شعریات

(ارسطو کی "بوطیقا" کا اردو ترجمہ)

تیسرا ایڈیشن، مع اضافۂ جدیدہ

ترجمہ و تعارف

شمس الرحمٰن فاروقی

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

ویسٹ بلاک I، آر کے پورم، نئی دہلی 110066

SHAIRYAT

Translated by : Shamsur Rehman Faruqi

© قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

سنہ اشاعت:

پہلا اڈیشن : 1980

دوسرا اڈیشن : 1984

تیسرا اڈیشن : 1998 تعداد 1100

(مع اضافہ جدیدہ)

قیمت : -/62

سلسلۂ مطبوعات : 775

ناشر : ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ویسٹ بلاک-I، آر۔کے۔پورم،
نئی دہلی-110066

طابع : لاہوتی پرنٹ ایڈز، جامع مسجد، دہلی-۱۱۰۰۰۶

پیش لفظ

"ابتدا میں لفظ تھا۔ اور لفظ ہی خدا ہے"

پہلے جمادات تھے۔ ان میں نمو پیدا ہوئی تو نباتات آئے۔ نباتات میں جبلت پیدا ہوئی تو حیوانات پیدا ہوئے۔ ان میں شعور پیدا ہوا تو بنی نوع انسان کا وجود ہوا۔ اسی لیے فرمایا گیا ہے کہ کائنات میں جو سب سے اچھا ہے اس سے انسان کی تخلیق ہوئی۔

انسان اور حیوان میں صرف نطق اور شعور کا فرق ہے۔ یہ شعور ایک جگہ پر ٹھہر نہیں سکتا۔ اگر ٹھہر جائے تو پھر ذہنی ترقی، روحانی ترقی اور انسان کی ترقی رک جائے۔ تحریر کی ایجاد سے پہلے انسان کو ہر بات یاد رکھنا پڑتی تھی، علم سینہ بہ سینہ اگلی نسلوں کو پہنچتا تھا، بہت سا حصہ ضائع ہو جاتا تھا۔ تحریر سے لفظ اور علم کی عمر میں اضافہ ہوا۔ زیادہ لوگ اس میں شریک ہوئے اور انھوں نے نہ صرف علم حاصل کیا بلکہ اس کے ذخیرے میں اضافہ بھی کیا۔

لفظ حقیقت اور صداقت کے اظہار کے لیے تھا، اس لیے مقدس تھا۔ لکھے ہوئے لفظ کی، اور اس کی وجہ سے قلم اور کاغذ کی تقدیس ہوئی۔ بولا ہوا لفظ، آئندہ نسلوں کے لیے محفوظ ہوا تو علم و دانش کے خزانے محفوظ ہو گئے۔ جو کچھ نہ لکھا جا سکا، وہ بالآخر ضائع ہو گیا۔

پہلے کتابیں ہاتھ سے نقل کی جاتی تھیں اور علم سے صرف کچھ لوگوں کے ذہن ہی سیراب ہوتے تھے۔ علم حاصل کرنے کے لیے دور دور کا سفر کرنا پڑتا تھا، جہاں کتب خانے ہوں اور ان کا درس دینے والے عالم ہوں۔ چھاپہ خانے کی ایجاد کے بعد علم کے پھیلاؤ میں وسعت آئی کیونکہ وہ کتابیں جو نادر تھیں اور وہ کتابیں جو مفید تھیں آسانی سے فراہم ہوئیں۔

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کا بنیادی مقصد اچھی کتابیں، کم سے کم قیمت پر مہیا کرنا ہے تاکہ اردو کا دائرہ نہ صرف وسیع ہو بلکہ سارے ملک میں سمجھی جانے والی، بولی جانے والی اور پڑھی جانے والی اس زبان کی ضرورتیں پوری کی جائیں اور نصابی اور غیر نصابی کتابیں آسانی سے مناسب قیمت پر سب تک پہنچیں۔ زبان صرف ادب نہیں. سماجی اور طبعی علوم کی کتابوں کی اہمیت ادبی کتابوں سے کم نہیں، کیونکہ ادب زندگی کا آئینہ ہے، زندگی سماج سے جڑی ہوئی ہے اور سماجی ارتقاء اور ذہنِ انسانی کی نشو و نما طبعی، انسانی علوم اور ٹکنالوجی کے بغیر ممکن نہیں۔

اب تک بیورو نے اور اب تشکیل کے بعد قومی اردو کونسل نے مختلف علوم اور فنون کی کتابیں شائع کی ہیں اور ایک مرتب پروگرام کے تحت بنیادی اہمیت کی کتابیں چھاپنے کا سلسلہ شروع کیا ہے۔ یہ کتاب اس سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ امید ہے یہ اہم علمی ضرورت کو پورا کرے گی۔ میں ماہرین سے یہ گذارش بھی کردوں گا کہ اگر کوئی بات ان کو نادرست نظر آئے تو ہمیں لکھیں تاکہ اگلے ایڈیشن میں نظر ثانی کے وقت خامی دور کردی جائے۔

ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ
ڈائریکٹر
قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند، نئی دہلی

فہرست عنوانات

	دیباچۂ مترجم (طبع سوم)	7
	دیباچۂ مترجم (طبع اوّل)	10
	تعارف از مترجم	13
	تمہید	50
1	شاعرانہ نمائندگی کے ذرائع	51
2	شاعرانہ نمائندگی کے موضوعات	54
3	شاعرانہ نمائندگی کے طریقے	56
4	شاعری کا آغاز اور ارتقا	58
5	طربیہ کی ابتدا، رزمیہ اور المیہ کا موازنہ	62
6	المیہ کی تعریف اور بناوٹ	64
7	پلاٹ اور اس کے حدود	69
8	پلاٹ کی وحدت	71
9	شاعرانہ سچائی اور تاریخی سچائی	73
10	غیر پیچیدہ اور پیچیدہ پلاٹ	76
11	تقلیب، دریافت اور دردناکی	77
12	المیہ کے مختلف حصے	79
13	المیاتی عیب	81

14	خوف اور دردمندی	84
15	المیہ کے کردار	88
16	دریافت کے اقسام	91
17	المیہ شعرا کے لئے کچھ ہدایات	94
18	المیہ نگار کے لئے مزید ہدایات	98
19	فکر اور کلمہ بندی	102
20	کچھ لسانیاتی تعریفیں	104
21	کلمہ بندی	107
22	کلمہ بندی اور اسلوب	111
23	رزمیہ، حصۂ اوّل	115
24	رزمیہ، حصۂ دوم	117
25	تنقیدی اعتراضات اور ان کے جواب	121
26	رزمیہ اور المیہ کا موازنہ	127
27	ضمیمۂ اول طربیہ	130
28	ضمیمۂ دوم شعرا کے بارے میں	135

☆☆☆

دیباچۂ مترجم (طبع سوم)

خدا کا شکر ہے کہ یہ ترجمہ بہت مقبول ہوا، اور اب اس کی تیسری طباعت آپ کی خدمت میں حاضر ہے۔ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کے ڈائرکٹر جناب حمید اللہ بھٹ نے طبع سوم کے لئے اسے کمپیوٹر پر بحسن و خوبی لکھوایا اور از راہ کرم مجھے موقع دیا کہ پریس جانے کے پہلے میں بھی اسے ایک نظر دیکھ لوں۔

میں نے یہ ترجمہ ۱۹۷۶ میں مکمل کیا تھا۔ میرے علم و اطلاع کے مطابق، تب سے اب تک ارسطوئی مطالعات میں ''بوطیقا'' کی حد تک کوئی ایسی بنیادی تبدیلی یا دریافت عمل میں نہیں آئی ہے جن کی بنا پر مجھے اس ترجمے، یا اپنے دیباچے میں کسی معنی خیز، یا دور رس اضافے کی ضرورت محسوس ہو۔ خود ارسطو اور ''بوطیقا'' کے بارے میں جو خیالات میں نے اس وقت ظاہر کئے تھے، ان میں کوئی بنیادی تغیر بھی نہیں آیا ہے۔ دو کتابیں البتہ ایسی ہیں جو میرے ترجمے کے وقت موجود ہوتیں تو اس کتاب کی افادیت میں کچھ اضافہ ہو جاتا۔ وہ کتابیں حسب ذیل ہیں:

(۱) ''بوطیقا'' کا ترجمہ از رچرڈ جینکو (Richard Janko)، مطبوعہ ہیکٹ پبلشنگ کمپنی، انڈیاناپلس، ۱۹۸۷ (Hackett Publishing Company, Indianpolis)۔ اس کتاب کی سب سے اہم خصوصیات یہ ہیں کہ اس میں ارسطو کے مفقود مکالمے ''شعرا کے بارے میں'' (On Poets) کے متفرق اجزا، بلکہ محض فقرے، اور اس کے ایک دو جملوں پر مشتمل بعض اقتباسات جو دور دراز قدیم کتابوں میں ملتے ہیں،

سب جمع کر دیئے گئے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ "بوطیقا" کا دوسرا حصہ، جس میں طربیہ پر بحث ہے، ارسطو نے مرتب ضرور کیا تھا، لیکن وہ بھی اب ناپید ہے، اس کے ممکن اجزا کو جگہ جگہ سے چن کر اس کتاب میں جمع کر دیا گیا ہے۔ اس طرح "بوطیقا" کے مکمل ترین اور ممکن متن کا سلیس انگریزی ترجمہ اب موجود ہو گیا ہے۔ میں نے محض نمونے کے طور پر دونوں کے بہت مختصر اقتباسات لے کر ان کا ترجمہ دو ضمیموں کی شکل میں یہاں شامل کر دیا ہے۔

(۲) اسی اثنا او۔ بی۔ ہارڈیسن جونیئر نے "بوطیقا" پر ابن رشد کی "شرح" کے لاطینی ترجمے از ہرمانوس المانوی (Hermannus Allemanus)، مکمل کردہ ۱۲۵۶ اور مطبوعہ ۱۴۸۱، کا انگریزی ترجمہ اپنی مرتب کردہ کتاب Medieval Literary Criticism مطبوعہ نیویارک (نیا ایڈیشن ۱۹۸۷) میں شائع کر دیا۔ یہ ترجمہ بعض تنقیدی نکات کے لئے کار آمد ہو سکتا تھا۔

بہر حال، موجودہ ایڈیشن کے لئے میں نے کتاب کو دوبارہ پڑھا ہے، اور مندرجہ بالا ضمیموں کے علاوہ کہیں کہیں نئے حاشیے لکھے ہیں۔ گذشتہ سے ان کو ممیز کرنے کے لئے میں نے انھیں "حاشیہ ء مترجم" کہا ہے۔ گذشتہ ایڈیشنوں کے جو حاشیے پہلے سے موجود ہیں، ان میں سے کچھ تو دوسروں پر مبنی ہیں۔ وہاں ان کا نام دے دیا گیا ہے، اور کچھ، جو خود میرے لکھے ہیں، ان پر کسی کا نام نہیں ہے۔ اس طرح "حاشیہ ء مترجم" کا فقرہ یہ ظاہر کر دیتا ہے کہ یہ حاشیہ بھی مترجم کا ہے، لیکن موجودہ ایڈیشن میں بڑھایا گیا ہے۔ گذشتہ ایڈیشنوں میں پروف کی ایک آدھ غلطیاں تھیں، ان کو حتی الامکان درست کر دیا گیا ہے۔ زبان کی مزید سلاست کی خاطر بعض لفظی تبدیلیاں بھی میں نے کر دی ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی

الہ آباد، ۲۶ مئی ۱۹۹۸

دیباچۂ مترجم (طبع اوّل)

"بوطیقا" کا یہ ترجمہ ترقی اردو بورڈ کی فرمائش پر ایس۔ ایچ۔ بچر (S.H.Butcher) کے انگریزی ترجمے (پہلا ڈوور ایڈیشن ۱۹۵۱ اوّلین ایڈیشن ۱۸۹۴) کی بنیاد پر تیار کیا گیا ہے۔ میں نے حتی الامکان بچر کی عبارت کو ترجیح دی ہے لیکن مندرجہ ذیل تراجم بھی سامنے رکھے ہیں۔

(۱) سینٹس بری (Saintsbury) نے اپنی کتاب Loci Critici (لندن ۱۹۰۳) میں "بوطیقا" کا تقریباً مکمل ترجمہ مختصر حواشی کے ساتھ کیا ہے۔ اس ترجمے میں اس نے "بوطیقا" کے اولین انگریز مترجم ٹوائننگ (Twining) کے حتی الامکان اتباع کے ساتھ اپنے اجتہاد کو بھی راہ دی ہے اور بچر سے بھی استفادہ کیا ہے۔ ترجمہ نہایت سلیس اور حواشی باریک بینی سے مملو ہیں۔

(۲) عزیز احمد کا ترجمہ (انجمن ترقی اردو ۱۹۴۱) اس کا دیباچہ مفصل اور دل چسپ ہے بعض حواشی کار آمد ہیں۔

(۳) ٹی۔ ایس۔ ڈورش (T.S.Dorsch) کا ترجمہ جو "قدیم ادبی تنقید" (Literary Classical Criticism) نامی کتاب (پنگوئن ۱۹۶۵) میں شامل ہے، بالکل جدید زبان میں ہے۔ حواشی مختصر، لیکن حل مشکلات کے لئے کار آمد ہیں۔

(۴) محمد یٰسین: کلاسیکی مغربی تنقید (انجمن ترقی اردو ۱۹۷۵) یہ ترجمہ بائی واٹر کے مشہور ترجمے کی بنیاد پر ہے لیکن الجھا ہوا اور کہیں کہیں سے نامکمل ہے۔

(۵) جان وارنگٹن (John Warrinhton)کا ترجمہ (ایوری مینس لائبریری ۱۹۶۳) بھی سلیس ہے۔ حواشی بہت عمدہ ہیں۔

(۶) ڈی۔ ڈبلیو۔ لیوکس کی Poetics (آکسفورڈ ۱۹۶۸) اس میں متن تو یونانی ہے لیکن بہت مفصل شرح اور حواشی انگریزی میں ہیں۔

میرا اصول ہمیشہ یہ رہا ہے کہ ترجمہ حتی الامکان لفظاً اور معناً دونوں طرح اصل سے قریب رہے۔ چنانچہ میں نے زیر نظر رسالے میں بھی نہ تو محض خیال کو اپنے لفظوں میں ڈھال دیا ہے اور نہ لفظی ترجمہ کر دیا ہے بلکہ ترجمہ اور ترجمانی دونوں کی کوشش کی ہے۔ کبھی اہم مقامات پر بچر اور دوسروں میں اختلاف نظر آیا تو عبارت ایسی بنانے کی سعی کی ہے جو بچُر کا مطلب ادا کرنے کے ساتھ اختلافی ترجمے کو بھی محیط ہو۔

ابواب کی تقسیم بچُر اور دوسروں کے یہاں تقریباً ایک ہی نہج سے ہے۔ میں نے تقسیم میں بچُر کا اتباع کیا ہے۔ (تمہید البتہ بچُر کے یہاں الگ نہیں ہے) بچُر کے یہاں چونکہ عنوانات نہیں ہیں اس لئے انہیں میں نے ڈورس یا سینٹس بری سے مستعار لیا ہے۔

جو حواشی دوسرے مترجمین پر مبنی ہیں ان کی صراحت کر دی ہے، جن پر کوئی صراحت نہیں ہے وہ حواشی میرے ہیں۔ اس ترجمے کی نظر ثانی میں میرے دوست نیر مسعود نے بہت مدد کی۔ عزیز احمد کا ترجمہ بھی انہوں نے لکھنؤ یونیورسٹی لائبریری سے فراہم کیا۔ میرے چھوٹے بھائی نعیم الرحمٰن نے الٰہ آباد یونیورسٹی لائبریری سے بچر کا ترجمہ مہیا کیا۔ میری بیٹیوں افشاں، باراں اور بیوی جمیلہ نے مسودہ صاف کرنے میں ہاتھ بٹایا۔ میں پروفیسر آل احمد سرور کا بھی ممنون ہوں کہ اس ترجمے کے لئے انہوں نے ترقی اردو بورڈ کے سامنے میرا نام رکھا اور اس طرح مجھے "بوطیقا" کے مطالعے کا دوبارہ موقعہ مل سکا۔ میں سرور صاحب اور بورڈ کے پرنسپل پبلی کیشن آفیسر جناب شارب ردولوی کا اس لئے بھی ممنون ہوں کہ ان کے اصرار و یاد دہانی کی وجہ سے اس ترجمے میں اتنی تاخیر نہیں ہوئی جتنی ممکن تھی۔

بنیادی مباحث کی وضاحت کے لئے ایک مختصر تعارف شارب صاحب اور سرور

صاحب کے ارشاد کی تعمیل کے طور پر شامل کتاب ہے۔ امید ہے طالب علم اس سے مستفید ہوں گے۔ اصطلاحوں کے سلسلے میں ایک اہم تبدیلی میں نے یہ کی ہے کہ Imitation کا ترجمہ ''نقل'' کے بجائے ''نمائندگی'' کیا ہے۔ محققین کی عام رائے یہ ہے (ان میں بچر بھی شامل ہے) کہ ارسطو نے Mimesis سے محض اس قسم کی نقل مراد نہیں لی تھی جس کا تاثر لفظ Imitation سے پیدا ہوتا ہے۔ انگریزی میں اس سے مفر ہمیشہ ممکن نہیں ہوا ہے کیوں کہ وہاں اب Imitation کی اصطلاح بہت مشہور اور مروج ہو چکی ہے۔ لیکن اردو میں چوں کہ ایسا معاملہ نہیں ہے اس لئے ''نقل'' کی جگہ ''نمائندگی'' رائج ہو جانے کے امکانات ہیں۔ Katharsis کا ترجمہ میں نے بڑے غور و فکر کے بعد ''تنقیہ'' کیا ہے کیوں کہ جدید تحقیق کی رو سے یہی معنی ارسطو کے مدعا سے قریب ترین ہیں۔

امید ہے یہ ترجمہ ایک بڑی کمی کو کسی حد تک پورا کر سکے گا۔

شمس الرحمٰن فاروقی

تعارف

یونان کی عظیم الشان تثلیث فلاسفہ (سقراط افلاطون اور ارسطو) کا تیسرا اور بعض لوگوں کے خیال میں سب سے بڑا رکن ارسطو تھا۔ فلسفہ ،نفسیات،منطق، علم الاخلاق، طب، سیاسیات، حیوانات، تنقید، تاریخ یہ سب علوم اس کے افکار سے تونگر اور روشن ہوئے، بلکہ بعض علوم مثلاً تنقید اور منطق کا تو وہ موجد کہا جاسکتا ہے۔ بہت کم لوگوں کو معلوم ہے کہ وہ اچھا خاصا شاعر بھی تھا۔ اس کی نثر اگر چہ افلاطون جیسی خوبصورت سڈول اور دل نشیں نہیں ہے لیکن اپنے بہترین لمحات میں وہ بھی اعلیٰ درجے کی مہذب اور واضح نثر لکھنے پر قادر تھا۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ خالص فلسفے کے میدان میں ارسطو کے افکار، افلاطونی افکار کے برابر پُر اثر ثابت نہیں ہوئے، لیکن عمومی علم، سائنسی فکر، منطق اور تنقید میں ارسطو کے نظریات کی بازگشت اور اثر آج بھی نمایاں ہے۔ وہائٹ ہیڈ کہا کرتا تھا کہ افلاطون کے بعد کا سارا مغربی فلسفہ افلاطونی فلسفے پر محض فٹ نوٹ کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ خیال مبالغہ آمیز سہی لیکن صداقت پر مبنی ہے۔ کیوں کہ افلاطون کے بعد سب سے بڑا مغربی فلسفی شاید ہیگل تھا اور اس نے صاف اقرار کیا ہے کہ وہ جو کچھ ہے محض افلاطون کی وجہ سے ہے۔ اسی طرح یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ارسطو کے بعد کی ساری مغربی منطق اور بیش تر نظریاتی تنقید ارسطوئی تصورات سے بر آمد ہوئی ہے۔ کارل پاپر جو افلاطونی فلسفہ، تاریخ و سیاست کا بہت بڑا نکتہ چیں اور ارسطو کا سخت مخالف ہے، اس بات کو مانتا ہے کہ ارسطو کے افکار کا دائرہ غیر معمولی طور پر

وسیع تھا۔ جہاں تک تنقید کا سوال ہے سینٹس بری کا قول تھا کہ یہ ناممکن ہے کہ کوئی شخص کاروبارِ تنقید شروع کرنا چاہے لیکن ارسطو کا گہرا مطالعہ نہ کرے اور اس کو نقصانِ عظیم نہ اٹھانا پڑے۔

ارسطو کی پیدائش ۳۸۴ قبل مسیح میں ہوئی۔ اس کا باپ نائیو میکس (Niom-chus) اسٹگیرا (Stagira) میں شاہی طبیب تھا۔ سترہ سال کی عمر میں (۳۶۷) ارسطو کو افلاطونی مدرسے (Academy) میں داخل کیا گیا۔ افلاطون اس وقت اپنی فلسفیانہ اور تفکیری سرگرمیوں کے دورِ شباب میں تھا۔ اکسٹھ سالہ افلاطون نے جلد ہی محسوس کر لیا کہ ارسطو کوئی معمولی شاگرد نہیں ہے۔ داخلے کے وقت سے بیس سال (۳۴۷) تک یعنی افلاطون کی بقیہ زندگی تک ارسطو اسی مدرسے میں رہا۔ افلاطون اسے "مدرسے کا دماغ" کہا کرتا تھا۔ ۳۴۷ میں افلاطون کی موت کے بعد اس کا بھتیجا اسپیوسی پس (Speusippus) مدرسے کا سربراہ بنا۔ بعض کا خیال ہے کہ اسپیوسی پس کی مقابلتاً نااہلی کے باعث اور بعض کے بہ موجب فلسفیانہ اختلافات کی بنا پر ارسطو اور اس کے ایک دوست زینو کریٹیز (Xenocrates) نے مدرسہ چھوڑ دیا۔ کچھ لوگوں نے ارسطو اور اسپیوسی پس کے اختلافات کو اس طرح پیش کیا ہے گویا دراصل وہ افلاطون اور ارسطو کے اختلافات تھے جو استاد کی موت کے بعد سطح پر نمودار ہوئے۔ کارل پاپر تو یہ کہتا ہے کہ مہتم بالشان علمیت اور غیر معمولی پھیلاؤ کے باوجود ارسطو کے افکار میں کوئی مولک پن (Originality) نہیں تھا اور وہ اکثر افلاطون پر نکتہ چینی کے رجحان کا شکار ہو جاتا ہے۔ پاپر یہ بھی کہتا ہے کہ فلسفہ و تاریخ و سیاست کے میدان میں افلاطون پر ارسطو کی نکتہ چینیاں اکثر غلط ہیں۔ لیکن یہ بھی درست ہے کہ ارسطو نے براہ راست افلاطون پر ایراد نہیں کیا ہے۔ صرف ایک جگہ اپنی کتاب اخلاقیات میں وہ افلاطون کا نام لے کر کہتا ہے کہ سچائی کی محبت اسے مجبور کرتی ہے کہ وہ افلاطون کی محبت کو بھی اس پر قربان کر دے۔ ٹامسن کے نزدیک ارسطو اور افلاطون میں ذاتی اختلافات کی بات درست نہیں ہے، کیوں کہ ارسطو نے اگرچہ افلاطونی عینیت سے

اختلاف کیااور اپنے نظریہ شعر میں خاص کر عینیت کو تقریباً مسترد کر دیا لیکن اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ استاد اور شاگرد میں ذاتی اختلافات بھی تھے۔ ٹامسن کا کہنا ہے کہ ارسطو کو افلاطون سے کس قدر گہری عقیدت اور محبت تھی اس کا ثبوت اس کتبۂ مزار سے ملتا ہے جو اس نے افلاطون کی موت کے بعد لکھا تھا۔ اس میں وہ کہتا ہے کہ افلاطون کا مرتبہ اس قدر بلند تھا کہ بے وقوف لوگ اگر اس کا نام بھی لیں تو گناہ کبیرہ کے مرتکب ہوں گے۔

مدرسہ چھوڑنے کے بعد کوئی چھ سال تک ارسطو مختلف مقامات میں گھومتا پھرتا رہا۔ اس اثناء میں اس کی ملاقات ایسوس (Assos) کے حاکم ہرمی یاس (Hermeias) سے ہوئی جو اس کا شاگرد بن گیا۔ پھر اس نے اپنی متبنیٰ لڑکی پائی تھیا (Pythia) کو ارسطو سے بیاہ دیا۔ کوئی دو سال تک لس بوس (Lesbos) کے شہر مائی ٹلین (Mitylen. e) میں تعلیم دینے کے بعد وہ مقدونیہ کے شاہ فلپ کے بیٹے سکندر اعظم کا اتالیق بن گیا۔ (۳۴۲) یہ کہنا مشکل ہے کہ سکندر نے ارسطو کی تعلیمات کا باقاعدہ اور مثبت اثر قبول کیا۔ سیاسی تصوّرات کی حد تک تو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ سکندر کے نظریات اپنے اتالیق کے خیالات سے خاصے مختلف ہی تھے، کیوں کہ ارسطو بھی افلاطون کی مانند ایک طرح کی جمہوریت کا قائل تھا۔ (یہ اور بات ہے کہ آخری تجزیئے میں افلاطونی اور ارسطوئی دونوں جمہوریتیں آمریت اور گروہی ڈکٹیٹر شپ سے قریب اگرچہ مطلق العنان بادشاہت سے دور معلوم ہوتی ہیں۔) بہر حال ۳۳۶ میں فلپ کی موت کے بعد ارسطو اور سکندر میں تعلق برائے نام رہ گیا۔ ۳۳۵ میں ارسطو نے مقدونیہ چھوڑ دیا اور ایتھنز میں اپنا مدرسہ موسوم بہ لائی سی ام (Lyceum) قائم کیا۔ انہیں دنوں میں زینو کریٹیز بھی ایتھنز واپس آکر افلاطونی مدرسے کا سربراہ مقرر ہو گیا اور دونوں دوست دوبارہ یک جا ہو گئے۔

سکندر سے تعلقات بنائے رکھنے کی غرض سے ارسطو نے اپنے بھانجے کیلس تھینز (Callisthenes) کو مقدونیہ کے دربار میں چھوڑ دیا تھا، لیکن کیلس تھینز میں

مصلحت اندیشی کم تھی بلکہ وہ تکلیف دہ حد تک صاف گو تھا۔ چنانچہ سکندر نے ایک بار ناراض ہو کر کیلس تھینز کو قتل کرادیا۔ (۳۲۷) لیکن خود ارسطو پر اس کی نظرِ عنایت حدِ سابق قائم رہی۔ اپنے مدرسے میں اس وقت ارسطو کی وہی حیثیت ہو گئی تھی جو اکیڈمی میں افلاطون کی تھی۔ ایتھنز میں سکندر کے نائب انٹی پیٹر (Antipater) سے بھی اس کے تعلقات خوشگوار تھے، لیکن یہ سب اچانک اس وقت ختم ہو گیا جب ۳۲۳ میں سکندر کی موت کی خبر ایتھنز پہنچی۔ انٹی پیٹر، ایتھنز میں موجود نہ تھا۔ سکندر کے مخالف عناصر نے سر اٹھایا اور ارسطو کے بھی درپۓ آزار ہو گئے۔ کچھ دن تک تو ارسطو نے یہ صورتِ حال برداشت کی لیکن پھر یہ کہتے ہوئے کہ کہیں اہل ایتھنز دوبارہ فلسفے کے خلاف گناہ نہ کر بیٹھیں (یعنی اس کے پہلے سقراط کو بے گناہ موت کے گھاٹ اتار کر وہ اس جرم کا ارتکاب کر چکے تھے) اس نے ۳۲۳ ہی میں اپنے ننہال کیلس (Clalcis) میں پناہ لی۔ وہاں ۳۲۲ میں اس کا انتقال ہو گیا۔

ارسطو کے ذاتی اخلاق و عادات کے بارے میں ہمیں زیادہ معلوم نہیں ہے۔ اس کے مزار کا بھی پتا نہیں۔ اس کی بہت سی تصنیفات بھی ضائع ہو گئیں یا بدلے ہوئے سیاسی حالات کے پیشِ نظر پوشیدہ کر لی گئیں اور پھر منصۂ شہود پر نہ آئیں۔ ہم عصروں کے بیانات سے یہ پتا ضرور چلتا ہے کہ وہ لباس اور سج دھج میں نفاست پسند تھا اور اس کی زبان میں وہ خفیف سا عیب تھا جس کی وجہ سے "س" کی آواز "ف" کی سی نکلتی ہے۔ وہ انسدادِ غلامی کا مکمل حامی تو نہیں لیکن غلاموں کو بیش از بیش آزادی دینے کا قائل اور صلۂ رحمی میں مشہور تھا۔ کہا جاتا ہے کہ اس کے تمام اعزا کسی نہ کسی طرح اس کے ممنونِ کرم تھے۔

(۲)

ارسطو کی جو تصنیفات اس وقت ملتی ہیں ان میں "اخلاقیات" (جس کے دوسرے حصے کا نام "سیاسیات" ہے) اور شعریات سب سے زیادہ اہم ہیں۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ "شعریات" اس کی مقبول ترین کتاب ہے۔ لیکن اس کا اصل متن اب ناپید ہے۔

موجودہ متن اس یونانی نسخے پر مبنی ہے جو غالباً گیارہویں صدی میں قسطنطنیہ میں دریافت ہوا اور پندرہویں صدی میں پیرس پہنچ گیا جہاں وہ اب بھی محفوظ ہے۔ قدیم ترین غیر یونانی نسخہ ابو بصر کا کیا ہوا عربی ترجمہ ہے...... (۹۴۰) جو کسی سریانی ترجمے کا ترجمہ ہے۔ چوں کہ سریانی اور عربی دونوں زبانوں میں المیہ کا وجود نہیں، اس لئے اس ترجمے کی صحت مشکوک ہے۔ لیکن دوسرے نسخوں سے مقابلہ کرنے اور بعض اوقات صحیح نتیجے پر پہنچنے کے لئے عربی ترجمہ بہت کار آمد سمجھا جاتا ہے۔ (اصل سریانی بھی اب ناپید ہے۔) ایک دوسرا نسخہ جو نسخۂ قسطنطنیہ سے بالکل الگ ہے رکارڈیانس (Riccardianus) کے نام سے مشہور ہے۔ اس کی اہمیت کا اندازہ انیسویں صدی ہی میں ہو سکا۔ تقریباً تمام قابل ذکر مترجمین نے قسطنطنیہ، رکاڈیانس اور عربی ترجمے سے حسب ضرورت استفادہ ضرور کیا ہے۔ بچر (جس کے انگریزی ترجمے کی بنیاد پر میں نے موجودہ ترجمہ تیار کیا ہے) کے وقت میں عربی ترجمے کا مستند ترین ایڈیشن مارگولیتھ (Margoliouth) کا بنایا ہوا تھا۔ (آکسفرڈ ۱۹۱۱) لیکن ہمارے زمانے میں ایک بہترین ایڈیشن مشہور جرمن عالم۔ جے تکاتش (J.Tkatsch) نے تیار کیا تھا جو ۱۹۲۸۔ ۱۹۳۲ میں اس کی موت کے بعد شائع ہوا۔ میں نے اس تعارف میں جن انگریزی کتابوں سے مدد لی ہے ان میں سے ایک نے تکاتش سے بھی استفادہ کیا ہے۔ بعض اہم انگریزی تراجم کا ذکر دیباچے میں آگیا ہے۔ عام خیال یہ ہے کہ ان میں انگرم بائی واٹر (Ingram by water) آکسفرڈ ۱۹۰۹ اور ایس۔ ایچ۔ بچر (۱۸۹۴) بہترین ہیں۔ میں نے ترقی اردو بورڈ کی فرمائش پر عمل کرتے ہوئے بچر کو بنیاد بنایا ہے لیکن بائی واٹر کو بالکل نظر انداز بھی نہیں کیا ہے۔

(۳)

"شعریات" میں ارسطو کا اسلوب جگہ جگہ خاصا الجھا ہوا ہے۔ کتاب موجودہ شکل میں نامکمل بھی ہے۔ یہ باتیں اس لئے ہوئیں کہ اصل کتاب موجود نہیں اور موجودہ کتاب یا تو کسی شاگرد کے نوٹ ہیں یا پھر خود ارسطو کے بنائے ہوئے نوٹ ہیں جن کی مدد

سے اس نے اصل کتاب لکھی ہو گی[1]۔ اکثر جگہ عبارت بے ربط ہے لیکن ایک آدھ جملہ نکال دینے سے ربط قائم ہو جاتا ہے۔ ڈی۔ ڈبلیو۔ لیوکس اس سے یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ یا تو کوئی حاشیہ متن میں ڈال دیا گیا ہے یا موجودہ نسخہ دو الگ الگ نسخوں یا شاگردوں کے نوٹ پر مبنی ہے۔ ورانگٹن نے بہت سی ایسی عبارتیں حاشیے میں ہی ڈال دی ہیں۔ لیوکس نے بہت عمدہ بات کہی ہے کہ "صحیح طریقہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ موجودہ متن کے مربوط اور منظم ہونے کے بارے میں جو شکوک ہیں ان کے بارے میں قاری کو متنبہ کر دیا جائے، پھر متن کا مفہوم متعین کرنے کی پوری کوشش کی جائے اور کاٹ چھانٹ یا اس مفروضے کو کہ متن ناقص ہے اسی وقت راہ دی جائے جب کوئی اور راستہ نہ ہو"۔ متن کی مشکلات کو حل کرنے کے لئے پڑھنے کہیں کہیں عبارت یا الفاظ اضافہ کئے ہیں۔ لیکن اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ خود ارسطو کا نثری اسلوب ہر جگہ افلاطونی اسلوب کی طرح واضح اور رواں نہیں تھا۔ یونانی زبان بھی اپنی کثیر المعنویت کی وجہ سے ایک طرح کے آزاد ترجمے کو خوش آتی ہے۔ لہذا شد پریشاں خواب من از کثرت تعبیر ہا کی بھی صورت پیدا ہو گئی۔ ورنہ شعریات میں بیان کردہ نظریات و تصورات شاید خود اتنے ادق اور مشکل نہیں ہیں جتنے مشکل اور ادق وہ مشہور کر دیئے گئے ہیں۔

اس بات کو بہر حال ارسطو کی فکر کا اعجاز ہی کہنا چاہئے کہ اس چھوٹے سے رسالے میں کم سے کم تین طرح کی مباحث کی سمائی ہو گئی ہے۔ سب سے پہلے تو اس کو فلسفۂ شعر کی کتاب کہنا چاہئے۔ دوسری طرف یہ رسالہ المیہ اور رزمیہ شاعری پر اصولی اور نظریاتی بحث ہے۔ اس کی تیسری اور ہمارے نقطۂ نظر سے سب سے کم کار آمد حیثیت یہ ہے کہ اس میں ارسطو نے المیہ اور رزمیہ شاعروں کے لئے ہدایت نامہ مرتب کیا ہے کہ وہ کیا کریں اور کیا نہ کریں۔ عام طور پر کتاب کا اثر تینوں حیثیتوں سے پھیلا اور بعض

---

[1] یا زبانی پڑھائی ہو گی۔ یہ خیال عرصے تک عام رہا کہ "شعریات" ارسطو کی ان تصانیف میں ہے جن کی نوعیت "اسراری" (Estoric) تھی۔ اور اسے عام لوگوں کی دسترس سے باہر رکھا گیا تھا۔ (حاشیۂ مترجم)

حالات میں ہدایت نامے کو بھی صحت اور اہمیت کا حامل سمجھا گیا بلکہ بعد میں لکھی جانے والی بعض کتابیں جو تنقید کی دنیا میں مشہور ہوئیں ان میں ہدایت نامے کا رنگ زیادہ نظر آتا ہے۔ ہدایت نامے کا تعلق چوں کہ معاصر اسٹیج، سیاسی اور سماجی حالات اور روایت سے بہت گہرا ہے، اس لیے وہ ہمارے لیے بہت زیادہ معنی خیز نہیں ہے، لیکن یہ درست ہے کہ بعض ہدایات بھی ارسطو کے نظریۂ شعر سے ہی بر آمد ہوتی ہیں، اس لیے ان سے پوری طرح صرف نظر بھی ممکن نہیں۔ اس تعارف کا مقصد صرف بنیادی مباحث و مشکلات کو واضح کرنا ہے لیکن ہدایت نامہ بھی کہیں کہیں زیر بحث آجائے گا۔ اگر چہ گلبرٹ مرے کا یہ خیال درست ہے کہ اگر کوئی نوجوان ادیب محض اس ہدایت نامے کو اپنے لیے مشعل راہ بنائے تو اس میں اسے خاصی پریشانی ہوگی، لیکن ان ہدایات میں بھی Poetic Grammar کے بعض پہلو پوشیدہ ہیں۔ لہٰذا ان کو بھی کبھی کبھی حوالے میں لے آنا غلط نہ ہوگا۔

(۴)

یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ ارسطو نے اپنا نظریۂ شعر افلاطونی عینیت کو رد کرنے کے لئے ہی قائم کیا، لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ افلاطون نے مابعد الطبعیاتی اور سماجی دونوں نقطہ ہائے نظر سے شاعری پر جو نکتہ چینی کی تھی، ارسطو اس کو درست نہیں سمجھتا۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ افلاطون نہ ہوتا تو ارسطوئی نظریے کے دو اہم ترین عناصر، (Mimesis) یعنی نمائندگی اور (Katharsis) یعنی تنقیہ شاید وجود ہی میں نہ آتے۔ افلاطون کے خیالات کو مختصراً یوں بیان کیا جا سکتا ہے:

(۱) اشیا کی تین حیثیتیں ہیں۔ اول تو وہ ازلی، تغیر ناپذیر، اصلی تصورات ہیں جنہیں اعیان (Ideas) کہا جا سکتا ہے۔ دوسری محسوسات کی دنیا میں پائی جانے والی اشیا، چاہے وہ قدرتی ہوں یا مصنوعی۔ یہ سب اعیان کے ظلال (Reflections) ہیں۔ تیسری ان ظلال کی پرچھائیاں جیسے سائے، پانی اور آئینے میں نظر آنے والے عکس، فنون لطیفہ وغیرہ۔ اس نظریے کو ثابت کرنے کے لیے افلاطون اپنی کتاب

"ریاست" کے دسویں حصے میں چارپائی کی مشہور مثال استعمال کرتا ہے۔ سقراط کی زبانی وہ کہتا ہے کہ دراصل تین چارپائیاں ہیں۔ ایک تو وہ عین جو "چارپائی کا جوہر" ہے۔ دوسری وہ جسے بڑھئی نے بنایا ہے اور جسے ہم آپ استعمال کرتے ہیں اور تیسری وہ جو کسی تصویر میں بنی ہوئی ہے۔ لہٰذا تیسری چارپائی کی حیثیت کیا ہے؟ ظاہر ہے کہ اس کا بنانے والا اس چارپائی کی نقل کر رہا ہے جو بڑھئی نے بنائی ہے، لہٰذا وہ حقیقت یعنی عین (Idea) سے تین درجے دور ہے۔

(۲) چوں کہ عین نہ صرف حقیقت بلکہ قدر کے اعتبار سے بھی اعلیٰ ترین ہے، اس لیے عین کی نقل کی نقل کرنے والا اس اعتبار سے خوبصورتی اور خوبی جو اعلیٰ ترین اقدار ہیں، ان سے بھی تین درجے دور ہوگا۔ افلاطون کے بعض موافقین نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ فنون لطیفہ اگرچہ نقل کی نقل ہیں لیکن وہ خوبصورت ہو سکتے ہیں لیکن وہ بھی یہ بات تسلیم کرتے ہیں کہ ان کی مفروضہ خوبصورتی کے باوجود افلاطون انہیں کوئی خاص اہمیت نہیں دیتا۔ ڈی۔ ڈبلیو۔ لیوکس کہتا ہے کہ یہ افلاطون کے لیے ممکن تھا کہ وہ فنون لطیفہ کو نقل کی نقل کہنے کے ساتھ ساتھ یہ بھی ثابت کر دیتا کہ یہ نقل لاطائل ہے بشرطیکہ اس کے ذریعہ اصل حقیقت کا کچھ سراغ لگ سکے۔ لیوکس کا خیال ہے کہ افلاطون اگر ایسا کر ڈالتا تو وہ فنون لطیفہ کی اعلیٰ حیثیت (کہ وہ حسن کے ذریعہ حقیقت تک پہنچتے ہیں) کو مستحکم کر جاتا، لیکن اس نے ایسا کیا نہیں، بلکہ یہ کہا کہ نقال ہونے کی وجہ سے فن کار، معلم اخلاق اور کاری گر سب برابر ہیں۔ اپنی کتاب "قوانین" میں وہ کہتا ہے کہ ہم تم سب جو بہترین اور اشرف ترین حالت اور کردار کی نقل کرتے ہیں، شاعر ہیں۔

(۳) شاعری اس لیے اور زیادہ نقصان دہ ہے کہ اصل حقیقت کے بجائے نقل کی نقل کرنے کی وجہ سے وہ ہماری عقل کے بجائے ہمارے جذبات کو متحرک کرتی ہے۔ وہ یہ بھی ثابت کر دیتا ہے کہ شعراء اپنا مافی الضمیر بیان کرنے کے لیے ایک طرح کے اعصابی اختلال یا جنون کے مرہون منت ہوتے ہیں اور اگر ان سے عام حالات میں

استصواب کیا جائے تو وہ بتا ہی نہیں سکتے کہ جو انہوں نے لکھا ہے اس کا مطلب کیا ہے۔ مزید یہ کہ چونکہ المیہ تقریباً تمام و کمال اساطیر پر مبنی ہوتا ہے اور اساطیر میں اکثر باطل کی فتح اور حق کی شکست ہوتی ہے، اس لیے المیہ انسانوں کو پست ہمتی اور شکست خوردہ ذہنیت کی طرف مائل کرتا ہے۔

(۴) اعیان اور ظلال کی اس تفریق کی بنا پر شاعری یا کسی بھی فن لطیف کو حق، انصاف اور خوبی کے مسائل سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ انسان کی زندگی کا اصل مقصد یہ ہے کہ وہ ایک مثالی ریاست اور بے عیب سماج قائم کرے۔ شاعری یوں کہ عیب دار جذبات کو متحرک کر دیتی ہے اور چوں کہ وہ حقیقت سے بہت دور ہے اس لئے اس کو بے عیب سماج اور مثالی ریاست کی تعمیر میں نہیں لگایا جا سکتا۔[۱]

مندرجہ بالا مختصر بیان سے ظاہر ہو گیا ہو گا کہ افلاطونی نظریہ، ادب کی خوبی کا مسئلہ تو ہے ہی لیکن اس کی رو سے ادب دراصل ایک طرح کی نقل یا انعکاس ہے۔ یعنی ادب کسی حقیقت کو خلق نہیں کر سکتا بلکہ مقررہ حقیقت کی نقل ہی کر سکتا ہے۔ ایم۔ ایچ ایبر مس (M.H.Abrams) نے اپنی معرکہ آرا کتاب (The Mirror and the Lamp) میں دکھایا ہے کہ ادب کا افلاطونی نظریہ جس کی رو سے انسانی ذہن ایک طرح کا آئینہ ہے جو خارجی حقائق کو منعکس کرتا ہے، کسی نہ کسی طرح تمام مغربی نظریات شعر میں تقریباً ڈھائی ہزار برس تک جاری و ساری رہا۔ اس کا بیان ہے کہ ارسطوئی نظریہ بھی افلاطونی نظریئے کی بنیاد پر قائم ہے۔ اگرچہ ارسطو نے افلاطون سے اختلاف کی راہیں بھی کھولیں۔

---

[۱] عین یا اصل ہیئت کی بحث مثالی ریاست کے حوالے سے اس لیے بھی اہم ہے کہ اشیا تغیر پذیر ہیں لیکن عین تغیر پذیر نہیں۔ مثالی ریاست میں تغیر کو روکنے یعنی اسے عین یا اصل ہیئت سے نزدیک لانے کی سعی ہوتی ہے۔ ورنہ صرف عین اپنی جگہ قائم رہتا ہے۔ افلاطون کہتا ہے: ''سب سے پہلے تو تغیر ناپذیر ہیئت ہے جو غیر مخلوق اور بے فنا ہے..... کوئی بھی حس اسے دیکھ یا محسوس نہیں کر سکتی اور جس کا تصور صرف خالص تصور کر سکتا ہے''۔ ہیگل کا ''خیال مطلق'' اسی سے مستفاد ہے۔

ایم۔ایچ۔ابیرمس کا یہ کہنا کہ ارسطوئی نظریہ بھی افلاطون سے مستعار ہے اس حد تک تو درست ہے کہ اگر افلاطون نہ ہوتا تو ارسطو کے خیالات بھی شاید وجود میں نہ آتے، لیکن ارسطو نے افلاطون کے نظریۂ اعیان و ظلال کو بڑی حد تک مسترد کر دیا اور ادب کی اپنی آزادانہ حیثیت قائم کی۔ اس حقیقت کی روشنی میں یہ کہنا شاید بہت مناسب نہ ہو کہ ارسطو کے افکار بھی اصلاً افلاطونی ہیں۔ خود ابیرمس اس بات کو تسلیم کرتا ہے کہ ارسطوئی نظریۂ نقل صرف فنونِ لطیفہ کو نقل کا حامل مانتا ہے اور یہ کہ ارسطو، معیار اور عین کے عالم کو اپنے تصورات سے منہا کر کے صرف شاعری بطورِ شاعری یا فن بطور فن پر توجہ صرف کرتا ہے۔ بقول ابیرمس ''افلاطون کے یہاں شاعر کو سیاسی نہ کہ ادبی نقطۂ نظر سے معرض بحث میں لایا گیا ہے''۔ علاوہ بریں ارسطو کے میدان میں نقل محض ایک کھلاڑی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ نقل دوسرے کھلاڑیوں میں (Primus Inter pares) یعنی برابروں میں اول کا مرتبہ رکھتی ہے لیکن دوسرے عناصر کو شامل کیے بغیر ارسطو کا نظریۂ شعر پوری طرح بیان نہیں ہو سکتا۔

مگر بات صرف اتنی ہی نہیں ہے۔ ارسطوئی نظریۂ شعر نقل کے اس تصور پر قائم نہیں ہے جو خالصتاً افلاطونی ہے۔ افلاطون اعیان اور ظلال کی بحث میں پڑ جاتا ہے اور یونانی لفظ (Mimesis) کو اس کے معروف معنی میں استعمال کرتا ہے جس میں نقل کا مفہوم اگر غالب نہیں تو خاصا نمایاں ضرور ہے۔ یہ بات صحیح ہے کہ ارسطو نے بھی اس لفظ کو جس روایت کے تحت استعمال کیا ہے اس کے اعتبار سے فن کار ایک طرح کا صناع یا کاریگر ہی تھا، چاہے وہ الہام یافتہ صناع ہی کیوں نہ ہو۔ لیکن ارسطو نے جس طرح اس اصطلاح کو استعمال کیا ہے اس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ وہ نقل سے زیادہ نمائندگی یا ترجمانی کے نقطۂ نظر سے بات کر رہا ہے۔ اصل یونانی میں لفظ (Mimesis) کے کئی معنی ہیں اور سیاق و سباق کے اعتبار سے اس کا ترجمہ نقل کرنا، نمائندگی کرنا، بتانا، اشارہ کرنا اور ظاہر کرنا ہو سکتا ہے۔ ان سب مفاہیم میں کسی چیز کو کرنے یا بنانے کا عمل شامل ہے، یعنی کسی چیز کو اس طرح کرنا یا بنانا کہ وہ کسی اور چیز سے مشابہ ہو جائے۔ ظاہر ہے

کہ یہ مفہوم خالص نقل کے تصور سے نہیں ادا ہو سکتا۔ متداول ہو جانے کی وجہ سے، اور اس وجہ سے بھی کہ شروع شروع میں انگریزی لفظ (Imitation) کا مفہوم محض نقل نہیں تھا، انگریزی میں (Mimesis) کا ترجمہ (Imitation) رائج ہو گیا۔ ورنہ اردو میں ''نقل'' کی اصطلاح ارسطو کے ساتھ پورا انصاف نہیں کرتی[1]۔

نقل یعنی نمائندگی کے سلسلے میں ارسطو نے جن دو باتوں پر زور دیا ہے وہ دونوں افلاطون کی اسکیم کے باہر ہیں۔ ارسطو کہتا ہے کہ شاعر ہونے کی شرط صرف یہ نہیں ہے کہ کوئی شخص موزوں کلام لکھے۔ وہ منظوم تاریخ یا طب کو شاعری نہیں مانتا۔ لہٰذا وہ خیالات کی نقل سے زیادہ اعمال کی نمائندگی پر زور دیتا ہے۔ یعنی جس طرح کوئی شے یا منظر تصویر میں پیش کیا جائے تو یہ گویا اس کی مکانی نمائندگی ہوئی۔ اس طرح کرداروں اور واقعات کی نمائندگی اگر شعر میں کی جائے تو یہ حقیقت کی زمانی نمائندگی ہوئی۔ اور کردار بھی بذاتِ خود کوئی اہمیت نہیں رکھتا جب تک وہ واقعات کے ذریعہ ظاہر نہ ہو۔ یہ نکتہ نظریۂ شعر کے علاوہ ڈرامے کے نظریئے میں بھی خاص معنویت رکھتا ہے۔ کیونکہ ڈرامہ کا وصف یہی ہے کہ اس میں کردار اپنا حال اپنے اعمال کے ذریعہ ظاہر کرتے ہیں۔ اس کے بر خلاف ناول یا افسانے میں مصنف کو قدم قدم پر کردار کی نقاب کشائی کرنی پڑتی ہے اور مسلسل رائے زنی کے ذریعے کردار کے خط و خال نمایاں کرنے پڑتے ہیں۔ ڈراما میں مصنف کی شخصیت پردہ پوش رہتی ہے اور واقعات و اعمال ہی کے ذریعہ کردار کی شکل بندی ہوتی ہے۔ اس طرح ارسطو ڈراما، خاص کر المیہ کے لا شخصی (Impersonal) کردار کا نظریہ پیش کرتا ہے۔ یہ نظریہ محض اس بات کو مستحکم نہیں کرتا کہ ڈرامائی مصنف تعصبات اور ارادوں کو پس پشت ڈال کر کرداروں کو واقعات

---

[1] ابن رشد اور دیگر عربوں نے Mimesis کا ترجمہ ''محاکات'' کیا، لیکن اردو میں ''محاکات'' کسی اور ہی معنی میں مستعمل ہوا۔ شبلی نے البتہ جگہ جگہ ''محاکات'' سے ایک قسم کی Mimesis ہی مراد لی ہے۔ ابن رشد نے ''محاکات'' سے پیکر سازی اور اعمال و کردار کو پیش کرنے کا عمل مراد لیا۔ اور یہی معنی عرب شعریات میں رائج ہوئے۔ (حاشیۂ مترجم)

کے رحم وکرم پر چھوڑ دیتا ہے بلکہ اس نکتہ کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ ڈراما دراصل ایک طرح سے حقیقت کی آزادانہ تخلیق ہے، کیونکہ مصنف کی شخصیت معدوم ہونے کی وجہ سے ڈراما میں (Contrivance) کا احساس نہیں ہوتا اور اسٹیج پر پیش آنے والے واقعات محض واقعے کی نقل نہیں بلکہ اصل واقعہ بن جاتے ہیں۔

یہی وجہ ہے کہ ارسطو نے اسٹیج پر پیش آنے والے واقعات کو خاص اہمیت دی ہے۔ وہ کہتا ہے (باب ۹ اور باب ۱۸) کہ یہ درست ہے کہ جو باتیں قرین قیاس نہ ہوں وہ بھی واقع ہو سکتی ہیں لیکن ڈراما کے واقعات ایسے ہونے چاہئیں جو قانون لزوم یا قانون احتمال کی رو سے قرین قیاس ہوں۔ اگر ڈراما محض نقل ہے تو پھر اس کے واقعات میں علت اور معلول کا رشتہ قائم کرنے کی ضرورت نہیں۔ دیکھنے والا جانتا ہے کہ جو کچھ ہو رہا ہے وہ قرین قیاس ہو یا نہ ہو، اس میں علت و معلول کا ربط ہو یا نہ ہو، یہ تو اصلی واقعہ کی نقل ہے لہٰذا اسے صحیح ماننا ہوگا۔ لیکن ارسطو اس خیال کی شدت سے تردید کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ بعید از قیاس واقعات کو المیہ سے حذف کر دینا چاہئے، یا کم سے کم انہیں اس طرح مذکور کرنا چاہئے کہ گویا وہ ڈراما شروع ہونے کے پہلے کبھی ہو چکے ہیں، لہٰذا اگر وہ باور کرنے کے لائق نہیں ہیں تو اس میں ڈرامانگار کا کچھ قصور نہیں۔

اس نظریئے کو واقعیت کے نظریئے کا بدل یا اس کا آغاز نہ سمجھنا چاہیے۔ واقعیت کا جو تصور انیسویں صدی میں رائج کیا گیا اور جو ہمارے بعض ادیبوں کو اب بھی بہت عزیز ہے، ارسطو اس سے علاقہ نہیں رکھتا۔ وہ صاف کہتا ہے۔ (باب ۹) کہ شاعری کا مرتبہ تاریخ سے بلندتر اور زیادہ فلسفیانہ ہے کیوں کہ تاریخ میں صرف وہی باتیں بیان ہوتی ہیں جو ہو چکی ہیں جب کہ شاعر ایسی باتیں بھی لکھ سکتا ہے جو واقع ہو سکتی ہیں۔ وہ شاعری کو آفاقی کہتا ہے، اس معنی میں کہ شاعری انسانی کردار کے اصل سرچشموں اور اس کی جبلت کے عمیق ترین گوشوں کی روشنی میں اپنے کرداروں کو تعمیر کرتی ہے۔ ارسطو کہتا ہے (باب ۹) "آفاقی سے میری مراد یہ ہے کہ قانون لزوم یا قانون احتمال کی رو سے کسی مخصوص طرح کا شخص کسی صورت حال میں کس طرح گفتگو یا کام کرے

گا"۔ ظاہر ہے کہ اس نظریئے میں اس طرح کی واقعیت نہیں ہے جو یہ تقاضا کرتی ہے کہ ادب حقائق کو صرف اس طرح پیش کرے جیسے کہ وہ ہیں، نہ کہ جیسے کہ وہ ہو سکتے ہیں۔ واقعیت کی بحث کو ارسطو نے استعارہ اور بیان کی گفتگو میں اور بھی صاف کر دیا ہے جب وہ کہتا ہے (باب ۲۵) "مصور یا کسی بھی اور فنکار کی طرح چونکہ شاعر بھی نمائندگی کے فن کو اختیار کرتا ہے، اس لیے ضروری ہے کہ وہ تین میں سے ایک شے کی نمائندگی کرے۔ اول، اشیا جیسی کہ وہ ہیں یا تھیں۔ دوئم، اشیا جیسی کہ انہیں بیان کیا یا سمجھا جاتا ہے۔ سوئم، اشیا جیسی کہ انہیں ہونا چاہئے"۔ یہ تین تفریقیں اس بات کو واضح کر دیتی ہیں کہ واقعیت کا اصول صرف یہ نہیں ہے کہ اشیا کو من وعن بیان کر دیا جائے۔ یہ بھی واقعیت ہے کہ اشیا کے بیان میں داخلی، موضوعی، عینی یا ذاتی تاثرات شامل کر دیئے جائیں۔ اسی باب میں آگے چل کر وہ شعر کے اصلی اور ذاتی عیب اور فروعی عیب میں فرق کرتا ہے۔ اگر کوئی شخص کسی گھوڑے کی دونوں بائیں ٹانگیں بیک وقت اٹھی ہوئی دکھاتا ہے تو یہ عیب شعر کی ماہیت سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ وہ کہتا ہے "شاعر اگر کوئی ناممکن بات بیان کرتا ہے تو وہ غلطی پر ہے، لیکن اس غلطی کو اس وقت حق بجانب کہا جا سکتا ہے جب اس کے ذریعہ فن کا مقتضا...... پورا ہو جائے"۔ اس کی وضاحت میں اس نے ہرنی کی مثال دی ہے۔ "آیا وہ غلطی فن شعر کے اصل الاصول پر ضرب لگاتی ہے یا محض اس کی کسی فرع پر؟ مثال کے طور پر، اس بات سے واقف نہ ہونا کہ ہرنی کے سینگ نہیں ہوتے۔ ہرنی کی غیر فنکارانہ اور ناقابل شناخت تصویر بنانے سے کم قباحت رکھتا ہے"۔

لہٰذا ارسطو کا نظریۂ واقعیت اس کے نظریۂ نمائندگی سے لاینفک ہے۔ فن اگر صرف نقل ہو تو ہرنی کی سینگ دار تصویر اور بائیں جانب کے دونوں پاؤں بیک وقت اٹھائے ہوئے گھوڑا اور واقعات جو قرین قیاس نہیں ہیں، یہ سب غیر فنکارانہ ٹھہرتے۔ گھوڑے اور ہرنی کی مثال اور شعر کے اصلی بمقابل فروعی عیوب کا تذکرہ اس بات کو ثابت کر دیتا ہے کہ ارسطو کی (Mimesis) روزمرہ قسم کی نقل نہیں ہے۔

لیکن یہ بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی۔ افلاطون نے بھی یہ نظریہ پیش کیا تھا کہ المیہ جو انسانوں کو عمل کی حالت میں پیش کرتا ہے، وہ محض ڈرامائی تقریروں کا ایک سلسلہ نہیں ہوتا بلکہ ایک ڈھانچہ ہوتا ہے جس میں مختلف اجزا اور کل کے مابین مناسب اور آپسی رشتہ ہوتا ہے۔ ایسی ہی بات سقراط نے علمی بحث کے بارے میں کہی تھی۔ ارسطو بھی تقریباً یہی الفاظ دہراتا ہے۔ (باب ٦) ''اگر کوئی شاعر کئی مکالموں کو ایک ہی رشتے میں پرودے اور ان میں کردار کی عمدہ وضاحت...... بھی ہو تو بھی ان مکالموں کے ذریعہ اصل المیہ کیفیت تقریباً اتنی خوبی سے خلق نہ ہوگی جتنی اس ڈرامے سے ہوگی جس میں یہ اجزا چاہے کتنے ہی کمزور ہوں لیکن اس میں..... فنکارانہ طریقے سے مرتب کیے ہوئے واقعات ہوں''۔ مگر ارسطو یہاں بس نہیں کرتا بلکہ المیاتی نمائندگی کو ایک ایسا ڈھانچہ متصور کرتا ہے جو علت اور معلول کے رشتوں کے ذریعہ منظم ہوتا ہے افلاطون شعری فن کو حقیر سمجھتا ہے، لیکن ارسطو کا نظریہ اسے ایک فلسفیانہ بنیاد عطا کرتا ہے۔ کیونکہ بقول لیوکس ''اگر کسی عمل کی نقل میں اس کے تمام اجزاء آپس میں اور کل سے ایک رشتہ اسباب وعلل رکھتے ہوں تو یہ نقل ہمیں دنیاوی حالات کے تحت اس عمل کی نوعیت اور حقیقت کے بارے میں کچھ بتاتی ہے''۔ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں (باب ٩) ارسطو نے شاعری کو تاریخ سے زیادہ آفاقی اور زیادہ فلسفیانہ بتایا ہے۔ اس طرح ایک معمولی نقل یا اعلیٰ درجے کی نقل کے بجائے شاعری ایک آفاقی بیان بن جاتی ہے کہ کسی مخصوص صورت حال میں کوئی انسان کیا کر سکتا ہے یا کیا کر سکتا تھا۔ اس آفاقیت، اور عمل کے ذریعہ حقیقتوں کی نقاب کشائی کے ذریعہ ارسطو یہ بھی اشارہ کر دیتا ہے کہ شاعری دیگر فنون لطیفہ سے افضل ہے موسیقی تو شاعری کی ایک ماتحت معاون ہے ہی (جیسا کہ آگے واضح ہوگا) بصری فنون مثلاً مصوری اس لیے کم تر ہیں کہ واقعہ تو زماں میں نمو کرتا ہے اور مصوری مکاں میں بند ہوتی ہے۔ اس طرح بقول لیوکس مختلف زمانوں میں واقع ہونے والے مختلف واقعات کے درمیان رشتوں کا ذہنی ادراک بصری فنون کے میدان سے باہر ہو جاتا ہے''۔ رقص اگرچہ زماں کو پیش کر سکتا

ہے لیکن الفاظ کی عدم موجودگی اسے واقعات کے علت و معلول ہونے کو ظاہر کرنے کی صلاحیت سے محروم رکھتی ہے۔

یہ بات قابل لحاظ ہے کہ اپنی تمام بحث میں ارسطو نے مصور کے بارے میں یہ کہیں نہیں کہا ہے کہ وہ واقعات کے تسلسل کو پیش کر سکتا ہے۔ تسلسل اور ہیئت کی وحدت کا یہ تصور اس نے شاعری ہی سے مخصوص رکھا ہے۔ وہ پولگ نوٹس کو زیوکسس سے برتر بتاتا ہے کیونکہ اول الذکر کردار کو نمایاں کر دیتا ہے۔ (باب۶) باب ۲ میں بھی وہ مختلف مصوروں کا فرق واضح کرتا ہے لیکن یہ سب محض کردار نگاری تک ہے، جس کو وہ ثانوی اہمیت دیتا ہے۔ (باب ۶) ''پلاٹ کے بغیر المیہ قائم نہیں ہو سکتا مگر کردار کے بغیر قائم ہو سکتا ہے''۔ اور پلاٹ کی خوبی اس کے واقعات کا غیر متوقع ہونا اور ان میں علت اور معلول کا رشتہ ہونا ہے۔ (باب ۹) کرداروں کے بارے میں وہ شاعر کو طرح طرح کی آزادیاں بھی دیتا ہے۔ چنانچہ وہ سافکلز کا حوالہ دیتا ہے (باب ۲۵) کہ وہ لوگوں کی تصویر کشی اس طرح کرتا ہے جیسے انہیں ہونا چاہئے۔ یہاں تک کہ یہ بھی ممکن ہے کہ اشیا ایسی دکھائی جائیں جیسی کہ لوگ کہتے ہیں کہ وہ ہیں۔ یعنی کردار نگاری کا اصل تعلق واقعات سے ہے، ورنہ بذاتِ خود کردار جیسا بھی ہو اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔

مکمل ہیئت اور اس کے اجزا کے آپسی رشتے کا نظریہ پیش کر کے ارسطو نے افلاطون کی مشینی نقل کو بالکل منہدم کر دیا ہے۔ افلاطونی عین یا ہیئت جیسی بھی ہو لیکن فن لطیف اس کی نقل کی نقل نہیں کرتا بلکہ اس کے اندر اپنی منطق اور اپنی زندگی داخل کر دیتا ہے۔ اس طرح ارسطو یہ بھی ظاہر کرتا ہے کہ کم سے کم فن کی حد تک اشیا میں نظم و استقلال ہے اور ہر اقلیطوس کا مشہور نظریہ، کہ ہر چیز بدلتی رہتی ہے اس لیے کسی چیز کا درست علم ہمیں حاصل نہیں ہو سکتا، فن کی دنیا میں صحیح نہیں ہے۔ ہر اقلیطوس کی بالواسطہ رد میں افلاطون کی رد بھی شامل ہے کیونکہ افلاطون کا نظریہ عین ہر اقلیطوس سے نظریۂ تغیر سے فرار حاصل کرنے کا ایک طریقہ تھا۔

قدیم یونانیوں میں غالباً سائمنڈیز (Simonides) کو اس بات کا احساس تھا کہ مصوری اور شاعری دونوں ہی اگرچہ اشیا کو پیش کرتے ہیں لیکن مصوری میں الفاظ نہیں ہوتے۔ اور شاعری میں رنگ نہیں ہوتے۔ افلاطون نے شاعری میں الفاظ کی اہمیت کو نظر انداز کر دیا جس کی وجہ سے اس کے نظام فکر میں چارپائی کی تصویر اور چارپائی کا لفظی بیان دونوں ایک ہی درجے کی کارگزاری ٹھہرے۔ ارسطو نے شروع ہی میں یہ معاملہ صاف کر دیا کہ بعض فن ایسے ہیں جو لفظ کے ذریعے نمائندگی کرتے ہیں (باب یکم اور دوئم) اور لفظ کے ذریعے نمائندگی یا نقل کے اپنے طریقے ہیں، اپنے ذرائع ہیں، حتیٰ کہ وہ اشیا بھی مختلف ہیں جن کی نمائندگی لفظ کے ذریعہ ہوتی ہے۔ لہٰذا چارپائی کی تصویری نقل میں نمائندگی کا وہ عمل نہیں ہے جو کسی واقعے کی لفظی نقل میں ہے۔ ارسطو نے کمال ذہانت سے عین اور ظل کی بحث (جو افلاطونی نظریے کا سنگِ بنیاد ہے) کو بالکل نظر انداز کر دیا ہے۔ وہ زبان حال سے یہ کہتا ہوا معلوم ہوتا ہے کہ ممکن ہے اشیا کی حقیقت وہی ہو جو افلاطون نے بیان کی ہے، لیکن شاعری وہ کام ہی نہیں کرتی جو افلاطون نے اس کے لئے متعین کیا ہے۔

مندرجہ بالا بحث سے یہ بات بھی کھل گئی ہوگی کہ افلاطون کا دوسرا اعتراض یعنی یہ کہ جو چیز حقیقت سے دور ہوگی وہ خوبی اور خوبصورتی سے بھی دور ہوگی، ارسطو کے ان نظریات سے خود بہ خود رد ہو جاتا ہے کہ شاعری میں آفاقی سچائیاں ہوتی ہیں اور یہ کہ شاعرانہ سچائی اپنی الگ قدر و قیمت رکھتی ہے۔ ارسطو یہ بات کھلے لفظوں میں تو نہیں کہتا لیکن یہ نظریہ کہ شاعرانہ سچائی اور سماجی سچائی الگ الگ چیزیں ہیں، شعریات میں تہ دھارا کی طرح موجود ہے۔ باب ۲۵ میں اس کی طرف ایک اشارہ بھی ملتا ہے۔ ''جب شاعری اور کسی فن میں درستی کا معیار مشترک نہیں ہے تو شاعری اور سیاست میں بھی درستی کا معیار مشترک نہ ہوگا''۔ شاعرانہ خوبصورتی اور خوبی کے بارے میں ارسطو نے دو باتیں اور کہی ہیں جو شاعری کو دوسری سماجی کارگزاریوں سے الگ کرتی ہیں۔ اول تو یہ کہ ''شاعری کا وجود دو چیزوں کا مرہونِ منت ہے اور دونوں کی جڑیں ہماری فطرت

کی گہرائیوں میں پیوست ہیں"۔ (باب ۴) یہ دو چیزیں ہیں نقل کرنے اور نقل کے ذریعہ بنی ہوئی چیز سے لطف اندوز ہونے کا رجحان اور موسیقی کی طرف انسانوں کا میلان۔ شاعری ان دونوں تقاضوں کو پورا کرتی ہے لہٰذا لوگ اسے پسند کرتے ہیں۔

ارسطو کو اخلاقی مسائل سے بھی دلچسپی ہے۔ چنانچہ وہ المیاتی ہیرو (یہ بات ملحوظ رہے کہ ارسطو لفظ "ہیرو" سے ناآشنا ہے۔ یہ لفظ سترہویں صدی میں مروج ہوا۔) کی بحث میں اخلاقی خرابی اور خوبی کا مسئلہ زیرِ بحث لاتا ہے۔ لیکن مجرد شاعری کی سطح پر وہ اس بات کو بڑی صفائی سے بیان کرتا ہے کہ نقل یا نمائندگی کی خوبی اپنی قیمت رکھتی ہے اور اگر نمائندگی سے کوئی معلومات نہ حاصل ہو تو بھی اس سے لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے۔ (باب ۴) "اگر آپ نے تصویر کا اصل نہ دیکھا ہو تو اس سے حاصل ہونے والا لطف نقل یا نمائندگی کی خوبی کا لطف نہ ہوگا بلکہ کسی اور وجہ سے، مثلاً رنگوں کے تناسب یا عمل کی چابک دستی کی بنا پر ہوگا"۔ اس سے واضح ہوا کہ نمائندگی کی خوبی کا لطف اس کی معلومات افزائی کی بنا پر ہو سکتا ہے لیکن خالص فنکارانہ سطح پر بھی (اور معلومات حاصل کیے بغیر) ہم فن پارے سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ رسالے کے آخر میں وہ اس بات پر پھر زور دیتا ہے کہ فن کے ذریعہ حاصل ہونے والا لطف عام لطف سے مختلف اور مخصوص ہوتا ہے۔ "فن کو ضرور ہے کہ وہ محض ضمنی یا اتفاقی لطف نہیں بلکہ جیسا میں کہہ چکا ہوں، ایسا لطف پیدا کرے جو کہ اس سے مخصوص ہے۔"

ارسطو اس نکتے سے آگاہ ہے کہ مصوری میں جو کام رنگوں اور روشنی وغیرہ کے تناسب سے لیا جاتا ہے (اور اس طرح لطف کے مواقع پیدا کیے جاتے ہیں) اسی طرح شاعری میں یہ کام ان لسانی تشکیلات کے ذریعہ عمل میں آتا ہے۔ شاعری جن سے عبارت ہے۔ لونگائنس (Longinus) ارسطو کے نقشِ قدم پر چل کر اس نتیجے پر پہنچا کہ شاعرانہ اسلوب میں شکوہ اور عظمت (Sublimity) الفاظ کا کرشمہ ہے۔ یعنی خیال کتنا ہی اچھا کیوں نہ ہو، لیکن محض خیال کے بل بوتے پر اعلیٰ درجے کی شاعری نہیں ہو سکتی۔ لونگائنس سے مگر یہ غلطی ہو گئی ہے کہ وہ استعارہ اور اس طرح کے الفاظ کو

محض تزئینی سمجھتا ہے۔ اپنی کتاب "شاعری میں شکوہ اور عظمت کے بارے میں" میں وہ لکھتا ہے "بات کی تفصیل میں جائے بغیر بس یہ کہنا کافی ہے کہ شکوہ اور عظمت جہاں کہیں بھی واقع ہوتی ہے، ایک طرح کی رفعت اور زبان کی خوبی پر مشتمل ہوتی ہے"۔ لیکن آگے چل کر باب ہشتم میں شکوہ اور عظمت کے عناصر بیان کرتے ہوئے وہ پر وقار طرزِ اظہار کو دو حصوں میں منقسم کرتا ہے، یعنی الفاظ کا مناسب انتخاب اور "استعارے اور اس طرح کے دیگر تزئینی طریقے"۔ ارسطو اس معاملے میں لونگا ئنس سے زیادہ صحیح ہے کیوں کہ وہ استعارے کو شاعری کی تزئین کا طریقہ نہیں بلکہ اس کا جزو اور جوہر بتاتا ہے۔ باب ۲۲ میں اس نے یوں لکھا ہے:۔ "غیر معمولہ الفاظ برتنے والا اسلوب بلند آہنگ اور عام سطح سے اٹھا ہوا ہوتا ہے"۔ آگے چل کر وہ استعارے کے بارے میں ایک ایسی بنیادی بات کہتا ہے جس پر آج تک ترقی نہ ہو سکی، ملاحظہ ہو:۔ "ان مختلف طریقہ ہائے اظہار اور علیٰ ہذاالقیاس مرکب الفاظ، نادر یا نامانوس الفاظ وغیرہ کو بہ حسن وخوبی استعمال کر لینا معرکے کی بات ہے۔ لیکن استعارے پر قدرت ہونا ان سب سے بڑھ کر ہے۔ یہ واحد صلاحیت ہے جو کسی کو سکھائی نہیں جاسکتی۔ یہ نابغہ کی علامت ہے کیونکہ استعاروں کو خوبی سے استعمال کرنے کی صلاحیت مشابہتوں کو محسوس کر لینے کی قوت پر دلالت کرتی ہے۔" اس طرح استعارہ محض ایک تزئینی یا ضمنی وصف نہیں بلکہ ایک فلسفیانہ حقیقت بن جاتا ہے کیوں کہ استعارے کے ذریعہ شاعر الفاظ سے وہی کام لے سکتا ہے جو واقعات کے تسلسل اور ایسے سے ڈھانچے میں وہ علت اور معلول سے لیتا ہے۔ استعارے کی اسی تعریف کی روشنی میں کولرج نے تخیل کے بارے میں اپنا شہرۂ آفاق نظریہ پیش کیا جو رومانی تنقید کی اساس کہا جاسکتا ہے۔ یعنی خود ارسطو کے افکار نے وہ راہ دکھائی جس پر چل کر ادب کے نظریہ ساز بالآخر نظریۂ نقل یا (Mimesis) کی رد کر سکے۔ افلاطون کا اعتراض فلسفیانہ نوعیت کا تھا اس لیے ارسطو نے بھی اسی نوعیت کا جواب دیا، یعنی اس نے شاعری کی دل کشی اور شاعری سے انسان کی دلچسپی کو نفسیاتی اصولوں کی روشنی میں مستحسن ٹھہرایا۔ یعنی یہ کہ انسانوں کو نقل سے فی نفسہ دل چسپی

ہے اور موسیقی سے بھی ان کا لگاؤ جبلی ہے۔ شاعری کو دیگر سماجی کاروائیوں سے الگ کر کے اس نے یہ بھی ظاہر کر دیا کہ ہر فن کی خوبی کے معیار الگ الگ ہوتے ہیں۔

افلاطون کے اس خیال سے ارسطو متفق ہے کہ شاعری ایک طرح کے جنون کا نتیجہ ہوتی ہے، لیکن وہ اس سے یہ نتیجہ نہیں نکالتا کہ شاعری مریضانہ ذہن کی پیداوار یا مریضانہ خیالات کو راہ دیتی ہے۔ وہ اس بات سے بھی متفق نہیں کہ شعرا اپنے ہی گفتہ اشعار کے مطالب بیان کرنے سے قاصر رہتے ہیں۔ جہاں تک سوال الہامی جنون کا ہے، ارسطو بڑی خوبی سے اس بات کو واضح کرتا ہے کہ یہ دراصل ایک طرح کی ہم احساسی (Empathy) یا بہ صورت دیگر اپنی شخصیت سے باہر نکل کر دوسرے کی شخصیت میں داخل بلکہ مدغم ہو جانے کی قوت ہے۔ موخر الذکر قوت ہی کے الہامی احساس کی بنا پر کیٹس (Keats) نے کہا تھا کہ شاعر سے زیادہ غیر شاعرانہ شخصیت کسی کی ہوتی ہی نہیں، بدیں معنی کہ شاعر اپنی شخصیت کو پس پشت ڈال کر اپنے موضوع یا کردار میں ضم ہو جاتا ہے۔ اس صورتِ حال کو پیدا کرنے کے لیے شاعر نہ صرف ایک طرح کے الہامی جنون میں مبتلا ہوتا ہے بلکہ خود اپنے اوپر ارادی طور پر ایسی کیفیات طاری کرتا اور اپنے چاروں طرف ایسا ماحول بناتا ہے جو حصول مقصد کے لیے معاون ہو۔ ارسطو کہتا ہے (باب ۱۷) "جو کردار پیش کئے جا رہے ہیں اور ان کے ساتھ ایک فطری ہم احساسی کے ذریعہ شاعر بھی اپنے اندر انہیں جیسے جذبات پیدا کر لے تو تخلیق زیادہ تیقین انگیز ہو جائے گی...... لہٰذا شاعری ایک خوشگوار عطیۂ خداوندی یا کسی طرح کی دیوانگی پر دلالت کرتی ہے۔ پہلی صورت میں تو انسان کسی بھی کردار کے سانچے میں ڈھل جانے کی قدرت رکھتا ہے۔ دوسری صورت میں وہ اپنے نفسِ اصلی سے باہر نکل کر جو سوچتا ہے وہی بن بیٹھتا ہے"۔

قدیم و جدید زمانے میں اس کی مثالیں ملتی ہیں کہ شعرا نے خود کو الہام ربانی یا اس قسم کے کسی غیر فطری محرک کے زیر اثر بتایا ہے۔ غالب اور اقبال کی مثالیں فوراً ذہن میں آتی ہیں۔ اس کے علاوہ بعض بڑے فنکاروں کے بارے میں ہمیں بالیقین معلوم

ہے کہ وہ ساری عمر یا عمر کے کسی حصے میں مجنوں یا مخبوط تھے۔ محمد حسین آزاد، میر تقی میر، مرزا رسوا، ان کے واقعات و حالات سے ہم واقف ہیں۔ جیمس کول مین نے اپنی کتاب (Abnormal Psychology and Modern Life) میں کئی بڑے مغربی مفکرین اور فنکاروں مثلاً روسو، موتسارت (Mozart) شومان، شوپن ہار، شوپاں (Chopin) جان اسٹورٹ مل، رابلے، تاسو، سیموئل بٹلر وغیرہ کا ذکر کیا ہے جو کسی نہ کسی جہت میں واضح طور پر غیر نارمل تھے۔ اگرچہ جدید نفسیات کے مطابق نابغہ (Genius) اور جنون میں کوئی واضح تعلق نہیں ہے، لیکن اس میں بھی کوئی شبہ نہیں کہ خود تخلیقی عمل ایک طرح کی غیر نارمل کارگزاری ہے۔ دوسری طرف یہ بھی صحیح ہے کہ بعض بڑے ادیبوں نے خارجی طور پر وہ کیفیات یا ماحول اپنے اوپر طاری کرنے کی کوشش کی ہے جو ان کے موضوع سے ہم آہنگ ہو تاکہ تخلیق میں زیادہ زور آجائے۔ یوری پڈیز کے بارے میں مشہور طربیہ نگار اور اس کے ہم عصر ارسٹوفینیز (Aristophanes) نے اپنے ایک ڈرامے میں دکھایا ہے کہ یوری پڈیز اپنے لنگڑے اور مفلوک الحال ہیرو کا بیان لکھنے سے پہلے خود بھی چیتھڑے پہن لیتا ہے! ظاہر ہے کہ یہ محض ایک مطائبہ ہے لیکن اس کے پیچھے کچھ اصلیت بھی ہوگی۔ ڈکنس کی بیٹی کے حوالے سے ہمفری ہاؤس نے لکھا ہے کہ وہ اپنے کرداروں کی طرح منہ بنا بنا کر ان کے ڈائیلاگ آئینے کے سامنے بولتا تھا۔ میر انیس کے بارے میں یہ روایت غلط سہی کہ وہ مرثیہ پڑھنے کی مشق کرنے کے لئے آئینہ سامنے رکھ لیتے تھے لیکن اس کے پیچھے بھی ایک اصولی حقیقت تو موجود ہی ہے۔ لہٰذا افلاطون کے اس نظریئے کو، کہ شعراء خود ہی نہیں سمجھ پاتے کہ انہوں نے کیا لکھا ہے، ارسطو ایک مثبت اور نظریاتی حیثیت سے سود مند شکل دے دیتا ہے۔

جہاں تک سوال الہام ربانی کا ہے، ارسطو اس کا منکر نہیں، لیکن ہم احساسی کا نظریہ پیش کر کے وہ اسے ایک نفسیاتی بنیاد عطا کرتا ہے۔ نابغہ غیر نارمل ذہن کا مالک ہوتا ہے اور جب ایسا ذہن اپنے اوپر کسی شدید جذبے کو طاری کر لے تو یہ بعید از قیاس نہیں کہ

اس میں جنون کی سی کیفیت پیدا ہو جائے۔ ارسطوئی نظریئے کو بالکل درست تسلیم کیے بغیر بھی ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ تخلیقی عمل کے ان گوشوں کی طرف اشارہ کر کے ارسطو نے افلاطون کی تردید کے سامان ضرور فراہم کیے۔ خود یونان قدیم میں یہ خیال موجود تھا کہ شاعر اگرچہ ملہم من اللہ ہوتا ہے (الشعراء تلامیذ الرحمن) لیکن اس کی شاعرانہ قوت کم و بیش مستقل ہوتی ہے، آتی جاتی نہیں رہتی۔ ارسطو اس قوت کو ایک طرح کی اعصابی صورتِ حال (Nervous Condition) تسلیم کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ قدیم عرب میں شاعر کے معنی کاہن (یعنی غیب داں) بھی تھے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ مشرق وسطیٰ کی تہذیب میں بھی شاعر کی صلاحیتیں فوق العادت سمجھی جاتی تھیں۔

افلاطون کے دوسرے اہم اعتراض کے بارے میں (جو دراصل ایک غیر ادبی اعتراض ہے) ارسطو نے دو طرح سے کلام کیا ہے۔ یعنی افلاطون کا یہ قول کہ المیہ میں واقعات کو اس طرح دکھایا جاتا ہے کہ اکثر حق کی شکست اور باطل کی فتح ہوتی ہے، ارسطو کی نظر میں بہت اہمیت نہیں رکھتا۔ وہ ہدایت نامے میں وضاحت کرتا ہے کہ "کسی نیک انسان کو خوش حالی سے بد حال ہوتے نہ دکھایا جائے کیوں کہ یہ منظر ہم پر صرف شاق گزرتا ہے...... علیٰ ہٰذا القیاس کسی خبیث آدمی کو بد حالی سے خوش حال ہوتے دکھانا بھی درست نہ ہوگا"۔ (باب ۱۳) ارسطو اخلاقی شعور کو مطمئن کرنے، لیکن المیاتی احساس کو پس پشت ڈال دینے کا قائل نہیں ہے۔ یعنی کوئی ایسی المیہ تصویر پیش کرنا جس میں کسی بُرے آدمی کو زوال یا ابتلا میں گرفتار دکھایا جائے، ہمارے اخلاقی شعور کو تو مطمئن کر سکتا ہے لیکن اس سے المیاتی تقاضا نہ پورا ہوگا۔ افلاطون اخلاقی تقاضوں کو اتنی زیادہ اہمیت دیتا ہے کہ وہ فنکارانہ اظہار کی ضرورتوں کو نظر انداز کر جاتا ہے۔ ارسطو اس گتھی کو سلجھانے کے لیے المیاتی عیب کا نظریہ وضع کرتا ہے۔ دوسری طرف وہ یہ بھی دکھاتا ہے کہ یونانی اساطیر میں ایسے بہت سے واقعات موجود ہیں جو سچے المیاتی لطف کے حامل ہیں۔ وہ کہتا ہے (باب ۱۳) "ان دنوں بہترین المیے دو ہی چار

گھرانوں کے واقعات پر لکھے جاتے ہیں...... ان سب نے یا تو خود کوئی بہت بڑا دکھ اٹھایا تھا یا کسی اور پر ایسی ہی آفت توڑی تھی۔ فن کی تکنیک اور اصول کے اعتبار سے کامل ہونے کے لیئے المیہ کو اسی ساخت کا ہونا چاہئے"۔

ثابت یہ ہوا کہ دیوتاؤں کے تمام اساطیر تمام و کمال المیے کے لئے مناسب نہیں ہیں۔ اور نہ ہی بڑے المیہ نگاروں نے بس یوں ہی کوئی اسطور اٹھا کر اس پر المیہ لکھ دیا ہے۔ ممکن ہے افلاطون کے زمانے میں ایسا ہوتا ہو۔ (جیسا خود ارسطو نے اسی عبارت کے پہلے لکھا ہے کہ "شروع شروع میں تو شعرا جس قسم کا افسانہ چاہتے، بیان کر دیتے تھے"۔) علاوہ بریں، مروجہ اساطیر میں تھوڑی بہت تبدیلی کر دینا غیر مناسب بھی نہیں ہے۔ وہ کہتا ہے (باب ۱۴) "کوئی ضروری نہیں کہ شاعر مروجہ اساطیر کے قالب کو درہم برہم ہی کر ڈالے...... لیکن شاعر کو اپنی قوتِ ایجاد کا مظاہرہ پھر بھی کرنا چاہیے اور روایاتی مواد کو چابک دستی سے استعمال کرنا چاہئے"۔

ارسطو نے یہ بات یوں ہی نہیں لکھ دی ہے بلکہ یونان کے تینوں عظیم ترین المیہ نگاروں کا عمل بالکل اس کے مطابق ہے۔ اپنی اپنی افتادِ طبع کے مطابق ایس کلس، سافکلیز اور یوری پڈیز نے دیوتاؤں کو نسبتاً کم یا زیادہ ہم دردی کے ساتھ پیش کیا ہے لیکن کسی نے بھی، حتیٰ کہ یوری پڈیز نے بھی، جو روایتی مذہبی اصولوں سے خاصا برگشتہ تھا اور جس نے اپنے ڈراموں میں دیوتاؤں کو احمق، ضدی اور سنگ دل بھی دکھایا ہے، کبھی ایسا نہیں کیا کہ اس کے کسی المیے کے ذریعہ مروجہ عقائد پر کوئی براہ راست ضرب پڑے۔

فلپ ولاکاٹ (Philip Vellacott) نے دکھایا ہے کہ یوری پڈیز اپنے المیوں میں سیاسی حالات پر رائے زنی یا ان کی تعبیر کی غرض سے دیوتاؤں اور اساطیر کو اس طرح پیش کرتا تھا کہ ڈرامائی تفریح اور ذاتی اظہارِ خیال دونوں مقصد پورے ہو جاتے تھے۔ مثال کے طور پر اس کے المیہ "آرسٹیز" (Orestes) میں مرکزی کردار اپنے جنون کے باعث یونان کی پوری جنگ باز آبادی اور خاص کر ایتھنز کے جنگ بازوں کی

علامت ہے اور ڈرامے کا موضوع یہ ہے کہ یہ جنون لاعلاج اور متعدی ہے "آرسٹیز" میں یوری پڈیز نے اپولو کو اس نہج سے دکھایا ہے کہ اگرچہ کوئی بات خلاف ادب نہیں ہے لیکن صاف معلوم ہو جاتا ہے کہ اپولو کے خیالات ڈرامے کے اصل موضوع (جو مذکور ہوا) سے بالکل مطابقت نہیں رکھتے۔ اسی طرح اس کے ڈرامے "آلس میں آئی فی جنیا" (Iphigenia in Aulis) میں نوجوان آئی فی جنیا کو کنوار پن کی دیوی آرٹے مس (Artemis) پر قربان چڑھایا جانا ہوتا ہے کہ یونانی جنگی جہاز آگے بڑھ سکیں۔ یوری پڈیز صاف ظاہر کر دیتا ہے کہ اس کو نہ جنگ کے وجوہ سے اتفاق ہے اور نہ اس بات سے کہ ایک بے گناہ دوشیزہ کی اس طرح جان لی جائے۔ لیکن وہ آرٹے مس کے خلاف براہ راست کچھ نہیں کہتا۔ یہ سماجی دباؤ کا نتیجہ ہی سہی کہ شعراء مذہبی احساس کو ٹھیس پہنچانے سے گریز کرتے تھے لیکن افلاطون کا یہ قول کہ تمام المیہ نگاروں نے عقائد کی بیخ کنی کی ہے اور دیوتاؤں کی عظمت لوگوں کے دلوں سے اٹھانے میں وہ معاون ہوئے ہیں، ارسطو کے ہم عصر ڈرامے کی روشنی میں سو فیصدی درست نہیں ہے، لیکن اگر درست ہوتا بھی تو ارسطو نے ڈرامے میں اچھے آدمی کی شکست اور باطل کی فتح یا عارضی فتح کے مناظر کی تصویر کشی کے لیے ایک اہم نظریاتی جواز بھی پیش کیا ہے۔ اس کو وہ المیاتی عیب کا نام دیتا ہے۔ (باب ۱۳)

عیب یعنی (Hamartia) کی اصطلاح پر عرصۂ دراز سے بحث ہوتی رہی ہے۔ ارسطو اس کی تعریف یوں کرتا ہے۔ (باب ۱۳) : المیہ ایسے اعمال کو پیش کرتا ہے جو "خوف اور درمندی کے جذبات کو بیدار کرتے ہیں" لیکن جیسا کہ اوپر مذکور ہوا، اگر یہ اعمال کسی اچھے آدمی کے ہوں تو محض افسوسناک ہوں گے اور اگر کسی بُرے آدمی کے ہیں تو ان سے بھی وہ مقصد پورا نہ ہوگا۔ اس کے بعد وہ کہتا ہے :۔ "اب ان انتہائی صورتِ حالات کے بین بین ایک شکل بچ رہتی ہے۔ یعنی کوئی ایسا شخص جو ممتاز طور پر صالح اور منصف مزاج تو نہ ہو لیکن اس کی مصیبت کا سرچشمہ کوئی بدی یا فسق وفجور نہیں بلکہ کوئی غلطی یا کمزوری ہو۔ ایسے شخص کو بہت نامور اور خوش حال ہونا چاہیے"۔

ازمنۂ وسطیٰ اور ان کے بعد بھی بہت سے محققین نے (Hamartia) کو محض عیب یعنی (Flaw) سمجھ کر یہ فرض کر لیا کہ المیاتی ہیرو میں کوئی بنیادی نقص ہوگا جو اس کی فطرت کا خاصہ ہوگا۔ اس نظریے کی روشنی میں شیکسپیئر کے المیاتی ہیرو بھی ارسطوئی المیے کی تعریف پر پورے اترتے ہیں اور ان لوگوں کو، جو ارسطو کو بالکل اور سراسر برحق سمجھتے تھے، یہ خوشی ہوئی کہ شیکسپیئر کا المیہ بھی ارسطوئی تقاضوں کو پورا کرتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ارسطو کے نظریات سراسر برحق نہیں اور ان کو پڑھتے وقت افلاطونی پس منظر کو نظر میں رکھنا بھی ضروری ہے۔ ارسطو جگہ جگہ خیال و فکر کی نئی راہیں کھولتا ہے، اس کے نتائج سے پورا اتفاق لازمی نہیں، بس یہ ہے کہ اس کے افکار و سوالات کی روشنی میں نئے افکار اور نئے جوابات نمودار ہو سکتے ہیں۔ بہر حال بات ہو رہی تھی المیاتی عیب کی۔ ارسطو کا نظریۂ عیب یہ نہیں ہے کہ ہیرو میں کوئی اصلی اور ذاتی نقص ہوتا ہے۔ (جیسا مثلاً میک بتھ یا ہیملٹ میں تھا) بلکہ یہ کہ اس سے کوئی غلطی یا قصور سرزد ہو جاتا ہے جو انسانی فطرت کا خاصہ ہے۔ یعنی (hamartia) کا ترجمہ (Flaw) سے زیادہ (Fault) (قصور یا خطا) بہتر ہوگا۔ بہت سے یونانیوں کی طرح ارسطو بھی انسانوں کی بنیادی خوبی کا قائل تھا۔ وہ سقراط کی طرح یہ تو نہیں کہتا تھا کہ علم اور خوبی ایک ہی چیز ہیں، جو جتنا باعلم ہوگا اتنا ہی خوب بھی ہوگا، لیکن اس کا یہ تصور ضرور تھا کہ انسانوں میں ذاتی اور اصلی عیب لازمی نہیں۔ یہ ضرور ہے کہ وہ عامۃ الناس کے ایک قابل ذکر حصے کو پست درجے کا اور غلامی کے لائق سمجھتا تھا۔ (یہ رائے اس میں اور افلاطون میں مشترک تھی) ذاتی اور اصلی عیب کا نظریہ دراصل ازمنۂ وسطیٰ وغیرہ کے مفکرین کو اس لیے پسند آتا تھا کہ اس میں انہیں گناہ اصلی (Original Sin) کا مسیحی تصور ملتا تھا۔ لہٰذا انہوں نے اسے ارسطو کے یہاں بھی ڈھونڈ نکالا۔ اور نہ اوپر کے اقتباس سے ظاہر ہے کہ ارسطو محض کسی اتفاقی قصور یا غلطی کو المیاتی عیب شمار کرتا ہے اور کہتا ہے کہ اس قصور یا غلطی کی بنا پر المیاتی ہیرو کی تقلیب حال خوش حالی سے بدحالی کی طرف ہوتی ہے۔

المیاتی عیب پر بحث کرتے وقت یہ بات ملحوظ رکھنی چاہئے کہ قدیم یونان میں غلطی کا تصوّر بالکل وہی نہیں تھا جو ہم لوگوں کا ہے۔ یونانی سماج میں غلطی کا سرچشمہ عموماً غلط فیصلہ (یعنی ایک تعقلاتی سرگرمی کی ناکامی) سمجھا جاتا تھا، جب کہ بعد کی تہذیبیں غلطی کا سرچشمہ، غلط خواہشات وغیرہ تصور کرتی ہیں۔ ای ڈی پس نے اپنے باپ کو قتل کر کے اپنی ماں سے اس لیے نہیں بیاہ کیا کہ وہ نفس پرست تھا بلکہ اس وجہ سے کہ اس نے لاعلمی کی بنا پر ایک غلطی کی۔ آرسیٹز نے اپنی ماں کو اس لیے نہیں قتل کیا کہ وہ خون بہانے کا شائق تھا بلکہ اس وجہ سے کہ وہ اپنے باپ کا بدلہ لینا برحق سمجھتا تھا، لیکن یہ اس کی غلطی تھی کہ اس نے ایک ایسے ناحق کو حق سمجھا جو ناحق نہیں بھی تھا۔ ہپالی ٹس (Hippolytus) اپنی سوتیلی ماں کے اظہار عشق کو مسترد کر کے ناعاقبت اندیشی کا مرتکب ہوا تھا ورنہ وہ حق پر تھا۔ سقراط کی طرح ارسطو بھی غلطی کا سرچشمہ لاعلمی قرار دیتا ہے اور یہ بھی کہتا ہے کہ اگر انجام و مقاصد سے لاعلمی ہو تو اس کے نتیجے میں اخلاقی گراوٹ پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ بھی ہے کہ بعض لاعلمی (مثلاً نشے میں مدہوشی) خود فاعل کی پیدا کردہ ہوتی ہے۔ یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ ارسطو نے المیاتی عیب کی بحث کردار نہیں بلکہ پلاٹ کے تحت رکھی ہے، یعنی وہ یہ ثابت کرنا چاہتا ہے کہ درد مندی اور خوف کے جذبات کو ابھارنے کے لیے وہ واقعات مناسب ہیں جن میں المیاتی تاثر بھی موجود ہو اور ہمارے اخلاقی معتقدات کو بھی ٹھیس نہ لگے اور واقعات میں علت اور معلول کا تعلق بھی ہو۔ لیوکس نے بڑی خوبی سے واضح کیا ہے کہ ایسے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے اس سے زیادہ منطقی حل اور کوئی نہ تھا کہ المیاتی ہیرو ایک نمایاں فرد ہو لیکن غلط فہمی یا لاعلمی میں اس سے کچھ ایسے فیصلے سرزد ہو جائیں جو اس کی تباہی کا باعث ہوں۔

یہ بات صحیح ہے کہ المیاتی عیب کا حدوث تمام یونانی المیے میں بھی نہیں دکھایا جاسکتا۔ بعد کے اکثر المیے تو حقیقتاً اس سے مستثنیٰ قرار دیئے جاسکتے ہیں، لیکن جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، ارسطو کے تمام نظریات کو بالکلیہ درست نہ سمجھنا چاہیے بلکہ یہ دیکھنا

چاہیے کہ ضروری ترمیمات کے بعد ان نظریات کو کتنی کثرت اور وسعت سے کہاں کہاں منطبق کیا جاسکتا ہے۔

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ خود ارسطو کو احساس تھا کہ المیاتی عیب کا نظریہ اتنا آفاقی نہیں ہے کہ اس کے ذریعہ المیہ کی پوری توجیہہ اور افلاطون کے اعتراض کا مکمل جواب ہو سکے۔ لہٰذا اس نے مسئلے کا ایک نفسیاتی حل بھی نکالا۔ اس نے کہا کہ المیہ ایسے عمل کی نمائندگی ہے جس میں ''ایسے واقعات ہوتے ہیں جن سے خوف اور دردمندی کے جذبات متحرک ہوتے ہیں''۔ (باب۹) اور ''المیہ میں لطف سے مراد وہی لطف ہے جو خوف اور دردمندی کے مناظر کی نمائندگی سے پیدا ہوتا ہو۔ ظاہر ہے کہ حادثات وواقعات کو بھی اسی وصف سے پیوستہ ہونا چاہیے''۔ (باب ۱۴) لیکن اگر صرف خوف اور دردمندی ہی پیدا کرنا مقصود ہو تو افلاطون کا اعتراض پھر موجود ہو جاتا ہے، علی الخصوص اس پس منظر میں کہ قدیم یونان میں دردمندی کوئی خاص اچھی چیز نہیں مانی جاتی تھی۔ وہاں اصول یہ تھا کہ دشمنوں سے اور دشمنوں کے دوستوں سے نفرت کرنا ایک صحت مند اور ضروری سماجی رویہ ہے۔ ایسی صورت میں گرے ہوئے، اور وہ بھی ایسے لوگوں سے ہمدردی رکھنا جن کا زوال از ماست کہ بر ماست کا مصداق ہو، کوئی اچھی بات نہیں معلوم ہوتی۔ ارسطو اس مشکل کو حل کرنے کے لیے (Katharsis) یعنی تنقیہ (یا اخراج) کا نظریہ وضع کرتا ہے۔ تنقیہ کا یہ عمل ایک طرح سے اس لطف کا جواز مہیا کرتا ہے جو ارسطو کے خیال میں المیاتی منظر کو دیکھ کر خوف اور دردمندی کے احساسات کے بیدار ہونے سے حاصل ہوتا ہے۔

تنقیہ کا تصور ارسطوئی نظام فکر میں کم سے کم دو پہلو رکھتا ہے۔ اوّل تو یہ کہ اگرچہ دردمندی عمومی طور پر کوئی بہت عمدہ چیز نہیں ہے، لیکن یہ ایک انسانی صفت ہے اور اس کو محسوس کرنا، جب کہ ساتھ ساتھ خوف کا جذبہ بھی ہو، ہمیں انسانی صورتِ حال سے مطلع کرتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ جب یہ جذبات پوری طرح برانگیختہ ہو جاتے ہیں تو ظاہر ہے کہ پھر ان کا اخراج ضروری ہو جاتا ہے۔ ضروری ہو جانے سے مراد یہ

ہے کہ ان جذبات میں اتار اسی وقت آئے گا جب یہ اپنے پورے شباب پر ہوں۔ یعنی پہلے ہیجان پھر اتار۔ یہ اتار گویا اخراج یعنی تنقیہ کی صورت ہو گی۔ اس کا نتیجہ یہ ہو گا کہ جس طرح جدید ماہرین جنسیات نے جنسی بھوک کو عضو تناسل کے ڈھیلا پڑنے کے لیے بے چینی (Urge to detumescence) سے تعبیر کیا ہے۔ اسی طرح خوف اور دردمندی کے جذبات کے آسودہ ہونے کی صورت یہ ہے کہ پہلے ان میں ہیجان پڑے، پھر وہ سرد پڑیں۔ یعنی ان کا خاتمہ ہو جائے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ اسٹیج کے ذریعہ ان جذبات کے برانگیختہ ہونے کے بعد ناظرین عملی دنیا میں ان کمزوری پیدا کرنے والے جذبات سے محفوظ رہیں گے۔ لائنل ٹرلنگ (Lionel Trilling) نے اپنی کتاب (The Liberal Imagination) میں ایک جگہ فرائڈ (Freud) اور ارسطو کے درمیان اسی نقطے پر مماثلت ڈھونڈی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ارسطوئی نظریے کی رو سے دکھ کے ذریعہ ایک محدود لطف انگیزیت کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ اگرچہ ہمیں کبھی کبھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ تنقیہ کے ذریعہ لطف کا نظریہ دراصل خوبصورت زبان کے ذریعہ خوف کو بیدار کرنے (نہ کہ اس کا اخراج کرنے) کی کیفیت کو ڈھکے چھپے الفاظ میں پیش کرتا ہے لیکن وہ مزید کہتا ہے کہ المیہ کا ایک نظریہ بہر حال اور بھی ہو سکتا ہے کہ المیہ "علاج بالمثل کے طور پر تکلیف پہنچا کر ہم کو اس شدید تر تکلیف سے مصئون کرتا ہے جو زندگی ہم لوگوں پر مسلط کرتی ہے"۔ ٹرلنگ کا خیال ہے کہ المیہ کا یہ تصور بہت منفی ہے اور اس عملی قوت اور مالکیت کا احساس بہت کم کر دیتا ہے جو المیہ ہمیں دراصل عطا کرتا ہے۔

ٹرلنگ کا متذکرہ بالا خیال بڑی حد تک درست ہے لیکن فی الحال ہم کو ارسطوئی نظریہ اور اس کے افلاطونی پس منظر سے بحث ہے، کیوں کہ ٹرلنگ اور دوسرے جدید نقاد تو المیہ کی ڈھائی ہزار برس کی تاریخ اور ارسطو کے افکار سے روشن نئے نئے افکار کے تناظر میں بات کرتے ہیں، جب کہ ارسطو کے سامنے صرف چند ہی نمونے اور مخصوص سماجی اور سیاسی حالات تھے جن میں وہ اسیر تھا۔ ارسطو کو تو اپنے زمانے اور

ماحول کے پس منظر میں المیہ (اور اس طرح تمام شاعری) کی وقعت اور قدر و قیمت کو مستحکم کرنا تھا۔ اس کے لیے یہی مناسب تھا کہ اس ماحول اور عہد میں مقبول نظریات کی روشنی میں اپنے تصوّرات اور استدلال کو قائم کرے۔ اس کا مقصد کسی کو' چہ جائے کہ افلاطون کو' مناظرہ یا استدلال کے ذریعہ بند کر دینا نہیں تھا بلکہ ایسے نظریات کی تعمیر اس کا مقصد تھا جو خود اپنی جگہ پر صحیح ہوں لیکن اس کے ماحول اور مذاقِ فکر میں کھپ بھی سکیں۔ چنانچہ جب وہ شاعری کو تاریخ کے مقابلے میں صحیح تر اور زیادہ فلسفیانہ بتاتا ہے تو وہ اس کا الزام مورخوں اور تاریخ نگاروں پر نہیں رکھتا بلکہ خود اصلاً تاریخ کے علم میں ایک فلسفیانہ کمی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اسی طرح جب وہ المیاتی عیب یا المیہ ہیرو کے تصور کے حوالے سے خوف اور دردمندی کے جذبات کی برانگیختگی اور ان کے اخراج کی بات کرتا ہے تو وہ ایک نفسیاتی حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ بروکس (Brookes) اور ومزٹ (Wimsatt) نے اپنی کتاب (Literary Criticism) میں بڑی عمدہ بات کہی ہے کہ ایک طرف تو ارسطو نے شاعری کے ذریعہ نقل کو ایک آزاد اور تقریباً خود مختار حیثیت دے کر اسے افلاطونی نقل سے برتر دکھایا یعنی اس نے "ہیئت، ارتقا، سمت اور آدرش" کی ایک مابعد الطبعیات تعمیر کی۔ دوسری طرف اس نے ایک اخلاقی نظام کی طرف بھی اشارہ کیا کہ المیاتی تصور دراصل کسی فطری عیب کا نتیجہ نہیں بلکہ یہ لاعلمی کی بنا پر غلط انتخاب کی وجہ سے المیہ کی طرف لے جاتا ہے۔ یہی اس تنقیہ کی بنیاد ہے جو المیہ کا اصل تفاعل ہے۔ ارسطو نے اپنی کتاب "اخلاقیات" میں یہ بات صاف کر دی ہے کہ اگر علم ہے لیکن عمل بے سوچے سمجھے کیا گیا ہے تو یہ بنیادی عیب نہیں۔ بنیادی عیب یہ ہے کہ انسان جان بوجھ کر غلط کام کرے۔ جان بوجھ کر غلط کام المیاتی ابعاد نہیں رکھتا اور اس کے ذریعہ خوف اور دردمندی کے جذبات نہ برانگیختہ ہوتے ہیں اور ان کا اخراج یعنی تنقیہ ہوتا ہے۔

ارسطو کا بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نظریئے کے ذریعہ وہ ایک طرف تو معاصر فکری

رجحانات کی تشفی کرتا ہے تو دوسری طرف مستقبل کے لیے غور و فکر کی نئی راہیں بھی کھولتا ہے۔ چنانچہ اس کی ان اصطلاحات نے المیاتی عمل کے سلسلے میں کئی اور خیالات کے ارتقا میں مدد دی۔ مثلاً آئی اے رچرڈس اپنی کتاب "ادبی تنقید کے اصول" میں کہتا ہے :۔ دردمندی، یعنی کسی شے سے نزدیک ہونے کا جذبہ اور خوف، یعنی کسی شے سے پیچھے ہٹنے کا جذبہ، یہ دونوں المیہ میں ایسا تطابق حاصل کرتے ہیں جیسا انہیں کہیں اور نہیں مل سکتا۔ اور کون جانتا ہے کہ ان کے ساتھ ساتھ اور کون سے دوسرے جذبات کے گروہ بھی، جو آپس میں اتنے ہی متغائر ہیں جتنے خوف اور دردمندی، المیہ کے ذریعہ تطابق حاصل کر لیتے ہیں۔ ان سب کا اتصال و اجتماع اس ایک ہی منظم رد عمل میں ہوتا ہے جس کا نام کتھارسس ہے اور جس کے ذریعہ ہم المیہ کو پہنچانتے ہیں، چاہے ارسطو نے ایسا کوئی مفہوم مقصود کیا ہو یا نہ کیا ہو۔ یہی دراصل اس جذبۂ فرحت، تنگی اور پریشانی کے عالم میں استراحت، توازن اور طمانیت کے احساس کی توجیہہ ہے جو المیے کے ذریعہ حاصل ہوتا ہے، کیوں کہ ان جذبات کو ایک بار بیدار کر کے پھر انہیں دبائے بغیر ساکت کرنا کسی اور طرح ممکن نہیں ہے"۔

رچرڈس اپنے نظریے کی تصدیق کے لیے ارسطو کے اصل مقصود کا سہارا نہیں لیتا، لیکن حقیقت یہ ہے کہ رچرڈس نے جو کچھ کہا ہے وہ ارسطو کے نظریۂ تنقیہ سے بر آمد ہو سکتا ہے۔ رچرڈس آگے چل کر کہتا ہے کہ دردمندی اور خوف جس مفہوم میں متضاد ہیں، اس مفہوم میں دردمندی اور ڈراؤنا پن متضاد نہیں ہیں۔ یہی بات ارسطو نے یوں کہی ہے۔ (باب ۱۴) "وہ لوگ جو سینری کو محض اس لیے استعمال کرتے ہیں کہ اس کے ذریعہ خوف نہیں بلکہ ڈراؤنا پن پیدا ہو، دراصل المیے کے مقصد سے ناواقف ہیں"۔ اسی طرح باب ۱۳ میں وہ طبیعتوں پر شاق گزرنے والے منظر اور صحیح معنی میں خوف آگیں منظر میں بھی امتیاز کرتا ہے۔ اس نکتے سے روشنی حاصل کر کے رچرڈس کہتا ہے کہ :۔ "المیہ تمام معلوم تجربات میں شاید سب سے زیادہ عمومی، سب سے زیادہ کلیست قبول اور ہر جذبے کو منظم کرنے والا جذبہ ہے"۔ آگے چل کر وہ یہ خیال پیش

کرتا ہے کہ زیادہ تر المیے محض نام نہاد المیے ہیں اور اصل المیے دو ہی چار ہیں۔ اس کی بقیہ بحث سے قطع نظر کرتے ہوئے میں اس بنیادی نکتے کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں کہ ارسطوئی المیہ جو خوف اور دردمندی کے جذبات کا تنقیہ کرتا ہے، اسی تنقیہ کی قوت کی بنا پر ان مختلف اور متنوع جذبات کو بھی عمومی اور منظم ڈھنگ سے قبول اور پیش کر سکتا ہے جو المیہ کے ذریعہ برانگیخت ہوتے ہیں۔

یہ سوال اکثر اٹھا ہے کہ ارسطو کی اصطلاح کیتھارسس (Katharsis) کا اصل مفہوم کیا ہے؟ اور اس کے ذریعہ المیہ کو کون سی مخصوص خوبی حاصل ہوتی ہے؟ موجودہ مفکرین اور شارحین کی رائے یہ ہے کہ کیتھارسس دراصل ایک طبی اصطلاح ہے اور چوں کہ ارسطو خود بھی طبیب تھا، اس لیے یہ قرین قیاس ہے کہ اس کے ذہن میں اس لفظ کا طبی مفہوم بھی رہا ہوگا۔ اس طرح کیتھارسس کے لیے تنقیہ صحیح ترجمہ ہوگا اور اس کا مخصوص عمل اس صحت مند صورت حال کا پیدا کرنا ہوگا جو فاسد مادے کے اخراج کے بعد جسم میں رونما ہوتی ہے۔ اس خیال کو سامنے رکھا جائے تو بقول لیوکس ہم یہ کہہ سکتے ہیں "المیہ نامناسب یا ضرورت سے زیادہ جذبات کا اخراج کر کے قاری یا ناظر کی تطہیر کرتا ہے"۔ دوسری طرف یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ المیہ کے ذریعہ ہم خوف اور دردمندی کے جذبات سے اس قدر اور اس کثرت سے دوچار ہوتے ہیں کہ ہمارے یہ جذبات (جو ایک طرح کی کمزوری ہی ہیں) سرد اور سخت پڑ جاتے ہیں اور اس طرح حقیقی زندگی میں ہمیں اس کمزوری کے نقصانات نہیں بھگتنا پڑتے۔ بعض قدیم مفکرین کا یہی خیال تھا۔ اس کو یوں بھی بیان کیا گیا ہے کہ المیے کی حدود میں خوف اور دردمندی کے جذبات کو برت کر ہم ایک طرح کی مضبوطی حاصل کرتے ہیں اور عملی زندگی میں جب ایسے مواقع آتے ہیں جہاں ان کی ضرورت پڑتی ہے تو ہم ان جذبات کا شکار آسانی سے نہیں ہوتے اور اپنی جگہ پر قائم رہتے ہیں۔ میں پہلے کہہ چکا ہوں کہ یونانی تہذیب میں دردمندی اور ترحم ہر حال میں اچھے جذبات نہیں کہے جا سکتے تھے اور دشمن سے نفرت کرنا ایک محبوب اور مناسب رویہ تھا۔ اس صورت حال کی روشنی میں

ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ خوف اور درد مندی کے جبلی رجحانات کو کم کرنا بھی ایک طرح کی دور کار اور دیرپا (Katharsis) ہی ہوئی۔ اٹھار ہویں صدی تک یہی خیال عام تھا۔

لیکن یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ یوری پڈیز کے المیے کی حد تک دشمن سے نفرت اور درد مندی کی عام کمی بھی کوئی اچھی چیز نہیں ہے۔ اپنے آخری پچیس برسوں میں اس نے جو المیے لکھے ہیں (یعنی اس زمانے میں جب ایتھنز مسلسل جنگوں اور بدلہ وقصاص کے تصورات کے پیدا کردہ جنگ و قتال سے بالکل نڈھال ہو چکا تھا) ان میں بار بار جنگ بازی، نفرت اور بدلے کے تصورات کی مخالفت کی گئی ہے اور اس کے المیے میں کیتھارسس دراصل اس طرح ہوتی ہے کہ وہ قاری اور ناظر کو درد مندی اور قوت کے تجربات سے روشناس کر کے حقیقی زندگی میں جنگ بازی اور اس کے نتائج کے خلاف رجحان کا حامل بنانے کی کوشش کرتا ہے، لیکن یہ بھی درست ہے کہ یوری پڈیز کا یہ رویہ اہل ایتھنز کے عام تصورات سے بالکل مختلف تھا اس کے باعث اس کو اکثر ہدف طعن وملامت بھی بنایا گیا اور آخر کار اسے وطن چھوڑنا بھی پڑا۔

لہٰذا یوری پڈیز کے المیے میں تنقیہ کی ارسطوئی صورت کا اپنی صحیح شکل میں نہ دستیاب ہونا صرف یہ ثابت کرتا ہے کہ ارسطو کا یہ نظریہ اس وقت کے مروجہ رجحانات سے ہم آہنگ لیکن پوری طرح صحیح نہیں تھا۔ بہر حال خوف اور درد مندی کے رجحانات کو کم کرنے کی کوشش اور کیتھارسس کی اس تشریح میں طبی مفہوم کا عنصر موجود ہے، اگرچہ نمایاں نہیں ہے۔ اس کے برخلاف اس بات پر غور کرنا ضروری ہے کہ قدیم یونان بلکہ تمام قدیم دنیا میں (اور ہمارے یہاں آج بھی) موسیقی کے ذریعہ مرض کا علاج کرنے کا تصور عام تھا۔ یعنی اطبا کا خیال تھا کہ بعض طرح کے راگ اور ساز بعض امراض میں شفا بخشتے ہیں۔ قدیم یونان میں موسیقی زیادہ تر گانے پر مشتمل تھی کیوں کہ ساز اس قدر ترقی یافتہ نہ تھے جتنے آج کل ہیں۔ اس لیے ارسطو المیے کے حوالے سے جہاں جہاں موسیقی کا ذکر کرتا ہے وہاں الفاظ اور گیت کا تصور لازمی ہے۔

اس معلومات کی روشنی میں یہ نتیجہ لامحالہ نکلتا ہے کہ ارسطو کے لیے المیہ کا ایک

بڑا عنصر موسیقی تھا اور موسیقی ایک طرح کی دوا کا حکم رکھتی تھی۔ لہٰذا خوف اور دردمندی کے جذبات کا کیتھارسس اس کے نزدیک صرف اس طرح نہیں ہوتا تھا کہ المیہ میں ان جذبات سے دوچار ہونے کے باعث ہم انہیں برداشت کرنے کی مزید قوت حاصل کر لیتے ہیں بلکہ اس کی نوعیت یقیناً ایک قسم کی تنقیہ کی تھی۔ چاہے وہ تنقیہ سراسر طبی مفہوم نہ رکھتا ہو۔ یونانی طب کی رو سے انسان کا جسم چار اخلاط کا مجموعہ ہوتا ہے۔ (یہ چار اخلاط ہندوستان کے یونانی اطباب بھی تسلیم کرتے ہیں یعنی خون، بلغم سودا اور صفرا) قدیم یونانی اطبا کا خیال یہ بھی تھا کہ سودا یعنی صفرائے سیاہ کا تنقیہ سب سے مشکل کام ہے اور خوف و دردمندی دونوں ہی سودائی مزاج کی صفات ہیں۔ لیوکس کا کہنا ہے کہ اگر ارسطو سے پوچھا جاتا تو شاید وہ یہ بھی کہہ دیتا کہ موسیقی اور المیاتی ڈراما دونوں ہی قاری یا ناظر کے اخلاط اربعہ کا توازن بدلنے یعنی سودا کو کم کرنے میں معاون ہو سکتے ہیں۔ لہٰذا یہ نتیجہ ناگریز ہے کہ ارسطوئی نظام فکر میں کیتھارسس کا تفاعل جسمانی اور نفسیاتی دونوں طرح کا تھا۔ یعنی دونوں ہی صورتیں اصلاح نفس کی ہیں اور دونوں کا تعلق علم طب سے بھی ہے۔ ارسطو کا کمال یہ ہے کہ اس نے علم طب سے ایک اصطلاح مستعار لے کر اس میں نفسیاتی علاج (Psychiatry) تحلیل نفسی (Psychoanalysis) اور اخلاقیات تینوں اکٹھا کر دیئے اور افلاطون کے اعتراض کا شافی جواب فراہم کر دیا۔

فرائڈ نے ارسطوئی کیتھارسس کا براہ راست استعمال تو نہیں کیا لیکن اس کے تصورات پر ارسطو کے اثرات ڈھونڈنا مشکل نہیں، ٹرلنگ کا ذکر میں پہلے کر چکا ہوں کہ اس نے اس موضوع پر تفصیلی بحث کی ہے۔ دوسری طرف رچرڈس انہیں نظریات سے ایک مابعد الطبیعیاتی اور وجودیاتی (Ontological) قسم کا تصور برآمد کرتا ہے (جیسا کہ گذشتہ اقتباسات سے واضح ہوا ہوگا) اٹھارویں صدی کے ڈاکٹر جانسن وغیرہ اس سے اصلاحی اور اخلاقی نظریہ بھی خلق کرتے ہیں اور فرانسیسی مفکرین اس کو اپنے رنگ میں رنگ کر یہ خیال وضع کرتے ہیں کہ کیتھارسس کے ذریعہ خوف اور

دردمندی کی طرف ہمارے میلان میں تخفیف ہو جاتی ہے۔

اس طرح ارسطو نے حقیقی فلسفیانہ عمق کا مظاہرہ کرتے ہوئے المیاتی عمل کے تفاعل کا ایسا بیان پیش کر دیا ہے جس کے ذریعہ مختلف مفکرین کو مختلف لیکن بنیادی طور پر صحیح نتائج نکالنے کا موقع فراہم ہو سکا ہے۔ یہ بات درست ہے کہ یونانی نظریۂ اخلاط اربعہ اور تنقیہ کو سراسر شعور، تحت شعور اور لاشعور کے نقشے میں فٹ نہیں کیا جا سکتا اور اہل یونان اگرچہ خواب اور تعبیر خواب میں دلچسپی رکھتے تھے لیکن وہ لاشعور وغیرہ سے بے خبر تھے۔ لیکن جب ہم اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ ارسطوئی نظریہ کیتھارسس جسم اور ذہن دونوں کو ایک دوسرے پر عمل اور ردِ عمل میں مصروف فرض کرتا ہے تو پھر وہاں سے شعور اور تحت شعور وغیرہ کی بحثیں بہت دور نہیں رہ جاتیں۔

کیتھارسس کا مفہوم محض ''اصلاح'' فرض کرنے کے باعث محققین سے یہ غلطی ہوئی ہے کہ وہ اس کی بنا پر یہ فرض کرتے ہیں کہ المیہ ہمیں اخلاقی طور پر بہتر انسان بناتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ نفسیاتی مضبوطی حاصل ہونا اور اخلاط فاسدہ سے نجات پانا یقیناً ایک طرح کی بہتری ہے اور اس معنی میں کیتھارسس یعنی تنقیہ یقیناً ایک اخلاقی عمل ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ المیے کا مطالعہ ہمیں کسی مخصوص نظام اخلاق کی رو سے بہتر یعنی نیک تر یا نیکوکار انسان بنا دیتا ہے اور یہ تو ہرگز نہیں کہ نیک تر یا نیکوکار انسان کی تعریف وہ ہوگی جو ازمنۂ وسطیٰ کے یورپ میں متعین ہوئی۔ یونانی نظریۂ خوب و ناخوب بہت سی چیزوں میں ہمارے نظریات سے مطابقت نہیں رکھتا اور جہاں رکھتا بھی ہے وہاں بھی اس کا اظہار براہِ راست شعری فن کے ذریعہ نہیں ہوا ہے۔ یعنی یونانی المیہ کا اخلاقی اشتغال یہ نہیں ہے کہ وہ لوگوں کو نیک تر بنانا چاہتا ہے۔ کیتھارسس کا ترجمہ محض ''اصلاح'' انہیں لوگوں نے تجویز کیا جو فن کو اخلاقیات کی لونڈی تصور کرتے تھے۔ نامناسب یا کثیر المقدار اخلاط یا جذبات کا اخراج المیہ کا تفاعل ضرور ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ المیہ کا مطالعہ کر کے ہم کسی مخصوص نظام اخلاق کے اعتبار سے اچھے آدمی بن جائیں گے۔ ہمارے عہد میں خوبی و ناخوبی کا جو تصور ہے وہ بیش

تر از منۂ وسطٰی کے عیسائی نظریات سے ماخوذ ہے جن کی رو سے انسان اصلاً بڑا گناہ گار اور خراب ہوتا ہے۔ خود فرائڈ، جو یہودی تھا اور جس نے مروجہ اخلاقی نظام کے خلاف کئی طرح سے بغاوت کی، آخر اسی نتیجے پر پہنچا کہ انسان فطرتاً رذیل ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یونانی المیے کا مطالعہ رذیل انسان کو شریف نہیں بناتا۔ کیتھارسس کو اصلاح کا مرادف فرض کرنے سے مغربی معلمین نے بزعم خود ارسطو کی پشت پناہی حاصل کر لی، لیکن ظاہر ہے کہ ارسطو جس، خوب اور ناخوب کے تصور سے ہی بے خبر تھا، المیے کے ذریعہ اس کی اصلاح وہ کس طرح متصور کر سکتا تھا؟

یونانی تصور خوب پر بحث کرتے ہوئے ورنر جیگر (Werner Jaeger) کہتا ہے کہ یونانی اور خاص کر افلاطونی تصورات کے اعتبار سے نظم و ضبط سب سے بڑی خوبی ہیں۔ سقراط تو لاعلمی کو سب سے بڑی برائی بتاتا تھا لیکن افلاطون اس سے آگے جا کر اس بات کی تلقین کرتا ہے کہ ہر چیز اس وقت خوب ہو جاتی ہے جب وہ نظم جو اس سے مخصوص ہے، یعنی اس کی کائناتی حقیقت (Cosmos) اس پر حاوی ہو کر اس میں متشکل ہو جاتی ہے۔ جیگر کا خیال ہے کہ یونانی "خوب" سے مراد محض "اچھا" نہیں بلکہ "عمدہ" بھی ہے۔ افلاطون کہتا ہے کہ وہ روح خوب ہے جو ضبط (Self Control) اور ڈسپلن کی حامل ہو۔ کارل پاپر نے اپنی کتاب "کھلا سماج اور اس کے دشمن" (The Open Society and its Enemies) کی جلد اول کا سرنامہ افلاطون کے ایک اقتباس سے بنایا ہے جس میں یہ کہا گیا ہے کہ ڈسپلن، رہ نما کی ہر بات کو بے چوں و چرا ماننا اور اپنی رائے کی جگہ رہ نما کی رائے کو صحیح سمجھنا، بہترین چیزیں ہیں۔ جیگر افلاطون کی زبان میں کہتا ہے کہ انسانوں پر جو ہوس حاوی ہے وہ مال و متاع کی کثرت کی ہوس نہیں بلکہ اقلیدسی تناسب کی ہوس ہے، یعنی ہر چیز اپنے مناسب مقام پر ہو۔ اس میں شبہ نہیں کہ شاعری میں تعلیمی اقدار ہوتے ہیں لیکن تعلیم دینا شاعر کا مقصد نہیں۔ ارسطو نے اس نکتے کو شروع ہی میں صاف کر دیا ہے۔ (باب ۱) کہ "ہومر اور امپی ڈاکلیز (ایک فلسفی اور معلم اخلاق) میں بحر کے علاوہ کوئی قدر مشترک

نہیں ہے۔ لہٰذا ہومر کو شاعر اور ایمپی ڈاکلیز کو ماہر طبیعیات کہنا درست ہوگا"۔ (ارسطو کے زمانے میں طبیعیات اور فلسفہ ایک ہی شے تھے) ارسطو کی اس وضاحت کے بعد اس بحث کی ضرورت نہیں کہ المیہ کا کوئی اخلاقی یا تعلیمی تفاعل بھی ہوتا ہے یا نہیں۔ اس کی تفصیل باب ۹ میں ملاحظہ ہو۔

ارسطو کے نظریئے میں خوب اور ناخوب کی براہِ راست تعلیم المیے کے ذریعہ ایک غیر ضروری چیز ہے، کیوں کہ ارسطو اس سے بھی ترقی کر کے خود المیے کو ایک خوب شے بتاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب کوئی شے فی نفسہٖ خوب ہوگی تو اس سے خوبی یا ناخوبی کی تعلیم حاصل کرنے کی پوری بحث ہی غیر ضروری ہو جائے گی۔ ارسطو نے بے مثال ذہانت سے کام لیتے ہوئے یونانی نظریۂ خوب کو پورے کا پورا المیہ پر منطبق کر دیا ہے۔ میں اوپر دکھا چکا ہوں کہ افلاطون کے خیال میں کوئی چیز اس وقت عمدہ ہوگی جب اس کا مخصوص اور فطری نظم اس میں پوری طرح متشکل ہوگا۔ اور جب اقلیدسی تناسب کی تلاش انسانی ذہن کی اصل حرکی قوت ہے تو ہر چیز جو متناسب ہوگی وہ خوب ہوگی۔ ارسطو نے المیے کو ایک ہیئت گردان کر مخالفوں کا منہ ہمیشہ کے لیے بند کر دیا۔ اس نے المیے میں ہیئت یعنی (Structure) کی وہ تمام خوبیاں ثابت کر دیں جو تناسب سے پیدا ہوتی ہیں۔ اس کی شہرۂ آفاق تعریف (باب ٦) کہ المیہ ایسے عمل کی نمائندگی ہے جو سالم اور بذاتِ خود مکمل ہو، اسی نظریۂ تناسب سے برآمد ہوتی ہے جس کی رو سے افلاطون نظم و ضبط کو تمام خوبی کی اصل بتاتا ہے۔ اسی نظم کو مدنظر رکھتے ہوئے ارسطو نے زبان، ڈرامائی وحدت، پلاٹ اور درجنوں دوسری چیزوں کے بارے میں نظریات وضع کئے اور المیے کو ہر طرح اقلیدسی ہیئت کا حامل بتایا۔ باب ہفتم میں وہ پلاٹ کی مناسب ترتیب اور مخصوص حجم کا ذکر کرتا ہے۔ باب ہشتم میں وہ پلاٹ (جس کو وہ المیے کا اہم ترین حصہ کہہ چکا ہے۔ باب ٦) کی سالمیت کو یوں متعین کرتا ہے:۔ "ضروری ہے کہ وہ کسی واحد و سالم عمل کو پیش کرے اور اس عمل کے مختلف حصص میں اس طرح کا تعمیری ربط ہونا چاہئے کہ اگر کسی ایک کی جگہ بدل دی جائے یا اسے حذف کر دیا

جائے تو سارے کا سارا بد نظم یا درہم برہم ہو جائے، کیوں کہ ایسی چیز جس کی موجودگی یا غیر موجودگی سے کوئی فرق نہ دکھائی دے، مکمل ڈھانچے کا نامیاتی حصہ نہیں ہو سکتی"۔ میں سمجھتا ہوں اقلیدسی تناسب کی اس سے بہتر تعریف ممکن نہیں ہے۔

جب المیہ پر خصوصاً اور شاعری پر عموماً خوبی کی وہ تعریف صادق آتی ہے جو یونانی فلاسفہ نے قائم کی تھی تو المیہ یا شاعری سے اخلاقی بہتری کے حصول یا عدم حصول کا سوال غیر ضروری تو ہو ہی جاتا ہے، لیکن ایک اور نکتہ بھی اس سے بر آمد ہوتا ہے کہ اگر روح کی خوبی یہ ہے کہ وہ پوری طرح منظم اور منضبط ہو اور المیہ میں بھی یہی خوبی ہوتی ہے تو نقالی کا الزام بڑی حد تک بے معنی ہو جاتا ہے کیوں کہ فطرت میں تمام چیزیں پوری طرح منظم نہیں ہوتیں۔ ارسطو فطرت کی تعریف یوں بیان کرتا ہے کہ "جب کوئی چیز اپنے پورے ارتقا کو پہنچ جاتی ہے تو ہم اسے اس کی فطرت کہتے ہیں"۔ خارجی دنیا میں ہر چیز اپنے مکمل ارتقاء تک نہیں پہنچی ہے، ارسطو کو اس کا احساس تھا۔ اس کے بر خلاف فنِ پارہ اپنی ذاتی حیثیت میں پوری طرح ارتقاء یافتہ ہوتا ہے اور خود المیہ بھی (جیسا کہ اس نے باب ۴ میں کہا ہے) کئی تبدیلیوں سے گزر کر اپنی فطری ہیئت کو پہنچ چکا ہے۔

اس استدلال کے بعد یہ نتیجہ ناگزیر ہو جاتا ہے کہ افلاطونی عین ہیئت کے مقابلے میں شاعرانہ ہیئت کی جو بھی حیثیت ہو، لیکن فطرت کا انتشار اور بے نظمی کے مقابلے میں فن پارہ اپنی ہیئتی وحدت اور نامیاتی اکائی کی بنا پر اعلیٰ تر درجے کی چیز ہے۔ ارسطو نے اس خیال کا بار بار اظہار کیا ہے (اگر چہ "شعریات" اس سے بظاہر خالی ہے) کہ جب فطرت کسی چیز کو نا مکمل چھوڑ دیتی ہے تو فن اسے مکمل کرتا ہے۔ کولرج نے شاید اسی خیال سے فائدہ اٹھا کر کہا تھا کہ "شاعر کو فطرت کا نقال نہ ہونا چاہئے۔ اسے فطرت سے مستعار لینا چاہئے اور وہ بھی اس طرح کہ مستعار لینے کا ہی عمل قرض کو ادا کر دے"۔ شاعرانہ سچائی کا مرتبہ تاریخی یا فلسفیانہ سچائی سے اسی لیے اونچا ہے۔

"شعریات" کا یہ مختصر تعارف ان سیکڑوں مسائل میں سے صرف چند کا احاطہ کرتا ہے جن پر شراح اور محققین نے بحث کی ہے۔ اصل متن کے اشکالات کو توحتی الامکان ترجمے اور حواشی کی مدد سے دور کیا جاسکتا ہے لیکن فلسفیانہ مباحث کا یہ تعارف لامحالہ اسٹیج ڈراما کے مسائل اور الگ الگ ڈراموں، مختلف ڈرامائی اصطلاحوں (مثلاً ہیرو، ہیروئن، کردار کا ارتقا، کرداروں کا آپس میں ٹکراؤ وغیرہ) سے صرف نظر کرتا ہے کیوں کہ ان کا تعلق براہ راست ارسطو کے نظریۂ شعر اور فلسفۂ فن سے نہیں ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ ارسطو نے تمام باتیں صحیح کہی ہیں۔ اس کے بہت سے خیالات پر نظر ثانی ہوتی رہی ہے اور ہوتی رہے گی۔ اس کے بعض نظریات صرف قدیم یونان کے حوالے سے صحیح ہیں۔ آج ان کو مکمل طور پر قبول کرنا خطرناک ہوگا، لیکن معرکے کی بات یہ ہے کہ ارسطو نے شعر اور فلسفۂ فن دونوں کے متعلق تقریباً سب بنیادی سوالات اٹھادیئے ہیں۔ فلسفے کے میدان میں سوال اٹھانے والے کی اہمیت جواب دینے والوں سے اکثر زیادہ ہی ہوتی ہے۔

☆☆☆

تمہید

میرا ارادہ ہے کہ بہ ذات خود شاعری اور اس کے مختلف اقسام پر اس طرح کلام کروں کہ ہر ایک کے مخصوص صفات اور تفاعل واضح ہو جائیں۔ میں یہ بھی چھان بین کرنا چاہتا ہوں کہ کسی اچھی نظم کے لیے پلاٹ کا کیسا ڈھانچہ ضروری ہوتا ہے، نظم کے کتنے حصے ہوتے ہیں، ان کی نوعیت کیا ہوتی ہے۔ اسی طرح ان تمام سوالات کو کریدنا چاہتا ہوں جو اس چھان بین کے ضمن میں اٹھیں۔ تو آیئے فطری ترتیب کا لحاظ کرتے ہوئے بالکل شروع سے شروع کریں۔

رزمیہ شاعری ہو یا المیہ یا طربیہ یا پرجوش شرابی کورس[1]، اور اکثر ہیئتوں میں بانسری کے نغمے ہوں یا بربط کے، یہ سب کے سب اپنی عمومی صورت میں نمائندگی یا ترجمانی کے طریقے ہیں، لیکن یہ تین بنیادوں پر ایک دوسرے سے مختلف بھی ہیں۔ یعنی نمائندگی کے ذرائع، وہ اشیا جن کی نمائندگی کی جائے اور وہ طریقے جو نمائندگی کے لیے اختیار کیے جائیں۔

☆☆☆

---

[1] Dithyramb کے لئے اردو فارسی میں کوئی لفظ نہیں ہے۔ موجودہ اصطلاح اس کا مفہوم قریب ترین حد تک پورا کرتی ہے۔

باب ۱

شاعرانہ نمائندگی کے ذرائع

چوں کہ ایسے لوگ موجود ہیں جو شعوری اور ارادی فن کاری کے ذریعہ یا محض عادتاً، رنگ، ہیئت یا آواز کے وسیلے سے مختلف اشیا کی نمائندگی کر لیتے ہیں، لہٰذا محولہ بالا شعری اور موسیقیاتی فنون میں نمائندگی کا عمل مجموعی طور پر آہنگ، زبان اور سریلی آواز کے ذریعہ ظاہر ہوتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ یہ عناصر یک جا استعمال ہوں اور یہ بھی ممکن ہے کہ الگ الگ بروئے کار آئیں۔ چنانچہ بانسری اور بربط میں محض آہنگ اور سریلی آواز کا استعمال ہوتا ہے۔ یہی عالم ان دوسرے فنون، مثلاً چرواہوں کی شہنائی کا ہے جو اصلاً ان سے مشابہ ہیں۔ رقص میں آہنگ ہوتا ہے لیکن سریلی آواز نہیں ہوتی، کیوں کہ رقاص محض اپنے پُر آہنگ حرکات کے ذریعہ کردار، جذبہ اور اعمال کی نمائندگی کرتا ہے۔

ایک فن اور ہے جو محض زبان کے ذریعہ نمائندگی کا عمل کرتا ہے۔ یہ نمائندگی نظم یا نثر کے ذریعہ، اور نظم بھی ایک ہی بحر میں یا مختلف البحر، ہو سکتی ہے۔ لیکن یہ فن اب تک بے نام رہا[1] ہے کیوں کہ کوئی ایسا اصطلاحی نام نہیں ہے جو

---

[1] اس فن کو ہم "ادب" کہتے ہیں۔ یونانی زبان میں اس کے لیے کوئی لفظ نہیں ہے۔ (وار ننگٹن)

سوفرون (Sophron)اور زنارکس(Xenarchus) کے سوانگوں اور سقراط کے مکالموں پر بھی یکساں منطبق ہو سکے اور ایسے کلام پر بھی جو ای امبک[1] (Iambic) رثائی یا اس طرح کی کسی بحر میں کہا گیا ہو۔ کچھ رسم سی بن گئی ہے کہ لوگ مخصوص بحروں کے ساتھ شاعر یا گوینده بھی جوڑ دیتے ہیں اور رثائی (یعنی مرثیے کی بحر میں شعر کہنے والے) شعرا یار زمیہ (یعنی مسدس الارکان بحروں میں کہنے والے) شعرا کا ذکر ان کے کلام کی بحروں کے اعتبار سے کرتے ہیں، گویا شاعر کا خطاب انہیں نمائندگی کے فن کی بنا پر نہیں بلکہ مخصوص بحروں میں منظوم کلام کہنے کی بنا پر بے تفریق دیا جاتا ہے۔ حتیٰ کہ اگر طب یا سائنس پر کوئی منظوم کتاب لکھی جاتی ہے تو لوگ اس کے مصنف کو بھی شاعر کے لقب سے نواز دیتے ہیں۔ لیکن ظاہر ہے کہ ہومر اور ایمپی ڈاکلیز (Empedocles) میں بحر کے علاوہ کوئی قدر مشترک نہیں ہے۔ لہٰذا ہومر کو شاعر اور ایمپی ڈاکلیز کو ماہر طبیعیات کہنا درست ہوگا۔ اسی اصول کی بنا پر، اگر کوئی مصنف اپنی شاعرانہ نمائندگی میں کئی بحریں خلط ملط کر دے جیسا کہ کریمون (Chaeremon) نے اپنی نظم سنتور (Centaur) میں کیا ہے کہ طرح طرح کی بحریں یک جا کر دی ہیں، تو بھی اسے شاعر کی عام اصطلاح کے دائرہ میں رکھنا مناسب ہوگا۔ ان امتیازات کی اتنی تفصیل کافی ہے۔

پھر کچھ ایسے فنون بھی ہیں جو ان تمام ہی ذرائع کا استعمال کرتے ہیں جن کا ذکر میں نے ابھی کیا ہے، یعنی آہنگ، سریلی آواز اور بحر۔ ان میں پر جوش شرابی کورس، نومی نظمیں[2]، المیہ اور طربیہ شامل ہیں، لیکن ان میں فرق یہ ہے کہ اول الذکر دو

---

[1] ایک بحر جس میں ایک غیر موکد حرکت کے بعد ایک موکد حرکت آتی ہے۔ ہمارے یہاں اس کے وزن کی قریب ترین شکل مفاعلن ہے۔

[2] نوم یا نومیہ نظم (Nomic Song) شرابی کورس سے مشابہ ایک قدیم قسم کی اوڈ تھی۔ اسے بربط پر گایا جاتا تھا۔ یہ کسی دیوتا، علی العموم اپولو کی تمجید کرتی تھی۔ (ڈورش)

فنون متذکرہ بالا ذرائع کو بہ یک وقت استعمال کرتے ہیں اور موخر الذکر کبھی ایک کا تو کبھی دوسرے کا۔

مختلف فنون کے یہ وہ امتیازات ہیں جو نمائندگی کا ذریعہ مختلف ہونے کی بنا پر پیدا ہوتے ہیں۔

☆☆☆

باب ۲

شاعرانہ نمائندگی کے موضوعات

چوں کہ نمائندگی کا موضوع انسان ہیں، وہ انسان جو میدانِ عمل میں سرگرم ہیں، اور چوں کہ ان انسانوں کو لازماً اعلیٰ یا ادنیٰ طرح کا ہونا چاہیے (یہ اس لیے کہ انسانوں کا اخلاقی کردار علی العموم ان دو خانوں میں سے ایک میں رکھا جاسکتا ہے، کیوں کہ اخلاقی امتیازات کی پہچان انسانوں کی اچھائی یا برائی ہی سے ہوتی ہے) اس لیے یہ نتیجہ فطری طور پر نکلتا ہے کہ انسانوں کو واقعی زندگی کے لوگوں سے بہتر یا بدتر یا انہیں کی طرح دکھایا جانا لازمی ہے۔ یہی صورت حال مصوری کی ہے۔ پولگ نوٹس (Polygnotus) نے انسانوں کو اصل سے شریف تر، پوسون (Pauson) نے رذیل تر اور ڈایونی سی اس (Dionysius) نے اصل کے مطابق دکھایا ہے۔

یہ بات ظاہر ہے کہ متذکرہ بالا تینوں طریقے اپنے اپنے امتیازی صفات کے حامل ہوں گے، اور چوں کہ وہ ایسی اشیا کی نمائندگی کے لیے استعمال ہوں گے جو اپنی جگہ پر ایک دوسری سے مختلف ہیں، اس لیے وہ خود بھی الگ صنف کا درجہ اختیار کرلیں گے۔ ایسے اختلافات رقص نے نوازی اور بربط نوازی میں بھی پائے جاسکتے ہیں۔ اسی طرح یہ ان فنون میں بھی نظر آتے ہیں جن کی اساس زبان پر ہے، عام اس سے کہ وہ نثر ہیں یا نظم، اور اگر نظم ہیں تو ان کے ساتھ موسیقی کی سنگت ہے کہ نہیں۔ مثال کے طور پر ہومر انسانوں کو اصل سے بہتر اور کلیوفون (Cleophon) انہیں ان کی اصل حیثیت

میں دکھاتا ہے، جب کہ تھاسیا کا رہنے والا ہیگے مون(Hegemon)جو پیروڈی کا موجد تھا اور "نکوکاریز"(Nicochares) جس کی تصنیف ڈائی لی ایڈ (Deiliad) ہے، انسانوں کو اصل سے بدتر دکھاتے ہیں۔ پر جوش شرابی کورس اور نومی نظموں پر بھی یہی بات صادق آتی ہے کہ یہاں بھی شاعر ایک ہی کردار کے مختلف ٹائپ پیش کر سکتا ہے۔ ٹموتھیوس(Timothens)اور فلاک زی نس[1] (Philoxenus) کے سائیکلوپ[2] مختلف طرح کے ہیں۔ یہی بات المیہ اور طربیہ کے درمیان مابہ الامتیاز ہے، کیوں کہ طربیہ کا مقصد یہ ہے کہ فی زمانہ انسان جیسے ہیں ان کو اس سے بدتر دکھایا جائے، جب کہ المیہ انہیں بہتر دکھاتا ہے۔

☆☆☆

---

[1] صقلیہ کا درباری شاعر جو حکمراں کی ہجویں لکھنے کے باعث قید بھی کیا گیا لیکن رہائی پا کر اس نے اور بھی ہجویں لکھیں (عزیز احمد) اس نے اپنی ایک نظم میں سائیکلوپوں کو بربط بجاتے ہوئے پیش کیا ہے، یہ ایک جدت تھی۔

[2] سائیکلوپ(Cyclop) یونانی دیومالا کے یک چشم راکھش۔

باب ۳

شاعرانہ نمائندگی کے طریقے

ابھی ایک تیسرا فرق بھی ہے۔ یعنی یہ کہ کسی شے کی نمائندگی کس ڈھنگ سے کی گئی ہے۔ ذریعہ ایک ہو، نمائندگی کا موضوع ایک ہو، لیکن ممکن ہے کہ شاعر بیانیہ کے ذریعہ نمائندگی کا عمل کرے یا اپنے تمام کرداروں کو ہمارے سامنے حرکت و عمل کی حالت میں ڈرامائی طور پر پیش کرے۔ اول الذکر صورت میں وہ یا تو ہومر کی طرح کسی اور شخصیت کا روپ دھار لیتا ہے یا کسی تغیر کے بغیر خود کو ہی متکلم کی حیثیت سے پیش کرتا ہے۔

تو یہ ہیں وہ تین امتیازات جو، جیسا کہ میں شروع میں کہہ چکا ہوں، فن کارانہ نمائندگی کی شکلوں کو ایک دوسری سے الگ کرتے ہیں۔ ذریعہ، موضوع اور طریقہ۔ لہٰذا ایک نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو سافکلیز (Sophocles) ہومر کی قسم کا نمائندہ کار ہے، کیوں کہ دونوں ہی بلند تر طرح کے کرداروں کو پیش کرتے ہیں اور دوسرے نقطۂ نظر سے دیکھیے تو سافکلیز اور ارستوفنیز (Aristophanes) میں کوئی فرق نہیں کیوں کہ یہ دونوں بھی انسانوں کو حرکت اور عمل کی حالت میں پیش کرتے ہیں۔ اسی لیے کچھ لوگ کہتے ہیں کہ ایسی نظمیں کو جن میں انسانوں کو کچھ کرنے کی حالت

میں پیش کیا جائے، ڈراما سے تعبیر کیا جاتا ہے[1]۔ اسی لیے ڈورس (Doris) کے لوگ الیہ اور طربیہ دونوں کے موجد ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں۔ طربیہ کی ایجاد کا دعویٰ اہل مگارا کو بھی ہے۔ ان میں سے جو یونان میں بس گئے وہ تو اس بنا پر یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ اس کا آغاز ان کی جمہوریت میں ہوا، اور صقلیہ میں بس جانے والے مگاری اس بنا پر ایسا کہتے ہیں کہ اپی کارمس (Epicharmos) جس نے کائیونی ڈیز (Chionides) اور میگنیز (Magnes) کے بھی پہلے شاعری کی تھی، صقلیہ کا رہنے والا تھا۔ پلوپونس (Peloponesse) کے بھی بعض ڈوریائی لوگ الیہ کی ایجاد کا دعویٰ رکھتے ہیں۔ ان کی طرف سے زبان کی شہادت پیش کی جاتی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ شہروں سے دور پائے جانے والے دیہاتوں کو ان کے یہاں ڈیمائے (Demoi) کہا جاتا ہے، جب کہ ایتھنز والوں کی بولی میں انہیں کومائے (Komai) کہتے ہیں۔ ان کا مفروضہ یہ ہے کہ طربیہ نگار (Comedian) کا لفظ مازائن (Komazein) بمعنی "رنگ رلیاں منانا" سے نہیں بلکہ کومائے (یعنی دیہاتوں) میں ان کے دربدر مارے مارے پھرنے سے نکلا ہے، کیوں کہ الیہ نگاروں کو جب شہروں میں وقعت نہ ملی اور انہیں باہر کردیا گیا تو انہوں نے دور دراز دیہاتوں کی راہ لی۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ "کرنے" کے لیے ڈوریائی لفظ ڈرین (Dran) ہے، جب کہ ایتھنز والے اس موقع پر پریٹائن (Prattein) بولتے ہیں۔

نمائندگی کے طریقوں کی تعداد اور خصائص کا اتنا بیان کافی ہے۔

☆☆☆

---

[1] ڈراما کے لغوی معنی ہیں "کی ہوئی چیز" یہ لفظ یونانی مصدر Dran سے مشتق ہے جو "کرنا" کا مرادف ہے۔ اس وجہ سے اس لفظ کا ترجمہ "کچھ کرنے کی حالت میں" بہتر ہوگا۔ اس پیراگراف کا آخری جملہ ملاحظہ ہو۔ (ڈورش)

باب ۴

شاعری کا آغاز اور ارتقا

کچھ ایسا لگتا ہے کہ شاعری کا وجود دو چیزوں کا مرہون منت ہے، اور دونوں کی جڑیں ہماری فطرت کی گہرائیوں میں پیوست ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ نقل کا جذبہ انسان میں بچپن سے ہی نمو پذیر ہوتا ہے۔ انسان اور دوسرے ذی روحوں میں ایک فرق یہ ہے کہ انسان میں نقل کا مادہ تمام جان داروں سے زیادہ ہوتا ہے۔ نقل کے ہی ذریعے وہ اپنے اولین سبق سیکھتا ہے، اور نقل کے ذریعہ پیش کی ہوئی چیزوں سے لطف اندوز ہونے کا مادہ بھی انسانوں میں اتنا ہی مقبول اور جبلی ہے جتنا خود نقل کرنے کا جذبہ۔ تجربہ ان باتوں پر شاہد ہے ایسی چیزیں بھی جن کا دیکھنا فی نفسہ ہمارے لیے تکلیف دہ ہوتا ہے، جب ہو بہو ایماندارانہ نقل کی صورت میں ہمارے سامنے آتی ہیں تو انہیں دیکھنے میں ہمیں لطف آتا ہے۔ مثال کے طور پر اسفل ترین جانوروں اور لاشوں کا ذکر کیا جاسکتا ہے، اور اس کی بھی وجہ یہی ہے کہ سیکھنے اور معلومات حاصل کرنے کے عمل میں صرف فلسفی ہی نہیں بلکہ عام انسان بھی، جن میں تعلیم کی صلاحیت کم ہوتی ہے، انتہائی شگفتہ قسم کا لطف حاصل کرتے ہیں۔ لہٰذا لوگ جو تصویر دیکھ کر لطف اندوز ہوتے ہیں تو اس وجہ سے کہ وہ اس کو دیکھ کر معلومات حاصل کرتے ہیں یا نتائج اخذ کرتے ہیں۔ مثلاً وہ یہ سمجھ لیتے ہیں کہ اچھا یہ فلاں کی تصویر ہے! اگر آپ نے تصویر کا اصل نہ دیکھا ہو تو اس سے حاصل ہونے والا لطف نقل یا نمائندگی کی خوبی کا لطف نہ ہوگا بلکہ کسی اور وجہ سے، مثلاً

رنگوں کے تناسب یا عمل کی چابک دستی کی بنا پر ہوگا۔

لہٰذا نقل کا جذبہ ہماری سرشت میں داخل ہے۔ اس کے بعد پھر سریلی آواز اور آہنگ کے لیے ہمارے احساس کا درجہ ہے۔ شعر کی بحر بھی آہنگ میں شامل ہے کیوں کہ یہ بات ظاہر ہے کہ بحر، آہنگ کا ایک منطقہ ہے۔ ان فطری رجحانات سے ابتدا کر کے لوگوں نے ان کو درجہ بہ درجہ ترقی دینا شروع کیا، یہاں تک کہ ان کے موٹے جھوٹے اور ناہموار اظہارات نے شاعری کو جنم دیا۔

شعرا کے انفرادی مزاج کی بنا پر شاعری یہاں سے دو دھاروں میں بٹ گئی، جو نسبتاً زیادہ متین تھے انہوں نے اشرافی اعمال اور اچھے لوگوں کے کاموں کو پیش کرنا شروع کیا جو ذرا ہلکے پھلکے مزاج کے تھے، انہوں نے کم تر لوگوں کے اعمال کو پیش کیا اور جس طرح متین شعرا نے شروع شروع میں دیوتاؤں کی حمد اور مشہور لوگوں کی مدح لکھی، اسی طرح دوسرے گروہ کے شعرا نے شروع شروع میں طنزیات لکھے۔ ہومر سے پہلے کسی شاعر کے یہاں طنزیہ قسم کی نظم کا وجود تو نہیں ملتا لیکن اغلب ہے کہ قدیم زمانے میں بھی بہت سے طنزیہ نگار شعراء موجود تھے لیکن ہومر کے وقت سے ایسی نظموں کی نشان دہی کی جا سکتی ہے، مثلاً خود اس کی "مار گی ٹیز[1] (Margites) اور اس طرح کی دوسری نظمیں۔ ایسی نظموں کے لیے مناسب بحر بھی استعمال ہونے لگی جسے آج بھی آئی امبک کہا جاتا ہے، بدیں معنی کہ اس بحر کو لوگ ایک دوسرے پر استہزا کرنے یعنی آئی امب (Iamb) لکھنے کے لیے استعمال کرتے تھے۔ اس طرح قدما میں بعض تو ہیر وئی[2] (Heroic) نظم نگار کہے گئے اور بعض کو استہزائی کہا گیا۔

---

[1] یہ نظم جسے ارسطو ہومر سے منسوب کرتا ہے، اب ناپید ہے۔ (عزیز احمد) یہ ایک امیر بے وقوف کے بارے میں نیم مزاحیہ، نیم رزمیہ نظم تھی۔ (وارنگٹن)

[2] یہ ہیر وئی بحر اس ہیر وئی دوہے (Heroic Couplet) نامی صنف سے مختلف ہے جو آئمبک بحر میں لکھی جاتی ہے اور جو سولہویں سترہویں صدی کے انگلستان میں ایجاد ہوئی۔ یونانی ہیر وئی بحر مسدس الارکان تھی اور اس میں دو بحریں بہ یک وقت استعمال ہوتی تھیں۔

ڈرامائی ہیئت اور نمائندگی کی خوبی کے امتزاج کی بنا پر ہومر جس طرح سنجیدہ اسلوب کے شعرا میں ممتاز ہے، اسی طرح طربیہ کی داغ بیل ڈالنے کا سہرا بھی اسی کے سر ہے، کیوں کہ اس نے ذاتی ہجویں لکھنے کے بجائے مضحک چیزوں میں ڈرامائیت پیدا کی۔ اس کی نظم "مارگی ٹیز" کا طربیہ سے وہی رشتہ ہے جو "ایلیڈ" اور "اوڈیسی" کا المیہ سے ہے۔ المیہ اور طربیہ کا ظہور ہونے پر دونوں گروہوں کے شعرا اپنی اپنی افتادِ طبع کے مطابق سرگرمِ کار ہوئے۔ ہجو نگار شعراء طربیہ نگار بن گئے اور رزمیہ شعراء کی جگہ المیہ نگاروں نے لے لی۔ ایسا اس لئے ہوا کہ ڈراما بسیط تر اور بلند تر صنفِ سخن ہے۔

یہ دیگر سوال ہے کہ المیہ کے مخصوص اقسام درجۂ تکمیل کو پہنچ چکے ہیں کہ نہیں اور آیا المیہ کا محاکمہ مطلق المیہ کی حیثیت سے کیا جائے یا اسٹیج اور تماش بینوں کے ساتھ اس کے تعلق کو بھی مدِ نظر رکھا جائے۔ بہر کیف المیہ اور طربیہ دونوں شروع شروع میں فی البدیہہ ایزاد کی حیثیت رکھتے تھے۔ اول الذکر کا آغاز پُر جوش شرابی کورس نگاروں اور کورس خوانوں کا مرہونِ منت ہے تو موخر الذکر ان گیتوں سے برآمد ہوا جو عضوِ تناسل کی توصیف و تمجید میں گائے جاتے تھے اور ہمارے بعض شہروں میں اب بھی رائج ہیں۔ المیہ کی پیش رفت بہت سست تھی۔ جب جب کوئی نیا عنصر استعمال میں آتا تو شعراء اسے جلا بخشتے اور نکھارتے۔ کئی تبدیلیوں سے گزر کر المیہ اپنی فطری ہیئت کو پہنچا اور اس منزل پر آکر ٹھہر گیا۔

سب سے پہلے ایس کلس (Aeschylus) نے اداکاروں کی تعداد ایک سے دو کی۔ اس نے کورس کی اہمیت کم کر کے مکالمے کو ممتاز دی۔ سافکلیز نے اداکاروں کی تعداد بڑھا کر تین کر[1] دی اور سینری کے لیے تصویروں کا اضافہ کیا۔ مزید بر آں، مختصر

---

[1] اداکاروں کی تعداد بڑھانے کا مفہوم یہ نہیں ہے کہ ڈرامے کے کرداروں کی تعداد دو یا تین ہو گئی، بلکہ یہ کہ بہ یک وقت اسٹیج پر ظاہر ہونے والے اداکاروں کی تعداد (جو ایس کلس سے پہلے محض ایک تھی) بڑھ کر دو اور پھر تین ہو گئی۔

پلاٹ کے ترک ہونے اور اس کی جگہ نسبتاً زیادہ پھیلاؤ والے پلاٹ رائج ہونے میں اور قدما کی ساتیری[1] ہیئتوں کے بھونڈے اسلوب سے المیہ کے پر شکوہ طرز تک آتے آتے بھی ایک زمانہ گزر گیا[2]۔ اس کے بعد ای امبی بحر نے چار رکنی ٹروکی (Trochee)[3] کی جگہ لے لی۔ ٹروکی بحر شروع شروع میں اس وقت مستعمل تھی جب المیہ میں ساتیری رنگ نمایاں تھا اور رقص کے ساتھ اس کا ربط اور مناسبت بھی زیادہ تھی۔ لیکن مکالمے کے نمودار ہوتے ہی اس کی فطرت نے مناسب بحر خود بہ خود دریافت کر لی، کیونکہ ای امبی کا آہنگ گفتگو کے لیے دوسری بحروں سے زیادہ موزوں ہے۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ بول چال کی زبان دوسری بحروں کے مقابلے میں زیادہ کثرت سے ای امبی آہنگ میں جا پڑتی ہے۔ مسدس الارکان بحروں میں بہت کم ایسا ہوتا ہے، اور وہ بھی اسی وقت جب بول چال کے لہجے کو ترک کر دیا جائے۔ مناظر یا ابواب کی تعداد میں اضافے اور اس طرح کے دوسرے مستزادات[4] جن کے بارے میں روایات موجود ہیں، ان کے متعلق سمجھ لینا چاہیے کہ ان کا بھی ذکر ہو چکا، کیوں کہ ان کی تفصیل میں جانا طول عمل ہوگا۔

☆☆☆

---

[1] ساتیر (Satyr) یونانی دیومالا کی ایک بن باسی مخلوق جس کا سر اور ہاتھ پاؤں بکرے جیسے اور دھڑ انسان کی طرح تھا۔

[2] یونانی المیہ کے قدیم ترین دور میں کورس کے افراد کو ساتیر (جو کہ شراب کے دیوتا کے حواری ہیں) کے روپ میں اور اغلب یہ ہے کہ بکرے کی کھال میں ملبوس کر کے پیش کیا جاتا تھا۔ (ڈورش) ساتیر چوں کہ جنسی بوالہوسی کا مجسم نمونہ تھا اس لیے ساتیری ڈراموں میں بھونڈے اور مضحک عناصر کا ہونا لازمی تھا۔

[3] اس بحر میں ایک موکد حرکت کے بعد ایک غیر موکد حرکت آتی ہے۔ ہمارے یہاں اس کے وزن کی نزدیک ترین شکل فاعلن فاع وغیرہ ہوگی۔

[4] یعنی لباس، نقابیں وغیرہ (وار نگٹن)

باب ۵

طربیہ کی ابتدا، رزمیہ اور المیہ کا موازنہ

جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں، طربیہ ادنیٰ اور کم تر درجے کے کرداروں کو پیش کرتا ہے۔ لیکن ادنیٰ اور کم تر کا مفہوم مکمل طور پر برا کردار نہیں ہے، کیوں کہ مضحک دراصل بد صورتی کی محض ایک شق ہے۔ مضحک سے مراد کسی ایسے قسم کی بد صورتی یا عیب ہے جو تکلیف دہ یا تخریبی نہ ہو۔ ایک سامنے کی مثال یہ ہے کہ مسخرے کا نقلی چہرہ بد نما اور فطری شکل کے مقابلے میں بگڑا ہوا ہوتا ہے لیکن اس کے مضمرات میں تکلیف کا شائبہ نہیں ہوتا۔

ہم ان تبدیلیوں سے واقف ہیں جن سے المیہ یکے بعد دیگرے گزرا، اور ان لوگوں کے بارے میں بھی بہت کچھ جانتے ہیں جو ان تبدیلیوں کو عمل میں لائے۔ اس کے برخلاف طربیہ کی کوئی مدون تاریخ نہیں ہے کیوں کہ شروع شروع میں اس صنف سخن پر کوئی سنجیدہ توجہ نہیں دی گئی۔ خاصا عرصہ گزرنے کے بعد مجسٹریٹ اس بات پر راضی ہوئے کہ طربیہ شعرا کورس کا استعمال کر سکتے ہیں[1]۔ ورنہ اس کے پہلے تو اس

---

[1] یونانی شاعر اپنا ڈراما اس مجسٹریٹ کے دفتر میں منظوری کے لیے پیش کرتا تھا جو اس مذہبی تیوہار کا انچارج ہوتا تھا جس میں شاعر اپنے ڈرامے کے کھیلے جانے کا امیدوار ہوتا تھا۔ اگر ڈراما چن لیا جاتا تو مجسٹریٹ کورس کی منظوری دے دیتا، یعنی وہ کسی دولت مند شہری کو، جسے کورگس (Choregus) کہتے تھے، نامزد کر دیتا کہ وہ عوامی خدمت کے طور پر اس ڈرامے کو اسٹیج کرنے کے اخراجات اپنی جیب سے ادا کرے۔ اغلب ہے کہ رضاکار اپنا خرچ خود ہی برداشت کرتے تھے۔ (ڈورش)

میں حصہ لینے والے رضا کار ہی ہوا کرتے تھے۔ ایک واضح گروہ کے طور پر طربیہ شعراء کا ذکر سنائی دینے کے پہلے طربیہ ایک مستقل شکل اختیار کر چکا تھا۔ کس نے مسخری نقابوں کو رائج کیا، آغازیوں کا اضافہ کیا یا اداکاروں کی تعداد بڑھائی، یہ اور اس قبیل کی دوسری تفصیلات ہمارے علم میں نہیں ہیں۔ جہاں تک پلاٹ کا سوال ہے، اس کا آغاز صقلیہ میں اپی کارمس (Epicharmus) اور فارمس (Phormis) کے ہاتھوں ہوا۔ لیکن ایتھنز کے شعرا میں کریٹیز (Crates) پہلا شاعر تھا جس نے ہجویہ اور آئی امبی ہیئتوں کو ترک کر کے اپنے پلاٹ اور موضوعات کو تعمیم بخشی۔

رزمیہ اور المیہ میں اس حد تک مشابہت ہے کہ دونوں میں بلند تر قسم کے کرداروں اور اعمال کی نمائندگی نظم کے ذریعہ ہوتی ہے۔ دونوں میں فرق یہ ہے کہ رزمیہ میں ایک ہی بحر کا التزام ہوتا ہے اور اس کا اسلوب بیانیہ ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ ایک فرق طوالت کا بھی ہے، کیوں کہ المیہ میں شاعر کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ جہاں تک ممکن ہو اس کے واقعات چوبیس گھنٹوں کے اندر، یا اس سے کچھ ہی زیادہ عرصے میں تمام ہو جائیں۔ رزمیہ کے واقعات میں وقت کی کوئی قید نہیں ہوتی۔ لہٰذا دونوں میں اختلاف کا یہ ایک اور پہلو ہوا، لیکن شروع شروع میں رزمیہ کی طرح المیہ میں بھی یہ آزادی جائز تھی۔

رزمیہ اور المیہ میں کچھ اجزائے ترکیبی مشترک اور کچھ المیہ سے ہی مخصوص ہیں۔ لہٰذا جو شخص المیے میں اچھے برے کی تمیز کر سکتا ہے، رزمیہ میں بھی اس تمیز پر قادر ہوگا۔ المیہ میں رزمیہ کے تمام اجزائے ترکیبی مل جاتے ہیں لیکن رزمیہ میں المیہ کے تمام اجزا نہیں پائے جاتے[1]

---

[1] شاید یہ بات نشان دہی کے قابل ہو کہ ارسطو نے ڈراما پر رزمیہ کے مقابلے میں بہت زیادہ تفصیل سے کلام کیا ہے، اس کی وجہ یہی ہے کہ اس کے نظریے کی رو سے ڈراما میں رزمیہ کے تمام اجزا موجود ہیں۔ (ڈورش)

باب ٦

المیہ کی تعریف اور بناوٹ

میں طربیہ کا اور اس شاعری کا، جو سدس الارکان بحروں کے ذریعہ نمائندگی کا عمل انجام دیتی ہے، ذکر بعد میں کروں گا۔ فی الوقت میرا مقصود یہ ہے کہ المیہ پر اظہار خیال کروں اور جو کچھ اس کے بارے میں اوپر کہہ چکا ہوں، اس کی روشنی میں اس کی باقاعدہ تعریف بہم پہنچاؤں۔

لہٰذا، المیہ ایک ایسے عمل کی نمائندگی ہے جو سنجیدہ، توجہ کے لائق، بذات خود مکمل اور ایک خاص حجم کا حامل ہو، اس کی زبان ہر طرح کے صنائع بدائع سے مزین ہوتی ہے جو ڈرامے کے مختلف حصوں میں ان کی مناسبت سے استعمال ہوتے ہیں۔ اس کی ہیئت بیانیہ نہیں بلکہ عملیہ ہوتی ہے اور یہ دردمندی اور خوف کے ذریعہ ان جذبات کی اصلاح اور مناسب تنقیہ کرتا ہے۔ مزین زبان سے میری مراد ایسی زبان ہے جس میں آہنگ، نغمہ اور گیت کا دخل ہو۔ مختلف حصوں میں ان کی مناسبت سے تزئین کے پائے جانے سے مراد یہ ہے کہ المیہ کے بعض ٹکڑے نظم میں ہوتے ہیں اور بعض میں گیت کی بھی مدد لی جاسکتی ہے۔

چوں کہ المیہ کے ذریعہ نمائندگی میں اداکاری کا تصور مضمر ہے، لہٰذا اس کا لازمی نتیجہ یہ ہے کہ سب سے پہلے تو سینری اور آرائش المیہ کا حصہ ہوں گے۔ دوسرے یہ

کہ گیت اور کلمہ بندی[1] بھی ہوگی کیوں کہ یہ بھی نمائندگی کے ذرائع ہیں۔ میں یہاں کلمہ بندی سے الفاظ کی محض ترتیب موزونی مراد لیتا ہوں۔ جہاں تک گیت کا سوال ہے، یہ ایسی اصطلاح ہے جس کا مطلب ہر شخص جانتا ہے۔

میں اس بات کا اعادہ کرنا چاہتا ہوں کہ المیہ کسی عمل کی نمائندگی کرتا ہے۔ جہاں عمل ہوگا وہاں ایسے فاعل بھی ہوں گے جو عمل کو انجام دیں۔ اور جب فاعل ہوں گے تو فکر اور کردار دونوں اعتبار سے ان کے کچھ امتیازی صفات بھی ضروری ہوں گے کیوں کہ انہیں کے حوالے سے ہم عمل کی بھی تعریف و تخصیص کرتے ہیں اور یہی دو فطری سرچشمے ہیں جن سے حرکت و عمل کا دھارا پھوٹتا ہے اور بالآخر عمل ہی پر ساری کامیابی یا ناکامی کا دارومدار ہوتا ہے۔ لہٰذا عمل کی نمائندگی ہی المیہ کا پلاٹ ہے، کیوں کہ پلاٹ سے میں واقعات کی ترتیب مراد لے رہا ہوں۔ کردار سے میری مراد وہ خواص ہیں جن کی بنا پر ہم فاعلوں یعنی اشخاص کو بعض خصوصیات سے مختص کرتے ہیں۔ فکر اس وقت بروئے کار لائی جاتی ہے جب کسی بات کو ثابت کرنا یا کسی عمومی سچائی کو بیان کرنا ہو۔ لہٰذا ہر المیہ میں لازماً چھ اجزا ہوتے ہیں جن سے اس کی ماہیت متعین ہوتی ہے، یعنی پلاٹ، کردار، کلمہ بندی، فکر، سینری اور گیت۔ ان میں سے دو اجزا نمائندگی کے ذریعے، ایک اس کے طریقے اور بقیہ تین اس کے موضوع کے آئینہ دار ہیں۔ ان کے علاوہ کوئی جزو نہیں ہے اور ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ان چھ اجزا کو سبھی شعرا نے استعمال کیا ہے کیوں کہ ہر ڈرامے میں سینری کے ساتھ ساتھ کردار، پلاٹ، کلمہ بندی، گیت اور فکر بھی شامل ہوتے ہیں۔

---

[1] کلمہ بندی: Diction یہ لفظ عام طور پر Style کا تقریباً مرادف سمجھا جاتا ہے۔ لیکن ارسطو نے اسٹائل کو ڈکشن سے الگ مانا ہے اور موخرالذکر کو (جیساکہ متن سے ظاہر ہے) ایک مشینی سی حیثیت دی ہے۔ اسی اعتبار سے میں نے Diction کے لیے کلمہ بندی اور Style کے لیے اسلوب رکھا ہے۔

واقعات کی ترتیب یا پلاٹ ان اجزا میں اہم ترین ہے کیوں کہ المیہ انسانوں کی نہیں، بلکہ کسی عمل اور زندگی کی تصویر کشی کرتا ہے اور زندگی عبارت ہے عمل سے۔ اس کا اختتام بھی ایک طرح کا عمل ہی ہے، صفت نہیں ہے۔ کردار انسانوں کے صفات ضرور متعین کرتا ہے لیکن انہیں انبساط یا رنج اپنے اعمال کے نتیجے میں ہوتا ہے، صفات کی وجہ سے نہیں۔ لٰہذا ڈرامائی عمل کا مقصد کردار کی نمائندگی نہیں ہے بلکہ کردار تو اعمال کی تصویر کشی کے سلسلے میں ایک ذیلی چیز ہے۔ المیہ کا مقصد واقعات اور پلاٹ کو پیش کرنا ہے، اور ظاہر ہے کہ مقصد ہی سب کچھ ہے۔ میں پھر کہتا ہوں کہ پلاٹ کے بغیر المیہ قائم نہیں ہو سکتا مگر کردار کے بغیر قائم ہو سکتا ہے۔ ہمارے اکثر جدید شعرا کے المیوں میں یہ کمی ہے کہ وہ کردار کی تصویر کشی کے اعتبار سے ناقص ہیں، بلکہ یہ بات تو تقریباً سارے ہی شعرا پر عموماً صادق آتی ہے۔ یہی حال مصوری کا بھی ہے۔ یہاں زیوک سس[1] (Zeuxis) اور پولگ نوٹس کا فرق بھی واضح ہو جاتا ہے۔ پولگ نوٹس کردار کو بھی نمایاں کر دیتا ہے جب کہ زیوک سس کی مصوری اس وصف سے عاری ہے۔ اسی طرح اگر کوئی شاعر کئی مکالموں کو ایک ہی رشتے میں پرودے اور ان میں کردار کی عمدہ وضاحت کے ساتھ ساتھ کلمہ بندی اور فکر کی بھی مرصع کاری ہو تو بھی ان مکالموں کے ذریعہ اصل المیہ کیفیت تقریباً اتنی خوبی سے خلق نہ ہو گی جتنی اس ڈرامے سے ہو گی جس میں یہ اجزا چاہے کتنے ہی کمزور ہوں لیکن اس میں ایک پلاٹ ہو اور فن کارانہ طریقے سے مرتب کیے ہوئے واقعات ہوں۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ المیہ کے وہ دو عناصر جن میں ہماری جذباتی دلچسپی کو برانگیخت کرنے کی صلاحیت

---

[1] یہ وہی مصور ہے جس کے بارے میں مشہور ہے کہ اس کی بنائی ہوئی انگور کے خوشے کی تصویر پر چڑیاں چونچ مارتی تھیں (عزیز احمد) زیوک سس کے بارے میں اس کی رائے سے صاف ظاہر ہے کہ ارسطو ظاہری واقعیت سے زیادہ باطنی یا داخلی واقعیت کا قائل تھا۔ اس کی تفصیل آگے آئے گی۔

سب سے زیادہ ہوتی ہے، پلاٹ کا حصہ ہیں۔ میری مراد صورت حال کے بدل جانے یعنی تقلیب اور کسی کردار کی اصلیت کو پہچاننے یعنی دریافت کے مناظر سے ہے۔ ایک اور ثبوت یہ ہے کہ نومشق المیہ نگار کردار نگاری اور کلمہ بندی کی مہارت پلاٹ سازی پر قادر ہونے سے پہلے ہی حاصل کرلیتے ہیں۔ یہی حال قرون اولیٰ کے تقریباً تمام شعرا کا ہے۔

لہٰذا پلاٹ المیہ کا اصل الاصول اور گویا اس کی روح ہے۔ کردار کا مرتبہ ثانوی ہے۔ یہی صورت حال مصوری میں بھی دیکھی جاسکتی ہے۔ آپ حسین ترین رنگوں کو بھی کسی ترتیب کے بغیر ملا جلا کر پھیلادیں تو وہ لطف حاصل نہ ہوگا جو کھریا سے بنائے ہوئے کسی سادہ تصویری خاکے سے حاصل ہوتا ہے[1]۔ اس طرح المیہ کسی عمل کی نمائندگی ہے اور اگر کرداروں کی نمائندگی ہے تو محض اسی عمل کے حوالے سے ہے۔

اہمیت کے تیسرے درجے پر فکر ہے۔ فکر سے مراد ہے کسی مقررہ صورت حال میں ایسی بات کہنے کی صلاحیت جو ممکن اور مناسب ہو۔ ڈرامائی تقریر[2] کے میدان میں اس کا تعلق سیاست اور منطقی لفاظی کے فنون سے ہے۔ قرون اولیٰ کے ڈرامائی کردار سیاسی اور سماجی اسلوب میں گفتگو کرتے تھے اور ہمارے عہد کے ڈرامائی کرداروں کا اسلوب منطقی لفاظی پر مبنی ہے۔ کردار کے ذریعہ انسان کے اخلاقی مقاصد کا اظہار ہوتا

---

[1] مشہور اطالوی شارح اور نقاد کاسٹل وترو (Castelvetro) نے یہ جملہ ''فن کارانہ طریقے سے مرتب کیے ہوئے واقعات ہوں'' کے بعد رکھا ہے۔ (سینٹسبری) معلوم نہیں کیوں عزیز احمد نے بھی اس کا اتباع کیا ہے کیوں کہ خود ٹوائننگ اور سینٹسبری نے اسے ''عمل کے حوالے سے ہے'' کے بعد جگہ دی ہے۔

[2] بچر نے ''خطابت'' رکھا ہے جو اصل لفظ کا معروف مفہوم ہے لیکن سیاق و سباق کے اعتبار سے مکالمہ بہتر معلوم ہوتا ہے۔ (سینٹسبری) ڈورش نے بھی ''مکالمہ'' رکھا ہے۔ میں نے ممکن حد تک غور کرنے کے بعد ''ڈرامائی تقریر'' کو ترجیح دی ہے کیوں کہ یہ اصطلاح ''مکالمہ'' اور ''خطابت'' دونوں کو محیط محسوس ہوئی۔

ہے، یعنی وہ کن چیزوں کو رد اور کن کو قبول کرتا ہے۔ لہٰذا ایسے مکالمے جن سے یہ بات ظاہر نہ ہو یا جن میں متکلم کسی بھی چیز کو رد یا قبول نہ کرے یا اپنی ترجیحات اور ناپسندیدگی کا اظہار نہ کرے، کردار کی وضاحت میں ناکام ہوتے ہیں۔ اس کے برعکس فکر ہر اس جگہ موجود ہوتی ہے جہاں کسی چیز کے وجود یا عدم وجود کا ثبوت پیش کیا جارہا ہو یا کوئی بھی عمومی کلیہ یا اصول بیان کیا جارہا ہو۔

المیہ کے اجزا میں چوتھا نمبر کلمہ بندی کا ہے۔ جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں، اس سے مراد ہے الفاظ کے ذریعہ اپنے معانی کو ادا کرنا۔ نظم و نثر دونوں میں اس کا جوہر اور اثر یکساں ہوتے ہیں۔

بقیہ دو اجزا تزئینی ہیں اور ان میں گیت کی اہمیت مقدم ہے۔

سینری میں بھی اپنی طرح کی ایک جذباتی دل کشی تو ہوتی ہے لیکن اصلاً یہ المیہ کے تمام اجزا میں سب سے کم فن کارانہ اور فن شعر سے اس کا تعلق سب سے کم ہوتا ہے کیوں کہ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ المیہ کی قوت اداکاری اور اداکاروں سے قطع نظر کرکے بھی محسوس ہوتی ہے۔ علاوہ بریں، نظر فریب آثار کی تخلیق کا دارومدار شاعر سے زیادہ اسٹیج کاری گر پر ہوتا ہے۔

☆☆☆

باب ۷

پلاٹ اور اس کے حدود

ان اصولی معاملات کو طے کرنے کے بعد اب میں پلاٹ کی اصل ساخت کے بارے میں گفتگو کروں گا کیوں کہ المیہ میں پلاٹ اولین اور اہم ترین حیثیت رکھتا ہے۔

جیسا کہ میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں، المیہ کسی ایسے عمل کی نمائندگی ہے جو بہ ذات خود مکمل، سالم اور ایک خاص حجم کا حامل ہو۔ حجم کی شرط اس لیے ہے کہ ممکن ہے کوئی عمل اپنی جگہ پر سالم تو ہو لیکن حجم سے خالی ہو۔ سالم اسے کہتے ہیں جو آغاز، وسط اور انجام رکھتا ہو۔ آغاز کے لیے ضروری نہیں کہ اس کے پہلے بھی کچھ ہو چکا ہو اور اس کا آغاز سے وہی تعلق ہو جو علت اور معلول میں ہوتا ہے، مگر آغاز کے بعد کوئی چیز فطری طور پر موجود یا واقع ہوتی ہے۔ اس کے بر خلاف انجام وہ ہے جو فطری طور پر کسی وقوعے کے عقب میں آئے، چاہے از روئے قاعدہ چاہے ضرورتا، لیکن انجام کے بعد کچھ اور نہیں واقع ہوتا۔ وسط وہ ہے جس سے پہلے بھی کچھ ہوتا ہے اور جس کے عقب میں بھی کچھ آتا ہے۔ لہٰذا خوبی سے تعمیر کیا ہوا پلاٹ وہ ہے جو ان اصولوں کی پابندی کرے اور الل ٹپ شروع یا ختم نہ ہو۔

اس بات کا بھی اعادہ ضروری ہے کہ کوئی بھی حسین چیز، وہ ذی روح ہو یا کوئی ایسا کل جو اجزا سے مرکب ہو، اس کے لیے صرف یہی لازم نہیں ہے کہ اس کے تمام اجزا مناسب ترتیب کے حامل ہوں، بلکہ یہ بھی کہ اس میں ایک مخصوص حجم بھی ہو کیوں کہ خوب صورتی کا دار و مدار جسامت اور حسن ترتیب پر ہے۔ لہٰذا کوئی بہت ہی خفیف

ذی روح خوب صورت نہیں ہو سکتی۔ وجہ یہ ہے کہ اس پر ہماری نظر وقت کے ایک تقریباً ناقابل اور اک لمحے کے لیے ہی پڑتی ہے اس لیے ہمارا مشاہدہ الجھا ہوا اور غیر واضح ہوتا ہے۔ علیٰ ہٰذا القیاس کوئی بہت ہی بڑا ذی روح حسین نہیں ہو سکتا کیوں کہ ہماری آنکھ اسے بہ یک وقت پورے کا پورا نہیں دیکھ سکتی۔ مثال کے طور پر اگر وہ ہزار میل لمبا ہو تو دیکھنے والا اس کی وحدت اور سالمیت کا احساس نہیں کر سکتا۔ لہٰذا جس طرح جان داروں کے لیے ایک مخصوص ڈیل ڈول ضروری ہے اور اس کی شرط یہ ہے کہ بہ یک نظر اس کا احاطہ ہو سکے، اسی طرح پلاٹ میں ایک مخصوص طوالت ضروری ہے اور اس کی شرط یہ ہے کہ وہ حافظے میں آسانی سے قائم ہو سکے۔ ڈرامائی مقابلے اور اسٹیج پر پیش کش جو حواس کو متاثر کرتی ہے، ان میں وقت کی بندش ہوتی ہے لیکن اس بندش کے تعلق سے پلاٹ کی طوالت پر بحث کا رشتہ فن ڈراما کی نظریہ سازی سے نہیں ہے۔ کیوں کہ اگر یہ قاعدہ ہوتا کہ ڈرامائی مقابلوں میں سو سو ایسے روز دکھائے جائیں تو شاید ان کی مدت نمائش کو آبی گھڑیوں سے منضبط کیا جاتا، اور جیسا کہ سننے میں آیا ہے، پہلے ایسا ہوتا بھی تھا[1]۔ بہر حال خود ڈرامے کی فطرت جس قید کا تقاضا کرتی ہے وہ یہ ہے کہ فن پارہ جتنا ہی طویل ہوگا، اپنے حجم کی بنا پر اتنا ہی حسین ہوگا لیکن شرط یہ ہے کہ پورے کا پورا بالکل روشن ہو۔ موٹے طور پر کہا جا سکتا ہے کہ مناسب حجم کے حدود یہ ہیں کہ اس کے واقعات کی ترتیب میں قانون لزوم یا قانون احتمال کی رو سے بد حالی سے خوش حالی یا خوش حالی سے بد حالی کی طرف گزران کی سمائی ہو سکے۔ ☆

---

[1] اس بات کی شہادت کہیں اور نہیں ملتی، اور یہ کچھ قرین قیاس بھی نہیں معلوم ہوتا۔ اگر شمٹ کی قرأت کو قبول کر لیا جائے (اور یہ لگتی ہوئی سی معلوم بھی ہوتی ہے) تو ترجمہ ہوگا، جیسا کہ اور اوقات میں ہوتا ہی ہے (مثلاً عدالتوں میں۔ ڈورش) وارنگٹن نے ارسطو کی کتاب ''ایتھنز کا دستور'' کے حوالے سے لکھا ہے کہ عدالتوں میں بحث کی طوالت مقرر تھی اور اس بات کو ملحوظ رکھنے کے لیے کوئی وکیل مقررہ سے زیادہ وقت نہ صرف کرے، آبی گھڑیوں کے ذریعہ وقت کو ناپتے تھے۔ لہٰذا شمٹ کی قرأت بالکل درست ہے۔

باب ۸

پلاٹ کی وحدت

پلاٹ کی وحدت کا مفہوم، جیسا کہ بعض لوگ سمجھتے ہیں، یہ نہیں ہے کہ اس میں ہیرو ایک ہی ہوتا ہے۔ ایک شخص کی زندگی میں اَن گنت واقعات پیش آتے ہیں اور انہیں کسی ایک وحدت میں مختصر نہیں کیا جاسکتا۔ اسی طرح ایک شخص ایسے بہت سے کام کرتا ہے جن سے کوئی واحد مربوط عمل نہیں برآمد ہو سکتا۔ ان تمام شعرا نے جنہوں نے ہرقل نامے اور تھی سیوس نامے[1] یا اس طرح کی طویل نظمیں لکھی ہیں، میرے خیال میں اسی وجہ سے غلطی کی ہے کہ وہ سمجھتے ہیں چوں کہ ہرقل ایک فردِ واحد تھا اس لیے اس کی داستان کو بھی ایک وحدت ہونا ضروری ہے لیکن ہومر نے، جو اور خوبیوں کی طرح یہاں بھی تمام شعرا میں ممتاز ہے، خداداد صلاحیت یا کمالِ فن کی وجہ سے صداقت کو بڑی خوبی سے سمجھ لیا ہے۔ "اوڈیسی" کو نظم کرتے وقت اس نے اوڈی سیوس کے تمام کارناموں اور واقعات کو نہیں لیا۔ مثلاً کوہ پارناسس پر اس کی زخم خوردگی، جب یونانی لشکر جمع ہو رہے تھے اس وقت اس کا نقلی جنون، اور ایسے واقعات

---

[1] ہرقل یعنی ہرکولیز (Hercules) یا ہریکلز (Herakles) یونانی دیومالا کا مشہور پہلوان جوزیوس کی اولاد تھا۔ ہفت خوانِ رستم واسفندیار کی طرح اس کے بھی سات کارنامے مشہور ہیں۔ تھی سی اوس (Theseus) بھی ایک مشہور پہلوان تھا جس نے بیل کا سر اور انسانی جسم رکھنے والے منوتور (Minotaur) کو اس کی بھول بھلیاں میں جاکر مارا تھا۔

جن کے درمیان کوئی ضروری یا قرین قیاس ربط نہ تھا، اس نے نظرانداز کر دیے ہیں، بلکہ اس نے "اوڈیسی" اور اسی طرح "الیڈ" کو ایسے مرکزی واقعے کی گرد تعمیر کیا جسے ہمارے معنوں میں واحد کہا جا سکتا ہے۔ لہٰذا جس طرح دوسرے نمائندگی کرنے والے فنون میں ہوتا ہے کہ اگر نمائندگی کا موضوع واحد ہے تو نمائندگی کو بھی واحد کہا جائے گا، اسی طرح پلاٹ، جو کسی عمل کو پیش کرتا ہے، اس کے لیے بھی ضروری ہے کہ وہ کسی واحد و سالم عمل کو پیش کرے اور اس عمل کے مختلف حصص میں اس طرح کا تعمیری ربط ہونا چاہیے کہ اگر کسی ایک کی جگہ بدل دی جائے یا اسے حذف کر دیا جائے تو سارے کا سارا بد نظم یا درہم برہم ہو جائے، کیوں کہ ایسی چیز جس کی موجودگی یا غیر موجودگی سے کوئی فرق نہ دکھائی دے، مکمل ڈھانچے کا نامیاتی حصہ نہیں ہو سکتی۔

☆☆☆

باب ۹

شاعرانہ سچائی اور تاریخی سچائی

اب تک جو کچھ میں نے کہا ہے اس سے یہ بات واضح ہو ہی گئی ہو گی کہ شاعر کا تفاعل یہ نہیں ہے کہ وہ ان چیزوں کو بیان کرے جو واقع ہو چکی ہیں۔ دراصل اس کا تفاعل ان چیزوں کو بیان کرنا ہے جو واقع ہو سکتی ہیں، یعنی جن کا واقع ہونا قانون لزوم یا قانون احتمال کی روشنی میں ممکن ہے۔ شاعر اور مورخ میں فرق یہ نہیں ہے کہ ایک نظم میں اظہار خیال کرتا ہے اور دوسرا نثر میں۔ ہیروڈوٹس کی تصنیفات کو اگر منظوم کر دیا جائے تو بھی جس طرح وزن و بحر سے معرا صورت میں وہ تاریخ تھیں، اسی طرح وزن و بحر کے التزام کے باوجود وہ تاریخ کی ہی ایک صنف شمار ہوں گی۔ اصل فرق یہ ہے کہ مورخ صرف وہی باتیں لکھتا ہے جو ہو چکیں اور شاعر ان باتوں کا ذکر کرتا ہے جو واقع ہو سکتی ہیں۔ لہٰذا شاعری تاریخ سے بلند تر اور زیادہ فلسفیانہ چیز ہے کیوں کہ شاعری ان چیزوں کے اظہار کی طرف جھکتی ہے جو آفاقی ہیں[1]، جب کہ تاریخ کو صرف مخصوص حقائق سے علاقہ ہوتا ہے۔ آفاقی سے مراد یہ ہے کہ قانون لزوم یا قانون

---

[1] مغرب میں عام طور پر مترجمین نے "آفاقی" کی جگہ "عمومی" لکھا ہے جو غلط ہے لیکن اس کو صحیح سمجھنے کی وجہ سے شاعری پر کئی برے اثرات مرتب ہوئے۔ مثلاً اٹھارویں صدی کے نقادوں کا یہ کہنا کہ شاعری عمومی (بہ معنی رسمی) ہونی چاہیے (سینٹسبری) عزیز احمد نے بھی "آفاقی" کی جگہ "عام" لکھا ہے۔

احتمال کی رو سے کسی مخصوص طرح کا شخص کسی صورت حال میں کس طرح گفتگو یا کام کرے گا۔ چاہے وہ اپنے کرداروں کو مخصوص ناموں سے کیوں نہ پکارے، لیکن شاعری اسی قسم کی آفاقیت کو حاصل کرنے کی سعی کرتی ہے۔ مثلاً مخصوص حقیقت یہ ہے کہ السی بائے ڈیز (Alcibiades) نے کیا کیا یا اس نے کیا دکھ اٹھائے؟ جہاں تک سوال طربیہ کا ہے، یہ بات پہلے ہی سے واضح ہو گی، کیوں کہ طربیہ پہلے قرین قیاس واقعات کی مدد سے پلاٹ تعمیر کرتا ہے، پھر کرداروں کو طرح طرح کے نام دے دیتا ہے۔ اس کے برخلاف ہجا گو شعرا اصلی اشخاص کے بارے میں لکھتے ہیں[1]۔ لیکن المیہ نگار شعرا اصلی ناموں کا استعمال کرتے رہے ہیں، کیوں کہ جو چیز بھی ممکن ہے وہ قابل یقین ہوتی ہے۔ جو واقعہ کبھی پیش نہیں آیا ہے اس کے بارے میں تو ہم شبہ کر سکتے ہیں کہ شاید یہ ممکن نہ ہو، لیکن جو ہو چکا ہے، ظاہر ہے کہ وہ ممکن تھا ورنہ وہ واقعہ ہوا ہی نہ ہوتا۔ پھر بھی ایسے المیے موجود ہیں جن میں ایک دو نام تو معروف اور باقی سب فرضی ہیں۔ مثلاً اگاتھون (Agathon) کے "اینتھی یوس" (Antheus) میں نام اور واقعات سب فرضی ہیں لیکن پھر بھی اس سے لطف حاصل ہوتا ہے۔ لہٰذا یہ کوئی ضروری نہیں کہ بزرگوں سے ورثے میں حاصل شدہ اساطیر ہی کو (جو المیہ کے مروجہ موضوعات ہیں) ہر قیمت پر المیہ ڈراموں کی اساس بنایا جائے۔ سچ تو یہ ہے کہ ایسے التزام کی کوشش مہمل ہو گی۔ وجہ یہ ہے کہ وہ موضوعات اور واقعات بھی جو معروف ہیں، سب کو تو معلوم ہیں نہیں، لیکن سب ہی ان سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ صاف نکلتا ہے کہ شاعر یا تخلیق کار کو پلاٹ کا خلاق ہونا چاہئے نہ کہ اشعار کا، کیوں کہ وہ شاعر اس لیے ہے کہ اس کا فن نمائندگی ہے اور وہ چیز جس کی نمائندگی وہ کرتا ہے، انسانی

---

[1] عہد قدیم کے طنزیہ شعرا جن میں سب سے بڑا شاعر آرکی لوکس تھا، کرداروں کے اصل نام استعمال کرتے تھے۔ یہی حال طربیہ کے شعرائے متقدمین، مثلاً ارسٹوفینز کا تھا۔ بعد کے طربیہ نگاروں مثلاً مناڈر (Menander) نے اصلی نام ترک کر کے ایسے نام استعمال کرنا شروع کیے جو روایت لفظی یا معنوی اعتبار سے اصلی لوگوں کی طرف اشارہ تو کرتے تھے، لیکن تھے فرضی۔ (ڈورش)

اعمال ہیں۔ اور اگر حسن اتفاق سے اس کا موضوع کوئی تاریخی واقعہ ہو تو بھی وہ شاعر ہی رہتا ہے، کیوں کہ کوئی وجہ نہیں کہ بعض واقعات جو درحقیقت پیش آچکے ہیں، قانون امکان یا قانون احتمال کی رو سے ممکن نہ ہوں اور ان واقعات کی اس صفت کی وجہ سے شاعر ان کا گویندہ یا خلاق ہوتا ہے۔

پلاٹ یا عمل جتنی طرح کے بھی ہوں ان میں منظری پلاٹ بدترین ہوتا ہے۔ منظری سے میری مراد وہ پلاٹ ہے جس میں ایک کے بعد ایک منظر یا باب سامنے آتا جائے لیکن ان میں ضروری یا قیاسی ترتیب کا ربط نہ ہو۔ خراب شعرا تو عجز فن کی بنا پر، اور اچھے شعرا اداکاروں کو خوش کرنے کے لیے ایسی چیزیں لکھتے ہیں۔ ڈرامائی مقابلوں میں شرکت کی خاطر انہیں نمائشی چیزیں لکھنا پڑتی ہیں اور پلاٹ کو اس کے امکانی حد سے زیادہ کھینچ تان کر فطری ربط کو توڑ ڈالنا پڑتا ہے۔

لیکن یہ بات ملحوظ خاطر رہے کہ المیہ محض کسی مکمل عمل کی نمائندگی نہیں ہے، بلکہ اس عمل میں ایسے واقعات ہوتے ہیں جن سے خوف اور دردمندی کے جذبات متحرک ہوتے ہیں۔ ایسا تاثر اس وقت بہترین طریقے سے پیدا ہوتا ہے جب واقعات اچانک رونما ہوں اور یہ تاثر اس وقت شدید تر ہو جاتا ہے جب غیر متوقع ہونے کے ساتھ ساتھ واقعات میں علت اور معلول کا رشتہ بھی ہو۔ اگر یہ واقعات آپ سے آپ یا اتفاقیہ رونما ہوں تو السیاتی تحیر اتنا نہ ہوگا جتنا علت و معلول کی کیفیت سے پیدا ہوتا ہے کیوں کہ توافق یا دو غیر متعلق واقعات کی ہم زمانی بھی اس وقت انتہائی توجہ انگیز بن جاتی ہے جب اس میں ارادے یا منصوبے کا شائبہ ہو۔ مثال کے طور پر آرگوس میں پیش آنے والا وہ حادثہ جس میں متیس (Mitys) کا مجسمہ اچانک اسی شخص پر ٹوٹ کر گرا اور اسے ہلاک کر گیا جو متیس کا قاتل تھا اور محض اتفاقیہ طور پر وہاں ایک تماشا دیکھ رہا تھا۔ ایسے حادثات محض اتفاق نہیں معلوم ہوتے، لہٰذا ان اصولوں پر تعمیر کردہ پلاٹ لازماً بہترین ہوتے ہیں۔

☆☆☆

باب ۱۰

غیر پیچیدہ اور پیچیدہ پلاٹ

پلاٹ یا تو غیر پیچیدہ ہوتے ہیں یا پیچیدہ، کیوں کہ پلاٹ میں حقیقی زندگی کے اعمال کی نمائندگی ہوتی ہے اور ان اعمال میں بھی یہی فرق نمایاں ہے۔ غیر پیچیدہ پلاٹ سے میں وہ پلاٹ مراد لیتا ہوں جو مذکورۂ بالا مفہوم میں واحد اور مسلسل ہو اور جس میں مرکزی کردار کی تبدیلیِ حال، تقلیب اور دریافت کے بغیر رونما ہو۔

پیچیدہ پلاٹ وہ ہے جس میں تبدیل حال، تقلیب یا دریافت یا دونوں ہی کے ساتھ رونما ہو۔ تقلیب اور دریافت کو ایسا ہونا چاہیے کہ وہ پلاٹ کے داخلی ڈھانچے ہی سے نمودار ہوں تاکہ جو کچھ ان کے بعد آئے وہ گذشتہ واقعات کا لازمی یا قیاسی نتیجہ ہی ہو۔ اس بات سے بڑا فرق پڑ جاتا ہے کہ کوئی وقوعہ کسی گذشتہ وقوعے کا معلول ہے یا فقط اس کے بعد اس سے کسی تعلق کے بغیر رونما ہوا ہے۔

☆☆☆

باب ۱۱

تقلیب، دریافت اور دردناکی

صورت حال کی تقلیب سے مراد یہ ہے کہ واقعات کا رخ پھر کر بالکل مخالف سمت میں جا پڑے، اور یہ شرط تو ہمیشہ ہے ہی کہ تقلیب بہر حال ہمارے قانون لزوم یا قانون احتمال کی پابند ہو۔ مثال کے طور پر "اڈی پس" میں قاصد اس مقصد سے اڈی پس کے پاس پہنچتا ہے کہ اسے اپنی ماں کے بارے میں جو وسوسہ تھا، اس سے نجات دلا کر اسے خوش دل کر دے لیکن عملاً ہوتا یہ ہے کہ وہ اڈی پس کی اصلیت کو بے نقاب کر کے ایک بالکل برعکس اثر پیدا کرتا ہے۔ اسی طرح "لن سیوس" (Lynceus) میں مرکزی کردار[1] قتل کے لیے لے جایا جا رہا ہوتا ہے اور جلاد کی حیثیت سے ڈاناوس (Danaus) اس کے ساتھ چل رہا ہے۔ لیکن پچھلے واقعات کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ بالآخر وہ بچ نکلتا ہے اور ڈاناوس مارا جاتا ہے۔

جیسا کہ نام ہی سے ظاہر ہے، لاعلمی کا علم میں بدل جانا دریافت کہلاتا ہے۔ اس کے نتیجے میں ان لوگوں کے درمیان محبت یا نفرت پیدا ہوتی ہے جنھیں شاعر خوش نصیب یا بدنصیب دکھانا چاہتا ہے۔ دریافت کی بہترین صورت وہ ہے جب تقلیب بھی اس کے ساتھ ہی ساتھ ہو، جیسا کہ "اڈی پس" میں ہے۔ ظاہر ہے کہ دریافت کی اور صورتیں بھی ہیں، حتیٰ کہ بے جان اور حقیر ترین اشیا سے بھی ایک مفہوم میں دریافت

---

[1] اس کا نام آباس تھا۔ ڈرامے کا مصنف تھیوڈیکٹز ہے۔ (وارنگٹن)

کا عمل پیدا ہو سکتا ہے۔یا یہ بھی ممکن ہے کہ ہم یہ سمجھ جائیں یا دریافت کرلیں کہ کسی شخص سے کوئی عمل سرزد ہوا ہے کہ نہیں۔ لیکن پلاٹ سے جس دریافت کا تعلق سب سے گہرا ہوتا ہے وہ جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں،لوگوں کی پہچان ہے۔ایسی دریافت تقلیب کے ساتھ مل کر دردمندی یا خوف پیدا کرتی ہے اور میری تعریف کے بہ موجب الیہ انہیں اعمال کو پیش کرتا ہے جو ایسے تاثرات پیدا کریں۔ مزید بر آں، خوش حالی اور بد حالی کے معاملات کا انحصار ایسی ہی صورت حالات پر ہوتا ہے۔ دریافت چوں کہ اشخاص کے مابین ہوتی ہے اس لیے یہ بھی ہو سکتا ہے کہ صرف ایک شخص کی اصلیت دوسرے پر ظاہر ہو، یعنی جب دوسرے کی شخصیت پہلے ہی سے متعارف ہو۔اس کی بھی ضرورت پیش آسکتی ہے کہ طرفین ایک دوسرے کو پہچانیں۔ مثلاً آئی فی جی نیا(Iphigenia) کی اصلیت اپنے بھائی آرسٹیز(Orestes) پر ایک مراسلے کے ذریعہ بے نقاب ہوتی ہے لیکن بہن بھی بھائی کو پہچان لے، اس کے لیے دریافت کا ایک اور عمل درکار ہوتا ہے۔

لہٰذا پلاٹ کے دو عناصر، تقلیب اور دریافت، ناگہانیت پر مبنی ہیں۔ ایک تیسرا عنصر ہے دردناک منظر۔کسی بھی تباہ کن یا تکلیف دہ عمل مثلاً اسٹیج پر موت، جسمانی کرب، زخم خوردگی وغیرہ کو دردناک منظر کہیں گے۔

☆☆☆

باب ۱۲

المیہ کے مختلف حصے[1]

مکمل فن پارے کی حیثیت سے المیہ کے اجزائے ترکیبی کا ذکر آچکا ہے۔ اب میں ان حصوں کا تذکرہ کروں گا جن میں المیہ بہ لحاظ کیت منقسم ہے۔ ان کے نام ہیں (۱) آغازیہ (Prologue) (۲) منظر جو دو کورس گانوں کے درمیان ہوتا ہے (Episode) (۳) بے گیت منظر (Exode) اور (۴) کورس گانا (Choric Song) کورس گانے دو حصوں میں ہوتے ہیں۔ ایک کو سنگیت کے پہلے کلام (Parode) اور دوسرے کو مخصوص گیت (Stasimon) کہا جاتا ہے۔ یہ حصے تمام المیہ ڈراموں میں مشترک ہیں۔ بعض بعض میں اسٹیج پر اداکاروں کے گیت اور کومائے (Commoi)[2] مستزاد ہوتے ہیں۔

پرولوگ یا آغازیہ، المیے کا وہ سارا حصہ ہے جو کورس کے پہلے کلام یعنی (Parode) سے قبل آتا ہے۔ منظر وہ حصے ہیں جو دو مکمل کورسوں کے بیچ میں پیش کیے جاتے ہیں۔ بے گیت منظر وہ حصے ہیں جن کے بعد کوئی کورس نہیں ہوتا۔ پیروڈ، کورس کا پہلا

---

[1] اس باب کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ شاید یہ ارسطو کی تصنیف نہیں ہے۔ وار ٹنگن کا خیال ہے کہ یہ ارسطو کی ہی تصنیف ہے لیکن کسی اور کتاب کا حصہ ہے۔

[2] ایک طرح کا ماتمی یا غم گین نوحہ۔ اس کی مثال آئرستانی ڈرامے میں بھی ملتی ہے۔

مکمل کلام ہے، جبکہ اسٹاسی مون ایک خطابیہ کورس ہوتا ہے۔ جس میں اینا پیسٹی[1] (Anapaestic) اور ٹرو کی چہار رکنی بحریں نہیں استعمال ہوتیں۔ کوموس ایک طرح کا مشترک ماتم ہوتا ہے جس میں کورس اور اداکار دونوں حصہ لیتے ہیں۔

تو یہ ہیں وہ مختلف حصے جن میں المیہ کو کمیت کے لحاظ سے منقسم کیا جاتا ہے۔ مکمل فن پارے کی حیثیت سے ان کے اجزائے ترکیبی کا ذکر آ ہی چکا ہے۔

☆☆☆

---

[1] ایک بحر جس میں دو غیر موکد حرکتوں کے بعد ایک موکد حرکت آتی ہے۔ ہمارے یہاں اس کے وزن کی قریب ترین شکل فعلن بہ تحریک عین ہے۔

باب ۱۳

المیاتی عیب

جو کچھ اب تک کہا جا چکا ہے اس کے نتیجے کے طور پر اب اس بات پر غور کرنا ضروری ہے کہ پلاٹ کی تعمیر کے وقت شاعر کو کس چیز سے محتاط رہنا اور کس چیز کو حاصل کرنے کے لیے کوشاں ہونا چاہیے۔ یہ امر بھی غور طلب ہے کہ مخصوص المیاتی تاثر کن وسائل سے پیدا ہوگا۔

جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، المیہ کی کاملیت کے لیے ضروری ہے کہ اس کی منصوبہ بندی سادہ نہیں بلکہ پیچیدہ ہو۔ علاوہ بریں، اسے ایسے اعمال کو پیش کرنا چاہیے جو خوف اور دردمندی کے جذبات کو بیدار کرتے ہیں، کیوں کہ یہی چیز المیہ نمائندگی کی مخصوص پہچان اور صفت ہے۔ اس سے یہ نتیجہ بالکل ظاہر ہے کہ تبدیلِ حال کے ضمن میں کسی نیک انسان کو خوش حالی سے بدحال ہوتے نہ دکھایا جائے، کیوں کہ یہ منظر ہم پر صرف شاق گزرتا ہے، اس سے دردمندی یا خوف کے جذبات برانگیختہ نہیں ہوتے۔ علیٰ ہذاالقیاس کسی خبیث آدمی کو بدحالی سے خوش حال ہوتے دکھانا بھی درست نہ ہوگا کیوں کہ اس سے زیادہ کوئی چیز المیہ کی اصل فطرت سے متغائر نہیں ہے، اس میں ایک بھی المیاتی صفت نہیں ہے۔ یہ نہ تو دردمندی پیدا کرتی ہے نہ خوف، اور نہ ہمارے اخلاقی شعور کو مطمئن کرتی ہے۔ اسی طرح کسی بالکل ہی گئے گزرے شخص کا بھی زوال نہ پیش کرنا چاہیے۔ اس میں شبہ نہیں کہ ایسا پلاٹ ہمارے اخلاقی شعور کی طمانیت کا

موجب ہو گا لیکن درد مندی یا خوف کے جذبات اس سے بھی نہ پیدا ہوں گے، کیوں کہ درد مندی کا سر چشمہ ہے ایسی بد نصیبی جس کا کوئی جواز نہ ہو اور خوف اس وقت پیدا ہوتا ہے جب ہم اپنے ہی جیسے کسی شخص کو مصیبت میں گرفتار دیکھتے ہیں۔ لہٰذا گئے گزرے شخص کے زوال کا واقعہ نہ درد مندی پیدا کرے گا اور نہ خوف۔ اب ان انتہائی صورت حالات کے بین بین ایک شکل بچ رہتی ہے۔ یعنی کوئی ایسا شخص جو ممتاز طور پر صالح اور منصف مزاج تو نہ ہو لیکن اس کی مصیبت کا سر چشمہ کوئی بدی یا فسق و فجور نہیں بلکہ کوئی غلطی یا انسانی کمزوری ہو۔ اس شخص کو بہت نامور اور خوش حال ہونا چاہئے، جیسے اڈی پس، تھائی سٹیس (Thyestes) یا ایسے ہی خاندانوں کے دوسرے ذی مرتبت افراد تھے[1]۔

پلاٹ اگر خوبی سے تعمیر کیا ہوا ہے تو اس میں دلچسپی کا مرکز و محور ایک ہو گا نہ کہ دو، جیسا کہ بعض کا خیال ہے۔ تبدیل حال برے سے اچھے کی طرف نہیں بلکہ اچھے سے برے کی طرف ہو گی، اور یہ کسی بدی کا شاخسانہ نہیں بلکہ کسی بڑی غلطی یا کمزوری کا نتیجہ ہو گی اور اس کا عمل یا ایسے شخص پر ہو گا جس کی تفصیل اوپر گزر چکی ہے، یا وہ شخص اس سے بھی اچھا ہو گا، فروتر نہ ہو گا۔ اسٹیج کا عملی تجربہ اس اصول کی تصدیق کرتا ہے۔ شروع شروع میں تو شعرا جس قسم کا افسانہ چاہتے، بیان کر دیتے تھے۔ ان دنوں بہترین المیے دو ہی چار گھرانوں کے واقعات پر لکھے جاتے ہیں، یعنی الکمون (Alcaemon) اڈی پس، آرسیٹز، میلیاگر (Meleager) تھائی سیٹس، ٹیلی فس (Telephus) اور ایسے ہی دوسروں کے حالات المیہ کا موضوع بنتے ہیں۔

---

[1] المیہ ہیرو کا عیب یا تو (ا) ایسا ہو گا جس سے احتراز تو ممکن ہو لیکن وہ قابل معافی ہو، جیسے لاعلمی، یا ایسا ہو گا جو شدید جذباتی ہیجان نہ کہ ارادی بدی کی وجہ سے سرزد ہو گیا ہو۔ اس نظریے کی اہمیت کو بیش از بیش قبول کیا گیا ہے، لیکن بعض لوگوں کا خیال ہے کہ اگلے جملے میں المیہ ہیرو کو نامور اور خوش حال بھی کہہ کر ارسطو نے اس غلط فہمی کو عام کیا کہ اسے ایک فیشن ایبل اور اعلیٰ خاندان شخص بھی ہونا چاہیے (سینٹسبری)

ان سب نے یا تو خود کوئی بہت بڑا دکھ اٹھایا تھا یا کسی اور پر ایسی ہی آفت توڑی تھی۔ فن کی تکنیک اور اصول کے اعتبار سے کامل ہونے کے لیے المیہ کو اسی ساخت کا ہونا چاہیے، لہٰذا وہ لوگ غلطی پر ہیں جو یوری پڈیز کو محض اس وجہ سے موردِ الزام ٹھہراتے ہیں کہ وہ اس اصول کا التزام کرتا تھا اور اس کے اکثر ڈراموں کا انجام حزنیہ ہے۔ جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں، المیہ کے لیے مناسب انجام ہی یہی ہے۔ اس کا مضبوط ترین ثبوت یہ ہے کہ ایسے ڈرامے اگر اسٹیج پر یا مقابلوں میں ٹھیک سے کھیلے جائیں تو المیہ کی حیثیت سے بے حد موثر ثابت ہوتے ہیں۔ اور یوری پڈیز چاہے اپنے موضوع کے عام انتظام اور در و بست میں کچھ ناقص ہی کیوں نہ ہو، لیکن اسے عموماً المیہ شعراء میں سب سے زیادہ دردناک کہا گیا ہے۔

دوسرے درجے پر میں جس قسم کے المیے کو رکھتا ہوں اسے بعض نقادوں نے اولیت کا مرتبہ عطا کیا ہے۔ اوڈیسی کی طرح اس میں بھی پلاٹ کے دو تانے بانے ہوتے ہیں اور اس میں اچھوں بروں کا انجام بھی الٹے ڈھنگ کا ہوتا ہے۔ اسے تماش بینوں کی کمزوری کی بنا پر بہترین کہا جاتا ہے کیوں کہ ایسے ڈراموں میں شاعر خود کو سامعین کے مذاقِ خام کا تابع کر لیتا ہے۔ لیکن ان سے جو لطف حاصل ہوتا ہے، اسے سچا المیہ لطف نہیں کہہ سکتے بلکہ اسے طربیہ کے میدان کی چیز کہنا چاہیے جہاں اصل اسطور کے دو دشمن جانی مثلاً آرسٹیز اور اجس تھس (Aegisthus) بھی دوست بن کر ڈرامے سے رخصت ہوتے ہیں، نہ کوئی کسی کو مارتا ہے اور نہ کسی کے ہاتھوں خود ہی مرتا ہے[1]۔

☆☆☆

---

[1] ڈرامے کی یہ قسم شیکسپیئر، چیخوف اور السن کے "سیاہ طربیہ" (Black Comedy) سے مشابہ معلوم ہوتی ہے۔

باب ۱۴

خوف اور دردمندی

خوف اور دردمندی کے جذبات کو برانگیخت کرنے کا کام سینری سے بھی لیا جاسکتا ہے، لیکن یہ فن پارے کے داخلی ڈھانچے سے بھی نمودار ہو سکتے ہیں۔ یہی طریقہ بہتر ہے اور برتر شاعر کی نشان دہی کرتا ہے، کیوں کہ پلاٹ کو اس طرح تعمیر ہونا چاہیے کہ آنکھ کی مدد کے بغیر اسے صرف سن کر انسان خوف سے تھرا اٹھے اور اس کا دل دردمندی سے پگھل جائے۔ اڈی پس کی کہانی سن کر ہم پر ایسا ہی اثر ہوگا۔ لیکن محض سینری کے ذریعہ ایسا اثر پیدا کرنا کم تر درجے کا فن کارانہ طریقہ ہے کیوں کہ یہ خارجی امداد یعنی پروڈیوسر پر تکیہ کرتا ہے۔ وہ لوگ جو سینری کو محض اس لیے استعمال کرتے ہیں کہ اس کے ذریعہ خوف نہیں بلکہ ڈراؤنا پن پیدا ہو، دراصل المیہ کے مقصد سے ناواقف ہیں کیوں کہ المیہ سے ہر طرح کے من چاہے لطف کا تقاضا نامناسب ہے۔ المیہ سے اسی قسم کے لطف کی توقع رکھنا چاہیے جو اس کے ساتھ مخصوص ہے۔ اور چوں کہ المیہ میں لطف سے مراد وہی لطف ہے جو خوف اور دردمندی کے مناظر کی نمائندگی سے پیدا ہوتا ہو، لہٰذا یہ ظاہر ہے کہ حادثات اور واقعات کو اسی وصف سے پیوستہ ہونا چاہیے۔

اب ہمیں دیکھنا ہے کہ وہ کس طرح کے واقعات و کوائف ہیں جو ہمیں خوف ناک یا رحم انگیز معلوم ہوتے ہیں۔

وہ حادثات واعمال جو اس طرح کے اثر پیدا کر سکیں یا تو دوستوں کے درمیان واقع ہوں گے یا دشمنوں کے درمیان، یا پھر ایسے لوگوں کے درمیان جو آپس میں غیر متعلق ہیں۔ اگر دشمن کو دشمن مار ڈالے تو سوائے اس کے اور محض اس حد تک کہ اذیت خود ایک درد انگیز چیز ہے، اس فعل یا ارادے میں کوئی چیز ایسی نہ ہوگی جو دردمندی کا جذبہ پیدا کرے۔ اگر غیر متعلق لوگ ایک دوسرے کے قاتل ہوں تو بھی یہی بات ہوگی۔ لیکن جب ایسے لوگوں کے درمیان المیاتی حادثہ گزرتا ہے جو آپس میں قرابت قریبہ رکھتے ہیں، مثلاً اگر بھائی بھائی کو، بیٹا باپ کو، ماں بیٹے کو، بیٹا ماں کو قتل کرے یا قتل کرنا چاہے، یا ایسی ہی طرح کے کوئی دوسرے افعال ہوں، تو یہ ایسی صورت حالات ہیں جن کی ڈراما نگار کو تلاش رہنی چاہیے۔ کوئی ضروری نہیں کہ شاعر مروجہ اساطیر کے قالب کو درہم برہم ہی کر ڈالے (مثال کے طور پر آرسیٹز کے ہاتھوں اس کی ماں کلائی ٹم نسٹرا اور الکموِن کے ہاتھوں اس کی ماں ایری فائلی کے قتل کے واقعات میں تبدیلی کی کوئی ضرورت نہیں ہے) لیکن شاعر کو اپنی قوت ایجاد کا مظاہرہ پھر بھی کرنا چاہیے اور روایاتی مواد کو چابک دستی سے استعمال کرنا چاہیے۔ چابک دستی سے استعمال کرنے کا میں کیا مطلب لیتا ہوں، اس کی مزید صراحت یوں ہے۔

ایک صورت یہ ہے کہ المیاتی عمل کا ارتکاب جان بوجھ کر ہو اور تمام معاملات پوری طرح متعلق اشخاص کے علم میں ہوں۔ متقدمین کی روش یہی تھی۔ میڈیا کے ہاتھوں اس کے اپنے بچوں کے قتل کا واقعہ یوری پڈیز نے بھی یوں ہی پیش کیا ہے۔ دوسری صورت یہ ہے کہ المیاتی عمل کا ارتکاب تو ہو لیکن لاعلمی میں ہو اور طرفین میں قرابت یا دوستی کے تعلق کا راز بعد میں آشکار ہو۔ سافیکلز کا "اڈی پس" اس کی مثال ہے۔ خیر، اس ڈرامے میں قتل کا واقعہ خود اس کے اندر مذکور تو نہیں ہے لیکن ایسی بھی مثالیں ہیں جن میں اس طرح کا واقعہ ڈرامے کے پلاٹ کا حصہ ہے۔ آسٹی ڈاماس (Astydamas) کا المیہ "الکموِن" اور ٹیلی گونس (Telegonus) کا المیہ "زخمی اوڈی سیوس" ایسے ہی ڈرامے ہیں۔ تیسری صورت یہ ہے کہ کوئی شخص متعلق

اشخاص کو جانتے ہوئے کسی عمل کا ارتکاب کرنے والا ہو اور پھر رک جائے۔ چوتھی صورت یہ ہے[1] کہ کوئی شخص لاعلمی میں کسی ناقابلِ تلافی عمل کا ارتکاب کرنے جا رہا ہو کہ عین وقت پر صورت حال سے باخبر ہو جائے۔ بس یہی ممکنہ صورتیں ہیں، کیوں کہ یا تو المیاتی عمل کا ارتکاب ہو گا یا نہ ہو گا، اور بے خبری میں ہو گا یا باخبری میں۔ ان میں بدترین صورت یہ ہے کہ کوئی شخص متعلق اشخاص کے بارے میں علم رکھتے ہوئے ارتکاب فعل کرنے جا رہا ہو اور پھر باز آ جائے۔ اس سے ہم کو ایک طرح کا دھچکا تو لگتا ہے لیکن المیاتی کیفیت مفقود رہتی ہے، کیوں کہ دردناک حادثہ وقوع پذیر نہیں ہوتا۔ لہٰذا شاعری میں یہ صورت حال اگر معدوم نہیں تو شاذ ضرور ہے۔ بہر حال اس کی ایک مثال "اینٹی گنی" (Antigone) میں ملتی ہے جب ہیمون (Haemon) اسے دھمکاتا ہے کہ وہ کری اون کی جان لے لے گا[2]۔ دوسری اور بہتر صورت یہ ہے کہ ارتکاب فعل ہو ہی جائے۔ اس سے بہتر یہ ہے کہ ارتکاب لاعلمی میں ہو، اور دریافت بعد میں ہو، کیوں کہ ایسی صورت میں عمل ہم پر شاق بھی نہیں گزرتا اور دریافت کے موقعے پر ہمیں استعجاب بھی محسوس ہوتا ہے۔ لیکن آخری صورت سب میں اچھی ہے کہ مثلاً "کرس فونٹیز" (Cresphontes) نامی ڈرامے میں میروپی (Merope) اپنے بیٹے کی گردن مارنے جا رہی ہوتی ہے کہ اسے پہچان کر چھوڑ دیتی ہے۔ یا آئی فی جنیا عین وقت پر اپنے بھائی کو پہچان لیتی ہے، اور "ہیلی" (Helle) نامی ڈرامے میں بیٹا ماں کو دشمنوں کے حوالے کرنے ہی والا ہوتا ہے کہ اسے پہچان لیتا ہے۔ جیسا کہ میں نے پہلے کہا، المیہ کے پلاٹ صرف چند خاندانوں کے واقعات پر مبنی ہوتے ہیں اور اس کی وجہ اب ظاہر ہے۔ یہ کمالِ فن سے زیادہ حسن اتفاق تھا جس نے پلاٹ میں المیہ

---

[1] "چوتھی ...... ہے" یہ عبارت اصل متن میں نہیں، بوچر نے قیاس سے اضافہ کیا ہے کیوں کہ سیاق اس کا متقاضی تھا۔

[2] کری اون اُوڈی پس کا بھائی ہیمون کا باپ اور اینٹی گنی کا چچا تھا۔

صفات کی چھاپ رکھنے والے موضوعات کی تلاش میں شعرا کی رہ نمائی کی۔ ایسے خاندانوں کی طرف رجوع کرنا جن کے حالات میں اس قسم کے دلرس واقعات مذکور ہیں، ارادی نہیں بلکہ اضطراری عمل تھا۔

واقعات کی بناوٹ اور ترتیب اور مناسب قسم کے پلاٹ کے بارے میں جو گفتگو ہو چکی وہ کافی ہے۔

☆☆☆

باب ۱۵

المیہ کے کردار

کردار نگاری میں چار باتیں ضروری ہیں۔ اوّل تو یہ کہ کردار نیک ہو۔ یہ تو معلوم ہی ہے کہ کوئی مکالمہ یا عمل جس سے کسی قسم کے اخلاقی مقصد کا اظہار ہوتا ہے، کردار کا مظہر ٹھہرے گا، اگر مقصد اچھا ہے تو کردار بھی اچھا ہوگا۔ یہ قانون ہر طبقے کے کرداروں پر اضافی طور پر منطبق ہوتا ہے۔ غلام یا عورت بھی نیک کردار ہو سکتی ہے، حالانکہ عورت کو ادنیٰ درجے کی مخلوق اور غلام کو بالکل بے مصرف کہا جا سکتا ہے۔ دوسری چیز ہے رعایت۔ مثال کے طور پر ایک طرح کی مردانہ شجاعت بعض لوگوں میں ہوتی ہے، لیکن ایسی شجاعت یا بے درنگ چالاکی زنانہ کردار کی رعایت سے بالکل موزوں نہ ہوگی۔ تیسری بات یہ ہے کہ کردار کو جیتا جاگتا ہونا[1] چاہیے۔ یہ خصوصیت نیکی اور رعایت سے، جن کا ذکر میں نے اوپر کیا، مختلف ہے۔ چوتھا نکتہ ہے یکساں روی۔ اگر شاعر کسی ایسے کردار کو پیش کر رہا ہے جو متناقض مزاج کا ہے تو اسے یکساں طور پر متناقض ہی رہنا چاہیے۔ کسی کردار کے بے وجہ و بے مقصد تنزل کی مثال ''آرسٹیز'' نامی

---

[1] بچر کا فقرہ ہے True to Life ٹوائننگ اسے Resemblance اور سینٹسبری Verisimilitude کہتا ہے لیکن دونوں اصطلاحوں سے مطمئن نہیں ہے...... میں نے ڈورش کا فقرہ Life Like بہتر سمجھتے ہوئے اس کا ترجمہ ''جیتا جاگتا'' کیا ہے جو شاید ارسطو کے مفہوم سے قریب تر ہے۔

المیے میں منے لے اس (Menelaus) کی کردار نگاری میں دیکھی جاسکتی ہے۔ کردار کی رعایت ملحوظ نہ رکھنے کی مثال "سلا" (Scylla) میں اوڈی سیوس کی نالہ وزاری اور یوری پڈیز کے ڈرامے میں ملانپی (Melanippe) کی تقریر ہے۔ یکساں روی کا فقدان "اولس میں آئی فی جینا" (Iphigenia in Aulis) نامی المیے میں آئی فی جینا کا کردار ہے، کیوں کہ اپنی جاں بخشی کے لیے دوزانو ہو کر گڑگڑاتی ہوئی آئی فی جینا کو اس لڑکی سے کوئی نسبت نہیں جیسی وہ بعد میں دکھائی گئی ہے۔

پلاٹ کی طرح کردار نگاری میں بھی شاعر کو ایسی باتوں تک محدود رہنا چاہیے جو لازمی یا قرین قیاس کہی جاسکیں۔ لہٰذا کسی مقررہ کردار کے شخص کو صرف اسی طرح بولنا یا عمل کرنا چاہیے جو قانون لزوم یا قانون احتمال کی رو سے ممکن ہو، بالکل اسی طرح، جس طرح ایک واقعے کے بعد دوسرا واقعہ اسی ترتیب سے آنا چاہیے جو لازمی یا قرین قیاس ہو۔ اس طرح یہ ظاہر ہو جاتا ہے کہ پلاٹ کا سلجھاؤ یا انکشاف، اور اسی طرح کا پیچ بھی اس طرح ڈالنا چاہیے کہ وہ خود پلاٹ ہی سے رونما ہو اور اس کے لیے مشینی لطیفۂ غیبی[1] کی ضرورت نہ پڑے۔ الیڈ میں یونانیوں کی واپسی کا منظر اور "میڈیا" نامی المیے میں اس کی مثال ملتی ہے۔ مشینی لطیفۂ غیبی کو صرف ان واقعات کے لیے استعمال کرنا چاہیے جو ڈرامے میں پیش نہ کیے گئے ہوں، یعنی ایسے واقعات جو ڈرامے کے پلاٹ سے پہلے یا بعد کے ہوں، لہٰذا انسانی علم کے باہر ہوں اور ان کو جاننے کے لیے خدائی اطلاع یا پیش گوئی ضروری ہو، کیوں کہ دیوتاؤں کے ہی بارے میں ہمارا عقیدہ ہے کہ وہ غیب کا علم رکھتے ہیں۔ پلاٹ کے حدود کے اندر کوئی چیز بعید از قیاس نہ ہونی چاہیے، اور

---

[1] جس طرح ہماری فلموں میں ڈائرکٹر صاحبان کہانی ختم کرنے کے لیے اکثر مردے کو زندہ یا اجنبی کو بیٹا ثابت کر دیتے ہیں، اسی طرح قدیم یونانی ڈرامے میں اختتام کا ایک طریقہ یہ تھا کہ کسی جھولے یا چھپر کٹ پر (جسے مشین سے چلایا جاتا تھا) کوئی دیوی یا دیوتا ظہور کرتا تھا اور معاملات کو طے کر دیتا تھا۔ لاطینی میں اسے Deus Ex Machina (مشین سے نکلنے والا دیوتا) کہتے ہیں۔ یہی اصطلاح تمام مغربی یورپی زبانوں میں رائج ہے میں نے اس کا ترجمہ "مشینی لطیفۂ غیبی" کیا ہے۔

اگر کسی بعید از قیاس چیز کا ترک ممکن نہیں ہے تو اسے المیہ کے باہر ہی رکھنا ٹھیک ہو گا۔ سافکلیز کے "اڈی پس" میں ایسا ہی[1] ہے۔

المیہ چوں کہ ایسے لوگوں کو پیش کرتا ہے جو عام سطح سے بلند تر ہیں، اس لیے المیہ نگار کو اچھے مصوروں کی پیروی کرنا چاہیے۔ یہ لوگ اصل کے مخصوص خط و خال کو پیش تو کرتے ہی ہیں، لیکن اس طرح کہ تصویر اصل کے مطابق ہوتے ہوئے بھی اس سے حسین تر ہو جاتی ہے۔ اسی طرح، شاعر کو بھی ضرور ہے کہ بد مزاج یا کاہل پرست یا دوسرے عیب دار لوگوں کو پیش کرتے وقت ان کا نقشہ یوں کھینچے کہ یہ خصوصیات تو باقی رہیں لیکن پھر بھی ان میں اشرافیت آجائے۔ اگا تھون اور ہومر نے اکی لیز (Achilles) کی تصویر کشی اس طرح کی ہے۔

تو یہ ہیں وہ قوانین جن کی پابندی شاعر کو لازم ہے۔ اس کے علاوہ اسے ان چیزوں کو بھی نظر انداز نہ کرنا چاہیے جو تماش بینوں کے حواس کو متحرک کرتی ہیں اور جو شاعری سے اصلی تعلق نہ رکھنے کے باوجود اس سے مستلزم ہیں۔ یہ میں اس لیے کہہ رہا ہوں کہ یہاں بھی غلطی کا خاصا امکان رہتا ہے، ان معاملات پر میں اپنی شائع شدہ تصنیفات میں کافی گفتگو کر چکا ہوں[2]۔

☆☆☆

---

[1] یعنی یہ بات بعید از قیاس ہے کہ اڈی پس اپنے باپ لائی یوس کی موت کے صحیح حالات سے اور اس بات سے کہ اس کی بیوی دراصل اس کی ماں ہے، اتنے عرصہ تک لاعلم رہا۔ (ڈورش)

[2] ارسطو کا یہ مکالمہ موسوم بہ "شعرا کے بارے میں" اب ناپید ہے۔ (وارنگٹن) (لیکن اس ایڈیشن [طبع سوم] کا دیباچہ اور ضمیمۂ دوم ملاحظہ ہوں۔ حاشیۂ مترجم)

باب ١٦

دریافت کے اقسام[1]

دریافت کی تعریف میں پہلے ہی بیان کر چکا ہوں۔ اب اس کے اقسام کا ذکر کروں گا۔ سب سے پہلی قسم میں فن کی کار فرمائی سب سے کم ہوتی ہے لیکن شعرا میں قوت ایجاد اور طباعی کی کمی کے باعث یہی سب سے زیادہ مستعمل ہے۔ میری مراد ہے نشانیوں کے ذریعہ دریافت۔ کچھ نشانیاں تو پیدائشی ہوتی ہیں، جیسے بقول کسے "نیزے کا نشان جو خاکیوں کے جسم پر ہوتا ہے" یا ستارے کی شکل کا لچھن جسے کارسی نس (Carcinus) نے اپنے ڈرامے "تھائی ییٹس" میں استعمال کیا ہے۔ کچھ نشانیاں پیدائش کے بعد حاصل ہوتی ہیں جیسے بدن پر چوٹ یا زخم کے داغ، کچھ کا تعلق براہ راست جسم سے نہیں ہوتا بلکہ وہ خارجی ہوتی ہیں۔ مثلاً گلے کا ہار یا وہ چھوٹا سا کشتی نما پنگھوڑا جس کے ذریعہ "ٹائرو" (Tyro) نامی ڈرامے میں دریافت عمل میں آتی ہے۔ پھر بھی اس طرح کی دریافت میں بھی بعض شکلیں دوسروں کے مقابلے میں زیادہ ہنر مند استعمال کا پتا دیتی ہیں۔ مثلاً اوڈی سیوس کے جسم پر زخم کا جو نشان ہے اس کے ذریعہ اس کی دایہ اور سوروں کے چرواہے دونوں اسے پہچان لیتے ہیں لیکن دونوں کے پہچاننے کے ڈھنگ الگ ہیں۔ محض ثبوت بہم پہنچانے کے لیے نشانیوں کا استعمال، یا یوں کہیے کہ کسی بھی قسم کا باقاعدہ ثبوت چاہے وہ نشانیوں کے ذریعہ ہو یا کسی اور طرح، دریافت کا

---

[1] اس باب کے بارے میں سپنگسمری کا خیال ہے کہ یہ ارسطو کی تصنیف نہیں ہے۔

کم فن کارانہ طریقہ ہے۔ ایک بہتر صورت یہ ہے کہ نشانیوں کا استعمال تو ہو، لیکن ان کے ذریعہ جو پہچان عمل میں آئے وہ اتفاقی ہو۔ اوڈیسی میں غسل کے منظر کے وقت پیش آنے والی دریافت اس اصول کی مثال میں پیش کی جاسکتی ہے۔

دوسرے درجے پر وہ دریافت ہے جو شاعر نے خود اپنی مرضی سے گویا مصنوعی طور پر ایجاد کی ہو۔ اس بنا پر وہ بھی فنی اعتبار سے ناقص ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر "ٹارس میں آئی فی جینا" کا وہ موقع جب آرسیٹز خود کو ظاہر کرتا ہے۔ آئی فی جنیا تو اپنی اصلیت خط کے ذریعہ بے نقاب کرتی ہے لیکن آرسیٹز اپنے کو پہچنوانے کے لیے خود ہی لب کشائی کرتا ہے اور ایسی گفتگو کرتا ہے جو پلاٹ کے بجائے شاعر کے اقتضا کے مطابق ہے۔ لہٰذا یہ صورت متذکرہ بالا عیب سے قریبی تعلق رکھتی ہے، کیوں کہ گفتگو کرنے کے بجائے آرسیٹز اپنے ساتھ کچھ نشانیاں لے آتا تو بھی یہی بات ہوتی۔ اسی طرح کی ایک اور مثال سافکلیز کے ڈرامے "ٹیریوس" (Tereus) میں وہ دریافت ہے جو کپڑا بننے والی نلی کی کھٹ کھٹاہٹ کے ذریعہ عمل میں آتی ہے[1]۔

دریافت کی تیسری قسم کا انحصار حافظے پر ہوتا ہے۔ یعنی کسی چیز کو دیکھ کر مطلوبہ احساس بیدار ہو جائے چنانچہ ڈیکیوجی نیز (Dicaeogenes) کے ڈرامے "اہل قبرص" میں ہیرو تصویر دیکھ کر رو پڑتا ہے۔ یا "آلسی نوس کا منظومیہ" نامی ڈرامے میں اوڈی سیوس جب مغنی کو بربط بجاتے ہوئے سنتا ہے تو اپنا ماضی یاد کر کے رو دیتا ہے۔ اس طرح ان دونوں کی پہچان عمل میں آتی ہے۔

چوتھی قسم کی دریافت وہ ہے جو تعقل اور استدلال سے پیدا ہو۔ جیسے "کوئی فوری" (Choephori) میں ایک کردار کہتا ہے "مجھ سے مشابہ کوئی شخص آیا ہے اور آرسیٹز کے بجز کوئی مجھ سے مشابہ نہیں، لہٰذا آنے والا آرسیٹز ہے"۔ اسی قسم کی دریافت سوفسطائی پولی ڈس (Polydus the Sophist) کے ڈرامے میں آئی فی جینا کو

---

[1] مراد یہ ہے کہ فلومیلا نے، جس کی زبان اس کے بہنوئی ٹیریوس نے کاٹ ڈالی تھی، کپڑے پر ایک تصویر بُن کر اپنی داستانِ الم اپنی بہن پروکنی پر ظاہر کی۔ (وارنگٹن)

پیش آتی ہے کیوں کہ آرسیٹز کا یہ خیال کرنا بالکل فطری تھا کہ "تو میں بھی اپنی بہن کی طرح قربان گاہ پر بھینٹ چڑھایا جاؤں گا!" اسی طرح کی ایک اور مثال تھیوڈیکٹز (Theodectes) کے ڈرامے "ٹائی ڈیوس" (Tydeus) میں ہے جب باپ یہ کہہ اٹھتا ہے کہ "میں اپنے بیٹے کو ڈھونڈنے آیا تھا اور اب میں خود مارا جاؤں گا" ایک اور مثال "فنائی ڈے" (Phineidae) میں ملتی ہے، جہاں عورتیں ایک مقام پر پہنچ کر اسے پہچان لیتی ہیں اور سمجھ لیتی ہیں کہ "ہماری موت یہیں لکھی ہے کیوں کہ پیدا ہوتے ہی ہمیں اسی جگہ پھینک دیا گیا تھا"۔ پھر ایک مخلوط قسم کی دریافت ہے جس کی بنا پر کوئی کردار غلط نتیجہ نکال بیٹھتا ہے، جیسا کہ "اوڈی سیوس نامہ بر" نامی المیے میں ہے۔ ایک شخص کہتا ہے کہ کوئی بھی کمان کو زہ نہ کر سکا، لہٰذا دوسرا شخص (جو دراصل اوڈی سیوس ہے) فرض کر لیتا ہے کہ پہلا شخص[1] کمان کو پہچان لے گا، حالاں کہ درحقیقت اس نے کمان کو دیکھا بھی نہ تھا۔ اس ذریعے سے پہچان کو عمل میں لانا، یعنی یہ توقع کرنا کہ پہلا شخص کمان کو پہچان لے گا۔ غلط استنباط ہے۔

بہترین دریافت وہ ہے جو واقعات ہی کے ذریعہ وجود میں آئے، یعنی استعجاب انگیز دریافت بالکل فطری ذرائع کی مرہون منت ہو اس کی مثالیں سافکلیز کے "اڈی پس" اور "آئی فی جینا" میں دیکھی جا سکتی ہیں، کیوں کہ یہ بالکل فطری امر تھا کہ آئی فی جینا خط بھیجنا چاہے[2] دریافت کی یہی صورتیں ہیں جن میں مصنوعی ہتھکنڈوں مثلاً تعویذ یا نشانی کی ضرورت نہیں پڑتی۔ دوسرے درجے پر وہ دریافتیں ہیں جو تعقل اور استدلال کے عمل سے پیدا ہوتی ہیں۔

☆☆☆

---

[1] "کہ کوئی بھی" سے لے کر "پہلا شخص" تک کی عبارت متن میں نہیں ہے بوچر نے قیاس سے اضافہ کیا ہے کیوں کہ سیاق اس کا متقاضی تھا۔ ٹوائننگ، بائی واٹر اور ڈورش نے ذرا مختلف نہج اختیار کیا ہے لیکن مفہوم تقریباً یہی ہے۔

[2] اس کی مختصر تفصیل دریافت کی دوسری قسم کے تحت درج ہے۔ باب ۱۷ بھی ملاحظہ ہو۔

باب ۱۷

المیہ شعرا کے لیے کچھ ہدایات

پلاٹ کی تعمیر اور اسے مناسب کلمہ بندی کے ساتھ منظم کرتے وقت شاعر کو چاہیے کہ وہ اصل منظر کو ممکنہ حد تک چشم تصور کے سامنے رکھے۔ اس طرح وہ ہر چیز کو پوری پوری وضاحت اور تفصیل کے ساتھ اس طرح دیکھ سکے گا گویا وہ خود ہی اپنے ڈرامے کا تماش بین ہو۔ نتیجہ یہ ہوگا کہ وہ واقعات کی مناسبت کو دیکھ لے گا اور اس بات کا امکان کم ہو جائے گا کہ ان کی عدم رعایت اس سے نظر انداز ہو جائے۔ اس ہدایت کی ضرورت اس عیب سے ظاہر ہے کہ جو کارسی نس (Carcinus) کے ایک ڈرامے میں ہے جس میں ڈراما نگار اس بات کو نظر انداز کر گیا ہے کہ اسمفی آراس (Amphiaraus) مندر سے باہر آرہا تھا[1]۔ یہ تسامح اس وجہ سے ہوا کہ اس نے صورت حال کو اپنی چشم تصور کے سامنے نہ رکھا تھا۔ تماش بینوں نے اس فروگزاشت کو اس درجہ ناپسند کیا کہ ڈراما اسٹیج پر ناکام رہا۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ تصنیف کے وقت شاعر بھی ممکنہ حد تک انہیں حرکات

---

[1] ڈراما دست یاب نہ ہونے کے باعث یہ حوالہ واضح نہیں ہے۔ کچھ ایسا لگتا ہے کہ جس موقع کا ذکر ہے اس وقت اسمفی آراس کو مندر سے باہر نکلتے دکھانا درست نہ تھا۔ اسمفی آراس ان سات پہلوانوں میں سے تھا جنہوں نے تھیبز (Thebes) کے خلاف جنگ کی تھی۔ ممکن ہے یہ واقعہ اس وقت کا ہو جب اسمفی آراس جنگ کے پہلے مندر میں غیبی تائید یا مشورہ حاصل کرنے گیا ہو۔

وسکنات کو اختیار کر لے جو ڈرامے سے مناسبت رکھتی ہیں، کیوں کہ جو کردار پیش کیے جارہے ہیں اگر ان کے ساتھ ایک فطری ہم احساسی کے ذریعہ شاعر بھی اپنے اندر انہیں جیسے جذبات پیدا کر لے تو تخلیق زیادہ تیقن انگیز ہو جائے گی۔ مثال کے طور پر کوئی شخص خود اشتعال یا طیش میں ہو تو وہ ہو بہ ہو زندگی کی سی واقعیت کے ساتھ گرجتا برستا یا غیض و غضب کا اظہار کرتا ہے۔ لہٰذا شاعری ایک خوشگوار عطیۂ خداوندی یا کسی طرح کی دیوانگی پر دلالت کرتی ہے۔ پہلی صورت میں تو انسان کسی بھی کردار کے سانچے میں ڈھل جانے کی قدرت رکھتا ہے۔ دوسری صورت میں وہ اپنے نفس اصلی سے باہر نکل کر جو سوچتا ہے وہی بن بیٹھتا ہے[1]۔

جہاں تک کہانی کا سوال ہے، کہانی خواہ شاعر کی ایجاد کردہ ہو خواہ بنی بنائی مل گئی ہو، اس کی پہلی ضرورت تو یہ ہے کہ شاعر جامع طور پر ایک خاکہ تیار کرے پھر اس کو مناظر اور جزئیات کے ذریعہ وسعت دے۔ جامع طور پر تیار کیا ہوا نقشہ کیسا ہوتا ہے، اس کی مثال "آئی فی جنیا" سے حسب ذیل دی جاسکتی ہے: ایک نوجوان لڑکی کو قربانی کے لیے لایا جاتا ہے لیکن وہ پر اسرار طور پر ان لوگوں کی آنکھوں سے اوجھل ہو جاتی ہے جو اسے بھینٹ چڑھانے لائے تھے۔ وہ ایک ایسے ملک میں پہنچادی جاتی ہے جہاں کی رسم یہ ہے کہ اجنبیوں کو دیوی کی قربان گاہ پر نذر کر دیتے ہیں۔ لڑکی ان رسومات کی پجارن مقرر ہو جاتی ہے۔ کچھ عرصہ بعد اس کا سگا بھائی وہاں آنکلتا ہے۔ اس بات کا

---

[1] سینٹسبری کہتا ہے کہ یونانی زبان کی بلاغت کا اندازہ اس سے لگایا جاسکتا ہے کہ "لہٰذا" سے لے کر "بن بیٹھتا ہے" تک کی عبارت اصل متن کے پندرہ لفظوں اور اس کا مرکزی مفہوم محض پانچ لفظوں میں ہے۔ ٹوائنگ نے چھیالیس اور بچر نے اڑتیس لفظ استعمال کیے ہیں۔ میرا خیال ہے یہ یونانی زبان ہی نہیں، ارسطو کے بھی اسلوب کا اعجاز ہے۔ ڈورش کے یہاں ستائیس لفظ ہیں لیکن آخری جملے کا مفہوم اس نے صرف لفظ Possessed سے ادا کیا ہے جو شاید کافی نہیں ہے۔ بچر کے یہاں بھی آخری فقرہ (جو سوچتا ہے وہی بن بیٹھتا ہے) نہیں ہے۔ عزیز احمد نے ساٹھ، میں نے ۴۹ اور ٹیلین نے ۶۳ لفظ استعمال کیے ہیں لیکن ٹیلین کا ترجمہ دم بریدہ اور تقریباً ناقابل فہم ہے۔

ڈرامے کے جامع نقشے سے کوئی تعلق نہیں کہ لڑکی کے بھائی کو کسی خاص وجہ کی بنا پر وہاں جانے کا حکم ملوک الکلام[1] سے ملا تھا۔ اسی طرح یہ بات بھی اصل پلاٹ سے خارج ہے کہ وہ وجہ کیا تھی۔ بہر حال وہ آتا ہے اور پکڑ لیا جاتا ہے لیکن عین قربانی کے وقت اپنی اصلیت ظاہر کر دیتا ہے۔ پہچان کا طریقہ یا تو وہی ہو سکتا ہے جو یوری پڈیز نے اختیار کیا ہے[2] یا جیسا کہ پولی ڈس نے کیا ہے کہ اس کے ڈرامے میں بھائی انتہائی فطری طور پر بول اٹھتا ہے "تو قربانی میری بہن ہی کی تقدیر میں نہیں لکھی تھی بلکہ میرا بھی یہی حشر ہونا ہے[3]" اور یہ جملہ اسے موت سے بچالیتا ہے۔

اس کے بعد جب کرداروں کے نام متعین کر لیے جائیں تو صرف یہ باقی رہتا ہے

---

1. آئی فی جنیا کا پورا واقعہ یٰسین نے حذف کر دیا ہے، عزیز احمد نے ترجمہ تو کیا ہے لیکن Oracle کا ترجمہ وہ "الہام ربانی" کرتے ہیں۔ قرائن بتاتے ہیں کہ یونانی عقیدے کے مطابق اوریکل اپنے سائل سے اکثر کلام بھی کرتا تھا اس لیے "الہام" کا لفظ موزوں نہیں معلوم ہوتا۔ "ملوک الکلام" کی اصطلاح میں الہام اور گفتگو دونوں کے مفاہیم پوشیدہ ہیں اس لیے یہ "اوریکل" کا صحیح ترجمہ معلوم ہوتا ہے۔

2. ملاحظہ ہو باب ۱۶، دریافت کی دوسری قسم۔

3. یہ جملہ غالباً وہی ہے جو دریافت کی چوتھی قسم کے تحت باب ۱۶ میں مذکور ہے۔ لیکن عبارت چوں کہ دونوں جگہ مختلف ہے اس لیے ترجمے بھی مختلف ہیں۔ بچر نے دونوں جگہ عبارتیں واوین میں یعنی اقتباس کے طور پر لکھی ہیں، لیکن یہ درست نہیں معلوم ہوتا، کیوں کہ اقتباس ہوتا تو دونوں جگہ ایک ہی عبارت ہوتی۔ یا پھر یہ فرض کیا جائے کہ ارسطو کو اصل عبارت ٹھیک سے یاد نہیں تھی اور ایک اقتباس غلط ہے۔ (ایسی مثالیں ملتی ہیں) ڈورش نے یہ مشکل اس طرح حل کی ہے کہ دونوں جگہ واوین کے بجائے سادہ عبارت اس طرح لکھی ہے گویا ارسطو نے اقتباس نہیں بلکہ اصل عبارت کا مطلب اپنے لفظوں میں ادا کیا ہے۔ بعض محققین کا خیال ہے کہ بوطیقا کا متن دراصل کسی شاگرد کے بنائے ہوئے نوٹ ہیں جو اس نے ارسطو کے لکچر سن کر درس کے دوران بنائے ہیں۔ اگر یہ درست ہے تو یہ بھی ممکن ہے کہ شاگرد نے اقتباس کی جگہ اصل عبارت کا صرف اشارہ نقل کر لیا ہو۔

کہ مناظر درج کر دیئے جائیں۔ یہاں اس بات کا خیال رکھنا ضروری ہے کہ مناظر پلاٹ سے کوئی ربط رکھتے ہوں۔ مثال کے طور پر آر سیٹز کا معاملہ ہے۔ وہ دورۂ دیوانگی جو اس کی گرفتاری کا باعث بنا اور پھر رسم تطہیر کے ذریعہ اس کی رہائی۔ یہ نمونے ہمارے سامنے ہیں۔ ڈرامے میں تو مناظر مختصر ہوتے ہیں لیکن رزمیہ میں انہیں کے ذریعہ نظم کو مطلوبہ حد تک طول دیا جاتا ہے۔ چنانچہ اوڈیسی کی کہانی کو مختصراً بیان کیا جا سکتا ہے کہ ایک شخص کئی سال وطن سے باہر رہتا ہے۔ سمندر کا دیوتا حاسدانہ طور پر اس کی کڑی نگرانی کرتا ہے اور وہ بالکل تنہا ہے۔ اس دوران اس کے گھر کی حالت سقیم ہوتی جاتی ہے۔ اس کی بیوی کو بیاہ لینے کے مدعی اس کی جائداد پر گل چھرے اڑا رہے ہیں اور اس کے بیٹے کے خلاف سازشیں کر رہے ہیں۔ آخر کار، طوفانوں سے شکستہ حال وہ گھر واپس پہنچتا ہے اور چند لوگوں پر اپنی اصلیت ظاہر کرتا ہے۔ وہ بہ نفس نفیس مدعیوں پر حملہ آور ہو کر انہیں ملیامیٹ کر دیتا ہے اور خود زندہ بچ نکلتا ہے۔ پلاٹ کا عطر بس اتنا ہے۔ باقی سب منظر ہی منظر ہیں۔

☆☆☆

باب ۱۸

المیہ نگار کے لیے مزید ہدایات

ہر المیہ دو حصوں میں منقسم ہوتا ہے: پیچ اور سرانجام[1]۔ بہت سے واقعات جو پلاٹ سے باہر ہوتے ہیں اکثر ان واقعات کے ساتھ ملا دیے جاتے ہیں جو اصل پلاٹ کا حصہ ہوتے ہیں۔ اس طرح پیچ کی تشکیل ہوتی ہے۔ اس کے سوا سب کچھ سرانجام ہے۔ پیچ سے میں وہ واقعات مراد لیتا ہوں جو پلاٹ کے آغاز سے اس منزل تک پیش آتے ہیں جہاں سے تبدیل حال شروع ہوتی ہے۔ سرانجام وہ حصہ ہے جو تبدیل حال کے آغاز سے ڈرامے کے اختتام تک پھیلا ہوا ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر تھیوڈکٹیز کے المیے "لنسیوس" (Lynceus) میں پیچ لن سیوس کے بچے آباس کے اغوا اور ان تمام واقعات کو محیط ہے جن کے بارے میں فرض کر لیا جاتا ہے کہ وہ ڈراما شروع

[1] سینٹسبری، ٹوائنگ اور بچر دونوں سے مطمئن نہیں ہے اور Complication کے لیے Knotting تجویز کرتا ہے جو مروج نہ ہوا لیکن بہت درست معلوم ہوتا ہے۔ میں نے اس کے اتباع میں "پیچ" کا لفظ رکھا ہے، کیوں کہ ہمارے یہاں "واقعات کا پیچ" یا "معاملے میں پیچ پڑ گیا ہے" بولتے ہیں Denouement (فرانسیسی میں اس کا مفہوم ہے گرہ کا کھل جانا) کے لیے فارسی میں "سرانجام" مستعمل ہے جو اس اصطلاح کے ارسطاطالیسی اور جدید دونوں مفاہم کو بڑی حد تک ادا کر لیتا ہے۔

ہونے سے پہلے ہی پیش آچکے ہیں۔ قتل کے الزام سے لے کر اختتام تک کے واقعات سرانجام[1] ہیں۔

المیہ چار طرح کا ہوتا ہے۔ پیچیدہ، یعنی وہ المیہ جس کا تمام و کمال انحصار تقلیب اور دریافت پر ہوتا ہے۔ دردناک، یعنی وہ المیہ جس میں کوئی شدید جذبہ المیاتی عمل کا محرک ہوتا ہے۔اے جیکس(A jax)اکسیون(Ixion)پر لکھے گئے المیے اسی قسم کے ہیں۔ اخلاقی، یعنی وہ المیہ جس میں المیاتی عمل کے محرکات اخلاقی ہوتے ہیں۔ مثلاً "فتھوٹائی ڈیز"(Phthiotides)اور"پیلیوس"(Peleus)نامی المیے۔ چوتھی قسم کا المیہ سادہ ہوتا ہے۔ خالص[2] منظری حصے کو الگ رکھتے ہوئے"فورسی ڈیز" (Phorcides)اور"پرومیتھیوس"(Prometheus)نامی المیے اور وہ المیے جن میں تحت الثریٰ[3] کے منظر پیش کیے جاتے ہیں، اس کی مثال ہیں۔ شاعر کی سعی یہ ہونی چاہیے کہ جہاں تک ممکن ہو تمام شاعرانہ عناصر کا امتزاج ہو جائے یا اگر سب عناصر یک جانہ ہو سکیں تو زیادہ سے زیادہ، اور وہ بھی اہم ترین، عناصر تو یک جا ہو ہی جائیں۔ یہ اس لیے بھی ضروری ہے کہ بے بات کی بات پر خردہ گیری آج کل کا وطیرہ ہے، کیوں کہ پہلے زمانے میں تو شعرا اپنی اپنی صنف میں خوبی رکھتے تھے لیکن آج کل کے نقاد یہ توقع رکھتے ہیں کہ ہر فرد واحد خوبی کی کئی کئی جہتوں میں بقیہ سب پر بازی لے جائے۔ کسی[4] المیے پر یکسانی یا عدم یکسانی کا حکم لگانے کا بہترین طریقہ پلاٹ کا مطالعہ ہے۔

---

[1] "سرانجام" کا لفظ متن میں نہیں ہے، بچر نے قیاس سے بڑھایا ہے۔

[2] "خالص...... رکھتے ہوئے" یہ عبارت متن میں نہیں ہے۔ بچر کا قیاسی اضافہ ہے۔

[3] یونانی ضمیات میں جہنم کا عبرانی تصور نہیں ہے لیکن Hades یا تحت الثریٰ وہ مقام ہے جہاں مرے ہوؤں کی روحیں رہتی ہیں (اس مقام کے دیوتا کا بھی ایک نام ہیڈیز ہے) اس کا ترجمہ انگریزی میں اکثر Hell کیا گیا ہے کیوں کہ اس زبان میں تحت الثریٰ کا مرادف لفظ نہیں ہے۔ ہمارے یہاں اس عمدہ اصطلاح کی موجودگی میں Hades کا ترجمہ جہنم مناسب نہیں معلوم ہوتا۔

[4] یہ پورا پیراگراف ڈورش میں نہیں ہے۔

یکسانی اس وقت وجود میں آتی ہے جب پیچ اور سرانجام ایک ہی درجے کے ہوں۔ بعض شعراء گتھی بنانا تو خوب جانتے ہیں لیکن اسے ٹھیک سے سلجھا نہیں پاتے۔ ظاہر ہے کہ دونوں طرح کے ہنر پر یکساں مہارت ضروری ہے۔

شاعر کو یہ بات بھی، جس کا اکثر تذکرہ کیا گیا ہے، نہ بھولنا چاہیے کہ رزمیہ ڈھانچے کو المیے کی شکل دے دینا ٹھیک نہیں ہے۔ رزمیہ ڈھانچے سے میری مراد ایسا ڈھانچا ہے جس میں پلاٹ کی کثرت ہو، گویا "الیڈ" کی پوری کہانی کو ایک ہی المیے میں ڈھال دیا جائے۔ رزمیہ چوں کہ طویل ہوتا ہے اس لیے اس کا ہر حصہ مناسب حجم رکھتا ہے۔ اگر ڈرامے میں بھی ایسا کیا جائے تو نتائج شاعر کی توقعات کے مطابق ہرگز نہ ہوں گے۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ جن شعرا نے یوری پڈیز کی طرح چند واقعات منتخب کرنے کے بجائے ٹرائے کے سقوط کا پورا افسانہ تمثیل بند کیا ہے یا ایس کلس کی طرح نی ابی (Niobe) کی کہانی کے ایک حصے کے بجائے اس کی پوری داستان اٹھالی ہے تو وہ یا تو کاملاً ناکام رہے یا اسٹیج پر چل نہیں پائے ہیں حتیٰ کہ اگاتھون بھی ایک بار اس ایک عیب کی بنا پر ناکام ہو چکا ہے۔ پھر بھی تقلیب کے معاملات میں وہ مذاق عام کو متاثر کرنے کی کوشش میں حیرت انگیز مہارت کا اظہار کرتا ہے، یعنی وہ ایسے المیاتی تاثر کی تخلیق کرتا ہے جس سے اخلاقی شعور بھی مطمئن ہو سکے۔ یہ تاثر اس وقت پیدا ہوتا ہے جب سسی فس (Sisyphus) جیسا مکار بدمعاش اپنی چوکڑی بھول جائے یا جب کسی بہادر بدکار کو شکست نصیب ہو۔ ایسا حادثہ اس مفہوم میں قرین قیاس ہوتا ہے جس مفہوم میں اگاتھون نے یہ لفظ استعمال کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ "یہ قرین قیاس ہے کہ ایسی بھی بہت سی باتیں پیش آجائیں جو قرین قیاس نہیں"۔

کورس کو بھی کرداروں میں شمار کرنا چاہیے۔ اسے یوری پڈیز کی طرح نہیں بلکہ سافکلیز کی طرح ڈرامے کی کلیت کا ایک لاینفک حصہ اور پلاٹ میں شریک بنانا چاہیے۔ جہاں تک متاخرین کا سوال ہے، تو ان کے کورس گیتوں کا یہ حال ہے کہ ان کا تعلق خود ان کے المیے کے نفس مضمون سے اتنا ہی ہے جتنا کسی بھی دوسرے المیے

کے نفس مضمون سے ہو سکتا ہے۔ لہٰذا ایسے کورس محض درمیانی گیت کا حکم رکھتے ہیں۔ یہ طریقہ اگاتھون کا ایجاد کردہ ہے لیکن اس طرح کے بے محل درمیانی گیتوں کو المیے کے اندر داخل کرنے اور کوئی مکالمہ یا بلکہ ایک پورا ایکٹ کسی ڈرامے سے نکال کر کسی اور ڈرامے میں ڈال دینے میں فرق ہی کیا ہے؟

باب ۱۹

فکر اور کلمہ بندی

المیہ کے دیگر اجزا کی بحث ہو چکی، اب کلمہ بندی اور فکر کی باری ہے۔ جہاں تک سوال فکر کا ہے، میں یہ فرض کرلوں گا کہ اپنی کتاب "ریطوریقا" (Rhetoric) میں اس موضوع پر جو کچھ میں نے لکھا ہے وہ موجودہ بحث میں شامل ہے، یہ اس لیے کہ فکر کا موضوع دراصل اسی میدان سے متعلق ہے۔ وہ تمام تاثر جو کلام کے ذریعہ پیدا ہوتے ہیں، فکر کی ضمن میں ہیں۔ اس کی فرعیں حسب ذیل ہیں: ثبوت اور رد ثبوت، دردمندی، خوف، غصہ وغیرہ جذبات کی برانگیختگی، کسی شے کو اہم یا غیر اہم ظاہر کرنا۔ پس ظاہر ہے کہ جب مقصد یہ ہے کہ دردمندی یا خوف کے احساس، یا اہمیت یا احتمال کے تاثر پیدا کیے جائیں تو ڈرامائی واقعات کے ساتھ بھی وہی نقطۂ نظر روا رکھنا ہوگا جو ڈرامائی گفتگو کے ساتھ ہوگا۔ فرق صرف یہ ہے کہ واقعات لفظی توضیح کے بغیر ہی زبان حال سے اپنی وضاحت کریں اور گفتگو کے ذریعہ جو تاثرات برپا کرنا ہوں انہیں متکلم اپنی تقریر سے پیدا کرے، کیوں کہ فکر اگر متکلم کی تقریر کے بغیر ہی واضح ہو جائے تو متکلم کا مصرف ہی کیا رہ جاتا ہے؟

اب رہی کلمہ بندی۔ اس کی چھان بین کی ایک شاخ طرز تقریر سے بحث کرتی ہے۔ لیکن اس علم کا تعلق خطابت اور اس کے ماہرین سے ہے۔ مثال کے طور پر اس میں یہ باتیں شامل ہیں: حکم، التجا، بیان، دھمکی، سوال، جواب، وغیرہ۔ ان چیزوں کے

بارے میں جاننے نہ جاننے سے شاعر کی ہنر مندی پر کوئی نکوہش نہیں لازم آتی، کیوں کہ ہومر کے بارے میں پروتاگورس (Protagoras) کے اس اعتراض کو بھلا کون تسلیم کرے گا کہ مندرجہ ذیل جملے میں "اے دیوی، غضب کے بارے میں نغمہ سرا ہو" ہومر اپنے خیال میں تو التجا کر رہا ہے لیکن کیفیت حکم کی سی ہے[1]۔ پروتاگورس کا کہنا ہے کہ کسی سے کوئی کام کرنے یا نہ کرنے کو کہا جائے تو یہ ایک طرح کا حکم ہوا۔ بہر حال، ہم اس بحث کو یہیں چھوڑ دیں تو کوئی حرج نہیں کیوں کہ اس کا تعلق شاعری سے نہیں بلکہ کسی اور فن سے ہے۔

☆☆☆

---

[1] یہ ہومر کی مشہور نظم "الیڈ" کا پہلا مصرع ہے۔ (وارنگٹن)

باب ۲۰

کچھ لسانیاتی تعریفیں[1]

زبان عمومی طور پر مندرجہ ذیل اجزا پر مشتمل ہوتی ہے، حرف، سالمہ، حرف عطف، اسم، فعل، شکل تصریفی اور جملہ یا فقرہ۔

حرف ایک ناقابلِ تقسیم آواز ہے، لیکن ہر ناقابل تقسیم آواز حرف نہیں ہو سکتی۔ صرف وہ آواز حرف ہے جو آوازوں کے کسی مجموعے کا حصہ بن سکے، ورنہ جانور بھی ناقابلِ تقسیم آوازیں منہ سے نکالتے ہیں، لیکن میں انہیں حرف نہیں کہہ سکتا۔ جس آواز سے میں حرف مراد لیتا ہوں وہ مصوتہ، نیم مصوتہ یا بے صوت ہو سکتی ہے۔ مصوتہ وہ آواز ہے جو ہونٹوں یا زبان کو کام میں لائے بغیر ادا ہو سکے۔ نیم مصوتہ وہ ہے جو زبان اور ہونٹوں کے ملنے سے ادا ہوتا ہے مثلاً سَ (स) اور رَ (र)۔ حرف بے صوت وہ ہے جو زبان اور ہونٹوں کے ملنے سے بھی ازخود ادا نہیں ہوتا بلکہ اس وقت سنائی دیتا ہے جب اسے کسی مصوتے سے ملایا جائے، مثلاً گَ (ग) اور ڈَ (ड)[2]۔ آوازوں کا باہمی امتیاز اس لحاظ سے متعین ہوتا ہے کہ ان کو ادا کرتے وقت منہ کی شکل کیا بنتی ہے، ان کا مخرج کیا ہے، اور یہ کہ وہ ہکار ہیں یا نہیں، طویل ہیں یا مختصر، ان کا تلفظ موکد ہے یا کھلا ہوا یا

---

[1] اس باب کے بارے میں بچر اور سپنشمری کا خیال ہے کہ یہ ارسطو کی تصنیف نہیں ہے۔

[2] میں نے دیوناگری حروف بھی اس لیے درج کیے ہیں کہ زیر بحث حروف کے تلفظ میں کوئی شبہ نہ رہے۔

متوسط ہے۔ موخر الذکر معاملات کا تفصیلی مطالعہ عروضیوں کا میدان ہے۔

سالمہ وہ آواز ہے جو ایک مصوتے اور ایک حرف بے صوت سے مل کر بنتی ہے اور بجائے خود کوئی معنی نہیں رکھتی۔ مثلاً گرَ (gr) جس میں کوئی مصوتہ نہیں ہے، وہ بھی سالمہ ہے اور گرَ (gr) میں الف مد ملا کر گرا (gra) بنتا ہے، وہ بھی سالمہ ہے لیکن ان امتیازات کی تفتیش بھی عروضیوں کا حصہ ہے۔

حرف عطف ایک خالی از معنی آواز ہے جو بہت سی دوسری آوازوں کے یک جا ہو کر معنی خیز بن جانے میں نہ حارج ہوتی ہے نہ معاون۔ یہ کسی جملے کے شروع، آخر یا وسط میں واقع ہو سکتی ہے۔ یا یہ ایسی آواز ہے جو خود خالی از معنی ہوتی ہے، جیسے امفی، پیری[1] وغیرہ۔ یا پھر یہ کوئی خالی از معنی آواز، مثلاً مے ن، توائے، ڈے وغیرہ ہو سکتی ہے جس کے ذریعے کسی جملے کا آغاز، اختتام یا انقسام معلوم ہوتا ہے اور جو ازروئے قاعدہ کسی جملے کے شروع میں تنہا نہیں آسکتی۔

اسم ایک بامعنی اور مخلوط آواز ہے جس سے زمان کا اظہار نہیں ہو سکتا اور جس کا کوئی اکیلا ٹکڑا بذاتِ خود بامعنی نہیں ہوتا، کیوں کہ دو لفظی یا مرکب اسماء میں بھی ہم ان کے حصوں کو الگ الگ اس طرح نہیں استعمال کرتے گویا وہ خود بھی بامعنی ہوں۔ مثال کے طور پر "تھیوڈورس" جس کا مفہوم "عطیۂ خداوندی" ہے، اس میں ڈورس (Dorus) بذاتِ خود کوئی معنی نہیں رکھتا۔

فعل ایک مخلوط بامعنی آواز ہے۔ یہ زمان کا اظہار کرتی ہے اور اسم ہی کی طرح اس کا کوئی اکیلا ٹکڑا بذاتِ خود بامعنی نہیں ہوتا، کیوں کہ "انسان" "سفید" جیسے الفاظ "کب" کے تصور کا اظہار نہیں کر سکتے۔ لیکن "وہ چلتا ہے"، "وہ چل چکا" جیسے فقرے

---

[1] امفی: آس پاس۔ پیری: گرداگرد۔ یہ الفاظ غالباً اس لیے حروف عطف ہیں کہ یہ ایسے حروف جار ہیں جو الفاظ کے مابین مخصوص رشتے پیدا کرتے ہیں۔ (ڈورش)

[2] یہ کلمات جن کا یک لفظی ترجمہ ناممکن ہے، ان فقروں اور جملوں کے مخصوص ربط کو ظاہر کرتے ہیں جن کے درمیان وہ واقع ہوں۔ (ڈورش)

زمانۂ حال یا ماضی کو ظاہر کرتے ہیں۔

تصریف کا عمل اسم پر بھی ہوتا ہے اور فعل پر بھی۔ یہ عمل اشیا کے ساتھ کا، کو وغیرہ حروف جار کے تعلق کو ظاہر کرتا ہے۔ اس کے ذریعہ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ تعلق واحد کا ہے یا جمع کا۔ مثلاً انسان، انسانوں یا پھر اس کے ذریعہ ادائیگی کا طریقہ اور لہجہ مثلاً استفہام یا امر ظاہر ہوتا ہے۔ ''کیا وہ گیا''؟ اور ''جاؤ'' اس قسم کی تصریفی شکلیں ہیں۔

جملہ یا فقرہ ایک مخلوط بامعنی آواز ہے جس کے سب نہیں تو کچھ حصے بذات خود بھی بامعنی ہوتے ہیں۔ سب حصوں کا بامعنی ہونا اس لیے ضروری نہیں کہ ہر جملے میں اسم اور فعل کا ہونا لازمی نہیں ہے۔ مثلاً انسان کی تعریف کبھی کبھی تو جملے میں فعل بھی نہیں ہوتا، لیکن اس میں کچھ ٹکڑے بہر حال معنی خیز ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر ''چلتے میں'' یا ''کلی اون ابن کلی اون'' کوئی بیان دو طرح سے ایک اکائی بن سکتا ہے، ایک تو یہ کہ وہ کسی ایک مضمون کو بیان کرے، اور دوسرے یہ کہ اس میں کئی حصے ہوں اور سب باہم مربوط ہوں۔ لہٰذا ہومر کی نظم اس لیے اکائی ہے کہ وہ کئی ٹکڑوں سے مرکب ہے اور ''انسان کی تعریف'' اس لیے اکائی ہے کہ اس میں جو بات بیان کی گئی ہے وہ اپنی جگہ پر خود اکائی رکھتی ہے۔

☆☆☆

باب ۲۱

کلمہ بندی[1]

الفاظ دو طرح کے ہوتے ہیں، سادہ اور دوہرے۔ سادہ سے میری مراد وہ الفاظ ہیں جن کے اجزا بذات خود معنی سے خالی ہوتے ہیں، مثلاً ''زمین''۔ دوہرے یا مرکب وہ الفاظ ہیں جن کا ایک جزو بامعنی اور ایک بے معنی ہو (اگرچہ خود مرکب لفظ کے اندر کوئی ایک جزو الگ سے بامعنی نہ ہو گا) یا پھر جن کے دونوں اجزا بامعنی ہوں۔ علیٰ ہذا القیاس الفاظ دوہرے، تہرے اور چوہرے بھی ہو سکتے ہیں جیسے کہ ماسلیائی لوگوں کے بہت سے مروجات ہیں مثلاً ہرمو۔کائیکو۔زنتھس (Hermo-Caico-Xanthus) وہ جنہوں نے باپ زیوس سے دعا کی[2]۔

ہر لفظ مروج یا دخیل یا استعاراتی یا تزئینی یا گھڑا ہوا یا مطول یا مخفف یا مبدل ہوتا ہے۔

مروج یا معروف سے میری مراد وہ لفظ ہے جو کسی قوم یا جمہور میں عام طور پر مستعمل ہو۔ دخیل وہ لفظ ہے جو کسی اور ملک میں مستعمل ہو۔ لہٰذا یہ بات ظاہر ہے کہ کوئی لفظ بہ یک وقت مروج اور دخیل ہو سکتا ہے، لیکن ایک ہی قوم کے لیے نہیں۔

---

[1] اس باب کے بارے میں سپنگسبری کا خیال ہے کہ یہ شاید ارسطو کی تصنیف نہیں ہے۔

[2] اس مرکب لفظ کا مفہوم بچر نے بیان کیا ہے، اصل متن میں نہیں ہے۔ وار تنگٹن نے اس کا مفہوم بچر سے مختلف بیان کیا ہے۔

مثال کے طور پر اہلِ قبرص کے لیے "سیگونان" بمعنی نیزہ مروج لفظ ہے اور ہمارے لیے دخیل۔

تبادلے کے ذریعہ کسی غیر مانوس نام کا اطلاق استعارہ کہلاتا ہے۔ یہ تبادلہ جنس سے نوع کی طرف نوع سے جنس کی طرف، نوع سے نوع کی طرف، یا تماثل یعنی تناسب کے ذریعہ ہو سکتا ہے۔ مثلاً جنس سے نوع کی طرف تبادلہ: "میرا جہاز یہاں پڑا ہوا ہے"۔ کیوں کہ لنگر ڈالے ہوئے ہونا لیٹنے یعنی پڑے رہنے کی ایک نوع ہے۔ نوع سے جنس کی طرف تبادلہ: "سچ ہے اوڈی سیوس کے اعلیٰ کارنامے دس ہزار ہیں"۔ کیوں کہ دس ہزار کثرت تعداد کی ایک جنس ہے اور یہاں کثیر تعداد کے لیے عمومی طور پر استعمال ہوا ہے۔ نوع سے نوع کی طرف تبادلہ: "کانسے کے پھل سے جان کھینچ نکالی" یا "بے لچک کانسے کی کشتی سے پانی کو پھاڑ ڈالا"۔ یہاں کھینچ نکالنا پھاڑ ڈالنے کی جگہ اور پھاڑ ڈالنا کھینچ نکالنے یعنی بہادینے کے مفہوم میں استعمال ہوا ہے۔ یہ دونوں الفاظ "لیے چلے جانے" (یعنی تباہ کرنے) کی ایک نوع ہیں۔ تماثل یا تناسب تب واقع ہوتا ہے جب چار الفاظ یا اصطلاحوں میں آپسی رشتہ یوں ہو کہ جو رشتہ پہلی اور دوسری میں ہوں وہی چوتھی اور تیسری میں بھی ہو۔ ایسی صورت میں ہم دوسری کی جگہ چوتھی یا چوتھی کی جگہ دوسری اصطلاح استعمال کر سکتے ہیں۔ کبھی کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ ہم استعارے کے ساتھ وہ اصطلاح بھی استعمال کر دیتے ہیں جس کا اصل لفظ سے تعلق اضافی ہوتا ہے، اس طرح استعارے کی تحدید یا وضاحت ہو جاتی ہے۔ مثال کے طور پر جام اور ڈاؤنی سس[1] (Dionysus) میں وہی رشتہ ہے جو ڈھال اور ایریز[2] (Aries) میں ہے۔ اس لیے جام کو ڈاؤنی سس کی ڈھال یا ڈھال کو ایریز کا جام کہہ سکتے ہیں۔ یا پھر زندگی اور بڑھاپے میں جو رشتہ ہے وہی شام اور دن میں ہے۔ لہٰذا شام کو دن کا بڑھاپا یا بڑھاپے کو زندگی کی شام کہہ سکتے ہیں۔ یا اسے ایمپی ڈاکلیز کے الفاظ میں

---

[1] ڈاؤنی سس: شراب کا دیوتا،

[2] ایریز: جنگ کا دیوتا۔

زندگی کا غروب ہوتا ہوا دن کہہ لیجیے۔ تناسب کی اصطلاحوں کے لیے بعض اوقات کسی لفظ کا وجود نہیں ہوتا لیکن استعارہ پھر بھی استعمال ہو سکتا ہے۔ مثلاً بیج بکھیرنے کو بونا کہتے ہیں۔ سورج بھی اپنی کرنیں زمین پر بکھیرتا ہے لیکن اس عمل کے لیے کوئی نام نہیں ہے۔ پھر بھی اس عمل کا سورج سے وہی رشتہ ہے جو بوئے جانے کا بیج سے ہے۔ لہٰذا شاعر سورج کو "اپنی خدا ساز روشنی بوتا ہوا" بیان کرتا ہے۔ اس طرح کا استعارہ استعمال کرنے کا ایک طریقہ اور بھی ہے، وہ یوں ہے کہ ہم کسی چیز کو کسی اجنبی نام سے پکاریں اور پھر اس شے کا ایک مخصوص وصف اس سے منہا کر دیں، گویا کہ ہم ڈھال کو ایریز کا جام نہ کہہ کر جام بے شراب کہہ دیں۔

تزئینی لفظ......[1]

گھڑا ہوا لفظ وہ ہے جو پہلے کبھی مقامی محاورے میں بھی نہ برتا گیا ہو بلکہ خود شاعر نے اختیار کیا ہو۔ اس طرح کے چند الفاظ یہ ہیں: سینگوں کی جگہ شاخیں اور پجاری کی جگہ دعا گزار۔

لفظ اس وقت مطول ہوتا ہے جب اس کے اپنے مصوتے کی جگہ کوئی طویل تر مصوتہ رکھ دیا جائے یا اس میں کسی سالمے کا اضافہ کر دیا جائے۔ لفظ مخفف تب ہوتا ہے جب اس کا کوئی حصہ حذف کر دیا جائے۔ تطویل کی مثالیں یونانی زبان میں "شہر" اور "ابن پیلیوس" کی دو شکلیں ہیں، ایک مختصر اور ایک طویل۔ تخفیف کی مثالیں یونانی زبان میں "جو"، "مکان"، "چشم" یا "چہرہ" کی دو شکلیں ہیں، ایک معمولہ اور ایک مخفف۔

اسما[2] بذات خود مذکر، مونث یا بے جان ہوتے ہیں۔ ن، ر، س اور س کی آواز سے مرکب حروف مثلاً پسائی (प्साई) اور ایکس (एक्स) پر ختم ہونے والے اسما مذکر ہوتے

---

[1] تزئینی لفظ کا ذکر لفظ کے اقسام میں تو ہے لیکن متن سے غائب ہے۔ بچر فرض کرتا ہے کہ متن کا یہ حصہ ناپید ہے اور اگر موجود ہوتا تو اسے یہاں جگہ ملتی۔

[2] سینٹسبری کے برعکس، جو پورے باب کو جعلی سمجھتا ہے، بچر کا خیال ہے کہ صرف یہ پیرا گراف ارسطو کی تصنیف نہیں ہے۔

ہیں۔ طویل مصوتوں مثلاً اے، او، اور ایسے مصوتوں (مثلاً اَیعنی ऊ) جن کی طوالت ممکن ہے، ان پر ختم ہونے والے اسماء مونث ہوتے ہیں اس طرح ان حروف کی تعداد جن پر مذکر یا مونث اسما ختم ہوتے ہیں، یکساں ہے، کیوں کہ اختتام کے اعتبار سے پسائی اور ایکس کی وہی قیمت ہے جو "س" کی ہے۔ کوئی بھی اسم صرف بے صوت یا ایسے مصوتے پر نہیں ختم ہوتا جو فطرتاً مختصر ہو۔ صرف تین اسم ایسے ہیں جو "آئی" پر اور صرف پانچ "اُو" پر ختم ہوتے ہیں۔ بے جان اسماء مؤخر الذکر دو مصوتوں کے علاوہ "ن" اور "ر" پر بھی ختم ہو سکتے ہیں۔

☆☆☆

باب ۲۲

کلمہ بندی اور اسلوب

اسلوب کا کمال یہ ہے کہ وہ واضح لیکن پیش پا افتادہ نہ ہو۔ سب سے زیادہ واضح اسلوب وہ ہے جو روزمرّہ کی صحیح زبان پر مبنی ہو، لیکن ایسا اسلوب پیش پا افتادہ بھی ہے۔ کلیوفون اور سٹھینلیس(Sthenelus) کی شاعری ملاحظہ ہو۔ اس کے برخلاف، غیر معمولہ الفاظ برتنے والا اسلوب بلند آہنگ اور عام سطح سے اٹھا ہوا ہوتا ہے۔ غیر معمولہ سے میں نامانوس یا نادر الفاظ، استعاراتی زبان، مطول الفاظ غرض کہ ہر وہ چیز مراد لیتا ہوں جو نارمل محاورے سے مختلف ہو۔ لیکن اگر کسی اسلوب میں صرف یہی کچھ ہو تو وہ معمایا مہمل لفاظی بن جائے گا۔ اگر محض استعارے ہوں تو معما اور اگر محض نامانوس یا نادر الفاظ ہوں تو مہمل لفاظی وجود میں آئے گی، کیوں کہ معما کی روح یہ ہے کہ درست حقائق کو ناممکن مجموعۂ مقدمات کے تحت بیان کیا جائے۔ مثلاً یہ معما ہے: میں نے ایک شخص کو دیکھا کہ اس نے دوسرے شخص پر ایک کانسہ آگ کی مدد سے چپکار کھا تھا[1]۔ اسی طرح، نامانوس یا نادر الفاظ سے تشکیل دیا ہوا اسلوب مہمل لفاظی ہوتا ہے۔ لہٰذا ان مختلف عناصر کا کسی طرح کا آمیزہ اسلوب کے لیے ضروری ہے۔ وجہ یہ ہے کہ نامانوس یا نادر استعاراتی یا تزئینی یا اسی طرح متذکرۃ الصدر اقسام کے الفاظ اسلوب کو

---

[1] اس کا حل یہ ہے کہ کانسے کا پیالہ گرم کر کے نشتر کے شگاف پر رکھ دیتے تھے۔ پیالہ جوں جوں ٹھنڈا ہوتا، زخم سے خون کھینچ کھینچ کر باہر آتا رہتا۔ (ڈورش)

پیش پا افتادگی سے بلند تر کر دیں گے اور روز مرہ کی صحیح زبان اسے وضاحت بخشے گی۔ لیکن الفاظ کی تطویل، تخفیف یا تبدیلی سے بڑھ کر کوئی چیز ایسی نہیں ہے جو اسلوب میں بہ یک وقت وضاحت بھی پیدا کرے اور اسے پیش پا افتادگی سے دور بھی رکھے، کیوں کہ عام روز مرہ سے جگہ جگہ انحراف کے باعث زبان کو امتیاز حاصل ہو گا اور عام روز مرہ کا التزام اسے وضاحت عطا کرے گا۔ لہٰذا وہ نقاد غلطی پر ہیں جو زبان میں اس طرح کی آزادیاں روا رکھنے والے شاعر کو مورد الزام ٹھہراتے اور اس کا مذاق اڑاتے ہیں۔ مثال کے طور پر اقلیدس کبیر نے لکھا ہے کہ اگر الفاظ کے سالموں میں من مانی طوالت کی آزادی ہو تو شاعری کچھ کار دشوار نہ ہو گی۔ اس نے اس طریق کار کی پیروڈی اپنے ہی طرز کے اندر کی ہے۔ مندرجہ ذیل دو عبارتوں کو مثال میں پیش کیا جا سکتا ہے[1]۔ اس میں شبہ نہیں کہ ایسی آزادی اگر بے کھٹکے روا رکھی جائے تو بھونڈی معلوم ہو گی لیکن ظاہر ہے کہ شعری اسلوب کے کسی بھی طریقے میں اعتدال شرط ہے، حتیٰ کہ استعارے، نادر یا نامانوس الفاظ یا اس طرح کے کوئی بھی طریق کار اگر غیر معقولیت کے ساتھ اور محض اضحوکہ کی غرض سے استعمال کیے جائیں تو ایسا اثر ضرور پیدا ہو گا۔ مناسب تطویل سے کتنا فرق پڑ جاتا ہے، یہ دیکھنا ہو تو رزمیہ کلام میں مطول کی جگہ

---

[1] متن یہاں بہت بگڑا ہوا ہے اور مترجمین عام طور پر دونوں عبارتیں یوں ہی چھوڑ دیتے ہیں۔ رومن رسم الخط میں ان کی شکل یوں ہو گی:

EPIKHAR'EN EIDON MARATHONADE BAZIDONTA (1)
AIK AN G'ERAMENOSTON EKEINOU ELLEBORON (2) اور

ڈورش کہتا ہے کہ پہلی عبارت کا مندرجہ ذیل ترجمہ ممکن ہے: "میں نے ایپی کاریز کو میراتھان کے راستے میں دیکھا"۔ دوسری کے ترجمے سے وہ بھی قاصر ہے۔ وہ مزید کہتا ہے کہ ارسطو کا مافی الضمیر ترجمے کے بغیر بھی واضح ہے۔ ہومر مختصر مصوتوں کو بعض مقامات پر طویل کر دیتا ہے، دوسرے بھی یقیناً ایسا کرتے ہوں گے۔ اقلیدس کبیر اس طریق کار کا مذاق یوں اڑاتا ہے کہ اس نے ایسی نثری عبارتیں لکھی ہیں جن کے مختصر مصوتوں کو طویل کر دیا جائے تو وہ نظم معلوم ہوں گی۔

معمولہ الفاظ رکھ کر دیکھیے۔ علیٰ ہذا القیاس اگر ہم کسی نادر یا نامانوس یا استعاراتی یا اسی قسم کے کسی اور طریق اظہار کی جگہ روز مرہ یا صحیح لفظ ڈال دیں تو میرے خیال کی صداقت واضح ہو جائے گی۔ مثلاً ایک موقع پر ایس کلس اور یوری پڈیز دونوں نے بالکل ایک ہی سا مصرع لکھا ہے لیکن یوری پڈیز نے اپنے مصرع میں محض ایک جگہ پر معمولہ کے بجائے نادر لفظ استعمال کر دیا جس کی بنا پر اس کا مصرع حسین اور ایس کلس کا مصرع پست معلوم ہوتا ہے۔ ایس کلس اپنے ڈرامے "فلوکٹیٹیز" (Philoctetes) میں کہتا ہے: "وہ زہر باد جو میرے پاؤں کا گوشت کھا رہا ہے"۔ یوری پڈیز نے "کھا رہا ہے" کی جگہ "دعوت اڑا رہا ہے" لکھ دیا۔ اسی طرح ہومر کا یہ مصرع: "اور اب ایک منحنی، ناخوب اور دو کوڑی کا شخص......" اس میں فرق اس وقت محسوس ہوگا جب ہم نادر کی جگہ معمولہ الفاظ رکھ کر مصرع یوں کر دیں: "اور اب ایک چھوٹے قد کا، بدصورت اور کم زور شخص......" یا مندرجہ ذیل مصرع: "اس کے واسطے ایک نامناسب اسٹول اور بے وقعت میز رکھ کر" کو یوں کر دیں: "اس کے واسطے ایک پرانا اسٹول اور چھوٹی سی میز رکھ کر" یا "ساحل بحر گرج رہا ہے" والے فقرے کو "ساحل بحر آواز دے رہا ہے" کر دیں تو فرق فوراً معلوم ہو جائے گا۔ پھر اریف ریڈیز (Ariphrades) نے یہ کہہ کر المیہ نگاروں کا مذاق اڑایا کہ وہ ایسے الفاظ لکھ جاتے ہیں جنہیں کوئی بھی روز مرہ گفتگو میں استعمال کرنا پسند نہ کرے گا، یعنی "دور گھروں سے" بجائے "گھروں سے دور" اور "بارے میں اکلیز کے" بجائے "اکلیز کے بارے میں" وغیرہ۔ لیکن اریف ریڈیز اس بات کو نظر انداز کر گیا کہ اسلوب کو امتیاز انہیں الفاظ کی بنا پر حاصل ہوتا ہے جو روز مرہ میں استعمال نہیں ہوتے۔

ان مختلف طریقہ ہائے اظہار اور علیٰ ہذا القیاس مرکب الفاظ، نادر یا نامانوس الفاظ وغیرہ کو بہ حسن و خوبی استعمال کر لینا معرکے کی بات ہے۔ لیکن استعارے پر قدرت ہونا ان سب سے بڑھ کر ہے۔ یہ واحد صلاحیت ہے جو کسی کو سکھائی نہیں جا سکتی۔ یہ نابغہ کی علامت ہے کیوں کہ استعاروں کو خوبی سے استعمال کرنے کی لیاقت مشابہتوں

کو محسوس کر لینے کی قوت پر دلالت کرتی ہے۔

مختلف اقسام کو دیکھئے تو مرکب الفاظ پر جوش شرابی کورس کے لیے، نادر الفاظ رزمیہ کے لیے، اور استعاراتی الفاظ آئی امبی شاعری کے لیے موزوں ترین ہوتے ہیں۔ سچ پوچھئے تو رزمیہ میں ان سب اقسام کی کھپت ہے لیکن آئی امبی شاعری جو مانوس روزمرہ کی گفتگو کو ممکنہ حد تک پیش کرتی ہے، اس کے لیے مناسب ترین الفاظ وہ ہیں جو نثر میں بھی مستعمل ہوں، یعنی مروج یا معروف، استعاراتی اور تزئینی الفاظ۔

المیہ اور عمل کے ذریعہ ترجمانی کے باب میں جس قدر لکھ چکا ہوں، کافی ہے۔

☆☆☆

باب ۲۳

رزمیہ، حصہ اوّل

یہ بات صاف ہے کہ شاعرانہ نمائندگی کے اس اسلوب میں بھی جو متحد البحر اور بیانیہ ہوتا ہے، پلاٹ کی تعمیر المیہ ہی کی طرح ڈرامائی اصولوں پر ہو گی۔ اس کا مرکزی موضوع ایک واحد عمل ہونا چاہیے جو سالم اور مکمل ہونے کے ساتھ ساتھ آغاز، وسط اور انجام کا حامل ہو۔ اس طرح وہ اپنی پوری وحدت میں ایک زندہ وجود سے مشابہ ہو گا اور اس قسم کا لطف پیدا کرے گا جو اس کے ساتھ مخصوص ہے۔ ساخت کے اعتبار سے یہ مورخانہ تحریروں سے مختلف ہو گا کیوں کہ تاریخ بالضرورت ایک ہی عمل کو نہیں بلکہ ایک عہد کو، اور اس عہد میں کسی فرد واحد یا بہت سے لوگوں کے ساتھ جو پیش آیا، سب بیان کرتی ہے، چاہے ان سب واقعات کا باہمی تعلق کتنا ہی تھوڑا ہو۔ مثال کے طور پر جس طرح سلامس (Salamis) کی بحری جنگ اور صقلیہ میں اہل قرطاجنہ سے لڑائی کے واقعات ایک ہی زمانے میں پیش آئے لیکن ان میں کسی واحد نتیجے کی طرف رجحان نہ تھا۔ اسی طرح واقعات کے سلسلے میں ایک بات کے بعد دوسری بات کبھی کبھی وقوع پذیر تو ہوتی ہے لیکن اس سلسلے سے کوئی ایک نتیجہ برآمد نہیں ہوتا۔ اگر یہ کہا جائے کہ اکثر شعرا کا طور یہی ہے تو غلط نہ ہو گا اور یہاں، جیسا کہ میں پہلے دکھا چکا ہوں، ہومر کی خوبی دوسروں سے ماورا نظر آتی ہے۔ یوں تو جنگ ٹرائے میں آغاز و انجام دونوں تھے لیکن ہومر اس پوری نظم کو اپنا موضوع بنانے کی کوشش ہرگز نہیں کرتا۔

ایسا موضوع ضرورت سے زیادہ بسیط اور ایک نظر میں اس کا احاطہ ممکن نہ ہوتا۔ پھر اگر وہ اس کی طوالت کو اعتدال کی حدوں میں رکھتا تو واقعات کے تنوع کی بنا پر اس میں غیر ضروری الجھیڑے پیدا ہو جاتے۔ اس نے کیا یہ ہے کہ ایک اکیلا ٹکڑا الگ کر لیا ہے اور اس میں جنگ کے عمومی واقعات سے بہت سے مناظر لے کر شامل کر دیئے ہیں (مثلاً جہازوں کی تفصیل وغیرہ) اور اس طرح نظم کو متنوع بنا دیا ہے۔ دوسرے شعرا ایک واحد ہیرو، واحد زمانہ بلکہ سچ مچ ایک واحد واقعہ تو اٹھا لیتے ہیں لیکن اس میں اجزا کی کثرت ہوتی ہے۔ ''سپریا'' (Cypria) اور ''الیڈ مجمل'' کے مصنف نے ایسا ہی کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ الیڈ اور اوڈیسی ہر دو نظمیں ایک ایک یا زیادہ سے زیادہ دو دو المیوں کا موضوع فراہم کرتی ہیں جب کہ ''سپریا'' میں کئی اور ''الیڈ مجمل'' میں آٹھ المیوں کا مواد ہے۔ ان آٹھ کی تفصیل حسبِ ذیل ہے: اسلحہ کی تقسیم، فلوک ٹیٹز، نیوٹولیمس، یوری پلس، اوڈی سیوس گداگر، زنان لیکونیا، ٹرائے کی شکست اور جنگی بیڑے کی مراجعت[1]۔

☆☆☆

---

[1] بعض نسخوں میں دس کی فہرست ملتی ہے، بقیہ دو کے عنوانات سینان اور زنان ٹرائے ہیں۔ (سینٹسبری)

باب ۲۴

رزمیہ، حصۂ دوم

یہ بات بھی ہے کہ رزمیہ کے بھی اتنے ہی اقسام ہوں گے جتنے المیہ کے ہوتے ہیں۔ رزمیہ کو سادہ اور پیچیدہ یا اخلاقی یا دردانگیز ہونا چاہیے۔ سینری اور گیت کو چھوڑ کر اس کے اجزاء بھی سب وہی ہوتے ہیں کیوں کہ رزمیہ کو بھی تقلیب حال، دریافت اور دردناک مناظر کی ضرورت ہوتی ہے۔ علاوہ بریں فکر اور کلمہ بندی کو فن کارانہ ہونا چاہیے۔ ان سب معاملات میں ہومر ہمارا قدیم ترین اور کافی نمونہ ہے۔ واقعہ تو یہ ہے کہ اس کی ہر نظم دوہرے کردار کی حامل ہے۔ "الیڈ" بہ یک وقت سادہ بھی ہے اور دردانگیز بھی، اور "اوڈیسی" پیچیدہ بھی ہے (کیوں کہ یہ دریافت کے مناظر سے مملو ہے) اور اخلاقی بھی۔ علاوہ بریں، فکر اور کلمہ بندی کے اعتبار سے دونوں نظمیں اعلیٰ ترین ہیں۔

رزمیہ اپنی بحر اور تعمیری پیمانے کے اعتبار سے المیہ سے مختلف ہوتا ہے۔ جہاں تک پیمانے یعنی طوالت کا سوال ہے، میں پہلے ہی ایک مناسب حد مقرر کر چکا ہوں کہ آغاز اور انجام بہ یک نظر دیکھے جا سکیں۔ پرانے رزمیہ کے مقابلے میں ذرا مختصر نظمیں اس شرط پر پوری اتریں گی۔ طوالت کے اعتبار سے ان کا وہی درجہ ہوگا جو ان المیوں کا ہوتا ہے جنہیں اکٹھا ایک ہی نشست میں پیش کیا جاتا ہے[1]۔

لیکن رزمیہ میں ایک بڑی، بلکہ مخصوص، صلاحیت یہ ہوتی ہے کہ وہ اپنی طوالت کو بڑھا سکتا ہے۔ اس کی وجہ ہم دیکھ سکتے ہیں۔ المیہ میں کئی طرح کے اعمال کی، جو بہ یک

---

[1] یعنی سب ملا کر اٹھارہ ڈرامے جن میں کوئی سولہ ہزار مصرعے ہوتے تھے۔ (وارنگٹن)

وقت جاری ہوں، نمائندگی نہیں ہو سکتی۔ اسے اسٹیج پر واقع ہوتے ہوئے عمل اور اداکاروں کے پارٹ تک محدود رہنا ہوتا ہے۔ لیکن بیانیہ اسلوب کی وجہ سے رزمیہ میں ایسے واقعات بھی پیش کیے جا سکتے ہیں جو بہ یک وقت عمل میں آرہے ہوں۔ اور اگر یہ واقعات موضوع سے ہم آہنگ اور متعلق ہوں تو ان سے نظم کو وزن اور وقار حاصل ہوتا ہے۔ اس طرح یہاں رزمیہ کو ایک فوقیت حاصل ہے۔ یہ ایسی فوقیت ہے جس کی بنا پر تاثر میں شکوہ اور عظمت پیدا ہوتی ہے، سننے والے کا دھیان لگتا ہے اور متنوع مناظر کی وجہ سے کہانی میں بوجھل پن نہیں آنے پاتا، کیوں کہ واقعات کی یک رنگی سے جلد ہی اکتاہٹ پیدا ہوتی ہے اور المیے اسٹیج پر ناکام ہو جاتے ہیں۔

جہاں تک بحر کا سوال ہے، تجربہ شاہد ہے کہ ہیروئی بحر رزمیہ کے لیے موزوں ترین ہے۔ اگر اب کوئی بیانیہ نظم کسی اور بحر میں یا مختلف بحروں میں لکھی جائے تو بے تکی معلوم ہوگی، کیوں کہ شکوہ اور وزن ووقار کے اعتبار سے ہیروئی بحر تمام بحروں میں افضل ہے اور اسی وجہ سے یہ استعاراتی الفاظ اور نادر استعمالات کو زیادہ آسانی سے قبول کرتی ہے۔ نمائندگی کا بیانیہ اسلوب اس لحاظ سے بھی دوسرے اسالیب میں ممتاز اور بے مثال ہے۔ دوسری طرف دیکھیے تو ایامبی اور چار رکنی ٹرو کی بحریں اعضا میں تحریک پیدا کرتی ہیں، اگر موخر الذکر رقص سے قریب تر ہے تو اول الذکر ڈرامائی عمل کا اظہار کرتی ہے۔ ہیروئی بحر کو ترک کرنے سے بھی زیادہ نامناسب یہ ہوگا کہ کریمون کی طرح مختلف بحروں کو خلط ملط کر دیا جائے۔ یہی وجہ ہے کہ ہیروئی کے علاوہ کسی بحر میں کوئی طویل نظم نہیں لکھی گئی جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں۔ خود فطرت مناسب آہنگ کے انتخاب کا فن ہمیں سکھاتی ہے۔

ہومر تمام پہلوؤں سے قابلِ ستائش ہے لیکن اس کا خاص وصف یہ ہے کہ وہ تنہا اس بات کا نکتہ شناس ہے کہ شاعر کی حیثیت سے خود اسے نظم میں کتنا حصہ لینا چاہیے۔ شاعر کو چاہیے کہ وہ اپنی شخصیت اور آواز میں کم سے کم کلام کرے کیوں کہ اپنی آواز میں گفتگو کر کے کوئی شخص نمائندگی کا حق ادا نہیں کر سکتا۔ دوسرے شعرا کا عالم یہ ہے

کہ وہ منظر نامے میں مسلسل موجود رہتے ہیں اور ان کی تحریر میں نمائندگی کا عنصر بہت کم اور شاذ ہوتا ہے۔ ہومر کا طریقہ یہ ہے کہ چند تمہیدی الفاظ کے فوراً بعد کسی مرد یا عورت یا کسی بھی دوسری شخصیت کو سامنے لے آتا ہے اور ان میں سے کوئی ایسا نہیں ہوتا جس میں انفرادی خصوصیات نہ ہوں بلکہ سب کا اپنا اپنا کردار ہوتا ہے۔

المیے کے لیے حیرت انگیزی کا عنصر درکار ہوتا ہے۔ حیرت انگیزی اپنی مخصوص اثریت کے لیے خلاف عقل باتوں اور اشیا پر انحصار کرتی ہے اور خلاف عقل کا عمل دخل رزمیہ میں زیادہ ہوتا ہے کیوں کہ جو لوگ نظم میں کسی عمل کو ادا کرتے ہیں انہیں اداکار کی طرح ہماری نظروں کے سامنے نہیں آنا پڑتا۔ اکلیز کے ذریعہ ہیکٹر (Hector) کا تعاقب، یونانی افواج کا اس میں حصہ نہ لینا اور اکلیز کا انہیں ہاتھ کے اشارے سے روکتے رہنا، یہ مناظر اگر اسٹیج پر دکھائے جائیں تو مضحکہ خیز معلوم ہوں گے نظم میں یہ اضحوکہ بے کھٹکے واقع ہو جاتا ہے۔ دوسرا نکتہ یہ ہے کہ استعجاب آمیز بات مزے دار ہوتی ہے۔ یہ نتیجہ اس بات سے نکالا جا سکتا ہے کہ کوئی بات یا واقعہ ہر شخص اپنی طرف سے کچھ بڑھا دیتا ہے، وہ جانتا ہے کہ زیب داستاں کے لیے یہ اضافے سننے والوں کو اچھے لگتے ہیں۔ چابک دستی سے جھوٹ بولنے کا فن ہومر ہی نے دوسرے شعرا کو سکھایا ہے۔ اس فن کا راز ایک منطقی مغالطے میں ہے۔ اگر کوئی چیز ہے یا ہو جاتی ہے اور دوسری چیز بھی ہے یا ہو جاتی ہے تو لوگ سمجھتے ہیں کہ اگر دوسری چیز ہے تو لامحالہ پہلی چیز بھی ہو گی یا ہو جاتی ہو گی۔ لیکن یہ استنباط غلط ہے، کیوں کہ اگر پہلی چیز جھوٹ ہے لیکن دوسری چیز سچ ہے تو یہ کہنا بالکل غیر ضروری ہے کہ پہلی چیز بھی ہے یا ہو گئی ہے۔ اس میں غلطی یہ ہے کہ ذہن، جو دوسری چیز کے سچ پر مطلع ہے، سہواً یہ نتیجہ نکال لیتا ہے، کہ پہلی بھی سچ ہو گی۔ اس کی ایک مثال اوڈیسی کے غسل والے منظر میں ملتی ہے[1]۔

لہٰذا شاعر کو چاہیے کہ وہ قرین قیاس ناممکنات کو خلاف قیاس امکانات پر ترجیح

---

[1] اس کی تفصیل یہ ہے کہ اوڈی سیوس اپنی بیوی کو بتاتا ہے کہ وہ قبرص کا رہنے والا ایک شخص ہے جس نے اوڈی سیوس کی میزبانی اس وقت کی تھی جب موخر الذکر کا جہاز (حاشیہ جاری.....)

دے۔ السیاتی پلاٹ کو خلاف عقل اجزا پر نہ مشتمل ہونا چاہیے۔ جہاں تک ممکن ہو، خلاف عقل باتوں کو منہا کر دینا چاہیے، یا کم سے کم انہیں ڈرامے کے پلاٹ کے باہر واقع ہونا چاہیے (مثال کے طور پر اوڈی پس کی اس بات سے لاعلمی کہ اس کا باپ لائیوس کس طرح مرا) ایسے واقعات کو ڈرامے کے اندر نہ پیش آنا چاہیے، جیسے کہ "الکٹرا" (Electra) میں قاصد پتھیا (Pythia) کے کھیلوں کا حال بیان کرتا ہے یا "اہل مسیا" (The Mysius) میں ٹیگیا (Tegea) سے آنے والا شخص بالکل گنگ اور زباں بستہ دکھایا گیا ہے۔ یہ دلیل کہ ڈراما نگار اگر ایسا نہ کرتا تو پلاٹ بالکل تباہ ہو جاتا، مضحکہ خیز ہے۔ اول تو ایسے پلاٹ کی تعمیر ہی نہ ہونا تھی، لیکن اگر خلاف عقل عناصر پلاٹ میں داخل ہی کر دیے گئے اور ان کو ممکن کا تھوڑا بہت رنگ دے دیا گیا تو پھر لایعنیت کے باوجود اسے قبول ہی کرنا ہوگا، ورنہ یہ مہمل تو ہے ہی۔ مثال کے طور پر "اوڈیسی" ہی کے خلاف عقل واقعات کو لیجیے۔ مثلاً جہاں اوڈی سیوس ساحل اتھاکا پر اکیلا چھوٹ جاتا ہے۔ اگر کوئی کمزور شاعر اس موضوع کو برتتا تو ایسے واقعات کس درجہ ناقابلِ برداشت ہو جاتے! یہاں تو معاملہ یہ ہے کہ وہ فن کارانہ حسن جو شاعر نے اسے بخشا ہے، مہملیت کی پردہ پوشی کر دیتا ہے[ل]۔

کلمہ بندی کو تفصیل اور وسعت وہیں دینا چاہیے جہاں عمل کے دوران میں وقفہ ہو، یعنی جہاں کردار یا خیال کا کوئی اظہار نہ ہو، کیوں کہ ضرورت سے زیادہ چمک دمک رکھنے والی کلمہ بندی کردار نگاری یا فکری اظہار کو دھندلا کر دیتی ہے۔ ☆☆☆

(بقیہ حاشیہ) ٹرائے کے راستے میں بھٹک گیا تھا۔ چوں کہ وہ اوڈی سیوس کی شکل و شباہت درستی سے بیان کرتا ہے اس لیے اس کی بیوی اعتبار کر لیتی ہے۔ اس میں مغالطہ یہ ہے کہ وہ دوسری چیز (اوڈی سیوس کی شکل و شباہت کے صحیح بیان) کی بنا پر پہلی چیز (کہ متکلم اوڈی سیوس کا میزبان رہ چکا ہے) کو بھی صحیح تسلیم کر لیتی ہے۔ (ڈورش)

ل نقادوں کا خیال تھا کہ اوڈی سیوس کا گہری نیند سوتے رہنا جب کہ اس کے جہاز کو ساحل سے ٹکرا کر پاش پاش کر دیا گیا اور اسے اٹھا کر کنارے پر ڈال دیا گیا، خلاف عقل ہے۔ (ڈورش)

باب ۲۵

تنقیدی اعتراضات اور ان کے جواب

جہاں تک سوال تنقیدی اشکالات، ان کے حل، ان کے اصلی سرچشمے اور ان سرچشموں کی تعداد کا ہے، انہیں مندرجہ ذیل طریقے سے ظاہر کیا جاسکتا ہے۔

مصوّر یا کسی بھی اور فنکار کی طرح چوں کہ شاعر بھی نمائندگی کے فن کو اختیار کرتا ہے، اس لیے ضرورت ہے کہ وہ تین میں سے ایک شے کی نمائندگی کرے۔ اول، اشیا جیسی کہ وہ ہیں یا تھیں۔ دوئم، اشیا جیسی کہ انہیں بیان کیا یا سمجھا جاتا ہے۔ سوئم، اشیا جیسی کہ انہیں ہونا چاہیے۔ شاعر کا ذریعۂ اظہار زبان ہے، خواہ روزمرہ، خواہ استعاراتی اور نادر الفاظ سے بھرپور زبان۔ اس کے علاوہ بہت سی لسانی ترمیمیں بھی ہوسکتی ہیں جنہیں ہم شعرا کے لیے جائز قرار دیتے ہیں۔ اس پر اس بات کو بھی ملحوظ رکھیے کہ جب شاعری اور کسی فن میں درستی کا معیار مشترک نہیں ہے تو شاعر اور سیاست میں بھی درستی کا معیار مشترک نہ ہوگا۔ فنّی اعتبار سے شعر میں دو طرح کے نقص ہوتے ہیں۔ اول تو وہ جو اس کی اصل پر اثر انداز ہوں اور دوئم وہ جو ضمنی اور اتفاقی ہوں۔ اگر شاعر کسی چیز کی ترجمانی کا فیصلہ کرتا ہے لیکن صلاحیت کے فقدان کی وجہ سے اس کی ترجمانی غلط ہے[1] تو یہ شعر کا اصلی اور ذاتی عیب ہوا۔ لیکن اگر نقص یا ناکامی کسی غلط انتخاب کی بنا پر ہے، مثلاً اگر اس نے کسی گھوڑے کو بائیں طرف کی دونوں ٹانگیں بیک

[1] "اس کی ترجمانی غلط ہے" بچر کا قیاسی اضافہ ہے۔

وقت اٹھاتے ہوئے دکھایا ہے یا علم طب یا کسی اور فن میں ناواقفیت کی بنا پر غلط تکنیکی تفصیلات ڈال دی ہیں تو یہ عیب یا غلطی شعر کی ماہیئت سے کوئی اصلی تعلق نہیں رکھتی۔ یہ ہیں وہ نقاطِ نظر جہاں سے ہمیں نکتہ چینوں کے اعتراضات پر غور کرنا اور ان کے جواب دینا چاہیے۔

اولاً ان چیزوں کو لیجئے جن کا واسطہ شاعر کے اپنے فن سے ہے۔ شاعر اگر کوئی ناممکن بات بیان کرتا ہے تو وہ غلطی پر ہے لیکن اس غلطی کو اس وقت حق بجانب کہا جاسکتا جب اس کے ذریعہ فن کا مقتضا (جس کا ذکر میں کر ہی چکا ہوں) پورا ہو جائے، یعنی اگر اس کے ذریعہ نظم کا متعلقہ حصہ یا کوئی حصہ زیادہ توجہ انگیز ہو جائے۔ ہیکٹر کا تعاقب اس کی مناسب مثال ہے۔ لیکن اگر یہ مقصد فن شعر کے قواعد کی خلاف ورزی کیے بغیر اتنی ہی خوبی یا زیادہ بہتری سے حاصل ہو جاتا تو پھر غلطی کو حق بجانب نہیں کہہ سکتے کیوں کہ ہر قسم کی غلطی سے ممکنہ حد تک پرہیز لازم ہے۔

پھر دوسرا سوال یہ ہے کہ آیا وہ غلطی فنِ شعر کے اصل الاصول پر ضرب لگاتی ہے یا محض اس کی کسی فرع پر؟ مثال کے طور پر، اس بات سے واقف نہ ہونا کہ ہرنی کے سینگ نہیں ہوتے، ہرنی کی غیر فنکارانہ اور ناقابلِ شناخت تصویر بنانے سے کم قباحت رکھتا ہے۔

اور آگے چلئے۔ اگر کسی بیان یا روداد پر یہ اعتراض ہو کہ یہ حقیقت پر مبنی نہیں ہے تو شاعر شاید یہ جواب دے کہ میں نے اشیا کو اس طرح بیان کیا ہے جیسی انہیں ہونا چاہیے۔ یہ جواب ٹھیک اسی طرح کا ہوگا جیسا کہ سافکلیز نے کہا تھا کہ میں لوگوں کی تصویر کشی اس شکل میں کرتا ہوں جیسا انہیں ہونا چاہئے اور یوری پڈیز انہیں اس طرح پیش کرتا ہے جیسے کہ وہ ہیں۔ اس اعتراض کا یہ جواب مناسب ہے۔ لیکن اگر نمائندگی یا اشیا کا بیان دونوں میں سے کسی طرح کا نہ ہو تو شاعر کہہ سکتا ہے کہ یہ چیز ویسی دکھائی گئی ہے جیسی کہ لوگ کہتے ہیں وہ ہے۔ یہ اصول دیوی دیوتاؤں کے قصوں پر منطبق ہوتا ہے۔ یہ قطعاً ممکن ہے کہ یہ کہانیاں نہ تو فوق الحقیقت ہوں اور نہ مبنی بر حقیقت

ہوں۔ بہت ممکن ہے ان کی نوعیت وہی ہو جو زینوفینیز (Xenophanes) نے بیان کی ہے[1]۔ جو بھی ہو، بہر حال "روایتوں میں یہی کہا جاتا ہے"۔ پھر یہ بھی ممکن ہے کہ بیان، حقیقت سے کچھ بھی مختلف اور بہتر نہ ہو۔ مثلاً سپاہیوں کے اسلحہ کے بارے میں یہ جملہ کہ "سارے بھالے اپنے اپنے موٹھ پر سیدھے کھڑے تھے"۔ پہلے زمانے میں اس قسم کے بیان متداول تھے اور اہل ایلیریا میں آج بھی عام ہیں۔

پھر، اس بات کو طے کرنے کے لیے کہ کسی موقع پر کسی شخص کو جو کچھ کہتے یا کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے وہ شاعرانہ اعتبار سے درست ہے یا نہیں، ہمیں صرف اس مخصوص قول یا فعل کے بارے میں ہی فیصلہ نہیں کر لینا چاہیے کہ وہ شاعرانہ طور پر اچھا ہے یا برا۔ ہمیں اس بات کو بھی خاطر نشاں رکھنا چاہیے کہ کس نے، کس سے، کب، کس مقصد سے اور کس ذریعے سے وہ بات کہی یا وہ کام کیا۔ مثلاً یہ بات دیکھنے کی ہے کہ اس قول یا فعل کا منشا یہ تو نہیں تھا کہ اس سے کوئی عظیم تر فائدہ مرتب ہو یا کوئی شدید تر برائی واقع ہونے سے رک جائے۔

دوسری مشکلات زبان کے استعمالات پر توجہ دینے سے حل ہو سکتی ہیں۔ ہمیں نادر لفظ کے استعمال پر غور کرنا چاہیے۔ جیسے کہ ہومر نے لکھا ہے "کتے اور خچر" تو یہاں خچر کے لیے جو لفظ اس نے صرف کیا ہے اس سے شاعر کی مراد شاید خچر نہیں بلکہ پاسبان ہے یا پھر وہ ڈولون کے بارے میں کہتا ہے کہ "واقعی وہ بناوٹ کے لحاظ سے بد تھا"۔ تو یہاں اس کا اشارہ ڈولون کے ڈیل ڈول کے بارے میں نہیں بلکہ اس کی صورت کی طرف ہے، کیوں کہ اہل قبرص "اچھے ڈول والا" کو "حسین" کے مفہوم میں استعمال کرتے ہیں۔ یا "شراب کی آمیزش تیز کرو" سے مراد یہ نہیں ہے کہ

---

[1] زینوفینیز چھٹی صدی ق۔م کا یونانی فلسفی تھا۔ اس نے یونانی مذہب میں دیوتاؤں کی کثرت اور ان کی انسانی شکل و شباہت، عادات و خصائل پر نکتہ چینی کرتے ہوئے کہا تھا کہ دیوتاؤں کے بارے میں یہ بیانات نہ سب سے بہتر ہیں نہ سب سے سچے۔ مگر یہ ایسی رائیں ہیں جو دوسروں سے مستعار لی گئی ہیں اور ان کی حقیقت کسی کو ٹھیک معلوم نہیں ہے۔ (ڈورش اور عزیز احمد)

شرابیوں کی زبان میں، اسے دو آتشہ کردو بلکہ یہ کہ شرابیں جلد جلد ملا کر تیار کرو۔

کبھی کبھی کوئی استعاراتی فقرہ مشکل کا سبب بنتا ہے۔ مثلاً ہومر کہتا ہے کہ "تمام انسان اور دیوتارات بھر سوئے"۔ اور پھر اسی وقت یہ بھی کہتا ہے کہ "اس کی نگاہ بار بار ٹرائے کے میدان کی طرف جاتی اور وہ بانسریوں اور شہنائیوں کی آواز سن کر حیرت کرتا"۔ ظاہر ہے کہ "تمام" سے استعاراتی طور پر محض "کثیر تعداد" مراد ہے، کیوں کہ "تمام" دراصل "کثرت" کی ایک نوع ہے۔ اسی طرح اس مصرع میں "بس وہی اکیلی ہے جس کا غروب ہونے میں کوئی حصہ[1] نہیں"۔ میں "وہی اکیلی" استعاراتی ہے کیوں کہ جو سب سے زیادہ مشہور ہے اسے منفرد کیا جا سکتا ہے۔

پھر یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کسی لفظ کا مفہوم اس کے صحیح تلفظ اور ادائیگی میں تاکید یا سانس توڑنے پر منحصر ہو۔ اس طرح تھاسوس کے عالم ہپیاس (Hippias) نے ہومر کے دو فقروں "ہم اسے عطا کرتے ہیں" اور "جس کا ایک حصہ بارش میں سڑتا ہے" میں تلفظ کی خفیف تبدیلی کے ذریعہ مفہوم کو واضح کر دیا۔

کبھی کبھی معاملہ صرف علامات اوقاف کو درست کرنے سے حل ہو جاتا ہے۔ مثلاً امپی ڈاکلیز کی مندرجہ ذیل عبارت: "اشیا اچانک جنہوں نے پہلے لافانی ہونا سیکھا تھا، فانی ہو گئیں اور اشیا پہلے ملی جلی الگ تھلگ ہو گئیں[2]"۔

کبھی کبھی الفاظ کے معنی مبہم ہوتے ہیں۔ مثلاً ہومر کہتا ہے کہ "دو تہائی سے زیادہ رات جا چکی تھی اور ایک تہائی باقی تھی"۔ ظاہر ہے کہ یہاں "زیادہ" کا لفظ مبہم ہے۔

یا پھر زبان کا مخصوص استعمال بھی مشکل پیدا کرتا ہے۔ مثلاً کسی بھی ملے جلے

---

[1] یہ مصرع ہومر نے بنات النعش اکبر (Great Bear) کے بارے میں لکھا تھا۔ (وارنگٹن)

[2] ارسطو کی مراد یہ ہے کہ صحیح علامات اوقاف لگائے بغیر یہ عبارت واضح نہیں ہو سکتی۔ اردو کا حرف و نحو اتنا وضاحتی ہے کہ اصل یونانی تو کیا، انگریزی کے بھی گنجلک پن کو صحیح نہیں ادا کر سکتا۔ یہ ہماری زبان کی خوبی ہے۔ ورنہ اوقاف صحیح نہ ہونے کے باعث مفہوم سمجھنے میں دشواری کی مشہور مثال ہمارے یہاں "رو کو مت جانے دو" میں ملتی ہے۔

مشروب کو "شراب" کہتے ہیں۔ لہٰذا گینی میڈ (Ganymede) کے بارے میں لکھا ہے کہ وہ "زیوس کو شراب پیش کرتا ہے" حالاں کہ دیوتا شراب نہیں پیتے۔ اسی طرح لوہاروں کو کانسے کا کام کرنے والا کہا جاتا ہے۔ بہر حال اس کو استعارہ بھی فرض کر سکتے ہیں۔

پھر اگر کوئی لفظ معنی کے اعتبار سے سیاق و سباق میں متناقض معلوم ہو تو غور کرنا چاہیے کہ اس سیاق و سباق میں اس کے کتنے معنی ہو سکتے ہیں۔ مثلاً اس عبارت میں "کانسے کا بھالا وہیں روک لیا گیا" ہمیں غور کرنا چاہیے کہ "روک لیا گیا" کو ہم یہاں کتنے معنوں میں لے سکتے ہیں۔ تفہیم و تشریح شعر کا صحیح طریقہ گلاکون کی باتوں کے بالکل برعکس ہونا چاہیے۔ گلاکون کہتا ہے کہ نقاد من مانی کر کے بے بنیاد نتائج نکال لیتے ہیں۔ وہ مخالفانہ فیصلہ پہلے صادر کر دیتے ہیں اور پھر اس کے لیے دلائل تیار کرتے ہیں۔ وہ یہ فرض کر لیتے ہیں کہ شاعر نے وہی کہا ہے جو وہ سمجھے ہیں اور اگر یہ ان کے تصورات سے متناقض ہے تو شاعر میں مین میکھ نکالتے ہیں۔ آئی کیریس (Icarius) والے معاملہ میں یہی ہوا ہے۔ نقادوں نے فرض کر لیا ہے کہ وہ لیکی ڈیمونیا (Lace-daemonia) کا باشندہ تھا۔ لہٰذا ان کے خیال میں یہ بات عجیب ہے کہ جب ٹیلی میکس (Telemachus) وہاں گیا تو اس کی ملاقات آئی کیریس سے نہیں ہوئی۔ لیکن ممکن ہے سفالنیا والوں کا بیان صحیح ہو۔ ان کا کہنا ہے کہ اوڈی سیوس نے ان کے ملک میں شادی کی تھی اور اس کی بیوی کے باپ کا نام آئی کیریس نہیں بلکہ آئی کیڈیس (Icadius) تھا۔ لہٰذا محض ایک غلط فہمی کی بنا پر اعتراض کو وقعت حاصل ہو گئی ہے۔

عمومی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ فنی تقاضوں یا بلند تر حقیقت یا مروجہ عقائد کا حوالہ دے کر ناممکن کو حق بجانب ٹھہرا لیا جانا چاہیے۔ فنی تقاضوں کے اعتبار سے تو قرین قیاس ناممکنات کو خلاف قیاس ممکنات پر ترجیح حاصل ہے۔ ہو سکتا ہے ایسے انسانوں کا وجود ناممکن ہو جیسے کہ زیوک سس نے اپنی تصویروں میں بنائے ہیں۔ ہمارا جواب یہ

ہے کہ ہاں ٹھیک ہے لیکن ناممکن اعلیٰ تر ہے، کیوں کہ عینی نمونہ حقیقت کو ہمیشہ پیچھے چھوڑ جائے گا۔ خلافِ عقل چیزوں کو حق بجانب ثابت کرنے کے لیے ہم عوامی عقائد اور مفروضات کا سہارا لیتے ہیں۔ ہم مزید یہ بھی کہتے ہیں کہ کبھی کبھی خلافِ عقل بھی غیر منطقی نہیں ہوتا۔ ٹھیک اسی طرح جس طرح یہ قرینِ قیاس ہے کہ کوئی چیز ایسی واقع ہو جائے جو قرینِ قیاس کے منافی ہو۔

جو چیزیں متضاد معلوم ہوتی ہیں ان کی بھی جانچ میں جدلیاتی طرز تردید کو استعمال کرنا چاہیے۔ یعنی کیا شاعر کا مدعا وہی ہے اور انہیں معنویتوں اور رشتوں کے ساتھ ہے جو آپ سمجھے ہیں؟ لہٰذا معاملے کو حل کرنے کے لیے ہمیں دیکھنا چاہیے کہ خود شاعر نے کیا کہا ہے یا عبارت کا وہ مدعا جو کوئی ذہین شخص معناً سمجھ سکتا ہے، کیا ہے۔

اگر تحریر میں ان کو داخل کرنے کا کوئی اندرونی جواز نہ ہو تو خلافِ عقل عناصر اور اسی طرح کردار کی گراوٹ کے مناظر کو صحیح طور پر مطعون کیا جاتا ہے۔ چنانچہ یوری پڈیز نے جو ای جیوس (Aegeus) کو ''میڈیا'' نامی ڈرامے میں یا منے لے اس (Menelaus) کی اخلاقی گراوٹ کو ''آرسٹز'' میں پیش کیا ہے، وہ غیر ضروری ہے۔

اس طرح تنقیدی نکتہ چینی کے پانچ سرچشمے ہیں۔ چیزوں کو اس وقت موردِ اعتراض ٹھہرا لیا جائے گا جب وہ ناممکن یا خلافِ عقل یا اخلاقی طور پر تکلیف دہ یا متضاد یا فنکارانہ درستی کے منافی ہوں گی اور ان اعتراضات کے جواب ان بارہ زمروں کے تحت ہوں گے جو اوپر مذکور ہیں۔

☆☆☆

باب ۲۶

رزمیہ اور المیہ کا موازنہ

سوال اٹھ سکتا ہے کہ نمائندگی کا کون سا طریقہ افضل ہے، رزمیہ کہ المیہ؟ اگر وہ فن افضل ہے جو شائستہ تر ہو، اور شائستہ تر ہر حال میں وہی ہوگا جو بہتر طرح کے سامعین کو متاثر کرتا ہو، تو پھر وہ فن جو کسی بھی چیز کی اور ہر چیز کی نمائندگی کرے، سب سے کم شائستہ ہوگا۔ خیال یہ کیا جاتا ہے کہ سامعین اس قدر ٹھس ہیں کہ جب تک اداکار خود اپنی طرف سے کچھ مستزاد نہ کریں گے، ان کی سمجھ ہی میں کچھ نہ آئے گا، لہٰذا اداکار طرح طرح کی مضطربانہ حرکتیں اسٹیج پر کرتے پھرتے ہیں۔ خراب نے نواز حلقہ انداز کی نقل کرتے وقت جھومتا جھامتا اور بدن کو طرح طرح سے حرکت دیتا ہے، یا جب وہ "سلا" (Scylla) نامی ڈراما پیش کر رہا ہوتا ہے تو کورس لیڈر کو کھینچتا اور جھنجھوڑتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ المیہ میں بھی یہی عیب ہے۔ اس ضمن میں ہم نئے اداکاروں کے بارے میں پرانے اداکاروں کی رایوں کا موازنہ کر سکتے ہیں۔ منس کس (Mynniscus) تو کیلی پڈیز (Callipides) کو اس کی کثیر الحرکاتی کی بنا پر نقلچی بندر کہا کرتا تھا۔ پنڈارس (Pindarus) کے بارے میں بھی لوگوں کی رائے ایسی ہی کچھ تھی۔ لہٰذا بحیثیت مجموعی المیے کا فن رزمیہ سے وہی ربط رکھتا ہے جو پرانے اور نئے اداکاروں کے درمیان ہوتا ہے۔ اسی لیے کہنے والے کہتے ہیں کہ رزمیہ کا سامع مہذب اور پڑھا لکھا آدمی ہوتا ہے۔ اسے اشاروں اور حرکات کی ضرورت نہیں ہوتی، اور المیہ

کا سامع مقابلۃً کم تر درجے کا انسان ہوتا ہے۔ لہٰذا چوں کہ المیہ کم شائستہ ہے اس لیے ظاہر ہے کہ وہ رزمیہ کے مقابلے میں مفضول ہے۔

اچھا اب سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ یہ اعتراض اداکاری کے فن سے متعلق ہے نہ کہ المیے کے فن سے کیوں کہ سوسسٹرائس(Sosistratus) کی طرح رزمیہ پڑھنے یا مناسیتھیوس(Mnasitheus) کی طرح غنائیہ مقابلوں میں بھی حرکات وسکنات کا مبالغہ اتنا ہی ممکن ہے جتنا المیہ اداکاری میں۔ دوسری بات یہ ہے کہ جس طرح تمام رقص کو معیوب نہیں کہا جاسکتا اسی طرح تمام حرکت وسکنت کو بھی معیوب نہیں قرار دیا جاسکتا بلکہ صرف برے اداکاروں کی حرکت وسکنت کو برا کہا جائے گا۔ کیلی پڈیز اور ہمارے زمانے کے بعض دوسروں پر یہی عیب لگایا گیا ہے کہ وہ گری ہوئی سی عورتوں کو پیش کرتے ہیں۔ پھر رزمیہ کی طرح المیہ بھی اداکاری کے بغیر اپنا اثر پیدا کرسکتا ہے، اس کی قوت محض قرأت ہی سے عیاں ہوجاتی ہے۔ لہٰذا اگر بقیہ تمام پہلوؤں سے المیہ افضل ہے تو میں کہتا ہوں کہ متذکرہ عیب[1] اس میں اصلی اور داخلی نہیں ہے۔

المیہ یقیناً افضل ہے کیوں کہ اس میں رزمیہ کے تمام عناصر موجود ہیں۔ حتیٰ کہ یہ رزمیہ کی بحر بھی استعمال کرلیتا ہے۔ موسیقی اور سینری اس کے اہم مستزادات ہیں اور ان کے ذریعہ انتہائی زندہ قسم کا لطف حاصل ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ قرأت اور اداکاری دونوں میں المیہ برابر درجے کا زندہ تاثر پیدا کرتا ہے۔ پھر المیہ میں فن اپنے مقصود کو نسبتہً تنگ حدود میں تمام کرلیتا ہے کیوں کہ مرتکز تاثر اس تاثر کی نسبت زیادہ لطف انگیز ہوتا ہے جو طویل عرصے پر پھیلا ہوا اور اس طرح آب آمیختہ ہوگیا ہے۔ مثال کے طور پر سافکلیز کا "اڈی پس" اگر "الیڈ" جیسی طویل نظم کی ہیئت میں ڈھال دیا جائے تو اس کی اثریت کیا رہے گی؟ ایک بات اور ہے۔ رزمیہ طرز نمائندگی میں وحدت کم ہوتی ہے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ ایک ہی رزمیہ نظم کئی المیوں کے موضوع فراہم

---

[1] یعنی یہ کہ المیہ پست ذہنوں کو متاثر کرتا ہے۔ (ڈورش)

کردیتی ہے۔اس لیے اگر رزمیہ شاعر کے اختیار کردہ موضوع میں کڑی وحدت ہے تو اسے اختصار سے ہی بیان کرنا اور اس طرح کٹا چھٹا اور نامکمل ہونے کا تاثر دینا لازم ہوگا اور اگر نظم کو رزمیہ طوالت کے اصول کا پابند بنایا تو پھر نظم کمزور اور آب آمیز معلوم ہوگی۔رزمیہ طوالت میں وحدت کا نقصان مضمر ہے[1]۔یعنی جب نظم الیڈ اور اوڈیسی کی طرح کئی واقعات پر مشتمل ہو اور ہر جزو اپنی جگہ پر حجم رکھتا ہو۔پھر بھی یہ دونوں نظمیں اپنے ڈھانچے کے اعتبار سے ممکنہ حد تک بے عیب،مکمل اور فنی بلندی کو ملحوظ رکھتے ہوئے ممکنہ حد تک واحد عمل کی نمائندگی کرتی ہیں۔

اب اگر المیہ ان تمام پہلوؤں سے رزمیہ پر فوقیت رکھتا ہے اور اس پر طرّہ یہ کہ فن کی حیثیت سے اپنا تفاعل بہتر طریقے سے ادا کرتا ہے کیوں کہ فن کو ضروری ہے کہ وہ محض ضمنی یا اتفاقی لطف نہیں بلکہ جیسا میں کہہ چکا ہوں،ایسا لطف پیدا کرے جو اس سے مخصوص ہے تو یہ نتیجہ بالکل صاف ہے کہ المیہ افضل فن ہے،کیوں کہ وہ اپنے مقصود کو زیادہ مکمل اور بے عیب طور پر حاصل کرتا ہے۔

المیہ اور رزمیہ شاعری،ان کے مختلف اقسام و اجزا ان اقسام و اجزا کی تعداد اور ان کے امتیازات کسی نظم کے اچھی یا بری ہونے کے اسباب ، نکتہ چینوں کے اعتراضات اور ان کے جواب،ان سب کے بارے میں عمومی طور پر جتنا میں نے کہا ہے،کافی ہونا چاہیے[2]۔

☆☆☆

---

[1] "رزمیہ...... مضمر ہے" یہ بچر کا قیاسی اضافہ ہے۔

[2] عام خیال یہ ہے کہ متن نامکمل صورت میں ہم تک پہنچا ہے۔ارسطو کا اصل یونانی متن ناپید ہے۔موجودہ متن ایک قدیم یونانی نسخے کی بنیاد پر تیار کیا گیا ہے۔بچر نے عربی ترجمے سے بھی مدد لی ہے جو یونانی سے نہیں بلکہ سریانی سے عربی میں منتقل کیا گیا تھا۔اصل سریانی بھی اب ناپید ہے۔(بچر اور عزیز احمد) اس کا ایک ورق اب دستیاب ہو گیا ہے۔(حاشیۂ مترجم)

ضمیمہ اول

طربیہ (Comedy) (مبنی بر متن قائم کردہ از رچرڈ جینکو)

(اقتباس)

طربیہ کی تعریف

طربیہ ایسے عمل کی نمائندگی ہے جو خندہ آور ہو، جس میں عظمت و جلالت نہ ہو، جو مکمل [اور مزین زبان میں] ہو، اور جس میں اس کا ہر حصہ ڈرامے کے مختلف عناصر میں الگ الگ، اپنی حیثیت میں برتا جائے۔ [طربیہ میں بھی] نمائندگی کرداروں کے ذریعے ہوتی ہے، بیانیہ کے ذریعہ نہیں۔ یہ صنف، لطف اور خندہ کو برانگیخت کر کے ان، اور ان کی طرح کے جذبات کا تنقیہ کرتی ہے۔ گویا یوں کہا جائے کہ ہنسی اس کی ماں ہے۔

طربیہ میں ہنسی پیدا کرنے کے ذرائع

(۱) کلمہ بندی (Diction)

کلمہ بندی کے ذریعے خندہ سات طریقوں سے پیدا ہوتا ہے:

(۱) توریہ: جہاں ایک ہی لفظ کے دو یا دو سے زیادہ معنی ہوں۔ [مثالیں چونکہ یونانی کی ہیں، اس لئے انھیں حذف کرتا ہوں۔ ہم اردو والے بہر حال توریہ سے واقف ہیں۔ مثلاً "حریف"، کہ اس کے معنی ہیں (۱) ساتھی، اور (۲) دشمن۔]

(۲) ترادف: جہاں کئی لفظ ایسے ہوں جن کے معنی ایک ہوں۔ [مثالیں یہاں بھی حذف کی جاتی ہیں۔ ہم اردو والے اس سے بھی واقف ہیں۔ مثلاً "خوشی"، "مسرت" "انبساط" ہم معنی ہیں۔]

(۳) لفاظی: جہاں ایک ہی لفظ کو دوبار ایک ہی معنی میں استعمال کیا جائے۔

(۴) تحریف: جہاں الفاظ میں کچھ تبدیلی کی جائے، اس طرح کہ اس کا ایک جزو تو علیٰ حالہ رہے، اور ایک جزو مبدل۔ اس طرح کے الفاظ کے چار اقسام ہیں۔ اول وہ جہاں معروف رمعیاری لفظ میں کچھ بڑھا دیا جائے، مثلاً "بدنام" کی جگہ "بدرنام"۔ اور دوم وہ جہاں اس سے کچھ گھٹا دیا جائے، مثلاً joker کی جگہ joke کہا جائے۔ سوم وہ جہاں کسی معیاری رمعروف لفظ رنام کو چھوٹا یا بڑا کر کے اس کی تحقیر کی جائے، یا اسے اضحوکہ بنایا جائے۔ مثلاً ارسٹوفینیز نے Socrates کی جگہ Socratiddles اور Euripides کی جگہ Euripidipides لکھا ہے۔ اور چہارم وہ جہاں تحریف کے ذریعہ لفظ کا ایک حصہ قائم رکھیں، اور ایک مبدل کر دیں۔ مثلاً "بدترین" کی جگہ "بدترین ترین" کہیں۔

(۵) تحریف معنوی: اسے پیروڈی Parody کہتے ہیں، یعنی کسی لفظ کی جگہ کوئی اور لفظ رکھ دیں، جیسے O God! کے بجائے O Clod Almighty کہہ دیں۔

(٦) استعارہ: استعارہ سے میری مراد (جیسا کہ میں پہلے بھی واضح کر چکا ہوں) یہ

ہے کہ جب دو الفاظ[اشیا] میں مشابہت ہو، بوجہ (ا) صوت، یا (ب) صورت، یا (ج) امکان، [یعنی یہ ممکن ہو کہ تھوڑے بہت تکلف کے ذریعہ ایک لفظ کو دوسرے سے مشابہ قرار دیا جاسکے۔ مثلاً "کوڑا" اور "گھوڑا"۔ مترجم]، یا (د) کسی بھی ایسی خصوصیت کی بنا پر، جو صاف نظر آسکتی ہو، بالخصوص اگر اس میں بدصورتی پائی جائے، لیکن جو تکلیف دہ یا تباہ کن نہ ہو۔ استعارے کی بنیاد ایسے الفاظ پر نہ رکھنی چاہیئے جن میں وجہ اختلاف بہت زیادہ ہو، بلکہ استعارہ ایک ہی نوع و ذات کے الفاظ پر قائم کرنا چاہیئے۔ یا پھر ان میں مشابہت کسی تمثیلی قیاس (analogy) پر مبنی ہونا چاہیئے۔ ورنہ وہ استعارہ نہ رہ کر معما بن جائے گا۔

(۷) ساتویں صورت ہے کلمہ بندی کا انداز۔ اس سے میری مراد ہے، درخواست یا التجا کیا ہے؟ حکم کیا ہے؟ ۱

(۲) پلاٹ کے واقعات

اسٹیج پر پیش آنے والے وقوعے بھی ہنسی کا سرچشمہ بن سکتے ہیں۔ اس کی دو صورتیں ہیں: جیسا کہ میں "ریطوریقا" میں کہہ چکا ہوں، لطف و تفریح کی ایک بڑی وجہ یوں پیدا ہوتی ہے کہ کسی شے کو کسی کے مماثل ٹھہرانا، اور پھر اس کے ساتھ جو توقعات پیدا ہوتے ہیں ان کو نہ پورا کرنا، گویا ایک طرح سے ناظرین کو فریب دینا۔ ظاہر ہے کہ ایسے معاملات اسٹیج پر پیش آنے والے وقوعوں incidents میں رونما ہو سکتے ہیں۔

[اسٹیج کے وقوعوں کے ذریعہ] ہنسی پیدا کرنے کا ایک ذریعہ فریب ہے۔ مثال کے طور پر ارسٹوفنیز کے ڈرامے Clouds میں اسٹرپسائی ڈیز Stripsiades کا دھوکے میں پڑ جانا، اور سمجھنا کہ جوؤں والی کہانی صحیح ہے۔ ۲ دوسری صورت یہ ہے کہ کسی چیز کو

۱۔ بظاہر اس کا تعلق کلمہ، عبارت میں اوقاف punctuation کے استعمال اور الفاظ کی ادائگی کے طرز سے ہے۔ یہ سب باتیں اسٹیج پر کلام و تقریر

بقیہ حاشیہ اگلے صفحہ پر

کسی اور شے سے مشابہ ٹھہرلیا جائے۔ اس طریقے کا استعمال دو طرح ہوتا ہے۔ اول تو یہ کہ کسی کو اپنی اصلیت سے بہتر دکھایا جائے، جیسے کہ ارسٹوفینیز Aristophanes کے ڈرامے "مینڈک ہی مینڈک" Frogs میں، زینتھیاس Xanthias، جو دراصل غلام ہے، پہلوان ہرقل Heracles کا بھیس بدل کر آتا ہے۔ دوسری صورت یہ کہ کسی کو اس کی اصل سے بدتر دکھایا جائے، جیسا کہ اسی ڈرامے میں دیوتا ڈایونی سس Dionysus کو غلام زینتھیاس کے بھیس میں دکھایا گیا ہے۔

خندہ آوری کی دوسری اقسام ہیں، سنجیدہ شاعری میں غلطی کا ارتکاب۔ اور یہ بھی کہ سنجیدہ شاعری کو نامناسب موقعے پر بالارادہ برت کر ہنسی کا موقعہ فراہم کیا جائے۔ ہنسی پیدا کرنے والی تیسری چیز ہے، کسی شے کا ناممکن ہونا۔ [مثلاً کسی انسان کا اچانک گدھے میں تبدیل ہو جانا۔ مترجم] چوتھی چیز ہے، وہ جو غیر اہم لیکن قرین قیاس نہ ہو۔ لیکن ایسی چیزیں اسی وقت کار آمد ہیں جب وہ نمائندگی کے مقصد، یعنی خندہ آوری، میں کامیاب ہوں۔ ورنہ یہ چیزیں طربیہ میں بھی عیب ہیں۔ پانچویں بات یہ کہ ہنسی ان چیزوں سے بھی پیدا ہوتی ہے جو توقع کے خلاف واقع ہوں [مثلاً شربت کے پیالے میں کوئی کڑوی چیز نکلے۔ مترجم]

باقی حاشیہ

کے عالم سے ہیں۔ ارسطو کے زمانے میں ڈرامے کے تحریری متن میں یہ چیزیں ہمیشہ اور باقاعدہ نہیں درج کی جاتی تھیں۔ [مثلاً یہ کہ فلاں جملہ یا عبارت فلاں لہجے میں ادا ہو]۔ لیکن ارسطو کی ایک اور تحریر سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ اس کی منشا کسی عبارت کی ریطوریقائی rhetorical حیثیت بھی ہو سکتی ہے، مثلاً عبارت میں تضاد antithesis جسے منطقی اور نحوی لوگ اس طرح استعمال کرتے تھے کہ جو بات کہی جا رہی ہوتی وہ بظاہر تو مدلل اور درست، لیکن در حقیقت بے بنیاد ہوا ہوتی۔ (رابرٹ جینکو)

۲۔ ارسٹوفینیز کے ڈرامے میں سقراط کہتا ہے کہ میں نے کسی جوں کی ایک جگہ سے دوسری جگہ تک جست کا فاصلہ یوں ناپا کہ پہلے تو ایک جوں کو پکڑ کر اس کے پاؤں موم میں تر کر دیے۔ پھر موم کے سوکھ جانے پر اسے آہستہ سے یوں اتارا کہ گویا جوں کے دو 'پاپوش' feet حاصل ہو گئے۔ اب اس نے جوں کو اپنے ایک شاگرد کے ابرو پر رکھ دیا اور جوں وہاں سے جست لگا کر سقراط کے ہاتھ پر آ رہی۔ پھر اس نے اس فاصلے کو ان "پاپوشوں" کے ذریعہ ناپا۔ اس طرح گویا اس نے جوں کی ایک جست کا فاصلہ ناپ لیا۔ (رابرٹ جینکو۔) ظاہر ہے کہ یہ سب ڈھونگ تھا، کسی جست اور وہ بھی جوں کی جست، کا فاصلہ ناپنا اس طرح کہاں ممکن ہے؟ یہ تو محض ایک مذاق ہے، لیکن اسٹیج پر اسے خوبی سے پیش کیا جائے تو انتہائی لطف انگیز ہنسی کا موقع حاصل ہو گا۔ (حاشیہ مترجم)

اس طرح یہ بات واضح ہے کہ پلاٹ کے واقعات، یا وقوعوں کی نمائندگی بھی خندہ آوری میں کارآمد ہیں۔ اور اس سے یہ بات لازمی طور پر ثابت ہوتی ہے کہ یہ سب طربیہ نمائندگی کا جزو ہیں۔

چھٹی بات یہ کہ ہنسی یوں بھی پیدا ہوتی ہے کہ کرداروں کو شرارت، یا معیوب باتوں کی طرف مائل دکھایا جائے، وعام اس سے کہ ان میں ایسے رجحان کا ہونا قانون لزوم یا قانون احتمال کی رو سے ممکن ہو۔ ظاہر ہے کہ ایسے میں تو ایک کردار نگاری عیب ہے۔ جیسے کہ ہم نے پہلے کہا، طربیہ ایسے لوگوں کو پیش تو کرتا ہے جو ہم سے کمتر یا بہتر ہیں، لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ ہر طرح کی شرارت اور عیب میں ہم سے کمتر اور کہتر ہوں۔ ان کی طبع اور خصائص کا حال [مثال کے طور پر] ان کے مبتذل یا گنوارو قسم کے رقص، یا کسی غلط فیصلے کے ذریعے ظاہر ہو سکتا ہے۔ مثلاً، کوئی شخص اولی الامر ہے، اور وہ اہم ترین شے کو چھوڑ دے، اور کم ترین شے کو اختیار کرلے۔ اس طرح یہ بھی معلوم ہوا کہ کردار نگاری بھی طربیہ نمائندگی کا ایک ذریعہ ہو سکتی ہے۔ بلکہ استدلال بھی یہ کام کر سکتا ہے، کیوں کہ انسانوں کے اعمال ان کے صرف کردار کا نہیں، بلکہ استدلال کا بھی نتیجہ ہو سکتے ہیں۔ لہٰذا خندہ کا ایک سرچشمہ استدلال بھی ہو سکتا ہے، [خاص کر] جہاں کسی کام کے کئے جانے کے وجوہ غیر مربوط ہوں، اور [منطقی] تدریج سے عاری ہوں۔ تو خندہ آورات کی یہ وہ قسمیں ہیں جو پلاٹ کے واقعات سے پیدا ہوتی ہیں۔

مندرجہ بالا سے یہ ظاہر ہوا کہ تمام طرح کی طربیہ نمائندگیوں کے بنیادی عناصر بس چار ہیں: کلمہ بندی، پلاٹ، کردار، اور استدلال۔ طربیہ کا درجہ ہجو Lampoon سے ارفع ہے، کیوں کہ اول الذکر میں گیت اور منظر بھی ہوتے ہیں۔

ضمیمہ دوم

شعرا کے بارے میں (مبنی بہ متن قائم کردہ رچرڈ جینکو)

(اقتباس)

افلاطون سے بھی پہلے ڈرامائی مکالمے لکھنے والا الگزیمینس طیوسی Alexamenus of Teos تھا...

افلاطون کے مکالمات کی ہیئت شعر اور نثر کے بین بین ہے...

المیہ میں بیانیہ صرف پیامبروں یا ایلچیوں کے ذریعہ عمل میں آتا ہے۔ جو کچھ بھی اداکاری کے ذریعہ پیش ہوتا ہے، المیہ کے دیگر حصوں میں ہوتا ہے۔ لیکن رزمیہ میں بیانیہ ہی بیانیہ ہوتا ہے...

[المیہ میں] بیانیہ اس طرح شامل ہونا چاہیئے کہ وہ ڈرامائی [ہیئت] کا حصہ بن جائے...

المیہ کا مرتبہ رزمیہ سے ارفع ہے، کیوں کہ رزمیہ صرف ہیروئی [بحر] استعمال کرتا ہے، جب کہ المیہ تمام شعری ہیئتوں پر مشتمل ہوتا ہے...

عقل مند ترین نفوس میں بھی حماقت موجود ہوتی ہے، اور معتدل ترین مزاج رکھنے والوں میں بے اعتدالی کا وجود ہو سکتا ہے۔ اسی طرح، سورما نفوس کے بھی دلوں میں خوف ہوتے ہیں، اور انتہائی سیر چشم لوگوں کے بھی دلوں میں حسد کی کارفرمائی ہو سکتی ہے...

تو اس طرح، اب تک جن باتوں پر ہمارا اتفاق ہو چکا ہے، اس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ شاعر کسی مکمل عمل (یعنی پلاٹ یا قصہ) کی نمائندگی کرتا ہے۔ یہ بات پوری طرح ملحوظ رہے کہ شاعری کا عمل "خوب" اور "خوبی" virtue کے لئے فائدہ مند ہے۔ کیوں کہ، جیسا کہ ہم کہہ چکے ہیں، یہ نفس انسانی کے متعلقہ عناصر کا تزکیہ کرتی ہے۔ اور مزید یہ کہنا بھی ضروری ہے کہ ہر فن یہ امکان رکھتا ہے کہ وہ تمام فنون کے اندر فطری طور پر موجود بہترین چیزوں کا سر چشمہ بن جائے...

ختم شد