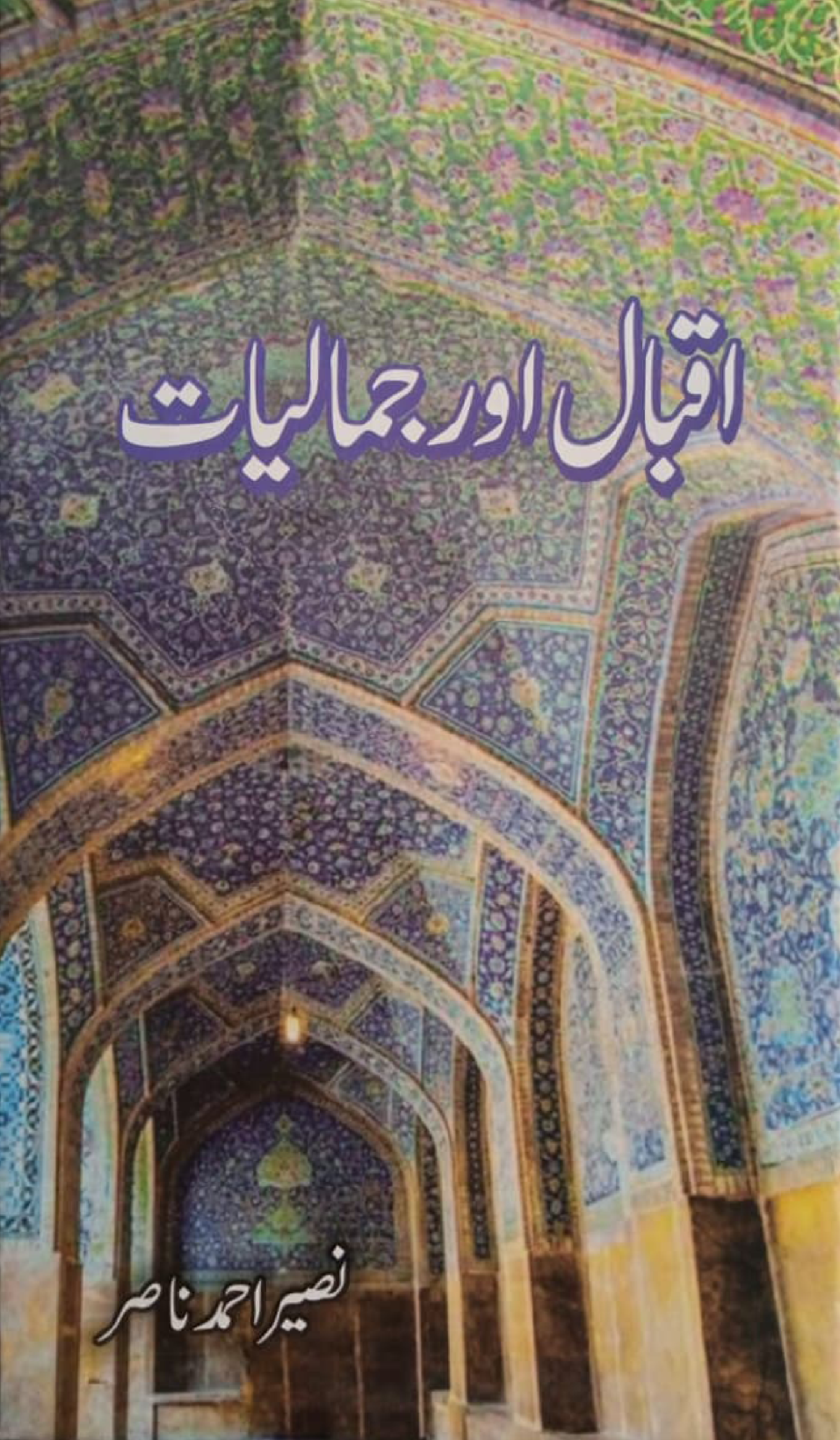

اقبال اور جمالیات

نصیر احمد ناصر

اقبال اور جمالیات

نصیر احمد ناصر

اقبال اکادمی پاکستان

جملہ حقوق محفوظ

ناشر

پروفیسر ڈاکٹر بصیرہ عنبرین

ناظم

اقبال اکادمی پاکستان

حکومت پاکستان

قومی ورثہ وثقافت ڈویژن

چھٹی منزل، ایوانِ اقبال، ایجرٹن روڈ، لاہور
Tel: [+92-42] 36314510, 99203573
Fax: [+92-42] 36314496
Email: info@iap.gov.pk
Website: www.allamaiqbal.com

ISBN 978-969-416-587-5

طبع اوّل	:	۱۹۶۴ء
طبع دوم	:	۱۹۸۱ء
طبع سوم	:	۲۰۲۲ء
تعداد	:	۵۰۰
قیمت	:	-/۱۱۶۰روپے
مطبع	:	ایچ آئی ٹریڈرز، لاہور

محل فروخت: گراؤنڈ فلور، ایوانِ اقبال، ایجرٹن روڈ، لاہور

فہرست

حصہ اوّل: حسن

دیباچہ	۵
خودی	۹
وحدت الوجود	۳۵
حسنِ معروضی	۵۵
حسنِ موضوعی	۵۹
موضوعیت ومعروضیت	۸۱
حسن کا حرکی نظریہ	۹۷
اظہاریت	۱۰۵
نظریۂ جلال	۱۱۹
جمالیاتی مشاہدہ، جمالیاتی حس اور جمالیاتی ذوق	۱۳۷

دوسرا حصہ: فن

فن کی ماہیت	۱۴۷
مقصدیتِ فن	۲۲۱

فن اور فطرت	۲۶۳
تقلید، غلامی اور اجتہاد	۲۸۹
فنی صلاحیت	۳۰۵
مصطلحات	۳۰۷
مآخذ	۳۲۵
اشاریہ	۳۴۳

☆......☆......☆

دیباچہ

جمالیات کی اہمیت کا اندازہ صرف اس امر سے کیا جاسکتا ہے کہ اس میں حسن وفن پر فلسفیانہ انداز میں بحث کی جاتی ہے جو ثقافت کی بنیادی قدریں ہیں۔ ظاہر ہوا کہ ثقافت کی حقیقی اقدار کے ادراک کے لیے جمالیات کا مطالعہ ناگزیر ہے۔ علامہ اقبال نے غالباً جمالیات کا اسی غیر معمولی اہمیت کے پیشِ نظر اس کے بنیادی مسائل کا حل تلاش کرنے کے لیے بڑی کاوشِ ذہنی سے کام لیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اُنھوں نے جمالیاتی مسائل پر جو کچھ لکھا ہے عموماً نظم ہی میں لکھا ہے، اور نظم میں چونکہ فلسفہ ومنطق کے قواعد وضوابط کی پابندی نہ تو لازم ہے اور نہ ممکن، اس لیے ان کے تصورات نظریات کی صورت میں یکجا نہیں ملتے بلکہ مختلف مقامات پر بکھرے پڑے ہیں۔ چنانچہ یہ امر علامہ اقبال کے جمالیاتی نظام کے سمجھنے میں ایک زبردست رکاوٹ اور اس کے متعلق غلط فہمیاں پیدا کرنے کا بنیادی سبب ہے۔ اس کتاب میں علامہ کے بے ترتیب جمالیاتی تصورات وافکار کو منطقی سلسلے میں منضبط کر کے نظریات کی صورت میں پیش کیا گیا ہے، جس سے اُن کے نظامِ جمالیات کے تمام خدوخال اپنی اپنی جگہ واضح طور پر نمایاں ہوگئے ہیں۔ نیز ہر نظریے کا تاریخی پس منظر بھی دے دیا گیا ہے جس سے نہ صرف علامہ اقبال کے نظریات کو کامل طور پر سمجھنے، بلکہ ان کی حقیقی قدروں کی تشخیص وتعیین میں بھی بڑی مدد ملتی ہے۔

علم وفن کے لامحدود ممکنات کے پیشِ نظر ہم چونکہ کسی کوشش کو حرفِ آخر نہیں کہہ سکتے، لہٰذا میں اپنی اس ناچیز کوشش کے متعلق کسی قسم کی غلط فہمی میں مبتلا نہیں ہوں۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ میری یہ تصنیف میرے شوقِ فراواں، تفکرِ مسلسل اور سالہا سال کے مطالعے کا ماحصل ہے، جسے

میں بڑے خلوص کے ساتھ قارئین کے سامنے پیش کرنے کی سعادت حاصل کر رہا ہوں۔

نصیر احمد ناصر
۹۲/ایف خورشید منزل، گلبرگ لاہور
۲۲/جمادی الاخریٰ ۱۳۸۱ھ/ یکم دسمبر ۱۹۶۱ء

پہلا حصہ

حسن

باب:۱

خودی

فلاسفہ کے فکر کا ایک مرکزی نقطہ ہوتا ہے، جس پر وہ اپنے نظامِ فلسفہ کی بنیاد رکھتے ہیں۔ علامہ اقبال کے فکر کا یہ مرکزی نقطہ وہ ہے جسے انھوں نے لفظِ خودی سے تعبیر کیا ہے اور جس سے ان کی مراد نفس یا تعیین ذات ہے۔ (دیکھیے مقدمہ اسرارِ خودی، طبع اول)۔ فلسفہ و مذہب میں ''خودی'' کے کئی مترادفات پائے جاتے ہیں، مثلاً روح[۱]، نفس[۲]، انا[۳]، ایغو[۴] وغیرہ، اور ان کے لٹریچر میں اس پر دلچسپ اور فکرزا مباحث بھی ملتے ہیں۔ خودی کا تصور اقبال کا نظامِ فکر میں چونکہ اساسی حیثیت رکھتا ہے، اس لیے سب سے پہلے اس کے صحیح اور جامع مفہوم سے آگاہی حاصل کر لینا ضروری ہے۔ لہٰذا تصورِ خودی کا ایک تاریخی پس منظر تمہید کے طور پر پیش کیا جاتا ہے اور ابتدا انسائیکلوپیڈیا برٹانیکا سے کی جاتی ہے:

انانیت[۵] جدید فلسفیانہ اصطلاح ہے جسے عام طور پر بے نفسی یا بے خودی[۶] کی ضد کے طور پر ہر اس اخلاقی نظام کے لیے استعمال کیا جاتا ہے، جس میں فرد کی مسرت یا خیر اخلاقی عمل کا سب سے بڑا معیار ہے (یونانی یا لاطینی سے ایغو، یا خودی یا ''میں'' واحد متکلم)۔ خودی سے مراد ہر وہ شے ہے جسے میں ''میری'' کہتا ہوں: اس لحاظ سے اس کے وسیع ترین مفہوم میں ''انسان کی خودی'' ان تمام چیزوں کا مجموعہ ہے، جنھیں وہ ''اپنا'' کہہ سکتا ہے۔[۷] چنانچہ جیمز نے خودیوں کا اصطفاف[۸] کیا ہے؛ یعنی مادّی، روحانی، معاشرتی اور خالص؛ پدخودی کو انفرادی قلب وجسم پر مشتمل ذاتِ شخصی تک بھی محدود کیا جاسکتا ہے۔ خالص فلسفیانہ مفہوم میں خودی یا انا کا تصور بہرکیف انفرادی شعور تک محدود کیا جاتا ہے، جو اپنے سے باہر کی ہر چیز کا نقیض ہے؛ اور جو اس کا معروض بن سکتا ہے۔ یہ تصور بنیادی طور پر مابعد الطبیعیات[۹] سے تعلق رکھتا ہے اور موضوع و معروض کے تعلق کے کل مسئلے، حقیقت کی ماہیت اور خودی اور معروض کے علم کے

امکان پر مشتمل ہے۔ خودی کا عام تصور ایک طبعی موجود (۱۰) کی حیثیت سے ظاہرہ طور پر دوسروں سے علیحدہ اس مسئلے کو درخور اعتنا نہیں سمجھتا کہ شعور خود کے مظہر میں، جس میں قلب اپنی ذات کے ماضی و حال دونوں کی عکاسی کرتا ہے، موضوع و معروض کا کیا رشتہ ہوتا ہے؟ قلب اس صورت میں موضوع اور معروض دونوں ہی ہوتا ہے، جیسا کہ ولیم جیمز لکھتا ہے: ''میں'' اور ''مجھے'' دونوں؛ اس مظہر (۱۱) کو مختلف مفکروں نے مختلف طریقوں سے بیان کیا ہے۔ چنانچہ کانٹ (۱۲) نے دو نفسوں یا خودیوں میں عقلی (۱۳) اور تجربی (۱۴) کی حیثیت سے امتیاز کیا ہے، بعینہٖ اُسی طرح جس طرح اُس نے دو خودیوں میں مابعد الطبیعیاتی نقطۂ نظر سے ذاتی اور مظہری اعتبار سے امتیاز کیا ہے۔ ہربرٹ (۱۵) نے بھی ایسا ہی امتیاز کیا ہے۔ دوسروں کی یہ رائے ہے کہ خودی کا مافیہ (۱۶) پیچیدہ ہوتا ہے۔ موضوعی خودی جیسا کہ اُسے ہونا چاہیے، معروضی خودی کا کامل تر اظہار ہے [بریڈلے (۱۷) کی بھی یہی رائے ہے]؛ یا مزید برآں، موضوی خودی قلب کا فاعلی مافیہ اور معروضی خودی مفعولی مافیہ ہے، جو وقتی طور پر جالبِ توجہ ہوتی ہے۔ سب سے زیادہ تسلی بخش اور سب سے زیادہ عام نظریہ یہ ہے کہ شعور پیچیدہ اور ناقابلِ تحلیل ہے۔

بہرحال، یہاں اس بات کی طرف اشارہ کیا جاتا ہے کہ قلب جس حد تک معروض کو پہچانتا ہے وہ (معروض) ایک مفہوم میں خودی کے پیچیدہ مافیہ کا ایک جزو بن جاتا ہے۔ اس مفہوم میں ایک فرد اپنے آپ ہی میں اپنی کائنات اور اپنی ہستی وجود ہے؛ بالفاظِ دیگر اُس کے نفسیاتی تعلقات کا مجموعہ اور ''اس کے لیے'' ہستی میں مطلقاً کوئی شئے نہیں ہوتی۔ اس قبیل کا ایک تصور اور بہت سے فلسفیانہ نظاموں میں مشہور ہے، جس میں خدا یا ''لامتناہی'' کا تصور، خودی اور بیخودی یا موضوع (۱۸) اور معروض (۱۹) کا وصال ہے، انسان کی خودی کے متعلق خیال کیا جاتا ہے کہ وہ محدود ہے اور ذاتِ خداوندی لامحدود اور محیطِ کل ہے۔ متعدد مشرقی مذاہبِ تصوف میں انسانی خودی کا کمال ''لامحدود'' میں جذب ہوجانا ہے، جس طرح کہ ایک ہلکی سی لہر پانی کی سطح پر معدوم ہوجاتی ہے۔ خودی کے مسئلے کا خلاصہ مفصلۂ ذیل ہے: عالمِ نفسیات خودی کی مثالی ساکت کا کھوج لگاتا ہے، یعنی اس طریقے کا جس میں تصورِ خودی، خودی کے مختلف پہلو یا مافیہ (۲۰) اور موضوعی و معروضی خودی کے تعلق کو پیدا کرتا ہے۔ اس موقع پر عالمِ علمیات (۲۱) تجربی علم کا سوال

اٹھاتا ہے اور اس کے جواز کے امکان اور نوع پر غور کرتا ہے جس کا حامل یہ ہوسکتا ہے۔ معروض مدرکہ یا موضوع مدرک کی ہستی کیا ہے؟ اس تفتیش کا نتیجہ عام طور پر کم و بیش ذہنی تشکیک ہی ہوتا ہے؛ مثلاً یہ کہ معروض، مدرک کے لیے کوئی وجود نہیں رکھتا، بجز اضافی وجود کے، یعنی جہاں تک اُسے ''ادراک میں لایا جاتا ہے''۔ اخیر میں عالمِ مابعد الطبیعیات اور دوسرے حلقۂ علم میں عالمِ دینیات، خائص یا فوق تجربی [۲۲] خودی کی حقیقت پر اس کے روابط یعنی مطلق خودی کے ماسوا پر غور کرتا ہے۔ (انسائیکلوپیڈیا برٹانیکا، بذیلِ مادۂ ایغوازم)۔

روح یا خودی کی اہمیت کا اندازہ اس امر سے بخوبی ہوسکتا ہے یہ انسان کو اس کی ماہیت معلوم کرنے کی ہمیشہ طلب وجستجو رہی ہے، اور فکرِ انسانی کے ہر تاریخی دور میں اس پر غور و فکر ہوتا رہا ہے، جس پر اب ایک تاریخی تسلسل کے ساتھ طائرانہ نگاہ ڈالی جاتی ہے؛ لیکن نفسِ مضمون کے مقتضیات پیش نظر پہلے مغربی اور پھر مشرقی فکری کاوشوں کا جائزہ لیا جائے گا۔ جہاں تک فلسفۂ روح (یا خودی) کا تعلق ہے، مغربی فلسفے میں مشرقی فلسفے کے علی الرغم بہت زیادہ اختلافِ رائے پایا جاتا ہے۔ اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ مشرق میں یہ مسئلہ دینی معتقدات میں شمار ہوتا ہے، اور اس پر اجتہادِ فکر و نظر سے کام لینا ممنوع سمجھا جاتا رہا ہے؛ اس کے برعکس مغرب میں اس مسئلے کے متعلق عموماً آزادانہ طور پر کام لیا جاتا رہا ہے۔ بہر کیف، مغربی فلسفے کا اوّلین سرچشمہ یونان ہے، جہاں سب سے پہلے اس مسئلے پر حکیمانہ انداز میں تدبر کیا گیا۔ یونانی حکما میں سب سے پہلے جس نے ماہیتِ روح کے مسئلے پر بحث کی ہے، وہ غالباً انگرزامینز [۲۳] ہے۔ اُس کے نزدیک روح ''ہوا'' ہے: اشیا کا اولین عنصر غیر متناہی تو ہے، لیکن نامتعین نہیں ہے۔ یہ بھاپ یا دھند ہے۔ جس طرح ہوا یا سانس ہمارے اندر حیات آفرین عنصر ہے، اسی طرح ''یہ'' کائنات کی روح ہے۔ جس طرح ہماری اپنی روح جو ہوا ہے، ہمیں آپس میں قائم رکھتی ہے۔ جس طرح ہماری اپنی روح جو ہوا ہے۔ ہمیں آپس میں قائم رکھتی ہے، اسی طرح سانس اور ہوا تمام دنیا کو محیط ہے۔ ہوا زندہ ہے اور فضا کے ذریعے لامتناہی طور پر وسعت پذیر ہے''۔ [۲۴] ہیراکلائطس [۲۵] کی رائے میں روحِ انسانی آتشِ کائنات کا ایک حصہ ہے اور اسی سے تربیت حاصل کرتی ہے۔ ہم اسے سانس کے ذریعے چھوڑتے ہیں اور حواس کے ذریعے حاصل کرتے

ہیں۔ خشک ترین اور گرم ترین روح بہترین روح ہوتی ہے، کائناتی روح آتش کی مانند ☆انسان میں نظم و ضبط رکھنے والا عنصر روح ہے جو الوہی عقل کی مثل ہے۔[۲۶] امپے ''ڈکلیز [۲۷] بھی ہیرا کلائطس اور پس کی طرح روح کو مبدائے آتش سمجھتا ہے۔ نفرت نے اسے اپنے اصلی کرے سے، جس میں یہ دوسری ہستیوں سے ملی ہوئی موجود تھی، علیحدہ کر دیا۔ دوسری ہستیوں کی طرح یہ بھی آخرکار اسی میں واپس جائیگی۔ زندگی انفرادی ہستی کی آرزو کا خمیازہ اور کفارہ ہے۔ اسے نباتات، حیوانات اور انسان کے مدارج سے گزر کر رفتہ رفتہ عروج ہوتا ہے اور وہ زہد و ورع اور ریاضت وتقویٰ سے خدا کی طرف واپس جانے کے قابل بنتی ہے۔ انسان اس کرے کی ایک شبیہ ہے۔ اس میں چاروں بنیادی عناصر پائے جاتے ہیں، اس کے وجود کو ٹھوس حصے خاک کے عنصر سے بنتے ہیں، سیال حصے پانی ہیں، نفس حیات ہوا ہے اور روح آگ ہے۔ یہ انسان کی عقلی برگزیدگی ہے جس کی وجہ سے کائنات کے تمام عناصر اس میں یکجا موجود ہیں۔ وہ تمام اشیاء کا ادراک کر لیتا ہے کیونکہ وہ خود تمام اشیاء سے بنا ہے۔ خون، جس میں چاروں عناصر خوب اچھی طرح سے ملے ہوئے ہیں، احساس اور روح کا مقام ہے۔ اس کا ثبوت اس امر سے ملتا ہے کہ گر جسم سے تمام خون نکال لیں تو اس میں احساس رہتا ہے نہ شعور اور نہ زندگی۔ الغرض یہ کہ روح ہی باقی نہیں رہتی۔[۲۸] دیموقرائطس [۲۹] جو سالماتی دبستان [۳۰] کے دو بانیوں میں سے ایک ہے، روح انسانی کے متعلق لکھتا ہے: آتشیں سالمات کل نامیاتی نظام پر منقسم ہیں جو ان اجسام کی گرمی کا سبب ہیں۔ یہ خاص کر روح انسانی میں بکثرت موجود ہوتے ہیں۔ روح نہایت لطیف، مدور ترین، تیز ترین اور آتشیں سالمات سے بنی ہے جو کل جسم میں بکھرے پڑے ہیں۔ جسم میں ہر دو سالمات کے ساتھ تیسرا روحی سالم [۳۱] ہوتا ہے اور یہی جسم کی حرکات پیدا کرتے ہیں۔[۳۲]

افلاطون [۳۳] کی رائے میں ''انسانی روح دنیا کی روح کی طرح جس سے وہ نکلتی ہے فانی اور غیر فانی عناصر پر مشتمل ہے۔ دونوں قسم کے عناصر اس میں متحد ہیں۔ یہ دو عناصر تصور اور مادہ ہیں اور روح ان کے مابین نسبت کا نام ہے۔ فہم یا عقل اس کا غیر فانی حصہ ہے۔ حسیت فانی جزو ہے کیونکہ وہ جسمانیت پر منحصر ہے، ارادہ، قوت یا دلیری ان دونوں کے اتحاد سے پیدا

ہوتی ہے اور یہی خاص معنی میں روح اور اس کی انفرادیت ہے''۔[۳۴] جہاں تک روح عقلی کا تعلق ہے افلاطون اسے غیر فانی سمجھتا ہے۔ اس کی دلیل یہ دیتا ہے کہ (الف) وہ وہ بسیط ہے، جس کی وجہ سے اس کی تجزیبی تحلیل ناممکن ہے، (ب) وہ نتیجہ ہے خالق حقیقی کی نیکی کا اور (ج) یہ کہ وہ اصل حیات ہے اور ہستی سے نیستی کی طرف عبور ناممکن ہے۔[۳۵] ارسطو[۳۶] بھی روح کو اصل حیات مانتا ہے۔ اس کے نزدیک وجود کی دو قسمیں ہیں: نامیاتی یا عضوی[۳۷] اور غیر نامیاتی (غیر عضوی)۔ نامیاتی وجود، غیر نامیاتی وجود سے اس بات میں مختلف ہے کہ نامیاتی وجود کی محرک ایک باطنی اصل ہوتی ہے جو حصول مقاصد کے لیے متعدد اعضاء سے کام لیتی ہے۔ نباتات خود اپنا مقصد نہیں۔ اس کا مقصد وہ حیوان ہے جو اس سے پرورش پاتا ہے۔ پودے کی روح میں صرف تجاذب غذا اور تناسل کے وظائف پائے جاتے ہیں۔ حیوان کی روح میں اس کے علاوہ حس کا ملکہ ہوتا ہے اور اعلیٰ درجے کے حیوانوں میں ارتسامات حسی کو ذہن میں محفوظ رکھنے کی بھی قابلیت ہوتی ہے۔ دیکھنے، سننے، سونگھنے، چکھنے اور چھونے کے احساسات ایک حس مشترک میں آ ملتے ہیں، جہاں ان کے یکجا ہونے سے ادراک باطنی کی ایک ابتدائی صورت پیدا ہوتی ہے۔ حیوان کی روح درد والم محسوس کر سکتی ہے، اس لیے وہ خوش آئند اثرات کو حاصل کرنے کی کوشش کرتی ہے اور ناگوار اثرات سے دور رہنا چاہتی ہے جو قوت فعلی یا ارادہ ہے۔ جانوروں کی حرکت اضطراری اسی پر مبنی ہوتی ہے۔ حیات حیوانی کی ان تمام قابلیتوں کے علاوہ انسانی روح علم یا عقل کا بھی ملکہ رکھتی ہے۔ اسی وجہ سے انسان نہایت کامل نامیاتی وجود اور کمال فطرت کا نمونہ ہے۔ حیوانات کی ارتقائی صورتوں میں فطرت کی غایت انسان تک پہنچنا ہے۔

نامیاتی دنیا گویا ایک ارتقائی سلسلہ ہے۔ مختلف نامیاتی نظامات اور ان کے مناسب حال روحیں، اسی حد تک کامل ہوتی ہیں جس حد تک ارتقائے حیوانی کی غایت یعنی روح انسانی غیر نامیاتی مادے میں داخل ہو کر اس پر غلبہ پاتی ہے۔ نامیاتی وجود اور روح میں جو اس کی اصل حیات ہے، وہی تعلق ہے جو مادہ وصورت، قوت وفعلیت اور قابلیت وعمل میں ہے۔ اسی گہرے باہمی تعلق کی وجہ سے نامیاتی جسم صرف روح ہی کی خاطر موجود اور زندہ رہتا ہے جو اس کی علت غائی ہے۔ لیکن روح بھی اسی حد تک ایک حقیقت ہے جہاں تک کہ کوئی شے اس سے زندہ ہے

اور وہ کسی جسم کی روح، کسی عضویت کی قوت اور کسی آلے کا فعل یا وظیفہ ہے۔ جسم کے بغیر روح بیشک بالقویٰ موجود ہوسکتی ہے، لیکن بالفعل موجود نہیں ہوسکتی۔ [۳۸] اپی کیورس [۳۹] کی رائے میں ''روح دیگر تمام چیزوں کی طرح مادی ہے، ورنہ نہ تو وہ کچھ کر ہی سکتی اور نہ اسے کوئی دکھ درد ہی ہوتا۔ یہ بہت ہی زیادہ لطیف اور حرکی مادے سے بنی ہے جو روحوں کی بھی روح ہے۔ یہ مادہ کل جسم میں جذب ہوتا ہے۔ چنانچہ جسم میں جو حس پائی جاتی ہے وہ کلیتاً روح کی موجودگی ہی کی رہین منت ہے''۔ [۴۰] افلاطونس [۴۱] کے تصورات نے چونکہ یہودی و نصرانی فکر کی طرح اسلامی فکر کو بھی خاصا متاثر کیا ہے، لہٰذا اس کے تصور خودی کی تشریح نسبتاً زیادہ تفصیل کی مقتضی ہے۔ اس کی مابعدالطبیعیات اس تثلیثی تصور سے شروع ہوتی ہے: الواحد [۴۲]، نفس [۴۳] اور روح۔ [۴۴] نفس تو الواحد کا مثیل ہے۔ اس کی تخلیق اس لیے ہوتی ہے کہ الواحد کو اپنی ہی تلاش و جستجو میں ''شہود'' حاصل ہوتا ہے جو ''نفس'' ہے۔ یہ ایک مشکل تصور ہے۔ افلاطونس کے نزدیک ایک وجود جو بغیر اجزاء کے ہو، اپنے آپ کو جان پہچان سکتا ہے، اس صورت میں شاہد و مشہود ایک ہی ہوتے ہیں۔ افلاطون نے خدا کی یہ مثال دی تھی کہ وہ سورج کی طرح ہے۔ چنانچہ روشنی دینے والا اور وہ جو منور ہے دونوں ایک ہی شے ہیں۔ اس مثال کی بنا پر افلاطونس کہتا ہے کہ نفس کو ایسی روشنی خیال کرنا چاہیے جس کے ذریعے الواحد اپنے آپ کو دیکھتا ہے۔ ہمارے لیے نفس آلوہی کو، جسے ہم اپنے ارادہ ذاتی سے فراموش کر دیتے ہیں، دیکھنا ممکن ہے۔ نفس آلوہی کی معرفت کے لیے ہمیں اپنی روح کا، جس وقت وہ بہت ہی زیادہ خدا کے مثل ہوتی ہے، مطالعہ و مشاہدہ کرنا چاہیے۔ جب ہم الوہی طور پر متصرف و متاثر ہوتے ہیں تو نہ صرف نفس بلکہ الواحد کو بھی دیکھ لیتے ہیں۔ [۴۵] روح اگرچہ نفس سے کمتر ہے، لیکن ذی حیات اشیاء کی خالق ہے، اسی نے سورج، چاند، ستاروں اور کل جہان مرئی کو بنایا ہے۔ یہ عقل الوہی کے اشراق یا لمعان سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ دوہری ہوتی ہے: ایک داخلی روح ہے جو نفس سے جڑی رہتی ہے اور دوسری جو خارج کا سامنا کرتی ہے۔ موخر الذکر حرکت سفلی سے سروکار رکھتی ہے، جس میں روح اپنی تمثال پیدا کرتی ہے جو عالم طبیعی اور دنیائے محسوس ہے۔ [۴۶] جسم چونکہ مرکب ہے، اس لیے یہ واضح طور پر لافانی نہیں ہے، اگر یہ ہمارا ہی ایک جزو ہے تو پھر ہم کلیتاً

غیر فانی نہیں ہیں۔ لیکن روح کا جسم کے ساتھ کیا تعلق ہے؟ ارسطو نے (جس کا ذکر واضح الفاظ میں نہیں ہے) کہا تھا کہ روح تو جسم کی صورت ہے، لیکن افلاطونس اس نظریے کی اس بنا پر تردید کرتا ہے کہ اگر روح جسم کی کوئی صورت ہوتی تو اس سے کوئی عقلی فعل ناممکن تھا۔ رواقی [۴۷] خیال کرتے ہیں کہ روح مادی ہے، لیکن روح کی وحدت سے ثابت ہوتا ہے کہ یہ ناممکن ہے۔ مزید برآں، مادہ چونکہ منفعل ہے، وہ اپنے آپ کی تخلیق نہیں کرسکتا تھا۔ چنانچہ روح اگر اس کی تخلیق نہ کرتی تو مادہ ہرگز موجود نہ ہوتا۔ علاوہ ازیں، اگر روح نہ رہے تو مادہ آنکھ جھپکتے غائب ہو جائے۔ روح نہ تو مادہ ہے اور نہ مادی جسم ہی کی صورت ہے، بلکہ یہ جوہر ہے اور جوہر ابدی ہوتا ہے۔ افلاطون کے استدلال میں یہ نظریہ مبہم رہ گیا تھا کہ روح لافانی ہے، کیونکہ تصورات ابدی ہیں، لیکن افلاطونس کے نظام فکر میں یہ بات بلکہ واضح ہوگئی ہے۔ روح، عقلی دنیا کی عزلت سے کیسے جسم میں داخل ہوتی ہے؟ جواب یہ ہے کہ خواہش کے ذریعے، خواہش گو کبھی کبھی غیر شریفانہ ہوتی ہے، لیکن اضافی طور پر شریفانہ بھی ہوسکتی ہے۔ [۴۸]

اب دور جدید کے دو فلاسفہ کے تصورات خودی کا ملخص پیش کیا جاتا ہے: ہیوم [۴۹] کہتا ہے کہ انا یا خودی کا کوئی ارتسام نہیں ہے۔ لہٰذا خودی کا کوئی تصور نہیں ہے: ''جہاں تک میرا تعلق ہے، جب میں اس چیز میں جسے میں ''میرا'' کہتا ہوں، بڑے گہرے لگاؤ کے ساتھ داخل ہوتا ہوں تو میں ہمیشہ گرمی یا سردی، روشنی یا تاریکی، محبت یا نفرت، دکھ یا حظ کے کسی دوسرے احساس سے لغزش کھا جاتا ہوں۔ میں بغیر احساس کے کسی وقت بھی اپنے آپ کو نہیں پکڑ سکتا اور بجز احساس کے کسی چیز کو بھی نہیں دیکھ سکتا۔ ہم کسی غیر مادی، غیر منقسم، غیر فانی روحی جوہر کو نہیں جانتے۔ جوہر کا تصور ہی بے معنی ہے، چاہے اس کا اطلاق مادے پر ہو یا قلب پر۔ [۵۰] کونڈلاک [۵۱] نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ایک ''وجود'' جسے فقط ایک ہی حاسہ ودیعت ہو، مثلاً شامہ، کس طرح مزاولت و تربیت سے اسے توجہ، حافظہ، تقابل، حظ و کرب، جذبہ، خواہش اور ارادے کی شکل میں لے آتا ہے۔ تقابل سے جو بجز اصطفاف احساس کے کچھ نہیں، تصدیق، تفکر، تعطل اور تجرید پیدا ہوتے ہیں۔ یہ تفکر یا ایغو (خودی) ان احساسات کا مجموعہ ہے جن کے ہم اس وقت حامل ہوتے ہیں اور جنھیں ہم دیکھ چکے ہوتے ہیں۔ [۵۲]

اخیر میں خودی کی اصل حقیقت معلوم کرنے کے لیے قرآن حکیم کی طرف رجوع کیا جاتا ہے، جو آخری کتاب الٰہی ہونے کی وجہ سے اس مسئلے میں بالخصوص قول فیصل کی حیثیت رکھتا ہے: قرآن حکیم نے روح یا خودی کی حقیقت اپنے مخصوص الہامی انداز میں صرف تین الفاظ میں بیان کر دی ہے، جسے دیکھ کر انسان یہ تسلیم کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ اس نے فی الواقعہ کوزے میں دریا بند کر دیا ہے۔ بہر کیف، وہ کہتا ہے:

ویسئلونك عن الروح قل الروح من امر ربی۔ (۱۷: ۸۵)۔

اے پیغمبر! آپ سے روح کے متعلق استفسار کرتے ہیں، ان سے کہہ دیجیے کہ روح میرے رب کے ''امر'' میں سے ہے۔ اس آیت میں روح کو ''من امر ربی'' کہا گیا ہے، اس لیے ان تینوں الفاظ کی تشریح کی جاتی ہے۔ ''من'' کی تشریح بعد میں کی جائے گی، لہٰذا پہلے ''امر'' کو لیتے ہیں۔ ''امر'' اور ''کن'' میں ایک نہایت ہی لطیف فرق ہے۔ قرآن حکیم میں ''کن''، تخلیق شے اور ''امر'' ''انفاخ روح'' کے لیے استعمال ہوا ہے۔ بالفاظ دیگر ''کن''، تخلیق اشیاء کی الٰہی قوت فعال ہے اور ''امر'' انفاخ روح کی الٰہی قوت فعال، جیسا کہ دوسری جگہ قرآن حکیم نے خود ہی اس امر کی تشریح بھی کر دی ہے:

ثم سوائه و نفخ فیه من روحه و جعل لکم السمع و الابصار و الافئدة (۳۲: ۹)

''پھر اسے مکمل طور پر متناسب و ہم آہنگ بنا دیا اور اس میں اپنی روح سے پھونکا اور تمھارے لیے سامعہ، باصرہ اور قلب بنا دیا''۔ فاذا سویته و نفخت فیه من روحی فقعوا له سجدین۔ (۳۸: ۷۲)

''پھر جس وقت اسے متناسب و ہم آہنگ بنا دوں اور اپنی روح میں سے اس میں پھونکوں تو اس کے واسطے سجدے میں گر پڑو''۔

یہ ''نفخت من روحی'' ہی ''امر'' ہے۔ ''ربی'' اور ''روحی'' میں یائے متکلم ایک زبردست حقیقت کی طرف نشاندہی کر رہی ہے۔ ربی میں یائے متکلم تخصیصی ہے، یعنی خاص میرا رب۔ اس کی تشریح یہ ہے کہ ہر شخص کا اپنا ایک تصور رب ہوتا ہے جو دوسروں سے کچھ نہ کچھ مختلف ہوتا ہے۔ یہی حال اقوام عالم کا ہے، لیکن اس میں انبیاء علیہم السلام مستثنیٰ ہیں، اس لیے کہ

ان کا تصورِ رب ایک ہی تھا، جس کی جامع و مانع تشریح متنِ قرآنی میں جا بجا ملتی ہے۔ بہر حال، اسلام کے نزدیک ''رب'' ایک ایسی متصرف و پروردگار ہستی ہے جو اپنی مخلوقات کی نہ صرف پرورش و نگہداشت اور رہنمائی کرتی ہے بلکہ ان کی تکمیل، ان کی خارجی اور داخلی قدروں کے اقتضاء کے مطابق بتدریج کرتی رہتی ہے اور ہمیشہ کرتی رہے گی، آخرت میں بھی۔ ''من'' کے محل استعمال سے یہ مفہوم خود بخود واضح ہو جاتا ہے کہ ''روح'' رب کی ذاتی قوت فعال میں سے ہے۔ لٰہذا یہ صرف روح ہی کی خصوصیت اور اس کی انفرادیت کی وجہ حقیقی ہے۔ اس کے برعکس ''کن'' کی تخلیق جو مادی ہوتی ہے، ذات باری تعالیٰ سے یہ نسبت نہیں رکھتی، کیونکہ وہ تو ہر قسم کی مادی آلائشوں سے منزہ ہے۔

روح انسانی کی اصل چونکہ روح خداوندی ہے، اس اعتبار سے کہ وہ روح خداوندی کا انفاخ ہے، اس لیے وہ قائم بالذات شئے تو نہیں ہو سکتی، لیکن اپنی اصل کے لحاظ سے یہ ایسی قوت فعال ضرور ہے جسے فنا لازم نہیں۔ اس کے علاوہ چونکہ وہ ''رب'' (مفہوم قرآنی میں) کی قوت فعال ہے، اس لیے اسے ارتقائے دوام لازم ہے، نیز یہ قوت فعال مرشد و رہنما بھی ہے، لٰہذا وہ خود ہی اپنے ارتقائے دوام کی راہیں متعین کرتی رہے گی، آخرت کے ثبات دوام میں بھی۔ علاوہ ازیں وہ خداوند تعالیٰ کی تمام صفات سے اضافی اور جزوی طور پر متصف بھی ہے، جنھیں بروئے کار لانے ہی میں اس کی فلاح و نجات اور طمانیت و مسرت کا راز مضمر ہے۔ نیز فلسفہ اخلاق کا حاصل بھی یہی ہے۔ یہ مفہوم اس طرح بھی ادا کیا جا سکتا ہے کہ خودی قوت ازلی کے بحرِ بے کراں کا ایک قطرہ ہے جو اپنی محدودیت میں بھی لامحدودیت کے امکانات رکھتا ہے۔ خودی متعین تو ہے مگر تعینات کے ماوراء چلے جانے کی قوت بھی رکھتی ہے: لا تنفذون الا بسلطن۔ (۵۵:۳۳)۔ وہ چونکہ رب حکیم و بصیر کا انفاخ روح ہے، اس لیے خودی دانش و شعور بھی رکھتی ہے اور اس کا دل جذبہ محبت سے معمور بھی ہے۔

جمالیاتی نقطہ نظر سے خودی کی تشریح بانداز دیگر بھی ہو سکتی ہے۔ قرآن حکیم کا ارشاد ہے: اللّٰہ نور السموت والارض (۲۴:۳۵)، (اللہ آسمانوں اور زمین کا نور ہے)۔ یہاں یہ نکتہ غور طلب ہے کہ قرآن حکیم نے یہ نہیں کہا کہ اللہ نور ہے بلکہ یہ کہا ہے کہ وہ آسمانوں اور زمین کا نور

ہے۔ اس میں یہ نکتہ مضمر ہے کہ اللہ تو ''لا کمثل شیء'' ہے، اس لیے وہ محض نور نہیں ہوسکتا، جسے ہم دیکھتے ہیں۔ لہٰذا اس آیت کا مفہوم یہ ہے کہ اس کائنات کا وجود، جو زمین کے علاوہ طبقات سماوی پر بھی مشتمل ہے، محض اس لیے محسوس و مشہود ہے کہ اس کی ہستی و بقاء اللہ تعالیٰ کی صفت نورانی پر منحصر ہے۔ اللہ محض نور نہیں جیسا کہ زرتشیت، نو افلاطونیت اور بعض دیگر مذاہب فکر کا عقیدہ ہے، بلکہ یہ اس کی من جملہ صفات میں سے ایک صفت ہے۔ فکر انسانی کی راہ میں صفات الٰہی کا یہ مقام از بس خطرناک ہے۔ اسی مقام پر ہندو فلاسفہ نے ایسا دھوکہ کھایا کہ انھوں نے وجود کائنات ہی سے انکار کر دیا ہے، اور اسے اندریوں یا حواس کا فریب یا مایا سمجھ لیا۔ مغربی تصوریت کا بھی قریب قریب یہی نظریہ ہے۔ نو افلاطونیت اور تصوف اسلامی کے بعض دبستانوں میں بھی کائنات اور خدا کے متعلق تقریباً ایسا ہی نظریہ پایا جاتا ہے۔ چنانچہ وحدت الوجود اور وحدت الشہود بھی اسی قبیل کے نظریے ہیں۔ قرآن حکیم کی رو سے ایسے تمام نظریے ناقص بلکہ باطل ہیں، کیونکہ کائنات باطل، مایا یا فریب نظر نہیں بلکہ ''تخلیق بالحق'' ہے، یعنی کائنات نہ تو باطل ہے اور نہ اپنی ذات میں مطلق حق ہی ہے، بلکہ یہ ''قائم بالحق'' ہے۔ اس کی تصریح یہ ہے کہ کائنات فی الواقعہ اپنا وجود رکھتی ہے جو قائم بالذات نہیں، بلکہ عرض ہے، اس کی ہستی و بقا کا انحصار ذات باری تعالیٰ پر ہے، نیز وہ مشہود بھی اس کے نور ہی سے ہے کیونکہ اللّٰہ نور السموت و الارض ہے۔

بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی۔ یہ مرئی کائنات جیسا کہ ہم ابھی دیکھ چکے ہیں، اللہ کے نور ذات سے محسوس و مشہود ہے، لیکن اللہ کا نور جس طرح کائنات کو محسوس و مشہود بنانے کے لیے اس کے ذرے ذرے میں جلوہ گر ہے، اسی طرح یہ نور انسان کے وجود میں بھی ''نقطہ خودی'' یا روح کی صورت میں جلوہ افروز ہے، جس کے باعث انسان میں حواس و قلب کی شمعیں فروزاں ہیں، جن کے ذریعے وہ معروضات کو محسوس و معلوم کرتا ہے۔ چنانچہ اگر انسان کے اندر نور خداوندی نہ ہوتا تو جہاں تک انسان کا تعلق ہے، کائنات اس کے لیے وجود نہیں عدم ہوتی۔ لہٰذا یہ خودی ہے جو اپنے نور (جو درحقیقت نور الٰہی ہے) سے کائنات کا مشاہدہ کرتی ہے، اور یہ کائنات ہے جو اپنے شہود اور بقا کے لیے ایک طرف نور حق اور دوسری طرف نور خودی کی مرہون منت ہے۔

اس تمہید کے بعد اب علامہ اقبال کے تصور خودی کو ان کے اپنے کلام کی روشنی میں معلوم

کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ علامہ اقبال نے اسرارِ خودی کی پہلی طبع میں خودی کی یہ تشریح کی ہے: ''ہاں، لفظ ''خودی'' کے متعلق ناظرین کو آگاہ کر دینا ضروری ہے۔ یہ لفظ اس نظم میں بمعنی ''غرور'' استعمال نہیں کیا گیا، جیسا کہ عام طور پر اردو میں مستعمل ہے۔ اس کا مفہوم محض نفس یا تعین ذات ہے۔ مرکب لفظ ''بے خودی'' میں بھی یہی مفہوم ہے اور غالباً محسن تاثیر کے اس شعر میں بھی لفظ خودی کے یہی معنی ہیں:

غریق قلزم وحدت دم از خود نہ زند
بود محال کشیدن میان آب نفس

(دیباچہ مثنوی)

مرکز حیات، انسان میں ''انا'' یا شخصیت کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ شخصیت ایک تکاشفی اور تجاذبی حالت ہے جو اس تکاشف کو قائم رکھنے ہی سے قائم رہ سکتی ہے۔ اگر تکاشفی اور تجاذبی حالت قائم نہ رہے تو اضمحلال واقع ہو جائے گا۔ شخصیت یا تکاشفی اور تجاذبی حالت کا قیام انسان کا قیمتی کارنامہ ہے۔ اس کا خیال رکھنا چاہیے کہ وہ اضمحلال کی طرف نہ لوٹ جائے۔ جو شئے اس تکاشفی و تجاذبی حالت کو قائم رکھنے کا باعث ہو، وہی غیر فانی بنا دینے کا باعث ہے۔ شخصیت کا تصور ہمارے سامنے قدروں کا معیار پیش کر دیتا ہے اور خیر و شر کے مسئلے کو طے کر دیتا ہے۔ جو شئے شخصیت کو استحکام بخشے اچھی ہے، اور جو اسے کمزور کر دے، بری ہے۔ فنون، مذاہب اور اخلاقیات کا فیصلہ شخصیت کے نقطہ نظر ہی سے کرنا چاہیے۔

''حیات کیا ہے؟ انفرادیت۔ اس کی اعلیٰ ترین صورت اس وقت ''انا'' یا خودی ہے جس میں انفرادیت اپنے علاوہ دوسری چیزوں کو اپنے آپ سے خارج کر دیتی ہے اور ایک محیط بالذات مرکز ہو جاتی ہے۔ جسمانی اور روحانی دونوں اعتبار سے انسان ایک محیط بالذات مرکز ہے، لیکن وہ ہنوز مکمل انفرادیت نہیں۔ اس کا خدا سے جتنا بعد ہوتا ہے اتنی ہی اس کی انفرادیت ضعیف ہوتی ہے۔ خدا سے سب سے زیادہ قریب، سب سے زیادہ کامل ہے۔ اس کا یہ معنیٰ نہیں کہ وہ خدا میں جذب ہو جاتا ہے۔ برخلاف اس کے وہ خدا کو اپنے اندر جذب کر لیتا ہے۔ صحیح اور حقیقی فرد رب عالم ہی کو اپنے آپ میں جذب نہیں کر لیتا ہے، بلکہ اس پر قابو پا کر خدا کو بھی اپنی خودی میں جذب کر لیتا ہے''۔

''یہ وحدت، وجدان یا شعور کا روشن نقطہ ہے، جس سے تمام انسانی تخیلات و جذبات و تمنیات مستنیر ہوتے ہیں، یہ پراسرار شے جو فطرت انسانی کی منتشر اور غیر محدود کیفیتوں کی شیرازہ بندی ہے، یہ ''خودی'' یا ''انا'' یا ''میں'' جو اپنے عمل کی رو سے ظاہر اور اپنی حقیقت کی رو سے مضمر ہے، جو تمام مشاہدات کی خالق ہے، مگر جس کی لطافت، مشاہدہ کی گرم نگاہوں کی تاب نہیں لاسکتی کیا چیز ہے؟ کیا یہ ایک لازوال حقیقت ہے یا زندگی نے محض عارضی طور پر اپنی فوری عملی اغراض کے حصول کی خاطر اپنے آپ کو اس فریب تخیل یا دروغ مصلحت آمیز کی صورت میں نمایاں کیا ہے؟ اخلاقی اعتبار سے افراد و اقوام کا طرز عمل اس نہایت ضروری سوال کے جواب پر منحصر ہے اور یہی وجہ ہے کہ دنیا کی کوئی قوم ایسی نہ ہوگی جس کے حکماء اور علماء نے کسی ہ کسی صورت میں اس سوال کا جواب پیدا کرنے کے لیے دماغ سوزی نہ کی ہو (دیکھئے، دیباچہ اسرارِ خودی، طبع اول، ترجمہ از چھوٹے لال)۔

جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے، یہ تصور خودی ہے جس پر علامہ اقبال کے نظام فکر کی عمارت استوار ہے۔ لہٰذا انھوں نے اپنے خطبات میں اس مسئلے پر بڑی شرح وبسط سے بحث کی ہے۔ اب علامہ موصوف کی ان تشریحات و تصریحات سے چند اہم اقتباسات نقل کیے جاتے ہیں: ''متکلمین کا خیال تھا کہ روح یا تو مادے کی ایک بڑی ہی لطیف صورت ہے یا محض عرض، اور اس لیے جسم کے ساتھ فنا ہو جاتی ہے (۵۳)...... فکر حاضر کا مطالعہ کیجیے تو صرف بریڈلے (۵۴) ہے جس نے اس امر کے بہترین شواہد مہیا کیے ہیں کہ خودی کی فی الاصل کوئی حقیقت ہیں۔ مطالعہ اخلاق (۵۵) میں تو وہ اس کا وجود تسلیم کرتا ہے، لیکن منطق (۵۶) میں اسے ایک علمی مفروضے سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا۔ حقیقت اور شہود (۵۷) میں البتہ اس نے خودی کی حقیقت پر نہایت گہری نظر ڈالی ہے، بلکہ اس بحث میں کہ خودی کیا ہے اور اس کی ماہیت کیا ہے، بریڈلے کی اس تصنیف کے دو ابواب کو ایک طرح سے دور حاضر کے اپنشد تصور کرنا چاہیے جو گویا جیو آتما کے عدم حقیقت کے بارے میں لکھے گئے۔ بریڈلے کے نزدیک حقیقت کی پہچان یہ ہے کہ تعارض سے پاک ہو، لیکن محسوسات و مدرکات کا مرکز متناہی (یعنی خودی) جیسا کہ بریڈلے نے اس کی تحقیق وتنقید کی ہے چونکہ تغیر وثبات کے ناقابل تطبیق اضداد کا حامل ہے، لہٰذا ثابت ہوا کہ

خودی کی حقیقت فریب سے زیادہ نہیں ہم اس باب میں جو بھی نظریہ قائم کریں گے، اسے احساس کہیں، تشخیص ذات سے تعبیر کریں، روح ٹھہرائیں یا مشیت کا نام دیں، اس کا جائزہ قوانین فکر ہی کے ماتحت لینا ہوگا۔ لیکن فکر کا دارومدار نسبتوں پر ہے اور نسبتوں کے لیے تعارض ناگریز ہوا، مگر اس بے دردانہ منطق کے باوجود جس کی رو سے خودی کی حقیقت محض ایک طومار اور انتشار و پراگندگی کے اور کچھ نہیں رہتی، بریڈلے کو اعتراف کرنا پڑا کہ کسی نہ کسی معنوں میں وہ ایک حقیقت ضرور ہے، یعنی ایک ناقابل انکار امر واقعی۔ بات یہ ہے کہ بحالت متناہیت تو خودی بے شک ایک ناقص سی وحدت حیات ہے، لیکن ایک زیادہ ہمہ گیر، زیادہ موثر، زیادہ متوازن اور اپنے آپ میں زیادہ یکتا وحدت کی آرزو اس کی فطرت میں داخل ہے۔ یوں بھی کسے معلوم کہ ایک کامل و مکمل وحدت کے حصول میں اسے کس کس ماحول سے گزرنا ضروری ہے۔ اپنے ربط و نظم کی موجودہ صورت میں تو اس کا اطناب یونہی قائم رہ سکتا ہے کہ نیند کے سہارے مسلسل استراحت کا سامان پیدا کرتی رہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ایک معمولی سا مہیج بھی اس کی وحدت درھم برہم کر دیتا ہے بلکہ ایک ایسی توانائی کی حیثیت سے جو انضباط و اختیار اور اپنے آپ کو قابو میں رکھنے کی اہل ہے، اس کی نفی کے لیے بھی کافی ہوگی۔ بایں ہمہ فکر جس پہلو سے بھی اس کا تجزیہ کرے، ہمارا احساس خودی قائم اور برقرار رہے گا۔ یہ احساس اتنا قوی ہے کہ پروفیسر بریڈلے کو بھی چار و ناچار اعتراف کرنا پڑا۔

لہٰذا محسوسات و مدرکات کا مرکز متناہی ایک حقیقت ہے، گو اس حد تک نازک اور عمیق کہ یہ حقیقت عقل کی گرفت میں نہیں آتی۔ آندریں صورت دیکھنا چاہیے کہ اس کی سب سے بڑی خصوصیت کیا ہے۔ سب سے پہلی تو یہ کہ خودی کا اظہار وحدت میں ہوتا ہے جسے ہم کیفیات نفسی کی وحدت سے تعبیر کرتے ہیں۔ لیکن کیفیات نفسی کا وجود ایک دوسرے سے الگ تھلگ یعنی باہمدگر منفصل تو ہے نہیں بلکہ یک دوسرے کے لیے کچھ معنوں کا حامل اور باہم متعلق۔ انہیں اس پیچ در پیچ کل کے شیون و اطوار کہیے جسے ہم نفس سے تعبیر کرتے ہیں...... لہٰذا خودی کو ان معنوں میں مکاناً محدود ٹھہرانا جائز نہیں، جن میں جس کو اب حوادث کا وقوع بھی خواہ ان کا تعلق نفس انسانی سے ہو یا عالم فطرت سے، زمانے ہی میں ہوگا، مگر اس کے باوجود خودی کی مدت زمانی

طبیعی حوادث کی مدت زمانی سے اساساً مختلف ہو گی طبیعی حوادث کی مدت زمانی تو ایک حقیقت حاضرہ ہے اور مکان پر ممتد، لیکن خودی کی مدت زمانی اس کے داخل میں مرکوز اور اپنے ہی مخصوص انداز میں حال اور مستقبل سے وابستہ۔ یہ اس لیے کہ جب کوئی طبیعی حادثہ پیش آتا ہے تو اپنے وقوع کے متعدد نشانات چھوڑ جاتا ہے، جنھیں دیکھ کر ہم اس کی مدت زمانی کا اندازہ کر لیتے ہیں۔ مگر یاد رہے کہ یہ نشانات محض علامت ہوں گے اس مدت زمانی کی، نہ کہ بجائے خود وہ مدت زمانی۔ حقیقی مدت زمانی کا تعلق خودی اور صرف خودی سے ہے۔

خودی کی دوسری نمایاں خصوصیت بطور ایک وحدت، اس کے خفا یا جلوت کا پہلو ہے، جس کی بدولت ہر خودی کی اپنی ایک یکتا حیثیت ہے۔ فرض کیجیے آپ کوئی نتیجہ قائم کرنا چاہتے ہیں۔ اندریں صورت ضروری ہے کہ اس منطقی قضیے کے دونوں مقدمات آپ کے یعنی ایک ہی ذہن میں جمع نہ ہوں۔ بعینہ اگر مجھے کسی چیز کی خواہش ہے تو یہ میری خواہش ہو گی اور اس کا پورا ہونا میری ہی خواہش کا پورا ہونا ہے۔ لہٰذا اس سے لطف حاصل ہو گا تو مجھی کو، حتیٰ کہ اگر ساری دنیا بھی اس کی خواہش مند ہوتی اور اپنی یہ خواہش پوری کر لیتی، تب بھی مجھے اس کی ویسی ہی طلب رہتی اور اس وقت تک دور نہ ہوتی جب تک میں اسے پورا نہ کر لیتا۔ یا پھر اگر میرے دانت میں درد ہے تو یہ تو ممکن ہے کہ اس درد میں دندان ساز مجھ سے ہمدردی کا اظہار کرے لیکن درد کا احساس تو مجھی کو ہو گا، دندان ساز کو تو نہیں ہو گا، لہٰذا میرا حظ اور میرا کرب دوسروں کا نہیں، یعنی میری ہی انفرادی خودی کا تار و پود ہے۔ ایسے ہی میرے احساسات، میری نفرت اور میری محبت ہے، جیسے میرے فیصلے اور میرے عزائم میری اور صرف میری ذات کا حصہ ہیں۔ خدا بھی تو ایسا نہیں کرے گا کہ میری جگہ خود محسوس کرنا یا حکم لگانا شروع کر دے، یا یہ کہ ایک کے بجائے دو راستے میرے سامنے ہیں تو خود ان سے ایک کا انتخاب کر لے۔ میں اگر آپ کو پہچان لیتا ہوں تو اس کا مطلب بجز اس کے اور کیا ہو سکتا ہے کہ میں پہلے بھی آپ سے مل چکا ہوں۔ لہٰذا میرا کسی شخص یا کسی مقام کو پہچاننا میری ہی گزشتہ واردات پر مبنی ہو گا، دوسروں کے تجربات اور وارادت پر تو نہیں ہو سکتا۔ کیفیات نفسی کا یہی بے مثل ربط باہمی ہے جس کا اظہار ہم لفظ ''میں'' سے کرتے ہیں اور جس سے نفسیات کا یہ بنیادی مسئلہ ہمارے سامنے آتا ہے کہ اس ''میں'' یا ''انا'' یا ''خودی'' کی ماہیت کیا ہے؟

الہیات اسلامیہ کے اس مذہب میں جس کے امام غزالیؒ شارح اعظم ہیں، ''خودی'' یا ''انا'' کی حیثیت ایک سادہ، نا قابل تجزیہ اور نا قابل تحول جوہر روحانی کی ہے جسے کیفیات نفسی کے سارے مجموعے سے کلیتاً مختلف، علیٰ ھذا امرور زمانہ کے اثرات سے سرتا سر آزاد تصور کیا جاتا تھا......ولیم جیمز (۵۸) نے تو شعور کو ''جوئے خیال'' سے تشبیہ دی ہے یعنی پیہم تغیرات کی اس آمد و شد سے جس کے شعور میں اس کے تسلسل کا احساس برابر قائم رہتا ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ یہ کوئی اصول ہے جو ہمارے محسوسات و مدرکات کو باہم مجتمع رکھتا اور حیات ذہنی کے مسلسل بہاؤ میں باہم دگر گرہیں لگاتے ہوئے ان کا رشتہ ایک دوسرے سے جوڑ دیتا ہے۔ لہٰذا خودی کیا ہے؟ ہمارے ذاتی احساسات اور اس لیے ہمارے نظام فکر ہی کا ایک حصہ، جس کا ہر ارتعاش خواہ موجود ہو، خواہ گزرتا ہوا، ایک نا قابل تجزیہ وحدت ہے جس میں علم اور حافظہ دونوں کارفرما رہتے ہیں۔ حاصل کلام یہ کہ ہم جسے خودی کہتے ہیں وہ ایک گزرتے ہوئے ارتعاش کا ابھرتے ہوئے ارتعاش سے اور اس ابھرتے ہوئے ارتعاش کا بعد میں ابھرنے والے ارتعاش سے کام لینے کا عمل ہے۔ اس میں شک نہیں کہ حیات ذہنی کے بارے میں ولیم جیمز کا یہ بیان بڑی ذہانت اور فطانت پر مبنی ہے لیکن میری رائے میں وہ شعور پر، جیسا کہ ہمیں فی الواقع اس کا شعور ہوتا ہے، منطبق نہیں ہوتا۔ شعور ایک وحدت ہے اور حیات ذہنی کی شرط اولیں۔ وہ الگ الگ اجزاء کا مجموعہ نہیں کہ ایک دوسرے کو اپنی خبر دیتے رہتے ہیں۔ لہٰذا شعور کے اس نظریے سے ایک تو خودی ہی کی حقیقت کا کوئی سراغ نہیں ملتا، دوسرے اس سے محسوسات و مدرکات کا وہ عنصر بھی کالعدم ہو جاتا ہے جسے کم از کم اضافی طور پر مستقبل ٹھہرایا جاتا ہے۔ یہ اس لیے کہ خیالات کی آمد و شد تو تسلسل سے عاری ہے۔ جب ایک خیال پیدا ہوتا ہے تو دوسرا غائب ہو جاتا ہے۔ لہٰذا یہ گزرتا ہوا خیال کسی حاضر الوقت خیال سے کس طرح کام لے گا اور اسے خبر دے گا؟ یہاں یہ غلط فہمی نہ ہو کہ ہمارے نزدیک خودی محسوسات و مدرکات کی اس کثرت سے جو باہم دگر پیوست رہتی ہے، کوئی الگ تھلگ اور بالاتر شے ہے۔ ہمارا کہنا یہ ہے کہ ہمارے داخلی محسوسات و مدرکات کا مطلب ہی یہی ہے کہ خودی کا عمل و دخل جاری ہے۔ جب ہم کسی شے کا ادراک کرتے یا اس پر حکم لگاتے یا کوئی اور ارادہ کرتے ہیں تو ایسا کرنے میں خودی ہی سے آشنا ہوتے

ہیں۔خودی کی زندگی اطناب کی ایک حالت ہے جسے اس نے اپنے ماحول پر اثر آفرینی یا اس سے اثر پذیری کی خاطر پیدا کر رکھا ہے۔لہٰذا یہ کہنا غلط ہوگا کہ اثر آفرینی اور اثر پذیری کی اس کشمکش میں خودی کا وجود اس سے باہر رہتا ہے۔ ہرگز نہیں۔ برعکس اس کے وہ ایک رہنما توانائی کی طرح اس میں شامل رہے گی۔ لہٰذا اس کے یہی تجربات اور واردات ہیں، جن سے اس کی تشکیل اور اس کے نظم و ضبط کا راستہ کھلتا ہے۔قرآن مجید میں بھی خودی کے اس رہنما وظیفے کی طرف واضح اشارہ موجود ہے: ویسئلونك عن الروح قل الروح من امر ربی و ما اوتیتم من العلم الاقلیلاً (۱۷: ۸۵)۔

اور تجھ سے روح کے متعلق سوال کرتے ہیں۔ کہہ دو کہ روح میرے رب کا ''امر'' ہے اور تمھیں اس کا علم دیا گیا ہے مگر بہت تھوڑا۔

مگر پھر لفظ ''امر'' کا مطلب سمجھنے کے لیے ہمیں اس امتیاز کو فراموش نہیں کرنا چاہیے جو قرآن پاک نے ''امر'' اور ''خلق'' میں کیا ہے۔ پرنگل پٹی سن (۵۹) کو افسوس ہے کہ انگریزی زبان میں ایک ہی لفظ ہے (۶۰) جس سے اس نسبت کا اظہار کیا جاتا ہے جو خدا کو ایک طرف کائنات سے، جس کا خاصا امتداد ہے اور دوسری جانب انسانی خودی سے ہے۔لیکن عربی زبان میں خوش قسمتی سے دو لفظ موجود ہیں، ایک ''خلق'' اور دوسرا ''امر'' اور جو ان دونوں صورتوں کے لیے مخصوص ہیں جن میں اللہ تعالیٰ کی قدرت اور خلاقی کا اظہار ہم انسانوں پر ہو رہا ہے۔خلق کے معنی ہیں آفرینش، پیدا کرنا، امر کے ہدایت، رہنمائی۔ جب ہی تو قرآن مجید کا ارشاد ہے الا له الخلق و الامر (۷:۵۴)، یعنی خلق اور امر دونوں اسی کے ہاتھ میں ہیں۔ پھر اوپر کی آیت میں بھی جس کا حوالہ ہم دے آئے ہیں، روح کی حقیقی ماہیت کا اظہار لفظ ''امر'' ہی سے کیا گیا ہے کیونکہ اس کا سرچشمہ بھی تو ذات الٰہیہ ہی کی قدرت اور خلاقی ہے، گو ہم نہیں جانتے کہ امر الٰہی کی کارفرمائی نے ان وحدتوں کی شکل کیوں اختیار کی جنھیں ہم خودی سے تعبیر کرتے ہیں۔ بعینہ لفظ ''ربی'' میں بھی ضمیر متکلم کے استعمال سے خودی کی ماہیت اور کردار کی کچھ اور وضاحت ہو جاتی ہے۔اس کا مطلب یہ ہے کہ باوجود ان تغیرات کے جو باعتبار ایک وحدت، خودی کی حد وسع، توازن اور اثر آفرینی میں پیدا ہوتے ہیں، اس کا ایک مخصوص اور منفرد وجود ہے۔ کل

یعمل علی شاکلته ط فربکم اعلم بمن ھو اھدی سبیلا (۸۴:۱۷)۔ لہٰذا میری شخصیت کا یہ مطلب نہیں کہ آپ مجھے ''شے'' سمجھیں۔ میں ''شے'' نہیں عمل ہوں۔ میرے محسوسات و مدرکات کیا ہیں؟ اعمال وافعال کا وہ سلسلہ جن میں ہر عمل دوسرے پر دلالت کرتا ہے اور جو ایک دوسرے سے وابستہ ہیں تو اس لیے کہ ان میں کوئی رہنما مقصد کام کر رہا ہے۔ میری ساری حقیقت میرے اس امر آفرین رویے میں پوشیدہ ہے۔ میں کوئی شے نہیں کہ آپ ایک شے مکانی کی طرح میرا ادراک کریں یا بہ ترتیب زمانی واردات کے ایک مجموعے کی طرح میرا جائزہ لیں۔ آپ اگر سچ مچ مجھے جاننا چاہتے ہیں تو آپ کو ''مجھے'' دیکھنا ہوگا۔ آپ کو دیکھنا ہوگا کہ میں جب کسی شے پر حکم لگاتا یا کوئی ارادہ کرتا ہوں تو اس میں میرا رویہ کیا ہوتا ہے۔ میرے مقاصد کیا ہیں اور تمنائیں کیا؟ یونہیں آپ میری ذات کی ترجمانی کریں گے، مجھے سمجھیں اور جان لیں گے۔

دوسرا اہم سوال جو اس بحث میں ہمارے سامنے آتا ہے یہ ہے کہ زمان و مکان کی اس دنیا میں خودی کا صدور کیونکر ہوا؟ اس بحث میں قرآن مجید کے ارشادات بالکل صاف اور واضح ہیں:

ولقد خلقنا الانسان من سللة من طین ثم جعلناہ نطفة فی قرار مکین ثم خلقنا النطفة علقة فخلقنا العلقة مضغة فخلقنا المضغة عظاما فکسونا العظام لحما ثم انشاناہ خلقا آخر فتبرك الله احسن الخالقین (۲۳:۱۲۔۱۴)

اور یہ واقعہ ہے کہ ہم نے انسان کو مٹی کے خلاصے سے پیدا کیا پھر ہم نے اسے نطفہ بنایا ایک ٹھہر جانے اور جماؤ پانے کی جگہ میں۔ پھر نطفے کو ہم نے علقہ بنایا۔ پھر علقے کو گوشت کا لوتھڑا کر دیا۔ پھر اس میں ہڈیوں کے ڈھانچے پر گوشت کی تہہ چڑھا دی اور پھر ہم نے اسے دوسری تخلیق میں پیدا کر دیا، تو کیا ہی برکتوں والی ذات ہے اللہ کی، پیدا کرنے والوں میں سب سے بہتر پیدا کرنے والا۔

اس ''خلق آخر'' کا نشوونما نظام جسمانی کی بنا پر ہوتا ہے اور نظام جسمانی کیا ہے؟ کمتر خودیوں کی وہ بستی جن کے اندر سے ایک عمیق تر خودی مجھ پر عمل کرتی اور مجھے اس امر کا موقع دیتی ہے کہ میں اپنے محسوسات و مدرکات کو ایک باقاعدہ وحدت میں سمو ڈالوں...... خودی کا خاصا ہے ہدایت، اختیار، برعکس اس کے بدنی افعال ہمیشہ اپنے آپ کو دھراتے رہتے ہیں۔ لہٰذا بدن کو روح کے اعمال کا حاصل جمع کہیے، یا یہ کہ وہ اس کی ''عادت'' ہے اور اس لیے اس سے

ناقابل فصل۔ بدن چونکہ شعور کا ایک مستقل عنصر ہے، لہٰذا جب ہم اسے خارج سے دیکھتے ہیں تو وہ بحیثیت ایک مستقل عنصر اپنی جگہ پر قائم اور استوار نظر آتا ہے۔ یہ اگر صحیح ہے تو پھر سوال پیدا ہوگا کہ مادہ کیا ہے؟ اس کا جواب ہے ادنیٰ خودیوں کی وہ بستی جن کا اجتماع اور عمل وتعامل جب ایک خاص نسق پر پہنچ جاتا ہے تو اس سے ایک اعلیٰ تر خودی کا صدور ہوتا ہے۔ بالفاظ دیگر یہ ہدایت بالذات کا مرتبہ ہے کہ جب کائنات اس میں قدم رکھتی ہے تو حقیقت مطلقہ شاید اپنا راز افشا کرتی اور یوں اپنی ماہیت کے انکشاف کا راستہ کھول دیتی ہے (تشکیل جدید الٰہیات، ص ۱۴۳ تا ۱۵۷ بعد)۔

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ حقیقت مطلقہ کیا ہے؟ علامہ کے نزدیک خودی ہی حقیقت مطلقہ ہے، جس سے دیگر خودیوں کا صدور ہوتا ہے، لیکن اس صدور کی نوعیت وہ نہیں ہے جو وحدت الوجودی عموماً سمجھتے ہیں۔ دبستان وجودیت کے نزدیک خدا یا خودی مطلق، وجود مطلق یا واجب الوجود ہے جس سے دیگر وجود اس طرح نکلتے ہیں، جس طرح درخت سے شگوفے پھوٹتے ہیں۔ یہ دراصل ایک قسم کا طبیعی یا مادی نظریہ حیات ہے۔ لیکن علامہ اقبال کا تصور صدور اس نظریے سے بالکل مختلف ہے۔ وہ صدور کو خودی مطلق کی تخلیقی فعلیت کا اظہار سمجھتے ہیں۔ ان کا یہ تصور عام حیاتیاتی یا تخلیقی نظریوں سے بالکل مختلف ہے اور جیسا کہ ہم پہلے دیک چکے ہیں وہ خودی کو تخلیق نہیں ''امر'' سمجھتے ہیں، لہٰذا اس نظریے کو ''نظریہ امر'' سے موسوم کر سکتے ہیں، جس کی تشریح علامہ اقبال نے ایک جگہ اس طرح کی ہے:

''بہر کیف میری رائے میں حقیقت مطلقہ کا تصور بطور ایک ''انا'' ہی کے کرنا چاہیے اور اس لیے میرے نزدیک انیت مطلقہ سے انیتوں ہی کا صدور ممکن ہے۔ یا پھر دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ انیت مطلقہ کی تخلیقی قدرت کا اظہار، جس میں فکر کو عمل کا مترادف سمجھنا چاہیے، ان وحدتوں ہی کی شکل میں ہوتا ہے جن کو ہم ''انا'' سے تعبیر کرتے ہیں۔ گویا کائنات کا ہر عمل خواہ اس کا تعلق مادی جواہر کی میکانیاتی حرکت سے ہو یا ذات انسانی میں فکر کی آزادانہ کارفرمائی سے، سب کی حقیقت بجز ایک عظیم اور برتر انا کے انکشاف ذات کے سوا اور کچھ نہیں۔ لہٰذا قدرت الٰہیہ کا ہر جو ہر خواہ اس کا درجہ ہستی پست ہو یا بلند، اپنی ماہیت میں ایک ''انا'' ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس انیت یا خودی کے اظہار کا بھی اپنا اپنا ایک درجہ ہے، بڑا اور چھوٹا۔ بایں ہمہ بزم ہستی

میں ہر کہیں خودی ہی کا نغمہ لحظہ بہ لحظہ تیز ہو رہا ہے اور ذات انسانی میں اپنے معراج کمال کو پہنچ جاتا ہے۔قرآن مجید نے بھی تو اسی لیے حقیقت مطلقہ کو انسان کی رگ جان سے قریب تر ٹھہرایا:

ونحن اقرب اليه من حبل الوريد۔ (۵۰:۱۶) کیونکہ یہ حیات الٰہیہ ہی کا سیل رواں ہے جو ہمارے وجود کا سرچشمہ ہے اور جس میں ہم موتیوں کی طرح پیدا ہوتے اور زندگی بسر کرتے ہیں'' (تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ، ص ۱۰۹ تا ۱۱۰)۔

اس میں شک نہیں کہ علامہ اقبال نے جیسا کہ ہم ابھی دیکھ چکے ہیں خودی پر اپنے خطبات پر بڑے عالمانہ انداز میں بحث کی ہے لیکن چونکہ وہ بنیادی طور پر شاعر بھی تھے، اس لیے انھوں نے اپنے اس تصور خودی کو اپنے اشعار میں بڑے دلکش پیرائے میں بیان کیا ہے اور کئی نئی باتیں بھی کہی ہیں۔ لہٰذا ان کے اس تصور کو اب ان کے آئینہ اشعار میں دیکھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

ہم اوپر دیکھ آئے ہیں کہ قرآن حکیم کے نزدیک اللہ تعالیٰ آسمانوں اور زمین کا نور ہے اور اس نے اپنی نورانی روح سے وجود انسانی میں پھونکا تو اس کے اعجاز سے انسان میں شعور و آگہی پیدا ہوگئی۔ علامہ اقبال نے اس تصور قرآنی سے یہ استنباط کیا ہے کہ خودی نقطہ نور ہے۔ نیز وہی سرچشمہ حیات بھی ہے:

نقطہ نورے کہ نام او خودی است
زیر خاک ما شرار زندگی است

(اسرار و رموز، ۱۸)

یہ ''نقطہ نورے'' جو خودی سے عبارت ہے قائم بالذات نہیں ہے بلکہ عرض ہے جس کا جوہر حقیقی نور الٰہی ہے:

خودی روشن ز نور کبریائی است
رسائی ہائے او از نارسائی است
جدائی از مقامات وصالش
وصالش از مقامات جدائی است

(ارمغانِ حجاز، ۱۷۲)

اسی تصور کو انھوں نے ایک اور رنگ میں اس طرح پیش کیا ہے۔

نور خورشید کی محتاج ہے ہستی میری
اور بے منت خورشید چمک ہے تیری
ہو نہ خورشید تو ویراں ہو گلستاں میرا
منزل عیش کی جا، نام ہو زنداں میرا
ہے تیرے نور سے وابستہ مری بود و نبود
باغباں ہے تری ہستی پئے گلزار وجود

(بانگِ درا، ۴۶)

اسی تصور کی تائید میں انھوں نے اپنے ایک قطعے میں منطقی استدلال سے بھی کام لیا ہے:

خودی را از وجود حق وجودے
خودی را از نمود حق نمودے
نمی دانم کہ ایں تابندہ گوہر
کجا بودے اگر دریا نبودے

(ارمغانِ حجاز، ۱۷۳)

ڈاکٹر اقبال بار بار مختلف الفاظ میں اس امر کا اظہار کرتے ہیں کہ خودی ایک نور ہے جس سے انسان میں شعور و آگہی کی شمعیں روشن ہیں:

تو کہ از نور خودی تابندہ
گر خودی محکم کنی پائندہ
جوہر نوریست از خاک تو
یک شعاعش جلوہ ادراک تو

(اسرار و رموز، ۹۹)

یہ نور خودی نہ صرف انسان کی ذات بلکہ اس کی صفات کا بھی خالق ہے:

تری خودی سے ہے روشن ترا حریم وجود
حیات کیا ہے؟ اسی کا سرور و سوز و ثبات

بلند تر مہ و پروین سے ہے اسی کا مقام
اسی کے نور سے پیدا ہیں تیرے ذات وصفات

(ضربِ کلیم،۱۰۴)

علامہ نے اس نورِ خودی کی دیگر صفات کی طرف بھی بصیرت افروز اشارے کیے ہیں:

درون سینہ آدم چہ نور است
چہ نور است ایں کہ غیب او حضور است
من او را ثابت سیار دیدم
من او را نور دیدم، نار دیدم
گہے نازش ز برھان دلیل است
گہے نورش زجان جبرئیل است
چہ نورے جاں فروزے سینہ تابے
نیرزد با شعاعش آفتابے

(زبورِعجم،۲۰۷ تا ۲۰۸)

مندرجہ بالا اشعار میں علامہ اقبال نے خودی کی اس صفت کی طرف خصوصیت سے اشارہ کیا ہے کہ وہ ثابت سیار ہے، یعنی وہ حرکت مدام کی حالت میں رہتی ہے۔ خودی کے متعلق ان کا یہ حرکی نظریہ فلسفے میں ازبس اہمیت رکھتا ہے۔ یہ تصور بھی فی الحقیقت قرآن حکیم ہی کا ہے (مفصل بحث کے لیے دیکھیے مصنف کی کتاب جمالیات، قرآن حکیم کی روشنی میں، ۸۵تا ۹۰) جس کے نزدیک خودی مطلق ہر لحظہ ایک نئی شان میں رہتی ہے: کل یوم ھو فی شان (۲۹:۵۵) نیز وہ حیّ و قیوم ہے۔ اسی تصور کی رعایت سے علامہ اقبال نے خودی کے لیے ثابت سیار کی اصطلاح وضع کی ہے جو قرآن مجید کے اس مفہوم کی جدید فلسفیانہ انداز میں بہت عمدہ ترجمانی کرتی ہے۔ ان اشعار میں انھوں نے اس امر کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ خودی جس طرح عقل و منطق سے کام لیتی ہے، اسی طرح الہام و وجدان سے بھی مستفید ہوتی رہتی ہے۔ مزید برآں یہی نور انسان کے کیف وسرور اور سوز و گداز کا مبدء ہے، جسے حاصل زندگانی کہیں تو

بے جا نہ ہوگا۔ چنانچہ نور خودی کی انہیں خصوصیات کے باعث اس کی ایک کرن بھی قدر و قیمت میں سورج سے کہیں زیادہ ہے۔

یہی نور خودی ہے جسے علامہ اقبال دیگر اسلامی علماء و حکما اور صوفیہ کی طرح حسن خودی سے تعبیر کرتے ہیں جو الظاہر بھی ہے اور الباطن بھی۔ جب یہ حسن اس عالم طبیعی میں جلوہ نما ہوتا ہے تو اسے حسن فطرت یا حسن کائنات کہتے ہیں اور جب یہ انسان کے عالم باطن میں جاگزیں ہوتا ہے تو اسے حسن باطن اور دیگر کئی ناموں سے موسوم کیا جاتا ہے: لقد خلقنا الانسان فی احسن تقویم (٩٥:٤) میں اسی حسن باطنی کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ یہ تصور اگرچہ اسلامی ہے لیکن یونانی فلسفے میں بھی خدا کو نور اور حسن کے ناموں سے موسوم کیا گیا ہے۔ جہاں تک اسلامی نظام فکر کا تعلق ہے اس کے دو ماخذ ہیں: القرآن اور الحدیث۔ قرآن حکیم میں آیا ہے: ھواللہ الخالق الباری المصور لہ الاسماء الحسنی (٥٩:٢٥)، وہی اللہ خالق، باری اور مصور ہے (اور) اسی کے لیے تمام حسین نام ہیں، اور حدیث شریف میں ہے کہ اللہ جمیل یحب الجمال۔ اللہ جمیل ہے اور جمال سے محبت کرتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ قرآن حکیم نے دوسری تمام کتب سماوی سے زیادہ اللہ کی حسین صفات کا ذکر کیا ہے اور خصوصیت سے اس کی شان جمالی کی طرف بہت زیادہ توجہ دلائی ہے۔ غالباً اسی بنا پر اسلام کا عام لٹریچر بالعموم اور متصوفانہ لٹریچر بالخصوص حسن الٰہی کے ذکر سے بھرا پڑا ہے، اور جہاں تک اس کی متصوفانہ شاعری کا تعلق ہے وہ تو خصوصاً محبوب مطلق کے عشق و محبت اور فراق و وصل کی کیفیات سے معمور ہے۔ چنانچہ ان کیفیات کو بیان کرنے کے لیے بے شمار استعارات و مجازات سے کام لیا گیا ہے جو اسلامی شاعری کی ایک امتیازی خوبی ہے اور جس کی طرف مرزا غالب نے اس شعر میں اشارہ کیا ہے:

ہر چند ہو مشاہدہ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے ساغر و مینا کہے بغیر

بہر کیف، اسی نور الٰہی کو علامہ اقبال حسن سے تعبیر کرتے ہیں:

حسن بے پایاں درون سینہ خلوت گرفت
آفتابے خویش را زیر گریبانے نگر

(زبورِ عجم، ٨٦)

حسن کا چونکہ خاصہ ہی محبت ہے، اس لیے ہر حسین شے سے ہم فطری طور پر محبت کرتے ہیں۔ لہٰذا خداوند تعالیٰ بھی جو حسن محض ہے، ہمارا محبوب ہوا:

ہست معشوقے نہاں اندر دلت
چشم اگر داری بیا بنمایمت
عاشقان او ز خوباں خوب تر
خوش تر و زیبا تر و محبوب تر

(اسرار ورموز، ۱۹)

یہ تصور کہ خدا نور بھی ہے اور حسن بھی، یا دوسرے لفظوں میں نور اور حسن ایک ہی حقیقت کے دو نام ہیں، جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے یونانی نظامِ فکر میں بھی موجود ہے اور اہم سمجھا جاتا رہا ہے۔ اس کے علاوہ یہ تصور چونکہ اسلامی نظامِ فکر میں بھی از بس اہمیت رکھتا ہے لہٰذا اس جگہ اس کے تاریخی پس منظر کا سرسری جائزہ لینا اس مسئلے کا صحیح تناظر (۶۱) اور اصل حقیقت معلوم کرنے کے لیے مفید ہے۔

اس میں شک نہیں کہ افلاطون حسن پر جب بھی غور وفکر کرتا ہے تو اسے ''واحد'' ہی دیکھتا اور سمجھتا ہے لیکن اس امر کے باوجود وہ لگاتار حسن کو نور کے مثل قرار دیتا چلا جاتا ہے۔ اس کے نزدیک عقل کی تجلی کا یہ فانی آنکھ ہرگز مشاہدہ نہیں کر سکتی، لیکن وجود کے مثالی مطمع نظر کا بہترین ''طبیعی مماثل سورج'' ہے۔ (۶۲) خیر اور حسن کا تصور وہ حقیقت ہے جو علم کے معروضات کو صداقت اور عالم کو قوت علم عطا کرتی ہے، بالکل اسی طرح جس طرح نور اس آگ کو جو آنکھ میں ہوتی ہے اس آگ کے ساتھ جو معروضات کو رنگین کرتی ہے، آپس میں ملا دینے کا موجد اور اس کی علت ہے۔ فیڈروس میں افلاطون نے اعیان اور نور کے تعلق پر بحث کرتے ہوئے حسن کے عین کو مشاہدہ انسانی میں خصوصی مقام دیا ہے۔ حسن بیک وقت سب سے زیادہ دلآویز اور کل صورتوں میں سب سے زیادہ روشن نظر آنے والا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ یہ ہماری قوت باصرہ سے نمایاں ہوتا ہے جو ہماری روشن ترین حاسہ ہے۔ (۶۳) افلاطون نے نور اور روحانی حسن میں جو گہرا ربط قائم کیا، اس کی ارتقائی صورت ہمیں نو افلاطونی مکتب فکر اور قرون وسطی کی مدرسی

جمالیات میں نظر آتی ہے۔

افلاطونس بھی اپنے پیشرو افلاطون کی طرح خدا کو واحد کہتا اور ساتھ ہی اسے حسن اور نور سے بھی تعبیر کرتا ہے۔ اس کا تصور اساسی طور پر وحدت الوجودی ہے جس نے مسلم حکماء وصوفیہ کو بھی متاثر کیا ہے۔

افلاطونس کا ''الواحد'' جو ہر شئے کا خالق ہے، اپنی کل مخلوقات میں نور وحسن کی صورت میں موجود یا جاری وساری ہے اور یہ اس کا سریان یا موجودگی ہے جو کل مخلوقات یا عالم طبیعی کے وجود وشہود کی اصل حقیقت ہے۔ لہٰذا خدا یعنی الواحد اصل وجود اور قائم بالذات ہے اور اس کے ماسوا ہر شے مجاز ہے۔ حقیقت ومجاز کا یہ تصور ہی دراصل وہ اساس ہے جس پر عقیدہ وحدت الوجود کی عمارت قائم ہے، اور یہ عقیدہ وحدت الوجود ہے جو تصوف کی روح رواں ہے۔ اس نظریے سے انسانی فکر ہر زمان ومکان میں خاصی متاثر نظر آتی ہے جس کا اثر قدرتی طور پر جمالیات پر بھی پڑنا لازمی تھا اور پڑا۔ چنانچہ علامہ اقبال کا ابتدائی جمالیاتی فکر بھی اس سے واضح طور پر متاثر نظر آتا ہے۔ مسئلہ وحدت الوجود کی اس غیر معمولی اہمیت کے پیش نظر اگلے باب میں اس پر بحث کی جائے گی۔

☆......☆......☆

حوالہ جات واصطلاحات

۱- Soul

۲- Nous

۳- Self

۴- Ego

۵- Egoism

۶- Alturism

۷- William James, Principles of Psychology, ch.1.

۸- Classification

۹- Metapysics

۱۰- Entity

۱۱- Phenomenon

۱۲- Immanuel Kant (1724-1804)

۱۳- rational

۱۴- empirical

۱۵- Johann Friedrich Herbert (1776-1841)

۱۶- content

۱۷- Francis Herbert Bradley (1846-1924)

۱۸- subject

۱۹- object

۲۰- content

۲۱- epistemologist

۲۲- a priori

۲۳- Anaxamenes (588-524 B.C.)

۲۴- Cf.Frank Thilly, A History of Philosophy, New York 1931,P.18

۲۵- Heraclitus (535-475 B.C.)

۲۶- Op.cit., P.25

۲۷- Empedocles (425-435 B.C.)

۲۸- قب، الفرڈ ویبر: تاریخ فلسفہ، ترجمہ خلیفہ عبدالحکیم، حیدرآباد دکن ۱۹۲۸ء۔

۲۹- Democritus (460-370 B.C)

۳۰- Atomic school of thought

۳۱- Soul Atom

۳۲- F.Thilly, A History of Philosophy, P.38

۳۳- Plato (427-347 B.C.

۳۴- الفرڈ ویبر: تاریخ فلسفہ، ترجمہ از خلیفہ عبدالحکیم، حیدرآباد دکن ۱۳۴۶ھ/۱۹۲۸ء، ص ۸۲۔

۳۵- محل مذکور۔

۳۶- Aristotle (384-322 B.C.

۳۷- Organic

۳۸- الفریڈ ویبر: تاریخ فلسفہ، ترجمہ از خلیفہ عبدالحکیم، ص ۱۰۶، ۱۰۷۔

۳۹- Epicurus (341-270 B.C)

۴۰- Thilly, A History of Philosophy, P.101

۴۱- Plotinus (204-243)

۴۲- One

۴۳- Naus

۴۴- Soul

۴۵- Plotinus, Enneads, Eng. tr. Mckenna, V,3,13,15

۴۶- Bertrand Russal, History of Western Philosophy,PP.313-314

۴۷- Stoics

۴۸- Enneads, Eng.tr., Mckenna, iv, 5-9

۴۹- Hume (1711-1776)

۵۰- Hume, Treatise of Human Nature, Book, 1,4. ch.6

۵۱- French Abbe Ettene de Condillac (1715-1780)

۵۲- Thilly, A History of Philosophy, P.331

۵۳- تشکیل جدید الہایت اسلامیہ، ترجمہ از سید نذیر نیازی، لاہور ۱۹۵۸ء، ص ۱۴۳

۵۴- Francis Herbert Bradley (۱۸۴۶۔۱۹۲۴)

۵۵- Ethical Studies

۵۶- Logic

۵۷- Appearance And Reality

۵۸- William James (۱۸۴۲۔۱۹۱۰)، امریکی فلسفی۔

۵۹- Pringle Pettison

۶۰- Creation

۶۱- Perspective

۶۲- Republic, Bk.VI.P.۔۵۰۸

۶۳- Phaedrus,P.۲۵۰

☆......☆......☆

باب:۲

وحدت الوجود

وحدت الوجود[۱] چونکہ فلسفہ و مذہب کی تاریخ میں ایک معرکۃ الآرا مسئلہ رہا ہے، لہٰذا اس کی اصل کا سراغ لگانے کی کوشش میں سب سے پہلے قدیم و جدید علماء وحکماء اور صوفیہ کے تصورات کا ایک مجمل خاکہ پیش کیا جاتا ہے اور ابتداء انسائیکلوپیڈیا امریکنا[۲] سے کی جاتی ہے۔

وحدت الوجود (Pantheism، یونانی میں ''پین'' Pan کل کے اور ''تھیوس'' خدا کے معنی میں آتا ہے) فلسفے میں خدا کی عینیت[۳] اور مادی دنیا کا مسئلہ ہے۔ اس مسئلے کی حیثیت دہریت[۴] اور اذعانی خدا پرستی[۵] کے بین بین ہے، ایک فلسفی خدا کے وجود کے تصور سے تین طریقوں سے بحث کرسکتا ہے، یعنی ایک ایسے وجود[۶] کے تصور سے جو کل وجود کی علت[۷] اور اصل اصول[۸] ہے۔ وہ اس کے وجود سے مطلقاً انکار کرسکتا ہے یا نفسیاتی طور پر یہ استنتاج[۹] کرسکتا ہے کہ خدا موجود ہے اور اس سے پھر اس استنتاج پر پہنچ سکتا ہے کہ وہ کل اشیاء کی علت العلل[۱۰] ہے۔ لیکن وہ خدا (بحیثیت علت) اور دوسرے موجودات بحیثیت معلولات[۱۱] کے درمیان تعلق کی نوعیت کو بغیر اس کی تشریح کیے چھوڑ بھی سکتا ہے۔ آخر میں وہ معلول سے علت کی طرف استدلال کرتے ہوئے ان کے درمیان ایک ناگزیر تعلق کو واضح بھی کرسکتا ہے۔ آخری طریقہ ہی وحدت الوجود کی اصل اور اس کی شرح ہے۔ دھریئے اور وحدت الوجودی کے نزدیک خدا کے تصور کی اصل ایک ہی ہے۔ ہم اپنے آپ پر اور گردوپیش کی اشیاء پر جن سے ہم واقف ہوتے ہیں، استدلال کرنے ہی سے کسی ''وجودِ اعلیٰ'' کی ہستی کا استنتاج کرتے ہیں اور یہ وجود اعلیٰ ہی ہے جس پر کل اشیاء منحصر ہیں، جس سے یہ صادر ہوتی ہیں۔ یا جس میں یہ باقی رہتی ہیں۔ وحدت الوجود نے علت و معلول کی عینیت اختیار کرلی اور ہر معلول کی تالی کفایت[۱۲] کی اس لیے صحیح طور پر تشریح کردی گئی تاکہ اس کی علت ی نشاندہی کی جاسکے۔ اس کے نزدیک

مادہ[۱۳] کا، جو قلب[۱۴] سے کم تر نہیں، الوہیت[۱۵] سے صدور[۱۶] واجب ہے۔ وحدت کائنات[۱۷] ایسی وحدت ہے جو اس حیثیت سے کل موجود کثرت[۱۸] پر حاوی ہے کہ وہ اس سے ایسے طریق سے صادر ہوتی ہے جو نتیجے کے ذریعے لازمی طور پر قابل توضیع ہے۔ لہٰذا ہر موجود شے اپنی ہستی کی، جسے وہ حاصل کرنے کے قابل ہوتی ہے، کل شرح اپنے اندر رکھتی ہے۔

فلسفہ یونان کا قدیم ترین ایونی مکتب فکر[۱۹]، جس حد تک وہ اذعانی خدا پرستی کا قائل ہے، بنیادی طور پر وحدت الوجودی تھا اور قدماء میں اپی کیورس[۲۰] اور لیوقرائطس[۲۱] اور متاخرین میں برونو[۲۲] اسی دبستان وحدت الوجود سے تعلق رکھتے تھے۔ سالماتی نظریہ[۲۳] یا یہ کہ کل اشیاء کا مبدء شعوری سالمات ہیں اس دبستان کی معراج کمال ہے۔ سانکھیہ کپل ہندو فلسفے کا ایک ممتاز نظام ہے، جو مشرق میں وحدت الوجودی رجحانات کا سب سے بڑا ترجمان تھا۔ سپے سپس[۲۴] کو جو افلاطون کا بھانجا تھا اور اس کے بعد ''اکادمی'' میں اس کا جانشین ہوا، انتہا پسند وحدت الوجودی کہا جاتا ہے۔ اس نے جس بات کی تعلیم دی اسے اس عقیدے کا سچا عروج کمال تصور کر سکتے ہیں، یعنی کہ ''الہٰ'' یا ''برتر و اعلیٰ'' مرتبے کے لحاظ سے تو اول ہے لیکن تاریخی تسلسل کے اعتبار سے ترقی کی آخری تخلیق ہے۔ اس نے مسرت[۲۵] کی تعریف یہ کی ہے کہ وہ فطرت کے ساتھ توافق کی عادت ہے۔ بقول اس کے روح ریاضیاتی اور ہندسی کی اعلیٰ وحدت ہے یا ایسی وسعت ہے جس کی تشکیل عدد نے ہم آہنگ طور پر کی ہے۔ رواقین[۲۶] دبستان اپی کیورس سے وسیع طور پر مختلف ہونے کے باوجود وحدت الوجود کے ماننے والوں میں شمار کیے جا سکتے ہیں۔ ان کا عقیدہ یہ تھا کہ جو کچھ حقیقی ہے مادی ہے۔ یہ کائنات مجموعی لحاظ سے شعور رکھتی ہے اور یہ شعور ہی الوہیت ہے۔ یہ عالم مستقلاً ایک ارتقائی حالت میں ہے۔ پانی، مٹی اور ہوا کے عناصر آگ سے ظہور پذیر ہوتے ہیں اور آگ پھر انہیں اپنے اندر جذب کر لیتی ہے، اور یہ سلسلہ ایک ابدی چکر میں چلتا رہتا ہے۔ روح انسانی اور خدا جن کی فطرت ایک ہی ہے،، ایک دوسرے پر عمل اور ردعمل کرتے ہیں۔ عقل چاہے انسان میں ہو یا خدا میں، وہ اسے زیادہ تر قوت میں مضمر خیال کرتے ہیں۔ شاید اسکندریہ کے دبستان تصوف خصوصاً افلاطونس کے دبستان تصوف سے بڑھ کر کوئی شے وحدت الوجود کی اس قدر مخالف دکھائی نہیں دیتی۔ یہ موخر

الذکر دبستان ہے جو خدا کو اتنا منزہ بنا دیتا ہے کہ فکر بھی انفرادیت سے جدا ہوئے بغیر اس تک رسائی نہیں حاصل کر سکتی۔ پھر بھی اس دبستان کے سینے سے وحدت الوجود کا ایک بھرپور چشمہ پھوٹا ہے۔ دیونیس، جعلی اریوپیگائٹ [۲۷] نے جو افلاطونی دبستان کا ایک عیسائی فلسفی ہے، اسے (یعنی وحدت الوجود کو) اپنے قیاسات میں شامل کر لیا۔ ان قیاسات میں جزئیہ [۲۸] مدارج ارتقاء کے سلسلے کے ذریعے کائنات سے ایک جنس [۲۹] اور نوع [۳۰] کے طور پر حاصل ہوتا ہے۔ جون اسکوٹس اریجینا [۳۱] نے، جو قرون وسطیٰ کے مدرسی فلسفے [۳۲] کا موسس ہے، اس قیاس کو حقیقی رنگ سے ملون کر دیا۔ خدا کو دنیا اور کائنات کا جوہر، جنس، نوع اور فرد بنا دیا۔ اتنی کثیر صورتیں جو فی الواقع سلسلہ وار آتی چلی جاتی ہیں۔ اکہارٹ [۳۳] نے جو چودھویں صدی میلادی کا جرمن فلسفی نیز دیونیسس کا شاگرد ہے اور جسے عموماً جرمن فلسفے کا باوا آدم کہتے ہیں، بعض تصورات پیش کیے، جنھیں اس کے بعض متبعین نے وحدت الوجود کے رنگ میں ترقی دی۔ اکہارٹ کی یہ رائے تھی کہ مخلوقات ابدی طور پر خدا کے تصور یا خیال میں ہیں۔ اس تصور نے کل اشیاء کی انواع کے تصورات کے ابدی وجود کے وحدت الوجودی عقیدے کی صورت اختیار کر لی۔ برونو نے اپی کیورس اور لیوقرائطس کی طرح یہ تعلیم دی کہ تمام جواہر واحدہ یا موناد [۳۴] کل موجود اشیاء کے عناصر ہیں لیکن ''وہ'' مونادوں کا موناد ہے۔ کم سے کم کیونکہ تمام اشیاء اس سے ماوراء ہیں، زیادہ سے زیادہ کیوں کہ تمام اشیاء اس کے اندر ہیں۔ وہ آزادانہ جہانوں کی تخلیق کرتا ہے لیکن اپنی فطرت کی اندرونی حاجت کے ذریعے، تمام جہان فطرت متاثرہ ہیں۔ خدا فطرت موثرہ ہے۔ سیارے ان روحوں کے ذریعے حرکت کرتے ہیں جو ان کے اندر رہتی ہیں۔ خدا تمام اشیاء میں ہے، اس وجود کی طرح جو ان تمام اشیاء میں ہوتا ہے جو موجود ہیں، یا ان چیزوں میں حسن کی طرح جو حسین ہیں (انسائیکلوپیڈیا امریکنا، بذیل مادہ)

جونسن [۳۵] نے وحدت الوجودی کی یہ تعریف کی ہے کہ وہ شخص جو خدا کو کائنات کے ساتھ خلط ملط کرتا ہے۔ [۳۶] واقعہ یہ ہے کہ وحدت الوجود اور اس سے متعلقہ اصطلاحات اصل کے اعتبار سے جدید ہیں۔ ٹولینڈ [۳۷] نے ۱۷۰۵ء میں اپنے آپ کو وحدت الوجودی کہا تھا، اور کہا جاتا ہے کہ یہ لفظ اس سے پہلے استعمال میں نہیں آیا تھا۔ لیکن جب یہ اصطلاحیں ایک دفعہ

وضع ہوگئیں تو پھر انہیں قدیم فکری نظاموں کی تشریح کے لیے بآسانی استعمال کیا جانے لگا۔ لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ ایک مکتب فکر کو محض اس لیے وحدت الوجودی کہتے ہیں کیونکہ وہ اللہ کو مرتبے کے لحاظ سے تو اول سمجھتا ہے، مگر وقت کے لحاظ سے نہیں، اور اس طرح اس میں انکار تخلیق کا کنایہ مضمر ہوتا ہے۔ دوسرے دبستان کو اس لیے کیونکہ وہ خدا کو اس دنیا میں اس طرح جاری و ساری سمجھتا ہے جس طرح سانس رگ و پے میں سرائیت کیے ہوتا ہے۔ نیز وہ روح کو خدا ہی کا ایک حصہ خیال کرتا ہے کسی اور دبستان کو اس لیے کہ یہ سمجھنے کے بجائے کہ تخلیق عدم سے وجود میں آتی ہے، وہ ایک لامحدود ازلی جوہر کو تسلیم کرتا ہے جو اپنے آپ کو عمل پر ابھارتا اور صورتوں کی بوقلمونی (یا کثرت) میں ملبوس کرتا ہے۔ وہ صورتیں جو فی الجملہ کائنات کی تشکیل کرتی ہیں انجام کار ناقابل فہم و ادراک وحدت میں لوٹ جاتی ہیں جہاں سے وہ معرض ظہور میں آئی تھیں ☆ دیکھیے انسائیکلوپیڈیا برٹانیکا، بذیل مادہ فلسفے اور الٰہیات میں وحدت الوجود کا نظریہ یہ ہے کہ ''خدا ہی سب کچھ ہے اور سب کچھ ہی خدا ہے''۔ یہ کائنات خدا سے جداگانہ کوئی مخلوق نہیں ہے، نہ یہ خدا کا ایک جزو ہی ہے، نہ خدا کائنات سے باہر یا ماوراء ہی ہے، نہ یہ کائنات کا ایک حصہ یا اس کا ایک محیط کل پہلو ہی ہے۔ خدا کائنات ہے اور کائنات خدا ہے۔ محدود قلوب، محدود چیزیں، عام انسانی مشاہدے کے تمام معروضات خدا کے محض شیون، مظاہر یا اجزاء ہیں جو ان میں ہر ایک سے اور ان کے مجموعے سے کہیں بڑا ہے۔ الغرض یہ ہیں وحدت الوجود کے مجملاً معنی ☆ انسائیکلوپیڈیا برٹانیکا، بذیل مادہ۔

خلافت عباسیہ کے عہد میں جب یونانی اور ہندی فلسفے سے ذہن عرب متاثر ہوا تو اس نے بھی مابعدالطبیعیاتی مسائل پر یونانی و ہندی تصورات کی روشنی میں غور و فکر کرنا شروع کیا اور اظہار خیال کے لیے یونانی و ہندی اصطلاحات سے کام لیا یا نئے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے ان کے مشابہ اصطلاحات وضع کر لیں، جن پر ان کے متصوفانہ عقائد بالخصوص عقیدہ وحدت الوجود کا پورا نظام قائم ہے۔ مشہور مستشرق ماسینیوں (۳۸) اسلامی فلسفہ و تصوف پر یونانی اثرات کی تاریخی نوعیت کی صراحت کرتے ہوئے لکھتا ہے: ''چوتھی صدی ہجری میں یونانی فلسفے کے نفوذ کی بدولت جو شروع شروع کے قرامطہ ادریہ (یا غناسطیوں) (۳۹) اور رازی سے ابن سینا

تک برابر بڑھتا چلا جا رہا تھا، روح اور نفس کی غیر مادیت، تصورات عمومی اور سلسلہ علل ثانویہ سے متعلق زیادہ صحیح مابعد الطبیعیاتی مصطلاحات وضع ہوئیں، لیکن یہ مصطلاحات کتاب الالہیات منسوب بہ ارسطو، افلاطون کی تصوریت (یا عینیت)[۴۰] اور فلوطینس (یا افلاطونس) کے نظریہ صدور[۴۱] سے خلط ملط ہوگئیں اور اس بات نے تصوف کی آئندہ نشو و نما پر بہت گہرا اثر ڈالا۔ اس دور کے فاضل مشائخ صوفیہ مذبذب تھے کہ صوفیانہ اتحاد کی مفصلہ ذیل تین تشریحوں میں سے کس تشریح کو قبول کریں:

(الف) اتحادیہ: ابن مسرۃ اور اخوان الصفاء سے لیکر فارابی اور ابن قسی تک کی یہ رائے تھی کہ نفس منفعل پر عقل فعال کی تاثیر سے معانی کی تشکیل کا نام اتحاد ہے۔ (اور عقل فعال نام ہے فیض الٰہی کا اور قرامطہ اور سالمیہ کے نزدیک فیض الٰہی نور محمدی ہی ہے)۔

(ب) اشرقیہ: سہروردی، حلبی اور جلدکی سے دوانی اور صدرالدین شیرازی تک جو تجوہر روح کے قائل تھے اور کہتے تھے کہ روح نور ایزدی کا وہ شیرازہ ہے جس کی زندگی عقل فعال کے اشراقات سے منور ہوتی ہے۔

(ج) وصولیہ: ابن سینا سے ابن طفیل اور ابن سبعین تک، جنھوں نے اس کی تشریح میں صرف اتنا کہنے پر اکتفا کیا کہ روح کو ذات الٰہیہ سے موافقت حاصل ہو جاتی ہے اور پھر ایک ایسے وجود جامع کا شعور حاصل ہو جاتا ہے جس میں تعدد اور کسی طرح کے امتیاز کا سوال ہی باقی نہیں رہت۔ سرسری طور پر اس بات کو بھی پیش نظر رکھنا چاہیے کہ اتحادیہ کے اس نظریے کی جسے ابن سینا نے اول نجات (قاھرۃ، ص۴۰۲، ۴۸۶) میں تسلیم کیا تھا، لیکن بعد ازاں اشارات (باب ۹، ص ۱۱۸، قب ابن عربی: تجلیات) میں رد کر دیا تھا، امام غزالی نے (مقاصد الفلاسفہ، ص۴۷) میں تردید کی ہے، نیز یہ کہ ابن سبعین کو، جو نظریہ قدیم مادہ کا پکا قائل تھا، ذات باری میں مخلوقات کی صورت یا ان کے اصول تفرد (انیۃ) کے سوا اور کچھ نظر نہیں آتا۔

نظریہ تصوف کے ارتقاء کے تیسرے اور آخری دور کا آغاز ساتویں صدی ہجری/تیرہویں صدی میلادی میں ہوتا ہے، اس کے ممتاز ترین دبستان کو اس کے حریفوں نے بجا طور پر وحدتیہ (یا حدت الوجودیہ) کا نام دیا ہے، اس لیے کہ وہ عقیدہ وحدت الوجود کا قائل ہے۔ عقیدہ وجودیہ کا دعویٰ ہے کہ اس کی تاریخ بہت پرانی ہے۔ اس نے بعض آیات قرآنی کی تاویل اپنے

حق میں کر لی ہے (۲ (البقرۃ): ۱۰۹، ۲۸ (القصص): ۸۸، ۵۰ (ق): ۱۵) اور اس طرح قدیم اشعری متکلمین کے اس نظریے کی بھی، جس میں تمام روحانی احوال بلا واسطہ افعال الٰہی ہیں، اور شروع شروع کے صوفیوں، مثلاً ''بسطامی اور حلاج'' کے مبالغہ آمیز بیانات کی تاویل کر لی ہے (جن میں بعض عین القضاۃ ہمدانی نے اپنی کتاب تمہیدات میں جمع کیے ہیں۔ ان میں لفظ وجود ''وجد'' سے مشتق ہے اور اس کے معنی ہمذانی نے بھی ان صفات کے لیے ہیں جو خدائے تعالیٰ کلمہ ''کون'' کے مقابل اپنی مخلوق کو عطا کرتا ہے اور اس کا مطلب ہے اس کا وجود مکان میں ہے) لیکن حقیقت یہ ہے کہ مذہب وحدتیہ تیسری صدی ہجری سے چلا آرہا ہے اور اس طرح پیدا ہوا کہ یہ قرار دیا گیا کہ مسلمان ادرین کا نظریہ نور محمدی بالکل وہی ہے جو یونانی نظریہ بروز کے تصور عقل فعال کا ہے۔ ابن رشد بھی اس نظریہ بروز سے آزاد نہیں، کیونکہ تہافتہ التہافتہ میں اس بات پر زور دیتا ہے کہ علم خدا میں موجود ہونا وجود اشیاء کا بلند ترین درجہ ہے اور ارواح کو اس علم میں یوں متحد ہو جانا چاہیے جیسے ایک عقل منفعل عقل فعال کے ساتھ متحد ہو جاتی ہے۔ ابن عربی (م ۶۷۸ھ/۱۲۸۰ء) وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے مذہب وحدت الوجود کے اصول منضبط کیے۔ ابن عربی کے نزدیک جیسا کہ ابن تیمیہ نے بجا طور پر کہا ہے: ''مخلوقات کا وجود عین وجود خالق ہے'' (وجود المخلوقات عین وجود الخالق)۔ ان کی رائے یہ ہے کہ اشیاء لازماً علم باری سے، جہاں وہ پہلے ہی سے اعیان کی شکل میں موجود (ثبوت) تھیں، ایک فیض کی شکل میں صدور کرتی ہیں جو پانچ مراتب یا ادوار میں جلوہ گر ہوتا ہے، اور یہ کہ ہر روح ایک معکوس طریق پر ایسے مراحل طے کرتی ہوئی جن میں سے ایک منطقی تسلسل اور رابطہ قائم ہے پھر ذات الٰہی سے جا ملتی ہے۔ اس مذہب میں جسے آج تک سب مسلمان صوفی مانتے ہیں، فرغانی اور جیلی نے صرف چند جزئیات کا اضافہ کیا ہے۔ فارسی شعراء نے اس نظریے کو غیر مختتم طور پر اس سادہ شکل میں اپنے اشعار میں جگہ دی ہے جسے قونیوی نے عطار کے خیالات کو ترتیب دیکر اس طرح بیان کیا ہے: اللہ ہی وجود ہے، اس اعتبار سے کہ وہ کل ہے قائم بالغیر نہیں ہے''۔ جس طرح سمندر اپنی موجوں کے اندر بہتا چلا جاتا ہے اسی طرح یہ افراد کائنات کی چلتی پھرتی صورتوں کے اندر رواں دواں ہے۔ سترھویں صدی میلادی کے آخر میں کورانی اور نابلسی نے یہ کہہ کر راسخ الاعتقاد سنی

مسلمانوں میں غم وغصہ کی ایک لہر دوڑا دی کہ شہادت ان لا الہ الا اللہ کی صحیح تاویل صرف عقیدہ وحدت الوجود ہی کے ماتحت ممکن ہے (قب، ماسینیوں (Hallaj:Massignon، ص۷۸۴ تا ۷۹۰)۔ (۴۲)

ابن عربی وحدت الوجود کے عقیدے کا زبردست علم بردار تھا اور اس کی حرکی شخصیت اور پرزور خطبات وتحریرات سے یہ عقیدہ عوام وخاص میں بہت جلد مشہور ومقبول ہو گیا، نیز اس نے اسلامی تصوف میں اپنے لیے ایک اہم ترین مقام بھی حاصل کر لیا۔ ابن تیمیہؒ نے اس عقیدے کو معیوب سمجھ کر رد کر دیا تھا۔ کہا جاتا ہے کہ ابن سینا بھی وحدت الوجودی تھا اور امام غزالی بھی جب اس پر اسماعیلی رنگ غالب تھا، اس عقیدے کا نقیب تھا۔ وحدت الوجودی دبستان کے نزدیک روح ایک جوہر ہے جو واحد و بسیط ہے، اور نور آفتاب کی طرح ہر شے میں سرایت کر کے مختلف صورتوں میں جلوہ نما ہوتی رہتی ہے۔ یہی صورتیں ہیں جنھیں انسان کہتے ہیں اور جس کی موت کے بعد روح عالم قدس میں مل جاتی ہے جو اس کا اصلی مسکن ہے۔ گویا وجود مطلق یا اللہ تعالی انسانی صورت میں وجود مقید ہے، لیکن کلی حیثیت میں ایک واحد شے ہے۔ اس کی مثال ایک ہندسے کی ہے، جو بمنزلہ خدائے واحد ہے، لیکن ان گنت اعداد وجود میں آتا ہے، بعینہ خدا کی وحدت سے کائنات کی کثرت ظہور پذیر ہوتی ہے۔ جس طرح روح جسم کے تمام اعضاء و جوارح میں جو مختلف ہیں، ساری ہوتی ہے، اسی طرح وہ کائنات کی تمام مختلف بوقلموں اشیاء میں جاری وساری ہے۔ چنانچہ جب کوئی شے فنا ہوتی

ہے تو یہ روح اسی بحر ناپیدا کنار میں مل جاتی ہے جس کا یہ قطرہ تھی، جیسے قطرات سمندر سے اٹھتے ہیں، پھر اسی میں فنا ہو جاتے ہیں۔ تمام کائنات وجود مطلق کا پرتو ہے اور اصل کے بغیر پرتو کا وجود قائم نہیں رہ سکتا۔

وجود یعنی ہستی مطلق واحد ہے لیکن اس کی دو صورتیں ہیں۔ ایک وجود ظاہر اور ایک وجود باطن۔ ایک نور ہے جو جملہ عالم کے لیے بمنزلہ ایک جان کے ہے۔ اسی باطنی نور کا پرتو (عکس) وجود ظاہر ہے جو ممکنات کی صورت میں نظر آتا ہے۔ ہر اسم، فعل اور صفت کہ عالم ظاہر میں ہے، ان سب کی اصل وہی وصف (نور) باطن ہے اور دنیاوی کثرت کی حقیقت، وحدت حقیقی ہے جس طرح

امواج کی حقیقت عین ذات دریا سے ہے، اسی طرح جملہ افراد اور کائنات تجلیات حق ہیں اور اس کثرت اعتباری کا وجود اسی وحدت حقیقی سے ہے (تذکرہ غوثیہ)۔ اس عقیدے کی رو سے صرف ایک وجود حقیقی ہے جو خداوند عالم ہے، باقی تمام وجود فریب نظر ہے۔ یہ مسلک سکون و جمود کا نقیب ہے اور قائل صوفیہ کا اپنے آپ کو وجود حقیقی میں جذب کر دینا ہے عرفان کامل ہے۔ (۴۳)

مسئلہ وحدت الوجود کے اس تاریخی پس منظر کے بعد اب علامہ اقبال کے تصورات وجود کا سراغ لگانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ علامہ اقبال کو متصوفانہ خیالات ایک تو ورثے میں ملے تھے، دوسرے وہ فارسی، اردو، ہندی اور پنجابی شاعری کے دل دادہ تھے جن میں وحدت الوجودی تصورات کثرت سے پائے جاتے ہیں۔ تیسرے ان پر نوافلاطونی اور دیگر وحدت الوجودی فلاسفہ کا بھی اثر تھا، لہٰذا ان کا متصوفانہ عقائد بالخصوص عقیدہ وحدت الوجود سے متاثر ہو جانا لازمی تھا، جس کا انھوں نے اپنے ابتدائی کلام میں جا بجا اظہار کیا ہے:

چمک تیری عیاں بجلی میں آتش میں شرارے میں
جھلک تیری ھویدا چاند میں سورج میں تارے میں
بلندی آسمانوں میں ، زمینوں میں تیری پستی
روانی بحر میں، آفتادگی تیرے کنارے میں
جو ہے بیدار انساں میں وہ گہری نیند سوتا ہے
شجر میں، پھول میں، حیواں میں، پتھر میں، ستارے میں

(بانگِ درا، ۱۴۷)

اسی مضمون کو انھوں نے دوسرے پیرائے میں اس طرح باندھا ہے:

تارے میں وہ، قمر میں وہ، جلوہ گر سحر میں وہ
چشم نظارہ میں نہ تو سرمہ امتیاز دے

(بانگِ درا، ۱۱۷)

وہی اک حسن ہے لیکن نظر آتا ہے ہر شے میں
یہ شریں بھی ہے گویا بیستوں بی، کوہکن بھی ہے

(بانگِ درا،۷۳)

علامہ اقبال کے نزدیک خدا حسن ازلی ہے جو اس عالم ہستی میں آشکارا بھی ہے اور مستور بھی، یعنی یہ موضوعی اور معروضی دونوں عالموں میں موجود ہے، اور یہ اسی کا پرتو ہے کہ یہ عالم نفس و آفاق ان گنت حسین و دلکش تصویروں کا ایک بے مثال مرقع ہے:

حسن ازل کی پیدا ہر چیز میں جھلک ہے
انساں میں وہ سخن ہے، غنچے میں وہ چٹک ہے
یہ چاند آسماں کا، شاعر کا دل ہے گویا
واں چاندنی ہے جو کچھ یاں درد کی کسک ہے

(بانگِ درا،۸۴)

اسی تصور کو انھوں نے بانداز دگر اس طرح بیان کیا ہے:

دید تیری آنکھ کو اس حسن کی منظور ہے
بن کے سوز زندگی ہر شے میں جو مستور ہے

(بانگِ درا،۹)

چھپایا حسن کو اپنے کلیم اللہ سے جس نے
وہی ناز آفریں ہے جلوہ پیرا نازنینوں میں

(بانگِ درا،۱۰۷)

یہی تصور نظم ''سلیمی'' میں بڑے حسین الفاظ میں بیان ہوا ہے:

جس کی نمود دیکھی چشم ستارہ بیں نے
خورشید میں، قمر میں، تاروں کی انجمن میں
صوفی نے جس کو دل کے ظلمت کدہ میں پایا
شاعر نے جس کو دیکھا قدرت کے بانکپن میں
جس کی چمک ہے پیدا، جس کی مہک ہویدا
شبنم کے موتیوں میں، پھولوں کے پیرہن میں
صحرا کو ہے بسایا جس نے سکوت بن کر

ہنگامہ جس کے دم سے کاشانہ چمن میں
ہر شے میں ہے نمایاں یوں تو جمال اس کا
آنکھوں میں ہے سلیمیٰ، تیری کمال اس کا

(بانگِ درا، ۱۲۷۔۱۲۸)

اس وحدت وجود کا یہ کمال ہے کہ:

کمال وحدت عیاں ہے ایسا کہ نوک نشتر سے تو جو چھیڑے
یقین ہے مجھ کو گرے رگ گل سے قطرہ انسان کے لہو کا

(بانگِ درا، ۱۴۶)

کروچے کے نزدیک زبان کی تنگ دامانی اور نارسائی کے سبب فکر و نظر کو اکثر دھوکا ہو جاتا ہے اور ایک ہی چیز کے معنی و مفہوم میں اختلاف پیدا ہو جاتا ہے۔[۴۴] علامہ اقبال نے بھی فکر و نظر کے اس دھوکے کے لیے زبان ہی کو موردالزام ٹھہرایا ہے:

انداز گفتگو نے دھوکے دیے ہیں ورنہ
نغمہ ہے بوئے بلبل، بو پھول کی چہک ہے
کثرت میں ہو گیا ہے وحدت کا راز مخفی
جگنو میں جو چمک ہے وہ پھول میں مہک ہے
یہ اختلاف پھر کیوں ہنگاموں کا محل ہو؟
ہر شے میں جبکہ پنہاں خاموشی، ازل ہو

(بانگِ درا، ۸۴)

علامہ اقبال کی رائے میں اس وحدت وجود کو ہر آنکھ نہیں دیکھ سکتی، صرف وہ آنکھ دیکھ سکتی ہے جسے ذوق دید نے بینا بنا دیا ہو:

کھولی ہیں ذوق دید نے آنکھیں تیری اگر
ہر رہگزر میں نقش کف پائے یار دیکھ[۴۵]

(بانگِ درا، ۱۰۰)

انسان جب تک اپنی فکر ونظر سے آزادانہ یا فلسفیانہ طور پر کام نہیں لیتا، اس کا علم مستعار ہی ہوتا ہے، اور یہ منزل ہر بڑے سے بڑے مفکر وفلسفی کی راہ میں آتی ہے۔ چنانچہ علامہ اقبال ارتقائے ذہنی کی اس منزل میں تھے، جب وہ مغربی ومشرقی متصوفانہ نظریات اور معتقدات سے متاثر ومرعوب ہوکر دبستان وحدت الوجود کے نقیب بن گئے۔ لیکن ان کی یہ ذہنی کیفیت عارضی تھی، جو بعدازاں مفقود ہوگئی اور وہ اس عقیدے سے تائب ہو گئے، جس کا اقرار انھوں نے واشگاف الفاظ میں کیا ہے:

''مجھے اس امر کا اعتراف کرنے میں کوئی شرم نہیں کہ میں ایک عرصے تک ایسے عقائد و مسائل کا قائل رہا جو بعض صوفیہ کے ساتھ خاص ہیں، اور جو بعد میں قرآن شریف پر تدبر کرنے سے قطعاً غیر اسلامی ثابت ہوئے ہیں۔ مثلاً شیخ محی الدین ابن عربی کا مسئلہ قدم ارواح کملاء، مسئلہ وحدت الوجود یا مسئلہ تنزلات ستہ یا دیگر مسائل جن میں بعض کا ذکر عبدالکریم جیلی نے اپنی کتاب انسان کامل میں کیا ہے (قب اقبال: ''اسرارِ خودی اور تصوف'' دراخبار وکیل، امرت سر، بھارت ۱۵ جنوری ۱۹۱۶ء)

علامہ اقبال نے محولہ بالا عبارت میں مسئلہ وحدت الوجود کے متعلق اپنے عقیدے کا جن غیر مبہم الفاظ میں اظہار کیا ہے اس کے بعد اس پر مزید کوئی دلیل لانا تحصیل حاصل ہوگا، لہٰذا یہی ایک دلیل ہمارے اس دعوے کے اثبات کے لیے مکتفی ہوگی کہ علامہ اقبال عقیدہ وحدت الوجود سے دست بردار ہو گئے تھے لیکن انھوں نے اس معرکتہ الارا مسئلے کے متعلق جو کچھ لکھا ہے، اسے اس جگہ پیش کرنا ہمارے نزدیک اس مسئلے کی کنہ تک پہنچنے میں مزید روشنی کا کام دے گا:

''مسئلہ وحدت الوجود گویا مسئلہ تنزلات ستہ کی فلسفیانہ تکمیل ہے بلکہ یوں کہیے کہ عقل انسانی خود بخود تنزلات ستہ سے وحدت الوجود تک پہنچتی ہے۔ اکثر صرف اسی مسئلے کے قائل ہیں۔ بعض اس طرح کہ یہ محض ایک کیفیت قلبی یا مقام کا نام ہے۔ میر مذہب یہ ہے کہ خداوند تعالیٰ نظام عالم میں جاری وساری نہیں بلکہ نظام عالم کا خالق ہے اور اس کی ربوبیت کی وجہ سے یہ نظام قائم ہے۔ جب وہ چاہے گا اس کا خاتمہ ہو جائے گا۔ حکماء کا مذہب تو جو کچھ ہے اس سے بحث نہیں، رونا اس بات کا ہے کہ یہ مسئلہ اسلامی لٹریچر کا غیر منفک عنصر بن گیا ہے اور اس کے

ذمہ دار زیادہ تر صوفی شاعر ہیں، جو پست اخلاق اس فلسفیانہ اصول سے بطور نتیجہ کے پیدا ہوتے ہیں ان کا بہترین گواہ فارسی زبان کا لٹریچر ہے۔ یہ خدا کا فضل ہے کہ عربی لٹریچر اس مسئلے کے زہریلے اثر سے محفوظ رہا (قب، وہی اخبار)

اس موضوع پر اپنے سلسلہ مضامین کے دوسرے مضمون میں علامہ موصوف لکھتے ہیں:

''مغربی ایشیاء میں اسلامی تحریک بھی ایک نہایت زبردست پیغام عمل تھی۔ گو اس تحریک کے نزدیک ''انا'' ایک مخلوق ہستی ہے جو عمل سے لازوال ہوسکتی ہے، مگر مسئلہ ''انا'' کی تحقیق و تدقیق مسلمانوں اور ہندوؤں کی ذہنی تاریخ میں ایک عجیب مماثلت رکھتی ہے اور وہ یہ کہ جس نقطہ خیال سے سری شنکر نے گیتا کی تفسیر کی، اسی نقطہ خیال سے شیخ محی الدین ابن عربی اندلسی نے قرآن شریف کی تفسیر کی، جس نے مسلمانوں کے دل و دماغ پر نہایت گہرا اثر ڈالا ہے۔ شیخ اکبر کے علم وفضل اور ان کی زبردست شخصیت نے مسئلہ وحدت الوجود کو جس کے وہ ان تھک مفسر تھے، اسلامی تخیل کا ایک لانیفک عنصر بنا دیا۔ اوحد الدین کرمانی اور فخر الدین عراقی ان کی تعلیم سے نہایت متاثر ہوئے اور رفتہ رفتہ چودھویں صدی میلادی کے تمام عجمی شعراء اسی رنگ میں رنگین ہوگئے۔ ایرانیوں کی نازک مزاج اور لطیف الطبع قوم اس طویل دماغی مشقت کی کہاں تک متحمل ہوسکتی تھی جو جزو سے کل تک پہنچنے کے لیے ضروری ہے، انھوں نے جزو اور کل کا دشوار گزار درمیانی فاصلہ تخیل کی مدد سے طے کر کے ''رگ چراغ'' میں ''خون آفتاب'' کا اور ''شرار سنگ'' میں ''جلوہ طور'' کا بلاواسطہ مشاہدہ کیا۔ مختصر یہ کہ ہندو حکماء نے مسئلہ وحدت الوجود کے اثبات میں دماغ کو اپنا مخاطب کیا مگر ایرانی شعراء نے اس مسئلے کی تفسیر میں زیادہ خطرناک طریق اختیار کیا، یعنی انھوں نے دل کو اپنا آماجگاہ بنایا اور ان کی حسین وجمیل نکتہ آفرینیوں کا آخر کار یہ نتیجہ ہوا کہ اس مسئلے نے عوام تک پہنچ کر قریباً تمام اسلامی اقوام کو ذوق عمل سے محروم کر دیا۔ ان میں بیشتر ایسے تھے جو اپنے فطری میلان کے باعث وجودی فلسفے کی طرف مائل تھے۔ اسلام سے پہلے بھی ایرانی قوم میں یہ میلان طبیعت موجود تھا، اور اگرچہ اسلام نے کچھ عرصے تک اس کی نشوونما نہ ہونے دی، تاہم وقت پا کر ایران کا آبائی اور طبعی مذاق اچھی طرح سے ظاہر ہوا۔ یا بالفاظ دیگر مسلمانوں میں ایک ایسے لٹریچر کی بنیاد پڑی جس کی بنیاد وحدت الوجود تھی۔

اصل بات یہ ہے کہ صوفیہ کو ''توحید'' اور ''وحدت الوجود'' کا مفہوم سمجھنے میں سخت غلطی ہوئی ہے۔ یہ دونوں اصطلاحیں مرادف نہیں، بلکہ مقدم الذکر کا مفہوم خالص مذہبی ہے اور موخر الذکر کا مفہوم خالص فلسفیانہ ہے۔ توحید کے مقابلے میں نیسا اس کی ضد لفظ ''کثرت'' نہیں جیسا کہ صوفیہ نے تصور کیا ہے بلکہ اس کی ضد شرک ہے۔ اس غلطی کا نتیجہ یہ ہوا کہ جن لوگوں نے وحدت الوجود یا زمانہ حال کے فلسفہ یورپ کی اصطلاح میں توحید کو ثابت کیا وہ موحد تصور کیے گئے، حالانکہ ان کے ثابت کردہ مسئلے کا تعلق مذہب سے نہ تھا بلکہ نظام عالم کی حقیقت سے تھا۔ اسلام کی تعلیم نہایت صاف اور روشن ہے یعنی یہ کہ عبادت کے قابل صرف ایک ذات ہے، باقی جو کچھ کثرت نظام عالم میں نظر آتی ہے، وہ سب کی سب مخلوق ہے۔ گو علمی اور فلسفیانہ اعتبار سے اس کی کنہ اور حقیقت ایک ہی ہو۔ چونکہ صوفیہ نے فلسفے اور مذہب کے دو مختلف مسائل یعنی توحید اور وحدت الوجود کو ایک ہی مسئلہ سمجھ لیا، اس واسطے فکر ہوئی کہ توحید ثابت کرنے کا کوئی اور طریق ہونا چاہیے جو عقل و ادراک کے قوانین سے تعلق نہ رکھتا ہو۔ اس غرض کے لیے حالت سکر ممد و معاون ہوئی، اور یہ اصل ہے مسئلہ حال و مقامات کی۔ مجھے حالت سکر کی واقعیت سے انکار نہیں، صرف اس بات سے انکار ہے کہ جس غرض کے لیے یہ حالت پیدا کی جاتی ہے وہ غرض اس سے مطلق پوری نہیں ہوتی۔ اس سے زیادہ سے زیادہ صاحب حال کو ایک علمی مسئلے کی تصدیق ہو جاتی ہے نہ کہ مذہبی مسئلے کی۔ صوفیہ نے وحدت الوجود کی کیفیت کو محض ایک مقام لکھا ہے☆ شیخ ابن عربی کے نزدیک یہ انتہائی مقام ہے اور اس کے آگے عدم محض ہے۔ لیکن یہ سوال کسی کے دل میں پیدا نہیں ہوا کہ آیا یہ مقام کس حقیقت نفس الامری کو واضح کرتا ہے؟ اگر کثرت حقیقت نفس الامری ہے تو یہ کیفیت وحدت الوجود جو صاحب حال پر وارد ہوتی ہے محض دھوکہ ہے اور مذہبی اور فلسفیانہ اعتبار سے کوئی وقعت نہیں رکھتی، اور اگر کیفیت وحدت الوجود محض ایک مقام ہے اور کسی حقیقت نفس الامری کا انکشاف اس سے نہیں ہوتا تو پھر اس کو معقولی طور پر ثابت کرنا فضول ہے، جیسا کہ محی الدین ابن عربی اور دیگر صوفیہ نے کیا ہے۔ نہ اس کے محض تمام مقام ہونے سے روحانی زندگی کو کوئی فائدہ پہنچتا ہے کیونکہ قرآن کی تعلیم کی رو سے وجود فی الخارج کو ذات باری سے نسبت اتحاد کی نہیں بلکہ مخلوقیت کی ہے۔ اگر قرآن حکیم کی یہ تعلیم ہوتی

کہ ذات باری کثرت نظام عالم میں دائر و سائر ہے تو کیفیت وحدت الوجود کو قلب پر وارد کر سکنا مذہبی زندگی کے لیے نہایت مفید ہوتا، بلکہ مذہبی زندگی کی آخری منزل ہوتی، مگر میرا عقیدہ یہ ہے کہ یہ قرآن کی تعلیم نہیں ہے۔ اس کا نتیجہ ظاہر ہے کہ میرے نزدیک ہر کیفیت قلبی مذہبی اعتبار سے کوئی فائدہ نہیں رکھتی، اور علم الحیات کی رو سے یہ ثابت کیا جا سکتا ہے کہ اس کا ورود حیات انسانی کے لیے فردی اور ملی اعتبار سے مضر ہے۔ علمائے اسلام نے ابتداء ہی سے اس (تصوف) کی مخالفت کی اور مسئلہ وحدت الوجود کے متعلق علمائے امت کا اجماع ہے کہ یہ قطعاً غیر اسلامی تعلیم ہے (قب، محمد عبداللہ قریشی: ''حیات اقبال کی گم شدہ کڑیاں'' ''معرکہ اسرار خودی'' در اقبال، لاہور، اکتوبر ۱۹۵۳ء)

عقیدہ وحدت الوجود کے خلاف علامہ اقبال کے ان بیانات کے باوجود ان کے بعض ناقدین انہیں وحدت الوجودی سمجھتے ہیں اور یہ اعتراض کرتے ہیں کہ وہ پہلے وحدت الوجودی تھے، پھر اس کے منکر ہوئے اور اخیر میں پھر انھوں نے اپنے پہلے عقیدے کی طرف رجوع کر لیا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ ان ناقدین کا یہ محاکمہ جیسا کہ ہم آگے چل کر معلوم کریں گے التباس فکر و نظر کا نتیجہ ہے۔ بہر کیف، اب ہم اس اعتراض کا جواب دیتے ہیں اور اس غرض کے لیے ان کے خطبات میں سے ایک اقتباس نقل کرتے ہیں جس میں انھوں نے عقیدہ وحدت الوجود کے خلاف اپنے موقف کا واضح الفاظ میں اظہار کیا ہے:

''پھر جب ہم اپنے محسوسات و مدرکات کے نسبتاً زیادہ اہم عوالم پر اس خیال سے نظر ڈالتے ہیں کہ ان کا سلسلہ ایک دوسرے سے جوڑ دیں تو اس اہم حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے کہ ہمارے محسوسات و مدرکات کی اساس کوئی بابصر اور تخلیقی مشیت ہے، جس کو بوجوہ ایک ''انا'' ہی سے تعبیر کیا جائے گا۔ چنانچہ یہی مطلق ''انا'' ہے جس کی انفرادیت کے پیش نظر قرآن پاک نے اس کے لیے اللہ کا اسم معرفہ استعمال کیا اور پھر اس کی مزید وضاحت ان آیات میں کی:

قل هو الله احد، الله الصمد، لم يلد و لم يولد، و لم يكن له كفواً احد۔ (سورہ اخلاص، ۱۱۲)

کہو کہ وہ اللہ یگانہ ہے، اللہ بے احتیاج ہے، اس نے کسی کو نہیں جنا اور نہ ہی وہ جنا گیا

اور اس کی برابری کرنے والا کوئی نہیں ہے۔

لیکن مشکل یہ ہے کہ ہمارے لیے فرد کا ٹھیک ٹھیک تصور قائم کرنا کوئی آسان بات نہیں جیسا کہ ارتقائے تخلیقی (۴۶) میں برگساں کہتا ہے۔ اس سلسلے میں ایک خاص بات یہ ہے کہ نظم و ربط کی دنیا میں اگرچہ ہر کہیں انفرادیت کا رجحان غالب ہے مگر پھر یہیں ایک دوسرا یعنی توالد و تناسل کا رجحان اس کے راستے میں حائل ہو جاتا ہے حالانکہ انفرادیت کا کمال ہی یہ ہے کہ کسی زندہ جسم کا کوئی حصہ الگ تھلگ اپنی ہستی برقرار نہ رکھ سکے، لیکن اس صورت میں توالد و تناسل کا عمل ناممکن ہوتا، اس لیے کہ توالد و تناسل کا مطلب ہے جسم سابق کے ایک ٹکڑے کا اس طرح منفصل ہونا کہ اس سے ایک نیا جسم وجود میں آ سکے۔ لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ انفرادیت نے خود اپنے گھر میں اپنا دشمن پال رکھا ہے۔ سطور بالا کے پیش نظر یہ کہنا تو غلط ہوگا کہ فرد کامل کی ذات میں بھی، جو بحیثیت ایک "انا" کے اپنے آپ میں محدود اور اس لیے دوسروں سے الگ تھلگ بے مثل اور یکتا ہے، خود اس کا دشمن موجود ہے۔ لہٰذا ہم اس کا تصور کریں گے تو یہ سمجھتے ہوئے کہ اس کی ذات توالد و تناسل کے رجحان سے بالاتر ہے۔ انیت کاملہ کی یہی خصوصیت ذات الٰہیہ کے اس تصور کا بنیادی جزو ہے جو قرآن پاک نے اس باب میں قائم کیا اور پھر جس پر بار بار زور دیا تو اس لیے نہیں کہ قرآن پاک کو اس وقت کے مروجہ مسیحی عقیدے کی تردید منظور تھی بلکہ اس لیے کہ فرد کامل کے ٹھیک ٹھیک تصور میں کوئی شک و شبہ باقی نہ رہے، لیکن ہو سکتا ہے کہ یہاں یہ اعتراض کیا جائے کہ فلسفہ مذہب کی تاریخ سے تو یہ ثابت ہوتا ہے کہ حقیقت مطلقہ کے تصور میں اس نے حتی الوسع انفرادیت سے گریز ہی کیا۔ لہٰذا اس کا قیاس کیا گیا تو کسی مبہم اور بسیط یا ایسے عنصر پر جو ہر کہیں جاری و ساری ہے، مثلاً نور پر۔ چنانچہ یہی نقطہ نظر ہے جو خطبات گفرڈ (۴۷) میں صفات الٰہیہ سے بحث کرتے ہوئے فارنل (۴۸) نے اختیار کیا۔ علی ہذا یہ کہنا بھی درست ہے کہ فلسفہ مذہب کی تاریخ سے جس طرز فکر کا اظہار ہوتا ہے اس کا رجحان بھی وحدت الوجود ہی کی طرف ہے لیکن میری اپنی رائے یہ ہے کہ قرآن مجید نے اگر ذات الٰہیہ کو نور سے تعبیر کیا تو ان معنوں میں نہیں جو فارنل کے ذہن میں ہیں (یعنی وحدت الوجود کے معنوں میں)، اس لیے کہ وہ جس آیت کا صرف ایک حصہ پیش کرتا ہے وہ دراصل یوں ہے:

الله نور السموات والارض مثل نوره كمشكوة فيها مصباح المصباح فى زجاجة و الزجاجة كانها كوكب ذرى (٢٤:٣٥)۔

اللہ آسمانوں اور زمین کا نور ہے، اس کے نور کی مثال یہ ہے جیسے ایک طاق جس میں ایک چراغ ہے۔ چراغ ایک شیشے میں ہے شیشہ گویا ایک چمکتا ہوا تارا ہے۔

اس آیت کے ابتدائی حصے سے تو بیشک یہی مترشح ہوتا ہے۔ یہاں بھی ذات الہیہ کو انفرادیت سے دور رکھنے کی کوشش کی گئی ہے، لیکن جب ہم اس استعارے کا تا آخر مطالعہ کرتے ہیں تو یہ امر واضح طور پر سامنے آجاتا ہے کہ اس کا مقصد اس کے بالکل برعکس ہے، اس لیے کہ جوں جوں یہ استعارہ آگے بڑھتا ہے اس خیال کی نفی ہو جاتی ہے کہ ذات الہیہ کا قیاس کسی ''لاصورت'' عنصر پر کیا جائے، کیونکہ اول تو اس استعارے نے نور کو شعلے پر مرتکز کر دیا اور پھر اس کی انفرادیت پر مزید زور اس طرح دید ہے کہ یہ شعلہ ایک شیشے میں ہے اور شیشہ ستارے کی مانند، جس کا ظاہر ہے ایک مخصوص و متعین وجود ہے اور جس کے پیش نظر میری رائے یہ ہے کہ اسلامی، مسیحی اور یہودی صحف میں اگر اللہ کے لیے نور کا لفظ استعمال کیا گیا تو ہمیں اس کی تعبیر کسی دوسرے رنگ میں کرنی چاہیے (یعنی وحدت الوجود کے برعکس)۔ طبعیات حاضرہ کی رو سے نور کی رفتار میں کوئی اضافہ ممکن نہیں اور اس لیے ناظر کا تعلق خواہ کسی نظام حرکت سے ہو، اس کی یکسانی میں کوئی فرق نہیں آئے گا۔ بالالفاظ دیگر تغیر کی اس دنیا میں نور ہی وہ شے ہے جس کو ذات مطلق سے قریب ترین مماثلت حاصل ہے۔ لہٰذا اگر نور کا اطلاق ذات الہیہ پر کیا جائے تو ہمیں اپنی جدید معلومات کی روشنی میں یہ سمجھنا چاہیے کہ اس کا اشارہ ذات الہیہ کی مطلقیت کی طرف ہے، ہر کہیں موجودگی کی طرف نہیں، جس سے بے شک ہمارا ذہن وحدت الوجود کی جانب منتقل ہو جاتا ہے (قب، اقبال: تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ، ترجمہ از سید نذیر نیازی، لاہور ۱۹۵۸ء، ص ۹۳ تا ۹۸)۔

یہ ہے علامہ اقبال کا صحیح تصور وجود جسے انھوں نے اپنے کلام میں بیان کیا ہے۔ اس اصل

کو پیش نظر رکھتے ہوئے اگر ہم علامہ موصوف کے کلام کی شرح کریں تو ان غلط فہمیوں سے بچ سکتے ہیں جو ان کے بعض ناقدین کو ہوئی ہیں، جن کے سبب وہ انہیں وحدت الوجودی ثابت کرنے کی ناکام کوشش کرتے ہیں۔ (۴۹)

حوالہ جات و اصطلاحات

۱- Panthiesm
۲- Encylopaedia Americana
۳- Identity
۴- Atheism یہ عقیدہ کہ خدا کا کوئی وجود نہیں۔
۵- Theism یہ عقیدہ کہ خدا موجود ہے اور اس کی طرف سے وحی و ہدایت آتی ہے۔
۶- Being
۷- Cause
۸- Original
۹- Inference
۱۰- First-cause
۱۱- Effects
۱۲- Consequent adequacy
۱۳- Matter
۱۴- Mind
۱۵- Deity
۱۶- Emanation
۱۷- Unity of universe
۱۸- Variety
۱۹- Ionian
۲۰- Epicureus (341-270B.C.)

۲۱- Lucretius, Carus (98-54B.C)

۲۲- Giordano Bruno (1548-1600)

۲۳- The atomic theory

۲۴- Speusippus

۲۵- Happiness

۲۶- The stoics

۲۷- Dionysius, The pseudo0Aeropagite

۲۸- Particular

۲۹- Genus

۳۰- Species

۳۱- John scotus erigena

۳۲- Scholastic philosophy

۳۳- Meister Eckhart (1260-1327)

۳۴- Monads

۳۵- Tohnson

۳۶- Encyclopaedia Britannica, v.s.

۳۷- Toland

۳۸- Massignon

۳۹- Gnostics

۴۰- Idealism

۴۱- Emanation

۴۲- اردو دائرہ معارف اسلامیہ، لاہور، جلد۴، کراسیہ ۷،ص ۴۲۲ تا ۴۲۵۔

۴۳- Encyclopaedia of Islam, Lyden, v.s. "Tasawwaf."

۴۴- Croce, Aesthetic, xviii.

۴۵- وحدت الوجود کے مضمون کو میر انیس نے ایک رباعی میں اس طرح بیان کیا ہے:

گلشن میں صبا کو جستجو تیری ہے
بلبل کی زباں پہ گفتگو تیری ہے

ہر رنگ میں جلوہ ہے تری قدرت کا
جس پھول کو سونگھتا ہوں بو تیری ہے

۴۶۔ Creative Evolution

۴۷۔ Gifford, Lectures.

۴۸۔ Farnell

۴۹۔ مفصل بحث کے لیے دیکھیے مقالہ: نصیر احمد ناصر: ''اقبال اور وحدت الوجود'' در اقبال ریویو کراچی، شمارہ ۱۹۶۱ء، نیز وحدت الوجود، مصنفہ نصیر احمد ناصر، زیر طبع۔

☆......☆......☆

باب:۳

نظریۂ معروضی

جہاں تک جمالیات کا تعلق ہے وحدت الوجودی اور معروضی نظریوں میں کوئی بنیادی فرق نہیں، کیونکہ دونوں دبستان حسن کی آزاد معروضیت [۱] کے قائل ہیں، یعنی دونوں موضوع [۲] سے آزاد حسن کے خارجی وجود کو تسلیم کرتے ہیں۔ اس امر کی تشریح یہ ہے کہ معروضی نقطہ نظر سے حسن معروض یا خارج میں فی الواقعہ موجود ہوتا ہے اور اسے اپنی ہستی کے لیے موضوع کی حاجت نہیں ہوتی لیکن وحدت الوجود اور معروضی دبستانوں میں فروعی لحاظ سے فرق بھی ہے، جسے ''تفاعتی علتی'' کہہ سکتے ہیں۔ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں وحدت الوجودی دبستان اس عالم طبیعی یا کائنات کو اس لیے حسین سمجھتا ہے کہ وہ اس میں حسن مطلق کو موجود یا جاری وساری دیکھتا ہے۔ اس اعتبار سے حسن کائنات کی علت حسن الوہی ہے۔ لیکن معروضی دبستان کے نزدیک یہ کائنات اس لیے حسین ہے کہ اس کے عناصر تکوینی میں ہم آہنگی، اعتدال اور تناسب پایا جاتا ہے۔ یہ قدیم یونانی حکماء کا نظریہ ہے۔ علامہ اقبال نظریہ وحدت الوجود کی طرح معروضی نظریہ حسن کے بھی نقیب رہے ہیں۔ چنانچہ کائنات کے حسن معروضی کو اس طرح بیان کرتے ہیں:

محفل قدرت ہے اک دریائے بے پایان حسن
آنکھ اگر دیکھے تو ہر قطرے میں ہے طوفان حسن
حسن کوہستان کی ہیبت ناک خاموشی میں ہے
مہر کی ضوگستری، شب کی سیہ پوشی میں ہے
آسمان صبح کی آئینہ پوشی میں ہے یہ
شام کی ظلمت، شفق کی گلفروشی میں ہے یہ
عظمت دیرینہ کے مٹتے ہوئے آثار میں
طفلک ناآشنا کی کوشش گفتار میں

ساکنان صحن گلشن کی ہم آوازی میں ہے
ننھے ننھے طائروں کی آشیاں سازی میں ہے
چشمہ کہسار میں، دریا کی آزادی میں حسن
شہر میں، صحرا میں، ویرانے میں، آبادی میں حسن

(بانگِ درا، ۹۵)

علامہ اقبال کی نظروں میں اس عالم طبیعی کی ہر چیز حسن و جاذبیت کا پیکر ہے۔ چنانچہ جب وہ آفتاب صبح کی جمال آرائیوں کو دیکھتے ہیں تو پکار اٹھتے ہیں:

شورش میخانہ انساں سے بالاتر ہے تو
زینت بزم فلک ہو جس سے وہ ساغر ہے تو
ہو درگوش عروس صبح وہ گوہر ہے تو
جس پہ سیمائے آفق نازاں ہو وہ زیور ہے تو
حسن تیرا جب ہوا بام فلک سے جلوہ گر
آنکھ سے اڑتا ہے یکدم خواب کی مے کا اثر
نور سے معمور ہو جاتا ہے دامان نظر
کھولتی ہے چشم ظاہر کو ضیاء تیری مگر
ڈھونڈھتی ہیں جس کو آنکھیں وہ ''تماشا'' چاہیے
چشم باطن جس سے کھل جائے وہ ''جلوا'' چاہیے

(بانگِ درا، ۳۷)

یہ ''تماشا'' اور ''جلوہ'' حسن مطلق ہے، جس کی آرزو فطرت خودی کا خاصا ہے۔ یہ آرزو علامہ موصوف کی اصطلاح میں ''عشق'' سے عبارت ہے، جسے انھوں نے اپنے خطبات میں وجدان [۳] سے تعبیر کیا ہے اور جسے وہ عقل کے بجائے ادراک حقیقت کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ اس تصور کو انھوں نے مفصلہ ذیل اشعار میں بیان کیا ہے:

دل میں ہو سوز محبت کا وہ چھوٹا سا شرر
نور سے جس کے ملے راز حقیقت کی خبر

آرزو نور حقیقت کی ہمارے دل میں ہے
لیلی ذوق طلب کا گھر اسی محمل میں ہے

(بانگِ درا، ۳۸۔۳۹)

رات کی تاریکی میں جب وہ جگنو کی حسن افشانیوں کا مشاہدہ کرتے ہیں تو ان سے بے حد متاثر ہوتے ہیں، اور انہیں یقین ہو جاتا ہے کہ اس کائنات کی ہر شے حسین و نظر افروز ہے۔ اپنے ان تاثرات کا اظہار انھوں نے بڑے دلکش انداز میں کیا ہے:

ہر چیز کو جہاں میں قدرت نے دلبری دی
پروانہ کو تپش دی، جگنو کو روشنی دی
رنگیں نوا بنایا مرغان بے زبان کو
گل کو زبان دے کر تعلیم خاموشی دی
نظارہ شفق کی خوبی زوال میں تھی
چمکا کے اس پری کو تھوڑی سی زندگی دی
رنگیں کیا سحر کو، بانکی دلہن کی صورت
پہنا کے لال جوڑا شبنم کو آرسی دی
سایہ دیا شجر کو، پرواز دی ہوا کو
پانی کو دی روانی، موجوں کو بے کلی دی

(بانگِ درا، ۸۳۔۸۴)

قرون وسطی میں آگستائین [۴] کا بھی یہی نظریہ تھا۔ چنانچہ وہ بھی حسن کائنات کا قائل تھا۔ جہاں تک علامہ اقبال کا تعلق ہے انھوں نے یہ تصور قرآن حکیم سے لیا ہے۔

حوالہ جات و اصطلاحات

۱۔ Objectivity
۲۔ Subject
۳۔ Intuition
۴۔ St.Augustine (354-430)

☆......☆......☆

باب:۴

نظریۂ موضوعی

فکرانسانی کی تاریخ سے پتہ چلتا ہے کہ انسان نے ظاہر سے باطن یا معروض سے موضوع کی طرف ترقی کی ہے۔ یہ فکر کا ایک فطری منہاج ارتقاء ہے جس کا مشاہدہ ہم بچوں کی نفسیات میں کر سکتے ہیں۔ بچے کی فکر و نظر سب سے پہلے خارجی یا ظاہری چیزوں سے متاثر ہوتی ہے اور جوں جوں وہ عمر و فکر میں ترقی کرتا چلا جاتا ہے، محسوس اشیاء کے ساتھ ساتھ غیر محسوس اشیاء پر بھی غور و فکر کرنے لگتا ہے۔ اس فطری یا تدریجی ارتقائے فکری کی ایک واضح مثال ہم علامہ اقبال کے ہاں پاتے ہیں۔ علامہ موصوف وحدت الوجودی اور معروضی عالم میں رہنے کے بعد عالم موضوعی میں آتے ہیں تو اس عالم محسوس سے یکدم انکار کر دیتے ہیں:

فروغ دانش ما از قیاس است
قیاس ما ز تقدیر حواس است
چوں حس دیگر شد ایں عالم دگر شد
سکون و سیر و کیف و کم دگر شد
تواں گفتن جہان رنگ و بو نیست
زمین و آسمان و کاخ و کو نیست
تواں گفتن کہ خوابے یا فسونے است
حجاب چہرہ آں بے چگونے است
تواں گفتن ہمہ نیرنگ ہوش است
فریب پردہ ہائے چشم و گوش است

(زبورِ عجم، ۲۳۶)

یہ عالم محسوس یا کائنات جسے حکماء اپنی زبان میں مادہ کہتے ہیں، اپنا کوئی مستقل وجود رکھتی ہے یا نہیں؟ اس سوال کے متعلق حکماء دو گروہوں میں بٹ گئے ہیں۔ ایک گروہ کی یہ رائے ہے کہ مادہ اپنا ایک مستقل وجود رکھتا ہے، یعنی وہ قائم بالذات ہے۔ لیکن دوسرا گروہ اس طرف گیا ہے کہ مادہ اپنا کوئی مستقل وجود نہیں رکھتا۔ اس گروہ کی ایک شاخ جسے موضوعین [۱] کہتے ہیں، کائنات کے وجود ہی کے منکر ہیں۔ علامہ اقبال نے جب مندرجہ بالا اشعار کہے تھے تو انھوں نے گویا اس دبستان کی ترجمانی کی تھی۔ اس موضوعی [۲] نظریے نے فلسفہ و جمالیات میں اہم ترین کردار ادا کیا ہے، جس سے اس کی اہمیت واضح ہوتی ہے۔ بارکلے [۳] اس دبستان کا مثالی ترجمان سمجھا جاتا ہے۔ اس کے نزدیک مادی اجسام کی ہستی محض مشاہدے کی مرہون منت ہے۔ اس پر جب یہ اعتراض ہوا کہ اس نظریے کی رو سے ایک درخت جسے مثال کے طور پر اگر دیکھنے والا کوئی نہیں ہے تو اس کا عدم لازمی ٹھہرا، تو اس کا جواب بارکلے یہ دیتا ہے کہ خدا ہر وقت ہر شے کو دیکھتا رہتا ہے۔ الغرض بارکلے کے فلسفے کا خلاصہ یہ ہے کہ:

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد
عالم تمام حلقہ دام خیال ہے

(دیوان غالب)

اپنے اسی نظریہ موضوعیت کی بنا پر بارکلے حسن کو بھی محض ذہن ہی کی تخلیق تصور کرتا ہے اور اس کی ہستی کو فقط مشاہدے ہی پر منحصر سمجھتا ہے۔ اسی تصور کو علامہ اقبال نے اپنی ایک غزل میں بڑے موثر انداز میں بیان کیا ہے:

ایں جہاں چیست؟ صنم خانہ پندار من است
جلوہ او گرو دیدہ بیدار من است
ہمہ آفاق کہ گیرم بنگاہے او را
حلقہ ہست کہ از گردش پرکار من است
ہستی و نیستی از دیدن و نا دیدن من
چہ زمان و چہ مکاں شوخی افکار من است

از فسوں کاری دل، سیر وسکوں، غیب وحضور
ایں کہ غماز و کشایندہ اسرار من است
اے من از فیض تو پایندہ! نشان تو کجا است؟
ایں دوگیتی اثر ماست، جہان تو کجا است؟

(زبورِ عجم، ۲۲۔۲۳)

ان اشعار کی روشنی میں مفصلہ ذیل مقدمات ترتیب دیے جاسکتے ہیں:

(۱) یہ عالم محسوسات انسان ہی کے تخیل کی محبوب تخلیق ہے اور اپنی پیدائی کے لیے نظر انسانی کا مرہون منت ہے۔

(۲) وجود اور عدم دونوں مشاہدہ انسانی پر منحصر ہیں، یعنی یہ نظر انسانی ہے جس سے یہ کائنات، یہ عالم ہست و بود موجود و مشہود ہے اور یہ فقدان نظر ہے جو عدم یا نیستی سے عبارت ہے۔ الغرض یہ موجودات اور زمانہ دونوں ہی فکر انسانی کی ایجاد ہیں۔

(۳) یہ ہمارے اپنے دل کا کرشمہ ہے کہ ہمیں حرکت وسکون، فراق و وصال یا غیب وحضور کا احساس ہوتا ہے۔

(۴) عالم ظاہر ہو یا عالم باطن اپنے وجود پر نہیں بلکہ وجود انسانی پر دلالت کرتے ہیں۔

اس آخری مقدمے کو اگر علامہ اقبال کے تصور وجود کا لب لباب کہیں تو بے جا نہ ہوگا۔ انھوں نے اپنے اس تصور کو اسرار و رموز میں ایک عنوان کی صورت میں اس طرح بیان کیا ہے: ''در بیان اینکہ اصل نظام عالم از خودی است و تسلسل حیات تعینات وجود بر استحکام خودی انحصار دارد'' (دیکھیے محولہ بالا کتاب، ص ۱۲)۔ قصہ کوتاہ، علامہ موصوف کے نزدیک یہ کائنات ''قائم بالخودی'' ہے اور اس کا سلسلہ ارتقاء استحکام خودی پر موقوف ہے۔ علامہ کا یہ تصور قرآن حکیم کے اس ارشاد کی تاویل بعید ہے کہ کائنات ''تخلیق بالحق'' ہے (مفصل بحث کے لیے دیکھیے مصنف کی کتاب، جمالیات، قرآن حکیم کی روشنی میں، لاہور ۱۹۵۸ء، ص ۳۳۵ بعد)۔ علامہ چونکہ خودی کو ''نقطہ نورے'' یا ''نقطہ حق'' سمجھتے ہیں، اس رعایت سے وہ اس عالم کو ''تخلیق بالخودی'' کہتے ہیں۔ نیز اسی بنا پر وہ اشیائے عالم کو تعینات وجود، اس کے سلسلے کو تسلسل حیات اور اس

سلسلے کی کڑیوں کے ارتباط و قیام کو خودی کے استحکام کے ساتھ مشروط خیال کرتے ہیں۔ اگر اس مفہوم کو ایک لفظ میں بیان کرنا ہو تو یوں کہہ سکتے ہیں کہ خودی ہے تو جہان ہے ورنہ کچھ نہیں۔ ''جان ہے تو جہان ہے'' کا مقولہ تو زبان زد خاص و عام ہے۔ یہ مقولہ انفرادی نقطہ نظر سے ایک حد تک تو صحیح ہو سکتا ہے، لیکن اسے کلیہ یا مسلمہ حقیقت کے طور پر ہرگز پیش نہیں کیا جا سکتا۔ یہ صحیح ہے کہ مر جانے کے بعد انسان کو اس عالم وجود کا ہوش نہیں رہتا اور یہ جہان اس کے لیے عدم کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے، لیکن جہاں تک زندہ انسانوں کا تعلق ہے یہ عالم کون و مکان ان کے لیے موجود و حقیقی ہی رہے گا۔ اس اعتبار سے اسے عدم محض خیال کرنا سراسر غلط ہوا۔ خودی کو اگر ہم فرد کے بجائے نوع بھی مان لیں تو پھر بھی اس عالم طبیعی کو ''قائم بالخودی'' کہنا کسی طرح جائز نہ ہوگا۔ وجہ یہ ہے کہ یہ کائنات اگر نوع انسانی سے خالی بھی ہو جائے تب بھی وہ موجود ہوگی اور موجود رہے گی۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ وہ ''تخلیق بالحق'' ہے اور الحق ''حیی و قیوم'' ہے۔ لیکن علامہ اقبال اپنے ارتقائے فکری کے اس دور میں کائنات کے وجود اور حسن دونوں کو ''قائم بالخودی'' ہی سمجھتے رہے:

پیکر ہستی ز آثار خودی است
ہر چہ می بینی ز اسرار خودی است
خویشتن را چوں خودی بیدار کرد
آشکارا عالم پندار کرد
صد جہاں پوشیدہ اندر ذات او
غیر او پیداست از اثبات او
در جہاں تخم خصومت کاشت است
خوشتن را غیر خود پنداشت است
سازد از خود پیکر اغیار را
تا فزاید لذت پیکار را
میکشد از قوت بازوے خویش

خود فریبی ہائے او عین حیات
ہمچو گل از خون وضو عین حیات
بہر یک گل خون صد گلشن کند
از پے یک نغمہ صد شیون کند
یک فلک را صد ہلال آوردہ است
بہر حرفے صد مقال آوردہ است
عذر ایں اسراف و ایں سنگیں دلی
خلق و تکمیل جمال معنوی
حسن شیریں عذر درد کوہکن
نافہ عذر صد آہوے ختن
سوز پیہم قسمت پروانہ ہا
شمع عذر محنت پروانہ ہا

(اسرار و رموز، ۱۲۔۱۳)

مندرجہ بالا اشعار میں علامہ اقبال نے جو تصورات پیش کیے ہیں ان کا خلاصہ یہ ہے:

(الف) یہ کائنات اپنا کوئی وجود نہیں رکھتی، بلکہ یہ خودی کا ایک نشان ہے۔ لہٰذا جو کچھ نظر آتا ہے وہ دراصل خودی کے معجزات میں سے ہے۔

(ب) یہ جہان ایک عالم خیال ہے (بقول غالب: عالم تمام حلقہ دام خیال ہے، جس کا ظہور خودی کے ظہور کا نتیجہ ہے)

(ج) ذات خودی میں سینکڑوں جہان پوشیدہ ہیں جو اثبات خودی سے معرض ظہور میں آتے ہیں۔

(د) خودی لذت پیکار کے لیے اپنے غیر کی تخلیق کرتی ہے جو دراصل اس کی خود فریبی ہے اور اسی میں اس کی زندگی کا راز مضمر ہے۔

(ہ) خودی اپنی اس لذت پیکار کے لیے ظلم و سنگدلی کا مظاہرہ کرتی ہے، لیکن وہ ایسا حسن موضوعی کی تخلیق و تکمیل کے لیے کرتی ہے۔ چنانچہ حسن شیریں بجز اس کے کچھ نہیں کہ وہ درد

کوہکن کی معذرت ہے، یعنی عاشق اپنی لذت درد ہی کے لیے اپنی محبوبہ میں حسن پیدا کرتا ہے، جس طرح آہوئے ختن نافہ کی اور پروانہ شمع کی تخلیق ہے۔

جمالیات میں موضوعی مکتب فکر اپنے اثر ونفوذ کی وسعت و گیرائی کے سبب از بس شہرت و اہمیت رکھتا ہے۔ لہٰذا علامہ اقبال کے نظریہ موضوعیت پر مزید روشنی ڈالی جاتی ہے تا کہ ان کے اور دیگر موضوعین کے تصورات میں جو فرق ہے وہ نمایاں ہو جائے۔ نظریہ موضوعیت پر تسلسل تاریخی کے لحاظ سے غور کریں تو ہم لامحالہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ افلاطون کا نظریہ اعیان ہی اس کا اصلی [۴] ماخذ ہے۔ افلاطون کے نزدیک اشیائے کائنات حقیقی نہیں مجاز ہیں اور ہر مجاز کا ایک عین ہے، جو اس عالم ہستی کے ماوراء ایک ایسے عالم میں موجود ہے، جسے ہم عالم اعیان کہتے ہیں۔ یہ عالم اعیان مجموعی لحاظ سے بذات خود ایک ازلی اور ابدی تصور ہے۔ افلاطون نے اگرچہ اس بات کا اعتراف تو نہیں کیا، البتہ قرائن سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ عالم اعیان کو ایک الوہی تصور خیال کرتا ہے۔ اس کے اس تصور ازلی کو کانٹ ''شے قائم بالذات''[۵] اور ہیگل ''تصور مطلق''[۶] کہتا ہے۔ یہی صورتِ حال بارکلے کے نظریے کی بھی ہے، لیکن اس کا نظریہ کانٹ اور ہیگل اور اس کے دیگر ہم خیال فلاسفہ سے مختلف ہے، کیونکہ اس کی رائے میں یہ کائنات ایک تصور تو ہے (جیسا کہ افلاطون کا خیال تھا)، لیکن یہ تصور خدا کا ہے جسے علامہ اقبال نے ''خودی'' سے تعبیر کیا ہے۔ اپنی مطلق حیثیت میں یہ خدا اصل شہود ہے اور یہ شہود ازلی وابدی ہے، جس کی وجہ سے اس کائنات اور حسن کو بقائے دوام حاصل ہے (یہ تصور افلاطون سے مختلف ہے، وجہ یہ ہے کہ وہ کائنات کے وجود کو کسی مشاہدے سے وابستہ نہیں سمجھتا بلکہ اسے معروضی خیال کرتا ہے)۔ اس کے برعکس کانٹ اور ہیگل وغیرہ کا تخیل بارکلے کے تخیل کی طرح ارفع نہیں، کیونکہ ان کے نزدیک یہ کائنات اور اس کا حسن بذات خود کوئی شے نہیں (افلاطون کے برخلاف) بلکہ اس کی ہست و بود محض تصور انسانی (نہ کہ شہود الوہی جیسا کہ بارکلے کا خیال ہے) پر موقوف ہے۔ یہ فرق بظاہر کتنا معمولی نظر آئے، حقیقت میں بہت بڑا ہے اور اس سے موضوعی مکتب فکر کو سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔ غور سے دیکھیں تو علامہ اقبال اور بارکلے کے تصور میں گہری مشابہت نظر آتی ہے، کیونکہ دونوں اس کائنات کو مرہون مشاہدہ خیال کرتے ہیں،

بارکلے مشاہدہ خدا کا اور علامہ اقبال مشاہدہ خودی کا، جو بذات خود نور خدا کا ایک نقطہ ہے۔ یہ بات بھی غلط نہیں کہ علامہ موصوف کے ان موضوعی تصورات میں منطقی تسلسل اور ہمواری کی کمی ہے اور اس کی وجہ شاید ان کی شاعرانہ زبان ہے۔ ظاہر ہے شاعری میں نثر ایسا منطقی نظم و ضبط کہاں سے پیدا ہوسکتا ہے؟ غالباً یہی وجہ ہے کہ علامہ اقبال کی فکر کبھی بارکلے کے ساتھ پرواز کرتی نظر آتی ہے تو کبھی کانٹ اور ہیگل کے ساتھ۔ بہرکیف یہ ضرور ہے کہ وہ خودی کے اثبات اور کائنات کی نفی پر بہت زور دیتے نظر آتے ہیں:

مجھ کو بھی نظر آتی ہے یہ بوقلمونی
وہ چاند یہ تارا ہے وہ پتھر یہ نگیں ہے
دیتی ہے مری چشم بصیرت بھی یہ فتویٰ
وہ کوہ یہ دریا ہے وہ گردوں یہ زمیں ہے
حق بات کو لیکن میں چھپا کر نہیں رکھتا
تو ہے، تجھے جو کچھ نظر آتا ہے نہیں ہے!

(ضربِ کلیم،۳۲)

خط کشیدہ مصرع غور طلب ہے۔ اس میں خودی کے غیر (یا وجود خارجی) کی نفی اور خودی کا ایک واضح اثبات ہے۔ علامہ اقبال کے نزدیک وجود یا کائنات محض ایک نمود[۷] یا محض ایک جلوہ ہے اور یہ جلوہ بھی فقط خودی ہی کا کرشمہ ہے:

وجود کیا ہے؟ فقط جوہر خودی کی نمود
کر اپنی فکر کہ جوہر ہے بے نمود ترا!

(ضربِ کلیم،۲۸)

ماہیت وجود کا مسئلہ چونکہ فلسفہ و الٰہیات کا ایک معرکتہ الارا مسئلہ ہے، لہٰذا آگے بڑھنے سے پہلے اس جگہ اس لفظ کی تشریح اس کے تاریخی پس منظر کے ساتھ مختصر طور پر کی جاتی ہے، وجود (ع)، اس کے معنی ہستی، موجود اور ہست کے ہیں۔ ارسطو کی مابعدالطبیعیات کے موضوع کے لیے دو بہت ہی عام الفاظ ہیں۔ اسلام میں ارسطو کی تعلیم کے داخل ہونے سے پہلے ابتدائی

مذاہب اپنے عام تصورات میں شے یا جسم کو مع صفات کے استعمال کیا کرتے تھے (ملاحظہ ہو اشعری: مقالات، ا:۴۴ بعد، ۵۵،۷۰) اور ان میں اس بات میں اختلاف تھا کہ خدا تعالیٰ کو ''شے'' کہا جائے یا ''جسم''۔ ارسطو کی منطق کے جوہر (Av6ia) اور اس کے اعراض (Avu by6xya) کا بطور بلند ترین مقولات [۸] کے اضافہ کیا گیا۔ بعدازاں یہ سوال اٹھایا گیا کہ خدا جوہر کے تصور کے دائرے میں ہے یا نہیں (اشعری: ا:۱۵۵ بعد)۔ جہاں تک اہل اسلام کا تعلق ہے انھوں نے اللہ تعالیٰ کو ''شے'' یا جوہر کہنے سے متفقہ طور پر انکار کر دیا۔ بہرحال ارسطو نے اپنی مابعد الطبیعیات میں وجود (ov) کا جو تصور قائم کیا تھا اسے زیادہ قبولیت حاصل ہوئی۔ یہ صحیح ہے کہ اللہ کے لیے لفظ موجود کے استعمال سے شبہات پیدا ہوتے ہیں، لیکن اس کا جواب یہ دیا گیا کہ اس لفظ سے مراد صرف یہ ہے کہ خدا معلوم یا قائم بالذات ہے (اشعری،۲:۵۲۰)۔ مسلمان خدا کے متعدد اسماء اور صفات کے ساتھ وجود کے لفظ کا اضافہ کرنے کے قابل ہو گئے اور آخرکار اللہ تعالیٰ کو واجب الوجود بھی کہنے لگے۔ یہ فقط معتزلہ اور بہت سے دوسرے فلاسفہ تھے جنھوں نے کہا کہ خدا کا وجود اور ہستی ایک ہی شے ہے اور کوئی الگ صفت نہیں۔

مستند عربی میں موجود کے معنی پہلے ہی سے ہست کے آئے ہیں [۹] مگر جہاں تک وجود کے لفظ کا تعلق ہے، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ بعد میں وضع ہوا۔ لیکن ان عربوں نے جنھوں نے یونانی تصانیف کے ترجمے کیے، ان لفظوں کے ضمنی معنوں کو بہت زیادہ وسیع کر دیا۔ مثال کے طور پر نہ صرف حقیقت بلکہ اس صدق کو بھی جو اس حقیقت کی نمائندگی کرتا ہے موجود کہا گیا☆ وجود کا تصور الواحد کے تصور کے ساتھ ملتبس بھی ہو گیا۔ [۱۰] موجود بھی زیادہ تر اشیاء کے تصور سے مطابقت رکھتا ہے۔ یہ یاد رہے کہ ارسطو نے موجود اور وجود شئی میں کوئی مابعد الطبیعیاتی امتیاز قائم نہیں کیا۔ [۱۱]

جہاں تک علامہ اقبال کا تعلق ہے انھوں نے (جیسا کہ محولہ بالا شعر میں دیکھ چکے ہیں) وجود کے ان تمام تصورات سے جو یونانی، اسلامی اور مغرب کے فلسفہ جدید میں مقبول ہیں، علیحدہ اپنا تصور پیش کیا ہے۔ انھوں نے وجود کی جو تعریف کی ہے اس سے صاف مترشح ہوتا ہے کہ ان کا تصور وجود مطلق تنزیہی اور موضوعی ہے، کیونکہ انھوں نے وجود کو جوہر خودی کی ''نمود'' سے تعبیر کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ جو شے ''نمود'' ہو گی وہ حقیقی نہیں ہو گی۔ چنانچہ اسی لیے علامہ اقبال

محسوسات اور نامحسوسات دونوں عوالم کی نفی کرتے ہیں:

ہرچہ از محکم و پایندہ شناسی، گذرد
کوہ و صحرا و بر و بحر و کراں چیزے نیست
از خود اندیش و ازیں بادیہ ترساں مگذر
کہ تو ہستی و وجود دوجہاں چیزے نیست

(زبورِ عجم، ۱۶۹)

اسی تصور کو انھوں نے اردو میں اس طرح بیان کیا ہے:

اک تو ہے کہ حق ہے اس جہاں میں
باقی ہے نمود سیمیائی!

(بالِ جبریل، ٧٩)

ان تمام مباحث سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ علامہ اقبال اس عالم میں حقیقت کو کہیں دیکھتے ہیں تو فقط انسان کی خودی میں۔ وجہ یہ ہے کہ یہ خودی ہی ہے جو ان کے نزدیک ہمارے تصورات وتخیلات اور جذبات وامیال کے مطابق ہمارے لیے اس عالم کی تخلیق کرتی ہے۔ لہٰذا اس کائنات میں جو کچھ نظر آتا ہے وہ انسان کی آرزو ہی کا پیدا کردہ ہوتا ہے۔ اس مسئلے پر مفصل بحث تو اپنے محل پر آئے گی، اس جگہ چند تصریحی اشارے کیے جاتے ہیں۔ علامہ اقبال کے نظام فکر میں جس طرح تصور خودی مرکزی حیثیت رکھتا ہے اسی طرح ان کے فلسفہ خودی کی بنیادی تصور ''مقصدیت'' پر قائم ہے۔ چنانچہ اسرار ورموز میں ان کی ایک نظم کا عنوان ہی یہ ہے کہ:

در بیان این کہ حیات خودی از تخلیق و تولید مقاصد است (وہی کتاب، ص ١٦)، یعنی خودی کی زندگی کا انحصار ہی اس پر ہے کہ وہ مقاصد کی تخلیق کرتی رہے۔ چنانچہ افراد ہوں یا اقوام جب ان کے سامنے کوئی مقصد نہیں رہتا یا وہ مقاصد کی تخلیق وتولید نہیں کر سکتے تو وہ زندہ نہیں رہتے۔ فطرت انھیں حرف غلط کی طرح صفحہ ہستی سے مٹا دیتی ہے۔ اس تصور مقصدیت کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ انسان کی تقدیر کا راز بھی اسی میں مضمر ہے۔ انسان کا جیسا مقصد یا آرزو ہوتی ہے ویسی اس کی تقدیر بھی بن جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں انسان جو کچھ چاہتا ہے خدا اسے ویسا ہی

دیتا ہے اور جو کچھ وہ بننا چاہتا ہے فطرت اسے ویسا ہی بنا دیتی ہے۔ گویا انسان کی آرزو ہی اس کی کاتب تقدیر ہے۔ اس فلسفے کو علامہ اقبال نے محولہ بالا عنوان کے تحت شعری صورت میں اس طرح پیش کیا ہے:

زندگانی را بقا از مدعا ست
کاروانش را درا از مدعا ست
زندگی در جستجو پوشیدہ است
اصل او در آرزو پوشیدہ است
آرزو را در دل خود زندہ دار
تا نگردد مشت خاک تو مزار
آرزو جان جہان رنگ و بو ست
فطرت ہر شے امین آرزو ست
از تمنا رقص دل در سینہ ہا
سینہ ہا از تاب او آئینہ ہا
طاقت پرواز بخشد خاک را
خضر باشد موسی ادراک را
دل ز سوز آرزو گیرد حیات
غیر حق میرد چو او گیرد حیات
چوں ز تخلیق تمنا باز ماند
شہپرش بشکست و از پرواز ماند
آرزو ہنگامہ آرائے خودی
موج بیتابے ز دریائے خودی
آرزو صید مقاصد را کمند
دفتر افعال را شیرازہ بند

زندہ را نفی تمنا مردہ کرد
شعلہ را نقصان سوز افسردہ کرد
چیست اصل دیدہ بیدار ما؟
بست صورت لذت دیدار ما
کبک پا از شوخی رفتار بافت
بلبل از سعی نوا منقار یافت
نے بروں از نیستاں آباد شد
نغمہ از زندان او آزاد شد
عقل ندرت کوش و گردوں تاز چیست
ہیچ میدانی کہ ایں اعجاز چیست
زندگی سرمایہ دار از آرزو ست
عقل از زائیدگان بطن او ست
چیست نظم قوم و آئین و رسوم
چیست راز تازگیہاے علوم
آرزوے کو بزور خود شکست
سر ز دل بیروں زد و صورت بہ بست
دست و دندان و دماغ و چشم وگوش
فکر و تخیل و شعورو یاد و ہوش
زندگی مرکب چو در جنگاہ باخت
بہر حفظ خویش ایں آلات ساخت
آگہی از علم و فن مقصود نیست
غنچہ و گل از چمن مقصود نیست
علم از سامان حفظ زندگی است
علم از اسباب تقویم خودی است

علم و فن از پیش خیزان حیات
علم و فن از خانہ زندانان حیات
اے ز راز زندگی بیگانہ خیز
از شراب مقصدے مستانہ خیز
مقصدے مثل سحر تابندہ
ماسوی را آتش سوزندہ
مقصدے از آسماں بالا ترے
دلبریاے دلستانے دلبرے
باطل دیرینہ را غارتگرے
فتنہ در جیبے سراپا محشرے
ما از تخلیق مقاصد زندہ ایم
از شعاع آرزو تابندہ ایم

(اسرار و رموز، ۱۶ تا ۱۸)

اس نظم کا عمود یا مرکزی خیال یہ ہے کہ مقصدیت یا آرزو ہی اصل حیات ہے اور یہی ہماری دنیا اور اس کے سخن کی خالق ہے۔ نیز خودی آرزوؤں کا خزینہ ہے۔ جمالیاتی نقطہ نظر سے اس کا مطلب یہ ہوا کہ حسن موضوعی ہے، یعنی یہ خارج میں نہیں بلکہ انسان کے موضوع یا قلب میں ہوتا ہے، لہٰذا اس کی خارجی یا محسوسات کی دنیا میں تلاش و جستجو عبث ہے۔ حسن کی طلب و آرزو ہو تو اسے قلب انسانی میں ڈھونڈنا چاہیے جو اس کا حقیقی مبدء ہے:

حسن را از خود بروں جستن خطا ست
آنچہ می بائست پیش ما کجا ست

اور

حسن بے پایاں درون سینہ خلوت گرفت
آفتاب خویش را زیر گریبانے نگر!

(زبور عجم، ۸۶)

اور

حسن کا گنج گراں مایہ تجھے مل جاتا
تو نے فرہاد! نہ کھودا کبھی ویرانہ دل

(بانگِ درا،۵۰)

یہ تصور جو تصوف کی روح اور صوفی شعراء کا محبوب موضوع ہے اثر ونفوذ کی وسعت و گیرائی اور مقبولیت کی ہمہ گیری کے اعتبار سے بے نظیر ہے۔ مثال کے طور پر مرزا بیدل اور حافظ شیرازی کے دو اشعار پیش کیے جاتے ہیں:

ستم است گر ہوست کشد کہ بہ سیر سرو وسمن درآ
کہ زغنچہ کم نہ دمیدہ در دل کشا بہ چمن درآ

(بیدل)

اور

سالہا دل طلب جام جم از ما مے کرد
آنچہ خود داشت ز بیگانہ تمنا مے کرد

(حافظ)

ٹامس ریڈ کا نظریہ حسن بھی یہی تھا۔ چنانچہ وہ اپنے موضوعی نظریہ حسن کا اظہار ان الفاظ میں کرتا ہے ''☆ لہٰذا میں خیال کرتا ہوں کہ حسن بنیادی طور پر قلب کے اخلاقی اور عقلی کمالات اور اس کی فعلی قوتوں میں مقیم ہوتا ہے۔ نیز قلب سے، جو ایک چشمے کی طرح ہے، کل حسن کو جسے ہم مرئی دنیا میں دیکھتے ہیں اخذ کیا جاتا ہے''[۱۴]۔ ریڈ کے نزدیک یہ صفات قلب ہیں جن میں حقیقی حسن پایا جاتا ہے اور فطرت کی اشیاء میں حسن اس تعلق سے پایا جاتا ہے جو انہیں قلب سے ہوتا ہے۔ وہ اکین سائیڈ[۱۵] کے اس مقولے سے استشہاد کرتا ہے کہ قلب اور صرف قلب ہی حسن کا زندہ سرچشمہ ہے اور اس میں یہ اضافہ کرتا ہے کہ یہ حسن کردار ہے جو اصلاً ہم میں حسن کا احساس اور تصدیق[۱۶] پیدا کرتا ہے، جبکہ ہر محسوس چیز صفات قلب ہی سے لباس مستعار لینے سے حسین بنا کرتی ہے۔ بے جان مادہ، قلب کی ہم مثل صفات رکھنے ہی سے خوبصورت بنتا

ہے۔موسیقی اس وقت انتہائی مظہر (۱۷) ہوتی ہے جب وہ انسان کے احساس، جذبے یا شوق کو ظاہر کرتی ہے۔ایک خارجی چیز بدرجہ اتم حسین ہوتی ہے، جب اس کی صورت اس مقصود کے لیے موزوں ترین ہوتی ہے جس کے حصول کا ذریعہ بننا اس کا مقدر بن چکا ہے، اور اس قسم کی موزونیت ایک ذہنی صفت ہے۔کل اشیاء کا عظیم ترین حسن ''اظہار'' (۱۸) میں مضمر ہوتا ہے، اور وہ خود بھی ایک ذہنی صفت ہے۔ (۱۹) اسپنوزا کا نظریہ حسن بھی موضوعی ہے، لیکن وہ حسن کو تخیل کے ساتھ وابستہ سمجھتا ہے: ''میں تمھیں متنبہ کرتا ہوں کہ میں فطرت کے ساتھ نہ حسن کو، نہ قبح (۲۰) کو نہ نظم کو اور نہ بے نظمی کو منسوب کرتا ہوں۔ چیزیں فقط ہمارے تخیل کی نسبت ہی سے حسین یا قبیح، منظّم یا برہم کہلاتی ہیں۔مثلاً وہ حرکت، جسے اعصابی نظام نظر کے ذریعے سامنے کی چیزوں سے حاصل کرتا ہے، اگر ہماری صحت کے لیے سودمند ہے، تو وہ چیزیں حسین کہلاتی ہیں، اور اگر وہ حرکت ایسی نہیں ہے تو ان چیزوں کو قبیح یا بدصورت کہتے ہیں۔ (۲۱) علامہ اقبال بھی اسپنوزا کی طرح حسن کو تخیل کا مرہونِ منت سمجھتے ہیں۔ چنانچہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

محفل ہستی تری بربط سے ہے سرمایہ دار
جس طرح ندی کے نغموں سے سکوت کہسار
تیرے فردوس تخیل سے ہے قدرت کو بہار
تیری کشت فکر سے اگتے ہیں عالم سبزہ وار
زندگی مضمر ہے تیری شوخی تحریر میں
تاب گویائی سے جنبش ہے لب تصویر میں

(بانگِ درا،۹)

بالِ جبریل میں یہ تصور قدرے مختلف رنگ میں پیش کیا گیا ہے:

جمیل تر ہیں گل و لالہ فیض سے اس کے
نگاہ شاعر رنگیں نوا میں ہے جادو

(وہی کتاب،۲۰)

لپس (۲۲) جو علامہ اقبال کا ہم عصر اور جدید جمالیات کے دبستان موضوعیت سے تعلق

رکھتا ہے، حسن کے متعلق دو تصورات پیش کرتا ہے، جو دراصل ایک ہی نظریے کے دو اصول ہیں۔ اس کا پہلا اصول یہ ہے کہ ہمارے شعور کا انحصار، پرانے مشاہدات جو تحت الشعوری حالت میں رہ جاتے ہیں اوران مشاہدات کے جو حسیات میں داخل ہو جاتے ہیں، باہمی تعامل پر ہوتا ہے، اورانہیں مشاہدات کو جوایک وحدت کی صورت میں منظّم ہو جاتے ہیں،قلب کے نام سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ یہی نظام (قلب) ہے جو دید و تذکر اور تفکر وعمل کی تنظیم کرتا ہے اور اسی کے ذریعے ہمیں لذت وحظ اور بے لذتی و بے مزگی کا احساس ہوتا ہے۔ چنانچہ حظ بجز اس کے اور کیا ہے کہ یہ پرانے مشاہدات کا نئے مشاہدات پر ہم آہنگ عمل اور ردعمل کا نام ہے، اور بے لذتی مختلف عناصر کی باہمی کشمکش سے نتیجتاً پیدا ہوتی ہے۔

اس کا دوسرا اور مشہور اصول وہ ہے جسے میں نے نظریہ ''جذب وانجذاب'' سے اور لپس نے اپنی زبان میں ''آئین فیولنگ''[۲۳] سے تعبیر کیا ہے۔ اس کا مفہوم مختصراً اپنے آپ کو شے مشہودہ میں جذب کر دینا ہے۔ کوئی شخص اپنے آپ کو دوسرے کے اندر محسوس کرنے کے ذریعے ہی اس کے ردعمل کا اندازہ کرسکتا ہے۔ اس نے اپنی جمالیات[۲۴] میں، جو دو جلدوں پر مشتمل ہے، یہ بات واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ فنی تنقید وتحسین کا انحصار اسی نظریہ جذب وانجذاب پر ہوتا ہے، یعنی اپنے آپ کو اس شے میں جسے ہم دیکھ رہے ہوتے ہیں جذب کر دینے سے۔[۲۵] خودی کے اس عارفانہ جذب کی معروضی صورت یا اظہار کا نام حسن ہے، اور خودی ہمارے اپنے جذب ہی کا معروض ہوتی ہے جو خارجی شکل اختیار کر کے دوسروں میں حلول کر چکی ہوتی ہے اوراس لیے ان میں منکشف ہو جاتی ہے۔ خودی کی اس فعلیت سے ہم اپنے آپ کو دوسروں کے اندر محسوس کرتے ہیں اور دوسروں کو اپنے اندر محسوس کرنے لگتے ہیں۔ اس جذبی اور انجذابی تعامل سے ہم اپنے آپ کو خوش، آزاد، وسیع، بلند یا اس کے برعکس محسوس کرتے ہیں۔ اس جذبے کا جمالیاتی احساس، جمالیاتی حظ آفرینی یا لطف اندوزی کا محض انداز نہیں، بلکہ بذات خود حظ و لطف ہے۔ الغرض تمام جمالیاتی لذت و حظ کا انحصار کلیتاً فقط اس جذب و انجذاب ہی پر ہوتا ہے کسی اور شے پر ہرگز نہیں ہوتا، حتیٰ کہ وہ حظ بھی جو ہندسی، تعمیری، کوزہ گری وغیرہ صور وخطوط سے ملتا ہے، اسی جذبے پر منحصر ہوتا ہے۔[۲۶]

سٹیس (۲۷) کے نزدیک حسن کا ادراک ایک قسم کی معرفت ہے لہٰذا یہ یا تو متخیلہ کا ایک خالص عمل، یا دونوں کا مرکب ہوگا، یا دوسرا امکان یہ ہے کہ وہ معرفت کی کم تر قسم کی مسلمہ صورت مثلاً وجدان ہوگا۔ پہلی صورت کہ حسن کا ادراک، متخیلہ کا خالص عمل ہے، اس وجہ سے قابل غور نہیں ہوسکتی کہ خوب صورت شے کبھی تجرید یا تصور نہیں ہوسکتی۔ دوسری صورت یہ ہے کہ حسن کی آگاہی، ملکہ آگاہی کا خالص عمل ہے۔ اسے ''بے تکلف حقیقت''(۲۸) کا نظریہ کہہ سکتے ہیں۔ جہاں تک مجھے علم ہے۔ جون لیرڈ (۲۹) اس نظریے کا نقیب ہے۔ فنی ذوق تنہا تیز طبعی حواس رکھنے پر منحصر ہوگا۔ یہ ایک بدیہی امر ہے کہ گلاب کا حسن ایسی شے نہیں کہ اسے اس مفہوم میں دیکھا اور بیان کیا جاسکے، جس طرح کہ اس کے رنگ کو دیکھا اور بیان کیا جاسکتا ہے۔ (۳۰)

اب بقیہ دو صورتیں رہ گئیں۔ حسن کا ادراک یا تو مدرکہ یا متخیلہ کے مرکب پر مبنی ہوتا ہے، یا یہ معرفت کی کم تر قسم کی مسلمہ صورت یعنی وجدان پر منحصر ہوتا ہے۔ برگسان (۳۱) نے اس بات کا دعویٰ کیا ہے کہ فن کار ایسا شخص ہے جو کسی فطری اتفاق کی بدولت، حقیقت جیسی کہ ہے ویسی ہی دیکھتا ہے، یعنی ایسی حقیقت جسے تصورات نے پردے اور باطل سے باہر نکال دیا ہو۔ میری رائے میں یہ تصورات دو وجوہ کی بنا پر ناقابل قبول ہیں، اولاً اگر تصورات حقیقت کو باطل کر دیتے ہیں تو پھر کل سائنس اور کل فلسفہ بشمول فلسفہ برگسان باطل ہوئے۔ ثانیاً اس نظریے کا جمالیات پر مذکورہ بالا طریقے سے اطلاق خوبصورت اور بدصورت اشیاء کے درمیان امتیاز کو ناممکن بنا دیتا ہے۔ ہر چیز کو، نیز ہر حقیقت کو اگر تصورات سے معرا کر کے اس کی اپنی حقیقت میں دیکھا جائے تو وہ یقیناً خوبصورت ہوگی۔ (۳۲)

کروچے (۳۳) ایک ایسا وجدان فرض کرتا ہے جو کلیتاً تصورات کی ہر آمیزش سے یا ہر ذہنی عنصر سے مبرا ہے۔ اس قسم کا وجدان بالکل اسی وجہ سے ایک ناممکن تجرید ہے جس وجہ سے محض ایک تاثر ایک ناممکن تجرید ہے۔ اس کا وجدان ایک عنصر کی حیثیت سے شاید بالکل شعور میں موجود تو ہو، لیکن یہ تنہا قائم نہیں رہ سکتا، حالانکہ اس کی جمالیات کا دعویٰ یہ ہے کہ وہ خالص فنی شعور میں تنہا قائم رہ سکتا۔ (۳۴)

میرا دوسرا اعتراض یہ ہے کہ اگر کروچے کے وجدان کو محض ایک عنصر شعور کی حیثیت سے

فرض بھی کرلیا جائے تو پھر بھی اس کا عقلی طور پر ادراک نہیں ہوسکتا کیونکہ اسے خالص تاثر سے متمائز کرنے کی سعی ناکام ہو جاتی ہے۔

حسن کی ماہیت کے متعلق ہر مفروضے کو معیار پر پورا اترنے کے لیے سب سے پہلے اس دعوے کے لیے یہ تسلی بخش بنیاد مہیا کرنی چاہیے کہ جمالیاتی تصدیق (۳۵) عالم گیر طور پر سچی ہے اور ہر چیز تنہا اس کی عالم گیر صداقت کی توجیہ اور تصدیق کرسکتی ہے، وہ ایک نہ ایک اعتبار سے تصور ہے☆ وجدان بے تصور چاہے برگسان، کروچے یا کسی اور فلسفی کا نتیجہ فکر ہو، جمالیات کے کسی تسلی بخش نظریے کی ہرگز بنیاد قرار نہیں دیا جاسکتا۔ حسن کا ادراک محض متخیلہ کا ایک خالص عمل نہیں ہے اور نہ یہ مدرکہ کا خالص عمل ہی ہے اور نہ یہ خالص وجدان ہی ہے۔ اب آخری صورت یہ رہ گئی کہ وہ تخیل و ادراک کا مرکب ہے۔ تخیل کو ایک خالص طریقے سے ادراک میں مدغم ہوکر ناپید ہو جانا چاہیے۔ اگرچہ کانٹ واضح طور پر اس بات کا انکار کرتا ہے کہ تخیلات حسن کے مشاہدے میں شامل ہوتے ہیں، پھر بھی اس کے نزدیک حسن، عقل اور تاثر کا مقام اتصال ہے، اور ہیگل کی طرح اس کے لیے بھی حسن ایک طرف تو مادہ و تاثر کے درمیان اور دوسری طرف عقل و روح کے درمیان مفاہمت ہے۔ (۳۶)

سٹیس نے حسن کی یہ تعریف کی ہے کہ وہ تجربی اور غیر ادراکی تصورات پر مشتمل ایک ذہنی مافیہ کا ادراکی حلقہ عمل کے ساتھ امتزاج ہے، اس طریقے سے کہ ذہنی مافیہ اور ادراکی حلقہ عمل ایک دوسرے سے ممیّز نہیں ہوسکتے اور اس طریقے سے کہ اس سے حقیقت کا ایک پہلو منکشف ہو جاتا ہے۔ ادراکی ہمارے خارجی اور داخلی دونوں قسم کے عمل ادراک پر مشتمل ہوتا ہے۔ چنانچہ کردار، جذبات یا تصورات حسین ہوسکتے ہیں۔ (۳۷)

حسن کے اقسام کے مابین امتیازات، نفسیات یا فنی تنقید کے عام پسند طریقے سے متعلق رکھتے ہیں۔ یہ امتیازات ہمارے نظریے کی رو سے احساسی قدر (۳۸) کی انواع کے مرہون منت ہوتے ہیں، اور یہ انواع ذہنی مافیہ سے تعلق رکھتی ہیں، پیشتر اس کے کہ وہ ادراکی حیطہ عمل میں مدغم ہو جائیں۔ ایک ذہنی مافیہ، جو ناگوار اور نفرت انگیز ہوتا ہے جب مدرکات کے ساتھ ممزوج ہو جاتا ہے تو اس سے قبیح کا جمالیاتی مشاہدہ (۳۹) پیدا ہوتا ہے۔ ''جلیل'' اور ''خوفناک'' ان

مدرکات کے مرہون منت ہوتے ہیں، جن کے ساتھ خوف کا سایہ اور فقدان قوت کا احساس ملے ہوتے ہیں۔ وہ تصورات جو بلحاظ احساسی قدر کم و بیش غیر جانبدار ہوتے ہیں، ایک بے کیف اور خالص متفکرانہ حسن کی پرچھائیں پیدا کرتے ہیں۔ (۴۰)

یہ امتزاج کم یا زیادہ مکمل ہوسکتا ہے اور نتیجتاً جو حسن پیدا ہوگا وہ کم یا زیادہ کامل ہوگا۔ ایسا امتزاج یقیناً فقط انسانی قلب کے اندر ہی وقوع پذیر ہوتا ہے۔ اس حد تک، اس لیے حسن لازماً موضوعی ہے۔ جہاں تک حسن میں معروضی عنصر کی ماہیت کا تعلق ہے ہم عموماً صرف اس بات کی تصدیق کر سکتے ہیں کہ بعض معروضات ان خالص طبیعی صفات کی بدولت اپنے آپ کو انسانی تصورات کے ساتھ ممزوج ہو جانے کے تسلسل عمل کے حوالے کر دیتے ہیں اور دوسرے نہیں کرتے۔ ٹھیک اسی مقام پر صداقت کا عنصر اس شے میں جسے ''تلازمی جمالیات''(۴۱) کہتے ہیں، پایا جاتا ہے۔ (۴۲) ذہنی مافیہ (۴۳) کی جتنی زیادہ ثروت (۴۴) اور گہرائی ہوگی اسی قدر جمالیاتی مشاہدے کی قدر (۴۵) بھی زیادہ ہوگی۔ (۴۶)

اخیر میں دبستان موضوعیت کے نظریہ جنسیت (۴۷) کی طرف بھی اشارہ کیا جاتا ہے جو اپنے اثر و نفوذ کی وجہ سے اہم سمجھا جاتا ہے۔ اس نظریے کا بانی مشہور ماہر نفسیات فرائڈ (۴۸) ہے، جو جنسی جبلت (۴۹) کو حسن کی اصل قرار دیتا ہے۔ اس کے نزدیک اس کائنات میں کوئی چیز بذات خود حسین ہے نہ قبیح۔ یہ جنسی جبلت ہے جو انہیں حسین بنا کر دکھاتی ہے اور یہی حسن کا اصلی معیار ہے۔ اپنے اس موقف کو درست ثابت کرنے کے لیے اس نے نظریہ تلازم (۵۰) سے بھی کام لیا ہے۔ فرائڈ کے بعد جمالیات میں اس نظریے کا سب سے بڑا نقیب سنتیانا(۵۱) ہوا ہے۔ اس کا موقف بھی یہ ہے کہ احساس حسن میں جنسی جذبہ بھی بہت اہم اور موثر عمل و دخل رکھتا ہے کیونکہ جنسی جذبے کی تپش ہی سے حسن اپنا سوز مستعار لیتا ہے۔ مرد و زن جو جبلی طور پر ایک دوسرے کی طرف مائل رہتے ہیں، اپنے اسی جنسی میلان کی وجہ ہی سے اشیاء سے رغبت رکھتے ہیں۔ محبت کرنے کے ملکہ ہی سے ہماری فکر کو ایسا سوز ملتا ہے جس کے بغیر ممکن تھا کہ وہ حسن کو معرض اظہار میں لانے میں ناکام رہ جاتی۔ اصل یہ ہے کہ ہمارے جمالیاتی شعور کا تمام جذباتی حصہ ہمارے جنسی نظام ہی کا مرہون منت ہے۔ ہمارے جنسی نظام کو جب کسی چیز سے تحریک

ہوتی ہے تو اس تحریک کی شدت ہی کی نسبت سے انسان کو اشیاء حسین و دلکش معلوم ہوتی ہیں۔ رنگ، رعنائی اور صورت جو جنسی جذبے کے مہیجات ہیں جنسی انتخاب کے رہنما بن جاتے ہیں۔ الغرض یہ جنسیت ہی ہے جو سب سے زیادہ حسن کے احساس کو ابھارتی ہے۔ لہٰذا ہم یہ بات بڑے وثوق سے کہہ سکتے ہیں کہ انسان کے لیے تمام کائنات جنسی جذبے کا ایک ثانوی معروض ہے اور حسن فطرت زیادہ تر اسی واقعیت کا مرہون منت ہے۔(۵۲) لیکن جہاں تک علامہ اقبال کا تعلق ہے وہ حسن کے اس نظریہ جنسیت کے مخالف نظر آتے ہیں کیونکہ ان کے نزدیک جنسی جذبہ یا آرزوئے نفسی خلاق حسن نہیں بلکہ حسن خلاق آرزو ہے:

حسن خلاق بہار آرزو ست
جلوہ اش پروردگار آرزو ست
ہرچہ باشد خوب و زیبا و جمیل
در بیابان طلب ما را دلیل
نقش او محکم نشیند در دلت
آرزوہا آفریند در دلت

(اسرار و رموز، ۳۷)

یہ آخری اشعار واضح طور پر حسن کی معروضیت کے آئینہ دار ہیں، لیکن اس کا یہ مقصد نہیں کہ علامہ اقبال کے تصور حسن میں کوئی تضاد یا تناقض پایا جاتا ہے۔ اس کے برعکس یہ تمام مباحث اس امر کو واضح کر دیتے ہیں کہ ان کی نظر حسن کے معروضی اور موضوعی دونوں پہلوؤں پر تھی، گویہ اور بات ہے کہ انھوں نے حقیقت حسن کے ان دو پہلوؤں کو علیحدہ علیحدہ تسلیم کیا ہے۔ اس جگہ اس اہم نکتے کی تصریح ضروری ہے کہ علامہ اقبال کے جمالیاتی افکار عموماً شعر میں پائے جاتے ہیں اور شعر کی زبان چونکہ منطقی قواعد کی پابند نہیں ہوتی اور نہ اسے ایسا ہونا چاہیے، لہٰذا ان کے افکار میں اس منطقی نظم و ضبط اور ربط و تسلسل کی توقع نہیں کی جا سکتی جو نثر کا خاصا ہے۔ لیکن اس کا یہ مقصد بھی نہیں کہ ان کے نظام فکر میں سرے سے وحدت ہی کا فقدان ہے۔ ان کی فکر میں یقیناً منطقی تسلسل اور نظم و ضبط پایا جاتا ہے، جو بادی النظر میں محض اس لیے نظر نہیں آتا کہ

ان کے افکار شعری صورتوں میں مختلف مقامات پر بکھرے پڑے ہیں چنانچہ اگر ان کے متعلقہ اشعار کو ان کے ارتقائی فکری تسلسل کے ساتھ یکجا کر کے دیکا جائے تو ان میں منطقی نظم وضبط اور ربط وتسلسل صاف وحدت کی صورت میں نظر آنے لگتا ہے۔ لہٰذا ناقد ہو یا شارح اسے علامہ اقبال کے جمالیاتی نظریات کا جائزہ لینے اور ان پر نقد ونظر کا دروازہ کھولنے سے پیشتر ان کے افکار کو مختلف مقامات سے اکٹھا کر کے ایک ارتقائی فکری تسلسل میں یکجا کر لینا ازبس ضروری ہے، ورنہ اس کا جائزہ یا تبصرہ معتبر نہ ہوگا۔ لہٰذا جب ہم ایسا کرتے ہیں تو ہمیں علامہ اقبال کے جمالیاتی نظام فکر میں ایک منطقی تسلسل صاف دکھائی دیتا ہے۔ یہ منطقی سلسلہ جو وحدت الوجودی، معروضی اور موضوعی تصورات کی ارتقائی کڑیوں پر مشتمل ہے۔ اس نظریے پر آ کر منتج ہوتا ہے جسے ''موضوعی۔ معروضی''(۵۳) نظریہ حسن کہتے ہیں۔ یہ نظریہ حسن اصل کے اعتبار سے خالص قرآنی ہے اور اس امر پر دلالت کرتا ہے کہ حسن بیک وقت معروضی بھی ہے اور موضوعی بھی۔ میرے نزدیک حسن کا تنہا یہی نظریہ ہے جو حقیقت کا مکمل آئینہ دار ہے جس پر اگلے باب میں بحث کی جائے گی۔

حوالہ جات واصطلاحات

۱- Subjectivists

۲- Subjective

۳- George Berkley Bishop of Cloyne (1685-1753).

۴- Theory of Ideas

۵- Thing in itself

۶- Absolute Idea

۷- Appearence

۸- Categories

۹- Cf.Noldeke, Zur Grammtik des Denkschriftend Classischen Arabisch

d.Wiss (AK.Viana,xxxx).

۱۰- Aristotle, Met. VII,16.1040b.

۱۱- Encyclopaedia of Islam, Lyden, s.v.(wojoed).

۱۴- Thomas Read, Essays on the Intellectual Powers, Essay iv, of Beauty.

۱۵- Akenside

۱۶- Judgment

۱۷- Expressive

۱۸- Expression

۱۹- Loc.cit.

۲۰- Ugliness

۲۱- Loc.cit.

۲۲- Theador Lipps (1851-1914).، جرمن ماہر نفسیات، فلسفی اور عالم جمالیات۔

۲۳- Einfuhlung

۲۴- Asthetik, 2 vols. (1903-1906).

۲۵- Encyclopaedia Britannica, Art. Lipps.

۲۶- Croce, Aesthetic, Eng.tr.pp.408.

۲۷- Walter Terence Stace (1886).

۲۸- Navie Realism

۲۹- John Laird، برطانوی عالم جمالیات اور مصنف۔

۳۰- Stace, The meaning of Beauty, ii, 23.

۳۱- Henery Bergson, Laughter (1900), Eng.tr,by Brereton and Rothwell,III.I.

۳۲- Cf. Schopenhauer, The word as will and idea, Eng. tr. by R.B. Haldane and J.Kemp, 1883,P.41.

۳۳- Bendetto Croce (1865-1922). اطالوی فلسفی اور عالم جمالیات۔

۳۴- Stace, The meaning of Beauty, II 23-24.

۳۵- Aesthetic Judgment

۳۶- Loc.cit.

۳۷- Op.cit.

۳۸- Feeling value

۳۹- Aesthetic Experience

۴۰- Ibid.,V.

۴۱- Associative aesthetics

۴۲- Ibid.,vii

۴۳- Mental content

۴۴- Richness

۴۵- Value

۴۶- Ibid.,viii.

۴۷- Theory of sex

۴۸- Sigmund Freud (1856-1940).

۴۹- Sex instinct

۵۰- Theory of associatin

۵۱- Geirge Sabtatayana (1863-1952). امریکی فلسفی۔

۵۲- G.Santayana, The Sense of Beauty, pp.58-65.

۵۳- Subjective-Objective

☆......☆......☆

باب:۵

موضوعیت ۔معروضیت

ارتقائے فکر کی اس منزل پر پہنچ کر علامہ اقبال کو حقیقت حسن کے معروضی اور موضوعی دونوں پہلوؤں کا حق الیقین ہو جاتا ہے تو وہ ایک مفکرانہ ایقان کے ساتھ موضوعی پسندوں کو مخاطب کر کے لکھتے ہیں:

تو چشم بستی و گفتی کہ ایں جہاں خواب است
کشائے چشم کہ ایں خواب، خواب بیداری است

(زبورِ عجم، ۱۰۸)

ان کی فکر نے موضوعیت سے ''معروضیت و موضوعیت'' کی طرف جس طرح تدریجی ارتقاء کیا، اس کی ایک واضح مثال مندرجہ ذیل اشعار میں ملتی ہے:

بروں از خویش مے بینی جہاں را
در و دشت و یم و صحرا و کاں را
جہان رنگ و بو گلدستہ ما
ز ما آزاد و ہم وابستہ ما
خودی او را بیک تار نگہ بست
زمین و آسمان و مہر و مہ بست
دل ما را باو پوشیدہ راہے است
کہ ہر موجود ممنون نگاہے است
گر او را کس نہ بیند زار گردد
اگر بیند بم و کہسار گردد

جہاں را فربہی از دیدن ما
نہالش رستہ از بالیدن ما
حدیث ناظر و منظور رازے است
دل ہر ذرہ در عرض نیازے است
تو اے شاہد مرا مشہود گرداں
ز فیض یک نظر موجود گرداں
کمال ذات شے موجود بودن
برائے شاہد مشہود بودن
جہاں غیر از تجلی ہائے ما نیست
کہ بے ما جلوہ نور و صدا نیست
تن و جاں را دو تا گفتن کلام است
تن و جاں را دو تا دیدن حرام است

(زبورِ عجم،۲۱۲،۲۱۳،۲۱۶)

آخری شعر میں علامہ نے غیر مبہم الفاظ میں اس حقیقت کا اظہار کیا ہے کہ تن و جان یا موضوع و معروض میں ناقابل انفصال وحدت پائی جاتی ہے، جس کے باعث انہیں ایک ہی سمجھنا چاہیے۔ لہٰذا ان دونوں کو ایک دوسرے سے علیحدہ دیکھنا یا سمجھنا غلطی ہے۔ انھوں نے اپنے اس نظریے کی توجیہ اس طرح کی ہے:

بجاں پوشیدہ رمز کائنات است
بدن حالے ز احوال حیات است
عروس معنی از صورت حنا بست
نمود خویش را پیرایہ ہا بست

(زبورِ عجم، ۲۱۷)

ان اشعار میں اس نظریے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ ارتقائے حیات مادی نہیں روحانی

ہے۔ مادیین کی یہ رائے ہے کہ زندگی مادے کے ارتقائی عمل سے ظہور پذیر ہوتی ہے، لہٰذا یہ مادے کی مرہون منت ہے۔ اس کے ظہور کا سبب یہ ہے کہ جب کسی مادی چیز کے عناصر میں تعدیل و ہم آہنگی ایک خاص ترتیب سے پیدا ہو جاتی ہے تو اس میں زندگی نمودار ہو جاتی ہے۔ اس تصورِ حیات کو چکبست نے اپنے ایک شعر میں اس طرح بیان کیا ہے:

زندگی کیا ہے عناصر کا ظہور ترتیب
موت کیا ہے انہیں اجزاء کا پریشاں ہونا

علامہ اقبال نے اس مادی نظریے کے علی الرغم اس نظریے کی تائید کی ہے کہ کائنات کی حقیقت مادی نہیں روحانی یا شعوری ہے۔ ان کے اپنے الفاظ میں یہ خودی (جو مظہر حیات و شعور) ہے جو اپنی مسلسل جدوجہد اور حرکت ارتقائی سے اپنے وجود کی آپ تخلیق کرتی رہتی ہے۔ لہٰذا تن و جان یا موضوع و معروض کی اصل حقیقت ایک ہی ہے: ''قرآن مجید کا حقیقی مقصد تو یہ ہے کہ انسان اپنے اندر گوناگوں روابط کا ایک اعلیٰ اور برتر شعور پیدا کرے جو اس کے اور کائنات کے درمیان قائم ہیں۔ قرآنی تعلیمات کا یہی وہ بنیادی پہلو ہے جس کے پیش نظر گوئٹے [۱] نے بہ اعتبار ایک تعلیمی قوت اسلام پر من حیث الکل تبصرہ کرتے ہوئے ایکرمن [۲] سے کہا تھا: ''تم نے دیکھا اس تعلیم میں کوئی خامی نہیں۔ ہمارا کوئی نظام اور ہمیں پر کیا موقوف ہے کوئی انسان بھی اس سے آگے نہیں بڑھ سکتا''۔ دراصل اسلام کا مسئلہ ان دو قوتوں کا پیدا کردہ ہے جو باہمدگر متصادم بھی ہیں اور متجاذب بھی اور جن کی نمائندگی گویا مذہب اور تمدن سے ہوتی ہے۔ چنانچہ یہی مسئلہ ہے جو شروع شروع میں مسیحیت کو پیش آیا اور مسیحی تعلیمات کا اہم ترین پہلو یہ ہے کہ ہم اپنی روحانی زندگی کے لیے کسی ایسے سرمائے کی جستجو کریں، جس کا ایک الگ تھلگ اور مستقل وجود ہو اور جسے بانی مسیحیت کی بصیرت کے مطابق فروغ ہوتا ہے تو اس دنیا کی قوتوں سے نہیں جو انسان کی روح کے باہر واقع ہیں، بلکہ خود اس کے اندر ایک نئے عالم کے انکشاف سے۔ اسلام کو اس بصیرت سے پورا پورا اتفاق ہے، مگر وہ اس میں صرف اتنا اضافہ کرتا ہے کہ اس طرح جس عالم کا انکشاف ہوتا ہے، اس کی تجلی عالم مادیات سے بیگانہ نہیں۔ برعکس اس کے وہ اس کے رگ و پے میں جاری و ساری ہے۔

لہٰذا مسیحیت کو جس روح کی تلاش ہے، اس کے اثبات کی یہ صورت نہیں کہ ہم اپنا منہ خارجی قوتوں سے موڑ لیں، کیونکہ یہ قوتیں تو ہماری روح کے نور سے پہلے ہی مستنیر ہیں۔ اس کی صورت یہ ہے کہ ہم ان روابط کے توافق و تطابق میں جو ہمارے اور ان کے درمیان قائم ہیں، اس روشنی سے کام لیں جو ہمیں اپنے اندر کی دنیا سے حاصل ہوتی ہے۔ یہ حقیقت یا عین ہی کا پراسرار اتصال ہے جو مجاز یا واقعی کے اندر زندگی پیدا کرتا اور اسے سہارا دیتا ہے۔ باالفاظ دیگر ہم عینی یا عالم حقیقت تک پہنچ سکتے ہیں تو واقعی یا مجاز ہی کی وساطت سے۔ یہی وجہ ہے کہ اسلام نے مجاز اور حقیقت یا دوسرے لفظوں میں عینی اور واقعی کو دو متضاد اور متخالف قوتیں نہیں ٹھہرایا کہ ان میں باہم کوئی مصالحت ہی ممکن نہ ہو اور نہ عینی کی ہستی ہی کا دارومدار اس بات پر ہے کہ اس کا رشتہ واقعی سے کلیتاً منقطع ہو جائے، کیونکہ ایسا ہوا تو زندگی کی ''نامیاتی کلیت''[۳] تکلیف دہ اضداد میں بٹ کر درہم برہم ہو جائے گی۔ لہٰذا عینی کی ہستی قائم رہے گی تو اس مسلسل کوشش میں کہ واقعی کو بتدریج قبول کرتے ہوئے اسے پورے طور پر اپنے اندر جذب کرے۔ تا کہ وہ اس کے رنگ میں رنگین ہو کر تمام و کمال اس کے نور سے منور ہو جائے۔ یہ فی الحقیقت شاہد و مشہود (یا موضوع و معروض) یا دوسرے لفظوں میں ہمارے داخل (یا باطن) کے حیاتی اور خارج کے ریاضیاتی کا نازک فرق ہے جس سے مسیحیت متاثر ہوئی، لیکن جس سے اسلام نے منہ نہ موڑا کیونکہ وہ اس پر غالب آنا چاہتا ہے۔ لہٰذا یہ ایک بنیادی نسبت کو ایک خاص نقطہ نظر سے دیکھنے کا اصولی فرق ہے جس کے تحت ان دو عظیم الشان مذاہب (یعنی ادیان) نے اس مسئلے میں کہ انسان کی پیدائش جس ماحول میں ہوئی اس میں اس کا طرز عمل کیا ہونا چاہیے الگ الگ روش اختیار کی۔ دونوں کا مطالبہ ہے کہ ہم اس روحانیت کا اثبات کریں جو ہماری ذات کے اندر موجود ہے۔ اختلاف ہے تو اتنا کہ اسلام نے عینی اور واقعی یا حقیقت اور مجاز کے اتصال کا اعتراف کرتے ہوئے دنیائے مادیات کو رد نہیں کیا، بلکہ لبیک کہتے ہوئے اس کی تسخیر و تصرف کا راستہ دکھلایا، تا کہ ہم اپنی زندگی کا نظم و ضبط واقعیت کی اساس پر کریں (قب، اقبال: تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ، مترجمہ سید نذیر نیازی لاہور، ۱۹۵۸ء، ص ۱۳ تا ۱۵)۔

اپنے چوتھے خطبے میں جس کا عنوان ''خودی، جبر و قدر، حیات بعد الموت'' ہے، علامہ

اقبال نے اپنے اس موقف یعنی نظریہ ''معروضیت، موضوعیت'' کی تشریح نسبتاً زیادہ وضاحت کے ساتھ کی ہے: ''لہٰذا تعامل [۴] یا متوازیت [۵]، یہ دونوں نظریے اپنی اپنی جگہ پرنا کافی ہیں، اس لیے کہ جب کوئی فعل سرزد ہوتا ہے تو اس میں ذہن اور جسم بالکل ایک ہو جاتے ہیں۔ میں جب میز سے کتاب اٹھاتا ہوں تو میرا یہ فعل ایک ہی فعل ہوگا۔ نہ ہم اس کا تجزیہ کرسکتے ہیں، نہ ایسا کوئی خط کھینچ سکیں گے جس سے یہ ظاہر ہو سکے کہ اس میں ذہن کا حصہ کتنا تھا اور جسم کا کتنا۔ لہٰذا کسی نہ کسی رنگ میں دونوں (یعنی روح اور بدن) کا تعلق ایک ہی نظام سے ہے۔ ''خلق'' بھی اسی کے ہاتھ میں ہے اور ''امر'' بھی اسی کے ہاتھ میں، لیکن مشکل یہ ہے کہ ہم اس حقیقت کا تصور کریں تو کیسے؟ ہمیں معلوم ہے جسم کوئی شے نہیں کہ ہم اسے خلائے مطلق میں واقع سمجھیں، بلکہ ایک نظام حوادث یا نظام اعمال جس سے روح اور بدن کا امتیاز تو دور نہیں ہوتا مگر جس سے وہ ایک دوسرے کے قریب ضرور آ جاتے ہیں۔ خودی کا خاصا ہے ہدایت [۶]، اختیار۔ برعکس اس کے بدنی افعال ہمیشہ اپنے آپ کو دہراتے رہتے ہیں۔ لہٰذا بدن کو روح کے اعمال کا حاصل جمع کہیے، یا یہ کہ وہ اس کی ''عادت'' ہے اور اس لیے اس سے ناقابل فصل۔ وہ (یعنی بدن) چونکہ شعور کا ایک مستقل عنصر ہے، لہٰذا جب ہم اسے خارج میں دیکھتے ہیں تو بحیثیت ایک مستقل عنصر اپنی جگہ پر قائم اور استوار نظر آتا ہے جو اگر صحیح ہے تو پھر سوال پیدا ہوگا کہ مادہ کیا ہے؟ اس کا جواب ہے ادنیٰ خودیوں کی وہ بستی جن کا اجتماع اور عمل و تعامل جب ایک خاص نسق پر پہنچ جاتا ہے تو اس سے ایک اعلیٰ تر خودی کا صدور ہوتا ہے (وہی کتاب، ۱۵۹، ۱۶۰)۔

علامہ اقبال جس طرح اعلیٰ خودی (فطرت انسانی) اور ادنیٰ خودیوں (فطرت خارجی) کی ہستی کو تسلیم کرتے ہیں، اسی طرح وہ ان دونوں کے حسن کے بھی قائل ہیں۔ دوسرے لفظوں میں وہ فلسفے کی طرح جمالیات میں بھی نظریہ موضوعیت۔ معروضیت کے حامی و موید ہیں، جس کا اظہار انھوں نے جاوید نامہ میں اس طرح کیا ہے:

کلک حق از نقش ہائے خوب و زشت
ہرچہ ما را سازگار آمد نوشت
چیست بودن دانی اے مرد نجیب؟
از جمال ذات حق بردن نصیب

این ہمہ ہنگامہ ہائے ہست و بود
بے جمال ما نیاید در وجود

(وہی کتاب، ۲۲۴۔۲۲۵)

یہ ''جمال ما''، یعنی حسن موضوعی ہی تو ہے جو ظہور حسن کی شرط ہے، لیکن یہ بھی واقعہ ہے کہ خالق حقیقی نے جو ''احسن الخالقین'' ہے، کائنات کو خوب و زشت نقوش سے بھی مزین کیا ہوا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ حسن موضوعی بھی ہے اور معروضی بھی۔ آگے بڑھنے سے پہلے اس جگہ اس امر کی وضاحت کر دی جاتی ہے کہ فطرت کا ہر وہ نقش جسے ہم بعض اوقات غلطی سے قبیح خیال کرتے ہیں چونکہ مشیت ایزدی میں ہمارے لیے سودمند و موزوں ہے، اس لیے حقیقت میں وہ قبیح نہیں، حسین ہے (اس پر مفصل بحث باب ۳ میں گزر چکی ہے)۔ چنانچہ اس معروضی حسن کو دیکھنے کے لیے جس طرح نظر یا حواس کی ضرورت ہوتی ہے اسی طرح قلب یا شعور کی بھی حاجت ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں حواس و قلب کی ضرورت اور باہمی تعلق پر بحث تو اپنے مقام پر آئے گی، فی الحال اس طرف اشارہ کر دینا کافی ہے کہ قوتیں حواس کی ہوں یا قلب کی، یہ ہمارے حسن باطنی یا ''جمال ما'' ہی کا اعجاز ہیں اور ہم اس کے ذریعے ہی معروضی حسن کا مشاہدہ کر سکتے ہیں:

حیات پر نفس بحر روانے
شعور و آگہی او را کرانے
گذشت از بحر و صحرا را نمی داد
نگہ را لذت کیف و کمے داد
ہر آں چیزے کہ آید در حضورش
منور گردد از فیض شعورش
بخاوت مست و صحبت ناپذیر است
ولے ہر شے زنورش مستنیر است
شعورش باجہاں نزدیک تر کرد
جہاں او را ز راز او خبر کرد

(زبورِ عجم، ۲۱۱۔۲۱۲)

علامہ اقبال نے بانگِ درا میں ''شیکسپیئر'' کے عنوان سے جو نظم لکھی ہے اس کے ایک شعر میں انھوں نے اپنے اس نظریے کو بڑی صراحت کے ساتھ پیش کیا ہے:

حسن آئینہ حق اور دل آئینہ حسن
دل انسان کو ترا حسن کلام آئینہ

(وہی کتاب، ۲۸۳)

اس شعر سے واضح طور پر ثابت ہوتا ہے کہ علامہ موصوف کے نزدیک جس طرح حسن، حقیقت کا آئینہ دار ہے اسی طرح دل بھی حسن کا آئینہ دار ہے اور معروضی حسن دل کے لیے ایسا آئینہ ہے جس میں وہ حسن حقیقت کا مشاہدہ کرتا ہے۔

حسن کے موضوعی اور معروضی دبستانوں کے تمام نظریات کا ناقدانہ نظروں سے مطالعہ کریں تو اس واقعیت کا پتا چلتا ہے کہ ان میں کوئی بھی حقیقت کی مکمل عکاسی نہیں کرتا اور کسی نہ کسی اعتبار سے ادھورا اور ناقص ہے۔ دبستان موضوعیت کے تمام نظریات پر مجموعی طور پر نظر ڈالیں تو ان پر ایک اعتراض یہ لازم آتا ہے کہ اگر حسن خارج میں نہیں ہے بلکہ یہ انسان کی محض اپنی باطنی کیفیات کا اظہار ہے تو پھر کیا وجہ ہے کہ حسین چیزیں سب کو لذت و سرور دیتی اور دلکش و دلآویز نظر آتی ہیں اور انسان کی جمالیاتی حس (۷) کی تشفی کا سامان ہوتی ہیں اور اس کے برعکس قبیح چیزیں سب کو بری اور مکروہ لگتی ہیں۔ چنانچہ کون شخص ہے جو سریلی یا خوبصورت آواز اور حسین صورت سے محظوظ نہیں ہوتا، اور بے سری یا بدصورت آواز اور قبیح صورت اس کی طبیعت پر گراں نہیں گزرتی۔ اس نظریے پر دوسرا اعتراض یہ ہوسکتا ہے کہ اگر خارج میں کوئی شے حسین و قبیح نہیں اور حسن و قبیح انسان کی محض داخلی کیفیات ہی کا اظہار ہے تو پھر حسن و قبح کے امتیاز کا کوئی عالم گیر معیار قائم کرنا ناممکن ہوا، حالانکہ صورتِ حال اس کے برعکس ہے، اور یہ ایک بدیہی امر ہے کہ حسن کو سبھی لوگ حسن سمجھتے ہیں اور قبح سب کی نظروں میں قبح ہے اور دونوں میں نمایاں فرق دیکھتے اور محسوس کرتے ہیں۔ یہ امر حسن کے عالم گیر معیار پر دلالت کرتا ہے جس کا مشاہدہ ہم حسن مردانہ اور حسن نسوانی، نیز فن کے عالم گیر مقابلوں میں کرتے رہتے ہیں۔ یہ دراصل جمالیاتی حس اور ذوق کا مسئلہ ہے جس پر آئندہ بحث کی جائے گی۔ اس نظریے پر تیسرا اعتراض

یہ کیا جا سکتا ہے کہ اگر اشیاء حسن و قبح کی حامل نہ ہوتیں اور وہ اپنے اچھے برے اثرات قلب انسانی پر مرتب نہ کرتیں تو پھر یہ ہرگز ممکن نہ تھا کہ کچھ چیزیں تو ہمیں حسین و دلکش نظر آتیں اور ہمیں لذت و سرور بخشتیں اور کچھ قبیح و ناگوار معلوم ہوتیں اور ہم میں نفرت و کراہت کے جذبات پیدا کرتیں۔ واقعہ یہ ہے کہ خلقت اشیاء میں حسن کی دو قوتیں کارفرما ہیں۔ ایک جذب کی ہے اور دوسری انجذاب کی۔ انہیں دو قوتوں کی بدولت اس کائنات کی ہر شے میں ایک طرف خوبی و دلکشی پائی جاتی ہے اور دوسری طرف وہ اپنے زوج(۸) کے حسن سے لذت و مسرت حاصل کرتی ہے۔ جذب و انجذاب کی یہ قوتیں چونکہ انسان میں بدرجہ اتم پائی جاتی ہیں، اس لیے وہ اپنے زوج کے علاوہ اس کائنات کی ہر حسین شے سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ اس سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ان دونوں قوتوں کے تعامل ہی میں حسن کی حقیقت کا راز مضمر ہے۔

اسی طرح دبستان معروضیت کے تمام نظریوں میں نقص پایا جاتا ہے کیونکہ وہ بھی حقیقت حسن کے صرف ایک ہی رخ کی آئینہ داری کرتے ہیں۔ حسن بے شک خارج میں موجود ہے، بلکہ یوں کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ اس عالم طبیعی کی ہر شے حسین ہے، لیکن اس سے لطف و سرور حاصل کرنا حسن داخلی یا جمالیاتی حس کے بغیر ممکن نہیں۔ جس طرح حسن کے مشاہدے کے لیے حواس کی ضرورت مسلمہ ہے اسی طرح اس کے احساس و شعور کے لیے قلب کی انفعالی قوت کا ہونا لازمی ہے جسے جمالیات کی جدید اصطلاح میں جمالیاتی حس کہتے ہیں۔ جمالیاتی حس ہر انسان کو فطری طور پر ودیعت ہوتی ہے لیکن مشاہدہ و اکتساب سے اس کی قوت تاثر و تمیز میں نمایاں فرق پڑ جاتا ہے۔ حسن، موجودات میں بلاشبہ نظر افروزی، دلکشی اور سرور انگیزی کی ایک قوت ہے، مگر یہ قوت اسی وقت کوئی نتیجہ پیدا کر سکتی ہے جب اس کی تحریک دل میں ہو اور دل میں اس کے اثرات کو قبول کرنے کی فطری استعداد یعنی جمالیاتی حسن موجود ہو۔ اس سے ثابت ہوا کہ حسن معروضی کا نظریہ بھی ادھورا اور ناقص ہے۔

حسن کے موضوعی یا معروضی ہونے کا جہاں تک تعلق ہے ان دونوں جمالیاتی نظریوں کو ایک دوسرے سے علیحدہ اور بے تعلق کر کے دیکھا جائے تو وہ ناقص اور ادھورے نظر آئیں گے، کیونکہ ان سب میں سے ہر ایک نظریہ حقیقت کے صرف ایک ہی رخ کی عکاسی کرتا ہے، لیکن اگر ان دونوں

نظریوں کو باہم یکجا کر دیا جائے تو انکی اس وحدت سے حقیقت کے دونوں رخ سامنے آ جائیں گے اور ان میں صحت و جامعیت پیدا ہو جائے گی۔ یہ موضوعیت۔معروضیت کا نظریہ چونکہ حسن کے موضوعی اور معروضی دونوں پہلوؤں پر مشتمل ہونے کی وجہ سے وحدت کا آئینہ دار ہے، اس لیے اسے ''وحدت جمال'' کے نام سے بھی موسوم کیا گیا ہے۔ یہ نظریہ جو اصل کے لحاظ سے خالص قرآنی ہے، حقیقت کی مکمل آئینہ داری کرتا ہے اور اس اعتبار سے مکمل، جامع اور احسن ہے۔

قرآن حکیم کی روح سے حقیقت حسن کے دو پہلو ہیں، معروضی اور موضوعی۔ مثلاً:

ولو اعجبك حسنهن (۳۳:۵۳)۔

اور اگر چہ ان (عورتوں) کا حسن تجھے تعجب انگیز خوشی بخشے۔

اور

و نفس و ما سوھا (۹۱:۷)۔

اور شاہد ہے وہ نفس اور وہ (خالق حقیقی) جس نے اس میں تسویہ یا مناسبت و ہم آہنگی بحد کمال پیدا کی۔

ان آیات قرآنی سے ثابت ہوا کہ انسان معروضی اور موضوعی دونوں لحاظ سے حسین ہے۔ یہاں اس حقیقت کی طرف اشارہ کر دینا ضروری ہے کہ تسویہ یا مکمل ہم آہنگی حسن کی ایک بنیادی قدر ہے (تفصیل کے لیے دیکھیے: نصیر احمد ناصر: جمالیات، قرآن حکیم کی روشنی میں، لاہور ۱۹۵۸ء، ص ۱۲۹ تا ۱۳۱)، اور یہ حسن موضوعی ہے جس کی بدولت اس میں حسن معروضی کے مشاہدے یا احساس وشعور کی قوت پیدا ہوگئی جو جمالیاتی حس سے عبارت ہے:

قل هو الذى انشاكم و جعل لكم السمع والابصار والافدة قليلاً ما تشكرون (۶۷:۲۳)۔

کہہ دو کہ وہی (باری تعالیٰ) ہے جس نے تمہیں پیدا کیا اور تمھارے لیے سننے اور دیکھنے کے حواس اور (احساس وشعور کی قوتوں کا مبدا) قلب بنا دیا۔ تم شکر بھی کرتے ہو تو بہت تھوڑا۔

قرآن حکیم کا جب یہ ارشاد ہے کہ اللہ تعالیٰ کی ہر بنائی ہوئی شے حسین ہے تو ثابت ہوا کہ انسان کے حواس اور قلب بھی، جو اللہ تعالیٰ کے بنائے ہوئے ہیں حسین ہیں:

الذی احسن کل شئی خلقه و بدا خلق الانسان من طین ثم جعل نسله من سلسلة من ماء مهین۔ ثم سواه و نفخ فیه من روحه و جعل لکم السمع والابصار والافئدة قلیلاً ماتشکرون (۳۲:۷۔۹)

''اس نے جو چیز بنائی حسین بنائی اور انسان کی پیدائش کو مٹی سے شروع کیا پھر اس کی نسل ایک خلاصہ سے ٹھہرائی جو کمزور پانی میں (آجاتا ہے) پھر (اس کے عناصر ترکیبی میں) مطابقت وہم آہنگی حد کمال تک پیدا کر کے اسے صحیح طریق سے مکمل کیا اور پھر اپنی روح اس میں پھونکی اور تمھارے لیے کان، آنکھیں اور قلب بنایا۔ تم اس کا بہت کم شکریہ ادا کرتے ہو۔''

قلب جیسا کہ ثابت ہو چکا ہے حسن کی فعلی اور انفعالی قوتوں کا مرکز ہے اور اسی سے حسن معروضی کا احساس وشعور ہوتا ہے۔ اس بحث سے ثابت ہوا کہ حسن موضوعی بھی ہے اور معروضی بھی اور جمالیات میں موضوعیت۔ معروضیت کا نظریہ ہر اعتبار سے اکمل و احسن ہے (قب، نصیر احمد ناصر: جمالیات، قرآن حکیم کی روشنی میں، ۱۰۶، ۱۱۳، وتاریخ جمالیات، ۲۳۴۔ ۲۴۰ بعد)

تاریخ جمالیات میں جس فلسفی نے سب سے پہلے قرآن حکیم کے نظریہ موضوعیت و معروضیت کی دانستہ یا نادانستہ پرزور تائید کی وہ شلر [۹] ہے۔ اس عظیم الشان عالم جمالیات کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے اپنے زبردست دلائل و براہین سے المانی دبستان تصوریت کی تردید کی اور اس کے دبستان نو کے بانی کانٹ کے نظریہ موضوعیت پر زبردست تنقید کی۔ وہ اپنے نظریہ حسن کی تشریح کرتے ہوئے لکھتا ہے: ''حسن اس لیے بلاشبہ ہمارے لیے معروضی یا خارجی شے ہے کہ غوروفکر جس کے تحت ہمیں اس کا احساس ہوتا ہے اس کی ایک ضروری شرط ہے، لیکن یہ ایک وقت ہمارے موضوع یا نفس کی ایک کیفیت بھی ہے کیونکہ احساس ایسی ضروری شرط ہے جس کے تحت ہی ہم اس کا مشاہدہ کر سکتے ہیں اور یہ اس لحاظ سے ایک صورت بھی ہے کہ ہم اسے فکر میں لاتے ہیں۔ یہ زندگی ہے، کیونکہ ہم اسے محسوس کرتے ہیں۔ غرض یہ بیک وقت ہماری کیفیت بھی ہے اور فعل بھی، اور محض اس وجہ سے کہ حسن بیک وقت دونوں میں سے ہر ایک ہے (یعنی کیفیت بھی ہے اور فعل بھی) اس بات کا کامیاب ثبوت ہے کہ انفعالیت کسی طرح بھی فعلیت، مادے، صورت، محدودیت اور لامتناہیت کو خارج نہیں کر

سکتی۔لہٰذا انسان کی جسمانی غلامی کسی طرح بھی اس کی اخلاقی آزادی کو برباد نہیں کرتی''۔[۱۰]
مختصر یہ کہ شلر حسن کو ایک ایسی تجریدی حقیقت سمجھتا ہے جو ہماری حسیات سے گہرا تعلق رکھتی ہے۔حسن بلاشبہ اپنی مطلق حیثیت میں حسیات سے بے نیاز اور آزاد ہوتا ہے، لیکن اضافی حیثیت میں وہ حسیات کا پابند ہوتا ہے۔دوسرے لفظوں میں وہ پابندی میں آزاد اور آزادی میں پابند ہوتا ہے۔

اپنے ان تصورات کی بنا پر شلر حسن کو نہ تو مطلقاً معروضی ہی سمجھتا ہے اور نہ مطلقاً موضوعی، بلکہ معروضی۔موضوعی (مفصل بحث کے لیے دیکھیے نصیر احمد ناصر: تاریخ جمالیات، باب ۲۶، زیر عنوان شلر)۔

یہ بھی جرمنی کی سرزمین تھی جس میں تصوریت نو[۱۱] کے سوتے پھوٹے جنھوں نے دیکھتے دیکھتے طوفان کی شکل اختیار کر لی اور فلسفہ و جمالیات کی کل دنیا کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔فلسفے کی اسی زرخیز سرزمین میں اس سیلاب کو روکنے اور تصوریت کے سوتوں کو منہدم کرنے کی بھی کوششیں ہوئیں۔جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں یہ جرمنی ہی کا مشہور فلسفی شلر تھا جس نے اس دبستان کے خلاف محاذ قائم کیا اور اسے زبردست چیلنج دیا۔شلر کے بعد اسی سرزمین میں لپس[۱۲] ایسا عظیم مفکر پیدا ہوا جس نے دبستان تصوریت کی بنیادیں ہلا دیں۔لپس اسلامی افکار بالخصوص اسلامی تصوف سے بہت متاثر نظر آتا ہے اور غالباً اسی لیے اس کے تصورات میں اسلامی فکر کا رنگ صاف جھلکتا دکھائی دیتا ہے۔ جہاں تک جمالیات کا تعلق ہے، اسے علامہ اقبال کا پیشرو کہیں تو بے جا نہ ہوگا۔لپس چونکہ بنیادی طور پر نفسیات کا طالب علم ہے، اس لیے قدرتی طور پر اس میں جمالیاتی مسائل کو نفسیاتی نقطہ نظر سے حل کرنے کا میلان بدرجہ اتم پایا جاتا ہے۔ چنانچہ اس نے اپنے دو اساسی نفسیاتی اصولوں کے ذریعے ان مسائل کو حل کرنے کی کوشش کی ہے۔اس کا پہلا اصول یہ ہے کہ ہمارے شعور کا انحصار پرانے مشاہدات جو تحت الشعوری حالت میں رہ جاتے ہیں اور ان مشاہدات کے جو حسیات میں داخل ہو جاتے ہیں باہمی تعامل[۱۳] پر ہوتا ہے، اور انہیں مشاہدات کو جو ایک وحدت کی صورت میں منظّم ہو جاتے ہیں قلب کے نام سے تعبیر کیا جاتا ہے۔یہی نظام (یا قلب)[۱۴] ہے جو دید و تذکر اور تفکر و عمل کی تنظیم کرتا ہے اور اسی کے ذریعے

ہمیں لذت وحظ اور بے لذتی اور بے مزگی کا احساس ہوتا ہے۔ چنانچہ حظ بجز اس کے اور کیا ہے کہ یہ پرانے مشاہدات کا نئے مشاہدات پر ہم آہنگ عمل اور ردعمل کا نام ہے اور بے لذتی مختلف عناصر کی باہمی کشمکش سے نتیجتاً پیدا ہوتی ہے۔

لپس کا دوسرا اور مشہور اصول وہ ہے جسے وہ ''آئین فیولنگ''[15] اور میں نظریہ جذب و انجذاب کے نام سے موسوم کرتا ہوں۔ اس اصطلاح کا مفہوم مختصراً اپنے آپ کو دوسرے کے اندر محسوس کرنے کے ذریعے ہی اس کے ردعمل کا اندازہ کرسکتا ہے۔ اس نے اپنی جمالیات[16] میں جو دو جلدوں پر مشتمل ہے، یہ بات واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ فنی تنقید و تحسین کا انحصار اسی نظریہ جذب و انجذاب پر ہوتا ہے، یعنی اپنے آپ کو اس شے میں جسے ہم دیکھ رہے ہوتے ہیں جذب کر دینے سے۔[17] یہ دراصل اسلامی تصوف کے مشہور نظریوں میں سے ایک نظریہ ہے جو اسلامی لٹریچر کے جرمن زبان میں ترجمہ ہو جانے کے باعث جرمنی میں معروف ہے۔ اسلامی تصوف میں اس کا مفہوم ذات باری تعالیٰ کی معرفت یا عرفان کے لیے اس کے مظاہر میں گزر کر اس کے باطن میں جذب ہو جانا ہے، اور جو شخص اس عارفانہ جذب کی حالت میں ہوتا ہے اسے مجذوب کہتے ہیں۔ یہ عمل چونکہ ایک طرف خود فراموشی اور دوسری طرف معرفت مشہود (جو اس عمل سے محبوب بن جاتا ہے) کا ہوتا ہے، اس بنا پر اس کیفیت فعلیت کو متصوفانہ شاعری میں بالخصوص بے خودی، سوز و مستی، آتش عشق، کیف وجنون اور جذب و انجذاب وغیرہ بہت سے ناموں سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اس فعلیت میں چونکہ مشہود بھی اپنی قوت انجذاب کو کام میں لاتا ہے اور جذب و انجذاب دونوں قوتوں کے تعامل ہی سے یہ کیفیت پیدا ہوتی ہے، اس لیے اس معنوی رعایت کے پیش نظر ''آئین فیولنگ'' کا ترجمہ جذب و انجذاب کیا گیا ہے۔ اس مصطلحہ کا ترجمہ اکثر مغربی علمائے جمالیات مثلاً بوزنکٹ[18] اور کروچے[19] وغیرہ نے نظریہ ہمدردی کیا ہے، جو مندرجہ بالا تصریح کی روشنی میں ناقص معلوم ہوتا ہے۔[20] بہرکیف، اپنے اسی اصول کی مدد سے لپس نے مسئلہ حسن بھی حل کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ یہ بات بار بار مختلف پیرایوں میں ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ حسن، فنی ہو یا فطری اس کا مبنیٰ یہی نظریہ جذب و انجذاب ہے۔ انسان کی روح یا (علامہ اقبال کی اصطلاح میں) خودی، جب چپکے سے

کسی چیز میں سرایت کر جاتی ہے اور اس میں جذب ہو کر اس کے ردِعمل کے ساتھ اپنے آپ کا اظہار کرتی ہے تو وہ چیز حسین نظر آنے لگتی ہے۔ لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ خودی کے اسی عارفانہ جذب کی معروضی صورت یا اظہار کا نام حسن ہے اور خودی ہمارے اپنے جذب ہی کا معروض ہوتی ہے جو خارجی شکل اختیار کر کے دوسروں میں حلول کر چکی ہوتی ہے اور اس لیے ان میں منکشف ہو جاتی ہے۔ خودی کی اس فعلیت سے ہم اپنے آپ کو دوسروں کے اندر محسوس کرتے ہیں اور دوسروں کو اپنے اندر محسوس کرنے لگتے ہیں۔ اس جذبی اور انجذابی تعامل سے ہم اپنے آپ کو خوش، آزاد، وسیع، بلند یا اس کے برعکس محسوس کرتے ہیں۔ اس جذب کا جمالیاتی احساس، جمالیاتی حظ آفرینی یا لطف اندوزی کا محض اندازہ نہیں ہوتا، بلکہ بذاتِ خود لطف و حظ ہوتا ہے۔ غرض تمام جمالیاتی لذت و حظ کا انحصار کلیتاً اس جذب وانجذاب ہی پر ہوتا ہے کسی اور شے پر ہرگز نہیں ہوتا، حتیٰ کہ وہ حظ بھی جو ہندسی، تعمیری، کوزہ گری وغیرہ صورتوں اور خطوں سے ملتا ہے اسی جذبے پر منحصر ہوتا ہے۔ [۲۱]

ان مباحث کے بعد آئیے اب سلبی انداز میں اس بات کا سراغ لگائیں کہ آیا حسن واقعی معروضی۔موضوعی ہے یا نہیں؟ اگر اس واقعیت کا مشاہدہ کرنا ہو کہ اس عالم رنگ و بو میں حسن معروضی طور پر پایا جاتا ہے یا نہیں تو چند لمحوں کے لیے اس عالم ہستی کا تصور کیجیے جس میں انسان تو ہے مگر اس کے وجود میں کوئی مناسبت و ہم آہنگی نہیں، اس کی آنکھیں تو ہیں مگر ان میں کوئی کشش و جاذبیت نہیں، اس کی آواز تو ہے مگر اس میں شیرنی و حلاوت کا کوئی پتہ نہیں۔ اس عالم میں طیور تو ہیں مگر ان کی زمزمہ سنجیاں نہیں، ان کے بال و پر تو ہیں لیکن ان میں رنگ و جمال کی نظر افروزیاں نہیں۔ وہاں چاند نکلتا ہے مگر چاندانی کی بہاروں کے بغیر۔ وہاں تارے تو ہیں مگر ان میں درخشندگی اور چشمک زنی کا کہیں نشان نہیں۔ وہاں پھول کھلتے ہیں لیکن ان میں نہ خوشبو کی عطر بیزیاں ہیں اور نہ نزہت و رنگ کی دلاویزیاں۔ اس میں سبزہ لہلہاتا ہے مگر رنگینی و شادابی کے بغیر۔ اس میں پھل تو ہیں لیکن ان میں نہ رنگ و بو ہے اور نہ لذت و ذائقہ۔ اس میں دھاتوں کے دفینے ہیں مگر زر و سیم میں نہ چمک دمک ہے اور نہ لعل و گہر میں آب و تاب۔ وہاں صبح ہوتی ہے مگر نورِ سحر کی کیف پرور بہاروں کے بغیر۔ وہاں رات آتی ہے لیکن شفق کے رنگین و

سرور انگیز نظاروں کے بغیر۔ وہاں نہ تو زمان و مکان کے اختلاف کی دلکش نیرنگیاں ہیں اور نہ موسموں کے تغیر و تبدل کے پر بہار نظارے۔ ایسے جہان بے رنگ و بو اور ایسی دنیائے بے کیف وسرور میں کون ہے جو اپنے حواس اور جمالیاتی حس کے ہوتے ہوئے زندگی کا ایک لمحہ بھی گزارنا پسند کرے۔ حسن سے خالی دنیا کو چشم تصور سے دیکھنے کے بعد اس واقعیت کا احساس ہوتا ہے کہ یہ کائنات کتنی حسین وسرور انگیز ہے اور اس جہان انفس و آفاق کا گوشہ گوشہ جمیل و جلیل نظاروں کا آئینہ دار ہے اور ہر نظارہ جمالیاتی حس کی تسکین کا سامان لاجواب ہے۔

اسی طرح اگر یہ معلوم کرنا ہو کہ انسان کا باطن جمال معنوی کا آئینہ دار ہے یا نہیں اور زندگی کے سرور و ارتقاء کے لیے اسے جمالیاتی حس کی ضرورت ہے یا نہیں تو آیئے اس شخص کی کیفیات کا مشاہدہ کریں جو جمالیاتیی حس سے محروم ہے مگر اس رنگ و بو میں ہے جس کا گوشہ گوشہ حسن کے نظر افروز اور بوقلموں نظاروں سے معمور ہے۔ وہاں مغنی شعلہ نفس کے نغمے اس کے کانوں کے پردوں سے ٹکراتے ہیں مگر اس کے دل میں کیف و سرور کی کوئی موج نہیں اٹھتی۔ نکہت گل سے فضا مہک رہی ہے لیکن اس کی مشام جان معطر نہیں ہوتی۔ نسیم چمن اس سے اٹھکیلیاں کرتی ہے مگر اس کی روح لذ ت وانبساط سے آشنا نہیں ہوتی۔ طاؤس کا رقص والہانہ ہو یا کبک و کبوتر کا خرام ناز، جوئبار کی کیف پرور روانی ہو یا رنگا رنگ طیور کی سحر انگیز پرواز، اس کا دل ان نظر افروز نظاروں سے قطعاً متاثر نہیں ہوتا۔ صبح اپنی تمام کیف پروریوں، شام اپنی تمام دلاویزیوں اور چاندنی اپنی تمام سحر طرازیوں کے ساتھ اس کے دامن قلب و نگاہ کو کھینچتی ہے مگر اس کی روح کو جنبش تک نہیں ہوتی۔ الغرض ساقی فطرت اپنی تمام قیامت خیزیوں اور حشر سامانیوں کے ساتھ جلوہ افروز ہے مگر اس کے دل میں صبائے نظارہ کی کوئی طلب و آرزو پیدا نہیں ہوتی۔ ایسا شخص کبھی ایک لحظے کے لیے بھی سوچ سکتا ہے کہ حسن صرف خارج میں ہوتا ہے اور انسان کے موضوع میں نہیں ہوتا جس کی بدولت اسے حسن کا احساس و شعور ہوتا ہے۔

اس تمام بحث سے یہ نتیجہ نکلا کہ حسن موضوعی بھی ہے اور معروضی بھی۔ جہاں تک میری معلومات کا تعلق ہے یہ قرآن حکیم ہے جس نے سب سے پہلے ذہن انسانی کو اس حقیقت سے آشنا کیا۔ علامہ اقبال بھی اسی نظریہ حسن کے نقیب ہیں۔

حوالہ جات واصطلاحات

۱- Goeth

۲- Eckermann

۳- Organic Wholeness

۴- Interaction

۵- Paralleism

۶- Spontaneity

۷- Aesthetic Sense

۸- Mate

۹- Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805).

۱۰- Schiller: Letlers upon the Aesthetical Educaiton of Man (1793-94), Letter 25.

۱۱- New-Idealism

۱۲- Theodor Lipps (1851-1914).

۱۳- Transanction

۱۴- Mind

۱۵- Einfuhlung

۱۶- Asthetik (1903-06),2 vols.

۱۷- Cf.Encyclopaedia Britannica, s.v.(Lipps).

۱۸- Bernard Bosanquet (1848-1923).

۱۹- Benedetto Croce (1866-1940).

۲۰- Croce: Aesthetic, Eng-tr. Dauglas Ainslie, London 1922,p.409

۲۱- Croce: Loc. cit.

☆......☆......☆

باب:٦

حسن کا حرکی نظریہ

علامہ اقبال کے نزدیک اعلیٰ خودی (موضوع) اور ادنیٰ خودیاں (معروضات) سبھی ایک ارتقائی حرکت مدام میں ہیں، جس سے وہ قدرتاً اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ حسن بھی حرکی اور ارتقائی ہے جیسا کہ ہم گزشتہ باب میں دیکھ چکے ہیں۔ حسن کا تعلق چونکہ موضوع اور معروض دونوں سے ہوتا ہے، لہٰذا ہمیں پہلے یہ ثابت کرنا ہوگا کہ علامہ اقبال زندگی اور کائنات دونوں کو حرکی اور ارتقائی سمجھتے ہیں۔ اس غرض کے لیے ہمیں ان کے انگریزی خطبات کی طرف رجوع کرنا چاہیے، جہاں انھوں نے اس مسئلے پر بڑی شروح و بسط سے بحث کی ہے۔ چنانچہ اپنے پہلے خطبے میں لکھتے ہیں: ''لہٰذا سوال پیدا ہوتا ہے کہ قرآن پاک کے نزدیک اس کائنات کی، جس میں ہم زندگی بسر کر رہے ہیں نوعیت کیا ہے؟ اول یہ کہ اس کی آفرینش اس لیے نہیں ہوئی کہ تخلیق کا عمل ایک کھیل ہے:

وما خلقنا السموت والارض و ما بینهما لعبین ، ما خلقنا هما الا بالحق ولکن اکثرهم لا یعلمون۔(٤٤:٣٨۔٣٩)۔

ہم نے آسمانوں اور زمین اور جو کچھ ان کے اندر ہے کھیلتے ہوئے پیدا نہیں کیا۔ ہم نے نہیں پیدا کیا انہیں مگر ساتھ حق کے لیکن ان میں سے اکثر اس کا علم نہیں رکھتے۔

وہ ایک حقیقت ہے جس کا اعتراف کرنا پڑے گا:

ان فی خلق السموت و الارض و اختلاف الیل و النهار لایت لاولی الالباب، الذین یذکرون الله قیاماً و قعوداً و علی جنوبهم ویتفکرون فی خلق السموت و الارض ربنا ما خلقت هذا باطلاً۔ (٣: ١٩٠۔١٩١)۔

بلاشبہ آسمانوں اور زمین کی تخلیق اور رات دن کے اختلاف میں اہل دانش کے لیے نشانیاں ہیں۔ یہ وہ لوگ ہیں جو اللہ کو کھڑے، بیٹھے اور کروٹیں بدلتے یاد کرتے ہیں اور آسمانوں اور زمین کی تخلیق پر غور کرتے ہیں (اور نتیجتاً یہ کہتے ہیں) اے ہمارے پروردگار! تو نے یہ سب کچھ

باطل نہیں پیدا کیا۔
اور اس کی ترکیب بھی اسی طرح ہوئی کہ اس میں مزید وسعت کی گنجائش ہے:

یزید فی الخلق مایشاء۔ (۱:۳۵)

وہ جیسے چاہتا ہے تخلیق میں بڑھاتا ہے۔

یہ کوئی جامد کائنات نہیں، نہ ایک ایسا مصنوع ہے جس کی تکمیل ختم ہو چکی، اور جو بے حرکت اور ناقابل تغیر وتبدل ہے۔ برعکس اس کے معلوم ہوتا ہے کہ اس کے باطن میں ایک نئی آفرینش کا خواب پوشیدہ ہے:

قل سیروا فی الارض فانظروا کیف بدا الخلق ثم الله ینشئی النشاۃ الاخرۃ۔ (۲۰:۲۹)

"کہہ دو کہ اس دنیا میں سیر وسیاحت کرو اور دیکھو کہ اللہ تعالیٰ نے کس طرح پیدائش کی ابتداء کی، پھر اللہ ہی حیات آخروی کو ازسرنو پیدا کرے گا۔

دراصل کائنات کا یہ پراسرار اہتزاز اور تحریک، علیٰ ھذا زمانے کی یہ خاموش روانی جس کا احساس ہم انسانوں کو دن اور رات کی گردش میں ہوتا ہے، قرآن پاک کے نزدیک ایک بہت بڑی آیت ہے اللہ کی:

یقلب الله الیل والنهار ، ان فی ذالك لعبرۃ لاولی الابصار۔ (۴۴:۲۵)

"اللہ تعالیٰ رات اور دن کو پھیرتا رہتا ہے بلاشبہ اس میں اہل نظر کے لیے عبرت ہے"

حضور رسالت مآب صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کا بھی ارشاد ہے: لاتسبو الدھر، یعنی زمانے کو برا بھلا نہ کہو۔ دراصل مکان وزمان کی یہ عظیم وسعت اس امر کی منتظر ہے کہ انسان کا دست تسخیر اسے پوری طور پر مسخر کر لے۔[1]

کائنات کی حقیقت جب حرکی اور ارتقائی ٹھہری تو یہ سوال سامنے آتا ہے کہ خود انسان کی حقیقت کیا ہے؟ علامہ موصوف اس کا جواب یہ دیتے ہیں: "بایں ہمہ حقیقت کی کوئی شکل ایسی طاقت ور، ایسی ولولہ خیز اور حسین نہیں جیسی روح انسانی۔ لہٰذا باعتبار اپنی کنہ کے، جیسا کہ قرآن حکیم کا ارشاد ہے، انسان ایک تخلیقی فعالیت[2] ہے، ایک صعودی روح جو اپنے عروج و ارتقاء میں ایک مرتبہ وجود سے دوسرے میں قدم رکھتا ہے:

فلااقسم بالشفق، والیل وما وسق، والقمر اذا اتسق، لترکبن طبقا عن طبق۔ (۸۴:۱۶۔۱۹)

چنانچہ میں شفق کی قسم کھاتا ہوں اور رات کی اور اس چیز کی جسے وہ اکٹھا کرتی ہے اور چاند کی

جب پیچھے آئے۔ البتہ تم ایک حالت سے دوسری حالت کی طرف ترقی کرتے جاؤ گے۔

اس تصور کو علامہ موصوف نے اپنی شاعری میں بڑے دلچسپ اور رنگا رنگ اسالیب میں بیان کیا ہے:

سکوں محال ہے قدرت کے کارخانے میں
ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں

(بانگِ درا، ۱۵۸)

ایک صورت پر نہیں رہتا کسی شئے کو قرار
ذوق جدت سے ہے ترکیب مزاج روزگار

(وہی کتاب، ۱۶۳)

کائنات کے تغیر دوام میں سکون وثبات کا نظر آنا تو فقط ایک فریب نظر ہے۔ اصل یہ ہے کہ موجودات کا ذرہ ذرہ ہر دم ایک نئی شان یا حسین حالت ارتقائی میں رہتا ہے:

فریب نظر ہے سکون و ثبات
تڑپتا ہے ہر ذرہ کائنات
ٹھہرتا نہیں کاروان وجود
کہ ہر لحظہ ہے تازہ شان وجود

(بالِ جبریل، ۱۷۱)

جب صورت حال یہ ہے تو پھر زمان ومکان کا تعین بے سود اور قیام وثبات لایعنی ہوا:

ہر اک مقام سے آگے مقام ہے تیرا
حیات ذوق سفر کے سوا کچھ اور نہیں

(بالِ جبریل، ۷۰)

زندگی کی حقیقت ان کے نزدیک ذوق ارتقاء ہے:

سمجھتا ہے تو راز ہے زندگی
فقط ذوق پرواز ہے زندگی

(بالِ جبریل، ۱۷۱)

اور

برتر از اندیشہ سود و زیاں ہے زندگی
ہے کبھی جاں اور کبھی تسلیم جاں ہے زندگی
تو اسے پیمانہ امروز و فردا سے نہ ناپ
جاوداں پیہم دواں ہر دم جواں ہے زندگی

(بانگِ درا،۲۹۲۔۲۹۳)

زندگی کی طرح حسن بھی ہر لحظہ ایک نئی شان میں جلوہ نما ہوتا رہتا ہے۔ چنانچہ علامہ اقبال کے نزدیک حسن کی یہ حرکی نوعیت ہے جس میں ایک طرف اس کی دلکشی و جاذبیت اور دوسری طرف انسان کی جمالیاتی حس کی تشفی کا سامان لازوال مضمر ہے۔ یہ مضمون اپنے مفہوم کی گہرائی اور وسعت کے اعتبار سے بحر بیکراں ہے، لیکن اس فلسفی شاعر کی عبقریت و چابکدستی (۳) نے اسے دو مختصر مصرعوں کے دامن میں اس طرح سمیٹ لیا ہے جیسے کوزے میں دریا بند کر دیا گیا ہو:

ہر لحظہ نیا طور نئی برق تجلی
اللہ کرے مرحلہ شوق نہ ہو طے

(ضربِ کلیم،۱۲۶)

یہ جمالیاتی حقیقت ایک نئی صورت میں اس طرح سامنے آتی ہے:

آرزو ہر کیفیت میں ایک نئے جلوے کی ہے
مضطرب ہوں، دل سکون نا آشنا رکھتا ہوں میں
گو حسین تازہ ہے ہر لحظہ مقصود نظر
حسن سے مضبوط پیمان وفا رکھتا ہوں میں
جستجو کل کی لیے پھرتی ہے اجزاء میں مجھے
حسن بے پایاں ہے درد لا دوا رکھتا ہوں میں

(بانگِ درا،۱۲۹۔۱۳۰)

زبورِ عجم میں یہ جمالیاتی حقیقت عجمی الفاظ کا جامہ زیب تن کر کے اس طرح جلوہ نما ہوئی ہے:

ایں مہ و مہر کہن راہ بجائے نہ برند
انجم تازہ بہ تعمیر جہاں می بائست
ہر نگارے کہ مرا پیش نظر می آید
خوش نگارے است و لے خوش تر ازآں می بائست

(زبورِ عجم،۱۹۲)

حالی نے اس نظریہ حسن کو اس طرح بیان کیا ہے:

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں
اب ٹھہرتی ہے دیکھیے جا کر نظر کہاں

اسی تصور کو غالب نے اس طرح پیش کیا ہے:

بیزارم ازاں کہنہ خدائے کہ تو داری
ہر لحظہ مرا تازہ خدائے دیگرے ہست

اور علامہ اقبال نے اس طرح:

رہ مدہ در کعبہ اے پیر حرم اقبال را
ہر زماں در آستیں دارد خداوندے دگر

(پیامِ مشرق،۱۷۱)

بہرکیف، کائنات کے ہر ان متغیر و حسین نظاروں کو دیکھنے کے لیے انسان کے قلب و نظر سے مساوی طور پر حسن موضوعی میں حرکت ارتقائی کا پایا جانا لابدی ہے، ورنہ وہ حسن کے مسلسل حرکی و ارتقائی جلوؤں کا ساتھ کیونکر دے سکیں گے۔ لہٰذا مشاہدے کی تکمیل کے لیے موضوعی حسن اور معروضی حسن دونوں کی ارتقائی حرکت میں مساوات و یکسانیت کا پایا جانا یقیناً ضروری ہوا:

دل زندہ و بیدار اگر ہو تو بتدریج
بندے کو عطا کرتے ہیں چشم نگراں اور
احوال و مقامات پہ موقوف ہے سب کچھ
ہر لحظہ ہے سالک کا زماں اور مکاں اور

(بالِ جبریل،۲۰۸)

یہ نظریہ دراصل علامہ اقبال کا اپنا نا ہیں بلکہ قرآن حکیم کا ہے، جس پر جمالیات، قرآن حکیم کی روشنی میں بالتفصیل بحث کی گئی ہے۔ لہٰذا اس مسئلے کی اصل حقیقت کے سمجھنے کی خاطر اس جگہ اس کتاب سے دو ایک اقتباسات نقل کیے جاتے ہیں:

''اہل علم وحکمت کی مسلسل ذہنی کاوشوں اور تجربوں کے ذریعے یہ امر پایہ ثبوت کو پہنچ چکا ہے کہ یہ کائنات جامد نہیں، متحرک ہے اور اس کی یہ حرکت ارتقائی اور مدامی ہے۔ لیکن اس کے باوجود وہ ابھی تک یہ راز معلوم نہیں کر سکے کہ اس حرکت ارتقائی کی علت کیا ہے اور اسے کیوں ثبات دوام حاصل ہے؟ علم انسانی بلاشبہ اس راز سے ناآشنا ہے، مگر قرآن حکیم آج سے تقریباً تیرہ صدیاں پہلے اس راز کو آشکارا کر چکا ہے۔ اس کا ارشاد ہے کہ اس کائنات کے حسن ونظر افروزی کی علت غائی نور الٰہی ہے، جو ہر لحظہ ایک نئی شان میں جلوہ نما ہوتا رہتا ہے:

کل یوم ھو فی شان۔ (۲۹:۵۵) ۔ وہ (ذات مطلق) ہر آن ایک نئی شان (یعنی حرکت ارتقائی) میں ہے۔ لہٰذا حسن حقیقی کے ان نظاروں کے تغیر مدام ہی سے حیات کائنات کے حسن کو تغیر مسلسل لازم آیا ہے۔

اس جگہ اس نکتے کی صراحت کر دینا ضروری ہے کہ حسن خداوندی اپنی مطلق حیثیت میں قائم بالذات اور مستقل الوجود ہے، اس لیے وہ حرکت وتغیر سے پاک ومنزہ ہے۔ لہٰذا اس کا مستقل نئی شان یا حالت ارتقائی میں نظر آنا محض اضافی حیثیت سے ہے، جسے حیات انسانی کے اعتبار سے معروضی بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس سے ظاہر ہوا کہ حسن مطلق اپنی ذات یا موضوعیت میں ناقابل تغیر ہے، لیکن اپنی معروضی یا اضافی حیثیت میں تغیر مدام کے رنگ سے مزین ہے جو حقیقت میں ارتقائی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ فطرت کائنات اور فطرت انسانی میں مکمل ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ لہٰذا جب فطرت کائنات یہ ہے کہ اس کا حسن سدا حرکت ارتقائی میں ہے تو انسان کے حسن قلب کے لیے سدا متحرک رہنا بھی ضروری ٹھہرا۔ یہ نکتہ مزید تشریح کا محتاج ہے۔ حسن معروضات چونکہ ہمیشہ ایک حرکت مسلسل کی حالت میں ہے، اور اسے ایک لحظہ بھی ٹھہراؤ اور قیام نہیں، اس لیے انسان کا حسن موضوعی جو فطری طور پر اس سے ہم آہنگ رہنا چاہتا ہے، خود بھی ہمیشہ متحرک رہنے پر مجبور ہے۔ حسن کی اس حرکت مدام کا سلسلہ موضوعی اور معروضی لحاظ سے غیر متناہی ہے، چنانچہ یہ حیات دنیا کے انقطاع کے ساتھ ٹوٹ نہیں جاتا بلکہ حیات آخروی میں بھی چلتا رہتا ہے:

یاایھا الذین امنوا توبوا الی اللہ توبۃ نصوحا، عسی ربکم ان یکفر عنکم سیاتکم و یدخلکم جنت تجری من تحتھا الانھار یوم لایخزی اللہ النبی والذین امنوا معہ نورھم یسعی بین ایدیھم و بایمانھم یقولون ربنا اتمم لنا نورنا و اغفرلنا انک علی کل شئی قدیر (٦٦-٨)

اے لوگو! جو ایمان لائے ہو اللہ کی طرف رجوع کرو اور یہ رجوع ہر اعتبار سے خالص رجوع ہو، تاکہ تمھارا پروردگار تم سے تمھاری برائیوں کو دور کر دے اور تمہیں بہشتوں میں داخل کرے جن کے تلے نہریں بہتی ہیں۔ اس دن اللہ اس نبیؐ اور ان لوگوں کو جو اس کی معیت میں ایمان لائے ہیں رسوا نہیں کرے گا۔ ان کا نور ان کے سامنے اور دائیں چلتا ہوگا اور وہ کہیں گے: اے ہمارے پروردگار ہمارے نور کی ہمارے لیے تکمیل کر اور ہماری مغفرت کر! تو بلاشبہ ہر شئے پر قدرت رکھتا ہے۔

اس آیت میں نور سے مقصود انسان کا حسن موضوعی ہے جو دنیا اور آخرت دونوں میں اپنی تکمیل کے لیے طمانیت و سلامتی کے ساتھ حرکت ارتقائی کرتا رہتا ہے۔ اس امر کی توضیح یہ ہے کہ جس طرح حسن مطلق اس دنیا میں ہر ان ایک نئی ارتقائی شان میں نظر آتا ہے اور اضافی حیثیت سے اس کے احوال و مقامات بدلتے رہتے ہیں، اسی طرح حیات آخروی میں بھی وہ ہمیشہ نئے سے نئی مثال میں نمودار ہوتا رہے گا۔ لہٰذا ان کے حسن موضوعی یا حسن مشاہدہ کا حسن مطلق کے جلوؤں سے ہم آہنگ ہونے کے لیے ہمیشہ حرکت ارتقائی میں رہنا ناگزیر ہوا۔ اس سے یہ راز بھی کھلا کہ حسن موضوعی کی حسن معروضی سے مکمل ہم آہنگی ہی میں حیات انسانی کے کمال حسن کا راز مضمر ہے، اور اس کمال کا سلسلہ لامتناہی ہے۔ [۴]

قرآن حکیم کے تتبع میں علامہ اقبال کا بھی یہی موقف ہے کہ حسن کائنات کی طرح حسن فطرت انسانی بھی حرکی و ارتقائی ہے اور اس کی دلیل یہ دیتے ہیں کہ انسان کو ہمیشہ خوب سے خوب تر کی طلب و جستجو رہتی ہے۔ مفصلہ ذیل اشعار میں جمالیاتی حس کی انہیں ارتقائی کیفیات کی شبیہ گری کی گئی ہے:

چو نظر قرار گیرد بہ نگارے خوب روئے
تپد آں زماں دل من پئے خوب تر نگارے

ز شرر ستارہ جویم ز ستارہ آفتابے
سر منزلے ندارم کہ بمیرم از قرارے
چو ز یادہ بہارے قدحے کشیدہ خیزم
غزلے دگر سرائم بہ ہوائے نو بہارے
طلبم نہایت آں کہ نہایتے ندارد
بہ نگاہے نا شکیبے بہ دل امید وارے

(پیامِ مشرق، ۱۴۸۔۱۴۹)

اور

ہر نگارے کہ مرا پیش نظر می آید
خوش نگارے است ولے خوشتر ازاں می بائست

(زبورِ عجم، ۱۹۲)

نہ صرف انسان کو بلکہ خود فطرت کائنات کو بھی ''خوب تر'' کی طلب و جستجو برنگ دوام رہتی ہے:

فطرت ہستی شہید آرزو رہتی نہ ہو
خوب تر پیکر کی اس کو جستجو رہتی نہ ہو

(بانگِ درا، ۲۶۰)

حوالہ جات واصطلاحات

۱۔ اقبال: تشکیل جدید الہیات اسلامیہ، ترجمہ از سید نذیر نیازی، ۱۵۔۱۶
۲۔ Creative Activity
۳۔ Genius and skill
۴۔ نصیر احمد ناصر: جمالیات، قرآن حکیم کی روشنی میں، ۸۵ تا ۹۰

☆......☆......☆

باب: ۷

اظہاریت

جمالیات کا ایک مشہور نظریہ جو حسن کو بنیادی طور پر ''اظہار''[۱] میں مضمر سمجھتا ہے، ''اظہاریت''[۲] کہلاتا ہے۔ اس نظریے کے متعدد دبستان ہیں، جن میں مشہور ترین کروچے[۳] کا ہے۔ علامہ اقبال بھی اسی نظریے کے حامل اور نقیب ہیں۔ پیشتر اس کے کہ ان کے نظریہ اظہاریت سے بحث کی جائے، اس مسئلے کے بعض اہم پہلوؤں کی توضیح کی جاتی ہے، جس میں تاریخی ترتیب کا بھی لحاظ رکھا جائے گا۔

تاریخ جمالیات میں غالباً ایلیسن[۴] پہلا شخص ہے جس نے دبستان ''اظہاریت'' کی باقاعدہ بنیاد رکھی، گو اس سے پہلے بام گارٹن[۵]، ونکل مان[۶] وغیرہ علمائے جمالیات نے بھی تخلیق حسن میں اظہار کی ضرورت و اہمیت کی طرف اشارے کیے تھے۔ ایلیسن، جو تاریخ جمالیات میں اپنے نظریہ تلازم[۷] کے لیے مشہور ہے، حسن صور، خصوصاً انسان کی صورت و رنگ پر ڈیزائن، موزونیت اور افادیت کے اثر ونفوذ پر بحث کرنے کے بعد اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ ''حسن و جلال''[۸] جو مادے کے متعدد ظواہر میں محسوس ہوتے ہیں، انجام کار انہیں قلب کے ''اظہار'' کی طرف یا اس امر کی طرف منسوب کرنا ہوگا کہ وہ بلاواسطہ یا بلاواسطہ قلب کی ان صفات کے نشانات ہیں، جنھیں ہماری فطرت کی ساخت ہمیں حظ انگیز یا پرلطف جذبے سے متاثر کرنے کے لیے بہم پہنچاتی ہے۔[۹]

اس کے نزدیک غیر مادی حسن بھی ''اظہار'' ہی کا مرہون منت ہوتا ہے: ''انسانی آواز کے سر اسی وقت خوبصورت یا جلیل[۱۰] ہوتے ہیں جب وہ ان شدید جذبات یا عواطف کا اظہار کرتے ہیں جو ہماری ہمدردی کو ابھارتے ہیں''[۱۱] جہاں کہیں الوان جذبہ حسن کو بیدار کرتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں تو وہ یہ اثرات اپنے اظہار کے بل پر پیدا کرتے ہیں اور یہ اثرات خود

الوان کی اصلی موزونیت سے پیدا نہیں ہوتے۔ (۱۲) ایلیسن صورت (۱۳) اور اظہار کے باہمی تعلق پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتا ہے: ''بے جان صورتوں کے لحاظ سے دیکھا جائے تو اعلیٰ اظہارات جنھیں وہ صورتیں ہمیں بخشتی ہیں، مجھے ایسا دکھائی دیتا ہے جیسے کہ اولاً وہ ایسی صورتوں کے ''اظہارات'' ہیں، جو ایسی صورتوں سے متمائز اجسام کی فطرت سے پیدا ہوتے ہیں، اور ثانیاً ایسے صفات کے اظہارات، جو فن کا موضوع یا تخلیق ہونے کی بناء پر پیدا ہوتے ہیں، پہلے اس شئے کی تشکیل کرتے ہیں جسے ان کا ''فطری حسن'' کہہ سکتے ہیں اور دوسرے اس چیز کی، جسے اضافی حسن کہا جاتا ہے۔ نیز ''اتفاقی تلازم'' کے سبب ایسے صفات میں اظہار کا ایک اور مبدأ بھی ہے اور جسے شاید ان کا اتفاقی حسن کہہ سکتے ہیں۔ (۱۴) چارلس پیل (۱۵) کے نزدیک اظہار صورت سے زیادہ نتیجہ خیز ہوتا ہے۔ یہ بھاری بھرکم وضع قطع کو ہلکا پھلکا بنا دیتا ہے اور اس کی وجہ سے ہم بجز قلب کی صفت کے باقی ہر شئے کو فراموش کر دیتے ہیں۔ (۱۶)

بوزنکٹ نے (۱۷) جمالیات کے قدیم اور جدید نظریات میں تطابق پیدا کرنے کی کوشش کی جو کامیاب تو نہ ہو سکی لیکن اس سے نظریہ اظہاریت کی اہمیت پر روشنی ضرور پڑتی ہے۔ اپنی تاریخ جمالیات (۱۸) کے مقدمے میں حسن کی تعریف کرنے سے پہلے وہ اپنے مسلک انتخابیت (۱۹) کا اس طرح اظہار کرتا ہے: قدماء میں حسن کے اساسی نظریے کا انحصار توازن، اعتدال، ہم آہنگی کے تصورات یا مختصراً کثرت میں وحدت (۲۰) کے اصول پر ہے، لیکن دور جدید میں ہم دیکھتے ہیں کہ زور زیادہ تر زندگی کے مافیہ، مفہوم، ''اظہار'' اور بیان پر دیا جاتا ہے، عام مفہوم میں تصور امتیازیت پر۔ اگر ان دونوں عناصر کو ملا کر ایک نوع بنا دیا جائے تو یہ نوع بذات خود حسن کی ایک جامع تعریف پر دلیل بن جائے گی، جو یہ ہے: ''وہ شئے، جو حسی ادراک (۲۱) یا تخیل کے لیے امتیازی یا انفرادی ''اظہار'' رکھتی ہو اور ایک ہی اسلوب میں عمومی یا تنزیہی ''اظہار'' کی شرائط کی پابند بھی ہو، حسن ہے''۔ (۲۲) لپس (۲۳) کا مسلک یہ ہے کہ انسان کی روح (یا علامہ اقبال کی اصطلاح میں خودی) جب چپکے سے کسی چیز کے اندر سرایت کر جاتی ہے اور اس میں جذب ہو کر اس کے ردعمل کے ساتھ اپنے آپ کا اظہار کرتی ہے، تو وہ چیز حسین نظر آنے لگتی ہے۔ چنانچہ خودی کے اسی عارفانہ جذب کی معروضی صورت یا ''اظہار'' کا نام حسن ہے۔ (۲۴) کروچے بھی

روح کے ''اظہار'' ہی میں سحن کو مضمر دیکھتا ہے، لیکن وہ ''اظہار'' کی کاملیت کو چونکہ ناگزیر خیال کرتا ہے، اس لیے اس بات پر بہت زور دیتا ہے کہ حسن کی تخلیق کے لیے فن کار کی ذات یا روح کا اظہار بہرحال مکمل ہونا چاہیے۔ کروچے کا دبستان اظہاریت چونکہ جدید ترین بھی ہے اور تاریخ جمالیات میں سب سے اہم سمجھا جاتا ہے لہٰذا اس کی تصویح قدرے تفصیل سے کی جائے گی۔

کروچے اپنے فلسفے کی ابتداء اس مفروضے سے کرتا ہے کہ ''حقیقت[۲۸] کا کوئی متعین مفہوم نہیں ہے، لہٰذا جو شئے ''روح'' کے نزدیک حقیقی ہے، وہی حقیقت ہے۔ یہ روح ہیگل کے ''التصور''[۲۶] اور کانٹ کی ''قائم بالذات شئے''[۲۷] کے ہم معنی ہے اور اس سے اصل میں وہ ذات خداوندی ہی مراد لیتا ہے، لیکن دیگر مغربی فلاسفہ کی طرح وہ بھی خدا کا نام لیتے ہوئے شرماتا ہے۔ اس کے فلسفے کی ایک امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ وہ منطق کے بجائے جمالیاتی قدروں[۲۸] اور تاریخ کی اہمیت پر بہت زور دیتا ہے۔ اس کے نظام فکر میں روح بنیادی حقیقت رکھتی ہے، اس لیے وہ اپنے فلسفے کو ''فلسفہ روح''[۲۹] سے تعبیر کرتا ہے۔ یہ ''روح'' اس کائنات کی ہر دم رواں دواں زندگی میں مدامی طور پر کارفرما رہتی ہے[۳۰] اور اس کے اظہار ذات ہی سے زندگی گوناگوں صورتوں میں نمودار ہوتی رہتی ہے۔ یہ ''روح'' اگرچہ ایک وحدت ہے مگر اس کے چار شیون یا مظاہر ہیں، جن میں وہ ایک نظم اور ترتیب کے ساتھ کارفرما رہتی ہے۔ سب سے پہلے یہ ''روح'' اپنے آپ کو ''جمالیاتی وجدان''[۳۱] میں ظاہر کرتی ہے۔ یہ جمالیاتی وجدان کیا ہے؟ یہ دراصل وہ تخلیقی فعلیت[۳۲] ہے، جسے ''فن'' کہتے ہیں اور ''فن'' علم کی ابتدائی یا وجدانی صورت ہے۔ ''روح'' اپنے آپ کو اس طرح معرض اظہار میں لانے سے بیک وقت تخلیق بھی کرتی ہے اور اپنی فنی تخلیق[۳۳] کا تماشا بھی کرتی ہے، نیز اسے ایک ٹھوس انفرادی حیثیت بھی عطا کرتی ہے۔ ''روح'' کے اظہار ذات کا دوسرا درجہ منطق ہے، یعنی تخیل، تفکر اور تنقید کی فعلیت، جس کا وظیفہ وجدان میں محسوس آفاقی کرداروں کو معرض اظہار میں لانا ہے۔ نظری زندگی ''روح'' کے انہیں دو مظاہر پر مشتمل ہوتی ہے، لیکن انسان ایک ایسا وجود ہے جو عمل بھی کرتا ہے اور جانتا بھی ہے۔ وہ نہ صرف حقیقت کو سمجھتا ہے، بلکہ اسے بناتا بھی ہے۔ اس عملی فعلیت کے بھی دو مدارج ہیں، معاشی اور اخلاقی۔ جس طرح آگاہی، وجدانی ادراک پر دلالت

کرتی ہے، اس طرح عمل، علم پر دال ہے۔ لہٰذا آ گہی کے بغیر ارادے کا تصور ممکن نہیں۔ اس اعتبار سے یہ چار مدارج ان چار اقدار یعنی حسن، صداقت، افادیت اور ''نیکی''[۳۴] کے مظاہر ہیں۔ چنانچہ حقیقت اور یہ چاروں قدریں بعینہ ایک ہیں۔ دراصل یہ چاروں قدریں وحدت حقیقت کے چار ناگزیر اور ناقابل انفصال مظاہر ہیں۔ ان میں سے ہر ایک روح کا امتیازی اور ٹھوس اظہار[۳۵] ہے۔ لہٰذا کسی حالت میں بھی ان چاروں میں سے کوئی قدر باطل نہیں ہوتی۔[۳۶]

''روح'' جس طرح اپنے اظہار ذات سے کائنات کی تخلیق کرتی ہے، اسی طرح یہ ''روح'' فن کار کے عالم وجدان میں اپنے آپ کو معرض اظہار میں لاتی ہے اور اس سے فن معرض وجود میں آتا ہے۔ اس عالم وجدان میں حق و باطل کا کوئی سوال پیدا نہیں ہوتا۔ البتہ اس عالم وجدان میں فنی تخلیقات کے حسن کا احساس یا مشاہدہ ہوتا ہے اور اس مشاہدے سے ہمیں حقیقی مسرت حاصل ہوتی ہے۔[۳۷]

''جب ہم اپنے اندر کی بات پر اچھی طرح دسترس حاصل کر لیتے ہیں، جب ہم واضح اور صاف طور پر کسی تصور یا مجسمے کو تخیل میں لے آتے ہیں، جب ہم کسی موضوع نغمہ کو پا لیتے ہیں، تب ''اظہار'' جنم لیتا ہے اور وہ مکمل بھی ہوتا ہے۔ اس سے زیادہ کوئی اور شئے درکار نہیں ہوتی۔ چنانچہ اگر ہم اپنا منہ کھولتے ہیں اور بولتے یا گاتے ہیں۔ ہم محض یہ کرتے ہیں کہ جو کچھ ہم نے دل میں کہا ہوتا ہے اسی کو بآواز بلند کہتے ہیں، ہم اسی کو اونچی آواز میں گاتے ہیں جو پہلے ہم دل میں گا چکے ہوتے ہیں۔ اگر ہمارے ہاتھ پیانوں کے پردوں کو چھیڑتے ہیں، اگر ہم پنسل یا چھینی کو کام کرنے کے لیے اٹھاتے ہیں تو ایسے امور پہلے ہی سے ارادے میں آ چکے ہوتے ہیں اور اس وقت ہم تو محض یہ کر رہے ہوتے ہیں کہ جس شئے کو ہم اجمال و تعجیل کے ساتھ کر چکتے ہیں اسی کو طویل لمحات میں پایہ تکمیل کو پہنچا دیتے ہیں۔[۳۸]

جمالیاتی فعلیت[۳۹] یا اظہار کی فعلیت نہ تو احساس (خوشگوار ہو یا ناگوار) کی فعلیت ہے اور نہ قوت ارادی ہی کا ایسا رضاکارانہ عمل ہے جو کسی مقصد کے لیے ہو۔ معاشی اور اخلاقی افعال کی تو چونکہ کوئی نہ کوئی غرض و غایت ہوتی ہے، اس لیے ان کا جمالیای فعلیت سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ غور سے دیکھا جائے تو نظریہ اظہاریت کا مبنیٰ نظریہ ''آمد''[۴۰] ہے، یعنی ہر تخلیقی

فعلیت فنکار کی دماغی کاوشوں اور ارادے کے بغیر خود بخود ان سے صادر ہوتی ہے۔ ''آمد'' کا نقیض ''آورد'' ہے، جس کی رو سے فنکار کی تخلیقی فعلیت میں اس کے ارادے اور دل و دماغ کی کاوشوں کو دخل ہوتا ہے۔ نظریہ اظہاریت چونکہ نظریہ آمد پر منحصر ہے اس لیے اس کی رو سے فن، تخلیق فعلیت کی حیثیت سے نہ تو کوئی مقصد رکھتا ہے اور نہ اپنی مرضی ہی سے مواد کا انتخاب کرتا ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ وہ اپنی مرضی سے کسی وقت بھی کوئی تخلیقی فعلیت سرانجام نہیں دے سکتا۔ اس کے لیے اسے ''آمد'' کا انتظار کرنا پڑتا ہے۔ (۴۱)

اظہار کی فعلیت چونکہ تصدیقات (۴۲) پر مشتمل تفکرانہ علم نہیں اس لیے یہ حق بھی ہو سکتی ہے اور باطل بھی۔ لہٰذا اسے منطق کی کسوٹی پر پرکھا نہیں جا سکتا۔ اظہار دراصل وجدانی علم ہے یا وہ وجدان ہے۔ قلب کسی چیز کی تخلیق کرنے، صورت گری کرنے اور معرض اظہار میں لانے کے لیے وجدان سے کام لیتا ہے۔ لہٰذا اظہار وجدان ہے اور وجدان اظہار۔ یہ ارتسامات اور دوسرے نفسیاتی فعلی عناصر کا، جن کا اظہار تصور میں ہو چکا ہوتا ہے، ایک ٹھوس مرکب ہوتا ہے۔ جمالیاتی فعلیت یا اظہار کی فعلیت اس لحاظ سے ایسی فعلیت ہوئی، جس کا حاصل وجدانی علم ہے۔ (۴۳)

ہم میں سے ہر شخص اپنی جگہ تھوڑا سا شاعر، سنگتراش، مغنی، مصور اور نثر نگار ہوتا ہے، لیکن فنکاروں کے مقابلے میں یقیناً بہت کم ہوتا ہے، کیونکہ فنکار اپنے اندر فطرت انسانی کی قوتیں مقابلتاً بلند ترین درجے میں رکھتے ہیں۔ جب میں کسی تصویر کو خوبصورت خیال نہیں کرتا تو بات یہ ہوتی ہے کہ خود فنکار یا تو اظہار ذاتی میں ناکام رہ گیا ہوتا ہے، یا خود میں ''عجلت و نخوت'' قلت تدبر، تعصب یا فطرت کی مماثلت کی کمی کے سب اپنا اظہار کرنے میں ناکام رہ گیا ہوتا ہوں۔ اگر فنکار نے اپنے کسی فن پارے میں حقیقی طور پر اپنا اظہار کر دیا ہے، تو پھر ناقدین اس کے متعلق اپنی تصدیقات میں اختلاف نہیں کر سکتے، بشرطیکہ انھوں نے بھی اس کے ذریعے اپنے آپ کا کامیابی کے ساتھ اظہار کر دیا ہو۔ حسن فقط کامیاب اظہار ذاتی ہے۔ ہم صرف انسان کی فنی تخلیقات ہی کو خوبصورت نہیں سمجھتے، بلکہ فطرت کی اشیاء کو بھی حسین خیال کرتے ہیں، لیکن فطرت اس وقت حسین ہوتی ہے جب اسے فنکار کی آنکھوں سے دیکھا جاتا ہے۔ فنکار کے اظہار ذاتی سے جدا ہو کر فطرت قطعاً کوئی حسن نہیں رکھتی۔ (۴۴)

سنتیانا(۴۵) کے نزدیک ''اظہار'' حسن کا ایک عنصر ہے، نہ کہ بذات خود حسن، جیسا کہ کروچے کا خیال ہے۔مزید برآں وہ ''اظہار'' سے ایسا مفہوم مراد نہیں لیتا جو جمالیات میں عام طور پر لیا جاتا رہا ہے۔اس کی رائے میں ''اظہار'' صرف فنکار ہی کے مافیہ کا اظہار نہیں ہوتا، بلکہ یہ فنی تخلیق کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ مثلاً میرے الفاظ ان افکار کا اظہار کرتے ہیں جو وہ واقعتاً پڑھنے والے کے دل میں پیدا کر دیتے ہیں۔ وہ ایک شخص سے زیادہ اور دوسرے شخص سے کم اظہار بھی کر سکتے ہیں۔ اگر میرے الفاظ میرے خیالات تم میں پیدا نہیں کرتے تو خیالات گویا معرض اظہار ہی میں نہیں آئے۔ اظہار کا انحصار دو مصطلحات کی وحدت پر ہوتا ہے، ان میں سے ایک کو لازمی طور پر تخیل مہیا کرتا ہے، اور قلب اس شئے کو ہرگز مہیا نہیں کر سکتا جو اس کے تصرف میں نہیں ہوتی۔ ہر شئے کی مظہریت، ناظر کی ذہانت کے بڑھنے کے ساتھ بڑھتی رہتی ہے، لیکن اظہار کو حسن کا عنصر بننے کے لیے دوسری شرط کو پورا کرنا بھی لازم ہے۔ لہٰذا دوسری مصطلحہ کی قدر(۴۶) کو پہلی مصطلحہ میں مدغم کر دینا ضروری ہوا، اس لیے کہ اظہار کا حسن کسی چیز میں اسی طرح موجود ہوتا ہے جس طرح مادے یا صورت کا حسن۔ یہ فقط معروض ہی کو حاصل ہوتا ہے۔ تنہا دیکھنے کے عمل سے نہیں بلکہ اس کے ساتھ مزید عملی کارروائیوں کے مشمول سے اور اس مشمول کا سبب وہ ارتسامات ہوتے ہیں جو پہلے ہی موجود ہوتے ہیں۔ چنانچہ ہم آسانی کے ساتھ ''لفظ مظہریت'' کو معروض کی دلالت یا اشارہ کرنے کی صلاحیت کے مفہوم میں اور لفظ ''اظہار'' کو اس جمالیاتی ترمیم کے معنی میں، جو وہ مظہریت اس میں پیدا کرنا چاہتی ہے، استعمال کر سکتے ہیں۔ اس اعتبار سے مظہر وہ قوت ہوئی جو مشاہدہ کسی تصور کو عطا کرتا ہے تا کہ وہ دوسرے تصورات کو بھی قلب میں بلا لائے، اور یہ مظہریت ایک جمالیاتی قدر یعنی اظہار بن جاتی ہے، جبکہ یہ قدر ان تلازمات(۴۷) میں جو اس طرح پیدا ہو جاتے ہیں شامل ہو جاتی ہے اور یہ تلازمات موجودہ معروض میں مدغم ہو جاتے ہیں۔(۴۸)

ہربرٹ ریڈ(۴۹) کے نزدیک فن کسی خاص تصور یا نصب العین کا صوری اظہار نہیں ہے بلکہ فن تو ہر اس تصور یا نصب العین کا اظہار ہے، جسے فنکار سانچے میں ڈھل جانے والی صورت میں مقید کر سکتا ہے۔ لہٰذا فنی تخلیقات چاہے خوبصورت ہوں یا نہ ہوں، یا وہ بدصورت ہی کیوں نہ

ہوں، بہرحال فن ہوتی ہیں۔فنی فعلیت کے تین مدارج ہوتے ہیں: اول، مادی صفات کا ادراک محض یعنی الوان، اصوات، غمزہ و ادا، اور اس سے بہت زیادہ پیچیدہ اور غیر واضح طبعی دُعمل۔ دوم، ایسے مدرکات [۵۰] کی حظ انگیز شکلوں اور فنی نمونوں [۵۱] میں نظم وترتیب۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ حسن کی حس انہیں دوعملی کارروائیوں کے ساتھ ختم ہو جاتی ہے، لیکن اس کے علاوہ ایک اور درجہ بھی ہے، جو اس وقت آتا ہے جب مدرکات کی ترتیب اس طرح کی جاتی ہے کہ وہ پہلے سے موجود جذبے یا احساس کی حالت سے مطابقت حاصل کرلیتی ہے، اور اسی وقت ہم کہا کرتے ہیں کہ جذبے یا احساس کو معرض اظہار میں لایا گیا ہے۔اس مفہوم میں یہ کہنا بالکل درست اور سچ ہے کہ فن اظہار ہے، نہ اس سے زیادہ اور نہ اس سے کم۔لیکن یہ بات ہمیشہ یادرکھنی چاہیے کہ اس مفہوم میں اظہار آخری سلسلہ عمل ہے، جس کا انحصار ماسبق کے حسیاتی ادراک اور صوری (حظ انگیز) ترتیب کے سلسلہ عمل پر ہوتا ہے۔اظہار بلاشبہ صوری ترکیب سے کلی طور پر خالی بھی ہوسکتا ہے لیکن اس صورت میں خود اس کی اپنی بے ربطی ہی اسے فن کہنے سے مانع آتی ہے۔ [۵۲]

مسئلہ اظہاریت کے تاریخی پس منظر کا جائزہ لینے کے بعد اب علامہ اقبال کے نظریہ ''اظہار'' کی تصریح کی جاتی ہے۔ان کے اس نظریے کو ایک لفظ میں بیان کرنا ہوتو یہ کہہ سکتے ہیں کہ وجود وحیات بجز خودی کے اظہار ذاتی کے اور کچھ نہیں۔ بالفاظ دیگر یہ اظہار ذات ہی ہے جو اصل حیات و وجود ہے۔ یہ ہے ان کے نظریہ اظہار کا بنیادی نقطہ، جس پر انھوں نے اپنے تصورات کی عمارت استوار کی ہے، اور جسکی انھوں نے جابجا مختلف اسالیب میں توضیح کی ہے:

گفت ''موجود آنکہ می خواہد نمود
آشکارائ تقاضائے وجود
زندگی خود را بخویش آراستن
بر وجود خود شہادت خواستن''

(جاوید نامہ،۱۳)

اپنے اس تصور کی تشریح وہ آگے جا کر اس طرح کرتے ہیں:

تو ازیں نہ آسماں ترسی؟ مترس
از فراخائے جہاں ترسی؟ مترس

چشم بکشا بر زمان و بر مکاں
ایں دو یک حال است از احوال جاں
تانگہ از جلوہ پیش افتادہ است
اختلاف دوش و فردا زادہ است
دانہ اندر گل بظلمت خانہ
از فضائے آسماں بیگانہ
ہیچ می داند کہ در جائے فراخ
می تواں خود را نمودن شاخ شاخ؟
جوہر او چیست؟ یک ذوق نموست
ہم مقام اوست ایں جوہر ہم اوست

(جاوید نامہ، ۱۹۔۲۰)

آخری شعر میں علامہ موصوف کا مافی الضمیر واضح صورت میں سامنے آ گیا ہے۔ ان کے نزدیک ''ذوق نمو'' یا جمالیاتی اصطلاح میں ''ذوق اظہار'' ہی اصل میں ہر شئے کا جوہر اور مقام ہوتا ہے۔ لفظ مقام سے ان کی مراد ''جہان'' سے ہے جو خارجی وجود اور مکان (۵۳) پر دلالت کرتا ہے۔ ضربِ کلیم میں وہ فرماتے ہیں:

وجود کیا ہے؟ فقط جوہر خودی کی نمود
کر اپنی فکر کہ جوہر ہے بے نمود ترا!

(وہی کتاب، ۲۸)

اسرار و رموز میں ''ذوق نمو'' کی اصطلاح کے بجائے آرزو کا لفظ استعمال کیا گیا ہے، جس سے علامہ موصوف کی مراد ذوق اظہار ہی سے ہے۔ وہ کہتے ہی کہ یہ آرزوئے اظہار ہی ہے جو ہر شئے کے وجود اور جہان کی خالق ہے، یعنی جیسی کسی چیز کی آرزو ہوتی ہے ویسی ہی اس کی شکل و صورت، دنیائے فکر و عمل اور تقدیر ہوتی ہے۔ اپنے اس نظریے کو وہ اس طرح بیان کرتے ہیں:

زندگانی را بقا از مدعاست　　　کاروانش را درا از مدعاست

زندگی در جستجو پوشیدہ است — اصل او در آرزو پوشیدہ است
آرزو را در دل خود زندہ دار — تا نگردد مشت خاک تو مزار
آرزو جان جہان رنگ و بوست — فطرت ہر شئے امین آرزوست
از تمنا رقص دل در سینہ ھا — سینہ ھا از تاب او آئینہ ہا
طاقت پرواز بخشد خاک را — خضر باشد موسی ادراک را
دل ز سوز آرزو گیرد حیات — غیر حق میرد چو او گیرد حیات
چوں ز تخلیق تمنا باز ماند — شہپرش بشکست و از پرواز ماند
آرزو ہنگامہ آرائے خودی — موج بیتابے ز دریائے خودی
آرزو صید مقاصد را کمند — دفتر افعال را شیرازہ بند
زندہ را نفی تمنا مردہ کرد — شعلہ را نقصان سوز افسردہ کرد
چیست اصل دیدہ بیدار ما؟ — بست صورت لذت دیدار ما
کبک پا از شوخی رفتار یافت — بلبل از سعی نوا منقار یافت
نے بروں از نیستاں آباد شد — نغمہ از زندان او آزاد شد
عقل ندرت کوش و گردوں تاز چیست — ہیچ میدانی ایں اعجاز چیست
زندگی سرمایہ دار از آرزوست — عقل از زائیدگان بطن اوست
چیست نظم قوم و آئین و رسوم — چیست راز تازگی ہائے علوم
آرزوے کو بزور خود شکست — سر ز دل بیروں زد و صورت بہ بست
اے ز راز زندگی بیگانہ خیز — از شراب مقصدے مستانہ خیز
مقصدے مثل سحر تابندہ — ماسویٰ را آتش سوزندہ
مقصدے از آسماں بالا ترے — دلربائے دلستانے دلبرے
باطل دیرینہ را غارتگرے — فتنہ در جیبے سراپا محشرے
ما ز تخلیق مقاصد زندہ ایم — از شعاع آرزو تابندہ ایم

(اسرار و رموز، ۱۶ تا ۱۸)

خودی جب تک معرض اظہار میں نہیں آتی وہ زندگی کی کا محض ایک راز ہوتی ہے، لیکن جب وہ اپنے آپ کو معرض اظہار میں لے آتی ہے تو کائنات کی بیداری یعنی حسن وجود بن جاتی ہیں:

خودی کیا ہے راز درون حیات
خودی کیا ہے بیداری کائنات

(بالِ جبریل، ۱۷۲)

کروچے کی طرح علامہ اقبال بھی اظہار ذاتی کو فن سمجھتے ہیں، لیکن اظہار کے ساتھ ابلاغ کو ضروری خیال کرتے ہیں:

آفریدن؟ جستجوئے دلبرے
وا نمودن خویش را بر دیگرے

اس شعر میں اس اہم نکتے کی طرف بھی اشارہ کیا گیا ہے کہ فنی تخلیق کا اصل محرک جذبہ محبت ہوتا ہے۔ یہ محبت فنکار کو اس چیز کی ہوتی ہے جو اس کے تصور میں حسین ترین ہوتی ہے۔ لہٰذا وہ اس کی محبوب و دلبر ہوتی ہے، جس کی تلاش میں وہ عالم فن میں آنکلتا ہے۔ یہ تخلیقی فعلیت دراصل خودی کا اظہار ذاتی ہوتا ہے اور اسی میں اس کی بقاء، ترقی اور استحکام کا راز مضمر ہوتا ہے:

بے ذوق نمود زندگی موت
تعمیر خودی میں ہے خدائی!
اک تو ہے کہ حق ہے اس جہاں میں
باقی ہے نمود سیمیائی!

(بالِ جبریل، ۷۹)

کیا علامہ اقبال کے نزدیک یہ کائنات واقعی نمود سیمیائی ہے؟ کیا وہ واقعی اس کو نظر کا دھوکا سمجھتے ہیں؟ اصل یہ کہ علامہ اقبال جیسے وحی و تنزیل کی روشنی میں حیات و کائنات کا مطالعہ کرنے والے مفکر و حکیم سے ہرگز یہ توقع نہیں کی جا سکتی کہ وہ ہندوؤں کی طرح اس کائنات کو 'مایا' اور تصوریت پسندوں کی طرح اسے فریب نظر سمجھتے ہوں، جبکہ قرآن کریم صاف الفاظ میں اس نظریے کا بطلان کرتا ہے اور علی الاعلان کہتا ہے کہ یہ کائنات خدا کی تخلیق ہے، یہ نہ تو کھیل تماشا

ہے اور نہ باطل ہے، بلکہ یہ ''تخلیق بالحق'' ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ علامہ بھی کائنات کو ''تخلیق بالحق'' ہی مانتے ہیں۔ انھوں نے تو محض مادیت پسندوں کے اس مسلک کا بطلان کرنے کے لیے کہ یہ مادہ ازلی، ابدی اور قائم بالذات ہے یا ان کی اصطلاح میں قدیم ہے، اسے نمود سیمیائی کہہ دیا۔ چنانچہ اپنے اگلے ہی شعر میں وہ اپنے اس تصور کی صراحت کر دیتے ہیں کہ کائنات چونکہ قائم بالخودی ہے اور خودی حق ہے، اس لیے وہ تخلیق بالحق ہے:

پیکر ہستی ز آثار خودی است
ہر چہ می بینی ز اسرار خودی است
خویشتن را چوں خودی بیدار کرد
آشکارا عالم پندار کرد
صد جہاں پوشیدہ اندر ذات او
غیر او پیداست از اثبات او

(اسرار و رموز، ۱۲)

علامہ اقبال اس لحاظ سے دوسرے علمائے جمالیات سے صاف آگے نظر آتے ہیں کہ وہ ''اظہار'' ہی کو عین حیات سمجھتے ہیں:

نہ کر ذکر فراق و آشنائی
کہ اصل زندگی ہے خود نمائی

(ارمغان حجاز، ۲۵۴)

کروچے نے حسن آفرینی کے لیے اظہار ذاتی کے ساتھ تکمیل و اتمام کی شرط بھی لگائی ہے، یعنی اظہار ذاتی مکمل ہونا چاہیے، لیکن علامہ نے حسن آفرینی کے لیے اظہار کو خودی کی قوت کے ساتھ مشروط کیا ہے:

وا نمودن خویش را خوئے خودی است
خفتہ در ہر ذرہ نیروئے خودی است
چوں حیات عالم از زور خودی است
پس بقدر استواری زندگی است

(اسرار و رموز، ۱۴)

علامہ اقبال چونکہ قوت، رفعت اور حسن کو اصل کے اعتبار سے ایک ہی شئے خیال کرتے ہیں، اس لیے ان کے نزدیک فقط اسی خودی کا اظہار حسین ہوتا ہے جس کا مقام بلند ہوتا ہے۔ اس کے علی الرغم جس خودی کا مقام پست ہوگا اس کا اظہار بھی قبیح ہوگا۔ یہ ہے حسن وفن کا وہ معیار جو تاریخ جمالیات میں اپنی ندرت وصداقت کی بنا پر بڑی اہمیت رکھتا ہے:

جہاں خودی کا بھی ہے صاحب فراز ونشیب
یہاں بھی معرکہ آرا ہے خوب سے ناخوب!
نمود جس کی فراز خودی سے ہو وہ جمیل
جو ہو نشیب میں پیدا قبیح و نا محبوب!

(ضربِ کلیم، ۷۹)

اصل یہ ہے کہ حسن ہمیشہ رفیع الشان ہوتا ہے اور قبح کا مقام ہمیشہ پستی میں ہوا کرتا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو علامہ اقبال کے تصورِ اظہار کی ندرت وصداقت میں کسی شک وشبہ کی گنجائش باقی نہیں رہتی، اور وہ اپنے ہمعصروں اور متقدمین میں یقیناً منفرد وممتاز حیثیت رکھتے ہیں۔

حوالہ جات واصطلاحات

۱- Expression
۲- Expressionism
۳- Bendetto Croce (1866-1952) مشہور اطالوی عالم جمالیات اور فلسفی
۴- Archibald Alison (1757-1839)، برطانوی عالم جمالیات۔
۵- Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1767)، جرمن فلسفی اور عالم جمالیات۔
۶- Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)، جرمن عالم جمالیات اور مورخ فن۔
۷- Theory of Association

۸- Beauty and Sublimity
۹- Alison, Essay on the Nature and Principles of Taste, (1790) VI ed., 1225, Vol.,ii.P.423
۱۰- Sublime
۱۱- Op.cit,ii.1.
۱۲- Ibid.,iii,1.
۱۳- Form
۱۴- Ibid., iv.
۱۵- Sir Charles Bell، برطانوی عالم جمالیات۔
۱۶- Bell, The Anatomy and Philosophy of Expression as connceted with the Fine Arts, London 1806,Essay iv.&5.
۱۷- Bernard Bosanquet (1848-1923).، انگریز فلسفی، عالم جمالیات اور مورخ جمالیات۔
۱۸- A History of Aesthetic, London 1892.
۱۹- Eclecticism
۲۰- Unity in diversity
۲۱- Sensous perception
۲۲- Bosanquet, A History of Aesthetic, PP.4-5
۲۳- Theoder Lipps (1854-1914).
۲۴- Croce, Aesthetic, Eng.tr.PP. 407-9.
۲۵- Reality
۲۶- Idea
۲۷- Thing in Itself
۲۸- Aesthetic Values
۲۹- Philosophy of Spirit
۳۰- Croce, Aesthetic, PP.1-3.
۳۱- Aesthetic Intuition
۳۲- Creative Activity
۳۳- Artistic Creation
۳۴- Beauty, Truth, Utility and Good

۳۵- Concrete Expression

۳۶- Croce: The Philosophy of The Spirit, ch.I.

۳۷- Op.cit, P.95.

۳۸- Croce: Aesthetic, ch.I, PP.3-4.

۳۹- Aesthetic Activity

۴۰- Spontaneity

۴۱- Op.cit, Passim.

۴۲- Judgments

۴۳- Loc.cit.

۴۴- Ibid., PP.

۴۵- George Santayana (1863-1952)، امریکی فلسفی اور عالم جمالیات۔

۴۶- Value

۴۷- Associations

۴۸- George Santayana: The Sense of Beauty, 1896, PP.194-96

۴۹- Herbert Read (1893)، انگریز ناقد اور عالم جمالیات۔

۵۰- Perceptions

۵۱- Models

۵۲- Herbert Read, The Meaning of Art, 1950,PP.19-20.

۵۳- Space

☆......☆......☆

باب:۸

نظریۂ جلال

تاریخ جمالیات میں ''جلال''(۱) کی ماہیت کا مسئلہ مہمات میں شمار ہوتا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو غالباً یہ ہے کہ مغربی حکمائے جمالیات جلال کی صحیح نوعیت معلوم کرنے میں عموماً ناکام رہے ہیں، جس کے باعث ان کے تصورات میں اختلاف پایا جاتا ہے۔ جہاں تک اسلامی فکر کا تعلق ہے یہ مسئلہ بالکل واضح ہے۔ قرآن حکیم کی رو سے جمال اور جلال، حسن کی دو صفات ہیں۔ جمال کی خاصیت رحمت ونزاکت اور جلال کی قوت و جبروت ہے۔ رحمت قرآنی اصطلاح ہے جو ایک وسیع مفہوم کو اپنے دامن میں لیے ہوئے ہے۔ جمالیاتی نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو رحمت کا خاصا حظ وسرور اور جبروت کا ہیبت وخوف ہے۔ اس پر مفصل بحث تو اپنے مقام پر آئے گی، اس جگہ پہلے اس کی ارتقائی نوعیت کا سراغ لگایا جاتا ہے۔ اس سے ایک فائدہ تو یہ مرتب ہوگا کہ اس مسئلے کی جو تاریخی حیثیت ہے ایک تو وہ سامنے آجائے گی اور دوسرے اس واقعیت سے بھی آگاہی ہو جائے گی کہ فکر انسانی، جب وحی وتنزیل کی روشنی کے بغیر حقیقت کا سراغ لگانے لگتی ہے، تو اس راہ میں اسے کیسی کیسی ٹھوکریں اور لغزشیں کھانا پڑتی ہیں، اور اسے کن کن دشواریوں اور ناکامیوں سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔

بہرکیف، مسئلہ جلال پر جس حکیم جمالیات نے سب سے پہلے حکمیاتی انداز(۲) میں قلم اٹھایا، وہ تیسری صدی میلادی کا نو افلاطونی حکیم لون جائینس(۳) ہے، جس کے نام سے جلیل(۴) نامی ایک تصنیف منسوب ہے۔ بعض مستند محققین(۵) کی رائے میں یہ کتاب اگستس(۶) کے عہد سے بھی بعد کے زمانے سے تعلق رکھتی ہے۔ بعض نے تو اسے پروکلس(۶) کی تصنیف بتایا ہے۔ بہرنوع اس کتاب میں ''جلال'' پر جس پیرائے میں بحث کی گئی ہے، اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس مسئلے پر فلسفیانہ انداز میں غور وفکر کرنے کا سلسلہ شروع ہو چکا تھا، گو

اس عہد کی فکر ''جلال'' کی اصل حقیقت سے آشنا نہ ہوئی تھی۔ چنانچہ لون جائینس کے نزدیک فقط ''جلال'' ہی حسن ہے۔ لہٰذا وہ کائنات کو اس وجہ سے حسین کہتا ہے کہ وہ جلیل نظاروں سے معمور ہے، اور انسان کو صرف جلیل نظروں ہی کی طرف دعوت فکر ونظر دیتی ہے، ''فطرت کی مشیت میں ہمارے متعلق ہرگز یہ ارادہ نہ تھا کہ اس کے منتخب بچے کمینے اور رذیل ہوں۔ نہیں، ہرگز نہیں، وہ ہمیں عرصہ حیات اور اس دنیا میں اس طرح لاتی ہے، جیسے کسی کو مقابلے کے میدان میں لایا جاتا ہے، تاکہ ہم بیک وقت اس کے عظیم الشان کارناموں کے تماشائی بھی ہوں اور اس کے مدمقابل بننے کے آرزومند بھی۔ اس نے ازل ہی سے ہماری روحوں میں ہر اس شے کو، جو عظیم ہے اور ہم سے زیادہ شان کبریائی رکھتی ہے، مسخر اور حاصل کرنے کی ناقابل تسخیر طلب و جستجو ودیعت کر رکھی ہے۔ لہٰذا یہ ساری کائنات بھی انسانی تخیل کی جولانیوں کے لیے وسعت میں کافی نہیں ہے کیونکہ انسان کا قلب عموماً حدود مکانی کو پار کر جاتا ہے۔ جب ہم زندگی کے تمام دائرے کا جائزہ لیتے ہیں اور ہر جگہ اسے ان چیزوں سے بھرپور دیکھتے ہیں، جو نظر افروز، شاندار اور خوبصورت ہیں، تو ہم فوراً یہ راز پا جاتے ہیں کہ حیات انسانی کی غایت حقیقی کیا ہے؟ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ فطرت ہمیں محض ایک چھوٹی سی ندی کی دلاویزی اور فائدے کی تعریف کرنے پر نہیں، بلکہ نیل، ڈینیوب، رائن اور بحر ذخار کے ماوراء ہر چیز کی ستائش کرنے پر اکساتی ہے۔[۷] اس نظریہ ''جلال'' میں سب سے بڑا سقم یہ ہے کہ اس میں ''جمال'' کو کوئی حیثیت حاصل نہیں۔ علاوہ ازیں لون جائینس ''جلال'' کو اپنی اصل کے اعتبار سے موضوعی سمجھتا ہے۔ مثلاً ایک جگہ وہ لکھتا ہے: یوں کہنا چاہیے کہ ''جلال'' روح کی عظمت کا سایہ ہے، جس کے باعث یہ فطرت عظیم الشان اور خوبصورت دکھائی دیتی ہے۔[۸] فن کے تعلق سے جلال پر بحث کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے: جب کوئی ادیب (یا فنکار) جلال کے علاوہ کوئی دوسرا ذریعہ استعمال کرتا ہے تو وہ اپنے آپ کو صرف انسان ہی ظاہر کرتا ہے لیکن جلال کا استعمال اسے نفس کبریائی کے قریب اٹھا کر لے جاتا ہے۔[۹]

لارڈ کیمز یا ہیزی ہوم[۱۰] نے بھی اپنی کتاب مبادیات تنقید[۱۱] میں ''جلال'' پر بحث کی ہے جس کا ماحصل یہ ہے کہ قوت سے بڑھ کر کوئی صفت اور نہ کوئی صورت حال ہی ''جلال'' میں

اضافہ کر سکتی ہے۔ [۱۲] برک [۱۳] نے بھی اس موضوع پر اپنی کتاب ہمارے تصورات جلیل و خوبصورت کی اصل پر ایک فلسفیانہ تحقیق [۱۴] پر بحث کی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اس کتاب کا اسلوب بیان بھونڈا اور دائرہ مضمون بھی محدود ہے، لیکن ان نقائص کے باوجود یہ آزادی فکر و نظر اور بصیرت افروز اشاروں سے خالی نہیں ہے۔ اس نے شائع ہوتے ہی جرمن علمائے جمالیات کی توجہ کو اپنی طرف منعطف کر لیا۔ لیسنگ [۱۵] نے اس کتاب کا ۱۷۷۳ء میں جرمن زبان میں ترجمہ کیا اور اس پر حواشی لکھے۔ بہر حال برک ''جلال'' کو حسن کے مظاہر میں شمار نہیں کرتا، بلکہ اسے حسن کے علاوہ کوئی اور شئے سمجھتا ہے۔ اگرچہ جلال اور حسن کے متعلق برک کا یہ تصور ناقص ہے، لیکن پھر بھی اس نے ان دونوں کا جو موازنہ کیا ہے وہ اس بحث کی بہ نسبت زیادہ دلچسپ ہے، جو اس نے حسن اور جلال پر علیحدہ علیحدہ کی ہے: ''جلیل اشیاء اپنے حجم کے لحاظ سے بڑی ہوتی ہیں اور حسین چیزیں مقابلۃً چھوٹی ہوتی ہیں۔ حسن کو ملائم اور چمکدار ہونا چاہیے، لیکن جلال کو کھردرا اور سادہ۔ حسن کو خط مستقیم ظاہر کرنا چاہیے، لیکن ساتھ ہی اسے اس سے غیر شعوری طور پر احتراز بھی کرنا چاہیے۔ اس کے برعکس جلال اکثر حالتوں میں خط مستقیم کو چاہتا ہے، لیکن جب اس سے احتراز کرتا ہے تو بہت ہی زیادہ کرتا ہے۔ حسن کو مبہم نہیں ہونا چاہیے۔ جلال کو مبہم اور اداس بھی ہونا چاہیے۔ حسن کو ہلکا اور نازک ہونا چاہیے۔ جلال کو ٹھوس اور جسیم ہونا چاہیے''۔ [۱۶]

شاعری میں ''جلیل'' کی اہمیت پر برک نے نہایت آزادی سے بحث کی ہے۔ شاعری کا یہ مقصد نہیں کہ وہ حسین بن جائے، کیونکہ حسن سے اعلیٰ بھی ایک شئے ہے جو شاعری میں پائی جاتی ہے اور وہ جذبہ ہے۔ چنانچہ وہ استفہام اقراریہ کے انداز میں پوچھتا ہے، ''کیا جذبہ، حسن سے زیادہ اہم نہیں''؟ پھر وہ اپنے اس دعوے کو دلائل سے ثابت کرنے کی بھی کوشش کرتا ہے۔ ہر جذبے کی آزادانہ فعلیت بذات خود لطف انگیز ہوتی ہے اور جذبہ جتنا عظیم ہوگا لطف بھی اتنا ہی زیادہ ہوگا۔ وہ جذبات بھی جو دردناک یا خوف ناک چیزوں سے تعلق رکھتے ہیں، بحیثیت جذبات لطف انگیز ہی ہوتے ہیں، بشرطیکہ وہ بے غرض اور بے لوث بھی ہوں۔ شاعری میں دردناک یا خوف ناک چیزیں ہم پر وارد نہیں ہوا کرتیں، بلکہ ہم انہیں سوچتے ہیں اور صرف انہیں جذبات سے متاثر ہوتے ہیں جو ان کے ہمراہ آیا کرتے ہیں۔ ان جذبات سے پھر آزادانہ طور

پر لطف اٹھایا جا سکتا ہے، اور ان میں سے پھر وہ جذبات سب سے زیادہ موثر ثابت ہوتے ہیں، جو ہلاکت و بربادی اور لامحدودیت و لامتناہیت کے کنایات اور تصورات اپنے ساتھ لیے ہوتے ہیں۔ وہ شئے، جو اپنے جذبات انگیز اثر سے ہمیں حیرت زدہ بناتی اور ہم پر غلبہ حاصل کر لیتی ہے، وہی تو ہے جسے ہم ''جلیل'' کہتے ہیں اور یہ اثر عام طور پر ایسی شئے پیدا کیا کرتی ہے جو ناقابل فہم بھی ہوتی ہے۔ یہ اثر یقیناً خوف کا ہوتا ہے اور خوف ہر حال میں خواہ ظاہرہ طور پر ہو یا مخفی طور پر ''جلیل'' کا خاصا ہے۔ مزید برآں، خوف ہمیشہ ابہام کی سی کیفیت یا نوعیت لیے ہوتا ہے۔ ''جلیل'' جو کہ شاعری کی حقیقی عظمت ہے، اس کا تعلق اس ابہام سے ہوتا ہے جو شاعرانہ تصور میں پایا جاتا ہے اور یہ تعلق اتنا گہرا ہوتا ہے کہ اس کے مقابلے میں معمولی تصور کا دوسرا نام واضح تصور ہے۔ یہاں یہ بات بھی یاد رکھنے کے قابل ہے کہ جلیل کی یہی صفت ہے جو فتح[۱۷] کو ایک عنصر کے طور پر شاعری (یعنی فن) میں شامل کرتی ہے۔[۱۸]

برک کے نزدیک ''دہشت'' جلال کی ایک بنیادی صفت ہے، ''فطرت کے جلال وعظمت کے باعث جو جذبہ پیدا ہوتا ہے، جب یہ اسباب بڑی قوت کے ساتھ عمل کرتے ہیں تو وہ حیرت ہوتی ہے یا روح کی وہ حالت، جس میں اس کے تمام سادہ جذبات کسی قدر خوف کے ساتھ دب جاتے ہیں۔ ایسی حالت میں قلب اپنے معروض سے اس قدر معمور ہو جاتا ہے کہ وہ کسی دوسرے معروض کی طرف التفات ہی نہیں کر سکتا۔ لہٰذا جو شئے بھی دید کے اعتبار سے دہشتناک ہوتی ہے وہ جلیل بھی ہوتی ہے، چاہے دہشت کا یہ سبب بعد کی بڑائی سے مزین ہو یا نہ ہو[۱۹] حد سے زیادہ دہشتناک شئے بنانے کے لیے ابہام عموماً ناگزیر نظر آیا کرتا ہے۔[۲۰] یہ دہشت کا عنصر لامتناہیت کی پیداوار ہوتا ہے اور اس سے طربناک خوف پیدا ہوتا ہے، جو برک کے نزدیک جلال کا سب سے زیادہ حقیقی معیار ہے۔ لامتناہیت، قلب کو ایسے طربناک خوف سے بھر دینے کا رجحان رکھتی ہے، جو سب سے زیادہ اصلی ہے اور جلال کا سب سے زیادہ سچا معیار، وہ اشیاء جو حقیقتاً اپنی ذات میں لامتناہی ہیں، کبھی ہمارے حواس کے معروضات نہیں بن سکتیں۔ لیکن آنکھ چونکہ بہت سی چیزوں کی حدود کا اندازہ لگانے سے قاصر ہوتی ہے، لہٰذا وہ چیزیں لامتناہی نظر آتی ہیں اور اس قسم کے اثرات مرتب کرتی ہیں جیسے وہ سچ مچ لامتناہی ہوں''۔[۲۱]

اپنے اس تصور کی وضاحت کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے: ''ہر وہ چیز، جو کسی طرح بھی درد و خطرہ کے تصورات پیدا کرنے کے لیے موزوں ہے، یعنی جو شئے بھی کسی طرح خوفناک ہے یا خوفناک چیزوں سے آشنا ہے، یا ایسے طریقے سے کام کرتی ہے جو خوف کی مثل ہے، تو وہ جلال کا مبداء ہے، یعنی وہ ایسے ''شدید ترین'' جذبے کی تخلیق کرتی ہے جسے قلب محسوس کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ میں اسے شدید ترین جذبہ کہتا ہوں کیونکہ مجھے تسلی ہے کہ درد کے تصورات حظ کے تصورات سے شدید تر ہوتے ہیں۔ جب خطرہ یا درد بہت زیادہ دباؤ ڈالتے ہیں تو وہ کوئی خوشی عطا کرنے کے ناقابل ہوتے ہیں، اور وہ محض خوفناک ہوتے ہیں، لیکن کچھ فاصلوں پر اور کچھ تعدیلات کے ساتھ وہ طرب انگیز ہو سکتے ہیں، بلکہ ہوتے ہیں، جیسا کہ ہمارا آئے دن کا مشاہدہ ہے۔(۲۲) آخر میں وہ اپنے تصور جلال میں ''عظمت'' کا بھی اضافہ کرتا ہے۔ عظمت (۲۳) بھی اسی طرح جلال کا منبع ہے۔

ان اشیاء کی بہت زیادہ فروانی، جو اپنی ذات میں شاندار یا گراں قدر ہوں، عظیم ہوتی ہے۔ تاروں بھرا آسمان جو اکثر ہماری نگاہ کے سامنے ہوتا ہے، کبھی ہم میں عظمت و جلال کا تصور پیدا کرنے میں ناکام نہیں رہا۔ (۲۴)

یہ ایک بدیہی امر ہے کہ کانٹ (۲۵) اپنے تصور جلال کے لیے برک کا مرہون منت ہے اور اسی لیے وہ اس کے نظریہ جلال سے متاثر بھی ہے۔ چنانچہ وہ برک کے اس تصور کی پرزور تائید کرتا ہے کہ جمالیاتی تصدیق میں حسن اور جلال دو جداگانہ اصناف ہیں اور ان دونوں میں فرق دکھاتے ہوئے لکھتا ہے کہ حسین چیزوں کے مشاہدے سے عقل و تخیل میں مکمل مطابقت پیدا ہو جاتی ہے، جس کے باعث مسرت و طمانیت اور مطابقت و ہم آہنگی کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ حسن کی یہی امتیازی خصوصیت ہے جس کی بنا پر ہم حسن اور جلال میں تمیز و تفریق کر سکتے ہیں۔ جلیل چیزیں ہمیں تسکین یا راحت نہیں پہنچاتی، بلکہ ہمارے اندر ایک قسم کی ہیجان اور تلاطم برپا کر دیتی ہیں اور روح کو کہیں سے کہیں لے جاتی ہیں۔ ان سے ہمارے ملکات میں برہمی و بےنظمی بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ جلال سے عقل اور قوت متخیلہ میں جنگ شروع ہو جاتی ہے کیونکہ عقل کو لامتناہی کا ادراک ہو سکتا ہے اور تخیل کی جولانگاہ محدود و معین ہے۔ تاروں بھرے آسمان،

بحر ذخار اور بادِ تند سے ہم میں جو کیفیت پیدا ہوتی ہے وہ اس پیکار کا نتیجہ ہے جو عقل اور قوت متخیلہ کے درمیان اس لیے شروع ہو جاتی ہے کہ عقل نہایت آسانی سے فطرت کی قوتوں اور آسمانی فاصلوں کو ناپ سکتی ہے، مگر قوت متخیلہ لامتناہیوں میں پرواز نہیں کر سکتی انسان میں جلال کا احساس اس لیے پیدا ہوتا ہے کہ وہ عقل کی وجہ سے خود جلیل ہے۔ فطرت کے عظیم الشان اور پر جلال مناظر کے روبرو حیوان بالکل غیر متاثر رہتا ہے کیونکہ اس کی عقل اس کی قوت متخیلہ سے بلند نہیں ہوتی۔ لہٰذا یہ قول نہایت درست ہے کہ جلیل اشیاء کے ادراک سے روح میں علو پیدا ہوتا ہے۔ یہ جلال ہی کا احساس ہے جس سے انسان کو یہ معلوم ہوتا ہے کہ عقل کے لحاظ سے وہ لامحدود ہے اور تخیل کے اعتبار سے محدود۔

تصدیق جلال[۲۶] کا عمل کانٹ کے نزدیک دو مرحلوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ پہلا مرحلہ وہ ہے جہاں انسان فطرت کی وسعت و پہنائی اور قوت و عظمت سے مرعوب ہو کر اپنے ہوش و حواس کھو بیٹھتا ہے۔[۲۷] آسمان کے ان گنت تارے یا ساحل سمندر کی ریت کے لاتعداد ذرے قلب انسانی کی قوت کو مسحور و مغلوب کر لیتے ہیں، جس سے ان کی تعداد اور وسعت کا ایک واضح تاثر تک حاصل نہیں ہوتا، یا سمندر کا طوفان یا کسی بلند آبشار کا تیز دھارا ایسے زور سے تخیل انسانی کو مبہوت کر دیتا ہے، جس کی حریف انتہائی قوت جسمانی بھی نہیں ہو سکتی۔ اس طرح ایک محسوس چیز اپنے حجم کے ذریعے ہمارے تخیل پر اتنا شدید دباؤ ڈال سکتی ہے کہ اسے معطل بنا دے۔[۲۸] یہاں سے احساس جلال کا دوسرا مرحلہ شروع ہوتا ہے۔ یہ مغلوب تخیل اپنے آپ کو وسیع کرنے کی کوشش میں اپنے آپ ہی کا سہارا لیتا ہے۔[۲۹] بالفاظ دیگر مشاہدہ جلال انسان کی اخلاقی عظمت پر فطرت کی عظمت کے اثر سے الٹی جست لگا کر نکلتا ہے اور انسان کی یہ اخلاقی عظمت فطرت کی ہر قوت اور تعداد سے بڑی ہوتی ہے۔ پہلے تو انسان کی مافوق الحس عظمت اور صلاحیت میں رکاوٹ پیدا ہو جاتی ہے، لیکن پھر ایک خوش آئند مفہوم میں یہ دونوں حد سے زیادہ بڑھ جاتی ہیں۔ پہلے تو روح کی توسیع میں تعطل پیدا ہوتا ہے لیکن بعدازاں یہ آزاد ہو جاتی ہے:

''فطرت کے جلال کا احساس ہماری اپنی منزل مقصود کا ادب و لحاظ ہے جو ہم حقیقت کے غلط استنتاج[۳۰] کے باعث فطرت کی کسی چیز کی طرف منسوب کر دیتے ہیں۔[۳۱] یہ ہمارے قلوب کا غیر مفکرانہ رجحان ہے جس کے باعث ہم سمندر یا تاروں بھرے آسمان کو جلیل کہتے ہیں لیکن

ہماری جبلت کا حقیقی باطنی معنی اس روحانی وجود کے لیے پاس و لحاظ ہے جو ان فطری وجودوں کے سامنے نہ صرف دلجمعی کے ساتھ رہ سکتا ہے بلکہ ان کی ستائش میں اپنے آپ کو بلند محسوس کرسکتا ہے، جو ایک عام عالم طبیعی میں اسے اتنا حقیر بنا دیتے ہیں جتنا کہ پنیں میں ایک ننھا سا کیڑا ہوتا ہے۔ اس طرح کانٹ کا یہ تصور جلال اخلاق کی طرف نشاندہی کرتا نظر آتا ہے''۔ (۳۲)

کانٹ اپنے نظریہ جلال کی صراحت کرتے ہوئے لکھتا ہے: ''جلال محض ضخامت کا ایک کمیاتی عنصر بھی ہوسکتا ہے، اور ہم کسی عنصر میں اور عناصر کو پے در پے جمع بھی کرسکتے ہیں۔ چنانچہ عناصر کو ہم جس قدر زیادہ تعداد میں جمع کرتے جائیں گے، جلال بھی اتنا ہی زیادہ عظیم ہوتا چلا جائے گا۔ انجام کار ہم ایک منتہیٰ کو پہنچ جائیں گے، لیکن پھر اس سے زیادہ عناصر کا اضافہ نہ کرسکیں گے۔ لامنتہیٰ (۳۳) کا تصور منتہیٰ پر غالب آجانے والے کی حیثیت میں جلال کو اپنے اندر شامل کر لیتا ہے اور لامنتہیٰ کا جلال ہی جلال مطلق ہے۔ اس کے علاوہ جلال کی ایک اور قسم بھی ہے جسے ''اضافی'' کہہ سکتے ہیں۔ ایک چیز مطلق حیثیت میں تو نہیں بلکہ ہماری نسبت سے اضافی طور پر عظیم و جلیل ہوسکتی ہے، گو ہمیں یہ احساس بھی نہ ہو کہ ہم اس کے سامنے بالکل مغلوب ہو گئے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ہم سے بہت دور فطرت میں پر جلال قوت کا ادراک ہم میں اس جیسی قوت کو بیدار کر دیتا ہے اور اپنے نفس میں اس وقت جلال کے منبع کا کھوج لگانے میں یہ ادراک ہماری مدد اور رہنمائی کرتا ہے۔ قرائن سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ کانٹ کے خیال میں ''جلیل'' سے مسرت اس وقت حاصل ہوتی ہے جب جلال کائنات کی بے پناہ قوت کے اثر کے فوراً بعد قلب اپنے آپ کو سنبھال لیتا ہے۔ کسی پر جلال منظر کے بے پناہ اثر و نفوذ کی تاب لانے کے لیے جب قلب اپنی قوت مجتمع کر لیتا ہے، تو اس میں اس احساس سے کہ اس نے فطرت پر اخلاقی برتری حاصل کر لی ہے، بے حد توانائی پیدا ہو جاتی ہے۔

کانٹ حسن اور جلال کا موازنہ کرتے ہوئے لکھتا ہے: ''حسن، جلال سے اس بات میں متفق ہوتا ہے کہ دونوں اپنی ذات سے ہمیں محظوظ کرتے ہیں اور ان میں سے کوئی ایک بھی تصدیق حس (۳۴) کو پہلے سے فرض نہیں کرتا، اور نہ حکمیاتی تصدیق (۳۵) ہی کو (کسی معروض کی

ماہیت کے متعلق) لیکن ایک مفکرانہ تصدیق کو پہلے سے ضرور فرض کر لیتا ہے۔ نتیجتاً ان میں سے کسی ایک میں بھی تسکین وطمانیت، تاثر پر موقوف نہیں ہوتی جیسی کہ حظ انگیز (۳۶) میں ہوتی ہے اور نہ کسی تصور معینہ ہی پر جیسی کہ حسنہ یا نیکی (۳۷) میں ہوتی ہے۔ (۳۸)''لیکن ان کے درمیان واضح اور اہم اختلاف بھی ہیں۔ حسن عالم طبیعی میں فقط اس شئے کی ''صورت''(۳۹) سے تعلق رکھتا ہے جو تحدیدات میں مضمر ہوتی ہے، اس کے علی الرغم جلال بے صورت اشیاء تک میں بھی پایا جا سکتا ہے، جہاں تک اس میں یا اس کے محل کے سبب ہمیں لامحدودیت کا تصور حاصل ہوتا ہے اور ہم پھر بھی اس کے ساتھ کل کا تصور قائم رکھتے ہیں۔ چنانچہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ حسن کو اس حیثیت سے مانا جاتا ہے کہ وہ فہم کے ایک غیر محدود تصور کا مظہر ہوتا ہے، اور جلال کو اس حیثیت سے کہ وہ عقل کے اسی قبیل کے تصور کا مظہر ہوتا ہے۔ چنانچہ حسن میں ہماری تسکین کا تعلق کیفیت (۴۰) کے تصور سے اور جلال میں کمیت (۴۱) کے تصور سے ہوتا ہے، اور یہ دونوں نوع کے لحاظ سے واضح طور پر مختلف ہوتے ہیں۔ حسن اپنے ساتھ بلاواسطہ طور پر ایک قوی تہیج کا احساس لاتا ہے، اور اس طرح اسے جاذبیت اور تخیل کی فعلیت کے ساتھ متحد کیا جا سکتا ہے، لیکن جلال کے لیے ہمارا احساس محض بالواسطہ حظ ہوتا ہے، اس لیے کہ یہ ہمارے قوائے حیات کی ایک ''لمحاتی مزاحمت''(۴۲) کے مشاہدے سے پیدا ہوتا ہے، اور اس سے یہ قویٰ فوراً ہی اس سے ملتے جلتے شدید تر بہاؤ کے لیے متحرک ہو جاتے ہیں۔ نتیجتاً جذبے کی حیثیت سے جلال ہمارے تخیل کی خوش فعلی (۴۳) نہیں، بلکہ اس کا عمل سنجیدہ دکھائی دیتا ہے۔ لہٰذا اسے جاذبیت کے ساتھ متحد نہیں کیا جا سکتا، اور چونکہ قلب معروض کی محض کشش ہی محسوس نہیں کرتا بلکہ باری باری اسے اس سے نفرت بھی ہوتی ہے، لہٰذا جلال میں ہماری تسکین کا مفہوم ستائش یا تکریم کی بہ نسبت کمتر ایجابی حظ (۴۴) ہوتا ہے اور اسے مناسب طور پر سلبی حظ (۴۵) بھی کہہ سکتے ہیں۔ (۴۶)

حسن اور جلال میں بنیادی اور اہم ترین فرق بہر نوع مندرجہ ذیل ہے:

(اول یہ کہ ہم فطری طور پر فقط فطرت ہی کی چیزوں کے جلال پر غور کرتے ہیں، اس لیے کہ فن میں جلال تو فطرت کے توافق کے ساتھ مشروط ہوتا ہے)۔ فطرت کا آزاد حسن، صورت کی موزونیت رکھتا ہے، جس سے وہ شئے ایسی دکھائی دیتی ہے گویا کہ ہماری تصدیق کے لیے

بنائی گئی تھی اور اس طرح وہ اپنی ذات ہی میں تسکین کا معروض بن جاتی ہے۔ اس کے برعکس جو چیز بھی محض اپنے مشاہدے کے ذریعے اور بغیر کسی استدلال کے ہمارے اندر جلال کا احساس پیدا کرتی ہے، کوئی نہ کوئی صورت ضرور رکھتی ہو گی، جو ہماری تصدیق کے لیے نامناسب، ہمارے قوائے دید کے لیے ناموزوں ہو گی، اور گویا کہ وہ ہمارے تخیل کے ساتھ تشدد کر رہی ہو گی، تاہم یہ پہلے سے بھی زیادہ جلیل دکھائی دے گی۔

اس سے ہمیں فوراً معلوم ہو جائے گا کہ کسی فطری شئے کو جب بھی ہم جلیل کہتے ہیں تو اپنے آپ کا غلط اظہار کر رہے ہوتے ہیں، گو ہم ایسی بہت سی چیزوں کو بجا طور پر خوبصورت کہہ سکتے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ ہم کس طرح ایک ایسی چیز کو پسندیدگی کی اصطلاح سے موسوم کر سکتے ہیں جسے ہم اس کی ماہیت میں منتشر و برہم دیکھتے ہیں؟ ہم فقط اتنا کہہ سکتے ہیں کہ وہ چیز صرف اتنا کرتی ہے کہ جلال کو ہمارے سامنے پیش کر دیتی ہے، جسے قلب میں ڈھونڈا جا سکتا ہے، اس لیے کہ حقیقی جلال کسی محسوس صورت میں مجسم نہیں ہو سکتا۔ (۴۷)

جلال کی تحلیل میں تقسیم شامل ہوتی ہے، جس کی حاجت حسن کی تحلیل کو ریاضیاتی اور حرکی جلال میں نہیں ہوتی۔ احساس جلال کی تخصیص اس جذبے سے ہوتی ہے جو اس شئے کے متعلق ہمارے تخمینے سے تعلق رکھتا ہے، حالانکہ ذوق حسن کے لیے قلب کو پرسکون غور و فکر کی حالت میں پانا اور رکھنا ضروری ہے، لیکن جلال چونکہ ہمیں محظوظ کرتا ہے، اس جذبے کے متعلق یہ اندازہ لگانا چاہیے گویا کہ اسے مناسب و موزوں بنا دیا گیا تھا (گویا کہ ہمارے ملکات کو معروض کی نسبت سے موزوں بنایا ہوا تھا یا معروض کو ہمارے ملکات کے مناسب حال بنایا گیا تھا)۔ نتیجتاً جذبہ، تخیل کے وسیلے سے علم کے ملکے کے ساتھ یا خواہش کے ملکے کے ساتھ رشتہ رکھتا ہے۔ ہر تعلق میں ہم صرف دید کا تخمینہ لگاتے ہیں، جس طرح وہ ملکے کے ساتھ موزونی و مطابقت رکھتی ہے نہ کہ کسی مقصد یا غرض کے ساتھ۔ چنانچہ جو شئے حقیقتاً ہمارے ملکہ علم کے ساتھ جذبے کی موزونیت ہے، اس معروض کی طرف اس حیثیت سے منسوب کی جاتی ہے، گویا کہ وہ کوئی ایسی چیز ہے جو ریاضیاتی انداز میں ہمارے تخیل کو متاثر کرنے والی ہے۔ لیکن ہمارے ملکہ خواہش کے ساتھ اس کی موزونیت گویا کہ حرکی طور پر متاثر کرنے والی ہے۔ چنانچہ معروض کے جلال کو ان

میں سے ہر طریقے سے معلوم کیا جا سکتا ہے۔(۴۸)

یہاں یہ سوال سامنے آتا ہے کہ ریاضیاتی جلال کیا ہے؟ کانٹ اس کی یہ تعریف کرتا ہے: ''ریاضیاتی جلال وہ ہوتا ہے جس کے مقابلے میں ہر دوسری چیز چھوٹی ہوتی ہے۔ اس انداز سے غور کیا جائے تو ہر وہ شئے جو حسیات کا معروض بن سکتی ہے جلیل نہیں کہی جا سکتی۔ ہمارا تخیل لامتناہیت کی طرف ترقی کرنے کی جدوجہد کرتا ہے لیکن ہماری عقل ایک مکمل کلیت کا بحیثیت ایک مدرک تصور کے تقاضا کرتی ہے۔ چنانچہ یہ واقعہ ہے کہ محسوس اشیاء کا اندازہ لگانے والی ہماری قوت اس تصور کے اعتبار سے ناکافی ہوتی ہے، جو ہمارے اندر حس سے اعلیٰ احساس قوت کو بیدار کرتا ہے جب ہم بعض چیزوں کی تصدیق کرتے ہیں تو یہ احساس بیدار کرنے کے لیے ہم انہیں استعمال میں لاتے ہیں۔ چنانچہ یہ استعمال ہے جو مطلقاً عظیم ہوتا ہے، حالانکہ حس کا معروض ایسا نہیں ہوتا اور دوسرا استعمال حقیر ہوتا ہے۔ لہٰذا معروض کو جلیل نہیں کہنا چاہیے بلکہ کیفیت قلب کو، جو اس تصور سے پیدا ہوتی ہے جو ہمارے تفکرانہ ملکہ تصدیق کو تحریک دیتا ہے۔ چنانچہ ہم جلال کی تشریح کرنے والے اپنے پہلے قاعدوں میں یہ اضافہ کر سکتے ہیں، ''ہر شئے جلیل ہو سکتی ہے، بشرطیکہ محض قوت فکر یہ اس امر کی شاہد ہو کہ ذہنی قوت، حس کے تمام معیاروں پر فائق ہے۔(۴۹)

جلال کی ریاضیاتی قسم کے علاوہ کانٹ کے نزدیک اس کی ایک اور قسم بھی ہے، جسے وہ ''حرکی جلال''(۵۰) کہتا ہے: ''جب ہم فطرت کے متعلق یہ اندازہ لگاتے ہیں کہ وہ حرکی طور پر جلیل ہے، تو اس کے متعلق ہمارا تصور یقیناً خوفناک ہونا چاہیے۔ تاہم ہم کسی شئے کو اس سے ڈرے بغیر اتنا ہی خوفناک خیال کر سکتے ہیں جتنا کہ ہم اسے ان حالات میں ایسا خیال کرتے ہیں جن میں اگر ہم اس کا مقابلہ کرنا چاہیں تو ہماری تمام قوت مقاومت کلیتًا بیکار ہو جائے۔ انسان خوف کی حالت میں فطرت کے جلال کا اندازہ لگانے میں اسی قدر ناقابل ہوتا ہے جس قدر وہ خواہش یا جنسی اشتہا سے مغلوب ہو کر حسن کا اندازہ لگانے کے قابل نہیں ہوتا۔ مہیب اور سر پر مسلط چٹانیں جو ہمیں ڈراتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں، آسمان پر گھرے ہوئے بادل جو برق و رعد کے ہمراہ جا رہے ہوتے ہیں، اپنی کل تباہ کن قوت کے ساتھ آتش فشاں پہاڑ، تباہی مچاتے

ہوئے طوفان باد، طوفان بدوش بحر ناپیدا کنار، بہت بڑے دریا میں بہت بلند آبشار، ایسی چیزیں ہماری قوت مقاومت کو بالکل ناکارہ بنا دیتی ہیں، لیکن جس حد تک ہم اپنے آپ کو محفوظ پاتے ہیں ان کا نظارہ ان کی اہمیت کی نسبت سے دلکش ہوتا ہے اور ہم فوراً ہی ایسی چیزوں کو جلیل کہتے ہیں، اس لیے کہ وہ ہماری روح کی قوتوں کو ان کی عام سطح سے بلند کر دیتی ہیں اور ہمارے اندر ایک بالکل ہی مختلف قسم کے ملکہ مقاومت کو پاتی ہیں جو فطرت کی قدرت کاملہ کے خلاف ہمیں اپنی قوت کا اندازہ لگانے میں ہماری ہمت بندھاتا ہے۔ چنانچہ فطرت یہاں محض اس لیے عظیم یا جلیل کہلاتی ہے کیونکہ یہ تخیل کو رفعت بخشتی ہے تاکہ وہ ان ''صورتِ حال''(۵۱) کو دیکھ سکے، جن میں قلب خود فطرت پر فوقیت لے جانے والے کی حیثیت سے اپنے مقدر کے صحیح جلال کا ادراک کرسکتا ہے۔ (۵۲)

حسن اور جلال میں ایک فرق یہ بھی ہے کہ حسن تو تصدیق ذوق (۵۳) سے تعلق رکھتا ہے اور جلال کی بنیاد جذبہ عقل پر ہوتی ہے۔ احساس جلال کا معروض ہمیشہ وہ ہوتا ہے جو ہماری قوت تصدیق کی مزاحمت کرتا ہے اور نہ صرف یہ کہ وہ اس سے ہم آہنگ نہیں ہوتا بلکہ اس سے کوئی مناسبت وموافقت بھی نہیں رکھتا۔ اس بنا پر جلال حسن سے ایک درجہ بڑھ کر موضوعی ثابت ہوا۔

جلال چونکہ قلب سے ارفع مطالبات کرتا ہے، اس لحاظ سے نسبتاً زیادہ پیچیدہ بھی ہوتا ہے۔ کانٹ نے حسن کی طرح جلال کو بھی تنزیہی احساس تک محدود کرنے کی کوشش کی ہے:

''جلیل'' کا مشاہدہ کرتے وقت ہمیں ان امتیازی تصورات کی طرف توجہ کو منعطف نہیں کرنا ہوگا جو علم سے حاصل ہوتے ہیں بلکہ ہمیں تو اس احساس کو جو براہ راست مشاہدے سے حاصل ہوتا ہے، بعینہ قبول کرنا ہوگا۔ ہمیں ستاروں کو دیکھ کر یہ خیال نہیں کرنا ہوگا کہ وہ کوئی باقاعدہ نظام رکھنے والے اجرام فلکی ہیں، اور نہ سمندروں ہی کے متعلق یہ سوچنا ہوگا کہ وہ بادلوں کے خزینے اور اقوام عالم کی شاہراہیں ہیں۔ ہمیں ستاروں اور سمندر کو محض جمالیاتی نقطہ نظر ہی سے دیکھنا ہوگا، مثلاً ستاروں کا مشاہدہ فضائے بیکراں میں جگمگاتے چراغوں کی طرح اور سمندر کا مشاہدہ شفاف نیلگوں سطح یا ایک بھیانک مظہر کی طرح کرنا ہوگا۔

یہ تھے مشہور مغربی حکمائے جمالیات کے تصورات جلال، جو اس وجہ سے ناقص رہ گئے کہ

ان حکماء کی نظر حقیقت حسن کا پورے طور پر احاطہ نہ کر سکی۔ اصل یہ ہے کہ وحی الٰہی کی روشنی کے بغیر عقل حقیقت کا کلی طور پر کبھی احاطہ نہیں کر سکتی جس طرح سورج کی روشنی کے بغیر آنکھ اس کائنات کا مشاہدہ نہیں کر سکتی۔ جہاں تک مسئلہ جلال کا تعلق ہے، اصل حقیقت یہ ہے کہ جلال حسن سے علیحدہ کوئی شئے نہیں جیسا کہ محولہ بالا حکمائے جمالیات کا خیال ہے بلکہ یہ جمال ہی کی طرح حسن کی ایک صفت ہے، یا یوں سمجھئے کہ جمال و جلال، حسن کے دو مظاہر ہیں۔ ان میں سے اول الذکر (یعنی جمال) رحمت و لطافت، معصومی و نزاکت اور موخر الذکر (یعنی جلال) قوت و جبروت، قہاری و جباری کا مظہر ہے۔ اس میں شک نہیں کہ جمال و جلال کے مجموعے کا نام حسن ہے، لیکن اس کے باوصف جمال و جلال میں سے ہر ایک اپنی مستقل حیثیت رکھتا ہے، یعنی کوئی چیز صرف جمیل ہوتے ہوئے بھی حسین ہو سکتی ہے، اور یہ ضروری نہیں کہ وہ جلیل بھی ہو۔ مثلاً پھول، چڑیا، ہرن، گائے، گھوڑا، بچہ، صنف نازک وغیرہ۔ اس طرح ایک جلیل شئے جمال کی صفت سے محروم ہونے کے باوجود حسین ہو سکتی ہے، مثلاً شیر، ہیبتناک پہاڑ، طوفان بدوش سمندر، خوفناک آبشاریں اور دیگر خطرناک خونخوار جانور وغیرہ۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی یاد رکھنے کے قابل ہے کہ جلال و جمال چونکہ حسن کے دو بنیادی عناصر ہیں لہٰذا ان دونوں کا مجموعہ اپنے ہر عنصر واحد سے دلکشی و جاذبیت میں بڑھ کر ہوگا۔ اس کی بہترین مثال مرد ہے، جو جمال و جلال کے ایک کامل ترین امتزاج کا مظہر ہے، لہٰذا وہ عورت سے زیادہ حسین و دلکش ہے، جس میں جمال کا عنصر نسبتاً بہت زیادہ ہوتا ہے۔ اسی طرح مردوں میں اس شخص کی شخصیت کشش و جاذبیت اور اثر و نفوذ میں سب سے فائق ہوگی جو سب سے زیادہ جمال و جلال کے عناصر کی مظہر ہوگی۔ اس مرد کامل کو علامہ اقبال نے ''مسلمان'' کے نام سے موسوم کیا ہے، جو دراصل قرآن حکیم ہی کی اصطلاح ہے۔ اس فلسفہ جلال و جمال کو علامہ موصوف نے اس طرح بیان کیا ہے:

قہاری و غفاری و قدوسی و جبروت
یہ چار عناصر ہوں تو بنتا ہے مسلمان

(ضربِ کلیم، ۵۷)

یہاں یہ اہم سامنے آتا ہے کہ انسان کی شخصیت میں جمال و جلال پیدا کیسے ہوتا ہے؟

علامہ کہتے ہیں کہ ''خودی سے'' اور اپنے اس جواب کو وہ اصل حقیقت سے تعبیر کرتے ہیں:

خودی سے مرد خود آگاہ کا جمال و جلال
کہ یہ کتاب ہے باقی تمام تفسیریں

علامہ اقبال اس کائنات کو جمال اور جلال دونوں کا مظہر سمجھتے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ علم صرف جلال ہی کا مشاہدہ کرتا ہے اور عشق فقط جمال کے مشاہدے سے محظوظ و متکیف رہتا ہے:

علم ترساں از جلال کائنات
عشق غرق اندر جمال کائنات

مقصد یہ ہے کہ علم جب کائنات کا مشاہدہ کرتا ہے تو اس کے جلال سے مرعوب و خوفزدہ ہو جاتا ہے اور اس کی نظر کائنات کے جمال سے لطف و انبساط حاصل نہیں کر سکتی۔ اس کے برعکس عشق کی نظر جب کائنات پر پڑتی ہے تو اسے سوائے جمال کے کچھ اور دکھائی نہیں دیتا۔ چنانچہ وہ اس کے نظارے سے حد سے زیادہ کیف و سرور حاصل کرتا ہے۔

بہرکیف، جہاں تک حیات انسانی کا تعلق ہے، اس کے لیے جمال و جلال دونوں ضروری ہیں:

او لا الہ کے وارث! باقی نہیں ہے تجھ میں
گفتار دلبرانہ، کردار قاہرانہ

اگر دونوں میں سے کوئی عنصر بھی کم ہو تو زندگی کی تکمیل نہیں ہو سکتی:

از جلال بے جمالے الاماں
از فراق بے وصالے الاماں

(جاوید نامہ، ۸۳)

اور

نہ ہو جلال تو حسن و جمال بے تاثیر
نرا نفس ہے اگر نغمہ ہو نہ آتشناک

(ضربِ کلیم، ۱۲۲)

یہاں زبان کی ایک عام غلطی کی طرف اشارہ کر دینا ضروری ہے، اور وہ ہے ''حسن و جمال'' کی ترکیب لفظی اور اس کا استعمال، جسے حسن کی مندرجہ بالا تشریحات کے پیش نظر

درست نہیں کہا جا سکتا۔ کم از کم جمالیاتی مباحث میں تو یہ ترکیب قطعاً ناجائز اور غلط ہے۔ چونکہ اردو اور فارسی میں اس ترکیب لفظی کا استعمال عام ہے، لہٰذا علامہ بھی اسے استعمال کر گئے۔ بہر حال یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ علامہ جمال و جلال کے متعلق ایک واضح اور صحیح تصور رکھتے تھے اور ان دونوں میں جو فرق ہے اس سے بخوبی آگاہ تھے۔ اس دعوے کی تائید میں مندرجہ ذیل اشعار پیش کیے جا سکتے ہیں:

بے تجلی نیست آدم را ثبات
جلوہ ما فرد و ملت را حیات
ہر دو از توحید میگیرد کمال
زندگی ایں را جمال آں را جلال

اور

ہو چکا قوم کی شان جلالی کا ظہور
ہے مگر باقی ابھی شان جمالی کا ظہور

فن کے حسن و کمال کا راز بھی یہ ہے کہ اسے جمال و جلال دونوں کا مظہر ہونا چاہیے۔ چنانچہ ''مسجد قرطبہ'' کے عنوان سے جو نظم علامہ نے لکھی ہے، اس میں اس حقیقت کا اظہار اس طرح کیا ہے:

تیرا جلال و جمال مرد خدا کی دلیل
وہ بھی جلیل و جمیل تو بھی جلیل و جمیل

(بالِ جبریل، ۱۳۰)

علامہ اقبال کے بعض شارحین اور تذکرہ نویسوں نے یہ بات ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ وہ جمال کے مقابلے میں جلال کو ترجیح دیتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ انھوں نے اپنی کمزور درماندہ اور غلام و بے بس قوم کو قوت کا پیغام دیا تھا، تاکہ وہ آزادی و سرفرازی حاصل کر سکے۔ یہ بھی سچ ہے کہ انھوں نے مسلمانوں کو ''شاہین'' بننے اور فرعونیت کے مقابلے میں ''عصائے کلیمی'' سے کام لینے کی تعلیم دی تھی، لیکن اس کا یہ مقصد نہیں کہ وہ جلال کو جمال سے بہتر سمجھتے تھے۔ جمال و جلال دونوں چونکہ حسن کی صفات ہیں، اس لیے جیسا کہ ہم اوپر دیکھ چکے

ہیں، وہ دونوں ہی کی اہمیت وضرورت پر زور دیتے ہیں۔ لیکن جہاں تک ان دونوں کی تقابلی قدروں کا تعلق ہے، علامہ کے نزدیک جمال واضح طور پر جلال سے افضل واعلیٰ ہے، اوراس کی دلیل وہ یہ دیتے ہیں کہ اس کائنات کے حسن وکمال اور جاذبیت ونظر افروزی کی وجہ حقیقی یہ ہے کہ یہاں جمال ہر لحاظ سے جلال کی بہ نسبت کہیں بڑھ کر جلوہ نما ہے:

زندہ رود

نقش حق را در جہان انداختند
من نمے دانم چساں انداختند؟

حلاج

یا بزور دلبری انداختند
یا بزور قاہری انداختند!
زانکہ حق در دلبری پیدا تر است
دلبری از قاہری اولیٰ تر است!

(جاوید نامہ، ۱۵۳)

حوالہ جات واصطلاحات

۱- Sublimity

۲- Scientifice way

۳- Dionysius Cassius Longinus (213-273).

۴- De Sublimate انگریزی ترجمے میں اس کا نام ہے، Longinus the Sublime اسے عام طور پر پہلی صدی میلادی کے ایک گمنام مصنف کی طرف منسوب کیا جاتا ہے۔ پہلی طبع از روبورٹیلی Robertelli، بیسلے Basle، ۱۵۵۴ء۔ پہلی انگریزی طبع از لینگ بینے Langbaine آکسفورڈ ۱۶۳۶، پہلا انگریزی ترجمہ از پل ٹینے Pulteney، ۱۶۸۰، بوئیلو Boileau نے ۱۶۷۶ء میں اس کی

تشریح کی۔ رہس رابرٹس Ryhs Roberts نے بھی اس کا انگریزی ترجمہ کیا۔ واہلن Vahlen نے اسے انگریزی میں بون کے مقام پر ۱۸۸۷ء میں طبع کیا۔

۵- Cf. Havell`s Longinus, P.15.(ix).

۶- Augustus (27B.C-A.D.14)، پہلا رومن شہنشاہ۔

۷- Havell`s Longinus, C XXXV.P.68.

۸- Ibid., C.IX,P.15.

۹- Ibid., C XXVI,P.69.

۱۰- Henery Home-Lord Kaimes (1696-1782)، برطانوی مدبر و عالم جمالیات۔

۱۱- Elements of Criticism

۱۲- Op.cit,V.

۱۳- Edmund Burke (1729-1797)، برطانوی مدبر، انشا پرداز اور عالم جمالیات۔

۱۴- A Philosophical inquiry into the Origin of Ideas of Sublime And Beautiful (1756), edited with introduction and notes by I.T.Boulton (1958). Fifth edition, with introductory Discourse Concerning Taste, 1767.

۱۵- Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781).، جرمن ناقد، ڈرامہ نویس اور عالم جمالیات۔

۱۶- Burke, A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas on the Sublime and Beautiful, Pt,iii.PP.27-28

۱۷- Ugliness

۱۸- Op.cit, Sect.xxi. "On ugliness."

۱۹- Ibid., II.i,ii.

۲۰- Ibid.,II.iii.

۲۱- Ibid., viii.

۲۲- Ibid., I. vii.

۲۳- Magnificence

۲۴- Loc.cit.

۲۵- Immanuel Kant (1724-1804)، جرمن فلسفی اور حکیم جمالیات۔

۲۶- Judgment of Sublimity

۲۷- Kant, Critique of Judgment, V.323, Bernard, 111, 112, Part 1, Div.1.#26.

۲۸- Quoted by Caired, op.cit, 11, 403, werke, V.323. Bernard, 112, Part 1, Div.1.#26.

۲۹- Loc.cit.

۳۰- Inference

۳۱- Gilbert and Kuhn, A History of Esthetics, New York 1939,PP.339-40.

۳۲- Loc.cit

۳۳- Infinite

۳۴- Judgment of Sense

۳۵- Scientific Judgment

۳۶- Pleasant

۳۷- Good

۳۸- Op.cit.P.117.

۳۹- Form

۴۰- Quality

۴۱- Quantity

۴۲- Momentary Inhibition

۴۳- Play activity

۴۴- Positive Pleasure

۴۵- Negative pleasure

۴۶- Ibid.,PP.117-18

۴۷- Op.cit.,P.23.

۴۸- Ibid.,P.24.

۴۹- Op.cit.,P.25

۵۰- Dynamic Sublimity

۵۱- Situations

۵۲- Op.cit.,P.28.

۵۳- Judgment of Taste

☆......☆......☆

باب:۹

جمالیاتی مشاہدہ، جمالیاتی حس اور جمالیاتی ذوق

اس میں شک نہیں کہ حسن خارج یا معروضات (۱) میں بھی پایا جاتا ہے لیکن اسے دیکھنے، معلوم اور محسوس کرنے یا دوسرے لفظوں میں جمالیاتی مشاہدہ (۲) کے لیے ہمیں دو چیزوں کی ضرورت ہوتی ہے، جنھیں حواس (۳) اور قلب (۴) کہتے ہیں۔

انسان کا مشاہدہ، محسوسات، وجدانات اور مدرکات پر مشتمل ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں مشاہدہ انسانی کی کل کائنات انہیں تین چیزوں سے تشکیل پذیر ہوتی ہے، لہٰذا اس کی وسعت وگہرائی بھی ان تینوں اشیاء کی مجموعی پہنائی پر منحصر ہوگی۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ مشاہدہ انسانی میں جتنی زیادہ گہرائی و پہنائی ہوگی انسان کی معروضی دنیا بھی اسی قدر وسیع ہوگی۔ بہرکیف، اب دیکھنا یہ ہے کہ جمالیاتی مشاہدے کے لیے حواس وقلب کی ضرورت و اہمیت کیا ہے۔ یہ جمالیات کا نہایت اہم سوال ہے، اس لیے اس کا صحیح جواب معلوم کرنے کے لیے ہمیں قرآن حکیم کی طرف رجوع کرنا ہوگا، جس نے اپنے اعجاز بلاغت سے اس مسئلے کو اس طرح حل کردیا ہے کہ اصل حقیقت ابھر کر سامنے آ گئی ہے۔ ارشاد ہوتا ہے:

الذی خلقك فسوك فعدلك۔ فی ای صورة ماشاء رکبك ۔ (۸۲:۷۔۸)

اس (باری تعالیٰ) نے تیری تخلیق کی (یعنی تیرا ہیولیٰ تیار کیا) پھر تیرے (عناصر) میں تسویہ یعنی موزونی و ہم آہنگی بحد کمال پیدا کی، پھر ان میں تناسب واعتدال روا رکھا۔ اس کے بعد جیسی شکل وصورت بنانا چاہی، اس کے مطابق ترتیب دیدی۔

خالق حقیقی کی اس تخلیقی فعلیت میں تسویہ وتعدیل کی اہمیت قابل غور ہے، کیونکہ انہیں سے وجود انسانی کے عناصر تکوینی میں معروضی اور موضوعی لحاظ سے وحدت پیدا ہوتی ہے۔ جو حسن انسان کی تشکیل کرتی ہے۔ اس مرحلے پر حسن بے جان ہوتا ہے۔ چنانچہ خالق حقیقی اپنے ''انفاخ

روح'' سے پیکر انسانی کو زندگی عطا کرتا ہے:

ثم سواۃ و نفخ فیہ من روحہ و جعل لکم السمع و الابصار و الافئدۃ قلیلاً ماتشکرون۔ (۳۲:۹)

''پھر اس میں موزونی و ہم آہنگی حد کمال تک پیدا کی اور اس میں اپنی روح پھونکی، اور پھر تمھارے لیے سننے اور دیکھنے کے (حواس) اور قلب بنا دیا، تم شکر بھی کرتے ہو تو بہت تھوڑا''۔

اس ''انفاخ روح'' کے اعجاز سے پیکر انسانی میں دو قسم کی قوتیں پیدا ہو جاتی ہیں: ایک کو حواس سے تعبیر کرتے ہیں اور دوسری کو اصطلاح قرآنی میں ''فواد'' یا قلب کہتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ ہمارے عام مشاہدے میں ہمارے پانچوں حواس حصہ لیتے ہیں، لیکن جہاں تک ہمارے جمالیاتی مشاہدے کا تعلق ہے، اس میں بالخصوص دو حواس یعنی سامعہ اور باصرہ باقی تینوں حواس کی بہ نسبت زیادہ اور اہم حصہ لیتے ہیں۔ لیکن اس سے ہرگز یہ نتیجہ اخذ نہیں کرنا چاہیے کہ باقی حواس جمالیاتی مشاہدے کے لیے بیکار ہیں یا اس کی تشکیل میں مطلقاً حصہ نہیں لیتے۔ یہ حواس بھی یقیناً جمالیاتی مشاہدے کی تشکیل میں حصہ لیتے ہیں، لیکن سامعہ و باصرہ کے مقابلے میں بہت کم، اس لیے جمالیات میں خاص کر ان کی اہمیت بہت کم ہے۔ اس واقعیت کو، جسے عصر حاضر میں جمالیاتی مسلمات میں سے سمجھا جاتا ہے، قرآن حکیم نے تیرہ صدیاں پہلے بے نقاب کر دیا تھا۔

بہر حال حواس و مشاہدہ تجربے کے بنیادی ذرائع ہونے کے سبب وجود انسانی کی (ایک اعتبار سے) معروضی قوتوں کے ماخذ ہیں اور اس کے برعکس قلب، احساس وشعور کی موضوعی قوتوں کا سرچشمہ ہے۔ اگرچہ بظاہر حواس اور قلب کے وظائف [۵] جداگانہ ہیں، وہ ایک دوسرے سے علیحدہ اپنی مستقل حیثیت کے مالک نظر آتے ہیں، لیکن امر واقعہ یہ ہے کہ وہ اپنی اپنی مستقل انفرادی حیثیت رکھنے کے باوجود ایک دوسرے کے دست نگر ہیں، اور ایک دوسرے کی اعانت کے بغیر اپنے اپنے وظائف کو صحیح طور پر سرانجام دینے سے معذور ہیں۔ لہٰذا حواس و قلب کے تعامل یا وحدت عمل ہی سے انسان کو حسن کا احساس وشعور ہوتا ہے۔ اس سے پیشتر کہ حواس و قلب کے ربط باہمی کی نوعیت کو سمجھنے کی کوشش کی جائے، ان دونوں کے وظائف معلوم کر

لینا زیادہ مناسب ہوگا۔

قلب، وجود انسانی کی تمام معنوی قوتوں کا مبدأ ہے اور یہ قوتیں فعلی اور انفعالی دونوں طرح کی ہیں۔ وظائف کے اعتبار سے قلب کے دو بڑے حصے ہیں: ایک ''دماغ''، جس کا خاصا تعقل وشعور ہے اور دوسرا ''دل''، جس کا خاصا اثر پذیری اور اثر آفرینی ہے۔ اس اعتبار سے دل کی قوت اثر پذیری انسان کے احساسات و انفعالات کا اور اس کی قوت اثر آفرینی اس کے اثر و نفوذ کا منبع ہوئی۔ چنانچہ دل و دماغ کی ان تمام قوتوں کی وحدت یا مجموعے کو اصطلاح قرآنی میں ''فواد'' یا قلب کے نام سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اس جگہ اس نکتے کی صراحت کر دینا بھی ضروری ہے کہ قلب کی تمام قوتوں میں چونکہ فطری طور پر موزونی وہم آہنگی پائی جاتی ہے، اس لیے اس کا حسین ہونا ضروری ہے۔

حواس خمسہ میں سے چونکہ باصرہ اور سامعہ زیادہ اہم ہیں، اس لیے ان کے وظائف سے آگاہی حاصل کر لینا کافی ہوگا۔ باصرہ کا وظیفہ مشاہدہ کرنا اور اس کے اثرات کو قلب پر مترتب کرنا ہے۔ اس طرح سامعہ کا وظیفہ سننا اور اس کے اثرات کو قلب پر مرتسم کرنا ہے، اس لحاظ سے حواس کی قوتیں فعلی بھی ہوئیں اور انفعالی بھی۔ نیز اس طرح سے حواس وقلب ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوتے ہیں اور اثر قبول بھی کرتے ہیں، اور دونوں کے تعلق کی نوعیت فعلی اور انفعالی دونوں طرح کی ہے۔ لہٰذا ان دونوں کے تعامل ہی سے حسن کا احساس وشعور یا مشاہدہ ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر آنکھ کا وظیفہ دیکھنا ہے، لیکن اکثر ایسا ہوتا ہے کہ ہماری آنکھوں کے سامنے کئی چیزیں گزر جاتی ہیں، مگر ہم کچھ نہیں دیکھتے۔ بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ کسی چیز کو دیکھتے دیکھتے ہم کسی اور عالم میں پہنچ جاتے ہیں اور ہماری آنکھیں اگر چہ اس شئے کو دیکھ رہی ہوتی ہیں، لیکن فی الواقع وہ شئے ہماری نظر میں نہیں ہوتی۔ اس طرح بعض لوگوں کی آنکھیں سوتے میں کھلی رہتی ہیں، مگر وہ کچھ نہیں دیکھ رہے ہوتے۔ یہی حال سامعہ کا بھی ہے، سوتے میں کان تو بدستور کھلے ہوتے ہیں، لیکن انسان کچھ نہیں سنا کرتا۔ اس طرح جب ہم کسی گہری سوچ میں مستغرق ہوتے ہیں یا کسی اور طرف متوجہ ہوتے ہیں اور ہمیں پکارا جاتا ہے۔ تو ہمیں کچھ سنائی نہیں دیتا۔ یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر ایسا کیوں ہوتا ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ قلب

کے اشتراک عمل کے بغیر کوئی قوت حاسہ اپنا وظیفہ سرانجام نہیں دے سکتی۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ صحیح طور پر دیکھنے اور سننے کے لیے ہمیں صرف آنکھ اور کان ہی درکار نہیں، بلکہ قلب کی توجہ کی بھی ضرورت ہوتی ہے اور یہی صورتِ حال قلب کی بھی ہے، کیونکہ وہ بھی باصرہ کے بغیر نہ تو محسوسات کو دیکھ سکتا ہے اور نہ ہی سامعہ کے بغیر کسی آواز کو سن سکتا ہے۔ قلب و حواس کے اس تعلق کو قرآن حکیم نے اپنے اعجاز بلاغت سے اس طرح بیان کیا ہے:

افلم یسیروا فی الارض فتکون لهم قلوب یعقلون بها او اذان یسمعون بها فانها لاتعمی الابصار و لکن تعمی القلوب التی فی الصدور۔ (۲۲-٤٦)

''کیا وہ زمین میں (قدرت الٰہی کے نشانات کا مشاہدہ کرنے کے لیے) سیر و سیاحت نہیں کرتے کہ ان کے دل و دماغ ان کے واسطے ایسے ہو جاتے کہ وہ ان کے ذریعے سنتے۔ یہ نہیں ہے کہ ان کی آنکھیں اندھی ہو جاتی ہیں، بلکہ ان کے سینوں میں جو قلوب (یعنی دل و دماغ) ہیں، وہ اندھے ہو جاتے ہیں۔

اس سے ثابت ہوا کہ قلب کی توجہ یا اشتراک عمل کے بغیر کوئی مشاہدہ معتبر نہیں ہو سکتا۔ اس اجمال کی تصریح یہ ہے کہ انسان حواس کے ذریعے کسی شئے کو دیکھتا اور معلوم کرتا ہے، لیکن جب انسان ایسا کرتا ہے تو اس کے اثرات فوراً دل پر مرتب ہو جاتے ہیں اور دل فی الفور اپنے تاثرات کو دماغ کے سامنے پیش کر دیتا ہے، اور دماغ ان تاثرات کی جانچ پڑتال کر کے ان پر اپنا حکم لگاتا ہے۔ اگر دماغ کا فیصلہ دل قبول کر لے تو ان میں مفاہمت کی صورت پیدا ہو جاتی ہے جو ایقان و ایمان اور ارادہ و اعتقاد کی دلیل ہے، ورنہ دوسری صورت میں ان میں کشاکش پیدا ہو جاتی ہے، جس سے بے یقینی، تشکیک اور بے اعتقادی پیدا ہو جاتی ہے۔ بہرکیف مشاہدے کے تین ضروری ذرائع ہوئے، حواس، دل اور دماغ۔ چنانچہ حقیقی یا سچے مشاہدے کے لیے ان تینوں قوتوں میں انفرادی اور مجموعی طور پر وحدت کا اپنی مکمل صورت میں پایا جانا ضروری ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ حواس اور قلب کی قوتوں میں وحدت کے پائے جانے سے کیا مراد ہے؟ پہلے ہم حواس کو لیتے ہیں۔ ہر حاسہ اگرچہ بذات خود ایک اکائی ہے، لیکن یہ ان گنت عناصر سے مرکب ہے، اس لیے ان عناصر ترکیبی میں موزونی و ہم آہنگی کا حدکمال تک پائے جانے

سے مراد وحدت ہے۔ چنانچہ یہ اس وحدت کا اعجاز ہے کہ اس حاسہ میں حسن کی حرکی قوت پائی جاتی ہے، جس کے ذریعے وہ خارجی موجودات کو معلوم ومحسوس کرتی ہے، جس کے ذریعے وہ خارجی موجودات کو معلوم ومحسوس کرتی ہے۔ اس اعتبار سے حاسہ فوٹو اتارنے والے کیمرے کے شیشے کی مثل ہے، جس کے ذریعے بیرونی دنیا کے مناظر کا عکس دل کی لوح پر پڑتا ہے۔ ظاہر ہے جس طرح صحیح تصویر اتارنے والے کیمرے کے شیشے کی مثل ہے، جس کے ذریعے بیرونی دنیا کے مناظر کا عکس دل کی لوح پر پڑتا ہے۔ ظاہر ہے جس طرح صحیح تصویر اتارنے کے لیے کیمرے کے بیرونی شیشے اوراس کی اندرونی پلیٹ کا صحیح حالت پر ہونا ناگزیر ہے، اسی طرح صحیح یا سچے مشاہدات کے حصول کے لیے حواس ودل کا اپنی اصل حالت پر، جو فطرۃً حسین ہوتی ہے، ہونا لازمی ہے، اور یہ حالت مکمل وحدت کی آئینہ دار ہوتی ہے۔ مشاہدے کی تکمیل چونکہ دماغ کی منزل پر جا کر ہوتی ہے جو عقل کا صدر مقام ہے اور جہاں دل کے تاثرات پر آخری حکم لگایا جاتا ہے، لہٰذا دماغ کے عناصر ترکیبی میں بھی وحدت کا پایا جانا ضروری ہے تاکہ وہ حسین ہو اور اپنے حسن کی بدولت صحیح حکم لگا سکے۔ اس بحث سے یہ نتیجہ نکلا کہ مشاہدہ حقیقی کے لیے ضروری ہے کہ حواس، دل اور دماغ تینوں حسین ہوں (مفصل بحث کے لیے دیکھیے، نصیر احمد ناصر: جمالیات، قرآن حکیم کی روشنی میں، ص ۹۸ تا ۱۰۵ و ۱۳۴ تا ۱۴۰، مواضع کثیرہ)۔

ہم دیکھ چکے ہیں کہ قلب ان قوتوں کا سرچشمہ ہے جنھیں دل اور دماغ کہتے ہیں۔ دل کا وظیفہ حواس کے معروضات کو محسوسات کی صورت میں تشکیل کرنا ہے۔ یہی محسوسات ہیں جو پھر خواہشات و جذبات اور عواطف و امیال کی مختلف صورتیں اختیار کرتے رہتے ہیں۔ قلب کی طرح دل کے بھی دو حصے ہیں: احساس اور وجدان۔ احساس کا تعلق محسوسات سے اور وجدان کا وجدانات سے ہوتا ہے۔ وجدان دراصل احساس سے لطیف تر شئے ہے اوراس کا وظیفہ حسن و قبح کے اثرات قبول کرنا ہے، اور اسے جمالیات کی جدید اصطلاح میں ''جمالیاتی حس'' سے تعبیر کرتے ہیں۔ تاریخ جمالیات کی یہ ایک بڑی تلخ حقیقت ہے کہ حکمائے جمالیات نے جمالیاتی حس اور جمالیاتی ذوق میں کوئی امتیاز نہیں کیا، جس کے باعث انہیں حقیقت حسن کے ادراک میں عموماً لغزشیں کھانا پڑی ہیں۔ جمالیاتی حس اور جمالیاتی ذوق میں بنیادی فرق یہ ہے کہ اول الذکر وہبی ہوتی ہے اور موخر الذکر اکتسابی۔ جمالیاتی حس تو انسانی فطرت کا خاصہ ہے جبکہ

جمالیاتی ذوق کی تخلیق میں مختلف عناصر حصہ لیتے ہیں، جن میں قومی عصبیت، وراثت، ماحول، تعلیم و تربیت اور مشاہدہ اہم سمجھے جاتے ہیں۔ جمالیاتی حس میں عالم گیر وحدت اور جمالیاتی ذوق میں ہمہ گیر کثرت و بوقلمونی پائی جاتی ہے۔ ان دووں کے درمیان اس اساسی فرق کو اب دلائل سے ثابت کیا جاتا ہے۔

یہ ایک عالمگیر حقیقت ہے کہ اس دنیا میں ہر مرد کو عورت کی خواہش ہوتی ہے اور وہ اسے چاہتا ہے، جہاں تک اس کی نوع کا تعلق ہے عورت کے معاملے میں دنیا کے کل مرد اس سے محبت کرتے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ جمالیاتی حس عالمگیر حیثیت رکھتی ہے، دوسرے لفظوں میں اس میں عالمگیر وحدت پائی جاتی ہے۔ اس کے برعکس جمالیاتی ذوق چونکہ وراثت و ماحول اور تعلیم و تربیت وغیرہ عناصر کی تخلیق ہوتا ہے، اس لیے اس میں وحدت کا فقدان ہوتا ہے۔ لہٰذا ہر مرد کو مختلف شکل وصورت، ڈیل ڈول، رنگ روپ اور خدوخال کی عورت پسند ہوتی ہے۔ دنیا میں کون شخص ہے جسے اپنی جمالیاتی حس کی وجہ سے پھول پسند نہیں، اگرچہ ذوق میں اختلافات کی وجہ سے ہر شخص کو مختلف قسم اور مختلف رنگ کے پھول مرغوب ہوتے ہیں۔ غرض جمالیاتی حس کا نوعی حسن سے اور جمالیاتی ذوق کا انفرادی حسن سے تعلق ہوتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ حسن ایک عالمگیر وحدت ہونے کی وجہ سے کل افراد نسل انسانی کو ایک جیسا پسند ہے، لیکن یہ صورتیں اور رنگ ہیں، جو مختلف ہونے کے باعث مختلف ذوق کے انسانوں پر مختلف اثرات مرتب کرتے ہیں۔ غرض، جمالیاتی حس کی حیثیت نوعی اور ذوق کی انفرادی ہے، لہٰذا جس طرح انسان نوع کے لحاظ سے ایک اور فرد کے لحاظ سے کثیر ہے، اسی طرح جمالیاتی حس نوعی و ہنے کی وجہ سے وحدت کی آئینہ دار ہے اور ذوق میں، جو اس کا فرد ہے کثرت و اختلاف پایا جاتا ہے۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دیگر حکمائے جمالیات کی طرح علامہ اقبال بھی جمالیاتی حس اور جمالیاتی ذوق کے اس بنیادی فرق سے آگاہ نہیں تھے، جس کے باعث وہ بھی ذوق مجال سے جمالیاتی حس ہی مراد لیتے ہیں:

ہے ذوق تجلی بھی اسی خاک میں پنہاں
غافل! تو نرا صاحب ادراک نہیں ہے!

(بالِ جبریل، ۵۲)

یہ ذوق یا جمالیات کی جدید اصطلاح میں جمالیاتی حس علامہ کے نزدیک قلب انسانی کو فطرتاً ودیعت ہوتی ہے اور یہی مشاہدہ انسانی کی حقیقی قوت ہے۔ چنانچہ یہ قوت اگر نظر یا حواس کے ہمرکاب نہ ہو تو مشاہدے کا غلط یا ناقص رہ جانا لازمی ہے۔ لہٰذا وہ مشاہدہ حسن کے لیے باصرہ کے بجائے دل کی آنکھ کو ضروری ٹھہراتے ہیں:

ظاہر کی آنکھ سے نہ تماشا کرے کوئی
ہو دیکھنا تو دیدہ دل وا کرے کوئی

(بانگِ درا، ۱۰۵)

قرآن حکیم کی رو سے جیسا کہ ہم معلوم کر چکے ہیں، قلب فطری طور پر معصوم، مصفا اور پاکیزہ ہوتا ہے، اور یہ سب حسن کی صفات ہیں، جو انسان کے ذوق لطیف، پاکیزگی، طبع اور رفعت خیال پر دلالت کرتی ہیں۔ قلب کی ان صفات ذاتی میں جب کوئی نقص پڑ جاتا ہے تو اس کا اثر جمالیاتی حس پر بھی پڑتا ہے، جس کا نتیجہ کور ذوق اور پست خیالی کی صورت میں نکلتا ہے:

فساد قلب و نظر ہے فرنگ کی تہذیب
کہ روح اس مدنیت کی رہ سکی نہ عفیف!
رہے نہ روح میں پاکیزگی تو ہے ناپید
ضمیر پاک و خیال بلند و ذوق لطیف!

(ضربِ کلیم، ٦٩)

غبار راہ کو بخشا گیا ہے ذوق جمال
خرد بتا نہیں سکتی کہ مدعا کیا ہے؟

(ارمغانِ حجاز، ۲۴۴)

لیکن اس کے علی الرغم اگر قلب اپنی اصل حسین حالت پر قائم رہے یا اسکی جمالیاتی قدروں میں اضافہ ہوتا چلا جائے تو اس کی جمالیاتی حس تیز اور قوت مشاہدہ بتدریج بڑھتی چلی جاتی ہے:

دل زندہ و بیدار اگر ہو تو بتدریج
بندے کو عطا کرتے ہیں چشم نگراں اور

احوال و مقامات پہ موقوف ہے سب کچھ
ہر لحظہ ہے سالک کا زماں اور مکاں اور

(بالِ جبریل، ۲۰۸)

ان اشعار سے مترشح ہوتا ہے کہ مشاہدے کے متعلق بھی علامہ اقبال کا نظریہ حرکی وارتقائی ہے۔ بہرکیف، اس موقع پر ایک نہایت اہم سوال سامنے آتا ہے اور وہ یہ ہے کہ قلب جو کہ فطری طور پر حسین ہے، کیوں اور کیسے اپنے حسن فطری سے جزوی یا کلی طور پر محروم ہو جاتا ہے اور اس محرومی کے عواقب کیا ہوتے ہیں؟ یہ اگرچہ جمالیات کا نہایت ہی اہم مسئلہ ہے، لیکن انتہائی افسوس کا مقام ہے کہ اس پر آج تک کسی فلسفی یا عالم جمالیات نے قطعاً کوئی بحث نہیں کی حالانکہ قرآن حکیم نے صدیوں پہلے اس مسئلے پر بڑی شرح وبسط کے ساتھ روشنی ڈالی تھی۔[۶]

حوالہ جات واصطلاحات

۱- Objects

۲- Aesthetic Experience

۳- Senses

۴- Mind

۵- Functions

۶- اس اہم جمالیاتی مسئلے پر سب سے پہلے میں نے اپنی کتاب جمالیات، قرآن حکیم کی روشنی میں، بحث کی ہے۔ ملاحظہ ہو ص ۱۴۱ تا ۱۸۶ (مصنف)۔

☆......☆......☆

دوسرا حصہ

فن

باب:۱۰

فن کی ماہیت

فن کی ماہیت

حسن کی طرح فن کی ماہیت کا مسئلہ بھی ہمیشہ متنازع فیہ رہا ہے۔ اگرچہ علمائے جمالیات نے تاریخ کے ہر دور میں اس مسئلے کو حل کرنے کی کوششیں کی ہیں، لیکن کسی کوشش کو بھی قبول عام کی سند نصیب نہیں ہوئی ہے۔ علمائے جمالیات کے نزدیک اس کی وجہ خواہ کچھ ہو، لیکن میری رائے میں اس کا سبب یہ ہے کہ انھوں نے اس مسئلے کو حل کرنے میں محض ظن وتخمین سے کام لیا ہے، وحی وتنزیل کی روشنی سے مستفید ہونے کی کوشش نہیں کی۔ غیر مسلم حکماء ومفکرین کو تو ان کے دینی تعصّبات کے باعث معذور سمجھا جاتا ہے، لیکن افسوس تو یہ ہے کہ مسلم علماء نے بھی اس سلسلے میں اس آخری کتاب الٰہی سے کوئی فائدہ نہیں اٹھایا، بجز اس راقم الحروف کے جس نے تائید ایزدی سے سب سے پہلے اس مسئلے کو قرآن حکیم کی روشنی میں حل کرنے کی کوشش کی ہے (دیکھیے، نصیر احمد ناصر: جمالیات قرآن حکیم کی روشنی میں مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۵۸ء)۔ بہرکیف، اس مسئلے کی غیر معمولی اہمیت کے پیش نظر علمائے جمالیات کے اہم نظریات کا زمانہ وار جائزہ لیا جاتا ہے تا کہ علامہ اقبال کے نظریہ فن کی قدروں کا صحیح اندازہ ہو سکے۔

افلاطون، جو حکمائے جمالیات کا امام ہے، فن کو محض نقالی[1] سمجھتا ہے۔ اس اجمال کی تصریح یہ ہے کہ اس عالم طبیعی کے ماوراء ایک اور عالم بھی ہے جو تصورات یا اعیان[2] کا عالم ہے۔ اس کائنات کی تمام اشیاء انہیں اعیان کی محض نقلیں ہیں۔ عالم اعیان ہی دراصل عالم حقیقت ہے جس کی تصویروں کا مرقع یہ ہمارا عالم صوری ہے جو فی الحقیقت عالم مجاز ہے۔ مثلاً ہم درخت یا گھوڑے کو دیکھتے ہیں، یہ دونوں اشیاء اپنی ذات میں حقیقی نہیں ہیں بلکہ ان کا ایک

''عین کلی'' یا ''تصورازلی'' ہے، جو درخت اور گھوڑے کی تمام اصلی صفات پر مشتمل ہے۔ چنانچہ درخت اور گھوڑے تو فنا ہو سکتے ہیں، مگر ان کا ''تصور'' یا ''عین'' کبھی معدوم نہیں ہوسکتا، کیونکہ یہ حقیقی ہے اور حقیقت ہی فقط ازلی اور ابدی ہے۔ یہ ''عین'' ایک مثالی اور ابدی نمونہ ہے، جس کے مطابق فطرت اشیاء کو پیدا کرتی ہے، اور فطرت کی تخلیقات کے حسین ہونے کی وجہ حقیقی بھی یہی ہے۔ افلاطون کے نزدیک ''اعیان'' کا عالم ہی حقائق ثابتہ کا عالم ہے، جسے وہ ''ایڈوس''[۳] کہتا ہے، اور جو ہر قسم کے تغیر وتبدل سے منزہ ہے۔ اپنے انہیں تصورات کی بنا پر وہ فن کو تیسرے درجے کی نقالی اور حقیقت سے تین درجے دور سمجھتا ہے۔ ریپبلک[۴] میں اس نے اپنے اس نظریہ فن کو نہایت وضاحت سے مکالمے کی صورت میں بیان کیا ہے:

''اس صناع کے علاوہ جو اصلی اور کارآمد چیزیں بناتا ہے ایک فنکار اور بھی ہے۔ میں معلوم کرنا چاہتا ہوں کہ آپ اس کے بارے میں کیا کہیں گے''؟

''وہ کون ہے''؟

''وہ جو دوسرے تمام صناعوں کے عام فن پاروں کو بنانے والا ہے۔ یہ وہ ہے جو نہ صرف ہر قسم کے ظروف بناتا ہے بلکہ پودوں اور جانوروں کو، اپنے آپ کو اور دیگر تمام اشیاء کو زمین اور آسمان کو، اور ان تمام اشیاء کو جو آسمان میں ہیں یا زمین کے نیچے ہیں۔ وہ دیوتاؤں کو بھی بناتا ہے۔ کیا آپ نہیں جانتے کہ ایک طریقہ ایسا بھی ہے جس کے ذریعے آپ بھی انہیں بنا سکتے ہیں؟ کئی طریقے ہیں جن کے ذریعے اس کام کو کیا جا سکتا ہے اور اتنی جلدی جتنی جلدی کہ آئینے کو چاروں طرف گھمایا جا سکتا ہے۔ آپ فوراً آئینے میں سورج، آسمان، زمین اور اپنے آپ کو اور دوسرے جانوروں کو، پودوں کو حتیٰ کہ فن اور فطرت کی تمام تخلیقات کو بنا سکیں گے''۔

''ہاں''۔ اس نے جواب دیا: ''ہم انہیں ایسا بناتے ہیں جیسی وہ دکھائی دیتی ہیں، لیکن ہم انہیں یقیناً ایسا نہیں بناتے جیسی حقیقت میں وہ ہیں''۔

''بہت خوب''، میں نے کہا: ''اب آپ ٹھیک نقطے پر آ رہے ہیں اور جیسا کہ میں خیال کرتا ہوں، مصور اسی قسم کا خالق ہے۔ کیا وہ ایسا نہیں ہے''؟

''یقیناً وہ ایسا ہی ہے''۔

''لیکن اب میرا یہ قیاس ہے کہ آپ کہیں گے کہ وہ جو کچھ تخلیق کرتا ہے، غیر حقیقی ہوتا ہے، اگرچہ اس طرح تو مصور بھی تخت (۵) کی تخلیق کرتا ہے۔ کیا وہ نہیں کرتا ہے''؟

''ہاں''، اس نے کہا: ''وہ تو دوسرے کی طرح فقط تخت کے ''مظہر''(۶) کو بناتا ہے''۔

''اور بڑھئی کے بارے میں کیا خیال ہے؟ کیا ابھی آپ نے نہیں کہا کہ وہ اس ''صورت''(۷) کو نہیں بناتا ہے جس کے متعلق ہم دعویٰ کر چکے ہیں کہ وہی اصلی تخت ہے، بلکہ وہ تو کسی ایک تخت کو بناتا ہے''۔

''ہاں، میں نے ایسا کہا تھا''۔

''لہٰذا، اگر وہ اس شئے کو نہیں بناتا ہے جو واقعی ہے تو وہ ہرگز حقیقی شئے نہیں بنائے گا، بلکہ وہ تو محض اس شئے سے ملتی جلتی کوئی چیز بنائے گا جو بذات خود حقیقی نہیں ہوگی۔ چنانچہ اگر کوئی شخص یہ کہتا ہے کہ بڑھئی یا صناع کا کام پورے طور پر حقیقی ہوتا ہے تو غالباً وہ سچ نہیں بولتا ہے۔ کیا یہ واقع نہیں ہے''؟

''ہاں، ان لوگوں کے نزدیک تو بات ایسی ہی ہے جو اس قسم کے استدلال کے عادی ہیں''۔

''لہٰذا، اگر ایک مصنوع چیز حقیقت کے مقابلے میں قدرے مبہم ہے تو ہمیں اس بات پر متعجب نہیں ہونا چاہیے''۔

''نہیں''۔

''تب تو''، میں نے کہا، ''آیئے ہم اپنی اس تحقیق میں کہ نقال کیا ہے، انہیں مثالیں فرض کر لیں''۔

''اگر آپ کی یہی مرضی ہے تو کوئی مضائقہ نہیں''۔

''اچھا تو اب ہمارے سامنے یہی تین تخت ہیں: پہلا تخت تو وہ ہے، جو فطرت میں موجود ہے، اور جس کے متعلق میرے خیال میں ہمیں یہ کہنا چاہیے کہ اسے خدا نے بنایا ہے۔ کیا ہمیں ایسا خیال نہیں کرنا چاہیے''؟

''واللہ میں بھی ایسا ہی خیال کرتا ہوں''۔

''اور دوسرا تخت وہ ہے جو بڑھئی کا بنایا ہوا ہے''۔

''ہاں''، اس نے کہا۔

''اور ایک وہ ہے جسے مصور نے بنایا ہے''۔

''جی ہاں، ہم ایسا ہی فرض کیے لیتے ہیں''۔

''مصور، بڑھئی اور خدا، یہی تینوں، تختوں کی ان تینوں انواع پر متصرف ہیں''۔

''ہاں۔ یہی تینوں''۔

''اور خدا نے شاید اس لیے کہ یہی اس کی مشیت تھی، یا شاید اس لیے کہ اس پر یہ لازم تھا کہ وہ فطرت میں ایک سے زیادہ تخت نہ بنائے، وہ تخت بنایا جو تخت کی حقیقت ہے اور فقط وہی ایسا ہے، لیکن خدا نے اس قسم کے دو یا اس سے زیادہ تخت نہ تو کبھی بنائے ہیں اور نہ وہ کبھی بنائے گا ہی''۔

''اس نے پوچھا، اسکی وجہ کیا ہے''؟

''میں نے جواب دیا، اگر خدا فقط دو ہی تخت بنائے اور اس سے زیادہ نہ بھی بنائے، تب بھی ایک اور ایسا تخت معرض ظہور میں آجائے گا جس کی صورت کو یہ پہلے دونوں تخت ظاہر کریں گے اور ان دونوں میں سے کوئی بھی حقیقی تخت نہیں ہوگا''۔

''تم درست کہتے ہو''۔ اس نے جواب دیا۔

''تب، کیا ہمیں خدا کو اس شئے یا اس جیسی کسی اور شئے کا فطری خالق نہیں کہنا چاہیے''؟

''ہاں، ایسا کہنا بالکل حق ہوگا''، اس نے جواب دیا۔ ''کیونکہ اس کا اس شئے اور دوسری تمام اشیاء کو بنانا گویا فطرت کا بنانا ہے''۔

''بڑھئی کے متعلق کیا خیال ہے؟ کیا آپ اسے تخت کا صانع کہتے ہیں''؟

''ہاں''۔

''اور کیا آپ مصور کو اس قسم کی چیز کا خالق اور صانع کہیں گے''؟

''ہرگز نہیں''۔

''اچھا تو تخت سے اس کا کیا تعلق ہے''؟

''اس نے جواب دیا، میرے نزدیک تو سب سے زیادہ حق بات یہ ہے کہ اسے (یعنی مصور کو) اس شئے کا نقال کہنا چاہیے جو دوسرے بناتے ہیں''۔

''میں نے کہا، خوب! اس کا مطلب یہ ہوا کہ آپ اسے نقال کہتے ہیں جس کا تعلق اس شئے سے ہوتا ہے جو فطرت سے تین درجے دور ہو کر حاصل ہوتی ہے''۔

''یقیناً، اس نے جواب دیا۔ (۸)

یہ مکالمہ بہت طویل ہے۔ افلاطون نے ان تمام مباحث سے جو نتائج مستنبط کیے ہیں، انہیں ایک گونہ اجمال کے ساتھ اس طرح بیان کیا جا سکتا ہے:

(۱) شاعر ہو یا مصور، ہر فن کار نقال ہوتا ہے،

(۲) وہ حقیقت کی نہیں بلکہ مجاز کی نقالی کرتا ہے، اس لیے ہر فن پارہ حقیقت سے تین درجے دور ہوتا ہے، اور ایسا ہونے کے باعث اس کا بے سود اور باطل ہونا ضروری ہے۔

(۳) فن کار چونکہ نقل کو اصل بنا کر دکھاتا ہے، اس لیے وہ شعبدہ باز ہوتا ہے اور اس کی شعبدہ بازی بچوں اور نادانوں کو فریب دے سکتی ہے۔

(۴) فنکار جس چیز کی نقل کرتا ہے ضروری نہیں کہ اس کی قدروں یا حسن و قبح سے بھی واقف ہو، اس لیے وہ عموماً ان اشیاء کی نقالی کرتا ہے جو جہلاء کے نزدیک حسین اور اچھی ہوتی ہیں۔

(۵) نقالی محض کھیل تماشا ہے یعنی کوئی سنجیدہ مشغلہ نہیں ہے۔

(۶) فنکار کے لیے عالم اور دانا ہونا چونکہ ضروری نہیں، اس لیے وہ عموماً جاہل ہوتا ہے، اور اس کی فنی تخلیقات جہالت اور نادانی کا ثمرہ ہوتی ہیں۔

(۷) لہٰذا فن کا فریب نظر، باطل، لایعنی، مضرت رساں، مخرب اخلاق اور اس لیے قابل تحقیر ہونا ضروری ہے۔

افلاطون کے برعکس ارسطو فن کو نقالی تو خیال کرتا ہے، لیکن اسے حقیقت سے تین درجے دور نہیں سمجھتا بلکہ وہ فطرت کو فن کے مقابلے میں کمتر درجے کی تخلیق کہتا ہے۔ دلیل یہ دیتا ہے کہ فنکار فطرت کی خامیوں کو دور کر دیتا ہے۔ شاید یہ محاورہ زبان کے استعمال کا سبب ہے کہ وہ اس فن کو ''صنعت گری'' سے تعبیر کرتا ہے، حالانکہ صنعت گری تو فن نقالی کی ضد ہے۔ اس لیے کہ

نقالی فطرت کی تخلیقات کو محض دوبارہ پیش کرنے کا نام ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ارسطو نے نقالی کے تصور میں وسعت پیدا کرنے کی کوشش کی مگر اسے کلیتاً چھوڑ نہ سکا، اور اس طرح وہ رمزیت کے تصور کو پوری طرح اپنا نہ سکا۔ وہ حقیقت مرعومہ کو آخری دم تک فن کا معیار سمجھتا رہ، مگر اس کے ساتھ اس نے اس فرق کو بھی محسوس کیا جو تخلیقی فعلیت سے پیدا ہوتا ہے۔ نیز اس نے یہ بھی محسوس کیا کہ فن کو تخیل کے زور سے بصورت کمال پیش کرنا چاہیے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ حقیقت مزعومہ کو معیار تسلیم کر کے کسی شئے کو کس طرح بصورت کمال پیش کیا جا سکتا ہے؟ افسوس کہ اس سوال کا کوئی واضح جواب اس کے ہاں نہیں ملتا۔ بہرکیف اس نے ایک اصول وضع کیا جسے وہ دعوے کے طور پر پیش کرتا ہے اور وہ یہ ہے کہ نقالی یا شبیہ گری (۹) کو مزعومہ حقیقت کی قیود میں کلی طور پر جکڑا نہیں جا سکتا۔

واقعہ یہ ہے کہ اس کا جامع ترین تصور فن اس کی اخلاقیات (۱۰) میں ملتا ہے، جہاں اس نے فن کی یہ تعریف کی ہے، ''کسی پیش نظر حقیقت یا واقعیت کی نقل کو اپنے زور تخیل سے حد کمال تک پہنچا دینا''۔ (۱۱) فن کی ان تعریفوں میں ارسطو نے تخلیقی استعداد، ذہانت اور تخیل کو تخلیقی فعلیت (۱۲) کی ضروری شرائط قرار دیا ہے۔ اپنے انہیں تصورات کی بنا پر وہ قبح کو بھی فن کا ایک عنصر شمار کرتا ہے لیکن پلوٹارک (۱۳) ارسطو کے اس نظریے کو غلط سمجھتا ہے۔ وہ اس سوال کا جواب کہ ''آیا جو شئے حقیقت میں بدصورت ہے وہ فن میں خوبصورت بن سکتی ہے''؟ نفی میں دیتا ہے۔ وہ ارسطو کے نظریے کی تردید کرتے ہوئے لکھتا ہے: ''حقیقت یہ ہے کہ ایک بدصورت چیز (فن میں) کبھی خوبصورت تو نہیں بن سکتی، البتہ اگر نقل بمطابق اصل ہو تو اسے سراہا یقیناً جا سکتا ہے۔ ایک بدصورت شئے کی تصویر بھی کبھی خوبصورت نہیں ہو سکتی اور اگر وہ ایسی بھی ہو تو وہ نہ تو موزون ہی ہوگی اور نہ اصل ہی کے مطابق ہوگی۔ البتہ حسین ہونا اور خوبی کے ساتھ نقل کرنا (اس سے مطلب خوبصورت تصویر بنانا نہیں، بلکہ مہارت و کامیابی سے نقل اتارنا ہے) ''بالکل مختلف چیزیں ہیں''۔ (۱۴)

چنانچہ اس بات کا سبب کہ ہم کیوں فن (یعنی مصوری اور شاعری دونوں) میں ایسی تصویروں کو سراہتے ہیں، یہ ہے کہ فن کار کی فطانت ہماری ناقدانہ ذہانت سے بڑا گہرا ربط پیدا

کر لیتی ہے۔ اس ربط کا مشاہدہ ہم بچوں کی اس رغبت میں کر سکتے ہیں جو انہیں اصل چیزوں کے کھلونوں سے ہوتی ہے''۔ [۱۵] اگرچہ پلوٹارک نے اس امر کی تصریح نہیں کی کہ فن کس طرح ہماری ذہانت کو متاثر کرتا ہے، بجز اس کے کہ اس میں نقل اتارنے کی قوت ہوتی ہے مگر وہ اپنے آپ کو اس بات پر منفرد خیال کرتا ہے کہ اس نے سب سے پہلے اس ذہنی انبساط کا پتا لگیا جو دردناک موضوعات سے حاصل ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ ابقوریوں (Epicureans) کے حسیاتی نظریہ فن کے مقابلے میں اپنے عقلی نظریہ فن کو بڑے فخر، وثوق اور دعوے سے پیش کرتا ہے: ''یہ درست ہے کہ بدصورت چیز اپنی تصویر میں بھی بدصورت ہی رہتی ہے، لیکن اس سے ہم اس ذہانت کی وجہ سے محظوظ ہوتے ہیں جو (تصویر میں) اصل سے ہو بہو مماثلت پیش کرنے میں صرف کی جاتی ہے''۔ [۱۶] اس کا مطلب یہ ہوا کہ قبیح اشیاء کی شبیہ گری سے ہمیں جو لذت ملتی ہے وہ محض عقلی فعلیت کی بدولت حاصل ہوتی ہے، اس میں ہماری حسیات کو کوئی دخل نہیں ہوتا۔ لہٰذا فن کی فہ معرفت و تحسین ہی جس کا تعلق سراسر عقل سے ہوتا ہے ہماری لذت و مسرت کا مبدا ہے۔

تاریخ جمالیات میں فیلاس طراطمس [۱۷] غالباً پہلا شخص ہے، جس نے نقالی کے مقابلے میں تخیل کی اہمیت پر بہت زور دیا ہے۔ اس کے علاوہ وہ فن میں جذبات واظہار کی ضرورت پر بھی زور دیتا نظر آتا ہے۔ [۱۸]

افلاطونس سے پہلے یونانی علمائے جمالیات عموماً حسن کو تناسب وہم آہنگی میں مضمر خیال کرتے تھے۔ اس سے منطقی طور پر فن میں تناسب وہم آہنگی کی ضرورت واہمیت ثابت ہو جاتی ہے۔ لیکن افلاطونس نے یونان کے اس روایاتی نظریے کی زبردست مخالفت کی ہے۔ جب وہ یہ بات تسلیم کرنے سے انکار کرتا ہے کہ حسن، تناسب وہم آہنگی کا نام ہے تو وہ یہ دلیل دیتا ہے کہ ''کسی حسین چیز کے تمام عناصر کا فرداً فرداً اور مجموعی طور پر بھی متناسب وہم آہنگ اور خوبصورت ہونا لازمی نہیں ہے۔ مثلاً یہ کائنات جو اتنی خوبصورت نظر آتی ہے، اس کے سبھی عناصر ترکیبی جیسے رنگ، بجلی، ستارے وغیرہ ہم آہنگ اور خوبصورت نہیں ہیں۔ پس اس سے ثابت ہوا کہ حسن کا انحصار تناسب وہم آہنگی پر نہیں، بلکہ حسن کے نور پر ہوتا ہے۔ [۱۹] اب یہاں یہ سوال سامنے آتا

ہے کہ جہاں تک انسان کی فنی تخلیقات کا تعلق ہے ان میں حسن کہاں سے آجاتا ہے؟ اس کا جواب افلاطونس یہ دیتا ہے: ''انسان کی فنی تخلیقات میں حسن، قلب سے آتا ہے۔ مثلاً پتھر کے دو ٹکڑوں کا موازنہ کیجیے جو ساتھ ساتھ رکھے ہوئے ہیں۔ ان میں سے ایک کھردرا اور بھونڈا سا ہے اور دوسرا انسان یا دیوتا کی تمثال ہے، مثلاً ''گریس''[۲۰] یا ''میوز''[۲۱] کی۔ یا پھر یہ تمثال ایک ایسی شکل وصورت کے انسان کی ہے جسے فن کار نے متعدد مخصوص حسینوں میں سے چنا ہے۔ ایسی شکل وصورت والے پتھر کے ٹکڑے کا حسن اس امر کا مرہون منت نہیں کہ وہ ٹکڑا پتھر کا ہے بلکہ وہ اس شکل وصورت کا شرمندہ احسان ہے جو فنکار نے اسے عطا کی ہے۔ چنانچہ جب شکل اس پتھر کے ٹکڑے پر پوری طرح مرتسم ہو جاتی ہے تو وہ فن پارہ فطرت کی ہر فنی تخلیق سے زیادہ حسین بن جاتا ہے۔ لہٰذا جس حکیم (یعنی افلاطون) نے فن کی تحقیر محض اس وجہ سے کی کہ وہ فطرت کا نقال ہے، وہ غلطی پر تھا، کیونکہ اصل یہ ہے کہ فطرت تو بذات خود ''العین'' کی نقالی کرتی ہے، لیکن فن اپنے آپ کو فطرت کی نقالی تک محدود نہیں رکھتا۔ وہ تو جہاں کہیں فطرت میں حسن کی کمی کو محسوس کرتا ہے اسے نہ صرف پورا کر دیتا ہے، بلکہ اس میں کچھ نہ کچھ اضافہ بھی کرتا چلا جاتا ہے۔ فن کی دسترس صرف مظاہر فطرت ہی تک نہیں بلکہ حریم کبریائی تک بھی ہے، جہاں سے خود فطرت ظہور پذیر ہوتی ہے۔ فیڈیعس[۲۲] مشتری دیوتا[۲۳] کی شبیہ بنانے میں اس لیے کامیاب نہیں ہوا تھا کہ اس نے مشتری دیوتا کو دیکھ لیا تھا، بلکہ اس لیے کہ اگر وہ دیوتا اپنے آپ کو ان فانی آنکھوں پر ظاہر کرنا چاہتا تو اس صورت میں کرتا جس صورت میں اسے تصویر میں دکھاتا گیا ہے۔[۲۴] افلاطونس، فن میں تین چیزوں پر بہت زور دیتا ہے، یعنی حسن، عقل اور تخیل پر، ''اگر کوئی شخص فنون لطیفہ کی صرف اس وجہ سے تحقیر کرتا ہے کہ وہ محض نقالی کے ذریعے معرض وجود میں آئے ہیں، تو اسے یاد رکھنا چاہیے کہ کائنات کی تو تمام چیزیں بذات خود کسی اور شئے کی نقل ہیں، مثلاً عقل و تخیل کی۔ اس کے علاوہ یہ بات بھی ذہن نشین رہنی چاہیے کہ فنون محض عالم مرئی کی نقالی نہیں کرتے بلکہ وہ اس عقل کی طرف رجوع کرتے ہیں جو روح کائنات کا مبدا ہے۔ مزید برآں وہ اپنی طرف سے بھی بہت کچھ تخلیق کرتے ہیں اور اس شئے میں جو ناقص اور ادھوری ہوتی ہے، حسن و کمال کا اضافہ کرتے ہیں، اس امر کی بدولت کہ فنون کے قبضہ وتصرف

میں حسن ہوتا ہے۔[۲۵] اپنے اس تصور کو اس نے دوسری جگہ ایک ہی فقرے میں اس طرح بیان کیا ہے: ''ایک خوبصورت شئے اس عقل میں حصہ لینے سے پیدا ہوتی ہے جس کا منبع الوہیت ہے''۔[۲۶]

قدیم یونانی حکمائے جمالیات کی ہمنوائی میں اور افلاطونس کے علی الرغم آگسٹائن[۲۷] حسن فن کو تناسب و ہم آہنگی میں مضمر دیکھتا ہے۔ نیز اس کے نزدیک یہ ہم آہنگی کسی چیز کے عناصر ترکیبی کے اختلاف و تضاد میں وحدت پیدا ہونے سے حاصل ہوتی ہے۔ متاخرین کے تصورات حسن میں رنگ کو چنداں اہمیت حاصل نہیں تھی، لیکن آگسٹائن، تناسب و ہم آہنگی کی طرح رنگ کو بھی خوبصورت چیز کا ایک ضروری عنصر سمجھتا ہے۔ ہر مادی شئے کا حسن، اس کے اجزاء کا تناسب، اعتدال اور رنگ کی نظر افروزی ہے''۔[۲۸]

آگسٹین کے عہد میں پولیو[۲۹] اٹلی کا ایک مشہور عالم جمالیات تھا، خاص کر فن تعمیر کے بارے میں اس کا قول مستند سمجھا جاتا تھا۔ اس نے فنکاری کے یہ پانچ اصول وضع کیے: (الف) افادیت، (ب) تناسب اور تسویہ و تعدیل، (ج) ترکیب صوری یا صورتوں کی ترکیب و ساخت، (د) صورتوں کی ایک واضح اسلوب میں تقسیم اور (ہ) آرائش۔ اس کی ایک مشہور تصنیف کا نام فن تعمیر ہے، جس میں اس نے اپنے نظریہ فن کی بنیاد اصول تناسب پر رکھی ہے۔ البرش ڈیورر[۳۰] اس کی مصنفات کا بہت دلدادہ اور اس کے نظریہ تناسب کا زبردست نقیب تھا۔ وہ بار بار یہ بات ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ حسن کسی ایک شکل، صورت یا ڈیزائن سے مشروط نہیں ہے، بلکہ یہ تو ہر شکل وصورت میں ظاہر ہوسکتا ہے، بشرطیکہ اس میں تناسب پایا جائے، کیونکہ یہ تناسب ہی تو ہے جو اشیاء کو خوبصورت بناتا ہے۔ لہٰذا حسن اگر کسی چیز سے مشروط ہے تو وہ فقط تناسب ہے۔[۳۱] ڈیکارٹ[۳۲] بھی فن کو حسن اور حسن کو تناسب کے ساتھ مشروط سمجھتا ہے۔[۳۳] بیلوری[۳۴] فن میں تصور وتخیل کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے لکھتا ہے: تصور، جسے ہم مصوری و بت گری کی دیوی کہہ سکتے ہیں، پردہ تصویر[۳۵] اور سنگ مرمر پر نازل ہوتا ہے اور ان فنون کا اصلی منبع بن جاتا ہے۔ اگر عقل کی پرکار سے اس تصور کی پیمائش کی جائے تو یہ خود کام کرنے والے ہاتھ کا معیار ثابت ہوتا ہے اور جب تخیل اسے اپنے اندر جذب کر لیتا

ہے تو یہ تمثال میں زندگی کی روح پھونکتا ہے''۔[۳۶] بیلوری نے تصور اور تخیل کو جذب و انجذاب کی دو ایسی موضوعی تخلیقی قوتیں تسلیم کیا ہے جن کے تعامل سے فن میں ''روح'' پیدا ہوتی ہے اور یہی ''روح'' ہے جو فن میں زندگی اور جمال وجلال کی تمام دلکشیاں اور نظر افروزیاں پیدا کرتی ہے۔ یہ اس نظریے کی خوبی ہے کہ وہ قدیم ہونے کے باوجود جدید معلوم ہوتا ہے، اور بلاشبہ اپنے زمانے کا ایک ترقی یافتہ نظریہ ہے۔

کروساز[۳۷] فن کو حسن سے مشروط سمجھتا ہے، لہٰذا اس کے نزدیک ایک خوبصورت فن پارے میں ان صفات کا پایا جانا لازمی ہے: تنوع، وحدت، باقاعدگی، حسن ترتیب اور تناسب۔ اپنی کتاب کے دوسرے ہی باب میں وہ حسن کی فقط ان تین صفات پر زور دیتا ہے: کثرت میں وحدت، تناسب اور موزونیت۔ کوئی چیز اسی وقت خوبصورت ہوسکتی ہے جب (الف) اس کے عناصر ترکیبی کے تخالف وتضاد، تنوع یا بوقلمونی میں مکمل ہم آہنگی یا وحدت پائی جائے اور وہ قلب کو تھکائے بغیر مسرور ومتکیف کر دے یا (ب) جب اس میں تناسب بطرز احسن پایا جائے، (ج) جب وہ اپنا ایک موزوں مقام رکھتی ہو۔[۳۸] غرض وہ شئے، جس کے عناصر ترکیبی کے اختلافات وتضادات میں مکمل ہم آہنگی کے ذریعے ایک وحدت پیدا ہو جائے اور وہ متناسب و موزوں بن جائے تو بس وہ خوبصورت ہوتی ہے۔[۳۹] شیفٹس بری[۴۰] نے فن کی جو تعریف کی ہے، اس میں اگر اس عہد کے لحاظ سے نگاہ ڈالی جائے تو اس میں واقعی ندرت کے پائے جانے کا احساس ہوتا ہے۔ وہ کہتا ہے: ''فن کا حقیقی مقصد تصورات وجذبات کو صوری طور پر حواس کے ذریعے قلب کے سامنے لانا ہے۔[۴۱] فن کی اس تعریف میں شیفٹس بری نے فنی فعلیت کے لیے تصورات وجذبات اور حواس وقلب کی اہمیت کو بجا طور پر تسلیم کیا ہے۔ وکی[۴۲] کے نزدیک شاعری (یعنی فن) کے محرکات صرف جذبات ہوتے ہیں اور اس کی بنیاد تخیلات پر ہوتی ہے۔ لہٰذا شاعری عقل واستدلال سے بے نیاز ہے۔ علاوہ ازیں شاعری حق وصداقت سے جتنی زیادہ دور ہوگی، اسی قدر اس میں وسعت وگیرائی پائی جائے گی، اور یہی بات اسے فلسفے سے متمائز کرتی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ فلسفہ جس قدر حق وصداقت سے قریب ہوگا، اسی نسبت سے اس میں آفاقیت پائی جائے گی۔[۴۳]

ہرگارتھ (۴۴) نے فن کے ان چھے اصولوں پر زور دیا ہے: موزونی، بوقلمونی، یکسانی، سادگی، پیچیدگی اور کمیت۔ یہ تمام اصول نہ صرف حسن کی تخلیق میں مل جل کر حصہ لیتے ہیں بلکہ ساتھ ہی وہ ایک دوسرے کی اصلاح بھی کرتے جاتے ہیں۔ موزونی سے مراد کسی شئے کے اجزائے ترکیبی کی اس ''مثالی'' ڈیزائن کے لحاظ سے مناسبت وموزونیت ہے، جس کے لیے ہر ایک چیز کی تشکیل کی جاتی ہے، جیسے کہ آنکھ کی تشکیل دیکھنے کے لیے کی گئی ہے۔ بوقلمونی، شکل و صورت اور رنگ ایسی چیزوں میں ہوتی ہے۔ ہمارے تمام حواس بوقلمونی سے لطف اندوز ہوتے اور یک رنگی سے اکتا جاتے ہیں۔ بوقلمونی آرائش اور پیرائش دونوں صورتوں میں ہوسکتی ہے، لیکن نتائج ہرصورت میں حسین ہونے چاہئیں۔ اس کے نزدیک یکسانیت، باقاعدگی اور اعتدال فقط اسی وقت ہمیں محظوظ کرتے ہیں جب وہ موزونیت کے مظہر ہوتے ہیں۔ سادگی، بغیر بوقلمونی کے بالکل بے لطف ہوتی ہے، لیکن بوقلمونی کے ساتھ یہی سادگی آنکھ کو حظ پہنچاتی ہے کیونکہ اس طرح یہ آ کھ کو سکون کے ساتھ لطف اندوز ہونے کی قوت عطا کرتی ہے۔ پیچیدگی، آنکھ ہمیشہ چکر کھاتی ہوئی روشوں، بل کھاتے ہوئے دریاؤں اور ایسی تمام چیزوں سے، جن کی تشکیل لہردار اور ٹیڑھے ترچھے خطوط سے ہوئی ہوتی ہے، لطف حاصل کرتی ہے۔ صورت کی پیچیدگی خطوط میں ایک ایسی خصوصیت ہے جو آنکھ کو کسی شوخ قسم کی جستجو میں لگا دیتی ہے۔ چنانچہ جمال باقی محولہ پانچ اصولوں کی بہ نسبت پیچیدگی میں زیادہ لگاؤ کے ساتھ متمکن ہوتا ہے مگر ہاں بجز بوقلمونی کے جس میں بلاشبہ یہ اور باقی اصول شامل ہوتے ہیں۔ کمیت، بڑی اشیاء اپنی بڑائی کے سبب ہماری ستائش کی طلبگار ہوتی ہیں، خصوصاً جب اس بڑائی میں سادگی بھی شامل ہوتی ہے۔ یہ کمیت ہے، جو جمال میں عظمت وجلال پیدا کر دیتی ہے۔ (۴۵) ہوگارتھ مرصع اور پرتکلف ڈیزائن کو حسن آفرینی کے لیے ناگزیر خیال کرتا ہے اور اسے سادہ ڈیزائن پر ترجیح دیتا ہے۔ اٹھارہویں صدی میلادی کے علمائے جمالیات میں غالباً یہ پہلا شخص ہے جس نے آراستگی وترصیع کو فن کا ایک جزو قرار دیا ہے، اسی لیے اسے ''مرصع صوریت'' (۴۶) کے نظریے کا زبردست مبلغ وموید سمجھا جاتا ہے۔

ونکل مان (۴۷) کے نزدیک فن کا منتہی اور غایت حسن ہے، جسے حاصل کرنے کا بس ایک ہی طریقہ ہے اور وہ یہ ہے کہ فنکار اپنی فنی تخلیق کی جزوی اور خصوصی وضع قطع اور رنگ روپ کو سختی

کے ساتھ اپنی عام سکیم کے تحت رکھے۔ ایک حقیقی فنکار کا وطیرہ یہ ہوتا ہے کہ وہ فطرت میں سے ایسے مناظر منتخب کرتا ہے جو اس کے مقصد کیل ئے موزوں ہوں، اور پھر ان مناظر کو اپنے تخیل کے ذریعے ہم آہنگ کر کے ایک مثالی نمونے کی تخلیق کرتا ہے جس کی ایک اہم خصوصیت عالی مرتبت سادگی اور متعین عظمت ہے۔ یہ بات بھی یاد رہنی چاہیے کہ اس مثالی نمونے کے اجزائے ترکیبی میں تناسب و ہم آہنگی کو فطری طور پر برقرار رکھا جاتا ہے۔ (۴۸) فریڈرک میئر (۴۹) نے اپنے عہد کے ارسطاطالیسیوں یا ارسطویت پسندوں (۵۰)، مثلاً باطے (۵۱) وغیرہ کے اس نظریے کی سخت مخالفت کی ہے کہ کمال فن کا راز فطرت کی نقالی ہی میں مضمر ہوتا ہے۔ اس نے اس بات کا بھی دعوی کیا کہ فنکار معروضی حسن کے کمال کو تا حد امکان حسیاتی صورتوں میں پیش کرتا ہے۔ (۵۲) میئر کے برعکس رینولڈز (۵۳) نقالی کو فن کا ہمارے سامنے وسیلہ تسلیم کرتا ہے، لیکن ساتھ ہی وہ اسے فن کی غایت یا منتہی ماننے سے انکار بھی کرتا ہے: ''نقالی فن کا ایک وسیلہ تو ہے لیکن اس کی غایت نہیں ہے۔ سنگتراش اسے زبان کی طرح استعمال کرتا ہے، جس کے ذریعے اس کے تصورات تماشائیوں تک پہنچتے ہیں''۔ (۵۴) ہم دیکھ چکے ہیں کہ یونانی حکماء کے نزدیک فن کا وظیفہ عقل کو متاثر کرتا ہے کیونکہ عقل ہی اس کی اصل مخاطب ہے۔ لیکن رینولڈز اس کلاسیکی نظریے کے برخلاف یہ تصور پیش کرتا ہے کہ فن کے اصلی مخاطب تخیل اور احساس ہیں: ''فن کا سب سے بڑا مقصد تخیل کو متاثر کرنا ہے (۵۵) میں نے اس بات کا اصل اصول کی طرح مشاہدہ کیا ہے کہ کل فنون قلب کے فقط دو ملکات سے مخاطب کرتے ہیں، اس کے تخیل اور اس کے احساس سے۔ تمام فنون کا عظیم ترین مقصد احساس و تخیل پر اثرات مرتب کرنا ہے۔ فطرت کی نقالی اکثر ایسا کرتی ہے، کبھی تو یہ ناکام رہتی ہے اور کبھی کامیاب ہو جاتی ہے۔ لہٰذا میرے نزدیک تمام فنون کا سچا معیار محض یہ نہیں ہے کہ آیا فنی تخلیق فطرت کی صحیح نقل ہے یا نہیں بلکہ یہ کہ وہ مقصد فن کو پورا کرتی ہے یا نہیں، اور یہ مقصد قلب پر حظ انگیز اثرات مرتب کرنا تو ہے۔ (۵۶)

فن کا مقصد اگر قلب پر حظ انگیز اثرات مرتب کرنا ہے تو اس سے فن کا حسین ہونا ضروری ٹھہرتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ صفت حسن کے بغیر فن میں حظ انگیزی کی صفت پیدا نہیں ہو سکتی۔ رینولڈز کے نزدیک فن اور ادب اس اعتبار سے ایک جیسے ہیں کہ دونوں کا وظیفہ فنکار کے

جذبات و تخیلات کا ابلاغ ہے۔ ظاہر ہے کہ ابلاغ میں اظہار بھی مضمر ہوتا ہے: ''مصوری کا اسلوب وہی ہے جو انشاء کا ہوتا ہے، مافیہ پر غلبہ، چاہے الفاظ ہوں یا الوان، جن کے ذریعے تخیلات یا جذبات دوسروں تک پہنچائے جاتے ہیں''۔ [۵۷] جہاں تک رینولڈز کے تصور نقالی کا تعلق ہے، اسے بھی ہم حقیقت کے قریب پاتے ہیں۔ چنانچہ وہ نقالی کو فن کا مقصود نہیں (جیسا کہ ارسطو اور اس کے متبعین کا نظریہ ہے) بلکہ وسیلہ سمجھتا ہے اور یہ وسیلہ اظہار و ابلاغ کا ہے جو اصل مقصود ہے: ''نقالی فن کا ایک وسیلہ تو ہے لیکن اس کی غایت نہیں ہے۔ سنگتراش اسے زبان کی طرح استعمال کرتا ہے جس کے ذریعے اس کے تصورات تماشائیوں تک پہنچتے ہیں''۔ [۵۸]

جہاں تک اس کے نظریہ نقالی کا تعلق ہے، لیسنگ [۵۹] بہت حد تک رینولنڈز کا ہم خیال معلوم ہوتا ہے۔ لیکن لیسنگ نے اسے جس انداز میں پیش کیا ہے، اس سے اس کی فکر کی گہرائی اور وسعت نظر کا پتا چلتا ہے۔ بہرکیف، جہاں تک نقالی کا تعلق ہے، اس کے نزدیک مصوری و شاعری میں بڑا فرق ہے، اور اس فرق کی نوعیت کی تشریح کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے کہ شاعری اور مصوری کے اثرات میں جو فرق ہے وہ اس وجہ سے ہے کہ وہ جن اسالیب سے اپنے مضامین بیان کرتی ہیں ان میں فرق ہے اور اس فرق کا پھر سبب یہ ہے کہ ان کے وسائط [۶۰] میں بھی تفاوت ہے۔ مصوری یا بت گری تو اپنے ''واسطے'' [۶۱] کے باعث اشیاء کی ہستی کے تجریدی لمحات کی جامد و ساکن شبیہ گری ہے۔ اس کے علی الرغم شاعری یقیناً اپنے ''واسطے'' ہی کے سبب تسلسل ہستی میں افعال کی ایک مسلسل و متواتر شبیہ گری ہے۔ لیسنگ اس جگہ ایک پرانے یونانی مقولے کا حوال دیتا ہے جو سائمنڈز [۶۲] کے نام سے منسوب ہے: ''مصوری ایک طرح کی گونگی شاعری ہے اور شاعری بولتی ہوئی مصوری''۔ اس مقولے میں بلاشبہ فن کے ان دونوں اصناف میں باہمی مشابہت کی اہمیت پر زور دیا گیا ہے لیکن ان دونوں میں جو فرق ہے وہ بھی کچھ کم اہم نہیں ہے۔ لہٰذا مصوری کو وہ سب کچھ کرنے سے پرہیز کرنا چاہیے جو کچھ شاعری کر سکتی ہے۔ اسی طرح شاعری کو بھی وہ سب کچھ کرنے کی طلب و جستجو نہیں کرنی چاہیے جو مصوری کر سکتی ہے۔ جب یہ کہا جاتا ہے کہ ''تصویر کہانی سناتی ہے''، تو کیا یہ واقعی شاعری کا مقابلہ کر سکتی ہے؟ ہرگز نہیں۔ اسی طرح شاعری بھی اپنے موضوع کو ہرگز حقیقی رنگ و صورت میں نہیں دکھا سکتی ہے۔

لہٰذا شاعری کی منظر نگاری کسی طرح بھی مصوری کی حدود میں نہیں آ سکتی۔ شاعری اس شئے کی شبیہ گری کرتی ہے جو حرکت میں ہوتی ہے، لیکن اس کے برخلاف مصوری اس چیز کی نقل اتارتی ہے جو ساکن و جامد ہوتی ہے۔ مصور کیوں اس چیز کی تصویر کشی نہیں کر سکتا جو حرکت میں ہوتی ہے؟ اس سوال کا جواب وہ یہ دیتا ہے کہ وہ شئے مرئی اور ارتقائی عمل پر مشتمل ہوتی ہے اور اس شئے کے مختلف اجزاء وقت کے دوران میں یکے بعد دیگرے وقوع پذیر ہوتے رہتے ہیں۔ اس نے اس امر کی توجیہ بھی کر دی ہے کہ ساکن و جامد شئے کیوں مصوری کے لیے موزوں ہے؟ وہ چیز ایک مرئی اور ساکن عمل پر مشتمل ہوتی ہے اور اس کے اجزاء ساکن طور پر ہی مکان (۶۳) میں ابھرتے ہیں۔ ایک بری منظر کی تصویر کشی یا کسی شکل وصورت کی شبیہ گری کرنے میں جہاں تک ''واسطے'' کا تعلق ہے، شاعری یقیناً مصوری سے کمتر ہے، لیکن کسی متحرک عمل اور قلب انسانی کے کسی فعل کی تصویر کشی میں شاعری بلحاظ ''واسطہ'' مصوری سے یقیناً اعلیٰ ہے۔ تاہم یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ شاعری ان افعال کے ذریعے اجسام کی شبیہ گری کر سکتی ہے جو ان اجسام کے خصوصی اوصاف کو حرکت کے دوران میں اجاگر کرتے ہیں۔ اسی طرح مصوری بھی ایک فعل کی ان اجسام کے ذریعے تصویر کشی کر سکتی ہے، جنھیں حالت سکون میں اس انداز سے رکھا گیا ہو کہ ان پر حرکت کا گمن ہوتا ہو۔ (۶۴)

لیسنگ نے ونکل مان کی طرح مثالی حسن کے تصور کو بھی فن صورت گری میں جگہ دینے کی کوشش کی ہے: ''مصوری کا مقصد جسمانی حسن کا اظہار ہے، اس لیے جسم کا ارفع ترین حسن، فن کا ارفع ترین مقصد ہوا۔ لیکن یہ ارفع ترین جسمانی حسن صرف انسان ہی میں پایا جاتا ہے اور وہ بھی اس کے مکمل اور مثالی نمونے کی بدولت۔ یہ مثالی نمونہ اگرچہ ایک کمتر درجے میں وحشی مخلوق میں بھی پایا جاتا ہے لیکن یہ نباتات یا فطرت کی بے جان اشیاء میں قطعی طور پر مفقود ہوتا ہے۔ (۶۵) اپنے اس تصور سے وہ یہ قیاس کرتا ہے کہ بری منظر (۶۶) اور پھولوں کی نقش گری کرنے والے حقیقت میں فنکار نہیں ہیں، کیونکہ وہ ایسی خوبصورت چیزوں کی نقالی کرتے ہیں جن کا قطعاً کوئی معیار نہیں ہے۔ وہ صرف آنکھ اور ہاتھ سے کام لیتے ہیں اور ان کی تخلیقی فعلیت میں عبقریت کا حصہ یا تو سرے سے ہوتا ہی نہیں، اور اگر ہوتا بھی ہے تو برائے نام۔ اس

کے باوجود لیسنگ بری منظر کے نقاش کو تاریخی واقعات کے نقاش پر ترجیح دیتا ہے کیونکہ موخر الذکر حسن کو اپنا نصب العین بنانے کے بجائے کسی ہجوم کو محض یہ ظاہر کرنے کے لیے تصویر میں دکھا دیتا ہے کہ وہ اس قسم کے اظہار میں کتنی مہارت رکھتا ہے۔ یہ بات بڑی عجیب معلوم ہوتی ہے کہ لیسنگ رنگ کو مصوری میں ناجائز خیال کرتا ہے۔[۶۷]

ایلفن [۶۸] کے نزدیک فن کلیتاً فطرت کی نقالی نہیں ہے۔ لہٰذا فن کو بلحاظ حسن، فطرت سے ارفع چیزوں کی تخلیق کرنی چاہیے۔ اس اجمال کی تصریح یہ ہے کہ ہمیں فطرت کے حقیقی حسن اور رفیع ترین حسن کے متعلق اپنے صورات میں امتیاز کرنا لازمی ہے۔ فطرت نہ صرف حسن پیدا کرتی ہے بلکہ کمال بھی عطا کرتی ہے، اور یہ دونوں عموماً ایک دوسرے کے مخالف ہوتے ہیں۔ چنانچہ جب وہ ایسے ہوں تو حس کو کمال کا مطیع ہو جانا چاہیے۔ لہٰذا یہی وجہ ہے کہ فطرت کا حسن ''مثالی'' [۶۹] تک نہیں پہنچ سکتا، جس کی بہرحال وہ بنیاد ہے۔ نیز اسی بناء پر فنی تخلیقات اس (یعنی حسن فطرت) پر فوقیت لے جاتی ہیں۔ ہمارے فنکار حسن کو تم اپنا مطمع نظر سمجھتے ہیں اور جب وہ فطرت کی تقلید کرتے ہیں تو ہمیں حسن عطا کرنے کے قابل ہو جاتے ہیں۔ لیکن جب فطرت (حسن کو بھینٹ چڑھا کر) ہمیں کمال عطا کرتی ہے تو فنون لطیفہ کو یقیناً ایسے شاہکار تخلیق کرنے چاہئیں جو حسن فطرت پر فوقیت لے جائیں اور رفیع ترین حسن کے تصور تک رسائی حاصل کر لیں۔ [۷۰] ایلفن نے اپنا یہ نظریہ فن رائڈل کی مشہور جمالیاتی تصنیف [۷۱] کے مقدمے میں پیش کیا ہے جو جرمن زبان میں ہے اور جس کا ترجمہ ایلفن نے ولندیزی میں کیا اور مقدمہ و حواشی کے ساتھ شائع کیا۔ اس کتاب کے شائع ہوتے ہی اب اباطو [۷۲] کے ایک پیرو دپر پونشر [۷۳] نے ایلفن کو ایک خط لکھا، جس میں اس کے نظریات پر متعدد اعتراضات کیے تھے۔ ایلفن نے جب ان اعتراضات کا جواب لکھا تو ان کے درمیان تحریری مناظرے کی صورت پیدا ہوگئی۔ چارلس باطو نے یہ دعویٰ کیا تھا کہ اچھا فن فطرت کی نقل کرتا ہے۔ چنانچہ اس کی تائید میں دپر پونشر نے یہ ثابت کرنا چاہا کہ فطرت کے حسن کی ہو بہو نقل یا آزاد نقالی ہی کل فنون لطیفہ کی بنیاد ہے۔ اس کا جواب ایلفن نے یہ دیا کہ ہم اس نظریے کو ایک عمومی اور بنیادی اصول کے طور پر ہرگز تسلیم نہیں کر سکت، کیونکہ اس سے فن کی ہر صنف کے جملہ فنکاروں کے

لیے اصول و ہدایت کا استخراج ناممکن ہے۔ علاوہ ازیں فطرت کا حسن اتنا مبہم اور مدہم ہے کہ اسے جمالیاتی استدلال کے لیے بنیاد نہیں بنایا جا سکتا۔ اس نظریے کو چاہے کتنے ہی وسیع مفہوم میں استعمال کیا جائے، پھر بھی یہ اتنا محدود ہے کہ اس کا اطلاق شاعری پر نہیں ہوسکتا۔ دیر پونشر نے اس کا جواب یہ دیا کہ باطو کی تعلیم (۷۴) کو فن کا بنیادی اصول تسلیم کر لینے سے ہر اصلی بداعت یا اصلی احساس کو مستثنیٰ نہیں کیا کرتے اور تو اور خود شاعر بھی جو ہمیں اپنے تخیلات و احساسات دے رہا ہوتا ہے، فطرت کی نقالی یا تقلید کر رہا ہوتا ہے، وجہ یہ ہے کہ اسے اپنے خیالات واحساسات کا دوسروں کے خیالات واحساسات کے ساتھ لگا تار تقابل کرنا پڑتا ہے۔ کل فنی تخلیقات کی بنیاد فطرت کے عمیق مطالعے پر استوار ہوتی ہے اور آج تک کوئی ایسی چیز تخلیق نہیں کی گئی جو فطرت میں پہلے سے پائی نہ جاتی ہو۔ اس کے برعکس، ایلفن اس بات پر زور دیتا ہے کہ شاعر جب اپنے جذبات کو شعر میں بیان کرتا ہے تو وہ اس وقت فطرت کی نقالی یا تقلید نہیں کر رہا ہوتا بلکہ اس وقت تو خود فطرت کام کر رہی ہوتی ہے۔ دیر پونشر اس نظریے پر کہ فنکار کو کمال کا لحاظ کیے بغیر حسن کی تلاش کرنی چاہیے یہ اعتراض کرتا ہے کہ اس صورت میں تو ایک قسم کا قبیح اور غلط ذوق بلا روک ٹوک ترقی کرتا چلا جائے گا۔ ایلفن اس کے جواب میں لکھتا ہے کہ یہ بات بلاشبہ درست ہے، لیکن اس کے لیے ہم فنکار کو مورد الزام نہیں ٹھہرا سکتے، گو ایک شہری کی حیثیت سے وہ اس آزادی کو، جو اسے بحیثیت فنکار حاصل ہے، ہمیشہ استعمال کرنا پسند کرے گا۔ (۷۵)

ایمیرک ڈیوڈ (۷۶) کا موقف یہ ہے کہ فطرت کی نقالی، واقعیت کے مطالعے اور حقیقی حسن کے مشاہدے ہی سے یونانی فن پریکلز (۷۷) کے عہد میں عروج کمال کو پہنچا تھا اور انہیں وسائل کے ذریعے ہم پھر فن کو اس کی معراج کمال پر پہنچا سکتے ہیں۔ (۷۸) دقوینسی (۷۹) نے ایمیرک ڈیوڈ کی مخالفت میں افلاطونی نظریہ پیش کیا اور یہ بات ثابت کرنا چاہی کہ قدیم یونانیوں نے فطرت کی نقالی ہرگز نہیں کی اور نہ یہ مفروضہ ہی ان کے کمال کی وجہ حقیقی ہے۔ اس کے برعکس انھوں نے کمال کے اس مثالی نمونے کی نقالی کی ہے جسے اس واقعاتی دنیا نے قطعاً مہیا نہیں کیا تھا بلکہ جسے فقط ان کے اپنے تصور ہی نے بنایا تھا۔ (۸۰) ایلیسن (۸۱) کے نزدیک فن کا انسان کی قلبی کیفیات کے ساتھ گہرا تعلق ہوتا ہے۔ لہٰذا ان کیفیات کی نوعیت ہی پر فن کے اثرات کی

کیفیت کا دارومدار ہوتا ہے: ''انسانی آواز کے سر اسی وقت جمیل یا جلیل ہوتے ہیں جب وہ ان شدید جذبات یا عواطف کا اظہار کرتے ہیں جو ہماری ہمدردی کو ابھارتے ہیں۔ ملول انسان کو طرب انگیز سر محض دردانگیز محسوس ہوں گے۔ (۸۲) رنگ اور اظہار کے تعلق پر بحث کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے کہ جہاں کہیں الوان، جذبہ حسن بیدار کرتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں تو وہ یہ اثرات اپنے اظہار کے بل پر بیدار کرتے ہیں، اور یہ اثرات خود الوان کی اصل موزونیت سے پیدا نہیں ہوتے۔ نیز بے جان صورتوں کے لحاظ سے دیکھا جائے تو اعلی اظہارات جنھیں وہ صورتیں ہمیں بخشتی ہیں، مجھے ایسا دکھائی دیتا ہے جیسے کہ اولاً، وہ ایسی صفات کے اظہارات ہیں جو ایسی صورتوں سے متمائز اجسام کی فطرت سے پیدا ہوتے ہیں، اور ثانیاً ایسی صفات کے اظہارات، جو فن کا موضوع یا تخلیق ہونے کی بنا پر پیدا ہوتی ہیں، پہلے اس شئے کی تشکیل کرتے ہیں جسے ان کا ''فطری حسن'' کہہ سکتے ہیں اور دوسرے اس چیز کی جسے اضافی حسن (۸۳) کہا جاتا ہے۔ نیز عرضی تلازم (۸۴) کے سبب ایسی صفات میں اظہار کا ایک اور مبدا بھی ہے جسے شاید ان کا عرضی حسن (۸۵) کہہ سکتے ہیں۔ (۸۶) ایلیسن کی رائے میں ڈیزائن کے حسن سے اظہار یا کردار کا حسن ارفع ہوتا ہے: ''اظہار یا کردار کے حسن کی فوقیت تین چیزوں میں مضمر دکھائی دیتی ہے: اول، عظیم تر اور موثر تر جذبے میں جو اس (یعنی اظہار اور کردار کے حسن) سے پیدا ہوتا ہے، بہ نسبت اس چیز کے جو محض ڈیزائن کے اظہار سے پیدا ہوتی ہے، دوسرے اس چیز میں کہ حسن نسبتاً زیادہ عالمگیر طور پر محسوس کیا جاتا ہے اور نیز وہ فقط احساس ہی پر موقوف ہوتا ہے جبکہ ڈیزائن کے حسن کا فقط انہی لوگوں کو احساس ہوتا ہے جو فن میں یہ طولیٰ رکھتے ہیں اور جو اس ''ہنر'' اور ''ذوق'' کی تصدیق کر سکتے ہیں جن کی نمائش ہوتی ہے، اور تیسرے، اس حسن کے ثبات و دوام میں جو ہماری فطرت کے بعض ناقابل تغیر اصولوں سے پیدا ہوتا ہے، جبکہ ڈیزائن کا حسن، فن کے اس عہد پر منحصر ہوتا ہے جس میں اس کی نمائش کی جاتی ہے نیز وہ حسن پھر حسن نہیں رہتا جب فن مزید ترقی کر لیتا ہے یا اور زوال پذیر ہو جاتا ہے۔ لہٰذا یہ کردار کا اظہار ہے جس کے ذریعے عامتہ الناس حسن صور کی تعیین کرتے ہیں۔ یہ ڈیزائن کا حسن ہے جس کے ذریعے فنکار اس کی تعیین کرتا ہے۔ ندرت سے زیادہ کوئی ایسی صفت نہیں ہے جو ہمارے تخیل پر نسبتاً زیادہ قوی اثر

رکھتی ہو۔عوام الناس کا ذوق اس لیے فطری طور پر فنکار کی ایجاد کے مطابق ہوا کرتا ہے۔ (۸۷)

شلر (۸۸) تخلیقی فعلیت کو ''جذبہ خوش فعلیت'' (۸۹) کا مرہون منت سمجھتا ہے۔ یہ تصور اس نے دراصل کانٹ سے لیا ہے اور اس کی ہمنوائی میں اس نے جمالیاتی عالم کی یہ تعریف کی ہے کہ وہ خوش فعلیت کا عالم ہے۔ کانٹ نے کہا تھا کہ فن کو محنت کے بجائے خوش فعلیت خیال کرنا چاہیے۔شلر نے اس تصور پر غوروفکر کرتے ہوئے انسان کے اندر دو جذبات کارفرما دیکھے، ایک ''حسی جذبہ'' (۹۰) اور دوسرا ''صوری جذبہ''۔ (۹۱)

حسی جذبہ ہماری فطرت سے پیدا ہوتا ہے، خارج سے ارتسامات حاصل کرتا اور ہمیشہ تغیر کا خواہشمند رہتا ہے۔صوری جذبہ نفس یا خودی کی فعلیت سے پیدا ہوتا ہے، باطن میں عمل کرتا ہے اور طمانیت وسکینت کا متلاشی رہتا ہے۔ یہ دونوں جذبے ایک دوسرے کے مدمقابل ہوتے ہیں اور ایک دوسرے کے برعکس عمل کرتے ہیں لیکن جب وہ ہم آہنگ ہوکر کام کرتے ہیں تو اس سے ایک نیا جذبہ پیدا ہوتا ہے جسے شلر نے ''جذبہ خوش فعلیت'' سے تعبیر کیا ہے۔حسی جذبے کا مقصد زندگی ہے،صوری جذبے کا مقصد شکل اور جذبہ خوش فعلیت کا مقصد زندہ شکل ہے جو اپنے وسیع ترین مفہوم میں ''حسن'' ہے۔ (۹۲) خوش فعلیت تو حواس، فطرت اور جبلت (۹۳) کی حسی فعلیت اور عقل واخلاق کی صوری فعلیت کے بین بین ایک فعلیت ہے۔وہ شخص جو خوش فعلی کرتا ہے، یعنی جو فطرت پر جمالیاتی انداز سے غوروفکر کرتا ہے اور فن کی تخلیق کرتا ہے وہ تمام فطری معروضات کو جوش حیات سے معمور دیکھتا ہے۔ روح اس طرح دکھائی دینے لگتی ہے گویا کہ وہ فطرت سے متفق و ہم آہنگ ہوگئی ہے۔ اسی طرح صورت بھی مادے سے ہم آہنگ نظر آتی ہے۔حسن زندگی ہے، زندہ صورت ہے، لیکن زندگی کو نامیاتی (۹۴) مفہوم میں نہیں لینا چاہیے، کیونکہ حسن کل نامیاتی زندگی کو محیط نہیں ہے اور نہ وہ اس تک محدود ہی ہے۔ فنکار جب سنگ مرمر کے کسی ٹکڑے پر کام کرتا ہے تو اس میں بھی زندگی پیدا ہو جاتی ہے۔اس کے برعکس ایک شخص زندگی اور صورت رکھتے ہوئے بھی ضروری نہیں کہ ایک ''زندہ صورت'' ہو۔ (۹۵) لہٰذا فن کا صورت کے ساتھ فطرت پر فتح پانا لازمی ہوا۔ایک فن پارے میں مافیہ (۹۶) تو صفر کے برابر ہونی چاہیے مگر صورت سبھی کچھ۔انسان صورت سے پورے طور پر متاثر ہوتا ہے، لیکن مافیہ سے اپنے

مختلف ملکات کے ذریعے اثر پذیر ہوتا ہے۔ عظیم فنکاروں کی عظمت کا راز یہ ہے کہ وہ صورت کے ذریعے مواد کو خارج کر دیتے ہیں۔ مواد اپنی نوعیت میں جتنا زیادہ مرعوب کرنے، چھا جانے اور دل موہ لینے والا ہوگا، اسی قدر وہ اپنے مخصوص اثر کی اہمیت جتانے کی کوشش میں ہٹ دھرم ہوگا، اور اتنا ہی قاری تا تماشائی اپنے آپ کو براہ راست مواد میں کھو دینے کا خواہشمند ہوگا۔ چنانچہ فن اتنا ہی زیادہ غالب اور حاوی ہوگا جس قدر وہ مواد کو زیر کرتا اور اپنی حاکمانہ قوت کو نافذ کرتا ہے۔ حقیقی فنکار کو لازم ہے کہ وہ ادنیٰ چیزوں کو بھی اس انداز سے پیش کرے کہ انسان فی الفوران سے گزر کر سنجیدہ ترین اشیاء کی طرف رجوع کرنے کے قابل ہو جائے۔ اسی طرح اسے سنجیدترین اشیاء کو اس طرح پیش کرنا چاہیے کہ ہم ان سے گزر کر بہت ہی معمولی کھیل تک پہنچ جائیں۔ (۹۷) شلر اس فن کے ساتھ اعلیٰ جمالیاتی قدروں کو وابستہ سمجھتا ہے جس پر بیک وقت حسی اور عقلی، مادی اور صوری فن کے طور پر غور و فکر کیا جا سکے، اس لیے نہیں کہ یہ کسی اخلاقی اصول کی تعلیم دیتا یا نیک اعمال کی تحریک کرتا ہے کیونکہ اگر وہ ایسا کرتا ہے تو پھر وہ فن نہیں ہے۔ فن جب ناصح بنتا ہے تو پھر وہ فن نہیں رہتا بلکہ کچھ اور بن جاتا ہے۔ پند و نصیحت خواہ نیکی کی ہو یا بدی کی، لذت کی ہو یا فرض کی، جمالیاتی عالم کی خصوصیت کو تباہ کر دیتی ہے۔ چنانچہ شلر فن میں جمالیاتی قدر کو ایک ناگزیر شرط تصور کرتا ہے۔ (۹۸)

چارلس بیل کی رائے میں حسن کے صحیح اصول تک ہماری رسائی نہ ہونے کی وجہ یہ ہے کہ ہم فطرت سے اغماض کرنے کے عادی ہیں۔ اس نے اس تصور کی پرزور تردید کی ہے کہ فنکار فطرت سے منہ موڑ کر ہی ''مثالی'' (۹۹) کو حاصل کر سکتا ہے۔ یہ ایسا ہی ہوا جیسا کہ کوئی یہ کہے کہ ہم انسان سے گریز کر کے ہی ''الٰہ'' تک پہنچ سکتے ہیں۔ فنکار کے قلب میں کمال کا ایک تجریدی (۱۰۰) تصور ہوتا ہے اور تمام قدیم فنکاروں نے الوہیت کی ترجمانی کرنے کی خاطر جو کچھ کیا وہ صرف یہ تھا کہ انھوں نے انفرادیت یا انفرادی خصوصیت سے احتراز کیا۔ رافیل (۱۰۱) یہ فرض کر لینے میں حق بجانب نہ تھا کہ اسے چونکہ کسی حقیقی نمونے نے حسن مکمل عطا نہ کیا، لہٰذا اسے اپنے قلب کے اندر ہی کے ''مثالی'' پر اکتفا کرنا پڑی۔ کوئی مصور بھی اپنے آپ کو مادی اشیاء سے جدا کر کے ذہنی تصورات کے عالم میں نہیں پہنچ سکا ہے۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ فنکار کو فقط

ان چیزوں کی نقالی یا ترجمانی سے مطمئن نہیں ہو جانا چاہیے، جنھیں وہ دیکھتا ہے، اسے تو محض اپنی عبقریت کی جولانگاہ کو وسیع تر کرنے ہی کے لیے ملکہ نقالی کی تربیت کرنی چاہیے۔ ''اظہار'' شکل سے زیادہ نتیجہ خیز ہوتا ہے۔ یہ بھاری بھرکم وضع قطع کو ہلکا پھلکا بنا دیتا ہے اور اس کی وجہ سے ہم بجز قلب کی صفت کے باقی ہر شئے کو فراموش کر دیتے ہیں۔ قدیم سنگتراش حد نقالی سے ماوراء چلے گئے تھے۔(۱۰۲)

ہم دیکھ چکے ہیں کہ ارسطو خارجی فطرت کی نقالی کو فن سے تعبیر کرتا ہے اور اسی لیے اس کے نزدیک فن کا فقط ایک ہی وظیفہ ہے اور وہ ہے مظاہر حقیقت یا اس عالم طبیعی کی نقالی۔ یلکن شلائرمارکر(۱۰۳) کی دوربین نظروں نے فن کے اس خارجی عالم کے علاوہ اس کے داخلی عالم کا بھی سراغ لگا لیا، جس کی بنا پر ہم اس کے نظریہ فن کو ''نظریہ وحدت فن'' کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ اس نظریے کی رو سے فن کا حقیقی وظیفہ تو داخلیہ شبیہ گری ہی ہے، جس سے اس کی مراد انسان کی نفسیاتی کیفیات کی تمثیل گری یا تصویر کشی ہے لیکن اس کے علاوہ فن کا وظیفہ مظاہر فطرت کی نقالی بھی ہے جو محض ثانوی حیثیت رکھتا ہے۔ ایک واقعی غضبناک شخص اور اس اداکار میں جو اسٹیج پر اداکاری کرتا ہے، یہ فرق ہے کہ موخر الذکر حالت میں غضب قابو کیا ہوا دکھائی دیتا ہے اور اس لیے حسین معلوم ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں داخیل تمثیل اداکار کی روح میں ہوتی ہے جو جذبے کی واقعیت اور اس کے طبعی مظہر میں حائل ہوتی ہے۔ فنی فعلیت انسان کی ان دوسری فعلیتوں سے تعلق رکھتی ہے جن میں ہم فرد کو اس کی امتیازی حیثیت میں پہلے ہی سے فرض کر لیتے ہیں۔ یہ مساوی طور پر ان سب فعلیتوں سے تعلق رکھتی ہے جو لازمی طور پر اپنے اندر نشو و نما پاتی ہیں اور اپنی تکمیل کے لیے کسی خارجی عالم کی محتاج نہیں ہیں۔ فن اس اعتبار سے ایک داخلی فعلیت ہے جس میں اس امتیاز کو پہلے ہی سے فرض کر لیا جاتا ہے کہ یہ داخلی ہے نہ کہ عملی۔ نیز یہ فقط انفرادی ہے، آفاقی یا منطقی نہیں ہے لیکن اگر یہ تسلیم کر لیا جائے کہ فن خیال کی ایک صورت ہے تو خیال کی ایک صورت ضرور ایسی ہونی چاہیے جس میں مماثلت پہلے سے فرض کر لی جاتی ہے اور دوسری صورت بھی ایسی ہونی چاہیے جس میں فرق کو پہلے سے فرض کر لیا جاتا ہے۔ ہم شاعری میں سچائی کی توقع نہیں کیا کرتے اور بالفرض ہمیں سچائی کی توقع ہوتی بھی ہے تو

اس سچائی کی ہوتی ہے، جو اس معروضی صداقت سے کلیتاً مختلف ہے جس کی مثل لازماً کوئی دوسری شئے ہونی چاہیے، خواہ یہ شئے انفرادی ہو یا آفاقی: ''جب کسی نظم کے کردار کے متعلق یہ کہا جاتا ہے کہ وہ صداقت سے معرا ہے تو اس نظم پر لعنت بھیجی جاتی ہے، لیکن اگر اسی کردار کے متعلق یہ کہا جائے کہ وہ محض ایجاد ہے اور کسی حقیقت کے مشابہ نہیں ہے تو یہ ایک بالکل مختلف اور جداگانہ بات ہوتی ہے۔[۱۰۴] فن (یعنی مصوری) اور شاعری سے علم کا ذرہ کہ تک نمودار نہیں ہوتا، یہ صرف مجرد شعور کی صداقت کا اظہار کرتے ہیں۔ چنانچہ تخیل اور احساس کی تخلیق وجدان کرتا ہے اور یہ وجدانی تخلیقات، جو دوسری تخلیقات کی ضد ہوتی ہیں، اس وجہ سے کہ وہ مماثلت کو پہلے سے فرض نہیں کرتیں، صرف واحد شئے کا اظہار کرتی ہیں۔[۱۰۵]

''مثالی'' فن کیا ہے؟ شلائر ماکر اس سوال کا یہ جواب دیتا ہے کہ فنکار ایک عام منصوبے کی بنیاد پر جب کسی تصویر کی تخلیق کرنے لگتا ہے تو وہ اس عمل تخلیق میں ہر اس شئے کو، جو حقیقت کی زندہ قوتوں کے فعل میں مزاحمت پیدا کرتی ہے، رد کر دیتا ہے۔ ایسی فنی تخلیق کو، جس کی بنیاد عام منصوبے پر رکھی گئی ہو، ہم ''مثالی'' کہتے ہیں۔ اپنے نظریہ فن کی تشریح کرتے ہوئے وہ ایک جگہ لکھتا ہے کہ فن پارے ایسی مثالی یا انموذجی شکلیں ہیں جن کی تخلیق فطرت بھی ضرور کر لیتی، اگر خارجی موثرات اس کی راہ میں حائل نہ ہوتے۔ جب فن کار ایسی چیز کی شبیہ گری کرتا ہے جو حقیقی طرو پر فرض کر لی جاتی ہے، چاہے وہ کسی چیز کی تصویر ہو یا بری منظر کی یا کیس شخص کی شبیہ ہو، تو وہ تخلیقی فعلیت کی آزادی کو خیر باد کہہ کر حقیقت ہی سے چمٹا رہتا ہے۔ فنکار کے دل میں کام کرتے وقت دوہرا میلان ہوتا ہے۔ ایک طرف تو وہ یہ چاہتا ہے کہ اس کی تخلیق مثالی ہو اور دوسری طرف وہ فطری حقیقت کی شبیہ گری کرنا چاہتا ہے۔ یہ دو نظریات، جو مصوری کی دنیا میں غلبہ حاصل کرنے میں کوشاں رہتے ہیں، ان کا اطلاق کل فن پر ہو سکتا ہے۔ کچھ لوگ اس بات کا دعوی کرتے ہیں کہ شاعری اور فن (یعنی مصوری) کو اس ''اکمل'' یا مثالی شئے کی شبیہ گری کرنی چاہیے جسے فطرت ضرور پیدا کرتی، اگر میکانکی قوتیں اسے ایسا کرنے میں مانع نہ آتیں۔ دوسرے دبستان کے علمبردار ''مثالی'' کو اس بنا پر رد کرتے ہیں کہ وہ ایسا نہیں ہے کہ اس کی تحصیل ہو سکے، یعنی وہ ناممکن التحصیل ہے۔ لہٰذا وہ اس بات کو ترجیح دیتے ہیں کہ فن کار انسان کی

اس طرح شبیہ گری کرے جیسا کہ وہ حقیقی طور پر ہے۔ ان پریشان کن عناصر کے ساتھ، جو حقیقت میں اس کی ملکیت ہیں اور اس کے مثالی اوصاف کے ساتھ بھی۔ ان دونوں میں سے ہر نظریہ نیم صداقت کا آئینہ دار ہے۔ اصل یہ ہے کہ فن کا فرض ہے کہ وہ حقیقی و مثالی اور معروضی و موضوعی سبھی کی شبیہ گری کرے۔ اس کے علاوہ مزاحیہ عنصر کو بھی جو غیر مثالی اور ناقص مثالی ہے، فن کے زمرے میں شامل کر لینے میں کوئی حرج نہیں ہے''۔ (۱۰۶)

سولگر (۱۰۷) کے نزدیک فن کلیتاً رمزی ہوتا ہے۔ قدیم فن عموماً خارجی رموز اور جدید فن داخلی رموز استعمال کرتا ہے۔ فن کا تعلق چونکہ زیادہ تر ''نمود''(۱۰۸) سے ہوتا ہے، اس لیے یہ صداقت و نیکی کے تصور سے ناآشنا ہوتا ہے، گو بادی النظر میں صداقت و نیکی کے ساتھ گہرا تعلق رکھتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ نیکی کے معاملے میں تصوری کی حقیقی کے ساتھ، مفرد کی مرکب کے ساتھ، متناہی کی لامتناہی کے ساتھ مکمل اور حقیقی وحدت نہیں ہوتی، بلکہ محض مثالی ہوتی ہے، یعنی محض ایسی ہونی چاہیے۔ فن اس لحاظ سے نظری فلسفے سے تعلق نہیں رکھتا بلکہ عملی سے رکھتا ہے۔ (۱۰۹) ہیگل کی رائے میں فن کی حقیقت، صداقت کو محسوس صورت میں پیش کر دینے میں مضمر ہوتی ہے۔ (۱۱۰) ٹوپفر (۱۱۱) کے نزدیک فن کا وظیفہ دوہرا ہے۔ ایک تو حسن کو تصور میں لانا اور دوسرے اسے متشکل کرنا۔ نیز فن کے اپنے نقطہ کمال تک پہنچنے کا واحد ذریعہ یہ ہے کہ حسن کو تصور میں لانے والی تخلیقی عبقریت اور اسے کام میں لانے والی فنی استعداد میں مکمل وحدت پائی جائے۔ فن کے حسن کا مبدا کیا ہے؟ اس اہم سوال کا جواب یہ ہے کہ فن کا حسن مطلقاً اور تنہا اس انسانی تخیل سے نکلتا ہے جو ہر بندش سے آزاد ہو، بجز اس پابندی کے کہ اسے اپنے آپ کو قدرتی اشیاء کی شبیہ گری کے ذریعے معرض اظہار میں لانا ضروری ہے۔ حسن بلاشبہ ہمارے تخیل سے نکلتا ہے لیکن یہ ہماری فطرت کو اس ذات لاانتہا کی طرف سے ودیعت ہوتا ہے جو تمام حسن کا مبدا ہے۔ خدا حسن ہے اور ہمارے اندر حسن کے تصورات الوہیتی صفات ہیں اور یہ صفات جب فن میں ظاہر ہوتے ہیں تو اسے آزادی و رفعت بخشتے ہیں۔ چنانچہ اس بنا پر فن کا حسن، فطرت کے حسن سے قطعاً مختلف ہوتا ہے۔ (۱۱۲) ہربرٹ (۱۱۳) فن کو ایک الجھی ہوئی واقعیت سمجھتا ہے، اور اسے ایک فالتو جمالیاتی عنصر اور مافیہ کا مرکب خیال کرتا ہے، جو منطقی یا نفسیاتی یا دیگر ہم قسم کی

قدر اور خالصتاً جمالیاتی عنصر اور صورت کا حامل ہوتا ہے۔ انسان کو اس شئے کی خواہش ہوتی ہے جو دل بہلانے والی، سبق آموز، پرسوز، پرشکوہ اور مزاحیہ ہو، اور یہ تمام صفات ایک حسین تخلیق میں ملی جلی ہوتی ہیں۔ حسن اس طرح کئی رنگ روپ اختیار کر لیتا ہے اور پرشکوہ، دلآویز، غم انگیز اور مزاحیہ بن جاتا ہے۔ وہ سب کچھ اس لیے بن جاتا ہے کہ ''جمالیاتی تصدیق''(۱۱۴) جو اپنی ذاتی میں سنجیدہ ہوتی ہے روح کے ان متضاد ہیجانات کے قرب کو برداشت کر لیتی ہے جو اس کے اجزاء میں سے نہیں ہوتے اور نہ ان تمام چیزوں کا حسن سے کوئی واسطہ ہی ہوتا ہے۔(۱۱۵)

شیلنگ (۱۱۶) نے فن کی تشریح اس طرح کی ہے: ''ہر جمالیاتی تخلیق کی ابتداء لازمی طور پر دو فعلیتوں کی لامتناہی تفریق سے ہوتی ہے (ان میں سے ایک آزادی کی شعوری فعلیت ہے اور دوسری فطرت کی غیر شعوری فعلیت) اور یہ دونوں فعلیتیں تمام آزاد تخلیقات میں علیحدہ علیحدہ کر دی جاتی ہیں۔ لیکن یہ دونوں فعلیتیں چونکہ ہر تخلیق میں متحدہ طور پر پیش کی جاتی ہیں، اس لیے یہ تخلیق لامتناہی (۱۱۷) کو متناہی صورت میں ظاہر کرتی ہے۔ چنانچہ یہ لامتناہی، جو متناہی صورت میں پیش کیا جاتا ہے، حسن ہے۔ ہر اس فنی تخلیق کی بنیادی خصوصیت، جس میں اول الذکر دو خصوصیتیں (لامتناہی معنیٰ یا مفہوم اور لامتناہی ہم آہنگی یا موزونیت) مجتمع ہوتی ہیں، اس لحاظ سے حسن ہے، اور حسن کے بغیر کوئی فنی تخلیق نہیں ہو سکتی''۔(۱۱۸) شیلنگ کے نزدیک فن جمالیاتی فعلیت (۱۱۹) ہے اور ''ایک فعلیت، جو بیک وقت شعور کی حامل بھی ہوتی ہے اور نہیں بھی ہوتی، اور وہ فطرت کی طرح بے شعور اور روح کی طرح باشعور ہوتی ہے، یہی فعلیت ہے جو صحیح معنی میں جمالیاتی فعلیت ہے''۔(۱۲۰) وہ اپنی تصنیف یونیورسٹی کا طریقہ تعلیم (۱۲۱) کے چودھویں خطبے میں، جو ''فنون لطیفہ کے علم'' پر ہے، اس بات پر زور دیتا ہے کہ فن محض حواس کی لذتوں کا غلام نہیں ہے، چاہے یہ لذتیں کتنی ہی اعلیٰ کیوں نہ ہوں۔ فن ایک فلسفی کے لیے اللہ تعالیٰ کا آئینہ ہے، جو ایک اضافی وسیلے کی وساطت سے حسن مطلق کو آشکارا کرتا ہے۔ فن کا فلسفے سے وہی تعلق ہے جو حقیقت کا تصور سے ہوتا ہے۔ فن اور فلسفہ آپس میں مثال اور جواب مثال ہیں۔

فن کے اسرار و غوامض معلوم کرنے کا فقط ایک ذریعہ ہے اور وہ فلسفہ ہے۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ ایک فلسفی ایک نرے فنکار کی بہ نسبت فن کی حقیقت سے بہت زیادہ آگاہ ہوتا ہے۔

شیلنگ اپنے اس نظریے کی بنا پر فن کی عبقریت (۱۲۲) کو وہی خیال کرتا ہے۔ یہی فنی عبقریت ہے جو نئے سے نئے نصب العین (یعنی آئیڈیل) کی موجود ہے۔ لہٰذا وہ سند سے بے نیاز ہے، اس لیے نہیں کہ اس کا کوئی اصول با قاعدہ نہیں ہے، بلکہ اس لیے کہ یہ آپ اپنی سند ہے۔ حقیقی فن لمحاتی نقش نہیں ہوتا، بلکہ یہ لامتناہی زندگی کا مظہر ہوتا ہے۔ یہ ایک موضوعی وجدان ہے جو معروضی بن جانے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ لہٰذا یہ نہ صرف فلسفے کا نظام ہے بلکہ اس کی دستاویز بھی۔ ایک وقت آئے گا جب فلسفہ شاعری کی طرف رجوع کرے گا، جس سے اب وہ اپنے آپ کو علیحدہ کر چکا ہے، پھر نئے فلسفے سے ایک نئی دیو مالا پیدا ہوگی (۱۲۳) ذات مطلق اس لیے فن اور فلسفے دونوں ہی کا مقصود ہے، لیکن دونوں میں فرق صرف یہ ہے کہ فلسفہ تصورات کی شبیہ گری کرتا ہے، حقائق کی نہیں، جب کہ فن حقیقت کی شبیہ گری کرتا ہے۔ یہ بات ذہن نشین رہنی چاہیے کہ بالکل وہی تصورات، حقیقی اشیاء جن کی نامکمل نقلیں ہیں، بذات خود فنون میں تصورات کی حیثیت سے ظاہر ہوتے ہیں، یعنی اپنی تمام کمالیت میں، اور یہ ذہنی دنیا کی عالم مظہر میں شبیہ گری کرتے ہیں (۱۲۴) موسیقی فطرت اور کائنات کی مثالی ''لے'' ہے، جو اپنے آپ کو اس فن کے ذریعے اس ارتقائی دنیا میں محسوس کرواتی ہے۔ سنگتراشی کی مکمل تخلیقات نامیاتی فطرت کے بالکل وہی تصورات ہیں، جن کی معروضی طور پر عکاسی کی گئی ہے۔ یہ ایک بدیہی امر ہے کہ فن ہر دیگر چیز سے ارفع ہے اور فلسفے سے گہرا تعلق رکھتا ہے جس سے اسے فقط صراحت و تفصیل کی خصوصیت کی بنا پر ممیّز کیا جاتا ہے۔ فن کی بنیادی خصوصیات وحدت، ہم آہنگی اور تعدیل ہیں۔ فن کی یہ تعریف کرنا کہ وہ فطرت کی محض نقالی ہے اس کی اصل پر کلہاڑا چلانے کے مترادف ہے۔ جس طرح فطرت لامتناہی ہے اسی طرح فن بھی لامحدود ہے۔ (۱۲۵) کرل شنا سے (۱۲۶) فن کو تخلیق حسن خیال کرتا ہے اور حسن اس کے نزدیک ہم آہنگی قائم کرنے والی خودی کی اس توانائی اور آزادی عمل میں آشکارا ہوتا ہے جو فطرت میں قطعاً نہیں پائی جاتی۔ اس اعتبار سے حسن انسان کی تخلیق ہوا۔ تاہم انسان کی قوت واہمہ کو اگر اس کے حال پر چھوڑ دیا جائے، تو وہ ہمیں حسن تک ہرگز نہیں پہنچائے گی، بلکہ صرف وہم تک لے جائے گی، لہٰذا فن کو صنعت اور تصنع سے متمائز کرنا چاہیے۔ ہم حسن کو اس طرح نہیں پاتے کہ گویا وہ موجود ہے بلکہ ہم اس کی تخلیق کرتے

ہیں مگر فقط فن کے ذریعے۔ وجہ یہ ہے کہ جہاں تک صنعت وحرفت کا تعلق ہے اس سے حسن کی تخلیق نہیں ہوسکتی۔فن میں ''آمد'' اور ''آورد'' کے مسئلے پر کرل شناسے نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ فن میں آورد کا قائل نہیں ہے: ''اگر کوئی فنکار ارادۃً کوئی خوبصورت شئے بنانا چاہے تو وہ ناکام رہے گا۔ فنکار بے ساختہ اور قریب قریب غیر شعوری طور پر کام کرتا ہے اس فطری مہیج کے باعث، جو آزادانہ طور پر تخلیقی ہوتا ہے''۔ (۱۲۷)

شوپن ہاور (۱۲۸) کا یہ کہنا ہے کہ فن کو مظہری دنیا کی ان مجرد اشیاء سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا، جو ہماری خواہشات کو پورا کرنے کے کام آسکتی ہیں، بلکہ اس کا تعلق ابدی انواع سے ہوتا ہے جنھیں ''عالمگیر ارادہ'' (۱۲۹) کی معروضی تصوریت میں پیش کیا جاتا ہے۔فن کائنات کے مظاہر میں اہم، پائیدار اور ابدی تصورات کو جو غور وفکر کے ذریعے سمجھ میں آتے ہیں، دہراتا یا مکرر پیش کرتا ہے۔فن کا ایک سرچشمہ تصورات کا علم ہے اور اس کا ایک مقصد علم کا اظہار وابلاغ ہے۔ سائنس عقل اور تحلیل وتجزیہ کی مدد سے کبھی منزل مقصود تک نہیں پہنچتی، لیکن فن ہر زمان ومکان میں اپنی منزل مقصود کو پالیتا ہے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ فن زمانے کے دریا سے اپنی سوچ بچار کی شئے کو باہر نکال لاتا ہے اور اسے اپنے لیے باقی تمام اشیاء سے جدا کر لیتا ہے، اور یہ خاص امتیازی شئے جو زمانے کے دریا میں ایک معمولی اور فانی عنصر کی حیثیت رکھتی ہے،فن کے لیے ''کل'' کی نمائندہ یعنی زمان ومکان کی لامتناہیت وابدیت کی ہم پلہ بن جاتی ہے۔فن کا اسی لیے اس خاص امتیازی شئے پر انحصار ہوتا ہے۔ اس طرح رفتار زمانہ ختم ہو جاتی ہے اور فن کے لیے دیگر تمام روابط ناپید ہو جاتے ہیں، صرف ناگزیر تصور ہی اس کے مشاہدے کا معروض بن جاتا ہے۔ (۱۳۰) سائنس جس چیز کا مشاہدہ کرتی ہے وہ کائنات ہے، جو لاتعداد جزئیات پر مشتمل ہے۔ اس کے علی الرغم،فن کے مشاہدے کی شئے وہ جزو ہے جس میں کائنات مضمر ہوتی ہے۔ بقول ونکل مان ایک تصویر کو بھی فرد کی مثالی تصویر ہونا چاہیے۔ حیوانات کی تصویر کشی کے وقت سب سے امتیازی حیوان کو سب سے زیادہ خوبصورت سمجھا جاتا ہے کیونکہ یہ بہترین طور پر اپنی نوع کو ظاہر کرتا ہے۔ ایک فن پارہ اسی نسبت سے کامیاب ہوتا ہے جس نسبت سے وہ اس زمرے کے افلاطونی تصور یا فطرت کی آئینہ داری کرتا ہے جس سے کہ پیش کی جانے والی شے

تعلق رکھتی ہے۔ انسان کی شبیہ گری کا مقصود اس لیے محض نقالی کی صحت و درستگی نہیں ہونا چاہیے، بلکہ یہ ہونا چاہیے کہ جہاں تک ممکن ہو سکے تصویر کے ذریعے انسان کی کسی اہم یا آفاقی صفت کو آشکارا کیا جائے۔ فن، سائنس سے عظیم تر ہے کیونکہ موخر الذکر محنت، طلب تحلیل و استقصاء اور محتاط استدلال سے آگے بڑھتی ہے، جبکہ فن، وجدان اور شبیہ گری کے ذریعے فوراً اپنے مقصود کو پا لیتا ہے۔ سائنس کا کام ذہانت کے ذریعے چلتا ہے، لیکن فن عبقریت کا محتاج ہے۔[۱۳۱] موسیقی کسی طرح بھی دوسرے فنون کی طرح تصورات کی نقالی یا اشیاء کا جوہر نہیں ہے بلکہ یہ خود ''ارادے'' کی نقالی ہے۔ یہ ہمیں ابدی، متحرک، کوشاں اور سرگرداں ارادے کو دکھاتی ہے جو ہمیشہ انجام کار اپنی طرف رجوع کرتا ہے تاکہ اپنی کوششوں کو از سر نو شروع کر دے۔ چنانچہ اسی وجہ سے موسیقی اثر آفرینی میں دوسرے فنون کی بہ نسبت زیادہ شدید اور طاقتور ہے، کیونکہ دیگر فنون صرف سایوں کی باتیں کرتے ہیں جبکہ یہ خود شئے کا ذکر کرتی ہے۔ یہ دوسرے فنون سے اس بات میں بھی ممتاز ہے کہ یہ ان کی طرح تصورات کے وسیلے سے نہیں بلکہ براہ راست ہمارے احساسات کو متاثر کرتی ہے۔ موسیقی میں جو حیثیت ''تال'' کی ہے فنون کوزہ گری[۱۳۲] میں وہی حیثیت تناسب کی ہے۔ گوئٹے نے جیسا کہ کہا ہے: ''فن تعمیر منجمد موسیقی ہے اور تناسب ایک خاموش اور ساکت ''لے'' ہے۔ لہٰذا یہ کہنا بھی مبالغہ نہ ہوگا کہ تمام فنون موسیقی کی شرائط کے اختیار کرنے کی آرزو رکھتے ہیں۔ ے اس سے شوپن ہاور کی مراد یہ ہے کہ جس طرح موسیقی مختلف نغموں کی تالیف و ہم آہنگی سے ہماری جمالیاتی حس کی تشفی کرتی ہے اسی طرح فن کی ہر صنف کو اپنے عناصر ترکیبی کی وحدت سے ہمیں حظ پہنچانا چاہیے۔[۱۳۳] فشر[۱۳۴] کے نزدیک حسن، فن کی ایک لازمی شرط ہے، لہٰذا ہر تخلیقی فعلیت کا مقصد حسن آفرینی ہی ہوتا ہے۔ وہ اس نظریے کی پرزور تردید کرتا ہے کہ حقیقت و واقعیت کی نقالی سے حسن حاصل ہو سکتا ہے۔ چنانچہ وہ فوٹوگرافر کی طرح نقل اتارنے کو فن نہیں سمجھتا، لیکن اس کے ساتھ ہی وہ فطرت و حقیقت سے مطلقاً قطع تعلق کر لینے کو بھی ناجائز خیال کرتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ایسا کرنے سے صرف توہمانہ نتائج نکلنے کا احتمال ہوتا ہے۔ وہ دراصل ان دونوں نظریوں کے درمیان کی راہ ہی کو فنی فعلیت کی راہ مستقیم تصور کرتا ہے۔ یہی راہ ہے جس کے ذریعے فنکار فطرت کے سینے کو چیر کر اس کے اندر

چلا جاتا ہے اور اس کے مرکز میں پہنچ کر، نیز اس کے نصب العین کا ادراک کر کے اس کا راز معلوم کر لیتا ہے۔ ان تمام اشیاء میں جو خوبصورت دکھائی دیتی ہیں، ایک حقیقی صورت ہوتی ہے، جو ''مثالی'' کے قریب قریب ہوتی ہے۔ وہ ''مثالی'' اور غیر مثالی میں اس طرح امتیاز کرتا ہے کہ مثالی تو وہ ہے، جو قانون کے مطابق ہونے کے باعث فطرت میں انموذج (۱۳۵) کی مثل ہوتا ہے اور غیر مثالی وہ ہے جو قانون سے انحراف کرتا ہے اور اسی لیے انموذج سے بھی۔ اگر فطرت میں تمام حقیقی صورتیں انموذج ہی سے مماثلت رکھتی ہوتیں تو ان سے اکتاہٹ کا پیدا ہونا لازمی امر تھا، اس لیے ان میں قبح کا پایا جانا بھی ناگزیر ہے۔ ہم ہر انفرادی شئے میں انموذج سے انحراف کر کے اور پھر خود ان انحرافات کے ذریعے اس نوع کی شبیہ گری ہی سے حسن حاصل کر سکتے ہیں۔ دوسری جگہ وہ اپنے اس تصور کو ان الفاظ میں بیان کرتا ہے: ''تصوریت اور حقیقت جب متحد ہو جاتی ہیں، تب انسان حسن کو معلوم یا حاصل کر سکتا ہے۔ (۱۳۶) لیو یکے (۱۳۷) کو جمالیات میں ''اظہار'' کی اساسی قدروں کا شعور تھا۔ چنانچہ اسی لیے وہ حسن اور فن دونوں کے ''اظہار'' کو ایک لازمی شرط قرار دیتا ہے، اور بار بار اس کی اہمیت پر زور دیتا نظر آتا ہے۔ اس نے یہ بات بھی ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ فن تعمیر کا حسن مخفی تصورات کا اظہار ہوتا ہے۔ اس کا بنیادی مقصد استعمال، آرام و آسائش یا موزونی نہیں تھا بلکہ فقط اظہار خیال تھا۔ مثلاً کسی گرجے، مندر، محل، ایوان، تھیٹر، خانقاہ، پل یا مقبرے کو دیکھیے، یہ سب کے سب مظہر ہی تو ہیں اور ان سے مقصود بھی عمارت کے مادی ڈھانچے کے ماوراء کسی شئے کا اظہار ہی تو تھا۔ (۱۳۸)

چارلس بلانک (۱۳۹) نے مصوری کی یہ تعریف کی ہے کہ وہ روح کے تصورات کو فطرت کے حقائق کے ذریعے اظہار میں لانے اور ایک واحد سطح پر، وحدت، صورت اور رنگ کو دکھانے کا فن ہے۔ (۱۴۰) کیری ارے (۱۴۱) فن میں حسن کے ساتھ قبح کی موجودگی کو بھی مشروط طور پر تسلیم کرتا ہے، ''فن کی جامعیت کی خاطر قبح کو اس میں ضرور داخل کر لینا چاہیے، لیکن قبح کو یا تو تصور کے ذریعے بڑھا چڑھا کر پیش کرنا چاہیے، یا اسے ثانوی حیثیت میں پیش کرنا چاہیے۔ پہلی صورت میں قبح کی کراہت ختم ہو جاتی ہے اور دوسری صورت میں یہ اتنا دب جاتا ہے کہ موثر نہیں رہتا۔ (۱۴۲) فوک (۱۴۳) کی رائے میں فن کا راز تناسب (۱۴۴) میں مضمر ہے، اور اس سے وہ کسی

چیز کے مختلف عناصر کا حظ انگیز اور نظر افروز تناسب مراد لیتا ہے۔ اور یہ حظ انگیز تاثر فقط اسی وقت حاصل ہوتا ہے جب تناسب کا چھوٹے اعداد میں اظہار ہو سکے۔ چنانچہ ۱۳۰ قطعات کا خط اگر ۳۰، ۴۰ اور ۶۰ کی نسبت سے تقسیم کر دیا جائے تو یہ تقسیم متناسب ہوگی، کیونکہ اس کے تناسب کا اظہار ۳، ۴ اور ۶ کے اعداد میں کیا جاتا ہے، لیکن اگر یہی مفروضہ خط ۲۲، ۷۹ اور ۲۹ حصوں میں بالترتیب تقسیم کیا جائے تو اس میں ہرگز تناسب نہیں ہوگا کیونکہ تناسب ہمیشہ بڑے ہی اعداد میں دکھایا جاتا ہے۔ چنانچہ فوک کے نزدیک پولی کلائٹس (۱۴۵) کا بھولا ہوا نظریہ تناسب فنکاری یا حسن آفرینی کے لیے ازبس موزوں ہے اور اس نیا پنے اس دعوے کو مختلف اشکال کے ذریعے عملاً ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ بار بار اس بات پر زور دیتا چلا جاتا ہے کہ یونانی، گاتھی (۱۴۶) نیز فطرت کے فن کی رفعت وعظمت اور دلکشی ونظر افروزی کا راز یہی حظ انگیز تناسب ہے۔ الغرض یہی حظ انگیز تناسب تمام حقیقی فن پاروں کی دلکشی وخوبصورتی کا راز ہے۔ اس نے یہ بھی دعویٰ کیا ہے کہ نظریہ تناسب کو اگر اس مفہوم میں لیا جائے تو زیس انگ (۱۴۷) کے نظریہ تناسب طلائی'' (۱۴۸) کی خود بخود تردید ہو جاتی ہے۔ (۱۴۹)

کیسٹلن (۱۵۰) کے نزدیک ہر جمالیاتی معروض (۱۵۱) لازمی طور پر تین صفات کو ظاہر کرتا ہے: (الف) تخیل کی گہرائی اور بوقلمونی کو، (ب) دلچسپ مافیہ کو اور (ج) حسین صورت کو۔ (۱۵۲) فن کی ماہیت پر بحث کرتے ہوئے وہراں (۱۵۳) لکھتا ہے کہ فن بجز اس کے کہ وہ انسان کے نظام کا ایک فطری نتیجہ ہے اور کچھ نہیں، اور یہ نظام انسانی کچھ اس قسم کا ہے کہ وہ صورتوں، خطوں، رنگوں، حرکتوں، آوازوں، سرتال اور تمثالوں کے بعض امتزاجات سے خاص حظ اٹھاتا ہے، لیکن یہ امتزاجات صرف اسی وقت اسے حظ پہنچاتے ہیں جب وہ زندگی کے حادثات سے نبرد آزما ہوتے ہوئے فطری مناظر کی موجودگی میں روح کے جذبات کا اظہار کرتے ہیں۔ سچا فن، نقالی یا ماضی کے نظائر کی غلامانہ تقلید نہیں، اور نہ یہ فطرت کی ہو بہو نقالی ہی ہے۔ فنکار جو کچھ بھی کرتا ہے، اس میں اپنی فطرت سے کچھ نہ کچھ ڈال ہی دیتا ہے۔ وہ اس میں ہمیشہ کسی نہ کسی شئے کا اضافہ کرتا ہی رہتا ہے۔ خارجی اشیاء میں سے لیکر نہیں بلکہ دل سے نکلے ہوئے جذبات واحساسات سے۔ فن کی تین صورتوں، روایاتی، حقیقی اور شخصی میں سے صرف

آخری ہی قابل ذکر ہے۔فن کا ناگزیر عنصر ترکیبی ایک ہی ہے اور وہ فنکار کی شخصیت ہے۔شاعر کی روح ہی ہر قسم کی شاعری کا منبع ہے۔فن لازماً موضوع یعنی شخصیت انسانی کا اظہار ہے۔فن اس لیے ہم سے خراج ستائش حاصل کرتا ہے کہ اس میں فنکار کی شخصیت جلوہ نما ہوتی ہے۔[۱۵۴] آخر میں اس نے فن کی یہ تعریف کی ہے کہ وہ جذبات کا ظہور ہے جو اپنی خارجی تشکیل یا ترجمانی کے لیے صورت، رنگ آواز وغیرہ کا مرہون منت ہے۔فن کی امتیازی خوبی کا راز ہی اس کی وہ قوت ہے جو جذبے کی ترجمانی یا اس کا اظہار کرتی ہے حسن و قبح چونکہ دونوں ہی فن کا موضوع ہوتے ہیں، اس لیے فن کا مقصد حصول حسن ہرگز نہیں ہے حسن حاصل کمال بھی نہیں ہے کیونکہ فن کی بدولت ہم ان چیزوں کے نظارے سے لطف اندوز ہوتے ہیں، جن سے ہم فطری طور پر نفرت کرتے ہیں اس مرحلے پر ویراں پھر ارسطو، بویلو[۱۵۵] اور پسکال[۱۵۶] کے نظریہ نقالی کی تردید کرتا ہے اور دلیل یہ دیتا ہے کہ اس نظریے کی رو سے تو فوٹوگرافی کو مکمل ترین فن تسلیم کرنا پڑے گا۔علاوہ ازیں اگر ہم رنگوں کی فوٹوگرافی کرنے کے قابل ہو گئے[۱۵۷] تو یہ یقیناً بری منظر کی مصوری پر سبقت لے جائیگی۔حقیقی شبیہ گری کلیتاً ایک مورخ کے لیے تو ہو سکتی ہے لیکن فنکار زندگی اور حرکات کی تخلیق مکرر کرنے کا خواہشمند ہوتا ہے۔فنکار کے دل میں جب جذبات ابھرتے ہیں تو وہ اپنی شخصیت اپنے فن پارے میں سمو دیتا ہے۔چنانچہ ایسے ہی فنکار کی عبقریت کی مداخلت کے سبب فن میں حسن پیدا ہوتا ہے۔وہ حسن کی تخلیق کرتا ہے اور اس فنکارانہ عبقریت کے حاصل کا مطالعہ ہی علم جمالیات کا مقصد ہے۔

ویراں کے نزدیک فن کی دو قسمیں ہیں: ''اظہاری اور آرائشی''[۱۵۸] لیکن یہ دونوں قسمیں آپس میں غیر منفک رابطہ رکھتی ہیں۔وجہ یہ ہے کہ آرائشی فن اظہاری بھی ہو سکتا ہے اور اظہاری فن آرائشی بھی۔تاہم یہ دونوں فنون ایک دوسرے سے مختلف بھی ہیں۔آرائشی فن آنکھ اور کان کو متاثر کرتا ہے اور یہ اپنا مقصود صرف خطوں، صورتوں، رنگوں، آوازوں، سرتالوں، حرکتوں اور نور و ظلمت[۱۵۹] کی مختلف ترکیبوں سے حاصل کرتا ہے۔فنکار کو جب کسی جذبے یا تصور کی مدد کے بغیر حسن کی طلب و جستجو ہوتی ہے تو یہ فن پیدا ہوتا ہے اور یہ فن حسن ہی میں مضمر ہوتا ہے۔یہ نہ صرف عمارت گری، سنگتراشی اور مصوری میں بلکہ موسیقی، مصوری، بلاغت اور رقص میں بھی پایا

جاتا ہے۔ اس کے برعکس اظہاری فن تصورات و جذبات کا اظہار کیا کرتا ہے۔ یہ اصل میں صورتوں، اوضاع و اقطاع، رنگوں، آوازوں اور الفاظ کی روانی کے ذریعے خیال و احساس کا مظہر ہوتا ہے۔ آرائشی فن کا موضوع حسن ہے اور اسی کی وہ عکاسی بھی کرتا ہے۔ اظہاری فن کا موضوع کردار، مقصد اور میلان ہوتا ہے۔ اول الذکر فن جو قدیم یونان میں عروج کمال کو پہنچا، فقط پرانی دنیا ہی کے لیے موزوں تھا۔ اس دنیا کو وہ ہرگز زیب نہیں دیتا اور نہ وہ نئے تقاضوں ہی کی کفالت کر سکتا ہے۔ ہمیں تو اس قسم کے فن کی ضرورت ہے جو کردار کا اظہار کرے جو ظواہر کے ماوراء گہرائیوں میں چلا جائے اور جو فنکار کی بصیرت اور صلاحیت ہنر کی وسعتوں کی غمازی کرتے ہوئے ہم پر اس کی شخصیت آ کارا کر دے۔ الغرض یہ فنکار کی شخصیت ہی ہے جو فن کی تخلیق کیا کرتی ہے۔ [۱۶۰]

ہومز فاربس [۱۶۱] کی رائے میں شاعری حسین استقرائی قیاسات کی آزادی میں مضمر ہوتی ہے۔ اس میں جو شے سچی ہوتی ہے وہ نئی نہیں ہوتی، اور جو نئی ہوتی ہے وہ سچی نہیں ہوتی۔ [۱۶۲] دکوسٹر [۱۶۳] کا یہ کہنا ہے کہ فن نہ تو تخلیق مکرر ہے اور نہ یہ فطرت کی ہو بہو نقالی ہی ہے۔ اس کا وظیفہ تو اپنے مثالی یا نصب العین کو معلوم و متشکل کرنا ہے۔ فنکار کے لیے پہلے اپنے ''مثالی'' کو تصور میں لانا چاہیے، پھر فطرت میں اس کے مشابہ بلکہ اس سے اعلیٰ کسی شئے کی تلاش کرنی چاہیے۔ ایسے ہی موقع پر متخیلہ مثالی خیال کی تعین و تکمیل کرنے اور اسے صورت اظہار عطا کرنے کے لیے اپنی قوت کا اظہار کرتی ہے۔ تخیل اس اعتبار سے مثالی، احساس اور صورت کے مابین متوسط حیثیت رکھتا ہے۔ ایک سچا فنکار اپنے فن پارے سے کبھی مطمئن نہیں ہوتا، چاہے وہ حسن و خوبی میں کمال ہی کو کیوں نہ پہنچا ہوا ہو۔ فن میں تخیل اور اظہار دونوں ہی ناگزیر ہیں۔ لہٰذا ان دونوں میں سے کسی ایک کو دوسرے کی خاطر قربان نہیں کرنا چاہیے۔ دکوسٹر اس بات پر زور دیتا ہے کہ فن میں حسن صورت اہم ترین شئے ہے۔ یہ نہ ہو تو خود تصور ہی اپنی قدر و قیمت کھو دیتا ہے۔ اگر ہم محض حقیقی نقالی کریں تو کل صداقت کی تخلیق مکرر نہیں کر سکیں گے۔ [۱۶۴] ویلے [۱۶۵] بھی دکوسٹر کی طرح حسن کو فن کے لیے ناگزیر سمجھتا ہے۔ اس کے نزدیک حسن کے پانچ بنیادی عناصر ہیں اور وہ یہ ہیں: (۱) بوقلمونی، (۲) اتقان (یا کاملیت)، (۳) تناسب، (۴) وحدت اور (۵) آب و تاب۔

(۱) بوقلمونی اس لیے ضروری ہے کہ تنہا وحدت انسان کو اکتا دیتی ہے چنانچہ شیکسپیئر ایسا عظیم فنکار بھی المیہ میں فرحیہ داخل کر لیتا ہے، جس سے المیہ اور زیادہ المناک بن جاتی ہے۔

(۲) اتقان (یا اکملیت یا فنی جامعیت) ناگزیر ہے۔ اس کی دو قسمیں ہیں: وہبی اور اکتسابی۔

(۳) تناسب جو چیز کسی شئے کی ہم آہنگی و نظم میں اضافہ کرتی ہے، وہ اس کے صحیح تناسب کی تکمیل بھی کر دیتی ہے۔

(۴) وحدت ہمیشہ بوقلمونی کے تحت موجود ہونی چاہیے، لیکن اس طرح کہ اس سے کل میں زندگی کی لہر دوڑ جائے۔ یہ یاد رہے کہ وحدت کی خاطر ہر شئے کو قربان نہیں کر دینا چاہیے۔ اگر وحدت مطلق ہو تو حسن برباد ہو جاتا ہے۔ اہل تصور کو ان تمام جزئیات میں سے، جن میں وہ گھرا ہوا ہو، باہر نکال لینا ہمیشہ ممکن ہونا چاہیے۔ لیکن اسے عریاں اور تنہا ہرگز پیش نہیں کرنا چاہیے۔ ہمارے پاس پھر بھی اتقان، توازن، ہم آہنگی، حرکت اور قوت حیات رہنی چاہیے۔[۱۶۶] (۵) آب و تاب، یہ شاید سب سے زیادہ مشکل لیکن یقیناً سب سے زیادہ اہم عنصر ہے، جو صورت کے ذریعے مادی ھیولے تک پہنچتا ہے۔ یہ کیا ہے؟ ایک لفظ میں کہنا ہو تو وہ خود شئے کا جوہر ہے۔[۱۶۷] فان فلوٹن[۱۶۸] کی رائے یہ ہے کہ کل حسن ایسی ''زندگی'' ہے جو کسی ہم آہنگ صورت میں ہو اور اپنے آپ کو زمان و مکان میں ظاہر کر رہی ہو۔ لہٰذا سبھی فنون زندگی کے عین مطابق ہونے چاہیں۔ ہر شے جو اپنی بداعت[۱۶۹] کو صداقت، یعنی عالمگیر انسانی صداقت، نیز فطری صداقت کو قربان کر کے خریدتی ہے، وہ نہ صرف غیر فطری بلکہ ہمارے ذوق کو ناگوار ہوتی ہے۔ فن کے اہم اصول یہ ہیں: قاعدہ، کثرت میں وحدت، اعتدال اور تناسب۔

فن میں کثرت (یا بوقلمونی) اور حرکت ضرور ہونی چاہیے تاکہ ہماری آنکھ حد سے زیادہ یکسانیت سے اکتا نہ جائے، لیکن اس بوقلمونی پر نظم و ضبط کے ذریعے قابو رکھنا چاہیے، جو تمام اختلافات کو ایک ہم آہنگ کل میں سمو دیتا ہے۔ تعدیل دوسرا اہم قاعدہ ہے۔ کوئی شئے اسی وقت معتدل ہوگی جب قطر کی دونوں جانب کے اجزاء برابر ہوں اور صورت کی سب سے زیادہ بوقلمونی میں کسی طرح بھی مانع نہ آئیں۔ اعتدال تو فوراً ہی آنکھ کو نظر آ جاتا ہے، لیکن تناسب اس امر کے باوجود کو وحدت و توازن کی ایک ہی جیسی خواہش پر مبنی ہوتا ہے، نسبتاً زیادہ مخفی اثر رکھتا

ہے اور اپنے آپ کو فقط اپنے عام اثر ہی میں دکھاتا ہے۔اڈولف زیس انگ کا معروف ''طلائی تناسب'' ایسا قاعدہ ہے جو تناسب کے مطالعہ کی اصل میں مضمر ہوتا ہے۔فنی تخلیقات میں توازن اور ''جواب توازن''[۱۷۰] یقیناً ہونے چاہیں۔کسی چیز کے اجزاء اور کل سے درمیان ہم آہنگی سے کم وہ ہم آہنگی نہیں جو تخیل (جسے فنکار معرض اظہار میں لانا چاہتا ہے) اور صورت کے درمیان ہوتی ہے، جس میں تخیل ملبوس ہوتا ہے، یعنی ایسی ہم آہنگی جو فن پارے کی روح اور اس کی تمثال ہوتی ہے۔حسن فقط مزاحمت[۱۷۱] سے بچنے ہی سے حاصل ہوتا ہے۔[۱۷۲]

طینے[۱۷۳] نے اس مشہور نظریے کی حمایت کی ہے کہ فن اپنے ماحول ہی کی پیداوار ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ لکھتا ہے: ''فن کوئی ایسی شئے نہیں جو اپنے ماحول سے منقطع اور بے نیاز ہو۔لہٰذا اسے سمجھنے کے لیے ہمیں اس عہد کے ذہنی معاشرتی حالات اور محرکات کا لازمی طور پر مطالعہ کرنا ہوگا، جو اس کی تخلیق کا باعث ہوئے۔ ہر شخص جانتا ہے کہ فنکار ایک گروہ کا فرد ہوتا ہے جو بہرحال اس سے بڑا ہوتا ہے، اور تمام فنکار جزوی طور پر اپنے زمانے کی پیداوار ہوتے ہیں''[۱۷۴] اس کے نزدیک فن دراصل نقالی ہی کی شئے ہے، لیکن اس کے ساتھ وہ تصور کی اہمیت پر بھی زور دیتا ہے: ''ہمیں فطرت کی ''بعض'' اشیاء کی بڑی دقت نظری سے نقل تو اتارنا چاہیے، لیکن ہو بہو نہیں، اور نہ اس کی ہر شئے ہی کی۔فنکار کے لیے اجزاء کے تناسبات کو ایک دوسرے کے لحاظ سے منتخب کرنا اور پھر ان کی تخلیق مکرر کرنا ضروری ہے تاکہ وہ ان کی اہم خصوصیات کی تجسیم مکرر کر سکے۔[۱۷۵]

اپنے جمالیاتی تجربات کی طرح فیکنر[۱۷۶] اپنے جمالیاتی اصولوں یا قاعدوں کے لیے بھی مشہور ہے۔ یہ اصول متعدد ہیں لیکن ان میں سے جو نسبتاً زیادہ اہم ہیں، ان کی طرف اشارہ کر دیا جاتا ہے: (۱) احساس کو اقل شعور[۱۷۷] میں سے گزرنا چاہیے، (۲) متعدد تاثرات کو ایک دوسرے کی معاونت کے لیے آپس میں متحد ہونا چاہیے، کیونکہ اپنی انفرادی حیثیت کی بہ نسبت وہ اجتماعی حیثیت میں زیادہ حظ دیتے ہیں، (۳) بوقلمونی کا ہونا ضروری ہے، (۴) حقیقت یا صداقت لازمی ہے، (۵) زیر نظر معروض میں صفائی ہونی چاہیے، (۶) اصول تلازم احساس حسن کو تیز کرنے کے کام آنا چاہیے، (۷) تضاد و تخالف، (۸) علت و معلول کا سلسلہ، (۹)

توافق وتطابق، (۱۰) صحیح تناسب، (۱۱) استعمال میں کفایت شعاری، (۱۲) استقامت، (۱۳) تغیر وتبدل (۱۴) توازن وغیرہ۔[۱۷۸] نیکر نے فن کے متعلق بھی اصول وضع کیے ہیں جن کا خلاصہ یہ ہے: (۱) فن، صورتگری کے لیے مفید یا کم از کم دلچسپ تصور کو منتخب کرتا ہے، (۲) وہ پھر اس تصور کا اظہار محسوس مواد میں ایسے انداز سے کرتا ہے جو اس کے مافیہ کے لیے موزوں ترین ہوتا ہے، (۳) وہ ان تمام ذرائع میں سے جو اس کے قبضہ واختیار میں ہوتے ہیں، انہیں منتخب کرتا ہے جو ذاتی طور پر دوسروں سے زیادہ حظ انگیز ہوتے ہیں، (۴) یہی طریق کار تمام جزئیات میں بھی ملحوظ رکھا جاتا ہے، (۵) ان اصولوں کے مابین کشاکش کے موقع پر ان میں سے ہر ایک اطاعت اس طریقے سے اختیار کر لیتا ہے کہ نتیجتاً زیادہ سے زیادہ اور سب سے اعلیٰ حظ حاصل ہوتا ہے۔[۱۷۹]

ایلن[۱۸۰] فن کی تعریف ان الفاظ میں کرتا ہے: ''جب ہم بعض رنگوں یا غنائی آہنگوں کو بعض صحیح ترتیبوں میں صراحۃً اس حظ کی خاطر منظّم کرتے ہیں جسے ان کا مشاہدہ ہمیں عطا کرے گا تو اس کے حاصل کو ''فن'' کہیں گے''۔[۱۸۱] لیکن ایلن یہ بات تسلیم نہیں کرتا کہ معروضات میں کوئی ایسی ذاتی شئے ہوتی ہے جو یہ جمالیاتی حظ پیدا کرتی ہے: ''اشیاء کی جمالیاتی صفت اتنی کم ہوتی ہے کہ اسے واضح طور پر شعور میں لانے کے لیے مزاولت توجہ کی حاجت ہوتی ہے۔ اس کا مطلب صرف اتنا ہی ہے کہ جب حسیاتی لہر بہت بڑی ہوتی ہے تو یہ عقلی لہر پر غالب آجاتی ہے اور اسی باعث حسن وقبح کی ظاہرہ معروضیت[۱۸۲] پیدا ہوتی ہے۔ جمالیاتی اعتبار سے وہ شئے خوبصورت ہوتی ہے جو کم سے کم تکان یا زیان کے ساتھ زیادہ سے زیادہ تہیج پیدا کرتی ہے۔ جمالیاتی لحاظ سے قبیح شئے وہ ہوتی ہے جو ایسا کرنے میں ناکام رہ جاتی ہے۔[۱۸۳]

گیو[۱۸۴] کے نظریہ فن کو مجمل طور پر اس طرح بیان کر سکتے ہیں: ''سنگتراشی اصل میں علم تشریح اعضاء اور علم وظائف الاعضاء پر موقوف ہوتی ہے۔ مصوری کا انحصار علم تشریح اعضاء علم وظائف الاعضاء اور بصریت، پر فن تعمیر کا بصریت (قسمت طلائی یا خط اعتدال وغیرہ) پر موسیقی کا علم وظائف الاعضاء اور سمعتیت پر اور شاعری کا اوزان پر ہوتا ہے۔ ان کے عام قوانین اکثر و بیشتر سماعتیاتی اور نامیاتی ہوتے ہیں۔ فن کا وظیفہ نفسیاتی استقراء کے مظاہر کی تخلیق کرنا ہے، جو

قلب میں بہت پیچیدہ قسم کے تصورات و جذبات لاتے ہیں۔ الغرض یہ عمرانی احساسات ہیں جو فن کی تشکیل کرتے ہیں، یعنی جو زندگی کو معرض اظہار میں لاتے ہیں۔ فن میں مسلمہ طور پر دو رجحانات پائے جاتے ہیں۔ ایک تو ہم آہنگی، موزونی اور اس شئے کی طرف جو سمع و بصر کو محظوظ کرتی ہے، رغبت رکھتا ہے، اور دوسرا جو فن کی دنیا کو زندگی سے معمور کر دینے کی طرف میلان رکھتا ہے، اور ان دونوں رجحانات میں توازن قائم رکھنا عبقریت کا خاصا ہے۔ بے ہودہ اور فرسودہ خیالات فنکار کی جمالیاتی ہمدردی کو انسانی ہمدردی کے خلاف نبرد آزما کر کے فن کو اس کے عمرانی ہمدردانہ مقصد سے محروم کر دیتے ہیں۔ (۱۸۵)

رسکن (۱۸۶) نے اپنی مشہور تصنیف حرف آخر (۱۸۷) میں ''وحدت فن'' کے عنوان کے تحت سب سے پہلے صنعت، فن اور فن لطیف کے درمیان فرق دکھانے کی کوشش کی ہے: ''صنعت، اصطلاح اور لفظ کے صحیح مفہوم کی رو سے ہاتھوں کے ذریعے آلات یا مشینوں کی مدد یا مدد کے بغیر بالواسطہ یا بلاواسطہ کسی چیز کو بنانا ہے۔ انسان کے ہاتھ سے نکلی ہوئی ہر چیز صنعت ہے لیکن یہ ضروری ہے کہ وہ ان ہاتھوں سے نکلی ہوئی ہو جو میکانکی طور پر کام کریں اور کام کرتے وقت ذہانت سے براہ راست متاثر نہ ہوں۔ فن، انسان کے ہاتھ اور ذہانت دونوں کی باہمی فعلیت ہے۔ ایک فن مشینری بنانے کا ہے، ایک فن جہاز بنانے کا ہے، ایک گاریاں بنانے کا ہے، علیٰ ہذالقیاس، اور یہ سب جو صحیح طور پر فن کہلاتے ہیں لیکن ''فنون لطیفہ'' نہیں ہیں، ایسے مشاغل ہیں جن میں انسان کا ہاتھ اور اس کا دماغ بیک وقت کام کرتے ہوئے مل کر چلتے ہیں۔ لہٰذا فن لطیف وہ ہے جس میں انسان کے ہاتھ، دماغ اور دل تینوں ملکر کام کرتے ہیں اور یاد رکھو! ہاتھ ہر شئے کی تہہ میں ہونا چاہیے۔ اسے ہر شئے پر سبقت لے جانا چاہیے کیونکہ فن لطیف کی لازمی طور پر ہاتھ ہی سے تخلیق ہونی چاہیے اس سے زیادہ واضح مفہوم میں ہونی چاہیے جو صنعت سے لیا جاتا ہے۔ فن لطیف کو ہمیشہ مشینوں میں سب سے زیادہ لطیف مشین کے ساتھ، جو انسانی ہاتھ ہے، پیدا کرنا چاہیے۔ پورے طور پر مکمل فن لطیف وہ ہے جو دل سے نکلتا ہے اور جو ایسے تمام شریفانہ جذبات پر مشتمل ہوتا ہے جن سے دماغ موافقت کر لیتا ہے۔ لیکن دماغ، دل سے درجے میں ادنیٰ ہے اور ہاتھ دل و دماغ دونوں سے کمتر ہیں۔ فن لطیف اس طرح کل انسان کو

اجاگر کر دیتا ہے۔ اس میں چونکہ ہمیشہ جذبات پائے جاتے ہیں اس لیے جذبات کے بغیر کوئی شخص اچھا فنکار نہیں بن سکتا۔ لیکن ایک عظیم اور حقیقی فنکار بننے کے لیے ضروری ہے کہ انسان کا دل نیک جذبات سے معمور ہو، چاہے اس کا کردار برا ہی کیوں نہ ہو۔ اس کے علاوہ فن میں کمال حاصل کرنے کے لیے فنکار میں دو اور اوصاف کا پانا جانا بھی ضروری ہے۔ یعنی رفیع ترین کردار کی سادگی اور شدت، سادگی مقصد اور شدت قوت و کامرانی کی۔ (۱۸۸) رسکن فطرت کو فن کا مثالی نمونہ سمجھتا ہے، لیکن اس کے باوجود وہ اس کی نقالی کو فن کے لیے صحت مند خیال نہیں کرتا۔ اس کی بعض تحریرات سے بلاشبہ یہ گمان ہونے لگتا ہے کہ وہ بھی ارسطو کی طرح فن کو فطرت کی نقالی سمجھتا ہے حالانکہ حقیقت یہ نہیں ہے۔ لہٰذا وہ اس غلط فہمی کو دور کرنے کی خاطر صاف الفاظ میں اس بات کا اعلان کرتا ہے کہ وہ فن کو نقالی نہیں ترجمانی سمجھتا ہے: ''تم دیکھتے ہو کہ میں ہمیشہ ترجمانی کہتا ہوں، نقالی کبھی نہیں کہتا۔ میرے اس طرح کہنے کی وجہ یہ ہے کہ اچھا فن شاذ و نادر ہی نقالی کرتا ہے۔ یہ عموماً بیان یا تشریح کیا کرتا ہے، لیکن میری دوسری اور بڑی دلیل یہ ہے کہ اچھا فن ہمیشہ دو چیزوں سے مرکب ہوتا ہے۔ اول واقعہ کے مشاہدے سے، دوم واقعہ جس طریقے سے بیان کیا جاتا ہے اس میں انسانی ڈیزائن اور اختیار کے اظہار سے۔ عظیم اور اعلیٰ فن ان دونوں میں ہمیشہ وحدت پیدا کر دیتا ہے۔ یہ ان کی وحدت میں رہ سکنے کے سوا، اس کے باہر ایک لحظہ کے لیے بھی نہیں رہ سکتا۔ یہ دونوں سے اس طرح ناگزیر طور پر مرکب ہوتا ہے جس طرح پانی، آکسیجن اور ہائیڈروجن سے، یا سنگ مرمر، چونے اور کاربانک ایسڈ سے مرکب ہوتا ہے۔ (۱۸۹) عظمت فن کے مسئلے پر بحث کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے: ''ہمیشہ یاد رکھو کہ تم ایسے دو اوصاف رکھتے ہو جس میں فن کی کل عظمت پنہاں ہے۔ اول فطری واقعات کا سنجیدہ اور گہرا مطالعہ، ثانیاً ان واقعات کو عقل انسانی کی قوت کے ذریعے اس طرح باقاعدہ ترتیب دینا کہ تمام دیکھنے والوں کے لیے وہ نہایت ہی کارآمد، یادگار اور خوبصورت بن جائیں اور یہ عظیم فن ایک طاقتور اور شریف زندگی کے نمونے کے سوا کچھ نہیں ہے۔ آخر میں وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ فن میں حقیقت پہلے ہونی چاہیے اور پھر اس پر ڈیزائن یا ترکیب صوری کی داغ بیل ڈالنی چاہیے۔ (۱۹۰)

ٹالسٹائی (۱۹۱) کے نزدیک فن کا اصلی وظیفہ جذبات و مشاہدات کے اظہار و ابلاغ کے ان

کی تخلیق مکرر ہے: فنکار کا اپنے اندر اس احساس کو بیدار کرنا جس کا اسے تجربہ یا مشاہدہ ہو چکا ہے اور اسے اپنے اندر بیدار کر چکنے کے بعد حرکات، خطوط، الوان، اصوات یا الفاظ میں بیان کی ہوئی صورتوں کی وساطت سے اس احساس کو اس طرح دوسروں تک پہنچانا کہ وہ بالکل اسی احساس کا مشاہدہ کریں، یہ ہے فن کی فعلیت''۔ اگر فن ایسا نہیں کرتا تو وہ فن ہی نہیں۔ (۱۹۲) فن کی عظمت و کمال کا راز یہ ہے کہ وہ آفاقی ہو۔ اگر فن کا دائرہ اثر ونفوذ فنکار کی قومیت، عہد اور طبقے کے چند لوگوں ہی تک محدود ہو تو وہ گھٹیا قسم کا فن ہوگا۔ اگر اس کا حلقہ اثر کل نوع انسانی کو محیط ہو، مگر اثرات شر انگیز ہوں تو یہ اصلی فن تو ہوگا، مگر اسے برا فن کہیں گے۔ اس کے برعکس، اثرات نیک ہیں تو یہ اچھا فن ہوگا اور اگر فن کے احساسات رفیع ترین یعنی رحم و محبت کے مذہبی احساسات ہوں گے تو یہ فن کی عظیم ترین صورت ہوگی۔ (۱۹۳) ایسے احساسات، جو عصر حاضر کے فن کے اہم موضوعات کی شکل اختیار کر لیتے ہیں، مثلاً عزت، محبت اور حب الوطنی تو وہ ایک مزدور میں فقط سراسیمگی، نفرت یا حقارت کو اکساتے ہیں۔ لیکن اگر فن ایک اہم شئے، ایک روحانی سعادت ہے جو تمام انسانوں کے لیے ضروری ہے (''مذہب کی طرح'' جیسا کہ فن کے مشتاق کہنے کے شائق ہیں) تو پھر ہر شخص کو اس تک رسائی ہونی چاہیے، اور اگر ہمارے زمانے کی طرح اس تک عوام کو رسائی نہیں ہے تو پھر دو چیزوں میں سے ایک ضرور ہے: یا تو پھر فن اہم شئے نہیں ہے جیسا کہ اسے ظاہر کیا جاتا ہے، یا پھر وہ فن، جسے ہم فن کہتے ہیں حقیقی شئے نہیں ہے۔ (۱۹۴) ایک فنی تخلیق فقط اسی وقت ایک صحیح فنی تخلیق ہوتی ہے جب وہ انسانی زندگی کی رو میں ایک نیا احساس (چاہے وہ کتنا ہی غیر اہم کیوں نہ ہو) لاتی ہے۔ (۱۹۵) فنی تخلیق کی سب سے بڑی خوبی تکمیل، یکسانیت، صورت اور مافیہ کی ناقابل انفصال وحدت ہے جو اس احساس کی مظہر ہوتی ہے جس کا مشاہدہ فنکار کر چکا ہوتا ہے۔ فنکار کو ایک حقیقی فن پارے کی تخلیق کرنے کے لیے بہت سی شرائط کو پورا کرنا ہوتا ہے۔ چنانچہ اس کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنے وقت کے رفیع ترین تصور زندگی کے مقام پر کھڑا ہو، احساس کا مشاہدہ کرے اور اس میں اس کے ابلاغ کی خواہش و استعداد ہو، نیز اسے فن کی کسی ایک صنف کے کرنے کی فنی قابلیت بھی ہو۔ (۱۹۶)

جیمز سلی (۱۹۷) نے حقیقت فن کی عارضی طور پر یہ تعریف کی ہے: ''کسی پائیدار شئے یا فعل

گزراں کی تخلیق، جونہ صرف خالق کو عملی لطف اندوزی عطا کرنے، بلکہ قارئین اور تماشائیوں کی ایک اچھی خاصی تعداد کو اس سے کوئی ذاتی مفاد حاصل کرنے کی نیت کے بغیر حظ انگیز تاثر پہنچانے کے لیے بھی موزوں ہو۔(۱۹۸) فن کی حقیقت انسان کے بعض جذباتی احساسات کی تسکین ہے، فن بجز اس کے کچھ نہیں کہ وہ فطرت کی طرف سے چشم و گوش کو عطا ہونے والے حظوظ کی بوقلمونی اور توسیع ہے۔(۱۹۹) آخر میں وہ فن کی یہ تعریف کرتا ہے: ''وہ فن پارہ جمالیاتی ہوتا ہے جو آنکھ یا کان کے تاثرات کی وساطت سے کسی قابل حظ احساس کی تشفی کرتا ہے، اور قابل حظ تاثر کے کسی آفاقی قانون کی تشفی کرتا ہے، جب وہ اس قسم کے قابل حظ تاثرات کی ایک بڑی تعداد مہیا کرتا ہے تو وہ بڑا ہی فنکارانہ ہوتا ہے۔ مزید برآں جب یہ احساسات یا تو قلب انسانی کی مستقل جذباتی احتیاجات یا ذہنی ترقی کی شائستہ تخلیقات ہوتے ہیں''۔(۲۰۰)

جون ڈیوی(۲۰۱) اس موضوع پر بحث کرتے ہوئے لکھتا ہے: ''فن یا تو عقلی انتخاب اور ترتیب کے ذریعے فطری واقعات کے فطری رجحانات کا تسلسل ہے، یا فن فطرت میں ایک انوکھا اضافہ ہے۔ اس فطرت میں جو فقط انسان کے اندر رہنے والی کسی شئے سے نکلتی ہے، جسے خواہ کسی نام سے موسوم کیا جائے بعض اوقات یہ کہا جاتا ہے کہ فن جذبات کا اظہار ہے، اس الجھاؤ کے ساتھ کہ اس واقعہ کے سبب مافیہ کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی، بجز مواد کے طور پر جس کے ذریعے جذبات کا اظہار کیا جاتا ہے۔ لہٰذا فن بے عدیل بن جاتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ علمی تخلیقات میں افادیت اور اخلاقی نتیجہ یعنی معروضات کی خصوصیت ہی، جو ان کی مافیہ بن جاتی ہے، کل اہمیت رکھتی ہے۔ لیکن اس تعریف کی رو سے فن میں مافیہ خود اپنی کل ذاتی خصوصیات سے معرا ہو جاتی ہے اور اس قدر معرا ہو جاتی ہے جس قدر وہ فن حقیقی ہوتا ہے، کیونکہ ایک حقیقی فنی تخلیق، مافیہ میں تحلیل ہو کر اظہار جذبہ کے وسیلے کی صورت اختیار کر لینے میں ظاہر ہوتی ہے۔ فنی فعلیت کا مصدر جذباتی ردعمل میں مضمر ہوتا ہے، جو اس صورتِ حال سے بے ساختہ وقوع پذیر ہوتا ہے، جو فن سے کسی قسم کا کوئی تعلق اور جمالیاتی صفت رکھے بغیر پیدا ہوتی ہے، بجز اس مفہوم میں جس میں لطف و کرب سبھی جمالیاتی ہوتے ہیں۔ اس قسم کی بات ''معنی خیز صورت''(۲۰۲) کے متعلق ایک جمالیاتی معروض(۲۰۳) کی تعریف کی حیثیت سے کہی جا سکتی ہے۔ فن صورتوں کی تخلیق نہیں

کرتا، یہ تو دراصل ان صورتوں کا ان اسالیب سے انتخاب و تنظیم ہے تا کہ ادراکی مشاہدہ وسیع، طویل اور پاکیزہ ہو جائے۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ بعض معروضات اور صورتِ حال[۲۰۴] نوع انسانی کو ادراکی طمانیتیں بخشتے ہیں، وہ ایسا اپنی تکوینی خصائص اور روابط کے باعث کرتے ہیں۔[۲۰۵]

وہائٹ ہیڈ[۲۰۶] کے نزدیک مشاہدے میں وہ امدادی عنصر، جو فن کو ممکن بناتا ہے، شعور ہے۔ شعور بھی دوسری ہر شئے کی طرح ایک معنی میں ناقابل تعریف ہے۔ یہ خود ہی آپ اپنی تعریف ہے اور اسے ضرور مشاہدے میں آنا چاہیے لیکن دوسری چیزوں کی طرح یہ بھی ایک معرض ظہور میں آنے والی کیفیت ہے، جس کی تشریح احلات کے جوہرا تصال میں کی جاتی ہے۔ یہ اس اتصال کا ایک کیفیاتی پہلو ہے۔ بہرکیف، شعور وہ صفت ہے جو ایک واقعہ اور واقعہ کے متعلق کسی مفروضہ کے اتصال کے نتیجہ کے طور پر معروضی مافیہ میں ظاہر ہوتی ہے۔ یہ صفت ایک پیچیدہ معروض سے ادراک کی موضوعی صورت میں ظاہر ہوا کرتی ہے۔ یہ ایسی صف ہے جو واقعیت اور تصوریت کے تضاد کو فطری طور پر ودیعت ہوتی ہے، یعنی مشاہدے میں طبیعی قطب[۲۰۷] اور ذہنی قطب کی تخلیقات کے درمیان۔ یہ تضاد جب بھی مشاہدے میں ایک کمزور عنصر ہوتا ہے، اس وقت وہ شعور محض نارستہ ہوتا ہے، ایک پوشیدہ صلاحیت کی طرح۔ تضاد جتنا زیادہ واضح اور نمایاں ہوگا موقع اتنا ہی ترقی یافتہ شعور پر مشتمل ہوگا۔ مشاہدے کا وہ حصہ، جو شعور سے منور ہوتا ہے محض ایک انتخاب ہے۔ اس اعتبار سے شعور توجہ کا ایک انداز ہوا۔ انسان میں انتخابی زورِ احساس کو مہیا کرنے والا بھی یہی شعور ہے۔ کسی ایک موقع کی برجستہ آمد شعوری توجہ کی حدود میں داخل ہونے کے لیے اپنے نکلنے کے راستوں کو یا تو شعور کی سمت میں یا پھر تصورات کی تخلیق میں دریافت کرتی ہے۔ اس اعتبار سے شعور، برجستہ آمد[۲۰۸] اور فن آپس میں گہرے طور پر مربوط ہوئے۔ ایک وہ فن جو واضح شعور کے اندر پیدا ہوتا ہے، مبہم شعور کے اندر یا مشاہدے کی غیر شعوری فعلیتوں کے اندر وسیع طور پر تقسیم شدہ فن کی مہارت خصوصی ہے۔[۲۰۹]

فن کی خوبی تہذیب کی خدمت کے سلسلے میں اپنی مصنوعیت[۲۱۰] اور متناہیت[۲۱۱] میں مضمر ہوتی ہے۔ یہ شعور کے لیے اس بات کو آشکارا کرتی ہے کہ انسانی کوشش کا متناہی جز وکس طرح اپنے کمال کو اپنے ہی حدود کے اندر رہ کر حاصل کرتا ہے۔ فن کا کارنامہ فطرت کا ایک ایسا

چھوٹا سا جزو ہے، جس پر محدود تخلیقی کوشش کی مہر ثبت ہوتی ہے، اس طرح یہ منفرد ہو جاتا ہے، یعنی وہ ایک ایسی انفرادی شئے بن جاتا ہے جو اپنے پس منظر کی مبہم لامتناہیت سے علیحدہ ہو چکتی ہے۔ اس طریقے سے فن انسانیت کے مفہوم کو بلند کر دیتا ہے۔ یہ احساس کی وہ رفعت بخشتا ہے جو مافوق الفطری ہوتی ہے۔ دیکھا جائے تو شعور بذات خود اپنی ادنیٰ صورت میں فن ہی کی ایک تخلیق ہے کیونکہ یہ حالت تصوری کے ہجوم سے نتیجہ کے طور پر نکل کر حقیقت کے ساتھ اپنے تضاد میں داخل ہو جاتا ہے تا کہ وہ موخرالذکر کی متناہی نمود میں دوبارہ تشکیل پذیر ہو جائے۔ لیکن شعور، فن سے باہر نکلتے ہی فوراً باشعور حیوانوں (یعنی انسانوں) کے فن کی تخلیق کرتا ہے۔ ایک معنی میں فن ان وظائف کا اکتا دینے والا حد سے زیادہ بڑھ جانا ہے جو فطرت کی گہرائی میں مضمر ہوتے ہیں۔ فن کا مصنوعی ہونا اس کا جوہر ہے لیکنفن رہتے ہوئے فطرت کی طرف رجوع کرنا، اس کا کمال ہے۔ مختصر یہ کہ فن، فطرت کی تعلیم ہے۔ اس اعتبار سے ف اپنے وسیع ترین مفہوم میں تہذیب ہوا، کیونکہ تہذیب، ہم آہنگی کے بڑے بڑے کمالات کو نگاہ مقصود میں رکھنے کے سوا کچھ اور نہیں ہے۔ (۲۱۲)

انسان کی روحانی زندگی میں انسانی جسم، فن کی تخلیق کا ایک آلہ ہے۔ یہ مشاہدہ انسانی میں ان عناصر پر ارتکاز کرتا ہے جو اس موضوعی صورت کے شعوری ادراک کی شدتوں کے لیے منتخب کیے جاتے ہیں، جو ان مشتملات سے حاصل کی جاتی ہیں، جو سائے میں منتشر ہو چکے ہیں۔ اس طرح یہ اس ''نمود'' (۲۱۳) کی قدر کو یزادہ کر دیتا ہے جو فن کا نفس مضمون ہے۔ اس لحاظ سے فن پارہ ''ان دیکھے'' کا پیغام ہوا۔ یہ احساس کی گہرائیوں کو اس سرحد کے پیچھے سے مضبوط کرتا ہے جہاں شعور کی صحت ناکام ہو جاتی ہے۔ چنانچہ جسم کے نامیاتی وظائف جن آرزوؤں کو پیدا کرتے ہیں انہیں میں بہت زیادہ ترقی یافتہ فن کے نقطہ آغاز کی تلاش کی جاتی ہے۔ فن کا مبدا مکرر عمل کرنے کی آرزو میں مضمر ہوتا ہے۔ ہمیں تکرار کے کسی ایک انداز میں اپنے ذاتی فعال یا مدرکات کے سبب ماضی اور مستقبل کی شبیہ گری کرنے کی حاجت ہوتی ہے تا کہ ہم اپنی اور اپنے آباؤ اجداد کی جذباتی زندگی کو ازسرنو زندہ کریں۔ ایک حیاتیاتی اصول بھی ہے، جس پر بہرحال بہت زیادہ زور نہیں دینا چاہیے، اور وہ یہ ہے کہ ایک مبہم مفہوم میں ایک جنین رحم میں دور دراز کے حیاتیاتی

زمانوں کے آباؤ اجداد کے خصائل کی اپنی تاریخ زندگی میں دوبارہ تخلیق کرتا ہے۔ چنانچہ فن کا مبدا رسمی ارتقاؤں میں ہوتا ہے، جہاں سے کھیل، مذہبی مناسک، قبائلی رسوم، رقص، غاروں کی تصویر کشی، شعری ادب، نثر اور موسیقی کی ابتدا ہوتی ہے۔ اس فہرست کا ہر فرد اپنی سادہ تر صورتوں میں روزمرہ کی ضروریات زندگی کے درمیان چمک اٹھنے والے مشاہدے کی تخلیق مکرر کرنے کے لیے کسی ایک کوشش کو متبرک سمجھ کر محفوظ کر لیتا ہے لیکن فن کا راز اس کی اپنی آزادی میں مضمر ہوتا ہے۔ جذبے اور خود مشاہدے کے کچھ عناصر اپنی ضرورت سے منقطع ہو کر دوبارہ زندہ ہو جاتے ہیں۔ دباؤ دور ہو جاتا ہے مگر شدید احساس کی خوشی باقی رہتی ہے۔ تہذیب کے فنون اب طبیعی اور خالص تصوری بہت سے سرچشموں سے پیدا ہوتے ہیں لیکن وہ سب کے سب رونق حیات سے جو ابتداء میں ضرورت کے لمحات میں ابھرتی ہے، آزادانہ طور پر لطف اندوز ہونے کی سادہ آرزو کی تصعیدات (۲۱۴) بلکہ تصعیدات کی تصعیدات ہوتے ہیں۔ اپنی توجہ کے مرکز کو ذرا سا ہٹا دینے سے فن کی تشریح اس طرح بھی کی جا سکتی ہے کہ وہ کسی نسل کا اپنی ہستی کے دباؤ کیخلاف نفسیاتی مرض کا ردعمل ہے۔ جب صداقت کا ایقان مفقود ہو تو فن کا نفسیاتی مرض کو شفا دینے کا وظیفہ بے سود ہو جاتا ہے، اور یہی وہ مقام ہے جہاں فن کا تصور تلاش حسن کی حیثیت سے سطحی ہوتا ہے۔ فن جب اشیاء کی ماہیت کے متعلق جانی پہچانی مطلق صداقت کو برق آسا انداز میں آشکارا کرتا ہے تو اس وقت مشاہدہ انسانی میں اس کا وظیفہ شفا بخش ہوتا ہے۔ فن کی اس خدمت میں جزئیہ کی ادنیٰ صداقتوں سے بھی رکاوٹ پیدا ہو جاتی ہے۔ ایسی معمولی مطابقتیں، حسیاتی تجربہ کی فضولیات کو پیش منظر (۲۱۵) میں جگہ دیتی ہے۔ ایسی بڑی خدمت سرانجام دینے والا فن ہی تہذیب کے جوہر سے تعلق رکھتا ہے۔ ایسے ہی فن کی ترقی سے ذہنیت کا اجتہاد، ہستی کی طبیعی بنیاد پر سبقت لے جاتا ہے۔ غرض صداقت اور حسن کو شعوری طور پر متعین کی ہوئی تلاش کا نام علم اور فن ہے۔ ان میں نوع انسانی کا محدود شعور خود بخود فطرت کی لامحدود ثروت کے قریب پہنچ جاتا ہے۔ روح انسانی کی اس تحریک علم و فن کے تمام دبستانوں اور پیشوں کی انواع ترقی کرتی اور تہذیب کے اس مقصد کی ترجمانی کرتی ہیں، جس سے انسان کا شعوری مشاہدہ ہم آہنگی کے مبداؤں کو اپنے استعمال کے لیے محفوظ کر لیتا ہے۔ (۲۱۶)

عصر حاضر میں کروچے (۲۱۷) کا نظریہ فن بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اس کی رائے میں ’’روح‘‘ جس طرح اپنے اظہار ذات سے کائنات کی تخلیق کرتی ہے اسی طرح یہ ’’روح‘‘ فنکار کے عالم وجدان میں اپنے آپ کو معرض اظہار میں لاتی ہے اور اس سے فن معرض وجود میں آتا ہے۔ اس عالم وجدان میں حق و باطل کا کوئی سوال پیدا نہیں ہوتا۔ البتہ اس عالم وجدان میں فنی تخلیقات کے حسن کا احساس یا مشاہدہ ضرور ہوتا ہے اور اس مشاہدے سے ہمیں حقیقی مسرت حاصل ہوتی ہے۔ وجدانی تخلیقی فعلیت اس اعتبار سے حقیقی جمالیاتی قدر ہوئی۔ خارجی شے اپنی ذات میں خوبصورت نہیں ہوتی، بلکہ جمالیاتی قدر کے لحاظ سے اس کے حسن کی حیثیت محض اضافی یا خارجی ہوتی ہے۔ فن کا وظیفہ اس لیے فنکار کے وجدانی مشاہدے کو طبیعی مظہر یعنی رنگ، صورت یا آواز میں لانا ہوا۔ اس اعتبار سے اس کا تعلق عمل کے درجے سے ہوا۔ حسن کا ماخذ فنی وجدان ہے۔ چنانچہ جو شخص کسی فن پارے سے لطف اندوز ہوتا ہے وہ گویا خود اپنے فنی وجدان کے حسن کو معرض اظہار میں لاتا ہے، اس لیے وہ بھی ایک لحاظ سے فنکار ہوا۔ (۲۱۸) جمالیاتی فعلیت (۲۱۹) کا راز یہ ہے کہ فنکار بغیر کسی کوش کے نہایت سکون کے ساتھ ایک ایسی مکمل ذہنی شبیہ خیال میں لے آئے، جو اس کے مافی الضمیر کو کلی طور پر معرض اظہار میں لا سکتی ہو۔ اس جمالیاتی فعلیت کا خلاصہ اس وجدان کی صورت میں پنہاں ہوتا ہے جو متصوفانہ یا باطنی بصیرت پر نہیں، بلکہ مکمل بصارت، جامع ادراک اور کلی تصور پر مشتمل ہوتا ہے۔ فن کا اعجاز تصور کی خارجی شبیہ گری میں نہیں، بلکہ اسے بہ تمام و کمال تصور میں لانے میں مضمر ہوتا ہے۔ خارجی شبیہ گری تو میکانکی تکنیک اور ہاتھ کی محنت سے تعلق رکھتی ہے، ’’جب ہم اپنے اندر کی بات پر اچھی طرح دسترس حاصل کر لیتے ہیں، جب ہم واضح اور صاف طور پر کسی تصویر یا مجسمے کو تخیل میں لے آتے ہیں، جب ہم کسی موضوع نغمہ کو پا لیتے ہیں، تب ’’اظہار‘‘ جنم لیتا ہے اور وہ مکمل بھی ہوتا ہے۔ اس سے زیادہ کوئی اور شئے درکار نہیں ہوتی۔ چنانچہ اگر ہم اپنا منہ کھولتے ہیں اور بولتے یا گاتے ہیں۔ تو ہم محض یہ کرتے ہیں کہ جو کچھ ہم نے دل میں کہا ہوتا ہے اس کو با آواز بلند کہتے ہیں۔ ہم اسی کو اونچی آواز میں گاتے ہیں جو پہلے ہم دل میں گا چکے ہوتے ہیں۔ اگر ہم پنسل یا چھینی کو کام کرنے کے لیے اٹھاتے ہیں تو ایسے امور پہلے ہی سے ارادے میں آ چکے ہوتے ہیں، اور اس

وقت ہم تو محض یہ کر رہے ہوتے ہیں کہ جس شئے کو ہم اجمال وتعجیل کے ساتھ کر چکے ہیں، اسی کو طویل لمحات میں پایہ تکمیل کو پہنچا دیتے ہیں۔ (۲۲۰) جمالیاتی فعلیت یا اظہار کی فعلیت نہ تو احساس (خوشگوار ہو یا ناگوار) کی فعلیت ہے اور نہ قوت ارادی کا ایسا رضا کارانہ عمل ہی ہے جو کسی مقصد کے لیے ہو۔ معاشی اور اخلاقی افعال کی تو چونکہ کوئی نہ کوئی غرض و غایت ہوتی ہے، اس لیے ان کا جمالیاتی فعلیت سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ غور سے دیکھا جائے تو نظریہ اظہاریت (۲۲۱) کا ''مبنیٰ نظریہ آمد'' (۲۲۲) ہے، یعنی ہر تخلیقی فعلیت فنکار کی دماغی کاوشوں اور ارادے کے بغیر خود بخود اس سے صادر ہوتی ہے۔ ''آمد'' کا نقیض ''آورد'' ہے۔ نظریہ ''آورد'' کی رو سے فنکار کی تخلیقی فعلیت میں اس کے ارادے اور دل و دماغ کی کاوشوں کو دخل ہوتا ہے۔ ''اظہاریت'' کا نظریہ چونکہ ''آمد'' کے نظریے پر منحصر ہے، اس لیے اس کی رو سے فن، تخلیقی فعلیت کی حیثیت سے نہ تو کوئی مقصد رکھتا ہے اور نہ اپنی مرضی سے مواد کا انتخاب ہی کرتا ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ وہ اپنی مرضی سے کسی وقت بھی کوئی تخلیقی فعلیت سرانجام نہیں دے سکتا، اس کے لیے اسے ''آمد'' کا انتظار کرنا پڑتا ہے۔

اگرچہ جمالیاتی اظہار (۲۲۳) منطقی علوم سے کوئی تعلق نہیں رکھتا، لیکن یہ نظریاتی ہونے کی وجہ سے علم ہی کی ایک صورت ہے، علم جو تعقل سے پہلے ہوتا ہے: ''انسان کلیات (۲۲۴) کی تشکیل کرنے کے مرحلے پر پہنچنے سے پہلے خیالی تصورات کی تشکیل کرتا ہے، غور وفکر کرنے سے پہلے وہ سمجھتا ہے، باتیں کرنے سے پہلے وہ گاتا ہے۔ شعراء وفلاسفہ کو ہم بالترتیب نوع انسانی کے حواس وعقل کہہ سکتے ہیں اور اس مفہوم میں اس پرانے مقولے کو کہ ''عقل میں کوئی ایسی شئے نہیں جو پہلے حواس میں نہ تھی، سچا سمجھتے ہوئے حرز جان بنائے رکھ سکتے ہیں۔ حسیات کے بغیر ہم عقل نہیں رکھ سکتے۔ شاعری قلب کی ابتدائی صورت ہے، عقل سے پہلے اور استدلال سے آزاد۔ یہ مقولہ، جو شاعری پر صادق آتا ہے، اسی طرح دوسرے فنون پر بھی صادق آتا ہے۔

ارسطو کی رائے میں جمالیاتی فعلیت عالم گیر کلیہ کی شبیہ گری کرتی ہے، حالانکہ کلیات سے اس کا کوئی سروکار نہیں ہوتا۔ کلیات بجز ان تصورات کے اور کیا ہیں جنھیں عقل ٹھوس مشاہدے سے علیحدہ کر دیتی ہے۔ یہ ہمیشہ جمالیاتی اظہار سے موخر ہوتے ہیں، لیکن ایسا بھی دیکھا گیا ہے کہ یہ

کلیات یا تصورات اظہار کے ساتھ گھلے ملے ہوتے ہیں۔ ایسی صورت میں وہ نہ تو اظہار کے مشمولات ہوتے ہیں اور نہ ان کے لوازمات ہی وہ ان میں محض عناصر کے طور پر ہوتے ہیں۔ اظہار کی فعلیت چونکہ تصدیقات [۲۲۵] پر مشتمل تفکرانہ علم نہیں، اس لیے یہ حق بھی ہوسکتی ہے اور باطل بھی۔ لہٰذا اسے منطق کی کسوٹی پر پرکھا نہیں جاسکتا۔ اظہار دراصل وجدانی علم ہے یا وجدان۔

''قلب (کس چیز کی) تخلیق کرنے، صورت گری کرنے اور اسے معرض اظہار میں لانے کے لیے وجدان سے کام لیتا ہے۔ لہٰذا اظہار وجدان ہے اور وجدان اظہار۔ یہ، ارتسامات اور دوسرے فعلی عناصر کا جن کا اظہار تصور میں ہو چکا ہوتا ہے، ایک ٹھوس مرکب ہوتا ہے۔ جمالیاتی فعلیت یا اظہار کی فعلیت اس لحاظ سے ایسی فعلیت ہوئی جس کا حاصل وجدانی علم ہے۔ وجدانات نہ صرف ان مفکرانہ یا حکیمانہ خیالات کی ترکیبات سے جو استخراج و استقراء کے ذریعے بنائی جاتی ہیں، جداگانہ ہوتے ہیں بلکہ ان سے آزاد بھی ہوتے ہیں۔ ان کا جس طرح اخلاقیات سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا، اسی طرح وہ منطق سے بھی بے تعلق ہوتے ہیں۔ وہ بالکل مطلق العنان ہوتے ہیں، ان کی اپنی ایک دنیا ہوتی ہے، فن کی دنیا، جو ایک طرف عمل یا مزاولت کی دنیا سے اور دوسری طرف تصورات یا علم کی دنیا سے متمائز ہوتی ہے۔ ہم یہ معلوم کر چکے ہیں کہ حسن یا فن نہ تو مفکرانہ علم ہے اور نہ یہ عالمگیر کلیہ ہی کی شبیہ ہے، بلکہ اس کے برعکس یہ ''فرد'' کا اظہار ہے۔ مفکرانہ علم، تفرید [۲۲۶] سے عالمگیر کلیہ بناتا ہے اور وجدانی علم، تجمیع [۲۲۷] سے تفرید کرتا ہے۔ یہ فرد کے ٹھوس مشاہدات ہیں، جن کا اظہار وجدان میں ہوتا ہے۔ فنکار کی بصیرت یا اس کا تخیلی وجدان (ذہنی حالت کے طور پر) بذات خود ایک مکمل فنی تخلیق ہوتا ہے۔ ایک خیال گذراں یا شعوری یادمحض تصورات کا ایک میکانکی تلازم ہے اور یہ کسی معنی میں بھی فنکار کا وجدان نہیں ہے۔ وجدان ہمیشہ مرکب ہوتا ہے۔ چنانچہ کوئی نظم، مجسمہ یا گیت اس وقت مکمل وہوتا ہے جب فنکار اسے بہ کمال وتمام تخیل میں لے آتا ہے۔ یہ فنکار کی ذاتی ملکیت ہوتا ہے اور کسی شخص کو اس کی خبر ہونے سے پہلے یہ فنکار کے ساتھ ہی فنا بھی ہوسکتا ہے۔ تخلیق کی ٹھوس فعلیت کے چار مراحل ہوتے ہیں: (۱) تاثرات، (۲) اظہار یا تخیل میں جمالیاتی ترکیب، (۳) لذت و حظ جو اس ترکیب کے ہمراہ ہوتا ہے اور (۴) جمالیاتی واقعہ کو طبیعی مظاہر

میں منتقل کرنا، مثلاً اصوات میں، حرکات و اداکاری میں، خطوط و الوان کی تقسیم میں، وغیرہ وغیرہ۔لیکن ان میں سے پہلا، دوسرا اور تیسرا مرحلہ ہی جمالیاتی فعلیت کا مرحلہ ہے، چوتھا مرحلہ تو محض اس کا شمول ہے۔لہٰذا پتھر کے مجسمے اور رنگوں کی تصویریں، جنھیں عموماً فن پارے خیال کیا جاتا ہے، سچے فن پارے نہیں ہوتے، یہ تو حقیقی فن پاروں کی محض ''خارجی تجسیمات''[۲۲۸] ہوتی ہیں یا وہ ماثرات[۲۲۹] ہوتے ہیں جو فنکار کی عملی فعلیت کے کھیل سے بنتے ہیں، اور محض اس لیے بنائے جاتے ہیں تاکہ اس کی حقیقی فنی تخلیقات، اس کی ذہنی تماثیل، اس کے وجدانات، اس کے ٹھوس عوام، اس کی شخصیت کے تخیلی اظہارات، اس کے نجی اثاثے، مال و متاع، جس نام سے آپ چاہے پکاریں، فنکار کے حافظے میں محفوظ رکھنے میں مدو معاون ثابت ہوں۔ علاوہ ازیں اسے اس قابل بنا دیا جائے کہ وہ انہیں عملی، اخلاقی یا معاشی وجوہ کی بنا پر دوسروں تک پہنچا دے۔کوئی فنکار بھی وجدان کو اپنے تخیل میں لائے بغیر موقلم کو جنبش نہیں دیتا۔ اگر وہ ایسا کرتا ہے تو یہ اس کا محض ایک تجربہ ہوتا ہے تاکہ وجدان مزید غور و فکر اور داخلی ارتکاز حاصل کر لے۔

الفاظ کی موزوں ترکیبات[۲۳۰] جنھیں شاعری، نثر، غزلیں، ناول، افسانے، ڈرامے وغیرہ کہتے ہیں، اصوات کی موزوں ترکیبات جو خیال، ٹھمری، دادرا، اوپرا[۲۳۱] سمفنی[۲۳۲] اور سوناٹا[۲۳۳] کہلاتی ہیں، اور خطوط و الوان کی موزوں ترکیبات جنھیں تصاویر، تماثیل[۲۳۴] وغیرہ کہتے ہیں، فقط حافظے کے واسطے وجدان کے تحفظ اور تخلیق مکرر کے لیے میکانکی امدادیں ہوتی ہیں اور یہ جمالیاتی فعلیت کے دائرے سے باہر ہوتی ہیں۔ فنکار اپنی شخصیت کے اظہارات کی تجسیم الوان میں، پتھروں میں اور اصوات میں کرتا ہے تاکہ اپنے وجدانات کی اپنے آپ میں اور دوسروں میں تخلیق کرے۔ یہ اس کے اظہار ذاتی کے مجسمے یا خارجی تمثیلات ہوتی ہیں نہ کہ بذات خود اس کی ذات کے اظہار۔ وجدان چونکہ تاثرات کا اظہار ہے نہ کہ اظہارات کا اظہار، اس لیے سے اسے دوبارہ معرض اظہار میں نہیں لایا جا سکتا، لیکن اسے ہمیشہ تصور کے زور سے دہرایا جا سکتا ہے، اور اس تصوری اعادے کو مدد دینے کے لیے فنکار کا ارادہ خود اپنی ضروریات کی بناء پر جمالیاتی واقعے یا وجدان کی نظموں، تصویروں اور مجسموں وغیرہ میں منتقل کر لیتا ہے۔ پھر انہیں ماثرات کے ذریعے وجدانات کو دوسروں تک پہنچایا جا سکتا ہے۔ یہ ماثرات وجدانات کے

محض نشانات ہوتے ہیں اور جس طرح خیالات وخواہشات کو نشانات واشارات کے ذریعے دوسروں تک پہنچا جا سکتا ہے، اسی طرح وجدانات کو بھی نشانات، اشارات کے ذریعے دوسروں تک پہنچایا جاتا ہے۔ ان نشانات میں، جو ماثرات ہوتے ہیں، ان کے ذریعے فن کار دوسروں میں بھی ویسے ہی وجدانات کو ابھارتا ہے جیسے اس کے اپنے اندر ہوتے ہیں، اور جس حد تک وہ ایسے وجدانات کو دوسروں میں ابھارنے میں کامیاب ہوتا ہے، اسی حد تک وہ لوگ ان ماثرات کو خوبصورت خیال کرتے ہیں۔ فن میں ابلاغ کا مقصد فنکار کے اس مشاہدے کو دوبارہ زندہ کرنا ہوتا ہے جو اس کے اظہار ذاتی کے ماثرات سے تحریک میں آتا ہے۔ ابلاغ چونکہ افراد نسل انسانی کے قلب کی حالت کو ہم پر آشکارا اور بیدار کرتا ہے، اس لیے ہم ان کے ساتھ قلبی تعلق قائم رکھ سکتے ہیں۔ نیز ہم اپنے گزرے ہوئے وجدانات کو چونکہ تصور کے زور سے دوبارہ زندہ کر سکتے ہیں، اس لیے ہم اپنے ماضی سے بھی رابطہ قائم رکھ سکتے ہیں، اور اپنی انفرادی زندگیوں کے سلسلے سے باخبر بھی رہ سکتے ہیں۔ چنانچہ ایک ناقد جب کسی تصویر کی قدروں کی تعین کرتا ہے تو وہ دراصل تصویر کی تخلیق مکرر کرتا ہے، اور یہ تعین اقدار ناقد کو فنکار کے اس عالم قلب میں دوبارہ دھکیل دیتی ہے جس عالم میں فنکار نے تصویر بنائی تھی۔ اس لحاظ سے تصویر کی یہ تعین اقدار ناقد ہی کا اظہار ذاتی ہوتا ہے اس حد تک جس تک یہ اظہار فنکار کے اظہار ذاتی کے مطابق ہوتا ہے۔(۲۳۵)

جینٹائل(۲۳۶)، جو بیک وقت کروچے کا شاگرد، اس کے فلسفے کا مبلغ اور زبردست معترض و ناقد ہے، اس کے نظریہ فن کو غلط تصور کرتا ہے اور فن کے متعلق اپنا یہ نظریہ پیش کرتا ہے، ''ایک فن پارے اور تاریخی واقعہ میں یہ فرق ہوتا ہے کہ ہر اصلی تاریخی واقعہ کے لیے واقعی فکر کے دوران میں ہمیشہ ہی ایک قلبی تناسب مقرر کر دینا اور اس کی حقیقت کے مطابق جو فی الواقعہ اس کی انفرادیت سے تعلق رکھتی ہے، اسے اس کا تاریخ وار مقام اور دوسرے تعینات(۲۳۷) عطا کرنا بھی ممکن ہے۔ لیکن فن پارے کے لیے اس قسم کا تناسب قلبی موضوع مدرک(۲۳۸) کے ساتھ معرض مدرک(۲۳۹) کے عجیب سے امتزاج واتحاد کے باعث ناممکن بن جاتا ہے، اور یہ عجیب صورت، فن پارے کی اصل حقیقت سے نتیجتاً برآمد ہوتی ہے۔ فن روح کی فعلیت ہے جب وہ بہت زیادہ بیدار اور بڑی ہی روشن نظر آتی ہے، اور اس مقام پر ہمیں اس فن کی خواب خیالی(۲۴۰)

سے ایک عجیب مماثلت نظر آنے لگتی ہے اور یہ خواب خیالی فکر خفتہ کی ایک بے راہ اور آزاد فعلیت ہے۔ یہ بات سبھی جانتے ہیں کہ فن کا اکثر خواب و خیال سے تقابل کیا جاتا ہے اور اس کی وجہ حقیقی یہ ہے کہ ہمارے خواب و خیال اور جیتے جاگتے مشاہدے میں کوئی تسلسل نہیں ہوتا، ورنہ بلاشبہ دونوں مشاہدات ایک دوسرے کے مماثل ہیں۔ خواب و خیال کے مبینہ جمالیاتی تفکر کے دوران میں ہم اپنی تصدیقات میں ویسی ہی فعلیت ادعا پاتے ہیں، جیسی کہ ہم ان تصدیقات میں پاتے ہیں جن سے ہم حقیقت کی اور اپنے بیدار مشاہدات کے واقعات کی تشکیل کرتے ہیں۔ (۲۴۱) اگر خواب معرض تحریر میں آ سکتا ہے تو یہ شاعری ہوتا، اور دانتے (۲۴۲) سے لیکر بعد کے بیشتر شعراء کو اپنی شاعری کی مثالی خصوصیت بیان کرنے کے لیے اسے خواب یا کشف کہنے سے بہتر کوئی طریقہ نظر نہ آیا۔ پھر بھی اس ناحقیقت (۲۴۳) یا تصوریت پر جب تخیل کی روشنی میں غور کیا جاتا ہے تو یہی زندہ اور موجود حقیقت ہوتی ہے۔ فن، فنکار کے لیے جب تک وہ فنکار رہتا ہے، بذات خود زندگی ہوتا ہے، فن نہیں ہوتا، جس طرح کہ خواب سوئے ہوئے شخص کے لیے خواب نہیں ہوتا۔ غرض، جس طرح خواب ایک ارفع مشاہدے کے لیے جو اس کا حامل ہوتا ہے خواب نہیں ہوتا، اور یہ مشاہدہ اس سے بلند ہو کر ہی اس کی تصدیق کرتا ہے، اسی طرح ہم فن کے بارے میں اس کے متعلق ایک ایسی تصدیق ہی میں گفتگو کر سکتے ہیں جو خود فن نہ ہو۔ فن کا کینوس (یا پردہ) ہمیشہ چوکھٹے ہی میں بندھا ہوا نظر آتا ہے، لیکن یہ چوکھٹا نہیں بلکہ کینوس ہے جو ''فن'' ہے۔ (۲۴۴) فن بلاشبہ روح میں اور زندہ روح میں ہوتا ہے (لہٰذا اس شخص کی روح میں ہوتا ہے جو کوئی نظم پڑھ رہا ہو، جب یہ نظم پڑھی جا رہی ہو، اور اس کے مصنف کی روح میں نہیں ہوتا، جس نے اسے لکھا تھا) لیکن اس کل کے اندر ہمیں روح سے اس کی زندہ صورت کھینچ لینی چاہیے جو تخیل، فکر اور تصدیق کی صورت ہے تا کہ ہم تصوری طور پر خالص فن کی سچی اور طرفہ حقیقت دریافت کر سکیں۔ فن کی صورت، جسے ہر شخص اپنے ذاتی مشاہدے سے پہچانتا ہے، یا زیادہ صحیح طور پر روح کی بعض تخلیقات یا مشاہدات کی، جو فنی قدر کے حامل ہوتے ہیں، ایک صورت، خودی کی بحیثیت موضوع محض ایک صورت ہوتی ہے۔ لیکن اگر ہم اس صورت پر ٹھوس وجود کی حیثیت سے ہاتھ ڈالیں تو یہ محض ایک فضول سایہ ثابت ہوگی۔ تاہم یہ فکر کے کل تخلیقی عمل

کے اسلوب میں اپنے آپ کو مشاہدے میں بے نقاب کرتی ہے اور یہ فکر خالص موضوعیت ہونے کے علاوہ خالص معروضیت بھی ہوتی ہے۔[۲۴۵]

کانٹ کے اس قول سے ہم سبھی واقف ہیں کہ وجدانات بغیر تصورات کے اندھے اور افکار بغیر مافیہ کے بے معنی ہوتے ہیں، اور نتیجتاً ہم سبھی یہ بھی جانتے ہیں کہ بقول اس کے ہم مشاہدات میں ایک طرف نہ تو وجدانات کو پاتے ہیں اور دوسری طرف نہ تصورات ہی کو، لیکن کل مشاہدہ ان دونوں اصطلاحات کی ماورائے تجربی ترکیب ہے، جیسا کہ ہم اسے تصدیق میں پاتے ہیں۔ ہم جسے فن کا مواد یا موضوع کہتے ہیں، فن کی دنیا سے ماوراء کوئی شئے ہوتی ہے، گو اس سے غیر منفک طور پر مربوط بھی ہوتی ہے۔ یہ درحقیقت خیال ہے، خواہ یہ کسی شئے کا خیال ہو، استحضار[۲۴۶] اور تفکر کا امتزاج، جیسا کہ ہر خیال ہوا کرتا ہے۔ تخیل اور تصدیق ایک ہیں۔ چنانچہ شاعری یا مصوری ایسی صورت میں مضمر ہوتی ہے جو یہ مواد اختیار کرتا ہے۔[۲۴۷]

فن کی صورت، تخیل کی صورت کے مماثل نہیں ہوتی، کیونکہ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں فن خیال نہیں بلکہ پیش از خیال ہے۔[۲۴۸] فن خیال کی روح ہے جسم نہیں۔ وہ روح منزہ جسے ہم ''اصول'' زندگی کے طور پر متمائز کرتے ہیں جس سے ایک زندہ شئے اپنا کل وجود اخذ کرتی ہے اور اپنے آپ کو ایک جسم واقعی بناتی ہے۔ ایسا ''اصول'' جس میں اور جس کے ذریعے ہم حقیقتاً زندگی گزارتے ہیں۔ یہ روح اپنی ذات میں جسم سے پہلے، جسے یہ زندگی بخشتی ہے ایک بے مثال صورت ہے۔[۲۴۹] اگر ہم عام فہم زبان استعمال کریں تو ہر خیال کی یہ خالصتاً موضوعی صورت، جس میں ''فن'' مضمر ہوتا ہے، صرف احساس ہی ہوسکتا ہے۔ تاہم یہ ''احساس'' عام نفسیاتی مفہوم میں نہیں بلکہ فلسفیانہ مفہوم میں ہے۔[۲۵۰] ہماری تفتیش نے یہ ثابت کر دیا کہ فن جیسا کہ کسی (یعنی کروچے) نے کہا ہے کہ احساس کا اظہار یا وجدان ہے، ایسا ہرگز نہیں ہے بلکہ یہ تو خود ''احساس'' ہے۔ اس عقیدہ اظہاریت نے ایک ایسے نظریے کے لیے طویل و لاحاصل کوشش کی جس کے ذریعے فن کو فلسفے سے متمائز کر دیا جائے اور پھر بھی وہ اس کے ساتھ نظری روح کی فطرت میں شریک رہ سکے۔ لیکن وہ جمالیاتی نفس مضمون کے اس عقیدے کو جس سے یہ نکلا تھا اس جمالیاتی صورت کے عقیدے سے مبدل نہ کر سکا جو اس کا مقصود تھا۔ اس نے فن کی

نظری فعلیت کو فلسفے کی نظری فعلیت سے ممیّز کرنے سے ابتداء کی اور ایسا اس نے ان کے موضوعات میں بحیثیت خصوصی اور آفاقی کے فرق دکھانے سے کیا۔ چنانچہ وہ (نظریہ) علم کی اس وجدانی صورت میں فرق روا رکھنے سے ختم ہو جاتا ہے جو فن کے لیے مخصوص خیال کی جاتی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ اسے خاص موضوع، جسے ''احساس'' کہتے ہیں، عطا کیا جاتا ہے اور یہ ''احساس'' ہے جس سے فن کی غنائی خاصیت حاصل کی جاتی ہے لیکن موضوع کا یہ فرق صورت کے فرق میں تحلیل نہیں ہوسکتا۔ وجہ یہ ہے کہ اس عقیدے کے بانی (یعنی کروچے) نے احساس کو اس کا اپنا وجود عطا کر دیا جو فن کے مواد کی حیثیت سے اپنے وظیفے سے آزاد ہے۔ اس کے نزدیک احساس اپنے دھندلکے میں نفس کی وہ عملی فعلیت تھی، جسے اس نے نظری فعلیت کی طرح حقیقی سمجھا۔ چنانچہ فن ثانوی مفہوم کا حامل متصور ہونے لگا اور اس کی لفظی تعریف یہ کی گئی کہ وہ ''ترکیب''(۲۵۱) ہے لیکن اس ترکیب کو بحیثیت تخلیقی قبل تجربیت (۲۵۲) دیکھنا ناممکن تھا۔ یہ تو احساس کے مافیہ میں وجدانی صورت کا اضافہ کر دینے کا محض ایک نتیجہ تھا۔ پہلے تو ''احساس'' تھا اور پھر اس احساس کی بصیرت، گویا کہ ایسی بلا واسطہ بصیرت ممکن ہوسکتی تھی یا روحانی فعلیت پہلے سے موجود معروض پر حتمی طور پر اثر انداز ہوسکتی تھی۔(۲۵۳)

وہ شئے جسے فنی تخلیق (۲۵۴) (نظم، نغمہ، مجسمہ) کہتے ہیں، اور جہاں تک وہ واقعی فنی تخلیق ہے، اپنی ذات ہی میں ملفوف ہوتی ہے اور اس کا مقابلہ کسی دوسری فنی تخلیق سے نہیں کیا جاسکتا۔ وجہ یہ ہے کہ اس کی فنی خصوصیت اس احساس میں پائی جاتی ہے جو اسے زندہ کرتا ہے نیز اس روح میں پائی جاتی ہے جو اس پر حکومت کرتی ہے اور جس سے ہمیں اپنے اندر کسی زندہ شئے کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے۔ یہی وہ شئے ہے جس کے لیے ہمارے دل اس مخفی جوش محبت کے ساتھ دھڑکتے رہتے ہیں، جو اصل میں زندگی کا جذبہ محبت ہے۔ یہ احساس، جو ہر امتیاز کے تحت ہے، ناقابل امتیاز طور پر واحد ہے جس کے کوئی اجزاء نہیں ہیں۔ پھر بھی یہ بیک وقت کل بھی ہے۔ کوئی شئے اس کے باہر نہیں ہے اور ہر شئے جو حیات نفس میں ظہور پذیر ہوتی ہے اس سے پیدا ہونی چاہیے اور اس کی فنی تخلیق ہونی چاہیے۔(۲۵۵)

ہر شئے جس حد تک وہ احساس ہوتی ہے فن ہے لیکن خالص یا مجرد فن یعنی محض مثالی

موضوعیت کا کوئی وجود نہیں ہوتا۔فن نفس مضمون یا موضوع کی صورت ہے۔ یہ احساس ہے جس کا اپنا ایک یقینی وجود ہوتا ہے، بحیثیت کسی عالم کا مشاہدہ کرنے والے موضوع کے۔ یہ اس شخصیت کا احساس ہے جو جسم اور خیال کی حیثیت سے اپنے اندر ہر شئے شامل کیے ہوئے ہے۔ (۲۵۶)

کلائیو بیل (۲۵۷) نے اس مسئلے کو اس طرح حل کرنے کی کوشش کی ہے: ''مرکب خطوط و الوان اور صور کی بعض شکلیں اور روابط ہمارے جمالیاتی جذبات میں ایک خاص طریقے سے اہتزاز پیدا کرتے ہیں۔ یہی وہ خطوط و الوان کے روابط و ترکیبات اور جمالیاتی طور پر موثر صورتیں ہیں، جنھیں میں ''معنی خیز صورت'' (۲۵۸) کہتا ہوں اور ''معنی خیز صورت'' ایک ایسی صفت ہے جو کل مرئی فنی تخلیقات میں پائی جاتی ہے۔عظیم فن کی نشانی یہ ہے کہ اس کی اثر انگیزی عالمگیر اور ابدی ہوتی ہے۔ (۲۵۹)

پرال (۲۶۰) قدیم فن کے متعلق لکھتا ہے کہ اس (یعنی قدیم فن) میں ہم فعال جمالیاتی مشاہدے کو، اس کی اصل اور سادہ واقعیت میں پاتے ہیں جو سب سے پہلے مظہر ہوتی ہے۔ایک فنی تخلیق کا ظاہری حصہ وجدان کے لیے براہ راست صورت اور پیکر کی حیثیت سے دلاویز اور حسی جمالیاتی ہوسکتا ہے اور اس پیکر میں وہ ان عملی کارروائیوں کی تکنیکی ماہیت کو ظاہر کرسکتا ہے جنھوں نے اس کی تخلیق کی ہے۔لیکن اگر یہ انسانی روح کی تخلیق ہے تو ایک فنی تخلیق اس روح کی خواہش وطمانیت کے احساسات و جذبات کا اظہار کرنے میں بھی اپنا وظیفہ ادا کرتی ہے۔ شاعری کا حسن اپنی گہرائی اور قوت کے لیے صاف طور پر اس وظیفے پر منحصر ہوتا ہے جسے وہ ادا کرتا ہے۔لیکن یہ مظہر فعلیت تنہا لسانی رمزیت کے ذریعے وقوع پذیر نہیں ہوتی، جو شعر اور فن کارانہ نثری بیان کے لیے عام ہے بلکہ اپنی کل فنکارانہ خصوصیت کے بشمول اپنے جمالیاتی پہلو کے ذریعے بھی وقوع پذیر ہوتی ہے۔ یہ جمالیاتی ظاہری پہلو اصوات اور ''لے'' کے ذریعے ٹھیک جذباتی اثر کا لفظی اور صوتی نمونہ ہے۔ یہ جذباتی اثر ہے جس کی یہ تجسیم کرتی اور اس طرح اسے معرض اظہار میں لاتی ہے۔ نیز فن کی قوت، زندگی اور اس کا جمالیاتی ظاہری پہلو اسی اظہاریت پر تقریباً کلی طور پر انحصار رکھتے ہیں۔ اگر جدید نقادوں کی ''معنی خیز صورت'' کوئی مفہوم رکھتی ہے تو یہ ہے اور تمام فنون میں شاید موسیقی ہی جذباتی اظہاریت کے باب میں سب

سے زیادہ گہری، سب سے زیادہ وسیع حدوداور بہت ہی زیادہ قوت رکھنے والی، ساتھ ہی بہت ہی زیادہ لطیف اور بہت ہی فنکارانہ طور پر درست ہوتی ہے۔ اگر موسیقار کے پاس معرض اظہار میں لانے کے لیے جذبات اور آواز میں معروضی تشکیل کرنے کے لیے احساسات نہیں ہیں تو زیادہ سے زیادہ وہ کم وبیش روایاتی یا پیش پا افتادہ نظائر ہی کو دہرا سکتا ہے۔[۲۶۱]

ہربرٹ ریڈ[۲۶۲] چونکہ عصر حاضر کا مشہور عالم جمالیات اور ناقد ہے، اس لیے اس کے تصورات فن سے کم از کم یہ تو اندازہ ہوتا ہے کہ جمالیات میں جدید رجحانات کی نوعیت کیا ہے؟ اپنی کتاب فن کا معنی[۲۶۳] میں، جو اس کی تازہ تصانیف میں سے ہے، لکھتا ہے کہ فن کی عام طور پر اور آسانی کے ساتھ یہ تعریف کی جاتی ہے کہ ''حظ انگیز صورتوں کی تخلیق کرنے کی کوشش کا نام فن ہے''۔ ایسی صورتیں ہماری حس حسن (یعنی جمالیاتی حس)[۲۶۴] کی تشفی کرتی ہیں، اور حس حسن کی تشفی اس وقت ہوتی ہے جب ہم حسی مدرکات میں صوری روابط کی ہم آہنگی یا وحدت کی تحسین وستائش کرنے کے قابل ہوتے ہیں۔[۲۶۵] ہربرٹ ریڈ کے نزدیک فن کی مروجہ تعریفیں تعداد میں ایک درجن سے کم نہیں ہوں گی، لیکن وہ اپنی محولہ بالا تعریف ہی کو سب سے زیادہ جامع اور اہم سمجھتا ہے، کیونکہ اس کے خیال میں اسی کی بنیاد پر فن کے ایک جامع نظریے کو استوار کیا جا سکتا ہے۔ لیکن اس کے لیے ہمیں ابتداء ہی میں حسن کی مصطلحہ کی اہم اضافیت پر بہت زور دینا ہوگا۔ دوسری صورت یہی ہوسکتی ہے کہ ہم یہ کہیں کہ فن کا حسن کے ساتھ کوئی لازمی تعلق نہیں ہے اور یہ موقف منطقی اعتبار سے بالکل مضبوط ہے بشرطیکہ ہم حسن سے وہ معنی مراد لیں جو یونان اور مغرب کی روایات میں لیے جاتے ہیں۔ میں اپنے مشاہدے کی بنا پر حسن کی حسن کو ایسی مسلسل بدلتی ہوئی شئے مدرکہ خیال کرتا ہوں جس کے مظاہر تاریخ کے دوران میں بالکل غیر یقینی بلکہ بعض اوقات پریشان کن ہوتے ہیں فن کو چاہیے کہ ایسے تمام مظاہر کو اپنے اندر شامل کرلے۔ ایک ثقہ قسم کے متعلم فن کی جانچ یہ ہے کہ اس کی اپنی حس حسن چاہے کیسی کیوں نہ ہو، وہ فن کی اقلیم میں ہر عہد کے دیگر انسانوں کی اس حس حسن کے سچے مظاہر کو داخل کرلینے کے لیے رضا مند ہو جاتا ہے۔[۲۶۶] حسن کے متعلق ہمارے غلط تصورات عموماً اس وجہ سے پیدا ہو جاتے ہیں کہ ہم حسن وفن کے الفاظ کو ہمیشہ یکساں مفہوم میں استعمال نہیں کرتے۔ ہم ہمیشہ یہ

بات فرض کر لیتے ہیں کہ ہر وہ شئے جو خوبصورت ہے فن ہے، یا ہر فن خوبصورت ہی ہوتا ہے، اور یہ کہ جو شئے خوبصورت نہیں گویا وہ فن بھی نہیں، اور اسی طرح یہ کہ قبح فن کا نقیض ہے۔ مگر واقعہ یہ ہے کہ اس قسم کا امتیاز بھی حسن و فن کی تحسین و ستائش میں ہماری تمام مشکلات کا سبب بن جاتا ہے، کیونکہ فن لازمی طور پر حسن نہیں ہوتا۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ ہم چاہے تاریخی اعتبار سے (یعنی یہ خیال کرتے ہوئے کہ فن گزشتہ عہدوں میں حقیقیف طور پر کیسا رہا ہے) یا عمرانی لحاظ سے (یعنی یہ خیال کرتے ہوئے کہ تمام دنیا میں فن اپنے تمام مظاہر میں حقیقی طور پر کیا ہے) اس مسئلے پر غور کریں تو ہمیں یہ معلوم ہوگا کہ فن عموماً حسین نہیں رہا ہے۔ کروچے نے فن کو وجدان کہہ کر اس بات کو واضح کر دیا ہے کہ فن حسن سے بے نیاز ہے۔ فن کسی خاص تصور یا نصب العین کا صوری اظہار نہیں ہے بلکہ فن تو ہر اس تصور یا نصب العین کا اظہار ہے جسے فنکار سانچے میں ڈھل جانے والی صورت میں مقید کر سکتا ہے۔ ہربرٹ ریڈ فن کے لیے کسی بندھے ٹکے اصول کو بھی ضروری نہیں سمجھتا، بلکہ وہ اس بات پر عقیدہ رکھتا ہے کہ وہ کبھی ارفع حسن ہو نہیں سکتا جس میں تناسب کی مغائرت نہ ہو۔ وجہ یہ ہے کہ تناسبات میں اختلاف ہی سے حسن فن میں رفعت و کمال پیدا ہوتا ہے۔ تاہم حسن کی حس کی تشریح کرتے ہوئے ہمیں ضرور اس بات کی وضاحت کر دینی چاہیے کہ یہ محض نظری ہے۔ حسن کی تجریدی حس تو محض فنی فعلیت کی ابتدائی بنیاد ہے اور اس فنی فعلیت کے حامل زندہ انسان ہوتے ہیں جن کی فعلیت کا زندگی کے نشیب و فراز سے متاثر ہونا لازمی ہے۔ اس فنی فعلیت کے تین مدارج ہوتے ہیں: اول، مادی صفات کا ادراک محض یعنی الوان، اصوات، غمزہ و ادا اور اس سے بھی بہت زیادہ پیچیدہ اور غیر واضح طبعی ردعمل، دوم: ایسے مدرکات کا حظ انگیز شکلوں اور فنی نمونوں میں نظم و ترتیب۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ حسن کی حسن انہیں دو عملی کارروائیوں کیساتھ ختم ہو جاتی ہے، لیکن اس کے علاوہ ایک درجہ اور بھی ہے جو اس وقت آتا ہے جب مدرکات کی ترتیب اس طرح کی جاتی ہے کہ وہ پہلے سے موجود جذبے یا احساس کی حالت سے مطابقت حاصل کر لیتی ہے اور اسی وقت ہم کہا کرتے ہیں کہ جذبے یا احساس کو معرض اظہار میں لایا گیا ہے۔ اس مفہوم میں یہ کہنا بالکل درست اور سچ ہے کہ فن اظہار ہے۔ نہ اس سے زیادہ اور نہ اس سے کم۔ لیکن یہ بات ہمیشہ یاد رکھنی چاہیے کہ اس مفہوم

میں اظہار آخری سلسلہ عمل ہے جس کا انحصار ماسبق کے حسیاتی ادراک اور صوری (حظ انگیز) ترتیب کے سلسلہ عمل پر ہوتا ہے۔ اظہار بلاشبہ صوری ترکیب سے کلی طور پر خالی بھی ہوسکتا ہے، لیکن اس صورت میں خود اس کی اپنی بے ربطی ہی اسے فن کہنے سے مانع آتی ہے۔ (۲۶۷)

فن میں صورت اور اظہار کے تعلق کی نوعیت کی وضاحت کرتے ہوئے ہربرٹ لکھتا ہے کہ انسان کی فطرت کا ایک دائمی عنصر، جو فن میں صورت سے مشابہت رکھتا ہے، اس کی زود حسی ہے۔ یہ زود حسی جامد ہوتی ہے، لیکن اس کی سمجھ تغیر پذیر ہوتی ہے، جس کی تعمیر انسان اپنے قابل احساس ارتسامات اور ذہنی زندگی کی تجرید سے کرتا ہے، اور فن میں تغیر پذیر عنصر کے لیے ہم اسی سمجھ کے مرہون منت ہوتے ہیں۔ یہ تغیر پذیر عنصر کیا ہے؟ یہ اظہار ہے جو میرے نزدیک صورت کے نقیض کے طور پر استعمال کرنے کے لیے موزوں لفظ نہیں ہے۔ اظہار کا استعمال بلاواسطہ ذاتی ردعمل کو دکھانے کے لیے کیا جاتا ہے۔ لیکن یہ ذہنی تربیت یا ضبط جس کے طفیل فنکار صورت حاصل کرتا ہے، بذات خود اظہار کا ایک انداز ہے۔ صورت اگرچہ عقلی اصطلاحات مثلاً میزان، وزن، تناسب اور ہم آہنگی میں تحلیل ہوسکتی ہے، لیکن یہ اپنے ماخذ کے لیے حقیقتاً وجدانی ہوتی ہے۔ یہ فن کاروں کے عمل واقعی میں کوئی عقلی تخلیق نہیں ہوتی بلکہ یہ ایک مشرح اور ہدایت یافتہ جذبہ ہے۔ جب ہم فن کی یہ تشریح کرتے ہیں کہ ''یہ صورت گری کا ارادہ ہے'' تو ہم اس وقت مجرد ذہنی فعلیت کا تصور نہیں کر رہے ہوتے، بلکہ ہمیں اس وقت ایک مجرد جبلی فعلیت کا تصور ہوتا ہے۔ معلوم ہوا کہ صورت کے عناصر عالمگیر ہوتے ہیں اور اظہار کے جذبات عارضی۔ چنانچہ اس میں شک نہیں کہ اظہار اور صورت میں تفریق پیدا کرنا بہت مشکل ہے اور صورت کی تصدیق کرنا فقط اس جبلت ہی کا کام ہے جو اس کی تخلیق کرتی ہے۔ (۲۶۸)

فن اگر ہم آہنگی ہے جیسا کہ قدیم یونانی حکمائے جمالیات سے لیکر عہد جدید کے بعض علمائے جمالیات کا دعویٰ ہے اور ہم آہنگی تناسبات کا صحیح مشاہدہ ہے تو پھر یہ قیاس کرنا معقول معلوم ہوتا ہے کہ یہ تناسبات معینہ یا مقررہ ہوتے ہیں۔ ہندسی تناسب جو قسمت طلائی کے نام سے مشہور ہے، صدیوں سے فن کے اسرار کی کلید سمجھا جاتا رہا ہے۔ نیز اس کا اطلاق فن اور فطرت دونوں پر اتنے عالمگیر طور پر ہوتا رہا ہے کہ اسے مذہبی حیثیت بھی دی جاتی رہی ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ نہ صرف قسمت طلائی بلکہ دوسرے ہندسی تناسبات کو بھی مکمل ہم آہنگی حاصل کرنے کے لیے بے اندازہ ترکیبات میں استعمال کیا جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ان ترکیبات کے اصول تو اٹل ہوتے ہیں، مگر اعلیٰ نتائج کے حصول کی خاطر انہیں استعمال کرنے کے لیے جبلت اور قوت احساس کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ ان اصولوں کے اندر رہتے ہوئے ان ترکیبات کی بانٹ میں تنوع اور اختلاف فنی تخیلات کے حسن میں اضافہ کر دیتا ہے۔ اس کی بہترین مثال موسیقی میں مل سکتی ہے جس میں کسی ایک راگ کو مقررہ سر اور تال میں گاتے ہوئے موسیقار سر اور تال کو مختلف بانٹوں میں تقسیم کر دیتا ہے، جس سے راگ کی دلکشی و جاذبیت بڑھ جاتی ہے۔ اس قاعدے کا اطلاق شاعری اور مصوری پر بھی ہوتا۔ (۲۶۹)

ماہیت فن کے مسئلے کا تفصیلی جائزہ لینے کے بعد اب اس کے متعلق علامہ اقبال کے نظریے کو معلوم کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ علامہ موصوف چونکہ بنیادی طور پر شاعر ہیں، اس لیے وہ عموماً شعر ہی میں اپنا فی الضمیر بیان کرتے ہیں اور شعر میں ظاہر ہے منطقی اسلوب و تسلسل کی امید نہیں رکھی جا سکتی۔ لہٰذا ہمیں ان کے کلام سے ایک ہی مضمون کے اشعار کو یکجا کرنا اور پھر انکی روشنی میں مقدمات کو مرتب اور نتائج کو مستنبط کرنا ہوگا۔ علامہ اقبال سب سے پہلے فن میں ''اظہار و ابلاغ'' کے عنصر پر زور دیتے نظر آتے ہیں:

شوق کس کا سبزہ زاروں میں پھراتا ہے مجھے؟
اور چشموں کے کناروں پر سلاتا ہے مجھے؟
طعنہ زن ہے تو کہ شیدا کنج عزلت کا ہوں میں
دیکھ اے غافل! پیامی بزم قدرت کا ہوں میں
ہموطن شمشاد کا، قمری کا میں ہمراز ہوں!
اس چمن کی خامشی میں گوش بر آواز ہوں!
''کچھ جو سنتا ہوں تو اوروں کو سنانے کے لیے
دیکھتا ہوں کچھ تو اوروں کو دکھانے کے لیے''

(بانگِ درا، ۸۹-۵۹)

شاعر کا فطرت کے قرب میں رہنا، اسے سمجھنے کے لیے اس کی آواز کو ہوش کے کانوں سے سننا اور شوق کی نظروں سے دیکھنا، اس لیے ہے تا کہ وہ اپنے مشاہدے کو دوسروں کے لیے معرض اظہار میں لائے۔ علامہ اقبال کا یہ ابتدائی نظریہ فن ہے۔ اس کے بعد انھوں نے اپنے اس نظریے میں یہ اضافہ کیا کہ اب وہ اپنی ذات کے اظہار وابلاغ کو ''فن'' سے تعبیر کرتے ہیں:

آفریدن؟ جستجوئے دلبرے
وا نمودن خویش را بر دیگرے

(جاوید نامہ، ۲۲۴)

یہی ''خویش'' تو ہے جسے وہ ''خودی'' کہتے ہیں:

پیکر ہستی ز آثار خودی است
ہر چہ می بینی ز اسرار خودی است
خویشتن را چوں خودی بیدار کرد
آشکارا عالم پندار کرد
صد جہاں پوشیدہ اندر ذات او
غیر او پید است از اثبات او

(اسرار ورموز، ۱۲)

وا نمودن خویش را خوئے خودی است
خفتہ در ہر ذرہ نیروئے خودی است

(وہی کتاب، ۱۴)

یہ درست ہے کہ ''اظہار خودی'' فن کا ایک ناگزیر عنصر ہے لیکن فن کی جمالیاتی قدروں کا انحصار خود نوعیت خودی پر ہوتا ہے، یعنی اگر خودی کا مقام پست ہے تو اس کا اظہار بھی ادنیٰ اور قبیح ہوگا، اس کے برعکس اگر اس کا مقام بلند ہے تو اس کے اظہار میں بھی رفعت وخوبی اور جمال وجلال ہوگا:

جہاں خودی کا بھی ہے صاحب فراز ونشیب
یہاں بھی معرکہ آرا ہے خوب سے ناخوب

نمود جس کی فراز خودی سے ہو وہ جمیل
جو ہو نشیب میں پیدا، قبیح و نامحبوب

(ضربِ کلیم،۷۹)

علامہ اقبال کے محولہ بالا اشعار کی روشنی میں فن کی ابتدائی تعریف کرنا چاہیں تو اس طرح کر سکتے ہیں: ''خودی کا اپنی اور دوسروں کی خاطر اپنے حسن وکمال کے اظہار کا نام ''فن'' ہے۔'' علامہ موصوف نے اظہارِ خودی کو حسن کے ساتھ مشروط کر کے فن کی تعریف کو جامع بنانے کی ایک مستحسن کوشش کی ہے۔ بعض علمائے جمالیات جیسا کہ ہم ابھی دیکھ چکے ہیں حسن کو فن کے لیے ضروری نہیں سمجھتے، مگر علامہ اقبال اس دبستان سے تعلق رکھتے ہیں جو فن میں جمالیاتی قدروں کو ناگزیر خیال کرتا ہے:

حسن آئینہ حق اور دل آئینہ حسن
دل انساں کو ترا حسن کلام آئینہ

(بانگِ درا،۲۸۳)

خودی سے مرد خود آگاہ کا جمال و جلال
کہ یہ کتاب ہے، باقی تمام تفسیریں

حسن چونکہ آئینہ حق ہے، اس لیے فن کا آئینہ دار حق ہونا بھی ضروری ٹھہرا، لیکن فن میں اس عنصر حقیقت کے علاوہ ایک اور عنصر کا ہونا بھی ناگزیر ہے، جسے ''سوز'' کہتے ہیں اور جو اصل میں شعر کی جان ہے۔ نیز یہ ''سوز'' ہی ہے جو فلسفہ وشعر میں مابہ الامتیاز ہے:

حق اگر سوزے ندارد حکمت است
شعرے گردد چو سوز از دل گرفت

یہ سوز کیا ہے؟ علامہ کہتے ہیں کہ یہ اپنا نہیں اولاد آدم کا غم ہے، یہ دردِ انسانیت ہے جس کی تصریح انھوں نے اپنی نظم ''شاعر'' میں اس طرح کی ہے:

قوم گویا جسم ہے، افراد ہیں اعضائے قوم
منزل صنعت کے رہ پیما ہیں دست و پائے قوم
محفل نظم حکومت، چہرہ زیبائے قوم
شاعر رنگیں نوا ہے دیدہ بینائے قوم

مبتلائے درد کوئی عضو ہو، روتی ہے آنکھ
کس قدر ہمدرد سارے جسم کی ہوتی ہے آنکھ

(بانگِ درا،۵۳)

اس غم انسانیت کے علاوہ ایک اور غم بھی ہوتا ہے جو شخصی یا ذاتی غم ہوتا ہے۔ اول الذکر غم جسے وہ ''غم دیگر'' بھی کہتے ہیں حزن ربا اور طمانیت انگیز ہوتا ہے، اس کے برعکس موخرالذکر یا غم ذاتی حزن آفرین اور تسکین ربا ہوتا ہے:

غم دو قسم است اے برادر گوش کن
شعلہ ما را چراغ ہوش کن

اے بھائی! یہ بات توجہ سے سنیے کہ غم اپنی نوعیت میں دو قسم کا ہوتا ہے۔ ہماری اس بات کو جو (آفتاب حقیقت کا ایک نورانی) شعلہ ہے، اپنی عقل کے لیے چراغ راہ بنا لیجیے۔

یک غم است آں غم کہ آدم را خورد
آں غم دیگر کہ ہر غم را خورد

ایک غم (جو قرآن کی اصطلاح میں ''حزن'' ہے) انسان کو (گھن کی طرح) کھا جاتا ہے اور دوسرا غم (جو نوع انسانی کا غم محبت ہے) ہر قسم کے غم روزگار یا حزن کو مٹا دیتا ہے۔

آں غم دیگر کہ مارا ہمدم است
جان ما از صحبت او بے غم است

دوسری قسم کا غم یعنی عشق حقیقی کا غم (جو دراصل طمانیت و مسرت کا سرچشمہ ہے) ہمارا رفیق و دمساز ہے، اور جب وہ ہوتا ہے تو اس کی موجودگی میں ہماری روح کو کوئی حزن و اندوہ نہیں ہوتا۔

اندرو ہنگامہ ہائے غرب و شرق
بحر و در وے جملہ موجودات غرق

اس دوسری قسم کے غم ہی میں مشرقی اور مغربی دنیا کے تمام ہنگامے پوشیدہ ہیں، یعنی مشرق و مغرب میں سرگرمی، حیات کے تمام نظارے اسی غم عشق کی بدولت معرض ظہور میں آئے ہیں۔

اس اعتبار سے دیکھا جائے تو خشکی و تری بلکہ کل کائنات اس میں سمائی ہوئی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ غم نہ ہو تو کائنات کا وجود بھی باقی نہ رہے۔

چوں نشیمن می کند اندر دلے
دل ازو گردد یم بے ساحلے

(زبورِ عجم، ۲۵۲)

جب یہ غم دل میں جاگزین ہو جاتا ہے تو دل اس کی بدولت بحر نا پیدا کنار ہو جاتا ہے، یعنی انسان کی شخصیت ہمہ گیر یا آفاقی بن جاتی ہے۔

علامہ اقبال کے نزدیک یہ ''غم دیگر'' ہی مقصد حیات اور مقصود فطرت ہے، کیونکہ اس سے تمام عالم انسانیت اخوت کے رشتے میں منسلک ہو جاتا ہے۔ انسان قبیلہ و قوم اور ملک و وطن کی تنگناؤں سے نکل کر انسانیت کے لامحدود عالم میں آ جاتا ہے جہاں مساوات و محبت کی فراوانی ہوتی ہے۔ اس سے اس کی روح ایک لامحدود طمانیت و مسرت محسوس کرتی ہے اور اس کی ذات تمام کائنات کو محیط ہو جاتی ہے۔ یہ کوئی معمولی بات نہیں، بلکہ حیات انسانی کی بہت بڑی کامرانی کی دلیل ہے اور اسی لیے علامہ اسے راز ایمانی سمجھتے ہیں:

یہی مقصود فطرت ہے یہی رمز مسلمانی
اخوت کی جہانگیری، محبت کی فراوانی

(بانگِ درا، ۳۰۷)

اور اسی لیے وہ ''غم دیگر'' کی ضرورت و اہمیت پر بار بار زور دیتے نظر آتے ہیں:

در غم دیگر بسوز و دیگراں را ہم سوز
گفتمت روشن حدیثے گر توانی دار گوش
کہ گئے ہیں شاعری جزویست از پیغمبری
ہاں سنا دے محفل ملت کو پیغام سروش!
آنکھ کو بیدار کر دے وعدہ دیدار سے
زندہ کر دے دل کو سوز جوہر گفتار سے

(بانگِ درا، ۲۰۹)

یہاں یہ سوال سامنے آتا ہے کہ فن میں سوز کا مبدائے حقیقی کیا ہے؟ علامہ اقبال کہتے ہیں کہ سوزِ فن کا سرچشمہ توحید یا ذکرِ الٰہی کا سوز ہے اور یہ میرے نزدیک اسلامی فن کا ایک مابہ الامتیاز خصوصیت ہے:

رومی آں عشق و محبت را دلیل
تشنہ کاماں را کلامش سلسبیل
گفت آں شعرے کہ آتش اندروست
اصل او از گرمئ اللہ ہو است!
آں نوا گلشن کند خاشاک را
آں نواں برہم زند افلاک را
آں نوا برحق گواہی می دھد
با فقیراں پادشاہی می دھد
خوں ازو اندر بدن سیار تر
قلب از روح الامین بیدار تر

(جاوید نامہ، ۴۴۔۴۵)

یہی ''ذات ہو'' ہے جو حسن و جاذبیت میں یکتا و بے نظیر ہے اور جس کے عشق کی فطرت انسانی حامل و امین ہے۔ یہ ہے علامہ اقبال کے تصورِ عشق کی اصل حقیقت۔ یہ یاد رہے کہ یہ تصورِ عشق ان کے نظامِ فکر میں غیر معمولی اہمیت رکھتا ہے۔ جہاں تک فن کا تعلق ہے، یہ عشق ہی ہے جو تخلیقی فعلیت کا محرک حقیقی ہے۔ اسی کے نفسِ مسیحائی سے خودی مضبوط و محکم اور فن لازوال ہو جاتا ہے۔ چنانچہ اسرار و رموز میں ''در بیان اینکہ خودی از عشق و محبت استحکام می پذیرد'' کے عنوان کے تحت وہ اپنے اس تصور کی توضیح اس طرح کرتے ہیں:

نقطہ نورے کہ نام او خودی است
زیر خاک ما شرار زندگی است
از محبت می شود پائندہ تر
زندہ تر سوزندہ تر تابندہ تر

از محبت اشتعال جوہرش
ارتقائے ممکنات مضمرش
فطرت او آتش اندوزد زعشق
عالم افروزی بیاموزد ز عشق
عشق را از تیغ و خنجر باک نیست
اصل عشق از آب و باد و خاک نیست
درجہاں ہم صلح و ہم پیکار عشق
آب حیوان تیغ جوہر دار عشق
از نگاہ عشق خارا شق بود
عشق حق آخر سراپا حق بود
عاشقی آموز و محبوبے طلب
چشم نوحے قلب ایوبے طلب
کیمیا پیدا کن از مشت گلے
بوسہ زن بر آستان کاملے
شمع خود را ہمچو رومی بر فروز
روم را در آتش تبریز سوز
ہست معشوقے نہاں اندر دلت
چشم اگر داری بیا بنمائمت
عاشقان او ز خوباں خوبتر
خوشتر و زیبا تر و محبوب تر
دل ز عشق او توانا می شود!
خاک ہمدوش ثریا می شود

(اسرار ورموز، ۱۸۔۱۹)

علامہ کہتے ہیں کہ اس دنیا میں یوں تو فطری تخلیقات ہوں یا فنی شاہکار سب کا خاصا نا محکمی

و فانیت ہے لیکن یہ عشق ہے جو انہیں رنگ ثبات و دوام سے مزین کر دیتا ہے۔ اس لحاظ سے عشق فن کی بقائے دوام کی ایک ناگزیر شرط ہے۔ یہ درست ہے کہ عشق ایک موضوعی عنصر ہے کیونکہ یہ فنکار کی قلبی کیفیت یا صفت ہے لیکن یہی کیفیت جب اس کے جذبات وتخیلات اور مشاہدات کے ساتھ ملکرفن میں منتقل ہو جاتی ہے تو اسے لافانی بنا دیتی ہے۔ علامہ نے اپنے اس تصور کو ''مسجد قرطبہ'' کی نظم میں بڑے موثر و دلنشین انداز میں بیان کیا ہے:

سلسلہ روز و شب نقش گر حادثات
سلسلہ روز و شب اصل حیات و ممات
تجھ کو پرکھتا ہے یہ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ
سلسلہ روز و شب صیرفی کائنات
تو ہو اگر کم عیار میں ہوں اگر کم عیار
موت ہے تیری برات، موت ہے میری برات
آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر
کار جہاں بے ثبات! کار جہاں بے ثبات
اول و آخر فنا باطن و ظاہر فنا
نقش کہن ہو کہ و منزل آخر فنا
ہے مگر اس نقش میں رنگ ثبات دوام
جس کو کیا ہو کسی مرد خدا نے تمام
مرد خدا کا عمل عشق سے صاحب فروغ
عشق ہے اصل حیات موت ہے اس پر حرام
تند و سبک سیر ہے گرچہ زمانے کی رو
عشق خود ایک سیل ہے سیل کو لیتا ہے تھام
عشق کی تقویم میں عصر رواں کے سوا
اور زمانے بھی ہیں جن کا نہیں کوئی نام

عشق دم جبریل، عشق دل مصطفیٰ
عشق خدا کا رسول، عشق خدا کا کلام!
عشق کی مستی سے ہے پیکر گل تابناک
عشق ہے صہبائے خام عشق ہے کاس الکرام
عشق فقیہہ حرم، عشق امیر جنود
عشق ہے ابن السبیل اس کے ہزاروں مقام
عشق کے مضراب سے نغمہ تار حیات
عشق سے نور حیات عشق سے نار حیات

عشق کوئی معمولی کیفیت نہیں کہ عام ہو، یہ ایک غیر معمولی کیفیت ہے جس سے جگر خون اور دل پارہ پارہ ہو جاتا ہے اور یہ خون جگر ہے جو فن کو شاہکار بناتا اور حیات دوام بخشتا ہے:

اے حرم قرطبہ! عشق سے تیرا وجود
عشق سراپا دوام جس میں نہیں رفت و بود
رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف و
صوت
معجزہ فن کی ہے خون جگر سے نمود!
قطرہ خون جگر سل کو بناتا ہے دل
خون جگر سے صدا سوزو سرور وسرود

مسجد قرطبہ، جو عشق کا حاصل اور اسلامی فن کا شاہکار ہے، فن کار کی جن موضوعی کیفیات و صفات کی آئینہ دار ہے، انہیں علامہ اقبال نے اس طرح نظم کیا ہے:

تیرا جلال و جمال مرد خدا کی دلیل
وہ بھی جلیل و جمیل تو بھی جلیل و جمیل
تجھ سے ہوا آشکارا بندہ مومن کا راز
اس کے دنوں کی تپش اس کی شبوں کا گداز

اس کا مقام بلند اس کا خیال عظیم
اس کا سرور اس کا شوق اس کا نیاز اس کا ناز
ہاتھ ہے اللہ کا بندہ مومن کا ہاتھ
غالب و کار آفریں کار کشا کار ساز
خاکی و نوری نہاد بندہ مولا صفات
ہر دو جہاں سے غنی اس کا دل بے نیاز
اس کی امیدیں قلیل اس کے مقاصد جلیل
اس کی ادا دلفریب اس کی نگاہ دلنواز
نرم دم گفتگو گرم دم جستجو
رزم ہو یا بزم ہو پاک دل و پاکباز
عقل کی منزل ہے وہ عشق کا حاصل ہے وہ
حلقہ آفاق میں گرمئ محفل ہے وہ

(بالِ جبریل، ۱۲۶تا۱۳۲)

مختصر یہ کہ علامہ اقبال کے نظریہ عشق وفن کا خلاصہ یہ ہے کہ سوزِ عشق یا خون جگر فن کا ایک ناگزیر عنصر ہے جس کے بغیر کوئی فنی تخلیق حسن وکمال کو نہیں پہنچ سکتی:

نقش ہیں سب ناتمام خون جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خون جگر کے بغیر

(بالِ جبریل، ۱۳۶)

لیکن جو فن خون جگر سے نشو ونما پا کر معرض ظہور میں آتا ہے وہ نوع انسانی کے لیے حیات ابدی کا سامان ہوتا ہے:

اہل زمین کو نسخہ زندگی دوام ہے
خون جگر سے تربیت پاتی ہے جو سخنوری

(بانگِ درا، ۲۳۶)

حوالہ جات واصطلاحات

۱- Immitation

۲ Ideas -

۳- Edios

۴- Republic

۵- Bed

۶- Appearence

۷- Form

۸- Plato, Republic, PP.296-99.

۹- Representation

۱۰- Ethics

۱۱- The Nicomachean Ethics of Art, New York, Passim.

۱۲- Creative activity

۱۳- Plutarch (46-100_ ایک روایت کے مطابق اس کی تاریخ پیدائش ۵۰ ہے۔ قدیم عرب لٹریچر میں اسے فلوطرخس کہتے ہیں۔

۱۴- Plutarch, De Audiendis, ch. ii.

۱۵- Loc. cit.

۱۶- Op.cit., ch.iii.

۱۷- Philostratus (170-245)، یونان کا سوفسطائی اور عالم جمالیات۔

۱۸- Cf. Bosanquet, A History of Aesthetic, London 1949, PP.110-11.

۱۹- Plotinus, Enneads, (Mackenna`s translation), V.

۲۰- Grace، یونانی دیو مالا میں تین دیویاں جو رشتے میں بہنیں ہیں اور انسانوں کو حسن و دلبریائی عطا کرتی ہیں۔

۲۱- Muse، یونانی دیو مالا میں شاعری کی دیوی کا نام ہے۔

۲۲- Phidias (500?-432?B.C.)، یونانی سنگتراش۔

۲۳- Jove

۲۴- Plotinus, Enneads,v.BK.viii,ch.I.

۲۵- Ibid.,v.Bk.viii,ch.2-3

۲۶- Ibid.,v.Bk.viii, ch.iv.

۲۷- Aurelius Augustinus (353-430)، افریقہ کا مذہبی رہنما، فلسفی اور مصنف ہے۔

۲۸- Bosauquet; A History of Aestheic, PP. 135-36)

۲۹- M. Vitruvius Pollio

۳۰- Albrecht Durer (`1471-1528)، مشہور جرمن مصور، کندہ کار اور مصنف ہے۔

۳۱- W.Knight, The Philosophy of the Beautiful, Pt.I. London 1903,P.48.

۳۲- Rene Descartes (1595-1650)، اس نام کو بعض اوقات Des Cartes اور کبھی لاطینی زبان میں Renatus کہتے ہیں اور اس آخری نام ہی سے Cartesianism یعنی کارٹیزیت یا ڈیکارٹ کا نظام فلسفہ اور Cartesian کارٹیزوی یا ڈیکارٹ کے فلسفہ کا پیرو کی اصطلاحات ماخوذ ہیں۔

۳۳- Knight, The Philosophy of the Beautiful, P.92

۳۴- J.P.Bellori (1616-1691)، اطالوی عالم جمالیات ہے۔

۳۵- Canvas

۳۶- knight, The Philosophy of the Beautiful, P.145.

۳۷- Jean Pierre de Crasusaz (1663-1748) سوستانی عالم جمالیات ہے۔

۳۸- Crusaz, Traite de Beau, Amsterdam 1712, quoted in Knight's The Philosophy of the Beautiful, Pt.1,PP. 95-96

۳۹- Loc. cit.

۴۰- Anthony Ashley Cooper Shaftesbury (1671-1713)، برطانیہ کا فلسفی۔

۴۱- Shaftesbury, Characteristics, ed. J.M.Robertson, London 1900.

۴۲- Giovani Battista (or Giambattista) Vico (1668-1744)، اطالوی فلسفی اور ناقد ہے۔

۴۳- Croce Aesthetic, Eng.tr.Douglas Ainsle, London 1922, P.221.

۴۴- William Hogarth (1697-1764) انگریز مصور، کندہ کار اور عالم جمالیات۔

۴۵- William Hogarth, The Analysis of Beauty, London, 1753, quoted in Kinght's The philosophy of Beauty, PP.171.72.

۴۶- Decorated Formalism

۴۷- Johann Joachim Winckelmann (1717-1768).

۴۸- Cf. Bosanquet A History of Aesthetic, London 1949, PP.241-42.

۴۹- Friedrich Meier (1777-1880).

۵۰- Aristotelians

۵۱- Abbe Battex (1713-1780)، فرانس کا عالم جمالیات ہے۔ اس کی جمالیاتی تصانیف کے نام ہیں،

۱۔ Les Beaux- Arts reduits a un meme principe(1756)

۲۔ Cours de Belles-Lettres(1765)

۵۲- Cf.F.Meier, Anfangsgrunde der Schonen Wissenschften, 1748, quoted in Knight's The Philosophy of Beauty, P.52.

۵۳- Sir, Joshua Reynolds (1723-1792)، مشہور مصور اور عالم جمالیات ہے۔

۵۴- The Literary works of Sir Joshua, 2 vols., London 1852, vol.I.PP.309-310.

۵۵- Reynolds, Discourses delivered at Royal Academy, iv (1771).

۵۶- Ibid,xiii(1786)

۵۷- Ibid., II (1769)

۵۸- Ibid , X (1780)

۵۹- Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781).

۶۰- Media

۶۱- Medium

۶۲- Symonds

۶۳- Space

۶۴- Lessing, Lacoon, sect. xvi.

۶۵- Ibid., sect. xvii.

۶۶- Landscape

۶۷- B.Bosanquet, A History of Aesthetic, P. 229.

۶۸- Hieronymus von Alphen (1746-1803).

۶۹- Ideal

۷۰- Knight, The Philosophy of the Beautiful, Part 1.PP.154-55.

۷۱- F.J.Riedel, Theorie van schoone Kunsten en wetenschappen (1778)

۷۲- Abbe Batteux (1713-1780)

۷۳- W.E. deperponcher

۷۴- Generalization

۷۵- Knight, The Philosophy of the Beautiful, Part 1, PP. 154-55.

۷۶- T.B. Emeric-David (1755-1825)، فرانسیسی عالم جمالیات ہے۔

۷۷- Pericles (495-429 B.C)، یونانی مدبر ہے۔

۷۸- Knight; Op. cit., PP.108-109.

۷۹- A. C. Quatremere de Quincey (1755-1849)، فرانسیسی عالم جمالیات ہے۔

۸۰- De Quincey, Discours, quoted in Knight's The Philosophy of the Beautiful, Part 1.PP.109-10.

۸۱- Archibald Alison (1757-1839)

۸۲- Alison, Essay on the Nature and Principles of Taste, London 1925,ii.1

۸۳- Relative beautiy

۸۴- Accidental Association

۸۵- Accidental Beauty

۸۶- Alison. Op.cit., iv.

۸۷- Op.cit., iv.2.

۸۸- Johann Christoph Friederich von Schiller (1759-1805)

۸۹- The play impulse

۹۰- Sense- impulse

۹۱- Form-impulse

۹۲- Schiller, Letter, on the Aesthetic Education of Mankind (1795), Letter15.

۹۳- Instinct

۹۴- Organic

۹۵- Schiller, Loc. cit., Letter 10.

۹۶- Content

۹۷- Loc.cit., Letter 12.

۹۸- Ibid., letter 25.

۹۹- Ideal

۱۰۰- Abstract

۱۰۱- Raphacl (1483-1520)، اطالیہ کا مشہور مصور۔

۱۰۲- Sir Charles Bell, The Anatomy and Philosophy of Expression as connected with the fine Arts (1856), passim, Particularly Essay iv.& 5.

۱۰۳- Friedrich Ernst Daniel Schliermacher (1768-1834)، جرمن فلسفی۔

۱۰۴- Croce, Aesthetic, P.317

۱۰۵- Op.cit., PP.317-18.

۱۰۶- Schliermacher, philosophical and Miscellaneous Writings, vol.iv, P.399.

۱۰۷- U.WF.Solger (1780-1819) جرمن عالم جمالیات۔

۱۰۸- Appearence

۱۰۹- Knight, The Philosophy of the Beautiful, Part 1,P.69.

۱۱۰- Hegel, Aesthetic, PP.354-55.

۱۱۱- Rodlphe Topffer (1790-1846)، سوستانی عالم جمالیات

۱۱۲- Knight, The Philosophy of the Beautiful, Part 1 , PP.117-18.

۱۱۳- Johann Friedrich Herbert (1776-1841)، جرمن فلسفی اور عالم جمالیات۔

۱۱۴- Aesthetic Judgment

۱۱۵- Croce, Aesthetic, PP.309-310.

۱۱۶- Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854).

۱۱۷- Infinite

۱۱۸- Schelling, System of Trancendental Idealism, (Eng.tr) vol,iii, Introduction, P.350.

۱۱۹- Aesthetic Activity

۱۲۰- Op.cit., vol.vi,P.627

۱۲۱- Method of University Studies (Methode Des Akademischen Studiums,1803).

۱۲۲- Genius

۱۲۳- Schelling, System of Trancendental Idealims, PP. 399-400.

۱۲۴- Op.cit., P.402.

۱۲۵- Ibid., PP. 404-5.

۱۲۶- Karl Schnasse (1798-1875)، جرمن عالم جمالیات۔

۱۲۷- Knight, The philosophy of the Beautiful, Part 1.PP.83-84.

۱۲۸- Arther Schopenhauer (1788-1860)، جرمن فلسفی عالم جمالیات۔

۱۲۹- Universal Will

۱۳۰- The Philosophy of Sehopenhauer, ed. Irwin Edman, New York 1928,Book III,Passim.

۱۳۱- شوپن ہاور کے نزدیک ''لا ارادہ'' (Will-less) کے علم کی رفیع ترین صورت کا نام عبقریت ہے۔

۱۳۲- Plastic arts

۱۳۳- Loc. cit.

۱۳۴- Friedrich Theodor Vischer (1807-1887)، جرمن فلسفی اور عالم جمالیات۔

۱۳۵- Type

۱۳۶- Knight, The Philosophy of the Beautiful, Part 1, PP. 75-76.

۱۳۷- Leveque، فرانسیسی عالم جمالیات و مصنف۔

۱۳۸- Leveque, La Science du Beau (1862), passim.

۱۳۹- Charles Blanc، فرانسیسی عالم جمالیات و مصنف۔

۱۴۰- Charlas Blanc, Grammaire des Arts du Dessin (1867) quoted in Kingts's The Philosophy of the Beautiful, Part 1,PP.128-29.

۱۴۱- Moritz Carriere (1817-1895)، جرمنی فلسفی، مورخ اور عالم جمالیات۔

۱۴۲- Carriere, Aesthetic, PP.159-63.

۱۴۳- A.G.A.L.Fock ولندیزی عالم جمالیات اور مصنف۔

۱۴۴- Proportion

۱۴۵- Polycleitus

۱۴۶- Gothic

۱۴۷- Cf. Adolf Zeising, Aesthetische Forschaugen,1855.

۱۴۸- Aurea Section or Golden Section.

۱۴۹- Fock, Popular Aesthetische Beschouwingen over de Symmet of de Symmet of de Bevallrge Proportien, 1875,Passim.

۱۵۰- Karl Reinhold Kostlin (1819-1894)، جرمن فلسفی اور عالم جمالیات۔

۱۵۱- Aesthetic Object

۱۵۲- Costlin, Aesthetlcs, 1893-96- quouted in Croce's Aesthetic, P.376.

۱۵۳- Eugene Veron، فرانسیسی صحافی اور عالم جمالیات۔

۱۵۴- Veron, L' Esthetique, 1878; quoted in Kinght's The Philosophy of the Beautiful, Part 1, PP.130-33.

۱۵۵- Boileau، فرانسیسی عالم جمالیات۔

۱۵۶- Pacsal

۱۵۷- ہم رنگوں کی فوٹوگرافی کرنے کے قابل ہو چکے ہیں۔ مولف

۱۵۸- Expressive and decorative

۱۵۹- Light and shade

۱۶۰- Veron, L' Esthetique, Passim, quoted in kinght's The Philosophy of the Beautiful, Part 1. PP.130-33.

۱۶۱- Avery w. Homes-Forbes، برطانوی عالم جمالیات۔

۱۶۲- Holmes-Forbes, The Science of Beauty, ON Analytical Inquiry into the lows of Aesthetics, 1881, Passim.

۱۶۳- Guillaume Herbert de Coster، بیلجیم کا ادیب و عالم جمالیات۔

۱۶۴- De Coster, Elements de P Esthetique generale, 1880.

۱۶۵- Abbe P. Vallet، فرانسیسی فلسفی اور عالم جمالیات۔

۱۶۶- Vallet, L Idee du Beau, dans la philosophy de saint Thomas d Aquin, 1883, P.79.

۱۶۷- Ibid., P.82.

۱۶۸- J.Van Vloten، ولندیزی عالم جمالیات۔

۱۶۹- Originality

۱۷۰- Counter- balance

۱۷۱- Inhibition

۱۷۲- J.Van Vloten, Nederlandsche Aesthetick, 1881, Passim.

۱۷۳- M. Taine، فرانسیسی عالم جمالیات۔

۱۷۴- Taine, The Philosophy of Art, Part 1, ch.vi.

۱۷۵- Loc.cit.

۱۷۶- Gustav Theoder Fechner (1834-1887)، مضمون نگار اور عالم جمالیات۔

۱۷۷- Threshold of Consciousness

۱۷۸- Fechner, Vorschule der Aesthetik, 1876; quoted in Kinght's The Philosophy of the Beautiful, Part 1.P.86.

۱۷۹- Croce, Aesthetic, PP. 396-97.

۱۸۰- Charles Grant Allen (1848-1899)، برطانوی عالم جمالیات اور مصنف۔

۱۸۱- Grant Allen, Physiological Aesthetics, 1877,P.37.

۱۸۲- Objectivity

۱۸۳- Op.cit. P. 39.

۱۸۴- Gean Marie Guyau (1854-1888)، فرانسیسی فلسفی اور عالم جمالیات۔

۱۸۵- Croce, Aesthetic, P. 400.

۱۸۶- John Ruskin (1819-1900)، برطانوی فنکار، ناقد اور عالم جمالیات۔

۱۸۷- Unto this last, London 1862.

۱۸۸- Ruskin, Unto this last, Book II, PP.86-87.

۱۸۹- Ibid., P.31.

۱۹۰- Ibid., PP. 54-55.

۱۹۱- Leo Nikolayevich Tolsty (1828-1910)، روسی ناول نگار، اخلاقی فلسفی اور عالم جمالیات۔

۱۹۲- Tolsty, what is art? 1896, translated by Aylmer Maude, 1905, V.

۱۹۳- Op.cit., vii.

۱۹۴- Ibid., viii.

۱۹۵- Ibid., ix.

۱۹۶- Ibid., xi.

۱۹۷- James Sully (1842-1923)، برطانوی عالم جمالیات۔

۱۹۸- Kinght, The Philosophy of the Beautiful, Part 1,PP.243-46.

۱۹۹- Loc.cit.

۲۰۰- Loc. cit.

۲۰۱- John Dewey (1859-1952)، امریکی فلسفی، ماہر تعلیمات اور مصنف۔

۲۰۲- Significant form

۲۰۳- Aesthetic Object

۲۰۴- Situations

۲۰۵- Jhon Dewey, Experience and Nature, 1929,ix.

۲۰۶- Alfred North Whitehead (1861-1947) ، انگریز امریکی فلسفی، ریاضی دان اور عالم جمالیات۔

۲۰۷- Physical Pole

۲۰۸- Spontaneity

۲۰۹- Whitehead, Adventures of Ideas, New York, 1933, PP. 310-311.

۲۱۰- Artificiality

۲۱۱- Finiteness

۲۱۲- Ibid., PP. 311-12.

۲۱۳- Appearence

۲۱۴- Sublimations

۲۱۵- Fore- ground

۲۱۶- Op.cit., PP. 312-13.

۲۱۷- Bendetto Croce (1866-1952)،اطالوی فلسفی اورعالم جمالیات۔

۲۱۸- Croce, The Philosophy of the Spirit, P.95.

۲۱۹- Aesthetic activity

۲۲۰- Idem, Aesthetic, Eng. tr. ch. 1. PP. 3-4

۲۲۱- Expressionism

۲۲۲- Spontaneity

۲۲۳- Aesthetic expression

۲۲۴- Universals

۲۲۵- Judgments

۲۲۶- Analysis

۲۲۷- Synthesis

۲۲۸- Externalisations

۲۲۹- Records

۲۳۰- Combinations

۲۳۱- Opera، غنائی تمثیل۔ وہ ناٹک جس میں ساز و آواز کا عنصر غالب ہوتا ہے۔
۲۳۲- Symphony، ایک خاص نغمہ جو ارکیسٹرا میں بجایا جاتا ہے اور جس میں کئی ایک مختلف اور متضاد گتیں ایک ساتھ چلتی ہیں۔
۲۳۳- Sonata پیانو کا ایک راگ جس میں کئی ''لے'' اور گتیں ہوتی ہیں لیکن ان سب کا سر ایک ہی ہوتا ہے۔
۲۳۴- Images
۲۳۵- Croce, Aesthetic, PP.5-12ff.
۲۳۶- Giovanni Gentile (1875)، اطالوی فلسفی اور عالم جمالیات۔
۲۳۷- Determinations
۲۳۸- Percipient subject
۲۳۹- Object perceived
۲۴۰- Fancy
۲۴۱- Gentile, The Philosophy of Art, 1.1.60
۲۴۲- Alighieri Dante (1265-1321)، اطالوی شاعر۔
۲۴۳- Unreality
۲۴۴- Op.cit., 9.
۲۴۵- Ibid., 10 and ii, 1.
۲۴۶- Representation
۲۴۷- Ibid.,3.
۲۴۸- Pre-thought
۲۴۹- Ibid.,6.
۲۵۰- Ibid.,iv.1.
۲۵۱- Synthesis
۲۵۲- A priori
۲۴۳- Op.cit., v.1.
۲۴۴- Artistic Creation
۲۴۵- Ibid., 7.
۲۴۶- Ibid., 9.
۲۴۷- Clive Bell (1881)، انگریز ناقد اور عالم جمالیات۔

۲۵۸- Significant form

۲۵۹- Clive Bell, Art, 1.

۲۶۰- David wight prall (1886)، انگریز عالم جمالیات اور مصنف۔

۲۶۱- D.W.Prall, Aesthetic Judgement, London 1929, x.5

۲۶۲- Herbert Read (1893)، انگریز ناقد اور عالم جمالیات۔

۲۶۳- The Meaning of Art, London 1950.

۲۶۴- Sense of Beauty (i.e., Aesthetic sense).

۲۶۵- Herbert Read, The Meaning of Art, London 1950 P.16.

۲۶۶- Op.cit., PP. 16-17.

۲۶۷- Ibid., PP. 17-18

۲۶۸- Ibid., P.20.

۲۶۹- Loc. cit.

☆......☆......☆

باب:۱۱

مقصدیت فن

مقصدیت فن

فن میں مقصدیت کا مسئلہ اپنی قدامت کے لحاظ سے قدیم یونان سے تعلق رکھتا ہے۔اس نے اٹھارہویں صدی میلادی میں ''فن برائے فن یا فن برائے زندگی'' کے نام سے جمالیاتی تنقید میں معرکۃ الارا مسئلے کی صورت اختیار کر لی اور آج تک متنازع فیہ ہے۔ جہاں تک علامہ اقبال کا تعلق ہے وہ فن میں مقصدیت کے نظریے کے زبردست موید اور داعی ہیں، اور انھوں نے اس نظریے کی حمایت و تبلیغ میں اپنی عبقری صلاحیتوں سے پورا پورا کام لیا ہے۔انھوں نے ''فن برائے زندگی'' کے نظریے کی تائید میں اپنے دیباچہ مرقع چغتائی میں اپنے موقف کو ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

''مجھے جو کچھ کہنا ہے اس کا حاصل بس اس قدر ہے کہ میں سارے فنون لطیفہ کو زندگی اور خودی کے تابع سمجھتا ہوں۔عرصہ ہوا میں نے اس باب میں اپنے نقطہ نظر کا اظہار ۱۹۱۴ء میں اپنی مثنوی اسرارِ خودی میں کیا تھا۔اس کے تقریباً بارہ سال بعد زبورِ عجم کی آخری نظم میں بھی اسی زاویہ نگاہ کی ترجمانی کی ہے۔میں نے اس نظم میں ایک ایسے صاحبِ فن کی معنوی تحریک کا خاکہ پیش کرنے کی کوشش کی تھی جس کے اندر محبت، جلال اور جمال کی جامعیت کی صورت میں ظہور پذیر ہوتی ہے:

دلبری بے قاہری جادوگری است
دلبری با قاہری پیغمبری است

کسی قوم کی معنوی صحت زیادہ تر اس روح کی نوعیت پر منحصر ہے جو اس کے اندر اس کے شعراء اور صاحبان فن پیدا کرتے ہیں لیکن اس روح کی نوعیت کا سوال محض ان کے شخصی ذوق

انتخاب پر نہیں چھوڑا جا سکتا۔ یہ ایک وہبی عطیہ ہے، جس کی نوعیت کا فیصلہ خود اس عطیہ کا حامل بھی حصول سے پہلے نہیں کر سکتا۔ یہ فیض فرد کو بے طلب حاصل ہوتا ہے تا کہ اسے وہ وقف عام کرے۔ اسی اعتبار سے اس معنوی روح کی حیات بخش قوت اور اس کی حامل شخصیت، نوع انسانی کے لیے نہایت اہمیت رکھتی ہیں۔ کسی اہل ہنر کا مائل بہ انحطاط ضمیر اور تصور ایک قوم کے لیے اٹیلا اور چنگیز کے لشکروں سے زیادہ تباہ کن ہوسکتا ہے، بشرطیکہ اس کی تصویریں یا اس کے نغمے جذب وکشش کی طاقت بھی رکھتے ہوں۔ جیسا کہ پیغمبر اسلام نے قبل از اسلام کے عربی شاعر اعظم امراء القیس کی بابت فرمایا: ''اشعر الشعرا و قائد هم الی النار'' وہ افضل ترین شعراء میں سے ہے اور دوزخ کی طرف لے جانے میں ان کا امام ہے''۔

''مشہود کو غیر مشہود کی تشکیل کی اجازت اور اس صورت حال کی طلب، جس کو علمی اصطلاح میں فطرت کے ساتھ توافق کہا جاتا ہے، دراصل روح انسانی پر طبیعی ماحول کے تسلط و تسخیر کو تسلیم کرنے کے مترادف ہے۔ طاقت طبیعی ماحول کے مقابلے سے پیدا ہوتی ہے، نہ کہ اس کے سامنے سر تسلیم خم کرنے سے، ''جو چاہیے'' (معیاری نصب العین) کی نمود کی خاطر ''جو ہے'' کا مقابلہ ہی صحت اور قوت کا سرچشمہ ہے۔ اس کے ماسوا انحطاط اور موت ہے۔ خدا اور انسان دونوں کا تسلسل حیات متواتر تخلیق سے وابستہ ہے:

حسن از خود بروں جستن خطا ست
آنچہ می بائیست پیش ما کجا ست

جو اہل ہنر نوع انسان کے لیے رحمت ثابت ہوتے ہیں، ان کا ربط اپنے ماحول حیات کے ساتھ ''با زمانہ ستیز'' کا ہوتا ہے۔ ایسا بلند مرتبت ہنر صبغۃ اللہ (الٰہی رنگ) میں ڈوبا ہوتا ہے۔ اپنی روح میں وہ زمان کی حقیقت اور ابدیت کو محسوس کرتا ہے۔ بقول فشٹے (Fichte) اسے فطرت نہایت عمیق، وسیع، کامل دکھائی دیتی ہے۔ برخلاف اس شخص کے جس کی نگاہ میں اشیاء نفس الامری سے ناتمام، ضعیف تر اور ناقص تر دکھائی دیتی ہیں۔ دور حاضر فطرت (طبعی ماحول) ہی کو سرچشمہ فیضان قرار دیتا ہے۔ لیکن یہ فطرت Nature تو صرف ''ہے'' سے زیادہ کچھ نہیں اور اس کا منصب ''چاہیے'' کے لیے ہماری جستجو کا حجاب بنتا ہے۔ صاحب ہنر کو اس کا

شعور اپنے ہی نفس کی گہرائیوں میں حاصل کرنا چاہیے۔

جہاں تک اسلام کی تہذیبی تاریخ کا تعلق ہے میرا عقیدہ یہ ہے کہ سوائے فن تعمیر کے استثناء کے اسلامی فنون لطیفہ، موسیقی، مصوری بلکہ کسی حد تک شاعری بھی ہنوز ظہور کے طالب ہیں۔ وہ فن، وہ ہنر جس کا مطمح نظر اخلاق الٰہی کو اپنے اندر جذب کرنا (تخلقو! باخلاق اللّٰہ) ہے، دراصل انسان کے اندر ایک غیر محدود طلب (اجر غیر ممنون) پیدا کرتا ہے اور انجام کار اسے اس زمین پر اللہ کی خلافت کا مستحق ٹھہراتا ہے:

مقام آدم خاکی نہاد در یابند
مسافران حرم را خدا دہد توفیق

(اقبال)

(''دیباچہ مرقع چغتائی''، در مضامین اقبال، مرتبہ تصدق حسین تاج، حیدر آباد (دکن)، ۱۳۶۲ھ، ص ۱۹۷ تا ۲۰۰) علامہ اقبال کے نظریہ فن کو واضح طور پر سمجھنے کے لیے انھوں نے فن کے متعلق وقتاً فوقتاً جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان میں سے چند اہم ترین اقتباسات پیش کیے جاتے ہیں:

''میں فقط فرسودہ مضامین کی حد تک جدید وقدیم کی بحث کو مانتا ہوں۔ شاعری کی جان تو شاعر کے جذبات ہیں۔ جذبات انسانی اور کیفیات قلبی اللہ کی دین ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ طبع موزوں اس کے ادا کرنے کے لیے پر اثر الفاظ کی تلاش کرے! نظم کے اصناف کی تقسیم جو قدیم سے ہے ہمیشہ رہے گی اور انسانی جذبات ماحول کے تابع رہیں گے۔ بس یہ سمجھ لیا جائے کہ جس شاعر کے جذبات ماحول سے اثر پذیر ہوں، وہ شاعر جدید رنگ کا حامل متصور ہوسکتا ہے نہ کہ نفس شعری۔ اگر ہم نے پابندی عروض کی خلاف ورزی کی تو شاعری کا قلعہ ہی منہدم ہو جائے گا، اور اس نقطہ خیال سے یہ کہنا پڑے گا کہ یہ کہنا درست ہے کہ موجودہ شعراء کا کام تعمیری ہونا چاہیے نہ کہ تخریبی''۔

(اقبال نامہ، حصہ اول، مرتبہ شیخ عطاء اللہ لاہور، بدون تاریخ، ص ۲۸۰)

''لیکن یہ بھی یاد رکھنے کے قابل ہے کہ جذبات انسانی کی تخلیق یا بیداری کے کئی ذرائع ہیں، جن میں سے ایک شعر بھی ہے اور شعر کا تخلیقی یا ایقاظی اثر محض اس کے مطالب ومعانی کی

وجہ سے نہیں، بلکہ اس میں شعر کی زبان اور زبان کے الفاظ کی صوت اور طرز ادا کو بھی بہت بڑا دخل ہے۔ ایک ہی شعر کا اثر مختلف قلوب پر مختلف ہوتا ہے، بلکہ مختلف اوقات میں بھی مختلف ہوتا ہے۔ اس اختلاف کی وجہ قلوب انسانی کی اصلی فطرت اور انسانی تعلیم و تربیت اور تجربے کا اختلاف ہے۔ اگر کسی شعر سے مختلف اثرات مختلف قلوب پر پیدا ہوں تو یہ بات اس شعر کی قوت اور زندگی کی دلیل ہے۔ زندگی کی اصل حقیقت تنوع اور گونا گونی ہے''۔

(اقبال نامہ، جلد۲، ص۳۷۱)

''شاعری میں لٹریچر بحیثیت لٹریچر کے کبھی میرا مطمحِ نظر نہیں رہا کہ فن کی باریکیوں کی طرف توجہ کرنے کے لیے وقت نہیں۔ مقصود صرف یہ ہے کہ خیالات میں انقلاب پیدا ہو اور بس۔ اس بات کو مدنظر رکھ کر جن خیالات کو مفید سمجھتا ہوں ان کو ظاہر کرنے کی کوشش کرتا ہوں، کیا عجب کہ آئندہ نسلیں مجھے شاعر تصور نہ کریں، اس واسطے کہ آرٹ (ف) غایت درجہ کی جانکاہی چاہتا ہے اور یہ بات موجودہ وقت میں میرے لیے ممکن نہیں'' (محولہ بالا کتاب، ص۱۰۸)

جیسا کہ ہم گزشتہ ابواب میں دیکھ چکے ہیں، علامہ اقبال کے نظام فلسفہ کا مرکزی نقطہ ''خودی'' ہے، اور خودی چونکہ ان کے نزدیک اصل حیات ہے، لہٰذا وہ اس کے استحکام و بقاء ہی میں مقصود حیات کو مضمر سمجھتے ہیں۔ چنانچہ اپنے اسی نظریے کی بنا پر وہ فن کو خودی کے تابع خیال کرتے ہیں اور فن کا وظیفہ خودی کا تحفظ و استحکام قرار دیتے ہیں:

سرود و شعر و سیاست، کتاب و دین و ہنر
گہر ہیں ان کی گرہ میں تمام یک دانہ
ضمیر بندہ خاکی سے ہے نمود ان کی
بلند تر ہے ستاروں سے ان کا کاشانہ
''اگر خودی کی حفاظت کریں تو عین حیات''
نہ کر سکیں تو سراپا فسون و افسانہ
ہوئی ہے زیر فلک امتوں کی رسوائی
خودی سے جب ادب و دیں ہوئے ہیں بیگانہ

(ضربِ کلیم، ۹۸)

علامہ اقبال نے ان اشعار میں ایک نہایت اہم نکتہ بیان کیا ہے جو میرے نزدیک ثقافت اسلامی کی حقیقی قدروں کی تشخیص و تعیین میں ایک اعلی معیار ثابت ہوسکتا ہے، اور وہ نکتہ یہ ہے کہ فن جو خودی کی حفاظت کرتا ہے سرچشمہ حیات ہوتا ہے اس لیے جائز و روا ہے۔ اس کا نقیض یہ ہوا کہ فن جو زندگی کے لیے مضرت رساں ہے وہ ناجائز و ناروا ہے۔ اپنے اسی معیار کی بنا پر وہ اس فن کو قابل افسوس سمجھتے ہیں جس میں تعمیر خودی کے عنصر یا جوہر کا فقدان ہوتا ہے:

گر ہنر میں نہیں تعمیر خودی کا جوہر

وائے صورت گری و شاعری و نائے و سرود

(ضربِ کلیم، ۱۱۲)

یہ درست ہے کہ فن کا مقصد حقیقی خودی کی حفاظت و تعمیر ہے، لیکن جہاں تک خود "مقصدیت" کا تعلق ہے وہ تو بذات خود زندگی کے ارتقاء و بقاء کے لیے ناگزیر ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ارتقائے حیات کا دارومدار ہی مقصدیت پر ہے۔ اس اجمال کی شرح یہ ہے کہ ارتقاء زندگی کا فطری تقاضا ہے، لیکن سنت الٰہی یہ ہے کہ ہر چیز اپنے مقصد یا آرزو کے مطابق ہی ارتقائی منزلیں طے کرتی ہے۔ لہٰذا یہ کہا جا سکتا ہے کہ مقصدیت ہی اشیاء کی صوری اور معنوی اقدار یا قرآنی اصطلاح میں "تقدیر" کی تشکیل کرتی ہے۔ اس سے یہ بھی استنتاج کر سکتے ہیں کہ "تقدیر" کوئی فطری "جبر" یا عام اصطلاح میں "مقسوم ازلی" نہیں کہ بدلا نہ جا سکتا ہو۔ اصل یہ ہے کہ ہر شئے خود اپنی تقدیر کی خالق ہے، ان معنی میں کہ ہر شئے جیسا بننا چاہتی ہے خالق حقیقی اسے ویسا ہی بنا دیتا ہے۔ وہ جبراً اپنی مرضی سے کسی کی تقدیر نہیں بناتا۔ اپنے اس فلسفہ مقصدیت کی علامہ اقبال نے بڑی وضاحت سے تشریح کی ہے جس سے مقصدیت فن کے متعلق بھی ان کے موقف کی صراحت ہو جاتی ہے:

"در بیان اینکہ حیات خودی از تخلیق و تولید مقاصد است"

زندگی را بقا از مدعا است — کاروانش را درا از مدعا است

زندگی در جستجو پوشیدہ است — اصل او در آرزو پوشیدہ است

آرزو را در دل خود زندہ دار — تا نگردد مشت خاک تو مزار

آرزو جان جہان رنگ و بوست — فطرت ہر شئے امین آرزو است
از تمنا رقص دل در سینہ ہا — سینہ ہا از تاب او آئینہ ہا
طاقت پرواز بخشد خاک را — خضر باشد موسی ادراک را
دل ز سوز آرزو گیرد حیات — غیر حق میرد چو اوگیرد حیات
چوں ز تخلیق تمنا باز ماند — شہپرش بشکست و از پرواز ماند
آرزو ہنگامہ آرائے خودی — موج بیتابے ز دریائے خودی
آرزو صید مقاصد را کمند — دفتر افعال را شیرازہ بند
زندہ را نفی تمنا مردہ کرد — شعلہ را نقصان سوز افسردہ کرد

(اسرارورموز،۱۱۶۔۱۱۷)

علم الحیات یا حیاتیات میں یہ مسئلہ بڑا اہم سمجھا جاتا ہے کہ ارتقائے حیات میں حواس و قلب کی ظاہری ومعنوی قوتیں کیسے پیدا ہوگئیں؟ علامہ اقبال نے یہ مسئلہ یوں حل کیا ہے کہ دوران ارتقاء میں جب کسی چیز میں خارجی دنیا کو دیکھنے کی آرزو پیدا ہوئی تو اسے وقت باصرہ عطا ہوگئی، اسی طرح سامعہ لذت شنید کی آرزو کی وجہ سے پیدا ہوئی، علیٰ ھذا القیاس، یہی نہیں، بلکہ ہر پیکر حیات کے اعضاء بھی اسے اپنے مقاصد کی تکمیل کے لیے دیے گئے، مثلاً چلنے کی خواہش کو پورا کرنے کے لیے ٹانگیں، اڑنے کی آرزو کی تکمیل کے لیے پر و بال وغیرہ۔ علامہ اقبال اس اصول حیات کواس طرح بیان کرتے ہیں:

چیست اصل دیدہ بیدار ما؟ — بست صورت لذت دیدار ما
کبک پا از شوخی رفتار یافت — بلبل از سعی نوا منقار یافت
نے بروں از نیستان آباد شد — نغمہ از زندان او آزاد شد
عقل ندرت کوش و گردوں تاز چیست — ہیچ میدانی کہ ایں اعجاز چیست
زندگی سرمایہ دار از آرزو است — عقل از زائیدگان بطن اوست
چیست نظم قوم و آئین و رسوم — چیست راز تازگیہائے عدوم
آرزوے کو بزورِ خود شکست — سرز دل بیرون زد وصورت بہ بست

دست و دندان و دماغ و چشم و گوش — فکر تو تخیل و شعور و یاد و ہوش
زندگی مرکب چو در جنگاہ باخت — بہرِ حفظِ خویش ایں آلات ساخت
آگہی از علم و فن مقصود نیست — غنچہ و گل از چمن مقصود نیست
علم از سامانِ حفظِ زندگی است — علم از اسبابِ تقویمِ خودی است
علم و فن از پیش خیزانِ حیات — علم و فن از خانہ زادانِ حیات
اے ز رازِ زندگی بیگانہ خیز — از شرابِ مقصدے مستانہ خیز
مقصدے مثلِ سحر تابندۂ — ما سوے را آتشِ سوزندۂ
مقصدے از آسمان بالا ترے — دلربائے دلستانے دلبرے
باطلِ دیرینہ را غارت گرے — فتنہ در جیبے سرا پا محشرے
ما ز تخلیقِ مقاصد زندہ ایم — از شعاع آرزو تابندہ ایم

(اسرار و رموز، ۱۶ تا ۱۸)

مقصدیت اصلِ حیات اور حیات عمل و حرکت کا نام ہے تو پھر فن کا مقصدِ اولین زندگی یا حرکت و عمل ہوا۔ لہٰذا فلسفہ ہو یا فن اگر حرکت و عمل کا دشمن ہے تو وافسون اور سحر کاری ہے اور اس لیے ناجائز و ناروا ہے۔ اپنے اس نظریۂ فن کی بناء پر علامہ اقبال نے افلاطون کے فلسفے پر سخت تنقید کی ہے جو ان کے نزدیک جمود و تعطل کا پیامبر ہے؛ یہاں تک کہ اس کے نظامِ فلسفہ کو ''مسلکِ گوسفندی'' اور اُسے ''گوسفندِ قدیم'' کے نام سے موسوم کیا ہے۔ افلاطون چونکہ جمالیات کے اولین حکماء میں سے شمار ہوتا ہے اور اس کے افکار نے جمالیات کو بھی از بس متاثر کیا ہے، اس لیے اس بلند مرتبت حکیم یونانی کے متعلق حکیمِ پاکستانی کی تنقید جمالیاتی نقطۂ نظر سے بھی اپنے اندر خاصی دلچسپی کا سامان رکھتی ہے، لہٰذا اسے اس جگہ نقل کیا جاتا ہے:

در معنی اینکہ افلاطونِ یونانی کہ تصوف و ادبیاتِ اقوامِ اسلامیہ از افکارِ او اثرِ عظیم پذیرفتہ بر مسلکِ گوسفندی رفتہ است و از تخیلاتِ او احتراز واجب است۔

راہبِ دیرینہ افلاطون حکیم — از گروہِ گوسفندانِ قدیم
رخشِ او در ظلمتِ معقول گم(۱) — در کہستانِ وجود افگندہ سم

آنچناں افسونِ نامحسوس خورد
اعتبار از دست و چشم و گوشُ برد

گفت سرّ زندگی در مردن است
شمع را صد جلوہ از افسردن است

بر تخیلہائے ما فرماں روا است
جام او خواب آور و گیتی ربا است

گوسفندے در لباسِ آدم است
حکم او برجان صوفی محکم است

عقلِ خود را برسرِ گردوں رساند
عالمِ اسباب را افسانہ خواند

کارِ او تحلیلِ اجزائے حیات
قطعِ شاخِ سروِ رعنائے حیات

فکرِ افلاطوں زیاں را سود گفت
حکمتِ او بود را نابود گفت

فطرتش خوابیدہ و خوابے آفرید
چشمِ ہوش او سرابے آفرید

بسکہ از ذوقِ عمل محروم بود
جانِ او وارفتہ معدوم بود

منکرِ ہنگامۂ موجود گشت(۲)
خالقِ اعیانِ نامشہور گشت

زندہ جاں را عالمِ امکاں خوش است
مردہ دل را عالمِ اعیاں خوش است

آہوش بے بہرہ از لطفِ خرام
لذتِ رفتار بر کبکش حرام

شبنمش از طاقتِ رم بے نصیب
طائرش را سینہ از دم بے نصیب

ذوقِ روئیدن ندارد دانہ
از طپیدن بیخبر پروانہ اش

راہبِ ما چارہ غیر از رم نداشت
طاقت غوغاے این عالم نداشت

دل بسوز شعلہ افسردہ است
نقش آں دنیاے افیوں خورہ است

از نشیمن سوئے گردوں پر کشود
باز سوئے آشیاں نامہ فرود

در خُمِ گردوں خیالِ او گم است
من ندانم دُرد یا خشتِ خُم است

قومہا ار سُکرِ او مسموم گشت
خفت و از ذوقِ عمل محروم گشت

(اسرار و رموز، ۳۴ تا ۳۶)

غرض یہ ذوقِ عمل ہی ہے جو زندگی کے ارتقائے مسلسل کا ضامن ہے اور یہ آرزو ہے جو ذوقِ عمل پیدا کرتی ہے۔ لہٰذا فن کا اہم وظیفہ تخلیقِ آرزو ہوا؛ لیکن آرزو حسن کی ہونی چاہیے؛ اس اعتبار سے فن کی غایت حسن ہے اور حسن بذاتِ خود آرزوؤں کا خالق ہے اور اس کے طفیل اس

جمیل وجلیل دنیا میں آرزو وتمنا کی گرم بازاری و بہار ہے۔ جہاں تک حسن کا تعلق ہے یہ فن کا مقصود بھی ہے اوراس کی تخلیق بھی۔ چنانچہ یہ فن ہی ہے جو فطرت کے حسن کو دوبالا کر دیتا ہے۔ اپنے اس نظریہ فن کو علامہ اقبال نے اپنی مثنوی اسرار ورموز میں ''درحقیقت شعر و اصلاحِ ادبیاتِ اسلامیہ'' کے عنوان کے تحت بڑے بلیغ انداز میں بیان کیا ہے۔

گرم خوں انساں ز داغِ آرزو — آتشِ ایں خاک از چراغِ آرزو
از تمنا مے بجام آمد حیات — گرم خیز و تیز گام آمد حیات
زندگی مضمونِ تسخیر است و بس — آرزو افسونِ تسخیر است و بس
زندگی صید افگن و دام آرزو — حسن را از عشق پیغامِ آرزو
از چہ رو خیزد تمنا دمبدم — ایں نوائے زندگی را زیر و بم
ہر چہ باشد خوب و زیبا و جمیل — در بیابانِ طلب ما را دلیل
نقشِ او محکم نشیند در دلت — آرزو ھا آفریند در دلت
حسن خلاقِ بہارِ آرزو است — جلوہ اش پروردگارِ آرزو است
سینۂ شاعر تجلی زارِ حسن — خیزد از سینائے او انوارِ حسن
از نگاہش خوب گردد خوب تر — فطرت از افسونِ او محبوب تر
از دمش بلبل نوا آموخت است — غازہ اش رخسارِ گل افروخت است
سوزِ او اندر دلِ پروانہ ہا — عشق را رنگین ازو افسانہ ہا

اوراس کی دلیل یہ دیتے ہیں:

بحر و بر پوشیدہ در آب و گاش — صد جہانِ تازہ مضمر در دلش
در دماغش نادمیدہ لالہ ہا — ناشنیدہ نغمہ ہا ہم نالہ ہا
فکرِ او با ماہ و انجم ھم نشیں — زشت را نا آشنا، خوب آفریں
خضر و در ظلماتِ او آبِ حیات — زندہ تر از آبِ چشمش کائنات

(اسرار ورموز، ۳۷ تا ۳۸)

مقصدیتِ فن کے متعلق اپنے نظریے کی اثباتی انداز میں تصریح کرنے کے بعد علامہ

اقبال اب سلبی انداز اختیار کرتے ہیں، جس سے ان کے نظریے کے دونوں پہلو واضح طور پر سامنے آجاتے ہیں۔ جب کسی قوم کی سیاہ بختی کے دن آتے ہیں تو اس قوم میں ایسا فن معرضِ ظہور میں آتا ہے جو ذوقِ حیات سے بیزار ہوتا ہے۔ علامہ کہتے ہیں کہ یہ ایسا افیون ہوتا ہے جو قوم کے قوائے حیات کو مفلوج اور اسے زندگی سے بیزار کر دیتا ہے۔ پھر اس کا انجام یہ ہوتا ہے کہ وہ قوم کشمکش حیات میں مدافعت یا مقاومت کی طاقت کھو بیٹھتی ہے اور رومی و نامرادی اس کا قسمت کا لکھا بن جاتا ہے۔ اگر محض جمالیاتی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو ایسا فن اس لیے قابل اعتراض ہے کہ اس سے جمالیاتی ذوق خراب ہو جاتا ہے اور انسان میں خوب وزشت اور حسن وقبح میں امتیاز کرنے کی صلاحیت نہیں رہتی۔ وہ اس قدر کور ذوق ہو جاتا ہے کہ قبح کو حسن سمجھنے لگتا ہے اور اس طرح وہ حسن وخوبی کی نورانی جنت کے عوض قبح وزشتی کی دوزخ قبول کر لیتا ہے۔ غرض ایسا فن قوم کی محرومی ونامرادی کی دلیل اور ایسا فنکار اور اس کی ہلاکت و بربادی کا پیامبر ہوتا ہے:

وائے قومے کز اجل گیرد برات[۳] — شاعرش وا بوسد از ذوقِ حیات
خوش نماید زشت را آئینہ اش — در جگر صد نشتر از نوشینہ اش
بوسۂ او تازگی از گل برد — ذوقِ پرواز از دلِ بلبل برد
سست اعصابِ تو از افیونِ او — زندگانی قیمتِ مضمونِ او
می رباید ذوقِ رعنائی ز سرو — جُرّہ شاہیں از دمِ سردش تدرو
ماھی و از سینہ تا سر آدم است[۴] — چوں بناتِ آشیاں اندر یم است
از نوا بر ناخدا افسوں زند — کشتیش در قعرِ دریا افگند
نغمہ ھایش از دلت دزدد ثبات — مرگ را از سحرِ او دانی حیات
دایۂ ہستی ز جانِ تو برد[۵] — لعل عنابی زکان تو برد
چوں زیاں پیرایہ بندد سود را — می کند مذموم ہر محمود را
دریم اندیشہ اندازد ترا — از عمل بیگانہ می سازد ترا
خستہ ما از کلامش خستہ تر — انجمن از دور جامش خستہ تر
جوئے برقے نیست در نیسان او — یک سراب رنگ و بو بستان او

حسن او را با صداقت کار نیست[۶] | دریمش جز گوہر تف دار نیست
خواب را خوشتر ز بیداری شمرد | آتش ما از نفسہایش فسرد
قلب مسموم از سرود بلبش | خفتہ مارے زیر انبار گلش
از خم و مینا و جامش الحذر | از مئے آئینہ فامش الحذر

(اسرار و رموز، ۳۹ تا ۴۰)

مقصدیت فن کے مسئلے کے صحیح حل ہی پر چونکہ ثقافت کی حقیقی قدروں کی تعین ہو سکتی ہے، اس لیے علامہ اقبال کے نزدیک اس کی اہمیت غیر معمولی ہے اور انھوں نے اس مسئلے کے مختلف پہلوؤں پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ اسی نظم کے اگلے بند میں ''مردہ'' فن کے مضر اثرات سے معاشرے کی رسوائیاں اور خرابیاں جو مختلف صورتیں اختیار کر لیتی ہیں ان کی بڑی چابکدستی سے نقاب کشائی کی ہے:

اے ز پا افتادۂ صہبائے او | صبحِ نو از مشرقِ مینائے او
اے دلیلِ انحطاط اندازِ تو | از نوا افتاد تارِ سازِ تو
آں چناں زار از تن آسانی شدی | در جہاں ننگِ مسلمانی شدی
از رگِ گل می تواں بستن ترا | از نسیمے می تواں خستن ترا
عشق رسوا گشتہ از فریادِ تو | زشت رو تمثالش از بہزادِ تو
زرد از آزارِ تو رخسارِ او | سردیٔ تو بردہ سوز از نارِ او
خستہ جاں از خستہ جانیہائے تو | ناتواں از ناتوانیہائے تو
گریۂ طفلانہ در پیمانہ اش | کلفتِ آہے متاعِ خانہ اش
سرخوش از در یوزۂ میخانہ ہا | جلوہ دزدِ روزنِ کاشانہ ہا
ناخوشے افسردۂ آزردۂ | از لکد کوبِ نگہبان مردۂ
از غماں مانندِ نے کاہیدۂ | و ز فلک صد شکوہ بر لب چیدۂ
لابہ و کیں جوہرِ آئینہ اش | ناتوانی ہمدمِ دیرینہ اش
پست بخت و زیر دست و دوں نہاد | لطفِ خواب از دیدۂ ہمسایہ برد

وائے بر عشقے کہ نارِ او فسرد — در حرم زائید و در بت خانہ مُرد
(وہی کتاب، ۴۰ تا ۴۲)

علامہ اقبال اس نظم کے آخری بند میں دو چیزوں پر بہت زور دیتے نظر آتے ہیں: اول، فکرِ روشن و صالح پر اور دوم، سوزِ عرب پر، کیونکہ ان کے نزدیک انہیں دو چیزوں پر صالح فن کی بنیاد استوار کی جاسکتی ہے؛ اور یہ صالح ادب ہی ہے جو زندگی اور حرکت وعمل کا سرچشمہ ہے:

اے میانِ کیسہ ات نقدِ سخن — بر عیارِ زندگی او را بزن
فکرِ روشن بیں عمل را رہبر است — چوں درخشِ برق پیش از تندر است
فکرِ صالح در ادب می بایدت — رجعتے سوئے عرب می بایدت
دل بہ سلمائے عرب باید سپرد[۷] — تا دمد صبح حجاز از شامِ کُرد
از چمن زارِ عجم گل چیدۂ — نوبہار ہند و ایراں دیدۂ
اندکے از گرمئ صحرا بخور — بادۂ دیرینہ ازخرما بخور
سر یکے اندر برِ گرمش بدہ — تن دمے با صرصرِ گرمش بدہ
مدتے غلطیدۂ اندر حریر[۸] — خو بہ کرپاسِ درشتے ھم بگیر
قرنہا بر لالہ پا کوبیدۂ — عارض از شبنم چو گل شوئیدۂ
خویش را بر ریگِ سوزاں ہم بزن — غوطہ اندر چشمۂ زمزم بزن
مثلِ بلبل ذوقِ شیون تا کجا — در چمن زاراں نشیمن تا کجا
اے ہُما از یمنِ دامت ارجمند — آشیانے ساز بر کوہِ بلند
آشیانے برق و تندر در برے[۹] — از کنام جرّہ بازاں برترے
تا شوی درخوردِ پیکارِ حیات — جسم و جانت سوزد از نارِ حیات
(وہی کتاب، ۴۲ تا ۴۳)

اس دنیا میں جہاں ہر شے اپنی ہستی کی بقا کے لیے سرگرمِ عمل نظر آتی ہے اور قدم قدم پر اُسے مسابقت ومخالفت کے طوفانوں کا مقابلہ کرنا پڑتا ہے، انسان ایک معین ومعلوم مقصد کے بغیر اپنی یعنی خودی کی بقا وتعمیر کے کام کو سرانجام نہیں دے سکتا۔ علامہ اقبال کہتے ہیں کہ جو فن یا

ادب اس مقصد کی تکمیل و تحصیل کے لیے انسان کی مدد کرتا ہے ''صالح'' ہوتا ہے اور فقط صالح فن ہی دینِ فطرت کی اصطلاح میں ''حلال'' ہے:

سرودِ حلال

کھل تو جاتا ہے مغنی کے بم و زیر سے دل نہ رہا
زندہ و پائندہ تو کیا دل کی کشود!
ہے ابھی سینۂ افلاک میں پنہاں وہ نوا
جس کی گرمی سے پگھل جائے ستاروں کا وجود!
جس کی تاثیر سے آدم ہو غم و خوف سے پاک
اور پیدا ہو ایازی سے مقامِ محمود!
مہ و انجم کا یہ حیرت کدہ باقی نہ رہے۔ تو رہے
اور تیرا زمزمۂ لاموجود!
جس کو مشروع سمجھتے ہیں فقیہانِ خودی
منتظر ہے کسی مطرب کا ابھی تک وہ سرود!

(ضربِ کلیم، ۱۲۴)

ان اشعار میں علامہ اقبال موصوف نے زندگی کے موضوعی رخ پر بہت زور دیا ہے، کیونکہ ان کے نزدیک دل کی زندگی اور بقا ہی مقصودِ حقیقی ہے۔ اس جگہ انھوں نے اس حقیقت کی طرف نہایت واضح اشارہ کیا ہے کہ دل کی زندگی اور پائندگی کے لیے ضروری ہے کہ وہ غم و خوف سے پاک و صاف ہو۔ وجہ یہ ہے کہ خوف و حزن دل کے لیے سمِ قاتل ہے۔ لہٰذا فن ایسا ہونا چاہیے جو انسان کو خوف و حزن سے پاک و صاف کر دے۔ نیز اُسے آزادی و صولت بھی عطا کرے۔ یہ آزادی و صولت ''زمزمۂ لاموجود'' یعنی نغمۂ توحید حاصل ہوتی ہے؛ لیکن اس کے برعکس جو فن زندگی کا حریف اور موت کا نقیب ہو، وہ ''حرام'' ہے:

سرودِ حرام

نہ میرے ذکر میں ہے صوفیوں کا سوز و سرور
نہ میرا فکر ہے پیمانۂ ثواب و عذاب
خدا کرے کہ اسے اتفاق ہو مجھ سے
فقیہِ شہر کہ ہے محرمِ حقیقت و ثواب
اگر نوا میں ہے پوشیدہ موت کا پیغام
حرام میری نگاہوں میں نائے و چنگ و رباب

(ضربِ کلیم،۱۲۵)

علامہ اپنے اس تصورِ فن کو ازبس عزیز رکھتے اور اہم سمجھتے ہیں، اسی لیے انھوں نے اس کی تشریح وتصریح میں بڑی کاوش سے کام لیا ہے اور اظہار کے مختلف اسالیب اختیار کیے ہیں۔ چنانچہ بانگِ درا میں فنکار سے خطاب کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

ہو اگر ہاتھوں میں تیرے خامۂ معجز رقم
شیشۂ دل ہو اگر تیرا مثالِ جامِ جم
پاک رکھ اپنی زباں، تلمیذِ رحمانی ہے تو!
ہو نہ جائے دیکھنا تیری صدا بے آبرو!
سونے والوں کو جگا دے شعر کے اعجاز سے
خرمنِ باطل جلا دے شعلہ آواز سے

(بانگِ درا،۴۳)

یہ سعادت فن کار کو اس وقت حاصل ہوتی ہے جب اس کے دل میں نوعِ انسانی کا درد ہو، کیونکہ یہ غمِ انسانیت ہی ہے جس کے طفیل اُسے ''تلمیذ الرحمٰن'' اور فن کاری کو ''جزوِ پیغمبری'' کہتے ہیں۔ نیز اسی سوزِ دل کی بدولت اسے نفسِ مسیحائی نصیب ہوتا ہے، جس سے دلوں کو صحت و زندگی عطا ہوتی ہے، جسے علامہ فن کا ایک اہم مقصد تصور کرتے ہیں:

در غمِ دیگر بسوز و دیگراں را ہم بسوز
گفتمت روشن حدیثے، گو توانی دار گوش
کہہ گئے ہیں شاعری جزویست از پیغمبری
ہاں سنا دے محفلِ ملت کو پیغامِ سروش
آنکھ کو بیدار کر دے وعدۂ دیدار سے
زندہ کر دے دل کو سوزِ جوہرِ گفتار سے

(بانگِ درا، ۲۰۹)

اس تصور کو علامہ نے بانداز دیگر اس طرح بیان کیا ہے:

شاعرِ دل نواز بھی بات اگر کہے کھری
ہوتی ہے اس کے فیض سے مزرعِ زندگی ہری
شانِ خلیل ہوتی ہے اس کے کلام سے عیاں
کرتی ہے اس کی قوم جب اپنا شعار آذری
اہلِ زمیں کو نسخۂ زندگی، دوام ہے
خونِ جگر سے تربیت پاتی ہے جو سخنوری
گلشنِ دہر میں اگر جوئے مئے سخن نہ ہو
پھول نہ ہو، کلی نہ ہو، سبزہ نہ ہو، چمن نہ ہو

(بانگِ درا، ۲۳۵۔۲۳۶)

یہ سب صالح فن کی خصوصیات ہیں، لیکن اس کی سب سے بڑی خوبی یا پہچان یہ ہے کہ وہ خودی کی حفاظت کرتا ہے۔ علامہ کے نزدیک یہ عالمگیر اصول ہے جس کا اطلاق فن کی ہر صنف کے علاوہ سیاست اور دین و کتاب پر بھی ہوتا ہے۔ لہٰذا اس اصول یا معیار کی رو سے فقط اُسے فن، سیاست، کتاب اور دین کو حقیقی کہہ سکتے ہیں جو خودی کے نگہبان اور محافظ ہیں؛ اور اگر وہ ایسے نہیں ہیں تو باطل ہیں:

دین و ہنر

سرود و شعر و سیاست، کتاب و دین و ہنر
گُہر ہیں ان کی گرہ میں تمام یک دانہ
ضمیرِ بندۂ خاکی سے ہے نمود ان کی
بلند تر ہے ستاروں سے ان کا کاشانہ!
اگر خودی کی حفاظت کریں تو عینِ حیات
نہ کرسکیں تو سراپا فسون و افسانہ!
ہوئی ہے زیرِ فلک امتوں کی رسوائی
خودی سے جب ادب و دیں ہوئے ہیں بیگانہ

(ضربِ کلیم،۹۸)

محولۂ بالا اشعار میں علامہ نے فن کو بالخصوص دین کے ہم پلہ رکھ کر اس کی عظمت و توقیر کو بہت بلند کر دیا ہے اور اس سے فن کے مقاصد کی اصل حقیقت خود بخود منکشف ہو جاتی ہے۔ بہر کیف، وہ فن، جس میں خودی کی تعمیر و استحکام کی صلاحیت نہیں ہے، قابلِ افسوس ہے:

اے کہ ہے زیرِ فلک مثلِ شرر تیری نمود
کون سمجھائے تجھے کیا ہیں مقاماتِ وجود
گر ہنر میں نہیں تعمیرِ خودی کا جوہر
وائے صورت گری و شاعری و نائے و سرود
مکتب و میکدہ جز درسِ نبودن ندہند
بودن آموز کہ ہم باشی و ہم خواہی بود

(ضربِ کلیم،۱۱۲)

علامہ فن کے مقاصدِ جلیلہ بیان کرتے ہوئے فکر کی انتہائی بلندیوں میں پہنچ جاتے ہیں اور وہاں پہنچ کر محسوس کرتے ہیں کہ یہ محض حیاتِ ابدی نہیں بلکہ ''سوزِ حیاتِ ابدی'' ہے جو اصل مقصود

فن ہے۔ وجہ یہ ہے کہ یہ سوزِ زندگی ہی ہے جو حیاتِ انسانی کی بقاء، ارتقاء اور کیف و سرور کا ضامن ہے:

اے اہلِ نظر ذوقِ نظر خوب ہے لیکن
جو شئے کی حقیقت کو نہ دیکھے وہ نظر کیا!
مقصودِ ہنر سوزِ حیات ابدی ہے
یہ ایک نفس یا دو نفس مثلِ شرر کیا!
جس سے دلِ دریا متلاطم نہیں ہوتا
اے قطرۂ نیساں وہ صدف کیا وہ گوہر کیا!
شاعر کی نوا ہو کہ مغنی کا نفس ہو
جس سے چمن افسردہ ہو وہ بادِ سحر کیا!
بے معجزہ دنیا میں اُبھرتی نہیں قومیں
جو ضربِ کلیمی نہیں رکھتا وہ ہنر کیا!

(ضربِ کلیم، ۱۱۷)

علامہ اقبال کے نزدیک افسردگی یا جمود و تعطل حیاتِ انسانی کی ہلاکت و بربادی کی اور حرکت و عمل اس کی بقا و ترقی کی دلیل ہے۔ لہٰذا وہ فن سے توقع رکھتے ہیں کہ وہ انسان کے دل کو نہ صرف سوز بلکہ سوزِ ابدی سے معمور کر دے، تا کہ کاروانِ انسانی پیغمبرانہ عزم و قوت کے ساتھ زندگی کی حریت قوتوں کا مقابلہ کرتا ہوا، آزادی و مسرت سے ارتقائی منزلیں طے کرتا رہے۔ اپنے اس تصور کو انھوں نے اپنی نظم ''شعرِ عجم'' میں بڑے لطیف پیرائے میں پیش کیا ہے:

ہے شعرِ عجم گرچہ طربناک و دلآویز
اس شعر سے ہوتی نہیں شمشیرِ خودی تیز!
افسردہ اگر اس کی نوا سے ہو گلستاں
بہتر ہے کہ خاموش رہے مرغِ سحر خیز
وہ ضرب اگر کوہ شکن بھی ہو تو کیا ہے
جس سے متزلزل نہ ہوئی دولتِ پرویز

اقبال یہ ہے خارہ تراشی کا زمانہ
'از ہرچہ بآئینہ نمائند بہ پرہیز'

(ضربِ کلیم، ۱۶۷)

اس میں شک نہیں کہ علامہ فن سے ''ضربِ کلیمی'' کی توقع رکھتے ہیں اور اسی لیے اس کی قوتِ جلالی پر بہت زور دیتے نظر آتے ہیں؛ لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ فن کی جلالی اور جمالی دونوں قوتوں کو اہم سمجھتے ہیں۔ ان کا نظریہ یہ ہے کہ مخالف اور متصادم قوتیں برسرِ پیکار ہوں تو فن کو ضربِ کلیمی یا صورِ اسرافیلی یعنی قوتِ جلالی سے کام لینا چاہیے؛ لیکن امن وسلامتی کے حالات میں اسے اپنی شانِ جمالی میں جلوہ نما ہونا چاہیے۔ یہ یاد رہے کہ انھوں نے فن کی شانِ جمالی کے لیے ''نغمۂ جبریل'' کی اصطلاح استعمال کی ہے:

میں شعر کے اسرار سے محرم نہیں لیکن
یہ نکتہ ہے تاریخِ امم جس کی ہے تفصیل
وہ شعر کہ پیغامِ حیاتِ ابدی ہے
یا نغمۂ جبریل ہے یا بانگِ سرافیل

(ضربِ کلیم، ۱۳۴)

ایسا ہی شعر یعنی فن پارہ قدر و قیمت میں امراء کے مال و زر اور شہنشاہوں کے جاہ وحشم سے کہیں بڑھ کر ہوتا ہے، اس لیے ان سے زیادہ مطلوب وعزیز ہوتا ہے:

عزیز تر ہے متاعِ امیر و سلطاں سے
وہ شعر جس میں ہو بجلی کا سوز و براقی!

(بالِ جبریل، ۹۶)

فن کی یہی قوت ہے جو انسان کو ''انسان'' بنا دیتی ہے؛ اور انسان بنانا ہی اگر فن کا مقصود ہے تو فنکار حقیقت میں انبیاء ورسل کے مشن کو پورا کرتا ہے:

شعر را مقصود اگر آدم گری است
شاعری ہم وارثِ پیغمبری است

(جاوید نامہ، ۴۶)

اس جگہ میں علامہ اقبال کی ایک تقریر سے، جو انھوں نے کابل (افغانستان) کی ایک ادبی انجمن میں کی تھی ایک اقتباس نقل کرنا چاہتا ہوں، تاکہ فن کے متعلق اُن کے نقطۂ نظر کی کامل طور پر صراحت ہو جائے: ''میرا یہ عقیدہ ہے کہ آرٹ یعنی ادبیات یا مصوری یا موسیقی اور معماری جو بھی ہو، ہر ایک زندگی کی معاون اور خدمتگار رہے؛ اور اسی بنا پر چاہیے کہ میں آرٹ کو ایجاد کہوں نہ کہ تفریح۔ شاعر ایک قوم کی زندگی کی بنیاد کو آباد یا برباد کرسکتا ہے۔ اس وقت جبکہ حکومت کوشش کر رہی ہے کہ موجودہ زمانے میں افغانستان کی تاریخ نئی زندگی کے میدان میں داخل ہو تو اس ملک کے شعراء پر لازم ہے کہ اخلاف نوجوانوں کے لیے سچے رہنما بنیں؛ زندگی کی عظمت و بزرگی کے بجائے موت کو زیادہ بڑھا کر نہ دکھائیں۔ کیونکہ 'آرٹ' جب موت کا نقشہ کھینچتا ہے اور اس کو بڑھا کر دکھاتا ہے تو اس وقت وہ سخت خوفناک اور بربادکن ہو جاتا ہے اور جو حسنِ قوت سے خالی ہو وہ محض ایک پیغامِ موت ہے:

دلبری بے قاہری جادو گری است
دلبری با قاہری پیغمبری است

میں چاہتا ہوں کہ آپ کی توجہ ایک مرکزی نقطے کی طرف مبذول کراؤں۔ حیاتِ نبی صلعم کے واقعات میں سے ایک واقعہ ہے۔ روایت ہے کہ ایک مرتبہ آنحضرت صلعم کے حضور میں امراءالقیس کے، جو عرب شاعر تھے، کچھ اشعار پڑھ گئے، ارشاد ہوا:

اشعر الشعراء و قائد ھم الی النار

تمام شاعروں میں بہتر شاعر اور ان کو دوزخ کی طرف لے جانے والا۔

اس ارشاد سراسر رشاد سے واضح طور پر روشن ہوتا ہے کہ شعر کا کمال بعض اوقات لوگوں پر برا اثر ڈالتا ہے۔ ایک قوم کی زندگی کی موقوف علیہ چیزیں محض شکل وصورت نہیں، بلکہ جو چیز حقیقتاً قوم کی زندگی کے ساتھ تعلق رکھتی ہے، وہ ''تخیل'' ہے جس کو شاعر قوم کے سامنے پیش کرتا ہے اور وہ بلند جذبات ہیں جن کو وہ اپنی قوم میں پیدا کرنا چاہتا ہے۔ قومیں شعراء کی دستگیری سے پیدا ہوتی ہیں اور اہلِ سیاست کی بامردی سے نشوونما پا کر مر جاتی ہیں۔ پس یہ خواہش ہے کہ افغانستان کے نوجوان شعراء وانشاء پرداز ہم عصروں میں ایسی روح پھونکیں جس سے وہ رفتہ رفتہ

اخیر میں اپنے آپ کو پہچان سکیں۔ جو قوم ترقی کے راستے پر چل رہی ہے، اس کی ''انانیت'' خاص تربیت کے ساتھ وابستہ ہوتی ہے، مگر وہ تربیت جس کا خمیر احتیاط کے ساتھ اٹھایا جائے۔ پس انجمن کا کام یہ ہے کہ نوجوان نسلوں کی فکروں کو ادبیات کے ذریعے متشکل کرے اور ان کو ایسی روحانی صحت بخشے کہ وہ بالآخر اپنی انایت کو پا کر اور قابلیت بہم پہنچا کر پکار اٹھیں:

دو دستہ تیغم و گردوں برہنہ ساخت مرا
فشاں کشید و بردی زمانہ آخت مرا
من آن جہانِ خیالم کہ فطرت ازلی
جہانِ بلبل و گل را شکست و ساخت مرا
نفس بہ سینہ گدازم کہ طائرِ حرمم
تواں نہ گرمیٔ آوازِ من شناخت مرا

(تصدق حسین: مضامین اقبال، حیدر آباد دکن، ۱۳۶۲ھ، ص ۲۰۱ تا ۲۰۳)

اپنے اسی مضمون بعنوان ''جناب رسالت مآب کا ادبی تبصرہ'' میں علامہ اقبال نے فن کے متعلق حضور اکرمؐ کے ارشاداتِ عالیہ کی بڑی حکیمانہ تشریح کی ہے، جو فن کے متعلق اسلامی نقطۂ نظر کی مخلصانہ ترجمانی کرتی ہے: حضورِ سرورِ کائنات صلی اللہ علیہ وسلم نے اپنے عہد کی عربی شاعری کی نسبت وقتاً فوقتاً جن ناقدانہ خیالات کا اظہار فرمایا ان کی روشنی صفحاتِ تاریخ کے لیے خطِ پاشاں کا حکم رکھتی ہے۔ لیکن دو موقعوں پر جو تنقیدات آپ نے ارشاد فرمائیں ان سے مسلمانانِ ہند کو آج کل کے زمانے میں بہت بڑا فائدہ پہنچ سکتا ہے، اس لیے کہ ان کا ادب ان کے قومی انحطاط کے دور کا نتیجہ ہے اور آج کل انہیں ایک نئے ادبی نصب العین کی تلاش ہے۔ شاعری کیسی ہونی چاہیے اور کیسی نہ ہونی چاہیے، یہ وہ عقیدہ ہے جسے جناب رسالت مآب صلعم کے وجدان نے اس طرح حل کیا ہے۔ امراء القیس نے اسلام سے چالیس سال پہلے کا زمانہ پایا ہے۔ روایت ہمیں بتاتی ہے کہ جناب پیغمبر صلعم نے اس کی نسبت ایک موقع پر حسبِ ذیل رائے ظاہر فرمائی: اشعر الشعراء و قائدھم الی النار؛ یعنی وہ شاعروں کا سرتاج تو ہے ہی، لیکن جہنم کے مرحلے میں ان سب کا سپہ سالار بھی ہے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ امراء القیس کی شاعری میں وہ کونسی باتیں ہیں جنھوں نے حضورِ سرورِ کائنات صلعم سے یہ رائے ظاہر کروائی۔ امراء القیس کے دیوان پر جب ہم نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں شرابِ ارغوانی کے دور، عشق و حسن کی ہوشربا داستانوں اور جاں گداز جذبوں، آندھیوں سے اُڑی ہوئی پرانی بستیوں کے کھنڈروں کے مرثیوں، سنسان رویرانوں کے دل ہلا دینے والے منظروں کی تصویریں نظر آتی ہیں، اور یہی عرب کے دورِ جاہلیت کی کل تخیلی کائنات ہے۔ امراء القیس قوتِ ارادی کو جنبش میں لانے کی بجائے اپنے سامعین کے تخیل پر جادو کے ڈورے ڈالتا ہے اور ان میں بجائے ہوشیاری کے بےخودی کی کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔ رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم نے اپنی حکیمانہ تنقید میں فنونِ لطیفہ کے اس اہم اصول کی توضیح فرمائی ہے کہ صنائع و بدائع کے محاسن اور انسانی زندگی کے محاسن یہ کچھ ضروری نہیں کہ یہ دونوں ایک ہوں۔ یہ ممکن ہے کہ شاعر بہت اچھا شعر کہے، لیکن وہی شعر پڑھنے والے کو اعلیٰ علیین کی سیر کرانے کی بجائے اسفل السافلین کا تماشا دکھا دے۔ شاعری دراصل ساحری ہے اور اس شاعر پر حیف ہے جو قومی زندگی کے مشکلات و امتحانات میں دلفریبی کی شان پیدا کرنے کی بجائے وہ فرسودگی و انحطاط کو صحت اور قوت کی تصویر بنا کر دکھا دے اور اس طور پر اپنی قوم کو ہلاکت کی طرف لے جائے۔ اس کا تو فرض ہے کہ قدرت کی لازوال دولتوں میں سے زندگی اور قوت کا جو حصہ اسے دکھایا گیا ہے اس میں اوروں کو بھی شریک کرے، نہ کہ اٹھائی گیرہ بن کر جو رہی سہی پونجی اُن کے پاس ہے اس کو بھی ہتھیا لے۔

ایک دفعہ قبیلہ بنوعبس کے مشہور شاعر عنترہ کا یہ شعر حضرت رسول کریم صلی اللہ علیہ وسلم کو سنایا گیا:

ولقد ابیت علی الطفویٰ و اظلّہٗ

حتیٰ انال بہٖ کریمہ الماکل

میں نے بہت سی راتیں محنت و مشقت میں بسر کی ہیں تاکہ میں اکل حلال کے قابل ہوسکوں۔

رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم جن کی بعثت کا مقصد وحید یہ تھا کہ انسانی زندگی کو شاندار بنائیں اور اس کی آزمائشوں اور سختیوں کو خوش آئند اور مطبوع کر کے دکھائیں، اس شعر کو سن کر بے انتہا محظوظ ہوئے اور اپنے صحابہ رضوان اللہ علیہم اجمعین سے مخاطب ہو کر فرمایا کہ "کسی عرب

کی تعریف نے میرے دل میں اس کا شوقِ ملاقات نہیں پیدا کیا، لیکن میں سچ کہتا ہوں کہ اس شعر کے نگارندہ کے دیکھنے کو میرا دل بے اختیار چاہتا ہے''۔

اللہ اکبر! توحید کا وہ فرزند اعظم صلی اللہ علیہ وسلم، جس کے چہرۂ مبارک پر ایک نظر ڈال لینا نظارگیوں کے لیے دنیوی برکت اور اُخروی نجات کی دوگونہ سرمایہ اندوزی کا ذریعہ تھا، خود ایک بت پرست عرب سے ملنے کا شوق ظاہر کرتا ہے کہ اس عرب نے اپنے شعر میں اس کی گون کی بات کہی تھی۔

رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم نے جو عزت عنترہ کو بخشی اس کی وجہ ظاہر ہے۔ عنترہ کا شعر ایک صحت بخش زندگی کی جیتی جاگتی، بولتی چالتی تصویر ہے۔ حلال کی کمائی میں انسان کو جو سختیاں اٹھانی پڑتی ہیں، جو کڑیاں جھیلنی پڑتی ہیں ان کا نقش پردۂ خیال پر شاعر نے نہایت خوبصورتی کے ساتھ کھینچا ہے۔ حضور خواجۂ دوجہاں صلعم (بابی انت و امی) نے جو اس قدر شعر کی تعریف فرمائی اس سے صنعت (۱۰) کے ایک دوسرے بڑے اصول کی شرح ہوتی ہے کہ صنعت حیاتِ انسانی کے تابع ہے، اس پر فوقیت نہیں رکھتی۔

ہر وہ استعداد جو مبدءِ فیاض نے فطرتِ انسانی میں ودیعت کی ہے اور وہ توانائی جو انسان کے دل و دماغ کو بخشی گئی ہے ایک مقصدِ وحید اور غایت الغایات کے لیے وقف ہے، یعنی قومی زندگی جو آفتاب بن کر چمکے، قوت سے لبریز ہو، جوش سے سرشار ہو، ہر انسانی صنعت اس غایت آخرین کی تابع اور مطیع ہونی چاہیے اور ہر شے کی قدر و قیمت کا معیار یہی ہونا چاہیے کہ اس میں حیات بخشی کی قابلیت کس قدر ہے۔ تمام وہ باتیں جن کی وجہ سے ہم جاگتے جاگتے اونگھنے لگیں اور جیتی جاگتی حقیقتیں جو ہمارے گرد و پیش موجود ہیں (کہ انہیں پر غلبہ پانے کا نام زندگی ہے) ان کی طرف سے آنکھوں پر پٹی باندھ لیں، انحطاط اور موت کا پیغام ہے۔ صنعت گر (یعنی فنکار) کو چنیا بیگم کے حلقہ عشاق میں داخل نہ ہونا چاہیے۔ مصورِ فطرت کو اپنی رنگا رنگ نگار آرائیوں کا اعجاز دکھانے کے لیے افیون کی چسکی سے احتراز واجب ہے۔ یہ پیش پا افتادہ فقرہ جس سے ہمارے کانوں کی آئے دن تواضع کی جاتی ہے کہ کمالِ صنعت اپنی غایت آپ ہے، انفرادی، اجتماعی انحطاط کا ایک عیارانہ حیلہ ہے جو اس لیے تراشا گیا ہے کہ ہم سے زندگی اور قوت دھوکا دے کر چھین لی جائے۔ غرض یہ کہ رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم کے وجدانِ حقیقی نے

عنترہ کے شعر کی خوبیوں کا جو اعتراف کیا اس نے اصل الاصول کی بنیاد ڈال دی کہ صنعت کے ہر کمال کی صحیح شانِ ارتقاء کیا ہونی چاہیے''۔

(تصدق حسین تاج: مضامین اقبال، حیدرآباد دکن ۱۳۶۲ھ، ۵۷تا۸۷)

اس جگہ مقصدیتِ فن کے مسئلے کے متعلق بعض علمائے جمالیات کے نظریات پر چھچھلتی نظر بھی ڈالی جاتی ہے تاکہ اس بالواسطہ تقابل وموازنہ سے علامہ اقبال کے نظریے کی حقیقی قدروں کی صحیح تعین ہو سکے۔ نیز اس کوشش میں تاریخی ترتیب کا بھی حتی الامکان لحاظ رکھا جائے گا اور ابتدا افلاطون سے کی جاتی ہے:

جہاں تک زیرِ بحث مسئلے کا تعلق ہے علامہ اقبال اور افلاطون کے نظریات میں زبردست مماثلت پائی جاتی ہے، اس لیے کہ دونوں کے نظریات کی تاسیس اخلاقیات پر ہوئی ہے؛ حالانکہ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، علامہ نے اس کے فلسفے کو جمود وتعطل کا پیام سمجھتے ہوئے اپنے تیرِ ملامت کا ہدف بنایا ہے۔ بہرکیف، افلاطون جس عہد میں پیدا ہوا وہ یونان کی تاریخ میں اخلاقیات کی تعلیم وترویج کے لیے بہت مشہور ہے۔ اس دور میں یونانی حکماء زندگی کے ہر مسئلے کو اخلاقی نقطۂ نظر ہی سے دیکھنے کے عادی تھے، اور ان کے نزدیک خیر وشر، حسن وقبح، حق وباطل، الغرض ہر شے کو پرکھنے کا ایک ہی معیار تھا اور وہ اخلاق تھا۔ چنانچہ افلاطون کے نظامِ فکر کا مبنیٰ بھی اخلاق ہی ہے اور اس نے جمالیاتی مسائل کو بھی اسی نقطۂ نظر سے حل کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ جب یہ کہتا ہے کہ فن اس لیے مذموم اور قابل اعتراض ہے کیونکہ یہ حقیقت سے تین درجے دور ہے تو یہ فتویٰ دیتے وقت بھی اس کے تحت الشعور میں اخلاقی معیار ہی کام کر رہا ہوتا ہے۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ جو شے حقیقی نہیں ہے وہ باطل ہوگی اور باطل شے ظاہر ہے حیاتِ انسانی کی دشمن ہوتی ہے۔ چنانچہ جب وہ فن میں مقصدیت کو ضروری ٹھہراتا ہے تو اس سے اس کی مراد اخلاقی مقصدیت کو ضروری ٹھہراتا ہے تو اس سے اس کی مراد اخلاقی مقصدیت ہی ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں فن کا مقصد صورت اور مافیہ ہر اعتبار سے اخلاقی اور تعلیمی ہونا چاہیے تاکہ لوگوں کو اچھا شہری بنانے کے لیے اس سے تہذیب اخلاق کا کام لیا جا سکے۔ اچھے شہری سے اس کا مقصود بااخلاق انسان ہیں اور اس عہد کی یونانی اخلاقیات میں اخلاق سے عموماً

شجاعت، جہاد، عدل و انصاف اور دانش و حکمت ایسی صفات مراد لی جاتی تھیں، مثلاً موسیقی کے متعلق افلاطون کی یہ رائے ہے کہ اسے فقط ایسے نغمات پر مشتمل ہونا چاہیے جو سامعین میں یا تو جاد و شجاعت کے جذبات ابھار کر انہیں عمل پر آمادہ کر سکیں، یا پھر ان میں متانت، اعتدال، نظم و ضبط، انصاف اور دیوتاؤں کے لیے عقیدت پیدا کر سکیں۔ افلاطون کو فن کی قوتِ اثر و نفوذ کا پورا احساس تھا۔ چنانچہ وہ اس بات کا معترف ہے کہ فن کی قوتِ نفوذ افرادِ نسلِ انسانی کو کامرانیٔ حیات کی راہ مستقیم پر لگانے کے لیے عقل کی زبردست معاون و مددگار ہو سکتی ہے، بشرطیکہ فن حقیقی ہو۔ اسی بناء پر وہ ان فنکاروں کی پرزور مذمت اور مخالفت کرتا ہے جن کا فن باطل اور مخرب الاخلاق ہوتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ وہ ان کے وجود تک کو ایک صالح معاشرے کے لیے ازبس خطرناک سمجھتا ہے اور انہیں اظہارِ خیال کی آزادی نہیں دیتا: ''......اگر صورتِ حال یہ ہے تو پھر ہماری نگہداشت ہمارے شاعروں ہی تک محدود نہیں رہنی چاہیے۔ نہ صرف یہ کہ شاعروں کو اس بناء پر کہ وہ ہمارے درمیان کام کرتے ہیں، اپنی فنی تخلیقات پر اپنے کردار کی مہر ثبت کرنے پر مجبور کیا جائے، بلکہ ہمیں ہر نوع کے فنکاروں پر نگاہ رکھنی چاہیے۔ ہمیں لازمی طور پر انہیں جاندار چیزوں کی تصویروں میں، یا عمارتوں میں اور اس کے علاوہ ہر شے میں جسے وہ تخلیق کرتے ہیں، بدی یا اخلاقی کجروی یا کمینگی یا کور ذوق کو معرضِ اظہار میں لانے سے منع کرنا چاہیے۔ بالفرض اگر ہم انہیں ایسا کرنے سے باز نہیں رکھ سکتے تو انہیں کوئی شے بھی تخلیق کرنے کی اجازت نہیں دینی چاہیے...... اس کے برعکس ہمیں ایسے فنکاروں کی طلب و جستجو ہونی چاہیے جو اپنے حسنِ طبیعت کی بدولت اس کائناتِ حسن و کمال کی نقالی کرنے کے قابل ہیں، تاکہ ہمارے نوجوان ان اشخاص کی طرح جو صحت افزاء مقام پر رہتے ہیں، دائمی طور پر ان سے متاثر ہوتے رہیں اور ہر تاثر جو وہ آنکھ یا کان کے ذریعے حاصل کریں گے، انہیں تماثیلِ حسن سے حاصل ہو گا۔ ایسا ماحول نسیمِ جانفزا کی طرح جو صحت بخش علاقوں سے آتی ہے، غیر مرئی طور پر انہیں بچپن ہی سے ''روحِ صداقت'' اور ''روحِ مطلق'' کی محبت سے مربوط و ہم آہنگ کر دیتا ہے''[۱۱]

اس اقتباس میں افلاطون نے اس اہم نکتے کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ ہر فنی تخلیق پر اس فنکار کی شخصیت کی مہر لازماً ثبت ہونی چاہیے۔ اس نکتے میں یہ رمز پوشیدہ ہے کہ کسی فن

پارے پر شخصیت کی مہر خونِ جگر صرف کیے بغیر نہیں لگ سکتی۔ فن میں یہ بہت اونچا مقام ہے اور یہی دراصل فنکار کا حقیقی مقام بھی ہے جس پر کسی نصب العین کی لگن یا عشق کے بغیر پہنچنا ازبس دشوار ہے۔ ظاہر ہے جو فنکار اپنے خونِ جگر سے اپنے فن کی آبیاری کرتا ہے، اس کا فن کس طرح بے مقصد ہو سکتا ہے؟ بقول علامہ اقبال:

رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف صوت
معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود!

اور

نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر

(بالِ جبریل، ۱۲۹۔۱۳۶)

اسی کتاب یعنی ''جمہوریہ'' کی دسویں فصل میں افلاطون نے اپنے اس نظریے کو زیادہ وضاحت سے بیان کیا ہے: ''کھیل تماشوں اور فنون کو حکومت کی کڑی نگرانی میں رکھنا چاہیے اور اس موسیقی کو، جو اپنے مزاج کے اعتبار سے جنسی جذبات کی محرک ہو، ممنوع قرار دے دینا چاہیے، اور اس شے کو، جس کا سبھاؤ سیدھا اور صاف نہ ہو، اُسے اس کی فنی خوبیوں کے باوجود مسترد کر دینا چاہیے۔ شاعر کو فقط نیکی کے قصائد اور دیوتاؤں کے بھجن کہنے کی اجازت ہونی چاہیے۔ کسی ایسی فنی تخلیق کو ہرگز درگزر کے قابل نہیں سمجھنا چاہیے جس سے ظاہر ہوتا ہو کہ بدی میں بھی دلکشی ہو سکتی ہے، یا یہ کہ نیکی بھی کبھی کبھی پرخار راہ کی طرح ثابت ہو سکتی ہے''۔ (۱۲)

یہ عام مشاہدے کی بات ہے کہ فنکار کبھی ان کو برا نہیں سمجھتا، لیکن پھر کیا وجہ ہے کہ افلاطون نے، جو بذاتِ خود ایک عظیم المرتبت ادیب تھا، شاعری و فن کی تحقیر و مخالفت کی ہے؟ اصل یہ ہے کہ افلاطون نے فن کی بحیثیت فن کے تکذیب و تحقیر نہیں کی۔ اس نے فقط باطل اور مخرب الاخلاق فن کی مذمت کی ہے جو اس کے عہد میں ہر دلعزیز تھا۔ ہمارے اس دعوے کی تائید اس کی اس عبارت سے بھی ہوتی ہے: ''شاعر اور نثر نگار دونوں ہی زندگی کے اہم پہلوؤں پر رائے زنی کرتے وقت لغزش کھا جاتے ہیں۔ وہ ہمیں یہ باور کرانے کی کوشش کرتے ہیں کہ

دیکھے بہت سے بدکردار تو خوشی کی زندگی گزارتے ہیں وار بہت سے نیک کردار غم وحزن میں پڑے رہتے ہیں۔ نیز سیاہ کاری کا اگر دوسروں کو پتا نہ چلے تو یہ سودمند ہے اور امانت داری کا فائدہ تو ہمسائے کو اور نقصان اپنے آپ کو ہوا کرتا ہے''۔ (۱۳)

افلاطون کا شاعری پر بنیادی اعتراض یہ تھا کہ وہ واقعیت اور حقیقت پر مبنی نہیں ہوتی۔ ارسطو اس اعتراض کا جواب دیتے ہوئے لکھتا ہے کہ ''شاعر چونکہ اتنا ہی نقال ہے جتنا کہ مصور یا کوئی تمثال گر، اسے ہر حال میں ان تین صورتوں میں کسی ایک اشیاء کو دوبارہ پیش کرنا ہوگا: جیسی وہ تھیں یا ہیں؛ جیسا کہ لوگ کہتے ہیں کہ وہ ہیں؛ اور جیسا کہ وہ دکھائی دیتی ہیں یا جیسا کہ انہیں ہونا چاہیے...... یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ صحت و درستی کا معیار شاعری اور سیاست میں مختلف ہے، جیسا کہ شاعری اور دیگر فنون میں مختلف ہے......شاعری کی رو سے ''باور کروانے والا عدمِ امکان''(۱۴) اس امکان سے قابلِ ترجیح ہے جو باور کرانے والا نہیں ہے''۔ اپنے اس دعوے کے ثبوت میں ارسطو ذُقسِص (۱۵) کی مصوری سے استشہاد کرتا ہے: ''ذُقسِص کے کردار غیر امکانی تھے، مگر ان کے عدمِ امکان نے انہیں زیادہ صحیح بنا دیا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انموذج (۱۶) کو اس کی عام نوع سے اکمل ہونا چاہیے''۔ (۱۷) غرض ارسطو کے نزدیک فن کے حقیقی یا باطل ہونے کا اپنا ایک علیحدہ معیار ہے، لہٰذا اسے عام اخلاقی معیار پر جانچا نہیں جا سکتا۔ اس طرح اس نے اپنے استاد افلاطون کے نظریہ فن پر، جو اخلاقیات پر مبنی ہے، زبردست ضرب لگائی اور فن کو اخلاقیات کی دنیا سے باہر نکالنے کی جو کوشش کی، اُسے ناکام نہیں کہہ سکتے۔ علاوہ ازیں اس نے عام فن کو، اس کی افلاطون کے ہاتھوں برباد شدہ عظمت و توقیر واپس دلانے میں بھی اہم کردار ادا کیا ہے۔

افلاطون کا نظریۂ فن جسے افادی مقصدیت کا نظریہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا، پندرھویں صدی میلادی میں (۱۸) کے اثر و نفوذ سے یورپ میں پھر زندہ ہو گیا۔ سیورنارولا نے اپنی کتاب ''کل علوم کی تقسیم و افادیت''(۱۹) میں ''فنِ شاعری کے لیے معذرت'' کے عنوان کے تحت یہ بات ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ شاعری ثقافت میں دیگر ہر نوع کی طرح خود اپنا ایک مقام اور قدر و قیمت رکھتی ہے۔ اس کا جوہر فلسفیانہ تفکر ہے؛ لیکن اس کا مقصد مثال کے ذریعے نیکی کی ترغیب دینا ہے۔ چنانچہ اس نے اپنے اس نظریے کی بناء پر ان تمام کلاسیکی شعراء کی خصوصیت

سے زبردست مخالفت و مذمت کی ہے جو اس کے نزدیک افرادِ نسل انسانی کو اوہام پرستی، باطل پرستی اور بت پرستی کی تعلیم و ترغیب دیتے تھے۔ [۲۰]

جس طرح پندرھویں صدی میلادی کے نصف آخر میں سیونارولا نے اطالیہ میں افلاطون کے نظریۂ فن کی تبلیغ و اشاعت میں نمایاں کردار ادا کیا، اسی طرح وِکو نے اٹھارھویں صدی کے اوائل میں ارسطو کے نظریۂ فن کی حمایت میں اہم حصہ لیا ہے۔ وِکو کے نزدیک شاعری کے محرکات صرف جبلت و عواطف ہیں۔ لہٰذا شاعری عقل و استدلال سے بے نیاز ہے۔ اس کے نزدیک شاعری حقیقت و صداقت سے جتنی زیادہ دور ہو گی اسی قدر اس میں وسعت اور گہرائی پائی جائے گی اور یہی بات اسے فلسفے سے ممتاز کرتی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ فلسفہ جس قدر حق و صداقت کے قریب ہو گا، اسی نسبت سے اس میں آفاقیت پائی جائے گی۔ شاعری اور فلسفے میں یہ حدِ فاصل قائم کر کے وِکو نے شاعری میں بالخصوص جھوٹ اور مبالغے کی ضرورت و اہمیت پر بڑا زور دیا ہے۔ یہ یاد رہے کہ وِکو جس شے (جھوٹ اور مبالغہ) کو فن کی لازمی شرط سمجھ کر اس کی تعریف کرتا ہے، اسی چیز کو افلاطون فن کے معائب میں شمار کر کے اس کی مذمت کرتا ہے۔ وِکو اپنے نظریے کی توضیح کرتے ہوئے لکھتا ہے: ''عظیم شاعر عقل و فکر کے عروج کے زمانوں میں نہیں پیدا ہوا کرتے، بلکہ ان زمانوں میں جب تخیل آرائی کا زور ہوتا ہے اور جنھیں عام طور پر ''ازمنۂ جاہلیت'' کہا جاتا ہے۔ ہومر عہدِ عتیق کے دورِ جاہلیت اور دانتے[۲۱] قرونِ وسطیٰ کے دورِ جاہلیت میں پیدا ہوا تھا...... ہومر بلاشبہ عقل کا حامل تھا۔ مگر محض ایک شاعرانہ عقل کا...... جب کوئی شخص عقل و فکر کے عہد میں شعر کہنے لگتا ہے تو وہ گویا عہدِ طفلی کی طرف لوٹ رہا ہوتا ہے اور اپنے قلب کو زنجیروں میں جکڑ رہا ہوتا ہے۔ وہ عقل سے غور و فکر کرتا ہے لیکن تخیل کا تتبع کرتا اور جزئیات[۲۲] میں اپنے آپ کو گم کر دیتا ہے''۔ [۲۳] فن کی بنیاد ہی جب تخیل پر ہوئی اور حقیقت سے گریز اس کا وصف ٹھہرا، تو پھر فن میں مبالغہ، جھوٹ اور تصنع کو کس طرح حرام یا ناجائز قرار دیا جا سکتا ہے۔ لہٰذا وِکو اپنے اس نظریہ فن کی بناء پر ان ناقدوں کی پرزور تردید کرتا ہے جو فن کاروں پر محض اس لیے اعتراض کرتے ہیں کہ وہ اپنے فن میں جھوٹ اور مبالغے سے کام لیتے ہیں۔

ہرڈر[۲۴] جو جرمنی کا مشہور شاعر، ناقد اور عالمِ جمالیات ہے فن میں افادی مقصدیت کا

قائل ہے۔ چنانچہ اس کے نزدیک فن کے لیے جمالیاتی، افادی اور حقیقی قدروں کا حامل ہونا ضروری ہے؛ اور اپنے اس تصور کی بنا پر اس نے حسن، صداقت اور افادیت کو فن کی بنیادی شرائط قرار دیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہر فنی تخلیق کے لیے لازمی ہے کہ وہ حسین، حقیقت کی آئینہ دار اور اخلاقی قدروں کی حامل ہو۔ فنونِ لطیفہ اور ادب دونوں علم آموز ہیں: ''ان کا ایک زمرہ مثلاً جمناسٹک، رقص وغیرہ جسم کو تعلیم دیتا ہے؛ دوسرا زمرہ (موسیقی، مصوری وغیرہ) انسان کے اعلیٰ حواس (یعنی سامعہ، باصرہ، لامسہ اور ذائقہ) کو تعلیم دیتا ہے؛ تیسرا زمرہ (یعنی شاعری) ذہانت اور تخیل کو تحریک دیتا ہے؛ اور چوتھا زمرہ (ادب) انسانی جذبات و احساسات کو مضبوط بناتا ہے۔ [۲۵] شلائر ماکر [۲۶] جو ہرڈر کا ہمعصر ہے اس کے نظریہ فن کی تکذیب کرتا ہے۔ وہ آزادیٔ فن کا زبردست نقیب ہے اور فن کو اخلاقی قیود میں جکڑنے کو ناپسندیدگی کی نظروں سے دیکھتا ہے۔ اس کے نزدیک فن اخلاق سے اتنا ہی آزاد ہونا چاہیے جتنا کہ فلسفیانہ قیاس آزاد ہوتا ہے۔ فن اپنی ماہیت میں اخلاق اور عملی اثرات سے بے نیاز ہے۔ فن کی قدر کا انحصار اس کے کمالِ اسلوب پر ہوتا ہے جس میں خارجیت اپنی داخلیت سے کامل طور پر ہم آہنگ ہوتی ہے [۲۷] ہیگل جس نے افلاطون کے نظریہ اعیانِ ثابتہ پر کڑی تنقید کی ہے، اس کی طرح فن کی افادی مقصدیت کا حامی ہے۔ اپنی جمالیات میں وہ ایک جگہ لکھتا ہے: ''یہ ایک نہایت بری علامت ہے کہ کوئی فنکار بھرپور زندگی کے مقصد کے بجائے مجرد تصورات کی خاطر اپنی تخلیقی فعلیت شروع کر دیتا ہے۔ فن کا مقصد صداقت کو محسوس صورت میں پیش کر دینے میں مضمر ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ ہر دوسرا مقصد قطعاً اس سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ [۲۸]

شیلنگ [۲۹] فن کو فلسفے سے بھی ارفع مقام کا مستحق سمجھتا ہے۔ اس کے نزدیک فطرت کی غیر شعوری تخلیقات انسان کی شعوری تخلیقات کے مشابہ ہیں۔ لیکن ذہانتِ انسانی صرف فنی تخلیقات ہی میں اپنے اور اپنے سے دور کی دنیا اور حل شدہ اسرار کے مابین تناقضات کو معلوم کرتی ہے۔ فن کے ذریعے ذات اور غیر ذات، انسان اور فطرت، شعور اور لاشعور کے درمیان جو تفاوت پایا جاتا ہے وہ دور ہو جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں فن اس فرق کی خلیج کو پاٹ دیتا ہے۔ یہ ہمیں علم کے عبادت خانے کی دہلیز سے اٹھا کر عبادت خانے کے اندر پہنچا دیتا ہے۔

ذاتِ مطلق اپنے آپ کو فنکار پراس کی تخلیقی کیفیات کے دوران میں آشکارا کرتی ہے اوراس طرح فن ایک اعتبار سے فطرت کو بے نقاب کر دیتا ہے؛ یا اس کے بھیدوں کا دروازہ کھول دیتا ہے۔ یہ محض جمالیاتی بصیرت ہے جس کے ذریعے ہم ''الباطن'' تک معروضی حقیقت کی صورت میں پہنچتے ہیں۔ (۳۰)شیلنگ اپنی کتاب ''یونیورسٹی کا طریقہ تعلیم'' (۳۱) کے چودھویں خطبے میں، جو ''فنونِ لطیفہ کے علم'' پر ہے۔ اس بات پر زور دیتا ہے کہ فن محض حسیاتی لذتوں کا غلام نہیں ہے، چاہے یہ لذتیں کتنی اعلیٰ کیوں نہ ہوں۔ فن ایک فلسفی کے لیے اللہ تعالیٰ کا آئینہ ہے، جو ایک اضافی وسیلے کی وساطت سے حسنِ مطلق کو آشکارا کرتا ہے۔ فن کا فلسفے سے وہی تعلق ہے، جو حقیقت کا تصور سے ہوتا ہے۔ فن اور فلسفہ آپس میں مثال اور جواب مثال ہیں۔ (۳۲)حقیقی فن لمحاتی نقش نہیں ہوتا۔، بلکہ لامتناہی زندگی کا مظہر ہوتا ہے۔ یہ ایک موضوعی وجدان ہے جو معروضی بن جانے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ لہٰذا یہ نہ صرف فلسفے کا نظام ہے بلکہ اس کی دستاویز بھی۔ ایک وقت آئے گا جب فلسفہ شاعری کی طرف رجوع کرے گا، جس سے اب وہ آپ اپنے کو علیحدہ کر چکا ہے۔ پھر نئے فلسفے سے ایک نئی دیومالا پیدا ہوگی (۳۳) ...... ذاتِ مطلق اس لیے فن اور فلسفے دونوں ہی کا مقصود ہے۔ فلسفہ حقیقت کی شبیہ گری تصور میں کرتا ہے...... یہ ایک بدیہی امر ہے کہ فن ہر دیگر شے سے ارفع ہے اور فلسفے سے گہرا تعلق رکھتا ہے، جس سے اسے صرف اس کی صراحت وتفصیل کی خصوصیت کی بنا پر ہی ممتاز کیا جاتا ہے۔ (۳۴)

فشر (۳۵)حسن کو فن کی ایک لازمی شرط بتاتا ہے، اور اسی لیے اس کے نزدیک ہر تخلیقی فعلیت کا مقصد حسن آفرینی ہے۔ ہیگل کے برعکس وہ پہلا درجہ مذہب کو، دوسرا فن کو اور تیسرا فلسفے کو دیتا ہے۔ مختلف علمائے جمالیات نے فن، فلسفہ اور مذہب کی جو درجہ بندی کی ہے، اسے اس جگہ نقل کرنا بے محل نہ ہوگا: (۳۶)

نام عالم جمالیات	پہلا درجہ	دوسرا درجہ	تیسرا درجہ
شلیگل	فلسفہ	مذہب	فن
ہیگل	فن	مذہب	فلسفہ
وِسّے (Weisse)	فلسفہ	فن	مذہب

فشر	مذہب	فن	فلسفہ
ورتھ	مذہب	فلسفہ	فن

اَپذومر (۳۷) بھی مقصدیتِ فن کے باب میں فشر کا ہم خیال ہے۔ چنانچہ وہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ فنکار کا مقصد تخلیقِ حسن ہی ہوا کرتا ہے۔ یہ کہا جاتا ہے کہ فن کار کا مقصد فطرت کی تقلید و نقالی ہے؛ لیکن ایسا کرنے سے ''مثالی'' جو فن کی روحِ رواں ہے مفقود ہو جاتا ہے۔ یہ کہنا صحیح نہیں کہ فن کو اخلاقیات یا مذہب کا لازماً محکوم و تابع بنا لینا چاہیے۔ فن اور حسن یقیناً نیکی کی معاونت کرتے ہیں، لیکن اس کے غلاموں کی حیثیت سے نہیں، بلکہ اس کے آزاد رفقاء کی حیثیت سے۔ (۳۸)

اب زیرِ بحث موضوع کے متعلق جان رسکن کے خیالات کا خلاصہ پیش کیا جاتا ہے۔ تاریخ جمالیات میں رسکن کو اخلاقیات کا متشدد مبلغ سمجھا جاتا ہے اور اسی بناء پر بعض ناقدین نے اس کی زبردست تنقیص و تحقیر کی ہے۔ فن اور اخلاقیات کے متعلق اپنے موقف کی صراحت کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے: ''فنِ لطیف میں چونکہ جذبات پائے جاتے ہیں، اس لیے جذبات کے بغیر کوئی شخص اچھا فن کار نہیں بن سکتا۔ لیکن ایک عظیم اور حقیقی فن کار بننے کے لیے ضروری ہے کہ انسان کا دل نیک جذبات سے معمور ہونا چاہیے۔ خواہ اس کا کردار برا ہی کیوں نہ ہو۔ بعض اوقات مجھ پر الزام لگایا جاتا ہے کہ میں فن کو حد سے زیادہ اخلاقی بنانے کی کوشش کرتا ہوں۔ لیکن اس بات کو غور سے سنیئے کہ میں ہرگز یہ نہیں کہتا کہ اچھا مصور بننے کے لیے تمہیں ضرور ایک اچھا انسان بھی ہونا چاہیے، مگر میں یہ ضرور کہتا ہوں کہ ایک اچھا فطری مصور بننے کے لیے قلب میں نیکی کے مضبوط عناصر کا ہونا ضروری ہے؛ چاہے کردار کے دوسرے حصوں میں یہ عناصر کتنے ہی پنہاں کیوں نہ ہوں۔ اس کے علاوہ فن میں کمال حاصل کرنے کے لیے فنکار میں دو اور اوصاف کا پایا جانا بھی ضروری ہے؛ یعنی رفیع ترین کردار کی سادگی اور شدت کا؛ سادگی مقصد کی اور شدت قوت و کامرانی کی''۔ (۳۹) رسکن نے فن کے اجتماعی نفسیاتی اثرات پر تاریخ ملّل کے لحاظ سے دلچسپ بحث کی ہے، جس سے اس کا مافی الضمیر واضح طور پر سامنے آ جاتا ہے۔ سب سے پہلے وہ بھارت اور اسکاٹ لینڈ کے باشندوں کے کردار کا موازنہ کر کے اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ ''کوئلے کی بنی ہوئی جھونپڑیوں سے ایمان، حوصلہ، ایثار، پاکیزگی، پرہیزگاری

اور اس کے علاوہ جو کچھ جنت کے لیے موزوں ہے نکلتا ہے۔ اس کے برعکس، ہاتھی دانت کے محلات سے دغا بازی، ظلم، بزدلی، بت پرستی، بہیمیت اور اس کے علاوہ جو کچھ دوزخ کے لیے سزاوار ہے نکلتا ہے۔ لیکن اس مشکل کا خاتمہ یہیں نہیں ہو جاتا۔ فقط ایک مثال سے چاہے وہ بظاہر کتنی ہی بڑی قوت کے حامل کیوں نہ ہو، کوئی عمومی نتیجہ مستنبط کر لینا درست نہیں ہوگا۔ یہ کہنا بالکل بے دلیل ہوگا کہ ہم نے چونکہ ایک دفعہ فن کی محبت اور اخلاقی گراوٹ کو لازم وملزوم پایا ہے اس لیے فن کی محبت بالضرور اخلاقی کمینگی کی اصل ہے؛ اور یہ کہنا بھی اسی طرح بالکل نادرست ہوگا کہ ہم نے چونکہ ایک بار فن سے بے پروائی اور طبیعت کی نیکی کو لازم و پایا ہے، لہٰذا فن سے بے پروائی کو لازمی طور پر نیکی کا سرچشمہ یا اس کی نشانی ہونا چاہیے۔ لیکن اگر ہم جزیرہ نمائے ہند سے دنیا کے دوسرے ممالک تک اور اپنے موجودہ مشاہدے سے تاریخ کی لوحِ محفوظ تک گزر جائیں تو ہم پھر بھی ایک بڑی واقعیت کو اپنی عالمگیر حیثیت میں پیش نظر پائیں گے؛ یعنی فن کی شاندار کامیابی کے ساتھ بعد کے قومی انحطاط کے ظاہری تعلق کو۔ تم پہلے تو یہ دیکھتے ہو کہ وہ قومیں جو نفیس اور شستہ فن کی مالک تھیں، ہمیشہ ان قوموں سے مغلوب ہوئیں جو کوئی فن نہیں رکھتی تھیں۔ تم دیکھتے ہو کہ اہلِ لیڈیا (۴۰)، اہل میڈ (۴۱) سے، اہلِ ایتھنیا (۴۲) اہلِ سپارٹا (۴۳) سے، اہلِ یونان، رومیوں سے اور رومی، گاتھیوں (۴۴) اور اہلِ برگنڈا (۴۵) سوستانیوں (۴۶) سے مغلوب ہوئے...... غرض وہ عہد جس میں کوئی قوم فن میں اپنی معراجِ کمال کو پہنچتی ہے، ٹھیک وہی ہوتا ہے جس میں وہ اپنی تباہی کے پروانے پر دستخط کرتی ہے؛ اور عین اس وقت جب فلورنس میں ایک باکمال مجسمہ، وینس میں ایک باکمال تصویر یا روم میں ایک کامل نقشِ دیوار (۴۷) معرضِ ظہور میں آیا، ان کی چار دیواری سے راست بازی، جفاکشی، حوصلہ مندی فرار ہوتی نظر آتی ہے؛ اور ساتھ ہی وہ ایک تصویر نما فالج اور گوناگوں بدعنوانیوں میں مبتلا ہو کر تباہ و برباد ہو جاتے ہیں''۔ (۴۸) ''لیکن یہ سلسلہ یہیں ختم نہیں ہو جاتا۔ فن چونکہ اپنی نفیس صورت میں عیاشی اور کاہلی کا سب سے بڑا محرک نظر آتا ہے، لہٰذا تمھیں یہ بات یاد دلانے کی چنداں ضرورت نہیں کہ یہ ابھی تک اپنے طاقتور مظہر میں صرف اس وقت ظاہر ہوتا رہا ہے جب یہ توہم پرستی کی خدمت میں مشغول رہا ہے۔ عقلِ انسانی کے ان چار مظاہر نے، جنھوں نے فن کی چار

بڑی سلطنتوں، مثلاً مصری، بابلی، یونانی اور اطالوی کی داغ بیل ڈالی، اس وقت اور اس وجہ سے ترقی کی کہ وہ توہم پرستی کے شدید جذبے کی وجہ سے اُسیرس (۴۹)، بیلس (۵۰)، منروا (۵۱) اور ملکہ سماوی (۵۲) کی پرستش میں سرگرمی سے منہمک تھے۔ قصہ کوتاہ، یہ بات ثابت کرنا بہت مشکل ہے کہ فن جوٹ کی اشاعت وتبلیغ اور برائی کا حوصلہ افزائی کے بغیر کبھی ایک منظّم اور پورے طور پر طاقتور دبستان بھی رہا ہے؛ جبکہ یہ بات بھی ہمارے سامنے ہے کہ فن نے ہمیشہ اپنے آپ کو بت پرستی اور عیش ونشاط کی خدمت میں سرگرم عمل رکھا ہے۔ علاوہ ازیں، اس سے ظلم کی ترقی کا کام بھی لیا گیا ہے۔ ایک قوم جو گلہ بانی کی سادہ اور معصوم زندگی گزارتی ہے، چرواہے کی لاٹھی یا ہل کے دستے کو کبھی آراستہ نہیں کیا کرتی۔ لیکن وہ نسلِ انسانی جو لوٹ مار اور کشت وخون پر گزراوقات کرتی ہے قریب قریب ہمیشہ ترکش، خود اور نیزے کی نہایت عمدہ آرائش وتزئین کرتی رہی ہے۔ (۵۳)

رسکن اپنے موقف کو دلائل وشواہد سے ثابت کرنے کی خاطر ہندوؤں کی اس فطری کور ذوقی اور توہم پرستی کا موازنہ اسکاٹ لینڈ کے باشندوں کی خوش ذوقی اور حقیقت پسندی سے کرتا ہے اور پھر اس سے یہ استشہاد کرتا ہے کہ اسکاٹ لینڈ کے باشندے چونکہ منظر فطرت کے شیدائی اور حقیقت پسند قلب ونظر رکھتے ہیں، اس لیے ان کا فن حقیقت و واقعیت کا آئینہ دار ہے۔ اس سے پھر وہ یہ ضمنی نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ اگر اس امر کی پروا کیے بغیر کہ فن فطرت کی ترجمانی کرتا ہے یا نہیں، اس کے اوھام پرستی کی خدمت، نیز اسے محض اس کی خاطر استعمال کیا جائے تو وہ اس شے کو تباہ و برباد کر دیتا ہے جو انسانیت میں بہترین اور شریف ترین ہے۔ اس کے برعکس، اگر فطرت کا انتہائی سادگی سے مطالعہ کیا جائے، خواہ اس سے بہت کم آگاہی حاصل کیوں نہ کی جائے، اور اس سے جس قدر محبت کی جائے تو وہ اسی قدر فطرتِ انسانی کی بہترین صلاحیتوں کو بیدار کرنے میں مدد دیتی ہے اور اس کی حفاظت کرتی ہے: ''جہاں کہیں ''فن برائے فن'' کی خاطر فنکاری کی جاتی ہے اور فن کار کی خوشی فقط ایسی میں ہوتی ہے کہ وہ کیا تخلیق کرتا ہے، بجائے اس کے کہ وہ کیا پیش کرتا ہے، یا کس کی ترجمانی کرتا ہے تو وہاں فن دل ودماغ پر نہایت ہی مہلک اثرات مرتب کرتا ہے؛ اور اگر زیادہ مدت تک ایسی فنکاری کی جائے تو اس سے ذہنی قوت اور اخلاقی اصول دونوں کی تخریب لازم آتی ہے۔ (اس کے علی الرغم) جہاں کہیں فن حقائق

کے اظہار و بیان کے لیے عاجزی و خود فراموشی کے ساتھ وقف ہو جاتا ہے تو وہ راحت و قوت اور سلامتی سے معمور نوعِ انسانی کا ہمیشہ مددگار اور دوست ثابت ہوتا ہے۔(۵۴)

اس بحث کے ماحصل کے طور پر رسکن فن کے متعلق اپنا ایک نظریہ پیش کرتا ہے، جسے وہ ''حیاتِ فن کا عظیم قانون'' کے نام سے موسوم کرتا ہے، اور جس کا خلاصہ اس کے اپنے الفاظ میں یہ ہے: ''جہاں کہیں بھی حق کی تلاش کا آغاز ہوتا ہے وہاں زندگی شروع ہوتی ہے؛ اور جہاں کہیں یہ تلاش بند ہو جاتی ہے وہاں زندگی بھی ختم ہو جاتی ہے''۔(۵۵) اس سے وہ بالآخر اس نتیجے پر پہنچتا ہے: ''ہمیشہ یاد رکھو کہ تم ایسے دو اوصاف رکھتے ہو جن میں فن کی کل عظمت پنہاں ہے۔ اول فطری واقعات کا سنجیدہ اور گہرا مطالعہ؛ ثانیاً ان واقعات کو عقلِ انسانی کی قوت کے ذریعے اس طرح باقاعدہ ترتیب دینا کہ تمام دیکھنے والوں کے لیے وہ نہایت ہی کارآمد یادگار اور خوبصورت بن جائیں؛ اور یہ عظیم فن ایک طاقتور اور شریف زندگی کے نمونے کے سوا کچھ نہیں ہے...... لہٰذا اس میں پہلے حق ہونا چاہیے اور پھر اس میں ڈیزائن یا ترکیب صوری کی داغ بیل ڈالنی چاہیے۔(۵۶)

ٹالسٹائی بھی رسکن کی طرح فن میں افادی مقصدیت کے نظریے کا زبردست نقیب ہو گزرا ہے۔ اس کے نزدیک ''فن انسانوں میں وحدت پیدا کرنے اور انہیں ایک ہی جیسے احساسات میں متحد کرنے کا ذریعہ ہے۔ وہ زندگی کے لیے اور افراد و انسانیت کی بہبود اور ترقی کے لیے ناگزیر ہے''(۵۷) ''اگر احساسات انسانوں کو اس نصب العین کے قریب لے آئیں جو ان کا مذہب بتاتا ہے اور اگر وہ اس (یعنی مذہب) کے ساتھ ہم آہنگ ہوں اور اس کی تکذیب نہ کرتے ہوں تو وہ اچھے ہیں؛ اور اگر وہ انسانوں کو مذہب سے جدا کرتے ہیں اور اس کی ممانعت کرتے ہیں تو وہ خراب ہیں۔ اس لیے تمام قوموں میں وہ فن جس نے ایسے احساسات کی تبلیغ کی ہو، جو عام مذہبی حس کے نزدیک اچھے تھے، تو اسے اچھا فن تسلیم کر لیا گیا اور اس کی حوصلہ افزائی کی گئی؛ لیکن اس کے برعکس جس فن نے ایسے احساسات کی تبلیغ کی جنھیں عام مذہبی تصور برا سمجھتا تھا تو اسے برا فن سمجھ کے مسترد کر دیا گیا۔(۵۸)

فن کی عظمت و کمال کا راز یہ ہے کہ وہ آفاقی ہو۔ اگر فن کا دائرہ اثر و نفوذ فنکار کی قومیت، عہد اور طبقے کے چند لوگوں ہی تک محدود ہو تو وہ گھٹیا قسم کا فن ہوگا۔ اگر اس کا حلقہ اثر کل نوعِ انسانی کو محیط

ہو، مگر اثرات شر انگیز ہوں تو یہ اصلی فن تو ہوگا مگر اسے برا فن کہیں گے۔ اس کے برعکس اگر اثرات نیک ہوں تو یہ اچھا فن ہوگا۔ اگر فنکار کے احساسات رفیع ترین یعنی رحم و محبت کے مذہبی احساسات ہوں گے تو یہ فن کی عظیم ترین صورت ہوگی۔ جب سے اونچے طبقات کے لوگوں میں کلیسا پر ایمان نہیں رہا۔ حسن (یعنی فن سے حاصل کیا ہوا حظ) اچھے اور برے فن کا معیار بن گیا۔ (۵۹)

ایسے احساسات جو عصرِ حاضر کے فن کے اہم موضوعات کی شکل اختیار کر لیتے ہیں، مثلاً عزت، محبت اور حب الوطنی تو وہ ایک مزدور میں صرف سراسیمگی، نفرت یا حقارت ہی کو اکساتے ہیں...... لیکن اگر فن ایک اہم شے، ایک روحانی سعادت ہے جو تمام انسانوں کے لیے ضروری ہے (''مذہب کی طرح جیسا کہ فن کے پرستار کہنے کے شائق ہیں'') تو پھر ہر شخص کو اس تک رسائی ہونی چاہیے؛ اور اگر ہمارے زمانے کی طرح اس تک عوام کو رسائی نہیں ہے تو پھر دو چیزوں میں سے ایک ضرور ہے: یا تو پھر فن اہم چیز نہیں ہے، جیسا کہ اسے ظاہر کیا جاتا ہے، یا پھر وہ فن جسے ہم فن کہتے ہیں حقیقی شے نہیں ہے (۶۰) ...... ایک فنی تخلیق فقط اسی وقت ایک صحیح فنی تخلیق ہوتی ہے جب وہ انسانی زندگی کی رو میں ایک نیا احساس (چاہے وہ کتنا ہی غیر اہم کیوں نہ ہو) لاتی ہے (۶۱) ...... یہ کہنا کہ فلاں فن اچھا تو ہے، لیکن وہ انسانوں کی اکثریت کے لیے ناقابل ادراک ہے، ایسا ہی ہے جیسا کہ یہ کہا جائے کہ فلاں قسم کا کھانا ہے تو بہت ہی اچھا، لیکن بہت سے لوگ اسے کھا نہیں سکتے۔ فن کو اس واقعیت کی وجہ سے فعلیتِ تفہیم (۶۲) سے متاثر کیا جاتا ہے جو تیاری اور تسلسلِ علم کی مقتضی ہوتی ہے صکیونکہ کوئی شخص علمِ ہندسہ جاننے سے پہلے علمِ مثلث نہیں سیکھ سکتا) کہ وہ لوگوں پر ان کی استعدادِ ترقی و علمی سے بے نیاز ہو کر اثر انداز ہوتا ہے...... ایک اچھا فن اور اعلیٰ فن پارہ ناقابلِ ادراک تو ہو سکتا ہے، لیکن سادہ اور صالح کسان مزدوروں کے لیے ایسا نہیں ہو سکتا (کیونکہ وہ ایسی سبھی رفیع باتوں کو سمجھ لیتے ہیں)؛ بلکہ یہ ان لوگوں کے لیے ناقابل ادراک ہوس کتا ہے جو مذہب سے تہی دست، بگڑے ہوئے علامہ قسم کے لوگ ہیں۔ (۶۳)

ٹالسٹائی کے نزدیک اچھے اور برے فن کی پہچان یہ ہے کہ جو فن انسان کو خدا سے اور اپنے بھائیوں سے ملاتا ہے وہ اچھا فن ہے اور جو جدا کرتا ہے برا ہے۔ لہٰذا فن کا سب سے بڑا مقصد

افرادِ نسل انسانی میں وحدت اور عالمگیر محبت پیدا کرتا ہے۔[۶۴]

قرآن حکیم نے فنِ فطرت کو ''تخلیق بالحق'' کہا ہے:

خَلَقَ السَّمٰوٰتِ وَالْاَرْضَ بِالْحَقِّ (٦٤:٣)۔ وہائٹ ہیڈ نے بھی قرآن حکیم کے تتبع میں فن کی قریب قریب ہی تعریف کی ہے، جس سے مقصدیت فن کے مسئلے کے متعلق اس کے مؤلف کی خود بخود توضیع ہو جاتی ہے۔ وہ لکھتا ہے: ''نمود[۶۵] کی حقیقت[۶۶] کے ساتھ پر مقصد مطابقت کا نام ''فن'' ہے۔[۶۷] اس تعریف کی تشریح جو وہائٹ ہیڈ نے کی ہے وہ اس تعریف سے کہیں زیادہ ادق ہے۔ بہرکیف، اس کی تشریح سہل انداز میں اس طرح کر سکتے ہیں کہ فن نہ تو محض حقیقت ہے اور نہ محض نمود؛ بلکہ نمود جب کسی واضح مقصد کے ساتھ حقیقت سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے تو یہ ''پر مقصد ہم آہنگی'' فن کہلاتی ہے۔ آگے چل کر اس نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ نمود جب حسن کے علاوہ صداقت کو بھی حاصل کر لیتی ہے تو ایک وسیع مفہوم میں ہم آہنگی کی تخلیق ہو جاتی ہے، کیونکہ اس مفہوم میں یہ حقیقت کے ساتھ نمود کے تعلق پر بھی مشتمل ہوتی ہے۔ لہٰذا جب سچا حسن حقیقت کے س اتھ نمود کی مطابقت کو حاصل کر لیتا ہے تو یہی فن کا کمال ہے۔[۶۸]

حسن اور صداقت کے علاوہ نیکی بھی وہائٹ ہیڈ کے نزدیک فن کا عنصر ہے، لیکن اس نقطہ نظر کے ساتھ جو اسنے اختیار کیا ہے، نیکی کو فن کے مقاصد میں جگہ نہیں دی جا سکتی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ نیکی ایک شرط ہے جو اس آئینِ حقیقت سے تعلق رکھتی ہے جو اپنی انفرادی قوت سے فعل میں لائے جانے والے اعمال میں سے کسی ایک عمل میں اچھا بھی ہو سکتا ہے اور برا بھی۔ نیکی اور بدی نمود کے تحت اور اس کے ماوراء گہرائیوں اور پنہائیوں میں مضمر ہوتی ہیں۔ وہ حقیقی دنیا کے اندر فقط باہمی روابط سے تعلق رکھتی ہیں۔ حقیقی دنیا صرف اس وقت نیک ہوتی ہے جب وہ حسین ہوتی ہے۔ فن کو لازمی طور پر وہ کمالات ترک کرنا پڑتے ہیں جو نمود کی پر مقصد مطابقت کے ذریعے حاصل ہو سکتے ہیں۔ فن کے کمال کی کوئی تمثال ایک وسیع تر نقطہ نظر اور عمیق تر تحلیل کے ساتھ اس نیکی کو کم بھی کر سکتی ہے جو بصورتِ دیگر کسی خاص صورتِ حال کو فطری طور پر ودیعت کی گئی ہوتی ہے جبکہ وہ مستقبل کے لیے اپنی معروضی واقعیت میں داخل ہو جاتی ہے۔[۶۹]

بے موسم کا فن بے وقت کی راگنی یا وہائٹ ہیڈ کی زبان میں بے وقت کی ٹھٹھول کی مثل ہے؛ یعنی اپنے مقام پر تو نیکی اور اپنے مقام سے باہر مطلق بدی۔ یہ ایک عجیب واقعہ ہے کہ فن کے شائقین جو 'فن برائے فن' کے نظریے پر بہت زیادہ مصر ہیں، فن کو دوسری دلچسپیوں کے لیے ممنوع قرار دینے پر یقیناً برہم ہوں گے۔ فن پر مخرب الاخلاق ہونے کا اعتراض اس کے کمال یک طرف اشارہ کر دینے سے رد نہیں ہو جاتا۔ یقیناً یہ سچ ہے کہ اخلاق کا تحفظ ایسا نعرہ جنگ ہے جو بہت زوروں سے حماقت کو تغیر کے خلاف صف آرا کرتا ہے۔ شاید اس واقعہ کو گزرے بے حد زمانہ ہو گیا ہوگا، جب قابل احترام جرثومۂ حیات نے سمندر سے خشکی کی طرف ہجرت کرنے سے صاف انکار کر دیا تھا اور اس کا یہ انکار محض اخلاق ہی کے تحفظ کے لیے تھا۔ فن کی ایک ضمنی خدمت، جو وہ معاشرے کے لیے کر سکتا ہے، اجتہاد تصوری (۷۰) میں مضمر ہوتی ہے۔ (۷۱)

انسان میں اگر جدت وندرت کے شوق کا جذبہ قوی ہو تو وہ مبارک ہوتا ہے اور اس وجہ سے بھی قابلِ ستائش ہوتا ہے کہ تغیر، جس کی واجبیت اس مقصود میں مضمر ہوتی ہے جو کسی دور کے نصب العین کے لیے ہو، اس فن کے ذریعے ترقی کرتا ہے جو بلا واسطہ حسن کے لیے بلا واسطہ نمود کی مطابقت ہے۔ چنانچہ فن اگر حال کے نفع کی خاطر مستقبل کی حفاظت سے تغافل برتتا ہے تو اس رویے سے اس کا اپنے حسن کو کمزور بنا دینا لازمی ہے، لیکن بایں ہمہ کسی نہ کسی فوری حل کا ہونا ضروری ہے۔ کائنات کا مفاد غیر یقینی التواء میں کبھی مضمر نہیں ہو سکتا: ''روزِ حساب'' ایک بڑا اہم تصور ہے، تاہم یہ دن ہمیشہ ہمارے ساتھ رہتا ہے۔ اسی طرح فن بھی فوری ثمرہ کی حفاظت کرتا ہے، یہیں اور ابھی؛ اور جب وہ ایسا کرتا ہے تو ثمرہ کی اس فوری طلب کی وجہ سے اس کا کچھ نہ کچھ گہرائی سے محروم ہو جانا لازمی ہے۔ اس کا کام موجودہ ''روزِ حساب'' کو کامیاب بنانا ہے۔ مستقبل پر حال کا اثر پیدا کرنا اخلاقیات کا کام ہے، مگر اس کے باوجود تفریق اتنی آسان نہیں ہے، کیونکہ ناگزیر پیش بینی حال میں ایک ایسے کیفی عنصر کا اضافہ کر دیتی ہے جو اس کا کل صفاتی ہم آہنگی کو شدت سے متاثر کرتا ہے۔ (۷۲)

اخلاقیات کے متعلق ایک متناقض قول (۷۳) بھی پایا جاتا ہے، جسے فن کی اخلاقیات میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ اخلاق اس مقصود میں مضمر ہوتا ہے جو خاص نصب العین کے لیے ہو۔ یہ

اپنی ادنیٰ ترین حالت میں ادنیٰ درجات کی طرف بازگشت کی رکاوٹ سے تعلق رکھتا ہے۔ چنانچہ جمود اخلاقیات کا مہلک دشمن ہے؛ مگر معاشرۂ انسانی میں اخلاق کے علمبردار مجموعی طور پر نئے نصب العینوں کے سخت مخالف رہے ہیں۔ نوعِ انسانی ان دبی زبان والے اخلاقی ناصحوں سے تکلیف اٹھاتی رہی ہے جو کسی ''باغِ عدن'' سے نکلنے پر اعتراض کرتے ہیں۔ ایک اعتبار سے وہ صحیح ہیں، کیونکہ بایں ہمہ ہم اپنے آباواجداد کے رسم و رواج کے ایک جچے تلے نظام کے نقطہ نظر کے سوا کسی طرح بھی کسی اور شے کو مقصودِ نظر نہیں بنا سکتے ہیں۔ مبارک تغیرات صرف سیر و سیاحت کرنے والے آہستہ خرام رہروؤں کی رفاقت ہی میں پیدا کیے جاتے ہیں۔ [۷۴]

اس مجمل تاریخی اس منظر کی روشنی میں ہم بغیر کسی ذہنی کاوش کے یہ نتیجہ اخذ کرنے کی طرف اپنے آپ کو مائل پاتے ہیں کہ علامہ اقبال کے افکار صحت و جمعیت کے اعتبار سے تاریخ جمالیات میں ایک ارفع حیثیت رکھتے ہیں۔ علامہ کے نظریے کی ایک امتیازی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے نہ صرف زندگی اور فن کے تعلق کی حقیقی قدریں متعین کر دی ہیں بلکہ ان قدروں کی اہمیت بھی کامل طور پر واضح کر دی ہے۔ ان کے افکار کا محور ''سوزِ زندگی'' ہے، جو محبت کا ایک فطری عطیہ یا فیضانِ عشق ہے، اپنے وسیع ترین مفہوم میں جو خدا اور انسان دونوں کی محبت پر حاوی ہے۔ یہ سوز فن کار کو ایسا نفسِ پرسوز عطا کر دیتا ہے جس کی حرارت سے پتھر دل بھی پگھل جاتے ہیں اور دلوں میں قیامت برپا ہو جاتی ہے۔ ایسے ہی آتش نفس فنکار کی آرزو میں طالب کو کہنا پڑا تھا:

ڈھونڈے ہے اس مغنی آتش نفس کو جی
جس کی صدا ہو جلوۂ برقِ فنا مجھے

علامہ اقبال کو اپنے اس نظریے کی صحت و صداقت پر اتنا یقین واثق ہے کہ انھوں نے جاوید نامہ میں اپنے افکار کو اپنے مرشدِ روحانی مولانا رومی کی زبان سے کہلوایا ہے۔ معانی و مطالب کی گہرائی و گیرائی کے باوجود طرزِ بیان اتنا سادہ و سہل ہے کہ بغیر کسی تمہید کے ان اشعار کو نقل کر دیا جاتا ہے تا کہ قارئین براہِ راست اور خالی الذہن رہ کر ان کے افکار سے آگاہی حاصل کر سکیں:

رومی آں عشق و محبت را دلیل
تشنہ کاماں را کلامش سلسبیل

گفت ''آں شعرے کہ آتش اندروست
اصلِ او از گرمیٔ اللہ ھو ست!
آں نوا گلشن کند خاشاک را
آں نوا برھم زند افلاک را
آن نوا برحق گواہی می دھد
با فقیراں پادشاہی می دھد!
خون ازو اندر بدن سیار تر
قلب از روح الامین بیدار تر''

(جاوید نامہ، ۴۵)

اب علامہ سلبی اندازِ بیان اختیار کرتے ہیں:

اے بسا شاعر کہ از سحرِ ہنر
رہزنِ قلب است و ابلیسِ نظر!
شاعرِ ہندی! خدایش یار یاد
جانِ او بے لذتِ گفتار باد
عشق را خنیا گری آموختہ
با خلیلاں آذری آموختہ!
حرفِ او چاویدہ و بے سوز و درد
مُرد خوانند اہلِ درد او را نہ مرد
زاں نوائے خوش کہ نشناسد مقام
خوشتر آں حرفے کہ گوئی درمنام

(محلِ مذکور)

ایجابیت یک طرف دیکھئے کتنا حسین گریز ہے:

فطرتِ شاعر سراپا جستجو ست
خالق و پروردگارِ آرزو ست!

شاعر اندر سینۂ ملت چو دل
ملّتے بے شاعرے انبارِ گِل!
سوز و مستی نقش بندِ عالمے است
شاعری بے سوز و مستی ماتمے است
شعر را مقصود اگر آدم گری است
شاعری ہم وارثِ پیغمبری است''

(جاوید نامہ، ۴۵۔۴۶)

یہ بحث ختم کرنے سے پہلے میں اس اہم نکتے کی طرف بھی اشارہ کر دینا چاہتا ہوں کہ علامہ اقبال نے فن کو وارثِ پیغمبری کا رفیع المرتبت مقام عطا کر کے اس کی عظمت و شان کو چار چاند لگا دیے ہیں اور اس سے اس کی مقصدیت کی حقیقت خود بخود بے نقاب ہو جاتی ہے۔

حوالہ جات و اصطلاحات

۱۔ رخش؛ گھوڑا۔ ظلمتِ معقول: فلسفے کی تاریکی

۲۔ اس شعر میں افلاطون کے مشہور مسئلۂ اعیان کی طرف اشارہ ہے۔ جس پر ارسطو نے نہایت عمدہ تنقید کی ہے۔

۳۔ بوسیدن: روگردانی کرنا

۴۔ بنات آشیاں دریم: سمندر کی تین پریاں جن کو عربی میں بنات البحر اور انگریزی میں سائرنز کہتے ہیں۔ ملاحوں کے توہمات کی رو سے اُن کا آدھا جسم مچھلی کا ہے اور آدھا انسان کا؛ اور جہاز ران ان کی خوش آوازی سے بے راہ ہو کر غرق ہو جاتے ہیں۔

۵۔ دایہ: خواہش، آرزو۔

۶۔ تُف دار: عیب دار۔

۷۔ سلمیٰ ادبیاتِ عرب میں معشوقہ کا نام ہے۔ دوسرے مصرع میں شیخ حسام الحق ضیاء الدینؒ کے مقولہ: اَمْسَیتُ کُرْدِیًا......اَصْبَحْتُ عَرَبِیًا کی طرف اشارہ ہے۔

۸- حریر: ایک قسم کا ریشمی کپڑا۔

۹- کنام: باز کے رہنے کی جگہ۔

۱۰- صنعت سے یہاں مراد فن یا آرٹ ہے اور فن کو اس کتاب میں اس کے وسیع ترین مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے، جو فن کی ہر صنعت مثلاً موسیقی، شاعری، مصوری، سنگتراشی وغیرہ پر حاوی ہے۔ (مصنف)

۱۱- Plato, Republic, iii

۱۲- O. cit. Book x.

۱۳- Loc. cit.

۱۴- Convincing Impossibility

۱۵- Zeuxis (C. 430 B. C.)

۱۶- Type

۱۷- Aristotle, The Rehtoric And The Poetics, N. Y. 1954,

۱۸- Girolama Savonayola (1448-1552)، اطالوی احیائے علوم کی تحریک کا حامی و معاون۔

۱۹- Division And Utility of All Sciences

۲۰- Knight, The Philosophy of the Beautiful, P. 47.

۲۱- Alighieri Dante (1265-1321) مشہور اطالوی شاعر۔

۲۲- Particulars

۲۳- G. B. Vico, scienza nuova, quoted by Croce, Aesthetic, PP. 223-240

۲۴- Johann Gottfried von Herder (1744-1803)

۲۵- Herder, Sophron, ch. 4.

۲۶- Freidrich Ernst Daniel Schliermacher (1768-1834)

۲۷- Schliermacher, Philosophical and miscellaneous Writings, Eng. tr. Vol. V. P. 505.

۲۸- Hegel, Aesthetic, Eng. Tr. PP. 345-55.

۲۹- Friedrich Wilhelm joseph von Schelling (1775-1854)

۳۰- Schelling, System of Transcendental Idealism, Eng. tr. vol. vi, P. 827.

۳۱- Method of University Studies (Methodedes Akademischen Studiums 1803).

۳۲- Op, cit, Lecture xiv.

۳۳- Schelling, System of Transcendental Idealism, PP. 399-400.

۳۴- Op. cit, P. 402.

۳۵- Friedrich Theoder Vischer (1808-1887)، جرمن عالم۔ جمالیات۔

۳۶- Vischer, Aesthetic as Science of the Beautiful (1846-57), Introduction P. 25 and passim.

۳۷- C. W. Opzoomer.، ولندیزی عالم جمالیات اور مصنف۔

۳۸- Knight, The Philosophy of the Beautiful, London 1903, PP. 158-59.

۳۹- Ruskin, unto this last, Book ii, PP. 86-87.

۴۰- Lydeans

۴۱- Medes

۴۲- Athenians

۴۳- Spartans

۴۴- Goths

۴۵- Burgundians

۴۶- Switzers

۴۷- Fresco

۴۸- Ruskin, Unto this Last, Two Paths, Book ii, PP. 15-16

۴۹- Osiris

۵۰- Belus

۵۱- Minerva

۵۲- The Queen of Heaven

۵۳- Op. cit. PP. 16-18

۵۴- Op. cit., P. 26.

۵۵- Lbid, P. 31.

۵۶- Lbid., PP. 54-55.

۵۷- Tolstoy, What is Art? Eng. tr. by Aylmer Maude, London 105, V. 2.

۵۸- Op. cit., vi.

۵۹- Lbid., vii.

۶۰- Lbid., viii.

۶۱- Lbid., ix.

۶۲- Activity of the understanding

۶۳- Lbid., x.

۶۴- Lbid., xvi

۶۵- Appearence

۶۶- Reality

۶۷- Whitehead, Adventures of Ideas, New York 1933. PP. 306-7.

۶۸- Lbid., P. 308.

۶۹- Lbid., P. 309.

۷۰- Adventure of ideas

۷۱- Loe. cit.

۷۲- Op. cit., PP. 309-10

۷۳- Paradox

۷۴- Loe. cit.

☆......☆......☆

باب:۱۲

فن اور فطرت

اس مسئلے کی دو شقیں ہیں: اولاً کیا فن فطرت کی نقالی ہے؟ اور ثانیاً کیا فنکار بڑا ہے یا فطرت؟ یہ مسئلہ تاریخِ جمالیات میں غیر معمولی اہمیت رکھتا ہے۔ دلیل یہ ہے کہ اول تو فن سے متعلق مباحث کا مرکزی نقطہ عموماً یہی مسئلہ رہتا ہے؛ دوسرے افلاطون سے لے کر علامہ اقبال تک قریب قریب تاریخ کے ہر دور میں علمائے جمالیات کی فکر ونظر اس کی طرف ملتفت رہی ہے۔ گو قدیم یونانی لٹریچر میں اس مسئلے سے متعلق جستہ جستہ مباحث کا سراغ بھی ملتا ہے، لیکن یہ حکیم افلاطون ہے، جس نے سب سے پہلے اس مسئلے کو حکمیاتی (۱) اسلوب میں حل کرنے کی کوشش کی ہے؛ اور اس کوشش میں اس نے فن کو فطرت کا اسیر سمجھ کر اس کی تذلیل وتحقیر بھی کی ہے۔ اس کے برعکس علامہ اقبال نے فن کو فطرت پر فوقیت دے کر اس کے مقام کو اور بلند کر دیا ہے۔ اس سے پیشتر کہ اس مسئلے کے متعلق علامہ اقبال کے افکار پر روشنی ڈالی جائے، اس کے تاریخی نشو ونما کا جائزہ لیا جاتا ہے۔

افلاطون کے نزدیک ''تصورات'' یا ''اعلان''(۲) حقیقی اشیاء ہیں اور اس کائنات کی تمام چیزیں انھیں ''اعیان'' کی محض نقلیں ہیں۔ اعیان کا عالم ہی دراصل عالمِ حقیقت ہے، جس کی تصویروں کا مرقع ہمارا یہ عالمِ صوری ہے، جو فی الحقیقت عالمِ مجاز ہے۔ مثلاً ہم درخت یا گھوڑے کو دیکھتے ہیں۔ یہ دونوں اشیاء اپنی ذات میں حقیقی نہیں ہیں بلکہ ان کا ایک عینِ کلی یا تصورِ ازلی ہے جو درخت اور گھوڑے کی تمام صفات پر مشتمل ہے۔ چنانچہ درخت اور گھوڑے تو فنا ہو سکتے ہیں، لیکن ان کا تصور کبھی معدوم نہیں ہوسکتا، کیونکہ یہ حقیقی ہے اور حقیقت ہی فقط ازلی و ابدی ہے۔ یہ ''تصور'' ایک مثالی اور ابدی نمونہ ہے، جس کے مطابق فطرت اشیاء کی تخلیق کرتی ہے، اسی لیے وہ حسین بھی ہیں۔(۳) فطرت کی یہی تخلیقات ہیں جن کی فنکار نقالی کرتا ہے۔ اس

اعتبار سے فن حقیقت سے تین درجے دور ہوا، لہٰذا وہ باطل ہوا۔ بہر کیف افلاطون کے اسی نظریے پر اس مشہور دبستان کی بنیاد پڑی ہے جو فطریت[۴] یا حقیقت[۵] کے نام سے معروف ہے۔

ارسطو اپنے اسلاف کے علی الرغم قبح[۶] کو حسن ہی کی ایک ناگزیر صفت سمجھتا ہے اور اس بات کو مختلف طریقوں سے ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کے نزدیک ہر قابلِ تضحیک[۷] شے طربیہ[۸] کا موضوع ہوتی ہے اور قبح چونکہ فنِ لطف کے زمرے میں آ جاتا ہے، اس لیے خوبصورت شے کی ایک ضروری صفت ہوا۔ اس نے صراحت کے ساتھ متعدد بار اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ نقل عموماً نظر افروز ہوتی ہے، چاہے وہ اس چیز کی کیوں نہ ہو جو بذات خود کریہہ المنظر یا قبیح ہے۔ اپنی بوطیقا یا شعریات میں وہ لکھتا ہے: ''ایسا ظاہر ہوتا ہے کہ شاعری کا مآخذ کلیتاً دو اسباب پر مبنی ہے اور دونوں اسباب فطری میلانات پر مشتمل ہیں: اول نقالی، جو تمام نوعِ انسانی کو ودیعت کی گئی ہے، جیسا کہ ہم بچپن سے بڑھاپے تک دیکھتے ہیں، اور انسان دوسرے حیوانوں سے اس وجہ سے مختلف ہے کہ اس میں نقالی کا مادہ پایا جاتا ہے۔ چنانچہ اس کی سب سے پہلی تحصیل علم بھی نقالی ہی کے ذریعے ہوئی تھی۔ نیز نقل کرنے یا نقل اتارنے میں خوشی محسوس کرنا بھی انسانی فطرت کو ودیعت کیا گیا ہے۔ اس امر کی شہادت ہمیں رومرہ کے واقعات میں ملتی رہتی ہے۔ اس کی ذلیل یہ ہے کہ ہم ان اشیاء کی کمال ہنرمندی سے بنائی ہوئی تصویروں کو دیکھنے میں خوشی محسوس کرتے ہیں، جنھیں ہم ان کی اصلی صورت میں دیکھنا پسند نہیں کرتے، مثلاً رذیل ترین جانوروں یا نعشوں کو[۹] ...... دوسرا سبب پہلے سبب کی توضیح کا کام کرتا ہے، جیسا کہ اس اقتباس سے ظاہر ہے: ''چونکہ عقل کا استعمال اور حیرت کا احساس دونوں ہی سرور انگیز ہیں، اس سے لازمی طور پر یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ وہ اشیاء حظ انگیز ہوتی ہیں جو فن نقالی کے زمرے میں آتی ہیں؛ مثلاً مصوری، سنگ تراشی اور شاعری، اور ہر وہ شے جو حسن و خوبی کے ساتھ نقل کی گئی ہو، چاہے وہ بذات خود حظ انگیز بھی نہ ہو۔ اس کی توجیہ یہ ہے کہ جو حظ بخشتا ہے وہ شے'' نہیں بلکہ استنباط ہے جو یہ بتاتا ہے کہ ''یہ وہ ہے'' اور اس سے ہی عقل کو تحریک ہوتی ہے''۔[۱۰]

ان اقتباسات سے صاف ظاہر ہے کہ ارسطو کی نقالی سے وہ مراد نہیں جو افلاطون کی ہے۔ نیز ارسطو کی رائے میں نقالی بحیثیت فن کے کمتر درجے کی چیز نہیں، جیسا کہ اس زمانے میں عام

طور پر خیال کیا جاتا تھا۔ بلکہ یہ ایک ایسا فن ہے جس کے ذریعے فطرت کی قبیح اشیاء بھی حسین و نظر افروز دکھائی دینے لگتی ہیں۔ افلاطون کے برعکس ارسطو فطرت کو کمتر درجے کا فن اور انسانی فن کو اس سے ارفع و اعلیٰ سمجھتا ہے، کیونکہ مؤخر الذکر فطرت کی فنی خامیوں کو دور کر دیتا ہے۔ اس نے یہ بھی محسوس کیا کہ فن کو تخیل کے زور سے بصورت کمال پیش کرنا چاہیے؛ جیسا کہ اس کی ایک تعریف فن سے مترشح ہے: ''کسی پیشِ نظر حقیقت یا واقعیت کی نقل کو اپنے زورِ تخیل سے حدِ کمال تک پہنچا دینا''۔ [۱۱]

دبستانِ رواقیت [۱۲] کا ایک حکیم شرائی۔ سِپس [۱۳] بھی فن کو نقالی ہی خیال کرتا ہے۔ چنانچہ سِسرو [۱۴] کی روایت کے مطابق شرائی سِپس نے ایک جگہ لکھا ہے: ''فقط ایک کائنات ہی مکمل ہے، انسان مکمل نہیں، اگرچہ وہ اپنے اندر کمال کے کچھ عناصر ضرور رکھتا ہے اور وہ کائنات پر غور و فکر اور اس کی نقالی کرنے کے لیے پیدا ہوا ہے''۔ [۱۵] ارسطو اور دیگر یونانی علمائے جمالیات کے اجتہادِ فکر کے باوجود نقالی کو فیلاس طراطس [۱۶] کے عہد تک غیر معمولی اہمیت حاصل تھی، لیکن اس نے نقالی کے مقابلے میں تخیل کی اہمیت پر بہت زور دیا ہے اور اس کی ضرورت و فوقیت کو کئی دلچسپ پیرایوں میں ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہاں اس کی ایک تصنیف [۱۷] سے اس موضوع پر ایک مناظرے کا اقتباس نقل کیا جاتا ہے:

اپولونیعس ایک مصری حکیم تھیس فیسن [۱۸] سے مناظرہ کرتے ہوئے ان کے دیوتاؤں کی مصری تماثیل پر یہ اعتراض کرتا ہے کہ وہ حیوانوں کی شکل میں کیوں ہیں؟ مصری مناظر اس اعتراض کا یہ الزامی جواب دیتا ہے:

''تم یہ کیسے جانتے ہو کہ تمھاری یونانی تماثیل نسبتاً زیادہ حقیقی ہیں؟ کیا تمھارے فنکاروں نے آسمان پر جا کر دیوتاؤں کی تصویریں اتاری ہیں یا کسی اور شے نے ان کے اس کام میں رہنمائی کی ہے؟

اپولونیعس: ہاں کسی اور شے نے ان کی رہنمائی کی ہے اور وہ شے عقل سے معمور ہے۔

مصری مناظر: وہ کیا شے ہے؟ تم بجز نقالی کے کسی اور چیز کا نام نہیں لے سکتے۔

اپولونیعس: یہ تخیل (۱۹) ہے، جس نے یہ صورتیں بنائی ہیں، اور یہ نقالی سے کہیں زیادہ ہوشیار فن

کار ہے۔ نقالی تو فقط اس چیز کو بنائے گی جو اس نے دیکھی ہو، مگر تخیل وہ شے بھی بنا دیتا ہے جو اس نے ابھی دیکھی تک نہ ہو، اور وہ اس عالم میں بھی جا نکلتا ہے جو اس کی نظر سے گزرا تک نہ ہو اور جسے وہ معیارِ حقیقت فرض کر لیتا ہے۔ نقالی اکثر خوف سے مبہوت ہو جاتی ہے، لیکن تخیل کبھی بھی نہیں ہوتا، کیونکہ یہ اپنے مطمع نظر کی رفعت تک صعود کر جاتا ہے۔ (۲۰)

جہاں تک زیرِ بحث نظریے کا تعلق ہے افلاطونس بنیادی طور پر افلاطراطس سے متفق نظر آتا ہے۔ اس نے اپنے وحدت الوجودی [۲۱] انداز میں مگر دلائل سے کام لیتے ہوئے فطرت پر فن کی فوقیت ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے نزدیک قلبِ انسانی حسن کا سرچشمہ ہے جہاں سے فن پارے اپنا حسن حاصل کرتے ہیں، لیکن یہ حسن اسے صوری طور پر ملتا ہے۔ بالفاظِ دیگر یہ حسن اس صورت میں مضمر ہوتا ہے جو فنکار اپنی تخلیق کو عطا کرتا ہے اور جس کی بدولت فن فطرت پر فوقیت لے جاتا ہے: ''......ایسی شکل وصورت والے سنگ پارے کا حسن اس امر کا مرہون منت نہیں کہ وہ پتھر کا ٹکڑا ہے، بلکہ وہ اس شکل وصورت کا شرمندۂ احسان ہے جو فن کار نے اسے عطا کی ہے۔ چنانچہ جب شکل اس پتھر کے ٹکڑے پر پوری طرح مرتسم ہو جاتی ہے تو وہ فن پارہ فطرت کی ہر فنی تخلیق سے زیادہ حسین بن جاتا ہے۔ لہٰذا جس حکیم (یعنی افلاطون) نے فن کی تحقیر محض اس وجہ سے کی کہ وہ فطرت کا نقال ہے، وہ غلطی پر تھا۔ وجہ یہ ہے کہ فطرت حقیقت میں تو بذاتِ خود ''العین'' [۲۲] کی نقالی کرتی ہے، لیکن فن اپنے آپ کو فطرت کی نقالی تک محدود نہیں رکھتا۔ وہ تو جہاں کہیں فطرت میں حسن کی کمی محسوس کرتا ہے، اسے نہ صرف پورا کر دیتا ہے، بلکہ اس میں کچھ نہ کچھ اضافہ بھی کرتا چلا جاتا ہے۔ فن کی دسترس صرف مظاہرِ فطرت ہی تک نہیں، بلکہ حریمِ کبریائی تک بھی ہے، جہاں سے خود فطرت ظہور پذیر ہوتی ہے۔ [۲۳]

افلاطونس کا نظریہ اس اعتبار سے ترقی یافتہ کہا جا سکتا ہے کہ اس میں نقالی سے زیادہ عقل وتخیل کی ضرورت واہمیت پر زور دیا گیا ہے۔ اس نے آگے چل کر اپنے مافی الضمیر کو اس طرح سمجھانے کی کوشش کی ہے: ''اگر کوئی شخص فنونِ لطیفہ کی محض اس وجہ سے تحقیر کرنا ہے کہ وہ فقط نقالی کے ذریعے معرضِ وجود میں آئے ہیں تو اسے یاد رکھنا چاہیے کہ کائنات کی کل چیزیں بذاتِ خود کسی اور شے کی نقل ہیں؛ مثلاً عقل وتخیل کی۔ علاوہ ازیں یہ بات بھی ذہن نشین رہنی چاہیے کہ فنون

محض عالم مرئی کی نقالی نہیں کرتے، بلکہ وہ اس عقل کی طرف رجوع کرتے ہیں جو روحِ کائنات کا مبدا ہے۔ مزید برآں وہ اپنی طرف سے ابھی بہت کچھ تخلیق کرتے ہیں اور اس شے میں، جو ناقص اور ادھوری ہوتی ہے حسن و کمال کا اضافہ کرتے ہیں؛ اس امر کی بدولت کہ فنون کے قبضہ وتصرف میں حسن ہوتا ہے۔ [۲۴]

البرش ڈیورر [۲۵] دبستانِ فطریت سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کے تصورات کا خلاصہ یہ ہے کہ فطرت کی تمام اشیاء میں نوعی اعتبار سے مثالی [۲۶] حسن ضرور پایا جاتا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو فن اپنی انفرادی حیثیت میں فطرت سے اکمل ہے اور نوعی حیثیت میں اس سے کمتر ہے۔ اس کی توجیہ اس طرح کر سکتے ہیں کہ فن میں فطرت کی کسی بھی انفرادی شے سے حسین تر چیز بنانے کی صلاحیت تو ہے، لیکن جہاں تک اس شے کی نوع کا تعلق ہے، چونکہ وہ کامل مثالی حسن کی مظہر ہوتی ہے، اس لیے فن سے خوب تر چیز کی تخلیق کرنے سے معذور ہے۔ یہ امر بہت حد تک قرینِ قیاس ہے کہ ڈیورر کو لاشعوری طور پر انفرادی حسن کا احساس ضرور تھا، لیکن جب وہ فن اور فطرت کا تقابل کرنے لگتا ہے تو اسے یکسر بھول جاتا ہے اور اس کی نظر میں فقط نوعی حسن ہی رہ جاتا ہے، جس کے باعث وہ فطرت کو فن سے افضل و اکمل خیال کرتا ہے اور اسے فنی لحاظ سے حسن و کمال کا ایسا مثالی نمونہ سمجھتا ہے جس سے بہتر نمونہ پیش کرنا انسان کے بس کا کام نہیں۔ چنانچہ وہ ایک جگہ لکھتا ہے: ''فطرت سے دور نہ ہٹو'! اپنے متعلق کبھی یہ گمان نہ کرو کہ تم اس سے کچھ بھی تو بہتر ایجاد کر سکو گے۔ وجہ یہ ہے کہ فن تو فطرت میں مضبوطی سے گڑھا ہوا ہے اور جو شخص اسے وہاں سے اکھاڑنے کی ہمت رکھتا ہے وہی اسے حاصل بھی کر سکتا ہے'' [۲۷]

......''ہم فطرت میں ایک ایسا حسن پاتے ہیں جو ہماری سمجھ سے اتنا زیادہ بلند ہے کہ ہم میں سے کوئی بھی تو اسے کام میں نہیں لا سکتا'' [۲۸]۔ اس حسن سے اس کی مراد غالباً حسنِ الٰہی ہے۔

ڈیورر کے علی الرغم بیدوری [۲۹] فن کو فطرت پر ترجیح دیتا ہے اور اول الذکر کو مؤخر الذکر سے افضل و اعلیٰ سمجھتا ہے۔ اس کے اس نظریے کی بنیاد اس تصور پر رکھی ہوئی ہے کہ حسن حرکی و ارتقائی ہے اور فطرت ہمیشہ کمال یا مثالی حسن کی طلب و جستجو میں رہتی ہے، لیکن وہ اسے کبھی حاصل نہیں کر پاتی۔ اس کی اس محرومی کا سبب یہ ہے کہ وہ جس ساز و سامان کے ساتھ یہ کام کرتی

ہے وہ مکمل نہیں ہوتا۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ تمام بلند پایہ فنکار اپنا آئیڈیل یا مثالی نمونہ خود ہی بناتے ہیں۔ بیلوری فن میں تصور و تخیل کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے لکھتا ہے: ''تصور، جسے ہم مصوری یا بت گری کی دیوی کہہ سکتے ہیں، پردۂ تصویر (۳۰) اور سنگ مرمر پر نازل ہوتا ہے اور ان فنون کا اصلی منبع بن جاتا ہے۔ اگر عقل کی پرکار سے اس تصور کی پیمائش کی جائے تو یہ خود کام کرنے والے ہاتھ کا معیار ثابت ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں جب تخیل اسے اپنے اندر جذب کر لیتا ہے تو یہ تمثال میں زندگی کی روح پھونک دیتا ہے''(۳۱)۔ بیلوری نے تصور اور تخیل کو جذب وانجذاب کی دو ایسی موضوعی تخلیقی قوتیں تسلیم کیا ہے جن کے تعامل سے فن میں ''روح'' پیدا ہو جاتی ہے اور یہی ''روح'' ہے وفن میں زندگی اور جمال وجلال کی تمام دلکشیاں اور نظرافروزیاں پیدا کرتی ہے۔

ہم دیکھ چکے ہیں کہ ڈیوریر نے جب فطرت کو فن سے افضل واعلیٰ کہا تھا تو اس کی نظر میں فطرت کا فقط نوعی حسن ہی تھا اور اس کا انفرادی حسن اس کی نظروں سے اوجھل تھا۔ اس کے برعکس بیلوری کی نظر میں فطرت کا فقط انفرادی حسن ہی تھا اور اس کا نوعی حسن اس کی نظروں سے پوشیدہ تھا، جس کے باعث وہ فن کو فطرت سے افضل واعلیٰ سمجھتا ہے۔ چنانچہ وہ یہ بات ثابت کرنے کے لیے کہ انسانی فن فطرت سے زیادہ مکمل وحسین ہے، یہ دلیل لاتا ہے کہ فطرت میں کوئی شے بھی اپنی انفردی حیثیت میں کامل نہیں ہے۔ لہٰذا ایک حقیقی فن کار ایسے حسن کی تشکیل کرتا ہے جسے ہم کسی بھی انفرادی شے میں نہیں پا سکتے۔ اس اعتبار سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ فطرت فن سے کمتر ہے۔ اپنے اس تصور کی مزید صراحت کرتے ہوئے بیلوری لکھتا ہے: ''ایک اعلیٰ پائے کا فنکار انسانوں کی تصویریں ایسی نہیں کھینچتا جیسی کہ وہ ہیں، بلکہ جیسا کہ انہیں ہونا چاہیے۔ اور اس بات میں فیڈیعس (۳۲)، لیون باطستا البیری (۳۳)، دولسی (۳۴)، اور رافیل (۳۵) ایسے شہرہ آفاق فن کار میرے ہم خیال ہیں''(۳۶)۔ اپنے اس نظریے کی تائید میں وہ رافیل کے ایک خط سے جو اُس نے کیسٹگی اونے (۳۷) کو لکھا تھا، ایک اقتباس بھی پیش کرتا ہے: ''کسی خوبصورت شخص کی تصویر بنانے کے لیے میرے لیے یہ ضروری نہیں کہ میں بہت سے حسین اشخاص کو پہلے دیکھ لوں، لیکن اس وجہ سے کہ خوبصورت عورتوں کی بہت زیادہ کمی ہے، میں اس ''تصور'' کو کام میں لانے پر مجبور ہوں جس کی تشکیل میں نے خود اپنے قیاس سے کی تھی''(۳۸)۔ تائید مزید کے

طور پر وہ گائیڈو رینے [۳۹] کے ایک خط سے بھی، جو اس نے پوپ اربن ہشتم [۴۰] کے ناظم ایم۔ میسانو [۴۱] کو سینٹ مائیکل [۴۲] کی تصویر بھیجتے ہوئے لکھا تھا، ایک اقتباس نقل کرتا ہے: ''جب میں اپنے سینٹ آرچ اینجل مائیکل کو دیکھنے کے لیے اتنے ارفع مقام پر نہ جا سکا تو میں اپنے قلب ہی کا باطنی مشاہدہ کرنے اور حسن کے اس تصور کو اپنانے پر مجبور ہو گیا، جس کی تشکیل میں نے اپنے تخیل میں کی تھی۔ [۴۳]

باطو [۴۴] فطرت کو ارتقائی حسن و کمال کا شاہکار تسلیم کرتے ہوئے بھی فن سے کمتر ہی خیال کرتا ہے۔ یہ دراصل اس کا آخری نظریہ تھا۔ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ اس نے اپنی کتاب حسن وفن کا اصولِ واحد [۴۵] میں علمائے جمالیات کے مرتب کیے ہوئے اصولوں کو یکجا کر کے یہ بات ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ اسے تمام اصول درحقیقت ایک ہی اصل سے نکلی ہوئی فروع ہیں۔ اس کے بعد وہ ان تمام اصولوں کی اصلِ واحد کو معلوم کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اس کی ابتداء ارسطو کے ''اصولِ نقالی'' سے کرتا ہے، جس کا اطلاق اس کی رائے میں شاعری، مصوری، موسیقی اور اداکاری پر آسانی سے ہو سکتا ہے۔ بعدازاں اس نے یہ اصول چھوڑ کر ایک دوسرے اصول کو اپنانے کی کوشش کی، جسے ''حسن فطرت کی نقالی'' [۴۶] کا اصولی کہہ سکتے ہیں۔ اس اصول کی رو سے فن کا وظیفہ فطرت کے حسین ترین حصوں کو منتخب کرنا ہے تا کہ انہیں پھر ایک خوشنما ''کل'' میں سمو دیا جائے۔ یہ ''کل'' غیر فطری تو نہیں ہو گا، لیکن پھر بھی خود فطرت سے حسین تر ہو گا؛ یعنی یہ ایک ارفع کمال ہو گا۔ [۴۷]

ڈیڈیرو [۴۸] فطرت کو حسن و کمال کا مثالی نمونہ سمجھتا ہے۔ چنانچہ فن کے متعلق اس کا یہ مقولہ بہت معروف ہے کہ ''اچھا فن پیدا کرنا ہو تو فطرت کی طرف رجوع کرو''! اسی وجہ سے وہ فن کے کمال کو فطرت کی نقالی میں مضمر سمجھتا ہے۔ یورپ میں اس نظریے نے ''فطریتِ فن'' کے تصور کو مقبول بنانے میں یقیناً حصہ لیا ہو گا۔ [۴۹] بام گارٹن بھی ڈیڈیرو کی طرح ''فطریت فن'' کے دبستان سے تعلق رکھتا ہے۔ چنانچہ وہ بھی کائنات یا فطرت کو ارفع کمال کا مظہر کامل سمجھتا ہے۔ لہٰذا اس کی رائے میں فطرت کے علاوہ باقی ہر نظام اس سے نسبتاً کم مکمل ہے، اور اسی بناء پر وہ فطرت کو، جس کا مشاہدہ ہم حواس کے ذریعے کر سکتے ہیں، فن کا مثالی نمونہ اور معیار قرار دیتا

ہے۔ نیز ''ان نیچرل'' یا غیر فطری شاعری کو نسبتاً کم مکمل، اس لیے کم خوبصورت خیال کرتا ہے۔ وہ شاعری میں تو ہماتی معبودوں اور غیر فطری باتوں کو جگہ دینے کی بھی ممانعت کرتا ہے۔ غرضیکہ اس کے نزدیک فطرت کی نقالی ہی فن کا اصول اور یہی اس کا مقصد بھی ہے۔ نقالی کے متعلق بام گارٹن اور افلاطون کے نظریات میں فرق یہ ہے کہ بام گارٹن جس فطرت کی نقالی کو فن کا منتہائے کمال سمجھتا ہے وہ اس کی نظر میں مظہر کمال ہے؛ حالانکہ افلاطون اسے اسی فطرت کو حقیقت سے، اسی لیے کمال سے دو درجے دور خیال کرتا ہے۔ (۵۰)

ونکل مان انسانی فن کو فطرت پر اس لیے فوقیت دیتا ہے کہ اس کے نزدیک انسانی فن روحِ انسانی کا ترجمان ہوتا ہے اور انسان کی داخلی کیفیات کو معرض اظہار میں لے آتا ہے۔ اسی اعتبار سے وہ قدیم فن کو بہترین سمجھتا ہے۔ قدیم فن پارے ہمیں زمان و مکان کی تنگناؤں سے نکال کر عہد قدیم کے عظیم الشان انسانوں کے پاس لے جاتے ہیں، اور ہماری روح کو ان کے جذبات و احساسات سے آشنا کر دیتے ہیں۔ فن میں تخلیق کرنے سے ہماری نظر میں گہرائی اور قلب میں وسعت پیدا ہو جاتی ہے اور ہم شکل و صورت کی تنگناؤں سے نکل کر جذبات و احساسات کی اعلیٰ و وسیع دنیا میں پہنچ جاتے ہیں۔ ایک حقیقی فن کار کا وطیرہ یہ ہوتا ہے کہ وہ فطرت میں سے ان مناظر کو اپنے تخیل کے زور سے ہم آہنگ کر کے ایک مثالی نمونے کی تخلیق کرتا ہے، جس کی ایک اہم خصوصیت عالی مرتبت سادگی اور متین عظمت ہے۔ یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ اس مثالی نمونے کے اجزائے ترکیبی میں تناسب و ہم آہنگی کو فطری طور پر کوئی نہ کوئی نقص یا سقم پایا جاتا ہے، اس لیے قدیم فن کی عظمت کا راز یہی ہے کہ شہد کی مکھی کی طرح، جو بہت سے پھولوں سے شہد اکٹھا کرتی ہے، اس میں بھی حسن کے تصوات مختلف حلقوں سے اکٹھے کیے گئے تھے۔ اصل یہ ہے کہ حسین ترین عناصر کا انتخاب اور ان کی ہم آہنگ ترکیب ہی ایک مثالی شے کی تخلیق کیا کرتی ہے، جو رفیع ترین امکانی حسن ہے اور یہ ''حسن، فطرت'' میں نہیں ہوتا، بلکہ فقط قلب میں ہوتا ہے''۔ (۵۱)

رینلڈز (۵۲) کے نزدیک نقالی فن کا مقصود نہیں (جیسا کہ ارسطو اور اس کے متبعین کا نظریہ ہے) بلکہ وسیلہ ہے: ''نقالی فن کا ایک وسیلہ تو ہے، لیکن اس کی غایت نہیں ہے۔ سنگتراش اسے زبان کی طرح استعمال کرتا ہے جس کے ذریعے اس کے تصورات تماشائیوں تک پہنچتے

ہیں۔ (۵۳) وہ پہلے تو یہ مفروضہ قائم کرتا ہے کہ فطرت کا حسن ناتمام ہے، بلکہ اس میں قبیح بھی پایا جاتا ہے اور پھر اپنے اس مفروضے پر دوسرے مفروضے کی بنیاد رکھتا ہے کہ اس نقصِ حسن اور قبح کو معلوم کرنے کے لیے مشاق نظر کی ضرورت ہوتی ہے: فطرت میں قبیح شے کو یا دوسرے لفظوں میں اس شے کو جو خاص اور غیر معمولی ہوتی ہے، معلوم کرنے کی قوت مشاہدے سے حاصل ہو سکتی ہے؛ اور فن کا تمام حسن وتجمل میری رائے میں کل انفرادی صورتوں، مقامی رسم و رواج، تخصیصات اور ہر قسم کی جزئیات پر فوقیت لے جانے میں مضمر ہوتا ہے۔ تمام اشیاء، جنھیں فطرت ہماری بصارت پر منکشف کرتی ہے، دقت نظر سے دیکھنے پر ان میں نقائص ومعائب پائے جاتے ہیں۔ حسین ترین اشیاء میں بھی نقص یا عدمِ کمال پایا جاتا ہے، لیکن ان تمام عیوب کو ہر آنکھ نہیں دیکھ سکتی؛ اس کے لیے ایسی آنکھ ہونی چاہیے جو غور وفکر کی اور صورتوں کے تقابل کی عادی ہو، اور جس نے مشاہدے کی طویل عادت سے ایسی قوت حاصل کر لی ہو جو خصوصیت سے ہر اس نقص کو بھانپ لے جو اشیاء میں پایا جاتا ہے۔ یہ طویل ومحنت طلب تقابل اس مصور کا پہلا مطالعہ ہونا چاہیے جس کا مطمحِ نظر عظیم ترین اسلوب ہوتا ہے۔ اس طریقے ہی سے وہ حسین صورتوں کا صحیح تصور حاصل کرتا ہے اور اسی کے ذریعے وہ فطرت کی اصلاح کرتا ہے؛ یعنی اس کی ناقص حالت کی اس کے کمال کے ذریعے اصلاح''۔ (۵۴)

اس نظریے کے علی الرغم قرآن حکیم کا یہ دعویٰ ہے کہ فطرت حسن وکمال کا شاہکار ہے اور اس میں کوئی نقص یا عیب نہیں پایا جاتا۔ چنانچہ اس میں کوئی نظر خواہ کتنی مشاق کیوں نہ ہو کوئی عیب یا نقص نہیں نکال سکتی۔ برک (۵۵) نے اس مسئلے میں جو موقف اختیار کیا ہے وہ ایک غیر جانبدار شخص کا سا ہے۔ جس کے باعث وہ کسی قطعی نتیجے پر پہنچتا نظر نہیں آتا۔ بہر حال، وہ یہ بات تسلیم کرتا ہے کہ فن کو ویسے تو فطرت پر کوئی فوقیت حاصل نہیں لیکن فطرت کی نقالی سے فنکار کو جو مسرت حاصل ہوتی ہے اس میں فن فطرت سے آگے بڑھا ہوا ضرور معلوم ہوتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ وہ مصوری کی طرح شاعری کو ہرگز فنِ نقالی نہیں سمجھتا۔ (۵۶) ایلفن (۵۷) کے ہاں البتہ اس موضوع پر خاصی دلچسپ بحثیں ملتی ہیں۔ اس نے اپنی جمالیاتی تالیف (۵۸) اور بعد کی تحریرات میں یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ فن فطرت پر فوقیت رکھتا ہے؛ اور اپنے اس

موقف کو صحیح ثابت کرنے کے لیے اس نے جن دلائل و براہین سے کام لیا ہے، ان کا خلاصہ یہ ہے: ''فطرت نہ صرف حسن پیدا کرتی ہے، بلکہ کمال بھی عطا کرتی ہے اور یہ دونوں عموماً ایک دوسرے کے مخالف ہوتے ہیں۔ چنانچہ جب وہ ایسے ہوں تو حسن کو کمال کا مطیع ہو جانا چاہیے۔ لہٰذا یہی وجہ ہے کہ فطرت کا حسن ''مثالی'' تک نہیں پہنچ سکتا، جس کی بہرحال وہ بنیاد ہے۔ لیز اسی بنا پر فنی تخلیقات اس (یعنی حسنِ فطرت) پر فوقیت لے جاتی ہیں۔ ہمارے فنکار حسن کو تنہا اپنا مطمع نظر سمجھتے ہیں ور جب وہ فطرت کی تقلید کرتے ہیں تو ہمیں حسن عطا کرنے کے قابل ہو جاتے ہیں۔ لیکن جب فطرت (حسن کو بھینٹ چڑھا کر) ہمیں کمال عطا کرتی ہے تو فنونِ لطیفہ کو یقیناً ایسے شاہکار تخلیق کرنے چاہییے جو حسنِ فطرت پر فوقیت لے جائیں اور رفیع ترین حسن کے تصور تک رسائی حاصل کر لیں۔ (۵۹)

محولۂ کتاب کے شائع ہوتے ہی ایپے باطو(۶۰) کے ایک پیرو دپر پونشر (۶۱) نے ایلفن کو ایک خط لکھا، جس میں اس کے نظریات پر متعدد اعتراض کیے گئے تھے۔ ایلفن نے جب ان اعتراضات کا جواب لکھا تو ان کے درمیان تحریری مناظرے کی صورت پیدا ہوگئی۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ باطو کے نزدیک ہر اچھا فن نقل ہوتا ہے۔ چنانچہ اس کی تائید میں دپر پونشر نے بھی یہ ثابت کرنا چاہا کہ حسنِ فطرت کی ہو بہو یا آزاد نقالی ہی کل فنونِ لطیفہ کی بنیاد ہے، اس کا جواب ایلفن نے یہ دیا کہ ہم اس نظریے کو ایک عام اور بنیادی اصول ہرگز تسلیم نہیں کر سکتے، کیونکہ اس سے فن کی ہر صنف کے جملہ فنکاروں کے لیے اصول و ہدایت کا استخراج ناممکن ہے۔ علاوہ ازیں فطرت کا حسن اتنا مبہم اور دھندلا ہے کہ اسے جمالیاتی استدلال کے لیے بنیاد نہیں بنایا جا سکتا۔ اس نظریے کو چاہے کتنے ہی وسیع مفہوم میں استعمال کیا جائے، پھر بھی یہ اتنا محدود کہ اس کا اطلاق شاعری پر نہیں ہو سکتا۔ دپر پونشر نے اس کا جواب یہ دیا کہ باطو کی تعمیم (۶۲) کو فن کا بنیادی اصول تسلیم کر لینے سے ہم ہر اصلی بداعت (۶۳) یا اصلی احساس کو خارج نہیں کر دیتے؛ اور تو اور خود شاعر بھی، جو ہمیں اپنے احساسات و تخیلات دے رہا ہوتا ہے، فطرت کی نقالی یا تقلید کر رہا ہوتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ اسے اپنے خیالات و احساسات کچا دوسروں کے خیالات و احساسات کے ساتھ لگاتار تقابل کرنا ہوتا ہے۔ کل فنی تخلیقات کی بنیاد فطرت کے عمیق مطالعے پر

استوار ہوتی ہے، اور آج تک کوئی ایسی شے تخلیق نہیں ہوئی جو فطرت میں پہلے سے پائی نہ جاتی ہو۔ اس کے برعکس ایلفن اس بات پر زور دیتا ہے کہ جب شاعر اپنے جذبات کو شعر میں بیان کرتا ہے تو وہ فطرت کی نقالی یا تقلید نہیں کر رہا ہوتا، بلکہ اس وقت تو خود فطرت کام کر رہی ہوتی ہے۔ ڈیر پونشر اس نظریے پر کہ فن کار کو کمال کا لحاظ کیے بغیر حسن کو تلاش کرنا چاہیے، یہ اعتراض کرتا ہے کہ اس صورت میں تو ایک قسم کا قبیح اور غلط ذوق ترقی کرتا چلا جائے گا۔ ایلفن اس کے جواب میں لکھتا ہے کہ یہ بات بلاشبہ درست ہے، لیکن اس کے لیے ہم فنکار کو موردِ الزام نہیں ٹھہرا سکتے، گو ایک شہری کی حیثیت سے وہ اس آزادی کو، جو اسے بحیثیت فنکار کے حاصل ہے، ہمیشہ استعمال کرنا پسند نہیں کرے گا۔ (۶۴)

شلائر ماکر (۶۵) بھی دبستانِ فطریت سے تعلق رکھتا ہے، لیکن وہ فن کے لیے فطرتِ کائنات اور فطرتِ انسانی دونوں کی نقالی کو ضروری خیال کرتا ہے۔ اسی بناء پر اس کے اس نظریے کو ہم ''نظریۂ وحدتِ فن'' کے نام سے موسوم کر سکتے ہیں۔ اس نظریے کی رو سے فن کا حقیقی وظیفہ تو داخلی شبیہ گری ہے، جس سے اس کی مراد انسان کی نفسیاتی کیفیات کی تمثیل گری یا تصویر کشی ہے، لیکن اس کے علاوہ فن کا وظیفہ فطرت کی نقالی بھی ہے، جو محض ثانوی حیثیت رکھتی ہے: ''فنکار کے دل میں کام کرتے وقت دوہرا میلان ہوتا ہے: ایک طرف تو وہ یہ چاہتا ہے کہ اس کی تخلیق مثالی ہو اور دوسری طرف وہ فطری حقیقت کی شبیہ گری کرنا چاہتا ہے...... وہ نظریات، جو شاعری کے میدان میں غلبہ حاصل کرنے میں کوشاں ہیں، ان کا اطلاق کل فن پر ہو سکتا ہے۔ ایک فریق اس بات کا مدعی ہے کہ شاعری اور فن (یعنی مصوری) کو اس ''اکمل'' یا مثالی شے کی شبیہ گر کرنی چاہیے جسے فطرت ضرور پیدا کرتی، اگر میکانکی قوتیں اسے ایسا کرنے میں مانع نہ آتیں۔ دوسرا فریق ''مثالی'' کو اس بناء پر رد کرتا ہے کہ وہ ناممکن التحصیل ہے۔ لہٰذا وہ اس بات کو ترجیح دیتا ہے کہ فنکار کے لیے لازم یہ ہے کہ وہ انسان کی اس طرح شبیہ گری کرے جیسا کہ وہ حقیقی طور پر ہے، ان پریشان کن عناصر کے ساتھ جو حقیقت میں اس کی ملکیت ہیں؛ نیز ان کے مثالی اوصاف کے ساتھ بھی۔ ان دونوں میں سے ہر نظریہ نیم صداقت کا آئینہ دار ہے۔ اصل یہ ہے کہ فن کا فرض یہ ہے کہ وہ حقیقی و مثالی اور معروضی و موضوعی سبھی کی شبیہ گری کرے۔

علاوہ ازیں مزاحیہ عنصر کو بھی، جو غیر مثالی اور ناقص مثالی ہے، فن کے زمرے میں شامل کر لینے میں کوئی حرج نہیں ہے''۔(۶۶)

فشر(۶۷) کی رائے میں حسن، فن کی ایک لازمی شرط ہے۔ لہٰذا ہر تخلیقی فعلیت کا مقصد حسن آفرینی ہوتا ہے۔ وہ اس نظریے کی پرزور تردید کرتا ہے کہ حقیقت و واقعیت کی نقالی سے حسن حاصل ہوسکتا ہے۔ چنانچہ وہ فوٹوگرافر کی طرح نقل اتارنے کو فن نہیں سمجھتا؛ لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ فطرت و حقیقت سے مطلقاً قطع تعلق کر لینے کو بھی ناجائز خیال کرتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ایسا کرنے سے صاف تو ہمانہ نتائج نکلنے کا احتمال ہوتا ہے۔ وہ دراصل ان دونوں نظریوں کے درمیان کی راہ ہی کوئی فنی فعلیت کی راہ مستقیم خیال کرتا ہے۔ اس راہ ہی کے ذریعے فنکار فطرت کے سینے کو چیر کر اس کے اندر چلا جاتا ہے اور اس کے مرکز میں پہنچ کر، نیز اس کے نصب العین کا ادراک کر کے اس کا راز معلوم کر لیتا ہے۔ اصل یہ ہے کہ جب تصوریت حقیقت کے ساتھ متحد ہو جاتی ہے، تب انسان حسن کو معلوم یا حاصل کرسکتا ہے۔(۶۸)

چارلس بلانک(۶۹) یہ بات تسلیم کرتا ہے کہ حسن کے کل منفرد یا نامیاتی اجزاء فطرت میں پائے تو جاتے ہیں، لیکن یہ فقط انسان کا قلب ہی ہے جو انہیں وہاں سے الگ کرسکتا ہے۔ یہ حقیقت صرف انسان ہی کو معلوم ہے کہ فطرت خوبصورت ہے، حالانکہ فطرت کو بذاتِ خود اس کا کوئی علم نہیں ہے۔ اس اعتبار سے حسن فقط السان کے قلب ہی میں موجود ہوتا ہے۔ لہٰذا جو فن کار حسن کا عرفان حاصل کر لیتا ہے وہ فطرت سے عظیم ہوتا ہے، حالانکہ فطرت ہی اس پر حسن آشکارا کرتی ہے۔ فنکار فطرت کو ان حادثات سے جو اس کی صورت بگاڑ دیتے ہیں اور اس کھوٹ سے جو اسے جعلی بنا دیتا ہے پاک وصاف کرتا ہے۔ وہ اس تصور کو دوبارہ معلوم کر لیتا ہے اور اس کی تشریح کرتا ہے اور تخیل کے زور سے اسے اس کی کامل صورت میں دکھاتا اور اس کی ہئیت تبدیل کر دیتا ہے۔ یہی فنکار کا حقیقی وظیفہ ہے۔ نہ صرف زندگی کو خوشی یا زیب و زینت بخشنے کے لیے، بلکہ ہمارے اندر مثالی کو دوبارہ بیدار کرنے، اشیاء میں فطری طور پر ودیعت کیے ہوئے حسن کو ہم پر منکشف کرنے اور غیر فانی جوہر کو دریافت کرنے کے لیے؛ نیز فطرت جن تصورات کو مبہم یا پراگندہ صورت میں پیش کرتی ہے فن انہیں واضح بنا دیتا ہے۔ فطرت کا حسن

فانی ہے، لیکن فن اپنے آپ کو زمانے اور موت سے ماوراء لے جاتا ہے۔ مثلاً ایک زندہ عورت اپنی ساری زندگی حسین بننے اور حسن کھودینے میں گزار دیتی ہے، مگر اسے حسنِ مکمل کا ایک لمحہ تک کبھی نصیب نہیں ہوتا؛ لیکن فن کار آتا ہے اور غیر مرئی حسن کو مرئی بنا دیتا ہے۔ وہ ان تمام چیزوں پر سے گزر جاتا ہے جو زمانے کے لحاظ سے ضروری نہیں ہوتیں، لیکن جو ہر چیز کو حیاتِ ابدی عطا کر دیتا ہے۔ (۷۰)

رسکن، افلاطون کے برعکس اور قرآنِ حکیم کے تتبع میں فطرت کو آئینہ دار حقیقت اور فن کا مثالی نمونہ سمجھتا ہے۔ اس کے نزدیک فطرت چونکہ حسن و کمال کا شاہکار اور فن کا مطمحِ نظر ہے، اس لیے ہر فن کار جو فطرت کے نمونے سے انحراف کرتا ہے وہ محض تو ہم پرستی اور کور ذوق ہی کے سبب ایسا کرتا ہے۔ لہٰذا ایسا فن کار گمراہ اور اس کا ہر فن پارہ باطل ہوگا۔ اپنے اس دعوے کو اس نے بھارت اور اسکاٹ لینڈ کے فنون کا موازنہ کر کے ثابت کرنے کی کوشش کی ہے: ''یہ قطعی درست ہے کہ بھارت کا فن نازک اور شستہ ہے، لیکن اس کی ایک عجیب خصوصیت بھی ہے جو اسے ڈیزائن (یا ترکیب صوری) کے لحاظ سے ایک ہی معیار کے دیگر تمام فنون سے متاثر کرتی ہے؛ اور وہ یہ ہے کہ ''وہ کبھی فطری واقعیت کی شبیہ گری نہیں کرتا''۔ وہ یا تو خط کی روانیوں اور رنگ کے لایعنی اجزاء سے اپنی ترکیبات کی صورت گری کرتا ہے یا پھر اگر کسی جاندار شے کی تصویر کشی کرتا ہے تو اسے مسخ شدہ اور عجیب الخلقت چیز کی صورت میں پیش کرتا ہے۔ وہ فطرت کی تمام صورتوں اور واقعات کی بالارادہ مخالفت کرتا ہے۔ وہ انسان کی تصویر نہیں بنائے گا؛ بلکہ آٹھ بازوؤں والی کسی عجیب الخلقت شے کی تصویر بنا دے گا۔ وہ پھول کی تصویر نہیں اتارے گا بلکہ کسی مخروطی اور ٹیڑھی میڑھی چیز کی اتارے گا''۔

''اس سے ظاہر ہوا کہ جو لوگ ایسی فن کاری کرتے ہیں وہ فطری مسرت اور صحت مند علم کے تمام امکانی ذرائع سے کٹے ہوئے ہوتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں انھوں نے دنیا کی تمام وسعتوں سے ارادتاً منہ موڑ لیا ہے اور ان کے پاس پڑھنے کے لیے کوئی چیز نہیں ہے، اور نہ ان کے پاس کوئی ایسی شے ہی ہے جسے وہ بیان کر سکیں، بجز اپنے دلوں کے توہمات اور اس تصورت کے، جس کے متعلق ہمیں بتایا گیا ہے کہ ''یہ ایک مسلسل شر ہے''۔ انھوں نے کائنات کے تمام

مناظر پر ایسا پردہ ڈال رکھا ہے جس میں ایک سوراخ تک نہیں ہے''۔ (۷۱)

رسکن ہندوؤں کی اس فطری کور ذوق اور توہم پرستی کا موازنہ اسکاٹ لینڈ کے باشندوں کی خوش ذوقی اور حقیقت پسندی سے کرتا ہے، اور پھر اس سے استشہاد کرتا ہے کہ اسکاٹ لینڈ کے باشندے چونکہ مناظرِ فطرت کے شیدائی ہیں اور حقیقت پسند قلب ونظر رکھتے ہیں، اس لیے ان کا فن حقیقت و واقفیت کا آئینہ دار ہے۔ اس سے پھر وہ یہ ضمنی نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ اگر اس بات کی پروا کیے بغیر کہ فن فطرت کی ترجمانی کرتا ہے یا نہیں، اسے اوہام پرستی کی خدمت اور محض اس کے خاطر استعمال کیا جائے تو وہ ہر اس شے کو تباہ و برباد کر دیتا ہے جو انسانیت میں بہترین اور شریف ترین ہے۔ اس کے برعکس اگر فطرت کا انتہائی سادگی سے مطالعہ کیا جائے، خواہ اس سے بہت کم آگاہی حاصل کیوں نہ ہو، اور اس سے جس قدر محبت کی جائے وہ اسی قدر فطرت انسانی کی بہترین صلاحیتوں کو بیدار کرنے میں مدد دیتی ہے اور اس کی حفاظت کرتی ہے۔ (۷۲)

ان تصریحات سے یہ گمان ہونے لگتا ہے کہ رسکن بھی قدیم یونانیوں کی طرح فن کو نقالی ہی سمجھتا ہے۔ چنانچہ اسے خود بھی اس بات کا احساس تھا۔ لہٰذا وہ اس غلط فہمی کو دور کرنے کی خاطر صاف لفظوں میں اس امر کا اظہار کرتا ہے کہ وہ فن کو نقالی نہیں ''ترجمانی'' سمجھتا ہے: ''تم دیکھتے ہو کہ میں ہمیشہ ترجمانی کہتا ہوں؛ نقالی کبھی نہیں کہتا۔ میرے اس طرح کہنے کی وجہ یہ ہے کہ اچھا فن شاذ و نادر ہی نقالی کرتا ہے۔ یہ تو عموماً بیان یا تشریح کیا کرتا ہے؛ لیکن میری دوسری اور بڑی دلیل یہ ہے کہ اچھا فن ہمیشہ دو چیزوں سے مرکب ہوتا ہے: اول واقعہ کے مشاہدے سے؛ دوم واقعہ کے طرز بیان سے''۔ (۷۳) رسکن اپنے اس نظریہ فن کو ''حیاتِ فن کا عظیم قانون'' کے نام سے موسم کرتا ہے اور اس کی تصریح ان الفاظ میں کرتا ہے: ''جہاں کہیں بھی حق کی تلاش کا آغاز ہوتا ہے وہاں زندگی شروع ہوتی ہے؛ اور جہاں کہیں یہ تلاش بند ہو جاتی ہے وہاں زندگی بھی ختم ہو جاتی ہے۔ (۷۴)

تلاشِ حق جب حیات فن کا عظیم اصول ہوا تو اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ حق کو ڈھونڈا کہاں جائے؟ رسکن اس کا یہ جواب دیتا ہے کہ فنکار فطرت کے مناظر ہی میں حق کو ڈھونڈ سکتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ فقط فطرت ہی حق کی آئینہ دار ہے؛ لیکن تلاش حق کے لیے مشاہدہ اور غور وفکر ضروری ہے۔ اس کے نزدیک فطرت چونکہ فن کا ایک حقیقی اور مثالی معیار ہے، اس لیے وہ ارسطو

کے اس نظریے کو کہ حسنِ ترتیب (۷۵)، تناسب (۷۶) اور قطعیت (۷۷) حسن کے عناصر ہیں تسلیم نہیں کرتا، بلکہ گاتھی اور اطالوی فن کے دو مختلف خاکوں سے اس نظریے کو غلط ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے، اور اس کی سب سے بڑی یہ دلیل دیتا ہے کہ ایک تصویر با قاعدہ، متناسب اور قطعی ہونے کے باوجود، اگر فطرت کے نمونے کے مطابق نہیں ہے تو وہ ہرگز خوبصورت نہیں ہو سکتی۔ اس ضمن میں وہ یہ اصول تاریخی مسلمہ کے طور پر پیش کرتا ہے کہ ''جب لوگ فطرت کو نہیں دیکھتے تو ہمیشہ یہ خیال کرتے ہیں کہ وہ اس کی اصلاح کر سکتے ہیں''۔ اس اصولِ فن کو چونکہ رسکن بے حد اہم سمجھتا ہے، اس لیے اس پر بہت زور دیتا ہے اور اسے بار بار مختلف پیرایوں میں بیان کرتا ہے: ''تصوف اور رمزیت کو جرأت سے چھوڑ دو، مگر اہانت سے نہیں۔ ضابطہ پرستی اور علم ہندسہ کو دور پھینک دو۔ خدا کا ہاتھ تھام لو اور اس کی کائنات کے چہرے کو بھرپور نظر سے دیکھو؟ اس میں کوئی شے ایسی نہیں ہے جسے حاصل کرنے کے قابل ''وہ'' (یعنی خدا) تمھیں بنا نہیں سکتا۔ لیکن اس کا ہرگز یہ مقصد نہیں کہ فن آئینہ کی طرح فطرت کی ہو بہو عکاسی کرتا ہے۔ آئینہ ترکیبِ صوری نہیں کیا کرتا؛ جو چیز اس کے سامنے سے گزرتی ہے اسے بلا امتیاز قبول کر لیتا ہے اور دوسروں تک پہنچا دیتا ہے؛ ایک مصور جب کچھ چیزوں کو منتخب کرتا، بقیہ کو چھوڑ دیتا اور پھر سب کو ترتیب دیتا ہے تو وہ گویا ڈیزائن بناتا یا ترکیب صوری کرتا ہے...... اس اعتبار سے ترکیبِ صوری کو انسانی قابلیت کے لحاظ سے انسانی ایجاد کہہ سکتے ہیں۔ (۷۸)

ہربرٹ ریڈ اپنی ایک تازہ تصنیف فن کا معنی (۷۹) میں ایک طرف تو فطرت کو فن کا ناگزیر نمونہ خیال کرتا ہے، لیکن دوسری طرف وہ اس نمونے سے انحراف کو جائز بھی سمجھتا ہے، مگر حد سے زیادہ نہیں۔ وہ اپنے نظریے کی توضیح کرتے ہوئے لکھتا ہے: فن میں توڑ مروڑ (۸۰) کا مطلب ہندسی ہم آہنگی سے انحراف ہوتا ہے؛ یا وسیع تر مفہوم میں اس سے مراد ان تناسبات سے گریز و بے التفاتی ہے جو عالم فطرت میں پائے جاتے ہیں۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو توڑ مروڑ ہر عہد اور ہر قسم کے فن می کسی نہ کسی لحاظ سے ضرور پایا جاتا ہے۔ حتیٰ کہ یونانی کلاسیکی فن میں بھی۔ توڑ مروڑ کے کئی درجے ہوتے ہیں اور کوئی درجہ بھی حقیقت کو تصور کے زور سے بڑھا چڑھا کر پیش کرنے میں مانع نہیں آتا۔ البتہ جب فطرت کو بالکل مسخ کر دیا جاتا ہے تب فن پر اعتراض وارد ہوتا ہے۔ (۸۱)

فن کار جب فطرت کے فنی نمونے سے انحراف کرتا ہے تو اس کا کوئی نہ کوئی مقصد ضرور ہوتا ہے؛ یا تو اس کا مقصد فطرت سے آزردہ بے نیاز ہو کر صورت گری کرنا ہوتا ہے، یعنی اس کی یہ خواہش ہوتی ہے کہ وہ ایک متوازن یا متحدہ نمونے یا کمیت کی تخلیق کرے؛ یا پھر ایسے انحرافات سے اس کا مقصود کسی مافوق الحقیقی اور روحانی شے کو مجازی صورت میں پیش کرنا ہوتا ہے۔ ہربرٹ ریڈ کی رائے میں مؤخرالذکر مقصد درحقیقت جمالیاتی نہیں ہوتا۔ (۸۲) فن میں نمونے کی اہمیت پر بحث کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے کہ فن میں نمونے کی اہمیت سے انکار تو نہیں کیا جا سکتا، لیکن صرف نمونہ ہی تو فن کی تشکیل نہیں کرتا۔ ہم یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ ہر فن اگرچہ کسی نہ کسی نمونے پر مشتمل ہوتا ہے، لیکن تمام نمونے لازمی طور پر فن پارے تو نہیں ہوتے۔ حقیقت یہ ہے کہ فن میں جو شے خصوصی اہمیت رکھتی ہے وہ فن کار کی شخصیت ہے جو فن میں شخصی عنصر کے طور پر شامل ہو جاتی ہے۔ غرض فن کا وظیفہ کسی نہ کسی بدیع شے کو ہمارے سامنے پیش کرنا ہے یعنی دنیا کی بے مثال ذاتی شہود کو۔ (۸۳)

جہاں تک علامہ اقبال کا تعلق ہے وہ واضح طور پر دبستان فطریت سے تعلق رکھتے ہیں۔ لہٰذا وہ فطرت کی تقلید اور غلامی کو فن کے لیے نہایت مہلک تصور کرتے ہیں اور فن کی آزادی کے زبردست حامی و نقیب ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ وہ حتمی طور پر فن کو فطرت سے افضل و اعلیٰ سمجھتے ہیں۔ انھوں نے اپنی ایک نظم ''اہرامِ مصر'' میں فطرت اور فن کا موازنہ کر کے فن کی فوقیت کو نہایت مؤثر انداز میں ثابت کرنے کی کوشش کی ہے:

اس دشتِ جگر تاب کی خاموش فضا میں
فطرت نے فقط ریت کے ٹیلے کیے تعمیر
اہرام کی عظمت سے نگوں سار ہیں افلاک
کس ہاتھ نے کھینچی ابدیت کی یہ تصویر!
فطرت کی غلامی سے کر آزاد ہنر کو
صیاد ہیں مردانِ ہنرمند کہ نخچیر؟

(ضربِ کلیم، ۱۱۵)

علامہ موصوف نے اس نظم میں پہلے تو نہایت چابکدستی سے فن کی ابدیت کی طرف اشارہ کیا ہے اور پھر فطرت پر اس کی عظمت و فوقیت ثابت کرنے کے لیے فن کی ابدیت سے استشہاد کیا ہے۔ علاوہ ازیں، انھوں نے صاف الفاظ میں فن کو فطرت کی غلامی سے آزاد کرنے کی تعلیم دی ہے اور دلیل یہ دی ہے کہ فن کار فطرت کا غلام نہیں بلکہ اس کا آقا و فاتح ہے۔ انھوں نے اس نظریے کو متعدد مقامات پر مختلف پیرایوں میں بیان کیا ہے۔ چنانچہ انھوں نے بڑے وثوق و ایقان کے ساتھ ایک فن کار کی حیثیت سے فطرت سے تخاطب کرتے ہوئے اپنی عظمت و برتری کا دعویٰ کیا ہے، جسے استدلال کی شوخی و محکمی سے مضبوط و مستحکم بنا دیا گیا ہے:

تو شب آفریدی چراغ آفریدم
سفال آفریدی ایاغ آفریدم
بیابان و کہسار و راغ آفریدی
خیابان و گلزار و باغ آفریدم
من آنم کہ از سنگ آئینہ سازم
من آنم کہ از زہر نوشینہ سازم

(پیامِ مشرق، ۱۳۳)

جہاں تک فنی تخلیقات کا تعلق ہے فطرت بے شک فن سے کمتر تو ہے لیکن وہ بے ذوق نہیں ہے؛ کیونکہ وہ جو کچھ پیدا کرتی ہے انسان کی جمالیاتی حس کی تشفی کے لیے کرتی ہے اور اس میں یقیناً جمال کی رعنائیاں اور جلال کی نظر افروزیاں بھی ہوتی ہیں؛ لیکن ان خوبیوں کے باوجود فطرت کی تخلیقات فن کے شاہکاروں کا مقابلہ نہیں کر سکتیں۔ مندرجہ ذیل شعر اسی تصور کا آئینہ دار ہے:

بے ذوق نہیں اگرچہ فطرت
جو اس سے نہ ہو سکا وہ تو کر

(بالِ جبریل، ۸۷)

وہ فنکار، جو واقعی وہ کچھ تخلیق کر سکتا ہے جو فطرت نہیں کر سکتی، تو وہ بہت بڑا انسان اور مثالی فن کار ہوتا ہے۔ وہ اس عالمِ مستی میں ہمواری و ہم آہنگی پیدا کر کے اسے حسین بناتا ہے اور

اس طرح اس کا فن، حسن کا ایک عالمگیر معیار بن جاتا ہے۔ علاوہ ازیں اس کا ہر حسن پارہ فطرت کے شاہکاروں سے زیادہ حسین و دل آویز ہوتا ہے؛ لہٰذا اس کی تصاویر و تماثیل کا منظر حقیقت و صداقت سے انکار کرنے والا یا کافر ہوتا ہے:

آں ہنر مندے کہ ہر فطرت فزود
رازِ خود را بر نگاہِ ما کشود
گر چہ بحرِ او ندارد احتیاج
می رسد از جوئے ما او را خراج
چیں رباید از بساطِ روزگار
ہر نگار از دستِ او گیرد عیار
حورِ او از حورِ جنت خوشتر است
منکرِ لات و مناتش کافر است

(زبورِ عجم، ۲۵۶)

محولۂ بالا دوسرے شعر میں علامہ اقبال نے اس امر کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ ایسا فن کار اتنا عظیم ہوتا ہے کہ اسے شہرت و ستائش کی قطعاً حاجت نہیں ہوتی، لیکن اس کے باوجود دنیا اس کے فن سے اتنی متاثر ہوتی ہے کہ اسے اپنا خراج عقیدت ادا کرنے پر مجبور ہوتی ہے۔ آگے چل کر علامہ ایسے فن کار کی ایک خصوصیت یہ بتاتے ہیں کہ وہ اپنی قوتِ تخلیق سے نہ صرف ایک نیا عالم پیدا کرتا بلکہ قلب کو ایک نئی زندگی بھی عطا کرتا ہے:

آفریند کائناتِ دیگرے
قلب را بخشد حیاتِ دیگرے

اس کی شخصیت ایک بحرِ گوہر دار سی ہے، جو خود تو اپنے طوفان کے تھپیڑے کھاتا رہتا ہے لیکن دوسروں کا دامن مراد موتیوں سے بھر دیتا ہے:

بحر و موجِ خویش را بر خود زند!
پیشِ ما موجش گہر می افگند

علاوہ ازیں اس میں زندگی کی اتنی بہتات ہوتی ہے کہ وہ اس سے دوسروں کو بھی بہرہ اندوز کرتا ہے:

زاں فراوانی کہ اندر جانِ اوست
ہر تہی را پُر نمودن شانِ اوست

اس کی فطرت اتنی پاکیزہ اور حسین ہوتی ہے کہ اس کی جمالیاتی حسن حسن و قبح کا موضوعی اور اس کا فن معروضی معیار بن جاتا ہے:

فطرتِ پاکش عیارِ خوب و زشت
صنعتش آئینہ دارِ خوب و زشت

اس فنکار کی فطرت کی ایک امتیازی خوبی یہ ہے کہ وہ دو عناصر سے مرکب ہوتی ہے، جن میں سے ایک کا خاصہ بت شکنی اور دوسرے کا بت گری ہے۔ اپنی اس دوہری فطرت کے سبب ایک طرف تو وہ ہر نظامِ کہنہ کی تخریب کرتا اور دوسری طرف نئے جہان کی تخلیق کرتا ہے:

ہر بنائے کہنہ را بر می کند
جملہ موجودات را سوہاں زند

(زبورِ عجم، ۲۵۶ تا ۲۵۷)

ایسے ہی فن کار کو علامہ اقبال ''مردِ بزرگ'' کے معزز لقب سے یاد کرتے اور اس کے اوصافِ حمیدہ کو اس طرح بیان کرتے ہیں:

مردِ بزرگ

اس کی نفرت بھی عمیق اس کی محبت بھی عمیق!
قہر بھی اس کا ہے اللہ کے بندوں پہ شفیق!
پرورش پاتا ہے تقلید کی تاریکی میں
ہے مگر اس کی طبیعت کا تقاضا تخلیق!
انجمن میں بھی میسر رہی خلوت اس کو
شمع محفل کی طرح سب سے جدا سب کا رفیق!

مثلِ خورشید سحر فکر کی تابانی میں
بات میں سادہ و آزاد معانی میں دقیق!
اس کا اندازِ نظر اپنے زمانے سے جدا
اس کے احوال سے محرم نہیں پیرانِ طریق!

(ضربِ کلیم، ۱۲۹)

اس مردِ بزرگ کو علامہ مثالی فنکار تصور کرتے ہیں، کیونکہ نہ صرف یہ کہ اس کا قلب حسن کا سرچشمہ ہوتا ہے بلکہ اس سے انوارِ حسن کے سوتے پھوٹ پھوٹ کر نکلتے اور عالمِ حیات کو منور کرتے رہتے ہیں۔ نیز اس کی نگاہ کا اعجاز ہے کہ حسین اشیاء حسین تر دکھائی دینے لگتی ہیں اور کائنات کی جاذبیت و دلکشی سوا ہو جاتی ہے:

سینۂ شاعر تجلی زارِ حسن
خیزد از سینائے او انوارِ حسن
از نگاہش خوب گردد خوب تر
فطرت از افسونِ او محبوب تر

(اسرار و رموز، ۳۷)

جب فطرت اپنی جاذبیت و نظر افروزی کے لیے فنکار کے اعجاز و سحر کی محتاج ہوئی، تو ظاہر ہے کہ وہ اس کے بلند مرتبے کو کہاں پہنچ سکتی ہے۔ بہر کیف، ''مثالی'' فنکار نہ صرف حسن کی دلکشی و جاذبیت کو سوا کر دیتا ہے، بلکہ زندگی کے ہر گوشے میں اسی کے دم سے حسن و عشق کا بازار گرم رہتا ہے۔ چنانچہ بلبل کی نغمہ سنجی اور گل کی رنگینی و نظر افروزی کا راز بھی اسی کا نفس مسیحائی ہے، اور یہ اسی کے دل کی تپش ہے جو پروانے میں سوزِ محبت ہے۔ نیز یہ اسی کی ذات ہے جس سے محفلِ ہستی میں عشق و محبت کی داستانیں رنگِ جاذبیت سے مزین ہیں:

از دمش بلبل نوا آموخت است
غازہ اش رخسارِ گل افروخت است
سوزِ او اندر دلِ پروانہ ہا
عشق را رنگین ازو افسانہ ہا

(وہی کتاب، ۳۸)

حقیقت یہ ہے کہ اس کے خمیر ہستی میں نہ صرف یہ دنیا، یہ عالم بحر و بر پوشیدہ ہوتا ہے بلکہ اس کے دل میں سینکڑوں نئے جہان پنہاں ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں اس کے دماغ میں ایسے ایسے بیمثال پنہاں ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں اس کے دماغ میں ایسے ایسے بے مثال پھول اور طرب ناک وغمناک نغمے ہوتے ہیں جن سے دنیا نا آشنا ہوتی ہے:

بحر و بر پوشیدہ در آب و گلش
صد جہان تازہ مضمر در دلش
در دماغش نادمیدہ لالہ ہا
ناشنیدہ نغمہ ہا ہم نالہ ہا

(محلِ مذکور)

نیز اس کا فکر اتنا رفیع الشان ہوتا ہے کہ اسے قبح سے قطعاً واقفیت نہیں ہوتی۔ وہ محض حسن آشنا ہوتا ہے اور اس کی تخلیق کرنا جانتا ہے۔ وہ خضر کی طرح اولادِ آدم کی رہنمائی کرتا ہے؛ اور اس کی تاریکی حسیات میں بھی آبِ حیات پوشیدہ ہوتا ہے؛ چنانچہ جب وہ غمِ انسانیت میں روتا ہے تو اس کے گریہ تر سے گلزارِ ہستی کی رونق اور بڑھ جاتی ہے:

فکر او با ماہ و انجم ہم نشیں
زشت را نا آشنا، خوب آفریں
خضر و در ظلماتِ او آبِ حیات
زندہ تر از آبِ چشمش کائنات

(محلِ مذکور)

علامہ فرماتے ہیں کہ اس کی سخن سنجی کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ وہ راہِ حیات کے تھکے ماندے، نا تجربہ کار اور سادہ لوح مسافروں کو حسین و سرور انگیز مقام میں لے جائے اور نظامِ زندگی کو مکمل بنا دے۔ چنانچہ یہ اسی کی صدائے پرسوز کا اثر ہے کہ کاروانِ زندگی اپنی واماندگی کے باوجود اپنی راہ پر گامزن ہو جاتا ہے:

ما گراں سیریم و خام و سادہ ایم
در رہِ منزل ز پا افتادہ ایم

عندلیبِ او نوا پرداخت است
حیلہ از بہرِ ما انداخت است
تا کشد ما را بفردوسِ حیات
حلقۂ کامل شود قوسِ حیات
کاروانہا از درایش گام زن
در پے آوازِ نایش گام زن

(محل مذکور)

جس طرح اس کی صدائے جانفزا کے اثر سے تنِ مردہ میں زندگی وحرکت پیدا ہو جاتی ہے۔اسی طرح وہ دلوں کو راحت وسرور سے بھی آشنا کر دیتی ہے۔اس کے اس سحر سے زندگی نہ صرف خود اپنی تخلیق وافزائش بلکہ اپنا محاسبۂ نفس بھی کرنے لگتی ہے اور ساتھ ہی وہ خواہش ناتمام کی لذت سے بھی آشنا ہو جاتی ہے:

چوں نسیمش در ریاضِ ما وزد
نرمک اندر لالہ و گل می خزد
از فریبِ او خود افزا زندگی
خود حساب و ناشکیبا زندگی

(محلِ مذکور)

اس کی یہ آوازِ پرسوز صورِ اسرافیل کی طرح اولادِ آدم کو خوابِ غفلت سے بیدار کر دیتی ہے اور اس کا سوزِ دروں ہوا کی طرح بالکل بے دام ہوتا ہے:

اہل عالم را صلا بر خواں کند
آتشِ خود را چو باد ارزاں کند

(وہی جتاب، ۳۹)

ان مباحث کی روشنی میں علامہ اقبال کے متعلق یہ رائے قائم کرنا درست ہوگا کہ وہ فن کے بے مثال شاہکاروں اور لامحدود ارتقائی امکانات کی بنا پر اسے واضح طور پر فطرت سے افضل واعلیٰ سمجھتے ہیں۔ چنانچہ انھوں نے فن کو رفیع المرتبت مقام عطا کر کے جمالیات اور ثقافت دونوں

پر بڑا احسان کیا ہے۔ یہ بھی ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ علامہ علم کے ہر شعبے کی طرح جمالیات کے ارتقاء کے لیے بھی اجتہاد فکر ونظر کو ناگزیر اور تقلید و غلامی کو مضر و مہلک تصور کرتے ہیں۔ چنانچہ انھوں نے اس موضوع پر بھی بہت کچھ لکھا ہے جس پر اگلے باب میں بحث کی جائے گی۔

حوالہ جات و اصطلاحات

۱- Scientiac

۲- Ideas

۳- Plato, Republic, PP. 296-97 ff.

۴- Naturalism

۵- Realism

۶- Ugliness

۷- Laughabie

۸- Comedy

۹- Aristotle, Rhetoric And The Poetics, pp. 226-27.

۱۰- Op. cit., PP. 227-28

۱۱- The Ethics of Arstotoe, P. 26.

۱۲- Stoicism

۱۳- Chrysippus

۱۴- Cieero

۱۵- B. Bosanquet, A History of Aesthetic, P. 99.

۱۶- Philostratus (170-245). یونانی سوفسطائی اور عالم جمالیات۔

۱۷- The Life of Appolonius of Tyana, Eng. tr. by Conybeare (Loeb classics), vi, xix

۱۸- Thespesion

۱۹- Imagination

۲۰- loc. cit.

۲۱- Pantheistic

۲۲- Idea

۲۳- Plotinus, Enneads, V. Bk. viii, ch. 1.

۲۴- Lbid. V. Bk, viii, chs. 2-3

۲۵- Albrecht Durer (1471-1628)، مشہور جرمن مصور، کندہ کار اور مصنف۔

۲۶- Idal

۲۷- Knight, The Philosophy of the Beautiful, PP. 46-74

۲۸- Loc. cit.

۲۹- J. P. Bellori (1616-1691)، اطالوی عالمِ جمالیات اور ماہر آثار الصنا دید۔

۳۰- Canvas

۳۱- Knitht, The Philosopy of the Beautiful, PP. 145.

۳۲- Phidias، قدیم یونان کا مشہور فن کار۔

۳۳- Leon Battista Alberi

۳۴- Da Vinci (1452-1519)، ایک مشہور اطالوی مصور۔

۳۵- Raphael (1483-1520)، اطالیہ کا مشہور مصور۔

۳۶- Knight, The Philosophy of the Beautiful, P. 145

۳۷- Castiglione

۳۸- Loc. cit.

۳۹- Guido Rene (1572-1642) ایک اطالوی مصور۔

۴۰- Pope Urban VIII.

۴۱- M. Massano

۴۲- Saint Michael

۴۳- Loc. cit.

۴۴- Abbe Battecux (1713-1780)، فرانسیسی عالمِ جمالیات۔

۴۵- Les Beaux- Arts reduits a un meme princip (1746)

۴۶- "Imitation of natural beauty"

۴۷- Croce, Aesthetic, Eng. tr. by Douglas Ainslie, 2nd ed. London 1922, PP. 257-58. See also Knight, The Philosophy of the Beautiful, PP.

101-2

۴۸- Denis Dederot (1713-1784)، فرانسیسی فلسفی اور مشہور قاموسی۔

۴۹- Knight, The Philosophy of the Beautiful, PP. 104-5

۵۰- Bosanquet, A History of Aesthetic, London 1949. P 185.

۵۱- Bosanquet A History of Aesthetic, PP. 248-50

۵۲- Sir, Joshua Reynolds (1723-1792)، انگریز مصور اور عالمِ جمالیات۔

۵۳- Reynolds, Idlers, London 1780, x.

۵۴- Reynolds, discourses delivered at the Royal Academy, 11 (1769).

۵۵- Edmund Burke (1729-1797)، برطانوی مدبر، سیاسی ادیب اور عالمِ جمالیات۔

۵۶- Burke, Subtime and Beautiful, sectt. xiv, xv.

۵۷- Hieronymus van Alphen (1746-1803)، ولندیزی عالمِ جمالیات، شاعر، مدبر اور مصنف۔

۵۸- Theoric van Schzone kunsten en Wetenschappen (1778).

۵۹- Knight, The Philosophy of the Beautiful, PP. 154-55.

۶۰- Abbe Batteux

۶۱- W. E. de Perponcher

۶۲- Generalisation

۶۳- Original invention

۶۴- Knight, Lbid, PP. 155-56

۶۵- Friedrich Ernest Daniel Schliermacher (1768-1834)

۶۶- Schliermacher, Philosophy and Miscellaneous Writings Eng. tr. iv. 399.

۶۷- Friedrich Theodor Vischer (1807-1887)، جرمن عالمِ جمالیات

۶۸- Vischer, Aesthetic as Science of the Beautiful, 1846-57, passim.

۶۹- Charles Blanc، فرانسیسی عالمِ جمالیات اور مصنف۔

۷۰- Knight, The Philosophy of the Beautiful, PP. 128-29.

۷۱- John Ruskin, Unto This Last And The Two Paths, Pt II, PP. 19-20.

۷۲- Lbid., 26.

۷۳- Lbid, 31.

۷۴- Loc. cit.

۷۵- Order

۷۶- Symmetry

۷۷- Definite

۷۸- Op. cit. PP. 54-55

۷۹- Herbert Read, The Meaning of Art,Great Britain 1950

۸۰- Distortion

۸۱- Lbid., P. 24

۸۲- Lbid., PP. 25-26.

۸۳- Lbid., PP. 26-27

☆......☆......☆

باب:۱۳

تقلید، غلامی اور اجتہاد

تقلید ذہنی غلامی کی مظہر، تخلیقی فعلیت کے جمود و تعطل کی دلیل، اجتہادِ فکر و نظر کی دشمن، جدت و بداعت کی رقیب اور ندرت و عبقریت کی حریف ہے۔ یہ ایک طرف تو فنکار کی فنی صلاحیتوں کو مفلوج اور دوسری جانب ترقی، فن کی راہوں کو مسدود کر دیتی ہے۔ لہٰذا یہی وجہ ہے کہ دیگر حریت پسند علمائے جمالیات کی طرح علامہ اقبال بھی آزادی فن کے حامی و نقیب اور تقلید کے زبردست مخالف ہیں اور اسے تخیل و تفکر اور عشق و مستی کے لیے ہلاکت و بربادی کا پیام سمجھتے ہیں:

کس درجہ یہاں عام ہوئی مرگِ تخیل
ہندی بھی فرنگی کا مقلد، عجمی بھی!
مجھ کو تو یہی غم ہے کہ اس دور کے بہزاد
کھو بیٹھے ہیں مشرق کا سرورِ ازلی بھی!
معلوم ہیں اے مردِ ہنر تیرے کمالات
صنعت تجھے آتی ہے پرانی بھی نئی بھی!
فطرت کو دکھایا بھی ہے دیکھا بھی ہے تو نے
آئینہ فطرت میں دکھا اپنی خودی بھی!

(ضربِ کلیم،۱۲۳)

علامہ نے محولہٗ بالا اشعار میں اپنے خاص انداز میں فنکار کو فطرت کی تقلید سے منع کیا ہے اور دلیل یہ دی ہے کہ فن فطرت کا آئینہ دار نہیں بلکہ فنکار کی شخصیت کا اظہار ہونا چاہیے۔ اس اعتبار سے فن کار کے اظہار شخصیت کے عمل کا دوسرا نام تخلیقی فعلیت ہوا، جو کیف و سرور کا ایک فطری مبدأ ہے۔ اس کے برعکس مقلد و غلام ذہن کے فنی فعلیت، سرور ربا اور ہلاک تآفرین

ہوتی ہے۔ ایسے فن کار چونکہ تخلیقی فعلیت کی حقیقی مسرتوں سے محروم ہوتے ہیں، لہٰذا وہ اس کمی کی تلافی جنسی لذتوں سے کرنا چاہتے ہیں، جن کے وہ بالآخر غلام بن کے رہ جاتے ہیں۔ ایسے ہی غلام فن کاروں کے متعلق وہ فرماتے ہیں:

عشق و مستی کا جنازہ ہے تخیّل ان کا
اُن کے اندیشۂ تاریک میں قوموں کے مزار
موت کی نقش گری ان کے صنم خانوں میں
زندگی سے ہنر ان برہمنوں کا بیزار
چشمِ آدم سے چھپاتے ہیں مقاماتِ بلند
کرتے ہیں روح کو خوابیدہ بدن کو بیدار
ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس
آہ! بیچاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار!

(ضربِ کلیم، ۱۲۸)

فن کار پر جنسی جذبات کا غلبہ ہو تو وہ فقط صورت پسند بن کے رہ جاتا ہے اور اسے مافیہ کی کوئی پروا نہیں رہتی۔ چنانچہ وہ ظاہری زیب و زینت پر مرنے تو لگتا ہے مگر داخلی حسن سے بیگانہ ہوتا چلا جاتا ہے، حتیٰ کہ محض سطحیت پسند بن کے رہ جاتا ہے۔ ظاہر ہے ایسے فنکار کا فن سطحی اور بے مقصد ہوگا، جس کی تقلید قطعاً حرام و ناجائز ہے:

کر بلبل و طاؤس کی تقلید سے توبہ
بلبل فقط آواز ہے طاؤس فقط رنگ

بالآخر علامہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ تقلید مطلقاً قبیح و ناجائز ہے، چاہے کسی کی کیوں نہ ہو۔ وجہ یہ ہے کہ یہ دوسروں کے افکار و تخیلات کی گدائی ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں، اس سے انسان خود اپنی شخصیت سے دور ہو جاتا ہے۔ اس کے برعکس انسان جب اپنی فکر و نظر سے کام لیتا ہے اور فن میں جدتِ فکر اور ندرتِ تخیّل کے کمالات دکھاتا ہے تو انہیں دیکھ کر اور تو اور خود فطرت بھی خجل ہو جاتی ہے:

دیکھے تو زمانے کو اگر اپنی نظر سے
افلاک منور ہوں ترے نورِ سحر سے!

خورشید کرے کسبِ ضیا تیرے شرر سے!
ظاہر تری تقدیر ہو سیمائے قمر سے
دریا متلاطم ہوں تری موج گہر سے!
شرمندہ ہو فطرت ترے اعجازِ ہنر سے!
اغیار کے افکار تخیل کی گدائی!
کیا تجھ کو نہیں اپنی خودی تک بھی رسائی؟

(ضربِ کلیم، ۱۲۰۔۱۲۱)

جہاں تک تمثیل یا ڈرامے کا تعلق ہے فنکار کو یکسر اپنی خودی یا شخصیت سے بیگانہ ہونا پڑتا ہے، کیونکہ اس میں تو اسے اپنی خودی کو فراموش کر کے کسی دوسرے شخص کی خودی کا اظہار کرنا پڑتا ہے۔ لہٰذا تمثیل یا فنِ نقالی علامہ اقبال کے مذہب میں کفر و شرک کے مترادف ہے۔ علاوہ ازیں، اس سے انسان زندگی کے سوز و ساز کی لذتوں سے بھی محروم ہو جاتا ہے:

تری خودی سے ہے روشن ترا حریمِ وجود
حیات کیا ہے؟ اسی کا سرور و سوز و ثبات
بلند تر مہ و پرویں سے ہے اسی کا مقام
اسی کے نور سے پیدا ہیں تیرے ذات و صفات
حریم ترا خودی غیر کی! معاذ اللہ
دوبارہ زندہ نہ کر کاروبارِ لات و منات!
یہی کمال ہے تمثیل کا کہ تو نہ رہے
رہا نہ تو، تو نہ سوزِ خودی نہ سازِ حیات!

(ضربِ کلیم، ۱۰۴)

لہٰذا اپنے آپ کو تقلید سے بچانا ہی فن کا وظیفہ نہیں، بلکہ روحِ انسانی کو تقلید کے بندھنوں سے آزاد کرانا بھی اس کا فرضِ منصبی ہے:

عشق اب پیرویٔ عقلِ خدا داد کرے
آبرو کوچۂ جاناں میں نہ برباد کرے

کہنہ پیکر میں نئی روح کو آباد کرے
یا کہن روح کو تقلید سے آزاد کرے

(ضربِ کلیم، ۱۰۱)

علامہ اقبال کے نزدیک تقلید روح کی غلامی ہے؛ اور غلامی چاہے مادی ہو یا ذہنی، بہرنوع قلب کی موت اور روح کا روک ہے۔ غلامی حرکت وارتقاء کی سخت دشمن ہے۔ یہ جوانی کے جوش وخروش کو بڑھاپے کے جمود وتعطل میں بدل دیتی اور شیروں کے حوصلے پست کر دیتی ہے۔ اس سے ہئیت اجتماعی کا شیرازہ اس قدر

منتشر ہو جاتا ہے کہ افراد کے افعال میں قطعاً کوئی ہم آہنگی و یک جہتی نہیں رہتی۔ علاوہ ازیں وہ افراد کے دلوں میں بغض وعناد کا زہر اس طرح بھر دیتی ہے کہ اس کی اذیتوں میں مبتلا رہنا ان کی قسمت کا لکھا بن جاتا ہے:

از غلامی دل بمیرد در بدن — از غلامی روح گردد بار تن
از غلامی ضعف پیری درشباب — از غلامی شیر غاب افگندہ ناب
از غلامی بزم ملت فرد فرد — این و آں با ایں و آں اندر نبرد
آں یکے اندر سجود ایں اندر قیام — کاروبارش چوں صلوۃ بے امام
در فتد ہرفرد با فردے دگر — ہر زماں ہرفرد را دردے دگر

(زبورِ عجم، ۲۴۸۔۲۴۹)

یہی نہیں، بلکہ غلامی سے تو دل ودماغ کی قلب ماہیت کچھ اس طرح ہو جاتی ہے کہ حق کا شیدائی باطل کا پرستار بن جاتا ہے اور اس کی فطرت مسخ ہو جاتی ہے۔ نتیجتاً وہ نہ صرف حاصل زندگی سے محروم رہ جاتا ہے بلکہ اس کا دل موت کے اندیشوں کی آماجگہ بن جاتا ہے:

از غلامی مرد حق زنار بند
از غلامی گوہرش ناارجمند
شاخ او بے مہرگاں عریاں ز برگ
نیست اندر جان او جز بیم مرگ

(زبور عجم، ۲۴۹)

اس غلامی کا ایک نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ انسان کا ذوق خراب ہو جاتا ہے، جس کے سبب وہ زہر کو تریاق سمجھنے لگتا ہے، حتیٰ کہ مردہ انسان کی طرح زندگی کی حرکت و رونق اور جوش وعمل سے یکسر محروم ہو جاتا ہے۔ نیز وہ زندگی کی اعلیٰ قدروں سے اس قدر بیگانہ ہو جاتا ہے کہ اسے گدھوں کی طرح بجز پیٹ بھرنے کے کچھ سوجھتا ہی نہیں۔ علاوہ ازیں اس کی زندگی چونکہ حرکت وعمل سے محروم ہوتی ہے، اس لیے اس کے ماہ و سال حقیقت میں ایک ساعت سے زیادہ نہیں ہوتے اور اپنے جمود مسلسل کے سبب ایک دوسرے کا ماتم کرتے رہتے ہیں:

کور ذوق و نیش را دانستہ نوش
مردہ بے مرگ و نعش خود بدوش
آبروئے زندگی در باختہ
چوں خراں با کاہ و جو در ساختہ
ممکنش بنگر محال او نگر
رفت و بود ماہ و سال اونگر
روز ہا در ماتم یک دیگر اند
درخرام از ریگ ساعت کمتر اند

(محل مذکور)

غلامی میں انسان نہ صرف جوش حیات، حسن زندگی اور طمانیت قلب سے محروم ہو جاتا ہے، بلکہ اس کی فطرت مسخ ہو کر زہریلے کیڑے اور خونخوار درندے کی سرشت میں تبدیل ہو جاتا ہے کہ اس کی ہر حرکت حیات انسان کے لیے اذیت رساں اور ہلاکت آفرین ہو جاتی ہے:

شورہ بوم از نیش کژدم خار خار
مور اور اژدر گز و عقرب شکار
صرصر او آتش دوزخ نژاد
زورق ابلیس را باد مراد
آتشے اندر ہوا غلطیدہ
شعلہ در شعلہ پیچیدہ!

آتشے از دود پیچاں تلخ پوش
آتشے تندر غو و دریا خروش
در کنارش مارھا اندر ستیز
مارہا با کفچہ ہائے زہر ریز
شعلہ اش گیرندہ چوں کلب عقور
ہولناک و زندہ سوز و مردہ نور
در چنیں دشت بلا صد روزگار
خوشتر از محکومی یک دم شمار

(وہی کتاب، ۲۴۹،۲۵۰)

غلامی کی انہیں سلبی قدروں کے پیش نظر علامہ اقبال غلام فن کو بھی دشمن حیات اور انسانیت سوز خیال کرتے ہوئے اس کی پرزور مخالفت و مذمت کرتے ہیں۔ زبورِ عجم میں انھوں نے ''درمیان فنون لطیفہ غلاماں'' کے عنوان کے تحت فن کی منفی قدروں کی تصریح میں بڑی کاوش سے کام لیا ہے تا کہ اولاد آدم ایسے فن سے محترز اور اس کے بھیانک اثرات سے محفوظ و مامون رہے۔ یہ یاد رہے کہ علامہ نے اس جگہ غلام فن کی صرف دو اصناف یعنی موسیقی اور مصوری ہی کی نوعیت اور ان کی ہلاکت آفرینیوں پر روشنی ڈالی ہے، لیکن ان کے ان افکار و آراء کا اطلاق فن کی کل اصناف پر بھی ہوتا ہے۔ وہ ''موسیقی'' کے عنوان ذیلی کے تحت لکھتے ہیں:

مرگ ہا اندر فنون بندگی — من چہ گویم از فسون بندگی
نغمہ او خالی از نار حیات — ہمچو سیل افتد بدیوار حیات
چوں دل او تیرہ سیمائے غلام — پست چوں طبعش نواہائے غلام
از دل افسردہ او سوز رفت — ذوق فردا لذت امروز رفت
از نئے او آشکارا راز او! — مرگ یک شہر است اندر ساز او
ناتواں و زار می سازد ترا — از جہان بیزار می مازد ترا
چشم او را اشک پیہم سرمہ ایست — تاتوانی بر نوائے او مایست

(۲۵۱ تا ۲۵۲)

مذکورہ بالا اشعار میں فنون بندگی یعنی غلام فن کے متعلق علامہ اقبال نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان کی تلخیص اس طرح کر سکتے ہیں:

۱۔ غلام فن غلامی کی تاثیر سے نہ صرف خود بے جان ہوتا ہے بلکہ اس میں موت بھی پوشیدہ ہوتی ہے۔ ظاہر ہے موت زندگی کی سب سے زیادہ دشمن ہے۔

۲۔ ایسا فن ظلمت آفرین اور سوقیانہ ہوتا ہے۔

۳۔ اس میں نہ تو سوز ہوتا ہے اور نہ ساز، بلکہ یہ عالمگیر طور پر ہلاکت خیز ہوتا ہے۔ نیز اس سے انسان میں ضعف و زاری اور افسردگی و مایوسی پیدا ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں وہ بے حد درد انگیز اور حزن آفرین ہوتا ہے۔ لہٰذا اسے فن سے ڈرنا اور دور ہی رہنا چاہیے۔ وجہ یہ ہے کہ اس کا نغمہ پیام موت اور اس کا آہنگ فنا کا نقیب، مسرت ربا، حزن انگیز اور زہرناک ہوتا ہے:

الحذر ایں نغمہ موت است و بس
نیستی در کسوت صوت است و بس
تشنہ کامی؟ ایں حرم بے زمزم است
در بم و زیرش ہلاک آدم است
سوز دل از دل برد غم می دھد
زہر اندر ساغر جم می دھد

(وہی کتاب، ۲۵۲)

حالانکہ نغمے میں حرکت طوفانی ہونی چاہیے تاکہ دل سے ہر قسم کے حزن و ملال کو تیزی سے نکال لے جا سکے:

نغمہ باید تند رو مانند سیل
تا برد از دل غماں را خیل خیل

فن کی دوسری اہم صفت یہ ہے کہ وہ عشق و جنوں کا اور دل کے سوز و خون کا محلول آتشناک ہونا چاہیے:

نغمہ می باید جنوں پروردہ
آتشے در خون دل حل کردہ

علامہ نے معنی یا مافیہ کو فن کی تیسری اہم فت قرار دیا ہے کیونکہ یہ اس کی روح ہے۔ جس کے بغیر فن بے جان ہوتا ہے:

نغمہ گر معنی ندارد مردہ ایست
سوز او از آتش افسردہ ایست
راز معنی مرشد رومی کشود
فکر من بر آستانش در سجود
''معنی آں باشد کہ بستاند ترا
بے نیاز از نقش گرداند ترا
معنی آں نبود کہ کور و کر کند
مرد را بر نقش عاشق تر کند
مطرب ما جلوہ معنی ندید
دل بصورت بست و از معنی رمید

ان اشعار سے یہ حقیقت واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ علامہ اقبال اس دبستان فن سے تعلق رکھتے ہیں جو معنویت پسند ہے۔ یہ غالباً افلاطون، رسکن اور مولانا روم کا اثر ہے۔ علامہ چونکہ فن میں مقصدیت کو ناگزیر خیال کرتے ہیں، اس لیے ان کا معنویت پسند ہونا بھی ضروری تھا، لہٰذا وہ ''صورت پسندی'' کے سخت مخالف اور اسے تقلید و غلامی کا نتیجہ سمجھتے ہیں۔ بہرکیف، جس طرح موسیقی غلامی میں روح کے لیے موت ہوتی ہے اسی طرح محکومی میں مصوری بھی اپنے جانفراء اثرات سے محروم ہو کر انسان کے لیے سم قاتل بن جاتی ہے۔ ایسے فن میں نہ تو ابراہیمی توحید و صداقت ہوتی ہے اور نہ کمالات آذری ہی پائے جاتے ہیں بلکہ اس کے برعکس وہ ایسے مضامین و موضوعات کا آئینہ دار ہوتا ہے جو فرسودہ و حزن انگیز اور حریف و ہلاکت آفرین ہوتے ہیں۔ غلامی میں چونکہ ذوق انسانی بگڑ جایا کرتا ہے اس لیے فنکار اس فساد قلب و نظر کے باعث زندگی کا تاریک رخ پیش کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ مثلاً وہ رہبانیت کو اسیر ہوس، حسن کو محکوم و مشرک، پادشاہی کو محتاج بے نوائی، شجاعت کو مفلس، پرہیز گاری کو ہنگامہ حیات سے بیزار و

گریزاں، بڑھاپے کو اندوہگیں، فن کو مقلد و جاہل، جوانی کو تیر نظر کا گھائل اور بچپن کو اپاہج ہی دکھائے گا۔ غرضیکہ اس کے موقلم سے جو مضمون بھی نکلے گا حریف حیات ہی ہوگا:

ہمچناں دیدم فن صورت گری | نے براہیمی درو نے آذری
''راہبے در حلقہ دام ہوس | دلبرے با طائرے اندر قفس
خسروے پیش فقیرے خرقہ پوش | مرد کوہستانی ہیزم بدوش
نازنینے در رہ بت خانہ | جوگئے در خلوت ویرانہ
پیر کے از درد پیری داغ داغ | آنکہ اندر دست او گل شد چراغ
مطربے از نغمہ بیگانہ مست | بلبلے نالید و تار او گسست
نوجوانے از نگاہے خوردہ تیر | کود کے بر گردن بابائے پیر
می چکد از خامہ ہا مضمون موت | ہر کجا افسانہ و افسون موت

(زبورِ عجم، ۲۵۴)

انسان کی ایک بہت بڑی محرومی و نامرادی یہ ہے کہ وہ بے یقین ہو جائے، اور یہ بے یقینی ایسی بیماری ہے جو غلامی سے پیدا ہوتی ہے۔ چنانچہ ''علم حاضر'' جو غلامانہ ذہنیت کی تخلیق ہے اپنی بے یقینی کی وجہ سے ابدی و حقیقی قدروں کا پرستار ہونے کے بجائے عارضی و باطل قدروں کا غلام ہے، اور اسی لیے اس نے دلوں سے یقین کی دولت چھین کر انہیں اور زیادہ تشکیک پسند بنا دیا ہے۔ یہ نوع انسانی پر بہت بڑا ظلم ہے۔ وجہ یہ ہے کہ بے یقین شخص ذوق تحقیق بلکہ قوت تخلیق سے بھی محروم ہوتا ہے۔ اس کا دل چونکہ بے یقینی کے باعث خون و حزن سے لرزاں رہتا ہے، لہٰذا اس کے لیے کسی نادر و جدید شئے کا پیدا کرنا دشوار ہوتا ہے:

علم حاضر پیش آفل در سجود
شک بیفزود و یقیں از دل ربود
بے یقیں را لذت تحقیق نیست
بے یقیں را قوت تخلیق نیست

بے یقیں را رعشہ ہا اندر دل است
نقش نو آوردن او دل مشکل است

(وہی کتاب، ۲۵۵)

یہی نہیں، بلکہ اس کی نامرادی ومحرومی اور کوتاہ بینی وکجروی کی انتہا یہ ہے کہ وہ خود اپنے آپ سے بیگانہ اور دولت دل سے محروم ہوتا ہے۔ وہ چونکہ جدت افکار اور قوت تخلیق کی لذت سے ناآشنا ہوتا ہے اس لیے عوام میں حسن ذوق پیدا کرنے کی بجائے وہ ان کی کور ذوق کا تتبع کرنے لگتا ہے۔ وہ فطرت سے حسن کی بھیک مانگتا ہے، وہ گویا ایسا رہزن ہے جو مفلس وقلاش کو لوٹتا ہے:

از خودی دور است و رنجور است و بس
رہبر او ذوق جمہور است و بس
حسن را دریوزہ از فطرت کند
رہزن و راہ تہی دستے زند

(موضع مذکور)

وہ چونکہ بزدل ہوتا ہے اس لیے اس سے کوئی معرکے کا کام سرانجام نہیں پا سکتا۔ وہ ذلیل، شرمسار نیز خدا سے دور ہوتا ہے اور اسے رسول امین حضرت جبریلؑ کی محبت بھی نصیب نہیں ہوتی۔ وہ دولت فکر اور ذوق جہاد سے بھی بے بہرہ ہوتا ہے اور اس کی فنی تخلیق میں کوئی انقلاب آفرین اثر نہیں ہوتا:

از نگاہش رخنہ در افلاک نیست
زانکہ اندر سینہ دل بیباک نیست
اخکسار و بے حضور و شرمگیں
بے نصیب از صحبت روح الامین
فکر او نادار و بے ذوق ستیز
بانگ اسرافیل او بے رستخیز

(موضع مذکور)

اصل یہ ہے کہ غلامی میں انسان جوہر حیات سے بے بہرہ اور بے حس ہو جاتا ہے۔ اس بے حسی سے اس میں جمود و تعطل پیدا ہو جاتا ہے جس سے اس میں ندرت و جدت کے مادے کا خاتمہ ہو جاتا ہے اور ایجاد و اختراع کی تمام صلاحیتیں مفلوج ہو جاتی ہیں: حتی کہ اسے اپنی محرومی کا احساس تک بھی نہیں رہتا:

در غلامی تن زجاں گردد تہی
از تن بے جاں چہ امید بہی
ذوق ایجاد و نمود از دل رود
آدمی از خویشتن غافل رود

(وہی کتاب، ۲۵۷)

انسان کیا، اگر حضرت جبریل علیہ السلام ایسے جلیل القدر فرشتے کو بھی غلام بنا لیا جائے تو وہ بھی اپنے اوصاف حمیدہ اور امتیازی خصوصیات سے ہاتھ دھو بیٹھیں گے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ ان کا مذہب تقلید اور پیشہ آذری یا بت گری ہو جائے گا، حتی کہ وہ بھی جدت و ندرت کو حرام سمجھنے لگ جائیں گے۔ غلامی ان کی قلب ماہیت اس طرح کر دے گی کہ انہیں ہر نئی چیز پر وہم و گمان گزرنے لگے گا اور اسے شک و شبہ کی نظروں سے دیکھنے لگیں گے۔ علاوہ ازیں ان کا ذوق بھی اس قدر بگڑ جائے گا کہ فرسودہ و دقیانوسی چیزیں تک انہیں مرغوب ہونگی:

جبرئیلے را اگر سازی غلام
برفتد از گنبد آئینہ فام
کیش او تقلید و کارش آذری ست
ندرت اندر مذہب او کافری ست
تازگیہا وہم و شک افزائدش
کہنہ و فرسودہ خوش می آیدش

(موضع مذکور)

غلامی کا اثر یہ بھی ہوتا ہے کہ انسان اپنی ماضی کو تو یاد رکھتا ہے لیکن مستقبل سے غافل ہو جاتا ہے۔ بالفاظ دیگر وہ محض لکیر کا فقیر بن کے رہ جاتا ہے، امکانات زندگی اس کی نظر سے

اوجھل رہتے ہیں اور وہ ایک کاہل، دوں ہمت اور ذلیل انسان کی طرح زندگی گزارنے لگتا ہے۔ ایسے فن کار کا فن حقیقت میں فن نہیں، آرزوئے حیات کے لیے پیغام موت ہوتا ہے۔ اس کی صورت تو بیشک اچھی اور خوشنما ہوسکتی ہے لیکن مافیہ جوفن کی روح ہے قبیح ہوتی ہے:

چشم او بر رفتہ از آئندہ کور
چوں مجاور رزق او از خاک گور
گر ہنر ایں است مرگ آرزوست
اندرونش زشت و بیرونش نکوست

(موضع مذکور)

چنانچہ یہی وجہ ہے کہ اس قسم کے غلام فن کی صورت کتنی ہی نظر افروز کیوں نہ ہو، اہل نظر کو وہ ہرگز مرغوب نہیں ہوسکتا:

طائر دانا نمی گردد اسیر
گرچہ باشد دامے از تار حریر

(موضع مذکور)

اپنی نظم ''شاعر'' میں علامہ نے اپنے اس نظریے کو بڑے ہی واضح اور موثر انداز میں پیش کیا ہے۔ وہ شاعر یعنی فنکار سے مخاطب کرتے ہوئے کہتے ہیں:

مشرق کے نیستاں میں ہے محتاجِ نفس نے!
شاعر! ترے سینے میں نفس ہے کہ نہیں ہے!
تاثیرِ غلامی سے خودی جس کی ہوئی نرم
اچھی نہیں اس قوم کے حق میں عجمی لے!
شیشے کی صراحی ہو کہ مٹی کا سبو ہو
شمشیر کی مانند ہو تیزی میں تری مے!
ایسی کوئی دنیا نہیں افلاک کے نیچے
بے معرکہ ہاتھ آئے جہاں تختِ جم و کے

ہر لحظہ نیا طور نئی برقِ تجلی
اللہ کرے مرحلۂ شوق نہ ہو طے!

(ضربِ کلیم، ۱۲۶)

انھوں نے اپنی نظم ''اجتہاد'' میں پھر اس حقیقت پر زور دیا ہے کہ جن تین چیزوں کی وجہ سے انسان میں جدتِ فکر یا اجتہادِ فکر ونظر کی جرأت نہیں رہتی، وہ یہ ہیں: محکومی، تقلید اور زوالِ تحقیق۔ یہ تینوں چیزیں علم وفن کی دشمن اور ان کے ارتقاء کی حریف ہیں۔ چنانچہ جہاں یہ موجود ہوں وہاں انسان کے لیے حکمت وحقیقت سے آگاہی حاصل کرنا محال ہو جاتا ہے:

ہند میں حکمتِ دیں کوئی کہاں سے سیکھے
نہ کہیں لذتِ کردار نہ افکارِ عمیق!
حلقۂ شوق میں وہ جرأتِ اندیشہ کہاں
آہ! محکومی و تقلید و زوالِ تحقیق!

(وہی کتاب، ۱۴)

یہ اجتہادِ فکر وعمل کوئی معمولی چیز نہیں، بلکہ یہ تو حیاتِ انسانی میں غیر معمولی اہمیت رکھتا ہے؛ اسی سے تو قومیں اضمحلال وانحطاط سے محفوظ، زندہ وجوان رہتی ہیں، نیز ترقی کی راہ پر گامزن رہتے ہوئے حیرت انگیز کارنامے سرانجام دیتی ہیں:

ندرتِ فکر وعمل کیا شے ہے؟ ذوقِ انقلاب
ندرتِ فکر وعمل کیا شے ہے؟ ملت کا شباب
ندرتِ فکر و عمل سے معجزاتِ زندگی
ندرتِ فکر وعمل سے سنگِ خارہ لعلِ ناب

(بالِ جبریل، ۲۰۲)

علامہ اپنے موقف کی تائید میں یہ دلیل لاتے ہیں کہ زمانے کی سرشت کی ترکیب ہی ذوقِ جدت سے ہوئی ہے، اس لیے اس کائنات میں ہر شے متواتر تغیر پذیر رہتی ہے، اور یہ امر اس کی جاذبیت ودلکشی کی وجہ حقیقی ہے۔ لہٰذا فن کے حسن وارتقاء کے لیے اجتہادِ فکر ناگزیر ہے:

ایک صورت پر نہیں رہتا کسی شے کو قرار
ذوقِ جدت سے ہے ترکیبِ مزاجِ روزگار

(بانگِ درا،۱۶۳)

فطرت کا یہ ذوقِ جدت ہی ہے جس کے باعث وہ ہر لحظہ ایک نئی ارتقائی شان میں رہتی ہے۔ لہٰذا یہ دنیا ایک عالمِ ایجاد ہوئی، جس میں صرف ایجاد یا جدت یا ندرت ہی کو ہر دلعزیزی اور بقائے دوام لازم ہے۔ نیز یہی وہ کیمیا ہے جس سے خودی ایسے گوہرِ بے عدیل کی بھی حفاظت ہوتی ہے۔ اس کے علی الرغم یہ تقلید ہے جو گوہرِ خودی کی دشمن ہے:

جو عالمِ ایجاد میں ہے صاحبِ ایجاد
ہر دور میں کرتا ہے طواف اس کا زمانہ!
تقلید سے ناکارہ نہ کر اپنی خودی کو
کر اس کی حفاظت کہ یہ گوہر ہے یگانہ

(ضربِ کلیم،۱۷۰)

وہائٹ ہیڈ بھی اجتہاد[۱] کو علم وفن بلکہ ثقافت کی بقاوتراس کے لیے ناگزیر سمجھتا ہے۔ اس کے نزدیک اجتہاد تہذیب کا ایک ضروری عنصر ہے، جس کی اہمیت کا اندازہ اس امر سے ہو سکتا ہے کہ یہ نہ صرف کسی قوم کو انحطاط و افسردگی سے محفوظ رکھتا ہے بلکہ اس کی تازگی۔ نشوونما کا دارومدار بھی اسی پر ہوتا ہے کل عمرانی مطالعے کا حاصل یہ ہے کہ کمال اپنی حقیقت میں ارتقاء ہے۔ لہٰذا اس کا کوئی جمودی قیام ممکن نہیں۔ فطرت نے انسان کی ترقی یا تنزل میں سے فقط ایک ہی چیز انتخاب کرنے کی آزادی دی ہوئی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ فرد یا جماعت اگر ترقی کے سلسلہ کو قائم نہیں رکھ سکتا تو اس کا روبہ تنزل ہو جانا فطری طور پر لازمی ہے۔ یہ قانونِ فطرت ہے جس کے خلاف ایک جاہل قدامت شخص ہی عمل کر سکتا ہے۔[۲]

اب رہا یہ سوال کہ اس سلسلہ ترقی کو قائم کیسے رکھا جا سکتا ہے؟ تو اس کا جواب وہائٹ ہیڈ یہ دیتا ہے کہ انسان فقط اجتماع کے ذریعے ہی سلسلہ ارتقاء کو قائم رکھ سکتا ہے۔ لیکن یہ یاد رہے کہ اجتہاد کبھی کبھی اپنے حدود کے اندر رہ کر عمل کرتا ہے۔ جب وہ ایسا کرتا ہے تب ہی وہ اپنے

مقصود کو حاصل کرتا ہے اس قسم کے اجتہادات ثقافت کے اندر ایک طرح کے تغیر کی ہلکی لہریں ہوتی ہیں، جن کے ذریعے زمانہ اپنی تازگی کو برقرار رکھتا ہے۔ چنانچہ کوئی قوم اپنی قوت کو اسی وقت تک محفوظ و برقرار رکھ سکتی ہے جب تک وہ ''جو کچھ ہوا'' اور ''جو کچھ ہوگا'' کے درمیان صحیح تضاد کو ذہن میں رکھتی ہے؛ نیز جب تک اس کا دل ماضی کے محفوظ حدود پار کر جانے کی قوتِ اجتہاد سے توانا رہتا ہے۔ اجتہاد کے بغیر تہذیب کامل طور پر تنزل کی حالت میں ہوتی ہے۔ ایک مجتہد یا مجاہد ہی فقط ماضی کی عظمت کو سمجھتا ہے۔ ماضی کا سرمایہ علم و ادب اپنے زمانے میں اجتہاد ہی تو تھا۔ چنانچہ ایس کیلس (۳)، سوفوکلیز (۴)، یوریپیڈیز (۵) فکر کی دنیا کے مجتہد ہی تو تھے''(۶)۔

ان تمام مباحث سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ علامہ اقبال نے، جو خود بھی ایک زبردست مجتہد ہیں، فن کو تقلید و غلامی سے چھڑانے اور اجتہاد کی ضرورت و اہمیت کو واضح کرنے کی جو گرانقدر کوشش کی ہے، وہ جمالیاتی لٹریچر میں ایک نمایاں حیثیت حاصل کرنے کی مستحق ہے۔

حوالہ جات و اصطلاحات

۱- Adventure of ideas

۲- Whitehead, Adventure of Ideas, PP. 315-16

۳- Aeschylus (525-456 B.C).، یونانی المیہ شاعر۔

۴- Sophoeles (496?-406 B.C.).، یونانی المیہ شاعر۔

۵- Euripides (480-406 B.C.).، یونانی المیہ شاعر۔

۶- Op. cit. P. 321 f f.

☆......☆......☆

باب:۱۴

فنی صلاحیت

فنی صلاحیت وہبی ہوتی ہے یا اکتسابی؟ اس مسئلے کے متعلق عام طور پر دو مختلف نظریے پائے جاتے ہیں۔ ایک کی رو سے فنی صلاحیت کلیتاً وہبی ہوتی ہے؛ یعنی فنکار کو فنی فعلیت کی صلاحیت فطرت کی طرف سے ودیعت ہوتی ہے جس میں اس کی اپنی کوشش کو کوئی دخل نہیں ہوتا۔ لہٰذا کوئی شخص علم، سعی ومحبت، ریاض ومزاولت کے ذریعے حقیقی فنکار نہیں بن سکتا۔ اس کے علی الرغم دوسرے نظریے کا یہ دعویٰ ہے کہ ہر شخص اکتساب یعنی کوشش ومحنت سے فنکار بن سکتا ہے؛ یعنی فنی صلاحیت وہبی نہیں اکتسابی ہوتی ہے۔ کانٹ اول الذکر دبستان سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کے نزدیک فنی فعلیت یا فنکاری عبقریت کا کام ہے، اور عبقریت نام ہے جمالیاتی تصورات کی شبیہ گری کرنے کے ملکے کا۔ یہ چونکہ طبیعت کے جوہرِ قابل کو فطری طور پر ودیعت ہوتی ہے، اس لیے اسے وہبی کہتے ہیں۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ اسے نہ تو کوئی علم سکھا سکتا ہے اور نہ وہ جدوجہد ہی سے حاصل ہوسکتی ہے۔ اس نے علم اور فن میں اسی بناء پر امتیاز روا رکھا ہے کہ علم تو ایک اکتسابی شے ہے اور فن وہبی ہوتا ہے۔ لہٰذا علم سیکھنے کے لیے انسان کو فطرت کے اس عطیے یعنی عبقریت کی ضرورت نہیں ہوتی، بلکہ اس کے لیے شعوری عقل کی فعلیت کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس کے برعکس عبقریت کے بغیر فنکاری ایک امرِ محال ہے، کیونکہ یہ اس کی غیر شعوری تخلیقی قوت کا سوچشمہ اور فن لطیف کا عجیب وسیلہ ہے؛

اسی لیے فن کو ''فنِ عبقریت''(۱) کے نام سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ نیوٹن (۲) کی طرح ہر شخص علم سیکھ سکتا ہے، لیکن تخیلات کے ہوتے ہوئے بھی ہر شخص شعر نہیں کہہ سکتا۔ فنِ لطیف اس اعتبار سے فطرت سے گہری مشابہت رکھتا ہے(۳)؛ لیکن جہاں تک علامہ اقبال کا تعلق ہے وہ ان دونوں دبستانوں کو ناقص خیال کرتے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ اُن کے نزدیک فنی صلاحیت وہبی

بھی ہے اور اکتسابی بھی۔ اس میں شک نہیں کہ فنی صلاحیت کا جوہر فنکار کو فطری طور پر ہی ودیعت ہوتا ہے، لیکن اس جوہر کو قلب کی کان میں سے باہر نکال لانے اور اسے چمکانے کے لیے محنتِ پیہم اور مشق و مزاولت کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس مسئلے پر اس اعتبار سے بھی غور کیا جا سکتا ہے کہ فنی صلاحیت کے دو پہلو ہیں: ایک موضوعی یا داخلی، دوسرا معروضی یا خارجی۔ ان میں سے پہلا وہبی یا فطری اور دوسرا اکتسابی ہوتا ہے۔ ان دونوں پہلوؤں کے ہم آہنگ امتزاج ہی سے انسان حقیقی معنی میں فنکار بن سکتا ہے:

ہر چند کہ ایجادِ معانی ہے خدا داد
کوشش سے کہاں مردِ ہنر مند ہے آزاد
خونِ رگ معمار کی گرمی سے تعمیر
میخانۂ حافظ ہو کہ بتخانۂ بہزاد
بے محنتِ پیہم کوئی جوہر نہیں کھلتا
روشن شررِ تیشہ سے ہے خانۂ فرہاد

(ضربِ کلیم، ۱۳۱)

حوالہ جات و اصطلاحات

۱- Art of genius

۲- Sir, Issac Newton (1642-1727)، انگریز ریاضی دان اور عالمِ طبیعات۔

۳- Bosanquet, A History of Aesthetic, P. 297 f.

☆......☆......☆

مصطلحات

Absolute	التصور یا تصورِ مطلق (ہیگل)
Abstact	مجرد، تنزیہی یا تجریدی
Abstrct afinity of thought	فکر کی مجرد لامتناہیت (نظریہ)
Abstractism	تجریدیت یا تنزیہہ
Adherent beauty	متوسل حسن
Aesthetics	جمالیات
Aesthetic activity	جمالیاتی فعلیت
Aesthetic acoustics	جمالیاتی سمعتیات
Aesthetic apprehension	جماتی ادراک
Aesthetic bliss	جمالیاتی سرور
Aesthetic creation	جمالیاتی تخلیق
Aesthetic destruction	جمالیاتی تخریب (وہائٹ ہیڈ)
Aesthetic ecstacy	جمالیاتی وجد
Aesthetic emotions	جمالیاتی سادہ جذبات
Aesthetic enjoyment	جمالیاتی لطف اندوزی
Aesthetic experience	جمالیاتی مشاہدہ
Aesthetic faculties	جمالیاتی ملکات
Aesthetic happiness	جمالیاتی مسرت یا خوشی

Aesthetic measure	جمالیاتی پیمائش
Aesthetic object	جمالیاتی معروض
Aesthetic optics	جمالیاتی بصریات
Aesthetical physiology	جمالیاتی عضویات
Aesthetic pleasure	جمالیاتی حظ یا لذت
Aesthetic repulstion	جمالیاتی نفرت یا کراہت
Aesthetic semblance	جمالیاتی تشبہ
Aesthetic sense	جمالیاتی حس
Aesthetic thrill	جمالیاتی لرزش
Aesthesia	بے حس
Aestnalogy	لسانیاتی قیاس
Antecedent	مقدمہ (منطق) کسی قضیہ شرطیہ کا وہ حصہ جس پر دوسرا حصہ منحصر ہو
Anthropomorphism	اصول تجسمیت (بائیسے Biese کا نظریہ)
Aphorism	جامع کلمہ
Appearance	مظہر یا نمود
Apriori principles	ماورائے تجربی اصول
Aristotelianism	ارسطوتیت یا ارسطا طالیسیت، ارسطو کا نظام فکر
Art-impulse	فنی جذبات
Aristry	فن کارانہ صلاحیت
Artistic activity	فنی فعلیت
Artistic creations	فنی تخلیقات
Artistic faculty	جمالیاتی ملکہ

سماعت پذیری	Audiblity
طلائی تناسب	Aurea sectio
اگاتھوس ''الخیر'' سرتا سر حسن وخوبی	Ayagos
توازن	Balance
حسن کور	Beauty=blind
پردہ تصویر	Canvas
کارٹیزیت یا ڈیکارٹ کا نظام فلسفہ۔ رینے ڈیکارٹ کو بعض اوقات Des Cartes اور کبھی لاطینی زبان میں Renatus Cartesius کہتے ہیں اور اس آخری لاطینی نام ہی سے کارٹیزیت اور کارٹیزوی (ڈیکارٹ کے فلسفے کا پیرو) کی اصطلاحات ماخوذ ہیں	Cartesianism
مقولات	Categories
ارسطو کا نظریہ کتھارسس یعنی المیہ کی تاثیر تزکیہ و تطہیر	Catharsis
امتیازی فن	Characteristic art
کیاروسکرو۔ مصوری کی اصطلاح، تصویر میں روشن اور تاریکی دکھانا اور دھوپ میں چھاؤں اور چھاؤں میں دھوپ دکھانے کا ہنر	Chiaroscuro
کورس۔ ایسا گانا جس میں کئی ایک موسیقار مل کر گاتے ہیں	Chorus
رنگو دھیا یا رنگ کور	Colour-blind
ترکیبات	Combinations

Comedy	طربیہ
Completion or completeness	کاملیت
Composition	تالیف (موسیقی میں)
Concepts	محمولات یا تصورات
Concrete	تجسیم یا ٹھوس
Conscience (Joseph Butler)	ضمیر، جس اصطلاح کو جوزف بٹلر (۱۶۱۲۔۱۶۸۰ء) نے رواج دیا
Content	مافیہ
Counter-balance	جواب توازن
Creative activity	تخلیقی فعلیت
Creative faculty	تخلیقی ملکہ
Creative stimulus	تخلیقی مہیج
Cyrenaica	حکمائے سائرینہ، یعنی وہ حکماء جو دبستان لذتیت سے تعلق رکھتے ہیں
Decorative formalism	مرصع صوریت (مصوری کا ایک نظریہ)
Deism	مسلک بے رسالت، یعنی یہ نظریہ کہ خدا تو ہے لیکن رسالت و نبوت محض فرضی شے ہے
Definiteness	قطعیت
Deformity	بدصورتی
Delphi	ڈیلفی، قدیم یونان کے ایک شہر ڈیلفی میں اس نام کا ایک مشہور بت خانہ تھا، جس کے متعلق لوگوں کا عقیدہ تھا کہ وہاں جا کر آدمی اپنے متعلق دیوتاؤں کی پیشین گوئیوں سے مستفید ہو سکتا ہے اور اسے اپنے نفع و نقصان کی خبر مل سکتی ہے

Dependent beauty	متوسل حسن
Determinateness	تعین
Determinism	عقیدہ جبریہ
Diction	اسلوب بیان
Dioramas	فنی مرقعوں کے نظارے
Discord	بے آہنگی
Doric	ڈوری، قدیم یونان کے شہر ڈوری (Doris) یا ڈوری قوم (Dorins) کے متعلق یونان کے تین تعمیری سلسلوں میں قدیم اور سادہ ترین سلسلے یا اس کی منقع رومی صورت کے متعلق
Dualism	ثنویت۔ یہ عقیدہ کہ روح اور مادہ وغیرہ دو مستقل جوہر ہیں
Dynamic sublimity	حرکی جلال
Dynamic theory	حرکی نظریہ
Eidos	افلاطون کے نزدیک حقائق ثابتہ کا عالم
Einfuhlung	نظریہ جذب و انجذاب (لپس Lipps کا نظریہ)۔ اس سے مقصود اپنے آپ کو شئے مشہودہ میں جذب کر دینا ہے
Elan Vital or Vital Impulse	جوش حیات (برگسان کا نظریہ)
Electicism	
Electicism	انتخابیت، ان قدیم حکماء کا دبستان، جو فلسفے کے مختلف مکاتب فکر سے مسائل کا انتخاب کر کے پیش کیا کرتے تھے۔ لہٰذا اپنے حکماء کا اپنا کوئی متعین یا مخصوص نظریہ نہیں ہوا کرتا تھا

جذب ذاتی (نظریہ)	Empathy
تجربیت پسند	Empiricists
رزمیہ	Epic
ابیقوریت	Epicurianism
ضمنی قصے۔ قدیم یونانی ڈرامے میں دو گیتوں کا درمیانی حصہ۔ اب اس سے ضمنی قصہ یا قصے میں قصہ مراد لیتے ہیں	Episodes
عشق یا یونان کے علم الاساطیر میں ''ایروس'' عشق کا دیوتا ہے	Eros
اظہاریت	Expressionism
مظہر	Expressive
معروضی تشکیل کرنا	Externalize
تجسیمات	Externalisations
احساسی مفہوم	Feeling-import
احساسی قدر	Feeling-value
حسن ازل	First Beauty
صورت	Form
صورتیت	Formalism
صورتیت پسند	Formalists
فن صورت گری	Formative art
صوری پہلو	Form-aspect
صوری جذبہ	Form- impulse
صورت گرانہ قوت	Forming-power

Formless Practical Reason	بے صورت عقل عملی (نظریہ)
Frontis piece	مصور صفحہ
Fugitive arts	عارضی فنون
Eurries	قدیم یونان کے علم الاساطیر میں قسمت اور انتقام کی تین دیویاں جن کے نام یہ ہیں: ایری نیعس (Erinyes) ایلیکٹو (Alecto) اور میگیزا (Megaeza)
Generlisations	تعمیمات
Genius	عبقری اور عبقریت
Gnostcs	غناسطی۔ عیسائیوں کا ایک قدیم مذہبی فرقہ، اسے قرامطہ ادریہ بھی کہتے ہیں
Golden section	طلائی تناسب یا قسمت طلائی
Good	حسنہ، خیر یا نیکی
Good in themselves	بذاتہ نیک
Gothic architecture	گاتھی فن تعمیر، یہ طرز تعمیر یورپ میں بالخصوص المانیہ میں بارہویں صدی سے سولہویں صدی میلادی تک رائج اور مقبول رہا۔ اس کی امتیازی خصوصیت نوک دار محرب ہے
Grace	گریس، یونانی علم الاساطیر میں تین دیویاں جو آپس میں بہنیں ہیں اور انسانوں کو حسن و دلربائی عطا کرتی ہیں
Harmony	ہم آہنگی

Harmony of harmonies	ہم آہنگیوں کی ہم آہنگی، یہ نظریہ اصل کے اعتبار سے خالص قرآنی ہے (دیکھیے ص ۱۳۰ و ۲۴۳)۔ مغرب میں اس نظریے کا نقیب وہائٹ ہیڈ ہے
Hedonism	نظریہ لذتیت، یہ کہ انسان کا مقصد زندگی حصول لذت کے بجز کچھ نہیں۔
Hegelism Identity	ہیگلی عین
Hegelism	ہیگلیت یا ہیگل کا نظام فلسفہ
Hermes	ہرمیز، زیس Zeus اور میا Maia کا بیٹا (یونانی علم الاساطیر)، ایک اولمپی دیوتا، جو دیوتاؤں کا نقیب و پیغامبر، ریوڑوں میں فراوانی پیدا کرنے والا، سرحدوں، سڑکوں اور ان کی تجارت کا محافظ۔ نیز وہ علم و ایجاد، بلاغت، عیاری، چوری قسمت اور بے نام چھپے خزانوں کا دیوتا اور مردوں کو عالم برزخ (Hades) میں لے جانے والا۔ ہرمیز کی تمثیل عموماً ایک تھوڑے بہت سجے ہوئے بے ریش نوجوان کی بنائی جاتی ہے، جس کے ہاتھ میں عصا، پاؤں میں چپل اور سر پر انگریزی ٹوپی ہوتی ہے اور آخری دونوں چیزوں کے حصے باہر کو نکلے ہوتے ہیں
Holy Trinity	متبرک تثلیث (عیسائی عقیدہ)، اسے اقانیم ثلاثہ بھی کہتے ہیں

مذہب انسانیت، یہ نظریہ کہ خدمت خلق ہی حقیقی ذریعہ نجات ہے	Humanity
مسلک بت شکنی	Icnoclasm
مورتیاں	Icones
بت شکنی	Iconoclast
تصور یا العین	Idea
مثالی	Ideal
عینیت یا تصوریت	Idealism
تصوریت پسند یا عینیت پسند	Idealist
تصور گری، اس سے مقصود زور تصور سے کسی شئے کو اس کے مکمل یا خوش نما ترین صورت میں ظاہر کرنا ہے	Idealisation
فریب نظر	Illusion
تماثیل، واحد تمثال	Images
تخیلی ادراکات	Imaginative apprechensions
محیطیت کل	Immanence
ارتسامیت	Impressionism
وہبی	Inborn
نامتعین	Inderminate
غیر منقسمیت	Indivisibility
مزاحمت	Inhibition
غرض مفاد	Interest
ذاتی	Intrinsic
حسن ذاتی	Intrinsic beauty

وجدان	Intuition
وجدانیت پسند	Intuitionists
غیر مرئی	Invisible
تفریدی رنگ یا الوان	Isolated colours
یسوعی، عیسائیوں کا ایک مذہبی فرقہ، جسے اگنیشش لو یولا نے ۱۵۳۴ء میں قائم کیا تھا	Jesuits
جونو، رومی علم الاساطیر میں شادی اور پیدائش کی ایک قدیم اطالوی دیوی، جو اہل روما کے سب سے بڑے دیوتا جیوپیٹر کی بیوی تھی اور اس کی بہت سی صفات میں شریک بھی تھی۔ رومی اسے یونانی ہیرا (Hera) کے مثل سمجھتے ہیں	Juno
جیوپیٹر، قدیم رومیوں کے دیوتاؤں کا دیوتا	Jupiter
بری منظر	Landscape
تنویر و تظلیل	Light& shade
حضرت مریمؑ کا مجسمہ	Madonna
ضخامت	Magnitude
مانی مذہب، مانی (Mani) (۲۱۵-۲۷۶ء) ایکباثانہ کا رہنے والا تھا۔ اس کی تعلیم کا خلاصہ یہ تھا کہ ہر شئے کا ظہور دو چشموں سے ہوا ہے، نور و ظلمت یا خیر و شر سے	Manichaeism
ظہور	Manifestation
مادیت یا نظام فلسفہ مادیت	Materialism
مادی جوہریت	Materialistic atomism
وسائط	Media
ذہنی قطب	Mental pole

Microcosmic idea	کائنات صغریٰ (یعنی انسان) کا تصور، انسان کو کائنات صغریٰ اس لیے کہتے ہیں کہ اس کی ذات کائنات کا خلاصہ ہے
Minerva	قدیم رومیوں کی علم و دانش اور جنگ وفن کی دیوی (منروا)
Modality	صوریت
Model	تخلیقی نمونہ
Modifications of the Beautiful	حسن کی تعدیلات (ہارٹ مان کا نظریہ)
Moments	شییون (کانٹ)
Monasticism	مسلک رہبانیت یا خانقیت
Moral sense	اخلاقی حس، شیفٹس بری کی اصطلاح، جسے بعد میں ہچسن نے اپنایا اور اس پر اپنے نظام فلسفہ کی بنیاد رکھی
Muse	میوز، یونانی علم الاساطیر میں شاعری کی دیوی ہے
Mythology	علم الاساطیر یا دیومالا
Naive Realism	بے تکلف حقیقت (لیرڈ)، یہ نظریہ کہ حسن سے آگاہی محض دید کا خالص عمل ہے
Naturalism	فطریت
Natural selection	فطری انتخاب
Neo-scholastic Aristotelianism	نومکتی ارسطویت
Note	سرتی (موسیقی)
Nous	اس کا تلفظ ''ناوز'' کیا جاتا ہے۔ یہ عربی کے ''نفس'' سے اس درجہ صوتی مشابہت رکھتا ہے کہ معلوم ہوتا ہے کہ ''ناوز'' تعریب کا جامہ پہن کر نفس ہو گیا۔

Object	معروض
Objectification	معروضی تشکیل
Objective	معروض
Objectivism	معروضیت
Objectivity	معروضیت
One	الواحد (فلسفہ والہات میں)
Ontology	علم حقیقت الاشیاء
Order	حسن ترتیب یا نظم وضبط
Opera	اوپرا، غنائی تمثیل، وہ ناٹک جس میں ساز و آواز کا عنصر غالب ہوتا ہے
Orphic religion	عورفیسی مذہب
Painted	منقوش یا منقش
Palette	لوحہ الوان
Pallas	پلاس ، یونانی علم الاساطیر میں ایتھنا دیوی کا لقب۔ یہ بڑی بڑی اولمپی دیویوں میں سے ایک شہری دیوی ہے، جو امن و جنگ کے ہنر میں اپنی عقل و دانش کے لیے مشہور ہے۔ اہل روما اسے ''منروا'' کے مثل سمجھتے ہیں
Panoramas	دنیا کے مکمل مناظر
Panthesim	مسلک وحدت الوجود
Paradoxes	مقولات محال
Particularity	تخصیص
Particulars	جزئیات
Pensiero pansante (in English thinking activity	تفکرانہ فعلیت

Pensiero pensato	مردہ افکار
Percept	شئے مدرکہ
Percipatetics	مشائین
Peripatetic school	دبستان مشائیت
Perspective	تناظر
Phenomenal appearances	مظہری نمودیں
Picturesque	نظر افروز
Plastic arts	پلاسٹک فنون یا فنون شکل تراشی
Play impulse	جذبہ خوش فعلیت
Plotinism	اشراقیت
Poetic licence	تصرف شعری
Positivist	ثبوتیت پسند
Positivism	ثبوتیت، اگست کامٹ August Comte کا نظام فلسفہ، جس کی رو سے ان چیزوں کا وجود تسلیم کیا جاتا ہے جو قابل مشاہدہ وثبوت ہوں
Post-intuitional	مابعد الوجدانی
Predestined harmony	تقدیری ہم آہنگی
Pre-suppositions	پیش فرضیان
Prisim of thought	منشور تخیل
Prismatic cube	منشوری مکعب
Psycho-analysis	نفسیاتی تحلیل
Pure	خالص، (کانٹ کی اصطلاح)
Rational science	معقول حکمیات
Realism	حقیقت
Realist	شیئت یا حقیقت پسند

Reconciliation	مطابقیت، فلسفے کی اصطلاح، کس نظریے کی واقعات کے ساتھ تطبیق دینا
Records	ماثرات
Reflex or internal sence	داخلی حس
Reminiscence	تذکر
Repose	موزونیت
Resolution	تسویہ نا آہنگی، اس سے مراد نا آہنگ شے کو ہم آہنگ بنانا ہے
Revelation	کشفیات
Romantic	رومانیاتی
Romantics	اہل رومانیت
Romanticism	رومانیت
Scepticism	تشکیکیت
Schein	جمالیاتی جلوہ، ''شین'' جرمن زبان کا لفظ ہے۔ نائٹ نے اس کا ترجمہ ''Shine'' یعنی چمک کیا ہے۔ بوزنیکٹ نے Show اور snmblance (یعنی نمود) اور مظہر) اور کروچے نے Appearance (یعنی دکھاوا کیا ہے۔ میری تحقیق میں ہارٹ مان نے یہ اصطلاح اسلامی تصوف سے لی ہے اور لفظ Schein ''جلوہ'' کا جرمن زبان میں اصطلاحی ترجمہ ہے جسے ہارٹ مان نے مزید معنی پہنا دیے ہیں
Scope	وسعت موضوع
Sensation	تاثر
Sensationalism	فلسفے کا یہ نظریہ کہ علم انسانی کی تشکیل محض حواس ظاہری کے تاثرات یا محسوسات سے ہوتی ہے

Sensations	تاثرات
Sense	حس
Sense-impulse	حسیاتی جذبہ
Sense-perception	حسی ادراک
Sensuous-perceptions	حسیاتی مدرکات
Shades	تدریجی جھلکیاں اور سایہ، نیز پرچھائیں
Significant form	معنی خیز صورت
Singularity	مفردیت
Sinuosities	اعوجات
Skepticism	ارتیابیت یا تشکیکیت
Social Aesthetics	معاشرتی جمالیات (نظریہ)
Sophists	سوفسطائی معلم یا حکماء
Sonata	سوناٹا، پیانو کا ایک راگ جس میں کئی ''لے'' اور گتیں ہوتی ہیں لیکن ان سب کا سر ایک ہی ہوتا ہے
Sorties	قیاس متراکمہ، ایسی دلیل جو قیاسات کی غیر معینہ تعداد پر مشتمل ہوتی ہے اور انہیں اس طرح ترتیب دیتی ہے کہ پہلے کا مسند دوسرے کا مبدأ بن جاتا ہے اور یہ سلسلہ چلتا رہتا ہے حتی کہ نتیجہ مستخرج ہو جاتا ہے، جو پہلے کے مبدأ کو دوسرے کے مسند سے ملا دیتا ہے
Space	مکان
Spritualism	روحیت، یہ عقیدہ کہ روح مادے سے الگ موجود ہے یا یہ کہ وہ قائم بالذات شے ہے
Spontaneity	آمد یا برجستگی (وہائٹ ہیڈ)
Sterometric	حجم پیما

Stoics	رواقی
Stoicism	رواقیت
Subject	موضوع
Subjective	موضوعی
Subjectivism	موضوعیت
Subjectivity	موضوعیت
Sublime	جلیل
Sublimity	جلال
Subsidiary arts	تابع فنون
Supper- natural	مافوق الفطری
Symbolism	رمزیت
Symmetry	اعتدال یا تناسب
Symphony	سمفنی، ایک خاص نغمہ جو ارکیسٹرا میں بجایا جاتا ہے اور جس میں مختلف اور متضاد گتیں ایک ساتھ چلتی ہیں
Syncretism	مصالحت پسندیت
Synthesis	ترکیب
Taste	ذوق
Teleology	غایتیت
Texture	تسیج
Theory of life	گیو کا نظریہ حیات
Thing-in-Itself	شئے قائم بالذات کانٹ کی اصطلاح، جس سے وہ خدا مراد لیتا ہے
Theory of association	نظریہ تلازم

Time and Space	زمان ومکان
Totalitat	ہم آہنگ کلیت
Totality	کلیت
Transcendence	مافوق الادراکیت
Trompe L`oeil	نقش پرکار، ایسے نقش یا تصویر کو کہتے ہیں جو ایسی پرکار نقل ہو کہ اس پر اصل کا دھوکہ ہو جائے۔ اس رعایت معنوی کی بناء پر اس کے لیے نقش پرکار کی اصطلاح وضع کی گئی ہے
Type	نموذج، وہ حیوانی یا نباتاتی جسم، جس میں اپنی نوع یا طبقے کی اہم خصوصیات موجود ہوں
Ugliness	قبح
Ugly	قبیح
Universal metaphor	آفاقی استعارہ (بائیسے Biese کا نظریہ)
Universals	کلیات
Value	قدر
Venus	وینس یا زہرہ، رومی علم الاساطیر میں محبت کی دیوی
Visibility	رویت
Vision	بصیرت
Visual art	مرئی فن
Will-less	لاارادہ (شوپن ہارو کا نظریہ)

☆......☆......☆

مآخذ

ابواللیث صدیقی: تاریخ تصوف کا ایرانی اور ہندی پس منظر، دراقبال، لاہور، اکتوبر۱۹۵۴ء
ابواللیث صدیقی: تاریخ تصوف کا ہندی، یونانی اور اسلامی پس منظر، دراقبال، اپریل ۱۹۵۷ء
احمد شجاع، حکیم: ''نظریۂ خودی کا صحیح مفہوم''، دراقبال، لاہور، ۱۹۵۳ء
قاضی اختر میاں اختر جوناگڑھی: ''اقبالیات کا تنقیدی جائزہ''، اقبال اکادمی، کراچی
قاضی اختر میاں اختر جوناگڑھی: ''ادبی دنیا''، لاہور، اگست ۱۹۴۴ء
قاضی اختر میاں اختر جوناگڑھی: اُردو، ''اقبال نمبر''، انجمن ترقی اُردو، اکتوبر ۱۹۳۸ء
قاضی اختر میاں اختر جوناگڑھی: اُردو، ''اقبال نمبر''، انجمن ترقی اُردو، اکتوبر ۱۹۴۱ء
اقبال، ڈاکٹر علامہ سرمحمد: ''بانگِ درا''، لاہور، ۱۹۲۴ء
اقبال، ڈاکٹر علامہ سرمحمد: ''بالِ جبریل''، لاہور، ۱۹۳۵ء
اقبال، ڈاکٹر علامہ سرمحمد: ''ضربِ کلیم''، لاہور، ۱۹۳۶ء
اقبال، ڈاکٹر علامہ سرمحمد: ''اسرارِ خودی''، لاہور، ۱۹۱۵ء
اقبال، ڈاکٹر علامہ سرمحمد: ''رموزِ بےخودی''، لاہور، ۱۹۱۸ء
اقبال، ڈاکٹر علامہ سرمحمد: ''پیام مشرق''، لاہور، ۱۹۲۳ء
اقبال، ڈاکٹر علامہ سرمحمد: ''زبورِ عجم''، لاہور، ۱۹۲۷ء
اقبال، ڈاکٹر علامہ سرمحمد: ''جاوید نامہ''، لاہور، ۱۹۳۲ء
اقبال، ڈاکٹر علامہ سرمحمد: ''پس چہ باید کرد اے اقوام شرق''، لاہور، ۱۹۳۶ء
اقبال، ڈاکٹر علامہ سرمحمد: ''ارمغان حجاز''، لاہور، ۱۹۳۸ء
اقبال، ڈاکٹر علامہ سرمحمد: ''اقبال نامہ''، (مکاتیب اقبال)، ۲ جلد، لاہور، ۱۹۴۴ء، ۱۹۵۱ء

اقبال، ڈاکٹر علامہ سر محمد: ''دیباچہ در مرقع چغتائی''، لاہور، ۱۹۲۸ء
اقبال، ڈاکٹر علامہ سر محمد: ''منشورات اقبال''، طبع بزم اقبال، لاہور
اقبال، ڈاکٹر علامہ سر محمد: ''اسرار خودی اور تصوف''، در اخبار وکیل، امرتسر ۱۵ جنوری ۱۹۱۶ء
اقبال، ڈاکٹر علامہ سر محمد: ''مراسلہ (از کشاف)''، در اخبار وکیل، امرتسر ۲۲ دسمبر ۱۹۱۵ء
اقبال، ڈاکٹر علامہ سر محمد: ''مکاتیب اقبال'' (بنام خان نیاز الدین خان) طبع بزم اقبال، لاہور
اقبال، ڈاکٹر علامہ سر محمد: مکتوبات اقبال (از سید نذیر اے۔ نیازی)، طبع اقبال، اکادمی، کراچی
اقبال، ڈاکٹر علامہ سر محمد: ''باقیات اقبال''، نوائے وقت، لاہور، ۱۹۵۴ء
اقبال، ڈاکٹر علامہ سر محمد: ''تقاریر یوم اقبال''، طبع بزم اقبال، لاہور، ۱۹۵۴ء
اقبال، ڈاکٹر علامہ سر محمد: ''فلسفہ اقبال''، طبع بزم اقبال، لاہور، ۱۹۵۷ء
اکرام الحق سلیم: ''فلسفہ اقبال''، در صوفی، مارچ ۱۹۲۶ء
اکرام الحق سلیم: ''البیان''، امرتسر، دسمبر ۱۹۳۶ء
اکرام الحق سلیم: ''برہان''، دہلی، دسمبر ۱۹۶۰ء
تصدق حسین تاج: ''مضامین اقبال''، حیدر آباد (دکن)، ۱۳۶۲ھ
چراغ حسن حسرت: ''اقبال نامہ''، لاہور بدون تاریخ
حسن نظامی (خواجہ): ''کشاف خودی''، در اخبار وکیل، امرتسر، ۲۹ دسمبر ۱۹۱۵ء
حسن نظامی (خواجہ): ''سر اسرار خودی''، در خطیب، دہلی، ۳۰ جنوری ۱۹۱۶ء
رضی الدین صدیقی، ڈاکٹر: ''اقبال اور مسئلہ جبر وقدر''، در اقبال، لاہور، اپریل ۱۹۵۳ء
دین محمد شفیقی: ''توحید کے ارتقائی مدارج''، در اقبال، لاہور، اکتوبر ۱۹۵۴ء
سراج الدین پال، مولوی: ''خودی اور رہبانیت''، در اخبار وکیل، امرتسر، ۵ جولائی ۱۹۱۶ء
سعید احمد رفیق: ''اقبال کا نظریہ اخلاق''، لاہور، ۱۹۶۰ء
شاہد حسین رزاقی: ''اقبال کا نظریہ مقصود ہنر''، در اقبال، لاہور، اکتوبر ۱۹۵۶ء
شوکت سبزواری: ''اقبال کا فنی ارتقاء''، در اقبال، لاہور، اکتوبر ۱۹۵۴ء
لطف اللہ بدوی: ''حیات اقبال''، اقبال اکادمی، کراچی، ۱۹۵۷ء

میاں محمد شریف: ''جمال معروضی ہے یا موضوعی''، در اقبال، لاہور، اکتوبر ۱۹۵۲ء

محمد عبداللہ قریشی: حیات اقبال کی گمشدہ کڑیاں، ''معرکہ اسرار خودی''، در اقبال، لاہور، اکتوبر ۱۹۵۳ء، و اپریل ۱۹۵۴ء

محمد عبداللہ قریشی: حیات اقبال کی گمشدہ کڑیاں، ''لاہور کے مشاعرے''، در اقبال، لاہور، اکتوبر ۱۹۵۵ء

محمد عبداللہ قریشی: حیات اقبال کی گم شدہ کڑیاں، ''اقبال اور انجمن کشمیری مسلماناں''، در اقبال، لاہور، اپریل ۱۹۵۶ء

محمد عبداللہ قریشی: ''اقبال اور کشمیر''، در اقبال لاہور، اکتوبر ۱۹۵۶ء

محمود علی، مولوی: ''اسرار خودی''، در خطیب، دہلی، ۷ فروری ۱۹۱۶ء

محمود نظامی: ''ملفوظات اقبال''، لاہور

محی الدین ابن عربی: ''فصوص الحکم''، مصر ۱۳۶۵ھ۔۱۹۳۶ء

سید محی الدین زور، ڈاکٹر: ''شاد اقبال''، حیدر آباد دکن ۱۹۴۲ء

مکیش اکبر آبادی: ''نقد اقبال''، آگرہ، بدون تاریخ، ۱۹۵۳ء

نذیر احمد کاشمیری، صوفی: ''اقبال و رومی کا دینی و عمرانی مقام''، در برہان دہلی، دسمبر ۱۹۶۰ء

نور الدین، ڈاکٹر اے ایس: ''اسلامی تصوف اور علامہ اقبال''، اقبال اکادمی کراچی

نصیر احمد ناصر: ''جمالیات، قرآن حکیم کی روشنی میں''، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۵۸ء

نصیر احمد ناصر: ''تاریخ جمالیات''، ۲ جلد، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۱۔۱۹۶۲ء

نصیر احمد ناصر: ''کانٹ کے جمالیاتی افکار''، در اقبال، لاہور ص ۳۵ تا ۵۷، اکتوبر ۱۹۶۱ء

نصیر احمد ناصر: ''اقبال کے جمالیاتی افکار''، در اقبال ریویو، کراچی، جنوری ۱۹۶۱ء

نصیر احمد ناصر: ''اقبال اور وحدت الوجود''، در اقبال ریویو، کراچی، جنوری ۱۹۶۲ء

نصیر احمد ناصر: ''نیرنگ خیال''، لاہور، اقبال نمبر ستمبر، اکتوبر ۱۹۳۲ء

عابد علی عابد: ''شعر اقبال''، بزم اقبال، لاہور، ۱۹۵۹ء

عابد رضا بیدار: ''اقبال کے کچھ غیر مرتب نوادر''، در برہان، دہلی، دسمبر ۱۹۶۰ء

عارف بٹالوی، ڈاکٹر: ''ٹیگوار اور اقبال''، لاہور، ۱۹۵۱ء
عبدالحکیم، ڈاکٹر خلیفہ: ''فکر اقبال''، مجلس اقبال، لاہور، بدون تاریخ
عبدالرحمٰن طارق: ''معارف اقبال''، لاہور
عبدالسلام ندوی، مولانا: ''اقبال کامل''، اعظم گڑھ، ۱۳۶۸ھ/۱۹۴۸ء
عبدالصمد خان: ''اقبال اور خوشحال خان خٹک''
عبدالماجد دریا آبادی: ''تصوف اسلام''، اعظم گڑھ، بھارت، بدون تاریخ
عبدالمجید سالک: ''ذکر اقبال''، بزم اقبال، لاہور،
عبدالمجید سالک: ''اسرار خودی کی اشاعت سے پہلے''، قندیل، لاہور، ۲۱ اپریل ۱۹۵۰ء
عبدالمجید عرفانی، خواجہ: ''رومی عصر علامہ محمد اقبال''، تہران (ایران)، طبع دوم، بدون تاریخ
محمد عبداللہ، ڈاکٹر سید: ''مقامات اقبال، لاہور، ۱۹۵۹ء
عزیز احمد: ''اقبال''، نئی تشکیل، کراچی بدون تاریخ
عطیہ بیگم: ''اقبال''، ترجمہ از ضیاء الدین احمد برنی، اقبال اکادمی، کراچی، ۱۹۵۶ء
یوسف حسین خان، ڈاکٹر: ''روح اقبال''، حیدر آباد (دکن)، ۱۹۴۱ء

☆......☆......☆

BIBLOGRAPHY

Ahmad, Aqil: The poet of "Self" in the Dawn, April21, 1954, pp.5-6

Ahsan, Abdul Shakoor: Intuition and Intellect in Iqbal's Poetry in Pakistan Times, Suppl, april21, 1951, p.8

Ahsan, Abdul Shakoor: Dir Sir Muhammad Iqbal, Poet- Philosopher of the East, N.W.R. Magazine, 2(4), 1950, pp.11-12

Ahsan, Abdul Shakoor: Iqbal and Nature, N.W.R. Magazine, April 21, 1953, pp.5-6-7

Ahsan, Mumtaz Hasan: Sidelighits on Iqbal, Iqbal as a man, in Pakistan Calling 6(8) 1952, pp.8-9

Akbar Ali, Shaikh: Iqbal, His Poetry and Message, Lahore, 1932

Albiruni, A.H.: Makers of Pakistan and Modern Muslim India, Lahore 1952, (Iqbal, pp.169-90)

Alexander, S.: Art and the Material, London 1925

Alexander, S.: Art and the Instinct, London 1927

Alexander, S.: Artistic Creation and Cosmic Creation, London 1928

Alexander, S.: Beauty and Other Forms of Value, London 1933

Alison: Essay on the Nature and Principles of Taste, London 1790

Allen, Grant: Physiological Aesthetics, London 1877

Allen, Grant: The Origin of the Sublime, in Mind, July 1878

Allen, Grant: The Aesthetic Evaluation of Man, in Mind, July 1872

Anand, Mulk Raj: Golden-breath, Studies in five Poets of the New India (Wisdom of the East Series), London 1933 (Iqbal, pp.51-85

Aristotle: The Rhetoric and the Poetics, Eng. tr. by W. Ryhs Roberts and Ingram Bywater, New York 1954

Armstrong, Sir, Walter: Sir Joshua Reynolds, New York 1905

Armstrong, Sir, Walter: Aspects of Iqbal, Lahore, Inter-Collegiate Brotherhood, 1938

Ataullah, Shaikh: Iqbal Namah, Lahore, Shaikh Muhammad Ashraf, n.d.

Battersby, Abdullah: Iqbal, Poet, Politician and Philosopher, in Civil Military Gazette, Lahore, April 20, 1952, p.1

Baumgarten: Aesthetic, Frankfurt 1750-58

Beg, Abdullah Anwar: The Poet of the East, Qaumi Kutub Khana, Lahore 1939

Begg, W. Proudfoot: The Development of Taste and other Studies in Aesthetics, London 1887

Bell, Sir Charles: The Anatomy and Philosophy of expression as connected with the Fine Arts, 1806

Bellars, William: The Fine Arts and their Uses, London 1876

Berenson, B.: Aesthetic And History, London 1950

Berkley, George: Three Dialogues between Hylas and Philonous, London 1713

Berkley, George: Alciphorn, or the Minute Philosopher, London 1732

Bilgrami, H.H.: Glimpses of Iqbal`s Mind and Thought, Lahore, Orientalia, 1954

Bilgrami, H.H.: Iqbal, His approach to ehe Spirit of Islamic Culture. Art and Letters (India and Pakistan), 23(1), 1949, pp.16-23

Blackenberg, R.: History of Modern Philosophy, London 1895

Blackie, J.S.: On Beauty, London 1858

Bosanquet, Bernard: A history of Aesthetic, London 1900
Bosanquet, Bernard: Three Lectures on Aesthetic, London 1911
Bouterwek, Friedrick: Aesthetic, London 1806
Bouterwek, Friedrick: The Metaphysics of the Beautiful, London 1807
Bullough, Edward: Aesthetics, Cambridge 1957
Burke, Edmuud: Essay on the Sublime and Beautiful, England 1756
Butcher, S.H.: Aristotle`s Theory of Poetry and Fine art, 3rd. ed. London 1902
Butcher, S.H.: Some Aspecls of the Greek Genius, London 1891
Butler, George: The Principles of Imitative Art, London 1852
Bywater, I.: Poetics, Oxford 1909
Callahan, L.: A theory of Aesthetic according to the Principles of St. Thomas Aquinas, Washington 1927
Carritt, E.F.: Philosophies of Beauty, Oxford 1931
Carritt, E.F.: The theory of Beauty, London 1928
Chambers, F.P.: Cycles of Taste, Cambridge 1928
Chambers,F.P.: The History of Taste, 1932
Chandler, A.R.: Beauty and Human Nature, New York 1934
Croce, Bendetto: Aesthetic As Science of Expression and General, Linguistic, Eng. tr. by Douglas Ainslie, 2nd Edition, London 1922
Dar, Bashir Ahmad: Iqbal and Bergson, in Iqbal, Lahore, July 1954, pp.34-86
Dar, Bashir Ahmad: Iqbal and Post-Kantian Voluntarism, Bazm-i-Iqbal, Lahore 1956
Dar, Bashir Ahmad: A study in Iqbal`s Philosophy, Lahore 1944
Dar, Bashir Ahmad: Iqbal`s Philosopy of Society, Lahore 1933
Day, Henery N.: The Science of Aesthetics, or the Nature, Kind`s

Laws and Uses of Beauty, London 1872
Dewy, John: Art As Experience, New York
Diez, M.: Theory of Feeling as Foundation of Aesthetic, 1892
Ducass,C.I.: The Philosophy of Art, London 1929
Encyclopaedia: (a) Americana, (b) Britannica,Encyclopaedia of Arts, edited by Dagobert D. and Harry G. Schrickel, New York 1946
Enver, Ishrat Hasan: Metahysics of Iqbal, Lahore 1944
Fiedler, Conrad: Origin of Artistic Activity, 1887
Gilbert, Allen H.: Literary Criticism from Plato to Dryden, New York 1939
Gilpin, William: Three Essays on Picturesque, Beauty, etc., 1722
Gordon: Aesthetic, London
Green, P.: Problems of Art, New York 1937
Green, W.C.: plato`s View of Poetry (Harvard Studies, 1-29), 1918
Greene, T.M.: The Arts and the Art Criticism, 3rd Ed., 1952
Hakim, Khalifa Abdul: Concept of Love in Rumi and Iqbal, in Islamic Culture, Lahore 1940, pp.266-73
Hakim, Khawaja Abdul: Iqbal`s Philosophy of Human Ego, in Visva-Bahrti Guart, 9(4), 1944
Harris, M.A.: Allama Iqbal`s Conception of Art, in Illustrated Weekly Pakistan, 4(29), April 20, 1952, pp. 33-34
Hastie, E: Philosophy of Art, 1886
Hastie, E: Aesthetics, London,
Hazlitt, William: Essays on the Fine Arts: London 1766
Hegel, G.W.F.: The Philosophy of Fine Art, 4 Vols, 1920
Hegel, G.W.F.: Aesthetic, Eng. tr. by W.M.Bryant
Hegel, G.W.F.: Intraduction to Philosophy of Fine Art, 1886, Eng. tr. by B Bosanquet, London 1886

Hogarth, William: The Analysis of Beauty, London 1753

Holmes-Forbes (Avery.W.): The Science of Beauty, and Analytical inquiry into the Laws of Aesthetics, 1881

Hunt, J.: An Essay on Pantheism, 1893

Hutcheson, Francis: Inquiry Concerning Beauty, order, Harmony and Design

Hutcheson, Francis: Enquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue, 1725

Iqbal, Dr.Sir,Muhammad: The Reconstruction of Religious Thought in Islam, Lahore 1954

Iqbal, Dr.Sir,Muhammad: The Development of Metaphysics in Persia, London 1908

Iqbal, Dr.Sir,Muhammad: Doctrine of Absolute Unity, as explained by Abdul Karim Aljilani, in Indian Antiquary, (Bombay), 29,1900, pp.237-46

Iqbal, Dr.Sir,Muhammad: Letter to Dr. Nicholson, 24th January, 1927 (reproduced in "Dawn" Karachi, April 21, 1949

Iqbal, Dr.Sir,Muhammad: McTaggart`s Philosophy, in Indian Art and Letters, n.s, 6(1), 1932, pp. 25-31 (reproduced in the Truth, Lahore July, 1937)

Iqbal, Dr.Sir,Muhammad: The Mysteries of Selflessness, translated by A. J. Arberry, London 1953

Iqbal, Dr.Sir,Muhammad: Speeches and Statements of Iqbal, Almanar Academy, Lahore 1949

Iqbal, Dr.Sir,Muhammad: Persian Psalms, translated by A.J. Arberry, Lahore 1951

Iqbal, Dr.Sir,Muhammad: Self in the ligth of relativity, Crescent 1925 (included in B.A. Dar`s A Study in Iqbal`s Philosophy,

Lahore 1944, pp. 366-401, Iqbal as a thinker, essays by eminent scholars, Lahore 1944

Islam, Mohammad Ziaul: Iqbal`s Studies, Bazm-i-Iqbal, Karachi 1950

Joad, C.E.M.: Guide to Modern Thought, London 1949

Jones, Rufas M.: Studies in Mystical Religion, Lahore 1923

Jones, Rufas M.: New Studies in Mystical Religion, London 1928

Kant, Immanuel: Observations on the Feeling of the Sublime and Beautiful, 1764

Kant, Immanuel: Critique of Pure Reason, Eng. tr. by J.M.D. Meiklejohn, New York 1956

Kant, Immanuel: Critique of Practical Reason, Eng, tr. by Abbot, New York 1956

Kant, Immanuel: Critique of Judgment, Eng. tr. by Bernard, New York

Kedney, John Steinfort: The Beautiful and the Sublime, an analysis of the emotions, and a determination of the objectivity of Beauty, 1880

Kedney, John Steinfort: Hegel`s Aesthetics, Chicago 1885

Khan, Sir Zulfiqar Ali: A Voice from the East, or the Poetry of Iqbal, Lahore 1922

Khayal, Taj Muhammad: Iqbal`s Conception of Satan, in Iqbal, Lahore 2(1), July 1953, pp. 1-17

Khun, Helmut and Kathrine Gilbert: A History of Aesthetics, New York 1939

Kiernan, V.: Poems of Iqbal, Bombay 1947

Kirchmann: Aesthetic on a Realistic Basis, 1868

Knight, Willian: The Philosophy of the Beatuiful, Being outlines of

the History of Aesthetics, 2 Vols., London 1903
Knight, Richard Payne: An Analytical Enquiry into the Principles of Taste, 1805
Knopf, Alfred A.: Modern Art, New York 1956
Knox, I.: Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhaur, New York 1936
Kostlin, Karl Reinhold: Aesthetics, 1863-69
Landholm: The Aesthetic Sentimens, 1941
Langer, S.K.: Feeling and Form, 1953
Langfeld, H.S.: The Aesthetic Attitude, 1924
Leon, P.: The work of Art and Aesthetic Object, Vol. XL, 1931
Leon, P.: Aesthetic Knowledge, The Aristotlian Society
Lindsay, Lord: Sketches of the History of Christian Art, 1847
Liffshitz, Mikhall: Belinsky`s Aesthetical Views, in the Modern Quarterly, Moscow Summer 1949
Lipps, T.: Aesthetik, 2 Vol, 1903-1906
Lipps, T.: Empathy, Eng. tr. by Engelmann, London
Listowel, W.F.H.: Critical History of Modern Aesthetics, London 1933
Long, Samuel P.: Art its Laws and the Reasons for them, 1871
Longinus: De Sublimate, Eng. tr. named Longinus on the Sublime, ed. by Robertelli, Basle 1554
Mackenzie, J.S.: Introduction to Social Philosophy, Glasgow 1890
Marshall, H.R.: Aesthetic Principles, 1895
Marshall, H.R.: The Beautiful, 1924
Maritain, J.: The Angelic Doctor. The Life and Thought of Saint Thomas Aquinas, New York
Maritain, J.: Art and Scholasticism, New York 1930

Mather, F.J.: Concerning Beauty, Princeton 1935

Mauron, C.: The Nature of Beauty, Eng.tr. by R. Fry, London 1927

Mauron, C.: Aesthetics and Psycholgoy (Eng.tr.from French), London 1935

Mendelssohn, Moses: On the Main Principles of the Fine Arts and Sciences,

Mendelssohn, Moses: On the Sublime and Naive in the Arts and Sciences, 1761

Moffat, Jame C.: An Introduction to the Study of Aesthetics, 1858

Monk.S.H.: The Sublime, New York 1935

Morris, George S: The Philosophy of Art, in the Journal of Speculative Philosophy, January 1860

Morries, William: Hope and Fears for Art, 1773

Morries, William: The Decoradive Arts, 1878

Muensterberg, H.: The Principles of Art Education, 1905

M.Vicar, Dr.: On the Beautiful, the Picturesque and the Sublime, London 1837

Namus, M.S.: A Discussion on Iqbal`s Philosophy of Life, Lahore 1948

Niaz, Sufi A.Q.: Iqbal`s Superman, Lahore 1960

Nicholoson, Reynold Alleyne: Studies in Islamic Mysticism, Cambridge 1921

Nicholoson, Reynold Alleyne: Iqbal`s Message of the East, in Islamica, Leipzing 1925, Band 1, S-pp. 112-24

Nicholoson, Reynold Alleyne: The Secrets of the Self, in Quest, July 1920, pp. 422-50

Newton, Eric: The Meaning of Beauty, 1925

Ogden (C.K.), Richards (I.A) Wood and James: The Foundation of

Aesthetics, London 1925
Opdkye, G.H.: Art ant Nature of Appreciation, New York 1932
Osborne, Harlod: Aesthetics and Criticism, 1955
Otto, Rudolf: Mysticism East and West, Eng.tr.by Bertha L. Bracey and Richard C. Payne, New York 1932
Palrner, E.H.: Oriental Mysticism, Cambridge 1867
Parker, De Witt: Principles of Aesthetics, 1220
Parker, De Witt: The Analysis of Art, 1926
Parker, H.: The Nature of the Fine Arts, 1885
Picton, J.A.: Pantheism, 1914
Picton, J.A.: The Religion of the Universe, 1904
Plato: Five Dialogues, New York 1938
Plato: The Republic, New York 1937
Plotinus: Enneads, Eng. tr. by Mckenna, London
Plumpre, C.E.: The History of Pantheism, 1878
Poynter, Edward J.: Ten Lectures on Art, London
Prall, D.W.: Aesthetic Judgment, 1929
Prall, D.W.: Aesthetic Analysis, 1936
Price, Uvedale: Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful, London 1801
Puffer: Psychology of Beauty, 1905
Qadir, Sir, Abdul: Sir Mohammad Iqbal, The Great Poet of Islam, 1875-1938 in Great Men in India, edited by A.F. Rushbrook-Williams, Bombay 1939, pp. 562-71
Qadir, Sir, Abdul: The Seer and the Mystic, in Pakistan Timee, Supple. April 21, 1950
Quintilianus, Marcusfabius: Expression, London
Radhakrishnan: History of Philosophy, Eastern and Western, 2 Vols.

London 1953

Rader: A Modern Bork of Aesthetics, 1935

Rafiud Din, M.Dr.: Iqbal`s Philosophy of the Self: in Iqbal Lahore, 2(1), July 1953, pp. 34-45

Rafiud Din, M.Dr.: Iqbal`s Idea of Self, in Iqbal, Lahore, January 1953

Ranesay, George: Analysis and Theory of the Emotions, with dissertations on Beauty, Sublimity and Ludicrous, 1848

Raymond, G.L: Art in Theory 1909

Raymond, G.L: The Genesis of Art Form, 1909

Raymond, G.L: Painting, Sculpture and Architecture, as Representative Arts, 1909

Raymond, G.L: The Representative significance of form 1909

Raymond, G.L: The Essentials of Aesthetisc, 1921

Read, Herbert: Meaning of Art, London 1950

Read, Herbert: Reason and Romanticism, London

Read, Herbert: Art Now, London

Read, Herbert: Art and Society, London

Read, Herbert: Art and Industry, London

Read, Herbert: Education through Art, London

Read, Herbert: The Gross Roots of Art, London

Reid, L.A.: A study in Aesthetics, 1931

Reynolds, Sir Joshua: Seven Discourses on Art, London 1876

Reynolds, Sir Joshua: Discourses before the Royal Academy, London 1778

Richards, I.A.: Principles of Literary Criticism, London 1849

Reynolds, Sir Joshua: Foundations of Aesthetics (with C.K.Ogden and I. Wood London 1925)

Reynolds, Sir Joshua: Practical Criticism, London 1929
Roberts: Longinus on the Sublime, 2nd ed., Cambridge 1907
Roop Krishna: Iqbal, Lahore 1945
Ruskin, John: Modern Painters, 5 Vols., London 1843-60
Reynolds, Sir Joshua: The Stones of Venice, London 1851-53
Reynolds, Sir Joshua:Unti this Last, London 1849
Reynolds, Sir Joshua: Munera Pulveris, London 1862-63
Saiyidain, K.G.& Others: Iqbal and a Thinker, Lahore 1944
Saiyidai, K.G.: Iqbal`s Education Philosophy, Lahore 1938
Sainsbury, George: A Histroy of Criticism and Literary Taste in Europe from the earliest Times to the Presentday, 2 Vols., London 1902-40
Santayana, George: The Sense of Beauty, New York 1896
Santayana, George: Reason in Art, (The Life of Reason), Vol.IV., New York 1905
Schelling: System of Transcendental Idealism, 1800
Schiller, J.C.F.von: Aesthetic Education of Humanity, London
Schiller, J.C.F.von: Letters on the Aesthetic Education of Mankind, 1795
Schiller, J.C.F.von: Essays Aesthetical and Philosophical (Collected Wroks), London
Schoen, Max: Art and Beauty, 1932
Schopenhauer: The Philosphy of Schopenhauer, edited by Irwan Edman, New York 1928
Scott, Fred N.: Aesthetics, its Problems and Literature, London 1890
Scott, Fred N.: Francis Hutcheson, London 1901
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper: Essay on the Freedom of wit and Humour, 1709

Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper: Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times, London

Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper: The Moralists` Philosophical Rhapsody, London

Sharif, M.M.: Beauty and Expression, Lahore 1949

Sharif, M.M.: Beauty, Objective and Subjective, Lahore 1948

Sharif, M.M.: The Nature of Tragedy, Lahore 1947

Sharif, M.M.: Genesis of Iqbal`s Aesthetic, in Iqbal, Lahore 1(1) 1952, pp. 19-40

Sharif, M.M.: Iqbal`s Conception of God, in Islamic Culture, 16(3), 1942, pp. 291-300

Sharif, M.M.: Iqbal`s Theory of Art, in Iqbal, 2(3), January 1954, pp. 1-18

Shaukat Ali: Iqbal and his Philosophy of Ego, in Pakistan Times, Lahore, April 21, 1953, p.6

Siddiqi,M. Mazharud Din: Image of the West in Iqbal, Lahore 1956

Siddiqi, M.Raziud Din: Iqbal`s Conception of Time and Space (Hyderabad Academy, ser. No.6, 1944: Articale No. 7), Hyderabad Deccan

Singh, Iqbal: The Ardent Pilgrim, An Introduction to the Life and Work of Mohammad Iqbal, London 1951

Sihna, Schchidananda: Iqbal, The Poet and his Message, Allahabad 1947

Silcock, Arnold: A Back- ground for Beauty, 1951

Smith, W.Cantwell: Modern Islam in India, A Social Analysis, 1st ed. 1945, 2nd ed. 1947, Lahore (Iqbal pp. 114-66), London 1946

Solger, U.W.F.: Lectures on Aesthetics, London 1929

Spencer, Herbert: Sensation and Intuition, Studies in Psychology

and Aesthetics, 1874

Spencer, Herbert: Aesthetics, in the Encyclopaedia Britannica, v.s.

Stace, W.T.: The Meaning of Beauty, 1829

Stein, L.: The ABC of Aesthetics, 1927

Stewart, M.: A Critical Exposition of Bergson`s Philosophy, London 1913

Sully, J.: Aesthetics, in Encyclopaedia Britannica, 11th ed. 1910, s.v.

Sunder Das: The Philosophy of Sir Mohammad Iqbal, in Indian Review, 39(11), 1938, pp. 737-41

Symington, A.J.: The Beautiful in Nature, Art ant Life, 1857

Symonds, John Addigton: The Principles of Art, 1857

Symonds, John Addigton: Essays, Speculative and Suggestive, 1890

Taseer, M.D.: Iqbal`s Theory of Art and Literature, in Pakistan Quarterly, 1(3), 1952, pp. 15-71

Taseer, M.D.: Iqbal`s Conception of Perfect Man: in Pakistan Calling, 4(8), April 1, 1951, pp.7-8

Toadhunter, John: The Theory of the Beautiful, 1872

Torrey, Joseph: A Theory of Fine Art, 1874

Tolstoy, Leo: What is Art? 1896, Eng.tr.by Aylmer Monde, 1905, Oxford University Press

Trahndorff: Aesthetic, 1827

Tyrwhitt (St.John) Vahid Syed Abdul: Iqbal, His Art and Thought, Lahore 1944

Tyrwhitt (St.John) Vahid Syed Abdul: Introduction to Iqbal, Karachi 1952

Tyrwhitt (St.John) Vahid Syed Abdul: Development of Iqbal`s Genius, in Pakistan Times, Suppl, April 21, 1950 p. 8

Tyrwhitt (St.John) Vahid Syed Abdul: Iqbal as a Poet, in Pakistan Quarterly, 1(1), September 1948, pp. 12-25

Tyrwhitt (St.John) Vahid Syed Abdul: Iqbal: An Estimate of His Work, in Islamic Reivew, 39 (3-4), 1951, pp. 21-23

Tyrwhitt (St.John) Vahid Syed Abdul: Iqbal and his Poetry, in Islamic Review, 42(4), 1954 pp. 30-34

Vaswani, K.N.: Iqbal- An Appreciation, in Trivani (Bangalore), n.s. 11(11) May 1939, pp. 28-30

Venkata Rao, P.K.: The Secrets of the Self. A study of Iqbal`s "Asraf-i-Khudi" in Triveni, 14(4), 1942 pp. 246-49

Vischer: The Sublime and the Comic, a contribution to the Philosophy of the Beautiful, 1837

Vischer: Aesthetic, As Science of the Beautiful, 1846-57

Waterhouse, C.H.: The Signification and Principles of Art, 1886

Whitehead, North Alfred: Adventure of Ideas, New York 1933

Whitehead, North Alfred: The Aims of Education and other Essays, New York 1950

Wincklemann, Johann: Thoughts on the Imitiation of Greek Works in Painting and Sculpture, 1755: Eng. tr.

Wincklemann, Johann: History of Ancient Art, 1764

Wolffin, Heirch: Principles of Art History, Eng. tr. by M.D. Hottinger, New York

Ziaud Din: Iqbal, the Poet Philosopher of Islam, Visva-Bharati Quarterly, n.s. 4(1), 1938, pp. 39-54

Zimmermann, Robert: History of Aesthetics:1858

Zimmermann, Robert: General Aesthetic as Science of Form, 1865

☆......☆......☆

اشاریہ

اسمائے الٰہی اور کتابِ الٰہی

اللہ: ۱۷، ۱۸، ۲۴، ۲۵، ۲۷، ۳۰، ۳۸، ۴۰، ۴۱، ۴۳، ۴۸، ۵۰، ۶۶، ۸۹، ۹۷، ۹۸، ۱۰۰، ۱۰۳، ۱۴۹، ۱۶۹، ۲۰۴، ۲۰۸، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۴۲، ۲۴۹، ۲۵۸، ۲۸۱، ۲۹۱، ۳۰۱

خدا: ۱۲، ۱۴، ۱۶، ۲۰، ۲۱، ۲۴، ۲۶، ۲۸، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۳۷، ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۴۲، ۴۵، ۴۸، ۵۳، ۶۰، ۶۴، ۶۶، ۶۷، ۱۰۷، ۱۱۴، ۱۳۲، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۶۸، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۵۴، ۲۵۷، ۲۷۷، ۲۹۱، ۲۹۸، ۳۰۶، ۳۱۰، ۳۲۲

الباری: ۳۰

الخالق: ۳۰، ۴۰

المصور: ۳۰

الواحد: ۱۴، ۳۲، ۶۶، ۳۱۸

اسماء الحسنیٰ: ۳۲

☆☆☆

قرآن حکیم: ۱۶، ۱۷، ۱۸، ۲۷، ۲۹، ۳۰، ۴۷، ۵۷، ۶۱، ۸۹، ۹۰، ۹۴، ۹۸، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۱۹، ۱۳۰، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۷، ۲۵۵، ۲۷۱، ۳۲۷

حقیقت حسن (قرآن حکیم): ۷۷، ۸۱، ۸۸، ۸۹، ۱۳۰، ۱۴۱

انبیاءِ کرام و ملائکہ

آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم: ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲

جبریل علیہ السلام، حضرت: ۲۹۸، ۲۹۹

اسماء الرجال

آسیرس: ۲۵۲

آگستائین: ۵۷

آگستس: ۱۱۹

ابن تیمیہ: ۴۰، ۴۱

ابن رشد: ۴۰

ابن سبعین: ۳۹

ابن سینا: ۳۸، ۳۹، ۴۱
ابن طفیل: ۳۹
ابن عربی (شیخ محی الدین): ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۵، ۴۶، ۴۷، ۳۲۷
ابن قسی: ۳۹
ابن مسرۃ: ۳۹
آپذومر: ۲۵۰
اپولونیعس: ۲۶۵
اربن ہشتم (پوپ): ۲۶۹
ارسطو: ۱۳، ۱۵، ۳۹، ۶۵، ۶۶، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۶، ۱۷۵، ۱۸۱، ۱۸۸، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۵۹، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۶، ۳۰۸، ۳۰۹
اسپنوزا: ۴۷
اسد (غالب): ۳۰، ۴۱، ۴۹، ۸۴، ۱۰۱، ۱۲۵، ۱۶۵، ۱۷۹، ۲۰۸، ۲۱۸، ۳۱۸
اشعری: ۴۰، ۶۶
افلاطراس: ۲۶۶
افلاطون: ۱۲، ۱۳، ۱۵، ۳۱، ۳۶، ۳۷، ۳۹، ۴۲، ۶۴، ۱۱۹، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۵۱، ۱۵۴، ۱۶۲، ۱۷۱، ۲۲۷، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۵۹، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۷۰، ۲۷۵، ۲۹۶، ۳۱۱
افلاطونس (فلوطینس): ۱۴، ۱۵، ۳۲، ۳۶، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۵، ۲۶۶
اقبال اور افلاطون: ۲۴۳
اکہارٹ: ۳۷
البیری: ۲۶۸
امپے، دکلیز: ۱۲
امراء القیس: ۲۲۲، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱
انگزامینز: ۱۱
انیس (میر): ۵۲
اوحد الدین کرمانی: ۴۶
اپی کیورس: ۱۴، ۳۶، ۳۷
اریوپیگائٹ (جعلی): ۳۷
ایس کیکاس: ۳۰۳
ایکرمن: ۸۳
ایلفن: ۱۶۱، ۱۶۲، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳
ایلن: ۱۷۹
ابلیسن: ۱۰۵، ۱۰۶
ایمیرک ڈیوڈ: ۱۶۲
بارکلے: ۶۰، ۶۴، ۶۵
باطستا (لیون):
باطو (ابے): ۱۶۱، ۱۶۲، ۲۶۹، ۲۷۲
باطے: ۱۵۸
بام گارٹن: ۱۰۵، ۲۶۹، ۲۷۰

برک:۱۲۱،۱۲۲،۱۲۳،۲۷۱
برگساں:۴۹
برونو:۳۶،۳۷
بریڈلے:۱۰،۲۰،۲۱
بسطامی:۴۰
بلانک(چارلس):۱۷۳،۲۷۴
بوزنکٹ:۹۲،۱۰۶
بویلو:۱۷۵
بہزاد:۲۳۱،۲۸۹،۳۰۶
بیدل(میرزا):۱۷
بیل(چارلس):۱۰۶،۱۶۵
بیل(کلائیو):۱۹۵
بیلس:۲۵۲
بیلوری:۱۵۵،۱۵۶،۲۶۸
پرال:۱۹۵
پرنگل پٹی سن:۲۴
پلوٹارک:۱۵۲،۱۵۳
پولی کلائٹس:۱۷۴
پولیو:۱۵۵
تاج(تصدق حسین):۲۲۳،۲۴۰،۲۴۳،۳۲۶
تھیس فیسن:۲۶۵
ٹالسٹائی:۱۸۱،۲۵۳،۲۵۴
ٹامس ریڈ:۱۷
ٹوپفر:۱٦۸
ٹولینڈ:۳۷
جلدکی:۳۹
جون اسکوٹس(اریجنا):۳۷
جونسن:۳۷
جون لیرڈ:۴۷،۳۱۷
جیلی(عبدالکریم):۴۰،۴۵
جیمز(ولیم):۹،۱۰،۲۳
جنیٹائل:۱۹۱
چکبست:۸۳
چھوٹے لال:۲۰
حافظ شیرازی:۱۷
حلبی:۳۹
حلاج:۴۰،۱۳۳
دانتے:۱۹۲،۲۴۷
دیر پونشر:۱۶۱،۱۶۲،۲۷۲،۲۷۳
دقوینسی:۱۶۲
دیموقراطس:۱۲
دیونیس:۳۷
ڈیڈیرو:۲٦۹
ڈیکارٹ:۱۵۵،۲۱۰،۳۰۹
ڈیوریر(ابرش):۲۵۵،۲٦۷،۲٦۸
ڈیوی(جون):۱۸۳

رازی: ۳۸
رافیل: ۱۶۵، ۲۶۸
رسکن: ۱۸۰، ۱۸۱، ۲۵۰، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۷۵،
۲۷۶، ۲۷۷، ۲۹۶
رومی (مولانا روم): ۲۰۵، ۲۵۷، ۲۹۶،
۳۱۱، ۳۱۶، ۳۲۳، ۳۲۷
ریڈ: دیکھیے ٹامس
ریڈ (ہربرٹ): ۱۰، ۱۱۰، ۱۶۸، ۱۹۶، ۱۹۷،
۱۹۸، ۲۷۷، ۲۷۹
رینلڈز: ۲۷۰
رینولڈز: ۱۵۸، ۱۵۹
زلیس انگ (اڈولف): ۱۷۴، ۱۷۸
سپیے سپس: ۳۶
سٹیس: ۴۷، ۵۷
سری شنکر: ۴۶
سلی (جیمز): ۱۸۲
سنتیانا: ۶۷، ۱۱۰
سوفوکلیز: ۳۰۳
سولگر: ۱۶۸
سہروردی: ۳۹
سیونارولا: ۲۶۴، ۲۶۷
شرائی سپس: ۲۶۵
شلائر ماکر: ۱۶۶، ۱۶۷، ۲۴۸، ۲۷۳
شلر: ۹۰، ۹۱، ۱۶۴، ۱۶۵
شلیگل: ۲۴۹
شوپن ہارو: ۱۷۱، ۱۷۲، ۲۱۴، ۳۲۳
شیفٹس بری: ۱۵۶، ۳۱۷
شیکسپیئر: ۸۷، ۱۷۷
شیلنگ: ۱۶۹، ۱۷۰، ۲۴۸، ۲۴۹
صدرالدین شیرازی: ۳۹
عطاءاللہ (شیخ): ۲۲۳
عطار: ۴۰
طینے: ۱۷۸
عنترہ: ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳
غالب (اسد): ۳۰، ۴۱، ۴۹، ۸۴، ۱۰۱، ۱۲۵،
۱۶۵، ۱۷۹، ۲۰۸، ۲۱۸، ۳۱۸
غزالی (امام): ۲۳، ۳۹، ۴۱
غناسطی: ۳۸، ۳۱۳
فارابی: ۳۹
فارنل: ۴۹
فان فلوٹن: ۱۷۷
فخرالدین عراقی: ۴۶
فرائیڈ: ۶۷
فرغانی: ۴۰
فشٹے: ۲۲۲
فشر: ۱۷۲، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۷۴
فوک: ۱۷۳، ۱۷۴

فیڈ روس: ۳۱

فیڈیعس: ۱۵۴، ۲۶۸

فیلاس طراطس: ۱۵۳، ۱۶۵

ترامطہ ادریہ: ۳۸، ۳۱۳

قونیوی: ۴۰

کانٹ: ۱۰، ۶۴، ۶۵، ۷۵، ۹۰، ۱۰۷، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۶۴، ۱۹۳، ۳۱۷، ۳۱۹، ۳۲۲، ۳۲۷

کرل شناسے: ۱۷۱

کروچے: ۴۴، ۴۷، ۷۵، ۹۲، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۱۰، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۸۷، ۱۹۱، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۷، ۳۲۰

کروساز: ۱۵۶

کورانی: ۴۰

کوندلاک: ۱۵

کیری ارے: ۱۷۳

کیسٹگلی اونے: ۲۶۸

کیسٹلن: ۱۷۴

گائیڈورینے: ۲۶۹، ۳۰۹

گریس: ۱۵۴، ۳۱۳

گفرڈ: ۴۹

گوئٹے: ۸۳، ۱۷۲

گیتا: ۴۶

گیو: ۹۷، ۱۷۱، ۳۲۲

لارڈ کیمز: ۱۱۸

لپس: ۲۷، ۷۳، ۹۱، ۹۲، ۱۰۶، ۳۱۱

لون جائنس: ۱۱۹، ۱۲۰

لیسنگ: ۱۲۱، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱

لیوقرائطس: ۳۶، ۳۷

لیو یکے: ۱۷۳

ماسینیون: ۳۸، ۴۱

مائیکل (سینٹ): ۲۶۹

محسن تاثیر: ۱۹

محمد عبداللہ قریشی: ۴۸، ۳۲۷

منروا: ۲۵۲، ۳۱۷، ۳۱۸

ایم۔ میسانو: ۲۶۹

میوز: ۱۵۴، ۳۱۷

میئر (فریڈرک): ۱۵۸

نابلسی: ۴۰

نصیر احمد ناصر: ۶، ۶۳، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۱۰۴، ۱۴۱، ۱۴۷، ۳۲۷

نیوٹن: ۳۰۵

ورتھ: ۲۵۰

وسے: ۲۴۹

وکو: ۲۴۷

ونکل مان: ۱۰۵، ۱۵۷، ۱۶۰، ۱۷۱، ۲۷۰

وہائٹ ہیڈ: ۱۸۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۳۰۲، ۳۰۷،

۳۱۴،۳۲۱

ویراں:۱۷۵

ویلیے:۱۷۶

پٹس:۱۲

ہربرٹ: ۱۰، ۱۱۰،۱۶۸، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸،
۲۷۷،۲۷۹

ہرڈر: ۲۴۷، ۲۴۸

ہمذانی:۴۰

ہوگارتھ:۱۵۵

ہومر:۲۴۵

ہومز ماربس:۱۷۴

ہیراکلائطس:۱۱،۱۲

ہیگل: ۶۲، ۶۳، ۷۳، ۱۰۵، ۱۶۶، ۲۴۶،
۲۴۷،۳۰۵،۳۱۲

ہینری ہوم (لارڈ کیمز): ۱۱۸

ہیوم:۱۵

یورپیڈیز:۳۰۱

☆......☆......☆

مصطلحات

آب وتاب:۹۳،۱۷۶،۱۷۷

آرائش:۱۵۵،۱۵۷،۲۵۲

آرائشی فن:۱۷۵،۱۷۶

آرزو: ۱۲، ۵۷، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۷،
۹۴،۱۰۰،۱۰۴،۱۱۲،۱۱۳،۱۷۲، ۱۸۵،
۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۵۷،
۲۵۸،۲۵۹،۳۰۰

آرزو اور حسن:۷۰، ۷۷،

آرزو اور خودی:۵۶،۱۱۳، ۲۲۶،

آرزو اور صورت:

آرزو اور عقل:۲۲۶

آرزو اور مقاصد:۲۲۶، ۲۲۷

آزاد حسن:۵۵،۱۲۶

آزادی فن:۲۸۹

آمد (نظریہ): ۲۳، ۸۵، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۷۱،
۱۸۴،۱۸۸،۲۲۹،۳۲۱

آورد (نظریہ):۱۷۱

آئیڈیل:۱۷۰،۲۶۸

آئین فیوننگ:۷۳،۹۲

ابراہیمی توحید:۲۹۶

ابقوریوں:۱۵۳

ابلاغ:۱۱۴،۱۵۹،۱۷۱،۱۸۱،۱۸۲،۱۹۱،۱۹۹،۲۰۰

ابقوریوں:۱۵۳

ابلاغ:۱۱۴،۱۵۹،۱۷۱،۱۸۱،۱۸۲،۱۹۱،۱۹۹،۲۰۰

اتحادیہ:۴۱

اتفاقی تلازم:۱۰۶

اتقان:۱۷۶، ۱۷۷

اجتہاد: ۱۳، ۱۸۶، ۲۵۶، ۲۶۵، ۲۸۵، ۲۸۹، ۳۰۱، ۳۰۲

احساس:۱۴، ۱۷، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۶۱، ۷۱، ۷۳، ۷۶، ۷۷، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۲، ۹۴، ۹۸، ۱۰۸، ۱۱۱، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۵۶، ۱۵۸، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۷، ۱۷۶، ۱۷۸، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۴۴، ۲۵۴، ۲۶۴، ۲۶۷، ۲۷۲، ۲۷۶، ۲۹۹

احساسات: ۱۵، ۱۷، ۲۴، ۲۵، ۱۳۹، ۱۶۲، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۸۰، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۹۵، ۱۹۶، ۲۴۸، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۷۰، ۲۷۲

احساسِ قدر: ۷۵، ۷۶، ۳۱۲

احسن الخالقین: ۲۷، ۸۶

احسن تقویم: ۳۲

اخلاقیات (رسک): ۲۱، ۱۵۲، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۹، ۲۴۳، ۲۴۶، ۲۵۰، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۷۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۷۶، ۲۹۶

اخوان الصفا: ۴۱

ادب اور فکر۔ صالح: ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۵، ۲۴۴، ۲۵۴

ادنیٰ خودیاں: ۹۷

ارادہ: ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۲۵، ۲۷، ۱۲۰، ۱۴۰، ۱۷۱، ۱۹۰، ۱۹۸، ۲۱۴، ۲۷۵، ۳۲۳

ارتقائے حیات: ۸۲، ۲۲۵، ۲۲۶

ارسطاطالیسی: ۱۵۸، ۳۰۸

ارسطویت پسند: ۱۵۸

ارفع کمال: ۲۶۹

ارواح: ۴۲، ۴۷

اسکاٹ لینڈ کا فن: ۲۵۰، ۲۵۲، ۲۷۵، ۲۷۶،

اسلامی فنون لطیفہ: ۲۲۳

اشراقیہ: ۳۱۹

اشعری متکلمین: ۴۲

اصول تلازم: ۱۷۸

اصول نقالی: ۲۶۹

آرزو اور ارتقا:

ادارکی مشاہدہ:

اظہارات: ۱۰۶، ۱۶۳، ۱۹۰

اظہاریت: ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۱، ۱۸۸، ۱۹۳، ۱۹۵، ۳۱۲

اعتدال: ۵۵، ۱۰۶، ۱۳۷، ۱۵۵، ۱۵۷، ۱۷۷، ۱۷۸، ۲۴۴، ۳۲۲

اعلیٰ خودی: ۸۵، ۹۷
اعیان: ۳۳، ۴۲، ۶۴، ۱۴۷، ۱۴۸، ۲۲۸،
۲۴۸، ۲۵۹، ۲۶۳
افادی مقصدیت: ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۵۳
افادیت: ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۵۵، ۱۸۳، ۲۴۶، ۲۴۸
افئدۃ: ۱۸، ۹۰، ۱۳۸
الابصار: ۱۸، ۸۹، ۹۰، ۹۸، ۱۳۸، ۱۴۰
التصور (ہیگل): ۱۰۷، ۳۰۷
الوان: ۱۰۵، ۱۱۱، ۱۵۹، ۱۶۳، ۱۸۲، ۱۹۰، ۱۹۵،
۱۹۷، ۳۱۶، ۳۱۸
امر: ۷، ۱۳، ۱۴، ۱۹، ۲۲، ۲۳، ۲۶، ۲۷، ۲۸،
۳۰، ۳۱، ۳۳، ۴۷، ۵۲، ۵۵، ۷۴،
۷۷، ۷۸، ۸۶، ۸۷، ۹۸، ۱۰۲، ۱۰۳،
۱۰۵، ۱۲۳، ۱۲۸، ۱۳۷، ۱۵۳، ۱۵۴،
۱۶۰، ۱۷۰، ۱۷۳، ۱۷۷، ۲۴۹، ۲۵۲،
۲۶۴، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۷۶، ۲۸۰،
۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۵
انا: ۱۱، ۱۷، ۲۸
انانیت: ۱۱، ۱۴۰
انیت: ۲۸، ۵۱
ایجابی حظ: ۱۲۶
ایڈوس: ۱۴۸
ایغو: ۱۱، ۱۳، ۱۷
ایونی مکتب فکر: ۳۸
باصرہ: ۱۸، ۳۳، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۳،
۲۲۶، ۲۴۸
باطنی مشاہدہ: ۲۶۹
باقاعدگی: ۱۵۶، ۱۵۷
بانگ سرافیل: ۲۳۸، ۲۹۸
بُرافن: ۱۸۲، ۲۵۳، ۲۵۴
بروز (نظریہ): ۴۲،
بوقلمونی: ۴۰، ۶۵، ۱۴۲، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۷۴،
۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۳
بھارت کا فن: ۲۷۵
بے تکلف حقیقت: ۴۷، ۳۱۷
بے خودی: ۱۱، ۱۲، ۲۱، ۹۲، ۲۴۱، ۳۲۵
بے یقین: ۱۴۰، ۲۹۷
بے یقینی اور ذوق تحقیق: ۲۹۵
پروردگار آرزو: ۲۲۹، ۲۵۸،
پند و نصیحت اور فن: ۱۶۵
پیچیدگی: ۱۵۷
تاثرات: ۵۷، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۷۸، ۱۸۳، ۱۸۹،
۱۹۰، ۳۲۰
تجوہر روح: ۴۱
تخیل: ۲۲، ۴۸، ۶۱، ۶۴، ۶۹، ۷۲، ۷۵،
۱۰۶، ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۲۰، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۶،

۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴،
۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۸، ۱۶۳، ۱۶۷، ۱۶۸،
۱۷۴، ۱۷۶، ۱۷۸، ۱۸۷، ۱۸۹، ۱۹۰،
۱۹۲، ۱۹۳، ۲۲۷، ۲۴۱، ۲۴۷، ۲۴۸،
۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰،
۲۷۴، ۲۸۹، ۲۹۰
تخیل اور فن: ۱۵۸، ۱۷۶
تخیلی اظہارات: ۱۹۰
تخیلی وجدان: ۱۸۹
تخلیق انسانی: ۱۷۰
تخلیق بالحق: ۲۰، ۶۱، ۶۲، ۹۷، ۱۱۵، ۲۵۵
تخلیق بالخودی: ۶۱، ۶۲، ۱۱۵
تخلیق اور تسلسل حیات: ۶۱، ۲۲۲
تخلیقی عبقریت: ۱۶۸
تخلیقی فعلیت: ۲۸، ۹۸، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۴،
۱۳۷، ۱۵۲، ۱۶۰، ۱۶۴، ۱۶۷، ۱۷۲، ۱۸۷،
۱۸۸، ۲۰۴، ۲۴۸، ۲۷۴، ۲۸۹، ۳۱۰
تخلیق کی ٹھوس فعلیت: ۱۸۹
ترکیب: ۹۸، ۹۹، ۱۱۱، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۵۵، ۱۸۱،
۱۸۹، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۸، ۲۵۳، ۲۷۰،
۲۷۵، ۲۷۷، ۳۰۱، ۳۰۲
ترکیب صوری: ۱۵۵، ۱۸۱، ۲۵۳، ۲۷۵، ۲۷۷
تسویہ: ۸۹، ۱۳۷، ۱۵۵، ۳۲۰
تصدیق: ۴۹، ۵۷، ۶۷، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۶،
۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۶۳، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۸
تصدیقات: ۱۰۹، ۱۸۹، ۱۹۲
تصدیق جلال: ۱۲۴
تصورات: ۷، ۱۶، ۱۷، ۳۷، ۳۹، ۴۰، ۴۱،
۴۴، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۷۳، ۷۴،
۷۵، ۷۶، ۷۸، ۹۱، ۱۰۶، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۹،
۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۹، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۵۲،
۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۵، ۱۶۸،
۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۶، ۱۸۰،
۱۸۴، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۳، ۱۹۶، ۲۴۸،
۲۶۳، ۲۶۷، ۲۷۰، ۲۷۴، ۳۰۵، ۳۱۰
تصور کا اظہار: ۱۷۹
تصور اور تخیل: ۱۵۶، ۲۶۸
تصور حیات: ۸۳
تصور اور فن: ۱۷۶
تصور مطلق: ۶۴، ۳۶۰
تصور مقصدیت: ۶۷
تصور وجود: ۵۲، ۶۱، ۶۶
تصوریت: ۲۰، ۴۱، ۹۰، ۹۱، ۱۱۴، ۱۷۱، ۱۷۳،
۱۸۴، ۱۹۲، ۲۷۴، ۳۱۵
تصوریت نو: ۹۱
تصوف اسلامی: ۱۲، ۲۰، ۳۴، ۳۸، ۴۰، ۴۱،

۴۳، ۷۱، ۹۱، ۹۲، ۲۲۷، ۲۷۷، ۳۲۰،
۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷
تضاد و تخالف: ۱۷۸
تعدیل: ۸۳، ۱۳۷، ۱۷۰، ۱۷۷
تغیر و تبدیل: ۲۷۴، ۲۹۳
تقلید: ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۷۴، ۲۵۰، ۲۷۲، ۲۷۳،
۲۷۸، ۲۸۱، ۲۸۵، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱،
۲۹۲، ۲۹۶، ۲۹۹، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳
تقلید و غلامی: ۲۵۰، ۲۷۶، ۲۸۳، ۲۸۵،
۲۸۷، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴،
۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۱، ۳۰۳
تلازم (نظریہ): ۷۶، ۱۰۵،
تلازمات: ۱۱۰
تلازم (میکانکی): ۱۸۹
تلازمی جمالیات: ۷۶
تلاش حق: ۲۷۶
تلمیذ الرحمٰن: ۲۳۴
تمثیل اور خودی: ۱۶۶، ۲۷۳، ۲۹۱، ۳۱۴
تمثیل کا کمال: ۲۹۱
تناسب: ۵۵، ۱۳۷، ۱۵۳، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۸،
۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸،
۱۹۱، ۲۷۰، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۷۰، ۳۱۳
تناسبات: ۱۷۸، ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹، ۲۷۷
تناسب و ہم آہنگی: ۱۶، ۱۵۳، ۱۵۵، ۱۵۸، ۲۷۰
تن و جان: ۸۲، ۸۳
تنزلات ستہ: ۴۵
تنزیہی اظہار: ۱۰۶
تنوع: ۱۵۶، ۱۹۹، ۲۲۴
توازن: ۲۴، ۱۰۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۳۱۰
توازن اور جواب توازن: ۱۷۸
توافق و تطابق: ۸۴، ۱۷۹
توحید: ۴۷، ۱۳۲، ۲۰۴، ۲۳۳، ۲۴۲، ۲۹۶، ۳۲۶
توحید اور وحدت الوجود: ۴۷
تہذیب: ۱۴۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۴۳، ۲۴۳،
۳۰۲، ۳۰۳
تہذیب کے فنون: ۱۸۶
ثقافت: ۵، ۲۲۵، ۲۳۱، ۲۴۶، ۲۸۴، ۳۰۲، ۳۰۳
ثقافت اسلامی: ۲۲۵
جدید فن: ۱۶۸
جذب و انجذاب: ۷۳، ۸۸، ۹۲، ۹۳، ۱۵۶،
۲۶۸، ۳۱۱
جذبہ: ۱۵، ۱۷، ۷۶، ۷۷، ۱۰۵، ۱۱۴، ۱۲۱،
۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۸۳،
۱۸۴، ۱۹۸، ۲۵۶، ۳۱۲، ۳۱۹، ۳۲۱
جذبہ خوش فعلیت: ۱۶۴، ۳۱۹
جسم: ۹، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۲۰، ۴۱، ۴۹، ۶۶،

۸۵، ۱۶۰، ۱۸۵، ۱۹۳، ۱۹۵، ۲۰۱،
۲۰۲، ۲۴۸، ۲۵۹
جلال: ۱۱۹ تا ۱۳۳، ۱۵۶، ۱۵۷، ۲۰۰، ۲۰۷،
۲۲۱، ۲۶۸، ۲۷۹
جلال و جمال: ۱۳۰، ۱۳۲، ۲۰۷
جلیل: ۷۵، ۹۴، ۱۰۵، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۲،
۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰،
۱۳۲، ۱۶۳، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۲۹، ۲۹۹
جلیل وجمیل: ۱۳۲، ۲۰۷
جمال: ۳۰، ۴۴، ۵۶، ۶۳، ۸۵، ۸۶، ۹۳،
۹۴، ۱۰۸، ۱۱۹، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳،
۱۴۰، ۱۵۶، ۱۵۷، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۷،
۲۲۱، ۲۶۹، ۲۷۹
جمال اور جلال: ۱۹۹، ۲۳۱
جمال ما: ۸۶
جمال معنوی: ۶۳، ۹۴
جمالیاتی احساس: ۷۳، ۹۳
جمالیاتی اصول: ۱۷۸
جمالیاتی اظہار: ۱۸۸
جمالیاتی بصیرت: ۲۴۹
جمالیاتی ترکیب: ۱۸۹
جمالیاتی تصدیق: ۷۵، ۱۲۳، ۱۶۹
جمالیاتی ذوق: ۱۳۷، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۲۳۰
جمالیاتی حس: ۸۷، ۸۸، ۹۴، ۱۰۰، ۱۰۳،
۱۳۷، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۷۲، ۱۹۶،
۲۷۹، ۲۸۱، ۳۰۸
جمالیاتی حس اور جمالیاتی ذوق: ۸۷، ۱۳۷، ۱۴۳
جمالیاتی حظ: ۷۳، ۹۳، ۱۷۹، ۳۰۸
جمالیاتی شعور: ۷۶
جمالیاتی عالم: ۱۶۴، ۱۶۵
جمالیاتی عنصر: ۱۶۸، ۱۶۹
جمالیاتی فعلیت: ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۶۹، ۱۸۷،
۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۰، ۳۰۷
جمالیاتی قدر: ۱۱۰، ۱۶۵، ۱۸۷
جمالیاتی قدریں: ۱۰۷، ۱۴۳، ۱۶۵، ۲۰۰، ۲۰۱
جمالیاتی مشاہدہ: ۷۵، ۷۶، ۱۳۷، ۱۳۸،
۱۹۵، ۳۰۷
جمالیاتی معروض: ۱۷۴، ۱۸۳، ۳۰۸
جمالیاتی واقعہ: ۱۸۹، ۱۹۰
جمالیاتی وجدان: ۱۰۷
جمالیاتی ہمدردی: ۱۷۸
جمیل: ۳۲، ۴۸، ۹۴، ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۶۳، ۲۰۷، ۲۲۹
جمیل وجلیل: ۹۴، ۲۲۹
جنسی جبلت: ۷۶
جنسی جذبہ: ۷۶، ۷۷
جنسیت (نظریہ): ۷۶، ۷۷

جوہر: ۱۷، ۲۵، ۲۸، ۲۹، ۴۰، ۴۳، ۶۵، ۶۶،
۱۱۲، ۱۷۲، ۱۷۷، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶،
۲۰۳، ۲۰۵، ۲۲۵، ۲۳۵، ۲۴۶، ۲۷۴،
۲۹۹، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۱۱
جوہر خودی: ۶۵، ۶۶، ۱۱۲
حدیث: ۳۲، ۸۲، ۲۰۳، ۲۳۵
حرکت: حرکی جلال: ۱۲۷، ۱۲۸، ۳۱۱
حرکی حسن: ۲۶۷
حس حسن: ۱۹۶
حسن اور آرزو:
حسن ازلی: ۴۵،
حسن الٰہی: ۳۲، ۲۶۷
حسن ترتیب: ۱۵۶، ۲۷۷، ۳۱۸
حسن اور تناسب وہم آہنگی: ۱۵۳، ۱۵۵،
حسن اور جمال: ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۹
حسن کا حرکی نظریہ: ۹۷
حسن اور خدا:
حسن خداوندی: ۱۰۲
حسن خودی: ۳۲
حسن ذوق: ۲۹۸
حسن صور: ۱۰۵، ۱۶۳
حسن فطرت: ۳۲، ۷۷، ۱۰۳، ۱۶۱، ۲۶۹، ۲۷۲
حسن فطرت کی نقالی: ۲۶۷،
حسن اور فن: ۱۷۳
حسن اور فنی تخلیقات: ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۵۱،
۱۵۴، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۷۸، ۱۸۷، ۱۹۰،
۱۹۱، ۲۴۴، ۲۴۸، ۲۷۲، ۲۸۹
حسن کائنات: ۳۲، ۵۵، ۵۷، ۱۰۳
حسن اور جمال: ۸۶، ۱۱۹، ۱۳۰، ۱۳۳
حسن کا مآخذ: ۱۸۷
حسن ومزاحمت: ۱۷۸
حسن مطلق: ۵۵، ۵۶، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۶۸، ۱۶۹، ۲۴۹
حسن معروضی: ۵۵، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۸، ۱۰۲، ۱۰۳
حسن کی معروضیت: ۷۷
حسن کا معیار: ۵۷، ۶۷، ۸۷، ۱۱۶
حسن (معروضی وموضوعی): ۵۵، ۸۸، ۸۹،
۹۰، ۹۸، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۶۸، ۲۷۳،
حسن (موضوعی): ۶۳، ۷۰، ۸۶، ۸۹، ۹۰،
۹۴، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳
حسن اور نور: ۳۴
حسنہ: ۱۲۶
حسی جذبہ: ۱۶۴
حسیاتی نظریہ فن: ۱۵۳
حظ: ۱۷، ۴۲، ۴۳، ۹۲، ۹۳، ۱۰۵، ۱۱۱، ۱۱۹،
۱۲۳، ۱۲۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۷۲، ۱۷۴،
۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۳، ۱۸۹، ۱۹۶، ۱۹۷،

۱۹۸، ۲۶۴، ۳۰۸
حظ انگیز تاثر: ۱۰۵، ۱۱۱، ۱۲۶، ۱۵۸، ۱۷۴،
۱۷۹، ۱۸۳، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۶۴
حقائق ثابتہ: ۱۴۸، ۳۱۱
حقیقت حسن: ۷۷، ۸۱، ۸۸، ۸۹، ۱۳۰، ۱۴۱
حق اور فنکار:
حقیقت اور فن: ۲۷۵
حقیقت فن: ۱۸۲
حقیقت کائنات: ۸۳، ۹۸
حقیقت و مجاز: ۳۴
حقیقت مطلقہ: ۲۸، ۲۹، ۵۱
حقیقی حسن: ۱۷، ۱۶۱، ۱۶۲
حقیقی شبیہ گری: ۱۰۳، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۹، ۱۶۰،
۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۷۰، ۱۷۲، ۱۷۳،
۱۷۵، ۱۸۵، ۱۸۷، ۱۸۸، ۲۴۹،
۲۷۳، ۲۷۵، ۳۰۵
حقیقی فن: ۱۷۰، ۱۷۴، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۹۰، ۲۴۹،
حقیقی فنکار: ۱۵۸، ۱۶۵، ۱۸۱، ۲۵۰، ۲۶۸،
۲۷۰، ۳۰۵
حقیقی و مادی: ۳۸، ۸۳،
حقیقی نقالی: ۱۷۶
حقیقی وحدت: ۱۶۸
حلال فن: ۲۴۱، ۲۴۲
حواس وقلب: ۱۴۰
حیات: ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۲۱، ۲۳، ۲۵، ۲۸،
۲۹، ۳۰، ۶۱، ۶۷، ۷۰، ۸۲، ۸۳، ۸۴،
۸۶، ۹۸، ۹۹، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۱۱، ۱۱۴،
۱۱۵، ۱۲۰، ۱۲۶، ۱۳۱، ۱۶۴، ۱۷۷،
۱۸۶، ۱۹۴، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۶، ۲۰۷،
۲۰۸، ۲۲۲، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷،
۲۳۰، ۲۳۷، ۲۴۲، ۲۴۴، ۲۵۶، ۲۷۶،
۲۸۲، ۲۸۳، ۲۹۱، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۶،
۲۹۹، ۳۰۰، ۳۱۱
حیات فن کا قانون: ۲۷۶
حیاتیاتی اصول: ۱۸۵،
خط اعتدال: ۱۷۹
خطوط: ۷۳، ۱۵۷، ۱۸۲، ۱۹۰، ۱۹۵
خطوط و الوان: ۱۰۵، ۱۱۱، ۱۵۹، ۱۶۳، ۱۸۲،
۱۹۰، ۱۹۵، ۱۹۷، ۳۱۶، ۳۱۸
خلافت عباسیہ: ۴۰
خلق آخر: ۲۷
خلق اور امر: ۲۶
خواب: ۵۶، ۸۲، ۹۸، ۱۹۱، ۱۹۲، ۲۲۸، ۲۳۱،
خودی: تقریباً ہر صفحے پر
خودی اور ادب: ۱۲۴، ۱۵۸، ۲۲۴، ۲۳۲،
۲۳۶، ۲۴۰، ۲۴۸، ۳۰۳

خودی اور تقلید: ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۷۴، ۲۵۰، ۲۷۲،
۲۷۳، ۲۷۸، ۲۸۱، ۲۸۵، ۲۸۹، ۲۹۰،
۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۶، ۲۹۹، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳
خودی اور تمثیل: ۱۶۶، ۲۷۳، ۲۹۱، ۳۱۴،
خودی اور حقیقت مطلقہ: ۲۸، ۲۹، ۵۱
خودی اور عشق: ۳۲، ۵۶، ۹۲، ۱۳۱، ۲۰۲،
۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۲۹،
۲۳۱، ۲۴۷، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۸۲
خودی کی فعلیت: ۲۸، ۷۳، ۹۳، ۱۱۴
خودی مطلق: ۱۲، ۲۸، ۳۱
خودی اور نظام جسمانی: ۲۷
خودی اور نظام عالم: ۴۷، ۴۹، ۶۱
خودی اور نور: ۲۰، ۲۹، ۳۲، ۳۳، ۳۴
خوش ذوق: ۲۵۲، ۲۷۶
خوش فعلی: ۱۲۶، ۱۶۴، ۳۱۹
خون جگر اور شاعری: ۲۳۵
خون جگر اور فن: ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۴۵
خیر اور حسن: ۳۳
خیر اور شر: ۲۱، ۲۴۳، ۳۱۶
داخلی روح: ۱۶
دبستان رواقیت: ۲۶۵
دبستان فطریت: ۲۶۵، ۲۷۱، ۲۷۶
دبستان معنویت: ۲۹۶
ڈیزائن: ۱۰۵، ۱۵۵، ۱۵۷، ۱۶۳، ۱۸۱، ۲۵۳،
۲۷۵، ۲۷۷
ذوق اظہار: ۱۱۲
ذوق کی تصدیق: ۱۲۹، ۱۶۳
ذوق جدت: ۹۹، ۳۰۱، ۳۰۲
ذوق جمال: ۱۴۲
ذوق جمہور: ۲۹۸
ذوق حسن: ۱۲۷
ذوق عمل: ۴۸، ۲۲۸
ذوق نمو: ۱۱۲
ذوق نمود: ۱۱۴
ذوق نظر: ۲۳۷
راز تقدیر: ۶۷
رب: ۱۸، ۱۹، ۲۱، ۲۶
رقص اور تعلیم جسم: ۲۴۸،
رنگ: ۳۰، ۳۹، ۴۳، ۴۸، ۵۲، ۵۴، ۵۹،
۶۸، ۷۲، ۷۴، ۸۱، ۸۴، ۸۵، ۹۱، ۹۳،
۹۴، ۱۰۲، ۱۰۵، ۱۱۳، ۱۴۲، ۱۵۵،
۱۵۷، ۱۵۹، ۱۶۱، ۱۶۳، ۱۶۹، ۱۷۳،
۱۷۵، ۲۰۶، ۲۲۳، ۲۲۶، ۲۳۰، ۲۴۵،
۲۷۵، ۳۰۹، ۳۱۶
رنگ اور اظہار: ۱۶۳
رواقی: ۱۵، ۳۲۲

رواقی: ۳۲۲
روح: ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۲،
۲۳، ۲۶، ۲۷، ۲۹، ۳۴، ۳۸، ۴۰، ۴۱،
۴۳، ۷۱، ۷۵، ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۸۹،
۹۰، ۹۲، ۹۴، ۹۷، ۹۸، ۱۰۶، ۱۰۷،
۱۰۸، ۱۲۰، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۹، ۱۳۸،
۱۴۳، ۱۵۴، ۱۵۶، ۱۶۴، ۱۶۶، ۱۶۹،
۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۸، ۱۸۶،
۱۸۷، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵، ۲۰۲،
۲۰۳، ۲۰۴، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۳۹، ۲۵۸،
۲۶۸، ۲۷۰، ۲۹۰، ۲۹۲، ۲۹۶، ۲۹۸،
۳۰۰، ۳۱۱، ۳۲۱، ۳۲۸
روحی جوہر: ۱۷
ریاضیاتی جلال: ۱۲۸
زردتشیت: ۲۰
زمانہ: ۲۵، ۴۹، ۶۱، ۱۴۷، ۱۷۱، ۲۲۲، ۲۳۸،
۲۴۰، ۲۵۶، ۳۰۲، ۳۰۳
زندگی: ۱۴، ۲۲، ۲۶، ۲۹، ۴۱، ۴۵، ۴۹، ۵۰،
۵۷، ۶۳، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۲،
۸۳، ۸۴، ۹۰، ۹۴، ۹۷، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۶،
۱۰۷، ۱۱۱، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۲۰، ۱۳۱، ۱۳۲،
۱۳۸، ۱۵۶، ۱۶۴، ۱۷۰، ۱۷۴، ۱۷۵،
۱۷۷، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۹۲،
۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۰۴، ۲۰۸،
۲۲۱، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸،
۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۸،
۲۳۹، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۵، ۲۴۶،
۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۷،
۲۶۸، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۸۰، ۲۸۲،
۲۸۳، ۲۸۴، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳،
۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۹، ۳۱۴
زندگی اور آرزو: ۱۴
زندگی اور فن: ۲۵۷
زندہ صورت: ۱۶۴، ۱۹۲
سادگی: ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۸۱، ۲۵۰، ۲۵۲، ۲۷۰، ۲۷۶
سالماتی دبستان: ۱۴
سالماتی نظریہ: ۳۸
سالمیہ: ۴۱
سامعہ: ۱۸، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۲۲۶، ۲۴۸
سانکھیہ کپل: ۳۸
سائنس اور فن:
سچا فن اور نقالی: ۱۷۴
سرود حرام: ۲۳۴
سرود حلال: ۲۳۳
سلبی حظ: ۱۲۶
سمع: ۱۸، ۸۹، ۹۰، ۱۳۸، ۱۸۰

سنگتراشی: ۱۷۰،۱۷۵،۱۷۹،۲۶۰،۲۶۴
سوز۔خودی: ۲۹۱
سوز دل اور فنکار: ۲۳۴
سوز۔زندگی: ۲۳۷، ۲۵۷
سوز و ساز: ۲۹۱، ۳۱۸
سوز۔عرب: ۲۳۲
سوز کا مبدأ: ۲۰۴
شاعر: ۲۹، ۴۵، ۴۷، ۷۲، ۱۰۰، ۱۵۱، ۱۶۲، ۱۷۵، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۹، ۲۳۷، ۲۳۹، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۵۸، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۸۲، ۲۹۰، ۳۰۰، ۳۰۳
شاعر کی روح: ۱۷۵
شاعر اور عقل و فکر: ۲۴۷،
شاعری: تقریباً ہر صفحے پر
شاعری و پیغمبری: ۲۰۳، ۲۲۱، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۵۹
شاعری کا حسن: ۱۹۵
شاعری اور سوز و مستی: ۲۵۹
شبیہ گری: ۱۰۳، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۷۰، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۵، ۱۸۵، ۱۸۷، ۱۸۸، ۲۴۹، ۲۷۳، ۲۷۵، ۳۰۵
شخصیت (کی تعریف): ۲۱، ۲۷، ۴۳، ۴۸، ۱۳۰، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۹۰، ۱۹۵، ۲۰۳، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۷۸، ۲۸۰، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱
شعر اور آدم گری: ۲۳۸، ۲۵۹
شعر کے اثرات: ۵۹، ۱۶۳
شعر اور دور جاہلیت: ۲۴۱
شعر عجم: ۲۳۷
شعور: ۱۱، ۱۲، ۱۴، ۱۹، ۲۲، ۲۵، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۴۱، ۷۳، ۷۴، ۷۶، ۸۳، ۸۵، ۸۶، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۴، ۱۳۶، ۱۳۸، ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۷۳، ۱۷۹، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۲۲۲، ۲۲۷، ۲۴۸
شے قائم بالذات (کانٹ): ۱۰۵، ۳۲۰
صالح ادب اور زندگی: ۲۳۲
صالح فن: ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۵
صداقت اور فن: ۱۱۶، ۱۶۸، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۸۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۵۵، ۲۵۷، ۲۷۳، ۲۹۶
صدور (نظریہ): ۴۱
صدور خودی: ۲۷، ۲۸، ۸۵
صدور مادہ: ۳۸
صفات حسن: ۱۳۲، ۱۴۳
صفائی فن: ۱۷۸

صنعت: ۱۵۱، ۱۷۱، ۱۸۰، ۲۰۱، ۲۴۲، ۲۶۰
صورت: ۵، ۱۰، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۸، ۲۰، ۲۱، ۲۲،
۳۱، ۳۲، ۳۷، ۳۸، ۳۹، ۴۸، ۵۹،
۶۶، ۶۷، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۳،
۷۵، ۷۶، ۸۰، ۸۲، ۸۵، ۸۸، ۸۹،
۹۱، ۹۷، ۹۸، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۷،
۱۰۸، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۴، ۱۲۵،
۱۳۵، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۱، ۱۴۶، ۱۴۸،
۱۵۰، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۵۶، ۱۵۷،
۱۵۸، ۱۶۰، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۶، ۱۶۷،
۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶،
۱۷۷، ۱۷۹، سے آگے ہر صفحے پر
صورت پسندی: ۲۹۶
صورت گری: ۱۰۷، ۱۵۸، ۱۸۷، ۱۹۶، ۲۲۳،
۲۳۴، ۲۷۳، ۲۷۶، ۲۹۵، ۳۱۰
صورت اور مادہ: ۱۳
صوری اظہار: ۱۰۸، ۱۹۵
صوری جذبہ: ۱۶۲، ۳۱۰
ضرب کلیمی: ۲۳۵، ۲۳۶
طلائی تناسب: ۱۷۶، ۳۰۷، ۳۱۱
عالم اعیان: ۶۲، ۱۴۵، ۲۲۶
عالم طبعی: ۳۰۴
عالم مجاز: ۱۴۵، ۲۶۱
عالم گیر وحدت: ۱۴۰
عبقریت: ۹۸، ۱۵۸، ۱۶۴، ۱۶۶، ۱۶۸، ۱۷۰،
۱۷۳، ۱۷۸، ۲۱۲، ۲۸۷، ۳۰۳، ۳۱۱
عدم: ۱۸، ۲۰، ۳۸، ۴۷، ۵۸، ۶۰، ۲۴۴، ۲۶۹
عرضی تلازم: ۱۶۱
عرضی حسن: ۱۶۱
عشق: ۳۳، ۵۴، ۹۰، ۱۲۹، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۰۳،
۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۲۷، ۲۲۹، ۲۳۰،
۲۳۹، ۲۴۸، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۸۰، ۲۸۷،
۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۳، ۳۱۰
عشق و تخیل: ۲۸۷
عظمت فن: ۱۷۹
عظیم فن: ۱۷۹، ۲۵۱
عقل (الوہی): ۱۲، ۱۴
عقل فعال: ۳۹، ۴۰
عقل منفعل: ۴۰
عقلی فعلیت: ۱۵۱
عقلی نظریہ فن: ۱۹۱
علت و معلول اور فن: ۳۵، ۱۷۶
علم جمالیات: ۱۷۳
علم و فن اور حیات: ۶۸، ۲۲۵
عینیت: ۳۵، ۳۹، ۳۱۳
غلام فن: ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۸

غلامی: ۸۹، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۸۳، ۲۸۷، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۰۱

غلامی و بے یقینی: ۱۳۸، ۲۹۵،

غم انسانیت: ۲۳۲، ۲۸۱

غم دیگر: ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۳۳

غم ذاتی: ۲۰۰

فطری حسن: ۱۰۴، ۱۶۱

فطریت: ۲۶۲، ۲۶۵، ۲۶۷، ۲۷۱، ۲۷۶، ۳۱۵

فطریت فن: ۲۶۷

فطرت اور مثالی نمونہ: ۱۷۹، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۷۳

فطرت کی نقالی: ۱۵۲، ۱۵۶، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۴، ۱۷۸، ۲۶۴، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱

فلسفہ اخلاق: ۱۷

فلسفہ خودی: ۶۵

فلسفہ مقصدیت: ۲۲۳

فن کی آزادی: ۲۷۶

فن کی ابدیت: ۲۷۷

فن اور اخلاق: ۲۴۸

فن کا اعجاز: ۱۸۵

فن اور بت پرستی: ۲۴۵، ۲۴۹، ۲۵۰

فن برائے فن: ۲۱۹، ۲۵۰، ۲۵۴

فن کی بنیادی خصوصیات: ۱۶۸

فن کی بنیادی شرائط: ۲۴۶

فن پارہ: ۱۴۹، ۱۵۲، ۱۶۹، ۱۸۱، ۱۸۳، ۲۳۶، ۲۵۲، ۲۶۴، ۲۷۳

فن کی پہچان: ۲۵۲

فن کی ترقی اور زوال قوم: ۱۸۴

فن تعمیر: ۱۵۳، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۷، ۲۲۱، ۳۱۱

فن اور جمالیاتی قدریں: ۱۹۸

فن کی جمالی اور جلالی قوت:

فن اور حسن: ۲۴۸

فن کی حقیقت: ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۸۱

فن کی خوبی: ۱۸۲

فن اور خون جگر: ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۴۳

فن اور داخلی شبیہ گری: ۲۷۱

فن کی دسترس: ۱۵۲، ۲۶۴

فن اور ذاتی شہود: ۲۷۶

فن کا روایاتی نظریہ: ۱۵۱

فن اور رمزیت: ۱۵۰، ۱۹۳، ۲۷۵

فن، صنعت اور فن لطیف میں فرق: ۱۷۸

فن اور صور اسرافیل: ۲۳۶، ۲۸۲

فن کی صورت: ۱۹۰، ۱۹۱، ۲۹۸

فن اور عبقریت: ۱۶۸، ۱۷۰، ۱۷۳، ۱۷۸، ۳۰۳

فن کی عظمت: ۱۸۰، ۲۵۷، ۲۶۸

فن کی غایت: ۱۵۶، ۲۲۶
فن اور فطرت: ۱۴۶، ۲۶۱، ۲۶۵،
فن اور فطرت کی غلامی: ۲۷۶، ۲۷۷،
فن کی فعلیت: ۱۸۰
فن اور فلسفہ: ۱۶۷، ۲۴۷
فن، فلسفہ اور مذہب کی درجہ بندی: ۲۴۷
فن کی قسمیں: ۱۵۰
فن اور قلبی کیفیات: ۱۶۰
فن اور قوت جلال: ۲۳۶
فن کا مبدأ: ۱۸۳، ۱۸۴
فن کا مثالی نمونہ: ۱۷۹، ۲۶۷، ۲۷۳
فن کا مقصد: ۱۵۶، ۲۲۳، ۲۲۵، ۲۴۱، ۲۴۶
فن کا معیار: ۱۵۰، ۲۵۲
فن نقالی: ۱۴۹، ۲۶۲
فن کا وظیفہ: ۱۵۶، ۱۶۴، ۱۶۶، ۱۷۷، ۱۸۵،
۲۲۲، ۲۶۷، ۲۷۱، ۲۷۶، ۲۸۹
فن کار اور تخلیق حسن: ۱۰۳، ۱۰۸، ۲۰۶
فن کار کا حقیقی وظیفہ: ۲۷۲
فن کار کی شخصیت: ۲۷۶
فنون بندگی: ۲۹۲، ۲۹۳
فنون اور جنسی جذبات: ۲۸۸
فنون وحسن: ۵، ۱۱۴، ۱۹۴، ۱۹۵، ۲۶۷
فنون کا سچا معیار: ۱۵۶
فنی تخلیق: ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۱۲، ۱۵۲، ۱۵۵، ۱۵۶،
۱۶۵، ۱۶۷، ۱۸۰، ۱۸۷، ۱۹۲، ۱۹۳، ۲۰۶،
۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۶، ۲۵۲، ۲۵۴، ۲۹۶
فنی ذوق: ۲۷
فنی شعور: ۲۷
فنی صورت گری: ۱۰۷، ۱۵۸، ۱۸۷، ۱۹۶،
۲۲۳، ۲۳۴، ۲۷۳، ۲۷۶، ۲۹۵، ۳۱۰
فنی صلاحیت: ۳۰۵، ۳۰۶
فنی عبقریت: ۱۶۸
فنی فعلیت: ۱۰۹، ۱۵۴، ۱۶۴، ۱۷۰، ۱۸۱، ۱۹۵،
۲۷۲، ۲۸۷، ۳۰۱، ۳۰۳، ۳۰۶
فنی وجدان: ۱۸۵
فواد: ۱۳۶، ۱۳۷
قائم بالذات شے: ۱۷، ۱۸، ۲۷، ۲۸، ۳۲، ۵۸،
۶۲، ۶۴، ۱۰۰، ۱۰۵، ۱۱۳، ۳۱۹، ۳۲۰
قاعدہ: ۱۷۵، ۱۷۶
قبح: ۷۰، ۸۵، ۱۱۴، ۱۲۰، ۱۳۹، ۱۴۹، ۱۵۰،
۱۷۱، ۱۷۳، ۱۷۷، ۱۹۵، ۲۲۸، ۲۴۱، ۲۴۲،
۲۶۲، ۲۶۹، ۲۷۹، ۲۸۱، ۳۲۱
قبیح شے: ۱۷۷، ۲۶۹
قدیم مادہ: ۳۹
قدیم فن: ۱۶۶، ۱۹۳، ۲۶۸
قدیم یونان اور آرائشی فن: ۱۶۰، ۱۷۴، ۱۹۶،

۲۱۹، ۲۶۱، ۲۷۴
قسمت طلائی: ۱۷۷، ۱۹۶، ۱۹۷، ۳۱۱
قطعیت: ۲۷۵، ۳۰۸
قلب اور حسن:
قلب اور حواس کا تعلق: ۱۵۴
قلب کی صفات: ۶۹
قلب ونظر: ۹۹، ۱۴۱، ۲۵۰، ۲۷۴، ۲۹۴
قلب اور مشاہدہ: ۶۹
قلبی تناسب: ۱۸۹
قوت تصدیق: ۱۲۷
قوت جلال اور فن: ۲۳۶
قوت حیات: ۱۷۵
قوت مشاہدہ: ۱۴۱، ۲۶۹
کائنات: ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۸، ۲۴، ۲۶، ۳۰، ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۴۰، ۴۱، ۵۳، ۵۵، ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۵، ۷۴، ۷۵، ۸۰، ۸۱، ۸۴، ۸۶، ۹۲، ۹۴، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۵، ۱۰۲، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۸، ۱۲۳، ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۳۱، ۱۳۵، ۱۴۵، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۸۵، ۲۰۱، ۲۰۴، ۲۲۷، ۲۴۲، ۲۵۴، ۲۶۱، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۷، ۲۷۱، ۲۷۳، ۲۷۵، ۲۷۸، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۹۹، ۳۱۵،
کائنات اور ارتقاء: ۳۷
کائنات اور وجود مطلق: ۴۱
کثرت کی حقیقت: ۴۱
کثرت میں وحدت: ۱۰۴، ۱۵۴، ۱۷۵
کردار کا حسن: ۱۶۱
کفایت شعاری اور فن: ۱۷۷
کمالات آذری: ۲۹۴
کمال حسن: ۱۰۱
کمال فن: ۱۵۶
کمیت: ۱۲۴، ۱۵۵، ۲۷۶
کور ذوق: ۱۴۱، ۲۲۸، ۲۴۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۹۱، ۲۹۶
کور ذوقی: ۲۵۰
کہن روح: ۲۹۰
گاتھی فن: ۱۷۲، ۲۴۹، ۲۷۵، ۳۱۱
گوسفند قدیم: ۲۲۵
لامتناہی موزونیت: ۱۶۷
لامتناہی ہم آہنگی: ۱۶۷
لذت وحظ: ۱۷، ۹۰، ۹۱، ۱۸۷
مادہ: ۱۱، ۱۲، ۱۴، ۱۵، ۲۶، ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۳۹، ۵۸، ۶۹، ۷۳، ۸۳، ۱۱۳، ۲۶۲، ۳۰۹،
مادہ وصورت: ۷۳
مادیت پسند: ۱۱۳

مادیین: ۸۱
مافیہ: ۱۰، ۳۷، ۴۷، ۱۰۴، ۱۶۰، ۱۵۷، ۱۶۲،
۱۶۶، ۱۷۲، ۱۷۷، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۹۱،
۱۹۲، ۲۴۱، ۲۸۸، ۲۹۴، ۲۹۸، ۳۰۸
ماہیت وجود: ۶۳
مایا: ۱۸
مثالی: ۱۰، ۳۱، ۵۸، ۱۴۶، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۸،
۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۳، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۸، ۱۶۹،
۱۷۱، ۱۷۴، ۱۷۹، ۱۹۰، ۱۹۲، ۲۴۸، ۲۶۱،
۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۷۰، ۲۷۱،
۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۸۰، ۳۱۳
مثالی حسن: ۱۵۸، ۲۶۵
مثالی فن: ۲۷۷
مثالی فنکار: ۲۸۰
مثالی فنی تخلیق: ۱۰۸، ۱۱۲، ۱۵۲، ۱۵۵، ۱۵۶،
۱۶۵، ۱۶۷، ۱۸۰، ۱۸۷، ۱۹۲، ۱۹۳، ۲۰۶،
۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۶، ۲۵۲، ۲۶۴، ۲۹۶
مدرسی فلسفہ: ۳۷
مرد بزرگ: ۲۷۹، ۲۸۰
مرصع ڈیزائن: ۱۵۵
مرصع صوریت: ۱۵۵، ۳۰۸
مزاحیہ عنصر اور فن: ۱۶۶، ۲۷۲
مسرت اور مشاہدہ: ۲۷۳

مسلک انتخابیت: ۱۰۴، ۳۰۹
مسلک گوسفندی: ۲۲۵
مسلمان (تعریف): ۴۰، ۶۴
مسلمان ادرین: ۴۰
مشاہدات: ۲۰، ۷۱، ۸۹، ۹۰، ۱۳۹، ۱۷۹،
۱۸۷، ۱۹۰، ۱۹۱، ۲۰۴،
مشاہدہ: ۱۴، ۱۸، ۲۰، ۳۰، ۳۱، ۴۶، ۵۵، ۵۷،
۵۹، ۶۲، ۶۳، ۷۳، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۸،
۹۱، ۹۲، ۱۰۱، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۷،
۱۲۸، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹،
۱۴۰، ۱۴۱، ۱۵۱، ۱۵۶، ۱۶۹، ۱۷۷، ۱۸۰،
۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۳،
۱۹۶، ۲۶۷، ۲۷۴، ۳۰۵، ۳۱۷
مشاہدہ کی تکمیل: ۴۶، ۱۵۶
مشاہدہ جلال: ۱۲۲
مشاہدہ حسن اور حواس: ۱۴۱
مشاہدہ حسن حقیقی: ۱۰۰، ۱۴۱
مشاہدہ حق: ۳۰، ۱۳۹
مشاہدہ حقیقی: ۱۳۹
مشاہدہ شعوری: ۷۱، ۸۹، ۱۸۲، ۱۸۴
مصوری: ۱۵۰، ۱۵۳، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۵،
۱۷۱، ۱۷۳، ۱۷۷، ۱۹۷، ۲۲۱، ۲۳۷،
۲۴۴، ۲۴۶، ۲۵۸، ۲۶۲، ۲۶۶، ۲۶۷،

۲۶۹، ۲۷۱، ۲۹۲، ۲۹۴، ۳۰۷، ۳۰۸
مطلق انا: ۴۸
مظہریت: ۱۰۸
معتزلہ: ۶۴
معروضیت: ۵۳، ۵۷، ۷۹، ۸۳، ۸۶، ۸۷،
۸۸، ۱۷۷، ۱۹۱، ۳۱۶
معروضیت وموضوعیت: ۷۹
معروضی دبستان: ۵۳، ۸۵
معنویت پسند: ۲۹۴
معنی خیز صورت: ۱۸۱، ۱۹۳، ۳۱۹
مغربی تصوریت: ۱۸
مقصد: ۱۳، ۲۵، ۵۰، ۶۵، ۷۵، ۸۱، ۱۰۶،
۱۰۷، ۱۱۹، ۱۲۵، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۵۴، ۱۵۶،
۱۵۸، ۱۶۲، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۳، ۱۷۴،
۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۴، ۱۸۶، ۱۸۹، ۲۲۳، ۲۳۰،
۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۹، ۲۴۱، ۲۴۳، ۲۴۴،
۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۶۸،
۲۷۲، ۲۷۴، ۲۷۶، ۲۸۱، ۲۸۸، ۳۱۲
مقصدیت فن: ۲۱۹، ۲۲۳، ۲۲۵، ۲۲۷، ۲۲۹،
۲۴۱، ۲۴۸، ۲۵۳
مقصود شعر: ۲۵۷
مقصود فلسفہ وفن: ۲۲۵، ۲۲۷، ۲۳۶، ۲۴۷
مقصود ہنر: ۲۳۵، ۳۲۴
مکمل وحدت: ۲۱، ۱۳۹، ۱۶۶
ملکہ سماوی: ۲۵۰
ملکہ نقالی: ۱۶۴
موزونی: ۱۲۵، ۱۳۳، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸،
۱۵۵، ۱۷۱، ۱۷۸
موزونیت: ۷۰، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۵۴،
۱۵۵، ۱۶۱، ۱۶۷، ۳۱۸
موسیقی: ۷۰، ۱۶۸، ۱۷۰، ۱۷۳، ۱۷۷، ۱۸۴،
۱۹۳، ۱۹۷، ۲۲۱، ۲۳۷، ۲۴۲، ۲۴۳،
۲۴۶، ۲۵۸، ۲۶۷، ۲۹۲، ۲۹۴،
۳۰۸، ۳۱۵
موضوع ومعروض: ۹، ۱۰، ۸۰، ۸۱، ۸۲
موضوعی وجدان: ۱۶۸، ۲۴۷
موضوعیت: ۸۸
موضوعیت ومعروضیت: ۸۸
موضوعین: ۵۸، ۶۲
مومن: ۲۰۵، ۲۰۶
موناد: ۷۳
میزان: ۱۹۶
ناحقیقت: ۱۹۰
نامیاتی نظامات: ۱۳
نام: ۱۲، ۲۱، ۲۷، ۲۸، ۳۰، ۳۱، ۳۹، ۴۵، ۷۱،
۸۷، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۱۷،

۱۲۰، ۱۲۸، ۱۳۱، ۱۳۷، ۱۵۰، ۱۵۱،
۱۵۳، ۱۵۷، ۱۶۴، ۱۸۱، ۱۸۴، ۱۸۵،
۱۹۴، ۱۹۶، ۱۹۹، ۲۰۲، ۲۰۷، ۲۰۸،
۲۰۹، ۲۱۲، ۲۱۹، ۲۲۵، ۲۴۰، ۲۵۱،
۲۵۳، ۲۵۷، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۷۱، ۲۷۴،
۲۸۷، ۳۰۳، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۱۱، ۳۱۲
ندرت: ۶۷، ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۵۴، ۱۶۱، ۲۲۴، ۲۵۴،
۲۸۷، ۲۸۸، ۲۹۷، ۲۹۹، ۳۰۰
نصب العین: ۱۰۸، ۱۵۹، ۱۶۸، ۱۷۱، ۱۷۴، ۱۹۵،
۲۲۰، ۲۳۱، ۲۴۳، ۲۵۱، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۷۲
نظریہ اعیان: ۶۲، ۲۴۶
نظریہ امر: ۲۶
نظریہ موضوعی: ۵۸، ۶۲، ۸۳، ۸۸
نغمہ جبریل: ۲۶۳
نفس: ۹، ۱۲، ۱۴، ۱۹، ۲۱، ۳۹، ۴۳، ۴۷، ۸۴،
۸۷، ۸۸، ۹۲، ۱۱۸، ۱۲۳، ۱۲۹، ۱۶۲، ۱۸۲،
۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۲۰۲، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۳۵،
۲۳۸، ۲۵۵، ۲۸۰، ۲۸۲، ۲۸۸، ۳۱۵
نفس الوہی: ۱۴
نفس کی فعلیت: ۱۶۲
نفس منفعل: ۳۹
نقالی (نظریہ): ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱،
۱۵۲، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰،
۱۶۴، ۱۶۸، ۱۷۰، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴،
۱۷۶، ۱۷۹، ۲۴۲، ۲۴۸، ۲۶۱، ۲۶۳،
۲۶۴، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰،
۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۴، ۲۸۹
نقطہ نورے: ۲۷، ۵۹، ۲۰۲
نمود: ۲۸، ۴۳، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۸۰، ۱۱۰، ۱۱۲،
۱۱۳، ۱۱۴، ۱۸۳، ۱۹۹، ۲۲۰، ۲۲۲، ۲۲۴،
۲۵۳، ۲۵۴، ۲۹۷
نمود سیمیائی: ۶۵، ۱۱۲، ۱۱۳
نو افلاطونیت: ۱۸، ۳۱، ۴۲، ۱۱۷
نور: ۱۷، ۱۸، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۳۳،
۳۹، ۴۰، ۴۹، ۵۰، ۵۵، ۶۳، ۸۰، ۸۲،
۹۱، ۱۰۱، ۱۵۱، ۱۷۳، ۲۰۵، ۲۸۹، ۳۱۴
نور الٰہی: ۱۸، ۲۷، ۳۰، ۱۰۰
نور ایزدی: ۳۹
نور باطنی: ۴۱
نور و حسن: ۳۱، ۳۲
نور اور خدا: ۳۰
نور محمدی: ۳۹، ۴۰
نوعِ حسن: ۱۴۰، ۲۶۵، ۲۶۶
نئی روح: ۲۹۰
نیکی: ۱۳، ۱۶۳، ۱۶۶، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۸،
۲۴۹، ۲۵۳، ۲۵۴،

نیکی اور فن: ۲۵۴
واجب الوجود: ۲۶، ۶۴
وجدان: ۲۰، ۲۹، ۲۷، ۳۷، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۳۹، ۱۶۵، ۱۶۸، ۱۷۰، ۱۸۵، ۱۸۸، ۱۹۱، ۱۹۳، ۱۹۵، ۲۳۸، ۲۴۷
وجدانات: ۱۳۵، ۱۳۹، ۱۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹، ۱۹۱
وجدانی تخلیقی فعلیت: ۱۸۵
وجدانی علم: ۱۶۰، ۱۸۷
وجدانی مشاہدے: ۱۸۵
وجود: ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۸، ۲۰، ۲۱، ۲۴، ۲۶، ۲۷، ۳۱، ۳۵، ۳۷، ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۴۲، ۴۴، ۴۷، ۴۹، ۵۰، ۵۱، ۵۳، ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۸۱، ۸۴، ۹۱، ۹۶، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۲، ۱۵۲، ۱۸۵، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۳، ۲۰۱، ۲۲۵، ۲۴۲، ۲۶۴، ۳۱۷
وجود اشیاء: ۳۷، ۴۰
وجود اعلیٰ: ۳۵
وجود الٰہی: ۴۰
وجود انسانی: ۲۷، ۵۹، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷
وجود جامع: ۳۹
وجود حقیقی: ۴۲
وجود خالق: ۴۰
وجود کائنات: ۱۸
وجود مطلق: ۲۶، ۴۱، ۶۴
وجودیت: ۲۶
وحدت: ۱۵، ۱۸، ۱۹، ۲۱، ۲۳، ۲۵، ۲۶، ۳۲، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۲، ۵۳، ۵۷، ۵۷، ۷۱، ۷۵، ۷۶، ۸۰، ۸۷، ۸۹، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۳۵، ۱۶۳، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۵۳، ۱۵۴، ۱۶۴، ۱۶۶، ۱۷۰، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۹۴، ۲۵۱، ۲۵۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۷۱، ۳۱۶، ۳۲۵
وحدت کا اعجاز: ۱۳۹
وحدت تن و جان: ۸۰، ۸۱
وحدت جمال: ۸۷
وحدت حقیقت: ۱۰۶
وحدت حقیقی: ۴۱، ۴۲
وحدت خداوندی:
وحدت الشہود: ۱۸
وحدت فن: ۱۶۴، ۱۷۸، ۲۷۱
وحدت قلب و حواس: ۱۳۸
وحدت موضوع و معروض: ۹، ۱۰، ۱۱، ۵۳، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۸، ۸۹، ۹۱، ۹۵

وحدت الوجود: ۱۸، ۳۲، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۵، ۴۶، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۲، ۵۳
وحدت الوجودی: ۲۶، ۳۲، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۴۱، ۴۲، ۴۶، ۴۸، ۵۱، ۵۳، ۵۷، ۷۶
وحدت الوجودیہ: ۳۹
وحدتیہ: ۳۹، ۴۰
وزن: ۱۹۶
وصولیہ: ۳۹
ہم آہنگ: ۱۶، ۳۶، ۷۱، ۹۰، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۲۷، ۱۵۱، ۱۵۶، ۱۶۲، ۱۷۵، ۲۴۲، ۲۴۶، ۲۵۱، ۲۵۳، ۲۶۸، ۳۰۴، ۳۱۸، ۳۲۱
ہمدردی (نظریہ): ۲۲، ۹۰، ۱۰۳، ۱۶۱، ۱۷۸،
ہنراورضرب کلیمی: ۲۳۵، ۲۳۶
یونانی اخلاقیات: ۲۴۱
یونانی فن: ۱۶۰
یکسانی: ۵۰، ۱۵۵

☆......☆......☆