ میں بات کرنے والا کوئی اہم آدمی پیدا نہ ہوا۔ اِس طویل زمانے کو قرونِ مظلمہ (Dark Ages) کہا جاتا ہے۔ اِس سارے عرصے میں صرف ایک آدمی دانتے (Dante) ہے جس نے طربیۂ خداوندی (The Divine Comedy) تصنیف کی۔ تنقید اور ادب کے بارے میں اُس نے چند اہم باتیں کی ہیں۔

دانتے کے تنقیدی نظریات

دانتے نے زیادہ تر صرف زبان کے بارے میں بات کی ہے کہ شاعر کو کس قسم کی زبان استعمال کرنی چاہیے۔ اُس کے نزدیک زبان کا مسئلہ ہر شاعر کے لیے خواہ وہ اطالوی ہو یا فرانسیسی، یونانی ہو یا انگریز، بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ادب میں ایک مخصوص زبان استعمال ہونی چاہیے، اور یہ زبان روزمرّہ سے قریب تر ہونی چاہیے۔ لیکن اکھڑ، ناتراشیدہ اور دیہاتی زبان استعمال نہیں کرنی چاہیے۔ وہ کہتا ہے ''De Vulgari Eloquio'' یعنی گنواروں کی سی زبان سے پرہیز کرو (Avoid rustic language)۔

شاعری کے موضوعات کے بارے میں وہ تین باتیں کہتا ہے، یعنی سب موضوعات کو تین

عنوانوں میں تقسیم کرتا ہے:

۱۔ Salus — یا سلطنت کی حفاظت (Safety of the state)، جو **''ملک سے محبت''** (Love of country) کرنے سے پیدا ہوتی ہے۔

۲۔ Venus — **یا جذباتِ عشق**، جو **''عورت سے محبت''** (Love of Woman) کرنے سے پیدا ہوتے ہیں۔

۳۔ Virtus — **فکر و اخلاق کی عمدگی** (Moral & Philosophical Excellence)، جو ''خدا سے محبت'' (Love of God) کرنے سے پیدا ہوتی ہے۔

وہ اِن تینوں قسم کے موضوعات میں Gravitas Sententiae یا ''وزنی فکر و معانی'' (Weight of meaning and thought) کا تقاضا کرتا ہے۔

وہ کہتا ہے کہ جس طرح اچھے سپاہی کے پاس اچھا گھوڑا ہونا ضروری ہے اُسی طرح اچھے شاعر کے پاس عمدہ الفاظ (Excellentia Vacabulorum) ہونے ضروری ہیں۔

اُس کی مذہبی تنگ نظری اُسے ''سلطنت کی حفاظت'' کے موضوع میں مذہب کی حفاظت کو بھی شامل کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ تیسرے موضوع یعنی خدا سے محبت میں تو ظاہر ہے کہ مذہب کی بات کرنا بے جواز نہیں۔

دانتے کے تنقیدی اَفکار زیادہ تر ''زبان'' ہی سے سروکار رکھتے ہیں۔ وہ مقامی اور گنواری بولیوں کو ہو بہو ادب میں جگہ دینے کی مخالفت کرتا ہے اور اُن کی ایک بلند ادبی سطح کا تقاضا کرتا ہے۔ عام بولی جانے والی زبان اور ادب میں استعمال کی جانے والی زبان کے فرق پر سب سے پہلے اُسی نے اصرار کیا۔ وہ کہتا ہے کہ اگر عام زبان استعمال بھی کی جائے تو وہ عامیانہ اور دیہاتی نہ ہو بلکہ شان دار اور واضح ہو، جو ادب کے شایانِ شان ہو۔

قرونِ مظلمہ کے بعد ''نشأۃ الثانیہ'' (Renaissance) میں نقادوں نے زبان کے مسئلے پر تفصیلی گفتگو کی، اور شدید مذہبی احساس بھی ادب میں شامل رہا۔ اِس لیے دانتے کو ''نشأۃ الثانیہ کا پیش رو'' کہا جاتا ہے۔

فلپ سڈنی

(Sir Philip Sidney)

(۱۵۵۴ء-۱۵۸۶ء)

ادبی نشاۃ ثانیہ کا سب سے بڑا انگریز نقاد سر فلپ سڈنی ہے جس نے شاعری کی مدافعت میں ایک رسالہ ''شاعری کا اعتذار'' (An Apology for Poetry) لکھا۔ اُس کا زمانہ شدید مذہبی عصبیتوں کا زمانہ تھا۔ یہ شدت اور انتہا پسندی جہاں شاعری پر اِعتراض کرنے والوں میں نظر آتی ہے وہاں سڈنی میں بھی دیکھی جاسکتی ہے جو اُن کے جواب دے رہا ہے اور شاعری کی مدافعت کر رہا ہے۔ اپنے دور کے اِن اِعتراضات کے جواب دیتے ہوئے بحث کے دوران میں اُس کے تنقیدی نظریات بھی سامنے آتے ہیں۔

سڈنی کے دلائل اور نظریات کا خلاصہ یہ ہے کہ شاعری کا مقصد اَخلاق آموزی ہے۔ وہ اَخلاق آموزی پر اِس قدر اصرار کرتا ہے کہ مورّخ اُسے اِس لیے اچھے نہیں لگتے کہ وہ تاریخی واقعات بیان کرتے ہوئے بُرے لوگوں کو بھی عظمتوں کا حامل دکھاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ تاریخ میں ہمیشہ ہم اچھے لوگوں ہی کو سر بلند اور کامیاب نہیں دیکھتے بلکہ ظالم اور عیاش بادشاہوں کے حالات بھی دیکھتے ہیں۔ سڈنی کو مورّخ کا یہ ''سچ'' اُتنا ہی بُرا لگتا ہے جتنا کہ افلاطون کو شاعر کا جھوٹ، اِس لیے کہ اِس سچ سے اَخلاق آموزی کا وہ مقصد حاصل نہیں ہوتا جو سڈنی کا منتہائے نظر ہے۔ اِس کے برعکس سڈنی شاعر کے اُس ''جھوٹ'' کو پسند کرتا ہے جس سے اخلاقی مقاصد حاصل ہوسکیں، مثلاً ایسپ (Aesop) کی کہانیوں میں کتے بلیوں کا باتیں کرنا اور جانوروں کا آدمیوں کی طرح سوچنا اور محسوس کرنا — یہ سب کچھ درست ہے اس لیے کہ اس کا مقصد اَخلاق

آموزی ہے۔

چنانچہ سڈنی کہتا ہے کہ شاعری جھوٹ کا پلندہ نہیں ہے بلکہ دروغ آمیز باتوں کو شاعری میں اخلاقی مقاصد کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ افلاطون نے ''شاعروں'' کو اپنی مثالی ریاست سے باہر نہیں نکالا تھا بلکہ ''شاعری کا غلط استعمال کرنے والوں'' کو نکالا تھا۔ اگر شاعری عمدہ اخلاق پیدا کرے جو کہ شاعری کا منصب ہے، تو یقیناً ایسی شاعری افلاطون کو پسند آتی۔

سڈنی کہتا ہے کہ شاعر نقالی نہیں کرتا اور مظاہر کی عکاسی نہیں کرتا بلکہ اپنے تصورات کی تصویر پیش کرتا ہے جو اصل مظاہر کے مقابلے میں خوبی میں زیادہ ہوتی ہے۔ گویا شاعر تصور کی اِختراعی قوت کے ذریعے ایک ''جہانِ خوب تر'' کی تخلیق کرتا ہے، نقل نہیں کرتا۔

وہ خیال افروز اندازِ بیان اور توانا اُسلوب کو تاثیر پیدا کرنے کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ شاعری کے معلّمِ اَخلاق ہونے کے بارے میں وہ کافی اصرار کرتا ہے۔ وہ شاعری کے مخربِ اَخلاق ہونے کے اِلزام کو نقالی کی بحث میں بھی رد کرتا ہے — اِس طرح کہ ذمہ داری شاعر سے ہٹا کر قاری پر ڈال دیتا ہے اور کہتا ہے کہ شاعر تو اپنے تصور کے جہان کی تخلیق کرتا ہے، البتہ قاری اُس سے متاثر ہوتے ہوئے اُس تخلیق کی نقل مظاہر میں تلاش کرتا ہے یا اپنے عمل میں اُس چیز کی نقل کرتا ہے جو شاعر نے تخلیق کی ہے۔ گویا وہ شاعری کے اثر کا قائل ہے لیکن اِس اثر کو نقل کے معنوں میں قاری سے متعلق کر دیتا ہے۔

وہ ہیئت اور اُسلوب کے معاملے میں کلاسیکی رویہ رکھتا ہے۔ شاعری اُس کے خیال میں انسانی فطرت کا ایک بنیادی عمل ہے جو انسانوں کو صدیوں سے صداقت اور حسن کے نغمے الاپنے میں مصروف کیے ہوئے ہے۔

اُس کا رسالہ سب سے پہلے ۱۵۹۵ء میں چھپا اور اِس سے پہلے مسوّدے کی شکل میں اُس کے دوستوں میں گھومتا رہا جو اُس سے مستفید ہوتے رہے۔ اُس کے نظریات سے اگرچہ بعد میں لوگ کچھ زیادہ متفق نہ رہے لیکن اُس دور میں اُس کے افکار بڑی معقولیت کے حامل قرار پائے اور اُس سے بعد کے بہت سے لوگ متاثر ہوئے مثلاً بن جانسن، شیکسپیئر، وغیرہ۔ اور شیلے (Shelley) نے جب شاعری کی مدافعت میں A Defence of Poetry and Other Essays لکھا تو سڈنی کے اِس رسالے سے استفادہ کیا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ اُس نے صرف اَخلاق

آموزی ہی کی بات نہیں کی بلکہ ادب میں انسانی تصورات کی محسوس شکلوں کی بات کر کے شاعری کے لیے نفسِ انسانی کی عکاسی کو گویا منصب ٹھہرایا۔ اور یہ بات کسی حد تک آرنلڈ کے ادب کے تنقیدِ حیات ہونے کے نظریے کی مبادیات میں شامل سمجھی جاسکتی ہے۔

اِس رسالے کی اہمیت اُس کے واضح اور صاف اُسلوب، زوردار دلائل، پُر وقار مزاح اور جوش و جذبہ کے محتاط حدود میں رہنے کی وجہ سے ہے۔ اُس نے اپنے رسالے میں یونانی اور اطالوی دونوں گروہ کے نقادوں سے وہ چیزیں منتخب کر کے قبول کیں جو اُس کے ذاتی فکر سے مطابقت رکھتی تھیں، مثلاً ہیئت کی اہمیت پر زور دینے کے ساتھ ساتھ وہ ہوریس کی طرح کسی مکتبِ فکر کی بالادستی کو تسلیم نہیں کرتا۔

سڈنی کی سب سے اہم بات جو اُس نے فن کے بارے میں سب سے پہلے نہایت وضاحت سے کی ہے، یہی ہے کہ فطرت اُتنی حسین نہیں ہے جتنی کہ شاعر اپنے تخیل کی مدد سے اُسے بنادیتا ہے۔ یعنی شاعر کا جوشِ تخیل ہی فطرت کو حسین تر بناتا ہے۔ وہ فطرت کے پیتل کو سونا بنادیتا ہے اور یوں ''جہانِ خوب تر'' کی تخلیق کرتا ہے۔

بن جانسن
(Benjamin Jonson)
(۱۵۷۲ء-۱۶۳۶ء)

بن جانسن نشاۃ الثانیہ کا ایک بڑا انگریز نقاد ہے۔ اُس کے تنقیدی نظریات کو مفاہمت کی ایک مثال قرار دیا جاسکتا ہے۔ وہ اگرچہ مزاج کے اعتبار سے قواعد پرستوں اور کلاسیکیت کی طرف جھکاؤ رکھنے والوں کے قریب تر ہے لیکن اُس نے انتہاپسندی سے بچتے ہوئے درمیانی راہ نکالی اور یہ بتایا کہ یونانی نمونوں کی پیروی کی جائے اور کلاسیکی نظم وضبط کو ملحوظ رکھا جائے۔ اُس کے دور میں ہم عصر ادبی نظریات اِس قسم کے تھے کہ ادب میں ہر بے قاعدگی کو تخلیقی استعداد (Genius) کا شاہکار سمجھا جانے لگا تھا اور ہر بے ضابطگی کے لیے جینئس کو بطورِ جواز پیش کیا جاتا تھا۔ غیر متوازن رومانی زور شور کے اُس زمانے میں وہ دھیمے لہجے میں کلاسیکی نمونوں کی پیروی کے فضائل بیان کرتا ہے اور برخود غلط علم نمائی کے دھارے میں سڈنی کے اخلاق آموزی کے نظریے کو اِس حد تک پھیلاتا ہے کہ صرف شاعری ہی کو اخلاق آموز نہیں ہونا چاہیے بلکہ خود شاعروں کو بھی عمدہ اخلاق کا نمونہ ہونا چاہیے۔ ادبی افراتفری کے اِس دور میں اُس نے اِس طرح صرف شاعری اور ادب پر ہی بات نہیں کی بلکہ خود شاعروں اور ادیبوں کو بھی اعتدال و راستی کی راہ پر چلنے کا مشورہ دینے کی ضرورت محسوس کی۔

اُس نے شاعروں کے ''جینئس'' کو بنیادی خوبی قرار دیا لیکن اُنھیں کثرتِ مطالعہ اور فن کی ریاضت کا مشورہ بھی دیا تاکہ یہ جینئس بے راہ نہ ہوجائے۔ ظاہر ہے کہ مطالعہ کی کثرت سے قدیم اساتذہ کے فنّی محاسن اور اُن کی مقرر کردہ ہیئتوں کے حسن پر نگاہ جائے گی اور فنّی ریاضت میں

اُنھیں قدماء کی عظمتوں سے آگاہی ہوگی، اور اُن کا جینئس اُنھیں اُن عظمتوں سے استفادہ کرتے ہوئے خود ہی عظمتوں کی راہ پر لے آئے گا۔ شاعر کی یہ خوبیاں جو اُس کے خیال میں کسی شاعر میں ہونا ضروری ہیں، دراصل وہ اُس دور کے غیر متوازن اور برخود غلط ادبی رویوں کے ردِّعمل کے طور پر دریافت کرسکا کیونکہ ہر شخص اَنَــا وَ لاغَیـْری اور ہمچو ما دیگرے نیست کا نعرہ لگا رہا تھا۔ افراتفری کے اُس دور میں وہ اپنی سلامتیِ طبع کے سبب یہ بات کہہ سکا۔

بن جانسن نے اُس دور کی ادبی فضا میں اپنے نظریات کے ذریعے وہی کام کیا جو ہنگامے اور لڑائی کے موقع پر کوئی صلح و آشتی کا پیغام دینے والا کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ جس طرح رسم و رواج زندگی کے مسلسل عمل میں ''خیر'' کے ظہور کی ایک شکل ہیں یعنی انسانی زندگی بھلائی پر صدیوں تک عمل پیرا رہ کر ایسے رسم و رواج بنانے کے قابل ہوتی ہے جو ہماری معاشرتی ضرورت قرار پاتے ہیں اُسی طرح زبان و بیان کے مستند پیرائے ادب میں ''علم'' کے ظہور کی ایک شکل ہیں جو ہماری ادبی ضرورت ہیں۔ اِس لیے ادب میں کلاسیکی نظم و ضبط کو ملحوظ رکھنا نہایت مناسب بات ہے۔[۱] اِس طرح اُس نے کلاسیکی رویوں کو معاشرتی دلائل کی بنیاد فراہم کر کے مستقل ادبی ضرورت قرار دیا۔

البتہ اُس نے اس بات کو بھی ناپسند کیا کہ وہ لوگ جو خود شاعر نہیں ہیں، خواہ مخواہ اُصول و قواعد کا لٹھ لے کر شاعروں کے پیچھے پڑ جائیں۔ چنانچہ وہ کہتا ہے کہ صرف شاعر ہی اِس بات کا اہل ہے کہ وہ شاعری کا محاکمہ کر سکے اور اُس پر کوئی رائے دے سکے۔

حواشی

۱۔ ٹی ایس ایلیٹ کے روایت کے نظریہ کو اگر قدماء کا فیضان سمجھا جائے، تو جس اختصار اور جامعیت کے ساتھ بن جانسن کے اِس جملے میں یہ پورا نظریہ موجود ہے، اور کہیں نظر نہیں آتا۔ اُس نے کلاسیک کی حمایت میں جو کہا ہے اُسی کی جدید تعبیر و تشریح ایلیٹ نے روایت کے نظریے میں کی ہے۔

جان ڈرائیڈن
(John Dryden)
(۱۶۳۱ء-۱۷۰۰ء)

جان ڈرائیڈن نے ۱۶۶۸ء میں ''ڈرامائی شاعری پر ایک مضمون'' (An Essay on Dramatic Poesie) لکھا اور ۱۷۰۰ء میں ''حکایات کا دیباچہ'' (Preface to Fables) لکھا۔ لیکن تنقید کی دنیا میں اُس کا بڑا کارنامہ ڈرامائی شاعری پر مضمون ہی کو سمجھا جاتا ہے، جو مکالمے کی شکل میں ہے۔ اگرچہ اُس نے ڈرامائی شاعری پر بحث کی ہے لیکن اُس کے خیالات مطلق شاعری پر بھی صادق آتے ہیں۔

ڈرائیڈن کو انگریزی تنقید کا باوا آدم کہا جاتا ہے۔ اگرچہ وہ پہلا انگریز نقاد نہیں تھا لیکن پہلا با قاعدہ اور زبردست نقاد ہونے کے سبب وہ بجا طور پر ایسا کہے جانے کا مستحق ہے۔ اُسی نے سب سے پہلے تنقید کے مروّجہ اُصولوں پر سنجیدگی سے غور کیا۔ اُس سے پہلے انگریزی میں تنقیدی اُصول بہت زیادہ منضبط صورت میں موجود نہیں تھے۔ لیکن پورا انگریزی ادب اُس کے سامنے تھا، جس کا اُسے علم تھا۔ اور وہ خود بھی اوّل درجے کا شاعر تھا۔ اُس کی شاعری میں رومانی روح ایک سدا بہار خصوصیت کی طرح رواں دواں ہے اور وہ اِس سلسلہ میں کہیں بھی داخلی تضاد کا شکار نہیں ہوتا۔ پھر اُس میں ہر اوّل درجے کے شاعر کی طرح ایک واضح اور قوی تنقیدی شعور اور نمایاں قوتِ استدلال پائی جاتی ہے۔

ڈرائیڈن سے پہلے انگریزی میں تنقید کی روایت نہ ہونے کے برابر تھی۔ اُس کے جو ایک دو پیش رو تھے بھی، اُن میں سے وہ کبھی کبھار بن جانسن کا ذکر کرتا ہے اور غالباً اُس کے سوا کسی کو

نہیں جانتا۔ البتہ جدید نظریات سے اُس نے، اور جدید نقادوں نے اُس کے، نظریات سے استفادہ کیا ہے۔

ایک خاص بات یہ ہے کہ تنقید کی تاریخ میں اُس کی حیثیت ایک اعتبار سے دانتے (Dante) اور گوئٹے (Goethe) کی طرح ہے، کہ وہ بھی اُنھی کی مانند (اگر سارے یورپ کا نہیں تو کم از کم اپنے ملک ہی کا سہی) اپنے زمانے کا عظیم ترین ادیب، شاعر اور نقاد تھا۔

اُس کی اعلیٰ تنقید کا اعتراف ہر دور میں کیا گیا۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ڈرائیڈن کی ذاتی صلاحیت اور طبع زاد خوبیاں جس عمدگی سے اُس کی تنقید میں ظاہر ہوئی ہیں، اُس کی باقی ادبی حیثیتوں میں نظر نہیں آتیں۔ یہ درست ہے کہ وہ ادبی تنقید میں ہر جگہ دوسروں سے نظریات و اُصول مستعار لیتا ہے، اُنھیں نیم اِستہزائی اور نیم تعظیمی انداز میں نقل کرتا ہے اور نقادوں اور ''تنقید چیوں'' [۱] کی آراء کے انبار لگا دیتا ہے، اور اپنی صائب اور پاکیزہ رائے دینے کی بجائے پُرتصنع اور عالمانہ انداز میں کہی گئی معمولی باتوں پر مشتمل صفحوں کے صفحے بطور حوالہ پیش کیے چلا جاتا ہے، لیکن اِس سب کچھ کے باوجود، خوش قسمتی سے ہمیں اُس میں مصنفوں کی جانچ پرکھ کا وہی رنگ اور اُسلوب نظر آتا ہے جسے اگر روایت کے اجداد کے اثر سے آزاد نہ سمجھا جائے تو سیدھا لان جائی نس تک پہنچتا ہے۔ [۲]

ادبی تنقید میں ڈرائیڈن کا بڑا کارنامہ یہ شمار ہوتا ہے کہ اُس نے شاعری میں ''نقل'' (Imitation) اور ''درسِ حیات'' (Instruction) کے نظریات میں مزید وسعتیں دریافت کیں، جو اُس کے نظریۂ شاعری پر غور کرنے سے سامنے آتی ہیں۔

ڈرائیڈن کا نظریۂ شاعری اور اُس پر تبصرہ

افلاطون کے نزدیک شاعر کی دنیا حقیقت کی نقل در نقل ہے، اِس لیے کسی تعریف کی مستحق نہیں۔ ارسطو کے نزدیک ایک شاعر مناسب انتخابِ الفاظ اور واقعات کی تنظیم کے ذریعے چیزوں کی سطحی شکل و صورت، جو معمولی تجربے میں ہمیں نظر آتی ہے، کے مقابلے میں نسبتاً گہری پیش کش کرنے کی قدرت رکھتا ہے۔ سڈنی کے نزدیک حقیقی دنیا کے مقابلے میں شاعر ''اخلاقی اعتبار سے

بہتر'' دنیا تخلیق کرسکتا ہے جس سے قاری کے اخلاق کی تربیت ہوسکتی ہو۔ اِن نقادوں میں سے کسی نے یہ ضرورت محسوس نہ کی کہ شاعر کو زندگی کی ایسی عکاسی بھی کرنی چاہیے جیسی کہ وہ دیکھتا ہے۔ یہ کام افلاطون کے نزدیک تو ''سائے کے عکس'' کے مترادف ہے۔ ارسطو اور سڈنی بھی اِسے مختلف وجوہات کی بنا پر کوئی اہم کارنامہ نہیں سمجھتے۔ البتہ ڈرائیڈن نے ڈرامائی شاعری پر اپنے مضمون میں موضوع سے متعلق کلاسیکی خوبیوں اور جدید فرانسیسی اور الزبتھ کے عہد کے ڈراموں کو سامنے رکھتے ہوئے ڈرامائی شاعری کی ایک تعریف کی جو ہر شخص کے لیے قابلِ قبول ہے۔ وہ کہتا ہے:

> A play ought to be "a just and lively image of Human Nature, representing its passions and humours, and the changes of fortune to which it is subject, for the delight and instruction of mankind."

> ''ڈرامائی شاعری نفسِ انسانی کی ایسی منصفانہ اور جان دار شبیہہ (عکس) ہے جو اُس کے جذبات اور دلچسپیوں[۳] کی نمائندگی کرتی ہو اور اچھی یا بری قسمت کے سبب آنے والی اُن تبدیلیوں کا احاطہ کرتی ہو جو اُس پر اثر انداز ہوتی ہیں، اور اُس میں بنی نوعِ انسان کے لیے درسِ حیات اور مسرت ہو۔''

اِن الفاظ میں اِس عظیم انگریز نقاد نے سڈنی کے ایک سو سال بعد ایک ایسا ادبی اُصول پیش کیا ہے جو سڈنی کے نظریات سے یکسر مختلف ہے، کیونکہ سڈنی کے نزدیک شاعر دنیا کی عکاسی کرنے کی بجائے ایک خوب تر جہانِ نو کی ایجاد کرتا ہے۔

حقیقی زندگی کی عکاسی

ڈرامائی شاعری کی تعریف پر مشتمل ڈرائیڈن کے اِس طویل جملے کا پورا مفہوم سمجھنے کے لیے اِس کا تجزیہ کرنا اور اِس کے اجزا سے الگ الگ بحث کرنا ضروری ہے۔ اور اِس سے پہلے یہ بات ذہن میں رہنی چاہیے کہ اُس کے اِس مضمون میں یہ بات طے شدہ ہے کہ اُس کی یہ تعریف ہر قسم کے خیال افروز ادب پر صادق ہوگی خواہ وہ ڈرامہ نہ بھی ہو۔ اب دیکھیے کہ اِس تعریف میں سب سے پہلے وہ کہتا ہے کہ ''ڈرامائی شاعری نفسِ انسانی کی شبیہہ (یا عکس) ہے۔'' اِس سے مراد

یہ ہے کہ شاعری گویا لوگوں کو ایسے انداز میں عمل و تعامل کرتے ہوئے پیش کرتی ہے جیسا کہ وہ نظر آتے ہیں۔ شبیہہ (یا عکس) (Image) کا لفظ استعمال کر کے ڈرائیڈن زندگی کی ظاہری اور نظر آنے والی صورتِ حال پر زور دے رہا ہے۔ اور یہ بات افلاطون کے اُس خیال سے یکسر مختلف ہے کہ شاعری نقل در نقل ہے کیونکہ یہاں ڈرائیڈن اصل میں نفسِ انسانی کے اِس ''عکس'' اور خود ''نفسِ انسانی'' میں کوئی امتیاز نہیں کر رہا بلکہ وہ اِس عکس کے ''منصفانہ'' (Just) ہونے کا ذکر بھی کر رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر یہ عکس منصفانہ ہے تو گویا وہ حقیقت ہے۔ پھر وہ کہتا ہے کہ یہ عکس منصفانہ ہی نہیں بلکہ ''جان دار'' (Lively) اور زندگی سے بھرپور بھی ہو۔ زندگی سے بھرپور ہونے کی اِس ضرورت سے شاید سڈنی بھی اتفاق کرتا کیونکہ یہ اُسلوب کے اچھے معیار کی بنیاد ہے اور اِسی سے پلاٹ کی قدر و قیمت متعین کرنے کا معیار حاصل ہوتا ہے کیونکہ پلاٹ کی خوبی کی پہلی شرط اُس کی ایسی تنظیم ہے جس سے فطرتِ انسانی کا صحیح تصور (Just image) اُبھر سکے۔

ڈرائیڈن کی اِس تعریف میں یہ چاروں لفظ یعنی نفسِ انسانی، شبیہہ، منصفانہ اور جان دار بہت اہمیت رکھتے ہیں۔ اِن پر مزید غور کرتے ہوئے ہم دیکھتے ہیں کہ نفسِ انسانی کا ''منصفانہ'' جائزہ ایک ماہرِ نفسیات بھی پیش کرتا ہے لیکن وہ نہ تو ''زندگی سے بھرپور'' (Lively) ہوگا اور نہ تصوراتی عکس (Image) ہوگا۔ اِسی طرح ایک امیج زندگی سے بھرپور ہوسکتا ہے لیکن ضروری نہیں کہ وہ منصفانہ بھی ہو۔ اِسی طرح فطرتِ انسانی کی ایک منصفانہ تصویر غیر دلچسپ اور بجھی بجھی بھی ہوسکتی ہے جو جوشِ حیات سے خالی ہو۔ اِن امکانات کی وجہ سے ڈرائیڈن اِن چاروں کا بیک وقت موجود ہونا ضروری سمجھتا ہے۔

جملے کا دوسرا حصہ کوئی نئی شرط سامنے لانے کی بجائے پہلے حصے ہی کی وضاحت کرتا ہے۔ یعنی نفسِ انسانی کی ایک منصفانہ اور زندگی سے بھرپور شبیہہ کیسی ہوگی جو ''اُس (یعنی نفسِ انسانی) کے جذبات اور دلچسپیوں کی نمائندگی کرتی ہو۔'' اور جو ہماری ''اچھی یا بُری قسمت، جو ہم پر اثر انداز ہوتی ہے، (یا ہمارا مقدر ہے) کے سبب آنے والی تبدیلیوں کا احاطہ کرتی ہو۔''

ہم جانتے ہیں کہ کسی کردار کے جذبات یا دلچسپیوں (ذہنی رویوں) کا حقیقی مشاہدہ اِسی صورت میں بہتر طور پر کیا جاسکتا ہے جب ''قسمت کی تبدیلیوں'' پر اُس کا ردِ عمل معلوم ہو۔ اگر ہیملٹ (Hamlet) کے باپ کو اُس کا چچا قتل نہ کرتا، اور اُس کی ماں اُسی چچا سے شادی نہ کرتی، تو

ہیملٹ کی فطرت کا صحیح رنگ — جیسا کہ اُبھرا — کبھی نہ اُبھر سکتا۔ یہ بدلتے ہوئے حالات کی آزمائش ہی ہے جو کہ کردار کو روشنی بخشتی ہے۔[۴]

نفسیاتی حقائق کا بیان

کیا اِس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ ڈرائیڈن ڈرامہ، کہانی یا کسی اور ادبی صنف کے مصنفین سے اُسی چیز کا تقاضا کر رہا ہے جسے آج نفسیاتی حقیقت نگاری کہا جاتا ہے؟ کیا مصنف کے فرائض میں یہ بات شامل ہے کہ وہ لوگوں کو زندگی کے عمل و تعامل میں اُلجھتے ہوئے اپنے کردار کے فطری اوصاف کو نمایاں کرتے ہوئے دکھائے اور یوں ہمیں نفسِ انسانی کے بارے میں معلومات بہم پہنچائے؟ اگر ایسا ہے تو یہ شاعری کا نہایت منطقی دفاع ہوگا اور اِس صورت میں شاعری کا منصب یہ ہوگا کہ وہ قاری کو خوشگوار اور زندگی سے بھرپور انداز میں یہ اطلاع بہم پہنچائے کہ نفسِ انسانی کس چیز سے مشابہ ہے، اور ادب معلومات کی ایک قسم ہو جائے گا جس کا نفسیات سے ویسا ہی تعلق ہوگا جیسا سڈنی کے نظریات میں ادب کا اخلاقیات سے ہے۔ گویا جہاں سڈنی کے خیال میں شاعر تخئیلی تمثیلوں کے ذریعے ایک اخلاقیات کے ماہر فلسفی کے نظریات کو واضح اور مؤثر انداز میں پیش کرتا ہے وہاں ڈرائیڈن کے نزدیک شاعر کا کام تخیّلاتی مثالوں کے ذریعے ایک ماہرِ نفسیات کے علم کو واضح اور اثر انگیز صورت میں پیش کرنا ہے۔

یہ بات اگرچہ کچھ عجیب سی لگتی ہے لیکن یہ پورے وثوق سے کہی جا سکتی ہے، کیونکہ ڈرائیڈن کی تعریف کا آخری جملہ اِس توجیہہ کی توثیق کرتا ہے جس میں وہ کہتا ہے کہ اِس سب کچھ میں ''بنی نوعِ انسان کے لیے درسِ حیات اور مسرت ہو۔''

مسرت زندگی کے اُس جوش سے عبارت ہے جس کے ذریعے انسان کا مزاج اُبھر کر سامنے آتا ہے یا اُس فرحت سے عبارت ہے جو افسانوی کرداروں میں بنیادی نفسیاتی حقائق دریافت کرنے یا پہچاننے سے حاصل ہوتی ہے، جب کہ درسِ زندگی محض اخلاقی تربیت نہیں بلکہ زندگی کے حقائق میں نفسِ انسانی کی رہنمائی سے عبارت ہے۔ حقیقت میں قاری کی رہنمائی نفسیاتی سطح ہی پر ہوتی ہے۔ ہم درسِ حیات (Instruction) کے مفہوم کو محض ''اخلاقی'' درس ہی میں کیوں منحصر اور محدود سمجھیں؟ ہم اپنے بچوں کو سکول میں ریاضی کے درس کے لیے بھیجتے ہیں

اور اِس بات کی پروا نہیں کرتے کہ ریاضی کے فارمولے اور رقمیں اُن کی اخلاقی حالت کو سدھار سکتے ہیں یا نہیں۔ چنانچہ ہم یہ استدلال کر سکتے ہیں کہ ڈرائیڈن زندہ نفسیاتی حقائق (Lively Psychological Realism) کی بات کرتا ہے کیونکہ اِس سے ہمیں مسرت بھی حاصل ہوتی ہے اور ساتھ ہی ساتھ انسان کی نفسی کیفیات کی رہنمائی اور تربیت بھی ہوتی ہے۔ کیا اِس صورت میں شاعری پر افلاطون کے اعتراضات (بے فائدہ اور عبث نقل در نقل) مرتفع نہیں ہو جاتے اور شاعری کا مناسب دفاع نہیں ہو جاتا؟[۵]

ڈیوڈ ڈائشے نے ''درسِ حیات'' کی بحث میں نہایت شد و مد سے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ڈرائیڈن شاعری کو نفسیاتی تربیت دینے کا ذریعہ سمجھتا ہے اور وہ ادب میں نفسیاتی حقائق کے بیان کو اہمیت دینے والا پہلا نقاد ہے۔ اُس کی یہ بات دور کی کوڑی ہی ہے جس کے لیے اگرچہ اُس نے دلائل فراہم کرنے کی کوشش بھی کی ہے لیکن اِس کوشش کو بالکل صحیح اور قابلِ قبول اِس لیے نہیں گردانا جا سکتا کہ اُس نے درسِ حیات کی ایک تعبیر خود کی ہے اور پھر موہوم شواہد کی مدد سے اپنی اُس تعبیر کو ڈرائیڈن کے سر منڈھنے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ وہ خود کہتا ہے کہ ممکن ہے ''درسِ حیات'' کا یہ مفہوم خود ڈرائیڈن کے ذہن میں بھی نہ ہو کیونکہ عموماً نقاد اس سے مراد اخلاقی تعلیم ہی لیتے رہے ہیں۔ (ظاہر ہے کہ ڈرائیڈن بھی اِس سے یہی مراد لیتا رہا ہوگا۔) لیکن یہ لفظ کچھ ایسا واضح بھی نہیں ہے کہ اِس سے لازماً یہی مراد لی جاتی رہے۔

مسرت بخشی

ڈرائیڈن نے ڈرامے کا مقصد مسرت اور درسِ حیات اِس صورت میں قرار دیا ہے کہ یہ بدلتے ہوئے حالات کی آزمائش میں عمل و تعامل کے ذریعے نفسِ انسانی کا زندگی سے بھرپور نقش اُبھارے۔ ہم جانتے ہیں کہ مسرت محض مزاجِ انسانی کے بارے میں اُن حقائق کو پہچان لینے سے حاصل نہیں ہو سکتی جنھیں ہم پہلے سے بخوبی جانتے ہوں۔ اگر ڈرامے کا مقصد ساتھ ہی ساتھ درسِ حیات بھی ہے تو اِس کا مطلب یہ ہوگا کہ اُس سے ہمیں نفسِ انسانی کے بارے میں وہ باتیں معلوم ہونی چاہییں جو ہم پہلے نہیں جانتے۔

کیٹس (Keats) اپنے ایک خط میں ایک جگہ لکھتا ہے کہ:

''شاعری سے قاری کو یہ محسوس ہو کہ اُس کے اپنے بلند ترین خیالات کو دفعتاً مناسب لفظ مل گئے ہیں۔ اور یوں شاعری ایک حد تک اُس کی گذشتہ بلند فکری کیفیتوں کی یاد کہلا سکتی ہے۔'' (Almost a remembrance of his own highest thoughts.)

کیٹس کی اِس تعریف کی رُو سے ہم دیکھتے ہیں کہ شاعری محض حقائق کا پہچان لینا (Recognition) ہی نہیں بلکہ ''تقریباً یادداشت'' (Almost Rememberance) ہے۔

ڈاکٹر جانسن نے ولیم پیپس (William Pepys) کے ساتھ پوپ (Alexander Pope) کے بارے میں بحث کرتے ہوئے پوپ کے اِس قول پر شدید اِعتراض کیا ہے جس میں وہ شاعری کا صحیح لطف اِس بات کو قرار دیتا ہے کہ اِس میں وہ باتیں بھی ہوتی ہیں جو اکثر سوچی گئی ہوں لیکن خوبی کے ساتھ اظہار نہ پا سکی ہوں۔ (What oft was thought but never so well expressed.) ڈاکٹر جانسن اِس پر اِعتراض کرتے ہوئے کہتا ہے کہ یہ تعریف غلط بھی ہے اور احمقانہ بھی، کیونکہ جو بات اکثر سوچی گئی ہو اُس میں کیا خاک لطف ہوگا۔ لطف تو یہ ہے کہ کوئی بات پہلی بار اور نئی نئی سوچی جائے۔

چنانچہ شاعری سے حاصل ہونے والی مسرت میں صرف یہی بات کافی نہیں کہ ہم جو کچھ پہلے سے جانتے ہیں اُسے پہچان لیں بلکہ یہ ہو کہ جو کچھ ہم پہلے سے نہیں جانتے اُسے منصفانہ قرار دے سکیں۔ کیٹس کا ''یادآوری'' والا خیال اِس مسئلے میں ہماری بہت کچھ رہنمائی کرتا ہے جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ خیال افروز ادب بین السطور مفہوم پر اثر انداز ہوتا ہے۔ اِس لیے اگر نفسِ انسانی کا ایک منصفانہ اور جان دار نقش ہمیں مسرت بخشتا اور درسِ حیات دیتا ہے تو مسرت محض اُن مثالوں کے پہچان لینے کا نام نہیں جنھیں ہم پہلے سے درست مانتے ہیں اور نہ ہمیں کسی ایسی چیز سے کوئی درسِ حیات حاصل ہو سکتا ہے جس سے ہم پہلے کبھی آشنا نہ رہے ہوں۔

اِس ساری بحث سے یہ نتیجہ نکلا کہ محض پہچان کی بجائے اصل بات جو مسرت اور درسِ حیات کا مقصد پورا کرتی ہے، یہ ہوگی کہ جانے پہچانے اُمور میں ایسا اثر ظاہر کیا جائے جس سے نئی معلومات حاصل ہو سکیں۔ (New knowledge operating through an

impression of familiar.)

ڈرائیڈن کی اِس تعریف کا مدعا یہ ہے کہ ادب علم حاصل کرنے کی ایک شکل ہے، ترغیب و وعظ کی غرض سے کی جانے والی پینترے بازی نہیں کیونکہ ''علم'' سے کچھ تو اِس لیے خوشی حاصل ہوتی ہے کہ وہ طریقے بذاتِ خود مسرت بخش ہیں جن کے ذریعے علم کا اِبلاغ ہوتا ہے اور کچھ خوشی ''نفسِ انسانی کی منصفانہ اور جوشِ حیات سے پُر خیال انگیز شبیہہ'' سے جو ایک ادب پارے سے اُبھرتی ہے، حاصل ہوتی ہے۔

گویا ڈرائیڈن کے نزدیک شاعر انسانوں کو اُن کی مشاہدہ میں آنے والی حالتوں میں پیش کرتا ہے۔ اِس مشاہدے میں اُس کا اپنا علم اور دوسرے مشاہدہ کرنے والوں کی معلومات بھی شامل ہوتی ہیں۔

ادب کا موضوع

ڈرائیڈن کی اِس تعریف اور اُس کے نظریے کے نہایت تفصیلی جائزے کے بعد بھی ہم دیکھتے ہیں کہ کچھ اِشکال باقی رہ جاتے ہیں، مثلاً یہی کہ نفسِ انسانی (Human Nature) سے حقیقتاً کیا مراد ہے؟ اور اِس کا جواب یہ دیا جائے گا کہ زندگی کے واقعات میں اُلجھے ہوئے، عمل و تعامل کرتے ہوئے لوگ۔ لیکن پھر یہ سوال پیدا ہوگا کہ کیسے لوگ؟ کس قسم کا عمل کرتے ہوئے اور کیسے حالات میں مبتلا لوگ؟ ایک آدمی جب اپنی انگلی پر ہتھوڑی سے ضرب لگا کر چیختا یا گالیاں دیتا ہے، یا جب ہیملٹ اپنے باپ کی موت اور چچا کے جرم کو جان کر اندر ہی اندر ٹوٹ ٹوٹ جاتا ہے، دونوں سے انسانی فطرت ظاہر ہوتی ہے؛ لیکن نفسِ انسانی کا کون سا پہلو شاعر کے لیے مناسب ترین ہے جسے وہ بیان کرے؟ اِس قسم کے سوالات ہی سے صرف یہ اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ ڈرائیڈن کا نظریہ کہاں تک درست یا نادرست ہے۔

سکندرِ اعظم کی اُمنگوں اور ایک درزی کے شاگرد کی اُمنگوں میں بڑا فرق ہے جو اپنی الگ دکان کھولنے کے خواب دیکھتا رہتا ہے۔ قلوپطرہ کی محبت اُس دیہاتی لڑکی کی محبت سے مختلف ہے جسے اُس کا آشنا مویشیوں کے باڑے میں پکڑے ہوئے ہے۔ اِس کے باوجود دونوں سے انسانی مزاج اور رویے (Human Nature) ظاہر ہوتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ اِن دونوں میں سے

کون سا خیال ادب کا موضوع بننے کی زیادہ اہلیت رکھتا ہے؟ آج کے زمانے کے جدید نقاد شاید اِس سوال کی معقولیت سے انکار کریں گے اور کہیں گے کہ اِن میں سے کسی ایک کو ادب کا موضوع بننے کے معاملے میں دوسرے پر ترجیح کیوں دی جائے؟ وہ کہیں گے کہ خواہ اِن میں سے کوئی بھی واقعہ ہو، اگر اُسے مؤثر انداز میں بیان کر دیا گیا ہے تو وہ منصفانہ بھی ہے اور جوشِ حیات سے مملو بھی۔ دونوں قسم کی کہانیوں کا تانا بانا اور واقعات کی پیش کش خوشی بھی دے گی اور درسِ حیات بھی۔ البتہ صرف یہ ہونا چاہیے کہ ہم اُس چیز کو پہچان سکیں جس کے بارے میں ہمارا خیال ہے کہ ہم جانتے ہیں، یا جو کچھ ہم پہلے سے جانتے ہیں اُس میں ہمیں کوئی نئی بصیرت حاصل ہو جائے۔ اور اگر ایسا ہے تو دونوں واقعات ادب کا موضوع بن سکتے ہیں۔

اگر یہ تسلیم کر لیا جائے کہ نفسِ انسانی کے ہر پہلو کا بیان اور کسی بھی قسم کے لوگوں کی زندگی کے حوالے سے کرنا، ادب میں مساوی درجے کی مناسبت کا حامل ہے تو اِس کا مطلب یہ ہوگا کہ گویا ہم قلوپطرہ کی انتونی سے محبت کے حالات جان کر اور ایک کسان کے ایک گوالن کو اغوا کر لینے کے واقعے سے مساوی درجے کی مسرت حاصل کرتے ہیں۔ آج کے جمہوری دور میں ایسے خیالات رکھنا ممکن نظر آتا ہے لیکن زمانۂ ماضی میں ایسا ممکن نہ تھا۔ چنانچہ ڈرائیڈن، پوپ اور ڈاکٹر جانسن وغیرہ میں سے کوئی بھی ہرگز اِس بات پر آمادہ نہ ہوتا کہ ایسے واقعات یا اشخاص کو ادب کا موضوع بنایا جائے جو باوقار نہ ہوں اور ظاہری شوکت و تجمل سے عاری ہوں۔

آدمیوں کے جذبات واقعی شاعری کا موضوع رہے ہیں لیکن ادب کی بلند ترین صورتوں میں اُن کے گھریلو مقدّرات سے زیادہ اُن کی شان دار عظمتوں اور بلند بختیوں کا ذکر کیا جاتا رہا ہے۔ یونانی دور اور الزبتھ کا دور، دونوں کے مصنفین یہ محسوس کرتے تھے (اگرچہ الزبتھ کے عہد کے مصنفین ٹریجڈی کا نسبتاً کمزور تصور رکھتے تھے) کہ ایڈی پس (Oedipus)، ہیملٹ (Hamlet) اور کنگ لیئر (King Lear) قسم کے لوگوں کی زندگیوں یا بادشاہوں اور بلند مرتبہ لوگوں ہی کو ادب کے موضوع کی حیثیت سے منتخب کرنا چاہیے کیونکہ اُن کی داخلی کشمکش (Inner conflict) بھی باہر کی زیادہ بڑی دنیا پر اثر انداز ہوتی تھی، اور اُن کی ''عظیم'' (اگرچہ آج اِس سے بھی اختلاف ممکن ہے) فطرتیں ایک کسان کی فطرت کے مقابلے میں بنی نوعِ انسان کے مجموعی فکری امکانات کی بہتر نمائندگی کرتی تھیں۔

شاعری فطرتِ انسانی کو جلا بخش کر خوشی اور درسِ حیات دیتی ہے۔ شان دار عظمتوں کے حامل لوگوں کو، جن کی زندگیوں کے واقعات سے پورا ملک متاثر ہوتا ہے، بنیادی کرداروں کے طور پر منتخب کرنے میں فطرتِ انسانی کی عکاسی کے مقصد کو کوئی گزند بھی نہیں پہنچتا اور کہانی بھی زیادہ اثر انگیز اور جاذبِ توجہ ہو جاتی ہے۔

چنانچہ شجاعت کی داستانوں اور اَبطالِ جلیل کے حالات پر مشتمل شاعری اگر سڈنی کے نزدیک اِس وجہ سے اوّل درجہ دِیے جانے کی مستحق ہے کہ اُن کے عظیم کارنامے براہِ راست قاری کو متاثر کرتے ہیں اور اُنھیں اُنھی کے نقشِ قدم پر چلنے پر اُبھارتے ہیں تو بعد کے زمانے کے اُن نقادوں (جن میں ڈرائیڈن بھی شامل ہے) کے نزدیک بھی جو شاعر کا کام بجائے ایک قابلِ تقلید خیالی دنیا کی تصویر کھینچنے کے یہ قرار دیتے ہیں کہ شاعری کا مقصد قاری کی مسرت اور تربیت کی غرض سے لوگوں کی حقیقی دنیا کی زندگی سے بھرپور عکاسی ہے، عظمت کی داستانوں والی شاعری (Heroic Poetry) پہلا درجہ حاصل کرتی ہے کیونکہ یہ ایسے کرداروں پر مشتمل ہوتی ہے جو اوّل تو اپنی ظاہری شوکت وحشمت کے سبب عام لوگوں کے لیے دلچسپی کا باعث ہوتے ہیں اور دوسرے اِس لیے کہ بہت سے دوسرے لوگوں کے اچھے برے حالات بھی اُن سے وابستہ ہوتے ہیں۔ چنانچہ یہ دونوں نظریے، باوجود مختلف ہونے کے، شاعری کے Types والے ایک ہی پرانے خیال کے چکر سے باہر نہیں نکلتے۔[٦]

تنقید میں ڈرائیڈن کا مقام

تنقید میں ڈرائیڈن اپنے کثیر الجہات کارناموں کی وجہ سے بہت بلند مقام رکھتا ہے۔ وہ پہلا آدمی ہے جس نے معقول بنیادوں پر ارسطو کے بعض نظریات سے اختلاف کر کے قدیم نقادوں کی بالادستی اور بے جواز تسلّط کے خلاف آواز اٹھائی۔ اُس نے کہا کہ:

> ''......بس یہی بات کافی نہیں کہ یہ کہہ دیا جائے کہ ارسطو نے یوں کہا یا یوں کہا، کیونکہ اُس کے سامنے صرف سوفوکلیز اور یوری پیڈیس کے المیہ کے نمونے تھے۔ اگر وہ ہمارے نمونے دیکھ لیتا تو یقیناً اپنی رائے بدل لیتا۔''

قدماء سے اِس اختلاف کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ ڈرائیڈن ہی وہ پہلا آدمی ہے جس نے اپنے

ملکی ڈرامے اور شاعری کی معقول اُصولوں کے سبب تحسین کی۔ چنانچہ ادب میں مقامی رنگ کو اہمیت دینے کی وجہ سے ٹی ایس ایلیٹ نے کہا کہ ''تنقید میں ڈرائیڈن کا سب سے بڑا کام یہ ہے کہ اُس نے عین صحیح وقت پر ادب میں مقامی عنصر کی اہمیت واضح کرنے کا احساس کیا۔''

ڈیوڈ ڈائشے نے اُس کے ہاں نفسِ انسانی کی اہمیت سے یہ نتیجہ نکالنے میں مبالغے سے کام لیا ہے کہ اُس کا نقطۂ نظر آج کے نفسیاتی تنقید نگاروں کی طرح بے لاگ اور حقیقت پسندانہ ہے۔ دراصل ڈائشے Human Nature اور Human Psychology کے مفہوم کو گڈمڈ کر گیا۔ یہ درست ہے کہ نفسیاتی تنقید کی تاریخ کا سراغ لگاتے ہوئے اِس کے اِبتدائی نقوش ہمیں ڈرائیڈن کے ہاں مل جاتے ہیں لیکن یہ درست نہیں کہ اُسے آج کے نفسیاتی نقادوں کی صف میں لا کھڑا کیا جائے۔

ڈرائیڈن آزاد خیال (Liberal) کلاسیکی نقاد ہے۔ وہ کلاسیکی اُصول وقواعد کی تشریح و توضیح میں آزاد نقطۂ نظر رکھتا ہے۔ پلاٹ کے معاملے میں وہ رومانی نقادوں کے کردار کو اہمیت دینے کے برعکس فنّی تنظیم واتحاد کا قائل ہے اور فنّی وحدت کا قائل ہے۔ لیکن جب وہ فرانسیسی نقادوں کے وحدتِ مکانی کے تصور کا مذاق اُڑاتا ہے تو اُس کا رویہ رومانی نقادوں کا سا ہو جاتا ہے۔ اِسی طرح وہ سڈنی کی طرح شاعری کو اخلاقی مقاصد کا پابند اور افلاطون کی طرح شاعری میں مثالی صداقتوں کی تقلید کو ضروری نہیں سمجھتا بلکہ اُس کے نزدیک شاعر کا کام انسانی فطرت کا متوازن عکس پیش کرنا ہے۔ فطرت کے اِس عکس کا متوازن اور مناسب ہونا ہی اُس کے ہاں صداقت کے مترادف ہے۔ وہ گردوپیش کی واقعاتی دنیا کی صداقت پر زور دیتا ہے جب کہ افلاطون کے نزدیک صداقت سے مراد صرف مثالی دنیا کی صداقت ہی رہتی ہے۔ پھر اُس کا رویہ وہاں بھی رومانیوں کا سا ہو جاتا ہے جہاں وہ یونانی نمونوں کی اندھی تقلید کے خلاف احتجاج کرتا ہے اور کہتا ہے کہ ادب کے قدیم نمونے قدیم لوگوں کے زمانے کے حالات وغیرہ کے مناسب ہوں گے، ضروری نہیں کہ قدیم یونان کے ایک باشندے اور ایک موجودہ انگریز کے ادبی تقاضے اور اذواق ایک طرح کے ہوں۔ پھر وہ اِن کلاسیکی نمونوں کی ہو بہو پیروی کرنے سے ادب میں جمود کا خطرہ محسوس کرتا ہے اور ایسے ادب کے حسن کو ''بے جان مجسمے کے حسن'' سے تشبیہہ دیتا ہے، اور ایسے ادب میں زندگی کا عکس اُسے جامد نظر آتا ہے اور ''جان دار'' یا ''زندگی سے بھرپور'' (Lively) نظر نہیں آتا جس پر

اُس نے اپنی تعریف میں اصرار کیا ہے۔ اُس کی کلاسیکی معیاروں سے جزوی بے زاری اور جزوی پسندیدگی کے سبب ہم اُسے نہ تو سرتاپا کلاسیکی نقاد کہہ سکتے ہیں اور نہ پورا رومانی۔ لیکن اپنے مزاج کے اعتبار سے وہ کلاسیکی رویوں کے قریب تر ہے جب کہ اِن رویوں کی تعبیر میں وہ رومانیوں کے قریب پہنچ جاتا ہے۔ چنانچہ اُسے ''لبرل'' کلاسیکی نقاد کہنا ہی درست ہے۔

ڈرائیڈن ایک وسیع نقطۂ نظر رکھنے والا نقاد ہے۔ شاید اِسی وسعت کی وجہ سے ہم اُس کی تحریروں میں حسنِ ترتیب اور تسلسل کی کمی محسوس کرتے ہیں۔ بلکہ بعض اوقات تو وہ موضوع سے ہٹ بھی جاتا ہے۔ لیکن اُس کے پاس اُس کی اپنی کچھ باتیں کہنے کے لیے موجود ہیں۔ مثلاً یہی بات بڑی اہمیت کی حامل ہے کہ وہ اپنے ادبی نظریات کی تشکیل میں ازمنۂ قدیم کے بنیادی حیثیت اور دیرپا اثر رکھنے والے مسلّمہ تنقیدی اُصولوں کا سہارا نہیں لیتا جیسے کہ ''شاعری صداقت پر مبنی نہیں ہوتی''، یا ''شاعری نقل ہے''، ''تقلید پر اُبھارتی ہے''، ''بہت زیادہ تلقین سے جذبہ مرجاتا ہے'' یا ''شان دار اُسلوب رزمیہ کی عظمت کا آئینہ دار ہوتا ہے۔'' اور یہ کہ ''نثر میں بھی ایک آہنگ ہوتا ہے''، وغیرہ۔ اُس نے اپنی ذاتی فکر اور ذاتی تجربات کی روشنی میں اِن نظریات پر اضافے کیے۔ مثلاً اُس نے ڈرامے میں لغوی اِغلاق (Bombast) اور شاعری میں جھوٹی نکتہ آفرینی (False Wit) کی مذمت کی۔ یا مثلاً اُس نے نثر میں غیر متعلق مواد اور فاضل اجزا کو ناپسند کیا۔ اُس نے ڈرامے میں کردار کی تعمیر پر زور دیا اور انگریزی ڈرامے کے لیے موسیقی (Chorus) اور زمانی وحدت (Unity of time) کو غیر ضروری قرار دیا۔ اُس نے ادب میں لطیف ترطنز کی تحسین کی اور ادب میں عمومی جذباتی اقدار کا سراغ لگایا۔ اُس نے شاعری کے دوسرے فنونِ لطیفہ کے ساتھ تعلق کا اندازہ لگایا۔ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اُس نے تنقید کے بلندتر منصب کی طرف توجہ کی، یعنی ادب کے مثبت اسبابِ فضیلت اور مستقل عمدگی کی تحسین کرتے ہوئے یہ بتایا کہ ادبی اقدار کی جانچ پرکھ کا آخری معیار حقیقت میں مرورِ زمانہ ہے۔

اُس نے اپنے نظریات کی وضاحت کے لیے مطالعے کی نفسیاتی، تقابلی اور تاریخی طریقِ کار کے ذریعے عظیم ترین شعرا کے شاہکاروں میں نئے حسن اور نئی خوبیوں کا انکشاف کرکے اُن کی قدروقیمت متعین کی۔ اِنھی اسباب کی بنا پر وہ تنقید کے میدان میں ایسی سبقت اور فضیلت حاصل کرسکا جس کے ذریعے تنقید میں نظریاتی اور عملی دونوں سطح پر نئے امکانات کا راستہ کھلا۔ [۷]

معاصر اثرات

تنقید میں ڈرائیڈن کی یہ پیش قدمی اور سبقت کسی حد تک معاصر اثرات کے سبب سے بھی تھی۔ اُس کا سیگارے (Segaris)، مادام ڈیشئر (Dacier) اور لی باسو (Le Bossu) کی کتب کا مطالعہ گو بہت مفید نہ رہا ہو لیکن اِسی مطالعے کے ذریعے اُس پر کارنیلی (Corneille)، ریپن (Rapin)، سینٹ ایور یمانڈ (Saint Evremond) اور بائیلو (Boileau) کی لان جائی نس کے اثرات صاف نظر آتے ہیں۔

فنِ تنقید میں ڈرائیڈن کی دقیقہ رسی اُس وقت زیادہ نمایاں ہوتی ہے جب وہ اِن بہت سے اثرات میں الگ الگ تمیز کرتے ہوئے اُنھیں استعمال کرتا ہے، اور پھر پورے وثوق کے ساتھ اِن نظریات کے قوی ترین جوہر کو انتخاب کر کے اُس میں اپنے غور وفکر کے کچھ ثمرات بھی شامل کر کے پیش کرتا ہے۔

اُس نے متقدمین کے نظریات کی تشریح کی رسمی کوشش نہیں کی جیسا کہ نوکلاسیکی نقادوں کے چاپلوس گروہ کا طریقِ کار ہے، بلکہ تمام نظریات کو اپنی ذات میں جذب کر کے اپنے تنقیدی مزاج اور فکر وشعور کی سطح پر اُن کے اثرات محسوس کرنے کے بعد دوسروں کی باتیں دوہرانے کی بجائے اپنی بات کہی ہے۔ اپنی تنقیدی صلاحیتوں کو دوسروں کے تقلیدی اثرات سے آزاد رکھنے کی یہ ویسی ہی کوشش ہے جس کی مثال کے طور پر لان جائی نس، کارنیلی اور ایور یمانڈ کے نام لیے جا سکتے ہیں؛ یا جس طرح ریپن نے اور مادام ڈیشئر نے ارسطو کے معقول نظریات کو بالکل نئے انداز سے پیش کیا؛ یا جس طرح بائیلو نے لان جائی نس کے نظریات کو حیاتِ نو بخشی۔[۸]

ذاتی عظمت

متذکّرہ اثرات کے باوجود ڈرائیڈن کی عظمت بحیثیتِ نقاد اُس کی اپنی وجہ ہی سے ہے اور اپنی عظمت کا راز وہ خود ہے۔ اُس میں ایک ایسی فطری صلاحیت ہے جو فنّی اقدار کا سراغ لگا لیتی ہے اور پھر اِن اقدار کا غیر جذباتی اور نفسیاتی تجزیہ کرنے کی قدرت رکھتی ہے۔ چنانچہ اُس نے شیکسپیئر اور چاسر (Chaucer) کی اگر تعریف کی ہے تو اِس تعریف کی بنیاد اُن ادبی اُصولوں کو نہیں

بنایا جو پہلے سے موجود تھے بلکہ فطرت اور عقل کے معیاروں سے اُنھیں پرکھتے ہوئے اپنے جبلّی ادبی شعور کے ردِّعمل کے طور پر اُن کی تحسین کی ہے؛ اور یہ صلاحیت ادب کی عام تفہیم سے بہت مختلف چیز ہے۔ سچی بات یہ ہے کہ تنقیدی نظریات اور عملی تحسین کے معاملے میں اُس کی صلاحیت کچھ فوق البشری قسم کی ہے۔ اُس کے تصورات کی دلکشی اور تخیل کی بلندی اُسے ایسا اونچا اُڑاتی ہے کہ سب چیزیں پیچھے رہ جاتی ہیں اور صرف اُس کی ذکاوت اور نکتہ رسی مجرّد ہو کر سامنے آ جاتی ہے۔

اُس کی تحسین اور اُس کے تاثرات محض عقلی استدلال اور خالی تجزیے کا نتیجہ نہیں بلکہ اِن کی بنیاد وہ اعتماد ہے جو اُسے اپنی ذات میں حاصل ہے، خواہ اِس اعتماد کو عقلی استدلال اور تجزیے ہی سے کیوں نہ تقویت پہنچی ہو۔ بلکہ یوں کہا جا سکتا ہے کہ اُس کی تنقید وتحسین ایک قسم کے ترکیبی عمل کا نتیجہ ہے جو چیزوں کے اُن متنوع اور مترادف معانی ومفاہیم یا اثرات وتاثرات کے ملانے سے ظہور میں آتا ہے جنھیں اُس کی چیزوں کی تہہ تک پہنچنے والی تنقیدی بصیرت نے مشاہدہ کیا ہوتا ہے یا تخلیقی مکاشفے نے دریافت کیا ہوتا ہے۔ مختصر یہ کہ تخلیقی عمل کو سمجھنے یا تخلیقی تصورات کی تعریف کی نوبت آنے سے تقریباً ایک صدی پہلے ڈرائیڈن کے ہاں اُس کے نفسیاتی معیاروں میں غیر محسوس طور پر یہ تخلیقی تصورات کارفرما نظر آتے ہیں۔

یہ صرف جذبے اور تعقّل کا توازن ہی نہیں جس کی وجہ سے ڈرائیڈن ایسا کامیاب نقاد بنا۔ اِس بات کا بہت کچھ انحصار اُس کے طریقِ پیش کش کی دلکشی اور نفاست، اور اُس کے پُرجوش و اعتماد طرزِ ابلاغ پر ہے جس کے ذریعے وہ اپنی تنقیدی رائے اور فیصلے سناتا ہے۔ اُس کے کامیاب اور متوازن نقاد ہونے کے اسباب میں سے یہ بھی ہے کہ وہ اپنی علمیت کا سکہ بٹھانے کی بجائے ایسے صاف اور دلکش اُسلوب میں بات کرتا ہے کہ بے شمار خوبصورت جملے ــــ جن کی تازگی کبھی ختم نہیں ہوتی ــــ اُس کی سب تحریروں میں ہر جگہ قاری کی توجہ اسیر کر لینے کے لیے موجود رہتے ہیں۔

اِس کے علاوہ اُس کی بے خطا ذہانت، اُس کے ہنرمندانہ دلائل، اُس کی بے لاگ رائے، اُس کا نرم اور باوقار لہجہ جس میں وہ معاند اور بداندیش نقادوں کو جواب دیتا ہے، ایسے اوصاف ہیں جو جدید قارئین میں اُس کا اعتبار بڑھاتے ہیں۔ پھر اُس کے کئی چلتے ہوئے معنی خیز جملے مثلاً:

"It is difficult to write justly on anything, but almost impossible in praise."   یا

"Anything which a man speaks of himself, is still too much."

بہت متاثر کرتے ہیں۔ اِن سب سے بڑھ کر یہ کہ اُس کا امتیاز اُس کے اُس شخصی رنگ کی بوباس کی وجہ سے ہے جو اُس کی تحریر میں ہر جگہ پھیلی ہوئی ہے۔ جس طرح کسی شخص کی سیرت کو پہچاننے میں اُس کی معمولی اور بظاہر غیر اہم حالتیں بھی نہایت اہم ہوتی ہیں اُسی طرح ایک نقاد کے خیالات کی گہرائی کا اندازہ اُس کے جملہ ہائے معترضہ، یا ضمنی اقوال سے خوب کیا جاسکتا ہے۔[۹]

اِس کے علاوہ اُس کی تحریر کی مقبولیت کا ایک سبب وہ احساسِ بشریت ہے جو اُس وقت اُبھرتا ہے جب وہ اپنی زندگی کے تکلیف دہ حالات کے حوالے دیتا ہے جو اُس کی زندگی کے آخری حصے میں بدنصیبی اور نحوست کے بادل بن کر اُس پر چھائے رہے۔

اُس کی تنقیدی عظمت کے سارے بیان کے بعد تنقید میں اُس کی قدر و منزلت کے اعلیٰ ترین اعتراف کے طور پر وہی بات کہی جاسکتی ہے جو بعد میں گبن (Gibbon) نے لان جائی نس کے بارے میں کہی تھی، کہ:

> ''لان جائی نس نہ صرف اپنے فکری اور روحانی تجربے بالکل عریاں کر کے سامنے لاتا ہے بلکہ وہ یہ کام ایسے جذبے اور سرشاری سے کرتا ہے کہ وہ اپنے احساسات لوگوں کے دِلوں میں ڈالنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔''

تصورات کو باندھ کر رکھ دینے اور عظیم ادب کی تحسین کا یہ متعدی جذبہ ڈرائیڈن کی خصوصیت بھی ہے۔ اپنی اِس خوبی سے وہ خود بھی شاید کچھ ایسا ناآشنا نہیں تھا کیونکہ وہ نقادوں کی آراء میں ایک ایسی مقناطیسیت کی نشان دِہی کرتا ہے جو لوگوں کے شعور و احساس کو مسحور اور مسخر کر دیتی ہے۔

چنانچہ بحیثیتِ نقاد اُس کی شہرت یقینی اور دیرپا بنیادوں پر قائم ہے۔ افکار کی تغیر پذیری اور پراگندگی کے اُس دور میں جس میں کہ وہ تھا، فرانس کے نوکلاسیکی تنقیدی مکتبۂ فکر کے اعتبارات سے الگ اُس نے تنقید کو ایک نئے، نتیجہ خیز اور بارآور راستے پر ڈالا۔ اُس نے تنقیدِ ادب میں ایک ایسا ورثہ چھوڑا ہے جو آج بھی ویسا ہی قابلِ مطالعہ ہے جیسا وہ ہمیشہ رہا ہے — اور ایسے ہی رہے گا۔[۱۰]

حواشی

۱۔ سینٹس بری: پروفیسر سینٹس بری جاہل اور تیسرے درجے کے نقادوں کی تحقیر کے لیے اُنھیں Criticaster (تنقیدچی، یا متناقد) کا خطاب دیتا ہے۔

۲۔ سینٹس بری: انگریزی تنقید کی تاریخ۔

۳۔ Humours کی وضاحت کرتے ہوئے ڈیوڈ ڈائشے اِس سے مراد ذہنی رویے اور فکری خصوصیات لیتا ہے۔ گویا وہ جذبات اور فکر، یعنی قلب و دماغ کا ذکر کر رہا ہے۔

۴۔ ڈائشے: ادب کے تنقیدی راستے۔

۵۔ ایضاً۔

۶۔ ایضاً۔

۷۔ ایٹکن: ازمنۂ قدیم میں ادبی تنقید۔

۸۔ ایضاً۔

۹۔ ایضاً۔

۱۰۔ ایضاً۔

ورڈز ورتھ

(William Wordsworth)

(۱۷۷۰ء-۱۸۵۰ء)

ڈرائیڈن سے ورڈز ورتھ تک

ڈرائیڈن کے بعد اور ورڈز ورتھ سے پہلے ایک ایسا زمانہ تھا جس میں ادب وشاعری، سیاست ومعاشرت، مذہب واَخلاق، مادیت وروحانیت غرض ہر چیز پر ''فلسفے'' چھائے ہوئے تھے۔تنقید کے میدان میں بھی فلسفیانہ نظریات کی ریل پیل نظر آتی ہے۔نظریاتی بحثیں، اور اِن بحثوں میں بال کی کھال اُتارنے کی کوشش کے سبب اگرچہ نظریات کے تنوع اور اُن پر اصرار کی وجہ سے اپنی اپنی ڈفلی اپنا اپنا راگ کا سماں تھا،لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ بعد کے زمانوں میں ادب کی ماہیت سمجھنے کی نئی راہیں بھی انھی مباحث کی وجہ سے کھلیں۔

ڈرائیڈن کے بعد پوپ (Pope)، ڈاکٹر جانسن (Johnson)، گوئٹے (Goethe) اور شِلر (Schiller) وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ مجموعی طور پر اِس دور میں تنقیدی نظریات و اصطلاحات وغیرہ میں بہت توسیع واضافہ ہوا۔اِن سب میں ڈاکٹر جانسن اِس لیے اہم ترین آدمی ہے کہ ایک تو اٹھارویں صدی میں اُس کا زمانہ طویل ترین ہے۔دوسرے یہ کہ وہ بڑا بلند آہنگ اور ڈکٹیٹر قسم کا نقاد تھا۔کلاسیکی نمونوں کی تقلید کے خلاف اُس کا احتجاج سب سے شدید ہونے کے سبب وہ اُس عبوری نقطے پر کھڑا ہے جس کے آگے رومانی نقاد آجاتے ہیں۔ اِس عبوری دور میں ہابز (Thomas Hobbes)، جان لاک (John Locke)، بلیک (William Blake) اور ہیوم (David Hume) وغیرہ کے نیم فلسفیانہ نظریات بھی بحثوں کو متاثر کرتے رہے۔تخلیقی

عمل میں تخیل کا حصہ اور ادب میں حسن کی ماہیت کے بارے میں اِن بحثوں میں نیم واضح اور کسی حد تک مبہم نظریات سامنے آتے رہے، جن کے بعد ورڈز ورتھ کے ہاں ہم واضح اور روشن اُصول دیکھتے ہیں۔

ورڈز ورتھ

ورڈز ورتھ نے Lyrical Ballads کے دیباچے میں جو ادبی اُصول قائم کیے اُن میں وہ اپنے نظریات کی اِبتدا اٹھارویں صدی کے عام رجحانات سے کرتا ہے جو شاعری میں تصنع اور محدود ہیئتوں کی ناپسندیدگی پر مشتمل تھے۔ وہ نئے لکھنے والوں کی آرائشی اور بے تہہ جملہ سازی سے برافروختہ ہوکر اُن شاعروں کی سرزنش کے درپے ہے جو خود کو عام انسانوں کی دلچسپیوں اور پسند ناپسند سے علیٰحدہ کرکے اظہار وبیان کی سطح پر من مانی اور بے تکی عادتوں کا شکار ہوجاتے ہیں اور صرف ناپائیدار اور چھچھورے ذوق، جو خود اُنھی کا پیدا کردہ ہوتا ہے، کی تسکین کا سامان مہیا کرتے ہیں۔

بلیک (Blake) ادبی صنّاعی سے گریز کرکے زندگی کے جوش وولولہ تک پہنچتا ہے لیکن تخیل کی داخلی بصیرت سے کوئی روشنی حاصل نہیں کرتا جب کہ ورڈز ورتھ ادب میں پُرتصنع کاریگری سے متنفر ہوکر واضح جذبات اور اچانک احساسات کی داخلی شہادتوں تک رسائی حاصل کرلیتا ہے، اور کہتا ہے کہ تمام اچھی شاعری ''شدید جذبات کا بے ساختہ اظہار'' (Spontaneous overflow of powerful feelings) ہے۔ وہ ارسطو کے نظریے کو رد کرتا ہے جس کے نزدیک پلاٹ (Plot) اور صورتِ حال (Situation) بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔ورڈز ورتھ کہتا ہے کہ جس چیز کی اہمیت ہے وہ صرف جذبات واحساسات ہیں۔اُس کی اپنی نظموں میں ہم دیکھتے ہیں کہ جذبہ اُبھر کر عمل (Action) اور صورتِ حال (Situation) کو اہمیت عطا کرتا ہے؛ عمل اور صورتِ حال جذبے کو اہم نہیں بناتے۔

بلیک کا تخیل کے ذریعے جذباتی تحریک کا نظریہ اپنی جگہ درست سہی لیکن ورڈز ورتھ کا خیال ہے کہ شدید احساس ہماری فطرت کے بنیادی قوانین سے پردہ اٹھاتا ہے۔Lyrical Ballads میں وہ ایسے واقعات اور ایسی صورتِ حال پیش کرکے اُنھیں بڑا دلچسپ بنادیتا ہے جو ہماری فطری

صلاحیتوں کو ہم پر منکشف کرتے ہیں۔ اور وہ یہ کام زیادہ تر ہیجانی حالتوں کے ساتھ تصوراتی تلازموں کے ملاپ سے کرتا ہے۔ اُس کا باطنی فنّی شعور اِن الفاظ کے مفہوم کو متعین کرنے میں اُس کی رہنمائی کرتا ہے کہ بنیادی قوانین کا سراغ بھڑکیلے اور پُرنُمو ذرائع سے نہیں لگایا جاسکتا۔

اُس کا مقصد ضروری جذبات (Essential Passions) کے لیے نشوونَما کی فضا تلاش کرنا ہے۔ صنائع بدائع کے رسمی استعمال سے بچنے کی خاطر اُس نے سادگی کی طرف توجہ کی۔ اُس کا خیال تھا کہ یہ مقصد سادہ دیہاتی زندگی سے موضوعات کے انتخاب کے ذریعے حاصل کیا جاسکتا ہے۔ اُس نے دیکھا کہ شاعر حدودِ معقولیت سے تجاوز کرتے ہوئے شہوت پرست دیویوں اور اَپسراؤں کی معاملہ بندیوں کے خیالات میں محو ہیں— اگر یہ ضروری ہے تو کیوں نہ کسانوں اور دیہاتی لڑکیوں کے گہرے جذبات کی عکاسی کی جائے۔[۱]

ورڈز ورتھ کے تنقیدی نظریات کا خلاصہ

۱۔ ورڈز ورتھ کولرج کی طرح یہ سمجھتا ہے کہ ہر عظیم اور طبع زاد مصنف اپنی عظمت کے تناسب سے قارئین میں ایسا ذوق بیدار کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے جس کے ذریعے اُس کے فن کی تحسین کی جاسکے اور اُس سے لطف اندوز ہوا جاسکے۔ گویا فنکار خود ہی اپنے فن کو جانچنے کا معیار مقرر کرتا ہے۔

۲۔ ورڈز ورتھ کا خیال ہے کہ انسان جس قدر فطرت سے ہم آہنگ ہوگا اُسی قدر وہ صحیح قسم کا انسان ہوگا۔ اور شاعری کا مقصد ایسی ہی انسانی زندگی کی عکاسی ہے۔

۳۔ فطرت کی مختلف ہیئتوں سے قریب تر انسانی زندگی زیادہ صحت مند اور مستقل ہوتی ہے۔ اور ایسے ہی لوگوں کی زبان زیادہ بھرپور احساس کی حامل اور زیادہ زوردار ہوسکتی ہے۔

۴۔ ورڈز ورتھ کے نزدیک شعری زبان وہی ہونی چاہیے جس میں لوگ عموماً بات کرتے ہوں۔ مقامی اثرات اور درجہ بندیوں کو وہ یہ کہہ کر غیر اہم گردانتا ہے کہ شاعری انسانوں کی فطری زبان میں ہونی چاہیے کیونکہ جذبات کا فطری اور پُرخلوص اظہار ایسی ہی زبان میں سب سے بہتر ہوسکتا ہے۔

۵۔ شاعر کا منصب اور کمال یہ ہے کہ وہ قلبِ انسانی اور روحِ فطرت کی ہم آہنگی کا انکشاف کرے۔ وہ اِس ہم آہنگی کو لفظی پیکروں اور تصوراتی تمثیلوں کے ذریعے ظاہر کرتا ہے۔

۶۔ شاعر کے نزدیک انسان اور فطرت ایک دوسرے کے ہم راز اور محرم ہیں۔

۷۔ انسانی دماغ تجلیاتِ فطرت کا آئینہ ہے۔

۸۔ شاعری محض حصولِ مسرت کا ذریعہ نہیں بلکہ حصولِ علم کا ذریعہ بھی ہے۔ شاعری کو وہ کُل علم کی ''روحِ لطیف'' کہتا ہے، اور یہ کہ شاعری علم کے جسم میں سانس کی مانند ہے۔

۹۔ زندگی کے معمولی موضوعات پر قوتِ متخیلہ اپنی رنگ آمیزی سے اُنھیں شعری موضوعات کا درجہ دے دیتی ہے۔

۱۰۔ وہ ڈاکٹر جانسن کے بنی نوعِ انسان کی فطرتِ اجتماعی کے شعر میں ظہور کے نظریے سے اپنے طور پر یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ شاعری اجتماعی زندگی میں یہ فائدہ دیتی ہے کہ شاعر علم اور جذبات کی مشترکہ امداد سے بنی نوعِ انسان کی وسیع جامعیت کو متحد رکھتا ہے۔ اور اِس اتحاد کا سب سے بڑا وسیلہ انسان اور فطرت کی ہم آہنگی ہے جس کا شاعر کو سب سے زیادہ احساس ہوتا ہے۔

۱۱۔ سادہ اور بے تکلف زبان شاعری کا زیور ہی نہیں بلکہ روح ہے۔ یعنی شاعری کا ظاہری اور باطنی دونوں طرح کا حسن سادہ اور بے تکلف زبان کے استعمال ہی سے ظاہر ہوتا ہے۔

۱۲۔ انسان اور فطرت کی ہم آہنگی کے نظریے کی وجہ سے وہ شاعری کے اخلاقی مقاصد کو بھی کسی حد تک تسلیم کرتا ہے کیونکہ اِسی ہم آہنگی سے انسانوں کی باہمی محبت اور مطابقت ظاہر ہوگی جس کی وجہ سے شاعری درسِ محبت بن سکتی ہے۔

۱۳۔ شاعری میں صداقت سے مراد اُس کے نزدیک جذبات کی جیتی جاگتی تصویر کھینچنا ہے۔ اِس کے لیے وہ کسی خارجی شہادت کا ہونا ضروری نہیں سمجھتا۔

۱۴۔ شاعری میں وزن اور بحر کو وہ اِس لیے پسند کرتا ہے کہ اِس سے جمالیاتی تسکین اور مسرت حاصل ہوتی ہے۔

۱۵۔ شاعر، فلسفی اور سائنس دان سے اِس لیے بہتر ہے کہ وہ لوگ صداقت کی تلاش میں تنہا ہوتے ہیں اور عام انسانوں کو اپنے ساتھ شریک نہیں کرتے جب کہ شاعر اپنے صداقت

کے تجربے اور علم میں عام انسانوں سے وابستہ رہتا ہے۔

۱۶۔ وہ کہتا ہے کہ شاعری انسانی دل کی طرح لافانی ہے اس لیے کہ دل جذبات کا مرکز ہے اور شاعری اِن جذبات کے اظہار کی بے ساختہ صورت۔ اس لیے شاعری بھی لافانی ہے۔

۱۷۔ ورڈزورتھ متخیلہ کو کبھی ایک داخلی شے سمجھتے ہوئے گردوپیش کی دنیا پر انسان کا ذہنی عمل گردانتا ہے اور کبھی عقل و روح سے بالاتر اور ماورا، اُلوہی تجلّی سمجھتا ہے۔

۱۸۔ وہ شاعر کو انسانی فطرت کا محافظ سمجھتا ہے جو انسانی رابطوں اور محبت کو ہر سمت میں پھیلاتا ہے۔ شاعری کے بارے میں ورڈزورتھ کا اخلاقی نقطۂ نظر یہی ہے۔

۱۹۔ انسانوں کو آپس میں اور فطرت کے قریب لانا، یہی شاعری کا وظیفہ اور منصب ہے۔ اور یہ ایک مسرت بخش عمل ہے۔ اِس طرح ورڈزورتھ مسرت کو کائنات کے اخلاقی اُصولوں تک پھیلا دیتا ہے۔

۲۰۔ وہ شاعری کو ایک ایسا جذبہ قرار دیتا ہے جس پر پُرسکون لمحات گزر چکے ہوں۔ (Emotions recollected in tranquility.)

ورڈزورتھ کے افکار پر تبصرہ

ورڈزورتھ زبان اور جذبات دونوں میں تصنع کے خلاف ہے اور سادگی کو ضروری خیال کرتا ہے۔ اُس کے نزدیک نہ یہ ضروری ہے کہ صنائع بدائع سے مزیّن زبان ہی کو معیاری سمجھا جائے اور نہ یہ لازم ہے کہ صرف شہزادوں اور حوروں پریوں کے جذبات کی عکاسی کی جائے: موضوع بھی سادہ لوگوں کی عام زندگی ہو اور اظہار بھی عام زبان میں کیا گیا ہو تبھی شاعری فطرت سے ہم آہنگ ہو سکتی ہے۔

اُس نے مخصوص شاعرانہ زبان کو نظرانداز کرنے کا مشورہ دیا اور کہا: Avoid poetic diction۔ اور شاعر سے تقاضا کیا کہ وہ آدمیوں کی زبان (Language of men) میں بات کرے۔ وہ مطالبہ کرتا ہے کہ شاعر قاری کو گوشت پوست کی دنیا ہی میں رہنے دے۔ (Keep the reader in the company of flesh and blood.) ظاہر ہے کہ گوشت پوست میں کوئی متمدن شہری کسی دہقانی سے زیادہ قرار نہیں دیا جا سکتا، یا اُس کے جذبات کو محض اِس وجہ

سے سطحی نہیں کہا جا سکتا کہ اُس کا تجربہ نسبتاً محدود ہے۔ اُس کے اِس نقطۂ نظر کو ہم صحت مندانہ کہہ سکتے ہیں۔ وہ ایسی مخصوص زبان استعمال کرنے کی وکالت کرتا ہے جسے ہر وقت معمولی اور پست کہہ کر نظرانداز کر دیے جانے کا خطرہ لاحق ہو۔ شاعر اور غیرِ شاعر کی پہچان کا یہی معیار کافی ہے کہ شاعر سادہ زبان کے باوقار استعمال اور سادہ جذبات کے فنکارانہ اظہار کی قدرت رکھتا ہے جب کہ غیرِ شاعر اِس سادگی کو پستی بنا دیتا ہے۔

ورڈزورتھ کی اِس بات پر البتہ یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ شاعر جس قدر خود کو محض سادہ دیہاتی زندگی ہی سے متعلق کرداروں کے انتخاب میں محدود کرے گا اُسی قدر وہ انسانی زندگی کے بیشتر بنیادی عناصر سے محروم حلقے میں بند ہو کر رہ جائے گا۔ دراصل ورڈزورتھ ''تجربے'' سے زیادہ ''جذبات و احساسات'' کے اظہار پر زور دیتا ہے۔ لیکن اُس کا یہ اُصول ایسا ہے جو جذبات میں گہرائی بھی پیدا نہیں کرتا اور اُن کی وسعت کو بھی محدود کر دیتا ہے۔

جب وہ اپنے اِن خیالات کی سختی سے پابندی کرتا ہے تو ہم دیکھتے ہیں کہ وہ ایسی نظمیں لکھتا ہے جو سب سے زیادہ کم اثر رکھنے والی اور غیر اطمینان بخش ہیں، بالکل اُسی طرح جس طرح مولانا حالیؔ کی ''جدید'' غزلوں میں جذبے کی گہرائی کم ہونے کی وجہ سے پھیکے پن کا احساس ہوتا ہے۔

اگر اُس کا مقصد یہ تھا کہ کردار ایسے ہونے چاہییں جو اپنے جذباتی روابط کے اعتبار سے فطرت کی حسین اور مستقل ہیئتوں سے ہم آہنگ ہوں تو اِس مقصد کے لیے ناتراشیدہ دیہاتی لوگوں ہی کے انتخاب کی کیا ضرورت ہے۔ ایسے متمدن لوگ بھی یہ مقصد پورا کر سکتے ہیں جن کی سیرتوں میں فطرت کی بعض تیکھی خصوصیات نہایت گہری بنیادوں پر اُستوار ہوں مثلاً ایڈی پس (Oedipus) اور لیئر (Lear) وغیرہ۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ورڈزورتھ صنائع بدائع کے استعمال سے اپنی رومانی بے زاری میں سپاٹ ہونے کی حد تک پہنچ گیا ہے۔ وہ ایک طرف تو شاعری کو ''بے ساختہ اور فوری اظہار'' (Spontaneous utterance) کہتا ہے اور دوسری طرف ''پُرسکون لمحات میں سوچی سمجھی ہوئی بات'' (Recollected in tranquility) کہتا ہے۔

زبان کے بارے میں ورڈزورتھ کے ''بے ساختہ اور فوری اظہار'' کے مقابلے میں ہم دیکھتے ہیں کہ اُس سے بہت پہلے دانتے (Dante) کہتا ہے کہ شاعری میں مناسب الفاظ کا مہیا

ہونا ایک ''دردناک مشقت'' (Elaborate and painful toil) ہے۔ ورڈز ورتھ کو اصرار ہے کہ شاعری کی زبان ''عام آدمیوں کی زبان'' ہو جب کہ دانتے دیہاتی زبان سے بچنے (Avoid rustic language) کا مشورہ دیتا ہے۔ دانتے یہ بھی کہتا ہے کہ علاقائی یا مقامی بولی وغیرہ کو شاعری میں استعمال کیا جاسکتا ہے لیکن یہ شان دار اور عالی مرتبت مقامی زبان ہونی چاہیے، عامیانہ نہیں (Write in vernacular but let it be illustrious vernacular)۔ لان جائی نس بھی زبان کے معاملے میں ایک خاص شوکت و وقار (A certain loftiness or excellence) پر اصرار کرتا ہے، جس کی ضد صرف چھچھورپن ہی ہوسکتی ہے۔

البتہ ہم یہ دیکھتے ہیں کہ جب ورڈز ورتھ دوسرے رومانی لوگوں کی طرح بے ساختہ اظہار کی بات کرتا ہے تو وہ کسی غیر محتاط شخص کی طرح بات نہیں کرتا۔ اور جو تفصیل وہ آگے بیان کرتا ہے اُس کے مطالعے سے اُس کا یہ تضاد بہت ہلکا ہوجاتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ:

''وہ نظمیں جو کسی قدر و قیمت کی حامل ہیں اور مختلف موضوعات پر کہی گئی ہیں وہ صرف ایسے ہی لوگوں نے کہی ہیں جو معمول سے زیادہ نامیاتی طرزِ احساس کے مالک تھے اور جن کی ذہنی صلاحیتیں جذباتی تحریک اور تخیّلاتی ہیجان کا لمحہ آنے سے پیشتر ہی فکر و تدبّر کی عادات کے سبب تربیت یافتہ اور مہذب تھیں اور غور و فکر وہ پہلے ہی کر چکے تھے۔ چنانچہ وہ صورتِ حال جس کا اثر اُن میں نفوذ کر کے روشن جذبات کو بیدار کرتا ہے، جب اُن کی اعلیٰ فکری صلاحیتوں کے آئینے میں منعکس ہوتی ہے اور اُن کے اُس شعور کا حصہ بنتی ہے جو پہلے ہی سے منظّم اور خوب اُجاگر ہوتا ہے تو اُن کا یہ جذباتی ردِّعمل، تخیل کے منصبی وظیفہ کی ادائیگی کی حد تک مزید غور و فکر کے بغیر ہی کافی ہوجاتا ہے۔ ذہنی ہیجان کا یہ لمحہ وہ ہوتا ہے جب احساس روشن ہوتا ہے۔ صلاحیتیں تربیت یافتہ اور تیز ہوتی ہیں۔ اور جب شاعر کے پورے وجود پر اپنے گرد و پیش کی دنیا کے حسن کے اِدراک کے سبب ایک ارتعاش کی کیفیت طاری ہوجاتی ہے، یہ لمحہ اُس کے اعلیٰ ترین تجربے کا لمحہ ہوتا ہے۔

(The hour of splendour in grass, of glory in the

flower.) ایسا لمحہ، جب گھاس میں عظمت و شوکت اور پھول میں جلال و احتشام نظر آتا ہے۔''

ورڈز ورتھ کے نزدیک عام چیزوں کے اندر رومانی اہمیت دیکھ لینے والا اِدراک شاعرانہ تجربے کا کمال ہے اور شاعر کی زندگی کا عظیم ترین اخلاقی مقصد ہے۔ یہ اُس کا مخصوص رومانی نقطۂ نظر ہے۔ اور چونکہ رومانی شعرا اِس نقطۂ نظر کو شعوری طور پر اپنائے ہوئے تھے اِس لیے اُن کے لیے یہ بات ایک طرح سے فطری تھی کہ وہ اپنے مزاج کی نسبتاً کم انبساط والی کیفیت میں اپنے جذبات پر زیادہ انحصار کرتے ہوئے، زندگی کے حقائق سے تحریک حاصل کرنے کی بجائے اپنے احساسِ دروں کی تصویر کشی ہی کو کافی سمجھتے۔ اِسی داخلی مزاجی کیفیت کے زیرِ اثر ہم اُنھیں خارجی حوالوں کی بجائے اپنی ذات کے حوالے سے بات کرتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ اُن کا یہ طریقِ کار اُن پر اِس اِلزام کو درست ثابت کرتا ہے جو مس پاول (Miss Powell) نے اُن پر اعتراض کرتے ہوئے لگایا ہے۔ وہ کہتی ہے:

''شاعر کا کام تاثرات کے سامنے منفعل ہونا نہیں بلکہ اُن کا اظہار ہے؛ جذبات میں لتھڑنا اور لوٹنا نہیں بلکہ وِجدان کی روحانی قوت کے ذریعے اُن کا تزکیہ اور تنقیح کرنا ہے۔''

رومانی شعرا ''جذبات میں لتھڑنے اور لوٹنے، اور تاثرات سے منفعل'' ہونے کے اِلزام سے واقعی مطعون ہیں۔ لیکن اِس کا سبب یہ نہیں ہے کہ وہ ورڈز ورتھ اور کولرج کے مسلّمہ اُصولوں کی پابندی کرتے ہیں بلکہ اِس کا سبب اُن اُصولوں کا غلط استعمال ہے۔

ورڈز ورتھ کے ہاں موجود فی الخارج کی نہایت لطیف اور معنی خیز عکاسی ہے: خارجی مظاہر کا ایسا بیان جو دروںِ ذات جھانکتا محسوس ہوتا ہے۔

گوئٹے اور کولرج، دونوں، شاعری میں اپنے ذاتی تجربات اور داخلی جذبات کے راست اظہار کو سخت ناپسند کرتے ہیں۔ کولرج کہتا ہے:

''لائق آدمی ہمیشہ ایسے موضوعات انتخاب کرتا ہے جو اُس کی ذاتی دلچسپیوں اور اُس ماحول سے بہت بعید ہوتے ہیں جس سے وہ خود گزرتا ہے۔''

کولرج کے اِس اُصول میں ذرا اور وسعت کریں تو لامحالہ ورڈز ورتھ کے اچانک اور بے ساختہ

اظہار والے نظریے میں پناہ ملتی ہے، جو صورتِ حال کی وضاحت کو مقصود سمجھتا ہے اور داخلی رویے یا تجربے کا لازمی طور پر تقاضا نہیں کرتا۔

گو یہ درست ہے کہ ورڈز ورتھ شیلے کی طرح ذاتی تجربے کو بہت اہمیت دیتا ہے — بلکہ یہاں تک کہا جا سکتا ہے کہ وہ فن کو محض تجربے کی وجہ سے قدر و قیمت کا حامل گردانتا ہے، تجربے کو فن کی وجہ سے اہمیت نہیں دیتا۔ اُس کے نزدیک اُس ذہنی کیفیت سے زیادہ کوئی چیز اہم نہیں ہے جسے اُس نے فطرت کے بارے میں سرور آگیں تدبّر کے ذریعے تجربہ کیا ہے اور اپنی نظموں کے ذریعے اِسی تجربے کو گرفت میں لینے کے سوا کسی چیز کی خواہش نہیں کی ہے۔ چنانچہ ہم ورڈز ورتھ کے بارے میں بلاخوفِ تردید یہ تسلیم کر سکتے اور منوا سکتے ہیں کہ اُس کے نزدیک شاعر کے لیے عظیم ترین اہمیت کا حامل صرف وہ تجربہ ہے جو وہ فطرت کے ساتھ اپنے رابطے میں حاصل کرتا ہے اور اِس تجربے کی عظمت کے بارے میں اُس کا یقین ہی وہ چیز ہے جس کی وجہ سے وہ اِسے اُلوہی آگہی (Divine Awareness) اور خدا کے عرفان کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ لیکن اِس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ یہ تجربہ سب سے بہتر اظہار شاعر کے لمحاتی احساس کے تجزیے کی صورت میں پاتا ہے بلکہ اِس کے برعکس شاعر دوسروں کے اندر موجود اُس احساس کو، جو اُنھوں نے فطرت پر تدبّر کے ذریعے حاصل کیا ہوتا ہے، اپنے تجربے کی روشنی میں اُن چیزوں کا ذکر کر کے اُجاگر کرتا ہے جنھوں نے اُسے متاثر کیا ہوتا ہے۔ شاعر کا کام معروضی انداز اور فنّی طریقے سے واضح تجربات کے ذریعے مستقل حیثیت حاصل کر لینے والی عظیم ترین اقدار کو فن میں مرتکز کر دینا ہے۔[۲]

حواشی

۱۔ سکاٹ جیمز: تعمیرِ ادب۔

۲۔ ایضاً۔

کولرج

(Samuel Taylor Coleridge)

(۱۷۷۲ء-۱۸۳۴ء)

کولرج رومانی دور کا سب سے بڑا انگریز نقاد ہے اور دنیا بھر کے عظیم نقادوں میں اُس کا مرتبہ بہت بلند ہے۔ اُس کا نام ارسطو اور لان جائی نس کے ساتھ ساتھ لیا جاتا ہے، اور واقعی اپنی فلسفیانہ فکر کی گہرائی اور رسوخ کے سبب وہ اِس عزت کا مستحق بھی ہے۔ ویلیک (Wellek) نے اپنی کتاب ''تنقیدِ جدید کی تاریخ (رومانی دور)'' میں لکھا ہے کہ:

''آج سیموئل ٹیلر کولرج ایک فلسفی اور ایک نقاد کی حیثیت سے سب زمانوں سے زیادہ بلند گردانا جاتا ہے۔''

سینٹس بری (Saintsbury) تمام نقادوں کا یکے بعد دیگرے اِس اعتبار سے جائزہ لیتے ہوئے کہ اِن سب میں ''عظیم ترین'' کہلانے کا مستحق کون ہے، آخر میں لکھتا ہے کہ:

''اب صرف تین نام باقی رہ گئے ہیں: ارسطو، لان جائی نس اور کولرج۔''

آرتھر سیمانز (Arthur Symons) نے کہا کہ:

''ادبی سرگزشت (Literaria Biographia) انگریزی میں تنقید کی سب سے عظیم کتاب ہے۔ اُس وقت سے لے کر اب تک اِکا دُکا اعتراض کرنے والوں کو چھوڑ کر انگریزی بولنے والی دنیا میں کولرج کا مرتبہ بڑھتا ہی رہا ہے۔''

میور ہیڈ (Muirhead) نے کولرج کو عینی فلسفہ کی رضا کارانہ تشکیل کا بانی (Founder of Voluntaristic form of Idealistic Philosophy) قرار دیا اور کہا کہ وہی آج تک

اِس فلسفے کا ممتاز ترین نمائندہ ہے۔

سر آئی اے رچرڈز (I A Richarads) نے اُسے زبان کی جدید سائنس (Semantics) کا نقاشِ اوّل قرار دیا ہے اور کہا ہے کہ:

''زبان کے عمومی نظری مطالعے کی دہلیز سے باہر قدم رکھنا کولرج کا ایسا ہی بلند مرتبہ اِقدام ہے مثلاً جس کی وجہ سے گلیلیو (Galileo) جدید دنیا میں اہم قرار پایا۔''

ہربرٹ ریڈ (Herbert Read) نے کہا کہ:

''کولرج انگریزی نقادوں میں ایسے ہی بلند ہے جیسے کندھے اور سر باقی جسم سے بلند ہوتے ہیں۔'' اور

''وہ وجودیت (Existentialism) اور فرائڈ کے نظریات کا پیش رو ہے۔''

جدید ترین امریکی نقاد پرانے نقادوں میں سے سوائے کولرج کے متخالف نظریات میں تطبیق کے اُصول، اُس کی تخیل کی تعریف، اُس کے نامیاتی کُل (Organic Whole) کے نظریے اور اُس کے تخیل اور علامت میں امتیاز کرنے سے زیادہ کسی چیز سے بحث نہیں کرتے۔

کولرج کی ادبی سرگزشت

''کولرج کی ادبی سرگزشت یا ادبی سوانح (Literaria Biographia) کا نام ارسطو کی بوطیقا (Poeties) کے ساتھ ساتھ لیا جاتا ہے۔ اِس کا سبب تنقید کی اِن دونوں عظیم کتابوں کی مماثلت نہیں ہے۔ اگر کوئی مماثلت ہے تو یہی کہ یہ دونوں کتابیں بڑی اہمیت کی حامل ہیں۔ البتہ اِن دونوں کی منفرد خصوصیات کے سبب مماثلت سے زیادہ اِن کا تضاد توجہ کے قابل ہے۔ مثلاً یہ کہ بوطیقا نہایت مختصر ہے جب کہ ادبی سرگزشت بہت طویل ہے۔ بوطیقا صاف اور منضبط انداز میں لکھی گئی ہے جب کہ ادبی سرگزشت گنجلک اور ٹھٹھیں مارتی ہوئی۔ ایک میں اُصول وضع کیے گئے ہیں اور ایک اُصولوں کو پلٹے دیتی ہوئی۔ ایک انتہائی غیر شخصی اور معروضی انداز رکھتی ہے تو دوسری اِس قدر شخصی اور داخلی ہے کہ نام ہی 'ادبی خود

نوشت سوانح' ہے۔ ایک اپنے موضوع کی پابند تو دوسری ذیلی اور فروعی بحثوں میں غوطے کھاتی ہوئی کہ جن میں فلسفہ، مذہب، مابعدالطبیعیّات اور نفسیات، سبھی کچھ آ جاتا ہے۔ ایک کا مصنف ایک منطقی عالم جو زندگی میں ترتیب چاہتا ہے اور دوسری کا مصنف وہ رومانی شاعر جو زندگی بھر مقصد کا تعین نہیں کر سکا اور کوئی بھی تصنیف مکمل نہ چھوڑ سکا۔ ایک خاموش اور فکر میں ڈوبا ہوا، دوسرا انتہائی باتونی۔'' [۱]

کولرج کی ادبی سوانح باتوں کے انداز میں لکھی گئی ہے۔ جس طرح گفتگو میں اِدھر اُدھر کی ہر بات اور موضوع بے دھڑک اور بلا تکلف آتا چلا جاتا ہے اِسی طرح اِس کتاب میں کولرج بھی ہر قسم کی باتیں کرتا جاتا ہے۔ موضوع کی یہ وسعت جہاں اِس کی خوبی ہے وہیں یہ بہت بڑی خامی بھی ہے۔ اگر ذرا دھیان ہٹا لیا جائے تو قاری کے پلّے کچھ نہیں پڑتا اور غور سے پڑھا جائے تو فکر کی ثانوی پگڈنڈیوں کی دلکشی اصل راستے سے بے خبر کر دیتی ہے۔ آرتھر سیمانز نے اِسی لیے کہا کہ:

''یہ انگریزی تنقید کی عظیم ترین کتاب ہے اور ساتھ ہی دنیا بھر میں سب زبانوں میں لکھی گئی کتابوں میں سب سے زیادہ پریشان کن کتاب ہے۔''

۱۸۱۵ء میں کولرج نے ورڈز ورتھ کو لکھا کہ وہ اپنی نظموں پر ایک مقدمہ لکھ رہا ہے۔ دو ماہ بعد لکھا کہ وہ اب اِس مقدمے کو بڑھا کر خود نوشت ادبی سوانح بنا رہا ہے جس میں اُس کی ادبی زندگی اور رائیں (Opinions) ہوں گی۔ پھر اُس میں ورڈز ورتھ کی نظموں پر جو عام تنقید اُس دور میں ہو رہی تھی، سیر حاصل بحث در آئی۔ پھر ادب کے علاوہ اِس کی حیثیت فلسفے اور نفسیات پر لکھے گئے ایک مقالے کی سی ہو گئی۔ اب اُسے احساس ہوا کہ اِس تحریر کا نظموں کے کسی مجموعے کا مقدمہ ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا کیونکہ یہ اس قدر طویل ہو چکی تھی کہ ایک جلد میں اِس کا چھپنا مشکل ہو گیا تھا۔ چنانچہ پھر اِسے تین جلدوں تک پھیلا دینے کا خیال پیدا ہوا۔ جب دوسری جلد میں اضافے کی ضرورت محسوس ہوئی تو جرمنی کے سفر کے حالات اور ایک ڈرامے کی تنقید شامل کر دی۔ یوں بالآخر ۱۸۱۷ء میں یہ تصنیف دنیا کے سامنے آ گئی جسے خود کولرج ''بے ڈھنگے متفرقات کا مجموعہ'' کہا کرتا تھا۔

''انقلابِ فرانس نے یورپ کو ادب اور فکر کی سطح پر متاثر کیا اور ہر چیز کی کایا پلٹ

گئی۔ یونانیوں کا فلسفہ پرانا ہو گیا۔ جرمنوں کے نئے فلسفے کی بنیاد رکھی گئی اور کانٹ (Kant) نے ارسطو کے فلسفے کو ماند کر دیا۔ اِسی طرح کولرج نے ارسطو کی تنقید کا چراغ مدھم کر دیا۔'' [۲]

''ادبی سرگزشت'' کا خلاصہ

۱۔ کولرج شروع میں بتاتا ہے کہ اُس نے سوانح کا طریقہ اِس لیے اختیار کیا ہے کہ سیاست، مذہب اور فلسفے وغیرہ پر اپنے خیالات میں ربط اور ترتیب پیدا کر سکے اور فلسفے سے اخذ کردہ اُصولوں کو شاعری اور تنقید کے کام میں لائے۔ اور کتاب کے آخری حصے میں اُس کی توجہ ادبی زبان اور طرزِ ادا کی بحث میں صَرف ہوئی۔

۲۔ فلسفے اور مابعدالطبیعیّات کے جوڑ سے کولرج نے ادب کو پرکھنے کا تقریباً نیا قدم اٹھایا اور یوں تنقید کو علم کے دائرے میں داخل کیا۔ اُس نے شاعری کے اُصولوں سے زیادہ شاعر کی فطرت پر توجہ کی اور بتایا کہ اگر کسی شخص کی روح فطرت سے ہم آہنگ نہیں تو وہ شاعر نہیں ہو سکتا خواہ وہ شاعری کے ظاہری اور میکانکی اُصولوں کا کتنا ہی پابند کیوں نہ ہو۔ گویا یہاں اُس نے ورڈز ورتھ کے نظریے کی فلسفیانہ شرح کی۔

۳۔ کولرج کا خیال ہے کہ قدماء خواہ کتنے ہی بڑے شاعر رہے ہوں وہ ہم عصروں سے زیادہ معنویت کے حامل نہیں ہو سکتے کیونکہ یہ لوگ فطرت سے ہم آہنگ ہیں، مثلاً باولز (Bowles) اور کوپر (Cowper)۔

۴۔ اُس نے ایک اُصول یہ پیش کیا کہ عمدہ شاعری وہ ہے جس کا لطف بار بار پڑھنے سے دوبالا ہو، اور یہ کہ جن اشعار میں الفاظ کے بدل دینے سے فرق نہیں پڑتا وہ بالکل بے کار اور لغو ہیں۔

۵۔ وہ کہتا ہے کہ اعلیٰ ترین شاعر مطمئن اور خوش مزاج ہوتے ہیں (چاسر اور شیکسپیئر اِس کی بہترین مثال ہیں) کیونکہ غصے میں وہ لوگ آیا کرتے ہیں جنھیں اپنے فن میں انہماک اور اُس پر اعتبار نہ ہو۔ ورنہ اعلیٰ ترین صلاحیتوں کے مالک انسان اپنی ایک عینی اور مثالی دنیا

میں گم رہتے ہیں جہاں سے اُنھیں ہر چیز اپنے مقام پر مناسب معلوم ہوتی ہے۔

۶۔ وہ اپنی کتاب میں پانچویں سے دسویں باب تک سب فلسفیوں کا جائزہ لیتا ہے اور یہ سب کچھ گویا اُس کے تخیل کے نظریے کی تمہید ہے۔ اور پھر تیرھویں باب کا عنوان تخیل یا شیرازہ بند قوت (Esemplastic) قائم کرتا ہے۔ لیکن پھر بھی تمہید سے باہر نہیں نکلتا اور آخر میں صرف دو چھوٹے چھوٹے پیراگراف تخیل کے بارے میں لکھ کر بات ختم کر دیتا ہے۔

۷۔ ورڈز ورتھ کے ساتھ تبادلۂ خیال میں اُسے دو نہایت اہم موضوع ملے: ایک یہ کہ شاعری وہ قوت ہے جو فطرت کی نقل کر کے قاری کو حقیقت سے آشنا کرتی ہے اور دوسرے یہ کہ یہ ایسی طاقت ہے جو تخیل کی رنگ آمیزی سے حقیقت کو بدل کر دلچسپ بنا دیتی ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ سایہ اور نور چاند کی روشنی میں جمع ہیں۔ اِسی طرح اگر یہ دونوں قوتیں ملا دی جائیں اور ہم آہنگ ہو جائیں تو یہی ''نیچرل شاعری'' ہوگی۔

۸۔ انگریزی شاعری کو فطرت سے قریب تر کرنے یا نیچرل بنانے کے لیے ورڈز ورتھ اور کولرج نے مشترکہ کوشش اِس طرح کی کہ دونوں نے اپنا اپنا کام بانٹ لیا۔ کولرج کا کام یہ ٹھہرا کہ وہ مافوق الفطرت (Supernatural) کو اپنی نظموں کا یوں موضوع بنائے گا کہ وہ قدرتی اور فطری معلوم ہوں، اور ورڈز ورتھ عام واقعات اور کرداروں کو لے کر تخیل کی ایسی روشنی اُن پر ڈالے گا کہ وہ مافوق الفطرت معلوم ہوں۔ چنانچہ دونوں نے جو نظمیں اِن مقاصد کے تحت لکھیں وہ Lyrical Ballads کے نام سے چھپیں۔ اِن پر ورڈز ورتھ نے مقدمہ لکھا۔

۹۔ کولرج اپنی بحث میں تین اہم سوال اٹھاتا ہے: (۱) شعر کیا ہے؟ (۲) شاعری کیا ہے؟ (۳) شاعر کیا ہے؟ پھر وہ شاعر میں چار صفات کا ہونا لازم قرار دیتا ہے:

شاعر کی صفات

الف۔ اوّل یہ کہ جس شخص کی روح میں ایک مخصوص ترنم نہ ہو وہ سچا شاعر نہیں ہوسکتا۔ اور یہ ترنم اِکتساب سے ترقی تو کرسکتا ہے لیکن پیدا نہیں کیا جاسکتا۔ اشعار کا ترنم اور دلکشی شاعر کی روح کے ترنم کے سبب ہوتی ہے۔

ب۔ دوسری یہ کہ اُس کا موضوع عام دلچسپیوں اور حالات سے دور ہو۔

ج۔ تیسری یہ کہ سچے شاعر کی پہچان یہ ہے کہ اُس کے تصورات ایک زوردار جذبے کے تحت ہوں کہ دل و دماغ اور فکر و نظر میں اتحاد اور ہم آہنگی پیدا ہوجائے۔

د۔ چوتھی خصوصیت یہ ہے کہ اُس کے خیالات میں گہرائی اور زور ہو۔ کوئی شاعر بغیر بڑا فلسفی ہونے کے بڑا شاعر نہیں ہوسکتا کیونکہ شاعری ''تمام علوم کی خوشبو'' ہے۔

۱۰۔ پھر کولرج جدید شعرا کا پندرھویں صدی کے شعرا سے مقابلہ کر کے خواہش ظاہر کرتا ہے کہ کسی بڑے شاعر کے آنے کی ضرورت ہے جس میں دونوں زمانوں کے شاعروں کی صفات کا امتزاج ہو۔

۱۱۔ ادبی سرگزشت کے سترھویں اور اٹھارویں باب سب سے زیادہ مشہور اور سب سے زیادہ اہم ہیں۔ اِن ابواب میں ورڈز ورتھ کے طرزِ ادا کے نظریے پر سیر حاصل بحث کی گئی ہے جو اُس نے Lyrical Ballads کے مقدمے میں پیش کیا تھا۔ شاعرانہ زبان اور طرزِ ادا پر اِن ابواب کو حرفِ آخر کہا جاسکتا ہے۔ اِن ابواب میں ہر طرح کے سوال اٹھائے گئے ہیں۔ اور دراصل اِنھی ابواب کے ذریعے رومانی تنقید نظریاتی اور عملی دونوں معنوں میں مستحکم ہوئی۔

ورڈز ورتھ پر تبصرہ

۱۲۔ اِن ابواب میں پہلے تو کولرج ورڈز ورتھ کی دل کھول کر تعریف کرتا ہے۔ پھر وہ ورڈز ورتھ سے سخت اختلاف کرتا ہے۔ مثلاً:

الف۔ ورڈز ورتھ کا خیال ہے کہ شاعری کی زبان عام واقعاتی زندگی سے قریب تر اور عام لوگوں کی بات چیت کی زبان ہونی چاہیے۔ اِس بات پر اعتراض کرتے ہوئے کولرج کہتا ہے کہ اوّل تو یہ اُصول کچھ خاص اقسام کی شاعری ہی پر عائد ہوسکتا ہے۔ دوسرے خاص قسم کی شاعری پر بھی صرف خاص معنوں ہی میں

عائد ہوسکتا ہے۔تیسرے یہ کہ یہ اُصول ہی بے کار ہے۔

ب۔ پھر وہ بتاتا ہے کہ ورڈزورتھ نے دیہاتی زندگی کو موضوع ضرور بنایا لیکن شاعری پر دیہاتی زندگی کے جو اثرات ہو سکتے ہیں اُنھیں اپنے پیشِ نظر نہیں رکھا۔کولرج اِن اثرات کا تفصیلی جائزہ لیتا ہے۔

ج۔ ورڈزورتھ نے شاعری میں دیہاتی زندگی کو موضوع بنانے کا سبب یہ بتایا ہے کہ دیہاتی لوگوں میں انسانی جذبات نہایت سادہ اور بہتر طریقے پر پائے جاتے ہیں اور زیادہ اچھی طرح سمجھے جا سکتے ہیں، وغیرہ۔کولرج اِس کے جواب میں ورڈزورتھ کی نظموں کے نام لے لے کر بتاتا ہے کہ اِن میں جن افراد کا ذکر کیا گیا ہے اُنھیں ہرگز دیہاتی نہیں کہا جاسکتا۔

د۔ پھر وہ طویل وضاحت کے بعد یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ ارسطو کے مطابق شاعری عینی اور مثالی چیزوں سے تعلق رکھتی ہے۔اِس لیے اِس میں جو لوگ یا کردار آتے ہیں وہ اپنی سب وقتی اور مقامی سب خصوصیات کو چھوڑ کر تمام انسانی فطرت کے نمائندہ ہو جاتے ہیں۔

ہ۔ پھر وہ ورڈزورتھ کی بہترین نظموں کی مثال دے کر اور اُن کا تجزیہ کر کے بتاتا ہے کہ اِن نظموں میں بھی یہی ہوا ہے۔اور جن نظموں میں ایسا نہیں ہوا وہ کم تر درجے کی نظمیں ہیں۔اور اُن کی بھی مثال دیتا ہے۔

و۔ پھر ورڈزورتھ نے دیہاتی زندگی کی جو تعریف کی ہے اُس پر بحث کر کے کولرج سمجھاتا ہے کہ اگر اُن کی زبان سے ''دیہاتی پن'' نکال دیا جائے تو وہ شریف لوگوں کی زبان ہو جائے، اِس لیے دیہاتی زبان پر زور دینا بے معنی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ دیہاتیوں کا ذہن پست اور احساس ناتراشیدہ ہوتا ہے۔زبان بے ربط ہوتی ہے۔اور کسی بھی تہذیب یافتہ فن (مثلاً شاعری) کے سلسلے میں اُن کی زبان کا نام لینا ہی فضول ہے۔ورڈزورتھ نے اِس سلسلے میں جتنی باتیں کی ہیں، وہ اُن سب کا جواب دیتا ہے اور پھر بالآخر اُس کے اِس دیہاتی زبان کے نظریے کو یہ کہہ کر بے معنی قرار دیتا ہے کہ شاعری کی زبان عام ذہین، شریف آدمی کی

زبان ہونی چاہیے۔

ز۔ پھر وہ ورڈزورتھ کے اِس قول پر بحث کرتا ہے کہ شاعری اور نثر کی زبان میں کوئی فرق ضروری نہیں۔اور عروض، ترنم اور شاعری میں ترنم کی ضرورت اور اہمیت واضح کرتے ہوئے بتاتا ہے کہ شاعری کی زبان نثر کی زبان سے یقیناً مختلف ہونی چاہیے۔

ح۔ ورڈزورتھ کی سب باتوں کو یکے بعد دیگرے غلط ثابت کرنے کے بعد آخر میں کولرج سوال اٹھاتا ہے کہ ورڈزورتھ کا آخر اِن سب باتوں سے مقصد کیا تھا؟ اور ورڈزورتھ کے نظریات کی تہہ تک پہنچ کر یہ بتاتا ہے کہ دراصل وہ شاعری کے بناوٹی انداز اور آرائشی ہتھکنڈوں سے بے زار ہو کر مناسب زبان کی تلاش میں ضرورت سے زیادہ دور نکل گیا۔ورنہ بات تو اِسی قدر ہے کہ شاعری کی زبان کا کمال یہ ہے کہ وہ روزمرّہ کی زبان کے قریب ترین آ جائے۔مگر اِس زبان کو دیہاتیوں سے وابستہ کرنا غلط ہے۔

ط۔ پھر وہ اعلیٰ ترین قدرتی زبان کی مثالیں انگریزی کے تمام بڑے بڑے شاعروں کے کلام سے دیتا ہے اور آخر میں ورڈزورتھ کی نظموں کو نیچرل شاعری کی مثال کے طور پر پیش کرتا ہے۔اور اِس ضمن میں اُس کی نظموں کی خوبیوں اور خامیوں پر ایسی تفصیل سے بحث کرتا ہے جسے ورڈزورتھ کی شاعری پر تنقید کے سلسلے میں حرفِ آخر کہا جاسکتا ہے۔

ی۔ پھر وہ ورڈزورتھ کی مخصوص انفرادی قوتِ تخیل کی وضاحت کر کے اُسے انگریزی شاعروں میں پانچواں مقام عطا کرتا ہے۔

رومانی تنقید

۱۳۔ کولرج اپنی تصنیف میں رومانی تنقید یا رومانی نقاد کی کوئی وضاحت نہیں کرتا لیکن اُس کی کتاب کے مطالعے سے رومانی نقاد کا ایک تصور خود بخود قائم ہو جاتا ہے۔اصل میں رومانی تنقید اور رومانی نقاد کو جاننے کے لیے ورڈزورتھ کے ''دیباچے'' (Preface) اور کولرج

کی ''سرگزشت'' دونوں کا مطالعہ ضروری ہے۔ ورڈز ورتھ بڑا شاعر تھا لیکن فلسفی اور نقاد کم درجے کا تھا۔ رومانی تنقید کے خدوخال کو واضح اور مستحکم کرنے میں دونوں کا حصہ ہے لیکن کولرج کا حصہ بہت بڑا اور زیادہ وقیع ہے۔

۱۴۔ رومانی تنقید اپنے اعلیٰ ترین مدارج میں ایک طرح کی روحانیت ہو جاتی ہے اور شاعر اور نقاد ایک طرح کی روحانیت کے حامل ہو جاتے ہیں۔ کولرج تنقید کی بنیاد ایک روحانی کیف اور ایک کشفی قوت پر رکھتا ہے۔ پھر اُس کے ہاں تنقید اِس کیف اور کشف سے بھی آگے بڑھ کر روحانی عالم کی ذہنی تشریح بن جاتی ہے۔

۱۵۔ کولرج نے تنقید کی اساس ایک قسم کے عینی فلسفے پر رکھ کر نقاد کا کام یہ ٹھہرایا کہ وہ بجائے اِن باتوں میں مغز کھپانے کے کہ ارسطو نے کیا کہا، اُسے شاعری، شعر اور شاعر کے عینی تصورات کو معیار بنا کر شاعروں، شاعری اور شعر کو اِس معیار پر پرکھنا چاہیے اور پھر اپنی رائے دینی چاہیے۔

۱۶۔ ورڈز ورتھ کے ''دیباچے'' اور کولرج کی ''سرگزشت'' کے تقابلی مطالعے سے رومانی نقاد کا جو تصور اُبھرتا ہے اُس کے اہم نِکات یہ ہیں:

الف۔ رومانی نقاد کا کام یہ ہے کہ اپنے موضوع میں تخیل کا وجود تلاش کر کے اُس کی مخصوص انفرادی صورت کا نقشہ کھینچے۔ یہ نقشہ تنقید ہوگی۔

ب۔ شاعر اور نقاد دونوں اِلہام کے ذریعے ہر حقیقت تک پہنچتے ہیں۔ مگر شاعر کا کام تخلیق ہے جو ایک قسم کا ترکیب و امتزاج (Synthetical) کا کام ہے جب کہ نقاد کا کام تنقید ہے جو ایک قسم کی تحلیل و تجزیہ کا کام (Analytical) ہے۔

ج۔ شاعر کے لیے وہبی علم ہی ایک حد تک کافی ہو سکتا ہے لیکن نقاد کے لیے درسی علوم اور اُن کے ذریعے ذہن کو تیز کرنا ضروری ہے۔

د۔ شاعر شعر کا خالق ہے اور نقاد شعر کا فلسفی ہے۔

ہ۔ نقاد کو ایک طرف فنِ شاعری سے پوری واقفیت ہونی چاہیے تو دوسری طرف جو شاعر اُس کا موضوع ہے اُس کی زندگی سے واقفیت بھی ضروری ہے۔

ایسا کرنے پر نقاد کا ''مذاق'' (Taste) اُسے اُکساتا رہتا ہے۔

و۔ ہر شاعر کی طرح نقاد کی بھی ایک انفرادیت ہوتی ہے۔ شاعر کو زندگی کا جو تجربہ حاصل ہوتا ہے وہ واقعاتی سطح کا ہوتا ہے لیکن نقاد کا تجربہ واقعاتی ہونے کے ساتھ ساتھ فنّی اور ادبی بھی ہوتا ہے۔ اور یہ کہ اُس کے اِس ادبی اور فنّی تجربے کا حصہ نئی اور پرانی تصانیف ہوتی ہیں۔

ز۔ تنقید ایک مخصوص فرد کے ایک مخصوص فن پارے سے شوق کا اظہار ہے۔

ح۔ نقاد بھی ایک ادیب فنکار ہے جو الفاظ سے فرد تک پہنچتا ہے، اور اپنے الفاظ سے فرد کی نئی تخلیق کرتا ہے۔[۳]

کولرج کا تخیل کا نظریہ

پسِ منظر

کولرج کے فکری رجحانات کے واضح شکل اختیار کرنے میں جرمن فلسفیوں کے اثر کا کوئی ہاتھ نہ تھا۔ اگرچہ بعد میں کولرج نے اِن مفکروں کا مطالعہ کر کے یہ جانا کہ اُن کے افکار بڑی حد تک اُس کے اپنے نظریات سے مماثلت رکھتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ خواہ کولرج اور جرمن فلسفی ایک ہی نتیجے پر کیوں نہ پہنچے ہوں، اُس تک پہنچنے کے راستے کولرج اور اُن کے ہاں الگ الگ تھے۔ نوجوان کولرج نے محض اپنی طباعی سے اُس روحِ عصر کی نہایت موزوں ترجمانی کی جو جرمن مفکرین کے فلسفۂ ماورائیت (Transcendentalism) اور ورڈز ورتھ اور شیلے کے نیچر پرستی کے رویے کے علاوہ شدید انقلابی جذبات اپنے جلو میں لیے ہوئے تھی۔ اپنی ادبی سرگزشت میں اپنی جوانی کے زمانے کا ذکر کرتے ہوئے وہ بتاتا ہے کہ جوانی میں اُسے پوپ اور اُس کے متبعین کی تحریروں سے کوئی ہمدردی نہ تھی اور وہ فرانسیسی شاعری کے سکول کو فضول گردانتا تھا کیونکہ باوجود یہ سمجھنے کے کہ اُن میں جو زور اور جامعیت تھی وہ انگریزی طرزِ احساس کے سبب ہی تھی، وہ پھر بھی اُن سے نالاں اور اُن کے پُرتصنع طرز سے بے زار تھا اور کہتا تھا کہ یہ لوگ محض نئی بات کہنے کے شوق میں حیرت زا خواہشات سے مغلوب ہیں۔ البتہ باولز (Bowels) اور کوپر (Cowper) کی شاعری سے وہ مطمئن تھا، جن میں سے باولز اُس وقت تک زندہ تھا۔ اُس کے بارے میں کولرج

نے کہا کہ وہ پہلا شخص ہے جس نے فطری خیالات کے اظہار کے لیے فطری الفاظ کا انتخاب کیا ہے اور وہ پہلا آدمی ہے جس نے دل اور دماغ میں موافقت اور رابطہ پیدا کیا ہے۔

''دل اور دماغ کی موافقت'' کولرج کا خاص نکتہ ہے، جس کے بغیر وہ سمجھتا ہے کہ وہ شاعری ممکن ہی نہیں جسے قطعی شاعری (Essential poetry) کہا جا سکتا ہو۔

پچیس سال کی عمر تک وہ ایسے خیالات کا اظہار کر چکا تھا کہ مثلاً اصل طاقت اُس نظم میں نہیں ہے جسے ہم پڑھتے ہیں بلکہ اُس احساس اور تاثر میں ہے جس تک ہم نظم کے مطالعے کے بعد انتہائی مسرت کے ساتھ واپس پہنچتے ہیں۔ ایسی نظم ہی ''قطعی شاعری'' کہلا سکتی ہے۔ اُس کی اِس بات سے ہمیں لان جائی نس یاد آ جاتا ہے جسے اُس نے غالباً اُس وقت تک نہیں پڑھا تھا۔ وہ اِس نتیجے پر پہنچا کہ احساس کی ایک مسلسل تحتانی رو (Under-Current) اُس کے اندر کسی عظیم نظم کی سچی تعریف کرنے کی قوتِ تحریک پیدا کرتی ہے جس کی عدم موجودگی کی صورت میں وہ اُن لوگوں سے مطمئن نہیں ہوتا جو دل— یا دماغ— یا دونوں کو ظاہری آرائش اور نمود پر قربان کر دیتے ہیں۔

جب پہلے پہل اُس کی ورڈزورتھ سے ملاقات ہوئی تو وہ انھی خیالات کا حامل تھا۔ اُن کی اِس دوستی کے پہلے ہی سال میں ایک ایسا ڈرامائی لمحہ آیا جس نے کولرج کے اندر ایک ایسا راسخ یقین پیدا کر دیا جو آئندہ اُس کے تنقیدی رویے پر ہمیشہ چھایا رہا۔ وہ لکھتا ہے:

> ''جب تک میری یادداشت باقی ہے میں اپنے ذہن پر ہونے والے اُس اچانک اثر کو نہیں بھول سکتا جو اُس [ورڈزورتھ] کے اپنی ایک نظم سنانے سے مجھ پر ہوا۔ نہ اُس میں کھینچ کر لائے گئے الفاظ تھے، نہ انتخابِ الفاظ میں زبردستی کی گئی تھی اور نہ اُس میں متخیلہ کی ہنگامہ آرائیاں تھیں۔ اُس میں ایسی آزادی بھی نہیں تھی جو باطل ذوق سے پیدا ہوتی ہے۔ چنانچہ اُس نے مجھ پر غیر معمولی اثر کیا۔ یہ اثر میرے احساسات پر تو فوراً ہوا لیکن میرے محاکمات پر بتدریج اور نتیجہ کے طور پر ظاہر ہوا۔ اُس نظم میں شدید احساس، گہری فکر کے ساتھ مل گیا تھا۔ مشاہدے میں صداقت کا توازن تھا اور مشاہدہ کی گئی چیزوں پر تخیل کی قوت نے اپنی ترمیمات سے اعتدال پیدا کر دیا تھا۔ اور سب سے زیادہ اہم اُس کے لہجے کی گہرائی کا

> قدرتی عطیہ اور نظم کی ایک مجموعی فضا تھی۔ اِس کے علاوہ تصورات کی دنیا کی گہرائی اور وسعت تھی جو اَشکال، واقعات اور صورتِ حال پر مشتمل تھی جس کی چمک دمک کو دیکھ لینے کا عام آدمی رسم و رواج کے بندھنوں کے سبب پوری طرح اہل نہیں ہوتا، اور رسم و رواج اِن عناصر کے شعلہ و شبنم کو خشک کر دیتا ہے۔
>
> نظم کو سمجھنے کے ساتھ ہی میں نے عمدگی کا ایک اعلیٰ معیار دیکھا جو ورڈزورتھ کی سب نظموں میں کم و بیش نمایاں رہتا ہے اور جس سے اُس کے ذہنی کردار کی تشکیل ہوتی ہے۔ جب میں نے یہ محسوس کیا تو فوراً اُسے سمجھنے کی کوشش کی۔ بار بار غور کرنے سے مجھے پہلی بار یہ شبہہ ہوا کہ واہمہ (Fancy) اور تخیل (Imagination) ایک ہی چیز کے دو نام ہونے کی بجائے دو الگ الگ صلاحیتیں ہیں، یا یہ کہ ایک ہی چیز کی نچلی اور بلند تر سطح کے نام ہیں۔ ملٹن کا ذہن تخیل پرستانہ (Imaginative) تھا اور کولی (Cowley) کا ذہن واہمہ پرست (Fanciful) تھا۔ اگر میں اِن دونوں کی عمومی طور پر الگ الگ قوتوں کے وجود کو پایۂ ثبوت تک پہنچانے میں کامیاب ہو جاؤں تو اِن دونوں کا اِصطلاحی مفہوم متعین ہو جائے گا۔''

تشریح وتبصرہ

یوں ہم کولرج کے تخیل کے نظریے سے پہلی بار آشنا ہوتے ہیں جو بعد میں اُس کے تنقیدی اُصولوں کی بنیاد قرار پاتا ہے۔

یہاں ہمیں یہ بات یاد رکھنی چاہیے بلکہ اُن فلسفیانہ تنقید نگاروں کو بھی اِس طرف متوجہ کرنا چاہیے جو اپنی پیشہ ورانہ بھاری بندوقیں ہمیشہ کولرج پر سیدھی کیے رہتے ہیں کہ اُس نے اِس نظریے کا اِستنباط مابعدالطبیعیاتی اُصولوں سے نہیں کیا۔ اوّل تو یہ یقین کی ایک عملی صورت (Practical Conviction) تھی جو اُسے اُس تجربے سے حاصل ہوئی جو اُس کے فعّال علم اور شاعری و فطرت کے بارے میں اُس کے احساس سے اُسے حاصل ہوا تھا۔ دوسرے، برسوں تک مابعدالطبیعیاتی مسائل کے ساتھ طویل زورآزمائی کے بعد اُس نے فکری سطح پر خود کو اپنے اِس

نظریے کی فلسفیانہ توضیح وتشریح کے مقام تک پہنچایا۔ لیکن اُس نے اپنے اِس نظام کی وضاحت کرتے ہوئے اپنے اور اپنے قارئین کے ساتھ کچھ زیادہ انصاف نہیں کیا۔ اُس نے اپنے جن لیکچروں میں اِس کا بیان کیا وہ نایاب اور ناپید ہو چکے ہیں۔ البتہ اُس کے خطوط میں کچھ غیر مرتّب اور بے ربط اشارے اِس سلسلہ میں ضرور ملتے ہیں۔ ''سرگزشت'' میں وہ بڑی تفصیل کے ساتھ اپنے مدلّل بیان کو وہاں تک لے جاتا ہے لیکن جب وہ اِس نازک اور فیصلہ کن باب پر پہنچتا ہے تو اچانک بات ختم کر دیتا ہے اور چند جملوں میں، بس ایک خلاصہ سا، ساری بحث کے نتیجے کے طور پر دے دیتا ہے اور اپنی آخری عمر کے مخصوص بھدّے پن کے ساتھ وہ ہمیں اپنے مابعدالطبیعیّاتی نظریات کے ٹکڑے چننے کے لیے چھوڑ دیتا ہے، جس کی بہترین (اپنی سی) کوشش میں ہم مصروف ہو جاتے ہیں۔

لیکن وہ ہمارے لیے اُس چیز میں کوئی ابہام نہیں چھوڑتا جسے میں [۴] نے ''عملی یقین'' (Practical Conviction) کا نام دیا ہے۔ کیونکہ یہ یقین اُس کے ذہن کی گہرائیوں میں اُس کی مابعدالطبیعیّاتی وضاحت کی کوشش کرنے سے پہلے ہی اُتر چکا تھا۔ یہ ایک ایسی تجرباتی حقیقت ہے جو ہمارے لیے کافی وزن رکھتی ہے، اور اُس وقت بھی ہمارا ساتھ دے سکتی ہے جب کسی نظام کا بوداپن اُسے گرا کر خاک میں ملا دے۔

آیئے ہم دیکھیں کہ اُس کے لیے یہ مسئلہ کیسے پیدا ہوا۔ اُس نے بڑے شاعروں کا مطالعہ کیا، جو غلطیوں سے مبرّا نہ تھے۔ اور اُس نے اپنے ہم عصروں کا مطالعہ کیا جو محض سرسری اور سطحی تعریف کے مستحق تھے۔ وہ اُن کے اندر شدید احساس کی اُس مسلسل تحتانی رو (Continuous under-current of deep feeling) کو کارفرما نہ دیکھ سکا جس کی تحریک بڑے شاعروں نے خود اُس کے اندر پیدا کر دی تھی۔

پھر اچانک ایک ناقابلِ فراموش لمحے میں اُس نظم نے، جو ورڈزورتھ نے اُسے سنائی تھی، بجلی کے کوندے کی طرح وہ چیز اُس پر واضح کر دی جسے سمجھنے کا وہ مدت سے خواہاں تھا۔ یقیناً یہ روح کی کسی صلاحیت کی وجہ سے ہے کہ چیزیں یوں پیش کی جائیں کہ بیک وقت اُن کو محسوس بھی کیا جا سکے اور سمجھا بھی جا سکے۔ محض بے جان لفظی تصویروں کے انبار لگا دینا، یا محض مختلف تصورات کو ایک جگہ جمع کر دینا، یا دور اُفتادہ چیزوں کو بے قاعدگی کے ساتھ اِکٹھا کر دینا ___ حسن اور صداقت

کے یقین کی اُس مستحکم وحدت پر منتج نہیں ہو سکتا تھا۔ ماہرینِ نفسیات نے انسانی شعور و اِدراک کی چیر پھاڑ کر کے بتایا کہ اُس میں سوائے کچھ بے جان سرد اور خالی تاثرات، تصورات اور ظن وتخمین کے اور کچھ نہیں۔ وہم وگمان سے مغلوب شاعروں نے اپنے حافظے اور تلازماتِ خیال کی میکانکی قوت سے کام لے کر بڑی خوش سلیقگی سے اپنا مجموعی سرمایہ ہمیں ضرور پیش کیا ہے لیکن زندہ اور متحرک تمثالیں (Images) نہیں۔

تضادات کی تطبیق اور تخیل

لیکن جب ورڈزورتھ جیسا کوئی شاعر اُس مواد کو جو فطرت ہمیں پیش کرتی ہے، استعمال میں لاتا ہے تو اُسے کچھ سے کچھ بنا دیتا ہے۔ اگرچہ یہ وہی مواد ہوتا ہے جسے ہم میکانکی طریقے سے اپنے حواس کے ذریعے حاصل کرتے ہیں اور جو عام طور پر ایک تاثر، یا زیادہ سے زیادہ ایک معمولی ہیجان کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ یہ مواد وہی ہوتا ہے لیکن کچھ اور بن جاتا ہے: ایک صورت اختیار کر لیتا ہے، حسین ہو جاتا ہے، جس کے لیے دل سرگرم ہو جاتا ہے، اور اِدراک اُسے گلے لگا لیتا ہے۔ یہ تجربہ جو کولرج کو ہوا، محض احساسات و جذبات کی ایک پُر جوش کیفیت سے سوا تھا۔ اِس کی نادر خصوصیت اِس حقیقت میں پنہاں تھی کہ اُس نے بیک وقت قوتِ عقلیہ کو بھی آسودہ کیا تھا۔ یہ اجتماعِ ضدین ___ یا دو متخالف چیزوں کا اتحاد تھا۔ اِس نے معمولی تفہیم (Understanding) اور تیز شعور (Perception) کی درمیانی خلیج پر ایک پُل بنا دیا تھا جسے اکیلی دماغی قوت (Intellect) عبور نہیں کر سکتی تھی۔

جس قوت سے کام لے کر شاعر نے فطرت کی حسین اور مستقل ہیئتوں کی نقاب کشائی کی تھی وہ تخیل کی صورت آفریں روح (Shaping spirit of imagination) تھی۔ وہ وحدت عطا کرنے والی، منتشر اِدراک کی شیرازہ بندی کرنے والی (Esemplastic) تخلیقی اِستعداد ہے جو خود حسین ___ اور حسن آفریں قوت ہے۔

ایسے بھی لوگ ہیں جو عقلیت کے بارے میں اُس کے خیالات کو یہ کہہ کر رد کر دیں گے کہ یہ محض ایک فنکار کی اپنے وِجدان کے بارے میں خود ستائی اور تعلّی ہے۔ لیکن چلیے ہم کولرج کو اُس کی حدود ہی میں لیے چلتے ہیں۔ اُس نے اِس حقیقت کا جواز تلاش کیا کہ ایک ارفع شے اپنی

ارفعیت اُسی صورت میں حاصل کرتی ہے کہ تماشائی اُس کی معنویت سے باخبر ہو۔ انسان کی بصیرت جن احساسات پر مشتمل ہے اُن کے الگ الگ تجزیے کی کوشش سے بھی اُس معنویت کا اندازہ نہیں لگایا جاسکتا۔ چنانچہ کہا جاسکتا ہے کہ معنویت اگرچہ دیے گئے تاثر ہی سے اُبھرتی ہے لیکن یہ صرف روح کی کسی ایسی قوت ہی کے ذریعے ممکن ہے کہ اُس میں ایک کردار تلاش کرلیا جائے۔ کولرج اِسے روح کی ایک اور صلاحیت سے منسوب کرتا ہے جو وہی کچھ عطا کرتی ہے جو قبول کرتی ہے اور جو قبول کرتی ہے وہی عطا کرتی ہے۔ یہ عمل ایک ارادی عمل ہے کہ فطرت کو وہ دیا جائے جس کے قبول کرنے کی اِستعداد اُس میں موجود ہو۔ یا فطرت سے رضا کارانہ طور پر وہ قبول کیا جائے جس کے قبول کرنے کی صلاحیت ایک تخیل پرست ذہن کی مخصوص تشکیل کی وجہ سے ممکن ہو۔ یہ عمل کولرج کے نزدیک فطرت اور روح کے درمیان بنائے مشترک کی حیثیت رکھتا ہے — یا علامت اور اُس کے تخلیق کرنے والے ذہن کے درمیان مقامِ اشتراک ہے۔

کولرج تخیل کے بنیادی اُصول کی فلسفیانہ تحقیق و تفتیش میں لگا رہا اور روح کی اُس اِستعداد کی ماہیت دریافت کرنے کے درپے رہا جس کے ذریعے شاعر اپنے آپ کو فن کی مختلف ہیئتوں میں ظاہر کرنے کی قدرت حاصل کرلیتا ہے۔ فی الحال ہم اُس کی مابعدالطبیعیّات کو موضوع سے خارج کرتے ہوئے، شعور میں اُس نے وحدت آفریں تخیل کا جو حصہ متعین کیا ہے اُسے ظاہر کرنے کی کوشش کریں گے۔

کیٹس نے کہا کہ تخیل محض ایک کم تر درجے کا کام انجام دیتا ہے۔ یہ کام حواس کے ذریعے حاصل شدہ مواد کی ترکیب (Synthesis) ہے، اور اِس مواد کو ایسی صورتیں دیتا ہے جو تفہیم کے اعلیٰ ترکیبی عمل میں کارآمد ہوسکتی ہیں۔

گویا اُس کے نزدیک تخیل احساس کی دنیا اور اِدراک کی دنیا کے درمیان ایک پُل یا رابطے کا درجہ رکھتا ہے۔ اور اِن دونوں (یعنی احساس اور ادراک) کی خصوصیات کو ایک ہیجان کی شکل میں متحد کرنے کی صلاحیت کے باوجود یہ (یعنی تخیل) محض اُن صورتوں ہی پر کام کرتا ہے جو خام مواد سے ہمارے سامنے بنا کر پیش کردی گئی ہوں۔

کولرج نے اِس قوت کے لیے بالکل ایک مختلف میدان تجویز کیا۔ اُس نے اِس بات سے انکار کیا کہ حواس سے وجود میں آنے والے ہمارے تصورات ہمارے اِدراک پر باہر سے ٹھونس

دِیے جاتے ہیں۔ بلکہ صحیح بات یہ ہے کہ ہمارا اِدراک اِنھیں متعین کرتا ہے۔ یا، اُس نے ایک دوسرے انتہاپسندانہ خیال کی بھی تردید کی کہ ''عقلِ مطلق علم کی استعداد سے محروم ہے''۔ فلسفے کو بنیادی مشکل مواد اور ذہن کی مطابقت کے معاملے میں درپیش ہے۔ یہ ممکن ہے کہ آپ مادّے سے شروع کریں اور ذہن کو مادّے کی اِصطلاحات میں بیان کرنے لگیں، یا آپ ذہن سے شروع کریں اور پھر مادّے کی وضاحت کی کوشش ذہن کی اِصطلاحوں کے ذریعے کرنے لگیں؛ لیکن شعور کا اُصول یہ ہے کہ آپ کا واسطہ ہمیشہ علم (میں جانتا ہوں: I know) اور معلوم (جو کچھ کہ جانتا ہوں: That which is known) — یا موضوع (Subject) اور معروض (Object) سے رہتا ہے۔ نفسِ باشعور اُس معروض کو متعین کرتا ہے جس کا وہ شعور رکھتا ہے — اور ساتھ ہی معروض، شعور کو متعین کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اِس تضاد کی کیسے وضاحت کی جائے گی کہ ذہن اُس چیز کو متعین کرتا ہے جو خود ذہن کو متعین کر رہی ہو؟

چنانچہ کولرج، شیلنگ (Schelling) کی طرح اِس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ شعور کا اُصول نہ تو محض ''شےِ محسوس'' ہے اور نہ ''نفسِ حسّاس'' — بلکہ یہ دونوں پر مشتمل ہے۔ اور نفسِ باشعور میں موضوع اور معروض، احساس اور محسوس، علم اور معلوم، لامحدود اور محدود، ذہن اور مادہ — سب کچھ شامل ہے۔

یہ تخیل کی شیرازہ بند اور وحدت آفریں قوت کی وجہ سے ہے کہ یہ سب اضداد جمع ہوجاتی ہیں۔ روحِ لامحدود اپنے سامنے محدود چیزوں کو پیش کرتی ہے — اِس طرح لامحدود اور محدود ایک اعتبار سے موضوع اور دوسرے اعتبار سے معروض ہوجاتے ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ اِس تضاد کی موجودگی، تطبیق اور اتحاد میں تخلیق اور زندگی کا سارا عمل اور اَسرار موجود ہے، اور کہتا ہے کہ ''ذہانت معروض میں خود کو جاننے کے لیے اپنے آپ کو 'معروضیت زدہ' کرلیتی ہے۔'' (The intelligence tends to 'objectize' itself and to know itself in the object.) وہ اپنے اِس خیال کو اور آگے لے جاتا ہے۔ اُس کے نزدیک عقل، کانٹ کی طرح، خدا کو ''محض ایک مفروضہ'' نہیں سمجھتی بلکہ وہ وِجدان کی مدد سے خدا کی فوری معرفت کا ذریعہ بنتی ہے۔ اور قوتِ متخیلہ محض اُن اشیا کا اِدراک ہی نہیں کرتی جن کا حواس کے ذریعے پتہ چلتا ہے بلکہ اُن سے ''چمٹ'' جاتی ہے اور اُن میں نفوذ کرتی ہے، اور اُن کا مطالعہ علامتوں کی حیثیت سے کرتی

ہے۔ یہ علامتیں اُن چیزوں کی نمائندگی نہیں کرتیں جو اُن کے پیچھے ہیں بلکہ لامحدود ذہن کے فطرت میں شریک ہونے کو ظاہر کرتی ہیں۔ اِس طرح یہ (یعنی عقل) فطرت کو فوراً سمجھتے ہوئے، خدا کو فطرت کے واسطے سے سمجھ لیتی ہے کیونکہ ''فطرت خدا کا فن ہے،'' بالکل اُسی طرح جس طرح فطرت سے لی گئی چیزیں انسان کا فن ہیں۔ فطری فلسفے کا صحیح نظامِ اشیاء کی واحد حقیقت کو ایک مطلق ذات میں جمع کر دیتا ہے—یا معروض اور موضوع کو مجرّد میں مشخّص کر دیتا ہے—اور یہی فطرت ہے، جو اپنی اعلیٰ صلاحیتوں میں سوائے شعورِ ذات یا ذہانت کے اور کچھ نہیں۔ میلبرانکے (Malebranche) کا یہ قول اِسی مفہوم پر دلالت کرتا ہے کہ ''ہم جمیع اشیاء کو خدا میں مشاہدہ کرتے ہیں—اور یہ ایک قطعی فلسفیانہ صداقت ہے۔''

تخیل اور واہمہ

چنانچہ متخیلہ اپنے پہلے یا بنیادی (Primary) درجے میں ہر انسانی نفسِ باشعور کے سامنے اپنی وہ دنیا پیش کرتی ہے جو اُس کے خارج سے متعلق ہے۔ اور یہی متخیلہ اپنے ثانوی یا آخری (Secondary) درجے میں نسبتاً کمیاب اور زیادہ فعّال صلاحیتوں کے سامنے، جو ایک فنکار ہی سے مخصوص ہیں، اپنی اِس خارجی دنیا کو بھرپور فطرت کی صورت میں یوں پیش کرتی اور اِس کی بازآفرینی کرتی ہے کہ باوجود حقیقتاً منفرد ہونے کے روح کے لیے مانوس ہوتی ہے۔ اس طرح کولرج اِس مسئلہ کو حد درجہ مختصر کر کے بیان کرتا ہے اور کہتا ہے کہ:

''میرے خیال میں متخیلہ بنیادی ہے یا ثانوی۔ بنیادی متخیلہ میرے خیال میں قوتِ حیات اور انسانی اِدراک کا اعلیٰ ترین وسیلہ ہے، اور یہ میرے اندر موجود تخلیق کے جاوداں اور لامحدود عمل کی محدود میں تکرار ہے۔ اور ثانوی متخیلہ اوّل الذکر کی صدائے بازگشت ہے جو بااِرادہ شعور کے ساتھ ساتھ موجود ہے، اور اپنے وسائل کی قسم کے اعتبار سے یہ اوّل الذکر سے مشابہ ہے۔ فرق صرف درجات اور تعامل کے طریق کا ہے۔ یہ بازآفرینی کی غرض سے بکھیرتی، توڑ پھوڑ کرتی اور خلط ملط کرتی ہے۔ اور جہاں یہ عمل ممکن نہ ہو وہاں بھی یہ ہر موقع پر مثالیت کی جدوجہد کرتی اور متحد کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ یہ لازمی طور پر زندہ اور متحرک

ہے، بالکل اِس طرح جیسے ہر معروض شے، بحیثیت معروض ہونے کے، جامد اور مردہ ہے۔

اور قوتِ واہمہ (Fancy) کا میدان محض جمود اور تعیُّنات ہیں۔ قوتِ واہمہ حقیقت میں محض یادداشت کی ایک ایسی شکل ہے جو زمان و مکان سے آزاد کر دی گئی ہو۔''

کولرج کے اِن الفاظ پر غور کرنے سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ تخیل کا میدان مطلقات ہیں اور واہمہ کا تعیُّنات، یعنی تخیل کی جدوجہد کا مرکز مثالی اور موضوع کی دنیا ہے اور واہمہ کا دائرۂ کار معروض اور موجود فی الخارج۔ نیز یہ کہ تخیل واہمہ کی اعلیٰ سطح ہے۔ گویا ایک ہی چیز اِبتدائی درجے میں واہمہ ہے اور انتہائی درجے میں تخیل۔

تفصیل میں جائیں تو یہ کہہ سکتے ہیں کہ فنکارانہ تخیل کی خوبی یہ ہے کہ یہ ہمیشہ اعجاز دکھاتا ہے اور ذہن اور مادّے کے درمیان اُس حدِ فاصل کو جو بظاہر ناقابلِ شکست معلوم ہوتی ہے، ہمیشہ توڑ دیتا ہے۔ اور یہ فنونِ لطیفہ میں اعلیٰ ذہانت (Genius) کا وہ سرِّ خفی ہے جو باطن کو ظاہر اور ظاہر کو باطن بنا دیتا ہے، اور جو فطرت کو خیال اور خیال کو فطرت بنا دیتا ہے۔ بلکہ یہاں تک کہا جا سکتا ہے کہ یہ اعلیٰ ذہانت احساس پر (اور ''احساس'' وہ چیز ہے جو ہمیشہ ''ذہن'' بننے کے لیے ہمکنار رہتا ہے) ایسا لازمی عمل کرتی ہے جس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ احساس اپنی روح کے اعتبار سے ذہن ہی ہوتا ہے۔ اِس کا سبب یہ ہے کہ فنکار کی روح اور فطرت میں ایک ایسا اِشتراک ہے جو اُسے فطرت کی ہیئتوں کو اپنے آدرش کے مطابق ڈھالنے کے قابل بناتا ہے۔ فطرت کا وہ محدود حصہ جسے وہ اپنی آنکھ سے دیکھتا اور کان سے سنتا ہے، اُس کے شعور کی تشکیل محدود معروضات کے حوالے سے کرتا ہے۔ لیکن وہ تمام فطرت کو اُس کی لامحدود کلّیت (Totality) کے ساتھ سوچنے کا اہل ہے۔ وہ اُسے خدا نہیں سمجھتا لیکن خدا کا معروضی تصور سمجھتا ہے۔ غالبًا کولرج کی مراد یہ ہے کہ عقلِ انسانی اور عقلِ ربانی کے درمیان غیر مُصرَّح اور نامعلوم رابطے کے سبب آدمی کا تخیل اِس قابل ہو جاتا ہے کہ وہ فطرت کی ہیئتوں میں خدا کے معروض تصور کو پا سکے۔ گویا ایک خاص مفہوم میں فطرت اُس پر حاوی ہو جاتی ہے اور وہ اپنے تخیل کو خدا کے تخیل کی بازگشت سمجھتے ہوئے اِسی تناسب سے فطرت کی تخلیق اپنے طور پر کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ:

''آپ یقین کریں کہ آپ فطرت کے اُس جوہر کو پا سکتے ہیں جو انسان کی روح اور فطرت کے اعلیٰ تر مفہوم کے درمیان ماقبل مقدّر (Presupposed) رشتہ ہے۔''

اگر یہ درست ہے تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ فنکار آخر فطرت کی نقلِ محض سے کیوں مطمئن نہیں ہوتا؟ اِس کے دو جواب فوراً سامنے آتے ہیں: پہلا یہ کہ یہ کیسی بے کار رقابت ہے۔ خدا کا فن فطرت کی کلّیت ہے، اِس سے کم تر کوئی چیز نہیں۔ اور اِس (فطرت) کی وحدت اور حسن اِس کی غیر منقسم سالمیت (Wholeness) ہی میں ہے۔ فطرت سے چُرائے گئے اِقتباسات فطرت کی ایک بکھری ہوئی، ٹوٹی پھوٹی اور ایسی صورت ہے جو حسن سے عاری ہے۔ دوسرا یہ کہ جب تخیل اپنا کام نہ کر رہا ہو تو ذہن اپنے سامنے محض مردہ اور میکانکی فطرت، خالی احساس اور یادداشت، اور مستلزم (Associated) خیالات پیش کرتا ہے جو زیادہ سے زیادہ واہمہ کی تخلیق شمار کیے جا سکتے ہیں، اور فطرت کو اُس روح کے بغیر پیش کرتا ہے جو اُسے وہ کچھ بناتی ہے جو کہ وہ ہے۔

کولرج شاید یہ کہنا چاہتا ہے کہ مسلسل تخلیق ہی تخلیق کردہ چیزوں کو زندہ رکھ سکتی ہے۔ فطرت اِن معنوں میں خدا کا فن ہے کہ اِس میں اُس کا اُلوہی تخیل (Divine Imagination) کارفرما ہے، اور یہی انسان کے فن کے لیے اُس وقت تک مواد کی حیثیت رکھتا ہے جب تک اُس کا تخلیقی تخیل اِس کی تخلیقِ نو___ اور مسلسل تخلیقِ نو___ میں مصروف رہتا ہے۔ اِس کی زندگی اور اِس کی خصوصیات صرف بھرپور انداز میں تخلیق ہوتے رہنے میں مضمر ہیں۔ چنانچہ اِس طرح تخیل محض نقل (Copy) پر قناعت نہیں کر سکتا۔ اِس کا منصب منتشر کرنا، تحلیل و تجزیہ کرنا اور تخلیقِ نو کرنا ہے۔ خارجی کو داخلی بنانا اور اپنی شباہت کے تصویری پیکر بنانا ہے۔ یہ سب کچھ خود کو اُلوہی (Devine) بنانے کی کوشش ہے۔

چنانچہ ساری فنّی تخلیقات میں تقلید و اتباع (Imitation) تو ہوگی لیکن نقل (Copy) نہیں۔ اور اِس تقلید یا اِتباع میں مشابہت و عدمِ مشابہت یا یکسانی و اِختلاف ہوگا۔ وہ کہتا ہے کہ:

''اگر فطرت کے ساتھ ہم آہنگی یا یکسانی بغیر کسی اِختلاف کے ہو تو نتیجہ مایوس کُن ہوگا۔ اور یکسانی کا یہ وسوسہ جس قدر مکمل ہوگا، اِس کا اثر اُسی قدر نفرت انگیز ہوگا۔ فطرت کی ایسی چھوٹی اور جامد نقلیں جیسے موم کی گڑیاں اور گڈے کیوں اِس

قدر ناپسندیدہ ہیں؟ اِس لیے کہ ہم زندگی اور حرکت، جس کی ہم توقع رکھتے ہیں، اُن میں نہیں پاتے۔ ہمیں اُن کے باطل ہونے سے دکھ ہوتا ہے، جس کی ہر تفصیل کسی دلچسپی کا باعث ہونے کی بجائے صداقت سے اُس کے فاصلے کو صریحاً زیادہ کرتی چلی جاتی ہے۔'' [۵]

کولرج کا مرتبہ

سینٹس بری لکھتا ہے:

''ہو سکتا ہے کہ مختلف زمانوں کی ادبی تاریخ کے مطالعے کے دوران میں ہم مختلف نقادوں میں ایسا تنقیدی حسن پائیں جو کولرج میں نہیں ہے۔ لیکن صرف دو کو چھوڑ کر ہم اُن سب میں اُن کے مرتبوں سے مناسبت رکھنے والی خامیاں بھی دیکھتے ہیں۔ اِن دو کے سوا سب قدیم نقادوں میں ہم تنگ نظری اور مناسب تنظیم کی کمی کو بری طرح محسوس کرتے ہیں۔ اگرچہ یہ دونوں بھی___ یعنی خود ارسطو اور لان جائی نس___ اِن خامیوں سے کلیتاً مبرا نہیں۔''

تنگ نظری سولہویں صدی کے عظیم اطالویوں سے چلتی ہوئی سترھویں اور اٹھارویں صدی کے بیشتر نقادوں میں بھی نظر آتی ہے۔ دانتے (Dente) عظمت کا حامل ہے لیکن وہ تنقید کے موضوع کو بہت اختصار سے چھیڑتا اور اُس کے صرف ایک پہلو ہی سے واسطہ رکھتا ہے۔

ڈرائیڈن (Dryden) بھی عظیم ہے لیکن وہ پوری طرح باخبر نہیں۔ اور بہت جلد اپنا نقطۂ نظر بیان کرنا شروع کر دیتا ہے۔

فونٹے نیلی (Fontenelle) کو بھی کسی حد تک عظیم کہہ سکتے ہیں لیکن وہ بھی اِنھی خامیوں کا شکار ہے، بلکہ اِن میں شعوری طور پر تلوّن اور لامرکزیت کا اضافہ کر لیتا ہے۔

لیسنگ (Lessing) بھی عظیم ہے لیکن وہ اپنے آپ کو ادب کے اُن حصوں تک محدود کر لیتا ہے جو کم سے کم ادبیت کے حامل ہوں۔

اور آخر میں ہم گوئٹے (Goethe) کو بھی عظیم کہہ سکتے ہیں لیکن وہ بہت بلند بانگ ہے

اور اپنی علمیت کی نمائش میں بھی عظیم ہے۔

ہیزلٹ (Hazlitt) بھی عظیم ہے۔لیکن کولرج اُس کا استاد ہے۔کولرج کے مقابلے میں اگر روح کے اعتبار سے نہیں تو اپنے دائرۂ فکر اور مطالعے کے معاملے میں وہ محدود اور تنگ نظر ہے۔

ساں بوا (Sainte-Beuve) میں ہمیں احساس ہوتا ہے کہ اگر تھوڑی سی وسعتِ نظر اور ہوتی، ذوق شوق کچھ زیادہ ہوتا اور روح پرور انتخابِ موضوعات کی صلاحیت ذرا اعلیٰ تر ہوتی تو اچھا تھا۔

اور آرنلڈ (Arnold) میں فونٹے نیلی کی خامیاں دوبارہ ظاہر ہوئیں، جب کہ فونٹے نیلی کے پاس کم از کم زمانی تقدیم کا عذر تو ہے۔

چنانچہ اِس طرح یہ تینوں باقی رہ جاتے ہیں: ارسطو، لان جائی نس اور کولرج۔قدماء کے ساتھ موازنہ کرنے پر جدید لوگوں کی خامیاں واضح ہو جایا کرتی ہیں۔ایسا ہی کولرج کے ساتھ بھی ہوگا۔اِس لیے ہم قطعیت کے ساتھ تو یہ نہیں کہہ سکتے کہ وہ اِن تینوں میں سب سے عظیم ہے لیکن اُس کا دائرۂ عمل اور میدانِ کار یقیناً باقی دونوں سے وسیع تر ہے۔اُس نے ادب کو ایسی نظر سے دیکھا (جب کہ ارسطو اور لان جائی نس اپنے اپنے دور میں زمانی اقدار کے جبر کے سبب ایسا نہ کر سکے) کہ اُسے آئندہ زمانے میں صدیوں تک ''اختیارِ شاہی'' حاصل ہو گیا۔

یہ بات کس قدر حیران کُن ہے کہ جب آپ بعض تنقیدی صداقتیں مختلف زمانوں کے لوگوں میں اپنے طور پر دریافت کر لیں اور آپ یہ سمجھتے ہوں کہ آپ نے اِن حقائق تک از خود رسائی حاصل کی ہے، آپ کو فوراً یاد آ جائے گا کہ کولرج اپنی فکری آوارگیوں میں ان حقائق کو پہلے ہی دریافت کر چکا ہے[٦] اور بعد میں آنے والوں کے فائدے کے لیے یونہی راستے میں ڈال گیا ہے۔چنانچہ میں یقین کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ آج کولرج ہی اپنے بعد کے زمانوں میں انگریز قارئین کے لیے ایسا مصنف ہے جسے دن رات پڑھا جانا چاہیے۔

آپ اُس (کولرج) پر ہرگز اعتماد نہ کریں کیونکہ کسی نقاد کے ساتھ ایسا کرنا تنقید کی روح سے انکار ہے۔آپ اُس سے بار بار اختلاف کریں یا اِس حد تک کریں جہاں تک اختلاف کی بندوقیں آپ کا ساتھ دے سکیں۔آپ اُس کے ساتھ شروع ہوں۔اُس کے ساتھ پھرتے رہیں اور اپنی سیر و تفریح کے بعد اُس کے پاس واپس آ جائیں۔آپ دیکھیں گے کہ آپ کے قیاس میں

تیقُّن پیدا ہو چکا ہوگا۔آپ کے اندر جذبے کی ایک تحریک ہوگی۔آپ کی اصلاح ہو چکی ہوگی۔آپ کو روحانی اور اخلاقی فوائد بھی حاصل ہوں گے۔اور یہ میں ادب کا پروفیسر ہونے کی حیثیت میں پوری ذمہ داری سے کہہ رہا ہوں۔[٧]

لیکن اگر کوئی ہمیں اِس جرم میں جبراً ریٹائر کر دے (خواہ عمدہ پنشن دے کر ہی سہی) کہ ہم نے اپنی ادب کی کرسی سے فائدہ اٹھاتے ہوئے یونیورسٹی میں آنے والے ادب کے ہر طالبِ علم کے بستے میں ''ادبی سرگزشت'' کا ایک نسخہ ڈال دیا ہے، تو میں پسند کروں گا کہ جوابِ دعویٰ کے لیے سب کی نمائندگی کا اعزاز حاصل کروں اور ساتھ ہی زوردار دلائل دے کر یہ کہوں گا کہ اِس کے ساتھ ''بوطیقا'' اور ''ارفعیت کے بارے میں'' کا بھی ایک ایک نسخہ ڈال دیا جائے۔

(سینٹس بری یہ بتانا چاہتا ہے کہ ادب کے ہر طالبِ علم کے لیے ضروری ہے کہ وہ تنقید کی اِن تینوں عظیم کتابوں کا مطالعہ کرے۔اور خواہ اِس مشورہ کی وجہ سے اُسے کسی ناخوشگوار صورتِ حال کا سامنا بھی کرنا پڑے، وہ اِس مشورے پر اصرار کرنے سے باز نہیں رہ سکتا۔)

اگر کولرج کے تنقیدی خیالات سے اب بھی کوئی شخص مطمئن نہ ہو جب کہ اُس کی تحریر میں جگہ جگہ بدیہیات اور اُصول بکھرے نظر آتے ہیں، تو اُسے یاد رکھنا چاہیے کہ اُس نے وہ کام کیا ہے جو نہ ایڈیسن (Addison) نے کیا، نہ جرمنی والے کر سکے، اور نہ کوئی اور ــــ کہ تنقیدِ شعر میں سب سے پہلے اُسی نے تخیل کی عمل پذیری کو معیار ٹھہرایا۔اُس کے اِس نظریے پر باتیں بہت کی جاتی رہیں لیکن اُس کے بحیثیت نقاد سامنے آنے کے تقریباً سو سال بعد تک بھی اُس کے نظریے کی حقیقت تک رسائی بہت کم ہوئی۔یہاں تک کہ ٹرائیل (Traill) جیسا نقاد جو اگرچہ ایک جگہ یہ بھی کہتا ہے کہ:

''کولرج نے شاعرانہ اُسلوبِ اظہار پر بس آخری بات کہہ دی۔''

لیکن دوسری جگہ کولرج کے اِن الفاظ پر معذرت سی کرتا نظر آتا ہے کہ:

''شاعری حقیقت کو تخیّلاتی حسن عطا کرنے اور متخیلہ کو حقائق کی سی قوت بہم پہنچانے کا نام ہے۔''

جب ٹرائیل جیسے فاضل نقادوں کا یہ حال ہو تو دوسروں کا تو پوچھنا ہی کیا۔

اِس مغالطے کا ایک سبب تو وہ نقل (Mimesis) کا نظریہ ہے جو سوسروں والے دیو مالائی سانپ (کی قوتِ حیات) کی طرح نا قابلِ استیصال ہے کہ ''شاعری فطرت کی نقلِ محض ہے — اِس کی بازآفرینی یا تخلیقِ نو نہیں۔'' اور دوسرا— بیکن (Francis Bacon) اور اُس کے مریدوں کا Vinum Doemonum کا نظریہ کہ ''شاعری ایک ایسا زہر ہے جس میں کچھ دوائی خصوصیات بھی پائی جاتی ہوں۔''

اِن غلط نظریات کا ہماری ادبی تاریخ پر جس قدر گہرا اور دیرپا تسلّط رہا ہے، ادبی تنقید کا کوئی دیانت دار مورّخ اُس سے انکار نہیں کرسکتا۔ مگر کولرج اِن نظریات کے خلاف جو ہمیشہ کے لیے بند باندھ گیا ہے اُسے بھی نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ وہ یہ کہہ کر ہمیشہ کے لیے جھگڑا ختم کر گیا ہے کہ:

> ''شاعرانہ تخیل اپنے منصب اور دائرۂ کار کے اعتبار سے فطرت کے باہم برابر اور اُسی کی طرح دوامی ہے۔'' (Co-eternal and co-equal with nature.)[۸]

حواشی

۱۔ ڈاکٹر احسن فاروقی: ''کولرج کی بائیوگرافیہ لٹریریہ''، نقوش، لاہور، شمارہ ۹۰

۲۔ ایضًا۔

۳۔ ایضًا۔

۴۔ سکاٹ جیمز: تعمیرِ ادب۔

۵۔ ایضًا۔

۶۔ ایسی ہی بات فراق گورکھپوری نے غالب کے بارے میں شاعری کے حوالے سے کہی ہے اور فن کی اِمکانی بلندیوں تک اُس کی ''قبل از وقت'' رسائی کے سبب اُسے ''پاجی شاعر'' کہا ہے۔ اگرچہ اُس کا مقصود بھی غالب کی تعریف کرنا ہی ہے لیکن سینٹس بری کا انداز زیادہ شائستہ ہے۔

۷۔ سینٹس بری: انگریزی تنقید کی تاریخ۔

۸۔ ایضًا۔

میتھیو آرنلڈ
(Matthew Arnold)
(۱۸۲۲ء-۱۸۸۸ء)

آرنلڈ اُنیسویں صدی کا نقاد ہے۔ وہ اوکسفرڈ میں ادب کا پروفیسر اور شعبۂ شاعری کا صدر تھا۔ ہر بات میں وہ اوکسفرڈ کا ذکر اِس طرح کرتا ہے جیسے پروفیسر رشید احمد صدیقی علی گڑھ کا کرتے ہیں۔

ارسطو کے بعد آرنلڈ وہ واحد نقاد ہے جس نے سنجیدگی کے ساتھ تنقید کی ذمہ داری قبول کر کے تنقید کے اُصول وضع کیے۔ سکاٹ جیمز لکھتا ہے کہ:

> ''آرنلڈ نے محض کتابوں پر تنقید ہی نہیں کی۔ بلکہ اُس نے دوسروں کو تنقید کرنا سکھایا بھی۔ اگرچہ وہ خود ہر وقت اُصولوں کو مدِنظر نہیں رکھتا تھا تاہم اُس نے اُصول وضع کیے۔ اُس کے تنقیدی مضامین کے مطالعے کے بعد کسی شخص کے پاس یہ عذر باقی نہیں رہتا کہ وہ خود نقاد نہیں ہے۔''

آرنلڈ کے تنقیدی نظریات کا اثر اُس کی وفات کے بیسیوں برس بعد تک انگریزی ادب کی پوری فضا پر اِس طرح چھایا رہا کہ اُس کے اثر سے آزاد ہونا کسی کے بس میں نہ رہا تھا۔ چنانچہ ہربرٹ پال (Herbert Paul) نے وکٹورین عہد کی پُرجوش متانت کے خلاف جب جدید انداز میں طنز کو ڈھال کے طور پر استعمال کیا تو وہ کسی حد تک نیم سنجیدہ ہونے کے باوجود سنجیدہ ہی رہا۔ یہ وہ دور تھا کہ اب لوگ ادبی مسائل کے معاملے میں ارسطو کی سند لانے اور یہ کہنے کی بجائے کہ ''ارسطو نے یوں کہا'' (خاص طور پر ڈرائیڈن سے پہلے تک تو یوں کہے بغیر گزارہ بھی نہ تھا) یہ

کہتے تھے کہ ''آرنلڈ نے یوں کہا ہے''۔ بالخصوص نقاد کے منصب اور تنقید کے وظیفے کے بارے میں تو اُس کے خیالات پوری طرح چھائے رہے۔ تقریباً نصف صدی تک آرنلڈ کی حیثیت اپنے وسیع تر اثر و رسوخ کے اعتبار سے، تنقید میں اپنا گہرا نقش چھوڑنے کے اعتبار سے اور اُس مکمل اعتماد کے اعتبار سے جو اُس کے پرستاروں کو اُس پر رہا — بلاشبہ ایسی ہی تھی کہ اُس کا موازنہ بجا طور پر اُس عظیم یونانی استاد یعنی ارسطو سے کیا جا سکتا ہے کیونکہ فطری بدنظمی اور اِختلافِ آراء کا جو زور و شور ماضیِ قریب میں رہا تھا، اُس کے بعد آرنلڈ کے ہاں ہم تنقید کا ایک مستند معیار پاتے ہیں؛ اور ہربرٹ پال نے اُس کے جن نظریات کو تنقید کے اُصول کہا ہے، ہم ایک بار پھر اُن کی پیروی کی ضرورت محسوس کرتے ہیں۔ اور یہ اُصول ایک ایسے کٹر اور خشک مصنف نے وضع کیے ہیں جس نے دوسروں کو تنقید کرنا سکھایا۔

آرنلڈ کے تنقیدی نظریات کا خلاصہ

بے تعصبی اور غیر جانبداری (Dis-interestedness)

آرنلڈ اِن معنوں میں ایک مقصدی ادیب (Utilitarian) ہے کہ وہ ادب اور تنقید کو بے مقصد نہیں گردانتا تھا بلکہ اِس بات پر اصرار کرتا تھا کہ شاعری یا ادب تنقیدِ حیات ہے اور اِس کا کام نئے اور سچے افکار کے دھارے کو مستحکم کرنا ہے۔ (To establish a current of fresh and true ideas.) وہ اظہار کی صفائی اور خیال کی پاکیزگی کو ادب میں ساتھ ساتھ دیکھنے پر اصرار کرتا ہے اور کہتا ہے کہ اُصولِ تنقید کو صرف ایک لفظ کے ذریعے ظاہر کیا جا سکتا ہے اور وہ لفظ "Dis-interestedness" یا غیر جانبداری ہے۔ اِس لفظ سے مراد عدم دلچسپی (Lack of interest) ہرگز نہیں ہے جیسا کہ عام طور پر سمجھا جاتا ہے۔

وہ اِس لفظ کی وضاحت کرتے ہوئے اپنے مضمون ''تنقید کا منصب'' (The Function of Criticism at the Present Time) میں یہ سوال اٹھاتا ہے کہ تنقید میں غیر جانبداری کیسے ممکن ہے۔ اور پھر جواب میں کہتا ہے کہ یہ ایک ایسی ذہنی کیفیت کا نام ہے جو

اپنی قوتِ عمل اور کارکردگی کے اعتبار سے آزاد ہو، مادی نقطۂ نظر سے بہت بلند ہو اور بے تعصب ہو۔ اِس میں نچلی سطح کے اُس اندازِ فکر کی کسی قسم کی ملاوٹ نہ ہو جو آدمیوں کو مذہبی، سیاسی، مادی اور عملی زندگی سے تعلق رکھنے والے گروہوں میں بانٹ دیتا ہے بلکہ ذہن ادب کی تحسین میں اِن سب باتوں سے بلند اور ایسے تمام اثرات سے آزاد ہو۔

آرنلڈ صنعتی انقلاب کے نتیجے میں پیدا ہونے والے نودولتی طبقے کی سطحی ذہنیت سے سخت بے زار تھا جن کے نزدیک دولت سب سے بڑی قدر بن چکی تھی، یا بنتی جارہی تھی۔ وہ ادب، ادیب اور نقاد کو ایسی سطحیت سے بہت بلند قرار دیتا ہے۔ اور اُس کا خیال تھا کہ یہ طبقہ اعلیٰ ادب کا پیدا کرنا تو کجا، اعلیٰ ادب کی سرپرستی اور تحسین کرنے کا بھی اہل نہیں ہے۔

پھر وہ اپنے تنقیدی مقالات کے مقدمے میں بھی ایسے جملے لکھتا ہے جو اُس کے اِس نظریے کی وضاحت میں مفید ہیں۔ مثلاً وہ کہتا ہے کہ تنقید کا مقصد صداقت تک کسی نہ کسی پہلو سے رسائی ہے۔ لیکن اِس میں بھی اپنی مرضی اور پسند ناپسند کے کسی شدید جذبے کے تحت کسی ایک پہلو کو دوسرے پر فوقیت دینے کی کوشش کرنا درست نہیں کیونکہ صداقت کا ہر پہلو بھی بہرحال صداقت ہی ہوتا ہے۔

پھر وہ اپنے مضمون ''قرونِ وسطیٰ کے مذہبی احساسات اور غیر اہلِ کتاب'' (Pagan and Religious Medieval Sentiment) میں اپنی مرضی اور اختیار سے، یا خود کو سند گردانتے ہوئے کوئی فیصلہ دینے سے اِس لیے گریز کرتا ہے کہ تنقید کا عظیم فن انسان کو اُس کی اپنی ذات کے احساس سے بلند کر دیتا ہے ـــــ اور فیصلے کا کام انسانیت کے لیے چھوڑ دیتا ہے۔

ہائن پر اپنے مضمون (An essay on Heine) میں آرنلڈ کہتا ہے کہ جو شخص کسی مخصوص طرزِ فکر یا عقلی نظریے کے ساتھ ایسا والہانہ شوق پیدا کر چکا ہو کہ اپنے شوق ہی کو اُس کی صحت کی دلیل سمجھتا ہو، وہ جانگلو، ناشائستہ اور گنوار ہے۔

اِن تمام بیانات سے ''بے تعصبی یا غیر جانبداری'' کا مفہوم یہ نکلتا ہے کہ وقتی یا عارضی اہمیت کے سیاسی، مذہبی اور عملی زندگی سے تعلق رکھنے والے رجحانات سے بلند ہو کر چیزوں کا معروضی جائزہ ذہن کے آزادانہ فکری عمل کے ذریعے لینا، اور چیزوں کا ایسا مشاہدہ کرنا جیسی کہ وہ ہیں ـــــ اور اپنی اِمکانی حد تک غیر شخصی رویہ رکھنا، خیالات اور نظریات کو اپنی پسند ناپسند کی بجائے

اُن کی اپنی مجرّد حیثیت کے مطابق عقلی دلائل سے تسلیم یا رد کرنا۔ وغیرہ۔

شاعری کے تین جائزے

آرنلڈ کا شاعری کے تین جائزوں (Three Estimates) کا نظریہ بھی اُس کے غیر جانبداری کے نظریے ہی کی ایک وضاحتی شکل ہے۔ وہ اپنے مضمون ''شاعری کا مطالعہ'' (The Study of Poetry) میں اور باتوں کے ساتھ ساتھ ہمیں یہ بھی بتاتا ہے کہ ہم شاعری کی اہمیت اور قدر و قیمت کا اندازہ تین ذریعوں سے کر سکتے ہیں۔ شاعری کا جائزہ لینے کے اِن تین طریقوں کو وہ بالترتیب تاریخی، ذاتی اور حقیقی کا نام دیتا ہے۔

ا۔ تاریخی جائزہ (Historic Estimate)

آرنلڈ کہتا ہے کہ ہم کسی شاعر یا اُس کی شاعری کا جائزہ کسی قوم کی زبان، افکار اور ادب کے تاریخی ارتقا کے حوالے سے لے سکتے ہیں لیکن ایسا کرتے ہوئے ہمیں زبان، افکار اور ادب کے اِرتقا میں شاعر کے کام کو ایک مرحلہ تصور کرنا ہوگا۔ لیکن اِس میں ایک خرابی یہ ہے کہ ایسا کرتے ہوئے ممکن ہے کہ ہم اُس کی شاعری کو اُس کی اصلی حیثیت سے زیادہ قدر و منزلت عطا کر دیں اور اُسے اُس کے استحقاق سے زیادہ اہمیت دے دیں کیونکہ شاعری کے تاریخی اِرتقا کے نقطۂ نظر سے کسی شاعر کا مطالعہ کرتے ہوئے اُس کی اُس زمانے کی شہرت سے متاثر ہو جانے کا امکان ہے، یعنی ہم یہ سوچنے لگیں کہ اگرچہ آج اُس کی حیثیت دھندلانے لگی ہے لیکن اپنے زمانے میں وہ بڑا نمایاں رہا ہے۔ ایسی صورت میں گویا ہم اُس کی خوبیوں اور خامیوں سے بے تعلق ہو کر محض شہرت اور روایت کی اطاعت کریں گے۔ پھر وہ فرانسیسی نقاد چارلس ڈی ہیری کالٹ (Charles d`Hericault) کا ایک اِقتباس نقل کرتا ہے جو کہتا ہے کہ:

> ''کسی کلاسیکی فن پارے کے گرد عظمت و شہرت کا ہالہ ادب کے مستقبل کے لیے اُتنا ہی خطرناک ہے جتنا تاریخی مقاصد کے لیے ماضی پر چھایا ہوا تاریکی کا بادل۔''

تاریخی جائزہ عام طور پر ہماری توجہ کو صرف ایک اُسی مخصوص پہلو پر مرکوز کر دیتا ہے جس پر

زور دیا جاتا رہا ہو، اور اِس طرح فن پارے کے باقی امکانی پہلوؤں کو ہماری نگاہوں سے مستور کر دیتا ہے۔ ہیری کالٹ آگے جا کر لکھتا ہے کہ:

''یہ انداز آدمی کی جگہ اُس کے بُت کو بٹھا دیتا ہے اور آدمی کی مشکلات، مشقتیں، کمزوریاں اور ناکامیاں ہماری نگاہوں سے اوجھل کر دیتا ہے۔...... تاریخی انداز کا یہ جائزہ صرف احترام اور عقیدت کا مدعی ہوتا ہے، ٹھیک ٹھیک مطالعے کا نہیں۔ یہ جائزہ ہمارے سامنے ایک 'ماڈل' پیش کر دیتا ہے، لیکن یہ نہیں بتاتا کہ یہ کیسے بنایا گیا۔''

آخر میں آرنلڈ بتاتا ہے کہ تاریخی جائزہ — خصوصاً ماضی کے مصنفین کے حق میں — ہمارے محاکے کو متاثر کرتا ہے۔

۲۔ ذاتی جائزہ (Personal Estimate)

کسی شاعر یا اُس کی شاعری کا دوسرا جائزہ ہم اپنے ذاتی اور شخصی معیاروں کے مطابق لے سکتے ہیں۔ ہماری پسندیدگیاں اور ہمارے حالات کسی شاعر کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دے دینے میں بڑی قوت رکھتے ہیں۔ چنانچہ اِس طرح ہم شاعر کا نرخ بالا کر دیتے ہیں اور اُس کی صحیح قدر و منزلت سے کہیں زیادہ اُسے اہمیت دینے لگتے ہیں۔ ہم اپنی پسندیدہ چیزوں کی تعریف اکثر مبالغہ آمیز الفاظ میں کرتے ہیں۔ چنانچہ ادبی محاکموں میں غلطی کا یہ دوسرا بڑا سبب ہے کہ ہماری ذاتی پسند اور دلچسپیاں ہمارے فیصلے کو متاثر کرتی ہیں۔

آخر میں آرنلڈ لکھتا ہے کہ یہ غلطی ہم سے خصوصاً اُس وقت زیادہ سرزد ہوتی ہے جب ہم اپنے ہم عصروں یا اُن فنکاروں کا تنقیدی مطالعہ کرتے ہیں جنھیں جدید کہا جا سکتا ہے۔

۳۔ حقیقی جائزہ (Real Estimate)

آرنلڈ لکھتا ہے کہ:

''کسی شعری مجموعے کا جائزہ لیتے ہوئے اِس بات کا اکثر امکان رہتا ہے کہ ہم کہیں تاریخی یا ذاتی جائزے کی طرف مائل نہ ہو جائیں اور اِس طرح حقیقی

جائزے کو نظر انداز کر دیں۔ لیکن اگر ہم یہ چاہتے ہیں کہ شاعری ہمیں اپنے پورے فوائد اور فیوض سے بہرہ مند کرے تو ہمیں اُس کا حقیقی جائزہ ہی لینا پڑے گا۔ اور یہ فوائد اِتنے عظیم ہیں کہ ہم اِنھی کے ذریعے شاعری کے اصل حسن اور ہنر (The real beauty and classic in poetry) سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ اور اِسی بات کو ہم شاعری کے مطالعے کے اُصول کے طور پر ہمیشہ اِس طرح سامنے رکھ سکتے ہیں کہ خواہ ہم کچھ ہی پڑھیں، ہماری واپسی ہمیشہ اُس کی طرف ہو۔''

وہ مزید لکھتا ہے کہ:

''ہر چیز شاعر کے حقیقی ہنر اور اُس میں ادبِ عالیہ کے جوہر (Classic Character) پر منحصر ہے۔ اگر یہ جوہر مبہم ہے تو ہمیں اُس کی چھان پھٹک کرنی چاہیے۔ اگر یہ جھوٹا اور باطل ہے تو ہمیں اُس کی پردہ دری کرنی چاہیے۔ لیکن اگر اُس کا فن واقعی بہت اعلیٰ درجے کا ہے (کیونکہ یہی کلاسیک کا صحیح مطلب ہے) تو ہمارے لیے کرنے کا جو عظیم کام رہ جاتا ہے وہ یہ ہے کہ ہم اُس سے پوری گہرائیوں سے لطف اندوز ہوں اور اُس میں اور اُسی درجے کے دوسرے فن پاروں میں جو فرق ہے اُس کی تحسین کریں۔ یہی اِس کا سب سے بڑا فائدہ اور یہی اِس کا سب سے بڑا عنصر ہے۔ اور یہی وہ عظیم فیضان ہے جو ہمیں شاعری سے حاصل ہو سکتا ہے۔''

ہر وہ چیز جو اِس مقصد میں رکاوٹ ڈالتی یا حائل ہوتی ہے، آرنلڈ کے نزدیک نقصان دہ ہے۔ آخر میں نتیجے کے طور پر وہ کہتا ہے کہ:

''جب تک شاعری کی قدر و قیمت کے اندازے کے لیے ایسا واضح احساس اور اُس سے لطف اندوز ہونے کے لیے ایسی گہری صلاحیت نہ ہو، کسی سچے کلاسیک کی محنت، اُس کی کوشش، اُس کی کمزوریوں اور اُس کی ناکامیوں کا سراغ لگانا، یا اُس کی زندگی، اُس کے زمانے اور اُس کے تاریخی رشتوں سے واقفیت پیدا کر لینا فنونِ لطیفہ کی محض مصنوعی اور سطحی قدر دانی یا اُن سے رسمی دلچسپی رکھنے کے مترادف

ہے۔"

شاعری کی کسوٹی (Touchstone of Poetry)

آرنلڈ کہتا ہے کہ:

"اچھی شاعری کو جانچنے کا اِس سے بہتر کوئی معیار نہیں ہوسکتا کہ ہم یہ کام شاعری کے عظیم استادوں اور کاملین کے فن پاروں یا اُن کے اقتباسات سے لیں اور اپنے ذہن میں اُن کے حقیقی معنوں میں عظیم اجزا کو محفوظ رکھ کر اُنھی کے معیار سے دوسروں کو جانچیں۔ اِس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ دوسروں کی تخلیقات اُن سے بالکل مماثل ہوں گی۔ وہ یقیناً اُن سے مختلف بھی ہوں گی۔ لیکن اگر ہم تھوڑی سی ہنرمندی اور ذہانت (Tact) سے کام لیں تو اِس اختلاف کے باوجود ہم دوسروں میں شاعری کے حقیقی جوہر کو پرکھ سکتے ہیں اور جان سکتے ہیں کہ وہ کس درجے کا ہے۔ اِس کام کے لیے کاملینِ فن سے لیے گئے چھوٹے چھوٹے اقتباسات، اور بعض اوقات ایک آدھ جملہ بھی کافی ہوسکتا ہے۔"[۱]

البتہ یہ سوال پیدا ہوسکتا ہے کہ ہم اِن کاملین کے کام سے ایسے اجزا کیونکر منتخب کریں گے جن کو معیار کے طور پر استعمال کیا جاسکتا ہو۔ وہ کہتا ہے کہ:

"جن خصوصیات کی وجہ سے ہم اُن کو منتخب کریں گے وہ کسی نقاد کی نثر میں بیان کیے جانے سے کہیں زیادہ اُن کی شاعری میں از خود ہماری توجہ کو کھینچتی ہیں۔ لیکن اگر تنقیدی ضروریات کے لیے ہمیں اُن خصوصیات کی نشان دہی کرنا ہی پڑے تو یہ ہمیں اُن کی شاعری کے مواد، موضوع، ہیئت اور اُسلوب میں ملیں گی۔ یہ خصوصیات ایک طرف مواد و موضوع کے ذریعے اعلیٰ درجے کے حسن اور دوسری طرف ہیئت و اُسلوب کے ذریعے قوت و شوکت کا نقش اُبھارتی ہیں۔ اگر اس نقش کی بھی مزید تعریف کرنے کے لیے ہمیں کہا جائے تو ہم انکار کردیں گے کیونکہ اس سے سوال بجائے مزید واضح ہونے کے دھندلا اور مبہم ہوجائے گا۔"

اُسلوبِ جلیل (Grand Style)

ارسطو کا قول ہے کہ "عمدہ ترین شاعری میں مواد اور موضوع ایک اعلیٰ سطح کی صداقت اور متانت کے حامل ہوتے ہیں۔" آرنلڈ اِس قول پر اضافہ کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ:

"اُسلوب میں ایک خاص شان اور قوت، انتخابِ الفاظ (Diction) بلکہ اِس سے بھی زیادہ اُن کی حرکت (Movement) کے سبب پیدا ہوتی ہے۔ عمدہ ترین شاعری میں صداقت اور سنجیدگی کا جو اعلیٰ معیار، مواد اور موضوع میں قائم ہوتا ہے وہ انتخابِ الفاظ کی عمدگی (Superiority of diction) اور اُسلوب کی قوت و حرکت کے ذریعے پیدا ہوتا ہے—اور اِنھیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔"

خود بخود آگے بڑھنے والے عمدہ عمل (Excellent Action) کے ضمن میں اُسلوب پر کی گئی اِس طویل بحث سے دو باتیں سامنے آتی ہیں:

۱۔ ایک یہ کہ شاعری کے اُسلوب میں اظہار کی سادگی، سرعت اور قطعیت (Simple, rapid and direct in expression) ہونی چاہیے۔ یہ خصوصیات اُس اُسلوب کے اجزا ہیں جسے آرنلڈ اُسلوبِ جلیل (Grand Style) کہتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ:

"میرے خیال میں جلیل اُسلوب شاعری میں اُس وقت اُبھرتا ہے جب کوئی شریف فطرت جو شاعرانہ نعمتوں سے بہرہ مند ہو، کسی سنجیدہ موضوع کو سادگی اور متانت سے برتتی ہے۔"

The grand style arises when a noble nature, poetically gifted, treats with simplicity or with severity, a serious subject.

آرنلڈ کا یہ جملہ اکثر زیرِ بحث آتا رہتا ہے۔ گاٹ فریڈ (Gottfried) اِس پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ:

"جلیل اُسلوب کی یہ اساس شاعر میں اُسلوب کے ایک نامیاتی تصور کا احساس دِلاتی ہے جو خالصتاً رومانی (Romantic) اور اِرتسامی

(Impressionistic) ہے۔ تاہم جملے کے لفظ Treats کے بعد والا حصہ اُسلوب کے نوکلاسیکی تصور کو اپنے دامن میں لیے ہوئے ہے، جو موضوع سے الگ ہونے کی صلاحیت رکھتا ہے۔''

گویا آرنلڈ اُسلوب میں ایسا تجربہ کرنے کی تجویز کر رہا ہے کہ خواہ موضوع اور مواد خالصتاً معروضی (Objective) کیوں نہ ہو، فن میں اُس کا کھپانا شاعر کے ذاتی رویے پر منحصر ہے جسے اُس کی سادگی (Simplicity) یا متانت (Severity) متعین کرتی ہے۔

آرنلڈ کی کلاسیکی اور رومانی نظریات کی تطبیق کی تحت الشعوری جدوجہد نے اُتنے مفید نتائج کہیں پیدا نہیں کیے جتنے شاعری میں اُسلوب کے مسئلے پر اُس کی بحث کے دوران میں نظر آتے ہیں۔

''تنقیدی مقالات'' (Literary Criticism) کے دیباچے میں آرنلڈ اُسلوب کو ایک ایسی خصوصیت قرار دیتا ہے جو موضوع اور مواد سے ازخود اُبھرتی ہے۔ وہ کہتا ہے:

''ایک مناسب موضوع تلاش کر لیجیے۔ دوسری سب چیزیں ازخود اُس کے پیچھے چلی آئیں گی۔''

Choose a fitting subject, everything else will follow.

لیکن موضوع کے انتخاب کا انحصار بذاتِ خود شاعر کی ذات (Personality) اور ماحول (Environment) پر ہے۔ اِس کا مطلب یہ ہوگا کہ موضوع اور مواد کا معروض کے ساتھ رشتہ اُس برتاؤ کے ساتھ پیدا ہوگا جس میں شاعر کی ذات منعکس ہوتی ہے۔ چنانچہ اِس اعتبار سے اُسلوب شاعر کی شخصیت کے جوہر کا اظہار بن جاتا ہے۔ (Expression of the essence of the poet's character.)

۲۔ دوسری بات جو سامنے آتی ہے اور جس پر آرنلڈ زور دیتا ہے وہ فن پارے کی سالمیت (Wholeness) ہے، یعنی فن کا کمال اِس بات میں منحصر ہے کہ فن پارے کے اجزا ایک کُل کے تابع ہوں یا اجزا میں ایسی تنظیم ہو جس سے فن پارے کی سالم اکائی اُبھرے۔ اِسی چیز کو یونانیوں نے Architectonic whole یا تعمیری کلّیت کہا ہے۔ یہ ہیئت اور اجزا کی ایسی تنظیم سے متعلق ہے جو اُنھیں ایک دوسرے سے بھی اور سالم فن پارے سے بھی پیوست کیے رکھے۔ وہ کہتا ہے کہ

ایک نظم مثلاً کیٹس کی ازابلا (Isabella) خوبصورت الفاظ اور برجستہ تصویروں کا انتہائی قیمتی خزانہ ہوسکتی ہے یا اظہار کے نازک اور لطیف پیرایوں کا نمونہ ہوسکتی ہے، لیکن یہ سب کچھ بے کار ہوگا اگر یہ الفاظ، تصویریں اور اظہار کے پیرائے مجموعی طور پر کہانی یا عمل کے تابع نہ ہوں کیونکہ صرف اُسی فنکار کو عظیم کہلانے کا حق پہنچتا ہے جو اپنے اظہار (اور اِس میں تصویریں، پیرائے، ہیئت، سب کچھ آجاتا ہے) کو اپنے موضوع کے تابع کردے۔ (who subordinates..... expression to that which it is designed to express.)

رومانی تنقید سے آرنلڈ کا اختلاف اُس وقت زیادہ واضح ہوجاتا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ وہ شاعری کے تخلیقی عمل میں تخیل کی کارفرمائی کی بات کرنے کی بجائے تعمیریت (Architectonic) کی بات کرتا ہے یعنی ایسی کارآفریں قوت (Power of execution) جو ہیئتوں کی تشکیل و تعمیر کرتی ہے، جو نہ خیالات کی گہرائی ہے، نہ تصویری پیکر آفرینی کا وفور اور نہ تمثیلوں کی بہتات — بلکہ اِن سے مختلف ایک چیز ہے۔

دوسرے لفظوں میں شاعر کے لیے ضروری ہے کہ وہ قدیم اساتذۂ فن کے سے محتاط ضبطِ نفس (Self restraint) کا مالک ہو، جو تصنع سے شعوری بے زاری اور موضوع کے ایسے سادہ اور قوی اِرتقا سے پیدا ہوتا ہے جو اُس کی تصنیف کی پہلی سطر سے آخری سطر تک اُس میں جاری و ساری ہو۔

چنانچہ آرنلڈ ایک بڑے شاعر سے جن خصوصیات کا تقاضا کرتا ہے وہ سادگی (Simplicity)، ترتیب (Order)، سالمیت (Wholeness) اور معروضیت (Objectivity) ہیں۔ اُس نے شاعری میں پیچیدگی اور مختلف ہیئتوں اور لہجوں کو گڈمڈ کردینے پر شدید احتجاج کیا ہے۔ اور یہ بات کسی حد تک اُس کے اُس محدود جذباتی دائرے کے نظریے پر مبنی ہے جو وہ شاعر کے لیے مقرر کرتا ہے جس میں وہ شاعر کی جذباتی کیفیت کو ترقی یافتہ (Exalted)، متین (Solemn)، مغموم (Maloncholy) اور دردمند (Pathetic) ہونے میں محصور سمجھتا ہے۔ وہ اپنی ذاتی شاعرانہ حیثیت میں بھی رومانی شعرا کی سی اُن خوبیوں سے خالی نظر آتا ہے جو مثلاً لامحدود کی طرف رغبت، اُن کی متلاطم قوت، اُن کی مضبوط اور وسیع انا اور تخیل کی علم افروزی میں اُن کا ایمان — جو صداقت معلوم کرنے کا وسیلہ ہے، وغیرہ، کی صورت میں رومانی

مزاج سے مخصوص قرار دی جاسکتی ہیں۔ اور اِسی وجہ سے وہ داخلیت کے اُن تقاضوں، پابندیوں اور توقعات کی سختی سے حمایت کرتا ہے جن کی تائید فن کی کلاسیکیت ہے۔

آرنلڈ کے تنقیدی نظریات پر تبصرہ

آرنلڈ بنیادی طور پر مسیحیت پرست اور شدید مذہبی احساس رکھنے والا عیسائی تھا۔ لیکن کارلائل کی طرح وہ بھی یہ محسوس کرتا تھا کہ مذہب کو یقیناً زندہ اور فعّال ہونا چاہیے کیونکہ اب پڑھے لکھے لوگ ایسے خدا پر یقین نہیں کر سکتے جسے انسانی خصوصیات سے متصف کر کے اُس کی تجسیم کر دی گئی ہو۔ اور اِس سے بھی زیادہ یہ کہ لوگ اب حیات بعد الممات اور معجزات پر یقین نہیں کر سکتے۔ مذہب اخلاقیات کے ساتھ جذباتی وابستگی کا نام ہے، اور خدا مقاصد اور میلانات کا ایک دریا ہے جس میں چیزیں اپنے قانونِ حیات کے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے ہاتھ پاؤں مار رہی ہیں۔ لیکن اِن خیالات کے باوجود آرنلڈ بائبل کے ساتھ اُس کی دونوں حیثیتوں سے (ادبی حیثیت سے اور حیاتِ انسانی پر عمیق خیالات کے ایک مجموعے کی حیثیت سے) بڑا لگاؤ رکھتا تھا۔ سینٹ آگسٹائن (St Augustine) کے اقرارِ گناہ (Confessions)، سینٹ فرانسس (St Francis) کی Imitation — اور سب سے بڑھ کر یسوع مسیح کی تعلیمات سے وہ والہانہ دلچسپی رکھتا تھا۔ وہ سینٹ پال (St Paul) کے تصنیف کردہ اپنے پسندیدہ ابواب سے اِقتباسات دیے جانے سے کبھی نہیں تھکتا۔

آرنلڈ مذہب کو ایک طرزِ عمل یا عملی رویہ سمجھتا تھا۔ وہ اِن باتوں پر یقین رکھتا تھا کہ عملی رویہ زندگی کی تین چوتھائی حقیقت ہے۔ اور صداقت کے علم کا راستہ درست اعمال ہیں۔ وہ خدا سے ڈرنے اور اُس کی مرضیّات کو پورا کرنے وغیرہ کے سلسلے میں سینٹ پال اور یسوع مسیح کی تعلیمات کے اِقتباس دیتا چلا جاتا ہے۔[۲]

شاعری اور کلچر

مذہب سے نظریاتی لگاؤ اور عملی دوری کا آخر علاج کیا ہے؟ اِس کا علاج آرنلڈ کے خیال

میں کلچر (Culture) ہے۔ وہ کہتا ہے: Culture includes religion as its most valuable component, but goes beyond it. کلچر سے وہ ''حسین سے محبت'' (Love of the beautiful) مراد لیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ حسین میں نسوانیت کی عدم موجودگی کے باوجود اُس سے محبت کی جاسکتی ہے۔ اپنے اِسی نظریے کی وجہ سے اُس نے شاعری کو ایسی غیر معمولی اہمیت دی ہے کہ:

> ''شاعر مستقبل کا مشاہدہ کرنے والا ہوتا ہے، اور شاعری مستقبل کا مذہب ہے۔ شاعری کا مستقبل بے پایاں ہے کیونکہ شاعری میں، جہاں یہ اپنے اعلیٰ مقدّرات کے لائق ہے، وہیں وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ہماری نسل قطعی اور یقینی سہارا حاصل کرتی جائے گی۔ کوئی ایسا مذہبی عقیدہ نہیں ہے جو متزلزل نہ ہو چکا ہو، کوئی متفق علیہ اور مسلّمہ مذہبی اُصول ایسا نہیں ہے جس پر جرح نہ کی گئی ہو اور کوئی ایسی مقبول روایت نہیں ہے جسے منسوخ یا رد کر دِیے جانے کا خطرہ لاحق نہ ہو۔ ہمارے مذہب نے جس حقیقت — جو بلاشبہ مفروضہ حقیقت ہے — پر اپنی مادی بنیادیں اُستوار کی تھیں، وہ اب باطل ہوتی جارہی ہے۔ لیکن شاعری کا سب کچھ 'افکار' (Ideas) ہی ہیں۔ اور یہ افکار ہی اصل حقیقت ہیں، باقی دنیا سب دھوکہ ہے۔ اور اِس مقدس دھوکے میں شاعری نے اپنا جذباتی تعلق صرف فکر سے رکھا ہے۔ ہمارے مذہب کا سب سے زوردار حصہ آج صرف شاعری کا وہ عنصر ہے جو اُس میں غیر شعوری طور پر موجود رہا ہے۔ بنی نوعِ انسان اپنے اِرتقا کی اگلی منازل میں صرف یہی کچھ منکشف کرے گی کہ ہمیں زندگی کی ترجمانی کے لیے — اپنی آسودگی اور بقا کے لیے — شاعری ہی کا رُخ کرنا پڑے گا۔ شاعری کے بغیر ہمارے علوم نامکمل معلوم ہوں گے۔ اور ہم جن مذہبی اور فلسفیانہ تجربوں سے آج گزر رہے ہیں اُن کا نعم البدل شاعری ہی ہوگی۔......''

مختصر یہ کہ آرنلڈ کے خیال میں شاعری وہی کچھ ہے جسے ورڈزورتھ نے ''تمام علوم کی روح اور سائنس'' اور ''تمام علوم میں تسلسل کے ساتھ موجود رہنے والی دانش کا جذبات سے پُر اظہار'' (The impassioned expression of what is in continuance of all

sciences.) کہا ہے۔ اِس سے ہمارا ذہن آرنلڈ کے اُس مشہور اُصول کی طرف منتقل ہوتا ہے جسے اُس نے بار بار اپنے مضامین میں دوہرایا ہے کہ ''ادب — اور خصوصاً شاعری — تنقیدِ حیات ہے۔'' (Poetry is criticism of life.)

شاعری کا زندگی سے تعلق

اِس سوال کے سلسلہ میں کہ ''زندگی کیسے گزاری جائے؟'' آرنلڈ لکھتا ہے کہ:

> ''شاعر کی عظمت زندگی پر افکار کے پُرزور اور برجستہ اِطلاق (Application) میں مضمر ہے۔ اخلاقی اقدار سے بغاوت پر مشتمل شاعری اصل میں زندگی سے بغاوت کی شاعری ہے اور اخلاقی افکار سے لاتعلقی کی شاعری زندگی سے لاتعلقی کی شاعری ہے۔ البتہ شاعری میں زندگی کی تنقید کو سہولت کے ساتھ شاعرانہ صداقت اور شاعرانہ حسن کے تابع ہونا چاہیے۔ موضوع اور مواد کی صداقت اور سنجیدگی، اُسلوب اور انتخابِ الفاظ کی برجستگی (Felicity) اور کمال (Perfection)، جس طرح کہ بڑے شاعروں میں نمایاں طور پر نظر آتی ہے — وہ چیز ہے جس سے شاعرانہ صداقت اور شاعرانہ حسن کے ساتھ مطابقت رکھنے والی تنقیدِ حیات تشکیل پاتی ہے۔ اور اِن شرائط کے پورا کرنے کو سب سے بہتر انداز میں سیکھنے اور سمجھنے کے لیے اِن شعرا کے کلام کا مطالعہ اِس طریق سے کرنا ضروری ہے کہ اُن میں پیش کردہ علم اور احساس تک رسائی حاصل کی جائے۔''

پھر آرنلڈ ہمیں بتاتا ہے کہ شاعری زندگی کی ترجمانی دو طرح کرتی ہے: ایک خارجی دنیا کی حرکت اور خدوخال کے سحر آفریں اور برجستہ اظہار کے ذریعے، اور دوسرے انسان کی اخلاقی و روحانی فطرت پر مشتمل داخلی دنیا کے افکار و قوانین کے پُرجوش یقین کے ساتھ کیے گئے اظہار کے ذریعے۔ دوسرے الفاظ میں شاعری کی فطرت میں ایک ایسا سحر اور اخلاقی گہرائی موجود ہے جو تشریح و ترجمانی کا کام کرتی ہے۔ اور اِس مقصد کے حصول کے لیے شاعر کے لیے ضروری ہے کہ وہ جو کچھ لکھے اُس میں شعوری طور پر اُس بات کو مدِنظر رکھے جسے ارسطو ''اعلیٰ اور عمدہ متانت''

(High and excellent seriousness) کہتا ہے۔ شاعر کو وہ کچھ منتخب کرنا چاہیے جو انسان کی عظیم بنیادی پسندیدگیوں اور رغبتوں کو اپیل کرتا ہو، نوعِ انسانی میں مستقلاً موجود بنیادی احساسات کو اپیل کرتا ہو — ایسے احساسات، جو وقت کی قید سے آزاد ہوتے ہیں۔

پھر وہ بتاتا ہے کہ قدیم یونان کی شاعری اور جدید یورپ کی شاعری میں بڑا فرق یہی ہے کہ اُن کے نزدیک خود عمل (Action) میں شاعرانہ کردار اور اُس کا رویہ (Conduct) زیادہ قابلِ توجہ اور پہلی اہمیت کا حامل تھا لیکن ہماری توجہ زیادہ تر افکار اور تصویری پیکروں (Images) پر مرکوز رہتی ہے۔ اُن کے ہاں عمل کی پیش رفت کے دوران میں وقوع پذیر ہونے والے اجزا عمل کی مجموعیت سے واسطہ رکھتے تھے اور ہم اِس کے اجزا کو ملحوظ رکھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ یونانی المیہ کے موضوعات کا دائرہ نہایت محدود ہے اور ایسے عمل تعداد میں بے حد کم ہیں جو اعلیٰ سطح پر عمدگی کی شرائط کے ساتھ باہم متحد ہو کر وحدت بن سکتے ہوں۔

دوسری بات جو آرنلڈ نے کہی ہے وہ ''جلیل اور شان دار اُسلوب'' ہے، جس میں ہیئت اپنے کمال کو پہنچتی ہے اور جس میں منتخب کردہ الفاظ اپنی قوت براہِ راست مواد کی معنی خیزی سے حاصل کرتے ہیں۔

چنانچہ شاعری کی اصل اور شاعری کے مقصد کے بارے میں آرنلڈ کا نظریہ مختصراً بس یہی کچھ ہے۔[۳]

آرنلڈ بحیثیت نقاد

آرنلڈ بہت اچھا نقاد ہونے کے باوجود اپنے وضع کردہ اُصولوں سے گہری وابستگی رکھنے کی وجہ سے بعض اوقات اپنے محاکموں میں کسی حد تک بے اعتدالی کر جاتا ہے۔ لیکن اِس میں شبہ نہیں کہ وہ اِن اُصولوں کا اِطلاق بڑی صفائی سے اور بہت غیر مبہم طریق پر کرتا ہے۔ اُس پر بعض اوقات یہ اِلزام لگایا جاتا ہے کہ وہ موضوع کے جمالیاتی پہلو کو مبالغہ آمیز اخلاقی پہلو سے دبا دیتا ہے اور اِس معاملے میں وہ اپنے کم عمر ہم عصر والٹر پیٹر (Walter Pater) کی بالکل ضد معلوم ہوتا ہے۔ پیٹر اور اُس کے متبعین آرٹ کو صرف ایک معیار سے جانچتے ہیں، اور وہ معیار مسرت

بخش جذبات کی وہ شدت ہے جو آرٹ قاری یا ناظر کے اندر پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ تاہم یہ بات واضح ہے کہ یہ دونوں ایک ہی تصویر کے دو رُخ ہیں۔ آرنلڈ کے اپنے الفاظ میں ''حسن صرف ایک دوسرے پہلو سے پیش کی گئی صداقت کا نام ہے۔'' ("Beauty is only truth in another aspect.")

آرنلڈ اپنی زیادہ مفصّل تنقیدی تحریروں میں شاعروں پر اپنے پیش کردہ اُصولوں کا اِطلاق کر کے محاکمہ کرتا ہے اور اِس طرح چاسر (Chaucer)، برنز (Burns)، ڈرائیڈن (Dryden)، پوپ (Pope) بلکہ شیلے (Shelley) بھی اُس کے معیار پر پورے نہیں اُترے کیونکہ اُن میں ''اعلیٰ متانت'' (High Seriousness) کی کمی ہے؛ یہاں تک کہ شیکسپیئر بھی اِنشاء (Composition) سے زیادہ اظہار (Expression) کا خیال رکھتا ہے۔ آرنلڈ کے پسندیدہ شاعر متقدمین میں ہومر (Homer) اور سوفوکلیز (Sophocles)، متوسطین میں دانتے (Dante) اور ملٹن (Milton) اور متاخرین میں گوئٹے (Goethe) اور ورڈز ورتھ (Wordsworth) ہیں۔

اُس کا یہ محاکمہ خواہ صحیح ہو یا غلط، بہر حال اُس سے اختلاف کرنے کی آزادی ہے۔ بہت سے نقادوں نے ورڈز ورتھ کو ٹینی سن (Tennyson) سے بھی چھوٹا شاعر قرار دیا ہے۔ اور حقیقت یہ ہے کہ کسی شاعر کے کلام میں اِس قدر نثر نما بے کیف شعر موجود نہیں جتنے کہ ورڈز ورتھ کے ہاں ہیں لیکن آرنلڈ اُسے صفِ اوّل کے شاعروں میں اِس لیے شمار نہیں کرتا کہ اُس نے تنقیدِ حیات کی ہے بلکہ اِس لیے کرتا ہے کہ اُس نے تنقیدِ حیات کو اپنے ادبی محاکموں کی بنیاد قرار دیا ہے۔ اِس اعتبار سے بائرن (Byron) کو بمشکل شیلے سے بہتر قرار دیا جا سکتا ہے۔ آرنلڈ کے نزدیک بائرن میں جو خامی ہے اُس کا سبب کسی حد تک گوئٹے کے اثرات کو قرار دیا جا سکتا ہے۔ لیکن ہمیں شبہہ ہے کہ اِس کا سبب وہ طنزیہ اور بمبارانہ جملے ہیں جو اُس نے آرنلڈ پر چست کیے ہیں۔

اِسی طرح شیلے کے بارے میں آرنلڈ کا یہ کہنا کہ ''اُس کے ترجمے اُس کی طبع زاد شاعری سے بہتر ہیں،'' یا یہ کہ ''اُس کی نثر آخرِ کار اُس کی شاعری سے بہتر معیار کی حامل قرار دی جائے گی،'' وغیرہ ـــ اِن سب باتوں کو ہم ایک نابغہ کی لغزشیں قرار دے سکتے ہیں۔ آرنلڈ اِن محاکموں

میں نسبتاً زیادہ جلد بازی سے کام لے گیا۔ لیکن اُس کی یہ بے اعتدالیاں اُس کی تنقیدی اہمیت کو کم نہیں کرتیں۔ اِن کو سورج کے چہرے کے دھبے یا چاند کے داغ کہنا چاہیے۔[۴]

ایک نقاد کی حیثیت سے آرنلڈ بہت حد تک گوئٹے کا مرہونِ احسان ہے، جو تمام زمانوں کا عظیم ترین نقاد ہے۔ یا پھر دوسری طرف ہم خصوصاً اُس پر اُس کے پسندیدہ فرانسیسی نقادوں ریناں (Renan) اور ساں بوا (Sainte-Beuve) کے واضح اثرات محسوس کرتے ہیں۔ اُن سے اُس نے بیان کی صفائی، مطالعے کا توازن اور جذباتی عدم وابستگی یا غیر جانبداری (Disinterestedness) سیکھی۔ اپنے مضمون ''درس گاہوں کے ادبی اثرات'' (The Contribution of the Celts to English Literature) میں وہ انگریزی ادب کی بدنظمی کی نشان دِہی کرتے ہوئے اِس کا تقابل فرانسیسی دبستان کے اُسلوب کی یکسانی اور ہم آہنگی سے کرتا ہے۔ اور پھر وہ ذہنی صلاحیتوں کی اُس بہت بڑی برائی کی اصلاح کی طرف توجہ کرتا ہے جو ادب، فن، مذہب اور اخلاقیات میں ناقابلِ یقین اوہام کی بھرمار اور من موجیوں کی ترنگوں کی شکل میں خود کو ظاہر کرتی ہے ـــ یعنی مختصر یہ کہ ذہن کی اِن پروازوں کا جھکاؤ دیوانگی کی طرف زیادہ ہے جب کہ ہمیں ہوش مندی کی ضرورت ہے۔ وہ اپنے ملک کے باشندوں کو اُن کی تنگ نظری کا یقین دلانا چاہتا ہے اور اُنھیں ترغیب دیتا ہے کہ وہ ادب میں یورپین نقطۂ نظر کو فروغ دیں اور نظر کو اپنے ملک تک محدود رکھنے کی بجائے اُس میں ایسی وسعت پیدا کریں کہ وہ پورے یورپ کی نمائندگی کر سکے۔

تنقید کی تعریف کرتے ہوئے آرنلڈ لکھتا ہے کہ:

''تنقید دنیا بھر کی معلوم کی جانے والی اور سوچی جانے والی بہترین باتوں کے سیکھنے اور پھیلانے کی ایک غیر جذباتی اور غیر جانبدارانہ کوشش کا نام ہے۔''

اور اُس نے اِس مقصد کو اپنی تحریروں میں ہمیشہ سامنے رکھنے کی سخت کوشش کی۔ چنانچہ وہ صرف اہم چیزوں پر تنقید ہی نہیں کرتا بلکہ ہمیں یہ سکھاتا ہے کہ ہم بھی اپنے طور پر تنقید کرنے کے قابل ہو سکیں۔

لیکن آرنلڈ کی تنقیدی نظر کی یہ وسعت بھی اپنی حدود رکھتی ہے۔ مثلاً وہ تاریخی پس منظر میں کسی فن پارے کی قدر و قیمت متعین کرنے کو قطعاً قابلِ اعتماد طریقہ نہیں سمجھتا اور اپنے مضمون

''شاعری کا مطالعہ'' (The Study of Poetry) میں ہمیں اِس کے خطرات سے آگاہ کرتا ہے۔ وہ سب سے زیادہ غرض اس بات سے رکھتا ہے کہ مصنف کی ترجمانی کی جائے اور وہ حقائق جمع کیے جائیں جو اُس کی زندگی اور مقاصد پر روشنی ڈال سکیں، اور اِنھی چیزوں کے ذریعے اُس کی تحسین کی جائے۔ چنانچہ وہ اپنے قاری کو ایسی ضروری معلومات بہم پہنچانے کی کوشش کرتا ہے جو اُس کے لیے ذہنی پس منظر کا کام دے سکیں۔ گویا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ خالص ادبی نقطۂ نظر سے کسی مصنف کی تصنیف میں خالص ادبیت کا سراغ لگانا اور اُس کی تحسین کرنا آرنلڈ کا طریقِ کار ہے، جس میں اُس کا کوئی ثانی نہیں۔

سر آرتھر کوئلر کوچ (Arthur Quiller-Couch) کہتا ہے کہ:

> ''آرنلڈ کے لیکچرز نے تنقید میں ایک ایسا نیا آہنگ پیدا کیا جو آج تک ادبی محاکموں پر مسلسل اثر انداز ہو رہا ہے۔ اب کسی کو یہ یاد نہیں رہا کہ ڈرائیڈن نے کیا کہا تھا، بلکہ اب تو شاید جانسن، کولرج، لیمب اور ہیزلٹ بھی یہ کہنا پسند کرتے کہ انگریزی تنقید آرنلڈ نے ایجاد کی ہے اور اُس نے وہ کام بطریقِ احسن انجام دیا ہے جسے وہ خود محض بھدّے انداز میں کر سکے۔''

مطلب یہ کہ جو کچھ اُن سے نہ ہو سکا تھا وہ آرنلڈ نے کیا۔ اُس نے تنقید کو ایک متوازن اور غیر جانبدارانہ فن کی حیثیت دی جس کے اپنے قوانین اور طریقے ہیں، اور اپنا مزاج ہے۔ حسنِ ذوق کے کچھ معیار ہیں جن سے کسی تحریر میں اُس خصوصیت کا جائزہ لیا جا سکتا ہے جو اُسے ادب بناتی ہے۔ آرنلڈ نے ایسے وقت میں یہ سمتیں اور رُخ متعین کیے جب تنقید لکھنے والوں کو اِن کی سب سے زیادہ ضرورت تھی۔ اُن کی حالت اُس وقت اُصول وضوابط کی عدم موجودگی کے سبب یہ تھی کہ وہ میکالے (Macaulay) اور کارلائل (Carlyle) کے چمک دار اور جاذبِ نظر—— لیکن گمراہ کُن اثرات کے تحت بھٹکتے پھرتے تھے۔ اور اُن سے متاثر ہو کر چھوٹے درجے کے مصنفین میں صداقت کی تلاش سے زیادہ اثر انگیزی کے حصول کو کامیابی کی ضمانت سمجھنے کا رجحان پیدا ہوا جس کے نتیجے میں اُنھوں نے اپنی پوری صلاحیتیں حسّیاتی سطح کی تحریروں میں صَرف کر ڈالیں۔ آرنلڈ کے تنقیدی مقالات اِس اِفراط و تفریط کی اصلاح کے سلسلے میں لاثانی قدر و قیمت کے حامل ہیں اور اُن کے ذریعے تنقید کے معقول انداز نے فروغ پایا۔

تنقید میں آرنلڈ کا مقام

کوئی شخص مختلف تنقیدی مکتبہ ہائے فکر میں سے خواہ کسی کی طرف داری کرے، وہ کسی حالت میں بھی آرنلڈ کے اُس مرتبے سے بے نیاز نہیں رہ سکتا جو اُسے ایک نقاد کی حیثیت سے حاصل ہے۔[۵] اور اِس کے سبب کا سراغ اِس سوال کے جواب میں ملے گا کہ وہ خود اپنے مافی الضمیر کا اظہار کس طرح کرتا ہے اور دوسروں کے اندر ذہانت سے کی جانے والی ادب کی تحسین کے جذبے اور ادب سے لطف اندوز ہونے کے شعور کو کس طرح تیز کرتا ہے؟ اور اس معاملے میں کم، بہت ہی کم نقاد ایسے ہوں گے جو آرنلڈ کی سی کامیابی کے ساتھ یہ کام کرنے کے اہل ہو سکے ہوں۔ لیکن اگر آپ اُس سے ادب کی دنیا میں کسی شخص کا مقام، اُس کے ادبی کارناموں کا واضح، مکمل اور عقلی دلائل پر مبنی احاطہ کرتے ہوئے، متعین کرنے کا سوال کریں تو شاید وہ اِس کا کوئی تسلی بخش جواب نہیں دے سکے گا۔ اِس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ وہ بنتا نہیں، اور ادبی منافقت کو روا نہیں رکھتا۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ وہ منطقی قسم کی ترتیب کے ساتھ کچھ زیادہ طبعی مناسبت نہیں رکھتا، جس سے بعض اوقات یہ شبہہ ہونے لگتا ہے کہ وہ اچھے خاصے اور واضح طور پر قابلِ مطالعہ مواد کو شاید ناپسند کر رہا ہے۔ اِس کی تیسری وجہ یہ ہے کہ وہ تاریخی تناظر میں ادب کی قدر و قیمت متعین کرنے کے طریقے پر اعتماد کرنے کے حق میں نہیں ہے۔ اور ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں اِس سوال کا جواب دینا ممکن نہیں رہتا۔ لیکن ہم سمجھتے ہیں کہ اُس سے یہ سوال کرنا ہی نہیں چاہیے۔ ہاں جس چیز میں کوئی نقاد بھی اُس سے بلند قرار نہیں دیا جا سکتا وہ کسی شخص، اُس کے کام، یا اُس کے کام کے بعض حصوں کے بارے میں اُس کے وہ تیز، سریع التاثیر، جذبیلے اور جوش آفریں اقوال و آراء ہیں جن میں نہایت دلکش طریق پر وہ اُس شخص کی روح کو اظہار کا موقع دیتا ہے۔ اور یہ کام تنقیدی نظریات کے بے ترتیب طوفان کی موجودگی میں اُس نے جس خوش سلیقگی اور توازن کے ساتھ کیا ہے، وہ اور بھی زیادہ حیران کُن ہے۔

آرنلڈ کی فضلیت بحیثیت نقاد صرف اِسی قدر نہیں ہے۔ اُس کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ ایک نامکمل رومانوی، بلکہ کسی حد تک رومانی نقادوں کی ضد تھا۔ کیونکہ وہ پہلا آدمی تھا جس نے مختلف زمانوں، زبانوں اور علاقوں کے ادب میں تقابلی تنقید کی ضرورت، اہمیت اور تقاضے پر

زور دیا، جس کی کسی حد تک اندھادھند کوشش نے رومانوی تحریک کو جنم دیا تھا۔ انگلستان میں وہ پہلا آدمی تھا جس نے یہ کام پوری غیر جانبداری سے نہ سہی، ترتیب اور اِنضباط کے ساتھ انجام دیا کیونکہ ہسپانوی اور اطالوی شاعری اور رومانس (Romance) سے جو واقفیت ہم ایک عرصے سے رکھتے تھے اور جس کے اثرات اُنیسویں صدی کے نصفِ اوّل تک ختم ہو چکے تھے، اس عرصے میں تنقیدی مقاصد کے لیے بہت کم استعمال ہوئی تھی۔ فرانسیسیوں کو نظرانداز کرنے کے رجحان نے، باوجود اپنے نظریات میں مختلف ہونے کے، کولرج، لینڈر (Landor) اور ڈی کوئنسی (Thomas de Quincey) جیسے لوگوں میں بھی اُن [رومانیوں] کی تحقیر کرنے کی ایک عادت پیدا کر دی تھی جسے آرنلڈ بے ہودگی قرار دیتا ہے اور بھدّی جہالت اور شدید ناانصافی پر محمول کرتا ہے۔ جرمن اگرچہ رومانی ادب کی مقبولیت کے ختم ہو جانے پر خوش تھے لیکن اِس کا سبب اُن کے علم کو بمشکل ہی قرار دیا جا سکتا ہے۔ اور قرونِ وسطیٰ کا سارا یورپی ادب اب تک ایسی عمومی تنقید و تحسین سے محروم رہا تھا جو اِس سارے ادب پر حاوی ہو سکتی — اور آرنلڈ خود اِس نکتے پر بہت زیادہ تلخیِ احساس کا شکار تھا۔ اور یہ بات قطعی ہے کہ اگر رومانی تنقید نتائج پر نگاہ رکھتے ہوئے محاکمہ کرنے (Result judging)، ذاتی تعصّبات اور انفرادی پسند ناپسند کی وجہ سے کج نہاد دیوانگیوں کا مجموعہ نہ بن جاتی تو مختلف ادبوں کے تقابلی مطالعے کی بنیاد مستحکم ہو جاتی۔ اور اِس کی بنیاد اُس صورت میں بھی مستحکم ہو جاتی اگر خود آرنلڈ اپنے کلاسیکی مزاج کی وجہ سے بعض اوقات غیر ترقی پذیر اور ٹھس ہو کر نہ رہ جاتا۔ اور یہ بالکل ایسا ہی ہے جیسے نو کلاسیکیت جمود کا شکار ہو کر رہ گئی۔

ہاں یہ بات ضرور ہے کہ وہ اِس کا پہلا مبلغ تھا — اور اِس کا ایسا واضح مبلغ حقیقتاً انگلستان سے باہر بھی کوئی نہ تھا۔ اگرچہ جرمن تنقید میں کچھ ایسے اشارے ملتے ہیں جن سے ایسا سمجھنے کا جواز نکالا جا سکتا ہے لیکن اِس نظریے کو برتنے والا عمدہ ترین نقاد آرنلڈ ہی تھا کیونکہ لیسنگ (Lessing) میں اُس جیسی دلکشی نہیں تھی اور ساں بوا (Sainte-Beuve) عمدہ چیزوں کی تحسین جذباتی انداز میں کرنے پر ویسی قدرت نہیں رکھتا جو اُسے حاصل تھی۔

آرنلڈ کا ایک اور بڑا اُصول ادبی اور غیر ادبی محاکموں کو آپس میں گڈمڈ کرنے کی روِش کے خلاف انتہائی احتیاط برتنا تھا۔ فن برائے فن کے نظریے کی مبالغہ آمیز صورتوں کی بلا تامل تردید اُس کی طرح کسی نے نہ کی تھی۔ اور ساتھ ہی ساتھ اُس کی طرح بار بار اِس امر پر خبردار بھی کسی نے نہ کیا

تھا کہ مذہب، عقائد، سیاسی نظریات اور گروہی تعصّبات کے بتوں کو پوجنے کا کام بھی فن سے نہیں لیا جانا چاہیے کیونکہ اِس صورت میں فن کا خودکار اور طبعی فروغ ممکن نہیں رہتا — یہاں تک کہ وہ کہتا ہے کہ تنقیدی محاکموں کو بھی فن کی قدرتی پیش رفت میں حائل نہیں ہونا چاہیے۔

انگریزی تنقید میں اُس کی دونوں حیثیتیں یعنی تنقید کا معلّم اور استاد ہونے کی حیثیت اور خود نقاد ہونے کی حیثیت، بھلائی نہیں جا سکتیں۔ اُس کی تنقید کا معلّم ہونے کی حیثیت اِس لیے وقیع ہے کہ وہ ایسا مصلح تھا جس نے رومانی تنقید کو بے ربطی اور بے اعتدالی کے گڑھے سے نکالا جس میں کہ وہ گر چکی تھی۔ اور اُس کی دوسری حیثیت (یعنی نقاد ہونا) کے بارے میں اِسی قدر کہنا کافی ہے کہ اُس کی اُن خصوصیات جو اُس میں تھیں، اور وہ جو نہیں تھیں، نے مل کر اُسے تنقید کا استاد بنا دیا تھا۔ اُس کے اندر ڈرائیڈن کا سا جوشیلا اور تضاد کی پروا کیے بغیر ہر دم تازہ بات کہنے والا نقاد نہیں تھا؛ ڈرائیڈن اگر آرنلڈ کی جگہ ہوتا تو ممکن ہے کہ وہ شیلے کو تھوڑا بہت بُرا بھلا بھی کہہ لیتا لیکن ساتھ ہی آخر میں اُس کی تعریفوں کے پُل باندھنے میں بھی بخل سے کام نہ لیتا۔ آرنلڈ میں جانسن جیسی صلابت (Robustness) بھی نہیں تھی؛ کولرج جیسا آسمانی قسم کا تنقیدی تعقل، جو ادب کی تفہیم کے متوازی موجود رہے، بھی اُس میں نہیں تھا؛ لیمب (Lamb) جیسی نفیس، بانکی اور وقفوں سے اُبھرنے والی ادب کی تحسین یا ہیزلٹ جیسی زوردار اور پُرجوش تحسین بھی اُس میں نہیں تھی، لیکن وہ ڈرائیڈن سے زیادہ نپا تُلا، قطعی اور باقاعدہ علم رکھتا تھا۔ اُس کے محاکمے کی نزاکت کے معاملے میں جانسن کُند معلوم ہوتا ہے۔ وہ کولرج کی طرح اپنے خیالات کے بھنور میں پھنس کر کھو نہیں جاتا۔ لیمب کے مقابلے میں اُس کی نظر بہت وسیع اور اُس کا دائرہ بہت پھیلا ہوا ہے۔ اُس کے علم اور اُس کے نفیس ذوق نے مل کر اُسے ہیزلٹ سے بلند کر دیا تھا۔ وہ نظم و ضبط اور اُصول و قواعد کا پابند تھا، لیکن تنگ خیال اور تنگ نظر نہیں تھا۔ وہ علم رکھتا تھا لیکن علم کی نمائش نہیں کرتا تھا۔ اُس میں نزاکت اور لطافت تھی لیکن اُسے کمزوری اور سطحیت نہیں کہا جا سکتا۔ وہ وسیع مشرب (Catholic) تھا لیکن بے مسلک (Eclectic) نہ تھا۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ وہ ذوق و شوق سے بھرپور ہونے کے باوجود بے ربطی اور بے اُصولی سے دور رہتا تھا۔[٦] وہ اِن معنوں میں بے نظیر نقاد تھا کہ وہ ادب کی تحسین اور قدر و قیمت کی تعیین میں مذہب، عقیدے، ملک اور سیاست وغیرہ سے بالاتر ہو کر صرف ادبیت کے جوہر کی داد دیتا تھا۔

حواشی

۱۔ آرنلڈ تقریباً وہی بات کہہ رہا ہے جس کی مثال ہمارے ہاں بیان و معانی کے سلسلہ میں اساتذہ کے کلام سے ''سند'' لانا ہے۔

۲۔ رالنسن (Rawlinson): آرنلڈ کے منتخب مقالات (دیباچہ)۔

۳۔ ایضاً۔

۴۔ ایضاً۔

۵۔ سینٹس بری: انگریزی تنقید کی تاریخ۔

۶۔ ایضاً۔

والٹر پیٹر

(Walter Horatio Pater)

(۱۸۳۹ء-۱۸۹۴ء)

والٹر پیٹر (Walter Horatio Pater) نے مذہب اور فن کا گہرا مطالعہ کیا۔ تنقید کی تاریخ میں اُس کا بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اُس نے ادب میں جمالیاتی اقدار کی تلاش پر زور دیا۔ اِس اعتبار سے وہ وکٹورین عہد کے انگلستان کا سب سے بڑا جمال پرست اور حسن شناس (Aesthete) تھا۔ وہ فن کا علمبردار اور شاعری اور مصوری کا جوہر شناس تھا۔ نتیجتاً اُس کی تنقید نے ایک صحت مند رویے کی شکل اختیار کی کہ فن میں ''نقص کی نشان دہی'' کی بجائے ''کمال کی تعریف'' کی جائے۔ چنانچہ اُس کی تنقید کی وہ کتاب جس نے دنیا میں لازوال اعتبار حاصل کیا، ''تحسینیات'' (Appreciations, with an Essay on Style) ہے جو ۱۸۸۹ء میں سامنے آئی۔ یہ کتاب اُس کے تنقیدی مقالات کا مجموعہ ہے جس میں اُس نے ورڈز ورتھ، کولرج، لیمب، تھامس براؤن، شیکسپیئر کے انگریز بادشاہ (Shakespeare's English Kings)، اور سٹائل کے موضوعات پر مضمون شامل کیے۔ اُس کا ایک اور معرکہ آرا مضمون جو تحسینیات کا اضافی باب، یا پس نوشت (Postscript) کہلایا، رومانیت کے موضوع پر ہے۔ یہ مضمون ''رومانویت'' کے نام سے پہلے ۱۸۷۶ء میں چھپا تھا۔ اُس کے یہ مضامین اِس لیے بہت اہمیت کے حامل ہیں کہ اُس نے اِن میں ادب کی اُس متاعِ گراں مایہ اور جوہرِ بے بہا کا سراغ لگانے کی کوشش کی ہے جو عظیم اساتذہ فنکاروں کی یک جنبشِ قلم سے عبارت ہے۔ ادب میں ادبیت کے حسن کی تلاش اُس کا مقصد ہے۔

کامپٹن رِکٹ (Compton Ricket) کہتا ہے کہ:

''اُس [والٹر پیٹر] کا سارا کارنامہ صرف ایک لفظ میں بیان کیا جاسکتا ہے اور یہ لفظ وہی ہے جو اُس نے اپنے مقالات کے مجموعے کے نام کے طور پر اختیار کیا ہے، یعنی تحسینیات (Appreciations)۔ اور اُس کے یہ مضامین واقعی تحسین کہلانے کے مستحق ہیں۔ یعنی یہ مناسب، لطیف اور معقول انداز میں اُن اسباب کا بیان ہے جن کے ذریعے کسی مصنف کی تحریر مسرت بخشتی اور لطف اندوز کرتی ہے۔''

پروفیسر سینٹس بری کے خیال میں وہ تمام جمال پرست ادیبوں، شاعروں اور نقادوں سے اِس لیے مختلف ہے کہ اُس نے ادب میں اُس کے ''مسرت بخش عنصر'' کی نشان دِہی کی کوشش کی ہے جسے وہ ایک لفظ ''Wit'' سے ظاہر کرتا ہے۔ اور یہی اُس کی منفرد فضیلت کا اصل سبب ہے۔

اِس کتاب کے دو مضامین خاص طور پر نہایت اہم ہیں: اُسلوب (Style) اور اِضافی باب (Postscript)، یعنی اُسلوب اور رومانیت کے موضوع پر لکھے گئے مضامین۔ اِن مضامین میں پیٹر نے اپنے خیالات اور نظریات بڑی وضاحت سے بیان کیے ہیں۔

والٹر پیٹر کے تنقیدی افکار و نظریات کا خلاصہ

اُسلوب کے بارے میں پیٹر کا مضمون سب سے پہلے ۱۸۸۸ء میں چھپا۔ لیکن اگلے سال اِس میں بہت کچھ ترمیم و اضافہ اور حک و اصلاح کے بعد اُس نے اِسے ۱۸۸۹ء میں ''تحسینیات'' میں شامل کیا۔ اور یہ نظرِ ثانی شدہ مضمون ہی ہے جو تنقید کے دائرے میں دنیا کے چند عمدہ ترین مضامین میں شمار ہوتا ہے۔ اِس میں اُس نے ''صحیح ترین لفظ'' جو ''برجستگی کی عمدہ ترین مثال'' ہو، کی ''بے تابانہ تلاش'' پر زور دیتے ہوئے اُن تمام نظریات کی بنیاد ہلا دی جو محض تحریر کے اندر پوشیدہ مصنف کے ضمیر اور صداقت کے سبب اُسے وقیع قرار دیتے تھے۔ آلیور ایلٹن (Oliver Elton) نے اُس کے اِس مضمون کو، باوجود کہیں کہیں مبالغہ آمیزی اور ابہام کے، ''کلاسیک'' قرار دیا ہے۔ اُس کے اِس مضمون کا مطالعہ ہم پانچ عنوانوں کے تحت کر سکتے ہیں۔ [۱]

۱۔ شاعری اور نثر میں فرق

یہ سمجھتے ہوئے کہ ذہنی صلاحیتوں کا اِرتقا زیادہ تر خوب و زِشت میں تفریق و امتیاز کے عمل سے ہوتا ہے جو کسی فن کے مشتملات میں مبہم اور پیچیدہ حصوں کے تجزیے اور توضیح کے ذریعے ہی ممکن ہے، پیٹر اُسلوب کی بحث میں سب سے پہلے نظم اور نثر میں فرق اور امتیاز کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ کچھ لوگ نظم اور نثر میں سرے سے کوئی امتیاز روا ہی نہیں رکھتے۔ یہ بھی صحیح نہیں۔ اور کچھ لوگ نثر کے منصب کو بہت محدود کر دینے کی طرف مائل رہے۔ یہ بھی غلط ہے۔

یہ بھی درست نہیں کہ نظم اور نثر کے درمیان فرق کا جو عام احساس پایا جاتا ہے اُس کی تردید کی جائے، اور شاعری کے اُصول اور اعلیٰ خصوصیات اور نثر و اِنشا پردازی کے فرق کو مٹا دیا جائے۔ لیکن اِس کے باوجود پیٹر اِس قدیم اُصول کو رد کرتا ہے کہ شاعری اور نثر میں کوئی واضح خطِ امتیاز کھینچا جا سکتا ہے۔ وہ بڑی دقیقہ سنجی اور نکتہ رسی سے کام لیتے ہوئے بیکن (Bacon)، کارلائل (Carlyle)، سِسرو (Cicero)، نیومین (Newman)، تھامس براؤن (Thomas Browne)، ملٹن (Milton)، ٹیلر (Taylor)، ڈرائیڈن (Dryden) اور ورڈز ورتھ (Wordsworth) سے وضاحت اور مثال کے لیے اقتباسات لے کر یہ واضح کرتا ہے کہ شاعری کو نثر سے صرف اِس لیے مختلف سمجھنا درست نہیں کہ اُس میں وزن اور بحر موجود ہوتے ہیں بلکہ جس طرح شاعری میں ترکیب و تعمیر کا ایک شدید منطقی نظام تحت الشعر موجود ہوتا ہے اِسی طرح نثر میں بھی تخیل کی بلند خصوصیات اور دلکش رنگ آمیزیوں، غنائیت، تفلسف و تصوف اور آراستگی و صنّاعی کا اظہار کیا جا سکتا ہے۔ اور ساتھ ہی یہ بات بھی غلط ہے کہ شاعری میں اُن موضوعات کو ہاتھ نہیں لگانا چاہیے جو خواہ مخواہ نثر کے ساتھ مخصوص سمجھ لیے گئے ہوں، یعنی دقیق موضوعات (Abstract matter) اور معاصر زندگی کے مسائل وغیرہ۔ وہ کہتا ہے:

''فن میں حسن کی ایک لازمی مقدار کی موجودگی کے اُصول کے تحت ادب کو ایک فنِ لطیف قرار دیتے ہوئے ادبی اُسلوب کے تجمّل اور حسن آفرینی کی بہت سی صورتیں جہاں شاعری میں نظر آتی ہیں وہیں وہ محاسن نثر میں بھی ہوتے ہیں۔ اب یہ تنقید کا کام ہے کہ اُن کی قدر و قیمت متعین کرے۔''

ڈی کوئنسی (de Quincey) نے ادب کی جو دو قسمیں کر کے اُن میں امتیاز کیا ہے یعنی اثرانگیز ادب (Literature of Power) اور علم افروز ادب (Literature of Knowledge)، پیٹر اِس کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے:

''ادب میں امتیاز کا حقیقی اُصول یہ ہے کہ وہ یا تو تخیّلاتی (Imaginative) ہوتا ہے یا محض وصف نگاری اور حقائق کے سادہ بیان (Transcription of facts) پر مشتمل ہوتا ہے۔''

وہ کہتا ہے کہ:

''جب ایک دلیل محض کسی نظری حقیقت (Theorem) کے اظہار سے گزر کر شخصی مرافعہ (Personal Appeal) بن جاتی ہے تو وہ لمحہ ہی حدِ فاصل ہوتا ہے۔ ادب کے فنِ لطیف ہونے کی حیثیت میں جو خصوصیات حقائق پر مبنی ادب کو محیط ہو سکتی ہیں وہ تخیّلاتی ادب پر زیادہ بہتر طور پر صادق آتی ہیں۔ چنانچہ سچے فن کی مخصوص شرائط نثر اور شاعری دونوں میں پائی جا سکتی ہیں۔''

۲۔ حقیقت اور اِدراکِ حقیقت (Fact & Sense of Fact)

حقیقت کا محض سادہ بیان یا وقائع نگاری جس میں مصنف کے مزاج اور اُس کی باطنی وسعتِ نظر کی جھلک موجود نہ ہو، فنِ لطیف کی حدود میں نہیں آتا۔ یہ ایک قسم کی صنّاعی اور ہنر ہے جیسے مثلاً پارلیمنٹ کے کسی قانون کا مسوّدہ تیار کرنا، یا مثلاً سلائی کا کام۔ یہاں تک کہ ایک مورّخ جو حقائق کے بیان ہی کو اپنی تحریر کی اساس بناتا ہے، اگر اپنے مزاج، اُفتادِ طبع اور نقطۂ نظر کی رنگ آمیزی کو حقائق کے بیان میں شامل کر لے تو وہ بھی ایک فنکار بن جاتا ہے۔ چنانچہ طاسی طوس (Tacitus)، گبن (Gibbon) اور لِوی (Livy) صرف وقائع نگار ہی نہیں بلکہ فنکار ہیں کیونکہ مصنف کا نقطۂ نظر حقائق کے سادہ بیان یا محض وقائع نگاری تک محدود نہیں رہتا بلکہ اُس کے واقعاتی شعور اور حقیقت کے اِدراک کا نقش بھی پیش کرتا ہے، اور یہی بات اُس کے کام کو فنِ لطیف کا درجہ عطا کرتی ہے۔ فن کی لطافت اِسی اِدراکِ حقیقت کی سچی عکاسی کے متناسب ہوتی ہے۔ ادب کا نسبتاً کم درجے کا منصب حقائق اور صداقت کے سادہ بیان کو قرار دیا جا سکتا ہے، لیکن حقائق

کے احساس اور اِدراک کی ترجمانی جس قدر صداقت کے ساتھ کی جائے گی وہی صداقت اُس کی فنّی خصوصیات کو متعین کرے گی، اور مزید یہ کہ تمام حسنِ اصل میں صداقت ہی کی لطیف تر شکلوں پر منحصر ہے۔ اور جس چیز کو ہم اظہار (Expression) کہتے ہیں، وہ بیان میں باطنی نظر و شعور کی لطیف تر مطابقت یا گنجائش کا نام ہے۔ (the finer accommodation of speech to that vision within.) خود مصنف کے لیے بھی حقیقت کے احساس و شعور کا نقش اُبھارنا، حقیقت کے سادہ بیان سے زیادہ قابلِ ترجیح، لطیف تر اور حسین تر ہے۔

انسانی ہنر اور صنّاعی کے دیگر مظاہر کی طرح ادب میں بھی جب ایک شخص اپنے اِدراکِ حقیقت سے خود لطف اندوز ہوتا ہے — اور بے شک وہ سب سے پہلے خود ہی اُس کا مزہ لیتا ہے — تو عام اِفادی فنون کے مقابلے میں فنِ لطیف جنم لیتا ہے۔ فنِ ادب بھی، اِن تمام دوسرے فنون کی طرح، جو کسی درجے میں بھی حقیقت کی عکاسی، رنگ آفرینی، ہیئت آفرینی یا واقعات کی باز آفرینی کا کام سرانجام دیتے ہیں، اُن حقائق کی پیش کش کا کام سرانجام دیتا ہے جو ایک مخصوص شخصیت کی روح کے ساتھ متعلق ہوتے ہیں۔

''حقیقت'' اور ''اِدراکِ حقیقت'' کی بحث کا مختصراً مفہوم یہ ہے کہ ایک تو چیزوں کی ظاہری حقیقت اور اُس کا بیان ہے، اور ایک اُس حقیقت کو جس طرح آپ نے محسوس کیا، اُس احساس اور اِدراک کی عکاسی ہے۔ حقیقت اور حقیقت کے اِدراک کے اِس فرق کی وضاحت کے بعد پیٹر تمام فنون کی دو قسمیں کرتا ہے:

۱۔ اِفادی فنون (Serviceable Arts)

۲۔ فنونِ لطیفہ (Fine Arts)

وہ کہتا ہے کہ یہ تمام فنون، ادب کی طرح، حقیقت کی باز آفرینی کرتے ہیں۔ دونوں میں فرق یہ ہے کہ خام فن محض وقائع نگاری یا حقیقت کے سادہ اظہار کو کافی سمجھتا ہے۔ گویا وہ فن جس میں ''حقیقت'' کا اظہار ہو، وہ اِفادی فن ہے اور جس فن میں ''حقیقت کے اِدراک'' کا اظہار ہو، وہ فنِ لطیف ہے۔ یعنی فنِ لطیف فنکار کی شخصیت کا اظہار، یا حقیقت کو جس طور سے اُس نے محسوس کیا ہے — اُس طرزِ احساس کے اظہار کا نام ہے۔

نثر کی اہمیت

یہی حال تخیّلاتی ادب یا فنکارانہ ادب کا ہے۔ یہ محض حقیقت کا سادہ نقش نہیں ہوتا بلکہ حقیقت کے اُن لامحدود تنوعات کا نقش ہوتا ہے جن میں انسانی رویوں اور رغبتوں کی لامحدود اور رنگارنگ شکلیں ترمیم و تغییر کرتی رہتی ہیں۔ اِس میں ادبیت کی خوبی اِس وجہ سے نہیں ہوتی کہ اُس میں شوخی ہے یا متانت ہے، یا وہ بھرپور اور ہیجان انگیز ہے یا سپاٹ ہے، بلکہ ادبیت کی یہ خوبی اُس تناسب سے ہوگی جس نسبت سے کہ اُس میں حقائق کے نفسی اِدراک اور باطنی شعور کا اظہار کیا گیا ہوگا۔ یہ درست ہے کہ یہ خوبی شاعری میں پائی جاتی ہے۔ لیکن شاعری بھی بالکل اُسی طرح ادب کا ایک شعبہ ہے جیسے کہ نثر۔ اور رومانی نثر کو تو ''جدید دنیا کا مخصوص فن'' (the special art of the modern world) قرار دیا جاسکتا ہے۔

جدید دنیا کی دو خصوصیات ایسی ہیں جن کی بنا پر تخیّلاتی اور رومانی نثر جدید دنیا کے مناسبِ حال ہو جاتی ہے۔ پہلی خصوصیت جدید دنیا کی گڈ مڈ اور پیچیدہ دلچسپیاں ہیں جنھوں نے فکری مسائل، جو عظیم رجحانات کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں، کے اِحصاء کو ناممکن بنا دیا ہے۔ اور دوسرا سبب فطرت پرستی کا وہ نظریہ ہے جو ہر شعبے کو محیط ہے اور جس میں ہر چیز کی معروضی حقیقت کی جستجو اور اُس کی مثالی حیثیت کے تعین سے متعلق انسانی رویے شامل ہیں۔ یہ ادب میں ایک کم تر درجے کی عزیمت کی مثال ہے۔ (Less ambitious form of literature) اور چونکہ ذہن کی ایسی کیفیات کا مناسب اظہار شاعری کی شکل میں نہیں ہو پاتا اِس لیے نثر اِس دور کی بہت بڑی ضرورت بن گئی ہے۔ اگرچہ زیادہ تر نقاد اِس کی رسائیوں کو محدود سمجھتے ہیں لیکن یہ اپنی برتری اور فضیلت میں اُتنی ہی متنوع ہوگی جتنی کہ خود انسانیت ___ جو حقائق کے تازہ ترین تجربات میں منعکس ہوتی رہتی ہے۔ یہ ایک ایسا ساز ہے جس کے دھیمے سُر اپنے اندر فکر انگیزی، دقیق مشاہدہ، وصفِ بیانی، فصاحت، تجزیہ، غمناکی اور گرمجوشی رکھتے ہیں۔ اور یہ کچھ ہی عرصے میں شاعری کی رنگارنگ دلکشیوں کو پیچھے چھوڑ جائے گی۔ یہاں تک کہ وزن اور بحر کی اُس کیفیت سے بھی جو شاعری میں زیر زبر تک کو موسیقی بنا ڈالتی ہے (gives its musical value to every syllable)، سبقت لے جائے گی۔

۳۔ ادیب فنکار - ایک عالم (The Literary Artist, A Scholar)

اِس کے بعد پیٹر بتاتا ہے کہ لفظی صنعت گری کا فن بنیادی طور پر ایک عالمانہ فن ہے۔ ایک عمدہ مصنف ''لفظوں کا عاشق'' ہوتا ہے، اور اُن بہت سے لوگوں کے برعکس جو لفظوں کے استعمال میں زبان کے امتیازات و ترجیحات کی پروا نہیں کرتے، لفظوں سے پیار کرتا ہے۔ لیکن اُس میں علم نمائی (Pedantry) نہیں ہوتی۔ حقیقتاً ایک عظیم مصنف کی عظمت کا تعلق یہ جان لینے سے ہے کہ کون سے نئے لفظ زبان کو واقعی مالا مال کرتے ہیں، اُس کے ذخیرے میں اضافہ کرتے ہیں، اُس میں لچک اور بے ساختگی پیدا کرتے ہیں ___ اور کون سے تصرفات اُس کی قدر گھٹا دیتے ہیں۔ وہ لکھتا ہے:

> ''ہم کہہ سکتے ہیں کہ ایک عام آدمی کے فن کا اندازہ اُن مقامات کے مشاہدے سے لگایا جاسکتا ہے جہاں اُس کے ذریعۂ اظہار کے تقاضے پورے نہ ہوسکے ہوں۔''
>
> "We may say that the art of a scholar is summed up in the observance of those rejections demanded by the nature of his medium— the material he must use."

پھر وہ شلر (Schiller) کا قول نقل کرتا ہے کہ ''فنکار کا پتہ اِس بات سے لگانا چاہیے کہ اُس نے کیا نظر انداز کر دیا ہے۔'' (The artist may be known rather by what he omits.) ادب میں بھی سچے فنکار کو اُس کے نظر انداز کرنے کے سلیقے سے پہچاننا چاہیے۔ (the true artist may be best recognised by his tact of omission.) پھر یہ کہ الفاظ کے کاریگر (Artist of words) کو ایک ضبطِ نفس اور اپنے ذرائع میں ایک تنظیم اور کفایت شعاری سے کام لینا چاہیے۔ ہر جملے کا ایک بالکل واضح معنوی نقش اُبھرنا چاہیے۔ اور اِن معنوی خلاؤں کو اِس طریقے سے پُر کرنے کا تعلق ہمیشہ اُسی قسم کی خوشی سے ہوتا ہے جو مثلاً کسی مشکل پر قابو پانے سے حاصل ہوتی ہے۔ اُسے ایک مخصوص فضا پیدا کرنے کے لیے ایک عالی وقار صنّاعی (Honorable artifice) سے کام لینا چاہیے ___ اور اِس طرح ایک کامل فنکار اپنے

''اختیار'' سے زیادہ اپنے ''ترک'' سے پہچانا جائے گا کیونکہ حقیقت میں تمام فن حشو و زوائد کے ہٹا دینے میں منحصر ہے۔ ایک موتی جڑنے والے کے آخری اصلاح کے تکمیلی عمل (جس میں وہ خاک کے غیر مرئی غبار کو صاف کرتا ہے) سے لے کر شروع کے اُس مرحلے تک جب اُس کے ذہن میں اُس مکمل نقش کا اِلہام وارِد ہوا تھا، وہ صرف زوائد ہی کو دور کرتا ہے۔ مکمل نقش کا وہ الہام جو مائیکل اینجلو (Michelangelo) کے خیال کے مطابق پتھر کے ایک ناتراشیدہ بھاری ٹکڑے میں موجود ہوتا ہے۔[۲] ایک سچا مصنف اِن قیود سے دل برداشتہ نہیں ہوتا بلکہ اِس کے برعکس اُس میں عظیم تر مساعی کا جذبہ جاگ اٹھتا ہے۔

الفاظ کا کاریگر دراصل ایک عالم سے داد چاہتا ہے، ایسا عالم جو ادب کا وسیع تجربہ رکھتا ہو— جو نہ تو روشِ عام اور سہولت پسندی کو اہمیت دیتا ہو اور نہ معمولی اور مبتذل تشبیہات و استعارات کو قابلِ توجہ گردانتا ہو، اور جو نامعلوم کے بارے میں عالمانہ ظاہرداری سے کام نہ لیتا ہو۔

الفاظ کے اِس کاریگر کے فن میں ایک جدوجہد، ایک ضبطِ نفس اور ایک ترکِ علائق— وہ چیز ہے جو ایک زود حس قاری کی دقیق فکر کو للکارتی ہے۔ گویا یہ توجہات کا ایک خفیہ معاہدہ ہے۔ مصنف نے جو توجہ، پوری جزیاتی تفصیل سمیت، فن کی تخلیق میں صَرف کی ہے، اُسی کی وجہ سے قاری بھی پوری توجہ دیتا ہے اور دیکھتا ہے کہ مصنف الفاظ کے استعمال میں محتاط ہے اور فنکار جس ذریعے (Medium) کو استعمال کر رہا ہے اُس کے استعمال سے نہ صرف خوب واقف ہے بلکہ اُسے ایک حاکمانہ اِطلاق (Freedom of a master) کے ساتھ استعمال کر رہا ہے۔

چنانچہ ایک عالم، عالمانہ سطح کے قاری کے لیے لکھتا ہے۔ پیٹر یہاں مانٹے نی (Montaigne)[۳] کی مثال دیتا ہے جو جاہلوں میں تبلیغ کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ:

> ''حقیقتاً جانفشاں اور محنتی اذہان کے لیے اُس چیلنج میں ایک خوش کُن تحریک ہے جو ایک محتاط، ذرائع کو کفایت سے استعمال کرنے والے، اور ضبطِ نفس کے حامل مصنف کی تحریر اُنھیں مسلسل پیش کرتی رہتی ہے۔ اِس کے علاوہ خود کو ضوابط کا پابند بنانے میں ایک طرح کا ذاتی حسن بھی ہے اور اِسی طرح قاری کے لیے اُس

> محتاط اور جامع اُسلوب میں جہاں ہر لفظ ایک مخصوص اور متعین مفہوم رکھتا ہو، ایک جمالیاتی تسکین بھی ہے۔ لفظ سے خیال تک پہنچنا ویسی ہی خوشی عطا کرتا ہے جیسی مشکلات پر غالب آنے سے حاصل ہوتی ہے۔''

۴۔ اُسلوب کی بحث

یہاں تک پیٹر نے ادبی فن کی اُن مخصوص حالتوں کے بارے میں بات کی ہے جو ذریعۂ اظہار (Medium) اور مواد (Matter) کے مسائل سے پیدا ہوتی ہیں اور جن سے ہر وقت ادیب کا سامنا رہتا ہے۔ اِس ضمن میں اُس نے جن باتوں سے بحث کی ہے وہ زبان کی بعض لازمی خصوصیات، اتفاقی آرائشِ بیان کی طرف زبان کا طبعی میلان، مواد کی علم افروزی جو اُسے سائنس کے قریب لے جاتی ہے، اور ادب کا عمدہ مذاق (Good Taste) وغیرہ ہیں۔ اِس کے بعد وہ براہِ راست اُسلوب کے مسئلے پر بحث شروع کرتا ہے۔ اُسلوب کے بارے میں اُس کے خیالات زیادہ تر بفون (Buffon) کے اِس قول کی وضاحت پر منحصر ہیں جس میں وہ کہتا ہے کہ ''اُسلوب ہی آدمی ہے۔'' (The style is the man.)

اُسلوب کی تعمیری وحدت

پیٹر پہلے فن پارے میں وحدت کے مسئلے پر بات کرتا ہے اور کہتا ہے کہ وہ چیز جو علم و فضل کو سائنس بنا دیتی ہے یا وہ حسنِ ذوق جو اُسے فنِ لطیف بنا دیتا ہے، دونوں اُسلوب کی ایک لازمی خوبی کے لیے معاون و مددگار ہوتے ہیں، اور وہ خوبی ''وحدت'' یا فن پارے کی ''ساخت کا تصور'' (Sturctural conception of work) ہے۔ اِنشاپردازی کے تمام اُصولوں کا آخری مقصد ایسی ہی وحدت یا اُن تمام عوامل کا ذہن میں متحد ہو جانا ہے جو لفظ کو خیال سے مربوط کرتے ہیں۔ اور یہ سارے اُصول اِسی بنیادی وحدت پر انحصار کرتے ہیں۔

پیٹر فلابیر (Flaubert) کو ''اُسلوب پر جان دینے والا'' یا ''شہیدِ اُسلوب'' (martyr of literary style) کہتا ہے کیونکہ اُس کے نزدیک ایک خیال کا اظہار ایک ہی لفظ کرتا ہے۔ اُس کے نزدیک تمام فن کا آخری درجہ سوائے ''حسن'' کے کچھ نہیں۔ اور جب وہ حسن کا لفظ استعمال

کرتا ہے تو اُس سے ''اظہار کی ایک پُراسرار ہم آہنگی'' مراد لیتا ہے۔ایک چیز کے لیے ایک لفظ، یا الفاظ کے ہجوم کے درمیان ایک خیال، اظہار کی آخری حد ہے۔فن میں روح اور جسم کا اتحاد ہونا ضروری ہے۔ فلابیر کہا کرتا تھا کہ ''حسین خیالات کا وجود حسین شکلوں کے بغیر ممکن نہیں۔'' (There are no beautiful thoughts without beautiful forms, and conversely.)—اور ایک فنکار دوسروں کو خوش نہیں کرتا بلکہ اپنے آپ کو خوش کرتا ہے۔

پیٹر کہتا ہے کہ:

''کسی فن پارے میں منطقی ربط اور تکنیک کے تمام تر اُصول اُس کی تفہیم کی آخری حدود تک محض حصولِ وحدت کے ذرائع ہیں۔اور یہ وحدت ذہنی ادراک کے ساتھ قطعی طور پر ہم آہنگ ہوتی ہے۔اور اِس وحدت کا ارادہ کرنا اُسلوب کے صحیح راستے پر ہونے کی دلیل ہے۔''

وہ اِس وحدت کی مزید تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے:

''یہ فن پارے کے مجموعی تعمیری تصور کا نام ہے جو آغاز میں انجام دیکھتا ہے اور کسی بھی مرحلے پر اِس انجام کو نگاہ سے اوجھل نہیں ہونے دیتا، اور ہر مرحلے میں باقی مراحل سے غافل نہیں ہوتا— یہاں تک کہ آخری جملہ نامختتم قوت کے ساتھ پہلے جملے کی وضاحت کرتا اور اُس کا جواز بن جاتا ہے۔''

پیٹر کے خیال میں ''ایسی وحدت ادبی فن کی ایک لازمی شرط ہے۔'' اور اِسے وہ ''اُسلوب میں دماغ کی ضرورت'' (Necessity of mind in style) کہتا ہے۔وہ لکھتا ہے کہ:

''ایسا منطقی ربط باہم (Logical coherency) نہ صرف کسی تحریر کے جملوں کی ساخت میں مجموعی طور پر دیکھا جاسکتا ہے بلکہ اِس کا مشاہدہ تنہا ایک لفظ کے انتخاب میں بھی کیا جاسکتا ہے جو جملے کی تعمیر میں مزاحم ہونے کی بجائے اُس میں تنوع کا سبب ہوتا ہے، اور پورے جملے میں بیانیہ، وصفیہ، استدلالی یا کسی بھی رنگ کے پیدا کرنے کا سبب ہوتا ہے، یا جملے میں یہ رنگ پیدا کرنے والے دیگر عناصر کا ایک فرد ہوتا ہے— کیونکہ ادبی تعمیر کے فن کو اگر مقتدر اور غیر مبہم ہونا ہے تو نہ صرف یہ ہو کہ اُس کے آغاز میں انجام کی پیش بینی اور مشاہدہ موجود ہو بلکہ

اُسے تکمیل تک پہنچنے کے عبوری عمل میں باوجود کئی ایک بے قاعدگیوں، اچنبھوں اور بعد میں سوجھنے والے خیالوں وغیرہ کے، ایک خاص نقشے (Design) پر اِرتقا کا سفر اِس طرح طے کرنا چاہیے کہ ضروری اور اتفاقی (Contingent) سارے اجزا ایک مجموعی وحدت میں مدغم ہو جائیں۔''

پیٹر کہتا ہے کہ تعمیری نقشے میں ''اِس وحدت کی کمی کی ذمہ داری اُن شعوری یا غیر شعوری کمزوریوں پر عائد ہوسکتی ہے جن کے سبب لفظوں، جملے کے اجزا، مقاصد یا موضوع کے بعض افراد کی تکرار کی جاتی ہے۔'' اِس تکرار سے بقول فلابیر صرف یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ''اصل نقشے کو مکمل نامیاتی طریق پر خوب سوچا نہیں گیا تھا۔''

لفظ کا قوی احساس رکھنے والا ادبی فنکار سوچتے سمجھتے ہوئے اپنے کام کو آگے بڑھاتا جاتا ہے۔ تخلیقی جوہر کی موجودگی کی وجہ سے ''یوں سنبھل کر قدم دھرتا ہے جیسے کوئی بوجھ اٹھائے چل رہا ہو۔'' یا گویا اپنے خاکے کی ''گزشتہ خامیوں اور کوتاہیوں کے احساس کے سبب آگے بڑھنے کی بجائے سمٹ رہا ہو۔'' لیکن کسی مرحلے پر ''مکرر قدم صرف اِسی غرض ہی سے دھرتا ہے کہ وہ اپنے قاری کو سلامتی کی ضامن اور اطمینان بخش رفتار کا احساس دلانا چاہتا ہے۔''

مثلاً وہ ''تجنیسِ صوتی (Assonance) کا اہتمام بھی محض اِس غرض سے کرتا ہے کہ اِس سے قاری کو تسکین ہوگی۔یا کم از کم اِس سے اُس کے سفر کی تکمیل میں کوئی خلل نہیں آرہا۔'' اور پھر ''خاتمے کے قریب کسی مقام پر وہ اپنے انجام کے احساس سے زیرِ بار اور دم درکشیدہ ہو جاتا ہے اور مناسب وقت پر اِس کا اظہار— قوتِ ارادی کی پوری توانائی اور تازگی کے ساتھ— یوں کردیتا ہے کہ وہ اِس خاتمے سے بے زار نہیں ہوتا بلکہ خاتمے پر وہ خود بھی موجود ہوتا ہے۔اور اب اُس کا کام تعمیری نقطۂ نظر سے تکمیل کو پہنچ گیا ہے۔''

پیٹر اِس بات کا اعتراف بھی کرتا ہے کہ ایسی مثالیں موجود ہیں کہ بعض عظیم مصنف ایسے گزرے ہیں جو بالکل فنکار نہیں تھے۔اُنھوں نے کسی ''غیر شعوری سے سلیقے'' سے کام لیتے ہوئے لکھا، اور کامیاب ہوگئے۔لیکن وہ اِس بات پر اصرار کرتا ہے کہ ''حقیقی معنوں میں اچھے ادب کا لطف محض اِسی شعوری فنّی تعمیر کا ناقدانہ سراغ لگالینے میں ہے۔'' (...greatest pleasures of really good prose literature is in the critical tracing out of that

(conscious artistic structure.

ذہن اور روح کا اِشتراک

وحدت کی طویل بحث کو سمیٹتے ہوئے پیٹر نتیجہ کے طور پر کہتا ہے کہ:

''سارا اچھا ادب ذہن اور روح (Mind and Soul) دونوں کی رہنمائی میں وجود میں آتا ہے۔ ذہن اُسے منطقی تعمیر عطا کرتا ہے اور روح اُس میں شخصی مرافعہ (Personal Appeal) پیدا کرتی ہے۔ ذہن اور روح میں خطِ امتیاز کھینچنا اگرچہ فلسفیانہ سطح پر نہایت مشکل ہے لیکن عملی سطح پر اِن کا فرق محسوس کیا جا سکتا ہے۔ بلکہ بعض اوقات تو یہ دونوں ایک دوسرے کے مقابل اور معارض ہو جاتے ہیں۔''

پھر وہ لکھتا ہے کہ:

''بعض مصنفین کے ہاں اُسلوب کی کیفیت میں ہر مرحلے پر روح ایک حقیقت کی طرح موجود رہتی ہے۔ اُن کا الفاظ کی کھپت اور انجذاب کا سلیقہ، اور زبان کو ایسی لطافت اور بے ساختگی کے ساتھ نفسِ معنی کے قریب تر لانے کا وہ انداز کہ جس سے اصل نتیجہ کوئی ناقابلِ بیان ہیجانی کیفیت معلوم ہونے لگے۔''

یہ سب روح کے سبب ہے۔ اور دماغ کے ذریعے ادبی فنکار اپنے ادبی فن پارے کے خاکے کے لیے معروضی اور معیّن اشارے ہمارے سامنے اِس طرح پیش کرتا ہے کہ یہ نقشہ سب کے لیے قابلِ فہم ہو جاتا ہے۔ روح ہمیں اپنا احساس وہم و گمان کے سہارے، منتشر خیالات کے ذریعے یا تخیل کی سیلانی کیفیت کے واسطے سے اچانک دلاتی ہے۔ لیکن دماغ تک ہم تبھی پہنچتے ہیں جب ہم اِس کی شناخت کر سکتے ہوں۔ روح ہم سے لازماً اِسی وجہ سے گریزپا نہیں ہوتی کہ ہم نے اُسے غلط سمجھا۔ روح فضا کی وحدت کا اہتمام کرتی ہے، دماغ خاکے کی وحدت کا۔ روح رنگ و بو عطا کرتی ہے، دماغ ہیئت (Form) دیتا ہے۔ بصیرت سے معلوم کرنا روح کا کام ہے اور استدلالِ عقلی کے ذریعے معلوم کرنا دماغ کا۔ مصنف کی شخصیت اُس کی تحریر میں خوابیدہ اور مستور ہوتی ہے اور اچھا قاری اُس کی تحریر میں اُسے اِس طرح صاف دیکھتا ہے جیسے آئینے میں عکس دیکھ رہا ہو۔

لیکن یہ نظارہ عقلی استدلال سے زیادہ بصیرت سے حاصل ہوتا ہے۔

اظہار کا مناسب ترین پیرایہ ایک ہی ہوتا ہے

پھر پیٹر موضوع سے ذرا ہٹتے ہوئے، اپنے نظریات کی وضاحت کی غرض سے فلابیر کے خیالات کی تشریح شروع کر دیتا ہے۔ فلابیر کا خیال ہے کہ اگرچہ کسی خیال کے اظہار کے کئی طریقے اور کئی پیرائے ہو سکتے ہیں لیکن صحیح ترین اور کامل (Perfect) طریقہ ایک ہی ہوتا ہے۔ شرط یہ ہے کہ فنکار اُسے دریافت کرنے کی اہلیت رکھتا ہو۔ پیٹر کہتا ہے کہ اصل چیز......''صرف ایک بے مثل لفظ، ایک مناسب عنوان، جملے کا ایک جزو، یا پورا جملہ یا عبارت کا کوئی ٹکڑا جو اُس کے باطنی طرزِ احساس اور اندرونی بصیرت کو محسوس پیکر دے سکتا ہو'' ہے۔

......the unique word, phrase, sentence, paragraph, essay,...... absolutely proper to the single mental presentation or vision within.

پھر وہ فلابیر کے جملے نقل کرتا ہے جو کہتا ہے:

''وہ لوگ بڑے خوش قسمت ہیں جن کو اپنے بارے میں کوئی شک وشبہ نہیں ہوتا اور وہ جو چاہتے ہیں لکھ لیتے ہیں۔ لیکن میں بڑی مصیبت میں ہوں کہ مجھے مناسب لفظ تلاش کرنے پڑتے ہیں۔''

پھر پیٹر کہتا ہے کہ:

''کوئی مصنف خواہ آہستہ لکھنے والا ہو یا زود نویس ہو، اِس سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ البتہ اُس کی تحریر خوبصورت اُسلوب کی حامل ہونی چاہیے کیونکہ اُس کی قدر و قیمت اِسی سے متعین ہوگی۔ اگر فنّی نفاست کا اعلیٰ معیار حاصل ہو سکے تو یہ بات کوئی اہمیت نہیں رکھتی کہ ایک فن پارے کی تکمیل میں کتنا وقت صَرف ہوا۔ تخلیقی عمل میں رفتار کی سستی یا تیزی کسی کے سچا فنکار ہونے کی دلیل نہیں ہو سکتی۔ صرف قطعی اور کامیاب نتیجہ ہی اِس کی دلیل ہوگا۔''

صداقت

اِس کے بعد پیٹر اُسلوب میں صداقت (Truth) کی بحث کرتا ہے۔ اِس ضمن میں وہ لکھتا ہے کہ:

''ادب خواہ اعلیٰ درجے کا ہو یا ادنیٰ درجے کا، اُس میں حسن کی موجودگی کے لیے صداقت کا ہونا لازمی امر ہے۔ البتہ ادنیٰ درجے کے ادب میں یہ صداقت خالی حقیقت نگاری کی شکل میں ہوتی ہے جب کہ اعلیٰ ادب میں حقیقت کے شخصی اِدراک کی صورت میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ اُس میں صداقت ناپ تول کی صحت کی طرح کی چیز ہوتی ہے اور اِس میں یہ صداقتِ اظہار کا نام ہے۔ اور اِس میں صداقتِ اظہار ہی صداقت کی بلند ترین اور عمیق ترین شکل، یا مجرّد صداقت (Absolute Truth) ہے۔''

وہ کہتا ہے کہ:

''آپ کو جو کہنا ہو کہیے۔ لیکن سادہ ترین، راست ترین اور قطعی طریقے سے کہیے جو ممکن حد تک زوائد (Surplusage) سے پاک ہو۔''

اُسلوب کی حدود

اُسلوب کی تفصیلی بحث کے بعد پیٹر اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ:

''اُسلوب کو شخصیت کا مظہر اور اُس کی خصوصیات کا حامل ہونا چاہیے ــــ اگر چہ اُس کی ہیئت تصور (Conception) سے اور اُس کا آب و رنگ، مزاج (Temperament) سے حاصل ہوتا ہے۔''

اور حقیقتاً ایسا ہونا بھی چاہیے کہ اُس میں شخصی رنگ کا اظہار ہو، کہ یہ خلوص ہی کی ایک صورت ہے۔
وہ کہتا ہے کہ:

''اِس طرح اُس مشہور قول کے مطابق کہ 'اُسلوب ہی آدمی ہے'، فنکار کی سادگی یا پیچیدگی، اُس کی انفرادیت اور جو کچھ وہ کہنا چاہتا ہے اُس کا مکمل شعوری احساس،

اُس کا شعورِ الفاظ، یہ سب کچھ اُسلوب ہی میں شامل ہے کیونکہ اُسلوب اپنی تمام گونا گونی میں یعنی اپنے اعتدال میں، اپنی فراوانی میں، اپنی جامعیت اور وفور میں، غنائیت میں، ہیجان انگیزی میں، عالمانہ انداز وغیرہ وغیرہ میں، صرف اُسی حد تک اپنے جواز کا حامل اور حق بجانب ہوسکتا ہے جس قدر کہ وہ واقعی شخصی خصوصیات کا مظہر اور حامل ہوگا۔''

یہاں پر یہ اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ یہ تو گویا اُسلوب کو محض داخلیت اور موضوعیت سے عبارت قرار دیا جارہا ہے، یا محض کسی شخص کی انفرادی جودت و جولانیِ تخیل (Caprice) جو جلد کوئی مخصوص فنّی انداز (Mannerism) اختیار کرلے۔ پیٹر اِس اعتراض کا جواب یہ دیتا ہے کہ:

''......نہیں ایسا نہیں ہے۔ بلکہ وہ انداز اور اُسلوب ہی تو آدمی ہوتا ہے نہ کہ اُس کی نامعقول (Unreasonable) اور کسی بھی خصوصیت سے خالی اُس کے تصور کی غیر ارادی یا اثر پذیر جولانیاں۔ البتہ اگر تخیل کی یہ زقندیں مطلقاً خلوص پر، یعنی اُس کے حقیقی احساسِ اشیاء پر مبنی ہوں تو وہ بھی اُسلوب ہی ہوں گی۔......''

اور پھر وہ فلابیر کے ایک نقاد کا قول نقل کرتے ہوئے کہتا ہے کہ اگر اُسلوب ہی آدمی ہے تو وہ باوجود اپنے خاص رنگ اور شدتِ احساس کے، حقیقتاً غیر شخصی ہی ہوگا۔ اُسلوب کو غیر شخصی اُسی صورت میں کہا جاسکتا ہے جب مصنف صداقت سے چمٹا رہے اور کسی خیال کے پیرایۂ اظہار اور اُس کے صحیح نقش کو دریافت کرنے کی پوری کوشش کرے۔ اگر ایسا ہوگا تو یہ محض تخئیلی ہیجان (Caprice) سے بلند تر ہوجائے گا۔

۵۔ عمدہ فن اور عظیم فن

آخر میں پیٹر اپنے مضمون کو عمدہ فن (Good Art) اور عظیم فن (Great Art) کا فرق بتا کر ختم کر دیتا ہے۔ وہ بتاتا ہے کہ اِس فرق کا انحصار بالفعل ہیئت (Form) پر نہیں بلکہ مواد (Matter) پر ہے ــــ [اور Matter سے وہ فکری عنصر (Thought) مراد لیتا ہے] پھر وہ ہنری اسمنڈ، طربیۂ خداوندی، فردوسِ گم گشتہ، لامزرابلے (Les Misérables) اور انگریزی بائبل کو ''عظیم فن'' کی مثال کے طور پر پیش کرتے ہوئے کہتا ہے:

''یہ مواد کی معلومات بہم پہنچانے یا اُس کی تنظیم کی صلاحیت، اُس کے دائرے کی وسعت، اُس کا تنوع، عظیم مقاصد سے اُس کی ہم آہنگی، اُس کے انقلابی سُروں کی گہرائی اور اُس میں امید و آرزو کی وسعت ہے، جس پر فن کی عظمت کا انحصار ہوتا ہے۔''

لیکن ضروری نہیں کہ عمدہ ادب، عظیم ادب بھی ہو۔ پیٹر کے خیال کے مطابق:

''موسیقی تمام فنون کا منتہائے کمال یا آدرش (Ideal) ہے کیونکہ موسیقی میں مواد کو ہیئت سے یا موضوع کو اظہار سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔''

اور یہی عمدہ فن کی شرط ہے۔ اور اگر:

''......اِس میں بنی نوعِ انسان کی خوشیوں میں اضافہ، مظلوم کی ظلم سے خَلاصی اور ہماری باہمی ہمدردیوں کے دائرے میں وسعت کے مقاصد کے لیے مخلصانہ کوششوں کو شامل کر لیا جائے — یا — ہماری ذات اور دوسروں سے، یا دنیا سے، ہمارے روابط اور رشتوں کے بارے میں نئی اور پرانی صداقتوں کو یوں پیش کیا جائے کہ دنیا میں ہمارے عارضی قیام میں خیر کا ظہور اور استحکام پیدا ہو، یا بقول دانتے 'خدا کی شان' (Glory of God) کا ظہور ہو سکے — تو یہ فن، عظیم بھی ہو جائے گا۔''

مختصر یہ کہ پیٹر فن میں دو خوبیوں کا ذکر کرتا ہے۔ پہلی یہ کہ اِس میں دماغ اور روح کی ہم آہنگی اور اِرتباط ہونا چاہیے، ذاتی تجربے کا رنگ اور گہری فکر کی خوشبو ہونی چاہیے، اور اُس کی ایک معقول ساخت اور تعمیری ہیئت ہونی چاہیے۔ (یہ عمدہ فن کی شرائط ہیں)

دوسری یہ کہ اِس میں پوری انسانیت کی روح کا کچھ حصہ بھی ہونا چاہیے جس کے ذریعے حیاتِ انسانی کے عظیم ڈھانچے یا عمارت کی ساخت میں فن اپنا صحیح اور مناسب — یا منطقی مقام حاصل کر سکے — یہ عظیم فن ہو گا۔[۴]

فن برائے فن کی تحریک

فن برائے فن کی تحریک رسکن (Ruskin)، سون برن (Swinburne) اور آسکر وائلڈ (Oscar Wilde) کے ہاتھوں پروان چڑھی۔ کزامین (Cazamian) لکھتا ہے کہ حسن کی پرستش کو رسکن کا مذہب قرار دیا جا سکتا ہے۔ اُس کے خیالات وکٹورین عہد کے اخلاقی اور سماجی نظریات کے ساتھ بہت مطابقت رکھتے تھے۔ پھر سون برن نے حسن کے ساتھ حسّیاتی سطح کی لذتیت کو شامل کر کے فن کو اخلاقی نظریات کے دباؤ سے آزاد کر دیا۔ یہ دراصل وکٹورین عہد کی زندگی کی بدہیئتی سے بغاوت اور فرار کی کوشش تھی۔ سون برن کی ''نظمیں اور نغمات'' (Poems and Ballads) ۱۸۶۶ء میں چھپی جس نے جنسیت زدہ لذتیت کے سبب ادبی اخلاقیات کو ہلا کر رکھ دیا۔ لیکن حسن کے شیدائیوں میں اُس کی شاعری بڑی مقبول ہوئی۔ اُس کے ساتھ ساتھ فرانس میں گاٹیر (Gautier) کی مذہب سے ناشائستہ بے زاری (Paganism) اور بادلیئر (Baudelaire) کی شیطان پرستی (Satanism) کی تحریکیں وجود میں آئیں۔ پھر اگلے تیس سال میں ادب میں جمالیت کے تین بڑے علمبردار: والٹر پیٹر، وھسلر (Whistler) اور آسکر وائلڈ سامنے آئے۔ اور اِن کی تحریروں میں اہم ترین آسکر وائلڈ کے وہ مضامین ہیں جو Intentions کے نام سے ۱۸۹۱ء میں چھپے۔

پیٹر کو ادب کی جمالیت کے نظریے یا فن برائے فن کا سب سے بڑا شارح سمجھا جاتا ہے۔ باتھ اور ڈوبری (Bathe and Dobree) فن برائے فن کی تحریک کے بارے میں لکھتے ہیں کہ اگرچہ اِس نظریے کو اب بغیر کسی تعصب کے نفرت کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے لیکن بنیادی طور پر، باوجود اُس کے بعض بلند بانگ نعروں کے، یہ ایک وقیع نظریہ تھا۔ یہ نظریہ محض اِس قدر تھا کہ:

''اگرچہ فن اپنی آخری حدود میں اخلاق، مذہب اور سیاست سے متعلق ہو جاتا ہے اور فن کی قدر و قیمت انجامِ کار زندگی اور طرزِ معاشرت کے حوالے سے متعین کی جاتی ہے، لیکن فن اپنی ذات میں مطلق اور خود کفیل ہے جس کی اپنی مختلف جذباتی گروہ بندیاں ہیں اور جذبات کو برتنے اور اُن کی وضاحت کرنے کے

اپنے مختلف ڈھنگ ہیں۔''

ادب میں حسن اور جمالیت کا سب سے بڑا داعی اور مبلغ پیٹر تھا جس نے وکٹورین عہد کے اوائل کے ادیبوں اور فنکاروں کی طرح فن کے لال قلعے میں رہنے کی سماجی خود غرضی کو روا نہ رکھا۔ اُس کی لذتیت خالص جمالیاتی تھی جو اگر چہ غیر سماجی تھی لیکن مبتذل اور فحش نہ تھی۔ لیکن اُنیسویں صدی کے آخری بیس سالوں میں اُس کی پیروی کے دعوے دار ایسے نئے لکھنے والے تھے جنھوں نے یا تو اُس کے نظریات کو غلط سمجھا، یا اُن کی غلط ترجمانی کی۔ یہ لوگ اپنے آپ کو قبل ریفائلی (Pre-Raphaelites)[۵] لوگوں سے متعلق کہتے تھے اور انھوں نے اپنا نعرہ یا دستورالعمل ''فن برائے فن'' (Art for Art's Sake) کو قرار دیا۔

یہ لوگ انحطاط زدہ اور اغلاق پسند تھے جن کی امنگیں اور ترنگیں محض مصنوعی ظاہر داریوں، عوائدِ رسمیہ، لباس کی تراش خراش وغیرہ تک محدود تھیں، اور یہ نہایت معمولی چیزوں میں انتہائی غیر معمولی جذباتی دلچسپی ظاہر کرتے تھے مثلاً سورج مکھی، گلِ دوپہری، مور کے پَر اور اِسی طرح فن کے مظاہر وموضوعات وغیرہ۔ یہ نقلی مخمل میں ملبوس جمال پرستوں کا ایک گروہ تھا جن کی زندگی کی عام روش اور رسم سے ہٹی ہوئی حرکات نے بہت جلد اُنھیں پریس (اخباروں) اور سٹیج کی سطح پر تضحیک کا نشانہ بنادیا۔ اِن کا گُرو آسکر وائلڈ تھا جو پہلے اوکسفرڈ اور بعد میں لندن کی مجلسی زندگی میں اُن پر چھایا رہا۔ اِن جمال پرستوں کے نزدیک فن، زندگی سے الگ ایک چیز تھا جو اپنی الگ دنیا میں رہتا تھا۔ اُن کے خیال میں شاعری کا مقصد سوائے اِس کے کچھ نہ تھا کہ یہ شاعر اور قاری میں جمالیاتی سطح پر ایک جذباتی ہیجان، ایک اہتزاز اور ایک پھریری (Thrill) پیدا کردے، اور بس۔ اِس میں کوئی واضح ذہانت اور فکری مافیہ (Intellectual content) ہونا قطعی ضروری نہیں۔ اِس کا کوئی تعلق سائنس، اقتصادیات، سیاست یا فلسفے سے نہیں ہونا چاہیے۔ بس ایک ایسا شعر کہنا کافی ہے جو ''ہیئت کے اعتبار سے خوبصورت اور رنگ کے اعتبار سے بھڑکیلا اور چمک دار ہو۔'' (Beautiful in form and sparkling in colour.)

اِن لوگوں نے آرنلڈ کے اعلیٰ متانت (High Seriousness) کے نظریے کو بالکل رد کردیا۔ فن کے بارے میں اُن کا نظریہ ___ اگر یہ کہا جاسکتا ہو کہ اُن کا کوئی ایسا نظریہ تھا ___ متانت اور سنجیدگی کی نفی کرتا تھا۔ اُن کے لیے قابلِ تقلید نمونے فرانسیسی مصنف تھے۔ وکٹورین عہد کی

اخلاقیات کے لیے اُن کے پاس کوئی جگہ نہ تھی۔ یہاں تک کہ اُنھوں نے ٹینی سن (Tennyson) کو محض اِس لیے رد کردیا تھا کہ وہ ''وکٹورین'' تھا اور اُس میں کچھ شائستگی تھی۔ پریس میں اِن کی مذمت ہوتی رہی لیکن یہ گروہ موجود رہا۔ یہاں تک کہ ۱۸۹۵ء میں آسکر وائلڈ قید ہوا اور یوں ''جمال پرست'' (Aesthete) کا لفظ بدنامی اور گالی کے مترادف ٹھہرا۔ یہ تحریک بیسویں صدی کے پہلے دس سال کے اندر اندر بالکل ختم ہوگئی۔

فن برائے فن کے سلسلہ میں والٹر پیٹر کا مسلک اور اُس پر تبصرہ (پیٹر کی کتاب Marius The Epicurean کی روشنی میں)

کزامین کے الفاظ میں فن برائے فن تحریک کا سب سے بڑا آدمی یا بزرگ استاد، پیٹر تھا جو اپنے عالمانہ وقار اور پُراسرار فلسفیانہ عقائد کی وجہ سے اِس نظریے کو بلند تر ذہنی سطح پر اور غیر شخصی جذبے کے ساتھ پیش کرنے کے قابل ہوا۔ ہر وہ چیز جو اُس نے پیش کی، اُس پر جمالیاتی احساس اور جذبہ غالب نظر آتا ہے۔ گاٹیر اور سون برن سے متاثر ہوکر وہ اِس تحریک میں آیا اور پھر اُس کی تحریروں میں یہ تحریک سب سے زیادہ معقول اور ممتاز شکل میں سامنے آئی۔

اِس تحریک کے ابتدائی مرحلے میں زیادہ تر بحث دو اصطلاحوں، ''حسن'' اور ''فن'' کے گرد گھومتی رہی اور آخری مرحلے میں اِس کے دلائل ہیئت (Form) کے جمالیاتی عنصر کے خالص مفروضے سے متعلق ہوگئے۔ چنانچہ آسکر وائلڈ نے کہا کہ:

> ''ہیئت ہی سب کچھ ہے۔ یہ زندگی کا رازِ دروں ہے۔ اگر ہیئت پرستی سے اِبتدا کی جائے تو فن کا کوئی ایسا راز باقی نہ رہے گا جو تم پر منکشف نہ ہوسکتا ہو۔''

ہیئت کی یہ اصطلاح، صنّاعی (Craftsmanship) کے متداول نظریے سے اِس قدر قریبی تعلق رکھتی ہے کہ یہ فن کی ایسی خصوصیت قرار پائی جو خود صرف فن ہی میں دریافت کی جاسکے۔ چنانچہ والٹر پیٹر، جو ادب میں جمالیت کا سب سے بڑا علمبردار ہے، اپنی کتاب Marius The Epicurean میں زبان کے بارے میں ''ایک سنجیدہ مطالعے، ہر لفظ اور عبارت کے ہر ٹکڑے کی صحیح طاقت کے درست اور ایسے اندازے اور وزن کہ گویا یہ سونا چاندی ہے'' کی بات کرتا ہے۔ اُسلوب کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے اُس نے کہا ہے کہ:

''فن کا آخری مقصد اظہار کی انتہائی تکمیل (Utmost perfection in expression) ہے۔''

یہ تکمیل مطلق اور لاثانی ہونی چاہیے۔ اُسلوب کا مطلب ہی ''مناسب ترین اور لاثانی (Unique) لفظ اور معانی کے باریک ترین فرق کو ملحوظ رکھتے ہوئے لفظوں کے معیار میں کمی بیشی کرنا'' ہے۔ پھر وہ فلابیر کے حوالوں سے وضاحت کرتے ہوئے اِس بات پر اپنا پختہ یقین ظاہر کرتا ہے کہ ایک چیز کے اظہار کا صرف ایک ہی صحیح ترین طریقہ ہوتا ہے:

''......ایک لفظ___ جو اُس چیز کا نام ہے۔ ایک اسمِ صفت جو اُس کی وضاحت کرتا ہے اور ایک فعل جو اُسے متحرک کرتا اور زندگی عطا کرتا ہے۔''

One word to call it by, one adjective to qualify, one verb to animate.

اور فنکار___ اُس لفظ، یا جملے، اُس صفت، اُس فعل اور اُس استعارے کی تلاش کے لیے ''فوق البشری مشقت'' برداشت کرتا ہے۔ اِسی طرح وہ اظہار میں ایک ''پُراسرار ہم آہنگی'' (Mysterious harmony) میں یقین رکھتا ہے۔ اور جب ایک کھرا لفظ بھی اُسے مطلوبہ اثر میں کمی کرتا نظر آتا ہے تو وہ دوسرے کی تلاش کرتا ہے۔ اور وہ ناقابلِ شکست استقامت سے ایک کے بعد دوسرے لفظ کی تلاش میں اِس یقین کے ساتھ مصروف رہتا ہے کہ ابھی اُسے مناسب ترین یا لاثانی (Unique) لفظ قابو میں لانا ہے۔

پُراسرار ہم آہنگی کا خیال پیٹر کو افلاطون کی عینیت (Idealism) کے قریب لے جاتا ہے جو بالعموم اُن سب لوگوں کو متاثر کرتی ہے جو ہیئت کو خیال کا مطلق خارجی مظہر قرار دیتے ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ ہم یہاں فلسفیانہ افکار کا اثر محسوس کرتے ہیں یعنی:

''خیالات کی دنیا میں کہیں موجود کسی اعتباری وجود اور زبان کی دنیا میں موجود اُس کے کسی باہم متلازم وجود کے درمیان پہلے سے موجود موزوں مطابقت کی فطری تنظیم کا خیال (Natural economy of somewhat pre-existing adaptation.)___ اور یہ دونوں یعنی فکری وجود اور ہم اعتبار لسانی پیکر___ باہم مماثل ہوتے ہیں اور فنکار کے ذہن میں کہیں موجود

ہوتے ہیں۔ یہ دونوں ایک دوسرے کے متمنی، ایک دوسرے کے متوقع، بلکہ ایک دوسرے کے ایجاد کنندہ ہوتے ہیں جو ایسی مستعدی سے ایک دوسرے سے ملتے ہیں جیسے روح اور بدن دوبارہ مل جائیں___ جیسا کہ ہم بلیک (Blake) کے وجد آفریں اُسلوب میں دیکھتے ہیں۔''

یہاں پہنچ کر ہم دیکھتے ہیں کہ ہم کروشے (Croce) کی ''اظہاریت'' کے نظریے کے قریب آتے جا رہے ہیں، جو کہتا ہے کہ ''فنکار کا وِجدان صحیح اظہار یا اُسلوب میں اپنی 'تخریج' کرتا ہے۔'' (Externalizes itself in correct expression or style.) یاد رہے کہ فنکار کے وِجدان کو پیٹر اِدراکِ حقیقت (Sense of fact) کہتا ہے۔

تخریج___ یا خارج میں اپنا مماثل وجود تلاش کرنے کا یہ عمل (Externalization) پیٹر کے خیال میں:

''......شعوری بھی ہے اور لاشعوری بھی۔ لاشعوری وِجدان کی سطح پر، اور شعوری اِن معنوں میں کہ فنکار اپنے خیال کے لیے مناسب ترین لفظ یا پیرایۂ اظہار کی تلاش میں سرگرم رہتا ہے۔ یہاں تک کہ خیال جلنے لگتا ہے اور اُس سے یوں شعلے نکلنے لگتے ہیں جیسے ہیرے اور جواہرات کی چمک چنگاریوں کی طرح اُڑتی معلوم ہوتی ہے۔ وِجدان کو باقی رکھنے ہی سے زندگی میں کامیابی نظر آتی ہے۔ اور اِس طرح فن زندگی کی نقل نہیں کرتا بلکہ زندگی اپنے آپ کو باقی رکھنے کے لیے فن میں منقول ہوتی رہتی ہے یا فن میں اپنے مماثل وجود کی تلاش کرتی رہتی ہے۔''

ہیئت کی اِس مابعدالطبیعیاتی بحث میں پیٹر___ باوجود تنقیدی رویوں میں بنیادی اختلاف کے___ ہمیں آرنلڈ کی یاد دِلاتا ہے جس نے کہا تھا کہ ''اُسلوب کی سحر طرازی قاری میں وسعتِ نظر، شعور و اِدراک اور نیکی پیدا کرتی ہے۔'' ساتھ ہی ساتھ پیٹر ''خالص شاعری'' (Pure Poetry) کے نظریے کے متوقع جدید توضیحی اشارے دیتا ہے۔ ایسے مکمل اظہار میں جہاں ایک مناسب ترین لفظ کسی قطعی خیال کو ظاہر کرتا ہو، آرنلڈ ایک ''اِتمام'' (Finality) دریافت کرتا ہے جو اُن تنہا مصرعوں میں نظر آتا ہے جنھیں وہ شاعرانہ احساس کی کسوٹی (Touchstone) کی بحث میں پیش کرتا ہے۔ گویا لفظ اِس طرح استعمال ہوتے ہیں کہ اُن میں پُراسرار منتروں کی سی ایک

ساحرانہ قوت پیدا ہو جاتی ہے جس سے قاری میں تجربے اور احساس کی وہ کیفیت اُبھر آتی ہے جس سے خود شاعر گزرا ہوتا ہے۔

مڈلٹن مری (Middleton Murry) کے الفاظ میں خالص شاعری کے اِس تصور کے تحت ''شاعر کا کام صرف 'خیال پر (جس سے بذاتِ خود وہ بے تعلق ہی کیوں نہ ہو) شعوری اور سوچی سمجھی تعمیر' رہ جاتا ہے جو الفاظ کے مسرت بخش غنائی نمونوں کی صورت میں کی جاتی ہے۔''

ظاہر ہے کہ اِس نظریے کو اگر اِس کے منطقی نتیجے تک لے جایا جائے تو اظہار (Expression) کا مقصد سوائے اس کے کچھ نہیں رہ جاتا کہ وہ محض اپنی اظہاریت کے ذریعے مسرت بہم پہنچائے۔ (Expression delights by the mere fact of expression.) اور اِس کا مقصد فن کے اخلاقی اور سماجی مقاصد کی نفی قرار پاتا ہے، یعنی مافیہ (Content) جو بھی ہو، بس ہیئت (Form) عمدہ اور پُرتکلف ہونی چاہیے— جس میں مفہوم مقدّر یہ ہے کہ حقیقت چونکہ نامکمل ہے اِس لیے فن کا مناسب موضوع نہیں ہونی چاہیے۔

لیکن معلوم ہوتا ہے کہ پیٹر نے اِس سطح تک نہ کبھی سوچا اور نہ لکھا۔ البتہ یہ درست ہے کہ کسی کسی جگہ وہ اپنے نظریات کی بنیاد حسین ہیئتوں کے تجربے اور اُن پر غور و تدبر کو بناتا ہے، بلکہ اس میں تبدیلی اور ترمیم پیدا کرنے والے عناصر کو بھی درمیان میں لے آتا ہے۔ اپنی کتاب Marius The Epicurean میں وہ مسرت کی تلاش کو ایک رومانی قسم کی چیز بناتے ہوئے سادگی کو قربان کرنے پر آمادہ ہے۔ چنانچہ اِس طرح پیٹر کی جمالیت راست، غیر مصالحت آمیز (Uncompromising) اور اَٹل شخصی اِدّعا (Assertion) سے ہٹ کر ماضی کے علم اور روحِ انسانی کے مطالعے سے حاصل ہونے والی خوشیوں کا ذائقہ محسوس کرنے اور اُن میں شدت پیدا کرنے میں منحصر رہتی ہے۔ اور اِن خوشیوں کو بلند تر کرنے کے لیے اُس کا طریقہ خود کو— اور دوسروں کو— ہر پہلو سے اِس سلسلہ میں زیادہ مستعد کرنا تھا۔

تنقید میں والٹر پیٹر کا مقام

والٹر پیٹر بلاشبہہ اُنیسویں صدی کی آخری نسل کا سب سے اہم انگریز نقاد ہے۔[٦]

تنقید کی دنیا میں اثر انداز ہونے کے اعتبار سے اُس کی حیثیت ایسی تھی جیسی مثلاً اُس سے متصل ماقبل نسل میں آرنلڈ کی یا اُس سے بھی پہلے کی نسل میں کولرج کی۔ یہ درست ہے کہ اِن دونوں پیش رووں کے مقابلے میں اُس کے اثر کی گرفت کمزور تھی لیکن اِن دونوں کے مقابلہ میں پیٹر کا درجہ اِس لیے کم نہیں ہے کہ اُس میں قوتِ اظہار کی کوئی خامی تھی بلکہ اِس معاملے میں تو وہ اِن دونوں سے بہتر تھا اور تحسین کی عمدگی میں بھی وہ اِن دونوں سے ہرگز کم نہیں، البتہ اُس میں ایک خاص برقی خصوصیت اور جامعیت کی کمی ہے— ایسی مخصوص طبعزادیت جو نسبتاً کم مستقیم ہے۔ لیکن یہ اُس صدی کی اہم ترین اور عام خصوصیت ہے اِس لیے اِس سلسلے میں اُسے زیادہ مطعون نہیں کیا جاسکتا۔ ایک معاملے میں تو اُس کی حیثیت منفرد اور بلند ترین ہے کہ اُس نے ادب میں ''لطافت'' (Wit) کے اِدراک کو اُصول کا درجہ دیا— اور یہی لطافت ادب کا واحد مسرت بخش عنصر ہے۔ وہ ادبی لذت پرستی کا نمائندہ ہوتے ہوئے بھی بعض اوقات اِس سادہ نظریے سے خوف زدہ ہو کر گھبرا سا جاتا ہے کہ ادب کی خوبی محض مصنف اور قاری کی روحوں کی ہم آہنگی اور اُس سے پیدا ہونے والی گرمی اور اہتزاز میں منحصر ہے۔

اُس کی دیگر دو منفرد خصوصیات میں سے ایک خوبی، جسے اُلجھاؤ (Confusion) نہیں کہنا چاہیے، یہ ہے کہ وہ مختلف فنون کو اُن کے طریقِ کار (Method) اور تخلیقی عمل (Process) کو سامنے رکھتے ہوئے مرکب کر کے ایک دوسرے پر قیاس کرتا ہے۔ اور دوسری خوبی اُس کی اعلیٰ فکری صلاحیت ہے جس کی وجہ سے وہ موجود نظریات میں ترمیم و جدت پیدا کر کے اپنا ''ایک ہی لفظ'' (Single Word) کا نظریہ پیش کر سکا۔ لیکن اِن دونوں موقعوں پر اُس کی روشنی مستعار ہے— پہلی صورت میں وہ جزوی طور پر لیسنگ (Lessing) سے اور دوسری صورت میں راست طور پر فلابیر (Flaubert) سے متاثر ہوا ہے۔

بہر حال اِن تینوں باتوں یعنی ادب کی باطنی لطافت (Wit)، ظاہری لباس (Style) اور تمام فنونِ لطیفہ کا لطافت کے اعتبار سے مربوط ہونا— کو ایک ساتھ پیش کرنے کی وجہ سے وہ تنقید میں ایک ایسے رویے کو رائج کرنے میں کامیاب ہوا جسے رومانیت کے عروج کے بعد سے اُس کے زمانے تک آنے والے تمام رویوں میں سب سے زیادہ دلکش اور مقبول قرار دیا جاسکتا ہے۔

پیٹر کی تنقید کا پس منظر

پیٹر پیشہ ور اور فارمولا نقادوں میں سے نہیں تھا۔ بنیادی طور پر وہ نہ تو شاعرانہ نثر لکھنے والا تھا اور نہ نقاد، بلکہ اُس کی حیثیت کچھ اِن دونوں کے درمیان تھی۔ [۷] البتہ وہ ہر لحاظ سے ایک وسیع اثر رکھنے والا ادیب ضرور تھا۔ یہ حقیقت کہ اچھے ادبی نقاد ہمیشہ اچھے شاعروں سے کم رہے ہیں نہ کوئی خوشی کی بات ہے اور نہ افسوس کا محل ہے، اگرچہ اِس پر بہت لے دے ہوئی ہے۔ Galapagos یا ہسپانوی کچھوے، جو انتہائی مکروہ ہوتے ہیں، بھی تو خوبصورت ہرنوں سے کہیں کم دیکھنے میں آتے ہیں___ دوسری طرف یہ بھی قابلِ توجہ ہے کہ ادبی نقادوں کی ایک پوری کھیپ ہے جو بے شمار تعداد میں ہونے کی وجہ سے ہر طرف چھائی ہوئی ہے۔ اور اُن میں خاص طور پر ایسے لوگ ہیں جو اپنی غیر دلچسپ تحریروں کو اُن لوگوں کی تصانیف سے بلند تر سمجھتے ہیں جو ذرا مختلف انداز میں لکھتے ہیں (یعنی ادیب اور شاعر)۔ اِس رجحان کی تعریف میں بس یہی کہا جا سکتا ہے کہ بری تحریروں سے بھی بعض اوقات اچھے نتائج نکل سکتے ہیں۔ غالباً ہر قسم کے فنون کی صحت منداور عمدہ حالت نہ تو ادب کی درس گاہوں سے حاصل ہوتی ہے نہ خانقاہوں سے۔ بلکہ یہ تو اُسی ورکشاپ سے حاصل ہو سکتی ہے جہاں ایک اچھا نقاد کامیاب تنقید کا کام کر رہا ہو۔ اور تنقید کی کامیابی کا انحصار عمدہ چیز کو عمدہ تر بنا دینے میں منحصر ہے۔

باوجود جنگوں، انقلابات اور ناگہانی آفتوں کے، انسان اپنے ماضی سے ادب اور فن کا ایک بہت بڑا ذخیرہ ورثہ میں پاتا ہے۔ جب تک اِس ورثے کی کوئی وَقعت باقی ہے ہمیں اِس کے محافظوں اور نقادوں کی ضرورت رہے گی___ بالخصوص وہ نقاد جو تحسین و توضیح کا نایاب ملکہ رکھتے ہیں۔ تنقید کی خامیوں میں سب سے افسوس ناک چیز جو ہم دیکھتے ہیں وہ خشونت بھرا اِلزامی انداز ہے اور نقادوں کی اِدّعائی مدرّسیّت اور استادی ہے گویا وہ اٹھارویں صدی کے سکول ماسٹر ہیں جن کے جگر اور دل و دماغ تو کمزور ہو چکے ہوں لیکن اُن کی بید چلانے کی رفتار میں کوئی کمی نہ آئے۔ ایسے پھپھوندی لگے علم کی نمائش کرنے کے خواہاں مہمل نویسوں کی کافی تعداد موجود رہی ہے جو ادب اور فن کو اپنے خود ساختہ قوانین کا پابند کرنے کی مضحک اور ناکام کوششیں کرتے رہے ہیں۔ ایسے حالات میں عمدہ صلاحیتوں والے بہت سے افراد اُنیسویں صدی میں نہایت شوق اور دلچسپی

سے مذہبی اور تبلیغی سرگرمیوں میں جُت گئے اور عام نقو خیروں سے سبقت لے جاتے ہوئے ہر چیز میں بے رحمی سے وعظ کہتے ہوئے نظر آنے لگے___ کولرج، کارلائل اور رسکن کا زمانہ ایسے ہی لوگوں کی بہتات کا زمانہ تھا جو ہر قسم کی امتیازی خوبیوں سے عاری تھے۔

خشونت بھری اور الزامی تنقید ایک قسم کی ادبی مرغوں کی لڑائی ہے۔ اور اِس بات پر سوائے افسوس کے کچھ نہیں کیا جا سکتا کہ پوپ جیسا روشن دماغ شاعر اپنی ذہنی صلاحیتوں اور اعصابی قوتوں کو ایک خالصتاً منفی کتاب ''غباوت'' (The Dunciad) لکھنے میں صَرف کر دیتا ہے۔ یہ ساری انتقامی کارروائی بلاشبہ ضروری تھی یا نہ تھی___ لیکن اِس سے اُن لوگوں کو لافانی شہرت ضرور نصیب ہوئی جن کی تباہی اِس سے مقصود تھی۔

اِس مدرّسانہ نوعیت کی تنقید کا سراغ اگر یورپ کے سارے ادبی سرمائے میں لگایا جائے تو ہم بہت پیچھے ارسطو کے رسالے بوطیقا تک جا پہنچتے ہیں، جو باوجود غیر معمولی قدر و قیمت کا حامل ہونے کے بعض ایسے بیانات سے بھی خالی نہیں جن کی صحت انتہائی مشکوک ہے۔ اور اُس میں پورے دو اجزا بیان و قواعد کے بارے میں ہیں۔ تجزیے اور پھر تعمیم کے طریقِ کار (Analytical Generalization) کی وجہ سے ارسطو پہلا آدمی بن جاتا ہے جو معلّمانہ اور مدرّسانہ انداز میں بات کرتا ہے۔ چنانچہ وہ یوں نہیں کہتا کہ ''شاعر ایسا کرتے ہیں'' بلکہ یہ کہتا ہے کہ ''شاعروں کو ایسا کرنا چاہیے۔'' چنانچہ یہیں سے قواعد پرستی اور اُصولوں کی پابندی کا وہ تصور پیدا ہوا جس کی وجہ سے بعد میں نقادوں کا کام غلط نگاروں پر کوڑے برسانا اور سنگ باری رہ گیا۔

البتہ لان جائی نس تک ایک بالکل مختلف، دوسرے رجحان کا سراغ لگایا جا سکتا ہے جس نے وضاحت کے ساتھ یہ ظاہر کیا ہے کہ ادب (اور اِسی طرح دوسرے فنون) کا مقصد ایک ذہنی مسرت بہم پہنچانا ہے اِس لیے کسی فن کو بھی دوسرے درجے کی موہومہ افادیتوں سے سندِ جواز حاصل کرنے کی ضرورت نہیں، اور فن کا اعتبار قواعد اور اُصولوں کے ماہرین متعین نہیں کرتے بلکہ قارئین یا ناظرین کا ردِّعمل متعین کرتا ہے جو اُس فن کے مخاطَب یا تماشائی ہوتے ہیں۔ یہ مقصد فارمولوں سے حاصل نہیں ہوتا بلکہ یہ خداداد صلاحیتوں والی قوی شخصیتوں کا کام ہے۔ اِس طرح لان جائی نس نے ایک دوسری طرح کی تنقید کی اِبتدا کی جس میں شوق و سرشاری اور تحسین و توضیح کا ایسا طریق کارفرما تھا جو مخصوص مفروضوں کی بنا پر قابلِ مواخذہ امور پر گرفت کرنے کے بجائے

قابلِ ستائش عنصر کی نشان دہی کرتا ہے۔ ذہنی مسرت اندوزی کی اعلیٰ صورتوں میں شریک ہونے یا اُن کے حاصل کرنے سے لان جائی نس کا مقصد تنقیدی قانون سازی ہرگز نہ تھا۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ وہ ایسے اقوالِ محال یا مہمل دلائل کی بھرمار میں وقت ضائع نہیں کرتا جیسا مثلاً ارسطو یہ ثابت کرنے میں صَرف کرتا ہے کہ شاعری تاریخ کے مقابلے میں زیادہ سنجیدہ اور معقول ہے۔

اگرچہ پیٹر بلاشبہہ لان جائی نس ہی کے گروہ سے تعلق رکھتا ہے لیکن جہاں تک ہمیں [٨] یاد پڑتا ہے اُس نے کبھی لان جائی نس کا حوالہ نہیں دیا، جب کہ وہ اکثر ارسطو کے حوالے دیتا ہے اور افلاطون کی عینیت سے بھی خوب متاثر ہے۔ پیٹر پر سب سے زیادہ اثر قدماء کا نہیں بلکہ گوئٹے کا ہے، جسے مشکل ہی سے پیشہ ور نقادوں میں شامل کیا جاسکتا ہے کیونکہ ادب اور فن وغیرہ کے موضوعات پر لکھتے ہوئے یا تقریر کرتے ہوئے وہ نہایت واضح تجاویز، نہایت اہم اور عمیق فلسفیانہ نِکات بیان کیے بغیر نہیں رہ سکتا تھا۔ اُس کی تنقید صرف اِس لیے نہایت عمدہ ہے کہ وہ بندھے ٹکے رسمی تنقیدی قواعد و اُصول سے پوری طرح آزاد ہے۔ بالخصوص اِس لیے کہ وہ ہر موضوع کو اُس کی مخصوص علمی حدود سے اوپر اٹھاتے ہوئے ایک وسیع تر اور سنجیدہ کائناتی تمدن کی سطح پر لے آتا تھا۔ غیر رسمی انداز کی تنقید نے ہمارے ادب کو نہایت شان دار تنقیدی مضامین کا سرمایہ عطا کیا ہے مثلاً سڈنی اور شیلے کے شاعری کی مدافعت میں لکھے گئے مضامین، فرانسس تھامپسن کا شیلے پر مضمون، ورڈز ورتھ اور آرنلڈ کے مقدمے، اور بالکل قریب کے زمانے میں امریکی ادب پر ڈی ایچ لارنس کے نہایت بے ساختہ، طبع زاد اور چلتے ہوئے جملے اور اقوال و آراء وغیرہ۔

پیٹر کی تنقید کا جائزہ

آلیور ایلٹن لکھتا ہے کہ ہمارے بہت سے نقادوں نے دنیا کی شاہراہ پر اپنا سفرِ حیات اِس طرح کیا ہے کہ اُنھوں نے بنی نوعِ انسان کے لیے پوری دنیا کی زبان میں لکھا مثلاً ڈرائیڈن اور ڈاکٹر جانسن (اگر اُس کے لمبے اور ثقیل الفاظ نکال دیے جائیں) کی تحریروں میں، اور اُن کے ساتھ آرنلڈ کی تحریروں میں بڑی تازگی نظر آتی ہے، جب کہ والٹر پیٹر میں ہمیں اِس تازگی کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ اُس کی تحریریں قاری کو اُس وقت تک مکدّر کرتی ہیں جب تک کہ وہ خود اُس جیسا نہ ہوجائے۔ لیکن اِس کے باوجود کولرج کے بعد آنے والوں میں وہ سب سے بڑا نقاد

ہے۔[٩] اُس نے تخلیقی تحریروں کا نہایت قلیل سرمایہ اور کاغذوں کا ایک مُٹھا چھوڑا ہے جسے وہ ''تحسینیات'' کہتا تھا۔ لیکن وقت نے اُس کی تحریروں کی آب و تاب کو ماند نہیں کیا اور نہ اُن کا رنگ ہی پھیکا پڑا ہے۔ جو کچھ اُس نے اپنے مخصوص اور مخفی فلسفیانہ افکار — ایسی ذہنی اُفتاد جسے مکمل طور پر صحت مند نہیں کہا جاسکتا، اور بنی نوعِ انسان کی وسیع تر استعدادوں سے اُس کی بے تعلقی وغیرہ کے سبب سے گنْوایا تھا — اُس سے کہیں زیادہ وہ اپنی لطافتِ احساس اور ناقابلِ مزاحمت ارتکازِ توجہ کی خصوصیت کے سبب حاصل کرنے میں کامیاب ہوا۔ میتھیو آرنلڈ کی تحریروں میں، اُسی کے الفاظ کے مطابق، جلد بازی یا تدبّر کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔ وہ پکا انگریز تھا اور سیاست سے الگ نہیں رہ سکتا تھا۔ لیکن پیٹر نے جس بات کا انعام پایا ہے وہ یہ ہے کہ جو کچھ وہ جانتا تھا، پوری طرح جانتا تھا۔ چنانچہ اُس کا اثر اگرچہ ایک محدود حلقے میں ہوا اور وسیع تر عوامی سطح پر نہ پہنچا۔ لیکن جہاں تک پہنچا وہاں سے پسپا نہیں ہوا۔

اُس نے ذہن اور احساس کی تنظیم کی واضح تفصیل بیان کی ہے جس کی ایک جمالیاتی نقاد کو (یا خود اُسے) ضرورت ہوسکتی ہے۔ کولرج کی تحریروں میں وہ اُس اضافی روح کی تعریف کرتا ہے جو مابعد الطبیعیّات یا تنقید کے اُصولوں سے گریزاں ہے اور زندگی کو اُس کی حقیقی پیچیدگیوں کے تناظر میں دیکھنے کی کوشش کرتی ہے۔ اور جو ہر خیال، عقیدے، تصویر یا نظم وغیرہ یعنی فن پارے کو مسلّمہ قواعد اور بندھے ٹکے معیاروں سے ناپنے کی بجائے یہ سوچتی ہے کہ یہ کیسے ظہور میں آیا، اور یہ کون سی انسانی ضرورت کو پورا کرتا ہے یا کون سے جذبے کی تسکین کا اِس میں سامان ہے، اور اِظہار و اِبلاغ کے اعتبار سے یہ کس حد تک مکمل یا مناسب ہے۔ نقاد کا کام اِن تمام چیزوں کو محسوس کرنا اور پھر اپنے اِس احساس کے لیے الفاظ مہیا کرنا ہے۔ اور یوں وہ اِدراک کی ایسی قوت حاصل کر لیتا ہے جو بقول گوئٹے، ہیئت، رنگ اور جذبے کی ہلکی سے ہلکی چھوٹ کو بھی نظر انداز نہیں کرتی۔ پھر اُسے ایسی فطانت حاصل ہوجاتی ہے جس کے اخلاقی نتیجے کے طور پر انسانی زندگی کی تنقید میں وہ ایک نہایت نازک اور لطیف قوتِ محاکمہ کا اہل ہوجاتا ہے۔ چنانچہ پیٹر اِنھی معنوں میں سچا سیرینی (Cyrenaic) یا لذت پرست تھا۔

غالبًا گوئٹے کی تعلیمات کی روشنی میں یہ طرزِ احساس اُس کے ہاں سب سے پہلے ١٨٦٧ء میں لکھے گئے ایک مضمون میں ظاہر ہوا کہ تمدن کی ہر صورت کے اَسرار عمیق مطالعے سے حاصل کیے

جائیں اور اِس سے ایک ''ہیجانی سردمہری'' (Passionate Coldness) کے ساتھ لطف اندوز ہوا جائے، اور یوں زندگی کا اعلیٰ ترین فنّی اور جمالیاتی مشاہدہ کیا جائے۔ یونانیوں کا عمدہ مطالعہ یہ اندازِ نظر سکھا سکتا ہے۔ نشأۃ الثانیہ کے عہد میں اِس مسلک کی وضاحت ارسطو کی مجوزہ اِصطلاحات کے ذریعے کی جاتی رہی کہ ''تمام فنون کے شہ پاروں کی خوبی، اور فطرت وحیاتِ انسانی کی اعلیٰ صورتیں ایک مخصوص اور نادر احساسِ مسرت میں پنہاں ہیں جو اُنھی سے حاصل ہوتا ہے'' — شروع شروع میں پیٹر نے اِس کا غلط مطلب لیتے ہوئے زندگی کی پہیلی کو چند غیر مربوط لمحاتِ مسرت کا سلسلہ بنا ڈالا۔ اگرچہ بعد میں اِسے ترک کر دیا۔ کیونکہ اس میں جو غیر واقعی نفسی کیفیات کا اُلجھاؤ شامل ہے اُس سے قطع نظر خود پیٹر کا اپنا عقیدہ بھی مسرت کی فنّی یا روحانی کیفیت میں واضح تضادات پر دلالت کرتا ہے۔ اور یہ بات اُس کے ۱۸۷۴ء میں ورڈز ورتھ پر لکھے گئے مضمون میں صاف طور پر محسوس کی جا سکتی ہے جہاں وہ ادب کی قدر و قیمت مصنف کے مخصوص مذاق یا ناظرین کے ردِّعمل کی صلاحیت کے اعتبار سے، فن پارے میں مناسب جذباتی سطح کے مشاہدے کے ذریعے متعین کرنے کی بات کرتا ہے۔ لیکن جب وہ تجزیہ کرتا ہے تو ورڈز ورتھ کی شاعری کے اُسی سنجیدہ اور روحانی یا داخلی حصے کو نمایاں کرتا ہے جہاں قاری کا ردِّعمل محض اُس کی سنجیدہ اور غیر جذباتی فکری تنظیم میں شریک ہونے سے زیادہ کچھ نہیں رہتا۔ اِسی طرح شیکسپیئر پر اُس کا مضمون (۱۸۷۴ء) ہے۔ اِن سب میں بلکہ تنقید میں پیٹر کا مسلک یہ رہا ہے کہ ''آدمی کے اندر اُتر کر اپنا حصہ نکال لو۔'' (Plunge into man and take your share.) — چنانچہ اِس طریق سے اُس نے اپنا حصہ ورڈز ورتھ، ریفائل اور سر تھامس براؤن وغیرہ سے وصول کیا۔ اُس کی تنقید کے عملی اُصول اُس کے نظریۂ تنقید میں صرف جزوی طور پر ظاہر ہوئے ہیں۔ اور اِس سے بڑھ کر یہ کہ اُس کا نظریۂ تنقید بھی صرف جزوی طور پر صحیح ہے کیونکہ سب رومانی نقادوں اور بعض دوسروں نے بھی یہی بات کہی ہے کہ ''تمام فن کا آخری مقصود مسرت ہے جس طرح تمام سائنس کا آخری مقصود علم ہے۔''

حواشی

۱۔ ممتاز احمد: ادبی تنقید۔

۲۔ راقم کا ایک شعر ہے:

پریوں کو نہیں خاص فقط قاف کی وادی
ہر سنگ سے بت نکلا جو تیشے نے صدا دی

۳۔ ایک عیسائی پادری۔

۴۔ ممتاز احمد: محوّلۂ بالا۔

۵۔ قبل ریفائلی برادری (Pre-Raphaelite Brotherhood): یہ نوجوان فنکاروں اور مصنفوں کا ایک گروہ تھا جو تقریباً ۱۸۵۰ء میں اِس امر پر متحد ہو کر وجود میں آیا کہ اپنے عہد کے ادب اور فن میں روایات اور رسمیات (Conventions) کی مخالفت کی جائے۔ اُنھوں نے یہ اعلان کیا کہ وہ ادب اور فن کے اُن مخصوص معیاروں (یعنی سادگی، خلوص اور فطرت سے عین مطابقت) کی طرف لوٹیں گے جو یورپ کے فن پر اطالوی مصور ریفائل (Raphael) کے اثرات سے پہلے موجود تھے۔ اِس گروہ کے ممبر جان ملائس (John Millais)، ہالمن ہنٹ (Holman Hunt)، ڈی جی روزیٹی (D.G. Rossetti)، ولیم روزیٹی (William Rossetti)، تھامس وُلنر (Thomas Woolner)، فریڈرک سٹیفنز (Frederick Stephens) اور جیمز کولنسن (James Collinson) وغیرہ تھے۔ اِن لوگوں کی شاعری کی نمایاں خصوصیات ذاتی جذبات و احساسات کی گرمجوشی، قرونِ وسطیٰ کی فنّی ہیئتوں کی شعوری تقلید اور اِرادی قدامت پسندی تھیں۔ چند شعرا مثلاً کرسٹینا روزیٹی (Christina Rossetti)،

سون برن (Swinburne)، موریس (Morris) اور کنوینٹری پٹمور (Conventry Patmore) وغیرہ اگرچہ اصلاً اِس گروہ سے تعلق نہ رکھتے تھے لیکن اِس کے زبردست حامی تھے۔

۶۔ سینٹس بری: انگریزی تنقید کی تاریخ۔

۷۔ ایلڈنگٹن: پیٹر کی منتخب تحریریں (دیباچہ)۔

۸۔ ایضًا۔

۹۔ آلیور ایلٹن: انگریزی ادب کا تفصیلی جائزہ۔ جلد اوّل۔

کروشے
(Benedetto Croce)
(۱۸۶۶ء-۱۹۵۲ء)

بنی دیتو کروشے (Benedetto Croce) (یا کروچے) ایک اطالوی مفکر تھا۔ اگرچہ وہ خود بڑے ذوق وشوق سے اپنے اطالوی پیش رؤں کے افکار سے متاثر ہونے کا کھلے طور پر اعتراف کرتا ہے لیکن جن لوگوں نے بھی اُس کا مطالعہ کیا ہے وہ جانتے ہیں کہ اُس کا ''روحانی وطن'' جرمنی تھا۔ اور یہ کہ اُس کے فلسفے میں جرمنوں کے افکار کی مخصوص گہرائی اور وسعت پائی جاتی ہے۔ اُس کے نظریات سے ادبی تنقید بھی بہت متاثر ہوئی۔

بیسویں صدی کے تنقیدی نظریات میں بڑا اُلجھاؤ اور اِبہام ہے اور بہت سے مختلف نظریات اور مکتبہ ہائے فکر جو ایک دوسرے سے واضح طور پر مختلف اور متضاد ہیں، اِس صدی کے فکری انتشار و تنوع اور ذہنی افق کی وسعتوں کی نشان دہی کرتے ہیں۔ اِس صدی کے نقادوں میں کروشے بہت نمایاں ہے اور وہ فن اور تنقید میں اظہاریت (Expressionism) کے نظریے کا داعی ہے۔

فکری پس منظر

کروشے کے نظریات کا ماقبل موجود فکری اثاثے سے رشتہ اور رابطہ سمجھنے کے لیے تنقید میں موجود مختلف رویوں پر ایک نظر ڈالنی مناسب ہے۔ تنقید کی تاریخ بڑی گونا گوں ہے۔ کسی فن پارے کی تنقیص یا تحسین ایسے الفاظ میں کرنا کہ ''نہایت عمدہ ہے'' یا ''اچھا نہیں ہے'' شاید تنقید کی

اِبتدائی شکل ہوگی۔ ایکیلس (Achilles) کی ڈھال کے بارے میں ایلیڈ (Illiad) کے یہ الفاظ کہ ''شان دار کام کا مرقع ہے،'' یورپ کے ادب میں اب تک موجود فن کی سب سے پہلی تنقید ہے۔ قدیم یونانی ادب کا اَنتھک مطالعہ کرنے والا کوئی شخص اگر چاہے تو اِس قسم کی کوئی مثالیں (ڈھال کی بجائے) شاعری کے ٹکڑوں کے بارے میں بھی تلاش کرسکتا ہے۔ لیکن جب ادب کا ایک وسیع ذخیرہ وجود میں آ گیا تو اِس قسم کا تاثراتی طریقہ ناکافی ثابت ہونے لگا۔ چنانچہ اگر تنقیدی آراء کسی اہمیت کی مستحق قرار دی جاسکتی ہیں تو ظاہر ہے کہ محاکمے کے کچھ اُصول اور معیار وضع کرنے ضروری ہیں— اور یہ کام سب سے پہلے اور بلاشبہ اُصولِ تنقید کے سب سے پہلے اور بڑے معلّم یعنی ارسطو نے انجام دیا۔ اُس نے اپنے معاصر اور ماقبل زمانے کے ادبی سرمائے کا مطالعہ کیا اور تجزیہ کیا اور پھر اِن جزئیات سے کلّی نتائج اخذ کیے، اور یوں اِستقرائی اُصولوں کا ایک ایسا سلسلہ دریافت کیا جو آج تک قابلِ قدر سمجھا جاتا ہے۔ انگلستان نے آج کے جدید دور میں اِسی طریقِ کار کی پیروی کرتے ہوئے یہی کیا ہے کہ فن کے شاہکاروں کا مطالعہ، معائنہ اور تجزیہ کرکے تنقید کے قابلِ قدر اُصولوں تک پہنچنے کی کوشش کی ہے۔ اور یہ طریقِ کار اِستقرائی (Inductive) کہلاتا ہے۔

جس طرح ارسطو تنقید کے اِستقرائی طریق کا بانی ہے اُسی طرح ہوریس (Horace) عدالتی طریقِ تنقید (Judicial method of criticism) کا بانی ہے۔ ادبی فن کے قوانین اکثر ارسطو کے اِستقرائی طریق سے استفادہ کرکے بنائے گئے ہیں۔ لیکن پھر اِن قوانین کو وہ درجہ دیا گیا جو کسی مدوّن مجموعۂ قوانین (Statute) کو دیا جاسکتا ہے اور فن پاروں کی قدر و قیمت اِن یقینی معیاروں کے مطابق بڑے بے رحمانہ طریقے سے متعین کی جانے لگی۔ (گویا تنقید کی عدالت سے فنکاروں کے اِس جرم پر کہ اُنھوں نے فن کی تخلیق کی، جزا و سزا کا سلسلہ جاری کیا گیا)۔ اِسی اندازِ تنقید کو عدالتی یا Judicial کہا گیا ہے۔ ارسطو کے بعد سے یہ اندازِ تنقید شروع ہوا اور نشاۃ الثانیہ کے بعد بھی اٹلی میں کاسل ورتو (Castle Verto) نے اِسے جاری رکھا۔ لیکن اِس اندازِ تنقید کے اثرات کا صحیح منطقہ فرانس تھا جہاں بائیلو (Boileau)، لی باسو (Le Bossu) اور ریپن (Repin) وغیرہ وہ اہم نقاد قرار دیے جاسکتے ہیں جنھوں نے اِس عدالتی طریقِ تنقید کو بغیر کسی لچک اور لوچ کے، نہایت سختی سے برتا۔ اِس طریق پر چلنے والے انگلستان میں بھی رہے ہیں

جن میں سڈنی اور ڈرائیڈن شامل ہیں۔ لیکن اِنھوں نے اِس طریقِ کار کی زیادہ تر زبانی تعریف پر ہی اِکتفا کی اور پورے خلوص کے ساتھ اِسے تسلیم نہ کرسکے۔ روم سے آیا ہوا یہ طریقہ البتہ جدید زمانے تک فرانس کے لوگوں کا طرۂ امتیاز رہا۔

اِن کے علاوہ تنقید میں ایک اور طریقِ کار بھی جاری رہا ہے جس کی اِبتدا افلاطون اور پلاطینوس سے ہوتی ہے۔ لیکن یہ طریقِ کار اصل میں ادبی تنقید کے مقابلے میں بنی نوعِ انسان کے فلسفیانہ افکار سے زیادہ مناسبت رکھتا ہے اور اِس کے نمائندے کانٹ (Kant)، شوپنہار (Schopenhauer)، گوئٹے (Goethe)، شلر (Schiller)، شیلنگ (Schelling)، ہیگل (Hegel) اور کروشے (Croce) وغیرہ ہیں۔ یہ طریقِ کار اپنے فکری خد و خال کے اعتبار سے جرمن ہے۔ یہ لوگ پہلے یہ طے کرتے تھے کہ فن کیا ہے؟ اور کیا ادب بھی فن کی کوئی قسم ہے؟ اور اگر ہے تو کس حد تک؟ اور پھر فنونِ لطیفہ کے بارے میں اپنے اِنھی نظریات کا اِطلاق ادب پر کرتے تھے۔ گویا کائناتی سطح پر صداقتوں کی تلاش، فن کے حوالے سے کرنا اِن لوگوں کا طرۂ امتیاز ہے۔ کروشے بھی اپنے فلسفیانہ افکار اور پھر اُن کا اِطلاق ادب پر کرنے کی وجہ سے اِسی گروہ سے تعلق رکھتا ہے۔

ادبی تنقید کے اِن کے علاوہ اور طریقے بھی ہیں مثلاً تاریخی تنقید، نفسیاتی تنقید، تقابلی تنقید وغیرہ۔ لیکن اِن میں سے کوئی بھی اِس درجہ ترقی یافتہ نہیں ہے کہ اپنا مطلق اور تنہا وجود رکھنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ یہ طریقے یا تو دوسرے طریقوں میں ضم ہوجاتے ہیں جن کا اوپر ذکر ہوچکا اور اِنھی طریقوں کی ذیلی شاخوں (Off Shoots) کی حیثیت رکھتے ہیں، یا پھر تنقید کے طالب علموں کو ایسی دور دراز وادیوں میں کھینچ لے جاتے ہیں جہاں بحیثیت ایک فن کے، ادب کے مطالعے کا سوال ہی باقی نہیں رہتا۔

چنانچہ ہیزلٹ (Hazlitt) کہتا ہے کہ ''تنقید ایک ایسا فن ہے جس میں مختلف اوقات، اوضاع اور مقاصد کا زبردست تنوع پایا جاتا ہے'' — اور تنقید کی تاریخ کا مطالعہ اِس بات کو واقعی سچ ثابت کردیتا ہے۔ چنانچہ ایک وقت میں ہم ساں بوا (Sainte-Beuve) کو یہ کہتے ہوئے سنتے ہیں کہ ''تنقید کی عام خصوصیت جیسا کہ اِس کے نام سے ظاہر ہے، محاکمہ (Judgement) ہے؛ اور قطعیت اور سختی کے ساتھ محاکمہ کرنا اِس کی ضرورت ہے'' تو دوسرے وقت میں اناتول

فرانس (Anatole France) جیسے مشہور نقاد کا یہ قول سنتے ہیں کہ ''تنقید فن پاروں کے ہجوم میں روح پر گزرنے والی مہمات کے سوا کچھ نہیں۔'' وغیرہ۔

کروشے کے تنقیدی نظریات اور اُن کا جائزہ

کروشے بھی حقیقتاً فنّی شاہکاروں کے محاکمے ہی کا قائل ہے۔لیکن اُس کے ہاں محاکمہ ایک خاص مفہوم رکھتا ہے۔اور وہ یہ بھی یقین رکھتا ہے کہ اِس معاملے میں تقریباً سب کے سب نقاد اُس کے ہم نوا ہیں۔[۱] چنانچہ وہ ''جمالیاتی اور ادبی تنقید'' میں لکھتا ہے کہ:

''اگر یہ سوال کیا جائے کہ کسی فن پارے پر محاکمے کا کیا مطلب ہے تو فن کے سب نقاد بیک آواز کہیں گے کہ اِس کو اپنی ذات میں دوبارہ پیدا کرنا، یا اُس تجربے کی اپنی ذات میں بازیافت۔''

ظاہر ہے کہ وہ لفظ Judge یا ''محاکمہ کرنا'' سے وہ معنی مراد نہیں لیتا جن معنوں میں مثلاً ایڈمنڈ گوسی (Edmond Gosse) نے اِنسائیکلوپیڈیا برٹانیکا میں تنقید کی تعریف کرتے ہوئے یہ لفظ استعمال کیا ہے۔وہ کہتا ہے کہ:

''تنقید کسی جمالیاتی معروض کی قدر و قیمت کا صحیح فیصلہ کرنا ہے۔''

تنقید تخلیقی تجربے کی بازآفرینی ہے

کروشے تنقید کا مقصد فن پارے کو اپنی ذات میں دوبارہ تخلیق کرنا قرار دے کر آگے چلتا ہے اور یہ دیکھنا شروع کرتا ہے کہ یہ مقصد کیسے حاصل ہوسکتا ہے؟ اور کہتا ہے:

''محاکمے کا عمل جو حسین کی تنقید کرتا اور اُس کے حسن کو تسلیم کرتا ہے، اُس عمل کے مشابہ ہے جس کے ذریعے حسین وجود میں آتا ہے۔اِن دونوں میں فرق صرف حالات کے تنوع کا ہے، کہ ایک میں حسن کی تخلیق کی جاتی ہے تو دوسرے میں اُس کی بازآفرینی۔اُس نقاد کو جو فن پارے پر اپنا فیصلہ دینا چاہتا ہے، اُسی عمل سے گزرنا پڑتا ہے جس سے اوّلاً فنکار گزرا تھا۔صرف چند مرحلوں یا قدموں

(Steps) کی ترتیب تھوڑی سی بدلتی ہے اور وہ آگے پیچھے ہوجاتے ہیں۔کیونکہ فنکار ''داخلی تاثر کا خارجی اظہار'' (Expression of an impression) چاہتا ہے اور اِس کے لیے کئی طریقے آزماتا ہے، اور بالآخر جب مطلوبہ پیرایۂ اظہار کو پالیتا ہے تو اُس تاثر کو لفظوں، جملوں اور رنگوں میں متشکل کردیتا (Embodies) ہے۔اور یہی لفظ، جملے اور رنگ اُس تاثر کی بازآفرینی کے لیے حسّیاتی محرک (Physical stimulus of reproduction) بن جاتے ہیں جو نقاد کے سامنے ایسے محسوس نشانات کی شکل میں آموجود ہوتے ہیں جن کی مدد سے وہ فنکار کے اظہار کی تخلیقِ نو کرتا ہے۔ضروری شرط اِس میں صرف یہ ہے کہ نقاد کو لازماً فنکار کا نقطۂ نظر اپنانا پڑے گا۔''

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا صورتِ اظہار (Expression) کی بازآفرینی (Reproduction) ممکن ہے؟ اور کیا نقاد کی صورتِ اظہار فنکار کے اظہار سے مختلف نہ ہوگی؟ اگر طبعی اور نفسیاتی صورتِ حال واقعی قابو میں نہ ہو تو یہ بازآفرینی ممکن نہیں۔لیکن یہ کیا ضروری ہے کہ ان مشکلات (یعنی طبعی اور نفسیاتی حالات) پر لازماً قابو حاصل کیا جائے؟ اور جب یہ ضروری نہیں تو بازآفرینی ممکن ہے! اور حقیقت یہ ہے کہ جب ہم خود کو اُن حالات میں رکھ سکیں جن میں کہ حسّیاتی محرک (یعنی فنکار کے لفظ، جملے اور رنگ، جن کا اوپر کروشے کے اِقتباس میں ذکر ہے) کی تخلیق کی گئی تھی تو بازآفرینی کا مقصد حاصل ہوجاتا ہے!

کروشے نے اپنے ہائیڈل برگ (Heidelberg) والے لیکچر میں اِس نکتہ کی ذرا زیادہ وضاحت کی ہے۔وہ کہتا ہے کہ:

''ایک زندگی جو گزاری جاچکی ہو، ایک احساس جو محسوس کیا جاچکا ہو اور قوتِ اِرادی کے ایک عمل جو اِرادہ بن چکا ہو — کو دوبارہ پیدا کرنا، یا اُن کی بازآفرینی یقیناً ناممکن ہے کیونکہ کوئی چیز ایک مرتبہ سے زیادہ وقوع پذیر نہیں ہوسکتی۔اِس لمحے میں میرا موجود ہونا، میرا ہی موجود ہونا ہے، کسی اور کا نہیں۔اور نہ یہ حالت وہ ہے جو اَب سے ایک لمحہ پہلے تھی اور نہ ہی وہ جو ایک لمحہ بعد ہوگی۔لیکن فن ایک چیز کو قوتِ خیال کی مدد سے دوبارہ وجود میں لاتا ہے — اور اِس لمحے میں میری جو

حالت ہے، اُسے خیال اور تصور کی مدد سے ظاہر کرتا ہے(Ideally expresses my momentary situation.)— اِس طرح ایک چیز کی وہ تمثال (Image) جسے فن وجود میں لاتا ہے، زمان و مکان سے الگ ہوجاتی ہے؛ اِس لیے اُسے دوبارہ بنایا جاسکتا ہے اور اُس کی تصوراتی حقیقت (Ideal Reality) کو زمان و مکان کے کسی بھی نقطے یا مرحلے میں سوچا یا تصور میں لایا جاسکتا ہے۔ چنانچہ (فنّی تشکیل کے بعد یہ تمثال) اِس عالم سے تعلق نہیں رکھتی بلکہ فوقِ عالم (Super World) یا ورائے عالم سے تعلق رکھتی ہے؛ لمحۂ گریزاں سے نہیں بلکہ ابدیت سے تعلق رکھتی ہے۔ چنانچہ زندگی گزر جاتی ہے لیکن فن باقی رہتا ہے۔''

کروشے کے اِن خیالات میں بھی یہ بات بہت واضح نہیں ہوتی کیونکہ اگر ہم یہ تسلیم بھی کرلیں کہ ایک فنّی یا تصوراتی تمثال کی ہو بہو بازآفرینی ناممکن نہیں ہے تو یہ حقیقت اپنی جگہ باقی رہتی ہے کہ اِس کی بازآفرینی کے لیے ضروری ہے کہ ہم خود کو اُنھی حالات وشرائط کا پابند بنائیں جن میں وہ تمثال تخلیق کی گئی تھی۔ سوال یہ ہے کہ ایسا کیونکر ممکن ہے؟ اِس کے جواب کے لیے فن کی تاریخی تشریح کا تصور (Historical interpretation) ہماری مدد کرتا ہے جو اُن تاریخی واقعات وکوائف کو ہمارے ذہن میں مربوط کرکے تازہ کردیتا ہے جو تاریخ میں مرورِ ایام نے بدل ڈالے تھے۔ یہ مُردوں کو زندہ کردیتا ہے، اجزا کو مکمل کردیتا ہے، اور ہمیں گویا ایسا موقع عطا کرتا ہے کہ ہم کسی فن پارے کو اُس طرح دیکھ سکیں جس طرح اُسے فنکار نے تخلیق کرنے کے وقت میں دیکھا تھا۔ غالبًا اِسی لیے اِس سلسلہ میں کروشے روایت کی اہمیت پر زور دیتا ہے جس کی مدد سے (اُسی کے الفاظ میں) ''منتشر کرنوں کو جمع کرنا اور ایک مرکز پر مرکوز کرنا ممکن ہے۔'' (Collect the scattered rays and cause them to converge on one centre.) تاہم خالی روایت اور تاریخی تحقیق ہی کسی فن پارے کی بازآفرینی کے لیے کافی نہیں۔ چنانچہ کروشے آگے چل کر لکھتا ہے کہ:

> ''ذوق اور تخیل جن کی تربیت اور جلا کی جاچکی ہو، اسی طرح [روایت ہی کی طرح] ماقبل مفروض (Presupposed) ہوتے ہیں۔''

یہاں کروشے کی مراد ذوق اور اعلیٰ ذہانت (Taste and Genius) سے ہے۔ چنانچہ وہ جس چیز پر اصرار کررہا ہے وہ محض فن پارے سے لطف اندوز ہونے کے مسلسل عمل کی ضرورت ہے۔

فنکار خود نقاد ہے

کروشے کے اِس نظریے سے تنقید کے منصب کے بارے میں ایک ضمنی نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ خود فنکار ہی اپنے فن کا بڑا نقاد ہوتا ہے۔ لیکن تجربہ ہمیشہ اُس کے اِس نظریے کی تائید نہیں کرتا۔ اپنے اِس دعوےٰ کی حمایت میں کروشے چند خلل انداز یا ''حائل عناصر'' (Disturbing Elements) کا ذکر کرتا ہے اور کہتا ہے کہ:

> ''جلد بازی، جھوٹا غرور، قلتِ تدبّر اور نظریاتی تعصب وغیرہ لوگوں سے یہ کہلوانے اور دوسرے لوگوں کے اِس بات پر یقین کرلینے کا سبب بنتے ہیں کہ اُن کے فن پارے نہایت عمدہ اور حسین ہیں۔ حالانکہ اگر ہم اپنے بطون کو واقعی اپنے اوپر ظاہر کردیں تو ہمیں وہ نہایت برے اور بھدّے معلوم ہوں گے جیسا کہ وہ حقیقت میں ہوتے ہیں۔ اگر یہ حائل عناصر خارج کردیے جائیں تو فنکار اپنے فن کا سب سے بہتر نقاد ہوسکتا ہے۔''

کیا یہ ممکن نہیں کہ کوئی صاحبِ ذوق اُس منظر کو دھندلا یا تاریک دیکھے جسے فنکار نے بہت واضح اور روشن دیکھا تھا؟ اگر نقاد ایک تربیت یافتہ اور آراستہ ذوق کا مالک ہے اور اگر وہ اپنے آپ کو فنکار کے نقطۂ نظر سے ہم آہنگ کرکے اُس کی قائم مقامی کرسکتا ہے تو کروشے کے خیال میں یہ ممکن نہیں ہے۔ اور اگر کبھی حقائق اِس کے برعکس ثابت ہوں تو اِس کی وجہ وہی جلد بازی یا تساہل، قلتِ تدبّر، نظریاتی تعصّبات، شخصی عداوتیں اور پسندیدگیاں اور اِسی نوعیت کے دوسرے محرکات ہوں گے جن کو کروشے ''حائل عناصر'' کہتا ہے اور جن کی وجہ سے بعض اوقات نقاد کسی حسین چیز کو بھدّا اور بدصورت چیز کو حسین کہہ دیتے ہیں۔ اور جب یہ حائل عناصر محاکمے کے تنوعات کا کافی سبب ثابت نہیں ہوتے تو کروشے اِس مشکل کا حل ہمیں یہ کہہ کر بتاتا ہے کہ بازآفرینی صرف اُسی صورت میں ممکن ہے ''جب دیگر جملہ شرائط وکوائف بدستور رہیں، صرف حسّیاتی محرک بدل جائے۔''

''منصفانہ اور واحد تنقید'' (Just and the only criticism) تک پہنچنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم اصلی اور ذاتی محرک (Original Stimulus) کا اِحیا کریں اور اپنے لیے وہی اصلی نفسیاتی حالات و شرائط دوبارہ پیدا کریں۔ تاریخی تنقید کا طریقہ کسی حد تک ایسی کوشش کرتا ہے۔ لیکن ہم یہ سوال پھر بھی کر سکتے ہیں کہ کیا کبھی پورے طور پر یہ ممکن ہے کہ یہ طریقہ اُن اصلی نفسیاتی محرکات کو دوبارہ پیدا کرنے میں کامیاب ہو سکے؟ اور اگر یہ نہیں ہو سکتا تو پھر ماضی کے عظیم ادب اور فن کے بارے میں واحد منصفانہ (Just and only) تنقیدی رائے — محض ایک مقدس خواہش ہی ہے، اِس کے سوا کچھ نہیں۔

ایسے لگتا ہے کہ کروشے ایک نقاد اور ایک ادبی مورّخ کے مناصب میں امتیاز کرتا ہے اور وہ فرائض ادبی مورّخ کو سونپ دیتا ہے جو دوسرے لوگ نقاد کے لیے مناسب سمجھتے ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ:

> ''ایک آدمی جس نے ضروری تاریخی تبحر حاصل کر لیا ہو، فن پاروں کو اپنے اندر دوبارہ پیدا کر سکتا ہو، اُن سے لطف اندوز ہو سکتا ہو، یا زیادہ سے زیادہ اپنے تاثر کو 'کتنا عمدہ' اور 'کیسا بدصورت' کہہ کر ظاہر کر سکتا ہو، یہ نقاد ہے۔ جب کہ ادبی مورّخ کو ایک دوسرا داخلی عمل کرنا پڑتا ہے — اور یہ بازآفرینی کا اُس کی وکالت اور نمائندگی کی شکل میں اظہار ہے۔''

کروشے کے نظریات کا خلاصہ

۱۔ فن، فنکار کے داخلی تاثر کا خارجی اظہار ہے۔ (Expression of impression)

۲۔ تنقید، تخلیقی تجربے کی بازآفرینی ہے۔

۳۔ اُسلوب، تخلیقی تجربے کی بازآفرینی کے سلسلہ میں نقاد کے لیے حسّیاتی محرک ہے جس کے ذریعے یہ بازآفرینی اُس کے لیے ممکن ہو جاتی ہے۔

۴۔ فن چونکہ خیال کی قوت کے ذریعے گذشتہ کی تخلیقِ نو کرتا ہے، اِس لیے زمان و مکان سے آزاد ہے۔ زندگی ختم ہو جاتی ہے لیکن فن باقی رہتا ہے۔

۵۔ فنکار چونکہ اپنے داخلی تاثر کو خارجی اظہار کی صورت میں ''ایک ہی'' قالب دیتا ہے، اور

تنقید اُسی تجربے کی بازآفرینی ہے، اِس لیے تنقید بھی ''ایک ہی'' ہو گی — جو منصفانہ ہو سکتی ہے۔

۶۔ فنکار خود اپنے فن کا سب سے بہتر نقاد ہوتا ہے۔

۷۔ منصفانہ تنقید کی راہ میں حائل عناصر جلد بازی، جھوٹا غرور، قلتِ تدبّر، نظریاتی تعصّبات، ذاتی عداوتیں اور پسندیدگیاں وغیرہ ہیں۔

۸۔ فنکار کے تخلیقی تجربے کی بازآفرینی میں فن کی روایت اور تاریخی تشریح ہماری مدد کرتی ہے۔

۹۔ فن چونکہ ابدیت کا حامل ہے اِس لیے فن سے لطف اندوز ہونے کا عمل بھی مسلسل ہے۔

۱۰۔ فن صرف فنکار کے ذہن میں ہوتا ہے یعنی تمثالوں کی شکل میں۔ جسے ہم فن پارہ کہتے ہیں وہ اُس اصلی فن پارے کی خارجی شکل ہے جو فنکار کے ذہن میں موجود تھا۔ گویا فن خالصتاً داخلی چیز ہے۔

۱۱۔ فنکار جب اپنے ذہن میں موجود فن پاروں یعنی تمثالوں (Images) کو خارجی شکل (کسی ذریعۂ اظہار کی مدد سے) دیتا ہے تو وہ اُس وقت فن کی محویت سے دور ہوتا ہے۔[۴]

۱۲۔ فنکار اپنے ذہن میں جو تمثال گری کرتا ہے وہی جمالیاتی حقیقت ہے۔ اور یہ تمثال گری فنکار شعور کی مدد سے نہیں بلکہ وِجدان کی مدد سے کرتا ہے۔ وغیرہ۔

کروشے کے اِن نظریات کے مطابق فن کی تشریح میں کئی خامیاں، تضاد اور ابہام نظر آتے ہیں۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ وہ فنکار کو اپنے داخلی تاثر کے اظہار میں ایسا آزاد سمجھتا ہے کہ نقاد اور قاری بس اُس کے خارجی اظہار کی شکلوں کے وسیلے سے اُس کے تجربے کی بازیافت کی کوشش میں ہلکان ہوتے رہیں۔ گویا نقاد اور قاری فنکار کے اُسلوب کے رحم و کرم پر ٹامک ٹوئیاں مارتے رہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ بات اِسی طرح درست نہیں مانی جا سکتی اور فن کے منصب میں اِبلاغ کو بھی شامل کرنا پڑے گا۔

کروشے کا نظریۂ اظہاریت اور اُس پر تبصرہ

کروشے فلسفی تھا، فنکار نہ تھا۔ چنانچہ فن کے بارے میں اُس نے اپنے تصورات کی جو عمارت بنائی ہے وہ فوراً دھڑام سے اِس لیے زمین پر آ گرتی ہے کہ اُس نے فن کے بارے میں لکھا اور فنکار سے مشورہ کرنا بھول گیا۔ اگر وہ فنکاروں سے مشورہ کرتا تو وہ اُسے بتاتے کہ فن کا مقصود و مطلوب محض اِبلاغ (Communication) ہے۔ فن دنیا کو کچھ بتانا، کچھ دینا اور کچھ پہنچانا چاہتا ہے — اور جو چیز وہ دنیا کو دیتا ہے وہ حسین اور مسرت بخش ہوتی ہے۔ لیکن کروشے اِبلاغ اور حسن دونوں کو تقریباً یکساں طور پر بھول گیا۔[۳]

تہذیب وتمدن کی تاریخ کے ہر دور میں بڑے فنکاروں اور نقادوں نے فن کا جائزہ بنی نوعِ انسان پر اُس کے اثرات کے حوالے سے لیا ہے۔ اُنھوں نے بتایا کہ فنکار کا کام مسرت بہم پہنچانا (To delight)، درسِ حیات دینا (To instruct) اور بنی نوعِ انسان کو زندگی کی عام سطح سے بلند تر کر دینا (To exalt) ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ ادب اور فن کی تاریخ لکھتے یا تنقید کرتے ہوئے اُس کا عہد بہ عہد جائزہ لینا ضروری ہوتا ہے۔ یہ اِس بات کا ثبوت ہے کہ فنکار اپنے فن پارے کو گویا زمانے کے سامنے فیصلے کے لیے پیش کرتا ہے۔ پھر یہ کہ فن کے بارے میں مختلف باتیں کی گئیں۔ کچھ نے کہا کہ مصنف بے ساختہ اور فوری اظہار کرتا ہے۔ کچھ نے کہا کہ نہیں، بلکہ فنکار بڑی مشقت اور تکلیف سے (پیرایوں کی تلاش کرتا اور) لکھتا ہے۔ اِسی طرح بعض نے کہا کہ وہ فن کے اُصولوں کی پیروی کرتا ہے تو بعض نے کہا کہ نہیں بلکہ فن کی روح اُس کو اپنی وادیوں میں کھینچ لیتی ہے۔ لیکن کسی نے بھی، کبھی، اِس بات سے انکار نہیں کیا کہ اُس کے پاس دنیا کو دینے کے لیے کچھ نہ کچھ ہوتا ہے۔ یہ کوئی پیغام بھی ہوسکتا ہے، کوئی یادگار بھی ہوسکتی ہے، لیکن جو کچھ بھی اُس کے پاس ہوتا ہے وہ بہر حال لوگوں کو دیتا ہے کہ وہ اُس پر محاکمہ کریں۔

چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ فلسفی کروشے اپنی مرضی سے فنکار کے نفس و روح کو متعین کرنے والا کون ہوتا ہے؟ فنکاروں سے معلوم کیے بغیر کہ اُن کے ارادے کیا ہیں، اُن کے ارادوں کے بارے میں از خود فیصلہ صادر کرنے والا وہ کون ہوتا ہے؟ وہ اِس حقیقت سے انکار کرنے والا کون

ہوتا ہے کہ وہ (یعنی فنکار) ایک مخصوص کارنامہ سرانجام دیتے ہیں جب کہ اُن میں سے بیشتر نے اپنی زندگی بھر کی جدوجہد سے اپنا یہ دعویٰ صحیح بھی کر دکھایا ہو؟ تمام فنکاروں کے سب تجربات، جو انسانوں کے علم میں ہیں، سب اُس کے خلاف ہیں۔ کسی فلسفی کو ہرگز یہ حق نہیں پہنچتا کہ وہ فنکار کے تجربے کے بارے میں بے دریغ کوئی دعویٰ کر دے۔ اُس کا کام تو یہ ہونا چاہیے کہ وہ فنکار کے تجربے کی، جیسا کہ وہ ہے، یا کم از کم جیسا اُس نے دیکھا یا سمجھا ہے، وضاحت کرے۔ جس فنکار کے بارے میں اُس نے موشگافیاں کی ہیں اُس کا دنیا میں سوائے اُس کے اپنے ذہن کے کہیں وجود نہیں، یا وہ شاید فن برائے فن کے نعرے کا غلط استعمال کرنے والے گروہ کے آسودہ خاطر لوگوں میں سے کوئی ہوگا جو اپنے وجود کو تسلیم کرانے کی تمنا میں مسلسل اپنے آپ کو جھٹلاتے رہتے ہیں۔

فن برائے فن کا نظریہ اِن معنوں میں بالکل قابلِ قبول ہے اور اپنا مکمل جواز رکھتا ہے کہ مصور یا فنکار مکمل طور پر اپنے موضوع میں ڈوبا ہوا ہو۔ یہ بھی اچھی بات ہے کہ وہ اپنی باطنی بصیرت (Inner Vision) کے مطابق اِس طرح لکھے یا تصویر بنائے کہ اپنے آدرش (Ideal) کو اپنی تسکین کی خاطر اپنے مخصوص انداز میں اور خالص اپنی مرضی کے مطابق ڈھالنے پر تُلا ہوا ہو اور کسی چیز کو اپنے اِس راستے میں حائل ہونے کی اجازت نہ دے۔ یہ راستہ جس پر وہ چلے گا، اُس کی روح اور اُس کے جذبوں کا مخفی راستہ ہوگا جس پر اُس کے اندر کی روشنی اُس کی رہنمائی کرے گی، اور اِس طرح وہ حقیقت کو صرف اُسی طرح دکھانے کا اہل ہوگا جس طرح کہ خود اُس نے حقیقت کو جانا ہے۔

اِس کے علاوہ اِس کا کوئی اور طریقہ بھی نہیں ہے کہ جو کچھ اُس کے پاس دنیا کو دینے کے لیے ہے، وہ اُس کی اپنی ذات (Himself) اور اپنی بصیرت (Vision) یا نقطۂ نظر ہے۔ اُس کا آدرش چونکہ اپنی ذات میں محدود اور منحصر ہو جاتا ہے، تو وہ اِس کا اظہار صرف اِسی طرح کر سکتا ہے کہ خود کو اپنے اِس آدرش کے لیے وقف کر دے۔ وہ اپنی ذات کی کوئی رُو رعایت کرتے ہوئے اِس کے ساتھ کوئی سمجھوتہ نہیں کر سکتا کیونکہ اگر وہ ایسا کرے گا تو وہ گویا دنیا کو اُس چیز کے بارے میں دھوکہ دے گا جو وہ اُسے دینا چاہتا ہے۔ والٹ وٹمین (Walt Whitman) شخصیت کے نغمے الاپنے والا تھا اور اُس نے اپنی پوری شخصیت بغیر آمیزش کے (Undiluted) دے دی۔

ابسن (Ibsen) نے کہا تھا کہ ''اپنی ذات کی تکوین کرو'' (Be Thysel's)—اِس لیے کہ اپنی ذات کی تعمیر اور حفاظت ہی ایسی چیز ہے جو ایک انسان زیادہ سے زیادہ کرسکتا ہے۔ اور یہی وہ چیز ہے جو ایک فنکار زیادہ سے زیادہ پیش کرسکتا ہے۔

لیکن اِس پر یہ اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ کروشے بھی ابلاغ کے لیے تھوڑی سی گنجائش رکھتا ہے۔ تسلیم۔ لیکن یہ گنجائش ذرا بادلِ ناخواستہ ہے کیونکہ وہ فنکار کے منصب کے کسی بھی درجے میں یہ تسلیم نہیں کرتا کہ اُس کا کام اِبلاغ کے وسائل کی تخلیق کرنا بھی ہے۔ اُس کا فنکار، ایک فنکار کی حیثیت سے ''......محض اپنے وِجدان سے دلچسپی رکھتا ہے۔ وہ اپنی سیرِ باطن کو اظہار کی خارجی شکل محض اُسی وقت دیتا ہے جب وہ اپنی عملی اور غیر جمالیاتی مرضی کے تابع ہوتا ہے، اور اپنے خالص جمالیاتی شعور اور روح سے الگ ہوجاتا ہے۔'' گویا کروشے فنکار کا اُس کے فنکار ہونے کی حیثیت میں انکار کرتا ہے جب کہ دوسرے سبھی لوگ اِس بات کے قائل ہیں کہ فنکار کے تخلیقی ہیجان کا نہایت اہم اور لازمی عنصر اُس کی اپنے وِجدانی تجربے کو دنیا تک پہنچانے کی خواہش ہے۔ کروشے کا شاعر کوئی زبان نہیں بولتا اور گونگا ہے، اور اُس کی تقریر زیادہ سے زیادہ خودکلامی کہلاسکتی ہے۔

فن پر بحیثیت ایک اصطلاح کے غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ اپنے مفہوم میں ''پیرایۂ ادا'' کو شامل ہے، اور پیرایۂ ادا بھی وہ جو قابلِ فہم ہو۔ خواہ اُس میں ذریعہ الفاظ ہوں، یا رنگ، سنگِ مرمر ہو یا غنائی آوازیں— اِس پیرایۂ ادا (ظاہر ہے کہ ادب وشاعری کے معاملے میں یہ زبان ہے) کی خارجی حقیقت ہی وہ مشترک بنیاد ہے جو فنکار اور اُس کے ناظر (یا قاری) کے درمیان رابطہ پیدا کرتی ہے۔ آخر دانتے کو یہ کیوں کہنا پڑا کہ ''شاعری اور اُس کے لیے مناسب زبان ایک محنت طلب اور تکلیف دہ مشقت ہے۔'' یا بیشتر فنکاروں نے اپنے ذریعۂ اظہار کو ایسا سخت، ہٹیلا اور بمشکل قابو میں آنے والا کیوں محسوس کیا کہ اُسے ایک خاص طرز میں ڈھالنے کے لیے ایک تخلیقی ذہن کی سی مکمل دست گاہ اور مہارت کی ضرورت پڑتی ہے؟ اِس لیے کہ اِس میں مجرّد خیال کو مادی جسم عطا کرنا ہوتا ہے یا مردہ ذریعے (Dead Medium) میں زندگی کی روح ڈالنا ہوتی ہے۔ وہ سونا جو ہیفِسٹس (Hephaestus) کے ہاتھوں میں سیاہ مٹی بن گیا، اُسی کے لیے ہومر نے کہا کہ ''یہ اُس کے فن کا معجزہ تھا۔''

اگرچہ کروشے کے خیال کے مطابق فنکار جب خارجی ہیئت کی طرف آتا ہے تو وہ فنکاری سے اپنا تعلق قطع کرلیتا ہے، تو پھر وہ لوگوں کو اُس وِجدانی کیفیت سے آخر کیسے آشنا کرے گا جس کے اُبھارنے کا وہ ارادہ کیے ہوئے ہوتا ہے؟ اگر فنکار خارجی ہیئت کی طرف آنے سے فنکار نہیں رہتا تو تخلیق کے کسی معجزے یا فن کے کسی شاہکار کا وجود ہی باقی نہیں رہتا۔ اگر یہ معجزانہ جوہر فن سے جدا کرلیا جائے تو وہ ایک خالی اور بے معنی نشان (Sign)، خطِ تصویر کے کسی حرفِ تہجی یا کسی ایسے معمے سے زیادہ نہیں رہتا جس کا کوئی حل نہ ہو۔

جمالیاتی اِبلاغ (Aesthetic Communication) کے بارے میں کروشے کے خیالات میں مس پاول (Miss Powell) نے ایک ایسے اِشکال کی طرف اشارہ کیا ہے جس کا کوئی حل نظر نہیں آتا۔ وہ کہتی ہے کہ:

> ''کروشے کے نظریے میں ایک عجیب تضاد ہے، کہ اُس کے خیال میں فنکار کا وِجدان تو اُس کے اپنے تجربے سے اُبھرتا ہے لیکن وہ فن کی تحسین کرنے والے سے یہ توقع رکھتا ہے کہ وہ اِس وِجدان تک ایک بالکل مختلف چیز کے ذریعے رسائی حاصل کرے، یعنی مادی فنّی صورت (Physical work of art) (یا حسّیاتی محرک) کے ذریعے۔''

کیا مشکلات کا یہ سب طومار کروشے کی ایک اور بھول سے تو پیدا نہیں ہورہا— جو اُس کی بنیادی بھول ہے۔ یوں لگتا ہے کہ شاید وہ زندگی کو بھول رہا ہے۔ میں [۴] یہ سمجھنے سے قطعی قاصر ہوں کہ وہ داخلی تاثرات یا باطنی نقوش (Impressions) آخر کیا ہیں جو ذہن میں اِس قدر مبہم، بے معنی اور ناقابلِ وضاحت انداز میں گھومتے رہتے ہیں اور جن کا کروشے دعویٰ کرتا ہے۔ میں نہیں جانتا کہ یہ جامد اور مجہول، مشینی قسم کی چیزیں (Inert mechanical things) اندر پڑی کیا کرتی رہتی ہیں یہاں تک کہ فنکار اُن پر جھپٹتا ہے اور اُنھیں ترکیب دے کر ایک فن پارہ بناڈالتا ہے۔ اِن چیزوں کی اہمیت کروشے کے نظریات کے مطابق زیادہ سے زیادہ اِتنی ہی ہوسکتی ہے جتنی معمولی فہم وفراست کو زندگی میں حاصل ہے۔ ہم خواہ اُس کے لیے کیسی ہی فلسفیانہ زبان اور اصطلاحات استعمال کریں (یا نہ کریں) اصل بات اِتنی ہی ہے کہ ہر فنکار اُسی ایک حقیقت سے اپنے فن کی اِبتدا کرتا ہے جس حقیقت کو ہم زندگی کی صورت میں ایک ظاہر عطا کیے ہوئے ہیں۔

(The reality that we all objectify as life.)

زندگی کا یہ ظاہر اپنے آپ کو استعمال کے لیے یوں پیش کرتا ہے کہ اس میں تمام حادثاتی حقائق (Accidental Realities) اور تجربے کے وہ اجزا جو دن بھر کے واقعات کی غیر منطقی ترتیب سے ہمیں حاصل ہوتے ہیں، شامل ہوتے ہیں مثلاً سو کر اٹھنا، نہانا، ناشتہ کرنا، کسی ایسی ناگہانی آفت کا اخبار میں ذکر اور پھر اُس آفت کے بارے میں تبصرے اور بحثیں، پھر ٹیلیفون کی گھنٹی کا بجنا، وہ خطوط جو لکھ کر رکھے ہوئے ہیں، پھر کسی ملاقاتی کا آجانا، پھر مزید تبصرے اور مزید بحث اور اس طرح تجربے کے مزید بے جوڑ اور بے ربط اجزا، وغیرہ۔

زندگی کی وقوع پذیری کا یہی انداز ہے۔ تاثرات، مزید تاثرات، یکے بعد دیگرے تاثرات۔ یوں لگتا ہے کہ کروشے کے لیے بس یہی سب کچھ ہے۔ یہاں تک کہ ذہن اپنے شعبدے دکھانا شروع کر دے۔ لیکن یہ زندگی، جیسی کہ بعض واقعات کے ظہور کے سبب نظر آتی ہے، وہ زندگی نہیں ہے جس سے مثلاً ہم روزمرّہ کے مقاصد کے لیے دوچار رہتے ہیں۔ اور اس سے بھی کم درجے کی بات زندگی کا وہ ڈھانچہ ہے جو ہمیں اُس وقت نظر آتا ہے جب ہم اِسے مجموعی طور پر اور استقلال کے ساتھ دیکھتے ہیں۔ ایک مرتّب اور متوازن ذہن اِن سب کو اکٹھا کرتا ہے، انتخاب کرتا ہے، پھر دوبارہ جمع کرتا ہے، پھر کسی تناظر میں اِس کی تصویر کشی کرتا ہے۔ لیکن جو ترتیب وہ تخلیق کرتا ہے وہ ذہن کے خلاؤں میں لٹکنے والی کوئی چیز نہیں ہوتی بلکہ یہ ترتیب حقیقت پر محمول ہوتی ہے اور حقائق کی اُسی دنیا سے متعلق ہوتی ہے جہاں سے یہ تاثرات آتے ہیں۔ اور ہماری اِس تاثراتی تعمیر کو اُن تمام دیگر تاثرات کی آزمائش پر پورا اترنا ہوتا ہے جو وقتاً فوقتاً ہم پر طاری ہوتے رہتے ہیں۔ کیونکہ ایسا نہ ہو تو ہم سمجھ لیتے ہیں کہ ہمارا فیصلہ غلط تھا۔

کیمرے کی ایک تصویر (Photograph) جو فن پارہ نہیں ہے اور ایک مصور کی ایک تصویر جو فن پارہ کہلاتی ہے، میں کیا فرق ہے؟ صرف یہ کہ فوٹوگراف چہرے کی زندگی کے صرف اُس جزو کو مقیّد کرتی ہے جو ایک اور صرف ایک لمحے میں منتقل ہوتا ہے لیکن مصور کی بنائی ہوئی ایک کامیاب تصویر چہرے کی اُن خصوصیات کو منتقل (Convey) کرتی ہے جنھیں ہم وقت کے مختلف لمحات کے تواتر میں دریافت کرتے ہیں۔ ایک ہمیں زندگی کے لمحات میں ایک چہرہ دکھاتی ہے، گویا بے جان چہرہ۔ دوسری ایک چہرے میں زندگی کے لمحات دکھاتی ہے، یعنی زندہ چہرہ۔

حقیقی زندگی بلاشبہ ہر لمحہ بدلتی رہتی ہے۔ اور فن لمحوں کی اِس حرکت کی بازآفرینی کی کوشش بحیثیت لمحاتی حرکت کے نہیں کرتا بلکہ وہ اِس حرکت میں ظاہر ہونے والے کردار یا خصوصیات کو جکڑنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہاں تک کروشے ہمارے ساتھ ہے— کیونکہ اُس کے نزدیک بھی فن سیرت آفرینی (کردار کی تشکیل) یا خصوصیات کی گرفت (Characterization) کا نام ہے۔ لیکن اُس کے نظریے میں جو مشکل محسوس ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ وہ بظاہر اُس زوردار، مستقل، اَٹل اور پُرعزم حقیقت کو مناسب اہمیت نہیں دیتا جو زندگی کی وہ شکل ہے جس میں ہم اُسے پاتے ہیں یا جس طرح وہ ہم پر مسلّط ہے، اور ہمیں وہ کچھ عطا کرتی ہے جس کی کرداری تخلیق کا مطالبہ ایک خاص انداز میں ممکن ہے، یعنی صرف فن کی شکل میں۔

ہم کہتے ہیں کہ فن صرف تنقیدِ حیات ہے۔ اور جب ہم یہ کہتے ہیں تو ہم اس سے یہ مراد لیتے ہیں کہ زندگی کے خود کو متعین اور محدود کرنے کے اپنے راستے اور طریقے ہیں، اور اِسی سبب سے اُس کی تحدید یا تعیین ممکن بھی ہو جاتی ہے۔ ہمیں کچھ سیکھنے سے پہلے کسی ایسی چیز کو فرض کر لینا ضروری ہے جو سمجھ میں آسکتی ہو۔ فلسفی زندگی کی تحدید یا تعیین فلسفے کے ذریعے کرنے کی کوشش کرتا ہے مثلاً وہ کہتا ہے کہ انسان دو ٹانگوں والا اور کپڑے پہننے والا حیوان ہے جب کہ فنکار اِس کی تعیین ایک ایسی تصویر دکھا کر کرے گا جس سے یہ دوپایہ پہچانا جاسکے۔ لیکن فنکار اگرچہ تصوراتی طریق پر عمل نہیں کرتا بلکہ وِجدانی طریق پر عمل کرتا ہے— اُس کا وِجدان اپنے پیچھے کائناتی فیصلے یا عالمی محاکے کے ماقبل مفروضے رکھتا ہے۔

''زندگی ایسی ہے'' (Life is like that)— اِس میں ایک اِثبات (Affirmation) ہے۔ اور ایک صورت گر (Sculptor) ہے جو ہر لمحہ تخلیق کر رہا ہے۔ زندگی کو ایک بازو کی حرکت سے بھی ظاہر کیا جاسکتا ہے۔ چنانچہ جب زندگی کو محض دیکھنے والی آنکھ سے دیکھا جاتا ہے تو وہ ایسی ہی نظر آتی ہے۔ باقی تمام اَثبات اور دعوے، جیسا کہ کروشے کہتا ہے، محض ''وِجدان کی خصوصیات'' اور وہ فکری عنصر ہے جو اِس تصویر کو ویسا بنا دیتا ہے جیسی کہ وہ ہے— اور یوں اُس کی خصوصیات یا کردار کی تشکیل میں اپنا فرض انجام دیتا ہے۔

فنکار جب خود زندگی سے شروع کرتا ہے تو پھر وہ اپنے مافی الضمیر کا اظہار آخر کیسے کرے گا اِس طرح کہ وہ لوگ جو بنی نوعِ انسان کی عمومی زندگی میں اُس کے شریک ہیں، اُس کی بات سمجھ

سکیں؟ ظاہر ہے کہ مادی ذریعۂ اظہار کوئی ایسی ہی چیز ہوگی جو اِس مشترکہ زندگی ہی کے دائرے میں ہوگی۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ پیٹر اُسلوب کی بحث میں ''مناسب ترین لفظ کی تلاش'' پر زور دیتا ہے۔ زندگی کا ظاہر ہی وہ لفظ، وہ زبان یا وہ ذریعہ عطا کرسکتا ہے جس میں وہ اُس چیز کا اظہار کرے جو اُس نے محسوس یا مشاہدہ کی ہے۔ یہ بات بالکل درست ہے کہ سارا فن محض اظہار (Expression) ہے۔ لیکن یہ زندگی کا اظہار ہے جیسا کہ فنکار نے اُسے دیکھا— اور ایسی زبان میں اظہار ہے جسے دوسرے آدمی سمجھ سکتے ہیں۔

میں[۵] نے پہلے کہا تھا کہ کروشے نے حسن کو بھی بھلا دیا ہے۔ سیدھی بات ہے کہ کیا کوئی فن پارہ ایسا بھی ہوتا ہے جو حسین نہ ہو؟ نہیں۔ میں پھر کہتا ہوں کہ حسن ایک تزئین ہے، ایک زائد خصوصیت ہے، حقیقت کے اِدراک میں بڑی گہرائی تک اُتر جانے والی ایک چیز ہے جو اُس خوشی اور اطمینان وراحت سے تعلق رکھتی ہے جو ہم اُس سے حاصل کرتے ہیں— خواہ وہ جیسی بھی ہو۔ کروشے، جیسا کہ ہم نے دیکھا، آرنلڈ، گوئٹے، کولرج، دانتے، ارسطو اور بے شمار دوسرے لوگوں سے اختلاف رکھتا ہے جب وہ کہتا ہے کہ فنکار اپنے فنکار ہونے کی حیثیت میں اپنے موضوع کی کیفیت سے بے گانہ اور لاتعلق ہوتا ہے (Indifferent to the quality of subject) اور وہ صرف کسی بھی ایسی چیز کے اظہار کا پابند ہے جس نے اُس پر کوئی تاثر (Impression) قائم کیا ہے۔ اور یہاں میں اُس کے اُس امتیاز کو نظر انداز کر رہا ہوں جو وہ داخلی اور خارجی اظہار میں قائم کرنے کی مبہم کوشش میں کرتا ہے۔

اگر ہم شان دار اور وقیع اکثریت کی رائے قبول کرلیں تو ہم قابلِ معافی ہوں گے۔ فنکار اپنے فن پارے کے ذریعے یہی کہتا ہے کہ ''حقیقت ایسی ہی ہے'' (Reality is like that)— اور یہ دعویٰ صریح نتیجے اپنے ساتھ لاتا ہے۔ مثلاً یہ کہ ''یہ قابلِ دید ہے،'' ''یہ دلچسپ ہے،'' ''میں آپ کو اِس کی طرف متوجہ نہ کرتا اگر مجھے اِس کے حسین اور پُرلطف ہونے کی امید نہ ہوتی۔'' وغیرہ۔

وِجدانات کے اُس ہجوم میں سے جس سے فنکار ہی واقف ہوتا ہے، یہ اُس وقت تک ممکن نہیں جب تک کہ وہ کسی ایک ایسے وِجدان پر روشنی نہ ڈالے جو اُسے جمالیاتی سطح پر ایسا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ وہ اُس پر اپنی تخلیقی کوشش صَرف کرے۔ یہاں تک کہ اُس کی تخلیقی صلاحیت

پھڑک اٹھتی ہے اور وہ لمحۂ گریزاں کو سرمستی میں گلے لگالیتا ہے اور فاؤسٹ (Faust) کی طرح کہتا ہے:

''رُک جاؤ، تم کتنے دلکش ہو! رُک جاؤ۔''

(Remain, so fair thou art, remain!)

اور اِس لمحے کے آنے تک— (آنے پر نہیں) وہ اپنے ذریعۂ اظہار کے ساتھ دست و گریباں رہتا ہے اور اِس مشقت سے گزرتا رہتا ہے کہ دنیا والے اُس کی بصیرت میں شریک ہوسکیں۔[۶]

حواشی

۱۔ پروفیسر کھادی (Khadye): کروشے کی جمالیاتی اور ادبی تنقید۔

۲۔ کسی کا مصرع ہے ع درد معمول سے کم ہو تو غزل ہوتی ہے

۳۔ سکاٹ جیمز: تعمیرِ ادب۔

۴۔ ایضاً۔

۵۔ ایضاً۔

۶۔ ایضاً۔

ٹی ایس ایلیٹ

(Thomas Stearns Eliot)

(۱۸۸۸ء-۱۹۶۵ء)

ٹی ایس ایلیٹ امریکہ میں پیدا ہوا۔ ۱۹۱۴ء سے مستقلاً انگلستان میں رہائش اختیار کی۔ ۱۹۲۷ء میں باقاعدہ انگریزی شہریت حاصل کی۔ بہت بڑا نقاد اور شاعر تھا۔ ایک اچھے شاعر اور اچھے نقاد ہونے کی اُس کی شہرت تقریباً ایک ساتھ ہی شروع ہوئی۔ وہ نقاد کی حیثیت سے ۱۹۱۹ء میں اپنے مشہور مضمون ''روایت اور انفرادی صلاحیت'' (Tradition and the Individual Talent) کی وجہ سے سامنے آیا۔ اِس مضمون نے تنقیدی نظریات کی فضا میں بہت دیرپا اور گہرے اثرات قائم کیے اور تنقید کی دنیا میں اُس کا وقار قائم ہوا۔

جارج واٹسن (George Watson) ایلیٹ کے اِس مضمون کے بارے میں لکھتا ہے کہ:

''اِس مضمون کی عمدگی اور جدت کا راز آزادہ روی کے رد کرنے (Antiliberalism) میں نہیں ہے بلکہ اُس کے اِس رسم آفرین اور رواج پا جانے کی صلاحیت رکھنے والے نظریے کی معاصر تنقیدی رویوں کے ساتھ تطبیق میں ہے۔ یہ گویا ایلیٹ کے تنقیدی نظریات کا غیر سرکاری منشور ہے یا اُس کے اُصولِ انتقاد کا ایک ایسا مجوزہ خاکہ ہے جس میں انگریزی شاعری کو رکھ کر بعد میں اُس نے جانچا۔ یہ ایسا مضمون نہیں ہے جو بحث کی دعوت دیتا ہو۔ اِس کی بے لاگ تقریر اور زوردار تجاویز کا خطیبانہ انداز بحث سے ایلیٹ کی عدم دلچسپی کا واضح

ثبوت ہے۔''

دوسرے لفظوں میں واٹسن کا خیال ہے کہ یہ مضمون ''مسلّمات'' پر مشتمل ہے جن پر بحث کی گنجائش نہیں ہوتی۔

ایلیٹ کے تنقیدی نظریات کے مطالعے کے لیے یہ مضمون بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔

ایلیٹ کے تنقیدی نظریات

ایلیٹ نے اپنے مضمون ''روایت اور انفرادی صلاحیت'' میں پہلے روایت کے مسئلے پر بحث کی ہے۔ وہ ایک شخص کی شاعری کو اُس کی دوسری تخلیقات اور دوسرے شعرا کی شاعری سے مربوط کر کے شاعری کے ایک ایسے ''زندہ کُل'' (Living whole) کا تصور دیتا ہے جس میں اُس وقت تک لکھی گئی ساری شاعری شامل ہوتی ہے۔ اِس کے بعد وہ شخصیت اور فن کے مسائل پر بات کرتا ہے اور شاعری اور شاعر کے تعلق کی وضاحت کرتا ہے۔ اور آخر میں چند سطور میں اپنے نظریات کو بطور نتیجہ سمیٹ کر مضمون ختم کر دیتا ہے۔ اِس مضمون کے مطالعے سے درجِ ذیل باتیں سامنے آتی ہیں:

۱۔روایت

پہلے تین پیراگرافوں میں ایلیٹ نے روایت کا نیا تصور دیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ انگریزی ادب کی تمام تحریروں میں نقادوں نے شاذ و نادر ہی روایت کی بات کی ہے، اور اگر کہیں اِس کا ذکر ملتا بھی ہے تو اظہارِ ناراضگی اور ملامت کے انداز میں ملتا ہے۔ اور اگر کہیں کسی دوسرے مفہوم میں یہ لفظ استعمال ہوا ہے تو اُس سے بھی صرف مبہم پسندیدگی ظاہر ہوتی ہے جو آثارِ قدیمہ کی تعمیرِ نو سے حاصل ہونے والی خوشی سے ملتی جلتی کوئی چیز ہے۔ ہر ملک، ہر قوم اور ہر نسل کی ایک اپنی تخلیقی اور تنقیدی اُفتادِ طبع یا ذہنی رویہ ہے جو اعلیٰ تخلیقی استعداد سے زیادہ تنقید کی واضح خامیوں اور محدودیت کی عادت سے ظاہر ہوتا ہے۔ انگریز تنقیدی صلاحیتوں کو فرانسیسیوں سے اِن معنوں میں منسوب کر کے خوش ہوتے اور فخر محسوس کرتے ہیں کہ گویا وہ زیادہ ''تخلیقی'' (Creative) ہیں۔ لیکن تنقید

ایسی ہی اٹل چیز ہے جیسا کہ خود سانس لینا۔ تنقید کے عمل میں ایک حقیقت جو روشن ہو کر سامنے آتی ہے، یہ ہے کہ جب ہم کسی شاعر کی تعریف کرتے ہیں تو اُس کی تخلیقات کے اُن پہلوؤں پر زیادہ اصرار کرنے کی طرف مائل ہو جاتے ہیں جن میں وہ دوسرے شاعروں سے کم سے کم مشابہت رکھتا ہو، اور انھی پہلوؤں کا ذکر کر کے ہم یہ ظاہر کرتے ہیں کہ گویا ہم نے اُس کی انفرادیت یا اُس کی ذات کے جوہر کو تلاش کر لیا ہے۔ یہ ایک بے جا حسنِ ظن یا تعصب کی ایک قسم ہے۔ اگر ہم اِس انداز کو ترک کر کے اُس شاعر کے قریب آئیں تو ہم اکثر صورتوں میں یہ دیکھیں گے کہ اُس کی تصنیفات کا نہ صرف اعلیٰ ترین بلکہ سب سے زیادہ منفرد حصہ وہی ہو گا جس میں مرے ہوئے شعرا یا اُس کے پیش رو بڑی قوت کے ساتھ اپنی لافانیت پر جمے ہوئے اور زندہ ہوں گے — یعنی جہاں گزشتہ شعرا کے کلام کی گونج سنائی دے رہی ہو گی۔ اگر روایت سے یہ مراد لی جائے کہ روایت اپنے سے متصل ماقبل نسل کی کورانہ تقلید یا اُن کے نقوشِ پا سے چمٹے رہنا ہے، تو بلاشبہ ایسی روایت کی حوصلہ شکنی ہونی چاہیے۔ ایسی صورت میں غرابت تکرار سے بہتر ہوتی ہے (Novelty is better than repetition.)۔

۲۔تاریخی شعور

ایلیٹ کے خیال میں روایت ایک وسیع تر مفہوم کی حامل ہے۔ یہ کوئی وراثت میں ملنے والی چیز نہیں ہے۔ اور اگر آپ اِسے حاصل کرنا چاہتے ہیں تو اس کے لیے بڑی جانکاہ مشقت کرنا پڑے گی۔ روایت تاریخی شعور کو شامل ہے۔ اور تاریخی شعور میں نہ صرف ماضی کی ماضیت (Pastness of past) شامل ہوتی ہے بلکہ ماضی کی موجودگی (Presence) کا تصور بھی ہوتا ہے۔ چنانچہ تاریخی شعور انسان کو مجبور کرتا ہے کہ وہ لکھتے ہوئے اپنی ذات میں صرف اپنی نسل ہی کو موجود نہ پائے بلکہ اُس میں ہومر سے لے کر پورے انگریزی ادب کے مسلسل احساس کی موجودگی نظر آئے۔ اِس احساس میں اُس کے اپنے ملک کے پورے ادب کا وجود بیک وقت شامل ہوتا ہے اور ساتھ ساتھ ترکیب و ترتیب پاتا ہے۔

یہ تاریخی شعور جو لافانی (Timeless) اور وقتی (Temporal) دونوں قسم کے احساسات کا الگ الگ بھی حامل ہے اور بیک وقت دونوں کے مجموعے کا بھی، ہی وہ چیز ہے جو کسی

مصنف کو Traditional یا روایت کا امین بناتی ہے۔ چنانچہ روایت سے ہرگز اندھی تقلید مراد نہیں بلکہ اِس کا مطلب ماضی اور حال کا تاریخی شعور ہے۔

۳۔روایت کی ضرورت

اپنے اِس مضمون کے چوتھے اور پانچویں پیراگراف میں ایلیٹ لکھتا ہے کہ تاریخی شعور ہی وہ چیز ہے جو کسی مصنف کو وقت کے مسلسل دھارے میں اور اپنی معاصریت (Contemporarity) میں اُس کے اپنے مقام سے پورے طور پر آگاہ کرتا ہے۔ کوئی شاعر یا فنکار تنہا اپنے پورے معنی نہیں دیتا (No poet, no artist of any art has his complete meaning alone.)۔ اُس کی معنویت اور تحسین مرے ہوئے شعرا اور فنکاروں سے اُس کے تعلق کی تحسین ہے۔ تنہا اُس کی قدر و قیمت آپ متعین نہیں کر سکتے۔ اِس کے لیے آپ کو متقدمین کے ساتھ اُس کا موازنہ اور مقابلہ کرنا پڑے گا۔

ایلیٹ کہتا ہے کہ یہ محض تاریخی تنقید ہی نہیں بلکہ جمالیاتی تنقید بھی ہے۔ موجود فن پارے آپس میں ایک مثالی ترتیب یا درجہ بندی کی تشکیل کرتے ہیں۔ جب کوئی نیا فن پارہ وجود میں آتا ہے تو یہ ترتیب بدل جاتی ہے اور ہر فن پارے کا دیگر فن پاروں کے پورے مجموعے سے تعلق، اور اُس مجموعے کے ہر ہر فن پارے سے الگ الگ تعلق اور تناسب، قدر و قیمت اور درجہ بندی—سب میں ایک نیا قرینہ اور نئی ترتیب وجود میں آ جاتی ہے۔ یہی قدیم و جدید کی مطابقت اور ہم آہنگی ہے۔

وہ کہتا ہے کہ ماضی میں حال کی وجہ سے اُسی طرح تغیر آنا چاہیے جس طرح کہ حال ماضی سے رہنمائی حاصل کرتا ہے۔ ماضی کے معیاروں کے مطابق محاکمے کا یہ مطلب نہیں ہے کہ اِن معیاروں پر پورا اُتارنے کے لیے مثلاً فنکار کے ہاتھ پاؤں کاٹ دیے جائیں، نہ ہی اِس کا مطلب یہ ہے کہ قدیم نقادوں کے وضع کردہ قوانین کے مطابق اُسے کسی مرے ہوئے فنکار سے اچھا، بہت اچھا، برا یا بدتر قرار دیا جائے۔ بلکہ یہ ایک تحکیم (Judgement) اور ایک موازنہ ہے جو دو چیزوں کو ایک دوسرے کے ساتھ تولنے یا ناپنے سے حاصل ہوتا ہے کیونکہ کوئی چیز نہ تو پورے طور پر روایتی ہوتی ہے اور نہ مکمل طور پر انفرادی۔ ہم نئے فن پارے کے بارے میں اِس قسم کی

باتیں کرتے ہیں کہ یہ قدیم سے ملتا جلتا ہے، یا اِس میں کچھ انفرادیت معلوم ہوتی ہے، یا یہ منفرد سا لگتا ہے، وغیرہ۔ لیکن اِن سب باتوں کے باوجود اصل بات یہ ہے کہ ہمارے لیے فن پاروں کے بارے میں ''اِدھر یا اُدھر'' کا فیصلہ کرنا حقیقتاً دشوار ہے۔

۴۔شاعر کا اُس کے ماضی سے رشتہ

اِس کے بعد ایلیٹ شاعر کے اُس کے ماضی کے ساتھ رشتے کی زیادہ قابلِ فہم وضاحت کرتا ہے اور کہتا ہے کہ شاعر نہ تو ماضی کو ایک بے ترتیب انبار اور گڈمڈ ذخیرے کی طرح قبول کرتا ہے، نہ وہ ایک یا دو ذاتی پسندیدگیوں (کو معیار بنا کر اُن) سے مطابقت پیدا کرتا ہے، اور نہ وہ کسی خاص عہد کو قابلِ ترجیح سمجھتے ہوئے اُس عہد کے رجحانات کے مطابق خود کو مکمل طور پر ڈھال سکتا ہے۔ پہلی صورت (یعنی بے ترتیب انبار کی طرح ماضی کو قبول کرنا) ناقابلِ قبول ہے۔ دوسری صورت (یعنی ماضی کے کسی ایک دو فنکاروں کو پسند کر کے اُن کی تقلید کی کوشش کرنا) جوانی کا ایک اہم تجربہ ہے۔ اور تیسری صورت (کسی عہد کے رجحانات کو قبول کرنا) ایک خوشگوار اور نہایت خاطر خواہ تکملہ یا اضافی ضمیمہ (Supplement) ہے۔ شاعر کو غالب رجحان سے پوری طرح آگاہ اور اِس حقیقت سے باخبر ہونا چاہیے کہ ''فن اصلاح نہیں کرتا'' یا کسی چیز کو بہتر نہیں بناتا (Art never improves)، اور یہ کہ فن کا مواد کبھی ہمیشہ ایک جیسا نہیں ہوتا۔ ذہن اُس میں بلاشبہ تبدیلی لاتا ہے۔ لیکن یہ تبدیلی ایک طرح کی نُمو یا ترقی (Development) ہے جو راستے کی ہر چیز کو سمیٹتی چلی جاتی ہے—اور جو نہ پرانا ہونے کی وجہ سے شیکسپیئر کو نظر انداز کرتی ہے اور نہ فرسودہ سمجھ کر ہومر کو چھوڑتی ہے۔ اِس نُمو و ترقی کو نہ تو فنکار کے نقطۂ نظر سے اصلاح (Improvement) کہا جا سکتا ہے اور نہ نفسیات دانوں کے نقطۂ نظر سے۔

ماضی اور حال کے رشتے کے بارے میں ایلیٹ کا خیال یہ ہے کہ حال کا شعور ماضی سے اِس طرح اور اِس حد تک باخبر ہونے کا نام ہے جتنا کہ خود ماضی اپنے بارے میں ظاہر نہیں کر سکتا۔

ایلیٹ خود اُس اعتراض سے واقف ہے جو اُس کے اِس نظریے پر کیا جا سکتا ہے کہ شاعر کو ماضی سے پورے طور پر آگاہ اور ماضی و حال کے رشتے سے باخبر ہونا چاہیے۔ اعتراض یہ ہوگا کہ اِس کے لیے تو بہت وسیع مطالعہ اور انتہائی بسیط نظر درکار ہے۔ چنانچہ ایلیٹ کہتا ہے کہ شاعروں کی

زندگیوں کے حالات پڑھنے سے یہ بات پوری طرح واضح ہوجاتی ہے کہ علم کی بہت زیادہ وسعت سے شاعرانہ احساس مرجاتا ہے یا جمود کا شکار ہوجاتا ہے۔ شاعر کے لیے صرف اِتنا ہی علم کافی ہے جو اُس کی ضروری استعدادِ قبول (Receptivity) یا ضروری سُستی پر اثر انداز نہ ہو۔ کچھ شاعر علم کو اپنی شاعرانہ صلاحیتوں کے ضیاع کے بغیر ہضم کرسکتے ہیں۔ چنانچہ جس چیز پر اصرار کرنا چاہیے، یہ ہے کہ شاعر کو اپنے اندر ماضی کا شعور بیدار کرنا اور اُسے ترقی دیتے رہنا چاہیے تاکہ وہ زندگی بھر اپنی ذات کے شعور کا نشوونَما کرتا رہنے کے قابل ہوسکے۔ ماضی کا ایسا احساس فنکار کے لیے اُس چیز کے سامنے جو زیادہ وقیع ہے، اپنی ذات سے مسلسل دست برداری کی حیثیت رکھتا ہے۔ چنانچہ شاعر کی عمدہ پیش رفت یا ترقی (Progress) ایک مسلسل ایثار، اپنی ذات کی مسلسل قربانی اور اپنی شخصیت کو مسلسل معدوم کرتے رہنے (Depersonization) میں مضمر ہے۔ اپنی شخصیت سے اِس طرح دست کش ہونے سے فن سائنس بن جانے کی شرائط کے قریب قریب پہنچ جاتا ہے۔

۵۔ شاعر کی شخصیت اور اظہار

اِس کے بعد ایلیٹ شاعر اور اُس کی شاعری کے مابین تعلق سے بحث کرتا ہے اور شاعرانہ عمل میں شخصیت کے کام کے بارے میں اپنے نظریے کی وضاحت علمِ کیمیا کی ایک مثال کے ذریعے کرتا ہے اور عمل انگیز (Catalyst) کی تشبیہہ لاتا ہے۔ Catalyst ایسا عمل انگیز مادہ ہے جو کیمیائی ردِّعمل کی شرح تبدیل کردیتا ہے لیکن خود کسی کیمیائی عمل وتعامل سے متاثر نہیں ہوتا بلکہ کیمیائی عمل کے ختم ہونے کے بعد بھی غیر مبدل اور ویسے کا ویسا ہی رہتا ہے۔ چنانچہ جب آکسیجن اور سلفر ڈائی آکسائیڈ کو پلاٹینم کے ایک ٹکڑے کی موجودگی میں ملایا جائے تو سلفیورس ایسڈ گیس بن جاتی ہے۔ یہ عمل صرف پلاٹینم کے ٹکڑے کی موجودگی میں ہوتا ہے۔ اِس عمل میں خود پلاٹینم کا ٹکڑا کوئی اثر قبول نہیں کرتا اور ویسے کا ویسا ہی رہتا ہے۔ چنانچہ اِسی طرح شاعر کی شخصیت بھی وہ ذریعہ ہے جس کی موجودگی میں مختلف تجربات اور احساسات ایک نئی ترتیب میں تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ شاعر کا ذہن یا شخصیت گویا پلاٹینم کا ٹکڑا ہے۔ یہ جزوی طور پر اُس کے ذاتی تجربات پر علی الاطلاق بھی مؤثر ہوسکتا ہے لیکن فنکار جس قدر کامل ہوگا اُسی قدر مکمل طور پر اُس میں ''مردِ مبتلا'' اور ''مردِ خلّاق''[۱] علٰیحدہ علٰیحدہ ہوں گے۔ اور اُسی قدر مکمل طور پر اِس مواد (یعنی

جذبات واحساسات وغیرہ) کو شاعر کا ذہن جذب اور ہضم کرکے اُس کے جوہر کی تشکیلِ نو کرتا ہے۔ چنانچہ شاعر کا ذہن یا اُس کی شخصیت شکلیں تبدیل کرنے اور نئے مرکبات بنانے والا Catalyst یا عمل انگیز ہے، اور جو عناصر اِس Catalyst کی موجودگی میں آپس میں مل جانے اور نئی ترکیب پانے کے لیے در آتے ہیں وہ جذبات واحساسات ہیں۔

ایلیٹ اِس تمثیل کو یوں ختم کرتا ہے کہ شاعر کا ذہن بے شمار چیزوں کو قبول کرتا ہے، جمع کرتا ہے اور انبار لگاتا رہتا ہے۔ اِن میں احساس، تجربہ، جملے، الفاظ، تصویری پیکر یا تمثالیں وغیرہ ہوتی ہیں۔ یہ سب چیزیں اُس میں جمع ہوتی رہتی ہیں۔ یہاں تک کہ وہ آپس میں ایک دوسرے سے مل کر نئے مرکبات بنانے لگتے ہیں۔

ایلیٹ کے خیال میں اِن مرکبات کے اجزا یعنی احساسات وجذبات کی شدت عظمت کی حامل نہیں ہوتی بلکہ فنّی عمل کی شدت، یا وہ دباؤ جس کے زیرِ اثر یہ مرکب وجود میں آتے ہیں، عظمت اور اہمیت کا حامل ہے۔ وہ اِس کی وضاحت میں دانتے، شیکسپیئر اور کیٹس کے اِقتباسات بطورِ مثال پیش کرتا ہے مثلاً کیٹس کی نظم Ode میں ایسے بہت سے احساسات شامل ہیں جن کا بلبل (Nightingale) سے کوئی تعلق نہیں، لیکن کچھ تو اِس نام کی خوبصورتی کی وجہ سے اور کچھ اُس کی شہرت کی وجہ سے یہ عناصر خوبی کے ساتھ اکٹھے ہوگئے ہیں۔

۶۔ شاعری — جذبات سے فرار

اپنے مضمون کے پانچویں سے ساتویں پیراگراف تک ایلیٹ بتاتا ہے کہ شاعر، شاعری میں اپنی شخصیت کا اظہار نہیں کرتا بلکہ اُس کی شخصیت تو محض ایک ذریعہ (Medium) ہے جس میں اُس کے تاثرات اور تجربات مخصوص اور غیر متوقع طریقوں سے ترکیب پاتے (Combine) ہیں۔ وہ تاثرات اور تجربات جو آدمی (Personality) کے لیے اہم ہوں ضروری نہیں کہ شاعری میں بھی کسی مقام کے اہل ہوں، اور اِسی طرح جو شاعری کے لیے اہم ہوں ممکن ہے کہ ''آدمی'' کے لیے وہ بالکل نظر انداز کردیے جانے کے لائق ہوں۔ شاعر کے ذاتی جذبات یا کسی خاص واقعہ سے تحریک حاصل کرنے والے جذبات اُسے اہم یا دلچسپ نہیں بناتے۔ اُس کے مخصوص جذبات سادہ، ناتراشیدہ اور سپاٹ بھی ہوسکتے ہیں۔ لیکن شاعری میں

وہی جذبات ایک پیچیدہ چیز بن جاتے ہیں۔ اور یہ پیچیدگی عام لوگوں کی زندگیوں کی غیر معمولی جذباتی ناہمواری سے مختلف ہوتی ہے۔ شاعر کا کام نئے جذبات (Emotions) کی تلاش نہیں ہے بلکہ وہ عام جذبات ہی سے سروکار رکھتا ہے، لیکن اُن پر شاعرانہ عمل کرتا ہے اور اُن کے ذریعے ایسے احساسات کا اظہار کرتا ہے جو واقعتاً اُن جذبات میں موجود نہیں ہوتے۔ ایلیٹ ورڈز ورتھ کے ''جذبات کی ایسی صورت جس پر سکون کے لمحات گزر چکے ہوں'' (Emotions recollected in tranquility) والے فارمولے کو نادرست قرار دیتا ہے۔ اُس کے نزدیک شاعری ایک ارتکاز (Concentration) کا عمل ہے، اور لاتعداد تجربات میں ارتکاز کے اس عمل کے نتیجے میں ایک نئی چیز پیدا ہوتی ہے جو کسی عملی اور فعّال زندگی گزارنے والے شخص کے نزدیک ممکن ہے کہ تجربات کہلانے ہی کے مستحق نہ ہوں۔ یہ ارتکاز شعوری نہیں ہوتا، اور یہ تجربات دوبارہ سوچے (Recollected) نہیں جاتے۔ اور وہ بالآخر ایک ایسی فضا میں مل جاتے اور وحدت اختیار کر لیتے ہیں جو پُرسکون (Tranquil) ہوتی ہے۔ یہ واقعات میں انفعالی دلچسپی کا نتیجہ ہوتی ہے۔ لیکن ساری بات محض اِسی قدر نہیں ہے کیونکہ شاعری میں بہت سے ایسے حصے بھی ہیں جن پر شعوری سطح کا تفکر و تدبّر ضروری ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ برا شاعر اُس موقع پر ''بے خبر'' رہتا ہے جہاں اُسے باخبر ہونا چاہیے تھا، اور اُس بات میں شعوری کوشش کرتا ہے جو اُسے لاشعوری طور پر کرنی چاہیے تھی۔ لیکن یہ غلطیاں اُس کو ایک شخصیت عطا کرتی ہیں جن سے اُس کی ذات اُجاگر ہوتی ہے۔ شاعری جذبات (Emotions) کو کھلا چھوڑ دینے یا ڈھیل دینے کا نام نہیں بلکہ جذبات سے ''بچ نکلنے'' (Escape) کا نام ہے — یا شخصیت کا تجربہ نہیں، بلکہ شخصیت سے فرار ہے۔

۷۔ حاصلِ بحث

مضمون کے آخر میں ایلیٹ نتائج کو سمیٹتے ہوئے ارسطو کے ایک قول سے بات شروع کرتا ہے جو اُس نے اپنے مضمون ''روح کے بارے میں'' (On the Soul) میں کہا ہے۔ وہ کہتا ہے ''ذہن بلاشبہ اُلوہی اور غیر اثر پذیر قسم کی چیز ہے۔'' ایلیٹ اپنے آپ کو اُن نتائج تک محدود رکھتا ہے جن تک ایک عملی اور شاعری سے راست دلچسپی رکھنے والے شخص کو رہنا چاہیے۔ اُس کا

مقصد شاعر سے زیادہ اپنی دلچسپیوں کا رُخ شاعری کی طرف موڑ دینا ہے کیونکہ اِس طرح ہم شاعری کے بارے میں زیادہ عادلانہ رائے اور اُس کے صحیح مرتبے تک پہنچ سکتے ہیں۔ کچھ لوگ شاعری میں پُرخلوص جذبات کے سادہ اظہار کی داد دیتے ہیں۔ اُن سے بھی کم لوگ ایسے ہیں جو شاعری میں تکنیکی خوبیوں اور فنّی چابک دستی کو سراہتے ہیں۔ لیکن بہت ہی کم لوگ ایسے ہیں جو یہ سمجھ سکتے ہیں کہ بامعنی (Significant) جذبات کا اظہار کہاں ہوا ہے — ایسے جذبات جو شاعر کی سوانحی زندگی میں نہیں بلکہ اُس کی شاعری میں زندہ رہتے ہیں۔ وہ اپنے مضمون کو اِن الفاظ پر ختم کرتا ہے کہ فن میں جذبہ غیر شخصی ہوتا ہے۔ اور اس غیر شخصی سطح پر شاعر اُس وقت تک نہیں پہنچ سکتا جب تک کہ وہ خود کو اپنے مقاصد کے سامنے مٹا نہ دے۔ اور وہ اپنے مقاصد سے اُس وقت تک بخوبی آگاہ نہیں ہو سکتا جب تک کہ وہ خود کو صرف ''حال'' ہی میں زندہ محسوس نہ کرے بلکہ ایسے حال میں رہے، جس کا ایک ماضی بھی ہو۔ اور نہ صرف وہ اُس سے باخبر ہو جو مر چکا ہے بلکہ اُس سے بھی آگاہ ہو جو بالفعل زندہ ہے۔

ایلیٹ کا تصورِ روایت

ایلیٹ کے مطابق روایت اپنے وسیع تر مفہوم میں اُن تمام ادبی رویوں، صنائع اور اسالیبِ اظہار پر دلالت کرتی اور مشتمل ہے جو ماضی کسی مصنف کے حوالے کرتا ہے۔ ہم روایت کا ذکر کسی خاص ساخت و ترکیب مثلاً خوشگوار انجام، یا مخصوص ادبی ہیئت مثلاً دیہاتی زندگی سے متعلق نوحے یا ماتمی نظمیں (Pastoral Elegy)، یا ثقافت مثلاً فرانسیسی روایت وغیرہ کے حوالے سے کر سکتے ہیں۔ اِس اصطلاح کو اس کے وسیع ترین اور نہایت باوقار معنوں میں استعمال کرتے ہوئے ہم روایت کا اِس طرح ذکر کر سکتے ہیں جس سے ہمارا یہ مدعا ہو سکتا ہے کہ یہ ایک ایسا ناگزیر خطِ ارتقا ہے جو ماضی کے غالب رجحان کے دھارے سے پھوٹتا ہوا اور خود کو اُس کی اتفاقی لہروں اور مجموعی محیط سے ممتاز کرتا چلا آتا ہو۔ ایک ادبی مورّخ روایت کا ہمیشہ یوں ذکر کرتا ہے کہ گویا یہ ایک عظیم دریا ہے جس کی گزرگاہ کا وہ اُس کے نقطۂ آغاز سے حال کے اُس لمحے تک سراغ لگاتا ہے جس میں کہ وہ خود موجود ہوتا ہے۔ ماضی پر مکمل عبور حاصل کرنے کی سرگرم کوشش، اُسے حال کے معیاروں

اور حوالوں سے دیکھنا، اور حال کے مسائل کا حل ماضی کے تجزیوں اور نمایاں کامیابیوں کی روشنی میں تلاش کرنے کی کوشش کرنا— وہ چیزیں ہیں جو کسی مصنف کو عمدہ ترین معنوں میں روایتی (Traditional) بناتی ہیں۔

ماضی کی ایسی تقلید سے جو تنقید سے عاری ہو، زیادہ سے زیادہ فن کے ایسے عارضی ٹکڑے (Period Pieces) حاصل ہو سکتے ہیں جو حال سے محض سطحی ربط رکھتے ہوں اور اِس ظاہری مشابہت سے قطعِ نظر ماضی سے اُن کا کوئی رشتہ نہ ہو۔

ایلیٹ نے روایت کے بارے میں اپنے نظریے کی وضاحت اپنے دو مشہور مضامین ’’روایت اور انفرادی صلاحیت‘‘ (Tradition and the Individual Talent) (۱۹۱۹ء) اور ’’انوکھے خداؤں کے تعاقب میں‘‘ (After Strange Gods) (۱۹۳۴ء) میں کی ہے۔ اوّل الذکر میں اُس کے خیالات کا مختصر جائزہ پیش کیا جا چکا ہے۔ اِن دونوں مضامین کی روشنی میں اُس کے روایت کے نظریے کا مطالعہ تین عنوانات کے تحت کیا جا سکتا ہے، یعنی:

الف۔ روایت کیا ہے؟

ب۔ ادیب اور روایت، اور

ج۔ نقاد اور روایت۔

روایت کیا ہے؟

ایلیٹ کی شاعری میں ماحول سے علیٰحدگی (Detachment) اور شخصیت کی فنا (Impersonality) کی آرزو ایک مرکزی جذبے کی حیثیت رکھتی ہے۔ اپنے مضمون ’’روایت اور انفرادی صلاحیت‘‘ میں اُس نے اِسی شخصیت کی فنا پر زور دیا ہے۔ وہ نجی جذبات (Private Emotions) کے بوجھ سے شاعر کے بچ نکلنے یا فرار کی خواہش کا ذکر کرتا ہے اور یہ سمجھنے لگتا ہے کہ شخصیت کی فنا (Impersonality) یا (Depersonization) کی اصطلاح ضبطِ نفس سے لے کر بے تعلقی (Indifference) اور فوری جذباتی تغیر (Revulsion) تک زندگی کے بہت سے مختلف رویوں کے لیے کافی ہے۔ وہ اِس بات پر اصرار کرتا ہے کہ شاعر کا فرض یہ ہے کہ وہ اپنی داخلی شخصیت سے گزر کر دیانت داری سے پورے ادب کی مجموعی روایت میں گم ہو جائے۔ چنانچہ

ہم دیکھتے ہیں کہ ایلیٹ کا روایت کا نظریہ اُس کے شخصیت کی فنا کے نظریے ہی کا ایک پہلو ہے۔

اُس کے نزدیک روایت اِس مسلک سے قطعی مختلف چیز ہے کہ جو کچھ پہلے ہوتا رہا تھا وہی اب کیا جاتا رہے۔ روایت پر اُس کے اصرار سے ماضی کے تاریخی ادوار کے لیے کوئی خاص تعریف کا پہلو نہیں نکلتا بلکہ روایت اِس بات کی مقتضی ہے کہ ہم یہ تسلیم کر لیں کہ سماج اور مذہب کے ادارے ہی وہ ذریعے ہیں جن کے ہاتھوں ابدی اقدار ایک زمانے سے دوسرے زمانے کو منتقل ہوتی رہتی ہیں۔ وہ اپنے مضمون ’’کلاسیک کیا ہے‘‘ (What is Classic) میں لکھتا ہے کہ:

> ’’کسی ادب میں رسوخ اور پختگی (Maturity) اُس سوسائٹی کے افکار کا عکس ہے جس میں وہ ادب پیدا ہوتا ہے۔ ایک مصنف اپنی انفرادی حیثیت میں مثلاً شیکسپیئر یا ورجل، زبان کو ترقی دینے کی بہت کچھ صلاحیت رکھ سکتا ہے لیکن وہ زبان کو رسوخ اور پختگی کی منزل تک تبھی لے جا سکے گا جب کہ اُس کے پیش رووں نے اپنی تصانیف میں زبان کو اُس کے آخری تکمیلی اثر اور درستی (Final Touch) کے لیے تیار کر دیا ہو۔ چنانچہ ایک پختہ اور بارسوخ ادب ہمیشہ اپنے پیچھے ایک تاریخ کا حامل ہوتا ہے— ایسی تاریخ جو محض واقعات کا گوشوارہ یا روزنامچہ، یا ایں و آں قسم کی تحریروں اور مسوّدوں کا ڈھیر نہیں ہوتی بلکہ زبان کے لاشعوری اور خودکار ارتقا کے ذریعے اِس طور پر از خود مرتّب ہو جاتی ہے کہ اپنی حدود میں رہتے ہوئے بھی اپنی امکانی قوتوں کا احساس دلاتی ہے۔‘‘

اِس طرح روایت ایلیٹ کے نزدیک مجموعی ادب کا واحد نظارہ (Unified Vision) ہے جس میں ایسی وحدت ہوتی ہے جو ہر حقیقی ادب پارے میں اپنی معنویت کو انفرادی طور پر بھی، اور دوسرے سب فن پاروں میں اپنے اِس منفرد حوالے سے مجموعی طور پر بھی، محسوس کراتی ہے۔

اپنے مضمون ’’انوکھے خداؤں کے تعاقب میں‘‘ میں وہ روایت کا مفہوم زیادہ واضح طور پر پیش کرتا ہے اور کہتا ہے:

> ’’روایت مجرّد طور پر یا بنیادی طور پر مخصوص اِذعانی تصورات یا اعتقادات (Dogmatic Beliefs) کا تحفظ یا اُنھیں قائم و باقی رکھنا نہیں ہے۔ البتہ یہ اعتقادات اپنے آپ کو زندہ رکھنے کے لیے اُس راستے کے محتاج ہیں جس کی

تشکیل روایت کرتی ہے۔ روایت سے میں جو مراد لیتا ہوں اُس میں وہ سبھی معتاد اعمال (Habitual Actions)، عادات اور رسوم و رواج — یہاں تک کہ ہمارا وہ نہایت اہم مذہبی شعار جس میں رواجی طریق پر ہم کسی اجنبی سے صاحب سلامت کرتے ہیں — اور جس سے ایک جگہ رہنے والی ایک قوم کے افراد میں خون کے رشتے کا سا تعلق پیدا ہو جاتا ہے — شامل ہیں۔ یہ ایسے مضبوط درخت کی مانند ہے جو نئے برگ و بار نکالتا رہتا ہے۔''

روایت کے اِس تصور میں خطرات کا ذکر کرتے ہوئے ایلیٹ کہتا ہے کہ:

''جب ہم ایک پرانی روایت سے چمٹے رہتے ہیں تو ہم مستقلاً خطرے میں رہتے ہیں۔ اور یہ خطرہ اُس وقت بھی موجود رہتا ہے جب ہم ایک نئی روایت قائم کرنے کی کوشش میں ضروری اور غیر اہم — یا حقیقی اور ہیجانی — کو گڈمڈ کر دیتے ہیں۔ دوسرا خطرہ ہمیں یہ ہوتا ہے کہ ہم روایت کو جامد اشیاء کے ساتھ متعلق اور متلازم کر دیتے ہیں اور اُس کے بارے میں یوں سوچنے لگتے ہیں کہ گویا یہ ایک ایسی چیز ہے جو ہر تبدیلی سے عداوت رکھتی ہے۔ یا اُس وقت بھی ہم خطرے میں ہوتے ہیں جب ہم یہ مقصد بنا لیں کہ کسی سابقہ حالت کی طرف مراجعت کرتے ہوئے تصور کرنے لگیں کہ اِس میں بقائے دوام کی صلاحیت ہے۔ حالانکہ ہمارا مقصود زندگی کے اُس ہیجان کی نشان دہی ہونی چاہیے جس نے اپنے وقت میں وہ حالت پیدا کی۔''

ماضی کے بارے میں ہمارے رویے کے سلسلے میں وہ لکھتا ہے کہ:

''...... ہمارے لیے یہ کوئی فائدے کی بات نہیں ہے کہ ہمارا رویہ ماضی کے ساتھ جذباتی (Sentimental) ہو۔ اوّل اِس لیے کہ عمدہ ترین زندہ روایت میں بھی خوب و زِشت ملا جُلا ہوتا ہے اور اُس میں بہت کچھ ایسا ہوتا ہے جو ہدفِ تنقید بننے کے لائق ہوتا ہے۔ ثانیاً اِس لیے کہ روایت تنہا محسوس کرنے کی بات نہیں۔ ثالثاً اِس لیے کہ ہم بے خوف و خطر، بغیر تنقید کا موقع دیے ہوئے، خود کو اصرار کے ساتھ چند اِذعانی تصورات (Dogmatic Notions) سے وابستہ نہیں کر سکتے کیونکہ جس عقیدے کو ایک وقت میں معقول اور صحت مند کہا جا رہا ہے دوسرے وقت میں وہی تباہ کُن تعصّبات کی ذیل میں شمار ہو سکتا ہے۔ رابعاً اِس لیے کہ ہمیں اِس غرض سے روایت کے ساتھ نہیں چمٹ جانا چاہیے کہ اِس طرح گویا ہم اُن لوگوں پر اپنی برتری جتانا چاہتے ہیں جو نسبتاً کم مقبول ہوں۔''

اِس سلسلے میں ایلیٹ ہمیں مشورہ دیتا ہے کہ:

''ہم جو کچھ کر سکتے ہیں وہ یہ ہے کہ ہم اپنے ذہن کو استعمال کریں، اور یہ یاد رکھیں کہ بغیر ذہانت کے روایت قبول کیے جانے کے لائق نہیں رہتی۔ صرف اِسی طرح ہم زندگی کی اعلیٰ ترین سطح کو مجرّد سیاسی نظریات سے ہٹ کر اور اُس انداز میں دریافت کر سکتے ہیں جو ایک خاص قوم، ایک خاص جگہ میں گزارتی ہے۔ اور اسی طرح ہم یہ جان سکتے ہیں کہ ماضی کا کون سا حصہ بینت کر رکھنے کے لائق ہے اور کون سا حصہ رد کر دینے کے قابل ہے۔ اور وہ کیا شرائط ہیں جو ہمارے دائرۂ اختیار میں ہیں اور جن سے ہم سوسائٹی کی وہ شکل حاصل کر سکتے ہیں جس کی ہمیں آرزو ہے۔''

اِن تصورات کی روشنی میں اندازہ ہوتا ہے کہ ایلیٹ کسی نظام کی پابندی اور محرک جذبوں کی آزادی میں ایک توازن کا خواہاں ہے۔ اگر یہ پابندی اٹھالی جائے تو نتیجۃً فنّی تخلیق کے آشوب اور افراتفری (Creative Anarchy) کی صورت میں برآمد ہوگا — اور اگر محرک جذبوں کی آزادی ختم کر دی جائے تو نتیجۃً تخلیقی جمود اور بانجھ پن (Creative Sterility) ہوگا۔

''روایت اور انفرادی صلاحیت'' والے مضمون میں روایت کا مفہوم اِبداع (Novelty) اور تکرار (Repetition) کی دو انتہاؤں کے درمیان جھولتا ہے، اور اس کا مطلب ایسی ترقی نظر آتا ہے جو تاریخی شعور کو محیط ہو۔ ایلیٹ کہتا ہے:

''...... تاریخی شعور میں نہ صرف ماضی کی ماضیت کا احساس شامل ہوتا ہے بلکہ زمانۂ حال میں ماضی کی موجودگی کا بھی۔ تاریخی شعور آدمی کو نہ صرف اِس بات پر مجبور کرتا ہے کہ وہ اپنے دور کی نسل کو اپنی ہڈیوں میں اُترا ہوا محسوس کر کے لکھے (...with his own generation in his bones) بلکہ اُس کے اندر

احساس کی ایک ایسی کیفیت بھی پیدا کرتا ہے کہ وہ ہومر سے لے کر اُس کے اپنے زمانے اور ملک تک کے سارے یورپی ادب کو بیک وقت ایسے تجربے کی شکل میں اپنے اندر موجود پائے جو نت نئی ترتیب اختیار کرتا رہتا ہے۔''

یہ تاریخی شعور آثارِ قدیمہ میں دلچسپی رکھنے یا قدامت شناسی کے مترادف نہیں بلکہ ایلیٹ کے نزدیک اِس کا مطلب ادبی اقدار و اسالیب میں ہونے والی تبدیلیوں کی طرف مسلسل اور مستقلاً متوجہ رہنا ہے—— ایسا تسلسل اور ابدیت جس میں جمود (Fixity) اور حرکت (Flux) دونوں بیک وقت موجود ہوں۔ اِسی طرح بے زمانی (Timeless) اور عارضیت (Temporal) کا باہم اور الگ الگ احساس ہونا ہے۔

ایلیٹ روایت کے بارے میں یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ روایت کا مفہوم اِس قدر وسیع ہے کہ اِسے آپ وراثتاً حاصل نہیں کر سکتے۔ اور اگر آپ اِسے حاصل کرنا چاہتے ہیں تو آپ کو شدید مشقت اٹھانی پڑے گی۔

ادیب اور روایت

دوسرا مسئلہ یہ ہے کہ ادیب اور روایت میں کیا رشتہ ہے؟ یہ رشتہ بہت نازک اور پیچ در پیچ ہونے کے علاوہ ہر ہر ادیب کے ہاں مختلف النوع ہے۔ لیکن دو باتیں بہت واضح ہیں۔ پہلی یہ کہ ہر ادیب، خواہ وہ بہت معمولی اور برائے نام ادیب ہو، روایت سے شروع کرتا ہے کیونکہ یہی حقیقت کہ وہ زبان کو ورثہ میں پاتا ہے، یہ بات ظاہر کرنے کے لیے کافی ہے کہ وہ محض لکیریں کھینچنے سے آغاز نہیں کر سکتا۔ ایلیٹ کہتا ہے کہ:

''......ہم دیکھیں گے کہ کسی شاعر کا نہ صرف عمدہ کلام بلکہ انتہائی منفرد کلام بھی وہی ہوگا جس میں مرے ہوئے شاعر یا متقدمین پوری قوت سے اپنی لافانیت تسلیم کرا رہے ہوں گے۔''

اُس کی اپنی تخلیق خواہ زبانی ہو یا تحریری، اصل میں اُسی چیز کو منعکس کرتی ہے جو اُس نے پڑھی یا سنی ہوتی ہے۔

دوسری بات یہ کہ کوئی مصنف خواہ کتنا ہی مقلّد کیوں نہ ہو، اپنی وراثت میں ملی ہوئی روایت

میں ایک انفعالی رکھ رکھاؤ سے کام لے سکتا ہے اور حسبِ ضرورت اُس میں تغیر و تبدل کر سکتا ہے۔ زبان کا بدلتا ہوا قوی حرکیاتی مزاج اُس کے اِستعمالات ہی سے اُبھرتا ہے۔

روایت کی تعریف کرتے ہوئے ایشلے ڈیوکس (Ashley Dukes) اپنی کتاب ''Tradition and Experiment in Present Day Literature'' میں لکھتا ہے:

''روایت یقیناً کامیاب تجربے کے سوا کچھ اور نہیں ہے۔''

ایلیٹ روایت کے اِن معنوں کو رد کرتا ہے کہ ہم متصل ماقبل نسل کی اندھی تقلید اور بزدلانہ پیروی کریں۔ ورثے میں ملی ہوئی فنّی ہیئتیں اگر تازہ ادراک کے ذریعے بہتر ترمیم کے عمل سے نہ گزریں تو وہ اپنی عمدگی بھی کھو بیٹھتی ہیں اور محض بے روح چربہ (Cliches) یا پامال اور فرسودہ جملے بن کر رہ جاتی ہیں، یا محض من مانے اُصولوں کی بے کیف نقلوں سے زیادہ کچھ نہیں رہتیں۔ اگر ہم روایت کے ساتھ ایک ادیب کے رشتے کو سمجھنا چاہتے ہیں تو ہم یہ دونوں باتیں یاد رکھیں گے کیونکہ اِس رشتے کا مفہوم اِنھی دو اساسی اُصولوں کے درمیان کشاکش سے عبارت ہے اور وہ اُصول ہیں: (i) ماضی کا ناگزیر شعور جس سے مفر نہ ہو، اور (ii) موروثی ماضی کو حال کے ساتھ مربوط کرنے کی ضرورت۔

اِسی بات پر اصرار ایلیٹ کے اُس جملے میں بھی موجود ہے جس میں وہ روایت کے امین (Traditional) شاعر کے بارے میں کہتا ہے کہ وہ نہ صرف اپنی ہم عصر نسل کے احساسات کو اپنی ہڈیوں تک میں محسوس کرتا ہے بلکہ ماضی کے احساسات کو بھی اپنے اندر موجود پاتا ہے۔ اگرچہ فن (کسی چیز میں ترقی و) اِصلاح نہیں کرتا (Art never improves) اور فن کا مواد بھی کبھی ہمیشہ ایک سا نہیں رہتا (Material of art is never quite the same) لیکن شاعر کو یہ جان لینا چاہیے کہ اجتماعی ذہن (Collective Mind) ایک ایسا ذہن ہے جو تبدیلیاں لاتا ہے، اور یہ تبدیلیاں ترقی (Development) کی ایسی شکل ہیں جو راستے میں کسی چیز کو نظر انداز نہیں کرتی۔ اُسے یہ بھی جان لینا چاہیے کہ یہ ذہن اُس کے اپنے نجی ذہن سے کہیں زیادہ اہم ہے۔ تاہم ماضی اور حال میں فرق یہ ہے کہ:

''حال کا شعور ماضی سے اِن معنوں میں اور اِس حد تک باخبر ہونے کا نام ہے جس کی خبر خود ماضی کو اپنے بارے میں نہیں ہوتی۔''

وہ کہتا ہے کہ:

''جس چیز پر اصرار کرنا چاہیے وہ یہ ہے کہ شاعر اپنے اندر ماضی کا ایک شعور پیدا کرے اور پھر زندگی بھر اُس شعور کو ترقی دیتا رہے۔''

اور یہ اِس لیے ضروری ہے کہ روایت ہی ایک مصنف کو الفاظ اور متخیلہ کا ایسا پس منظر عطا کرتی ہے جو سب لوگوں کے لیے یکساں طور پر قابلِ فہم ہو۔

نقاد اور روایت

ایلیٹ کے خیال میں نقاد کو روایت کی حفاظت کرنی چاہیے کیونکہ روایت کے بغیر وہ اپنے فرائض کماحقہٗ انجام نہیں دے سکتا۔ وہ لکھتا ہے:

''......یہ نقاد کے فرائض کا ایک حصہ ہے کہ اگر اچھی روایت موجود ہو تو وہ اُس کو محفوظ کرے۔ اُس کے فرائض میں شامل ہے کہ وہ ادب کو استقلال کے ساتھ اِس طرح دیکھے کہ اُس کی نظر ادب کے مجموعی سرمائے پر ہو۔''

آگے چل کر وہ لکھتا ہے کہ:

''کوئی شاعر یا فنکار تنہا اپنے مکمل معانی نہیں دے سکتا۔ اُس کی معنویت اور اُس کی تحسین دراصل اُس رشتے کی معنویت اور تحسین ہے جو وہ مردہ شاعروں اور متقدمین فنکاروں کے ساتھ رکھتا ہے۔ آپ اُس کی قدر و قیمت کا اندازہ اُسے علیٰحدہ کر کے نہیں لگا سکتے۔ آپ کو اُسے مقابلے اور موازنے کے لیے مردہ فنکاروں کے ساتھ بٹھانا پڑے گا......اگر ادب ایک زندہ اکائی ہے تو ہر نیا فن پارہ موجود فن پاروں کی باہمی ترتیب (ترجیحی درجہ بندی کے اعتبار سے) میں ترمیم اور تبدیلی پیدا کر دیتا ہے اور ہر فن پارے کا دوسرے فن پاروں کے ساتھ تعلق، اُس کی مناسبت، اُس کی اقدار— سب نئے سرے سے ترتیب پاتی ہیں۔ نئے اور پرانے کی تطبیق کی بس یہی ایک صورت ہے۔''

مصنفین کی یوں از سرِ نو درجہ بندی کی خاطر نقاد کے لیے روایت کا علم ضروری ہو جاتا ہے کیونکہ ماضی اُسے ایسے نمونے اور معیار دیتا ہے جو اُسے تجزیے اور تقابل کے اپنے طریقوں کو کام میں

لانے کے قابل بناتے ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ:

''اہم نقاد وہ آدمی ہوتا ہے جو حال کے فن سے متعلق مسائل میں ڈوبا ہوا ہو اور یہ چاہتا ہو کہ ماضی کی قوتوں کو بروئے کار لا کر اِن مسائل کا حل تلاش کیا جائے۔''

نقاد کا منصب یہ ہے کہ وہ ادب کے ماضی، حال اور مستقبل میں صحیح توازن پیدا کرنے میں مدد دے۔ چنانچہ روایت سے متعلق نقاد کے تین کام ہیں: پہلا یہ کہ وہ ماضی کو حال کی قدر و قیمت متعین کرنے کے لیے استعمال کرے۔ دوسرا یہ کہ وہ ماضی کو حال کے صحیح رخ پر ترقی (Development) کرنے کے لیے استعمال کرے۔ تیسرا یہ کہ وہ پوری روایت کا مجموعی مشاہدہ کرنے، اُسے سمجھنے اور پہچاننے میں ہماری مدد کرے۔

بے شک یہ ایک مثالی نقاد کا تصور ہے۔ لیکن نقاد اِس مثالی نصب العین کے جس حد تک قریب ہوں گے اُسی قدر اُن کے بہتر بننے کے امکانات ہوں گے۔

ایلیٹ کے تصورِ روایت پر تبصرہ

ایلیٹ کا اپنے بارے میں یہ مشہور قول کہ وہ:

''ادب میں قواعد پسند، سیاست میں شہنشاہیت کا حامی اور مذہب میں رجعت پسند انگریز ہے۔''

I am a classicist in literature, royalist in politics, and Anglo-Catholic in religion.

یہ ظاہر کرتا ہے کہ وہ اقتدار، تسلسل اور توازن (Authority, Continuity, Balance) میں ایمان رکھتا ہے، جو ایک ایسی بات ہے کہ غالباً موجودہ دور کی شخصی آزادی کے آشوب کے رجحانات کے بالکل برعکس ہے۔ اُس کی تمام تر تحریروں میں، خواہ وہ نظم میں ہیں یا نثر میں، ایسی معنویت کی تلاش اور اُس تک رسائی کی کوشش نظر آتی ہے جو بیک وقت شخصی بھی ہو اور آفاقی بھی۔ اور یہ تلاش ہم اُس کی تحریروں میں روحانی (Spirtual)، ذہنی (Intellectual) اور فنّی (Artistic) سطحوں پر دیکھتے ہیں۔ لیکن ہر سطح پر یہ تلاش، ہمیشہ معانی کی تلاش ہی رہتی ہے۔ گہری روحانی سطح پر اُسے یہ معنویت عیسائیت اور اُس کے گرجاؤں میں ملتی ہے؛ فنکارانہ سطح پر

اُسے یہ معنویت اُس شاعرانہ وِجدان میں نظر آتی ہے جو عیسائیت کے اُس مفہوم سے اُبھرتا ہے جو بحیثیت ایک انسان کے کوئی شخص سمجھ سکتا ہے؛ اور ذہنی سطح پر ایلیٹ یہ معنویت ایک زندہ روایت میں یقین رکھنے پر پاتا ہے۔ اِس طرح ایلیٹ کا روایت کا تصور اُس کے پورے فکری نظام کا فقط ایک پہلو ہے۔

ایلیٹ کا روایت پر اصرار کرنا ادب کی تاریخ میں بھی بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ اُس نے انفرادی تخلیقی فنکاروں کے لیے روایت کے احساس کو شعوری طور پر پیدا کرنے اور پھر اُجاگر کرنے پر زور دیا ہے۔ اور اُس نے ایسا ادبی لاقانونیت (Literary Anarchy) کے اُس خطرے کے پیشِ نظر کیا جو اُس دور (۱۹۲۰-۳۰ء) میں یورپ کے فن میں اقدار سے بغاوت اور انفرادیت پرستی کے شدید رجحان سے پیدا ہو رہا تھا۔

تنظیم (Discipline) فن کی بنیادی ضروریات میں سے ایک چیز ہے۔ چنانچہ اُس دور میں جب کہ فنّی تخلیق کے سلسلے میں ہر قسم کے قواعد اور نظم و ضبط کی مخالفت اور تحقیر کی جاتی تھی، ایلیٹ کا ماضی کے احترام کرنے کی ضرورت پر اِس طرح اصرار کرنا کہ گویا ماضی ایک ایسا حیات افروز درخت ہے جس سے حال کی شاخیں پھوٹتی اور برگ و بار لاتی ہیں، یقیناً ایک جرأت مندانہ اِقدام تھا۔

اقدار کے خلاف بغاوت اور اُن سے انحراف کے اُس شدید رجحان میں جو پورے یورپ کی شاعری، سوسائٹی اور کلچر کو اپنی لپیٹ میں لیے ہوئے تھا، ایلیٹ کی یہ آواز ایک اِستثنائی حیثیت رکھتی ہے کیونکہ مسلّمہ اقدار کا کوئی نظام ایسا نہیں بچا تھا جس کی صداقت پر شبہہ کر کے اُس پر بحث کے دروازے نہ کھول دیے گئے ہوں۔ اِس کھلی چھوٹ کے زمانے میں ایلیٹ نے اپنی شخصیت کے وزن اور وقار کو بھرپور انداز میں محسوس کرایا۔ شاعری میں اُسے اُن لوگوں کا سرگروہ سمجھا گیا جو ماضی کے جوئے کو گردنوں سے اُتار کر ایک نیا راستہ ایجاد کر رہے تھے حالانکہ وہ حقیقت میں حال کے ذریعے ماضی کی حقیقی تعمیر اور بازیافت میں لگا رہا اور کسی مرحلے میں بھی اُس نے فنّی اور تنقیدی دیانت کے تقاضوں سے انحراف نہیں کیا۔ اپنے مضمون ''روایت اور انفرادی صلاحیت'' میں وہ کہتا ہے کہ:

''.....تم روایت کو ورثے میں حاصل نہیں کر سکتے بلکہ اِس کے حصول کے لیے

تمھیں سخت مشقت اٹھانی پڑے گی۔''

اور پھر دوسری جگہ اِس قسم کی بات کہتا ہے کہ اگر چہ روایت فن کے لیے صریحًا ضروری ہے لیکن روایت کے احساس کو شعوری طور پر اپنے اندر پیدا کرنا، تخلیقی فنکار کے لیے کچھ زیادہ ضروری اور فائدہ بخش نہیں۔ اِن دونوں باتوں میں بظاہر ایک تضاد کا احساس ہوتا ہے لیکن ''انوکھے خداؤں کے تعاقب میں'' کی ایک عبارت سے یہ تضاد کافی حد تک رفع ہو جاتا ہے جہاں وہ روایت کے شعوری اور غیر شعوری احساس کا فرق بتاتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ:

''روایت ایک طرزِ عمل یا طرزِ احساس ہے جو کسی گروہ کے لیے نسل در نسل مخصوص ہو جاتا ہے۔ چنانچہ یہ وسیع تر صورت میں بالکل ـــ اور اپنے منتشر اجزا و عناصر کی حد تک لازمًا ـــ لاشعوری ہو جاتا ہے۔ جب کہ راسخ الاعتقادی یا تقلید پسندی (Orthodoxy) کی حفاظت اور اُسے باقی رکھنا ایسی بات ہے جس پر ہم اپنی تمام تر ذہنی صلاحیتیں شعوری طور پر صَرف کرتے ہیں۔''

چنانچہ یہاں ایلیٹ اپنے پہلے بیان سے زیادہ واضح بات کر رہا ہے۔

ایلیٹ کا شاعری کا غیر شخصی نظریہ
(Impersonal Theory of Poetry)

شاعری کے غیر شخصی نظریے کا پس منظر

ومسٹ اور کلینتھ بروکس (Wimsatt & Cleanth Brooks) کے خیال میں ایلیٹ اپنے تنقیدی نظریات کی حد تک دو آدمیوں سے بہت متاثر ہوا ہے، ایک ہیوم (T E Hulme) سے جو کلاسیکی اوصاف کا زبردست حامی تھا اور دوسرے ازرا پاؤنڈ (Ezra Pound) سے جو جدید انگریزی شاعری میں علامتی تحریک کا بانی تھا۔ اِن دونوں کے افکار سے متاثر ہو کر اُس نے ادب کا غیر شخصی نظریہ پیش کیا۔ دوسرے لفظوں میں میتھیو آرنلڈ ادب میں جس غیر جانبداری (Disinterestedness) کی بات کرتا تھا، اُس نے ایلیٹ کے ہاں اپنے مفہوم میں نئی جہات کے اضافے اور توسیع کے بعد ''شخصیت کی فنا'' (Impersonality) کا نام پایا۔

ہیوم (T E Hulme) کے جواب میں تمثال نگاری (Imagism) کے نظریے کا مبلغ تھا، خیال میں شاعری کے حسبِ حال کوئی مخصوص خام مواد (Poetic Subject Matter) کوئی چیز نہیں ہوتا۔ شاعر کا کام ذاتی احساس کا اظہار نہیں بلکہ اظہار کا ہنر (Craft) ہے۔ وہ کہتا ہے کہ شاعری کا...... ''بڑا مقصد ٹھیک ٹھیک، ہو بہو اور قطعی بیان یا وصف نگاری (Description) ہے۔'' اُس کے نزدیک شاعر کا اصل مقصد ''اُس چیز کے صحیح خدوخال کا اِدراک ہے جسے وہ دیکھتا ہے، خواہ وہ کوئی معروضی مشاہدہ ہو یا ذہنی تصور۔'' اُس کے نزدیک شاعری ''محض تصوراتی نقوش یا تمثالوں (Images) اور استعاروں کا مسئلہ'' ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ''تمثالیں اور استعارے وغیرہ شاعری میں محض تزئین (Decoration) کے لیے نہیں ہوتے بلکہ یہ ایک وِجدانی زبان یا ذریعۂ اظہار کا حقیقی جوہر ہیں۔ (Very essence of an intuitive language) بالآخر وہ کہتا ہے کہ ''جس قسم کی پیچیدگی (Complexity) سے شاعری سروکار رکھتی ہے وہ میکانکی نہیں بلکہ نامیاتی (Organic) ہے۔'' وہ مزید کہتا ہے کہ ''نظم کا ہر حصہ دوسرے حصے کی موجودگی کی وجہ سے جزوی طور پر بہتر شکل حاصل کرتا ہے (is modified) — اگرچہ ہر حصہ کسی حد تک بذاتِ خود مکمل (Whole) بھی ہوتا ہے۔''

اِن تمثال نگاروں (Imagists) کا دوسرا بڑا سرگروہ ازرا پاؤنڈ (Ezra Pound) ہے جو شاعری کو اُس کی خطیبانہ اور جوش و جذبہ کی سرگرمی کی خوبیوں سے محروم کر دیتا ہے اور صرف یہ کوشش کرتا ہے کہ عریاں اور بے لاگ مشاہدہ و بصیرت (Nakedness of Vision) کو غالب تصوراتی نقوش یا تمثالوں (Dominant images) میں متشکل کر دیا جائے۔ اُس کے نزدیک ''مافیہ (Contents) اور اظہار (Expression) کا ایک ہی مقصد ہے۔'' اور ''ہیئت ظہور پذیر معانی ہے۔ اور ایک مثالی نظم میں ہیئت ہی معانی کا درجہ رکھتی ہے۔'' اُس کے نزدیک ''عظیم ادب محض زبان کی ایسی شکل ہے جس میں معنی کو انتہائی امکانی حد تک ٹھونک ٹھونک کر بھر دیا گیا ہو۔'' (Great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree.) وہ کہتا ہے کہ ''ایک مثالی شاعر اُتنا ہی غیر جذباتی ہوتا ہے جتنا کہ ایک سائنسدان۔'' اور ''مثالی شاعری ایک قسم کا علمِ ریاضی ہے جس میں تھوڑا سا جذبہ (یا زندگی) شامل کر دیا گیا ہو (A sort of inspired mathematies) اور جو ہمیں

مجرّد اعداد، اِقلیدس کی شکلوں، مثلثوں اور دائروں وغیرہ کی مساواتیں (Equations) نہیں بلکہ انسانی جذبات کے لیے مساواتیں فراہم کرتا ہے۔''

شاعری کا غیر شخصی نظریہ

چنانچہ اِن تصورات سے ایلیٹ نے تین باتیں سیکھیں: پہلی یہ کہ شاعری غیر شخصی ہوتی ہے۔ دوسری یہ کہ شاعری ایک نامیاتی چیز ہے جو اپنے انداز میں ایک زندگی رکھتی ہے۔ تیسری یہ کہ ہیئت (Form)، مافیہ (Contents) سے زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔

ایلیٹ کے نزدیک شاعری کے غیر شخصی نظریے کے دو پہلو ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ:

> ''میں نے ایک نظم کے دوسرے شاعروں کی نظموں کے ساتھ رشتے کی اہمیت کی طرف اشارہ کیا ہے اور یوں شاعری کا ایک تصور دیا ہے کہ گویا تمام تر شاعری جو اب تک لکھی جا چکی ہے، ایک زندہ کُل (Living whole) ہے۔''

شاعری کے اِس غیر شخصی نظریے کا دوسرا پہلو شاعری کا اپنے شاعر کے ساتھ رشتہ ہے۔

ا۔ شاعری کا تعلق دوسرے شعرا کی شاعری کے ساتھ

روایت اور تاریخی شعور کی بات کرتے ہوئے ایلیٹ کہتا ہے کہ:

> ''جس بات پر زور دینا چاہیے وہ یہ ہے کہ شاعر اپنے اندر ماضی سے باخبر ہونے کی صلاحیت شعوری طور پر پیدا کرے اور پھر ماضی کے اِس احساس کو عمر بھر ترقی دیتا رہے۔ اِس سے یہ ہوگا کہ وہ اپنی ذات سے مسلسل دست بردار ہوتا رہے گا (کیونکہ ماضی کے اِس احساس کی موجودگی کی صورت میں) وہ زیادہ وقیع چیز کے ساتھ چل رہا ہوگا۔ چنانچہ ایک فنکار کی تدریجی ترقی اپنی ذات کو قربان کر دینے اور اپنی شخصیت سے دست بردار ہونے کا مسلسل عمل (Continual self-sacrifice— depersonization) ہے۔ شخصیت کو معدوم کرنے کا یہی عمل ہے جس سے فن سائنس کے قریب تر ہو جاتا ہے۔''

ایلیٹ کے خیال میں ایک شاعر ماضی سے ذہنی طور پر باخبر ہونے کی وجہ سے اپنی ذات سے دست

بردار ہوکر ایک ایسی غیر شخصی درجہ بندی کے قابل ہوجاتا ہے جس میں اپنی شخصیت پر اصرار کی بجائے وہ اُسی درجہ بندی اور ترتیب سے مطمئن ہوجاتا ہے۔ وہ اِس بات پر زور دیتا ہے کہ شاعر کا فرض یہ ہے کہ وہ اپنی شخصیت یا پسند ناپسند سے بلند ہوکر تمام یورپی لٹریچر کی مجموعی روایت سے اپنی وفاداریوں کو مستحکم کرے اور اِس مقصد کے لیے اُسے صرف ایک چیز— تاریخی شعور— درکار ہے۔ تاریخی شعور قدامت پسندی نہیں ہے بلکہ ایلیٹ کے نزدیک ادبی اسالیب اور اقدار میں ہوتی رہنے والی تبدیلیوں کی طرف مستقلاً متوجہ رہنا ہے۔ اور اِس توجہ میں جمود اور حرکت (Fixity & Flux) دونوں بیک وقت ملے جلے ہوتے ہیں۔ اِس میں ابدیت اور عارضیت (Timeless & Temporal) کا بیک وقت الگ الگ اور ایک ساتھ احساس شامل ہوتا ہے۔ چنانچہ شاعر کو اِن معنوں میں غیر شخصی ہونا چاہیے کہ لکھتے وقت لازماً ''سارے یورپ کے ذہن اور اپنے ملک کے ذہن سے باخبر ہو۔''

۲۔ شاعری کا تعلق شاعر کے ساتھ

اِس تعلق کی وضاحت ایلیٹ اپنے ''شخصیت'' اور ''فرار'' کے نظریے کے ساتھ کرتا ہے اور کہتا ہے کہ:

> ''شاعر کے پاس اظہار کے لائق اُس کی حیثیت نہیں ہوتی بلکہ اُس کی شخصیت تو ایک ذریعہ ہے جس میں اُس کے تاثرات و تجربات مخصوص اور غیر متوقع انداز میں ترکیب پاتے ہیں۔ یہ تجربات و تاثرات، ہوسکتا ہے کہ اُس شخص (شاعر، یا اُس کی شخصیت) کے لیے اہم ہوں لیکن شاعری میں بار پانے کے لائق نہ ہوں۔ اور اسی طرح جو تاثرات و تجربات شاعری میں جگہ پانے کے لائق ہوں، ہوسکتا ہے کہ اُس کی شخصیت کے لیے غیر اہم ہوں۔''

چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ ادب کا یہ غیر شخصی تصور واضح طور پر غیر رومانی (Anti-Romantic) ہے جس میں ساری توجہ شاعر کی بجائے شاعری پر صَرف کی جارہی ہے۔ اور اِس کی رُو سے فن پارے کے اجزا کا وہی باہمی رشتہ جو اُنھیں ایک فن پارہ بناتا ہے، تنقیدی تفتیش کے لیے نہایت اہم مواد بن جاتا ہے۔ ایلیٹ یہ بھی کہتا ہے کہ فن پارے کو ایک نامیاتی وجود کی حامل چیز سمجھنا چاہیے جو اپنی

مخصوص روح اور زندگی سے مملو ہونے کی وجہ سے زندہ ہوتی ہے۔ چنانچہ وہ اپنی نظموں کے مجموعے The Sacred Wood کے ۱۹۲۸ء کے ایڈیشن کے مقدمے میں لکھتا ہے کہ:

> ''......ہم صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ کوئی نظم کسی حد تک اپنی مخصوص زندگی رکھتی ہے اور اُس کے اجزا مل کر ایک ایسی ہیئت بناتے ہیں جو کسی مرتَّب سوانحی قواعد پر مشتمل وجود سے قطعاً مختلف ہوتی ہے۔ اور یہ کہ وہ احساس، جذبات اور مشاہدہ جو ہم کسی نظم سے نتیجے کے طور پر حاصل کرتے ہیں، اُس احساس، جذبے اور مشاہدے سے یکسر مختلف ہوتا ہے جو شاعر کے ذہن میں ہوتا ہے۔''

اِس قسم کے خیالات کی وجہ سے ایلیٹ پر یہ الزام لگایا جاتا رہا ہے کہ اُس نے گویا شاعر کے مرتبے کو گھٹا کر اُسے ایک ایسی خود بخود حرکت کرنے والی مشین سمجھ لیا ہے جس سے نظمیں نکلتی رہتی ہیں اور اُس میں شعور و اِرادہ کی کوئی ضرورت نہیں ہوتی۔

ایلیٹ شاعر کے ذہن کو ایک ذریعہ (Medium) زیادہ اور شخصیت کم سمجھتا ہے۔ وہ آدمی اور شاعر— یا تجربے اور فن— کو الگ الگ سمجھنے پر اصرار کرتا ہے کیونکہ آدمی اور تجربہ تو بغیر روایت کے بھی موجود ہوسکتے ہیں لیکن شاعر اور فن بغیر روایت کے موجود نہیں رہ سکتے۔ تجربہ فن میں داخل تو ہوتا ہے لیکن اِس طرح کہ اپنے ذاتی معانی کو وسیع تر عمومی معانی میں مدغم کر کے داخل ہوتا ہے۔ ایلیٹ اِس کی دلیل یہ دیتا ہے کہ شاعر کا ذہن داخلی مواد کے معاملے میں غیر مؤثر (Inert) اور غیر جانبدار (Neutral) ہوسکتا ہے اور ''مردِ مبتلا'' اور ''ذہنِ خلاّق'' میں ایک خلیج باقی رہتی ہے۔ وہ شاعر کے ذہن کو ایک عمل انگیز (Catalyst) یا ایسا مادہ سمجھتا ہے جو خود متاثر ہوئے بغیر کیمیائی تعامل کی تکمیل کرتا ہے۔

ولیم سن (Williamson) اپنی کتاب ریڈرز گائیڈ (Reader's Guide to T S Eliot) لکھتا ہے کہ:

> ''......یہ قیاسِ تمثیلی (Analogy) شاعر کے ذہن کے ایک ذریعہ (Medium) ہونے کے تصور کو اُبھارتا ہے۔ اِس سے ہماری توجہ اُس میں استعمال ہونے والے متفرق مواد کی طرف منتقل ہوجاتی ہے اور وہ مواد بس دو چیزیں ہیں: جذبات (Emotions) اور احساسات (Feelings)۔

''......احساساتِ فطرتِ انسانی کے اِبتدائی جذبات نہیں بلکہ وسیع ترکیفیات ہیں جو شاعر کے لیے مخصوص الفاظ، جملوں اور تصوراتی نقوش (Images) میں موجود ہوتی ہیں۔ وہ عام جذبات کو آدمی کی حیثیت میں تجربہ کرتا ہے اور شاعر کی حیثیت میں وہ ایسے احساسات کے ذریعے جو فوری جذبوں سے پیدا شدہ نہیں ہوتے، اُن کو ترقی دیتا ہے (Develops)— فن میں سادہ جذبات نہیں بلکہ غیر متوقع ماحول اور تلازموں کے ذریعے ایسے نئے جذبات تخلیق کیے جاتے ہیں جو فن کے لیے قابلِ قبول ہو سکتے ہوں۔''

ایلیٹ اِس بات کی وضاحت یوں کرتا ہے:

''شاعر کا ذہن ایک زنبیل ہے جو لاتعداد احساسات، جملوں اور تصوراتی نقوش یا تمثالوں کو سمیٹے اور ذخیرہ کیے ہوئے ہے۔ یہاں تک کہ وہ اجزا جو مل کر ایک نیا مرکب بنا سکتے ہوں، باہم جمع ہو جاتے ہیں۔......''

چنانچہ وہ فنّی عمل (Artistic Process) کی شدت کو جذبات — جو محض اجزائے ترکیبی ہیں— کی شدت سے زیادہ اہمیت دیتا ہے۔

شاعری کی تعریف کرتے ہوئے ایلیٹ لکھتا ہے کہ:

''......یہ نہ تو جذبات (Emotions) ہیں، نہ حافظے میں موجود یادیں (Recollections) اور ٹھہراؤ اور سکون (Tranquility)— بلکہ یہ ارتکاز (Concentration) کا ایک عمل ہے— ایسے لاتعداد تجربات کا ارتکاز جو ایک عملی قسم کی فعّال زندگی گزارنے والے آدمی کے لیے ممکن ہے کہ سرے سے تجربات ہی کہلانے کے مستحق نہ ہوں۔ اور یہ ایک ایسا ارتکاز ہے جو شعوری کوشش اور سوچ بچار سے نہیں ہو پاتا۔''

تبصرہ

ایلیٹ کا شاعر دو غلطیوں کی وجہ سے ''شخصی'' (Personal) یا جذباتی ہو جاتا ہے: ایک یہ کہ بعض جگہ جہاں اُسے بے خبر ہونا چاہیے، خبردار ہو جاتا ہے (یعنی شعور سے کام لیتا ہے)،

دوسرے یہ کہ بعض اوقات جہاں اُسے باخبر ہونا چاہیے (یعنی شعور سے کام لینا چاہیے) وہاں بے خبر رہتا ہے۔

وہ نتیجہ نکالتے ہوئے کہتا ہے کہ:

''شاعری جذبات کو کھلا چھوڑ دینے کا نام نہیں بلکہ جذبات سے فرار ہے۔ یہ شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ شخصیت سے فرار کی ایک صورت ہے۔''

سکاٹ جیمز اِس نکتے کو یوں واضح کرتا ہے کہ:

''......اِس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ شاعر جب شاعری کر رہا ہو تو اُس کے جذبات نہیں ہوتے۔ اِس کا مطلب صرف یہ ہے کہ اُس میں بالکل وہ جذبات نہیں ہوتے جنھیں وہ ظاہر کر رہا ہے۔''

معروضی تلازمہ (Objective Corelation)

فن کے غیر شخصی نظریے کی وضاحت ایلیٹ نے اپنے ایک مضمون ''ہیملٹ اور اُس کے مسائل'' (Hamlet and His Problems) (۱۹۱۹ء) میں بھی کی ہے۔ اِس میں وہ لکھتا ہے کہ:

''......فن میں جذبات کے اظہار کا واحد طریقہ معروضی تلازمے (Objective corelation) تلاش کر لینا ہے۔ دوسرے الفاظ میں معروض کا ایک مرقع، ایک صورتِ حال، واقعات کا ایک تسلسل، جو اِس طرح اُس مخصوص جذبے کا اُصولِ ترکیبی بن جاتا ہے کہ جب خارجی حقائق حسّیاتی تجربے پر منتج ہو کر سامنے آتے ہیں تو جذبات میں فوری تحریک پیدا ہو جاتی ہے۔''

وہ کہتا ہے کہ کیٹس کی بلبل والی نظم (Ode on a Grecian Urn) میں ایسا ہی معروضی تلازمہ ہے۔ معروضی تلازمے کی اصطلاح جدید تنقید کی دنیا میں بہت مقبول ہوئی۔

ایلیٹ کا خیال ہے کہ شاعر چونکہ اپنے جذبات یا خیالات کو اپنے ذہن سے براہِ راست قاری کے ذہن تک منتقل نہیں کر سکتا اِس لیے کوئی درمیانی رابطہ ہونا چاہیے— اور یہ تبھی ممکن ہے جب قاری اور مصنف کے درمیان لازماً مفاہمت پیدا ہو جائے۔ یہیں پر مصنف ''جو کہنا چاہتا

ہے،'' اُس کی تعریض ہوتی ہے (is objectified)— اور اِسی معروض ہی کی صورت اور خصوصیات سے نقاد مکمل طور پر علاقہ رکھتا ہے۔

اِس کا مطلب ایک لحاظ سے یہ ہو جاتا ہے کہ شاعری جذبات کا براہِ راست اظہار نہیں کرتی بلکہ محض اُن میں تحریک پیدا کرتی ہے۔ اپنے ۱۹۲۷ء کے شیکسپیئر والے مضمون (Shakespeare and the Stoicism of Seneca) میں ایلیٹ اپنے اِس نقطۂ نظر کو اِس طرح دوہراتا ہے کہ:

> ''ایسا شاعر جو سوچتا ہے، یہی وہ شاعر ہے جو خیال کے جذباتی متساوی (Emotional equivalent of thought) کا اظہار کرسکتا ہے۔''

تبصرہ

ولیم سن اِس نکتے کی وضاحت میں لکھتا ہے کہ:

> ''زیادہ گہرائی میں جا کر دیکھیے تو غیر شخصی ہو جانے کا مطلب یہ نکلتا ہے کہ کوئی نظم کبھی اظہارِ ذات (Self Expression) نہیں ہوتی بلکہ ایک ایسے تجربے کا اظہار ہے جو شاعر سے الگ بھی وجود رکھتا ہے۔ یہ تجربے کی ایک ایسی ترتیب کا نام ہے، جس کے ذریعے دوسرے اذہان میں اُس کی تخلیقِ نو ہو سکے—اور یہ اُسی ذریعے سے ممکن ہے جسے ایلیٹ معروضی تلازمہ (Objective Corelative) کہتا ہے۔ اِسی مقصد کے لیے شاعر ایسے کردار تخلیق کرتا ہے یا ایسی شخصیت یا فنّی لبادوں کا سہارا لیتا ہے جن کے ذریعے وہ تصوراتی نقوش یا تمثالیں (Images) اُبھر سکیں جو اُس کے اندر دبے ہوئے ہیں۔ ایک نظم ایک شخصی قسم کا خط نہیں ہے جو مثلاً ایک آدمی دوسرے آدمی کو لکھتا ہے بلکہ یہ ایک ایسی فنّی تشکیل ہے، جس میں فنکار غائب ہو جاتا ہے اور محض اُس تجربے کا ایک ذریعہ (Medium of Experience) بن کے رہ جاتا ہے جو ہر سمجھ دار قاری کا حصہ ہے۔''

ولیم سن ہی کے الفاظ میں اِس بحث کو مختصراً یوں ختم کیا جاسکتا ہے کہ:

مغربی تنقید کا مطالعہ-افلاطون سے ایلیٹ تک

> ''......فن میں جذبات غیر شخصی ہوتے ہیں۔ اور شاعر غیر شخصی ہونے کے اُس درجے تک اُس وقت تک نہیں پہنچ سکتا جب تک کہ وہ خود کو مکمل طور پر فن کے تقاضوں کے سپرد نہ کردے۔ دیانت دارانہ تنقید اور باشعور تحسین شاعر کی ذات سے نہیں بلکہ اُس کی شاعری سے تعلق رکھتی ہے۔''

مغربی تنقید کا مطالعہ-افلاطون سے ایلیٹ تک

حواشی

۱۔ گویا فنکار کی شخصیت کی دو سطحیں ہیں: ایک اُس کی وہ شخصیت ہے جو تجربے سے گزر رہی ہے— یہ ''مردِ مبتلا'' ہے، اور دوسری وہ جو اُس تجربے کی فنّی تشکیل و تخلیق کرتی ہے— یہ ''مردِ خلاق'' ہے۔

کتاب کے بنیادی مآخذ

اِس کتاب کی تیاری میں مندرجۂ ذیل کتابوں سے اخذ و استفادہ کیا گیا۔ (رک: پیش لفظ از مصنف)

1 Abercrombie, Lascelles: Principles of English Prosody (www.questia.com/PM.qst?a=o&d=8886135)
2 Aitkins, John William Hey: Literary Criticism in Antiquity
3 B R Mullick: Notes
4 David Daiches: Critical Approaches to Literature
5 Oliver Elton: A Survey of English Literature, 1730–1880
6 Saintsbury, George Edward Bateman: A Histosry of English Criticism
7 Scott-James, Rolfe Arnold: The Making of Literature: Some Principles of Criticism Examined in the Light
8 Worsfold, William Basil: The Principles of Criticism (www.antiqbook.com/boox/bkgall/Ng_21_39.shtml)
9 ممتاز احمد: ادبی تنقید

☆☆☆

مغربی تنقید: کون کیا ہے؟

Who's Who in Western Criticism

''مغربی تنقید کا مطالعہ'' کے اَعلام و اماکن کا ایک اِشاریہ

ذیل میں قدیم و جدید یونانی و اطالوی اور مغربی شخصیات، کتب، شہروں اور متفرقات کی ایک تعارفی/توضیحی، الفبائی فہرست دی جارہی ہے جن کا ذکر اِس کتاب میں کہیں بھی آیا ہے۔ اِن میں کے جو لوگ بہت مشہور ہیں یا وہ مقامات، کتب اور تخلیقات وغیرہ جن کے بارے میں معلومات عام ہیں، کے بارے میں زیادہ تفصیل نہیں دی گئی تا کہ کتاب کا حجم بڑھنے نہ پائے۔ یہ کوشش بھی کی گئی ہے کہ اِس فہرست میں ناموں کے مشہور حصے کے ساتھ ساتھ انگریزی حروفِ تہجی میں مکمل نام شامل کیا جائے تا کہ کسی بھی ماخذ تک پہنچنے میں آسانی رہے۔ ملتے جلتے ناموں کے لوگوں اور چیزوں میں اِلتباس دور کرنے کی مقدور بھر کوشش بھی کی گئی ہے۔

اِس اِشاریے کی بنیاد میں اردو کے محققین اور طلبہ کو اِنٹرنیٹ سے قریب کرنے کی شعوری کوشش شامل ہے۔ یاد رہے کہ اِنٹرنیٹ پر موجود سبھی کچھ مواد ''حوالہ'' نہیں بن سکتا۔ اِس لیے بہت کوشش سے صرف ایسی سائٹوں کا حوالہ دیا گیا اور اُن سے اِقتباس کیا گیا ہے جو عالمی طور پر ادب کی مستند سائٹوں کی تازہ ترین فہرست میں شروع شروع کے نمبروں میں آتی ہیں۔

۱۷۷ اِندراجات پر مشتمل یہ اِشاریہ ''مغربی تنقید کا مطالعہ — افلاطون سے ایلیٹ تک'' کی پہلی اِشاعتوں میں شامل نہیں تھا۔

مغربی تنقید کا مطالعہ - افلاطون سے ایلیٹ تک

ابسن، جان Henrik Johan Ibsen (March 20, 1828–May 23, 1906): ناروے کا ڈرامہ نگار تھا۔ اُسے عام طور سے ''نئے ڈرامے کا والد'' (Father of modern drama) تسلیم کیا جاتا ہے۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Ibsen

ادبی سرگزشت (Biographia Literaria): انگریزی میں تنقید کی عظیم کتاب۔ یہ کولرج (رک) کی سوانح عمری ہے جو ۱۸۱۷ء میں شائع ہوئی۔ اِس کتاب کا مکمل مواد اِنٹرنیٹ پر موجود ہے۔ ملاحظہ کیجیے: www.gutenberg.org/etext/6081 ادبی سرگزشت اور کولرج کے بارے میں مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Biographia_Literaria

ارسطو Aristotle (384 BC–322 BC): افلاطون کا شاگرد اور سکندرِ اعظم کا استاد۔

ازابلا Isabella: جان کیٹس (رک) کی مشہور نظم۔ مکمل متن کے لیے رک: www.4literature.net/John_Keats/Isabella_or_The_Pot_of_Basil/

افلاطون Plato (428/427 BC–348/347 BC): قدیم یونانی فلسفی۔

انتونی Marcus Antonius (c. Jan 14, 83 BC–Aug 1, 30 BC): قدیم تاریخِ روما کا مشہور کردار۔ انگریزی دنیا میں Mark Antony کے نام سے جانا جاتا ہے۔ جولیس سیزر (Julius Ceasar) کا حمایتی۔ قلوپطرہ (رک) سے متعلق رہا۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Mark_Antony

انسائیکلوپیڈیا برٹانیکا Encyclopedia Britannica: دنیا کا سب سے پرانا دائرۂ معارف جو اب تک چھپ رہا ہے۔ اِس کا پہلا ایڈیشن ۱۷۶۸ء تا ۱۷۷۱ء میں سامنے آیا۔ تیسرا ایڈیشن ۱۸۰۱ء میں شائع ہوا جو ۲۰ جلدوں پر مشتمل تھا۔ اِس کا تازہ ایڈیشن پندرھواں ہے، اور اب یہ متنی، سمعی و بصری سہولیات کے ساتھ اِنٹرنیٹ پر بھی موجود ہے۔ ملاحظہ کیجیے: www.britannica.com

ابیر کرومبی Abercrombie, Lascelles (1881–1938): **انگریز شاعر اور نقاد۔** Principles of English Prosody **کا مصنف۔ مزید معلومات کے لیے رک:**
www.questia.com/library/literature/lascelles-abercrombie.jsp

ایتھنز (Athens): **قدیم یونان کا دارالحکومت؛** اِس شہر کی تاریخ تین ہزار سال پرانی ہے۔

ایڈی پس (Oedipus): **بوعطیہ** (Thebes) کا یونانی بادشاہ۔ ہومر (رک) نے اُس کا قصہ بیان کیا ہے۔ اپنے باپ کو مار کر اپنی ماں اپی کاسٹے (Epicaste) سے شادی کر لیتا ہے۔ جب دیوتا اِس راز کو فاش کر دیتے ہیں تو اپی کاسٹے خودکشی کر لیتی ہے۔ اِس قصے پر المیہ ڈرامہ نگاروں نے جن میں ایسکائی لس (Aeschylus) اور سوفوکلیز (Sophocles) شامل ہیں، ڈرامے لکھے اور قصے کو رنگ آمیزی اور کسی قدر تبدیلی سے بیان کیا۔ **مزید معلومات کے لیے رک:**
en.wikipedia.org/wiki/Oedipus

ایڈیسن، جوزف Joseph Addison (1672–1719): برطانوی شاعر، مضمون نگار، ڈرامہ نگار اور نقاد۔ مشہور برطانوی ادبی جریدے The Spectator سے متعلق رہا۔ **مزید معلومات کے لیے** رک اِنٹرنیٹ پبلک لائبریری: http://addison.classicauthors.net/

ایسپ (Aesop): چھٹی صدی قبلِ مسیح کا ایک غلام جو بعد میں دنیا کا سب سے بڑا کہانی نگار تسلیم کیا گیا۔ اُس کی کہانیوں میں کتے بلیوں کا باتیں کرنا اور جانوروں کا آدمیوں کی طرح سوچنا اور محسوس کرنا وغیرہ اہم باتیں ہیں۔ **مزید معلومات کے لیے رک:**
www.fairytalescollection.com/Aesop_Fables/Aesop_biography.htm

ایکیلس Achilles (also Akulemisus or Amadanucaliminus): **یونانی دیومالا کا ہیرو** اور سپہ سالار۔ اُس کا باپ پیلیس (Peleus) انسان اور ماں تھیٹس (Thetis) دیوی تھی۔ یونانی دیومالا میں یہ واحد مثال ہے کہ کسی دیوی نے کسی فانی انسان سے شادی کی ہو۔ **مزید**

مغربی تنقید کا مطالعہ-افلاطون سے ایلیٹ تک

معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Achilles

ایلٹن، آلیور Oliver Elton (June 3, 1861–June 4, 1945): **انگریز ادبی شخصیت** جس کے کاموں میں A Survey of English Literature (1730–1880) جو کہ چھ جلدوں میں ہے، نہایت اہم اور حوالے کی کتاب ہے۔

ایلڈنگٹن، رچرڈ Richard Aldington (July 8, 1892–July 27, 1962): **انگریز مصنف،** شاعر اور نقاد۔ Death of a Hero اور Lawrance of Arabia **کا مصنف۔ مزید معلومات کے لیے رک:** en.wikipedia.org/wiki/Richard_Aldington

ایلیٹ Thomas Stearns Eliot, OM (Sep 26, 1888–Jan 4, 1965): **شاعر، ڈرامہ** نگار اور ادبی نقاد۔ ۱۹۴۷ء میں ادب کا نوبل انعام ملا۔ **شاعری کا متن پڑھیے:** www.gutenberg.org/browse/authors/e#a599 **مضامین کا متن ملاحظہ کیجیے:** www.bartleby.com/200/ **مزید معلومات کے لیے رک:** en.wikipedia.org/wiki/T._S._Eliot

آرنلڈ، میتھیو Matthew Arnold (24 Dec 1822–15 April 1888): **انگریز شاعر اور** نقاد۔ آرنلڈ کی ساری کتابوں کا **مکمل متن پڑھیے:** www.gutenberg.org/browse/authors/a#a1401 **مزید معلومات کے لیے رک:** en.wikipedia.org/wiki/Matthew_Arnold

آیون Ion: **افلاطون کا ایک مکالمہ** (Dialogue) جو سقراط اور آیون (رک) کے درمیان ہے۔ **انگریزی ترجمہ ملاحظہ کیجیے:** http://classics.mit.edu/Plato/ion.html

آیون Ion: **ایک مغنّی ہے جو عظیم شعرا کا کلام گایا کرتا تھا۔ مزید معلومات کے لیے رک:**

en.wikipedia.org/wiki/Politeia

باتھ اور ڈوبری (Bathe and Dobree): اِن دونوں انگریز مضمون نگاروں نے فن برائے فن کے نظریے پر والٹر پیٹر کے حوالے سے بحث کی ہے۔ حوالے کی کتاب نہیں مل سکی۔

بادلیئر، چارلس (Charles Pierre Baudelaire (April 9, 1821–Aug 31, 1867): فرانسیسی شاعر، نقاد اور مترجم۔ ادبی کاموں کا مکمل متن ملاحظہ کیجیے: www.gutenberg.org/browse/authors/b#a1947 مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Baudelaire

باولز، ولیم (William Lisle Bowles (Sep 24, 1762–April 7, 1850): انگریز شاعر اور نقاد۔ کولرج نے اُس کا مرتبہ تسلیم کیا ہے۔ باولز کی شاعری کا مکمل متن پڑھیے: www.poemhunter.com/william-lisle-bowles/ مزید معلومات کے لیے رک: www.bookrags.com/wiki/William_Lisle_Bowles

بائرن، جارج (George Gordon Byron (22 Jan 1788–19 April 1824): رومانی تحریک کا ایک سربرآوردہ شاعر۔ شاعری کا مکمل متن دیکھیے: www.gutenberg.org/browse/authors/b#a1708 مزید معلومات کے لیے رک: www.online-literature.com/byron/

بائیلو، نکولا (Nicolas Boileau-Despréaux (Nov 1, 1636–March 13, 1711): فرانسیسی شاعر اور نقاد۔ فرانسیسی میں شاعری کا متن پڑھیے: www.gutenberg.org/etext/5158 مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Boileau

براؤن، سر تھامس (Sir Thomas Browne (Oct 19, 1605–Oct 19, 1682): مختلف موضوعات پر لکھنے والا انگریز مصنف۔ پیٹر نے ''تحسینیات'' میں اُس پر مضمون لکھا۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Browne

برنز، رابرٹ (Robert Burns (Jan 25, 1759–July 21, 1796): شاعر اور گیت نگار؛ سکاٹ لینڈ کا قومی شاعر۔ شاعری کا مکمل متن دیکھیے: www.gutenberg.org/etext/1279 مزید معلومات کے لیے رک: www.online-literature.com/robert-burns/

بروکس، کلینتھ (Cleanth Brooks (Oct 16, 1906–May 10, 1994): امریکی ادبی نقاد جس نے نئی تنقید پر گہرے اثرات ڈالے۔ Modern Poetry & The Tradition کا مصنف۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Cleanth_Brooks

بفون، جارج (Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon (1707–1788): فرانسیسی فطرت نگار؛ چوالیس جلدوں پر مشتمل Histoire Naturelle کا مصنف جس میں سے آٹھ جلدیں اُس کی وفات کے بعد چھپیں۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Georges-Louis_Leclerc%2C_Comte_de_Buffon

بلیک، ولیم (William Blake (Nov 28, 1757–Aug 12, 1827): انگریز شاعر، مصور؛ Songs of Innocence کا خالق۔ اِس کتاب کا متن اور سمعی و بصری فائل دیکھیے: www.gutenberg.org/etext/21160 مزید معلومات کے لیے رک: www.online-literature.com/blake/

بن جانسن (Benjamin Jonson (c. 11 June 1572–6 Aug 1637): نشاۃ الثانیہ کے دور کا

ڈرامہ نگار، شاعر اور اداکار۔ ولیم شیکسپیئر کا ہم عصر۔ مکمل ادبی کاموں کے متن پڑھیے: www.gutenberg.org/browse/authors/j#a1269 مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Ben_Jonson

بوطیقا (Poetics): ارسطو کی ایک مشہور کتاب۔ متن کا انگریزی ترجمہ ملاحظہ کیجیے: www.gutenberg.org/browse/authors/a#a2747

بیکن، فرانسس Francis Bacon (22 Jan 1561–9 April 1626): انگریز فلسفی اور مضمون نگار۔ ادبی کاموں کے متن ملاحظہ کیجیے: www.gutenberg.org/browse/authors/b#a296 مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Francis_Bacon

پال، ہربرٹ Herbert W Paul: انگریز نقاد۔ English Men of Letters: Matthew Arnold کا مصنف۔ مزید معلومات نہیں مل سکیں۔

پاول، مس (Miss Powell): شیکسپیئر اور کروشے وغیرہ کے فن پر بحث کرنے والی ایک نقاد۔ حوالے کی کتاب نہیں مل سکی۔

پاؤنڈ، ازرا Ezra Weston Loomis Pound (Oct 30, 1885–Nov 1, 1972: امریکی شاعر، موسیقار اور نقاد۔ مغربی ادب میں جدیدیت کا ایک اہم نمائندہ۔ جدید انگریزی شاعری میں علامتی تحریک کا بانی۔ شاعری اور تنقید کے متن پڑھیے: www.gutenberg.org/browse/authors/p#a2637 مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Ezra_Pound

پٹمور، کونینٹری Coventry Kersey Dighton Patmore (1823–1896): انگریز شاعرہ۔

شاعری کا متن ملاحظہ کیجیے: www.gutenberg.org/browse/authors/p#a1354 مزید معلومات کے لیے رک: www.noteaccess.com/approaches/agw/zeus.htm

پریام (Priam): یونانی دیومالا میں ٹروجن (Trojan) کی جنگ کے وقت میں ٹرائے (Troy) کا بادشاہ۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Priam

پلاطینوس Plotinus (ca. AD 205–270): ایک بڑا یونانی فلاسفر۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Plotinus

پوپ، الیگزنڈر Alexander Pope (21 May 1688–30 May 1744): اٹھارویں صدی کے آغاز کا عظیم انگریز شاعر۔ ادبی کاموں کا مکمل متن دیکھیے: www.gutenberg.org/browse/authors/p#a907 مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Pope

پیپس، ولیم William Pepys: سیموئل جانسن (رک) کے ساتھ اُس کی طویل خط کتابت رہی۔ خطوط کا متن پڑھیے: www.gutenberg.org/etext/10835

پیٹر، والٹر Walter Horatio Pater (August 4, 1839–July 30, 1894): انگریز مضمون نگار اور نقاد۔ Appreciations جیسی لازوال ادبی اہمیت کی کتاب کا مصنف۔ تمام مضامین کے متن کے لیے رک: www.gutenberg.org/browse/authors/p#a1367

تھامپسن، فرانسس Francis Thompson (Dec 18, 1859–Nov 13, 1907): انگریز شاعر اور راہب تیاگی۔ مکمل شاعری پڑھیے: www.gutenberg.org/browse/authors/t#a608 مزید معلومات کے لیے

مغربی تنقید کا مطالعہ-افلاطون سے ایلیٹ تک

رک:en.wikipedia.org/wiki/Francis_Thompson

تھائی ایسٹس (Thyestes): یونانی دیو مالا میں اولمپیا (Olympia) کے بادشاہ پیلوپس (Pelops) کا بیٹا۔مزید معلومات کے لیے رک:en.wikipedia.org/wiki/Thyestes

تھیافراسطوس Theophrastus (370–about 285 BC): لیسباس (Lesbos) کے علاقے Eressos کا رہائشی۔ ارسطو کا شاگرد اور دوست تھا اور اُس کے بعد ارسطالیسی دبستانِ فلسفہ کے سربراہ کے طور پر اُس کا جانشین بھی تھا۔ اُس نے متعدد موضوعات پر طبع آزمائی کی۔ علمِ نباتات، علمِ طبعی، فلسفہ اور سائنس پر بھی اُس کی تصانیف موجود ہیں۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Theophrastus

ٹرائیل، ہنری Henry Duff Traill (1842–1900): برطانوی مصنف اور صحافی؛ English Men of Letters: Coleridge کا مصنف۔ کتاب کا متن پڑھیے: www.gutenberg.org/etext/6916 مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Henry_Duff_Traill

ٹینی سن، الفریڈ Alfred Tennyson (6 Aug 1809–6 Oct 1892): مشہور انگریز شاعر اور نقاد۔ شاعری اور ادبی کاموں کا مکمل متن پڑھیے: www.gutenberg.org/browse/authors/t#a2987 مزید معلومات دیکھیے: en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Tennyson%2C_1st_Baron_Tennyson

جانسن، ڈاکٹر Samuel Johnson LL.D. (1709–1784): برطانیہ کی مشہور ترین ادبی شخصیت اور برطانویوں میں شیکسپیئر کے بعد سب سے زیادہ اقتباس کیا جانے والا مصنف۔ شاعر، مضمون نگار، سوانح نگار، لغت نگار اور ادبی نقاد۔ A Dictionary of English Literature کا مصنف۔ تمام ادبی کاموں کے متن ملاحظہ کیجیے: www.gutenberg.org/browse/authors/j#a297 مزید معلومات کے لیے رک: www.online-literature.com/samuel-johnson/

چاسر، جیفری Geoffrey Chaucer (c. 1343–Oct 25, 1400): انگریز شاعر، فلسفی، سیاستدان۔ اُس کے بے شمار کام ہیں لیکن The Canterbury Tales, and Other Poems کی بات ہی کچھ اور ہے۔ اِنھی کاموں کی وجہ سے اُسے انگریزی ادب کا والد (father of English literature) بھی کہا جاتا ہے۔ اِس کا متن ملاحظہ کیجیے: www.gutenberg.org/etext/2383 مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Chaucer

دانتے Dante Alighieri (1256-1321): اطالیہ کا عظیم ترین شاعر۔ اُس کا مرکزی کام Commedia یعنی The Divine Comedy ہے۔ تمام ادبی کاموں کے متن دیکھیے: www.gutenberg.org/browse/authors/d#a507 مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Dante

ڈرائیڈن، جان John Dryden (Aug 1631–May 1700): انگریز شاعر، ادبی نقاد، مترجم اور ڈرامہ نگار۔ مکمل ادبی کاموں کے متن دیکھیے: www.gutenberg.org/browse/authors/d#a807 مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/John_Dryden

ڈی کوئنسی، تھامس Thomas de Quincey (Aug 15, 1785–Dec 8, 1859): انگریز مصنف۔ دنیائے ادب میں اپنی کتاب Confessions of an English Opium-Eater کی وجہ سے جانا جاتا ہے۔ متن ملاحظہ کیجیے: www.gutenberg.org/etext/2040 مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/De_Quincy

ڈی ہیری کالٹ، چارلس (Charles d`Hericault): فرانسیسی نقاد۔مزید معلومات کے لیے رک: lists.prosa.it/pipermail//elastic-devel/2000q3.txt

ڈیانی سیوس (Dionysius (60–7 BC: ایک مصور ہے۔اُس کے حالات کا زیادہ پتہ نہیں چلتا۔وکی پیڈیا پر دیکھیے: en.wikipedia.org/wiki/Dionysius

ڈیشئر، مادام (Anne Le Fèvre Dacier (1654–Aug 17, 1720: فرانسیسی عالمہ اور کلاسیکی ادب کی مترجم۔سیفو (Sappho) کی شاعری اور ایلیڈ (Iliad) وغیرہ وغیرہ جیسے نہایت اہم ادبی مآخذ کے تراجم کیے۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Anne_Dacier

ڈیوکس، ایشلے (Ashley Dukes (1885–1959: ڈرامہ نگار اور نقاد۔مزید معلومات کے لیے رک: www.oxforddnb.com/index/101032926/

ڈیموستھنز (Demosthenes (384–322 BC: یونانی خطیب، ریاست کار اور امورِ سلطنت کا عنان دار؛ وکیل اور پیشہ ور تقریر نگار۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Demosthenes

رالنسن، جارج (George Rawlinson (1812–1902: انگریز مصنف اور مورخ۔ Selected Essays of Matthew Arnold کا مرتب۔مکمل کاموں کے متن ملاحظہ کیجیے: www.gutenberg.org/browse/authors/r#a872 مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/George_Rawlinson

رچرڈز، آئی اے (Ivor Armstrong Richards (26 Feb 1893–7 Sep 1979: ایک ذی اثر انگریز نقاد جس کی کتابوں نے نئی انگریزی تنقید کا قبلہ متعین کیا۔مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/I._A._Richards

رسکن، جان (John Ruskin (1819–1900: انگریز مصنف، شاعر اور فنکار۔نقاد کی حیثیت میں مشہور۔ مکمل ادبی کاموں کا متن ملاحظہ کیجیے: www.gutenberg.org/browse/authors/r#a359 مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Ruskin

روزیٹی، ڈی جی (Dante Gabriel Rossetti (May 12, 1828–April 09, 1882: انگریز شاعر، مترجم اور مصور۔قبل ریفائلی برادری (رک) کا بانی۔ادبی کاموں کے متن ملاحظہ کیجیے: www.gutenberg.org/browse/authors/r#a1268 مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Dante_Gabriel_Rossetti

روزیٹی، کرسٹینا (Christina Georgina Rossetti (Dec 5, 1830–Dec 29, 1894: انگریز شاعرہ۔ ڈی جی روزیٹی (رک) کی بہن۔ شاعری کا متن دیکھیے: www.gutenberg.org/browse/authors/r#a7041 مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Christina_Rossetti

روزیٹی، ولیم (William Michael Rossetti (Sep 25, 1829–Feb 5, 1919: انگریز مصنف اور نقاد۔ ڈی جی روزیٹی (رک) کا بھائی۔ ادبی کاموں کے متن پڑھیے: www.gutenberg.org/browse/authors/r#a2718 مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/William_Rossetti

ریپن، ایلیا (Ilya Yefimovich Repin (1844–1930: روسی مصور اور مجسمہ ساز۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Repin

ریڈ، ہربرٹ Sir Herbert Edward Read, MC, DSO (1893–1968): انگریز نراج پسند شاعر، ادب اور فنونِ لطیفہ کا نقاد۔ مزید معلومات کے لیے رک:
en.wikipedia.org/wiki/Herbert_Read

ریطوریکا (Rhetorics): ارسطو کی مشہور کتاب۔ مکمل مواد کے لیے رک:
en.wikipedia.org/wiki/Rhetorics#Aristotle

ریفائل Raphael Sanzio or Raffaello (April 6, 1483–April 6, 1520): اطالیہ کا ماہرِ فن مصور اور ماہرِ تعمیرات؛ کام میں کمالیت پرستی (Perfectionism) کے لیے مشہور۔ رک: قبل ریفائل برادری۔ مزید معلومات کے لیے رک:
en.wikipedia.org/wiki/Raphael

ریناں Ernest Renan (Feb 28, 1823–Oct 12, 1892): فرانسیسی فلسفی۔ فرانسیسی متن اور انگریزی تراجم ملاحظہ کیجیے: www.gutenberg.org/browse/authors/r#a4527 مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Ernest_Renan

رِکٹ، کامپٹن Compton Ricket: History of English Literature کا مصنف۔ مزید معلومات کے لیے رک:
feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le8/le8-4781.htm

زنوبیا، ملکہ Zenobia (around 240–after 274): شامی خاتون جو پالمیرین (Palmyrene) سلطنت کی ملکہ تھی۔ مزید معلومات کے لیے رک:
en.wikipedia.org/wiki/Zenobia

ساں بوا، چارلس Charles Augustin Sainte-Beuve (1804–1869): ادبی نقاد اور فرانسیسی ادبی تاریخ کا اہم ستون۔ مزید معلومات کے لیے رک:
en.wikipedia.org/wiki/Charles_Augustin_Sainte-Beuve

سٹیفنز، فریڈرک Frederic George Stephens (1828–9 March 1907): قبل ریفائل برادری (رک) کے دو ''غیر فنکار'' اراکین میں سے ایک۔ مزید معلومات کے لیے رک:
en.wikipedia.org/wiki/Frederic_George_Stephens

سڈنی، فلپ Sir Philip Sidney (Nov 30, 1554–Oct 17, 1586): عہدِ الزبتھ کی مشہور شخصیت۔ شاعر، درباری اور سپاہی۔ The Defence of Poesy (An Apology for Poetry) اُس کی مشہور کتاب ہے۔ کتاب کے متن اور مزید معلومات کے لیے رک:
en.wikipedia.org/wiki/Phillip_Sydney

سقراط Socrates (470 BC–399 BCE): کلاسیکی یونانی فلسفی۔ مزید معلومات کے لیے رک:
en.wikipedia.org/wiki/Socrates

سوفکلیز Sophocles (495 BC–406 BC): یونان کے تین مشہور ترین المیہ ڈرامہ نگاروں میں سے ایک۔ اُس کے سو ڈراموں کے نام یونانی ادب میں جابجا موجود ہیں جن میں سے صرف سات دستبردِ زمانہ سے محفوظ رہ سکے ہیں۔ کردار نگاری میں کمال حاصل تھا۔ مزید معلومات کے لیے رک: www.online-literature.com/sophocles/

سون برن، چارلس Algernon Charles Swinburne (April 5, 1837–April 10, 1909): وکٹورین عہد کا متنازعہ انگریز شاعر؛ انگریزی شاعری میں جنسیت زدگی اور لامذہبیت کا آفریدگار۔ Poems and Ballads کا شاعر۔ متن ملاحظہ کیجیے: www.gutenberg.org/etext/18726 مزید معلومات کے لیے رک:

en.wikipedia.org/wiki/Algernon_Swinburne

سیگارے (Jean Renaud de Segrais (Aug 22, 1624–March 15, 1701: فرانسیسی شاعر اور ناول نگار۔ فرانس کی علمی اکادمی Académie française کا رکن۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Segrais

سیمانز، آرتھر (Arthur William Symons (Feb 28, 1865–Jan 22, 1945: برطانوی شاعر، نقاد اور ایک رسالے کا مدیر۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Arthur_Symons

سینٹ ایوریمانڈ Charles de Marguetel de Saint-Denis, seigneur de Saint-Évremond (April 1, 1610–Sep 29, 1703): فرانسیسی سپاہی، مضمون نگار اور ادبی نقاد۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Saint_Evremond

سینٹ آگسٹائن Aurelius Augustinus, Augustine of Hippo, or Saint Augustine (Nov 13, 354–Aug 28, 430): اُس کی The Confessions (اقرارِ گناہ) کو عام طور سے مغرب کی پہلی خودنوشت سوانح کا درجہ دیا جاتا ہے۔ متن ملاحظہ کیجیے: www.gutenberg.org/etext/3296 مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Augustine_of_Hippo

سینٹ پال (Saint Paul of Thebes (d. c. 345: عیسائی دنیا کا پہلا راہب۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Paul_of_Thebes

سینٹ فرانسس (Saint Francis of Assisi (Sep 26, 1181–Oct 3, 1226: اپنی

Imitation کے لیے مشہور۔ مزید معلومات اور Imitation کے مکمل مواد کے لیے رک: www.franciscan-archive.org/patriarcha/opera/fwintro.html

سینٹس بری، جارج George Edward Bateman Saintsbury (Oct 23, 1845–Jan 28, 1933): انگریز مصنف اور نقاد۔ A Short History of English Literature کا مصنف۔ مکمل کاموں کے متن ملاحظہ کیجیے: www.gutenberg.org/browse/authors/s#a4608 مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/George_Saintsbury

سِسرو (Marcus Tullius Cicero (Jan 3, 106 BC–Dec 7, 43 BC: رومی مقرر اور مدبر۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Cicero

شوپنہار، آرتھر (Arthur Schopenhauer (Feb 22, 1788–Sep 21, 1860: جرمن فلسفی۔ مضامین کے مکمل متن مع انگریزی ترجمہ دیکھیے: www.gutenberg.org/browse/authors/s#a3648 مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Schopenhauer

شیکسپیئر، ولیم (William Shakespeare (baptised 26 April 1564–23 April 1616: مشہور برطانوی شاعر اور ڈرامہ نگار۔ ادبی کاموں کا مکمل متن ملاحظہ کیجیے: /shakespeare.mit.edu مزید معلومات کے لیے رک: www.online-literature.com/shakespeare/

شیلنگ، جوزف Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (Jan 27, 1775–Aug 20, 1854): جرمن فلسفی۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Wilhelm_Joseph_Schelling

مغربی تنقید کا مطالعہ-افلاطون سے ایلیٹ تک

شیلے Percy Bysshe Shelley (Aug 4, 1792–July 8, 1822): بڑے انگریز رومانوی شعرا میں سے ایک۔ A Defence of Poetry and Other Essays کا مصنف۔ کتاب کا مکمل متن ملاحظہ کیجیے: www.gutenberg.org/etext/5428 مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Percy_Bysshe_Shelley

شِلر Johann Christoph Friedrich von Schiller (Nov 10, 1759–May 9, 1805): جرمن شاعر، فلسفی، مورخ، ڈرامہ نگار۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Schiller

طاسی طوس Publius (or Gaius) Cornelius Tacitus (ca. 56–ca. 117): قدیم روما کا سینیٹر اور مورخ۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Tacitus

طربیۂ خداوندی: دانتے کی Commedia یعنی The Divine Comedy کا اردو نام۔ اِس کا مکمل متن دیکھیے: www.italianstudies.org/comedy/index.htm

فالسٹاف Sir John Falstaff: ایک خیالی کردار جو شیکسپیئر کے تین ڈراموں میں ملتا ہے۔

فاؤسٹ Faust: ایک سیلانی ہیئت داں اور عامل جو جرمنی میں تقریباً ۱۵۴۱ء–۱۴۸۸ء تک رہا، جس کے بارے میں یہ بات عام ہے اُس نے اپنا نفس شیطان کو فروخت کر دیا تھا۔ اُس کی شخصیت پر بہت کچھ لکھا گیا۔ زیرِ نظر کتاب میں فاؤسٹ سے گوئٹے کا The Tragedy of Faust مراد ہے جو اُس کے بڑے بڑے کاموں میں سے ہے۔ متن ملاحظہ کیجیے: www.bartleby.com/19/1/

فرانس، اناتول Anatole France (16 April 1844–12 Oct 1924): فرانسیسی ناول نگار اور مصنف۔ ۱۹۲۱ء میں ادب کا نوبل انعام ملا۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Anatole_France

فرائڈ، الفریڈ Alfred Hermann Fried (Nov 11, 1864–May 5, 1921): آسٹریائی یہودی امن پسند، مبصر، صحافی۔ جرمن امن تحریک کا شریک بانی۔ ۱۹۱۱ء میں امن کے نوبل انعام میں Tobias Asser کے ساتھ شریک۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Hermann_Fried

فردوسِ گم گشتہ: ملٹن کی Paradise Lost کا اردو نام۔ کتاب کا مکمل متن سمعی و بصری سہولیات کے ساتھ دیکھیے: www.paradiselost.co.uk/

فلابیر Gustave Flaubert (Dec 12, 1821–May 8, 1880): فرانسیسی مصنف۔ دنیا کا ایک عظیم ناول نگار۔ ''بہترین لفظ کی تلاش'' ("le mot juste" ("the precise word" اُس کا اختصاص ہے۔ اُس کے شاہکار ناول Madame Bovary کا متن دیکھیے: http://fajardo-acosta.com/worldlit/flaubert/bovary.htm مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Flaubert

فونٹے نیلی، برنارڈ Bernard le Bovier de Fontenelle (Feb 11, 1657–Jan 9, 1757): فرانسیسی مصنف۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Bernard_le_Bovier_de_Fontenelle

فیدریوس Phaedrus: افلاطون کے مشہور مکالموں (Dialogues) میں سے ایک جو سقراط اور فیدریوس (رک) کے درمیان ہے۔ مکالمے کے انگریزی ترجمے کا مکمل متن ملاحظہ کیجیے: ellopos.net/elpenor/greek-texts/ancient-Greece/plato/plato-phaedrus.asp

فیدریوس Phaedrus (ca. 15 BC–ca. AD 50): رومن قصہ گو۔ مزید معلومات کے لیے رک:

en.wikipedia.org/wiki/Phaedrus

قبل ریفائلی برادری (Pre-Raphaelite Brotherhood): اردو میں معلومات کے لیے زیرِ نظر کتاب میں والٹر پیٹر (باب-۱۲) کی حاشیئی عبارت نمبر-۵ ملاحظہ کیجیے۔ مزید معلومات کے لیے رک: http://myweb.tiscali.co.uk/speel/group/prb.htm

قلوپطرہ Cleopatra VII Thea Philopator(Jan 69 BC–12 Aug 30 BC): پہلے اپنے باپ کے اور پھر اپنے بھائیوں اور شوہروں کے ساتھ مصر کی شریکِ اقتدار؛ بعد ازاں حکمران۔ تاریخ کا مشہور کردار۔ قلوپطرہ چار بچوں کی ماں بنی جن میں سے تین انتونی (Mark Antony) سے تھے۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Cleopatra

کارلائل، تھامس (Thomas Carlyle (Dec 4, 1795–Feb 5, 1881: وکٹورین عہد کا مضمون نگار، ہجو نگار اور مورخ۔ مزید معلومات کے لیے رک: www.online-literature.com/thomas-carlyle/

کارنیلی، پیری (Pierre Corneille (June 6, 1606–Oct 1, 1684: فرانسیسی ڈرامہ نگار۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Pierre_Corneille

کاسل ورتو Castleverto: اطالیہ کی ادبی نشاۃ الثانیہ کے دور کا اہم نقاد۔ مزید معلومات کے لیے رک: www.raco.cat/index.php/QuadernsItalia/article/viewFile/52991/60942

کانٹ، عمانویل (Immanuel Kant (22 April 1724–12 Feb 1804: روسی فلسفی۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Kant

کروشے (Benedetto Croce (Feb 25, 1866–Nov 20, 1952: اطالوی نقاد، فلسفی اور

مغربی تنقید کا مطالعہ-افلاطون سے ایلیٹ تک

سیاستدان۔ مزید دیکھیے: en.wikipedia.org/wiki/Benedetto_Croce

کزامین، لوئی (Louis Cazamian (1877–1965: فرانسیسی نقاد۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Louis_Cazamian

کنگ لیئر King Lear: شیکسپیئر کا مشہور ڈرامہ۔ ڈرامے کے مکمل متن کے لیے رک: www.william-shakespeare.info/script-text-king-lear.htm

کوپر، ولیم (William Cowper (Nov 26, 1731–April 25, 1800: انگریز شاعر جس نے اٹھارویں صدی میں شاعری کا رُخ فطرت کی طرف موڑ دیا۔ مزید معلومات کے لیے رک: www.mkheritage.co.uk/cnm/htmlpages/cowperbiog1.html

کولرج (Samuel Taylor Coleridge (Oct 21, 1772–July 25, 1834: انگریز شاعر، نقاد اور فلسفی۔ مکمل ادبی کاموں کا متن ملاحظہ کیجیے: www.gutenberg.org/browse/authors/c#a95 مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Samuel_Taylor_Coleridge

کولنسن، جیمز (James Collinson (May 9, 1825–Jan 24, 1881: وکٹورین مصور۔ قبل ریفائلی برادری (رک) کا رکن۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/James_Collinson

کولی، ابراہام (Abraham Cowley (1618–July 28, 1667: سترھویں صدی کا نمایاں انگریز شاعر۔ شاعری پڑھیے: essays.quotidiana.org/cowley/ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Abraham_Cowley

کوئلر کوچ، آرتھر Sir Arthur Thomas Quiller-Couch (Nov 21, 1863–May 12,

1944): کورنوالی (برطانوی) مصنف۔ Q کے قلمی نام سے مشہور۔ مکمل کتابوں کا متن پڑھیے: www.gutenberg.org/browse/authors/q#a3579 مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Arthur_Quiller-Couch

کوئنٹیلین (Marcus Fabius Quintilianus (ca. 35–ca. 100): رومن خطیب۔ اُس کے نام کے مختلف ہجے مثلاً Quintillian اور Quinctilian وغیرہ بھی ملتے ہیں۔ Institutio Oratora (رک) فنِ خطابت پر اُس کا رسالہ ہے۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Quintilian

کیٹس، جان (John Keats (31 Oct 1795–23 Feb 1821): رومانوی تحریک کا اہم ترین انگریز شاعر۔ شاعری کا متن ملاحظہ کیجیے: www.gutenberg.org/browse/authors/k#a935 مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Keats

گاٹ فریڈ Martin Gottfried: امریکی نقاد، کالم نگار اور مصنف۔ A Theater Divided کا مصنف۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Martin_Gottfried

گاٹیر (Pierre Jules Théophile Gautier(Aug 30, 1811–Oct 23, 1872): فرانسیسی شاعر، ڈرامہ نگار، صحافی اور ادبی نقاد۔ مذہب سے ناشائستہ بے زاری کی تحریک Paganism کا داعی۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9ophile_Gautier

گبن، ایڈروڈ (Edward Gibbon (April 27, 1737–Jan 16, 1794): انگریز مورخ اور رکنِ پارلیمان۔ The History of the Decline and Fall of the Roman

مغربی تنقید کا مطالعہ-افلاطون سے ایلیٹ تک

Empire کا مصنف۔ کتاب کا مکمل متن پڑھیے: www.gutenberg.org/browse/authors/g#a375 مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Edward_Gibbon

گبن، لیوس (Lewis Grassic Gibbon (13 Feb 1901–7 Feb 1935): سکاچ مصنف۔ مزید دیکھیے: en.wikipedia.org/wiki/Lewis_Grassic_Gibbon

گلیلیو (Galileo Galilei (15 Feb 1564–8 Jan 1642): اطالوی ماہرِ طبیعیّات، ریاضی دان، ماہرِ فلکیات اور فلسفی۔ سائنسی ترقی کے دور کا نقیب۔ مزید معلومات اور اُس کے کاموں اور کارناموں کے مکمل متن کے لیے رک: http://galileo.rice.edu/

گوسی، ایڈمنڈ (Edmund William Gosse (Sep 21, 1849–May 16, 1928): انگریز شاعر، نقاد اور مصنف۔ اوّلاً برٹش میوزیم لندن کا اسسٹنٹ لائبریرین۔ Philip Henry Gosse اور Emily Bowes کا بیٹا۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Edmund_Gosse

گوئٹے (Johann Wolfgang von Goethe (28 Aug 1749–22 March 1832): جرمن مصنف اور جرمنی کا عظیم ترین اہلِ معنی۔ مزید معلومات اور اُس کے کاموں کے مکمل متن مع انگریزی تراجم کے لیے رک: www.gutenberg.org/browse/authors/g#a586

لارنس، ڈی ایچ (David Herbert Richards Lawrence (11 Sep 1885–2 March 1930): ایک اہم اور متنازعہ انگریز مصنف۔ ناول نگار، افسانہ نگار، سفرنامہ نگار، ڈرامہ نگار، ادبی نقاد۔ تمام کتابوں کا متن پڑھیے: www.gutenberg.org/browse/authors/l#a123 مزید معلومات کے لیے

رک: en.wikipedia.org/wiki/D_H_Lawrence

لاک، جان John Locke (Aug 29, 1632–Oct 28, 1704): انگریز فلسفی۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/John_Lock

لامزرابلے Les Misérables: فرانسیسی ناول نگار وکٹر ہیوگو (Victor Hugo) کا ناول جو دنیا کی کئی زبانوں میں ترجمہ ہوا۔ مختلف زبانوں میں متن ملاحظہ کیجیے: www.lesmis.com/

لان جائی نس Longinus: On The Sublime کا مصنف۔ ابھی تک اُس کی شخصیت کے بارے میں تعین نہیں ہوسکی۔ مکمل بحث کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Longinus_%28literature%29 لان جائی نس کے اِس رسالے کے Havell کے کیے ہوئے انگریزی ترجمے کا متن انٹرنیٹ پر ملاحظہ کیجیے: www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=224761 اردو میں اِس رسالے کا ترجمہ ''ارفعیت کے بارے میں'' کے نام سے پروفیسر عابد صدیق کی زیرِ نگرانی ۱۹۷۹ء میں کیا گیا ہے جو حافظ صفوان محمد چوہان کی فنّی تدوین اور ایک مختصر تعارفی ابتدائیے کے ساتھ مغربی پاکستان اردو اکادمی لاہور سے شائع ہو رہا ہے۔ ملاحظہ کیجیے عالمی معیاری کتاب نمبر: ۹۷۸-۹۶۹-۸۸۲۴-۱۰-۵

لی باسو René Le Bossu (16 March 1631–14 March 1680): فرانسیسی نقاد۔ مزید معلومات دیکھیے: en.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Le_Bossu

لیسنگ Gotthold Ephraim Lessing (22 Jan 1729–15 Feb 1781): جرمن مصنف، فلسفی، مبصر اور نقاد۔ یورپ کی فلسفیانہ اور ثقافتی تحریک کا اہم ترین ستون۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Gotthold_Ephraim_Lessing

لیمب، چارلس Charles Lamb (10 Feb 1775–27 Dec 1834): انگریز مضمون نگار۔ Essays of Elia اور Tales from Shakespeare لکھنے سے شہرت ملی۔ کتابوں کا متن پڑھیے: www.gutenberg.org/browse/authors/l#a293 مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Charles_Lamb

لینڈر، والٹر Walter Savage Landor (Jan 30, 1775–Sep 17, 1864): انگریز مصنف اور شاعر۔ The Citation and Examination of William Shakespeare اُس کی مشہور کتاب ہے۔ متن ملاحظہ کیجیے: www.gutenberg.org/etext/5112 مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Walter_Savage_Landor

لیئر Lear: رک: کنگ لیئر

لِوی Titus Livius (59 BC–AD 17): رومن مورخ جس نے روم کی تاریخ Ab Urbe condita کے نام سے لکھی۔ انگریزی میں Livy کے نام سے جانا جاتا ہے۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Livy

مانٹے نی Michel Eyquem de Montaigne (Feb 28, 1533–Sep 13, 1592): فرانسیسی نشاۃ الثانیہ کا موثر ترین مصنف اور پادری۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Montaigne

مائیکل اینجلو Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (March 6, 1475 – Feb 18, 1564): اطالوی نشاۃ الثانیہ کے دور کا مصور، مجسمہ ساز، ماہرِ تعمیرات، شاعر اور مہندس۔ مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Michel_angelo

مری، مڈلٹن John Middleton Murry (Aug 6, 1889–March 12, 1957): انگریز مصنف اور نقاد۔ مزید معلومات کے لیے رک:
en.wikipedia.org/wiki/Middleton_Murry

ملائس، جان Sir John Everett Millais (June 8, 1829–Aug 13, 1896): برطانوی مصور۔قبل ریفائل برادری (رک) کے بانیوں میں سے ایک۔مزید معلومات کے لیے رک:
en.wikipedia.org/wiki/John_Millais

ملٹن، جان John Milton (Dec 9, 1608–Nov 8, 1674): انگریز شاعر؛ Paradise Lost (رک) جیسے شاہکار کا مصنف۔ مکمل ادبی کاموں کا متن دیکھیے:
www.gutenberg.org/browse/authors/m#a17 مزید معلومات کے لیے رک:
en.wikipedia.org/wiki/John_Milton

مورس، ولیم William Morris (March 24, 1834–Oct 3, 1896): انگریز فنکار، مصنف، اشتراکیت کا سرگرم پرچارک۔ برطانیہ کی آرٹس اینڈ کرافٹس تحریک (Arts & Crafts Movement) کا بانی مبانی۔قبل ریفائل برادری (رک) کا نمائندہ۔مزید معلومات کے لیے رک:
en.wikipedia.org/wiki/William_morris

میکالے Thomas Babington Macaulay (25 Oct 1800–28 Dec 1859): انیسویں صدی کا انگریز شاعر، مورخ اور بھارت کی گورنر جنرل کونسل کا رکن۔۱۸۳۴ء میں بھارت آیا۔ مزید معلومات کے لیے رک:
en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Babington_Macaulay

میکبتھ Macbeth: شیکسپیئر کا مشہور ترین ڈرامہ۔ مکمل متن ملاحظہ کیجیے:
www.gutenberg.org/etext/1129

میلبرانکے، نکولا Nicolas Malebranche (Aug 6, 1638–Oct 13, 1715): فرانسیسی فلسفی۔مزید دیکھیے:
en.wikipedia.org/wiki/Nicolas_Malebranche

میورہیڈ، جان John Henry Muirhead (April 28, 1855–May 24, 1940): برطانوی فلسفی۔ میورہیڈ لائبریری آف فلاسفی کا بانی۔ مزید معلومات کے لیے رک:
en.wikipedia.org/wiki/J._H._Muirhead

نیومین John Henry Cardinal Newman(21 Feb 1801–11 Aug 1890): برطانوی مصنف۔ مزید معلومات کے لیے رک:
en.wikipedia.org/wiki/John_Henry_Newman

واٹسن، جارج (George Watson): مشہور کتاب "Coleridge The Poet" کا مصنف۔ مزید دیکھیے:
www.antiqbook.co.uk/boox/che/4804.shtml

وائلڈ، آسکر Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde (Oct 16, 1854–Nov 30, 1900): آئرستانی ڈرامہ نگار، ناول نگار اور شاعر۔Intentions کے نام سے اُس کے مضامین ۱۸۹۱ء میں چھپے۔متن پڑھیے: www.gutenberg.org/etext/887 مزید معلومات کے لیے رک:
en.wikipedia.org/wiki/Oscar_Wilde

وٹمین، والٹ Walter Whitman (May 31, 1819–March 26, 1892): امریکی شاعر، مضمون نگار، صحافی اور مسلکِ انسانیت کا پیروکار۔Leaves of Grass کا شاعر۔مکمل ادبی کاموں کا متن دیکھیے: www.gutenberg.org/browse/authors/w#a600
مزید معلومات کے لیے رک: en.wikipedia.org/wiki/Walt_whitman

وجودیت Existentialism: مشہور فلسفیانہ تحریک جس کے بانی مبانی Søren Kierkegaard اور

Friedrich Nietzsche تھے۔ تحریک کے مکمل تعارف کے لیے رک:
en.wikipedia.org/wiki/Existentialism

ورجل Publius Vergilius Maro (Oct 15, 70 BC–Sep 21, 19 BC): رومن شاعر۔ مزید معلومات اور شاعری کے مکمل متن کے لیے رک:
www.online-literature.com/virgil/

ورڈزورتھ، ولیم William Wordsworth (April 7, 1770–April 23, 1850): مشہور ترین انگریز رومانوی شاعر۔ شاعری کا مکمل متن ملاحظہ کیجیے:
www.bartleby.com/145/wordchrono.html

ولیم سن، جارج George Hunt Williamson (Dec 9, 1926–Jan 1986): ایلیٹ پر اہم کتاب A Guide to T. S. Eliot کا مصنف۔ مزید معلومات کے لیے رک:
en.wikipedia.org/wiki/George_Hunt_Williamson

ومسٹ، ولیم William Kurtz Wimsatt, Jr. (Nov 17, 1907–Dec 1975): ادبی نقاد اور فلسفی۔ مزید معلومات کے لیے رک:
en.wikipedia.org/wiki/William_Kurtz_Wimsatt%2C_Jr.

ویلیک، رینے René Wellek (Aug 22, 1903–Nov 10, 1995): اہم جرمن نقاد۔ A History of Modern Criticism (1750-1950) کا مصنف۔ مزید معلومات کے لیے رک:
en.wikipedia.org/wiki/Rene_Wellek

وُلنر، تھامس Thomas Woolner (Dec 17, 1825–Oct 7, 1892): انگریز مجسمہ ساز اور شاعر۔ مزید دیکھیے:
en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Woolner

مغربی تنقید کا مطالعہ - افلاطون سے ایلیٹ تک

وھسلر، چارلس Charles Watts Whistler (Nov 14, 1856–June 10, 1913): انگریز مصنف اور افسانہ نگار۔ مزید معلومات کے لیے رک:
en.wikipedia.org/wiki/Charles_Whistler

ہابز، تھامس Thomas Hobbes (1588–1679): انگریز فلسفی۔ مزید معلومات کے لیے رک:
www.iep.utm.edu/h/hobmoral.htm

ہائن، ہینرچ Christian Johann Heinrich Heine (13 Dec 1797–17 Feb 1856): جرمن صحافی، مضمون نگار اور جرمن رومانی شاعری کا اہم ترین نام۔ مکمل شاعری ملاحظہ کیجیے: www.poemhunter.com/heinrich-heine/ مزید معلومات کے لیے رک:
en.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Heine

ہائیڈل برگ Heidelberg: جرمنی کا ایک مشہور شہر۔

ہنٹ، ہالمن William Holman Hunt (2 April 1827–7 Sep 1910): برطانوی مصور۔ قبل ریفائلی برادری (رک) کے بانیوں میں سے ایک۔ مزید معلومات کے لیے رک:
en.wikipedia.org/wiki/William_Holman_Hunt

ہنری اسمنڈ: William Makepeace Thackeray (1811–1863) کا ناول The History of Henry Esmond۔ متن ملاحظہ کیجیے:
www.gutenberg.org/dirs/2/5/1/2511/2511.txt

ہوریس Quintus Horatius Flaccus, (Dec 8, 65 BC–Nov 27, 8 BC): آگسٹس (Augustus) عہد کا رومن شاعر۔ انگریزی میں Horace کے نام سے معروف۔ مزید معلومات کے لیے رک:
en.wikipedia.org/wiki/Horace

ہومر Homer (750? BC–650? BC): مشہور رزمیہ نظمیں ''ایلیڈ'' اور ''اوڈیسی'' (رک) لکھنے والا قدیم یونان کا اندھا شاعر۔ اکثر محققین کے نزدیک اِس شاعر کی شخصیت متعین نہیں۔ جدید تحقیق نے اُس کے وجود کو تسلیم کر لیا ہے؛ اُس کا وطن سمرنا (Smyrna) قرار دیا ہے اور خیال ظاہر کیا ہے کہ اُس نے اپنی نظمیں جزیرہ کیوس (Chios) پر لکھیں۔ ہومر کا کلام دنیا کی تمام مہذب زبانوں میں ترجمہ کیا جاچکا ہے۔ شاعری کے متن کے لیے رک:
www.gutenberg.org/browse/authors/h#a705 مزید معلومات کے لیے
رک: en.wikipedia.org/wiki/Homer

ہیزلٹ، ولیم William Hazlitt (10 April 1778–18 Sep 1830): سیموئل جانسن کے بعد سب سے بڑا انگریز نقاد۔ Lectures on the Literature of the Age of Elizabeth and Characters of Shakespear's Plays اور Lectures on the English Poets وغیرہ کا مصنف۔ ادبی کاموں کے مکمل متن کے لیے رک:
www.gutenberg.org/browse/authors/h#a800 مزید معلومات کے لیے
رک: en.wikipedia.org/wiki/William_Hazlitt#Works

ہیسڈ Hesiod (700 BC?): قدیم یونانی شاعر۔ شاعری کے مکمل متن کے لیے رک:
www.gutenberg.org/browse/authors/h#a191 مزید معلومات کے لیے
رک: en.wikipedia.org/wiki/Hesiod

ہیفس ٹس Hephaestus: یونانی دیومالا کا ایک دیوتا۔ مزید معلومات کے لیے رک:
en.wikipedia.org/wiki/Hephaestus

ہیگل، جارج ولیم Georg Wilhelm Friedrich Hegel (27 Aug 1770–14 Nov 1831): جرمن فلسفی۔ عینیت پسندی (Idealism) کے دور کا نمائندہ نام۔ ادبی کاموں کے مکمل جرمن اور انگریزی متن کے لیے ملاحظہ کیجیے:

مغربی تنقید کا مطالعہ-افلاطون سے ایلیٹ تک

www.gutenberg.org/browse/authors/h#a2161 مزید معلومات کے لیے
رک: en.wikipedia.org/wiki/Georg_Wilhelm_Friedrich_Hegel

ہیوم، تھامس Thomas Ernest Hulme (1883–1917): ادب میں تمثال نگاری (Imagism) کے نظریے کا مبلغ۔ پہلی جنگِ عظیم میں مارا گیا۔ مزید معلومات کے لیے رک:
The Cambridge Guide to Literature in English By Ian Ousby

ہیوم، ڈیوڈ David Hume (April 26, 1711–Aug 25, 1776): سکاچ فلسفی، مورخ اور ماہرِ اقتصادیات۔ A Tretise of Human Nature کا مصنف۔ مزید معلومات کے لیے
رک: en.wikipedia.org/wiki/David_Hume

یوری پیڈیس Euripides (ca. 480 BC–406 BC): ایتھنز کا ڈرامہ نگار۔ پروٹاگورس (Protagoras) کا شاگرد۔ ایسکائی لس (Aeschylus) اور سوفوکلیز (Sophocles) کی طرح یونان کا بہترین المیہ نگار۔ موجود کاموں کے متن کے لیے ملاحظہ کیجیے:
www.gutenberg.org/browse/authors/e#a1680 مزید معلومات کے لیے
رک: en.wikipedia.org/wiki/Euripedes

A Midsummer Night's Dream: شیکسپیئر کا ڈرامہ۔ متن دیکھیے:
www.gutenberg.org/etext/17930

De Oratore: سسرو (رک) کا فنِ خطابت پر رسالہ جو ۵۵ ق م میں لکھا گیا، اور لاطینی زبان میں نثر کا عمدہ ادبی نمونہ ہے۔ لاطینی اور انگریزی متن پڑھیے:
www.gutenberg.org/browse/authors/c#a128

Institutio Oratora: کوئین ٹیلین (رک) کا رسالہ ''خطیب کی ترتیب''۔ مزید معلومات اور رسالے

کے مکمل متن کے لیے رک:
en.wikipedia.org/wiki/Institutio_Oratoria#Institutio_Oratoria

Marius the Epicurean: والٹر پیٹر کی کتاب جو فن برائے فن کے نظریے پر اُس کے مسلک کی نمائندہ ہے۔ متن کے لیے رک: www.subir.com/pater/

Ode: کیٹس کی مشہور نظم Ode on a Grecian Urn۔ متن دیکھیے:
www.bartleby.com/101/625.html

Poems and Ballads: سون برن (رک) کی نظمیں اور نغمات؛ یہ کتاب ۱۸۶۶ء میں چھپی جس نے جنسیت زدہ لذتیت کے سبب ادبی اخلاقیات کو ہلا کر رکھ دیا۔ متن کے لیے رک:
people.virginia.edu/~bpn2f/Swinburne/1866.html

Republic: ''ریاست''۔ افلاطون کی کتاب۔ مکمل انگریزی متن ملاحظہ کیجیے:
www.gutenberg.org/dirs/etext94/repub13.txt

The Dunciad: ''غباوت''۔ الیگزنڈر پوپ (رک) کی ایک خالصتاً منفی کتاب۔ متن پڑھیے:
rpo.library.utoronto.ca/poem/1628.html

Vinum Doemonum: فرانسس بیکن (رک) کا نظریہ۔ تفصیل ملاحظہ کیجیے:
www.gutenberg.org/etext/13028

☆☆☆☆☆☆☆

مغربی تنقید کا مطالعہ

افلاطون سے ایلیٹ تک

عابد صدیق

مغربی تنقید کا مطالعہ

عابد صدیق

نثر اور شاعری کے اسالیب اور ساخت کی جانچ پرکھ کے لیے ابتدائی کسوٹیاں یونان سے فراہم ہوئیں۔ افلاطون اور ارسطو اس علم کے بنیاد گزار ہیں۔ اطالیہ، فرانس، جرمنی، انگلستان اور بعد ازاں امریکہ میں مختلف ادوار میں اُٹھنے والی ادبی تحریکوں نے تنقید ادب کو ایک باقاعدہ فن کی حیثیت میں ثروت مند کیا۔ قرونِ مظلمہ (Dark Ages) کے باوجود بلادِ مغرب میں تخلیقی ادب اور تنقیدِ ادب کی روایت قائم رہی، اور اپنی خوبیوں کی گونا گونی کی وجہ سے آج اس کا سورج نصف النہار پر ہے۔

مشرقی ادب، علی الخصوص برِ عظیم پاک و ہند میں اُردو ادب میں بہت سی اصناف مغرب سے آئی ہیں۔ نظم و نثر کی جانچ کے معیارات بھی زیادہ تر مغرب ہی سے درآمد شدہ ہیں جن میں کے کچھ کو اُردو نے اپنی خراد پر بھی چڑھا لیا ہے۔ جن مغربی نقادوں کے کڑے تنقیدی اصولوں پر پورا اُترنے کی وجہ سے مغربی ادب عالمی ادب بنا، عابد صدیق صاحب کی زیرِ نظر کتاب انھی اصولوں کا ایک مطالعہ ہے۔ اس کتاب کی شکل میں مغربی تنقیدی خیالات کا ایک بڑا سرمایہ ربط و تسلسل کے ساتھ انگریزی سے اُردو میں منتقل ہوا ہے۔

پروفیسر عابد صدیق (۱۹۳۹ء—۲۰۰۰ء) اُردو ادب کے انتہائی مخلص اور لائق خدمت گار، وسیع المطالعہ نقاد، کئی زبانوں کے عالم، شیریں بیان شاعر اور کامیاب استاد تھے اور ان جملہ حیثیات میں اُن کی خدمات لازوال ہیں۔

Rs. 240/-

ISBN-13: 978-969-8917-48-7
ISBN-10: 969-8917-48-9
9789698917486

www.poorab.com.pk