ثقافت کاتو،
حڪومت سنڌ

(شاعريءَ جوفن)

پوئٽڪس

ارسطو

ترجمو ڊاڪٽر شير مهراڻي

پوئٽڪس ارسطو

ترجمو ڊاڪٽر شير مهراڻي

ثقافت کاتو،
حڪومت سنڌ

ثقافت کاتو،
حڪومت سنڌ

پوئٽڪس POETICS

(شاعريءَ جو فن)

ليکڪ

ارسطو

ترجمو

ڊاڪٽر شير مهراڻي

ثقافت کاتو، حڪومت سنڌ

هن ڇاپي جا حق ۽ واسطا اداري وٽ محفوظ آهن

ڪتاب جو نالو: پوئٽڪس (شاعريءَ جو فن)

ليکڪ: ارسطو

موضوع: تنقيد

انگريزي ترجمو: ايس ايڇ بُچر

اردو ترجمو: عزيز احمد

سنڌي ترجمو: ڊاڪٽر شير مهراڻي

ڇاپو پهريون: ڊسمبر 2017

لي آئوٽ: امتياز علي انصاري

ڇپيندڙ: نيو انڊس پرنٽنگ پريس

ڇپائيندڙ: ثقافت کاتو حڪومت سنڌ

قيمت: 250/-

ملڻ جو هنڌ

ڪراچي

فون: 03009288496

03002450225

ارپنا

دنيا جي پهرين نقاد ارسطو جي نالي

ڊاڪٽر شير مهراڻي

سٽاءُ

پبلشرس نوٽ 7
سنڌيڪار پاران 9
تمهيد 19

پهريون ڀاڱو

شاعريءَ تي هڪ عام ۽ پيتاڻي نظر 58
شاعريءَ جا خاص قسم 59

ٻيو ڀاڱو

ٽريجڊي 73

ٽيون ڀاڱو

رزميا شاعري 121

چوٿون ڀاڱو

نقادن جا اعتراض ۽ سندن جواب ڏيڻ جا اُصُول 131

پنجون ڀاڱو

ٽريجڊي رزميا شاعريءَ کان افضل آهي 141
ضميمون 145
اشارا ۽ رمزون 147

پبلشرس نوٽ

اها حقيقت آهي تہ ارسطو دنيا جو پهريون سائنسدان فلسفي هو سندس فلسفو سندس مشاهدي ۽ تجربي جو گهرو دليل آهي. افلاطون جو شاگرد ۽ سڪندر يوناني جو استاد ارسطو بنيادي طور تي تکي ۽ تز تجزئي سبب ڏيهان ڏيهہ مشهور هو. هو غير محسوس طريقي سان پنهنجي استاد جي ڪيترن ئي دليلن ۽ خيالن کي رد ڪري وڃي ٿو جنهن جو ثبوت هيءُ ڪتاب يعني ”پوئٽڪس“ پڻ آهي. تنقيد جي دنيا ۾ پوئٽڪس پهريون ڪتاب آهي، جنهن کان پوءِ جيترا بہ تنقيد تي ڪتاب آيا آهن، اهي اڪثر ڪتاب ۾ ڏنل مفروضن يا قائم ڪيل راءِ جي بنياد تي لکيا ويا آهن. توڙي جو اڄ تنقيد جو علم بذات خود هڪ وڏو علم بڻجي چڪو آهي، جنهن ۾ مختلف نظريا ۽ ڌارائون اڀي چڪيون آهن، پر ان جي باوجود اڄ بہ ”پوئٽڪس“ جي اهميت کان انڪار نٿو ڪري سگهجي. اها هن ڪتاب جي ميجوتي ئي آهي جو هيءُ ڪتاب اڄ بہ مختلف يونيورسٽين ۾ تنقيد جي بنيادي ڪتاب طور نصاب ۾ پڙهايو وڃي ٿو. ٻين لفظن ۾ هن ڪتاب کان سواءِ تنقيد جو علم ۽ ارتقا ڄڻ تہ اڌوري سمجهي وڃي ٿي.

هن ڪتاب ۾ پهريون ڀيرو ارسطو کُلي ڪري شاعري ۽ ناٽڪ جي فن تي پنهنجو رايو ڏنو آهي، توڙي جو هن ڪتاب کان اڳ بہ هيڪڙ ٻيڪڙ ارسطو جا فن بابت خيال ملن ٿا، پر باقاعده شاعريءَ کي مختلف قسمن ۾ ورهائي ۽ نقادن کي سندن امڪاني سوالن جا جواب ڏيڻ وارو طريقو ۽ اصول پڌرا ڪري ارسطو هڪ تاريخي ڪم ڪيو آهي. هن

ڪتاب ۾ ارسطو شاعر کي مؤرخ کان مٿانهون ڪري ڄاڻائي ٿو. جمهوريہ ۾ افلاطون مؤرخ کي شاعر کان مٿانهون سڏيو آهي، ۽ هومر تي اهو الزام مڙهيو آهي تہ هن تاريخ کي ڇٽيو آهي، ان جي ابتڙ ارسطو پوئٽڪس ۾ چوي ٿو تہ مؤرخ تہ حقيقت جو جُز ۽ هڪ پاسو بيان ڪري ٿو جڏهن تہ شاعر پنهنجي عظيم تخيل جي آڌارحقيقت جي آفاقيت تائين پهچي وڃي ٿو ۽ نتيجي طور شاعري، تاريخ کان وڌيڪ گهري ۽ فلسفياڻي ٿي پوي ٿي. اهو يا ان جهڙا ڪيترائي بحث ارسطو پنهنجي هن ڪتاب ۾ نبيريا آهن.

ڊاڪٽر شير مهراڻي ڪراچي يونيورسٽي ۾ سنڌي ادب جو استاد آهي، تحقيق ۽ تنقيد جي حوالي سان سندس ڌار سڃاڻپ آهي. هُن هيءُ ترجمو تمام خوبصورت ٻوليءَ ۾ ڪيو آهي. اسان هيءُ ڪتاب ڇپائيندي سرهائي محسوس ڪري رهيا آهيون.

غلام اڪبر لغاري

سيڪريٽري

ثقافت، سياحت ۽ نوادرات کاتو

حڪومت سنڌ

سنڌيڪار پاران

”مشڪندڙ چهرو، رنگ اڇو وار پيشانيءَ تي ڪريل، قد ننڍو جسم سڊول ۽ ويڪري هانءِ، گهاٽي ڏاڙهي، ننڍيون خماريل اکيون، مٿي وريل سنئون نڪ، سنهڙي ڪاڏي ۽ ويڪرو سينو“ اهو يونان جي ڏاهپ جو ٿنڀ اهڃاڻ ارسطو آهي. جنهن جو هيءَ ڪتاب لکيل آهي. ”هو جڏهن اڪيلو هلندو هو ته ٽڪريون ٽڪريون وکون کڻندو هو پر جي ڪو ماڻهو ساڻس گڏ هوندو هئو ته تمام آهستي هلندو هو. ڪنڌ هيٺ ڪري ڳالهائيندو هو. ٻئي جي ڳالهه غور سان ٻڌندو هو ۽ سمجهڻ کان پوءِ ئي جواب ڏيندو هو.“

سقراط جهڙي عظيم فيلسوف جي پياري شاگرد افلاطون جو انتهائي پيارو شاگرد ارسطو سن 384 ق م دوران يونان جي شهر ”استاجيرا“ Stagara ۾ ڄائو. سندس پيءُ نڪوميڪس مقدونيه جي بادشاهه سڪندر يوناني جي ڏاڏي امينٽس جو دوست ۽ سندس ذاتي طبيب پڻ هو. توڙي جو هُو حڪيم هو پر ڪيس فيثا غورث جي فلسفي سان دل هئي ۽ انڪري ئي ارسطوءَ کي به فلسفي جي ابتدائي تعليم ڏيارايائين. پر ڇاڪاڻ ته ارسطوءَ پنهنجي گهر ۾ حڪمت جو سامان پئي ڏٺو هو انڪري ڪيس حڪمت سان به دلچسپي رهي.ائين به ناهي ته ارسطو ڪا پارسائي واري زندگي گذاري هئي. پيءُ جي وفات کان پوءِ هن وڏي عرصي تائين ڇڙواڳ زندگي گذاري ۽ نتيجي طور گهر جي ميڙي چونڊي ۽ الهه تلهه دف ڪري ڇڏيائين. نيٺ لاچار ٿي ڪجهه وقت فوج ۾ نوڪري ڪيائين، پر

جلد ئي ان نوڪري کي ڇڏي طب جي تعليم ورتائين ته ڪيس فلسفي جي وڏيڪ ڄاڻ حاصل ڪرڻ جو شوق جاڳيو ۽ اهو شوق ڪيس افلاطون وٽ وٺي ويو. ٿورڙي وقت ۾ ئي ارسطو يونان جي هن عظيم فيلسوف يعني افلاطون جي ذهين شاگردن ۾ ڳڻجڻ لڳو. هو افلاطون جو لائق شاگرد هو ۽ سندس ذهانت کي ڏسي هو هميشه ڪيس پنهنجي اڪيڊمي جو ”بهترين ذهن“ ڪري سڏيندو هو. ڪي ڪتاب لکن ٿا ته ارسطو جڏهن 30 سالن جو ٿيو ته افلاطون جي اڪيڊمي ۾ ويو پر ڪن جو خيال آهي ته هو اڃا 18 سالن جو هيو جو هن اها اڪيڊمي جوائن ڪئي. ۽ ڪون جو چوڻ آهي ته هو لڳاتار 8 سالن تائين يا وري ڪن ڪتابن ۾ آهي ته هو 20 سالن تائين يا وري 30 سالن تائين ان اڪيڊمي ۾ پڙهندو رهيو. اهو سچ آهي ته افلاطون کي پنهنجي شاگرد ارسطو سان تمام گهڻي محبت هئي. ۽ هوسندس تمام گهڻو خيال به رکندو هو. ايسيتائين جو ارسطو جي نه پهچڻ تائين ڪلاس شروع نه ڪندو هو۽ جيڪڏهن ٻيا شاگرد ڪلاس شروع ڪرڻ لاءِ ڪيس چوندا به هئا ته افلاطون ڪين چوندو هو ته، ”ٿورو ترسو اڃا هو ته آيو ئي ڪونهي، جيڪو نسورو علم ۽ هن مڪتب جو نور آهي.“

افلاطون جو مٿس ڏاڍو اعتماد هوندو هو ۽ هو جيڪڏهن ڪجهه وقت لاءِ ڪيڏانهن ويندو به هو ته ارسطوءَ کي پنهنجي اڪيڊمي جو انچارج مقرر ڪري ويندو هو. ڪجهه ڪتابن ۾ آيو آهي ته افلاطون جي آخري ڏينهن ۾ ارسطوءَ جا ساڻس ڪجهه اختلاف به ٿيا هئا. جنهن ڪري هو ڪجهه وقت دل برداشته رهيو. افلاطون جي وفات کانپوءِ هو ڪجهه وقت ويڳاڻو رهيو. پر جلد ئي سندس هڪ شاگرد هرميس جيڪو ڪنهن شهر جو شهزادو هيو ان ڪيس پاڻ وٽ گهرايو ۽ پاڻ وٽ ئي سندس رهڻ جو بندوبست ڪيائين. مسلسل سندس طبيعت جي اداسي هرميس کي رنجائي رهي هئي ۽ ان جو حل ڪيڻ لاءِ هُن ارسطو جي شادي پنهنجي

پيڻ سان ڪرائي، جنهن مان ڪيس هڪ پٽ پڻ ٿيو. ارسطو نوبنو ٿي ويو ۽ ڪيس پنهنجي زال سان تمام گهڻو پيار پڻ هو. هن جي علم ۽ دانش جي هاڪ سموري يونان ۾ هلي رهي هئي، ۽ ٿوري ئي عرصي ڪانپوءِ مقدونيا جي بادشاهه ۽ سڪندر يوناني جي پيءُ فيلقوس/فلپ پنهنجي پٽ سڪندر کي تعليم ڏيڻ جي دعوت ڏني. جيڪا هن لاءِ وڏي اعزاز جي ڳالهه هئي. ارسطو مقدونيا روانو ٿيو ۽ شهزادي سڪندر کي تعليم ڏيڻ شروع ڪيائين. سڪندر جي عمر ان وقت صرف 13 سال هئي. شاهاڻي ٻار کي پڙهائڻ ڪو ايڏو سولو ڪم ٻه نه هو پر ارسطو جي علم ۽ دانش جو رعب سڪندر تي ويهجي ويو. توڙي جو آخر تائين هو فلسفي ۾ ڪا خاص دلچسپي ته نه وٺي سگهيو پر پوءِ ٻه هن جي دل ۾ استاد جي لاءِ بيپناهه پيار پئدا ٿيو.چون ٿا ته ارسطو رڳو سڪندر کي حاڪماڻي ٻار جي حيثيت ۾ اڪيلائي ۾ تعليم نه ڏيندو هوندو بلڪ سڪندر جي پيءُ ارسطوءَ کي هڪ مڪتب قائم ڪري ڏنو جتي مقدونيا جو شهزادو ٻين شاگردن سان گڏ تعليم حاصل ڪندو هو.

چون ٿا ته هڪ ڀيري ارسطو پنهنجي شاگردن کان سوال پڇيو ته، ”جڏهن توهان بادشاهه ٿي ويندا ته ڇا ڪندا؟“

گهڻن شاگردن جواب ڏنو ته، ”اسان مشڪل وقت ۾ توهان کان مشورو وٺنداسين ۽ توهان جي مشوري تي عمل ڪنداسين.“ پر سڪندرچيو ته: ”سائين، آءُ هينئر ڪجهه ٻه ٻڌائي نٿو سگهان، ۽ نه ئي ڪو انسان ٻڌائي سگهي ٿو ته سڀاڻي ڇا ٿيڻو آهي؟ جڏهن اهو وقت اچي ته توهان مون کان سوال پڇجوءِ مان ان وقت جي حالتن کي ڏسي توهان کي جواب ڏيندس.“

سندس جواب تي ارسطو ڏاڍو خوش ٿيو. سڪندر ٻه ارسطوءَ جي تمام گهڻي عزت ڪندو هو. هن ارسطوءَ جي باري ۾ ڳالهائيندي چيوهو. ”پنهنجي پيءُ کان مون کي زندگي ملي ۽ ارسطوءَ مون کي اها زندگي شان

سان گذارڻ سيکاري آهي.“ سڪندر جڏهن بادشاهه ٿيو ته ارسطوءَ جي چوڻ تي سندس اباڻي شهر”استاجيرا“ کي نئين سر ٺهرايو ۽ شهر جي رهواسين کي خاص رعايتون ڏياريائين. شهر جي جن ماڻهن کي معمولي ڏوهن عيوض شهر نيڪالي ڏنل هئي تن کي پڻ واپس شهر ۾ اچي رهڻ جي اجازت ڏيارائين.

ارسطو بائلاجي تي ڪم شروع ڪيو ته سڪندر ڪيس ٻاهرين ملڪن مان نياب ڪتاب ۽ ٻوٽا گهرائي ڏنا نه صرف ايترو بلڪ هڪ هزار ماڻهو سندس خدمت ۾ پيش ڪيا، جن کي ارسطوءَ پڪين، حيوانن ۽ مڇين جي خصلتن ۽ عادتن جي مشاهدي ڪرڻ ۽ ان مشاهدي کي لکڻ جي ڪم تي مقرر ڪيو ۽ تمام گهڻو تحقيقي ڪم ڪيو.

ارسطو دنيا جو پهريون سائنسدان هو جنهن هر شيءَ کي مشاهدي جي گهري نظر سان پرکيو. هن اخلاقيات، مابعدالطبعيات، شاعري، ناٽڪ، علم ڪيميا، سياست ۽ تقرير جي فن بابت گهڻو لکيو سندس تحريرن پنهنجي وقت جي وڏن شاعرن جهڙوڪ شيڪسپيئر، ڊانٽي، اسپينسر ۽ گوئٽي کي تمام گهڻو متاثر ڪيو.

ارسطو فيلسوف ۽ مفڪر سان گڏ هڪ رحمدل ۽ سٺو انسان پڻ هو. هو هر ڪنهن جي ڪم اچڻ وارو هو ۽ هر هڪ سان نهايت عاجزي ۽ محبت سان پيش ايندو هو. اهڙي روش جي ڪري ڪي ماڻهو سندس دشمن پڻ ٿيا پر بادشاهه سان ناتن جي ڪري ڪيس ڪجهه ٻه نه پئي ڪري سگهيا. پر 323 ق م ۾ جڏهن سڪندر انتقال ڪري ويو ته اهي ماڻهوجن کان ارسطوءَ جي مقبوليت ۽ شهرت، عزت ۽ مڃتا هضم نه پئي ٿي انهن هڪدم مٿس بي دينيءَ ۽ ڪفر جا الزام مڙهيا. ۽ هٿ ڌوئي سندس پويان پئيجي ويا تان جون ارسطوءَ کي مجبور ڪيو ويو ته هو معافي نامو لکي عدالت ۾ پيش ٿئي. لاچار هن ائين ئي ڪيو. هن معافي نامو لکي ڏنو

جنهن کانپوءِ هو اتي رهي پئي سگهيو پر هو معافي نامو پيش ڪرڻ کان پوءِ جلد ئي اٿينس کي ڇڏي، ٽريس جي شهر ۾ وڃي رهيو جتان ڪيس وري موٽي اچڻ نصيب نہ ٿيو ۽ سن 322 ق م اتي ئي وفات ڪري ويو. هڪ روايت اها بہ آهي تہ هو بيماري ۽ اڪيلائي کان بيزار ٿي پيو هو ۽ پنهنجي ئي ناهيل هڪ زهر جهڙي دوا پي ابدي ننڊ سمهي پيو.

ارسطو اٿينس واسين تي وڏا احسان ۽ مهربانيون ڪيون، ۽ اٿينس واسي بہ سندس دل سان عزت ڪندا هئا جو سندس وفات کان پوءِ انهن هڪ اوچي مقام تي هڪ منارو جوڙايو جنهن تي هيٺان لفظ اُڪيري ڇڏيا:

”ارسطو پنهنجي نيڪين، احسانن، همدردين سبب ۽ خاص ڪري انهن مهربانين سبب جيڪي هن بادشاهہ وٽ رهڻ وقت اٿينس جي رهواسين تي وقت بوقت پئي ڪيون آهن. ان ڳالهہ جو مستحق آهي، تہ اٿينس جا رهاڪو هميشه سندس ٿورائتا رهن ۽ سندس علم ۽ بزرگيءَ جو اعتراف ڪن. اهڙيءَ طرح جو اهي احسان ايندڙ نسلن تائين هميشہ لاءِ يادگار رهن.“

سندس دشمنن کان اهو اعزاز برداشت نہ ٿيو ۽ چوريءَ هنن اهو منارو ڪيرائي ڇڏيو. اٿينس وارن جاچ ڪري ميناري ڪيرائيندڙ بدبخت کي قتل ڪري ڇڏيو ۽ مناري کي وري ٻيهر جوڙيو. هنن نہ صرف مٿين عبارت وري لکي بلڪ مناري ڏاهڻ واري جو پڻ سڄو قصو لکيائون تہ جيئن اڳتي ڪو دل جو ڪوتو ماڻهو اهڙي جرئت نہ ڪري سگهي.

زير نظر ڪتاب ”پوئٽڪس“ ارسطو جي ٽڙيل پکڙيل خطبن، تقريرن ۽ ليڪچرس جو مجموعو آهي، جيڪي هن شاعريءَ جي فن بابت ڏنا هئا. وڏي عرصي تائين ڪتاب سامهون نہ اچي سگهيو، جنهن جا ڪيئي ڪارڻ آهن. هيءُ ڪتاب لڳ ڀڳ دنيا جي انهن سيني ٻولين ۾

ترجمو ٿي چڪو آهي، جن ۾ ادب تخليق يا ترجمو ٿي رهيو آهي. خبر ناهي تہ ڇو اسان جي سنڌي شارحن، مترجمن ۽ نقادن کان هيءُ اهم ڪتاب پاسي تي رهيو آهي، حالانڪ هن ڪتاب کي تنقيد جي موضوع تي دنيا جو پهريون ڪتاب تسليم ڪيو پيو وڃي.

هن سنڌي ترجمي جو بنياد تہ عزيز احمد جو اردو ترجمو آهي، جيڪو پهريون ڀيرو 1941ع ۾ انڊيا مان ڇپيو پر جيئن تہ عزيز صاحب ڪيترن هنڌن تي پنهنجون شرحون ڏنيو آهن، جيڪي ڪٿي ڪٿي تسليم ڪرڻ جوڳيون نٿيون لڳن، انڪري اتي ايس ايچ بُچر جي انگريزي ترجمي تان مدد ورتي وئي آهي. ان کان علاوہ پوئٽڪس جا ڪجهہ ٻيا انگريزي ترجما پڻ سامهون رهيا، جن ۾ جو سئچس، مائڪل ڊيوس ۽ جارج ويلي شامل آهن. بنيادي طور تي هيءُ ڪتاب افلاطون جي جمهوريہ جي ان حصي جو جواب آهي، جنهن ۾ هو شاعرن کي بيدخل ڪرڻ جي تجويز ڏئي ٿو. افلاطون ۽ ارسطو جي نظرياتي وڇوٽي تي ڳالهائيندي پروفيسر ڪرومبي لکيو هو تہ،

”ارسطو هڪ فيسلوف هو جنهن جو مقصد انسان ذات جي ذهني تحريڪ جي دائري ۾ تنظيم ۽ ترتيب پيدا ڪرڻ هو. اهو بلڪل ناممڪن هو تہ هو ادب جي فن کي نظرانداز ڪري ڇڏي. دراصل ”فن شاعري“ ۾ ارسطو شاعريءَ تي افلاطون جي ڪيل مشهور معروف اعتراض جو زبردست جواب ڏنو آهي. افلاطون هي اعتراض اٿاريو هو تہ:

”شاعري انساني ذهن جي عظمت ۽ بلندي لائق بنهہ ڪين آهي ۽ اها پنهنجي اثر جي لحاظ کان بلڪل وانجهيل آهي.“ تنهنڪري ضروري آهي تہ ’فن شاعريءَ‘ جو تعارف ڪرائيندي مختصر ۽ جامع لفظن ۾ ان اختلاف جي وضاحت پڻ ڪجي، جيڪو هنن ٻن خاص ذهنن جي وچ ۾ هو ڇاڪاڻ تہ ان اختلاف جي ڪري هڪ طرف شاعريءَ تي زبردست

حملو ٿيو تہ ٻئي طرف وري ان جو اثرائتو بچاءُ پڻ ٿيو. ارسطو افلاطون جو شاگرد هو پر جيئن جيئن ارسطو جو ذهن پختو ٿيندو ويو تيئن تيئن هو پنهنجي ۽ افلاطون جي عقيدن جي وچ ۾ اختلاف بابت وڌيڪ آگاهہ ٿيندو ويو ۽ هن افلاطوني فلسفي جي ڪن خاص نتيجن ۽ طريقن تي اعتراض ڪرڻ ضروري سمجهيو. اهو بنهہ ناممڪن آهي، تہ فيلسوفاڻي فڪر جي ٻن مخالف مڪتبن کي بيان ڪرڻ لاءِ انهن ٻن شخصن کي چونڊيو وڃي، جيڪي پنهنجي پنهنجي مڪتب جي پوري طرح نمائندگي ڪري ٿا سگهن. البت اهو اختلاف ان مطالعي جي وسيلي واضح ٿي سگهي ٿو جيڪو انهن شخصن لاءِ چڱو خاصو دلچسپي وارو آهي. ارسطو جي دلچسپي بائلاجي ۾ هئي، جنهنڪري سندس فلسفي تي ان جو رنگ چڙهيل آهي. افلاطون وري علم رياضي جي رنگ ۾ رڱيل آهي يعني ارسطو جو ذهن شين جي وسيلي خيالن تائين پهچي ٿو ۽ افلاطون جو ذهن وري خيالن جي وسيلي شين تائين پهچي ٿو. ارسطو جو ذهن علمي هو جڏهن تہ افلاطون جو ذهن ميٽا فزيڪل هو. مٿئين اختلاف جي اهميت ان وقت ظاهر ٿئي ٿي جڏهن سوال اٿي ٿو تہ ”حقيقت“ جي معنيٰ ڇا آهي؟ ان صورت ۾ علم حيات جو ماهر حقيقي اڪيلي ساهواري کان وٺي مخلوق جي ڪنهن بہ قسم جهڙوڪ انسان يا جانور جي عام خيال جو مطالعو ڪندو. ڪنهن ساهواري جو خيال ئي گهٽي قدر سچو آهي. پر فقط ان ڪري جو ان جو تعلق حقيقي ماڻهن يا جانورن سان آهي. علم حياتيات جي نقطہ نظر کان خيالن کي ڏنل شين جي صداقت اها آهي، جيڪا خود انهن ۾ موجود آهي؛ پر علم رياضي جي نقطء نظر کان شين کي ڏنل خيالن جي صداقت اها آهي، جيڪا اڳ ۾ ئي انهن ۾ موجود آهي. ڇاڪاڻ تہ رياضيدان اُهي خيال مطالع ڪري ٿو جيڪي ڪڏهن بہ پوري طرح شين مان حاصل ڪري ڪونہ ٿا سگهجن. ڪنهن ليکي جو خيال

خالص هڪ خيال آهي ۽ هڪ ليکي جي ايراضي هڪ خالص خيالي ايراضي آهي. پر اها دائم ۽ قائم ايراضي آهي، جنهن تي پورو يقين ڪري سگهجي ٿو. هڪ ليکي ۾ اهي ايراضيون ان وجود جو يقين ڏيارين ٿيون جنهن کي اسين حقيقت چئون ٿا؛ ۽ صحيح طبعي ليکن ۾ اهي ايراضيون فقط ان حد تائين محدود آهن تہ انهن جي ڪري ليکي جي خيال جي نمائندگي ٿئي ٿي. تنهنڪري هڪ رياضياتي ذهن لاءِ شيون گهٽي قدر حقيقي هونديون آهن، ڇاڪاڻ تہ اهي ڪن خيالن جي نمائندگي ڪن ٿيون. شين کي حقيقت ملي ٿي خيالن کان، پر جيڪڏهن خيالن جي نمائندگي ڪرڻ لاءِ شيون نہ بہ هجن (جئن رياضياتي خيالن ۾ ٿيندو آهي) تڏهن بہ اهي خيال حقيقي هوندا. افلاطون ڪهڙي گمراهہ منطق جي اثر هيٺ شاعريءَ کي ننديو هو ان بابت هاڻي سوچينداسون، پر سندس اعتراض جي نوعيت عين سندس فلسفي جي نوعيت مطابق آهي. ساڳيءَ طرح ان اعتراض لاءِ ارسطو جي ڏنل جواب جي نوعيت سندس فلسفي سان مطابقت رکي ٿي. ارسطو ڪڏهن بہ ايئن ڪونہ ٿو چوي، تہ منهنجو نظريو افلاطون جي نظريي جو جواب آهي. هو فن ۽ شاعري ۾ افلاطون جو ذڪر ئي ڪونہ ٿو ڪري ۽ نہ وري شاعريءَ تي هن جي ڪيل اعتراض ڏانهن اشارو ڪري ٿو پر سندس سموري دليل بازي افلاطون جي دليلن جي هر هڪ نڪتي کي باطل ثابت ڪرڻ لاءِ مناسب آهي. ان کان سواءِ انهن ٻن ذهنن جو اختلاف تڏهن ظاهر ٿئي ٿو جڏهن اهي شاعريءَ جي وجود تي بحث ڪن ٿا.“

هن ڪتاب ۾ عزيز احمد جي تمهيد پڻ شامل ڪئي وئي، جنهن ۾ ضرورت آهر اضافي نوٽس شامل ڪيا ويا آهن، جنهن سان پڻ ڪتاب کي سمجهڻ ۾ وڌيڪ مدد ملندي.

”پوئٽڪس“ جي ترجمي وقت لفظي ترجمي بداران خيال جي

ترجمي کي ترجيح ڏيڻ جي ڪوشش ڪئي آهي تہ جيئن ٻوليءَ جو حسن برقرار رهي سگهي. آئون ترجمي جي مستند هجڻ جي ڪا بہ هام نٿو هڻان، ممڪن آهي تہ ڪي چڪون مونکان ٿيون هجن، جن لاءِ اڳواٽ معذرت خواه آهيان.

ڪتاب جي ڇپائڻ جي حوالي سان آئون ذاتي طور اڪبر لغاري صاحب سيڪريٽري ڪلچر ۽ سليم سولنگي صاحب ڊپٽي ڊائريڪٽر ڪلچر جو ٿورائتو آهيان، جن جي ذاتي دلچسپي سبب هيءُ ڪتاب جلد ڇپجي سگهيو آهي.

ڊاڪٽر شير مهراڻي

ڪراچي يونيورسٽي

21 مارچ 2018ع

تمهيد

(1)

ارسطوءَ جو تنقيد بابت لکيل مشهور ڪتاب ”پوئٽڪس“ سڄيءَ دُنيا ۾ پلي نہ بہ هجي پر تڏهن بہ گهٽ ۾ گهٽ سڄي يورپ ۾ باضابطہ ادبي تنقيد تي هي پهريون ڪتاب آهي. تنقيدي حوالي سان سڄيءَ دُنيا ۾ شايد ئي ڪنهن ٻي ڪتاب ايترو اثر وِڌو هوندو جيترو هي ڪتاب اثر انداز ٿيو آهي. جنهن بہ زماني ۾ جنهن بہ قوم ارسطوءَ جي فلسفي جو قدر ڪيو اُن سندس ٻين ڪتابن سميت هن ڪتاب کي بہ آسماني صحيفن جي برابر سمجهيو. دنيا ۾ جيئن آسماني صحيفن جون سمجهاڻيون لکيون وينديون آهن ۽ آيتن جون تاويلون يا شرحون ڪيون وينديون آهن؛ بلڪل اهڙيءَ ريت ارسطوءَ جي هِن ڪتاب جي ڏکين لفظن، جُملن يا گهڻ معانوي لفظن جي تاويلن سان ڪيئي دستاويز ڏٺيا/پريا پيا آهن. هڪ ٻي دلچسپ ڳالهہ هيءَ بہ آهي تہ شايد ئي ڪنهن ٻي تنقيدي ڪتاب کي ايترين غلط معنائون پارايون ويون هُجن ۽ اُن مان ايترا غلط ۽ متضاد نتيجا ڪڍيا ويا هُجن؛ جيترا ارسطوءَ جي هِن ساديءَ سُوديءَ ڪتاب مان ڪڍيا ويا آهن. ڪل جهڙي بلڪ عجيب ڳالهہ هيءَ بہ آهي تہ جيڪو ڪتاب ارسطوءَ يوناني شاعريءَ ۽ يوناني ڊرامي لاءِ لکيو هو اُن کي اولاهن ۽ ڪنهن حد تائين اوپارن ملڪن ۾ بہ هدايت ۽ درس جو ڪتاب سمجهيو ويو پر ان سمُوري تاريخي پس منظر هوندي اچ بہ ارسطوءَ جو هيءُ ڪتاب پنهنجي خوبين جي ڪري نرالو آهي، ۽ ان جي اهميت ۽ عظمت کان ڪوبہ انڪار نٿو ڪري سگهي. تنقيد، خاص ڪري نظري تنقيد

هڪ اهڙي شئي آهي جنهن سان شاعريءَ جي فن جي سيني پاسن تي نظر رکي وڃي ٿي ۽ اهو ڪم ارسطوءَ هن ڪتاب ۾ ڪري ڏيکاريو آهي. ارسطوءَ کان پوءِ سيئي نقاد پنهنجو پنهنجو نظريو تہ پيش ڪن ٿا يا ٻين جا نظريا وَرجائن بہ پيا پر ارسطوءَ جهڙو ٻڌو بحث ۽ منطقي دليل ڪو بہ ناهي ڪري سگهيو. يا جيڪڏهن ڪنهن ڪو دليل يا حوالو ڏنو بہ آهي تہ اهو بہ سندس دليلن کي رد ناهي ڪري سگهيو. تنقيد سميت ٻين بہ ڪيترن ئي حوالن سان ارسطو ڪالهہ بہ پهريون استاد هو ۽ اڄ بہ سندس ساڳي حيثيت آهي. توڙي جو ارسطوءَ جي هيءَ لکٽي سندس ٻين ڪتابن توڙي فيلسوفياڻن نُڪتن جي پيٽ ۾ ان معيار جي ناهي پر ادب ۽ تنقيد جي فن جي ڏس ۾ اڄ بہ ڪو ٻيو ڪتاب ارسطوءَ جي ”پوئٽڪس“ جو مُقابلو نہ ٿو ڪري سگهي.

(2)

علمِ انسان (انٿروپالاجي) اِن مسئلي کي ڪنهن حد تائين تہ حل ڪري ورتو آهي تہ فنون لطيفہ خاص طور شاعري تنقيد جي علم کان ڪي قدر پُراڻا آهن. جيتوڻيڪ اهو بہ سچ آهي تہ فنونِ لطيفہ جا سيئي مظهر بذات خود زندگيءَ جي تنقيد آهن ڇاڪاڻ تہ فنون لطيفہ ۽ شاعريءَ جي ابتدا قديم ڊوهي ۽ مذهبي رسمُن کان ٿي آهي. پر اهو بہ خاطريءَ سان چئي سگهجي ٿو تہ تنقيد جو علم فنُونِ لطيفہ ۽ شاعريءَ جي وجُود ۾ ايندي ئي پاڻمُرتو پيدا ٿي ويو هُوندو. ڇاڪاڻ تہ اهو فطري قانون آهي تہ جڏهن بہ ڪا شئي وجُود ۾ ايندي آهي تہ هڪ معيار بہ اُن کي جاچڻ لاءِ ساڻس گڏ پيدا ٿي ويندو آهي، ۽ ايليٽ جو مشهور قول بہ ساڳي ڳالهہ ڪري ٿو تہ، ”تخليق پاڻ سان گڏ گهاڙيتو ڪٽي ايندي آهي.“

يوناني شاعريءَ توڙي ناٽڪ ۾ شروع کان ئي تنقيدي جُزا موجُود

هئا. جيتوڻيڪ شروع شروع ۾ انهن جُزن جي ڪا بہ منُظم صُورت موجود نہ هُئي جيئن اسان چئي آيا آهيون تہ ارسطوءَ جو هيءُ ڪتاب ئي تنقيد تي يورپ ۾ پهريون ڪتاب آهي. پوءِ بہ ان کان اڳ واري يوناني ادب ۾ تنقيدي اشارا موجود ملن ٿا.

اهڙي نمُوني جو صفا قديم تنقيدي اشارو هومر جي ”ايليڊ“ جي ارڙهين ڀاڱي ۾ ملي ٿو. هومر اُن سونهري نقش جي تعريف ڪري ٿو جيڪو هيفيسٽس (HEPHAESTUS) هڪ ڍال تي ٺاهيو هو. ڍال تي اُن ڪاريگر ڪيڙيل ٻنيءَ جو نقش ڪوتيو هو. هومر ان کي هيئن بيان ڪري ٿو: ”هر جي پويان زمين جو رنگ ڪارٺهو/ميرو ۽ ڪيڙيل ٻنيءَ جهڙو هو حالانڪِ اهو سڀ سون جو ڪم هو. اهو سندس فن جو معجزو هو.“

لِڪيل جُملي ۾ جيڪو تنقيدي اشارو موجود آهي اُن جي پروفيسر برنارڊ بوزنڪيٽ (BERNARD BOSANQUET) ”تاريخ جماليات“ ۾ وڏي تفصيل سان وضاحت ڪئي آهي. ان جُملي ۾ يونان جي شاعر نہ رُڳو صنعت يا هُنر جي فن جي خوبين کي بيان ڪيو آهي بلڪِ اهل ڪيڻ/نقل ڪرڻ جي مُشڪل جو بہ ڪاريگريءَ سان اندازو لڳايو آهي. (هومر جي لاءِ بوزنڪئٽ (Bosanquet) لکي ٿو.

“Homer…one of the earliest aesthetic judgments that western literature contains.”[1]

بوزنڪئٽ هومر جي سٽ حوالي طور ڏئي ٿو.

“Although it was made of gold: that was marvelous piece of work.”

هن جملي مان هومر جو جمالياتي ذوق تہ پڌرو ٿئي ٿو پر ان تي هڪ تنقيد تي سگهي ٿي. هو چوي ٿو تہ

”توڙي جو اهو سون جو ٺهيل هو پر تڏهن بہ ان جي ڪاريگري لاجواب هئي.“

[1] ibid. Page:24

معني ان وقت سون جون ٺهيل عام شيون ڪاريگري ۽ فن جو نمونو نہ هونديون هيون _ اها هڪ شيءِ ئي خوبصورت هئي! ش م)

هيءُ اشارو تہ هڪ اهڙي فن ڏانهن هو جيڪو شاعريءَ کان مُختلف آهي پر شاعريءَ بابت پڻ پهريون تنقيدي اشارو اسان کي هومر جي ٻئي ڪتاب ”اوڊيسيءَ“ (ODEYSSEY) ۾ ملي ٿو.

”هاڻي اُن مُقدس/مُقرب (مسرتن سان ڀريل) ڊيموڊوڪس کي سَڏيو. ڇاڪاڻ تہ ديوتائن جيڪا ڪيس ڳائڻ جي صلاحيت ڏني آهي اها ٻئي ڪنهن کي بہ نہ ڏني اٿن. ان ڪري جيئن سندس دل گهُري تيئن ڳائي ۽ ماڻهن کي خوش ڪري.“ (اوڊيسي _ ڀاڱو ڏَهون)

هن جملي ۾ هيءُ تنقيدي اشارا موجود آهن: هومر شاعر کي مُقدس ۽ مقرب قرار ڏنو آهي ۽ ڳائڻ جي صلاحيت کي هڪ خُدائي نعمت سڏيو اٿائين ۽ چوي ٿو تہ موسيقي خوشي، راحت يا لُطف جو ذريعو آهي، ۽ ڳائبو ڇا؟ يقيناً شاعري.

ارسطوءَ وٽ بہ هڪ حوالي سان شاعريءَ جو وڏو ڪارج لُطف ۽ راحت آهي. اوڊِيسيءَ جي اِن حصي ۾ هومر شاعريءَ جي هڪ ٻئي ڪارج ڏانهن بہ اشارو ڏئي ٿو. سندس چوڻ آهي تہ، شاعر جو فرض اهو بہ آهي تہ هو جيڪو ڪُجھ لکي/چوي اُهو سچ بہ هُجي: ”جيڪڏهن تُون مُون کي اها سچي ڪهاڻي ٻُڌائيندين تہ مان سڀني ماڻهن وٽ اها گواهي ڏيندس تہ ديوتائن تو کي گيت ڳائڻ جو بي مثل هُنر عطا ڪيو آهي.“

ٻئي پاسي ڏٺو وڃي تہ يونان جي ناٽڪ نويسن ۾ بہ تنقيدي شعور تمام گهڻو تيز هو. ارسطوءَ پوئٽڪس ۾ اهڙن ڊرامي نگارن جا ڪيترائي ڀيرا مثال ڏنا آهن.

اِنهن ۾ خاص طور يوريپيڊيز (EURIPIDES) ، اسڪائيلس ۽ ارسٽوفينز (ARISTOPHANCES) شامل آهن. شاعريءَ جو هڪ

دخل ڪري ٿو پرساڳي ئي وقت اهو افلاطون "سمپوزيم" ۾ خود شاعراڻو اظهار، اسلُوب، طرزِ بيان، تشبيهُون، دليل ۽ ٻولي اهڙي ڪتب آڻي ٿو جو ارسطو جهڙو نقاد ڪيس ٻي وزن ۽ ٻي بحر/نثري شاعر ڪوٺي ٿو. (افلاطون پنهنجي استاد سقراط وانگر ڪائنات کي حقيقي سونهن جي جلوه گاهه سمجهي ٿو، هن جو چوڻ آهي ته فلسفي جي معراج جي تشريح ۽ تجزيو انساني ڪمن جي روشني نه بلڪ جمالياتي قدرن جي روشني ۾ ڪرڻو پوي ٿو. سيئي ڏاها چاهن ٿا ته جمالياتي قدرن جو واسطو عقل جي دنيا سان آهي ۽ هي دنيا رياضي جي خوبصورت نسبتن ۾ آباد آهي اها ٻي وزن ناهي ٿيندي تجريد ۾ ئي نيڪي جي سگهه لڪل هوندي آهي.[2] جنهن ڪي اسان نيڪي خاطر ڏسون ٿا. افلاطون ڪٿي ڪٿي جماليات لاءِ چرڪائيندڙ انڪشاف به ڪري وڃي ٿو. توڙي جو هو فن کي نه ٿو مڃي پوءِ به "جمهوريه" کي اهڙي شاعراڻي انداز ۾ قلمبند ڪري ٿو جو ڪيترن ئي ڏاهن جو خيال آهي ته ڪو به نه ٿو چئي سگهي ته جمهوريه جو مصنف شاعر نه هوندو ۽ پاسي هو موسيقي کي به مڃي ٿو. ش م)

افلاطون جي مَڪالمن مان چار مڪالما ته اهڙا آهن جن جو تنقيد سان ٿورو گهڻو ڪوئي سهي پر سنئون سڌو تعلق آهي. هِن مختصر تمهيد ۾ اسان ان جو رُڳو مٿاڇرو ذڪر ڪري سگهئون ٿا.

(1) انهن ۾ سڀ کان اهم مَڪالمو (SYMPOSIUM) آهي. جنهن جو اصل موضُوع پيار آهي. جيئن ته پيار جو ادب ۽ شاعريءَ سان گهرو ناتو آهي اِن ڪري هن مڪالمي ۾ شاعريءَ جو ذڪر به اچي ويو آهي. هن بحث ۾ ٻه ڊرامه نويس ارسٽوفينز ۽ اگاٿان به حصو وٺن ٿا. اگاٿان چوي ٿو ته عشق جو ديوتا صرف مُصنف، محتاط، بهادر ۽ فيلسوف ئي نه بلڪِ شاعر به آهي ۽ شاعرن جو

[2] جماليات _ قرآن حڪيم جي روشني مين_ نيشنل بوڪ فائونڊيشن 1976 ع صفحه 31.

معيار ته ارسٽوفينز (ARISTOPHANCES) به پنهنجي هڪ ڊرامي "ميڊڪ" ۾ به وڏيءَ ڪاريگريءَ سان بيان ڪيو آهي. جنهن ۾ ارسٽوفينز، يوري پي ڊيز ۽ اسڪائيلس (AESCHYLUS) جو هڪ فرضي مَڪالمو بيان ڪيو آهي. اِن مڪالمي ۾ اسڪائيلس چوي ٿو ته شاعريءَ جي ٻولي روزمره جي عام ڳالهه ٻولهه کان مُختلف هُجڻ گهُرجي. (ٿورڙي تبديلي ۽ ترميم سان ارسطوءَ به لڳ ڀڳ ساڳي ڳالهه ڪئي آهي.) جڏهن ته يوري پيڊيز جو نظريو ان جي اُبتڙ آهي. عام ڳالهه ٻولهه جهڙي ٻولي شاعري ۾ ڪتب آڻڻ يقيناً ڏُکي آهي، خاص طور تي وليم ورڊ سورٿ وٽ اهو هنر هو پر ان کان به ڪيترا ئي سال اڳ يوريپيڊز پنهنجن منظوم ڊرامن ۾ روزمره جهڙي عام ٻولي ڪتب آندي ۽ سندس ڪردار ان عام ٻوليءَ ۾ ڳالهيون ڪن ٿا. سندس اهڙي ڪاريگريءَ کي خراج ڏيندي ارسٽوفينز يوري پيڊيز جا هي جُملا نوٽ ڪيا آهن:

"آئون اسٽيج تان اُهي شيون پيش ڪندو آهيان جيڪي مُون کي عام ڏهاڙي واري زندگيءَ ۾ ملنديون آهن."

"اسان کي ٻيو نه سهي پر گهٽ ۾ گهٽ (عام) ماڻهن جي ٻولي ته ڳالهائڻ ڏيو!"(اسان عام ماڻهن لاءِ جيڪڏهن ٻيو ڪجهه نٿا ڪري سگهون ته انهن جي ٻولي ته ڳالهائي سگهون ٿا.)

"مون ڊرامن ۾ ڪوشش ڪري بحث مُباحث ۽ ٻيون ڏاهپ واريون ڳالهيون شامل ڪيون آهن ته جيئن عام ماڻهن جو شعور بيدار ٿئي ۽ هو پنهنجي زندگي جا ڪار وهنوار چڱيءَ رِيت اُڪلائي سگهن."

(3)

افلاطون ۽ شاعريءَ جو رِشتو بظاهر ته مُتضاد نظر پيو اچي ۽ هو وڏن دليلن ۽ حوالن سان شاعرن کي پنهنجيءَ خيالي "رياست" مان ٻي

خالق بہ آهي. عشق جو ديوتا هڪ ڪاريگر/فنڪار يا هُنرمند آهي ۽ هو سونهن خلقي ۽ پئدا ڪريٿو.

مڪالمي جي پڇاڙيءَ ۾ افلاطون سُقراط جي واتان عظيم ڳالهہ هڪ فرضي ڪردار ڊيوٽيما (DIOTIMA) جي واتان چوائي ٿو. (ڊيوٽيماجرمن شاعر هولڊ رلن جي محبُوبا آهي ۽ جنهن بابت اقبال لکيو آهي: *مکالماتِ افلاطون نہ لکھ سکی لیکن، اسی کے شعلے سے ٹوٹا شرارِ افلاطون*) شاعريءَ جي حوالي سان سُقراط ڊيوٽيما جي واتان چوائي ٿو "سمُوري ڪائنات جو عدم (بي وجُوديءَ) مان وجود ۾ اچڻ شاعري آهي ۽ آرٽ جي سيني نمونن جا فنڪار/ڪاريگر شاعر يا خالق آهن." رڳو اِهو ئي جُملو هن فلسفياڻي مُذاڪري ۾ شاعراڻيءَ تنقيد ڏانهن آڱر سجي ٿو پر در اصل اِهو بہ عشق جي واکاڻ ۾ چيل آهي ۽ جُزوي حيثيت رکي ٿو. باقي رهي هيءَ ڳالهہ تہ افلاطون جي ان فلسفياڻي مُذاڪري جو سڄي يورپ سميت دنيا جهان جي اَدب ۽ شاعريءَ تي وڏو اثر ٿيو آهي؛ اها حقيقت آهي، پر ان بحث کي هتي ڇڏيون ٿا جو ان جو زير بحث موضوع سان واسطو ناهي.

(2) افلاطون جو هڪ ٻيو مَڪالمون فيڊرس (PHAEDRUS) آهي، جيڪو فيڊرس ۽ سُقراط جي وِچ ۾ ٿيل هڪ بحث تي ٻڌل آهي. هن بحث جا بہ موضُوع آهن ۽ ٻئي جهڙو ڪر هڪٻئي کان ڌار آهن. هڪڙي جو موضُوع پيار جي ماهيت آهي جيڪوسمپوزيم سان ملندڙ جلندڙ آهي، ۽ ٻيو بلاغت يا پرچاري عِلم تي ٻڌل آهي.

افلاطون سُقراط جي واتان جنُون جا چار قسم ٻڌائي ٿو. هڪڙو پيغمبري، ٻيو وجدان، ٽيون شاعري ۽ چوٿون عشق! اِنهن مان شاعريءَ کي هُن اِن ڪري جنُون قرار ڏنو آهي جو سندس خيال هو تہ شاعري اهڙن ماڻهن/شاعرن جي ديوانگي/چريائپ آهي جن تي (پَرِيُن وانگر) شاعريءَ

جي ديوين جو پاڇو اچي ويندو آهي. شاعريءَ جون اهي ديوِيون ڪنهن نازڪ ۽ نفيس رُوح تي پنهنجو قبضو ڄمائي مَنجهنس الهامي جنُون پيدا ڪنديون آهن ۽ اهڙيءَ رِيت هو شاعر جي واتان سريلا شعر چورائينديون آهن.

اِن مَڪالمي جي ٻئي ڀاڱي ۾ بلاغت جي تعريف ڪئي وئي آهي، ۽ پرچار جو سڀ کان وڏو شرط هيءُ قرار ڏنو ويو آهي تہ مُقرر جنهن چيز جو ذڪر ڪري اُن جي حقيقت جو سربستو احوال وٽس هُجي. رُڳو ڄاڻ يا حقيقت جو علم ئي لوڪ کي ڪنهن نڪتي طرف مائل نٿو ڪري سگهي بلڪ ٻڌائيءَ چواڻي "مٺي مٺي مهراڻ ۾، پئو تپو ڏئي " يعني خود کي ان ۾ شامل ڪرڻ ئي اصل ۾ اهم شئي آهي. اهو پڻ ضرُوري آهي تہ مُقرر/ڳالهائيندڙ پنهنجي ٻُڌوانن/ٻڌندڙن جي بصيرت ۽ علم کان آگاهہ هُجي ۽ هو هر هڪ ماڻهو جي سمجهہ، علم ۽ ادراڪ جي بہ ڄاڻ رکندو هُجي. يعني مقرر کي چڱي ريت معلوم هجڻ گهرجي تہ سندس ٻڌندڙ ڪير آهن، ۽ سندن علم ڪيترو آهي. هو انهن جي سطح تي ڳالهائيندو تہ سندس لفظَ سڌو سنئون ٻڌندڙن جي دلين تي اثر ڪندا ٻي صورت ۾، "رڍن اڳيان رباب وڄائيندي ورهہ ٿيا." ٻئي پاسي تحرير پختين يادگيرين جيءَ پيٽ ۾ ڏاڍو گهٽ درجو رکي ٿي. مُصوِر جي جوڙيل تصوير جيان تحرير/لکت هميشہ خاموش،ساڪن ۽ ماٺي رهندي آهي. پر ان جي پيٽ ۾ تقريرموثر رهي ٿي ۽ ان ذريعي مُختلف ماڻهن کي سندن سمجهہ آهر مختلف انداز سان ڳالهيون سمجهائي سگهجن ٿيون؛ پر اُها تحرير جيڪا لوحِ دل تي چٽيل هُجي اها شئي ئي الڳ هُوندي آهي. اهو تہ علم ۽ ڄاڻ جو اهڙو جيئرو جاڳندو لفظ هوندوآهي جنهن ۾ جِڻ تہ ساهہ يا رُوح هوندوآهي ۽ پوءِ اهڙو لکيل لفظ تہ رُڳو اُن ڄاڻ جو عڪس هوندوآهي. بس! دليلن جو ڪوڏيو/شوقين فيلسوف ئي اهڙي مُقرر تي ڌيان ڌريندو

آهي، باقي ”ڳُل پيران دا خير.“پر ان جي پيٺ ۾ شاعر، مُقرر يا قانون دان جيڪڏهن سچي ڳالهہ ڪن ۽ پنهنجي تحرير جو بڻ بنياد سچ تي رکن تہ اهي سيپيئي درست معنيٰ ۾ فلسفي چوائڻ جا حقدار آهن.

مڪالمي جو پويون پاڱو اِن لحاظ کان بہ وڏيڪ اهم آهي جو اُهو ’جمهوريہ‘ ۾ افلاطون جي ڏنل پنهنجي راءِ جي اُبتڙ آهي. جنهن ۾ افلاطون شاعرن تي ايڏو ڏمريل نظر نٿو اچي.

(3) افلاطون جو هڪ ٻيو مڪالمون جنهن جو تنقيد سان ٿورو ٿَڪو لاڳاپو آهي، اهو ڪريٽيلس (Cratylus) آهي. افلاطون ۽ ارسطوءَ جي زماني ۾ لسانيات جي ابتدا ٿي رهي هُئي ۽ گرامر (ٻوليءَ جي ضابطن جي پڙهائيءَ) سان دلچسپي وڌندي پئي وئي. لفظن جي ابتدا، تخليق ۽ انهن جي ونڊ وِرڇ بابت افلاطون ۽ ارسطو ٻنهي جا نظريا پنهنجي جاءِ تي هڪ تاريخي حيثيت رکن ٿا چو تہ ان دؤر ۾ ٻوليءَ جو علم ڪنهن حد تائين غير معمُولي ترقي ڪري چُڪو هو. افلاطون جو اهو مَڪالمون گهڻي پاڱي ٻوليءَ جي علم بابت آهي. افلاطون اِن خيال جو قائل آهي تہ لفظ ڪنهن نہ ڪنهن حوالي سان شين جي آوازن جو نقل ڪندا آهن. ڪائنات ۾ ابتدائي اسمن جي شروعات اهڙيءَ رِيت ٿي ٿي. ظاهر آهي تہ جديد تحقيق اِن راءِ کي سنئون سڌو تسليم نٿي ڪري چاڪاڻ تہ ٿورڙن جانوَرن ۽ چند فطري مظهرن جي نالن کان سواءِ اهو نظريو ڪُلي طور مجي/مڙهي نٿو سگهجي. ان ڏس ۾ افلاطون بہ ساڳي ڳالهہ ڪري ٿو تہ رُڳو ٻاهرين/ڌارين آوازن جي نقل سان ٻولي نہ ٿي بڻجي سگهي ۽ اِنهيءَ ڪري سماجي رسمن ۽ آئين کي بہ ٻوليءَ جي ابتدا ۽ اوسر ۾ جڳهہ حاصل آهي ۽ انسان آواز وسيلي صرف آوازن يا اُچارن جو ئي نقل نہ بلڪِ خيالن جو بہ نقل ڪري سگهي ٿو.

ارسطوءَ پنهنجي ڪتاب ۾ لفظن جي جيڪا وَنڊ وِرڇ ڪئي آهي ۽ لفظن بابت جيڪو بحث ڪيو آهي اُهو مُختلف آهي چاڪاڻ تہ هُن لفظن جي نهڻ ۽ انهن جي ابتدا تي ڪو بہ تبصرو نہ ڪيو آهي بلڪِ هن لفظن جا مُختلف قِسم ڳڻايا آهن ۽ شاعريءَ ۾ اُنهن جي استعمال تي بحث ڪيو آهي. اسان هاڻي چئي چُڪا آهيون تہ يورپ ۾ اُن زماني ۾ گرامر ۽ لسانيات جو علم اجا بانبڙا پائي رهيا هُئا پر ڏُورانهين هندستان (ڀهراڙين) ۾ اِهي علم/فن ڏاڍا اُسري ۽ نسري چُڪا هُئا پر يونان ۽ يورپ ان ڏس ۾ گهڻو پوئتي هئا. مڪس مُلر ۽ ليسپرسن ڪيئي هزار سال پوءِ جاوا.

(4) افلاطون جو چوٿون مَڪالمون جيڪو تنقيد سان ڪِي قدر تعلق رکي ٿو سو ايون (ION) آهي. ايون هڪ پٽ/پان يا داستان گو آهي. سُقراط ساڻس سندس فن بابت بحث ڪري ٿو.

سُقراط ڪيس چئي ٿو تہ چڱي شاعريءَ کي پرکڻ پروڙڻ لاءِ ضروري آهي تہ فرد کي ناقص شاعريءَ جو علم بہ هجي. چاڪاڻ تہ شاعري بس شاعري هوندي آهي، سٺي توڙي خراب شاعري جي پرک جو پئمانو ساڳيو هجڻ گهرجي.

شاعراڻي اِلهام يا وجدان بابت افلاطون سُقراط جي واتان هيءَ راءِ پڌري ڪرائي ٿو تہ، ڀهريان تہ شعر جي ديويءَ جي ذريعي شاعرن کي پَسڻ ٿيندو آهي/ڏات ملندي آهي ۽ پوءِ هو ان ڏات/پَسڻ ذريعي ٻين ڪوڙ ماڻهن کي مُتاثر ڪندا آهن چو تہ اُهو شعر جن کي الهام ٿيندو آهي سي جنُون جي اصُولن جا پابند نہ هُوندا آهن. ان ڪري هُو هڪ ئي نمُوني جي شاعري ڪري سگهن ٿا. دلڪش نظم انساني ڪوشش جو نتيجو يا انسان جا پنهنجا تخليق ڪيل ناهن هُوندا، بلڪِ اهي تہ ديوتائن جي دين ۽ سندن تخليق جي هولي هُوندا آهن. شعر تہ رُڳو ديوِتائن جي فرمان جو

اظهار هُوندا آهن. سقراط جيڪو بنيادي طور فن جي مخالفت ڪندڙ فيلسوف آهي اهو پڻ شاعر کي چوي ٿو. ” اهو مُلڪو ۽ خاص صلاحيت جيڪا توکي عطا ٿي آهي سا رڳو هڪ فن يا هنر جي حيثيت نٿي رکي. اها قوت هڪ الهامي قوت آهي ۽ تون خدائي طاقتن جي اثر هيٺ آهين... شاعر ان وقت تائين تخليق نٿو ڪري سگهي جيستائين ان تي الهامي قوتن جو قبضو نہ ٿئي ۽ ان جا حواس هڪدم بي اثر نہ ٿي وڃن. خدا شاعرن جو دماغ معطل ڪري ڇڏيندو (آهي) ۽ پوءِ انهن کان پيغمبرن جا ڪم وٺندو آهي.“[3]

شاعر، شاعريءَ ۽ تنقيد جي باري ۾ افلاطون جا هي قول سندس چئن مَڪالمن ۾ ٽڙيا پکڙيا پيا آهن. جن جو حاصل مقصد اسان هتي پيش ڪيو آهي. اُنهن مان هر هڪ خيال جو ٻئي سان رُڳو ايترو تعلق آهي جو اُنهن مان هر هڪ کي افلاطون جي فلسفي جي عام لَڙهيءَ ۾ پوئي سگهجي ٿو ۽ انهن مان ڪو بيان ٻئي جي ضد ۾ نہ آهي بلڪِ اهي سيئي بيان انهيءَ لاڙي ڏانهن اشارو ڪن ٿا تہ شعر جو جذبو توڙي اظهار هڪ نمُوني جو جنُون آهي جنهن جو مُحرڪ هڪ الهامي تخليقي جذبو آهي. شاعريءَ جي ذريعي ديوتا پنهنجو پيغام لوڪ تائين پهچائيندا آهن. جڏهن تہ شاعر جو تخيل سچو ۽ حقيقت تي هُئڻ گهُرجي.

ٻئي پاسي ”رياست/جمهوريہ“ ۾ افلاطون شاعرن جو ذڪر ٿورو مُختلف ۽ مَتيل لهجي ۾ ڪيو آهي. ”جنهن کي هتي ورجائڻ ضروري ناهي.“ عام طور تي شاعرن بابت ماڻهن جي سامهون افلاطون جي اُها ئي راءِ آهي جيڪا هُن ”رياست/جمهوريہ“ ۾ ظاهر ڪئي آهي. ۽ سمپوزيم/مڪالمن ۾ هُن جيڪا راءِ قائم ڪئي آهي اها الڳ آهي. بهر حال افلاطون جي رياست ۾ شاعرن لاءِ جڳهہ نہ آهي ليڪن اِن ڪتاب ۾

[3] تنقيدون، ڊاڪٽر الهداد ٻوهيو، صفحو 23

افلاطون جي اڳيان يونان جا شاعر آهن جن جو ڪلام هُن جي نظر ۾ ڪُوڙ جي ٻنڌ آهي. اِن جي اُبتڙ مَڪالمن ۾ هُو صفا اعليٰ قسم جي شاعر جو تصوُر پيش ڪري ٿو ۽ ان کي هڪ فيلسوف جو مرتبو ڏيڻ لاءِ تيار آهي. شرط اهو آهي تہ شاعر جو ڪلام حق تي ٻَڌل هُجي.

نئين جاڳرتا/نشات ثانيہ جي مذهبي سُڌارن واري زماني ۾ جڏهن ساڙ سڙيا/مُتعصب عالم شاعريءَ ۽ شاعرن تي حملا ڪري رهيا هُئا تہ شاعريءَ جي اڪثر حامين افلاطون جي راءِ تي ڳَن ڏنو. انهن ۾ سڀ کان وڌيڪ ذڪر جوڳو ڏيان سَر فلپ سڊنيءَ جو آهي. سڊنيءَ افلاطون جي تعظيم ڪي بہ سامهُون رکيو آهي ۽ هيءَ وضاحت بہ ڪئي اٿائين تہ افلاطون اُنهن شاعرن کي نِنديو آهي جن جي شاعري ڪُوڙ تي ۽ ڪُوڙن ديوتائن جي ڪُوڙيءَ ساراهہ تي آڌاريل آهي. جڏهن تہ هن سچي شاعر کي فلسفي سڏيو آهي. **ٻئي پاسي استاد** هيگل فلسفِي کي ٿيون درجو ڏئي ٿو. جڏهن تہ هيگل جي نظر ۾ شاعر سڀني کان اعليٰ فنڪار آهي.

“The poet is more ultimate figure than the philosophers; art stands higher than the all human activities.”[4]

اهو پڻ هڪ وڏو ۽ ڏار بحث آهي. پر افلاطون شاعريءَ جي مُتعلق جيڪي خيال ڏنا آهن اُهي ٽڙيا پکڙيا پيا آهن ۽ هڪ هنڌا ناهن. ٻيو تہ اهي شاعريءَ کان تمام وڌيڪ سچ، حق، حقيقت، رُوح، نيڪ، سونهن وغيرهہ جي چار ۽ ساراهہ ۾ قائل آهن. مَڪالمن ۾ يا ڪنهن ٻئي هنڌ جڏهن هُو شاعريءَ جو ذڪر ڪري ٿو تہ ان کي ٻي درجي جي حيثيت ڏئي ٿو. اِن جي اُبتڙ ارسطوءَ شاعريءَ بابت هڪ پُورو ڪتاب لکيو آهي. جنهن

[4] Ibid. Page:3.

۾ شاعريءَ جي حيثيت ٻي، ٽين نہ، بلڪ اولين آهي. بلڪِ ان کان بہ مٿي
ارسطوءَ پنهنجي ان دادلي ۽ لاڏلي ڪتاب ۾ شاعريءَ ڪانسواءِ ٻيءَ ڪنهن
بہ چيز يا ڪنهن ٻي نُقطي يا نظرئي کي داخل ٿيڻ ناهي ڏنو. ڏنو وڃي تہ
تنقيد جي ميدان ۾ بہ افلاطون جي اِن لائق فائق شاگرد پنهنجي اُستاد کان
الڳ رستو اختيار ڪيو آهي ۽ سندس تنقيدي اُصُول تي افلاطون جي
"مڪالمات" جو اثر ضرور آهي، ۽ هو پنهنجي "پوئٽڪس" ۾
"سمپوزيم/مَڪالمات" کي بي بحر، بي وزن بلڪ نثري شاعري ڪري
ڳڻي ٿو. "رياست" ۾ افلاطون جنهن قسم جي شاعرن تي چوهہ چنبيا آهن،
ارسطوءَ پنهنجي ڪتاب ۾ اُن قسم جي شاعرن جي بہ واکاڻ ڪئي آهي.

تنقيد جي ڏس ۾ جيڪڏهن ارسطوءَ پنهنجي استاد افلاطون کان
ڪو فيض پرايو بہ آهي تہ اهو شاعريءَ يا بلاغت يا ٻوليءَ جي اسٽرڪچر
بابت ان جي راءِ مان نہ بلڪِ افلاطون جي بُنيادي فلسفي مان هو متاثر نظر
اچي ٿو. پڙهندڙن مان جن کي افلاطون سان دلچسپي آهي اُهي ايترو ضرور
ڄاڻندا هُوندا تہ افلاطون جو چوڻ هوتہ هيءَ دنيا خدا جي اصل جوهر جو
عڪس آهي ۽ جڏهن انسان ان جو نقل ڪريٿو تہ اصل ۾ اها ان جي ٽئين
صورت هوندي. افلاطون فن کي فرد جي ٽئين درجي جي سرگرمي سڏيندي
رد ڪري ٿو پر ان جي ابتڙ ارسطو نہ صرف فن جي اهميت کي مڃيو بلڪ
هن چيو تہ فن هڪ لازمي تقليد آهي. تاريخ انسان کي ماضيءَ جي
وارتائن بابت ٻڌائي ٿي تہ فن فرد کي آئيندي جي انديشن ۽ امڪانن کان
آگاهہ ڪريٿو. ارسطو فن کي هڪ هاڪاري سرگرمي ڪوٺيو ۽ چيو تہ فن
هڪ راحت بخشيندڙ عمل آهي. هن پنهنجي ڪٿارسس ۾ ٻڌايو تہ هڪ
سٺي الميئي يا حادثي وسيلي جذبن کي پاڪ ڪري سگهجي ٿو. فن بابت
اهڙي خيال آرائي سبب ارسطو کي فن جي اصل مڃتا ڏيندڙ پهريئن
فيلسوف طور ڄاتو وڃي ٿو.

جنهن "نقل" کي افلاطون رد ڪري ٿو اِنهيءَ ئي لفظ "نقل" تي
ارسطوءَ پنهنجي هن ڪتاب جو بُنياد رکيو آهي. نقل جو فلسفياڻو تصوُر
هُن افلاطون کان استعاري طور ورتو آهي ۽ ان جو اطلاق هن شاعريءَ تي
ڪيو آهي. بلڪل ايئن جيئن مارڪس چيو هو تہ 'مون ڪوبہ ڪمال
ناهي ڪيو صرف هيگل جي فلسفي کي، جيڪو مٿي پر بيٺل هو ان کي
پيرن پر بيهاريو آهي.' جهڙي نمُوني افلاطُون اِهو چوي ٿو تہ هيءَ دُنيا
خدائي جوهر جو نقل آهي اهڙيءَ رِيت ارسطوءَ جو چوڻ اِهو آهي تہ شاعري
لفظن جي ذريعي هُن دُنيا جي ماڻهن جي اعمالن ۽ افعالن جو نقل ڪري
ٿي. ارسطوءَ جي نظريي ۾ خدائي ۽ الهامي جوهر جي ڪا بہ گُنجائش يا
ضرُورت نظر نٿي اچي! افلاطون پنهنجي "رياست" ۾ شاعريءَ کي اِن
ڪري ناپسند ڪري ٿو ڇاڪاڻ تہ هن جي نظر ۾ اها "نقل جو بہ نقل آهي.
يعني پاڇولي جو بہ پاڇولو آهي." ۽ اِن ڪري شاعري اصل دنيا کان گهڻو
پري آهي. ارسطو نقل جو قائل ضرُور آهي پر نقل جي نقل جو قائل نہ آهي.
ارسطوءَ جنهن نقل تي شاعريءَ جو بُنياد رکيو آهي يا شاعريءَ کي جنهن
شئي جو نقل سمجهي ٿو اهو افلاطون جي نقل واري تصوُر کان گهڻو پري
آهي. ارسطو موجب شاعري نقل ضرور آهي پر نقل جو نقل نہ آهي، ۽ اهو
ئي اهو بُنيادي فرق آهي جيڪو افلاطون ۽ ارسطوءَ جي وچ ۾ وٿي پئدا
ڪري ٿو."

بهر حال شاعريءَ کي نقل قرار ڏيڻ وارو تصور افلاطون ڏانهن
وڃي ٿو ۽ هُن جيڪڏهن شاعري بابت اِن مقبُول ۽ مڃيل تنقيدي نظريي
تي عمارت نہ بہ جوڙي تہ گهٽ ۾ گهٽ ان نظريي جي پيڙهہ جو پٿر ضرور
رکي ويو آهي.

(4)

ارسطوءَ جو پوئٽڪس پهريون ڪتاب آهي، جيڪو صرف ۽
صرف شاعريءَ جي فن تي بحث ڪري ٿو. شاعريءَ کي هُن انساني ذهن

جو هڪ آزاد ۽ خود مختيار عمل قرار ڏئي ان جي بابت طويل بحث ڪيو آهي ۽ افلاطون وانگر هن شاعريءَ کي مذهب يا سياست جو پابند يا مذهب يا سياست سان واسطي ۾ نہ ڏيکاريو آهي. ارسطوءَ جي نظريي موجب شاعري اخلاقيات جي بہ پابند نہ آهي.

هِتي اهڙو بحث نٿا ڪيون نہ ئي وري اسان پاڻ ۾ ايتري لياقت ۽ قابليت سمجهون ٿا تہ ارسطوءَ جي هِن ڪتاب تي فيصلائتو بحث ڪيون. پر اهم ڳالهہ اها بہ آهي تہ اِن ڪتاب جون ايتريون تہ سمجهاڻيون اچي چُڪيون آهن ۽ اُنهن مان ايتري تہ گُمراهي ڦهلجي چُڪي آهي جو ڪنهن وڌيڪ ناقص تشريح جي واڌاري جي نَپ ضرورت نہ آهي. آسماني صحيفن ۽ شيڪسپيئر جي تصنيفن کان سِواءِ شايد ئي ڪنهن ٻئي ڪتاب جون ايتريون شرحون ۽ تفسيرَ لکيا ويا هُجن جيترا ارسطوءَ جي هن ڪتاب "پوئٽڪس" جا لکيا ويا آهن. هِتي اسان صرف ڪتاب جي موضُوع تي هڪ مٿاڇري نظر وِجهون ٿا ۽ اِن سِري هيٺ جيڪي غلط نظريا ارسطوءَ سان واڳيا ويا آهن اُنهن جو مُختصر ذڪر ڪرڻ بہ ضروري سمجهون ٿا.

"پوئٽڪس" ۾ سڀ کان پهريان ارسطوءَ پنهنجي هن ڪتاب جي تحريرجو مقصد بيان ڪيو آهي. جنهن بابت هو چوي ٿو تہ هيءُ ڪتاب لکڻ جو مقصد اِهو هو تہ هُن شاعريءَ ۽ اُن جي مُختلف قسمن بابت لکڻ پئي گهريو. سڀ کان پهريان هُن شاعريءَ جي تعريف ڪئي آهي ۽ هر نمُوني جي شاعريءَ کي نقل قرار ڏنو اٿائين. (۽ هاڻي سڄي دُنيا مڃي ٿي تہ شاعري زندگيءَ جو نقل آهي) اُن کان پوءِ ارسطوءَ نقل جي ذريعن، طريقن ۽ موضُوعن تي بحث ڪيو آهي. اِن سلسلي ۾ ضمنيني طور هُن اِهو بہ لکيو آهي تہ شاعري بحر وزن جي پابند نہ آهي. اڄ جي نثري شاعري ان جو چٽو دليل آهي.

اُن کان پوءِ هُن ڊراماٽي شاعريءَ ڏانهن ڌيان ڏنو آهي. ڇاڪاڻ تہ يونان ۾ سڀ کان معروف ۽ مجيل شاعري اوپيرا ۾ شامل هوندي هُئي. ڪاميڊيءَ ۽ ٽريجڊيءَ جو تعلق در اصل نقل جي موضُوع سان آهي. ڪاميڊي ماڻهن کي نقل ۾ اُگرو ڏيکاري ٿي ۽ ٽريجڊي ان کي اجاري اڇو ڪري پيش ڪري ٿي. بلڪل ايئن جيئن ڀٽائيءَ چيو هو "نير منهنجو نينهن اجاري اڇو ڪيو."

ارسطوءَ وٽ شاعريءَ جي ابتدا جا بہ ڪارڻ آهن. هڪ تہ نقل جيڪو فرد جي نشو نما لاءِ بلڪُل فطري شئي آهي. "نقل ڪرڻ ننڍپڻ کان ئي انساني جبلت جو حصو آهي." ارسطو[5] موجب جيڪڏهن فطرت جو نقل نہ ڪيو ويندو تہ زندگي جمود جو شڪار ٿي ويندي، هو مثال ڏيندي سمجهائي ٿو تہ ٻار جڏهن پيدا ٿئي ٿو تہ هو نقل ڪرڻ شروع ڪري ٿو تان جو سندس گهمڻ، ڳالهائڻ، مهذب ٿيڻ ۽ زندگي گذارڻ جو هر ڍنگ، ويندي علم ۽ ڏاهپ سکڻ پڻ هڪ قسم جو نقل آهي. يعني نقل سان نہ رُڳو خوشي حاصل ٿيندي آهي بلڪہ ان مان تعليم جو ڪم بہ ورتو ويندو آهي. شاعريءَ جي ابتدا جو ٻيو سبب نغمو/موسيقيت يا موزونيت آهي. روئڻ ۽ کِلڻ وانگر ڳائڻ بہ قديم انسان سُتت ئي سِکيو هُوندو. اِنهن ٻنهي سببن سبب قديم زماني ۾ شاعريءَ جي ابتدا ٿي هُوندي.

ارسطو موجب قديم شاعري ٻن قسمن جي هُوندي. هڪ عام يا هلڪي، ڦلڪي ۽ ٻي سنجيده شاعري. اِنهن ئي ٻن قسمن مان ڪاميڊيءَ ۽ ٽريجڊيءَ جي اوسر ٿي آهي. ان کان پوءِ يوناني ٽريجڊيءَ ۽ يوناني ڪاميڊيءَ جي مُختصر تاريخ لکي وئي آهي ليڪن اِن ڀاڱي ۾ سڀ کان وڌيڪ اهم ٽُڪرو اُهو آهي جنهن ۾ ارسطوءِ ڪاميڊيءَ جي تعريف ڪئي آهي. ڪاميڊي ٻُرن لڇڻن جو نقل آهي. ڪاميڊيءَ جو موضُوع بدي ئي نہ

[5] History of aesthetic, by, Wladyslaw tatarkiewicz Page:138

بلڪِ ڪِل جوڳي بُرائي بہ آهي، جنهن ۾ لڪل طنز بہ شامل آهي، پر اها نہ تہ ڪا تڪليف ڏيندڙ هُوندي آهي ۽ نہ ئي ان سان ڪا تباهي اچي سگهي ٿي! بلڪِ تڪليف ڏيندڙ ۽ تباهيدار عنصر تہ ٽريجڊيءَ ۾ وڌيڪ نهڪندا آهن.

ان ڪان پوءِ رزميا/جنگي شاعريءَ ۽ ٽريجڊيءَ جي ڀيٽ ڪندي ارسطوءَ انهن ٻنهي جي هڪجهڙائين ۽ فرقن جو ذڪر ڪيو آهي. جنگي شاعري بهادرن جي ڪارنامن جو نقل پيش ڪري انهن کي مان بخشي ٿي، پر ان ۾ڊيگهہ هُوندي آهي. ٽريجڊيءَ کي هونئن بہ مُختصر هُجڻ گھُرجي.

هِتي ارسطوءَ جو اُهو جڳ مشهور جملو ڏجي ٿو جنهن کي پيڙهہ ٻڌائي بعد جي نقادن ”وقت جي ايڪي“ وارو نظريي ڏنو. جُملو هيءُ آهي، ”ٽريجڊي/الميو ان ڳالهہ جي ڪوشش ڪري ٿو تہ هر حال ۾ فرد جو عمل/ڪرت سج جي هڪڙي ڦيري جي حدن اندر هجي يا اُن جيتري ئي وقت ۾ ڳالهہ جو نبيرو ٿئي.“

اهو چوڻ ڏاڍو اَٽائو آهي تہ ان مان ارسطوءَ جو مطلب ڪهڙو هو؟ پهريان تہ هيءَ ڳالهہ اهم آهي تہ هُو ”وقت جي ايڪي“ کي هڪ اصُول طور پيش نہ ٿو ڪري بلڪِ يوناني ڊرامي جي هڪ عام رواج ڏانهن اشارو ڪري ٿو: الميو ان ڳالهہ جي ڪوشش ڪري ٿو......“ هُواهو نہ ٿو چئي تہ ٽريجڊيءَ کي اها ڪوشش ڪرڻ گھُرجي. ۽ ان ڪان پوءِ ”سج جو صرف هڪ ڦيرو“ بہ بہ واٽو لڳي ٿو. ارسطوءَ جو ان مان ڪهڙو مطلبو هو؟ چار پهر؟ اَٺ پهر؟ يا شايد هڪڙو سال؟ اِن تي رُوم، اٽليءَ، فرانس ۽ برطانيا جي نقادن الڳ الڳ نظريا قائم ڪيا آهن. يورپ جي ڪلاسيڪيت ۾ ”ٽنهي هيڪڙائيُن“ کي ارسطوءَ سان جوڙيو ويو. فرانسيسي شاعر ۽ ڊرامي نگار ڪارنيلئيءَ (CORNEILLE) ارسطوءَ جي اِن بہ معنوي فقري جي سمجهاڻيءَ ۾ ”وقت جي ايڪي“ يا ”ڏينهن جي ايڪي“ جو عرصو چوويهہ

ڪلاڪ يا ڪُجهہ حالتن ۾ وڌ ۾ وڌ ٽيهہ ڪلاڪ ڏنو آهي ليڪن هڪ هنڌ هُواِهو بہ لکي ٿو تہ جيڪڏهن ڊرامائي تمثيل ٻن ڪلاڪن ۾ پُوري ٿي سگهي ٿي تہ ڊرامائي واقعن جي عمل جي مُدت بہ بہ ڪلاڪ ئي هُجڻ گھُرجي. هڪ ٻئي پُراڻي شارح ڊاسيئر (DACIER) جي راءِ هيءَ آهي تہ سج جي هڪ ڦيريءَ مان مراد صرف ٻارهن ڪلاڪ آهي ۽ ڊرامي جو موضُوع بہ ڪو اهڙو عمل/ڳالهہ /واقعو هُجڻ گھُرجي جيڪو ٻارهن ڪلاڪن جي اندر پيش آيو هُجي. سورهينءَ ڪان اَرڙهين صديءَ عيسويءَ جي پُڇاڙيءَ تائين اِن قسم جا اصُول عام موجود هيا ۽ اُنهن کي ناحق ارسطوءَ سان جوڙيو پئي ويو. اسان ارسطوءَ جي باري ۾ خاطريءَ سان چئي سگهون ٿا تہ جيڪڏهن هُن جي اڳيان يوناني ناٽڪ بدران ڪنهن ٻئي اهڙي مُلڪ جو ڊرامون هُجي هان جتي ”وقت جو ايڪو“ سندس ان راءِ جي ابتڙ هجي هان تہ هوند هُواهڙو فقرو ڪڏهن بہ نہ لکي هان ۽ ها هُن جو اِهو فقرو هونئن بہ گهٽيون ئي معنائون رکي ٿو. ڳالهہ تي ڳنڊ نہ ڏيڻ گهرجي.

هن ڪتاب جي ٻي ڀاڱي ۾ ارسطوءَ الميئ/ٽريجڊيءَ تي ڏاڍي تفصيل سان بحث ڪيو آهي. هن پهريان ٽريجڊيءَ جي تعريف/تشريح ڪئي آهي. هو چوي ٿو ٽريجڊي هڪ اهڙي عمل جو نقل آهي، جيڪو پنهنجي معنوي اعتبار کان عظيم، اهم ۽ مُڪمل هُجي. الميئ ۾ مِٺڙي ۽ نفيس ٻولي ڪتب آڻجي. پر ٻي پاسي ان ۾ ڀلي ٿورڙي دهشت بہ شامل ڪجي تہ ڪجهہ درد جو عنصر بہ شامل ڪجي، پوءِ اهو يقيناً فرد جي اندر جي اڏمن تي اثر انداز ٿيندو. ۽ انهن اڏمن کي ”صحت ۽ سُڌارو“ پڻ بخشيندو.

هتي ”صحت ۽ سُڌاري“ کي اسان هڪ تڪراري يوناني لفظ KATHARSIS جي معنيٰ طور ڪتب آندو آهي. ڪٿارسس KATHARSIS هڪ اهڙو لفظ آهي جنهن جُون سوين

تاويلون ٿي چُڪيون آهن. ڪيئي شرحون لکجي چڪيون آهن.ان تي سوين مضمُون، مقالا، رسالا ۽ ڪتاب لکجي چُڪا آهن. گُذريل ٽن سوَ سالن جي عرصي ۾ اِن لفظ جون اڻڳڻيون معنائون گهڙيون ويون آهن. ڪٿارسس جي لفظي معنيٰ تہ ”صحت ۽ سُڌارو“ آهي ۽ اِهو لفظ اصل ۾ هڪ طبي اصطلاح آهي، ليڪن ارسطوءَ ڪهڙي قسم جو سُڌارو پئي گهُريو؟ اخلاقي سُڌارو؟ گهٽ ۾ گهٽ ڪارنيلئيءَ، راسين (RACINE) ۽ ليسنگ (LESSING) جي اها ئي راءِ آهي. پر گوئٽي (GOETHE) انهن سان متفق نہ ٿيو ٻئي پاسي ٻين سيني ڏاهن جي گڏيل راءِ آهي تہ هُن يوناني زبان کي سمجهڻ ۾ چڪون ڪيون آهن. اُڻويهينءَ صديءَ جي هڪ ٻئي جرمن شارح جيڪب برنيز (JACOB BERNAYS) ڌيان ڏَرايو تہ KATHARSIS اصل ۾ هڪ خالص طبي اصطلاح آهي. يوناني طب اندر اڄ بہ اهو اصطلاح ”صحت ۽ سڌاري“ جي معنا ۾ ڪتب اچي ٿو. ارسطوءَ جي دور ۾ بہ ان ئي معنا ۾ استعمال هيٺ هيو. برنيز جو وڌيڪ چوَڻ آهي تہ ٽريجڊيءَ جي تمثيل ڏِسڻ سان فرد جي جذبن جي طوفان تي ڪجھ ڇنڊا پون ٿا ۽ هو ڪجھ سڪُون محسُوس ڪري ٿو. ارسطوءَ پنهنجيءَ هڪ ٻيءَ تصنيف ”سياست“ ۾ بہ ”ڪٿارسس“ جو لفظ استعمال ڪيو آهي. هو چوي ٿو. ”اُهي ماڻهو جيڪي طبيعتن حساس هوندا آهن، ۽ دهشت ۽ اُنسيت کي جلد محسُوس ڪرڻ جي صلاحيت رکن ٿا، صرف اهي ئي ڪٿارسس جي عمل مان گذري سگهن ٿا نتيجي طور هڪ لحاظ کان سندن اصلاح ٿي ويندي آهي ۽ هو پُر سڪُون ٿي ويندا آهن.“

اِن جُملي کان پهرين ارسطوءَ خاص ڪري لفظ ”ڪٿارسس“ جي باري ۾ هڪ جُملو لکيو آهي جنهن سان لفظ ”ڪٿارسس“ جي اهميت جهڙوڪر ٻيڻي ٿي وڃي ٿي. ارسطو لکي ٿو ”هتي تہ اسان صرف سرسري

طور اهو چئون ٿا تہ (KATHARSIS) مان اسان جي مراد آخر ڇا آهي؟ پر ان لفظ تي اسان شاعريءَ جي فن بابت پنهنجي ڪتاب ۾ تفصيل سان لکنداسين ۽ اُن جي چٽي سمجهاڻي ڏينداسُون!“ پر هي عجيب اتفاق يا بدقسمتي چئجي جو پوئٽڪس مان اهو ٽُڪرو ئي غائب آهي، جنهن ۾ پَڪ سان ارسطوءَ ڪٿارسس بابت تفصيل لکيل هوندو ۽ ان لفظ جي سمجهاڻي پڻ ڏني هُوندي. هاڻي پوئٽڪس ۾ ان اصطلاح جي معنا ڳولهڻ بدران گهڻن پڙهندڙن ”سياست“ ۾ موجود ان لفظ مان ئي اُبتي سبتي معنيٰ ڳولهي آهي. پر سُوال هيءُ آهي تہ اهو لفظ ڪو ايڏو ئي اهم آهي ڇا جو ان کي سمجهڻ ۽ سمجهائڻ ۾ اسان جي عالمن دفترن جا دفتر ڪارا ڪري ڇڏيا آهن؟ اسان جي راءِ اها آهي تہ جيڪڏهن اِن لفظ جي درست معنا نٿي بہ ملي تڏهن بہ پوئٽڪس مان ان جو حاصل مطلب تہ آرام سان ڪڍي سگهجي ٿو.

صِفت جي اعتبار کان ارسطوءَ ٽريجڊيءَ جا ڇهہ عنصر ٻڌايا آهن. هڪ روئداد (پلاٽ يا احوال)، ٻيو طور طريقا يا رهڻيون ڪهڻيون (سيرت ۽ ڪردار)، ٽيون ٻولي، چوٿون تاثر (احساس ۽ بيان)، پنجون سجاوَٽ (اسٽيج جي آرائش) ۽ ڇهون موسيقي! (موسيقي يوناني ٽريجڊيءَ جو هڪ لازمي جُز هُئي.)

ان کان پوءِ هُن تفصيل سان انهن سيني جي سمجهاڻي ڏني آهي. انهن سيني ۾ روئداد ڏاڍي اهم آهي ڇا ڪاڻ تہ رُوئداد جو عمل ڍانچو آهي. ضروري آهي تہ روئداد مُڪمل هُجي ۽ مُڪمل اُها شئي آهي جنهن ۾ اڳياڙي، وِچ ۽ پوياڙي درجي وار موجُود هُجن. رُوئداد ۾ خيالن جي عظمت ۽ ڪجھ ڊيگهہ هُجڻ گهُرجي پر حد کان وڌيڪ بہ نہ هُجي ڇو تہ اصل سُونهن پُوري پُنيءَ شئي ۾ لڪل هوندي آهي.

رُوئداد جي سلسلي ۾ ئي ارسطوءَ ان اصُول جو ذڪر ڪيو آهي

جنهن کي اڳتي هلي نقادن پاران ”عمل جو ايڪو/هيڪڙائي“ جو لقب ڏنو ويو. ارسطوءَ جو چوڻ هيءُ آهي تہ ڪا بہ رُوئداد رُڳو ان ڪري واحد نہ ٿي ٿي سگهي جو اُن جو هيرو هڪ آهي. هڪ ئي همراهہ کي تمام گهڻا واقعا پيش اچي سگهن ٿا جن جو هڪ ٻئي سان ڪو تعلق نہ آهي. رُوئداد کي رُڳو هڪ اهڙي ئي عمل جو نقل هُجڻ گهُرجي جيڪو اڪيلو ۾ مڪمل هُجي. اُن جا جُزا ائين هڪ ٻئي سان سلهاڙيل هُجن جو جيڪڏهن انهن مان هڪ جي ترتيب بہ بدلائي وڃي يا اُن کي ڪڍيو وڃي تہ پُورو عمل تباهہ ٿي وڃي يا بلڪُل بدلجي وڃي، يا ڪا نئين معنيٰ ڏئي. انهيءَ ڪري هيڪُوٽي ترتيب واري رُوئداد ٻِٽي ترتيب واري رُوئداد کان وڏيڪ اهم سمجهي وڃي ٿي. ارسطوءَ جيڪڏهن چٽن لفظن ۾ ڪنهن ”هيڪڙائي“ جي ضرورت جو ذڪر ڪيو آهي تہ اها رُڳو ” عمل جي هيڪڙائي“ ئي آهي. ظاهر آهي تہ سندس سامهون ان وقت جو يوناني ناٽڪ ۽ يوناني آسڻ جون گهُرجون هُيون. يوناني اسٽيج ۾ سامهون پردو نہ هُوندو هو جيڪو منظرن جي تبديليءَ لاءِ ضروري آهي ۽ ساڳيا ئي اداڪار (ايڪٽر) ڊرامي ۾ اڳياڙيءَ کان پڇاڙِيءَ تائين ڪردار نڀائيندا هُئا. يوناني اسٽيج جي انهن حالتن جي تقاضا ئي اِها هُئي تہ رُڳو هڪ عمل مُڪمل طرح سان ڏيکاريو وڃي. يوناني ڊرامي کي تہ ان اصُول جي ضرُورت هُئي پر جڏهن نئين جاڳرتا/نشاطِ ثانيا دوران يا اَرڙهين صديءَ عيسويءَ جي ناٽڪ نويسن ۽ نقادن اِن اصُول جي پابنديءَ تي زور پريو تہ اها سندن چُڪ هُئي. ”عمل جي هيڪڙائي“ سميت ٽنهي هيڪڙاين کي جيڪڏهن ضرُوري سمجهيو وڃي تہ سڄيءَ دُنيا ۾ شيڪسپيئر جيترو ڏوهي تہ ٻيو ڪو بہ نہ آهي جنهن هر جڳهہ ۽ هر موقعي تي هيڪڙائي کي ٽوڙيو آهي.

انهن ڪلاسيڪي تنقيد نگارن جو سڀ کان مزيدار ڪارنامون تہ هيءُ چئبو جو هُنن هڪ ٻي هيڪڙائي بہ اِيجاد ڪئي ۽ اُن کي ارسطوءَ

سان زوريءَ جوڙي ڇڏيو. اِن ٽينءَ وحدت يعني ”هنڌ جي هيڪڙائي“ جي اِيجاد تائين تہ خير هو پر ان کي ٻي ٽُڪي انداز سان ارسطوءَ سان ڳنڍڻ بلڪل غلط بلڪہ ارسطو جهڙي ڏاهي سان زيادتي هُئي. ارسطوءَ ڪِٿي اشاري ۾ بہ ’هنڌ جي هيڪڙائيءَ (پُوري ڊرامو هڪ ئي هنڌ پيش ڪجي) جو ذڪر نہ ڪيو آهي ليڪن ڏنو وڃي تہ اصل ۾ ’هنڌ جي هيڪڙائيءَ بہ وقت جي هيڪڙائي ۽ عمل جي هيڪڙائيءَ جو ئي منتطقي نتيجو آهي. جيڪڏهن ڊرامي جا واقعا چوويهن ڪلاڪن اندر پيش اچن ۽ اُهي مُسلسل ۽ مُڪمل بہ هُجن تہ پوءِ يقيناً اهو بہ ضروري ٿي پوي ٿو تہ اهي سڀ واقعا هڪ ئي هنڌ پيش ڪيا وڃن. انهن تنقيدنگارن جو هڪڙو اعتراض هيءُ بہ هو تہ جيڪڏهن ڊرامي جو هڪ منظر هڪ شهر جو هُجي ۽ ٻيو ڪيئي هزار ميل پري ٻئي شهر ۾ جو ڏيکاريو وڃي تہ ڏسندڙ جو ذهن ان کي شايد قبول نہ ڪري. ظاهر آهي تہ اهو اعتراض غلط هو ۽ آهي ڇاڪاڻ تہ انسان جو ذهن ۽ تخيل هر لحظي هڪ ماڳ کان پوءِ ٻئي پَراهين ماڳ جو تصور ڪرڻ جي صلاحيت رکي ٿو.

ٽنهي هيڪڙاين يعني وقت جي هيڪڙائي، ’هنڌ جي هيڪڙائي‘ ۽ عمل جي هيڪڙائي مان ارسطو صرف عمل جي هيڪڙائي جي ضرورت تي زور ڏنو آهي. وقت جي هيڪڙائي ڏانهن هُن سَڪٽو اشارو ڏنو آهي ۽ ’هنڌ جي هيڪڙائي‘ ڏانهن تہ هُن اشارو بہ نہ ڪيو آهي.

ان کان پوءِ ارسطوءَ هڪ ٻيو وڏو دلچسپ بحث ڇيڙيو آهي يعني شاعر ۽ مورخ جي ڀيٽ! هو چوي ٿو. مورخ اُهي واقعا بيان ڪندو آهي جيڪي پيش اچي چُڪا آهن ۽ شاعر اهو بيان ڪندو آهي تہ ڇا پيش اچي سگهي ٿو؟ يا هيئنئن ڪٽي چئون تہ تاريخ خاص حقيقت کي بيان ڪندي آهي ۽ شاعري عام حقيقت کي. اِن آخري خيال تي گهڻيءَ حد تائين ڪلاسيڪيت جو بُنياد آهي. جڏهن شاعري عام حقيقت کي بيان

ڪري ٿي ته ان جون معنائون هي به ٿي سگهن ٿيون ته شاعر هر ڳالهه کي عام ٻڌائي بيان ڪري. جڏهن هُو محبت جو يا وڻ ٽڪار يا سُونهن سوڀيا جو ذڪر ڪري ته اهو ذڪر ڪنهن خاص ۽ انفرادي محبت جي جذبي جو نه هُجي بلڪِ عام انساني محبت جي جذبي جو هُجي. ڪنهن خاص سُونهن، سوڀيا جو نه بلڪ اهو تصور هر باغ باغيچي تي ٺهڪي اچي.

ارسطوءَ جي پوئٽڪس جو سڀ کان پهريون ترجموسريانيءَ ٻوليءَ ۾ ٿيو ۽ سُريانيءَ مان عربيءَ ۾ ٿيو. اوپر تي ارسطوءَ جي ان هڪ جُملي جو ايڏو اثر پيو جو شايد ئي ڪنهن ٻئي تنقيدي اصُول جو پيو هُجي. هٺندي ماريندي اوڀر جي سمُوري شاعري چو نه اُها فارسي هُجي يا تُرڪي يا اُردو توڙي سنڌي ارسطوءَ جي اِن هڪڙي اصُول جي جي پوئيواري ۾ انفرادي جذبن، خاص جذبن ۽ خاص واقعن کان پاسو ڪندي رهي. گهڻو ڪري اوڀر جي شاعرن جا شعر جيڪڏهن هڪ ٻئي کان مُختلف آهن ته اهي رڳو انهن جي اسلُوب، انداز بيان، ٻولي ۽ ٻين شاعراڻين خاصيتن جي ڪري آهن پر جيستائين مضمُون/موضوع جو تعلق آهي ته سڀني جو موضوع ۽ مضمُون ساڳيو ئي آهي. اوڀر ۾ اهو موضوع صدين کان ساڳيو ئي رهيوآهي. توڙي جو اولاهين اثر هيٺ ڪجهه انفرادي خاصيتون به پئدا ٿيون پر يورپي ادب جي تاريخ ۾ به هڪ اهڙو دور گُذريو آهي جڏهن ارسطوءَ جي ان اصُول جي ساڳي غلط شرح ڪئي وئي، جيڪا اوڀارين ٻولين ۾ ڪئي وئي. ايسيتائين جو سترهين صديءَ عيسويءَ جي پوئين اَڌ ۽ اَرڙهينءَ صديءَ عيسويءَ جي يورپي شاعريءَ جو نمونو به ساڳيو ئي رهيو.

رُوئداد/وارتا جي ئي تذڪري ۾ ارسطو وري ان ڳالهه تي زور ڀري ٿو ته ٽريجڊيءَ سان خوف ۽ ڏک جهڙا جذبا پيدا ٿيڻ گهرجن. اهي جذبا صرف اهڙن واقعن سان پيدا ٿي سگهن ٿا جن جو ان وارتا ۾ پري پري تائين امڪان به ناهي هوندو.

رُوئداد/وارتا ٻن نمُونن جي ٿي سگهي ٿي. هڪ سادي ٻي پيچيده! پيچيده رُوئداد ۾ ڊرامائي ترڪيبن جو وڏو عمل دخل هوندو آهي. روئداد ۾ اوچتي تبديلي ۽ اوچتي دريافت به اهم آهن يعني ڪنهن وڃايل مائٽ جو اوچتو سامهون اچڻ ۽ ان کي سُڃاڻي وٺڻ وغيره. ڊرامي جي ڪهاڻي ۾ اوچتي تبديلي ۽ اوچتو ڪنهن جي ملڻ سان وارتا پيچيده ٿي وڃي ٿي. پيچيده رُوئداد جو هڪ ٻيو عنصر حادثو به آهي!

ارسطوءَ پوئٽڪس ۾ درجي بندي جي لحاظ کان ڊرامي جا ڪجهه حصا به ڳڻايا آهن. سندس اهڙو رايو رڳو يوناني ڊرامي بابت ٿي سگهي ٿو. ان جو عام شاعريءَ يا ڊرامي سان ڪو تعلق ڪونهي.

ٽريجڊيءَ جي سُورمين جيءَ چُونڊ بابت ارسطوءَ ڏاڍا اهم ۽ دلچسپ اصُول ٻڌايا آهن. اهو ته هونئن به طئي آهي ته ڊرامي توڙي ڪنهن ٻي قصي جي دلچسپيءَ جو مرڪز هيرو هُوندو آهي. هيرو جي زندگيءَ ۾ رونما ٿيندڙ واقعن ۽ تبديلين کي ڏسندڙ وڏي ڌيان سان ڏِسندا آهن ۽ اُن کان مُتاثر ٿيندا آهن. انڪري ڊرامي جي هيرو جي چُونڊ ۾ اُن جُون اُوڻايون گهَٽ‌ڻ وقت وڏي احتياط کان ڪم وٺڻ گهرجي. ڊرامي ۾ جيڪڏهن ڪنهن نيڪ شخص کي بي سبب امير مان غريب ڪري ڏيکاريو ويو ته ڏسندڙ نه ڪو خوف محسُوس ڪندو نه ئي وري ان سان همدردي ڪندو بلڪِ ابتو ڪراهت محسوس ڪندو! اهڙيءَ رِيت ڪنهن بڇڙي شخص کي اوچتوغريب مان امير ڏيکارڻ نه صرف اخلاقي نُقطه نظر سان عيب آهي پرشاعراڻي نُقطه نگاه سان به اهو هڪ عيب هوندو. پر جيڪڏهن ڪنهن بڇڙي ماڻهوءَ کي اوچتو امير مان غريب ڪري ڏيکاريو ويو ته اخلاقي نُقطه نگاهه اهو هڪ قسم جوجهول هوندو ۽ متاثر شخص سان ڪابه همدردي پئدا نه ٿيندي نه وري ڏک جو احساس پيدا ٿيندو. ڇاڪاڻ ته همدردي ۽ ڏک صرف اُن صُورت ۾ محسُوس ٿي سگهي ٿو جڏهن ڏسندڙ

پنهنجي پاڻ ۾ ڊرامي جي هيرو ۾ ڪا هڪجهڙائي محسُوس ڪندو. يعني پٽر پرائو سور سڀ ڪنهن جو پنهنجو. ارسطوءَ موجب ٽريجڊيءَ جو هيرو ڪو اهڙو شخص هُجڻ گهُرجي جيڪو نہ تہ ايڏو اعليٰ ۽ عظيم هجي نہ ئي وري هو بي لچڻو هجي. سندس مُصيبت جو ڪارڻ سندس ئي ڪا اهڙي غلطي هُجڻ گهُرجي جيڪا عام انساني ڪمزوريءَ جو نتيجو ٿي سگهي ٿي. اهو پڻ ضروري آهي تہ اهو شخص معتبر ۽ مالدار هُجي.“ ارسطوءَ هيرو جي جيڪا وَصف لکي آهي سا نہ رُڳو يوناني ڊرامي يا يورپ جي ڪلاسيڪي ڊرامي تي ئي ٺهڪي نہ ٿي اچي بلڪِ رومانوي ڊرامي تي بہ اها وصف ٺهڪي بيهي ٿي. شيڪسپيئر جا تمام وڏا ڊراما هيملٽ, ميڪ بٿ ۽ اوٿيلو پڻ ان معيار تي پُورا لهن ٿا.

ٽئين درجي جي بحثن مُباحثن کان پوءِ ارسطوءَ وري خوف ۽ ڏک جهڙن موضوعن کي ڇيڙيو آهي. ڊرامي جي هر عمل جي ترڪيب ۽ ترتيب اهڙي هُجڻ کپي جو اُن مان خوف ۽ ڏک جهڙا جذبا پيدا ٿين. ان ڪانپوءِ ارسطوءَ ڏک ۽ خوف مان امڪاني طور پئدا ٿيندڙ ٻين جذبن جوذڪر ڪيو آهي جيڪي صرف يوناني ڊرامي تي ٺهڪي بيهن ٿا. اِن ۾ ڪو شڪ نہ آهي تہ شيڪسپيئر بہ پنهنجن ڊرامن ۾اِن قسم جا موضُوع جاءِ بجاءِ ڳتب آندا آهن. مثال طورڪنگ لِيئر جي ڇوڪرين جي پنهنجي اَبن ڏاڏن کان بغاوَت ۽ هيملٽ ۾ هڪ ڀاءُ جو ٻئي ڀاءُ کي زهر ڏئي مارڻ وغيره. وري بہ يوناني ڊرامي ۾ اِهڙي طرح جا واقعا مناسب لڳندا ڇاڪاڻ تہ اُن زماني جا ماڻهو ان قسم جي قبيلائي ويڙهہ ۾ پنهنجن سان پناٽڪي ڪرڻ جهڙا قصا وڏيءَ دلچسپيءَ سان ٻُڌندا هُئا.

اُن کان پوءِ ارسطوءَ رهڻيءَ ڪهڻيءَ ۾ لچڻ جهڙن موضوعن تي بحث ڪيو آهي. هن جو چوڻ آهي تہ. ليڪ کي گهُرجي تہ هو چڱن لچڻ کي ڊرامي ۾ پيش ڪري (اخلاقي توڙي شاعراڻي نُقط نگاهہ کان

سونهن سينيءَ کي وٽي تي ۽ پلو ٻري کان وڌيڪ سُهڻو هُوندو آهي) ٻيو تہ ڊرامي ۾ تميز ۽ تناسب پڻ ضروري آهي. ٽيون رهڻيءَ ڪهڻيءَ جي اعتبار کان زندگيءَ ۾ هڪجهڙائي پڻ هئڻ هُجي. ڊرامي جو عمل چال چلت جي ارتقا جوفطري نتيجو هُئڻ گهرجي ۽ ڪنهن بہ بهاني سان ڏاري مُداخلت کي ڪوشش ڪري ڊرامي ۾ گهٽ استعمال ڪيو وڃي.

اوچتي تبديلي ۽ ڪنهن جو اوچتو ملي وڃڻ جهڙن واقعن جو مٿاڇرو ذڪر اڳ بہ ارسطوءَ ڪيو هو. هن مرحلي تي هُن دريافت جي طريقن تي تفصيلي بحث ڪيو آهي ۽ بهترين قسم جي دريافت ان کي قرار ڏنو آهي جيڪا عمل جي نتيجي طور پيدا ٿئي.

شاعر کي وري ڪُجھ ٻيون هدايتون ڏنيون اٿائين. ۽ چوي ٿو تہ شاعر کي ڏسندڙ توڙي اداڪار جي نُقط نگاهہ جو چڱيءَ رِيت خيال رکڻ گهرجي. ٻيو تہ پهريان هُو ڪنهن بہ وارتا/رُوئداد جو نهايت ئي مُختصر خاڪو تيار ڪريءِ پوءِ اُن کي مختلف واقعن سان پيري. واقعن جو ڊرامي جي مکيہ خاڪي ۽ مضمُون سان گهرو لاڳاپو هئڻ گهرجي ۽ ناٽڪي شاعريءَ ۾ واقعا مُختصر هُجڻ کپن.

ارسطوءَ موجب ترڪيب ۽ ترتيب جي لحاظ کان پيچيده ٽريجڊيءَ جا ٻہ حصا ٿيندا آهن. هڪڙو اُلجهاءُ, ٻيو سُلجهاءُ! ٽريجڊيون چئن نمُونن جُون ٿي سگهن ٿيون. پيچيده, اَلمناڪ/دکدائڪ, اخلاقي ۽ ساديون!

ٽريجڊيءَ جي ترڪيب رزميا نظم جي خاڪي تي نہ هُجڻ گهرجي. ٻوليءَ بابت ارسطوءَ جيڪو بحث ڇيڙيو آهي اُهو تنقيد يا تنقيدي نظريي جي نُقط نگاهہ کان جڻ تہ صفا بيڪار آهي. اُن زماني ۾ لسانيات, صوتيات (آوازن يا اُچارن جو علم) ۽ گرامر وغيره سڀ ٻاروتڻ جي جهان ۾ هُئا ۽ مختلف فيلسوف انهن ۾ ٿوري ٿڪي دلچسپي وٺي رهيا

هُئا. ٻوليءَ جا مختلف ڀاڱا ڳڻائڻ وقت ارسطوءَ صوتيات ۽ معنويات کي پاڻ ۾ اُلجهائي ڇڏيو آهي. اهڙيءَ رِيت هُن لفظن جا جيڪي قسم ٻڌايا آهن جن ۾ عام لفظ، اوپرا لفظ، تشبيهي لفظ، ڳجها لفظ وغيرهہ شامل آهن سي توڙي جو غلط تہ ناهن پر تڏهن بہ جديد لسانيات ۽ سائنٽيفڪ ريسرچ جي ڏس ۾ ارسطوءَ جي اهڙي لفظي ورهاست کي رُڳو تاريخي اهميت ئي ڏئي سگهجي ٿي اِن کان وڌيڪ ڪجهہ بہ نہ.

پوئٽڪس جي اڌ کان وڌيڪ حصي ۾ الميي/ٽريجڊيءَ تي ڊگها بحث ڪيا ويا آهن، ۽ ان کان پوءِ رزميا شاعريءَ بابت بحث ڪيو ويو آهي.

ڪتاب جي ڪيترن هنڌن تي رزميہ شاعري ٽريجڊيءَ جي ويجهو ڏيکاري وئي آهي ۽ اصولن جي اعتبار کان تاريخ کان ڌار ڪري پيش ڪئي وئي آهي، حالانڪ رزميہ شاعري تاريخ جو وڏو موضوع آهي پر ڇا ڪاڻ تہ تاريخ جي اُبتڙ ان ۾ رڳو هڪ عمل ئي بيان ڪيو وڃي ٿو، ان ڪري اها تاريخ کان ڌار آهي. ڪٿي ڪٿي رزميہ شاعري ٽريجڊيءَ کان بہ مُختلف ڪري پيش ڪئي وئي آهي. ڇاڪاڻ تہ رزميہ شاعري ٽريجڊيءَ جي ڀيٽ ۾ وڌيڪ طويل ٿيندي آهي. ٽريجڊي تمثيلن جي ڏُکيائين ۽ شعري هنر سبب مُختصر ٿيندي آهي پر رزميہ نظم جيڪڏهن ايترو ئي مُختصر هوندو تہ اُن ۾ اُهو چس ۽ اثر باقي نہ رهندو. رزميہ نظم جو بحر رجز هُوندو تہ نظم وڌيڪ مؤثر ٿيندو.

ارسطوءَ پوئٽڪس ۾ اڳتي هڪ ٻيو دلچسپ بحث پڻ ڇيڙيو آهي. هو لکي ٿو تہ رزميہ شاعريءَ ۾جيئن تہ تمثيلون گهٽ ڪتب آنديون وڃن ٿيون ۽ ٽريجڊيءَ جي ڀيٽ ۾ ان ۾ ٻڌايل واقعن جي نقل کي اکين سان نٿو ڏِسي سگهجي، اِن ڪري ان ۾ ڪنهن حد تائين غيرامڪاني توڙي عام ڳالهين کان وانجهيل واقعن جو استعمال جائز آهي ڇاڪاڻ تہ اهڙن

واقعن سان اچرج پيدا ٿيندو آهي جيڪو دلچسپيءَ جو مکيو عنصر مڃيو وڃي ٿو. پر اها ڳالهہ پڻ ضروري آهي تہ ان ۾ ناقابلِ يقين واقعا سليقي سان بيان ڪيا وڃن. اِن سلسلي ۾ ارسطوءَ جو سڀ کان وڌيڪ مُشڪل ۽ تڪراري نُقطو هيءُ آهي تہ ڪن ناممڪن ڳالهين کي امڪاني ڳالهين جي ابتڙ ترجيح ملڻ گهُرجي.

هيءُ نُقطو ڏسڻ ۾ تہ مڃڻ جوڳو ناهي پر شاعراڻيءَ تنقيد جي حوالي سان هڪ ڪمال جو دليل آهي. وقت جي ناممڪن ڳالهين ۾ ديوتا، پريون، ڀُوت ۽ شاعريءَ جُون اُهي سڀئي مافوق الفطرت گهُرجون شامل آهن جن جي وجُود جو اسان وٽ ڪو ثبُوت ئي نہ آهي ۽ جن مان گهڻين کي اسان ناممڪن سمجهندا آهيون ليڪن شاعريءَ ۾اِنهن جو ذڪر سهڻو لڳندو آهي. ان جي اُبتڙ گهڻا واقعا ممڪن تہ هوندا آهن پر اُنهن جو پيش اچڻ ڪا وڏي ڳالهہ ناهي، جي وڏي ڳالهہ ناهي تہ پوءِ جهڙوڪر ڪا ڳاله ئي ناهي. پوءِ اهڙن واقعن ۾ خاليپڻو ۽ ڇسائپ هوندي ۽ شاعريءَ جي فن جي نُقط نگاهہ کان انهن جو ڪتب آڻڻ هڪ نقص ئي ٿي سگهي ٿو.

ان کان پوءِ ارسطوءَ جي هن عظيم ڪتاب جو چوٿون حصّو شروع ٿئي ٿو جنهن ۾ نقادن جي اعتراضن ۽ اُنهن کي ڏنل جوابن سان هڪ نئون بحث ڪيو ويو آهي.

ارسطوءَ جو چوڻ آهي تہ، شاعر ٻن نمُونن جون غلطيون ڪري سگهي ٿو. جن مان هڪڙي تہ اصلي ۽ عام غلطي آهي؛ سا اِها تہ هڪ شاعر شاعريءَ جو فن بہ نہ ڄاڻندو هجي نہ ئي وٽس اهڙي صلاحيت هُجي، پر شوق ۾ وري بہ شاعري ڪري. شاعر جي ان غلطيءَ کي ڪا بہ معنيٰ نٿي ڏئي سگهجي. يعني اها هڪ بي معنيٰ چُڪ آهي. ٻئي قسم جي غلطي اتفاقي ٿي سگهي ٿي. يعني شاعر شاعريءَ جي تہ صلاحيت رکندو آهي، پر هو گهڻيون شيون ملائي وجي ٿو ۽ اهڙيون شيون بہ شاعريءَ ۾ پيش ڪري

جيڪي شاعريءَ لاءِ ناموزون هونديون آهن. يعني هر شئي کي شاعريءَ ۾ بيان نٿو ڪري سگهجي. ارسطو اهڙي اتفاقي غلطيءَ کي معافيءَ جوڳو عمل سڏيو آهي.

شاعر جو تخيل ٽن قسمن جو ٿي سگهي ٿو. ۽ هو جيڪڏهن چاهي ته شين کي هنن ٽن طرحن سان پيش ڪري سگهي ٿو.

(1) هو شين کي ايئن بيان ڪري جيئن اُهي هُيون يا آهن.

(2) هو شين کي ايئن به پيش ڪري سگهي ٿو جيئن اُهي سمجهيون يا بيان ڪيون وڃن ٿيون.

(3) هو شين کي ايئن پڻ بيان ڪري سگهي ٿو جيئن هو انهن کي ڏسڻ چاهي ٿو.

ارسطوءَ موجب! شاعر انهن ٽنهي مان جيڪو طريقو چاهي اهو اختيار ڪري سگهي ٿو ۽ نقاد کي اهڙو ڪو اختيار نه آهي ته اهو اعتراض اٿاري ته هُن اهو طريقو ڇو استعمال ڪيو؟ ۽ ٻيو طريقو ڇو نه استعمال ڪيائين؟

گهڻا تنقيدي اعتراض ٻوليءَ بابت هوندا آهن پر جيڪڏهن شاعريءَ جي ٻوليءَ تي پُورو ڌيان ڏريو وڃي ۽ شاعر جيڪو ڪُجھ چيو آهي اُن کي درست انداز سان جاچيو وڃي ته شايد ڪو اعتراض نه اُٿي ۽ جيڪڏهن ڪو اعتراض اٿي ته ان جو جواب ڏئي سگهجي ٿو. پر ان لاءِ ضروري آهي ته شاعر جي ٻوليءَ جو وڏي غور سان اڀياس ڪرڻ گهُرجي ۽ اُن جي درست معنيٰ سمجهڻ جي ڪوشش ڪرڻ گهُرجي. جيڪڏهن شاعر جي ڪا ڳالھ نامناسب لڳي ته اُن کي سمجهڻ يا اُن تي اعتراض ڪرڻ لاءِ منطقي دليل ۽ اشارن ۾ جرح ڪرڻ گهرجي، نه ڪو سنئون سڌو ڪنهن ڳالھ کي رد ڪجي. يعني نقاد کي بيرحم نه ٿيڻ گهرجي.

ڪتاب جو پنجون پاڱو جيڪو اصل ۾ ٻئي ۽ ٽئين پاڱي جو ٽَت

آهي سو ٽريجڊيءَ ۽ رزميا شاعريءَ جي وري ڀيٽ تي ٻڌل آهي.

اِن پاڱي ۾ پهريان اُنهن ماڻهن جا دليل پيش ڪيا ويا آهن جيڪي رزميا شاعريءَ کي ٽريجڊيءَ کان افضل ۽ اُتم سمجهندا آهن. سندن دليل حوالي طور پيش ڪرڻ کان پوءِ ارسطوءَ انهن دليلن جا جواب ڏنا آهن ۽ پَڇاڙيءَ ۾ پنهنجو فيصلائتو بيان ڏنو آٿائين ته ٽريجڊي ڪيترن ئي طرحن کان رزميا شاعريءَ کان مٿانهين آهي. رزميہ شاعريءَ ۾ جيڪي شيون/عنصر موجود آهن اُهي سيئي ٽريجڊيءَ ۾ موجُود آهن پر ٽريجڊيءَ جا سيئي عنصر رِزميہ شاعريءَ ۾ موجُود ناهن هوندا. رزميہ نظم ۾ وحدت قائم رکڻ ڏاڍو مُشڪل فن آهي. جيڪو هر شاعر جي وس جي ڳالھ ناهي.

ان بحث کان پوءِ ارسطوءَ جو هيءُ ڪتاب پُورو ٿئي ٿو.

(5)

اسان گذريل صفحن ۾ به بيان ڪري چُڪا آهيون ته نه رُڳو يونان بلڪِ سڄي يورپ ۾ به ارسطوءَ جو هيءُ ڪتاب تنقيدي فن تي پهريون ڪتاب هو جنهن ۾ شاعريءَ کي هڪ الڳ ۽ خود مُختيار فن سمجهي بحث ڪيو ويو آهي ۽ اُن کي سياست ۽ مذهب بدران اخلاق جي ٻانهي سمجهيو ويو آهي. اهو ئي ڪارڻ آهي ته يورپ ۾ ارسطو تنقيدي فن جو پهريون اُستاد آهي. ارسطوءَ کان پوءِ روم ۾ تنقيد تي جيڪي رسالا لکيا ويا اُنهن سڀنيءَ تي پوئٽڪس جو اثر نُمايان ڏسي سگهجي ٿو. جن ۾ سڀ کان اهم رومن شاعر هوريس جو "فنِ شاعري" آهي. تنقيد جي ڏس ۾ هوريس جي ان ننڍڙي پر خطرناڪ رسالي جي اهميت ٻيٽي آهي. هڪ پاسي ان رسالي ذريعي ارسطوءَ جا تنقيدي اصُول يورپ ۾ مقبُول ۽ مشهور ٿيا. ٻي پاسي هوريس جي پنهنجن خيالن کي ناحق ارسطوءَ سان ڳنڍيو ويو.

هوريس پنهنجي لکڻيءَ ۾ جاءِ بجاءِ ارسطوءَ جي خيالن ڪي بيان ڪيو آهي. شاعريءَ ۾ لفظن جي استعمال بابت هُن ارسطوءَ جي راءِ ڪي وڌيڪ سولو ڪري پيش ڪيوآهي. هن وارتا/رُوئداد جي هيڪڙائي ۾ تسلسل تي زور ڏنو آهي ۽ سيرت نگاريءَ ۽ رُوئداد جي گڏيل تعلق ڪي ارسطوءَ جي بحثن جي ٻَل تي واضح ڪيو آهي. ڊرامي ۾ رُوئداد ۽ واقعن جي ترتيب جو ذڪر ڪندي بہ هُن ارسطوءَ جي طريقي جي ئي پيروي ڪئي آهي. شاعريءَ کي هُن بہ لُطف پهُچائڻ ۽ سُڌارو آڻيندڙ فن قرار ڏنو آهي. شاعر جون اتفاقي غلطيون هُن وٽ بہ معافيءَ جوڳيون آهن.

ان سان گڏ ئي ڪي اهڙا نُقطا بہ اسان کي هوريس جيءِ ان رسالي ۾ ملن ٿا جيڪي سنئون سڌو تہ ارسطوءَ جي ڪتاب ۾ موجُود نہ آهن پر اِهي ارسطوءَ جي مُباحثن ۽ بيانن جو منطقي يا ڳجهو نتيجو محسوس ٿين ٿا. ۽ انهن مان ڪِن کي نشاط ثانيا کان پوءِ ڪلاسيڪي تحريڪ ۾ وڏي اهميت حاصل ٿي. هوريس نقاد جي صحتمند راءِ تي وڏو زور ڀريو آهي ۽ اِن کي تحرير جي خوبيءَ جو بُنياد ڪوٺيو اٿائين. آرٽ جي پَستي هُن وٽ بہ قبول ناهي هو اهڙي روش کي روڪي ٿو. هن جي نظر ۾ سَکڻو آپياس ڪنهن شاعر کي شاعر نہ ٿو بڻائي سگهي ان لاءِ تخيلاتي سگهہ ۽ خُدا داد ذهانت بہ ڏاڍي ضروري آهي.

(6)

رومي سلطنت جي اوج ۽ نئين جاڳرتا/نشاط ثانيا جي وِچ ۾ هڪ اهڙو بہ زمانو آيو جڏهن سڄي يورپ ۾ علم جي ڏياتي لڳ ڀڳ گُل ٿي وئي پر اُن ئي زماني ۾ يوناني تهذيب عربن جي طفيل هڪ نئين منظر نامي ۾ داخل ٿي. عباسي دور ۾ جهجهائيءَ سان يوناني ڪتابن جو سِڌو سنئون عربي ۾ ترجمو ٿيڻ شروع ٿيو. ۽ ڪن ڪتابن جو وري سرياني

ترجمي مان عربيءَ ۾ ترجمون ڪيو ويو. جنين بن اسحاق (809ع کان 873ع) جنهن جو اصل مذهب نصراني هو ان سڀ کان پهريان ارسطوءَ جي ڪتابن جو ترجمون ڪيو. هِٽيءَ (HITTI) چواڻي "ان زماني ۾ جڏهن هارون رشيد ۽ مامون رشيد يوناني ۽ ايراني فلسفي مان لُطف اندوز ٿي رهيا هُئا اوله ۾ سندن همعصر شارل مين ۽ سندس امير پنهنجن نالن جي پَٽي پڙهي رهي هُئا." اُنهيءَ زماني ۾ ارسطوءَ جي منطقي نظام جو عربي مجمُوعو جنهن ۾ سندس ٻئي رسالا عِلم البلاغت ۽ پوئٽڪس شامل هُئا عربي صَرف ۽ نحو سان گڏ اسلامي دُنيا جي علمي ۽ ادبي ذخيرن جو بُنياد بڻجي رهيا هُئا.

ترجمن جيءِ ان سلسلي ۾ يونانيءَ مان عربيءَ ۾ جيڪي ترجما ٿيا سي گهڻي ڀاڱي طب، فلسفي ۽ منطق وغيرهہ جي ڪتابن جا هئا. عربن يوناني ادب ۽ خاص ڪري يوناني ڊرامي ڏانهن ڪو خاص ڌيان نہ ڌَريو. ادب ۾ سندن راهنمائي ايران ئي ڪندو رهيو. عربي ادب ۽ عربي شاعريءَ ۾ ڊرامي جو جنڊ تہ وجُود ئي نہ هو. ٽي ايس ايليٽ (T.S. ELIOT) پنهنجي هڪ مضمُون ۾ واه جو جملو لکيو آهي تہ. "ٿيٽر هڪ اهڙو عطيو آهي جو هر قوم کي نہ ملندو آهي توڙي جو سندس تهذيب ۽ تمدن ڪيڏا بہ اعليٰ ڇو نہ هُجن. اهو فطري عطيو مُختلف وقتن ۾ هندن، جاپانين، يونانين، انگريزن، فرانسيسين ۽ هسپانين کي مليو. گهٽ درجي ۾ اهو ٽيوٽانين ۽ اسڪنڊِي نيويا واسين کي عطا ٿيو. اهو عطيو روم واسين کي نہ مليو ۽ سندن جاءِ نشينن اطالوين / اٽليءَ واسين کي بہ رڳو نالي ماتر مليو." ان جو کهڙو سبب ٿي سگهي ٿو جو عربن کي اهو عطيو قُدرت بلڪُل نہ ڏنو. اهو ئي ڪارڻ آهي جو عرب ارسطوءَ جي رسالي فنِ شاعريءَ کي پليءَ ڀَت سمجهي نہ سگهيا. ان جو هڪ مثال اسان تفصيلن بيان ڪري چُڪا آهيون. شاعريءَ کي "عام روايتن" جو پابند بڻائڻ جو عهد

بني عباس جي عربي شاعري پاڻ سان گڏ فارسي شاعريءَ ۽ پاڻ کان پوءِ واري تُرڪي ۽ اُردو شاعريءَ کي بہ ڪٺي ٻُڌو. خليفي هارون الرشيد جي عهد کان پوءِ جي ويجهي اوپر واري شاعري "عام روايتن" جي ايتري قدر پابند آهي جو شاعر جو جذبو يا سندس عشق توڙي احساس ڪا انفرادي خصُوصيت نہ ٿو رکي. جيڪڏهن انفرادي خصُوصيت جو پتو پئي ٿو تہ محض ان جي طرزِ بيان ۽ سندس ڪلام جي خصُوصيت مان! موضوع سڀني جو ساڳيو آهي.

ارسطوءَ جي هن ڪتاب يعني پوئٽڪس (شاعريءَ جو فن) جو عربيءَ ۾ سنئون سِڌو يونانيءَ مان ترجمون نہ ٿيو بلڪِ عربي ترجمون (جيڪو ڏهينءَ صديءَ عيسويءَ جي وِچ جو لکيل آهي، ۽ اهو مسودو پيرس ۾ محفُوظ آهي) هڪ سُرياني ترجمي جو ترجمون آهي. اصلي سُريانيءَ جو ترجمون هاڻي ناياب آهي ۽ اُن جي مُترجم جو نالو بہ ڪنهن کي معلوم نہ آهي. اهو سُرياني ترجمون پَڪ سان هڪ اهڙي يوناني مسودي تي آڌاريل هُوندو جيڪو هاڻوڪن يوناني نُسخن کان وڌيڪ پُراڻو هُوندو. اهو يوناني مسودو جنهن مان سُريانيءَ ۾ ترجمون ڪيو ويو اهو پڻ هن وقت ناياب آهي ليڪن هڪ ٻيو ڏاڍو آڳاٽو يوناني نُسخو موجُود آهي جيڪو يارهينءَ صديءَ عيسويءَ جو لکيل آهي ۽ اهو پڻ پيرس ۾ موجُود آهي. اِن ٻئي نُسخي مان ئي پوئٽڪس کي يورپ جي سڀني جديد ٻولين ۾ ترجمون ڪيو ويو آهي.

پروفيسر مارگوليٿ عربي ترجمي جي ڪُجهہ ڀاڱن جو لاطينيءَ ۾ ترجمون ڪيو آهي جيڪو سندس 1887ع ۾ ڇپيل ڪتاب ANALECTA ORIENTALIA ۾ شامل آهي.

عربي ترجمي مان ڪجهہ ڏُکين ۽ تڪراري اصطلاحن کي سمجهڻ ۾ مدد ملي ٿي ۽ اُن مان اُن ٻئي يوناني نُسخي جي تصحيح پڻ ٿئي ٿي جيڪو پوءِ جو لکيل آهي ۽ جنهن مان سڄي يورپ لاڀ پِرايو آهي.

(7)

نئين جاڳرتا/نشاط ثانيا کان پوءِ شاعريءَ کي هڪ رهبر ۽ قانُوندان جي وڏي ضرُورت هُئي. ۽ ان ڏس ۾ ارسطوءَ کان ڪان وڌيڪ ٻيو ڪو بہ نالو موزون نہ هو. دنيا ان حقيقت کي ڄاتو ۽ نيٺ ان دور ۾ سڄي يورپ ۾ ارسطوءَ ۾ نقادن جي دلچسپي وڌندي وئي. 1498ع ۾ والا (VALLA) پوئٽڪس جو لاطينيءَ ۾ ترجمون ڪيو. اسان خاطريءَ سان چئي سگهون ٿا تہ ڪنهن يورپي زبان ۾ پوئٽڪس جو پهريون ترجمو هو.

ٿوري ئي عرصي کان پوءِ يعني 1515ع ۾ هڪ ٻيو لاطيني ترجمون ۽ اُن سان گڏ ابن رُشد جي خُلاصي جو ترجمون ڇپيو. ان ترجمي جي اهميت ان ڪري بہ وڌيڪ آهي جو ان سان ارسطوءَ جي عربي تنقيد ۽ عربي روايتن سان يورپ کي آگاهہ ڪيو ويو.

اَطالوي ٻوليءَ ۾ پهريون ترجمون مشهور مترجم سينيءَ (SEGNI) ڪيو هو جيڪو 1549ع ۾ فلورنس مان ڇپيو پر اصل ۾ اطالوي ٻوليءَ ۾ سڀ کان اهم ترجمون ڪاسٽل ويٽرو (CASTELVETRO) جو آهي. اهو ترجمون پهريون ڀيرو وِي آنا مان 1570ع ۾ POETICA DARISTOBLE VULGARIZZATA جي عُنوان سان شايع ٿيو. اهڙيون تمام گهڻيون روايتون جيڪي ارسطوءَ سان منسُوب ڪيون وينديون آهن: سي انهيءَ ترجمي جي سمجهاڻين جي ڪري ڦهليون. "وحدتِ مڪان" جو نظريو ڪاسٽل ويٽروءَ جي زماني کان ئي شروع ٿئي ٿو. اسڪالي گر (SCALIGER) جيڪو نشاط ثانيا جو هڪ تمام وڏو نقاد هو ان هڪ رسالو لکيو جنهن جو نالو هُن ارسطوءَ جي رسالي جي نالي تي (POETIK) رکيو ۽ اُن ۾ "وحدتِ مڪان" جي نظريي کي پيش ڪيو. ڪاسٽل ويٽروءَ اسڪالي گر جي نظريي کي قبُول ڪندي اُن کي مشهور

ڪيو. ڪيترن ئي ورهين ڪانپوءِ جڏهن سر فلپ سڊنيءَ (SIR PHILIP SIDNEY) انگريزيءَ ۾ پهريون جامع تنقيدي ڪتاب لکيو ته ان ڪنهن حد تائين ڪاسٽل ويتروءَ جي بحثن ۽ خيالن کي ورجايو.

پوئٽڪس جو پهريون فرانسيسي ترجمون ڊاسيئر (DACIER) 1692ع ۾ ڪيو جنهن سان گڏ سمجهاڻي به شامل هُئي. ڊاسيئر به ٽنهي وحدتن ۽ ان قسم جي ٻين اهڙن تڪراري مسئلن تي تمام گهڻو تفصيلي بحث ڪيو آهي.

پوئٽڪس جو انگريزي ترجمون گهڻو پوءِ ٿيو. اهو ترجمو تقريبن اُن وقت ٿيو جڏهن ڪلاسيڪي تحريڪ ماڻي تي پُڄڪي هُئي. اهو پهريون مُڪمل ترجمون ٽوائيننگ (TWINING) جو آهي جيڪو لنڊن مان 1789ع ۾ ڇپيو.

اسان ڇئي آيا آهيون ته نشاط ثانيا جي دور ۾ سڀ کان پهريان اسڪالي گر ارسطوءَ سان منسوب ٽنهي هيڪڙاين(وقت جي هيڪڙائي، ’هنڌ جي هيڪڙائي‘ ۽ عمل جي هيڪڙائي) ۽ اُن جي ٻين بحثن کي ڇيڙيو پر ان کان پهريان ئي هڪ اطالوي ليکڪ وِيڊا (VIDA) 1527ع ۾ ڇپيل پنهنجي تصنيف (DE ARTE POETICA) ۾ ڪلاسيڪي تنقيد جا ٻيا ڪيترا ئي اصُول مُرتب ڪيا. هُن ئي شائستگيءَ (مِٺي ڳالهه ٻولهه / DECORUM) جي نظريي کي هوريس ۽ ارسطوءَ وٽان اُتاري پيش ڪيو. ان نظريي جو مَلڪ ايلزبيٿ جي دور جي ڊرامي ۽ تنقيد تي وڏو اثر پيو.

اسڪالي گر جي هڪ ٻئي هم عصر نقاد مِن ترنوءَ (MINTIRNO) جو به ان دور جي تنقيد جي تعمير ۾ وڏو حصو آهي. هُو به ارسطوءَ ۽ هوريس جو پوئلڳ آهي. ايلزبيٿ دور جي انگريزيءَ جي اديبن پاڻ ارسطوءَ جي ڪتاب جو شايد وڌيڪ اڀياس نه ڪيو هو. هُو هميشه ارسطوءَ کي مِن ترنوءَ ۽ اسڪالي گر جي عينڪ سان ڏِسندا هُئا.

سترهين صديءَ عيسويءَ جي پوئين اَڌ ۾ نوڪلاسيڪيت واري تحريڪ ڇڱو زور ورتو. اها تحريڪ ارڙهينءَ صديءَ عيسويءَ ۾ يورپ جي ادب تي ڇانئنجي وئي. ان تحريڪ جي عَلمبرداري نقادن ۽ شاعرن گڏيل طور ڪئي. جن ۾ فرانس مان ڪارنيلئي (CORNEILLE) ۽ بوئلو (BOILEAU) جڏهن ته انگلستان ۾ ڊرائيڊن (DRYDEN) ۽ پوپ (POPE) شامل هئا.

ڊرائيڊن نوڪلاسيڪي نُقط نظر جو پابند ضرور هو پر ايترو به نه جو هو هر قسم جي تقليد کي جائز سمجهي ويهي. اها تحريڪ اصل ۾ فرانس ۾ پروان چڙهي ڇو جو فرانسيسي ذهنيت هميشه کان سخت اصُولن ۽ قاعدن ڏانهن مائل رهي آهي. فرانس ۾ بوئلوءَ پنهنجي ڪتاب (LERT POETIQUE) ۾ شاعريءَ جو اصل اصُول ئي ڪلاسيڪي ورثي يعني مُتَقَدمِيُن جي تقليد کي قرار ڏنو ۽ چيو ته اڳ وارن شاعرن ۽ نقادن جي پيروي اصل ۾ فطرت جي پيروي آهي ڇاڪاڻ ته فطرت جي مُصوِري اُنهن کان کو بهتر نه ٿو ڪري سگهي. جڏهن اڳوڻن شاعرن (شاعريءَ جي وَڪالت ڪندڙن) جو نقل لازمي قرار ڏنو ويو ته ڪنهن حد تائين اڳوڻن شاعرن، تنقيدنگارن خاص طورارسطوءَ جي پيروي لازمي سمجهي وئي هُئي. ان ڪري ارسطوءَ جي پوئٽڪس جي غلط يا درست سمجهاڻي ۽ شرح تي نوڪلاسيڪي تنقيد جو دارومدار هو.

ان کان پوءِ يورپ ۾ خاص طور شاعريءَ جي حوالي سان رومانوي تحريڪ زور وَرتو ۽ تنقيد جي حوالي سان پهريون ڀيرو ارسطوءَ يا ڪنهن ٻئي ڪنهن نقاد جي حرف آخر تنقيدي آمريت کي قبُول ڪرڻ کان انڪار جي جُرئت ڪئي، پر رومانوي تحريڪ جي ئي شروعاتي ڏينهن ۾ جرمنيءَ ۾ هڪ نئين ڪلاسيڪي تحريڪ شروع ٿي جنهن جو وڏو عَلمبردار ليسنگ (LESSING) هو. ان نئين تحريڪ جي باني

نوڪلاسيڪي غلطين کي ظاهر ڪري نئين سِري سان ۽ سائنٽيفڪ طريقي تي يونان جي علم، ادب ۽ فنن جو ابياس شروع ڪيو ۽ ارسطوءَ جي تنقيد جي انڌي تقليد (اکيون ٻوٽي سڌ ۾ سڌ ڏيڻ) بدران عقلي بنيادن تي ارسطوءَ جي تنقيد جي خوبين مان لاڀ پرائڻ جي ڳالهه ڪئي. ليسنگ ارسطوءَ جي تنقيدي اصُولن جي نئين سمجهاڻي ڏني ۽ جيڪي غلط اصُول ساڻس ڳنڍيا ويا هُئا اُنهن سڀني کي رد ڪيائين.

ليسنگ کان پوءِ ارسطوءَ جو تنقيدي فن جي حوالي سان اهو اثر نہ رهيو. يا ايئن ڪٿي چئون تہ ان جي حيثيت ڪمزور ٿيندي وئي. هوڏانهن ڊرامي ۾ ارسطوءَ جي هٿ ٺوڪين حامين جي اصُولن کي اهڙي مُنهن جي لڳي جو ڪين اهڙي ڦِڪت شيڪسپيئر هٿان بہ نہ ٿي هُئي. ان سان گڏو گڏ ان وقت شاعريءَ ۾ ادب جون نيون نيون تحريڪُون اڀري رهيون هُيون. جيئن رومانيت، حقيقت نگاري، اشاريت وغيرهہ وغيرهہ. يورپ جا اديب يا شاعر انهن نين تحريڪن جي حمايت يا مُخالفت ۾ لڳي ويا ۽ ارسطوءَ جا تنقيدي اصُول رڳو يونيورسٽين جي پروفيسرن ۽ شاگردن جي دلچسپي تائين محدود رهجي ويا.

اهڙي منظر نامي جي باوجود بہ ارسطوءَ جا تنقيدي اصُول پوءِ اُهي غلط هُجن يا صحيح انهن جون شرحون ۽ معنائون غلط ورتيون ويون هُجن يا صحيح! پر اهي دُنيا جي ادب جي تخليق ۽ تعمير توڙي ارتقا، ادبي رُجحانن، تحريڪن ۽ نظرين جي حوالي سان انتهائي اهم مڃيا ويا. ۽ اڄ بہ "پوئٽڪس" جي برابري ڪو بہ ڪتاب نہ ٿو ڪري سگهي. جيستائين نِج پِج تنقيد جي فن جو تعلق آهي تہ تنقيد جي پهرين اُستاد ارسطوءَ جو هيءُ شاهڪار سڄيءَ دُنيا ۾ بي مثل آهي. ارسطوءَ جو مَنطقي استدلال (دَليل بازي)، سندس تجزيو تجربو ۽ ترتيب توڙي ترڪيب جي عاقلاڻي صلاحيت هِن ڪتاب کي تنقيد جي سڀني ڪتابن کان ممتاز ڪري ٿي.

(8)

پروفيسر عزيز احمد پوئٽڪس جو اردو ترجمون مُختلف انگريزي ترجمن جي مدد سان ڪيو آهي. ان ترجمي بابت هو لکي ٿو تہ جتي سڀني مترجمن ۾ اختلاف هو اُتي هن بُچر (BUTCHER) جي ترجمي کي ترجيح ڏني آهي. هُن جو ترجمون نہ رُڳو جديد تحقيقي گهرجن آهر آهي بلڪِ عربي ترجمي جي تڪراري ۽ تضادن وارن اصطلاحن جي مناسب سمجهاڻي ڏئي ٿو. پر ڪتاب جي بابن جي ورهاست جي ڏس ۾ ڪنهن حد تائين ۽ ڪُجهہ اصطلاحن جي ترجمي ۾ مُون ٽوائيننگ (TWINING) جي پوئواري ڪئي آهي. ٽوائيننگ ۽ ڪاٽُنس پوءِ جي بين بہ ڪيترن يورپي مُترجمن ڪتاب کي موضوع ۽ مضمُون جي اعتبار کان پنجن وڏن حصن ۾ ورهايو آهي. اها وِرڇ مون کي مناسب لڳي ۽ مُون پڻ هن ترجمي ۾ ساڳي ترتيب رکي آهي.

پڙهندڙن جي سهولت لاءِ مُون حاشيي تي سلسليوار هر بحث ۽ نُقطي جو عُنوان بہ ڏنو آهي تہ ڪُجهہ صُورتن ۾ ٿورڙو خلاصو بہ لکي ڇڏيو آهي. ارسطوءَ جا جيترا بہ ترجما منهنجي اڳيان گُذريا آهن اُنهن مان ڪنهن کان بہ مُون کي اِن سلسلي ۾ مدد نہ ملي پر ان ڏس ۾ جوويٽ (JOWETT) جو ترجمو منهنجي لاءِ سنو ثابت ٿيو. جنهن افلاطُون جي مڪالمن جي انگريزي ترجمن ۾ اِن طريقي کي ڏاڍو سهڻي نموني سان استعمال ڪيو آهي.

عزيز احمد
جامعہ عُثمانيا
22هين جُون 1941ع

شاعريءَ تي هڪ عام
۽ ييثاٽي نظر

پهريون ڀاڱو

شاعريءَ جا خاص قسم

تمهيد

آئون هتي شاعري ۽ ان جي مُختلف قسمن جي باري ۾ ڪجهه ٻڌائڻ چاهيان ٿو. آئون چاهيان ٿو ته ڪا اِهڙي ڇنڊ ڇاڻ ڪريان جو اهو ثابت ٿئي ته شاعريءَ جي انهن قسمن مان هر هڪ قسم جو خاص حاصل مقصد آخر ڪهڙو آهي؟ ڪهڙيءَ رُوئداد يا خاڪي جي ڪهڙي نمُوني ترڪيب ۽ ترتيب هڪ سٺي نظم لاءِ ضروري آهي. هر قسم جي شاعريءَ جا ڪيترا ۽ ڪهڙا ڪهڙا حصا آهن؟ انهيءَ مضمُون سان ملندڙ جلندڙ ٻيون به ڳالهيون پرکيان. مان اِنهن مامرن جو اُن ترتيب آهر ذڪر ڪندس جيڪي مُون کي فطري لڳن ٿيون.

(1)

رزميا شاعري، ٽريجڊي (آلميو)، ڪاميڊي (طربيا)، ٻِجن ۽ اهڙيءَ رِيت بانسريءَ ۽ چنگ جا راڳ جيڪڏهن توهان بلڪُل عام نظر سان ڏسندا ته اهي سڀ اوهان کي هڪ طرح جو نقل لڳندا. ۽ انهن هڪجهڙائي ملندي پر پوءِ به اِهي نقل ٽن نمونن سان هڪ ٻئي کان مُختلف آهن، جن ۾ نقل ڪرڻ جا ذريعا، موضُوع ۽ طريقا شامل آهن.

(2)

جهڙيءَ رِيت ڪي ماڻهُون پنهنجي فن جي لاءِ ۽ ڪُجهه عادتن رنگ يا شڪلين جي ذريعي مُختلف شين جو نقل ڪن ٿا ۽ ڪُجهه آواز مان آهل ڪين ٿا اهڙيءَ رِيت مٿي ڄاڻايل آرٽ جي نمونن ۾ به موزُونيت، لفظ ۽ موسيقي وغيره توڙي جو اهي سڀ مُختلف ذريعا آهن پر تنهن

هوندي به ڪنهن نه ڪنهن طرح سان هڪ ٻئي سان مِلي اهي سڀ نقل پيدا ڪندا آهن.

مثال طور بانسريءَ، چنگ يا موسيقيءَ جي ٻين سازن سان جيڪو نقل ڪيو وڃي ٿو انهن مان ساڳيو ئي اثر پيدا ٿئي ٿو جيئن مُرلي جي آواز ۾ صرف موزُونيت ۽ نغمي کي استعمال ڪيو ويندو آهي. رقص ۾ نغمي بدران رُڳو موزُونيت کي ڪتب آڻجي ٿو. چو ته ڪي اهڙا به رقاص آهن جيڪي نِرت ۾ موزُونيت جي ذريعي ئي آدابن / گُڻن، احساسن، جذبن ۽ لهرَن کي ادا ڪندا آهن.

رزميا شاعريءَ ۾ رُڳو لفظن يا نظم جي وسيلي نقل ڪيو وڃي ٿو. اهو نظم مُختلف بحرن ۾ به لکي سگهجي ٿو ته ڪنهن مروج بحر ۾ به چئي سگهجي ٿو. EPOPOEIS کان سِواءِ ڪو ٻيو عام نالو اهڙو نه آهي جو سوفران (SOPHRON) ۽ زي نارڪس (XENARCHUS) جي تماشن ۽ سُقراطي مَڪالمن تي به پُورو لهي يا اُنهن نظمن تي جيڪي آئمبڪ (IAMBIC) نوحي يا ٻين بحرن ۾ لکيا وڃن ۽ جن ۾ ان نمُوني جي نقل کي استعمال ڪري سگهجي جيڪي رزميا شاعريءَ ۾ استعمال ڪيا ويندا آهن.

اِن ۾ شڪ نه آهي ته هڪ هلندڙ رواج طور شاعريءَ (فن/ صنعت) کي بحرن سان جوڙي ڪِن شاعرن کي نوحہ گر شاعر ڪوٺيو ويو آهي. ته ڪِن کي وري رزميا شاعر چيو ويو آهي يعني اُهي جيڪي ڊگهو بحرن ۾ جنگي شعرلکندا آهن. اهڙيءَ رِيت شاعرن جي جيڪا وَنڊ وِرڇ ڪئي وئي آهي سا سندن نقل جي طور طريقن بدران سَڪڻن بحرن جي بُنيادن تي ڪيل آهي ڇاڪاڻ ته جيڪي همراهہ نظم ۾ طب يا طبعيات تي رسالا لکن ٿا اهي به پاڻ کي شاعر چوائن ٿا، پر هومر، ايمپي ڊوڪليس (EMPEDOCLES) ۾ سندن بحر ڪانسواءِ ٻي ڪا شئي ساڳي نه آهي.

بهر حال هومر تہ حقيقي معنيٰ ۾ شاعر جو لقب لهڻي باقي امپي ڊوڪليس کي جيڪڏهن طبيب سڏيون تہ وڌيڪ مُناسب ٿيندو.

اهڙيءَ رِيت جيڪڏهن ڪو چاهي تہ پنهنجيءَ نقل کي گڏيل سڏيل بحرن ۾ پيش ڪري جيئن ڪيرمون (CHAEREMON) پنهنجي ڪتاب (CENTAUR) ۾ ڪيو آهي: جيڪو سڀني قسمن جي بحرن جو گڏيل مجمُوعو آهي: تہ ان جي اِها معنيٰ نہ ٿي ٿي سگهي تہ رڳو اِن ڪري هُو شاعر چوائي جو هن بحر ڪتب آندا آهن تہ اها ڳالهہ درست ناهي ۽ هاڻي اهو بحث پڻ ختم ٿيڻ گهرجي.

پر ان هُوندي شاعر جا ٻيا بہ قسم آهن جيڪي نقل جي ٽنهي ذريعن موزونيت/هم آهنگي، نغمي ۽ نظم کي استعمال ڪن ٿا. جيئن ڀڄن، ٽريجڊي ۽ ڪاميڊي! بهر حال انهن ۾ بنيادي فرق هيءُ آهي تہ انهن مان ڪِن نمونن ۾ نقل جا سڀ ذريعا گڏ استعمال ڪيا ويندا آهن ۽ ڪِن ۾ وري الڳ الڳ! اسان چئي سگهون ٿا تہ آرٽ جي انهن نمونن ۾ اهو فرق اُنهن ذريعن جي لحاظ کان آهي جن مان اهي نقل ڪندا آهن.

(3)

نقل جا موضُوع:

جيئن تہ نقل جا اصل موضُوع انسان جي ڪرت تي ٻيٺل آهن ۽ اهو پڻ ڏنو ويجي ٿو تہ سڀ ماڻهو هڪجهڙا ناهن، ڪي چڱا آهن تہ ڪي وري ٻڇڙا: سو فنڪار لاءِ لازمي آهي تہ هو هنن مان ڪو هڪ نتيجو ڪڍي. يا تہ هو انهن کي ايئن بيان ڪري جيئن هو آهن، يا وري ايئن بيان ڪري جيئن هو انهن کي ڏسڻ گهري ٿو يا وري ايئن بيان ڪري جيئن هو وڌيڪ سٺا لڳن.

مثال طور مُصوريءَ ۾ ڏِسو! پالي گناٽس (POLYGNOTUS)

جون ڪيل تصويرون فطرت جي عام سطح کان مٿي بلڪ فطري حدن کي اورانگهيندڙ آهن. پون سون (PONSON) جون ٺاهيل تصويرون فطري سطح کان ڪِريل آهن ۽ ڊايوني سيس (DIONYSIUS) جون تصويرون بلڪُل سچيون ۽ کريون آهن.

هاڻي اهو ظاهر آهي تہ مٿي بيان ڪيل تصويري نمونن کي هرهڪ مصور پنهنجي انداز سان پيش ڪيو آهي، ۽ انهن مان هر هڪ پنهنجي اختلافن جو پابند پڻ ضرور هُوندو ۽ هو الڳ نمونو پيش ڪن ٿا چاڪاڻ تہ هو اهڙن موضُوعن جو نقل ڪن ٿا جيڪي ڪنهن نہ ڪنهن طرح سان هڪٻئي کان مُختلف آهن. اهو ساڳيو طريقہ ڪار رقص توڙي سازن جهڙوڪ بانسري ۽ چنگ جي نمونن ۾ بہ ڪتب آڻي سگهجي ٿو تہ شاعريءَ تي پڻ ان جو اطلاق ڪري سگهون ٿا. هومر ماڻهوءَ کي: جيئن هو آهن انهن کان مٿانهون ڪري پيش ڪري ٿو: ڪليوفون (CLEOPHON) ڪين اهڙو ڏيکاريو آهي جهڙا هُو آهن. جڏهن تہ ٿيسيا جي رهواسي هيگي مون (HEGEMON) جنهن فرد جي واهياتپڻي وارن روين تي گهڻو لکيو ۽ نڪو ڪارسس (NICHOCHARES) پنهنجي تصنيف ڊيلياڊ (DELIAD) ۾ اُنهن کي (ماڻهن کي جهڙا هُو آهن تنهن کان بہ) بدتر ڪري ڏيکاريو.

اهڙيءَ رِيت ڀڄنن وغيرهہ ۾ بہ نقل ائين مُختلف ٿي سگهي ٿو جيئن ٽموٿيس (TIMOTHEUS) جوڪتاب ”اهلِ فارس“ فِلاڪسي نس (PHILOXENUS) جي ڪتاب ”ڪارا پوت“ کان مُختلف آهي.

ٽريجڊي ۽ ڪاميڊي بہ ائين ئي هڪ ٻئي کان ڌار آهن. ڪاميڊيءَ ۾ ماڻهن کي جهڙو اسان پائيندا آهيون ڪين ان کان بدتر ڪري ڏيکاريو ويجي ٿو جڏهن تہ ٽريجڊيءَ جو مقصد ڪين بهتر ڪري ڏيکارڻ آهي.

(4)

نقل جا طريقا:

نقل جي ٽئين طريقي جو ذڪر پوئٽتي آهي. اُن طريقي تحت هر موضوع جو نقل ڪري سگهجي ٿو. ڇا ڪاڻ ته شاعر هڪ ئي موضُوع کي ساڳين ذريعن تحت بياني طريقي سان به نظم ۾ پوئي سگهي ٿو ته وري ان بياني طريقي ۾ ٻين ڪردارن کي به پيش ڪري سگهي ٿوجيئن هومر ڪيو آهي يا وري بنا ڪنهن تبديليءَ جي پاڻ ئي ضمير مُتڪلم طور ڪردارن کي اهڙي نمُوني نقل ڪري پيش ڪري جو سندس سڀئي ڪردار حقيقي ڪردارن جو ڏيک ڏين.

جيئن ته مُون شروع ۾ چيو هو ته ٽن قسمن يعني ذريعن، موضُوعن ۽ طريقن جا اختلاف اهڙا آهن جن جي ذريعي هر نمُوني جي نقل ۾ فرق ڪري سگهجي ٿو. هڪ لحاظ کان سوفو ڪليس (SOPHOCLES) اهڙي نمُوني جو نقل ڪندڙ آهي جهڙو هومر! ڇو ته ٻنهي جا اصل موضُوع عظيم ۽ اعليٰ ڪردار آهن. ٻي پاسي هو ٻيئي ارسٽو فينس (ARISTOPHANES) وانگر آهي ڇاڪاڻ ته ٻئي ڪرت/عمل وسيلي نقل ڪن ٿا ۽ ڪِن نقادن جو خيال آهي ته ان لحاظ کان اهڙن نظمن جي لاءِ ڊرامي يعني عمل جو اصطلاح ڪَتب آندو ويندو آهي. (سي پرڊورين لوڪ پنهنجي هيءَ دعوا قائم ڪن ٿا ته ٽريجڊي ۽ ڪاميڊي ٻنهي کي هُنن اِيجاد ڪيو آهي ڇو جو ڪاميڊيءَ جي اِيجاد جا دعويدار ميگاري آهن. يونان جا ميگاري به جن جي حُجت هيءَ آهي ته سندن جمهُوري حڪُومت ۾ ان جو آغاز ٿيو ۽ سسليءَ وارا (ميگاري) به جن جو شاعر ايپي ڪارمس (EPICHARMUS) ڪيونيڊيس (CHIONIDES) ۽ ميگنيس (MAGNES) ٻنهين کان گهڻو اڳ منظر تي آيو. پليو پوني سس جي ڪُجھ ڊورين رهواسين ٽريجڊيءَ جي اِيجاد جي دعوا ڪئي آهي. انهن دعوائن جي حق ۾ هُو اُنهن لفظن جي معنائن جي بُنياد تي بحث ڪن ٿا. سندن بيان آهي "گانوءَ" کي ڊورڪ

ٻوليءَ ۾ COME چوَندا آهن ۽ اَي ٽڪ ٻوليءَ ۾ DEMOS! ڪاميڊيءَ وارن جو لقب COMAZEIN (ڳالهين جي بوڇاڙيا پوڳ چاڳ) سان نه ٿي ٺهڪي بلڪِ ڪين اِهو نالو ان ڪري ڏنو ويو آهي جو جنهن زماني ۾ شهر وارا کين گهِڙڻ نه ڏيندا هُئا، هُو ٻهراڙين (COMAI) ۾ چڪر لڳائيندا. سندن وڏيڪ تاويل هيءَ آهي ته هُو (ڊورڪ لوڪ) ڪرڻ يا عمل جو مفهُوم لفظ DRAN سان ادا ڪندا آهن. ايٿنز واسي ان مقصد ڪاڻ لفظ PRATTEIN استعمال ڪندا آهن.

نقل جا اختلاف ۽ اُهي ڪيترا ۽ ڪهڙا آهن؟ ان بابت جيڪو ڪُجھ چيو ويو آهي سو گهڻو آهي.

(5)

شاعريءَ جي شروعات جا ٻه ڪارڻ:

عام شاعريءَ جي ابتدا جا ٻه ڪارڻ ٿي سگهن ٿا. ٻئي بلڪُل قُدرتي ۽ فطري آهن.

(1) نقل ڪرڻ ٻاروتڻ کان ئي انسان جي جبلت ۾ شامل آهي. انهيءَ ڪري هُو ٻين سڀني ساهدارن کان الڳ ٿلڳ آهي. نقل جي حساب سان فرد مخلوق ۾ سڀ کان وڏيڪ هوشيار آهي ۽ انهيءَ جبلت جي ذريعي ئي هُو پهرين تعليم پِرائي ٿو. اهڙيءَ رِيت سڀ ماڻهُو فطري طور نقل مان لاڀ بلڪ حِظ حاصل ڪندا آهن. آرٽ جي مختلف نمُونن کي ڏِسي اسان جيڪو ڪجھ محسُوس ڪريون ٿا اُن مان اِهو صاف ظاهر آهي ته اسان انهن مان اهڙين شين مان وڏيڪ خوشي ۽ راحت محسوس ڪيون ٿا جيڪي وڏيڪ ڪاريگريءَ سان نقل ڪيون ويون هُونديون يعني فنڪار وٽ جيتري نقل ڪرڻ جي صلاحيت وڏيڪ هوندي هو اوتريءَ ئي وڏيڪ خوشي ۽ راحت پهچائي سگهي ٿو. شين جي اصليت ته الاهي قبيح آهي اسان جڏهن لاش، مثل جانور ۽ ٻيون اهڙيون شيون ڏسون ٿا ته اسان کي

تڪليف پهچي ٿي. ان جي ابتڙ اهڙي نمُوني جي شين ڪي فن وسيلي تبديل ڪري سگهجي ٿو توڙي جو اهو بہ هڪڙو نقل آهي، ۽ نقل جي فن سِکڻ ۾ هڪ قُدرتي راحت لڪل آهي جيڪا رُڳو فلسفين تائين محدُود نہ آهي بلڪِ سيني انسانن لاءِ عام آهي. فرق رُڳو ايترو آهي تہ عام لوڪ ان ۾ عارضي ۽ ناپائيدار طريقي سان حصو وٺن ٿا. اهو ئي ڪارڻ آهي جو تصوير ڏِسي ڪين خوشي حاصل ٿيندي آهي. ان ڪي ڏِسي هُو ڪجھ نہ ڪجھ سِکندا آهن، ۽ نتيجا ڪڍندا آهن. هر شئي جي ماهيت دريافت ڪندا آهن. مثال طور ههڙين آرين پارين همراھ آهي پر جيڪڏهن اسان اهو فرض ڪريون تہ جنهن شئي جي نقل لاٿي وئي آهي سا هڪ اهڙي شئي آهي جنهن کي ڪنهن ماڻهوءَ ڪڏهن بہ نہ ڏِٺو هوندو تہ ان صُورت ۾ اُن ڪي نقل جي ڪري خوشي حاصل نہ ٿيندي بلڪِ ڪاريگريءَ يا رنگن جي آميزش سبب هو مصوريءَ جو نمونو ڏسي خوش ٿيندو.

ثابت ٿيو تہ آهل ڪيڻ/نقل ڪرڻ اسان جي لاءِ هڪ قُدرتي يا فطري امر آهي ۽ ٿيون تہ نغمو ۽ موزونيت بہ قُدرتي آهن (چو جو هيءُ واضح آهي تہ تقطيع هڪ طرح جي موزونيت آهي) اِن ڪري اُهي ماڻهو جن فطري طور موزونيت جهڙا رُجحان تمام گهڻا سگهارا هُئا. اهي فطري طور في البديھ نظم چوڻ جهڙيون ڪوششون ڪرڻ لڳا جن آهستي آهستي ترقي ڪئي ۽ انهن مان شاعريءَ جنم ورتو.

(6)

صفا آڳاٽي شاعريءَ جا ٻہ قسم:

تنهن هُوندي بہ اها شاعري جيڪا شاعرن جي مُختلف سيرتن جي پابند هُئي فطري طور تي ٻن مُختلف قسمن ۾ ورهائجي وئي. اُهي لوڪ جيڪي سنجيدا ۽ وڏا سَرڪش هُئا تن پنهنجي نقلن جي لاءِ بُلند ۽

بالا ڪردارن جي عمل ۽ ڪارنامن کي چُونديو ۽ انهن جي ابتڙ لطيف مزاج شاعرن ڪوجهن ۽ غليظ ماڻهن جا خاڪا پيش ڪيا ۽ هُنن سڀ کان پهريان هِجُو لکيون جيئن مٿي ذڪر ڪيل شاعرن شروع ۾ ڀڄن ۽ قصيدا لکيا.

عام قسم جي نظمن مان ڪو بہ اهڙو نمونو اسان جي سامهون موجود نہ آهي جيڪو هومر جي زماني کان پهريان لکيو ويو هُجي حالانڪِ ان دؤر ۾ اهڙا تمام گهڻا نظم لکيا ويا هُوندا ليڪن اهڙا نظم اڄ اسان وٽ موجُود ناهن. جيئن ان جو MARGITES ۽ ان قسم جا ٻيا نظم جن ۾ آئمبي بحر کي سڀ کان وڌيڪ مُناسب سمجهي پيش ڪيو ويو ۽ ڀِڪ سان ان جو نالو آئمبي (هجو) لکندا هوندا.

اهڙي نمُوني هِي پُراڻا شاعر ٻن گروهن ۾ ورهايل هُئا. هڪڙا اُهي جيڪي رجزيہ يا جنگي نظم لکندا هُئا ۽ ٻيا اُهي جيڪي آئمبي يا هجو وارا نظم لکندا هُئا.

جهڙيءَ رِيت سنجيده شاعريءَ جي حوالي سان هومر ئي آهي جيڪو اڪيلو شاعر سڏائڻ جو حقدار آهي اهو ان ڪري نہ تہ هن وٽ شاعراڻيون خوبيون آهن بلڪ ان ڪري بہ جو سندس نقل ۾ ڊرامائي رُوح پڻ موجُود آهي. اهڙيءَ طرح هُو پهريون شخص آهي جنهن ڪاميڊيءَ جو تصوُر پيش ڪيو چاڪاڻ جو هُن هجو بدران ظرافت کان ڪم ورتو ۽ ڊرامن ۾ بہ ظريفاڻو انداز اختيار ڪيو. سندس مشهور نظم MARGITES ڪي ڪاميڊيءَ ۾ اُها ئي حيثيت آهي جيڪا سندس ايليڊ ۽ اوڊيسيءَ کي ٽريجڊيءَ ۾ آهي. پر جڏهن ٽريجڊي ۽ ڪاميڊي تي ڪجھ وڌيڪ لکيو ويو ۽ ٻئي موضوع ڪجھ وڌيڪ چٽا ٿي بينا تہ پوءِ جي شاعرن پنهنجي فطري توڙي فني سگهہ سان پنهنجي پاڻ کي انهيءَ نئين منظر نامي جوڙي ڇڏيو. عام سطح جا شاعر آئمبي/هجويہ نظم لکڻ

بجاءِ ڪاميڊي لکڻ لڳا ۽ ڪي سنجيده شاعر رجزيہ نظمن بدران ٽريجڊي لکڻ لڳا. اهو سڀ ان ڪري ٿيو جو فني توڙي فڪري اعتبار کان شاعريءَ جون اهي جديد رمزون رُتبي ۾ اعليٰ ۽ بيان ۾ اُوچيون آهن. ۽ اهي عام ڳالهہ ٻولهہ ۽ مڪالمي لاءِ پڻ مُناسب هيون. ان مان ظاهر آهي تہ عام گُفتگو لاءِ مسدس الارڪان بحر بدران آئمبي بحر وڌيڪ مناسب هو. يا وري عام گفتگو مهل ٻوليءَ جو ترنم ۽ شائسگي ڪجهہ متاثر پئي ٿي.

اڳتي هلي ضرورت آهر واقعا بہ وڌايا ويا ۽ ڊرامي جي هر هڪ حصي کي هڪ ٻئي سان ملايو پڻ ويو ۽ ان کي جَلا بخشي وئي.

في الحال ايترو ڪوڙ آهي.باقي جيڪڏهن اُونهن تفصيلن ۾ پوَنداسين تہ گهڻي ڊيگهہ ٿي ويندي.

(8)

ڪاميڊيءَ جي وَصف ۽ تاريخ:

اسان اڳ بہ چئي آيا آهيون تہ ڪاميڊي ڪوجهي، ٻُري عمل يا ڪرت جو نقل آهي. هتي "ٻُري" مان مراد هر قسم جي بدي نہ بلڪِ ڪل/ٿُلو جهڙي بُرائي آهي جيڪا هڪ طرح جي بد نُمائي يا خرابي آهي. ان جي تعريف هينئن بہ ڪري سگهجي ٿي تہ ان ۾ هڪ اهڙي قسم جي نُقص، خرابي يا بدنُمائي جو ذڪر هُجي جيڪا نہ تہ تڪليف ڏيندڙ هُجي ۽ نہ ئي انسان ڪا امڪاني تباهي اچي سگهي. مثال طور هڪ ڪل ڏياريندڙ چهرو اهو پلي بد شڪل ۽ بگڙيل هجي ان کي اهڙيءَ طرح پيش ڪجي جو ان تي کِل اچي پر ايئن نہ پيش ڪجي جو ان کي ڏِسي ڪنهن کي تڪليف ٿئي.

ٽريجڊيءَ وسيلي تہ هنڌ هنڌ سُڏارن جي ڳالهہ ملي ٿي ۽ اسان کي معلوم آهي تہ ٽريجڊيءَ وسيلي ڪيئن سُڏارا يا بهتري آڻي سگهجي ٿي.

پر جيئن تہ ڪاميڊيءَ ڏانهن ڪو خاص ڌيان ناهي ڏنو ويو اِن ڪري (ڪاميڊي وسيلي سُڌارا آڻڻ) بابت ڪنهن کي عِلم نہ آهي، چاڪاڻ جو هتي تمام گهڻي عرصي کان پوءِ سرڪار پاران عام ماڻهن جي خرچ سان ڪاميڊيءَ جي اجازت ڏني وئي ۽ ان جورواج پيو. ان کان اڳ ۾ ڪاميڊي کي صرف عام تماشوءِ لمحاتي مسرت جو ذريعو سمجهيو پئي ويو. جڏهن ڪاميڊيءَ کي ٿورڙي پذيرائي ملي ۽ مقبول ٿيڻ لڳي تہ ان جي ليکڪن جا نالا بہ سامهون اچڻ شروع ٿيا. پر سڀ کان پهريان "مُکن" کي ڪنهن متعارف ڪرايو؟ يا پهرين اداڪاري ڪنهن ڪئي، منظر ڪنهن لکيا؟ اهي يا ڪاميڊيءَ بابت ان جهڙا ٻيا سوال اڄ سوڌو اڻنبريل آهن. ۽ ان بابت خاطريءَ سان ڪجهہ بہ نٿو چئي سگهجي.

باقي اها حقيقت آهي تہ ايپي ڪارمس (EPICHARMUS) ۽ فارمس (PHARMIS) سڀ کان پهريان طربيا قصا لکيا. ان ڪري ان صنف جي ترقيءَ جي ابتدا بہ سليءَ ۾ ٿي جڏهن تہ ايٿنز جي شاعرن ۾ ڪريٽس (CRATES) پهريون شاعر آهي جنهن آئمبي/هجو جو رواج وڌو. هن ڪاميڊيءَ کي تَرڪ ڪيو ۽ ان وقت ۾ مروج قصن يا عام ڪهاڻين ۾ رُوئداد/وارتائن کي ڳتب آڻي انهن ۾ ندرت پيري.

(9)

رزميا شاعري:

رزميا شاعري ڪنهن حد تائين تہ ٽريجڊيءَ سان هڪ ڳري يا ملندڙ جلندڙ آهي، چاڪاڻ تہ ٻنهي صنفن ۾ وڏين سيرتن ۽ عظيم ڪارنامن جو نقل پيش ڪيو وڃي ٿو. پر رزميا شاعريءَ ۾ ٽريجڊيءَ جي ابتڙ شروع کان آخر تائين هڪ ئي بحر استعمال ٿئي ٿو ۽ اهو هڪ طرح جو بيانيو هوندي آهي. ٻي پاسي ٽريجڊي ۾ "وقت جي هيڪڙائي" جو

خيال رکيو وڃي ٿو. يعني ٽريجڊيءَ جي ليکڪن جي ڪوشش هوندي آهي تہ حتي الامڪان ان کي سج جي صرف هڪڙي ڦيري جي حدن ۾ مڪمل ڪجي. جڏهن تہ رزميا شاعريءَ لاءِ وقت جو ڪو قيد يا حد مقرر نہ آهي.

ٻين فني عنصرن مان ڪُجهہ رزميا توڙي ٽريجڊي ٻنهي ۾ هڪجهڙا آهن، جڏهن تہ ڪي وري رڳو ٽريجڊيءَ لاءِ ئي مخصُوص آهن. ان ڪري اُهو جيڪو نقاد ٽريجڊيءَ جي خوبين ۽ خامين کي پرکڻ جي صلاحيت رکندڙ هوندو اهو آسانيءَ سان رزميا شاعريءَ جي خوبين ۽ خامين کي سمجهي ويندو. ڇا ڪاڻ تہ رزميا شاعريءَ جا سيئي عنصر ٽريجڊيءَ ۾ موجود هوندا آهن. پر ضروري ناهي تہ ٽريجڊيءَ جا سمُورا عنصر رزميا نظم ۾ موجُود هجن.

ٽريجڊي

ٻيو ڀاڱو

ٽريجڊي

(1)

مسدس الارڪان بحر ۾ نقل جي ڪتب اچڻ ۽ ڪاميڊيءَ جو ذڪر بعد ۾ ڪنداسين. هتي في الحال اسان ڪي ٽريجڊيءَ جي جاچ ڪرڻ ڏيو! سڀ کان پهريان جيئن ته ٽريجڊي لاءِ اسان اڳ ئي چئي آيا آهيون ته ٽريجڊي ڪنهن عظيم ڪارنامي يا عمل جو نقل هوندي آهي، فني اعتبار کان ٽريجڊي ۾ گهربل ڊيگهه ڪتب اچي ٿي. ۽ ان جي ٻولي خوبصورت هجي ۽ ان ۾ ميناج ضروري آهي. جينهن ڪي ٻڌندي عام ماڻهو راحت محسوس ڪري. ٽريجڊيءَ جي ڪجهه حصن ۾ ضرورت آهر مُختلف ذريعن سان خوف، رحم ۽ ڏک جهڙا جذبا پڙ پريا وڃن ته جيئن ڏسندڙ ان ڪي هڪ صحتمند سرگرمي محسوس ڪن ۽ مختلف حوالن سان هو پنهنجي اصلاح ڪري سگهن.

خوبصورت ۽ مٺي ٻوليءَ مان مُنهنجي مُراد اهڙي ٻولي آهي جيڪا موزونيت، رواني، نغمگي ۽ ٻين اهڙين خوبين سان سجايل ۽ سينگاريل هُجي ۽ مُون وڌيڪ هيءُ به چيو ته ”ٽريجڊيءَ جي مُختلف حصن ۾ ضرورت آهر مُختلف ذريعن سان“ خوف، رحم ۽ ڏک جهڙا جذبا پريا وڃن، هتي مختلف ذريعن مان منهنجي مراد ڪڏهن نغمگي، ڪڏهن رواني ته ڪڏهن وري ڪو ٻيو فني مُلڪو آهي.

(2)

جيئن ته ٽريجڊي ۾ اداڪاريءَ (ايڪٽنگ) وسيلي شين جو نقل پيش ڪيو وڃي ٿو تنهن ڪري سڀ کان پهريان ان ۾ آرائش تمام گهڻي

ضروري آهي. اُن کان پوءِ MELOPOETA يعني موسيقي ۽ خوبصورت ٻولي به انتهائي اهم آهن ڇاڪاڻ ته موسيقي ۽ مناسب ٻوليءَ وسيلي ڏک جهڙي جذبي کي آسانيءَ سان پيش ڪري سگهجي ٿو. هتي ٻوليءَ مان مُنهنجو مطلب موزون بحر، لهجو ۽ موسيقيءَ جي لئي به آهي.

جيئن ته ٽريجڊي هڪ عمل جو نقل هُوندي آهي ۽ جيڪي ماڻهو ان عمل/وارتا ۾ شامل ٿيندا يا پاڻ کي ان ۾ شامل سمجهندا، اُنهن جي خاصيت ۽ سڃاڻ سندن طور طريقن ۽ ڇهري جي تاثرن ۾ لڪل هوندي آهي؛ ڇاڪاڻ جو انهن ئي طورطريقن ۽ تاثرن مان سندن عمل جي پنهنجي خصُوصيت ۽ خوبي ظاهر ٿئي ٿي. نتيجي طور اسان چئي سگهون ٿا ته ٽريجڊيءَ ۾ طور طريقا ۽ ڇهرن جا تاثر به ڪنهن عمل کي سگهاري نموني سان پيش ڪرڻ جا به اهم سبب آهن ۽ انهن جي مدد سان فرد ۾ راحت يا رنج جهڙا جذبا اڀاري سگهجن ٿا.

ٽريجڊيءَ ۾ رُوئداد/وارتا عمل جو نقل هوندي آهي. رُوئداد/وارتا مان مُنهنجو مطلب واقعن جو مجمُوعي تاڃي پيٽو يا پلاٽ آهي. طورطريقن مان مُراد اهي سڀ شيون آهن جن جي مدد سان ماڻهن جُون سيرتون ۽ اٿڻ ويهڻ واضح ٿئي ٿو. ڇهري جي تاثراتن ۾ ڪردارن جي سمُوري گُفتگو ۽ انهن جي پيش اچڻ جو ڍنگ به شامل هوندوآهي. توڙي اُنهن جو مقصد ڪنهن شئي کي ثابت ڪرڻ هُجي يا سَڪٽو بيان ڏيڻ هُجي!

هر ٽريجڊيءَ ۾ لازمي طور تي هي ڇهه عنصر يعني رُوئداد، طور طريقا، ٻولي، تاثر، آرائش ۽ موسيقي شامل هُوندا، انهن سڀنيءَ جي ميلاپ سان ڪنهن به ٽريجڊيءَ کي وڌيڪ مؤثر ڪري پيش ڪري سگهجي ٿو.

انهن ڇهن عنصرن مان ٻن جو تعلق نقل جي ذريعن سان آهي؛ هڪ جو تعلق نقل جي طريقي سان جڏهن ته ٽن عنصرن جو تعلق (نقل

جي) موضُوعن سان آهي. بس ٽريجڊي لاءِ اهي ئي عنصر ضروري هوندا آهن، جن کي گهڻن ئي شاعرن استعمال ڪيو آهي ۽ اهي سڀئي عنصر تقريبن هر ٽريجڊيءَ ۾ ملن ٿا. هاڻي هتي انهن عنصرن بابت ٿوري وضاحت پيش ڪجي ٿي.

(3)

رُوئداد:

ٽريجڊيءَ جي ڇهن ئي عنصرن مان سڀ کان وڌيڪ اهم واقعن جو مجمُوعو يا رُوئداد (پلاٽ) هوندو آهي ڇاڪاڻ ته ٽريجڊي ماڻهن جو نقل نه بلڪ انهن جي عملن جو نقل هوندي آهي. ٽريجڊي فرد جي زندگيءَ جي راحت ۽ رنج جي عڪاس هوندي آهي. راحت ۽ رنج، خوشي ۽ ڏک اهي عمل آهن جن سان فرد آفاقي نيڪي سان سلهاڙجي ٿو جيڪو اصل ۾ زندگيءَ جو مقصد هوندو آهي، ۽ ٽريجڊيءَ ۾ اهو سڀ ڪجهه ڄاڻائڻ ضروري آهي. اهڙي ڄاڻ ڪا صفت نه بلڪ هڪ نمُوني جو عمل ئي آهي. جنهن ۾ ماڻهن جي رهڻيون ڪهڻيون ۽ اُنهن جون سيرتون، طور طريقا يا صفتون شامل هونديون آهن. زندگيءَ کي راحت يا رنج، خوشي ۽ ڏک سندس عملن جي نتيجي ملي سگهي ٿو. ٽريجڊي ۾ جڏهن ماڻهن جي طورطريقن ۽ مزاجن جو نقل ڪيو وڃي ٿو ته ان سان انهن جي عمل جو نقل ٿيڻ ضروري ناهي. پر جڏهن سندن عمل جو نقل ڪيو ويندو ته سندن طور طريقن ۽ مزاجن جو نقل پاڻهرتو شامل ٿي ويندو. اِن ڪري عمل ۽ رُوئداد ڪنهن به ٽريجڊيءَ جو مکيو جزو هوندا آهن ۽ زندگيءَ جي هر شعبي ۾ ڪنهن به عمل، ڪم، وارتا، ڪوشش ۽ سوچ جو اصل سندس مقصد هوندو آهي، يعني مقصد کي وڏي اهميت حاصل آهي.

ٻي اهم ڳالهه اها به آهي ته عمل کان سواءِ ٽريجڊي ناممڪن

آهي. طورن طريقن کان سِواءِ ته ٽريجڊي باقي رهي سگهي ٿي، پر عمل کان سواءِ ڪڏهن به نه. گهڻو ڪري جديد شاعرن جي ٽريجڊين ۾ اهو ئي نُقص عام آهي پوءِ ڀلي ڪٽي اهي عام شاعر ڇو نه هجن. جيئن مُصورن ۾ جيڪڏهن زيوڪسس (ZEUXIS) جو پلي گنوٽس (PILY GNOTUS) سان مُقابلو ڪنداسين ته اسان کي معلوم ٿيندو ته پلي گنوٽس فرد جي طور طريقن کي زيوڪسس جي ڀيٽ ۾ وڌيڪ چٽي نموني ساڻ واضح ڪري ٿو.

فرض ڪريو ته ڪو شخص تمام گهڻيون تقريرون هڪ ئي هنڌ بنان ڪنهن ترتيب جي ٽُنبي ڇڏي، پوءِ ڀلي اُنهن ۾ طور طريقا به واضح رکي ۽ ٻولي توڙي تاثر به چڱيءَ رِيت ادا ڪيا ويا هُجن. پر ٽريجڊيءَ کي مؤثر طريقي سان پيش ڪرڻ لاءِ اِهو سڀ ڪجهه ڪافي نه هُوندو. ان لاءِ لازمي آهي ته ان جو مقصد واضح ڪيو وڃي. مقصد کان سواءِ ٻين لوازمات جي پوراءُ سان ڪا ٽريجڊي ڪامياب نه ٿي ٿي سگهي. ٻي اهم ڳالهه اها به آهي ته ٽريجڊي جا ٻيا لوازمات جن ۾ رهڻيءَ ڪهڻيءَ، ٻولي ۽ تاثر وغيره شامل آهن. اهي ڀلي ناقص ئي ڇو نه هُجن پر ان جي رُوئداد ۽ واقعن جي ترتيب مناسب هوندي ته ٽريجڊي گهڻي قدر پنهنجو اثر ڇڏڻ ۾ ڪامياب ٿيندي، بلڪل ايئن جيئن مُصوريءَ ۾ بنان ڪنهن ترتيب جي پڙڪيل رنگ ڦهلائي ڇڏجن ته اهي ايترو اثر نه ڇڏيندا جيترو ترتيب سان رکيل سادا رنگ ماڻهوءَ کي محضوض ڪري سگهن ٿا.

ان ڳالهه ۾ ٿورو وڌارو ڪندا هلون ته اسان چئي سگهون ٿا ته ٽريجڊيءَ جا اُهي حصا جن سان اها وڌيڪ دلچسپ ۽ پُراثر بڻجي ٿي، اهي رُوئداد سان ئي سلهاڙيل آهن، ۽ انهن ۾ اهم ترين واقعن جون گردشون ۽ اوچتيون دريافتون آهن.

اسان ڏسنداسين ته حُزنيا / ڏک واري شاعري ڪندڙ ٻوليءَ جي

صفائي، سنائي ۽ طور طريقا تہ تُرت چٽي وڻندا آهن. پر رُوئداد جي تعمير ايتري آسان ناهي. اسان جي اڳ وارن شاعرن ۾ اهائي کوٽ محسوس ٿئي ٿي.

طور طريقا:

ٽريجڊيءَ جو خاص عنصر رُوئداد هوندي آهي. بلڪ ائين ڪٿي چئون تہ روئداد ٽريجڊيءَ جو رُوح آهي؛ تڏهن بہ غلط نہ ٿيندو. جڏهن تہ ٻي درجي تي طور طريقا يا رهڻيون ڪهڻيون اچي وڃن ٿيون. ڇاڪاڻ تہ ٽريجڊي بنيادي طور تي ڪنهن بہ عمل جو نقل هوندي آهي ان ڪري طور طريقا وري عادتن جو نقل ٿي سگهن ٿا. اهو نقل پڻ جيترو مناسب ڪيو ويندو اوترو ٽريجڊيءَ وڌيڪ مؤثر ٿيندي.

تاثر:

ٽريجڊيءَ ۾ ٽيون درجو تاثرن؛ خاص طور ڇهري جي تاثرن کي حاصل آهي. ڇهري جو سنئو تاثر اصل ۾ سچاين جو دليل سمجهيو وڃي ٿو. خوداعتمادي سان اهي مُناسب ڳالهيون وڌيڪ اثر ڇڏينديون. پرانهن جي بيان جو دارومدار ٽريجڊيءَ جي مڪالمي، سياست ۽ خطابت جي نموني تي آهي. اڳوڻا ليڪ پنهنجن ڪردارن جي گُفتگوءَ جي لاءِ سياسي اسلُوب پسند ڪندا هُئا، پر هاڻي خطابت (لساني) جي طريقن جو دور آهي.

طورطريقن ۽ تاثرن ۾ فرق:

طورطريقن ۾ رُڳو اُهي شيون شامل آهن جن مان گُفتگو ڪندڙ جي مزاج جو اندازو ڪرڻ ممڪن هوندو آهي پر ڪُجھ تقريرون اهڙيون

ٻ هُونديون آهن جن ۾ طورطريقن يا سيرت کي نٿو سمجهي سگهجي. ڇاڪاڻ تہ اهڙين تقريرن ۾ بظاهر اهڙي ڪابہ شئي موجود ناهي هُوندي جنهن سان مقرر جي رُجحان، مزاج ۽ ان جي باري ۾ ٻيون ڳالهيون معلُوم ٿي سگهن. جڏهن تہ مقرر جيڪو ڪجھ چوندو اهو ان جي ڇهري جي تاثرن مان آرام سان سمجهي سگهجي ٿو. پوءِ پلي اُهو مقرر ڪنهن امر کي مثبت طريقي تي ثابت ڪري يا منطقي طريقي تي يا رُڳو ڪنهن عام راءِ جو اظهار ڪري.

ٻولي:

ٽريجڊيءَ ۾ چوٿون درجو ٻوليءَ کي حاصل آهي. جيئن آءُ پهريان بہ چئي چُڪو آهيان تہ لفظن جي ذريعي ڇهري جي تاثرن کي بہ ڪاميابيءَ سان ظاهر ڪري سگهجي ٿو پوءِ اهي لفظ ڪنهن نظم ۾ پويل هجن يا ڪنهن نثري ٽڪري ۾ ڏنل هجن. خوبصورت ٻوليءَ وسيلي اظهار جي طاقت ۽ اُن جو اثر هڪجهڙو ظاهر ٿئي ٿو.

نغمو/موسيقي:

ٽريجڊيءَ جي پوين پڻ عنصرن مان سڀ کان وڌيڪ اهم نغمو (موسيقي) آهي. ٽريجڊيءَ کي جيڪي شيون مسرت انگيز بڻائن ٿيون انهن ۾ موسيقي يا نغمو سر فهرست آهي، يعني موسيقي سيني عنصرن کان وڌيڪ مُسرت انگيز عنصر آهي.

آرائش يا سجاوٽ:

ٽريجڊيءَ ۾ آرائش جو بہ وڏو عمل دخل هُوندوآهي. پر مٿي ڄاڻايل سيني عنصرن ۾ فن جي اعتبارکان نظر انداز رهي ٿي. بلڪل

ايئن جيئن اٽي ۾ لوڻ. توڙي جو بظاهر لوڻ جي ڪا به حيثيت ناهي هوندي پر جيڪڏهن اٽي ۾ لوڻ موجود نه هجي ته ان جي غيرموجودگي سموري ذائقي کي تباهه ڪري ڇڏي ٿي. ان ڪري ٽريجڊيءَ جو اصل شان شوڪت منظرن ۽ اداڪارن کان سواءِ به محسُوس ڪري سگهجي ٿو. سيٽ جي آرائشن ۽ سجاوٽ جي سونهن جو دارومدار ناٽڪ جي شاعر کان وڌيڪ ان جي ڪاريگر (سيٽ ڊزائينر) تي آهي.

(4)

رُوئداد جي ترتيب:

جيئن ته اسان اهو تسليم ڪري چڪا آهيون ته ٽريجڊيءَ جو اولين ۽ اهم ترين عنصر روئداد آهي. ان ڪري روئداد ۾ واقعن جي ترتيب پڻ تمام گهڻي اهم آهي. موزون ۽ مناسب ترتيب سان ڪنهن به ٽريجڊيءَ کي وڌيڪ مؤثر بڻائي سگهجي ٿو.

چاڪاڻ ته اسان اهو پڻ مڃون ٿا ته ٽريجڊيءَ ڪنهن مڪمل ۽ عظيم عمل جو نقل آهي. پر اهو پڻ ممڪن آهي ته ڪا شئي پُوري ۽ سالم ته هُجي پر ان ۾ ڪا به عظمت نه هُجي.

(1) ”مُڪمل“ مان مُنهنجو مطلب اهو آهي ته اُن ۾ آغاز (ابتدائي حصو) ، وِچ (درمياني حصو) ۽ انجام (آخري حصو) لازمي طور هُجي. آغاز ۾ هيءُ فرض ڪرڻ ضروري نه آهي ته ان کان پهريان به ڪُجهه پيش اچي چُڪو هو ليڪن ان کان پوءِ ڪُجهه نه ڪُجهه پيش اچڻ ضروري آهي. ان جي اُبتڙ ”انجام“ اُهو آهي جنهن ۾ هيءُ فرض ڪيو ويندو آهي ته ان کان پهريان ڪو واقعو لازمي پيش اچي چُڪو آهي پر ان کان پوءِ ڪُجهه پيش اچڻ جي حاجت نه هجي. ”وِچ“ اُهو آهي جنهن ۾ اهو فرض ڪيو ويندو

آهي ته ان کان پهريان ڪُجهه پيش اچي چُڪو آهي ۽ ان کان پوءِ به پيو ڪُجهه پيش ايندو.

اُهو شاعر جيڪو پنهنجيءَ رُوئداد کي صحيح نمُوني ترتيب ڏيڻ جو هنر ڄاڻندو هوندو اهو خود مُختيار هوندو آهي ته هو جتان چاهي اُتان ٽريجڊيءَ کي شروع ڪري ۽ جتي چاهي ان کي اُتي ختم ڪري. پر ڪيس صراحت جي پابندي ڪرڻي پوندي آهي.

(2) سونهن جي عظمت تناسب تي انحصار ڪري ٿي. پلي پوءِ ڪو حيوان ڇو نه هُجي يا ڪا ٻي اهڙي شئي هجي جيڪا ڪيترن ئي حصن تي مُشتمل هُجي اُن لاءِ صرف اهو ضروري نه آهي ته ان جا سيئي عُضوا يا حصا ڪنهن خاص طريقي يا ترتيب سان ٻيٺل هُجن بلڪِ هڪ سهڻي شئي لاءِ اهو به ضروري آهي ته اُهي عظمت ۽ تناسب جو ڏيک ڏيندا هجن. اهو ئي ڪارڻ آهي ته جو ڪو تمام ننڍڙو جانور به سهڻو ناهي لڳندو. ڇاڪاڻ ته ڏسندڙ جي اک پهرين نظر ۾ ئي ان جي پُوريوجود جو ادراڪ ڪري وٺندي آهي ۽ سندس مُختلف عُضوَن ۾ ڪو به فرق ناهي ڪري سگهندي نه ئي انهن جي پاڻ ۾ ڀيٽ ڪري سگهندي آهي. اهڙيءَ رِيت ٻي انداز وڏو جانوَر به سُهڻو ناهي لڳندو ڇا ڪاڻ ته هڪئي نظر ۾ سندس سيئي عُضوا گڏ گڏ نظر ناهن ايندا. يعني ’ڪُل‘ (شئي جي وحدت) ڏسندڙ جي لاءِ موجُود ناهي هوندي. مثال جيڪڏهن ڪو ڪنهن ڦرلانگ ڊِگهي جانوَر کي ڏِسي ته اهو اهڙو ئي بيسرو لڳندو جهڙو (هڪ سينٽي ميٽر ڊگهو جانور) لڳندو.

حيوانن ۽ ٻين شئين ۾ هڪ خاص عظمت هُجڻ به ضروري آهي پر اُها عظمت اِن نمُوني جي هُجي ته نظر آسانيءَ سان ان جي ’ڪل‘ جو تدارڪ ڪري سگهي. رُوئداد ۾ هڪ خاص حد تائين ڊيگهه يا ڦهلاءُ

ضروري آهي پر اها طوالت ان نمُوني جي هُجي جو حافظو ان جي ’ڪل‘ ڪي وساري نہ سگهي.

هاڻي رهيو هيءُ تہ اِن ڊيگهہ يا طوالت جي حد آخر ڪهڙي هُجي؟ جيڪڏهن ان ڪي ڊراماٽي مُقابلن جي نمائش جو حوالو ڏئي بيان ڪيو وڃي تہ اهو معاملو فن سان بلڪُل اڻنهڪندڙ ۽ اٽواڳيل لڳندو ڇو جو جيڪڏهن سوَ ٽريجڊين ڪي هڪ ٻيءُ پُٺيان پيش ڪيو وڃي ۽ هر هڪ تماشي جي وقت ڪي گهڙي رکي ماپيو وڃي (تہ اهو فضُول ٿيندو) ڇيو وڃي ٿو تہ قديم زماني ۾ اهڙا بہ مثال ملن ٿا پر جيڪڏهن اسان ان جي حد جو ڪاٿو شئي جي ماهيت تي لڳايون تہ وڌيڪ مناسب ۽ موزون لڳندو. يعني روئداد ۾ وچٽري ڊيگهہ هجي پر واقعن جي ترتيب ڪٽي بہ ٽُٽڻ نہ گهرجي جيئن ان مان ڏسندڙ جي دلچسپي ۽ دلڪشي ختم نہ ٿئي.

مجمُوعي طور تي اسان هي چئي سگهئون ٿا تہ ٽريجڊيءَ ۾ پلي ايتري وسعت هجي جو ڏسندڙ جي دلچسپي بہ ختم نہ ٿئي نہ ئي هو بيزار ٿئي، اهو صرف ان صورت ۾ ممڪن آهي، جڏهن ترجڊيءَ ۾ واقعن ڪي هڪ ترتيب ۾ رکي ڪري پيش ڪيو ويو ٻي صورت ۾ ڏسندڙ بيزار ٿي ويندو ۽ ٽريجڊيءَ مان سندس دلچسپي ختم ٿي ويندي.

(5)

عمل جي هيڪڙائي:

ٽريجڊيءَ ۾ ڪا رُوئداد رڳو ان ڪري هڪ (واحد) نہ ٿي ٿي سگهي جو اُن جو هيرو هڪڙو هوندو آهي ڇا ڪاڻ تہ هڪ ئي همراهہ ڪي ايترا اڻڳڻيا واقعا پيش اچن ٿا جن مان ڪيترائي واقعا ڪنهن بہ هِڪڙي واقعي ۾ جوڙي نہ ٿا سگهجن. اهڙيءَ رِيت هڪ ئي آدميءَ جا بہ ايترا تہ گهڻا عمل اهڙا هُوندا آهن جو انهن ڪي ڪنهن هڪ واحد عمل سان جوڙي نٿو

سگهجي. ان مان انهن سيني شاعرن جي چُڪ يا غلطيءَ جو پَتو پئي ٿو جن HERCULEIDUS & THE SEIDS يا ان قسم جا نظم لکيا آهن. پر ٻي پاسي هومر پنهنجي شاعراڻين ۽ فني خوبين سبب پنهنجي ڪمال ڪاريگريءَ ڪري يا واري خُدا داد صلاحيتن ڪري اهڙي ڪا بہ غلطي ناهي ڪئي. ۽ هُن اوڊيسيءَ ۾ پنهنجي هيرو جي زندگيءَ جي سيني حالتن ڪي بيان ناهي ڪيو. فني طور اهو سندس اهم قدم هو.

ٻئي پاسي پارناسس تي سندس ڦَٽجڻ جو واقعو يا يوناني فوج جي گڏجڻ مهل اُن جي نمائشي ديوانگيءَ جو ذڪر وغيرهہ ڇاڪاڻ تہ اهي اهڙا واقعا هُئا جن جو لازمي طور هڪ ٻئي سان ڪو تعلق نہ هو. هومر رُڳو اُنهن واقعن ڪي ڳُٽپ ۾ آڻيندو هو جن جو هڪ عمل سان ڳانڍاپو هوندو هو جنهن ڪي (جنهن عمل ڪي) اسان اوڊيسيءَ سان جوڙيون ٿا. اِيليڊ ڪي بہ هُن اهڙيءَ رِيت موزون بڻايو.

جهڙيءَ رِيت تقليدي آرٽ جي نمونن ۾ هڪ نقل صرف هڪ ئي شئي جو نقل هُوندو آهي بلڪل اهڙيءَ رِيت روائداد پڻ هڪ عمل جو نقل آهي، ۽ ان ڪي پڻ هڪ اهڙي ئي عمل جي نقل هُجڻ گهُرجي جيڪو واحد ۽ مُڪمل هُجي. ان جا جُزا ترتيب ۾اهڙي نمُوني سان هُجن جو جيڪڏهن انهن مان هڪ جي بہ ترتيب بدلائي وڃي يا اُن ڪي خارج ڪيو وڃي تہ پُورو عمل تباهہ ٿي وڃي يا بلڪُل بدلجي وڃي. ڇا ڪاڻ تہ اُها ڇيز جيڪا ملائي بہ سگهجي ۽ خارج بہ ڪري سگهجي ۽ اُن سان ڪو فرق محسُوس نہ ٿئي تہ اها حقيقي معنيٰ ۾ جُز نہ ٿي چوائي سگهي.

(6)

شاعر ۽ مورخ:

هينئر تائين آئون جيڪو ڪُجهہ چئجي چُڪو آهيان اُن مان

هيءَ ڳالهہ بہ واضح ٿئي ٿي تہ صرف اهڙين شين جو بيان شاعر کي نہ ڪرڻ گهرجي، جيڪي اڳ پيش اچي چُڪيون هُجن بلڪِ هُن کي اهڙيون چيزون بيان ڪرڻ گهُرجن جيڪي امڪاني طور پيش اچي سگهن ٿيون. هو اهڙيون شيون بيان ڪري يا پنهنجي شاعريءَ جو حصو بڻائي جيڪي امڪان ۾ هجن، يا زميني حقيقتن کي نظر ۾ رکندي نتيجي طور ممڪن هُجن ڇا ڪاڻ تہ مورخ ۽ شاعر ۾ رُڳو نثر يا نظم جي بنياد تي فرق نٿو ڪري سگهجي. ايئن تہ ڪيترائي شاعر منظوم مؤرخ بہ آهن تہ ڪيترائي مؤرخ تخيلاتي تاريخ بہ لکي سگهن ٿا.

هيروڊوٽس (HERODOTUS) جي تصنيف کي منظُوم ڪري سگهجي ٿو: پر اصل ۾ اهو تاريخ ئي رهندو پوءِ ڀلي نظم هُجي يا نہ! ٻنهي (شاعر ۽ مورخ) ۾ وڏو فرق اهو آهي تہ هڪ (مورخ) اهو بيان ڪندو آهي جيڪو پيش اچي چُڪو هوندو آهي؟ ۽ ٻيو (شاعر) اهو ڪجهہ بيان ڪري ٿو جيڪو اڃا پيش اچي سگهي ٿو. ان ڪري شاعري تاريخ جي مُقابلي ۾ وڌيڪ فلسفياڻي ۽ وڌيڪ بهتر چيز آهي: ڇاڪاڻ جو شاعري عام حقيقت کان آگاهہ هُوندي آهي ۽ تاريخ خاص (حقيقت) کان! مثال طور هڪ خاص چال چلت جو همراهہ غالبن يا ضروري طور تي ڪنهن نمُوني ڪُجهہ چوَندو يا ڪو ڪم ڪندو. اهاهڪ عام (حقيقت) آهي ۽ اها شاعريءَ جو موضُوع آهي توڙي ان ۾ خاص نالن کي استعمال ڪيو وڃي. السي باءِ ڊيس (ALICIBIADES) ڇا ڪيو يا ڪيس ڇا پيش آيو؟ اهو خاص حقيقت آهي.

اها روش ڪاميڊيءَ جي حد تائين تہ ٺيڪ آهي ڇاڪاڻ جو ڪاميڊيءَ ۾ شاعر پنهنجي علائقي ۾ هُليل/عام واقعن کي تمثيلي رُوئداد وسيلي ڪردارن کي پنهنجي خواهش آهر نالا ڏئي ٿو. هو آئمبڪ/هجو گو شاعرن جيان هُو خاص ۽ ذاتي اسلُوب جو پابند ناهي هوندو.

ان ۾ ڪوبہ شڪ ناهي تہ ٽريجڊي ۾ سچن نالن (تاريخي نالن) کي استعمال ڪيو ويندو آهي. ان جو ڪارڻ هيءُ آهي تہ اسان جنهن تي يقين ڪرڻ گهُرئون ٿا ان کي ضروري سمجهڻ ضروري آهي. ڇاڪاڻ تہ جيڪو واقعو ڪڏهن بہ پيش ناهي آيل هوندو اسان اڪثر اُن کي ناممڪن تصوُر ڪندا آهيون پر جيڪو ڪُجهہ پيش اچي چُڪو آهي اُهو تہ بيشڪ سچ هوندوآهي نہ تہ اُهو پيش ئي نہ آيو هُجي هان. وري بہ ڪُجهہ اهڙيون ٽريجڊيون آهن جن ۾ هڪ يا بہ نالا تہ تاريخي آهن ۽ باقي گهَڙيل آهن. پر ڪُجهہ اهڙيون بہ ٽريجڊيون آهن جن ۾ ڪو هڪ نالو بہ تاريخي ناهي. مثال طور اگاٿان (AGATHON) جي ٽريجڊي ”گُل“ اهڙي ئي آهي ڇو تہ ان ۾ واقعا ۽ نالا سڀ گهَڙيل آهن پر پوءِ بہ ان مان لُطف حاصل ٿيندو آهي. اِهو بہ ضروري نہ آهي تہ شاعر ٽريجڊيءَ جي مُروج ۽ مُقرر ڪيل پئمانن، مضمُونن يا قصن تي ئي پاڙي ويهي. ان ۾ شڪ ناهي تہ ان قسم جي پابندي ٺٺول جوڳي هُوندي ڇاڪاڻ جو اُهي مضمُون يا قصا جيڪي مُروج آهن اُهي بہ گهڻن ماڻهن کي چڱيءَ رِيت معلُوم ناهن هوندا؛ پر وري بہ سڀ انهن مان محظُوظ ٿيندا آهن.

ان سچي بحث مان اهو واضح آهي تہ شاعر کي در اصل رُوئداد/وارتا جو شاعر هُجڻ گهُرجي نہ کي بحر ۽ بيت جو ڇا ڪاڻ تہ نقل جو هنر ئي شاعر کي شاعر بڻائيندو آهي ۽ عمل ان نقل جا موضُوع هوندا آهن ۽ اُهو شخص بہ گهٽ درجي جو شاعر نہ آهي جنهن جي رُوئداد جا واقعا في الحقيقت پيش اچي چُڪا هُجن ڇو تہ ان مان رُڪاوٽ پيدا نہ ٿي ٿي سگهي. جيڪڏهن ڪُجهہ سچن واقعن اُوچي ڳالهہ / قياسِ غالب جي اُهو صفت موجُود آهي جنهن جي اِيجاد شاعر کي پنهنجي لقب جو مُستحق بڻائي ٿي.

(7)

قصي مٿان قصو:

سادين رُوئدادن يا عملن ۾ قصي مٿان قصي واري رُوئداد صفا ٻي ڊنگي هُوندي آهي. مان اُن کي قصي مٿان قصو بدران قضا مٿان قضا رُوئداد چوَندو آهيان جنهن جا ضمني قصا بنا ڪنهن زميني حقيقت يا ضروري نتيجي جي هڪ ٻئي پويان لڪيل هوندا آهن. اها هڪ اهڙي چڪ آهي جيڪا اڪثر هيٺين درجي جا شاعر پنهنجي ٻي هُنرِيءَ سبب ڪري ويهندا آهن ۽ سٺا شاعر پنهنجن ڊرامن جي اداڪارن پاران لاچار ڪرڻ جي ڪري ڪندا آهن. چاڪاڻ جو ڊرامائي مُقابلن ۾ پنهنجن مخالفن سان نبرڻ لاءِ اداڪار اڪثر ٻي ٽُڪي ڊيگهه ڪندا آهن ۽ نتيجي طور اهڙي طوالت سندن وس ۾ ناهي رهندي ۽ ڊرامن جي جُزن جي ترتيب جو رَبط ۽ تسلسل ٽُٽي ويندو آهي.

خوف ۽ ڏک:

جڏهن ته ٽريجڊي هڪ مڪمل عمل جو نقل هوندي آهي، جنهن ۾ ٻين بنيادي جذبن سان گڏ خوف ۽ ڏک جهڙا جذبا پڻ شامل هوندا آهن. اهڙا جذبا صرف غير امڪاني واقعن ۽ انهن واقعن جي نتيجي ۾ پئدا ٿيل صورتحال مان پئدا ڪري سگهجن ٿا. صرف اتفاقيہ واقعن مان ايتري حيرت پئدا نٿي ڪري سگهجي، ان لاءِ ضروري آهي ته انهن امڪاني صورتن مان ڪو نتيجو ڪڍجي ان سان ٽريجڊيءَ کي وڌيڪ مؤثر بڻائي سگهجي ٿو. مثال طور آرگاس ۾ مِٽس (MITYS) جي مُجسمي سان اُهو ئي شخص مرندي ڏيکاريو ويو آهي جنهن مِٽس کي قتل ڪيو هو. عين ان وقت مجسمو ٽُٽي سندس مٿان ڪري ٿو جڏهن هُو غور سان ان مُجسمي کي ڏِسي رهيو هو.(۽ اُهو دٻجي مري ويو) اِن قسم جا واقعا صرف حادثا

ناهن لڳندا بلڪ انهن مان هاڪاري نتيجو پڻ ڪڍي سگهجي ٿو ۽ اهڙيءَ ريت ڏسندڙ جنهن جي اندر ۾ خوف ۽ ڇڪ جهڙا جذبا پئدا ٿين ٿا، اهو اهڙن نتيجن سان پُرسڪون ٿي وڃي ٿو ۽ ٽريجڊيءَ مان پنهنجي اصلاح جو پهلو ڳولهي لهي ٿو.

(8)

رُوئداد جا قسم (سادي ۽ پيچيده):

ٽريجڊيءَ ۾ گهڻو ڪري رُوئداد جا ٻہ قسم ٿين ٿا. هڪڙي سادي ۽ ٻي پيچيده. چاڪاڻ ته ٽريجڊي ۾ ٻن قسمن جي عملن جو نقل پيش ڪيو وڃي ٿو ان ڪري روئداد بہ ٻن قسمن جي هوندي. آءُ اهڙي عمل کي، جنهن ۾ تسلسل ۽ وحدت هوندي آهي، کي سادو چوَندو آهيان ۽ ان جي اهم خوبي اها هوندي آهي ته ان ۾ ڪو بہ درد مندانہ انجام ناهي هوندو نہ ئي ان ۾ ڪو انقلاب يا ڪا خاص دريافت ڏني وڃي ٿي.اصل ۾ انقلاب ۽ دريافت کي رُوئداد جي ترڪيب مان ئي پيدا ٿيڻ گهُرجي. جڏهن ٿي پيچيده روئداد ۾ انقلاب، دريافت ۽ حزنيہ پڄاڻي فطري طور اچي وڃي ٿي، ان کي ڏسڻ سان ايئن محسوس ٿيندو چڻ تہ اهي عنصر ان جا لازمي جزا هئا.

(9)

انقلاب:

جيئن تہ اسان اڳ ئي ذڪر ڪري چڪا آهيون تہ انقلابهڪ غير متوقعا تبديلي آهي جيڪا جيڪا عمل جي نتيجي طور ايندي آهي ۽ اها وقت جي تقاضا يا لازمي نتيجي جي طور پيدا ٿي سگهي ٿي.

مثال طور ايڊيپس (OEDIPUS) واري ٽريجڊيءَ ۾ ليڪ اصل ۾ ايڊيپس کي خوش ڪرڻ چاهي ٿو ۽ اُن کي سندس ماءُ بابت پئدا ٿيل

دهشت ۽ خوف مان نجات ڏيارڻ گهري ٿو. ليڪن هُن جي بيان مان ايڊيپس تي ابتو اثر ٿئي ٿو. ساڳيءَ رِيت لِن سيئس (LYN CAUS) نالي ٽريجڊيءَ ۾ ڊاناوس پنهنجي حريف لِن سيئس کي قتل ڪرڻ لاءِ ڪنيي وجي ٿو پر واقعن جي تسلسل ۽ تبديليءَ سان اهڙو موقعو پئدا ڪيو وڃي ٿو جو لِن سيئس بدران ڊاناوس مارجي وڃي ٿو. اهڙي صورتحال ۽ صورتحال جي نتيجي ۾ پئدا ٿيل نتيجو انقلاب چوائي ٿي.

دريافت:

جيئن تہ لفظ "دريافت" مان ئي ظاهر آهي تہ اِها اُها تبديلي ٿي سگهي ٿي جيڪا اڻڄاڻائيءَ کي ڄاڻ سان تبديل ڇڏي ٿي. دريافت ڊرامي جي ڪردارن کي پيش آيل واقعن جو نتيجو ٿي سگهي ٿو ۽ ان جي پڄاڻي ڏک، خوشي يا دوستيءَ ۽ دُشمنيءَ تي ٿئي ٿي.

دريافت جو سڀنيءَ تان بهترين قسم اُهو آهي جنهن ۾ ديارفت گڏ انقلاب پڻ شامل هُجي. جيئن ايڊيپس ۾ دريافت سان انقلاب پڻ اچي وڃي ٿو.

هڪ ٽريجڊيءَ جي دريافت گهٽين شين جي باري ۾ ٿي سگهي ٿي. غير ذي رُوح شيون (بي جان) بہ دريافت وسيلي سُڃاڻي سگهجن ٿيون. اسان اهو بہ دريافت ڪري سگهئون ٿا تہ ڦِلاڻي همراهہ ڦِلاڻو ڪم ڪيو يا نہ ڪيو پر رُوئداد يا عمل لاءِ اهڙي قسم جي دريافت سڀ کان وڌيڪ مُناسب آهي ؛ جنهن جو اسان ذڪر ڪري چُڪا آهيون ڇاڪاڻ جو هِن قسم جون دريافتون ۽ انقلاب يا تہ دردمنديءَ وارا جذبا اڀاريندا آهن يا وري خوف ۽ دهشت وارا احساس پئدا ڪندا آهن. اسان ٽريجڊيءَ جي وَصف لکي ئي اها آهي تہ اها دردمندي ۽ دهشت پيدا ڪرڻ وارن عملن جو نقل آهي. جڏهن تہ دريافتن ۽ انقلابن وسيلي قصي ۾ خوشگوار يا اڻوڻندڙ واقعا سامهُون ايندا آهن.

جيڪڏهن قصي جي شخصن جي وچ ۾ دريافت (هڪ ٻئي کي سُڃاڻڻ) جو مسئلو سامهون ايندو تہ ان جي هڪ صُورت هيءَ بہ ٿي سگهي ٿي تہ هڪ شخص کي ڪو ٻيو شخص ڪنهن موقعي تي اوچتو سُڃاڻي وٺي. ٻيو شخص اڳ ئي ڄاتل سُڃاتل هُجي پر ڪڏهن ڪڏهن اهو بہ ضروري هُوندو آهي تہ ٻئي شخص هڪ ٻئي جا واقفڪار هوندا آهن، ۽ اهي هڪٻئي کي ڏسندي ئي سُڃاڻي وٺندا آهن. مثال طور هڪ مشهور ٽريجڊيءَ ۾ اِفي جينيا (IPHI GENIA) جي شخصيت هڪ خط جي ذريعي (سندس ڀاءُ اوريس ٽيز (ORESTES) تي ظاهر ٿيندي آهي پر پنهنجي ڀاڻ کي سُڃاڻرائڻ لاءِ اوريس ٽيز کي هڪ نئين ترڪيب ڪتب آڻڻي پوندي آهي.

بس! رُوئداد جا بہ عنصر تہ اهي ٿيا يعني هڪ انقلاب يعني اوچتي تبديلي ۽ ٻيو دريافت يا ڪنهن جو ليپي پوڻ يا ڪنهن کي سڃاڻي وٺڻ. انقلاب ۽ دريافت جو دارومدار يا نتيجو هميشہ حيرت تي هُوندو آهي. انهن کان سِواءِ هڪ ٽيون عنصر بہ آهي جنهن کي اسان حادثو چوَنداسين. پهريَن ٻن عنصرن جو اسان ذڪر ڪري آيا آهيون. هاڻي رهيو حادثو! هر تباهيدار ۽ تڪليف ڏيندڙ منظر کي حادثو چئي سگهجي ٿو. مثال طور موت جو منظر، جسماني اذيت، زخم ۽ اهڙي قسم جون ٻيون سڀئي تڪليفون!

(10)

صفت جي اعتبار کان ٽريجڊيءَ جا جيترا عنصر آهن اُنهن کي تہ اسان ڳڻي چُڪا آهيون. هاڻي اسان اُنهن حصن جو ذڪر ڪنداسين جن ۾ ڪنهن خاص موڙ تي ٽريجڊيءَ کي وِرهائي سگهجي ٿو. اُهي حصا هي آهن: پرولاگ (افتتاحي ڀاڱو)، ايپيسوڊ (ٻن گيتن جو وِچون ڀاڱو) اڪسوڊ

(اُهو ڀاڱو جنهن کان پوءِ گيت نہ هُجن) ۾ ڪورس يا سُنگ جا گيت! انهن مان ڀَچاڙڪي ڪي وڌيڪ ٻن ڀاڱن يعني پيروڊ (سنگت جي پهريَن گيتن) ۾ اسٽاسيمون (خاص نمُوني جي باقي گيتن) ۾ ورِڇي سگھجي ٿو. اهي حصا سڀني ٽريجڊين ۾ عام طور تي ڏٺا ويا آهن پر وڌيڪ هڪ حصو ڪوموس (سنگت، ٻاريءَ يا اداڪارن جي گڏيل فرياد) رُڳو ڪُجھ ٽريجڊين ۾ هُوندو آهي.

پرولاگ يا مُهڙ ٽريجڊيءَ جو اُهو ڀاڱو آهي جيڪو ٽريجڊيءَ ۾ شامل پهرئين گيت کان بہ پهريان ايندو آهي. ايپيسوڊ/قسط ۾ ٽريجڊيءَ جو اُهو سمُورو ڀاڱو شامل آهي جيڪو سنگت جي مُختلف گيتن جي وِچيُن ساهيُن ۾ پيش ايندو آهي.

اڪسوڊ اُهو ڀاڱو آهي جنهن کان پوءِ سنگت جو ڪو گيت نہ هُوندو آهي. هيروڊ پُوريءَ سنگت جو پهريون گيت هوندوآهي.

اسٽاسي مون ۾ سنگت جا اُهي سڀ گيت شامل آهن جن ۾ سگٽيءَ يا ٽرو جو بحر استعمال نہ ڪيو ويو هُجي.

ڪاموس اُها عام فرياد آهي جيڪا سنگت ۾ اداڪار گڏجي بُلند ڪندا آهن.

اهڙيءَ رِيت ڪميَت جي لحاظ کان ٽريجڊيءَ کي مُختلف حصن ۾ ورهائي سگھجي ٿو. صفت جي اعتبار کان ان جي مُختلف عنصرن جو اسان پهريان ذڪر ڪري آيا آهيون.

(11)

پنهنجي موضوع يا مضمُون جي سلسلي ۾ هاڻي اسان کي هِن ڳالھ تي ڌيان ڏرڻو آهي تہ رُوئداد جي ترتيب ۾ شاعر جو مقصد ڪهڙو هُجڻ ڪپي؟ ۾ ڪيس ڪهڙين ڪهڙين چيزُن کان پاسو ڪرڻ ڪپي؟ ۾

ڪهڙن ذريعن سان ٽريجڊيءَ جو مقصد اثرائتو ٿي سگھي ٿو؟

اسان ڏِسي چُڪا آهيون تہ اُها ئي ٽريجڊي مُڪمل هُوندي آهي جنهن جي رُوئداد سادي بدران پيچيده هُجي. اها اهڙن عملن جي نقل ڪندي هُجي جن مان خوف، دهشت ۾ ڏک توڙي دردمنديءَ جهڙا جذبا اُڀرندا هُجن. (جيڪا حُزنيہ نقل جي خاص خوبي آهي.) بس! هاڻي سڀ کان پهرين واضح طور تي ان مان اِهو نتيجو نڪري ٿو تہ جڏهن اميريءَ مان غريبيءَ ۾ تبديليءَ جو سمون ڏيکاريو وڃي تہ ڪنهن نيڪ همراھ کي اُن مُصيبت جو ڪاڄ نہ ڏيکاريو وڃي ڇو جو ان مان خوف، دهشت ۾ ڏک توڙي دردمنديءَ بدران ڪِرِيءِ ۾ نفرت جو جذبو پيدا ٿيندو.

(2) اهڙيءَ رِيت ان جي اُبتڙ ڪنهن بيلچڻي همراھ کي غريب مان امير ڪري ڏيکارڻ بہ ٽريجڊيءَ جي رُوح کي اخمي ڪرڻ جي برابر آهي.ڇاڪاڻ تہ اهڙي قسم جي تبديلي قسمت ۾ ڪا اهڙي صفت نہ آهي جا هُجڻ ڪپي. اها نہ تہ اخلاقي نُقط نگاھ کان وَڻندڙ آهي، نہ اثرائتي آهي ۾ نہ ئي دهشتناڪ!

(3) اهڙيءَ ريت تمام گهٽي بد ڪِردار ماڻهوءَ جي امير مان غريب ٿيڻ جو سمون بہ نہ ڀُڏائڻ گهُرجي ڇاڪاڻ جو جيتوڻيڪ ان قسم جو مضمُون اخلاقي لحاظ کان چڱو لڳندو آهي پر ان مان نہ دردمنديءَ جو جذبو پيدا ٿيندو آهي، ۾ نہ ئي دهشت جو. ڇا ڪاڻ تہ دردمنديءَ جو جذبو تہ اسان اُن وقت محسُوس ڪريون ٿا جڏهن ڪو همراھ ناحق مُصيبتون سهيءِ برداشت ڪري ٻي پاسي اسان کي دهشت ۾ خوف اُن وقت ٿيندو آهي جڏهن اسان ۾ ۾ مُصيبت سهندڙ شخص ۾ ڪنهن نمُوني جي هڪجهڙائي هُجي.(پٽر پرائو سور سڀ ڪنهن جو پنهنجو)

هاڻي جيڪڏهن اسان چُونڊ ڪرڻ چاهيون تہ صرف هڪ نمُوني

جو ڪردار اجان پوئتي آهي جيڪو ٻنهي انتها درجي وارن ڪِردارن جي وِچ ۾ آهي. اهڙو شخص جيڪو نہ غير معمُولي نيڪ ۽ مُنصف مزاج هُوندو ۽ نہ ئي بد معاشي ۽ ڏوهہ ڪرڻ جي ڪري مُصيبت ۾ مُبتلا ٿيو هُوندو. هُن جي مُصيبت جو ڪارڻ ڪا اهڙي ڪوتاهي هُجڻ ڪپي جيڪا عام انساني ڪمزوريءَ جو نتيجو هُجي. هيءُ بہ ضروري آهي تہ اُهو شخص ناميارو هُجي ۽ وڏو خوشحال بہ هُجي. مثال طور ايڊيپس، ٿيس ٽس يا اهڙن گهراڻن جا ناميارا ياتي!

(12)

اِن مان پڌرو ٿئي ٿو تہ جيڪڏهن ڪنهن رُوئداد جي ترتيب چڱي آهي تہ اُن کي گهڻن ماڻهن جي خيال جي اُبتڙ ٻٽي بدران هيڪُوتي هُجڻ ڪپي. تبديلي قسمت جي اها صُورت نہ هُجي تہ غُربت بدران اميري اچي وڃي بلڪِ ان جي اُبتڙ هُجڻ گهُرجي ۽ ضرُوري آهي تہ بَديءَ جي نتيجي طور تي ائين نہ ٿئي بلڪِ ڪنهن اهڙي ڪِردار ۾ جنهن جي خصُوصيت اسان بيان ڪري آيا آهيون محض ڪنهن وڏي فطري ڪمزوريءَ جي ڪري ۽ ڪمزوري بہ خراب نہ هُجي بلڪِ چڱيري هُجي. اها قسمت جي تبديلي پيش اچي.

تجربي مان انهن اصُولن جي پُٺڀرائي ٿئي ٿي ڇاڪاڻ تہ شروع ۾ شاعر هر ڪهاڻيءَ کي حُزنيہ موضُوع جي لاءِ استعمال ڪندا هُئا پر هاڻي ٽريجڊيءَ لاءِ صرف چند گهراڻن جا واقعا ئي چُونڊيا وڃن ٿا. جيئن اَل ڪميون (ALCMAEON)، ايڊيپس، آريس ٽيز، ميلياگر، ٿيس ٽس، ٽيلي فس ۽ چند ٻيا لوڪ جن يا تہ ڪا وڏي دهشتناڪ ۽ خوفناڪ آفت برداشت ڪئي آهي يا اُن جي نتيجي ۾ سامهون آيا آهن.

فن جي اصُول جي آڌار تي صفا مُڪمل ٽريجڊي اُها ئي آهي

جنهن جي ترتيب ان آڌار تي ٿي هُجي. ان مان نقادن جي غلطيءَ جو اندازو لڳايو ويندو آهي جيڪي يوري پيڊيز (EURIPIDES) کي ان ڪري مُلزم ڪونئن ٿا تہ هُن پنهنجي ٽريجڊين ۾ ان اصُول تي عمل ڪيو آهي ۽ سندس اڪثر ٽريجڊين جي پُڄاڻي ناشاد آهي پر جيئن تہ اسان ٻُڌائي آيا آهيون اها بلڪُل درست آهي. ان جو سڀ کان اهم ثبوت هيءُ آهي تہ ڊرامائي مُقابلن ۾ اهڙيون ٽريجڊيون ڪامياب ٿين ٿيون جيڪي دل ۾ ڏک ۽ ملال جهڙا جذبا اڀاري وجهن. جيتوڻيڪ ٻين ڪيترن ئي پاسن کان يوريپيڊيز پنهنجي مضمُون جي استعمال ۾ غلطيون ڪيون آهن. وري بہ اهو صاف ظاهر آهي تہ ٻين سڀني شاعرن جي مُقابلي ۾ هُو سڀ کان وڏو حزنيہ شاعر آهي.

ٻئي درجي تي مان رُوئداد جي ان نوعيت کي سمجهان ٿو جنهن جي ترتيب ٻِٽي هُوندي آهي. هُونئن ڪُجهہ لوڪ ان کي پهريون درجو ڏين ٿا. اوڊيسيءَ وانگر اُن جي ترتيب ڊُهري ٿيندي آهي ۽ اُن جي پُڄاڻي بہ ٻن تڪراري واقعن تي ٿيندو آهي ڀلن لاءِ ڀلو ۽ بُرن لاءِ بُرو! جيڪي لوڪ ان قسم جي رُوئداد جي تعريف ڪن ٿا جو انهن ۾ شاعر ڏسندڙن جي ڪمزورين جو خيال ڪري انهن کي خوش ڪرڻ لاءِ پنهنجي تصنيفن کي اُنهن جي پسند آهر سموهي ويندا آهن. ان قسم جي خوشي اُها مخصُوص خوشي نہ آهي جيڪا ٽريجڊيءَ مان حاصل ٿيندي آهي بلڪِ اها تہ ڪاميڊيءَ لاءِ وڌيڪ نيڪ آهي ڇو جو ان ۾ اروس ٽيز ۽ ايجس ٽس (AEGISTHUS) جهڙا پڪا دُشمن بہ جڏهن هڪ پيرو منظر تي ايندا آهن تہ آسڻ تي وڃڻ کان پهريان ئي گهرا دوست بڻجي ويندا آهن ۽ هڪ ٻئي جو خُون نہ وَهائيندا آهن.

(13)

دهشت ۽ دردمنديءَ جو اثر منظر وسيلي بہ پيدا ڪري سگهجي ٿو پر وڌيڪ بهتر اهو آهي تہ عمل جي پنهنجي ئي ترڪيب اهڙي هُجي جو

اُن جي ڪري اهي جذبا پيدا ٿين. چڱي شاعر جي اها ئي سُڃاڻپ آهي. رُوئداد جي ترتيب اهڙي هُجڻ گهُرجي ته ان ۾ جيڪي واقعا بيان ڪيا وڃن جيڪڏهن ڪو اُنهن کي ٻُڌي سگهي ۽ منظر تي ڏِسي نه سگهي تڏهن به ان جي دل ۾ دهشت ۽ همدرديءَ جا جذبا پيدا ٿين. هر اُهو شخص جيڪو ايڊيپس جون گوهيون ٻُڌي ٿو ۽ اِهي جذبا محسُوس ڪري ٿو. جيڪڏهن منظر تي نمائش جي ذريعي اهو اثر پيدا ڪيو وڃي ته ان مان ظاهر ٿيندو ته شاعر اصل ۾ پنهنجي فن ۾ ڳچو آهي ۽ اها اميد ٿو رکي ته ڏسندڙ منظرن جي سجاوَٽ سبب سندس ڪوتاهيون وساري ويهن.

هاڻي رهيا اُهي شاعر جيڪي منظر جي آرائش ڪي دهشت جو اثر پيدا ڪرڻ لاءِ نه بلڪِ ڪا تعجب ۾ وجهندڙ شيءِ طور پيش ڪرڻ لاءِ استعمال ڪن ٿا. حقيقت ۾ ان جو ٽريجڊيءَ جي مقصد سان ڪو واسطو نه آهي ڇاڪاڻ جو اسان ٽريجڊيءَ ۾ هر نمُوني جو حِظ ته پيش نٿا ڪري سگهئون بلڪِ ان ۾ رُڳو اهڙي راحت پيش ڪري سگهون ٿا جنهن جو ڪو نه ڪو واسطو ممڪن هوندو. جو سندس نوعيت لاءِ مخصُوص آهي. بس! جيئن ته ٽريجڊي نگار شاعر جو فرض آهي ته نقل جي ذريعي ان قسم جو لُطف مهيا ڪري جيڪو دردمنديءَ ۽ دهشت مان حاصل ٿيندو آهي. ظاهر آهي ته هو اهو اثر عمل جي واقعن جي ذريعي ئي پيدا ڪري سگهي ٿو ۽ ڪيس ايئن ڪرڻ به گهُرجي.

(14)

هاڻي اسان کي هيءُ ڏِسڻو آهي ته ڪهڙي قسم جا واقعا سڀ کان وڌيڪ خوفناڪ، دهشتناڪ يا ڏک ۽ ڀاڄهه جوڳا ٿي سگهن ٿا؟

هتي اهم ڳالهه وندبيندو هلان ته اهو انتهائي ضروري آهي ته اهي واقعا انهن ماڻهن کي گڏ پيش اچن جيڪي يا ته هڪ ٻئي جا دوست

هجن، يا اُهي هڪ ٻئي جا دُشمن هجن يا وري منهجن ڪو به تعلق نه هجي. واقعاتي طور ٽريجڊيءَ ۾ جيڪڏهن ڪو دُشمن پنهنجي دُشمن کي قتل ڪندو ته سندس اُن فعل سان يا سندس اهڙي ارادي سان قاتل توڙي مقتو جي لاءِ واڪاڻ يا همدرديءَ جو جذبو پيدا نٿو ٿي سگهي. جيڪڏهن ڊرامي جا ڪي ڪردار هڪ ٻئي کان اڻواقف هجن يا هڪ ٻئي کان لاتعلق هُجن تڏهن به اها ئي صُورت ٿيندي پر جڏهن اهڙو سانحو انهن لوڪن ۾ پيش اچي جيڪي هڪ ٻئي جا مِٽ مائٽ ۽ دوست آهن. مثال طور ڪو ڀاءُ پنهنجي ڀاءُ کي، پُٽ پنهنجي پيءُ کي، ماءُ پنهنجي پُٽ کي، پُٽ پنهنجيءَ ماءُ کي قتل ڪري يا ڪرڻ چاهي ته يقيناً ڏک ۽ همدرديءَ جهڙا جذبا پئدا ٿيڻ اٽتر آهي، ۽ ٽريجڊيءَ لاءِ اهڙي قسم جا واقعا وڌيڪ موزون آهن. اهو ضروري نه آهي ته هُو اڳ بيان ڪيل حزنيہ واقعن ۾ ڪا تبديلي ڪري، جيئن آرسٽيز (ORESTES) جي هٿان ڪلي ٽيم نسترا (CLYTAEMNESTRA) جو قتل ٿيو ۽ ال ڪميون (ALCMAEON) جي هٿان اري فائل (ERIPHYLE) جو خون ته ٿيو پر شاعر کي ان جو اختيار آهي ته هُو انهن ٽريجڊيز ۾ نت نوان تجربا ڪري مروج مضمونن جي پيٽ ۾ نت نوان مضمُون اِيجاد ڪري انهن کي دانشمنديءَ سان ڪتب آڻي. هتي دانشمنديءَ مان مُنهنجي مُراد فنڪاري آهي.

اڳوڻن شاعرن جي روش ته هيءَ هُئي ته هو ڊرامن جا ڪردار هولناڪ (باهدار) عمل جي ارادي سان ۽ چڱيءَ رِيت ڄاڻي واڻي ترتيب ۾ آڻيندا هئا. جيئن يوري پيڊيز ميڊيا (MEDIA) جي هٿان سندس ٻارن جي هلاڪ ٿيڻ جي واقعي کي بيان ڪيو آهي.

ٻيو ته اهڙي عمل جو ارتڪاب ڪي اهڙا ڪردار ڪن جيڪي اُن وقت پنهنجي ۽ پاڻ تي ٿيندڙ ظُلم جي شڪار جي وچ ۾ موجود ڪنهن

گڏيل تعلق کان آگاهه نه هجن پر اڳتي هلي هُو ان کان واقف ٿي وڃن جيئن سوفو ڪلينز جي ڊرامي ايڊيپس ۾ ڏيکاريل آهي. ان مثال ۾ اهو عمل ڊرامي جو جُز لاتيفڪ نه آهي. ايسٽي ڊاماس (ASTYDAMAS) جي ڊرامي ALCMAEON ۽ ٽيلي گونس TELEGONUS جي ڊرامي زخمي يولي سيز ۾ ان جا اهڙا مثال ملي سگهن ٿا جن ۾ قتل واري واقعي جو دارومدار ٽريجڊيءَ جي اندرين اوسر تي آهي.

ان ڏس ۾ هڪ ٽيون طريقو به آهي ۽ اُهو هيءَ ته ڪو شخص اڻڄاڻائيءَ ۾ ڪو قتل ڪرڻ وارو ئي هجي ته اوچتو ڪيس ڪجھ ياد اچي ۽ هو ڪنهن کي سڃاڻي وٺي يا ڪا دريافت ڪري وٺي ۽ نتيجي طور هُو اُن قتل جي واردات کان مُڙي وڃي.

مٿي ٻڌايل طريقن کان سِواءِ ڪو ٻيو طريقو مُناسب نه آهي ڇاڪاڻ جو ٻئي صُورتون ممڪن آهن ته ڪنهن اهڙي فعل جي جوڙ جوڙي وڃي يا وري نه جوڙي وڃي. جيڪڏهن ڄاڻڻ جي باوجُود يا لاعلميءَ جي عالَم ۾ ايئن ڪبو ته پوءِ اها هڪڙي قسم جي چُڪ هوندي.

سڀ ڪُجھ ڄاڻي واڻي ڪو فرد ڪنهن فعل جي ارتڪاب تي تيار ٿئي پر هو اُهو ڪري نه سگهي ته اها روش انتهائي نامناسب چئبي. ڇاڪاڻ ته توڙي جو هن ۾ درد پيري سگهجي ٿو پر اهو درد جي راحت جي برخلاف هوندو. ۽ ان رِيت ڪو هولناڪ سانحو پيش نه ٿو اچي سگهي. ڪجھ اڻتر صورتن ڪانسواءِ اهڙو طريقوعام استعمال ناهي ڪيو ويندو آهي. انٽي گونز (ANTIGONS) نالي ڊرامي ۾ هي مون (HAEMON) ڪريون (CAEON) کي مارڻ جي جيڪا ڪوشش ڪئي هُئي سا سندس هڪڙو مثال آهي. ارادي کي عملي جامو پارائڻ ئي سني ٽريجڊيءَ جي نشاني آهي.

اڻڄاڻائيءَ جي صورت ۾ ڪو قدم کڻڻ ۽ اهڙي قدم کڻڻ کانپوءِ

پوءِ ڪجھ دريافت ٿيڻ يا معلوم ٿيڻ وڌيڪ مُناسب آهي ڇاڪاڻ ته اهڙيءَ رِيت ڪا اهڙي بي رحميءَ جي صُورت سامهون نه ايندي جنهن سان ڏسندڙ جي دل ۾ ڏک جي لهر اڀري سگهي. مثال طور CRESPHONTES نالي ٽريجڊيءَ ۾ ميروپ (MEROPE) اڻڄائي ۾ پنهنجي پُٽ کي قتل ڪرڻ وارو ئي هوندو آهي ته ڪيس خبر پئجي وڃي ٿي ته هُو سندس پُٽ آهي ۽ هو هڪ دم رُڪجي وڃي ٿو. اهڙيءَ رِيت افيجَي نيا (IPHIGENIA) ۾ ڀيڻ پنهنجي ڀاءُ کي سُڃاڻي وٺي ٿي. هيلي (HELLE) ۾ پُٽ پنهنجيءَ ماءُ کي عين اُن وقت سُڃاڻي وٺندو آهي جڏهن هُو ساڻس دَغا ڪرڻ وارو هوندو آهي.

جيئن اسان پهريان چئي چُڪا آهيون ته ٽريجڊيءَ جا مضمُون صرف ڪُجھ خاندانن جي مخصوص واقعن تائين محدُود آهن. شاعرن انهن ئي واقعن کي بار بار ڪتب آندو آهي ان جو ڪو فني ڪارڻ نه آهي بلڪِ اهو صرف هڪ اتفاق ئي رهيو آهي جو انهن خاندانن جي واقعن کي وَرجايو پئي ويو آهي جن ۾ اهڙا هولائتا ۽ خوفناڪ واقعا پيش اچي چُڪا آهن.

منهنجي خيال ۾ رُوئداد ۽ اُن جي گھُرجن بابت اسان هِن محل تائين جيڪو ڪُجھ چئي چُڪا آهيون اهو ڪافي آهي.

(15)

سِيرت نگاريءَ جي طورطريقن يا ڪِردارن جي بيان جا شرط:

طورطريقن جي ڏس ۾ شاعر کي چئن شين جو خيال رکڻ گھُرجي. سڀ کان پهريان ۽ اهم ترين ڳالهه هيءَ آهي ته ان ۾ بهتر رهڻين ڪهڻين جي چونڊ ڪئي وڃي. اسان اڳ به لکي چُڪا آهيون ته طورطريقن يا سيرت ۾ هر اُها تقرير يا عمل شامل هوندو آهي جيڪو ڪنهن خاص

نمُوني جي طبيعت ۽ مزاج کي واضح ڪري. جيڪڏهن سٺي طبيعت هُوندي تہ طور طريقا بہ سٺا هوندا ۽ جيڪڏهن بُري طبيعت هُوندي تہ طور طريقا بہ بُرا ۽ بڇڙا هُوندا. طورطريقن جي چڱائي هر نمُوني جي ماڻهن ۾ ٿوري گهڻي ملي سگهي ٿي. هڪ عورت يا هڪ غُلام جا طور طريقا بہ چڱا ٿي سگهن ٿا حالانڪِ عام طور تي عورت جا لڇڻ چڱن جي ڀيٽ ۾ وڌيڪ بُرا هُوندا آهن ۽ غُلام جا لڇڻ تہ بلڪُل ئي بُرا هوندا آهن.

ٻي هيءَ شئي بہ اهم آهي تہ طورطريقن ۾ تميز ۽ تناسب جو خيال رکيو وڃي. جيئن بهادُريءَ ۽ شُجاعت توڙي وجاهت مرداڻيون صفتون آهن انهن کي عورتن سان منسُوب نہ ٿو ڪري سگهجي.

اِن سلسلي ۾ جيڪا ٽين شئي ضروري آهي اُها هيءَ آهي تہ طورطريقن ۾ عام زندگيءَ کي هڪجهڙو ۽ سهڻو ڪري پيش ڪجي. پر طورطريقن جي سونهن ڪا اتفاقي ناهي هوندي.

چوٿين اهم شئي رَبط، تسلسل يا ڳانڍاپو آهي. جيڪڏهن شاعر ڪنهن اهڙي شخص جو خاڪو پيش ڪندو هُجي جنهن جا لڇڻ بي ٽُڪا ۽ بي ترتيب هُجن تڏهن بہ ضروري آهي تہ ان شخص جي بي ترتيبين کي هڪ ترتيب سان پيش ڪيو وڃي.

اسان کي بڇڙا لڇڻ مختلف ٽريجڊين ۾ ملن ٿا جيئن غير ضروري حد تائين بُڇڙن طورطريقن جو مثال اسان کي آرسٽينز نالي ٽريجڊيءَ ۾ ميني لاس جي ڪردار ۾ ملن ٿا. تميز ۽ تناسب کان ڌور لڇڻن جو مثال SCYLLA نالي ٽريجڊيءَ ۾ يولي سيز جي فرياد ۽ آه زاريءَ ۽ منالپي (MENOLIPPE) جي تقرير ۾ ملي ٿو. بي رَبط لڇڻن جو مثال IPHI GENIA AT AULIS ۾ ملي ٿو ڇا ڪاڻ تہ افيجي نيا جڏهن جان بخشرائڻ لاءِ ٻاڏائي ٿي تہ اُن جي اُن وقت جي سيرت ۽ اُن کان پوءِ جي سيرت ۾ ڪو رَبط ۽ ترتيب نٿي ملي.

رُوئداد وانگر طورن طريقن ۾ بہ لازمي شيون بيان ڪرڻ ئي شاعر جو اصل مقصد هُجڻ گهُرجي. مثال طور ڦِلاڻي سيرت ۽ لڇڻن وارو شخص لازمي يا امڪاني طور هِن قسم جو عمل يا گُفتگوءِ ڪندو ۽ اهو واقعو ان واقعي جو ضروري يا لازمي نتيجو هُوندو. ان مان هيءُ بہ ظاهر آهي تہ رُوئداد جي ارتقا جو دارومدار رُوئداد تي ئي هُجڻ گهُرجي ۽ جيئن تہ ميڊيا نالي ٽريجڊيءَ ۾ آهي. اهڙيءَ رِيت ان ۾ آندل مُداخلت غيبي نہ آهي يا جيئن "ايليڊ" ۾ يونانين جي واپسيءَ سان گهڻا ئي واقعا واڳيل آهن. مُداخلت غيبيءَ جي ترڪيب کي انهن حالتن لاءِ استعمال ڪري سگهجي ٿو جيڪي ڊرامي کان ٻاهر آهن. مثال اهڙا واقعا جيڪي ڊرامي جي عمل جي وقت کان پهريان پيش آيا ۽ جن کي رُڳو انساني ذريعن سان سُڃاڻي نہ ٿو سگهجي يا اهڙا واقعا جيڪي (ڊرامي جي عمل جي) کان پوءِ امڪاني طور پيش ايندڙ هُجن ۽ جن لاءِ اڳڪٿيءَ جي ضرُورت هُجي ڇو تہ اسان ڄاڻئون ٿا تہ ديوتائن کي هر ڳالهہ جو علم آهي پوءِ بہ ڊرامي جي عمل ۾ ڪا شئي اهڙي نہ هُجڻ گهُرجي جا عقل جي اُبتڙ هُجي ۽ جيڪڏهن عقل جي اُبتڙ ڪا ڳالهہ هجي بہ تہ ان کي هڪدم تہ وساري نٿو سگهجي پر ان کي ٽريجڊيءَ جي حدن کان ٻاهر رکڻ کپي. سوفو ڪليز جي ايڊيپس ۾ ان جو مثال ملي ٿو.

جيئن تہ ٽريجڊي سٺن ماڻهن جو نقل ڪندي آهي ان ڪري اُن ۾ باڪمال مُصوِرن جي پيروي ڪرڻ گهُرجي; جيڪي ڪنهن جي تصوير ناهڻ وقت اُن جون خاميون لڪائي خوبيون واضح ڪري ان ۾ هڪجهڙائي تہ پيدا ڪن ٿا پر گڏو گڏ تصوير کي اصل کان بہ وڌيڪ خُوبصُورت بہ بڻائي ڇڏن ٿا. اهڙيءَ رِيت شاعر بہ جڏهن ڪنهن چيڙاڪ يا ڪاهل يا ڪنهن اهڙي ئي ڪمزور سِيرت رکندڙ آدميءَ جي طور طريقن جي نقل ڪري تہ اُن کي گهُرجي تہ نقل سان گڏ گڏ ان جي سيرت کي بہ

ٿورو بهتر بڻائي پيش ڪري. جيئن اگاٿان ۾ هومر ايچي لس (ACHILLES) جو خاڪو ڪڍيو آهي.

شاعر کي مٿي ٻڌايل ڳالهين جو خيال رکڻ گهرجي. ان کان سِواءِ اُن کي کپي تہ هُو انهن شين کي بہ فراموش نہ ڪري جيڪي ڏسندڙ جي مجموعي حواسن تي سٺو تاثر پئدا ڪري سگهن. جن جو شاعريءَ سان اهم ڳانڍاپو بہ هوندوآهي چاڪاڻ جو اِن حوالي سان غلطي جو گهڻو امڪان هوندوآهي پر ان جي سلسلي ۾ اسان پنهنجن اڳ وارن رسالن ۾ گهڻو ڪجهہ چئي چڪا آهيون.

(16)

دريافت جا طريقا:

دريافت جون معنائون پهريان ئي بيان ٿي چُڪيون آهن. دريافت جا طريقا هيٺيان آهن:

سڀ کان پهريان تہ دريافت جو بلڪل سِڌو سنئون ۽ سادو طريقو هي آهي تہ ، اهڙن نشانن ذريعي دريافت سامهون اچي جيڪي ڏِسي سگهجن. انهن مان ڪي نشان تہ پيدائشي هُوندا آهن.گهڻي ڀاڱي عام شاعر اهوئي طريقو استعمال ڪن ٿا. يعني جيئن هڪ شاعر چواٿي

زمين مان ڦٽي نڪتل نسل جي جسم ۾ هڪ نيزو کُتل هوندو آهي. يا مثال طور ڪارسي نس (CARCINUS) پنهنجي ڊرامي THEYSTES ۾ ستارن کي هڪ خاص مقصد لاءِ ۾ استعمال ڪيو آهي. ٻيا اُهي نشان جيڪي پيدائش کان پوءِ جا ٿيندا آهن. انهن مان ڪُجهہ تہ جسماني هُوندا آهن جيئن داغ وغيرهہ ۽ ڪُجهہ خارجي جيئن هار، چُوڙا وغيرهہ يا جيئن ننڍڙي ٻيڙي جنهن مان ٽائرو (TYRO) نالي ترجيڊيءَ ۾ دريافت جو ڪم ورتو ويو آهي.

نشانن کي دريافت لاءِ استعمال ڪرڻ هڪ هنر آهي. مثال طور يولي سيز کي ان جي آنا هڪ موهيڙي يا ٽِر جي ڪري سُڃاڻي وٺي ٿي جيڪو ننڍپڻ کان سندس جسم تي هو پر ڏنار بہ ڪيس انهيءَ داڳ جي ڪري سُڃاڻي وٺن ٿا حالانڪہ اها صُورت پهرينءَ صُورت کان بلڪل مُختلف آهي. اهي سڀ دريافتون جن ۾ ثبُوت لاءِ نشان پيش ڪيا ويندا آهن شاعر جي هُنر ۾ ڦير جو دليل آهن پر اهڙيون ڳولهائون جيڪي پهريون پيرو يا اتفاقي طور تي وجن ٿيون جيئن يولي سيز جي وِهنجڻ واري منظر ۾ وڌيڪ چٽو ڪري پيش ڪيو ويو آهي.

ترِيجبين ۾ ٻيون دريافتون اُهي هونديون آهن جن کي شاعر پاڻ پنهنجيءَ مرضيءَ سان اِيجاد ڪندو آهي. انهيءَ ڪري فني لحاظ کان اهي بہ ناقص آهن. مثال طور افيجي نيا نالي ترِيجڊيءَ ۾ آرسٽيز پنهنجيءَ ڀيڻ تي ظاهر ڪرڻ گهُري ٿو تہ هُو سندس ڀاءُ آهي. هو پاڻ پنهنجيءَ ڀيڻ کي سندس هڪ خط جي ذريعي سُڃاڻي وٺي ٿو پر پنهنجي پاڻ کي هُو گُفتگوءِ جي ذريعي ظاهر ڪري ٿو ۽ اهڙيءَ رِيت هُو شاعر جي مرضي تہ پُوري ڪري ٿو پر رُوئداد جي ترتيب کي ڇيهو پهچي ٿو. ان ڪري ان قسم جي دريافت بہ پهريان ڄاڻايل قسم جي دريافت وانگر ناقص آهي چاڪاڻ جو ان قسم جي دريافت ۾تمام گهڻيون اهڙيون شيون بہ استعمال ڪيون وينديون آهن جن کي نشانن طور استعمال ڪري سگهجي ٿو. سوفوڪليز جي ڊرامي ٽيريس (TEREUS) ۾ ائيٽ نليءَ جو آواز ان قسم جي دريافت جو هڪ مثال آهي.

ٽين اُها دريافت آهي جا حافظي جي ذريعي سامهون اچي. مثال طور ڪنهن خاص چيز کي ڏِسي ڪا پُراڻي ياد اچي وڃي. ڊِي ڪائيو جين (DICAEOGENE) جي ڊرامي "قبرص واسي" ۾ هيرو هڪ تصوير ڏِسي ڳوڙها ڳاڙي ٿو يا جيئن يولي سيز هڪ ڳاٽي کان السينس جي

ڪهاڻي ٻُڌي پوبون ڳالهيون ياد ڪري روئي پوي ٿو ۽ ماڻهو ڪيس سڃاڻي وٺن ٿا.

چوٿين اُها دريافت آهي جا دليل ۽ حُجت تي آڌاريل هُجي. مثال ڪوئي فوراڻيءَ (CHOEPHORAE) جو هيءُ دليل تہ جيڪو شخص آيو آهي اُهو مُون جهڙو آهي ۽ آرسٽيز کان سِواءِ ڪو بہ ماڻهو مُون پارو نہ آهي. يعني جيڪو شخص آيو آهي اُهو پڪ سان آرسٽيز آهي. اهڙيءَ رِيت سوفطائي پولي ڊِس (POLYIDUS) جي ڊرامي افيجي نيا ۾ آرسٽيز بلڪُل قُدرتي طور تي نتيجو ڪڍيو آهي. جهڙي نمُوني مُنهنجيءَ ڀيڻ جي قُرباني ڪئي وئي اهڙي نمُوني هاڻي مُنهنجيءَ هلاڪت جو وارو آيو آهي. اهڙيءَ رِيت ٿيوڊڪ ٽيز (THEODECTES) جي ڊرامي ٽائي ڊيس (TYDEUS) ۾ پيءُ چئي ٿو ”مان پنهنجي پُٽ کي ڳولهڻ آيس! هاڻي مان پاڻ ماريو ويندس!“ اهڙيءَ رِيت فني ڊيئي (PHINADAE) نالي ٽريجڊيءَ ۾ عورتن کي ڏِسندي ئي هن کي پنهنجيءَ تقدير جو حال معلُوم ٿي وڃي ٿو. اسان جيءَ قسمت ۾اتي ئي اسان کي مرڻو آهي ڇو جو اسان کي هِتي ئي ڪيڏي ڦِٽو ڪيو ويو آهي.

ڪڏهن ڪنهن ٻِئي قسم جي دريافت جي صُورت اهڙي نمُوني بہ اچي ٿي جو ڏسندڙن يا ڊرامي جي اداڪارن مان ڪو هڪ اهڙيءَ ڳالهہ مان غلط نتيجو ڪڍي ٿو. جيئن ”ڪوڙو قاصد يولي سيز“ ۾ هيءُ فقرو تہ، هُو هِن ڪمان کي سُڃاڻي وٺندو جنهن کي هُن نہ ڏٺو آهي. ان مان ڏسندڙ غلط طور تي هيءُ نتيجو ڪڍن ٿا تہ دريافت جي صُورت پيدا ٿيندي. (اڪثر شاعر پنهنجي شاعريءَ ۾ ڪو عام قافيو ڪتب آڻيندا آهن، ۽ ٻڌندڙ پوري بند ٻڌڻ کان اڳ ئي قافيي تي تهڪندڙ بند ٻڌائيندا آهن پر شاعر ساڳي قافيي کي ٻي نموني ڪتب آڻي انهن کي چڪرائي ڇڏي ٿو. ش م)

تنهن هُوندي بہ بهتر قسم جي دريافت اُها آهي جيڪا عمل جي

ئي پيداوار هُجي ۽ جنهن ۾ قُدرتي واقعن جي ذريعي خاص اثر پيدا ڪيو وڃي. ان جا مثال سوفوڪليز جي ”ايڊيپس“ ۾ ۽ افي جينيا ۾ ملن ٿا چاڪاڻ جو هيءُ بلڪُل قُدرتي امر آهي تہ افي جينيا هڪ خط موڪلڻ گهُري ٿي. اهي دريافتون بهترين قسم جُون آهن ڇو جو صرف اهي ئي اهڙيون آهن جن لاءِ اِيجاد ڪيل ثبُوتن، مثال طور ڇُوڙن وغيرهہ جي ضرُورت نہ پوَندي آهي.

ان کان پوءِ ٻئي درجي تي اُهي دريافتون آهن جيڪي دليل جي ذريعي ڪيون وڃن.

(17)

شاعر کي هدايتون:

شاعر جڏهن ڪنهن ٽريجڊيءَ جو خاڪو تيار ڪري لکڻ ويهي تہ ان کي گهُرجي تہ هُو پاڻ کي هڪ طرح جو نقاد ۽ ڊرامي جو عام ڏسندڙ سمجهي، ايئن ڪرڻ سان هو هر شئي کي صاف صاف ڏِسي ۽ سمجهي سگهندو. اهڙيءَ ريت هُو اندازو لڳائي سگهندو تہ ڪهڙيون ڳالهيون لکڻ جُڳائن ٿيون، ڪهڙيون نہ؟ ۽ جيڪڏهن ڪٿي ڪا ڪوتاهي محسوس ڪري تہ اُن کي پاڻ ئي دور ڪري وٺي. جيئن ڪارسينس جي هڪ چُڪ ڏسندڙن پڪڙي ورتي. سندس هڪ ڪردار ڊرامي جي هڪ سين ۾ ايمفي يارادس مندر مان ٻاهر نڪري چُڪو هو پر عمل کي ترتيب ڏيڻ وقت هن ان واقعي جو خيال نہ رکيو۽جڏهن ان ڊرامي کي پيش ڪيو ويو تہ ڏسندڙن سندس اها چڪ پڪڙي ورتي ۽ ان تي وڏا ڇوهہ ڇنڊيائون. جيڪڏهن هو اهڙي ترتيب ڏيڻ کان اڳ پاڻ ان ڊرامي کي هڪ نقاد ۽ ڏسندڙ جي حيثيت سان ڏسي ها تہ اهڙي چڪ جو امڪان نہ رهي ها.

ڪابہ ٽريجڊي لکڻ وقت شاعر کي گهُرجي تہ جيترو ٿي سگهيس

هو پنهنجي پارٽ کي ان جو اداڪار بہ سمجهي، چاڪاڻ جو اُهو ماڻهو جيڪو پارٽ جذبا محسُوس ڪري لکي ٿو تہ ان ۾ هڪ فطري شئي شامل ٿي وڃي ٿي ۽ نتيجي طور اهڙي تحرير ڏاڍي اثردار ۽ دل ۾ گهر ڪرڻ واري ثابت ٿئي ٿي. ڇا ڪاڻ جو اسان ڪنهن کي سچيءَ پِيڙا ۾ ورتل ڏِسندا آهيون تہ اُن پِيڙا جو اسان تي بہ اثر پوَندو آهي. جيڪڏهن ڪنهن کي سچ پچ ڪاوڙ ۽ ڏُک واريءَ حالت ۾ ڏِسئون ٿا تہ ان سان گڏ اسان بہ غم ۽ غُصو محسُوس ڪندا آهيون. يعني شاعر کي خود اِنوالو ٿيڻ گهرجي، (ارسطو کان گهڻو پوءِ شاپنهار چيو هو تہ شعر وجدان جي صورت ۾ لکجي ٿو ۽ ڪامياب وجدان اهو آهي جو شعر جو پڙهندڙ اها ڪيفيت محسوس ڪري جنهن ۾ شاعر اهو شعر لکيو هجي. ش م)

ان ڪري ئي تہ چوَندا آهن تہ شاعريءَ جو ڪارڻ يا تہ هڪ خُدا داد فطري عطيو يا ذات هُوندي آهي يا وري ديوانگيءَ جو هلڪڙو اثر! جيڪڏهن پهرين صُورت هُجي تہ انسان هر نمُوني جي سيرت جي نقل ڪري سگهي ٿو. جيڪڏهن ٻي صُورت هُجي تہ پنهنجيءَ خوديءَ کان اُوچو اُٿي ويندو آهي ۽ تصوُر ۾ جو بڻجڻ چاهي ٿو سو بڻجي وڃي ٿو.

ٽريجڊيءَ جو خاڪو:

جڏهن شاعر ڪو قصو چُونڊي يا اِيجاد ڪري تہ اُن کي کپي تہ هو پهريان هڪ سنئون سڌو ۽ سادو سُودو خاڪو ٺاهي. پوءِ اُن خاڪي کي واقعن سان پري ۽ ان ۾ مختلف جُزا اَٽي. مثال طور افي جينيا نالي ٽريجڊيءَ جو سادو سُودو خاڪو هيءُ ٿيندو: هڪ ناري جنهن جي قُرباني ٿيڻ واري آهي پُراسرار طور تي قُربان گاهہ مان وِڃائجي وڃي ٿي ۽ هڪ ٻئي مُلڪ وڃي پهُچي ٿي جتان جي رسم هيءَ آهي تہ سيني اوپرن ماڻهن کي ڏِي آنا جي مندر جي ور چاڙهيو ويندو آهي. اها ناري انهن رسمن جي

پُوڄارڻ مُقرر ٿئي ٿي. ڪُجهہ ڏينهن کان پوءِ هُن جو ڀاءُ بہ اُتي اچي پهچي ٿو.” (هن ٽريجڊيءَ جو هيءُ امر ڊرامي جي سِڌي سادي خاڪي کان ٻاهر آهي تہ الهام طور ڪنهن سبب جي ڪري کيس اوڏانهن وڃڻ جي بشارت ڏني وئي. ان جي اچڻ جو مقصد بہ ڊرامي جي عمل کان ٻاهر آهي. بهر حال) هُو اچي ٿو، سُڃاتو وڃي ٿو.” دريافت جو طريقو يا تہ اهو ٿي سگهي ٿو جيڪو يوري پيڊيز استعمال ڪيو يا اُهو جيڪو پالي ڊس. جنهن جي ڊرامي ۾ هُو قُدرتي طور اهو چئي ٿو، ”قُرباني صرف مُنهنجيءَ ڀيڻ جيءَ ئي تقدير ۾ لکيل نہ هُئي، مُنهنجيءَ قسمت ۾ بہ لکيل آهي.“ ان جُملي جي ڪري هُو سُڃاڻپ وڃي ٿو ۽ سندس جان بچي وڃي ٿي.

ان کان پوءِ جڏهن ناٽڪ جي ڀاتين/اداڪارن جا نالا رکجي ويا هُجن تہ شاعر کي گهُرجي تہ عمل جي واقعن ڏانهن ڌيان ڏري. شاعر کي ان جو خيال رکڻ گهُرجي تہ انهن واقعن جو اصل موضوع يا مضمُون سان گهرو تعلق رهي. مثال طور افي جينيا واريءَ ٽريجڊيءَ ۾ آرسٽيز جي ديوانگي، جنهن جي ڪري هُو پڪڙجي پئي ٿو ۽ پاڪائي واري جي رسم جيڪا کيس رِهائيءَ جو موقعو ڏئي ٿي. (ٻنهي جو اصل مضمُون سان تعلق آهي.)

ڊرامائي شاعريءَ ۾ واقعن کي سندن اصل تَت سان بيان ڪيو ويندو آهي پر رزميا شاعريءَ ۾ نظم کي مُناسب ڊيگهہ ڏيڻ لاءِ انهن کي تفصيل سان بيان ڪيو ويندو آهي. هومر جو رزميا نظم اوڊيسيءَ پنهنجي اصل ڪهاڻيءَ کان تمام گهڻي اختصار سان بيان ٿي سگهي ٿو. ”هڪ شخص ڪيئي سالن کان گهران غائب آهي. سمُنڊ جو ديوتا مٿس مهربان ٿي ساندهہ سندس نگراني ڪري ٿو. سندس سڀ ساٿي ڇُٽي وڃن ٿا ۽ هُو اڪيلو رهجي وڃي ٿو. انهيءَ مسئلي وِچان سندس گهر جي حالت بہ ڇرڇي کان ڇڙهيل آهي. مُدعي سندس مَڏيءَ ملڪيت کي تباهہ ڪري

رهيا آهن ۽ سندس پُٽ خلاف سازش ڪري رهيا آهن. نيٺ طُوفان جو تيز ڪائي هُو واپس اچي پهُچي ٿو. هُو ڪُجهه ماڻهن کي پنهنجي سُڃاڻپ ڪرائي ٿو. ڪوڙي دعوي ڪندڙن تي هُو پاڻ حملو ڪري ٿو ۽ ڪين قتل ڪري ڇڏي ٿو پر پاڻ بچي وڃي ٿو.“ اِهو آهي اوڊيسي جي رُوئداد جو اصلي خُلاصو ۽ خاڪو باقي سڀ واقعا آهن.

(18)

ٽريجڊيءَ جا ٻه پاڱا:

هر ٽريجڊيءَ جا ٻه پاڱا ٿيندا آهن. هڪڙو اُلجهاءُ ۽ ٻيو سُلجهاءُ يا حل! اُلجهاءُ ته گهڻي قدر اُنهن واقعن مان ٺُهندو آهي جيڪي ڊرامي جو عمل شروع ٿيڻ کان پهريان پيش آيل هوندا آهن ۽ ڪنهن حد تائين ان ۾ اهڙا واقعا به هُوندا آهن جيڪي ٽريجڊيءَ جي عمل ۾ شامل آهن. ان کان سِواءِ ڊرامي ۾ ٻيو جيڪو ڪُجهه به پيش ٿئي ٿو اُهو سُلجهاءُ يا حل آهي. جيڪو قصو ڊرامي جي ابتدا کان شروع ٿي ۽ پُڄاڻيءَ جي ويجهو ويجهو پهچي ٿو اهو منهنجي نظر ۾ الجهاءُ آهيءِ باقي جيڪو بچي ٿو ان پُوري حصي کي آءُ سُلجهاءَ جو نالو ڏيان ٿو. مثال طور ٿيوڊِڪ ٽيز جي ڊرامي لنسيس ۾ عمل کان پهريان ۽ ٻار جي ڪسجڻ کان پهريان جا واقعا اُلجهاءَ ۾ شامل آهن. قتل جي الزام کان وٺندي ڊرامي جي ختم ٿيڻ تائين واقعا سُلجهاءُ يا حل آهن.

(19)

اسان ٽريجڊيءَ جي مُختلف حصن بابت جيڪي ڪُجهه چئي چُڪا آهيون اُن آڌار تي سيني ٽريجڊين کي چئن قسمن ۾ ورهائي سگهجي ٿو. پهريون قسم پيچيده ٽريجڊيءَ جو آهي جنهن ۾ هر ڳالهه جو دارومدار انقلاب ۽ دريافت تي هُوندو آهي. ٻيو قسم المناڪ ٽريجڊيءَ جو آهي جنهن ۾ جذبو ۽ مخصوص احساس ڪنهن نه ڪنهن عمل جو

ڪارڻ هُوندو آهي. اجاڪس ۽ اڪسيون جي باري ۾ جيڪي ٽريجڊيون آهن اُهي ان ئي قسم جُون آهن. ٽيون قسم اخلاقي ٽريجڊيءَ جو آهي جيئن في ٿيوٽائي ڊيس ۽ پي ليوس (PELEUS)! چوٿون قسم ساديءَ ٽريجڊيءَ جو آهي. جيئن فورسائي ڊيس (PHORCIDES) ۽ پرومي ٿس (PROMETHEUS)! ۽ ٻيون ڪي اهڙيون ٽريجڊيون به آهن جيڪي دوزخ جا منظر ڏيکاريندڙيون آهن.

هڪ سٺي شاعر لاءِ ضروري آهي ته هو هنر جي اعتبار کان ٽريجڊيءَ جي سمورن قسمن کان نه صرف واقف هجي پر ڪيس اهي سيئي قسم لکڻ تي پرپور دسترس ۽ مهارت پڻ حاصل هئڻ گهرجي. يعني هو آسانيءَ سان سيني قسمن جون ٽريجڊيون لکي سگهندو هجي ڇاڪاڻ ته اڄڪلهه ان کي قاتل نقادن کان بچڻو آهي. ان جو ٻيو ڪارڻ هيءُ به آهي ته عام ماڻهو جيڪي ٽريجڊيءَ جي مُختلف قسمن ۾ مُختلف شاعرن جي مهارت اڳ ئي ڏِسي چُڪا آهن اهي هرسٺي شاعر مان اها اميد رکن ٿا ته هُو اڪيلو سيني خوبين جو مالڪ هُجي ۽ پاڻ کان اڳ وارن سيني شاعرن کان بازي کٽي وڃي.

ٻئي پاسي روئداد وسيلي ٽريجڊيءَ جي مختلف قسمن ۾ فرق ڪري سگهجي ٿو. يعني جيڪڏهن ٽريجڊيءَ ۾ اُلجهاءُ ۽ سُلجهاءُ هڪجهڙا آهن ته قسم به هڪڙو ئي هوندو. ڪُجهه شاعر اُلجهاءَ ۾ ته وڏي مهارت رکن ٿا پر ڪين سُلجهائڻ نه ايندو آهي. شاعر کي گهُرجي ته ٻنهي نمُونن جي هُنر تي عبُور حاصل ڪري.

(20)

اسان بار بار چيو آهي شاعر کي ان ڳالهه جو خيال رکڻ گهُرجي ته هو ٽريجڊيءَ جي ترتيب رزميا نظم جي خاڪي تي نه رکي. رزميا نظم جي خاڪي مان مُنهنجي مُراد اهڙي رُوئداد آهي جيڪا ڪيترين ئي رُوئدادن تي ٻڌل هُجي. جيڪڏهن ڪو شخص ايليڊ جو پُورو جو پُورو قصو ٽريجڊيءَ لاءِ چُونڊي ته اها سندس وڏي غلطي هُوندي. رزميا نظم ۾

پُوري رُوئداد ان ڪري ڏِکِي هُوندي آهي جو اُن جي مُختلف حصن ۾ مُناسب ڏيگھہ وسيلي ان جي اصل عظمت عيان ٿئي. پر ڊرامي ۾ ان جو اثر ان جي اُبتڙ ٿيندو. ان جو ثبُوت هيءُ آهي تہ اُهي شاعر جن ٽراءِ جي تباهيءَ لاءِ پُوري قصي کي ڊرامي ۾ استعمال ڪيو آهي ۽ يوري پيڊيز جيان صرف هڪ اڌ واقعي کي نہ چُونڊيو آهي يا جن شاعرن اسڪائي لس جيان تيوبي جي پُوري ڪهاڻي بيان ڪئي آهي ۽ اُن جو هڪ اڌ حصو نہ ڇڏيواٿن تہ اُنهن سيني کي يا تہ صفا ناڪامي پلئہ پئي هوندي يا ڪاميابي ٿي بہ هُوندن تہ صفا گھٽ! انهيءَ هڪ ڪوتاهيءَ جي ڪري اگاٿان کي بہ اڪثر ناڪامي ٿي آهي ليڪن بهر حال پنهنجن ڊرامن ۾ جڏهن هُو رُوئداد ۾ انقلاب پيدا ڪري ٿو تہ وڏيءَ هوشياريءَ سان ماڻهن جي مزاج جو خيال رکي ٿو. يعني هو اهڙوتہ درد انگيز اثر پيدا ڪري ٿو جيڪو اخلاقي نُقط نگاهہ کان مشق جوڳو رهي ٿو. ان جو مثال اهڙن موقعن تي ملي ٿو جڏهن (هُو پنهنجي هڪ ڊرامي ۾) سسيفس جهڙي چالاڪ ڪردار کي بہ لاجواب ڪري ڇڏي ٿو يا ڪنهن بهادر بدمعاش کي شڪست ڏياري ٿو. اگاٿان جن معنائن ۾ لفظ ”قرينِ قياس / زميني ڳالهہ“ استعمال ڪيو آهي اُنهن معنائن ۾ هِن قسم جا واقعا قرينِ قياس آهن. هُو چئي ٿو ”هيءُ قرينِ قياس آهي تہ اهڙيون بہ گھڻيون ئي ڳالهيون پيش اچي وڃن جيڪي قرينِ قياس نہ هُجن.“

(21)

سُنگ/سنگت:

سنگت (ڪورس) جو شُمار بہ ڊرامي جي ڪردارن ۾ ٿيڻ گھُرجي. اهو ضروري آهي تہ اهو هڪ جُز ۽ عمل جو پائيوار هُجي. ڪورس/جٿي سان اهڙيءَ رِيت نہ ڪجي جيئن يوري پيڊيز ساڻس ورتاءُ ڪيو آهي بلڪِ ان لاءِ مناسب ورتاءُ ايئن آهي جيئن سوفو ڪليز ان کي استعمال ڪيو آهي. ٻين گھڻن ئي شاعرن جي سُنگ جا گيت اهڙا آهن جو اهي سندن

ٽريجڊيءَ جي اصل موضوع يا مضمُون کان ڌار ٿي بيهن ٿا. ايئن لڳي ٿو ڄڻ انهن کي ٽريجڊيءَ جي وِچ وِچ ۾ گھڙيو ويو هجي. اهڙي طريقي جي ابتدا اگاٿان ڪئي هُئي پر ان قسم جي بي محل گيتن کي وچان ئي وچان شامل ڪري ڇڏڻ اهڙو ئي آهي جيئن هڪ ٽريجڊيءَ جي هڪ تقرير جو ڪو ٽڪرو يا پُورو ايڪٽ ڪنهن ٻيءَ ٽريجڊيءَ ۾ پيوَند ڪري ڇڏجي!

(22)

ڇهرن جا آثار/تاثر:

ٽريجڊيءَ جي ٻين حصن بابت ڪافي چيو ويو آهي. هاڻي اسان اداڪارن جي ڇهرن جي تاثرن ۽ سندن ٻوليءَ جو ذڪر ڪنداسين.

ڇهرن جي آثارن بابت اسان جو هيءُ ساڳيو مشوَرو آهي تہ انهن لاءِ جيڪي اصول اسان علم البلاغت تي لکيل پنهنجن رسالن ۾ درج ڪيا آهن، انهن کي ڏنو وڃي. چاڪاڻ تہ تاثرن جو تعلق گھڻي ڀاڱي بلاغت يا پرچار سان هوندو آهي. هر اُهو مقصد جيڪو گُفتگوءَ يا تقرير مان حاصل ٿيندو آهي اهو تاثرن ۾ شامل آهي. مثال طور ثبُوت يا ترديد، رحم، دهشت، خوف ۽ ڪاوڙ توڙي ڪروڌ، مُبالغو يا تحقير/حقارت وغيره!

هاڻي اهو ظاهر آهي تہ جتي ڪنهن شاعر جو مقصد همدرديءَ يا دهشت يا اهميت يا امڪان کي ظاهر ڪرڻ هُجي جنهن نُقط نظر کان ڊرامائي گُفتگوءِ مُرتب ڪئي وڃي تہ پوءِ اهڙيءَ مُناسبت سان ڊرامي جي واقعن کي بہ سموهيو وڃي. فرق رُڳو ايترو آهي تہ واقعا اهڙا هُجن جو زباني وضاحت بنا بہ پنهنجي آڪاٽي ٻُڌائي سگھن ۽ پنهنجيءَ گُفتگوءَ يا تقرير مان جيڪو اثر پيدا ٿئي اُهو مُتڪلم (ڳھلو) ۽ مُقرر پيدا ڪري ۽ اهو اثر تقرير جو نتيجو هُجي چاڪاڻ جو تقرير ۾ جيڪي تاثر آهن جيڪڏهن اُنهن ۾ ۽ مُقرر جي طرزِ بيان ۾ ڪا ئي هم آهنگي ناهي تہ مُقرر جي وجُود مان ڪهڙو فائدو؟

(23)

انداز بيان/ آدائگيءَ جو نمونو:

هاڻي رهي ٻولي! ان جي باري ۾ ڳالهہ ٻولهہ ڪنداسين تہ اسان برملا چونداسين تہ هيءَ ادائگيءَ جو نمونو آهي. پراصل ۾ هيءَ ادب جي اهڙي شاخ آهي جنهن جو تعلق اداڪاريءَ جي فن سان وڌيڪ آهي ۽ ان بابت ان فن جي ڄاڻ رکندڙ ماهرن وٽان ئي وڌيڪ ڄاڻ حاصل ڪري سگهجي ٿي. ان ۾ حُڪم، گُذارش، بيان، ڌمڪيءَ ۽ سُوال جواب جهڙيون شيون شامل آهن. شاعر انهن چيزن کان چڱيءَ رِيت واقف هُجي يا ناواقف، ان مان سندس فن تي ڪو الزام نہ ٿو اچي. پروٽاگوراس (PROTAGORAS) هومر جي هِن جُملي ”اي ديوي! غضب جا گيت ڳاءِ!“ تي اعتراض واريو آهي تہ شاعر دُعا تہ ڪرڻ گهُري ٿو پر هو ديويءَ کي رهندو حُڪم ڏئي رهيو آهي. ڀلا ڪو ان اعتراض جي پُٺڀرائي ڪري سگهي ٿو؟ ڇو جو هُن جي (پروٽاگوراس جي) حُجت هيءَ آهي تہ ’هيءُ ڪر‘ ۽ ’هيءُ مَ ڪر‘! ئي چوڻ حُڪم ۾ شامل آهي. اسان هِن بحث کي تہ ڇڏيون ٿا ڇو جو ان جو تعلق هڪ اهڙي فن سان آهي جو شاعريءَ کان مُختلف آهي.

(24)

ٻوليءَ جا ڀاڱا:

ڪنهن بہ ٻوليءَ ۾ هي حصا شامل آهن. اکر، هِجي ڪاٽا رُڪن، عطفي اکر، اسم، فعل، وَصفي اکر، گِرداني حالت ۽ جُملا!

اکر:

اکر يا حرف هڪ اهڙو اُچار آهي جنهن جا ٽُڪرا نہ ٿا ٿي سگهن پر ان قسم جا سيئي آواز اکر نہ آهن بلڪِ اُهي ئي آواز جيڪي سمجهہ ۾

بہ اچي سگهن ڇاڪاڻ جو نہ وِرڇڻ جوڳا آواز يا اُچار تہ جانور بہ ڪيندا آهن پر انهن مان ڪنهن کي مان حرف يا اکر نہ ٿو چئي سگهان. حرفن جا ٽي قسم آهن. حرف عِلت، حرف نيم علت ۽ حرف مخفي! حرف علت اُهو آهي جيڪو ڇَپن جي ملڻ بنا اهڙو اُچار پيدا ڪري جيڪو ٻُڌي سگهجي! جيئن ”س“ ۽ ”ر“! حرف مُخفي اُهو آهي جو ڇپن يا ڄڀ جي ملڻ بدران پاڻ ڪو آواز پيدا نہ ٿو ڪري سگهي پر جڏهن اهو حرف علت جي آواز سان ملي ٿو تہ پاڻ ان مان بہ آواز نڪري ٿو. جيئن گ ۽ د! انهن آوازن جي گڏيل اختلاف جو دارومدار ان تي آهي. وات مان جنهن جنهن بہ جڳهہ تان آواز نڪرن ٿا اُتان وات جي پڌرائي جُداڳاڻي قسم جي ٿي وڃي ٿي. اهي آواز وات جي جُدا جُدا حصن مان نڪرن ٿا. انهن مان ڪُجهہ آواز ڦُوڪ سان گڏ ادا ٿيندا آهن ۽ ڪُجهہ ڦُوڪ کان سِواءِ! ڪُجهہ ڊگها هُوندا آهن ۽ ڪُجهہ ننڍا! ڪِن جو لهجو تِکو هُوندو آهي ۽ ڪِن جو وِچولو! انهن سيني ڳالهين کي اسان علم عروض جي رسالن ۾ تفصيل سان بيان ڪيو آهي.

هِجي ڪاٽا رُڪن:

تهجي رُڪن اُهو آواز آهي جيڪو پنهنجي سِر ڪو معنيٰ نہ ٿو رکي. اهو هڪ مخفي اکر ۽ هڪ حرفِ علت جي ملڻ سان پيدا ٿيندو آهي. مثال طور ”گ“،” ر“ سان گڏ اگر الف کي شامل نہ ڪيو وڃي تہ تهجي رُڪن نہ ٿو بڻجي پر الف جي واڌاري سان ”گرا“ هجيڪاٽو رُڪن بڻجي پئي ٿو پر انهن اختلافن بابت علم عروض ۾ چڱيءَ رِيت نبيري سگهجي ٿو.

عطفاٽا اکر:

حرف عطف اهڙو آواز آهي جيڪو پنهنجي سِر پاڻ ڪو مطلب نہ ٿو ادا ڪري سگهي پر جو ڪنهن معنادار آواز سان گڏجي هڪ معنادار آواز بڻجي سگهي ٿو.

وَصفي اکر/حرف تعريف:

حرف تعريف اهڙو آواز آهي جيڪو پاڻ ڪو مطلب نہ ٿو رکي پر جيڪو ڪنهن جُملي جي مُنڍ، پڇاڙيءَ يا وِچ وِچ ۾ استعمال ٿئي ٿو يا جيڪو سُجاڻپ ۾ مدد ڏئي اهو وصفي اکر يا حرف تعريف آهي.

اسم:

اسم اهڙو آواز آهي جيڪو ٻين آوازن کان مُرڪب هُجي. اسم مان وقت جو اظهار نہ ٿي سگهندو آهي ۽ اسم جي آواز جو ڪو ٽُڪرو پنهنجي سِر ڪو الڳ مطلب نہ ٿو رکي ڇاڪاڻ جو مُرڪب لفظن ۾ بہ ٽُڪرا اُها معنيٰ نہ ٿا رکن جيڪا معنيٰ هو الڳ الڳ حيثيت سان رکندا آهن. مثال طور لفظ ٿيوڊورس (خُدا داد) ۾ ڊورس (داد) جي پنهنجي سِر ڪا معنيٰ نہ آهي.

فعل:

فعل هڪ اهڙو آواز آهي جيڪو ڪيترن ئي آوازن مان جُڙيو آهي، جيڪو پاڻ بہ بامعنيٰ آهي ۽ وقت جو اظهار بہ ڪري سگهي ٿو. اسم جيان فعل جي آواز جا بہ الڳ الڳ حصا ڪا معنيٰ نہ ٿا رکن. مرد يا سفيد جهڙا لفظ جيڪي اسم آهن وقت جو اظهار نہ ٿا ڪري سگهن پر ”هُو هليو“ يا ”هلي ٿو“ وغيره وقت ظاهر ڪن ٿا. هڪ فقري مان ماضيءَ جو ۽ ٻئي مان حال جو جي معنيٰ ظاهر ٿئي ٿي.

گِردان:

گردان اسم ۽ فعل ٻنهي لاءِ هوندو آهي، يا ان قسم جو تعلق ظاهر ڪندو آهي، جيئن واحد يا جمع؛ ڪڏهن اهو گُفتگوءَ جي طريقي ۽ لهجي

کي بہ واضح ڪندو آهي. جيئن سُوال يا حُڪم وغيره ۾؛ مثال طور ’هُو ويو‘ يا ’تون وڃ‘؛ اهڙي قسم جي فعل جا گردان آهن.

جُملو:

جُملو اهڙو معنائتو مُرڪب آواز آهي جنهن جي حصن مان ڪي حصا پنهنجي سِر پاڻ ئي بامعنيٰ هُوندا آهن. اهو ضروري نہ آهي تہ هر جُملي ۾ اسم ۽ فعل ٻئي شامل هُجن. مثال طور ’ماڻهن جي تعريف‘ اهڙو جُملو آهي جنهن ۾ فعل شامل نہ آهي. وري بہ جُملي ۾ معنائتا حصا ضرور شامل هُوندا آهن. جيئن ’هلندي‘ ۾ يا ’ڪليون جو پُٽ ڪليون‘. جُملو ٻن طريقن سان وحدت پيدا ڪري سگهي ٿو يا تہ هڪ ئي معنادار ڳالھ بيان ڪري يا مُختلف حصن کي گڏي ڪا ڳالھ ڪري. ايليڊ کي ان ڪري واحد چئي سگهجي ٿو تہ ان ۾ مُختلف حصا جُڙيل آهن ۽ هيءُ فقرو ”ماڻهن جي تعريف“ ان ڪري واحد آهي تہ اُن ۾ هڪ ئي معنائتي ڳالھ ڪئي وئي آهي.

(25)

لفظ:

لفظ ٻن قسمن جا ٿيندا آهن. سادا ۽ مُرڪب؛ سادن مان مُنهنجي مُراد اهڙا لفظ آهن جن جا الڳ الڳ حصا بي معنيٰ ٿيندا آهن. مُرڪب لفظ اُهي آهن جن جو هڪ جُزو معنائتو هُوندو آهي ۽ هڪ بي معنيٰ؛ (جيتوڻيڪ پُوري لفظ ۾ ڪو جُز الڳ الڳ معنيٰ نہ ٿو رکي) يا هي بہ ٿي سگهي ٿو تہ ڪنهن مُرڪب لفظ جا سيئي جو سيئي جُزا معنائتا هُجن. هڪ مُرڪب لفظ ۾ ٽي، چار ۽ وڌيڪ جُزا بہ ٿي سگهن ٿا. جيئن HERMO_CAICO_XANTHUS؛(روبرو باڪمال وغيره)

لفظ يا تہ عام ٿي سگهي ٿو يا اوپرو يا تشبيهي يا آرائشي يا جديد يا وَڌايل وِيڇهايل يا مُختلف يا بدليل وغيره!

عام لفظ مان مُنهنجي مُراد اهڙو لفظ آهي جنهن کي ماڻهو عام طور تي ۽ باقاعدي استعمال ڪن ٿا.

اجنبيءَ يا اوپري لفظ مان مُنهنجي مُراد اهڙو لفظ آهي جيڪو ڪنهن ٻئي مُلڪ يا ٻوليءَ ۾ رائج هُجي. اهو ممڪن آهي تہ هڪ ئي لفظ عام بہ هُجي ۽ اجنبي بہ پر ڪنهن هڪ قوم لاءِ ڪو لفظ هڪ ئي وقت عام ۽ اجنبي نہ ٿو ٿي سگهي. نيزي لاءِ قبرس واسي جيڪو لفظ استعمال ڪندا آهن اُهو اُنهن لاءِ عام آهي پر اسان لاءِ اهو لفظ ڌاريو آهي.

تشبيهي لفظ اُهو لفظ آهي جنهن جون اصلي معنائون هيئنئن بدلايون وڃن تہ هڪ لفظ جو ٻيءَ نوعيت لاءِ استعمال ڪيو وڃي يا هڪڙيءَ نوعيت جو لفظ ٻيءَ جنس لاءِ يا هڪ نوعيت جو لفظ ٻيءَ نوعيت لاءِ يا ان کي تمثيلي ڳالهہ لاءِ استعمال ڪيو وڃي.

مثال هڪ جنس جو لفظ ٻيءَ نوعيت لاءِ هيئنئن استعمال ڪيو وڃي ٿو "مُنهنجو جهاز هِتي بيٺو آهي!" بيٺو تہ جنس جو لفظ آهي پر هِتي لنگر انداز ٿيڻ جي معنيٰ ۾ استعمال ٿيو آهي.

هڪڙيءَ نوعيت جو لفظ ٻيءَ جنس لاءِ هيئنئن استعمال ڪري سگهجي ٿو "بيشڪ اوڊيسي هن جا ڪارناما ڏهہ هزار آهن!" "ڏهہ هزار" انگ جي نوعيت آهن پر هِتي اهو رُڳو وڏي انگ جي معنائن ۾ استعمال ٿيو آهي.

هڪڙيءَ نوعيت مان ٻيءَ نوعيت ۾ تبديليءَ جو مثال هيءُ آهي "پِتل جي ترار هن جي جان وٺي ورتي!" هِتي "جان وٺي ورتي" ڪُهڻ جي معنيٰ ۾ استعمال ٿيو آهي. يا "ڪاٽ جي ٻيڙي پاڻيءَ کي چِيري رهي هُئي." هن جُملي ۾ "ڪاٽ جي ٻيڙي پاڻيءَ کي چِيري رهي هُئي" اصل ۾

پاڻيءَ کي هٽائڻ جي معنائن ۾ استعمال ٿيو آهي.

تشبيهي لفظ ڪنهن بہ تمثيلي ڳالهہ لاءِ هيئنئن استعمال ٿيندو آهي تہ مفهُوم ۾ در اصل چار محاورا هُجن جن ۾ ٻئي محاوري جو پهرئين محاوري سان بلڪُل اُهو ئي ڳانڍاپو هُجي جو چوٿين محاوري جو ٽئين سان هُجي. ان حالت ۾ چوٿين محاوري جيءَ جاءِ تي ٻئي محاوري کي ۽ ٻئي محاوري جيءَ جاءِ تي چوٿين محاوري کي استعمال ڪري سگهجي ٿو. ڪڏهن واڳيل محاوري سان گڏ اصلي محاوري کي بہ استعمال ڪيو ويندو آهي. مثال طور، "شراب جي جام جو باڪس (شراب جي ديوِتا) سان اهو ئي تعلق آهي جيڪو ڍال جو مريخ (جنگ جو ديوِتا) سان! ان ڪري ڍال کي مريخ جو جام چئي سگهجي ٿو ۽ جام کي مريخ جي ڍال! يا مثال طور ڏينهن لاءِ شام جي اُها ئي حيثيت آهي جيڪا زندگيءَ ۾ پِيريءَ جي. شام کي ڏينهن جي پوڙهائپ چئي سگهجي ٿو ۽ پوڙهائپ کي زندگيءَ جي شام يا زندگيءَ جي لاٽ! پڇاڙڪي ترتيب ايمپي ڊوڪليس (EMPEDOCLES) پڻ بيان ڪئي آهي. ڪڏهن ائين بہ ٿيندو آهي تہ ڪو مُحاوري جو استعارو ورتو ويندو آهي اُن جو بدل مُحاورو ٻوليءَ ۾ موجُود نہ هُوندو آهي. ان جو مثال هيءُ آهي تہ "ڇَٽڻ يا ڇَٽ" ٻنيءَ تي ٻج ڇٽڻ کي چوَندا آهن پر زمين تي سج جي ڪِرڻن وِکرڻ جو مفهُوم (يوناني) زبان ۾ ڪنهن هڪ لفظ مان ادا نہ ٿو ٿي سگهي. ان عمل جو سج جي روشنيءَ سان اهو ئي تعلق آهي جيڪو ٻج جو ڇٽڻ سان آهي. ان ڪري شاعر سُورج جي عمل کي هيئنئن نظم ۾ بيان ڪري ٿو "هُو آسمان جي روشني ڌرتيءَ تي ڇٽي رهيو هو."

هِن قسم جي تشبيهہ جي استعمال جو هڪ طريقو ٻيو بہ آهي ۽ اُهو هيءُ تہ جڏهن ڪو مُحاورو استعاري طور ورتو وڃي تہ ان مان هنن خصُوصيتن کي گهٽايو وڃي جيڪي صرف اصلي اصطلاح تي ٺهڪي

اچن ٿيون، جنهن جي جاءِ تي اُن کي استعاري طور ورتو ويو آهي. مثال طور ڍال کي مريخ جو جام چوڻ بجاءِ بنان شراب جي جام چيو وڃي.

جديد لفظ اُهو آهي جيڪو پهريان ڪڏهن بہ استعمال نہ ٿيو هُجي بلڪِ جنهن کي شاعر ئي اِيجاد ڪيو هُجي. اهڙا لفظ اڪثر ملندا آهن. مثال طور: سينگون لاءِ قُتل ڏار يا پُوڄاريءَ لاءِ ملتجي استعمال ٿيو آهي.

وڌايل لفظ اُهو آهي جنهن ۾ معمُولي حرفِ علت بدران ڊگهي حرفِ علت جو استعمال ڪيو وڃي يا هڪ اڌ هِجي ڪاٽو رُڪن وَڌايو وڃي.

مُخفف اُهو لفظ آهي جنهن جي هڪ اڌ حصي کي دُڦ/ختم ڪيو ويو هُجي. بدليل لفظ اُهو آهي جنهن جو هڪ حصو برقرار رهي ۽ هڪ حصو شاعر جي اِيجاد هُجي.

(26)

شاعر جي ٻولي:

ٻوليءَ جي خوبي هيءَ آهي تہ ان جي لفظن ۾ ڪچ بدران صفائي پريل هجي. سڀ کان وڌيڪ صاف ستري ۽ خوبصورت ٻولي اُها هُوندي جنهن ۾ ڏهاڙي جي ڳالهہ ٻولهہ جا لفظ استعمال ڪيا وڃن پر اهڙيءَ ٻوليءَ ۾ بيساختو پن ضروري هُوندو آهي. مثال طور: ان لاءِ ڪليوفون (CLEOPHON) ۽ استيني لَس (STHENELUS) جو ڪلام ڏسو. پر ان جي اُبتڙ شاعريءَ جي ٻولي فصيح ۽ اعليٰ هُوندي آهي ۽ عامياڻن مُحاورن کان پاسو ڪندي آهي، ۽ شاعريءَ ۾ انوکا لفظ استعمال ڪيا ويندا. انوکن لفظن مان مُنهنجي مُراد اجنبي، تشبيهي، وڌايل ۽ وِيجهايل آهي! قصو ڪوتاهہ! عام لفظن کان سِواءِ هر طرح جا لفظ آهن پر

جيڪڏهن ڪو شاعر صرف انهن قسمن جا لفظ استعمال ڪري (۽ عام لفظ بلڪُل استعمال نہ ڪري) تہ اُن جو ڪلام يا تہ معمو يا ڪو ڳجهہ لڳندو يا ڪنهن مجذُوب جو وحشيپڻو. ان کان سواءِ ڪجهہ بہ نہ. جيڪڏهن صرف تشبيهُون ئي تشبيهُون هُجن تہ ان جو ڪلام معمو بڻجي ويندو ۽ جيڪڏهن شاعريءَ ۾ صرف اجنبي لفظ هوندا تہ اهڙو ڪلام ڪنهن وحشي مجذُوب جي بڙ بڙ معلُوم ٿيندو. معمو/ڳجهہ هڪ اهڙي ناممڪن مجمُوعي کي چوَندا آهن جنهن ۾ ڪا بامعنيٰ ڳالهہ ڪئي وئي هُجي. عام لفظن مان اها صُورت پيدا نہ ٿيندي آهي. ان لاءِ تشبيهن جو استعمال ضروري آهي. معمي/ڳجهہ يا مبالغي جو مثال هيءُ آهي. ”مُون هڪ آدميءَ کي ڏِٺو جنهن باهہ جي مُدد سان ٻئي آدميءَ تي پِتل کي چُنبڙائي ڇڏيو.“ ڏارين لفظن سان پريل زبان کي مجذُوب جي بَڙ بڙ ئي چئو تہ بهتر!

بس! ضروري هي آهي تہ انهن سڀني قسمن جا لفظ ملائي جُلائي هڪ تناسب سان ٻوليءَ ۾ استعمال ڪيا وڃن. اهڙيءَ رِيت اجنبي، تشبيهي، آرائشي ۽ ٻين مٿي ڄاڻايل قسمن جا لفظ زبان جو جهول ختم ڪندا ۽ عام روز مرهہ جي ڳالهہ ٻولهہ جي لفظن سان ٻولي سليس ٿي پوندي. زبان ۾ جهول پيدا ڪرڻ بنا ان کي سَولو بڻائڻ جو پلو طريقو هيءُ آهي تہ توسيع ڪيل/وڌايل، مُخفف يا بدليل لفظن جو استعمال ڪيو وڃي ڇاڪاڻ جو اهڙيءَ طرح عام لفظن جي صُورت ٿورو بدلائي وڃي تہ انوکائپ پيدا ٿي ويندي آهي، جنهن سان ادائيگي ۾ حسن ۽ سونهن پيدا ٿئي ٿي ۽ اُنهن کان سِواءِ جيڪي عام لفظ ادا ٿيندا آهن اُنهن جي ڪري سلاست پڻ باقي رهندي آهي. جن نقادن شاعرن کي هِن قسم جا لفظ استعمال ڪرڻ تي الزام هيٺ آندو آهي، ۽ مٿن تنقيد ڪئي اٿائون سي پڪ سان غلطيءَ تي آهن. اقليدس بہ انهن ئي نقادن مان آهي. هُن

اعتراضن واريو آهي تہ ”جيڪڏهن لفظن جي حرڪت کي من مجيءَ طور ڏيگهہ ڏني وڃي تہ شاعري تہ وڏي آسان شئي بڻجي ويندي“ ان ڪانسواءِ بہ هُن هِن نمُوني جي ٻوليءَ جا ٻيا بہ ڪوڙ سارا پوڳن جهڙا مثال پيش ڪيا آهن.

ان ۾ ڪو شڪ نہ آهي تہ جيڪڏهن جاٽي واٽي هِن قسم جي شاعراڻين رعائتن کي هرون پرون ٽُنبيو وڃي تہ ڪلام ٺٺول جوڳو معلُوم ٿيندو. هِن قسم جي انوکن لفظن جي استعمال ۾ پُورپُٺائيءَ جي وڏي ضرورت آهي ڇو جو تشبيهن يا اجنبي لفظن يا انهيءَ نوعيت جي ٻين لفظن کي بي جا مذاق لاءِ استعمال ڪيو وڃي تہ اثر ضرور پيدا ٿيندو پر جيڪڏهن هن قسم جا لفظ اعتدال ۽ تناسب سان گڏ رزميا شاعريءَ ۾ استعمال ڪيا وڃن تہ وڏو فرق ٿيندو ۽ اهڙا لفظ اثر پڻ ظاهر ڪندا. جيڪڏهن توهان ان جو ثبُوت گهُرو ٿا تہ ڪنهن نظم جا تشبيهي لفظ بدلائي اُنهن جي جاءِ تي صرف عام لفظ رکبا تہ پڪ سان نظم اهڙو ڦِڪو ۽ بي چسو ٿي ويندو جو آخر توهان کي مُنهنجي ڳالهہ مڃڻي پوندي. مثال طور هڪ آئمبي/هجو مصرعو اسڪائي لس وٽ بہ موجُود آهي ۽ رُڳو هڪ لفظ بدلائي اهو ئي مصرعو يوري پيڊيز بہ لکيو آهي. يوري پيڊيز هڪ انوکو لفظ استعمال ڪري مصرعي کي تمام گهڻو خُوبصُورت بڻائي ڇڏيو آهي. اسڪائي لس جي ڊرامي فلوڪٽي ٽيس (PHILOCTETES) ۾ اُهو مصرعو هيئنئن آهي:

”هڪ گهائو ڦَٽ مُنهنجي جسم کي کائي رهيو آهي.“

يوري پيڊيز هڪ لفظ بدلائي ڇڏيو آهي. کائي رهڻ بدران هُن پي رهيو آهي / چِڪي رهيو آهي استعمال ڪيو آهي.

”هڪ گهائو ڦٽ مُنهنجي جسم کي پي رهيو آهي.“

(ساڳيءَ ريت شاهہ لطيف پڻ لطف الله قادري، شاهہ ڪريم، ميون عنايت

رضوي جي شعرن ۾ ٿورڙا لفظ مٽائي، سونهن جو نئون منظر نامو تخليق ڪيو آهي. ش ۾)

(ان کان پوءِ ارسطوءَ اهڙي قسم جا ٻيا بہ چار يوناني شاعر مثال ڪاڻ پيش ڪيا آهن.)

تناسب ۽ موقعي مان مُرڪب لفظ ۽ ڌاريا لفظ استعمال ڪرڻ وڏيءَ خوبيءَ جي ڳالهہ آهي ليڪن سڀ کان وڏي خوبي هيءَ آهي تہ تشبيهن جي استعمال تي دسترس هُجي ڇو جو رُڳو اها ئي اهڙي شئي آهي جيڪا حاصل ڪرڻ سان حاصل ٿي سگهي ٿي. ٻن مُختلف شئين ۾ مُشابهت کي محسُوس ڪرڻ خُدا داد ذهانت/ذات جي نشاني آهي.

مُختلف قسمن جي لفظن ۾ مُرڪب لفظ وزن بحر اورانگهيندڙ شاعريءَ لاءِ وڏيڪ موزون آهن. اجنبي لفظ رزميا شاعريءَ لاءِ ۽ تشبيهي لفظ آئمبي شاعريءَ لاءِ نهڪندڙ ٿي بيهندا! رزميا شاعريءَ ۾ تہ هر طرح جي لفظن جي ڪيفيت ٿي سگهي ٿي پر آئمبي شاعري سچ پُڇو تہ هڪ لحاظ کان عام ٻوليءَ جو نقل ڪندي آهي. ان ۾ اُهي لفظ ڀلا لڳندا آهن جيڪي نثر ۾ استعمال ٿيندا آهن. انهن لفظن ۾ ڳالهہ ٻولهہ جا لفظ، تشبيهون ۽ سجاوَٽي لفظ شامل آهن.

ٽريجڊيءَ ۽ عمل جي ذريعي نقل جي مُتعلق اسان هِن حصي ۾ جيڪو ڪُجهہ لکي آيا آهيون سو ڪافي/ گهڻو آهي.

رزميا شاعري

ټيون پاګو

رزميا شاعري

(1)

رزميا شاعري ۽ ٽريجڊي:

هڪ ئي بحر ۾ لکيل شاعري يعني رزميا شاعري جي رُوئداد جي اُها ئي ڊرامائي ترتيب هُجڻ گهُرجي جيڪا ٽريجڊيءَ ۾ هُوندي آهي. اهڙي شاعريءَ جو موضُوع بہ اهڙو هُجڻ گهُرجي جنهن ۾ هڪ پُورنتا ۽ مُڪملتا هُجي، جنهن ۾ ابتدا/آغاز وِچ ۽ پُڄاڻي موجُود هُجي. بلڪل اهڙيءَ رِيت مُڪمل هُجي جيئن هر جاندار هُوندو آهي. اهڙي شاعريءَ مان حِظ حاصل ٿيندو هُجي ۽ ترتيب ۾ اهڙي شاعري تاريخ کان مُختلف هُجي ڇاڪاڻ تہ تاريخ هڪ عمل کي بيان نہ ٿي ڪري بلڪِ هڪ دور جا سڀ واقعا بيان ڪري ٿي جيڪي ان زماني ۾ ڪنهن هڪ شخص کي مختلف شخصن سان پيش آيا هجن. تاريخ اهڙن واقعن کي بيان ڪري ٿي جن جو هڪ ٻئي سان ڳانڍاپو هُوندو آهي. مثال طور سالامس (SALAMIS) جي بحري لڙائي ۽ سسليءَ ۾ قرطاجنا واسين سان ويڙهہ هڪ ئي زماني جا واقعا آهن پر مقصد يا نوعيت جي اعتبار کان انهن ٻنهي جو هڪ ٻئي سان ڪو تعلق نہ آهي. مُسلسل تاريخي واقعن ۾ بہ اسان ڏِسئُون ٿا تہ هڪ کان پوءِ ٻيو واقعو پيش ايندو آهي پر هيءُ ضروري نہ آهي تہ ٻئي واقعي جو پهرئين واقعي سان ڪو تعلق هُجي.

اڪثر شاعر شين کي وچڙائڻ جي غلطي ڪري ويندا آهن. پر ڪي ڏاها شاعر پنهنجي تخيلاتي سگهہ وسيلي شين کي چٽو ڪري پيش ڪندا آهن. ان ڏس ۾ هومر جي خُدا داد/ذات ۽ سندس صلاحيتن جي اُڏام

سينيءَ کان عظيم آهي. هُن پنهنجي نظم ۾ جنگ جي سمورن واقعن کي شامل ڪرڻ بدران صرف هڪ اهڙي مُڪمل عمل چُونڊ ڪئي آهي جنهن ۾ آغاز ۽ انجام ٻئي موجُود آهن. جيڪڏهن هُو جنگ جي سمورن واقعن کي شامل ڪري هان تہ هُو انهن کي هڪ نظم ۾ چڱيءَ طرح سموهي نہ سگهي هان ۽ جيڪڏهن هُو انهن کي اختصار سان بيان ڪري هان تہ نظم ايڏو گِنجرجي وڃي هان جو مطلب ئي ٻواٽي تي اچي وڃيس هان. بجاءِ ان جي تہ هُن جنگ جي صرف هڪ واقعي کي چُونڊيو آهي ۽ ٻيا واقعا مثال طور جهازن جي فهرست وغيرهہ محض تذڪري طور بيان ڪيا اٿائين. ان جي ڪري هُن جي نظم ۾ نوعيتون پيدا ٿي ويون آهن پر ٻيا شاعر ان جي اُبتڙ پنهنجي موضُوع لاءِ هڪ شخص جا سڀ ڪارناما يا هڪ زماني جا سڀ واقعا يا هڪ اهڙو عمل جنهن جا گهڻا ئي پاسا هُجن چُونڊن ٿا. قبرس واسي ۽ ننڍي ايليڊا جي ليکڪ اها ئي غلطي ڪئي آهي. هومر جي ايليڊ ۽ اوڊيسيءَ ۾ جيڪو مواد موجُود آهي اُن تي صرف هڪ يا وڌ ۾ وڌ بہ ٽريجڊيون لکي سگهجن ٿيون پر "قبرس واسي" ۾ ڪيئي ٽريجڊين جون رُوئدادون مهيا ٿي سگهن ٿيون ۽ ننڍي ايليڊا مان تہ گهٽ ۾ گهٽ اَٺن ٽريجڊين جون جون رُوئدادون لکي سگهجن ٿيون. جن جا نالا هي ٿي سگهن ٿا بارُود لاءِ لڙائي، فلوڪٽي ٽيس، نيوٽپالي مَس، يوري پيس، آوارو اسپارٽا دالي، ٽرئي جي شڪست ۽ ٻيڙي جي واپسي وغيره!

ٽريجڊيءَ وانگر رزميا شاعريءَ جا بہ چار قسم ٿي سگهن ٿا. سادي، پيچيده، اخلاقي ۽ اَلمناڪ. موسيقيءَ ۽ سجاوٽ کان سِواءِ اُن جا حصا بہ اوترا ئي ٿيندا آهن جيترا ٽريجڊيءَ جا ڇاڪاڻ تہ رزميا شاعريءَ ۾ بہ انقلابن، دريافتن ۽ سانحن جي ضرورت پوَندي آهي ۽ اُن کي بہ مُناسب تاثرن ۽ خوبصورت ٻوليءَ سان ڀرپُور هُجڻ گهُرجي. انهن سڀني ڳالهين جا اولين ۽ صفا مُڪمل ۽ چٽا مثال اسان کي هومر جي شاعريءَ ۾ ملن ٿا.

هومر جي تصنيف ايليڊ سادي هڪ المناڪ قسم جو نمُونو آهي ۽ اوڊيسي پيچيده (ڇو ته ان ۾ ڳولهائون/ڪوجناڻون وڏيءَ جهجهائيءَ سان آهن) ۽ اخلاقي نوعيت جي آهي. وڌيڪ هيءَ ڳالهه به اهم آهي ته ٻولي ۽ تاثرن جي حوالي سان ٻيا سڀئي شاعر هن جي اڳيان بيڪار آهن.

(**2**)

رزميا شاعري ٽريجڊيءَ کان پنهنجيءَ رُوئداد جي ڊيگهه ۽ پنهنجي بحر جي ڪري به مُختلف آهي.

رزميا شاعريءَ جي ڀڃاڙ:

رزميا شاعري لاءِ ڊيگهه جي حوالي سان هڪ مُناسب معيار جو ذڪر ڪيو ويو آهي. نظم ايترو ڊگهو هُجي جو هڪ نظر ۾ ان جو آغاز ۽ انجام سمجهه ۾ اچي وڃي ۽ اهو ان صُورت ۾ ٿي سگهي ٿو ته قديم رزميا نظم جيڏا ڊگها هُوندا هُئا اُنهن جي مُقابلي ۾ مُختصر نظم لکيا وڃن ۽ انهن جي ڊيگهه اُنهن ٽريجڊين جيتري هُجي جيڪي هڪ ئي ويهڪ ۾ ٻُڌي سگهجن.

تنهن هُوندي به رزميا شاعريءَ ۾ هڪ وڏي ۽ خاص خوبي اهڙي به آهي جنهن جي ڪري نظم جو ملهه جهڙوڪر وڌي وڃي ٿو. هڪ ئي وقت پيش آيل واقعن کي ٽريجڊيءَ ۾ هڪ ئي وقت پيش نٿو ڪري سگهجي. ٽريجڊي هڪ ئي وقت صرف هڪ واقعي جي نقل ڪري سگهي ٿي جيڪو اسٽيج تي پيش ٿي سگهي ۽ جنهن ۾ اداڪار مصرُوف هجن. ان جي اُبتڙ جيئن ته رزميا نظم بيان جي ذريعي نقل ڪري ٿو ان ڪري ان ۾ اهڙا واقعا به بيان ڪري سگهجن ٿا جيڪي هڪ ئي وقت پيش اچن پر ان لاءِ ضروري آهي ته انهن جو نظم جي موضُوع سان گهرو تعلق هُجي، پر

انهن واقعن جي ڪري نظم ڏاڍو ڏگهو ٿي ويندو آهي.

رزميا شاعريءَ کي ٽريجڊيءَ جي ڀيٽ ۾ اهو فائدو حاصل آهي ته ان جي وِچ وِچ ۾ ٻين واقعن جو ذڪر ڪري سگهجي ٿو جنهن سان ان جواثرڀيٽو ٿي پوي ٿو. جيڪڏهن ٽريجڊيءَ ۾ مُسلسل هم آهنگي پري وڃي ته طبيعت ڏاڍي پرجي ايندي آهي ۽ اهو ئي ڪارڻ آهي ته گهڻيون ٽريجڊيون اسٽيج تي ڪامياب نه ٿينديون آهن.

بحر جي حوالي سان رجزي بحر رزميا شاعريءَ لاءِ تمام گهڻو موزون هوندوآهي. جيڪڏهن ڪو شخص پنهنجو بياني نظم ڪنهن ٻئي بحر ۾ يا مُختلف بحرن ۾ موزون ڪري پيش ڪري ۽ ان ۾ ڪامياب به وڃي ته اهويقينن هڪ وڏو اوکو ڪم هوندو. ڇاڪاڻ جو رجزي بحر ٻين سڀني بحرن کان وڌيڪ سنجيدو ۽ شاندار آهي. تشبيهُون ۽ انوکا لفظ هن بحر جي سجاڻ هوندا آهن. ڇو ته بياني نقل ۾ انهن لفظن کي وِکير سان وَرتڻ جي وڏي گُنجائش موجود هوندي آهي.

آئمبي ۽ ٽروڪائي بحرن ۾ وڌيڪ حرڪت هُوندي آهي. انهن مان ٽروڪائي بحر ناچ لاءِ وڌيڪ نهڪندڙ هوندوآهي ۽ ۽ آئمبي عمل (تمثيل) لاءِ موزون آهي. جيڪڏهن انهن مُختلف بحرن کي اهڙيءَ رِيت ملايو وڃي جيئن ڪيرمون (CHAERMON) ڪيو آهي ته نظم عجيب چوںءَ چُوںءَ جو مُربو بڻجي ويندو. ڊگها نظم لکندڙ هر شاعر هميشه رجزيا بحر استعمال ڪيا آهن. جيئن ته اسان هِن کان پهريان چئي آيا آهيون فطرت هِن معاملي ۾ پاڻ رهبري ڪندي آهي.

(**3**)

مٿي ڄاڻايلن شعراڻي هنر سبب ۽ ٻين تمام گهڻين صفتن جي ڪري اسان هومر جي تعريف ڪريون ٿا. هڪ صفت هيءَ به آهي ته

صرف اُهو ئي اهڙو شاعر آهي جيڪو اهو چڱيءَ رِيت سمجهي سگهيو آهي تہ نظم ۾ شاعر کي پاڻ کي ڪهڙو ڪم سر انجام ڏيڻ گهُرجي؟ جيستائين ٿي سگهيس شاعر پاڻ شاعر جي حيثيت سان تمام گهٽ سامهُون اچي ڇو جو سندس اصل مقصد نقل آهي ۽ هڪ شاعر جي صُورت ۾ هُو چڱيءَ رِيت نقل نہ ٿو ڪري سگهي. پنهنجي نالي جا شوقين تمام گهڻا شاعراڻين صنعتن ۾ ناڪام رهيا آهن. ۽ هو تمام گهٽ بلڪ نالي ماتر نقل ڪري سگهن ٿا. ان جي اُبتڙ هومر ڪُجهہ ابتدائي شعرن کان پوءِ پنهنجي هر نظم ۾ ڪنهن آدميءَ يا عورت يا ڪنهن ٻئي ڪردار سان تعارف ڪرائي ٿو ۽ سندس سڀئي ڪردار پنهنجي پنهنجي جُداگاڻي سيرت رکن ٿا.

(4)

ٽريجڊيءَ ۾ تعجب جي عنصرن جي وڏي ضرورت رهي ٿي، ليڪن رزميا شاعري ان کان بہ هڪ قدم اڳتي وڌي ناممڪن ۽ عقل جي اُبتڙ شين کي بہ جائز سمجهي ٿي. ناممڪن ۽ حقيقتن جي اُبتڙ واقعن مان انتها درجي جو تعجب پيدا ٿيندو آهي. رزميا شاعريءَ ۾ اِهو اِن ڪري جائز آهي تہ عمل نظر نہ ٿو اچي. (حالانڪہ اهو تمثيل نہ ڪيو ويندو آهي) مثال طور ايچي لس جي هيڪٽر جو پيڇو ڪرڻ جو واقعو اهڙو آهي جو ان کي اسٽيج تي پيش ڪرڻ ڏکيو هوندو. يوناني فوج پنهنجيءَ جاءِ تي بيٺل آهي ۽ پيڇي ۾ ڪو بہ حصو ناهي وٺي رهي. ۽ ايچي لس اشاري سان اُن کي روڪي رهيو آهي تہ هُو انهن ٻنهي جي وِچ ۾ دخل نہ ڏئي پر رزميا شاعريءَ ۾ اهو واقعو مهمل نہ ٿو لڳي. تعجب جي عنصر مان هميشہ حظ حاصل ٿيندو آهي. اهو ان مان ظاهر ٿئي ٿو تہ جڏهن اسان ڪو قصو بيان ڪريون ٿا تہ پنهنجي ٻُڌوانن کي خوش ڪرڻ لاءِ ٿورو مُبالغو بہ ڪري ويندا آهيون.

(5)

ناقابلِ تعريف واقعن کي سليقي سان بيان ڪرڻ ٻين شاعرن هومر کان سِکيو آهي. در حقيقت اِهو هِڪ مُغالطو آهي. جڏهن لوڪ ڏِسن ٿا تہ هڪ ڳالهہ عام طور ٻيءَ سان جُڙيل آهي يا اُن کان پوءِ پيش آئي هُجي. ان ڏس ۾ دماغ ڏوڪو کائي ويندو آهي ۽ هيءُ نتيجو نڪرندو آهي تہ ٻي ڳالهہ بہ ضرور پيش آئي هُوندي.

(6)

شاعر کي گهُرجي تہ وقت جي ناممڪن ڳالهين کي اَڻٽيٺين ڳالهين تي ترجيح ڏئي. امڪان جي خلاف واقعن سان پنهنجي خاڪي کي پُر ڪرڻ دوران اُن کي ڪوشش ڪري ان قسم جو هڪڙو واقعو بہ رُوئداد ۾ شامل نہ ڪرڻ گهرجي. جيڪڏهن اهڙي واقعي کي ڪنهن سبب جي ڪري شامل ئي ڪرڻو هُجي تہ هُو ان جو ضرُور خيال رکي تہ اهو نظم جي عمل کان ٻاهر هُجي. مثال طور ايڊيپس جو ان امر کان واقف نہ هُجڻ تہ ليئِيئَس (LAIUS) نيٺ ڪيئن ٿيو؟ ان قسم جي واقعي کي ڊرامي جي عمل ۾ شامل ڪرڻ وڏي غلطي آهي. ان غلطيءَ جو مثال اليڪٽرا (ELLECTRA) جي اُن حصي ۾ ملي ٿو جنهن ۾ پي ٿيا جي راندين ۾ جيڪي واقعا پيش آيا اُنهن کي بيان ڪيو ويو آهي يا ٻيو مثال ”مِيياواسي“ ۾ ملي ٿو جنهن ۾ هڪ شخص ڳالهہ ٻولهہ کان سِواءِ ٽيگيا کان ميبيا تائين سفر ڪيو. هاڻي جيڪڏهن ڪو اِهو چئي تہ جيڪڏهن اهي واقعا بيان نہ ڪيا وڃن هان تہ ڊرامي جي رُوئداد ٻُسي ٿي وڃي هان تہ اِها ڳالهہ هڪ طرح سان چوَڻ واري جي چرپائي هُوندي.

شاعر کي شروع کان ئي احتياط وِرتڻ گهُرجي تہ پنهنجيءَ رُوئداد کي اهڙي نمُوني ترتيب ئي نہ ڏئي پر بهر حال جيڪڏهن ان قسم جو واقعو

رُوئداد ۾ شامل ٿي ئي ويو آهي ۽ ان کي هڪ حد تائين وقت جوڳو بڻائڻ جي ڪوشش ڪئي وئي آهي ته ڪل خير! اُن کي رهڻ ڏنو ويجي. حالانڪِ اهو پاڻ مهمل آهي. مثال طور اوڊيسيءَ جو اُهو حقيقت کان مٿانهون قصو جنهن ۾ اٿاڪا جي ڪناري تي يوليسيز جي لهڻ جو ذڪر آهي. ڪنهن معمُولي شاعر جو لکيل هُجي هان ته سهپ جوڳو نه هُجي هان پر هومر هِن نظم ۾ اِن لُغويَت کي ٻين خوبين جي ذريعي لڪائي ڇڏيو آهي.

(7)

زبان ۽ عمل جي رفتار ۾ تناسُب:

نظم جي اُنهن حصن ۾ جتي عمل جي رفتار سُست آهي، انهن ۾ ٻوليءَ کي وڏيءَ خوبصورتيءَ سان استعمال ڪرڻ گهُرجي ڇو جو انهن حصن ۾ تاثرن ۽ طور طريقن مان ڪا به مدد نه ملندي آهي. ان جي اُبتڙ جتي طور طريقن ۽ ڇهري جي تاثرن کي ظاهر ڪرڻ جو موقعو هجي اُتي تمام گهڻي سهڻي ٻولي استعمال نه ڪئي وڃي نه ته ٻيون خوبيون پڌريون نه ٿي سگهنديون. ۽ ٻوليءَ جو حسن ٻين خوبين کي لڪائي ڇڏيندو.

نقادن جا اعتراض ۽
سندن جواب ڏيڻ جا اُصول

چوٿون ڀاڱو

نقادن جا اعتراض ۽
سندن جواب ڏيڻ جا اُصول

(1)

تنقيدي اعتراضن ۽ اُنهن کي جواب ڏيڻ جا جيڪي ذريعا ۽ طريقا موجود آهن يا هجڻ گهرجن اسان هتي اُنهن جو پيرائتو ذڪر ڪنداسين.

(1) جيئن ته شاعر جو ڪم به مُصور يا ڪنهن ٻئي صناع (سُگهڙ) وانگر نقل ڪرڻ آهي ان ڪري سندس نقل جا موضُوع ٽن ئي نمُونن جا ٿي سگهن ٿا. پهريون يا ته هُو چيزن کي اهڙيءَ رِيت پيش ڪري سگهي ٿو جهڙيون اُهي پهريان موجود هُيون. ٻيو يا جيئن اُهي سمجهيون يا بيان ڪيون وڃن ٿيون. ٽيون يا جيئن اُنهن کي هُجڻ گهُرجي.

(2) شاعر جي اظهار جو ذريعو لفظ آهن. پوءِ ڇو نه اُهي لفظ عام هُجن يا انوکا يا تشبيهي يا زبان جي اُنهن مُختلف تبديلين ۽ جدتن سان سجايل هجن جن جي استعمال جو شاعر کي حق آهي.

(3) وڌيڪ هيءَ ته صحيح هُجڻ جو معيار شاعري ۾ ڪُجھ ٻيو آهي ته سياست ۽ آرٽ جي ٻين نمونن ۾ ٻيو ٿي سگهي ٿو.

شاعريءَ ۾ ٻن قسمن جي غلطي ٿي سگهي ٿي. هڪ اصلي ٻي اتفاقي! اصلي غلطي هيءَ آهي ته شاعر ۾ نقل ڪرڻ جي صلاحيت ئي موجُود نه هُجي پوءِ به اُهو نقل ڪرڻ جي ڪوشش ڪري. اِن صُورت ۾ ان

جي شاعري مهڙ کان ئي غلط هُوندي. اتفاقي غلطي هيءَ آهي ته هُو چڱيءَ رِيت نقل ته ڪري سگهي ٿو پر چُونڊ ۾ ڪڏهن ڪڏهن غلطي ڪري وڃي. مثال طور هُو هڪ گهوڙي بابت هيءُ بيان ڪري ٿو ته اُهو ٻئي ساڄا پير هڪ ئي وقت کڻندو آهي يا جيڪڏهن هُو طب جي باري ۾ ڪُجھ لکڻ ۾ ناممڪن ڳالهيون لکي ڇڏيندو آهي ۽ ٻين فنن بابت اهڙي نمُوني جون غلطيون ڪري ٿو ته اهي سڀ غلطيون شاعريءَ جون اصلي غلطيون نه ٿيون چئي سگهجن بلڪِ اتفاقي غلطيون آهن.

(2)

اِنهن بيانن جي آڌار تي اسان نقادن جي شڪن، شُبهن يا اعتراضن جو جواب ڏئي سگهئُون ٿا.

پهريان اُنهن مامرن ڏانهن اچُو جن جو شاعر جي پنهنجي فن سان تعلق آهي. جيڪڏهن هن سان سندس فن جو مقصد (مقصد جو اسان ذڪر ڪري چُڪا آهيون) حاصل ٿئي ٿو ته غلطي معافي جوڳي هوندي. ڇاڪاڻ جو انهيءَ غلطيءَ جي ڪري نظم جو ڪو نه ڪو حصو ته وڌيڪ پُراثر لڳندو آهي. "هيڪٽر" جي پيڇي جي واقعي جو مثال وٺو! جيڪڏهن شاعريءَ جي خاص اصُول کي ٽوڙڻ بنا به مقصد حاصل ٿي سگهي هان يا ان کان بهتر نڪري سگهي هان ته اُن صُورت ۾ اها چُڪ معافيءَ جوڳي هُجي هان ڇو جو غلطي ڪهڙي به ڇو نه هُجي جيڪڏهن ممڪن هُجي ته اُن کان پاسو ئي ڪرڻ گهُرجي.

اِهو ضرور ڏسڻ گهُرجي ته غلطيءَ جو اثر شاعريءَ جي فن تي پوَندو يا ڪنهن صفا معمُولي واقعي تي! مثال طور اِهو نه ڄاڻڻ ته هرڻ جا سِڱ ٿيندا آهن. ايڏي وڏي غلطي نه آهي جيتري ٻُجي سان (هٿ ڍگهيڙي) ان جي تصوير ڪيڙڻ آهي.

(3)

وڏيڪ تہ جيڪڏھن ھيءَ اعتراض ڪيو وڃي تہ شاعر ڪا ڳالھہ اھڙي چئي آھي جا حقيقت جي مُطابق نہ آھي تہ اُھو جواب ڏئي سگھي ٿو. مون ان ڪي ائين بيان ڪيو آھي جيئن اُن کي ھُجڻ گھُرجي. سوفو ڪليز (نُقط چِينيءَ جو) اعتراض جو اھو ئي جواب ڏنو ھو. مان ماڻھن کي اھڙيءَ طرح پيش ڪندو آھيان جيئن اُنھن کي ھُجڻ گھُرجي. يوري پيڊيز اھڙيءَ رِيت پيش ڪري ٿو جيئن اُھي آھن.“ ۽ سندس اھو جواب مُناسب ۽ موزون ھو.

جيڪڏھن شاعر جو بيان انھن ٻنھي طريقن مان ڪنھن تي پُورو نہ ٿو لھي تہ اُھو ايئن بہ چئي سگھي ٿو تہ ھُن واقعن کي ھيئنئن بيان ڪيو آھي جيئن اُھي مشھُور آھن ۽ سمجھيا ويندا آھن تہ ديوتائن جي شاعراڻي مدح ان قسم جي ھُوندي آھي. زينو فينس (XENO PHANUS) چيو آھي تہ ھن جا بيان ڪيل خيال نہ ڪي تہ سيني کان بھتر آھن نہ ئي وري سيني کان سچا آھن، مگر اھي اھڙا خيال آھن. جيڪي ھن ھين وٽان وقت بہ وقت استعاري طور ورتا آھن. بھر صُورت اھي ڳالھيون اھڙيون آھن جيڪي ڪنھن کي پليءَ پت معلُوم نہ آھن.

اھو بہ ٿي سگھي ٿو تہ شاعر جو بيان عين حقيقت مُطابق ھُجي ۽ حقيقت کي اعليٰ بڻائي نہ ڏيکاريندو ھُجي. مثال طور سُتل سپاھين جي بارُود جي ھيءَ تعريف ”ھُنن جي پير ۾ ھُنن جا نيزا زمين تي اُڀا بيٺل ھُئا“ اھو اُن زماني جو دستُور ھو ۽ ھاڻي بہ اليريا واسين جو اھو ئي دستُور آھي.

(4)

اھو جاچڻ لاءِ تہ شاعر ڪنھن ڪردار کان جيڪو ڪُجھ چوايو آھي يا جيڪو ڪم ڪرايو آھي اُھو نيڪ آھي ۽ نہ اسان کي صرف اُن

تقرير يا اُن عمل کي ئي نظر ۾ نہ رکڻ گھُرجي بلڪِ انھن شين کي بہ نظر ۾ رکڻ گھرجي تہ اھا تقرير ڪنھن ڪئي آھي يا اھو ڪم ڪنھن ڪيو آھي؟ ڪنھن سان مُخاطب ٿي ھُن اھا تقرير ڪئي آھي ۽ ڪڏھن ۽ ڪھڙي طريقي سان ۽ ڪھڙي مقصد لاءِ؟ مثال ان جو مقصد ڪنھن بھتر خوبيءَ کي پيدا ڪرڻ يا ڪنھن وڏيڪ بدنما خرابيءَ کي درگُذر ڪرڻ تہ نہ ھو؟

(5)

جيڪڏھن شاعر جي زبان ڏانھن ڌيان ڏريو وڃي تہ تمام گھڻن اعتراضن کي درگُذر ڪري سگھجي ٿو. مثال طور ھِي شعر کي ڏسو!

خچرن ۽ ڪتن تي بيمارين جو اثر سينيءَ کان اڳ ٿيو

ھِن شعر جي مُدافعت ھيءَ چئي ڪري سگھجي ٿي تہ شاعر خچرن کي در اصل خچرن جي معنيٰ ۾ نہ استعمال ڪيو آھي بلڪِ ھڪڙن اوپرن محاورن جي ٻَل تي پاسبانن جي معنيٰ ۾ استعمال ڪيو آھي.

يا مثال طور اُھو مصرعو جنھن ۾ ڊولون جو ھِنن لفظن ۾ ذڪر ڪيو اٿائين ”ھُن جو جسم ڏِسڻ ۾ ڪُريھُہ (ڪُرائيندڙ) ھو“ ان جي معنيٰ ھيءَ نہ آھي تہ حقيقت ۾ اُن جو جسم ڪُرائيندڙ ھو بلڪِ سندس مُک بدشگل ھو. اھو محاورو اقريطش جي رھواسين جو آھي جنھن کي شاعر استعمال ڪيو آھي يا مثال ھيءَ فقرو ”شراب جي پُرڪو تيز ڪريو!“ ان جي ھيءَ معنيٰ نہ آھي تہ تيز شراب پيئندڙن لاءِ شراب جو پڙڪو ٻيڻو ڪري ڇڏيو بلڪِ اھو تہ شراب کي جلديءَ پيش ڪيو!

ڪڏھن ائين بہ ٿيندو آھي تہ جيڪو بيان ڪيو ويو ھُجي مثال طور ھِن شعر ۾ ان رات سڀيئي ديوتا ۽ ماڻھو خوابن ۾ وڃايل ھئا.

پر ان کان پوءِ ھڪ دم شاعر چئي ٿو:

ڪڏھن ڪڏھن ھو جڏھن ترائي جو ميدان ڏسندو ھو

تہ هن جي ڪنن ۾ بانسرين ۽ شهنائين جا آواز گونجڻ لڳندا هئا.

پهرئين مصرعي ۾ ”سيئي“ لفظ استعاري طور استعمال ڪيو ويو آهي جنهن جو اصلي مقصد ”اڪثر“ آهي.

لفظ ”ڪڏهن ڪڏهن“ تي غور ڪرڻ سان شاعر جي مفهُوم جو پتو پئي ٿو. ڪڏهن (جيڪڏهن ڪو مُشڪل شعر هُجي تہ) صحيح اُچار تي غور ڪرڻ سان شعر جي اصلي معنيٰ سمجهہ ۾ اچي ويجي ٿي.

هڪ ڳالهہ جو خيال رکڻ گهُرجي تہ ڪڏهن ڪنهن لفظ جي معنيٰ مُبهم (ٻواٽي) بہ ٿيندي آهي. روز مرهي ڳالهہ ٻولهہ مان ڪُجهہ لفظن جي وضاحت ٿيندي آهي. مثال طور (عام يوناني ڳالهہ ٻولهہ ۾) ”شراب“ جو لفظ گڏجي سڏجي پيئڻ جي چيز لاءِ بہ استعمال ٿيندو آهي. ان ڪري ”جڏهن گيني ميڊ (GANYMEDE) جيڪو پيتر لاءِ شراب ڏوگهيو“ ٻيون معنائون رکي ٿو ڇو جو ديوتا ڪڏهن بہ شراب نہ پيئندا آهن. ان کي سڪٽو استعارو ڪري سمجهڻ گهرجي. اهڙيءَ رِيت لوهارن کي پِتل ٺٺائيندڙ بہ چيو ويندو آهي, اهو بہ هڪ استعارو آهي.

جڏهن ڪنهن مصرعي ۾ ڪو لفظ معنيٰ جي لحاظ کان مُتضاد معلُوم ٿيندو آهي تہ اُن جو لحاظ رکڻ گهُرجي تہ ان موقعي تي ان جون ڪيتريون معنائون ٿي سگهن ٿيون؟ مثال هن مصرعي کي ڏسو ”نيزو اُتي ئي جمي ويو!“ ان جي معنيٰ هِن موقعي تي هيءَ آهي تہ نيزي کي اتي ئي روڪيو ويو يا نيزي جو وار پَلٽايو يا مٽايو ويو.

ڪنهن لفظ جون سيئي مُختلف معنائون معلُوم ڪرڻ جو بهترين طريقو هيءُ آهي تہ ان لفظ جا جيترا بہ مفهُوم هجن اُنهن سيني کي نظر ۾ رکيو وڃي.

گلاڪن (GLAUCON) سچ چيو آهي ”اڪثر نقاد ڪنهن ڳالهہ کي بي سبب جيئن چاهن ٿا, سمجهي وٺن ٿا ۽ وري پنهنجن ئي

ڪيل نتيجن کي صحيح سمجهي اُنهن جي آڌار تي بحث ڪن ٿا. جڏهن هڪ پيرو هُو پنهنجي راءِ ظاهر ڪري ڇڏيندا آهن تہ پوءِ جيڪو ڪُجهہ سندن راءِ جي خلاف يا ان کان مُختلف هُجي اُن کي غلط قرار ڏئي ان تي اعتراض ڪن ٿا.“

مثال طور ڪاريس (ICARIUS) بابت جيڪو هڪڙو تڪراري مسئلو آهي اُن تي نقادن جي هيءَ راءِ آهي تہ هُو ليسي ڊي مون جو رهندڙ هو ۽ جڏهن ٽيلي ماڪس (TELEMACHUS) ان مُلڪ جو سفر ڪيو تہ هُو ساٽس ضرور مليو هُوندو. پرسفالينا واسين ۾ هيءَ روايت عام آهي تہ يولي سيز جي زال هُنن جي پنهنجي وطن جي رهواسڻ هُئي ۽ هُو چوَن ٿا تہ سندس پيءُ جو نالو اڪاريس نہ بلڪِ اڪاڊيس هو. ان مان ظاهر ٿئي ٿو تہ نقادن جو اهو سڄو اعتراض محض هڪ غلطيءَ ئي آهي.

(6)

عام طور تي ناممڪن شين کي ٽن بُنيادن تي جائز سمجهي سگهجي ٿو.

(1) جيڪڏهن مَنجهائُن شاعريءَ جو اصل مقصد حاصل ٿئي ٿو.

(2) يا جيڪڏهن انهن مان واقعا جهڙا آهن تن کان بهتر معلُوم ٿي سگهن ٿا.

(3) يا جيڪڏهن عام راءِ اُنهن کي مڃي سگهي ٿي.

انهن صُورتن ۾ ناممڪن ڳالهين جو استعمال جائز آهي.

جيستائين شاعريءَ جي گهُرجن جو تعلق آهي تہ اهي وقت جي ناممڪن ڳالهين کي امڪاني پر حقيقتن جي اُبتڙ واقعن تي ترجيح حاصل آهي.

ان لحاظ کان تہ واقعا جهڙا آهن اُن کان ڀلا ڪري ڏيکاريا وڃن.

شاعر ڪي زيوڪس (ZEUXIS) جي تصويرن جيان شبيهہ ڪي اصل کان وڌيڪ مُڪمل ٺاهي پيش ڪرڻ گهُرجي.

عوامي راءِ يا عام طور تي جن شين کي مجيو ويندو آهي اُنهن جي لحاظ کان حقيقتن کي اورانگهيندڙ ڳالهين ۽ مهمل ڳالهين کي بہ شاعريءَ ۾ استعمال ڪري سگهجي ٿو حالانڪہ هي چئي چڏڻ بہ ضرُوري آهي تہ هِن قسم جون ڳالهيون در حقيقت روايتن کان مٿانهيون نہ هُونديون آهن ڇو جو هيءَ عام روايت آهي تہ اهڙيون گهٽيون ڳالهيون پيش اچي وڃن ٿيون جيڪي تهذيب سان ٺهڪندڙ نہ آهن.“

(**7**)

جيڪي ڳالهيون اسان کي تضادن واريون لڳنديون هُجن اسان اُنهن جي اهڙيءَ رِيت جاچ ڪريون جيئن منطقي حجت ۽ استدلال ۾ ڪئي ويندي آهي يعني ڇا اها ڳالهہ انهن ئي معنائُن ۾ ڪئي وئي، يا ان جو اهو ئي تعلق آهي؟ يعني ڇا ان جو مطلب اهو ئي آهي؟ ان مسئلي کي اهڙيءَ رِيت حل ڪرڻ گهُرجي جو اها ڳالهہ ڄاڻي سگهجي تہ شاعر آخر چوڻ ڇا ٿو چاهي؟ يا ڪو سمجهدار همراهہ ان مان ڪهڙو نتيجو ڪڍي سگهي ٿو؟

جيڪڏهن روايتن جي اُبتڙ واقعن يا نا مناسب طور طريقن جو ضرُورت کان سواءِ استعمال ڪيو وڃي تہ بيشڪ تنقيد ۾ اُنهن تي سخت اعتراض ڪري سگهجن ٿا. يوري پيڊيز جي ڊرامي ايجيئاس (AEGEOS) جا غير امڪاني واقعا يا اُن جي ڊرامي آرسٽيز ۾ ميني لاس جي بي ڍنگي صُورت ان جا مثال آهن.

گهڻو ڪري تنقيد نگارن جي اعتراضن جا هي پنج بُنياد آهن.

(1) هُوڪنهن واقعي کي ناممڪن قرار ڏئي ڇڏن ٿا.

(2) امڪان جي اُبتڙ

(3) اخلاقي بُڇڙائي

(4) مُتضاد/تضاد

(5) فني اوڻايون

اسان جيڪو ڪُجهہ چئي چُڪا آهيون اُن جي مدد سان انهن اعتراضن جا جواب ڀارنهن حوالن سان ڏئي سگهجن ٿا.

ٽريجڊي رزميا شاعريءَ
کان افضل آهي

پنجون پاڱو

ٽريجڊي رزميا شاعريءَ کان افضل آهي

(1)

شاعري نقل آهي، اهو تہ طئي آهي، پر هيءُ سُوال بہ ڪري سگهجي ٿو تہ نقل لاءِ ڪهڙو طريقو مناسب آهي؟ حزنيا يا رزميا؟

جيڪڏهن هيءُ مڃيو وڃي تہ جيڪو فن وڌيڪ نفيس آهي اُهو تقابلي طور وڌيڪ بهتر هُوندو ۽ هر طرح کان نفيس اُهو ئي فن هُوندو جيڪو بهتر قسم جي ڏسندڙن کي وڌيڪ پسند اچي، تہ اُن مان هيءُ نتيجو بہ نڪري ٿو تہ اُهو فن جيڪو هر چيز ۽ سڀ نمُوني جو نقل ڪري ٿو تہ پڪ سان اهو غير شائستو (چس کان وانجهيل) هُوندو ۽ اُن ۾ نفاست نہ هُوندي. اِن ڀڃاڙڪي قسم جي فن ۾ ڏسندڙن کي جڻ تہ ڪُند ذهن سمجهيو وڃي ٿو ۽ اداڪار پنهنجي طرفان تمام گهڻيون شيون واڌاري طور اتڪائي ڇڏين ٿا ۽ قسمين قسمين ڪي وڻندڙ تہ ڪي اڻوڻندڙ حرڪتون ڪن ٿا. مثال اُهي ماڻهو جن کي چڱيءَ رِيت بانسري وَڄائڻ نہ ايندي آهي، اهي واڌو شين جو نقل ڪن ٿا ۽ چڪر لڳائن ٿا ۽ جڏهن اُهي "سلا" راڳ وَڄائن ٿا تہ سَرِ طائفا (ناچڻيءَ) کي وجد ۾ آڻي ڇڏن ٿا. چيو وڃي ٿو ٽريجڊيءَ ۾ بہ اهو ئي نُقص آهي. پُراڻن اداڪارن جي نوَن اداڪارن بابت جيڪا راءِ آهي سا هن ريت آهي! منس ڪس (MYNNISCUS) ڪالي پيڊيز (CALLIPPIDES) کي اڪثر بند رکندو هو ڇاڪاڻ جو هُو اداڪاريءَ ۾ بيجا مُبالغو ڪري ويندو هو ۽ پندارس

(PINDARUS) کي بہ ماڻهو اهڙو ئي سمجهندا هُئا.

ٽريجڊيءَ جي فن کي رزميا شاعريءَ سان اُها ئي نسبت ڏني ويندي آهي جيڪا نوَن اداڪارن کي پُراڻن اداڪارن سان آهي. انهيءَ آڌار تي اسان کي چيو ويندو آهي تہ رزميا شاعري باذوق ڏسندڙن کي سامهون سمجهي لکي ويندي آهي ۽ اُهي اشارن (ايڪٽنگ) جا محتاج نہ هُوندا آهن. ٽريجڊي هيٺين ماڻهن لاءِ لکي ويندي آهي ۽ جيئن تہ ان لحاظ کان اها غير شائستي ٿئي ٿي ۽ رزميا شاعري جي ڀيٽ ۾ گهٽ درجي تي آهي.

(2)

سڀ کان پهريان تہ مٿي ڄاڻايل الزام در اصل اداڪار (ايڪٽر) جي فن بابت آهي، انهن جو واسطو شاعر جي فن سان نہ آهي ڇاڪاڻ تہ رزميا نظم ٻُڌائڻ وقت داستان گو بہ اشارن ۾ مُبالغو ڪري سگهي ٿو ۽ سُگهڙائپ اختيار ڪري سگهي ٿو. داستان گو سوسس ٽراٽس (SOSISTRATUS) جو اهو ئي دستُور هوندو هو يا مناس ٿس (MINATHUS) بہ موسيقاڻا نظم ٻُڌائڻ دوران اهڙيءَ رِيت اشارن ۾ مُبالغو ڪري ويندو هو. يعني هر نمُوني جي اداڪاريءَ کي غلط قرار نہ ٿو ڏئي سگهجي. جيئن هر طرح جي ناچ کي غلط نہ ٿو سمجهي سگهجي. رُڳو بي جا اداڪاري غلط سمجهي سگهجي ٿي. مثال طور اُن قسم جي اداڪاري جنهن تي ڪاليپيڊيز اعتراض ڪيو هو يا اُنهن ماڻهن جي اداڪاري جيڪي فحاش عورتن جو نقل ڪندا آهن ۽ جن تي هاڻي بہ اعتراض ڪيو ويندو آهي.

ٽريجڊي بہ رزميا شاعريءَ جيان ايڪٽنگ بنا اثر ڪري سگهي ٿي. جيڪڏهن ٽريجڊيءَ کي پڙهيو وڃي تڏهن بہ ان جي طاقت ۽ اثر پڌرو هُوندو آهي. ان ڪري جيڪڏهن ٻين سڀني ڳالهين ۾ ٽريجڊيءَ جي

اُتامرائي مجي وڃي ته ان جي باري ۾ اسان اهو چئي سگهئون ٿا ته اهو ٽريجڊيءَ جو ذاتي جهول نه آهي.

(3)

ٽريجڊي ڪيترن ئي موڙن تي اُتامري ٿي پوندي آهي. رزميا شاعريءَ ۾ جيڪي عنصر آهن اُهي سڀ ٽريجڊيءَ ۾ موجُود آهن. ايسيتائين جو اها رزميا شاعريءَ جو بحر به اختيار ڪري سگهي ٿي ۽ پوءِ پلي ان ۾ اها موسيقيءَ ۽ آرائش جي ذريعي غير معمُولي اضافو به چو نه ڪٽي ڪري، جن جي ڪري تخيل اجان وڌيڪ مٿانهون ٿي پوندو آهي ۽ ان مان وڌيڪ لُطف ايندو آهي.

پوءِ پلي ان کي پڙهيو وڃي يا اسٽيج تي پيش ٿئي ۽ ان کي ڏٺو وڃي ان جو اثر ڏاڍو چٽو ۽ واضح هُوندو.

ٻي اهم ڳالهه اها به آهي ته اُن جي نقل جو مقصد تمام ٿوري وقت ۾ مڪمل ٿي ويندو آهي. پنهنجي گهٽي ۽ گهري اثر سبب ڏسندڙن کي ڏاڍو لُطف عطا ڪري ٿي. پر پٽاڙ ۽ گهٽي ڊيگهه سبب اهو لطف نٿو ملي. مثال طور جيڪڏهن سوفوڪليز جي ڊرامي ايڊيپس جي ڊيگهه کي ايليڊ جي برابر وڌايو وڃي ته اُن ۾ اُهو لُطف نه رهندو.

هڪ ٻي به ڳالهه ٻڌائڻ ضروري آهي ته رزميا نقل ۾ وحدت گهٽجي ويندي آهي. هڪ رزميا نظم جي مواد مان تمام گهڻيون ٽريجڊيون لکي سگهجن ٿيون. رزميا نظم لاءِ شاعر جيڪڏهن اهڙي رُوئداد چُونڊي جيڪا پُوريءَ رِيت واحد آهي ته اهڙيءَ رُوئداد کي يا ته ٽَت سان بيان ڪري سگهي ٿو ۽ ان صُورت ۾ نظم ڏاڍو ننڍو ۽ ناقص لڳندو يا اُن کي ڊيگهه ڏئي سگهجي ٿي. ان صُورت ۾ قصو ڏاڍو ڪمزور ۽ پُسو ٿي پوندو.

اِن جي اُبتڙ جيڪڏهن اسان اهو فرض ڪريون ته رزميا نگار

اهڙي رُوئداد چُونڊي جنهن ۾ تمام گهڻا عمل هُجن ته ان صُورت ۾ اُن جي نقل ۾ وحدت باقي نه رهندي. ان جو مثال هيءُ آهي ته ايليڊ ۽ اوڊيسيءَ ۾ تمام گهڻا اهڙا ضمني حصا آهن جن مان هر هڪ جُداگاڻي عظمت ۽ وحدت رکي ٿو. پوءِ انهن نظمن جي ترتيب ممڪن حد تائين مُڪمل آهي ۽ ان ۾ ڪتب آندل عمل تقريبن اڪيلو ۽ واحد ئي آهي.

(4)

انهن سڀني ڳالهين ۾ ٽريجڊي رزميا شاعريءَ کان مٿانهين آهي ۽ جيڪڏهن اها پنهنجو خاص مقصد وڌيڪ چڱيءَ رِيت پُورو ڪري ٿي ڇا ڪاڻ ته هر فن جو مقصد اهو نه آهي ته اتفاقي طور تي ان مان حظ حاصل ٿئي بلڪِ اهو ته ان مان ان قسم جو حظ حاصل ٿئي ۽ اهو ئي اُن جو خاص مقصد آهي. اهو اسان پهريان ئي لکي چُڪا آهيون. ان مان اهو نتيجو صاف ظاهر ٿئي ٿو ته ٽريجڊي تقابلي طور وڌيڪ افضل ۽ بهتر آهي، ڇاڪاڻ ته اها پنهنجي مقصد جي بهتر نموني تڪميل ڪري ٿي.

حُزنيا ۽ رزميا شاعريءَ بابت ۽ انهن جي مُختلف حصن ۽ انهن جي قسمن، حصن ، انگن ۽ انهن جي گڏيل فرق، نظمن جي خوبين، خامين، چڱائيءَ يا لَڱائيءَ، نقادن جي اعتراضن ۽ اُنهن جي جوابن جي باري ۾ اسان جيڪو ڪُجهه چئي چُڪا آهيون سو ڪافي/گنج آهي.

ضمیمون

اشاراءِ رمزون

هتي رُڳو اُنهن اشارن يا تلميحن يا رمزن جي سمجهاڻي پيش ڪجي ٿي، جيڪي ارسطوءَ جي ڪتاب جي متن ۾ آهن. ان سلسلي ۾ پڙهندڙن کي اهو ياد رکڻ گهُرجي ته يونان ۾ ڪيترن ئي ڊرامي نگارن هڪ ئي عُنوان تي ڊراما لکيا آهن. انهن صُورتن ۾ رُڳو اُنهن ليکڪن جو ذڪر ڪيو ويو آهي جن جا ساڳي نالي وارا ڊراما مشهُور آهن يا جن جو ذڪر ارسطوءَ ڪيو آهي.

ارسٽوفنيز:

ارسٽوفنيز (ARISTOPHNES) ايٿنز جو مشهُور ڪاميڊي نگار ۽ افلاطون جو هم عصر هو. 444 قبل مسيح ۾ پيدا ٿيو ۽ 388 قبل مسيح ۾ وفات ڪيائين. 427 قبل مسيح ۾ هُن ڪاميڊيون لکڻ شروع ڪئي. هن وقت سندس رُڳو يارهن ڊراما محفُوظ آهن. باقي ٿيتيھ ناٽڪ وقت جي دز ۾ وِڃائجي ويا آهن. سندس ڪاميڊين ۾ بادل، مينڊڪ ۽ طيُور ڏاڍا مشهُور آهن. هُن جي ڪاميڊين ۾ جذبات، تخيل ۽ فهم سرس آهي ۽ هجوءَ ۽ طنز جو ڪيس وڏو مَلڪو حاصل آهي.

اري فائل:

اري فائل (ERIPHYLE) يوناني ڊرامي نگار ايسٽي ڊاماس جي ڊرامي ال ڪميون جي هيروئن آهي. يوناني ديو مالا ۾ اها عورت ادراس تس جي زال هُئي. ان کي هڪ هار رشوت ۾ ڏنو ويو ۽ ان رشوت جي

عيوض هُن پنهنجي مُڙس کي ٿيبس جي جنگ ۾ موڪليو جتي هُو مارجي ويو. سندس پُٽ ال ڪميون ماءُ کي قتل ڪري پيءُ جو بدلو ورتو.

اسڪائي لس:

اسڪائي لس (AESCHYLUS) يونان جو قديم ٽريجڊي نگار ٿي گُذريو آهي. ايٿنز ويجو 525 قبل مسيح ۾ هڪ وڏي گهراڻي ۾ پيدا ٿيو. ايرانين اڳيان ميراٿان ۽ سالامس جي جنگين ۾ شريڪ رهيو. پنجويهين سال ٽريجڊيون لکڻ شروع ڪيائين. ڪُجھ ڏينهن سسليءَ ۾ به رهيو. ڊرامي ۾ سوفو ڪليز هُن جو وڏو ويري هو. 462 قبل مسيح ۾ سسليءَ ۾ وفات ڪيائين. چيو وڃي ٿو ته هُن نوي ٽريجڊيون لکيون جن مان ٻياسيءَ جا نالا يوناني ادب ۾ جاءِ بجاءِ ڏنا وڃن ٿا پر رُڳو ست ٽريجڊيون محفُوظ آهن. انهن مان ايران واسي، ٿيبس جا مقابلا، پروميٿيس بائونڊيڊ ۽ اگامم نان گهڻيون مشهُور آهن. هُن جي اصل سڃاڻ سندس اسلوب جو بيان آهي، جنهن ۾ عظمت ۽ شوڪت سندس فلسفياڻا فڪر آهن ۽ فني موڙ تي ٽريجڊي نگاريءَ ۾ ڪمال رکندو هو.

افي جِينيا:

افي جينيا جي عنوان سان ڪيترن ئي ڊرامي نگارن ڊراما لکيا آهن. جن مان پولي ڊس ۽ سوفو ڪليز جي ڊرامن جو ارسطوءَ ذڪر ڪيو آهي. يوري پيڊيز به ان جي باري ۾ ڊراما لکيا آهن.

افي جينيا (ڊرامي جي هيروئن) اگامم نان ۽ ڪلي ٽيم نسترا جي ڌيءُ هُئي. سندس پيءُ تي سندس قُرباني فرض قرار ڏني وئي هُئي پر هُو ڪيس بچائي ڪريميا وٺي آيو جتي هُوءَ هڪ ديويءَ جي پُوڄارڻ بڻي.

سندس فرض هيءُ هو ته هر اُن ڌارئي کي ديويءَ تي قُربان ڪري جنهن جو جهاز ساحل سان ٽڪرائجي ڀڄي پوي. انهن هاريل ٻيڙائتن ۾

سندس پياءُ بہ شامل هو پر عين قُربانيءَ جي وقت ٻئي هڪ ٻئي کي سُڃاڻي ويا ۽ سندس پياءُ هُن کي اُتان وٺي ويو سندس ڀيڻ اليڪٽرا اهو سمجهي وئي تہ هُوءَ سندس پياءُ ۽ لس ٽيز کي قتل ڪري چُڪي آهي. اُن جو خون ڪرڻ چاهيائين پئي تہ اوريس ٽيز ٻيهر زندهہ سلامت اچي پهتو ۽ سندس جان بچي.

اڪاريس:

ICARIUS شراب جي ديوتا ڊايوني سس جو ميزبان هو جنهن ڪيس انگورن جي پوکي راهي سيکاري. ماڻهن اهو سمجهيو تہ هُو شراب ۾ زهر ڏئي ٿو تنهن ڪري ڪيس ماري ڇڏيائون.

اگاٿان:

AGATHON ايٿنز جو رهاڪُو هو. ٽريجڊي نگار شاعر، افلاطون ۽ پوري پيڊيز جو دوست هو. مقدونيا جي دربار سان بہ واڳيل رهيو. سندس اسلُوب جي ارسٽوفينز مذاق اُڏائي آهي ۽ سندس بدعتن (خاص ڪري سنگت ۾ سندس بدلجڻن) تي ارسطوءَ ناپسنديدگي جو اظهار ڪيو آهي.

السي بائي ڊيز:

ALCIBIADES افلاطون جو دوست ۽ معشُوق هو. سندس ذڪر هُن جي "سمپوزيم" ۾ آهي. السي بائي ڊيز وڏو بهادر ۽ ناميارو سپاهي بہ هو.

الڪميون:

ALCMEON ايسٽي ڊاماس جي ڊرامي جو عُنوان ۽ اُن ڊرامي

جو هيرو هو. هُن پنهنجي پيءُ جو بدلو وٺڻ لاءِ پنهنجي ماءُ اري فائل کي قتل ڪيو.

اليڪٽرا:

ELECTRA اليڪٽرا ڪيٽرن ئي ڊرامن جو عُنوان آهي. انهن ڊرامن جي هيروئن جيڪا اگامم نان ۽ ڪلي ٽيم نسترا جي ڌيءُ ۽ افي جينيا ۽ اورسٽيز جي ڀيڻ هُئي. اليڪٽرا ڪمپليڪس نفسياتي اصطلاح طور بہ مشهور آهي.

امپي ڊوڪليس:

EMPEDOCLES يوناني مُفڪر ۽ فلسفي هو. جيڪو سسليءَ ۾ 490 قبل مسيح ۾ پيدا ٿيو. جمهُوريت جو حامي ۽ شاهہ پرستيءَ جو وڏو دُشمن هو. وڏو نالي وارو حڪيم ۽ طبيب هو. ارسطو ڪيس طبعيات جو عالم تہ مڃي ٿو پر هو ڪيس شاعر نہ ٿو مڃي.

انٽي گون:

ANTIGONE ڪيٽرن ئي ڊرامن جو مُنڍ رهيو آهي. انهن ڊرامن جي هيروئن جو نالو ايڊيپس جي ڌيءُ هئي. سندس مرڻ کان پوءِ هوءَ ٿيبس موٽي آئي ۽ پنهنجي چاچي ڪريون جي حُڪم جي خلاف پنهنجي پياءُ کي دفنايائين. ان ڏوهہ جي نتيجي ۾ ڪيس جيئري دفنايو ويو ۽ پنهنجيءَ قبر ۾ هُن خودڪشي ڪري ڇڏي. سندس سوٽ ۽ مڱيندي هيمون جيڪو ڪريون جو پُٽ هو سندس لاش جي پر سان آپگهات ڪيو. سوفوڪليز ان قصي کي ايئن ئي بيان ڪيو آهي. ٻين ڏاهن وري ان کي مختلف انداز سان قلم بند ڪيو ويو آهي.

اوڊيسي:

ODYSSEY هومر جو مشهُور رزميا نظم آهي جنهن ۾ اوڊي سيس (يا يولي سيز) جي ڪهاڻي بيان ڪئي وئي آهي.

اوڊي سيس:

هومر جي نظم جو هيرو اٿاڪا جو بادشاهہ هو. اگامم نان جي زور تي پنهنجي ڪير پياڪ ٻار ٽيلي ماڪس کي ڇڏي ٽرائي جي گهيري ۾ شريڪ ٿيو ۽ اُتي وڏي بهادري ڏيکاريائين. جڏهن هُو ٽرائي مان موٽي رهيو هو تہ هنڌ هنڌ اتفاقن جي ڪري هُو هڪ هنڌ کان ٻئي هنڌ ڌڪا کائيندو رهيو. ٽيرلس جي ويجهو هڪ ٻيٽ تي هُن جا ٻاهتر ساٿي مارجي ويا. وري ڪيس ويري هوائن آفريقا جي ساحل وٽ پهچايو جتي "ڪنوَل کائُو" رهندا هُئا. اُتان هُو ديوين جي مُلڪ ۾ ويجي نڪتو جيڪي "آدم خور" هُئا. اُتان بچي نڪرڻ کان پوءِ مٿس سمُنڊ جي ديوتا جو غضب نازل ٿيو ۽ سندس جهازن اڃان وڌيڪ ڀٽڪڻ شروع ڪيو. هڪ جادُوگرياڻيءَ سندس گهڻن ساٿين کي سُوئر بڻائي ڇڏيو پر نيٺ اُن وٽان بہ ڇوٽڪارو مليُس ۽ اها جادُوگرياڻي جنهن جو نالو سرش هو، سندس دوست بڻجي وئي. اُن جي صلاح سان اوڊيسيءَ ۽ سندس ساٿين وري لنگر ڪاهيو پر هڪ مُقدس ٻيٽ تي قُربانيءَ جو گوشت کائڻ تان سندس ساٿين تي ديوتا زيوس (يا جوپيٽر) جو غضب ڪڙڪيو ۽ ڪنوڻ سان جهاز جا بہ ٽُڪرا ٿي ويا. سڀ ساٿي ٻُڏي ويا. رُڳو اوڊي سيس وڃي بچيو. قصو مُختصر! ويهہ سال وِيڙن جا ٿيڙهہ کائڻ کان پوءِ هڪ اوپري جهاز ۾ هُو پنهنجي وطن موٽي پهتو. انهيءَ عرصي ۾ هُن جي پُٽ ٽيلي ماڪس کي ويري چوڌاري گهيري ۾ آٽيون وينا هُئا. اوڊي سيس پينوءَ جي ويس ۾ هڪ وفادار ڌنار وٽ اچي مهمان ٿيو جتي سندس پُٽ اچي

ساڻس مليو ۽ هُن سندس مُخالفن کان بدلو ورتو ۽ اُن کان پوءِ ناهہ ٿي ويو ۽ هُن سُک سان حياتيءَ جا پڇاڙڪا ڏينهن گُذاريا (وڌيڪ ڏسو يولي سيزا!)

اوريس ٽيز:

ORESTES ڪيٽرن ٽي ڊرامن جو عُنوان آهي. انهن ڊرامن جو هيرو افي جينيا جو ڀاءُ (ڏسو افي جينيا!) هو. هومر بہ ان جو قصو بيان ڪيو آهي. سندس ماءُ ڪلي ٽيم نسترا ۽ سندس عاشق اڪيبس ٿس سندس پيءُ اگامم نان جا قاتل هُئا. هُو پنهنجيءَ ڀيڻ اليڪٽرا جي صلاح سان ان قتل جو بدلو وٺي پنهنجيءَ ماءُ ۽ اُن جي عاشق کي قتل ڪري ٿو. افي جينيا جي قصي ۾ سندس جيڪو قصو آهي اُن کي يوري پيڊيز اسڪائي لس ۽ ٻين ڊرامي نگارن بيان ڪيو آهي. پڇاڙيءَ ۾ پنهنجي ويريءَ کي ماري هُن پنهنجيءَ منگيتريءَ سان شادي ڪئي جا مني اَس جي ڌيءُ هُئي. ان شاديءَ سان اسپارٽا جي حڪُومت ڪيس ملي. ڪيس هڪ نانگ ڏنگيو ۽ هُو مري ويو.

ايپي ڪارمس:

EPICHARMUS يوناني ڪاميڊي نگار هو. 540 قبل مسيح ۾ ڄائو. سندس عُمر جو گهڻو ڀاڱو صقليا ۾ گُذريو. ڪاميڊيءَ جي آڏاوت ۽ ارتقا ۾ هُن جو حصو آهي. يوناني ادب ۾ هُن جي پنجٽيهن ڊرامن جو ذڪر آهي پر دُنيا جي لاهن چاڙهن سبب هاڻي سندس ڊرامن جا رُڳو چند ٽُڪرا وڃي محفُوظ رهيا آهن. هُن جي ڊرامن ۾ سنگت نہ هُوندي هُئي ۽ تخيل جو لاڙو فلسفياڻو هو. چيو وڃي ٿو تہ هُو فيثا غورث جو دوست هو. افلاطُون ڪيس ڪاميڊي نگاريجو بادشاهہ چيو آهي.

ايجس ٿس:

اوريس ٽيز ۽ اگامم نان جي حوالي سان ڊرامن ۾ هڪ ڪردار هو. هُو اگامم نان جي زال ڪلي ٽيم نسٽرا جو عاشق ۽ آشنا هو ۽ اگامم نان جو قاتل هو. ڪيس اوريس ٽيز قتل ڪيو. (وڌيڪ ڏسو اوريس ٽيز!)

ايجي آس:

AEGEOS يوري پيڊيز جو ڊرامون آهي. ان نالي جي ڊرامي جو هيرو يونان جي غير معرُوف ۽ ٽئين درجي جي بهادرن مان آهي.

ايڪائلس:

ACHILLES يونان جو مشهُور ۽ ناميارو هيرو ديوِتا زيس (جوپيٽر) جي اولاد مان هو. سندس پرورش وڏي ناز ساز سان ٿي. ڪُجھ ڏينهن تائين چوڪرين ۾ رکيو ويُس پر هُن جي شُجاعت جو اهو عالَم هو جو ٽرائي جي لڙائيءَ ۾ هُو يونان جي بهادر نوجوانن جو سرتاج ٿيو. جڏهن هُو ۽ سندس ساٿي اگامم نان کان بيزار ٿي ويا تہ ٽرائي واسي جنگ کٽڻ لڳا. نيٺ هُو وري وڙهڻ نڪري ٿو ۽ ٽرائي جو سڀ کان وڏو هيرو هيڪٽر بہ هُن کي ڏِسي ڏَهڪي وڃي ٿو. هيڪٽر ڀڄي ٿو پر ايڪائلس سندس پيڇو ڪري ڪيس قتل ڪري ٿو. هيڪٽر جو پوڙهو پيءُ پنهنجي پُٽ جو لاش گهُرڻ اچي ٿو ۽ ايڪائلس پيسو پائي ونڻ بنا ئي لاش سندس حوالي ڪري ڇڏي ٿو ۽ تدفين لاءِ 11 ڏينهن تائين جنگ بند ڪري ڇڏي ٿو. نيٺ پيرس جي هٿان هُو مارجي وڃي ٿو ۽ اهو ان ڪري تہ ديوتائن ڪيس چُونڊ ڪرڻ جو وارو ڏنو هو تہ يا تہ هُو نوجوانيءَ ۾ مارجي وڃي ۽ بِقِي مقبُوليت حاصل ڪري يا زندھ رهي پر زندگيءَ ۾ وري ٻيو ڪو ڪارنامون سرانجام نہ ڏئي سگهي. ايڪائلس موت کي ترجيح ڏني.

ايڊيپس:

OEDIPUS جو قصو هومر بيان ڪيو آهي. هُو پنهنجي پيءُ کي ماري پنهنجي ماءُ ايپي ڪاسٽي (يا ايوڪاسٽي) سان شادي ڪري ٿو پر جڏهن ديوتا ان راز کي واڪو ڪري ڇڏن ٿا تہ ايپي ڪاسٽي خودڪشي ڪري ڇڏي ٿي. ان قصي تي ٽريجڊي نگارن جن ۾ اسڪائي لس ۽ سوفو ڪليز شامل آهن ڊراما لکيا ۽ قصي کي وڌيڪ وضاحت ۽ ڪنهن قدر تبديليءَ سان پيش ڪيو اٿائون.

ايسٽي ڊاماس:

ASTYDAMAS يوناني ٽريجڊي نگار شاعر هو. هن 420 ڊراما لکيا جن مان هينئرن هڪڙو بہ محفُوظ نہ آهي. ارسطوءَ هن ڪتاب ۾ هُن جي ڊرامي ال ڪميون جو ذڪر ڪيو آهي.

ايليڊ:

ILLIAD هومر جو مشهور رزميا/جنگي نظم آهي، جنهن ۾ ٽرائي جي جنگ جا واقعا بيان ڪيا ويا آهن. ٽرائي جو شهزادو پيرس سُونهن جي ديوي افروڊائٽ جي مدد سان هڪ يوناني شهزاديءَ هيلن کي اُڌائي وڃي ٿو. بدلي لاءِ يونان جا سيئي سردار اگامم نان جي سرواڻيءَ ۾ ٽرائي تي ڪڙڪي پوَن ٿا. نظم ۾ بهادُرن جي لڙائي ۽ اُنهن جا ڪارناما بيان ڪيا ويا آهن ۽ جاءِ بجاءِ عاشقاڻا قصا بيان ڪري چاشني پيدا ڪئي وئي آهي. نيٺ وڏيءَ رتوڇاڻ کان پوءِ ٻين ڪيترن ئي بهادرن جي موت کان پوءِ يوناني هڪ تمام وڏي چوبي گهوڙي ۾ لِڪي وڃن ٿا. اهو گهوڙو قُربانيءَ لاءِ پِٽ ڀڃي اندر ڪاهي وڃي ٿو. رات جو يوناني ان گهوڙي مان نڪري ٽرائي تي قبضو ڪري وٺن ٿا.

پالي گناٽس:

POLYGNOTUS هڪ ناميارو يوناني مُصور جيڪو ٿيٽ ٿاسوس ۾ پيدا ٿيو. 460 قبل مسيح ۾ ايٿنز پهتو ۽ اُتي ئي آباد ٿي ويو.

پرومي ٿيس:

PROMETHEUS يوناني ديوتا مالا جو هڪ ديوتا هو جنهن سڀ کان وڏي ديوتا زِيس (جوپيٽر) سان بغاوت ڪري انسان کي باهه جو استعمال سيکاريو. زيس کيس هڪ ٽُوٽيءَ سان ٻَڌي ڇڏيو ۽ هڪ ڳجهه سڄو ڏينهن سندس جگر کائيندي پٽيندي هئي ۽ ديوتائن جي خاندان مان هجڻ ڪري رات جو سندس جگر وري جيئن جو تيئن ٿي ويندو هُئس. نيٺ هُن کي ان مُصيبت مان رِهائي ملي. اسڪائي لس پرومي ٿيس جي قصي تي ٽي ٽريجڊيون لکيون.

پروٽا گوراس:

PROTOGRAS سوفطائي ۽ نقاد هو جيڪو لڳ ڀڳ 480 قبل مسيح ۾ ڄائو. سڄي ڄمار سيلاني رهيو. پيري ڪلس هُن جي وڏي عزت ڪندو هو پر پنهنجيءَ ڀرُويپت جي ڪري هُو ايٿنز مان ڪڍيو ويو. ٻوليءَ جي قائدن ۽ علم البلاغت جي مُطالعي ۾ هُن وڏي محنت ڪئي هُئي.

پنڊارس:

پنڊارس هڪ يوناني اداڪار هو.

پوسون:

PAUSON هڪ يوناني مُصور هو جنهن جو ارسطوءَ نه رُڳو رسالي "پوئٽڪس" ۾ بلڪه رسالي "سياست" ۾ به ذڪر ڪيو آهي ۽ ٻنهي هنڌن تي کيس پالي گناٽس جيءَ ڀيٽ ۾ گهٽ درجي جو ڪوٺيو آهي.

ٿيوڊڪ ٽيز:

THEODECTES علم البلاغت جو ماهر ۽ ٽريجڊي نگار ٿي گُذريو آهي. سندس سڀ تصنيفون زيان ٿي ويون آهن ۽ رُڳو ڪُجهه ٽُڪرا محفُوظ آهن.

ٽائي ڊيس:

TYDEUS ٿيوڊڪ ٽيز جي ڊرامي جو عُنوان ۽ اُن جي هيرو جو نالو آهي. پنهنجي چاچي جي مارجڻ کان پوءِ هُن ڀڄي وڃي آرگوس ۾ پناهه ورتي ۽ اُتي ئي شادي ڪري ڇڏيائين. جيڪي ست بهادر ٿيبس جي فوج سان لڙيا اُنهن ۾ هيءُ به هڪڙو هو. سندس قد ننڍو هو پر هُو وڏو بهادر هو. لڙائيءَ ۾ ٿيبس جي هڪ پهلوان ميلاني پس سندس مغز جي کوپڙي پٽي سندس ميجالو چُوسي ورتو. ان تي ايٿني ديوي جنهن کيس زندگي ۾ دام عطا ڪيو هو ڏاڍي ڪاوڙ ۾ اُن کي موت جي حوالي ڪري ڇڏيو.

ٽموٿيس:

TIMOTHEUS هڪ يوناني ڀڄن لکڻ وارو شاعر هو.

ٽيريس:

TERUS سوفوڪليز جي هڪ وڏي ٽريجڊي آهي. ان ٽريجڊيءَ جو هڪ ڪردار ڊالس جو بادشاهه هو ۽ هُن جي شادي پروڪني سان ٿي هُئي. هُن پنهنجيءَ ساليءَ فلوميلا جي لڄا لُٽ ڪئي ۽ پوءِ سندس ڄڀ وڍي ڇڏيائين ته جيئن هُوءَ شڪايت نه ڪري سگهي پر فلوميلا پنهنجيءَ لڄا لُٽ جي ڪهاڻي پنهنجيءَ ڀيڻ کي لکي موڪلي. پروڪني اتفاقن پنهنجي پُٽ کي ڪُهي اُن جو گوشت ٽيرس کي کائڻ لاءِ ڏنو. جڏهن

ٽيرس کي اهو معلُوم ٿيو تہ هُن ٻنهي ڀيڻرن يعني پنهنجيءَ زال ۽ ساليءَ کي ماري ڇڏڻ گھُريو پر ديوتائن کيس باز بڻائي ڇڏيو. فلوميلا کي بُلبُل ۽ پروڪني کي نيرڳ بڻايو.

ٽيلي ماڪس:

اوڊي سيس ۽ پيني پوليءَ جو پُٽ هو. (ڏسو اوڊي سيس!)

ڊيلياڊ:

DELIAD نڪوڪارس جو رزميا نظم آهي.

ڊي ڪائيو جينيز:

DICAEOGENES يوناني ڊرامي نگار ٿي گُذريو آهي. گھڻو مشهُور نہ آهي.

ڊايوني سيس:

هڪ مُصوِر هو. سندس حالتن بابت گھڻو پتو نہ ٿو پئي.

زي نارڪ:

سوفرون جو پُٽ هو. پاڻ بہ نقل لاءِ ڪُجھ نہ ڪُجھ لکندو رهندو هو.

زينو فينس:

XENOPHANES يوناني فلسفي ۽ شاعر ٿي گُذريو آهي جيڪو تقريبن 570 قبل مسيح ۾ ايشيا ڪوچڪ ۾ پيدا ٿيو. ايرانين جي سوڀ کان پوءِ پنهنجا نظم ڳائيندو يونان ۽ سسليءَ ۾ ڦِرندو رهيو. آخري

عُمر ڏکڻ اٽليءَ ۾ گُذاريائين. هُن جو فلسفياڻو رُجحان اڪيلي خُدا جي پرستش ڏانهن هو ۽ ان رُجحان ۾ اُن تحريڪ جي چاشني پَسي ويندي آهي جيڪا اڳتي هلي تصوُف سڏائڻ لڳي. هُن جي اخلاقي نظم جا ڪُجھ حصا محفُوظ آهن جنهن ۾ هُن شاعرن ۽ فلسفين جي مُختلف اصُولن سان مذاق ڪئي آهي.

زيوڪسس:

ZEUXIS مشهُور يوناني مُصور ٿي گُذريو آهي جيڪو ڏکڻ اٽلي ۾ پيدا ٿيو ۽ جدت سان پنهنجي تصويرن کي پرينندو هو. هُن هيلن جي جيڪا تصوير ڪڍي هُئي اها ڏاڍي مشهُور ٿي هُئي. چيو وڃي ٿو تہ هُن انگورن جي ڇُڳي جي هڪ تصوير ايتري تہ فطري ڪڍي هُئي جو جھرڪيون سچا پچا انگُور سمجھي اُن کي پٽينديون هُيون.

سوسس ٽراٽس:

SOSISTRATUS يوناني ڊورين ٻوليءَ ۾ نقلن جو مُصنف ٿي گُذريو آهي. سندس نقل عام ماڻھن جي زندگيءَ جو نقل هوندا هئا. ۽ اهي نيم مزاحيا (اڌ پوڳ) آهن باوجُود ان جي تہ اهي نقل نثر ۾ لکيا ويا هئا. پر اهي ايترا تہ خوبصورت هوندا هئا، جو گھڻا ماڻھو اُنهن کي شاعريءَ جي هڪ صنف سمجھندا هُئا. اِنهن ئي نقلن کان متاثر ٿي افلاطون پنهنجي ڪتاب "سمپوزيم" جي ساڳي ترڪيب رکي.

سوفوڪليز:

SOPHOCLES جو شُمار يونان جي ٽن نالي وارن ٽريجڊي نگارن ۾ ٿئي ٿو. هُن جي پيدائش جي تاريخ 495 قبل مسيح آهي. کيس جسماني ورزشن ۽ ڳائڻ وَڄائڻ ۾ وڏي مهارت هوندي هئي. جڏهن هُو

ستاوِيهن سالن جو هو تہ ٽريجڊي نگارن جي مُقابلي ۾ هُو اسڪائي لس کان کٽي ويو حالانڪِ اسڪائي لس ڪانٽُنس عُمر ۾ ٽيهہ سال وڏو هُئو. پيري ڪلس سان گڏ هُو جنرل جا فرض بہ سر انجام ڏيندو هو ۽ عملي سياست ۾ بہ حصو وٺندو هو. هُن جي ڊرامن جا ڪي نالا وڃي باقي بچيا آهن. انهن مان اجاڪس، ظالم ايڊيپس، انٽي گون ۽ فِلو ڪٽي ٽس گهڻا مشهُور آهن. ڊرامي جي آڏاوت ۾ هُن جو حصو هيءُ آهي تہ هُن هڪ ٽئين اداڪار جو واڌارو ڪري عمل کي ڊيگهہ ڏني. سنگت جي اهميت گهٽائي ڇڏي پر ڪيس اڳ کان وڌيڪ وٽندڙ بڻائي ڇڏيائين. ڪردار نگاريءَ ۾ ڪيس ڪمال حاصل آهي. خاص ڪري نِسائي ڪردارن جُون خُوبيون هُو وڏيءَ خوش اسلُوبيءَ سان بيان ڪري ٿو. نقاد هُن جي زبان ۽ اسلُوب جي وڏي ساراهہ ڪن ٿا.

سيلا:

SCYLLA ٽريجڊيءَ جو نالو آهي. هوءَ ٽريجڊيءَ جي هيروئن پڻ آهي. هومر اوڊيسيءَ ۾ ان جي ناهُوڪي تصوير ڪڍي آهي. اها ڇهن مٿن واري وڏي ديوِياڻي هُئي جا سمُنڊن جي جانوَرن، مڇين ۽ آدمين کي کائيندي هُئي.

فارمس:

PHROMIS سسليءَ جو هڪ مشهُور ڪاميڊي نگار هو جنهن ڊورين زبان ۾ ڪاميڊيون لکيون.

فِلاڪسي نس:

PHILOXENUS پڇن لکندڙ شاعر ٿي گذريو آهي، جيڪو

هڪ عرصي تائين سسليءَ ۾ درباري شاعر ٿي رهيو ۽ حُڪمران کي بُرو ڀلو چوَڻ ڪري قيد ٿيو. جڏهن هُن آزادي ماڻي تہ وڌيڪ هجو لکيا.

فلوڪٽي ٽيز:

PHILOCTETES جي حوالي سان اسڪائي لسن يوري پيڊيز ۽ سوفو ڪليز ٽريجڊيون لکيون. هيءُ اُنهن يوناني بهادرن منجهان هو جيڪي ٽرائي جي گهيري ۾ شريڪ ٿيا. ڪيس نانگ ڪکي وِڌو ۽ ان مان اهڙو بدبُوئدار ڦٽ پيدا ٿيس جو ڏهن سالن تائين هُو الڳ پيو رهيو ۽ لڙائيءَ ۾ حصو نہ وٺي سگهيو. نيٺ ڪيس واپس گهُرايو ويو. سندس ڦَٽ جو علاج ڪيو ويو ۽ هو نيڪ ٿي ويو. هو وڏو تير انداز هو سندس ئي تير سان ٽرائي جو شهزادو پيرس ماريو ويو.

في ٽيوٽائي ڊيس:

PHTHIOTIDES هڪ اخلاقي ٽريجڊيءَ جو نالو آهي.

ڪارسي نس:

ڪارسي هڪ يوناني ڊرامي نگار ٿي گُذريو آهي. سندس حالتن بابت وڌيڪ علم ناهي ملي سگهيو.

ڪالي پيڊيز:

CALLIPPIDES هڪ اداڪار هو.

ڪريٽس:

CRATES ايٿنز جو شاعر ٿي گُذريو آهي. هيءُ ٺُلهي ليکي 470 قبل مسيح جو هو جنهن ڪاميڊيءَ کي وڏي هٿي ڏني.

ڪريون:

انٽي گون جو هڪ ڪردار ڪريون آهي. (وڌيڪ ڄاڻ لاءِ ڏسو انٽي گون!) هُو انٽي گون جو چاچو ۽ ٿيبس جو حاڪم هو. سندس حُڪم سان هُوءَ ماري وئي. ڪريون جو پُٽ انٽي گون جو عاشق ۽ مڱيندو هُئو. هُن بہ خودڪشي ڪري ڇڏي.

ڪلي ٽيم نسٽرا:

CLYTAEMESTRA جي حوالي سان ڏسو اليڪٽرا، ايجس ٿس، اگامم نان ۽ اوريس ٽيز! اها اگامم نان جي زال هُئي. پنهنجي عاشق ايجس ٿس جي مدد سان هُن پنهنجي مُڙس کي قتل ڪيو. بدلي ۾ سندس پُٽ اوريس ٽيز اليڪٽرا جي صلاح سان ڪيس ۽ سندس عاشق کي قتل ڪيو.

ڪيرمون:

CHAERMON ايٿنز جو هڪ ٽريجڊي نگار ٿي گُذريو آهي. سندس زمانو اٽڪل 380 قبل مسيح هو. سندس ڊرامان تمثيل ڪان وڌيڪ پڙهڻ لاءِ موزون هُئا. سندس هڪ تصنيف CATBAUR سيني قسمن جي بحرن جو گڏيل سڏيل مجمُوعو آهي.

گيني ميڊ:

GANYMEDE هڪ خُوبصُورت شهزادو هو جنهن کي ديوتا زيوس (جوپيٽر) اُڏائي وٺي ويو ۽ پنهنجو ساقي ۽ معشُوق بڻائي ڇڏيائين ۽ کيس ہِٽي بقا عطا ڪيائين. ڪُجهہ عرصي کان پوءِ هُو نيل نديءَ جي پوڄارين(تابع ڪندڙن) جو ديوتا ٿي ويو.

لائن سيس:

LYNCEUS ٿيوڊڪ ٽيز جي هڪ ٽريجڊيءَ جو عُنوان آهي. لائن سيس ٽريجڊيءَ جو هيرو ٿي گُذريو آهي.

مارجي ٽيز:

MARGITES هڪ نظم آهي جنهن کي ارسطو هومر سان منسُوب ڪري ٿو. اهو نظم وِڃائجي چُڪو آهي.

ميروپ:

MEROPE ايڊيپس جي حوالي سان ناٽڪن ۾ هڪڙو ڪردار آهي.

مينا لپي:

MEANALIPPI سيلا نالي ٽريجڊيءَ جو هڪڙو ڪردار آهي.

ميلياگر:

MELEAGER يوناني ڪٿائن ۾ هڪ ناميارو هيرو ٿي گُذريو آهي جيڪو پنهنجي مامي جو قاتل هو ۽ جنهن جيءَ ماءُ ڪانئُنس بدلو وٺندي کيس قتل ڪري ڇڏيو. سندس جُرئت ۽ شُجاعت جو هر هر ذڪر اچي ٿو.

ميگنس:

MAGNES اُنهن ٿورن ڪاميڊي نگارن ۾ ڳڻيو وڃي ٿو جن يونان ۾ ڪاميڊيءَ جو بُنياد وِڌو.

مينس ڪس:

MYNNISCUS هڪڙو ڪردار ٿي گُذريو آهي.

نڪوڪارس:

NICHOCORES شاعر ۽ ڊيلياڊ جو لکاري هو.

هرڪيولائي ڊيز:

HERCUILIDES هڪ ڊِگهو رزميا نظم آهي.

هومر:

هي اُهو شاعر آهي جنهن سان مشهُور نظم ايليڊ ۽ اوڊيسي سلهاڙيل آهن جيڪي ٿُلهي ليکي يوناني شاعريءَ جا صفا اعليٰ شاهڪار آهن. هُن جي شخصيت، سندس زندگيءَ جي حالتُن ۽ سندس وطن جي باري ۾ اسانکي تمام ٿوري ڄاڻ ملي ملي سگهي آهي. ايتري تائين جو ڪُجهه عالمن هُن جي وجُود کان بہ انڪار ڪيو ۽ اهو چيو آهي تہ ايليڊ ۽ اوڊيسي مُختلف شخصن جي تصنيفن جو مجمُوعو آهن. هومر جي هُنن لفظي معنيٰ ورتي آهي تہ اهو لفظ ڪنهن جو نالو نہ بلڪِہ هڪ آئيڊيل مثال ڏانهن اشارو ڪري ٿو. جديد تحقيق هومر جي وجُود کي تسليم ڪري ٿي. هُن جو وطن سمرنا ٻڌايو وڃي ٿو ۽ اهو خيال ظاهر ڪيو اٿن تہ هُن پنهنجا نظم ٻيٽ ڪبوس تي لکيا هئا. سندس زبان ۾ انهن ٻنهي ماڳن جي قديم ٻوليءَ جي چاشني آهي. ان حوالي سان روايت آهي تہ هُو انڌو هو. هومر جي انڌي هُجڻ جي روايت گهڙو ڪري ائين ڦهلي تہ هُن اوڊيسيءَ ۾ مغني ڊيموڊڪس (وڏيڪ ڏسوتمهيد!) کي انڌو ڄاڻايو آهي. هومر رجزيا شاعريءَ کي رجز جي درجي کان بُلند ڪري صحيح معنائن ۾

ان جو بُنياد وِڌو. يورپ ۾ سندس نظم حقيقي معنائن ۾ پهريان رزميا نظم سمجهيا وڃن ٿا. ٻنهي نظمن ۾ ٽرائي جي جنگ جي حوالي سان واقعا بيان ڪيا ويا آهن. انهن مان ايليڊ ٽرائي جي جنگ جي ڏهين سال جا واقعا بيان ڪري ٿو ۽ اوڊيسي اوڊي سيس جي واپسيءَ جا واقعا بيان ڪري ٿو. هومر جا نظم سڄي يونان ۾ ڳايا ويندا هُئا. ايتري تائين جو اسپارٽا جهڙي اُجڙيل ۽ وحشي فوجي مُلڪ ۾ بہ رُڳو هومر جو ڪلام تعليم لاءِ پڙهايو ويندو هو. ايليڊ ۽ اوڊيسيءَ کان سِواءِ ٻين بہ گهڻن ئي نظمن کي هومر سان منسُوب ڪيو وڃي ٿو. ارسطو کيس عظيم فنڪار سڏيو آهي.

هيروڊوٽس:

HERODOTUS مشهُور يوناني مورخ ٿي گُذريو آهي جيڪو 480 قبل مسيح ڌاري هيلي ڪار فاسس، ايشيا ڪوچڪ ۾ پيدا ٿيو. هُن ايشيا ڪوچڪ ۽ سوما تائين وچ ايشيا ۽ ڪوهہ قاف جو سفر ڪيو. يوناني ٻيٽن، مصر، طرابلس کان سواءِ يورپ ۾ ڊينيوب ندي جي آبيارن مُلڪن جو بہ سير ڪيو. هُن مُلڪ جي سياسي تجويزن ۾ بہ حصو ورتو ۽ پيهر جلاوطن ڪيو ويو. هن جي تاريخ هُن جي هم عصرن ۾ ئي ڏاڍي مقبُول ٿي چُڪي هُئي. هو پيري ڪليز ۽ سوفو ڪليز جو دوست هو. هيروڊوٽس جي تاريخ سان يونان ۾ باقاعدي تاريخ نگاريءَ جي ابتدا ٿي آهي. هُن جي تاريخ نگاريءَ جي خصُوصيت هيءَ آهي تہ هُو روايتن تي گهڻو نہ ٿو ياڙي بلڪِہ تاريخي واقعن کي ممڪن تحقيق ۽ تنقيد کان پوءِ قلم بند ڪري ٿو. هن جي تاريخ رُڳو 320 سالن جا واقعا بيان ڪري ٿي پر ان ۾ مُختلف نسلن ۽ قومن ۽ تمدنن جي باري ۾ جيڪا ڄاڻ موجُود آهي اُها املهہ آهي. تاريخي واقعن جي بيان جي هُن جو نُقط نظر چٽو آهي، هو چوي ٿو خُدا جي اعليٰ مصلحت ۽ اُن جا مقصد جيڪي انساني

پلائيءَ جا خواهان آهن اهي تاريخ جي تري ۾ ڪم ڪن ٿا.

هيڪٽر:

HECTOR پري يالس جو پُٽ ۽ ٽرائي جو سڀ کان وڏو بهادُر هيرو ٿي گُذريو آهي. جيئن يوناني فوج جي سُونهن ايڪائلس سان هُئي تيئن ٽرائي جي فوج جي سونهن هيڪٽر سان هُئي. ايڪائلس جي وِڇائجڻ تي هُو يوناني فوج جو برو حال ڪري ڇڏي ٿو پر ايڪائلس کيس هارائي ڇڏي ٿو ۽ هُو مارجي وڃي ٿو.

هيلي:

HELLE هڪ ناٽڪ جو عُنوان آهي. انهيءَ ڊرامي جي سُورميءَ جو نالو به هيلي آهي.

HAEMON:

هي مون انٽي گون ۾ هڪ ڪردار آهي. انٽي گون جو عاشق ۽ منگيندو آهي.

يولي سيز:

ULYSSES اوڊي سيئس جو ٻيو نالو آهي.

يوري پيڊيز:

EURIPIDES به اسڪائي لس ۽ سوفو ڪليز جيان يونان جي پلن ٽريجڊي نگارن ۾ ڳڻيو ويندو آهي. هُو 480 قبل مسيح ڌاري ٻيٽ سالامس ۾ ڄائو. هو پروٽا گورس جو شاگرد هيو ۽ فلسفي ۽ پرچاري عِلم جي تعليم حاصل ڪيائين. جڏهن هُو پنجوِيهن سالن جو ٿيو ته هُن ڊرامي

نگاري شروع ڪئي. هُو سيني کان الڳ ٿلڳ رهندو هو ۽ ڪتابن تي ساهه ڏيندو هو. هُن ٻه شاديون ڪيون ۽ سندس ٻئي زالون بيوفا نڪتيون. 405 قبل مسيح ۾ هُن لاڏاڻو ڪيو. سندس گهڻين ٽريجڊين مان رُڳو ارڙهن زماني جي ستم ظريفيءَ کان بچي سگهيون. انهن مان ال سس ٽس، انڊروماڪي، هي ڪيوبا، هيلنا، اوريس ٽيز افي جينيا ۽ الس مين وڌيڪ مشهُور آهن. سندس هڪ آڪاٽين وارو ڊرامون سآلڪلوپ به محفُوظ آهي. اسلُوب ۽ ڊرامائي ترتيب ۾ هُن جا طريقا سوفو ڪليز کان گهڻا مُختلف آهن. هُو تمهيد يا پرولاگ ۾ قصي کي پهريان ئي بيان ڪري ڇڏي ٿو ۽ جڏهن ڊرامي ۾ ڪا مُشڪل ٿئي ٿي ته اُن کي غيبي حمايت ذريعي حل ڪري ٿو. هو ڊرامن ۾ المناڪ حالتن کي بيان ڪرڻ ۽ انساني جذبات کي اظهارڻ ۾ وڏي مهارت رکندو هو.