

## المیہ کا مقصد

اب ہم ارسطو کے نظریۃ المیہ کے ایک اور اہم نظریہ کی طرف توجہ کرتے ہیں۔ ہمیں معلوم ہے کہ المیہ کا مقصد اور اس کی غرض و نیت رحم اور خوف جیسے جذبات کی تہذیب و تنقیح (Catharsis) ہے۔ ان دونوں جذبات کو یک جا کرنے میں ارسطو نے اخلاطوں کی تقلید کی ہے جس نے خود المیہ پر ان کے اثرات کا ذکر کیا ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ رحم کا جذبہ دوسروں کی بد نصیبی پر پیدا ہوتا ہے۔ اس میں بڑی شدت لہجی پیدا ہو سکتی ہے لیکن یہ احساس ہر چند کہ ہم سماجی ہو پس منظر میں ہمیشہ موجود رہتا ہے کہ ڈراما ایک خیالی دنیا کی چیز ہے اور اسی وجہ سے اس جذبے کو کسی عمل صریح کی تحریک کا موقع نہیں ملتا۔

ارسطو کو معلوم تھا کہ جب ہماری زندگی میں ہمارے اقربا پر کوئی مصیبت نازل ہوتی ہے تو اس سے جذبہ رحم پیدا نہیں ہوتا بلکہ دہشت پیدا ہوتی ہے کیونکہ ان صورتوں میں مبتلائے الم انخاص سے ہم اپنے آپ کو قریب قریب متشخص کر لیتے ہیں۔ ہمیں یہ احساس ہوتا ہے گویا ہم خود خطرے میں مبتلا ہیں۔ اسی بنا پر اماسیس (Amasis) اس وقت تو نذر دیا جب اس کا بیٹا موت کے منہ جا رہا تھا لیکن جب اس نے اپنے دوست کو بھیک مانگتے ہوئے دیکھا تو اس کی آنکھوں کے چشمے ابل پڑے۔ یہ منظر قابل رحم تھا لیکن پہلا دہشت خیز اور ان دونوں میں بڑا فرق ہے۔

ایک دہشت خیز منظر رحم کے جذبے کو بیخ و بن سے اکھاڑ پھینکتا ہے اور اثر اوقات

مخالف جذبے کو اٹھارتا ہے۔ " وہی حالات جن میں ہم اپنے آپ کو با اپنے اقربا کو دیکھیں تو دہشت پیدا ہو، اگر کسی غیر کو درپیش ہوں تو ہمارے دل میں رحم کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ اس جذبے کے بیدار ہونے کے لیے دو شرطیں لازمی ہیں نہ

- ۱۔ ہماری ذات کے سوا کسی اور شخص کو خطرہ درپیش ہو۔
- ۲۔ اس شخص میں اور ہماری ذات میں کوئی فردی تعلق نہ ہو۔

ایک تیسری شرط بھی ہے جو جذبہ رحم کو شدید کر دیتی ہے یا دوسرے لفظوں میں بہار و کراہم کی صورت دیتی ہے اور وہ یہ ہے کہ ہم اس حالت میں کسی قسم کی مدد نہ کر سکیں۔

یہ تینوں شرائط ڈرانے میں نمایاں طور پر پوری ہو جاتی ہیں کیونکہ اس میں شریک شخص نہ تو ہمارے رشتہ دار ہوتے ہیں اور نہ ان کا ہم سے کوئی تعلق ہوتا ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ ہمارے اور ان کے درمیان حقیقت کی دنیا اور افسانے کی دنیا کو جدا کرنے والی ناقابل عبور خلیج حائل ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے المیہ ڈرا بے میں جو واقعات پیش آتے ہیں وہ واضح طور پر رحم انگیز ہوتے ہیں، اور اسی لحاظ سے وہ دہشت ناک یا بے حد بھیاناک نہیں ہو سکتے۔ جب کسی ذہن میں دہشت داخل ہوتی ہے تو اس وقت اس میں رحم اور مہردومی کے لیے کوئی جگہ نہیں رہتی۔ کنگ لیئر (King Lear) کے یہ الفاظ اسی صداقت کی ترجمانی کرتے ہیں:

"عالم بالا کا فیصلہ جو ہمیں لرزہ بر اندام کرتا ہے ہمارے دلوں میں رحم کی ایک چنگاری بھی روشن نہیں کرتا۔"

یہ درست ہے کہ عام بول چال میں ایسے کا ذکر کرتے ہوئے ہم خوف اور دہشت کے الفاظ استعمال کرتے ہیں لیکن ظاہر ہے کہ عام بول چال میں اس مفہوم کی باریکیاں اور الفاظ کا باہمی فرق قائم نہیں رہتا۔ یہ بات البتہ حیران کن ہے کہ بعض ممتاز مفکرین بھی اس غیر محتاط انداز گفتگو کے ابہام سے نہ بچ سکے۔ ماضی کا تو ذکر ہی چھوڑیے ہمارے اپنے زمانے

میں رچر ڈز کماتا ہے کہ المیہ رحم اور خوف کے توازن سے پیدا ہوتا ہے لیکن یہ دونوں محرکات بیک وقت بھی نمودار ہو سکتے ہیں اور یکے بعد دیگرے بھی پیدا ہو سکتے ہیں۔ ان دونوں مقناذ اور یکساں طور پر شدید محرکات کا بیک وقت نمود حاصل کرنا کسی حرکی توازن کا آئینہ دار تو نہیں ہو سکتا جو کسی واحد اور منظم رد عمل کا نتیجہ ہو بلکہ ایک سکونی حالت کو معرض وجود میں لانے کا باعث ہو سکتا ہے جو ان باہم دست و گریباں محرکات کے تضادم سے ظاہر ہو جس طرح موٹر کاروں میں یا دو جہازوں میں ٹکرا ہو جائے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ان محرکات میں سے رحم ہمیں اس بات پر مجبور کرتا ہے کہ اگے بڑھیں اور قابل رحم شخص کو گلے سے لگائیں لیکن دہشت و خوف ہمیں راہ فرار اختیار کرنے پر آمادہ کرتے ہیں۔

ان دونوں کے بیک وقت بیدار ہونے کا نتیجہ دونوں کی تباہی اور ایک تکلیف دہ ذہنی تعطل کی صورت میں ظاہر ہو گا۔ ان کا یکے بعد دیگرے پیدا ہونا کسی ہم آہنگی اور توازن کی بجائے ایک ذہنی کش مکش یا لاکس کے الفاظ میں "راساکی" کا پیش خیمہ ہو گا۔ لہذا یہ دونوں جذبات و محرکات اس ذہنی کیفیت کی تخلیق پر قادر نہیں ہو سکتے جو المیہ کو بحیثیت فن پیدا کرنا چاہیے۔ رحم اور دہشت کو المیہ کے دو ہم آہنگ جذبات کر ڈالنا ایک ایسی غلطی ہے جو نامکمل تجربے پر مبنی ہے۔

اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر المیہ واقعات دہشت انگیز نہیں ہوتے تو کیا ان میں خوف کا کوئی شائبہ بھی ہوتا ہے؟

ارسطو نے اپنی کتاب "البلاغۃ" (Rhetorica) میں جذبہ خوف سے تفصیلی بحث کی ہے۔ یہاں اس نے بیان کیا ہے کہ خوف کا جذبہ ایک درد یا اضطراب ہوتا ہے جس کا باعث مستقبل کی کسی دردناک اور تباہ کن مصیبت کی ذہنی تصویر ہوتی ہے۔ کسی ذاتی خطرے کا تصور۔

اس کا احساس ان لوگوں کو ہوتا ہے جن کو اس بات کا یقین ہوتا ہے کہ ان پر کچھ نہ کچھ

افتاد پڑنے والی ہے۔ اب یہ بیان اس جذبے کی کافی حد تک صحیح وضاحت کرتا ہے جو چیز اس سے واضح نہیں ہوتی وہ یہ ہے کہ خوف کا احساس بنیادی طور پر اس وقت ہوتا ہے جب ہم کسی ایسی صورت حال کا ادراک کریں جو ہماری ذات کے لیے خطرناک ہو اس کا خیال یا اس کا تصور ہمیں محض ثانوی طور پر خوف زدہ کرتا ہے۔ بہر حال دونوں صورتوں میں کسی مہم جوئی کا تصور ہمارے دل میں خوف کو جگہ دیتا ہے۔

اپنی زندگی میں جب ہم کسی آنے والے خطرے کا تصور کرتے ہیں تو ہمارا عام رد عمل یہ ہوتا ہے کہ یا تو ہم کسی پناہ گاہ کی تلاش میں لھاگتے ہیں اور اگر یہ ممکن نہ ہو تو ہم پر ایک عارضی بے حسی اور سکتے کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ انسان ہو یا حیوان، خوف کا پہلا اظہار خطرے سے فرار کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ یہ صورت اس وقت پیش آتی ہے جب خطرہ ہمارے سامنے ہو اور اس وقت بھی نمودار ہوتی ہے جب ہم اس کا تصور کریں یہاں تک کہ اس وقت بھی خوف پیدا ہوتا ہے جب ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ ہمارے کسی قریبی عزیز پر کوئی مصیبت ٹوٹنے والی ہے اور اس حالت میں بھی ہم بعض حفاظتی اقدامات کر رہے لیتے ہیں۔

لیکن جب ہم کسی المیہ ڈرامے کو دیکھتے ہیں یا اس کا مطالعہ کرتے ہیں تو اس وقت یہ صورت پیش نہیں آتی۔ ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ وہ مصیبت اور وہ بلا جو ڈرامے کے کرداروں پر آنے والی ہے، اس کا ہماری ذات سے یا ہمارے اقربا سے کوئی تعلق نہیں اس لیے اس وقت ہم سے گریز و فرار کا عمل سرزد نہیں ہوتا۔

بچوں کو اس سے مستثنیٰ کر دانا جاسکتا ہے کیونکہ وہ افسانے اور حقیقت میں تمیز نہیں کر پاتے اور ان میں ہمدردی اور اس کے متعلق جذبات رحم الہی ترقی یافتہ نہیں ہوتے لیکن ایک عام ناظر پر اس قسم کا کوئی رد عمل نہیں ہوتا۔ وہ جانتا ہے کہ ڈرامے کے کرداروں پر جو کچھ بیت رہی ہے، اس سے اس کی اپنی زندگی کو کوئی خطرہ لاحق نہیں اور اس لحاظ سے

اسے ان لوگوں کی بد بختی پر خوف زدہ ہونے کی کوئی ضرورت نہیں۔ ارسطو یہ بات خود تسلیم کرتا ہے :

”ہم ان باتوں سے خوف زدہ نہیں ہوتے جن کے بارے میں یقین ہوتا ہے کہ وہ ہمیں پیش نہیں آسکتیں۔۔۔۔۔ نہ ہم اس وقت ڈرتے ہیں کہ جب ہمیں یہ خیال ہو کہ ہم محفوظ ہیں۔“

اس کی وجہ یہ ہے کہ خوف کو بیدار کرنے کے لیے لازمی چیز یہ ہے کہ ہماری اپنی ذات کو یا اپنے اقربا کو خطرہ درپیش ہو لیکن المیہ ڈرامے میں یہ صورت پیش نہیں آتی۔ یہاں خطرہ دوسروں کو درپیش ہوتا ہے اور یہ لوگ ہمارے اقربا بھی نہیں ہوتے۔ اس کے علاوہ یہ شعور چاہے کتنا ہی مدہم ہو، ہمیشہ موجود ہوتا ہے کہ افسانے اور حقیقت میں ایک خلیج واقع ہے جو ہمیں یہ احساس دلاتی ہے کہ ہم محفوظ ہیں لہذا وہ حالات جو کسی المیہ ڈرامے کو رحم کے لیے موزوں بناتے ہیں، خوف کے لیے ناموزوں ثابت ہوتے ہیں۔

ارسطو ان دونوں توام جذبات کو ایک دوسرے کا مدد و معاون شمار کرتا ہے لیکن اس بات کا اچھی طرح اندازہ نہیں کہ وہ ایک دوسرے کے بالکل متضاد ہیں، خوف بنیادی طور پر خود غرضی پر مبنی ہوتا ہے، رحم اصلاً بے غرضی کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ خوف وہ جذبہ ہے جس کا تعلق حفظ ذات کی جبلت سے ہے، اس کے خلاف ہمدردی اور رحم ایک عمرانی جذبہ ہے۔ خوف کی حالت میں ہم خطرے سے بھاگ کر اپنے آپ کو بچاتے ہیں لیکن جذبہ ہمدردی کے ماتحت ہم اپنے آپ کو خطروں میں ڈال کر دوسروں کی جان بچاتے ہیں اور رحم ہمیں اس وقت آتا ہے جب ہم ایسا کرنے سے معذور رہتے ہیں۔ جس قدر خوف زیادہ ہوگا، رحم کم ہوتا چلا جائے گا اور جس قدر رحم زیادہ ہوگا، خوف میں کمی واقع ہوتی چلی جائے گی۔

یہ آخری تضاد ارسطو کے پیش نظر لہجی ہے۔ وہ یہ بیان کرتا ہے: ”دہشت ناک

حالات رحم کو بیخ و بن سے اکھاڑ پھینکتے ہیں اور اس کے مخالف جذبے کو فروغ دیتے ہیں۔

آگے چل کر وہ لکھتا ہے کہ جب ہمارے کسی قریبی عزیز کو کوئی خطرہ لاحق ہو تو ہمیں یوں معلوم ہوتا ہے گویا خود ہم پر وہ حالت طاری ہو رہی ہے اور اس صورت میں ہمارے دل میں رحم کی جگہ دہشت پیدا ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے خطرے میں مبتلا شخص سے جس قدر ہمارا قریبی تعلق ہوگا، اسی قدر خوف میں زیادتی ہوگی اور رحم میں کمی۔ اسی طرح جس قدر تعلق کم ہوگا، اسی قدر خوف کم اور رحم کا جذبہ زیادہ شدید ہوگا۔ جب خطرہ ہماری اپنی ذات کو لاحق ہو، اس وقت رحم کا جذبہ غائب ہو جاتا ہے اور صرف خوف باقی رہ جاتا ہے۔

یہی خطرہ جب کسی افسانوی کردار کو درپیش ہو تو خوف قریب قریب غائب ہو جاتا ہے اور رحم کا جذبہ موجود رہتا ہے۔ ارسطو ہما کے قول کے مطابق ”جس بات سے ہم اپنے لیے خوف زدہ ہوتے ہیں جب دوسرے اس میں مبتلا ہوں تو وہی ہمارے دل میں رحم پیدا کرتی ہے۔“

بوطیقا میں ارسطو نے خوف کی تعریف یوں کی ہے کہ یہ وہ جذبہ ہے جو ہمارے دل میں اس وقت برانگیختہ ہوتا ہے جب ہم اپنے ہی جیسے شخص کو مصیبت میں مبتلا دیکھتے ہیں۔ اپنی کتاب ”البلاغہ“ میں اس نے اس بات پر زور دیا ہے کہ ناظرین کو یہ بات محسوس کر دینا چاہیے کہ درحقیقت وہ خود کسی خطرے میں مبتلا ہیں اور ان کی توجہ اس طرف مبذول کرانی چاہیے کہ یہ خطرہ ان سے زیادہ قوی لوگوں کو پیش آیا اور ان لوگوں کو پیش آ رہا ہے جو انھیں جیسے ہیں۔

اسی بنا پر لیننگ (Lanning) کو یہ گمان گذرا کہ جب ہم ڈرامے کے کسی کردار کو مبتلائے رنج و محن دیکھ کر رحم کا احساس کرتے ہیں تو ہمیں اپنے متعلق یہ اندیشہ

ہوتا ہے کہ کمپنیم لہجی اسی قسم کی صورت حال سے دوچار نہ ہو جائیں۔ لیکن یہ خوف استنباطی ہوتا ہے اور اس قسم کا استنباط ناممکن نہ سمجھی تاہم عام ناظرین ایسا نہیں کرتے۔ اس کے علاوہ یہ تجویز کہ کرداروں کو بالکل ہم جیسا ہونا چاہیے، ڈرامے کے حدود کو بہت تنگ کر دیتی ہے۔ ڈرامہ کبھی لہجی ان حدود میں سمٹ کر نہیں رہا، ایسے بہت سے ڈرامے ہیں جو بے حد المناک ہونے کے باوصف اس بات کا کوئی سراغ نہیں دیتے کہ ان کے مصنفین نے اس قسم کی کوئی کوشش کی ہو۔

ہم میں سے کتنے لوگ ہیں جو یورپی ڈیز (Euripides) کی میڈیا (Medea)، الیکٹرا (Electra) یا اورستس (Orestes) یا شکسپیر کے رچرڈ سوم، میکیتھ یا ایانگو (Iago) کی مثال ہوں؟ چونکہ یہ کردار ہم میں سے اکثر کے مشابہت نہیں، اس لحاظ سے ان کے مصائب ہم یہ استنباط نہیں کرتے کہ جو کچھ ان پر ہوتا ہے ہم پر بھی بیٹے گی اور اس لحاظ سے ہمارے لیے خوف زدہ ہونے کا کوئی سبب باقی نہیں رہتا۔ چونکہ المیہ صورت حال نمایاں طور پر رحم انگیز ہوتی ہے اس لحاظ سے ایسے میں خوف کے لیے کوئی جگہ نہیں۔

لیکن اس کے باوجود ذہن میں خوف کے جاگزیں ہونے کے اور لہجی ذرائع ہو سکتے ہیں؛ اول تو یہ کہ ہماری شخصیت کے کسی حد تک المیہ منظر میں گھل مل جانے کی وجہ سے آنے والی مصیبت موہوم طور پر ہی سمی، ہمارے لیے ایک خطرہ بن جاتی ہے۔ دوم یہ کہ انسانی ہمدردی کی بنا پر، ایک مستعدی مرض کی طرح ہم اپنے اندر جذبہ خوف محسوس کرنے لگتے ہیں، بالکل ایسے ہی جیسے ایک جانور دوسرے کی دہشت زدہ آواز پر خوف محسوس کرنے لگتا ہے سوم یہ کہ بد نصیب ہیرا اور ہمارے درمیان کم از کم انسانیت کا رشتہ موجود ہوتا ہے اس لیے جو خطرہ اسے درپیش ہے، ہو سکتا ہے کہ اسی طرح ہم سب کو پیش آئے۔ چہاں ہم یہ کہ ہیرا اور ہمارے درمیان انسانی رشتے کے علاوہ دوسری قدریں لہجی مشترک ہو سکتی ہیں، بنا بریں

یہ ہمارے خوف کا مزید سبب بن سکتی ہیں۔

عین ممکن ہے کہ تیسری اور چوتھی صورتیں استنباطی ہونے کی وجہ سے ہر وقت موجود نہ ہوں لیکن پہلی اور دوسری کسی نہ کسی حد تک ہر وقت موجود ہوتی ہیں اگرچہ اکثر لوگوں میں جسمانی تغیرات اس قدر غیر محسوس طریقے پر ہوتے ہیں کہ ان کا پہچانا مشکل ہو جاتا ہے اور دیگر داخلی تاثرات اس درجے مختلف اور گمراہ ہوتے ہیں کہ انھیں صحیح معنوں میں خوف سے تعبیر نہیں کیا جاسکتا۔

بہر حال وہ خوف جو ہم ان مختلف طریقوں پر محسوس کر سکتے ہیں، کبھی بھجی اتنا شدید نہیں ہو سکتا جتنا کہ ہم خود خطرے میں مبتلا ہو کر براہ راست محسوس کرتے ہیں۔ یہ اس وجہ سے اور بھی زیادہ کمزور ہو جاتا ہے کہ ایسے کے تمام واقعات حقیقت کی بجائے محض حیاتی افسانہ ہوتے ہیں۔ جیسا کہ بچر (Butcher) لکھتا ہے: "خوف کے جذبے کو جب حقیقی دنیا سے حیاتی کائنات میں تبدیل کر دیا جاتا ہے تو اس میں ایک بنیادی تغیر وقوع پذیر ہوتا ہے۔" اس لیے عام حالات میں اگر خوف کو ایک مستقل جذبہ تسلیم کر لیا جائے تب بھی اس کی حیثیت ایک ثانوی اور نیم خوف کے جذبے کی ہوگی۔ یہ خوف کا بڑا دھندلا سا پر تو ہو گا لیکن جیسا کہ بیان ہو چکا ہے، اس سے بچوں کو یا ان پر ان نابالغ کو مستثنیٰ قرار دیا جاسکتا ہے جو ذہنی طور پر ابھی سچے ہی ہیں اور جو حقیقت اور افسانے میں تمیز نہ کرنے کی بنا پر اور اپنی خود پندی کی وجہ سے خوف کے متعدد مرض کا بڑی جلدی شکار ہو جاتے ہیں۔ ان کے علاوہ کچھ اور مستثنیات بھی گنوائی جاسکتی ہیں مگر جو لوگ خوف کو بڑی شدت سے محسوس کرتے ہوں وہ ایسے کو ایسے کی حیثیت سے تصور میں نہیں لاسکتے۔

اصل نکتہ یہ ہے کہ خوف ہرگز رحم کا مترادف یا اس کے مساوی نہیں۔ یا تو یہ اتنا کمزور ہوتا ہے کہ کسی صورت میں بھی ایک عام داخلی کیفیت کی سطح سے بلند نہیں ہو سکتا۔ یا خوف کا ایک دھندلا سا پر تو بن کر رہ جاتا ہے۔ ایسے کی تعریف میں اسے رحم کے محدود معاون جذبے



کی حیثیت حاصل نہیں ہو سکتی۔ اس کی وجہ پہلی تو یہ ہے کہ رحم ہمیں دوسروں کی حالت پر آتا ہے ایسے میں یہ شرط پوری ہو جاتی ہے۔ خوف بنیادی طور پر ہماری اپنی ذات سے متعلق ہوتا ہے اور المیہ اس شرط کو براہ راست بالکل پورا نہیں کرتا۔ ہم اپنی انا کو غیر انا سے منطبق کر کے یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ جو دوسروں پر نسبت سکتی ہے، اس کے شکار ہم بھی ہو سکتے ہیں خصوصاً اس وقت جب دوسرے ہم ہی جیسے ہوں۔

رحم کا نتیجہ بلا واسطہ ہوتا ہے اور خوف کا بالواسطہ۔ جب ہم کسی المیہ منظر کو دیکھتے ہیں تو ہمیں خوف کا معمولی سا احساس ہوتا ہے لیکن چونکہ یہ خوف کی بالکل ابتدائی صورت ہے اس لیے اسے خوف کہا بھی نہیں جاسکتا، زیادہ سے زیادہ اس کی حیثیت ایک ضمنی یا تخی جذبے کی ہو سکتی ہے اور عین ممکن ہے کہ کسی وقت بعض اشخاص میں یہ اتنا کمزور ہو کہ اسے نظر انداز کیا جاسکے، اٹھارویں صدی کے المیہ ڈراموں میں یہ تقریباً ناپید ہے۔

پس اگرچہ رحم کو ایسے کا واحد جذبہ قرار نہیں دیا جاسکتا جیسا کہ شلر (Schiller) نے اپنے مضمون (On Traehnet Art) میں کہا ہے تاہم اسے ایسے کا خصوصی جذبہ ضرور کہا جاسکتا ہے۔ خوف کی حیثیت ایک ضمنی جذبے کی ہے، اس کی موجودگی میں رحم کے جذبے کی شدت میں کمی واقع ہو جاتی ہے اور اس لیے برنیز (Bernays) کے الفاظ میں خوف سے نامناسب جذباتیت کے امکانات ختم ہو جاتے ہیں، شاید خوف کا یہی اخلاق مقصد تھا جس کی بنا پر ارسطو نے اسے کچھ زیادہ اہمیت دے دی۔

صرف رحم اور خوف ہی ایسے کے جذبات نہیں بلکہ ان کے علاوہ ایسے میں دیگر جذبات کی کارفرمائی بھی ہو سکتی ہے۔ اس میں مفاہمت کا احساس بھی موجود ہو سکتا ہے جس پر ہیکل نے بہت زور دیا ہے یا کنارہ کشی جسے شوین ماور نے بڑی اہمیت دی ہے۔ علاوہ ازیں حقائق اشیاء کے ادراک میں ناکامی کی بنا پر حیرت کا احساس

بھی ہو سکتا ہے، شاعرانہ عدل (Poetic Justice) پر مسرت بھی ہو سکتی ہے۔  
مصائب کے باوصف اور کمزوریوں کے باوجود ہیرو کی عظمت پر تختین کا احساس بھی ہو سکتا  
ہے جیسا کہ اوتھیلو کے اختتام پر یا کوریولانس (Coriolanus) کے آخر میں یا  
قلو پٹراء کی موت پر ہم ان احساسات سے دوچار ہوتے ہیں یا جس طرح کورڈیلیا کی  
ناگماں موت پر ہمیں رنج کا احساس ہوتا ہے یا عام ڈراموں کی مانند جنسی کشش کی موجودگی  
محبت کے جذبے کو بیدار کرتی ہے۔

ایسے کو ایک جذباتی مسئلہ قرار دینے میں ارسطو بالکل سخی بجانب ہے لیکن خوف  
کے جذبے کو رحم کا ہم پایہ ٹھہرانے اور دوسرے جذبات کو نظر انداز کرنے میں اس نے  
ٹھوکر کھائی ہے۔

اب تک ہم نے ایسے کے مقصد کے صرف ایک پہلو سے بحث کی یعنی یہ کہ اس کا  
تعلق مدغم اور خوف کے جذبات سے ہے۔ اب ہم اس کے ایک دوسرے پہلو کا جائزہ  
لیتے ہیں اور وہ یہ ہے کہ المیہ ان جذبات کی تہذیب و تنقیح کا کام کرتا ہے۔

اپنی کتاب ”سیاسیات“ میں ارسطو نے یہ وعدہ کیا تھا کہ وہ اپنی کتاب ”بوطیقا“  
میں تہذیب و تنقیح جذبات (Catharsis) پر زیادہ وضاحت سے بحث  
کرے گا لیکن ”بوطیقا“ میں جس طرح وہ آج ہمارے سامنے ہے یہ وعدہ وفا  
نہیں ہوا۔ یہی وجہ ہے کہ گزشتہ صدیوں میں اس لفظ کے مفہوم کے بارے میں برابر  
ایک تاریخی مباحثہ جاری تھا۔ جن لوگوں نے اس بحث میں حصہ لیا ان میں کورنیس  
(Cornille)، راسین (Racine)، لینگ، ہسکل، شوپن ہاورا،  
گیٹے اور برنیز جیسے مشاہیر کے نام بھی موجود ہیں۔ تھوڑے بہت فرق کے ساتھ لفظ  
کیتھارسز کے کوئی ستر مقامیم بیان کیے گئے ہیں۔

بہر حال اس بات پر سب متفق ہیں کہ اس تنقیح و تہذیب سے ہمیں کچھ نہ کچھ تسکین ضرور

حاصل ہوتی ہے لیکن یہ تسکین کیوں کر حاصل ہوتی ہے؟ اس مسئلے میں اختلاف آراء واقع ہوتا ہے۔ برہمچاریوں اور تاملوں اور شریکوں میں حصول میں منقسم کی جاتی ہیں:

۱- مذہبی تزکیہ۔

۲- طبی اصلاح۔

۳- اخلاقی تزکیہ۔

پچرنے بجاکہ ہے کہ ارسطو کی کتاب "سیاسیات" کی ایک عبارت سے تہذیب جذبات کا مفہوم بالکل واضح ہو جاتا ہے۔ نعمت مقدسہ کے ذریعے روح انسانی کو مذہبی جوش سے جو نجات حاصل ہوتی ہے، اسے ایسے کی تہذیب و تیقح جذبات کے برابر نہیں تو مماثل قرار دیا گیا ہے۔ ایسے جذبات کی تہذیب و تیقح اگرچہ مذہبی جوش کے تزکیے کے مشابہ تو ہے لیکن تزکیہ مذہبی اور یہ تہذیب و تیقح جذبات ایک ہی چیز نہیں ہیں۔ اور اخلاقی اور تعلیمی اصلاح کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا کیونکہ ارسطو خود طبی نغموں کی اصلاحی حیثیت اور ان کی تعلیمی اور تفریحی قدر و قیمت میں تفریق کرتا ہے۔

پس اصلاح کا صرف طبی مفہوم باقی رہ جاتا ہے اور ارسطو کی مراد بھی بنیادی طور پر یہی مفہوم ہے لیکن سوال پیدا ہوتا ہے کہ جذبات کی اصلاح و طبی مفہوم سے کیا مراد ہے؟ خود ارسطو نے اس کا یہ جواب دیا ہے کہ بعض انسانوں میں جوش، ولولہ یا خوف و رحم کے جذبات بہت قوی ہوتے ہیں اور جس طرح نعمت مقدسہ کے ذریعے بعض لوگوں کے مذہبی جوش کو فرو کیا جاتا ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ گویا وہ بالکل پاک ہو گئے ہوں یا جیسے انھیں شفا حاصل ہو گئی ہو، بالکل اسی طرح خوف و رحم سے متاثر ہونے والے لوگ اور جذباتی طبیعت کے حامل سمجھی کی ایک طرح سے تہذیب اور اصلاح ہو جاتی ہے، ان کے دل کا غبار چھٹ جاتا ہے اور انھیں فرحت محسوس ہوتی ہے۔ پچرنے اس عبارت کی یوں وضاحت کی ہے:

”جو لوگ رحم اور خوف سے متاثر ہو سکتے ہیں، ان کے اور عموماً جذباتی طبیعت والے انسانوں کے تجربات ایک ہی نوعیت کے ہوتے ہیں..... ان سب کی کسی نہ کسی طرح سے تہذیب و تہذیب ہوتی ہے اور انھیں ایک فرحت بخش سکون کا احساس ہوتا ہے۔“

پس ”بو طبعاً“ میں جذباتی اصلاح یا تہذیب کے لفظ کی موجودہ تشریح نہ ہونے کی بنا پر اب ”سیاسیات“ کی یہ تشریح ہی ہمارے لیے مشعل ہدایت ہے اور یہ خیال بالکل وہی ہے جو ہمیں افلاطون کے ”قوانین“ (Laws) میں ملتے ہیں جس میں اس نے یہ بتایا ہے کہ جس طرح مذہبی مہرستی کا علاج جو شیعے نعموں کی ایک دھن سے ہو سکتا ہے اور جس طرح گود میں بھلائے اور لوریوں کے ذریعے سے بچوں کی بے فراری سکون میں تبدیل ہو جاتی ہے اور نیند کا غلبہ ہونے لگتا ہے، اسی طرح اس خوف کو جس نے اندر ہی اندر کوئی غلط صورت اختیار کر لی ہو، خارجی تہذیب کے ذریعے ہلکا اور دھبہ کیا جاسکتا ہے۔

ارسطو تمام جذباتی تجربات کو جن میں المیہ لہی شامل ہے، اس دائرے میں لے آیا ہے اس لیے برنیز کی طرح ہم یہ بات یقین سے کہہ سکتے ہیں کہ ایسے کے سلسلے میں جذبات کی اصلاح و تہذیب سے ارسطو کی مراد شدید اور وافر جذبات کی فرحت بخش انخلاء اور تسکین ہے اور اس کے ساتھ ہی ہمیں بچر، برنیز اور سائیکس (Sinks) کی ہم نوائی کرنا پڑتی ہے کہ اس طرح نہ صرف انسان کو خوف و رحم کے جذبات کی شدت سے نجات مل جاتی ہے بلکہ خود یہ جذبات بھی درد اور سہجان کے اثرات سے پاک ہو جاتے ہیں جس طرح پرانے زمانے میں یہ رواج تھا کہ جسم سے تھوڑا سا خون نکلوا دینے کے بعد یہ فرض کر لیا جاتا تھا کہ خون کا باقی حصہ پاک ہو گیا ہے اور جسمانی صحت بحال ہو گئی ہے، اسی طرح وافر جذبات کے انخلاء سے باقی ماندہ جذباتی رجحان بھی منبذ اور مرفع ہو جاتا ہے اور دماغی صحت بحال ہو جاتی ہے۔ اس لحاظ سے خوف و رحم کے جذبات کی تہذیب اور

اصلاح سے نفس انسانی کی اصلاح ہی مراد نہیں بلکہ ان جذبات کی اپنی صفائی اور اپنا تزکیہ بھی اس میں شامل ہے۔ خوف سے متعلق ہونے کی وجہ سے رحم کا جذبہ رنگ اور اندھی جذباتیت سے محفوظ رہتا ہے اور رحم سے متعلق ہونے کی بنا پر جذبہ خوف خود غرضی اور اس ہمیب و ہشت سے جو ذاتی خطرے کی حالت میں پیدا ہوتی ہے محفوظ ہو جاتا ہے۔

گو جذباتی اصلاح سے ارسطو کی مراد یہی طبی مفہوم تھا لیکن اس کے اس مفہوم اور اس کے تعلیمی، اصلاحی اور تفریحی مفہام میں مذکورہ امتیاز کے باوجود اس نے اخلاقی مفہوم کو بالکل خارج نہیں کیا: جذبات کو ان کی مناسب حالت میں لے آنا گویا اعتدال و میانہ رومی کے اخلاقی اصول کے دائرے میں لانے کے مترادف ہے۔ اس کے علاوہ جذبات کی تہذیب و تنقیح اور ان کی اصلاح کو ایسے کا مقصد یا اس کی اصل وجہ اور غرض و غایت کہا جاتا ہے، اور اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ نفس انسانی پر اس کے اخلاقی اثر کو تسلیم کریں گی ہے۔

فرق صرف اتنا ہے کہ یہ مقصد و عظم و نصیحت کی بجائے بلا واسطہ طور پر داخل جذباتی رجحانات کی تہذیب و تنقیح کے ذریعے صحت کو بحال کر کے حاصل کیا جانا ہے۔

پس ارسطو کے نزدیک ایسے کا مقصد عارضی اور مصنوعی جذبات پیدا کر کے ان کی غیر ضروری طاقت کے ازالے کے ذریعے نفس کو سکون بخشنا، جذبات کی اصلاح کرنا اور اس طرح متاشائی کے ذہن میں ایک صحت مند اور اخلاقی حیثیت سے ایک مستحسن کیفیت پیدا کرنا ہے۔

اگرچہ لفظ اصلاح کے مفہوم کے متعلق لوگوں میں کافی اختلاف رائے ہے لیکن پھر بھی ارسطو کا یہ نظریہ کہ ایسے کا مقصد جذبات کی اصلاح ہے،

عام طور پر ہر زمانے میں مانا گیا ہے لیکن آج کل کچھ لوگوں نے اس کی صداقت کے خلاف  
صداغے احتجاج بلند کی ہے۔ مثلاً لوکس (Locus) سوال کرتا ہے،

”کی کوئی شخص جو ارسطو کا شیدائی نہیں ہے، سنجیدگی کے ساتھ یہ دلیل  
پیش کر سکتا ہے کہ ہم محض زائد جذبات سے چھٹکارا پانے کے لیے میڈٹ کی  
قدر کرتے ہیں یا محض اس لیے ہیں اس کی قدر کرنا چاہیے۔“

آگے چل کر وہ لکھتا ہے،

”لوگ دوسروں کو خوش کرنے کے لیے لکھتے ہیں یا انھیں متاثر کرنے کے  
لیے یا اس لیے لکھتے ہیں کہ بغیر لکھے وہ رہ نہیں سکتے لیکن اصلاح کی خاطر وہ کبھی  
نہیں لکھتے۔“

اس تنقید میں لوکس نے صریحاً ایسے کے مقصد کو اس کے مصنف یا مفکر کے  
مقصد کے ساتھ خلط ملط کر دیا ہے مگر ساتھ ہی ساتھ ہمیں یہ بھی ماننا پڑے  
گا کہ ارسطو نے مصنف کو یہ ہدایت دے کر کہ رحم و خوف کے جذبات اس  
طرح اور اس طرح پیدا کرنے چاہئیں، خود یہ بھگڑا کھڑا کیا ہے۔

المیہ لکھنا ایک فن ہے اور یہ فن دوسروں کو خوش کرنے یا انھیں متاثر کرنے  
یا روپیہ پیدا کرنے کے فن سے مختلف ہے اور جیسا کہ افلاطون نے ڈھائی ہزار  
سال پہلے کہا تھا ایک شخص بیک وقت دو فنون کا عالم اور عامل ہو سکتا ہے لیکن  
ایک فن کے نتائج کو دوسرے فن کے نتائج میں کبھی خلط ملط نہیں کرنا چاہیے۔ ایک  
طیب اپنی شفا بخشی کے فن سے دوسروں کو تندرستی بخشتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ  
کمانے کے فن سے روپیہ کماتا ہے اور ”ہر فن اپنا اپنا کام کرتا ہے۔“ روپے کے  
اعتبار سے طیب کا مقصد دولت جمع کرنا ہو سکتا ہے لیکن اس کی شفا بخشی کے فن  
کا تندرستی کے علاوہ اور کوئی مقصد نہیں۔

ارسطو کے نزدیک ایسے کا منصب یا اس کا فطری مقصد جذبات کی اصلاح کرنا ہے، بالکل اسی طرح گروس (Gross) کے نزدیک کھیل کود کا مقصد جبلی کردار کے طریقوں کی مشق کرنا ہے۔ جبلی کردار کے مختلف مظاہر کی مشق کرنا کھیل کا مقصد تو ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ کھیل کود میں مشغول بچوں کا بھی یہی مقصد ہے۔ ممکن ہے کہ بچے اپنی تعریف کے لیے یا انعام حاصل کرنے کے لیے کھیل کھینٹتے ہوں یا یونہی کھینٹتے ہوں لیکن یہ مقصد کھیل کود کے حیاتیاتی مقصد سے بالکل مختلف ہے۔

یہی بات ایسے پر بھی صادق آتی ہے۔ اگر ایسے کا مقصد جذبات کی اصلاح کرنا ہے تو اس کے یہ معنی نہیں کہ یہی اس کے مصنف کا بھی شعوری مقصد ہے۔ مصنف کا ایک بیرونی مقصد دوسروں کو خوش کرنا یا انھیں متاثر کرنا یا اطاعت کرنا ہو سکتا ہے اور اگر وہ ایک بڑا فن کار ہے تو اس کے مقصد کے حصول میں وہ کامیاب بھی ہوگا۔ لیکن اگر ایسے کا اپنا بھی کوئی خاص مقصد ہے تو مصنف کے شعوری اور ارادی مقاصد کے حصول کے باوجود وہ اپنے ذاتی مقصد کو ظاہر کیے بغیر نہیں رہے گا۔

یہی مثال تماشائیوں پر بھی صادق آتی ہے۔ تماشائیوں یا اداکاروں کا مقصد تفریح، مطالعہ، تعریف یا برائی ہو سکتا ہے لیکن اس سے ایسے کے مقصد میں کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوتی۔ اسی طرح ممکن ہے کہ اپنے کو یا اپنی محبوبہ کو خوش کرنے کے لیے یا محض وعدہ پورا کرنے کے لیے آپ ہتھیار جاسیں لیکن جو المیہ آپ وہاں دیکھتے ہیں اس کا یا بالعموم ایسے کا ان میں سے کوئی مقصد نہیں ہوتا۔ اگر آپ محض دل بہلانے کے لیے کوئی المیہ ڈراما دیکھیں تو بھی آپ کے علم کے بغیر مقید جذبات کو آزاد کر کے وہ اپنا مقصد حاصل کر ہی لیتا ہے، اور اس طرح آپ کے دل میں ایک صحت مند سکون پیدا کر دیتا ہے۔

حال ہی میں ہالیوں کبیر نے اپنے فاضلانہ مقالے "شاعری، فرد اور سوسائٹی" میں اصلاح کے طبی نظریے کی اس بنا پر تنقید کی ہے کہ دو اتندرست آدمی کو نہیں دی جاتی

بلکہ اس شخص کو دی جاتی ہے جو پہلے ہی سے کسی مرض میں مبتلا ہو۔ اس کے برخلاف المیہ کسی ایسے مرض کو اچھا نہیں کرتا جو پہلے ہی سے موجود ہو بلکہ اچھا کرنے کے لیے پہلے وہ اس مرض کو پیدا کرتا ہے۔ اس کا جواب یہ ہے کہ ایسے کی اصلاح کی نوعیت بالکل ٹیکے کی طرح ہے جو ہمیشہ تندرست آدمی کے لگایا جاتا ہے اور جو اس مرض کے مشابہہ جس کا کہ وہ علاج ہے، ایک رد عمل پیدا کرتا ہے اور یہ رد عمل ایسا ہے جو تندرست آدمی میں مصنوعی طریقے سے اس لیے پیدا کیا جاتا ہے کہ وہ اسے اور زیادہ تندرست بنا دے تاکہ جذبات کے اتار چڑھاؤ کا مقابلہ وہ زیادہ اچھی طرح کر سکے۔

لیکن بہایوں کبیر کہتے ہیں کہ "یہ دلیل بے کار ہے کیونکہ اس سے یہ حقیقت نظر انداز ہو جاتی ہے کہ اس قسم کے تجربات سے ہم لطف اندوز بھی ہوتے ہیں۔ برخلاف اس کے دوا سے صرف دوا کی خاطر کوئی بھی خوش نہیں ہوتا"۔ لیکن اس رد جواب سے تو صرف یہ ثابت ہوتا ہے کہ محض "اصلاح" سے المیہ کی مسرت کی وضاحت نہیں ہوتی نہ کہ یہ کہ وہ تجربہ سرے سے اصلاحی ہوتا ہی نہیں۔

اس کے علاوہ اس نظریے کو بہایوں کبیر اس بنا پر مسترد کرتے ہیں کہ انھیں شبہ ہے کہ المیہ سے جو جذبات پیدا ہوتے ہیں، وہ اس تجربے کے دوران میں پورے طریقے سے خارج ہو جاتے ہیں۔ یقیناً وہ پورے طور پر خارج نہیں ہوتے لیکن اصلاح کا نظریہ ان کے کمل اخراج کا دعویٰ ہی کب کرتا ہے؟ وہ تو صرف ان کے جزوی اخراج پر زور دیتا ہے۔

اس قسم کی تنقید اس نظریے کو کوئی نقصان نہیں پہنچاتی۔ المیہ میں جذباتی اصلاح کو جگہ دے کہ دراصل اس طور نے ایک زبردست حقیقت کا اظہار کیا ہے گو میرے خیال میں اس نے اس حقیقت کو پورے طور پر اجاگر نہیں کیا۔ اس سوال کے اور بھی بہت سے پہلو ہیں جن میں سے صرف ایک پر اس نے روشنی ڈالی ہے۔ ذہن کی صفائی اور جذبات



کی اصلاح اور اس طریقے سے صحت کی بحالی ایسے حقائق ہیں جن سے کوئی انکار نہیں کر سکتا۔ ایسے کے تماشائیوں کو زائد جذبات سے جس قسم کی نجات ملتی ہے، وہ ایسی ہی ہے جیسے کہ بوڑھے آدمی بہت سے غم جھیل کر اندھی جذباتیت اور موت کے بے جانوں سے آزاد ہو جاتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جذباتی اصلاح پر زور دے کر ارسطو نے فنون لطیفہ کے نظریے میں ایک غیر فانی اضافہ کیا ہے، لیکن اس حقیقت کو کہ تماشائی کے جذبات کی اصلاح سے پہلے ایسے سے خود فنی کار کے جذبات اور ہیجان کی اصلاح ہوتی ہے، اس نے بہت حد تک نظر انداز کر دیا ہے۔

انسان کچھ پوشیدہ قوتیں لے کر پیدا ہوتا ہے جو اپنے آپ کو حسی ہیجان کی شکل میں ظاہر کرتی ہیں۔ یہی ہیجان تمام ذہنی زندگی کے محرک اجزا ہیں اور ان میں سے ہر ہیجان کا ایک مخصوص جذبہ ہوتا ہے۔ جذباتی رنگ لیے ہوئے طاقت پیدا کرنے والی یہ تمام صلاحیتیں اور ان سے پیدا شدہ ضمنی صلاحیتیں کوئی نہ کوئی فطری مقصد لیے ہوتی ہیں، اور اپنے حامل کو اس مقصد کے حصول کے لیے برابر ترغیب دیتی رہتی ہیں۔

لیکن ان مقاصد کے حصول میں ہمیشہ کامیابی نہیں ہو کرتی ہے۔ ہم ایک ایسی دنیا میں رہتے ہیں جہاں آئے دن ہماری خواہشات اور آرزوؤں کی راہ میں ناقابل عبور رکاوٹیں حائل ہوتی ہیں اور اس لیے مجبوراً ہمیں ان کو دبانا پڑتا ہے۔ ہیجان اور ان سے متعلق جذبات اور خواہشات کو اس طرح مارنے یا دبانے سے ذہنی بیماریاں پیدا ہو سکتی ہیں، یہی نہیں بلکہ ان لوگوں میں بھی جو تمام عمر ذہنی طور پر تندرست رہتے ہیں حسرتوں اور دنی آرزوؤں کا ایک بہت بڑا ذخیرہ موجود ہوتا ہے۔ صرف سپاہی یا بچوں ہی کے لیے یہ ضروری نہیں کہ خوف کو چھپا کر وہ اپنے کو بہادر ظاہر کریں بلکہ ہم میں سے ہر ایک شخص کو ایسا کرنا پڑتا ہے۔ اکثر ہم خوف محسوس کرتے ہیں یا ہمیں غصہ آتا ہے یا کوئی چیز

ہیں اپنی طرف کھینچتی ہے یا کسی چیز سے ہم کراہیت محسوس کرتے ہیں لیکن سماجی روایات ہمیں ان جذبات کو اشاروں اور کتابوں میں بھی ظاہر کرنے کی اجازت نہیں دیتیں۔ کبھی کبھی کسی نہ کسی وجہ سے ہمیں محبت، نفرت، خوف، غصہ، تحسین، تحقیر، عزم و ہمت وغیرہ کے جذبات کو دبانا پڑتا ہے۔ اگر نفسیاتی تحلیل میں کچھ صداقت ہے تو یہ دباے ہوئے رجحانات کبھی مرتے نہیں۔ شعوری حیثیت سے وہ اپنا کام کرنا ضرور چھوڑ دیتے ہیں لیکن رہتے ہیں وہ ہمارے اندر ہی اور ہمارے ہر فعل کی راہ متعین کرتے ہیں اور جیسا کہ برگساں نے کہا ہے :

”ہم اپنے پورے ماضی سے جس میں روح کا بنیادی میلان بھی شامل ہے، متاثر ہو کر کوئی خواہش، ارادہ یا عمل کرتے ہیں۔ ہمارا ماضی۔۔۔ ایک رجحان کی صورت میں محسوس کیا جاتا ہے۔“

یہ دباے ہوئے رجحانات جمع ہوتے رہتے ہیں اور جمع شدہ خیالات کی طرح مختلف بیرونی اثرات کے ماتحت مختلف طریقوں سے ہمیں فکر و عمل کی ترغیب دیتے رہتے ہیں، اور اگر انہیں اپنے اظہار کا کوئی صحت مند ذریعہ نہیں ملتا تو وہ ذہنی امراض کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔

علمانیہ اظہار کے علاوہ جن میں ماحول کی رکاوٹیں حائل ہو سکتی ہیں، قدرت نے ان رجحانات کے اظہار کے لیے جو دوسرے صحت مند ذرائع فراہم کیے ہیں، وہ خواب، بیداری کے خواب اور فنون لطیفہ ہیں۔

خواب ارسطو کے نزدیک سونے والے کا ایک نفسی عمل ہے۔ شعور اور خارجی مہیجات جو مسلسل ہمارے حواس پر مسلط رہتے ہیں، رات کے وقت ان کی گرفت نسبتاً دھیلی پڑ جاتی ہے اس لیے دباے ہوئے رجحانات جو دن بھر خوابیدہ رہتے ہیں، رات کو جاگ پڑتے ہیں اور بھیس بدل کر خواب کی صورت میں اپنے آپ کو

ظاہر کرتے ہیں۔ جیسا کہ ایڈنگٹن بروس (Addington Bruce) اور میری ڈی مین سین (Marie de Manneine) نے کہا ہے: "سونا شعور کے آرام کا وقت ہے اور خواب وہ ذہنی تقاضا ہے جو سونے والے کی اندرنی زندگی کا آئینہ ہوتی ہیں۔" فرائد کی رائے میں سب نہیں تو زیادہ تر خوابوں سے ہماری دبی ہوئی خواہشات کی تسکین ہوتی ہے اور یونگ (Jung) کے نزدیک خواب تلافی یافتگی کی شکل میں لاشعوری طاقتوں کی کارگزاریاں ہیں۔ جن خواہشات، خیالات اور رجحانات کی تسکین شعوری زندگی میں نہیں ہوتی وہ سوتے وقت بروئے کار آجاتے ہیں۔

بیدارسی کے خواب رات کے خوابوں سے مختلف ہوتے ہیں کیونکہ اس صورت میں خواب دیکھنے والا بیدار ہوتا ہے اور خوب جانتا ہے کہ وہ خواب نہیں دیکھ رہا ہے بلکہ سوچ رہا ہے۔ پھر بھی خوابوں سے وہ اس بات میں متاثر ہوتے ہیں کہ ان سے بھی ہمارے ہیجانات اور جذباتی رجحانات کا اظہار ہوتا ہے اور اس طرح وہ بھی نفسی تناؤ کو دور کر کے تسکین پہنچانے کا فطری ذریعہ ہیں۔

خوابوں کی طرح بچوں کی خیالی تقاضا ویر بھی بدلتے ہوئے روپ میں ان کے پوشیدہ محرکات اور ہیجانات یعنی خوف، محفظ خودی، جذبہ خودنمائی وغیرہ کو ظاہر کرتی ہیں۔ جس طرح بچوں کے کھیل ان کی جبلتوں کے اظہار کی مخصوص شکلیں ہیں اسی طرح ان کی خیالی آرائی بھی ان کے دبے ہوئے رجحانات کی مخصوص شکلیں ہیں۔ کھیل کو دو چیز جبلتوں کا پیش خیمہ ہے اور خیالی آرائی میں ان کے خون شدہ ہیجانات، جذبات اور آرزوؤں کی ایک ملکی سی بھلک دکھائی دیتی ہے۔

دونوں افعال ایک دوسرے سے مختلف ہیں لیکن دونوں ہی سے ان کے اندرونی ہیجانات کا اخراج و اظہار ہوتا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ پہلا فعل (کھیل کو) جبلتوں کی

پوری نشوونما سے پہلے صادر ہوتا ہے اور دوسرا فعل ان کے ابھرنے اور دبا دیے جانے کے بعد ظہور میں آتا ہے۔

بچوں کی طرح بالنعوں کی خیال آرائی بھی ان کے پوشیدہ رجحانات کا مظہر ہوتی ہے اور جیسا کہ فرائڈ نے کہا ہے یہ وہ تلافیاتی صورت ہے جس سے ہمارے وہ مطلوبہ مقاصد جو عارضی یا دائمی طور پر نرک کر دیے گئے ہوں، ایک مرتبہ پھر زندہ ہو جاتے ہیں اور اس طرح بھیس بدل کر اچھی تکمیل کو پہنچتے ہیں۔ ”خیالوں کی شفقت آلود دنیا انسانیت کے دم سے قائم ہے اور ہر تشنہ روح مدد اور ہمدردی کے لیے اسی کی جانب نگران ہے۔“

خوابوں اور بیداری کے خوابوں کے علاوہ ہمارے دبے ہوئے رجحانات کے اظہار کا دوسرا ذریعہ فنون لطیفہ بھی ہیں۔ نطشے کی رائے میں خواب جمالیاتی نظر کا پیش خیمہ ہیں۔ فرائڈ کے نزدیک ”بیداری کے خواب شاعرانہ تخلیق کا خام مواد ہیں۔“ فرائڈ کا خیال ہے کہ فن کی نوعیت بیداری کے خوابوں کی سی ہے اور یونگ کی رائے میں بیداری کے خوابوں کی نوعیت فن کی سی ہے۔ لیکن اس کے باوجود دونوں اس پر متفق ہیں کہ خیال آرائی اور فن کی تشکیل دونوں ہی ہماری لاشعوری طاقتوں اور ہیجانات کے تلافیاتی اعمال ہیں۔

تمنائی خیالی تقصیر اور فنی تصور دونوں ہی کے لیے مفید ہے کیوں کہ اس حالت میں خارجی دباؤ کم سے کم ہوتا ہے اور انسان اپنے دل کی دنیا کا اچھی طرح جائزہ لے سکتا ہے۔ بیداری کے خوابوں اور فنی تخلیق دونوں میں کسی بوسے ہوئے یا پڑھے ہوئے لفظ، کسی دیکھے ہوئے رنگ یا کسی سنی ہوئی آواز سے خیال آفرینی کے ذریعے نفس انسانی کی گہرائیوں کی پوشیدہ باتیں نت نئی شکلوں میں منظر عام پر آجاتی ہیں جو ایک صورت (بیداری کے خواب) میں علامتوں اور دوسری صورت (فنی تخلیق) میں تشبیہوں، استعاروں اور تشبیہوں سے مزین ہوتی ہیں۔

بہر حال فن کار کی جبلی ضروریات ایک عام آدمی کی بہ نسبت زیادہ شدید ہوتی ہیں خواہ انھیں پورا کرنے کے مواقع اسے کم ہی حاصل ہوں۔ اس کے علاوہ فن کار کے معاملے میں شعوری کوشش لا شعوری رجحانات کا ساتھ دیتی ہے۔ اسی سے اس کے خیالات میں رنگینی اور زور پیدا ہوتا ہے، یہی اس کے خیالات کو لفظوں، سُرروں اور پتھروں میں سمودینے کا ضامن ہے اور اسی سے اس کے فن پاروں میں تسلسل اور ربط قائم رہتا ہے۔

جو کچھ دوسرے فن کاروں کے متعلق کہا گیا ہے، وہی شاعر پر بھی صادق آتا ہے یعنی اس صورت میں بھی نفس کی گہرائیوں کی پوشیدہ باتیں سطح پر آجاتی ہیں جو شعوری ارادوں سے تقویت پا کر اور تمام جمع شدہ خیالات کو اپنے رنگ میں رنگ کر نظم کا جامہ پہن لیتی ہیں۔ کیسل (Kehle) کے نظریۂ شاعری کا خلاصہ بیان کرتے ہوئے ڈاکٹر لاک (Dr. Lock) نے اپنی کتاب "کیسل کی سوانح حیات" (Biography of Kehle) میں لکھا ہے "شاعری دراصل..... شاعروں کے لیے وجہ تسکین ہے جو دافر جذبات کو سکون بخشتی ہے، یہ ان احساسات کی ترجمانی کرتی ہے جو اپنے اظہار کے لیے برسرِ پیکار رہتے ہیں لیکن زیادہ عمیق ہونے کی وجہ سے جن کی کیسل نے ترجمانی نہیں ہو سکتی اور عام بول چال کی زبان میں تو ان کا اظہار ہو ہی نہیں سکتا۔"

شاعری اور فنون لطیفہ کی طرح المیہ ڈراما بھی شاعر کے ذمے ہوئے ہیجانات اور جذبات کے اظہار کا ایک ذریعہ ہے۔ اس کے رجحانات محبت، تحنیں، اہمردی، خود رستائی، تجسس، غصہ، خوف وغیرہ اس کے شعروں کی مدد سے المیہ عوامل اور الم رسیدہ افراد مثلاً دیوتاؤں، بھوتوں، بادشاہوں، رانیوں، سپاہیوں، ملاحوں اور قاتل مرد عورتوں کی شکل میں اور زندگی کی ناسندگی کرنے والے مختلف مناظر کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں۔

اگر اس کے رجحانات اور ذہنی ہوائی خواہشات کا شعوری زندگی میں تلافی نہ

اخراج نہ ہو اور نفس کا شعوری حصہ ان کا ساتھ نہ دے تو دے بہ ہوئے غم کی طرح وہ بھی نفسی بیماریوں مثلاً غیر ارادی طور پر جسم کے کسی حصے کو حرکت دینا، مالینجلیا، پریشان خیالی، جھکی پن، جبری حرکات، وہمے، خریب نظر اور اسی قسم کے دوسرے امراض کی صورت اختیار کر لیتے ہیں، پس اگر شاعر شاعر نہ ہوتے تو بالکل ہوتے۔

خوابوں، بیماری کے خوابوں اور عام فن کی طرح شاعری نیم شعوری صلاحیتوں اور رجحانات کی مفید طاقت کو آزاد کر کے اس قسم کے مہلک نتائج کے امکان کو ختم کر دیتی ہے اور نفس کو ان تمام باتوں سے جو بیماری کا ذریعہ بن سکتی ہیں، بالکل پاک کر دیتی ہے، پس شاعری کی نوعیت اصلاحی ہے۔ صدیوں پہلے فیتا غورث نے موسیقی کے متعلق کہا تھا کہ اس سے روح کی متقیق و اصلاح ہوتی ہے اور جو کچھ اس نے موسیقی کے متعلق کہا ہے، وہ شاعری اور تمام فنون لطیفہ کے متعلق بھی صحیح ہے۔

یہی بات المیہ پر بھی صادق آتی ہے اور اس لیے ارسطو نے ایسے کو جو اس کے نزدیک اعلیٰ ترین صنف شاعری ہے، اصلاحی قرار دینے میں کوئی غلطی نہیں کی۔ رحم، خوفناک اور دوسرے جذبات جو ایسے سے پیدا ہوتے ہیں، وہ کچھ بیماریوں اور صلاحیتوں اور اکتسابی رجحانات کی جان ہوتے ہیں اور ایسے میں ان صلاحیتوں اور رجحانات کے اظہار سے مصنف کا نفس بالکل پاک و صاف ہو جاتا ہے۔ اس کے علاوہ وہ ان کی زیادتی اور شدت کو دور کر کے جذباتی رنگ لیے ہوئے ہیجانات کی بھی اصلاح کرتا ہے، پس جذباتی اصلاح کے فقدان سے شاعر کا ذہنی احتمال میں مبتلا ہو جانا یقینی ہے۔

جذباتی اصلاح کی شعنائی اہمیت ہی وجہ سے نفسی تحلیل کے ماہرین نے ذہنی امراض کے علاج کے لیے وہ طریقہ وضع کیا ہے جسے اصطلاح میں آزاد تلازم کے ذریعے جذباتی اصلاح کا طریقہ کہتے ہیں۔ اس علاج میں پہلے مریض کو کامل سکون اور آرام کے ساتھ بھٹا دیا جاتا ہے اور اس کے ذہن کو سوچنے کی پوری آزادی دی جاتی ہے اور اس سے کہا جاتا

ہے کہ اچھا یا بُرا جو خیال بھی اس کے ذہن میں پیدا ہو، اسے وہ من و عن بیان کر دے۔ جو لفظ یا واقعہ اس کی ذہنی الجھن سے قریبی تعلق رکھتا ہے، اسے بیان کرتے ہوئے وہ بھٹکتا ہے۔

اس رویے سے نفسی تحلیل کے ماہر کو مریض کی نفسی الجھن کا سراغ مل جاتا ہے جسے وہ اپنی ہمدردانہ اور شفقتانہ گفتگو کے ذریعے کرید کرید کر منظر عام پر لے آتا ہے جیسا کہ وہ ہیلر نے کہا ہے "اس گفتگو کا مقصد ہمیشہ دہرا ہوتا ہے: مریض کو اپنے دل کا بوجھ ہٹا کرنے کی ترغیب دینا اور اسے اپنی کیفیت سے اچھی طرح روشناس کرانا۔ پہلے کا نتیجہ ایک مفید اثر ہے جسے اصطلاح میں جذباتی اصلاح کہتے ہیں اور دوسرے میں مریض کے لیے مختلف مقاصد کا تعین کر کے اس ہیجان کے اعادے کو روک دیا جاتا ہے۔"

بہر حال جیسا کہ یونگ نے کہا ہے کہ محض جذباتی اصلاح سے شفا حاصل نہیں ہوتی، اعصابی مریض میں دبے ہوئے ہیجانات تقریباً مکمل طور پر شعور سے منقطع ہوتے ہیں اور محض تنقید اس انقطاع کو دور کرنے کے لیے کافی نہیں۔ اس کے لیے طبیب اور مریض کے درمیان ایک ایسے ذہنی رابطے اور مفاہمت پیدا کرنے کی ضرورت ہے جس سے طبیب نفسی الجھن کو ابھار کر سامنے لاسکے اور ایسے ذہنی رابطے کو پیدا کرنے کے لیے طبیب میں صبر و تحمل اور اعلیٰ تحلیلی صلاحیت کا ہونا بے حد ضروری ہے۔

عام صحت مند لوگوں اور غیر معمولی ذہانت رکھنے والے اشخاص کی صورت میں طبیب کو کسی خارجی امداد کے ذریعے سے نفسی الجھن کو اس طرح کریدنے اور ٹٹولنے کی ضرورت نہیں پڑتی، محض جذباتی اصلاح ہی سے وہ ذہنی خلفشار دور ہو جاتا ہے جو فطری اور دیگر ہیجانات کو عام طور پر دبانے سے پیدا ہوتا ہے۔

آرٹ "آزاد تلامذہ کے ذریعے جذباتی اصلاح کے طریقے" کے ہر دو مقاصد کو پورا کرتا ہے۔ اولاً فن کار کو اس کے ذریعے اپنے مقید احساسات کا اظہار کر کے اپنے

دل کا بوجھ ہلکا کرنے کا موقع ملتا ہے اور تانیا کسی حد تک یہ اسے اپنی حالت سے اچھی طرح روشناس بھی کرتا ہے۔ اول الذکر کو پہلے پہل پوری طرح تسلیم کرنے کا سرا اور سٹو کے سر ہے اور آخر الذکر کا مہیکل کے سر۔ مہیکل لکھتا ہے،

”تھوڑے ہی غور و خوض کے بعد یہ بات ہم پر واضح ہو جاتی ہے کہ آرٹ کا مقصد جذبات کی شدت کو کم کرنے کی صلاحیت میں پوشیدہ ہے اور اگر یہ مان لیا جائے کہ آرٹ ہمارے تحلیل کے لیے جذبات کی شبیہ اتارنے ہی تک محدود ہے تو اگرچہ اس طرح اس میں مبالغے کا ہونا ضروری ہے لیکن پھر بھی اس میں ایک طرح سے جذبات کی شدت میں تخفیف موجود ہوتی ہے کیوں کہ اس طریقے سے اب انسان کو کم از کم اس بات کا پتہ لگتا ہے کہ وہ کیا لکھا۔ اب پہلی مرتبہ اس نے اپنے ہیچانات اور جبلتوں کے متعلق سوچنا شروع کیا ہے ورنہ پہلے تو وہ ان پر جلدی سے ایک طائرانہ نظر ڈالتا ہوا گذر جاتا تھا، اب وہ انہیں خارجی حیثیت سے دیکھتا ہے اور جو نئی وہ خارجی حیثیت سے سامنے آتے ہیں، وہ ان سے چھٹکارا پانے کی کوشش کرتا ہے۔

سناٹا سنا (Santayana) جب یہ کہتا ہے ”کوئی حالت بھی اتنی ہیبت ناک نہیں ہوتی کہ ذہن جمالیاتی تسکین کی خاطر دم بھر ٹھہر کر غور و خوض کرے اور اس کی ہیبت میں کوئی کمی واقع نہ ہو“ تو دراصل وہ فن کے ذریعہ قاری یا تماشا سائی کی جذباتی اصلاح کے اسی پہلو کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

پرجوش ہیچانات کی جذباتی اصلاح سے خود شاعر کو بہت ہی سکون اور آرام ملتا ہے انسانی فطرت کا یہ ایک مسئلہ قانون ہے کہ کسی بھی رجحان یا قوت کا اپنے مقصد کے حصول کے لیے بروئے کار آنا نہیں خوش گوار معلوم ہوتا ہے۔ اسی طرح فن لطیف اور بیداری کے خوابوں میں خیالی طور پر جب یہ رجحانات یا قوتیں حصول مقصد کے لیے کوشاں ہوتی ہیں تو اس سے بھی ہیں ایک خوش گوار تسکین حاصل ہوتی ہے جیسے کہ اردو کے مشہور شاعر میاں میر حسن نے



کہا ہے :

خارحسرت بیایاں سے نکلا      دل کا کانشا زباں سے نکلا

شعر کہنے سے شاعر کے دل کا بوجھ ہلکا ہو جاتا ہے، نظم لکھنے سے دقیق طور پر اسے تمام ذہنی کش مکشوں سے نجات مل جاتی ہے، کسی تشبیہ یا تصور کو مکمل کرنے اور معروضی جامہ پہنانے میں شاعر کے تمام ہیجانوں کو مربوط اظہار کا ایک موقع ملتا ہے اور اس سے نمایاں طور پر مسرت بھی حاصل ہوتی ہے۔ تصور یا تشبیہ کو مکمل کرتے وقت عالم ریاضی یا ماہر طبیعیات کی طرح اس کی حالت پر سکون نہیں ہوتی، شعر کہتے وقت اس کے جذبات میں ایک ہیجان پایا ہوتا ہے لیکن یہ ہیجان بالآخر سکون اور آرام میں بدل جاتا ہے۔

جس طرح یہ نظر یہ عام شاعری اور آرٹ کے متعلق صحیح ہے اسی طرح ایلیس کے متعلق بھی یہ بالکل درست ہے۔ المیہ لکھنے سے مصنف کا سارا ذہنی خلقشار دور ہو جاتا ہے۔ اگرچہ ایلیس کے مخصوص جذبات انفرادی طور پر ناخوش گوار ہوتے ہیں لیکن ایک ساتھ مل کر جب ان کا اظہار ہوتا ہے تو ان کی تلخی اور ناخوش گواری بہت کچھ کم ہو جاتی ہے، اس کے احساسات غم و خوشی کا ایک عجیب و غریب مرکب ہوتے ہیں۔ شیلے نے ایلیس کے ان ہی جذبات کے خیالی اظہار کے تجربے کے متعلق لکھا ہے :

” ہمارے سب سے شیریں اور مہمانے گیت انتہائی غم اور دکھ سے بھر پور ہوتے

ہیں۔“

المیہ جذبات کے مربوط اظہار سے شاعر کے ذہن کو ایک خاص قسم کا سکون، ایک عجیب طمانیت اور ایک انوکھی لذت حاصل ہوتی ہے۔ نطشے کی اصطلاح میں ایلیس میں ڈائیونسیسی ( *Diomyzianis* ) جوش و خروش ایالوکی خوانی تصاویر کا روپ بھر کر دھیمبا اور ہلکا پڑ جاتا ہے اور اس طرح ڈائیونسیسی کا خلقی درد دکھ کم ہو جاتا ہے۔ جیسا کہ میں پہلے کہ چکا ہوں، ایلیس سے پہلے تو مصنف کے جذبات کی اصلاح ہوتی

ہے اور بعد میں قارئین و ناظرین کے جذبات کی۔ یہ ضرور ہے کہ موخر الذکر صرف اسی صورت میں ڈرامے سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں جب کہ ان کی ذہنی ساخت بھی مصنف کی ذہنی ساخت سے مشابہ ہو۔ جو چیز ایسے کی تخلیق کے لیے ضروری ہے، وہی اس کے دوبارہ احیاء کے لیے بھی ضروری ہے جیسا کہ روپے (Cash) نے کہا ہے،

”فطری ذہانت — یعنی تخلیقی قوت اور ذوق سلیم یعنی وہ قوت جو اچھے برے

کا فیصلہ کرتی ہے — ان دونوں میں حقیقی تطابق ہونا لازمی ہے۔ مطالعے کے دوران میں ہماری اور شاعر کی روح ایک ہی ہوتی ہے اور دونوں میں کامل یکسانیت پیدا ہو جاتی ہے۔“

ایسے کی تخلیق سے شاعر کے جذبات کی اصلاح ہوتی ہے جن میں قابل ذکر مہیت اور رحم کے جذبات ہیں۔ ایسے کے اثر کا انحصار جیسا کہ ارسطو کا خیال ہے، ہمارے ادب و مصیبت زدہ ہیرو کے درمیان مشابہت پر نہیں ہوتا۔ تجزیہ و تحلیل کے آخری نتیجے میں اس کی وجہ یہی ظاہر ہوتی ہے کہ اس کا مصنف ہماری ہی طرح ہے، پڑھنے والے میں اس کا دوبارہ احیاء اسی صورت میں ممکن ہے جب کہ اس میں بھی یہی ہیجانات پیدا ہوں اور اس کو بھی اسی قسم کے جذباتی اخراج کا تجربہ ہو جو مصنف کو ہوتا ہے۔ شعر کی تخلیق میں شاعر کے ہیجانات بالواسطہ اپنا مقصد پورا کر لیتے ہیں اور پڑھنے کی صورت میں پڑھنے والے کے ہیجانات کا بھی مقصد پورا ہوتا ہے۔

جس طرح پہلی صورت میں مقصد کے بالواسطہ پورا ہونے سے سکون و آرام ملتا ہے، اسی طرح دوسری صورت میں بھی سکون و آرام ملتا ہے۔ ہیجان پر ہیجان پیدا ہوتا ہے اور خارج ہو جاتا ہے، جذبات پر جذبات براہِ نیگت ہوتے ہیں اور ان کی اصلاح ہوتی ہے اور اگر کسی توجہ کے باوجود ہمیں سکون و آرام کا احساس ہوتا ہے جیسا کہ بوچر نے کہا ہے:

” ڈرامہ ان جہلتوں کے اظہار کا ایک بے ضرر اور خوش گو اور طریقہ ہے جو اپنی تسکین کے لیے کوشاں ہیں اور جو حقیقی زندگی کی بہ نسبت زیادہ آزادی سے یہاں تسکین پذیر ہوتی ہیں۔ محقق جذبات جو حقیقی زندگی سے ہم یہاں اپنے ساتھ لاتے ہیں، مصنوعی طور پر برانگیختہ ہوتے ہیں اور وہ یا کم از کم ان کے ہیجان خیز عناصر خارج ہو جاتے ہیں اور جذبات کے اخراج کے بعد اس طرح ایک ”خوش گو اور سکون کی صورت میں جذباتی اصلاح بھی ہو جاتی ہے۔“

ارسطو کا نظریہ شاعری افلاطون کے نظریے سے بالکل متضاد ہے۔ افلاطون کے نزدیک شاعری جذبات کی پرورش کرتی ہے، ان کی اصلاح نہیں کرتی، بھوکا مارنے کے بجائے وہ انھیں غذا بہم پہنچاتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ شاعری جذبات کو بھوکا نہیں مارتی بلکہ ایک حد تک وہ غذا بھی بہم پہنچاتی ہے کیوں کہ عارضی طور پر وہ جذبات کو اجماعی بھی ہے لیکن صحیح معنوں میں پیاس بجھانا، بھوک کو رفع کرنا یا کسی اور اشتہا کی تسکین کرنا اسے غذا بہم پہنچانے کے مترادف نہیں، غذا تو دراصل جسم کو ملتی ہے نہ کہ اشتہائے منغلکہ کو۔ فطری ہیجانات اور خواہشات کے اظہار یا ان کی تسکین سے ہر صورت میں غذا تو جسمانی صحت ہی کو ملتی ہے۔

شاعر کی خواہشات اور جذبات میں مختور ڈمی ویر کے لیے ہیجان ضرور پیدا ہوتا ہے لیکن یہ ہیجان ہی ان کی موت کا باعث ہے۔ جس طرح کھانے سے بھوک رفع ہو جاتی ہے اور پانی پینے سے پیاس بجھ جاتی ہے اسی طرح فن کار کی تخلیق اور ناطق کی تنقید سے ان کے اپنے ہیجانات اور خواہشات کا بھی زور کم ہو جاتا ہے جو ان کی روحانی صحت میں اضافہ کرتی ہے۔

جمال پرستوں اور فن کاروں میں وہ تقابلیوں کی سطحی جذباتیت نہیں ہوتی۔ میلو ڈرامے پڑھ کر ان پر کبھی وجد یا حال کی کیفیت نہیں طاری ہوتی۔ فن سے جذباتیت کم اور

رقت قلب دور ہو جاتی ہے لیکن جہاں فن سے جذباتیت کم ہو جاتی ہے، حسن لطیف میں اس سے اضافہ ہو جاتا ہے۔ جذباتیت اور حسن لطیف میں بہت فرق ہے اور افلاطون اسی فرق کو سمجھنے میں ناکام رہا ہے۔ جذباتی لوگوں کے برعکس حسن لطیف رکھنے والے اشخاص شوخ رنگوں سے کبھی متاثر نہیں ہوتے، سادہ لوح شخص تو اونچی اور بے سری موسیقی کی رو میں بہہ جاتا ہے لیکن ماہر موسیقی کی سماعت پر یہ بھدے نغے گراں گذرتے ہیں۔

عام لوگوں کی طرح شاعر یا ادبی نقاد بھونڈے جذبات یا پرانے اور فرسودہ خیالات کے اظہار پر کبھی خوش نہیں ہوتا۔ جذبات کے صرف نازک اور لطیف پہلو ہی جو عوام کی دسترس سے باہر ہوتے ہیں، اس کی روح کے تاروں کو پھیرتے ہیں۔ جو چیز اس کی روح کے ایک نئے تار کو پھیرتی ہے یعنی ایک غمغیہ بیان کو ابھارتی ہے، وہی اس کے نفس کو بھی ایبل کرتی ہے لہذا المیہ مصنف اور قاری کے لیے صحت کا سرچشمہ ہی نہیں بلکہ اس سے نفاست اور لطافت کو بھی تقویت پہنچتی ہے۔

پس ایسے کے ذریعے جذبات کی اصلاح ایک ناقابل تردید حقیقت ہے اور اور اسطونے اس حقیقت کو اجاگر کر کے ایک زبردست علمی خدمت انجام دی ہے، اس سلسلے میں اس نے اپنے پیشروؤں کے نظریے میں بڑا اضافہ کیا ہے۔ بہر حال اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ اسطونے جذبات کی اصلاح کے متعلق جو کچھ لکھا ہے، وہ حرف آخروں کی حیثیت رکھتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس کا نظریہ بہت زیادہ دور رس نہیں۔ یہ کہنے میں وہ بالکل حق بجانب ہے کہ ایسے کے ذریعے قاری اور تماشائی کے رحم و خوف کے جذبات کی اصلاح ہوتی ہے لیکن اس نے مصنف سے اس کے کو قطعی نظر انداز کر دیا ہے۔ بے شک ایسے سے قاری اور تماشائی کے جذبات کی اصلاح ہوتی ہے لیکن یہ مسئلہ تو محض ایک ثانوی حیثیت رکھتا ہے، اس سے زیادہ اہم حقیقت یہ ہے کہ

الیے سے سب سے پہلے خود مصنف کے جذباتی رنگ لیے ہوئے ہیجانات اور رجحانات کی اصلاح ہوتی ہے۔

علاوہ ازیں جیسا کہ میں پہلے کہ چکا ہوں، ارسطو نے جذباتی اصلاح کے اس پہلو پر غور نہیں کیا جس کو بعد میں ہیگل نے اجاگر کیا ہے یعنی جذبات کی تسکین و تخفیف میں خود غور و خوض کی اہمیت۔

اس کے علاوہ ارسطو نے شاعر کو چند مخصوص طریقوں سے رحم اور خوف کے جذبات بھارنے کا مشورہ دینے میں بھی غلطی کی ہے۔ فلسفی کو الیے اور الیے کے مصنفوں کے مطالعے کا حق ضرور پہنچتا ہے لیکن اس قسم کے مشورے دینا اس کے دائرہ عمل سے باہر ہے۔ فن کسی بھی خارجی قانون کا پابند نہیں ہوتا، وہ مطلقاً آزاد ہوتا ہے۔ اظہار کوئی بھی اسلوب اختیار کر سکتا ہے، خارجی حیثیت سے کوئی خاص اسلوب اس کے لیے مقرر نہیں کیا جاسکتا۔

فن جیسا کہ ہیگل نے کہا ہے ”اپنے دور انحطاط کے سوا، کبھی خارجی قانون اور اصول کی پابندی نہیں کرتا۔“ یہ فن کار کے نظریہ قدر اور اس کے انجام اور اس سے متعلق خود اس کے اپنے رد عمل کو ظاہر کرتا ہے۔ قاری کو متاثر کرتے یا اور کسی خارجی مقصد کے لیے اسے پیش نہیں کیا جاتا۔

فن کار کی ایک برجستہ و بے ساختہ فعلیت ہے اور اس کا مقصد اپنی ذات کی تکمیل کے سوا کچھ نہیں۔ یہ قدر اور غیر قدر کے ساتھ اس کے تصادم کا پیکر ہے جسے شاعر کا ذہن اپنے رنگ میں رنگ کر خارجی حیثیت بنتا ہے، اس طرح خود اپنے دیے ہوئے ہیجانات اور خواہشات کا علانیہ اظہار کرتا ہے اور خود اپنی فعلیت کے علم میں بھی اضافہ کرتا ہے۔

الیے کا مقصد جذبات کی اصلاح صرف اسی حد تک کسی ذی روح ہستی کے عمل

کو با مقصد کہا جاسکتا ہے۔ اس کا ایک فطری مقصد ہوتا ہے لیکن اس مقصد کو حاصل کرنا ایسے کے مصنف کا فرض نہیں۔ اس کے پیش نظر شعوری مقصد تئیں ہوتا، خود بخود اسے المیاتی وجدان ہوتا ہے اور خود بخود غیر اختیاری طور پر اس کی تنظیم کر کے وہ اسے ایک خارجی شکل دے دیتا ہے اور اس طرح اپنے جذبات کی اصلاح کر لیتا ہے۔

ان تمام نظامیوں کے باوجود ارسطو کے نظریۃ المیہ نے انسانی تاریخ میں پہلی بار کم از کم ایک بڑی صداقت کو تسلیم کیا ہے اور وہ یہ کہ فن سے جذبات کی اصلاح ہوتی ہے۔

# شعر اور ابہام

جاپانی شاعر ہا کا نا کو کا ایک شعر ملاحظہ ہو:

اس راہ کے تمام خطوط دھندلے پڑ جاتے ہیں

جس پر برف پڑی ہو اور کوئی انسان نہ چلا ہو!

ظاہری معنی تو فطرت کی ایک تصویر ہے مگر اشارتی معنی یہ ہیں کہ میری زندگی کے تمام حدود داخل کسی کی سر دھری اور بے توجہی کی وجہ سے معدوم ہو گئے ہیں اور میرے سفر زندگی کا کوئی صاف نشان باقی نہیں رہا۔

ایک اور جاپانی شاعر ٹسورا یو کی کا ایک بند لکھیے:

پانی میں بسیرا کیے ہوئے چاند کا عکس میری انگلیوں سے لپٹا ہوا ہے،

میرے دل میں سوال اٹھتا ہے کہ ان سایوں کی دنیا میں وہ ہے بھی یا نہیں!

وہ لٹھا بھی یا نہیں!

ظاہری معنی تو ایک دلکش منظر فطرت کی تصویر ہے، شاعر پانی میں انگلیاں چلا رہا ہے جس سے چاند کا عکس ٹکڑے ٹکڑے ہو گیا ہے اور شبہ ہونے لگا ہے کہ وہ عکس وہاں تھا بھی یا نہیں لیکن اشارتی معنی یہ ہیں کہ شاعر موت کے وقت اپنی گزشتہ زندگی پر نظر ڈالتا ہے اور کہتا ہے کہ زندگی ایسی بے حقیقت ہے جیسے چاند کا عکس جو پانی میں پڑ رہا ہو اور انسان اسے پکڑنے کی کوشش کرے تو وہ ٹکڑے ٹکڑے ہو کر انگلیوں میں الجھنے لگے اور شبہ ہونے لگے کہ وہ عکس موجود بھی لٹھا یا نہیں!