اقبال اور جمالیات

نصیر احمد ناصر

اقبال اکادمی، پاکستان
کراچی

اقبال اور جمالیات

جملہ حقوق بحق اقبال اکادمی ، کراچی محفوظ ہیں

طبع اول : جنوری ۱۹۶۴ء

تعداد : ۱۰۰۰

ناشر : اقبال اکادمی ، پاکستان کراچی

مطبع : زرین آرٹ پریس ، ۶۱ ریلوے روڈ ، لاہور

مہتمم : محمد ذوالفقار خاں

قیمت : سترہ روپے پچاس پیسے

اقبال اور جمالیات

نصیر احمد ناصر

اقبال اکادمی ، پاکستان
کراچی

اقبال اور جمالیات

از

نصیر احمد ناصر ، معتمد ، دائرۂ معارفِ اسلامیہ ،
پنجاب یونیورسٹی ، لاہور

مصنف

(۱) جمالیات ، قرآن حکیم کی روشنی میں ؛ (۲) تاریخ جمالیات ، ۲ جلد

فہرست مضامین

حصّہ اوّل

حسن

۱. دیباچہ - - - - - - - - - - - - - ۹

۲. خودی - - - - - - - - - - - - - ۱۵

۳. وحدت الوجود - - - - - - - - - - - - ۵۱

۴. حسنِ معروضی - - - - - - - - - - - ۷۷

۵. حسنِ موضوعی - - - - - - - - - - - ۸۳

۶. موضوعیت و معروضیت - - - - - - - - - ۱۱۱

۷. حسن کا حرکی نظریہ - - - - - - - - - ۱۳۳

۸. اظہاریت - - - - - - - - - - - - ۱۴۵

۹. نظریۂ جلال - - - - - - - - - - - ۱۶۵

۱۰. جمالیاتی مشاہدہ ، جمالیاتی حِس اور جمالیاتی ذوق - ۱۸۹

دوسرا حصہ

فن

۱۱. فن کی ماہیّت - - - - - - - - - - - ۲۰۳

۱۲. مقصدیّتِ فن - - - - - - - - - - - - ۲۹۹

۱۳. فن اور فطرت - - - - - - - - - - - - ۳۵۱

۱۴. تقلید، غلامی اور اِجتہاد - - - - - - - - - - ۳۸۵

۱۵. فنّی صلاحیّت - - - - - - - - - - - - ۴۰۵

۱۶. مُصطلحات - - - - - - - - - - - - ۴۰۹

۱۷. مآخذ - - - - - - - - - - - - - ۴۲۹

۱۸. اشاریہ - - - - - - - - - - - - - ۴۵۵

۱۹. اسماء الرجال - - - - - - - - - - - - ۴۵۷

۲۰. مصطلحات - - - - - - - - - - - - ۴۶۹

۲۱. تصحیحات - - - - - - - - - - - - ۵۰۱

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

دیباچہ

جمالیات کی اہمیت کا اندازہ صرف اس امر سے کیا جا سکتا ہے کہ اس میں حسن و فن 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 کی اسی غیر معمولی اہمیت کے پیش نظر اس کے بنیادی مسائل کا حل تلاش کرنے کے لیے بڑی کاوش ذہنی سے کام لیا ہے ۔ اس میں شک نہیں کہ انھوں نے جمالیاتی مسائل پر جو کچھ لکھا ہے عموماً نظم ہی میں لکھا ہے ، اور نظم میں چونکہ فلسفہ و منطق کے قواعد و ضوابط 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 و افکار کو منطقی سلسلے میں منضبط کر کے نظریات کی صورت میں پیش کیا گیا ہے ، جس سے ان کے نظام جمالیات کے تمام خد و خال 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 و تعیین میں بھی بڑی مدد ملتی ہے ۔

علم و فن کے لامحدود ممکنات کے پیش 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 الاخری ۱۳۸۱ھ / یکم دسمبر ۱۹۶۱ء

پہلا حصّہ

حسن

باب ۱

خودی

باب ۱

خودی

فلاسفہ کے فکر کا ایک مرکزی نقطہ ہوتا ہے، جس پر وہ اپنے نظامِ فلسفہ کی بنیاد رکھتے ہیں۔ علّامہ 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 تعین ذات ہے (دیکھیے مقدمۂ ''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 کے نظام 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 ابتداء انسائیکلو پیڈیا 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

---

(۱) Soul
(۲) Nous
(۳) Self
(۴) Ego
(۵) Egoism
(۶) Altruism

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 ، جنہیں وہ ''اپنا'' کہہ سکتا ہے (۷) ۔ چنانچہ جیمز نے خودیوں کا اصطفاف (۸) کیا ہے ؛ یعنی مادّی ، روحانی ، معاشرتی اور خالص ؛ پد خودی کو انفرادی قلب و جسم پر مشتمل ذات شخصی تک بھی محدود کیا جا سکتا 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 مابعدالطبیعیات (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 خودی 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

---

(۷) William James, *Principles of Psychology*, ch. I.

(۸) classification

(۹) metaphysics

(۱۰) entity

(۱۱) phenomenon

(۱۲) Immanuel Kant (1724—1804).

عقلی (۱۳) اور تجربی (۱۴) کی حیثیت سے امتیاز کیا ھے ، بعینہ اُسی طرح جس طرح اُس نے دو خودیوں میں مابعدالطبیعیاتی نقطۂ نظر سے ذاتی اور مظہری اعتبار سے امتیاز کیا ھے ۔ ہربرٹ (۱۵) نے بھی ایسا ھی امتیاز کیا ھے ۔ دوسروں کی یہ رائے ھے کہ خودی کا مافیہ (۱۶) پیچیدہ ھوتا ھے ۔ موضوعی خودی جیسا کہ اُسے ھونا چاھیئے، معروضی خودی کا کامل تر اظہار ھے [بریڈلے (۱۷) کی بھی یہی رائے ھے] ؛ یا مزید برآں ، موضوعی خودی قلب کا فاعلی مافیہ اور معروضی خودی مفعولی مافیہ ھے ، جو وقتی طور پر جالبِ توجہ ھوتی ھے ۔ سب سے زیادہ تسلی بخش اور سب سے زیادہ عام نظریہ یہ ھے کہ شعور پیچیدہ اور نا قابلِ تحلیل ھے ۔

بہرحال ، یہاں اس بات کی طرف اشارہ کیا جاتا ھے کہ قلب جس حد تک معروض کو پہچانتا ھے وہ (معروض) ایک مفہوم میں خودی کے پیچیدہ مافیہ کا ایک جزو بن جاتا ھے ۔ اس مفہوم میں ایک فرد اپنے آپ ھی میں اپنی کائنات اور اپنی ھستی' وجود ھے ؛ بالفاظِ دیگر اُس کے نفسیاتی تعلقات کا مجموعہ اور ''اس کے لیے'' ھستی میں مطلقاً کوئی شئے نہیں ھوتی ۔ اس قبیل کا ایک تصور بہت سے فلسفیانہ نظاموں میں مشہور ھے ، جس میں خدا یا ''لاستناھی'' کا تصور ، خودی اور بیخودی یا موضوع (۱۸) اور معروض (۱۹) کا وصال ھے ۔ انسان کی خودی کے متعلق خیال کیا جاتا ھے کہ وہ محدود ھے اور ذاتِ خداوندی

---

(۱۳) rational

(۱۴) empirical

(۱۵) Johann Friedrich Herbert (1776—1841).

(۱۶) content

(۱۷) Francis Herbert Bradley (1846—1924).

(۱۸) subject

(۱۹) object

لا محدود اور محیطِ کُل ہے ۔ متعدّد مشرق مذاہبِ تصوف میں انسانی خودی کا کمال ” لامحدود،، میں جذب ہو جانا ہے ، جس طرح کہ ایک ھلکی سی لہر پانی کی سطح پر معدوم ہو جاتی ہے ۔ خودی کے مسئلے کا خلاصہ مفصلۂ ذیل ہے : عالمِ نفسیات خودی کی مثالی ساخت کا کھوج لگاتا ہے ، یعنی اس طریقے کا جس میں تصورِ خو دی، 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 اُٹھاتا ہے اور اس کے جواز کے امکان اور نوع پر غور کرتا ہے جس کا حاصل یہ ہو سکتا ہے ۔ معروض مُدرَکہ یا موضوع مدرِک کی ھستی کیا ہے ؟ اس تفتیش کا نتیجہ عام طور پر کم و بیش ذہنی تشکیک ھی ہوتا ہے ؛ مثلاً یہ کہ معروض ، مدرِک 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 ، خالص یا فوق تجربی (۲۲) خودی کی حقیقت پر اس کے روابط یعنی مطلق خودی کے ماسوا پر غور کرتا ہے (انسائیکلو پیڈیا برٹانیکا ، بذیلِ مادۂ ایغوازم) .

روح یا خودی کی اہمیت کا اندازہ اس امر سے بخوبی ہوسکتا ہے کہ انسان کو اس کی ماہیت معلوم کرنے کی ہمیشہ طلب و جستجو 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 کے پیش نظر پہلے مغربی اور پھر مشرق فکری کاوشوں کا جائزہ لیا جائے گا ۔ جہاں تک فلسفۂ روح

---

(۲۰) content
(۲۱) epistemologist
(۲۲) a priori

(یا خودی) کا تعلق ہے ، مغربی فلسفے میں مشرقی فلسفے کے علی الرغم بہت زیادہ اختلاف رائے پایا جاتا ہے ۔ اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ مشرق میں یہ مسئلہ دینی معتقدات میں شمار ہوتا ہے ، اور اس پر اجتہاد 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 ۔ بہرکیف ، مغربی فلسفے کا اوّلین سرچشمہ یونان ہے ، جہاں سب سے پہلے اس مسئلے پر حکیمانہ انداز میں تدّبر کیا گیا ۔ یونانی حکماء میں سب سے پہلے جس نے ماہیت روح کے مسئلے پر بحث کی ہے ، وہ غالباً انگزامینز (۲۳) ہے ۔ اس کے نزدیک روح ''ہوا'' ہے : اشیا کا اولین عنصر غیرمتناہی تو ہے ، لیکن نا متعین 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 ، اسی طرح سانس اور ہوا تمام دنیا کو محیط ہے ۔ ہوا زندہ ہے اور فضا کے ذریعے لامتناہی طور پر وسعت پذیر ہے''(۲۴) ۔ ہیرا کلائٹس (۲۵) کی رائے میں روح انسانی آتش 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 ۔ خشک‌ترین اور گرم‌ترین 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

(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.).

هیرا کلائطس اور ہپس کی طرح روح کو مبدائے آتش سمجھتا ہے۔ نفرت نے اسے اپنے اصلی کرّے سے ، جس میں یہ دوسری هستیوں سے ملی هوئی موجود تھی ، علیحدہ کر دیا ۔ دوسری هستیوں کی طرح یہ بھی آخرکار اسی میں واپس جائے گی ۔ زندگی انفرادی هستی کی آرزو کا خمیازہ اور کفارہ ہے ۔ اسے نباتات ، حیوانات اور انسان کے مدارج سے گزر کر رفتہ رفتہ عروج هوتا ہے اور وہ زهد و ورع اور ریاضت و تقویٰ سے خدا کی طرف واپس جانے کے قابل بنتی ہے ۔۔۔۔ انسان اس کرّے کی ایک شبیہ ہے ۔ اس میں چاروں بنیادی عناصر پائے جاتے هیں ؛ اس کے وجود کے ٹھوس حصے خاک کے عنصر سے بنتے هیں ، سیال حصے پانی هیں ، نفسِ حیات هوا ہے اور روح آگ ہے ۔ یہ انسان کی عقلی برگزیدگی ہے جس کی وجہ سے کائنات کے تمام عناصر اس میں یک جا موجود هیں ۔ وہ تمام اشیا کا ادراک کر لیتا ہے کیوں کہ وہ خود تمام اشیا سے بنا ہے ۔۔۔۔ خون ، جس میں چاروں عناصر خوب اچھی طرح سے ملے هوئے هیں ، احساس اور روح کا مقام ہے ۔ اس کا ثبوت اس امر سے ملتا ہے کہ اگر جسم سے تمام خون نکال لیں تو اس میں احساس رهتا ہے نہ شعور اور نہ زندگی ۔ الغرض یہ کہ روح هی باقی نہیں رهتی (۲۸) ۔ دیمو قرائطس (۲۹) جو سالماتی دبستان (۳۰) کے دو بانیوں میں سے ایک ہے ، روحِ انسانی کے متعلق لکھتا ہے : آتشیں سالمات کل نامیاتی نظام پر منقسم هیں جو ان اجسام کی گرمی کا سبب هیں ۔ یہ خاص کر روحِ انسانی میں بکثرت

---

(۲۸) قب ، الفرڈ ویبر : تاریخ فلسفہ ، ترجمہ خلیفہ عبدالحکیم ، حیدر آباد دکن ۱۹۲۸ء ۔

(۲۹) Democritus (460—370 B. C.).

(۳۰) atomic school of thought

موجود ہوتے ہیں - روح نہایت لطیف ، مدورترین ، تیزترین اور آتشیں سالمات سے بنی ہے جو کُل 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 مادّہ ہیں اور روح ان کے مابین نسبت کا نام ہے - فہم یا عقل اس کا غیر فانی حصہ ہے - حسیت فانی جزو ہے کیوں کہ 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 روحِ 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 تخریبی تحلیل نا ممکن ہے ؛ (ب) وہ نتیجہ ہے خالق حقیقی کی نیکی کا اور (ج) یہ کہ وہ اصلِ حیات ہے اور ہستی سے نیستی کی طرف عبور ناممکن ہے (۳۵) - ارسطو (۳۶) بھی روح کو اصلِ حیات مانتا ہے - اس کے نزدیک وجود کی دو قسمیں

---

(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 ، حیدر آباد دکن ۱۳۴۶ھ/۱۹۲۸ء ، ص ۸۲ -

(۳۵) محلِ مذکور -

(۳۶) Aristotle (384—322 B.C.).

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 محرّک ایک باطنی اصل ہوتی ہے جو حصولِ 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 تجاذبِ 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 حسِ مشترک میں آ ملتے ہیں ، جہاں ان کے یک جا ہونے سے ادراکِ باطنی کی ایک ابتدائی صورت پیدا ہوتی ہے - حیوان کی روح درد و الم 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 قوتِ فعلی یا ارادہ ہے - جانوروں کی حرکتِ اضطراری اسی پر مبنی ہوتی ہے - حیاتِ 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 کمالِ 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 مناسبِ حال روحیں ، اسی حد تک کامل ہوتی ہیں جس حد تک ارتقاے 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 مادّہ و صورت ، قوت و فعلیت اور قابلیت و عمل میں ہے - اسی گہرے باہمی تعلق کی

---

(۳۷) organic

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 ہو سکتی ہے، لیکن بالفعل موجود نہیں ہو سکتی (۳۸) - ایپی 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 مادّہ 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 متأثر 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 -

---

(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

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 ارادۂ 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 آلوہی طور پر متصرف و متأثر ہوتے ہیں تو نہ صرف نفس بلکہ الواحد کو بھی دیکھ لیتے ہیں (۳۵) ۔ روح اگرچہ نفس سے کمتر ہے ، لیکن ذی حیات اشیاء کی خالق ہے ؛ اسی نے سورج ، چاند ، ستاروں اور کل جہانِ مرئی کو بنایا ہے ۔ یہ عقلِ آلوہی کے اشراق یا لمعان سے پیدا ہوتی ہے ۔ یہ دوہری ہوتی ہے : ایک داخلی روح ہے جو نفس سے جُٹی رہتی ہے اور دوسری جو خارج کا سامنا کرتی ہے ۔ مؤخرالذکر حرکتِ سفلی سے سروکار رکھتی ہے ، جس میں روح اپنی تمثال پیدا کرتی ہے جو عالم طبیعی اور دنیائے محسوس ہے (۳۶) ۔ 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

---

(۳۵) Plotinus, *Enneads*, Eng. tr. Mckenna, V, 3, 14, 15.
(۳۰) Bertrand Russal, *History of Western Philosophy*, PP. 313-314.

افلاطونس اس نظریے کی اس بنا پر تردید کرتا ہے کہ اگر روح جسم کی کوئی صورت ہوتی تو اس سے کوئی عقلی فعل نا ممکن تھا ۔ رواق (۴۷) خیال کرتے ہیں کہ روح مادّی ہے ، لیکن روح کی وحدت سے ثابت ہوتا ہے کہ یہ نا ممکن ہے ۔ مزید براں ، مادہ چونکہ منفعل ہے ، وہ اپنے آپ کی تخلیق نہیں کر سکتا تھا ۔ چنانچہ روح اگر اس کی تخلیق نہ کرتی تو مادہ ہرگز موجود نہ ہوتا ۔ علاوہ ازیں ، اگر روح نہ رہے تو مادّہ آنکھ جھپکتے غائب ہو جائے ۔ روح نہ تو مادّہ ہے اور نہ مادّی 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 نظامِ 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 ہو سکتی ہے (۴۸) .

اب دورِ جدید کے دو فلاسفہ کے تصوراتِ 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

---

(۴۷) Stoics

(۴۸) *Enneads*, Eng. tr., McKenna, iv, 5—9.

(۴۹) Hume (1711—1776).

چیز کو بھی نہیں دیکھ سکتا ۔ ۔ ۔ ۔ ہم کسی غیر مادّی ، غیر منقسم ، غیر فانی روحی جوہر کو نہیں جانتے ۔ جوہر کا تصور ہی بے معنی ہے ، چاہے اس کا اطلاق مادّے پر ہو یا قلب پر (۵۰) ۔ کونڈ لاّک (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 اصطفافِ 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 جنہیں ہم دیکھ چکے ہوتے ہیں (۵۲) .

اخیر میں خودی کی اصل حقیقت معلوم کرنے کے لیے قرآنِ حکیم کی طرف رجوع کیا جاتا ہے ، جو آخری کتابِ الٰہی ہونے کی وجہ سے اس مسئلے میں بالخصوص قولِ فیصل کی حیثیت رکھتا ہے : قرآنِ 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 :

وَ یَسْئَلُوْنَکَ عَنِ الرُّوْحِ ط قُلِ الرُّوْحُ مِنْ اَمْرِ رَبِّیْ ۔ ۔ ۔
(۱۷ : ۸۵) .

اے پیغمبر ! آپ سے روح کے متعلق استفسار کرتے ہیں ، آن

---

(۵۰) Hume, *Treatise of Human Nature*, Book, 1, 4. ch. 6.
(۵۱) French Abbé Ettene de Condillac (1715—1780).
(۵۲) Thilly, *A History of Philosophy*, P. 331.

سے کہ دیجئے کہ روح میرے رب کے ''امر'' میں سے ہے - اس آیت میں روح کو '' مِنْ اَمْرِ رَبِّی'' کہا گیا ہے ، اس لیے ان تینوں الفاظ کی تشریح کی جاتی ہے - ''مِن'' کی تشریح بعد میں کی جائے گی ، لہٰذا پہلے '' امر'' کو لیتے ہیں - '' امر'' اور '' کُن '' میں ایک نہایت ہی لطیف فرق ہے - قرآنِ حکیم میں '' کُن'' تخلیقِ شے اور ''امر'' '' انفاخِ روح'' کے لیے استعمال ہوا ہے - بالفاظِ دیگر '' کُن '' تخلیقِ اشیاء کی الٰہی قوتِ فعّال ہے اور ''امر'' انفاخِ روح کی الٰہی قوتِ فعّال ، جیسا کہ دوسری جگہ قرآنِ حکیم نے خود ہی اس امر کی تشریح بھی کر دی ہے :

ثُمَّ سَوّٰىهُ وَ نَفَخَ فِيْهِ مِنْ رُّوْحِهٖ وَ جَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَ الْاَبْصَارَ وَالْاَفْئِدَةَ ۝ (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 -

نیز فَاِذَا سَوَّيْتُهٗ وَ نَفَخْتُ فِيْهِ مِنْ رُّوْحِىْ فَقَعُوْا لَهٗ سٰجِدِيْنَ ۝ (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 نَفَخْتُ مِنْ رُّوْحِىْ '' ہی '' امر'' ہے - '' ربی '' اور '' روحی'' میں یائے متکلم ایک زبردست حقیقت کی طرف نشاندی کر رہی ہے - ربی میں یائے متکلم تخصیصی ہے ، یعنی خاص میرا رب - اس کی تشریح یہ ہے کہ ہر شخص کا اپنا ایک تصورِ رب ہوتا ہے جو

دوسروں سے کچھ نہ کچھ مختلف ہوتا ہے۔ یہی حال اقوامِ عالم کا ہے،لیکن اس میں انبیاء علیہم السلام مستثنٰی ہیں ، اس لیے کہ ان کا تصورِ رب ایک ہی تھا ، جس کی جامع و مانع تشریح متنِ قرآنی میں جا بجا ملتی ہے ۔ بہرحال ، اسلام کے نزدیک '' رب '' ایک ایسی متصرف و پروردگار ہستی ہے جو اپنی مخلوقات کی نہ صرف پرورش و نگہداشت اور راہ نمائی 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 ۔ ''روح'' کے محلِ استعمال سے یہ مفہوم خود بخود واضح ہو جاتا ہے کہ ''روح'' رب کی ذاتی قوت فعّال میں سے ہے ۔ لہٰذا یہ صرف روح ہی کی خصوصیت اور اس کی انفرادیت کی وجۂ حقیقی ہے ۔ اس کے برعکس ''کن'' کی تخلیق جو مادّی ہوتی ہے ، ذاتِ باری تعالٰی سے یہ نسبت نہیں رکھتی ، کیوں کہ وہ تو ہر قسم کی مادّی آلائشوں سے منزہ ہے ۔

روحِ انسانی کی اصل چوں کہ روحِ خداوندی ہے ، اس اعتبار سے کہ وہ روحِ خداوندی کا انفاخ ہے ، اس لیے وہ قائم بالذات شئے تو نہیں ہو سکتی، لیکن اپنی اصل کے لحاظ سے یہ ایسی قوتِ فعال ضرور ہے جسے فنا لازم نہیں ۔ اس کے علاوہ چوں کہ وہ ''رب''(مفہومِ قرآنی میں) کی قوتِ فعال ہے ، اس لیے اسے ارتقاے دوام لازم ہے ؛ نیز یہ قوتِ فعال مرشد و راہ نما بھی ہے ، لہٰذا وہ خود ہی اپنے ارتقاے دوام کی راہیں متعین کرتی رہے گی ، آخرت کے ثباتِ دوام میں بھی۔ علاوہ ازیں وہ خداوند تعالٰی 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 فلسفۂ اخلاق کا حاصل بھی یہی ہے۔ یہ مفہوم اس طرح بھی ادا کیا جا سکتا ہے کہ خودی قوتِ 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 : لَا تَنْفُذُوْنَ اِلَّا بِسُلْطٰنٍ ہ (۵۵ : ۳۳) - وہ چوں کہ ربِ حکیم و بصیر کا انفاخِ روح ہے ، اس لئے خودی دانش و شعور بھی رکھتی ہے اور اس کا دل جذبۂ محبت سے معمور بھی ہے .

جمالیاتی نقطۂ نظر سے خودی کی تشریح بہ انداز دیگر بھی ہو سکتی ہے - قرآن حکیم کا ارشاد ہے : اَللّٰہُ نُوْرُ السَّمٰوٰتِ وَالْاَرْضِ (۲۴ : ۳۵) ، (اللہ آسمانوں اور زمین کا نور ہے) - یہاں یہ نکتہ غور طلب ہے کہ قرآنِ 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 "لَا کَمِثْلِہٖ شَیْئٌ" ہے ، اس لیے وہ محض نور نہیں ہو سکتا ، جسے ہم دیکھتے ہیں - لہذا اس آیت کا مفہوم یہ ہے کہ اس کائنات کا وجود ، جو زمین کے علاوہ طبقاتِ سماوی پر بھی مشتمل ہے ، محض اس لیے محسوس و مشہود ہے کہ اس کی ہستی و بقا اللہ تعالیٰ کی صفتِ نورانی پر منحصر ہے - اللہ محض نور نہیں جیسا کہ زردتشتیت ، نو افلاطونیت اور بعض دیگر مذاہبِ فکر کا عقیدہ ہے ، بلکہ یہ اس کی مِن جملہ صفات میں سے ایک صفت ہے - فکرِ انسانی کی راہ میں صفاتِ الٰہی کا یہ مقام از بس خطرناک ہے - اسی مقام پر ہندو فلاسفہ نے ایسا دھوکا کھایا کہ انھوں نے وجودِ کائنات ہی سے انکار کر دیا ، اور اسے اندریوں یا حواس کا فریب یا مایا سمجھ لیا - مغربی تصوریت کا بھی قریب قریب یہی نظریہ ہے - نوافلاطونیت اور تصوفِ اسلامی کے بعض دبستانوں میں بھی کائنات اور خدا کے متعلق تقریباً ایسا ہی نظریہ پایا جاتا ہے - چناں چہ وحدت الوجود اور وحدت الشہود بھی اسی قبیل کے نظریے ہیں - قرآنِ حکیم کی رو سے ایسے تمام نظریے ناقص بلکہ باطل ہیں ، کیوں کہ کائنات باطل ، مایا یا فریبِ 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 ھستی و بقا کا انحصار ذاتِ باری تعالیٰ پر ہے؛ نیز وہ مشہود بھی اس کے نور ہی سے ہے ،کیوں کہ اللہ نُوْرُ السَّمٰوٰتِ وَالْاَرْضِ ہے ۔

بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی ۔ یہ مرئی کائنات جیسا کہ ہم ابھی دیکھ چکے ہیں ، اللہ کے نورِ ذات سے محسوس و مشہود ہے ، لیکن اللہ کا نور جس طرح کائنات کو محسوس و مشہود بنانے کے لیے اس کے ذرّے ذرّے میں جلوہ گر ہے ، اسی طرح یہ نور انسان کے وجود میں بھی '' نقطۂ 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 ۔ چناں چہ اگر انسان کے اندر نورِ 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 نورِ الٰہی ہے) سے کائنات کا مشاہدہ کرتی ہے ، اور یہ کائنات ہے جو اپنے شہود اور بقا کے لیے ایک طرف نورِ حق اور دوسری طرف نورِ خودی کی مرہونِ منت ہے ۔

اس تمہید کے بعد اب علّامہ اقبال کے تصورِ خودی کو ان کے اپنے کلام کی روشنی میں معلوم کرنے کی کوشش کی جاتی ہے ۔ علّامہ اقبال نے اسرارِ خودی کی پہلی طبع میں خودی کی یہ تشریح کی ہے : ''ہاں ، لفظِ ''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 تعیّنِ ذات ہے ۔ مرکب لفظ ''بے خودی'' میں بھی یہی مفہوم ہے ، اور غالباً محسن تاثیر کے اس شعر میں بھی لفظِ خودی کے یہی معنی ہیں :

خودی

غریقِ قلزمِ وحدت دم از خودی نه زند
بود محال کشیدن میانِ آب نفس
(دیباچۂ مثنوی)

مرکزِ 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 غیرفانی 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 نقطۂ 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 ربِ 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 پُر اسرار شئے جو فطرتِ 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 لا سکتی ، 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 فریبِ تخیل یا دروغِ مصلحت آمیز کی صورت میں نمایاں کیا ہے ؟ اخلاقی اعتبار سے افراد و اقوام کا طرزِ 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 نہ کسی صورت میں اس سوال کا جواب پیدا کرنے کے لیے دماغ سوزی نہ کی ہو (دیکھیے ، دیباچۂ اسرارِ خودی ، طبع اول ، ترجمہ از چھوٹے لال) .

جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے ، یہ تصورِ خودی ہے جس پر علامہ اقبال کے نظامِ فکر کی عمارت استوار ہے - لہٰذا انھوں نے اپنے خطبات میں اس مسئلے پر بڑی شرح و بسط 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 مادّے کی ایک بڑی ہی لطیف صورت ہے یا محض عرض، اور اس لیے جسم کے ساتھ فنا ہو جاتی ہے (۵۳) --- فکرِ حاضر کا مطالعہ کیجیے تو صرف بریڈلے (۵۴) ہے جس نے اس امر کے بہترین شواہد مہیا کیے ہیں کہ خودی کی

---

(۵۳) تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ ، ترجمہ از سیّد نذیر نیازی ، لاهور ۱۹۵۸ ، ص ۱۴۳ .

(۵۴) Francis Herbert Bradley (1846—1924).

فی الاصل کوئی حقیقت نہیں ۔ مطالعۂ اخلاق (۵۵) میں تو وہ اس کا وجود تسلیم کرتا ہے ، لیکن منطق (۵٦) میں اُسے ایک علمی مفروضے سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا ۔ حقیقت اور شہود (۵۷) میں البتہ اُس 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 دورِ حاضر کے اپنشد تصور کرنا چاہیے جو گویا جیو آتما کے عدمِ حقیقت کے بارے میں لکھے گئے ۔ بریڈلے کے نزدیک حقیقت کی پہچان یہ ہے کہ تعارض سے پاک ہو ، لیکن محسوسات و مدرکات کا مرکزِ متناہی (یعنی خودی) جیسا کہ بریڈلے نے اُس کی تحقیق و تنقید کی ہے ، چوں کہ تغیر و ثبات کے ناقابلِ 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 ، تشخیصِ ذات سے تعبیر کریں ، روح ٹھہرائیں یا مشیّت کا نام دیں ، اس کا جائزہ قوانینِ فکر ہی کے ماتحت لینا ہوگا ۔ لیکن فکر کا دارومدار نسبتوں پر ہے اور نسبتوں کے لیے تعارض ناگزیر ہوا ؛ مگر اُس 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 ناقابلِ انکار امرِ واقعی ۔ بات یہ ہے کہ بحالت متناہیت تو خودی بے شک ایک ناقص سی وحدتِ حیات ہے ، لیکن ایک زیادہ ہمہ گیر، زیادہ مؤثّر، زیادہ متوازن اور اپنے آپ میں زیادہ یکتا وحدت کی آرزو اس کی فطرت میں داخل ہے ۔ یوں بھی کسے معلوم

---

(۵۵) *Ethical Studies*

(۵٦) *Logic*

(۵۷) *Appearance And Reality*

کہ ایک کامل و مکمل وحدت کے حصول میں اسے کس کس ماحول سے گزرکرنا ضروری ہے - اپنے ربط و نظم کی موجودہ صورت میں تو اس کا اطناب یونہی قائم رہ سکتا ہےکہ نیند کے سہارے مسلسل استراحت کا سامان ، پیدا کرتی رہے - یہ دوسری بات ہے کہ ایک معمولی سا مہیّج بھی اس کی وحدت درہم 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 ہو گی - بایں‌همه فکر جس پہلو سے بھی اس کا تجزیہ کرے ، ہمارا احساسِ خودی قائم اور برقرار رہے گا - یہ احساس اتنا قوی ہے کہ پروفیسر بریڈلے کو بھی چار و ناچار اعتراف کرنا پڑا .

لٰہذا 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 - اندریں 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 کیفیاتِ نفسی کی وحدت سے تعبیر کرتے ہیں - لیکن کیفیاتِ نفسی کا وجود ایک دوسرے سے الگ تھلگ یعنی باهمدگر منفصل تو ہے نہیں ، بلکہ ایک دوسرے کے لیے کچھ معنوں کا حامل اور باہم متعلق - انھیں اس پیچ در پیچ کُل کے شیون و اطوار کہیے جسے ہم نفس سے تعبیر کرتے ہیں - - - - لٰہذا خودی کو ان معنوں میں مکاناً محدود ٹھہرانا جائز نہیں ، جن میں جسم کو - اب حوادث کا وقوع بھی خواہ ان کا تعلق نفسِ انسانی سے ہو یا عالمِ فطرت سے ، زمانے ہی میں ہوگا ، مگر اس کے باوجود خودی کی مدتِ زمانی طبیعی حوادث کی مدتِ زمانی سے اساساً مختلف ہو گی - طبیعی حوادث کی مدتِ 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 ھے تو اپنے وقوع کے متعدد نشانات چھوڑ جاتا ھے ، جنھیں دیکھ کر ھم اس کی مدتِ زمانی کا اندازہ کر لیتے ھیں - مگر یاد رھے کہ یہ نشانات محض علامت ھوں گے اس مدتِ زمانی کی ، نہ کہ بجائے خود وہ مدتِ زمانی - حقیقی مدتِ زمانی کا تعلق خودی اور صرف خودی سے ھے .

خودی کی دوسری نمایاں خصوصیت بطور ایک وحدت ، اس کے خفا یا جلوت کا پہلو ھے ، جس کی بدولت ھر خودی کی اپنی ایک یکتا حیثیت ھے - فرض کیجیے آپ کوئی نتیجہ قائم کرنا چاھتے ھیں - اندریں صورت ضروری ھے کہ اس منطقی قضیے کے دونوں مقدمات آپ کے یعنی ایک ھی ذھن میں جمع نہ ھوں - بعینہٖ اگر مجھے کسی چیز کی خواھش ھے تو یہ میری خواھش ھوگی اور اس کا پورا ھونا میری ھی خواھش کا پورا ھونا ھے - لہٰذا اس سے لطف حاصل ھوگا تو مجھی کو ، حتیٰ کہ اگر ساری دنیا بھی اس کی خواھش مند ھوتی اور اپنی یہ خواھش پوری کر لیتی ، تب بھی مجھے اس کی ویسی ھی طلب رھتی اور اس وقت تک دور نہ ھوتی جب تک میں اسے پورا نہ کر لیتا - یا پھر اگر میرے دانت میں درد ھے تو یہ تو ممکن ھے کہ اس درد میں دندان ساز مجھ سے ھمدردی کا اظہار کرے ، لیکن درد کا احساس تو مجھی کو ھوگا ، دندان ساز کو تو نہیں ھوگا ؛ لہٰذا میرا حظ اور میرا کرب دوسروں کا نہیں ، یعنی میری ھی انفرادی خودی کا تار و پود ھے - ایسے ھی میرے احساسات ، میری نفرت اور میری محبت ھے ، جیسے میرے فیصلے اور میرے عزائم میری اور صرف میری ذات کا حصہ ھیں - 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 ھوں تو خود ان سے ایک کا انتخاب کر لے - میں اگر آپ کو پہچان لیتا ھوں تو اس کا مطلب بجز اس کے اور کیا ھو سکتا ھے کہ میں پہلے بھی آپ سے مل چکا ھوں - لہٰذا

میرا کسی شخص یا کسی مقام کو پہچاننا میری ہی گذشتہ واردات پر مبنی ہوگا ، دوسروں کے تجربات اور واردات پر تو نہیں ہو سکتا ۔ کیفیاتِ نفسی کا یہی بے مثل ربطِ باهمی 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 ؟

الٰہیات اسلامیہ کے اس مذہب میں جس کے امام غزالیؒ شارح اعظم ہیں ، ''خودی'' یا ''انا'' کی حیثیت ایک سادہ ، نا قابلِ تجزیہ اور نا قابلِ تحول جوہرِ روحانی کی ہے ، جسے کیفیاتِ نفسی کے سارے مجموعے سے کلیتاً مختلف ، علیٰ ھذا مرور زمانہ کے اثرات سے سر تا سر آزاد تصور کیا جاتا تھا ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ولیم جیمز (۵۸) نے تو شعور کو ''جوئے خیال'' سے تشبیہ دی ہے ، یعنی پیہم تغیرات کی اس آمدو 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 قابلِ تجزیہ وحدت ہے ، جس میں علم اور حافظہ دونوں کارفرما رہتے ہیں ۔ حاصلِ 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 حیاتِ ذہنی کے بارے میں ولیم جیمز کا یہ بیان بڑی ذہانت اور فطانت پر مبنی ہے، لیکن میری رائے میں وہ شعور پر،

---

(۵۸) William James (1842—1910). ، امریکی فلسفی.

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 تھلک اور بالاتر شئے 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 شئے 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 اثرآفرینی یا اس سے
اثر پذیری کی خاطر پیدا کر رکھا ہے ۔ لہٰذا یہ کہنا غلط ہوگا کہ اثر
آفرینی اور اثرپذیری 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 : وَيَسْئَلُوْنَكَ عَنِ الرُّوْحِ ط قُلِ الرُّوْحُ مِنْ اَمْرِ
رَبِّي وَمَا اُوْتِيْتُمْ مِّنَ الْعِلْمِ اِلَّا قَلِيْلًا ہ (۱۷ : ۸۵) ۔

اور تجھ سے روح کے متعلق سوال کرتے ہیں ۔ کہہ دوکہ روح میرے رب کا ''امر'' ہے اور تمہیں 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 تعالی 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 اَلَا لَہُ الْخَلْقُ وَ الْاَمْرُ ط (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 ذاتِ الٰہیہ ہی کی قدرت اور خلاق ہے ، گو ہم نہیں جانتے کہ امرِ الٰہی کی کار فرمائی نے ان وحدتوں کی شکل کیوں اختیار کی جنھیں ہم خودی سے تعبیر کرتے ہیں ۔ بعینہٖ 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 حدِّ وسع، توازن اور اثر آفرینی میں پیدا ہوتے ہیں ، اس کا ایک مخصوص اور منفرد وجود ہے ۔

---

(۵۹) Pringle Pettison

(۶۰) یعنی creation

كُلٌّ يَّعْمَلُ عَلٰى شَاكِلَتِهٖ ط فَرَبُّكُمْ اَعْلَمُ بِمَنْ هُوَ اَهْدٰى سَبِيْلًا (۱۷ : ۸۴) - لہٰذا میری شخصیت کا یہ مطلب نہیں کہ آپ مجھے ''شئے'' سمجھیں - میں ''شئے'' نہیں عمل ہوں - میرے محسوسات و مدرکات کیا ہیں ؟ اعمال و افعال 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 شئے نہیں کہ آپ ایک شئے مکانی کی طرح میرا ادراک کریں یا بہ ترتیبِ زمانی واردات کے ایک مجموعے کی طرح میرا جائزہ لیں - آپ اگر سچ مُچ مجھے جاننا چاہتے ہیں تو آپ کو ''مجھے'' دیکھنا ہوگا - آپ کو دیکھنا ہوگا کہ میں جب کسی شئے 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 قرآنِ مجید کے ارشادات بالکل صاف اور واضح ہیں :

وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْاِنْسَانَ مِنْ سُلٰلَةٍ مِّنْ طِيْنٍ ۝ ثُمَّ جَعَلْنٰهُ نُطْفَةً فِيْ قَرَارٍ مَّكِيْنٍ ۝ ثُمَّ خَلَقْنَا النُّطْفَةَ عَلَقَةً فَخَلَقْنَا الْعَلَقَةَ مُضْغَةً فَخَلَقْنَا الْمُضْغَةَ عِظٰمًا فَكَسَوْنَا الْعِظٰمَ لَحْمًا ق ثُمَّ اَنْشَاْنٰهُ خَلْقًا اٰخَرَ ط فَتَبٰرَكَ اللّٰهُ اَحْسَنُ الْخٰلِقِيْنَ ۝ (۲۳ : ۱۲ - ۱۴) .

اور یہ واقعہ ہے کہ ہم نے انسان کو مٹی کے خلاصے سے پیدا کیا، پھر ہم نے اُسے 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 اُس میں ہڈیوں کے ڈھانچے پر گوشت کی تہ چڑھا دی اور پھر ہم نے اُسے 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 ''خلقِ آخر'' کا نشو و نما نظام جسمانی کی بنا پر ہوتا ہے اور نظامِ 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 خاصہ ہے ہدایت ، اختیار ، برعکس اس کے بدنی افعال ہمیشہ اپنے آپ کو دہراتے رہتے ہیں - لہٰذا بدن کو روح کے اعمال کا حاصل جمع کہئیے ، یا یہ کہ وہ اس کی ''عادت'' ہے اور اس لیے اس سے ناقابلِ 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 مادّہ کیا ہے ؟ اس کا جواب ہے ادنٰی خودیوں کی وہ بستی جن کا اجتماع اور عمل و تامل جب ایک خاص نسق پر پہنچ جاتا ہے تو اس سے ایک اعلٰی تر خودی کا صدور ہوتا ہے - باالفاظِ دیگر یہ ہدایت بالذات کا مرتبہ ہے کہ جب کائنات اس میں قدم رکھتی ہے تو حقیقتِ مطلقہ شاید اپنا راز افشا کرتی اور یوں اپنی ماہیت کے انکشاف کا راستہ کھول دیتی ہے (تشکیل جدید الٰہیات ، ص ۱۴۳ تا ۱۵۷ ببعد) .

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ حقیقتِ مطلقہ کیا ہے ؟ علامہ کے نزدیک خودی ہی حقیقتِ مطلقہ ہے ، جس سے دیگر خودیوں کا

صدور ہوتا ہے ، لیکن اس صدور کی نوعیت وہ نہیں ہے جو وحدت الوجودی عموماً سمجھتے ہیں ۔ دبستانِ وجودیت کے نزدیک خدا یا خودیِ مطلق ، وجودِ مطلق یا واجب الوجود ہے ، جس سے دیگر وجود اس طرح نکلتے ہیں ، جس طرح درخت سے شگوفے پھوٹتے ہیں ۔ یہ در اصل ایک قسم کا طبیعی یا مادّی نظریۂ حیات ہے ۔ لیکن علامہ اقبال کا تصورِ صدور اس نظریے سے بالکل مختلف ہے ۔ وہ صدور کو خودیِ 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 دیکھ چکے ہیں وہ خودی کو تخلیق نہیں "امر" سمجھتے ہیں ، لہٰذا اس نظریے کو "نظریۂ امر" سے موسوم کر سکتے ہیں ، جس کی تشریح علامہ اقبال نے ایک جگہ اس طرح کی ہے :

" بہرکیف میری رائے میں حقیقتِ مطلقہ کا تصور بطور ایک "انا" ہی کے کرنا چاہیے اور اس لیے میرے نزدیک انیتِ مطلقہ سے انیتوں ہی کا صدور ممکن ہے ۔ یا پھر دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ انیتِ 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 مادّی جواہر کی میکانیاتی حرکت سے ہو یا ذاتِ انسانی میں فکر کی آزادانہ کار فرمائی سے ، سب کی حقیقت بجز ایک عظیم اور برتر انا کے انکشافِ ذات کے سوا اور کچھ نہیں ۔ لہٰذا قدرتِ الٰہیہ کا ہر جوہر خواہ اس کا درجۂ 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 بزمِ ہستی میں ہر کہیں خودی ہی کا نغمہ لحظہ بہ لحظہ تیز ہو رہا ہے اور ذاتِ انسانی میں اپنے معراجِ کمال کو پہنچ جاتا ہے ۔ قرآنِ مجید نے بھی تو اسی لیے حقیقتِ مطلقہ کو انسان کی رگِ جان سے قریب تر

ٹھہرایا :

وَ نَحْنُ اَقْرَبُ اِلَیْہِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِیْدِ ۝ (۵۰ : ۱۶) ،
کیونکہ یہ حیاتِ الٰہیہ ہی کا سیلِ رواں ہے جو ہمارے وجود کا سرچشمہ ہے اور جس میں ہم موتیوں کی طرح پیدا ہوتے اور زندگی بسر کرتے ہیں'' (تشکیلِ 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 میں بڑے عالمانہ انداز میں بحث کی ہے ، لیکن چونکہ وہ بنیادی طور پر شاعر بھی تھے ، اس لیے اُنھوں نے اپنے اس تصورِ خودی کو اپنے اشعار میں بڑے دلکش پیرائے میں بیان کیا ہے اور کئی نئی باتیں بھی کہی ہیں ۔ لہٰذا اُن کے اس تصور کو اب ان کے آئینۂ اشعار میں دیکھنے کی کوشش کی جاتی ہے .

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

نقطۂ نورے کہ نامِ او خودی است
زیرِ خاکِ ما شرارِ زندگی است

(اسرار و رموز ، ۱۸)

یہ '' نقطۂ نورے'' جو خودی سے عبارت ہے قائم بالذات نہیں ہے ، بلکہ عرض ہے جس کا جوہرِ حقیقی نورِ الٰہی ہے :

خودی روشن ز نورِ کبریائی است
رسائی ہائے او از نارسائی است
جدائی از مقاماتِ وصالش
وصالش از مقاماتِ جدائی است

(ارمغانِ حجاز ، ۱۷۲)

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

نورِ خورشید کی محتاج ہے ہستی میری
اور بے منتِ خورشید چمک ہے تیری

ہو نہ خورشید تو ویراں ہو گلستاں میرا
منزلِ عیش کی جا، نام ہو زنداں میرا

ہے ترے نور سے وابستہ مری بود و نبود
باغباں ہے تری ہستی پئے گلزارِ وجود

(بانگ درا، ۴۶)

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

خودی را از وجودِ حق وجودے
خودی را از نمودِ حق نمودے

نمی دانم کہ ایں تابندہ گوہر
کُجا بودے اگر دریا نبودے

(ارمغان 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 نورِ خودی تابندۂ
گر خودی محکم کُنی پائندۂ

جوہرِ نوریست از خاکِ تو
یک شعاعش جلوۂ ادراکِ تو

(اسرار و رموز، ۹۹)

یہ نورِ خودی نہ صرف انسان کی ذات بلکہ اُس کی صفات کا بھی خالق ہے :

تری خودی سے ہے روشن ترا حریمِ وجود
حیات کیا ہے ؟ اُسی کا سرور و سوز و ثبات

بلند تر مہ و پرویں سے ہے اُسی کا مقام
اُسی کے نور سے پیدا ہیں تیرے ذات و صفات

(ضرب کلیم ، ۱۰۴)

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

درونِ سینۂ آدم چہ نور است
چہ نور است ایں کہ غیبِ او حضور است

من او را ثابتِ سیّار دیدم
من او را نور دیدم ، نار دیدم

گہے نازش ز برہانِ دلیل است
گہے نورش ز جانِ جبرئیل است

چہ نورے جاں فروزے سینہ تابے
نیرزد با شعاعش آفتابے

(زبور عجم ، ۲۰۷ تا ۲۰۸)

مندرجۂ بالا اشعار میں علاّمہ اقبال نے خودی کی اس صفت کی طرف خصوصیت سے اشارہ کیا ہے کہ وہ ثابتِ سیّار ہے ، یعنی وہ حرکتِ مدام کی حالت میں رہتی ہے - خودی کے متعلق اُن کا یہ حرکی نظریہ فلسفے میں ازبس اہمیت رکھتا ہے - یہ تصور بھی فی الحقیقت قرآنِ حکیم ہی کا ہے (مفصل بحث کے لیے دیکھیے مصنف

کی کتاب جمالیات ، قرآن حکیم کی روشنی میں ، ۸۵ تا ۹۰) ، جس کے نزدیک خودیٔ مطلق ہر لحظہ ایک نئی شان میں رہتی ہے : کُلَّ یَوْمٍ ھُوَ فِیْ شَأن (۵۵ : ۲۹) ؛ نیز وہ حیّ و قیّوم ہے ۔ اسی تصور کی رعایت سے علامہ اقبال نے خودی کے لیے ثابت سیّار 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 و سرور اور سوز و گداز کا مبدء ہے ، جسے حاصل زندگانی کہیں تو بے جا نہ ہوگا ۔ چنانچہ نور خودی کی انھیں 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 حکماء 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 : لَقَدْ خَلَقْنَا الْاِنْسَانَ فِیْ اَحْسَنِ تَقْوِیْمٍ ط (۹۵ : ۴) ، 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 : ھُوَ اللّٰہُ الْخَالِقُ الْبَارِیُٔ الْمُصَوِّرُ لَہُ الْاَسْمَاءُ الْحُسْنٰی ط (۵۹ : ۲۵) ، وہی اللہ خالق ، باری اور مصور ہے

8129
INDIAN INSTITUTE OF ISLAMIC STUDIES
NEW DELHI

(اور) اسی کے لیے تمام حسین نام ہیں ؛ اور حدیث شریف میں ہے کہ اللہُ جَمِیْلٌ یُحِبُّ الْجَمَال ۔ 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 شانِ جمالی کی طرف بہت زیادہ توجہ دلائی ہے ۔ غالباً اسی بنا پر اسلام کا عام لٹریچر بالعموم اور متصوفانہ لٹریچر بالخصوص حسنِ الٰہی کے ذکر سے بھرا پڑا ہے ؛ اور جہاں تک اس کی متصوفانہ شاعری کا تعلق ہے وہ تو خصوصاً محبوبِ 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 میرزا غالب نے اس شعر میں اشارہ کیا ہے :

هر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے ساغر و مینا کہے بغیر

بہرکیف ، اسی نورِ الٰہی کو علامہ اقبال حسن سے تعبیر کرتے ہیں :

حسنِ بے پایاں درونِ سینۂ خلوت گرفت
آفتابے خویش را زیرِ گریبانے نگر

(زبورِ عجم ، ٨٦)

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

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

(اسرار و رموز ، ١٩)

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 نظام فکر میں بھی موجود ہے اور اہم سمجھا جاتا رہا ہے ۔ اس کے علاوہ یہ تصور چونکہ اسلامی نظام فکر میں بھی ازبس 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 و فکر 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 مشاہدۂ 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 حاسّہ ہے (۶۳) ۔ افلاطون نے نور اور

---

(۶۱) perspective

(۶۲) *Republic*, Bk. VI .P. 508

(۶۳) *Phaedrus*, P. 250 d.

روحانی حسن میں جو گہرا ربط قائم کیا ، اس کی ارتقائی صورت ہمیں نوافلاطونی مکتبِ فکر اور قرون وسطیٰ کی مدرسی جمالیات میں نظر آتی ہے .

افلاطونس بھی اپنے پیشرو افلاطون کی طرح خدا کو واحد کہتا اور ساتھ ھی آسے حسن اور نور سے بھی تعبیر کرتا ہے ۔ اس کا تصور اساسی طور پر وحدت الوجودی ہے ، جس نے مسلم حکماء و صوفیہ کو بھی متاثر کیا ہے .

افلاطونس کا '' الواحد '' جو ہر شئے کا خالق ہے ، اپنی کل مخلوقات میں نور و حسن کی صورت میں موجود یا جاری و ساری ہے اور یہ اس کا سریان یا موجودگی ہے جو کل مخلوقات یا عالم طبیعی کے وجود و شہود کی اصل حقیقت ہے ۔ لہٰذا خدا یعنی الواحد اصلِ وجود اور قائم بالذات ہے اور اس کے ماسوا ہر شئے مجاز ہے ۔ حقیقت و مجاز کا یہ تصور ھی در اصل وہ اساس ہے جس پر عقیدۂ وحدت الوجود کی عمارت قائم ہے ، اور یہ عقیدۂ وحدت الوجود ہے جو تصوف کی روح رواں ہے ۔ اس نظریے سے انسانی فکر ہر زمان و مکان 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 ۔ مسئلۂ وحدت الوجود کی اس غیر معمولی اہمیت کے پیشِ نظر اگلے باب میں اس پر بحث کی جائے گی .

باب ۲

وحدت الوجود

باب ۴

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 و حکماء اور صوفیہ کے تصورات کا ایک مجمل خاکہ پیش کیا جاتا ہے اور ابتداء انسائیکلو پیڈیا امریکنا (۲) سے کی جاتی ہے .

وحدت الوجود (Pantheism ، یونانی میں '' پین '' Pan کل کے اور '' تھیوس '' خدا کے معنٰی میں آتا ہے) فلسفے میں خدا کی عینیت (۳) اور مادّی 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 کر سکتا ہے ؛ یعنی ایک ایسے وجود (۶) کے تصور سے جو کل وجود کی علت (۷) اور

---

(۱) panthiesm

(۲) Encylopaedia Americana

(۳) identity

(۴) Atheism یہ عقید، کہ خدا کا کوئی وجود نہیں ۔

(۵) Theism یہ عقیدہ کہ خدا موجود ہے اور اس کی طرف سے وحی و ھدایت آتی ہے ۔

(۶) Being

(۷) cause

اصل اصول (۸) ہے ۔ وہ اس کے وجود سے مطلقاً انکار کر سکتا ہے یا نفسیاتی طور پر یہ استنتاج (۹) کر سکتا 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 ۔ آخیر میں وہ معلول سے علت کی طرف استدلال کرتے ہوئے ان کے درمیان ایک ناگزیر تعلق کو واضح بھی کر سکتا ہے ۔ آخری طریقہ ھی وحدت الوجود کی اصل اور اس کی شرح ہے ۔ دھریئے اور وحدت الوجودی کے نزدیک خدا کے تصور کی اصل ایک ھی ہے ۔ ھم اپنے آپ پر اور گرد و پیش کی اشیاء پر جن سے ھم واقف ہوتے ھیں ، استدلال کرنے ھی سے کسی "وجود اعلیٰ" کی ھستی کا استنتاج کرتے ھیں اور یہ وجود اعلیٰ ھی ہے جس پر کل اشیاء منحصر ھیں ، جس سے یہ صادر ھوتی ھیں یا جس میں یہ باقی رھتی ھیں ۔ وحدت الوجود نے علت و معلول کی عینیت اختیار کر لی اور ھر معلول کی تالی کفایت (۱۲) کی اس لیے صحیح طور پر تشریح کر دی گئی تا کہ اس کی علت کی نشاندھی کی جا سکے ۔ اس کے نزدیک مادّہ (۱۳) کا ، جو قلب (۱۴) سے کم تر نہیں ، الوھیت (۱۵) سے صدور (۱۶) واجب ہے ۔

original sum (۸)
inference (۹)
First-cause (۱۰)
effects (۱۱)
consequent adequacy (۱۲)
matter (۱۳)
mind (۱۴)
Deity (۱۵)
emanation (۱۶)

وحدتِ 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 قابلِ توضیح ہے - لہٰذا ہر موجود شئے اپنی ہستی کی ، جسے وہ حاصل کرنے کے قابل ہوتی ہے ، کل شرح اپنے اندر رکھتی ہے .

فلسفۂ یونان کا قدیم ترین ایونی مکتبِ فکر (۱۹) ، جس حد تک وہ اذعانی خدا پرستی کا قائل ہے ، بنیادی طور پر وحدت الوجودی تھا اور قدماء میں ایپی کیورس (۲۰) اور لیو قرائطس (۲۱) اور متأخرین 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 معراجِ کمال ہے - سانکھیہ کپل ہندو فلسفے کا ایک ممتاز نظام ہے ، جو مشرق میں وحدت الوجودی رجحانات کا سب سے بڑا ترجمان تھا - سپےسپس (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 عروجِ کمال تصور کر سکتے ہیں ، یعنی کہ '' الہ '' یا '' برتر و اعلیٰ'' مرتبے کے لحاظ سے تو اوّل ہے ، لیکن تاریخی تسلسل کے اعتبار سے ترقی کی آخری تخلیق ہے - اس نے مسرّت (۲۵) کی تعریف یہ کی ہے

---

(۱۷) unity of universe
(۱۸) variety
(۱۹) Ionian
(۲۰) Epicurus (341—270 B. C.)
(۲۱) Lucretius, Carus (98—54 B. C.)
(۲۲) Giordano Bruno (1548—1600)
(۲۳) The Atomic Theory
(۲۴) Speusippus
(۲۵) happiness

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) دبستانِ ایپی 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 مادّی 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 انھیں اپنے اندر جذب کر لیتی ہے ، اور یہ سلسلہ ایک ابدی چکر میں چلتا رہتا ہے ۔ روحِ انسانی اور خدا جن کی فطرت ایک ہی ہے ، ایک دوسرے پر عمل اور ردِّ عمل کرتے ہیں ۔ عقل چاہے انسان میں ہو یا خدا میں ، وہ اسے زیادہ تر قوت میں مضمر خیال کرتے ہیں ۔ شاید اسکندریہ کے دبستانِ تصوف خصوصاً افلاطونس کے دبستان تصوف سے بڑھ کر کوئی شئے وحدت الوجود کی اس قدر مخالف دکھائی نہیں دیتی ۔ یہ مؤخر الذکر دبستان ہے جو خدا کو اتنا منزّہ 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 پھوٹتا ہے ۔ دیونیسس ، جعلی ایرو پیگائٹ (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

---

(۲۶) The Stoics
(۲۷) Dionysius, The Pseudo—Aeropagite
(۲۸) particular
(۲۹) genus
(۳۰) species

ہوتا ہے ۔ جون اسکوٹس اریجینا (۳۱) نے، جو قرون وسطیٰ کے مدرسی فلسفے (۳۲) کا مؤسس ہے ، اس قیاس کو حقیقی رنگ سے ملوّن 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 اُس 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 ایپی کیورس اور لیوقرائطس کی طرح یہ تعلیم دی کہ تمام جواہرِ واحدہ یا موناد (۳۴) کُل موجود اشیاء کے عناصر ہیں ۔ لیکن ''وہ'' مونادوں کا موناد ہے ۔ کم سے کم کیونکہ تمام اشیا 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 فطرتِ متأثرہ ہیں ۔ خدا فطرتِ مؤثرہ ہے ۔ سیّارے 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 حُسن کی طرح جو حسین ہیں (انسائیکلو پیڈیا امریکنا ، بذیلِ مادّہ) .

---

(۳۱) John Scotus Erigena

(۳۲) scholastic philosophy

(۳۳) Meister Eckhart (1260 – 1327)

(۳۴) monads

جونسن (۳۵) نے وحدت الوجودی کی یہ تعریف کی ہے کہ وہ شخص جو خدا کو کائنات کے ساتھ خلط ملط کرتا ہے (۳٦) ۔ 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 ہو گئیں تو پھر انہیں قدیم فکری نظاموں کی تشریح کے لیے بآسانی استعمال کیا جانے لگا ۔ لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ ایک مکتبِ فکر کو محض اس لیے وحدت الوجودی کہتے ہیں کیوں کہ وہ خدا کو مرتبے کے لحاظ سے تو اول سمجھتا ہے ، مگر وقت کے لحاظ سے نہیں ، اور اس طرح اس میں انکارِ تخلیق کا کنایہ مضمر ہوتا ہے ۔ دوسرے دبستان کو اس لیے کیوں کہ وہ خدا کو اس دنیا میں اس طرح جاری و ساری سمجھتا ہے جس طرح سانس رگ و پے میں سرایت کئے 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 لا محدود ازلی جوہر کو تسلیم کرتا ہے جو اپنے آپ کو عمل پر اُبھارتا اور صورتوں کی بوقلمونی (یا کثرت) میں ملبوس کرتا ہے ۔ وہ صورتیں جو فی الجملہ کائنات کی تشکیل کرتی ہیں انجام کار نا قابلِ فہم و ادراک وحدت میں لوٹ جاتی ہیں ، جہاں سے وہ معرضِ ظہور میں آئی تھیں (دیکھیے انسائیکلو پیڈیا برٹانیکا ، بذیلِ مادّہ) .

فلسفے اور الٰہیات میں وحدت الوجود کا نظریہ یہ ہے کہ

Tohnson (۳۵)

Encyclopaedia Britannica, v. s. (۳٦)

Toland (۳۷)

''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 محیطِ 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 اجزا ہیں جو ان میں ہر ایک سے اور ان کے مجموعے سے کہیں بڑا ہے - الغرض یہ ہیں وحدت الوجود کے مجملاً معنی (انسائیکلو پیڈیا برٹانیکا ، بذیلِ مادہ) .

خلافتِ عباسیہ کے عہد میں جب یونانی اور ہندی فلسفے سے ذہنِ عرب متاثر ہوا تو اس نے بھی ما بعد الطبیعیاتی مسائل پر یونانی و ہندی تصورات کی روشنی میں غور و فکر کرنا شروع کیا اور اظہارِ 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 عقاید بالخصوص عقیدۂ 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 قرامطۂ ادریہ (یا غناسطیوں) (۳۹) اور رازی سے ابنِ سینا تک برابر بڑھتا چلا جا رہا تھا ، روح اور نفس کی غیر مادّیت ، تصوراتِ عمومی اور سلسلۂ علّل ثانویہ سے متعلق زیادہ صحیح مابعدالطبیعیاتی مصطلحات وضع ہوئیں ، لیکن یہ مصطلحات کتاب الالٰہیات منسوب بہ ارسطو ،

Massignon (۳۸)
Gnostics (۳۹)

افلاطون کی تصوریّت (یا عینیت)(۴۰) اور فلوطینس (یا افلاطونس) کے نظریۂ صدور (۴۱) سے خلط ملط ھو گئیں ، اور اس بات نے تصوف کی آیندہ نشو و نما پر بہت گہرا اثر ڈالا ۔ اس دور کے فاضل مشائخ صوفیہ مذبذب تھے کہ صوفیانہ اتحاد کی مفصلۂ ذیل تین تشریحوں میں سے کس تشریح کو قبول کریں :

(الف) اتحادیہ : ابن مَسَرّۃ اور اخوان الصفاء سے لے کر فارابی اور ابن قسی تک کی یہ رائے تھی کہ نفس ِ منفعل پر عقل ِ فعّال کی تاثیر سے معانی کی تشکیل کا نام اتحاد ھے (اور عقل ِ فعّال نام ھے فیض ِ الٰہی کا اور قرامطہ اور سالمیہ کے نزدیک فیض ِ الٰہی نور ِ محمدی ھی ھے) .

(ب) اشراقیہ : سہروردی ، حلبی اور جِلْدَکی سے دوانی اور صدرالدین شیرازی تک جو تجوہر ِ روح کے قائل تھے اور کہتے تھے کہ روح نور ِ ایزدی کا وہ شیرازہ ھے جس کی زندگی عقل ِ فعّال کے اشراقات سے منور ہوتی ھے .

(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 ھے اور پھر ایک ایسے وجود ِ جامع کا شعور حاصل ھو جاتا ھے جس میں تعدّد اور کسی طرح کے امتیاز کا سوال ھی باقی نہیں رہتا ۔ سرسری طور پر اس بات کو بھی پیش ِ نظر رکھنا چاہیے کہ اتحادیہ کے اس نظریے کی ، جسے ابن ِ سینا نے اول نجات (قاھرۃ ، ص ۲۰۴ ،

---

(۴۰) Idealism

(۴۱) emanation

۴۸۶ھ) میں تسلیم کیا تھا ، لیکن بعد ازآں اشارات (باب ۹ ، ص ۱۱۸ ، قب ابن عربی : تجلیات) میں رد کر دیا تھا ، امام غزالی نے (مقاصد الفلاسفہ ، ص ۴۷) میں تردید کی ہے ۔ نیز یہ کہ ابنِ سبعین کو ، جو نظریۂ قدم مادہ کا پکا قائل تھا ، ذاتِ باری میں مخلوقات کی صورت یا ان کے اصولِ تفرد (انیۃ) کے سوا اور کچھ نظر نہیں آتا ۔

نظریۂ تصوف کے ارتقاء کے تیسرے اور آخری دور کا آغاز ساتویں صدی ھجری/تیرھویں صدی میلادی میں ہوتا ہے ، اس کے ممتاز ترین دبستان کو اس کے حریفوں نے بجا طور پر وحدتیہ (یا وحدت الوجودیہ) کا نام دیا ہے ، اس لیے کہ وہ عقیدۂ وحدت الوجود کا قائل ہے ۔ عقیدۂ وجودیہ کا دعوٰی ہے کہ اس کی تاریخ بہت پرانی ہے ۔ اس نے بعض آیاتِ 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 بلاواسطہ افعالِ 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 ھمذانی نے اپنی کتاب تمہیدات میں جمع کیے ہیں ۔ ان میں لفظ وجود ''وجد'' سے مشتق ہے اور اس کے معنی ھمذانی نے بھی ان صفات کے لیے ہیں جو خدائے تعالٰی 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 ھجری سے چلا آ رہا ہے اور اس طرح پیدا ہوا کہ یہ قرار دیا گیا کہ مسلمان ادرین کا

نظریہ نورِ محمدی بالکل وہی ہے جو یونانی نظریۂ بروز کے تصورِ عقلِ فعّال کا ہے ۔ ابنِ رُشد بھی اس نظریۂ بروز سے آزاد نہیں ، کیوں کہ تہافۃ التہافۃ میں اس بات پر زور دیتا ہے کہ علمِ خدا میں موجود ہونا وجودِ اشیاء کا بلند ترین درجہ ہے اور ارواح کو اس علم میں یوں متحد ہو جانا چاہیے جیسے ایک عقل منفعل عقلِ فعال کے ساتھ متحد ہو جاتی ہے ۔ ابنِ عربی (م ۶۷۸ھ/۱۲۸۰ء) وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے مذہب وحدت الوجود کے اصول منضبط کیے ۔ ابنِ عربی کے نزدیک جیسا کہ ابنِ تیمیّہ نے بجا طور پر کہا ہے : '' مخلوقات کا وجود عین وجودِ 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 جاوہ 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 ذاتِ 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 شعرا 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 دے کر 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 افرادِ کائنات کی چلتی پھرتی صورتوں کے اندر رواں دواں ہے ۔ سترھویں صدی میلادی کے آخر میں کوَرانی اور نابُلُسی نے یہ کہہ کر راسخ الاعتقاد سُنی مسلمانوں میں غم و غصہ کی ایک لہر دوڑا دی کہ شہادت ان لَا اِلٰہ اِلّا اللہ کی صحیح تاویل صرف عقیدۂ وحدت الوجود ہی کے ماتحت ممکن ہے

(قب ، ماسینیوں Massignon : *Hallaj* ، ص ۸۴۷ تا ۹۰۷) (۳۴) .

ابن عربی وحدت الوجود کے عقیدے کا زبردست علم بردار تھا اور اس کی حرکی شخصیت اور پرزور خطبات و تحریرات سے یہ عقیدہ عوام و خاص میں بہت جلد مشہور و مقبول 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 شئے 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 تعالیٰ انسانی صورت میں وجود مقید ہے، لیکن کلی حیثیت میں ایک واحد شئے ہے ۔ اس کی مثال ایک ہندسے کی ہے ، جو بمنزلۂ 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 و ساری ہے ۔ چناں چہ جب کوئی شئے 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 .

---

(۳۴) اردو دائرۂ معارف اسلامیہ ، لاہور ، جلد ۳ ، کراسیہ ۷ ، ص ۳۲۴ تا ۳۲۵ .

وجود یعنی ہستیٔ مطلق واحد ہے ، لیکن اس کی دو صورتیں ہیں - ایک وجودِ ظاہر اور ایک وجودِ باطن - ایک نور ہے جو جملہ عالم کے لیے بمنزلہ ایک جان کے ہے - اسی باطنی نور کا پرتو (عکس) وجودِ ظاہر ہے جو ممکنات کی صورت میں نظر آتا ہے - ہر اسم ، فعل اور صفت کہ عالمِ ظاہر میں ہے ، ان سب کی اصل وہی وصف (نور) باطن ہے ، اور دنیاوی کثرت کی حقیقت ، وحدتِ حقیقی ہے ، جس طرح امواج کی حقیقت عین ذاتِ دریا سے ہے ، اسی طرح جملہ افراد اور کائنات تجلیات حق ہیں اور اس کثرتِ اعتباری کا وجود اسی وحدتِ حقیقی سے ہے (تذکرۂ غوثیہ) - اس عقیدے کی رو سے صرف ایک وجودِ حقیقی ہے جو خداوندِ عالم ہے ، باقی تمام وجود فریبِ نظر ہے - یہ مسلک سکون و جمود کا نقیب ہے اور قائل صوفیہ کا اپنے آپ کو وجودِ حقیقی میں جذب کر دینا ہی عرفانِ کامل ہے (۴۳).

مسئلۂ وحدت الوجود کے اس تاریخی پس منظر کے بعد اب علاّمہ اقبال کے تصوراتِ وجود کا سراغ لگانے کی کوشش کی جاتی ہے - علاّمہ 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 عقاید بالخصوص عقیدۂ 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 ہویدا چاند میں سورج میں تارے میں
بلندی آسمانوں میں ، زمینوں میں تیری پستی
روانی بحر میں ، افتادگی تیرے کنارے میں

---

(۴۳) *Encyclopaedia of Islam*, Lyden, v. s. "Tasawwaf."

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 گہِ سحر میں وہ
چشمِ نظّارہ میں نہ تو سرمۂ امتیاز دے
(بانگِ درا ، ۱۱۷)

وہی اک حسن ہے لیکن نظر آتا ہے ہر شئے میں
یہ شریں بھی ہے گویا بیستوں بھی ، کوھکن بھی ہے
(بانگِ درا ، ۷۳)

علامہ اقبال کے نزدیک خدا حسنِ ازلی ہے جو اس عالمِ 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 عالمِ نفس و آفاق ان گنت حسین و دل کش تصویروں کا ایک بے مثال مرقع ہے :

حسنِ 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
(بانگ درا ، ۸۴)

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

دید تیری آنکھ کو اس حسن کی منظور ہے
بن کے سوزِ زندگی ہر شئے 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 تصوّر نظم ''سلیمٰی'' میں بڑے حسین الفاظ میں بیان ہوا ہے :

جس کی نمود دیکھی چشمِ 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 کاشانۂ چمن میں

ہر شئے میں ہے نمایاں یوں تو جمال اس کا
آنکھوں میں ہے سلیمٰی ! تیری کمال اس کا

(بانگِ درا ، ۱۲۷ - ۱۲۸)

اس وحدتِ وجود کا یہ کمال ہے کہ :

کمالِ وحدت عیاں ہے ایسا کہ نوکِ نشتر سے تو جو چھیڑے
یقین ہے مجھ کو گرے رگِ 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 معنٰی و مفہوم میں اختلاف پیدا ہو جاتا ہے (۴۴) - علامہ اقبال نے

---

(۴۴) Croce, *Aesthetic*, xviii.

بھی فکر و نظر کے اس دھوکے کے لیے زبان ہی کو موردِ الزام 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 شئے میں جب کہ پنہاں خاموشیٔ ازل ہو

(بانگِ درا، ۸۴)

علّامہ اقبال کی رائے میں اس وحدتِ وجود کو ہر آنکھ نہیں دیکھ سکتی؛ صرف وہ آنکھ دیکھ سکتی ہے جسے ذوقِ دید نے بینا بنا دیا ہو:

کھولی ہیں ذوقِ دید نے آنکھیں تری اگر
ہر رہگزر میں نقشِ کفِ پائے یار دیکھ (۴۵)

(بانگِ درا، ۱۰۰)

انسان جب تک اپنی فکر و نظر سے آزادانہ یا فلسفیانہ طور پر کام نہیں لیتا، اس کا علم مستعار ہی ہوتا ہے، اور یہ منزل ہر بڑے سے بڑے مفکّر و فلسفی کی راہ میں آتی ہے۔ چناں چہ

---

(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

علامہ اقبال ارتقائے ذہنی کی اس منزل میں تھے ، جب وہ مغربی و مشرقی متصوفانہ نظریات اور معتقدات سے متاثر و مرعوب ہوکر دبستانِ وحدت الوجود کے نقیب بن گئے - لیکن آن کی یہ ذہنی کیفیت عارضی تھی ، جو بعد ازآں مفقود ہوگئی ، اور وہ اس عقیدے سے تائب ہوگئے، 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 عقاید و مسائل کا قائل رہا جو بعض صوفیہ کے ساتھ خاص ہیں ، اور جو بعد میں قرآن شریف پر تدّبر کرنے سے قطعاً غیر اسلامی ثابت ہوئے ہیں - مثلاً شیخ محی الدین ابنِ عربی کا مسئلہ قدمِ ارواح کملاء ، مسئلۂ وحدت الوجود یا مسئلۂ تنزلاتِ ستّہ یا دیگر مسائل جن میں بعض کا ذکر عبدالکریم جیلی نے اپنی کتاب انسانِ کامل میں کیا ہے (قب اقبال : '' اسرارِ خودی اور تصوّف'' در اخبار وکیل ، امرت سر ، بھارت ۱۵ جنوری ۱۹۱۶ء) .

علّامہ اقبال نے محولۂ بالا عبارت میں مسئلۂ وحدت الوجود کے متعلق اپنے عقیدے کا جن غیر مبہم الفاظ میں اظہار کیا ہے اس کے بعد اس پر مزید کوئی دلیل لانا تحصیلِ حاصل ہوگا ؛ لہٰذا یہی ایک دلیل ہمارے اس دعوے کے اثبات کے لیے مکتفی ہوگی کہ علّامہ اقبال عقیدۂ وحدت الوجود سے دست بردار ہو گئے تھے ، لیکن انھوں نے اس معرکۃ الآرا 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 :

'' مسئلۂ وحدت الوجود گویا مسئلۂ تنزلات ستّہ کی فلسفیانہ تکمیل ہے - بلکہ یوں کہیے کہ عقل انسانی خود بخود تنزلات ستّہ سے وحدت الوجود تک پہنچتی ہے - اکثر صرف اسی مسئلے کے قائل ہیں -

بعض اس طرح کہ یہ محض ایک کیفیتِ قلبی یا مقام کا نام ہے ۔ میرا مذہب یہ ہے کہ خداوند تعالیٰ نظامِ عالم میں جاری و ساری نہیں بلکہ نظامِ عالم کا خالق ہے اور اس کی ربوبیت کی وجہ ہی 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 سلسلۂ مضامین کے دوسرے مضمون میں علّامہ موصوف لکھتے ہیں : ''مغربی ایشیا میں اسلامی تحریک بھی ایک نہایت زبردست پیغامِ عمل تھی۔گو اس تحریک کے نزدیک ''انا'' ایک مخلوق ہستی ہے جو عمل سے لازوال ہو سکتی ہے ، مگر مسئلۂ ''انا'' کی تحقیق و تدقیق مسلمانوں اور ہندوؤں کی ذہنی تاریخ میں ایک عجیب مماثلت رکھتی ہے ؛ اور وہ یہ کہ جس نقطۂ خیال سے سری شنکر نے گیتا کی تفسیر کی ، اسی نقطۂ خیال سے شیخ محی الدین ابن عربی آندلسی نے قرآن شریف کی تفسیر کی ، جس نے مسلمانوں کے دل و دماغ پر نہایت گہرا اثر ڈالا ہے ۔ شیخ اکبر کے علم و فضل اور ان کی زبردست شخصیت نے مسئلۂ وحدت الوجود کو ، جس کے وہ ان تھک مفسر تھے ، اسلامی تخیل کا ایک لاینفک 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 ہو سکتی تھی جو جزو سے کل تک پہنچنے کے لیے ضروری ہے ، انہوں نے جزو اور کل کا

دشوار گذار درمیانی فاصلہ تخیل کی مدد سے طے کر کے ''رگِ چراغ'' میں ''خونِ آفتاب'' کا اور ''شرارِ سنگ'' میں ''جلوۂ طور'' کا بلا واسطہ مشاہدہ کیا ۔ مختصر یہ کہ ہندو حکماء نے مسئلۂ 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 و جمیل نکتہ آفرینیوں کا آخرکار یہ نتیجہ ہوا کہ اس مسئلے نے عوام تک پہنچ کر قریباً تمام اسلامی اقوام کو ذوقِ 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 میلانِ طبیعت موجود تھا ؛ اور اگرچہ اسلام نے کچھ عرصے تک اس کی نشو و نما نہ ہونے دی ، تاہم وقت پا کر ایران کا آبائی اور طبعی مذاق اچھی طرح سے ظاہر ہوا ۔ یا با الفاظِ 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 مؤخرالذکر کا مفہوم خالص فلسفیانہ ہے ۔ توحید کے مقابلے میں یا 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 وحدت‌الوجود یا زمانۂ حال کے فلسفۂ 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 نظامِ 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 نظامِ عالم میں نظر آتی ہے ، وہ سب کی سب مخلوق ہے ۔ گو علمی اور فلسفیانہ اعتبار سے اس کی

کُنہ 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 حالتِ سُکر ممد و معاون ہوئی، اور یہ اصل ہے مسئلۂ حال و مقامات کی۔ مجھے حالتِ سُکر 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 صاحبِ 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 حقیقتِ نفس الامری کو واضح کرتا ہے؟ اگر کثرت حقیقتِ نفس الامری ہے تو یہ کیفیتِ وحدت الوجود جو صاحبِ حال پر وارد ہوتی ہے محض دھوکہ ہے اور مذہبی اور فلسفیانہ اعتبار سے کوئی وقعت نہیں رکھتی؛ اور اگر کیفیتِ وحدت الوجود محض ایک مقام ہے اور کسی حقیقتِ 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 مقام ہونے سے روحانی زندگی کو کوئی فائدہ پہنچتا ہے؛ کیونکہ قرآن کی تعلیم کی رُو 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 کثرتِ نظامِ عالم میں دائر و سائر ہے تو کیفیتِ 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 کیفیتِ قلبی مذہبی اعتبار سے کوئی فائدہ نہیں رکھتی ؛ اور علم الحیات کی رو سے یہ ثابت کیا جا سکتا ہے کہ اس کا ورود حیاتِ انسانی کے لیے فردی اور ملی اعتبار سے مُضر ہے ۔ ۔ ۔ علمائے اسلام نے ابتداء ہی سے اس (تصوف) کی مخالفت کی اور مسئلۂ وحدت الوجود کے متعلق علمائے اُمت کا اجماع ہے کہ یہ قطعاً غیر اسلامی تعلیم ہے (قب ، محمد عبداللہ قریشی : ''حیات اقبال کی گم شدہ کڑیاں'' ''معرکۂ اسرار خودی'' در اقبال ، لاہور ، اکتوبر ۱۹۵۳ء) ۔

عقیدۂ وحدت الوجود کے خلاف علّامہ اقبال کے ان بیانات کے باوجود ان کے بعض ناقدین انھیں وحدت الوجودی سمجھتے ہیں اور یہ اعتراض کرتے ہیں کہ وہ پہلے وحدت الوجودی تھے ، پھر اس کے منکر ہوئے اور اخیر میں پھر اُنھوں 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 التباسِ 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 اُنھوں نے عقیدۂ 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 پیشِ نظر قرآن پاک نے اس کے لیے اللہ کا اسمِ معرفہ استعمال کیا اور پھر اس کی مزید وضاحت ان آیات میں کی :

قُلْ هُوَ اللّٰهُ اَحَدٌ ○ اَللّٰهُ الصَّمَدُ ○ لَمْ يَلِدْ وَ لَمْ يُوْلَدْ ○
وَ لَمْ يَكُنْ لَّهٗ كُفُوًا اَحَدٌ ○ (سورۂ اخلاص ، ۱۱۲) .

کہو کہ وہ اللہ یگانہ ہے ، اللہ بے احتیاج ہے ، اُس 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 (۳۶) 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 ۔ سطورِ بالا کے پیشِ نظر یہ کہنا تو غلط ہوگا کہ فردِ کامل کی ذات میں بھی ، جو بہ حیثیت 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 ۔ انیتِ کاملہ کی یہی خصوصیت ذاتِ الٰہیہ کے اس تصور کا بنیادی جزو ہے جو قرآنِ 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 فردِ کامل کے

Creative Evolution (۳۶)

ٹھیک ٹھیک تصور میں کوئی شک و شبہ باقی نہ رہے ، لیکن ہو سکتا ہے کہ یہاں یہ اعتراض کیا جائے کہ فلسفۂ مذہب کی تاریخ سے تو یہ ثابت ہوتا ہے کہ حقیقتِ مطلقہ کے تصور میں اس نے حتی الوسع انفرادیت سے گریز ہی کیا ۔ لٰہذا 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 نقطۂ نظر ہے جو خطباتِ گفرڈ (۴۷) میں صفاتِ الٰہیہ سے بحث کرتے ہوئے فارنل (۴۸) نے اختیار کیا ۔ علیٰ ھٰذا یہ کہنا بھی درست ہے کہ فلسفۂ مذہب کی تاریخ سے جس طرزِ 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 ذاتِ 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 در اصل یوں ہے :

اَللّٰهُ نُوْرُ السَّمٰوٰتِ وَالْاَرْضِ ط مَثَلُ نُوْرِهٖ كَمِشْكٰوةٍ فِيْهَا مِصْبَاحٌ ط اَلْمِصْبَاحُ فِيْ زُجَاجَةٍ وَ الزُّجَاجَةُ ط كَاَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ (۲۴ : ۳۵) .

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 ذاتِ الٰہیہ 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 آ جاتا ہے کہ اس کا مقصد اس کے بالکل برعکس

---

(۴۷) Gifford, *Lectures.*
(۴۸) Farnell

ہے ؛ اس لیے کہ جوں جوں یہ استعارہ آگے بڑھتا ہے اس خیال کی نفی ہو جاتی ہے کہ ذاتِ الٰہیہ کا قیاس کسی '' لا صورت '' عنصر پر کیا جائے ، کیوں کہ اول تو اس استعارے نے نور کو شعلے پر مرتکز کر دیا اور پھر اس کی انفرادیت پر مزید زور اس طرح دیا 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 پیشِ 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) - طبیعیات حاضرہ کی رو سے نور کی رفتار میں کوئی اضافہ ممکن نہیں اور اس لیے ناظر کا تعلق خواہ کسی نظامِ حرکت سے ہو ، اس کی یکسانی میں کوئی فرق نہیں آئے گا - با الفاظِ دیگر تغیر کی اس دنیا میں نور ہی وہ شئے ہے جس کو ذاتِ مطلق سے قریب ترین مماثلت حاصل ہے - لہٰذا اگر نور کا اطلاق ذاتِ الٰہیہ پر کیا جائے تو ہمیں اپنی جدید معلومات کی روشنی میں یہ سمجھنا چاہئے کہ اس کا اشارہ ذاتِ الٰہیہ 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 سیّد نذیر نیازی ، لاہور ۱۹۵۸ء ، ص ۹۳ تا ۹۸) .

یہ ہے علّامہ اقبال کا صحیح تصورِ وجود جسے انھوں نے اپنے کلام میں بیان کیا ہے - اس اصل کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اگر ہم علّامہ 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 انھیں وحدت الوجودی ثابت کرنے کی ناکام کوشش کرتے ہیں (۳۹) .

---

(۳۹) مفصّل 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

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 نقطۂ 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 علّتی'' کہہ سکتے ہیں ۔ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں وحدت الوجودی دبستان اس عالمِ طبیعی یا کائنات کو اس لیے حسین سمجھتا ہے کہ وہ اس میں حسنِ مطلق کو موجود یا جاری و ساری دیکھتا ہے ۔ اس اعتبار سے حسنِ کائنات کی علت حسن الوہی ہے ۔ لیکن معروضی دبستان کے نزدیک یہ کائنات اس لیے حسین ہے کہ اس کے عناصرِ تکوینی میں ہم آہنگی ، اعتدال اور تناسب پایا جاتا ہے ۔ یہ قدیم یونانی حکماء کا نظریہ ہے ۔ علامہ اقبال نظریۂ وحدت الوجود کی طرح معروضی نظریۂ حسن کے بھی نقیب رہے ہیں ۔ چنانچہ کائنات کے حسنِ معروضی کو اس طرح بیان کرتے ہیں :

---

(۱) objectivity

(۲) subject

محفلِ قدرت ہے اک دریائے بے پایانِ حسن
آنکھ اگر دیکھے تو ہر قطرے میں ہے طوفانِ حسن
حسن کوہستاں کی ہیبتناک خاموشی میں ہے
مہر کی ضو گستری ، شب کی سیہ پوشی میں ہے
آسمانِ صبح کی آئینہ پوشی میں ہے یہ
شام کی ظلمت ، شفق کی گلفروشی میں ہے یہ
عظمتِ دیرینہ کے مٹتے ہوئے آثار میں
طفلکِ نا آشنا کی کوششِ گفتار میں
ساکنانِ صحنِ گلشن کی ہم آوازی میں ہے
ننھے ننھے طائروں کی آشیاں سازی میں ہے
چشمۂ 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 عالمِ طبیعی کی ہر چیز حسن و جاذبیت کا پیکر ہے ۔ چنانچہ جب وہ آفتابِ صبح کی جمال آرائیوں کو دیکھتے ہیں تو پکار اُٹھتے ہیں :

شورشِ میخانۂ انساں سے بالا تر ہے تو
زینتِ بزمِ فلک ہو جس سے وہ ساغر ہے تو
ہو دُرِّ گوشِ عروسِ صبح وہ گوہر ہے تو
جس پہ سیمائے اُفق نازاں ہو وہ زیور ہے تو
حسن تیرا جب ہوا بامِ فلک سے جلوہ گر
آنکھ سے اُڑتا ہے یکدم خواب کی مے کا اثر
نور سے معمور ہو جاتا ہے دامانِ نظر
کھولتی ہے چشمِ ظاہر کو ضیاء تیری مگر

ڈھونڈھتی ہیں جس کو آنکھیں وہ ''تماشا'' چاہیئے
چشمِ باطن جس سے کھل جائے وہ ''جلوا'' چاہیئے
(بانگ درا ، ۳۷)

یہ '' تماشا '' اور '' جلوہ '' حسنِ مطلق ہے ، جس کی آرزو فطرتِ خودی کا خاصّہ ہے - یہ آرزو علاّمہ 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 ادراکِ حقیقت کا ذریعہ سمجھتے ہیں - اس تصور کو انھوں نے مفصلۂ ذیل اشعار میں بیان کیا ہے :

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

آرزو نورِ حقیقت کی ہمارے دل میں ہے
لیلیٰ ذوقِ طلب کا گھر اسی محمل میں ہے
(بانگ درا ، ۳۸-۳۹)

رات کی تاریکی میں جب وہ جگنو کی حسن افشانیوں کا مشاہدہ کرتے ہیں تو ان سے بے حد متأثر ہوتے ہیں ، اور انھیں یقین ہو جاتا ہے کہ اس کائنات کی ہر شئے 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 مرغانِ بے زباں کو
گل کو زبان دے کر تعلیمِ خاموشی دی

نظارۂ شفق کی خوبی زوال میں تھی
چمکا کے اس پری کو تھوڑی سی زندگی دی

---

(۳) intuition

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

(بانگ درا ، ۸۳-۸۴)

قرونِ وسطیٰ میں آگستائین (۴) کا بھی یہی نظریہ تھا ۔ چنانچہ وہ بھی حسنِ کائنات کا قائل تھا ۔ جہاں تک علاّمہ اقبال کا تعلق ہے انھوں نے یہ تصور قرآن حکیم سے لیا ہے ۔

---

(۴) St. Augustine (354—430).

باب ۴

نظریۂ موضوعی

باب ۴

نظریۂ موضوعی

فکرِ انسانی کی تاریخ سے پتا چلتا ھے کہ انسان نے ظاھر سے باطن یا معروض سے موضوع کی طرف ترقی کی ھے ۔ یہ فکر کا ایک فطری منہاجِ ارتقاء ھے ، جس کا مشاھدہ ھم بچوں کی نفسیات میں کر سکتے ھیں ۔ بچے کی فکر و نظر سب سے پہلے خارجی یا ظاھری چیزوں سے متاثر ھوتی ھے اور جوں جوں وہ عمر و فکر میں ترقی کرتا چلا جاتا ھے ، محسوس اشیاء کے ساتھ ساتھ غیر محسوس اشیاء پر بھی غور و فکر کرنے لگتا ھے ۔ اس فطری یا تدریجی ارتقائے فکری کی ایک واضح مثال ھم علامہ اقبال کے ھاں پاتے ھیں ۔ علامۂ موصوف وحدت الوجودی اور معروضی عالم میں رھنے کے بعد عالمِ موضوعی میں آتے ھیں تو اس عالمِ محسوس سے یکدم انکار کر دیتے ھیں :

فروغِ دانشِ ما از قیاس است
قیاسِ ما ز تقدیرِ حواس است

چوں ِحس دیگر شد ایں عالم دگر شد
سکون و سیر و کیف و کم دگر شد

تواں گفتن جہانِ رنگ و بو نیست
زمین و آسماں و کاخ و کو نیست

تواں گفتن کہ خوابے یا فسونے است
حجاب چھرۂ آں بے چگونے است

تواں گفتن ھمہ نیرنگ ھوش است
فریبِ پردہ ھائے چشم و گوش است

(زبورِ عجم ، ۲۳۶)

یہ عالمِ محسوس یا کائنات جسے حکماء اپنی زبان میں مادّہ کہتے ھیں ، اپنا کوئی مستقل وجود رکھتی ھے یا نہیں ؟ اس سوال کے متعلق حکماء دو گروھوں میں بٹ گئے ھیں ۔ ایک گروہ کی یہ رائے ھے کہ مادّہ اپنا ایک مستقل وجود رکھتا ھے ؛ یعنی وہ قائم بالذات ھے ۔ لیکن دوسرا گروہ اس طرف گیا ھے کہ مادّہ اپنا کوئی مستقل وجود نہیں رکھتا ۔ اس گروہ کی ایک شاخ جسے موضوعین (۱) کہتے ھیں ، کائنات کے وجود ھی کے منکر ھیں ۔ علامہ اقبال نے جب مندرجۂ بالا اشعار کہے تھے تو انھوں نے گویا اس دبستان کی ترجمانی کی تھی ۔ اس موضوعی (۲) نظریے نے فلسفہ و جمالیات میں اھم ترین کردار ادا کیا ھے ، جس سے اس کی اھمیت واضح ھوتی ھے ۔ بارکلے (۳) اس دبستان کا مثالی ترجمان سمجھا جاتا ھے ۔ اس کے نزدیک مادّی اجسام کی ھستی محض مشاھدے کی مرھون منت ھے ۔ اس پر جب یہ اعتراض ھوا کہ اس نظریے کی رو سے ایک درخت جسے مثال کے طور پر اگر دیکھنے والا کوئی نہیں ھے تو اس کا عدم لازمی ٹھہرا ، تو اس کا جواب بارکلے یہ دیتا ھے کہ خدا ھر وقت ھر شئے کو دیکھتا رھتا ھے ۔ الغرض بارکلے کے فلسفے کا خلاصہ یہ ھے کہ :

ھستی کے مت فریب میں آ جائیو اسدؔ
عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ھے

(دیوانِ غالب)

اپنے اسی نظریۂ موضوعیت کی بنا پر بارکلے حسن کو بھی محض ذھن ھی کی تخلیق تصور کرتا ھے اور اس کی ھستی کو فقط مشاھدے

---

(۱) subjectivists

(۲) subjective

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

ہی پر منحصر سمجھتا ہے ۔ اسی تصور کو علاّمہ اقبال نے اپنی ایک غزل میں بڑے موثر انداز میں بیان کیا ہے :

ایں جہاں چیست ؟ صنم خانۂ پندار من است
جلوۂ او گرو دیدۂ بیدار من است
ہمہ آفاق کہ گیرم بنگاہے او را
حلقۂ ہست کہ از گردش پرکار من است
ہستی و نیستی از دیدن و نا دیدن من
چہ زمان و چہ مکاں شوخیٔ افکار من است
از فسوں کاریٔ دل ، سیر و سکوں، غیب وحضور
ایں کہ غمّاز و کشایندۂ اسرار من است
اے من از فیض تو پایندہ ! نشان تو کجا است ؟
ایں دوگیتی اثر ما ست ، جہان تو کجا است ؟

(زبور عجم ، ۲۲ - ۲۳)

ان اشعار کی روشنی میں مفصلۂ ذیل مقدمات ترتیب دیے جا سکتے ہیں :

(۱) یہ عالم محسوسات انسان ہی کے تخیّل کی محبوب تخلیق ہے اور اپنی پیدائی کے لیے نظر انسانی کا مرہون منت ہے ؛
(۲) وجود اور عدم دونوں مشاہدۂ 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 و سکون ، فراق و وصال یا غیب و حضور کا احساس ہوتا ہے ؛
(۴) عالم ظاہر ہو یا عالم باطن اپنے وجود پر نہیں بلکہ

وجودِ انسانی پر دلالت کرتے ہیں ۔

اس آخری مقدمے کو اگر علامہ اقبال کے تصورِ وجود کا لبِ 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 اینکه اصلِ نظامِ عالم از خودی است و تسلسلِ حیاتِ تعیناتِ وجود بر استحکامِ خودی انحصار دارد '' (دیکھیے محولۂ بالا کتاب ، ص ۱۲)۔ قصہ کوتاہ ، علامۂ موصوف کے نزدیک یہ کائنات '' قائم بالخودی '' ہے اور اس کا سلسلۂ ارتقاء استحکامِ خودی پر موقوف ہے ۔ علامہ کا یہ تصور قرآن حکیم کے اس ارشاد کی تاویلِ 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 ببعد)۔ علامہ چونکہ خودی کو '' نقطۂ نورے '' '' یا نقطۂ حق'' سمجھتے ہیں ، اس رعایت سے وہ اس عالم کو '' تخلیق بالخودی '' کہتے ہیں ۔ نیز اسی بنا پر وہ اشیاے عالم کو تعیناتِ وجود ، اس کے سلسلے کو تسلسلِ 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 زبانِ زدِ خاص و عام ہے ۔ یہ مقولہ انفرادی نقطۂ نظر سے ایک حد تک تو صحیح ہو سکتا ہے ، لیکن اسے کلیہ یا مسلّمہ حقیقت کے طور پر ہرگز پیش نہیں جا سکتا ۔ یہ صحیح ہے کہ مر جانے کے بعد انسان کو اس عالمِ 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 عالمِ کون و مکان ان کے لیے موجود و حقیقی ہی رہے گا ۔ اس اعتبار سے اسے عدمِ محض خیال کرنا سراسر غلط ہوا ۔ خودی کو

اگر ہم فرد کے بجائے نوع بھی مان لیں تو پھر بھی اس عالمِ طبیعی کو ''قائم بالخودی'' کہنا کسی طرح جائز نہ ہوگا۔ وجہ یہ ہے کہ یہ کائنات اگر نوع انسانی سے خالی بھی ہوجائے، تب بھی وہ موجود ہوگی اور موجود رہے گی۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ وہ ''تخلیق بالحق'' ہے اور الحق ''حیّ و قیّوم'' ہے۔ لیکن علاّمہ اقبال اپنے ارتقاے فکری کے اس دور میں کائنات کے وجود اور حسن دونوں کو ''قائم بالخودی'' ہی سمجھتے رہے:

پیکرِ ہستی ز آثارِ خودی است
هر چه می بینی ز اسرارِ خودی است

خویشتن را چون خودی بیدار کرد
آشکارا عالمِ پندار کرد

صد جهان پوشیده اندر ذاتِ او
غیرِ او پیداست از اثباتِ او

درجهان تخمِ خصومت کاشت است
خویشتن را غیرِ خود پنداشت است

سازد از خود پیکرِ اغیار را
تا فزاید لذتِ پیکار را

میکشد از قوتِ بازوے خویش
تا شود آگاه از نیروے خویش

خود فریبی هائے او عینِ حیات
همچو گل از خون و ضو عینِ حیات

بهر یک گل خونِ صد گلشن کند
از پۓ یک نغمه صد شیون کند

یک فلک را صد ہلال آوردہ است
بہرِ حرفے صد مقال آوردہ است
عذر این اسراف و این سنگیں دلی
خلق و تکمیلِ جمالِ معنوی

حسنِ شیریں عذرِ دردِ کوہکن
نافۂ عذرِ صد آہوے ختن
سوزِ پیہم قسمتِ پروانہ ھا
شمع عذرِ محنتِ پروانہ ھا

(اسرار و رموز ، ۱۲ - ۱۳)

مندرجۂ بالا اشعار میں علّامہ اقبال نے جو تصورات پیش کیے ھیں ان کا خلاصہ یہ ھے :

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

(ب) یہ جہان ایک عالمِ خیال ھے (بقول غالب :
عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ھے)
جس کا ظہور خودی کے ظہور کا نتیجہ ھے ؛

(ج) ذاتِ خودی میں سینکڑوں جہان پوشیدہ ھیں جو اثباتِ خودی سے معرضِ ظہور میں آتے ھیں ؛

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

(ہ) خودی اپنی اس لذتِ پیکار کے لیے ظلم و سنگدلی کا مظاہرہ کرتی ھے ، لیکن وہ ایسا حسنِ موضوعی کی تخلیق و تکمیل کے لیے کرتی ھے ۔ چنانچہ حسنِ شیریں

بجز اس کے کچھ نہیں کہ وہ دردِ کوہکن کی معذرت ہے ،
یعنی عاشق اپنی لذتِ 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 مکتبِ فکر اپنے اثر و نفوذ کی وسعت وگیرائی کے سبب ازبس شہرت و اہمیت رکھتا ہے - لٰہذا علامہ اقبال کے نظریۂ موضوعیت پر مزید روشنی ڈالی جاتی ہے تاکہ اُن کے اور دیگر موضوعین کے تصورات میں جو فرق ہے وہ نمایاں ہو جائے - نظریۂ موضوعیت پر تسلسلِ تاریخی کے لحاظ سے غور کریں تو ہم لا محالہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ افلاطون کا نظریۂ اعیان ہی اس کا اصلی (۴) ماخذ ہے - افلاطون کے نزدیک اشیاے کائنات حقیقی نہیں مجازی ہیں اور ہر مجاز کا ایک عین ہے ، جو اس عالمِ ہستی کے ماوراء ایک ایسے عالم میں موجود ہے ، جسے ہم عالمِ اعیان کہتے ہیں - یہ عالمِ اعیان مجموعی لحاظ سے بذاتِ 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 عالمِ اعیان کو ایک الوہی تصور خیال کرتا تھا - اس کے اس تصور ازلی کو کانٹ ''شئے قائم بالذات'' (۵) اور ہیگل ''تصورِ مطلق'' (۶) کہتا ہے - یہی صورتِ حال بارکلے کے نظریے کی بھی ہے ، لیکن اس کا نظریہ کانٹ اور ہیگل اور اس کے دیگر ہمخیال فلاسفہ سے مختلف ہے ؛ کیوں کہ اس کی رائے میں یہ کائنات ایک تصور تو ہے (جیساکہ افلاطون کا خیال تھا) ، لیکن یہ تصوّر خدا کا ہے جسے علامہ اقبال نے ''خودی'' سے تعبیر کیا ہے - اپنی مطلق حیثیت میں یہ خدا اصلِ شہود ہے اور یہ شہود ازلی و ابدی ہے ، جس کی وجہ

---

(۴) theory of Ideas

(۵) Thing-in-itself

(۶) Absolute Idia

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، کیوں کہ ان کے نزدیک یہ کائنات اور اس کا حسن بذاتِ خود کوئی شئے نہیں (افلاطون کے برخلاف)، بلکہ اس کی ہست و بود محض تصورِ انسانی (نہ کہ شہودِ 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 مکتبِ فکر کو سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے ۔ غور سے دیکھیں تو علامہ اقبال اور بارکلے کے تصور میں گہری مشابہت نظر آتی ہے، کیوں کہ دونوں اس کائنات کو مرہونِ مشاہدہ خیال کرتے ہیں، بارکلے مشاہدۂ خدا کا اور علامہ اقبال مشاہدۂ خودی کا، جو بذاتِ خود نورِ خدا کا ایک نقطہ ہے ۔ یہ بات بھی غلط نہیں کہ علامۂ 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 ہو سکتا 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 چشمِ 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 وجودِ 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 جوہرِ خودی کی نمود
کر اپنی فکر کہ جوہر ہے بے نمود ترا !

(ضربِ کلیم ۲۸۰)

ماہیتِ وجود کا مسئلہ چونکہ فلسفہ و الٰہیات کا ایک معرکۃ الآرا 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 ما بعدالطبیعیات 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 شئے یا جسم کو مع صفات کے استعمال کیا کرتے تھے (ملاحظہ ہو اشعری : مقالات ، ۱ : ۴۴ ببعد ، ۵۵ ، ۷۰) ور ان میں اس بات میں اختلاف تھا کہ خدا تعالٰی کو ''شئے'' کہا جائے یا ''جسم''- ارسطو کی منطق کے جوہر (αν6ία) اور اس کے اعراض (ανμ βy6x٪α) کا بطور بلند ترین مقولات (۸) کے اضافہ کیا گیا - بعد ازآں یہ سوال اٹھایا گیا کہ خدا جوہر کے تصور کے دائرے میں ہے یا نہیں (اشعری : ۱ : ۱۵۵ ببعد) - جہاں تک اہلِ اسلام کا تعلق ہے انھوں نے اللہ تعالٰی کو '' شئے'' یا جوہر کہنے سے متفقہ طور پر انکار کر دیا - بہرحال ارسطو نے اپنی ما بعدالطبیعیات میں وجود

---

(۷) appearence

(۸) categories

(۵۷') 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 شئے 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 وجودِ شئی میں کوئی ما بعد الطبیعاتی امتیاز قائم نہیں کیا (۱۱) .

جہاں تک علامہ اقبال کا تعلق ہے آنھوں نے (جیسا کہ محولۂ بالا شعر میں دیکھ چکے ہیں) وجود کے ان تمام تصورات سے جو یونانی ، اسلامی اور مغرب کے فلسفۂ جدید میں مقبول ہیں ،

---

(۹) cf. Nöldeke, *Zur Grammtik des Denkschriftend classischen Arabisch d. Wiss* (Ak. Viana, xxxx).

(۱۰) Aristotle, *Met.* VII, 16. 1040b.

(۱۱) *Encyclopaedia of Islam*, Lyden, s. v. (wojowd).

علیحدہ اپنا تصور پیش کیا ہے ۔ انھوں نے وجود کی جو تعریف کی ہے اس سے صاف مترشح ہوتا ہے کہ ان کا تصورِ وجود مطلق تنزیہی اور موضوعی ہے ، کیوں کہ انھوں نے وجود کو جوہرِ خودی کی ''نمود'' سے تعبیر کیا ہے ۔ ظاہر ہے کہ جو شئے ''نمود'' ہوگی وہ حقیقی نہیں ہوگی ۔ چنانچہ اسی لیے علّامہ اقبال محسوسات اور نامحسوسات دونوں عوالم کی نفی کرتے ہیں :

هرچه از محکم و پاینده شناسی ، گذرد
کوه و صحرا و بر و بحر و کران چیزے نیست

از خود اندیش و ازیں بادیه ترساں مگذر
که تو هستی و وجودِ دوجهاں 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 نمودِ سیمیائی !

(بالِ جبریل ، ۷۹)

ان تمام مباحث سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ علّامہ 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 و تخیلات اور جذبات و امیال 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 ۔ علّامہ اقبال کے نظامِ فکر میں جس طرح تصورِ خودی مرکزی حیثیت رکھتا ہے اسی طرح اُن کے فلسفۂ خودی کی بنیاد تصورِ ''مقصدیت'' پر قائم ہے ۔ چنانچہ اسرار و رموز میں ان کی

ایک نظم کا عنوان ھی یہ ہے کہ :

در بیان این کہ حیاتِ خودی از تخلیق و تولیدِ مقاصد است (وھی کتاب، ص ۱۶) ؛ یعنی خودی کی زندگی کا انحصار ھی اس پر ہے کہ وہ مقاصد کی تخلیق کرتی رہے ۔ چنانچہ افراد ھوں یا اقوام جب ان کے سامنے کوئی مقصد نہیں رهتا یا وہ مقاصد کی تخلیق و تولید نہیں کر سکتے تو وہ زندہ نہیں رہتے ۔ فطرت انھیں حرفِ غلط کی طرح صفحۂ ھستی سے مٹا دیتی ہے ۔ اس تصورِ مقصدیت کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ انسان کی تقدیر کا راز بھی اسی میں مضمر ہے ۔ انسان کا جیسا مقصد یا آرزو ھوتی ہے ویسی اس کی تقدیر بھی بن جاتی ہے ۔ دوسرے لفظوں میں انسان جو کچھ چاھتا ہے خدا اسے ویسا ھی دیتا ہے ، اور جو کچھ وہ بننا چاھتا ہے فطرت اسے ویسا ھی بنا دیتی ہے ۔ گویا انسان کی آرزو ھی اس کی کاتبِ تقدیر ہے ۔ اس فلسفے کو علّامہ اقبال نے محولۂ 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
اصلِ او در آرزو پوشیدہ است

آرزو را در دلِ خود زندہ دار
تا نگردد مشتِ خاکِ تو مزار

آرزو جانِ جہانِ رنگ و بو ست
فطرتِ ہر شئے امینِ آرزو ست

از تمنا رقصِ دل در سینہ ھا
سینہ ھا از تاب او آئینہ ھا

طاقتِ پرواز بخشد خاک را
خضر باشد موسیٰ ادراک را
دل ز سوزِ آرزو گیرد حیات
غیرِحق میرد چو او گیرد حیات
چون ز تخلیق تمنا باز ماند
شہپرش بشکست و از پرواز ماند
آرزو ہنگامہ آرائے خودی
موجِ بیتابے ز دریائے خودی
آرزو صیدِ مقاصد را کمند
دفترِ افعال را شیرازہ بند
زندہ را نفیِ تمنا مردہ کرد
شعلہ را نقصانِ سوز افسردہ کرد
چیست اصلِ دیدۂ بیدار ما ؟
بست صورت لذتِ دیدار ما
کبک پا از شوخئِ رفتار یافت
بلبل از سعئی نوا منقار یافت
نے برون از نیستان آباد شد
نغمہ از زندانِ او آزاد شد
عقل ندرت کوش و گردوں تاز چیست
ہیچ میدانی کہ ایں اعجاز چیست
زندگی سرمایہ دار از آرزو ست
عقل از زائیدگانِ بطنِ او ست
چیست نظمِ قوم و آئین و رسوم
چیست رازِ تازگیہائے علوم
آرزوے کو بزورِ خود شکست
سر ز دل بیروں زد و صورت بہ بست

دست و دندان و دماغ و چشم و گوش
فکر و تخییل و شعور و یاد و ہوش
زندگی مرکب چو در جنگاہ باخت
بہر 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
ماسوی را آتشِ سوزندۂ
مقصدے از آسماں بالا ترے
دلربائے دلستانے دلبرے
باطلِ دیرینہ را غارتگرے
فتنہ در جیبے سراپا محشرے
ما ز تخلیقِ مقاصد زندہ ایم
از شعاعِ آرزو تابندہ ایم

(اسرار و رموز، ۱۶ تا ۱۸)

اس نظم کا عمود یا مرکزی خیال یہ ہے کہ مقصدیت یا آرزو ہی اصلِ حیات ہے اور یہی ہماری دنیا اور اس کے حسن کی خالق ہے۔ نیز خودی آرزوؤں کا خزینہ ہے۔ جمالیاتی نقطۂ 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 اُسے قلبِ انسانی میں ڈھونڈنا چاہیئے جو اس کا حقیقی مبدء ہے :

حسن را از خود برون جستن خطا ست
آنچہ می بائست پیشِ ما کجا ست

اور

حسنِ بے پایاں درونِ سینۂ خلوت گرفت
آفتابِ خویش را زیرِ گریبانے نگر !

(زبور عجم ، ۸۶)

اور

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

(بانگ درا ، ۵۷)

یہ تصور جو تصوف کی روح اور صوفی شعراء کا محبوب موضوع ہے ، اثر و نفوذ 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 سیرِ سرو و سمن در آ
کہ ز غنچہ کم نہ دمیدۂ درِ دل کشا بہ چمن در آ

(بیدل)

اور

سالہا دل طلبِ جامِ جم از ما مے کرد
آنچہ خود داشت ز بیگانہ تمنا مے کرد

(حافظ)

ٹامس ریڈ کا نظریۂ حسن بھی یہی تھا ۔ چنانچہ وہ اپنے موضوعی نظریۂ حسن کا اظہار ان الفاظ میں کرتا ہے " ۔ ۔ ۔ ۔ لہذا میں

خیال کرتا ہوں کہ حسن بنیادی طور پر قلب کے اخلاق اور عقلی کمالات اور اس کی فعلی قوتوں میں مقیم ہوتا ہے۔ نیز قلب سے، جو ایک چشمے کی طرح ہے، کُل حسن کو جسے ہم مرئی دنیا میں دیکھتے ہیں اخذ کیا جاتا ہے'' (۱۴) - ریڈ کے نزدیک یہ صفاتِ قلب ہیں جن میں حقیقی حسن پایا جاتا ہے اور فطرت کی اشیاء میں حسن اس تعلق سے پایا جاتا ہے جو انھیں 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 حسنِ کردار ہے جو اصلاً ہم میں حسن کا احساس اور تصدیق (۱۶) پیدا کرتا ہے، جب کہ ہر محسوس چیز صفاتِ قلب ہی سے لباس مستعار لینے سے حسین بنا کرتی ہے۔ بے جان مادّہ، 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 بدرجۂ اتم حسین ہوتی ہے، جب اس کی صورت اس مقصود کے لیے موزوں ترین ہوتی ہے جس کے حصول کا ذریعہ بنتا 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 نظریۂ حسن بھی موضوعی ہے، لیکن

(۱۴) Thomas Read, *Essays on The Intellectual Powers*, Essay iv, of Beauty.

(۱۵) Akenside

(۱۶) Judgment

(۱۷) expressive

(۱۸) expression

(۱۹) *Loc. cit.*

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 ، منظم 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 بد صورت کہتے ہیں (۲۱) - علامہ اقبال بھی اسپنوزا کی طرح حسن کو تخیل کا مرہونِ منت سمجھتے ہیں - چنانچہ ایک جگہ لکھتے ہیں :

محفلِ ہستی تری بربط سے ہے سرمایہ دار
جس طرح ندی کے نغموں سے سکوتِ کہسار

تیرے فردوسِ تخیل سے ہے قدرت کو بہار
تیری کشتِ فکر سے اُگتے ہیں عالم سبزہ وار

زندگی مضمر ہے تیری شوخیٔ تحریر میں
تابِ گویائی سے جنبش ہے لبِ تصویر میں

(بانگ درا ، ۹)

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

جمیل تر ہیں گُل و لالہ فیض سے اس کے
نگاہِ شاعرِ رنگیں نوا میں ہے جادو

(وہی کتاب ، ۲۰)

---

(۲۰) ugliness
(۲۱) *Loc. cit.*

لِپس (۲۲) جو علامّہ اقبال کا ہم عصر اور جدید جمالیات کے دبستانِ موضوعیت سے تعلق رکھتا ہے، حسن کے متعلق دو تصورات پیش کرتا ہے، جو در اصل 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 اور ان مشاہدات کے جو حسیات میں داخل ہو جاتے ہیں، باہمی تعامل پر ہوتا ہے؛ اور انہیں مشاہدات کو، جو ایک وحدت کی صورت میں منظم ہو جاتے ہیں، قلب کے نام سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ یہی نظام(قلب) ہے جو دید و تذکّر اور تفکّر و عمل کی تنظیم کرتا ہے اور اسی کے ذریعے ہمیں لذت و حظ اور بے لذتی و بے مزگی کا احساس ہوتا ہے۔ چناں چہ حظ بجز اُس کے اور کیا ہے کہ یہ پرانے مشاہدات کا نئے مشاہدات پر ہم آہنگ عمل اور ردِ عمل کا نام ہے؛ اور بے لذتی مختلف عناصر کی باہمی کش مکش سے نتیجۃً پیدا ہوتی ہے۔

اس کا دوسرا اور مشہور اصول وہ ہے جسے میں نے نظریۂ ''جذب و انجذاب'' سے اور لِپس نے اپنی زبان میں ''آئین فیولنگ''(۲۳) سے تعبیر کیا ہے۔ اس کا مفہوم مختصراً اپنے آپ کو شئے مشہودہ میں جذب کر دینا ہے۔ کوئی شخص اپنے آپ کو دوسرے کے اندر محسوس کرنے کے ذریعے ہی اس کے ردِّ عمل کا اندازہ کر سکتا ہے۔ اُس نے اپنی جمالیات (۲۴) میں، جو دو جلدوں پر مشتمل ہے، یہ بات واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ فنی تنقید و تحسین کا انحصار اسی نظریۂ جذب و انجذاب پر ہوتا ہے؛ یعنی اپنے آپ کو اس شئے میں جسے ہم دیکھ رہے ہوتے ہیں جذب

---

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

(۲۳) Einfuhlung

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 کرکے 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 جذبے کا جمالیاتی احساس ، جمالیاتی حظ آفرینی یا لطف اندوزی کا محض انداز نہیں ، بلکہ بذاتِ 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 شئے پر ہرگز نہیں ہوتا ، حتیٰ کہ وہ حظ بھی جو ہندسی، تعمیری ، کوزہ گری وغیرہ صور و خطوط 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 کم‌تر قسم کی مسلمہ صورت مثلاً وجدان ہوگا - پہلی صورت کہ حسن کا ادراک ، متخیلہ کا خالص عمل ہے ، اس وجہ سے قابلِ غور نہیں ہو سکتی کہ خوب صورت شئے کبھی تجرید یا تصور نہیں ہو سکتی - دوسری صورت یہ ہے کہ حسن کی آگاہی ، ملکۂ آگاہی کا خالص عمل ہے - اسے

---

(۲۴) *Asthetik*, 2 vols. (1903—1906).

(۲۵) *Encyclopaedia Britannica*, Art. *Lipps*.

(۲۶) Croce, *Aesthetic*, Eng. tr. pp. 408.

(۲۷) Walter Terence Stace (1886—).

'' بے تکلف حقیقیّت '' (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 شئے نہیں کہ اُسے اس مفہوم میں دیکھا اور بیان کیا جا سکے ، جس طرح کہ اُس کے رنگ کو دیکھا اور بیان کیا جا سکتا 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 ناقابلِ قبول ہیں : اولاً - - - اگر تصورات حقیقت کو باطل کر دیتے ہیں تو پھر کل سائنس اور کل فلسفہ بشمول فلسفۂ برگسان باطل ہوئے - - ثانیاً اس نظریے کا جمالیات پر مذکورۂ بالا طریقے سے اطلاق خوب صورت اور بد صورت اشیاء کے درمیان امتیاز کو نا ممکن بنا دیتا ہے - ہر چیز کو ، نیز ہر حقیقت کو اگر تصورات سے معرّا کر کے اس کی اپنی حقیقت میں دیکھا جائے تو وہ یقیناً خوب صورت ہوگی (۳۲).

---

(۲۸) naive Realism

(۲۹) John laird ، برطانوی عالمِ 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.

کروچے (۳۳) ایک ایسا وجدان فرض کرتا ہے جو کلیتاً تصورات کی ہر آمیزش سے یا ہر ذہنی عنصر سے مبرّا ہے ۔ اس قسم کا وجدان بالکل اسی وجہ سے ایک ناممکن تجرید ہے ، جس وجہ سے محض ایک تأثر 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 ، حالاں کہ اس کی جمالیات کا دعویٰ یہ ہے کہ وہ خالص فنی شعور میں تنہا قائم رہ سکتا ہے (۳۴) .

میرا دوسرا اعتراض یہ ہے کہ اگر کروچے کے وجدان کو محض ایک عنصرِ شعور کی حیثیت سے فرض بھی کر لیا جائے تو پھر بھی اس کا عقلی طور پر ادراک نہیں ہو سکتا کیونکہ اُسے خالص تاثر سے متمائز کرنے کی سعی ناکام ہو جاتی ہے .

حسن کی ماہیت کے متعلق ہر مفروضے کو معیار پر پورا اُترنے 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 کر سکتی ہے ، وہ ایک نہ ایک اعتبار سے تصور ہے —— وجدانِ بے تصور —— چاہے برگسان ، کروچے یا کسی اور فلسفی کا نتیجۂ فکر ہو ، جمالیات کے کسی تسلی بخش نظریے کی ہرگز بنیاد قرار نہیں دیا جا سکتا ۔ 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

---

(۳۳) Bendetto Croce (1865—1922)، اطالوی فلسفی اور عالم جمالیات ۔

(34) Stace, *The meaning of Beauty*, II. 23—24.

(۳۵) aesthetic judgment

مدغم ہو کر 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 تأثر کا مقامِ اتصال ہے ؛ اور ہیگل کی طرح اس کے لیے بھی حسن ایک طرف تو مادّہ و تأثر 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 حلقۂ عمل کے ساتھ امتزاج ہے ، اس طریقے سے کہ ذہنی مافیہ اور ادراکی حلقۂ عمل ایک دوسرے سے ممیز نہیں ہو سکتے ، اور اس طریقے سے کہ اس سے حقیقت کا ایک پہلو منکشف ہو جاتا ہے ۔ ۔ ۔ ۔ ادراکی ہمارے خارجی اور داخلی دونوں قسم کے عملِ ادراک پر مشتمل ہوتا ہے ۔ چناں چہ کردار ، جذبات یا تصورات حسین ہو سکتے ہیں (۳۷) .

حسن کے اقسام کے مابین امتیازات ، نفسیات یا فنی تنقید کے عام پسند طریقے سے تعلق رکھتے ہیں ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ یہ امتیازات ہمارے نظریے کی رُو سے احساسی قدر (۳۸) کی انواع کے مرہونِ منت ہوتے ہیں ، اور یہ انواع ذہنی مافیہ سے تعلق رکھتی ہیں ، پیشتر اس کے کہ وہ ادراکی حیطۂ 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 مرہونِ منت ہوتے ہیں ، جن کے ساتھ خوف کا سایہ اور فقدانِ قوت کا احساس ملے ہوتے ہیں ۔

---

(۳۶) *Loc. cit.*

(۳۷) *Op. cit.*

(۳۸) feeling value

(۳۹) aesthetic experience

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 ہو سکتا ہے اور نتیجۃً 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 شئے 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 دبستانِ موضوعیت کے نظریۂ جنسیت (۴۷) کی طرف

---

(۴۰) *ibid.*, V.
(۴۱) associative aesthetics
(۴۲) *ibid.*, vii.
(۴۳) mental content
(۴۴) richness
(۴۵) value
(۴۶) *ibid.*, viii.
(۴۷) theory of sex

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 بذاتِ خود حسین ہے نہ قبیح ۔ یہ جنسی جبلت ہے جو انھیں حسین بنا کر دکھاتی ہے اور یہی حسن کا اصلی معیار ہے ۔ اپنے اس موقف کو درست ثابت کرنے کے لیے اس نے نظریۂ 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 مؤثر عمل و دخل رکھتا ہے ، کیونکہ جنسی جذبے کی تپش ہی سے حسن اپنا سوز مستعار لیتا ہے ۔ مرد و زن جو جبلّی 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 معرضِ اظہار میں لانے میں ناکام رہ جاتی ۔ اصل یہ ہے کہ ہمارے جمالیاتی شعور کا تمام جذباتی حصہ ہمارے جنسی نظام ہی کا مرہونِ منت ہے ۔ ہمارے جنسی نظام کو جب کسی چیز سے تحریک ہوتی ہے تو اس تحریک کی شدّت 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

---

۴۸) Sigmund Freud (1856—1940).

۴۹) sex instinct

۵۰) Theory of association

۵۱) George Santayana (1863—1952). امریکی فلسفی ۔

وثوق سے کہہ سکتے ہیں کہ انسان کے لیے تمام کائنات جنسی جذبے کا ایک ثانوی معروض ہے اور حسنِ فطرت زیادہ تر اسی واقعیت کا مرہونِ منت ہے (۵۲) - لیکن جہاں تک علاّمہ اقبال کا تعلق ہے وہ حسن کے اس نظریۂ جنسیت کے مخالف نظر آتے ہیں ، کیونکہ ان کے نزدیک جنسی جذبہ یا آرزوئے نفسی خلّاقِ حسن نہیں بلکہ حسن خلّاقِ آرزو ہے :

حسن خلّاقِ بہار آرزو ست
جلوہ اش پروردگارِ آرزو ست
ہر چہ باشد خوب و زیبا و جمیل
در بیابانِ طلب ما را دلیل
نقشِ او محکم نشیند در دلت
آرزوہا آفریند در دلت

(اسرار و رموز ، ۳۷)

یہ آخری اشعار واضح طور پر حسن کی معروضیّت کے آئینہ دار ہیں ، لیکن اس کا یہ مقصد نہیں کہ علامہ اقبال کے تصورِ حسن میں کوئی تضّاد 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 پہلووں پر تھی ، گو یہ اور بات ہے کہ انھوں نے حقیقتِ حسن کے ان دو پہلووں کو علیحدہ علیحدہ تسلیم کیا ہے - اس جگہ اس اہم نکتے کی تصریح ضروری ہے کہ علاّمہ 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 ، لہذا ان کے افکار میں اس منطقی نظم و ضبط اور ربط و تسلسل کی توقع نہیں کی جا سکتی جو نثر کا خاصہ ہے - لیکن اس کا یہ مقصد

---

(۵۲) G. Santayana, *The Sense of Beauty*, pp. 58—65.

بھی نہیں کہ ان کے نظامِ 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 اُن کے متعلقہ اشعار کو ان کے ارتقائی فکری تسلسل کے ساتھ یکجا کر کے دیکھا جائے تو ان میں منطقی نظم و ضبط اور ربط و تسلسل 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 و نظر کا دروازہ کھولنے سے پیشتر ان کے افکار کو مختلف مقامات سے اکھٹا کرکے 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 نظامِ 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) نظریۂ حسن کہتے ہیں ۔ یہ نظریۂ 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 ۔

---

(۵۳) subjective—objective

باب ۵

موضوعیّت - معروضیّت

باب ۵

موضوعیّت - معروضیّت

ارتقائے فکر کی اس منزل پر پہنچ کر علاّمہ اقبال کو حقیقتِ حسن کے معروضی اور موضوعی دونوں پہلووں کا حق الیقین ہو جاتا ہے تو وہ ایک مفکّرانہ 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 ، خوابِ بیداری است

(زبور عجم ، ۱۰۸)

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

بروں از خویش مے بینی جہاں را
در و دشت و یم و صحرا و کاں را
جہانِ رنگ و بو گلدستۂ ما
ز ما آزاد و ہم وابستۂ ما
خودی او را بیک تارِ نگہ بست
زمین و آسمان و مہر و مہ بست
دلِ ما را باو پوشیدہ راہے است
کہ ہر موجود ممنونِ نگاہے است
گر او را کس نہ بیند زار گردد
اگر بیند یم و کہسار گردد

جہاں را فربہی از دیدنِ ما
نہالش رستہ از بالیدنِ ما
حدیثِ ناظر و منظور رازے است
دلِ ہر ذرہ در عرضِ نیازے است
تو اے شاہد مرا مشہود گردان
ز فیضِ یک نظر موجود گردان
کمالِ ذاتِ شئے موجود بودن
برائے شاہدِ مشہود بودن
جہان غیر از تجلّی ہائے ما نسیت
کہ بے ما جلوۂ نور و صدا نیست
تن و جاں را دو تا گفتن کلام است
تن و جاں را دو تا دیدن حرام است

(زبور عجم، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۶)

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

بجاں پوشیدہ رمزِ کائنات است
بدن حالے ز احوالِ حیات است
عروسِ معنی از صورت حنا بست
نمودِ خویش را پیرایہ ھا بست

(زبور عجم، ۲۱۷)

ان اشعار میں اس نظریے کی طرف اشارہ کیا گیا ھے کہ ارتقائے حیات مادّی نہیں روحانی ھے ۔ مادّیین کی یہ رائے ھے کہ زندگی مادّے

کے ارتقائی عمل سے ظہور پذیر ہوتی ہے، لہٰذا یہ مادے کی مرہونِ 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 ظہورِ 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 مظہرِ حیات و شعور) ہے جو اپنی مسلسل جد و جہد اور حرکتِ ارتقائی سے اپنے وجود کی آپ تخلیق کرتی رہتی ہے ۔ لہٰذا تن و جان یا موضوع و معروض کی اصل حقیقت ایک ہی ہے : ” قرآنِ 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 پیشِ 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“ ۔ در اصل 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

---

(۱) Goethe
(۲) Eckermann

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 بانیٔ 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 عالمِ 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 اُن کے درمیان قائم ہیں ، اس روشنی سے کام لیں جو ہمیں اپنے اندر کی دنیا سے حاصل ہوتی ہے ۔ یہ حقیقت یا عینی ہی کا پُراسرار اتصال ہے جو مجاز یا واقعی کے اندر زندگی پیدا کرتا اور اُسے سہارا دیتا ہے ۔ بالفاظِ دیگر ہم عینی یا عالمِ 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 اُن میں باہم کوئی مصالحت ہی ممکن نہ ہو اور نہ عینی کی ہستی ہی کا دار و مدار اس بات پر ہے کہ اس کا رشتہ واقعی سے کلیتاً منقطع ہو جائے ، کیونکہ ایسا ہوا تو زندگی کی '' نامیاتی کُلیت '' (۳) تکلیف دہ اضداد میں بٹ کر درہم برہم ہو جائے گی ۔ لہٰذا عینی کی ہستی

---

(۳) organic wholeness

قائم رہے گی تو اس مسلسل کوشش میں کہ واقعی کو بتدریج قبول کرتے ہوئے اسے پورے طور پر اپنے اندر جذب کرے ۔ تا آنکہ وہ اس کے رنگ میں رنگین ہو کر تمام و کمال اس کے نور سے منوّر ہو جائے ۔ یہ فی الحقیقت شاھد و مشہود (یا موضوع و معروض) یا دوسرے لفظوں میں ہمارے داخل (یا باطن) کے حیاتی اور خارج کے ریاضیاتی کا نازک فرق ھے جس سے مسیحیت متاثر ہوئی ، لیکن جس سے اسلام نے منہ نہ موڑا ، کیونکہ وہ اس پر غالب آنا چاھتا ھے ۔ لہٰذا یہ ایک بنیادی نسبت کو ایک خاص نقطۂ نظر سے دیکھنے کا اصولی فرق ھے جس کے تحت ان دو عظیم‌الشان مذاھب (یعنی ادیان) نے اس مسئلے میں کہ انسان کی پیدائش جس ماحول میں ھوئی اس میں اس کا طرزِ عمل کیا ھونا چاھیے الگ الگ روش اختیار کی ۔ دونوں کا مطالبہ ھے کہ ھم اس روحانیت کا اثبات کریں جو ہماری ذات کے اندر موجود ھے ۔ اختلاف ھے تو اتنا کہ اسلام نے عینی اور واقعی یا حقیقت اور مجاز کے اتصال کا اعتراف کرتے ہوئے دنیائے مادیات کو ردّ نہیں کیا ، بلکہ لبّیک کہتے ھوئے اس کی تسخیر و تصرّف کا راستہ دکھلایا ، تاکہ ھم اپنی زندگی کا نظم و ضبط واقعیت کی اساس پر کریں (قب ، اقبال : تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ ، مترجمہ سیّد نذیر نیازی لاھور ، ۱۹۵۸ء ، ص ۱۳ تا ۱۵) .

اپنے چوتھے خطبے میں جس کا عنوان " خودی ، جبر و قدر ، حیات بعد الموت " ھے ، علامہ اقبال نے اپنے اس مؤقف یعنی نظریۂ " معروضیت ۔ موضوعیت " کی تشریح نسبتاً زیادہ وضاحت کے ساتھ کی ھے : " لہٰذا تعامل (۴) یا متوازیت (۵) ، یہ دونوں نظریے اپنی اپنی

---

(۴) interaction
(۵) parallelism

جگہ پر ناکافی 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 کر سکتے 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 ۔ لٰہذا 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 شئے نہیں کہ ہم اسے خلائے مطلق میں واقع سمجھیں ، بلکہ ایک نظامِ حوادث یا نظامِ اعمال جس سے روح اور بدن کا امتیاز تو دور نہیں ہوتا ، مگر جس سے وہ ایک دوسرے کے قریب ضرور آجاتے ہیں ۔ خودی کا خاصہ ہے بدایت (۶) ، اختیار ۔ برعکس اس کے بدنی افعال ہمیشہ اپنے آپ کو دہراتے رہتے ہیں ۔ لٰہذا بدن کو روح کے اعمال کا حاصل جمع کہیے ، یا یہ کہ وہ اس کی ''عادت'' ہے اور اس لیے اس سے ناقابلِ فصل ۔ وہ (یعنی بدن) چونکہ شعور کا ایک مستقل عنصر ہے ، لٰہذا 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 مادّہ 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) ۔

علاّمہ اقبال جس طرح اعلیٰ خودی (فطرتِ* انسانی) اور ادنیٰ خودیوں (فطرتِ خارجی) کی ہستی کو تسلیم کرتے ہیں ، اسی طرح

---

(۶) spontaneity

وہ ان دونوں کے حسن کے بھی قائل ہیں ۔ دوسرے لفظوں میں وہ فلسفے کی طرح جمالیات میں بھی نظریۂ موضوعیّت ۔ معروضیّت کے حامی و مؤید ہیں ، جس کا اظہار انھوں نے جاوید نامہ میں اس طرح کیا ہے :

کلکِ حق از نقش ہائے خوب و زشت
ہرچہ ما را سازگار آمد نوشت
چیست بُودن دانی اے مردِ نجیبؔ ؟
از جمالِ ذاتِ حق بُردن نصیب
ایں همه هنگامه ہائے ہست و بود
بے جمالِ ما نیاید در وجود

(وہی کتاب ، ۲۲۴ - ۲۲۵)

یہ "جمالِ ما" یعنی حسنِ موضوعی ہی تو ہے جو ظہورِ حسن کی شرط ہے ؛ لیکن یہ بھی واقعہ ہے کہ خالقِ حقیقی نے جو "احسن الخالقین" ہے ، کائنات کو خوب و زشت نقوش سے بھی مزیّن 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 مشیتِ ایزدی میں ہمارے لیے سود مند 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 حسنِ باطنی یا "جمالِ ما" ہی کا اعجاز ہیں اور ہم اس کے

ذریعے ھی معروضی حسن کا مشاھدہ کر سکتے ھیں :

حیاتِ پر نفس بحرِ روانے
شعور و آگہی او را کرانے

گذشت از بحر و صحرا را نمی داد
نگہ را لذّتِ کیف و کمے داد

ھرآں چیزے کہ آید در حضورش
منوّر گردد از فیضِ شعورش

بخلوت مست و صحبت ناپذیراست
ولے ھر شئے ز نورش مستنیر است

شعورش با جہاں نزدیک تر کرد
جہاں او را ز راز او خبر کرد

(زبور عجم ، ۲۱۱ - ۲۱۲)

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

حسن آئینۂ حق اور دل آئینۂ حسن
دلِ انساں کو ترا حسنِ کلام آئینہ

(وھی کتاب ، ۲۸۳)

اس شعر سے واضح طور پر ثابت ھوتا ھے کہ علّامۂ موصوف کے نزدیک جس طرح حسن ، حقیقت کا آئینہ دار ھے اُسی طرح دل بھی حسن کا آئینہ دار ھے اور معروضی حسن دل کے لیے ایسا آئینہ ھے جس میں وہ حسنِ حقیقت کا مشاھدہ کرتا ھے ۔

حسن کے موضوعی اور معروضی دبستانوں کے تمام نظریات کا ناقدانہ نظروں سے مطالعہ کریں تو اس واقعیّت کا پتا چلتا ھے کہ ان

میں کوئی بھی حقیقت کی مکمل عکاسی نہیں کرتا اور کسی نہ کسی اعتبار سے ادھورا اور ناقص ہے ۔ دبستانِ 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 حِس (۷) کی تشفّی کا سامان ہوتی ہیں اور اس کے برعکس قبیح چیزیں سب کو بُری اور مکروہ لگتی ہیں ۔ چنانچہ کون شخص ہے جو سریلی یا خوبصورت آواز اور حسین صورت سے محظوظ نہیں ہوتا ، اور بے سُری یا بد صورت آواز اور قبیح صورت اس کی طبیعت پر گراں نہیں گزرتی ۔ اس نظریے پر دوسرا اعتراض یہ ہو سکتا ہے کہ اگر خارج میں کوئی شئے حسین و قبیح نہیں اور حسن و قبح 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 حسنِ مردانہ اور حسنِ نسوانی ، نیز فن کے عالم گیر مقابلوں میں کرتے رہتے ہیں ۔ یہ دراصل جمالیاتی حِس 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 قلبِ انسانی پر مرتب نہ کرتیں تو پھر یہ ہرگز ممکن نہ تھا کہ کچھ چیزیں تو ہمیں حسین و دلکش نظر آئیں اور

---

(۷) aesthetic sense

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 خلقتِ اشیاء میں حسن کی دو قوتیں کار فرما ہیں ۔ ایک جذب کی ہے اور دوسری انجذاب کی ۔ انہیں دو قوتوں کی بدولت اس کائنات کی ہر شئے 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 بدرجۂ اتم پائی جاتی ہیں ، اس لیے وہ اپنے زوج کے علاوہ اس کائنات کی ہر حسین شئے 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 دبستانِ معروضیت کے تمام نظریوں میں نقص پایا جاتا ہے ، کیونکہ وہ بھی حقیقتِ 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 عالمِ طبیعی کی ہر شئے حسین ہے ، لیکن اس سے لطف و سرور حاصل کرنا حسنِ داخلی یا جمالیاتی حس کے بغیر ممکن نہیں ۔ جس طرح حسن کے مشاہدے کے لیے حواس کی ضرورت مسلّمہ 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 قوتِ 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

---

(۸) mate

جب اس کی تحریک دل میں ہو اور دل میں اس کے اثرات کو قبول کرنے کی فطری استعداد یعنی جمالیاتی حس موجود ہو ۔ اس سے ثابت ہوا کہ حسنِ 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 ان کی 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 ''وحدتِ 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 ۔

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

وَلَوْ اَعْجَبَکَ حُسْنُھُنَّ (۳۳ : ۵۲) .

اور اگرچہ ان (عورتوں) کا حسن تجھے تعجب انگیز خوشی بخشے .

اور

وَ نَفْسٍ وَّ مَا سَوّٰھَا (۹۱ : ۷) .

اور شاھد ہے وہ نفس اور وہ (خالق حقیقی) جس نے اس میں تسویہ یا مناسبت و ہم آہنگی بحدِ کمال پیدا کی .

ان آیاتِ 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 و شعور کی قوت پیدا ہو گئی جو جمالیاتی حس سے عبارت ہے :

قُلْ هُوَ الَّذِيْ اَنْشَاَكُمْ وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْاَبْصَارَ وَالْاَفْـِٕدَةَ ؕ قَلِيْلًا مَّا تَشْكُرُوْنَ ○ (۶۷ : ۲۳) .

کہہ دو کہ وہی (باری تعالیٰ) ہے جس نے تمھیں پیدا کیا اور تمھارے لیے سننے اور دیکھنے کے حواس اور (احساس و شعور کی قوتوں کا مبدأ) 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 شئے حسین ہے تو ثابت ہوا کہ انسان کے حواس اور قلب بھی ، جو اللہ تعالیٰ کے بنائے ہوئے ہیں ، حسین ہیں :

اَلَّذِيْۤ اَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهٗ وَبَدَاَ خَلْقَ الْاِنْسَانِ مِنْ طِيْنٍ ○ ثُمَّ جَعَلَ نَسْلَهٗ مِنْ سُلٰلَةٍ مِّنْ مَّآءٍ مَّهِيْنٍ ○ ثُمَّ سَوّٰىهُ وَنَفَخَ فِيْهِ مِنْ رُّوْحِهٖ وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْاَبْصَارَ وَالْاَفْـِٕدَةَ ؕ قَلِيْلًا مَّا تَشْكُرُوْنَ ○ (۳۲ : ۷ تا 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

(آ جاتا ہے) پھر (اس کے عناصرِ ترکیبی میں) مطابقت و ہم آہنگی حدِ کمال تک پیدا کر کے اُسے صحیح طریق سے مکمل کیا اور پھر اپنی روح اُس میں پھونکی اور تمہارے 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 حسنِ معروضی کا احساس و شعور 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 ، قرآنِ حکیم کی روشنی میں ، ۱۰۶ ، ۱۱۳ ؛ و تاریخ جمالیات ، ۲۳۴ - ۲۴۰ ببعد) .

تاریخِ جمالیات میں جس فلسفی نے سب سے پہلے قرآنِ حکیم کے نظریۂ موضوعیت و معروضیت کی دانستہ یا نادانستہ پُر زور تائید کی وہ شلّر (۹) ہے ۔ اس عظیم الشان عالمِ جمالیات کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اُس نے اپنے زبردست دلائل و براہین سے المانی دبستانِ تصوریت کی تردید کی اور اس کے دبستانِ نو کے بانی کانٹ کے نظریۂ موضوعیت پر زبردست تنقید کی ۔ وہ اپنے نظریۂ حسن کی تشریح کرتے ہوئے لکھتا ہے : '' حسن اس لیے بلاشبہ ہمارے لیے معروضی یا خارجی شئے ہے کہ غور و فکر جس کے تحت ہمیں اس کا احساس ہوتا ہے اس کی ایک ضروری شرط ہے ، لیکن یہ بیک 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

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

سے ہر ایک ہے (یعنی کیفیت بھی ہے اور فعل بھی) ، اس بات کا کامیاب ثبوت ہے کہ انفعالیّت کسی طرح بھی فعلیّت ، مادّے ، صورت ، محدودیّت اور لا متناہیت 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 شِلّر 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 شِلّر 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، زیرِ عنوان شِلّر) ۔

یہ بھی جرمنی کی سرزمین تھی جس میں تصوریتِ 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 تصوریّت کے سوتوں کو منہدم کرنے کی بھی کوششیں ہوئیں ۔ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں یہ جرمنی ہی کا مشہور فلسفی شِلّر تھا جس نے اس دبستان کے خلاف محاذ قائم کیا اور اسے زبردست چیلنج دیا ۔ شِلّر کے بعد اسی سرزمین میں لِپّس (۱۲) ایسا عظیم مفکر پیدا ہوا جس نے دبستانِ تصوریّت کی بنیادیں ہلا دیں ۔ لِپّس اسلامی افکار بالخصوص

---

(۱۰) Schiller : *Letters upon the Aesthetical Education of Man* (1793—94), *Letter* 25.

(۱۱) New—idealism

(۱۲) Theodor Lipps (1851—1914).

اسلامی تصوف سے بہت متأثر 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 علّامہ اقبال کا پیشرو کہیں تو بے جا نہ ہوگا ۔ لِپّس چونکہ بنیادی طور پر نفسیات کا طالب علم ہے ، اس لیے قدرتی طور پر اس میں جمالیاتی مسائل کو نفسیاتی نقطۂ نظر سے حل کرنے کا میلان بدرجۂ 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 انھیں مشاہدات کو جو ایک وحدت کی صورت میں منظم 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 و حظ 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 ردِّ عمل کا نام ہے ، اور بے لذتی مختلف عناصر کی باہمی کشمکش سے نتیجۃً پیدا ہوتی ہے ۔

لِپّس کا دوسرا اور مشہور اصول وہ ہے جسے وہ " آئین فیولنگ " (۱۵) اور میں نظریۂ جذب و انجذاب کے نام سے موسوم کرتا ہوں ۔ اس اصطلاح کا مفہوم مختصراً اپنے آپ کو شئے مشہودہ میں جذب کر دینا ہے ۔ انسان اپنے آپ کو دوسرے کے اندر محسوس کرنے کے ذریعے ہی اس کے ردِّ عمل کا اندازہ کر سکتا

---

(۱۳) transanction

(۱۴) mind

(۱۵) Einfuhlung

ہے ۔ اس نے اپنی جمالیات (۱۶) میں جو دو جلدوں پر مشتمل ہے ، یہ بات واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ فنی تنقید و تحسین کا انحصار اسی نظریۂ جذب و انجذاب پر ہوتا ہے ؛ یعنی اپنے آپ کو اس شئے میں جسے ہم دیکھ رہے ہوتے ہیں جذب کر دینے سے (۱۷) ۔ 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 ذاتِ باری تعالیٰ کی معرفت یا عرفان کے لیے اس کے مظاہر میں گذر 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 معرفتِ مشہود (جو اس عمل سے محبوب بن جاتا ہے) کا ہوتا ہے ، اس بنا پر اس کیفیتِ فعلیت کو متصوفانہ شاعری میں بالخصوص بے خودی ، سوز و مستی ، آتشِ عشق ، کیف و جنون اور جذب و انجذاب وغیرہ بہت سے ناموں سے تعبیر کیا جاتا ہے ۔ اس فعلیت میں چونکہ مشہود بھی اپنی قوّت 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 پیشِ نظر ” آئین فیولنگ “ کا ترجمہ جذب و انجذاب کیا گیا ہے ۔ اس مصطلحہ کا ترجمہ اکثر مغربی علمائے جمالیات مثلاً بوزنکٹ (۱۸) اور کروچے (۱۹) وغیرہ نے نظریۂ ہمدردی کیا ہے ، جو مندرجۂ بالا

---

(۱۶) *Ästhetik* (1903—06), 2 vols.

(۱۷) cf. *Encyclopaedia Britannica*, s. v. (Lipps).

(۱۸) Bernard Bosanquet (1848—1923).

(۱۹) Benedetto Croce (1866—1940).

تصریح کی روشنی میں ناقص معلوم ہوتا ہے (۲۰) - بہرکیف ، اپنے اسی اصول کی مدد سے لپس نے مسئلۂ 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 مبنٰی یہی نظریۂ جذب و انجذاب ہے - انسان کی روح یا (علاّمہ اقبال کی اصطلاح میں) خودی ، جب چپکے سے کسی چیز میں سرایت کر جاتی ہے اور اس میں جذب ہو کر اس کے ردِّ عمل 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 و انجذاب ہی پر ہوتا ہے ، کسی اور شئے 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

---

(۲۰) Croce : *Aesthetic*, Eng-tr. Dauglas Ainslie, London 1922, P. 409.

(۲۱) Croce : *Loc. Cit.*

لگائیں کہ آیا حسن واقعی معروضی - موضوعی ہے یا نہیں ؟ اگر اس واقعیّت کا مشاہدہ کرنا ہو کہ اس عالمِ رنگ و بو میں حسن معروضی طور پر پایا جاتا ہے یا نہیں تو چند لمحوں کے لیے اُس عالمِ ہستی کا تصور کیجیے جس میں انسان تو ہے مگر اُس کے وجود میں کوئی مناسبت و ہم آہنگی نہیں ؛ اُس کی آنکھیں تو ہیں مگر اُن میں کوئی کشش و جاذبیت نہیں ؛ اُس کی آواز تو ہے مگر اُس میں شیرینی و حلاوت کا کوئی پتا نہیں - اس عالم میں طیّور تو ہیں مگر اُن کی زمزمہ سنجیاں نہیں ؛ اُن کے بال و پر تو ہیں لیکن ان میں رنگ و جمال کی نظر افروزیاں نہیں - وہاں چاند نکلتا ہے مگر چاندنی 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 دلآویزیاں - اس میں سبزہ لہلہاتا ہے مگر رنگینی و شادابی کے بغیر ؛ اُس 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 پُر بہار نظّارے - ایسے جہانِ بے رنگ و بو اور ایسی دنیائے بے کیف و سرور میں کون ہے جو اپنے حواس اور جمالیاتی حِس کے ہوتے ہوئے زندگی کا ایک لمحہ بھی گزارنا پسند کرے - حسن سے خالی دنیا کو چشمِ تصور سے دیکھنے کے بعد اس واقعیّت کا احساس ہوتا ہے کہ یہ کائنات کتنی حسین و سرور انگیز ہے اور اس جہانِ انفس و آفاق کا گوشہ گوشہ جمیل و جلیل نظاروں کا آئینہ دار ہے اور ہر نظارہ جمالیاتی حِس کی تسکین کا سامانِ لاجواب ہے .

اسی طرح اگر یہ معلوم کرنا ہو کہ انسان کا باطن جمالِ معنوی کا آئینہ دار ہے یا نہیں اور زندگی کے سرور و ارتقاء کے لیے اسے جمالیاتی حس کی ضرورت ہے یا نہیں تو آئیے اس شخص کی کیفیات کا مشاہدہ کریں جو جمالیاتی حِس سے محروم ہے مگر اس رنگ و بو میں ہے جس کا گوشہ گوشہ حسن کے نظر افروز اور بوقلموں نظّاروں سے معمور ہے ۔ وہاں مغنیٔ 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 ۔ نکہتِ گل سے فضا مہک رہی ہے لیکن اس کی مشامِ جان معطر نہیں ہوتی ۔ نسیمِ چمن اس سے اٹھکیلیاں کرتی ہے مگر اس کی روح لذت و انبساط سے آشنا نہیں ہوتی ۔ طاؤس کا رقصِ والہانہ ہو یا کبک و کبوتر کا خرامِ ناز، جوئبار کی کیف پرور روانی ہو یا رنگا رنگ طیّور کی سحر انگیز پرواز ، اس کا دل ان نظرافروز نظّاروں سے قطعاً متاثر نہیں ہوتا ۔ صبح اپنی تمام کیف پروریوں ، شام اپنی تمام دلآویزیوں اور چاندنی اپنی تمام سحر طرازیوں کے ساتھ اس کے دامنِ قلب و نگاہ کو کھینچتی ہے ، مگر اس کی روح کو جُنبش تک نہیں ہوتی ۔ الغرض ساقیٔ فطرت اپنی تمام قیامت خیزیوں اور حشر سامانیوں کے ساتھ جلوہ افروز ہے مگر اس کے دل میں صہبائے 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 قرآنِ حکیم ہے جس نے سب سے پہلے ذہنِ انسانی کو اس حقیقت سے آشنا کیا ۔ علّامہ اقبال بھی اسی نظریۂ حسن کے نقیب ہیں ۔

باب ٦

حسن کا حرکی نظریہ

باب ۶

حسن کا حرکی نظریہ

علامہ اقبال کے نزدیک اعلیٰ خودی (موضوع) اور ادنیٰ خودیاں (معروضات) سبھی ایک ارتقائی حرکتِ مدام میں ہیں، جس سے وہ قدرتاً اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ حسن بھی حرکی اور ارتقائی ہے، جیسا کہ ہم گذشتہ 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 شرح 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:

وَمَا خَلَقْنَا السَّمٰوٰتِ وَالْاَرْضَ وَمَا بَیْنَهُمَا لٰعِبِیْنَ ۝

مَا خَلَقْنٰهُمَآ اِلَّا بِالْحَقِّ وَلٰکِنَّ اَکْثَرَهُمْ لَا یَعْلَمُوْنَ ۝

(۴۴ : ۳۸ - ۳۹).

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

وہ ایک حقیقت ہے جس کا اعتراف کرنا پڑے گا :

اِنَّ فِیْ خَلْقِ السَّمٰوٰتِ وَالْاَرْضِ وَاخْتِلَافِ الَّیْلِ وَالنَّھَارِ لَاٰیٰتٍ لِّاُولِی الْاَلْبَابِ ہ الَّذِیْنَ یَذْکُرُوْنَ اللّٰہَ قِیَاماً وَّقُعُوْدًا وَّعَلٰی جُنُوْبِھِمْ ہ وَیَتَفَکَّرُوْنَ فِیْ خَلْقِ السَّمٰوٰتِ وَالْاَرْضِ ج رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ ھٰذَا بَاطِلاً ہ (۳ : ۱۹۰ - ۱۹۱) .

بلاشبہ آسمانوں اور زمین کی تخلیق اور رات دن کے اختلاف میں اہلِ 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 نتیجۃً یہ کہتے ہیں) اے ہمارے پروردگار ! تو نے یہ سب کچھ باطل نہیں پیدا کیا .

اور اس کی ترکیب بھی اس طرح ہوئی کہ اس میں مزید وسعت کی گنجائش ہے :

یَزِیْدُ فِی الْخَلْقِ مَا یَشَآءُ ط (۳۵ : ۱) .

وہ جسے 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 نا قابلِ تغیر و تبدل ہے ۔ برعکس اس کے معلوم ہوتا ہے کہ اس کے باطن میں ایک نئی آفرینش کا خواب پوشیدہ ہے :

قُلْ سِیْرُوْا فِی الْاَرْضِ فَانْظُرُوْا کَیْفَ بَدَاَ الْخَلْقَ ثُمَّ اللّٰہُ یُنْشِئُ النَّشْاَۃَ الْاٰخِرَۃَ ط (۲۹ : ۲۰) .

کہہ دو کہ اس دنیا میں سیر و سیاحت کرو اور دیکھو کہ

اللہ تعالیٰ نے کس طرح پیدائش کی ابتداء کی، پھر اللہ ہی حیاتِ آخروی کو از سرِ نو پیدا کرے گا۔

در اصل کائنات کا یہ پُر اسرار اهتزاز اور تحریک، علیٰ هذا زمانے کی یہ خاموش روانی جس کا احساس ہم انسانوں کو دن اور رات کی گردش میں ہوتا ہے، قرآنِ پاک کے نزدیک ایک بہت بڑی آیت ہے اللہ کی:

یُقَلِّبُ اللّٰہُ الَّیْلَ وَالنَّهَارَ ط اِنَّ فِی ذَالِکَ لَعِبْرَۃً لِّاُوْلِی الْاَبْصَارِ ۝ (۲۴ : ۴۴)۔

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

حضور رسالت مآب صلعم کا بھی ارشاد ہے: لاتسبّوا الدّھر، یعنی زمانے کو برا بھلا نہ کہو۔ در اصل مکان و زمان کی یہ عظیم وسعت اس امر کی منتظر ہے کہ انسان کا دستِ تسخیر اسے پوری طور پر مسخّر کر لے (۱)۔

کائنات کی حقیقت جب حرکی و ارتقائی ٹھہری تو یہ سوال سامنے آتا ہے کہ خود انسان کی حقیقت کیا ہے؟ علّامۂ موصوف اس کا جواب یہ دیتے ہیں: ”بایں همه حقیقت کی کوئی شکل ایسی طاقت ور، ایسی ولولہ خیز اور حسین نہیں جیسی روحِ انسانی۔ لہٰذا باعتبار اپنی کنہ کے، جیسا کہ قرآنِ حکیم کا ارشاد ہے، انسان ایک تخلیقی فعالیت (۲) ہے، ایک صعودی روح جو اپنے عروج و ارتقاء میں ایک مرتبۂ وجود سے دوسرے میں قدم رکھتا ہے:

---

(۱) اقبال: تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ، ترجمہ از سیّد نذیر نیازی، ۱۵ - ۱۶۔

(۲) creative activity

فَلَآ اُقْسِمُ بِالشَّفَقِ ۙ وَالَّیْلِ وَمَا وَسَقَ ۙ وَالْقَمَرِ اِذَا اتَّسَقَ ۙ لَتَرْکَبُنَّ طَبَقًا عَنْ طَبَقٍ ؕ (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 علامۂ 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
ذوقِ جدّت سے ہے ترکیبِ مزاجِ روزگار

(وہی کتاب ، ۱۶۳)

کائنات کے تغیّرِ دوام میں سکون و ثبات کا نظر آنا تو فقط ایک فریبِ نظر ہے ۔ اصل یہ ہے کہ موجودات کا ذرّہ ذرّہ ہر دم ایک نئی شان یا حسین حالتِ ارتقائی میں رہتا ہے :

فریبِ نظر ہے سکون و ثبات
تڑپتا ہے ہر ذرّۂ کائنات
ٹھہرتا نہیں کاروانِ وجود
کہ ہر لحظہ ہے تازہ شانِ وجود

(بالِ جبریل ، ۱۷۱)

جب صورتِ حال یہ ہے تو پھر زمان و مکان کا تعیّن بے سود اور قیام و ثبات لا یعنی ہوا :

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

(بالِ جبریل ، ۷۰)

زندگی کی حقیقت اُن کے نزدیک ذوقِ ارتقاء ہے :

سمجھتا ہے تو راز ہے زندگی
فقط ذوقِ پرواز ہے زندگی

(بالِ جبریل ، ۱۷۱)

اور

برتر از اندیشۂ سُود و زیاں ہے زندگی
ہے کبھی جاں اور کبھی تسلیمِ جاں ہے زندگی
تو اسے پیمانۂ 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 علاّمہ اقبال کے نزدیک حسن کی یہ حرکی نوعیت ہے جس میں ایک طرف اس کی دلکشی و جاذبیت اور دوسری طرف انسان کی جمالیاتی حِس کی تشفّی کا سامانِ لا زوال مضمر ہے ۔ یہ مضمون اپنے مفہوم کی گہرائی اور وسعت کے اعتبار سے بحرِ بیکراں ہے ، لیکن اس فلسفی شاعر کی عبقریت و چابکدستی (۳) نے اُسے 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 برقِ تجلّی
اللہ کرے مرحلۂ شوق نہ ہو طے

(ضربِ کلیم ، ۱۲۶)

---

(۳) genius and skill

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 ناآشنا رکھتا ہوں میں
گو حسینِ تازہ ہے ہر لحظہ مقصودِ نظر
حسن سے مضبوط پیمانِ وفا رکھتا ہوں میں
جستجو کُل کی لیے پھرتی ہے اجزاء میں مجھے
حسن بے پایاں ہے دردِ لا دوا رکھتا ہوں میں

(بانگِ درا، ۱۲۹ - ۱۳۰)

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

این مہ و مہرِ کہن راہ بجائے نہ برند
انجمِ تازہ بہ تعمیرِ جہاں می بائست
ہر نگارے کہ مرا پیشِ نظر می آید
خوش نگارے است ولے خوش تر ازآں می بائست

(زبورِ عجم، ۱۹۲)

حالی نے اس نظریۂ 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 علامّہ اقبال نے اس طرح:

رہ مدہ در کعبہ اے پیرِ حرم اقبالؔ را
ہر زماں در آستیں دارد خداوندے دگر

(پیامِ مشرق، ۱۷۱)

بہرکیف ، کائنات کے ہر آن متغیر و حسین نظاروں کو دیکھنے کے لیے انسان کے قلب و نظر میں مساوی طور پر حسنِ موضوعی میں حرکتِ ارتقائی کا پایا جانا لا بدی ہے ، ورنہ وہ حسن کے مسلسل حرکی و ارتقائی جلووں 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 چشمِ 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 نہیں بلکہ قرآنِ حکیم کا ہے ، جس پر جمالیات ، قرآنِ 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 :

” اہلِ علم و حکمت کی مسلسل ذہنی کاوشوں اور تجربوں کے ذریعے یہ امر پایۂ 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 حرکتِ ارتقائی کی علت کیا ہے اور اسے کیوں ثباتِ دوام حاصل ہے ؟ علمِ انسانی بلا شبہ 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 و نظرافروزی کی علتِ غائی نورِ الٰہی ہے ، جو ہر لحظہ ایک نئی شان میں جلوہ نما ہوتا رہتا ہے :

كُلَّ يَوْمٍ هُوَ فِي شَأْنٍ ○ (۵۵ : ۲۹)۔ وہ (ذاتِ مطلق) ہر آن

ایک نئی شان (یعنی حرکتِ ارتقائی) میں ہے ۔ لٰہذا حسنِ حقیقی کے ان نظاروں کے تغیرِ مدام ہی سے حیاتِ کائنات کے حسن کو تغیرِ مسلسل لازم آیا ہے ۔

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

يَا اَيُّهَا الَّذِيْنَ اٰمَنُوْا تُوْبُوْا اِلَى اللّٰهِ تَوْبَةً نَّصُوْحًا ؕ

عَسٰى رَبُّكُمْ اَنْ يُّكَفِّرَ عَنْكُمْ سَيِّاٰتِكُمْ وَ يُدْخِلَكُمْ جَنّٰتٍ تَجْرِىْ

مِنْ تَحْتِهَا الْاَنْهٰرُ يَوْمَ لَا يُخْزِى اللّٰهُ النَّبِىَّ وَالَّذِيْنَ اٰمَنُوْا مَعَهٗ

نُورُهُمْ يَسْعٰى بَيْنَ اَيْدِيْهِمْ وَ بِاَيْمَانِهِمْ يَقُوْلُوْنَ رَبَّنَآ اَتْمِمْ
لَنَا نُوْرَنَا وَ اغْفِرْلَنَا اِنَّكَ عَلٰى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيْرٌ (۶۶-۸) .

اے لوگو! جو ایمان لائے ہو اللہ کی طرف رجوع کرو اور یہ رجوع ہر اعتبار سے خالص رجوع ہو، تاکہ تمہارا پروردگار تم سے تمہاری برائیوں کو دور کر دے اور تمہیں بہشتوں میں داخل کرے جن کے تلے نہریں بہتی ہیں۔ اس دن اللہ اس نبی 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 بلا شبہ ہر شئے پر قدرت رکھتا ہے.

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

---

(۴) نصیر احمد ناصر : جمالیات، قرآن حکیم کی روشنی میں، ۸۵ تا ۹۰.

قرآن حکیم کے تتبع میں علامہ اقبال کا بھی یہی موقف ہے کہ حسنِ کائنات کی طرح حسنِ فطرتِ انسانی بھی حرکی و ارتقائی ہے ، اور اس کی دلیل یہ دیتے ہیں کہ انسان کو ہمیشہ خوب سے خوب‌تر کی طلب و جستجو رہتی ہے ۔ مفصلۂ ذیل اشعار میں جمالیاتی ِحس کی انھیں ارتقائی کیفیات کی شبیہ‌گری کی گئی ہے :

چو نظر قرار گیرد به نگارے خوب روئے
تپد آن زمان دلِ من پئے خوب‌تر نگارے

ز شرر ستاره جویم ز ستاره آفتابے
سرِ منزلے ندارم که بمیرم از قرارے

چو ز بادۂ بهارے قدحے کشیده خیزم
غزلے دگر سرائم به هوائے نو بهارے

طلبم نهایتِ آں که نهایتے ندارد
به نگاهے ناشکیبے به دلِ امید وارے

(پیامِ مشرق ، ۱۴۸ - ۱۴۹)

اور

هر نگارے که مرا پیشِ نظر می آید
خوش نگارے است ولے خوشترازاں می بائست

(زبورِ عجم ، ۱۹۲)

نہ صرف انسان کو بلکہ خود فطرتِ کائنات کو بھی ”خوب‌تر“ کی طلب و جستجو برنگِ دوام رہتی ہے :

فطرتِ ہستی شہیدِ آرزو رہتی نہ ہو
خوب‌تر پیکر کی اس کو جستجو رہتی نہ ہو

(بانگِ درا ، ۲۶۰)

باب ۷

اِظہاریت

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 متعدّد دبستان ہیں، جن میں مشہور ترین کروچے (۳) کا ہے۔ علاّمہ اقبال بھی اسی نظریے کے حامل اور نقیب ہیں۔ پیشتر اس کے کہ ان کے نظریۂ 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۔

تاریخِ جمالیات میں غالباً ایلیسن (۴) پہلا شخص ہے جس نے دبستانِ "اظہاریت" کی باقاعدہ بنیاد رکھی، گو اس سے پہلے بام گارٹن (۵)، ونکل مان (۶) وغیرہ علمائے جمالیات نے بھی تخلیقِ حسن میں اظہار کی ضرورت و اہمیت کی طرف اشارے کیے تھے۔ ایلیسن، جو

---

(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 مؤرخِ فن۔

تاریخ جمالیات میں اپنے نظریۂ تلازم(۷) کے لیے مشہور ہے ، حسن صور ، خصوصاً انسان کی صورت و رنگ پر ڈیزائن ، موزونیت اور افادیت کے اثر و نفوذ پر بحث کرنے کے بعد اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ '' حسن و جلال '' (۸) جو مادّے کے متعدد ظواہر میں محسوس ہوتے ہیں ، انجام کار انھیں قلب کے '' اظہار '' کی طرف یا اس امر کی طرف منسوب کرنا ہوگا کہ وہ بلا واسطہ یا بالواسطہ قلب کی ان صفات کے نشانات ہیں، جنھیں ہماری فطرت کی ساخت ہمیں حظ انگیز یا 'پرلطف جذبے سے متأثر کرنے کے لیے بہم پہنچاتی ہے (۹) ۔ اس کے نزدیک غیر مادّی 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 جذبۂ 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

---

(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

" اظہارات " ہیں ، جو ایسی صورتوں سے متاثر 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 بیل (۱۵) کے نزدیک اظہار صورت سے زیادہ نتیجہ خیز ہوتا ہے - یہ بھاری بھر کم وضع قطع کو ہلکا پُھلکا 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 کرشش کی ، جو کامیاب تو نہ ہو سکی لیکن اس سے نظریۂ اظہاریت کی اہمیت پر روشنی ضرور پڑتی ہے - اپنی تاریخ جمالیات (۱۸) کے مقدمے میں حسن کی تعریف کرنے سے پہلے وہ اپنے مسلکِ 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

---

(۱۴) *Ibid.*, iv.

(۱۵) Sir Charles Bell ، برطانوی عالم جمالیات .

(۱۶) Bell, *The Anatomy and Philosophy of Expression as conneceted with the Fine Arts*, London1806, Essay iv. § 5.

(۱۷) Bernard Bosanquet (1848—1923). ، انگریز فلسفی ، عالم جمالیات اور مؤرخ جمالیات .

(۱۸) *A History of Aesthetic*, London 1892.

(۱۹) eclecticism

(۲۰) unity in diversity

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) ۔ لپّس (۲۳) کا مسلک یہ ہے کہ انسان کی روح (یا علّامہ اقبال کی اصطلاح میں خودی) جب چپکے سے کسی چیز کے اندر سرایت کر جاتی ہے اور اس میں جذب ہو کر اس کے ردّ عمل 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 حسن 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 بہر حال 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 تصریح قدرے تفصیل سے کی جائے گی ۔

کروچے اپنے فلسفے کی ابتداء اس مفروضے سے کرتا ہے کہ '' حقیقت '' (۲۵) کا کوئی متعین مفہوم نہیں ہے ؛ لہٰذا جو شئے

(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

'' 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 ذاتِ 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 نظامِ فکر میں روح بنیادی حقیقت رکھتی ہے ، اسی لیے وہ اپنے فلسفے کو ''فلسفۂ 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 اظہارِ ذات ہی سے زندگی گونا گوں صورتوں میں نمودار ہوتی رہتی ہے ۔ یہ '' روح'' اگرچہ ایک وحدت ہے مگر اس کے چار شیؤن 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 معرضِ 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

---

(۲۶) Idea
(۲۷) Thing-in-Itself
(۲۸) aesthetic vaiues
(۲۹) Philosopry of spirit
(۳۰) Croce, *Aesthetic*, PP. 1—3.
(۳۱) aesthetic intuition
(۳۲) creative activity
(۳۳) artistic creation

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 ، 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 آگاہی 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 - در اصل 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) .

---

(۳۴) Beauty, Truth, Utility and Good

(۳۵) concrete expression

(۳۶) Croce : *The Philosophy of The Spirit*, ch.I.

(۳۷) *op. cit.*, P. 95.

'' 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 موضوعِ 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 باوازِ بُلند کہتے ہیں ؛ ہم اُسی کو اونچی آواز میں گاتے ہیں جو پہلے ہم دل میں گا چکے ہوتے ہیں ۔ اگر ہمارے ہاتھ پیانو کے پردوں کو چھیڑتے ہیں ، اگر ہم پنسل یا چھینی کو کام کرنے کے لیے اُٹھاتے 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 اُسی کو طویل لمحات میں پایۂ 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 قوتِ ارادی ہی کا ایسا رضا کارانہ 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 جمالیاتی فعلیت سے کوئی تعلق نہیں ہوتا ۔ غور سے دیکھا جائے تو نظریۂ اظہاریت کا مبنیٰ نظریۂ '' آمد '' (۴۰) ہے ، یعنی ہر تخلیقی فعلیت فنکار کی دماغی کاوشوں اور ارادے کے بغیر خود بخود اُن سے صادر ہوتی ہے ۔ '' آمد '' کا نقیض '' آورد '' ہے ، جس کی رو سے فنکار کی تخلیقی فعلیت میں اُس کے ارادے اور دل و دماغ کی کاوشوں کو دخل ہوتا ہے ۔ نظریۂ اظہاریت چونکہ نظریۂ آمد پر منحصر ہے اس لیے اُس کی رو سے

---

(۳۸) Croce : *Aesthetic*, ch. I, PP. 3-4.

(۳۹) aesthetic activity

(۴۰) spontaneity

فن ، تخلیقی 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 ، صورتگری 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 ہوچکا 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 ، مغنّی، مصور اور نثر نگار ہوتا ہے ، لیکن فنکاروں کے مقابلے میں یقیناً بہت کم ہوتا ہے ، کیونکہ فن کار اپنے اندر فطرتِ 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 عُجلت و نخوت ، قلتِ تدبّر ، تعصّب یا فطرت کی مماثلت کی کمی کے سبب 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

---

(۴۱) *op. cit., Passim.*

(۴۲) judgments

(۴۳) *Loc. cit.*

اپنی تصدیقات میں اختلاف نہیں کر سکتے ؛ بشرطیکہ انھوں نے بھی اس کے ذریعے اپنے آپ کا کامیابی کے ساتھ اظہار کر دیا ہو ۔ حُسن فقط کامیاب اظہارِ 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 اُسے فن کار کی آنکھوں سے دیکھا جاتا ہے ۔ فن کار کے اظہارِ ذاتی سے جُدا ہو کر فطرت قطعاً کوئی حُسن نہیں رکھتی (۴۴) ۔

سنتیانا (۴۵) کے نزدیک '' اظہار'' حُسن کا ایک عنصر ہے ، نہ کہ بذاتِ خود حُسن ، 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 معرضِ اظہار ہی میں نہیں آئے ۔ اظہار کا انحصار دو مصطلحات کی وحدت پر ہوتا ہے ؛ ان میں سے ایک کو لازمی طور پر تخیّل مہیا کرتا ہے ؛ اور قلب اُس شئے کو ہرگز مہیا نہیں کر سکتا جو اس کے تصرّف میں نہیں ہوتی ۔ ہر شئے کی مظہریت ، ناظر کی ذہانت کے بڑھنے کے ساتھ بڑھتی رہتی ہے ، لیکن اظہار کو حُسن کا عنصر بننے کے لیے دوسری شرط کو پورا کرنا بھی لازم ہے ۔ لہٰذا دوسری مصطلحہ کی قدر (۴۶) کو پہلی مصطلحہ

---

(۴۴) *Ibid.*, PP.

(۴۵) George Santayana (1863 — 1952). ، امریکی فلسفی اور عالم جمالیات .

(۴۶) value

میں مدغم کر دینا ضروری ھوا ؛ اس لیے کہ اظہار کا حُسن کسی چیز میں اسی طرح موجود ھوتا ھے جس طرح مادّے یا صورت کا حُسن ۔ یہ فقط معروض ھی کو حاصل ھوتا ھے ۔ تنہا دیکھنے کے عمل سے نہیں بلکہ اس کے ساتھ مزید عملی کاروائیوں کے مشمول سے ، اور اس مشمول کا سبب وہ ارتسامات ھوتے ھیں جو پہلے ھی موجود ھوتے ھیں ۔ چنانچہ ھم آسانی کے ساتھ " لفظِ مظہریت " کو معروض کی دلالت یا اشارہ کرنے کی صلاحیت کے مفہوم میں اور لفظِ "اظہار" کو اس جمالیاتی ترمیم کے معنی میں ، جو وہ مظہریت اس میں پیدا کرنا چاھتی ھے ، استعمال کر سکتے ھیں ۔ اس اعتبار سے مظہر وہ قوت ہوئی جو مشاھدہ کسی تصور کو عطا کرتا ھے ، تاکہ وہ دوسرے تصورات کو بھی قلب میں بلا لائے ، اور یہ مظہریّت ایک جمالیاتی قدر یعنی اظہار بن جاتی ھے ؛ جبکہ یہ قدر ان تلازمات (۴۷) میں جو اس طرح پیدا ھو جاتے ھیں شامل ھو جاتی ھے ، اور یہ تلازمات موجودہ معروض میں مُدغم ھو جاتے ھیں (۴۸) .

ھربرٹ ریڈ (۴۹) کے نزدیک فن کسی خاص تصور یا نصب العین کا صوری اظہار نہیں ھے ، بلکہ فن تو ھر اس تصور یا نصب العین کا اظہار ھے ، جسے فنکار سانچے میں ڈھل جانے والی صورت میں مقید کر سکتا ھے ۔ لہٰذا فنی تخلیقات چاھے خوبصورت ھوں یا نہ ھوں ، یا وہ بد صورت ھی کیوں نہ ھوں ، بہرحال فن ھوتی ھیں ۔ فنی فعلیّت کے تین مدارج ھوتے ھیں : اول ، مادّی صفات کا ادراکِ محض یعنی الوان ، اصوات ، غمزہ و ادا ، اور اس سے بہت زیادہ

---

(۴۷) associations

(۴۸) George Santayana : *The Sense of Beauty*, 1896, PP. 194—96.

(۴۹) Herbert Read (1893—). ، انگریز ناقد اور عالمِ جمالیات ۔

پیچیدہ اور غیر واضح طبعی ردِّ عمل ۔ دوم ، ایسے مدرکات (۵۰) کی حظ انگیز شکلوں اور فنی نمونوں (۵۱) میں نظم و ترتیب ۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ حُسن کی حِس انھیں دو عملی کاروائیوں 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 کر لیتی ہے ؛ اور اسی وقت ہم کہا کرتے ہیں کہ جذبے یا احساس کو معرضِ 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 سلسلۂ عمل ہے ، جس کا انحصار ماسبق کے حسیاتی ادراک اور صوری (حظ انگیز) ترتیب کے سلسلۂ عمل پر ہوتا ہے ۔ اظہار بلاشبہ صوری ترکیب سے کلی طور پر خالی بھی ہو سکتا ہے ، لیکن اس صورت میں خود اس کی اپنی بے ربطی ہی اُسے فن کہنے سے مانع آتی ہے (۵۲) .

مسئلۂ اظہاریت کے تاریخی پس منظر کا جائزہ لینے کے بعد اب علامہ اقبال کے نظریۂ ''اظہار'' کی تصریح کی جاتی ہے ۔ اُن کے اس نظریے کو ایک لفظ میں بیان کرنا ہو تو یہ کہہ سکتے ہیں کہ وجود و حیات بجز خودی کے اظہارِ ذاتی کے اور کچھ نہیں ۔ بالفاظِ دیگر یہ اظہارِ ذات ہی ہے ، جو اصلِ حیات و وجود ہے ۔ یہ ہے اُن کے نظریہ اظہار کا بنیادی نقطہ ، جس پر انھوں نے اپنے تصورات کی عمارت استوار کی ہے ، اور جسکی اُنھوں نے جا بجا مختلف اسالیب میں توضیح کی ہے :

---

(۵۰) perceptions

(۵۱) models

(۵۲) Herbert Read, *The Meaning of Art*, 1950, PP. 19—20.

گفت ''موجود آنکه می خواهد نمود
آشکارائی تقاضائے وجود
زندگی خود را بخویش آراستن
بر وجودِ خود شهادت خواستن''

(جاوید نامہ ، ۱۳)

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

تو ازیں نُہ آسماں ترسی؟ مترس
از فراخائے جہاں ترسی؟ مترس
چشم بکشا بر زمان و بر مکاں
ایں دو یک حال است از احوالِ جاں
تا نگہ از جلوہ پیش افتادہ است
اختلافِ دوش و فردا زادہ است
دانہ اندر گِل بظلمت خانۂ
از فضائے آسماں بیگانۂ
هیچ می داند کہ در جائے فراخ
می تواں خود را نمودن شاخ شاخ؟
جوهرِ او چیست؟ یک ذوقِ نموست
هم مقامِ اوست ایں جوهر هم اوست

(جاوید نامہ ، ۱۹-۲۰)

آخری شعر میں علّامہ موصوف کا مافی‌الضمیر واضح صورت میں سامنے آ گیا ھے ۔ اُن کے نزدیک ''ذوقِ نمو'' یا جمالیاتی اصطلاح میں ''ذوقِ اظہار'' ھی اصل میں ھر شئے کا جوھر اور مقام ھوتا ھے ۔ لفظ مقام سے ان کی مراد ''جہان'' سے ھے ، جو خارجی وجود اور

مکان (۵۳) پر دلالت کرتا ہے ـ ضربِ کلیم میں وہ فرماتے ہیں :

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

(وہی کتاب ، ۲۸)

اسرار و رموز میں ’’ ذوقِ نمو ‘‘ کی اصطلاح کے بجائے آرزو کا لفظ استعمال کیا گیا ہے ، جس سے علامۂ موصوف کی مراد ذوقِ اظہار ہی سے ہے ـ وہ کہتے ہیں 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 ـ اپنے اس نظریے کو وہ اس طرح بیان کرتے ہیں :

زندگانی را بقا از مدعا ست	کاروانش را درا از مدعا ست
زندگی در جستجو پوشیده است	اصلِ او در آرزو پوشیده است
آرزو را در دلِ خود زنده دار	تا نگردد مشتِ خاکِ تو مزار
آرزو جانِ جهانِ رنگ و بو ست	فطرتِ هر شئے امینِ آرزو ست

از تمنا رقصِ دل در سینه ها	سینه‌ها از تابِ او آئینه ها
طاقتِ پرواز بخشد خاک را	خضر باشد موسیٰ ادراک را

دل ز سوزِ آرزو گیرد حیات	غیرِ حق میرد چو او گیرد حیات
چوں ز تخلیقِ تمنّا باز ماند	شهپرش بشکست و از پرواز ماند

آرزو هنگامه آرائے خودی	موجِ بیتابے ز دریائے خودی
آرزو صیدِ مقاصد را کمند	دفترِ افعال را شیرازه بند
زنده را نفیِ تمنا مرده کرد	شعله را نقصانِ سوز افسرده کرد
چیست اصلِ دیدۂ بیدار ما ؟	بست صورت لذتِ دیدارِ ما

---

(۵۳) space

کبک پا از شوخئی رفتار یافت
بلبل از سعئی نوا منقار یافت
نے بروں از نیستاں آباد شد
نغمہ از زندانِ او آزاد شد
عقل ندرت کوش و گردوں تازچیست
ہیچ میدانی ایں اعجاز چیست
زندگی سرمایہ دار از آرزو ست
عقل از زائیدگانِ بطنِ او ست
چیست نظمِ قوم و آئین و رسوم
چیست رازِ تازگی ہائے علوم
آرزوے کو بزورِ خود شکست
سر ز دل بیروں زد و صورت بہ بست
- - - - - - - - - - - - - - - - - -
اے ز رازِ زندگی بیگانہ خیز
از شرابِ مقصدے مستانہ خیز
مقصدے مثلِ سحر تابندۂ
ماسوی را آتشِ سوزندۂ
مقصدے از آسماں بالا ترے
دلربائے دلستانے دلبرے
باطلِ دیرینہ را غارتگرے
فتنہ در جیبے سراپا محشرے
ما ز تخلیقِ مقاصد زندہ ایم
از شعاعِ آرزو تابندہ ایم

(اسرار و رموز ، ۱۶ تا ۱۸)

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

خودی کیا ہے رازِ درونِ حیات
خودی کیا ہے بیداریٔ کائنات

(بالِ جبریل ، ۱۷۲)

کروچے کی طرح علاّمہ 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 جذبۂ محبت ہوتا ہے ۔ یہ محبت فنکار کو اُس چیز کی ہوتی ہے ، جو اس کے تصور میں حسین ترین ہوتی ہے ۔ لہذا وہ اس کی محبوب و دلبر ہوتی ہے ، جس کی تلاش میں وہ عالمِ فن میں آ نکلتا ہے ۔ یہ تخلیقی فعلیت دراصل خودی کا اظہارِ ذاتی ہوتا ہے اور اسی میں اس کی بقا ، ترقی اور استحکام کا راز مضمر ہوتا ہے :

بے ذوقِ نمود زندگی موت
تعمیرِ خودی میں ہے خدائی !

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

(بالِ جبریل ، ۷۹)

کیا علامہ اقبال کے نزدیک یہ کائنات واقعی نمودِ 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 ہندووں کی طرح اس کائنات کو ”مایا“ اور تصوریت پسندوں کی طرح اسے فریبِ نظر سمجھتے ہوں ؛ جبکہ قرآنِ حکیم 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 ۔ اُنھوں 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 ، اُسے نمودِ سیمیائی کہ 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 :

پیکرِ ہستی ز آثارِ خودی است
ہر چه می بینی ز اسرارِ خودی است

خویشتن را چوں خودی بیدار کرد
آشکارا عالمِ پندار کرد

صد جہاں پوشیدہ اندر ذاتِ او
غیرِ او پیداست از اثباتِ او

(اسرار و رموز ، ۱۲)

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

نہ کر ذکرِ فراق و آشنائی
کہ اصلِ زندگی ہے خود نمائی

(ارمغان حجاز ، ۲۵۴)

کروچے نے حسن آفرینی کے لیے اظہارِ ذاتی کے ساتھ تکمیل و اتمام کی شرط بھی لگائی ہے ، یعنی اظہارِ ذاتی مکمل ہونا چاہیے ؛ لیکن علاّمہ 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 ذرّہ نیروئے خودی است

چوں حیاتِ عالم از زورِ خودی است
پس بقدرِ 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 و فن کا وہ معیار جو تاریخِ جمالیات میں اپنی ندرت و صداقت کی بنا پر بڑی اہمیت رکھتا ہے :

جہاں خودی کا بھی ہے صاحبِ فراز و نشیب
یہاں بھی معرکہ آرا ہے خوب سے نا خوب !

نمود جس کی فرازِ خودی سے ہو وہ جمیل
جو ہو نشیب میں پیدا قبیح و نا محبوب !

(ضربِ کلیم ، ۹۷)

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 و صداقت میں کسی شک و شبہ کی گنجائش باقی نہیں رہتی ، اور وہ اپنے ہمعصروں اور متقدمین میں یقیناً منفرد و ممتاز حیثیت رکھتے ہیں ۔

باب ۸

نظریۂ جلال

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 حکماے 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 رُو سے جمال اور جلال ، حسن کی دو صفات ہیں ۔ جمال کی خاصیت رحمت و نزاکت اور جلال کی قوت و جبروت ہے ۔ رحمت قرآنی اصطلاح ہے ، جو ایک وسیع مفہوم کو اپنے دامن میں لیے ہوئے ہے ۔ جمالیاتی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو رحمت کا خاصہ حظ و سرور اور جبروت کا ہیبت و خوف 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 آ جائے گی اور دوسرے اس واقعیت سے بھی آگاہی ہو جائے گی کہ فکرِ انسانی ، جب وحی و تنزیل 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 دو چار ہونا پڑتا ہے ۔

بہر کیف ، مسئلۂ جلال پر جس حکیمِ جمالیات نے سب سے پہلے حکمیاتی انداز (۲) میں قلم اٹھایا ، وہ تیسری صدی میلادی کا نو افلاطونی

---

(۱) sublimity

(۲) scientific way

حکیم لون جائینس (۳) ہے ، جس کے نام سے جلیل (۴) نامی ایک تصنیف منسوب ہے ۔ بعض مستند محقّقین (۵) کی رائے میں یہ کتاب اگستس (۶) کے عہد سے بھی بعد کے زمانے سے تعلق رکھتی ہے ۔ بعض نے تو اسے پروکاس (۶) کی تصنیف بتایا ہے ۔ بہر نوع 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 و فکر 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 نظاروں ہی کی طرف دعوتِ فکر و نظر دیتی ہے : '' فطرت کی مشیّت میں ہمارے متعلق ہرگز یہ ارادہ نہ تھا کہ اس کے منتخب بچّے کمینے اور رذیل ہوں ۔ نہیں ، ہرگز نہیں ۔ وہ ہمیں عرصۂ حیات اور اس دنیا میں اس طرح لاتی ہے ، جیسے کسی کو مقابلے کے میدان میں لایا جاتا ہے ، تاکہ ہم بیک وقت

---

(۳) Dionysius Cassius Longinus (213 ? —273).

(۴) *De Sublimate* انگریزی ترجمے میں اس کا نام ہے ، *Longinus on 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 ازلینگ بینے Langbaine آکسفورڈ ۱۶۳۶ء ؛ پہلا انگریزی ترجمہ از پُل ٹینے Pulteney ، ۱۶۸۰ ؛ بوئیلو Boileau نے ۱۶۷۶ء میں اس کی تشریح کی ۔ رھس رابرٹس Rhys 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 (27 B. C.—A. D. 14). ، پہلا رومن شہنشاہ .

اس کے عظیم الشان کارناموں کے تماشائی بھی ہوں اور اس کے مدِ مقابل بننے کے آرزو مند بھی ۔ اس نے ازل ہی سے ہماری روحوں میں ہر اس شئے کو ، جو عظیم ہے اور ہم سے زیادہ شانِ کبریائی رکھتی ہے ، مسخر اور حاصل کرنے کی ناقابلِ 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 حدودِ 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 حیاتِ انسانی کی غایتِ حقیقی کیا ہے ؟ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ فطرت ہمیں محض ایک چھوٹی سی ندی کی دلآویزی اور فائدے کی تعریف کرنے پر نہیں ، بلکہ نیل ، ڈینیوب ، رائن اور بحرِ ذخار کے ماوراء ہر چیز کی ستائش کرنے پر اکساتی ہے (۷) ۔ اس نظریۂ '' 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 نفسِ کبریائی کے قریب اٹھا کر لے جاتا ہے (۹) ۔

---

(۷) *Havell's Longinus*, C XXXV. P. 68.

(۸) *Ibid.*, C. IX, P. 15.

(۹) *Ibid.*, C XXVI, P. 69.

لارڈ کیمز یا ہینری ہوم (۱۰) نے بھی اپنی کتاب مبادیاتِ تنقید (۱۱)میں ''جلال'' پر بحث کی ہے ، جس کا ماحصل یہ ہے کہ قوت سے بڑھ کر کوئی صفت اور نہ کوئی صورتِ حال ہی ''جلال'' میں اضافہ کر سکتی ہے (۱۲) - برک (۱۳) نے بھی اس موضوع پر اپنی کتاب ہمارے تصوراتِ جلیل و خوبصورت کی اصل پر ایک فلسفیانہ تحقیق (۱۴) پر بحث کی ہے - اس میں شک نہیں کہ اس کتاب کا اسلوبِ بیان بھونڈا اور دائرۂ مضمون بھی محدود ہے ، لیکن ان نقائص کے باوجود یہ آزادیٔ 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 - بہرحال برک ''جلال'' کو حسن کے مظاہر میں شمار نہیں کرتا ، بلکہ اُسے حسن کے علاوہ کوئی اور شئے سمجھتا ہے - اگرچہ جلال اور حُسن کے متعلق برک کا یہ تصور ناقص ہے ، لیکن پھر بھی اُس نے ان دونوں کا جو موزانہ کیا ہے وہ

---

(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 1.T. Boulton (1958). Fifth edition, with introductory Discourse Concerning Taste, 1767.

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

اس بحث کی بہ نسبت زیادہ دلچسپ ہے ، جو اس نے حسن اور جلال پر علیحدہ علیحدہ کی ہے : ” جلیل اشیا 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 خطِ مستقیم ظاہر کرنا چاہیے ؛ لیکن ساتھ ہی آسے اس سے غیر شعوری طور پر احتراز بھی کرنا چاہیے ۔ اس کے برعکس جلال اکثر حالتوں میں خطِ 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 استفہامِ 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 بذاتِ خود لطف انگیز ہوتی ہے اور جذبہ جتنا عظیم ہوگا لطف بھی اتنا ہی زیادہ ہوگا ۔ وہ جذبات بھی جو درد ناک 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 متأثر ہوتے ہیں جو ان کے همراہ آیا کرتے ہیں ۔ ان جذبات سے پھر آزادانہ طور پر لطف اٹھایا

---

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

جا سکتا ہے ، اور ان میں سے پھر وہ جذبات سب سے زیادہ مؤثر ثابت ہوتے ہیں ، جو ہلاکت و بربادی اور لامحدودیت و لامتناہیت کے کنایات و 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 ناقابلِ 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 خاصّہ 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 قبح (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 و عظمت 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

---

(۱۷) ugliness

(۱۸) *Op. cit.*, Sect. xxi. "*On ugliness.*"

یہ سبب ُبعد کی بڑائی سے مزیّن ہو یا نہ ہو (۱۹) ۔ ۔ ۔ حد سے زیادہ دہشتناک شئے بنانے کے لیے ابہام عموماً نا گزیر نظر آیا کرتا ہے (۲۰) ۔ یہ دہشت کا عنصر لامتناہیت کی پیدا وار 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 مبدأ ہے ؛ یعنی وہ ایسے '' شدید ترین '' جذبے کی تخلیق کرتی ہے جسے قلب محسوس کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ میں اسے شدیدترین جذبہ کہتا ہوں ، کیونکہ مجھے تسلی ہے کہ درد کے تصورات حظ کے تصورات سے شدیدتر 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

---

(۱۹) *Ibid.*, II. i, ii.

(۲۰) *Ibid.*, II. iii.

(۲۱) *Ibid.*, viii.

(۲۲) *Ibid.*, I. vii.

'' 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 تصورِ جلال کے لیے برک کا مرہونِ منت ہے اور اسی لیے وہ اس کے نظریۂ جلال سے متأثر بھی ہے۔ چنانچہ وہ برک کے اس تصور کی پُرزور 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 کا ہیجان اور تلاطم برپا کر دیتی ہیں اور روح کو کہیں سے کہیں لے جاتی ہیں۔ ان سے ہمارے ملکات میں برہمی و بے نظمی بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ جلال سے عقل اور قوتِ 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 ، بحرِ ذخار اور بادِ تُند سے ہم میں جو کیفیت پیدا ہوتی ہے وہ اس پیکار کا نتیجہ ہے، جو عقل اور قوتِ متخیلہ کے درمیان اس لیے شروع ہو جاتی ہے کہ عقل نہایت آسانی سے فطرت

---

(۲۳) magnificence

(۲۴) *Loc. cit.*

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

کی قوتوں اور آسمانی فاصلوں کو ناپ سکتی ہے، مگر قوتِ متخیلہ لامتناهیوں 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 پرجلال مناظر کے رو برو حیوان بالکل غیر متأثر رہتا ہے، کیونکہ اس کی عقل اس کی قوتِ 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 ۔

تصدیقِ 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 ہوکر اپنے ہوش و حواس کھو بیٹھتا ہے (۲۷) - آسمان کے ان گنت تارے یا ساحلِ سمندر کی ریت کے لا تعداد ذرّے قلبِ انسانی کی قوت کو مسحور و مغلوب کرلیتے ہیں، جس سے ان کی تعداد اور وسعت کا ایک واضح تأثرّ تک حاصل نہیں ہوتا؛ یا سمندر کا طوفان یا کسی بلند آبشار کا تیز دھارا ایسے زور سے تخیلِ انسانی کو مبہوت کر دیتا ہے، جس کی حریف انتہائی قوتِ جسمانی بھی نہیں ہو سکتی - اس طرح ایک محسوس چیز اپنے حجم کے ذریعے ہمارے تخیل پر اتنا شدید دباؤ ڈال سکتی ہے کہ اُسے معطل بنا دے (۲۸) - یہاں سے احساسِ جلال کا دوسرا مرحلہ شروع

---

(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.

ہوتا ہے ۔ یہ مغلوب تخیّل اپنے آپ کو وسیع کرنے کی کوشش میں اپنے آپ ہی کا سہارا لیتا ہے (۲۹) ۔ بالفاظِ دیگر مشاہدۂ جلال انسان کی اخلاق عظمت پر فطرت کی عظمت کے اثر سے الٹی جست لگا کر نکلتا ہے: اور انسان کی یہ اخلاق 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 رُوح کی توسیع میں تعطل پیدا ہوتا ہے ، لیکن بعد ازآں یہ آزاد ہو جاتی ہے : '' فطرت کے جلال کا احساس ہماری اپنی منزلِ 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 مفکّرانہ رجحان ہے ، جس کے باعث ہم سمندر یا تاروں بھرے آسمان کو جلیل کہتے ہیں ، لیکن ہماری جبلّت کا حقیقی باطنی معنٰی 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 کر سکتا ہے ، جو ایک عام عالمِ طبیعی میں آسے اتنا حقیر بنا دیتے ہیں جتنا کہ پنیر میں ایک ننھا سا کیڑا ہوتا ہے ۔ اس طرح کانٹ کا یہ تصوّرِ جلال اخلاق کی طرف نشاندھی کرتا نظر آتا ہے '' (۳۲) .

کانٹ اپنے نظریۂ جلال کی صراحت کرتے ہوئے لکھتا ہے :

'' جلال محض ضخامت کا ایک کمیاتی عنصر بھی ہو سکتا ہے ، اور ہم

---

(۲۹) *Loc. cit.*

(۳۰) inference

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

(۳۲) *Loc. cit.*

کسی عنصر میں اور عناصر کو پے در پے جمع بھی کر سکتے 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 منتہٰی کو پہنچ جائیں گے ، لیکن پھر اس سے زیادہ عناصر کا اضافہ نہ کر سکیں گے۔ لامنتہٰی (۳۳) کا تصور منتہٰی پر غالب آ جانے والے کی حیثیت میں جلال کو اپنے اندر شامل کر لیتا ہے ، اور لا منتہٰی کا جلال ہی جلالِ 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 ہو سکتی 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 پُر جلال قوّت کا ادراک ہم میں اس جیسی قوت کو بیدار کر دیتا ہے ، اور اپنے نفس میں اس قوتِ جلال کے منبع کا کھوج لگانے میں یہ ادراک ہماری مدد اور رہنمائی کرتا ہے ۔ قراین سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ کانٹ کے خیال میں '' جلیل'' سے مسرت اس وقت حاصل ہوتی ہے جب جلالِ کائنات کی بے پناہ قوت کے اثر کے فوراً بعد قلب اپنے آپ کو سنبھال لیتا ہے ۔ کسی پُر 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 تصدیقِ حس (۳۴) کو پہلے سے فرض نہیں کرتا ، اور نہ

---

(۳۳) Infinite

(۳۴) judgment of sense

حکمیاتی تصدیق (۳۵) ہی کو (کسی معروض کی ماہیت کے متعلق)؛ لیکن ایک مفکرانہ تصدیق کو پہلے سے ضرور فرض کر لیتا ہے ۔ نتیجۃً ان میں سے کسی ایک میں بھی تسکین و طمانیت ، تأثر پر موقوف نہیں ہوتی جیسی کہ حظ انگیز (۳٦) میں ہوتی ہے ؛ اور نہ کسی تصورِ معینہ ہی پر جیسی کہ حسنۃ یا نیکی (۳۷) میں ہوتی ہے - - - (۳۸) ''- - - لیکن ان کے درمیان واضح اور اہم اختلاف بھی ہیں ۔ حُسن 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 اشیا تک میں بھی پایا جا سکتا ہے ، جہاں تک اس میں یا اس کے محل کے سبب ہمیں لا محدودیت کا تصور حاصل ہوتا ہے اور ہم پھر بھی اس کے ساتھ کُل 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 حُسن میں ہماری تسکین کا تعلق کیفیت (۴۰) کے تصوّر سے اور جلال میں کمیت (۴۱) کے تصوّر سے ہوتا ہے ، اور یہ دونوں نوع کے لحاظ سے واضح طور پر مختلف ہوتے ہیں ۔ حسن اپنے ساتھ بلا واسطہ 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

---

(۳۵) scientific judgment
(۳٦) pleasant
(۳۷) Good
(۳۸) *Op. cit.* P. 117.
(۳۹) form
(۴۰) quality
(۴۱) quantity

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 قوی فوراً ہی اس سے ملتے جلتے شدید تر بہاؤ کے لیے متحرک ہو جاتے ہیں ۔ نتیجۃً 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 آسے 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 کہ سکتے ہیں ۔ ۔ ۔ (۴۶) ۔

حسن اور جلال میں بنیادی اور اہم ترین فرق بہر نوع مندرجۂ 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 وہ 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 ہوگی ، جو ہماری تصدیق کے لیے نامناسب ، ہمارے قوائے دید کے لیے

---

(۴۲) momentary inhibition
(۴۳) play activity
(۴۴) positive pleasure
(۴۵) negative pleasure
(۴۶) *Ibid.*, PP. 117-18.

ناموزوں ہو گی ، اور گویا کہ وہ ہمارے تخیل کے ساتھ تشدّد 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 کہ 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 کہ 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 ۔ احساسِ جلال کی تخصیص اس جذبے سے ہوتی ہے جو اُس شئے کے متعلق ہمارے تخمینے سے تعلق رکھتا ہے ، حالانکہ ذوقِ حسن کے لیے قلب کو پُر سکون غور و فکر کی حالت میں پانا اور رکھنا ضروری ہے؛ لیکن جلال چونکہ ہمیں محظوظ کرتا ہے ، اُس جذبے کے متعلق یہ اندازہ لگانا چاہیے گویا کہ اُسے 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 مناسبِ حال بنایا گیا تھا) ۔ نتیجۃً 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 حقیقۃً ہمارے ملکۂ علم کے ساتھ جذبے کی

---

(۴۷) *Op. cit.*, P. 23.

موزونیت ہے، اُس 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 ملکۂ خواہش کے ساتھ اس کی موزونیت گویا کہ حرکی طور پر متاثر کرنے والی ہے۔ چنانچہ معروض کے جلال کو اُن 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 وُہ 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 کلّیت کا بحیثیت ایک مُدرک 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 احساسِ 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۔ لہذا معروض کو جلیل نہیں کہنا چاہیے بلکہ کیفیتِ قلب کو، جو اُس تصور سے پیدا ہوتی ہے جو ہمارے تفکرانہ ملکۂ 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 قوتِ فکریہ اس امر کی شاھد ہو کہ ذہنی قوت، حس کے تمام معیاروں پر فائق ہے۔۔۔ (۴۹).

---

(۴۸) *Ibid.*, P. 24.
(۴۹) *Op. cit.*, P. 25.

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 قوتِ مقاومت کلیتاً 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 طوفانِ باد ، طوفان بدوش بحرِ ناپیدا کنار ، بہت بڑے دریا میں بہت بلند آبشار ، ایسی چیزیں ہماری قوتِ 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 ملکۂ مقاومت کو پاتی ہیں جو فطرت کی قدرتِ 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

---

dynamic sublimity (۵۰)
situations (۵۱)

فوقیت لے جانے والے کی حیثیت سے اپنے مقدر کے صحیح جلال کا ادراک کر سکتا ہے (۵۲) ۔

حسن اور جلال میں ایک فرق یہ بھی ہے کہ حسن تو تصدیقِ ذوق (۵۳) سے تعلق رکھتا ہے ، اور جلال کی بنیاد جذبۂ عقل پر ہوتی ہے ۔ احساسِ جلال کا معروض ہمیشہ وہ ہوتا ہے جو ہماری قوتِ تصدیق کی مزاحمت کرتا ہے اور نہ صرف یہ کہ وہ اس سے ہم آہنگ نہیں ہوتا ، بلکہ اس سے کوئی مناسبت و موافقت 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 براہِ 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 اجرامِ فلکی ہیں ، اور نہ سمندروں ہی کے متعلق یہ سوچنا ہوگا کہ وہ بادلوں کے خزینے اور اقوامِ عالم کی شاہراہیں ہیں ۔ ہمیں ستاروں اور سمندر کو محض جمالیاتی نقطۂ 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 تصوراتِ جلال، جو اس

---

(۵۲) *Op. cit.*, P. 28.
(۵۳) Judgment of taste

وجہ سے ناقص رہ گئے کہ ان حکماء کی نظر حقیقتِ حسن کا پورے طور پر احاطہ نہ کر سکی ۔ اصل یہ ہے کہ وحی الٰہی کی روشنی کے بغیر عقل حقیقت کا کُلی طور پر کبھی احاطہ نہیں کر سکتی ، جس طرح سورج کی روشنی کے بغیر آنکھ اس کائنات کا مشاہدہ نہیں کر سکتی ۔ جہاں تک مسئلۂ جلال کا تعلق ہے ، اصل حقیقت یہ ہے کہ جلال حسن سے علیٰحدہ کوئی شئے نہیں جیسا کہ محولۂ بالا حکمائے جمالیات کا خیال ہے ، بلکہ یہ جمال ہی کی طرح حسن کی ایک صفت ہے ؛ یا یوں سمجھئے کہ جمال و جلال ، حُسن کے دو مظاہر ہیں ۔ ان میں سے اول الذکر (یعنی جمال) رحمت و لطافت ، معصومیؔ و نزاکت اور مؤخر الذکر (یعنی جلال) قوت و جبروت ، قہّاری و جبّاری کا مظہر ہے ۔ اس میں شک نہیں کہ جمال و جلال کے مجموعے کا نام حسن ہے ، لیکن اس کے با وصف جمال و جلال میں سے ہر ایک اپنی 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 ، صنفِ نازک وغیرہ ۔ اس طرح ایک جلیل شئے جمال کی صفت سے محروم ہونے کے باوجود حسین ہو سکتی ہے ، مثلاً شیر ، ہیبت ناک 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 عنصرِ 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 اُس 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 مردِ کامل کو علامہ اقبال نے ’’ مسلمان‘‘

کے نام سے موسوم کیا ہے ، جو در اصل قرآنِ حکیم ہی کی اصطلاح ہے ۔ اس فلسفۂ جلال و جمال کو علّامۂ موصوف نے اس طرح بیان کیا ہے :

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

(ضرب کلیم ، ۵۷)

یہاں یہ اہم سوال سامنے آتا ہے کہ انسان کی شخصیت میں جمال و جلال پیدا کیسے ہوتا ہے ؟ علّامہ کہتے ہیں کہ '' خودی سے'' ؛ اور اپنے اس جواب کو وہ اصلِ حقیقت سے تعبیر کرتے ہیں :

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

علّامہ 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 جلالِ کائنات
عشق غرق اندر جمالِ 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 ۔

بہر کیف ، جہاں تک حیاتِ انسانی کا تعلق ہے ، اس کے لیے جمال و جلال دونوں ضروری ہیں :

او لا الہ کے وارث ! باقی نہیں ہے تجھ میں
گفتارِ دلبرانہ ، کردارِ قاہرانہ

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

از جلالِ بے جمالے الاماں
از فراقِ بے وصالے الاماں

(جاوید نامہ ، ۸۳)

اور

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

(ضرب کلیم ، ۱۲۲)

یہاں زبان کی ایک عام غلطی کی طرف اشارہ کر دینا ضروری ہے ، اور وہ ہے ''حسن و جمال'' کی ترکیبِ لفظی اور اس کا استعمال ، جسے حسن کی مندرجۂ بالا تشریحات کے پیشِ نظر درست نہیں کہا جا سکتا ۔ کم از کم جمالیاتی مباحث میں تو یہ ترکیب قطعاً نا جائز اور غلط ہے ۔ چونکہ اردو اور فارسی میں اس ترکیبِ 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 مندرجۂ ذیل اشعار پیش کیے جا سکتے ہیں :

بے تجلی نیست آدم را ثبات
جلوۂ ما فرد و ملت را حیات

ہر دو از توحید میگیرد کمال
زندگی ایں را جمال آں را جلال

اور

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

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

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

(بال 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 ''عصاے 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 و ضرورت 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 و اعلیٰ ہے ، اور اس کی دلیل وہ یہ دیتے ہیں کہ اس کائنات کے حسن و کمال اور جاذبیت و نظر افروزی کی وجہ حقیقی یہ ہے کہ یہاں جمال ہر لحاظ سے جلال کی بہ نسبت کہیں بڑھ کر جلوہ نما ہے :

زندہ رود

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

حلّاج

یا بزورِ دلبری انداختند
یا بزورِ قاهری انداختند!

زانکه حق در دلبری پیدا تر است
دلبری از قاهری اولیٰ تر است!

(جاوید نامہ، ۱۵۳)

باب ۹

جمالیاتی مشاہدہ، جمالیاتی حِس
اور
جمالیاتی ذوق

باب ۹

جمالیاتی مشاہدہ ، جمالیاتی حِس 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 میں مشاہدۂ انسانی کی کل کائنات انھیں تین چیزوں سے تشکیل پذیر ہوتی ہے ؛ لہٰذا اس کی وسعت و گہرائی بھی ان تینوں اشیاء کی مجموعی پہنائی پر منحصر ہو گی ۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ مشاہدۂ انسانی میں جتنی زیادہ گہرائی و پہنائی ہو گی انسان کی معروضی دنیا بھی اسی قدر وسیع ہو گی ۔ بہرکیف ، اب دیکھنا یہ ہے کہ جمالیاتی مشاہدے کے لیے حواس و قلب 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 اعجازِ بلاغت سے اس مسئلے کو اس طرح حل کر دیا ہے کہ اصل حقیقت ابھر کر سامنے آ گئی ہے ۔ ارشاد ہوتا ہے :

اَلَّذِیْ خَلَقَکَ فَسَوّٰکَ فَعَدَلَکَ ○ فِیْٓ اَیِّ صُوْرَةٍ مَّا شَآءَ رَکَّبَکَ ○ (۸۲ : ۷ - ۸).

---

(۱) objects

(۲) aesthetic experience

(۳) senses

(۴) mind

اس (باری تعالیٰ) نے تیری تخلیق کی (یعنی تیرا ھیولیٰ تیار کیا) پھر تیرے (عناصر) میں تسویہ یعنی موزونی و ھم آھنگی بحدِ کمال پیدا کی ، پھر ان میں تناسب و اعتدال روا رکھا ۔ اس کے بعد جیسی شکل و صورت بنانا چاھی ، اس کے مطابق ترتیب دے دی .

خالقِ حقیقی کی اس تخلیقی فعلیت میں تسویہ و تعدیل کی اھمیت قابل غور ھے ، کیونکہ انہیں سے وجودِ انسانی کے عناصرِ تکوینی میں معروضی اور موضوعی لحاظ سے وحدت پیدا ھوتی ھے ۔ جو حسنِ انسان کی تشکیل کرتی ھے ۔ اس مرحلے پر حسن بے جان ھوتا ھے ۔ چنانچہ خالقِ حقیقی اپنے " انفاخِ روح " سے پیکرِ انسانی کو زندگی عطا کرتا ھے :

ثُمَّ سَوّٰهُ وَ نَفَخَ فِيْهِ مِنْ رُّوْحِهٖ وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْاَبْصَارَ وَالْاَفْئِدَةَ ؕ قَلِيْلًا مَّا تَشْكُرُوْنَ ۝ (۳۲ : ۹) .

پھر اس میں موزونی و ھم آھنگی حدِ کمال تک پیدا کی اور اس میں اپنی روح پھونکی ، اور پھر تمہارے لیے سننے اور دیکھنے کے (حواس) اور قلب بنا دیا ؛ تم شکر بھی کرتے ھو تو بہت تھوڑا .

اس " انفاخِ روح " کے اعجاز سے پیکرِ انسانی میں دو قسم کی قوتیں پیدا ھو جاتی ھیں : ایک کو حواس سے تعبیر کرتے ھیں اور دوسری کو اصطلاحِ قرآنی میں " فواد " یا قلب کہتے ھیں ۔ اس میں شک نہیں کہ ھمارے عام مشاھدے میں ھمارے پانچوں حواس حصہ لیتے ھیں ، لیکن جہاں تک ھمارے جمالیاتی مشاھدے کا تعلق ھے ، اس میں بالخصوص دو حواس یعنی سامعہ اور باصرہ باقی تینوں حواس کی بہ نسبت زیادہ اور اھم حصہ لیتے ھیں ۔ لیکن اس سے ھرگز یہ نتیجہ اخذ نہیں کرنا چاھیے کہ باقی حواس جمالیاتی مشاھدے کے لیے بیکار ھیں یا اس کی تشکیل میں مطلقاً حصہ نہیں لیتے ۔ یہ حواس بھی یقیناً

جمالیاتی مشاہدے کی تشکیل میں حصّہ 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 عصرِ حاضر میں جمالیاتی مسلّمات میں سے سمجھا جاتا ہے ، قرآنِ حکیم نے تیرہ صدیاں پہلے بے نقاب کر دیا تھا ۔

بہرحال حواس و مشاہدہ تجربے کے بنیادی ذرائع ہونے کے سبب وجودِ انسانی کی (ایک اعتبار سے) معروضی قوتوں کے ماخذ ہیں اور اس کے برعکس قلب ، احساس و شعور 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 امرِ 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 وحدتِ عمل ہی سے انسان کو حسن کا احساس و شعور ہوتا ہے ۔ اس سے پیشتر کہ حواس و قلب کے ربطِ باہمی کی نوعیت کو سمجھنے کی کوشش کی جائے ، ان دونوں کے وظائف معلوم کر لینا زیادہ مناسب ہوگا ۔

قلب ، وجودِ 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 خاصّہ تعقل و شعور ہے اور دوسرا "دل"، جس کا خاصّہ اثر پذیری اور اثرآفرینی ہے۔ اس اعتبار سے دل کی قوتِ اثر پذیری انسان کے احساسات و انفعالات کا اور اس کی قوتِ اثر آفرینی اس کے اثر و نفوذ کا منبع ہوئی ۔ چنانچہ دل و دماغ کی ان تمام قوتوں کی وحدت یا مجموعے کو

(۵) functions

اصطلاحِ 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 و ہم‌آہنگی پائی جاتی ہے ، اس لیے اس کا حسین ہونا ضروری ہے ۔

حواسِ خمسہ میں سے چونکہ باصرہ اور سامعہ زیادہ اہم ہیں ، اس لیے ان کے وظائف سے آگاہی حاصل کر لینا کافی ہو گا ۔ 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 و قلب 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 و شعور 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 اگرچہ اس شئے کو دیکھ رہی ہوتی ہیں ، لیکن فی‌الواقع 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 اشتراکِ عمل کے بغیر کوئی قوتِ 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 اعجازِ بلاغت سے اس طرح بیان کیا ہے :

اَفَلَمْ یَسِیْرُوْا فِی الْاَرْضِ فَتَکُوْنَ لَھُمْ قُلُوْبٌ یَّعْقِلُوْنَ بِھَآ اَوْ اٰذَانٌ یَّسْمَعُوْنَ بِھَا ۚ فَاِنَّھَا لَا تَعْمَی الْاَبْصَارُ وَ لٰکِنْ تَعْمَی الْقُلُوْبُ الَّتِیْ فِی الصُّدُوْرِ ۝ (۲۲ - ۴۶) .

کیا وہ زمین میں (قدرتِ 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 اشتراکِ 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 فی‌الفور اپنے تأثرات کو دماغ کے سامنے پیش کر دیتا ہے ، اور دماغ ان تأثرات 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 سچّے 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 بذاتِ خود ایک اکائی ہے ، لیکن یہ ان گنت عناصر سے مرکب ہے ؛ اس لیے ان عناصرِ ترکیبی میں موزونی و ہم آہنگی کا حدِ کمال 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 و محسوس کرتی ہے ۔ اس اعتبار سے حاسہ فوٹو آتارنے 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 آتارنے کے لیے کیمرے کے بیرونی شیشے اور اس کی اندرونی پلیٹ کا صحیح حالت پر ہونا ناگزیر ہے، اسی طرح صحیح یا سچے مشاہدات کے حصول کے لیے حواس و دل کا اپنی اصل حالت پر ، جو فطرةً 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 عناصرِ 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 مشاہدۂ حقیقی کے لیے ضروری ہے کہ حواس ، دل اور دماغ تینوں حسین ہوں (مفصل بحث کے لیے دیکھیے، نصیراحمد ناصر : جمالیات ، قرآنِ 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 جنہیں 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 اور اس 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 انھیں حقیقت حسن کے ادراک میں عموماً لغزشیں کھانا پڑی ہیں - جمالیاتی حس اور جمالیاتی ذوق میں بنیادی فرق یہ ہے کہ اول الذکر وھبی ہوتی ہے اور مؤخر 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 بو قلمونی پائی جاتی ہے- ان دونوں 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 خواھش ہوتی ہے اور وہ اسے چاھتا 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 - لہذا ہر

مرد کو مختلف شکل و صورت ، ڈیل ڈول ، رنگ روپ اور خد و خال کی عورت پسند هوتی هے - دنیا میں کون شخص هے جسے اپنی جمالیاتی حس کی وجه سے پھول پسند نہیں ، اگرچه ذوق میں اختلافات کی وجه سے هر شخص کو مختلف قسم اور مختلف رنگ کے پھول مرغوب هوتے هیں - غرض جمالیاتی حس کا نوعی حسن سے اور جمالیاتی ذوق کا انفرادی حسن سے تعلق هوتا هے - اس سے یه نتیجه نکلا که حسن ایک عالمگیر وحدت هونے کی وجه سے کل افرادِ نسل انسانی کو ایک جیسا پسند هے ، لیکن یه صورتیں اور رنگ هیں ، جو مختلف هونے کے باعث مختلف ذوق کے انسانوں پر مختلف اثرات مرتب کرتے هیں - غرض ، جمالیاتی حس کی حیثیت نوعی اور ذوق کی انفرادی هے ؛ لہٰذا جس طرح انسان نوع کے لحاظ سے ایک اور فرد کے لحاظ سے کثیر هے ، اسی طرح جمالیاتی حس نوعی هونے کی وجه سے وحدت کی آئینه دار هے اور ذوق میں ، جو اس کا فرد هے کثرت و اختلاف پایا جاتا هے .

ایسا معلوم هوتا هے که دیگر حکمائے جمالیات کی طرح علّامه اقبال بھی جمالیاتی حس اور جمالیاتی ذوق کے اس بنیادی فرق سے آگاه نہیں تھے ، جس کے باعث وه بھی ذوقِ جمال سے جمالیاتی حس هی مراد لیتے هیں :

هے ذوقِ تجلّی بھی اسی خاک میں پنہاں
غافل ! تو نرا صاحبِ ادراک نہیں هے !

(بالِ جبریل ، ۵۲)

یه ذوق یا جمالیات کی جدید اصطلاح میں جمالیاتی حس علّامه کے نزدیک قلبِ انسانی کو فطرتاً ودیعت هوتی هے اور یہی مشاهدۀ انسانی کی حقیقی قوت هے - چنانچه یه قوت اگر نظر یا حواس کے همرکاب نه هو تو مشاهدے کا غلط یا ناقص ره جانا لازمی هے - لہٰذا وه مشاهدۀ حسن کے لیے باصره کے بجائے دل کی آنکھ کو ضروری ٹھہراتے هیں :

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

(بانگِ درا ، ۱۰۵)

قرآنِ 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 ذوقِ لطیف ، پاکیزگیٔ طبع اور رفعتِ خیال پر دلالت کرتی ہیں ۔ قلب کی ان صفاتِ ذاتی میں جب کوئی نقص پڑ جاتا ہے تو اس کا اثر جمالیاتی حس پر بھی پڑتا ہے ، جس کا نتیجہ کور ذوقی اور پست خیالی کی صورت میں نکلتا ہے :

فسادِ قلب و نظر ہے فرنگ کی تہذیب
کہ روح اس مدنیّت کی رہ سکی نہ عفیف !
رہے نہ روح میں پاکیزگی تو ہے ناپید
ضمیرِ پاک و خیالِ بلند و ذوقِ لطیف !

(ضربِ کلیم ، ٦٩)

غبارِ راہ کو بخشا گیا ہے ذوقِ جمال
خرد بتا نہیں سکتی کہ مدعا کیا ہے ؟

(ارمغان 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 قوتِ مشاہدہ بتدریج بڑھتی چلی جاتی ہے :

دل زندہ و بیدار اگر ہو تو بتدریج
بندے کو عطا کرتے ہیں چشمِ 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 هوتا هے که مشاهدے کے متعلق بهی علامه اقبال کا نظریه حرکی و ارتقائی هے - بهرکیف ، اس موقع پر ایک نهایت اهم سوال سامنے آتا هے ، اور وه یه هے که قلب جو که فطری طور پر حسین هے ، کیوں اور کیسے اپنے حسن فطری سے جزوی یا کُلّی طور پر محروم هو جاتا هے اور اس محرومی کے عواقب کیا هوتے هیں؟ یه اگرچه جمالیات کا نهایت هی اهم مسئله هے ، لیکن انتهائی افسوس کا مقام هے که اس پر آج تک کسی فلسفی یا عالم جمالیات نے قطعاً کوئی بحث نهیں کی ، حالاں که قرآن حکیم نے صدیوں پهلے اس مسئلے پر بڑی شرح و بسط کے ساته روشنی ڈالی تهی (٦) .

---

(٦) اس اهم جمالیاتی مسئلے پر سب سے پهلے میں نے اپنی کتاب جمالیات ، قرآن حکیم کی روشنی میں ، بحث کی هے - ملاحظه هو ، ص ١٤١ تا ١٨٦ (مصنف) .

دوسرا حصّہ

فن

باب ۱۰

فن کی ماہیت

باب ۱۰

فن کی ماہیت

فن کی ماہیت حسن کی طرح فن کی ماہیتؔ 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 قبولِ 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 و تخمین سے کام لیا ہے، وحی و تنزیل کی روشنی سے مستفید ہونے کی کوشش نہیں کی ۔ غیر مسلم حکماء و مفکرین کو تو ان کے دینی تعصبات کے باعث معذور سمجھا جاتا ہے ، لیکن افسوس تو یہ ہے کہ مسلم علماء نے بھی اس سلسلے میں اس آخری کتابِ الٰہی سے کوئی فائدہ نہیں اٹھایا ، بجز اس راقم الحروف کے جس نے تائید ایزدی سے سب سے پہلے اس مسئلے کو قرآنِ حکیم کی روشنی میں حل کرنے کی کوشش کی ہے (دیکھیے ، نصیر احمد ناصر : جمالیات قرآن حکیم کی روشنی میں ، مجلسِ ترقیٔ ادب ، لاہور ۱۹۵۸ء) ۔ بہر کیف ، اس مسئلے کی غیر معمولی اہمیت کے پیشِ نظر علمائے جمالیات کے اہم نظریات کا زمانہ وار جائزہ لیا جاتا ہے تاکہ علامہ اقبال کے نظریۂ فن کی قدروں کا صحیح اندازہ ہو سکے .

افلاطون ، جو حکمائے جمالیات کا امام ہے ، فن کو محض نقالی(۱)

---

(۱) immitation

سمجھتا ہے ۔ اس اجمال کی تصریح یہ ہے کہ اس عالمِ طبیعی کے ماوراء ایک اور عالم بھی ہے جو تصورات یا اعیان (۲) کا عالم ہے ۔ اس کائنات کی تمام اشیاء انہیں اعیان کی محض نقلیں ہیں ۔ عالمِ اعیان ہی دراصل عالمِ حقیقت ہے ، جس کی تصویروں کا مرقع یہ ہمارا 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 کلّی '' یا '' تصوّرِ ازلی '' 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 ہو سکتا ؛ کیوں کہ یہ حقیقی ہے اور حقیقت ہی فقط ازلی اور ابدی ہے ۔ یہ '' عین '' ایک مثالی اور ابدی نمونہ ہے ، جس کے مطابق فطرت اشیا کو پیدا کرتی ہے ؛ اور فطرت کی تخلیقات کے حسین ہونے کی وجۂ حقیقی بھی یہی ہے ۔ افلاطون کے نزدیک '' اعیان '' کا عالم ہی حقائقِ ثابتہ کا عالم ہے ، جسے وہ ''ایڈوس''(۳) کہتا ہے ، اور جو ہر قسم کے تغیّر و تبدّل سے منزّہ ہے ۔ اپنے انہیں تصوّرات 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 نظریۂ فن کو نہایت وضاحت سے مکالمے کی صورت میں بیان کیا ہے :

'' اس صنّاع کے علاوہ جو اصلی اور کار آمد چیزیں بناتا ہے ایک فن کار اور بھی ہے ۔ میں معلوم کرنا چاہتا ہوں کہ آپ اس کے بارے میں کیا کہیں گے '' ؟

---

(۲) Ideas
(۳) Eidos
(۴) *Republic*

'' وہ کون ہے'' ؟

'' وہ جو دوسرے تمام صنّاعوں کے تمام 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 ، حتٰی 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 مصوّر بھی تخت (۵) کی تخلیق کرتا ہے ۔ کیا وہ نہیں کرتا ہے'' ؟

'' ہاں'' ، اس نے کہا : '' وہ تو دوسرے کی طرح فقط تخت کے

---

(۵) bed

'' مظہر'' (٦) کو بناتا ہے''۔

'' اور بڑھئی کے بارے میں کیا خیال ہے ؟ کیا ابھی آپ نے نہیں کہا کہ وہ اس ''صورت'' (٧) 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 ہو گی ۔ چنانچہ اگر کوئی شخص یہ کہتا ہے کہ بڑھئی یا صنّاع 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 اسی بات پر متعجب نہیں ہونا چاہیے''۔

''نہیں''.

''تب تو''، میں نے کہا ؛ '' آئیے 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'' ؟

---

appearence (٦)
form (٧)

'' 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 مصوّر نے بنایا ہے''۔

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

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

'' ہاں۔ یہی تینوں''۔

'' اور خدا نے شاید اس لیے کہ یہی اس کی مشیّت 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 معرضِ ظہور میں آ جائے 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 مصوّر کو اس قسم کی چیز کا خالق اور صانع کہیں ہے'' ؟

'' 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 اُسے (یعنی مصوّر کو) اس شئے کا نقال کہنا چاہیے جو دوسرے بناتے ہیں'' ۔

'' میں نے کہا ، خوب ! اس کا مطلب یہ ہوا کہ آپ اُسے نقال کہتے ہیں جس کا تعلق اُس 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 ، انھیں 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 قُبح سے بھی واقف ہو ؛ اس لیے وہ عموماً ان اشیاء کی نقالی کرتا ہے جو جہلاء کے نزدیک

---

(۸) Plato, *Republic*, PP. 296—99.

حسین اور اچھی هوتی هیں ؛

(۵) نقالی محض کھیل تماشا ھے ؛ یعنی کوئی سنجیدہ مشغلہ نہیں ھے ؛

(۶) فنکار کے لیے عالم اور دانا ھونا چونکہ ضروری نہیں ، اس لیے وہ عموماً جاھل ھوتا ھے ، اور اس کی فنّی تخلیقات جہالت و نادانی کا ثمرہ ھوتی ھیں ؛

(۷) لہٰذا فن کا فریب نظر ، باطل ، لا یعنی ، مضرت رساں ، مخرب اخلاق اور اس لیے قابلِ تحقیر ھونا ضروری ھے ۔

افلاطون کے برعکس ارسطو فن کو نقالی تو خیال کرتا ھے ، لیکن اُسے حقیقت سے تین درجے دور نہیں سمجھتا ؛ بلکہ وہ فطرت کو فن کے مقابلے میں کمتر درجے کی تخلیق کہتا ھے ۔ دلیل یہ دیتا ھے کہ فنکار فطرت کی خامیوں کو دور کر دیتا ھے ۔ شاید یہ محاورۂ زبان کے استعمال کا سبب ھے کہ وہ اس فن کو '' صنعت گری'' سے تعبیر کرتا ھے ؛ حالانکہ صنعت گری تو فنِ نقالی کی ضد ھے ؛ اس لیے کہ نقالی فطرت کی تخلیقات کو محض دوبارہ پیش کرنے کا نام ھے ۔ ایسا معلوم ھوتا ھے کہ ارسطو نے نقالی کے تصوّر میں وسعت پیدا کرنے کی کوشش کی ، مگر اُسے کلیتاً چھوڑ نہ سکا ؛ اور اس طرح وہ رمزیت کے تصوّر کو پوری طرح اپنا نہ سکا ۔ وہ حقیقت مزعومہ کو آخری دم تک فن کا معیار سمجھتا رھا ، مگر اس کے ساتھ اس نے اس فرق کو بھی محسوس کیا ، جو تخلیقی فعلیت سے پیدا ھوتا ھے ۔ نیز اس نے یہ بھی محسوس کیا کہ فن کو تخیل کے زور سے بصورتِ کمال پیش کرنا چاھیے ۔ یہاں یہ سوال پیدا ھوتا ھے کہ حقیقتِ مزعومہ کو معیار تسلیم کر کے کسی شئے کو کس طرح بصورتِ کمال پیش کیا جا سکتا ھے ؟ افسوس کہ اس سوال کا کوئی واضح جواب اُس کے ھاں نہیں ملتا ۔ بہرکیف ، اُس 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 کلّی طور پر جکڑا نہیں جا سکتا۔

واقعہ یہ ہے کہ اس کا جامع ترین تصورِ فن اس کی اخلاقیات (۱۰) میں ملتا ہے، جہاں اس نے فن کی یہ تعریف کی ہے:
''کسی پیشِ نظر حقیقت یا واقعیت کی نقل کو اپنے زورِ تخیل سے حدِّ 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 بد صورت 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 بد صورت چیز (فن میں) کبھی خوبصورت تو نہیں بن سکتی، البتہ اگر نقل بمطابق اصل ہو تو اسے سراہا یقیناً جا سکتا ہے۔ ایک بد صورت شئے کی تصویر بھی کبھی خوبصورت نہیں ہو سکتی؛ اور اگر وہ ایسی بھی ہو تو وہ نہ تو موزوں ہی ہو گی 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 آتارنا ہے) '' بالکل مختلف چیزیں ہیں'' (۱۴)۔۔۔

---

(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.

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 متأثر کرتا ہے ، بجز اس کے کہ اس میں نقل آتارنے 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 لگایا جو دردناک موضوعات سے حاصل ہوتا ہے ۔ چنانچہ وہ ابقوریوں (Epicureans) کے حسیاتی نظریۂ فن کے مقابلے میں اپنے عقلی نظریۂ فن کو بڑے فخر ، وثوق اور دعوے سے پیش کرتا ہے : ،، یہ درست ہے کہ بدصورت چیز اپنی تصویر میں بھی بد صورت 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 یہ معرفت و تحسین ہی ، جس کا تعلق سراسر عقل سے ہوتا ہے ، ہماری لذت و مسرت کا مبدأ ہے ۔

تاریخ جمالیات میں فیلاس طراطس (۱۷) غالباً پہلا شخص ہے ، جس نے نقالی کے مقابلے میں تخیل کی اہمیت پر بہت زور دیا ہے ۔

---

(۱۵) *Loc. cit.*

(۱۶) *Op. cit.*, ch. iii.

(۱۷) (170–245) Philostratus ، یونان کا سوفسطائی اور عالم جمالیات .

اس کے علاوہ وہ فن میں جذبات و اظہار کی ضرورت پر بھی زور دیتا نظر آتا ہے (۱۸) ۔

افلاطونس سے پہلے یونانی علمائے جمالیات عموماً حسن کو تناسب و ہم آہنگی میں مضمر خیال کرتے تھے ۔ اس سے منطقی طور پر فن میں تناسب و ہم آہنگی کی ضرورت و اہمیت 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 و ہم 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 و ہم 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 و ہم آہنگی پر نہیں ، بلکہ حسن کے نور پر ہوتا ہے (۱۹) ۔ اب یہاں یہ سوال سامنے آتا ہے کہ جہاں تک انسان کی فنّی تخلیقات کا تعلق ہے ان میں حسن کہاں سے آ جاتا ہے ؟ س کا جواب افلاطونس یہ دیتا ہے : '' انسان کی فنی تخلیقات میں حسن ، قلب سے آتا ہے ۔ مثلاً پتھر کے دو ٹکڑوں کا موازنہ کیجئے 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 و صورت کے

---

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 دلربائی عطا کرتی ہیں ۔

(۲۱) Muse ، یونانی دیومالا میں شاعری کی دیوی کا نام ہے ۔

انسان کی ہے جسے فن کار نے متعدّد مخصوص حسینوں میں سے چُنا ہے - ایسی شکل و صورت والے پتھر کے ٹکڑے کا حسن اس امر کا مرہونِ منت نہیں کہ وہ ٹکڑا پتھر کا ہے ، بلکہ وہ اس شکل و صورت کا شرمندۂ احسان ہے جو فنکار نے اُسے عطا کی ہے - چنانچہ جب شکل اس پتھر کے ٹکڑے پر پوری طرح مرتسم ہو جاتی ہے تو وہ فن پارہ فطرت کی ہر فنّی 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 بذاتِ 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 اُسے 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 - فیڈیَعس (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 اُسے تصویر میں دکھایا گیا ہے (۲۴) - افلاطونس ، فن میں تین چیزوں پر بہت زور دیتا ہے : یعنی حسن ، عقل اور تخیل پر ؛ '' اگر کوئی شخص فنونِ لطیفہ کی صرف اس وجہ سے تحقیر کرتا ہے کہ وہ محض نقالی کے ذریعے معرضِ وجود میں آئے ہیں ، تو اسے یاد رکھنا چاہیے کہ کائنات کی تو تمام چیزیں بذاتِ خود کسی اور شئے کی نقل ہیں ؛ مثلاً عقل و تخیل کی - اس کے علاوہ یہ

---

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

(۲۳) Jove

(۲۴) Plotinus, *Enneads*, v. Bk. viii, ch. I.

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 مبدأ 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 و تصرف میں حسن ہوتا ہے (۲۵) ۔ اپنے اس تصوّر کو اس نے دوسری جگہ ایک ہی فقرے میں اس طرح بیان کیا ہے : ''ایک خوبصورت شئے اس عقل میں حصّہ لینے سے پیدا ہوتی ہے جس کا منبع الوہیت ہے'' (۲۶).

قدیم یونانی حکماے جمالیات کی ہمنوائی میں اور افلاطونس کے علی الرغم آگستائین (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 ۔ متأخرین کے تصورات ِ حسن میں رنگ کو چنداں اہمیت حاصل نہیں تھی، لیکن آگستائین ، 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) .

آگستین 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)

---

(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 Aesthetic*, PP. 135—36)

(۲۹) M. Vitruvius Pollio

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 فنِ تعمیر ہے، جس میں اس نے اپنے نظریۂ فن کی بنیاد اصولِ تناسب پر رکھی ہے ۔ البرش ڈیورر (۳۰) اس کی مصنفات کا بہت دلدادہ اور اس کے نظریۂ 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 و صورت میں ظاہر ہو سکتا 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) ۔ بیلّوری (۳۴) فن میں تصور و تخیل کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے لکھتا ہے : تصور ، جسے ہم مصوری و بت گری کی دیوی کہہ سکتے ہیں ، پردۂ تصویر (۳۵) اور سنگِ مرمر پر نازل ہوتا ہے اور ان فنون کا

---

(۳۰) Albrecht Dürer (1471—1528) ، مشہور جرمن مصور، کندہ کار اور مصنف ہے .

(۳۱) W. Knight, *The Philosophy of the Beautiful*, Pt. 1. London 1903, P. 48.

(۳۲) Rene Descartes (1596—1650) ، اس نام کو بعض اوقات Des Cartes اور کبھی لاطینی زبان میں Renatus Cartesius کہتے ہیں اور اس آخری نام ہی سے Cartesianism یعنی کارٹیزیت یا ڈیکارٹ کا نظامِ فلسفہ اور Cartesian کارٹیزوی یا ڈیکارٹ کے فلسفہ کا پیرو کی اصطلاحات ماخوذ ہیں .

(۳۳) Khight, *The Philosophy of the Beautiful*, P. 92.

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

(۳۵) canvas

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) ۔ بیلوّری 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 و جلال 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 ، حسنِ 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 ہو سکتی ہے جب (الف) اس کے عناصرِ ترکیبی کے تخالف و تضاد ، تنوع یا بو قلمونی میں مکمل ہم آہنگی یا وحدت پائی جائے ؛ اور وہ قلب کو تھکائے بغیر مسرور و متکیّف کر دے یا (ب) جب اس میں تناسب بطرزِ احسن پایا جائے ؛ (ج) جب وہ اپنا ایک موزوں مقام رکھتی ہو (۳۸) ۔ غرض وہ شئے ، جس کے عناصرِ ترکیبی کے اختلافات و تضادات میں مکمل ہم آہنگی کے ذریعے ایک وحدت پیدا

---

(۳۶) Knight, *The Philosophy of the Beautiful*, P. 145.

(۳۷) Jean Pierre de Crausaz (1663–1748) ، سوئٹزرلینڈ کا عالمِ جمالیات ہے ۔

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

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 و جذبات 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 و جذبات اور حواس و قلب کی اہمیت کو بجا طور پر تسلیم کیا ہے - وکو (۴۲) کے نزدیک شاعری (یعنی فن) کے محرکات صرف جذبات ہوتے ہیں اور اس کی بنیاد تخیلات پر ہوتی ہے - لہذا شاعری عقل و استدلال سے بے نیاز ہے۔ علاوہ ازیں شاعری حق و صداقت سے جتنی زیادہ دور ہو گی ، اسی قدر اس میں وسعت و گیرائی پائی جائے گی ؛ اور یہی بات اسے فلسفے سے متمائز کرتی ہے - وجہ یہ ہے کہ فلسفہ جس قدر حق و صداقت سے قریب ہوگا، اسی نسبت سے اس میں آفاقیت پائی جائے گی (۴۳) .

ہوگارتھ (۴۴) نے فن کے ان اچھے اصولوں پر زور دیا ہے : موزونی ، بوقلمونی ، یکسانی ، سادگی ، پیچیدگی اور کمیت - یہ تمام

---

(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 .

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 و موزونیت 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 ہو سکتی ہے ، لیکن نتائج ہر صورت 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 آنکھ 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 لہر دار 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 محوّلہ پانچ اصولوں کی بہ نسبت پیچیدگی میں زیادہ لگاؤ کے ساتھ متمکن ہوتا ہے ؛ مگر ہاں بجز بوقلمونی کے جس میں بلا شبہ 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 و جلال پیدا کر دیتی ہے (۳۵) - ہوگارتھ مرصّع اور پرتکلف ڈیزائن کو حسن آفرینی کے لیے ناگزیر خیال کرتا ہے اور اُسے سادہ ڈیزائن پر ترجیح دیتا ہے - اٹھارھویں صدی میلادی کے علماے جمالیات میں غالباً یہ پہلا شخص ہے جس نے آراستگی و ترصیع کو فن کا ایک جزو قرار دیا ہے ، اسی لیے اُسے ''مرصّع صوریت'' (۳۶) کے نظریے کا زبردست مبلغ و مؤید سمجھا جاتا ہے ۔

ونکل مان (۳۷) کے نزدیک فن کا منتہی اور غایت حسن ہے ، جسے حاصل کرنے کا بس ایک ھی 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 اسکیم کے تحت رکھے - ایک حقیقی فنکار کا وطیرہ یہ ھوتا ہے کہ وہ فطرت میں سے ایسے مناظر منتخب کرتا ہے جو اس کے مقصد کے لیے موزوں ھوں ؛ اور پھر ان مناظر کو اپنے تخیل کے ذریعے ھم آھنگ کر کے ایک مثالی نمونے کی تخلیق کرتا ہے؛ جس کی ایک اھم خصوصیت عالی مرتبت سادگی اور متین عظمت ہے - یہ بات بھی یاد رھنی چاھیے کہ اس مثالی نمونے کے اجزائے ترکیبی میں تناسب و ھم آھنگی کو فطری طور پر برقرار رکھا جاتا ہے (۳۸) - فریڈرک میئر (۳۹) نے

---

(۳۵) William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, London, 1753, quoted in Knight's *The Philosophy of Beauty*, PP. 171—72.

(۳۶) decorated formalism

(۳۷) Johann Joachim Winckelmann (1717—1768).

(۳۸) Cf. Bosanquet *A History of Aesthetic*, London 1949, PP. 241-42.

(۳۹) Friedrich Meier (1777—1880).

اپنے عہد کے ارسطاطالیسیوں یا ارسطویت پسندوں(۵۰) ، مثلاً باطے(۵۱) وغیرہ کے اس نظریے کی سخت مخالفت کی ہے کہ کمالِ فن کا راز فطرت کی نقالی ہی میں مضمر ہوتا ہے ۔ اس نے اس بات کا بھی دعویٰ کیا کہ فنکار معروضی حسن کے کمال کو تا حدِّ 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 منتہیٰ 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

---

(۵۰) Aristotelians

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

(۱) *Les Beaux-Arts réduits a un méme principe* (1756)

(۲) *Cours de Belles-Lettres* (1765)

(۵۲) Cf. F. Meier, *Anfangsgründe der Schönen Wissenschften*, 1748, quoted in Knight's *The Philosophy of Beauty*, P. 52.

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

(۵۴) *The Literary works of Sir Joshua*, 2 vols., London 1852, vol. 1. PP. 309-310.

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

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 مقصدِ 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 صفتِ 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 تصورِ نقالی کا تعلق ہے ، اُسے 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 اُسے زبان کی طرح استعمال کرتا ہے ، جس کے ذریعے اس کے تصورات تماشائیوں تک پہنچتے ہیں'' (۵۸) .

---

(۵۶) *Ibid.*, XIII (1786).
(۵۷) *Ibid.*, II (1769).
(۵۸) *Ibid.*, X (1780).

جہاں تک اس کے نظریۂ نقالی کا تعلق ہے ، لیسنگ (۵۹) بہت حد تک رینولڈز کا ہم‌خیال معلوم ہوتا ہے - لیکن لیسنگ نے اسے جس انداز میں پیش کیا ہے ، اس سے اس کی فکر کی گہرائی اور وسعتِ نظر کا پتا چلتا ہے - بہر کیف ، 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 تسلسلِ ہستی میں افعال کی ایک مسلسل و متواتر شبیہ‌گری ہے - لیسنگ اس جگہ ایک پرانے یونانی مقولے کا حوالہ 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

---

(۵۹) Gotthold Ephraim Lessing (1729—1781).

(۶۰) media

(۶۱) medium

(۶۲) Symonds

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 شبیہ‌گری 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 تصویرکشی 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 ہوتیُ 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 بڑی منظر کی تصویرکشی یا کسی شکل و صورت کی شبیہ‌گری 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 تصویرکشی میں شاعری بالحاظ " واسطہ " مصوری سے یقیناً اعلیٰ ہے ۔ تاہم یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ شاعری ان افعال کے ذریعے اجسام کی شبیہ‌گری کر سکتی ہے جو ان اجسام کے خصوصی اوصاف کو حرکت کے دوران میں آجاگر کرتے ہیں ۔ اسی طرح مصوری بھی ایک فعل کی ان اجسام کے ذریعے تصویرکشی کر سکتی ہے ، جنھیں حالتِ سکون میں اس انداز سے رکھا گیا ہو کہ ان پر حرکت کا گمان ہوتا ہو (۶۴) .

لیسنگ نے ونکل مان کی طرح مثالی حسن کے تصور کو بھی فنِ صورت‌گری میں جگہ دینے کی کوشش کی ہے : " مصوّری کا مقصد جسمانی حسن کا اظہار ہے ؛ اس لیے جسم کا ارفع ترین حسن ،

---

(۶۳) space

(۶۴) Lessing, *Lacoon*, sect. xvi.

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 (٦٥) - اپنے اس تصور سے وہ یہ قیاس کرتا ہے کہ برّی منظر (٦٦) 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 برّی منظر کے نقاش کو تاریخی واقعات کے نقاش پر ترجیح دیتا ہے ، کیونکہ مؤخرالذکر 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 (٦٧) ۔

ایاذن (٦٨) کے نزدیک فن کلیتاً فطرت کی نقالی نہیں ہے - لہذا 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 تصورات 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

---

(٦٥) *Ibid.*, sect. xvii.

(٦٦) landscape

(٦٧) B. Bosanquet, *A History of Aesthetic*, P. 229.

(٦٨) Hieronymus von Alphen (1746—1803).

ایسے ہوں تو حسن 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 تنہا اپنا مطمح 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 نظریۂ 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 ابے باطو (۷۲) کے ایک پیرو ڈپرپونشر (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 ہو گئی ۔ چارلس باطو نے یہ دعویٰ کیا تھا کہ اچھا فن فطرت کی نقل کرتا ہے ۔ چنانچہ اس کی تائید میں ڈپرپونشر 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

---

(۶۹) Ideal

(۷۰) Knight, *The Philosopy of the Beautiful*, Part 1. PP. 154–55.

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

(۷۲) Abbé Batteux (1713—1780).

(۷۳) W. E. deperponcher

جواب ایلفن نے یہ دیا کہ ہم اس نظریے کو ایک عمومی اور بنیادی اصول کے طور پر 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 مدھم 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 ہو سکتا ۔ ڈیرپونشر نے اس کا جواب یہ دیا کہ باطو کی تعمیم (۴۷) 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 و احساسات کا دوسروں کے خیالات و احساسات کے ساتھ لگاتار تقابل کرنا پڑتا ہے ۔ کُل 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 ۔ ڈیرپونشر 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 موردِ الزام نہیں ٹھہرا سکتے ؛ گو ایک شہری کی حیثیت سے وہ اس آزادی کو ، جو اسے بحیثیت فن کار حاصل

---

۴۷) generalization

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 پریکلیز (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 وجۂ 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 دار و مدار ہوتا ہے : ” انسانی آواز کے سُر 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 سُر محض

---

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

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

(۷۷) Pericles (495—429 B. C.) ، یونانی مدبّر ہے ۔

(۷۸) Knight ; *Op. cit.*, PP. 108-109.

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

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

(۸۱) Archibald Alison (1757--1839).

دردانگیز محسوس ہوں گے (۸۲) - رنگ اور اظہار کے تعلق پر بحث کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے کہ جہاں کہیں الوان ، جذبۂ 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 اعلیٰ 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'' کہ 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 مبدأ 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 مؤثر تر جذبے میں، جو اس (یعنی اظہار اور کردار کے حسن) سے پیدا ہوتا ہے، به 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 ؛ جب کہ

---

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

(۸۳) relative beauty

(۸۴) accidental association

(۸۵) accidental beauty

(۸۶) Alison. *Op. cit.*, iv.

ڈیزائن کے حسن کا فقط انھی لوگوں کو احساس هوتا هے ، جو فن میں یدِ طولی رکھتے هیں اور جو اس '' هنر '' اور '' ذوق '' کی تصدیق کر سکتے هیں جن کی نمائش هوتی هے ؛ اور تیسرے ، اس حسن کے ثبات و دوام میں جو هماری فطرت کے بعض ناقابلِ تغیر اصولوں سے پیدا هوتا هے ؛ جبکہ ڈیزائن کا حسن ، فن کے اُس عہد پر منحصر هوتا هے جس میں اس کی نمائش کی جاتی هے ، نیز وہ حسن پھر حسن نہیں رهتا جب فن مزید ترقی کر لیتا هے یا اور زوال پذیر هو جاتا هے ۔۔۔ لہٰذا یہ کردار کا اظہار هے جس کے ذریعے عامۃ الناس حسنِ صور کی تعیین کرتے هیں ۔ یہ ڈیزائن کا حسن هے جس کے ذریعے فنکار اس کی تعیین کرتا هے ۔۔۔ ندرت سے زیادہ کوئی ایسی صفت نہیں هے جو همارے تخیل پر نسبتاً زیادہ قوی اثر رکھتی هو ۔ عوام الناس کا ذوق اس لیے فطری طور پر فنکار کی ایجاد کے مطابق هوا کرتا هے (۸۷) .

شِلَر (۸۸) تخلیقی فعلیت کو '' جذبۂ خوش فعلیت '' (۸۹) کا مرهونِ منت سمجھتا هے ۔ یہ تصور اس نے دراصل کانٹ سے لیا هے اور اُس کی همنوائی میں اُس نے جمالیاتی عالم کی یہ تعریف کی هے کہ وہ خوش فعلیت کا عالم هے ۔ کانٹ نے کہا تھا کہ فن کو محنت کے بجائے خوش فعلیت خیال کرنا چاهیے ۔ شِلَر نے اس تصوّر پر غور و فکر کرتے هوئے انسان کے اندر دو جذبات کارفرما دیکھے ؛ ایک ''حسی جذبہ '' (۹۰) اور دوسرا ''صوری جذبہ '' (۹۱) ۔ حسی جذبہ هماری فطرت سے پیدا هوتا هے ، خارج سے ارتسامات حاصل کرتا اور

Op. cit., iv. 2. (۸۷)

Johann Christoph Friederich von Schiller(1759–1805). (۸۸)

The play impulse (۸۹)

sense-impulse (۹۰)

form-impulse (۹۱)

ہمیشہ تغیر کا خواہشمند رہتا ہے - صوری جذبہ نفس یا خودی کی فعلیت سے پیدا ہوتا ہے ، باطن میں عمل کرتا ہے اور طمانیت و سکینت کا متلاشی رہتا ہے - یہ دونوں جذبے ایک دوسرے کے مدِّ مقابل ہوتے ہیں اور ایک دوسرے کے برعکس عمل کرتے ہیں ، لیکن جب وہ ہم آہنگ ہو کر کام کرتے ہیں تو اس سے ایک نیا جذبہ پیدا ہوتا ہے جسے شِلّر نے ''جذبۂ خوش فعلیت'' سے تعبیر کیا ہے - حسی جذبے کا مقصد زندگی ہے؛ صوری جذبے کا مقصد شکل اور جذبۂ خوش فعلیت کا مقصد زندہ شکل ہے ، جو اپنے وسیع ترین مفہوم میں ''حسن'' ہے (۹۲) - خوش فعلیت تو حواس ، فطرت اور جبلّت (۹۳) کی حسی فعلیت اور عقل و اخلاق کی صوری فعلیت کے بین بین ایک فعلیت ہے - وہ شخص جو خوش فعلی کرتا ہے ، یعنی جو فطرت پر جمالیاتی انداز سے غور و فکر کرتا ہے اور فن کی تخلیق کرتا ہے وہ تمام فطری معروضات کو جوشِ 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 مادّے 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 سنگِ 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

---

(۹۲) Schiller, *Letters on the Aesthetic Education of Mankind* (1795), Letter 15.

(۹۳) instinct

(۹۴) organic

(۹۵) Schiller, *Loc. cit.*, letter 10.

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 متأثر ہوتا ہے ، لیکن مافیہ سے اپنے مختلف ملکات کے ذریعے اثرپذیر 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 یا 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 الفور آن سے گذر کر سنجیدہ ترین اشیاء کی طرف رجوع کرنے کے قابل ہو جائے - اسی طرح اسے سنجیدہ ترین اشیاء کو اس طرح پیش کرنا چاہیے کہ ہم ان سے گذر کر بہت ہی معمولی کھیل تک پہنچ جائیں (۹۷) - شلّر اس فن کے ساتھ اعلیٰ جمالیاتی قدروں کو وابستہ سمجھتا ہے جس پر بیک وقت حسی اور عقلی ، مادّی اور صوری فن کے طور پر غور و فکر کیا جا سکے ؛ اس لیے نہیں کہ یہ کسی اخلاق 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 شلّر فن میں جمالیاتی قدر کو ایک ناگزیر شرط تصور کرتا ہے (۹۸) .

---

(۹۶) content

(۹۷) *Loc. cit.* Letter 12.

(۹۸) *Ibid.*, letter 25.

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 پُر زور 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 ''الہ'' 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 حسنِ مکمل عطا نہ کیا، لہٰذا اسے اپنے قلب کے اندر ہی کے ''مثالی'' پر اکتفا کرنا پڑی۔ کوئی مصور بھی اپنے آپ کو مادّی 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 ملکۂ 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 حدِ نقالی سے ماوراء چلے گئے تھے (۱۰۲).

هم دیکھ چکے ہیں کہ ارسطو خارجی فطرت کی نقالی کو فن سے

---

(۹۹) ideal

(۱۰۰) abstract

(۱۰۱) Raphael (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.

تعبیر کرتا ہے اور اسی لیے اس کے نزدیک فن کا فقط ایک ہی وظیفہ ہے اور وہ ہے مظاہرِ حقیقت یا اس عالمِ طبیعی کی نقالی ۔ لیکن شلائر ماکر (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 نظریۂ فن کو ''نظریۂ وحدتِ فن'' کے نام سے موسوم کرتے ہیں ۔ اس نظریے کی رو سے فن کا حقیقی وظیفہ تو داخلی شبیہ گری ہی ہے ، جس سے اس کی مراد انسان کی نفسیاتی کیفیات کی تمثیل گری یا تصویرکشی ہے ، لیکن اس کے علاوہ فن کا وظیفہ مظاہرِ 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 مؤخر الذکر حالت میں غضب قابو کیا ہوا دکھائی دیتا ہے اور اس لیے حسین معلوم ہوتا ہے ۔ دوسرے لفظوں میں داخلی 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

---

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

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 معرّا 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 ذرّہ 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 عملِ 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 نظریۂ 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 مؤثرات اس کی راہ میں حائل نہ ہوتے - - - جب فن کار ایسی چیز کی شبیہ گری کرتا ہے جو حقیقی طور پر فرض کر لی جاتی ہے، چاہے وہ کسی چیز کی تصویر ہو یا بڑی منظر کی یا کسی شخص کی شبیہ ہو، تو وہ تخلیقی فعلیت کی آزادی کو

---

(۱۰۴) Croce, *Aesthetic*, P. 317.
(۱۰۵) *Op. cit.*, PP. 317–18.

خیرباد 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 دعویٰ 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

---

(۱۰۶) Schliermacher, *Philosophical and Miscellaneous Writings*, vol. iv, P. 399.

(۱۰۷) U. .W F. Solger (1780—1819) ، جرمن عالم جمالیات ۔

(۱۰۸) appearence

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 تصوّر میں لانا اور دوسرے اُسے متشکّل کرنا - نیز فن کے اپنے نقطۂ کمال تک پہنچنے کا واحد ذریعہ یہ ہے کہ حسن کو تصور میں لانے والی تخلیقی عبقریت اور اُسے کام میں لانے والی فنّی استعداد میں مکمل وحدت پائی جائے - فن کے حسن کا مبدأ 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 اُسے اپنے آپ کو قدرتی اشیاء کی شبیہ گری کے ذریعے معرضِ اظہار میں لانا ضروری ہے - حسن بلاشبہ ہمارے تخیل سے نکلتا ہے، لیکن یہ ہماری فطرت کو اس ذاتِ لا انتہا کی طرف سے ودیعت ہوتا ہے جو تمام حسن کا مبدأ ہے - خدا حسن ہے اور ہمارے اندر حسن کے تصورات اُلوہیتی صفات ہیں، اور یہ صفات جب فن میں ظاہر ہوتے ہیں تو اُسے 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 اُلجھی ہوئی واقعیت سمجھتا ہے، اور اُسے ایک فالتو جمالیاتی عنصر اور مافیہ

---

(۱۰۹) Knight, *The Philosophy of the Beautiful*, Part 1, P. 69.

(۱۱۰) Hegel, *Aesthetic*, PP. 354-55.

(۱۱۱) Rodlphe Topffer (1790—1846)، سوسئانی عالم جمالیات.

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

(۱۱۳) Johann Friedrich Herbert (1776—1841)، جرمن فلسفی اور عالمِ جمالیات.

کا مرکب خیال کرتا ہے، جو منطقی یا نفسیاتی یا دیگر ہر قسم کی قدر اور خالصۃً جمالیاتی عنصر اور صورت کا حامل ہوتا ہے۔ انسان کو اس شئے کی خواہش ہوتی ہے جو دل بہلانے والی، سبق آموز، پُر سوز، پُر شکوہ 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 پُر شکوہ، دلآویز، غم انگیز اور مزاحیہ بن جاتا ہے۔ وہ سب کچھ اس لیے بن جاتا ہے کہ "جمالیاتی تصدیق" (۱۱۴) جو اپنی ذات 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 فنّی تخلیق کی بنیادی خصوصیت، جس میں اول الذکر دو خصوصیتیں (لامتناہی معنٰی یا مفہوم اور لامتناہی ہم آہنگی یا موزونیت) مجتمع ہوتی ہیں، اس لحاظ سے حسن ہے، اور حسن کے بغیر کوئی فنّی تخلیق نہیں

---

(۱۱۴) aesthetic judgment

(۱۱۵) Croce, *Aesthetic*, PP. 309-310.

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

(۱۱۷) Infinite

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 با شعور ہوتی ہے ، یہی فعلیت ہے جو صحیح معنٰی میں جمالیاتی فعلیت ہے '' (۱۲۰) - وہ اپنی تصنیف یونیورسٹی کا طریقۂ تعلیم (۱۲۱) کے چودھویں خطبے میں، جو ''فنونِ 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 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 .

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 وہبی خیال کرتا ہے - یہی فنّی عبقریت ہے جو نئے سے نئے نصب العین (یعنی آئیڈیل) کی موجد ہے - لہٰذا وہ سند سے بے نیاز ہے ، اس لیے نہیں کہ اس کا کوئی اصول یا 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

(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

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 دیومالا پیدا ہو گی (۱۲۳) ۔ ۔ ۔ ذاتِ 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 ، بذاتِ خود فنون میں تصورات کی حیثیت سے ظاہر ہوتے ہیں ؛ یعنی اپنی تمام کاملیت میں ؛ اور یہ ذہنی دنیا کی عالمِ 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 شناسے (۱۲۶) فن کو تخلیقِ حسن خیال کرتا ہے اور حسن اس کے نزدیک ہم آہنگی قائم کرنے والی

---

(۱۲۳) Schelling, *System of Trancendental Idealism*, PP. 399-400.

(۱۲۴) *Op. cit.*, P. 402.

(۱۲۵) *Ibid*, PP. 404-5.

(۱۲۶) Karl Schnasse (1798—1875) ، جرمن عالمِ جمالیات ۔

خودی کی اس توانائی اور آزادیٔ عمل میں آشکارا ہوتا ہے جو فطرت میں قطعاً نہیں پائی جاتی ۔ اس اعتبار سے حسن انسان کی تخلیق ہوا ۔ تاہم ، انسان کی قوتِ 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 متاثر 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 کہ جہاں تک صنعت و حرفت 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 آ سکتی 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 ، پائدار اور ابدی تصورات کو، جو غور و فکر کے ذریعے سمجھ میں آتے ہیں ، دہراتا یا

---

(۱۲۷) Knight, *The Philosophy of the Beautiful*, Part 1. PP. 83-84.

(۱۲۸) Arther Schopenhauer (1788—1860) ، جرمن فلسفی ، عالمِ جمالیات .

(۱۲۹) Universal Will

مکرّر پیش کرتا ہے ۔ فن کا ایک سرچشمہ تصوّرات کا علم ہے اور اس کا ایک مقصد علم کا اظہار و ابلاغ ہے ۔ سائنس عقل اور تحلیل و تجزیہ کی مدد سے کبھی منزلِ مقصود تک نہیں پہنچتی ، لیکن فن ہر زمان و مکان میں اپنی منزلِ مقصود کو پا لیتا ہے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ فن زمانے کے دریا سے اپنی سوچ بچار کی شئے کو باہر نکال لاتا ہے اور اُسے 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 و مکان کی لا متناہیت و ابدیت کی ہم پلّہ بن جاتی ہے ۔ فن کا اسی لیے اس خاص امتیازی شئے پر انحصار ہوتا ہے ۔ اس طرح رفتارِ 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 اُسی نسبت سے کامیاب ہوتا ہے جس نسبت سے وہ اُس زمرے کے افلاطونی تصور یا فطرت کی آئینہ داری کرتا ہے، جس سے کہ پیش کی جانے والی شئے 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

---

(۱۳۰) *The Philosophy of Schopenhauer*, ed. Irwin Edman, New York 1928, Book III, *Passim*.

آشکارا کیا جائے ۔ فن ، سائنس سے عظیم تر ہے ، کیونکہ مؤخر الذکر محنت ، طلبِ تحلیل و استقصاء اور محتاط استدلال سے آگے بڑھتی ہے ، جب کہ 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 تا کہ اپنی کوششوں کو از سرِ نو شروع کر دے ۔ چنانچہ اسی وجہ سے موسیقی اثرآفرینی میں دوسرے فنون کی بہ نسبت زیادہ شدید اور طاقتور ہے ؛ کیونکہ دیگر فنون صرف سایوں کی باتیں کرتے ہیں جب کہ 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 براہِ راست ہمارے احساسات کو متاثر کرتی ہے ۔ موسیقی میں جو حیثیت '' تال'' کی ہے ، فنونِ کوزہ گری (۱۳۲) میں وہی حیثیت تناسب کی ہے ۔ گوئٹے نے جیسا کہ کہا ہے :''فنِ تعمیر منجمد موسیقی ہے اور تناسب ایک خاموش اور ساکت ''لے'' ہے ۔ لہذا یہ کہنا بھی مبالغہ نہ ہوگا کہ تمام فنون موسیقی کی شرائط کے اختیار کرنے کی آرزو رکھتے ہیں ۔ 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 عناصرِ ترکیبی کی وحدت سے ہمیں حظ پہنچانا چاہیے (۱۳۳) ۔

---

(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.*

وِفشر (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 پُرزور تردید کرتا ہے کہ حقیقت و واقعیت کی نقالی سے حسن حاصل ہو سکتا ہے ۔ چنانچہ وہ فوٹو گرافر 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 در اصل ان دونوں نظریوں کے درمیان کی راہ ہی کو فنّی فعلیت کی راہِ 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 اشیا میں، جو خوبصورت دکھائی دیتی ہیں، ایک حقیقی صورت ہوتی ہے، جو ''مثالی'' کے قریب قریب ہوتی ہے ۔ وہ ''مثالی'' اور غیرمثالی 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

---

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

(۱۳۵) type

ہے (۱۳۶) - لیویکے (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

---

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

(۱۳۷) Lévêque ، فرانسیسی عالم جمالیات و مصنف .

(۱۳۸) Lévêque, *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 Knight's *The Philosophy of The Beautiful*, Part 1, PP. 128-29.

(۱۴۱) Moritz Carrière (1817—1895) ، جرمنی فلسفی ، مؤرخ اور عالم جمالیات .

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 مؤثر 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 تأثر 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 ہو گی ، کیونکہ اس کے تناسب کا اظہار ۳ ، ۴ اور ۶ کے اعداد میں کیا جاتا ہے ، لیکن اگر یہی مفروضہ خط ۲۲ ، ۹۷ 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 نظریۂ تناسب فنکاری یا حسن آفرینی کے لیے ازبس موزوں ہے ؛ اور اس نے اپنے 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 و عظمت اور دلکشی و نظر افروزی کا راز یہی حظ انگیز تناسب ہے ۔ الغرض یہی حظ انگیز تناسب تمام حقیقی فن پاروں کی دلکشی و خوبصورتی کا راز ہے ۔ اس نے یہ بھی دعویٰ کیا ہے کہ نظریۂ تناسب کو اگر اس مفہوم میں لیا جائے تو زیس انگ (۱۴۷) کے نظریۂ تناسب طلائی"

---

(۱۴۲) Carriére, *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, *Aésthetische Forschaugen*, 1855.

(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 ویران (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 - سچّا فن ، نقالی یا ماضی کے نظائر کی غلامانہ تقلید نہیں ، اور نہ یہ فطرت کی ہو بہو نقالی ہی ہے - فنکار جوکچھ 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 لے کر نہیں ، بلکہ دل سے نکلے ہوئے جذبات و احساسات سے - فن کی تین صورتوں ، روایاتی ، حقیقی اور شخصی میں سے صرف آخری

---

(۱۴۸) Aurea Section or Golden Section.

(۱۴۹) Fock, *Popular Aesthetische Beschouwingen over de Symmet of de Symmet of de Bevallige Proportien*, 1875, *Passim*.

(۱۵۰) Karl Reinhold Köstlin (1819—1894) ، جرمن فلسفی اور عالم جمالیات.

(۱۵۱) aesthetic object

(۱۵۲) Köstlin, *Aesthetics*, 1893-96 ; quoted in Croce's *Aesthetic*, P. 376.

(۱۵۳) Eugéne Véron ، فرانسیسی صحافی اورعالم جمالیات .

هی قابلِ ذکر هے - - - فن کا ناگزیر عنصرِ ترکیبی ایک هی هے ، اور وہ فنکار کی شخصیت هے - شاعر کی روح هی هر قسم کی شاعری کا منبع هے - فن لازماً موضوع یعنی شخصیتِ انسانی کا اظہار هے - فن اس لیے هم سے خراجِ ستائش حاصل کرتا هے کہ اس میں فنکار کی شخصیت جلوہ نما هوتی هے (۱۵۴) - آخر میں اُس نے فن کی یہ تعریف کی هے کہ وہ جذبات کا ظہور هے، جو اپنی خارجی تشکیل یا ترجمانی کے لیے صورت، رنگ ، آواز وغیرہ کا مرهونِ منت هے - فن کی امتیازی خوبی کا راز هی اس کی وہ قوت هے جو جذبے کی ترجمانی یا اُس کا اظہار کرتی هے - - - حسن و قبح چونکہ دونوں هی فن کا موضوع هوتے هیں ، اس لیے فن کا مقصد حصولِ حسن هرگز نہیں هے - حسن حاصلِ کمال بھی نہیں هے ، کیونکہ فن کی بدولت هم ان چیزوں کے نظارے سے لطف اندوز هوتے هیں ، جن سے هم فطری طور پر نفرت کرتے هیں - اس مرحلے پر ویران پھر ارسطو، بویلو (۱۵۵) اور پیسکال (۱۵٦) کے نظریۂ نقالی کی تردید کرتا هے اور دلیل یہ دیتا هے کہ اس نظریے کی رُو سے تو فوٹوگرافی کو مکمل ترین فن تسلیم کرنا پڑے گا - علاوہ ازیں اگر هم رنگوں کی فوٹو گرافی کرنے کے قابل هو گئے (۱۵۷) تو یہ یقیناً برّی منظر کی مصوری پر سبقت لے جائے گی - حقیقی شبیہ گری کلیتاً ایک مؤرخ کے لیے تو هو سکتی هے، لیکن فنکار زندگی اور حرکات کی تخلیقِ مکرّر کرنے کا خواهشمند هوتا هے - فنکار کے دل میں جب جذبات

---

(۱۵۴) Veron, L' *Esthétique*, 1878 ; quoted in Knight's *The Philosophy of the Beautiful*, Part 1, PP. 130-33.

(۱۵۵) Boileau ، فرانسیسی عالم جمالیات .

(۱۵٦) Pascal

(۱۵۷) هم رنگوں کی فوٹوگرافی کرنے کے قابل هو چکے هیں - مؤلف

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 علمِ جمالیات کا مقصد ہے ۔

ویراں کے نزدیک فن کی دو قسمیں ہیں : '' اظہاری، اور آرائشی'' (۱۵۸)؛ لیکن یہ دونوں قسمیں آپس میں غیرمنفک 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 متأثر 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 عمارتگری ، 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 عروجِ 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

---

expressive and decorative (۱۵۸)
light and shade (۱۵۹)

ماوراء گہرائیوں میں چلا جائے، اور جو فنکار کی بصیرت اور صلاحیتِ ہنر کی وسعتوں کی غمازی کرتے ہوئے ہم پر اُس کی شخصیت آشکارا 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 شئے 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 تخلیقِ مکرّر 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 تعیین و تکمیل کرنے اور اُسے صورتِ 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 سچّا 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

---

(۱۶۰) Véron, *L' Esthétique*, *Passim*, quoted in Knight'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 عالمِ جمالیات ۔

خاطر قربان نہیں کرنا چاہیے ۔ دکوسٹر اس بات پر زور دیتا ہے کہ فن میں حسنِ صورت اہم‌ترین شئے ہے ۔ یہ نہ ہو تو خود تصور ھی اپنی قدر و قیمت کھو دیتا ہے ۔ اگر ہم محض حقیقی نقالی کریں تو کُل صداقت کی تخلیقِ مکرّر 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 فن کار بھی المیہ میں فرحیہ داخل کر لیتا ہے ، جس سے المیہ اور زیادہ المناک بن جاتی ہے ۔ (۲) اتقان (یا اکملیت یا فنّی جامعیت) ناگزیر ہے ۔ اس کی دو قسمیں ہیں : وہبی اور اکتسابی ۔ (۳) تناسب، جو چیز کسی شئے کی ہم‌آہنگی 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 کُل 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 ۔ اصل 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 قوتِ حیات رہنی چاہیے (۱۶۶) ۔ آب و تاب ، یہ شاید سب سے زیادہ مشکل لیکن یقیناً سب سے

---

(۱۶۴) de Coster, *Eléments de l' Esthétique générale*, 1880.

(۱۶۵) Abbé P. Vallet ، فرانسیسی فلسفی اور عالمِ جمالیات ۔

(۱۶۶) Vallet, *L' Idee du Beau, dans la philosophie de Saint Thomas d' Aquin*, 1883, P. 79.

زیادہ اہم عنصر ہے ، جو صورت کے ذریعے مادّی ہیولے تک پہنچتا ہے ۔ یہ کیا ہے ؟ ایک لفظ میں کہنا ہو تو وہ خود شئے کا جوہر ہے (۱٦٧) ۔ فان فلوٹن (۱٦٨) کی رائے یہ ہے کہ کُل 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 چاہئیں ۔ ہر شئے جو اپنی بداعت (۱٦۹) کو صداقت ، یعنی عالمگیر انسانی صداقت، نیز فطری صداقت کو قربان کر کے خریدتی ہے ، وہ نہ صرف غیر فطری بلکہ ہمارے ذوق کو نا گوار 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، تا کہ 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 کہ 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 ۔ فنّی تخلیقات میں توازن اور '' جوابِ توازن '' (۱٧٠) یقیناً

---

(۱٦٧) *Ibid.*, P. 82.
(۱٦٨) J. Van Vloten ، ولندیزی عالم جمالیات .
(۱٦۹) originality
(۱٧٠) counter-balance

ہونے چاہئیں ۔ کسی چیز کے اجزاء اور کُل سے درمیان ہم آہنگی سے کم وہ ہم آہنگی نہیں جو تخیل (جسے فنکار معرضِ 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 اُس 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 ۔ لہذا اُسے سمجھنے کے لیے ہمیں اُس عہد کے ذہنی ؛ معاشرتی حالات اور محرکات کا لازمی طور پر مطالعہ کرنا ہوگا ، جو اُس 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) ۔ اُس کے نزدیک فن در اصل نقالی ہی کی شئے ہے ، لیکن اس کے ساتھ وہ تصوّر 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 تخلیقِ مکرّر کرنا ضروری ہے ، تا کہ وہ ان کی اہم خصوصیات کی تجسیمِ مکرّر کر سکے (۱۷۵) .

---

(۱۷۱) inhibition

(۱۷۲) J. Van Vloten, *Nederlandsche Aesthetik*, 1881, *Passim.*

(۱۷۳) M. Taine ، فرانسیسی عالم جمالیات .

(۱۷۴) Taine, *The Philosophy of Art*, Part 1, ch. vi.

(۱۷۵) *Loc. cit.*

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 اقلِ شعور (۱۷۷) میں سے گزرنا چاہیے ؛ (۲) متعدد تأثرات 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) زیرِ نظر معروض میں صفائی ہونی چاہیے ؛ (۶) اصولِ تلازم احساسِ حسن کو تیز کرنے کے کام آنا چاہیے؛ (۷) تضاد و تخالف ؛ (۸) علت و معلول کا سلسلہ ؛ (۹) توافق و تطابق ؛ (۱۰) صحیح تناسب ؛ (۱۱) استعمال میں کفایت شعاری ؛ (۱۲) استقامت ؛ (۱۳) تغیّر و تبدل؛ (۱۴) توازن وغیرہ (۱۷۸)۔ فیکنر نے فن کے متعلق بھی اصول وضع کیے ہیں ، جن کا خلاصہ یہ ہے : (۱) فن ، صورتگری کے لیے مفید یا کم ازکم 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 و اختیار میں ہوتے ہیں ، انھیں منتخب کرتا ہے جو ذاتی طور پر دوسروں سے زیادہ حظ انگیز ہوتے ہیں ؛ (۴) یہی طریقِ 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 نتیجۃً زیادہ سے زیادہ اور سب سے

---

(۱۷۶) Gustav Theoder Fechner (1834–1887) ، مضمون نگار اور عالم جمالیات .

(۱۷۷) threshold of consciousness

(۱۷۸) Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, 1876 ; quoted in Knight's *The Philosophy of the Beautiful*, Part 1. P. 86.

ہونے چاہیں ۔ کسی چیز کے اجزاء اور کُل 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 اُس 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 اُسے سمجھنے کے لیے ہمیں اُس عہد کے ذہنی ؛ معاشرتی حالات اور محرکات کا لازمی طور پر مطالعہ کرنا ہوگا ، جو اُس 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) ۔ اُس کے نزدیک فن در اصل نقالی ہی کی شئے ہے ، لیکن اس کے ساتھ وہ تصوّر 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 تخلیقِ مکرّر کرنا ضروری ہے ، تا کہ وہ ان کی اہم خصوصیات کی تجسیمِ مکرّر کر سکے (۱۷۵) ۔

---

(۱۷۱) inhibition

(۱۷۲) J. Van Vloten, *Nederlandsche Aesthetik*, 1881, *Passim.*

(۱۷۳) M. Taine ، فرانسیسی عالم جمالیات ۔

(۱۷۴) Taine, *The Philosophy of Art*, Part 1, ch. vi.

(۱۷۵) *Loc. cit.*

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 اقلِ شعور (۱۷۷) میں سے گزرنا چاہیے ؛ (۲) متعدد تأثرات 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) زیرِ نظر معروض میں صفائی ہونی چاہیے ؛ (۶) اصولِ تلازم احساسِ حسن کو تیز کرنے کے کام آنا چاہیے؛ (۷) تضاد و تخالف ؛ (۸) علت و معلول کا سلسلہ ؛ (۹) توافق و تطابق ؛ (۱۰) صحیح تناسب ؛ (۱۱) استعمال میں کفایت شعاری ؛ (۱۲) استقامت ؛ (۱۳) تغیّر و تبدل؛ (۱۴) توازن وغیرہ (۱۷۸)۔ فیکنر 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 و اختیار میں ہوتے ہیں ، انھیں منتخب کرتا ہے جو ذاتی طور پر دوسروں سے زیادہ حظ انگیز ہوتے ہیں ؛ (۴) یہی طریقِ 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 نتیجۃً زیادہ سے زیادہ اور سب سے

---

(۱۷۶) Gustav Theoder Fechner (1834–1887) ، مضمون نگار اور عالم جمالیات .

(۱۷۷) threshold of consciousness

(۱۷۸) Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, 1876 ; quoted in Knight's *The Philosophy of the Beautiful*, Part 1. P. 86.

کام کریں اور کام کرتے وقت ذہانت سے براہِ راست متأثر 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 گاڑیاں بنانے کا فن 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 فنِ لطیف وہ ہے جس میں انسان کے ہاتھ ، دماغ اور دل تینوں مل کر کام کرتے ہیں - - - اور یاد رکھو ! ہاتھ ہر شئے کی تہہ میں ہونا چاہیے - اسے ہر شئے پر سبقت لے جانا چاہیے ، کیونکہ فنِ 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 - فنِ لطیف کو ہمیشہ مشینوں میں سب سے زیادہ لطیف مشین کے ساتھ ، جو انسانی ہاتھ ہے ، پیدا کرنا چاہیے- - - پورے طور پر مکمل فنِ 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 پایا جانا بھی ضروری ہے ؛ یعنی رفیع ترین کردار کی سادگی اور شدّت ؛ سادگی مقصد کی اور شدّت قوت و کامرانی کی (۱۸۸)* - رسکن فطرت کو

---

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

فن کا مثالی نمونہ سمجھتا ہے ، لیکن اس کے باوجود وہ اس کی نقالی کو فن کے لیے صحتمند خیال نہیں کرتا ۔ اس کی بعض تحریرات سے بلا شبہ یہ گمان ہونے لگتا ہے کہ وہ بھی ارسطو کی طرح فن کو فطرت کی نقالی سمجھتا ہے ، حالانکہ حقیقت یہ نہیں ہے ۔ لٰہذا 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 نا گزیر طور پر مرکب ہوتا ہے جس طرح پانی ، آکسیجن اور ہائیڈروجن سے ، یا سنگِ مرمر ، چونے اور کاربانک ایسڈ سے مرکب ہوتا ہے (۱۸۹) ۔ عظمتِ 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 عقلِ انسانی کی قوت کے ذریعے اس طرح باقاعدہ ترتیب دینا کہ تمام دیکھنے والوں کے لیے وہ نہایت ہی کار آمد ، یاد گار 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

---

(۱۸۹) *Ibid.*, P. 31.

ہونی چاہیے اور پھر اس پر ڈیزائن یا ترکیبِ صوری کی داغ بیل ڈالنی چاہیے (۱۹۰) ۔

ٹالسٹائی (۱۹۱) کے نزدیک فن کا اصلی وظیفہ جذبات و مشاہدات کے اظہار و ابلاغ کے لیے ان کی تخلیقِ مکّرر 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 دائرۂ 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 حلقۂ اثر کل نوع انسانی کو محیط ہو ، مگر اثرات شر انگیز ہوں تو یہ اصلی فن تو ہوگا ، مگر اسے بُرا 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 عصرِ 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

---

(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.

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 فنّی تخلیق فقط اسی وقت ایک صحیح فنّی 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) - فنّی تخلیق کی سب سے بڑی خوبی تکمیل، یکسانیت ، صورت اور مافیہ کی ناقابلِ انفصال وحدت ہے جو اس احساس کی مظہر ہوتی ہے جس کا مشاہدہ فنکار کر چکا ہوتا ہے - - - فن کار 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 تصورِ 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 فنّی قابلیت بھی ہو (۱۹۶) .

جیمز سلّی (۱۹۷) نے حقیقتِ فن کی عارضی طور پر یہ تعریف کی ہے : '' کسی پائدار شئے یا فعلِ گذراں کی تخلیق، جو نہ 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 نیّت کے بغیر حظ انگیز تاثر پہنچانے کے لیے بھی موزوں ہو (۱۹۸) - فن کی حقیقت

---

(۱۹۴) *Ibid.*, viii.

(۱۹۵) *Ibid.*, ix.

(۱۹۶) *Ibid.*, xi.

(۱۹۷) James Sully (1842—1923). ، برطانوی عالمِ جمالیات .

(۱۹۸) Knight, *The Philosophy of The Beautiful*, Part 1, PP. 243-46.

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 تأثرات کی وساطت سے کسی قابلِ حظ احساس کی تشفی کرتا ہے ، اور قابل حظ تأثر کے کسی آفاقی قانون کی تشفی کرتا ہے ؛ جب وہ اس قسم کے قابلِ حظ تأثرات 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 معرّا ہو جاتی ہے اور اس قدر معرّا

---

(۱۹۹) *Loc. cit.*
(۲۰۰) *Loc. cit.*
(۲۰۱) John Dewey (1859—1952) ، امریکی فلسفی ، ماہرِ تعلیمات اور مصنف .

ہو جاتی ہے جس قدر وہ فن حقیقی ہوتا ہے ، کیونکہ ایک حقیقی فنّی تخلیق ، مافیہ میں تحلیل ہو کر اظہارِ جذبہ کے وسیلے کی صورت اختیار کر لینے میں ظاہر ہوتی ہے ۔ فنّی فعلیت کا مصدر جذباتی ردِّ عمل میں مضمر ہوتا ہے ، جو اس صورت 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 در اصل 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 صورِ حال (۲۰۴) نوع انسانی کو ادراکی طمانیتیں بخشتے ہیں ؛ وہ ایسا اپنی تکوینی خصائص اور روابط کے باعث کرتے ہیں (۲۰۵) ۔

وھائٹ 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 معنٰی میں ناقابلِ تعریف ہے ۔ یہ خود ہی آپ اپنی تعریف ہے اور اسے ضرور مشاہدے میں آنا چاہیے ۔ لیکن دوسری چیزوں کی طرح یہ بھی ایک معرضِ ظہور میں آنے والی کیفیت ہے ، جس کی تشریح حالات کے جوہر اتصال میں کی جاتی ہے ۔ یہ اس اتصال کا ایک

---

(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 عالمِ جمالیات ۔

کیفیاتی پہلو ہے - بہر کیف ، 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 صفت 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 منوّر ہوتا ہے محض ایک انتخاب ہے - اس اعتبار سے شعور توجہ کا ایک انداز ہوا - انسان میں انتخابی زور 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 - لیکن 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

---

(۲۰۷) physical pole

(۲۰۸) spontaneity

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

(۲۱۰) artificiality

(۲۱۱) finiteness

اس بات کو آشکارا کرتی ہے کہ انسانی کوشش کا متناہی جزو کس 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 لا متناہیت 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 بذاتِ خود اپنی ادنٰی صورت میں فن ہی کی ایک تخلیق ہے ،کیونکہ یہ حالتِ تصوری کے ہجوم سے نتیجہ کے طور پر نکل کر حقیقت کے ساتھ اپنے تضاد میں داخل ہو جاتا ہے ، تا کہ وہ مؤخر الذکر کی متناہی نمود میں دوبارہ تشکیل پذیر ہو جائے ۔ لیکن شعور ، فن سے باہر نکلتے ہی فوراً با شعور 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 ؛ لیکن فن رہتے ہوئے فطرت کی طرف رجوع کرنا ، اس کا کمال ہے ۔ مختصر یہ کہ فن ، فطرت کی تعلیم ہے ۔ اس اعتبار سے فن اپنے وسیع ترین مفہوم میں تہذیب ہوا ، کیونکہ تہذیب ، ہم آہنگی کے بڑے بڑے کمالات کو نگاہِ 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 مشاہدۂ انسانی میں ان عناصر پر ارتکاز کرتا ہے جو اس موضوعی صورت کے شعوری ادراکی شدّتوں کے لیے منتخب کیے جاتے ہیں ، جو ان مشتملات سے حاصل کی جاتی ہیں ، جو سائے میں منتشر

Ibid., PP. 311-12. (۲۱۲)

ہو چکتے ہیں ۔ اس طرح یہ اس '' نمود '' (۲۱۳) کی قدر کو زیادہ کر دیتا ہے جو فن کا نفسِ 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 نقطۂ آغاز کی تلاش کی جاتی ہے ۔ فن کا مبدأ مکرّر عمل کرنے کی آرزو میں مضمر ہوتا ہے ۔ ہمیں تکرار کے کسی ایک انداز میں اپنے ذاتی افعال یا مدرکات کے سبب ماضی اور مستقبل کی شبیہ گری کرنے کی حاجت ہوتی ہے ، تاکہ ہم اپنی اور اپنے ابا و اجداد کی جذباتی زندگی کو ازسرِ نو زندہ کریں ۔ ایک حیاتیاتی اصول بھی ہے ، جس پر بہر حال 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 آبا و اجداد کے خصائل کی اپنی تاریخ زندگی میں دوبارہ تخلیق کرتا ہے ۔ چنانچہ فن کا مبدأ 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 روزمرّہ کی ضروریاتِ زندگی کے درمیان چمک اٹھنے والے مشاہدے کی تخلیقِ مکرّر 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 تصوّری بہت سے سرچشموں سے پیدا ہوتے ہیں ، لیکن وہ سب کے سب رونقِ حیات سے ، جو ابتداء میں ضرورت کے لمحات میں ابھرتی ہے ، آزادانہ طور پر

(۲۱۳) appearence

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 کے خلاف نفسیاتی مرض کا ردِ عمل 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 تلاشِ 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 مشاہدۂ انسانی میں اس کا وظیفہ شفابخش ہوتا ہے ۔ فن کی اس خدمت میں جزئیہ کی ادنٰی صداقتوں سے بھی رکاوٹ پیدا ہو جاتی ہے ۔ ایسی معمولی مطابقتیں ، حسیاتی تجربہ کی فضولیات کو پیش منظر (۲۱۵) میں جگہ دیتی ہیں ۔ 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 نوعِ انسانی کا محدود شعور خود بخود فطرت کی لامحدود ثروت کے قریب پہنچ جاتا ہے ۔ روحِ انسانی کی اس تحریکِ 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) .

عصرِ حاضر میں کروچے (۲۱۷) کا نظریۂ فن بڑی اہمیت رکھتا

---

(۲۱۴) sublimations

(۲۱۵) fore-ground

(۲۱۶) *Op. cit.*, PP. 312-13.

(۲۱۷) Bendetto Croce (1866—1952) ، اطالوی فلسفی اور عالم جمالیات .

ہے ۔ اُس کی رائے میں '' روح '' جس طرح اپنے اظہار ذات سے کائنات کی تخلیق کرتی ہے اُسی 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 فنّی 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 فنّی وجدان ہے ۔ چنانچہ جو شخص کسی فن پارے سے لطف اندوز ہوتا ہے وہ گویا خود اپنے فنّی 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 کاوش کے نہایت سکون کے ساتھ ایک ایسی مکمل ذہنی شبیہ خیال میں لے آئے ، جو اُس کے ما فی الضمیر کو کُلّی 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 کُلّی تصور پر مشتمل ہوتا ہے ۔ فن کا اعجاز تصور کی خارجی شبیہ گری میں نہیں ، بلکہ اُسے 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 :

---

(۲۱۸) Croce, *The Philosophy of The Spirit*, P. 95.

(۲۱۹) aesthetic activity

"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 آچکے 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 پایۂ تکمیل کو پہنچا دیتے ہیں (۲۲۰)۔ جمالیاتی فعلیت یا اظہار کی فعلیت نہ تو احساس (خوشگوار ہو یا ناگوار) کی فعلیت ہے اور نہ قوتِ 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 نظریۂ اظہاریت (۲۲۱) کا "مبنٰی نظریۂ 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۔ نظریۂ "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

---

(۲۲۰) *Idem*, *Aesthetic*, Eng. tr. ch. 1. PP. 3-4.
(۲۲۱) expressionism
(۲۲۲) spontaneity

''آمد'' کے نظریے پر منحصر ہے ، اس لیے اس کی رُو 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 کُلّیات (۲۲۴) کی تشکیل کرنے کے مرحلے پر پہنچنے سے پہلے خیالی تصورات کی تشکیل کرتا ہے ؛ غور و فکر کرنے سے پہلے وہ سمجھتا ہے ؛ باتیں کرنے سے پہلے وہ گاتا ہے ۔ ۔ ۔ شعراء و فلاسفہ کو ہم بالترتیب نوعِ انسانی کے حواس و عقل کہہ سکتے ہیں ؛ اور اس مفہوم میں اس پرانے مقولے کو کہ '' عقل میں کوئی ایسی شے نہیں جو پہلے حواس میں نہ تھی ، سچا سمجھتے ہوئے حرزِ 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 کُلیّہ کی شبیہ گری کرتی ہے ، حالانکہ کُلّیات سے اس کا کوئی سروکار نہیں ہوتا ۔ کُلّیات بجز ان تصورات کے اور کیا ہیں ، جنھیں عقل ٹھوس مشاہدے سے علیحدہ کر دیتی ہے ۔ یہ ہمیشہ جمالیاتی اظہار سے مؤخر ہوتے ہیں ، لیکن ایسا بھی دیکھا گیا ہے کہ یہ کُلّیات 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

---

aesthetic expression (۲۲۳)

universals (۲۲۴)

طور پر ہوتے ہیں ۔ اظہار کی فعلیت چوں کہ تصدیقات (۲۲۵) 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 وجدان ۔

''قلب (کس چیز کی) تخلیق کرنے ، صورت گری کرنے اور آسے معرضِ 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 ہوچکا 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 متاثر ہوتی ہے ۔ ہم یہ معلوم کر چکے ہیں کہ حسن یا فن نہ تو مفکرانہ علم ہے اور نہ یہ عالمگیر کُلیّہ ہی کی شبیہ ہے ؛ بلکہ اس کے برعکس یہ ''فرد'' کا اظہار ہے ۔ مفکرانہ علم ، تفرید (۲۲۶) سے عالمگیر کُلیّہ 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 تخیئلی وجدان (ذہنی حالت کے طور پر) بذاتِ خود ایک مکمل فنّی تخلیق ہوتا ہے ۔ ایک خیالِ گذراں یا

Judgments (۲۲۵)
analysis (۲۲۶)
synthesis (۲۲۷)

شعوری یاد محض تصورات کا ایک میکانکی تلازم ہے اور یہ کسی معنٰی میں بھی فنکار کا وجدان نہیں ہے ۔ وجدان ہمیشہ مرکب ہوتا ہے ۔ چنانچہ کوئی نظم ، مجسّمہ یا گیت اس وقت مکمل ہوتا ہے جب فنکار اسے بہ کمال و تمام تخیّل 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 ہو سکتا 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 طبعیی 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 ۔ لٰہذا پتھر کے مجسمے اور رنگوں کی تصویریں، جنہیں 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 تا کہ اس کی حقیقی فنّی تخلیقات ، اس کی ذہنی تماثیل ، اس کے وجدانات ، اس کے ٹھوس علوم ، 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 ممد و 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 فن کار بھی وجدان کو اپنے تخیل میں لائے بغیر موقلم کو جنبش نہیں دیتا ۔ اگر وہ ایسا کرتا ہے تو یہ اس کا

---

externalisations (۲۲۸)
records (۲۲۹)

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 تخلیقِ مکرّر 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 اظہارِ ذاتی کے مجسمے یا خارجی تمثیلات ہوتی ہیں، نہ کہ بذاتِ خود اس کی ذات کے اظہار۔ وجدان چونکہ تأثرات کا اظہار ہے نہ کہ اظہارات کا اظہار، اس لیے اسے دوبارہ معرضِ 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

(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

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 و خواهشات کو نشانات و اشارات کے ذریعے دوسروں تک پہنچایا 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 مشاهدے 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 گذرے 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 با خبر بھی رہ سکتے ہیں ۔ چنانچہ ایک ناقد جب کسی تصویر کی قدروں کی تعیین کرتا ہے تو وہ در اصل تصویر کی تخلیق مکرّر کرتا ہے ، اور یہ تعیین 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 تعیین اقدار ناقد ہی کا اظہار ذاتی ہوتا ہے اس حد تک جس تک یہ اظہار فن کار کے اظہار ذاتی کے مطابق ہوتا ہے (۲۳۵) .

---

(۲۳۵) Croce, *Aesthetic*, PP. 5—12 ff.

جینٹائل (۲۳۶) ، جو یک وقت کروچے کا شاگرد ، اس کے فلسفے کا مبلغ اور زبردست معترض و ناقد ہے ، اس کے نظریۂ 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 موضوعِ مُدرِک (۲۳۸) کے ساتھ معروضِ مدرَک (۲۳۹) کے عجیب سے امتزاج و اتحاد کے باعث ناممکن بن جاتا ہے ؛ اور یہ عجیب صورت ، فن پارے کی اصل حقیقت سے نتیجتہً 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 فکرِ 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 وجۂ حقیقی یہ ہے کہ ہمارے خواب و خیال اور جیتے جاگتے مشاہدے میں کوئی تسلسل نہیں ہوتا ، ورنہ بلا شبہ دونوں مشاہدات ایک دوسرے کے مماثل ہیں - خواب و خیال کے مبیّنہ جمالیاتی تفکّر کے دوران میں ہم اپنی تصدیقات میں ویسی ہی فعلیتِ آدعا پاتے

(۲۳۶). Giovanni Gentile (1875—) ، اطالوی فلسفی اور عالمِ جمالیات .

(۲۳۷) determinations

(۲۳۸) percipient subject

(۲۳۹) object perceived

(۲۴۰) fancy

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 معرضِ تحریر میں آ سکتا تو یہ شاعری ہوتا ؛ اور دانتے (۲۴۲) سے لے کر 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 نا حقیقت (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، بذاتِ 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 بلا شبہ 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 کُل کے اندر ہمیں روح سے اس کی زندہ صورت کھینچ لینی چاہیے جو تخیل ، فکر اور تصدیق کی صورت ہے ، تا کہ ہم تصوری

(۲۴۱) Gentile, *The Philosophy of Art*, 1. 1. 60.

(۲۴۲) Alighieri Dante (1265—1321). ، اطالوی شاعر .

(۲۴۳) unreality

(۲۴۴) *Op. cit.*, 9.

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 فنّی 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 ہو گی ۔ 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 نتیجۃً 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

---

(۲۴۵) *Ibid.*, 10 and ii. 1.
(۲۴۶) representation
(۲۴۷) *Ibid.*, 3.

جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں ، فن خیال نہیں بلکہ پیش از خیال ہے (۲۴۸) - فن خیال کی روح ہے جسم نہیں - وہ روحِ منزّہ جسے ہم ''اصولِ'' زندگی کے طور پر متائز کرتے ہیں ، جس سے ایک زندہ شئے اپنا کل وجود اخذ کرتی ہے اور اپنے آپ کو ایک جسمِ واقعی بناتی ہے ؛ ایسا ''اصول '' جس میں اور جس کے ذریعے ہم حقیقۃً 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 خالصۃً موضوعی صورت ، جس میں '' فن '' مضمر ہوتا ہے ، صرف احساس ہی ہو سکتا 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 عقیدۂ اظہاریت نے ایک ایسے نظریے کے لیے طویل و لاحاصل کوشش کی ، جس کے ذریعے فن کو فلسفے سے متائز کر دیا جائے اور پھر بھی وہ اس کے ساتھ نظری روح کی فطرت میں شریک رہ سکے - لیکن وہ جمالیاتی نفسِ مضمون کے اس عقیدے کو ، جس سے یہ نکلا تھا ، اس جمالیاتی صورت کے عقیدے سے مبدّل 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 آن کے موضوعات میں بحیثیت خصوصی اور آفاق 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 آسے خاص موضوع ، جسے '' احساس ''

---

pre-thought (۲۴۸)

Ibid., 6. (۲۴۹)

Ibid., iv. 1. (۲۵۰)

کہتے ہیں ، عطا کیا جاتا ہے اور یہ '' احساس '' ہے جس سے فن کی غنائی خاصیّت حاصل کی جاتی ہے - لیکن موضوع کا یہ فرق صورت کے فرق میں تحلیل نہیں ہو سکتا - 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 نا ممکن 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 ہو سکتی تھی یا روحانی فعلیت پہلے سے موجود معروض پر حتمی طور پر اثر انداز ہو سکتی تھی (۲۵۳) .

وہ شئے ، جسے فنّی تخلیق (۲۵۴) (نظم ، نغمہ ، مجسمہ) کہتے ہیں ، اور جہاں تک وہ واقعی فنّی تخلیق ہے ، اپنی ذات ہی میں ملفوف ہوتی ہے اور اس کا مقابلہ کسی دوسری فنّی تخلیق سے نہیں کیا جا سکتا - وجہ یہ ہے کہ اس کی فنّی 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

---

(۲۵۱) synthesis
(۲۵۲) *a priori*
(۲۵۳) *Op. cit.*, v. 1.
(۲۵۴) artistic creation

دل اس مخفی جوشِ محبت کے ساتھ دھڑکتے رہتے ہیں ، جو اصل میں زندگی کا جذبۂ محبت ہے ۔ یہ احساس ، جو ہر امتیاز کے تحت ہے ، نا قابلِ امتیاز طور پر واحد ہے ، جس کے کوئی اجزاء نہیں ہیں ۔ پھر بھی یہ بیک وقت کُل بھی ہے ۔ کوئی شئے اس کے باہر نہیں ہے اور ہر شئے جو حیاتِ نفس میں ظہور پذیر ہوتی ہے اس سے پیدا ہونی چاہیے اور اس کی فنّی 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 نفسِ 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 مؤثر صورتیں ہیں ، جنھیں میں '' معنی خیز صورت '' (۲۵۸) کہتا ہوں اور '' معنی خیز صورت '' ایک ایسی صفت ہے ، جو کل مرئی فنّی تخلیقات میں پائی جاتی ہے ۔ ۔ ۔ عظیم فن کی نشانی یہ ہے کہ اس کی اثرانگیزی عالمگیر اور ابدی ہوتی ہے (۲۵۹) .

---

(۲۵۵) *Ibid.*, 7.

(۲۵۶) *Ibid.*, 9.

(۲۵۷) Clive Bell (1881—). ، انگریز ناقد اور عالمِ جمالیات ۔

(۲۵۸) significant form

(۲۵۹) Clive Bell, *Art*, I.

پرال (۲۶۰) قدیم فن کے متعلق لکھتا ہے کہ اس (یعنی قدیم فن) میں ہم فعّال جمالیاتی مشاہدے کو، اس کی اصل اور سادہ واقعیت میں پاتے ہیں جو سب سے پہلے مظہر ہوتی ہے ۔ ۔ ۔ ایک فنّی تخلیق کا ظاہری حصہ وجدان کے لیے براہِ راست صورت اور پیکر کی حیثیت سے دلاویز اور حسی جمالیاتی ہو سکتا ہے اور اس پیکر میں وہ ان عملی کارروائیوں کی تکنیکی ماہیت کو ظاہر کر سکتا ہے جنھوں نے اس کی تخلیق کی ہے ؛ لیکن اگر یہ انسانی روح کی تخلیق ہے تو ایک فنّی تخلیق اس روح کی خواہش و طمانیت 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 لسّانی رمزیت کے ذریعے وقوع پذیر نہیں ہوتی، جو شعر اور فن کارانہ نثری بیان کے لیے عام ہے، بلکہ اپنی کل فن کارانہ 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 نقّادوں 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 حدود اور 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

---

(۲۶۰) David Wight Prall (1886—)، انگریز عالم جمالیات اور مصنف .

لیے جذبات اور آواز میں معروضی تشکیل کرنے کے لیے احساسات نہیں ہیں تو زیادہ سے زیادہ وہ کم و بیش روایاتی یا پیش پا افتادہ نظائر ہی کو دہرا سکتا ہے (۲۶۱) .

ہربرٹ ریڈ (۲۶۲) چونکہ عصرِ حاضر کا مشہور عالمِ جمالیات اور ناقد ہے ، اس لیے اس کے تصوراتِ فن سے کم از کم یہ تو اندازہ ہوتا ہے کہ جمالیات میں جدید رجحانات کی نوعیت کیا ہے ؟ اپنی کتاب فن کا معنٰی (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 حسِ حسن (یعنی جمالیاتی حس) (۲۶۴) کی تشفی کرتی ہیں ، اور حسِ حسن کی تشفی اس وقت ہوتی ہے جب ہم حسی مدرکات میں صوری روابط کی ہم آہنگی یا وحدت کی تحسین و ستائش 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 محوّلۂ 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 ہو سکتی ہے کہ ہم یہ کہیں کہ فن کا حسن کے

---

(۲۶۱) D. W. Prall, *Aesthetic judgement*, London 1929, X. 5.

(۲۶۲) Herbert Read (1893 -) ، انگریز ناقد اور عالمِ 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.

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 حس 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 کر لے ۔ 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 کر لینے 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 و فن 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 ہی 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 گذشتہ عہدوں میں حقیقی 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 کہ کر اس بات کو واضح کر دیا ہے کہ فن حسن سے بے نیاز ہے ۔ فن کسی خاص

---

(۲۶۶) *Op. cit.*, PP. 16-17.

تصور یا نصب العین کا صوری اظہار نہیں ہے ، بلکہ فن تو ہر اس تصور یا نصب العین کا اظہار ہے جسے فن کار 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 حسنِ 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 فنّی فعلیّت کی ابتدائی بنیاد ہے اور اس فنّی فعلیت کے حامل زندہ انسان ہوتے ہیں جن کی فعلیّت کا زندگی کے نشیب و فراز سے متأثر ہونا لازمی ہے ۔ اس فنّی فعلیت کے تین مدارج ہوتے ہیں : اول ، مادّی صفات کا ادراکِ محض ۔ ۔ ۔ یعنی الوان ، اصوات ، غمزہ و ادا اور اس سے بھی بہت زیادہ پیچیدہ اور غیر واضح طبعی ردِّ عمل ؛ دوم ، ایسے مدرکات کا حظ انگیز شکلوں اور فنّی نمونوں میں نظم و ترتیب ۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ حسن کی حس انہیں دو عملی کاروائیوں کے ساتھ 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 معرضِ 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 سلسلۂ عمل ہے جس کا انحصار ماسبق کے حسیاتی ادراک اور صوری (حظ انگیز) ترتیب کے سلسلۂ عمل پر ہوتا ہے ۔ اظہار بلاشبہ صوری ترکیب سے کلی طور پر خالی بھی ہو سکتا 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 زودحسی ہے۔ یہ زودحسی جامد ہوتی ہے، لیکن اس کی سمجھ تغیرپذیر ہوتی ہے، جس کی تعمیر انسان اپنے قابلِ احساس ارتسامات اور ذہنی زندگی کی تجرید سے کرتا ہے؛ اور فن میں تغیرپذیر عنصر کے لیے ہم اسی سمجھ کے مرہونِ منت ہوتے ہیں۔ یہ تغیرپذیر 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 بلا واسطہ ذاتی ردِعمل کو دکھانے کے لیے کیا جاتا ہے، لیکن یہ ذہنی تربیت یا ضبط جس کے طفیل فن کار صورت حاصل کرتا ہے، بذاتِ خود اظہار کا ایک انداز ہے۔ صورت اگرچہ عقلی اصطلاحات مثلاً میزان، وزن، تناسب اور ہم آہنگی میں تحلیل ہو سکتی ہے، لیکن یہ اپنے مأخذ کے لیے حقیقتہً وجدانی ہوتی ہے۔ یہ فن کاروں کے عمل واقعی میں کوئی عقلی تخلیق نہیں ہوتی، بلکہ یہ ایک مشرّح 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) ۔

---

(۲۶۷) *Ibid.*, PP. 17-18.

(۲۶۸) *Ibid.*, P. 20.

فن اگر هم آهنگی هے جیسا کہ قدیم یونانی حکمائے جمالیات سے لے کر عہدِ جدید کے بعض علمائے جمالیات کا دعویٰ هے اور هم آهنگی تناسبات کا صحیح مشاهده هے تو پھر یه قیاس کرنا معقول معلوم هوتا هے که یه تناسبات معیّنه یا مقرره هوتے هیں ۔ هندسی تناسب جو قسمتِ طلائی کے نام سے مشہور هے ، صدیوں سے فن کے اسرار کی کلید سمجھا جاتا رها هے ۔ نیز اس کا اطلاق فن اور فطرت دونوں پر اتنے عالمگیر طور پر هوتا رها هے که اسے مذهبی حیثیت بھی دی جاتی رهی هے"۔ واقعه یه هے که نه صرف قسمتِ طلائی بلکه دوسرے هندسی تناسبات کو بھی مکمل هم آهنگی حاصل کرنے کے لیے بے اندازه ترکیبات میں استعمال کیا جاتا هے ۔ اس میں شک نہیں که ان ترکیبات کے اصول تو اٹل هوتے هیں ، مگر اعلیٰ نتائج کے حصول کی خاطر انہیں استعمال کرنے کے لیے جبلت اور قوتِ احساس کی ضرورت هوتی هے ۔ اس کے علاوه ان اصولوں کے اندر رهتے هوئے ان ترکیبات کی بانٹ میں تنوع اور اختلاف فنّی تخیّلات کے حسن میں اضافه کر دیتا هے ۔ اس کی بہترین مثال موسیقی میں مل سکتی هے ، جس میں کسی ایک راگ کو مقرّره سُر اور تال میں گاتے هوئے موسیقار سُر اور تال کو مختلف بانٹوں میں تقسیم کر دیتا هے ، جس سے راگ کی دلکشی و جاذبیت بڑھ جاتی هے ۔ اس قاعدے کا اطلاق شاعری اور مصوری پر بھی هوتا (۲۶۹) .

ماهیتِ فن کے مسئلے کا تفصیلی جائزه لینے کے بعد اب اس کے متعلق علاّمه اقبال کے نظریے کو معلوم کرنے کی کوشش کی جاتی هے ۔ علاّمه موصوف چونکه بنیادی طور پر شاعر هیں ، اس لیے وه عموماً شعر هی میں اپنا فی الضمیر بیان کرتے هیں ، اور شعر میں ظاهر هے منطقی اسلوب و تسلسل کی امید نہیں رکھی جا سکتی ۔ لہٰذا همیں

Loc. cit. (۲۶۹)

ان کے کلام سے ایک ہی مضمون کے اشعار کو یکجا کرنا اور پھر ان کی 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 کنجِ عزلت کا ہوں میں
دیکھ اے غافل ! پیامی بزمِ 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''

(بانگ درا ، ۸۹-۹۰)

شاعر کا فطرت کے قرب میں رہنا ، اُسے 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 نظریۂ فن ہے ۔ اس کے بعد انھوں نے اپنے اس نظریے میں یہ اضافہ کیا کہ اب وہ اپنی ذات کے اظہار و ابلاغ 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 :

پیکرِ ہستی ز آثارِ خودی است
ہر چہ می بینی ز اسرارِ خودی است

خویشتن را چون خودی بیدار کرد
آشکارا عالمِ پندار کرد
صد جہان پوشیدہ اندر ذاتِ او
غیرِ او پیداست از اثباتِ او

(اسرار و رموز ، ۱۲)

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

(وہی کتاب ، ۱۴)

یہ درست ہے کہ ''اظہارِ خودی'' فن کا ایک نا گزیر عنصر ہے ، لیکن فن کی جمالیاتی قدروں کا انحصار خود نوعیتِ 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 و خوبی اور جمال و جلال ہوگا :

جہان خودی کا بھی ہے صاحبِ فراز و نشیب
یہاں بھی معرکہ آرا ہے خوب سے ناخوب
نمود جس کی فرازِ خودی سے ہو وہ جمیل
جو ہو نشیب میں پیدا ، قبیح و نامحبوب

(ضربِ کلیم ، ۷۹)

علامہ اقبال کے محولۂ 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 و کمال 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 اس دبستان سے تعلق رکھتے ہیں جو فن میں جمالیاتی قدروں کو ناگزیر خیال کرتا ہے :

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

(بانگ ِ درا ، ۲۸۳)

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

حسن چونکہ آئینۂ حق ہے ، اس لیے فن کا آئینۂ 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 و شعر 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 درد ِ 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 ، چہرۂ زیبائے قوم
شاعر ِ رنگیں نوا ہے دیدۂ بینائے قوم

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

(بانگ ِ 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 مؤخر الذکر یا غم ِ ذاتی حزن آفرین اور تسکین ربا ہوتا ہے :

غم دو قسم است اے برادر گوش کن
شعلۂ 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 ما را ہمدم است
جان ِ ما از صحبت ِ او بے غم است

دوسری قسم کا غم یعنی عشق حقیقی کا غم (جو در اصل 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 مشرق اور مغربی دنیا کے تمام ہنگامے پوشیدہ ہیں ؛ یعنی مشرق و مغرب میں سرگرمیٔ حیات کے تمام نظارے اسی غمِ عشق کی بدولت معرضِ 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 یمِ بے ساحلے

(زبورِ عجم ، ۲۵۲)

جب یہ غم دل میں جا گزیں ہو جاتا ہے تو دل اس کی بدولت بحرِ ناپیدا کنار ہو جاتا ہے ؛ یعنی انسان کی شخصیت ہمہ گیر یا آفاقی بن جاتی ہے ۔

علّامہ اقبال کے نزدیک یہ "غمِ دیگر" ہی مقصدِ حیات اور مقصودِ فطرت ہے ، کیونکہ اس سے تمام عالمِ انسانیت اخوت کے رشتے میں منسلک ہو جاتا ہے ۔ انسان قبیلہ و قوم اور ملک و وطن کی تنگناؤں سے نکل کر انسانیت کے لا محدود عالم میں آ جاتا ہے ، جہاں مساوات و محبّت کی فراوانی ہوتی ہے ۔ اس سے اس کی روح ایک لا محدود طمانیت و مسرت محسوس کرتی ہے اور اس کی ذات تمام کائنات کو محیط ہو جاتی ہے ۔ یہ کوئی معمولی بات نہیں ، بلکہ حیاتِ انسانی کی بہت بڑی کامرانی کی دلیل ہے اور اسی لیے علّامہ اسے رازِ ایمانی سمجھتے ہیں :

یہی مقصودِ فطرت ہے یہی رمزِ مسلمانی
اخوت کی جہانگیری ، محبت کی فراوانی

(بانگِ درا ، ۳۰۷)

اور اسی لیے وہ "غمِ دیگر" کی ضرورت و اہمیت پر بار بار زور

دیتے نظر آتے ہیں :

در غمِ دیگر بسوز و دیگراں را هم بسوز
گفتمت روشن حدیثے گر توانی دار گوش

کہ گئے ہیں شاعری جزویست از پیغمبری
هاں سنا دے محفلِ ملت کو پیغامِ سروش !

آنکھ کو بیدار کر دے وعدۂ دیدار سے
زندہ کر دے دل کو سوزِ جوهرِ 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 سوز فن کا سرچشمہ توحید یا ذکرِ الٰہی کا سوز ہے اور یہ میرے نزدیک اسلامی فن کی ایک مابہ الامتیاز خصوصیت ہے :

رومی آں عشق و محبت را دلیل
تشنہ کاماں را کلامش سلسبیل

گفت آں شعرے کہ آتش اندرو ست
اصلِ او از گرمئی اللہ ھو است !

آں نوا گلشن کند خاشاک را
آں نوا برهم زند افلاک را

آں نوا بر حق گواهی می دهد
با فقیراں پادشاهی می دهد

خوں ازو اندر بدن سیّار تر
قلب از روح الامین بیدار تر

(جاوید نامہ ، ۴۴ - ۴۵)

یہی ''ذاتِ ہو'' ہے، جو حسن و جاذبیت میں یکتا و بے نظیر ہے، اور جس کے عشق کی فطرتِ انسانی حامل و امین ہے۔ یہ ہے علاّمہ 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 محرکِ 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:

نقطۂ نورے کہ نامِ او خودی است
زیرِ خاکِ ما شرارِ زندگی است

از محبّت می شود پائندہ تر
زندہ تر سوزندہ تر تابندہ تر

از محبت اشتعالِ جوہرش
ارتقاےِ ممکناتِ مضمرش

فطرتِ او آتش اندوزد ز عشق
عالم افروزی بیاموزد ز عشق

عشق را از تیغ و خنجر باک نیست
اصلِ عشق از آب و باد و خاک نیست

در جہاں ہم صلح و ہم پیکارِ عشق
آبِ حیوان تیغِ جوہر دارِ عشق

از نگاہِ عشق خارا شق بود
عشقِ حق آخر سراپا حق بود

عاشقی آموز و محبوبے طلب
چشمِ نوحے قلبِ ایّوبے طلب
کیمیا پیدا کن از مشتِ گلے
بوسہ زن بر آستانِ کاملے

شمع خود را ہمچو رومی بر فروز
روم را در آتشِ تبریز سوز

ہست معشوقے نہاں اندر دلت
چشم اگر داری بیا بنمایمت

عاشقانِ او ز خوباں خوبتر
خوشتر و زیبا تر و محبوب تر

دل ز عشقِ او توانا می شود!
خاک ہمدوشِ ثریّا می شود

(اسرار و رموز، ۱۸ - ۱۹)

علّامہ کہتے ہیں کہ اس دنیا میں یوں تو فطری تخلیقات ہوں یا فنّی شاہکار سب کا خاصّہ نامحکمی و فانیت ہے، لیکن یہ عشق ہے جو انھیں رنگِ ثبات و دوام سے مزیّن 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 و تخیلات اور مشاہدات کے ساتھ مل کر فن میں منتقل ہو جاتی ہے تو اسے لا فانی بنا دیتی ہے۔ علّامہ نے اپنے اس تصور کو ''مسجدِ قرطبہ'' کی نظم میں بڑے مؤثر و دلنشین انداز میں بیان کیا ہے:

سلسلۂ روز و شب نقش گرِ حادثات
سلسلۂ روز و شب اصلِ حیات و ممات

تجھ کو پرکھتا ہے یہ ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ
سلسلۂ روز و شب صیرفیٔ 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
کارِ جہاں بے ثبات ! کارِ جہاں بے ثبات

اوّل و آخر فنا باطن و ظاہر ، فنا
نقشِ کہن ہو کہ نو منزلِ آخر فنا

ہے مگر اس نقش میں رنگِ ثباتِ دوام
جس کو کیا ہو کسی مردِ خدا نے تمام

مردِ خدا کا عمل عشق سے صاحب فروغ
عشق ہے اصلِ 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 عصرِ رواں کے سوا
اور زمانے بھی ہیں جن کا نہیں کوئی نام

عشق دمِ جبریل ، عشق دلِ مصطفیٰ
عشق خدا کا رسول ، عشق خدا کا کلام !
عشق کی مستی سے ہے پیکرِ گل تابناک
عشق ہے صہبائے خام عشق ہے کاس الکرام
عشق فقیہہِ حرم ، عشق امیرِ جنود
عشق ہے ابن السبیل اس کے ہزاروں مقام
عشق کے مضراب سے نغمۂ تارِ حیات
عشق سے نورِ حیات عشق سے نارِ حیات

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

اے حرمِ 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
معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود !
قطرۂ خونِ جگر سل کو بناتا ہے دل
خونِ جگر سے صدا سوز و سرور و سرود

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

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

تجھ سے ہوا آشکارا بندۂ مومن کا راز
اس کے دنوں کی تپش اس کی شبوں کا گداز
اس کا مقامِ بلند اس کا خیالِ عظیم
اس کا سرور اس کا شوق اس کا نیاز اس کا ناز
ہاتھ ہے اللہ کا بندۂ مومن کا ہاتھ
غالب و کار آفریں کار کشا کار ساز
خاکی و نوری نہاد بندۂ مولا صفات
ہر دو جہاں سے غنی اس کا دلِ بے نیاز

اس کی امیدیں قلیل اس کے مقاصد جلیل
اس کی ادا دلفریب اس کی نگاہ دلنواز

نرم دمِ گفتگو گرم دمِ جستجو
رزم ہو یا بزم ہو پاک دل و پاکباز

عقل کی منزل ہے وہ عشق کا حاصل ہے وہ
حلقۂ آفاق میں گرمئی محفل ہے وہ

(بالِ جبریل، ۱۲۶ تا ۱۳۲)

مختصر یہ کہ علاّمہ اقبال کے نظریۂ عشق و فن کا خلاصہ یہ ہے کہ سوزِ عشق یا خونِ جگر فن کا ایک ناگزیر عنصر ہے جس کے بغیر کوئی فنی تخلیق حسن و کمال کو نہیں پہنچ سکتی:

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

(بالِ جبریل، ۱۳۶)

لیکن جو فن خونِ جگر سے نشو و نما پا کر معرضِ ظہور میں آتا ہے وہ نوعِ انسانی کے لیے حیاتِ ابدی کا سامان ہوتا ہے:

اہلِ زمین کو نسخۂ زندگئ دوام ہے
خونِ جگر سے تربیت پاتی ہے جو سخنوری

(بانگِ درا، ۲۳۶)

باب ۱۱

مقصدیتِ فن

باب ۱۱

مقصدیتِ فن

مقصدیتِ فن فن میں مقصدیت کا مسئلہ اپنی قدامت کے لحاظ سے قدیم یونان سے تعلق رکھتا ھے ۔ اس نے اٹھارھویں صدی میلادی میں ”فن برائے فن یا فن برائے زندگی“ کے نام سے جمالیاتی تنقید میں معرکۃالآرا مسئلے کی صورت اختیار کر لی اور آج تک متنازع فیہ ھے ۔ جہاں تک علامہ اقبال کا تعلق ھے وہ فن میں مقصدیت کے نظریے کے زبردست مؤیّد اور داعی ھیں ؛ اور انھوں نے اس نظریے کی حمایت و تبلیغ میں اپنی عبقری صلاحیتوں سے پورا پورا کام لیا ھے ۔ انھوں نے ”فن برائے زندگی“ کے نظریے کی تائید میں اپنے دیباچۂ مرقع چغتائی میں اپنے مؤقف کو ان الفاظ میں بیان کیا ھے :

”مجھے جو کچھ کہنا ھے اس کا حاصل بس اس قدر ھے کہ میں سارے فنونِ لطیفہ کو زندگی اور خودی کے تابع سمجھتا ھوں ۔ عرصہ ھوا میں نے اس باب میں اپنے نقطۂ نظر کا اظہار ۱۹۱۴ء میں اپنی مثنوی اسرار خودی میں کیا تھا ۔ اس کے تقریباً بارہ سال بعد زبورِ عجم کی آخری نظم میں بھی اسی زاویۂ نگاہ کی ترجمانی کی ھے ۔ 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 ھوتی ھے :

دلبری بے قاھری جادو گری است
دلبری با قاھری پیغمبری است

۔۔۔ کسی قوم کی معنوی صحت زیادہ تر اس روح کی نوعیت

پر منحصر ہے جو اس کے اندر اس کے شعراء اور صاحبانِ فن پیدا کرتے ہیں ۔ لیکن اس روح کی نوعیت کا سوال محض ان کے شخصی ذوقِ 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 تاکہ آسے وہ وقفِ عام کرے ۔ اسی اعتبار سے اس معنوی روح کی حیات بخش قوت اور اس کی حامل شخصیت ، نوعِ انسانی کے لیے نہایت اہمیت رکھتی ہیں ۔ کسی اہلِ ہنر کا مائل بہ انحطاط ضمیر اور تصور ایک قوم کے لیے اٹیلا اور چنگیز کے لشکروں سے زیادہ تباہ کن ہو سکتا ہے ، بشرطیکہ اس کی تصویریں یا اس کے نغمے جذب و کشش کی طاقت بھی رکھتے ہوں ۔ جیسا کہ پیغمبرِ اسلام نے قبل از اسلام کے عربی شاعرِ اعظم امراء القیس کی بابت فرمایا : '' اشعر الشعرا و قائدِ ہم 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 صورتِ حال کی طلب، جس کو علمی اصطلاح میں فطرت کے ساتھ توافق کہا جاتا ہے ، دراصل روحِ 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 سرِ 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 تسلسلِ حیات متواتر تخلیق سے وابستہ ہے :

حسن از خود بروں جستن خطا ست
آنچہ می بائیست پیشِ ما کجا ستؔ

جو اہلِ ہنر نوعِ انسان کے لیے رحمت ثابت ہوتے ہیں ، ان

کا ربط اپنے ماحولِ حیات کے ساتھ "با زمانہ ستیز" کا ہوتا ہے۔ ایسا بلند مرتبت ہنرور صبغۃ اللہ (الٰہی رنگ) میں ڈوبا ہوتا ہے۔ اپنی روح میں وہ زمان کی حقیقت اور ابدیّت کو محسوس کرتا ہے۔ بقول فشٹے (Fichte) اُسے 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۔ دورِ حاضر فطرت (طبعی ماحول) ہی کو سرچشمۂ 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۔ صاحبِ 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 فنِ تعمیر کے استثناء کے اسلامی فنونِ لطیفہ، موسیقی، مصوری، بلکہ کسی حد تک شاعری بھی ہنوز ظہور کے طالب ہیں۔ وہ فن، وہ ہنر جس کا مطمح نظر اخلاقِ الٰہی کو اپنے اندر جذب کرنا (تخلقوا باخلاق اللہ) ہے، دراصل انسان کے اندر ایک غیر محدود طلب (اجرٌ غیر ممنون) پیدا کرتا ہے اور انجام کار اُسے اس زمین پر اللہ کی خلافت کا مستحق ٹھہراتا ہے:

مقامِ آدمِ خاکی نہاد در یابند
مسافرانِ حرم را خدا دہد توفیق

اقبال

("دیباچۂ مرقع چغتائی"، در مضامین اقبال، مرتبہ تصدّق حسین تاج، حیدرآباد (دکن)، ۱۳۶۲ھ، ص ۱۹۷ تا ۲۰۰)

علّامہ اقبال کے نظریۂ 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 و قدیم کی بحث کو مانتا ہوں ۔ شاعری کی جان تو شاعر کے جذبات ہیں ۔ جذباتِ انسانی اور کیفیاتِ قلبی اللہ کی دین ہے ۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ طبع موزوں اس کے ادا کرنے کے لیے پُراثر 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 اثرپذیر ہوں ، وہ شاعر جدید رنگ کا حامل متصور ہو سکتا ہے نہ کہ نفسِ شعری ۔ اگر ہم نے پابندیٔ عروض کی خلاف ورزی کی تو شاعری کا قلعہ ہی منہدم ہو جائے گا ، اور اس نقطۂ خیال سے یہ کہنا پڑے گا اور یہ کہنا درست ہے کہ موجودہ شعراء کا کام تعمیری ہونا چاہیے نہ کہ تخریبی'' .

(اقبال نامہ، حصہ اول ، مرتبہ شیخ عطا اللہ
لاہور ، بدونِ تاریخ ، ص ۲۸۰)

''۔ ۔ ۔ لیکن یہ بھی یاد رکھنے کے قابل ہے کہ جذباتِ 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 و معانی کی وجہ سے نہیں ، بلکہ اس میں شعر کی زبان اور زبان کے الفاظ کی صوت اور طرزِ 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 قلوبِ انسانی کی اصلی فطرت اور انسانی تعلیم و تربیت اور تجربے کا اختلاف ہے۔ اگرکسی 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 تنوّع اور گونا گونی ہے'' .

(اقبال نامہ ، جلد ۲ ، ص ۳۷۱)

''شاعری میں لٹریچر بحیثیت لٹریچر کے کبھی میرا مطمح 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 مدِّنظر 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 (فن) غایت درجہ کی جانکاہی چاہتا ہے اور یہ بات موجودہ وقت میں میرے لیے ممکن نہیں " (محوّلۂ بالا کتاب ، ص ۱۰۸) .

جیسا کہ ہم گذشتہ ابواب میں دیکھ چکے ہیں، علامہ اقبال کے نظامِ فلسفہ کا مرکزی نقطہ " خودی " ہے ؛ اور خودی چونکہ ان کے نزدیک اصلِ حیات ہے ، لہٰذا وہ اس کے استحکام و بقا ہی میں مقصودِ 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

ضمیرِ بندۂ خاکی سے ہے نمودِ ان کی
بلند تر ہے ستاروں سے آن کا کاشانہ
"اگر خودی کی حفاظت کریں تو عینِ حیات"
نہ کر سکیں تو سراپا فسون و افسانہ

ہوئی ہے زیرِ فلک اُمتوں کی رُسوائی
خودی سے جب ادب و دیں ہوئے ہیں بیگانہ

(ضرب کلیم ، ۹۸)

علامہ اقبال نے ان اشعار میں ایک نہایت اہم نکتہ بیان کیا ہے، جو میرے نزدیک ثقافتِ اسلامی کی حقیقی قدروں کی تشخیص و تعیین میں ایک اعلیٰ معیار ثابت ہو سکتا ہے ؛ اور وہ نکتہ یہ ہے کہ فن جو خودی کی حفاظت کرتا ہے سرچشمۂ 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 بناء پر وہ اس فن کو قابلِ افسوس سمجھتے ہیں جس میں تعمیرِ خودی کے عنصر یا جوہر کا فقدان ہوتا ہے :

گر ہنر میں نہیں تعمیرِ خودی کا جوہر
وائے صورت گری و شاعری و نائے و سرود

(ضربِ کلیم ، ۱۱۲)

یہ درست ہے کہ فن کا مقصدِ حقیقی خودی کی حفاظت و تعمیر ہے ، لیکن جہاں تک خود ''مقصدیت'' کا تعلق ہے وہ تو بذاتِ خود زندگی کے ارتقاء و بقاء کے لیے نا گزیر ہے ۔ وجہ یہ ہے کہ ارتقائے حیات کا دار و مدار ہی مقصدیت پر ہے ۔ اس اجمال کی شرح یہ ہے کہ ارتقاء ، زندگی کا فطری تقاضا ہے ؛ لیکن سنتِ 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 ''مقسومِ ازلی'' نہیں کہ بدلا نہ جا سکتا ہو ۔ اصل یہ ہے کہ ہر شئے خود اپنی تقدیر کی خالق ہے ، ان معنٰی میں کہ ہر شئے جیسا بننا چاہتی ہے خالقِ حقیقی اُسے ویسا ہی بنا دیتا ہے ۔ وہ جبراً یا اپنی مرضی سے کسی کی تقدیر نہیں بناتا ۔ اپنے اس فلسفۂ مقصدیت کی علّامہ اقبال نے بڑی وضاحت سے تشریح کی ہے جس سے مقصدیتِ فن کے متعلق بھی اُن کے موقف کی صراحت ہو جاتی ہے :

'' در بیان اینکه حیاتِ خودی از تخلیق و تولیدِ مقاصد است''

زندگی را بقا از مدعا است کاروانش را درا از مدعا است
زندگی در جستجو پوشیده است اصلِ او در آرزو پوشیده است

آرزو را در دلِ خود زندہ دار تا نگردد مشتِ خاکِ تو مزار
آرزو جانِ جہانِ رنگ و بوست فطرتِ ہر شئے امینِ آرزو است
از تمنا رقصِ دل در سینہ ہا سینہ ہا از تابِ او آئینہ ہا
طاقتِ پرواز بخشد خاک را خضر باشد موسیٰ ادراک را
دل ز سوزِ آرزو گیرد حیات غیرِ حق میرد چو او گیرد حیات
چوں ز تخلیقِ تمنا باز ماند شہپرش بشکست و از پرواز ماند
آرزو ہنگامہ آرائے خودی موجِ بیتابے ز دریائے خودی
آرزو صیدِ مقاصد را کمند دفترِ افعال را شیرازہ بند
زندہ را نفیِ تمنا مردہ کرد شعلہ را نقصانِ سوز افسردہ کرد
(اسرار و رموز، ۱۱۶ - ۱۱۷)

علم الحیات یا حیاتیات میں یہ مسئلہ بڑا اہم سمجھا جاتا ہے کہ ارتقائے حیات میں حواس و قلب کی ظاہری و معنوی قوتیں کیسے پیدا ہوگئیں ؟ علامہ اقبال نے یہ مسئلہ یوں حل کیا ہے کہ دورانِ ارتقاء میں جب کسی چیز میں خارجی دنیا کو دیکھنے کی آرزو پیدا ہوئی تو اسے قوتِ باصرہ عطا ہوگئی ؛ اسی طرح سامعہ لذتِ شنید کی آرزو کی وجہ سے پیدا ہوئی ، علیٰ ہذالقیاس ، یہی نہیں ، بلکہ ہر پیکرِ 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 اس اصول حیات کو اس طرح بیان کرتے ہیں :

چیست اصلِ دیدۂ بیدارِ ما ؟ بست صورت لذتِ دیدارِ ما
کبک پا از شوخیٔ رفتار یافت بلبل از سعیٔ نوا منقار یافت
نے بروں از نیستاں آباد شد نغمہ از زندانِ او آزاد شد
عقل ندرت کوش و گردوں تاز چیست ہیچ میدانی کہ ایں اعجاز چیست
زندگی سرمایہ دار از آرزو است عقل از زائیدگانِ بطنِ اوست
چیست نظمِ قوم و آئین و رسوم چیست رازِ تازگیہائے علوم

آرزوے کو بزورِ خود شکست　　سر ز دل بیروں زد وصورت بہ بست
دست و دندان‌ودماغ و چشم‌وگوش　　فکر و تخییل 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 سوٰے را آتشِ سوزندۂ
مقصدے از آسماں بالا ترے　　دلربائے دلستانے دلبرے
باطلِ دیرینہ را غارت گرے　　فتنہ در جیبے سرا پا محشرے
ما ز تخلیقِ مقاصد زندہ ایم　　از شعاعِ 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 وہ افسون و سحرکاری ہے اور اس لیے ناجائز و نا روا ہے ۔ اپنے اس نظریۂ فن کی بناء پر علاّمہ 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 اسے ’’ 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 ازبس متاثر کیا ہے ، اس لیے اس بلند مرتبت حکیمِ 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 پذیرفته بر مسلکِ گوسفندی رفته است و از تخیّلاتِ او احتراز واجب است .

راهبِ دیرینه افلاطون حکیم — از گروهِ گوسفندانِ قدیم
رخشِ او در ظلمتِ معقول گم(۱) — در کهستانِ وجود افگنده سم
آنچناں افسونِ نامحسوس خورد — اعتبار از دست و چشم وگوش برد
گفت سرّ زندگی در مردن است — شمع را صد جلوه از افسردن است
بر تخیّلهائے ما فرماں روا است — جامِ او خواب آور و گیتی رُبا است
گوسفندے در لباسِ آدم است — حکم او بر جانِ صوفی محکم است
عقلِ خود را بر سرِ گردوں رساند — عالمِ اسباب را افسانه خواند
کارِ او تحلیلِ اجزائے حیات — قطعِ شاخِ سروِ رعنائے حیات
فکرِ افلاطوں زیاں را سود گفت — حکمتِ او بود را نابود گفت
فطرتش خوابیده و خوابے آفرید — چشمِ هوشِ او سرابے آفرید
بسکه از ذوقِ عمل محروم بود — جانِ او وارفتهٔ معدوم بود
منکرِ هنگامهٔ موجود گشت (۲) — خالقِ اعیانِ نامشهور گشت
زنده جاں را عالمِ امکاں خوش است — مرده دل را عالمِ اعیاں خوش است
آهوش بے بهره از لطفِ خرام — لذّتِ رفتار بر کبکش حرام
شبنمش از طاقتِ رم بے نصیب — طائرش را سینه از دم بے نصیب
ذوقِ روئیدن ندارد دانه اش — از طپیدن بیخبر پروانه اش
راهبِ ما چاره غیر از رم نداشت — طاقتِ غوغائے ایں عالم نداشت
دل بسوزِ شعلهٔ افسرده بست — نقشِ آں دنیائے افیوں خورده بست
از نشیمن سوئے گردوں پر کشود — باز سوئے آشیاں نامه فرود

---

(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 .

در خمِ گردون خیالِ او گم است — من ندانم دُرد یا خشتِ خُم است
قومہا از 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 ارتقاے مسلسل کا ضامن ہے اور یہ آرزو ہے جو ذوقِ عمل پیدا کرتی ہے۔ لٰہذا 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 اسی کے طفیل اس جمیل و جلیل دنیا میں آرزو و تمنّا کی گرم‌بازاری و بہار ہے۔ جہاں تک حسن کا تعلق ہے یہ فن کا مقصود بھی ہے اور اس کی تخلیق بھی۔ چنانچہ یہ فن ہی ہے جو فطرت کے حسن کو دوبالا کر دیتا ہے۔ اپنے اس نظریۂ فن کو علّامہ اقبال نے اپنی مثنوی اسرار و رموز میں ”در حقیقتِ شعرو اصلاحِ ادبیاتِ اسلامیہ“ کے عنوان کے تحت بڑے بلیغ انداز میں بیان کیا ہے:

گرم خون انسان 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 دامِ آرزو — حسن را از عشق پیغامِ آرزو
از چہ رو خیزد تمنّا دمبدم — ایں نواے 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 ہا آفریند در دلت
حسن خلّاقِ بہارِ آرزو است — جلوہ اش پروردگارِ آرزو است
سینۂ شاعر تجلّی زارِ حسن — خیزد از سیناے 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

اور اس کی دلیل یہ دیتے ہیں :

صد جہانِ تازہ مضمر در دلش بحر و بر پوشیدہ در آب و گلش
نا شنیدہ نغمہ ھا ہم نالہ ھا در دماغش نادمیدہ لالہ ھا
زشت را نا آشنا ، خوب آفریں فکرِ او با ماہ و انجم ہم نشیں
زندہ تر از آبِ چشمش کائنات خضر و در ظلماتِ او آبِ حیات
(اسرار و رموز ، ۳۷ تا ۳۸)

مقصدیتِ فن کے متعلق اپنے نظریے کی اثباتی انداز میں تصریح کرنے کے بعد علّامہ اقبال اب سلبی انداز اختیار کرتے ہیں ، جس سے ان کے نظریے کے دونوں پہلو واضح طور پر سامنے آ جاتے 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 ۔ علّامہ کہتے ہیں کہ یہ ایسا افیون ہوتا ہے جو قوم کے قوائے حیات کو مفلوج اور اُسے زندگی سے بیزار کر دیتا ہے ۔ پھر اس کا انجام یہ ہوتا ہے کہ وہ قوم کشمکشِ حیات میں مدافعت و مقاومت کی طاقت کھو بیٹھتی ہے اور زبوں و نا مرادی اس کا قسمت کا لکھا بن جاتا ہے ۔ اگر محض جمالیاتی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو ایسا فن اس لیے قابلِ اعتراض ہے کہ اس سے جمالیاتی ذوق خراب ہو جاتا ہے اور انسان میں خوب و زشت اور حسن و قبح 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 و خوبی کی نورانی جنت کے عوض قبح و زشتی کی دوزخ قبول کر لیتا ہے ۔ غرض ایسا فن قوم کی محرومی و نا مرادی کی دلیل اور ایسا فن کار اس کی ہلاکت و بربادی کا پیامبر ہوتا ہے :

شاعرش وا بوسد (۳) از ذوقِ حیات وائے قومے کز اجل گیرد برات
در جگر صد نشتر از نوشینہ اش خوش نماید زشت را آئینہ اش

(۳) بوسیدن : رو گردانی کرنا ۔

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
ماہی 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 ہایش از دلت دزدد ثبات مرگ را از سحرِ او دانی حیات
دایۂ ہستی ز جانِ تو برد (۵) لعلِ عنابی ز کانِ تو برد
چوں زیاں پیرایہ بندد سود را می کند مذموم ہر محمود را
در یمِ اندیشہ اندازد ترا از عمل بیگانہ می سازد ترا
خستۂ ما از کلامش خستہ تر انجمن از دورِ جامش خستہ تر
جوئے برقے نیست در نیسانِ او یک سرابِ رنگ و بو بستانِ او
حسنِ او را با صداقت کار نیست (۶) در یمش جز گوہرِ تف دار نیست
خواب را خوشتر ز بیداری شمرد آتشِ ما از نفسہایش فسرد
قلبِ مسموم از سرودِ بُلبُلش خفتہ مارے زیرِ انبارِ گلش
از خُم 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 علاّمہ اقبال کے نزدیک

---

(۴) بنات آشیاں در یم : سمندر کی تین پریاں جن کو عربی میں بنات البحر اور انگریزی میں سائرنز کہتے ہیں۔ ملاحوں کے توہمات کی رو سے ان کا آدھا جسم مچھلی کا ہے اور آدھا انسان کا؛ اور جہازران ان کی خوش آوازی سے بے راہ ہو کر غرق ہوجاتے ہیں۔
(۵) دایہ : خواہش، آرزو۔
(۶) تُف دار : عیب دار۔

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 آن کی بڑی چابکدستی سے نقاب کشائی کی ہے :

اے ز پا افتادۂ صہبائے او	صبحِ تو از مشرقِ مینائے او
اے دلت از نغمہ ہایش سرد جوش	زہرِ قاتل خوردۂ از راہِ گوش
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 دریوزۂ میخانہ ہا	جلوہ دزدِ روزنِ کاشانہ ہا
ناخوشے افسردۂ آزردۂ	از لگدکوبِ نگہبان مُردۂ
از غماں مانندِ نے کاہیدۂ	وز فلک صد شکوہ بر لب چیدۂ
لابہ و کیں جوہرِ آئینہ اش	ناتوانی ہمدمِ دیرینہ اش
پست بخت و زیرِ دست و دوں نہاد	ناسزا و نا امید و نامراد
شیونش از جانِ تو سرمایہ بُرد	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 انھیں دو چیزوں پر صالح فن

کی بنیاد استوار کی جا سکتی ہے ؛ اور یہ صالح ادب ہی ہے جو زندگی اور حرکت و عمل 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　نوبہارِ ہند و ایراں دیدۂ
اندکے از گرمئ صحرا بخور　بادۂ دیرینہ از خرما بخور
سر یکے اندر برِ گرمش بدہ　تن دمے با صرصرِ گرمش بدہ
مدتے غلطیدۂ اندر حریر (۸)　خو بہ کرپاسِ درشتے ہم 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 در خوردِ پیکارِ حیات　جسم و جانت سوزد از نارِ حیات

(وہی کتاب ، ۴۲ تا ۴۴)

اس دنیا میں جہاں ہر شئے اپنی ہستی کی بقا کے لیے سرگرمِ عمل نظر آتی ہے اور قدم قدم پر اسے مسابقت و مخالفت کے طوفانوں کا مقابلہ کرنا پڑتا ہے ، انسان ایک معین و معلوم مقصد کے بغیر اپنی یعنی

---

(۷) سلمیٰ ادبیاتِ عرب میں معشوقہ کا نام ہے ۔ دوسرے مصرع میں شیخ حسام الحق ضیاء الدینؒ کے مقولہ :

أَمْسَيْتُ کُرْدِیاً — أَصْبَحْتُ عَرَبِیاً

کی طرف اشارہ ہے ۔

(۸) حریر : ایک قسم کا ریشمی کپڑا ۔

(۹) کنام : باز کے رہنے کی جگہ ۔

خودی کی بقا و تعمیر کے کام کو سر انجام نہیں دے سکتا ۔ علامّہ 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 مغنّی کے بم و زیر سے دل
نہ رہا زندہ و پایندہ 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 ترا زمزمۂ لاموجود !
جس کو مشروع سمجھتے ہیں فقیہانِ خودی
منتظر ہے کسی مطرب کا ابھی تک وہ سرود !

(ضربِ کلیم ، ۱۲۴)

ان اشعار میں علامّہ 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 پایندگی کے لیے ضروری ہے کہ وہ غم و خوف سے پاک و صاف ہو ۔ وجہ یہ ہے کہ خوف و حزن دل کے لیے سمّ ِقاتل ہے ۔ لہٰذا فن ایسا ہونا چاہیے جو انسان کو خوف و حزن سے پاک و صاف کر دے ۔ نیز اسے آزادی و صولت بھی عطا کرے ۔ یہ آزادی و صولت ''زمزمۂ لا موجود'' یعنی نغمۂ توحید سے 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 حدیث و کتاب

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 و تصریح 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 شعلۂ آواز سے

(بانگ 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 اسے ''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 علاّمہ 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

(بانگ درا ، ۲۰۹)

اس تصوّر کو علاّمہ نے باندازِ 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 زندگیٔ 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

(بانگ درا ، ۲۳۵-۲۳۶)

یہ سب صالح فن کی خصوصیّات ہیں ، لیکن اس کی سب سے بڑی خوبی یا پہچان یہ ہے کہ وہ خودی کی حفاظت کرتا ہے ۔ علاّمہ

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 اسی 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 کر سکیں تو سراپا فسون و افسانہ !

ہوئی ہے زیرِ فلک اُمتوں کی رسوائی
خودی سے جب ادب و دیں ہوئے ہیں بیگانہ

(ضربِ کلیم ، ۹۸)

محوّلۂ بالا اشعار میں علاّمہ 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 ۔ بہرکیف، 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 ندھند
بودن آموز کہ ہم باشی و ہم خواہی بود

(ضربِ کلیم ، ۱۱۲)

علّامہ 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 مقصودِ 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 حیاتِ 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 مغنّی کا نفس ہو
جس سے چمن افسردہ ہو وہ بادِ سحر کیا !

بے معجزہ دنیا میں ابھرتی نہیں قومیں
جو ضربِ کلیمی نہیں رکھتا وہ ہنر کیا !

(ضربِ کلیم ، ۱۱۷)

علّامہ اقبال کے نزدیک افسردگی یا جمود و تعطّل 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 ، تاکہ کاروانِ انسانی

پیغمبرانہ عزم و قوت کے ساتھ زندگی کی حریف 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 مُرغِ 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 نمایند بہ پرہیز '

(ضربِ کلیم ، ۱۲۷)

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 برسر پیکار ہوں تو فن کو ضربِ کلیمی یا صورِ اسرافیلی یعنی قوتِ جلالی سے کام لینا چاہیے ؛ لیکن امن و سلامتی 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 ، ۱۳۳)

ایسا ہی شعر یعنی فن پارہ قدر و قیمت میں امراء کے مال و زر اور شہنشاہوں کے جاہ و حشم سے کہیں بڑھ کر ہوتا ہے ، اس لیے ان سے زیادہ مطلوب و عزیز ہوتا ہے :

عزیز تر ہے متاعِ امیر و سلطاں سے
وہ شعر جس میں ہو بجلی کا سوز و براق !

(بالِ جبریل ، ۹٦)

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 و رسل کے مشن کو پورا کرتا ہے :

شعر را مقصود اگر آدم گری است
شاعری ہم وارثِ پیغمبری است

(جاوید نامہ ، ۳٦)

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 ان کے نقطۂ نظر کی کامل طور پر صراحت ہو جائے : ”میرا یہ عقیدہ ہے کہ آرٹ یعنی ادبیات یا مصوری یا موسیقی اور یا معماری جو بھی ہو، ہر ایک زندگی کی معاون اور خدمتگار ہے ؛ 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 کر سکتا ہے ۔ اس وقت جب کہ 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 برباد کن ہو جاتا ہے اور جو حسن 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 امراء القیس کے ، جو عرب شاعر ہے ، کچھ اشعار پڑھے 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 و صورت نہیں ، بلکہ جو چیز حقیقۃً قوم کی زندگی کے ساتھ تعلق رکھتی ہے ، وہ '' وہ تخیل '' ہے جس کو شاعرقوم 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 پامردی سے نشو و نما پاکر مر جاتی ہیں ۔ پس یہ خواہش ہے کہ افغانستان کے نوجوان شعراء و انشاء 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 متشکّل کرے اور ان کو ایسی روحانی صحت بخشے کہ وہ بالآخر اپنی انانیت کو پا کر اور قابلیت بہم پہنچا کر پکار اٹھیں :

دو دستہ تیغم و گردوں برہنہ ساخت مرا
فساں کشید و بروی زمانہ آخت مرا

من آں جہانِ خیالم کہ فطرتِ ازلی
جہانِ بلبل و گل را شکست و ساخت مرا

نفس بہ سینہ گدازم کہ طائرِ حرمم
تواں نہ گرمئ آوازِ من شناخت مرا

(تصدق حسین : مضامینِ اقبال ، حیدر آباد دکن ،
۱۳۶۲ھ ، ص ۲۰۱ تا ۲۰۳)

اپنے ایک مضمون بعنوان ”جناب رسالت مآب کا ادبی تبصرہ“ میں علاّمہ 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 اُن 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 انھیں ایک نئے ادبی نصب العین کی تلاش ہے ۔ شاعری کیسی ہونی چاہیے اور کیسی نہ ہونی چاہیے ، یہ وہ عقدہ ہے جسے جناب رسالت مآب صلعم کے وجدان نے اس طرح حل کیا ہے ۔ امراءالقیس نے اسلام سے چالیس سال پہلے کا زمانہ پایا ہے ۔ روایت ہمیں

بتاتی ھے کہ جناب پیغمبر صلعم نے اس کی نسبت ایک موقع پر حسبِ ذیل رائے ظاھر فرمائی: اشعرالشعراء و قائدھم الی النار ؛ یعنی وہ شاعروں کا سرتاج تو ھے ھی ، لیکن جہنم کے مرحلے میں اُن سب کا سپہ سالار بھی ھے ۔

اب سوال یہ پیدا ھوتا ھے کہ امراء القیس کی شاعری میں وہ کونسی باتیں ھیں جنھوں نے حضورِ سرورِ کائنات صلعم سے یہ رائے ظاھر کروائی ۔ امراء القیس کے دیوان پر جب ھم نظر ڈالتے ھیں تو ھمیں شرابِ ارغوانی کے دور ، عشق و حسن کی ھوشربا داستانوں اور جاں گداز جذبوں ، آندھیوں سے اُڑی ھوئی پرانی بستیوں کے کھنڈروں کے مرثیوں ، سنسان ریتلے ویرانوں کے دل ھلا دینے والے منظروں کی تصویریں نظر آتی ھیں، اور یہی عرب کے دورِ جاھلیت کی کل تخیّلی کائنات ھے ۔ امراءالقیس قوتِ ارادی کو جنبش میں لانے کی بجائے اپنے سامعین کے تخیل پر جادو کے ڈورے ڈالتا ھے اور ان میں بجائے ھوشیاری کے بے خودی کی کیفیت پیدا کر دیتا ھے ۔ رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم نے اپنی حکیمانہ تنقید میں فنونِ لطیفہ کے اس اھم اصول کی توضیح فرمائی ھے کہ صنائع و بدائع کے محاسن اور انسانی زندگی کے محاسن یہ کچھ ضروری نہیں کہ یہ دونوں ایک ھوں ۔ یہ ممکن ھے کہ شاعر بہت اچھا شعر کہے ، لیکن وھی شعر پڑھنے والے کو اعلیٰ علیّین کی سیر کرانے کی بجائے اسفل السّافلین کا تماشا دکھا دے ۔ شاعری دراصل ساحری ھے اور اس شاعر پر حیف ھے 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 ھلاکت کی طرف لے جائے ۔ اس کا تو فرض ھے کہ قدرت کی لازوال دولتوں میں سے زندگی اور قوت کا جو حصہ اُسے دکھایا گیا ھے اس میں اوروں کو بھی شریک کرے ، نہ یہ کہ اُٹھائی گیرہ بن کر جو رھی سہی پونجی اُن کے پاس ھے اس کو بھی ھتھیا لے ۔

ایک دفعہ قبیلہ بنو عیس کے مشہور شاعر عنترہ کا یہ شعر حضرت رسول کریم صلی اللہ علیہ وسلم کو سنایا گیا :

وَلقد ابیت عَلی الطوی و اظَلّہ،

حتّٰی انال بہٖ کریمہ الماکل

میں نے بہت سی راتیں محنت و مشقت میں بسر کی ہیں تاکہ میں اکل حلال کے قابل ہو سکوں ۔

رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم جن کی بعثت کا مقصدِ 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 چاھتا ھے “.

اللہ اکبر ! توحید کا وہ فرزندِ اعظم صلی اللہ علیہ وسلم ، جس کے چہرۂ مبارک پر ایک نظر ڈال لینا نظارگیوں کے لیے دنیوی برکت اور اخروی نجات کی دو گونہ سرمایہ اندوزی کا ذریعہ تھا ، خود ایک بت‌پرست عرب سے ملنے کا شوق ظاھر کرتا ھے 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 ظاھر ھے ۔ عنترہ کا شعر ایک صحت بخش زندگی کی جیتی جاگتی ، بولتی چالتی تصویر ھے ۔ حلال کی کمائی میں انسان کو جو سختیاں اٹھانی پڑتی ھیں ، جو کڑیاں جھیلنی پڑتی ھیں ان کا نقش پردۂ خیال پر شاعر نے نہایت خوبصورتی کے ساتھ کھینچا ھے ۔ حضور خواجۂ دو جہاں صلعم (بابی انت وامی) 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 شئے 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 انھیں 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 حلقۂ عشاق میں داخل نہ ہونا چاہیے۔ مصورِ فطرت کو اپنی رنگا رنگ نگارآرائیوں 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،
حیدر آباد دکن ۱۳۶۲ھ، ۷۷ تا ۷۸)

---

(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)

اس جگہ مقصدیتِ فن کے مسئلے کے متعلق بعض علمائے جمالیات کے نظریات پر چھچھاتی نظر بھی ڈالی جاتی ہے تاکہ اس بالواسطہ تقابل و موازنہ سے علامہ اقبال کے نظریے کی حقیقی قدروں کی صحیح تعیین 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 و تعطل 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 و ترویج 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 و شر، حسن و قبح، حق و باطل، الغرض ہر شئے کو پرکھنے کا ایک ہی معیار تھا اور وہ اخلاق تھا۔ چنانچہ افلاطون کے نظامِ فکر کا مبنٰی 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 قابلِ 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 شئے حقیقی نہیں ہے وہ باطل ہوگی اور باطل شئے 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 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 تہذیبِ اخلاق کا کام لیا جا سکے۔ اچھے شہری سے اس کا مقصود

با اخلاق 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 جہاد و شجاعت کے جذبات اُبھار کر اُنھیں 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 راہِ 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 پُرزور 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 انھیں 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 فنّی 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 انھیں جاندار چیزوں کی تصویروں میں ، یا عمارتوں میں اور اس کے علاوہ ہر شئے میں جسے وہ تخلیق کرتے ہیں ، بدی یا اخلاق کجروی یا کمینگی یا کور ذوقی کو معرضِ اظہار میں لانے سے منع کرنا چاہیے ۔ بالفرض اگر ہم انھیں ایسا کرنے سے باز نہیں رکھ سکتے تو انھیں کوئی شئے بھی تخلیق کرنے کی اجازت نہیں دینی چاہیے ۔ ۔ ۔ اس کے برعکس ہمیں ایسے فن کاروں کی طلب و جستجو ہونی چاہیے جو اپنے حسنِ طبیعت کی بدولت اس کائناتِ حسن و کمال کی نقالی کرنے کے قابل ہیں ، تا کہ 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 کرینگے، انہیں تماثیل ِ حسن سے حاصل ہوگا ۔ ایسا ماحول نسیم ِ جانفزا کی طرح جو صحت بخش علاقوں سے آتی ہے، غیر مرئی طور پر انہیں بچپن ہی سے ''روح ِ صداقت'' اور ''روح ِ 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 فن کار کی شخصیت کی مہر لازماً ثبت ہونی چاہیے ۔ اس نکتے میں یہ رمز پوشیدہ ہے کہ کسی فن پارے پر شخصیت کی مہر خون ِ 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 فن کار اپنے خون ِ 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 و صوت
معجزۂ فن کی ہے خون ِ جگر سے نمود !

اور

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

(بال ِ 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 شئے کو ، جس کا سبھاؤ سیدھا اور صاف

---

(۱۱) Piato, *Republic*, iii.

نہ ہو ، اسے اس کی فنّی خوبیوں کے باوجود مسترد کر دینا چاہیے ۔ شاعر کو فقط نیکی کے قصائد اور دیوتاؤں کے بھجن کہنے کی اجازت ہونی چاہیے ۔ کسی ایسی فنّی تخلیق کو ہرگز درگذر 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 فن 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 ہردلعزیز 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 دیکھیے بہت سے بدکردار تو خوشی کی زندگی گزارتے ہیں اور بہت سے نیک کردار غم و حزن 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 مصوّر یا کوئی تمثال گر ، اسے ہر حال میں ان تین صورتوں میں کسی ایک سی

---

(۱۲) *Op. cit.* Book x.

(۱۳) *Loc. cit.*

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 انھیں 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 کرانے والا عدم امکان'' (۱۴) اس امکان سے قابل ترجیح ہے جو باور کرانے والا نہیں ہے''۔ اپنے اس دعوے کے ثبوت میں ارسطو ذُقسص (۱۵) کی مصوری سے استشہاد کرتا ہے : ''ذُقسص کے کردار غیر امکانی تھے، مگر ان کے عدم 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 ، لہذا اسے عام اخلاق معیار پر جانچا نہیں جا سکتا ۔ اس طرح اس نے اپنے استاد افلاطون کے نظریۂ فن پر ، جو اخلاقیات پر مبنی ہے ، زبردست ضرب لگائی اور فن کو اخلاقیات کی دنیا سے باہر نکالنے کی جو کوشش کی ، اسے ناکام نہیں کہ 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 سیونارولا (۱۸) کے

(۱۴) convincing impossibility

(۱۵) Zeuxis (c. 430 B. C.) ، یونانی مصور ۔

(۱۶) Type

(۱۷) Aristotle, *The Rehtoric And The Poetics*, N. Y. 1954, P. 227 f.

(۱۸) Girolama Savonayola (1448–1552) ، اطالوی احیاے علوم کی تحریک کا حامی و معاون ۔

اثر و نفوذ سے یورپ میں پھر زندہ ہو گیا ۔ سیونارولا نے اپنی کتاب ''کُلّ علوم کی تقسیم و افادیّت'' (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 تفکّر ہے ؛ لیکن اس کا مقصد مثال کے ذریعے نیکی کی ترغیب دینا ہے ۔ چنانچہ اس نے اپنے اس نظریے کی بنا پر ان تمام کلاسیکی شعراء کی خصوصیت سے زبردست مخالفت و مذمت کی ہے جو اُس 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 ِوکو نے اٹھارھویں صدی کے اوائل میں ارسطو کے نظریۂ فن کی حمایت میں اہم حصہ لیا ہے ۔ ِوکو کے نزدیک شاعری کے محرکات صرف جذبات و عواطف ھیں ۔ لٰہذا 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 اُسے فلسفے سے متائز 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 حدِّ فاصل قائم کر کے ِوکو نے شاعری میں بالخصوص جھوٹ اور مبالغے کی ضرورت و اہمیت پر بڑا زور دیا ہے ۔ یہ یاد رہے کہ ِوکو جس شئے (جھوٹ اور مبالغہ) کو فن کی لازمی شرط سمجھ کر اس کی تعریف کوتا ہے ، اسی چیز کو

---

(۱۹) *Division And Utility of All Sciences*

(۲۰) Knight, *The Philosophy of the Beautiful*, P. 47.

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 تخیّل 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 ٹھیرا ، تو پھر فن میں مبالغہ ، جھوٹ اور تصنّع کو کس طرح حرام یا ناجائز قرار دیا جا سکتا ہے ۔ لہٰذا وِکو اپنے اس نظریۂ فن کی بناء پر ان ناقدوں کی پُر زور 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

---

(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).

کی بنیادی شرائط قرار دیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہر فنّی تخلیق کے لیے لازمی ہے کہ وہ حسین، حقیقت کی آئینہ دار اور اخلاق 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 نظریۂ فن کی تکذیب کرتا ہے۔ وہ آزادیٔ فن کا زبردست نقیب ہے اور فن کو اخلاق 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 نظریۂ 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

---

(۲۵) Herder, *Sophron*, ch. 4.

(۲۶) Freidrich Ernst Daniel Schliermacher (1768—1834).

(۲۷) Schliermacher, *Philosophical and miscellaneous Writings*, Eng. tr. vol. V. P. 505.

قطعاً اس سے کوئی تعلق نہیں رکھتا (۲۸) .

شیلنگ (۲۹) فن کو فلسفے سے بھی ارفع مقام کا مستحق سمجھتا ھے ۔ اس کے نزدیک فطرت کی غیر شعوری تخلیقات انسان کی شعوری تخلیقات کے مشابہ ھیں ۔ لیکن ذھانتِ انسانی صرف فنّی تخلیقات ھی میں اپنے اور اپنے سے دُور کی دنیا اور حل شدہ اسرار کے مابین تناقضات کو معلوم کرتی ھے ۔ فن کے ذریعے ذات اور غیرِ ذات ، انسان اور فطرت ، شعور اور لاشعور کے درمیان جو تفاوت پایا جاتا ھے وہ دور ھو جاتا ھے ۔ دوسرے لفظوں میں فن اس فرق کی خلیج کو پاٹ دیتا ھے ۔ یہ ھمیں علم کے عبادت خانے کی دھلیز سے اٹھا کر عبادت خانے کے اندر پہنچا دیتا ھے ۔ ذاتِ مطلق اپنے آپ کو فنکار پر اس کی تخلیقی کیفیات کے دوران میں آشکارا کرتی ھے اور اس طرح فن ایک اعتبار سے فطرت کو بے نقاب کر دیتا ھے ؛ یا اس کے بھیدوں کا دروازہ کھول دیتا ھے ۔ یہ محض جمالیاتی بصیرت ھے جس کے ذریعے ھم '' الباطن '' تک معروضی حقیقت کی صورت میں پہنچتے ھیں (۳۰) .

شیلنگ اپنی کتاب '' یونیورسٹی کا طریقہ تعلیم'' (۳۱) کے چودھویں خطبے میں ، جو ''فنونِ لطیفہ کے علم'' پر ھے ، اس بات پر زور دیتا ھے کہ فن محض حسیاتی لذّتوں کا غلام نہیں ھے ، چاھے یہ لذّتیں کتنی اعلیٰ کیوں نہ ھوں ۔ فن ایک فلسفی کے لیے اللہ تعالیٰ کا آئینہ ھے ، جو ایک اضافی وسیلے کی وساطت سے حسنِ مطلق کو آشکارا کرتا ھے ۔ فن کا فلسفے سے وھی تعلق ھے ، جو حقیقت کا تصور سے ھوتا ھے ۔

---

(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 Univesity Studies* (*Methodedes Akademischen Studiums* 1803).

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 دیو مالا پیدا ہوگی (۳۳) ۔ ۔ ۔ ذاتِ مطلق اس لیے فن اور فلسفے دونوں ہی کا مقصود ہے ۔ فلسفہ حقیقت کی شبیہ گری تصور میں کرتا ہے ، جب کہ فن حقیقت کی شبیہ گری ظاہر میں کرتا ہے ۔ ۔ ۔ یہ ایک بدیہی امر ہے کہ فن ہر دیگر شئے سے ارفع ہے اور فلسفے سے گہرا تعلق رکھتا ہے ، جس سے آسے صرف اس کی صراحت و تفصیل کی خصوصیت کی بنا پر ہی متمائز 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 ، آسے اس جگہ نقل کرنا بے محل نہ ہوگا (۳۶) :

---

(۳۲) *Op. cit.* Lecture xiv.

(۳۳) Schelling, *System of Transcendental Idealism*, PP.399-400.

(۳۴) *Op. cit.*, P. 402.

(۳۵) Friedrich Theoder Vischer (1807—1887) ، جرمن عالمِ جمالیات .

(۳۶) Vischer, *Aesthetic as Science of the Beautiful* (1846—57), Introduction P. 25 and *passim*.

نام عالمِ جمالیات	پہلا درجہ	دوسرا درجہ	تیسرا درجہ
شلیگل	فلسفہ	مذہب	فن
ہیگل	فن	مذہب	فلسفہ
وِسّے (Weisse)	فلسفہ	فن	مذہب
فِشر	مذہب	فن	فلسفہ
ورتھ	مذہب	فلسفہ	فن

آپذومر (۳۷) بھی مقصدیتِ فن کے باب میں فِشر 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۔ تاریخِ جمالیات میں رسکن کو اخلاقیات کا متشدّد مبلّغ 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

---

(۳۷) C. W. Opzoomer، ولندیزی عالمِ جمالیات اور مصنف۔

(۳۸) Knight, *The Philosophy of the Beautiful*, London 1903, PP. 158-59.

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 مصوّر بننے کے لیے تمھیں ضرور ایک اچھا انسان بھی ہونا چاہیے، مگر میں یہ ضرور کہتا ہوں کہ ایک اچھا فطری مصوّر 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 شدّت کا؛ سادگی مقصد کی اور شدّت قوت و کامرانی کی" (۳۹)۔ رسکن نے فن کے اجتماعی نفسیاتی اثرات پر تاریخِ 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 جنّت کے لیے موزوں ہے نکلتا ہے۔ اس کے برعکس، ہاتھی دانت کے محلّات سے دغا بازی، ظلم، بزدلی، بت پرستی، بہمیت اور اس کے علاوہ جو کچھ دوزخ کے لیے سزا وار ہے نکلتا ہے۔ لیکن اس مشکل کا خاتمہ یہیں نہیں ہو جاتا۔ فقط ایک مثال سے چاہے وہ بظاہر کتنی ہی بڑی قوت کی 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 و ملزوم 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

Ruskin, *Unto this Last*, Book ii, PP. 86-87. (۳۹)

فن سے بے پروائی اور طبیعت کی نیکی کو لازم و ملزوم 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 ھند سے دنیا کے دوسرے ممالک تک اور اپنے موجودہ مشاھدے سے تاریخ کی لوحِ محفوظ تک گذر جائیں تو ہم پھر بھی ایک بڑی واقعیت کو اپنی عالم گیر حیثیت میں پیشِ نظر پائیں گے ؛ یعنی فن کی شاندار کامیابی کے ساتھ بعد کے قومی انحطاط کے ظاھری تعلق کو ۔ تم پہلے تو یہ دیکھتے ہو کہ وہ قومیں جو نفیس اور شستہ فن کی مالک تھیں ، ھمیشہ ان قوموں سے مغلوب ھوئیں جو کوئی فن نہیں رکھتی تھیں ۔ تم دیکھتے ہو کہ اھلِ لیڈیا (۴۰) ، اھلِ میڈ (۴۱) سے ، اھلِ ایتھنیا (۴۲) اھلِ سپارٹا (۴۳) سے ، اھلِ یونان ، رومیوں سے اور رومی ، گاتھیوں (۴۴) سے اور اھلِ برگنڈا (۴۵) سوستانیوں (۴۶) سے مغلوب ھوئے ۔ ۔ ۔ غرض وہ عہد جس میں کوئی قوم فن میں اپنی معراجِ کمال کو پہنچتی ہے ، ٹھیک وھی ھوتا ہے جس میں وہ اپنی تباھی 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 ھی وہ ایک تصویر نما

---

(۴۰) Lydians
(۴۱) Medes
(۴۲) Athenians
(۴۳) Spartans
(۴۴) Goths
(۴۵) Burgundians
(۴۶) Switzers
(۴۷) fresco

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 محرّک نظر آتا ہے ، لہذا 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 اُن 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 توہم‌پرستی کے شدید جذبے کی وجہ سے آسیرس (۴۹)، بیلُس (۵۰) ، منروا (۵۱) اور ملکۂ سماوی (۵۲) کی پرستش میں سرگرمی سے منہمک تھے - قصہ کوتاہ ، یہ بات ثابت کرنا بہت مشکل ہے کہ فن جھوٹ کی اشاعت و تبلیغ اور برائی کی حوصلہ افزائی کے بغیر کبھی ایک منظم 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 و نشاط 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 گذارتی ہے ، چرواہے کی لاٹھی یا ہل کے دستے کو کبھی آراستہ نہیں کیا کرتی - لیکن وہ نسلِ انسانی جو لوٹ مار اور کشت و خون پر گذر اوقات کرتی ہے قریب قریب ہمیشہ ترکش ، خود اور نیزے کی نہایت عمدہ آرائش و تزئین کرتی رہی ہے (۵۳) .

(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.

رسکن اپنے موقف کو دلائل و شواہد سے ثابت کرنے کی خاطر ہندوؤں کی اس فطری کور ذوقی اور توہم پرستی کا موزانہ 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 مناظرِ فطرت کے شیدائی اور حقیقت پسند قلب و نظر 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، اسے اوہام پرستی کی خدمت، نیز اسے محض اس کی خاطر استعمال کیا جائے تو وہ اس شئے 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 فن کاری کی جاتی ہے اور فن کار کی خوشی فقط اس 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 و دماغ 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 فطرت 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

Op. cit., P. 26. (۵۴)

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 کُل 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 کار آمد 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 گذرا ہے ۔ اس کے نزدیک ''فن انسانوں میں وحدت پیدا کرنے اور انھیں ایک ہی جیسے احساسات میں متحد کرنے کا ذریعہ ہے ۔ وہ زندگی کے لیے اور افراد و انسانیت کی بہبود اور ترقی کے لیے نا گزیر 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

---

(۵۵) *Ibid.*, P. 31.

(۵۶) *Ibid.*, PP. 54-55.

(۵۷) Tolstoy, *What is Art*? Eng. tr. by Aylmer Maude, London 1905, V. 2.

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 دائرۂ 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 حلقۂ اثر کل نوعِ انسانی کو محیط ہو ، مگر اثرات شرانگیز 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 ہو گی ۔ 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 شئے ، 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

---

(۵۸) *Op. cit.*, vi.
(۵۹) *Ibid.*, vii.

حقیقی شئے نہیں ہے (۶۰) --- ایک فنّی تخلیق فقط اسی وقت ایک صحیح فنّی 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 اُسے کھا نہیں سکتے - فن کو اس واقعیت کی وجہ سے فعلیت تفہیم (۶۲) سے متاثر کیا جاتا ہے جو تیاری اور تسلسل علم کی مقتضی ہوتی ہے (کیونکہ کوئی شخص علم ہندسہ جاننے سے پہلے علم مثلث نہیں سیکھ سکتا) کہ وہ لوگوں پر ان کی استعداد ترقی و علمی سے بے نیاز ہوکر اثرانداز ہوتا ہے --- ایک اچھا فن اور اعلیٰ فن پارہ نا قابل 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 نا قابل ادراک ہو سکتا ہے جو مذہب سے تہی دست ، بگڑے ہوئے علاّمہ 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 افراد نسل انسانی میں وحدت اور عالمگیر محبت پیدا کرنا ہے (۶۴) .

قرآن حکیم نے فن فطرت کو "تخلیق بالحق" کہا ہے :

---

(۶۰) *Ibid.*, viii.

(۶۱) *Ibid.*, ix.

(۶۲) activity of the understanding

(۶۳) *Ibid.*, x.

(۶۴) *Ibid.*, xvi.

خَلَقَ السَّمٰوٰتِ وَالْاَرْضَ بِالْحَقِّ (۶۴ : ۳) - وھائٹ ھیڈ نے بھی قرآنِ حکیم کے تتبع میں فن کی قریب قریب یہی تعریف کی ہے ، جس سے مقصدیتِ فن کے مسئلے کے متعلق اس کے موقف کی خود بخود توضیح ہو جاتی ہے — وہ لکھتا ہے : "نمود (۶۵) کی حقیقت (۶۶) کے ساتھ پُر مقصد مطابقت کا نام "فن" ہے (۶۷) - اس تعریف کی تشریح جو وھائٹ ھیڈ نے کی ہے وہ اس تعریف سے کہیں زیادہ ادق ہے - بہر کیف ، 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 سچّا حسن حقیقت کے ساتھ نمود کی مطابقت کو حاصل کر لیتا ہے تو یہی فن کا کمال ہے (۶۸) ۔

حسن اور صداقت کے علاوہ نیکی بھی وھائٹ ھیڈ کے نزدیک فن کا عنصر ہے ، لیکن اس نقطۂ نظر کے ساتھ جو اس نے 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

---

(۶۵) appearence

(۶۶) Reality

(۶۷) Whitehead, *Adventures of Ideas*, New York 1933, PP. 306-7.

(۶۸) *Ibid.*, P. 308.

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 نقطۂ 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 (٦٩) .

بے موسم کا فن بے وقت کی راگنی یا وھائٹ ھیڈ کی زبان میں بے وقت کے 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 برھم ہوں گے ۔ فن پر مخرب الاخلاق ہونے کا اعتراض اس کے کمال کی طرف اشارہ کر دینے سے ردّ نہیں ہو جاتا ۔ یقیناً یہ سچ ہے کہ اخلاق کا تحفظ ایسا نعرۂ جنگ ہے جو بہت زوروں سے حماقت کو تغیّر کے خلاف صف آرا کرتا ہے ۔ شاید اس واقعہ کو گذرے بے حد زمانہ ہو گیا ہوگا ، جب قابلِ احترام جرثومۂ حیات نے سمندر سے خشکی کی طرف ھجرت کرنے سے صاف انکار کر دیا تھا اور اس کا یہ انکار محض اخلاق ھی کے تحفظ کے لیے تھا ۔ فن کی ایک ضمنی خدمت ، جو وہ معاشرے کے لیے کر سکتا ہے ، اجتہادِ تصوّری (٧٠) میں مضمر ہوتی ہے (٧١) .

انسان میں اگر جدّت و ندرت کے شوق کا جذبہ قوی ہو تو وہ

Ibid., P. 309. (٦٩)
adventure of ideas (٧٠)
Loc. cit. (٧١)

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 بلاواسطہ 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 حاصل 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 کام یاب بنانا ہے ۔ مستقبل پر حال کا اثر پیدا کرنا اخلاقیات کا کام ہے ، مگر اس کے با وجود تفریق اتنی آسان نہیں ہے ، کیونکہ نا گزیر پیش بینی حال میں ایک ایسے کیفی عنصر کا اضافہ کر دیتی ہے جو اس کی کُل صفاتی ہم آہنگی کو شدّت 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 ادنٰی ترین حالت میں ادنٰی 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

---

(۷۲) *Op. cit.*, PP. 309-10

(۷۳) paradox

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 آبا و اجداد کے رسم و رواج کے ایک جچے تلے نظام کے نقطۂ نظر کے سوا کسی طرح بھی کسی اور شئے کو مقصودِ نظر نہیں بنا سکتے ہیں ۔ مبارک تغیرّات صرف سیر و سیاحت کرنے والے آہستہ خرام رہرووں کی رفاقت ھی میں پیدا کیے جاتے ہیں (۷۴) ۔

اس مجمل تاریخی پس منظر کی روشنی میں ہم بغیر کسی ذہنی کاوش کے یہ نتیجہ اخذ کرنے کی طرف اپنے آپ کو مائل پاتے ہیں کہ علاّمہ اقبال کے افکار صحت و جامعیت کے اعتبار سے تاریخِ جمالیات میں ایک ارفع حیثیت رکھتے ہیں ۔ علاّمہ 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 ۔ آن کے افکار کا محوّر ''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 فن کار کی آرزو میں غالب کو کہنا پڑا تھا :

ڈھونڈھے ہے اس مغنّی آتش نفس کو جی
جس کی صدا ہو جلوۂ برقِ فنا مجھے

علاّمہ اقبال کو اپنے اس نظریے کی صحت و صداقت پر اتنا یقینِ 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

---

(۷۴) *Loc. cit.*

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 اُن کے افکار سے آگاہی حاصل کر سکیں :

رومی آن عشق و محبت را دلیل تشنہ کاماں را کلامش سلسبیل
گفت ''آں شعرے کہ آتش اندروست اصلِ او از گرمئی اللہ ہو ست !
آں نوا گلشن کند خاشاک را آں نوا برہم زند افلاک را
آں نوا بر حق گواہی می دھد با فقیراں پادشاہی می دھد
خون ازو اندر بدن سیّار تر قلب از روح الامین بیدار تر''

(جاوید نامہ ، ۴۵)

اب علّامہ سلبی اندازِ بیان اختیار کرتے ہیں :

اے بسا شاعر کہ از سحرِ ہنر رہزنِ قلب است و ابلیسِ نظر !
شاعرِ ہندی ! خدایش یار باد 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 در منام
(محلِ مذکور)

ایجابیت کی طرف دیکھیے کتنا حسین گریز ہے :

فطرتِ شاعر سرا پا جستجو ست خالق و پروردگارِ آرزو ست !
شاعر اندر سینۂ ملّت چو دل ملّتے بے شاعرے انبارِ گل !
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 علّامہ اقبال نے فن کو وارثِ پیغمبری کا رفیع المرتبت مقام عطا کرکے 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۔

باب ۱۲

فن اور فطرت

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 رہا ہے ؛ دوسرے افلاطون سے لے کر علامہ اقبال تک قریب قریب تاریخ کے ہر دور میں علمائے جمالیات کی فکر و نظر 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 و تحقیر 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 و نما کا جائزہ لیا جاتا ہے ۔

افلاطون کے نزدیک ” تصورات“ یا ” اعیان“ (۲) حقیقی اشیاء ہیں اور اس کائنات کی تمام چیزیں انہیں ” 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 ۔

---

(۱) scientific

(۲) Ideas

مثلاً ہم درخت یا گھوڑے کو دیکھتے ہیں ۔ یہ دونوں اشیاء اپنی ذات میں حقیقی نہیں ہیں بلکہ ان کا ایک عین ِ کلی یا تصور ِازلی ہے جو درخت اور گھوڑے کی تمام صفات پر مشتملؑ ہے ۔ چنانچہ درخت اور گھوڑے تو فنا ہو سکتے ہیں ، لیکن ان کا تصور کبھی معدوم نہیں ہو سکتا ، 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 ، لہذا وہ باطل ہوا ۔ بہرکیف افلاطون کے اسی نظریے پر اس مشہور دبستان کی بنیاد پڑی ہے جو فطریّت (۴) یا حقیقیّت (۵) کے نام سے معروف ہے ۔

ارسطو اپنے اسلاف کے علی‌الرغم 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 قابل ِتضحیک (۷) شئے طربیہ (۸) کا موضوع ہوتی ہے اور قبح چونکہ فن ِ لطیف کے زمرے میں آ جاتا ہے ، اس لیے خوبصورت شئے کی ایک ضروری صفت ہوا ۔ اس نے صراحت کے ساتھ متعدّد 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 مأخذ کلیتاً دو اسباب پر مبنی ہے اور

---

(۳) Plato, *Republic*, PP. 296-97 ff.
(۴) Naturalism
(۵) Realism
(۶) ugliness
(۷) laughable
(۸) comedy

دونوں اسباب فطری میلانات پر مشتمل ہیں : اوّل 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 مادّہ پایا جاتا ہے ۔ چنانچہ اس کی سب سے پہلی تحصیلِ علم بھی نقالی ہی کے ذریعے ہوئی تھی ۔ نیز نقل کرنے یا نقل آتارنے میں خوشی محسوس کرنا بھی انسانی فطرت کو ودیعت کیا گیا ہے ۔ اس امر کی شہادت ہمیں روز مرّہ کے واقعات میں ملتی رہتی ہے ۔ اس کی دلیل 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 رذلیل ترین جانوروں یا نعشوں کو (۹) ۔ ۔ ۔ دوسرا سبب پہلے سبب کی توضیح کا کام کرتا ہے ، جیسا کہ اِس 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 فنِ نقالی کے زمرے میں آتی ہیں ؛ مثلاً مصوری ، سنگ تراشی اور شاعری ، اور ہر وہ شئے جو حسن و خوبی کے ساتھ نقل کی گئی ہو ، چاہے وہ بذاتِ خود حظانگیز بھی نہ ہو ۔ اس کی توجیہ یہ ہے کہ جو حظ بخشتا ہے وہ ” شئے “ 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

---

(۹) Aristotle, *Rhetoric And The Poetics*, PP. 226-27.
(۱۰) *Op. cit.*, PP. 227-28.

قبیح اشیاء بھی حسین و نظر افروز دکھائی دینے لگتی ھیں - افلاطون کے برعکس ارسطو فطرت کو کمتر درجے کا فن اور انسانی فن کو اس سے ارفع و اعلیٰ سمجھتا ھے ، کیونکہ مؤخرالذکر فطرت کی فنّی خامیوں کو دور کر دیتا ھے - اس نے یہ بھی محسوس کیا کہ فن کو تخیل کے زور سے بصورتِ کمال پیش کرنا چاھیے؛ جیسا کہ اس کی ایک تعریفِ فن سے مترشح ھے: ''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 شرائیِ سپس (۱۳) بھی فن کو نقالی ھی خیال کرتا ھے - چنانچہ ِسسرو (۱۴) کی روایت کے مطابق شرائیِ سپس نے ایک جگہ لکھا ھے: ''فقط ایک کائنات ھی مکمل ھے ، انسان مکمل نہیں ، اگرچہ وہ اپنے اندر کمال کے کچھ عناصر ضرور رکھتا ھے اور وہ کائنات پر غور و فکر اور اس کی نقالی کرنے کے لیے پیدا ھوا ھے '' (۱۵) - ارسطو اور دیگر یونانی علماے جمالیات کے اجتہادِ فکر کے باوجود نقالی کو فیلاس طراطس (۱۶) کے عہد تک غیر معمولی اھمیت حاصل تھی ، لیکن اس نے نقالی کے مقابلے میں تخیل کی اھمیت پر بہت زور دیا ھے اور اس کی ضرورت و فوقیت کو کئی دلچسپ پیرایوں میں ثابت کرنے کی کوشش کی ھے - یہاں اس کی ایک تصنیف (۱۷) سے اس موضوع پر ایک مناظرے کا اقتباس نقل

---

(۱۱) *The Ethics of Aristotle*, P. 26.

(۱۲) Stoicism

(۱۳) Chrysippus

(۱۴) Cicero

(۱۵) B. Bosanquet, *A History of Aesthetic*, P. 99.

(۱۶) Philostratus (170—245)، یونانی سوفسطائی اور عالمِ جمالیات .

(۱۷) *The Life of Appolonius of Tyana*, Eng. tr. by Conybeare (Loeb classics), vi. xix.

کیا جاتا ہے :

اپولو نیعس 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 آتاری ہیں یا کسی اور شئے نے ان کی اس کام میں رہنمائی کی ہے ؟

اپولو نیعس : ہاں کسی اور شئے نے ان کی رہنمائی کی ہے اور وہ شئے عقل سے معمور ہے ۔

مصری مناظر : وہ کیا شئے ہے ؟ تم بجز نقالی کے کسی اور چیز کا نام نہیں لے سکتے ۔

اپولو نیعس : 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 شئے 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 معیار حقیقت فرض کر لیتا ہے ۔ نقالی اکثر خوف سے مبہوت ہو جاتی ہے ، لیکن تخیل کبھی بھی نہیں ہوتا ، کیونکہ

---

(۱۸) Thespesion

(۱۹) imagination

یہ اپنے مطمحِ 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 و صورت والے سنگ پارے کا حسن اس امر کا مرہونِ منت نہیں کہ وہ پتھر کا ٹکڑا ہے ، بلکہ وہ اس شکل و صورت 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

---

(۲۰) *Loc. cit.*
(۲۱) pantheistic
(۲۲) Idea

ظہور پذیر ہوتی ہے (۲۳) ۔ افلاطونس کا نظریہ اس اعتبار سے ترقی یافتہ کہا جا سکتا ہے کہ اس میں نقالی سے زیادہ عقل و تخیل کی ضرورت و اہمیت 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 کرتا 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 شئے کی نقل ہیں ؛'' مثلاً عقل و تخیل کی ۔ علاوہ ازیں یہ بات بھی ذہن نشین رہنی چاہیے کہ فنون محض عالمِ مرئی کی نقالی نہیں کرتے ، بلکہ وہ اس عقل کی طرف رجوع کرتے ہیں جو روحِ کائنات کا مبدأ 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 و تصرّف میں حسن ہوتا ہے (۲۴) .

البرش ڈیورر (۲۵) دبستانِ فطریّت 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 شئے سے حسین تر چیز بنانے کی صلاحیت تو ہے ، لیکن جہاں تک اس شئے کی نوع کا تعلق ہے ، چونکہ وہ کامل مثالی حسن کی مظہر ہوتی ہے ، اس لیے فن سے خوبتر

---

(۲۳) Plotinus, *Enneads*, V. Bk. viii, ch. 1.

(۲۴) *Ibid.* V. Bk. viii, chs. 2-3.

(۲۵) Albrecht Dürer (1471—1628)، مشہور جرمن مصور ، کندہ کار اور مصنف .

(۲۶) ideal

چیز کی تخلیق کرنے سے معذور ہے ۔ یہ امر بہت حد تک قرین قیاس ہے کہ ڈیوریر 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 فنّی 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 حسن الٰہی ہے ۔

ڈیوریر کے علی الرغم بیلوری (۲۹) فن کو فطرت پر ترجیح دیتا ہے اور اول الذکر کو مؤخرالذکر 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

---

(۲۷) Knight, *The Philosophy of the Beautiful*, PP. 46-74

(۲۸) *Loc. cit.*

(۲۹) J. P. Bellori (1616—1691) ، اطالوی عالم جمالیات اور ماہر آثار الصنادید ۔

ہے وہ مکمل نہیں ہوتا - چنانچہ یہی وجہ ہے کہ تمام بلند پایہ فنکار اپنا آئیڈیل یا مثالی نمونہ خود ہی بناتے ہیں - بیلّوری فن میں تصوّر 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 سنگِ 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) - بیلّوری 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 ہو جاتی ہے ، اور یہی " روح " ہے جو فن میں زندگی اور جمال و جلال کی تمام دلکشیاں اور نظر افروزیاں پیدا کرتی ہے .

ہم دیکھ چکے ہیں کہ ڈیوریر نے جب فطرت کو فن سے افضل و اعلیٰ 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 بیلّوری 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 و اعلیٰ سمجھتا ہے - چنانچہ وہ یہ بات ثابت کرنے کے لیے کہ انسانی فن فطرت سے زیادہ مکمل و حسین ہے ، یہ دلیل لاتا ہے کہ فطرت میں کوئی شئے بھی اپنی انفرادی حیثیت میں کامل نہیں ہے - لہٰذا ایک حقیقی فن کار ایسے حسن کی تشکیل کرتا ہے جسے ہم کسی بھی انفرادی شئے میں نہیں پا سکتے - اس اعتبار سے یہ

---

(۳۰) canvas

(۳۱) Knight, *The Philosopy of the Beautiful*, PP. 145.

کہا جا سکتا ہے کہ فطرت فن سے کمتر ہے ۔ اپنے اس تصور کی مزید صراحت کرتے ہوئے بیلّوری لکھتا ہے : '' ایک اعلیٰ پائے کا فن کار 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) ، دونسی (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 اس نے کیسٹگلی 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

---

(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

ارفع مقام پر نہ جا سکا تو مں اپنے قلب ہی کا باطنی مشاہدہ کرنے اور حسن کے اس تصور کو اپنانے پر مجبور ہوگیا ، 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 در اصل اس کا آخری نظریہ تھا ۔ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ اس نے اپنی کتاب حسن و فن کا اصول واحد (۴۵) میں علمائے جمالیات کے مرتب کیے ہوئے اصولوں کو یکجا کرکے یہ بات ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ایسے تمام اصول در حقیقت ایک ہی اصل سے نکلی ہوئی فروع ہیں ۔ اس کے بعد وہ ان تمام اصولوں کی اصل واحد کو معلوم کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اس کی ابتداء ارسطو کے '' اصول نقالی'' سے کرتا ہے ، جس کا اطلاق اس کی رائے میں شاعری ، مصوری ، موسیقی اور اداکاری پر آسانی سے ہو سکتا ہے ۔ بعد ازآں اس نے یہ اصول چھوڑ کر ایک دوسرے اصول کو اپنانے کی کوشش کی ، جسے '' حسن فطرت کی نقالی'' (۴۶) کا اصول کہ سکتے ہیں ۔ اس اصول کی رو سے فن کا وظیفہ فطرت کے حسین ترین حصوں کو منتخب کرنا ہے تاکہ انہیں پھر ایک خوشنما '' کُل'' میں سمو دیا جائے ۔ یہ '' کُل'' غیر فطری تو نہیں ہوگا ، لیکن پھر بھی خود فطرت سے حسین تر ہوگا ؛ یعنی یہ ایک ارفع کمال ہوگا (۴۷) .

---

(۴۳) *Loc. cit.*

(۴۴) Abbé Batteux (1713—1780) ، فرانسیسی عالم جمالیات .

(۴۵) *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (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.

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 " فطریّتِ فن " کے تصور کو مقبول بنانے میں یقیناً حصہ لیا ہوگا (۴۹) ۔ بام گارٹن بھی ڈیڈیرو کی طرح " فطریّتِ 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 توہماتی 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 مظہرِ کمال ہے ؛ حالانکہ افلاطون 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

---

(۴۸) Denis Dederot (1713—1784) ، فرانسیسی فلسفی اور مشہور قاموسی ۔

(۴۹) Knight, *The Philosophy of the Beautiful*, PP. 104—6.

(۵۰) Bosanquet, *A History of Aesthetic*, London 1949, P. 185.

نزدیک انسانی فن روحِ انسانی کا ترجمان ہوتا ہے اور انسان کی داخلی کیفیات کو معرضِ 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 عہدِ 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 اعالی 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 قابلِ لحاظ ہے کہ اس مثالی نمونے کے اجزائے ترکیبی میں تناسب و ہم آہنگی کو فطری طور پر برقرار رکھا جاتا ہے ۔ ونکل مان کی رائے میں چونکہ ہر شئے میں انفرادی طور پر کوئی نہ کوئی نقص یا سُقم 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 اکھٹا کرتی ہے ، اس میں بھی حسن کے تصورات مختلف حلقوں سے اکھٹے کیے گئے تھے ۔ اصل یہ ہے کہ حسین ترین عناصر کا انتخاب اور ان کی ہم آہنگ ترکیب ہی ایک مثالی شئے 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) .

رینالڈز (۵۲) کے نزدیک نقالی فن کا مقصود نہیں (جیسا کہ ارسطو

---

(۵۱) Bosanquet, *A History of Aesthetic*, PP. 248-50.

(۵۲) Sir, Joshua Reynolds (1723—1792) ، انگریز مصور اور عالمِ جمالیات .

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 قبح 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 مشّاق نظر کی ضرورت ہوتی ہے : فطرت میں قبیح شئے کو یا دوسرے لفظوں میں اس شئے کو جو خاص اور غیرمعمولی ہوتی ہے، معلوم کرنے کی قوت مشاہدے سے حاصل ہو سکتی ہے ؛ اور فن کا تمام حسن و تجمّل میری رائے میں کُل 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 ، دقّتِ نظر سے دیکھنے پر ان میں نقائص و معائب پائے جاتے ہیں ۔ حسین‌ترین 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 و فکر 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 و محنت طلب تقابل اس مصور کا پہلا مطالعہ ہونا چاہیے جس کا مطمح نظر عظیم‌ترین 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) .

---

(۵۳) Reynolds, *Idlers*, London 1780, x.

(۵۴) Reynolds, *Discourses delivered at the Royal Academy*, II (1769).

اس نظریے کے علی الرغم قرآن حکیم کا یہ دعویٰ ہے کہ فطرت حسن و کمال کا شاہکار ہے اور اس میں کوئی نقص یا عیب نہیں پایا جاتا۔ چنانچہ اس میں کوئی نظر خواہ کتنی مشّاق کیوں نہ ہو کوئی عیب یا نقص نہیں نکال سکتی۔ برک (۵۵) نے اس مسئلے میں جو موقف اختیار کیا ہے وہ ایک غیرجانبدار 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، اُن 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۔ لٰہذا یہی وجہ ہے کہ فطرت کا حسن ''مثالی'' تک نہیں پہنچ سکتا، جس کی بہر حال وہ بنیاد ہے۔ نیز اسی بنا پر فنّی تخلیقات اس (یعنی حسنِ فطرت) پر فوقیت لے جاتی ہیں۔ ہمارے

---

(۵۵) Edmund Burke (1729—1797)، برطانوی مدبّر، سیاسی ادیب اور عالمِ جمالیات۔

(۵۶) Burke, *Sublime and Beautiful*, sectt. xiv, xv.

(۵۷) Hieronymus van Alphen (1746—1803)، ولندیزی عالمِ جمالیات، شاعر، مدبّر اور مصنف۔

(۵۸) *Theorie van Schoone Kunsten en Wetenschappen* (1778).

فنکار حسن کو تنہا اپنا مطمح 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 چاہییں جو حسن فطرت پر فوقیت لے جائیں اور رفیع ترین حسن کے تصور تک رسائی حاصل کر لیں (۵۹)۔

محولۂ بالا کتاب کے شائع ہوتے ہی ایبے باطو (۶۰) کے ایک پیرو دپرپونشر (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 ہو گئی۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ باطو کے نزدیک ہر اچھا فن نقل ہوتا ہے۔ چنانچہ اس کی تائید میں دپرپونشر نے بھی یہ ثابت کرنا چاہا کہ حسن فطرت کی ہو بہو یا آزاد نقالی ہی کل فنون 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 فن کاروں کے لیے اصول و ہدایت کا استخراج نا ممکن 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 ہے کہ اس کا اطلاق شاعری پر نہیں ہو سکتا۔ دپرپونشر 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

---

(۵۹) Knight, *The Philosophy of the Beautiful*, PP. 154-55.

(۶۰) Abbe Batteux

(۶۱) W. E. de Perponcher

(۶۲) generalisation

(۶۳) original invention

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 اُسے اپنے خیالات و احساسات کا دوسروں کے خیالات و احساسات کے ساتھ لگاتار تقابل کرنا ہوتا ہے۔ کُل فنّی تخلیقات کی بنیاد فطرت کے عمیق مطالعے پر استوار ہوتی ہے ، اور آج تک کوئی ایسی شئے 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 ۔ "دیرپونشر 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 بلا شبہ 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 اُسے بحیثیت فن کار کے حاصل ہے، ہمیشہ استعمال کرنا پسند نہیں کرے گا (۶۴) .

شلائر ماکر (۶۵) بھی دبستانِ فطریّت 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

---

(۶۴) Knight, *Ibid*, PP. 155-56.

(۶۵) Friedrich Ernest Daniel Schliermacher (1768—1834).

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 ، اُن 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 شئے کی شبیہ گری 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 '' (٦٦) .

فشر (٦٧) کی رائے میں حسن ، فن کی ایک لازمی شرط ہے ۔ لہٰذا ہر تخلیقی فعلیت کا مقصد حسن آفرینی ہوتا ہے ۔ وہ اس نظریے کی پُرزور تردید کرتا ہے کہ حقیقت و واقعیت کی نقالی سے حسن حاصل ہو سکتا ہے ۔ چنانچہ وہ فوٹو گرافر کی طرح نقل آتارنے کو فن نہیں سمجھتا ؛ لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ فطرت و حقیقت سے مطلقاً

---

(٦٦) Schliermacher, *Philosophy and Miscellaneous Writings*, Eng. tr. iv. 399.

(٦٧) Friedrich Theodor Vischer (1807—1887) ، جرمن عالمِ جمالیات .

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 راہِ 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 تصوریّت حقیقت کے ساتھ مُتحد ہو جاتی ہے ، تب انسان حسن کو معلوم یا حاصل کر سکتا ہے (٦٨) .

چارلس بلانک (٦٩) 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 کر سکتا ہے ۔ بہ 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 انسان 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 اُسے جعلی بنا دیتا ہے پاک و صاف 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 ہیئت 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

---

(٦٨) Vischer, *Aesthetic as Science of the Beautiful*, 1846—57, *passim*.

(٦٩) Charles Blanc ، فرانسیسی عالمِ جمالیات اور مصنف .

میں فطری طور پر ودیعت کیے ہوئے حسن کو ہم پر منکشف کرنے اور غیرفانی 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 کھو دینے میں گذار 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 آئینہ‌دارِ حقیقت اور فن کا مثالی نمونہ سمجھتا ہے - اس کے نزدیک فطرت چونکہ حسن و کمال کا شاہکار اور فن کا مطمح نظر ہے ، اس لیے ہر فن کار جو فطرت کے نمونے سے انحراف کرتا ہے وہ محض توہم پرستی اور کور ذوقی ہی کے سبب ایسا کرتا ہے - لہذا ایسا فن‌کار 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 متمائز 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 شئے کی تصویرکشی کرتا ہے تو اسے مسخ شدہ اور عجیب الخلقت چیز کی صورت میں پیش کرتا ہے - وہ فطرت کی تمام

---

(۷۰) Knight, *The Philosophy of the Beautiful*, PP. 128-29.

صورتوں اور واقعات کی بالارادہ مخالفت کرتا ہے ۔ وہ انسان کی تصویر نہیں بنائے گا ؛ بلکہ آٹھ بازووں والی کسی عجیب الخلقت شئے کی تصویر بنا دے گا ۔ وہ پھول کی تصویر نہیں آتارے گا بلکہ کسی مخروطی اور ٹیڑھی میڑھی چیز کی آتارے 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 ارادۃً منہ موڑ لیا ہے اور ان کے پاس پڑھنے کے لیے کوئی چیز نہیں ہے ، اور نہ ان کے پاس کوئی ایسی شئے ہی ہے جسے وہ بیان کر سکیں ، بجز اپنے دلوں کے توہمات اور اس تصور 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 ۔ ۔ ۔ '' (۱۷) ۔

رسکن ہندووں 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 استشہاد کرتا ہے کہ اسکاٹ لینڈ کے باشندے چونکہ مناظر فطرت کے شیدائی ہیں اور حقیقت پسند قلب و نظر 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 بات کی پروا کیے بغیر کہ فن فطرت کی ترجمانی کرتا ہے یا نہیں ، اسے اوہام پرستی کی خدمت اور محض اسی کے خاطر استعمال کیا جائے تو وہ ہر اس شئے 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

---

(۱۷) John Ruskin, *Unto This Last And The Two Paths*, Pt II, PP. 19-20.

بہت کم آگاہی حاصل کیوں نہ ہو، اور اس سے جس قدر محبت کی جائے تو 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 مشاهدے سے؛ دوم واقعہ کے طرز بیان سے'' (۷۳)۔ رسکن اپنے اس نظریۂ فن کو ''حیاتِ فن کا عظیم قانون'' کے نام سے موسوم 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 حیاتِ 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 ڈھونڈھ سکتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ فقط فطرت ہی حق کی آئینہ دار ہے؛ لیکن تلاشِ حق

Ibid., 26. (۷۲)
Ibid , 31. (۷۳)
Loc. cit. (۷۴)

کے لیے مشاہدہ اور غور و فکر 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 وہ اس نظریے کو غلط ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے، اور اس کی سب سے بڑی یہ دلیل دیتا ہے کہ ایک تصویر باقاعدہ، 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 علمِ ہندسہ کو دور پھینک دو۔ خدا کا ہاتھ تھام لو اور اس کی کائنات کے چہرے کو بھرپور نظر سے دیکھو! اس میں کوئی شئے 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

---

(۷۵) order

(۷۶) symmetry

(۷۷) definite

انسانی قابلیت کے لحاظ سے انسانی ایجاد کہ سکتے ھیں (۷۸) .

ھربرٹ ریڈ اپنی ایک تازہ تصنیف فن کا معنیٰ (۷۹) میں ایک طرف تو فطرت کو فن کا ناگزیر نمونہ خیال کرتا ھے ، لیکن دوسری طرف وہ اس نمونے سے انحراف کو جائز بھی سمجھتا ھے ، مگر حد سے زیادہ نہیں - وہ اپنے نظریے کی توضیح کرتے ھوئے لکھتا ھے : فن میں توڑ مروڑ (۸۰) کا مطلب ھندسی ھم آھنگی سے انحراف ھوتا ھے ؛ یا وسیع تر مفہوم میں اس سے مراد ان تناسبات سے گریز و بے التفاتی ھے جو عالمِ فطرت میں پائے جاتے ھیں - اس اعتبار سے دیکھا جائے تو توڑ مروڑ ھر عہد اور ھر قسم کے فن میں کسی نہ کسی لحاظ سے ضرور پایا جاتا ھے ، حتیٰ کہ یونانی کلاسیکی فن میں بھی - توڑ مروڑ کے کئی درجے ھوتے ھیں 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 ھے تب فن پر اعتراض وارد ھوتا ھے (۸۱) .

فن کار جب فطرت کے فنّی نمونے سے انحراف کرتا ھے تو اس کا کوئی نہ کوئی مقصد ضرور ھوتا ھے ؛ یا تو اس کا مقصد فطرت سے آزاد و بے نیاز ھو کر صورت گری کرنا ھوتا ھے ، یعنی اس کی یہ خواھش ھوتی ھے کہ وہ ایک متوازن یا متحدہ نمونے یا کمیت کی تخلیق کرے ؛ یا پھر ایسے انحرافات سے اس کا مقصود کسی ما فوق الحقیقی اور روحانی شئے کو مجازی صورت میں پیش کرنا ھوتا ھے - ھربرٹ ریڈ کی رائے میں مؤخرالذکر مقصد درحقیقت جمالیاتی نہیں ھوتا (۸۲) - فن میں نمونے

---

(۷۸) *Op. cit.* PP. 54-55

(۷۹) Herbert Read, *The Meaning of Art*, Great Britain 1950.

(۸۰) distortion

(۸۱) *Ibid.*, P. 24

(۸۲) *Ibid.*, PP. 25-26.

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 کہ 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 شئے 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 شئے کو ہمارے سامنے پیش کرنا ہے ، یعنی دنیا کے بے مثال ذاتی شہود کو (۸۳) ۔

جہاں تک علامہ اقبال کا تعلق ہے وہ واضح طور پر دبستانِ فطریّت 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 ابدیّت کی یہ تصویر !
فطرت کی غلامی سے کر آزاد ہنر کو
صیّاد ہیں مردانِ ہنرمند کہ نخچیر ؟

(ضربِ کلیم ، ۱۱۵)

علّامہ موصوف نے اس نظم میں پہلے تو نہایت چابکدستی سے فن

(۸۳) *Ibid.*, PP. 26-27.

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 که از سنگ آئینه سازم
من آنم که از زهر نوشینه سازم

(پیام مشرق، ۱۳۲)

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 رعنایاں اور جلال کی نظر افروزیاں بھی ہوتی ہیں؛ لیکن ان خوبیوں کے باوجود فطرت کی تخلیقات فن کے شاہکاروں کا مقابلہ نہیں کر سکتیں۔ مفصلۂ 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 فن کار ، 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 ہستی 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 منکر حقیقت و صداقت سے انکار کرنے والا یا کافر ہوتا ہے :

آں ہنر مندے کہ بر 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 متأثر ہوتی ہے کہ اسے اپنا خراجِ 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 دامنِ 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 حِس 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 میسّر رہی خلوت اس کو
شمعِ محفل کی طرح سب سے جدا سب کا رفیق !

مثلِ خورشیدِ 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 علاّمہ 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 کر نکلتے اور عالمِ حیات کو منور کرتے رہتے ہیں ۔ نیز اسی 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 نگاهش خوب گردد خوب تر
فطرت از افسونِ او محبوب تر

(اسرار و رموز ، ۳۷)

جب فطرت اپنی جاذبیّت 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

نفسِ 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 مزیّن ہیں :

از دمش بلبل نوا آموخت است
غازه اش رخسارِ گُل افروخت است

سوزِ او اندر دلِ پروانه ها
عشق را رنگین ازو افسانه ها

(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 بیمثال پھول اور طرب ناک و غمناک نغمے ہوتے ہیں جن سے دنیا نا آشنا ہوتی ہے :

بحر و بر پوشیده در آب و گِلش
صد جهان تازه مضمر در دلش

در دماغش نادمیده لاله ها
ناشنیده نغمه ها هم ناله ها

(محلِّ مذکور)

نیز اس کا فکر اتنا رفیع الشّان ہوتا ہے کہ اُسے قبح سے قطعاً واقفیت نہیں ہوتی ۔ وہ محض حسن آشنا ہوتا ہے اور اسی کی تخلیق کرنا جانتا ہے ۔ وہ خضر کی طرح اولادِ آدم کی رہنمائی کرتا ہے ؛ اور اس کی تاریکیٔ حیات میں بھی آبِ حیات پوشیدہ ہوتا ہے ؛ چنانچہ جب وہ غمِ انسانیت میں روتا ہے تو اس کے گریۂ تر سے گلزارِ ہستی کی رونق اور بڑھ جاتی ہے :

فکرِ 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

(محلِّ مذکور)

علامہ فرماتے ہیں کہ اس کی سخن سنجی کا مُقصد 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 پُر سوز 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 پۓ آوازِ نایش گام زن

(محلِّ مذکور)

جس طرح اس کی صدائے جانفزا کے اثر سے تنِ مردہ میں زندگی و حرکت پیدا ہو جاتی ہے، اسی طرح وہ دلوں کو راحت و سرور سے بھی آشنا کر دیتی ہے - اس کے اس سحر سے زندگی نہ صرف خود اپنی تخلیق و افزائش بلکہ اپنا محاسبۂ نفس بھی کرنے لگتی ہے اور ساتھ ھی وہ خواہشِ نا تمام کی لذّت سے بھی آشنا ہو جاتی ہے :

چون نسیمش در ریاضِ ما وزد
نرمک اندر لالہ و گل می خزد

از فریبِ او خود افزا زندگی
خود حساب و ناشکیبا زندگی

(محلِّ مذکور)

اس کی یہ آوازِ پُر سوز 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 :

اهلِ عالم را صلا بر خوان کند
آتشِ خود را چو باد ارزان کند

(وہی کتاب ، ۳۹)

ان مباحث کی روشنی میں علاّمہ اقبال کے متعلق یہ رائے قائم کرنا درست ہوگا کہ وہ فن کے بے مثال شاہکاروں اور لا محدود ارتقائی امکانات کی بنا پر اُسے واضح طور پر فطرت سے افضل و اعلیٰ سمجھتے ہیں ۔ چنانچہ انھوں نے فن کو رفیع المرتبت مقام عطا کرکے جمالیات اور ثقافت دونوں پر بڑا احسان کیا ہے ۔ یہ بھی ایک مسلّمہ حقیقت ہے کہ علاّمہ علم کے ہر شعبے کی طرح جمالیات کے ارتقاء کے لیے بھی اجتہادِ فکر و نظر 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 ۔

باب ۱۳

تقلید، غلامی اور اجتہاد

باب ۱۳

تقلید، غلامی اور اجتہاد

تقلید ذہنی غلامی کی مظہر، تخلیقی فعلیّت کے جمود و تعطّل کی دلیل، اجتہادِ فکر و نظر کی دشمن، جدت و ابداعت کی رقیب اور ندرت و عبقریت کی حریف ہے۔ یہ ایک طرف تو فنکار کی فنی صلاحیتوں کو مفلوج اور دوسری جانب ترقیٔ فن کی راہوں کو مسدود کر دیتی ہے۔ لہٰذا یہی وجہ ہے کہ دیگر حریّت پسند علماے جمالیات کی طرح علاّمہ اقبال بھی آزادیٔ 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 مقلّد، 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
آئینۂ فطرت میں دکھا اپنی خودی بھی!

(ضربِ کلیم، ۱۲۳)

علاّمہ نے محولۂ 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 اظہارِ شخصیت کے عمل کا دوسرا نام تخلیقی فعلیت ہوا ، جو کیف و سرور کا ایک فطری مبدأ ہے ۔ اس کے برعکس مقلّد و غلام ذہن کی فنّی فعلیت سُرور ربا اور ہلاکت آفرین ہوتی ہے ۔ ایسے فن کار چونکہ تخلیقی فعلیت کی حقیقی مسرتوں سے محروم ہوتے ہیں ، لٰہذا 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 اُن 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 صورت‌پسند 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 ، حتّٰی 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 علامّہ 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 ، اِس 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 تخیل کے کمالات دکھاتا ہے تو انھیں دیکھ کر اور تو اور خود فطرت بھی خجل ہو جاتی ہے :

دیکھے تو زمانے کو اگر اپنی نظر سے
افلاک منوّر ہوں ترے نورِ سحر سے !
خورشید کرے کسبِ ضیا تیرے شرر سے !
ظاہر تری تقدیر ہو سیمائے قمر سے
دریا متلاطم ہوں تری موجِ گہر سے !
شرمندہ ہو فطرت ترے اعجازِ ہنر سے !
اغیار کے افکار و 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 اُسے اپنی خودی کو فراموش کر کے کسی دوسرے شخص کی خودی کا اظہار کرنا پڑتا ہے ۔ لہٰذا تمثیل یا فنِ نقالی علّامہ اقبال کے مذہب میں کفر و شرک کے مترادف ہے ۔ علاوہ ازیں ، اس سے انسان زندگی کے سوز و ساز کی لذّتوں سے بھی محروم ہو جاتا ہے :

تری خودی سے ہے روشن ترا حریمِ وجود
حیات کیا ہے ؟ اُسی 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)

علّامہ اقبال کے نزدیک تقلید روح کی غلامی ہے ؛ اور غلامی چاہے مادّی ہو یا ذہنی ، بہر نوع قلب کی موت اور روح کا روگ ہے ۔ غلامی حرکت و ارتقاء کی سخت دشمن ہے ۔ یہ جوانی کے جوش و خروش کو بڑھاپے کے جمود و تعطل میں بدل دیتی اور شیروں کے حوصلے پست کر دیتی ہے ۔ اس سے ہیئتِ 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 و عناد کا زہر اس طرح بھر دیتی ہے کہ اس کی اذیّتوں میں مبتلا رہنا ان کی قسمت کا لکھّا بن جاتا ہے :

از غلامی دل بمیرد در بدن　　از غلامی روح گردد بارِ تن
از غلامی ضعفِ پیری در شباب　　از غلامی شیرِ غاب افگندہ ناب

از غلامی بزمِ ملت فرد فرد　　این و آن با این و آن اندر نبرد
آن یکے اندر سجود این اندر قیام　　کار و بارش چون صلوٰۃِ بے امام
در فتد هر فرد با فردے دگر　　هر زمان هر فرد را دردے دگر
(زبورِ عجم ، ۲۴۸ - ۲۴۹)

یہی نہیں ، بلکہ غلامی سے تو دل و دماغ کی قلبِ ماہیت کچھ اس طرح ہو جاتی ہے کہ حق کا شیدائی باطل کا پرستارہ بن جاتا ہے اور اس کی فطرت مسخ ہو جاتی ہے ۔ نتیجۃً وہ نہ صرف حاصلِ زندگی سے محروم رہ جاتا ہے بلکہ اس کا دل موت کے اندیشوں کی آماجگاہ بن جاتا ہے :

از غلامی مردِ حق زنّار بند
از غلامی گوهرش ناارجمند

شاخِ او بے مهرگاں عریاں ز برگ
نیست اندر جانِ او جز بیمِ مرگ

(زبورِ عجم ، ۲۴۹)

اس غلامی کا ایک نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ انسان کا ذوق خراب ہو جاتا ہے ، جس کے سبب وہ زهر کو تریاق سمجھنے لگتا ہے ؛ حتیٰ کہ مردہ انسان کی طرح زندگی کی حرکت و رونق اور جوش و عمل 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 و عمل سے محروم ہوتی ہے ، اس لیے اس کے ماہ و سال حقیقت میں ایک ساعت سے زیادہ نہیں ہوتے اور اپنے جمودِ مسلسل کے سبب ایک دوسرے کا ماتم کرتے رہتے ہیں :

کور ذوق و نیش را دانستہ نوش
مردۂ بے مرگ و نعشِ خود بدوش

آبروئے زندگی در باختہ
چوں خراں با کاہ و جو در ساختہ

ممکنش بنگر محالِ او نگر
رفت و بودِ ماہ و سالِ او نگر

روز ہا در ماتمِ یک دیگر اند
در خرام از ریگِ ساعت کمتر اند

(محلِ مذکور)

غلامی میں انسان نہ صرف جوشِ حیات ، حسنِ زندگی اور طمانیتِ قلب سے محروم ہو جاتا ہے ، بلکہ اس کی فطرت مسخ ہو کر زہریلے کیڑے اور خونخوار درندے کی سرشت میں تبدیل ہو جاتی ہے ۔ نتیجۃً وہ اولادِ آدم کا اتنا خطرناک دشمن بن جاتا ہے کہ اس کی ہر حرکت حیاتِ انسان کے لیے اذیت رساں اور ہلاکت آفرین ہو جاتی ہے :

شورہ بوم از نیشِ کژدم خار خار
مورِ او اژدر گز و عقرب شکار

صر صرِ او آتشِ دوزخ نژاد
زورقِ ابلیس را بادِ مراد

آتشے اندر ہوا غلطیدۂ
شعلۂ در شعلۂ پیچیدۂ !

آتشے از دودِ پیچاں تلخ پوش
آتشے تندر غو و دریا خروش

در کنارش مارہا اندر ستیز
مارہا با کفچہ ہائے زہر ریز

شعلہ اش گیرندہ چوں کلبِ عقور
ہولناک و زندہ سوز و مردہ نور
در چنیں دشتِ بلا صد روزگار
خوشتر از محکومئی یک دم شمار
(وہی کتاب ، ۲۴۹ - ۲۵۰)

غلامی کی انہیں سلبی قدروں کے پیشِ نظر علاّمہ اقبال غلام فن کو بھی دشمنِ حیات اور انسانیت سوز خیال کرتے ہوئے اس کی پُر زور مخالفت و مذمت کرتے ہیں - زبورِ عجم میں انھوں نے " درمیانِ فنونِ لطیفۂ غلاماں" کے عنوان کے تحت فن کی منفی قدروں کی تصریح میں بڑی کاوش سے کام لیا ہے تاکہ اولادِ آدم ایسے فن سے محترز اور اس کے بھیانک اثرات سے محفوظ و مامون رہے - یہ یاد رہے کہ علاّمہ 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 عنوانِ ذیلی کے تحت لکھتے ہیں :

مرگ ہا اندر فنونِ بندگی   من چہ گویم از فسونِ بندگی
نغمۂ او خالی از نارِ حیات   ہمچو سیل افتد بدیوارِ حیات
چوں دلِ او تیرہ سیمائے غلام   پست چوں طبعش نواہائے غلام
از دلِ افسردۂ او سوز رفت   ذوقِ فردا لذّتِ امروز رفت
از نئے او آشکارا رازِ او !   مرگ یک شہر است اندر سازِ او
ناتوان و زار می سازد ترا   از جہان بیزار می سازد ترا
چشمِ او را اشکِ پیہم سرمہ ایست   تا توانی بر نوائے او مایست
(۲۵۱ تا ۲۵۲)

مذکورۂ بالا اشعار میں فنونِ بندگی یعنی غلام فن کے متعلق علاّمہ 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 ۔

لٰہذا اسے فن سے ڈرنا اور دور ہی رہنا چاہیے ۔ وجہ یہ ہے کہ اس کا نغمہ پیامِ موت اور اس کا آہنگ فنا کا نقیب ، مسرت ربا ، حزن انگیز اور زہرناک ہوتا ہے :

الحذر ایں نغمۂ موت است و بس
نیستی در کسوتِ صوت است و بس

تشنہ کامی ؟ ایں حرمِ بے زمزم است
در بم و زیرش ہلاکِ آدم است

سوزِ دل از دل برد غم می دہد
زہر اندر ساغرِ جم می دہد

(وہی کتاب ، ۲۵۲)

حالانکہ نغمے میں حرکتِ طوفانی ہونی چاہیے تا کہ دل سے ہر قسم کے حزن و ملال کو تیزی سے نکال لے جا سکے :

نغمہ باید تند رو مانندِ سیل
تا برد از دل غماں را خیل خیل (۲۵۳)

فن کی دوسری اہم صفت یہ ہے کہ وہ عشق و جنوں کا اور دل کے سوز و خون کا محلولِ آتشناک ہونا چاہیے :

نغمہ می باید جنوں پروردۂ
آتشے در خونِ دل حل کردۂ　　　(۲۵۳)

علّامہ نے معنی یا مافیہ کو فن کی تیسری اہم صفت قرار دیا ہے ، کیونکہ یہ اس کی روح ہے - جس کے بغیر فن بے جان ہوتا ہے :

نغمہ گر معنی ندارد مردہ ایست
سوزِ او از آتشِ افسردہ ایست

رازِ معنی مرشدِ رومی کشود
فکرِ 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

مطربِ ما جلوۂ معنی ندید
دل بصورت بست و از معنی رمید　　　(۲۵۳)

ان اشعار سے یہ حقیقت واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ علّامہ اقبال اس دبستانِ فن سے تعلق رکھتے ہیں جو معنویت پسند ہے - یہ غالباً افلاطون ، رسکن اور مولانا روم کا اثر ہے - علّامہ 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 جانفزاء اثرات سے محروم ہو کر انسان کے لیے سمِّ قاتل بن جاتی ہے - ایسے فن میں نہ تو ابراہیمی توحید و صداقت ہوتی ہے اور نہ کمالاتِ 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 ذوقِ انسانی بگڑ جایا کرتا ہے اس لیے فنکار اس فسادِ قلب و نظر کے باعث زندگی کا تاریک رخ پیش کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ مثلاً وہ رہبانیت کو اسیرِ ہوس ، حسن کو محکوم و مشرک ، پادشاہی کو محتاجِ بے نوائی ، شجاعت کو مفلس ، پرہیز گاری کو ہنگامۂ حیات سے بیزار و گریزاں ، بڑھاپے کو اندوہگیں ، فن کو مقلد و جاہل ، جوانی کو تیرِ نظر کا گھائل اور بچپن کو اپاہج ہی دکھائے گا۔ غرضیکہ اس کے موقلم سے جو مضمون بھی نکلے گا حریفِ حیات ہی ہوگا :

همچنان دیدم فنِ صورت گری	نے براهیمی درو نے آذری
" راهبے در حلقهٔ دامِ هوس	دلبرے با طائرے اندر قفس
خسروے پیشِ فقیرے خرقه پوش	مردِ کوهستانئی هیزم بدوش
نازنینے در رهِ بت خانهٔ	جوگئے در خلوتِ ویرانهٔ
پیرکے از دردِ پیری داغ داغ	آنکه اندر دستِ او گل شد چراغ
مطربے از نغمهٔ بیگانه مست	بلبلے نالید و تارِ او گسست
نوجوانے از نگاهے خورده تیر	کودکے بر گردنِ بابائے پیر"
می چکد از خامه ها مضمونِ موت	هر کجا افسانه و افسونِ 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 "علمِ 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 نوعِ انسانی پر بہت بڑا ظلم ہے۔ وجہ یہ ہے کہ بے یقین شخص ذوقِ تحقیق بلکہ قوتِ تخلیق سے بھی محروم ہوتا ہے۔ اس کا دل

چونکہ بے یقینی کے باعث خوف و حزن سے لرزاں رہتا ہے ، لہٰذا اس کے لیے کسی نادر و جدید شئے کا پیدا کرنا دشوار ہوتا ہے :

علمِ حاضر پیشِ آفل در سجود
شک بیفزود و یقیں از دل ربود

بے یقیں را لذّتِ تحقیق نیست
بے یقیں را قوّتِ تخلیق نیست

بے یقیں را رعشہ ھا اندر دل است
نقشِ نو آوردن او را مشکل است

(وہی کتاب ، ۲۵۵)

یہی نہیں ، بلکہ اس کی نامرادی و محروسی اور کوتاہ بینی و کجروی کی انتہا یہ ہے کہ وہ خود اپنے آپ سے بیگانہ اور دولتِ دل سے محروم ہوتا ہے ۔ وہ چونکہ جدّتِ افکار اور قوتِ تخلیق کی لذّت سے نا آشنا ہوتا ہے اس لیے عوام میں حسنِ ذوق پیدا کرنے کے بجائے وہ ان کی کور ذوقی کا تتّبع کرنے لگتا ہے ۔ وہ فطرت سے حسن کی بھیک مانگتا ہے ؛ وہ گویا ایسا رہزن ہے جو مفلس و قلاش کو لوٹتا ہے :

از خودی دور است و رنجور است و بس
رہبرِ او ذوقِ جمہور است و بس

حسن را دریوزہ از فطرت کند
رہزن و راہِ تہی دستے زند

(موضعِ 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 رسولِ امین حضرت جبریل[۴] کی محبت بھی نصیب نہیں ہوتی ۔ وہ دولتِ فکر اور ذوقِ جہاد سے بھی بے بہرہ ہوتا ہے اور اس کی فنّی تخلیق میں کوئی انقلاب آفرین اثر نہیں ہوتا :

از نگاهش رخنه در افلاک نیست
زانکه اندر سینه دلِ بیباک نیست
خاکسار و بے حضور و شرمگیں
بے نصیب از صحبتِ روح الامین
فکرِ او نادار و بے ذوقِ ستیز
بانگِ اسرافیلِ او بے رستخیز

(موضع مذکور)

اصل یہ ہے کہ غلامی میں انسان جوہرِ حیات سے بے بہرہ اور بے حِس ہو جاتا ہے ۔ اس بے حِسی سے اس میں جمود و تعطل پیدا ہو جاتا ہے جس سے اس میں ندرت و جدّت کے مادّے کا خاتمہ ہو جاتا ہے اور ایجاد و اختراع کی تمام صلاحیتیں مفلوج ہو جاتی ہیں ؛ حتیٰ کہ اُسے اپنی محرومی کا احساس تک بھی نہیں رہتا :

در غلامی تن ز جان گردد تہی
از تنِ بے جان چہ امیدِ بہی
ذوقِ 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 اوصافِ 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 ؛ حتیٰ کہ وہ بھی جدّت و ندرت کو حرام سمجھنے لگ جائیں گے ۔ غلامی ان کی قلبِ ماہیت اس طرح کر دے گی کہ انھیں ہر نئی چیز پر وہم و گمان گذرنے 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 انھیں مرغوب ہوں گی :

جبرئیلے را اگر سازی غلام
برفتد از گنبدِ آئینہ فام

کیشِ او تقلید و کارش آذری ست
ندرت اندر مذہبِ 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 ۔ بالفاظِ دیگر وہ محض لکیر کا فقیر بن کے رہ جاتا ہے ؛ امکاناتِ زندگی اس کی نظر سے اوجھل رہتے ہیں اور وہ ایک کاہل ، دوں ہمت اور ذلیل انسان کی طرح زندگی گذارنے لگتا ہے ۔ ایسے فن کار کا فن حقیقت میں فن نہیں ، آرزوئے حیات کے لیے پیغامِ موت ہوتا ہے ۔ اس کی صورت تو بیشک اچھی اور خوشنما ہو سکتی ہے ، لیکن مافیہ جو فن کی روح ہے قبیح ہوتی ہے :

چشمِ او بر رفتہ از آیندہ کور
چوں مجاور رزقِ او از خاکِ گور

گر ہنر این است مرگِ آرزو ست
اندرونش زشت و بیرونش نکوست

(موضع مذکور)

چنانچہ یہی وجہ ہے کہ اس قسم کے غلام فن کی صورت کتنی ہی نظرافروز کیوں نہ ہو ، اہلِ نظر کو وہ ہرگز مرغوب نہیں ہو سکتا :

طائرِ دانا نمی گردد اسیر
گرچہ باشد دامے از تارِ حریر (موضع مذکور)

اپنی نظم ''شاعر'' میں علاّمہ نے اپنے اس نظریے کو بڑے ہی واضح اور موثر انداز میں پیش کیا ہے ۔ وہ شاعر یعنی فنکار سے تخاطب 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 تجلّی
اللہ کرے مرحلۂ شوق نہ ہو طے !

(ضرب کلیم ، ۱۲۶)

انھوں نے اپنی نظم ''اجتہاد'' میں پھر اس حقیقت پر زور دیا ہے کہ جن تین چیزوں کی وجہ سے انسان میں جدّتِ فکر یا اجتہادِ فکر و نظر کی جرأت نہیں رہتی ، وہ یہ ہیں : محکومی ، تقلید اور زوالِ تحقیق ۔ یہ تینوں چیزیں علم و فن کی دشمن اور ان کے ارتقاء کی حریف ہیں ۔ چنانچہ جہاں یہ موجود ہوں وہاں انسان کے لیے حکمت و حقیقت سے آگاہی حاصل کرنا محال ہو جاتا ہے :

ہند میں حکمتِ دیں کوئی کہاں سے سیکھے
نہ کہیں لذّتِ کردار نہ افکارِ عمیق !
حلقۂ شوق میں وہ جرأتِ اندیشہ کہاں
آہ ! محکومی و تقلید و زوالِ تحقیق !

(وہی کتاب ، ۱۴)

یہ اجتہادِ فکر و عمل کوئی معمولی چیز نہیں ، بلکہ یہ تو حیاتِ انسانی میں غیر معمولی اہمیت رکھتا ہے ؛ اسی سے تو قومیں اضمحلال و انحطاط سے محفوظ ، زندہ و جوان رہتی ہیں ، نیز ترقی کی راہ پر گامزن رہتے ہوئے حیرت انگیز کارنامے سرانجام دیتی ہیں :

ندرتِ فکر و عمل کیا شئے ہے ؟ ذوقِ انقلاب
ندرتِ فکر و عمل کیا شئے ہے ؟ ملّت کا شباب

ندرتِ فکر و عمل سے معجزاتِ زندگی
ندرتِ فکر و عمل 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 جدّت سے ہوئی ہے ، اس لیے اس کائنات میں ہر شئے متواتر تغیر پذیر رہتی ہے ، اور یہ امر اس کی جاذبیت و دلکشی کی وجۂ حقیقی ہے ۔ لہٰذا فن کے حسن و ارتقاء کے لیے اجتہادِ فکر ناگزیر ہے :

ایک صورت پر نہیں رہتا کسی شئے کو قرار
ذوقِ جدّت سے ہے ترکیبِ مزاجِ روزگار

(بانگِ درا ، ۱۶۳)

فطرت کا یہ ذوقِ جدّت 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 جدّت یا ندرت ہی کو ہردلعزیزی 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 نا کارہ نہ کر اپنی خودی کو
کر اس کی حفاظت کہ یہ گوہر ہے یگانہ

(ضربِ کلیم ، ۱۷۰)

وھائیٹ ھیڈ بھی اجتہاد(۱) کو علم و فن بلکہ ثقافت کی بقا و ترقی 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 ، نشو و نما کا دار و مدار بھی اسی پر ہوتا ہے ۔ کُل عمرانی مطالعے کا حاصل یہ ہے کہ کمال اپنی حقیقت میں ارتقائی ہے ، لہٰذا اس کا کوئی جمودی قیام ممکن نہیں ۔ فطرت نے انسان کو ترقی یا تنزل میں سے فقط ایک ھی چیز انتخاب کرنے کی آزادی دی ہوئی ہے ۔ اس کا مطلب یہ ھوا کہ فرد یا جماعت اگر ترقی کے سلسلے کو قائم نہیں رکھ سکتا تو اس کا رو بہ تنزل ھو جانا فطری طور پر لازمی ہے ۔ یہ قانونِ فطرت ہے جس کے خلاف ایک جاھل قدامت شخص ھی عمل کر سکتا ہے (۲) .

اب رہا یہ سوال کہ اس سلسلۂ ترقی کو قائم کیسے رکھا جا سکتا ہے؟ تو اس کا جواب وھائیٹ ھیڈ یہ دیتا ہے کہ انسان فقط اجتہاد ھی کے ذریعے سلسلۂ ارتقاء کو قائم رکھ سکتا ہے ۔ لیکن یہ یاد رہے کہ اجتہاد کبھی کبھی اپنے حدود کے اندر رہ کر عمل کرتا ہے اور جب وہ ایسا کرتا ہے تب ھی وہ اپنے مقصود کو حاصل کرتا ہے ۔ اس قسم کے اجتہادات ثقافت کے اندر ایک طرح کے تغیر کی ھلکی سی لہریں ھوتی ھیں ، جن کے ذریعے زمانہ اپنی تازگی کو برقرار رکھتا ہے ۔ چنانچہ کوئی قوم اپنی قوت کو اسی وقت تک محفوظ و برقرار

---

(۱) adventure of ideas

(۲) Whitehead, *Adventure of Ideas*, PP. 315-16.

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 سرمایۂ 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 .

---

(۳) Aeschylus (525—456 B. C.) ، یونانی المیہ شاعر .
(۴) Sophocles (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

فنّی صلاحیّت

باب ۱۴

فنّی صلاحیت

فنّی صلاحیت وھبی ھوتی ھے یا اکتسابی ؟ اس مسئلے کے متعلق عام طور پر دو مختلف نظریے پائے جاتے ھیں ۔ ایک کی رو سے فنّی صلاحیت کلیتاً وھبی ھوتی ھے ؛ یعنی فنکار کو فنّی فعلیت کی صلاحیت فطرت کی طرف سے ودیعت ھوتی ھے جس میں اس کی اپنی کوشش کو کوئی دخل نہیں ھوتا ۔ لٰہذا کوئی شخص علم ، سعی و محبت ، ریاض و مزاولت کے ذریعے حقیقی فنکار نہیں بن سکتا ۔ اس کے علی الرغم دوسرے نظریے کا یہ دعویٰ ھے کہ ھر شخص اکتساب یعنی کوشش و محنت سے فنکار بن سکتا ھے ؛ یعنی فنّی صلاحیت وھبی نہیں اکتسابی ھوتی ھے ۔ کانٹ اول الذکر دبستان سے تعلق رکھتا ھے ۔ اس کے نزدیک فنّی فعلیت یا فنکاری عبقریت کا کام ھے ، اور عبقریت نام ھے جمالیاتی تصورات کی شبیہ گری کرنے کے ملکے کا ۔ یہ چونکہ طبیعت کے جوھرِ قابل کو فطری طور پر ودیعت ھوتی ھے ، اس لیے آسے وھبی کہتے ھیں ۔ چنانچہ یہی وجہ ھے کہ آسے نہ تو کوئی علم سکھا سکتا ھے اور نہ وہ جدوجہد ھی سے حاصل ھو سکتی ھے ۔ اس نے علم اور فن میں اسی بنا پر امتیاز روا رکھا ھے کہ علم تو ایک اکتسابی شئے ھے اور فن وھبی ھوتا ھے ۔ لٰہذا علم سیکھنے کے لیے انسان کو فطرت کے اس عطیے یعنی عبقریت کی ضرورت نہیں ھوتی ، بلکہ اس کے لیے شعوری عقل کی فعلیت کی ضرورت ھوتی ھے ۔ اس کے برعکس عبقریت کے بغیر فنکاری ایک امرِ محال ھے ، کیونکہ یہ اس کی غیر شعوری تخلیقی قوت کا سرچشمہ اور فنِ لطیف کا عجیب وسیلہ ھے ؛

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 علّامہ اقبال کا تعلق ہے وہ ان دونوں دبستانوں کو ناقص خیال کرتے ہیں ۔ وجہ یہ ہے کہ اُن کے نزدیک فنّی صلاحیت وہبی بھی ہے اور اکتسابی بھی ۔ اس میں شک نہیں کہ فنّی 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 فنّی 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 ہنرمند ہے آزاد

خونِ رگِ معمار کی گرمی سے ہے تعمیر
میخانۂ حافظ ہو کہ بتخانۂ بہزاد

بے محنتِ پیہم کوئی جوہر نہیں کھلتا
روشن شررِ تیشہ سے ہے خانۂ فرہاد

(ضربِ کلیم ، ۱۳۱)

---

(۱) art of genius
(۲) Sir, Issac Newton (1642 – 1727) ، انگریز ریاضی دان اور عالمِ طبیعیات ۔
(۳) Bosanquet, *A History of Aesthetic*, P. 297f.

مصطلحات

مصطلحات

Absolute	التصور یا تصور مطلق (ہیگل)
Abstact	مجرد ، تنزیہی یا تجریدی
Abstrct afinity of thought	فکر کی مجرد لامتناہیت (نظریہ)
Abstractism	تجریدیّت یا تنزیہہ
Adherent beauty	متوسّل حسن
Aesthetics	جمالیات
Aesthetic activity	جمالیاتی فعلیت
Aesthetic acoustics	جمالیاتی سمعتیات
Aesthetic apprehension	جمالیاتی ادراک
Aesthetic bliss	جمالیاتی سرور
Aesthetic creation	جمالیاتی تخلیق
Aesthetic destruction	جمالیاتی تخریب (وھائٹ 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 repulston	جمالیاتی نفرت یا کراهیت
Aesthetic semblance	جمالیاتی تشبه
Aesthetic sense	جمالیاتی حس
Aesthetic thrill	جمالیاتی لرزش
Anaesthesia	بے حس
Analogy	لسانیاتی قیاس
Antecedent	مقدمه (منطق) کس قضیه شرطیه کا وہ حصه جس پر دوسرا حصه منحصر ہو .
Anthropomorphism	اصول تجسیمیت (بائیسے Biese کا نظریه)
Aphorism	جامع کلمه
Appearance	مظہر یا نمود
a priori principles	ماورائے تجربی اصول
Aristotelianism	ارسطوتیت یا ارسطا طالیسیت ، ارسطو کا نظامِ فکر
Art-impulse	فنّی جذبات
Aristry	فن کارانه صلاحیت
Artistic activity	فنّی فعلیت
Artistic creations	فنّی تخلیقات
Artistic faculty	جمالیاتی ملکه
Audiblity	سماعت پذیری
Aurea sectio	طلائی تناسب
Ayagos	اگاتھوس "الخیر" سر تا سر حسن و خوبی
Balance	توازن
Beauty-blind	حسن کور
Canvas	پردۂ تصویر

Cartesianism	کارٹیزیت یا ڈیکارٹ کا نظام۔ فلسفہ — رینے ڈیکارٹ کو بعض اوقات Des Cartes اور کبھی لاطینی زبان میں Renatus Cartesius کہتے ھیں اور اس آخری لاطینی نام ھی سے کارٹیزیت اور کارٹیزوی (ڈیکارٹ کے فلسفے کا پیرو) کی اصطلاحات ماخوذ ھیں ۔
Categories	مقولات
Catharsis	ارسطو کا نظریۂ کتھارسس یعنی المیہ کی تاثیر تزکیہ و تطہیر
Characteristic art	امتیازی فن
Chiaroscuro	کیاروسکرو—مصوری کی اصطلاح ، تصویر میں روشن اور تاریکی دکھانا اور دھوپ میں چھاؤں اور چھاؤں میں دھوپ دکھانے کا ھنر
Chorus	کورس — ایسا گانا جس میں کئی ایک موسیقار مل کر گاتے ھیں
Colour-blind	رنگودھیا یا رنگ کور
Combinations	ترکیبات
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

تخلیقی ملکہ	Creative faculty
تخلیقی مہیج	Creative stimulus
حکماے سائرینہ ، یعنی وہ حکماء جو دبستانِ لذتیت سے تعلق رکھتے ہیں .	Cyrenaica
مرصع صوریت (مصوری کا ایک نظریہ)	Decorative formalism
مسلکِ بے رسالت ، یعنی یہ نظریہ کہ خدا تو ہے لیکن رسالت و نبوت محض فرضی شے ہے.	Deism
قطعیت	Definiteness
بد صورتی	Deformity
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 جاکر آدمی اپنے متعلق دیوتاؤں کی پیشین گوئیوں سے مستفید ہو سکتا ہے اور اسے اپنے نفع و نقصان کی خبر مل سکتی ہے .	Delphi
متوسّل حسن	Dependent beauty
تعیین	Determinateness
عقیدۂ جبریہ	Determinism
اسلوبِ بیان	Diction
فنّی مرقعوں کے نظّارے	Dioramas
بے آہنگی	Discord
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 .	Doric

Dualism — ثنویت — یہ عقیدہ کہ روح اور مادّہ وغیرہ دو مستقل جوہر ھیں ۔

Dynamic sublimity — حرکی جلال

Dynamic theory — حرکی نظریہ

Eidos — افلاطون کے نزدیک حقائقِ ثابتہ کا عالم

Einfühlung — نظریۂ جذب و انجذاب (لپس(Lipps) کا نظریہ) — اس سے مقصود اپنے آپ کو شئے مشہودہ میں جذب کر دینا ھے ۔

Elan Vital or Vital Impulse — جوشِ حیات (برگسان کا نظریہ)

Electicism — انتخابیت ، ان قدیم حکماء کا دبستان ، جو فلسفے کے مختلف مکاتبِ فکر سے مسائل کا انتخاب کر کے پیش کیا کرتے تھے ۔ لہٰذا اسے حکماء کا اپنا کوئی متعین یا مخصوص نظریہ نہیں ھوا کرتا تھا ۔

Empathy — جذبِ ذاتی (نظریہ)

Empiricists — تجربیت پسند

Epic — رزمیہ

Epicurianism — ابیقوریت

Episodes — ضمنی قصے — قدیم یونانی ڈرامے میں دو گیتوں کا درمیانی حصہ — اب اس سے ضمنی قصہ یا قصے میں قصہ مراد لیتے ھیں ۔

Eros — عشق یا یونان کے علم الاساطیر میں ’’ ایروس ‘‘ عشق کا دیوتا ھے ۔

Expressionism — اظہاریت

Expressive — مُظہر

Externalize — معروضی تشکیل کرنا

تجسیمات	Externalisations
احساسی مفہوم	Feeling-import
احساسی قدر	Feeling-value
حسنِ ازل	First Beauty
صورت	Form
صورتیت	Formalism
صورتیت پسند	Formalists
فنِ صورت گری	Formative art
صوری پہلو	Form-aspect
صوری جذبہ	Form-impulse
صورت گرانہ قوت	Forming-power
بے صورت عقل عملی (نظریہ)	Formless Practical Reason
مصوّر صفحہ	Frontis piece
عارضی فنون	Fugitive arts
قدیم یونان کے علم الاساطیر میں قسمت اور انتقام کی تین دیویاں جن کے نام یہ ھیں : ایری نیعس (Erinyes) ایلیکٹو (Alecto) اور میگیزا (Megaeza).	Fur/ies
تعمیمات	Generlisations
عبقری اور عبقریت	Genius
غناسطی — عیسائیوں کا ایک قدیم مذھبی فرقہ ، اسے قرامطہ ادریہ بھی کہتے ھیں .	Gnostcs
طلائی تناسب یا قسمتِ طلائی	Golden section
حسنۃ ، خیر یا نیکی	Good
بذاتہ نیک	Good in themselves
گاتھی فنِ تعمیر ، یہ طرزِ تعمیر یورپ میں بالخصوص المانیہ میں	Gothic architecture

بارھویں صدی سے سولھویں صدی میلادی تک رائج اور مقبول رہا ۔ اس کی امتیازی خصوصیت نوک‌دار محرب ہے ۔

گریس ، Grace

یونانی علم الاساطیر میں تین دیویاں جو آپس میں بہنیں ہیں اور انسانوں کو حسن و دلربائی عطا کرتی ہیں ۔

ہم آہنگی Harmony

ہم آہنگیوں کی ہم‌آہنگی ، Harmony of harmonies

یہ نظریہ اصل کے اعتبار سے خالص قرآنی ہے (دیکھیے مؤلف کی کتاب جمالیات قرآنِ حکیم کی روشنی میں ، ص ۱۳۰ و ۲۳۳) ۔ مغرب میں اس نظریے کا نقیب وھائٹ ہیڈ ہے ۔

نظریۂ لذّتیت Hedonism

یہ کہ انسان کا مقصدِ زندگی حصول لذّت کے بجز کچھ نہیں ۔

ہیگلی عین Hegelism Identity

ہیگلیت یا ہیگل کا نظامِ فلسفہ Hegelism

ہرمیز ، Hermes

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 مُردوں کو عالمِ 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 اقانیمِ ثلاثہ بھی کہتے ھیں۔
Humanity	مذھبِ انسانیت، یہ نظریہ کہ خدمتِ خلق ھی حقیقی ذریعۂ نجات ھے۔
Icnoclasm	مسلکِ بت شکنی
Icones	مورتیاں
Iconoclast	بت شکنی
Idea	تصور یا العین
Ideal	مثالی
Idealism	عینیت یا تصوریت
Idealist	تصوریت پسند یا عینیت پسند
Idealisation	تصوّرگری، اس سے مقصود زورِ تصور سے کسی شئے کو اس کے مکمل یا خوش نما ترین صورت میں ظاھر کرنا ھے۔
Illusion	فریبِ نظر
Images	تماثیل، واحد تمثال
Imaginative apprehensions	تخیلی ادراکات
Immanence	محیطیتِ کُل
Impressionism	ارتسامیت
Inborn	وھبی
Inderminate	نا متعین
Indivisibility	غیر منقسمیت
Inhibition	مزاحمت
Interest	غرض مفاد
Intrinsic	ذاتی
Intrinsic beauty	حسنِ ذاتی

وجدان	Intuition
وجدانیت پسند	Intuitionists
غیر مرئی	Invisible
تفریدی رنگ یا الوان	Isolated colours
یسوعی ، عیسائیوں کا ایک مذہبی فرقہ ، جسے اگنیشش لویولا نے ۱۵۳۳ء میں قائم کیا تھا .	Jesuits
جونو ، رومی علم الاساطیر میں شادی اور پیدائش کی ایک قدیم اطالوی دیوی ، جو اہلِ روما کے سب سے بڑے دیوتا جیوپیٹر کی بیوی تھی اور اس کی بہت سی صفات میں شریک بھی تھی - رومی اسے یونانی ھیرا (Hera) کے مثل سمجھتے ھیں .	Juno
جیوپیٹر ، قدیم رومیوں کے دیوتاؤں کا دیوتا	Jupiter
برّی منظر	Landscape
تنویر و تظلیل	Light & shade
حضرت مریمؑ کا مجسمہ	Madonna
ضخامت	Magnitude
مانی مذہب ، مانی Mani (۲۱۵—۲۷۶ء) ایکباٹانہ 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
مادّیت یا نظامِ فلسفۂ مادّیت	Materialism
مادّی جوہریت	Materialistic atomism

Media	وسائط
Mental pole	ذہنی قطب
Microcosmic idea	کائناتِ صغریٰ (یعنی انسان) کا تصور — انسان کو کائناتِ صغریٰ اس لیے کہتے ہیں کہ اس کی ذات کائنات کا خلاصہ ہے۔
Minerva	قدیم رومیوں کی علم و دانش اور جنگ و فن کی دیوی (منروا)۔
Modality	صوریت
Model	تخلیقی نمونہ
Modifications of the Beautiful	حسن کی تعدیلات (ہارٹ مان کا نظریہ)
Moments	شیئون (کانٹ)
Monasticism	مسلکِ رہبانیت یا خانقیت
Moral sense	اخلاقی حس، شیفٹس بری کی اصطلاح، جسے بعد میں ہٹچسن نے اپنایا اور اس پر اپنے نظامِ فلسفہ کی بنیاد رکھی۔
Muse	میوز، یونانی علم الاساطیر میں شاعری کی دیوی ہے
Mythology	علم الاساطیر یا دیومالا
Naive Realism	بے تکلف حقیقیت (لیرڈ)، یہ نظریہ کہ حسن سے آگاہی محض دید کا خالص عمل ہے۔
Naturalism	فطریّت
Natural selection	فطری انتخاب
Neo-scholastic Aristotelianism	نو مکتبی ارسطویّت
Note	سُرتی (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 و الہیات میں)

Ontology علم حقیقت الاشیاء

Order حسنِ ترتیب یا نظم و ضبط

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 لوحۂ 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 ۔ اہلِ روما اسے ''منروا'' کے مثل سمجھتے ہیں ۔

Panoramas دنیا کے مکمل مناظر

Pantheism	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	جذبۂ 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 و ثبوت ہوں ۔
Post-intuitional	ما بعد الوجدانی
Predestined harmony	تقدیری ہم آہنگی
Pre-suppositions	پیش فرضیاں
Prisim of thought	منشور تخیل

منشوری مکعب	Prismatic cube
نفسیاتی تحلیل	Psycho-analysis
خالص ، (کانٹ کی اصطلاح)	Pure
معقول حکمیات	Rational science
حقیقیت	Realism
شیئت یا حقیقت پسند	Realist
مطابقیت ، فلسفے کی اصطلاح ؛ کس نظریے کی واقعات کے ساتھ تطبیق دینا .	Reconciliation,
ماثرات	Records
داخلی حس	Reflex or internal sense
تذکر	Reminiscence
موزونیت	Repose
تسویۂ نا آہنگی ؛ اس سے مراد نا آہنگ شے کو ہم آہنگ بنانا ہے .	Resolution
کشفیات	Revelation
رومانیاتی	Romantic
اهل رومانیت	Romantics
رومانیت	Romanticism
تشکیکیت	Scepticism
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 مظهر) اور کروچے نے appearance (یعنی دکھاوا کیا ہے - میری تحقیق میں هارٹ مان نے یه اصطلاح	Schein

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	وسعتِ موضوع
Sensation	تأثر
Sensationalism	فلسفے کا یہ نظریہ کہ علمِ انسانی کی تشکیل محض حواسِ 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 انھیں اس طرح ترتیب دیتی ہے کہ پہلے کا

مسند دوسرے کا مبدأ بن جاتا ہے اور یہ سلسلہ چلتا رہتا ہے حتیٰ کہ نتیجہ مستخرج ہو جاتا ہے ، جو پہلے کے مبدأ کو دوسرے کے مسند سے ملا دیتا ہے .

مکان	Space
روحیت ، یہ عقیدہ کہ روح مادّے سے الگ موجود ہے یا یہ کہ وہ قائم بالذات شے ہے .	Spritualism
آمد یا برجستگی (وھائٹ ھیڈ)	Spontaneity
حجم پیما	Sterometric
رواقی	Stoics
رواقیت	Stoicism
موضوع	Subject
موضوعی	Subjective
موضوعیت	Subjectivism
موضوعیت	Subjectivity
جلیل	Sublime
جلال	Sublimity
تابع فنون	Subsidiary arts
ما فوق الفطری	Supper-natural
رمزیت	Symbolism
اعتدال یا تناسب	Symmetry
سمفنی، ایک خاص نغمہ جو ارکیسٹرا میں بجایا جاتا ہے اور جس میں مختلف اور متضاد گتیں ایک ساتھ چلتی ھیں .	Symphony
مصالحت پسندیت	Syncretism
ترکیب	Synthesis
ذوق	Taste

Teleology	غایتیت
Texture	نسیج
Theory of Life	گیو کا نظریۂ حیات
Thing-in-Itself	شئے قائم بالذات کانٹ کی اصطلاح، جس سے وہ خدا مراد لیتا ہے ۔
Theory of association	نظریۂ تلازم
Time and Space	زمان و مکان
Totalitat	ہم آہنگ کُلیت
Totality	کُلیت
Transcendence	ما فوق الادراکیت
Trompe L'oeil	نقشِ پُرکار ، ایسے نقش یا تصویر کو کہتے ہیں جو ایسی پرکار نقل ہو کہ اس پر اصل کا دھوکا ہوجائے۔ اس رعایت معنوی کی بناء پر اس کے لیے نقشِ پُرکار کی اصطلاح وضع کی گئی ہے۔
Type	انموذج ، 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	کُلیات
Value	قدر
Venus	وینس یا زھرہ ، رومی علم الاساطیر میں محبت کی دیوی
Visibility	رویت

بصیرت	Vision
مرئی فن	Visual art
لا ارادہ (شوپن ھاور کا نظریہ)	Will-less

مآخذ

مآخذ

ابو اللیث صدیقی : (۱) تاریخ تصوف کا ایرانی اور ہندی پس منظر ، در اقبال ، لاہور ، اکتوبر ۱۹۵۴ء ؛

(۲) تاریخ تصوف کا ہندی ، یونانی اور اسلامی پس منظر در اقبال ، اپریل ۱۹۵۷ء ؛

(حکیم) احمد شجاع : نظریۂ خودی کا صحیح مفہوم ، در اقبال لاہور اپریل ۱۹۵۳ء ؛

قاضی احمد میاں

اختر جونا گڑھی : اقبالیات کا تنقیدی جائزہ ، اقبال اکادمی ، کراچی ؛

ادبی دنیا ، لاہور اگست ۱۹۴۴ء ؛

اُردو ، (اقبال نمبر) ، انجمن ترقی اُردو ، اکتوبر ۱۹۳۸ء ؛

اُردو ، (اقبال نمبر) ، انجمن ترقی اُردو ، کراچی ۱۹۶۱ء ؛

(ڈاکٹر علامہ سر محمدؒ)

اقبال : (۱) بانگ درا ، لاہور ۱۹۲۴ء ؛

(۲) بال جبریل ، لاہور ۱۹۳۵ء ؛

(۳) ضرب کلیم ، لاہور ۱۹۳۶ء ؛

(۴) اسرار خودی ، لاہور ۱۹۱۵ء ؛

(۵) رموز بے خودی ، لاہور ۱۹۱۸ء ؛

(٦) پیامِ مشرق ، لاہور ۱۹۲۳ء ؛
(٧) زبورِ عجم ، لاہور ۱۹۲۷ء ؛
(٨) جاوید نامہ ، لاہور ۱۹۳۲ء ؛
(٩) پس چہ باید کرد اے اقوامِ شرق ، لاہور ۱۹۳٦ء ؛
(١٠) ارمغان حجاز ، لاہور ۱۹۳۸ء ؛
(١١) اقبال نامہ ، (مکاتیب اقبال) ، ۲ جلد ، لاہور ۱۹۴۴ء ، ۱۹۵۱ء ؛
(١٢) دیباچہ در مرقع چغتائی ، لاہور ۱۹۲۸ء ؛
(١٣) منشوراتِ اقبال ، طبع بزمِ اقبال ، لاہور ؛
(١٤) اسرارِ خودی اور تصوف در اخبار وکیل ، امرتسر ۱۵ جنوری ۱۹۱٦ء ؛
(١٥) مراسلہ (از کشّاف) ، در اخبار وکیل ، امرتسر ۲۲ دسمبر ۱۹۱۵ء ؛
(١٦) مکاتیب اقبال (بنام خان نیاز الدین خان) طبع بزمِ اقبال لاہور ؛
(١٧) مکتوباتِ اقبال (از سید نذیر اے - نیازی) ، طبع اقبال ، اکادمی ، کراچی ؛
(١٨) باقیاتِ اقبال ، نوائے وقت ، لاہور ۱۹۵۴ء ؛
تقاریر یومِ اقبال ، طبع بزم اقبال ، لاہور ۱۹۵۴ء ؛
فلسفۂ اقبال ، طبع بزمِ اقبال ، لاہور ۱۹۵۷ء ؛

اکرام الحق سلیم : فلسفہ اقبال ، در صوفی ، مارچ ۱۹۲۶ء ؛
البیان ، امرتسر ، دسمبر ۱۹۳۶ء ؛
برہان ، دہلی ، دسمبر ۱۹۶۰ء ؛

تصدّق حسین تاج : مضامین اقبال ، حیدر آباد (دکن) ، ۱۳۶۲ھ ؛

چراغ حسن حسرت : اقبال نامہ ، لاہور بدون تاریخ ؛

(خواجہ) حسن نظامی : (۱) کشّاف خودی ، در اخبار وکیل ، امرتسر ، ۲۹ دسمبر ۱۹۱۵ء ؛
(۲) سرِ اسرارِ خودی ، در خطیب ، دہلی ۳۰ جنوری ۱۹۱۶ء ؛

(ڈاکٹر) رضی الدین صدیقی : اقبال اور مسئلۂ جبر و قدر ، در اقبال ، لاہور ، اپریل ۱۹۵۳ء ؛

دین محمد شفیقی : توحید کے ارتقائی مدارج ، در اقبال ، لاہور اکتوبر ۱۹۵۴ء ؛

(مولوی) سراج الدین پال : خودی اور رہبانیت ، در اخبار وکیل ، امرتسر ۵ جولائی ۱۹۱۶ء ؛

سعید احمد رفیق : اقبال کا نظریۂ اخلاق ، لاہور ۱۹۶۰ء ؛

شاہد حسین رزاقی : اقبال کا نظریۂ مقصودِ ہنر ، در اقبال ، لاہور اکتوبر ۱۹۵۶ء ؛

شوکت سبز واری : اقبال کا فنّی ارتقاء ، در اقبال ، لاہور اکتوبر ۱۹۵۴ء ؛

لطف اللہ بدوی : حیاتِ اقبال ، اقبال اکادمی ، کراچی ۱۹۵۷ء ؛

میاں محمد شریف : جمال معروضی ہے یا موضوعی ، در اقبال ، لاہور اکتوبر ۱۹۵۲ء ؛

محمد عبداللہ قریشی : (۱) حیاتِ اقبال کی گمشدہ کڑیاں ، معرکۂ اسرارِ خودی'' در اقبال ، لاہور اکتوبر ۱۹۵۳ء ، و اپریل ۱۹۵۴ء ؛

(۲) حیاتِ اقبال کی گمشدہ کڑیاں ، '' لاہور کے مشاعرے'' در اقبال لاہور اکتوبر ۱۹۵۵ء ؛

(۳) حیاتِ اقبال کی گم شدہ کڑیاں ، '' اقبال اور انجمن کشمیری مسلمانان'' ، در اقبال ، لاہور اپریل ۱۹۵۶ء ؛

(۴) اقبال اور کشمیر ، در اقبال لاہور اکتوبر ۱۹۵۶ء ؛

(مولوی) محمود علی : اسرارِ خودی ، در خطیب ، دھلی ، ۷ فروری ۱۹۱۶ء ؛

محمود نظامی : ملفوظاتِ اقبال ، لاہور ؛

محی الدین ابن عربی : فصوص الحکم، مصر ۱۳۶۵ھ—۱۹۳۶ء ؛

ڈاکٹر سید محی الدین زور : شاد اقبال ، حیدر آباد دکن ۱۹۴۲ء ؛

مکیش اکبر آبادی : نقدِ اقبال ، آگرہ ، بدونِ تاریخ (۱۹۵۳ء ؟)

(صوفی) نذیر احمد کاشمیری : اقبال و رومی کا دینی و عمرانی مقام در برھان دھلی ، دسمبر ۱۹۶۰ء ؛

(ڈاکٹر اے ایس)
نور الدین : اسلامی تصوف اور علامہ اقبال ، اقبال اکادمی کراچی ؛

نصیر احمد ناصر : (۱) جمالیات ، قرآن حکیم کی روشنی میں ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۵۸ء ؛
(۲) تاریخ جمالیات ، ۲ جلد ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۱-۱۹۶۲ء ؛
(۳) کانٹ کے جمالیاتی افکار ، در اقبال ، لاہور ص ۳۵ تا ۵۷ ، اکتوبر ۱۹۶۱ء ؛
(۴) اقبال کے جمالیاتی افکار ، در اقبال ریویو ، کراچی ، جنوری ۱۹۶۱ء ؛
(۵) اقبال اور وحدت الوجود ، در اقبال ریویو ، کراچی ، جنوری ۱۹۶۲ء ؛
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 ؛

(ڈاکٹر) عارف بٹالوی : ٹیگور اور اقبال ، لاہور ۱۹۵۱ء ؛

(ڈاکٹر خلیفہ) عبدالحکیم : فکر اقبال ، مجلس اقبال ، لاہور ، بدون تاریخ ؛

عبدالرحمٰن طارق : معارف اقبال ، لاہور ؛

عبد السلام ندوی
(مولانا) : اقبال کامل ، اعظم گڑھ ۱۳۶۸ھ/۱۹۴۸ء ؛

عبد الصمد خان : اقبال اور خوشحال خان خٹک

عبد الماجد دریا آبادی : تصوف اسلام ، اعظم گڑھ ، بھارت ، بدون تاریخ ؛

عبد المجید سالک : (۱) ذکر اقبال ، بزم اقبال ، لاہور ؛
(۲) اسرار خودی کی اشاعت سے پہلے ، قندیل ، لاہور ۲۱ اپریل ۱۹۵۰ء ؛

عبد المجید عرفانی
(خواجہ) : رومیٔ عصر علامہ محمد اقبال ، تہران (ایران) ، طبع دوم ، بدون تاریخ ؛

(ڈاکٹر سید) محمد عبداللہ : مقامات اقبال ، لاہور ۱۹۵۹ ؛

عزیز احمد : اقبال ۔ نئی تشکیل ، کراچی بدون تاریخ ؛

عطیہ بیگم : اقبال ، ترجمہ از ضیاء الدین احمد برنی ، اقبال اکادمی ، کراچی ۱۹۵۶ء ؛

(ڈاکٹر) یوسف حسین
خان : روح اقبال ، حیدر آباد (دکن) ۱۹۴۱ء ؛

BIBLIOGRAPHY

Ahmad, Aqil : *The Poet of "Self"*, in the *Dawn*, April 21, 1954, pp. 5-6 ;

Ahsan, Abdul Shakoor : (1) *Intuition and Intellect in Iqbal's Poetry, in Pakistan Times*, Suppl, April 21, 1951, p. 8 ;
(2) *Dr. Sir Muhammad Iqbal, Poet-Philosopher of the East, N.W.R. Magazine*, 2(4), 1950, pp. 11-12 ;
(3) *Iqbal and Nature, N.W.R. Magazine*, April 21, 1953, pp. 5, 6, 7 ;

Ahsan, Mumtaz Hasan : *Sidelights 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. : (1) *Art and the Material*, London 1925 ;
(2) *Art and the Instinct*, London 1927 ;
(3) *Artistic Creation and Cosmic Creation*, London 1928 ;
(4) *Beauty and Other Forms of Value*, London 1933 ;

Alison : *Essay on the Nature and Principles of Taste,* London 1790 ;

Allen, Grant : (1) *Physiological Aesthetics,* London 1877 ;

(2) *The Origin of the Sublime,* in *Mind,* July 1878 ;

(3) *The Aesthetic Evaluation of Man,* in *Mind,* July 1872 ; July 1879 ; October 1880 ;

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. Rhys Roberts and Ingram Bywater, New York 1954 ;

Armstrog, Sir, Walter : *Sir Joshua Reynolds,* New York 1905 ;

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 : (1) *Three Dialogues between Hylas and Philonous*, London 1713 ;
(2) *Alciphron, or the Minute Philosopher*, London 1732 ;

Bilgrami, H. H. : (1) *Glimpses of Iqbal's Mind and Thought*, Lahore, Orientalia, 1954 ;
(2) *Iqbal, His approach to the 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 : (1) *A history of Aesthetic*, London 1900 ;
(2) *Three Lectures on Aesthetic*, London 1911 ;

Bouterwek, Friedrick : (1) *Aesthetic*, London 1806 ;
(2) *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. : (1) *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, 3rd. ed.. London 1902 ;

(2) *Some Aspects 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. : (1) *Philosophies of Beauty*, Oxford 1931 ;

(2) *The Theory of Beauty*, London 1928 ;

Chambers, F. P. : (1) *Cycles of Taste*, Cambridge 1928 ;

(2) *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 : (1) *Iqbal and Bergson*, in *Iqbal*, Lahore, July 1954, pp. 34—86 ;

(2) *Iqbal and Post-Kantian Voluntarism*, Bazm-i-Iqbal, Lahore 1956 ;

(3) *A study in Iqbal's Philosophy*, Lahore 1944 ;

(4) *Iqbal's Philosopy of Society*, Lahore 1933 ;

Day, Henery N. : *The Science of Aesthetics ; or the Nature, Kinds, Laws and Uses of Beauty*, London 1872 ;

Dewy, John : *Art As Experience*, New York ;

Diez, M. : *Theory of Feeling as Foundation of Aesthetic*, 1892 ;

Ducasse, 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 : *Metaphysics 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 : *Aesthetics*, 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, Khawja Abdul : *Iqbal's Philosophy of Human Ego*, in *Visva-Bharti 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 : (1) *Philosophy of Art*, 1886 ;
(2) *Aesthetics*, London ;

Hazlitt, William : *Essays on the Fine Arts* : London 1766 ;

Hegel, G. W. F. : (1) *The Philosophy of Fine Art*, 4 Vols, 1920 ;
(2) *Aesthetic*, Eng. tr. by W.M. Bryant ;
(3) *Introduction 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 : (1) *Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony and Design* ;
(2) *Enquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, 1725 ;

Iqbal, Dr. Sir, Muhammad: (1) *The Reconstruction of Religious Thought in Islam*, Lahore 1954 ;

(2) *The Development of Metaphysics in Persia,* London 1908 ;
(3) *Doctrine of Absolute Unity,* as explained by Abdul Karim Aljilani, in *Indian Antiquary,* (Bombay), 29, 1900, pp. 237—46 ;

(4) Letter to Dr. Nicholson, 24th January, 1927 (reproduced in "Dawn" Karachi, April 21, 1949 ;

(5) *McTaggart's Philosophy, in Indian Art and Letters,* n.s., 6(1), 1932, pp. 25—31 ;

(reproduced in the *Truth,* Lahore July, 1937) ;

(6) *The Mysteries of Selflessness,* translated by A. J. Arberry, London 1953 ;

(7) *Speeches and Statements of Iqbal,* Almanar Academy, Lahore 1949 ;

(8) *Persian Psalms,* translated by A.J. Arberry, Lahore 1951 ;
(9) *Self in the light 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. : (1) *Studies in Mystical Religion*, Lahore 1923 ;
(2) *New Studies in Mystical Religion*, London 1928 ;

Kant, Immanuel : *Observations on the Feeling of the Sublime and Beautiful*, 1764 ;
(2) *Critique of Pure Reason*, Eng. tr. by J.M.D. Meiklejohn, New York 1956 ;
(3) *Critique of Practical Reason*, Eng, tr. by Abbot, New York 1956 ;
(4) *Critique of Judgment*, Eng. tr. by Bernard, New York ;

Kedney, John Steinfort : (1) *The Beautiful and the Sublime*, an analysis of the emotions, and a determination of the objectivity of Beauty, 1880 ;
(2) *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 Beautiful, 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 : *Aesthetiss*, 1863—69 ;

Landholm : *The Aesthetic Sentiment*, 1941 ;

Langer, S. K. : *Feeling and Form*, 1953 ;

Langfeld, H. S. : *The Aesthetic Attitude*, 1924 ;

Leon, P. : (1) *The work of Art and Aesthetic Object*, Vol. XL, 1931 ;
(2) *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. : (1) *Aesthetik*, 2 Vol , 1903—1906 ;
(2) *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. : (1) *Aesthetic Principles*, 1895 ;
(2) *The Beautiful*, 1924 ;

Maritain, J. : (1) *The Angelic Doctor. The Life and Thought of Saint Thomas Aquinas*, New York ;
(2) *Art and Scholasticism*, New York 1930 ;

Mather, F. J. : *Concerning Beauty*, Princeton 1935 ;

Mauron, C. : (1) *The Nature of Beauty*, Eng. tr. by R. Fry, London 1927 ;
(2) *Aesthetics and Psychology* (Eng. tr. from French), London 1935 ;

Mendelssohn, Moses : (1) *On the Main Principles of the Fine Arts and Sciences* ;
(2) *On the Sublime and Naive in the Arts and Sciences*, 1761 ;

Moffat, Jame C. : *An Introduction to the Study of Aesthetics*, 1856 ,

Monk, S. H. : *The Sublime*, New York 1935 ;

Morris, George S, : *The Philosophy of Art*, in the Journal of *Speculative Philosophy*, January 1860 ;

Morris, William : (1) *Hope and Fears for Art*, 1773 ;
(2) *The Decorative Arts*, 1878 ;

Muensterberg, H. : *The Principles of Art Education*, 1905 ;

M. Vicar, Dr. : *On the Beautiful, the Picturesque aud 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 : (1) *Studies in Islamic Mysticism*, Cambridge 1921 ;
Iqbal's Message of the East, in *Islamica*, Leipzing 1925, Band 1, S-pp. 112-24 ;
(3) *The Secrets of the Self*, in *Quest*, July 1920, pp. 433—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 and Nature of Appreciation*, New York 1932 ;

Osborne, Harold : *Aesthetics and Criticism*, 1955 ;

Otto, Rudolf : *Mysticism East and West*, Eng. tr. by Bertha L. Bracey and Richard C. Payne, New York 1932 ;

Palmer, E. H. : *Oriental Mysticism*, Cambridge 1867 ;

Parker, De Witt : (1) *Principles of Aesthetics*, 1220 ;
(2) *The Analysis of Art*, 1926 ;

Parker, H. : *The Nature of the Fine Arts*, 1885 ;

Picton, J. A. : (1) *Pantheism*, 1914 ;
(2) *The Religion of the Universe*, 1904 ;

Plato : (1) *Five Dialogues*, New York 1938 ;
(2) *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. : (1) *Aesthetic Judgment*, 1929 ;
(2) *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 : (1) *Sir Mohammad Iqbal*, The The Great Poet of Islam, 1875—1938 in *Great Men in India*, edited by A. F. Rushbrook-Williams, Bombay 1939, pp. 562—71 ;
(2) *The Seer and the Mystic*, in *Pakistan Timee*, Supple. April 21, 1950 ;

Quintilianus, Marcus-fabius : *Expression*, London ;

Radhakrishnan : *History of Philosophy, Eastern and Western*, 2 Vols. London 1953 ;

Rader : *A Modern Book of Aesthetics*, 1935 ;

Rafiud Din, M. Dr. : (1) *Iqbal's Philosophy of the Self* : in *Iqbal* Lahore, 2(1), July 1953, pp. 34—45 ;
(2) *Iqbal's Idea of Self*, in *Iqbal*, Lahore, January 1953 ;

Ramsay, George : *Analysis and Theory of the Emotions, with dissertations on Beauty, Sublimity and Ludicrous*, 1848 :

Raymond, G. L. : (1) *Art in Theory*, 1909 ;
(2) *The Genesis of Art Form*, 1909 ;
(3) *Painting, Sculpture and Architecture, as Representative Arts*, 1909 ;
(4) *The Representative Significance of Form*, 1909 ;
(5) *The Essentials of Aesthetics*, 1921 ;

Read, Herbert : (1) *Meaning of Art*, London 1950 ;
(2) *Reason and Romanticism*, London ;
(3) *Art Now*, London ;
(4) *Art and Society*, London ;
(5) *Art and Industry*, London ;
(6) *Education through Art*, London ;
(7) *The Gross Roots of Art*, London ;

Reid, L.A. : *A study in Aesthetics*, 1931 ;

Reynolds, Sir, Joshua : (1) *Seven Discourses on Art*, London 1876 ;

		(2) *Discourses before the Royal Academy*, London 1778 ;
Richards, I. A.	:	(1) *Principles of Literary Criticism*, London 1849 ; (2) *Foundations of Aesthetics* (with C. K. Ogden and I. Wood) London 1925 ; (3) *Practical Criticism*, London 1929 ;
Roberts	:	*Longinus on the Sublime*, 2nd ed., Cambridge 1907 ;
Roop Krishna	:	*Iqbal*, Lahore 1945 ;
Ruskin, John	:	(1) *Modern Painters*, 5 Vols., London 1843—60 ; (2) *The Stones of Venice*, London 1851—53 ; (3) *Unto this Last*, London 1849; (4) *Munera Pulveris*, London 1862-63 ;
Saiyidain, K. G., & Others	:	*Iqbal and a Thinker*, Lahore 1944 ;
Saiyidain, K. G.	:	*Iqbal's Education Philosophy*, Lahore 1938 ;
Sainsbury, George	:	*A history of Criticism and Literary Taste in Europe from the earliest Times to the Present Day*, 2 Vols., London 1902—40 ;
Santayana, George	:	(1) *The Sense of Beauty*, New York 1896 ; (2) *Reason in Art*, (The Life of Reason), Vol. IV., New York 1905 ;

Schelling : *System of Transcendental Idealism*, 1800 ;

Schiller, J.C.F. von : (1) *Aesthetic Education of Humanity*, London ;
(2) *Letters on the Aesthetic Education of Mankind*, 1795 ;
(3) *Essays Aesthetical and Philosophical* (Collected Works), London ;

Schoen, Max : *Art and Beauty*, 1932 ;

Schopenhauer : *The Philosphy of Schopenhauer*, edited by Irwan Edman, New York 1928 ;

Scott, Fred N. : (1) *Aesthetics ; its Problems and Literature*, London 1890 ;
(2) *Francis Hutcheson*, London 1901 ;

Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper : *Essay on the Freedom of Wit and Humour*, 1709 ;
(2) *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times*, London ;
(3) *The Moralists' Philosophical Rhapsody*, London ;

Sharif, M.M. : (1) *Beauty and Expression*, Lahore 1949 ;
(2) *Beauty, Objective and Subjective*, Lahore 1948 ;
(3) *The Nature of Tragedy*, Lahore 1947 ;
(4) *Genesis of Iqbal's Aesthetic*, in *Iqbal*, Lahore 1(1) 1952, pp. 19–40 ;
(5) *Iqbal's Conception of God*, in

Islamic Culture, 16(3), 1942, pp. 291—300 ;
(6) *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 : Article 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 : (1) *Sensation and Intuition, Studies in Psychology and Aesthetics*, 1874 ;
(2) *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 and Life*, 1857 ;

Symonds, John Addigton : (1) *The Principles of Art*, 1857 ;
(2) *Essays, Speculative and Suggestive*, 1890 ;

Taseer, M. D. : (1) *Iqbal's Theory of Art and Literature* : in *Pakistan Quarterly*, 1(3), 1952, pp. 15—71 ;
(2) *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) : *The Theory of the Beautiful*, 1872;

Vahid Syed Abdul : (1) *Iqbal, His Art and Thought*, Lahore 1944 ;
(2) *Introduetion to Iqbal*, Karachi 1952 ;
(3) *Development of Iqbal's Genius*,

in *Pakistan Times*, Suppl ; April 21, 1950 p. 8. ;
(4) *Iqbal as a Poet*, in *Pakistan Quarterly*, 1(1), September 1948, pp. 12—25 ;
(5) *Iqbal : An Estimate of His Work*, in *Islamic Review*, 39 (3-4), 1951, pp. 21—23 ;
(6) *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 Philosopy of the Beautiful*, 1837 ;
(2) *Aesthetic, As Science of the Beautiful*, 1846—57 ;

Waterhouse, C.H. : *The Signification and Principles of Art*, 1886 ;

Whitehead, North Alfred : (1) *Adventure of Ideas*, New York 1933 ;
(2) *The Aims of Education and other Essays*, New York 1950 ;

Wincklemann, Johann : (1) *Thoughts on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture*, 1755 : Eng. tr. ;
(2) *History of Ancient Art*, 1764 ;

Wolfflin, 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 : (1) *History of Aesthetics* : 1858 ; (2) *General Aesthetic as Science of Form*, 1865 ;

اشاریہ

اسماء الرجال

مصطلحات

اسماء الرجال

اشاریہ

اسماء الرجال

آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم ، ۱۳۵ ، ۳۰۰ ، ۳۲۰ ، ۳۲۱ ،
۳۲۲ ، ۳۲۳ ، ۳۲۴ ؛
آگستائین ، ۸۰ ، ۲۱۴ ؛
آگسٹس ، ۱۶۶ ، ۲۱۴ ؛
ابن تیمیہ ، ۶۰ ، ۶۱ ؛
ابن رُشد ، ۶۰ ؛
ابنِ سبعین ، ۵۸ ، ۵۹ ؛
ابن سینا ، ۵۷ ، ۵۸ ؛
ابن طفیل ، ۵۸ ؛
ابن عربی (شیخ محی الدین) ، ۵۹ ، ۶۰ ، ۶۱ ، ۶۶ ،
۶۷ ، ۶۹ ؛
ابن قسی ، ۵۸ ؛
ابن مَسَرّۃ ، ۵۸ ؛
آپڈومر ، ۳۳۵ ؛
اپولونیعس ، ۳۵۵ ؛
اربن ہشتم (پوپ) ، ۳۶۰ ؛
ارسطو ، ۲۱ ، ۲۴ ، ۵۷ ، ۹۱ ، ۲۰۹ ، ۲۱۰ ، ۲۲۱ ،
۲۳۲ ، ۲۴۷ ، ۲۵۷ ، ۲۶۸ ، ۳۲۸ ، ۳۲۹ ، ۳۵۲ ،
۳۵۳ ، ۳۵۴ ، ۳۶۱ ، ۳۶۳ ، ۳۷۳ ؛
اسپنوزا ، ۹۸ ؛
اسد (غالب) ، ۶۴ ، ۸۴ ، ۸۸ ، ۱۳۸ ، ۳۴۶ ؛
آسیرس ، ۳۳۸ ؛
اشعری ، ۹۱ ، ۹۲ ؛

افلاطراس ، ۳۵٦ ؛
افلاطون ، ۲۱ ، ۲۴ ، ۴٦ ، ۵۳ ، ۵۸ ، ۸۹ ، ۹۰ ، ۲۰۳ ،
۲۰۴ ، ۲۰۹ ، ۲۱۳ ، ۳۰٦ ، ۳۰۷ ، ۳۲۵ ، ۳۲٦ ،
۳۲۷ ، ۳۲۸ ، ۳۲۹ ، ۳۳۰ ، ۳۳۱ ، ۳۳۲ ، ۳۵۱ ،
۳۵۲ ، ۳۵۳ ، ۳۵۴ ، ۳٦۲ ، ۳٦۳ ، ۳۷۰ ، ۳۹۳ ؛
افلاطونس (فلوطینس) ، ۲۳ ، ۲۴ ، ۲۵ ، ۴۸ ، ۵۴ ، ۵۸ ،
۲۱۲ ، ۲۱۳ ، ۲۱۴ ، ۳۵٦ ، ۳۵۷ ؛
اقبال اور افلاطون ، ۳۲۵ ؛
اکہارٹ ، ۵۵ ؛
اللّٰہ ، ۲۹ ، ۳۰ ، ۴٦ ، ۷۲ ، ۷۳ ؛
الباری ، ۴۵ ؛
البیری ، ۳٦۰ ،
الخالق ، ۴۵ ؛
امپے ڈکلیز ، ۱۹ ؛
امراء القیس ، ۳۰۰ ، ۳۲۰ ، ۳۲۱ ، ۳۲۲ ؛
المصوّر ، ۴۵ ؛
انگزاسینز ، ۱۹ ؛
انیس (میر) ، ٦۵ حاشیہ
الواحد ، ۲۳ ، ۲۴ ، ۴۸ ؛
اوحدالدین کرمانی ، ٦۷ ؛
ایپی کیورس ، ۲۳ ، ۵۳ ، ۵۴ ، ۵۵ ؛
ایروپیگائٹ (جعلی) ، ۵۴ ؛
ایس کیکلس ، ۱۰۴ ؛
ایکرمن ، ۱۱۳ ؛
ایلفن ، ۲۲۴ ، ۲۲۵ ، ۲۲٦ ، ۳٦۵ ، ۳٦٦ ؛
ایلن ، ۲۵۴ ،
ایلیسن ، ۱۳۵ ، ۱۳٦ ، ۲۲۷ ، ۲۲۸ ؛

ایمرک ڈیوڈ ، ۲۲۷ ؛
بارکلے ، ۸۴ ، ۸۹ ، ۹۰ ؛
باطستا (لیون) ، ۳٦۰ ؛
باطو (اے) ، ۲۲۵ ، ۲۲٦ ، ۳٦۱ ، ۳٦٦ ؛
باطے ، ۲۲۰ ؛
بام گارٹن ، ۱۴۵ ، ۳٦۲ ؛
برک ، ۱٦۸ ، ۱٦۹ ، ۱۷۰ ، ۱۷۱ ، ۳٦۵ ؛
برگساں ، ۱۷ ، ۱۰۲ ، ۱۰۳ ؛
برونو ، ۵۳ ، ۵۵ ؛
بریڈلے ، ۱۷ ، ۳۲ ، ۳۳ ؛
بُسطامی ، ۵۹ ؛
بلانک (چارلس) ، ۲۴۴ ، ۳٦۹ ؛
بوزنکٹ ، ۱۲٦ ، ۱۴۷ ؛
بویلو ، ۲۴۷ ،
بہزاد ، ۴۰٦ ؛
بیدل (میرزا) ، ۹۷ ؛
بیل (چارلس) ، ۱۴۷ ، ۲۳۲ ؛
بیل (کلائیو) ، ۲۷۸ ؛
بیلُس ، ۳۳۸ ؛
بیلوری ، ۲۱۵ ، ۳۵۸ ، ۳۵۹ ؛
پرال ، ۲۷۹ ؛
پریکلیز ، ۲۲۷ ؛
پرنگل پٹی سن ، ۳۸ ؛
پروکلس ، ۱٦٦ ؛
پلوٹارک ، ۲۱۰ ؛
پولی کلائٹس ، ۲۴۵ ؛

پولیو ، ۲۱۴ ؛
پسیکال ، ۲۴۷ ؛
تاج (تصدق حسین) ، ۳۰۱ ، ۳۲۱ ، ۳۲۴ ؛
تھیس فیسن ، ۳۵۵ ؛
ٹالسٹائی ، ۳۴۰ ، ۳۴۲ ، ۳۵۸ ؛
ٹامس ریڈ ، ۹۷ ؛
ٹوپفر ، ۲۳۶ ؛
ٹولینڈ ، ۵۶ ؛
جبریل (علیہ السلام) ، ۴۴ ، ۳۹۶ ، ۳۹۷ ؛
جِلڈ کی ، ۵۸ ؛
جون اسکوٹس (اریجنا) ، ۵۵ ؛
جونسن ، ۵۶ ؛
جون لیرڈ ، ۱۰۲ ؛
جیلی (عبدالکریم) ، ۶۰ ، ۶۶ ؛
جیمز (ولیم) ، ۱۶ ، ۳۶ ؛
جنیٹائل ، ۲۷۳ ؛
چکبست ، ۱۱۳ ؛
چھوٹے لال ، ۳۲ ؛
حافظ شیرازی ، ۹۷ ، ۴۰۶ ؛
حالی ، ۱۳۸ ؛
حلبی ، ۵۸ ؛
حلاّج ، ۵۹ ؛
دانتے ، ۲۷۴ ، ۳۳۱ ؛
ڈیرپونشر ، ۲۲۵ ، ۲۲۶ ، ۳۶۶ ، ۳۶۷ ؛
ڈقوینسی ، ۲۲۷ ، ۳۶۰ ؛
ڈکوسٹر ، ۲۴۹ ، ۲۵۰ ؛

دوانی ، ۵۸ ؛
دیمو قرائطس ، ۲۰ ؛
دیونیس ، ۵۴ ، ۵۵ ؛
ڈیڈیرو ، ۳۶۲ ؛
ڈیکارٹ ، ۲۱۵ ؛
ڈیوریر (ابرش) ، ۲۱۵ ، ۳۵۷ ، ۳۵۸ ، ۳۵۹ ؛
ڈیوی (جون) ، ۲۶ ؛
رازی ، ۵۷ ؛
رافیل ، ۲۳۲ ، ۳۶۰ ؛
رائڈل ، ۲۲۵ ؛
رسکن ، ۲۵۵ ، ۲۵۶ ، ۳۳۶ ، ۳۳۹ ، ۳۴۰ ، ۳۷۰ ، ۳۷۱ ، ۳۷۲ ، ۳۷۳ ، ۳۷۴ ، ۳۹۳ ؛
رومی (مولانا روم) ، ۳۴۶ ، ۳۴۷ ، ۳۹۳ ، ۳۹۷ ؛
ریڈ ، ۹۸ ؛
رِیڈ (ہربرٹ) ، ۱۵۴ ، ۲۸۰ ، ۲۸۲ ، ۳۷۴ ، ۳۷۵ ؛
رینلڈز ، ۳۶۳ ؛
رینولڈز ، ۲۲۰ ، ۲۲۲ ؛
زیس انگ (اڈولف) ، ۲۴۵ ، ۲۵۱ ؛
سپے سپس ، ۵۳ ؛
سٹیس ، ۱۰۱ ، ۱۰۴ ؛
سری شنکر ، ٦٦ ؛
سِسرو ، ۳۵۴ ؛
سلّی (جیمز) ، ۲۵۹ ؛
سَنتیانا ، ۱۰٦ ، ۱۵۳ ؛
سوفوکلیز ، ۴۰۱ ؛
سولگر ، ۲۳۵ ؛

سہروردی ، ۵۸ ؛
سیونارولا ، ۳۲۹ ، ۳۳۰ ؛
شرائی ِسپس ، ۳۵۴ ؛
شلائر ماکر ، ۲۳۳ ، ۳۳۲ ، ۳۶۷ ؛
ِشلر ، ۱۲۳ ، ۱۲۴ ، ۲۲۹ ، ۲۳۰ ، ۲۳۱ ؛
شلیگل ، ۳۳۵ ؛
شوپن ھاور ، ۲۴۰ ، ۲۴۲ ؛
شیفٹس بری ، ۲۱۷ ؛
شیکسپیئر ، ۱۱۸ ؛
شیلنگ ، ۲۳۷ ، ۲۳۸ ، ۳۳۳ ؛
صدر الدین شیرازی ، ۵۸ ؛
عطا اللہ (شیخ) ، ۳۰۲ ؛
عطّار ، ۶۰ ؛
طینے ، ۲۵۲ ؛
عنترہ ، ۳۲۳ ، ۳۲۴ ؛
غالب (اسد) ، ۳۶ ، ۸۴ ، ۸۸ ، ۱۳۸ ، ۳۴۶ ؛
غزالی (امام) ، ۳۶ ، ۵۹ ، ۶۱ ؛
غناسطی ، ۵۷ ؛
فارابی ، ۵۸ ؛
فارنل ، ۲۷ ؛
فان فلوٹن ، ۲۵۱ ؛
فخرالدین عراقی ، ۶۷ ؛
فرایڈ ، ۱۰۶ ؛
فرغانی ، ۶۰ ؛
ِفشٹے ، ۳۰۱ ؛
ِفشر ، ۲۴۳ ، ۳۳۴ ، ۳۳۵ ، ۳۶۸ ؛

فوک ، ۲۲۵ ؛
فیڈروس ، ۴۶ ؛
فیڈیعس ، ۲۱۳ ، ۳۶۰ ؛
فیلاس طراطس ، ۲۱۱ ، ۳۵۴ ؛
قرآن حکیم ، ۲۶ ، ۲۹ ، ۳۷ ، ۳۸ ، ۳۹ ، ۴۱ ، ۴۲ ،
۴۴ ، ۴۵ ، ۶۶ ، ۶۷ ، ۶۹ ، ۷۰ ، ۷۱ ، ۸۰ ، ۸۶ ،
۱۱۳ ، ۱۲۱ ، ۱۲۲ ، ۱۲۳ ، ۱۲۹ ، ۱۳۳ ، ۱۳۵ ،
۱۳۹ ، ۱۵۹ ، ۱۶۵ ، ۱۸۳ ، ۱۸۹ ، ۱۹۱ ، ۱۹۳ ،
۱۹۷ ، ۱۹۸ ، ۲۰۳ ، ۳۴۲ ، ۳۴۳ ، ۳۶۵ ،
۳۷۰ ؛
قرامطہ ادریہ ، ۵۷ ، ۵۸ ؛
قونیوی . ۶۰ ؛
کانٹ ، ۸۹ ، ۹۰ ، ۱۰۴ ، ۱۲۳ ، ۱۴۹ ، ۱۷۲ ، ۱۷۳ ،
۱۷۴ ، ۱۸۰ ، ۱۸۱ ، ۲۲۹ ، ۲۷۵ ، ۴۰۵ ؛
کرل شناسے ، ۲۳۹ ، ۲۴۰ ؛
کروچے ، ۴۶ ، ۱۰۳ ، ۱۲۶ ، ۱۴۵ ، ۱۴۸ ، ۱۵۳ ، ۱۶۰ ،
۲۶۵ ، ۲۷۳ ، ۲۷۶ ، ۲۷۷ ، ۲۸۱ ؛
کروساز ، ۲۱۶ ؛
کورانی ، ۶۰ ؛
کونڈِ لاک ، ۲۶ ؛
کیری ارے ، ۲۴۴ ؛
کیسنگلی اوے ، ۳۶۰ ؛
کیسٹلن ، ۲۴۶ ؛
گائیڈو رینے ، ۳۶۰ ؛
گریس ، ۲۱۲ ؛
گفرڈ ، ۷۲ ؛

گوئٹے ، ۱۱۳ ، ۲۴۲ ؛
گیتا ، ٦۷ ؛
گیو ، ۲۵۴ ؛
لارڈ کیمز ، ۱٦۸ ؛
لپس ، ۱۰۰ ، ۱۲۴ ، ۱۲۵ ، ۱۲۷ ، ۱۴۷ ؛
لون جائنس ، ۱٦٦ ؛
لیسنگ ، ۱۱۵ ، ۲۲۲ ، ۲۲۳ ، ۲۲۴ ؛
لیو قرائطس ، ۵۳ ، ۵۵ ؛
لیوبکے ، ۲۴۴ ؛
ماسینیون ، ۵۷ ، ٦۱ ؛
مائیکل (سینٹ) ، ۳٦۰ ؛
محسن تاثیر ، ۳۰ ؛
محمد عبداللہ قریشی ، ۷۰ ؛
منروا ، ۳۳۸ ؛
ایم - میسانو ، ۳٦۰ ؛
میوز ، ۲۱۲ ؛
میئر (فریڈرک) ، ۲۱۹ ، ۲۲۰ ؛
نابُلسی ، ٦۰ ؛
نصیر احمد ناصر ، ۴۳ ، ۸٦ ، ۱۲۲ ، ۱۲۳ ، ۱۲۴ ، ۱۳۱ ،
۱۹۴ ، ۲۰۳ ؛
نیوٹن ، ۴۰٦ ؛
ورتھ ، ۳۳۵ ؛
وسے ، ۳۳۵ ؛
وکو ، ۲۱۷ ، ۲۳۰ ، ۳۳۱ ؛
ونکل مان ، ۱۴۵ ، ۲۱۹ ، ۲۲۳ ، ۲۴۱ ، ۳٦۲ ؛
وھائٹ ھیڈ ، ۲٦۱ ، ۳۴۳ ، ۳۴۴ ، ۴۰۰ ؛

ویران ، ۲۴۷ ، ۲۴۸ ؛
ویلے ، ۲۵۰ ؛
ہیپس ، ۲۰ ؛
ہربرٹ ، ۱۷ ، ۲۳۶ ؛
ہرڈر ، ۳۳۱ ، ۳۳۲ ؛
ہمذانی ، ۵۹ ؛
ہوگارتھ ، ۲۱۷ ، ۲۱۹ ؛
ہوس ، ۳۳۱ ؛
ہومز مارس ، ۲۴۹ ؛
ہیرا کلائطس ۱۹ ، ۲۰ ؛
ہیگل ، ۸۹ ، ۹۰ ، ۱۰۴ ، ۱۴۹ ، ۲۳۶ ، ۳۳۲ ، ۳۳۴ ،
۳۳۵ ؛
ہینری ہوم (لارڈ کیمز) ، ۱۶۸ ؛
ہیوم ، ۲۵ ؛
یوریپیڈیز ، ۳۰۱ ؛

مصطلحات

مصطلحات

آب و تاب ، ۲۵ ؛
آرائش ، ۲۱۵ ؛
آرائشی فن ، ۲۴۸ ؛
آرزو ، ۹۶ ، ۱۵۷ ، ۳۰۵ ، ۳۰۶ ، ۳۰۸ ؛
آرزو اور ارتقاء ، ۳۰۴ ؛
آرزو اور حسن ، ۳۰۸ ؛
آرزو اور خودی ، ۳۰۵ ؛
آرزو اور صورت ، ۳۰۶ ؛
آرزو اور عقل ، ۳۰۵ ؛
آرزو اور مقاصد ، ۳۰۵ ؛
آزاد حسن ، ۱۱۷ ؛
آزادیٔ فن ، ۳۳۲ ؛
آمد (نظریہ) ، ۱۵۱ ، ۲۴۰ ، ۲۶۲ ، ۲۶۷ ، ۲۶۸ ؛
آورد (نظریہ) ، ۱۵۱ ، ۲۶۷ ؛
آئیڈیل ، ۳۵۹ ؛
آئین فیولنگ ، ۱۰۰ ، ۱۲۵ ، ۱۲۶ ؛
ابراہیمی توحید ، ۳۹۳ ؛
ابقوریوں ، ۲۱۱ ؛
ابلاغ ، ۲۷۲ ؛
اتحادیہ ، ۵۸ ؛
التصوّر (ہیگل) ، ۱۴۹ ؛
اتفاقی تلازم ، ۱۴۷ ؛
اتقان ، ۲۵۰ ؛

اجتہاد ، ۳۴۴ ، ۳۸۲ ، ۳۹۸ ، ۳۹۹ ، ۴۰۰ ، ۴۰۱ ؛
احساس ، ۲۵۳ ، ۲۵۸ ، ۲۵۹ ، ۲۶۳ ، ۲۶۴ ، ۲۶۷ ، ۲۷۶ ، ۲۷۷ ، ۲۷۸ ، ۲۸۲ ؛
احساسات ، ۲۶۰ ؛
احساسی قدر ، ۱۰۴ ؛
احسن الخالقین ، ۳۹ ؛
احسن تقویم ، ۴۵ ؛
اخلاقیات (رسکن) ، ۲۳۵ ، ۲۳۶ ؛
اخوان الصفا ، ۵۸ ؛
ادب اور فکرِ صالح ، ۳۱۲ ؛
ادراکی مشاہدہ ، ۲۶۱ ؛
ادنیٰ خودیاں ، ۱۱۶ ، ۱۳۳ ؛
ارادہ ، ۲۴۰ ، ۲۴۲ ؛
ارتقائے حیات ، ۱۱۲ ، ۱۱۳ ؛
ارسطا طالیسی ، ۲۲۰ ؛
ارسطویت پسند ، ۲۲۰ ؛
ارفع کمال ، ۳۶۱ ؛
ارواح ، ۶۰ ؛
اسکاٹ لینڈ کا فن ، ۳۷۰ ؛
اسلامی فنونِ لطیفہ ، ۳۰۱ ؛
اسماء الحسنیٰ ، ۴۵ ؛
اشراقیہ ، ۵۸ ؛
اشعری متکلمین ، ۵۹ ؛
اصولِ تلازم ، ۲۵۳ ؛
اصولِ نقالی ، ۳۶۱ ؛

اظہار ، ۱۰۱ ، ۱۴۸ ، ۱۴۹ ، ۱۵۰ ، ۱۵۱ ، ۱۵۲ ، ۱۵۳ ،
۱۵۴ ، ۱۵۵ ، ۱۶۰ ، ۱۶۱ ، ۱۸۵ ، ۲۲۱ ، ۲۲۸ ،
۲۴۴ ، ۲۴۸ ، ۲۶۰ ، ۲۶۱ ، ۲۶۶ ، ۲۶۷ ، ۲۶۹ ،
۲۷۱ ، ۲۷۲ ، ۲۷۹ ، ۲۸۲ ، ۲۸۳ ، ۲۸۴ ، ۲۸۵ ،
۲۸۶ ، ۲۸۷ ؛
اظہارات ، ۱۴۷ ، ۲۲۸ ، ۲۷۱ ؛
اظہاریت ، ۹۸ ، ۱۴۵ ، ۱۴۶ ، ۱۵۱ ؛
اعتدال ۱۴۷ ، ۲۱۸ ، ۲۵۱ ؛
اعلیٰ خودی ، ۱۱۶ ، ۱۳۳ ؛
اعیان ، ۶۰ ، ۲۰۴ ، ۲۳۲ ، ۳۰۷ ، ۳۵۱ ؛
افادی مقصدیت ، ۳۲۹ ، ۳۳۱ ، ۳۳۲ ؛
افادیت ، ۲۱۵ ؛
افئدة ، ۱۲۲ ، ۱۲۳ ؛
الابصار ، ۱۲۲ ، ۱۲۳ ؛
الوان ، ۲۲۸ ، ۲۸۲ ؛
امر ۲۶ ، ۲۷ ، ۳۷ ، ۳۸ ، ۴۱ ؛
انا ، ۱۵ ، ۱۶ ، ۳۱ ، ۳۲ ، ۳۶ ، ۴۱ ، ۶۷ ، ۷۱ ؛
انانیت ، ۱۵ ؛
انسان ، ۱۳۵ ، ۱۳۶ ؛
انیت ، ۴۱ ، ۷۱ ؛
ایجابی حظ ، ۱۷۷ ؛
ایڈوس ، ۲۰۴ ؛
ایغو ، ۱۵ ، ۲۶ ؛
ایونی مکتبِ فکر ، ۵۳ ؛
باصرہ ، ۱۹۲ ، ۱۹۳ ؛
باطنی مشاہدہ ، ۳۶۱ ؛

باقاعدگی ، ۲۱۶ ، ۲۱۸ ؛
بانگِ سرافیل ، ۳۱۹ ؛
بُرا فن ، ۲۵۸ ؛
بروز (نظریہ) ، ۶۰ ؛
بوقلمونی ، ۲۱۶ ، ۲۱۷ ، ۲۱۸ ، ۲۵۰ ، ۲۵۳ ؛
بھارت کا فن ، ۳۷۰ ؛
بے تکلف حقیقیت ، ۱۰۲ ؛
بے خودی ، ۳۰ ؛
بے یقین ، ۳۹۵ ؛
بے یقینی اور ذوقِ تحقیق ، ۳۹۴ ، ۳۹۵ ؛
بے یقینی اور قوتِ تخلیق ، ۳۹۴ ، ۳۹۵ ؛
پروردگارِ آرزو ، ۳۴۷ ؛
پند و نصیحت اور فن ، ۲۳۱ ؛
پیچیدگی ، ۲۱۷ ، ۲۱۸ ؛
تاثرات ، ۲۵۳ ، ۲۷۰ ؛
تجوہرِ روح ، ۵۸ ؛
تخیّل ، ۲۱۱ ، ۲۱۲ ، ۳۵۵ ، ۳۶۱ ، ۳۶۹ ، ۳۸۶ ؛
تخیّل اور فن ، ۳۳۱ ؛
تخیّل اور قوم ، ۳۲۰ ؛
تخئیلی اظہارات ، ۲۷۰ ؛
تخئیلی وجدان ، ۲۶۹ ؛
تخلیقِ انسانی ، ۳۹ ، ۴۰ ، ۱۹۰ ؛
تخلیق بالحق ، ۲۹ ، ۳۰ ، ۸۷ ، ۱۵۹ ، ۳۴۲ ؛
تخلیق بالخودی ، ۸۶ ؛
تخلیق اور تسلسلِ حیات ، ۳۰۰ ؛
تخلیقی عبقریت ، ۲۳۶ ؛

تخلیقی فعلیت ، ۱۴۹ ، ۱۵۱ ، ۱۵۲ ، ۱۹۰ ، ۲۱۰ ، ۲۲۹ ،
۲۳۴ ، ۲۴۳ ، ۲۶۸ ، ۲۹۱ ، ۳۸۶ ؛

تخلیق کی ٹھوس فعلیت ، ۲۷۰ ؛

ترکیب ، ۲۷۷ ؛

ترکیب صوری ، ۲۱۵ ، ۲۵۸ ، ۳۷۳ ؛

تسویہ ، ۱۹۰ ، ۲۱۵ ؛

تصدیق ، ۱۷۷ ، ۱۷۹ ، ۲۷۴ ، ۲۷۵ ؛

تصدیقات ، ۲۶۹ ، ۲۷۳ ، ۲۷۴ ؛

تصدیقِ جلال ، ۱۷۳ ؛

تصوّر ، ۳۶۰ ؛

تصوّرات ، ۲۵ ، ۲۰۴ ؛

تصوّر کا اظہار ، ۲۸۲ ؛

تصوّر اور تخیل ، ۳۵۹ ؛

تصوّرِ حیات ، ۱۱۳ ؛

تصوّر اور فن ، ۲۵۲ ؛

تصوّرِ مطلق ، ۸۹ ؛

تصوّرِ مقصدیت ، ۹۳ ؛

تصوّرِ وجود ، ۸۶ ؛

تصوّریت ، ۵۸ ، ۱۲۳ ، ۱۲۴ ، ۱۲۵ ؛

تصوّریتِ نو ، ۱۲۴ ؛

تصوّفِ اسلامی ، ۲۹ ؛

تصوّف اور فن ، ۳۷۳ ؛

تضاد و تخالف ، ۳۵۳ ؛

تعدیل ، ۱۱۳ ، ۱۹۰ ، ۲۱۵ ، ۲۳۹ ؛

تغیّر و تبدّل ، ۲۵۳ ؛
تقدیرِ اشیاء اور مقصدیت ، ۳۰۴ ؛
تقلید ، ۲۲۵ ، ۲۲۶ ، ۳۸۶ ، ۳۹۷ ، ۴۰۰ ؛
تقلید و غلامی ، ۳۸۲ تا ۴۰۱ ؛
تقلید اور فن ، ۳۸۸ ؛
تقلید اور نقالی ، ۳۳۵ ؛
تلازم (نظریہ) ، ۱۰۶ ، ۱۴۶ ، ۱۴۷ ،
تلازمات ، ۱۵۴ ؛
تلازم (میکانکی) ، ۲۷۰ ؛
تلازمی جمالیات ، ۱۰۵ ،
تلاشِ حق ، ۳۷۲ ، ۳۷۳ ؛
تلمیذالرحمٰن ، ۳۱۵ ؛
تمثیل اور خودی ، ۳۸۷ ؛
تمثیل کا کمال ، ۳۸۸ ؛
تناسب ، ۲۱۵ ، ۲۱۶ ، ۲۱۹ ، ۲۴۲ ، ۲۴۵ ، ۲۵۰ ، ۲۵۱ ، ۲۵۳ ، ۳۷۳ ، ۳۸۳ ؛
تناسبات ، ۲۵۲ ، ۲۸۲ ، ۲۸۴ ؛
تناسب و ہم آہنگی ، ۲۱۲ ، ۲۱۴ ؛
تن و جان ، ۱۱۳ ؛
تنزلاتِ ستّہ ، ۶۶ ؛
تنزیہی اظہار ، ۱۴۸ ؛
تنوّع ، ۲۱۶ ؛
توازن ، ۱۴۷ ، ۲۵۰ ، ۲۵۳ ؛
توازن اور جوابِ توازن ، ۲۵۱ ؛
توافق و تطابق ، ۳۵۳ ؛
توحید ، ۶۹ ؛

توحید اور وحدت الوجود ، ۶۰ ، ۶۸ ؛
تہذیب ، ۲۶۲ ، ۲۶۳ ؛
تہذیب کے فنون ، ۲۲۴ ؛
ثقافت ، ۹ ، ۳۱۰ ،
ثقافت و اجتہاد ، ۴۰۰ ؛
ثقافتِ اسلامی ، ۳۰۳ ؛
جدید فن ، ۲۳۵ ؛
جذب و انجذاب ، ۱۰۰ ، ۱۲۵ ، ۱۲۶ ، ۳۵۹ ؛
جذبات اور شاعری ، ۳۰۲ ؛
جذبہ ، ۱۶۹ ، ۱۷۱ ، ۱۷۸ ؛
جذبۂ خوش فعلیت ، ۲۲۹ ، ۲۳۰ ؛
جسم ، ۲۴ ؛
جلال ، ۱۶۴ ، ۱۶۵ ، ۱۶۶ ، ۱۶۷ ، ۱۶۸ ، ۱۷۰ ،
۱۷۱ ، ۱۷۲ ، ۱۷۳ ، ۱۷۴ ، ۱۷۵ ، ۱۷۶ ، ۱۷۷ ،
۱۷۸ ، ۱۸۲ ، ۲۱۸ ؛
جلال و جمال ، ۱۸۳ ، ۲۹۴ ، ۲۹۹ ؛
جلیل ، ۱۰۴ ، ۱۶۹ ، ۱۷۰ ، ۱۷۸ ، ۱۷۹ ، ۱۸۰ ، ۲۲۷ ؛
جلیل و جمیل ، ۲۹۴ ؛
جمال ، ۳۶ ، ۱۶۷ ، ۲۱۸ ؛
جمال اور جلال ، ۱۶۵ ، ۱۸۲ ، ۱۸۳ ، ۱۸۴ ، ۱۸۵ ،
۲۸۶ ، ۲۸۷ ، ۳۵۹ ، ۳۷۶ ؛
جمالِ ما ، ۱۱۷ ؛
جمالِ معنوی ، ۸۸ ، ۱۲۹ ؛
جمالیاتی احساس ، ۱۰۱ ، ۱۲۷ ؛
جمالیاتی آصول ، ۲۵۳ ؛
جمالیاتی اظہار ، ۲۶۸ ؛

جمالیاتی بصیرت ، ۳۳۳ ؛
جمالیاتی ترکیب ، ۲۷۰ ؛
جمالیاتی تصدیق ، ۱۰۳ ، ۲۳۷ ؛
جمالیاتی ذوق ، ۱۱۹ ، ۱۹۵ ، ۳۰۹ ؛
جمالیاتی حِس ، ۱۱۹ ، ۱۲۰ ، ۱۲۲ ، ۱۲۸ ، ۱۲۹ ، ۱۳۷ ،
۲۴۲ ، ۲۸۰ ، ۳۷۶ ، ۳۷۸ ؛
جمالیاتی حِس اور
جمالیاتی ذوق ، ۱۹۵ ، ۱۹۶ ؛
جمالیاتی حظ ، ۱۰۱ ، ۱۲۷ ، ۲۵۴ ؛
جمالیاتی شعور ، ۱۰۶ ؛
جمالیاتی عالم ، ۲۲۹ ، ۲۳۱ ؛
جمالیاتی عنصر ، ۲۳۶ ، ۲۳۷ ؛
جمالیاتی فعلیّت ۱۵۱ ، ۱۵۲ ، ۲۳۸ ، ۲۶۶ ، ۲۶۷ ، ۲۶۸ ،
۲۶۹ ، ۲۷۱ ؛
جمالیاتی قدر ، ۱۵۴ ، ۲۶۶ ؛
جمالیاتی قدریں ، ۱۴۹ ، ۱۹۷ ، ۲۸۶ ، ۲۸۷ ؛
جمالیاتی مشاہدہ ، ۱۰۴ ، ۱۸۹ ، ۱۹۰ ، ۱۹۱ ، ۲۷۹ ؛
جمالیاتی معروض ، ۲۴۶ ، ۲۶۱ ؛
جمالیاتی واقعہ ، ۲۷۰ ، ۲۷۱ ؛
جمالیاتی وجدان ، ۱۴۹ ؛
جمالیاتی ہمدردی ، ۲۵۵ ؛
جمیل ، ۲۲۷ ؛
جمیل و جلیل ، ۳۰۸ ؛
جنسی جبلّت ، ۱۰۶ ؛
جنسی جذبہ ، ۱۰۶ ؛
جنسیت (نظریہ) ، ۱۰۵ ، ۱۰۷ ؛

جوہر ، ۲٦ ؛
جوہرِ خودی ، ۹۳ ؛
حدیث ، ٦۴ ؛
حرام فن ، ۳۱۴ ؛
حرکت ، ۲۵۰ ؛
حرکی جلال ، ۱۸۰ ؛
حرکی حسن ، ۳۵۸ ؛
حسِ حسن ، ۲۸۰ ، ۲۸۱ ؛
حسن ، ٦۳ ، ٦۴ ، ۱۰۴ ، ۱۰٦ ، ۱۰۷ ، ۱۲۳ ، ۱۲۴ ، ۱۲۷ ، ۱۳۳ ، ۱۵۳ ، ۲۳۷ ، ۲۲۴ ، ۲۵۱ ، ۳٦٦ ؛
حسن اور آرزو ، ۱۰۷ ، ۳۰۸ ؛
حسنِ ازلی ، ٦۳ ؛
حسنِ الٰہی ، ٦۴ ؛
حسنِ ترتیب ، ۲۱٦ ، ۳۷۳ ؛
حسن اور تناسب و ہم‌آہنگی ، ۲۱۲ ؛
حسن اور جلال ، ۱۴٦ ، ۱٦۹ ، ۱۷۵ ، ۱۷۷ ، ۱۸۱ ؛
حسن اور جمال ، ۱۸۴ ؛
حسن اور حرکت ، ۱۴۰ ، ۱۴۱ ؛
حسن کا حرکی نظریہ ، ۱۳۳ ؛
حسن اور خدا ، ٦۴ ؛
حسنِ خداوندی ، ۱۴۰ ؛
حسنِ خودی ، ۴۵ ؛
حسن اور خیر ، ٦۴ ؛
حسنِ ذوق ، ۳۹۵ ؛
حسن اور زندگی ، ۲۵۱ ؛
حسنِ صور ، ۲۲۹ ؛

حسنِ فطرت ، ١۴٢ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦ ؛
حسنِ فطرت کی نقالی ، ٣٦١ ؛
حسن اور فن ، ٢٣٦ ، ٢٣۷ ، ٢٥٠ ، ٢٨١ ، ٢٨٢ ، ٣٦٨ ؛
حسن اور فنکار ، ٣٩٥ ؛
حسن اور فنّی تخلیقات ، ٢١٢ ؛
حسن اور قلب ، ٣٦٣ ، ٣٦٩ ؛
حسنِ کائنات ، ۷۷ ، ٨۷ ؛
حسن اور کمال ، ٢۴۷ ، ٢٨٦ ؛
حسن کا مآخذ ، ٢٦٦ ؛
حسن و مزاحمت ، ٢٥٢ ؛
حسنِ مطلق ، ۴٦ ، ۷۷ ، ۷٩ ؛
حسنِ معروضی ، ٦٣ ، ۷۷ ؛
حسن کی معروضیت ، ۷۷ ؛
حسن کا معیار ، ١٦١ ، ٣۷۷ ، ٣۷٨ ؛
حسن (معروضی و موضوعی) ، ١٢٨ ، ١٢٩ ؛
حسن (موضوعی) ، ٦٣ ، ٩٦ ، ١١۷ ، ١۴٠ ؛
حسن اور نور ، ۴٦ ؛
حسنِ واحد ، ۴٦ ؛
حسنہ ، ١۷٦ ؛
حِسی جذبہ ، ٢٢٩ ، ٢٣٠ ؛
حسیاتی نظریۂ فن ، ٢١١ ؛
حظ ، ١٠٠ ، ١٢۷ ؛
حظ انگیز تاثر ، ٢٥٩ ؛
حقائقِ ثابتہ ، ٢٠۴ ؛
حق اور فنکار ، ٣۷٢ ؛
حقیقت ، ٣٣ ، ١۴٨ ، ٣۴٣ ؛

حقیقتِ حسن (قرآنِ حکیم) ، ۱۲۱ ، ۱۲۲ ؛
حقیقت اور فن ، ۳۵۳ ؛
حقیقتِ فن ، ۲۵۹ ؛
حقیقتِ کائنات ، ۱۱۳ ؛
حقیقت و مجاز ، ۴۸ ؛
حقیقتِ مطلقہ ، ۴۰ ، ۴۱ ؛
حقیقی حسن ، ۲۲۴ ؛
حقیقی شبیہ گری ، ۲۴۷ ؛
حقیقی فن ، ۲۳۸ ؛
حقیقی فنکار ، ۲۱۹ ؛
حقیقی و مادّی ، ۵۴ ؛
حقیقی نقالی ، ۲۵۰ ؛
حقیقی وحدت ، ۲۳۶ ؛
حلال فن ، ۳۱۳ ؛
حواس و قلب ، ۱۱۷ ، ۱۲۲ ، ۱۹۰ ، ۱۹۱ ، ۲۱۷ ؛
حیات ، ۲۱ ؛
حیاتِ فن کا قانون ، ۳۷۲ ؛
حیاتیاتی آصول ، ۲۶۴ ؛
خدا ، ۲۴ ، ۳۱ ، ۵۵ ، ۵۷ ، ۹۰ ؛
خطِ اعتدال ، ۲۵۵ ؛
خطوط ، ۲۶۰ ؛
خطوط و الوان ، ۲۷۰ ، ۲۷۱ ؛
خلافتِ عباسیہ ، ۵۷ ؛
خلقِ آخر ، ۴۰ ؛
خلق اور امر ، ۳۸ ، ۱۱۶ ؛
خواب ، ۲۷۴ ؛

خودی ، ۱۵ ، ۱۶ ، ۱۷ ، ۱۸ ، ۱۹ ، ۲۵ ، ۲۶ ، ۲۸ ،
۳۰ ، ۳۱ ، ۳۲ ، ۳۳ ، ۳۴ ، ۳۵ ، ۳۶ ، ۳۷ ، ۳۸ ،
۴۰ ، ۴۱ ، ۴۲ ، ۴۳ ، ۴۴ ، ۴۵ ، ۸۸ ، ۸۹ ،
۹۰ ، ۹۱ ، ۹۳ ، ۹۴ ، ۹۶ ، ۱۰۱ ، ۱۱۳ ، ۱۱۵ ،
۱۲۷ ، ۱۴۸ ، ۱۵۵ ، ۱۵۸ ، ۱۸۳ ، ۲۴۰ ، ۲۸۵ ،
۳۸۸ ، ۳۹۵ ؛
خودی اور ادب ، ۳۱۶ ؛
خودی اور تخلیق ، ۴۱ ؛
خودی اور تقلید ، ۴۰۰ ؛
خودی اور تمثیل ، ۳۸۷ ؛
خودی اور حقیقتِ مطلقہ ، ۴۰ ؛
خودی اور عشق ، ۲۹۱ ، ۲۹۲ ؛
خودی اور غلامی ، ۳۹۸ ؛
خودی کی فعلّیت ، ۲۳۰ ؛
خودی اور فن ، ۳۰۳ ، ۳۱۶ ؛
خودی اور فنکار ، ۳۸۷ ؛
خودیِ مطلق ، ۴۱ ، ۴۵ ؛
خودی اور مقصد ، ۳۱۲ ؛
خودی اور نظامِ جسمانی ، ۴۰ ؛
خودی اور نظامِ عالم ، ۸۶ ؛
خودی اور نور ، ۳۰ ، ۴۲ ، ۴۳ ؛
خودی اور وحدت ، ۳۶ ؛
خوش ذوق ، ۳۳۹ ؛
خوش فعلی ، ۱۷۷ ؛
خونِ جگر اور شاعری ، ۳۱۵ ؛
خونِ جگر اور فن ، ۲۹۴ ، ۲۹۵ ، ۳۲۷ ؛

خیر اور حسن ، ۶۴ ؛
خیر اور شر ، ۳۱ ؛
داخلی روح ، ۲۴ ؛
دبستانِ حقیقت ، ۳۵۲ ؛
دبستانِ رواقیت ، ۳۵۴ ؛
دبستانِ فطریّت ، ۳۵۲ ، ۳۵۷ ، ۳۷۵ ؛
دبستانِ معنویت ، ۳۹۳ ؛
ڈرامہ اور خودی ، ۳۸۷ ؛
ڈیزائن ، ۲۲۹ ، ۲۵۷ ، ۲۵۸ ، ۳۷۳ ؛
ذوقِ اظہار ، ۱۵۶ ، ۱۵۷ ؛
ذوق کی تصدیق ، ۲۲۹ ؛
ذوقِ جدّت ، ۳۹۹ ؛
ذوقِ جمال ، ۱۹۶ ، ۱۹۷ ؛
ذوقِ جمہور ، ۳۹۵ ؛
ذوقِ حسن ، ۱۷۸ ؛
ذوقِ عمل ، ۳۰۸ ؛
ذوق اور غلامی ، ۳۸۹ ؛
ذوقِ قبیح ، ۲۲۶ ؛
ذوقِ نمو ، ۱۵۶ ، ۱۵۷ ؛
ذوقِ نمود ، ۱۵۹ ؛
ذوقِ نظر ، ۳۱۷ ؛
رازِ تقدیر ، ۹۴ ؛
ربّ ، ۲۸ ، ۲۹ ؛
رقص اور تعلیمِ جسم ، ۳۳۲ ؛
رنگ ، ۲۱۴ ، ۲۵۴ ، ۲۷۰ ؛
رنگ اور اظہار ، ۲۸۸ ؛

رواقی ، ۲۵ ، ۵۴ ؛
روح ، ۱۵ ، ۱٦ ، ۱۸ ، ۱۹ ، ۲۰ ، ۲۱ ، ۲۲ ، ۲۳ ، ۲۴ ،
۲۵ ، ۲٦ ، ۲۷ ، ۲۸ ، ۲۹ ، ۳۲ ، ۳۳ ، ۳۷ ، ۳۸ ،
۴۲ ، ۵۴ ، ۵۷ ، ۵۸ ، ٦۰ ، ٦۱ ، ۱۱۴ ، ۱۲۲ ،
۱۲۳ ، ۱۲۷ ، ۱۴۸ ، ۱۴۹ ، ۱۵۰ ، ۱۷۲ ، ۱۷۴ ،
۲۳۰ ، ۲۳۳ ، ۲۳۷ ، ۲۳۸ ، ۲۴٦ ، ۲٦٦ ، ۲۷۳ ،
۲۷۴ ، ۲۷٦ ، ۲۷۹ ، ۳۰۱ ، ۳۲۷ ، ۳۵۹ ، ۳۸٦ ؛
روح اور فن ، ۲۱٦ ؛
روحی جوہر ، ۲٦ ؛
ریاضیاتی جلال ، ۱۷۸ ، ۱۷۹ ؛
زردتشیت ، ۲۹ ؛
زمانہ ، ۸۵ ؛
زندگی ، ۱۱۲ ، ۱۱۳ ، ۱۳۷ ؛
زندگی اور آرزو ، ۳۰۸ ؛
زندگی اور فن ، ۳۴٦ ؛
زندہ صورت ، ۲۳۰ ؛
سادگی ، ۲۱۷ ، ۲۱۸ ؛
سالہاتی دبستان ، ۲۰ ؛
سالہاتی نظریہ ، ۵۳ ؛
سالمیہ ، ۵۸ ؛
سامعہ ، ۱۹۲ ، ۱۹۳ ؛
سانکھیہ کپل ، ۵۳ ؛
سائنس اور فن ، ۲۴۱ ، ۲۴۲ ؛
سچا فن اور نقالی ، ۲۴٦ ؛
سرودِ حرام ، ۳۱۴ ؛
سرودِ حلال ، ۳۱۳ ؛

سلبی حظ ، ۱۷۷ ؛
سمع ، ۱۲۲ ، ۱۲۳ ؛
سنگتراشی ، ۲۵۴ ؛
سوز ، ۳۰۸ ؛
سوزِ آرزو ، ۳۰۵ ؛
سوزِ خودی ، ۳۸۸ ؛
سوزِ دل اور فنکار ، ۳۱۵ ، ۳۴۶ ؛
سوزِ زندگی ، ۳۴۶ ؛
سوز و ساز ۳۸۷ ، ۳۹۲ ؛
سوزِ عرب ، ۳۱۱ ؛
سوز اور فن ، ۲۸۷ ، ۲۹۰ ، ۲۹۴ ، ۲۹۵ ؛
سوز کا مبدأ ، ۲۹۰ ؛
سوزِ نغمہ ، ۳۹۳ ؛
شاعر ، ۳۱۵ ، ۳۳۷ ، ۳۷۹ ، ۳۸۰ ، ۳۸۱ ، ۳۸۲ ؛
شاعر کی روح ، ۲۴۷ ؛
شاعر اور عقل و فکر ، ۳۳۱ ؛
شاعر اور قوم ، ۳۰۹ ، ۳۱۰ ، ۳۲۰ ؛
شاعری ، ۱۶۹ ، ۱۷۰ ، ۲۱۷ ، ۲۲۲ ، ۲۲۳ ، ۲۳۴ ،
۲۳۵ ، ۲۴۹ ، ۲۵۵ ، ۲۶۸ ، ۲۷۴ ، ۲۷۵ ، ۲۸۴ ،
۳۰۱ ، ۳۰۴ ، ۳۲۸ ، ۳۲۹ ، ۳۳۰ ، ۳۳۱ ، ۳۶۲ ،
۳۶۶ ؛
شاعری و پیغمبری ، ۳۱۵ ، ۳۱۹ ؛
شاعری اور تحریکِ تخیّل ، ۳۳۲ ؛
شاعری اور جذبات ، ۳۰۲ ؛
شاعری اور جلیل ، ۱۶۹ ؛
شاعری کا حسن ، ۲۷۹ ؛

شاعری اور سوز و مستی ، ۳۴۷ ؛

شاعری اور فلسفہ ، ۲۱۷ ؛

شاعری اور نقالی ، ۳۶۵ ؛

شبیہ گری ، ۲۳۵ ، ۲۳۶ ، ۲۳۹ ، ۲۶۶ ، ۲۶۸ ، ۳۶۷ ، ۳۶۸ ، ۳۷۰ ؛

شخصیت (کی تعریف) ، ۳۱ ، ۳۹ ؛

شعر اور آدم گری ، ۳۱۹ ؛

شعر کے اثرات ، ۳۰۲ ؛

شعر اور دور جاہلیت ، ۳۳۱ ؛

شعر اور سوز ، ۳۱۹ ، ۳۴۷ ؛

شعرِ عجم ، ۳۱۸ ؛

شعور ، ۳۲ ، ۳۶ ، ۳۷ ، ۵۴ ، ۵۸ ، ۱۰۰ ، ۱۱۳ ، ۱۱۸ ، ۲۶۱ ، ۲۶۲ ؛

شے قائم بالذات (کانٹ) ، ۸۹ ؛

صالح ادب اور زندگی ، ۳۱۲ ؛

صالح فن ، ۳۱۱ ، ۳۱۲ ، ۳۱۳ ، ۳۱۵ ، ۳۱۶ ؛

صداقت اور فن ، ۲۳۵ ، ۲۶۵ ؛

صدور (نظریہ) ، ۵۸ ؛

صدورِ خودی ، ۴۱ ؛

صدورِ مادّہ ، ۵۲ ؛

صفاتِ حسن ، ۲۱۶ ؛

صفائی فن ، ۲۵۳ ؛

صنعت ، ۳۲۴ ؛

صورت ، ۲۴ ، ۲۵ ، ۱۲۴ ، ۲۷۸ ، ۲۸۳ ؛

صورت پسندی ، ۳۹۳ ؛

صورت گری ، ۲۶۹ ، ۳۰۴ ؛

صورت اور فن ، ۲۸۳ ؛
صورت اور مادّہ ، ۲۳۰ ؛
صوری اظہار ، ۲۸۲ ؛
صوری جذبہ ، ۲۲۹ ، ۲۳۰ ؛
ضربِ کلیمی ، ۳۱۸ ؛
طلائی تناسب ، ۲۵۱ ؛
عالمِ اعیان ، ۳۰۷ ؛
عالمِ طبعی ، ۲۳۳ ؛
عالمِ مجاز ، ۲۰۴ ، ۳۵۱ ؛
عالم گیر وحدت ، ۱۹۶ ؛
عبقریت ، ۲۴۲ ، ۲۴۸ ، ۲۵۵ ، ۴۰۵ ؛
عدم ، ۸۵ ؛
عرضی تلازم ، ۲۲۸ ؛
عرضی حسن ، ۲۲۸ ؛
عشق ، ۹۷ ، ۲۹۵ ، ۳۱۱ ؛
عشق و تخیّل ، ۳۸۶ ؛
عشق اور جمال ، ۱۸۳ ؛
عشق اور فن ، ۲۹۲ ، ۲۹۳ ؛
عشق اور کائنات ، ۱۸۳ ؛
عظمتِ فن ، ۳۶۳ ؛
عظیم فن ، ۲۷۸ ؛
عقل (الوہی) ، ۱۹ ؛
عقلِ فعّال ، ۵۸ ، ۶۰ ؛
عقلِ منفعل ، ۶۰ ؛
عقلی فعلیت ، ۲۱۱ ؛
عقلی نظریۂ فن ، ۲۱۱ ؛

علت و معلول اور فن ، ۲۵۳ ؛
علم ، ۱۸۳ ، ۳۹۵ ؛
علمِ جمالیات ، ۲۴۸ ؛
علم اور خودی ، ۳۰۶ ؛
علم اور زندگی ، ۱۴۷ ؛
علم و فن اور حیات ، ۳۰۶ ؛
عمومی اظہار ، ۱۴۷ ؛
عناصرِ حسن ، ۲۵۰ ؛
عینیت ، ۵۸ ؛
غلام فن ، ۳۹۱ ، ۳۹۲ ، ۳۹۷ ؛
غلامی ، ۳۸۸ ، ۳۸۹ ، ۳۹۰ ، ۳۹۱ ، ۳۹۲ ، ۳۹۶ ، ۳۹۷ ، ۳۹۸ ، ۴۰۱ ؛
غلامی و بے یقینی ، ۳۹۴ ؛
غلامی اور خودی ، ۳۹۸ ؛
غلامی اور ذوق ، ۳۸۹ ، ۳۹۶ ؛
غمِ انسانیت ، ۲۸۸ ؛
غمِ دیگر ، ۲۸۸ ، ۲۸۹ ، ۲۹۰ ؛
غمِ ذاتی ، ۲۸۸ ؛
فطرت اور حسن ، ۳۵۸ ، ۳۶۲ ؛
فطرت اور حق ، ۳۷۲ ؛
فطرت اور فن ، ۲۴۵ ، ۳۵۶ ، ۳۶۰ ، ۳۶۱ ، ۳۷۰ ، ۳۷۳ ، ۳۷۴ ، ۳۷۵ ؛
فطرت اور قبح ، ۳۶۴ ؛
فطری حسن ، ۱۴۷ ، ۲۲۸ ؛
فطریّت ، ۳۶۷ ؛
فطریّتِ فن ، ۳۶۲ ؛

فطرت اور مثالی نمونہ، ۳۶۲؛
فطرت کی نقالی، ۲۲۵، ۲۲۷، ۲۳۳، ۳۶۲، ۳۶۷؛
فلسفۂ اخلاق، ۲۸؛
فلسفۂ خودی، ۹۳؛
فلسفہ و شاعری، ۳۳۴؛
فلسفۂ مقصدیت، ۹۶، ۲۳۹، ۳۰۴؛
فن، ۱۰۰، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۲، ۱۵۴، ۱۶۷، ۲۰۳،
۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۶،
۲۲۲، ۲۲۴، ۲۳۳، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۹، ۲۴۰،
۲۴۱، ۲۴۴، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۹، ۲۵۲، ۲۵۴،
۲۵۸، ۲۶۰، ۲۲۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۶،
۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳،
۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۸، ۲۸۰، ۲۸۳، ۲۸۶،
۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۳۳۱، ۳۳۳،
۳۶۲، ۳۶۳، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۸۵؛
فن اور آرزو، ۲۴۰؛
فن کی آزادی، ۳۷۵؛
فن کی ابدیت، ۳۷۵، ۳۷۶؛
فن اور اخلاق، ۲۰۹، ۳۲۵، ۳۴۴، ۳۴۵؛
فن کے اصول، ۲۵۱؛
فن اور اظہار، ۲۴۷، ۲۴۹، ۲۸۲؛
فن کا اعجاز، ۲۶۶؛
فن اور بت پرستی، ۳۳۸؛
فن برائے فن، ۲۹۹، ۳۴۴؛
فن کی بنیادی خصوصیات، ۲۳۹؛
فن کی بنیادی شرائط، ۲۳۱، ۲۳۲؛

فن پارہ ، ۲۱۶ ، ۲۶۴ ؛
فن کی پہچان ، ۳۴۲ ؛
فن اور تخیل ، ۲۱۵ ، ۲۴۹ ، ۳۳۱ ؛
فن اور ترجمانی ، ۳۷۲ ؛
فن کی ترقی اور زوال قوم ، ۳۳۷ ، ۳۳۸ ؛
فن اور تصوف ، ۳۷۳ ؛
فنِ تعمیر ، ۲۴۲ ، ۲۴۴ ، ۲۵۵ ؛
فن اور تعمیرِ خودی ، ۳۰۴ ؛
فن اور تقلیدِ فطرت ، ۳۷۵ ؛
فن اور تقلید ، ۳۸۸ ، ۴۰۱ ؛
فن اور تہذیب ، ۲۶۳ ، ۲۶۵ ؛
فن اور جذبات ، ۳۳۵ ، ۳۸۶ ؛
فن اور جمالیاتی فعلیت ، ۲۳۸ ؛
فن اور جمالیاتی قدریں ، ۲۳۱ ؛
فن کی جمالی اور جلالی قوت ، ۳۱۸ ؛
فن اور حرکت ، ۲۵۱ ؛
فن اور حسن ، ۲۱۵ ، ۲۱۹ ، ۲۲۱ ، ۲۲۵ ، ۲۳۶ ، ۲۳۹ ،
۲۴۳ ، ۲۴۴ ، ۲۴۷ ، ۲۴۸ ، ۲۸۰ ، ۲۸۱ ، ۳۳۴ ،
۳۴۵ ، ۳۶۸ ، ۴۷۰ ؛
فن اور حسنِ صورت ، ۲۵۰ ؛
فن اور حظ ، ۲۲۱ ؛
فن اور حق ، ۳۷۲ ؛
فن کی حقیقت ، ۲۹۵ ، ۲۶۰ ، ۳۳۹ ، ۳۷۱ ؛
فن کی خوبی ، ۲۶۲ ؛
فن اور خودی ، ۳۰۳ ، ۳۰۴ ؛
فن اور خوف ، ۳۱۳ ؛

فن اور خونِ جگر ، ۲۹۵ ، ۳۲۷ ؛
فن اور داخلی شبیہ گری ، ۲۳۳ ؛
فن کی دسترس ، ۲۱۳ ؛
فن اور ذاتی شہود ، ۳۷۵ ؛
فن کا روایاتی نظریہ ، ۲۱۳ ؛
فن اور رمزیت ، ۳۷۳ ؛
فن اور زندگی ، ۲۱۶ ، ۲۹۹ ، ۳۰۴ ؛
فن اور سوز حیات ، ۳۱۷ ؛
فن اور سوزِ عشق ، ۲۹۵ ؛
فن کی شرط ، ۳۳۴ ؛
فن ، صنعت اور فنِ لطیف میں فرق ، ۲۵۵ ، ۲۵۶ ؛
فن اور صورِ اسرافیل ، ۳۱۸ ، ۳۱۹ ؛
فن کی صورت ، ۲۷۵ ؛
فن اور عبقریت ، ۲۳۸ ، ۲۴۲ ، ۴۰۶ ؛
فن اور عشق ، ۲۹۲ ، ۲۹۳ ، ۲۹۴ ، ۳۹۲ ؛
فن کے عناصر ، ۳۴۳ ؛
فن کی عظمت ، ۲۵۷ ، ۲۵۸ ، ۳۶۱ ؛
فن اور عقل ، ۲۲۰ ؛
فن اور عملی فلسفہ ، ۲۳۶ ؛
فن کی غایت ، ۲۱۹ ، ۳۰۸ ؛
فن اور فطرت، ۲۳۰ ، ۲۳۱ ، ۳۰۸ ، ۳۵۱ ، ۳۵۷ ، ۳۵۸ ،
۳۵۹ ، ۳۶۲ ، ۳۶۵ ، ۳۷۴ ، ۳۷۵ ، ۳۷۶ ، ۳۸۲ ؛
فن اور فطرت کی غلامی ، ۳۷۵ ؛
فن کی فعلیت ، ۲۵۸ ؛
فن اور فلسفہ ، ۲۳۸ ، ۲۷۶ ، ۳۳۳ ، ۳۳۴ ؛

فن ، فلسفہ اور مذہب کی درجہ بندی ، ۳۳۴ ، ۳۳۵ ؛
فن کا قانونِ حیات ، ۳۴۰ ؛
فن اور قبح ، ۲۴۲ ، ۲۴۵ ، ۲۴۷ ؛
فن کی قسمیں ، ۲۴۸ ؛
فن اور قلبی کیفیات ، ۲۲۷ ؛
فن اور قوتِ جلال ، ۳۱۸ ؛
فن کا کینوس ، ۲۷۴ ؛
فن اور ماحول ، ۲۵۲ ؛
فن کا مبدأ ، ۲۶۴ ؛
فن کا مثالی نمونہ ، ۳۷۰ ؛
فن مردہ ، ۳۱۱ ؛
فن اور مشاہدہ ، ۳۷۲ ؛
فن کا مقصد ، ۲۲۱ ، ۲۲۴ ، ۲۳۹ ، ۲۴۷ ، ۳۰۴ ، ۳۳۱ ، ۳۳۲ ، ۳۳۵ ، ۳۴۸ ؛
فن کا معیار ، ۱۶۱ ؛
فن اور نغمۂ توحید ، ۳۱۳ ؛
فنِ نقالی ، ۳۸۷ ؛
فن اور نقالی ، ۲۰۳ ، ۲۰۴ ، ۲۱۳ ، ۲۱۴ ، ۲۳۹ ، ۲۴۶ ، ۳۵۱ ، ۳۶۳ ، ۳۶۴ ، ۳۷۲ ؛
فن اور نمونہ ، ۳۷۴ ، ۳۷۵ ؛
فن کا وظیفہ ، ۲۲۰ ، ۲۲۱ ، ۲۳۳ ، ۲۳۶ ، ۲۵۵ ، ۲۵۸ ، ۲۶۶ ، ۳۰۳ ، ۳۶۷ ، ۳۷۵ ؛
فن کار اور تخلیقِ حسن ، ۳۳۵ ؛
فن کار اور حسن ، ۳۶۹ ؛
فن کار کا حقیقی وظیفہ ، ۳۶۹ ؛
فن کار کی شخصیت ، ۲۴۷ ، ۲۴۸ ، ۲۴۹ ، ۳۷۵ ؛

فن کار اور فطرت ، ۳۶۹ ؛
فن کار اور غم انسانیت ، ۳۱۴ ؛
فن کار اور کمال ، ۲۳۲ ؛
فن کاری کے آصول ، ۲۱۴ ، ۲۱۵ ؛
فنونِ بندگی ، ۳۹۱ ؛
فنون اور جنسی جذبات ، ۳۲۷ ؛
فنون و حسن ، ۳۵۷ ؛
فنون کا سچا معیار ، ۲۲۱ ؛
فنون اور قلب ، ۲۲۱ ؛
فنونِ لطیفہ اور خودی ، ۲۹۹ ؛
فنون لطیفہ اور علم ، ۳۳۲ ؛
فنّی تخلیق ، ۱۴۹ ؛
فنّی تخلیق ، ۲۵۹ ، ۲۶۶ ، ۲۷۷ ، ۲۷۹ ؛
فنّی ذوق ، ۱۰۲ ؛
فنّی شعور ، ۱۰۳ ؛
فنِ صورت گری ، ۳۹۴ ؛
فنّی صلاحیت ، ۴۰۵ ، ۴۰۶ ؛
فنّی عبقریت ، ۲۳۸ ؛
فنّی فعلیت ، ۱۵۴ ، ۲۱۷ ، ۲۳۳ ، ۲۴۳ ، ۲۶۱ ، ۲۸۲ ؛
فنّی وجدان ، ۲۶۶ ؛
فواد ، ۱۹۰ ، ۱۹۲ ؛
قائم بالذات شے ، ۱۴۹ ؛
قاعدہ ، ۲۵۱ ؛
قبح ، ۱۷۰ ، ۲۴۳ ، ۳۰۹ ، ۳۵۲ ؛
قبیح شے ، ۲۵۴ ؛

قدر ، ۱۵۳ ، ۱۵۴ ؛
قدمِ مادّہ ، ۵۹ ؛
قدیم فن ، ۲۳۵ ؛
قدیم یونان اور آرائشی فن ، ۲۴۸ ؛
قسمتِ طلائی ، ۲۵۵ ، ۲۸۴ ؛
قطعیّت ، ۳۷۳ ؛
قلب ، ۱۰۰ ، ۱۲۵ ، ۱۵۲ ، ۱۵۴ ، ۱۷۸ ، ۱۸۰ ، ۱۹۰ ،
۱۹۱ ، ۱۹۲ ، ۱۹۵ ، ۱۹۸ ، ۲۳۲ ، ۲۶۰ ، ۲۶۸ ،
۲۶۹ ، ۳۱۰ ، ۳۵۶ ، ۳۶۱ ، ۳۶۳ ، ۳۸۸ ، ۴۰۶ ؛
قلب اور حسن ، ۹۷ ، ۹۸ ، ۲۱۲ ؛
قلب اور حواس کا تعلق ، ۱۹۲ ؛
قلب کی صفات ، ۱۹۷ ؛
قلب اور فنکار ، ۳۷۷ ؛
قلب و نظر ، ۳۹۴ ؛
قلب اور مشاہدہ ، ۱۹۳ ، ۱۹۴ ؛
قلبی تناسب ، ۲۷۳ ؛
قوتِ تصدیق ، ۱۸۱ ؛
قوتِ جلال اور فن ، ۳۱۸ ؛
قوتِ حیات ، ۲۵۰ ؛
قوتِ مشاہدہ ، ۳۶۴ ؛
کائنات ، ۳۵۴ ؛
کائنات اور ارتقاء ، ۱۳۶ ؛
کائنات اور خودی ، ۸۸ ؛
کائنات اور وجودِ مطلق ، ۶۱ ؛
کثرت کی حقیقت ، ۶۲ ؛
کثرت میں وحدت ، ۱۴۷ ، ۲۱۶ ، ۲۵۱ ؛

کردار کا حسن ، ۲۲۸ ؛
کفایت شعاری اور فن ، ۲۵۳ ؛
کمالاتِ آذری ، ۳۹۳ ؛
کمالِ حسن ، ۱۴۱ ؛
کمالِ صنعت ، ۳۲۴ ؛
کمالِ فن ، ۲۲۰ ، ۳۳۶ ؛
کمیّت ، ۲۱۷ ، ۲۱۸ ؛
کور ذوق ، ۳۸۹ ؛
کور ذوقی ، ۳۳۹ ، ۳۹۵ ؛
کہن روح ، ۳۸۸ ؛
گاتھی فن ، ۲۴۵ ؛
گوسفندِ قدیم ، ۳۰۶ ؛
لامتناہی موزونیت ، ۲۳۷ ؛
لامتناہی ہم آہنگی ، ۲۳۷ ؛
لذّت و حظ ، ۲۷۰ ؛
مادّہ ، ۲۵ ، ۳۰ ، ۸۴ ، ۹۸ ، ۱۱۲ ، ۱۱۳ ، ۱۱۴ ، ۱۲۴ ؛
مادّہ و صورت ، ۲۲ ؛
مادّہ و قلب ، ۲۶ ؛
مادّیت پسند ، ۱۵۹ ؛
مادّیین ، ۱۱۲ ؛
مافیہ ، ۲۲۱ ، ۲۳۱ ؛
ماہیتِ حیات ، ۳۸۷ ؛
ماہیتِ وجود ، ۹۱ ؛
مایا ، ۲۹ ، ۱۵۹ ؛
مثالی ، ۲۳۲ ، ۲۳۵ ، ۲۴۳ ، ۲۴۹ ، ۳۶۵ ، ۳۶۸ ، ۳۶۹ ؛

مثالی حسن ، ۲۲۳ ، ۲۲۵ ، ۳۵۷ ؛
مثالی فن ، ۲۳۴ ؛
مثالی فنکار ، ۳۷۷ ، ۳۷۹ ؛
مثالی فنّی تخلیق ، ۲۳۴ ؛
مدرسی فلسفہ ، ۵۵ ؛
مردِ بزرگ ، ۳۷۸ ، ۳۷۹ ؛
مرصّع ڈیزاین ، ۲۱۹ ؛
مرصع صوریت ، ۲۱۹ ؛
مزاحیہ عنصر اور فن ، ۲۳۵ ؛
مسرت کی تعریف ، ۵۳ ، ۵۴ ، ۲۶۶ ؛
مسرت اور مشاہدہ ، ۱۷۲ ؛
مسلکِ انتخابیت ، ۱۴۷ ؛
مسلکِ گوسفندی ، ۳۰۶ ، ۳۰۷ ؛
مسلمان (تعریف) ، ۱۸۲ ، ۱۸۳ ؛
مسلمان ادرین ، ۵۹ ؛
مشاہدات ، ۲۶۹ ، ۲۷۴ ؛
مشاہدہ ، ۸۹ ، ۱۵۴ ، ۱۷۱ ، ۱۷۷ ، ۱۸۳ ، ۱۸۹ ، ۱۹۲ ، ۱۹۶ ، ۱۹۸ ، ۲۴۱ ، ۲۵۴ ، ۲۵۷ ، ۲۵۸ ، ۲۶۱ ، ۲۶۲ ، ۲۶۳ ، ۲۶۴ ، ۲۶۶ ، ۲۶۸ ، ۲۷۴ ، ۲۷۵ ، ۲۷۸ ، ۳۷۲ ؛
مشاہدۂ احساس ، ۲۵۹ ؛
مشاہدہ کی تکمیل ، ۱۹۴ ؛
مشاہدۂ جلال ، ۱۷۴ ، ۱۸۱ ؛
مشاہدۂ حسن اور حواس ، ۱۲۰ ؛
مشاہدۂ حسنِ حقیقی ، ۲۲۷ ؛
مشاہدۂ حق ، ۶۴ ؛

مشاہدۂ حقیقی ، ۱۹۴ ؛
مشاہدۂ شعوری ، ۲۶۵ ؛
مشاہدہ اور فن ، ۳۷۲ ؛
مشاہدہ اور مسرت ، ۱۵۰ ، ۱۷۲ ؛
مصوّر اور حرکت ، ۲۲۲ ؛
مصوّری ، ۲۲۱ ، ۲۲۲ ، ۲۲۳ ، ۲۳۴ ، ۲۳۵ ، ۲۴۴ ، ۲۵۴ ، ۲۷۵ ، ۲۸۴ ، ۳۰۱ ، ۳۶۵ ؛
مطلق انا ، ۷۰ ؛
مظہریت ، ۱۵۴ ؛
معتزلہ ، ۹۲ ؛
معروضیّت ، ۱۲۰ ، ۱۲۱ ؛
معروضیت و موضوعیت ، ۱۱۵ ، ۱۱۶ ، ۱۱۷ ؛
معروضی دبستان ، ۷۷ ؛
معنویت پسند ، ۳۹۳ ؛
معنی کی تعریف ، ۳۹۳ ؛
معنی خیز صورت ، ۲۶۱ ، ۲۷۹ ؛
مغربی تصوریت ، ۲۹ ؛
مقصد ، ۳۰۶ ، ۳۱۲ ؛
مقصد اور ارتقاء ، ۳۰۴ ؛
مقصدیّت اور ارتقائے زندگی ، ۳۰۴ ؛
مقصدیت اور تقدیر ، ۳۰۴ ؛
مقصدیتِ فن ، ۲۹۹ ، ۳۰۰ ، ۳۰۹ ، ۳۱۰ ، ۳۱۵ ، ۳۱۹ ، ۳۲۵ ، ۳۹۳ ؛
مقصودِ شعر ، ۳۴۷ ؛
مقصودِ فلسفہ و فن ، ۳۳۴ ؛
مقصودِ ہنر ، ۳۱۷ ؛

مکمل وحدت ، ۲۳۶ ؛
ملکۂ سماوی ، ۳۳۸ ؛
ملکۂ نقالی ، ۲۳۲ ؛
موزونی ۱۹۲ ، ۱۹۴ ، ۲۱۷ ، ۲۱۸ ، ۲۵۵ ؛
موزونیت ، ۲۱۶ ، ۲۱۸ ؛
موسیقی ، ۲۴۲ ، ۲۵۵ ، ۲۸۴ ، ۳۰۱ ، ۳۲۶ ، ۳۲۷ ، ۳۳۲ ؛
موضوع و معروض ، ۱۱۳ ؛
موضوعی وجدان ، ۲۳۸ ، ۳۳۴ ؛
موضوعیت ، ۱۰۰ ، ۱۰۵ ، ۱۱۹ ، ۱۲۰ ، ۱۲۳ ؛
موضوعیت و معروضیت ، ۱۱۱ ، ۱۲۱ ؛
موضوعین ، ۸۴ ؛
مومن ، ۲۹۴ ؛
موناد ، ۵۵ ؛
میزان ، ۲۸۳ ؛
ناحقیقت ، ۲۷۴ ؛
نامیاتی نظامات ، ۲۲ ؛
نامیاتی وجود ، ۲۲ ؛
ندرت ، ۲۲۹ ، ۳۹۹ ؛
نصب العین ، ۲۸۲ ؛
نظریۂ اعیان ، ۸۹ ؛
نظریۂ امر ، ۴۱ ؛
نظریۂ موضوعی ، ۸۱ ، ۸۲ ، ۸۹ ؛
نغمۂ جبریل ، ۳۱۸ ، ۳۱۹ ؛
نغمہ اور معنی ، ۳۹۳ ؛
نفس ، ۱۵ ، ۱۶ ، ۲۳ ، ۵۷ ؛

نفسِ الوہی، ۲۴؛
نفس کی فعلیت، ۲۳۰؛
نفسِ منفعل، ۵۸؛
نقالی (نظریۂ)، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۶، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۹، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۷، ۲۴۹، ۲۵۲، ۲۵۷، ۳۲۶، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۶۲، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۷۲؛
نقطۂ نورے، ۴۲؛
نمود، ۹۱، ۹۳، ۲۳۵، ۲۶۴، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵؛
نمودِ سیمیائی، ۱۵۹؛
نوافلاطونیت، ۲۹؛
نور، ۲۴، ۴۳، ۴۴، ۸۶، ۱۱۵، ۱۱۸، ۱۳۱؛
نورِ الٰہی، ۲۴، ۴۶، ۱۳۹؛
نور اور انسان، ۳۰؛
نورِ ایزدی، ۵۸؛
نور باطنی، ۶۲؛
نور و حسن، ۴۸، ۲۱۲؛
نور اور خدا، ۴۶؛
نور اور خودی، ۲۴، ۴۴، ۴۵، ۳۸۷؛
نورِ محمدی، ۵۸، ۶۰؛
نوعی حسن، ۳۵۹؛
نئی روح، ۳۸۸؛
نیکی، ۱۷۶؛
نیکی اور فن، ۲۳۵؛
واجب الوجود، ۴۱، ۹۲؛

وجدان ، ۳۲ ، ۷۹ ، ۱۰۲ ، ۱۰۳ ، ۱۵۰ ، ۱۵۲ ، ۱۹۵ ،
۲۶۶ ، ۲۶۹ ، ۲۷۰ ، ۲۷۱ ، ۲۷۶ ، ۲۷۹ ، ۲۸۱ ،
۳۲۴ ، ۳۴۳ ؛
وجدانات ، ۲۶۹ ، ۲۷۰ ، ۲۷۱ ، ۲۷۲ ، ۲۷۵ ؛
وجدانی تخلیقی فعلیت ، ۲۶۶ ؛
وجدانی علم ، ۱۵۲ ، ۲۶۹ ؛
وجدانی مشاہدے ، ۲۶۶ ؛
وجود ، ۲۱ ، ۲۲ ، ۲۴ ، ۲۶ ، ۵۵ ، ۵۹ ، ۶۲ ، ۸۵ ،
۹۲ ، ۹۳ ، ۱۳۶ ، ۱۵۰ ، ۱۵۵ ، ۱۵۶ ، ۱۷۴ ،
۱۹۱ ، ۳۰۷ ؛
وجودِ اشیاء ، ۶۰ ؛
وجودِ اعلیٰ ، ۵۲ ؛
وجودِ الٰہی ، ۵۲ ، ۵۳ ؛
وجودِ انسانی ، ۱۹۱ ؛
وجودِ جامع ، ۵۸ ؛
وجودِ حقیقی ، ۶۲ ؛
وجودِ خالق ، ۶۰ ؛
وجودِ کائنات ، ۸۷ ؛
وجودِ مطلق ، ۶۱ ؛
وجودیت ، ۴۱ ؛
وحدت ، ۳۳ ، ۳۴ ، ۱۲۵ ، ۱۴۹ ، ۱۹۰ ، ۱۹۲ ، ۱۹۴ ،
۲۱۶ ، ۲۳۹ ، ۲۴۲ ، ۲۵۰ ، ۲۵۷ ، ۲۵۹ ؛
وحدت کا اعجاز ، ۱۹۴ ؛
وحدتِ تن و جان ، ۱۱۲ ؛
وحدتِ جمال ۱۲۱ ؛
وحدتِ حقیقت ، ۱۵۰ ؛

وحدتِ حقیقی ، ۶۲ ؛
وحدتِ خداوندی ، ۶۱ ؛
وحدت الشہود ، ۲۹ ؛
وحدتِ فن ، ۲۱۴ ، ۲۳۳ ، ۳۶۷ ؛
وحدتِ قلب و حواس ، ۱۹۴ ؛
وحدتِ موضوع و معروض ، ۱۱۲ ؛
وحدت الوجود ، ۲۹ ، ۴۸ ، ۵۲ ، ۵۳ ، ۵۴ ، ۵۵ ، ۵۶ ،
۵۷ ، ۶۱ ، ۶۲ ، ۶۴ ، ۶۵ ، ۶۶ ، ۶۷ ، ۶۹ ، ۷۰ ،
۷۳ ، ۷۷ ؛
وحدت الوجودی ، ۴۱ ، ۵۳ ، ۵۶ ، ۳۵۶ ؛
وحدت الوجودیہ ، ۵۹ ؛
وحدتیہ ، ۵۹ ؛
وزن ، ۲۸۳ ؛
وصولیہ ، ۵۸ ؛
ہم آہنگ ، ۲۸۳ ؛
ہم آہنگی ، ۱۱۳ ، ۱۲۳ ، ۱۴۰ ، ۱۴۷ ، ۱۹۲ ، ۲۱۶ ،
۲۱۹ ، ۲۳۹ ، ۲۵۰ ، ۲۵۲ ، ۲۵۵ ، ۲۶۳ ، ۲۶۵ ،
۲۸۴ ، ۳۴۳ ، ۳۸۸ ؛
ہمدردی (نظریہ) ، ۱۲۶ ؛
ہندو فلسفہ اور کائنات ، ۲۹ ؛
ہنر اور زندگی ، ۳۸۶ ؛
ہنر اور ضربِ کلیمی ، ۳۱۷ ؛
یونانی اخلاقیات ، ۳۲۶ ؛
یونانی فن ، ۲۴۵ ؛
یکسانی ، ۲۱۷ ، ۲۱۸ ؛

تصحیحات

صفحہ	سطر	غلط	صحیح
۱۶	٦	پد	یا
۲۱	۳	سالم	سالمہ
۲۴	۱۷	سقلی	سفلی
۴۴	۱۴	نازش	نارش
۴۷	۱۲	مطمع	مطمح
۵۹	٦	نعـرّد	تفـرّد
٦۷	۱	میر	میرا
۸۳	۱۳	چوں	چو
۸٦		پیش نہیں جا سکتا ۔	پیش نہیں کیا جا سکتا ۔
۹٦	۳	باخت	تاخت
۹٦	۱٦	دلیریائے	دل ربائے
۱۱۲	۸	شاھدِ	شاھدے
۱۲۱	۱٦	روح	رُو
۱۲۹	۴	اس رنگ و بو	اس عالمِ رنگ و بو
۱۳٦	۲	اتّشُقَ	اتّسَقَ

صفحہ	سطر	غلط	صحیح
۱۴۶	۱۱	جذباب	جذبات
۱۴۷	۷	پیل	بیل
۱۵۸	۳	ہیچ میدانی ایں	ہیچ میدانی کہ ایں
۱۵۸	۸	مستانہ حیز	مستانہ خیز
۱۵۸	۱۶	بن جاتی ہیں	بن جاتی ہے
۱۵۹	۱۳	اصل یہ کہ	اصل یہ ہے کہ
۲۰۸	۳	کہیں ہے	کہیں گے
۲۱۲	۱۵	س	اس
۲۳۵	۲۰	جدیۂ فن	جدید فن
۲۵۲	۱	گُل سے درمیان	گُل کے درمیان
۲۵۴	۱	علٰی	اعلٰی
۲۸۴	۲۳	فی الضمیر	ما فی الضمیر
۳۰۰	۲۴	حسن از	حسن را از
۳۰۹	۱۵	رومی و نامرادی	محرومی و نامرادی
۳۸۶	۶	پرستارہ	پرستار