

اقبال اور جمالیات

ڈاکٹر نعیم الرحمن صاحب
پروفیسر، جامعہ اسلامیہ
اسلامیہ یونیورسٹی، لاہور

اقبال اکادمی پاکستان

۶۱۱، میٹروپولیٹن روڈ، لاہور

اقبال اور جمالیات

اقبال اور جمالیات

ڈاکٹر نصیر احمد ناصر

سابق وائس چانسلر

اسلامیہ یونیورسٹی بہاولپور

اقبال اکادمی پاکستان

۱۱۶ - میکلوڈ روڈ - لاہور

جملہ حقوق محفوظ

طبع اول : جنوری ۱۹۶۳ ع

طبع دوم : ۱۹۸۱ ع

تعداد : ۱۰۰۰

ناشر : ڈاکٹر محمد ممتاز الدین
ڈائریکٹر اقبال اکادمی پاکستان
۱۱۶ - میکلوڈ روڈ ، لاہور

طابع : محمد زرین خاں
مطبع : زرین آرٹ پریس ، ۶۱ ریلوے روڈ لاہور
قیمت : ۳۵ روپے

فہرست مضامین

حصہ اول

حسن

- | | | |
|-----|-----------|---|
| ۹ | - - - - - | ۱. دیباچہ |
| ۱۵ | - - - - - | ۲. خودی |
| ۵۱ | - - - - - | ۳. وحدت الوجود |
| ۷۷ | - - - - - | ۴. حسنِ معروضی |
| ۸۳ | - - - - - | ۵. حسنِ موضوعی |
| ۱۱۱ | - - - - - | ۶. موضوعیت و معروضیت |
| ۱۳۳ | - - - - - | ۷. حسن کا حرکی نظریہ |
| ۱۳۵ | - - - - - | ۸. اظہاریت |
| ۱۶۵ | - - - - - | ۹. نظریہ جلال |
| ۱۸۹ | - | ۱۰. جمالیاتی مشاہدہ ، جمالیاتی حسن اور جمالیاتی ذوق |

دوسرا حصہ

فن

- ۰۱۱ فن کی ماہیت - - - - - ۲۰۳
- ۰۱۲ مقصدیتِ فن - - - - - ۲۹۹
- ۰۱۳ فن اور فطرت - - - - - ۳۵۱
- ۰۱۴ تقلید، غلامی اور اجتہاد - - - - - ۳۸۵
- ۰۱۵ فنی صلاحیت - - - - - ۴۰۵
- ۰۱۶ 'مصطلحات' - - - - - ۴۰۹
- ۰۱۷ ماخذ - - - - - ۴۲۹
- ۰۱۸ اشاریہ - - - - - ۴۵۵
- ۰۱۹ اسماء الرجال - - - - - ۴۵۷
- ۰۲۰ مصطلحات - - - - - ۴۶۹



دیباچہ

جہالیات 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 حتمی اقدار کے ادراک کے لیے جہالیات کا مطالعہ ناگزیر ہے۔ علامہ اقبال نے غالباً جہالیات کی اسی غیر معمولی اہمیت کے پیش نظر اس کے بنیادی مسائل کا حل تلاش کرنے کے لیے بڑی کاوشِ ذہنی سے کام لیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ انہوں نے جہالیاتی 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 جہالیاتی 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 جہالیاتی تصورات و افکار کو منطقی سلسلے میں منضبط کر کے نظریات کی صورت میں پیش کیا گیا ہے، جس سے ان کے نظامِ جہالیات کے تمام خد و خال اپنی اپنی جگہ واضح طور پر نمایاں ہو گئے 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 ، لہذا میں اپنی اس ناچیز کوشش کے متعلق کسی قسم کی غلط فہمی میں مبتلا نہیں ہوں ۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ میری یہ تصنیف میرے شوقِ فراواں ، تفکرِ مسلسل اور سالہا سال کے مطالعے کا ماحصل ہے ، جسے میں بڑے خلوص کے ساتھ قارئین کے سامنے پیش کرنے کی سعادت حاصل کر رہا ہوں ۔

نصیر احمد ناصر

۹۲ ایف خورشید منزل ، گلبرگ لاہور

۲۲ جمادی الاخریٰ ۱۳۸۱ھ / یکم دسمبر ۱۹۶۱ء

دیباچہ ثانی

”اقبال اور جالیات“ اپنے موضوع کے اعتبار سے ایک منفرد تصنیف ہے ۔ اور اس نے نہ صرف جالیات کی ثروت میں بلکہ اقبالیات ، اسلامی ثقافت اور اردو ادبیات کی ثروت میں بھی گراں قدر اضافہ کیا ہے ۔ اس کے مطالعہٴ بالحق سے اہل علم و نظر کو اس حقیقت کا ایقان و اذعان ہو جاتا ہے کہ علامہ اقبال جتنے عظیم مفکر ، فلسفی اور شاعر ہیں ، اتنے عظیم المرتبت حکیم جالیات بھی ہیں ۔ انہوں نے فلسفہٴ حسن و فن کو شعر کی زبان میں پیش کرنے کا جو تجربہ کیا ہے ، وہ اس قدر کامیاب ہے کہ جالیاتی لٹریچر میں اس کی کوئی نظیر نہیں ملتی ۔ علامہ نے حسن و فن سے متعلق اپنے جن خیالات و افکار کا اظہار کیا ہے ، وہ محض نظریات نہیں بلکہ خیال انگیز و

بصیرت افروز حقائق و معارف ہیں اور ان کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ وہ اسلامی ثقافت کی اساس محکم فراہم کرتے ہیں۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ اہل علم و فن کے حلقوں میں اس کتاب کی قابل لحاظ پذیرائی ہوئی ہے اور اسے قدر و استحسان کی نظروں سے دیکھا جاتا ہے۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ اسے ”اقبالیات“ میں اپنے اچھوتے موضوع کی بنا پر بجا طور سے منفرد سمجھا جاتا ہے۔ جہالیاتی اقدار کیا ہیں؟ اور ان کی ادب و فن میں اہمیت کیا ہے؟ یہ سوال از بس اہم بھی ہیں اور معرکۃ الآراء بھی اور دور حاضر ان کے حقیقی جواب کی طلب و جستجو میں ہے۔ چنانچہ اگر یہ کہا جائے کہ ان کا حقیقی جواب جو علامہ اقبال نے گونا گوں اسالیب میں اپنی متعدد تصانیف میں دیا ہے، زیر نظر کتاب میں اپنی واضح و جامع صورت میں ملتا ہے تو یہ مبالغہ نہ ہوگا بلکہ حقیقت کا اعتراف ہوگا۔

میں اقبال اکادمی پاکستان کے ارباب بست و کشاد اور خصوصاً اس کے ڈائریکٹر ڈاکٹر محمد معزالدین کا شکر گزار ہوں کہ انہوں نے اس کتاب کا دوسرا ایڈیشن شائع کر کے جہاں اسے نشاۃ الثانیہ دی ہے وہاں انہوں نے اقبالیات کی قابل قدر خدمت بھی سرانجام دی ہے، جو اکادمی کا حقیقی وظیفہ ہے۔

(ڈاکٹر) نصیر احمد ناصر

ایم۔ اے، ڈی لٹ

۱۷ جی، گلبرگ ۳، لاہور ۱۱

پرہیز حصہ

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۔ علامہ اقبال کے فکر کا یہ مرکزی نقطہ وہ ہے جسے انہوں نے لفظِ خودی سے تعبیر کیا ہے اور جس سے ان کی مراد نفس یا تعین ذات ہے (دیکھیے مقدمہ ”اسرارِ خودی“ طبع اول)۔ فلسفہ و مذہب میں ”خودی“ کے کئی مترادفات پائے جاتے ہیں ، مثلاً روح (۱) ، نفس (۲) ، انا (۳) ، ایگو (۴) وغیرہ ، اور ان کے لٹریچر میں اس پر دلچسپ اور فکرزا مباحث بھی ملتے ہیں۔ خودی کا تصور اقبال کے نظامِ فکر میں چونکہ اساسی حیثیت رکھتا ہے ، اس لیے سب سے پہلے اس کے صحیح اور جامع مفہوم سے آگاہی حاصل کر لینا ضروری ہے۔ لہذا 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

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

معیار ہے (یونانی یا لاطینی سے ایغو، یا خودی یا ”میں“ واحد متکلم)۔ خودی سے مراد ہر وہ شے ہے جسے ”میں“ 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 اصطفا ف (۸) کیا ہے؛ یعنی مادی، روحانی، معاشرتی اور خالص؛ یا خودی کو انفرادی قلب و جسم پر مشتمل ذاتِ شخصی تک بھی محدود کیا جا سکتا ہے۔ خالص فلسفیانہ مفہوم میں خودی یا انا کا تصور بہر کیف 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

William James, *Principles of Psychology*, ch. 1. (۷)

classification (۸)

metaphysics (۹)

entity (۱۰)

phenomenon (۱۱)

Immanuel Kant (1724—1804). (۱۲)

عقلی (۱۳) اور تجربی (۱۴) کی حیثیت سے امتیاز کیا ہے ، بعینہم اسی طرح جس طرح اس نے دو خودیوں میں مابعدالطبیعیاتی نقطہ نظر سے ذاتی اور مظہری اعتبار سے امتیاز کیا ہے - ہربرٹ (۱۵) نے بھی ایسا ہی امتیاز کیا ہے - دوسروں کی یہ رائے ہے کہ خودی کا مافیہ (۱۶) پیچیدہ ہوتا ہے - موضوعی خودی جیسا کہ اسے ہونا چاہیے ، معروضی خودی کا کامل تر اظہار ہے [بریڈلے (۱۷) کی بھی یہی رائے ہے] ؛ یا مزید برآں ، موضوعی خودی قلب کا فاعلی مافیہ اور معروضی خودی مفعولی مافیہ ہے ، جو وقتی طور پر جالب توجہ ہوتی ہے - سب سے زیادہ تسلی بخش اور سب سے زیادہ عام نظریہ یہ ہے کہ شعور پیچیدہ اور ناقابل تحلیل ہے ۔

بہر حال ، یہاں اس بات کی طرف اشارہ کیا جاتا ہے کہ قلب جس حد تک معروض کو پہچانتا ہے وہ (معروض) ایک مفہوم میں خودی کے پیچیدہ مافیہ کا ایک جزو بن جاتا ہے - اس مفہوم میں ایک فرد اپنے آپ ہی میں اپنی کائنات اور اپنی ہستی وجود ہے ؛ بالفاظ دیگر اس کے نفسیاتی تعلقات کا مجموعہ اور ”اس کے لیے“ ہستی میں مطلقاً کوئی شے نہیں ہوتی - اس قبیل کا ایک تصور بہت سے فلسفیانہ نظاموں میں مشہور ہے ، جس میں خدا یا ”لامتناہی“ کا تصور ، خودی اور بیخودی یا موضوع (۱۸) اور معروض (۱۹) کا وصال ہے - انسان کی خودی کے متعلق خیال کیا جاتا ہے کہ وہ محدود ہے اور ذات خداوندی

rational (۱۳)

empirical (۱۴)

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

content (۱۶)

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

subject (۱۸)

object (۱۹)

لا محدود اور محیطِ کل ہے۔ متعدد مشرقی مذاہبِ تصوف میں انسانی خودی کا کمال ”لا محدود“ میں جذب ہو جانا ہے، جس طرح کہ ایک ہلکی سی لہر پانی کی سطح پر معدوم ہو جاتی ہے۔ خودی کے مسئلے کا خلاصہ مفصلہ ذیل ہے: عالمِ نفسیات خودی کی مثالی ساخت کا کھوج لگاتا ہے، یعنی اس طریقے کا جس میں تصورِ خودی، خودی کے مختلف پہلو یا مافیہ (۲۰) اور موضوعی و معروضی خودی کے تعلق کو پیدا کرتا ہے۔ اس موقع پر عالمِ علمیات (۲۱) تجربی علم کا سوال اٹھاتا ہے اور اس کے جواز کے امکان اور نوع پر غور کرتا ہے جس کا حامل یہ ہو سکتا ہے۔ معروضِ مدرکہ یا موضوعِ مدرکہ کی ہستی کیا ہے؟ اس تفتیش کا نتیجہ عام طور پر کم و بیش ذہنی تشکیک ہی ہوتا ہے؛ مثلاً یہ کہ معروض، مدرکہ کے لیے کوئی وجود نہیں رکھتا، بجز اضافی وجود کے، یعنی جہاں تک اسے ”ادراک میں لایا جاتا ہے“۔ اخیر میں عالمِ ابعاد الطبیعیات اور دوسرے حلقہٴ علم میں عالمِ دینیات، خالص یا فوق تجربی (۲۲) خودی کی حقیقت پر اس کے روابط یعنی مطلق خودی کے مساوی پر غور کرتا ہے (انسائیکلو پیڈیا برٹانیکا، بذیل مادہ ایغوازم)۔

روح یا خودی کی اہمیت کا اندازہ اس امر سے بخوبی ہو سکتا ہے کہ انسان کو اس کی ماعتِ معاوم 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 مشرقی فکری کوششوں کا جائزہ لیا جائے گا۔ جہاں تک فلسفہٴ روح

content (۲۰)

epistemologist (۲۱)

a priori (۲۲)

(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 اجتہادِ فکر و نظر سے کام لینا ممنوع سمجھا جاتا رہا ہے ؛ اس کے برعکس مغرب میں اس مسئلے کے متعلق عموماً آزادانہ طور پر کام لیا جاتا رہا ہے ۔ بہر کیف ، مغربی فلسفے کا اولین سرچشمہ یونان ہے ، جہاں سب سے پہلے اس مسئلے پر حکیمانہ انداز میں تدبیر کیا گیا ۔ یونانی حکماء میں سب سے پہلے جس نے مابعدیتِ روح کے مسئلے پر بحث کی ہے ، وہ غالباً انگزاسینز (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 روحِ انسانی آتشِ کائنات کا ایک حصہ ہے اور اسی سے تربیت حاصل کرتی ہے ۔ ہم اسے سانس کے ذریعے چھوڑتے ہیں اور حواس کے ذریعے حاصل کرتے ہیں ۔ خشک ترین اور گرم ترین روح بہترین روح ہوتی ہے ، کائناتی روحِ آتش کی مانند ۔ ۔ ۔ انسان میں نظام و ضبط رکھنے والا عنصر روح ہے جو الوہی عقل کی مثل ہے (۲۶) ۔ اسپرے 'ڈکلیز' (۲۷) بھی

Anaxamenes (588—524 B. C.). (۲۳)

cf. Frank Thilly, *A History of Philosophy*, New York (۲۴)
1931, P. 18.

Heraclitus (535—475 B. C.). (۲۵)

op. cit., P. 25 (۲۶)

Empedocles (425—435 B. C.). (۲۷)

ہیرا کلائٹس اور ہٹس کی طرح روح کو مبدائے آتش سمجھتا ہے۔ نفرت نے اسے اپنے اصلی کٹرے سے، جس میں یہ دوسری ہستیوں سے ملی ہوئی موجود تھی، علیحدہ کر دیا۔ دوسری ہستیوں کی طرح یہ بھی آخر کار اسی میں واپس جائے گی۔ زندگی انفرادی ہستی کی آرزو کا خمیازہ اور کفارہ ہے۔ اسے نباتات، حیوانات اور انسان کے مدارج سے گزر کر رفتہ رفتہ عروج ہوتا ہے اور وہ زہد و ورع اور ریاضت و تقویٰ سے خدا کی طرف واپس جانے کے قابل بنتی ہے۔۔۔۔۔ انسان اس کٹرے کی ایک شبیہ ہے۔ اس میں چاروں بنیادی عناصر پائے جاتے ہیں؛ اس کے وجود کے ٹھوس حصے خاک کے عنصر سے بنتے ہیں، سیال حصے پانی ہیں، نفس حیات ہوا ہے اور روح آگ ہے۔ یہ انسان کی عقلی برگزیدگی ہے جس کی وجہ سے کائنات کے تمام عناصر اس میں یک جا موجود ہیں۔ 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 ہوئے ہیں، 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 رہتا ہے نہ شعور اور نہ زندگی۔ الغرض یہ کہ روح ہی باقی نہیں رہتی (۲۸)۔ دیموقرائٹس (۲۹) جو سالہاتی دبستان (۳۰) کے دو بانیوں میں سے ایک ہے، روح انسانی کے متعلق لکھتا ہے: آتشیں سالہات کل نامیاتی نظام پر منقسم ہیں جو ان اجسام کی گرمی کا سبب ہیں۔ یہ خاص کر روح انسانی میں بکثرت

(۲۸) قب ، الفرڈ ویبر : تاریخ فلسفہ ، ترجمہ خلیفہ عبدالحکیم ،
حیدرآباد دکن ۱۹۲۸ء .

Democritus (460—370 B. C.). (۲۹)

atomic school of thought (۳۰)

موجود ہوتے ہیں۔ روح نہایت لطیف، مدورترین، تیزترین اور آتشیں سالہات سے بنی ہے جو کل جسم میں بکھرے پڑے ہیں۔ جسم میں ہر دو سالہات کے ساتھ تیسرا روحی سالہ (۳۱) ہوتا ہے اور یہی جسم کی حرکات پیدا کرتے ہیں (۳۲)۔

افلاطون (۳۳) کی رائے میں ”انسانی روح دنیا کی روح کی طرح جس سے وہ نکلتی ہے فانی اور غیر فانی عناصر پر مشتمل ہے۔ دونوں قسم کے عناصر اس میں متحد ہیں۔ یہ دو عناصر تصور اور مادہ ہیں اور روح ان کے مابین نسبت کا نام ہے۔ فہم یا عقل اس کا غیر فانی حصہ ہے۔ حسیت فانی جزو ہے کیوں کہ وہ جسمانی پر منحصر ہے؛ ارادہ، قوت یا دلیری ان دونوں کے اتحاد سے پیدا ہوتی ہے اور یہی خاص معنی میں روح اور اس کی انفرادیت ہے“ (۳۴)۔ جہاں تک روح عقلی کا تعلق ہے افلاطون اسے غیر فانی سمجھتا ہے۔ اس کی دلیل یہ دیتا ہے کہ (الف) وہ وہ بسیط ہے، جس کی وجہ سے اس کی تخریبی تحلیل ناممکن ہے؛ (ب) وہ نتیجہ ہے خالق حقیقی کی نیکی کا اور (ج) یہ کہ وہ اصل حیات ہے اور ہستی سے نیستی کی طرف عبور ناممکن ہے (۳۵)۔ ارسطو (۳۶) بھی روح کو اصل حیات مانتا ہے۔ اس کے نزدیک وجود کی دو قسمیں

soul atom (۳۱)

F. Thilly, *A History of Philosophy*, P. 38. (۳۲)

Plato (427—347 B. C.). (۳۳)

(۳۴) الفرڈ ویبر: تاریخ فلسفہ، ترجمہ از خلیفہ عبدالحکیم،

حیدرآباد دکن ۱۳۳۶ھ/۱۹۲۸ء، ص ۸۲۔

(۳۵) محل، مذکور۔

Aristotle (384—322 B.C.). (۳۶)

ہیں : نامیاتی یا عضوی (۳۷) اور غیر نامیاتی (غیرعضوی) - نامیاتی وجود ، غیر نامیاتی وجود سے اس بات میں مختلف ہے کہ نامیاتی وجود کی محرک ایک باطنی اصل ہوتی ہے جو حصول مقاصد کے لیے متعدد اعضاء سے کام لیتی ہے - نباتات خود اپنا مقصد نہیں - اس کا مقصد وہ حیوان ہے جو اس سے پرورش پاتا ہے - پودے کی روح میں صرف 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 ارتساماتِ 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 آئیند 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 ارتقائے حیوانی کی غایت یعنی روح انسانی غیر نامیاتی مادے میں داخل ہو کر اس پر غلبہ پاتی ہے - - - - نامیاتی وجود اور روح میں جو اس کی اصل حیات ہے ، وہی تعلق ہے جو مادہ و صورت ، قوت و فعلیت اور قابلیت و عمل میں ہے - اسی گہرے باہمی تعلق کی

وجہ سے نامیاتی جسم صرف روح ہی کی خاطر موجود اور زندہ رہتا ہے جو اس کی علت غائی ہے۔ لیکن روح بھی اسی حد تک ایک حقیقت ہے جہاں تک کہ کوئی شے اس سے زندہ ہے اور وہ کسی جسم کی روح، کسی عضویت کی قوت اور کسی آلے کا فعل یا وظیفہ ہے۔ جسم کے بغیر روح بیشک بالقویٰ موجود 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 مادہ کل جسم میں جذب ہوتا ہے۔ چنانچہ جسم میں جو حس پائی جاتی ہے وہ کلیتاً روح کی موجودگی ہی کی رہین منت ہے“ (۴۰)۔ افلاطونس (۴۱) کے تصورات نے چونکہ یہودی و نصرانی فکر کی طرح اسلامی فکر کو بھی خاصا متاثر کیا ہے، لہذا 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 مشیل 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۔

Epicurus (341-270 B. C.). (۳۹)

Thilly, *A History of Philosophy*, P. 101. (۴۰)

Plotinus (204—243). (۴۱)

One (۴۲)

Nous (۴۳)

Soul (۴۴)

یہ ایک مشکل تصور ہے۔ افلاطون کے نزدیک ایک وجود جو بغیر اجزاء کے ہو، اپنے آپ کو جان پہچان سکتا ہے؛ اس صورت میں شاہد و شہود 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 افلاطون کہتا ہے کہ نفس کو ایسی روشنی خیال کرنا چاہیے جس کے ذریعے الواحد اپنے آپ کو دیکھتا ہے۔ ہمارے لیے نفس آلوہی کو، جسے ہم اپنے ارادہ ذاتی سے فراموش کر دیتے ہیں، دیکھنا ممکن ہے۔ نفس آلوہی کی معرفت کے لیے ہمیں اپنی روح کا، جس وقت وہ بہت ہی زیادہ خدا کے مثل ہوتی ہے، مطالعہ و مشاہدہ کرنا چاہیے۔۔۔۔۔ جب ہم آلوہی طور پر متصرف و متأثر ہوتے ہیں تو نہ صرف نفس بلکہ الواحد کو بھی دیکھ لیتے ہیں (۴۵)۔ روح اگرچہ نفس سے کمتر ہے، لیکن ذی حیات اشیاء کی خالق ہے؛ اسی نے سورج، چاند، ستاروں اور کل 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 جڑی 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 عالمِ طبیعی اور دنیائے محسوس ہے (۴۶)۔ جسم چونکہ مرکب ہے، اس لیے یہ واضح طور پر لافانی نہیں ہے؛ اگر یہ ہمارا ہی ایک جزو ہے تو پھر ہم کلیتاً غیر فانی نہیں ہیں۔ لیکن روح کا جسم کے ساتھ کیا تعلق ہے؟ ارسطو نے (جس کا ذکر واضح الفاظ میں نہیں ہے) کہا تھا کہ روح تو جسم کی صورت ہے؛ لیکن

Plotinus, *Enneads*, Eng. tr. Mckenna, V, 3, 14, 15. (۴۵)

Bertrand Russal, *History of Western Philosophy*, (۴۶)

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 ناممکن تھا۔ رواقی (۳۷) خیال کرتے ہیں کہ روح مادی ہے ، لیکن روح کی وحدت سے ثابت ہوتا ہے کہ یہ ناممکن ہے۔ مزید برآں ، مادہ چونکہ منفعل ہے ، وہ اپنے آپ کی تخلیق نہیں کر سکتا تھا۔ چنانچہ روح اگر اس کی تخلیق نہ کرتی تو مادہ ہرگز موجود نہ ہوتا۔ علاوہ ازیں ، اگر روح نہ رہے تو مادہ آنکھ جھپکتے غائب ہو جائے۔ روح نہ تو مادہ ہے اور نہ مادی جسم ہی کی صورت ہے ، بلکہ یہ جوہر ہے اور جوہر ابدی ہوتا ہے۔ افلاطون کے استدلال میں یہ نظریہ مبہم رہ گیا تھا کہ روح لافانی ہے ، کیونکہ تصورات ابدی ہیں ، لیکن افلاطونس کے نظامِ فکر میں یہ بات بلکہ واضح ہو گئی 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 (۳۸)۔

اب دورِ جدید کے دو فلاسفہ کے تصوراتِ خودی کا ملخص پیش کیا جاتا ہے : ہیوم (۳۹) کہتا ہے کہ انا یا خودی کا کوئی ارتسام نہیں ہے۔ لہذا 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

Stoics (۳۷)

Enneads, Eng. tr., McKenna, iv, 5—9. (۳۸)

Hume (1711—1776). (۳۹)

چیز کو بھی نہیں دیکھ سکتا۔۔۔۔ ہم کسی غیر مادی، غیر منقسم، غیر فانی روحی جوہر کو نہیں جانتے۔ جوہر کا تصور ہی بے معنی ہے، چاہے اس کا اطلاق مادے پر ہو یا قلب پر (۵۰)۔ کوندرا لاک (۵۱) نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ایک ”وجود“ جسے فقط ایک ہی حاسہ ودیعت ہو، مثلاً شامہ، کس طرح مزاوت و تربیت سے اسے توجہ، حافظہ، تقابل، حظ و کرب، جذبہ، خواہش اور ارادے کی شکل میں لے آتا ہے۔ تقابل سے جو بجز اصطفاف احساس کے کچھ نہیں، تصدیق، تفکر، تعطل اور تجرید پیدا ہوتے ہیں۔ یہ تفکر یا ایغو (خودی) ان احساسات کا مجموعہ ہے جن کے ہم اس وقت حامل ہوتے ہیں اور جنہیں ہم دیکھ چکے ہوتے ہیں (۵۲)۔

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

وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ ط قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي - - -
(۱۷: ۸۵)

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

Hume, *Treatise of Human Nature*, Book, 1, 4. ch. 6. (۵۰)

French Abbe Étienne de Condillac (1715—1780). (۵۱)

Thilly, *A History of Philosophy*, P. 331. (۵۲)

سے کہہ دیجئے کہ روح میرے رب کے ”امر“ میں سے ہے۔ اس آیت میں روح کو ”مِنْ أَمْرِ رَبِّي“ کہا گیا ہے، اس لیے ان تینوں الفاظ کی تشریح کی جاتی ہے۔ ”مِنْ“ کی تشریح بعد میں کی جائے گی، لہذا 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 الہی قوتِ فَعَال ہے اور ”امر“ انفاخِ روح کی الہی قوتِ فَعَال، جیسا کہ دوسری جگہ قرآنِ حکیم نے خود ہی اس امر کی تشریح بھی کر دی ہے:

ثُمَّ سَوَّاهُ وَنَفَخَ فِيهِ مِنْ رُوْحِهِ وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ
وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ ۗ (۳۲ : ۹) .

پھر اسے مکمل طور پر متناسب و ہم آہنگ بنا دیا اور اس میں اپنی روح سے پھونکا اور تمہارے لیے سامعہ، باصرہ اور قلب بنا دیا۔
نِزْفَاذًا سَوَّيْتَهُ، وَنَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوْحِي فَقَعُوا لَهُ
سُجْدًا ۚ (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 رُوْحِي“ ہی ”امر“ ہے۔ ”رَبِّي“ اور ”روحی“ میں یا ئے متکلم ایک زبردست حقیقت کی طرف نشاندہی کر رہی ہے۔ ربی میں یا ئے 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 مستثنیٰ ہیں، اس لیے کہ ان کا تصورِ رب ایک ہی تھا، جس کی جامع و مانع تشریح متنِ قرآنی میں جا بجا ملتی ہے۔ بہر حال، اسلام کے نزدیک ”رب“ ایک ایسی متصرف و پروردگار ہستی ہے جو اپنی مخلوقات کی نہ صرف پرورش و نگہداشت اور 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۔ ”ربن“ کے محلِ استعمال سے یہ مفہوم خود بخود واضح ہو جاتا ہے کہ ”روح“ رب کی ذاتی قوتِ فعال میں سے ہے۔ لہذا یہ صرف روح ہی کی خصوصیت اور اس کی انفرادیت کی وجہٴ حقیقی ہے۔ اس کے برعکس ”کن“ کی تخلیق جو مادی دوتی ہے، ذاتِ باری تعالیٰ سے یہ نسبت نہیں رکھتی، کیوں کہ وہ تو ہر قسم کی مادی 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 شے تو نہیں ہو سکتی، لیکن اپنی اصل کے ایجاز 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 ارتقائے دوام لازم ہے؛ نیز یہ قوتِ فعال مرشد و راہنما بھی ہے، لہذا وہ خود ہی اپنے ارتقائے دوام کی راہیں متعین کرتی رہے گی، آخرت کے ثباتِ دوام میں بھی۔ علاوہ ازیں وہ خداوند تعالیٰ کی تمام صفات سے اضافی اور جزوی طور پر متصف بھی ہے، جنہیں بروئے کار لانے ہی میں اس کی فلاح و نجات اور طمانیت و مسرت کا راز مضمحل ہے۔ نیز فلسفۂ اخلاق کا حاصل بھی یہی ہے۔ یہ مفہوم اس طرح بھی ادا کیا جا سکتا ہے کہ خودی قوتِ ازلی کے بحرے 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 تُنْفِذُ وَنَّ إِلَّا بِسُلْطٰنٍ ه
(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 جذبہٴ محبت
سے معمور بھی ہے ۔

جہالیاتی نقطہٴ نظر سے خودی کی تشریح با اندازِ دیگر بھی ہو
سکتی ہے - قرآن حکیم کا ارشاد ہے : اَللّٰهُ نُوْرُ السَّمٰوٰتِ وَالْاَرْضِ
(۳۵ : ۲۴) ، (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 مضمون ہے
کہ اللہ تو ”لَا كَمِثْلِ شَيْءٍ“ 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 ساوی 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 من جملہ صفات میں سے ایک صفت ہے - فکرِ انسانی کی راہ میں
صفاتِ الہی کا یہ مقام از بس خطرناک ہے - اسی مقام پر دندو فلاسفہ
نے ایسا دھوکا کھایا کہ انہوں نے وجودِ کائنات ہی سے انکار کر دیا ،
اور آسے اندریوں یا حواس کا فریب یا مایا سمجھ لیا - مغربی تصویریت
کا بھی قریب قریب یہی نظریہ ہے - نو افلاطونیت اور تصوفِ اسلامی کے
بعض دبستانوں میں بھی کائنات اور خدا کے متعلق تقریباً ایسا ہی نظریہ
پایا جاتا ہے - چنانچہ وحدت الوجود اور وحدت الشہود بھی اسی قبیل
کے نظریے ہیں - قرآنِ حکیم کی رو سے ایسے تمام نظریے ناطص بلکہ باطل
ہیں ، کیوں کہ کائنات باطل ، مایا یا فریبِ نظر نہیں بلکہ ”تخایق بالحق“

ہے ، یعنی کائنات نہ تو باطل ہے اور نہ اپنی ذات میں مطلق حق ہی ہے ، بلکہ یہ ” قائم بالحق “ ہے ۔ اس کی تصریح یہ ہے کہ کائنات فی الواقعہ اپنا وجود رکھتی ہے جو قائم بالذات نہیں ، بلکہ عرض ہے ، اس کی ہستی و بقا کا انحصار ذاتِ باری تعالیٰ پر ہے ؛ نیز وہ مشہود بھی اس کے نور ہی سے ہے ، کیوں کہ اللہ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ 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 ذرے ذرے 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 ۔ چنانچہ اگر انسان کے اندر نورِ خداوندی نہ ہوتا تو جہاں تک انسان کا تعلق ہے ، کائنات اس کے لیے وجود نہیں عدم ہوتی ۔ لہذا یہ خودی ہے جو اپنے نور (جو درحقیقت نورِ الہی ہے) سے کائنات کا مشاہدہ کرتی ہے ، اور یہ کائنات ہے جو اپنے مشہود اور بقا کے لیے ایک طرف نورِ حق اور دوسری طرف نورِ خودی کی مرہونِ منت ہے ۔

اس تمہید کے بعد اب علامہ اقبال کے تصورِ خودی کو ان کے اپنے کلام کی روشنی میں معلوم کرنے کی کوشش کی جاتی ہے ۔ علامہ اقبال نے اسرارِ خودی کی پہلی طبع میں خودی کی یہ تشریح کی ہے : ” ہاں ، لفظ ” خودی “ کے متعلق ناظرین کو آگاہ کر دینا ضروری ہے ۔ یہ لفظ اس نظم میں بمعنی ” غرور “ استعمال نہیں کیا گیا ، جیسا کہ عام طور پر اردو میں مستعمل ہے ۔ اس کا مفہوم محض نفس یا تعینِ 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 :

غریقِ قلزمِ وحدت دم از خودی نہ زند
بود محال کشیدن میانِ آبِ نفس

(دیباچہٴ 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 غیر فانی بنا دینے کا باعث ہے ۔ شخصیت کا تصور ہمارے سامنے قدروں کا معیار پیش کر دیتا ہے اور خیر و شر کے مسئلے کو طے کر دیتا ہے ۔ جو شئے شخصیت کو استحکام بخشنے اچھی ہے ، اور جو اسے کمزور کر دے ، بُری ہے ۔ فنون ، مذاہب اور اخلاقیات کا فیصلہ شخصیت کے نقطہٴ 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 معنی 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 شے 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 مضمحل 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 ، دیباچہ 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 ۔ لہذا انہوں 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 مادے 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 الہیات اسلامیہ ، ترجمہ از سید نذیر نیازی ،

لاہور ۱۹۵۸ ، ص ۱۴۳ .

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

فی الاصل کوئی حقیقت نہیں - مطالعہ اخلاق (۵۵) میں تو وہ اس کا وجود تسلیم کرتا ہے ، لیکن منطق (۵۶) میں اسے ایک علمی مفروضے سے زیادہ اہمیت نہیں دیتا - حقیقت اور شہود (۵۷) میں البتہ اس نے خودی کی حقیقت پر نہایت گہری نظر ڈالی ہے ، بلکہ اس بحث میں کہ خودی کیا ہے اور اس کی ماہیت کیا ہے ، بریڈلے کی اس تصنیف کے دو ابواب کو ایک طرح سے دور حاضر کے اپنشد تصور کرنا چاہیے جو گویا جیو آتما کے عدم حقیقت کے بارے میں لکھے گئے - بریڈلے کے نزدیک حقیقت کی پہچان یہ ہے کہ تعارض سے پاک ہو ، لیکن محسوسات و مدرکات کا مرکز متناہی (یعنی خودی) جیسا کہ بریڈلے نے اس کی تحقیق و تنقید کی ہے ، چوں کہ تغیر و ثبات کے ناقابل تطبیق اضداد کا حامل ہے ، لہذا ثابت ہوا کہ خودی کی حقیقت قریب سے زیادہ نہیں - ہم اس باب میں جو بھی نظریہ قائم کریں گے ، اسے احساس کہیں ، تشخیص ذات سے تعبیر کریں ، روح ٹھہرائیں یا مشیت کا نام دیں ، اس کا جائزہ قوانین فکر ہی کے ماتحت لینا ہوگا - لیکن فکر کا دارومدار نسبتوں پر ہے اور نسبتوں کے لیے تعارض ناگزیر ہوا ؛ مگر اس بے دردانہ منطق کے باوجود جس کی رو سے خودی کی حقیقت محض ایک طومار اور انتشار و پراگندگی کے اور کچھ نہیں رہتی ، بریڈلے کو اعتراف کرنا پڑا کہ کسی نہ کسی معنوں میں وہ ایک حقیقت ضرور ہے ، یعنی ایک ناقابل انکار امر واقعی - بات یہ ہے کہ بحالت متناہیت تو خودی بے شک ایک ناقص سی وحدت حیات ہے ، لیکن ایک زیادہ ہمہ گیر ، زیادہ مؤثر ، زیادہ متوازن اور اپنے آپ میں زیادہ یکتا وحدت کی آرزو اس کی فطرت میں داخل ہے - یوں بھی کسے معلوم

Ethical Studies (۵۵)

Logic (۵۶)

Appearance And Reality (۵۷)

کہ ایک کامل و مکمل وحدت کے حصول میں اسے کس کس ماحول سے گزر کرنا ضروری ہے۔ اپنے ربط و نظم کی موجودہ صورت میں تو اس کا اطناب یونہی قائم رہ سکتا ہے کہ نیند کے سہارے مسلسل استراحت کا سامان، پیدا کرتی رہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ایک معمولی سا مہیج بھی اس کی وحدت 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 ہوگی۔ بایں ہمہ 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۔

لہذا 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 باہمدگر منفصل تو ہے نہیں، بلکہ ایک دوسرے کے لیے کچھ معنوں کا حامل اور باہم متعلق۔ انہیں اس پیچ در پیچ گل کے شیون و اطوار کہیے جسے ہم نفس سے تعبیر کرتے ہیں۔۔۔۔۔ لہذا خودی کو ان معنوں میں مکناً 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 ہوگی۔ طبیعی حوادث کی مدتِ زمانی تو ایک حقیقت حاضرہ ہے اور مکان پر متمد؛ لیکن خودی کی مدتِ زمانی اس کے داخل میں مرکوز اور اپنے ہی مخصوص انداز میں حال اور مستقبل سے وابستہ۔ یہ اس لیے کہ

جب کوئی طبیعی حادثہ پیش آتا ہے تو اپنے وقوع کے متعدد نشانات چھوڑ جاتا ہے ، جنہیں دیکھ کر ہم اس کی مدتِ زمانی کا اندازہ کر لیتے ہیں ۔ مگر یاد رہے کہ یہ نشانات محض علامت ہوں گے اس مدتِ زمانی کی ، نہ کہ بجائے خود وہ مدتِ زمانی ۔ حقیقی مدتِ زمانی کا تعلق خودی اور صرف خودی سے ہے ۔

خودی کی دوسری نمایاں خصوصیت بطور ایک وحدت ، اس کے خفا یا جلوت کا پہلو ہے ، جس کی بدوات ہر خودی کی اپنی ایک یکتا حیثیت ہے ۔ فرض کیجیے آپ کوئی نتیجہ قائم کرنا چاہتے ہیں ۔ اندریں صورت ضروری ہے کہ اس منطقی قضیے کے دونوں مقدمات آپ کے یعنی ایک ہی ذہن میں جمع نہ ہوں ۔ بعینہ اگر مجھے کسی چیز کی خواہش ہے تو یہ میری خواہش ہوگی اور اس کا پورا ہونا میری ہی خواہش کا پورا ہونا ہے ۔ لہذا اس سے لطف حاصل ہوگا تو مجھی کو ، حتیٰ کہ اگر ساری دنیا بھی اس کی خواہش مند ہوتی اور اپنی یہ خواہش پوری کر لیتی ، تب بھی مجھے اس کی ویسی ہی طلب رہتی اور اس وقت تک دور نہ ہوتی جب تک میں اسے پورا نہ کر لیتا ۔ یا پھر اگر میرے دانت میں درد ہے تو یہ تو ممکن ہے کہ اس درد میں دندان ساز مجھ سے ہمدردی کا اظہار کرے ، لیکن درد کا احساس تو مجھی کو ہوگا ، دندان ساز کو تو نہیں ہوگا ؛ لہذا میرا حظ اور میرا کرب دوسروں کا نہیں ، یعنی میری ہی انفرادی خودی کا تار و پود ہے ۔ ایسے ہی میرے احساسات ، میری نفرت اور میری محبت ہے ، جیسے میرے فیصلے اور میرے عزائم میری اور صرف میری ذات کا حصہ ہیں ۔ خدا بھی تو ایسا نہیں کرے گا کہ میری جگہ خود محسوس کرنا یا حکم لگانا شروع کر دے ، یا یہ کہ ایک کے بجائے دو راستے میرے سامنے ہیں تو خود ان سے ایک کا انتخاب کر لے ۔ میں اگر آپ کو پہچان لیتا ہوں تو اس کا مطلب بجز اس کے اور کیا ہو سکتا ہے کہ میں پہلے بھی آپ سے مل چکا ہوں ۔ لہذا

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 باہمی ہے ، جس کا اظہار ہم لفظ ”میں“ سے کرتے ہیں اور جس سے نفسیات کا یہ بنیادی مسئلہ ہمارے سامنے آتا ہے کہ اس ”میں“ یا ”انا“ یا ”خودی“ کی ماہیت کیا ہے ؟

الہیاتِ اسلامیہ کے اس مذہب میں جس کے امام غزالی^۳ شارح اعظم ہیں ، ”خودی“ یا ”انا“ کی حیثیت ایک سادہ ، ناقابلِ تجزیہ اور ناقابلِ تحول جوہرِ روحانی کی ہے ، جسے کیفیاتِ نفسی کے سارے مجموعے سے کلیتاً مختلف ، علیٰ ہذا مرور زمانہ کے اثرات سے سرتا سر آزاد تصور کیا جاتا تھا۔۔۔۔۔ ولیم جیمز (۵۸) نے تو شعور کو ”جوئے خیال“ سے تشبیہ دی ہے ، یعنی پیہم تغیرات کی اس آمد و شد سے جس کے شعور میں اس کے تسلسل کا احساس برابر قائم رہتا ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ یہ کوئی اصول ہے جو ہمارے محسوسات و مدركات کو باہم مجتمع رکھتا اور حیاتِ ذہنی کے مسلسل بہاؤ میں باہم دگر گرہیں لگائے ہوئے ان کا رشتہ ایک دوسرے سے جوڑ دیتا ہے۔ لہذا خودی کیا ہے ؟ ہمارے ذاتی احساسات اور اس لیے ہمارے نظامِ فکر ہی کا ایک حصہ ، جس کا ہر ارتعاش خواہ موجود ہو ، خواہ گزرتا ہوا ، ایک ناقابلِ 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 شرطِ اولیں ۔ وہ الگ الگ اجزاء کا مجموعہ نہیں کہ ایک دوسرے کو اپنی خبر دیتے رہتے ہیں ۔ لہذا 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 ۔ لہذا 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 شے ہے ۔ ہمارا کہنا یہ ہے کہ ہمارے داخلی محسوسات و مدرکات کا مطلب ہی یہی ہے کہ خودی کا عمل و دخل جاری ہے ۔ جب ہم کسی شے کا ادراک کرتے یا اس پر حکم لگاتے یا کوئی اور ارادہ کرتے ہیں تو ایسا کرنے میں خودی ہی سے آشنا ہوتے ہیں ۔ خودی کی زندگی اطناب کی ایک حالت ہے جسے اس نے اپنے ماحول پر اثر آفرینی یا اس سے اثر پذیری کی خاطر پیدا کر رکھا ہے ۔ لہذا یہ کہنا غلط ہوگا کہ اثر آفرینی اور اثر پذیری کی اس کشمکش میں خودی کا وجود اس سے باہر رہتا ہے ۔ ہرگز نہیں ۔ برعکس اس کے وہ ایک رہنا توانائی کی طرح اس میں شامل رہے گی ۔ لہذا 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 رہنا وظیفے کی طرف واضح اشارہ موجود ہے : **وَيَسْئَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ طُ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُمْ مِنَ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا** (۱۷ : ۸۵) ۔

اور تجھ سے روح کے متعلق سوال کرتے ہیں۔ کہہ دو کہ 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۔ پرننگل پٹی سن (۵۹) کو افسوس ہے کہ انگریزی زبان میں ایک ہی لفظ ہے (۶۰)، جس سے اس نسبت کا اظہار کیا جاتا ہے جو خدا کو ایک طرف کائنات سے، جس کا خاصا امتداد ہے اور دوسری جانب انسانی خودی سے ہے۔ لیکن عربی زبان میں خوش قسمتی سے دو لفظ موجود ہیں، ایک ”خلق“ اور دوسرا ”امر“ اور جو ان دونوں صورتوں کے لیے مخصوص ہیں جن میں اللہ تعالیٰ کی قدرت اور خلاق 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 أَلَا لَهُ الْخَلْقُ وَالْأَمْرُ ط (۷۴ : ۵۴)، یعنی خلق اور امر دونوں اسی کے ہاتھ میں ہیں۔ پھر اوپر کی آیت میں بھی جس کا حوالہ ہم دے آئے ہیں، روح کی حقیقی ماہیت کا اظہار لفظ ”امر“ ہی سے کیا گیا ہے، کیونکہ اس کا سرچشمہ بھی تو ذات الہیہ ہی کی قدرت اور خلاق ہے، گو ہم نہیں جانتے کہ امر الہی کی کار فرمائی نے ان وحدتوں کی شکل کیوں اختیار کی جنہیں ہم خودی سے تعبیر کرتے ہیں۔ بعینہ لفظ ”ربی“ میں بھی ضمیر متکلم کے استعمال سے خودی کی ماہیت اور کردار کی کچھ اور وضاحت ہو جاتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ باوجود ان تغیرات کے، جو باعتبار ایک وحدت، خودی کی حد و وسع، توازن اور اثر آفرینی میں پیدا ہوتے ہیں، اس کا ایک مخصوص اور منفرد وجود ہے۔

Pringle Pettison (۵۹)

(۶۰) یعنی creation

كُلُّ يَعْمَلُ عَلٰی شَاكِلَتِهٖ ط فَرَبُّكُمْ اَعْلَمُ بِمَنْ هُوَ اَهْدٰى
 سَبِيْلًا (۱۷ : ۸۴) - اُنہذا 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 رہنا 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 سچ 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 تمنایں کیا ؟ یونہی آپ میری ذات کی ترجیحی
 کریں گے ، مجھے سمجھیں اور جان لیں گے .

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

وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْاِنْسَانَ مِنْ سُلٰلَةٍ مِّنْ طِيْنٍ ۝ ثُمَّ
 جَعَلْنٰهُ نَظْفًا فِیْ قَرَارٍ مَّكِيْنٍ ۝ ثُمَّ خَلَقْنَا النَّطْفَةَ عَلَقَةً
 فَخَلَقْنَا الْعَلَقَةَ مُضْغَةً فَخَلَقْنَا الْمُضْغَةَ عِظَامًا
 فَكَسَوْنَا الْعِظَامَ لَحْمًا ۝ ثُمَّ اَنْشَاْنُهٗ خَلْقًا اٰخَرَ ط
 فَتَبَرَّكَ اللهُ اَحْسَنُ الْخَالِقِيْنَ ۝ (۲۳ : ۱۲ - ۱۴) .

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

اس ”خلقِ آخر“ کا نشو و نما نظامِ 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۔ لہذا بدن کو روح کے اعمال کا حاصل جمع کہنے، یا یہ کہ وہ اس کی ”عادت“ ہے اور اس لیے اس سے ناقابلِ فصل۔ بدن چونکہ شعور کا ایک مستقل عنصر ہے، لہذا جب ہم اسے خارج سے دیکھتے ہیں تو وہ بحیثیت ایک مستقل عنصر اپنی جگہ پر قائم اور استوار نظر آتا ہے۔ یہ اگر صحیح ہے تو پھر سوال پیدا ہوگا کہ مادہ کیا ہے؟ اس کا جواب ہے ادنیٰ خودیوں کی وہ بستی جن کا اجتماع اور عمل و تامل جب ایک خاص نسق پر پہنچ جاتا ہے تو اس سے ایک اعلیٰ تر خودی کا صدور ہوتا ہے۔ بالفاظِ 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 (تشکیلِ جدید الہیات، ص ۱۴۳ تا ۱۵۷ بعد)۔

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 خودی مطلق ، وجودِ مطلق یا واجب الوجود ہے ، جس سے دیگر وجود اس طرح نکلتے ہیں ، جس طرح درخت سے شگوفے پھوٹتے ہیں ۔ یہ دراصل ایک قسم کا طبیعی یا مادی نظریہٴ حیات ہے ۔ لیکن علامہ اقبال کا تصورِ صدور اس نظریے سے بالکل مختلف ہے ۔ وہ صدور کو خودی مطلق کی تخلیقی فعلیت کا اظہار سمجھتے ہیں ۔ ان کا یہ تصور عام حیاتیاتی یا تخلیقی نظریوں سے بالکل مختلف ہے ، اور جیسا کہ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں وہ خودی کو تخلیق نہیں ” امر “ سمجھتے ہیں ، لہذا اس نظریے کو ” نظریہٴ امر “ سے موسوم کر سکتے ہیں ، جس کی تشریح علامہ اقبال نے ایک جگہ اس طرح کی ہے :

” بہر کیف 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 مادی جواہر کی میکانیکی 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 ۔ لہذا قدرتِ الہیہ کا ہر جوہر خواہ اس کا درجہ ہستی پست ہو یا باند ، 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 :

وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ ۝ (۵۰ : ۱۶) ،
 کیونکہ یہ حیاتِ الہیہ ہی کا میلِ رواں ہے جو ہمارے وجود کا
 سرچشمہ ہے اور جس میں ہم موتیوں کی طرح پیدا ہوتے اور زندگی
 بسر کرتے ہیں، (تشکیلِ جدید الہیات 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
 انہوں نے اپنے اس تصورِ خودی کو اپنے اشعار میں بڑے دلکش
 پیرائے میں بیان کیا ہے اور کئی نئی باتیں بھی کہی ہیں ۔ لہذا
 ان کے اس تصور کو اب ان کے آئینہ اشعار میں دیکھنے کی کوشش
 کی جانی ہے .

ہم اوپر دیکھ آئے ہیں کہ قرآنِ حکیم کے نزدیک اللہ تعالیٰ
 آسمانوں اور زمین کا نور ہے اور اس نے اپنی نورانی روح سے وجودِ انسانی
 میں پھونکا تو اس کے اعجاز سے انسان میں شعور و آگہی پیدا ہو گئی۔
 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 الہی 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 انہوں 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 تیرے نور سے وابستہ مری بود و نبود
 باغباں ہے تری ہستی پئے گلزارِ وجود

(بانگِ درا ، ۴۶)

اسی تصور کی تائید میں انہوں 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 دائم کہ ایس تابندہ گوهر
 کجا بودے اگر دریا نبودے

(ارمغانِ حجاز ، ۱۷۳)

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

تو کہ از نورِ خودی تابندہ
 گر خودی محکم کُنی پائندہ
 جوہرِ نورست از خاکِ تو
 یک شعاعش جلوہٴ ادراکِ تو

(اسرار و رموز ، ۹۹)

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

تری خودی سے ہے روشن ترا حریمِ وجود
حیات کیا ہے؟ اسی کا سرور و سوز و ثبات
بلند تر مہ و پرویں سے ہے اسی کا مقام
اسی کے نور سے پیدا ہیں تیرے ذات و صفات

(ضرب کلیم ، ۱۰۴)

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

درونِ سینۂ آدم چہ تور است
چہ نور است این کہ غیبِ او حضور است
من او را ثابتِ سیار دیدم
من او را نور دیدم ، نار دیدم
گہے نارش ز برهانِ دلیل است
گہے نورش ز جانِ جبرئیل است
چہ نورے جانِ فروزے سینہ تاجے
نیرزد با شعاعش آفتاجے

(زبور عجم ، ۲۰۷ تا ۲۰۸)

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

کی کتاب جہالیات ، قرآن حکیم کی روشنی میں ، ۸۵ تا ۹۰) ، جس کے نزدیک خودی 'مطلق' ہر لحظہ ایک نئی شان میں رہتی ہے :
 كُلَّ يَوْمٍ هُوَ فِي شَأْنٍ (۵۵ : ۲۹) ؛ نیز وہ حسی و قیوم ہے ۔
 اسی تصور کی رعایت سے علامہ اقبال نے خودی کے لیے ثابتِ سیار کی اصطلاح وضع کی ہے جو قرآن مجید کے اس مفہوم کی جدید فلسفیانہ انداز میں بہت عمدہ ترجمانی کرتی ہے ۔ ان اشعار میں انہوں 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 مبداء ہے ، جسے حاصلِ زندگانی کہیں تو بے جا نہ ہوگا ۔ چنانچہ نورِ خودی کی انہیں خصوصیات کے باعث اس کی ایک کرن بھی قدر و قیمت میں سورج سے کہیں زیادہ ہے ۔

یہی نورِ خودی ہے ، جسے علامہ اقبال دیگر اسلامی علماء و حکماء اور صوفیہ کی طرح حسنِ خودی سے تعبیر کرتے ہیں ، جو الظاہر بھی ہے اور الباطن بھی ۔ جب یہ حسن اس عالمِ طبیعی میں جلوہ نما ہوتا ہے تو اسے حسنِ فطرت یا حسنِ کائنات کہتے ہیں ، اور جب یہ انسان کے عالمِ باطن میں جاگزیں ہوتا ہے تو اسے حسنِ باطن اور دیگر کئی ناموں سے موسوم کیا جاتا ہے :
 لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ ط (۹۵ : ۴) ،
 میں اسی حسنِ 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 نظامِ فکر کا تعلق ہے ، اس کے دو ماخذ ہیں : القرآن اور الحدیث ۔ قرآن حکیم میں آیا ہے : هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِي الْمُصَوِّرُ لَهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَى ط (۵۹ : ۲۵) ، وہی اللہ خالق ، باری اور مصور ہے

(اور) اسی کے لیے تمام حسین نام ہیں؛ اور حدیث شریف میں ہے کہ **اللَّهُ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ**۔ اللہ جمیل ہے اور جہال سے محبت کرتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ **قرآن حکیم** نے دوسری تمام کتبِ سماوی سے زیادہ اللہ کی حسین صفات کا ذکر کیا ہے اور خصوصیت سے اس کی شانِ جہالی کی طرف بہت زیادہ توجہ دلائی ہے۔ غالباً اسی بنا پر اسلام کا عام لٹریچر بالعموم اور متصوفانہ لٹریچر بالخصوص **حسنِ الہی** 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:

ہر چند ہو مشاہدہ حق کی گفتگو

بنتی نہیں ہے ساغر و مینا کہے بغیر

بہر کیف، اسی نورِ الہی کو علامہ اقبال حسن سے تعبیر کرتے ہیں:

حسنِ بے پایاں درونِ سینہ خلوت گرفت

آفتابے خویش را زیرِ گریبانے نگر

(زبورِ عجم، ۸۶)

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

ہست معشوقے نہاں اندر دلت

چشم اگر داری بیا بنہایت

عاشقانِ او زِ خوبانِ خوب تر

خوش تر و زیبا تر و محبوب تر

(اسرار و رموز، ۱۹)

یہ تصور کہ خدا نور بھی ہے اور حسن بھی ، یا دوسرے لفظوں میں نور اور حسن ایک ہی حقیقت کے دو نام ہیں ، جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے ، یونانی نظامِ فکر میں بھی موجود ہے اور اہم سمجھا جاتا رہا ہے ۔ اس کے علاوہ یہ تصور چونکہ اسلامی نظامِ فکر میں بھی اہمیت رکھتا ہے ، لہذا 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 مطمح 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 قوتِ علم عطا کرتی ہے ، بالکل اسی طرح جس طرح نور آگ کو جو آنکھ میں ہوتی ہے آگ کے ساتھ جو معروضات کو رنگین کرتی ہے ، آپس میں ملا دینے کا موجد اور اس کی علت ہے ۔ فیڈروس میں افلاطون نے اعیان اور نور کے تعلق پر بحث کرتے ہوئے حسن کے عین کو مشاہدہ انسانی میں خصوصی مقام دیا ہے ۔ حسن بیک وقت سب سے زیادہ دلاویز اور کل صورتوں میں سب سے زیادہ روشن نظر آنے والا ہے ۔ وجہ یہ ہے کہ یہ ہماری قوتِ باصرہ سے نمایاں ہوتا ہے جو ہماری روشن ترین حاسہ ہے (۶۳) ۔ افلاطون نے نور اور

perspective (۶۱)

Republic, Bk. VI .P. 508 (۶۲)

Phaedrus, P. 250 d. (۶۳)

روحانی حسن میں جو گہرا ربط قائم کیا ، اس کی ارتقائی صورت ہمیں نوافلاطونی مکتبِ فکر اور قرونِ وسطیٰ کی مدرسی جہالیات میں نظر آتی ہے ۔

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

افلاطونس کا ”الواحد“ جو ہر شے 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 عالمِ طبیعی کے وجود و شہود کی اصل حقیقت ہے ۔ لہذا خدا یعنی الواحد اصل وجود اور قائم بالذات ہے اور اس کے ماسوا ہر شے مجاز ہے ۔ حقیقت و مجاز کا یہ تصور ہی دراصل وہ اساس ہے جس پر عقیدہ وحدت الوجود کی عبارت قائم ہے ، اور یہ عقیدہ 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 جہالیات پر بھی پڑنا لازمی تھا اور پڑا ۔ چنانچہ علامہ اقبال کا ابتدائی جہالیاتی فکر بھی اس سے واضح طور پر متاثر نظر آتا ہے ۔ مسئلہ وحدت الوجود کی اس غیر معمولی اہمیت کے پیش نظر اگلے باب میں اس پر بحث کی جائے گی ۔

باب ۲

وحدت الوجود

باب ۲

وحدت الوجود

وحدت الوجود (۱) چونکہ فلسفہ و مذہب کی تاریخ میں ایک سرکھٹا اٹارا مسئلہ رہا ہے ، لہذا اس کی اصل کا سراغ لگانے کی کوشش میں سب سے پہلے قدیم و جدید علماء و حکماء اور صوفیہ کے نصورات کا ایک مجمل خاکہ پیش کیا جاتا ہے اور ابتداء انسائیکلو پیڈیا امریکنا (۲) سے کی جاتی ہے .

وحدت الوجود (Pantheism) ، یونانی میں ”پن“ Pan کل کے اور ”تھیوس“ خدا کے معنی میں آتا ہے (فلسفے میں خدا کی عینیت (۳) اور مادی دنیا کا مسئلہ ہے - اس مسئلے کی حیثیت دہریت (۴) اور اذعان 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

panthiesm (۱)

Encylopaedia Americana (۲)

identity (۳)

Atheism (۴) یہ عقیدہ کہ خدا کا کوئی وجود نہیں -

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

Being (۶)

cause (۷)

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 - آخر میں وہ معلول سے علت کی طرف استدلال کرتے ہوئے ان کے درمیان ایک ناگزیر تعلق کو واضح بھی کر سکتا ہے - آخری طریقہ ہی وحدت الوجود کی اصل اور اس کی شرح ہے - دھرتے اور وحدت الوجودی کے نزدیک خدا کے تصور کی اصل ایک ہی ہے - ہم اپنے آپ پر اور گرد و پیش کی اشیاء پر جن سے ہم واقف ہوتے ہیں ، استدلال کرنے ہی سے کسی "وجود اعلیٰ" کی ہستی کا استنتاج کرتے ہیں اور یہ وجود اعلیٰ ہی ہے جس پر کل اشیاء منحصر ہیں ، جس سے یہ صادر ہوتی ہیں یا جس میں یہ باقی رہتی ہیں - وحدت الوجود نے علت و معلول کی عینیت اختیار کر لی اور ہر معلول کی تالی کفایت (۱۲) کی اس لیے صحیح طور پر تشریح کر دی گئی تاکہ اس کی علت کی نشاندہی کی جا سکے - اس کے نزدیک مادہ (۱۳) کا ، جو قلب (۱۴) سے کم تر نہیں ، الوہیت (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۔ لہذا ہر موجود شے اپنی ہستی کی، جسے وہ حاصل کرنے کے قابل ہوتی ہے، کل شرح اپنے اندر رکھتی ہے۔

فلسفہ یونان کا قدیم ترین ایونی مکتب فکر (۱۹)، جس حد تک وہ اذعانِ خدا پرستی کا قائل ہے، بنیادی طور پر وحدت الوجودی تھا اور قدماء میں ایپی کیورس (۲۰) اور لیو قیرانطس (۲۱) اور متأخرین میں برونو (۲۲) اسی دبستان وحدت الوجود سے تعلق رکھتے تھے۔ سائمانی نظریہ (۲۳) یا یہ کہ کل اشیاء کا مبداء شعوری ساہات ہیں اس دبستان کی معراجِ کمال ہے۔ سائکتیہ کپل ہندو فلسفے کا ایک ممتاز نظام ہے، جو مشرق میں وحدت الوجودی رجحانات کا سب سے بڑا ترجمان تھا۔ سپیسیس (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 اول ہے، لیکن تاریخی تسلسل کے اعتبار سے ترقی کی آخری تخلیق ہے۔ اس نے مسرت (۲۵) کی تعریف یہ کی ہے

unity of universe (۱۷)

variety (۱۸)

Ionian (۱۹)

Epicurus (341—270 B. C.) (۲۰)

Lucretius, Carus (98—54 B. C.) (۲۱)

Giordano Bruno (1548—1600) (۲۲)

The Atomic Theory (۲۳)

Speusippus (۲۴)

happiness (۲۵)

کہ وہ فطرت کے ساتھ توافقی 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 شہار کیے جا سکتے ہیں۔ ان کا عقیدہ یہ تھا کہ جو کچھ حقیقی ہے مادی ہے۔ یہ کائنات مجموعی لحاظ سے شعور رکھتی ہے اور یہ شعور ہی الوہیت ہے۔ یہ عالم مستقلاً ایک ارتقائی حالت میں ہے۔ پانی، مٹی اور ہوا کے عناصر آگ سے ظہور پذیر ہوتے ہیں اور آگ پھر انہیں اپنے اندر جذب کر لیتی ہے، اور یہ سلسلہ ایک ابدی چکر میں چلتا رہتا ہے۔ روحِ انسانی اور خدا جن کی فطرت ایک ہی ہے، ایک دوسرے پر عمل اور ردّ 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 دبستانِ تصوف سے بڑھ کر کوئی شے وحدت الوجود کی اس قدر مخالف دکھائی نہیں دیتی۔ یہ مؤخر الذکر دبستان ہے جو خدا کو اتنا منزہ بنا دیتا ہے کہ فکر بھی انفرادیت سے جدا ہوئے بغیر اس تک رسائی نہیں حاصل کر سکتی۔ پھر بھی اس دبستان کے سینے سے وحدت الوجود کا ایک بھرپور چشمہ پھوٹا ہے۔ 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

The Stoics (۲۶)

Dionysius, The Pseudo—Aeropagite (۲۷)

particular (۲۸)

genus (۲۹)

species (۳۰)

ہوتا ہے۔ جون اسکوٹس اریجینا (۳۱) نے، جو قرون وسطیٰ کے مدرسے فلسفے (۳۲) کا مؤسس ہے، اس قیاس کو حقیقی رنگ سے ملان 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، جنہیں اس کے بعض متبعین نے وحدت الوجود کے رنگ میں ترقی دی۔ اکہارٹ کی یہ رائے تھی کہ مخلوقات ابدی طور پر خدا کے تصور یا خیال میں ہیں۔ اس تصور نے کل اشیاء کی انواع کے تصورات کے ابدی وجود کے وحدت الوجودی عقیدے کی صورت اختیار کر لی۔ برونو نے ایپی کیورس اور لیوقرائٹس کی طرح یہ تعلیم دی کہ تمام جواہر واحدہ یا موناڈ (۳۴) کل موجود اشیاء کے عناصر ہیں۔ لیکن ”وہ“ موناڈوں کا موناڈ ہے۔ کم سے کم کیونکہ تمام اشیا اس سے ماوراء ہیں؛ زیادہ سے زیادہ کیوں کہ تمام اشیاء اس کے اندر ہیں۔ وہ آزادانہ جہاتوں کی تخلیق کرتا ہے، لیکن اپنی فطرت کی اندرونی حاجت کے ذریعے؛ تمام جہان فطرت متاثرہ ہیں۔ خدا فطرت مؤثرہ ہے۔ سیارے ان روحوں کے ذریعے حرکت کرتے ہیں جو ان کے اندر رہتی ہیں۔ خدا تمام اشیاء میں ہے، اس وجود کی طرح جو ان تمام اشیاء میں ہوتا ہے جو موجود ہیں، یا ان چیزوں میں حسن کی طرح جو حسین ہیں (انسائیکلو پیڈیا امریکنا: بذیل مادہ)۔

John Scotus Erigena (۳۱)

scholastic philosophy (۳۲)

Meister Eckhart (1260–1327) (۳۳)

monads (۳۴)

جونسن (۳۵) نے وحدت الوجودی کی یہ تعریف کی ہے کہ وہ شخص جو خدا کو کائنات کے ساتھ خلط ملط کرتا ہے (۳۶)۔ واقعہ یہ ہے کہ وحدت الوجود اور اس سے متعلقہ اصطلاحات اصل کے اعتبار سے جدید ہیں۔ ٹولینڈ (۳۷) نے ۱۷۰۵ء میں اپنے آپ کو وحدت الوجودی کہا تھا، اور کہا جاتا ہے کہ یہ لفظ اس سے پہلے استعمال میں نہیں آیا تھا۔ لیکن جب یہ اصطلاحیں ایک دفعہ وضع ہو گئیں تو پھر انہیں قدیم فکری نظاموں کی تشریح کے لیے آسانی استعمال کیا جانے لگا۔ لہذا ہم دیکھتے ہیں کہ ایک مکتب 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 کناہہ مضمحل 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 لامحدود ازلی جوہر کو تسلیم کرتا ہے جو اپنے آپ کو عمل پر ابھارتا اور صورتوں کی بوقلمونی (یا کثرت) میں ملبوس کرتا ہے۔ وہ صورتیں جو فی الجملہ کائنات کی تشکیل کرتی ہیں انجام کار نا قابل فہم و ادراک وحدت میں لوٹ جاتی ہیں، جہاں سے وہ معرضِ ظہور میں آئی تھیں (دیکھیے انسائیکلو پیڈیا برٹانیکا، بذیل مادہ)۔

فلسفے اور الہیات میں وحدت الوجود کا نظریہ یہ ہے کہ

Tohnson (۳۵)

Encyclopaedia Britannica, v. s. (۳۶)

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، بذیل 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 عقیدہ وحدت الوجود کا پورا نظام قائم ہے۔ مشہور مستشرق ماسینیوں (۳۸) اسلامی فلسفہ و تصوف پر یونانی اثرات کی تاریخی نوعیت کی صراحت کرتے ہوئے لکھتا ہے: ”چوتھی صدی ہجری میں یونانی فلسفے کے نفوذ کی بدولت جو شروع شروع کے قرامطہ ادریہ (یا غناسطیوں) (۳۹) اور رازی سے ابن سینا تک برابر بڑھتا چلا جا رہا تھا، روح اور نفس کی غیر سادیت، تصوراتِ عمومی اور سلسلہٴ علل ثانویہ سے متعلق زیادہ صحیح ما بعد الطبیعیاتی مصطلحات وضع ہوئیں، لیکن یہ مصطلحات کتاب الالہیات منسوب بہ ارسطو،

Massignon (۳۸)

Gnostics (۳۹)

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

(الف) اتحادیہ : ابن مسرّہ اور اخوان الصفاء سے لے کر فارابی اور ابن قسی تک کی یہ رائے تھی کہ نفس منفعّل پر عقل فعّال کی تاثیر سے معانی کی تشکیل کا نام اتحاد ہے (اور عقل فعّال نام ہے فیض الہی کا اور قراسطہ اور سالمیہ کے نزدیک فیض الہی نورِ محمدی ہی ہے) .

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

(ج) وصولیہ : ابن سینا سے ابن طفیل اور ابن سبعین تک، جنہوں نے اس کی تشریح میں صرف اتنا کہنے پر اکتفا کیا کہ روح کو ذات الہیہ سے موافقت حاصل ہو جاتی ہے اور پھر ایک ایسے وجودِ جامع کا شعور حاصل ہو جاتا ہے جس میں تعدّد اور کسی طرح کے امتیاز کا سوال ہی باقی نہیں رہتا۔ سرسزی طور پر اس بات کو بھی پیش نظر رکھنا چاہیے کہ اتحادیہ کے اس نظریے کی، جسے ابن سینا نے اول نجات (قاہرہ، ص ۴۰۲،

Idealism (۴۰)
emanation (۴۱)

(۴۸۶) میں تسلیم کیا تھا ، لیکن بعد از آن اشارات (باب ۹ ، ص ۱۱۸ ، قب ابن عربی : تجلیات) میں رد کر دیا تھا ، امام غزالی نے (مقاصد الفلاسفہ ، ص ۷۳) میں تردید کی ہے ۔ نیز یہ کہ ابن سبعین کو ، جو نظریہ قیدم مادہ کا پکا قائل تھا ، ذاتِ باری میں مخلوقات کی صورت یا ان کے اصولِ تفرّد (انیة) کے سوا اور کچھ نظر نہیں آتا ۔

نظریہ تصوف کے ارتقاء کے تیسرے اور آخری دور کا آغاز ساتویں صدی ہجری/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 عقیدہ وحدت الوجود کا قائل ہے ۔ عقیدہ وجودیہ کا دعویٰ ہے کہ اس کی تاریخ بہت پرانی ہے ۔ اس نے بعض آیاتِ قرآنی کی تاویل اپنے حق میں کر لی ہے (البقرة) : ۱۰۹ ؛ ۲۸ (القصص) : ۸۸ ؛ ۵۰ (ق) : ۱۵) اور اس طرح قدیم اشعری متکلمین کے اس نظریے کی بھی ، جس میں تمام روحانی احوال بلا واسطہ افعالِ الہی ہیں ، اور شروع شروع کے صوفیوں ، مثلاً ” بسطاسی اور حلاج “ کے مبالغہ آمیز بیانات کی تاویل کر لی ہے (جن میں بعض عین القضاة ہمدانی نے اپنی کتاب تمہیدات میں جمع کیے ہیں ۔ ان میں لفظ وجود ” وجد “ سے مشتق ہے اور اس کے معنی ہمدانی نے بھی ان صفات کے لیے ہیں جو خدائے تعالیٰ کلمہ ” کون “ کے مقابل اپنی مخلوق کو عطا کرتا ہے اور اس کا مطلب ہے اس کا وجود مکان میں ہے) ، لیکن حقیقت یہ ہے کہ مذہب وحدتیہ تیسری صدی ہجری سے چلا 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 نظریہ بروز کے تصورِ عقلِ فعال کا ہے۔ ابنِ رشد بھی اس نظریہ بروز سے آزاد نہیں، کیوں کہ تہافت التہافت 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 ۵۶۷۸/۴۱۲۸۰) وہ پہلے شخص ہیں جنہوں نے مذہب وحدت الوجود کے اصول منضبط کیے۔ ابنِ عربی کے نزدیک جیسا کہ ابنِ تیمیہ 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 جلوہ گر ہوتا ہے؛ اور یہ کہ ہر روح ایک معکوس طریق پر ایسے مراحل طے کرتی ہوئی جن میں سے ایک منطقی تسلسل اور رابطہ قائم ہے پھر ذاتِ الہی 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 افراد کائنات کی چلتی پھرتی صورتوں کے اندر رواں دواں ہے۔ سترھویں صدی میلادی کے آخر میں کھڑائی اور نابلسی نے یہ کہہ کر راسخ الاعتقاد سنی مسلمانوں میں غم و غصہ کی ایک لہر دوڑا دی کہ شہادت ان لا الہ الا اللہ کی صحیح تاویل صرف عقیدہ وحدت الوجود ہی کے ماتحت ممکن ہے

(قب ، ماسینیوں Hallaj : Massignon ، ص ۷۸۴ تا ۷۹۰) (۴۲) .
 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 تیمیہ^۲ نے اس عقیدے کو معیوب سمجھ کر رد کر دیا تھا ۔ کہا جاتا ہے کہ ابن سینا بھی وحدت الوجودی تھا اور امام غزالی بھی جب اس پر اسماعیلی رنگ غالب تھا ، اس عقیدے کا نقیب تھا ۔ وحدت الوجودی دبستان کے نزدیک روح ایک جوہر ہے جو واحد و بسیط ہے ، اور نور آفتاب کی طرح ہر شے میں سرایت کر کے مختلف صورتوں میں جلوہ نما ہوتی رہتی ہے ۔ یہی صورتیں ہیں جنہیں انسان کہتے ہیں اور جس کی سوت کے بعد روح عالمِ قدس میں مل جاتی ہے جو اس کا اصلی مسکن ہے ۔ گویا وجودِ مطلق یا اللہ تعالیٰ انسانی صورت میں وجودِ متید ہے ، لیکن کئی حیثیت میں ایک واحد شے ہے ۔ اس کی مثال ایک ہندسے کی ہے ، جو بمنزلہ خدائے واحد ہے ، لیکن ان گنت اعدادِ 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 ۔ چنانچہ جب کوئی شے فنا ہوتی ہے تو یہ روح اسی بحرِ 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 وجودِ مطلق کا پرتو ہے اور اصل کے بغیر پرتو کا وجود قائم نہیں رہ سکتا ۔

(۴۲) اردو دائرۃ معارف اسلامیہ ، لاہور ، جلد ۴ ، کرامیہ ۷ ،

ص ۴۲۲ تا ۴۲۵ ۔

وجود یعنی ہستی، 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 اسواج کی حقیقت عین ذاتِ دریا سے ہے، اسی طرح جملہ افراد اور کائنات تجلیاتِ حق ہیں اور اس کثرتِ اعتباری کا وجود اسی وحدتِ حقیقی سے ہے (تذکرہ 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)۔

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

چمک تیری عین 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، آفتادگی تیرے کنارے میں

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

جو ہے بیدار انساں میں وہ گہری نیند سوتا ہے
شجر میں ، پھول میں ، حیوان میں ، پتھر میں ، ستارے میں

(بانگِ درا ، ۱۴۷)

اسی مضمون کو انہوں نے دوسرے پیرائے میں اس طرح بازداھا ہے :

تارے میں وہ ، قمر میں وہ ، جلوہ گہِ سحر میں وہ
چشمِ نظارہ میں نہ تو سرمہ امتیاز دے

(بانگِ درا ، ۱۱۷)

وہی اک حسن ہے لیکن نظر آتا ہے ہر شئے میں
یہ شریں بھی ہے گویا بیستوں بھی ، کوہکن 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 آساں کا ، شاعر کا دل ہے گویا
واں چاندنی ہے جو کچھ یاں درد کی کسک ہے

(بانگِ درا ، ۸۴)

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

دید تیری آنکھ کہ 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 تصور نظم "سلیمی" میں بڑے حسین الفاظ میں بیان
ہوا ہے :

جس کی نمود دیکھی چشم ستارہ میں 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 بانگین میں
جس کی چمک ہے پیدا ، جس کی سہک ہویدا
شبم کے موتیوں میں ، پھولوں کے پیرہن میں
صحرا کو ہے بسایا جس نے سکوت بن کر
ہنگامہ جس کے دم سے کاشانہ چمن میں
ہر شے میں ہے نمایاں یوں تو جہال آس کا
آنکھوں میں ہے سلیمی ! 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 ، ۱۳۶)

کروچے کے نزدیک زبان کی تنگ دامانی اور نارسائی کے سبب
فکر و نظر کو اکثر دھوکا ہو جاتا ہے اور ایک ہی چیز کے
معنی و مفہوم میں اختلاف پیدا ہو جاتا ہے (۳۳) - علامہ اقبال نے

Croce, *Aesthetic*, xviii. (۳۳)

بھی فکر و نظر کے اس دھوکے کے لیے زبان ہی کو مورد الزام
ٹھہرایا ہے :

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

(بانگِ درا ، ۸۴)

علامہ 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 (۳۵)

(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 مفکر و فلسفی کی راہ میں آتی ہے ۔ چنانچہ

(۳۵) 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 ہو کر دبستانِ وحدت الوجود کے نقیب بن گئے ۔ لیکن ان کی یہ ذہنی کیفیت عارضی تھی ، جو بعد ازاں مفقود ہو گئی ، اور وہ اس عقیدے سے تائب ہو گئے ، جس کا اقرار انہوں نے واشکاف 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 تدبیر کرنے سے قطعاً غیر اسلامی ثابت ہوئے ہیں ۔ مثلاً شیخ محی الدین ابن عربی کا مسئلہ قدم ارواح کملاء ، مسئلہ وحدت الوجود یا مسئلہ تنزلاتِ ستہ یا دیگر مسائل جن میں بعض کا ذکر عبدالکریم جیلی نے اپنی کتاب انسانِ کامل میں کیا ہے (قب اقبال : ” اسرارِ خودی اور تصوف“ در اخبار وکیل ، امرت سر ، بھارت ۱۵ جنوری ۱۹۱۶ء) ۔

علامہ اقبال نے محولہ بالا عبارت میں مسئلہ وحدت الوجود کے متعلق اپنے عقیدے کا جن غیر مبہم الفاظ میں اظہار کیا ہے اس کے بعد اس پر مزید کوئی دلیل لانا تحصیلِ حاصل ہوگا ؛ لہذا یہی ایک دلیل ہمارے اس دعوے کے اثبات کے لیے مکتفی ہوگی کہ علامہ اقبال عقیدہ وحدت الوجود سے دست بردار ہو گئے تھے ، لیکن انہوں نے اس معرکہ 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 :

” مسئلہ وحدت الوجود گویا مسئلہ تنزلاتِ ستہ کی فلسفیانہ تکمیل ہے ۔ بلکہ یوں کہیے کہ عقل انسانی خود بخود تنزلاتِ ستہ 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 زہربلے اثر سے محفوظ رہا (قب، وہی اخبار)۔

اس موضوع پر اپنے سلسلہ مضامین کے دوسرے مضمون میں علامہ 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 مسئلہ ”انا“ کی تحقیق و تدقیق مسلمانوں اور ہندوؤں کی ذہنی تاریخ میں ایک عجیب مماثلت رکھتی ہے؛ اور وہ یہ کہ جس نقطہ خیال سے سری شنکر نے گیتا کی تفسیر کی، اسی نقطہ خیال سے شیخ محی الدین ابن عربی 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 مسئلہ 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 ہو گئے۔ ایرانیوں کی نازک مزاج اور لطیف الطبع قوم اس طویل دماغی مسنت کی کہاں تک متحمل ہو سکتی تھی جو جزو سے کل تک پہنچنے کے لیے ضروری ہے، انہوں نے جزو اور کل کا

دشوار گزار 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 مسئلہ وحدت الوجود کے اثبات میں دماغ کو اپنا مخاطب کیا، مگر ایرانی شعراء نے اس مسئلے کی تفسیر میں زیادہ خطرناک طریق اختیار کیا؛ یعنی انہوں 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 بالفاظِ 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 مؤخر الذکر 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 وحدت الوجود یا زمانہ حال کے فلسفہ یورپ کی اصطلاح میں توحید کو ثابت کیا وہ موحد تصور کیے گئے؛ حالانکہ ان کے ثابت کردہ مسئلے کا تعلق مذہب سے نہ تھا بلکہ 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 کثرتِ 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 چاہے جو عقل و ادراک کے قوانین سے تعلق نہ رکھتا ہو۔ اس غرض کے لیے حالتِ سُکر مد و معاون ہوئی، اور یہ اصل ہے مسئلہ 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 کثرتِ 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 رو سے وجود فی الخارج کو ذات باری سے نسبت اتحاد کی نہیں بلکہ مخلوقیت کی ہے۔ اگر قرآن حکیم کی یہ تعلیم ہوتی کہ ذات باری کثرتِ نظامِ عالم میں دائر و سائر ہے تو کیفیتِ وحدت الوجود کو قلب پر وارد کر سکتا 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 جاسکتا ہے کہ اس کا ورود حیاتِ انسانی کے لیے فردی اور ملی اعتبار سے مضر ہے۔۔۔ علمائے اسلام نے ابتداء ہی سے اس (تصوف) کی مخالفت کی اور مسئلہ وحدت الوجود کے متعلق علمائے امت کا اجماع ہے کہ یہ قطعاً غیر اسلامی تعلیم ہے (قب، محمد عبداللہ قریشی: ”حیات اقبال کی گم شدہ کڑیاں“، ”معرکہ اسرار خودی“، در اقبال، لاہور، اکتوبر ۱۹۵۳ء)۔

عقیدہ وحدت الوجود کے خلاف علامہ اقبال کے ان بیانات کے باوجود ان کے بعض ناقدین انہیں وحدت الوجودی سمجھتے ہیں اور یہ اعتراض کرتے ہیں کہ وہ پہلے وحدت الوجودی تھے، پھر اس کے منکر ہوئے اور اخیر میں پھر انہوں 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 انہوں نے عقیدہ وحدت الوجود کے خلاف اپنے موقف کا واضح الفاظ میں اظہار کیا ہے:

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

قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ ۝ اللَّهُ الصَّمَدُ ۝ لَمْ يَلِدْ ۝ وَ لَمْ يُولَدْ ۝
 وَ لَمْ يَكُن لَّهُ كُفُوًا أَحَدٌ ۝ (سورہ اخلاص ، ۱۱۲) .
 کہو کہ وہ اللہ یگانہ ہے ، اللہ بے احتیاج ہے ، اس نے کسی
 کو نہیں جنا اور نہ ہی وہ جنا گیا اور اس کی برابری کرنے والا کوئی
 نہیں ہے .

لیکن مشکل یہ ہے کہ ہمارے لیے فرد کا ٹھیک ٹھیک تصور
 قائم کرنا کوئی آسان بات نہیں جیسا کہ ارتقائے تخلیقی (۴۶) میں برگساں
 کہتا ہے ۔ اس سلسلے میں ایک خاص بات یہ ہے کہ نظام 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 تھاگ 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 آسکے ۔ لہذا ہم
 کہہ سکتے ہیں کہ انفرادیت نے خود اپنے گھر میں اپنا دشمن پال
 رکھا ہے ۔ سطورِ بالا کے پیش 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 ۔ لہذا 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 الہیہ 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 قرآنِ پاک کو اس وقت کے مروجہ
 مسیحی عقیدے کی تردید منظور تھی ، بلکہ اس لیے کہ فردِ کامل کے

ٹھیک ٹھیک تصور میں کوئی شک و شبہ باقی نہ رہے ، لیکن ہو سکتا ہے کہ یہاں یہ اعتراض کیا جائے کہ فلسفہ مذہب کی تاریخ سے تو یہ ثابت ہوتا ہے کہ حقیقتِ مطلقہ کے تصور میں اس نے حتی الوسع انفرادیت سے گریز ہی کیا ۔ لہذا اس کا قیاس کیا گیا تو کسی مبہم اور بسیط یا ایسے عنصر پر جو ہر کہیں جاری و ساری ہے ، مثلاً نور پر ۔ چنانچہ یہی نقطہ نظر ہے جو خطباتِ گفرڈ (۴۷) میں صفاتِ الہیہ سے بحث کرتے ہوئے فارنل (۴۸) نے اختیار کیا ۔ علیٰ ہذا یہ کہنا بھی درست ہے کہ فلسفہ 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 الہیہ کو نور سے تعبیر کیا تو ان معنوں میں نہیں جو فارنل کے ذہن میں ہیں (یعنی وحدت الوجود کے معنوں میں) ، اس لیے کہ وہ جس آیت کا صرف ایک حصہ پیش کرتا ہے وہ دراصل یوں ہے :

اللَّهُ نُورٌ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ ط مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا
مِصْبَاحٌ ط الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ وَالزُّجَاجَةُ ط كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ
ذُرِّيٌّ (۳۵ : ۳۴) .

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 الہیہ کو انفرادیت سے دور رکھنے کی کوشش کی گئی ہے ، لیکن جب ہم اس استعارے کا تا آخر مطالعہ کرتے ہیں تو یہ امر واضح طور پر سامنے آجاتا ہے کہ اس کا مقصد اس کے بالکل برعکس

Gifford, Lectures. (۴۷)

Farnell (۴۸)

ہے ؛ اس لیے کہ جوں جوں یہ استعارہ آگے بڑھتا ہے اس خیال کی نفی ہو جاتی ہے کہ ذات الہیہ 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 پیش نظر میری رائے یہ ہے کہ اسلامی، مسیحی اور یہودی صحف میں اگر اللہ کے لیے نور کا لفظ استعمال کیا گیا تو ہمیں اس کی تعبیر کسی دوسرے رنگ میں کرنی چاہیے (یعنی وحدت الوجود کے برعکس)۔ طبیعیات حاضرہ کی رو سے نور کی رفتار میں کوئی اضافہ ممکن نہیں اور اس لیے ناظر کا تعلق خواہ کسی نظام حرکت سے ہو ، اس کی یکسانی میں کوئی فرق نہیں آئے گا۔

با الفاظ دیگر تغیر کی اس دنیا میں نور ہی وہ شے ہے جس کو ذاتِ مطلق سے قریب ترین مماثلت حاصل ہے۔ لہذا اگر نور کا اطلاق ذاتِ الہیہ پر کیا جائے تو ہمیں اپنی جدید معلومات کی روشنی میں یہ سمجھنا چاہئے کہ اس کا اشارہ ذاتِ الہیہ کی مطلقیت کی طرف ہے ، ہر کہیں موجودگی کی طرف نہیں ، جس سے بے شک ہمارا ذہن وحدت الوجود کی جانب منتقل ہو جاتا ہے (قب، اقبال : تشکیل جدید الہیات اسلامیہ ، ترجمہ از سید نذیر نیازی ، لاہور ۱۹۵۸ء ، ص ۹۳ تا ۹۸)۔

یہ ہے علامہ اقبال کا صحیح تصور وجود جسے انہوں نے اپنے کلام میں بیان کیا ہے۔ اس اصل کو پیش نظر رکھتے ہوئے اگر ہم علامہ موصوف کے کلام کی شرح کریں تو ان غلط فہمیوں سے بچ سکتے ہیں جو ان کے بعض باقدین کو ہوئی ہیں ، جن کے سبب وہ انہیں وحدت الوجودی ثابت کرنے کی ناکام کوشش کرتے ہیں (۴۹)۔

(۴۹) مفصل بحث کے لیے دیکھیے مقالہ : نصیر احمد ناصر : ”اقبال

اور وحدت الوجود“ در اقبال ریویو کراچی ، شمارہ ۱۹۶۱ء ؛ نیز وحدت الوجود ، مصنفہ نصیر احمد ناصر ، زیر طبع ۔

باب ۳

نظریہء معروضی

باب ۳

نظریہ معروضی

جہاں تک جاہلیات کا تعلق ہے وحدت الوجودی اور معروضی نظریوں میں کوئی بنیادی فرق نہیں، کیونکہ دونوں دبستان حسن کی آزاد معروضیت (۱) کے قائل ہیں؛ یعنی دونوں موضوع (۲) سے آزاد حسن کے خارجی وجود کو تسلیم کرتے ہیں۔ اس امر کی تشریح یہ ہے کہ معروضی نقطہ نظر سے حسن معروض یا خارج میں فی الواقعہ موجود ہوتا ہے اور اسے اپنی ہستی کے لیے موضوع کی حاجت نہیں ہوتی؛ لیکن وحدت الوجود اور معروضی دبستانوں میں فروعی لحاظ سے فرق بھی ہے، جسے ”تفاعلی عتلی“ 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 نظریہ وحدت الوجود کی طرح معروضی نظریہ حسن کے بھی نقیب رہے ہیں۔ چنانچہ کائنات کے حسنِ معروضی کو اس طرح بیان کرتے ہیں:

objectivity (۱)

subject (۲)

محفلِ قدرت ہے اک دریا ئے بے پایانِ حسن
 آنکھ اگر دیکھے تو ہر قطرے میں ہے طوفانِ حسن
 حسن کوہستان 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 اشیاں سازی میں ہے
 چشمہٴ کمہسار میں ، دریا کی آزادی میں حسن
 شہر میں ، صحرامیں ، ویرانے میں ، آبادی میں حسن

(بانگِ درا ، ۹۵)

علامہ اقبال کی نظروں میں اس عالمِ طبیعی کی ہر چیز
 حسن و جادیت کا پیکر ہے ۔ چنانچہ جب وہ آفتابِ صبح کی
 جہاں آرائیوں کو دیکھتے ہیں تو پکار اٹھتے ہیں :

شورشِ میخانہٴ انساں سے بالا تر ہے تو
 زینتِ بزمِ فلک ہو جس سے وہ ساغر ہے تو
 ہو درّ گوشِ عروسِ صبح وہ گوہر ہے تو
 جس پہ سیا ئے آفق نازاں ہو وہ زیور ہے تو
 حسن تیرا جب ہوا بامِ فلک سے جلوہ گر
 آنکھ سے اڑتا ہے یکدم خواب کی مے کا اثر
 نور سے معمور ہو جاتا ہے دامنِ نظر
 کھولتی ہے چشمِ ظاہر کو ضیاء تیری مگر

ڈھونڈھتی ہیں جس کو آنکھیں وہ ”تماشا“ چاہیے
چشمِ باطن جس سے کھل جائے وہ ”جلوا“ چاہیے

(بانگِ درا ، ۳۷)

یہ ”تماشا“ اور ”جلوہ“ حسنِ مطلق ہے ، جس کی آرزو
فطرتِ خودی کا خاصہ ہے ۔ یہ آرزو علامہ موصوف کی اصطلاح میں
”عشق“ سے عبارت ہے ، جسے انہوں 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 انہوں نے مفصلہ 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 محل میں ہے

(بانگِ درا ، ۳۸-۳۹)

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

ہر چیز کو جہاں میں قدرت نے دلبری دی
پروانہ کو تپش دی ، جگنو کو روشنی دی
رنگین نوا بنایا مرغانِ بے زباں کو
گل کو زبان دے کر تعلیم خاموشی دی
نظارہ شفق کی خوبی زوال میں تھی
چمکا کے اس پری کو تھوڑی سی زندگی دی

رنگیں کیا سحر کو ، بانکی دلہن کی صورت
 پہنا کے لال جوڑا شبنم کو آرسی دی
 سایہ دیا شجر کو ، پرواز دی ہوا کو
 پانی کو دی روانی ، موجوں کو بے کلی دی

(بانگ درا ، ۸۳-۸۴)

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

St. Augustine (354—430). (۴)

باب ۴

نظریہء موضوعی

باب ۴

نظریہ موضوعی

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

فروغِ دانشِ ما از قیاس است
قیاسِ ما ز تقدیرِ حواس است
چو حس دیگر شد این عالم دگر شد
سکون و سیر و کیف و کم دگر شد
توان گفتن جهانِ رنگ و بو نیست
زمین و آسمان و کاخ و کو نیست
توان گفتن کہ خوابے یا فسونے است
حجابِ چہرہ آن بے چگونے است
توان گفتن ہمہ نیرنگ ہوش است
فریبِ پردہ ہائے چشم و گوش است

(زبورِ عجم، ۲۳۶)

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

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

(دیوانِ غالب)

اپنے اسی نظریہ موضوعیت کی بنا پر بارکلی حسن کو بھی محض ذہن ہی کی تخلیق تصور کرتا ہے اور اس کی ہستی کو فقط مشاہدے

subjectivists (۱)

subjective (۲)

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

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

این جہاں چیست ؟ صنم خانہ پندار من است
جلوہ او گرو دیدہ بیدار من است
ہمہ آفاق کہ گیرم بنگاہے او را
حلقہ ہست کہ از گردش پرکار من است
ہستی و نیستی از دیدن و نا دیدن من
چہ زمان و چہ مکان شوخی افکار من است
از فسوں کاری دل ، سیر و سکون ، غیب و حضور
ایں کہ غہاز و کشائندہ اسرار من است
اے من از فیض تو پایندہ ! نشان تو کجا است ؟
این دو گیتی اثر ما ست ، جہاں تو کجا است ؟

(زبور عجم ، ۲۲ - ۲۳)

ان اشعار کی روشنی میں مفصلہ ذیل مقدمات ترتیب دے جا سکتے ہیں :

- (۱) یہ عالم محسوسات انسان ہی کے تخیل کی محبوب تخلیق ہے اور اپنی پیدائی کے لیے نظر انسانی کا مرہون منت ہے ؛
- (۲) وجود اور عدم دونوں شاہدہ انسانی پر منحصر ہیں ؛ یعنی یہ نظر انسانی ہے جس سے یہ کائنات ، یہ عالم ہست و بود موجود و مشہود ہے اور یہ فتنان 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 دلائل کرتے ہیں -

اس آخری مقدمے کو اگر علامہ اقبال کے تصورِ وجود کا لبِ لباب کہیں تو بے جا نہ ہوگا - انہوں 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 مولہ بالا کتاب ، ص ۱۲)۔ قصہ کوتاہ ، علامہ موصوف کے نزدیک یہ کائنات ”قائم بالخودی“ ہے اور اس کا سلسلہ 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 ، جالیات ، قرآن حکیم کی روشنی میں ، لاہور ۱۹۵۸ء ، ص ۳۳۵ بعد)۔ 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 اشیاءِ 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 مسلمہ حقیقت کے طور پر ہرگز پیش نہیں کیا 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 ہو جائے، تب بھی وہ موجود ہوگی اور موجود رہے گی۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ وہ ”تخلیق بالحق“ ہے اور الحق ”حیی و قیوم“ ہے۔ لیکن علامہ اقبال اپنے ارتقائے فکری کے دور میں کائنات کے وجود اور حسن دونوں کو ”قائم بالخودی“ ہی سمجھتے رہے :

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 جہاں پوشیدہ از در ذاتِ او
 غیرِ او پیدا است از اثباتِ او
 در جہاں 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 آگاہ از نیروے خویش
 خود فریبی ہائے او عینِ حیات
 ہمچو گل از خون و ضو عینِ حیات
 بہر یک گل خونِ صد گلشن کند
 از پے یک نغمہ صد شیون کند

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

حسنِ شیریں عذرِ دردِ کوهکن
نافہ عذرِ صد آہوے ختن
سوزِ پیہم قسمتِ پروانہ ہا
شمع عذرِ محنتِ پروانہ ہا

(اسرار و رموز ، ۱۲ - ۱۳)

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

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

(ب) یہ جہان ایک عالمِ خیال ہے (بقول غالب :
عالم تمام حلقہ دامِ خیال ہے)

جس کا ظہور خودی کے ظہور کا نتیجہ ہے ؛

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

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

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

جالیات میں موضوعی مکتبِ فکر اپنے اثر و نفوذ کی
وسعت و گہرائی کے سبب از بس شہرت و اہمیت رکھتا ہے ۔ لہذا
علامہ اقبال کے نظریہ موضوعیت پر مزید روشنی ڈالی جاتی ہے تاکہ
ان کے اور دیگر موضوعین کے تصورات میں جو فرق ہے وہ نمایاں
ہو جائے ۔ نظریہ موضوعیت پر تسلسلِ تاریخی کے لحاظ سے غور کریں
تو ہم لا محالہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ افلاطون کا نظریہ اعیان
ہی اس کا اصلی (۴) ماخذ ہے ۔ افلاطون کے نزدیک اشیائے 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 ”شے قائم بالذات“ (۵) اور
ہیگل ”تصورِ مطلق“ (۶) کہتا ہے ۔ یہی صورتِ حال بارکلی کے نظریے
کی بھی ہے ، لیکن اس کا نظریہ کانٹ اور ہیگل اور اس کے دیگر ہم خیال
فلاسفہ سے مختلف ہے ؛ کیوں کہ اس کی رائے میں یہ کائنات ایک تصور
تو ہے (جیسا کہ افلاطون کا خیال تھا) ، لیکن یہ تصور خدا کا ہے جسے
علامہ اقبال نے ”خودی“ سے تعبیر کیا ہے ۔ اپنی مطلق حیثیت میں
یہ خدا اصلِ شہود ہے اور یہ شہود ازلی و ابدی ہے ، جس کی وجہ

theory of Ideas (۴)

Thing-in-itself (۵)

Absolute Idea (۶)

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 شے 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 سدد 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 مشاہدہ خدا کا اور علامہ اقبال مشاہدہ خودی کا، جو بذاتِ خود نورِ خدا کا ایک نقطہ ہے۔ یہ بات بھی غلط نہیں کہ علامہ موصوف کے ان موضوعی تصورات میں منطقی تسلسل اور ہمواری کی کمی ہے اور اس کی وجہ شاید ان کی شاعرانہ زبان ہے۔ ظاہر ہے شاعری میں نثر ایسا منطقی نظم و ضبط کہاں سے پیدا 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۔ بہر کیف 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 بو قلمونی
وہ چاند یہ تارا ہے وہ پتھر یہ نگین 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!

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 جنوہ 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 الہیات کا ایک معرکہ الآرا مسئلہ ہے، لہذا آگے بڑھنے سے پہلے اس جگہ اس لفظ کی تشریح اس کے تاریخی پس منظر کے ساتھ مختصر طور پر کی جاتی ہے : وجود (ع) ، اس کے معنی ہستی ، موجود اور ہست کے ہیں۔ ارسطو کی مابعدالطبیعیات کے موضوع کے لیے دو بہت ہی عام الفاظ ہیں۔ اسلام میں ارسطو کی تعلیم کے داخل ہونے سے پہلے ابتدائی مذاہب اپنے عام تصورات میں شے یا جسم کو مع صفات کے استعمال کیا کرتے تھے (ملاحظہ ہو اشعری : مقالات ، ۱ : ۴۴ بعد ، ۵۵ ، ۷۰) اور ان میں اس بات میں اختلاف تھا کہ خدا تعالیٰ کو ”شے“ کہا جائے یا ”جسم“۔ ارسطو کی منطق کے جوہر (αὐτοία) اور اس کے اعراض (αὐμβρῶματα) کا بطور باند ترین مقولات (۸) کے اضافہ کیا گیا۔ بعد ازاں یہ سوال اٹھایا گیا کہ خدا جوہر کے تصور کے دائرے میں ہے یا نہیں (اشعری : ۱ : ۵۵ بعد)۔ جہاں تک اہل اسلام کا تعلق ہے انہوں نے اللہ تعالیٰ کو ”شے“ یا جوہر کہنے سے متفقہ طور پر انکار کر دیا۔ بہر حال ارسطو نے اپنی مابعدالطبیعیات میں وجود

appearance (۷)

categories (۸)

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

ہرچہ از محکم و پایندہ شناسی ، گذرد
کوہ و صحرا و بر و بحر و کراں چیزے نیست
 از خود اندیش و ازیں بادیہ ترساں مگذر
 کہ تو هستی و وجودِ دو جہاں چیزے نیست

(زبورِ عجم ، ۱۶۹)

اسی تصور کو انہوں 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 علامہ اقبال اس عالم میں حقیقت کو کہیں دیکھتے ہیں تو فقط انسان کی خودی میں۔ وجہ یہ ہے کہ یہ خودی ہی ہے جو ان کے نزدیک ہمارے تصورات و تخیلات اور جذبات و امیال کے مطابق ہمارے لیے اس عالم کی تخلیق کرتی ہے۔ لہذا اس کائنات میں جو کچھ نظر آتا ہے وہ انسان کی آرزو ہی کا پیدا کردہ ہوتا ہے۔ اس مسئلے پر مفصل بحث تو اپنے محل پر آئے گی، اس جگہ چند تصریحی اشارے کیے جاتے ہیں۔ علامہ اقبال کے نظامِ فکر میں جس طرح تصورِ خودی مرکزی حیثیت رکھتا ہے اسی طرح ان کے فلسفہِ خودی کی بنیاد تصور ”مقصدیت“ پر قائم ہے۔ چنانچہ اسرار و رموز میں ان کی

ایک نظم کا عنوان ہی یہ ہے کہ :

در بیان این کہ حیاتِ خودی از تخلیق و تولیدِ مقاصد است
(وہی کتاب، ص ۱۶) ؛ یعنی خودی کی زندگی کا انحصار ہی اس پر ہے
کہ وہ مقاصد کی تخلیق کرتی رہے۔ چنانچہ افراد ہوں یا اقوام جب ان
کے سامنے کوئی مقصد نہیں رہتا یا وہ مقاصد کی تخلیق و تولید نہیں کر
سکتے تو وہ زندہ نہیں رہتے۔ فطرت انہیں حرفِ غلط کی طرح
صفحہ ہستی سے مٹا دیتی ہے۔ اس تصورِ مقصدیت کا دوسرا پہلو
یہ ہے کہ انسان کی تقدیر کا راز بھی اسی میں مضمحل ہے۔ انسان کا
جیسا مقصد یا آرزو ہوتی ہے ویسی اس کی تقدیر بھی بن جاتی ہے۔
دوسرے لفظوں میں انسان جو کچھ چاہتا ہے خدا اسے ویسا ہی
دیتا ہے، اور جو کچھ وہ بننا چاہتا ہے فطرت اسے ویسا ہی بنا
دیتی ہے۔ گویا انسان کی آرزو ہی اس کی کاتبِ تقدیر ہے۔ اس فلسفے
کو علامہ اقبال نے محولہ بالا عنوان کے تحت شعری صورت میں اس
طرح پیش کیا ہے :

زندگانی را بقا از مدعا ست
کاروانش را درا از مدعا ست
زندگی در جستجو پوشیدہ است
اصل او در آرزو پوشیدہ است
آرزو را در دل خود زندہ دار
تا نگردد مشتِ خاکِ تو مزار
آرزو جانِ جہانِ رنگ و بو ست
فطرتِ ہر شئے امینِ آرزو ست
از تمنا رقصِ دل در سینہ ہا
سینہ ہا از تاب او آئینہ ہا

طاقتِ پرواز بچشد خاک را
 خضر باشد موسیٰ ادراک را
 دل ز سوزِ آرزو گیرد حیات
 غیر حق میرد چو او گیرد حیات
 چون ز تخلیق تمنا باز ماند
 شہرِش 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 سوزِ افسردہ کرد
 چیست اصلِ دیدہ بیدار ما؟
 بست صورت لذتِ دیدار ما
 کبک پا از شوخیِ رفتار یافت
 بلبل از سعیِ نوا منقار یافت
 نے برون از نیستان آباد شد
 نغمہ از زندانِ او آزاد شد
 عقل ندرتِ کوش و گردون تاز چیست
 هیچ میدانی کہ این 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 بیرون زد و صورت بہ بست

دست و دندان و دماغ و چشم و گوش
 فکر و تخیل و شعور و یاد و ہوش
 زندگی مرکب چو در جنگاہ تاخت
 بہر حفظِ خویش این 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 زادانانِ حیات
 اے ز رازِ زندگی بیگانہ خیز
 از شرابِ مقصدے مستانہ خیز
 مقصدے مثلِ سحر تابندہ
 ماسوی را آتشِ سوزندہ
 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 خزانہ ہے۔ جالیاتی نقطہ نظر سے اس کا مطلب یہ ہوا کہ حسن موضوعی ہے، یعنی یہ خارج میں نہیں بلکہ انسان کے موضوع یا قلب میں ہوتا ہے، لہذا اس کی خارجی یا محسوسات

کی دنیا میں تلاش و جستجو عبث ہے - حسن کی طاب و آرزو ہو تو
آسے قلبِ انسانی میں ڈھونڈنا چاہیے جو اس کا حقیقی مبداء ہے :

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

حسن بے پایاں درونِ سینہِ خاوت گرفت
آفتابِ خویش را زیرِ گریبانے نگر!

(زبورِ عجم ، ۸۶)

اور

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

(بانگِ درا ، ۵)

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 دیدم 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 نظریہ حسن بھی یہی تھا - چنانچہ وہ اپنے موضوعی
نظریہ حسن کا اظہار ان الفاظ میں کرتا ہے " - - - لہذا میں

خیال کرتا ہوں کہ حسن بنیادی طور پر قلب کے اخلاقی اور عقلی کمالات اور اس کی فعلی قوتوں میں مقیم ہوتا ہے۔ نیز قلب سے، جو ایک چشمے کی طرح ہے، کل حسن کو جسے ہم مرئی دنیا میں دیکھتے ہیں اخذ کیا جاتا ہے“ (۱۴)۔ ریڈ کے نزدیک یہ صفات قلب ہیں جن میں حقیقی حسن پایا جاتا ہے اور فطرت کی اشیاء میں حسن اس تعلق سے پایا جاتا ہے جو انہیں قلب سے ہوتا ہے۔ وہ اکن سائیڈ (۱۵) کے اس مقولے سے استشہاد کرتا ہے کہ قلب اور صرف قلب ہی حسن کا زندہ سرچشمہ ہے اور اس میں یہ اضافہ کرتا ہے کہ یہ حسن کردار ہے جو اصلاً ہم میں حسن کا احساس اور تصدیق (۱۶) پیدا کرتا ہے، جب کہ ہر محسوس چیز صفات قلب ہی سے لباس مستعار لینے سے حسین بنا کرتی ہے۔ بے جان مادہ، قلب کی ہم مثل صفات رکھنے ہی سے خوبصورت بنتا ہے۔ موسیقی اس وقت انتہائی مظہر (۱۷) ہوتی ہے جب وہ انسان کے احساس، جذبے یا شوق کو ظاہر کرتی ہے۔ ایک خارجی چیز بدرجہ اتم حسین ہوتی ہے، جب اس کی صورت اس مقصود کے لیے موزوں ترین ہوتی ہے جس کے حصول کا ذریعہ بنتا اس کا مقبر بن چکا ہے؛ اور اس قسم کی موزونیت ایک ذہنی صفت ہے۔ کل اشیاء کا عظیم ترین حسن ”اظہار“ (۱۸) میں مضمحل ہوتا ہے، اور وہ خود بھی ایک ذہنی صفت ہے (۱۹)۔ اسپنوزا کا نظریہ حسن بھی موضوعی ہے، لیکن

Thomas Read, *Essays on The Intellectual Powers*, Essay (۱۴)

iv, of Beauty.

Akenside (۱۵)

Judgment (۱۶)

expressive (۱۷)

expression (۱۸)

Loc. cit. (۱۹)

وہ حسن کو تخیل کے ساتھ وابستہ سمجھتا ہے: "میں تمہیں متنبہ کرتا ہوں کہ میں فطرت کے ساتھ نہ حسن کو، نہ قبیح (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 مرہون منت سمجھتے ہیں۔ چنانچہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

مخفل 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 آگے ہیں عالم سبزہ وار
زندگی مضمحل ہے تیری شوخیِ تحریر میں
تاب گویائی سے جنبش ہے لبِ تصویر میں

(بانگِ درا، ۹)

بالِ جبریل میں یہ تصور قدرے مختلف رنگ میں پیش کیا

گیا ہے:

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

(وہی کتاب، ۲۰)

ugliness (۲۰)

Loc. cit. (۲۱)

لیپس (۲۲) جو علامہ اقبال کا ہم عصر اور جدید جہالیات کے دبستانِ موضوعیت سے تعلق رکھتا ہے، حسن کے متعلق دو تصورات پیش کرتا ہے، جو دراصل ایک ہی نظریے کے دو اصول ہیں۔ اس کا پہلا اصول یہ ہے کہ ہمارے شعور کا انحصار، پرانے مشاہدات جو تحت الشعوری حالت میں رہ جاتے ہیں 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 تذکر اور تفکر و عمل کی تنظیم کرتا ہے اور اسی کے ذریعے ہمیں لذت و حظ اور بے لذتی و بے مزگی کا احساس ہوتا ہے۔ چنانچہ حظ بجز اس کے اور کیا ہے کہ یہ پرانے مشاہدات کا نئے مشاہدات پر ہم آہنگ عمل اور ردِ عمل کا نام ہے؛ اور بے لذتی مختلف عناصر کی باہمی کش مکش سے نتیجتاً پیدا ہوتی ہے۔

اس کا دوسرا اور مشہور اصول وہ ہے جسے میں نے نظریۂ ”جذب و انجذاب“ سے اور لیپس نے اپنی زبان میں ”آئین فیولنگ“ (۲۳) سے تعبیر کیا ہے۔ اس کا مفہوم مختصراً اپنے آپ کو شے مشہودہ میں جذب کر دینا ہے۔ کوئی شخص اپنے آپ کو دوسرے کے اندر محسوس کرنے کے ذریعے ہی اس کے ردِ عمل کا اندازہ کر سکتا ہے۔ اس نے اپنی جہالیات (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 شے میں جسے ہم دیکھ رہے ہوتے ہیں جذب

(۲۲) Theodor Lipps (1851--1914) جرمن ماہر نفسیات، فلسفی اور عالم جہالیات۔

Einfühlung (۲۳)

کر دینے سے (۲۵) - خودی کے اس عارفانہ جذب کی معروضی صورت یا اظہار کا نام حسن ہے؛ اور خودی ہمارے اپنے جذب ہی کا معروض ہوتی ہے جو خارجی شکل اختیار کر کے دوسروں میں حلول کر چکی ہوتی ہے اور اس لیے ان میں سنکشف 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 جہالیاتی احساس ، جہالیاتی حظ آفرینی یا لطف اندوزی کا محض انداز نہیں ، بلکہ بذاتِ خود حظ و لطف ہے - الغرض تمام جہالیاتی لذت و حظ کا انحصار کایتاً فقط اس جذب و انجذاب ہی پر ہوتا ہے ، کسی اور شے پر ہرگز نہیں ہوتا ، حتیٰ کہ وہ حظ بھی جو ہندسی ، تعمیری ، کوزہ گری وغیرہ صورت و خطوط سے ملتا ہے ، اسی جذبے پر منحصر ہوتا ہے (۲۶) .

سٹیس (۲۷) کے نزدیک حسن کا ادراک ایک قسم کی معرفت ہے - لہذا یہ یا تو متخیلہ کا ایک خالص عمل ، یا دونوں کا مرکب ہوگا ، یا دوسرا امکان یہ ہے کہ وہ معرفت کی کم تر قسم کی مسلمہ صورت مثلاً وجدان ہوگا - پہلی صورت کہ حسن کا ادراک ، متخیلہ کا خالص عمل ہے ، اس وجہ سے قابلِ غور نہیں ہو سکتی کہ خوب صورت شے کبھی تجرید یا تصور نہیں ہو سکتی - دوسری صورت یہ ہے کہ حسن کی آگاہی ، ملکہ آگاہی کا خالص عمل ہے - اسے

Asthetik, 2 vols. (1903—1906). (۲۴)

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

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

Walter Terence Stace (1886—). (۲۷)

کروچے (۳۳) ایک ایسا وجدان فرض کرتا ہے جو کلیتاً تصورات کی ہر آمیزش سے یا ہر ذہنی عنصر سے مبرا ہے۔ اس قسم کا وجدان بالکل اسی وجہ سے ایک ناممکن تجرید ہے، جس وجہ سے محض ایک تاثر ایک ناممکن تجرید ہے۔ اس کا وجدان ایک عنصر کی حیثیت سے شاید بالکل شعور میں موجود تو ہو، لیکن یہ تنہا قائم نہیں رہ سکتا، حالانکہ اس کی جالیات 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 عنصر شعور کی حیثیت سے فرض بھی کر لیا جائے تو پھر بھی اس کا عقلی طور پر ادراک نہیں ہو سکتا کیونکہ اسے خالص تاثر سے متاثر کرنے کی سعی ناکام ہو جاتی ہے۔

حسن کی ماہیت کے متعلق ہر مفروضے کو معیار پر پورا اترنے کے لیے سب سے پہلے اس دعوے کے لیے یہ تسلی بخش بنیاد مہیا کرنی چاہیے کہ جالیاتی 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۔۔۔۔۔ وجدان بے تصور۔۔۔ چاہے برگسان، کروچے یا کسی اور فلسفی کا نتیجہ فکر ہو، جالیات 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) Benedetto Croce (1865—1922)، اطالوی فلسفی اور عالم جالیات۔

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

aesthetic judgment (۳۵)

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 تاثر کا مقام اتصال ہے؛ اور ہیگل کی طرح اس کے لیے بھی حسن ایک طرف تو مادہ و تاثر کے درمیان اور دوسری طرف عقل و روح کے درمیان مفاہمت ہے (۳۶)۔

سٹیس نے حسن کی یہ تعریف کی ہے کہ وہ تجربی اور غیر ادراکی تصورات پر مشتمل ایک ذہنی مافیہ کا ادراکی حلقہ عمل کے ساتھ امتزاج ہے، اس طریقے سے کہ ذہنی مافیہ اور ادراکی حلقہ عمل ایک دوسرے سے 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 عمل ادراک پر مشتمل ہوتا ہے۔ چنانچہ 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 'زو سے احساسی قدر (۳۸) کی انواع کے مرہون منت ہوتے ہیں، اور یہ انواع ذہنی مافیہ سے تعلق رکھتی ہیں، پیشتر اس کے کہ وہ ادراکی حیطہ عمل میں مدغم ہو جائیں۔۔۔۔۔ ایک ذہنی مافیہ، جو ناگوار اور نفرت انگیز ہوتا ہے، جب مدرکات کے ساتھ ممزوج ہو جاتا ہے تو اس سے قبیح کا جالیاتی مشاہدہ (۳۹) پیدا ہوتا ہے۔ "جلیل" اور "خوفناک" ان مدرکات کے مرہون منت ہوتے ہیں، جن کے ساتھ خوف کا سایہ اور فقدان قوت کا احساس ملے ہوتے ہیں۔

Loc. cit. (۳۶)

Op. cit. (۳۷)

feeling value (۳۸)

aesthetic experience (۳۹)

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 نتیجہً 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 تسلسلِ عمل کے حوالے کر دیتے ہیں اور دوسرے نہیں کرتے۔۔۔۔۔ ٹھیک اسی مقام پر صداقت کا عنصر اس شے میں جسے ”تلازمی جہالیات“ (۴۱) کہتے ہیں ، پایا جاتا ہے (۴۲) - ذہنی مافیہ (۴۳) کی جتنی زیادہ ثروت (۴۴) اور گہرائی ہوگی اسی قدر جہالیاتی مشاہدے کی قدر (۴۵) بھی زیادہ ہوگی (۴۶) .

اخیر میں دبستانِ موضوعیت کے نظریہ جنسیت (۴۷) کی طرف

ibid., V. (۴۰)

associative aesthetics (۴۱)

ibid., vii. (۴۲)

mental content (۴۳)

richness (۴۴)

value (۴۵)

ibid., viii. (۴۶)

theory of sex (۴۷)

بھی اشارہ کیا جاتا ہے ، جو اپنے اثر و نفوذ کی وجہ سے اہم سمجھا جاتا ہے ۔ اس نظریے کا بانی مشہور ماہر نفسیات فرایڈ (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 انہیں حسین بنا کر دکھاتی ہے اور یہی حسن کا اصلی معیار ہے ۔ اپنے اس موقف کو درست ثابت کرنے کے لیے اس نے نظریہ تلازم (۵۰) سے بھی کام لیا ہے ۔ فرایڈ کے بعد جالیات میں اس نظریے کا سب سے بڑا نقیب منتیاننا (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 جبلی طور پر ایک دوسرے کی طرف مائل رہتے ہیں ، اپنے اسی جنسی میلان کی وجہ ہی سے اشیاء سے رغبت رکھتے ہیں ۔ محبت کرنے کے ملکہ ہی سے ہماری فکر کو ایسا سوز ملتا ہے جس کے بغیر ممکن تھا کہ وہ حسن کو معرضِ اظہار میں لانے میں ناکام رہ جاتی ۔ اصل یہ ہے کہ ہمارے جالیاتی 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 شدت ہی کی نسبت سے انسان کو اشیاء حسین و دلکش معلوم ہوتی ہیں ۔ رنگ ، رعنائی اور صورت جو جنسی جذبے کے مہیجات ہیں جنسی انتخاب کے رہنما بن جاتے ہیں ۔ الغرض یہ جنسیت ہی ہے جو سب سے زیادہ حسن کے احساس کو ابھارتی ہے ۔ لہذا ہم یہ بات بڑے

Sigmund Freud (1856—1940). (۴۸)

sex instinct (۴۹)

Theory of association (۵۰)

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

وٹوق 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 علامہ اقبال کا تعلق ہے وہ حسن کے اس نظریہ جنسیت کے مخالف نظر آتے ہیں، کیونکہ ان کے نزدیک جنسی جذبہ یا آرزوئے نفسی خلاقِ حسن نہیں بلکہ حسن خلاقِ آرزو ہے:

حسن خلاقِ بہار آرزو ست
جلوہ اش پردردگارِ 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 معروضیت کے آئینہ دار ہیں، لیکن اس کا یہ مقصد نہیں کہ علامہ اقبال کے تصورِ حسن میں کوئی تضاد یا تناقض پایا جاتا ہے۔ اس کے برعکس یہ تمام مباحث اس امر کو واضح کر دیتے ہیں کہ ان کی نظرِ حسن کے معروضی اور موضوعی دونوں پہلووں پر تھی، گو یہ اور بات ہے کہ انہوں نے حقیقتِ حسن کے ان دو پہلووں کو علیحدہ علیحدہ تسلیم کیا ہے۔ اس جگہ اس اہم نکتے کی تصریح ضروری ہے کہ علامہ اقبال کے جہالیاتی 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

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

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 ان 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۔ لہذا ناقد ہو یا شارح اسے علامہ اقبال کے جالیاتی نظریات کا جائزہ لینے اور ان پر نقد و نظر کا دروازہ کھولنے سے پیشتر ان کے افکار کو مختلف مقامات سے اکٹھا کر کے ایک ارتقائی فکری تسلسل میں یکجا کر لینا از بس ضروری ہے، ورنہ اس کا جائزہ یا تبصرہ معتبر نہ ہوگا۔ لہذا جب ہم ایسا کرتے ہیں تو ہمیں علامہ اقبال کے جالیاتی 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) نظریہ حسن کہتے ہیں۔ یہ نظریہ حسن اصل کے اعتبار سے خالص قرآنی ہے اور اس امر پر دلالت کرتا ہے کہ حسن بیک وقت معروضی بھی ہے اور موضوعی بھی۔ میرے نزدیک حسن کا تنہا یہی نظریہ ہے جو حقیقت کا مکمل آئینہ دار ہے، جس پر اگلے باب میں بحث کی جائے گی۔

subjective—objective (۵۳)

باب ۵

موضوعیت - معروضیت

باب ۵

موضوعیت - معروضیت

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

تو چشم بستی و گفتی کہ این جہاں خواب است
کشاے چشم کہ این 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 مندرجہ ذیل اشعار میں ملتی ہے:

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

جہاں را فر بھی 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 شاہدے مشہود بودن
 جہاں غیر از تجلیِ ہائے ما نیست
 کہ بے ما جلوہ نور و صدا نیست
 تن و جان را دو تا گفتن کلام است
 تن و جان 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 ہے کہ تن و جان یا موضوع و معروض میں ناقابل انفصال وحدت پائی جاتی ہے ، جس کے باعث انہیں ایک ہی سمجھنا چاہیے - لہذا ان دونوں کو ایک دوسرے سے علیحدہ دیکھنا یا سمجھنا غلطی ہے - انہوں نے اپنے اس نظریے کی توجیہ اس طرح کی ہے :

بجاں پوشیدہ رمزِ کائنات است
 بدنِ حالے ز احوالِ حیات است
 عروسِ معنی از صورتِ حنا بست
 نمودِ خویش را پیرایہ ہا بست

(زبور عجم ، ۲۱۷)

ان اشعار میں اس نظریے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ ارتقائے حیات مادی نہیں روحانی ہے - مادّیوں کی یہ رائے ہے کہ زندگی مادّے

کے ارتقائی عمل سے ظہور پذیر ہوتی ہے، لہذا 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 پریشان 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۔ لہذا تن و جان یا موضوع و معروض کی اصل حقیقت ایک ہی ہے : ”قرآن مجید کا حقیقی مقصد تو یہ ہے کہ انسان اپنے اندر گوناگون روابط کا ایک اعلیٰ اور برتر شعور پیدا کرے جو اس کے اور کائنات کے درمیان قائم ہیں۔ قرآنی تعلیمات کا یہی وہ بنیادی پہلو ہے جس کے پیش نظر گوٹھے (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 خاصی نہیں۔ ہمارا کوئی نظام اور ہمیں پر کیا موقوف ہے کوئی انسان بھی اس سے آگے نہیں بڑھ سکتا“۔ دراصل اسلام کا مسئلہ ان دو قوتوں کا پیدا کردہ ہے جو باہم دگر 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

Goethe (۱)

Eckermann (۲)

اہم ترین پہلو یہ ہے کہ ہم اپنی روحانی زندگی کے لیے کسی ایسے سرمائے کی جستجو کریں ، جس کا ایک الگ تھلگ اور مستقل وجود ہو اور جسے بانی مسیحیت کی بصیرت کے مطابق فروغ ہوتا ہے تو اس دنیا کی قوتوں سے نہیں جو انسان کی روح کے باہر واقع ہیں ، بلکہ خود اس کے اندر ایک نئے عالم کے انکشاف سے ۔ اسلام کو اس بصیرت سے پورا پورا اتفاق ہے ، مگر وہ اس میں صرف اتنا اضافہ کرتا ہے کہ اس طرح جس عالم کا انکشاف ہوتا ہے ، اس کی تجلی عالمِ مادیات سے بیگانہ نہیں ۔ برعکس اس کے وہ اس کے رگ و پے میں جاری و ساری ہے ۔

لہذا مسیحیت کو جس روح کی تلاش ہے ، اس کے اثبات کی یہ صورت نہیں کہ ہم اپنا منہ خارجی قوتوں سے موڑ لیں ، کیونکہ یہ قوتیں تو ہماری روح کے نور سے پہلے ہی مستنیر ہیں ۔ اس کی صورت یہ ہے کہ ہم ان روابط کے توافق و تطابق میں جو ہمارے اور ان کے درمیان قائم ہیں ، اس روشنی سے کام لیں جو ہمیں اپنے اندر کی دنیا سے حاصل ہوتی ہے ۔ یہ حقیقت یا عین ہی کا پُر اسرار اتصال ہے جو مجاز یا واقعی کے اندر زندگی پیدا کرتا اور اسے 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 اُٹھ-رایا کہ ان 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 ” ناسیاتی کُلیت “ (۳) تکلیف دہ اضداد میں بٹ کر درہم برہم ہو جائے گی ۔ لہذا عینی کی ہستی

organic wholeness (۳)

قائم رہے گی تو اس مسلسل کوشش میں کہ واقعی کو بتدریج قبول کرتے ہوئے آسے پورے طور پر اپنے اندر جذب کرے۔ تا آنکہ وہ اس کے رنگ میں رنگین ہو کر تمام و کمال اس کے نور سے منور ہو جائے۔ یہ فی الحقیقت شاہد و مشہود (یا موضوع و معروض) یا دوسرے لفظوں میں ہمارے داخل (یا باطن) کے حیاتی اور خارج کے ریاضیاتی کا نازک فرق ہے جس سے مسیحیت متاثر ہوئی، لیکن جس سے اسلام نے منہ نہ موڑا، کیونکہ وہ اس پر غالب آنا چاہتا ہے۔ لہذا یہ ایک بنیادی نسبت کو ایک خاص نقطہ نظر سے دیکھنے کا اصولی فرق ہے جس کے تحت ان دو عظیم الشان مذاہب (یعنی ادیان) نے اس مسئلے میں کہ انسان کی پیدائش جس ماحول میں ہوئی اس میں اس کا طرز عمل کیا ہونا چاہیے الگ الگ روش اختیار کی۔ دونوں کا مطالبہ ہے کہ ہم اس روحانیت کا اثبات کریں جو ہماری ذات کے اندر موجود ہے۔ اختلاف ہے تو اتنا کہ اسلام نے عینی اور واقعی یا حقیقت اور مجاز کے اتصال کا اعتراف کرتے ہوئے دنیا کے مادیات کو رد نہیں کیا، بلکہ لپیک کہتے ہوئے اس کی تسخیر و تصرف کا راستہ دکھلایا، تاکہ ہم اپنی زندگی کا نظم و ضبط واقعیت کی اساس پر کریں (قب، اقبال: تشکیل جدید الہیات اسلامیہ، مترجمہ سیّد نذیر نیازی لاہور، ۱۹۵۸ء، ص ۱۳ تا ۱۵)۔

اپنے چوتھے خطبے میں جس کا عنوان ”خودی، جبر و قدر، حیات بعد الموت“ ہے، علامہ اقبال نے اپنے اس موقف یعنی نظریہ ”معروضیت - موضوعیت“ کی تشریح نسبتاً زیادہ وضاحت کے ساتھ کی ہے: ”لہذا تعامل (۴) یا متوازیّت (۵)، یہ دونوں نظریے اپنی

interaction (۴)

parallelism (۵)

جگہ پر نا کافی ہیں ، اس لیے کہ جب کوئی فعل سرزد ہوتا ہے تو اس میں ذہن اور جسم بالکل ایک ہو جاتے ہیں - میں جب میز سے کتاب اٹھاتا ہوں تو میرا یہ فعل ایک ہی فعل ہوگا - نہ ہم اس کا تجزیہ 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 - لہذا کسی نہ کسی رنگ میں دونوں (یعنی روح اور بدن) کا تعلق ایک ہی نظام سے ہے - ”خلق“ بھی اسی کے ہاتھ میں ہے اور ”امر“ بھی اسی کے ہاتھ میں ، لیکن مشکل یہ ہے کہ ہم اس حقیقت کا تصور کریں تو کیسے ؟ ہمیں معلوم ہے جسم کوئی شے نہیں کہ ہم اسے خلائے مطلق میں واقع سمجھیں ، بلکہ ایک 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 ہدایت (۶) ، اختیار - برعکس اس کے بدنی افعال ہمیشہ اپنے آپ کو دھراتے رہتے ہیں - لہذا 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 ، لہذا جب ہم اسے خارج میں دیکھتے ہیں تو بحیثیت ایک مستقل عنصر اپنی جگہ پر قائم اور استوار نظر آتا ہے جو اگر صحیح ہے تو پھر سوال پیدا ہوگا کہ مادہ کیا ہے ؟ اس کا جواب ہے ادنیٰ خودیوں کی وہ بستی جن کا اجتماع اور عمل و تعامل جب ایک خاص نسق پر پہنچ جاتا ہے تو اس سے ایک اعلیٰ تر خودی کا صدور ہوتا ہے (وہی کتاب ، ۱۵۹ - ۱۶۰) .

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

وہ ان دونوں کے حسن کے بھی قائل ہیں۔ دوسرے لفظوں میں وہ فلسفے کی طرح جہالیات میں بھی نظریہ موضوعیت - معروضیت کے حامی و مؤید ہیں، جس کا اظہار انہوں نے جاوید نامہ میں اس طرح کیا ہے :

کلکِ حق از نقشِ ہائے خوب و زشت
 ہرچہ ما را سازگار آمد نوشت
 چیست بودن دانی اے مردِ نجیب ؟
 از جہالِ ذاتِ حق بردن نصیب
 این ہمہ ہنگامہ ہائے هست و بود
 بے جہالِ ما نیاید در و جزد

(وہی کتاب، ۲۲۴ - ۲۲۵)

یہ ”جہالِ 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 مزین کیا ہوا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ حسنِ 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 سوزوں 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 ”جہالِ ما“ ہی کا اعجاز ہیں اور ہم اس کے

ذریعے ہی معروضی حسن کا مشاہدہ کر سکتے ہیں :

حیاتِ پر نفس بحرِ روانے
 شعور و آگہی او را کرانے
 گذشت از بحر و صحرا را نمی داد
 نگہ را لذتِ کیف و کمے داد
 ہر آن چیزے کہ آید در حضورش
 منور گردد از فیضِ شعورش
 بخلوت مست و صحبت ناپذیراست
 ولے ہر شئے ز نورش مستنیر است
 شعورش با جہاں نزدیک تر کرد
 جہاں او را ز راز او خبر کرد

(زبور عجم ، ۲۱۱ - ۲۱۲)

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

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

(وہی کتاب ، ۲۸۳)

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

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

میں کوئی بھی حقیقت کی مکمل عکاسی نہیں کرتا اور کسی نہ کسی اعتبار سے ادھورا اور ناقص ہے۔ 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 دلاویز نظر آتی ہیں اور انسان کی جہالیاتی حس (۷) کی تشفی کا سامان ہوتی ہیں اور اس کے برعکس قبیح چیزیں سب کو بُری اور سکروہ 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 شے 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 جہالیاتی حس اور ذوق کا مسئلہ ہے جس پر آئندہ بحث کی جائے گی۔ اس نظریے پر تیسرا اعتراض یہ کیا جا سکتا ہے کہ اگر اشیاء حسن و قبح کی حامل نہ ہوتیں اور وہ اپنے اچھے برے اثرات قلبِ انسانی پر مرتب نہ کرتیں تو پھر یہ ہرگز ممکن نہ تھا کہ کچھ چیزیں تو ہمیں حسین و دلکش نظر آئیں اور

ہمیں لذت و سرور بخشیں اور کچھ قبیح و نساگوار معلوم ہوتیں اور ہم میں نفرت و کراہت کے جذباب 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 شے میں ایک طرف خوبی و دلکشی پائی جاتی ہے اور دوسری طرف وہ اپنے زوج (۸) کے حسن سے لذت و مسرت حاصل کرتی ہے - جذب و انجذاب کی یہ قوتیں چونکہ انسان میں بدرجہ اتم پائی جاتی ہیں ، اس لیے وہ اپنے زوج کے علاوہ اس کائنات کی ہر حسین شے سے لطف اندوز ہوتا ہے - اس سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ان دونوں قوتوں کے تعامل ہی میں حسن کی حقیقت کا راز مضمحل 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 شے حسین ہے ، لیکن اس سے لطف و سرور حاصل کرنا حسنِ داخلی یا جہالیاتی حس کے بغیر ممکن نہیں - جس طرح حسن کے مشاہدے کے لیے حواس کی ضرورت مسلمہ ہے اسی طرح اس کے احساس و شعور کے لیے قلب کی انفعالی قوت کا ہونا لازمی ہے ، جسے جہالیات کی جدید اصطلاح میں جہالیاتی حس کہتے ہیں - جہالیاتی 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

mate (۸)

جب اس کی تحریک دل میں ہو اور دل میں اس کے اثرات کو قبول کرنے کی فطری استعداد یعنی جہالیاتی حس موجود ہو۔ اس سے ثابت ہوا کہ حسن معروضی کا نظریہ بھی ادھورا اور ناقص ہے۔ حسن کے موضوعی یا معروضی ہونے کا جہاں تک تعلق ہے ان دونوں جہالیاتی 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 آجائیں 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 جہال“ کے نام سے بھی موسوم کیا گیا ہے۔ یہ نظریہ جو اصل کے لحاظ سے خالص قرآنی ہے، حقیقت کی مکمل آئینہ داری کرتا ہے اور اس اعتبار سے مکمل، جامع اور احسن ہے۔

قرآن حکیم کی رؤ سے حقیقتِ حسن کے دو پہلو ہیں، معروضی اور موضوعی - مثلاً :

وَلَوْ اَعْرَبْنَا حَسَنَاتِ حَسَنَاتِ (۳۳ : ۵۲) .

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

اور

وَنَفْسٍ وَّ مَا سَوَّاهَا (۹۱ : ۷) .

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

ان آیات قرآنی سے ثابت ہوا کہ انسان معروضی اور موضوعی

دونوں لحاظ سے حسین ہے۔ یہاں اس حقیقت کی طرف اشارہ کر دینا ضروری ہے کہ تسویہ یا مکمل ہم آہنگی حسن کی ایک بنیادی قدر ہے (تفصیل کے لیے دیکھیے: نصیر احمد ناصر: جالیات، 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 جالیاتی حسن سے عبارت ہے:

قُلْ هُوَ الَّذِي أَنْشَأَكُمْ وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ
وَالْأَفْئِدَةَ ط قَلِيلًا مَّا تَشْكُرُونَ ۝ (۲۳ : ۶۷) .

کہہ دو کہ وہی (باری تعالیٰ) ہے جس نے تمہیں پیدا کیا اور تمہارے 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 شے حسین ہے تو ثابت ہوا کہ انسان کے حواس اور قلب بھی، جو اللہ تعالیٰ کے بنائے ہوئے ہیں، حسین ہیں:

الَّذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ، وَبَدَأَ خَلْقَ الْإِنْسَانِ مِن طِينٍ ۝ ثُمَّ جَعَلَ نَسْلَهُ، مِن سُلَالَةٍ مِّن مَّاءٍ مَّهِينٍ ۝ ثُمَّ سَوَّاهُ وَنَفَخَ فِيهِ مِن رُّوحِهِ وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ
وَالْأَفْئِدَةَ ط قَلِيلًا مَّا تَشْكُرُونَ ۝ (۳۲ : ۷-۹) .

اس نے جو چیز بنائی حسین بنائی اور انسان کی پیدائش کو مٹی سے شروع کیا پھر اس کی نسل ایک خلاصہ سے ٹھہرائی جو کمزور پانی میں

(آ جاتا ہے) پھر (اس کے عناصرِ ترکیبی میں) مطابقت و ہم آہنگی حدِ کمال تک پیدا کر کے اسے صحیح طریق سے مکمل کیا اور پھر اپنی روح اس 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 جہالیات میں موضوعیت - معروضیت کا نظریہ ہر اعتبار سے اکمل و احسن ہے (قب ، نصیر احمد ناصر : جہالیات ، قرآنِ حکیم کی روشنی میں ، ۱۰۶ ، ۱۱۳ ؛ و تاریخِ جہالیات ، ۲۳۳ - ۲۳۰ بعد) .

تاریخِ جہالیات میں جس فلسفی نے سب سے پہلے قرآنِ حکیم کے نظریہ موضوعیت و معروضیت کی دانستہ یا نادانستہ پر زور تائید کی وہ شلٹر (۹) ہے - اس عظیم الشان عالمِ جہالیات کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے اپنے زبردست دلائل و براہین سے المانی دبستانِ تصویریت کی تردید کی اور اس کے دبستانِ نو کے بانی کانٹ کے نظریہ موضوعیت پر زبردست تنقید کی - وہ اپنے نظریہ حسن کی تشریح کرتے ہوئے لکھتا ہے : ” حسن اس لیے بلاشبہ ہمارے لیے معروضی یا خارجی شے ہے کہ 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

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

سے ہر ایک ہے (یعنی کیفیت بھی ہے اور فعل بھی) ، اس بات کا کامیاب ثبوت ہے کہ انفعالیّت کسی طرح بھی فعلیت ، مادّے ، صورت ، محدودیت اور لامتناہیت کو خارج نہیں کر سکتی ۔ لہذا انسان کی جسمانی غلامی کسی طرح بھی اس کی اخلاقی آزادی کو برباد نہیں کرتی“ (۱۰) ۔ مختصر یہ کہ شلٹر 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 شلٹر 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 جہالیات، باب ۲۶ ، زیر عنوان شلٹر) ۔

یہ بھی جرمنی کی سرزمین تھی جس میں تصویریت نو (۱۱) کے سوتے بھوٹے جنہوں نے دیکھتے دیکھتے طوفان کی شکل اختیار کر لی اور فلسفہ و جہالیات کی کل دنیا کو اپنی لپیٹ میں لے لیا ۔ فلسفے کی اسی زرخیز سرزمین میں اس سیلاب کو روکنے اور تصویریت کے سوتوں کو منہدم کرنے کی بھی کوششیں ہوئیں ۔ جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں یہ جرمنی ہی کا مشہور فلسفی شلٹر تھا جس نے اس دبستان کے خلاف محاذ قائم کیا اور اسے زبردست چیلنج دیا ۔ شلٹر کے بعد اسی سرزمین میں لپس (۱۲) ایسا عظیم مفکر پیدا ہوا جس نے دبستانِ تصویریت کی بنیادیں ہلا دیں ۔ لپس اسلامی افکار بالخصوص

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

New—idealism (۱۱)

Theodor Lipps (1851—1914). (۱۲)

اسلامی تصوف سے بہت متاثر نظر آتا ہے اور غالباً اسی لیے اس کے تصورات میں اسلامی فکر کا رنگ صاف جھلکتا دکھائی دیتا ہے۔ جہاں تک جالیات کا تعلق ہے، اسے علامہ اقبال کا پیشرو کہیں تو بے جا نہ ہوگا۔ لپس چونکہ بنیادی طور پر نفسیات کا طالب علم ہے، اس لیے قدرتی طور پر اس میں جالیاتی مسائل کو نفسیاتی نقطہ نظر سے حل کرنے کا میلان بدرجہ اتم پایا جاتا ہے۔ چنانچہ اس نے اپنے دو اساسی نفسیاتی اصولوں کے ذریعے ان مسائل کو حل کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کا پہلا اصول یہ ہے کہ ہمارے شعور کا انحصار پرانے مشاہدات جو تحت الشعوری حالت میں رہ جاتے ہیں اور ان مشاہدات کے جو حسیات میں داخل ہو جاتے ہیں باہمی تعامل (۱۳) پر ہوتا ہے؛ اور انہیں مشاہدات کو جو ایک وحدت کی صورت میں 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 رد عمل کا نام ہے، اور بے لذتی مختلف عناصر کی باہمی کشمکش سے نتیجتاً پیدا ہوتی ہے۔

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

transanction (۱۳)

mind (۱۴)

Einfuhlung (۱۵)

ہے۔ اس نے اپنی جہالیات (۱۶) میں جو دو جلدوں پر مشتمل ہے، یہ بات واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ فنی تنقید و تحسین کا انحصار اسی نظریہ جذب و انجذاب پر ہوتا ہے؛ یعنی اپنے آپ کو اس شے میں جسے ہم دیکھ رہے ہوتے ہیں جذب کر دینے سے (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 متصوّفانہ 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 قوتِ انجذاب کو کام میں لاتا ہے اور جذب و انجذاب دونوں قوتوں کے تعامل ہی سے یہ کیفیت پیدا ہوتی ہے، اس لیے اس معنوی رعایت کے پیش نظر ”آئین فیولنگ“ کا ترجمہ جذب و انجذاب کیا گیا ہے۔ اس مصطلحہ کا ترجمہ اکثر مغربی علمائے جہالیات مثلاً بوزنکٹ (۱۸) اور کروچے (۱۹) وغیرہ نے نظریہ ہمدردی کیا ہے، جو مندرجہ بالا

Ästhetik (1903—06), 2 vols. (۱۶)

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

Bernard Bosanquet (1843—1923). (۱۸)

Benedetto Croce (1866—1940). (۱۹)

تصریح کی روشنی میں ناقص معلوم ہوتا ہے (۲۰) - بہر کیف ، اپنے اسی اصول کی مدد سے لپس نے مسئلہ حسن بھی حل کرنے کی کوشش کی ہے - وہ یہ بات بار بار مختلف پیرایوں میں ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ حسن ، فنی ہو یا فطری اس کا مبنی یہی نظریہ جذب و انجذاب ہے - انسان کی روح یا (علامہ اقبال کی اصطلاح میں) خودی ، جب چپکے سے کسی چیز میں سرایت کر جاتی ہے اور اس میں جذب ہو کر اس کے ردِ عمل کے ساتھ اپنے آپ کا اظہار کرتی ہے تو وہ چیز حسین نظر آنے لگتی ہے - لہذا 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 جہالیاتی احساس ، جہالیاتی حظ آفرینی یا لطف اندوزی کا محض اندازہ نہیں ہوتا ، بلکہ بذاتِ خود لطف و حظ ہوتا ہے - غرض تمام جہالیاتی لذت و حظ کا انحصار کلیتاً اس جذب و انجذاب ہی پر ہوتا ہے ، کسی اور شے پر ہرگز نہیں ہوتا ؛ حتیٰ کہ وہ حظ بھی جو ہندسی ، تعمیری ، کوزہ گری وغیرہ 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

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

Croce : *Loc. Cit.* (۲۱)

لگائیں کہ آیا حسن واقعی معروضی - موضوعی ہے یا نہیں؟ اگر اس واقعیت کا مشاہدہ کرنا ہو کہ اس عالم رنگ و بو میں حسن معروضی طور پر پایا جاتا ہے یا نہیں تو چند لمحوں کے لیے اس عالم ہستی کا تصور کیجیے جس میں انسان تو ہے مگر اس کے وجود میں کوئی مناسبت و ہم آہنگی نہیں؛ اس کی آنکھیں تو ہیں مگر ان میں کوئی کشش و جاذبیت نہیں؛ اس کی آواز تو ہے مگر اس میں شیرینی و حلاوت کا کوئی پتا نہیں - اس عالم میں طیسور تو ہیں مگر ان کی زمزمہ سنجیاں نہیں؛ ان کے بال و پر تو ہیں لیکن ان میں رنگ و جہال 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 نرہت و رنگ کی دلاویزیاں - اس میں سبزہ لہلہاتا ہے مگر رنگینی و شادابی کے بغیر؛ اس میں پھل تو ہیں لیکن ان میں نہ رنگ و بو ہے اور نہ لذت و ذائقہ - اس میں دھاتوں کے دھینے ہیں مگر زر و سیم میں نہ چمک دمک ہے اور نہ لعل و گہر میں آب و تاب - وہاں صبح ہوتی ہے مگر نور سحر کی کیف پرور بہاروں کے بغیر - وہاں رات آتی ہے لیکن شفق کے رنگین و سرور انگیز نظاروں کے بغیر - وہاں نہ تو زمان و مکان کے اختلاف کی دلکش نیرنگیاں ہیں اور نہ موسموں کے تغیر و تبدل کے پر بہار نظارے - ایسے جہان بے رنگ و بو اور ایسی دنیا بے کیف و سرور میں کون ہے جو اپنے حواس اور جہالیاتی حیس کے ہوتے ہوئے زندگی کا ایک لمحہ بھی گزارنا پسند کرے - حسن سے خالی دنیا کو چشم تصور سے دیکھنے کے بعد اس واقعیت کا احساس ہوتا ہے کہ یہ کائنات کتنی حسین و سرور انگیز ہے اور اس جہانِ انفس و آفاق کا گوشہ گوشہ جمیل و جلیل نظاروں کا آئینہ دار ہے اور ہر نظارہ جہالیاتی حیس کی تسکین کا سامان لاجواب ہے ۔

اسی طرح اگر یہ معلوم کرنا ہو کہ انسان کا باطن جہالِ معنوی کا آئینہ دار ہے یا نہیں اور زندگی کے سرور و ارتقاء کے لیے اسے جہالیاتی حس کی ضرورت ہے یا نہیں تو آئیے اس شخص کی کیفیات کا مشاہدہ کریں جو جہالیاتی حس سے محروم ہے مگر اس رنگ و بو میں ہے جس کا گوشہ گوشہ حسن کے نظر افروز اور بوقلموں نظاروں سے معمور ہے۔ وہاں مغنی شعلہ نفس کے نغمے آس کے کانوں کے پردوں سے ٹکراتے ہیں مگر آس 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 روائی ہو یا رنگا رنگ طیّور کی سحر انگیز پرواز، آس کا دل ان نظرافروز نظاروں سے قطعاً متاثر نہیں ہوتا۔ صبح اپنی تمام کیف پروریوں، شام اپنی تمام دلاویزیوں اور چاندنی اپنی تمام سحر طرازیوں کے ساتھ اس کے دامنِ قلب و نگاہ کو کھینچتی ہے، مگر اس کی روح کو جُنیش تک نہیں ہوتی۔ الغرض ساقی فطرت اپنی تمام قیامت خیزیوں اور حشر سامانیوں کے ساتھ جلوہ افروز ہے مگر آس 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۔ علامہ اقبال بھی اسی نظریہ حسن کے نقیب ہیں۔

باب ۶

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 ، لہذا 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 انہوں نے اس مسئلے پر بڑی شرح و بسط سے بحث کی ہے ۔ چنانچہ اپنے پہلے خطبے میں لکھتے ہیں :

” لہذا 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 السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا لِعِبَادٍ ۝

مَا خَلَقْنَا هُمَا إِلَّا بِالْحَقِّ وَلَكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لَا يَعْلَمُونَ ۝

(۳۴ : 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 انہیں مگر ساتھ حق کے ، لیکن ان میں سے اکثر اس کا علم نہیں رکھتے۔

وہ ایک حقیقت ہے جس کا اعتراف کرنا پڑے گا :
 اَنَّ فِي خَلْقِ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ
 لآيَاتٍ لِّأُولِي الْأَلْبَابِ ۝ الَّذِينَ يَذْكُرُونَ اللَّهَ قِيَامًا وَقَعُودًا
 وَعَلَىٰ جُنُوبِهِمْ ۝ وَيَتَفَكَّرُونَ فِي خَلْقِ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ
 رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ هَذَا بَاطِلًا ۝ (۳ : ۱۹۰ - ۱۹۱) .

بلاشبہ آسمانوں اور زمین کی تخلیق اور رات دن کے اختلاف میں
 اہل دانش کے لیے نشانیاں ہیں۔ یہ وہ لوگ ہیں جو اللہ کو کھڑے ،
 بیٹھے اور کھڑے بدلتے یاد کرتے ہیں اور آسمانوں اور زمین کی تخلیق
 پر غور کرتے ہیں (اور نتیجہً 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 :

يَزِيدُ فِي الْخَلْقِ مَا يَشَاءُ ۝ (۱ : ۳۵) .

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 ناقابلِ تغیر و تبدیل
 ہے۔ برعکس اس کے معلوم ہوتا ہے کہ اس کے باطن میں ایک نئی
 آفرینش کا خواب پوشیدہ ہے :

قُلْ سِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَانظُرُوا كَيْفَ بَدَأَ الْخَلْقَ ثُمَّ اللَّهُ
 يُنشِئُ النَّشْأَةَ الْآخِرَةَ ۝ (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 آخری کو از سر نو پیدا کرے گا۔

در اصل کائنات کا یہ "پر اسرار اہتزاز اور تحریک، علیٰ ہذا 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 :

يُقَلِّبُ اللَّهُ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ ۗ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَعِبْرَةً لِّأُولِي
الْأَبْصَارِ ۝ (۲۴ : ۲۴) .

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 : لَا تُسَبِّحُوا الدُّهْرَ ، یعنی زمانے کو برا بھلا نہ کہو۔ دراصل 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؟ علامہ موصوف اس کا جواب یہ دیتے ہیں : "بایں ہمہ حقیقت کی کوئی شکل ایسی طاقت ور، ایسی ولولہ خیز اور حسین نہیں جیسی روحِ انسانی۔ لہذا 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 مرتبہ وجود سے دوسرے میں قدم رکھتا ہے :

(۱) اقبال : تشکیل جدید النہیات اسلامیہ ، ترجمہ از سید بذیر نیازی ،

فَلَا أَقْسِمُ بِاللَّفْحِمْ لَ وَاللَّيْلِ وَمَا وَسَقَ ۝ وَالْقَمَرِ إِذَا

اَتَّسَقَ ۝ لَتَرَكُنَّ بَطْشًا ۝ عَن طَبَقٍ ۝ (۸۳ : ۱۶ - ۱۹) .

چنانچہ میں شفق کی قسم کھاتا ہوں اور رات کی اور اس چیز کی جسے وہ اکٹھا کرتی ہے اور چاند کی جب پیچھے آئے۔ البتہ تم ایک حالت سے دوسری حالت کی طرف ترقی کرتے جاؤ گے۔

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

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

(بانگِ درا، ۱۵۸)

ایک صورت پر نہیں رہتا کمی شے کو قرار
ذوقِ جدت سے ہے ترکیبِ مزاجِ روزگار

(وہی کتاب، ۱۶۳)

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

فریبِ نظر ہے سکون و ثبات

تڑپتا ہے ہر ذرہ 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 تعین بے سود اور قیام و ثبات لا یعنی ہوا :

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

(بالِ جبریل ، ۷۰)

زندگی کی حقیقت آن کے نزدیک ذوقِ ارتقاء ہے :
سمجھتا ہے تو راز ہے زندگی
فقط ذوقِ پرواز ہے زندگی

(بالِ جبریل ، ۱۷۱)

اور

برتر از اندیشہ سُود و زیاں ہے زندگی
ہے کبھی جاں اور کبھی تسلیمِ جاں ہے زندگی
تو اسے پہانہٴ امروز و فردا سے نہ ناپ
جاوداں پیہم دواں ہر دم جواں ہے زندگی

(بانگِ درا ، ۲۹۲ - ۲۹۳)

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

ہر لحظہ نیا طور نئی برقِ تجلی
اللہ کرے مرحلہٴ شوق نہ ہو طے

(ضربِ کلیم ، ۱۲۶)

یہ جالیاتی حقیقت ایک نئی صورت میں اس طرح سامنے آتی ہے :
 آرزو ہر کیفیت میں ایک نئے جلوے کی ہے
 مضطرب ہوں ، دل سکون نا آشنا رکھتا ہوں میں
 گو حسین تازہ ہے ہر لحظہ مقصودِ نظر
 حسن سے مضبوط پیمانِ وفا رکھتا ہوں میں
 جستجو کل 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 جالیاتی حقیقت عجمی الفاظ کا جامہ زیبِ تن
 کر کے اس طرح جلوہ نما ہوئی ہے :

ایں مہ و مہر کہن راہ بجائے نہ برند
 انجم تازہ بہ تعمیرِ جہاں می بائست
 ہر نگارے کہ مرا پیشِ نظر می آید
 خوش نگارے است ولے خوش تر از آن می بائست

(زبورِ عجم ، ۱۹۲)

حالی نے اس نظریہ حسن کو اس طرح بیان کیا ہے :
 ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں
 اب ٹھہرتی ہے دیکھیے جا کر نظر کہاں
 اسی تصور کو غالب نے اس طرح پیش کیا ہے :
 بیزارم از آن کہنہ خدائے کہ تو داری
 ہر لحظہ مرا تازہ خدائے دیگرے ہست

اور علامہ اقبال نے اس طرح :

رہ مدہ در کعبہ اے پیرِ حرمِ اقبال را
 ہر زماں در آستین دارد خداوندے دگر

(پیامِ مشرق ، ۱۷۱)

بہر کیف ، کائنات رے ہر آن متغیر و حسین نظاروں کو دیکھنے کے لیے انسان کے قلب و نظر میں مساوی طور پر حسن موضوعی میں حرکت ارتقائی کا پایا جانا لا بدی ہے ، ورنہ وہ حسن کے مسلسل حرکی و ارتقائی جلووں کا ساتھ کیونکر دے سکیں گے ۔ لہذا 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 جہالیات ، قرآنِ حکیم کی روشنی میں بالتفصیل بحث کی گئی ہے ۔ لہذا 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 حرکت ارتقائی کی علت کیا ہے اور اسے کیوں ثباتِ دوام حاصل ہے ؟ علمِ انسانی بلا شبہ اس راز سے نا آشنا ہے ، مگر قرآنِ 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 الہی ہے ، جو ہر لحظہ ایک نئی شان میں جلوہ نما ہوتا رہتا ہے :

كُلُّ يَوْمٍ هُوَ فِي شَأْنٍ ۝ (۵۵ : ۲۹)۔ وہ (ذاتِ مطلق) ہر آن

ایک نئی شان (یعنی حرکت ارتقائی) میں ہے۔ لہذا حسن حقیقی کے ان نظاروں کے تغیر مدام ہی سے حیات کائنات کے حسن کو تغیر مسلسل لازم آیا ہے۔

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

يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا تَوْبُوا إِلَى اللَّهِ تَوْبَةً نَّصُوحًا

عَسَىٰ رَبُّكُمْ أَن يَكْفِرَ عَنْكُمْ سَيِّئَاتِكُمْ وَيُدْخِلَكُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي

مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ يَوْمَ لَا يُخْزِي اللَّهُ النَّبِيَّ وَالَّذِينَ آمَنُوا مَعَهُ

نُورَهُمْ يَسْعَىٰ بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَبِأَيْمَانِهِمْ يَقُولُونَ رَبَّنَا ائْتِنَا نُورًا نُرْنَا وَاعْفِرْ لَنَا إِنَّكَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ (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 شے پر قدرت رکھتا ہے۔

اس آیت میں نور سے مقصود انسان کا حسن۔ موضوعی ہے جو دنیا اور آخرت دونوں میں اپنی تکمیل کے لیے طہانیت و سلامتی کے ساتھ حرکت ارتقائی کرتا رہتا ہے۔ اس امر کی توضیح یہ ہے کہ جس طرح حسن۔ 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 حیات۔ آخروی میں بھی وہ ہمیشہ نئی سے نئی مثال میں نمودار ہوتا رہے گا۔ لہذا ان کے حسن۔ موضوعی یا حسن۔ شاہدہ کا حسن۔ مطلق کے جلووں سے ہم آہنگ ہونے کے لیے ہمیشہ حرکت ارتقائی میں رہنا ناگزیر ہوا۔ اس سے یہ راز بھی کھلا کہ حسن۔ موضوعی کی حسن۔ معروضی سے مکمل ہم آہنگی ہی میں حیات۔ انسانی کے کمال۔ حسن کا راز مضمحل ہے، اور اس کمال کا سلسلہ لامتناہی ہے (۴)۔

(۴) نصیر احمد ناصر: جہالیات، قرآن حکیم کی روشنی میں،

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

چو نظر قرار گیرد بہ نگارے خوب روئے
تپد آن زماں دلِ من پئے خوب تر نگارے
ز شرر ستارہ جویم ز ستارہ آفتابے
سرِ منزلی ندارم کہ بمیرم از قرارے
چو ز یادہ بہارے قدحے کشیدہ خیزم
غزلے دگر سرائم بہ ہوائے نو بہارے
طلبم نہایتِ آن کہ نہایتے ندارد
بہ نگاہے ناشکیبے بہ دلِ امید وارے

(پیامِ مشرق، ۱۳۸ - ۱۳۹)

اور

ہر نگارے کہ 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 ”خوب تر“ کی طلب و جستجو برنگِ دوام رہتی ہے :

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

(بانگِ درا، ۲۶۰)

باب

اظهاریت

باب ۷

اظہاریت

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

تاریخِ جہالیات 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 جہالیات 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 عالمِ جہالیات اور فلسفی ۔

(۴) Archibald Alison (1757—1839) ، برطانوی عالمِ جہالیات ۔

(۵) Alexander Gottlieb Baumgarten (1714—1767) ، جرمن فلسفی اور عالمِ جہالیات ۔

(۶) Johann Joachim Winckelmann (1717—1768) ، جرمن عالمِ جہالیات اور مؤرخِ فن ۔

تاریخِ جالیات میں اپنے نظریہٴ تلازم (۷) کے لیے مشہور ہے ، حسنِ صورت ، خصوصاً انسان کی صورت و رنگ پر ڈیزائن ، موزونیت اور اقادیت کے اثر و نفوذ پر بحث کرنے کے بعد اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ ”حسن و جلال“ (۸) جو مادے کے متعدد ظواہر میں محسوس ہوتے ہیں ، انجام کار انہیں قلب کے ”اظہار“ کی طرف یا اس امر کی طرف منسوب کرنا ہوگا کہ وہ بلا واسطہ یا بالواسطہ قلب کی ان صفات کے نشانات ہیں ، جنہیں ہماری فطرت کی ساخت ہمیں حظ انگیز یا پر لطف جذبے سے متاثر کرنے کے لیے بہم پہنچاتی ہے (۹) - اس کے نزدیک غیر مادی حسن بھی ”اظہار“ ہی کا مرہونِ منت ہوتا ہے : ”انسانی آواز کے ”سر آسی وقت خوبصورت یا جلیل (۱۰) ہوتے ہیں جب وہ آن شدید جذبات یا عواطف کا اظہار کرتے ہیں جو ہماری ہمدردی کو ابھارتے ہیں“ (۱۱) - - - - جہاں کہیں الوان جذبہٴ 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) - ایلین صورت (۱۳) اور اظہار کے باہمی تعلق پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتا ہے : ”بے جان صورتوں کے لحاظ سے دیکھا جائے تو اعلیٰ اظہارات جنہیں وہ صورتیں ہمیں بخشتی ہیں ، مجھے ایسا دکھائی دیتا ہے جیسے کہ اولاً وہ ایسی صورتوں کے

theory of association (۷)

Beauty and Sublimity (۸)

Alison, *Essay on the Nature and Principles of Taste*, (۹)

(1790) VI ed., 1225, vol., ii. P. 423.

sublime (۱۰)

op. cit., ii, 1. (۱۱)

Ibid., iii, 1. (۱۲)

form (۱۳)

”اظہارات“ ہیں ، جو ایسی صورتوں سے متماثر 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 شے 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 بھرکم وضع قطع کو ہلکا پھلکا بنا دیتا ہے اور اس کی وجہ سے ہم بجز قلب کی صفت کے باقی ہر شے کو فراموش کر دیتے ہیں (۱۶) ۔

بوزنکٹ نے (۱۷) جہالیات کے قدیم اور جدید نظریات میں تطابق پیدا کرنے کی کوشش کی ، جو کامیاب تو نہ ہو سکی لیکن اس سے نظریہ اظہاریت کی اہمیت پر روشنی ضرور پڑتی ہے ۔ اپنی تاریخ جہالیات (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

Ibid., iv. (۱۴)

Sir Charles Bell ، برطانوی عالم جہالیات ۔

Bell, *The Anatomy and Philosophy of Expression as connected with the Fine Arts*, London 1806, Essay iv. § 5. (۱۶)

Bernard Bosanquet (1848—1923). انگریز فلسفی ، (۱۷)

عالم جہالیات اور مؤرخ جہالیات ۔

A History of Aesthetic, London 1892. (۱۸)

eclecticism (۱۹)

unity in diversity (۲۰)

دورِ 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 بذاتِ خود حسن کی ایک جامع تعریف پر دلیل بن جائے گی ، جو یہ ہے : ” وہ شئے ، جو حسی ادراک (۲۱) یا تخیل کے لیے امتیازی یا انفرادی ” اظہار “ رکھتی ہو اور ایک ہی اسلوب میں عمومی یا تنزیہی ” اظہار “ کی شرائط کی پابند بھی ہو ، حسن ہے “ (۲۲) ۔ لپس (۲۳) کا مسلک یہ ہے کہ انسان کی روح (یا علامہ اقبال کی اصطلاح میں خودی) جب چپکے سے کسی چیز کے اندر سرایت کر جاتی ہے اور اس میں جذب ہو کر اس کے ردِ 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 مضمحل دیکھتا ہے ، لیکن وہ ” اظہار “ کی کامیابی 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 دبستانِ اظہاریت چونکہ جدید ترین بھی ہے اور تاریخِ جہالیات میں سب سے اہم سمجھا جاتا ہے ، لہذا اس کی تصریحِ 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 ؛ لہذا جو شئے

sensuous perception (۲۱)

Bosanquet, *A History of Aesthetic*, PP. 4-5. (۲۲)

Theoder Lipps (1854-1914). (۲۳)

Croce, *Aesthetic*, Eng. tr. PP. 407-9. (۲۴)

Reality (۲۵)

”روح“ کے نزدیک حقیقی ہے ، وہی حقیقت ہے ۔ یہ روح ہیگل کے ”التصور“ (۲۶) اور کانٹ کی ”قائم بالذات شے“ (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 جالیاتی 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 مداسی 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 شیون یا مظاہر ہیں، جن میں وہ ایک نظم اور ترتیب کے ساتھ کارفرما رہتی ہے ۔ سب سے پہلے یہ ”روح“ اپنے آپ کو ”جالیاتی وجدان“ (۳۱) میں ظاہر کرتی ہے ۔ یہ جالیاتی 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

Idea (۲۶)

Thing-in-Itself (۲۷)

aesthetic values (۲۸)

Philosophy of spirit (۲۹)

Croce, *Aesthetic*, PP. 1—3. (۳۰)

aesthetic intuition (۳۱)

creative activity (۳۲)

artistic creation (۳۳)

ہے - ”روح“ کے اظہارِ ذات کا دوسرا درجہ منطقی ہے ؛ یعنی تخیل ، تفکر اور تنقید کی فعلیت ، جس کا وظیفہ وجدان میں محسوس آفاقی کرداروں کو معرضِ 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 دلالت ہے - لہذا 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 - دراصل یہ چاروں قدریں وحدتِ حقیقت کے چار ناگزیر اور ناقابل انفصال مظاہر ہیں - ان میں سے ہر ایک روح کا امتیازی اور ٹھوس اظہار (۳۵) ہے - لہذا کسی حالت میں بھی ان چاروں میں سے کوئی قدر باطل نہیں ہوتی (۳۶) .

”روح“ جس طرح اپنے اظہارِ ذات سے کائنات کی تخلیق کرتی ہے ، اسی طرح یہ ”روح“ فن کار کے عالمِ وجدان میں اپنے آپ کو معرضِ اظہار میں لاتی ہے اور اس سے فن معرضِ وجود میں آتا ہے - اس عالمِ وجدان میں حق و باطل کا کوئی سوال پیدا نہیں ہوتا - البتہ اس عالمِ وجدان میں فنی تخلیقات کے حسن کا احساس یا مشاہدہ ہوتا ہے ، اور اس مشاہدے سے ہمیں حقیقی مسرت حاصل ہوتی ہے (۳۷) .

Beauty, Truth, Utility and Good (۳۴)

concrete expression (۳۵)

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

op. cit., P. 95. (۳۷)

” جب ہم اپنے اندر کی بات پر اچھی طرح دسترس حاصل کر لیتے ہیں ، جب ہم واضح اور صاف طور پر کسی تصور یا مجسمے کو تخیل میں لے آتے ہیں ، جب ہم کسی موضوعِ نغمہ کو پا لیتے ہیں ، تب ” اظہار “ جنم لیتا ہے اور وہ مکمل بھی ہوتا ہے ۔ اس سے زیادہ کوئی اور شے 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 بلند کہتے ہیں ؛ ہم اسی 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 اٹھاتے ہیں تو ایسے آسور پہلے ہی سے ارادے میں آچکے ہوتے ہیں اور اس وقت ہم تو محض یہ کر رہے ہوتے ہیں کہ جس شے کو ہم اجال و تعجیل کے ساتھ کر چکے ہیں اسی کو طویل لمحات میں پایہ تکمیل کو پہنچا دیتے ہیں (۳۸) ۔

جالیاتی 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 جالیاتی فعلیت سے کوئی تعلق نہیں ہوتا ۔ غور سے دیکھا جائے تو نظریہٴ اظہاریت کا مبنی نظریہٴ ” آمد “ (۴۰) ہے ، یعنی ہر تخلیقی فعلیت فنکار کی دماغی کاوشوں اور ارادے کے بغیر خود بخود ان سے صادر ہوتی ہے ۔ ” آمد “ کا نقیض ” آورد “ ہے ، جس کی رو سے فنکار کی تخلیقی فعلیت میں اس کے ارادے اور دل و دماغ کی کاوشوں کو دخل ہوتا ہے ۔ نظریہٴ اظہاریت چونکہ نظریہٴ آمد پر منحصر ہے اس لیے اس کی رو سے

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

aesthetic activity (۳۹)

spontaneity (۴۰)

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 آسے ” 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 ۔ لہذا آسے 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 معرضِ اظہار میں لانے کے لیے وجدان سے کام لیتا ہے ۔ لہذا 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 ۔ جالیاتی فعلیت یا اظہار کی فعلیت اس لحاظ سے ایسی فعلیت ہوئی ، جس کا حاصل وجدانی علم ہے (۴۳) ۔

ہم میں سے ہر شخص اپنی جگہ تھوڑا سا شاعر ، سنگتراش ، مغنی ، مصور اور نثر نگار ہوتا ہے ، لیکن فنکاروں کے مقابلے میں یقیناً بہت کم ہوتا ہے ، کیونکہ 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 عجلت و نخوت ، قلتِ تدبّر ، تعصب 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

op. cit., *Passim.* (۴۱)

judgments (۴۲)

Loc. cit. (۴۳)

اپنی تصدیقات میں اختلاف نہیں کر سکتے ؛ بشرطیکہ انہوں نے بھی اس کے ذریعے اپنے آپ کا کامیابی کے ساتھ اظہار کر دیا ہو۔ 'حسن فقط کامیاب اظہار ذاتی ہے۔ ہم صرف انسان کی فنی تخلیقات ہی کو خوبصورت نہیں سمجھتے ، بلکہ فطرت کی اشیاء کو بھی حسین خیال کرتے ہیں ؛ لیکن فطرت اس وقت حسین ہوتی ہے جب اسے فن کار کی آنکھوں سے دیکھا جاتا ہے۔ فن کار کے اظہار ذاتی سے جدا ہو کر فطرت قطعاً کوئی 'حسن نہیں رکھتی (۴۴)۔

ستیاننا (۴۵) کے نزدیک "اظہار" 'حسن کا ایک عنصر ہے ، نہ کہ بذاتِ خود 'حسن ، جیسا کہ کروچے کا خیال ہے۔ مزید برآں وہ "اظہار" سے ایسا مفہوم مراد نہیں لیتا جو جہالیات 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 واقعاً 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 تخیل مہیا کرتا ہے ؛ اور قلب اس شے کو ہرگز مہیا نہیں کر سکتا جو اس کے تصرف میں نہیں ہوتی۔ ہر شے کی مظہریت ، ناظر کی ذہانت کے بڑھنے کے ساتھ بڑھتی رہتی ہے ، لیکن اظہار کو 'حسن کا عنصر بننے کے لیے دوسری شرط کو پورا کرنا بھی لازم ہے۔ لہذا دوسری مصطلحہ کی قدر (۴۶) کو پہلی مصطلحہ

Ibid., PP. (۴۴)

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

عالم جہالیات ،

value (۴۶)

میں مدغم کر دینا ضروری ہوا : اس لیے کہ اظہار کا 'حسن کسی چیز میں اسی طرح موجود ہوتا ہے جس طرح مادے یا صورت کا حسن - یہ فقط معروض ہی کو حاصل ہوتا ہے - تنہا دیکھنے کے عمل سے نہیں بلکہ اس کے ساتھ مزید عملی کارروائیوں کے مشمول سے ، اور اس مشمول کا سبب وہ ارتسامات ہوتے ہیں جو پہلے ہی موجود ہوتے ہیں - چنانچہ ہم آسانی کے ساتھ "لفظِ مظہریت" کو معروض کی دلالت یا اشارہ کرنے کی صلاحیت کے مفہوم میں اور لفظِ "اظہار" کو اس جہالیاتی ترمیم کے معنی میں ، جو وہ مظہریت اس میں پیدا کرنا چاہتی ہے ، استعمال کر سکتے ہیں - اس اعتبار سے مظہر وہ قوت ہوئی جو مشاہدہ کسی تصور کو عطا کرتا ہے ، تاکہ وہ دوسرے تصورات کو بھی قلب میں بلا لائے ، اور یہ مظہریت ایک جہالیاتی قدر یعنی اظہار بن جاتی ہے ؛ جبکہ یہ قدر ان تلازمات (۴۷) میں جو اس طرح پیدا ہو جاتے ہیں شامل ہو جاتی ہے ، اور یہ تلازمات موجودہ معروض میں 'مدغم ہو جاتے ہیں (۴۸) .

ہربرٹ ریڈ (۴۹) کے نزدیک فن کسی خاص تصور یا نصب العین کا صورتی اظہار نہیں ہے ، بلکہ فن تو ہر اس تصور یا نصب العین کا اظہار ہے ، جسے فنکار سانچے میں ڈھل جانے والی صورت میں مقید کر سکتا ہے - لہذا فنی تخلیقات چاہے خوبصورت ہوں یا نہ ہوں ، یا وہ بد صورت ہی کیوں نہ ہوں ، بہر حال فن ہوتی ہیں - فنی فعلیت کے تین مدارج ہوتے ہیں : اول ، مادی صفات کا ادراکِ محض یعنی انوان ، اصوات ، غمزہ و ادا ، اور اس سے بہت زیادہ

associations (۴۷)

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

(۴۹) Herbert Read (1893-). انگریز ناقد اور عالمِ جہالیات .

پیچیدہ اور غیر واضح طبعی ردِ عمل - دوم ، ایسے مدرکات (۵۰) کی حظ انگیز شکلوں اور فنی نمونوں (۵۱) میں نظم و ترتیب - یہ کہا جا سکتا ہے کہ 'حسن کی جس انہیں 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 فسیح ہے کہ فن اظہار ہے ، نہ اس سے زیادہ اور نہ اس سے کم - لیکن یہ بات ہمیشہ یاد رکھنی چاہیے کہ اس مفہوم میں اظہار آخری سلسلہ عمل ہے ، جس کا انحصار ماسبق کے حسیاتی ادراک اور صوری (حظ انگیز) ترتیب کے سلسلہ عمل پر ہوتا ہے - اظہار بلاشبہ صوری ترکیب سے کلی طور پر خالی بھی ہو سکتا ہے ، لیکن اس صورت میں خود اس کی اپنی بے ربطی ہی اسے فن کہنے سے مانع آتی ہے (۵۲) .

مسئلہ اظہاریت کے تاریخی پس منظر کا جائزہ لینے کے بعد اب علامہ اقبال کے نظریہ "اظہار" کی تصریح کی جاتی ہے - ان کے اس نظریے کو ایک لفظ میں بیان کرنا 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 ان کے نظریہ اظہار کا بنیادی نقطہ ، جس پر انہوں نے اپنے تصورات کی عمارت استوار کی ہے ، اور جسکی انہوں نے جا بجا مختلف اسالیب میں توضیح کی ہے :

perceptions (۵۰)

models (۵۱)

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

گفت ”موجود آنکہ می خواہد نمود
 آشکارائی تقاضائے وجود
 زندگی خود را بخویش آراستن
 بر وجودِ خود شہادت خواستن“

(جاوید نامہ، ۱۳)

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

تو ازیں نہ آسماں ترسی ؟ مترس
 از فراخائے جہاں ترسی ؟ مترس
 چشم بکشا بر زمان و بر مکان
 این دو یک حال است از احوالِ جان
 تا نگہ از جلوہ پیش افتادہ است
 اختلافِ دوش و فردا زادہ است
 دانہ اندر گل بظلمت خانہ
 از فضائے آسماں بیگانہ
 ہیچ می داند کہ در جائے فراخ
 می توان خود را نمودن شاخ شاخ ؟
 جوہرِ او چیست ؟ یک ذوقِ نموست
 ہم مقامِ اوست این جوہر ہم اوست

(جاوید نامہ، ۱۹-۲۰)

آخری شعر میں علامہ موصوف کا مافی الضمیر واضح صورت میں سامنے آ گیا ہے۔ ان کے نزدیک ”ذوقِ نمو“ یا جہالیاتی اصطلاح میں ”ذوقِ اظہار“ ہی اصل میں ہر شے کا جوہر اور مقام ہوتا ہے۔ لفظ مقام سے ان کی مراد ”جہان“ سے ہے، جو خارجی وجود اور

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

وجود کیا ہے ؟ فقط 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 علامہ موصوف کی مراد ذوقِ اظہار ہی سے ہے - وہ کہتے ہیں کہ یہ آرزوئے اظہار ہی ہے جو ہر شے کے وجود اور جہان کی خالق ہے ؛ یعنی جیسی کسی چیز کی آرزو ہوتی ہے ویسی ہی اس کی شکل و صورت ، دنیاۓ فکر و عمل اور تقدیر ہوتی ہے - 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 پوشیدہ است	اصل او در آرزو پوشیدہ است
آرزو را در دل خود زندہ دار	تا نگردد مُشتِ خاک تو مزار
آرزو جانِ جہانِ رنگ و بو ست	فطرتِ ہر شے امینِ آرزو ست
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	غیر حق میرد چو او گیرد حیات
چون 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 مُردہ کرد	شعلہ را نقصانِ سوزِ افسردہ کرد
چیست اصلِ دیدہٗ بیدار ما ؟	بست صورت لذتِ دیدارِ ما

کبک پا از شوخی رفتار یافت	ببل از سعی نوا منقار یافت
نے برون از نیستان آباد شد	نغمہ از زندانِ او آزاد شد
عقل ندرت کوش و گردون تاز چيست	هیچ میدانی کہ ایس اعجاز چيست
زندگی سرمایہ دار از آرزو مست	عقل از زائیدگانِ بطنِ او ست
چيست نظمِ قوم و آئین و رسوم	چيست رازِ تازگی ہائے علوم
آرزوے کو بزورِ خود شکست	سر زد لبِ بیرون زد و صورت بہ بست
- - - - -	- - - - -
اے ز رازِ زندگی بیگانہ خیز	از شرابِ مقصدے مستانہ خیز
مقصدے مثلِ سحر تابندہ	ماسوی را آتشِ سوزندہ
مقصدے از آسماں بالا ترے	دلرباے دلستانے دلبرے
باطلِ دیرینہ را غارتگرے	فتنہ در جیبے سراپا محشرے
ما ز تخلقِ مقاصدِ 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 ہے :

خودی کیا ہے رازِ درونِ حیات
خودی کیا ہے بیداری کائنات

(بالِ جبریل ، ۱۷۲)

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

آفریدن ؟ جستجوئے دلبرے
وا نمودن خویش را بر دیگرے

اس شعر میں اس اہم نکتے کی طرف بھی اشارہ کیا گیا ہے کہ فنی تخلیق کا اصل محرک جذبہٴ محبت ہوتا ہے۔ یہ محبت فنکار کو اس 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 آنکلتا 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 نمودِ 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 ہندوؤں 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 تماشہ ہے اور نہ باطل ہے؛ بلکہ یہ ”تخلیقِ بالحق“ ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ علامہ بھی کائنات کو ”تخلیقِ بالحق“ ہی مانتے ہیں۔ انہوں نے تو محض مادیت پسندوں کے اس مسلک کا بطلان کرنے کے لیے کہ یہ مادہ ازلی، ابدی اور قائم بالذات ہے یا ان کی اصطلاح میں قدیم ہے، اسے نمودِ سیمیائی کہہ دیا۔ چنانچہ اپنے اگلے ہی شعر میں وہ اپنے اس تصور کی صراحت

کر دیتے ہیں کہ کائنات چونکہ قائم بالخودی ہے اور خودی حق ہے ،
اس لیے وہ تخلیق بالحق ہے :

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 جہاں پوشیدہ اندر ذاتِ او
غیرِ او پیدا است از اثباتِ او

(اسرار و رموز ، ۱۲)

علامہ اقبال اس لحاظ سے دوسرے علمائے جہالیات 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

(ارمغانِ حجاز ، ۲۵۳)

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
علامہ نے حسن آفرینی کے لیے اظہار کو خودی کی قوت کے ساتھ
مشروط کیا ہے :

وا نمودن خویش را خوئے خودی است
مُخفتہ در ہر ذرہ نیروئے خودی است
چوں حیاتِ عالم از زورِ خودی است
پس بقدرِ استواری زندگی است

(اسرار و رموز ، ۱۳)

علامہ اقبال چونکہ قوت ، رفعت اور حسن کو اصل کے اعتبار سے اہم ہی شے 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 جہالیات 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 ناخوب !
نمود جس کی فرازِ خودی سے ہو وہ جمیل
جو ہو نشیب میں پیدا قبیح و نا محبوب !

(ضربِ کیم ، ۷۹)

اصل یہ ہے کہ حسن ہمیشہ رفیع الشان ہوتا ہے اور قبیح 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 ہم عصروں اور متقدمین میں یقیناً منفرد و ممتاز حیثیت رکھتے ہیں ۔

باب ۸
فطریہء جلال

باب ۸

نظریہ جلال

تاریخِ جالیات میں ”جلال“ (۱) کی ماہیت کا مسئلہ مہات میں شمار ہوتا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو غالباً یہ ہے کہ مغربی حکماء جالیات جلال کی صحیح نوعیت معلوم کرنے میں عموماً ناکام رہے ہیں، جس کے باعث ان کے تصورات میں اختلاف پایا جاتا ہے۔ جہاں تک اسلامی فکر کا تعلق ہے یہ مسئلہ بالکل واضح ہے۔ قرآن حکیم کی رو سے جہاں اور جلال، حسن کی دو صفات ہیں۔ جہاں 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۔ جالیاتی نقطہ 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 آسے کیسی کیسی ٹھوکریں اور لغزشیں کھانا پڑتی ہیں، اور آسے کن کن دشواریوں اور نا کامیوں سے دو چار ہونا پڑتا ہے۔

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

sublimity (۱)

scientific way (۲)

حکیم لون جائینس (۳) ہے ، جس کے نام سے جلیل (۴) نامی ایک تصنیف منسوب ہے - بعض مستند محققین (۵) کی رائے میں یہ کتاب اگستس (۶) کے عہد سے بھی بعد کے زمانے سے تعلق رکھتی ہے - بعض نے تو اسے پروکلس (۶) کی تصنیف بتایا ہے - 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 - لہذا 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 مشیت میں ہمارے متعلق ہرگز یہ ارادہ نہ تھا کہ اس کے منتخب بچے کمینے اور رذیل ہوں - نہیں ، ہرگز نہیں - وہ ہمیں عرصہٴ 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 Sublimite* 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 روبرٹلی Robertelli ، بیسلے Basle ، ۱۵۵۳ء - پہلی انگریزی طبع از لیننگ لینے Langbaine آکسفورڈ ، ۱۶۳۶ء ؛ پہلا انگریزی ترجمہ از پل ٹینے Pulteney ، ۱۶۸۰ء ؛ 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 .

Cf. Havell's *Longinus*, P. 15. (. ix). (۵)

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

آس کے عظیم الشان کارناموں کے تماشائی بھی ہوں اور آس کے مددِ مقابل بننے کے آرزو مند بھی۔ آس نے ازل ہی سے ہماری روحوں میں ہر آس شے 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۔ لہذا 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 دلاویزی 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 نظریہ ”جلال“ میں سب سے بڑا ”سقم“ یہ ہے کہ اس میں ”جہال“ 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 آسے نفسِ کبریائی کے قریب اٹھا کر لے جاتا ہے (۹)۔

Havell's Longinus, C XXXV. P. 68. (۷)

Ibid., C. IX, P. 15. (۸)

Ibid., C XXVI, P. 69. (۹)

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 دائرہ مضمون بھی محدود ہے ، لیکن ان نقائص کے باوجود یہ آزادیِ فکر و نظر اور بصیرت افروز اشاروں سے خالی نہیں ہے - اس نے شائع ہوتے ہی جرمن علمائے جہالیات کی توجہ کو اپنی طرف منعطف کر لیا - لیسنگ (۱۵) نے اس کتاب کا ۱۷۷۳ء میں جرمن زبان میں ترجمہ کیا اور اس پر حواشی لکھے - بہر حال برک ”جلال“ کو حسن کے مظاہر میں شمار نہیں کرتا ، بلکہ اسے حسن کے علاوہ کوئی اور شے سمجھتا ہے - اگرچہ جلال اور ”حسن“ کے متعلق برک کا یہ تصور ناقص ہے ، لیکن پھر بھی اس نے ان دونوں کا جو موازنہ کیا ہے وہ

(۱۰) Henery Home—Lord Kaimes (1696 — 1782) ، برطانوی
مدبر و عالم جہالیات .

Elements of Criticism (۱۱)

Op. cit., V. (۱۲)

(۱۳) Edmund Burke (1729—1797) ، برطانوی مدیر ، انشا پرداز
اور عالم جہالیات .

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

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

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 مقابلہٴ 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 اسے 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 آداس 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 شے 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 لوٹ بھی ہوں ۔ شاعری میں درد ناک یا خوف ناک چیزیں ہم پر وارد نہیں ہوا کرتیں ، بلکہ ہم انہیں سوچتے ہیں اور صرف انہیں جذبات سے متاثر ہوتے ہیں جو ان کے ہمراہ آیا کرتے ہیں ۔ ان جذبات سے پھر آزادانہ طور پر لطف اٹھایا

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

جاسکتا 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 ناقابل فہم بھی ہوتی ہے ۔ یہ اثر یقیناً خوف کا ہوتا ہے ، اور خوف ہر حال میں خواہ ظاہرہ طور پر ہو یا مخفی طور پر ”جلیل“ کا خاصہ 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 قبیح (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 مادہ 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 ۔ ۔ ۔ لہذا جو شئے بھی دید کے اعتبار سے دہشتناک ہوتی ہے وہ جلیل بھی ہوتی ہے ، چاہے دہشت کا

ugliness (۱۷)

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

یہ سب 'بعد کی بڑائی سے مزین ہو یا نہ ہو (۱۹) - - - حد سے زیادہ دہشتناک شے بنانے کے لیے ابہام عموماً ناگزیر نظر آیا کرتا ہے (۲۰) - یہ دہشت کا عنصر لامتناہیت کی پیداوار ہوتا ہے اور اس سے طربناک خوف پیدا ہوتا ہے، جو برک کے نزدیک جلال کا سب سے زیادہ حقیقی معیار ہے - لامتناہیت، قلب کو ایسے طربناک خوف سے بھر دینے کا رجحان رکھتی ہے، جو سب سے زیادہ اصلی ہے اور جلال کا سب سے زیادہ سچا معیار۔ وہ اشیاء، جو حقیقتاً اپنی ذات میں لامتناہی ہیں، کبھی ہمارے حواس کے معروضات نہیں بن سکتیں - لیکن آنکھ چونکہ بہت سی چیزوں کی حدود کا اندازہ لگانے سے قاصر ہوتی ہے، لہذا 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 شے 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 تصورِ جلال میں

Ibid., II. i, ii. (۱۹)

Ibid., II. iii. (۲۰)

Ibid., viii. (۲۱)

Ibid., I. vii. (۲۲)

”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 نظریہ جلال سے متاثر بھی ہے۔ چنانچہ وہ برک کے اس تصور کی ’پرزور تائید کرتا ہے کہ جالیاتی 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 ملاکات 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 تند 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

magnificence (۲۳)

Loc. cit. (۲۴)

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

کی قوتوں اور آسانی فاصلوں کو ناپ سکتی ہے ، مگر قوتِ متخیلہ لامتناہیوں میں پرواز نہیں کر سکتی - انسان میں جلال کا احساس اس لیے پیدا ہوتا ہے کہ وہ عقل کی وجہ سے خود جلیل ہے - فطرت کے عظیم لسان اور 'پر جلال مناظر کے روبرو حیوان بالکل غیر متاثر رہتا ہے ، کیونکہ اس کی عقل اس کی قوتِ متخیلہ سے بلند نہیں ہوتی - لہذا 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 ہو کر اپنے ہوش و حواس کھو بیٹھتا ہے (۲۷) - آسمان کے ان گنت تارے یا ساحلِ سمندر کی ریت کے لا تعداد ذرے قلبِ انسانی کی قوت کو مسحور و مغلوب کر لیتے ہیں ، جس سے ان کی تعداد اور وسعت کا ایک واضح تاثر تک حاصل نہیں ہوتا ؛ یا سمندر کا طوفان یا کسی بلند آبشار کا تیز دھارا ایسے زور سے 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 اسے معطل بنا دے (۲۸) - یہاں سے احساسِ جلال کا دوسرا مرحلہ شروع

judgment of sublimity (۲۶)

Kant, *Critique of Judgment*, V. 323, Bernard, 111, 112, (۲۷)

Part 1, Div. 1. # 26.

Quoted by Caired, *Op. cit.*, 11, 403, werke, V. 323; (۲۸)

Bernard, 112, Part 1, Div. 1. # 26.

سونا ہے۔ یہ مغلوب تخیل اپنے آپ کو وسیع کرنے کی کوشش میں اپنے آپ ہی کا سہارا لیتا ہے (۲۹)۔ بالفاظِ دیگر مشاہدہ جلال انسان کی اخلاقی عظمت پر فطرت کی عظمت کے اثر سے آلی جست لگا کر نکلتا ہے؛ اور انسان کی یہ اخلاقی عظمت فطرت کی ہر قوت اور تعداد سے بڑی ہوتی ہے۔ پہلے تو انسان کی مافوق الحس عظمت اور صلاحیت میں رکاوٹ پیدا ہو جاتی ہے، لیکن پھر ایک خوش آئند مفہوم میں یہ دونوں حد سے زیادہ بڑھ جاتی ہیں۔ پہلے تو روح کی توسیع میں تعطل پیدا ہوتا ہے، لیکن بعد ازاں یہ آزاد ہو جاتی ہے: ”فطرت کے جلال کا احساس ہماری اپنی منزل مقصود کا ادب و لحاظ ہے، جو ہم حقیقت کے غلط استنتاج (۳۰) کے باعث فطرت کی کسی چیز کی طرف منسوب کر دیتے ہیں (۳۱)۔ یہ ہمارے قلوب کا غیر مفکرانہ رجحان ہے، جس کے باعث ہم سمندر یا تاروں بھرے آسمان کو جلیل کہتے ہیں، لیکن ہماری جبلت کا حقیقی باطنی معنی اس روحانی وجود کے لیے پاس و لحاظ ہے، جو ان فطری وجودوں کے سامنے نہ صرف دلجمعی کے ساتھ رہ سکتا ہے، بلکہ ان کی ستائش میں اپنے آپ کو بلند محسوس 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 تصور جلال اخلاق کی طرف نشاندہی کرتا نظر آتا ہے“ (۳۲)۔

کانٹ اپنے نظریہ جلال کی صراحت کرتے ہوئے لکھتا ہے:

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

Loc. cit. (۲۹)

inference (۳۰)

Gilbert and Kuhn, *A History of Esthetics*, New York (۳۱)

1939, PP. 339-40.

Loc. cit. (۳۲)

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 منتہی کو پہنچ جائیں گے، لیکن پھر اس سے زیادہ عناصر کا اضافہ نہ کر سکیں گے۔ لامنتہی (۳۳) کا تصور منتہی پر غالب آ جانے والے کی حیثیت میں جلال کو اپنے اندر شامل کر لیتا ہے، اور لامنتہی کا جلال ہی جلالِ مطلق ہے۔ اس کے علاوہ جلال کی ایک اور قسم بھی ہے، جسے ”اضافی“ کہ 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 پر جلال قوت 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 پر جلال منظر کے بے پناہ اثر و نفوذ کی تاب لانے کے لیے جب قلب اپنی قوت مجتمع کر لیتا ہے، تو اس میں اس احساس سے کہ اس نے فطرت پر اخلاقی برتری حاصل کر لی ہے، بے حد توانائی پیدا ہو جاتی ہے۔

کانٹ حسن اور جلال کا موازنہ کرتے ہوئے لکھتا ہے :
 ”حسن، جلال سے اس بات میں متفق ہوتا ہے کہ دونوں اپنی ذات سے ہمیں محظوظ کرتے ہیں اور ان میں سے کوئی ایک بھی تصدیقِ حسن (۳۴) کو پہلے سے فرض نہیں کرتا، اور نہ

Infinite (۳۳)
 judgment of sense (۳۴)

حکمیاتی تصدیق (۳۵) ہی کو (کسی معروض کی ماہیت کے متعلق)؛ لیکن ایک مفکرانہ تصدیق کو پہلے سے ضرور فرض کر لیتا ہے۔ نتیجہً ان میں سے کسی ایک میں بھی تسکین و طمانیت، تاثر پر موقوف نہیں ہوتی جیسی کہ حظ انگیز (۳۶) میں ہوتی ہے؛ اور نہ کسی تصورِ معینہ ہی پر جیسی کہ حسنة یا نیکی (۳۷) میں ہوتی ہے۔۔۔ (۳۸)۔۔۔ لیکن ان کے درمیان واضح اور اہم اختلاف بھی ہیں۔ حسن عالمِ طبیعی میں فقط اس شے کی ”صورت“ (۳۹) سے تعلق رکھتا ہے، جو تحدیدات میں مضمحل 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 کل کا تصور قائم رکھتے ہیں۔ چنانچہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ حسن کو اس حیثیت سے مانا جاتا ہے کہ وہ فہم کے ایک غیر محدود تصور کا مظہر ہوتا ہے، اور جلال کو اس حیثیت سے کہ وہ عقل کے اسی قبیل کے تصور کا مظہر ہوتا ہے۔ چنانچہ حسن میں ہماری تسکین کا تعلق کیفیت (۴۰) کے تصور سے اور جلال میں کمیت (۴۱) کے تصور سے ہوتا ہے، اور یہ دونوں نوع کے لحاظ سے واضح طور پر مختلف ہوتے ہیں۔ حسن اپنے ساتھ 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

scientific judgment (۳۵)

pleasant (۳۶)

Good (۳۷)

Op. cit. P. 117. (۳۸)

form (۳۹)

quality (۴۰)

quantity (۴۱)

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 ۔ نتیجتاً جذبے کی حیثیت سے جلال ہمارے تخیل کی خوش فعلی (۴۳) نہیں ، بلکہ اس کا عمل منجیدہ دکھائی دیتا ہے ۔ لہذا 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 ، لہذا جلال میں ہماری تسکین کا مفہوم ستائش یا تکریم کی بہ نسبت کمتر ایجابی حظ (۴۴) ہوتا ہے اور اسے مناسب طور پر سلبی حظ (۴۵) بھی کہہ سکتے ہیں ۔ ۔ ۔ (۴۶) ۔

حسن اور جلال میں بنیادی اور اہم ترین فرق بہر نوع

مندرجہ ذیل ہے :

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

momentary inhibition (۴۲)

play activity (۴۳)

positive pleasure (۴۴)

negative pleasure (۴۵)

Ibid., PP. 117-18. (۴۶)

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

جلال کی تحلیل میں تقسیم شامل ہوتی ہے ، جس کی حاجت حسن کی تحلیل کو ریاضیاتی اور حرکی جلال میں نہیں ہوتی ۔ احساسِ جلال کی تخصیص اس جذبے سے ہوتی ہے جو اس شے 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 ، اس جذبے کے متعلق یہ اندازہ لگانا چاہیے گویا کہ اسے مناسب و موزوں بنا دیا گیا تھا (گویا کہ ہمارے ملکات کو معروض کی نسبت سے موزوں بنایا ہوا تھا یا معروض کو ہمارے ملکات کے مناسبِ حال بنایا گیا تھا) ۔ نتیجۃً جذبہ ، تخیل کے وسیلے سے علم کے ملکہ کے ساتھ یا خواہش کے ملکہ کے ساتھ رشتہ رکھتا ہے ۔ ہر تعلق میں ہم صرف دید کا تخمینہ لگاتے ہیں ، جس طرح وہ ملکہ کے ساتھ موزوںی و مطابقت رکھتی ہے نہ کہ کسی مقصد یا غرض کے ساتھ ۔ چنانچہ جو شے حقیقۃً ہمارے ملکہ علم کے ساتھ جذبے کی

موزونیت ہے، اس معروض کی طرف اس حیثیت سے منسوب کی جاتی ہے، گویا کہ وہ کوئی ایسی چیز ہے جو ریاضیاتی انداز میں ہمارے تخیل کو متاثر کرنے والی ہے۔ لیکن ہمارے ملکہ خواہش کے ساتھ اس کی موزونیت گویا کہ حرکی طور پر متاثر کرنے والی ہے۔ چنانچہ معروض کے جلال کو آن میں سے ہر طریقے سے معلوم کیا جا سکتا ہے۔۔۔۔ (۳۸)

یہاں یہ سوال سامنے آتا ہے کہ ریاضیاتی جلال کیا ہے؟ کانٹ اس کی یہ تعریف کرتا ہے: ”ریاضیاتی جلال وہ ہوتا ہے جس کے مقابلے میں ہر دوسری چیز چھوٹی ہوتی ہے۔۔۔۔ اس انداز سے غور کیا جائے تو ہر وہ شے جو حسیات کا معروض بن سکتی ہے جلیل نہیں کہی جا سکتی۔ ہمارا تخیل لامتناہیت کی طرف ترقی کرنے کی جدوجہد کرتا ہے، لیکن ہماری عقل ایک مکمل کلیت کا بحیثیت ایک مدرک تصور کے تقاضا کرتی ہے۔ چنانچہ یہ واقعہ ہے کہ محسوس اشیاء کا اندازہ لگانے والی ہماری قوت اس تصور کے اعتبار سے ناکافی ہوتی ہے، جو ہمارے اندر حس سے اعلیٰ احساس قوت کو بیدار کرتا ہے۔ جب ہم بعض چیزوں کی تصدیق کرتے ہیں تو یہ احساس بیدار کرنے کے لیے ہم انہیں استعمال میں لاتے ہیں۔ چنانچہ یہ استعمال ہے جو مطلقاً عظیم ہوتا ہے، حالانکہ حس کا معروض ایسا نہیں ہوتا اور دوسرا استعمال حقیر ہوتا ہے۔ لہذا معروض کو جلیل نہیں کہنا چاہیے بلکہ کیفیت قلب کو، جو اس تصور سے پیدا ہوتی ہے جو ہمارے تفکرانہ ملکہ تصدیق کو تحریک دیتا ہے۔ چنانچہ ہم جلال کی تشریح کرنے والے اپنے پہلے قاعدوں میں یہ اضافہ کر سکتے ہیں: ”ہر شے جلیل ہو سکتی ہے، بشرطیکہ محض قوت فکریہ اس امر کی شاہد ہو کہ ذہنی قوت، حس کے تمام معیاروں پر فائق ہے۔۔۔۔ (۳۹)۔

Ibid, P. 24. (۳۸)

Op. cit., P. 25. (۳۹)

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 شے 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 ، ’طوفانِ 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 ملکہٴ 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 جذبہٴ 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۔ کانٹن 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 اقنوامِ عالم کی شاہراہیں ہیں۔ ہمیں ستاروں اور سمندر کو محض جہالیاتی نقطہٴ 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 جہالیات کے تصوراتِ جلال، جو اس

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

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 الہی کی روشنی کے بغیر عقل حقیقت کا کلی طور پر کبھی احاطہ نہیں کر سکتی، جس طرح سورج کی روشنی کے بغیر آنکھ اس کائنات کا مشاہدہ نہیں کر سکتی۔ جہاں تک مسئلہ جلال کا تعلق ہے، اصل حقیقت یہ ہے کہ جلال حسن سے علیحدہ کوئی شے نہیں جیسا کہ محولہ بالا حکماء جالیات کا خیال ہے، بلکہ یہ جہاں ہی کی طرح حسن کی ایک صفت ہے؛ یا یوں سمجھئے کہ جہاں و جلال، حسن کے دو مظاہر ہیں۔ ان میں سے اول الذکر (یعنی جہاں) رحمت و لطافت، معصومی و نزاکت اور مؤخر الذکر (یعنی جلال) قوت و جبروت، قہاری و جباری کا مظہر ہے۔ اس میں شک نہیں کہ جہاں و جلال کے مجموعے کا نام حسن ہے، لیکن اس کے با وصف جہاں 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 شے جہاں 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 جہاں چونکہ حسن کے دو بنیادی عناصر ہیں، لہذا ان دونوں کا مجموعہ اپنے ہر عنصرِ واحد سے دلکشی و جاذبیت میں بڑھ کر ہوگا۔ اس کی بہترین مثال مرد ہے، جو جہاں و جلال کے ایک کامل ترین امتزاج کا مظہر ہے، لہذا وہ عورت سے زیادہ حسین و دلکش ہے، جس میں جہاں کا عنصر نسبتاً بہت زیادہ ہوتا ہے۔ اسی طرح مردوں میں اس شخص کی شخصیت کشش و جاذبیت اور اثر و نفوذ میں سب سے فائق ہوگی جو سب سے زیادہ جہاں و جلال کے عناصر کی مظہر ہوگی۔ اس مردِ کامل کو علامہ اقبال نے ”مسلمان“

کے نام سے موسوم کیا ہے ، جو دراصل قرآنِ حکیم ہی کی اصطلاح ہے ۔ اس فلسفہ جلال و جہال کو علامہ موصوف نے اس طرح بیان کیا ہے :

قمہاری 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 جہال و جلال پیدا کیسے ہوتا ہے ؟ علامہ کہتے ہیں کہ ” خودی سے “ اور اپنے اس جواب کو وہ اصل حقیقت سے تعبیر کرتے ہیں :

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

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

علم ترساں از جلالِ کائنات
عشق غرق اندر جہالِ 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 جہال سے لطف و انبساط حاصل نہیں کر سکتی۔ اس کے برعکس عشق کی نظر جب کائنات پر پڑتی ہے تو اسے سوائے جہال 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 جہال 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 جہالے الاماں

از فراقِ بے وصالے الاماں

(جاوید نامہ ، ۸۳)

اور

نہ ہو جلال تو حسن و جہال بے تاثیر

نرا نفس ہے اگر نغمہ ہو نہ آشناک

(ضرب کلیم ، ۱۲۲)

یہاں زبان کی ایک عام غلطی کی طرف اشارہ کر دینا ضروری ہے ، اور وہ ہے ”حسن و جہال“ کی ترکیبِ لفظی اور اس کا استعمال ، جسے حسن کی مندرجہ بالا تشریحات کے پیشِ نظر درست نہیں کہا جا سکتا ۔ کم از کم جہالیاتی مباحث میں تو یہ ترکیب قطعاً نا جائز اور غلط ہے ۔ چونکہ اردو اور فارسی میں اس ترکیبِ لفظی کا استعمال عام ہے ، لہذا علامہ بھی اسے استعمال کر گئے ۔ بہر حال یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ علامہ جہال و جلال کے متعلق ایک واضح اور صحیح تصور رکھتے تھے اور ان دونوں میں جو فرق ہے اُس سے بخوبی آگاہ تھے ۔ اس دعوے کی تائید میں مندرجہ ذیل اشعار پیش کیے جا سکتے ہیں :

بے تجلی نیست آدم را ثبات

جلوہ ما فرد و ملت را حیات

هر دو از توحید میگیرد کمال

زندگی این را جہال آن را جلال

اور

ہو چکا قوم کی شانِ جلالی کا ظہور
 ہے مگر باقی ابھی شانِ جالی کا ظہور
 فن کے حسن و کمال کا راز بھی یہ ہے کہ آسے جال 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 جال کے مقابلے میں جلال کو ترجیح دیتے
 ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ انہوں نے اپنی کمزور درماندہ اور غلام و
 بے بس قوم کو قوت کا پیغام دیا تھا، تاکہ وہ آزادی و سرفرازی حاصل
 کر سکیں۔ یہ بھی سچ ہے کہ انہوں نے مسلمانوں کو ”شاہین“ بننے
 اور فرعونیت کے مقابلے میں ”عصائے کلیمی“ سے کام لینے کی تعلیم دی
 تھی، لیکن اس کا یہ مقصد نہیں کہ وہ جلال کو جال سے بہتر سمجھتے
 تھے۔ جال 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 جال 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 جال ہر لحاظ سے
 جلال کی بہ نسبت کہیں بڑھ کر جلوہ نما ہے :

زندہ رود

نقشِ حق را در جہان انداختند

من نمے دائم چساں انداختند ؟

حلاج

یا بزورِ دلبری انداختند
یا بزورِ قاہری انداختند !
زانکہ حق در دلبری پیدا تر است
دلبری از قاہری اولی تر است !

(جاوید نامہ ، ۱۵۳)

باب ۹

جہالیاتی مشاہدہ، جہالیاتی حس
اور

جہالیاتی ذوق

باب ۹

جمالِیاتی مشاہدہ ، جمالِیاتی حس اور جمالِیاتی ذوق

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

انسان کا مشاہدہ ، محسوسات ، وجدانات اور مدرکات پر مشتمل ہوتا ہے ۔ دوسرے لفظوں میں مشاہدہ انسانی کی کل کائنات انہیں تین چیزوں سے تشکیل پذیر ہوتی ہے ؛ لہذا اس کی وسعت و گہرائی بھی ان تینوں اشیاء کی مجموعی پہنائی پر منحصر ہو گی ۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ مشاہدہ انسانی میں جتنی زیادہ گہرائی و پہنائی ہو گی انسان کی معروضی دنیا بھی اسی قدر وسیع ہو گی ۔ بہر کیف ، اب دیکھنا یہ ہے کہ جمالِیاتی 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 ، جن 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 خَلَقَ فَسُوْکَ فَعَدَلْکَ ۝ فِیْ اٰیِّ صُوْرَةٍ مَّا شَاءَ

رُکْبَکَ ۝ (۸۲ : ۷ - ۸)۔

objects (۱)

aesthetic experience (۲)

senses (۳)

mind (۴)

اَس (باری تعالیٰ) نے تیری تخلیق کی (یعنی تیرا ہیولہ تیار کیا) پھر تیرے (عناصر) میں تسویہ یعنی موزونی و ہم آہنگی بحد کمال پیدا کی ، پھر ان میں تناسب و اعتدال روا رکھا ۔ اس کے بعد جیسی شکل و صورت بنانا چاہی ، اَس کے مطابق ترتیب دے دی ۔ خالق حقیقی کی اس تخلیقی فعلیت میں تسویہ و تعدیل کی اہمیت قابل غور ہے ، کیونکہ انہیں سے وجود انسانی کے عناصر تکوینی میں معروضی اور موضوعی لحاظ سے وحدت پیدا ہوتی ہے ۔ جو حسن انسان کی تشکیل کرتی ہے ۔ اس مرحلے پر حسن بے جان ہوتا ہے ۔ چنانچہ خالق حقیقی اپنے ”انفاخ روح“ سے پیکر انسانی کو زندگی عطا کرتا ہے :

ثُمَّ سَوَّاهُ وَنَفَخَ فِيهِ مِنْ رُوْحِهِ وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ
وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ قَلِيلاً مَّا تَشْكُرُونَ ۝ (۳۲ : ۹) .

پھر اَس میں موزونی و ہم آہنگی حد 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 ہو تو بہت تھوڑا ۔ اس ”انفاخ روح“ کے اعجاز سے پیکر انسانی میں دو قسم کی قوتیں پیدا ہو جاتی ہیں : ایک کو حواس سے تعبیر کرتے ہیں اور دوسری کو اصطلاح قرآنی میں ”فواد“ یا قلب کہتے ہیں ۔ اس میں شک نہیں کہ ہمارے عام مشاہدے میں ہمارے پانچوں حواس حصہ لیتے ہیں ، لیکن جہاں تک ہمارے جالیاتی مشاہدے کا تعلق ہے ، اس میں بالخصوص دو حواس یعنی سامعہ اور باصرہ باقی تینوں حواس کی بہ نسبت زیادہ اور اہم حصہ لیتے ہیں ۔ لیکن اس سے ہرگز یہ نتیجہ اخذ نہیں کرنا چاہیے کہ باقی حواس جالیاتی مشاہدے کے لیے بیکار ہیں یا اس کی تشکیل میں مطلقاً حصہ نہیں لیتے ۔ یہ حواس بھی یقیناً

جالیاتی مشاہدے کی تشکیل میں حصہ لیتے ہیں ، لیکن سامعہ و باصرہ کے مقابلے میں بہت کم ، اس لیے جالیات میں خاص کر ان کی اہمیت بہت کم ہے ۔ اس واقعیت کو ، جسے عصر حاضر میں جالیاتی مسلمات میں سے سمجھا جاتا ہے ، قرآن حکیم نے تیرہ صدیاں پہلے بے نقاب کر دیا تھا ۔

بہر حال حواس و مشاہدہ تجربے کے بنیادی ذرائع ہونے کے سبب 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 امر واقعہ یہ ہے کہ وہ اپنی اپنی مستقل انفرادی حیثیت رکھنے کے باوجود ایک دوسرے کے دست نگر ہیں ، اور ایک دوسرے کی اعانت کے بغیر اپنے اپنے وظائف کو صحیح طور پر سرانجام دینے سے معذور ہیں ۔ لہذا 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 خاصہ تعقل و شعور ہے اور دوسرا ” دل “ ، جس کا خاصہ اثر پذیری اور اثر آفرینی 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

اصطلاح قرآنی میں ” فواد “ یا قلب کے نام سے تعبیر کیا گیا ہے ۔ اس جگہ اس نکتے کی صراحت کر دینا بھی ضروری ہے کہ قلب کی تمام قوتوں میں چونکہ فطری طور پر موزونی و ہم آہنگی 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 مرتب کرنا ہے ۔ اس طرح سامعہ کا وظیفہ سنا اور اس کے اثرات کو قلب پر مرسم 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 ۔ لہذا 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 شے کو دیکھ رہی ہوتی ہیں ، لیکن فی الواقع وہ شے 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 صورت 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 تعاقب کو قرآن حکیم نے اپنے اعجازِ بلاغت سے اس طرح بیان کیا ہے :

أَفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَتَكُونُوا لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ
بِهَا أَوْ أذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَكِنْ
تَعْمَى الْقُلُوبَ الَّتِي فِي الصُّدُورِ ۝ (۲۲ - ۲۶) .

کیا وہ زمین میں (قدرتِ الہی 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 شے کو دیکھتا اور معلوم کرتا ہے ؛ لیکن جب انسان ایسا کرتا ہے تو اس کے اثرات فوراً دل پر مرتب ہو جاتے ہیں اور دل فی الفور اپنے تاثرات کو دماغ کے سامنے پیش کر دیتا ہے ، اور دماغ ان تاثرات کی جانچ پڑتال کر کے ان پر اپنا حکم لگاتا ہے ۔ اگر دماغ کا فیصلہ دل قبول کر لے تو ان میں مفاہمت کی صورت پیدا ہو جاتی ہے جو ایقان و ایمان اور ارادہ و اعتقاد کی دلیل ہے ؛ ورنہ دوسری صورت میں ان میں کشاکش پیدا ہو جاتی

ہے ، جس سے بے یقینی ، تشکیک اور بے اعتقادی پیدا ہو جاتی ہے ۔
 بہر کیف مشاہدے کے تین ضروری ذرائع ہوئے : حواس ، دل اور
 دماغ ۔ چنانچہ حقیقی یا سچے مشاہدے کے لیے ان تینوں قوتوں میں
 انفرادی اور مجموعی طور پر وحدت کا اپنی مکمل صورت میں پایا جانا
 ضروری ہے ۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ حواس اور قلب کی قوتوں میں
 وحدت کے پائے جانے سے کیا مراد ہے ؟ پہلے ہم حواس کو لیتے
 ہیں ۔ ہر حاسہ اگرچہ بذاتِ خود ایک اکائی ہے ، لیکن یہ ان گنت
 عناصر سے مرکب ہے ؛ اس لیے ان عناصرِ ترکیبی میں سوزونی 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 اتارنے والے کیمرے کے شیشے کی
 مثل ہے ، جس کے ذریعے بیرونی دنیا کے مناظر کا عکس دل کی لوح پر پڑتا
 ہے ۔ ظاہر ہے جس طرح صحیح تصویر اتارنے کے لیے کیمرے کے بیرونی
 شیشے 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 فطرۃً حسین ہوتی ہے ، ہونا لازمی ہے ، اور یہ
 حالت مکمل وحدت کی آئینہ دار ہوتی ہے ۔ مشاہدے کی تکمیل چونکہ
 دماغ کی منزل پر جا کر ہوتی ہے جو عقل کا صدر مقام ہے ، اور
 جہاں دل کے تاثرات پر آخری حکم لگایا جاتا ہے ، لہذا 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 مشاہدہ حقیقی کے لیے ضروری ہے کہ حواس ، دل اور
 دماغ تینوں حسین ہوں (مفصل بحث کے لیے دیکھیے ، نصیر احمد ناصر :
 جالیات ، قرآنِ حکیم کی روشنی میں ، ص ۹۸ تا ۱۰۵ و ۱۳۳ 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 شے ہے اور اس کا وظیفہ حسن و قبح کے اثرات قبول کرنا ہے، اور اسے جالیات کی جدید اصطلاح میں "جالیاتی حس" سے تعبیر کرتے ہیں۔ تاریخ جالیات کی یہ ایک بڑی تلخ حقیقت ہے کہ حکمائے جالیات نے جالیاتی حس اور جالیاتی ذوق میں کوئی امتیاز نہیں کیا، جس کے باعث انہیں حقیقت حسن کے ادراک میں عموماً لغزشیں کھانا پڑی ہیں۔ جالیاتی حس اور جالیاتی ذوق میں بنیادی فرق یہ ہے کہ اول الذکر وہی ہوتی ہے اور مؤخر الذکر اکتسابی۔ جالیاتی حس تو انسانی فطرت کا خاصہ ہے، جبکہ جالیاتی ذوق کی تخلیق میں مختلف عناصر حصہ لیتے ہیں، جن میں قومی عصبیت، وراثت، ماحول، تعلیم و تربیت اور مشاہدہ اہم سمجھے جاتے ہیں۔ جالیاتی حس میں عالم گیر وحدت اور جالیاتی ذوق میں ہمہ گیر کثرت و بوقلمونی پائی جاتی ہے۔ ان دونوں کے درمیان اس اساسی فرق کو اب دلائل سے ثابت کیا جاتا ہے۔

یہ ایک عالم گیر حقیقت ہے کہ اس دنیا میں ہر مرد کو عورت کی خواہش ہوتی ہے اور وہ اسے چاہتا ہے؛ جہاں تک اس کی نوع کا تعلق ہے عورت کے معاملے میں دنیا کے کل مرد اس سے محبت کرتے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ جالیاتی حس عالم گیر حیثیت رکھتی ہے؛ دوسرے لفظوں میں اس میں عالم گیر وحدت پائی جاتی ہے۔ اس کے برعکس جالیاتی 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 ہوتی ہے ۔ دنیا میں کون شخص ہے جسے اپنی جالیاتی حس کی وجہ سے پھول پسند نہیں ، اگرچہ ذوق میں اختلافات کی وجہ سے ہر شخص کو مختلف قسم اور مختلف رنگ کے پھول مرغوب ہوتے ہیں ۔ غرض جالیاتی حس کا نوعی حسن سے اور جالیاتی ذوق کا انفرادی حسن سے تعلق ہوتا ہے ۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ حسن ایک عالمگیر وحدت ہونے کی وجہ سے کل افراد نسل انسانی کو ایک جیسا پسند ہے ، لیکن یہ صورتیں اور رنگ ہیں ، جو مختلف ہونے کے باعث مختلف ذوق کے انسانوں پر مختلف اثرات مرتب کرتے ہیں ۔ غرض ، جالیاتی حس کی حیثیت نوعی اور ذوق کی انفرادی ہے ؛ لہذا جس طرح انسان نوع کے لحاظ سے ایک اور فرد کے لحاظ سے کثیر ہے ، اسی طرح جالیاتی حس نوعی ہونے کی وجہ سے وحدت کی آئینہ دار ہے اور ذوق میں ، جو اس کا فرد ہے کثرت و اختلاف پایا جاتا ہے ۔

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

ہے ذوقِ تجلی بھی اسی خاک میں پنہاں
غافل ! تو نرا صاحبِ ادراک نہیں ہے !

(بالِ جبریل ، ۵۲)

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

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

(بانگِ درا ، ۱۰۵)

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

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

(ضربِ کلیم ، ۶۹)

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

(ارمغانِ حجاز ، ۲۴۴)

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

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

(بالِ جبریل ، ۲۰۸)

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

(۶) اس اہم جالیاتی مسئلے پر سب سے پہلے میں نے اپنی کتاب جالیات، قرآن حکیم کی روشنی میں، بحث کی ہے۔ ملاحظہ ہو، ص ۱۳۱ تا ۱۸۶ (مہینف)۔

دوسرا حصہ

فن

باب ۱۰
فن کی ماہیت

باب ۱۰

فن کی ماہیت

فن کی ماہیت | حسن کی طرح فن کی ماہیت کا مسئلہ بھی ہمیشہ متنازع فیہ رہا ہے۔ اگرچہ علمائے جہالیات 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 جہالیات کے نزدیک اس کی وجہ خواہ کچھ ہو، لیکن میری رائے میں اس کا سبب یہ ہے کہ انہوں 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 الہی 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: جہالیات قرآن حکیم کی روشنی میں، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۵۸ء)۔ بہر کیف، اس مسئلے کی غیر معمولی اہمیت کے پیش نظر علمائے جہالیات کے اہم نظریات کا زمانہ وار جائزہ لیا جاتا ہے تاکہ علامہ اقبال کے نظریہ فن کی قدروں کا صحیح اندازہ ہو سکے۔

افلاطون، جو حکماء جہالیات کا امام ہے، فن کو محض نقالی (۱)

imitation (۱)

سمجھتا ہے - اس اجال 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 کلی“ 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 وجہ 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 تغیر و تبدل سے منزہ ہے - اپنے انہیں تصورات کی بنا پر وہ فن کو تیسرے درجے کی نقالی اور حقیقت سے تین درجے دور سمجھتا ہے - ریپبلک (۴) میں اس نے اپنے اس 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“؟

-
- Ideas (۲)
Eidos (۳)
Republic (۴)

” وہ کون ہے؟“

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

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

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

” یقیناً وہ ایسا ہی ہے۔“

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

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

”مظہر“ (۶) کو بناتا ہے۔“

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

”ہاں، میں نے ایسا کہا تھا۔“

”لہذا، اگر وہ اس شے کو نہیں بناتا ہے جو واقعی ہے تو وہ ہرگز حقیقی شے نہیں بنائے گا، بلکہ وہ تو محض اس شے سے ملتی جلتی کوئی چیز بنائے گا جو بذات خود حقیقی نہیں ہو گی۔ چنانچہ اگر کوئی شخص یہ کہتا ہے کہ بڑھتی 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۔“

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

”نہیں۔“

”تب تو“، میں نے کہا؛ ”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؟“

appearance (۶)

form (۷)

” 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“ ۔
 ” مصوّر ، بڑھئی اور خدا ، یہی تینوں ، تختوں کی ان تینوں انواع پر متصرف ہیں“ ۔
 ” ہاں ۔ یہی تینوں“ ۔

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

” میں نے جواب دیا ، اگر خدا فقط دو ہی تخت بنائے اور اس سے زیادہ نہ بھی بنائے ، تب بھی ایک اور ایسا تخت 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 شے یا اس جیسی کسی اور شے کا فطری خالق نہیں کہنا چاہیے“ ؟
 ” ہاں ، ایسا کہنا بالکل حق ہوگا“ ، اس نے جواب دیا ۔
 ” کیونکہ اس کا اس شے اور دوسری تمام اشیاء کو بنانا گویا فطرت کا بنانا ہے“ ۔
 ” بڑھئی کے متعلق کیا خیال ہے ؟ کیا آپ اسے تخت کا صانع کہتے ہیں“ ؟

”ہاں“ -

”اور کیا آپ مصور کو اس قسم کی چیز کا خالق اور صانع

کہیں گے؟“

”ہرگز نہیں“ -

”اچھا تو تخت سے اس کا کیا تعلق ہے؟“

”اس نے جواب دیا، میرے نزدیک تو سب سے زیادہ حق بات

یہ ہے کہ آسے (یعنی مصور کو) اس شے کا نقال کہنا چاہیے جو دوسرے

بناتے ہیں“ -

”میں نے کہا، خوب! اس کا مطلب یہ ہوا کہ آپ آسے نقال

کہتے ہیں جس کا تعلق آس شے سے ہوتا ہے جو فطرت سے تین درجے

دور ہو کر حاصل ہوتی ہے“ -

”یقیناً“، اس نے جواب دیا (۸) -

یہ مکالمہ بہت طویل ہے - افلاطون نے ان تمام مباحث سے جو

نتائج مستنبط کیے ہیں، انہیں ایک گونہ اجال 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 شعبہ باز ہوتا ہے اور اس کی شعبہ بازی بچوں اور

نادانوں کو فریب دے سکتی ہے؛

(۴) فنکار جس چیز کی نقل کرتا ہے ضروری نہیں کہ اس کی

قدروں یا حسن و قبح سے بھی واقف ہو؛ اس لیے وہ

عموماً ان اشیاء کی نقالی کرتا ہے جو جہلاء کے نزدیک

Plato, Republic, PP. 296—99. (۸)

حسین اور اچھی ہوتی ہیں ؛

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

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

(۷) لہذا فن کا فریب نظر ، باطل ، لا یعنی ، مضرت رساں ، مخرب اخلاق اور اس لیے قابل تحقیر ہونا ضروری ہے ،

افلاطون کے برعکس ارسطو فن کو نقالی تو خیال کرتا ہے ، لیکن اسے حقیقت سے تین درجے دور نہیں سمجھتا ؛ بلکہ وہ فطرت کو فن کے مقابلے میں کمتر درجے کی تخلیق کہتا ہے ۔ دلیل یہ دیتا ہے کہ فنکار فطرت کی خاصیوں کو دور کر دیتا ہے ۔ شاید یہ محاورہ زبان کے استعمال کا سبب ہے کہ وہ اس فن کو ”صنعت گری“ سے تعبیر کرتا ہے ؛ حالانکہ صنعت گری تو فن نقالی کی ضد ہے ؛ اس لیے کہ نقالی فطرت کی تخلیقات کو محض دوبارہ پیش کرنے کا نام ہے ۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ارسطو نے نقالی کے تصور میں وسعت پیدا کرنے کی کوشش کی ، مگر اسے کلیتاً چھوڑ نہ سکا ؛ اور اس طرح وہ رمزیت کے تصور کو پوری طرح اپنا نہ سکا ۔ وہ حقیقت مزعومہ کو آخری دم تک فن کا معیار سمجھتا رہا ، مگر اس کے ساتھ اس نے اس فرق کو بھی محسوس کیا ، جو تخلیقی فعلیت سے پیدا ہوتا ہے ۔ نیز اس نے یہ بھی محسوس کیا کہ فن کو تخیل کے زور سے بصورت کمال پیش کرنا چاہیے ۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ حقیقت مزعومہ کو معیار تسلیم کر کے کسی شے کو کس طرح بصورت کمال پیش کیا جاسکتا ہے ؟ افسوس کہ اس سوال کا کوئی واضح جواب اس کے ہاں نہیں ملتا ۔ بہر کیف ، اس نے ایک اصول وضع کیا ، جسے وہ دعوے کے

طور پر پیش کرتا ہے اور وہ یہ ہے کہ نقالی یا شبیہ گری (۹) کو مزعومہ حقیقت کی قیود میں کئی طور پر جکڑا نہیں جاسکتا۔
 واقعہ یہ ہے کہ اس کا جامع ترین تصور فن اس کی اخلاقیات (۱۰) میں ملتا ہے، جہاں اس نے فن کی یہ تعریف کی ہے:
 ”کسی پیش نظر حقیقت یا واقعیت کی نقل کو اپنے زور تخیل سے حد کمال تک پہنچا دینا“ (۱۱)۔ فن کی ان تعریفوں میں ارسطو نے تخلیقی استعداد، ذہانت اور تخیل کو تخلیقی فعلیت (۱۲) کی ضروری شرائط قرار دیا ہے۔ اپنے انہیں تصورات کی بنا پر وہ قبح کو بھی فن کا ایک عنصر شمار کرتا ہے؛ لیکن پلوٹارک (۱۳) ارسطو کے اس نظریے کو غلط سمجھتا ہے۔ وہ اس سوال کا جواب کہ ”آیا جو شے 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 شے کی تصویر بھی کبھی خوبصورت نہیں ہو سکتی؛ اور اگر وہ ایسی بھی ہو تو وہ نہ تو موزون ہی ہوگی اور نہ اصل ہی کے مطابق ہوگی۔ البتہ حسین ہونا اور خوبی کے ساتھ نقل کرنا (اس سے مطلب خوبصورت تصویر بنانا نہیں، بلکہ مہارت و کاسیابی سے نقل اتارنا ہے) ”بالکل مختلف چیزیں ہیں“ (۱۴)۔۔۔

representation (۹)

Ethics (۱۰)

The Nicomachean Ethics of Art, New York, Passim. (۱۱)

creative activity (۱۲)

(۱۳) Plutarch (46—100)، ایک روایت کے مطابق اس کی تاریخ

پیدائش ۵۰ ہے۔ قدیم عرب لٹریچر میں اسے فلوطرخس کہتے ہیں۔

Plutarch, *De Audiendis*, ch. ii. (۱۴)

چنانچہ اس بات کا سبب کہ ہم کیوں فن (یعنی مصوری اور شاعری دونوں) میں ایسی تصویروں کو سراہتے ہیں، یہ ہے کہ فن کار کی فطانت ہماری ناقدانہ ذہانت سے بڑا گہرا ربط پیدا کر لیتی ہے۔ اس ربط کا مشاہدہ ہم بچوں کی اس رغبت میں کر سکتے ہیں جو انہیں اصل چیزوں کے کھلونوں سے ہوتی ہے“ (۱۵)۔ اگرچہ پلوٹارک نے اس امر کی تصریح نہیں کی کہ فن کس طرح ہماری ذہانت کو متاثر کرتا ہے، بجز اس کے کہ اس میں نقل اتارنے کی قوت ہوتی ہے، مگر وہ اپنے آپ کو اس بات پر منفرد خیال کرتا ہے کہ اس نے سب سے پہلے اس ذہنی انبساط کا پتا لگایا جو دردناک موضوعات سے حاصل ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ ابقوریوں (Epicureans) کے حسیاتی نظریہ فن کے مقابلے میں اپنے عقلی نظریہ فن کو بڑے فخر، وثوق اور دعوے سے پیش کرتا ہے: ”یہ درست ہے کہ بدصورت چیز اپنی تصویر میں بھی 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۔ لہذا فن کی یہ معرفت و تحسین ہی، جس کا تعلق سراسر عقل سے ہوتا ہے، ہماری لذت و مسرت کا مبداء ہے۔

تاریخ جالیات میں فیلاس طراطس (۱۷۰-۲۴۵) غالباً پہلا شخص ہے، جس نے تقالی کے مقابلے میں تخیل کی اہمیت پر بہت زور دیا ہے۔

Loc. cit. (۱۵)

Op. cit., ch. iii. (۱۶)

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

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

افلاطونس سے پہلے یونانی علمائے جالیات عموماً حسن کو تناسب و ہم آہنگی میں مضمحل 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 فنی تخلیقات کا تعلق ہے ان میں حسن کہاں سے آ جاتا ہے؟ اس کا جواب افلاطونس یہ دیتا ہے: ”انسان کی فنی تخلیقات میں حسن، قلب سے آتا ہے۔ مثلاً پتھر کے دو ٹکڑوں کا موازنہ 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

Cf. Bosanquet, *A History of Aesthetic*, London 1949, (۱۸)
PP. 110—11.

Plotinus, *Enneads*, (Mackenna's translation), V. (۱۹)
Grace (۲۰) ، یونانی دیو مالا میں تین دیویاں جو رشتے میں بہنیں
ہیں اور انسانوں کو حسن و دلبربائی عطا کرتی ہیں۔
Muse (۲۱) ، یونانی دیومالا میں شاعری کی دیوی کا نام ہے۔

انسان کی ہے جسے فن کار نے متعدد مخصوص حسینوں میں سے 'چنا 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 شرمندہ احسان ہے جو فنکار نے اسے عطا کی ہے۔ چنانچہ جب شکل اس پتھر کے ٹکڑے پر پوری طرح مرتسم ہو جاتی ہے تو وہ فن پارہ فطرت کی ہر فنی تخلیق سے زیادہ حسین بن جاتا ہے۔ لہذا جس حکیم (یعنی افلاطون) نے فن کی تختیر 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 اسے نہ صرف پورا کر دیتا ہے، بلکہ اس میں کچھ نہ کچھ اضافہ بھی کرتا چلا جاتا ہے۔ فن کی دسترس صرف مظاہرِ فطرت ہی تک نہیں، بلکہ حریمِ کبریائی تک بھی ہے، جہاں سے خود فطرت ظہور پذیر ہوتی ہے۔ فیڈیس (۲۲) مشتری دیوتا (۲۳) کی شبیہ بنانے میں اس لیے کامیاب نہیں ہوا تھا کہ اس نے مشتری دیوتا کو دیکھ لیا تھا، بلکہ اس لیے کہ اگر وہ دیوتا اپنے آپ کو ان فانی آنکھوں پر ظاہر کرنا چاہتا تو اس صورت میں کرتا جس صورت میں اسے تصویر میں 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 شے کی نقل ہیں؛ مثلاً عقل و تخیل کی۔ اس کے علاوہ یہ

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

Jove (۲۳)

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

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 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 تصور کو اس نے دوسری جگہ ایک ہی فقرے میں اس طرح بیان کیا ہے: ”ایک خوبصورت شئے اس عقل میں حصہ لینے سے پیدا ہوتی ہے جس کا منبع الوہیت ہے“ (۲۶)۔

قدیم یونانی حکماءے جالیات کی ہمنوائی میں اور افلاطونس کے علی الرغم آگستائین (۲۷) حسنِ فن کو تناسب و ہم آہنگی میں مضمر دیکھتا ہے۔ نیز اس کے نزدیک یہ ہم آہنگی کسی چیز کے عناصر ترکیبی کے اختلاف و تضاد میں وحدت پیدا ہونے سے حاصل ہوتی ہے۔ متاخرین کے تصوراتِ 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 عالمِ جالیات تھا؛ خاص کر فنِ تعمیر کے بارے میں اس کا قول مستند سمجھا جاتا تھا۔ اس نے فنکاری کے یہ پانچ اصول وضع کیے: (الف)

Ibid., v. Bk. viii, ch. 2-3 (۲۵)

Ibid., v. Bk. viii, ch. iv. (۲۶)

(۲۷) Aurelius Augustinus (353—430)، افریقہ کا مذہبی رہنما،

فلسفی اور مصنف ہے۔

Bosauquet ; *A History of Aesthetic*, PP. 135—36 (۲۸)

M. Vitruvius Pollio (۲۹)

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 نظریہ فن کی بنیاد اصولِ تناسب پر رکھی ہے - البرش ڈیوریر (۳۰) اس کی مصنفات کا بہت دلدادہ اور اس کے نظریہ تناسب کا زبردست نقیب تھا - وہ بار بار یہ بات ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ حسن کسی ایک شکل ، صورت یا ڈیزائن سے مشروط نہیں ہے ، بلکہ یہ تو ہر شکل 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 - لہذا 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) - بیٹوری (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 ، پردہ 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 .

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

(۳۲) Rene Descartes (1596-1650) ، اس نام کو بعض اوقات Renatus Cartesius 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 .

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

(۳۴) J. P. Bellori (1616-1691) ، اطالوی عالمِ جالیات ہے .

canvas (۳۵)

اصلی منبع بن جاتا ہے۔ اگر عقل کی پرکار سے اس تصور کی پیمائش کی جائے تو یہ خود کام کرنے والے ہاتھ کا معیار ثابت ہوتا ہے، اور جب تخیل اسے اپنے اندر جذب کر لیتا ہے تو یہ تمثال میں زندگی کی روح پھونکتا ہے“ (۳۶)۔ بیلوری نے تصور اور تخیل کو جذب و انجذاب کی دو ایسی موضوعی تخلیقی قوتیں تسلیم کیا ہے جن کے تعامل سے فن میں ”روح“ پیدا ہوتی ہے؛ اور یہی ”روح“ ہے جو فن میں زندگی اور جہال 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، لہذا اس کے نزدیک ایک خوبصورت فن پارے میں ان صفات کا پایا جانا لازمی ہے: تنوع، وحدت، باقاعدگی، حسن، ترتیب اور تناسب۔ اپنی کتاب کے دوسرے ہی باب میں وہ حسن کی فقط ان تین صفات پر زور دیتا ہے: کثرت میں وحدت، تناسب اور موزونیت۔ کوئی چیز اسی وقت خوبصورت ہو سکتی ہے جب (الف) اس کے عناصر ترکیبی کے مخالف و تضاد، تنوع یا بقلمونی میں مکمل ہم آہنگی یا وحدت پائی جائے؛ اور وہ قلب کو تھکائے بغیر مسرور و متکئف کر دے یا (ب) جب اس میں تناسب بطرز احسن پایا جائے؛ (ج) جب وہ اپنا ایک موزوں مقام رکھتی ہو (۳۸)۔ غرض وہ شے، جس کے عناصر ترکیبی کے اختلافات و تضادات میں مکمل ہم آہنگی کے ذریعے ایک وحدت پیدا

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

(۳۷) Jean Pierre de Crausaz (1663–1748)، سوستانی عالم۔ جہالیات ہے۔

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

ہو جائے اور وہ متناسب و موزوں بن جائے تو بس وہ خوبصورت ہوتی ہے (۳۹) - شیفس بری (۳۰) 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 (۳۱) - فن کی اس تعریف میں شیفس بری نے فنی فعلیت کے لیے تصورات و جذبات اور حواس و قلب کی اہمیت کو بجا طور پر تسلیم کیا ہے - وک-و (۳۲) 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 ہوگی ، اسی قدر اس میں وسعت و گیرائی پائی جائے گی ؛ اور یہی بات آسے فلسفے سے متماثل کرتی ہے - وجہ یہ ہے کہ فلسفہ جس قدر حق و صداقت سے قریب ہوگا، اسی نسبت سے اس میں آفاقیت پائی جائے گی (۳۳) .

ہوگا رتھ (۳۴) نے فن کے ان اچھے اصولوں پر زور دیا ہے :
موزونی ، بوقلمونی ، یکسانی ، سادگی ، پیچیدگی اور کمیت - یہ تمام

Loc. cit. (۳۹)

، Anthony Ashley Cooper Shaftesbury (1671—1713) (۳۰)
برطانیہ کا فلسفی .

Shaftesbury, *Characteristics*, ed. J. M. Robertson, (۳۱)
London 1900.

، Giovanni Battista (or Giambattista) Vico (1668—1744) (۳۲)
اطالیوی فلسفی اور ناقد ہے .

Croce *Aesthetic*, Eng. tr. Douglas Ainslie, London (۳۳)
1922, P. 221.

، William Hogarth (1697—1764) (۳۴)
انگریز مصور ، کندہ کار اور عالم جالیات .

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 شے 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 ۔ بو قلمونی ، شکل و صورت اور رنگ ایسی چیزوں میں ہوتی ہے ۔ ہمارے تمام حواس بو قلمونی سے لطف اندوز ہوتے اور یک رنگی سے اکتا جاتے ہیں ۔ بو قلمونی 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 بو قلمونی کے بالکل بے لطف ہوتی ہے ، لیکن بو قلمونی 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 جہاں باقی محولہ پانچ اصولوں کی بہ نسبت پیچیدگی میں زیادہ لگاؤ کے ساتھ متمکن ہوتا ہے ؛ مگر ہاں بجز بو قلمونی کے جس میں بلاشبہ یہ اور باقی اصول شامل ہوتے ہیں ۔ کمیت ، بڑی اشیاء اپنی بڑائی کے سبب ہماری ستائش کی طلبگار ہوتی ہیں ، خصوصاً جب اس بڑائی میں سادگی بھی شامل ہوتی ہے ۔ یہ کمیت ہے ، جو جہاں میں

عظمت و جلال پیدا کر دیتی ہے (۴۵) - ہوگا رتھ مرصع اور پرنکاف ڈیزائن کو حسن آفرینی کے لیے ناگزیر خیال کرتا ہے اور اسے سادہ ڈیزائن پر ترجیح دیتا ہے - اٹھارہویں صدی میلادی کے علمائے جالیات میں غالباً یہ پہلا شخص ہے جس نے آراستگی و ترصیع کو فن کا ایک جزو قرار دیا ہے ، اسی لیے اسے ”مرصع صورت“ (۴۶) کے نظریے کا زبردست مبلغ و مؤید سمجھا جاتا ہے ۔

ونکل مان (۴۷) کے نزدیک فن کا منہی اور غایت حسن ہے ، جسے حاصل کرنے کا بس ایک ہی طریقہ ہے اور وہ یہ ہے کہ فنکار اپنی فنی تخلیق کی جزوی اور خصوصی وضع قطع اور رنگ روپ کو سختی کے ساتھ اپنی عام اسکیم کے تحت رکھے - ایک حقیقی فنکار کا وطیرہ یہ ہوتا ہے کہ وہ فطرت میں سے ایسے مناظر منتخب کرتا ہے جو اس کے مقصد کے لیے سوزوں ہوں ؛ اور پھر ان مناظر کو اپنے تخیل کے ذریعے ہم آہنگ کر کے ایک مثالی نمونے کی تخلیق کرتا ہے ؛ جس کی ایک اہم خصوصیت عالی مرتبت سادگی اور متین عظمت ہے - یہ بات بھی یاد رہنی چاہیے کہ اس مثالی نمونے کے اجزائے ترکیبی میں تناسب و ہم آہنگی کو فطری طور پر برقرار رکھا جاتا ہے (۴۸) - فریڈرک میئر (۴۹) نے

William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, London, (۴۵) 1753, quoted in Knight's *The Philosophy of Beauty*, PP. 171—72.

decorated formalism (۴۶)

Johann Joachim Winckelmann (1717—1768). (۴۷)

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

Friedrich Meier (1777—1880). (۴۹)

اپنے عہد کے ارسطاطالیسیوں یا ارسطویت پسندوں (۵۰) ، مثلاً باطے (۵۱) وغیرہ کے اس نظریے کی سخت مخالفت کی ہے کہ کمال فن کا راز فطرت کی نقالی ہی میں مضمر ہوتا ہے ۔ اس نے اس بات کا بھی دعویٰ کیا کہ فنکار معروضی حسن کے کمال کو تا حد امکان حسیاتی صورتوں میں پیش کرتا ہے (۵۲) ۔ میٹر کے برعکس رینولڈز (۵۳) نقالی کو فن کا ہمارے سامنے وسیلہ تسلیم کرتا ہے ؛ لیکن ساتھ ہی وہ اسے فن کی غایت یا منتہی ماننے سے انکار بھی کرتا ہے : ” نقالی فن کا ایک وسیلہ تو ہے ، لیکن اس کی غایت نہیں ہے ۔ سنگتراش آسے 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

Aristotelians (۵۰)

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

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

Cours de Belles-Lettres (1765) (۲)

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

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

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

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

اصول کی طرح مشاہدہ کیا ہے کہ کل فنون قلب کے فقط دو ملاکات 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؛ لہذا میرے نزدیک تمام فنون کا سچا معیار محض یہ نہیں ہے کہ آیا فنی تخلیق فطرت کی صحیح نقل ہے یا نہیں، بلکہ یہ کہ وہ مقصد فن کو پورا کرتی ہے یا نہیں؛ اور یہ مقصد، قلب پر حظ انگیز اثرات مرتب کرنا تو ہے۔۔۔ (۵۶)۔

فن کا مقصد اگر قلب پر حظ انگیز اثرات مرتب کرنا ہے تو اس سے فن کا حسین ہونا ضروری ٹھہرتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ صفت حسن کے بغیر فن میں حظ انگیزی کی صفت پیدا نہیں ہو سکتی۔ رینولڈز کے نزدیک فن اور ادب اس اعتبار سے ایک جیسے ہیں کہ دونوں کا وظیفہ فنکار کے جذبات و تخیلات کا ابلاغ ہے۔ ظاہر ہے کہ ابلاغ میں اظہار بھی مضمحل ہوتا ہے؛ ”مصوروں کا اسلوب وہی ہے جو انشاء کا ہوتا ہے؛ مافیہ پر غلبہ، چاہے الفاظ ہوں یا الوان، جن کے ذریعے تخیلات یا جذبات دوسروں تک پہنچائے جاتے ہیں“ (۵۷)۔ جہاں تک رینولڈز کے تصور نقالی کا تعلق ہے، اسے بھی ہم حقیقت کے قریب پاتے ہیں۔ چنانچہ وہ نقالی کو فن کا مقصود نہیں (جیسا کہ ارسطو اور اس کے متبعین کا نظریہ ہے)، بلکہ وسیلہ سمجھتا ہے؛ اور یہ وسیلہ اظہار و ابلاغ کا ہے جو اصل مقصود ہے؛ ”نقالی فن کا ایک وسیلہ تو ہے، لیکن اس کی غایت نہیں ہے۔ سنگتراش اسے زبان کی طرح استعمال کرتا ہے، جس کے ذریعے اس کے تصورات تماشاخیوں تک پہنچتے ہیں“ (۵۸)۔

Ibid., XIII (1786). (۵۶)

Ibid., II (1769). (۵۷)

Ibid., X (1780). (۵۸)

جہاں تک اس کے نظریہ نقالی کا تعلق ہے ، لیسنگ (۵۹) بہت حد تک رینولڈز کا ہم خیال 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 شبیہ گری 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 ۔ لہذا 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

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

media (۶۰)

medium (۶۱)

Symonds (۶۲)

بھی اپنے موضوع کو ہرگز حقیقی رنگ و صورت میں نہیں دکھا سکتی ہے۔ لہذا شاعری کی منظر نگاری کسی طرح بھی مصوری کی حدود میں نہیں آ سکتی۔ شاعری اس شے کی شبیہ گری کرتی ہے جو حرکت میں ہوتی ہے، لیکن اس کے برخلاف مصوری اس چیز کی نقل اتارتی ہے جو ساکن و جامد ہوتی ہے۔ مصور کیوں اس چیز کی تصویر کشی نہیں کر سکتا جو حرکت میں ہوتی ہے؟ اس سوال کا جواب وہ یہ دیتا ہے کہ وہ شے مرئی اور ارتقائی عمل پر مشتمل ہوتی ہے اور اس شے 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 شے کیوں مصوری کے لیے موزوں ہے؟ وہ چیز ایک مرئی اور ساکن عمل پر مشتمل ہوتی ہے اور اس کے اجزاء ساکن طور پر ہی مکان (۶۳) میں ابھرتے ہیں۔ ایک بری منظر کی تصویر کشی یا کسی شکل و صورت کی شبیہ گری کرنے میں جہاں تک ”واسطے“ کا تعلق ہے، شاعری یقیناً مصوری سے کمتر ہے؛ لیکن کسی متحرک عمل اور قلب انسانی کے کسی فعل کی تصویر کشی میں شاعری بالحاظ ”واسطے“ مصوری سے یقیناً اعلیٰ ہے۔ تاہم یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ شاعری ان افعال کے ذریعے اجسام کی شبیہ گری کر سکتی ہے جو ان اجسام کے خصوصی اوصاف کو حرکت کے دوران میں آجاگر کرتے ہیں۔ اسی طرح مصوری بھی ایک فعل کی ان اجسام کے ذریعے تصویر کشی کر سکتی ہے، جنہیں حالت 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 فن صورت گیری میں جگہ دینے کی کوشش کی ہے: ”مصوری کا مقصد جسمانی حسن کا اظہار ہے؛ اس لیے جسم کا ارفع ترین حسن،

space (۶۳)

Lessing, *Lacoon*, sect. xvi. (۶۴)

فن کا ارفع ترین مقصد ہوا۔ لیکن یہ ارفع ترین جسمانی حسن صرف انسان ہی میں پایا جاتا ہے اور وہ بھی اس کے مکمل اور مثالی نمونے کی بدولت۔ یہ مثالی نمونہ اگرچہ ایک کمتر درجے میں وحشی مخلوق میں بھی پایا جاتا ہے، لیکن یہ نباتات یا فطرت کی بے جان اشیاء میں قطعی طور پر مفقود ہوتا ہے (۶۵)۔ اپنے اس تصور سے وہ یہ قیاس کرتا ہے کہ بری منظر (۶۶) اور پھولوں کی نقش گری کرنے والے حقیقت میں فنکار نہیں ہیں، کیونکہ وہ ایسی خوبصورت چیزوں کی نقالی کرتے ہیں جن کا قطعاً کوئی معیار نہیں ہے۔ وہ صرف آنکھ اور ہاتھ سے کام لیتے ہیں اور ان کی تخلیقی فعلیت میں عبقریت کا حصہ یا تو سرے سے ہوتا ہی نہیں، اور اگر ہوتا بھی ہے تو برائے نام۔ اس کے باوجود لیسنگ بری منظر کے نقاش کو تاریخی واقعات کے نقاش پر ترجیح دیتا ہے، کیونکہ 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 (۶۷)۔

ایلمن (۶۸) 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

Ibid., sect. xvii. (۶۵)

landscape (۶۶)

B. Bosanquet, *A History of Aesthetic*, P. 229. (۶۷)

Hieronimus ven Alphen (1746—1803). (۶۸)

ایسے ہوں تو حسن کو کمال کا مطیع ہو جانا چاہیے۔ لہذا یہی وجہ ہے کہ فطرت کا حسن ”مثالی“ (۶۹) تک نہیں پہنچ سکتا، جس کی بہر حال وہ بنیاد ہے۔ نیز اسی بناء پر فنی تخلیقات اس (یعنی حسنِ 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 بھیٹ چڑھا کر) ہمیں کمال عطا کرتی ہے تو فنون لطیفہ کو یقیناً ایسے شاہکار تخلیق کرنے چاہئیں جو حسنِ فطرت پر فوقیت لے جائیں اور رفیع ترین حسن کے تصور تک رسائی حاصل کر لیں (۷۰)۔ ایلفن نے اپنا یہ نظریہ فن رائڈل کی مشہور جالیاتی 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 اے 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

—————
Ideal (۶۹)

Knight, *The Philosophy of the Beautiful*, Part I. PP. (۷۰)
154—55.

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

Abbé Batteux (1713—1780). (۷۲)

W. E. deperponcher (۷۳)

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 مدہم ہے کہ اسے جالیاتی 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 (۷۴) کو فن کا بنیادی اصول تسلیم کر لینے سے ہر اصلی بداعت یا اصلی احساس کو مستثنیٰ نہیں کیا کرتے ، اور تو اور خود شاعر بھی ، جو ہمیں اپنے خیالات 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 ۔ کل فنی تخلیقات کی بنیاد فطرت کے عمیق مطالعے پر استوار ہوتی ہے ، اور آج تک کوئی ایسی چیز تخلیق نہیں کی گئی جو فطرت میں پہلے سے پائی نہ جاتی ہو ۔ اس کے برعکس ، ایلفن اس بات پر زور دیتا ہے کہ شاعر جب اپنے جذبات کو شعر میں بیان کرتا ہے تو وہ اس وقت فطرت کی نقالی یا تقلید نہیں کر رہا ہوتا ؛ بلکہ اس وقت تو خود فطرت کام کر رہی ہوتی ہے ۔ دپرپونشر اس نظریے پر کہ فنکار کو کمال کا لحاظ کیے بغیر حسن کی تلاش کرنی چاہیے ، یہ اعتراض کرتا ہے کہ اس صورت میں تو ایک قسم کا قبیح اور غلط ذوق بلا روک ٹوک ترقی کرتا چلا جائے گا ۔ ایلفن اس کے جواب میں لکھتا ہے کہ یہ بات بلاشبہ درست ہے ، لیکن اس کے لیے ہم فنکار کو مورد الزام نہیں ٹھہرا سکتے ؛ گو ایک شہری کی حیثیت سے وہ اس آزادی کو ، جو اسے بحیثیت فن کار حاصل

ہے ، ہمیشہ استعمال کرنا پسند کرے گا (۷۵) ۔
 ایمیرک ڈیوڈ (۷۶) کا موقف یہ ہے کہ فطرت کی نقالی ، واقعیت کے مطالعے اور حقیقی حسن کے مشاہدے ہی سے یونانی فن 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 وجہ حقیقی ہے ۔ اس کے برعکس انہوں نے کمال کے اس مثالی نمونے کی نقالی کی ہے جسے اس واقعاتی دنیا نے قطعاً سہیا نہیں کیا تھا ، بلکہ جسے فقط ان کے اپنے تصور ہی نے بنایا تھا (۸۰) ۔ ایلینسن (۸۱) کے نزدیک فن کا انسان کی قلبی کیفیات کے ساتھ گہرا تعلق ہوتا ہے ۔ لہذا ان کیفیات کی نوعیت ہی پر فن کے اثرات کی کیفیت کا دار و مدار ہوتا ہے : ” انسانی آؤز کے ’سر آسی وقت جمیل یا جلیل ہوتے ہیں جب وہ ان شدید جذبات یا عواطف کا اظہار کرتے ہیں جو ہماری ہمدردی کو ابھارتے ہیں ۔ ملول انسان کو طرب انگیز ’سر محض

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

(۷۶) T. B. Eméric-David (1755—1825) فرانسسیسی عالم جہالیاں ہے ۔

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

(۷۸) Knight ; *Op. cit.*, PP. 103-109.

(۷۹) A. C. Quatremere de Quincey (1755—1849) ، فرانسسیسی عالم جہالیاں ہے ۔

(۸۰) De Quincey, *Discours*, quoted in Knight'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 ، جذبہ حسن بیدار کرتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں تو وہ یہ اثرات اپنے اظہار کے بل پر بیدار کرتے ہیں ، اور یہ اثرات خود الوان کی اصل موزونیت سے پیدا نہیں ہوتے۔۔۔ نیز بے جان صورتوں کے لحاظ سے دیکھا جائے تو اعلیٰ اظہارات جنہیں وہ صورتیں ہمیں بخشتی ہیں ، مجھے ایسا دکھائی دیتا ہے جیسے کہ اولاً، وہ ایسی صفات کے اظہارات ہیں ، جو ایسی صورتوں سے متہائز 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 شے کی تشکیل کرتے ہیں جسے ان کا ”فطری حسن“ کہہ سکتے ہیں اور دوسرے اس چیز کی جسے اضافی حسن (۸۳) کہا جاتا ہے - نیز عرضی تلازم (۸۴) کے سبب ایسی صفات میں اظہار کا ایک اور 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 مضمحل دکھائی دیتی ہے : اول ، عظیم تر اور مؤثر تر جذبے میں، جو اس (یعنی اظہار اور کردار کے حسن) سے پیدا ہوتا ہے، بہ نسبت اس چیز کے جو محض ڈیزائن کے اظہار سے پیدا ہوتی ہے ؛ دوسرے اس چیز میں کہ حسن نسبتاً زیادہ عالمگیر طور پر محسوس کیا جاتا ہے اور نیز وہ فقط احساس ہی پر موقوف ہوتا ہے ؛ جب کہ

Alison, *Essay on the Nature and Principles of Taste*, (۸۲)

London 1925, ii. 1.

relative beauty (۸۳)

accidental association (۸۴)

accidental beauty (۸۵)

Alison. *Op. cit.*, iv. (۸۶)

ڈیزائن کے حسن کا فقط انہی لوگوں کو احساس ہوتا ہے ، جو فن میں یدِ طولی رکھتے ہیں اور جو اس ” ہنر “ اور ” ذوق “ کی تصدیق کر سکتے ہیں جن کی نمائش ہوتی ہے ؛ اور تیسرے ، اس حسن کے ثبات و دوام میں جو ہماری فطرت کے بعض ناقابلِ تغیر اصولوں سے پیدا ہوتا ہے ؛ جبکہ ڈیزائن کا حسن ، فن کے اس عہد پر منحصر ہوتا ہے جس میں اس کی نمائش کی جاتی ہے ، نیز وہ حسن پھر حسن نہیں رہتا جب فن مزید ترقی کر لیتا ہے یا اور زوال پذیر ہو جاتا ہے ۔ ۔ ۔ لہذا یہ کردار کا اظہار ہے جس کے ذریعے عامۃ الناس حسنِ صورت کی تعیین کرتے ہیں ۔ یہ ڈیزائن کا حسن ہے جس کے ذریعے فنکار اس کی تعیین کرتا ہے ۔ ۔ ۔ ندرت سے زیادہ کوئی ایسی صفت نہیں ہے جو ہمارے تخیل پر نسبتاً زیادہ قوی اثر رکھتی ہو ۔ عوام الناس کا ذوق اس لیے فطری طور پر فنکار کی ایجاد کے مطابق ہوا کرتا ہے (۸۷) ۔

شِلَر (۸۸) تخلیقی فعلیت کو ” جذبہ خوش فعلیت “ (۸۹) کا مرہونِ منت سمجھتا ہے ۔ یہ تصور اس نے دراصل کانٹ سے لیا ہے اور اس کی ہمنائی میں اس نے بحالیاتی عالم کی یہ تعریف کی ہے کہ وہ خوش فعلیت کا عالم ہے ۔ کانٹ نے کہا تھا کہ فن کو محنت کے بجائے خوش فعلیت خیال کرنا چاہیے ۔ شِلَر نے اس تصور پر غور و فکر کرتے ہوئے انسان کے اندر دو جذبات کار فرما دیکھے ؛ ایک ” حسی جذبہ “ (۹۰) اور دوسرا ” صورتی جذبہ “ (۹۱) ۔ حسی جذبہ ہماری فطرت سے پیدا ہوتا ہے ، 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 طہانیت و سکینت کا متلاشی رہتا ہے۔ یہ دونوں جذبے ایک دوسرے کے مددِ 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 شلر نے ”جذبہ خوش فعلیت“ سے تعبیر کیا ہے۔ حسی جذبے کا مقصد زندگی ہے؛ صوری جذبے کا مقصد شکل اور جذبہ خوش فعلیت کا مقصد زندہ شکل ہے، جو اپنے وسیع ترین مفہوم میں ”حسن“ ہے (۹۲)۔ خوش فعلیت تو حواس، فطرت اور جبلت (۹۳) کی حسی فعلیت اور عقل و اخلاق کی صوری فعلیت کے بین بین ایک فعلیت ہے۔ وہ شخص جو خوش فعلی کرتا ہے، یعنی جو فطرت پر جالیاتی 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 ہو گئی ہے۔ اسی طرح صورت بھی مادے سے ہم آہنگ نظر آتی ہے۔ حسن زندگی ہے؛ زندہ صورت ہے؛ لیکن زندگی کو ناسیاتی (۹۴) مفہوم میں نہیں لینا چاہیے، کیونکہ حسن کل ناسیاتی 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)۔ لہذا فن کا صورت کے ساتھ

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

instinct (۹۳)

organic (۹۴)

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

فطرت پر فتح پانا لازمی ہوا - ایک فن پارے میں مافیہ (۶-۹) نو صفر کے برابر ہونی چاہیے مگر صورت سبھی کچھ - انسان صورت سے پورے طور پر متاثر ہوتا ہے ، لیکن مافیہ سے اپنے مختلف ملکات کے ذریعے اثر پذیر ہوتا ہے - عظیم فنکاروں کی عظمت کا راز یہ ہے کہ وہ صورت کے ذریعے مواد کو خارج کر دیتے ہیں - مواد اپنی نوعیت میں جتنا زیادہ مرعوب کرنے ، چھا جانے اور دل موہ لینے والا ہوگا ، اسی قدر وہ اپنے مخصوص اثر کی اہمیت جتانے کی کوشش میں ہٹ دھرم ہوگا ؛ اور اتنا ہی قاری 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 ان سے گذر کر سنجیدہ ترین اشیاء کی طرف رجوع کرنے کے قابل ہو جائے - اسی طرح اُسے سنجیدہ ترین اشیاء کو اس طرح پیش کرنا چاہیے کہ ہم ان سے گذر کر بہت ہی معمولی کھیل تک پہنچ جائیں (۹۷) - شلر اس فن کے ساتھ اعلیٰ جہالیاتی قدروں کو وابستہ سمجھتا ہے جس پر بیک وقت حسنی اور عقلی ، مادی اور صوری فن کے طور پر غور و فکر کیا جا سکے ؛ اس لیے نہیں کہ یہ کسی اخلاقی اصول کی تعلیم دیتا یا نیک اعمال کی تحریک کرتا ہے ، کیونکہ اگر وہ ایسا کرتا ہے تو پھر وہ فن نہیں ہے - فن جب ناصح بنتا ہے تو پھر وہ فن نہیں رہتا ، بلکہ کچھ اور بن جاتا ہے - پند و نصیحت خواہ نیکی کی ہو یا بدی کی ، لذت کی ہو یا فرض کی ، جہالیاتی عالم کی خصوصیت کو تباہ کر دیتی ہے - چنانچہ شلر فن میں جہالیاتی قدر کو ایک ناگزیر شرط تصور کرتا ہے (۹۸) .

content (۹۶)

Loc. cit. Letter 12. (۹۷)

Ibid., letter 25. (۹۸)

چارلس بیل کی رائے میں حسن کے صحیح اصول تک ہماری رسائی نہ ہونے کی وجہ یہ ہے کہ ہم فطرت سے اغماض کرنے کے عادی ہیں۔ اس نے اس تصور کی 'پر 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 ترجیحی کرنے کی خاطر جو کچھ کیا وہ صرف یہ تھا کہ انہوں 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، لہذا اسے اپنے قلب کے اندر ہی کے "مثالی" پر اکتفا کرنا پڑی۔ کوئی مصور بھی اپنے آپ کو مادی اشیاء سے جدا کر کے ذہنی تصورات کے عالم میں نہیں پہنچ سکا ہے۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ فنکار کو فقط ان چیزوں کی نقالی یا ترجیحی سے مطمئن نہیں ہو جانا چاہیے، جنہیں وہ دیکھتا ہے؛ اسے تو محض اپنی عبقریت کی جولانگاہ کو وسیع تر کرنے ہی کے لیے ملکہ نقالی کی تربیت کرنی چاہیے۔ "اظہار" شکل سے زیادہ نتیجہ خیز ہوتا ہے۔ یہ بھاری بھرکم وضع قطع کو ہلکا پھلکا بنا دیتا ہے، اور اس کی وجہ سے ہم بجز قلب کی صفت کے باقی ہر شے کو فراموش کر دیتے ہیں۔ قدیم سنگتراش حدِ نقالی سے ماوراء چلے گئے تھے (۱۰۲)۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ ارسطو خارجی فطرت کی نقالی کو فن سے

ideal (۹۹)

abstract (۱۰۰)

Raphael (1483—1520)، اطالیہ کا مشہور مصور۔ (۱۰۱)

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 فطرت ایک ہی وظیفہ ہے اور وہ ہے مظاہر 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 نظریہ فن کو ”نظریہ وحدت 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 تصویر کشی ہے، لیکن اس کے علاوہ فن کا وظیفہ مظاہر فطرت کی نقالی بھی ہے جو محض ثانوی حیثیت رکھتا ہے۔ ایک واقعی غضبناک شخص اور اس اداکار میں جو اسٹیج پر اداکاری کرتا ہے، یہ فرق ہے کہ 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

، Friedrich Ernst Daniel Schliermacher (1768—1834) (۱۰۳) 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 شے ہونی چاہیے، خواہ یہ شے انفرادی ہو یا آفاقی: ”جب کسی نظم کے کردار کے متعلق یہ کہا جاتا ہے کہ وہ صداقت سے معرا ہے تو اس نظم پر لعنت بھیجی جاتی ہے، لیکن اگر اسی کردار کے متعلق یہ کہا جائے کہ وہ محض ایجاد ہے اور کسی حقیقت کے مشابہ نہیں ہے تو یہ ایک بالکل مختلف اور جداگانہ بات ہوتی ہے (۱۰۴) - فن (یعنی مصوری) اور شاعری سے علم کا ذرہ 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 شے کا اظہار کرتی ہیں (۱۰۵)۔

”مثالی“ فن کیا ہے؟ سلاٹر 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 شے کو، جو حقیقت کی زندہ قوتوں کے فعل میں مزاحمت پیدا کرتی ہے، رد کر دیتا ہے۔ ایسی فنی تخلیق کو، جس کی بنیاد عام منصوبے پر رکھی گئی ہو، ہم ”مثالی“ کہتے ہیں۔ اپنے نظریہ فن کی تشریح کرتے ہوئے وہ ایک جگہ لکھتا ہے کہ فن پارے ایسی مثالی یا انموذجی شکایں 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 بری منظر کی یا کسی شخص کی شبیہ ہو، تو وہ تخلیقی فعلیت کی آزادی کو

Croce, *Aesthetic*, P. 317. (۱۰۴)

Op. cit., PP. 317-18. (۱۰۵)

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 شے 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۔ لہذا 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 نا آشنا ہوتا ہے؛ گو بادی ائظ میں صداقت و نیکی کے ساتھ گہرا تعاق رکھتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ وجہ یہ

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

(۱۰۷) U. W. F. Solger (1780—1819) ، جرمن عالم۔ جالیات . appearance (۱۰۸)

ہے کہ نیکی کے معاملے میں تصوری کی حقیقی کے ساتھ ، مفرد کی مرکب کے ساتھ ، متناہی کی لامتناہی کے ساتھ مکمل اور حقیقی وحدت نہیں ہوتی ، بلکہ محض مثالی ہوتی ہے ؛ یعنی محض ایسی ہونی چاہیے ۔ ۔ ۔ فن اس لحاظ سے نظری فلسفے سے تعلق نہیں رکھتا ، بلکہ عملی سے رکھتا ہے (۱۰۹) - ہیگل کی رائے میں فن کی حقیقت ، صداقت کو محسوس صورت میں پیش کر دینے میں مضمر ہوتی ہے (۱۱۰) - ٹوپفر (۱۱۱) کے نزدیک فن کا وظیفہ دوہرا ہے ؛ ایک تو حسن کو تصور میں لانا اور دوسرے آسے متشکل کرنا - نیز فن کے اپنے نقطہ کمال تک پہنچنے کا واحد ذریعہ یہ ہے کہ حسن کو تصور میں لانے والی تخلیقی عبقریت اور آسے کام میں لانے والی فنی استعداد میں مکمل وحدت پائی جائے - فن کے حسن کا مبداء 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 آسے 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 مبداء ہے - خدا حسن ہے اور ہمارے اندر حسن کے تصورات آلوهیتی صفات ہیں ، اور یہ صفات جب فن میں ظاہر ہوتے ہیں تو آسے آزادی و رفعت بخشتے ہیں - چنانچہ اس بنا پر فن کا حسن ، فطرت کے حسن سے قطعاً مختلف ہوتا ہے (۱۱۲) - ہربرٹ (۱۱۳) فن کو ایک الجھی ہوئی واقعیت سمجھتا ہے ، اور آسے ایک فالتو جہالیاتی عنصر اور مافیہ

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

Hegel, *Aesthetic*, PP. 354-55. (۱۱۰)

Rodlphe Topffer (1790—1846) ، سوستانی عالم جہالیاں . (۱۱۱)

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

Johann Friedrich Herbert (1776—1841) ، جرمن فلسفی (۱۱۳)

اور عالم جہالیاں .

کا مرکب خیال کرنا ہے، جو منطقی یا نفسیاتی یا دیگر ہر قسم کی قدر اور خالصتاً جالیاتی عنصر اور صورت کا حامل ہوتا ہے۔ انسان کو اس شے کی خواہش ہوتی ہے جو دل بہلانے والی، سبق آموز، پر سوز، پر 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 پر شکوہ، دلاویز، غم انگیز اور مزاحیہ بن جاتا ہے۔ وہ سب کچھ اس لیے بن جاتا ہے کہ ”جالیاتی تصدیق“ (۱۱۴) جو اپنی ذات میں سنجیدہ ہوتی ہے روح کے ان متضاد ہیجانوں 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 جالیاتی تخلیق کی ابتداء لازمی طور پر دو فعلیتوں کی لامتناہی تفریق سے ہوتی ہے (ان میں سے ایک آزادی کی شعوری فعلیت ہے اور دوسری فطرت کی غیر شعوری فعلیت) اور یہ دونوں فعلیتیں تمام آزاد تخلیقات میں علیحدہ علیحدہ کر دی جاتی ہیں۔ لیکن یہ دونوں فعلیتیں چونکہ ہر تخلیق میں متحدہ طور پر پیش کی جاتی ہیں، اس لیے یہ تخلیق لامتناہی (۱۱۷) کو متناہی صورت میں ظاہر کرتی ہے۔ چنانچہ یہ لامتناہی، جو متناہی صورت میں پیش کیا جاتا ہے، حسن ہے۔ ہر اس فنی تخلیق کی بنیادی خصوصیت، جس میں اول الذکر دو خصوصیتیں (لامتناہی معنی یا مفہوم اور لامتناہی ہم آہنگی یا موزونیت) مجتمع ہوتی ہیں، اس لحاظ سے حسن ہے، اور حسن کے بغیر کوئی فنی تخلیق نہیں

aesthetic judgment (۱۱۴)

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

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

Infinite (۱۱۷)

ہو سکتی“ (۱۱۸) - شیلنگ کے نزدیک فن جالیاتی 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 معنی میں جالیاتی فعلیت ہے“ (۱۲۰) - وہ اپنی تصنیف یونیورسٹی کا طریقہ تعلیم (۱۲۱) کے چودھویں خطبے میں، جو ”فنون لطیفہ کے علم“ پر ہے، اس بات پر زور دیتا ہے کہ فن محض حواس کی لذتوں کا غلام نہیں ہے، چاہے یہ لذتیں کتنی ہی اعلیٰ کیوں نہ ہوں۔ فن ایک فلسفی کے لیے اللہ تعالیٰ کا آئینہ ہے، جو ایک اضافی وسیلے کی وساطت سے 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 وہی خیال کرتا ہے۔ یہی فنی عبقریت ہے جو نئے سے نئے نصب العین (یعنی آئیڈیل) کی موجد ہے۔ لہذا 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

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

aesthetic activity (۱۱۹)

Op. cit., vol. vi, P. 627. (۱۲۰)

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

genius (۱۲۲)

کی صلاحیت رکھتا ہے۔ لہذا 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 دیوبالا پیدا ہوگی (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 کمالیت 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 ممیز 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

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

Op. cit., P. 402. (۱۲۴)

Ibid., PP. 404-5. (۱۲۵)

(۱۲۶) Karl Schnasse (1798—1875) ، جرمن عالمِ جہالیات .

خودی کی اس توانائی اور آزادی، عمل میں آشکارا ہوتا ہے جو فطرت میں قطعاً نہیں پائی جاتی۔ اس اعتبار سے حسن انسان کی تخلیق ہوا۔ تاہم، انسان کی 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؛ لہذا فن کو صنعت اور تصنع سے متماز 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 ارادۂ کوئی خوبصورت شے بنانا چاہے تو وہ ناکام رہے گا۔ فنکار بے ساختہ اور قریب قریب غیر شعوری طور پر کام کرتا ہے، اس فطری مہیج کے باعث، جو آزادانہ طور پر تخلیقی ہوتا ہے“ (۱۲۷)۔

شوپن ہاور (۱۲۸) کا یہ کہنا ہے کہ فن کو مظہری دنیا کی۔ ان مجرد اشیاء سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا، جو ہماری خواہشات کو پورا کرنے کے کام آسکتی ہیں، بلکہ اس کا تعلق ابدی انواع سے ہوتا ہے جنہیں ”عالمگیر ارادہ“ (۱۲۹) کی معروضی تصویریت 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

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

(۱۲۸) Arther Schopenhauer (1788—1860) ، جرمن فلسفی ،
عالمِ جہالیات ۔

Universal Will (۱۲۹)

مکرر پیش کرتا ہے۔ فن کا ایک سرچشمہ تصورات کا علم ہے اور اس کا ایک مقصد علم کا اظہار و ابلاغ ہے۔ سائنس عقل اور تحلیل و تجزیہ کی مدد سے کبھی منزل مقصود تک نہیں پہنچتی، لیکن فن ہر زمان و مکان میں اپنی منزل مقصود کو پا لیتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ فن زمانے کے دریا سے اپنی سوچ بچار کی شے کو باہر نکال لاتا ہے اور اسے اپنے لیے باقی تمام اشیاء سے جدا کر لیتا ہے؛ اور یہ خاص امتیازی شے، 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 لامتناہیت و ابدیت کی ہم پلہ بن جاتی ہے۔ فن کا اسی لیے اس خاص امتیازی شے 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 شے وہ جزو ہے جس میں کائنات مضمحل ہوتی ہے۔ بقول وانکل مان ایک تصویر کو بھی فرد کی مثالی تصویر ہونا چاہیے۔ حیوانات کی تصویر کشی کے وقت سب سے امتیازی حیوان کو سب سے زیادہ خوبصورت سمجھا جاتا ہے، کیونکہ یہ بہترین طور پر اپنی نوع کو ظاہر کرتا ہے۔ ایک فن پارہ اسی نسبت سے کامیاب ہوتا ہے جس نسبت سے وہ اس زمرے کے افلاطونی تصور یا فطرت کی آئینہ داری کرتا ہے، جس سے کہ پیش کی جانے والی شے تعلق رکھتی ہے۔ انسان کی شبیہ گری کا مقصود اس لیے محض نقالی کی صحت و درستگی نہیں ہونا چاہیے، بلکہ یہ ہونا چاہیے کہ جہاں تک ممکن ہو سکے تصویر کے ذریعے انسان کی کسی اہم یا آفاقی صفت کو

The Philosophy of Schopenhauer, ed. Irwin Edman, (۱۳۰)

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 سرگردان ارادے کو دکھاتی ہے، جو ہمیشہ انجام کار اپنی طرف رجوع کرتا ہے تاکہ اپنی کوششوں کو از سر نو شروع کر دے۔ چنانچہ اسی وجہ سے موسیقی اثر آفرینی میں دوسرے فنون کی بہ نسبت زیادہ شدید اور طاقتور ہے؛ کیونکہ دیگر فنون صرف سانیوں کی باتیں کرتے ہیں جب کہ یہ خود شے کا ذکر کرتی ہے۔ یہ دوسرے فنون سے اس بات میں بھی ممتاز ہے کہ یہ ان کی طرح تصورات کے وسیلے سے نہیں، بلکہ براہ راست ہمارے احساسات کو متاثر کرتی ہے۔ موسیقی میں جو حیثیت ”تال“ کی ہے، فنونِ کوزہ گری (۱۳۲) میں وہی حیثیت تناسب کی ہے۔ گوئٹے نے جیسا کہ کہا ہے: ”فن تعمیر منجمد موسیقی ہے اور تناسب ایک خاموش اور ساکت ”الے“ 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 جالیاتی حس کی تشفی کرتی ہے اسی طرح فن کی ہر صنف کو اپنے عناصر 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۔

plastic arts (۱۳۲)

Loc. cit. (۱۳۳)

فشر (۱۳۴) کے نزدیک حسن ، فن کی ایک لازمی شرط ہے ؛ لہذا ہر تخلیقی فعلیت کا مقصد حسن آفرینی ہی ہوتا ہے ۔ وہ اس نظریے کی پرزور تردید کرتا ہے کہ حقیقت و واقعیت کی نقالی سے حسن حاصل ہو سکتا ہے ۔ چنانچہ وہ 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 دراصل ان دونوں نظریوں کے درمیان کی راہ ہی کو فنی فعلیت کی راہ مستقیم تصور کرتا ہے ۔ یہی راہ ہے جس کے ذریعے فنکار فطرت کے سینے کو چیر کر اس کے اندر چلا جاتا ہے اور اس کے مرکز میں پہنچ کر ، نیز اس کے نصب العین کا ادراک کر کے اس کا راز معلوم کر لیتا ہے ۔ ان تمام اشیا میں ، جو خوبصورت دکھائی دیتی ہیں ، ایک حقیقی صورت ہوتی ہے ، جو ”مثالی“ کے قریب قریب ہوتی ہے ۔ وہ ”مثالی“ اور غیر مثالی میں اس طرح امتیاز کرتا ہے کہ مثالی تو وہ ہے ، جو قانون کے مطابق ہونے کے باعث فطرت میں انموذج (۱۳۵) کی مثل ہوتا ہے ، اور غیر مثالی وہ ہے جو قانون سے انحراف کرتا ہے اور اسی لیے انموذج سے بھی ۔ اگر فطرت میں تمام حقیقی صورتیں انموذج ہی سے مماثلت رکھتی ہوتیں تو ان سے اکتاہٹ کا پیدا ہونا لازمی امر تھا ، اس لیے ان میں قبح کا پایا جانا بھی ناگزیر ہے ۔ ہم ہر انفرادی شے 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 : ”تصویرت 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 جہالیات ۔

type (۱۳۵)

ہے (۱۳۶) - لیویکے (۱۳۷) کو جالیات 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 شے 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 (۱۴۰) 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

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

Léveque (۱۳۷) ، فرانسیسی عالم جالیات و مصنف۔

Léveque, *La Science du Beau* (1862), *passim*. (۱۳۸)

Charles Blanc (۱۳۹) ، فرانسیسی عالم جالیات و مصنف۔

Charles Blanc, *Grammaire des Arts du Dessin* (1867) (۱۴۰)

quoted in Knight's *The Philosophy of The Beautiful*,

Part I, PP. 128-29.

Moritz Carrière (1817-1895) (۱۴۱) ، جرمنی فلسفی، مؤرخ اور

عالم جالیات۔

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 تاثر فقط اسی وقت حاصل ہوتا ہے جب تناسب کا چھوٹے اعداد میں اظہار ہو سکے - چنانچہ ۱۳ قطعہ کا خط اگر ۳ ، ۴ ، ۵ اور ۶ کی نسبت سے تقسیم کر دیا جائے تو یہ تقسیم متناسب ہوگی ، کیونکہ اس کے تناسب کا اظہار ۳ ، ۴ اور ۶ کے اعداد میں کیا جاتا ہے ، لیکن اگر یہی مفروضہ خط ۲۲ ، ۲۹ اور ۳۹ حصوں میں بالترتیب تقسیم کیا جائے تو اس میں ہرگز تناسب نہیں ہوگا ، کیونکہ تناسب ہمیشہ بڑے ہی اعداد میں دکھایا جاتا ہے - چنانچہ فوک کے نزدیک پولی کلائٹس (۱۴۵) کا بھولا ہوا نظریہ تناسب فنکاری یا حسن افرینی 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 نظریہ تناسب کو اگر اس مفہوم میں لیا جائے تو زیس انگ (۱۴۷) کے نظریہ تناسبِ طلائی“

Carrière, *Aesthetic*, PP. 159—63. (۱۴۲)

A. G. A. L. Fock (۱۴۳) ، ولندیزی عالم جہالیات اور مصنف .

proportion (۱۴۴)

Polycleitus (۱۴۵)

Gothic (۱۴۶)

Cf. Adolf Zeising, *Aesthetische Forschungen*, 1855. (۱۴۷)

(۱۳۸) کی خود بخود تردید ہو جاتی ہے (۱۳۹) .
 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 ویراں (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 آسے حظ پہنچاتے ہیں جب وہ زندگی کے حادثات سے نبرد آزما ہوتے ہوئے فطری مناظر کی موجودگی میں روح کے جذبات کا اظہار کرتے ہیں - سچا فن ، نقالی یا ماضی کے نظائر کی غلامانہ تقلید نہیں ، اور نہ یہ فطرت کی ہو بہو نقالی ہی ہے - فنکار جو کچھ بھی کرتا ہے ، اس میں اپنی فطرت سے کچھ نہ کچھ ڈال ہی دیتا ہے - وہ اس میں ہمیشہ کسی نہ کسی شے 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

Aurea Section or Golden Section. (۱۳۸)

Fock, *Popular Aesthetische Beschouwingen over de* (۱۳۹)

Symmet of de Symmet of de Bevallige Proportien,

1875, *Passim.*

(۱۵۰) Karl Reinhold Köstlin (1819-1894) ، جرمن فلسفی اور

عالم جمالیات .

aesthetic object (۱۵۱)

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

Aesthetic, P. 376.

(۱۵۳) Eugène Veron ، فرانسیسی صحافی اور عالم جمالیات .

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

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

(۱۵۵) Boileau، فرانسیسی عالم جہالیات .

(۱۵۶) Pascal

(۱۵۷) ہم رنگوں کی فوٹوگرافی کرنے کے قابل ہو چکے ہیں۔ 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 جہالیات کا مقصد ہے ۔

ویراں کے نزدیک فن کی دو قسمیں ہیں : ” اظہاری، اور آرائشی“

(۱۵۸)؛ لیکن یہ دونوں قسمیں آپس میں غیر منفک رابطہ رکھتی ہیں ۔ وجہ یہ ہے کہ آرائشی فن اظہاری بھی ہو سکتا ہے اور اظہاری فن آرائشی بھی ۔ تاہم یہ دونوں فنون ایک دوسرے سے مختلف بھی ہیں ۔ آرائشی فن آنکھ اور کان کو متاثر کرتا ہے اور یہ اپنا مقصود صرف خطوں ، صورتوں ، رنگوں ، آوازوں ، سرتالوں ، حرکتوں اور نور و ظلمت (۱۵۹) کی مختلف ترکیبوں سے حاصل کرتا ہے ۔ فنکار کو جب کسی جذبے یا تصور کی مدد کے بغیر حسن کی طلب و جستجو ہوتی ہے تو یہ فن پیدا ہوتا ہے ؛ اور یہ فن حسن ہی میں مضمحل 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 هنر کی وسعتوں کی غمازی کرتے ہوئے ہم پر اس 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 شے سچی ہوتی ہے وہ نئی نہیں ہوتی، اور جو نئی ہوتی ہے وہ سچی نہیں ہوتی (۱۶۲)۔ دکوسٹر (۱۶۳) کا یہ کہنا ہے کہ فن نہ تو تخلیقِ مکرر ہے اور نہ یہ فطرت کی ہو بہو نقالی ہی ہے۔ اس کا وظیفہ تو اپنے مثالی یا نصب العین کو معلوم و متشکل کرنا ہے۔ فنکار کے لیے پہلے اپنے ”مثالی“ کو تصور میں لانا چاہیے، پھر فطرت میں اس کے مشابہ بلکہ اس سے اعلیٰ کسی شے کی تلاش کرنی چاہیے۔ ایسے ہی موقع پر متخیلہ مثالی خیال کی تعیین و تکمیل کرنے اور اسے 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 سچا فنکار اپنے فن پارے سے کبھی مطمئن نہیں ہوتا، چاہے وہ حسن و خوبی میں کمال ہی کو کیوں نہ پہنچا ہوا ہو۔ فن میں تخیل اور اظہار دونوں ہی ناگزیر ہیں۔ لہذا ان دونوں میں سے کسی ایک کو دوسرے کی

Véron, *L'Esthétique, Passim*, quoted in Knight's (۱۶۰)
The Philosophy of the Beautiful, Part 1. PP. 130-33.

Avery w. Homes—Forbes (۱۶۱) برطانوی عالمِ جمالیات .

Holmes—Forbes, *The Science of Beauty, On Analytical* (۱۶۲)
Inquiry into the laws of Aesthetics, 1881, *Passim*.

Guillaume Herbert de Coster (۱۶۳) بیلجیم کا ادیب و
عالمِ جمالیات .

خاطر قربان نہیں کرنا چاہیے - دکوسٹر اس بات پر زور دیتا ہے کہ فن میں حسن صورت اہم ترین شے ہے - یہ نہ ہو تو خود تصور ہی اپنی قدر و قیمت کھو دیتا ہے - اگر ہم محض حقیقی نقالی کریں تو کل صداقت کی تخلیق مکرر نہیں کر سکیں گے (۱۶۴) - ویلے (۱۶۵) بھی دکوسٹر کی طرح حسن کو فن کے لیے ناگزیر سمجھتا ہے - اس کے نزدیک حسن کے پانچ بنیادی عناصر ہیں اور وہ یہ ہیں : (۱) بوقلمونی ، (۲) اتقان (یا کاملیت) ، (۳) تناسب ، (۴) وحدت اور (۵) آب و تاب - (۱) بوقلمونی اس لیے ضروری ہے کہ تنہا وحدت انسان کو اکتا دیتی ہے - چنانچہ شیکسپیئر ایسا عظیم فن کار بھسی المیہ میں فرحیہ داخل کر لیتا ہے ، جس سے المیہ اور زیادہ المناک بن جاتی ہے - (۲) اتقان (یا اکملیت یا فنی جامعیت) ناگزیر ہے - اس کی دو قسمیں ہیں : وہبی اور اکتسابی - (۳) تناسب، جو چیز کسی شے کی ہم آہنگی و نظم میں اضافہ کرتی ہے ، وہ اس کے صحیح تناسب کی تکمیل بھی کر دیتی ہے - (۴) وحدت ہمیشہ بوقلمونی کے تحت موجود ہونی چاہیے ، لیکن اس طرح کہ اس سے کل میں زندگی کی لہر دوڑ جائے - یہ یاد رہے کہ وحدت کی خاطر ہر شے 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 آسے عربیاں اور تنہا ہرگز پیش نہیں کرنا چاہیے - ہمارے پاس پھر بھی اتقان ، توازن ، ہم آہنگی ، حرکت اور قوت حیات رہنی چاہیے (۱۶۶) - آب و تاب ، یہ شاید سب سے زیادہ مشکل لیکن یقیناً سب سے

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

Abbé P. Vallet (۱۶۵) ، فرانسیسی فلسفی اور عالم جہالیات .

Vallet, *L'Idée du Beau, dans la philosophie de Saint* (۱۶۶)

Thomas d' Aquin, 1883, P. 79.

زیادہ اہم عنصر ہے ، جو صورت کے ذریعے مادی ہیولے تک پہنچتا ہے ۔ یہ کیا ہے ؟ ایک لفظ میں کہنا ہو تو وہ خود شے کا جوہر ہے (۱۶۷) ۔ فان فلوٹن (۱۶۸) کی رائے یہ ہے کہ کل حسن ایسی ” زندگی ” ہے ، جو کسی ہم آہنگ صورت میں ہو اور اپنے آپ کو زمان و مکان میں ظاہر کر رہی ہو ۔ لہذا سبھی فنون زندگی کے عین مطابقتی ہونے چاہئیں ۔ ہر شے جو اپنی بداعت (۱۶۹) کو صداقت ، یعنی عالمگیر انسانی صداقت ، نیز فطری صداقت کو قربان کر کے خریدتی ہے ، وہ نہ صرف غیر فطری بلکہ ہمارے ذوق کو ناگوار ہوتی ہے ۔ فن کے اہم اصول یہ ہیں : قاعدہ ، کثرت میں وحدت ، اعتدال اور تناسب ۔

فن میں کثرت (یا بوقلمونی) اور حرکت ضرور ہونی چاہیے ، تا کہ ہماری آنکھ حد سے زیادہ یکسانیت سے اکتانہ 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 شے اسی وقت معتدل ہوگی جب قطر کی دونوں جانب کے اجزاء برابر ہوں اور صورت کی سب سے زیادہ بوقلمونی میں کسی طرح بھی ممانع 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 ” طلائف تناسب ” ایسا قاعدہ ہے جو تناسب کے مطالعہ کی اصل میں مضمون ہوتا ہے ۔ فنی تخلیقات میں توازن اور ” جواب توازن ” (۱۷۰) یقیناً

Ibid., P. 82. (۱۶۷)

J. Van Vloten (۱۶۸) ، ولندیزی عالم جہالیات ۔

originality (۱۶۹)

counter-balance (۱۷۰)

ہونے چاہیں۔ کسی چیز کے اجزاء اور کُل کے 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 آس کی تمثال ہوتی ہے۔ حسن فقط مزاحمت (۱۷۱) سے بچنے ہی سے حاصل ہوتا ہے (۱۷۲)۔

ٹاینے (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 شے نہیں، جو اپنے ماحول سے منقطع اور بے نیاز ہو۔ لہذا آسے سمجھنے کے لیے ہمیں آس عہد کے ذہنی، معاشرتی حالات اور محرکات کا لازمی طور پر مطالعہ کرنا ہوگا، جو آس کی تخلیق کا باعث ہوئے۔ ہر شخص جانتا ہے کہ فنکار ایک گروہ کا فرد ہوتا ہے جو بہر حال اس سے بڑا ہوتا ہے، اور تمام فنکار جزوی طور پر اپنے زمانے کی پیداوار ہوتے ہیں“ (۱۷۴)۔ آس کے نزدیک فن دراصل نقالی ہی کی شے ہے، لیکن اس کے ساتھ وہ تصور کی اہمیت پر بھی زور دیتا ہے: ”ہمیں فطرت کی ”بعض“ اشیاء کی بڑی دقت نظری سے نقل تو اتارنا چاہیے، لیکن ہو بہو نہیں، اور نہ اس کی ہر شے ہی کی۔ فنکار کے لیے اجزاء کے تناسبات کو ایک دوسرے کے لحاظ سے منتخب کرنا اور پھر ان کی تخلیق مکرر کرنا ضروری ہے، تاکہ وہ ان کی اہم خصوصیات کی تجسیم مکرر کر سکے (۱۷۵)۔

inhibition (۱۷۱)

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

M. Taine (۱۷۳)، فرانسیسی عالم جہالیات۔

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

Loc. cit. (۱۷۵)

اپنے جمالیاتی تجربات کی طرح فیکٹر (۱۷۶) اپنے جمالیاتی اصولوں یا قاعدوں کے لیے بھی مشہور ہے۔ یہ اصول متعدد ہیں، لیکن ان میں سے جو نسبتاً زیادہ اہم ہیں، ان کی طرف اشارہ کر دیا جاتا ہے :

- (۱) احساس کو اقل شعور (۱۷۷) میں سے گزرنا چاہیے ؛ (۲) متعدد تاثرات کو ایک دوسرے کی معاونت کے لیے آپس میں متحد ہونا چاہیے، کیونکہ اپنی انفرادی حیثیت کی بہ نسبت وہ اجتماعی حیثیت میں زیادہ حظ دیتے ہیں ؛ (۳) بوقلمونی کا ہونا ضروری ہے ؛ (۴) حقیقت یا صداقت لازمی ہے ؛ (۵) زیر نظر معروض میں صفائی ہونی چاہیے ؛ (۶) اصول تلازم احساس حسن کو تیز کرنے کے کام آنا چاہیے ؛ (۷) تضاد و مخالف ؛ (۸) علت و معلول کا سلسلہ ؛ (۹) توافق و تطابق ؛ (۱۰) صحیح تناسب ؛ (۱۱) استعمال میں کفایت شعاری ؛ (۱۲) استقامت ؛ (۱۳) تغیر و تبدل ؛ (۱۴) توازن وغیرہ (۱۷۸)۔ فیکٹر نے فن کے تعلق 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 ہونا ہے ؛ (۳) وہ ان تمام ذرائع میں سے جو اس کے قبضہ و اختیار میں ہوتے ہیں، انہیں منتخب کرتا ہے جو ذاتی طور پر دوسروں سے زیادہ حظ انگیز ہوتے ہیں ؛ (۴) یہی طریق کار تمام جزئیات میں بھی ملحوظ رکھا جاتا ہے ؛ (۵) ان اصولوں کے مابین کشاکش کے موقع پر ان میں سے ہر ایک اطاعت اس طریقے سے اختیار کر لیتا ہے کہ نتیجہً زیادہ سے زیادہ اور سب سے

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

threshold of consciousness (۱۷۷)

Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, 1876; quoted in (۱۷۸)

Knight's *The Philosophy of the Beautiful*, Part 1. P. 86.

اعلیٰ حظ حاصل ہوتا ہے (۱۷۹) .

ایلن (۱۸۰) فن کی تعریف ان الفاظ میں کرتا ہے : ”جب ہم بعض رنگوں یا غنائی آئینوں کو بعض صحیح ترتیبوں میں صراحتاً اس حظ کی خاطر منظم کرتے ہیں جسے ان کا مشاہدہ ہمیں عطا کرے گا تو اس کے حاصل کو ”فن“ کہیں گے“ (۱۸۱)۔ لیکن ایلن یہ بات تسلیم نہیں کرتا کہ معروضات میں کوئی ایسی ذاتی شے ہوتی ہے جو یہ جہالیاتی حظ پیدا کرتی ہے : ”اشیاء کی جہالیاتی صفت اتنی کم ہوتی ہے کہ اسے واضح طور پر شعور میں لانے کے لیے سزاوالت توجہ کی حاجت ہوتی ہے۔ اس کا مطلب صرف اتنا ہی ہے کہ جب حسیاتی لہر بہت بڑی ہوتی ہے تو یہ عقلی لہر پر غالب آجاتی ہے اور اسی باعث حسن و قبح کی ظاہرہ معروضیت (۸۲) پیدا ہوتی ہے۔ جہالیاتی اعتبار سے وہ شے خوبصورت ہوتی ہے جو کم سے کم تکان یا زبان کے ساتھ زیادہ سے زیادہ تہیج پیدا کرتی ہے۔۔۔۔۔ جہالیاتی لحاظ سے قبح شے وہ ہوتی ہے جو ایسا کرنے میں ناکام رہ جاتی ہے (۱۸۳)۔“

گیو (۱۸۳) کے نظریہ فن کو مجمل طور پر اس طرح بیان کر سکتے ہیں : ”سنگتراشی اصل میں علم تشریح اعضاء اور علم وظائف الاعضاء پر موقوف ہوتی ہے۔ مصوری کا انحصار علم تشریح اعضاء ، علم وظائف

(۱۷۹) Croce, *Aesthetic*, PP. 396-97.

(۱۸۰) Charles Grant Allen (1848—1899) ، برطانوی عالم جہالیات اور مصنف .

Grant Allen, *Physiological Aesthetics*, 1877, P. 37. (۱۸۱)

objectivity (۱۸۲)

Op. cit. P. 39. (۱۸۳)

(۱۸۳) Gean Marie Guyau (1854—1888) ، فرانسیسی فلسفی اور

عالم۔ جہالیات .

الاعضاء اور بصیرت پر ، فن تعمیر کا بصیرت (قسمت طلائی یا خطِ اعتدال وغیرہ) پر ، موسیقی کا علم وظائف الاعضاء اور سمعیت پر اور شاعری کا اوزان پر ہوتا ہے ۔ ان کے قوانین اکثر و بیشتر سہاعتیاتی اور نامیاتی ہوتے ہیں ۔ فن کا وظیفہ نفسیاتی استقراء کے مظاہر کی تخلیق کرنا ہے ، جو قلب میں بہت پیچیدہ قسم کے تصورات و جذبات لاتے ہیں ۔ الغرض یہ عمرانی احساسات ہیں جو فن کی تشکیل کرتے ہیں ؛ یعنی جو زندگی کو معرضِ اظہار میں لاتے ہیں ۔ فن میں مسئلہ طور پر دو رجحانات پائے جاتے ہیں ۔ ایک تو ہم آہنگی ، موزونی اور اس شے کی طرف جو سمع و بصر کو محفوظ کرتی ہے ، رغبت رکھتا ہے ، اور دوسرا جو فن کی دنیا کو زندگی سے معمور کر دینے کی طرف میلان رکھتا ہے ؛ اور ان دونوں رجحانات میں توازن قائم رکھنا عبقریت کا خاصہ ہے ۔ بے ہودہ اور فرسودہ خیالات فنکار کی جہالیاتی ہمدردی کو انسانی ہمدردی کے خلاف ٹہرد آزما کر کے فن کو اس کے عمرانی ہمدردانہ مقصد سے محروم کر دیتے ہیں (۱۸۵) ۔

رسکن (۱۸۶) نے اپنی مشہور تصنیف حرفِ آخر (۱۸۷) میں ”وحدتِ فن“ کے عنوان کے تحت سب سے پہلے صنعت ، فن اور فنِ لطیف کے درمیان فرق دکھانے کی کوشش کی ہے : ”صنعت ، اصطلاح اور لفظ کے صحیح مفہوم کی رو سے ہاتھوں کے ذریعے آلات یا مشینوں کی مدد یا مدد کے بغیر بالواسطہ یا بلا واسطہ کسی چیز کو بنانا ہے ۔ انسان کے ہاتھ سے نکلی ہوئی ہر چیز صنعت ہے ، لیکن یہ ضروری ہے کہ وہ ان ہاتھوں سے نکلی ہوئی ہو جو میکانکی طور پر

Croce, *Aesthetic*, P. 400. (۱۸۵)

(۱۸۶) John Ruskin (1819–1900) ، برطانوی فنکار ، ناقد اور

عالمِ جہالیات ۔

Unto this last, London 1862. (۱۸۷)

کام کریں اور کام کرتے وقت ذہانت سے براہِ راست متاثر نہ ہوں
 - - - فن ، انسان کے ہاتھ اور ذہانت دونوں کی باہمی فعلیت ہے -
 ایک فن مشینری بنانے کا ہے ، ایک فن جہاز بنانے کا ہے ، ایک گاڑیاں
 بنانے کا فن ہے ، علیٰ ہذا القیاس ؛ 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 - لہذا فنِ لطیف وہ ہے جس میں انسان کے ہاتھ ، دماغ
 اور دل تینوں مل کر کام کرتے ہیں - - - اور یاد رکھو ! ہاتھ
 ہر شے کی تہ میں ہونا چاہیے - اسے ہر شے 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 - فنِ 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 شدت ؛
 سادگی مقصد کی اور شدت قوت و کامرانی کی (۱۸۸) - رسکن فطرت کو

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

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 ۔ لہذا وہ اس غلط فہمی کو دور کرنے کی خاطر صاف الفاظ میں اس بات کا اعلان کرتا ہے کہ وہ فن کو نقالی نہیں ترجیحی سمجھتا ہے : ” تم دیکھتے ہو کہ میں ہمیشہ ترجیحی کہتا ہوں ، نقالی کبھی نہیں کہتا ۔ میرے اس طرح کہنے کی وجہ یہ ہے کہ اچھا فن شاذ و نادر ہی نقالی کرتا ہے ۔ یہ عموماً بیان یا تشریح کیا کرتا ہے ، لیکن میری دوسری اور بڑی دلیل یہ ہے کہ اچھا فن ہمیشہ دو چیزوں سے مرکب ہوتا ہے ۔ اول واقعہ کے مشاہدے سے ، دوم واقعہ جس طریقے سے بیان کیا جاتا ہے اس میں انسانی ڈیزائن اور اختیار کے اظہار سے ۔ عظیم اور اعلیٰ فن ان دونوں میں ہمیشہ وحدت پیدا کر دیتا ہے ۔ یہ ان کی وحدت میں رہ سکنے کے سوا ، اس کے باہر ایک لحظہ کے لیے بھی نہیں رہ سکتا ۔ یہ دونوں سے اس طرح ناگزیر طور پر مرکب ہوتا ہے جس طرح ہانی ، آکسیجن اور ہائیڈروجن سے ، یا سنگ مرمر ، چونے اور کاربانک ایسڈ سے مرکب ہوتا ہے (۱۸۹) ۔ عظمت فن کے مسئلے پر بحث کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے : ” ہمیشہ یاد رکھو کہ تم ایسے دو اوصاف رکھتے ہو جس میں فن کی کل عظمت پنہاں ہے ۔ اول فطری واقعات کا سنجیدہ اور گہرا مطالعہ ؛ ثانیاً ان واقعات کو عقل انسانی کی قوت کے ذریعے اس طرح باقاعدہ ترتیب دینا کہ تمام دیکھنے والوں کے لیے وہ نہایت ہی کارآمد ، یادگار اور خوبصورت بن جائیں ، اور یہ عظیم فن ایک طاقتور اور شریف زندگی کے نمونے کے سوا کچھ نہیں ہے ۔ ۔ ۔ ۔ آخر میں وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ فن میں حقیقت پہلے

ہونی چاہیے اور پھر اس پر ڈیزائن یا 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 مگرر ہے : فنکار کا اپنے اندر اس احساس کو بیدار کرنا جس کا اسے تجربہ یا مشاہدہ ہو چکا ہے اور اسے اپنے اندر بیدار کر چکنے کے بعد حرکات ، خطوط ، الوان ، اصوات یا الفاظ میں بیان کی ہوئی صورتوں کی وساطت سے اس احساس کو اس طرح دوسروں تک پہنچانا کہ وہ بالکل اسی احساس کا مشاہدہ کریں ، یہ ہے فن کی فعلیت“۔۔۔ اگر فن ایسا نہیں کرتا تو وہ فن ہی نہیں (۱۹۲)۔ فن کی عظمت و کمال کا راز یہ ہے کہ وہ آفاقی ہو۔ اگر فن کا دائرہ اثر و نفوذ فنکار کی قومیت ، عہد اور طبقے کے چند لوگوں ہی تک محدود ہو تو وہ گھٹیا قسم کا فن ہوگا۔ اگر اس کا حلقہ اثر کل نوع انسانی کو محیط ہو ، مگر اثرات شراںگیز 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 شے ، ایک روحانی سعادت

Ibid., pp. 54-55. (۱۹۰)

(۱۹۱) Leo Nikolayevich Tolsty (1828 – 1910) روسی ناول نگار، اخلاقی فلسفی اور عالم جہالیات .

Tolsty, *What is Art?* 1896, translated by Aylmer (۱۹۲) Maude, 1905, V.

Op. cit., vii. (۱۹۳)

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 شے نہیں ہے جیسا کہ اسے ظاہر کیا جاتا ہے، یا پھر وہ فن، جسے ہم فن کہتے ہیں حقیقی شے نہیں ہے (۱۹۴)۔۔۔ ایک فنی تخلیق فقط اسی وقت ایک صحیح فنی تخلیق ہوتی ہے جب وہ انسانی زندگی کی رو میں ایک نیا احساس (چاہے وہ کتنا ہی غیر اہم کیوں نہ ہو) لاتی ہے (۱۹۵)۔ فنی تخلیق کی سب سے بڑی خوبی تکمیل، یکسانیت، صورت اور مافیہ کی ناقابل انفصال وحدت ہے جو اس احساس کی مظہر ہوتی ہے جس کا مشاہدہ فنکار کر چکا ہوتا ہے۔۔۔ 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 تصور زندگی کے مقام پر کھڑا ہو، احساس کا مشاہدہ کرے اور اس میں اس کے ابلاغ کی خواہش و استعداد ہو، نیز اسے فن کی کسی ایک صنف کے کرنے کی فنی قابلیت بھی ہو (۱۹۶)۔

جیمز سلی (۱۹۷) نے حقیقت فن کی عارضی طور پر یہ تعریف کی ہے: "کسی پائدار شے یا فعل گزارا 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 نیت کے بغیر حظ انگیز تاثر پہنچانے کے لیے بھی موزوں ہو (۱۹۸)۔ فن کی حقیقت

Ibid., viii. (۱۹۴)

Ibid., ix. (۱۹۵)

Ibid., xi. (۱۹۶)

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

Knight, *The Philosophy of The Beautiful*, Part 1, PP. (۱۹۸) 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 جالیاتی ہوتا ہے جو آنکھ یا کان کے تاثرات کی وساطت سے کسی قابلِ حظ احساس کی تشفی کرتا ہے ، اور قابلِ حظ تاثر کے کسی آفاقی قانون کی تشفی کرتا ہے ؛ جب وہ اس قسم کے قابلِ حظ تاثرات کی ایک بڑی تعداد مہیا کرتا ہے تو وہ بڑا ہی فنکارانہ ہوتا ہے۔ مزید برآں جب یہ احساسات یا تو قلب انسانی کی مستقل جذباتی احتیاجات یا ذہنی ترقی کی شائستہ تخلیقات ہوتے ہیں“ (۲۰۰)۔

جون ڈیوی (۲۰۱) اس موضوع پر بحث کرتے ہوئے لکھتا ہے : ”فن یا تو عقلی انتخاب اور ترتیب کے ذریعے فطری واقعات کے فطری رجحانات کا تسلسل ہے ، یا فن فطرت میں ایک انوکھا اضافہ ہے۔ اس فطرت میں جو فقط انسان کے اندر رہنے والی کسی شے 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۔ لہذا فن بے عدیل بن جاتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ علمی تخلیقات میں افادیت اور اخلاقی نتیجہ یعنی معروضات کی خصوصیت ہی ، جو ان کی مافیہ بن جاتی ہے ، کل اہمیت رکھتی ہے۔ لیکن اس تعریف کی رو سے فن میں مافیہ خود اپنی کل ذاتی خصوصیات سے معرا ہو جاتی ہے اور اس قدر معرا

Loc. cit. (۱۹۹)

Loc. cit. (۲۰۰)

(۲۰۱) John Dewey (1859—1952) ، امریکی فلسفی ، ماہرِ تعلیمات اور مصنف۔

ہو جاتی ہے جس قدر وہ فن حقیقی ہوتا ہے ، کیونکہ ایک حقیقی فنی تخلیق ، مافیہ میں تحلیل ہو کر اظہارِ جذبہ کے وسیلے کی صورت اختیار کر لینے میں ظاہر ہوتی ہے ۔ فنی فعالیت کا مصدر جذباتی ردِ 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 دراصل ان صورتوں کا ان امالیب سے انتخاب و تنظیم ہے تاکہ ادراکی مشاہدہ وسیع ، طویل اور پاکیزہ ہو جائے ۔ یہ محض اتفاق نہیں کہ بعض معروضات اور صورتِ حال (۲۰۴) نوع انسانی کو ادراکی طہائیتیں بخشتے ہیں ؛ وہ ایسا اپنی تکوینی خصائص اور روابط کے باعث کرتے ہیں (۲۰۵) ۔

وہائٹ ہیڈ (۲۰۶) کے نزدیک مشاہدے میں وہ امدادی عنصر، جو فن کو ممکن بناتا ہے ، شعور ہے ۔ شعور بھی دوسری ہر شے کی طرح ایک معنی 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

significant form (۲۰۲)

aesthetic object (۲۰۳)

situations (۲۰۴)

Jhon Dewey, *Experience and Nature*, 1929, ix. (۲۰۵)

Alfred North Whitehead (1861—1947) (۲۰۶) ، انگریز۔ امریکو

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 منور 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

physical pole (۲۰۷)

spontaneity (۲۰۸)

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

artificiality (۲۱۰)

finiteness (۲۱۱)

اس بات کو آشکارا کرتی ہے کہ انسانی کوشش کا متناہی جزو کمں 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 ادنیٰ صورت میں فن ہی کی ایک تخلیق ہے، کیونکہ یہ حالتِ تصویری کے ہجوم سے نتیجہ کے طور پر نکل کر حقیقت کے ساتھ اپنے تضاد میں داخل ہو جاتا ہے، تاکہ 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 مضمحل 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 مشاہدہ انسانی میں ان عناصر پر ارتکاز کرتا ہے جو اس موضوعی صورت کے شعوری ادراکی شدتوں کے لیے منتخب کیے جاتے ہیں، جو ان مشتملات سے حاصل کی جاتی ہیں، جو ماٹے میں منتشر

Ibid., PP. 311-12. (۲۱۲)

ہو چکتے ہیں۔ اس طرح یہ آس ” 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 نقطہ آغاز کی تلاش کی جاتی ہے۔ فن کا مبدأ مکرر عمل کرنے کی آرزو میں مضمون 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 از سر 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 تاریخِ 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 روزمرہ کی ضروریاتِ زندگی کے درمیان چمک اٹھنے والے مشاہدے کی تخلیقِ مکرر کرنے کے لیے کسی ایک کوشش کو متبرک سمجھ کر محفوظ کر لیتا ہے؛ لیکن فن کا راز آس کی اپنی آزادی میں مضمون 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 تصویری 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

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 مطلق ہوتا ہے۔ فن جب اشیاء کی ماہیت کے متعلق جانی پہچانی مطلق صداقت کو برق آسا انداز میں آشکارا کرتا ہے تو اس وقت مشاہدہ انسانی میں اس کا وظیفہ شفا بخش ہوتا ہے۔ فن کی اس خدمت میں جزئیہ کی ادنیٰ صداقتوں سے بھی رکاوٹ پیدا ہو جاتی ہے۔ ایسی معمولی مطابقتیں، حسیاتی تجربہ کی فضولیات کو پیش منظر (۲۱۵) میں جگہ دیتی 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 نوع انسانی کا محدود شعور خود بخود فطرت کی لامحدود ثروت کے قریب پہنچ جاتا ہے۔ روح انسانی کی اس تحریکِ علم و فن کے تمام دبستانوں اور پیشوں کی انواع ترقی کرتی اور تہذیب کے اس مقصد کی ترجیحی ترقی ہیں، جس سے انسان کا شعوری مشاہدہ ہم آہنگی کے مبداءوں کو اپنے استعمال کے لیے محفوظ کر لیتا ہے (۲۱۶)۔

عصر حاضر میں کروچے (۲۱۷) کا نظریہ فن بڑی اہمیت رکھتا

sublimations (۲۱۴)

fore-ground (۲۱۵)

Op. cit., PP. 312-13. (۲۱۶)

(۲۱۷) Benedetto Croce (1866-1952) ، اطالوی فلسفی اور

عالم جہالیات .

ہے۔ اس کی رائے میں ”روح“ جس طرح اپنے اظہارِ ذات سے کائنات کی تخلیق کرتی ہے اسی طرح یہ ”روح“ فنکار کے عالمِ وجدان میں اپنے آپ کو معرضِ اظہار میں لاتی ہے اور اس سے فن معرضِ وجود میں آتا ہے۔ اس عالمِ وجدان میں حق و باطل کا کوئی سوال پیدا نہیں ہوتا۔ البتہ اس عالمِ وجدان میں فنی تخلیقات کے حسن کا احساس یا مشاہدہ ضرور ہوتا ہے اور اس مشاہدے سے ہمیں حقیقی مسرت حاصل ہوتی ہے۔ وجدانی تخلیقی فعلیت اس اعتبار سے حقیقی جہالیاتی قدر ہوئی۔ خارجی شے اپنی ذات میں خوبصورت نہیں ہوتی، بلکہ جہالیاتی قدر کے لحاظ سے اس کے حسن کی حیثیت محض اضافی یا خارجی ہوتی ہے۔ فن کا وظیفہ اس لیے فنکار کے وجدانی مشاہدے کو طبیعی مظہر یعنی رنگ، صورت یا آواز میں لانا ہوا۔ اس اعتبار سے اس کا تعلق عمل کے درجے سے ہوا۔ حسن کا ماخذ فنی وجدان ہے۔ چنانچہ جو شخص کسی فن پارے سے لطف اندوز ہوتا ہے وہ گویا خود اپنے فنی وجدان کے حسن کو معرضِ اظہار میں لاتا ہے، اس لیے وہ بھی ایک لحاظ سے فنکار ہوا (۲۱۸)۔ جہالیاتی 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 اس کے ما فی الضمیر کو کُلّی طور پر معرضِ اظہار میں لا سکتی ہو۔ اس جہالیاتی 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 اسے بہ تمام و کمال تصور میں لانے میں مضمّر ہوتا ہے۔ خارجی شبیہ گری تو میکانیکی تکنیک اور ہاتھ کی محنت سے تعلق رکھتی ہے:

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

aesthetic activity (۲۱۹)

”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 موضوعِ نغمہ کو پا لیتے ہیں ، تب ”اظہار“ جنم لیتا ہے اور وہ مکمل بھی ہوتا ہے ۔ اس سے زیادہ کوئی اور شے 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 آوازِ 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 شے کو ہم اجمال و تعجیل کے ساتھ کر چکتے ہیں ، اسی کو طویل لمحات میں پایۂ تکمیل کو پہنچا دیتے ہیں (۲۲۰) ۔ جہالیاتی 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 جہالیاتی فعلیت سے کوئی تعلق نہیں ہوتا ۔ غور سے دیکھا جائے تو نظریۂ اظہاریت (۲۲۱) کا ”سبئی 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 تقیض ”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

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

expressionism (۲۲۱)

spontaneity (۲۲۲)

”آمد“ کے نظریے پر منحصر ہے ، اس لیے اس کی رو سے فن ، تخلیقی فعلیت کی حیثیت سے نہ تو کوئی مقصد رکھتا ہے اور نہ اپنی مرضی سے مواد کا انتخاب ہی کرتا ہے ۔ نہ صرف یہ بلکہ وہ اپنی مرضی سے کسی وقت بھی کوئی تخلیقی فعلیت سرانجام نہیں دے سکتا ؛ اس کے لیے آسے ”آمد“ کا انتظار کرنا پڑتا ہے ۔

اگرچہ جہالیاتی اظہار (۲۲۳) منطقی عاوم سے کوئی تعلق نہیں رکھتا ، لیکن یہ نظریاتی ہونے کی وجہ سے علم ہی کی ایک صورت ہے ؛ علم جو عقل سے پہلے ہوتا ہے ؛ ”انسان کلیات (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 نوع 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 حرز جان بنائے رکھ سکتے ہیں ۔ حسیات کے بغیر ہم عقل نہیں رکھ سکتے ۔ ۔ ۔ شاعری قلب کی ابتدائی صورت ہے ، عقل سے پہلے اور استدلال سے آزاد ۔ یہ مقولہ ، جو شاعری پر صادق آتا ہے ، اسی طرح دوسرے فنون پر بھی صادق آتا ہے ۔

ارسطو کی رائے میں جہالیاتی فعلیت عالم گیر کلیہ کی شبیہ گری کرتی ہے ، حالانکہ کلیات سے اس کا کوئی سروکار نہیں ہوتا ۔ کلیات بجز ان تصورات کے اور کیا ہیں ، جنہیں عقل ٹھوس مشاہدے سے عاید کر دیتی ہے ۔ یہ ہمیشہ جہالیاتی اظہار سے مؤخر ہوتے ہیں ، لیکن ایسا بھی دیکھا گیا ہے کہ یہ کلیات یا تصورات اظہار کے ساتھ گھلے ملے ہوتے ہیں ۔ ایسی صورت میں وہ نہ تو اظہار کے مشمولات ہوتے ہیں اور نہ ان کے لوازمات ہی ؛ وہ ان میں محض عناصر کے

aesthetic expression (۲۲۳)

universals (۲۲۴)

طور پر ہوتے ہیں۔ اظہار کی فعلیت چونکہ تصدیقات (۲۲۵) پر مشتمل تفکرانہ علم نہیں، اس لیے یہ حق بھی ہو سکتی ہے اور باطل بھی۔ لہذا 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 اسے معرضِ اظہار میں لانے کے لیے وجدان سے کام لیتا ہے۔ لہذا اظہار وجدان ہے اور وجدان اظہار۔ یہ، ارتسامات اور دوسرے فعلی عناصر کا، جن کا اظہار تصور میں ہو چکا ہوتا ہے، ایک ٹھوس مرکب ہوتا ہے۔ جہالیاتی 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 مزاوت 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 کلیہ ہی کی شبیہ ہے؛ بلکہ اس کے برعکس یہ ”فرد“ کا اظہار ہے۔ مفکرانہ علم، تفرید (۲۲۶) سے عالمگیر کلیہ بناتا ہے اور وجدانی علم، تجميع (۲۲۷) سے تفرید کرتا ہے۔ یہ فرد کے ٹھوس مشاہدات ہیں، جن کا اظہار وجدان میں ہوتا ہے۔ فنکار کی بصیرت یا اس کا تخیلی وجدان (ذہنی حالت کے طور پر) بذاتِ خود ایک مکمل فنی 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 معنی میں بھی فنکار کا وجدان نہیں ہے۔ وجدان ہمیشہ مرکب ہوتا ہے۔ چنانچہ کوئی نظم، مجسمہ یا گیت اس وقت مکمل ہوتا ہے جب فنکار اسے بہ کمال و تمام تخیل میں لے آتا ہے۔ یہ فنکار کی ذاتی ملکیت ہوتا ہے اور کسی شخص کو اس کی خبر ہونے سے پہلے یہ فنکار کے ساتھ ہی فنا بھی ہو سکتا ہے۔ تخلیق کی ٹھوس فعلیت کے چار مراحل ہوتے ہیں: (۱) تاثرات، (۲) اظہار یا تخیل میں جہالیاتی ترکیب، (۳) لذت و حظ جو اس ترکیب کے ہمراہ ہوتا ہے اور (۴) جہالیاتی واقعہ کو طبعی 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 جہالیاتی فعلیت کا مرحلہ ہے، چوتھا مرحلہ تو محض اس کا شمول ہے۔ لہذا 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" (۲۶۸) ہوتی ہیں یا وہ تاثرات (۲۲۹) ہوتے ہیں جو فنکار کی عملی فعلیت کے کھیل سے بنتے ہیں؛ اور محض اس لیے بنائے جاتے ہیں تاکہ اس کی حقیقی فنی تخلیقات، اس کی ذہنی تمائیل، 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 مدد 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 تا کہ وجدان مزید غور و فکر اور داخلی ارتکاز حاصل کر لے .

الفاظ کی موزوں ترکیبات (۲۳۰) جنہیں شاعری ، نثر ، غزلیں ، ناول ، افسانے ، ڈرامے وغیرہ کہتے ہیں ؛ اصوات کی موزوں ترکیبات جو لہجیال ، ٹھمری ، دادرا ، اوپرا (۲۳۱) ، سمفنی (۲۳۲) اور سوناٹا (۲۳۳) کہلاتی ہیں ؛ اور خطوط و الوان کی موزوں ترکیبات جنہیں تصاویر ، تمثیل (۲۳۴) وغیرہ کہتے ہیں ، فقط حافظے کے واسطے وجدان کے تحفظ اور تخلیق مگرر کے لیے میکانیکی امدادیں ہوتی ہیں اور یہ جہالیاتی فعلیت کے دائرے سے باہر ہوتی ہیں ۔ فنکار اپنی شخصیت کے اظہارات کی تجسیم الوان میں ، پتھروں میں اور اصوات میں کرتا ہے تا کہ اپنے وجدانت کی اپنے آپ میں اور دوسروں میں تخلیق کرے ۔ یہ اس کے اظہار ذاتی کے مجسمے یا خارجی تمثیلات ہوتی ہیں ، نہ کہ بذات خود اس کی ذات کے اظہار ۔ وجدان چونکہ تاثرات کا اظہار ہے نہ کہ اظہارات کا اظہار ، اس لیے آسے دوبارہ معرض اظہار میں نہیں لایا جا سکتا ، لیکن آسے ہمیشہ تصور کے زور سے دہرایا جا سکتا ہے ؛ اور اس تصویری اعادے کو مدد دینے کے لیے فنکار کا ارادہ خود اپنی ضروریات کی بناء پر جہالیاتی واقعے یا وجدان کی نظموں ، تصویروں

combinations (۲۳۰)

opera (۲۳۱) ، غنائی تمثیل ۔ وہ نائک جس میں ساز و آواز کا عنصر غالب ہوتا ہے ۔

symphony (۲۳۲) ، ایک خاص نغمہ جو ارکیسٹرا میں بجایا جاتا ہے اور جس میں کئی ایک مختلف اور متضاد گتیں ایک ساتھ چلتی ہیں ۔

sonata (۲۳۳) پیانو کا ایک راگ جس میں کئی ”گتے“ اور گتیں ہوتی ہیں لیکن ان سب کا سر ایک ہی ہوتا ہے ۔

images (۲۳۴)

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 خواہشات 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 مشاہدے کو دوبارہ زندہ کرنا ہوتا ہے جو اس کے اظہارِ ذاتی کے ماثرات سے تحریک میں آتا ہے۔ ابلاغ چونکہ افرادِ نسلِ 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 باخبر بھی رہ سکتے ہیں۔ چنانچہ ایک ناقد جب کسی تصویر کی قدروں کی تعیین کرتا ہے تو وہ دراصل تصویر کی تخلیقِ مکرر کرتا ہے، اور یہ تعیینِ اقدار ناقد کو فنکار کے اس عالمِ قلب میں دوبارہ دھکیل دیتی ہے جس عالم میں فنکار نے تصویر بنائی تھی۔ اس لحاظ سے تصویر کی یہ تعیینِ اقدار ناقد ہی کا اظہارِ ذاتی ہوتا ہے اس حد تک جس تک یہ اظہارِ فن کار کے اظہارِ ذاتی کے مطابق ہوتا ہے (۲۳۵)۔

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

جینٹائل (۲۳۶) ، جو بیک وقت کسروچے کا شاگرد ، اس کے فلسفے کا مبلغ اور زبردست معترض و ناقد ہے ، اس کے نظریہ فن کو غلط تصور کرتا ہے اور فن کے متعلق اپنا یہ نظریہ پیش کرتا ہے : ” ایک فن پارے اور تاریخی واقعہ میں یہ فرق ہوتا ہے کہ ہر اصلی تاریخی واقعہ کے لیے واقعی فکر کے دوران میں ہمیشہ ہی ایک قلبی تناسب مقرر کر دینا اور اس کی حقیقت کے مطابق جو فی الواقعہ اس کی انفرادیت سے تعلق رکھتی ہے ، اسے اس کا تاریخ وار مقام اور دوسرے تعینات (۲۳۷) عطا کرنا بھی ممکن ہے ۔ لیکن فن پارے کے لیے اس قسم کا تناسب قلبی موضوعِ مدّ رک (۲۳۸) کے ساتھ معروضِ مدّ رک (۲۳۹) کے عجیب سے امتزاج و اتحاد کے باعث ناممکن بن جاتا ہے ؛ اور یہ عجیب صورت ، فن پارے کی اصل حقیقت سے نتیجہً 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 وجہ حقیقی یہ ہے کہ ہمارے خواب و خیال اور جیتے جاگتے مشاہدے میں کوئی تسلسل نہیں ہوتا ، ورنہ بلاشبہ دونوں مشاہدات ایک دوسرے کے مماثل ہیں ۔ خواب و خیال کے مبینہ جالیاتی تفکر کے دوران میں ہم اپنی تصدیقات میں ویسی ہی فعلیتِ ادعا پاتے

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

determinations (۲۳۷)

percipient subject (۲۳۸)

object perceived (۲۳۹)

fancy (۲۴۰)

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 آسکتا 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 بلاشبہ روح میں اور زندہ روح میں ہوتا ہے (لہذا 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 گل کے اندر ہمیں روح سے اس کی زندہ صورت کھینچ لینی چاہیے جو تخیل ، فکر اور تصدیق کی صورت ہے ، تاکہ ہم تصوری

Gentile, *The Philosophy of Art*, 1. 1. 60. (۲۴۱)
 Alighieri Dante (1265—1321). (۲۴۲) ، اطالوی شاعر .
 unreality (۲۴۳)
 Op. cit., 9. (۲۴۴)

طور پر خالص فن کی سچی اور طرفہ حقیقت دریافت کر سکیں۔ فن کی صورت، جسے ہر شخص اپنے ذاتی مشاہدے سے پہچانتا ہے، یا زیادہ صحیح طور پر روح کی بعض تخلیقات یا مشاہدات کی، جو فنی قدر کے حامل ہوتے ہیں، ایک صورت، خودی کی بحیثیت موضوع محض ایک صورت ہوتی ہے۔ لیکن اگر ہم اس صورت پر ٹھوس وجود کی حیثیت سے ہاتھ ڈالیں تو یہ محض ایک فضول سایہ ثابت ہوگی۔ تاہم یہ فکر کے کل تخلیقی عمل کے اسلوب میں اپنے آپ کو مشاہدے میں بے نقاب کرتی ہے اور یہ فکر خالص موضوعیت ہونے کے علاوہ خالص معروضیت بھی ہوتی ہے۔۔۔ (۲۳۵)۔

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 نتیجہً 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 شے ہوتی ہے، گو اس سے غیر منفک طور پر مربوط بھی ہوتی ہے۔ یہ درحقیقت خیال ہے؛ خواہ یہ کسی شے کا خیال ہو، استحضار (۲۳۶) اور تفکر کا امتزاج، جیسا کہ ہر خیال ہوا کرتا ہے۔ تخیل اور تصدیق ایک ہیں۔ چنانچہ شاعری یا مصوری ایسی صورت میں مضمحل ہوتی ہے جو یہ مواد اختیار کرتا ہے (۲۳۷)۔

فن کی صورت، تخیل کی صورت کے مماثل نہیں ہوتی، کیونکہ

Ibid., 10 and ii. 1. (۲۳۵)

representation (۲۳۶)

Ibid., 3. (۲۳۷)

جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں ، فن خیال نہیں بلکہ پیش از خیال ہے (۲۴۸) - فن خیال کی روح ہے جسم نہیں - وہ روحِ منزہ جسے ہم ”اصول“ 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 حقیقتہً 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 خالصتہً موضوعی صورت ، جس میں ”فن“ مضمحل 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 عقیدہ اظہاریت نے ایک ایسے نظریے کے لیے طویل و لاحقہ حاصل 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 جالیاتی نفسِ مضمون کے اس عقیدے کو ، جس سے یہ نکلا تھا ، اس جالیاتی صورت کے عقیدے سے مبدل نہ کر سکا جو اس کا مقصود تھا - اس نے فن کی نظری فعلیت کو فلسفے کی نظری فعلیت سے تمیز کرنے سے ابتداء کی اور ایسا اس نے ان کے موضوعات میں بحیثیت خصوصی اور آفاقی کے فرق دکھانے سے کیا - چنانچہ وہ (نظریہ) علم کی اس وجدانی صورت میں فرق روا رکھنے سے ختم ہو جاتا ہے جو فن کے لیے مخصوص خیال کی جاتی ہے - وجہ یہ ہے کہ اسے خاص موضوع ، جسے ”احساس“

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 خاصیت 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 شے ، جسے فنی تخلیق (۲۵۴) (نظم ، نغمہ ، مجسمہ) کہتے ہیں ، اور جہاں تک وہ واقعی فنی تخلیق ہے ، اپنی ذات ہی میں ملفوف ہوتی ہے اور اس کا مقابلہ کسی دوسری فنی تخلیق سے نہیں کیا جا سکتا ۔ وجہ یہ ہے کہ اس کی فنی خصوصیت اس احساس میں پائی جاتی ہے جو اسے زندہ کرتا ہے ، نیز اس روح میں پائی جاتی ہے جو اس پر حکومت کرتی ہے اور جس سے ہمیں اپنے اندر کسی زندہ شے کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے ۔ یہی وہ شے ہے ، جس کے لیے ہمارے

synthesis (۲۵۱)

a priori (۲۵۲)

Op. cit., v. 1. (۲۵۳)

artistic creation (۲۵۴)

دل اس مخفی جوشِ محبت کے ساتھ دھڑکتے رہتے ہیں ، جو اصل میں زندگی کا جذبہٴ محبت ہے ۔ یہ احساس ، جو نھر امتیاز کے تحت ہے ، ناقابلِ امتیاز طور پر واحد ہے ، جس کے کوئی اجزاء نہیں ہیں ۔ پھر بھی یہ بیک وقت کُل بھی ہے ۔ کوئی شے اس کے باہر نہیں ہے اور ہر شے جو حیاتِ نفس میں ظہور پذیر ہوتی ہے اس سے پیدا ہونی چاہیے اور اس کی فنی تخلیق ہونی چاہیے (۲۵۵) ۔

ہر شے ، 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 شے شامل کیے ہوئے ہے (۲۵۶) ۔

کلائو 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 جاہلیاتی جذبات میں ایک خاص طریقے سے اهتزاز پیدا کرتے ہیں ۔ یہی وہ خطوط و الوان کے روابط و ترکیبات اور جاہلیاتی طور پر مؤثر صورتیں ہیں ، جنہیں میں ” معنی خیز صورت “ (۲۵۸) کہتا ہوں اور ” معنی خیز صورت “ ایک ایسی صفت ہے ، جو کل مرئی فنی تخلیقات میں پائی جاتی ہے ۔ ۔ ۔ عظیم فن کی نشانی یہ ہے کہ اس کی اثر انگیزی عالمگیر اور ابدی ہوتی ہے (۲۵۹) ۔

Ibid., 7. (۲۵۵)

Ibid., 9. (۲۵۶)

(۲۵۷) Clive Bell (1881—) ، انگریز ناقد اور عاظمِ جاہلیات

significant form (۲۵۸)

Clive Bell, *Art*, I. (۲۵۹)

پرال (۲۶۰) قدیم فن کے متعلق لکھتا ہے کہ اس (یعنی قدیم فن) میں ہم فعال جالیاتی شاہدے کو ، اس کی اصل اور سادہ واقعیت میں پاتے ہیں جو سب سے پہلے مظہر ہوتی ہے ۔ ۔ ۔ ایک فنی تخلیق کا ظاہری حصہ وجدان کے لیے براہِ راست صورت اور پیکر کی حیثیت سے دلاویز اور حسی جالیاتی ہو سکتا ہے اور اس پیکر میں وہ ان عملی کارروائیوں کی تکنیکی ماہیت کو ظاہر کر سکتا ہے جنہوں نے اس کی تخلیق کی ہے ؛ لیکن اگر یہ انسانی روح کی تخلیق ہے تو ایک فنی تخلیق اس روح کی خواہش و طہانیت کے احساسات و جذبات کا اظہار کرنے میں بھی اپنا وظیفہ ادا کرتی ہے ۔ شاعری کا حسن اپنی گہرائی اور قوت کے لیے صاف طور پر اس وظیفے پر منحصر ہوتا ہے جسے وہ ادا کرتا ہے ۔ لیکن یہ مظہر فعلیت تنہا لسانی رمزیت کے ذریعے وقوع پذیر نہیں ہوتی ، جو شعر اور فن کارانہ نثری بیان کے لیے عام ہے ، بلکہ اپنی کل فن کارانہ خصوصیت کے بشمول اپنے جالیاتی پہلو کے ذریعے بھی وقوع پذیر ہوتی ہے ۔ یہ جالیاتی 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 معرضِ اظہار میں لاتی ہے ۔ نیز فن کی قوت ، زندگی اور اس کا جالیاتی ظاہری پہلو اسی اظہاریت پر تقریباً کلی طور پر انحصار رکھتے ہیں ۔ اگر جدید نقادوں کی ”معنی خیز صورت“ کوئی مفہوم رکھتی ہے تو یہ ہے ۔ ۔ ۔ اور تمام فنون میں شاید موسیقی ہی جذباتی اظہاریت کے باب میں سب سے زیادہ گہری ، سب سے زیادہ وسیع 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 معرضِ اظہار میں لانے کے

(۲۶۰) () (1886— David Wight Prall ، انگریز عالم جالیات 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 جہالیات اور ناقد ہے، اس لیے اس کے تصوراتِ فن سے کم از کم یہ تو اندازہ ہوتا ہے کہ جہالیات میں جدید رجحانات کی نوعیت کیا ہے؟ اپنی کتاب فن کا معنی (۲۶۳) میں، جو اس کی تازہ تصانیف میں سے ہے، لکھتا ہے کہ فن کی عام طور پر اور آسانی کے ساتھ یہ تعریف کی جاتی ہے کہ ”حظ انگیز صورتوں کی تخلیق کرنے کی کوشش کا نام فن ہے“۔ ایسی صورتیں ہماری حسِ حسن (یعنی جہالیاتی 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 محولہ بالا تعریف ہی کو سب سے زیادہ جامع اور اہم سمجھتا ہے، کیونکہ اس کے خیال میں اسی کی بنیاد پر فن کے ایک جامع نظریے کو استوار کیا جا سکتا ہے۔ لیکن اس کے لیے ہمیں ابتداء ہی میں حسن کی مصطلحہ کی اہم اضافیت پر بہت زور دینا ہوگا۔ دوسری صورت یہی ہو سکتی ہے کہ ہم یہ کہیں کہ فن کا حسن کے

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

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

The Meaning of Art, London 1950. (۲۶۳)

Sense of beauty (i.e., aesthetic sense). (۲۶۴)

Herbert Read, *The Meaning of Art*, London 1950, (۲۶۵)

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 شے 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 اسے تمام مظاہر کو اپنے اندر شامل کر لے۔ ایک ثقہ قسم کے متعلم فن کی جانچ بہ 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 شے جو خوبصورت ہے فن ہے ؛ یا ہر فن خوبصورت ہی ہوتا ہے ، اور یہ کہ جو شے خوبصورت نہیں گویا وہ فن بھی نہیں ؛ اور اسی طرح یہ کہ قبیح 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 کہہ کر اس بات کو واضح کر دیا ہے کہ فن حسن سے بے نیاز ہے۔ فن کسی خاص

Op. cit., PP. 16-17. (۲۶۶)

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 ۔ ہر برٹ ریڈ فن کے لیے کسی بندھے ٹکے اصول کو بھی ضروری نہیں سمجھتا ، بلکہ وہ اس بات پر عقیدہ رکھتا ہے کہ وہ کبھی ارفع حسن ہو نہیں سکتا جس میں تناسب کی مغائرت نہ ہو ۔ وجہ یہ ہے کہ تناسبات میں اختلاف ہی سے حسن فن میں رفعت و کمال پیدا ہوتا ہے ۔ تاہم حسن کی حس کی تشریح کرتے ہوئے ہمیں ضرور اس بات کی وضاحت کر دینی چاہیے کہ یہ محض نظری ہے ۔ حسن کی تجریدی حس تو محض فنی فعلیت کی ابتدائی بنیاد ہے اور اس فنی فعلیت کے حامل زندہ انسان ہوتے ہیں جن کی فعلیت کا زندگی کے نشیب و فراز سے متاثر ہونا لازمی ہے ۔ اس فنی فعلیت کے تین مدارج ہوتے ہیں : اول ، مادی صفات کا ادراک محض ۔ ۔ ۔ یعنی الوان ، اصوات ، غمزہ و ادا اور اس سے بھی بہت زیادہ پیچیدہ اور غیر واضح طبعی رد عمل ؛ دوم ، ایسے مدركات کا حظ انگیز شکلوں اور فنی 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 مدركات کی ترتیب اس طرح کی جاتی ہے کہ وہ پہلے سے موجود جذبے یا احساس کی حالت سے مطابقت حاصل کر لیتی ہے اور اسی وقت ہم کہا کرتے ہیں کہ جذبے یا احساس کو معرض اظہار میں لایا گیا ہے ۔ اس مفہوم میں یہ کہنا بالکل درست اور سچ ہے کہ فن اظہار ہے ۔ ۔ ۔ نہ اس سے زیادہ اور نہ اس سے کم ۔ لیکن یہ بات ہمیشہ یاد رکھنی چاہیے کہ اس مفہوم میں اظہار آخری سلسلہ عمل ہے جس کا انحصار ماسبق کے حسیاتی ادراک اور صوری (حظ انگیز) ترتیب کے سلسلہ عمل پر ہوتا ہے ۔ اظہار بلاشبہ صوری ترکیب سے کلی طور پر خالی بھی 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 تغیر پذیر ہوتی ہے، جس کی تعمیر انسان اپنے قابل احساس ارتسامات اور ذہنی زندگی کی تجرید سے کرتا ہے؛ اور فن میں تغیر پذیر عنصر کے لیے ہم اسی سمجھ کے مرہون منت ہوتے ہیں۔ یہ تغیر پذیر عنصر کیا ہے؟ یہ اظہار ہے، جو میرے نزدیک صورت کے نقیض کے طور پر استعمال کرنے کے لیے موزوں لفظ نہیں ہے۔ اظہار کا استعمال بلا واسطہ ذاتی رد عمل کو دکھانے کے لیے کیا جاتا ہے، لیکن یہ ذہنی تربیت یا ضبط جس کے طفیل فن کار صورت حاصل کرتا ہے، بذات 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 حقیقتاً وجدانی ہوتی ہے۔ یہ فن کاروں کے عمل واقعی میں کوئی عقلی تخلیق نہیں ہوتی، بلکہ یہ ایک سّرح 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 فعالیت کا تصور نہیں کر رہے ہوتے، بلکہ ہمیں اس وقت ایک مجرد جبلی فعالیت 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)۔

Ibid., PP. 17-18. (۲۶۷)

Ibid., P. 20. (۲۶۸)

فن اگر ہم آہنگی ہے جیسا کہ قدیم یونانی حکمائے جالیات سے لے کر عہدِ جدید کے بعض علمائے جالیات کا دعویٰ ہے اور ہم آہنگی تناسبات کا صحیح مشاہدہ ہے تو پھر یہ قیاس کرنا معقول معلوم ہوتا ہے کہ یہ تناسبات معینہ یا مقررہ ہوتے ہیں۔ ہندسی تناسب جو قسمتِ طلائی کے نام سے مشہور ہے، صدیوں سے فن کے اسرار کی کلید سمجھا جاتا رہا ہے۔ نیز اس کا اطلاق فن اور فطرت دونوں پر اتنے عالمگیر طور پر ہوتا رہا ہے کہ اسے مذہبی حیثیت بھی دی جاتی رہی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ نہ صرف قسمتِ طلائی بلکہ دوسرے ہندسی تناسبات کو بھی مکمل ہم آہنگی حاصل کرنے کے لیے بے اندازہ ترکیبات میں استعمال کیا جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ان ترکیبات کے اصول تو اٹل ہوتے ہیں، مگر اعلیٰ نتائج کے حصول کی خاطر انہیں استعمال کرنے کے لیے جہلت اور قوتِ احساس کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ ان اصولوں کے اندر رہتے ہوئے ان ترکیبات کی بانٹ میں تنوع اور اختلافِ فنی تخیلات کے حسن میں اضافہ کر دیتا ہے۔ اس کی بہترین مثال موسیقی میں مل سکتی ہے، جس میں کسی ایک راگ کو مقررہ سر اور تال میں گاتے ہوئے موسیقار سر اور تال کو مختلف بانٹوں میں تقسیم کر دیتا ہے، جس سے راگ کی دلکشی و جاذبیت بڑھ جاتی ہے۔ اس قاعدے کا اطلاق شاعری اور مصوری پر بھی ہوتا ہے۔

(۲۶۹)۔

ماہیتِ فن کے مسئلے کا تفصیلی جائزہ لینے کے بعد اب اس کے متعلق علامہ اقبال کے نظریے کو معلوم کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ علامہ موصوف چونکہ بنیادی طور پر شاعر ہیں، اس لیے وہ عموماً شعر ہی میں اپنا فی الضمیر بیان کرتے ہیں، اور شعر میں ظاہر ہے منطقی اسلوب و تسلسل کی امید نہیں رکھی جاسکتی۔ لہذا ہمیں

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
 هموطنِ شمشاد کا ، قمری کا میں ہمراز ہوں !
 اس چمن کی خامشی میں گوش بر آواز ہوں !
 ”کچھ جو سنتا ہوں تو اوروں کو منانے کے لیے
 دیکھتا ہوں کچھ تو اوروں کو دکھانے کے لیے“

(بانگِ درا ، ۸۹-۵۹)

شاعر کا فطرت کے قرب میں رہنا ، اسے سمجھنے کے لیے اس کی آواز کو ہوش کے کانوں سے سننا اور شوق کی نظروں سے دیکھنا ، اس لیے ہے تاکہ وہ اپنے مشاہدے کو دوسروں کے لیے معرضِ اظہار میں لائے۔ علامہ اقبال کا یہ ابتدائی نظریہ فن ہے۔ اس کے بعد انہوں 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
 و نمودن خویش را بر دینگرے

(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 چوں خودی بیدار کرد
 آشکارا عالمِ پندار کرد
 صد جہاں پوشیدہ اندر ذاتِ او
 غیرِ او پیدا است از اثباتِ او

(اسرار و رموز ، ۱۲)

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

(وہی کتاب ، ۱۳)

یہ درست ہے کہ ”اظہارِ خودی“ فن کا ایک ناگزیر عنصر ہے ، لیکن فن کی جہالیاتی 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 جہال و جلال ہوگا :

جہاں 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 محولہ بالا اشعار کی روشنی میں فن کی ابتدائی تعریف کرنا چاہیں تو اس طرح کر سکتے ہیں : ”خودی کا اپنی اور دوسروں کی خاطر اپنے حسن 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 جالیات 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 جالیاتی قدروں کو ناگزیر خیال کرتا ہے:

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

(بانگِ درا، ۲۸۳)

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

حسن چونکہ آئینہ حق ہے، اس لیے فن کا آئینہ دار حق ہونا بھی ضروری ٹھہرا؛ لیکن فن میں اس عنصرِ 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 ماہہ امتیاز 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 اولادِ آدم کا غم ہے؛ یہ دردِ انسانیت ہے، جس کی تصریح انہوں نے اپنی نظم ”شاعر“ میں اس طرح کی ہے:

قوم گویا جسم ہے، افراد ہیں اعضائے قوم
منزلِ صنعت کے رہ پیما ہیں دست و پائے قوم
محلِ نظمِ حکومت، چہرہ زیبائے قوم
شاعرِ رنگین نواہے دیدہ بینائے قوم

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

(بانگِ درا، ۵۳)

اس غم انسانیت کے علاوہ ایک اور غم بھی ہوتا ہے جو
شخصی یا ذاتی غم ہوتا ہے۔ اول الذکر غم جسے وہ ”غمِ دیگر“
بھی کہتے ہیں حزنِ ربا اور طہانیت انگیز ہوتا ہے؛ اس کے برعکس
مؤخر الذکر یا غمِ ذاتی حزنِ آفرین اور تسکین ربا ہوتا ہے:

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

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

یک غم است آن غم کہ آدم را خورد
آن غمِ 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 نوعِ انسانی کا
غمِ محبت ہے) ہر قسم کے غمِ روزگار یا حزن کو مٹا دیتا ہے۔

آن غمِ دیگر کہ ما را ہمدم است
جانِ ما از صحبتِ او بے غم است

دوسری قسم کا غم یعنی عشقِ حقیقی کا غم (جو دراصل طہانیت
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 دروے جملہ موجودات غرق

اس دوسری قسم کے غم ہی میں مشرق اور مغربی دنیا کے تمام ہنگامے پوشیدہ ہیں؛ یعنی مشرق و مغرب میں سرگرمی، حیات کے تمام نظارے اسی غم-عشق کی بدولت معرضِ ظہور میں آئے ہیں۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو خشکی و تری بلکہ کل کائنات اس میں سہائی ہوئی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ غم نہ ہو تو کائنات کا وجود بھی باقی نہ رہے۔

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

(زبورِ عجم ، ۲۵۲)

جب یہ غم دل میں جا گزین ہو جاتا ہے تو دل اس کی بدولت بحرِ نا پیدا کنار ہو جاتا ہے؛ یعنی انسان کی شخصیت ہمہ گیر یا آفاق بن جاتی ہے۔

علامہ 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 محبت کی فراوانی ہوتی ہے۔ اس سے اس کی روح ایک لا محدود طہانیت 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 علامہ اسے رازِ ایمانی سمجھتے ہیں:

یہی مقصودِ فطرت ہے یہی رمزِ مسلمانہ
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 دیگرانِ را ہم بسوز
گفتمت روشن حدیثے گر توانی دار گوش
کہ گئے ہیں شاعری جزویست از پیغمبری
ہاں سنا دے محفلِ ملت کو پیغامِ سروش !
آنکھ کو بیدار کر دے وعدہ دیدار سے
زندہ کر دے دل کو سوزِ جوہرِ 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 الہی کا سوز ہے اور یہ میرے نزدیک اسلامی فن کی ایک ماہہ الامتیاز خصوصیت ہے :

رومی آن عشق و محبت را دلیل
تشنہ کاسان را کلامش سلسبیل
گفت آن شعرے کہ آتش اندروست
اصلِ او از گرمیِ اللہ ہو است !
آن نوا گلشن کند خاشاک را
آن نوا برہم زند افلاک را
آن نوا بر حق گواہی می دہد
با فقیران پادشاہی می دہد
خون 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 حاصل و امین ہے ۔ یہ ہے علامہ اقبال کے تصورِ عشق کی اصل حقیقت ۔ یہ یاد رکھے 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 اینکه خودی از عشق و محبت استحکام می پذیرد“ کے عنوان کے تحت وہ اپنے اس تصور کی توضیح اس طرح کرتے ہیں :

نقطہ نورے کہ نامِ او خودی است
 زیرِ خاکِ ما شرارِ زندگی است
 از محبتِ می شود پائیندہ تر
 زندہ تر سوزندہ تر تابندہ تر
 از محبتِ اشتعالِ جوہرش
 ارتقائے ممکناتِ مضمورش
 فطرتِ او آتش اندوزد ز عشق
 عالمِ افروزی بیا موزد 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 حقِ آخر سراپا حق بود

عاشقی آموز و محبوبے طلب
چشمِ نوحے قلبِ ایٹوے طلب
کیمیا پیدا کن از مشتی گلے
بوسہ زن بر آستانِ کاملے
شمعِ خود را همچو روسی بر فروز
روم را در آتشِ تبریز سوز
ہست معشوقے نہاں اندر دلت
چشمِ اگر داری بیا بنائمت
عاشقانِ او ز خوباں خوبتر
خوشر و زیبا تر و محبوب تر
دل ز عشقِ او توانا می شود !
خاک ہمدوش، ثریا می شود

(اسرار و رموز ، ۱۸ - ۱۹)

علامہ کہتے ہیں کہ اس دنیا میں یوں تو فطری تخلیقات ہوں یا
فنی شاہکار سب کا خاصہ نامحکمی و فانیت ہے ، لیکن یہ عشق ہے جو
انہیں رنگِ ثبات و دوام سے مزین کر دیتا ہے ۔ اس لحاظ سے عشق
فن کی بقائے دوام کی ایک ناگزیر شرط ہے ۔ یہ درست ہے کہ عشق
ایک موضوعی عنصر ہے ، کیونکہ یہ فنکار کی قلبی کیفیت یا صفت
ہے ، لیکن یہی کیفیت جب اس کے جذبات و تخیلات اور مشاہدات
کے ساتھ مل کر فن میں منتقل ہو جاتی ہے تو اسے لافانی بنا دیتی
ہے ۔ علامہ نے اپنے اس تصور کو ”مسجدِ قرطبہ“ کی نظم میں بڑے
مؤثر و دلنشین انداز میں بیان کیا ہے :

سلسلہ روز و شب نقشِ گرِ حادثات
سلسلہ روز و شب اصلِ حیات و ممات

تجھ کو پرگھتا ہے یہ ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ
 سلسلہ روز و شب صیرفی کائنات
 تو ہو اگر کم عیار میں ہوں اگر کم عیار
 موت ہے تیری برات ، موت ہے میری برات
 آنی و فانی تمام معجزہ ہائے هنر
 کر جہاں بے ثبات ! کار جہاں بے ثبات
 اول و آخر فنا باطن و ظاہر فنا
 نقش کہن ہو کہ نو منزل 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 صاحبِ فروغ
 عشق ہے اصل حیات موت ہے اس پر حرام
 تند و سبک سیر ہے گرچہ زمانے کی رو
 عشق خود ایک سیل ہے سیل کو لیتا ہے تھام
 عشق کی تقویم میں 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 فقیہہ حرم ، عشق امیرِ جنود
 عشق ہے ابن السبیل اس کے ہزاروں مقام
 عشق کے مضراب سے نغمہ تارِ حیات
 عشق سے نور حیات عشق سے نار حیات

عشق کوئی معمولی کیفیت نہیں کہ عام ہو ؛ یہ ایک غیر معمولی کیفیت ہے ، جس سے 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
معجزہ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود !
قطرہ 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 ، انہیں
علامہ 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 بندہ 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 بندہ مومن کا ہاتھ
غالب و کار آفریں کار کشا کار ساز
خاکی و نوری نہاد بندہ مولا صفات
ہر دو جہاں سے غنی اس کا دل بے نیاز

اس کی امیدیں قلیل اس کے مقاصد جلیل
اس کی ادا دلفریب اس کی نگاہ دلنواز
نرم دم۔ گفتگو گرم دم۔ جستجو
رزم ہو یا بزم ہو پاک دل و پاکباز
عقل کی منزل ہے وہ عشق کا حاصل ہے وہ
حلقہ آفاق میں گرمی محفل ہے وہ

(بال۔ جبریل، ۱۲۶ تا ۱۳۲)

مختصر یہ کہ علامہ اقبال کے نظریہ عشق و فن کا خلاصہ یہ ہے کہ
سوز۔ عشق یا خون۔ جگر فن کا ایک ناگزیر عنصر ہے جس کے بغیر
کوئی قوی تخلیق حسن و کمال کو نہیں پہنچ سکتی :

نقش ہیں سب نا تمام خون۔ جگر کے بغیر
نعمت ہے سودائے خام خون۔ جگر کے بغیر

(بال۔ جبریل، ۱۳۶)

لیکن جو فن خون 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 نسخہٴ زندگی دوام ہے
خون۔ جگر سے تربیت پاتی ہے جو سخنوری

(بانگِ درا، ۲۳۶)

باب ۱۱

مقصدیت فن

باب ۱۱

مقصدیت فن

مقصدیت فن | فن میں مقصدیت کا مسئلہ اپنی قدامت کے لحاظ سے قدیم یونان سے تعلق رکھتا ہے۔ اس نے اٹھارہویں صدی میلادی میں ”فن برائے فن یا فن برائے زندگی“ کے نام سے جالیانی تنقید میں معركة الآرا مسئلے کی صورت اختیار کر لی اور آج تک متنازع فیہ ہے۔ جہاں تک علامہ اقبال کا تعلق ہے وہ فن میں مقصدیت کے نظریے کے زبردست مؤید اور داعی ہیں؛ اور انہوں نے اس نظریے کی حمایت و تبلیغ میں اپنی عبقری صلاحیتوں سے پورا پورا کام لیا ہے۔ انہوں نے ”فن برائے زندگی“ کے نظریے کی تائید میں اپنے دیباچہ مرقع چغتائی میں اپنے مؤقف کو ان الفاظ میں بیان کیا ہے :

”مجھے جو کچھ کہنا ہے اس کا حاصل بس اس قدر ہے کہ میں سارے فنون لطیفہ کو زندگی اور خودی کے تابع سمجھتا ہوں۔ عرصہ ہوا میں نے اس باب میں اپنے نقطہ نظر کا اظہار ۱۹۱۴ء میں اپنی مثنوی اسرار خودی میں کیا تھا۔ اس کے تقریباً بارہ سال بعد زبور عجم کی آخری نظم میں بھی اسی زاویہ نگاہ کی ترجمانی کی ہے۔ میں نے اس نظم میں ایک ایسے صاحب فن کی معنوی تحریک کا خاکہ پیش کرنے کی کوشش کی تھی جس کے اندر محبت، جلال اور جہاں کی جامعیت کی صورت میں ظہور پذیر ہوتی ہے :

دلبری بے قاہری جادوگری است

دلبری با قاہری پیغمبری است

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

پر منحصر ہے جو اس کے اندر اس کے شعراء اور 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 اسے 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 الشعراء 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۔ طاقتِ 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:

حسنِ لاز خود بروں جستن خطاست

آنچه می بائست پیش ما کجاست

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 صبغة الله (اللی رنگ) میں ڈوبا ہوتا ہے۔ اپنی روح میں وہ زمان کی حقیقت اور ابدیت کو محسوس کرتا ہے۔ بقول فشٹے (Fichte) آسے فطرت نہایت عمیق، وسیع، کامل دکھائی دیتی ہے۔ برخلاف اس شخص کے جس کی نگاہ میں اشیاء نفس الامری سے نا تمام، ضعیف تر اور ناقص تر دکھائی دیتی ہیں۔ دورِ حاضر فطرت (طبعی ماحول) ہی کو سرچشمہ فیضان قرار دیتا ہے۔ لیکن یہ فطرت (Nature) تو صرف ”ہے“ سے زیادہ کچھ نہیں اور اس کا منصب ”چاہیے“ کے لیے ہماری جستجو کا حجاب بنتا ہے۔ 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 الہی کو اپنے اندر جذب کرنا (تخلقوا باخلاقِ اللہ) ہے، دراصل انسان کے اندر ایک غیر محدود طلب (اجر غیر ممنون) پیدا کرتا ہے اور انجام کار آسے اس زمین پر اللہ کی خلافت کا مستحق ٹھہراتا ہے:

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

اقبال

(”دیباچہ مرقع چغتائی“، در مضامین اقبال، مرتبہ تصدق حسین تاج، حیدرآباد (دکن)، ۱۳۶۲ھ، ص ۱۹۷ تا ۲۰۰) علامہ اقبال کے نظریہ فن کو واضح طور پر سمجھنے کے لیے انہوں 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 سوزوں 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 اثر پذیر ہوں، وہ شاعر جدید رنگ کا حامل متصور ہو سکتا ہے نہ کہ نفسِ شعری۔ اگر ہم نے پابندیِ عروض کی خلاف ورزی کی تو شاعری کا قلعہ ہی منہدم ہو جائے گا، اور اس نقطہ 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، بدون 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 ایقاطی 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 تعالیم و تربیت اور تجربے کا اختلاف ہے۔ اگر کسی شعر سے مختلف اثرات مختلف قلوب پر پیدا ہوں تو یہ بات اس شعر کی قوت اور زندگی کی دلیل ہے۔ زندگی کی اصل حقیقت تنوع اور گونا گونی ہے“۔

(اقبال نامہ، 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 مد نظر 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) غایتِ درجہ کی جانکاہی چاہتا ہے اور یہ بات موجودہ وقت میں میرے لیے ممکن نہیں، (محولہ 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 اصل حیات ہے، لہذا وہ اس کے استحکام و بقا ہی میں مقصودِ حیات کو مضمحل 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 بسندہٴ خاکی سے ہے نمودِ ان کی
بلند تر ہے ستاروں سے ان کا کاشانہ
”اگر خودی کی حفاظت کریں تو عین حیات“
نہ کر سکیں تو سراپا فسوں و افسانہ
ہوئی ہے زیرِ فلک آمتوں کی رسوائی
خودی سے جب ادب و دین ہوئے ہیں بیگانہ

(ضربِ 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 سرچشمہٴ 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
وانے 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 ناگزیر ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ارتقاءِ حیات کا دار و مدار ہی مقصدیت پر ہے۔ اس اجہال کی شرح یہ ہے کہ ارتقاء، زندگی کا فطری تقاضا ہے؛ لیکن سنتِ الہی یہ ہے کہ ہر چیز اپنے مقصد یا آرزو کے مطابق ہی ارتقائی منزلیں طے کرتی ہے۔ لہذا یہ کہا جا سکتا ہے کہ مقصدیت ہی اشیاء کی صورتی 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 شے خود اپنی تقدیر کی خالق ہے، ان معنی میں کہ ہر شے جیسا بننا چاہتی ہے خالقِ حقیقی اسے ویسا ہی بنا دیتا ہے۔ وہ جبراً یا اپنی مرضی سے کسی کی تقدیر نہیں بناتا۔ اپنے اس فلسفہ مقصدیت کی علامت اقبال نے بڑی وضاحت سے تشریح کی ہے جس سے مقصدیتِ فن کے متعلق بھی ان کے موقف کی صراحت ہو جاتی ہے :

”در بیان اینکه حیاتِ خودی از تخلیق و تولید مقاصد است“

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

آرزو را در دلِ خود زنده دار تا نگر در مشتِ خاکِ تو مزار
 آرزو جانِ جهانِ رنگ و بوست فطرتِ هر شئے امینِ آرزو است
 از تمنا رقصِ دل در سینه ها سینه ها از تاب او آئینہ ہا
 طاقتِ پرواز بچشد خاک را خضر باشد موسیٰ ادراک را
 دل ز سوزِ آرزو گیرد حیات غیرِ حق میرد چو او گیرد حیات
 چون ز تخلیقِ تمنا باز ماند شہرِش بشکست و از پرواز ماند
 آرزو ہنگامہ آرائے خودی موجِ بیتائے ز دریائے خودی
 آرزو صیدِ مقاصد را کمند دفترِ افعال را شیرازہ بند
 زنده 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 ہو گئیں؟ 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 ہو گئی؛ اسی طرح سامعہ لذتِ شنید کی آرزو کی وجہ سے پیدا ہوئی، علیٰ ہذا القیاس، 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 اصولِ حیات کو اس طرح بیان کرتے ہیں:

چیست اصلِ دیدہ بیدارِ ما؟ بست صورتِ لذتِ دیدارِ ما
 کبک ہا از شوخی رفتارِ یافت باہل از سعی نوا منقارِ یافت
 نے بروں از نیستان آباد شد نغمہ از زندانِ او آزاد شد
 عقل ندرتِ کوش و گردوں تاز چیست ہیچ میدانی کہ ایس اعجازِ چیست
 زندگی سرمایہ دار از آرزو است عقل از زائیدگانِ بطنِ اوست
 چیست نظمِ قوم و آئین و رسوم چیست رازِ تاز گہائے علوم

آرزوے کو بزورِ خود شکست
دست و دندان و دماغ و چشم و گوش
زندگی مرکبِ چو در جنگاہِ باخت
آگہی از علم و فن مقصود نیست
علم از سامانِ حفظِ زندگی است
علم و فن از پیش خیزانِ حیات
اے ز رازِ زندگی بیگانہ خیز
مقصدے مثلِ سحر تابندہ
مقصدے از آسمانِ بالا ترے
باطلِ دیرینہ را غارت گرے
ما ز تخلیقِ مقاصدِ زندہ ایم
سر ز دل پیروں زد و صورت بہ بست
فکر و تخیل و شعور و یاد و ہوش
بہرِ حفظِ خویش این آلاتِ ساخت
غنچہ و گل از چمن مقصود نیست
عام از اسبابِ تقویمِ خودی است
علم و فن از خانہ زادانِ حیات
از شرابِ مقصدے مستانہ خیز
ما سوے را آتشِ سوزندہ
دلربائے دلستانے دلبرے
فتنہ در حبیبے سرا پا محشرے
از شعاعِ آرزو تابندہ ایم
(اسرار و رموز، ۱۶ تا ۱۸)

مقصدیت اصلِ حیات اور حیاتِ عمل و حرکت کا نام ہے تو
پھر فن کا مقصدِ اولین زندگی یا حرکت و عمل ہوا۔ لہذا فلسفہ ہو
یا فن! اگر حرکت و عمل کا دشمن ہے تو وہ افسون و سحرکاری ہے
اور اس لیے ناجائز و ناروا ہے۔ اپنے اس نظریۂ فن کی بناء پر
علامہ اقبال نے افلاطون کے فلسفے پر سخت تنقید کی ہے جو ان کے
نزدیک جمود و تعطل کا پیامبر ہے؛ یہاں تک کہ اس کے نظامِ فلسفہ
کو ”مسلکِ گوسفندی“ اور اسے ”گوسفندِ قدیم“ کے نام سے
موسوم کیا ہے۔ افلاطون چونکہ جہالیات کے اولین حکماء میں سے
شہار ہوتا ہے اور اس کے افکار نے جہالیات کو بھی ازبس متاثر کیا
ہے، اس لیے اس بلند مرتبت حکیمِ یونانی کے متعلق حکیمِ پاکستانی کی
تنقید جہالیاتی نقطہ نظر سے بھی اپنے اندر خاصی دلچسپی کا سامان رکھتی
ہے، لہذا اسے اس جگہ نقل کیا جاتا ہے:

در معنی اینکہ افلاطون یونانی کہ تصوف و ادبیات اقوامِ اسلامیہ

از افکارِ او اثرِ عظیم پذیرفته بر مسلکِ گوسفندی رفته است و از تخیلاتِ او
احتراز واجب است .

راہبِ دیرینہ افلاطون حکیم
رخشِ او در ظلمتِ معقول گم (۱)
آنچنان افسونِ نامحسوس خورد
گفت سرّ زندگی در مردن است
بر تخیلہائے ما فرمان روا است
گوسفندے در لباسِ آدم است
عقلِ خود را بر سرِ گردوں رساند
کارِ او تحلیلِ اجزائے حیات
فکرِ افلاطون زباں را مود گفت
فطرتش خوابیدہ و خوابے آفرید
بسکہ از ذوقِ عمل محروم بود
منکرِ ہنگامہ موجود گشت (۲)
زندہ جان را عالمِ امکان خوش است
آہوش بے بہرہ از لطفِ حرام
شبنمش از طاقتِ رم بے نصیب
ذوقِ روئیدن ندارد دانہ اش
راہبِ ما چارہ غیر از رم نداشت
دل بسوزِ شعلہٴ افسردہ بست
از نشیمن سوئے گردوں پر کشود

از گروہِ گوسفندانِ قدیم
در کہستانِ وجود افگندہ سم
اعتبار از دست و چشم و گوش بُرد
شمع را صد جلوہ از افسردن است
جامِ او خواب آور و گیتی ربا است
حکم او بر جانِ صوفی محکم است
عالمِ اسباب را افسانہ خواند
قطعِ شاخِ سروِ رعنائے حیات
حکمتِ او بود را نابود گفت
چشمِ ہوش او سرا بے آفرید
جانِ او وارفتہ معدوم بود
خالقِ اعیانِ نامشہور گشت
مردہ دل را عالمِ اعیان خوش است
لذتِ رفتار بر کبکش حرام
طائرش را سینہ از دم بے نصیب
از طپیدن بیخبر پروانہ اش
طاقتِ غوغائے این عالم نداشت
نقشِ آن دنیاے افیوں خوردہ بست
باز سوئے آشیان نامہ فرود

(۱) رخس ؛ گھوڑا - ظلمتِ معقول : فلسفے کی تاریکی .
(۲) اس شعر میں افلاطون کے مشہور مسئلہٴ اعیان کی طرف اشارہ ہے ،
جس پر ارسطو نے نہایت عمدہ تنقید کی ہے .

در خمِ گردوں خیالِ او گم است من ندانم دردِ یسا خشتِ خم است
 قوسها 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 ارتقائے مسلسل کا ضامن ہے اور یہ آرزو ہے جو ذوقِ عمل پیدا کرتی ہے۔ لہذا 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 تمنا کی گرم بازاری 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 علامہ اقبال نے اپنی مثنوی اسرار و رموز میں ”در حقیقت شعرو اصلاحِ ادبیاتِ اسلامیہ“ کے عنوان کے تحت بڑھے بلیغ انداز میں بیان کیا ہے :

گرم خوں انساں ز داغِ آرزو آتشِ این خاک از چراغِ آرزو
 از تمنا مے بجام آمد حیات گرم خیز و تیز گم آمد حیات
 زندگی مضمونِ تسخیر است و بس آرزو افسونِ تسخیر است و بس
 زندگی صیدِ افکن و دامِ آرزو حسن را از عشق پیغامِ آرزو
 از چہ رو خیزد تمنا دسبدم این نوائے زندگی را زیر و بم
 ہر چہ باشد خوب و زیبا و جمیل در بیابانِ طلب ما را دلیل
 نقشِ او محکم نشیند در دلت آرزو ہا آفریند در دلت
 حسن خلاقِ بہارِ آرزو است جلوہ اش پروردگارِ آرزو است
 سینہ شاعر تجلی زارِ حسن خیزد از سیناے او انوارِ حسن
 از نگاہش خوب گردد خوب تر فطرت از افسونِ او محبوب تر
 از دمش بلبل نوا آسوخت است غازہ اش رخسارِ گلِ افروخت است
 سوزِ او اندر دلِ پروانہ ہا عشق را رنگین ازو افسانہ ہا

اور اس کی دلیل یہ دیتے ہیں :

بجر و بر پوشیدہ در آب و گش صد جهانِ تازه مضمَر در دلش
در دماغش نادمیدہ لالہ ہا نا شنیدہ نغمہ ہا ہم نالہ ہا
فکرِ او با ماہ و انجم ہم نشین زشت را نا آشنا ، خوب آفرین
خضر و در ظلماتِ او آبِ حیات زندہ تر از آبِ چشمش کائنات
(اسرار و رموز ، ۳۷ تا ۳۸)

مقصدیتِ فن کے متعلق اپنے نظریے کی اثباتی انداز میں تصریح

کرنے کے بعد علامہ اقبال اب سلبی انداز اختیار کرتے ہیں ، جس سے ان کے نظریے کے دونوں پہلو واضح طور پر سامنے 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 ۔ علامہ کہتے ہیں کہ یہ ایسا ایون ہوتا ہے جو قوم کے قوائے حیات کو مفلوح اور آسے زندگی سے بیزار کر دیتا ہے ۔ پھر اس کا انجام یہ ہوتا ہے کہ وہ قوم کشمکشِ حیات میں مدانعت و مقاومت کی طاقت کھو بیٹھتی ہے اور رومی و نا مرادی اس کا قسمت کا لکھا بن جانا ہے ۔ اگر محض جہالیاتی نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو ایسا فن اس لیے قابلِ اعتراض ہے کہ اس سے جہالیاتی 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 بحروٹی و نا مرادی کی دلیل اور ایسا فن کار اس کی ہلاکت و بربادی کا پیامبر ہوتا ہے :

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

(۳) بوسیدن : رو گردانی کرنا ۔

بوسہ او تازگی از گل برد ذوق پرواز از دل بلبل برد
 سست اعصاب تو از افیون او زندگانی قیمت مضمون او
 می رباید ذوق رعنائی ز سرو جترہ شاہیں از دم سردش تدر و
 ماہی و از سینہ تا سر آدم است (۴) چون بناتِ آشیاں اندر یم است
 از نوا بر ناخدا افسوں زند کشتیش در قعر دریا افگند
 نغمہ ہایش از دلت دزد ثبات مرگ را از سحر او دانی حیات
 دایہ ہستی ز جان تو برد (۵) اعلیٰ عنابی ز کان تو برد
 چون زیباں پیرایہ بندد سود را می کند مدموم ہر محمود را
 در یم اندیشہ اندازد ترا از عمل بیگانہ می سازد ترا
 خستہ ما از کلامش خستہ تر انجمن از دور جامش خستہ تر
 جوئے برقی نیست در نیسان او یک سراب رنگ و بوستان او
 حسن او را با صداقت کار نیست (۶) در یمش جز گوہر تف دار نیست
 خواب را خوشتر ز بیداری شمرد آتش ما از نفسہایش فسرد
 قلب مسموم از سرود بلبلش خفتہ سارے زیر انبار کش
 از خم و مینا و جامش الحذر از مئے آئینہ فامش الحذر
 (اسرار و رموز ، ۳۹ تا ۴۰)

مقصدیت فن کے مسئلے کے صحیح حل ہی پر چونکہ ثقافت کی
 حقیقی قدروں کی تعیین ہو سکتی ہے ، اس لیے علامہ اقبال کے نزدیک

(۴) بناتِ 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 ہو جاتے ہیں ۔

(۵) دایہ : خواہش ، آرزو ۔

(۶) تف دار : عیب دار ۔

اس کی اہمیت غیر معمولی ہے اور انہوں نے اس مسئلے کے مختلف پہلوؤں پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ اسی نظم کے اگلے بند میں ”مردہ“ فن کے مضر اثرات سے معاشرے کی رسوائیاں اور خرابیاں جو مختلف صورتیں اختیار کر لیتی ہیں ان کی بڑی چابکدستی سے نقاب کشائی کی ہے :

اے زپا افتادہ صہبائے او صبحِ تو از مشرقِ مینائے او
 اے دلت از نغمہ ہائش سرد جوش زہرِ قاتل خوردہ از راہِ گوش
 اے دلیلِ انحطاط اندازِ تو از نوا افتاد تارِ سازِ تو
 آن چناں زار از تن آسانی شدی در جہاں ننگِ مسلہائی شدی
 از رگِ گل می توان بستن ترا از نسیمِ می توان خستن ترا
 عشق رسوا گشتہ از فریادِ تو زشت رو تمثالش از بہزادِ تو
 زرد از آزارِ تو رخسارِ او سردی تو بردہ سوز از نارِ او
 خستہ جان از خستہ جانہائے تو ناتوان از ناتوانہائے تو
 گریہ طفلانہ در پیمانہ اش کلفتِ آہے متاعِ خانہ اش
 سرخوش از در یوزہ میخانہ ہا جلوہ دزدِ روزنِ کاشانہ ہا
 ناخوشے افسردہ آزرده از لکد کوبِ نگہبانِ مردہ
 از غاں مانند نے کاہیدہ وز فلک صد شکوہ بر لب چیدہ
 لابه و کین جوہرِ آئینہ اش ناتوانی ہمدمِ دیرینہ اش
 پست بخت و زیر دست و دون نہاد ناسزا و نا امید و نامراد
 شیونش از جانِ تو سرمایہ برد لطفِ خواب از دیدہ ہمسایہ برد
 واٹے بر عشقے کہ نارِ او فسرد در حرم زائید و در بت خانہ مرد
 (وہی کتاب ، ۳۰ تا ۳۲)

علامہ اقبال اس نظم کے آخری بند میں دو چیزوں پر بہت زور دیتے نظر آتے ہیں : اول ، فکرِ روشن و صالح پر اور دوم ، سوزِ عرب پر ، کیونکہ ان کے نزدیک انہیں دو چیزوں پر صالح فن

کی بنیاد استوار کی جا سکتی ہے ؛ اور یہ صالح ادب ہی ہے جو زندگی اور حرکت و عمل کا سرچشمہ ہے :

اے میانِ کیسہ ات نندِ سخن بر عیارِ زندگی او را بزن
فکرِ روشن بین عمل را رہبر است چون درخشاں برق پیش از تندر است
فکرِ صالح در ادب می بایدت رجعتی سوئے عرب می بایدت
دل بہ سلمای عرب باید سپرد (۷) تا دمد صبح حجاز از شامِ گرد
از چمن زارِ عجم گل چیدہ نوہارِ ہند و ایتران دیدہ
اندکے از گرمی صحرا بخور بادہ دیرینہ از خرما بخور
سر یکے اندر بر گرمش بدہ تن دمے با صرصرِ گرمش بدہ
مدتے غلطیدہ اندر حریر (۸) خوبہ کرپاس در شتے ہم بگیر
قرنہا بر لالہ پا کویدہ عارض از شبنم چو گل شوئیدہ
خویش را بر ریگ سوزان ہم بزن غوطہ اندر چشمہ زمزم بزن
مثلِ بلبل ذوقِ شیون تا کجا در چمن زاران نشیمن تا کجا
اے ہما از یمین دامت ارجمند آشیانے ساز بر کوہ بلند
آشیانے برق و تندر در برے (۹) از کنام جرہ بازار برترے
تا شوی در خوردِ پیکارِ حیات جسم و جانست سوزد از نارِ حیات
(وہی کتاب ، ۲ تا ۳)

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

(۷) سلمی ادبیات عرب میں معشوقہ کا نام ہے ۔ دوسرے مصرع میں شیخ حسام الحق نداء الدین کے مقولہ :

اَسْمِیتُ کَرْدِیَا — اَصْبَحْتُ عَرَبِیَا

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۔ علامہ اقبال کہتے ہیں کہ جو فن یا ادب اس مقصد کی تکمیل و تحصیل کے لیے انسان کی مدد کرتا ہے ”صالح“ ہوتا ہے اور فقط صالح فن ہی دینِ فطرت کی اصطلاح میں ”حلال“ ہے :

سرودِ حلال

کھل تو جاتا ہے مغنی کے ہم و زبیر 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 تیرا زمزمۂ لاموجود !
 جس کو مشروع سمجھتے ہیں فقیہانِ خودی
 منتظر ہے کسی مطرب کا ابھی تک وہ سرود !

(ضربِ کلیم ، ۱۲۴)

ان اشعار میں علامہ 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 انہوں 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۔ لہذا 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 لاموجود“ 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 پیمانہٴ ثواب و عذاب
خدا کرے کہ اسے اتفاق ہو مجھ سے
فقیرِ شہر کہ ہے محرمِ حدیث و کتاب
اگر نوا میں ہے پوشیدہ موت کا پیغام
حرام میری نگاہوں میں نائے و چنگ و زباب

(ضربِ کلیم ، ۱۲۵)

علامہ اپنے اس تصورِ فن کو از بس عزیز رکھتے اور اہم سمجھتے ہیں ، اسی لیے انہوں 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

(بانگِ درا ، ۴۳)

یہ سعادت فن کار کو اس وقت حاصل ہوتی ہے جب اس کے دل میں نوعِ انسانی کا درد ہو ، کیونکہ یہ غمِ انسانیت ہی ہے جس

کے طفیل آئے ” تلمیذ الرحمن “ اور فن کاری کو ” جزو پیغمبری “ کہتے ہیں۔ نیز اسی سوزِ دل کی بدولت اسے نفسِ مسیحائی نصیب ہوتا ہے، جس سے دلوں کو صحت و زندگی عطا ہوتی ہے، جسے علامہ فن کا ایک اہم مقصد تصور کرتے ہیں :

در غمِ دیگر بسوز و دیگران 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

آنکو کو بیدار کر دے وعدہ دیدار سے
زندہ کر دے دل کو سوزِ جوہرِ گفتار سے

(بانگِ درا ، ۲۰۹)

اس تصور کو علامہ نے باندازِ دیگر اس طرح بیان کیا ہے :

شاعرِ دل نواز بھی بات اگر کہے کھوری
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 نسخہٴ زندگیِ دوام ہے
خونِ جگر سے تربیت پاتی ہے جو سخنوری
گلشنِ دہر میں اگر جوئے مئے سخن نہ ہو
پھول نہ ہو، کلی نہ ہو، سبزہ نہ ہو، چمن نہ ہو

(بانگِ درا ، ۲۳۵-۲۳۶)

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

کے نزدیک یہ عالمگیر اصول ہے جس کا اطلاق فن کی ہر صنف کے علاوہ سیاست اور دین و کتاب پر بھی ہوتا ہے۔ لہذا اس اصول یا معیار کی رو سے فقط آسی 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 هنر

سرود و شعر و سیاست، کتاب و دین و هنر
گہر ہیں ان کی گرہ میں تمام یک دانہ
ضمیرِ بندہ 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 فسوں و افسانہ!
ہوئی ہے زیرِ فلک آمتوں کی رسوائی
خودی سے جب ادب و دین ہوئے ہیں بیگانہ

(ضربِ کلیم، ۹۸)

محولہ بالا اشعار میں علامہ نے فن کو بالخصوص دین کے ہم پلہ رکھ کر اس کی عظمت و توقیر کو بہت بلند کر دیا ہے اور اس سے فن کے مقاصد کی اصل حقیقت خود بخود منکشف ہو جاتی ہے۔ بہر کیف، وہ فن، جس میں خودی کی تعمیر و استحکام کی صلاحیت نہیں ہے، قابلِ افسوس ہے:

اے کہ ہے زیرِ فلک مثلِ شرر تیری نمود
کون سمجھائے تجھے کیا ہیں مقاماتِ وجود
گر هنر میں نہیں تعمیرِ خودی کا جوہر
وائے صورت گہی و شاعری و نامے و سرود

مکتب و میکہہ جز درسِ نبودن نہدند
بودن آموز کہ ہم باشی و ہم خواہی بود

(ضربِ کلیم ، ۱۱۲)

علامہ فن کے مقاصدِ جلیلہ بیان کرتے ہوئے فکر کی انتہائی
بلندیوں میں پہنچ جاتے ہیں اور وہاں پہنچ کر محسوس کرتے ہیں کہ
یہ محض حیاتِ ابدی نہیں بلکہ ”سوزِ حیاتِ ابدی“ ہے جو اصل
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 شے 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 مؔغنی 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)

علامہ اقبال کے نزدیک افسردگی یا جمود و تعطلِ حیاتِ انسانی
کی ہلاکت و بربادی کی اور حرکت و عمل اس کی بقا و ترقی کی دلیل
ہے۔ لہذا 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 انہوں نے اپنی نظم ”شعرِ عجم“ میں بڑے لطیف پیرائے میں
پیش کیا ہے :

ہے شعرِ عجم گرچہ طربناک و دلاویز
اس شعر سے ہوتی نہیں شمشیرِ خودی تیز !
افسردہ اگر اس کی نوا سے ہو گلستاں
بہتر ہے کہ خاموش رہے ’مرغِ سحر خیز
وہ ضرب اگر کوہ شکن بھی ہو تو کیا ہے
جس سے متزلزل نہ ہوئی دولتِ پرویز
اقبال یہ ہے خارہ تراشی کا زمانہ
'از ہرچہ بائینہ 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 جالی دونوں
قوتوں کو اہم سمجھتے ہیں۔ ان کا نظریہ یہ ہے کہ مخالف اور متصادم
قوتیں برسرِ پیکار ہوں تو فن کو ضربِ کلیمی یا صورِ اسرافیلی یعنی
قوتِ جلالی سے کام لینا چاہیے؛ لیکن امن و سلامتی کے حالات میں
اسے اپنی شانِ جالی میں جلوہ نما ہونا چاہیے۔ یہ یاد رہے کہ انہوں
نے فن کی شانِ جالی کے لیے ”نغمۂ جبریل“ کی اصطلاح استعمال
کی ہے :

میں شعر کے اسرار سے محرم نہیں لیکن
یہ نکتہ ہے تاریخِ اسم جس کی ہے تفصیل

وہ شعر کہ پیغامِ حیاتِ ابدی ہے
یا نغمہ 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 سلطان سے
وہ شعر جس میں ہو بجلی کا سوز و براقی !

(بالِ جبریل ، ۹۶)

فن کی یہی قوت ہے جو انسان کو ” انسان “ بنا دیتی ہے ؛
اور انسان بنانا ہی اگر فن کا مقصود ہے تو فنکار حقیقت میں انبیاء و رسل
کے مشن کو پورا کرتا ہے :

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

(جاوید نامہ ، ۴۶)

اس جگہ میں علامہ اقبال کی ایک تقریر سے ، جو انہوں نے کابل
(افغانستان) کی ایک ادبی انجمن میں کی تھی ایک اقتباس نقل کرنا چاہتا
ہوں ، تاکہ فن کے متعلق ان کے نقطہ 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 رہنا 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 حسنِ قوت سے خالی ہو وہ محض ایک پیغامِ موت ہے :

دلبری بے قاہری جادوگری 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 ہم 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 حقیقہً قوم کی زندگی کے ساتھ تعلق رکھتی ہے، وہ "وہ تخیل" ہے جس کو شاعر قوم کے سامنے پیش کرتا ہے اور وہ بلند جذبات ہیں جن کو وہ اپنی قوم میں پیدا کرنا چاہتا ہے۔ قومیں شعراء کی دستگیری سے پیدا ہوتی ہیں اور اہل سیاست کی پامردی سے نشو و نما پا کر 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 متشکل کرے اور ان کو ایسی روحانی صحت بخشے کہ وہ بالآخر اپنی انسانیت کو پا کر اور قابلیت بہم پہنچا کر پکار اٹھیں :

دو دستہ تیغم و گردوں برہنہ ساخت مرا
فشاں کشید و بردی زمانہ آخت مرا
من آن جہانِ خیالم کہ فطرتِ ازلی
جہانِ بابل و گل را شکست و ساخت مرا
نفس بہ سینہ گدازم کہ طائرِ حرمم
توان نہ گرمی آوازِ من شناخت مرا

(تصدق حسین : مضامینِ اقبال ، حیدر آباد دکن ،

۵۱۳۶۲ ، ص ۲۰۱ تا ۲۰۳)

اپنے ایک مضمون بعنوان ” جناب رسالت مآب کا ادبی تبصرہ “ میں علامہ اقبال نے فن کے متعلق حضور اکرم ﷺ کے ارشاداتِ عالیہ کی بڑی حکیمانہ تشریح کی ہے ، جو فن کے متعلق اسلامی نقطہ نظر کی مخلصانہ ترجمانی کرتی ہے : حضورِ سرورِ کائنات صلی اللہ علیہ وسلم نے اپنے عہد کی عربی شاعری کی نسبت وقتاً فوقتاً جن ناقدانہ خیالات کا اظہار فرمایا ان کی روشنی صفحاتِ تاریخ کے لیے خطِ پاشاں کا حکم رکھتی ہے ۔ لیکن دو موقعوں پر جو تنقیدات آپ نے ارشاد فرمائیں ان سے مسلمانانِ ہند کو آج کل کے زمانے میں بہت بڑا فائدہ پہنچ سکتا ہے ، اس لیے کہ ان کا ادب ان کے قومی انحطاط کے دور کا نتیجہ ہے اور آج کل انہیں ایک نئے ادبی نصب العین کی تلاش ہے ۔ شاعری کیسی ہونی چاہیے اور کیسی نہ ہونی چاہیے ، یہ وہ عقدہ ہے جسے جناب رسالت مآب صلعم کے وجدان نے اس طرح حل کیا ہے ۔ امراء القیس نے اسلام سے چالیس سال پہلے کا زمانہ پایا ہے ۔ روایت ہمیں

بتاتی ہے کہ جناب پیغمبر صلعم نے اس کی نسبت ایک موقع پر حسبِ ذیل رائے ظاہر فرمائی: اشعر الشعراء و قائدہم الی النار؛ یعنی وہ شاعروں کا سرتاج تو ہے ہی، لیکن جنہم کے سرحلے میں آن سب کا سپہ سالار بھی ہے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ امراء القیس کی شاعری میں وہ کونسی باتیں ہیں جنہوں نے حضورِ سرورِ کائنات صلعم سے یہ رائے ظاہر کروائی۔ امراء القیس کے دیوان پر جب ہم نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں شرابِ ارغوانی کے دور، عشق و حسن کی ہوشربا دانتانوں اور جاں گداز جذبوں، آندھیوں سے آڑی ہوئی پرانی بستیوں کے کھنڈروں کے مرثیوں، سنسان ریتلے ویرانوں کے دل ہلا دینے والے منظروں کی تصویریں نظر آتی ہیں، اور یہی عرب کے دورِ جاہلیت کی کل تخیلی کائنات ہے۔ امراء القیس قوتِ ارادی کو جنبش میں لانے کی بجائے اپنے سامعین کے تخیل پر جادو کے ڈورے ڈالتا ہے اور ان میں بجائے ہوشیاری کے بے خودی کی کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔ رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم نے اپنی حکیمانہ تنقید میں فنونِ لطیفہ کے اس اہم اصول کی توضیح فرمائی ہے کہ صنائع و بدائع کے محاسن اور انسانی زندگی کے محاسن یہ کچھ ضروری نہیں کہ یہ دونوں ایک ہوں۔ یہ ممکن ہے کہ شاعر بہت اچھا شعر کہے، لیکن وہی شعر پڑھنے والے کو اعلیٰ علیین کی سیر کرانے کی بجائے اسفل السافلین کا تماشا دکھا دے۔ شاعری دراصل ساحری ہے اور اس شاعر پر حیف ہے جو قومی زندگی کے مشکلات و امتحانات میں دلفریبی کی شان پیدا کرنے کی بجائے وہ فرسودگی و انحطاط کو صحت اور قوت کی تصویر بنا کر دکھا دے اور اس طور پر اپنی قوم کو ہلاکت کی طرف لے جائے۔ اس کا تو فرض ہے کہ قدرت کی لازوال دولتوں میں سے زندگی اور قوت کا جو حصہ آسے دکھایا گیا ہے اس میں اوروں کو بھی شریک کرے، نہ یہ کہ آٹھائی گیرہ بن کر جو رہی سہی پونجی آن کے پاس ہے اس کو بھی ہتھیا لے۔

ایک دفعہ قبیلہ بنو عیس کے مشہور شاعر عنترہ کا یہ شعر
 حضرت رسول کریم صلی اللہ علیہ وسلم کو سنایا گیا :
 وَلَقَدْ آيْتِ عَلِيَّ الطَّوِيلَ وَاطَّلَهْ ،
 حَتَّىٰ اِنَالَ بِهٖ كَرِيْمَهٗ الْهٰكِلِ

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 چاہتا ہے “۔

اللہ اکبر ! توحید کا وہ فرزندِ اعظم صلی اللہ علیہ وسلم ، جس کے
 چہرہ مبارک پر ایک نظر ڈال لینا نظارگیوں کے لیے دنیوی برکت اور
 آخروی نجات کی دو گونہ سرمایہ اندوزی کا ذریعہ تھا ، خود ایک
 بت پرست عرب سے ملنے کا شوق ظاہر کرتا ہے کہ اس عرب نے اپنے
 شعر میں اس کی گون کی بات کہی تھی ۔

رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم نے جو عزت عنترہ کو بخشا اس کی
 وجہ ظاہر ہے ۔ عنترہ کا شعر ایک صحت بخش زندگی کی جیتی جاگتی ،
 بولتی چلاتی تصویر ہے ۔ حلال کی کہانی میں انسان کو جو سختیاں
 آٹھانی پڑتی ہیں ، جو کڑیاں جھیلنی پڑتی ہیں ان کا نقش پردہ خیال پر
 شاعر نے نہایت خوبصورتی کے ساتھ کھینچا ہے ۔ حضور خواجہ 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 مبداءِ 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 غایتِ 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 غایتِ آخرین کی تابع اور مطیع ہونی چاہیے اور ہر شے کی قدر و قیمت کا معیار یہی ہونا چاہیے کہ اس میں حیاتِ بخشی کی قابلیت کس قدر ہے ۔ تمام وہ باتیں جن کی وجہ سے ہم جاگتے جاگتے اونگھنے لگیں اور جیتی جاگتی حقیقتیں جو ہمارے گرد و پیش موجود ہیں (کہ انہیں پر غلبہ پانے کا نام زندگی ہے) ان کی طرف سے آنکھوں پر پٹی باندھ لیں ، انحطاط اور موت کا پیغام ہے ۔ صنعت گر (یعنی فنکار) کو چنیا پیگم کے حلقہٴ 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 کہاں 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 کہاں کی صحیح شان ارتقاء کیا ہونی چاہیے ۔“

(تصدق حسین تاج : مضامین اقبال ،

حیدرآباد دکن ۱۳۶۲ء ، ۵۱ 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 ۔

اس جگہ مقصدیت فن کے مسئلے کے متعلق بعض علمائے جالیات کے نظریات پر چھوچھاتی 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 زیر 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 تیر ملامت کا ہدف بنایا ہے۔ پھر کیف ، 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 نقطہ نظر ہی سے دیکھنے کے عادی تھے ، اور ان کے نزدیک خیر و شر ، حسن و قبح ، حق و باطل ، الغرض ہر شے کو پرکھنے کا ایک ہی معیار تھا اور وہ اخلاق تھا۔ چنانچہ افلاطون کے نظام فکر کا مبنی بھی اخلاق ہی ہے اور اس نے جالیاتی مسائل کو بھی اسی نقطہ نظر سے حل کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ جب یہ کہتا ہے کہ فن اس لیے مذموم اور قابل اعتراض ہے کیونکہ یہ حقیقت سے تین درجے دور ہے تو یہ فتویٰ دیتے وقت بھی اس کے تحت الشعور میں اخلاقی معیار ہی کام کر رہا ہوتا ہے۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ جو شے حقیقی نہیں ہے وہ باطل ہوگی اور باطل شے ظاہر ہے حیات 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 باقیہ ہر اعتبار سے اخلاقی اور تعلیمی ہونا چاہیے ، تاکہ لوگوں کو اچھا سمجھنے کے لیے اس سے بہتیب اخلاقی کا کام لیا جا سکے۔ اچھے سمجھنے سے اس کا مقصد

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 ابھار کر انہیں عمل پر آمادہ کر سکیں ، یا پھر ان میں متانت ، اعتدال ، نظم و ضبط ، انصاف اور دیوتاؤں کے لیے عقیدت پیدا کر سکیں ۔ افلاطون کو فن کی قوتِ اثر و نفوذ کا پورا احساس تھا ۔ چنانچہ وہ اس بات کا معترف ہے کہ فن کی قوتِ نفوذ افرادِ نسلِ انسانی کو کاسرائی 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 پرزور مذمت اور مخالفت کرتا ہے جن کا فن باطل اور مخرب الاخلاق ہوتا ہے ۔ یہی نہیں بلکہ وہ ان کے وجود تک کو ایک صالح معاشرے کے لیے ازبس خطرناک سمجھتا ہے اور انہیں اظہارِ خیال کی آزادی نہیں دیتا : ” ۔ ۔ ۔ اگر صورتِ حال یہ ہے تو پھر ہماری نگہداشت ہمارے شاعروں ہی تک محدود نہیں رہنی چاہیے ۔ نہ صرف یہ کہ شاعروں کو اس بناء پر کہ وہ ہمارے درمیان کام کرتے ہیں ، اپنی فنی تخلیقات پر اپنے کردار کی مسہر ثبت کرنے پر مجبور کیا جائے ، بلکہ ہمیں ہر نوع کے فنکاروں پر نگاہ رکھنی چاہیے ۔ ہمیں لازمی طور پر انہیں جاندار چیزوں کی تصویروں میں ، یا عمارتوں میں اور اس کے علاوہ ہر شے میں جسے وہ تخلیق کرتے ہیں ، بدی یا اخلاقی کجروی یا کمینگی یا کور ذوقی کو معرضِ اظہار میں لانے سے منع کرنا چاہیے ۔ بالفرض اگر ہم انہیں ایسا کرنے سے باز نہیں رکھ سکتے تو انہیں کوئی شے بھی تخلیق کرنے کی اجازت نہیں دینی چاہیے ۔ ۔ ۔ اس کے برعکس ہمیں ایسے 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 کریں گے، انہیں تماشیلِ حسن سے حاصل ہوگا۔ ایسا ماحول نسیمِ بانفزا کی طرح جو صحت بخش علاقوں سے آتی ہے، غیر مرئی طور پر انہیں بچپن ہی سے ”روحِ صداقت“ اور ”روحِ مطلق“ کی محبت سے مربوط و ہم آہنگ کر دیتا ہے“ (۱۱)۔ اس اقتباس میں افلاطون نے اس اہم نکتے کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ ہر فنی تخلیق پر اس 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 خونِ جگر صرف کیے بغیر نہیں لگ سکتی۔ فن میں یہ بہت اونچا مقام ہے اور یہی دراصل فنکار کا حقیقی مقام بھی ہے جس پر کسی نصب العین کی لگن یا عشق کے بغیر پہنچنا از بس دشوار ہے۔ ظاہر ہے جو فن کار اپنے خونِ جگر سے اپنے فن کی آبیاری کرتا ہے، اس کا فن کس طرح بے مقصد ہو سکتا ہے؟ بقول علامہ اقبال:

رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف و صوت
معجزہ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود!

اور

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

(بالِ جبریل، ۱۲۹ - ۱۳۶)

اسی کتاب یعنی ”جمہوریہ“ کی دسویں فصل میں افلاطون نے اپنے اس نظریے کو زیادہ وضاحت سے بیان کیا ہے: ”کھیل تماشوں اور فنون کو حکومت کی کڑی نگرانی میں رکھنا چاہیے اور اس موسیقی کو، جو اپنے مزاج کے اعتبار سے جنسی جذبات کی محرک ہو، ممنوع قرار دے دینا چاہیے، اور اس شے کو، جس کا سبھاؤ سیدھا اور صاف

نہ ہو، اسے اس کی فنی خوبیوں کے باوجود سسترد کر دینا چاہیے۔ شاعر کو فقط نیکی کے قصائد اور دیوتاؤں کے بھجن کہنے کی اجازت ہونی چاہیے۔ کسی ایسی فن 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 پر خار راہ کی طرح ثابت ہو سکتی ہے“ (۱۲)۔

یہ عام مشاہدے کی بات ہے کہ فن کار 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 ہر دل عزیز 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 کہا جاتے ہیں۔ وہ ہمیں یہ باور کرانے کی کوشش کرتے ہیں کہ دیکھیے بہت سے بد کردار 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 کپڑی تمثال گر، اسے ہر حال میں ان تین صورتوں میں کسی ایک میں

Op. cit. Book x. (۱۲)

Loc. cit. (۱۳)

اشیاء کو دوبارہ پیش کرنا ہوگا : جیسی وہ تھیں یا ہیں ؛ جیسا کہ لوگ کہتے ہیں کہ وہ ہیں ؛ اور جیسا کہ وہ دکھائی دیتی ہیں یا جیسا کہ انہیں ہونا چاہیے ۔ ۔ ۔ یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ صحت و درستی کا معیار شاعری اور سیاست میں مختلف ہے ، جیسا کہ شاعری اور دیگر فنون میں مختلف ہے ۔ ۔ ۔ شاعری کی رو سے ”باور کرانے والا عدم امکان“ (۱۴) اس امکان سے قابل ترجیح ہے جو باور کرانے والا نہیں ہے ۔ اپنے اس دعوے کے ثبوت میں ارسطو ذُقسِص (۱۵) کی مصوری سے استشہاد کرتا ہے : ”ذُقسِص کے کردار غیر امکانی تھے ، مگر ان کے عدم امکان نے انہیں زیادہ صحیح بنا دیا ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انموزج (۱۶) کو اس کی عام نوع سے اکمل ہونا چاہیے“ (۱۷) ۔ غرض ارسطو کے نزدیک فن کے حقیقی یا باطل ہونے کا اپنا ایک عا۔یحدہ معیار ہے ، لہذا آسے عام اخلاقی معیار پر جانچا نہیں جا سکتا ۔ اس طرح اس نے اپنے استاد افلاطون کے نظریہ فن پر ، جو اخلاقیات پر مبنی ہے ، زبردست ضرب لگائی اور فن کو اخلاقیات کی دنیا سے باہر نکالنے کی جو کوشش کی ، آسے ناکام نہیں کہہ سکتے ۔ علاوہ ازیں اس نے عام فن کو ، اس کی افلاطون کے ہاتھوں برباد شدہ عظمت و توقیر واپس دلانے میں بھی اہم کردار ادا کیا ہے ۔

افلاطون کا نظریہ فن جسے افادی مقصدیت کا نظریہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا ، پندرہویں صدی میلادی میں سیونارولا (۱۸) کے

convincing impossibility (۱۴)

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

Type (۱۶)

Aristotle, *The Rhetoric And The Poetics*, N. Y. 1954, (۱۷)

P. 227 f.

(۱۸) Girolama Savonayola (1448 – 1552) ، اطالوی اھیائے علوم

کی تحریک کا حامی و معاون ۔

اثر و نفوذ سے یورپ میں پھر زندہ ہو گیا۔ سیونارولا نے اپنی کتاب ”کل علوم کی تقسیم و افادیت“ (۱۹) میں ”فن شاعری کے لیے معذرت“ کے عنوان کے تحت یہ بات ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ شاعری ثقافت میں دیگر ہر نوع کی طرح خود اپنا ایک مقام اور قدر و قیمت رکھتی ہے۔ اس کا جوہر فلسفیانہ تفکر ہے؛ لیکن اس کا مقصد مثال کے ذریعے نیکی کی ترغیب دینا ہے۔ چنانچہ اس نے اپنے اس نظریے کی بنا پر ان تمام کلاسیکی شعراء کی خصوصیت سے زبردست مخالفت و مذمت کی ہے جو اس کے نزدیک افرادِ نسل انسانی کو اوہام پرستی، باطل پرستی اور بت پرستی کی تعلیم و ترغیب دیتے تھے (۲۰)۔

جس طرح پندرہویں صدی میلادی کے نصف آخر میں سیونارولا نے اطالیہ میں افلاطون کے نظریہ فن کی تبلیغ و اشاعت میں نمایاں کردار ادا کیا، اسی طرح وکو نے اٹھارہویں صدی کے اوائل میں ارسطو کے نظریہ فن کی حمایت میں اہم حصہ لیا ہے۔ وکو کے نزدیک شاعری کے محرکات صرف جذبات و عواطف ہیں۔ لہذا شاعری عقل و استدلال سے بے نیاز ہے۔ اس کے نزدیک شاعری حقیقت و صداقت سے جتنی زیادہ دور ہوگی اسی قدر اس میں وسعت اور گہرائی پائی جائے گی اور یہی بات اسے فلسفے سے متاثر کرتی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ فلسفہ جس قدر حق و صداقت کے قریب ہوگا، اسی نسبت سے اس میں آفاقیت پائی جائے گی۔ شاعری اور فلسفے میں یہ حدِ 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 شے (جھوٹ اور مبالغہ) کو فن کی لازمی شرط سمجھ کر اس کی تعریف کرتا ہے، اسی چیز کو

Division And Utility of All Sciences (۱۹)

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

افلاطون فن کے معائب میں شمار کر کے اس کی مذمت کرتا ہے۔ وکو اپنے نظریے کی توضیح کرتے ہوئے لکھتا ہے: ”عظیم شاعر عقل و فکر کے عروج کے زمانوں میں نہیں پیدا ہوا کرتے، بلکہ ان زمانوں میں جب تخیل آرائی کا زور ہوتا ہے اور جنہیں عام طور پر ”ازبنتہ جاہلیت“ کہا جاتا ہے۔ ہومر عہدِ عتیق کے دورِ جاہلیت اور دانٹے (۲۱) قرونِ وسطیٰ کے دورِ جاہلیت میں پیدا ہوا تھا۔۔۔ ہومر بلاشبہ عقل کا حامل تھا، مگر محض ایک شاعرانہ عقل کا۔۔۔ جب کوئی شخص عقل و فکر کے عہد میں شعر کہنے لگتا ہے تو وہ گویا عہدِ طفلی کی طرف لوٹ رہا ہوتا ہے اور اپنے قلب کو زنجیروں میں جکڑ رہا ہوتا ہے۔ وہ عقل سے غور و فکر کرتا ہے، لیکن تخیل کا تتبع کرتا اور جزئیات (۲۲) میں اپنے آپ کو گم کر دیتا ہے“ (۲۳)۔ فن کی بنیاد ہی جب تخیل پر ہوئی اور حقیقت سے گریز اس کا وصف ٹھہرا، تو پھر فن میں مبالغہ، جھوٹ اور تصنع کو کس طرح حرام یا ناجائز قرار دیا جا سکتا ہے۔ لہذا وکو اپنے اس نظریہ فن کی بناء پر ان ناقدوں کی پر 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 جہالیات ہے فن میں افادی مقصدیت کا قائل ہے۔ چنانچہ اس کے نزدیک فن کے لیے جہالیاتی، 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۔

Particulars (۲۲)

G. B. Vico, *scienza nuova*, quoted by Croce, *Aesthetic*, (۲۳)
PP. 223—240.

Johann Gottfried von Herder (1744—1803). (۲۴)

کی بنیادی شرائط قرار دیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہر فن تخلیق کے لیے لازمی ہے کہ وہ حسین، حقیقت کی آئینہ دار اور اخلاقی قدروں کی حامل ہو۔ فنون 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 ماگر (۲۶) جو ہرڈر کا ہم عصر ہے اس کے نظریہ فن کی تکذیب کرتا ہے۔ وہ آزادی فن کا زبردست نقیب ہے اور فن کو اخلاقی قیود میں جکڑنے کو ناپسندیدگی کی نظروں سے دیکھتا ہے۔ اس کے نزدیک فن اخلاق سے اتنا ہی آزاد ہونا چاہیے جتنا کہ فلسفیانہ قیاس آزاد ہوتا ہے۔ فن اپنی ماہیت میں اخلاقی اور عملی اثرات سے بے نیاز ہے۔ فن کی قدر کا انحصار اس کے کمال اسلوب پر ہوتا ہے جس میں خارجیت اپنی داخلیت سے کامل طور پر ہم آہنگ ہوتی ہے (۲۷)۔ ہیگل جس نے افلاطون کے نظریہ اعیان ثابتہ پر کڑی تنقید کی ہے، اس کی طرح فن کی افادی مقصدیت کا حامی ہے۔ اپنی جالیات میں وہ ایک جگہ لکھتا ہے: ”یہ ایک نہایت بری علامت ہے کہ کوئی فن کار 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 مضمحل ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ ہر دوسرا مقصد

Herder, *Sophon*, ch. 4. (۲۵)

Freidrich Ernst Daniel Schliermacher (1768—1834). (۲۶)

Schliermacher, *Philosophical and miscellaneous Writings*, (۲۷)

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 ہے۔ اس کے نزدیک فطرت کی غیر شعوری تخلیقات انسان کی شعوری تخلیقات سے مشابہ ہیں۔ لیکن ذہانتِ انسانی صرف فنی تخلیقات ہی میں اپنے اور اپنے سے دور کی دنیا اور حل شدہ اسرار کے مابین تناقضات کو معلوم کرتی ہے۔ فن کے ذریعے ذات اور غیر ذات، انسان اور فطرت، شعور اور لاشعور کے درمیان جو تفاوت پایا جاتا ہے وہ دور ہو جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں فن اس فرق کی خلیج کو پاٹ دیتا ہے۔ یہ ہمیں علم کے عبادت خانے کی دھلیز سے اٹھا کر عبادت خانے کے اندر پہنچا دیتا ہے۔ ذاتِ مطلق اپنے آپ کو فنکار پر اس کی تخلیقی کیفیات کے دوران میں آشکارا کرتی ہے اور اس طرح فن ایک اعتبار سے فطرت کو بے نقاب کر دیتا ہے؛ یا اس کے بھیدوں کا دروازہ کھول دیتا ہے۔ یہ محض جہالیاتی بصیرت ہے جس کے ذریعے ہم ”الباطن“ تک معروضی حقیقت کی صورت میں پہنچتے ہیں (۳۰) .
 شیلنگ اپنی کتاب ”یونیورسٹی کا طریقہ تعلیم“ (۳۱) کے چودھویں خطبے میں، جو ”فنونِ لطیفہ کے علم“ پر ہے، اس بات پر زور دیتا ہے کہ فن محض حسیاتی لذتوں کا غلام نہیں ہے، چاہے یہ لذتیں کتنی اعلیٰ کیوں نہ ہوں۔ فن ایک فلسفی کے لیے اللہ تعالیٰ کا آئینہ ہے، جو ایک اضافی وسیلے کی وساطت سے حسنِ مطلق کو آشکارا کرتا ہے۔ فن کا فلسفے سے وہی تعلق ہے، جو حقیقت کا تصور سے ہوتا ہے۔

Hegel, *Aesthetic*, Eng. Tr. PP. 345-55. (۲۸)

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775—1854). (۲۹)

Schelling, *System of Transcendental Idealism*, Eng. tr. (۳۰)
 vol. vi, P. 827.

Method of University Studies (Methodedes Akademischen Studiums 1803). (۳۱)

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۔ لہذا 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 دیوسالا 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 شے سے ارفع ہے اور فلسفے سے گہرا تعلق رکھتا ہے، جس سے اسے صرف اس کی صراحت و تفصیل کی خصوصیت کی بنا پر ہی متمايز 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 جالیات نے فن، فلسفہ اور مذہب کی جو درجہ بندی کی ہے، اسے اس جگہ نقل کرنا بے محل نہ ہوگا (۳۶) :

Op. cit. Lecture xiv. (۳۲)

Schelling, *System of Transcendental Idealism*, PP. 399-400. (۳۳)

Op. cit., P. 402. (۳۴)

(۳۵) Friedrich Theoder Vischer (1807—1887) جرمن عالم۔ جالیات۔

Vischer, *Aesthetic as Science of the Beautiful* (1846—57), (۳۶)
Introduction P. 25 and *passim*.

نام عالمِ جالیات	پہلا درجہ	دوسرا درجہ	تیسرا درجہ
شلیگل	فلسفہ	مذہب	فن
ہیگل	فن	مذہب	فلسفہ
روئے (Weisse)	فلسفہ	فن	مذہب
فشر	مذہب	فن	فلسفہ
ورتھ	مذہب	فلسفہ	فن

آپڈومر (۳۷) بھی مقصدیتِ فن کے باب میں فشر کا ہم خیال ہے۔ چنانچہ وہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ فن کار 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 جالیات میں رسکن کو اخلاقیات کا متشدد مبلغ سمجھا جاتا ہے اور اسی بناء پر بعض ناقدین نے اس کی زبردست تنقیض 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 جالیات اور مصنف۔
Knight, *The Philosophy of the Beautiful*, London 1903, (۳۸)
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 تمہیں 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 شدت کا؛ سادگی مقصد کی اور شدت قوت و کامرانی کی“ (۳۹)۔ رسکن نے فن کے اجتماعی نفسیاتی اثرات پر تاریخِ ملل 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 پہنچا ہے کہ ”کوئلے کی بنی ہوئی جھونپڑیوں سے ایمان، حوصلہ، اور پاکیزگی، پرہیزگاری اور اس کے علاوہ جو کچھ جنت کے لیے ضروری ہے نکلتا ہے۔ اس کے برعکس، ہاتھی دانت کے محلات سے دغا بازی، ظلم، بزدلی، بت پرستی، بہمیت اور اس کے علاوہ جو کچھ دوزخ کے لیے سزاوار ہے نکلتا ہے۔ لیکن اس مشکل کا خاتمہ یہیں نہیں ہو جاتا۔ فقط ایک مثال سے چاہے وہ بظاہر کتنی ہی بڑی قوت 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 گراؤٹ کو لازم و منزوم 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 ، لہذا فن سے بے پروائی کو لازمی طور پر نیکی کا سرچشمہ یا اس کی نشانی ہونا چاہیے ۔ لیکن اگر ہم جزیرہ نماے ہند سے دنیا کے دوسرے ممالک تک اور اپنے موجودہ مشاہدے سے تاریخ کی لوحِ محفوظ تک گذر جائیں تو ہم پھر بھی ایک بڑی واقعیت کو اپنی عالم گیر حیثیت میں پیش نظر پائیں گے ؛ یعنی فن کی شاندار کامیابی کے ساتھ بعد کے قومی انحطاط کے ظاہری تعلق کو ۔ تم پہلے تو یہ دیکھتے ہو کہ وہ قومیں جو نفیس اور شستہ فن کی مالک تھیں ، ہمیشہ ان قوموں سے مغلوب ہوئیں جو کوئی فن نہیں رکھتی تھیں ۔ تم دیکھتے ہو کہ اہل لیڈیا (۴۰) ، اہل میڈ (۴۱) سے ، اہل ایتھنیا (۴۲) اہل سپارٹا (۴۳) سے ، اہل یونان ، رومیوں سے اور رومی ، گتھیوں (۴۴) سے اور اہل برگنڈا (۴۵) سوسٹانیوں (۴۶) سے مغلوب ہوئے ۔ ۔ ۔ غرض وہ عہد جس میں کوئی قوم فن میں اپنی معراجِ کمال کو پہنچتی ہے ، ٹھیک وہی ہوتا ہے جس میں وہ اپنی تباہی کے پروانے پر دستخط کرتی ہے ؛ اور عین اس وقت جب فلورنس میں ایک باکمال مجسمہ ، وینس میں ایک باکمال تصویر یا روم میں ایک کامل نقشِ دیوار (۴۷) معرضِ ظہور میں آیا ، ان کی چار دیواری سے راست بازی ، جفاکشی ، حوصلہ مندی فرار ہوتی نظر آتی ہے ؛ اور ساتھ ہی وہ ایک تصویر نما

Lydians (۴۰)

Medes (۴۱)

Athenians (۴۲)

Spartans (۴۳)

Goths (۴۴)

Burgundians (۴۵)

Switzers (۴۶)

fresco (۴۷)

قالج اور گوناگون بدعنوانیوں میں مبتلا ہو کر تباہ و برباد ہو جاتے ہیں“ (۴۸)۔ ”لیکن یہ سلسلہ یہیں ختم نہیں ہو جاتا۔ فن چونکہ اپنی نفیس صورت میں عیاشی اور کاہلی کا سب سے بڑا محرک نظر آتا ہے، لہذا تمہیں یہ بات یاد دلانے کی چنداں ضرورت نہیں کہ یہ ابھی تک اپنے طاقتور مغلیہ میں صرف اس وقت ظاہر ہوتا رہا ہے جب یہ توہم پرستی کی خدمت میں مشغول رہا ہے۔ عقلِ انسانی کے آن چار مظاہر نے، جنہوں نے فن کی چار بڑی سلطنتوں، مثلاً مصری، بابلی، یونانی اور اطالوی کی داغ بیل ڈالی، اس وقت اور اس وجہ سے ترقی کی کہ وہ توہم پرستی کے شدید جذبے کی وجہ سے آسیرس (۴۹)، بیلس (۵۰)، مینروا (۵۱) اور ملکہ ساہوی (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)۔

Ruskin, *Unto this Last, Two Paths*, Book ii, PP. 15-16. (۴۸)

Osiris (۴۹)

Belus (۵۰)

Minerva (۵۱)

The Queen of Heaven (۵۲)

Op. cit. PP. 16—18. (۵۳)

رسکن اپنے موقف کو دلائل و شواہد سے ثابت کرنے کی خاطر ہندوؤں کی اس فطری کور ذوق اور توہم پرستی کا موازنہ اسکاٹ لینڈ کے باشندوں کی خوش ذوق 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 ترجیحی کرتا ہے یا نہیں، اسے اوہام پرستی کی خدمت، نیز اسے محض اس کی خاطر استعمال کیا جائے تو وہ اس شے کو تباہ و برباد کر دیتا ہے جو انسانیت میں بہترین اور شریف ترین ہے۔ اس کے برعکس، اگر فطرت کا انتہائی سادگی سے مطالعہ کیا جائے، خواہ اس سے بہت کم آگاہی حاصل کیوں نہ کی جائے، اور اس سے جس قدر محبت کی جائے تو وہ اسی قدر فطرتِ انسانی کی بہترین صلاحیتوں کو بیدار کرنے میں مدد دیتی ہے اور اس کی حفاظت کرتی ہے: ”جہاں کہیں ”فن برائے فن“ کی خاطر 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 ترجیحی 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 اصل دونوں کی تخریب لازم آتی ہے۔ (اس کے علی الرغم) جہاں کہیں فن حقائقِ 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

نظریہ پیش کرتا ہے ، جسے وہ ”حیاتِ فن کا عظیم قانون“ کے نام سے موسوم کرتا ہے ، اور جس کا خلاصہ اس کے اپنے الفاظ میں یہ ہے : ”جہاں کہیں بھی حق کی تلاش کا آغاز ہوتا ہے وہاں زندگی شروع ہوتی ہے ؛ اور جہاں کہیں یہ تلاش بند ہو جاتی ہے وہاں زندگی بھی ختم ہو جاتی ہے“ (۵۵) - اس سے وہ بالآخر اس نتیجے پر پہنچتا ہے : ”ہمیشہ یاد رکھو کہ تم ایسے دو اوصاف رکھتے ہو جن میں فن کی کل عظمت پنہاں ہے - اول فطری واقعات کا منجیدہ 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 - - - لہذا اس میں پہلے حق ہونا چاہیے اور پھر اس میں ڈیزائن یا ترکیبِ صوری کی داغ بیل ڈالنی چاہیے (۵۶) .

ٹالسٹائی بھی رسکن کی طرح فن میں افادی مقصدیت کے نظریے کا زبردست نقیب ہوگذا ہے - اس کے نزدیک ”فن انسانوں میں وحدت پیدا کرنے اور انہیں ایک ہی جیسے احساسات میں متحد کرنے کا ذریعہ ہے - وہ زندگی کے لیے اور افراد و انسانیت کی بہبود اور ترقی کے لیے ناگزیر ہے“ (۵۷) - - - اگر احساسات انسانوں کو اس نصب العین کے قریب لے آئیں جو ان کا مذہب بتاتا ہے اور اگر وہ اس (یعنی مذہب) کے ساتھ ہم آہنگ ہوں اور اس کی تکذیب نہ کرتے ہوں تو وہ اچھے ہیں ؛ اور اگر وہ انسانوں کو مذہب سے جدا کرتے ہیں اور اس کی ممانعت کرتے ہیں تو وہ خراب ہیں - - - اس لیے تمام

Ibid., P. 31. (۵۵)

Ibid., PP. 54-55. (۵۶)

Tolstoy, *What is Art?* Eng. tr. by Aylmer Maude, (۵۷)
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 جنہیں عام مذہبی تصور برا سمجھتا تھا تو اسے برا فن سمجھ کے مسترد کر دیا گیا (۵۸)۔

فن کی عظمت و کمال کا راز یہ ہے کہ وہ آفاقی ہو۔ اگر فن کا دائرہ اثر و نفوذ فنکار کی قومیت، عہد اور طبقے کے چند لوگوں ہی تک محدود ہو تو وہ گھٹیا قسم کا فن ہوگا۔ اگر اس کا حلقہ اثر کل نوعِ انسانی کہ 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 ہوگی۔ جب سے اونچے طبقات کے لوگوں میں کلیسا پر ایمان نہیں رہا، حسن (یعنی فن سے حاصل کیا ہوا حظ) اچھے اور برے فن کا معیار بن گیا (۵۹)۔

ایسے احساسات جو عصرِ حاضر کے فن کے اہم موضوعات کی شکل اختیار کر لیتے ہیں، مثلاً عزت، محبت اور حب الوطنی تو وہ ایک مزدور میں صرف سراسیمگی، نفرت یا حقارت ہی کو آکساتے ہیں۔۔۔ لیکن اگر فن ایک اہم شے، ایک روحانی سعادت ہے جو تمام انسانوں کے لیے ضروری ہے ("مذہب کی طرح جیسا کہ فن کے پرستار کہنے کے شائق ہیں") تو پھر ہر شخص کو اس تک رسائی ہونی چاہیے؛ اور اگر ہمارے زمانے کی طرح اس تک عوام کو رسائی نہیں ہے تو پھر دو چیزوں میں سے ایک ضرور ہے: یا تو پھر فن اہم چیز نہیں ہے، جیسا کہ اسے ظاہر کیا جاتا ہے، یا پھر وہ فن جسے ہم فن کہتے ہیں

Op. cit., vi. (۵۸)

Ibid., vii. (۵۹)

حقیقی شے نہیں ہے (۶۰)۔۔۔ ایک فنی تخلیق فقط اسی وقت ایک صحیح فنی تخلیق ہوتی ہے جب وہ انسانی زندگی کی رو میں ایک نیا احساس (چاہے وہ کتنا ہی غیر اعم کیوں نہ ہو) لاتی ہے (۶۱)۔۔۔ یہ کہنا کہ فلاں فن اچھا تو ہے، لیکن وہ انسانوں کی اکثریت کے لیے ناقابلِ ادراک ہے، ایسا ہی ہے جیسا کہ یہ کہا جائے کہ فلاں قسم کا کھانا ہے تو بہت ہی اچھا، لیکن بہت سے لوگ اسے کھا نہیں سکتے۔ فن کو اس واقعیت کی وجہ سے فعلیتِ تفہیم (۶۲) سے متاثر کیا جاتا ہے جو تیاری اور تسلسلِ علم کی مقتضی ہوتی ہے (کیونکہ کوئی شخص علمِ ہندسہ جاننے سے پہلے علمِ ماثت نہیں سیکھ سکتا) کہ وہ لوگوں پر ان کی استعدادِ ترقی و علمی سے بے نیاز ہو کر اثر انداز ہوتا ہے۔۔۔ ایک اچھا فن اور اعلیٰ فن پارہ ناقابلِ ادراک تو ہو سکتا ہے، لیکن مادہ 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 ناقابلِ ادراک ہو سکتا ہے جو مذہب سے تہی دست، بگڑے ہوئے علامہ قسم کے لوگ ہیں (۶۳)۔

ٹالسٹائی کے نزدیک اچھے اور برے فن کی پہچان یہ ہے کہ جو فن انسان کو خدا سے اور اپنے بھائیوں سے ملاتا ہے وہ اچھا فن ہے اور جو جدا کرتا ہے برا ہے۔ لہذا فن کا سب سے بڑا مقصد افرادِ نسل انسانی میں وحدت اور عالمگیر محبت پیدا کرنا ہے (۶۴)۔

قرآن حکیم نے فنِ فطرت کو ”تخلیق بالحق“ کہا ہے:

Ibid., viii. (۶۰)

Ibid., ix. (۶۱)

activity of the understanding (۶۲)

Ibid., x. (۶۳)

Ibid., xvi. (۶۴)

خَلَقَ السَّمٰوٰتِ وَالْاَرْضَ بِالْحَقِّ (۶۴ : ۳) - وہائٹ ہیڈ 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 ”پر مقصد مطابقت کا نام ”فن“ ہے (۶۷) - اس تعریف کی تشریح جو وہائٹ ہیڈ نے کی ہے وہ اس تعریف سے کہیں زیادہ ادق ہے - 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 - لہذا جب سچا 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 وہائٹ ہیڈ کے نزدیک فن کا عنصر ہے ، لیکن اس نقطہ 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

appearance (۶۵)

Reality (۶۶)

Whitehead, *Adventures of Ideas*, New York 1933, (۶۷)
PP. 306-7.

Ibid., P. 308. (۶۸)

کے تحت اور اس کے ماوراء گہرائیوں اور پنہائیوں میں مضمحل 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 کہلاتے ترک کرنا پڑتے ہیں جو نمود کی پر مقصد مطابقت کے ذریعے حاصل ہو سکتے ہیں۔ فن کے کہال کی کوئی مثال ایک وسیع تر نقطہ نظر اور عمیق تر تحلیل کے ساتھ اس نیکی کو کم بھی کر سکتی ہے جو بصورتِ دیگر کسی خاص صورتِ حال کو فطری طور پر ودیعت کی گئی ہوتی ہے، جبکہ وہ مستقبل کے لیے اپنی معروضی واقعیت میں داخل ہو جاتی ہے (۶۹)۔

بے موسم کا فن بے وقت کی راگنی یا وھائٹ ہیڈ کی زبان میں بے وقت کے ٹھٹھول کی مثل ہے؛ یعنی اپنے مقام پر تو نیکی اور اپنے مقام سے باہر مطاق بدی۔ یہ ایک عجیب واقعہ ہے کہ فن کے شائقین جو "فن برائے فن" کے نظریے پر بہت زیادہ مصر ہیں، فن کو دوسری دلچسپیوں کے لیے ممنوع قرار دینے پر یقیناً برہم ہوں گے۔ فن پر مخرب الاخلاق ہونے کا اعتراض اس کے کہال کی طرف اشارہ کر دینے سے رد نہیں ہو جاتا۔ یقیناً یہ سچ ہے کہ اخلاق کا تحفظ ایسا نعرہ جنگ ہے جو بہت زوروں سے حماقت کو تغیر کے خلاف صف آرا کرتا ہے۔ شاید اس واقعہ کو گزرے بے حد زمانہ ہو گیا ہوگا، جب قابلِ احترام جرثومہ حیات نے سمندر سے خشکی کی طرف ہجرت کرنے سے صاف انکار کر دیا تھا اور اس کا یہ انکار محض اخلاق ہی کے تحفظ کے لیے تھا۔ فن کی ایک ضمنی خدمت، جو وہ معاشرے کے لیے کر سکتا ہے، اجتہادِ تصویری (۷۰) میں مضمحل ہوتی ہے (۷۱)۔

انسان میں اگر جدت و ندرت کے شوق کا جذبہ قوی ہو تو وہ

Ibid., P. 309. (۶۹)
adventure of ideas (۷۰)
Loc. cit. (۷۱)

مبارک ہوتا ہے اور اس وجہ سے بھی قابلِ ستائش ہوتا ہے کہ تغیر، جس کی واجبیّت اس مقصود میں مضمّر ہوتی ہے جو کسی دور کے نصب العین کے لیے ہو، اس فن کے ذریعے ترقی کرتا ہے جو بلا واسطہ حسن کے لیے بلا واسطہ نمود کی مطابقت ہے۔ چنانچہ فن اگر حال کے نفع کی خاطر مستقبل کی حفاظت سے تغافل برتتا ہے تو اس رویے سے اس کا اپنے حسن کو کمزور بنا دینا لازمی ہے، لیکن بایں ہمہ کسی نہ کسی فوری حاصل کا ہونا ضروری ہے۔ کائنات کا مفاد غیر یقینی التواء میں کبھی مضمّر 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 باوجود تفریق اتنی آسان نہیں ہے، کیونکہ ناگزیر پیش بینی حال میں ایک ایسے کیفی عنصر کا اضافہ کر دیتی ہے جو اس کی کل 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 مضمّر ہوتا ہے جو خاص نصب العین کے لیے ہو۔ یہ اپنی ادنیٰ ترین حالت میں ادنیٰ درجات کی طرف بازگشت کی رکاوٹ سے تعلق رکھتا ہے۔ چنانچہ جمود اخلاقیات کا مہلک دشمن ہے؛ مگر معاشرہ انسانی میں اخلاق کے علمبردار مجموعی طور پر نئے نصب العینوں کے سخت مخالف رہے ہیں۔ نوعِ انسانی ان دبی زبان والے اخلاقی ناصحوں

Op. cit., PP. 309-10 (۷۲)

paradox (۷۳)

سے تکلیف اٹھاتی رہی ہے جو کسی ”باغِ عدن“ سے نکلنے پر اعتراض کرتے ہیں۔ ایک اعتبار سے وہ صحیح ہیں، کیونکہ باہم ہمہ اپنے آبا و اجداد کے رسم و رواج کے ایک جچے تلے نظام کے نقطہ نظر کے سوا کسی طرح بھی کسی اور شے کو مقصودِ نظر نہیں بنا سکتے ہیں۔ مبارک تغیرات صرف سیر و سیاحت کرنے والے آہستہ خرام رھرووں کی رفاقت ہی 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 علامہ اقبال کے افکار صحت و جامعیت کے اعتبار سے تاریخِ جالیات میں ایک ارفع حیثیت رکھتے ہیں۔ علامہ کے نظریے کی ایک امتیازی خوبی یہ ہے کہ انہوں نے نہ صرف زندگی اور فن کے تعلق کی حقیقی قدریں متعین کر دی ہیں بلکہ ان قدروں کی اہمیت بھی کامل طور پر واضح کر دی ہے۔ ان کے افکار کا محور ”سوزِ زندگی“ ہے، جو محبت کا ایک فطری عطیہ یا فیضانِ عشق ہے، اپنے وسیع ترین مفہوم میں جو خدا اور انسان دونوں کی محبت پر حاوی ہے۔ یہ سوزِ 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 آتشِ نفسِ فن کار کی آرزو میں غالب کو کہنا پڑا تھا :

ڈھونڈھے ہے اس معنی آتشِ نفسِ کو جی

جس کی صدا ہو جلوۂ برقِ فنا مجھے

علامہ اقبال کو اپنے اس نظریے کی صحت و صداقت پر اتنا

یقینِ واثق ہے کہ انہوں نے ”جاوید نامہ“ میں اپنے افکار کو اپنے

مرشدِ روحانی مولانا رومی کی زبان سے کہلوایا ہے۔ معانی و مطالب کی

گہرائی و گیرائی کے باوجود طرزِ بیان اتنا سادہ و سہل ہے کہ بغیر کسی تمہید کے ان اشعار کو نقل کر دیا جاتا ہے تاکہ قارئین براہِ راست اور خالی الذہن رہ کر ان کے افکار سے آگاہی حاصل کر سکیں :

رومی آن عشق و محبت را دلیل تشنه کاماں را کلامش سلسبیل
گفت ”آن شعرے کہ آتش اندروست اصل او از گرمی اللہ ہو ست !
آن نوا گلشن کند خاشاک را آن نوا برہم زند افلاک را
آن نوا بر حق گواہی می دہد با فقیراں پادشاہی می دہد !
خون ازو اندر بدن سیّار تر قلب از روح الامین بیدار تر“

(جاوید نامہ ، ۴۵)

اب علامہ سہبی اندازِ بیان اختیار کرتے ہیں :

اے بسا شاعر کہ از سحر ہنر رھزن قلب است و ابلیس نظر !
شاعر ہندی ! خدایش یار باد جان او بے لذت گفتار باد
عشق را خنیا گری آموختہ با خلیلاں آذری آموختہ !
حرف او چاویدہ و بے سوز و درد ”مرد خوانند اہل درد اورا نہ مرد
زاں نوائے خوش کہ نشناسد مقام خوشتر آن 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 سینہ ملت چو دل ملتے 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 علامہ اقبال نے فن کو وارثِ پیغمبری کا رفیع المرتبت مقام عطا کر کے اس کی عظمت و شان کو چار چاند لگا دیے ہیں اور اس سے اس کی مقصدیت کی حقیقت خود بخود بے نقاب ہو جاتی ہے .

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 جہالیات 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 جہالیات 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 تذللیل 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 ۔

scientific (۱)

Ideas (۲)

مثلاً ہم درخت یا گھوڑے کو دیکھتے ہیں۔ یہ دونوں اشیاء اپنی ذات میں حقیقی نہیں ہیں بلکہ ان کا ایک عینِ کلی یا تصورِ ازلی ہے جو درخت اور گھوڑے کی تمام صفات پر مشتمل ہے۔ چنانچہ درخت اور گھوڑے تو فنا ہو سکتے ہیں، لیکن ان کا تصور کبھی معدوم نہیں 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 فن کار نقالی کرتا ہے۔ اس اعتبار سے فن حقیقت سے تین درجے دور ہوا، لہذا وہ باطل ہوا۔ بہر کیف افلاطون کے اسی نظریے پر اس مشہور دبستان کی بنیاد پڑی ہے جو فطرت (۴) یا حقیقت (۵) کے نام سے معروف ہے۔

ارسطو اپنے اسلاف کے علی الرغم قبح (۶) کو حسن ہی کی ایک ناگزیر صفت سمجھتا ہے اور اس بات کو مختلف طریقوں سے ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کے نزدیک ہر قابلِ تضحیک (۷) شے طریقہ (۸) کا موضوع ہوتی ہے اور قبح چونکہ فنِ لطیف کے زمرے میں آجاتا ہے، اس لیے خوبصورت شے کی ایک ضروری صفت ہوا۔ اس نے صراحت کے ساتھ متعدد بار اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ نقل عموماً نظر افروز ہوتی ہے، چاہے وہ اس چیز کی کیوں نہ ہو جو بذاتِ 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

Plato, Republic, PP. 296-97 ff. (۳)

Naturalism (۴)

Realism (۵)

ugliness (۶)

laughable (۷)

comedy (۸)

دونوں اسباب فطری میلانات پر مشتمل ہیں : اول نقالی، جو تمام نوع۔ انسانی کو ودیعت کی گئی ہے، جیسا کہ ہم بچپن سے بڑھاپے تک دیکھتے ہیں، اور انسان دوسرے حیوانوں سے اس وجہ سے مختلف ہے کہ اس میں نقالی کا مادہ پایا جاتا ہے۔ چنانچہ اس کی سب سے پہلی تحصیل علم بھی نقالی ہی کے ذریعے ہوئی تھی۔ نیز نقل کرنے یا نقل اتارنے میں خوشی محسوس کرنا بھی انسانی فطرت کو ودیعت کیا گیا ہے۔ اس امر کی شہادت ہمیں روز مرہ 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، جنہیں ہم ان کی اصلی صورت میں دیکھنا پسند نہیں کرتے، مثلاً رذیل ترین جانوروں یا نعشوں کو (۹)۔۔۔ دوسرا سبب پہلے سبب کی توضیح کا کام کرتا ہے، جیسا کہ اس اقتباس سے ظاہر ہے: ”چونکہ عقل کا استعمال اور حیرت کا احساس دونوں ہی سرور انگیز ہیں، اس سے لازمی طور پر یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ وہ اشیاء حظ انگیز ہوتی ہیں جو فن نقالی کے زمرے میں آتی ہیں؛ مثلاً مصوری، سنگ تراشی اور شاعری، اور ہر وہ شے جو حسن و خوبی کے ساتھ نقل کی گئی ہو، چاہے وہ بذات خود حظ انگیز بھی نہ ہو۔ اس کی توجیہ یہ ہے کہ جو حظ بخشا ہے وہ ”شے“ نہیں بلکہ استنباط ہے جو یہ بتاتا ہے کہ ”یہ وہ ہے“ اور اس سے ہی عقل کو تحریک ہوتی ہے“ (۱۰)۔

ان اقتباسات سے صاف ظاہر ہے کہ ارسطو کی نقالی سے وہ مراد نہیں جو افلاطون کی ہے۔ نیز ارسطو کی رائے میں نقالی ہمیشہ فن کے کہتر 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

Aristotle, *Rhetoric And The Poetics*, PP. 226-27. (۹)

Op. cit., PP. 227-28. (۱۰)

قبیح اشیاء بھی حسین و نظر افروز دکھائی دینے لگتی ہیں۔ افلاطون کے برعکس ارسطو فطرت کو کمتر درجے کا فن اور انسانی فن کو اس سے ارفع و اعلیٰ سمجھتا ہے، کیونکہ مؤخر الذکر فطرت کی فنی خامیوں کو دور کر دیتا ہے۔ اس نے یہ بھی محسوس کیا کہ فن کو تخیل کے زور سے بصورتِ کمال پیش کرنا چاہیے؛ جیسا کہ اس کی ایک تعریفِ فن سے مترشح ہے: ”کسی پیشِ نظر حقیقت یا واقعیت کی نقل کو اپنے زورِ تخیل سے حدِ کمال تک پہنچا دینا“ (۱۱)۔

دبستانِ روایت (۱۲) کا ایک حکیم شرائی سپس (۱۳) بھی فن کو نقالی ہی خیال کرتا ہے۔ چنانچہ مسرو (۱۴) کی روایت کے مطابق شرائی سپس نے ایک جگہ لکھا ہے: ”فقط ایک کائنات ہی مکمل ہے، انسان مکمل نہیں، اگرچہ وہ اپنے اندر کمال کے کچھ عناصر ضرور رکھتا ہے اور وہ کائنات پر غور و فکر اور اس کی نقالی کرنے کے لیے پیدا ہوا ہے“ (۱۵)۔ ارسطو اور دیگر یونانی علمائے جہالیات کے اجتہادِ فکر کے باوجود نقالی کو فیلاس طراطس (۱۶) کے عہد تک غیر معمولی اہمیت حاصل تھی، لیکن اس نے نقالی کے مقابلے میں تخیل کی اہمیت پر بہت زور دیا ہے اور اس کی ضرورت و فوقیت کو کئی دلچسپ پیرایوں میں ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہاں اس کی ایک تصنیف (۱۷) سے اس موضوع پر ایک مناظرے کا اقتباس نقل

The Ethics of Aristotle, P. 26. (۱۱)

Stoicism (۱۲)

Chrysippus (۱۳)

Cicero (۱۴)

B. Bosanquet, *A History of Aesthetic*, P. 99. (۱۵)

(۱۶) Philostratus (170—245)، یونانی سوفسطائی اور عالمِ جہالیات۔

(۱۷) *The Life of Appolonius of Tyana*, Eng. tr. by

Conybeare (Loeb classics), vi. xix.

کیا جاتا ہے :

اپولو نیس 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 تمہاری یونانی تماثیل نسبتاً زیادہ حقیقی ہیں؟ کیا تمہارے فنکاروں نے آسمان پر جا کر دیوتاؤں کی تصویریں اتاری ہیں یا کسی اور شے نے ان کی اس کام میں رہنمائی کی ہے؟“

اپولو نیس : ہاں کسی اور شے نے ان کی رہنمائی کی ہے اور وہ شے عقل سے معمور ہے .

مصری مناظر : وہ کیا شے ہے؟ تم بجز نقالی کے کسی اور چیز کا نام نہیں لے سکتے .

اپولو نیس : یہ تخیل (۱۹) ہے، جس نے یہ صورتیں بنائی ہیں، اور یہ نقالی سے کہیں زیادہ ہوشیار فن کار ہے۔ نقالی تو فقط اس چیز کو بنائے گی جو اس نے دیکھی ہو، مگر تخیل وہ شے بھی بنا دیتا ہے جو اس نے ابھی دیکھی تک نہ ہو، اور وہ اس عالم میں بھی جا نکلتا ہے جو اس کی نظر سے گزرا تک نہ ہو اور جسے وہ معیار حقیقت فرض کر لیتا ہے۔ نقالی اکثر خوف سے مہوت ہو جاتی ہے، لیکن تخیل کبھی بھی نہیں ہوتا، کیونکہ

Thespion (۱۸)

imagination (۱۹)

یہ اپنے مطمح^{*} نظر کی رفعت تک صعود کر جاتا ہے (۲۰)۔

جہاں تک زیرِ بحث نظریے کا تعلق ہے افلاطونس بنیادی طور پر افلاطون 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 مضمحل 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 شرمندہ 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۔ لہذا جس حکیم (یعنی افلاطون) نے فن کی تمقیر 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

Loc. cit. (۲۰)

pantheistic (۲۱)

Idea (۲۲)

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 فنون لطیفہ کی محض اس وجہ سے تحقیر کرتا ہے کہ وہ فقط نقالی کے ذریعے معرض وجود میں آئے ہیں تو اسے یاد رکھنا چاہیے کہ کائنات کی کل چیزیں بذات خود کسی اور شے کی نقل ہیں؛ مثلاً عقل و تخیل کی۔ علاوہ ازیں یہ بات بھی ذہن نشین رہنی چاہیے کہ فنون محض عالم مرئی کی نقالی نہیں کرتے، بلکہ وہ اس عقل کی طرف رجوع کرتے ہیں جو روح کائنات کا مبدأ ہے۔ مزید برآں وہ اپنی طرف سے بھی بہت کچھ تخلیق کرتے ہیں اور اس شے میں، جو ناقص اور ادھوری ہوتی ہے حسن و کمال کا اضافہ کرتے ہیں؛ اس امر کی بدولت کہ فنون کے قبضہ و تصرف میں حسن ہوتا ہے (۲۴)۔

البرش ڈیوریر (۲۵) دبستان فطرت سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کے تصورات کا خلاصہ یہ ہے کہ فطرت کی تمام اشیاء میں نوعی اعتبار سے مثالی (۲۶) حسن ضرور پایا جاتا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو فن اپنی انفرادی حیثیت میں فطرت سے اکمل ہے اور نوعی حیثیت میں اس سے کمتر ہے۔ اس کی توجیہ اس طرح کر سکتے ہیں کہ فن میں فطرت کی کسی بھی انفرادی شے سے حسین تر چیز بنانے کی صلاحیت تو ہے، لیکن جہاں تک اس شے کی نوع کا تعلق ہے، چونکہ وہ کامل مثالی حسن کی مظہر ہوتی ہے، اس لیے فن سے خوبتر

Plotinus, *Enneads*, V. Bk. viii, ch. 1. (۲۳)

Ibid. V. Bk. viii, chs. 2-3. (۲۴)

(۲۵) Albrecht Dürer (1471–1628)، مشہور جرمن مصور، کندہ کار

اور مصنف .

ideal (۲۶)

چیز کی تخلیق کرنے سے معذور ہے۔ یہ امر بہت حد تک قرین قیاس ہے کہ ڈیوربر کو لاشعوری طور پر انفرادی حسن کا احساس ضرور تھا، لیکن جب وہ فن اور فطرت کا تقابل کرنے لگتا ہے تو اسے یکسر بھول جاتا ہے اور اس کی نظر میں فقط نوعی حسن ہی رہ جاتا ہے، جس کے باعث وہ فطرت کو فن سے افضل و اکمل خیال کرتا ہے اور اسے فنی لحاظ سے حسن و کمال کا ایسا مثالی نمونہ سمجھتا ہے جس سے بہتر نمونہ پیش کرنا انسان کے بس کا کام نہیں۔ چنانچہ وہ ایک جگہ لکھتا ہے: ”فطرت سے دور نہ ہٹو“! اپنے متعلق کبھی یہ گمان نہ کرو کہ تم اس سے کچھ بھی تو بہتر ایجاد کر سکو گے۔ وجہ یہ ہے کہ فن تو فطرت میں مضبوطی سے گڑھا ہوا ہے اور جو شخص اسے وہاں سے اکھاڑنے کی ہمت رکھتا ہے وہی اسے حاصل بھی کر سکتا ہے“ (۲۷)۔۔۔ ”ہم فطرت میں ایک ایسا حسن پاتے ہیں جو ہماری سمجھ سے اتنا زیادہ بلند ہے کہ ہم میں سے کوئی بھی تو اسے کام میں نہیں لا سکتا“ (۲۸)۔ اس حسن سے اس کی مراد غالباً حسن الہی ہے۔

ڈیوربر کے علی الرغم بیلسوری (۲۹) فن کو فطرت پر ترجیح دیتا ہے اور اول الذکر کو مؤخر الذکر سے افضل و اعلیٰ سمجھتا ہے۔ اس کے اس نظریے کی بنیاد اس تصور پر رکھی ہوئی ہے کہ حسن حرکی و ارتقائی ہے اور فطرت ہمیشہ کمال یا مثالی حسن کی طلب و جستجو میں رہتی ہے، لیکن وہ اسے کبھی حاصل نہیں کر پاتی۔ اس کی اس محرومی کا سبب یہ ہے کہ وہ جس ساز و سامان کے ساتھ یہ کام کرتی

Knight, *The Philosophy of the Beautiful*, PP. 46-74 (۲۷)

Loc. cit. (۲۸)

(۲۹) J. P. Bellori (1616—1691) ، اطالوی عالم۔ جہالیات 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۔ بیلوری فن میں تصور و تخیل کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے لکھتا ہے: ”تصور، جسے ہم مصوری یا بت گری کی دیوی کہہ سکتے ہیں، پردہ تصویر (۳۰) اور سنگ مرمر پر نازل ہوتا ہے اور ان فنون کا اصلی منبع بن جاتا ہے۔ اگر عقل کی پرکار سے اس تصور کی پیمائش کی جائے تو یہ خود کام کرنے والے ہاتھ کا معیار ثابت ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں جب تخیل اسے اپنے اندر جذب کر لیتا ہے تو یہ تمثال میں زندگی کی روح پھونک دیتا ہے“ (۳۱)۔ بیلوری نے تصور اور تخیل کو جذب 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 بیلوری کی نظر میں فطرت کا فقط انفرادی حسن ہی تھا اور اس کا نوعی حسن اس کی نظروں سے پوشیدہ تھا، جس کے باعث وہ فن کو فطرت سے افضل 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 شے بھی اپنی انفرادی حیثیت میں کامل نہیں ہے۔ لہذا ایک حقیقی فن کار ایسے حسن کی تشکیل کرتا ہے جسے ہم کسی بھی انفرادی شے میں نہیں پا سکتے۔ اس اعتبار سے یہ

canvas (۳۰)

Knight, *The Philosophy of the Beautiful*, PP. 145. (۳۱)

کہا جاسکتا ہے کہ فطرت فن سے کمتر ہے۔ اپنے اس تصور کی مزید صراحت کرتے ہوئے یلوری 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 فیڈیس (۳۲)، لیون باطستا البیری (۳۳)، ڈونسی (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 آس نے کیسنگلی اونی (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 رینی (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

Castiglione (۳۷)

Loc. cit. (۳۸)

(۳۹) Guido Rene (1572—1642)، ایک اطالوی مصور۔

Pope Urban VIII. (۴۰)

M. Massano (۴۱)

Saint Michael (۴۲)

ارفع مقام پر نہ جا سکا تو میں اپنے قلب ہی کا باطنی مشاہدہ کرنے اور حسن کے اس تصور کو اپنانے پر مجبور ہو گیا ، جس کی تشکیل میں نے اپنے تخیل میں کی تھی (۴۳) .

باطو (۴۴) فطرت کو ارتقائی حسن و کمال کا شاہکار تسلیم کرتے ہوئے بھی فن سے کمتر ہی خیال کرتا ہے ۔ یہ دراصل اس کا آخری نظریہ تھا ۔ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ اس نے اپنی کتاب حسن و فن کا اصول واحد (۴۵) میں علمائے جالیات کے مرتب کیے ہوئے اصولوں کو یکجا کر کے یہ بات ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ایسے تمام اصول درحقیقت 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 ”اصولِ نقالی“ سے کرتا ہے ، جس کا اطلاق اس کی رائے میں شاعری ، مصوری ، موسیقی اور اداکاری پر آسانی سے ہو سکتا ہے ۔ بعد ازاں اس نے یہ اصول چھوڑ کر ایک دوسرے اصول کو اپنانے کی کوشش کی ، جسے ”حسنِ فطرت کی نقالی“ (۴۶) کا اصول کہہ سکتے ہیں ۔ اس اصول کی رو سے فن کا وظیفہ فطرت کے حسین ترین حصوں کو منتخب کرنا ہے تاکہ انہیں پھر ایک خوشنما ”کل“ میں سمو دیا جائے ۔ یہ ”کل“ غیر فطری تو نہیں ہوگا ، لیکن پھر بھی خود فطرت سے حسین تر ہوگا ؛ یعنی یہ ایک ارفع کمال ہوگا (۴۷) .

Loc. cit. (۴۳)

(۴۴) Abbé Batteux (1713—1780) ، فرانسیسی عالمِ جالیات .

Les Beaux-Arts réduits à un même principe (1746). (۴۵)

“imitation of natural beauty” (۴۶)

Croce, *Aesthetic*, Eng. tr. by Douglas Ainslie, 2nd ed. (۴۷)

London 1922, PP. 257-58. See also Knight, *The Philosophy of the Beautiful*, PP. 101-2.

ڈیڈیرو (۱۷۸۱) 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 مضمحل سمجھتا ہے۔ یورپ میں اس نظریے نے ”فطرتِ فن“ کے تصور کو مقبول بنانے میں یقیناً حصہ لیا ہوگا (۱۷۹۱)۔ بام گارٹن بھی ڈیڈیرو کی طرح ”فطرتِ فن“ کے دبستان سے تعلق رکھتا ہے۔ چنانچہ وہ بھی کائنات یا فطرت کو ارفع کمال کا مظہر کامل سمجھتا ہے۔ لہذا 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 خوبصورت خیال کرتا ہے۔ وہ شاعری میں توہماتی معبودوں اور غیر فطری باتوں کو جکھ 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

(۱۷۸۱) Denis Diderot (1713—1784) ، فرانسیسی فلسفی اور مشہور قاموسی .

(۱۷۹۱) 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 بہرین 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 اعلیٰ و وسیع دنیا میں پہنچ جاتے ہیں۔ ایک حقیقی فن کار کا وطیرہ یہ ہوتا ہے کہ وہ فطرت میں سے ان مناظر کو اپنے تخیل کے زور سے ہم آہنگ کر کے ایک مثالی نمونے کی تخلیق کرتا ہے، جس کی ایک اہم خصوصیت عالی مرتبت سادگی اور متین عظمت ہے۔ یہ بات بھی قابلِ لحاظ ہے کہ اس مثالی نمونے کے اجزائے ترکیبی میں تناسب و ہم آہنگی کو فطری طور پر برقرار رکھا جاتا ہے۔ ونگل مان کی رائے میں چونکہ ہر شے میں انفرادی طور پر کوئی نہ کوئی نقص یا 'سقم' پایا جاتا ہے، اس لیے قدیم فن کی عظمت کا راز یہی ہے کہ شہد کی مکھی کی طرح، جو بہت سے پھولوں سے شہد 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 شے کی تخلیق کیا کرتی ہے، جو رفیع ترین امکانی حسن ہے اور یہ "حسن" "فطرت" میں نہیں ہوتا، بلکہ فقط قلب میں ہوتا ہے" (۵۱)۔

رینلڈز (۵۲) کے نزدیک نقالی فن کا مقصود نہیں (جیسا کہ ارسطو

Bosanquet, *A History of Aesthetic*, PP. 248-50. (۵۱)

(۵۲) Sir, Joshua Reynolds (1723-1792) ، انگریز مصور اور عالمِ جہالیات .

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 نا تمام ہے ، بلکہ اس میں قبیح بھی پایا جاتا ہے اور پھر اپنے اس مفروضے پر دوسرے مفروضے کی بنیاد رکھتا ہے کہ اس نقصِ حسن اور قبیح کو معلوم کرنے کے لیے مشاق نظر کی ضرورت ہوتی ہے : فطرت میں قبیح شے کو یا دوسرے لفظوں میں اس شے کو جو خاص اور غیر معمولی ہوتی ہے ، معلوم کرنے کی قوت مشاہدے سے حاصل ہو سکتی ہے ؛ اور فن کا تمام حسن و تجمل میری رائے میں کل انفرادی صورتوں ، مقامی رسم و رواج ، تخصیصات اور ہر قسم کی جزئیات پر فوقیت لے جانے میں مضمر ہوتا ہے ۔ تمام اشیاء ، جنہیں فطرت ہماری بصارت پر منکشف کرتی ہے ، دقتِ نظر سے دیکھنے پر ان میں نقائص و معائب پائے جاتے ہیں ۔ حسین ترین اشیاء میں بھی نقص یا عدمِ کمال پایا جاتا ہے ، لیکن ان تمام عیوب کو ہر آنکھ نہیں دیکھ سکتی ؛ اس کے لیے ایسی آنکھ ہونی چاہیے جو غور 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 عظیم ترین اسلوب ہوتا ہے ۔ اس طریقے ہی سے وہ حسین صورتوں کا صحیح تصور حاصل کرتا ہے اور اسی کے ذریعے وہ فطرت کی اصلاح کرتا ہے ؛ یعنی اس کی ناقص حالت کی اس کے کمال کے ذریعے اصلاح“ (۵۴) ۔

Reynolds, *Idlers*, London 1780, x. (۵۳)

Reynolds, *Discourses delivered at the Royal Academy*, (۵۴)

II (1769).

اس نظریے کے علی الرغم قرآن حکیم کا یہ دہلی 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 مشتاق کیوں نہ ہو کوئی عیب یا نقص نہیں نکال سکتی۔ برک (۵۵) نے اس مسئلے میں جو موقف اختیار کیا ہے وہ ایک غیر جانبدار شخص کا سا ہے، جس کے باعث وہ کسی قطعی نتیجے پر پہنچتا نظر نہیں آتا۔ بہر حال، وہ یہ بات تسلیم کرتا ہے کہ فن کو ویسے تو فطرت پر کوئی فوقیت حاصل نہیں، لیکن فطرت کی نقالی سے فنکار کو جو مسرت حاصل ہوتی ہے اس میں فن فطرت سے آگے بڑھا ہوا ضرور معلوم ہوتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ وہ مصوری کی طرح شاعری کو ہرگز فن نقالی نہیں سمجھتا (۵۶)۔ ایلفن (۵۷) کے ہاں البتہ اس موضوع پر خاصی دلچسپ بحثیں ملتی ہیں۔ اس نے اپنی جالیاتی تالیف (۵۸) اور بعد کی تحریرات میں یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ فن فطرت پر فوقیت رکھتا ہے؛ اور اپنے اس موقف کو صحیح ثابت کرنے کے لیے اس نے جن دلائل و براہین سے کام لیا ہے، ان کا خلاصہ یہ ہے: ”فطرت نہ صرف حسن پیدا کرتی ہے، بلکہ کمال بھی عطا کرتی ہے اور یہ دونوں عموماً ایک دوسرے کے مخالف ہوتے ہیں۔ چنانچہ جب وہ ایسے ہوں تو حسن کو کمال کا مطیع ہو جانا چاہیے۔ لہذا یہی وجہ ہے کہ فطرت کا حسن ”مثالی“ تک نہیں پہنچ سکتا، جس کی بہر حال وہ بنیاد ہے۔ نیز اسی بنا پر فنی تخلیقات اس (یعنی حسن فطرت) پر فوقیت لے جاتی ہیں۔ ہمارے

(۵۵) Edmund Burke (1729–1797) ، برطانوی مدبر، سیاسی ادیب اور عالم۔ جالیات۔

Burke, *Sublime and Beautiful*, sectt. xiv, xv. (۵۶)

(۵۷) Hieronymus van Alphen (1746–1803) ، ولندیزی

عالم۔ جالیات، شاعر، مدبر اور مصنف۔

Theorie van Schone Kunsten en Wetenschappen (1778). (۵۸)

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 فنونِ لطیفہ کو یقیناً ایسے شاہکار تخلیق کرنے چاہیے جو حسنِ فطرت پر فوقیت لے جائیں اور رفیع ترین حسن کے تصور تک رسائی حاصل کر لیں (۵۹)۔

محولہ بالا کتاب کے شائع ہوتے ہی ایبے باطو (۶۰) کے ایک پیرو ڈپرپونشر (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 ڈپرپونشر نے بھی یہ ثابت کرنا چاہا کہ حسنِ فطرت کی ہو بہو یا آزاد نقالی ہی کل فنونِ لطیفہ کی بنیاد ہے، اس کا جواب ایلفن نے یہ دیا کہ ہم اس نظریے کو ایک عام اور بنیادی اصول ہرگز تسلیم نہیں کر سکتے، کیونکہ اس سے فن کی ہر صنف کے جملہ فن کاروں کے لیے اصول و ہدایت کا استخراج ناممکن ہے۔ علاوہ ازیں فطرت کا حسن اتنا مبہم اور دھندلا ہے کہ اسے جالیاتی استدلال کے لیے بنیاد نہیں بنایا جاسکتا۔ 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۔ ڈپرپونشر 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

Knight, *The Philosophy of the Beautiful*, PP. 154-55. (۵۹)

Abbe Batteux (۶۰)

W. E. de Perponcher (۶۱)

generalisation (۶۲)

original invention (۶۳)

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 آسے اپنے خیالات و احساسات کا دوسروں کے خیالات و احساسات کے ساتھ لگاتار تقابل کرنا ہوتا ہے۔ کل فنی تخلیقات کی بنیاد فطرت کے عمیق مطالعے پر استوار ہوتی ہے، اور آج تک کوئی ایسی شے تخلیق نہیں ہوئی جو فطرت میں پہلے سے پائی نہ جاتی ہو۔ اس کے برعکس ایلفن اس بات پر زور دیتا ہے کہ جب شاعر اپنے جذبات کو شعر میں بیان کرتا ہے تو وہ فطرت کی نقالی یا تقلید نہیں کر رہا ہوتا، بلکہ اس وقت تو خود فطرت کام کر رہی ہوتی ہے۔ دپرپونشر 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 پورے الزام نہیں ٹھہرا سکتے، گو ایک شہری کی حیثیت سے وہ اس آزادی کو، جو آسے بحیثیت فن کار کے حاصل ہے، ہمیشہ استعمال کرنا پسند نہیں کرے گا (۶۴)۔

سلائر ماکر (۶۵) بھی دبستانِ فطرت 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 ”نظریہ 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

Knight, *Ibid*, PP. 155-56. (۶۴)

Friedrich Ernest Daniel Schliermacher (1768—1834). (۶۵)

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 تخلیقی مثالی ہو اور دوسری طرف وہ فطری حقیقت کی شبیہ گری کرنا چاہتا ہے ۔ ۔ ۔ وہ نظریات ، جو شاعری کے میدان میں غلبہ حاصل کرنے میں کوشاں ہیں ، ان کا اطلاق کل فن پر ہو سکتا ہے ۔ ایک فریق اس بات کا مدعی ہے کہ شاعری اور فن (یعنی مصوری) کو اس ”اکمل“ یا مثالی شے کی شبیہ گری کرنی چاہیے جسے فطرت ضرور پیدا کرتی ، اگر میکانکی قوتیں اسے ایسا کرنے میں ممانع نہ آتیں ۔ دوسرا فریق ”مثالی“ کو اس بناء پر رد کرتا ہے کہ وہ ناممکن التحصیل ہے ۔ لہذا وہ اس بات کو ترجیح دیتا ہے کہ فنکار کے لیے لازم یہ ہے کہ وہ انسان کی اس طرح شبیہ گری کرے جیسا کہ وہ حقیقی طور پر ہے ، ان پریشان کن عناصر کے ساتھ جو حقیقت میں اس کی ملکیت ہیں ؛ نیز ان کے مثالی اوصاف کے ساتھ بھی ۔ ان دونوں میں سے ہر نظریہ نیم صداقت کا آئینہ دار ہے ۔ اصل یہ ہے کہ فن کا فرض یہ ہے کہ وہ حقیقی و مثالی اور معروضی و موضوعی سبھی کی شبیہ گری کرے ۔ علاوہ ازیں مزاحیہ عنصر کو بھی ، جو غیر مثالی اور ناقص مثالی ہے ، فن کے زمرے میں شامل کر لینے میں کوئی حرج نہیں ہے “ (۶۶) ۔

نشر (۶۷) کی رائے میں حسن ، فن کی ایک لازمی شرط ہے ۔ لہذا ہر تخلیقی فعلیت کا مقصد حسن آفرینی ہوتا ہے ۔ وہ اس نظریے کی پرزور تردید کرتا ہے کہ حقیقت و واقعیت کی نقالی سے حسن حاصل ہو سکتا ہے ۔ چنانچہ وہ فوٹو گرافر کی طرح نقل اتارنے کو فن نہیں سمجھتا ؛ لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ فطرت و حقیقت سے مطلقاً

Schliermacher, *Philosophy and Miscellaneous Writings*, (۶۶)

Eng. tr. iv. 399.

(۶۷) Friedrich Theodor Vischer (1807—1887) ، جرمن

عالم۔ جہالیات ۔

قطع تعلق کر لینے کو بھی ناجائز خیال کرتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ایسا کرنے سے صرف توہانہ 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 تصویریت حقیقت کے ساتھ متحد ہو جاتی ہے، تب انسان حسن کو معلوم یا حاصل کر سکتا ہے (۶۸)۔

چارلس بلانک (۶۹) یہ بات تسلیم کرتا ہے کہ حسن کے کل منفرد یا نامیاتی اجزاء فطرت میں پائے تو جاتے ہیں، لیکن یہ فقط انسان کا قلب ہی ہے جو انہیں وہاں سے الگ کر سکتا ہے۔ یہ حقیقت صرف انسان ہی کو معلوم ہے، کہ فطرت خوبصورت ہے، حالانکہ فطرت کو بذاتِ خود اس کا کوئی علم نہیں ہے۔ اس اعتبار سے حسن فقط انسان کے قلب ہی میں موجود ہوتا ہے۔ لہذا جو فن کار حسن کا عرفان حاصل کر لیتا ہے وہ فطرت سے عظیم ہوتا ہے، حالانکہ فطرت ہی اس پر حسن آشکارا کرتی ہے۔ فنکار فطرت کو ان حادثات سے جو اس کی صورت بگاڑ دیتے ہیں اور اس کھوٹ سے جو اسے جعلی بنا دیتا ہے پاک 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

Vischer, *Aesthetic as Science of the Beautiful*, (۶۸)
1846—57, *passim*.

(۶۹) Charles Blanc، فرانسیسی عالمِ جہالیات اور مصنف۔

میں فطری طور پر ودیعت کیے ہوئے حسن کو ہم پر منکشف کرنے اور غیر فانی جوہر کو دریافت کرنے کے لیے؛ نیز فطرت جن تصورات کو مبہم یا پراگندہ صورت میں پیش کرتی ہے فن انہیں واضح بنا دیتا ہے۔ فطرت کا حسن فانی ہے، لیکن فن اپنے آپ کو زمانے اور موت سے ماوراء لے جاتا ہے۔ مثلاً ایک زندہ عورت اپنی ساری زندگی حسین بننے اور حسن کھو دینے میں گزار دیتی ہے، مگر اسے حسن مکمل کا ایک لمحہ تک کبھی نصیب نہیں ہوتا؛ لیکن فن کار آتا ہے اور غیر مرئی حسن کو مرئی بنا دیتا ہے۔ وہ ان تمام چیزوں پر سے گزر جاتا ہے جو زمانے کے لحاظ سے ضروری نہیں ہوتیں، لیکن جو ہر چیز کو حیاتِ ابدی عطا کر دیتا ہے (۷۰)۔

رسکن، افلاطون کے برعکس اور قرآنِ حکیم کے تتبع میں فطرت کو آئینہ دارِ 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 فن کار گمراہ اور اس کا ہر فن پارہ باطل ہوگا۔ اپنے اس دعوے کو اس نے بھارت اور اسکاٹ لینڈ کے فنون کا موازنہ کر کے ثابت کرنے کی کوشش کی ہے: ”یہ قطعی درست ہے کہ بھارت کا فن نازک اور شستہ ہے، لیکن اس کی ایک عجیب خصوصیت بھی ہے جو اسے ڈیزائن (یا ترکیبِ صوری) کے لحاظ سے ایک ہی معیار کے دیگر تمام فنون سے متاثر کرتی ہے؛ اور وہ یہ ہے کہ ”وہ کبھی فطری واقعیت کی شبیہ گری نہیں کرتا“۔ وہ یا تو خط کی روانیوں اور رنگ کے لایعنی اجزاء سے اپنی ترکیبات کی صورت گری کرتا ہے یا پھر اگر کسی جاندار شے کی تصویر کشی کرتا ہے تو اسے مسخ شدہ اور عجیب الخلقیت چیز کی صورت میں پیش کرتا ہے۔ وہ فطرت کی تمام

Knight, *The Philosophy of the Beautiful*, PP. 128-29. (۷۰)

صورتوں اور واقعات کی بالارادہ مخالفت کرتا ہے۔ وہ انسان کی تصویر نہیں بنائے گا؛ بلکہ آٹھ بازووں والی کسی عجیب الخلق شے 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 انہوں نے دنیا کی تمام وسعتوں سے ارادۂ منہ موڑ لیا ہے اور ان کے پاس پڑھنے کے لیے کوئی چیز نہیں ہے، اور نہ ان کے پاس کوئی ایسی شے ہی ہے جسے وہ بیان کر سکیں، بجز اپنے دلوں کے توہمات اور اس تصور کے، جس کے متعلق ہمیں بتایا گیا ہے کہ ”یہ ایک مسلسل شر ہے“۔ انہوں نے کائنات کے تمام مناظر پر ایسا پردہ ڈال رکھا ہے جس میں ایک سوراخ تک نہیں ہے۔۔۔“ (۷۱)۔

رسکن ہندوؤں کی اس فطری کور 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 ترجیحی کرتا ہے یا نہیں، اسے اوہام پرستی کی خدمت اور محض اسی کے خاطر استعمال کیا جائے تو وہ ہر اس شے کو تباہ و برباد کر دیتا ہے جو انسانیت میں بہترین اور شریف ترین ہے۔ اس کے برعکس اگر فطرت کا انتہائی سادگی سے مطالعہ کیا جائے، خواہ اس سے

John Ruskin, *Unto This Last And The Two Paths*, Pt II, (۷۱)

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۔ لہذا وہ اس غلط فہمی کو دور کرنے کی خاطر صاف لفظوں میں اس امر کا اظہار کرتا ہے کہ وہ فن کو نقالی نہیں ”ترجانی“ سمجھتا ہے: ”تم دیکھتے ہو کہ میں ہمیشہ ترجانی کہتا ہوں؛ نقالی کبھی نہیں کہتا۔ میرے اس طرح کہنے کی وجہ یہ ہے کہ اچھا فن شاذ و نادر ہی نقالی کرتا ہے۔ یہ تو عموماً بیان یا تشریح کیا کرتا ہے؛ لیکن میری دوسری اور بڑی دلیل یہ ہے کہ اچھا فن ہمیشہ دو چیزوں سے مرکب ہوتا ہے: اول واقعہ کے مشاہدے سے؛ دوم واقعہ کے طرز بیان سے“ (۷۳)۔ رسکن اپنے اس نظریہ فن کو ”حیاتِ فن کا عظیم قانون“ کے نام سے 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 ڈھونڈ 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 کہہ حسن ترتیب (۷۵)، تناسب (۷۶) اور قطعیت (۷۷) کے عناصر ہیں تسلیم نہیں کرتا، بلکہ گانٹھی 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 اصول فن کو چونکہ رسکن نے 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 جرات سے چھوڑ دو، مگر اہانت سے نہیں۔ ضابطہ پرستی اور علم ہندسہ کو دور پھینک دو۔ خدا کا ہاتھ تھام لو اور اس کی کائنات کے چہرے کو بھرپور نظر سے دیکھو! اس میں کوئی شے ایسی نہیں ہے جسے حاصل کرنے کے قابل ”وہ“ (یعنی خدا) تمہیں 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 ترکیبِ صوری کرتا ہے۔۔۔ اس اعتبار سے ترکیبِ صوری کو

order (۷۵)

symmetry (۷۶)

definite (۷۷)

انسانی قابلیت کے لحاظ سے انسانی ایجاد کہہ سکتے ہیں (۷۸) .
 ہربرٹ ریڈ اپنی ایک تازہ تصنیف فن کا معنی (۷۹) میں ایک طرف تو فطرت کو فن کا ناگزیر نمونہ خیال کرتا ہے ، لیکن دوسری طرف وہ اس نمونے سے انحراف کو جائز بھی سمجھتا ہے ، مگر حد سے زیادہ نہیں ۔ وہ اپنے نظریے کی توضیح کرتے ہوئے لکھتا ہے : فن میں توڑ مروڑ (۸۰) کا مطلب ہندسی ہم آہنگی سے انحراف ہوتا ہے ؛ یا وسیع تر مفہوم میں اس سے مراد ان تناسبات سے گریز و بے التفاتی ہے جو عالم فطرت میں پائے جاتے ہیں ۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو توڑ مروڑ ہر عہد اور ہر قسم کے فن میں کسی نہ کسی لحاظ سے ضرور پایا جاتا ہے ، حتیٰ کہ یونانی کلاسیکی فن میں بھی ۔ توڑ مروڑ کے کئی درجے ہوتے ہیں اور کوئی درجہ بھی حقیقت کو تصور کے زور سے بڑھا چڑھا کر پیش کرنے میں مانع نہیں آتا ۔ البتہ جب فطرت کو بالکل مسخ کر دیا جاتا ہے تب فن پر اعتراض وارد ہوتا ہے (۸۱) .

فن کار جب فطرت کے فنی نمونے سے انحراف کرتا ہے تو اس کا کوئی نہ کوئی مقصد ضرور ہوتا ہے ؛ یا تو اس کا مقصد فطرت سے آزاد و بے نیاز ہو کر صورت گری کرنا ہوتا ہے ، یعنی اس کی یہ خواہش ہوتی ہے کہ وہ ایک متوازن یا متحدہ نمونے یا کمیت کی تخلیق کرے ؛ یا پھر ایسے انحرافات سے اس کا مقصود کسی ما فوق الحقیقی اور روحانی شے کو مجازی صورت میں پیش کرنا ہوتا ہے ۔ ہربرٹ ریڈ کی رائے میں مؤخر الذکر مقصد درحقیقت جالیاتی نہیں ہوتا (۸۲) ۔ فن میں نمونے

Op. cit. PP. 54-55 (۷۸)

Herbert Read, *The Meaning of Art*, Great Britain 1950. (۷۹)

distortion (۸۰)

Ibid., P. 24 (۸۱)

Ibid., PP. 25-26. (۸۲)

کی اہمیت پر بحث کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے کہ فن میں نمونے کی اہمیت سے انکار تو نہیں کیا جا سکتا ، لیکن صرف نمونہ ہی تو فن کی تشکیل نہیں کرتا ۔ ہم یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ ہر فن اگرچہ کسی نہ کسی نمونے پر مشتمل ہوتا ہے ، لیکن تمام نمونے لازمی طور پر فن پارے تو نہیں ہوتے ۔ حقیقت یہ ہے کہ فن میں جو شے خصوصی اہمیت رکھتی ہے وہ فن کار کی شخصیت ہے جو فن میں شخصی عنصر کے طور پر شامل ہو جاتی ہے ۔ غرض فن کا وظیفہ کسی نہ کسی بدیع شے کو ہمارے سامنے پیش کرنا ہے ، یعنی دنیا کے بے مثال ذاتی شہود کو (۸۳) ۔

جہاں تک علامہ اقبال کا تعلق ہے وہ واضح طور پر دبستانِ فطرت سے تعلق رکھتے ہیں ۔ لہذا 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 ۔ انہوں نے اپنی ایک نظم ” اہرامِ مصر “ میں فطرت اور فن کا موازنہ کر کے فن کی فوقیت کو نہایت مؤثر انداز میں ثابت کرنے کی کوشش کی ہے :

اس دشتِ جگر تاب کی خاموش فضا میں
فطرت نے فقط ریت کے ٹیلے کیے تعمیر
اہرام کی عظمت سے نگوں سار ہیں افلاک
کس ہاتھ نے کھینچی ابدیت کی یہ تصویر !
فطرت کی غلامی سے کر آزاد ہنر کو
صیاد ہیں مردانِ ہنرمند کہ نچیر ؟

(ضربِ کلیم ، ۱۱۵)

علامہ موصوف نے اس نظم میں پہلے تو نہایت چابکدستی سے فن

کی ابدیت کی طرف اشارہ کیا ہے اور پھر فطرت پر اس کی عظمت و فوقیت ثابت کرنے کے لیے فن کی ابدیت سے استشہاد کیا ہے۔ علاوہ ازیں، انہوں 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۔ انہوں نے اس نظریے کو متعدد مقامات پر مختلف پیرایوں میں بیان کیا ہے۔ چنانچہ انہوں نے بڑے وثوق و ایقان کے ساتھ ایک فن کار کی حیثیت سے فطرت سے مخاطب 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 ایباغ آفریدم
بیابان و کہسار و راغ آفریدی
خیابان و گلزار و باغ آفریدم
من آنم کہ از سنگ آئینہ سازم
من آنم کہ از زہر نوشینہ سازم

(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 اسان کی جہالیاتی حس کی تشفی کے لیے کرتی ہے اور اس میں یقیناً جمال کی رعنائیاں اور جلال کی نظر افروزیاں بھی ہوتی ہیں؛ لیکن ان خوبیوں کے باوجود فطرت کی تخلیقات فن کے شاہکاروں کا مقابلہ نہیں کر سکتیں۔ مصلیٰ 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 عالم ہستی میں ہمواری و ہم آہنگی پیدا کر کے آسے 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 ؛ لہذا اس کی تصاویر و تمائیل کا منکر حقیقت و صداقت سے انکار کرنے والا یا کافر ہوتا ہے :

آن ہنر مندے کہ بر فطرت فزود رازِ خود را بر نگاہِ ما کشود
گر چہ بحرِ او ندارد احتیاج می رسد از جوئے ما اورا 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)

محولہ بالا دوسرے شعر میں علامہ اقبال نے اس امر کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ ایسا فن کار اتنا عظیم ہوتا ہے کہ اسے شہرت و ستائش کی قطعاً حاجت نہیں ہوتی ، لیکن اس کے باوجود دنیا اس کے فن سے اتنی متاثر ہوتی ہے کہ اسے اپنا خراج عقیدت ادا کرنے پر مجبور ہوتی ہے ۔ آگے چل کر علامہ ایسے فن کار کی ایک خصوصیت یہ بتاتے ہیں کہ وہ اپنی قوتِ تخلیق سے نہ صرف ایک نیا عالم پیدا کرتا بلکہ قلب کو ایک نئی زندگی بھی عطا کرتا ہے :

آفریند کائناتِ دیگرے
قلب را بخشد حیاتِ دیگرے

اس کی شخصیت ایک بحرِ گوہر دار سی ہے ، جو خود تو اپنے طوفان کے تھپیڑے کھاتا رہتا ہے لیکن دوسروں کا دامنِ مراد موتیوں سے بھر دیتا ہے :

بحر و موجِ خویش را بر خود زند !
پیشِ ما موجش گہر سی افکند

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 شنِ اوست

اس کی فطرت اتنی پاکیزہ اور حسین ہوتی ہے کہ اس کی جہالیاتی حسِ حسن و قبح کا موضوعی اور اس کا فن معروضی معیار بن جاتا ہے :

فطرتِ پاکش عیارِ خوب و زشت
صنعتش آئینہ دارِ خوب و زشت

اس فنکار کی فطرت کی ایک امتیازی خوبی یہ ہے کہ وہ دو عناصر سے مرکب ہوتی ہے ، جن میں سے ایک کا خاصہ بت شکنی اور دوسرے کا بت گری ہے ۔ اپنی اس دوہری فطرت کے سبب ایک طرف تو وہ ہر نظامِ کہنہ کی تخریب کرتا اور دوسری طرف نئے جہان کی تخلیق کرتا ہے :

ہر بنائے کہنہ را بر می کند
جملہ موجودات را سوہاں زند

(زبورِ عجم ، ۲۵۶ تا ۲۵۷)

ایسے ہی فن کار کو علامہ اقبال ”مردِ بزرگ“ کے معزز لقب سے یاد کرتے اور اس کے اوصافِ حمیدہ کو اس طرح بیان کرتے ہیں :

مردِ بزرگ

اس کی نفرت بھی عمیق اس کی محبت بھی عمیق !
قہر بھی اس کا ہے اللہ کے بندوں پہ شفیق !
پرورش پاتا ہے تقلید کی تاریکی میں
ہے مگر اس کی طبیعت کا تقاضا تخلیق !

انجمن میں بھی میسر رہی خلوت اس کو
 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 علامہ مثالی فنکار تصور کرتے ہیں ، کیونکہ
 نہ صرف یہ کہ اس کا قلب حسن کا سرچشمہ ہوتا ہے بلکہ اس سے
 انوارِ حسن کے سوتے پھوٹ پھوٹ کر نکلتے اور عالمِ حیات کو منور
 کرتے رہتے ہیں ۔ نیز 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 :

سینہ شاعر تجلی زارِ حسن
 خیزد از سیناے او انوارِ حسن
 از نگاہش خوب گردد خوب تر
 فطرت از افسوزِ او محبوب تر

(اسرار و رموز ، ۳۷)

جب فطرت اپنی جاذبیت و نظر افروزی کے لیے فنکار کے
 اعجاز و سحر کی محتاج ہوئی ، تو ظاہر ہے کہ وہ اس کے بلند مرتبے کو
 کہاں پہنچ سکتی ہے ۔ بھر 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 بلبلی کی
 نغمہ منجی 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 مزین ہیں :

از دمش بلبل نوا آموخت است
غازہ اش رخسارِ گل افروخت است
سوزِ او اندر دلِ پروانہ ہا
عشق را رنگین ازو افسانہ ہا

(وہی کتاب ، ۳۸)

حقیقت یہ ہے کہ اس کے خمیر ہستی میں نہ صرف یہ دنیا ،
یہ عالم بحر و بر پوشیدہ ہوتا ہے بلکہ اس کے دل میں سینکڑوں نئے
جہان پنہاں ہوتے ہیں ۔ علاوہ ازیں اس کے دماغ میں ایسے ایسے
بیمثال پھول اور طرب ناک و غمناک نغمے ہوتے ہیں جن سے دنیا
نا آشنا ہوتی ہے :

بحر و بر پوشیدہ در آب و گلش
صد جہان تازہ مضمّر در دلش
در دماغش نادمیدہ لالہ ہا
ناشنیدہ نغمہ ہا ہم نالہ ہا

(محلِ مذکور)

نیز اس کا فکر اتنا رفیع الشان ہوتا ہے کہ اسے قبح سے قطعاً
واقفیت نہیں ہوتی ۔ وہ محض حسن آشنا ہوتا ہے اور اسی کی تخلیق کرنا
جانتا ہے ۔ وہ خضر کی طرح اولادِ آدم کی رہنمائی کرتا ہے ؛ اور اس کی
تاریکی 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 نشین
زشت را نا آشنا، خوب آفریس
خضر و در ظلماتِ او آبِ حیات
زنده تر از آبِ چشمش کائنات

(محلّ مذکور)

علامہ فرماتے ہیں کہ اس کی سخن سنجی کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ وہ راہِ حیات کے تھکے ماندے، نا تجربہ کار اور سادہ لوح مسافروں کو حسین و سرور انگیز مقام میں لے جائے اور نظامِ زندگی کو مکمل بنا دے۔ چنانچہ یہ اسی کی صدائے پر 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 رہ منزل ز پنا افتادہ ایم
عندلیبِ او نوا پرداخت است
حیلہ از بہرِ ما انداخت است
تا کشد ما را بفردوسِ حیات
حلقہٴ کامل شود قوسِ حیات
کاروانہا از درایش گام زن
در پے آوازِ نایش گام زن

(محلّ 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 محاسبہٴ نفس بھی کرنے لگتی ہے اور ساتھ ہی وہ خواہشِ نا تمام کی لذت سے بھی آشنا ہو جاتی ہے :

چون نسیمش در ریاضِ ما وزد
نرمک اندر لاله و گل می خزد
از قریبِ او خود افزا زندگی
خود حساب و ناشکیبا زندگی

(محلّ مذکور)

اس کی یہ آواز پر سوزِ صورتِ 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 :

اہلِ عالم را صلا بر خواں کند
آتشِ خود را چو باد ارزاں کند

(وہی کتاب ، ۳۹)

ان مباحث کی روشنی میں علامہ اقبال کے متعلق یہ رائے قائم کرنا
درست ہوگا کہ وہ فن کے بے مثال شاہکاروں اور لا محدود ارتقائی
امکانات کی بنا پر آسے واضح طور پر فطرت سے افضل و اعلیٰ سمجھتے
ہیں۔ چنانچہ انہوں نے فن کو رفیع المرتبت مقام عطا کر کے جہالیات
اور ثقافت دونوں پر بڑا احسان کیا ہے۔ یہ بھی ایک مسلمہ حقیقت
ہے کہ علامہ علم کے ہر شعبے کی طرح جہالیات کے ارتقاء کے لیے بھی
اجتہادِ فکر و نظر کو ناگزیر اور تقلید و غلامی کو مضر و مہلک
تصور کرتے ہیں۔ چنانچہ انہوں 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 فعلیت کے جمود و تعطل کی دلیل ، اجتہادِ فکر و نظر کی دشمن ، جدت و بداعت کی رقیب اور ندرت و عبقریت کی حریف ہے ۔ یہ ایک طرف تو فنکار کی فنی صلاحیتوں کو مفلوج اور دوسری جانب ترقی ' فن کی راہوں کو مسدود کر دیتی ہے ۔ لہذا یہی وجہ ہے کہ دیگر حریت پسند علمائے جہالیات کی طرح علامہ اقبال بھی آزادی ' فن کے حامی و نقیب اور تقلید کے زبردست مخالف ہیں اور اسے تخیل و تفکر اور عشق و مستی کے لیے ہلاکت و بربادی کا پیام سمجھتے ہیں :

کس درجہ یہاں عام ہوئی مرگِ تخیل
ہندی بھی فرنگی کا مقلد ، عجمی بھی !
مجھ کو تو یہی غم ہے کہ اس دور کے بہزاد
کھو بیٹھے ہیں مشرق کا سرورِ ازلی بھی !
معلوم ہیں اے مردِ ہنر تیرے کہالات
صنعت تجھے آتی ہے پرانی بھی نئی بھی !
فطرت کو دکھایا بھی ہے دیکھا بھی ہے تو نے
آئینہ فطرت میں دکھا اپنی خودی بھی !

(ضربِ کلیم ، ۱۲۳)

علامہ نے محولہ 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 مبداء ہے ۔ اس کے برعکس مقلد و غلام ذہن کی فنی فعلیت سرور ربا اور ہلاکت آفرین ہوتی ہے ۔ ایسے فن کار چونکہ تخلیقی فعلیت کی حقیقی مسرتوں سے محروم ہوتے ہیں ، لہذا 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 تخیل ان کا
 ان کے اندیشہ تاریک میں قوموں کے مزار
 موت کی نقش گری ان کے صنم خانوں میں
 زندگی سے ہنر ان برہمنوں کا بیزار
 چشمِ آدم سے چھپاتے ہیں مقاماتِ بلند
 کرتے ہیں روح کو خوابیدہ بدن کو بیدار
 ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس
 آہ ! بیچاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار !

(ضربِ کیم ، ۱۲۸)

فن کار پر جنسی جذبات کا غلبہ ہو تو وہ فقط صورت پسند بن کے رہ جاتا ہے اور اسے مافیہ کی کوئی پروا نہیں رہتی ۔ چنانچہ وہ ظاہری زیب و زینت پر مرنے تو لگتا ہے مگر داخلی حسن سے بیگانہ ہوتا چلا جاتا ہے ، حتیٰ کہ محض سطحیت پسند بن کے رہ جاتا ہے ۔ ظاہر ہے ایسے فنکار کا فن سطحی اور بے مقصد ہوگا ، جس کی تقلید قطعاً حرام و ناجائز ہے :

کر بلبیل و طاؤس کی تقلید سے توبہ

بلبل فقط آواز ہے طاؤس فقط رنگ

بالآخر علامہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ تقلید مطلقاً قبیح و ناجائز

ہے ، چاہے کسی کی کیوں نہ ہو۔ وجہ یہ ہے کہ یہ دوسروں کے افکار و تخیلات کی گدائی ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں ، اس سے انسان خود اپنی شخصیت سے دور ہو جاتا ہے۔ اس کے برعکس انسان جب اپنی فکر و نظر سے کام لیتا ہے اور فن میں جدتِ فکر اور ندرتِ تخیل کے کمالات دکھاتا ہے تو انہیں دیکھ کر اور تو اور خود فطرت بھی خجل ہو جاتی ہے :

دیکھے تو زمانے کو اگر اپنی نظر سے
افلاک منور ہوں ترے نورِ سحر سے !
خورشید کرے کسبِ ضیا تیرے شور سے !
ظاہر تری تقدیر ہو سیاہے 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 اسے اپنی خودی کو فراموش کر کے کسی دوسرے شخص کی خودی کا اظہار کرنا پڑتا ہے۔ لہذا تمثیل یا فنِ نقالی علامہ اقبال کے مذہب میں کفر و شرک کے مترادف ہے۔ علاوہ ازیں ، اس سے انسان زندگی کے سوز و ساز کی لذتوں سے بھی محروم ہو جاتا ہے :

تیری خودی سے ہے روشن ترا حریمِ وجود
حیات کیا ہے ؟ اسی کا سرور و سوز و ثبات
بلند تر مہ و پرویس 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)

لہذا 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 پیرویِ عقلِ خدا داد کرے
آبرو کوچہٴ جانان میں نہ برباد کرے
کہنہ پیکر میں نئی روح کو آباد کرے
یا کہن روح کو تقلید سے آزاد کرے

(ضربِ کلیم ، ۱۰۱)

علامہ اقبال کے نزدیک تقلید روح کی غلامی ہے ؛ اور غلامی
چاہے مادی ہو یا ذہنی ، بھر نوعِ 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 اذیتوں میں
مبتلا رہنا ان کی قسمت کا لکھا 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 صلوة بے امام
 درفتد ہر فرد با فردے دگر ہر زماں ہر فرد را دردے دگر
 (زبورِ عجم ، ۲۳۸ - ۲۳۹)

یہی نہیں ، بلکہ غلامی سے تو دل و دماغ کی قلبِ ماہیت کچھ
 اس طرح ہو جاتی ہے کہ حق کا شیدائی باطل کا پرستار بن جاتا ہے
 اور اس کی فطرت مسخ ہو جاتی ہے ۔ نتیجہً 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 زَنار بند
 از غلامی گوہرش نارجمند
 شاخِ او بے مہرگانِ عریاں ز برگ
 نیست اندر جانِ او جز بیمِ مرگ

(زبورِ عجم ، ۲۳۹)

اس غلامی کا ایک نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ انسان کا ذوق خراب
 ہو جاتا ہے ، جس کے سبب وہ زہر کو تریاق سمجھنے لگتا ہے ؛
 حتیٰ کہ مردہ انسان کی طرح زندگی کی حرکت و رونق اور جوش و عمل
 سے یکسر محروم ہو جاتا ہے ۔ نیز وہ زندگی کی اعلیٰ قدروں سے اس
 قدر بیگانہ ہو جاتا ہے کہ آسے 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
 مردہ بے مرگ و نعشِ خود بدوش

آبروئے زندگی در باختہ
چون خراں باکاه و آجو در ساختہ
ممکنش بنگر محال او نگر
رفت و بودِ ماہ و سال او نگر
روز ہا در ماتم یک دیگر اند
در خرام از ریگ ساعت کمتر اند

(محلِ مذکور)

غلامی میں انسان نہ صرف جوشِ حیات ، حسنِ زندگی اور
طہانیتِ 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 ۔
نتیجہً 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
سور او اژدر گز و عقرب شکار
صرصر او آتش دوزخ نژاد
زورقِ ابلیس را بادِ مراد
آتشے اندر هوا غلطیدہ
شعلہ در شعلہ پیچیدہ !
آتشے از دودِ پیچاں تلخ پوش
آتشے تندر غو و دریا خروش
در کنارش مارها اندر ستیز
مارها با کفچہ ہاے زہر ریز

شعلہ اش گیرندہ چوں کلبِ عقور
ہولناک و زندہ سوز و مردہ نور
در چین دشتِ بلا صد روزگار
خوشر ار محکوشی یک دم شمار

(وعی کتاب ، ۲۳۹ - ۲۵۰)

غلامی کی انہیں سلبی قدروں کے پیشِ نظر علامہ اقبال غلام فن کو بھی دشمنِ حیات اور انسانیت سوز خیال کرتے ہوئے اس کی پرزور مخالفت و مذمت کرتے ہیں۔ زبورِ عجم میں انہوں نے ”درمیانِ فنونِ لطیفہٴ 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 علامہ نے اس جگہ غلام فن کی صرف دو اصناف یعنی موسیقی اور مصوری ہی کی نوعیت اور ان کی ہلاکت آفرینیوں پر روشنی ڈالی ہے ، لیکن ان کے ان افکار و آراء کا اطلاق فن کی کل اصناف پر بھی ہوتا ہے۔ وہ ”موسیقی“ کے عنوانِ ذیلی کے تحت لکھتے ہیں :

مرگِ ہا اندر فنونِ بندگی سن چہ گویم از فسوزِ بندگی
نغمہٴ او خالی از نارِ حیات ہمچو سیلِ افتد بدیوارِ حیات
چوں دلِ او نیرہ سیائے غلام پست چوں طبعش نواہائے غلام
از دلِ افسردہٴ او سوز رفت ذوقِ فردا لذتِ امروز رفت
از نئے او آشکارا رازِ او ! مرگِ یک شہر است اندر سازِ او
ناتوان و زار می سازد ترا از جہان بیزار می سازد ترا
چشمِ از را اشکِ پیہم سرمہ ایست تا توانی بر نوائے او مایست

(۲۵۱ تا ۲۵۲)

مذکورہ بالا اشعار میں فنونِ بندگی یعنی غلام فن کے متعلق علامہ اقبال نے جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان کی تلخیص اس طرح

کر سکتے ہیں :

- ۱- غلام فن غلامی کی تاثیر سے نہ صرف خود بے جان ہوتا ہے بلکہ اس میں موت بھی پوشیدہ ہوتی ہے ۔ ظاہر ہے موت زندگی کی سب سے زیادہ دشمن ہے ؛
- ۲- ایسا فن ظلمت آفرین اور سوقیانہ ہوتا ہے ؛
- ۳- اس میں نہ تو سوز ہوتا ہے اور نہ ساز ، بلکہ یہ عالمگیر طور پر ہلاکت خیز ہوتا ہے ۔ نیز اس سے انسان میں ضعف و زاری اور افسردگی و مایوسی پیدا ہوتی ہے ۔ علاوہ ازیں وہ بے حد درد انگیز اور حزن آفرین ہوتا ہے ۔ لہذا 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 زھرناک ہوتا ہے :

الخذر ایس نغمہ موت است و بس
 نیستی در کسوتِ صوت است و بس
 تشنہ کامی ؟ این حرمِ بے زمزم است
 در بزم و زیرش ہلاکِ آدم است
 سوزِ دل از دل برد غم می دہد
 زھر 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 ماندِ 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 پروردہ
آتشے در خونِ دل حل کردہ
(۲۵۳)

علامہ نے معنی یہاں 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 آن باشد کہ بستاند ترا
بے نیاز از نقش گرداند ترا
معنی آن نبود کہ کور و کر کند
مرد را بر نقش عاشق تر کند
مطربِ ما جلوہ معنی ندید
دل بصورت بست و از معنی رمید
(۲۵۳)

ان اشعار سے یہ حقیقت واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ علامہ اقبال اس دبستانِ فن سے تعلق رکھتے ہیں جو معنویت پسند ہے - یہ غالباً افلاطون ، رسکن اور مولانا روم کا اثر ہے - علامہ چونکہ فن میں مقصدیت کو ناگزیر خیال کرتے ہیں ، اس لیے ان کا معنویت پسند ہونا بھی ضروری تھا ؛ لہذا وہ ” صورت پسندی“ کے سخت مخالف اور اسے تقلید و غلامی کا نتیجہ سمجھتے ہیں - بہر کیف ، جس طرح موسیقی غلامی میں روح کے لیے موت ہوتی ہے اسی طرح محکومی میں مصوری بھی اپنے جانفزا اثرات سے محروم ہو کر انسان کے لیے سمّ 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 ، پرہیزگاری کو ہنگامہٴ حیات کے 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 :

ہمچنان دیدم فنِ صورت گری نے براہیمی درو نے آذری
 ”راہبے در حلقۂ دامِ ہوس دلبرے با طائرے اندر قفس
 خسروے پیشِ فقیرے خرقہ پوش مردِ کوہستانی ہیزم بدوش
 نازنینے در رہِ بت خانۂ جوگئے در خلوتِ ویرانۂ
 پیر کے از دردِ پیری داغ داغ آنکہ اندر دستِ او گل شد چراغ
 مطربے از نغمۂ بیگانہ مست بلبے نالید و تارِ او گست
 نوجوانے از نگاہے خوردہ تیر کود کے بر گردنِ بانایے پیر“
 می چکد از خامہ ہا مضمونِ موت ہر کجا افسانہ 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 ، لہذا اس کے لیے کسی نادر و جدید شے کا پیدا کرنا دشوار ہوتا ہے :

علمِ حاضر پیشِ آفل در سجد
شک بیفزود و یمیں از دل ربود
بے یقین را لذتِ تحقیق نیست
بے یقین را قوتِ تخلیق نیست
بے یقین را رعشہ ہا اندر دل است
نقشِ نو آوردن او را مشکل است

(وہی کتاب ، ۲۵۵)

یہی نہیں ، بلکہ اس کی نامرادی و محرومی اور کوتاہ بینی و کجروی کی اتنا یہ ہے کہ وہ خود اپنے آپ سے بیگانہ اور دولتِ دل سے محروم ہوتا ہے ۔ وہ چونکہ جدتِ افکار اور قوتِ تخلیق کی لذت سے نا آشنا ہوتا ہے اس لیے عوام میں حسنِ ذوق پیدا کرنے کے بجائے وہ ان کی کور ذوقی کا تتبع 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 در یوزہ 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 جبریلؑ کی محبت بھی نصیب نہیں ہوتی ۔ وہ دولتِ فکر اور ذوقِ جہاد سے بھی بے بہرہ ہوتا ہے اور اس کی فنی تخلیق میں کوئی انقلاب آفرین اثر نہیں ہوتا :

از نگاہش رخنہ در افلاک نیست
زانکہ اندر سینہ دل بیباک نیست
خاکسار و بے حضور و شرمگین
بے نصیب از صحبت 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 حس ہو جاتا ہے۔ اس بے حسی سے اس میں جمود و تعطل پیدا ہو جاتا ہے جس سے اس میں ندرت و جدت کے مادے کا خاتمہ ہو جاتا ہے اور ایجاد و اختراع کی تمام صلاحیتیں مفلوج ہو جاتی ہیں؛ حتیٰ کہ آسے اپنی محرومی کا احساس تک بھی نہیں رہتا :

در غلامی تن ز جاں گردد تہی
از تن بے جاں چہ امیدِ بھی
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 جدت و ندرت کو حرام سمجھنے لگ جائیں گے۔ غلامی ان کی قلبِ ماہیت اس طرح کر دے گی کہ انہیں ہر نئی چیز پر وہم و گمان گزرنے لگے گا اور اسے شک و شبہ کی نظروں سے دیکھنے لگیں گے۔ علاوہ ازیں ان کا ذوق بھی اس قدر بگڑ جائے گا کہ فرسودہ و دقیانوسی چیزیں تک انہیں مرغوب ہوں گی :

جبرئیلے را اگر سازی غلام
برفتد از گنبد آئینہ قام
کیش او تقلید و کارش آذری ست
ندرت اندر مذهب او کافری ست
تازگیہا وہم و شک افزائش
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 گزارنے 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 :

چشم او بر رفتہ از آیندہ کور
چوں مجاور رزق او از خاکِ گور
گر هنر 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، اہل نظر کو وہ ہرگز مرغوب نہیں ہو سکتا :

طائر دانا نمی گردد اسیر
گرچہ باشد دامے از تارِ حریر

(موضع مذکور)

اپنی نظم ” شاعر “ میں علامہ نے اپنے اس نظریے کو بڑے ہی واضح اور موثر انداز میں پیش کیا ہے ۔ وہ شاعر یعنی فنکار سے مخاطب کرتے ہوئے کہتے ہیں :

مشرق کے نیستان 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 سے !
 ایسی کوئی دنیا نہیں افلاک کے نیچے
 بے معرکہ ہاتھ آئے جہاں تختِ جم و کے
 ہر لحظہ نیا طور نئی برقِ تجلی
 اللہ کرے مرحلہ شوق نہ ہو طے !

(ضربِ کلیم ، ۱۲۶)

انہوں نے اپنی نظم ” اجتہاد “ میں پھر اس حقیقت پر زور دیا ہے کہ جن تین چیزوں کی وجہ سے انسان میں جدتِ فکر یا اجتہادِ فکر 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 دین کوئی کہاں سے سیکھے
 نہ کہیں لذتِ کردار نہ افکارِ عمیق !
 حلقہ شوق میں وہ جرأتِ اندیشہ کہاں
 آہ ! محکومی و تقلید و زوالِ تحقیق !

(وہی کتاب ، ۱۳)

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 ؟ ملت 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 جدت سے ہوئی ہے ، اس لیے اس کائنات میں ہر شئے متواتر تغیر پذیر رہتی ہے ، اور یہ امر اس کی جاذبیت و دلکشی کی وجہ حقیقی ہے ۔ لہذا فن کے حسن و ارتقاء کے لیے اجتہادِ فکر ناگزیر ہے :

ایک صورت پر نہیں رہتا کسی شئے کو قرار
 ذوقِ جدت سے ہے ترکیبِ مزاجِ روزگار

(بانگِ درا ، ۱۶۳)

فطرت کا یہ ذوقِ جدت ہی ہے جس کے باعث وہ ہر لحظہ ایک نئی ارتقائی شان میں رہتی ہے ۔ لہذا یہ دنیا ایک عالمِ ایجاد ہوئی ، جس میں صرف ایجاد یا جدت یا ندرت ہی کو ہر دل عزیز 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)

وہائیٹ ہیڈ 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۔ کل عمرانی مطالعے کا حاصل یہ ہے کہ کہاں اپنی حقیقت میں ارتقائی ہے ، لہذا اس کا کوئی جمودی قیام ممکن نہیں۔ فطرت نے انسان کو ترقی یا تنزل میں سے فقط ایک ہی چیز انتخاب کرنے کی آزادی دی ہوئی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ فرد یا جماعت اگر ترقی کے سلسلے کو قائم نہیں رکھ سکتا تو اس کا رو بہ تنزل ہو جانا فطری طور پر لازمی ہے۔ یہ قانونِ فطرت ہے جس کے خلاف ایک جاہل قدامت شخص ہی عمل کر سکتا ہے (۲)۔

اب رہا یہ سوال کہ اس سلسلہ ترقی کو قائم کیسے رکھا جا سکتا ہے؟ تو اس کا جواب وہائیٹ ہیڈ یہ دیتا ہے کہ انسان فقط اجتہاد ہی کے ذریعے سلسلہ 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 ہی وہ اپنے مقصود کو حاصل کرتا ہے۔ اس قسم کے اجتہادات ثقافت کے اندر ایک طرح کے تغیر کی ہلکی سی لہریں ہوتی ہیں ، جن کے ذریعے زمانہ اپنی تازگی کو برقرار رکھتا ہے۔ چنانچہ کوئی قوم اپنی قوت کو اسی وقت تک محفوظ و برقرار

(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 تہذیبِ کامل طور پر تنزل کی حالت میں ہوتی ہے۔ ایک مجتہد یا مجاہد ہی فقط ماضی کی عظمت کو سمجھتا ہے۔ ماضی کا سرمایہ علم و ادب اپنے زمانے میں اجتہاد ہی تو تھا۔ چنانچہ ایس کیلس (۳) ، سوفو کلیز (۴) ، یورپیڈیز (۵) فکر کی دنیا کے مجتہد ہی تو تھے“ (۶)۔

ان تمام مباحث سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ علاوہ 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 جالیاتی 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

فنی صلاحیت

باب ۱۴

فتی صلاحیت

فتی صلاحیت وہی ہوتی ہے یا اکتسابی؟ اس مسئلے کے متعلق عام طور پر دو مختلف نظریے پائے جاتے ہیں۔ ایک کی رو سے فتی صلاحیت کلیتاً وہی ہوتی ہے؛ یعنی فنکار کو فتی فعلیت کی صلاحیت فطرت کی طرف سے ودیعت ہوتی ہے جس میں اس کی اپنی کوشش کو کوئی دخل نہیں ہوتا۔ لہذا کوئی شخص علم، سعی و محنت، ریاض و سزاوت کے ذریعے حقیقی فنکار نہیں بن سکتا۔ اس کے غلی الرغم دوسرے نظریے کا یہ دعویٰ ہے کہ ہر شخص اکتساب یعنی کوشش و محنت سے فنکار بن سکتا ہے؛ یعنی فتی صلاحیت وہی نہیں اکتسابی ہوتی ہے۔ کانٹ اول الذکر دبستان سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کے نزدیک فتی فعلیت یا فنکاری عبقریت کا کام ہے، اور عبقریت نام ہے جمالیاتی تصورات کی شبیہ گری کرنے کے ملکہ کا۔ یہ چونکہ طبیعت کے جوہر قابل کو فطری طور پر ودیعت ہوتی ہے، اس لیے اسے وہی کہتے ہیں۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ اسے نہ تو کوئی علم سکھا سکتا ہے اور نہ وہ جدوجہد ہی سے حاصل ہو سکتی ہے۔ اس نے علم اور فن میں اسی بنا پر امتیاز روا رکھا ہے کہ علم تو ایک اکتسابی شے ہے اور فن وہی ہوتا ہے۔ لہذا علم سیکھنے کے لیے انسان کو فطرت کے اس عطیے یعنی عبقریت کی ضرورت نہیں ہوتی، بلکہ اس کے لیے شعوری عقل کی فعلیت کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس کے برعکس عبقریت کے بغیر فنکاری ایک امر محال ہے، کیونکہ یہ اس کی غیر شعوری تخلیقی قوت کا سرچشمہ اور فن لطیف کا عجیب وسیلہ ہے؛

اسی لیے فن کو "فنِ عبقریت" (۱) کے نام سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ نیوٹن (۲) کی طرح ہر شخص علم میٹھ سکتا ہے، لیکن تخیلات کے ہوتے ہوئے بھی ہر شخص شعر نہیں کہہ سکتا۔ فنِ لطیف اس اعتبار سے فطرت سے گہری مشابہت رکھتا ہے (۳)؛ لیکن جہاں تک علامہ اقبال کا تعلق ہے وہ ان دونوں دبستانوں کو ناقص خیال کرتے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ ان کے نزدیک فنی صلاحیت وہی بھی ہے اور اکتسابی بھی۔ اس میں شک نہیں کہ فنی صلاحیت کا جوہر فنکار کو فطری طور پر ہی ودیعت ہوتا ہے، لیکن اس جوہر کو قلب کی کان میں سے باہر نکال لانے اور اسے چمکانے کے لیے محنتِ پیہم اور مشق و مزاوت کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس مسئلے پر اس اعتبار سے بھی غور کیا جا سکتا ہے کہ فنی صلاحیت کے دو پہلو ہیں: ایک موضوعی یا داخلی، دوسرا معروضی یا خارجی۔ ان میں سے پہلا وہی 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 رگ معمار کی گرمی سے ہے تعمیر
میخانہ حافظ ہو کہ بتخانہ بہزاد
بے محنتِ پیہم کوئی جوہر نہیں کھلتا
روشن شررِ تیشہ سے ہے خانہ فرہاد

(ضربِ کلیم، ۱۳۱)

(۱) art of genius
(۲) Sir, Issac Newton (1642-1727)، انگریز ریاضی دان اور عالمِ طبیعیات۔

Bosanquet, A History of Aesthetic, P. 297f. (۳)

مصطلحات

مصطلحات

Absolute	التصور یا تصورِ مطلق (ہیکل)
Abstract	مجرد ، تنزیہی یا تجریدی
Abstract affinity of thought	فکر کی مجرد لامتناہیت (نظریہ)
Abstractism	تجریدیّت یا تنزیہ
Adherent beauty	متوسل حسن
Aesthetics	جالیات
Aesthetic activity	جالیاتی فعلیت
Aesthetic acoustics	جالیاتی سمعتیات
Aesthetic apprehension	جالی ادراک
Aesthetic bliss	جالیاتی سرور
Aesthetic creation	جالیاتی تخلیق
Aesthetic destruction	جالیاتی تخریب (وہائٹ ہیڈ)
Aesthetic ecstasy	جالیاتی وجد
Aesthetic emotions	جالیاتی سادہ جذبات
Aesthetic enjoyment	جالیاتی لطف اندوزی
Aesthetic experience	جالیاتی مشاہدہ
Aesthetic faculties	جالیاتی ملکات
Aesthetic happiness	جالیاتی مسرت یا خوشی
Aesthetic measure	جالیاتی پیمائش
Aesthetic object	جالیاتی معروض
Aesthetic optics	جالیاتی بصریات
Aesthetical physiology	جالیاتی عضویات
Aesthetic pleasure	جالیاتی حظ یا لذت

Aesthetic repulston	جالیاتی نفرت یا کراہیت
Aesthetic semblance	جالیاتی تشبہ
Aesthetic sense	جالیاتی حس
Aesthetic thrill	جالیاتی لرزش
Anaesthesia	بے حس
Analogy	لسانیاتی قیاس
Antecedent	مقدمہ (منطق) کس قضیہ شرطیہ کا وہ حصہ جس پر دوسرا حصہ منحصر ہو .
Anthropomorphism	اصول تجسمیت (بائیسے Biese کا نظریہ)
Aphorism	جامع کاہہ
Appearance	مظہر یا نمود
a priori principles	ماورائے تجربی اصول
Aristotelianism	ارسطوتیت یا ارسطا طالیت ، ارسطو کا نظامِ فکر
Art-impulse	فنی جذبات
Aristry	فن کارانہ صلاحیت
Artistic activity	فنی فعلیت
Artistic creations	فنی تخلیقات
Artistic faculty	جالیاتی ملکہ
Audiblity	سماعت پذیری
Aurea sectio	طلائی تناسب
Ayagos	اگاتھوس "الخیر" سر تا سر حسن و خوبی
Balance	توازن
Beauty-blind	حسن کور
Canvas	پردہ تصویر

Cartesianism	کارٹیزیت یا ڈیکارٹ کا نظامِ فلسفہ
	— رینے ڈیکارٹ کو بعض اوقات Des Cartes اور کبھی لاطینی زبان میں Renatus Cartesius کہتے ہیں اور اس آخری لاطینی نام ہی سے کارٹیزیت اور کارٹیزوی (ڈیکارٹ کے فلسفے کا پیرو) کی اصطلاحات ماخوذ ہیں۔
Categories	مقولات
Catharsis	ارسطو کا نظریہ کتھارسس یعنی المیہ کی تاثیر تزکیہ و تطہیر
Characteristic art	امتیازی فن
Chiaroscuro	کیاروسکرو—صوری، کی اصطلاح، تصویر میں روشن اور تاریکی دکھانا اور دھوپ میں چھاؤں اور چھاؤں میں دھوپ دکھانے کا فن
Chorus	کورس — ایسا گانا جس میں کئی ایک موسیقار مل کر گاتے ہیں
Colour-blind	رنگودھیا یا رنگ کور
Combinations	ترکیبات
Comedy	طربہ
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	جوابِ توازن
Creative activity	تخلیقی فعلیت

Creative faculty	تخلیقی بلکہ
Creative stimulus	تخلیقی مہیج
Cyrenaica	حکماءے سائرنہ ، یعنی وہ حکماء جو دبستان لذت سے تعلق رکھتے ہیں .
Decorative formalism	مرصع صورت (بصوری کا ایک نظریہ)
Deism	مسلمک بے رسالت ، یعنی یہ نظریہ کہ خدا تو ہے لیکن رسالت و نبوت محض فرضی شے ہے .
Definiteness	قطعیت
Deformity	بد صورتی
Delphi	ڈیلفی ، قدیم یونان کے ایک شہر ڈیلفی میں اس نام کا ایک مشہور بت خانہ تھا ، جس کے متعلق لوگوں کا عقیدہ تھا کہ وہاں جا کر آدمی اپنے متعلق دیوتاؤں کی پیشین گوئیوں سے مستفید ہو سکتا ہے اور اسے اپنے نفع و نقصان کی خبر مل سکتی ہے .
Dependent beauty	متوسل حسن
Determinateness	تعیین
Determinism	عقیدہ جبریہ
Diction	اسلوب بیان
Dioramas	فنی مرقعوں کے نظارے
Discord	بے آہنگی
Doric	ڈوری ، قدیم یونان کے شہر ڈوری (Doris) یا ڈوری قوم (Dorins) کے متعلق یونان کے تین تعمیری سلسلوں میں قدیم اور سادہ ترین سلسلے یا اس کی منقح رومی صورت کے متعلق .

Dualism	ثنوت — یہ عقیدہ کہ روح اور مادہ وغیرہ دو مستقل جوہر ہیں .
Dynamic sublimity	حرکی جلال
Dynamic theory	حرکی نظریہ
Eidos	افلاطون کے نزدیک حقائقِ ثابتہ کا عالم
Einfühlung	نظریہ جذب و انجذاب (لیپس) (Lipps) کا نظریہ) — اس سے مقصود اپنے آپ کو شےء مشہودہ میں جذب کر دینا ہے .
Elan Vital or Vital Impulse	جوشِ حیات (برگسمان کا نظریہ)
Eclecticism	انتخابیت ، ان قدیم حکماء کا دبستان ، جو فلسفے کے مختلف مکاتبِ فکر سے مسائل کا انتخاب کر کے پیش کیا کرتے تھے ۔ لہذا اسے حکماء کا اپنا کوئی متعین یا مخصوص نظریہ نہیں ہوا کرتا تھا .
Empathy	جذبِ ذاتی (نظریہ)
Empiricists	تجربیت پسند
Epic	رزمیہ
Epicurianism	ایقوریت
Episodes	ضمنی قصے — قدیم یونانی ڈرامے میں دو گیتوں کا درمیانی حصہ — اب اس سے ضمنی قصہ یا قصے میں قصہ مراد لیتے ہیں .
Eros	عشق یا یونان کے علم الاساطیر میں ”ایروس“ عشق کا دیوتا ہے .
Expressionism	اظہاریت
Expressive	مظہر
Externalize	معروضی تشکیل کرنا

Externalisations	تجسیمات
Feeling-import	احساسی مفہوم
Feeling-value	احساسی قدر
First Beauty	حسنِ ازں
Form	صورت
Formalism	صورتیت
Formalists	صورتیت پسند
Formative art	فنِ صورت گری
Form-aspect	صوری پہلو
Form-impulse	صوری جذبہ
Forming-power	صورت گراں قوت
Formless Practical Reason	بے صورت عقل عملی (نظریہ)
Frontis piece	مصور صفحہ
Fugitive arts	عارضی فنون
Furries	قدیم یونان کے علم الاساطیر میں قسمت اور انتقام کی تین دیویاں جن کے نام یہ ہیں :
	ایری نیس (Erinyes) ایلیکٹو (Alecto) اور میگیزا (Megaeza)۔
Generlisations	تعمیمات
Genius	عبقری اور عبقریت
Gnostes	غناسطی — عیسائیوں کا ایک قدیم مذہبی فرقہ ، اسے قرامطہ ادربہ بھی کہتے ہیں ۔
Golden section	طلائی تناسب یا قسمتِ طلائی
Good	حسنہ ، خیر یا نیکی
Good in themselves	بذاتہ نیک
Gothic architecture	گاتھی فنِ تعمیر ، یہ طرزِ تعمیر یورپ میں بالخصوص المانیہ میں

بارہویں صدی سے سولہویں صدی میلادی تک رائج اور مقبول رہا۔ اس کی امتیازی خصوصیت نوکدار محرب ہے۔

Grace

گریس ،

یونانی علم الاساطیر میں تین دیویاں جو آپس میں بہنیں ہیں اور انسانوں کو حسن و دلربائی عطا کرتی ہیں۔

Harmony

ہم آہنگی

Harmony of harmonies

ہم آہنگیوں کی ہم آہنگی ،

یہ نظریہ اصل کے اعتبار سے خالص قرآنی ہے (دیکھیے مؤلف کی کتاب جہالیات قرآن حکیم کی روشنی میں ، ص ۱۳۰ و ۲۳۳) - مغرب میں اس نظریے کا نقیب وہائٹ ہیڈ ہے۔

Hedonism

نظریہ لذت

یہ کہ انسان کا مقصد زندگی حصول لذت کے بجز کچھ نہیں۔

Hegelism Identity

ہیگلی عین

Hegelism

ہیگلیت یا ہیگل کا نظامِ فلسفہ

Hermes

ہرمیز ،

زیس Zeus اور میا Maia کا بیٹا (یونانی علم الاساطیر) ، ایک اولمپی دیوتا ، جو دیوتاؤں کا نقیب و پیغامبر ، ریوڑوں میں فراوانی پیدا کرنے والا، سرحدوں، سڑکوں اور ان کی تجارت کا محافظ۔ نیز وہ علم و ایجاد ، بلاغت ، عیاری ، چوری قسمت اور بے نام چھپے حزانوں کا دیوتا اور 'مردوں 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 ہیں ۔
Humanity	مذہبِ انسانیت ، یہ نظریہ کہ خدمتِ خلق ہی حقیقی ذریعہٴ نجات ہے ۔
Iconoclasm	مسلکِ بت شکنی
Icones	سورتیاں
Iconoclast	بت شکنی
Idea	تصور یا العین
Ideal	مثالی
Idealism	عینیت یا تصویریت
Idealist	تصویریت پسند یا عینیت پسند
Idealisation	تصورگری، اس سے مقصود زورِ تصور سے کسی شے کو اس کے مکمل یا خوش نما ترین صورت میں ظاہر کرنا ہے ۔
Illusion	فریبِ نظر
Images	تمائیل ، واحد تمثال
Imaginative apprehensions	تخیلی ادراکات
Immanence	محیطیتِ کل
Impressionism	ارتسامیت
Inborn	وہبی
Inderminate	نا متعین
Indivisibility	غیر منقسمیت
Inhibition	مزاحمت
Interest	غرض مفاد
Intrinsic	ذاتی
Intrinsic beauty	حسنِ ذاتی

Intuition	وجدان
Intuitionists	وجدانیت پسند
Invisible	غیر مرئی
Isolated colours	تفریدی رنگ یا الوان
Jesuits	یسوعی ،
	عیسائیوں کا ایک مذہبی فرقہ ، جسے اگنیشش لویولا نے ۱۵۳۳ء میں قائم کیا تھا ۔
Juno	جونو ،
	رومی علم الاساطیر میں شادی اور پیدائش کی ایک قدیم اطالوی دیوی ، جو اہل روم کے سب سے بڑے دیوتا جیوپیٹر کی بیوی تھی اور اس کی بہت سی صفات میں شریک بھی تھی ۔ رومی اسے یونانی ہیرا (Hera) کے مثل سمجھتے ہیں ۔
Jupiter	جیوپیٹر ،
	قدیم رومیوں کے دیوتاؤں کا دیوتا
Landscape	بڑی منظر
Light & shade	تئویر و تظلیل
Madonna	حضرت مریمؑ کا مجسمہ
Magnitude	ضخاست
Manichacism	مانی مذہب ،
	مانی Mani (۲۱۵—۲۷۶ء) ایک بائبانہ کا رہنے والا تھا ۔ اس کی تعلیم کا خلاصہ یہ تھا کہ ہر شے کا ظہور دو چشموں سے ہوا ہے ، نور و ظلمت یا خیر و شر سے ۔
Manifestation	ظہور
Materialism	مادیت یا نظامِ فلسفہ مادیت
Materialistic atomism	مادی جوہریت

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	صورتیت
Model	تجربہ نما نمونہ
Modifications of the Beautiful	حسن کی تعدیلات (ہارٹ مان کا نظریہ)
Moments	شیئون (کانٹ)
Monasticism	مسلکِ رهبانیت یا خانقیت
Moral sense	اخلاقی حس ،
	شیفٹس بری کی اصطلاح ، جسے بعد میں ہنچسن 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 حقیقت (لیرڈ) ،
	یہ نظریہ کہ حسن سے آگاہی محض دید کا خالص عمل ہے .
Naturalism	فطرتیت
Natural selection	فطری انتخاب
Neo-scholastic	نو مکتبی ارسطویت
	Aristotelianism
Note	سرتی (سومیتی)

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 حسن ترتیب یا نظم و ضبط

Opera اوپرا ، غنائی تمثیل ؛ وہ نائٹک جس

میں ساز و آواز کا عنصر غالب ہوتا ہے .

Orphic religion عورفیسسی مذہب

Painted منقوش یا منقش

Palette لوحہ الوان

Pallas پلاس ،

یونانی عام الاساطیر میں ایتھنا دیوی کا لقب۔۔۔ یہ بڑی بڑی اولمپی دیویوں میں سے ایک شہری دیوی ہے ، جو امن و جنگ کے ہنر میں اپنی عقل و دانش کے لیے مشہور ہے۔ اہل روم اسے ” منروا“ کے مثل سمجھتے ہیں .

Panoramas دنیا کے مکمل مناظر

Pantheism	مسلکِ وحدت الوجود
Paradoxes	مقولاتِ محال
Particularity	تخصیص
Particulars	جزئیات
Pensiero pansante (in English Thinking activity)	تفکرانہ فعلیت
Pensiero pensato	مردہ افکار
Percept	شےِ مدرکہ
Percipatetics	مشائین
Peripatetic school	دبستانِ مشائیت
Perspective	تناظر
Phenomenal appearances	مظہری نمودیں
Picturesque	نظر افروز
Plastic arts	پلاسٹک فنون یا فنونِ شکل تراشی
Play impulse	جذبہِ خوش فعلیت
Plotinism	اشراقیت
Poetic licence	تصرفِ شعری
Positivist	ثبوتیت پسند
Positivism	ثبوتیت ، اگست کامٹ August Comte کا نظامِ فلسفہ ، جس کی رو سے ان چیزوں کا وجود تسلیم کیا جاتا ہے جو قابلِ مشاہدہ و ثبوت ہوں ۔
Post-intuitional	ما بعد الوجدانی
Predestined harmony	تقدیری ہم آہنگی
Pre-suppositions	پیش فرضیاں
Prisim of thought	منشورِ تخیل

Prismatic cube	منشوری مکعب
Psycho-analysis	نفسیاتی تحلیل
Pure	خالص ، (کانٹ کی اصطلاح)
Rational science	معقول حکمیات
Realism	حقیقت
Realist	شیئت یا حقیقت پسند
Reconciliation	مطابقت ،
فلسفے کی اصطلاح ؛ کس نظریے کی واقعات کے ساتھ تطبیق دینا .	
Records	ماثرات
Reflex or internal sense	داخلی حس
Reminiscence	تذکر
Repose	بوزونیت
Resolution	تسویہ نا آہنگی ؛ اس سے مراد نا آہنگ شے کو ہم آہنگ بنانا ہے .
Revelation	کشفیات
Romantic	رومانیاتی
Romantics	اہل رومانیت
Romanticism	رومانیت
Scepticism	تشکیکیت
Schein	جالیاتی جلوہ ، "شین" جرمن

زبان کا لفظ ہے ۔ نائٹ نے اس کا ترجمہ "Shine" یعنی چمک کیا ہے ۔ بوزنیکٹ نے Show اور snubance (یعنی نمود) اور مظہر) اور کروچے نے appearance (یعنی دکھاوا کیا ہے ۔ میری تحقیق میں ہارٹ مان نے یہ اصطلاح

اسلامی تصوف سے لی ہے اور لفظ Schein ” جلوہ “ کا
جرمن زبان میں اصطلاحی ترجمہ ہے جسے ہارٹ مان نے
مزید معنی پہنا دیے ہیں .

Scope	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
Sinuosity	اعوجات
Skepticism	ارتبایت یا تشکیکیت
Social Aesthetics	معاشرتی جالیات (نظریہ)
Sophists	سوفسطائی معلم یا حکماء
Sonata	سوناتا ،

پیانو کا ایک راگ جس میں کئی ” لے “ اور گتیں ہوتی
ہیں لیکن ان سب کا سر ایک ہی ہوتا ہے .

Sorties قیاس متراکمہ ،

ایسی دلیل جو قیاسات کی غیر معینہ تعداد پر مشتمل
ہوتی ہے اور انہیں اس طرح ترتیب دیتی ہے کہ پہلے کا

مسند دوسرے کا مبدأ بن جاتا ہے اور یہ سلسلہ چلتا رہتا ہے حتیٰ کہ نتیجہ مستخرج ہو جاتا ہے ، جو پہلے کے مبدأ کو دوسرے کے مسند سے ملا دیتا ہے ۔

Space	مکان
Spiritualism	روحیت ، یہ عقیدہ کہ روح مادے سے الگ موجود ہے یا پہ کہ وہ قائم بالذات شے ہے ۔
Spontaneity	آمد یا برجستگی (وہائٹ ہیڈ)
Sterometric	حجم پیمانہ
Stoics	رواقی
Stoicism	رواقیت
Subject	موضوع
Subjective	موضوعی
Subjectivism	موضوعیت
Subjectivity	موضوعیت
Sublime	جلیل
Sublimity	جلال
Subsidiary arts	تابع فنون
Supper-natural	ما فوق الفطری
Symbolism	رمزیت
Symmetry	اعتدال یا تناسب
Symphony	سمفنی ، ایک خاص نغمہ جو ارکیسٹرا میں بجایا جاتا ہے اور جس میں مختلف اور متضاد گتیں ایک ساتھ چلتی ہیں ۔
Syncretism	مصالحت پسندیت
Synthesis	ترکیب
Taste	ذوق

Teleology	غایتیت
Texture	نسیج
Theory of Life	گیو کا نظریہ حیات
Thing-in-Itself	شے قائم بالذات کانٹ کی اصطلاح، جس سے وہ خدا مراد لیتا ہے .
Theory of association	نظریہ تلازم
Time and Space	زمان و مکان
Totalitat	ہم آہنگ کلیت
Totality	کلیت
Transcendence	ما فوق الادراکیت
Trompe L'oeil	نقشہ پرکار ، ایسے نقش یا تصویر کو کہتے ہیں جو ایسی پرکار نقل ہو کہ اس پر اصل کا دھوکا ہو جائے۔ اس رعایت معنوی کی بناء پر اس کے لیے نقشہ پرکار کی اصطلاح وضع کی گئی ہے۔
Type	انموج ، وہ حیوانی یا نباتاتی جسم ، جس میں اپنی نوع یا طبقے کی اہم خصوصیات موجود ہوں .
Ugliness	قبح
Ugly	قبیح
Universal metaphor	آفاقی استعارہ (بائیسے Biese کا نظریہ)
Universals	کلیات
Value	قدر
Venus	وینس یا زہرہ ، رومی علم الاساطیر میں محبت کی دیوی
Visibility	رویت

مضطلحات

اقبال اور جالیات

Vision

بصیرت

Visual art

مرئی فن

Will-less

لا ارادہ (شوین ہاور کا نظریہ)

مآخذ

ماخذ

ابواللیث صدیقی : (۱) تاریخ تصوف کا ایرانی اور ہندی
پس منظر ، در اقبال ، لاہور ،
اکتوبر ۱۹۵۳ء ؛

(۲) تاریخ تصوف کا ہندی ، یونانی اور اسلامی

پس منظر در اقبال ، اپریل ۱۹۵۷ء ؛
نظریہ خودی کا صحیح مفہوم ، در اقبال
لاہور اپریل ۱۹۵۳ء ؛

(حکیم) احمد شجاع :

قاضی احمد میاں

اقبالیات کا تنقیدی جائزہ ، اقبال اکادمی ،
کراچی ؛

اختر جونا گڑھی :

ادبی دنیا ، لاہور اگست ۱۹۳۳ء ؛
آردو ، (اقبال نمبر) ، انجمن ترقی آردو ،
اکتوبر ۱۹۳۸ء ؛

آردو ، (اقبال نمبر) ، انجمن ترقی آردو ،
کراچی ۱۹۳۱ء ؛

(ڈاکٹر علامہ سر محمد)

(۱) بانگِ درا ، لاہور ۱۹۲۳ء ؛

اقبال

(۲) بالِ جبریل ، لاہور ۱۹۳۵ء ؛

(۳) ضربِ کلیم ، لاہور ۱۹۳۶ء ؛

(۴) اسرارِ خودی ، لاہور ۱۹۱۵ء ؛

(۵) رموزِ بے خودی ، لاہور ۱۹۱۸ء ؛

- (۶) پیامِ مشرق ، لاہور ۱۹۲۳ء ؛
- (۷) زبورِ عجم ، لاہور ۱۹۲۷ء ؛
- (۸) جاوید نامہ ، لاہور ۱۹۳۲ء ؛
- (۹) پس چہ باید کرد اے اقوامِ شرق ،
لاہور ۱۹۳۶ء ؛
- (۱۰) ارمغانِ حجاز ، لاہور ۱۹۳۸ء ؛
- (۱۱) اقبال نامہ ، (مکاتیبِ اقبال) ، ۲ جلد ،
لاہور ۱۹۳۳ء ، ۱۹۵۱ء ؛
- (۱۲) دیباچہ در مرقعِ چغتائی ، لاہور ۱۹۲۸ء ؛
- (۱۳) منشوراتِ اقبال ، طبعِ بزمِ اقبال ، لاہور ؛
- (۱۴) اسرارِ خودی اور تصوف در اخبار و کیل ،
امرتسر ۱۵ جنوری ۱۹۱۶ء ؛
- (۱۵) مراسلہ (از کشاف) ، در اخبار و کیل ،
امرتسر ۲۲ دسمبر ۱۹۱۵ء ؛
- (۱۶) مکاتیبِ اقبال (بنام خان نیاز الدین خان)
طبعِ بزمِ اقبال لاہور ؛
- (۱۷) مکتوباتِ اقبال (از سید نذیر اے - نیازی) ،
طبعِ اقبال ، اکادمی ، کراچی ؛
- (۱۸) باقیاتِ اقبال ، نوائے وقت ، لاہور
۱۹۵۳ء ؛
- تقریرِ یومِ اقبال ، طبعِ بزمِ اقبال ، لاہور
۱۹۵۳ء ؛
- فلسفہِ اقبال ، طبعِ بزمِ اقبال ، لاہور
۱۹۵۷ء ؛

اقبال اور جالیات

ماخذ

- اکرام الحق سلیم : فلسفہ اقبال ، در صوفی ، مارچ ۱۹۲۶ء ؛
 البیان ، امرتسر ، دسمبر ۱۹۳۶ء ؛
 برہان ، دہلی ، دسمبر ۱۹۶۰ء ؛
- تصدق حسین تاج : مضامین اقبال ، حیدر آباد (دکن) ،
 ۱۳۶۲ھ ؛
- چراغ حسن حسرت : اقبال نامہ ، لاہور بدون تاریخ ؛
 (خواجہ) حسن نظامی : (۱) کشافِ خودی ، در اخبار و کیل ، امرتسر ،
 ۲۹ دسمبر ۱۹۱۵ء ؛
 (۲) سر اسرارِ خودی ، در خطیب ، دہلی
 ۳ جنوری ۱۹۱۶ء ؛
- (ڈاکٹر) رضی الدین
 صدیقی : اقبال اور مسئلہ جبر و قدر ، در اقبال ،
 لاہور ، اپریل ۱۹۵۳ء ؛
- دین محمد شفیقی : توحید کے ارتقائی مدارج ، در اقبال ، لاہور
 اکتوبر ۱۹۵۳ء ؛
- (مولوی) سراج الدین
 پال : خودی اور رهبانیت ، در اخبار و کیل ،
 امرتسر ۵ جولائی ۱۹۱۶ء ؛
- سعید احمد رفیق : اقبال کا نظریہ اخلاق ، لاہور ۱۹۶۰ء ؛
- شاہد حسین رزاقی : اقبال کا نظریہ مقصودِ ہنر ، در اقبال ،
 لاہور اکتوبر ۱۹۵۶ء ؛
- شوکت سبزواری : اقبال کا فنی ارتقاء ، در اقبال ، لاہور
 اکتوبر ۱۹۵۳ء ؛
- لطف اللہ بدوی : حیاتِ اقبال ، اقبال اکادمی ، کراچی
 ۱۹۵۷ء ؛

- میاں محمد شریف : جہاں معروضی ہے یا موضوعی ، در اقبال ،
لاہور اکتوبر ۱۹۵۲ء ؛
- محمد عبداللہ قریشی : (۱) حیاتِ اقبال کی گمشدہ کڑیاں ، معرکہ
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 ، دہلی ،
۷ فروری ۱۹۱۶ء ؛
- محمود نظامی : ملفوظاتِ اقبال ، لاہور ؛
- محمی الدین ابن عربی : فصوص الحکم ، مصر ۱۳۶۵ھ — ۱۹۳۶ء ؛
- ڈاکٹر سیّد محی الدین
زور : شاد اقبال ، حیدر آباد دکن ۱۹۴۲ء ؛
- مکیش اکبر آبادی : نقدِ اقبال ، آگرہ ، بدون تاریخ (۱۹۵۳ء ؟)
- (صوفی) نذیر احمد
کاشمیری : اقبال و رومی کا دینی و عمرانی مقام در
برہان دہلی ، دسمبر ۱۹۶۰ء ؛

- (ڈاکٹر امے ایس) : نور الدین : اسلامی تصوف اور علامہ اقبال ، اقبال اکادمی کراچی ؛
- نصیر احمد ناصر : (۱) جالیات ، قرآن حکیم کی روشنی میں ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۵۸ء ؛
- (۲) تاریخ جالیات ، ۲ جلد ، مجلس ترقی ادب ، لاہور ۱۹۶۱-۱۹۶۲ء ؛
- (۳) کانٹ کے جالیاتی افکار ، در اقبال ، لاہور ص ۳۵ تا ۵۷ ، اکتوبر ۱۹۶۱ء ؛
- (۴) اقبال کے جالیاتی 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 نواہر در برہان ، دہلی دسمبر ۱۹۶۰ء ؛
- (ڈاکٹر) عارف : بٹالوی : ٹیگوار اور اقبال ، لاہور ۱۹۵۱ء ؛
- (ڈاکٹر خلیفہ) : عبدالحکیم : فکر اقبال ، مجلس اقبال ، لاہور ، بدون تاریخ ؛
- عبدالرحمن طارق : معارف اقبال ، لاہور ؛

اقبال اور جہالیاں

ماخذ

- عبد السلام ندوی
(مولانا) : اقبال کامل ، اعظم گڑھ ۱۳۶۸ھ / ۱۹۴۸ء ؛
- عبد الصمد خان : اقبال اور خوشحال خان خٹک
- عبد الہاجد دریا آبادی : تصوف اسلام ، اعظم گڑھ ، بھارت ، بدون تاریخ ؛
- عبد المجید مالک : (۱) ذکر اقبال ، بزم اقبال ، لاہور ؛
(۲) اسرار خودی کی اشاعت سے پہلے ، قندیل ، لاہور ۲۱ اپریل ۱۹۵۰ء ؛
- عبد المجید عرفانی
(خواجہ) : روسی 'عصر علامہ محمد اقبال ، تہران (ایران) ، طبع دوم ، بدون تاریخ ؛
- (ڈاکٹر سید) محمد عبداللہ : مقامات اقبال ، لاہور ۱۹۵۹ء ؛
- عزیز احمد : اقبال - نئی تشکیل ، کراچی بدون تاریخ ؛
- عطیہ بیگم : اقبال ، ترجمہ از ضیاء الدین احمد برنی ، اقبال اکادمی ، کراچی ۱۹۵۶ء ؛
- (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, Friedrich : (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 Philosophy of Society*,
Lahore 1933 ;
- Day, Henry N. : *The Science of Aesthetics ; or the
Nature, Kinds, Laws and Uses of
Beauty*, London 1872 ;
- Dewey, 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 Quart*, 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 1940 ;
- 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 : *Aesthetics*, 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 and the Sublime*, London 1837 ;
- Namus, M. S. : *A Discussion on Iqbal's Philosophy of Life*, Lahore 1948 ;
- Niaz, Sufi A. Q. : *Iqbal's Superman*, Lahore 1960 ;
- Nicholson, Reynold Alleyne : (1) *Studies in Islamic Mysticism*, Cambridge 1921 ;
Iqbal's Message of the East, in *Islamica*, Leipzig 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 Philosophy 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. : *Image of the West in Iqbal*, Mazharud Din 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 ;
- Tralndorff : *Aesthetic*, 1827 ;
- Tyrwhitt (St. John) : *The Theory of the Beautiful*, 1872 ;
- Vahid Syed Abdul : (1) *Iqbal, His Art and Thought*, Lahore 1944 ;
: (2) *Introduction 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 Philosophy 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, Heinrich : *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 ;

اشاريه

اسماء الرجال

مصطلحات

اشاريد

اسماء الرجال

آنحضرت صلى الله عليه وسلم ، ۱۳۵ ، ۳۰۰ ، ۳۲۰ ، ۳۲۱ ،
: ۳۲۲ ، ۳۲۳ ، ۳۲۴

: آگستائين ، ۸۰ ، ۲۱۳

: آگستس ، ۱۶۶ ، ۲۱۳

: ابن تيميه ، ۶۰ ، ۶۱

: ابن رشد ، ۶۰

: ابن سبعين ، ۵۸ ، ۵۹

: ابن سينا ، ۵۷ ، ۵۸

: ابن طفيل ، ۵۸

: ابن عربي (شيخ محي الدين) ، ۵۹ ، ۶۰ ، ۶۱ ، ۶۶

: ۶۷ ، ۶۹

: ابن قسي ، ۵۸

: ابن مسرة ، ۵۸

: آيدومر ، ۳۳۵

: ابولونييس ، ۳۵۵

: ازبن هشتم (پوپ) ، ۳۶۰

: ارسطو ، ۲۱ ، ۲۴ ، ۵۷ ، ۹۱ ، ۲۰۹ ، ۲۱۰ ، ۲۲۱

: ۲۳۲ ، ۲۴۷ ، ۲۵۷ ، ۲۶۸ ، ۲۲۸ ، ۲۲۹ ، ۳۵۲

: ۳۵۳ ، ۳۵۴ ، ۳۶۱ ، ۳۶۲ ، ۳۷۳

: اسپنوزا ، ۹۸

: اسد (غالب) ، ۴۶ ، ۸۴ ، ۸۸ ، ۱۳۸ ، ۳۴۶

: آسپرس ، ۳۳۸

: اشعري ، ۹۱ ، ۹۲

- افلاطون ، ۳۵۶ ؛
 افلاطون ، ۲۱ ، ۲۴ ، ۲۶ ، ۵۳ ، ۵۸ ، ۸۹ ، ۹۰ ، ۲۰۳ ؛
 ۲۰۴ ، ۲۰۹ ، ۲۱۳ ، ۳۰۶ ، ۳۰۷ ، ۳۲۵ ، ۳۲۶ ؛
 ۳۲۷ ، ۳۲۸ ، ۳۲۹ ، ۳۳۰ ، ۳۳۱ ، ۳۳۲ ، ۳۵۱ ؛
 ۳۵۲ ، ۳۵۳ ، ۳۵۴ ، ۳۶۲ ، ۳۶۳ ، ۳۷۰ ، ۳۹۳ ؛
 افلاطونس (فلوٹینس) ، ۲۳ ، ۲۴ ، ۲۵ ، ۳۸ ، ۵۴ ، ۵۸ ؛
 ۲۱۲ ، ۲۱۳ ، ۲۱۴ ، ۳۵۶ ، ۳۵۷ ؛
 اقبال اور افلاطون ، ۳۲۵ ؛
 اکہارٹ ، ۵۵ ؛
 اللہ ، ۲۹ ، ۳۰ ، ۳۶ ، ۷۲ ، ۷۳ ؛
 الباری ، ۴۵ ؛
 البیری ، ۳۶۰ ؛
 الخالق ، ۴۵ ؛
 امیے دکلیز ، ۱۹ ؛
 امراء القیس ، ۳۰۰ ، ۳۲۰ ، ۳۲۱ ، ۳۲۲ ؛
 المصنور ، ۴۵ ؛
 انگزاسینز ، ۱۹ ؛
 انیس (میر) ، ۶۵ حاشیہ
 الواحد ، ۲۳ ، ۲۴ ، ۴۸ ؛
 اوحادالدین کرمانی ، ۶۷ ؛
 ایپی کیورس ، ۲۳ ، ۵۳ ، ۵۴ ، ۵۵ ؛
 ایروینگٹ (جعلی) ، ۵۴ ؛
 ایس کیکس ، ۴۰۱ ؛
 ایکروین ، ۱۱۳ ؛
 ایلفن ، ۲۲۳ ، ۲۲۵ ، ۲۲۶ ، ۳۶۵ ، ۳۶۶ ؛
 ایان ، ۲۵۴ ؛
 ایلسن ، ۱۳۵ ، ۱۳۶ ، ۲۲۷ ، ۲۲۸ ؛

- ایمیرک ڈیوڈ ، ۲۲۷ ؛
 بارکلے ، ۸۳ ، ۸۹ ، ۹۰ ؛
 باطستا (لیون) ، ۳۶۰ ؛
 باطو (اے) ، ۲۲۵ ، ۲۲۶ ، ۳۶۱ ، ۳۶۶ ؛
 باطے ، ۲۲۰ ؛
 بام گارٹن ، ۱۳۵ ، ۳۶۲ ؛
 برک ، ۱۶۸ ، ۱۶۹ ، ۱۷۰ ، ۱۷۱ ، ۳۶۵ ؛
 برگساں ، ۷۱ ، ۱۰۲ ، ۱۰۳ ؛
 برونو ، ۵۳ ، ۵۵ ؛
 بریدلے ، ۱۷ ، ۳۲ ، ۳۳ ؛
 بسطامی ، ۵۹ ؛
 بلانک (چارلس) ، ۲۳۳ ، ۳۶۹ ؛
 بوزنکٹ ، ۱۲۶ ، ۱۳۷ ؛
 بویلو ، ۲۳۷ ؛
 بہزاد ، ۳۰۶ ؛
 بیدل (میرزا) ، ۹۷ ؛
 بیل (چارلس) ، ۱۳۷ ، ۲۳۲ ؛
 بیل (کلائیو) ، ۷۸ ؛
 بیلس ، ۳۳۸ ؛
 بیلوری ، ۲۱۵ ، ۳۵۸ ، ۳۵۹ ؛
 پزال ، ۲۷۹ ؛
 پریپکیز ، ۲۲۷ ؛
 پرنگل پٹی سن ، ۳۸ ؛
 پروکس ، ۱۶۶ ؛
 پلوٹارک ، ۲۱۰ ؛
 پولی کلائنس ، ۲۳۵ ؛

- پولیو ، ۲۱۴ ؛
 پسیکال ، ۲۴۷ ؛
 تاج (تصدق حسین) ، ۳۰۱ ، ۳۲۱ ، ۳۲۴ ؛
 تھیس فینسن ، ۳۵۵ ؛
 ٹالسٹائی ، ۳۴۰ ، ۳۴۲ ، ۳۵۸ ؛
 ٹامس ریڈ ، ۹۷ ؛
 ٹوپفر ، ۲۳۶ ؛
 ٹولینڈ ، ۵۶ ؛
 جبریل (علیہ السلام) ، ۴۴ ، ۳۹۶ ، ۳۹۷ ؛
 جلد کی ، ۵۸ ؛
 جون امکوٹس (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 ؛
 حالج ، ۵۹ ؛
 دانتے ، ۲۷۴ ، ۳۳۱ ؛
 دہرپونشر ، ۲۲۵ ، ۲۲۶ ، ۳۶۶ ، ۳۶۷ ؛
 دقوینسی ، ۲۲۷ ، ۳۶۰ ؛
 دکوسٹر ، ۲۴۹ ، ۲۵۰ ؛

- دوانی ، ۵۸ ؛
 دیمو قرانطس ، ۲۰ ؛
 دیونیس ، ۵۴ ، ۵۵ ؛
 ڈیٹبرو ، 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 ، ۳۴۰ ، ۳۴۱ ،
 ۳۴۲ ، ۳۴۳ ، ۳۴۴ ، ۳۶۳ ؛
 رومی (مولانا روم) ، ۳۳۶ ، ۳۳۷ ، ۳۹۳ ، ۳۹۷ ؛
 ریڈ ، ۹۸ ؛
 ریڈ (ہربرٹ) ، ۱۵۴ ، ۲۸۰ ، ۲۸۲ ، ۳۴۴ ، ۳۴۵ ؛
 رینلڈز ، ۳۶۳ ؛
 رینولڈز ، ۲۲۰ ، ۲۲۲ ؛
 زیس انگ (اڈولف) ، ۲۳۵ ، ۲۵۱ ؛
 سیسے سپس ، ۵۳ ؛
 سٹیس ، ۱۰۱ ، ۱۰۴ ؛
 سری شنکر ، ۶۶ ؛
 سسرو ، ۳۵۴ ؛
 سلی (جیمز) ، ۲۵۹ ؛
 سنتیانو ، ۱۰۶ ، ۱۵۳ ؛
 سوفوکلیز ، ۴۰۱ ؛
 سولگر ، ۲۳۵ ؛

- سہروردی ، ۵۸ ؛
 سیونارولا ، ۳۲۹ ، ۳۳۰ ؛
 شرانی سپس ، ۳۵۳ ؛
 شلائر ساکر ، ۲۳۳ ، ۳۳۲ ، ۳۶۷ ؛
 شلر ، ۱۲۳ ، ۱۲۳ ، ۲۲۹ ، ۲۳۰ ، ۲۳۱ ؛
 شلیگل ، ۳۳۵ ؛
 شوپن ہاور ، ۲۳۰ ، ۲۳۲ ؛
 شیفس بری ، ۲۱۷ ؛
 شیکسپیئر ، ۱۱۸ ؛
 شیلنگ ، ۲۳۷ ، ۲۳۸ ، ۳۳۳ ؛
 صدر الدین شیرازی ، ۵۸ ؛
 عطا اللہ (شیخ) ، ۳۰۲ ؛
 عطار ، ۶۰ ؛
 طینے ، ۲۵۲ ؛
 عنترہ ، ۳۲۳ ، ۳۲۳ ؛
 غالب (اسد) ، ۳۶ ، ۸۳ ، ۸۸ ، ۱۳۸ ، ۳۳۶ ؛
 غزالی (امام) ، ۳۶ ، ۵۹ ، ۶۱ ؛
 غناسطی ، ۵۷ ؛
 فارابی ، ۵۸ ؛
 فارنل ، ۷۲ ؛
 فان فلوٹن ، ۲۵۱ ؛
 فخرالدین عراقی ، ۶۷ ؛
 فراید ، ۱۰۶ ؛
 فرغانی ، ۶۰ ؛
 فشے ، ۳۰۱ ؛
 فشر ، ۲۳۳ ، ۳۳۳ ، ۳۳۵ ، ۳۶۸ ؛

فوک ، ۲۲۵ ؛

فیڈروس ، ۴۶ ؛

فیڈیعیس ، 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 ، ۲۴۲ ، ۲۴۳ ، ۲۶۵ ،

۳۷۰ ؛

قرامطہ ادربہ ، ۵۷ ، ۵۸ ؛

قونبوی ، ۶ ؛

کانٹ ، ۸۹ ، ۹۰ ، ۱۰۴ ، ۱۲۳ ، ۱۳۹ ، ۱۴۲ ، ۱۴۳ ،

۱۷۴ ، ۱۸۰ ، ۱۸۱ ، ۲۲۹ ، ۲۷۵ ، ۳۰۵ ؛

کارل شناسے ، ۲۳۹ ، ۲۴۰ ؛

کروچے ، ۶۴ ، ۱۰۳ ، ۱۲۶ ، ۱۴۵ ، ۱۴۸ ، ۱۵۳ ، ۱۶۰ ،

۲۶۵ ، ۲۷۳ ، ۲۷۶ ، ۲۷۷ ، ۲۸۱ ؛

کروساز ، ۲۱۶ ؛

کورانی ، ۶ ؛

کوئڈر لاک ، ۲۶ ؛

کیری ارے ، ۲۴۴ ؛

کیسٹگلی اوئے ، ۳۶۰ ؛

کیسٹلن ، ۲۴۶ ؛

گائیڈورینے ، ۳۶۰ ؛

گریس ، ۲۱۲ ؛

گفرڈ ، ۷۲ ؛

گوٹھے ، ۱۱۳ ، ۲۴۲ ؛

گیتا ، ۶۷ ؛

گیو ، ۲۵۴ ؛

لارڈ کیمز ، ۱۶۸ ؛

لپس ، ۱۰۰ ، ۱۲۴ ، ۱۲۵ ، ۱۲۷ ، ۱۳۷ ؛

لون جائنس ، ۱۶۶ ؛

لیسنگ ، ۱۱۵ ، ۲۲۲ ، ۲۲۳ ، ۲۲۴ ؛

لیو قرائطس ، ۵۳ ، ۵۵ ؛

لیویکے ، ۲۴۴ ؛

ماسینیون ، ۵۷ ، ۶۱ ؛

مائیکل (سینٹ) ، ۳۶۰ ؛

محسن تاثیر ، ۳۰ ؛

مہد عبداللہ قریشی ، ۷۰ ؛

منروا ، ۳۳۸ ؛

ایم - میسانو ، ۳۶۰ ؛

میوز ، ۲۱۲ ؛

میٹر (فریڈرک) ، ۲۱۹ ، ۲۲۰ ؛

ناہلسی ، ۶۰ ؛

نصیر احمد ناصر ، ۷۳ ، ۸۶ ، ۱۰۲ ، ۱۲۳ ، ۱۲۴ ، ۱۳۱ ؛

۱۹۴ ، ۲۰۳ ؛

نیوان ، ۴۰۶ ؛

ورٹھ ، ۳۳۵ ؛

روسے ، ۳۳۵ ؛

روکو ، ۲۱۷ ، ۳۳۰ ، ۳۳۱ ؛

ونکل مان ، ۱۳۵ ، ۲۱۹ ، ۲۲۳ ، ۲۴۱ ، ۳۶۲ ؛

وہانٹ ہیڈ ، ۲۶۱ ، ۳۴۳ ، ۳۴۴ ، ۴۰۰ ؛

ویراں ، ۲۴۷ ، ۲۴۸ ؛

ویلے ، ۲۵۰ ؛

ہیس ، ۲۰ ؛

ہربرت ، ۱۷ ، ۲۳۶ ؛

ہرڈر ، ۳۳۱ ، ۳۳۲ ؛

ہمدانی ، ۵۹ ؛

ہوگارتھ ، ۲۱۷ ، ۲۱۹ ؛

ہومس ، ۳۳۱ ؛

ہومز باریس ، ۲۴۹ ؛

ہیرا کلائٹس ، ۱۹ ، ۲۰ ؛

ہیگل ، ۸۹ ، ۹۰ ، ۱۰۴ ، ۱۰۹ ، ۲۳۶ ، ۳۳۲ ، ۳۳۴ ؛

۳۳۵ ؛

ہینری ہوم (لارڈ کیمز) ، ۱۶۸ ؛

ہیوم ، ۲۵ ؛

یورپیڈیز ، ۴۰۱ ؛

مصطلحات

مصطلحات

- آب و تاب ، ۲۵ ؛
 آرائش ، ۲۱۵ ؛
 آرائشی فن ، ۲۳۸ ؛
 آرزو ، ۹۶ ، ۱۵۷ ، ۳۰۵ ، ۳۰۶ ، ۳۰۸ ؛
 آرزو اور ارتقاء ، ۳۰۳ ؛
 آرزو اور حسن ، ۳۰۸ ؛
 آرزو اور خودی ، ۳۰۵ ؛
 آرزو اور صورت ، ۳۰۶ ؛
 آرزو اور عقل ، ۳۰۵ ؛
 آرزو اور مقاصد ، ۳۰۵ ؛
 آزاد حسن ، ۱۱۷ ؛
 آزادی فن ، ۳۳۲ ؛
 آمد (نظریہ) ، ۱۵۱ ، ۲۳۰ ، ۲۶۲ ، ۲۶۷ ، ۲۶۸ ؛
 آورد (نظریہ) ، ۱۵۱ ، ۲۶۷ ؛
 آئیدیل ، ۳۵۹ ؛
 آئین فیولنگ ، ۱۰۰ ، ۱۲۵ ، ۱۲۶ ؛
 ابراہیمی توحید ، ۳۹۳ ؛
 ابقوریوں ، ۳۱۱ ؛
 ابلاغ ، ۲۷۲ ؛
 اتحادیہ ، ۵۸ ؛
 التصور (ہیگل) ، ۱۳۹ ؛
 اتفاق لازم ، ۱۳۷ ؛
 اتقان ، ۲۵۰ ؛

- اجتہاد ، ۳۴۳ ، ۳۸۲ ، ۳۹۸ ، ۳۹۹ ، ۴۰۰ ، ۴۰۱ ؛
 احساس ، ۲۵۳ ، ۲۵۸ ، ۲۵۹ ، ۲۶۳ ، ۲۶۴ ، ۲۶۷ ،
 ۲۷۶ ؛
 احساسات ، ۲۶۰ ؛
 احساسی قدر ، ۱۰۴ ؛
 احسن الخالقین ، ۳۹ ؛
 احسن تقویم ، ۴۵ ؛
 اخلاقیات (رسکن) ، ۲۳۵ ، ۲۳۶ ؛
 اخوان الصفا ، ۵۸ ؛
 ادب اور فکر۔ صالح ، ۳۱۲ ؛
 ادراکی مشاہدہ ، ۲۶۱ ؛
 ادنیٰ خودیاں ، ۱۱۶ ، ۱۳۳ ؛
 ارادہ ، ۲۴۰ ، ۲۴۲ ؛
 ارتقاء حیات ، ۱۱۲ ، ۱۱۳ ؛
 ارسطو طائسی ، ۲۲۰ ؛
 ارسطویت پسند ، ۲۲۰ ؛
 ارفع کمال ، ۳۶۱ ؛
 ارواح ، ۶۰ ؛
 اسکاٹ لینڈ کا فن ، ۳۷۰ ؛
 اسلامی فنون لطیفہ ، ۳۰۱ ؛
 اسماء الحسنیٰ ، ۴۵ ؛
 اشراقیہ ، ۵۸ ؛
 اشعری متکلمین ، ۵۹ ؛
 اصول تلامذہ ، ۲۵۳ ؛
 اصول نقالی ، ۳۶۱ ؛

اظہار ، ۱۰۱ ، ۱۳۸ ، ۱۳۹ ، ۱۵۰ ، ۱۵۱ ، ۱۵۲ ، ۱۵۳ ،
 ۱۵۴ ، ۱۵۵ ، ۱۶۰ ، ۱۶۱ ، ۱۸۵ ، ۲۲۱ ، ۲۲۸ ،
 ۲۳۳ ، ۲۳۸ ، ۲۶۰ ، ۲۶۱ ، ۲۶۶ ، ۲۶۷ ، ۲۶۹ ،
 ۲۷۱ ، ۲۷۲ ، ۲۷۹ ، ۲۸۲ ، ۲۸۳ ، ۲۸۴ ، ۲۸۵ ،
 ۲۸۶ ، ۲۸۷

اظہارات ، ۱۳۷ ، ۲۲۸ ، ۲۷۱

اظہاریت ، ۹۸ ، ۱۳۵ ، ۱۳۶ ، ۱۵۱

اعتدال ، ۱۳۷ ، ۲۱۸ ، ۲۵۱

اعلیٰ خودی ، ۱۱۶ ، ۱۳۳

اعیان ، ۶۰ ، ۲۰۴ ، ۲۳۲ ، ۳۰۷ ، ۳۵۱

افاری 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

انائیت ، ۱۵

انسان ، ۱۳۵ ، ۱۳۶

انیت ، ۴۱ ، ۷۱

ایجابی حظ ، ۱۷۷

ایڈوس ، ۲۰۴

ایغو ، ۱۵ ، ۲۶

ایونی مکتب فکر ، ۵۳

باصره ، ۱۹۲ ، ۱۹۳

باطنی مشاہدہ ، ۳۶۱

- باقاعدگی ، ۲۱۶ ، ۲۱۸ ؛
 بانگِ سرافیل ، ۳۱۹ ؛
 برا فن ، ۲۵۸ ؛
 بروز (نظریہ) ، ۶ ؛
 بوقلمونی ، ۲۱۶ ، ۲۱۷ ، ۲۱۸ ، ۲۵۰ ، ۲۵۳ ؛
 بھارت کا فن ، ۳۷۰ ؛
 بے تکلف حقیقت ، ۱۰۲ ؛
 بے خودی ، ۳۰ ؛
 بے یقین ، ۳۹۵ ؛
 بے یقینی اور ذوقِ تحقیق ، ۳۹۳ ، ۳۹۵ ؛
 بے یقینی اور ثبوتِ تخالیف ، ۳۹۳ ، ۳۹۵ ؛
 پروردگارِ آرزو ، ۳۳۷ ؛
 بند و نصیحت اور فن ، ۲۳۱ ؛
 جدیدگی ، ۲۱۷ ، ۲۱۸ ؛
 تاثرات ، ۲۵۳ ، ۲۷۰ ؛
 تجوہرِ روح ، ۵۸ ؛
 تخیل ، ۲۱۱ ، ۲۱۲ ، ۳۵۵ ، ۳۶۱ ، ۳۶۹ ، ۳۸۶ ؛
 تخیل اور فن ، ۳۳۱ ؛
 تخیل اور قوم ، ۳۲۰ ؛
 تخیلی اظہارات ، ۲۷۰ ؛
 تخیلی وجدان ، ۳۶۹ ؛
 تخلیقِ انسانی ، ۳۹ ، ۴۰ ، ۱۹۰ ؛
 تخلیقِ بالحق ، ۲۹ ، ۳۰ ، ۸۷ ، ۱۵۹ ، ۳۳۲ ؛
 تخلیقِ بالخودی ، ۸۶ ؛
 تخلیق اور تسلسلِ حیات ، ۳۰۰ ؛
 تخلیقی عبقریت ، ۲۳۶ ؛

- تخلیقی فعلیت ، ۱۳۹ ، ۱۵۱ ، ۱۵۲ ، ۱۹۰ ، ۲۱۰ ، ۲۲۹ ،
 ۲۳۳ ، ۲۳۳ ، ۲۶۸ ، ۲۹۱ ، ۳۸۶ ؛
 تخلیق کی ٹھوس فعلیت ، ۲۷۰ ؛
 ترکیب ، ۲۷۷ ؛
 ترکیبِ صوری ، ۲۱۵ ، ۲۵۸ ، ۳۷۳ ؛
 تسویہ ، ۱۹۰ ، ۲۱۵ ؛
 تصدیق ، ۱۷۷ ، ۱۷۹ ، ۲۷۳ ، ۲۷۵ ؛
 تصدیقات ، ۲۶۹ ، ۳۷۳ ، ۳۷۳ ؛
 تصدیقِ جلال ، ۱۷۳ ؛
 تصوّر ، ۳۶۰ ؛
 تصوّرات ، ۲۵۰ ، ۳۰۳ ؛
 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 ، ۱۲۳ ، ۱۲۵ ؛
 تصوّریتِ نو ، ۱۲۳ ؛
 تصوّفِ اسلامی ، ۲۹ ؛
 تصوّف اور فن ، ۳۷۳ ؛
 تضاد و مخالف ، ۳۵۳ ؛
 تعدیل ، ۱۱۳ ، ۱۹۰ ، ۲۱۵ ، ۲۳۹ ؛

- تغیر و تبدل ، 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 ، ۱۳۶ ، ۱۳۷ ؛
 تلازمات ، ۱۵۴ ؛
 تلازم (میکانکی) ، ۲۷۰ ؛
 تلازمی جہالیات ، ۱۰۵ ؛
 تلاشِ حق ، ۳۷۲ ، ۳۷۳ ؛
 تلمیذالرحمن ، 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 ستہ ، ۶۶ ؛
 تنزیہی اظہار ، ۱۴۸ ؛
 تنوع ، 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 ؛
 جذبہ 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 ، ۴۶ ، ۱۶۷ ، ۲۱۸ ؛
 جمال اور جلال ، ۱۶۵ ، ۱۸۲ ، ۱۸۳ ، ۱۸۴ ، ۱۸۵ ؛
 ۲۸۶ ، ۲۸۷ ، ۳۵۹ ، ۳۷۶ ؛
 جمالِ ما ، ۱۱۷ ؛
 جمالِ معنوی ، ۸۸ ، ۱۲۹ ؛
 جہالیاتی احساس ، ۱۰۱ ، ۱۲۷ ؛
 جہالیاتی اصول ، ۲۵۳ ؛
 جہالیاتی اظہار ، ۲۶۸ ؛

- جالیاتی بصیرت ، ۳۳۳ ؛
 جالیاتی ترکیب ، ۲۷۰ ؛
 جالیاتی تصدیق ، ۱۰۳ ، ۲۳۷ ؛
 جالیاتی ذوق ، ۱۱۹ ، ۱۹۵ ، ۳۰۹ ؛
 جالیاتی حس ، ۱۱۹ ، ۱۲۰ ، ۱۲۲ ، ۱۲۸ ، ۱۲۹ ، ۱۳۷ ،
 ۲۳۲ ، ۲۸۰ ، ۳۷۶ ، ۳۷۸ ؛
 جالیاتی حس اور
 جالیاتی ذوق ، ۱۹۵ ، ۱۹۶ ؛
 جالیاتی حظ ، ۱۰۱ ، ۱۲۷ ، ۲۵۴ ؛
 جالیاتی شعور ، ۱۰۶ ؛
 جالیاتی عالم ، ۲۲۹ ، ۲۳۱ ؛
 جالیاتی عنصر ، ۲۳۶ ، ۲۳۷ ؛
 جالیاتی فعلیت ، ۱۵۱ ، ۱۵۲ ، ۲۳۸ ، ۲۶۶ ، ۲۶۷ ، ۲۶۸ ،
 ۲۶۹ ، ۲۷۱ ؛
 جالیاتی قدر ، ۱۵۴ ، ۲۶۶ ؛
 جالیاتی قدریں ، ۱۳۹ ، ۱۹۷ ، ۲۸۶ ، ۲۸۷ ؛
 جالیاتی مشاہدہ ، ۱۰۴ ، ۱۸۹ ، ۱۹۰ ، ۱۹۱ ، ۲۷۹ ؛
 جالیاتی معروض ، ۲۳۶ ، ۲۶۱ ؛
 جالیاتی واقعہ ، ۲۷۰ ، ۲۷۱ ؛
 جالیاتی وجدان ، ۱۳۹ ؛
 جالیاتی ہمدردی ، ۲۵۵ ؛
 جمیل ، ۲۲۷ ؛
 جمیل و جلیل ، ۳۰۸ ؛
 جنسی جبلت ، ۱۰۶ ؛
 جنسی جذبہ ، ۱۰۶ ؛
 جنسیت (نظریہ) ، ۱۰۵ ، ۱۰۷ ؛

- جوہر ، ۲۶ ؛
 جوہرِ خودی ، ۹۳ ؛
 حدیث ، ۴۶ ؛
 حرام فن ، ۳۱۴ ؛
 حرکت ، ۲۵۰ ؛
 حرکی جلال ، ۱۸۰ ؛
 حرکی حسن ، ۳۵۸ ؛
 حسنِ حسن ، ۲۸۰ ، ۲۸۱ ؛
 حسن ، ۶۳ ، ۶۴ ، ۱۰۴ ، ۱۰۶ ، ۱۰۷ ، ۱۰۸ ، ۱۲۳ ، ۱۲۴ ؛
 ۱۲۷ ، ۱۳۳ ، ۱۵۳ ، ۲۳۷ ، ۲۲۴ ، ۲۵۱ ، ۳۶۶ ؛
 حسن اور ارزو ، ۱۰۷ ، ۳۰۸ ؛
 حسنِ ازلی ، ۶۳ ؛
 حسنِ الہی ، ۴۶ ؛
 حسنِ ترتیب ، ۲۱۶ ، ۳۷۳ ؛
 حسن اور تناسب و ہم آہنگی ، ۳۱۲ ؛
 حسن اور جلال ، ۱۴۶ ، ۱۶۹ ، ۱۷۵ ، ۱۷۷ ، ۱۸۱ ؛
 حسن اور جمال ، ۱۸۴ ؛
 حسن اور حرکت ، ۱۴۰ ، ۱۴۱ ؛
 حسن کا حرکی نظریہ ، ۱۳۳ ؛
 حسن اور خدا ، ۴۶ ؛
 حسنِ خداوندی ، ۱۴۰ ؛
 حسنِ خودی ، ۴۵ ؛
 حسن اور خیر ، ۴۶ ؛
 حسنِ ذوق ، ۳۹۵ ؛
 حسن اور زندگی ، ۲۵۱ ؛
 حسنِ صورت ، ۲۲۹ ؛

حسنِ فطرت ، ۱۴۲ ، ۲۲۵ ، ۲۲۶ ؛

حسنِ فطرت کی نقالی ، ۳۶۱ ؛

حسن اور فن ، ۲۳۶ ، ۲۱۰ ، ۲۵۰ ، ۲۸۱ ، ۲۸۲ ، ۳۶۸ ؛

حسن اور فنکار ، ۳۹۵ ؛

حسن اور فنی تخلیقات ، ۲۱۲ ؛

حسن اور قلب ، ۳۶۳ ، ۳۶۹ ؛

حسنِ کائنات ، ۷۷ ، ۸۷ ؛

حسن اور کمال ، ۲۴۷ ، ۲۸۶ ؛

حسن کا مآخذ ، ۲۶۶ ؛

حسن و مزاحمت ، ۲۵۲ ؛

حسنِ مطلق ، ۴۶ ، ۷۷ ، ۷۹ ؛

حسنِ معروضی ، ۶۳ ، ۷۷ ؛

حسن کی معروضیت ، ۷۷ ؛

حسن کا معیار ، ۱۶۱ ، ۳۷۷ ، ۳۷۸ ؛

حسن (معروضی و موضوعی) ، ۱۲۸ ، ۱۲۹ ؛

حسن (موضوعی) ، ۶۳ ، ۹۶ ، ۱۱۷ ، ۱۴۰ ؛

حسن اور نور ، ۴۶ ؛

حسنِ واحد ، ۴۶ ؛

حسنہ ، ۱۷۶ ؛

حسی جذبہ ، ۲۲۹ ، ۲۳۰ ؛

حسیاتی نظریہ فن ، ۲۱۱ ؛

حظ ، ۱۰۰ ، ۱۲۷ ؛

حظ انگیز تاثر ، ۲۵۹ ؛

حقائقِ ثابتہ ، ۲۰۴ ؛

حق اور فنکار ، ۳۷۲ ؛

حقیقت ، ۳۳ ، ۱۴۸ ، ۳۴۳ ؛

- 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 تشبیہ گری ، ۲۴۷ ؛
 حقیقی فن ، ۲۳۸ ؛
 حقیقی فنکار ، ۲۱۹ ؛
 حقیقی و مادی ، ۵۴ ؛
 حقیقی نقالی ، ۲۵۰ ؛
 حقیقی وحدت ، ۲۳۶ ؛
 حلال فن ، ۳۱۳ ؛
 حواس و قلب ، ۱۱۷ ، ۱۲۲ ، ۱۹۰ ، ۱۹۱ ، ۲۱۷ ؛
 حیات ، ۳۱ ؛
 حیاتِ فن کا قانون ، ۳۷۲ ؛
 حیاتیاتی اصول ، ۲۶۴ ؛
 خدا ، ۳۴ ، ۳۱ ، ۵۵ ، ۵۷ ، ۹۰ ؛
 خطِ اعتدال ، ۲۵۵ ؛
 خطوط ، ۲۶۰ ؛
 خطوط و الوان ، ۲۷۰ ، ۲۷۱ ؛
 خلافتِ عباسیہ ، ۵۷ ؛
 خلقِ آخر ، ۴۰ ؛
 خالق اور امر ، ۳۸ ، ۱۱۶ ؛
 خواب ، ۲۷۴ ؛

- خودی ، ۱۵ ، ۱۶ ، ۱۷ ، ۱۸ ، ۱۹ ، ۲۵ ، ۲۶ ، ۲۸ ،
 ، ۳۱ ، ۳۲ ، ۳۳ ، ۳۴ ، ۳۵ ، ۳۶ ، ۳۷ ، ۳۸ ،
 ، ۴۱ ، ۴۲ ، ۴۳ ، ۴۴ ، ۴۵ ، ۴۸ ، ۴۹ ،
 ، ۹۱ ، ۹۲ ، ۹۳ ، ۹۴ ، ۹۶ ، ۱۰۱ ، ۱۱۳ ، ۱۱۵ ،
 ، ۱۲۷ ، ۱۳۸ ، ۱۵۵ ، ۱۵۸ ، ۱۸۳ ، ۲۳۰ ، 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 فعلیت ، 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 ، ۲۹۳ ، ۲۹۵ ، ۳۲۷ ؛

- خیر اور حسن ، ۴۶ ؛
 خیر اور شر ، ۳۱ ؛
 داخلی روح ، ۲۴ ؛
 دبستانِ حقیقت ، ۳۵۲ ؛
 دبستانِ رواقیت ، ۳۵۴ ؛
 دبستانِ فطرت ، ۳۵۲ ، ۳۵۷ ، ۳۷۵ ؛
 دبستانِ معنویت ، ۳۹۳ ؛
 ڈرامہ اور خودی ، ۳۸۷ ؛
 ڈیزائن ، ۲۲۹ ، ۲۵۷ ، ۲۵۸ ، ۳۷۳ ؛
 ذوقِ اظہار ، ۱۵۶ ، ۱۵۷ ؛
 ذوق کی تصدیق ، ۲۲۹ ؛
 ذوقِ جدت ، ۳۹۹ ؛
 ذوقِ جہاں ، 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 ؛
 رب ، ۲۸ ، ۲۹ ؛
 رقص اور تعلیمِ جسم ، ۳۳۲ ؛
 رنگ ، ۲۱۳ ، ۲۵۴ ، ۲۷۰ ؛
 رنگ اور اظہار ، ۲۸۸ ؛

رواقی ، ۲۵ ، ۵۴ ؛

روح ، ۱۵ ، ۱۶ ، ۱۸ ، ۱۹ ، ۲۰ ، ۲۱ ، ۲۲ ، ۲۳ ، ۲۴ ؛

۲۵ ، ۲۶ ، ۲۷ ، ۲۸ ، ۲۹ ، ۳۲ ، ۳۳ ، ۳۷ ، ۳۸ ؛

۳۲ ، ۵۳ ، ۵۷ ، ۵۸ ، ۶۰ ، ۶۱ ، ۱۱۳ ، ۱۲۲ ؛

۱۲۳ ، ۱۲۷ ، ۱۳۸ ، ۱۳۹ ، ۱۵۰ ، ۱۷۲ ، ۱۷۳ ؛

۲۳۰ ، ۲۳۳ ، ۲۳۷ ، ۲۳۸ ، ۲۴۶ ، ۲۶۶ ، ۲۷۳ ؛

۲۷۴ ، ۲۷۶ ، ۲۷۹ ، ۳۰۱ ، ۳۲۷ ، ۳۵۹ ، ۳۸۶ ؛

روح اور فن ، ۲۱۶ ؛

روحی جوہر ، ۲۶ ؛

ریاضیاتی جلال ، ۱۷۸ ، ۱۷۹ ؛

زردتشتیت ، ۳۹ ؛

زمانہ ، ۸۵ ؛

زندگی ، ۱۱۲ ، ۱۱۳ ، ۱۳۷ ؛

زندگی اور آرزو ، ۳۰۸ ؛

زندگی اور فن ، ۳۳۶ ؛

زندہ صورت ، ۲۳۰ ؛

سادگی ، ۲۱۷ ، ۲۱۸ ؛

سالہائی دبستان ، ۳۰ ؛

سالہائی نظریہ ، ۵۳ ؛

سالمیہ ، ۵۸ ؛

سامعہ ، ۱۹۲ ، ۱۹۳ ؛

سانکھیہ کپیل ، ۵۳ ؛

سائنس اور فن ، ۲۴۱ ، ۲۴۲ ؛

سچا فن اور نقالی ، ۲۳۶ ؛

سرودِ حرام ، ۳۱۳ ؛

سرودِ حلال ، ۳۱۳ ؛

- سلبی حظ ، ۱۷۷ ؛
 سمع ، ۱۲۲ ، ۱۲۳ ؛
 سنکٹراشی ، 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 ، ۲۹۳ ، ۲۹۵ ؛
 سوز کا سہدا ، ۲۹۰ ؛
 سوزِ نغمہ ، ۳۹۳ ؛
 شاعر ، ۳۱۵ ، ۳۴۷ ، ۳۷۹ ، ۳۸۰ ، ۳۸۱ ، ۳۸۲ ؛
 شاعر کی روح ، ۳۴۷ ؛
 شاعر اور عقل و فکر ، ۳۳۱ ؛
 شاعر اور قوم ، ۳۰۹ ، ۳۱۰ ، ۳۲۰ ؛
 شاعری ، ۱۶۹ ، ۱۷۰ ، ۲۱۷ ، ۲۲۲ ، ۲۲۳ ، ۲۳۴ ؛
 ۲۳۵ ، ۲۳۹ ، ۲۵۵ ، ۲۶۸ ، ۲۷۴ ، ۲۷۵ ، ۲۸۴ ؛
 ۳۰۱ ، ۳۰۴ ، ۳۲۸ ، ۳۲۹ ، ۳۳۰ ، ۳۳۱ ، ۳۶۲ ؛
 ۳۶۶ ؛
 شاعری و پیغمبری ، ۳۱۵ ، ۳۱۹ ؛
 شاعری اور تحریکِ نخیل ، 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 ؛

شبیبہ 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 مادہ ، 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 مادہ ، 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 ، ۳۰۵ ؛
 عدم ، ۸۵ ؛
 عرضی تلازم ، ۲۲۸ ؛
 عرضی حسن ، ۲۲۸ ؛
 عشق ، ۷۹ ، ۲۹۵ ، ۳۱۱ ؛
 عشق و تخیل ، ۳۸۶ ؛
 عشق اور جہال ، ۱۸۳ ؛
 عشق اور فن ، ۲۹۲ ، ۲۹۳ ؛
 عشق اور کائنات ، ۱۸۳ ؛
 عظمتِ فن ، ۳۶۳ ؛
 عظیم فن ، ۲۷۸ ؛
 عقل (الوہی) ، ۱۹ ؛
 عقلِ فعال ، ۵۸ ، ۶۰ ؛
 عقلِ منفعل ، ۶۰ ؛
 عقلی فعلیت ، ۲۱۱ ؛
 عقلی نظریہ فن ، ۲۱۱ ؛

- علت و معلول اور فن ، ۲۵۳ ؛
 علم ، ۱۸۳ ، ۳۹۵ ؛
 علم۔ جالیات ، ۲۴۸ ؛
 علم اور خوری ، ۳۰۶ ؛
 علم اور زندگی ، ۱۴۷ ؛
 علم و فن اور حیات ، ۳۰۶ ؛
 عمومی اظہار ، ۱۴۷ ؛
 عناصر۔ 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 ؛
 غم۔ انسانیت ، ۲۸۸ ؛
 غم۔ دیگر ، ۲۸۸ ، ۲۸۹ ، ۲۹۰ ؛
 غم۔ 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 ؛
 فطرت ، ۳۶۷ ؛
 فطرت۔ فن ، ۳۶۲ ؛

فطرت اور مثالی نمونہ ، ۳۶۲ ؛

فطرت کی نقالی ، ۲۲۵ ، ۲۲۷ ، ۲۳۳ ، ۳۶۲ ، ۳۶۷ ؛

فلسفہ اخلاق ، ۲۸ ؛

فلسفہ خودی ، ۹۳ ؛

فلسفہ و شاعری ، ۳۳۳ ؛

فلسفہ متصدیت ، ۹۶ ، ۲۳۹ ، ۳۰۳ ؛

فن ، ۱۰۰ ، ۱۳۹ ، ۱۵۰ ، ۱۵۲ ، ۱۵۳ ، ۱۶۷ ، ۲۰۳ ؛

۲۰۹ ، ۲۱۰ ، ۲۱۱ ، ۲۱۲ ، ۲۱۳ ، ۲۱۴ ، ۲۱۶ ؛

۲۲۰ ، ۲۲۳ ، ۲۳۳ ، ۲۳۶ ، ۲۳۷ ، ۲۳۹ ، ۲۴۰ ؛

۲۴۱ ، ۲۴۴ ، ۲۴۶ ، ۲۴۷ ، ۲۴۹ ، ۲۴۹ ، ۲۵۲ ، ۲۵۳ ؛

۲۵۸ ، ۲۶۰ ، ۲۶۲ ، ۲۶۳ ، ۲۶۴ ، ۲۶۴ ، ۲۶۵ ، ۲۶۶ ؛

۲۶۷ ، ۲۶۸ ، ۲۶۹ ، ۲۷۰ ، ۲۷۰ ، ۲۷۱ ، ۲۷۲ ، ۲۷۳ ؛

۲۷۴ ، ۲۷۵ ، ۲۷۶ ، ۲۷۸ ، ۲۷۸ ، ۲۸۰ ، ۲۸۳ ، ۲۸۶ ؛

۲۹۰ ، ۲۹۱ ، ۲۹۲ ، ۲۹۳ ، ۲۹۳ ، ۲۹۴ ، ۳۳۱ ، ۳۳۳ ؛

۳۶۲ ، ۳۶۳ ، ۳۷۰ ، ۳۷۱ ، ۳۷۲ ، ۳۸۵ ؛

فن اور آرزو ، ۲۳۰ ؛

فن کی آزادی ، ۳۷۵ ؛

فن کی ابدیت ، ۳۷۵ ، ۳۷۶ ؛

فن اور اخلاق ، ۲۰۹ ، ۳۲۵ ، ۳۳۳ ، ۳۳۵ ؛

فن کے اصول ، ۲۵۱ ؛

فن اور اظہار ، ۲۳۷ ، ۲۳۹ ، ۲۸۲ ؛

فن کا اعجاز ، ۲۶۶ ؛

فن اور بت پرستی ، ۳۳۸ ؛

فن برائے فن ، ۲۹۹ ، ۳۳۳ ؛

فن کی بنیادی خصوصیات ، ۲۳۹ ؛

فن کی بنیادی شرائط ، ۲۳۱ ، ۲۳۲ ؛

- فن پارہ ، ۲۱۶ ، ۲۶۳ ؛
 فن کی پہچان ، ۳۳۲ ؛
 فن اور تخیل ، ۲۱۵ ، ۲۳۹ ، ۳۳۱ ؛
 فن اور ترجمانی ، ۳۷۲ ؛
 فن کی ترقی اور زوال قوم ، ۳۳۷ ، ۳۳۸ ؛
 فن اور تصوف ، ۳۷۳ ؛
 فنِ تعمیر ، ۲۳۲ ، ۲۳۳ ، ۲۵۵ ؛
 فن اور تعمیرِ خودی ، ۳۰۳ ؛
 فن اور تقلیدِ فطرت ، ۳۷۵ ؛
 فن اور تقلید ، ۳۸۸ ، ۳۰۱ ؛
 فن اور تہذیب ، ۲۶۳ ، ۲۶۵ ؛
 فن اور جذبات ، ۳۳۵ ، ۳۸۶ ؛
 فن اور جہالیاتی فعالیت ، ۲۳۸ ؛
 فن اور جہالیاتی قدریں ، ۲۳۱ ؛
 فن کی جہالی اور جلالی قوت ، ۳۱۸ ؛
 فن اور حرکت ، ۲۵۱ ؛
 فن اور حسن ، ۲۱۵ ، ۲۱۹ ، ۲۲۱ ، ۲۲۵ ، ۲۳۶ ، ۲۳۹ ؛
 ۲۳۳ ، ۲۳۴ ، ۲۳۷ ، ۲۳۸ ، ۲۸۰ ، ۲۸۱ ، ۳۳۳ ؛
 ۳۲۰ ، ۳۶۸ ، ۳۳۵ ؛
 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 ، ۳۰۳ ؛
 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 سوزِ حیات ، ۳۲۷ ؛
 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 ، ۲۳۲ ، ۳۰۶ ؛
 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 ، ۳۵۲ ، ۳۵۸ ؛
 ۳۵۹ ، ۳۶۲ ، ۳۶۵ ، ۳۷۳ ، 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 ، ۲۳۴ ، ۲۳۵ ؛
 فن کا قانونِ حیات ، ۳۴۰ ؛
 فن اور قبح ، ۲۳۲ ، ۲۳۵ ، ۲۳۷ ؛
 فن کی قسمیں ، ۲۳۸ ؛
 فن اور قلبی کیفیات ، ۲۲۷ ؛
 فن اور قوتِ جلال ، ۳۱۸ ؛
 فن کا کینوس ، ۲۷۴ ؛
 فن اور ماحول ، ۲۵۲ ؛
 فن کا مبداء ، ۲۶۴ ؛
 فن کا مثالی نمونہ ، ۳۷۰ ؛
 فن مردہ ، ۳۱۱ ؛
 فن اور مشاہدہ ، ۳۷۲ ؛
 فن کا مقصد ، ۲۲۱ ، ۲۲۴ ، ۲۲۶ ، ۲۳۷ ، ۳۰۴ ، ۳۳۱ ؛
 ۳۳۲ ، ۳۳۵ ، ۳۳۸ ؛
 فن کا معیار ، ۱۶۱ ؛
 فن اور نعمۂ توحید ، ۳۱۳ ؛
 فنِ نقالی ، ۳۸۷ ؛
 فن اور نقالی ، ۲۰۳ ، ۲۰۴ ، ۲۱۳ ، ۲۱۴ ، ۲۳۹ ، ۲۴۶ ؛
 ۳۵۱ ، ۳۶۳ ، ۳۶۴ ، ۳۷۲ ؛
 فن اور نمونہ ، ۳۷۳ ، 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 ، ۲۳۷ ، ۲۳۸ ، ۲۳۹ ، ۳۷۵ ؛

- فن کار اور فطرت ، ۳۶۹ ؛
 فن کار اور غم انسانیت ، ۳۱۴ ؛
 فن کار اور کمال ، ۲۳۲ ؛
 فن کاری کے اصول ، 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 ؛
 فنونِ لطیفہ اور علم ، ۳۳۲ ؛
 فنی تخلیق ، ۱۴۹ ؛
 فنی تخلیق ، ۲۵۹ ، ۲۶۶ ، ۲۷۷ ، ۲۷۹ ؛
 فنی ذوق ، ۱۰۲ ؛
 فنی شعور ، ۱۰۳ ؛
 فنِ صورت گری ، ۳۹۴ ؛
 فنی صلاحیت ، ۴۰۵ ، ۴۰۶ ؛
 فنی عبقریت ، ۲۳۸ ؛
 فنی فعلیت ، ۱۵۴ ، ۲۱۷ ، ۲۳۳ ، ۲۴۳ ، ۲۶۱ ، ۲۸۲ ؛
 فنی وجدان ، ۲۶۶ ؛
 فواد ، ۱۹۰ ، ۱۹۲ ؛
 قائم بالذات شے ، ۱۴۹ ؛
 قواعد ، ۲۵۱ ؛
 قیح ، ۱۷۰ ، ۲۴۳ ، ۳۰۹ ، ۳۵۲ ؛
 قیح شے ، ۲۵۴ ؛

قدر ، ۱۵۳ ، ۱۵۳ ؛

قدم۔ مادہ ، ۵۹ ؛

قدیم فن ، ۲۳۵ ؛

قدیم یونان اور آرائشی فن ، ۲۳۸ ؛

قسمت۔ طلائی ، ۲۵۵ ، ۲۸۳ ؛

قطعیت ، ۳۷۳ ؛

قلب ، ۱۰۰ ، ۱۲۵ ، ۱۵۲ ، ۱۵۳ ، 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 ، ۳۹۳ ؛

قلب اور مشاہدہ ، ۱۹۳ ، ۱۹۳ ؛

قلبی تناسب ، ۲۷۳ ؛

قوت۔ تصدیق ، ۱۸۱ ؛

قوت۔ جلال اور فن ، ۳۱۸ ؛

قوت۔ حیات ، ۲۵۰ ؛

قوت۔ مشاہدہ ، ۳۶۳ ؛

کائنات ، ۳۵۳ ؛

کائنات اور ارتقاء ، ۱۳۶ ؛

کائنات اور خودی ، ۸۸ ؛

کائنات اور وجود۔ مطلق ، ۶۱ ؛

کثرت کی حقیقت ، ۶۲ ؛

کثرت میں وحدت ، ۱۳۷ ، ۲۱۶ ، ۲۵۱ ؛

- کردار کا حسن ، ۲۲۸ ؛
 کفایت شعاری اور فن ، ۲۵۳ ؛
 کہلاتِ آذری ، ۳۹۳ ؛
 کمالِ حسن ، ۱۴۱ ؛
 کمالِ صنعت ، ۳۲۴ ؛
 کمالِ فن ، ۲۲۰ ، ۳۳۶ ؛
 کمیت ، ۲۱۷ ، ۲۱۸ ؛
 کور ذوق ، ۳۸۹ ؛
 کور ذوقی ، ۳۳۹ ، ۳۹۵ ؛
 کہنِ روح ، ۳۸۸ ؛
 گاتھی فن ، ۲۴۵ ؛
 گوسفندِ قدیم ، ۳۰۶ ؛
 لامتناہی موزونیت ، ۲۳۷ ؛
 لامتناہی ہم آہنگی ، ۲۳۷ ؛
 لذت و حظ ، ۲۷۰ ؛
 مادہ ، ۲۵ ، ۴۰ ، ۸۴ ، ۹۸ ، ۱۱۲ ، ۱۱۳ ، ۱۱۴ ، ۱۲۴ ؛
 مادہ و صورت ، ۲۲ ؛
 مادہ و قلب ، ۲۶ ؛
 مادیت پسند ، ۱۵۹ ؛
 مادیین ، ۱۱۲ ؛
 مافیہ ، ۲۲۱ ، ۲۳۱ ؛
 ماہیتِ حیات ، ۳۸۷ ؛
 ماہیتِ وجود ، ۹۱ ؛
 مایا ، ۲۹ ، ۱۵۹ ؛
 مشائی ، ۲۳۲ ، ۲۳۵ ، ۲۴۳ ، ۲۴۹ ، ۲۶۵ ، ۲۶۸ ، ۲۶۹ ؛

مثالی حسن ، ۲۲۳ ، ۲۲۵ ، ۳۵۷ ؛

مثالی فن ، ۲۳۳ ؛

مثالی فنکار ، ۳۷۷ ، ۳۷۹ ؛

مثالی فنی تخلیق ، ۲۳۳ ؛

مدرسی فلسفہ ، ۵۵ ؛

مردِ بزرگ ، ۳۷۸ ، ۳۷۹ ؛

مرصع ڈیزاین ، ۲۱۹ ؛

مرصع صورت ، ۲۱۹ ؛

مزاحیہ عنصر اور فن ، ۲۳۵ ؛

مسرت کی تعریف ، ۵۳ ، ۵۳ ، ۲۶۶ ؛

مسرت اور مشاہدہ ، ۱۷۲ ؛

مسلکِ انتخابیت ، ۱۳۷ ؛

مسلکِ گوسفندی ، ۳۰۶ ، ۳۰۷ ؛

مسلمان (تعریف) ، ۱۸۲ ، ۱۸۳ ؛

مسلمانِ ادرین ، ۵۹ ؛

مشاہدات ، ۲۶۹ ، ۲۷۳ ؛

مشاہدہ ، ۸۹ ، ۱۵۳ ، ۱۷۱ ، ۱۷۷ ، ۱۸۳ ، ۱۸۹ ، ۱۹۲ ،

۱۹۶ ، ۱۹۸ ، ۲۳۱ ، ۲۵۳ ، ۲۵۷ ، ۲۵۸ ، ۲۶۱ ،

۲۶۲ ، ۲۶۳ ، ۲۶۴ ، ۲۶۶ ، ۲۶۸ ، ۲۷۳ ، ۲۷۵ ،

۳۷۲ ، ۳۷۸

مشاہدہٴ احساس ، ۲۵۹ ؛

مشاہدہ کی تکمیل ، ۱۹۳ ؛

مشاہدہٴ جلال ، ۱۷۳ ، ۱۸۱ ؛

مشاہدہٴ حسن اور حواس ، ۱۲۰ ؛

مشاہدہٴ حسنِ حقیقی ، ۲۲۷ ؛

مشاہدہٴ حق ، ۳۶ ؛

- مشاہدہ حقیقی ، ۱۹۴ ؛
 مشاہدہ شعوری ، ۲۶۵ ؛
 مشاہدہ اور فن ، ۳۷۲ ؛
 مشاہدہ اور مسرت ، ۱۵۰ ، ۱۷۲ ؛
 مصوّر اور حرکت ، ۲۲۲ ؛
 مصوّر ، ۲۲۱ ، ۲۲۲ ، ۲۲۳ ، ۲۲۴ ، ۲۳۵ ، ۲۳۴ ؛
 ۲۵۴ ، ۲۷۵ ، ۲۸۴ ، ۳۰۱ ، ۳۶۵ ؛
 مطلق انا ، ۷۰ ؛
 مظہریت ، ۱۵۴ ؛
 معتزلہ ، ۹۲ ؛
 معروضیت ، ۱۲۰ ، ۱۲۱ ؛
 معرونیّت و موضوعیت ، ۱۱۵ ، ۱۱۶ ، ۱۱۷ ؛
 معروضی دبستان ، ۷۷ ؛
 معنویت پسند ، ۳۹۳ ؛
 معنی کی تعریف ، ۳۹۳ ؛
 معنی خیز صورت ، ۲۶۱ ، ۲۷۹ ؛
 مغربی تصویریت ، ۲۹ ؛
 مقصد ، ۳۰۶ ، ۳۱۲ ؛
 مقصد اور ارتقاء ، ۳۰۴ ؛
 مقصدیت اور ارتقاء زندگی ، ۳۰۴ ؛
 مقصدیت اور تقدیر ، ۳۰۴ ؛
 مقصدیت فن ، ۲۹۹ ، ۳۰۰ ، ۳۰۹ ، ۳۱۰ ، ۳۱۵ ، ۳۱۹ ؛
 ۳۲۵ ، ۳۹۳ ؛
 مقصود شعر ، ۳۴۷ ؛
 مقصود فلسفہ و فن ، ۳۳۴ ؛
 مقصود ہنر ، ۳۱۷ ؛

مکمل وحدت ، ۲۳۶ ؛

ملکہ ساوی ، ۳۳۸ ؛

ملکہ نقالی ، ۲۳۲ ؛

موزونی ۱۹۲ ، ۱۹۳ ، ۲۱۷ ، ۲۱۸ ، ۲۵۵ ؛

سوزونیت ، ۲۱۶ ، ۲۱۸ ؛

موسیقی ، ۲۳۲ ، ۲۵۵ ، ۲۸۳ ، ۳۰۱ ، ۳۲۶ ، ۳۲۷ ؛

۳۳۲ ؛

موضوع و معروض ، ۱۱۳ ؛

موضوعی وجدان ، ۲۳۸ ، ۳۳۳ ؛

موضوعیت ، ۱۰۰ ، ۱۰۵ ، ۱۱۹ ، ۱۲۰ ، ۱۲۳ ؛

موضوعیت و معروضیت ، ۱۱۱ ، ۱۲۱ ؛

موضوعین ، ۸۳ ؛

موسن ، ۲۹۳ ؛

موناد ، ۵۵ ؛

میزان ، ۲۸۳ ؛

ناحقیقت ، ۲۷۳ ؛

نامیاتی نظامات ، ۲۲ ؛

نامیاتی وجود ، ۲۲ ؛

ندرت ، ۲۲۹ ، ۳۹۹ ؛

نصب العین ، ۲۸۲ ؛

نظریہ اعیان ، ۸۹ ؛

نظریہ امر ، ۳۱ ؛

نظریہ موضوعی ، ۸۱ ، ۸۲ ، ۸۹ ؛

نغمہ جبریل ، ۳۱۸ ، ۳۱۹ ؛

نغمہ اور معنی ، ۳۹۳ ؛

نفس ، ۱۵ ، ۱۶ ، ۲۳ ، ۵۷ ؛

- نفسِ الرشی ، ۲۴ ؛
 نفس کی فعلیت ، ۲۳۰ ؛
 نفسِ منغعل ، ۵۸ ؛
 نقالی (نظریہ) ، ۲۰۴ ، ۲۰۵ ، ۲۰۶ ، ۲۰۸ ، ۲۰۹ ، ۲۱۰ ،
 ۲۱۱ ، ۲۱۳ ، ۲۲۰ ، ۲۲۱ ، ۲۲۲ ، ۲۲۶ ، ۲۳۲ ،
 ۲۳۳ ، ۲۳۹ ، ۲۴۲ ، ۲۴۳ ، ۲۴۷ ، ۲۴۹ ، ۲۵۲ ،
 ۲۵۷ ، ۲۲۶ ، ۲۵۳ ، ۲۵۴ ، ۲۵۵ ، ۲۵۶ ، ۲۵۷ ،
 ۳۶۲ ، ۳۶۶ ، ۳۶۷ ، ۳۶۸ ، ۳۷۲ ؛
 نقطۂ نورے ، ۴۲ ؛
 نمود ، ۹۱ ، ۹۳ ، ۲۳۵ ، ۲۶۴ ، ۲۴۳ ، ۲۴۴ ، ۲۴۵ ؛
 نمودِ سیمیائی ، ۱۵۹ ؛
 نوافلاطونیت ، ۲۹ ؛
 نور ، ۴۲ ، ۴۳ ، ۴۴ ، ۸۶ ، ۱۱۵ ، ۱۱۸ ، ۱۳۱ ؛
 نورِ الہی ، ۴۲ ، ۴۶ ، ۱۳۹ ؛
 نور اور انسان ، ۳۰ ؛
 نورِ ایزدی ، ۵۸ ؛
 نورِ باطنی ، ۶۲ ؛
 نور و حسن ، ۴۸ ، ۲۱۲ ؛
 نور اور خدا ، ۴۶ ؛
 نور اور خودی ، ۴۲ ، 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 ،
 ۳۲۳ ، ۳۳

وجدانات ، ۲۶۹ ، ۲۷۰ ، ۲۷۱ ، ۲۷۲ ، ۲۷۵ ،
 وجدانی تخلیقی فعلیت ، ۲۶۶ ،
 وجدانی علم ، ۱۵۲ ، ۲۶۹ ،
 وجدانی مشاہدے ، ۲۶۶ ،

وجود ، ۲۱ ، ۲۲ ، ۲۳ ، ۲۶ ، ۵۵ ، ۵۹ ، ۶۲ ، ۸۵ ،
 ۹۲ ، ۹۳ ، ۱۳۶ ، ۱۵۰ ، ۱۵۵ ، ۱۵۶ ، ۱۷۳ ،
 ۱۹۱ ، ۳۰۷

وجودِ اشیاء ، ۶۰ ،
 وجودِ اعلیٰ ، ۵۲ ،
 وجودِ الہی ، ۵۲ ، ۵۳ ،
 وجودِ انسانی ، ۱۹۱ ،
 وجودِ جامع ، ۵۸ ،
 وجودِ حقیقی ، ۶۲ ،
 وجودِ خالق ، ۶۰ ،
 وجودِ کائنات ، ۸۷ ،
 وجودِ مطلق ، ۶۱ ،
 وجودیت ، ۳۱ ،

وحدت ، ۳۳ ، ۳۴ ، ۱۲۵ ، ۱۳۹ ، ۱۹۰ ، ۱۹۲ ، ۱۹۳ ،
 ۲۱۶ ، ۲۳۹ ، ۲۴۲ ، ۲۵۰ ، ۲۵۷ ، ۲۵۹ ،

وحدت کا اعجاز ، ۱۹۳ ،
 وحدتِ تن و جان ، ۱۱۲ ،
 وحدتِ جہاں ، ۱۲۱ ،
 وحدتِ حقیقت ، ۱۵۰ ،

- وحدتِ حقیقی ، ۶۲ ؛
 وحدتِ خداوندی ، ۶۱ ؛
 وحدتِ الشہود ، ۲۹ ؛
 وحدتِ فن ، ۲۱۴ ، ۲۳۳ ، ۳۶۷ ؛
 وحدتِ قلب و حواس ، ۱۹۴ ؛
 وحدتِ موضوع و معروض ، ۱۱۲ ؛
 وحدتِ الوجود ، ۲۶ ، ۳۸ ، ۵۲ ، ۵۳ ، ۵۴ ، ۵۵ ، ۵۶ ،
 ۵۷ ، ۶۱ ، ۶۲ ، ۶۳ ، ۶۵ ، ۶۶ ، ۶۷ ، ۶۸ ، ۶۹ ، ۷۰ ،
 ۷۱ ، ۷۲ ، ۷۳ ، ۷۴ ، ۷۵ ، ۷۶ ، ۷۷ ، ۷۸ ، ۷۹ ، ۸۰ ،
 وحدتِ الوجودی ، ۳۱ ، ۵۳ ، ۵۶ ، ۵۷ ؛
 وحدتِ الوجودیہ ، ۵۹ ؛
 وحدتیہ ، ۵۹ ؛
 وزن ، ۲۸۳ ؛
 وصولیہ ، ۵۸ ؛
 ہم آہنگ ، ۲۸۳ ؛
 ہم آہنگی ، ۱۱۳ ، ۱۲۳ ، ۱۳۰ ، ۱۳۷ ، ۱۹۲ ، ۲۱۶ ،
 ۲۱۹ ، ۲۳۹ ، ۲۵۰ ، ۲۵۲ ، ۲۵۵ ، ۲۶۳ ، ۲۶۵ ،
 ۲۸۳ ، ۳۳۳ ، ۳۸۸ ؛
 ہمدردی (نظریہ) ، ۱۲۶ ؛
 ہندو فلسفہ اور کائنات ، ۲۹ ؛
 ہنر اور زندگی ، ۳۸۶ ؛
 ہنر اور ضربِ کلیمی ، ۳۱۷ ؛
 یونانی اخلاقیات ، ۳۲۶ ؛
 یونانی فن ، ۲۳۵ ؛
 یکسانی ، ۳۱۷ ، ۳۱۸ ؛