فنونِ لطیفہ میں متخیّلہ کا تصور

ڈاکٹر لیاقت علی*

Abstract:

In Fine Arts, the discussions on imagination started from the ancient days and are continued even to this day. This is the feature that differentiates a creative artist from a common man. In this regards, this study covers/encircles the imaginations of western critics and Urdu critics so that the concept of imagination may be properly clarified.

فنونِ لطیفہ کی تاریخ پر نظر دوڑائیں تو دیکھا جاسکتا ہے کہ تخیل کی اہمیت ہمیشہ مسلمہ رہی ہے۔ یہ وہ بنیادی قوت ہے جو ایک آرٹسٹ اور عام آدمی ہی نہیں تخلیق کاروں کے حفظِ مراتب کے تعین میں بھی مدد کرتی ہے۔ علاوہ ازیں یہی وہ صلاحیت ہے جو آرٹسٹ کو زمانی و مکانی فاصلوں سے ماورا کرتی تین زمانوں کو ایک اکائی میں پرونے اور انہیں لمحۂ موجود میں زندہ کرنے کا فن جانتی ہے۔ فنونِ لطیفہ کی دنیا میں تخیل کی اہمیت کا اندازہ لگانے کے لیے اس بابت اُٹھائے گئے سوالات اور تحفظات کی تاریخ پر نظر دوڑائیں تو ہمیں دکھائی دے گا کہ قدیم یونان سے عہدِ حاضر تک اِس قوت کی اثر پذیری کے حوالے سے مباحث کا ایک نہ ختم ہونے والا سلسلہ ہے جو ہنوز جاری ہے۔ تاہم کہیں اس صلاحیت کو متخیّلہ کا نام دے کر تو کہیں نام دیے بغیر، کہیں ایک سودمند اور مثبت صلاحیت کے طور پر تو کہیں عدم توازن اور بگاڑ پیدا کرنے والے ہنر کی صورت اس پر بات کی جاتی رہی ہے۔

افلاطون جب اپنی مثالی ریاست کا تصور پیش کرتا ہے تو اس میں شعراء کے لیے کوئی جگہ رکھنے پر اسی لیے آمادہ نہیں ہوتا کہ وہ ایک ایسی قوت کے زیر اثر شعر کہتے ہیں جس پر انہیں خود بھی قابو نہیں، سو وہ عوام الناس کے جذبات کو بھڑکا کر معاشرے میں عدم توازن پیدا کرتے ہیں (۱)۔ جذبات کو برانگیختہ کرنے والی یہ صلاحیت کہ جو خود

* شعبہ اُردو و اقبالیات، اسلامیہ یونیورسٹی، بہاول پور

شعراء کے دائرۂ اختیار میں بھی نہیں دراصل اُن کا بے پایاں تخیل ہی تو ہے۔لیکن افلاطون کا عہدِ تخلیق کا اعجاز محض دیوی دیوتاؤں سے منسوب کرتا ہے اور اگر یہ ہنر کسی انسان میں دکھائی دے تو وہ نقال تو ہوسکتا ہے خالق نہیں بن سکتا۔اپنے عہد کا یہی نظریاتی جبر ہے جو افلاطون کے شاگردِ عزیز ارسطو کو متخیّلہ کی اہمیت کا ٹھیک ٹھیک اندازہ لگانے کے باوجود عملِ تخلیق کو نقل کا عمل کہنے پر مجبور کرتا ہے (۲)۔ یہ وہی ارسطو ہے جو اپنے اُستاد افلاطون سے متعلق اِس احترام کا قائل ہے کہ اُس کا ماننا ہے کہ افلاطون اِس قدر ذہین آدمی ہے کہ اگر کوئی ناقص العقل اُس پر بات بھی کرے تو گناہ کا مرتکب ہوگا (۳)۔اُدھر افلاطون بھی اپنے اس نامور شاگرد کی عظمت کا اعتراف اُسے مدرسے کا دماغ قرار دے کر کرتا ہے (۴) لیکن جہاں معاملہ ادبی دیانت کا ہے ارسطو یہی کہتا ہے کہ سچائی کی محبت مجھے مجبور کرتی ہے کہ میں افلاطون کی محبت کو اُس پر قربان کردوں (۵)۔اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ارسطو کے نزدیک یہ سچائی کیا تھی؟ارسطو افلاطون کے اس تصورِ نقل کی پیروی تو کرتا ہے کہ شاعر کے پاس ایک ایسی اختراعی صلاحیت ہے جو اُسے مثالی حقیقت کا پرتو دکھانے کا ہنر سکھاتی ہے لیکن اس سے ایک قدم آگے بڑھ کر وہ یہ بھی کہتا ہے کہ شاعر اس صلاحیت سے نہ صرف مثالی حقیقت تک رسائی حاصل کرتا ہے بلکہ اس سے آگے بڑھ کر ایک جہانِ نو بھی خلق کرسکتا ہے (۶)۔ ارسطو نام لیے بغیر شاعر کی جس صلاحیت کا ادراک رکھتا ہے وہ تخیل ہی تو ہے جس کا اندازہ اُس کے مشہورِ زمانہ اِس قول سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ:

''قرین قیاس ناممکنات بعداز قیاس ممکنات سے بہتر ہیں۔''(۷)

یعنی دوسرے لفظوں میں قیاس میں آجانے والا جھوٹ بھی سچ کے درجے پر پہنچ سکتا ہے اور یہی وہ فرق ہے جو تاریخی اور ادبی صداقت میں امتیاز پیدا کرکے ناممکنات کو قیاس میں لے آنے والی صلاحیت (یعنی تخیل) کی اہمیت کو ہم پر واضح کرتا ہے۔

تخیل کی یہ قوت ادراک کے واضح تصور کے بغیر جس انداز میں اپنی اہمیت سے روشناس کروا رہی تھی اب تک کی مختصر بحث اُس کا احاطہ کررہی تھی۔اب ہم مغربی تنقید کی روایت کے اُس نامور نقاد کی طرف آتے ہیں جس نے پہلی صدی عیسوی میں تخیل کی اہمیت کا اندازہ ہی نہیں لگایا، پہلی بار تخیل کے لفظ سے بھی متعارف کروایا۔ یہ نامور نقاد لان جائی نس ہے جسے ہم پہلا غیر اعلانیہ رومانوی نقاد بھی قرار دے سکتے ہیں۔لان جائی نس کے نزدیک ادب کے ادبی معیارات ہمیشہ مقدم رہے اور وہ آرٹ کا وظیفہ ترفع کو قرار دیتا رہا۔ترفع کا مفہوم اُس نے اپنے رسالے ''On the Sublime'' میں پیش کیا اور اسے اسلوب کی ایک ایسی خصوصیت قرار دیا جو تحریر کو اوسط درجے سے ایک ایسے اعلیٰ وارفع مقام تک لے جاتی ہے جہاں اِس کا قاری ترغیب ہی نہیں لیتا سرشار بھی ہوتا ہے۔یوں

لان جائی نس کے نزدیک ترفع کی تعریف اِن الفاظ میں کی گئی کہ:

''عظیم اختراعی ذہن کی حامل تحریریں قاری کو ترغیب نہیں دیتیں بلکہ اسے عالمِ وجد میں پہنچا دیتی ہیں۔''(۸)

ترفع کی اِس تعریف میں چند باتیں قابلِ غور ہیں۔ پہلی بات یہ کہ ترفع کی حامل کسی بھی تحریر کی خوبی اُس کا افادی پہلو نہیں جمالیاتی پہلو ہے اور اِسے پرکھنے کا معیار فنی ہے نہ کہ افادی۔ دوسری بات یہ کہ ایسی کوئی بھی تحریر کسی مقصد کے حصول کا ذریعہ نہیں بذاتِ خود ایک مقصد ہے۔ تیسری اور اہم بات یہ کہ انہیں خلق کرنے والا ذہن کوئی عام ذہن نہیں بلکہ اُس ذہن کا اضافی وصف اختراع ہے۔

اختراع یعنی وہ بھی خلق کر لینا جو حقیقت میں موجود نہیں اور اختراع کی یہی وہ صلاحیت ہے جس کی اہمیت کا اندازہ منفی اور مثبت انداز میں اس سے پہلے بالترتیب افلاطون اور ارسطو کے یہاں بھی ہم نے دیکھا اور یہی وہ صلاحیت ہے جو عام آدمی اور آرٹسٹ میں فرق بھی پیدا کر رہی ہے۔ اختراع کی یہ قوت دراصل تخیل ہی کے مرہونِ منت ہے اور اسی طرف اشارہ کرتے ہوئے لان جائی نس یہ بھی کہہ رہا ہے کہ:

''بیان کی عظمت روح کی عظمت کی بازگشت ہوتی ہے۔''(۹)

یعنی جس قدر تخیل وسیع ہوگا اسی قدر بیان میں شکوہ پیدا ہوگا۔ لان جائی نس ترفع کی اس تعریف کے بعد جب اِس کے عناصرِ ترکیبی کا تذکرہ کرتا ہے تو کل پانچ عناصر میں سے پہلا عنصر عظمتِ خیال ہی کو قرار دیتا ہے

''یہ کہا جاسکتا ہے کہ شان دار طرز کے پانچ مقید مخرج ہیں اور یہ پانچوں قدرتِ زبان کی مشترک بنیاد پر قائم ہیں جس کے بغیر کوئی قابلِ وقعت کام نہیں کیا جاسکتا۔ پہلا اور سب سے اہم مخرج جیسا کہ میں نے زینوفون کی تشریح میں کیا ہے عظیم تصورات کو تشکیل دینے کا ملکہ ہے۔''(۱۰)

تخیل کی اہمیت کا یہ اندازہ پہلی بار مربوط انداز میں ایک تحریک کا نقطۂ آغاز بنتے ہوئے اٹھارویں صدی عیسوی میں انگریزی میں رومانوی شاعری کی بنیاد رکھنے والے شعراء ورڈز ورتھ اور کالرج کے یہاں دکھائی دیتا ہے۔ اسی طرف اشارہ کرتے ہوئے ہادی حسین لکھتے ہیں:

''یہ نظریہ کہ شاعری کی قوتِ عاملہ تخیل ہے، ایک مستقل نظریے کے طور پر مغربی تنقیدِ ادب کی تاریخ میں سب سے پہلے انگلستان کی رومانوی تحریک کے دو بانیوں میں سے ایک یعنی کولرج نے پیش کیا۔''(۱۱)

اِس سے پہلے کہ کولرج کے متخیّلہ کے تصور کی وضاحت پیش کی جائے۔ ورڈز ورتھ کی یہ رائے بھی قابلِ غور ہے کہ:

> ''تخیل قدرتِ مطلق، واضح ترین بصیرت، وسعتِ قلب اور عقل کی بالاترین کیفیت کا نام ہے۔''(۱۲)

کالرج نے پہلی بار نہ صرف متخیّلہ کی اہمیت کو ایک واضح نظریاتی اساس کے ساتھ واضح کیا بلکہ اُس مخمصے کو بھی حل کرنے کی کوشش کی جو بہرحال ایک سوال کی صورت موجود تھا کہ تخیل کی یہ صلاحیت فطری صلاحیت ہے جو ہر کس و ناکس کو فطرت کی طرف سے ودیعت کی گئی ہے تو پھر تخلیق کار کی انفرادیت یا تخلیقی زُعم کیا معنی رکھتا ہے؟ کالرج نے پہلی بار متخیّلہ کو بنیادی اور ثانوی میں تقسیم کر کے واہمے اور تخیل کے فرق کو واضح کیا۔ یوں بنیادی متخیّلہ وہ متخیّلہ ہے جو یادداشت سے مماثل ہے اور ہر کس و ناکس کو فطرت کی طرف سے ودیعت ہوتا ہے جب کہ ثانوی متخیّلہ وہ اضافی خوبی ہے جو ایک فن کار کے حصے ہی میں آتا ہے۔ بقول کالرج:

> ''تخیل میرے نزدیک یا تو بنیادی ہوتا ہے یا ثانوی۔ بنیادی تخیل کو میں عام انسانی ادراک اور زندہ قوت کو محرک سمجھتا ہوں اور نفسِ محدود میں دائمی تخلیقی عمل کے لامحدود ''میں ہوں'' کی تکرار حیثیت رکھتا ہے۔ ثانوی تخیل کو میں اس کی صدائے بازگشت سمجھتا ہوں جو شعوری ارادے کے ساتھ ساتھ موجود ہوتا ہے تاہم اپنی مخصوص قسم کی فعالیت میں بنیادی تخیل سے بعینہٖ مماثل ہوتا ہے۔ اِن دونوں میں صرف ارادے اور دائرۂ عمل کے طریق کار کا فرق ہوتا ہے۔ یہ گھلتا ہے ملاتا ہے، پھیلتا بڑھتا ہے اور بکھیرتا اُڑاتا ہے تاکہ پھر سے تخلیقِ نو کر سکے۔ اس کے برخلاف واہمہ کے پاس جامد اور متعین چیزوں کے سوا کچھ بھی نہیں ہوتا۔ قوتِ واہمہ ایک طرح کے حافظے کے سوا کچھ بھی نہیں۔''(۱۳)

کالرج کے اِسی تصور کو روبن سکیلٹن (Robin Skeltion) واہمے اور تخیل کے بیچ فرق سے سمجھانے کی کوشش کرتا ہے۔ اُس کے خیال میں جب تجربات تخلیق میں ڈھل کر کسی نئے تجربے کو خلق نہ کر سکیں وہ واہمے تک محدود رہتے ہیں جب کہ تخیل ایک ارفع قوت ہے جو اِن تجربات کو ایک وحدت میں ڈھالنے کا ہنر جانتی ہے۔ سکیلٹن کہتا ہے:

> ''اگر کوئی نظم تجربے کی کسی ایسی دنیا کو پیش نہ کرے جسے ہمارا ذہن ایک مکمل اور خود مکتفی کائنات کے طور پر قبول کر سکے تو وہ نظم واہمے پر مبنی ہوتی ہے...... اس کے برخلاف تخیل واقعیت کو ایک ایسے طریقے سے اولیٰ اور ثانوی تمثالوں میں تبدیل کر دیتا ہے کہ تجربے کے اہم عناصر اس کی تخلیق کی ہوئی نظم میں باہم مربوط ہو کر ایک نئی دنیائے تجربہ پیدا کر دیتے ہیں۔''(۱۴)

تخیل اور واہمے کے اِسی فرق کو لے کر کے ڈی۔ جی۔ جیمز کا کہنا ہے کہ:

''تخیل وا ہمے کی طرح کھلنڈرا، تفنن پسند اور متلون المزاج نہیں ہوتا بلکہ ثقہ، متین، اولوالعزم اور متفکر الطبع ہوتا ہے کیوں کہ اس کو ایک اہم کام یعنی شخصیت میں ہم آہنگی پیدا کرنے اور نظامِ کائنات کی مکمل تفسیر پیش کرنے کا کام سرانجام دینا مقصود ہوتا ہے۔''(۱۵)

اور پھر ڈی۔ جی۔ جیمز تو اس معاملے میں ادب اور سائنس کی تفریق کا قائل بھی دکھائی نہیں دیتا بلکہ سائنس دان کے یہاں بھی تخیل ہی کو اُس بنیادی خوبی کی صورت تلاش کرتا ہے جو اُسے سائنس کے میدان میں ارفع مقام تک لے جاتا ہے۔ اُس کے بقول:

''شاعر تو شاعر سائنس دان بھی اپنے آپ کو تخیل سے مبرّا نہیں کرسکتا کیوں کہ اُس کا تخیل دوسرے لوگوں کے تخیل کی طرح حواس سے ماورا جا کر حسی عناصر کو تخیلی کلیتوں میں تبدیل کر دیتا ہے۔''(۱۶)

جیمز کے اس نقطۂ نظر کی روشنی میں تخیل کی اثر پذیری کا دائرہ لامحدود ہو جاتا ہے جس میں سائنس کے ساتھ ساتھ دیگر سماجی علوم بھی شامل ہو جاتے ہیں مگر فی الوقت ہم اسے آرٹ تک محدود رکھتے ہوئے بات کو ہربرٹ ریڈ کے اِس خیال کے ساتھ آگے بڑھائیں گے کہ:

''تخیل تشکیل پذیری کی قوت کا کام کرتا ہے۔ یہ وہ توانائی ہے جو دو عناصر کو ملا کر آمیخت کرتے ہوئے نت نئے روپ عطا کرتی ہے۔ متنوع عناصر سے جنم لینے والی یہ وحدت یا آمیزہ فن پارہ کہلاتا ہے۔''(۱۷)

متنوع عناصر کو ایک وحدت میں ڈھالنے کا فن ہی دراصل آرٹ ہے جو تخیل ہی کی کارکردگی کا نتیجہ ہے۔ تخیل کی یہ کارکردگی کسی نظریاتی جبر یا پابندیوں کو بھی خاطر میں نہیں لاتی اور اپنے مزاج کے اعتبار سے آزادی کی قائل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ یونانی کلاسیکیت کے اصول وضوابط کی پیروی کی بجائے رومانوی طرزِ فکر کے قریب محسوس ہوتی ہے۔ تخیل کی اس آزادانہ کارکردگی کے آغاز سے متعلق ڈاکٹر سلیم اختر کا کہنا ہے:

''انگلستان میں ڈرائیڈن اور جرمنی میں ویکلی مین نے سب سے پہلے یونانی اصول وضوابط کی زنجیریں توڑنے کی سعی کرتے ہوئے اپنے عصر کی آزاد ترجمانی پر زور دیا۔ انگلستان میں ورڈز ورتھ سے پہلے ولیم بلیک وہ پہلا شاعر تھا جس نے انگریزی شاعری کو یونانی قواعد اور اندھی تقلید کے طلسم سے آزاد کرانے پر زور دیا۔''(۱۸)

ڈاکٹر صاحب کی یہ رائے ولیم بلیک کو ورڈز ورتھ یا کالرج سے پہلے تخیل کی اہمیت سے آگاہی کا پتا دیتی ہے۔ بلیک نے یہ تک کہا کہ:

''ہمیں تو محض اپنی قوتِ تخیل، جو ہماری روحانی قوت سے وابستہ ہے کا پیرو ہونے کی

ضرورت ہے۔"(۱۹)

لان جائی نس کے حوالے تخیل سے وابستہ جس اختراعی ذہن کی بحث ہم ترفع کے تصور کے حوالے سے اِس سے پہلے کر چکے ہیں۔ اُس کی ایک جھلک اب ورڈز ورتھ کے یہاں بھی دیکھنے کی سعی کرتے ہیں جو شاعری کے لیے ایسی زبان کا قائل ہے جو تہذیبی یا سماجی جکڑ بندیوں سے آزاد ہو اور جس میں تصنع کی بجائے بے ساختگی موجود ہو۔ ورڈز ورتھ، لریکل بیلڈز کے دیباچے میں شاعر اور عام انسان میں فرق کی وضاحت اِن الفاظ میں کرتا ہے:

"ایک ایسا انسان جسے دوسرے لوگوں کے مقابلے میں اپنے جذبوں اور ارادوں سے زیادہ دلچسپی ہوتی ہے۔ جو دوسرے لوگوں کے مقابلے میں اُس روحِ زندگی سے، جو ہر انسان کے اندر مضمر ہوتی ہے زیادہ لطف اندوز ہوتا ہے اور جو اُس کائنات کے واقعات میں اُسی قسم کے جذبوں اور ارادوں کے مظاہر کا مشاہدہ کر کے لطف اُٹھاتا ہے اور جہاں وہ انہیں موجود نہ پائے وہاں وہ عادتاً مجبور ہوتا ہے کہ انہیں اپنی طرف سے ایجاد کر لے۔"(۲۰)

ورڈز ورتھ کی اِس رائے میں آخری لائن بے حد معنی خیز ہے جو قوتِ متخیّلہ کی اُس صلاحیت سے روشناس کروا رہی ہے جو اُس کی سرشت میں شامل ہے۔ جسے لان جائی نس اختراع کہتا ہے تو ورڈز ورتھ ایجاد کی قوت جو شاعر کو مجبور کرتی ہے کہ وہ اپنی مثالی دنیا خود تخلیق کر سکے۔ ورڈز ورتھ کا رفیق اور رومانوی شاعری کا نمائندہ کالرج بھی شاعر کو اگر خوش مزاج تصور کرتا ہے، ایک ایسا شخص جو جھلّا تا نہیں تو اسی وصف کی بنیاد پر کہ اُس کے پاس اپنی دنیا آپ خلق کرنے کی وہ صلاحیت ہوتی ہے جسے متخلہ کہا جاتا ہے اور یہ اسی کا اعجاز ہے کہ

"ہر شے میں تبدیل ہو جانا پھر بھی اپنی حقیقت کو برقرار رکھنا، دریا، شیر اور شعلے میں خدا کے وجود کا احساس دلانا۔۔ یہ متخیلہ کا کام ہے"۔(۲۱)

یوں تخیل کی صلاحیت ایک ایسے وصف کے طور پر سامنے آتی ہے جو انسانی تفکر کے مقابلے میں اسی لیے اہمیت اختیار کر جاتی ہے کہ انسانی فکر کا بنیادی ماخذ بہر حال مادہ رہتا ہے لیکن تخیل اِس میں وسعت لا کر محض دریافت تک محدود نہیں رہتا بلکہ خلق کی صلاحیت کا حامل ہو جاتا ہے۔ شیلے کے بقول:

"نفسِ انسانی کے اعمال کو جن دو اصناف میں تقسیم کیا جاتا ہے، یعنی تفکر اور تخیل اُن میں ایک مابہ الامتیاز یہ ہے کہ تفکر میں نفسِ افکار کے باہمی روابط پر غور کرتا ہے، عام اِس سے کہ وہ روابط کیونکر پیدا ہوئے ہیں اور تخیل میں وہ افکار کو اپنے رنگ میں رنگ لیتا ہے اور اُس کو اجزائے ترکیبی کے طور پر استعمال کر کے اُن سے نئے افکار پیدا کرتا ہے جن میں سے ہر ایک اپنی ایک ہیئت سالمہ رکھتا ہے۔"(۲۲)

شیلے تخیل کو ایک ایسی ہی قوت کے طور پر دیکھ رہا ہے جو نئے افکار کی افزائش اور تولید کا بنیادی وسیلہ بھی ہے اور بظاہر مختلف اشیاء کو ایک ترتیب میں بھی ڈھال سکتا ہے۔ آگے چل کر تو شیلے اِس حد تک کہتا ہے کہ:

''اعلیٰ درجے کی نیکی اُس شخص کے لیے ممکن ہے جو ایک قوی اور ہمہ گیر تخیل کا مالک ہو اور جس میں یہ صلاحیت ہو کہ دوسروں کے احساسات کو پوری طرح سمجھ سکے بلکہ ساری نوعِ انسانی کے دُکھ درد کو اپنا دُکھ درد بنا سکے۔ خیر اخلاق کا بہترین آلہ تخیل ہے۔''(۲۳)

تخیل کی آزادانہ کارکردگی یا اثر پذیری کے حوالے سے افلاطون کا اُٹھایا گیا وہ سوال کہ شاعر اپنے جذبات سے خود بھی واقف نہیں ہوتا۔ آج بھی مختلف صورتوں میں دکھائی دیتا ہے۔ یعنی یہ کہ یہ صلاحیت کسی اکتسابی عمل کی محتاج ہے یا سراسر وہبی ہے جو نہ پیدا کی جاسکتی ہے نہ بڑھائی یا کم کی جاسکتی ہے۔ اِس بابت عموماً تخلیق کاروں کا رویہ یہی رہا کہ یہ عالمِ بالا سے نازل ہونے والی ایسی صلاحیت ہے جس پر خود اُن کی دسترس بھی نہیں ہے۔ ولیم بلیک اپنی تصنیف کے متعلق اپنے دوست کو لکھتا ہے:

''میں اپنے منہ سے اُس کی تعریف کروں تو مضائقہ نہیں کیوں کہ میں تو محض اِس کا منشی تھا۔ اِس کے مصنف عالمِ بالا کے رہنے والے ہیں۔''(۲۴)

بلیک کے اِسی تصور کی توسیع غالب کے اِس مشہورِ زمانہ شعر میں بھی دیکھی جاسکتی ہے۔

آتے ہیں غیب سے یہ مضامین خیال میں

غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

متخیّلہ کی اِس آزادی کے ساتھ ساتھ بہر حال پابندی بھی ایک بحث کی صورت موجود رہی ہے۔ لان جائی نس بھی عظمت کو تازیانے کی ضرورت سے جوڑتا ہے (۲۵) اور حالی بھی اچھے شاعر کے اوصاف میں تخیل کے فوری بعد مطالعۂ کائنات اور تفحص الفاظ کو ضروری قرار دیتے ہیں (۲۶) تاہم یہ مفروضہ بھی اپنی جگہ اہم ہے کہ ضرورت سے زیادہ دانش اور حد سے بڑھی ہوئی احتیاط بسا اوقات تخلیقی بے ساختگی کو چھین لیتی ہے۔ یوں اُستادی تو رہ جاتی ہے تخلیقی وارفتگی جاتی رہتی ہے۔ جوہن پریس اِسی طرف اشارہ کرتے ہوئے ولیم بٹلر کی اُس رائے کو حوالہ بناتا ہے جو اُس نے ایک نوجوان شاعر کے بارے میں دی تھی کہ:

''وہ ضرورت سے زیادہ ثقہ اور متین ہے۔ شاعری کی دیوی ہنسوڑ اور کھلنڈرے لڑکوں کو ترجیح دیتی ہے۔''(۲۷)

خود کالرج بھی شاعر کی خوش مزاجی کو خصوصی اہمیت دیتا ہے جس کا ذکر ہم پہلے بھی کر چکے ہیں۔ تخیل کی اہمیت کا اندازہ آرنلڈ کی اس رائے سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ:

''شاعری کے لیے خیال ہی سب کچھ ہے اور باقی جو کچھ ہے وہ ظن وفریب کی دنیا ہے۔روحانی ظن وفریب کی دنیا۔شاعری اپنے جذبے کو خیال سے وابستہ کرتی ہے، خیال ہی اصل حقیقت ہے۔''(۲۸)

استیفان مالارمے فرانس کا نمایاں علامتی شاعر ہے۔ مالارمے بھی آرٹ کے اِس تصور کا قائل ہے جو اشیاء کے نقش محض سے جنم نہیں لیتا جب تک کہ کسی تاثر میں نہ ڈھل جائے۔اشیاء کی وہ پیش کش جو اُن کی ماہیت کو ایک تاثر میں تحلیل کر سکے تخیل ہی کی مرہونِ منت ہے:

''اُس کی زیرک نگاہی نے اُسے اِس بات پر مائل کیا کہ شاعری میں کسی چیز یا شے کی نقش نگاری نہ کی جائے بلکہ اُس شے کے تاثر کی تخلیق کی جائے۔ مالارمے کا نظریہ یہ تھا کہ کوئی تخلیق ہو اُس کی اساس اُس تاثر میں ہوتی ہے جو اطراف میں موجود کوئی بھی چیز جو انسانی ذہن پر مرتب کرتی ہے۔''(۲۹)

تخیل سے متعلق ایک اہم سوال یہ بھی ہے کہ کیا یہ محض مادے سے ماورا کسی جہانِ نو کی تخلیق ہی سے مشروط قوت ہے یا مادے کو بنیاد بنا کر اس میں ترمیم سے ایک نئی دنیا آباد کرنے والی صلاحیت؟ اِس بابت مولانا عبدالرحمٰن کی یہ رائے قابلِ غور ہے جو کالرج کے ابتدائی اور ثانوی تخیل کی طرح اِس مخمصے کا حل کچھ اِن الفاظ میں ڈھونڈتے ہیں:

''رہا خیال بنانا یا ایجادِ خیال، اس کی دو قسمیں ہیں، ایجادِ اختراعی اور ایجادِ ابداعی۔ آدمی جو مادیات میں تحلیل و ترکیب سے کام لے کر نئی نئی چیزیں اور نئی نئی صورتیں بنا لیتا ہے اُسے اختراع کہتے ہیں اور بغیر مادے کے کسی چیز کا بنانا ابداع کہلاتا ہے جو خدا ہی کا کام ہے۔''(۳۰)

یوں مولانا عبدالرحمٰن ایجادِ اختراعی کو تخلیق کاروں کا وصف قرار دیتے ہیں۔ واہمے اور تخیل کی اِس کنفیوژن کو ہادی حسین مختلف ناقدین کے نقطہ ہائے نظر کے مطالعے کے بعد اِس نتیجے میں سمیٹتے ہیں:

''قدما اِس سلسلے میں اِس غلطی کے شکار تھے کہ وہ واہمے کو تخلیقی قوت سمجھتے تھے اور تخیل کو محض ایک ایسی قوت جو تجربے کے مواد کو نئے سرے سے ترتیب دے دیتی ہے۔ کولرج نے اِس غلطی کو آشکار کیا اور یہ رائے ظاہر کی کہ واہمہ تخیل کے مقابلے میں ایک ادنیٰ قوت ہے۔ واہمہ اس سطح پر کام کرتا ہے جسے کولرج اولیٰ تخیل کہتا ہے اور کانٹ تخیل کی پہلی حیثیت یعنی حسی تاثرات کو ترتیب دینے کا مرحلہ۔ چونکہ اس سطح پر عقل کا عمل دخل شروع نہیں ہوتا اس لیے واہمہ جو طبعاً کھلنڈرا، تفنن پسند اور متلون المزاج واقع ہوا ہے من مانے طریقے سے بعید از قیاس اور دور از کار چیزیں ایجاد کرتا ہے۔ اس کے برخلاف چونکہ تخیل کا عمل نفس کی بلند سطحوں پر ہوتا ہے......اس لیے عقل کی مشیر اور

> شریکِ کار ہوتی ہے۔ چنانچہ وہ جو چیزیں خلق کرتا ہے وہ اگرچہ فطری اشیاء کی نقلیں نہیں ہوتیں تاہم فطری اشیاء کی اصلاح یافتہ صورتیں ہوتی ہیں۔ یعنی اِن کی مثالی حیثیتوں کو رونما کرتی ہیں۔ دوسرے الفاظ میں ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ واہمے کا میدانِ عمل وہ ہے جسے افلاطون نے نقل یا صریحاً دروغ گوئی کہا اور اس کے برخلاف تخیل کا میدانِ عمل وہ ہے جسے خود افلاطون الہامی قوت، جنونِ الٰہی اور فنون کی دیویوں کے سائے سے منسوب کرتا ہے اور اُس کا شاگردِ رشید ارسطو فطرت کی صداقتوں پر اصلاح، یعنی افلاطون کی مثالی دنیا کے حقائق کی عکاسی کہتا ہے۔''(۳۱)

تخیل کے دائرۂ کار میں آنے والے موضوعات کی صداقت ارسطو ہی سے زیرِ بحث رہی ہے۔ وہ اِسے تمام تر آزادی دینے کے باوجود ایسی آزادی کے حق میں نہیں جو قیاس میں نہ لائی جا سکے۔ یوں مافوق الفطرت بھی اگر اپنی پیش کش میں جواز کو قیاس میں لے آئے تو فطرت میں ڈھل جاتی ہے جس سے ایک خلّاق فن کار ہی عہدہ برآ ہو سکتا ہے وگرنہ دیگر اِدھر اُدھر کی ہانک کر اِسے تخیل کی وسعت اور تخلیقی آزادی تصور کرتے ہیں۔ اِس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ لایعنیت تخلیقی امکانات کے متبادل نظریے کی صورت نمو پانے لگتی ہے جیسا کہ جدیدیت اور اب مابعد جدیدیت کے نیم خواندہ مفسرین آج کرتے دکھائی دے رہے ہیں۔ ہادی حسین اُردو کی بعض مثنویوں میں پیش کیے جانے والے مافوق الفطرت کرداروں کے جواز پر سوال اُٹھاتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''رومانوی پریوں کی دنیا تخیل کی دنیا ہے واہمے کی دنیا نہیں کیوں کہ وہ اپنا ہی ایک نظام رکھتی ہے۔ اُردو کی بعض مثنویوں میں بھی مافوق الفطرت ہستیوں بالخصوص پریوں کو کردارِ قصہ بنایا گیا ہے لیکن اُن کے مافوق الفطرت ہونے کا کوئی جواز دکھائی نہیں دیتا بلکہ پڑھنے والے کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ اگر اِن کو سیدھے سادے طریقے سے انسانی شخصیتیں اور سیرتیں بخش دی جاتیں تو قصے کی ڈرامائی تاثیر میں اضافہ ہو جاتا۔''(۳۲)

ہادی حسین کی یہ رائے بہت اہم ہے جس کے تناظر میں اُردو ادب کے مافوق الفطرت کرداروں کا ازسرِ نو جائزہ لیا جا سکتا ہے۔ یہ رائے اُس مفروضے کی تائید بھی کر رہی ہے کہ تخیل اپنی کارکردگی میں جتنا بھی آزاد کیوں نہ ہو جائے بہرحال اُسے زمین کے لمس سے نا آشنا نہیں کیا جا سکتا۔ جب تک اِس سے جڑ نہیں جاتا قاری کے قیاس میں نہیں آتا اور جب تک فن پارہ قاری کے قیاس میں نہ آئے بڑا فن پارہ نہیں بن سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ داستانوں کے مافوق الفطرت کردار دور پرے کے زمانوں اور اجنبی سرزمینوں کی نمائندگی کے باوجود اپنی مٹی، ثقافت اور زبان کی چغلی جگہ جگہ کھانے لگتے ہیں اور ان کا یہی وہ وصف ہے جو متخیّلہ کی آزادانہ کارکردگی کے باوجود انہیں ہماری ہمدردیاں سونپ دیتا ہے۔ تخیل اور واہمے کی طرح ایک بحث تخیل اور بصیرت سے متعلق بھی سامنے آتی ہے۔ ہادی حسین نے تو اپنی

کتاب ''شاعری اور تخیل'' کا آٹھواں باب اِس موضوع کی وضاحت کے لیے مخصوص کیا ہے۔ وہ بصیرت کو تخیل کا حریف بنانے کی بجائے اس کی بالیدہ صورت قرار دیتے ہیں اور اِسے ایک ایسی صلاحیت سمجھتے ہیں جو بنیادی طور پر وہبی صلاحیت ہے تاہم اِسے متخیّلہ کی ریاضت سے حاصل کیا جا سکتا ہے۔ خالصتاً خداداد بصیرت صرف انبیاء کا نصیب ہے۔ صوفیاء کو بھی مشاہدہ، مجاہدہ، مراقبہ اور اعتکاف کے بعد ہی عرفان نصیب ہوتا ہے۔ بصیرت اُن کے نزدیک ایسی اعلیٰ وارفع صلاحیت ہے جو ہر خاص و عام کا نصیب نہیں۔ زندگی سے متعلق کوئی نہ کوئی تصورِ زیست بہر حال ہر شخص رکھتا ہے۔ اُسے بصیرت کا متبادل ہرگز نہیں سمجھنا چاہیے بلکہ:

> ''اہلِ بصیرت شعراء کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنے تخیلی وجدان کو ہر چیز کا معیار بناتے ہیں اور جو چیز اس معیار پر پوری نہ اُترے وہ اُسے قبول کرنے سے انکار کر دیتے ہیں۔ اُن کے تخیل میں ایک ایسی جذباتی شدت، ایک ایسی فکری وسعت، ایک ایسی روحانی عمق اور ایسا جوشِ اعتقاد ہوتا ہے کہ اُن کا تصورِ زندگی ایک مذہب کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ وہ دیانت دارانہ طور پر یہ محسوس کرتے ہیں کہ فلسفہ، سائنس، سیاسیات، اخلاقیات اور عقلِ عملی اِن عظیم اور ہیبت انگیز مسائل کے حل سے جو دنیا کو درپیش ہیں عہدہ برآ نہیں ہو سکتے اور یہ اُن کا فرض ہے کہ اِن مسائل کے جو حل اُن کی بصیرت نے اُن پر منکشف کیے ہیں انہیں دنیا کے سامنے پیش کریں۔'' (۳۳)

اہلِ بصیرت شعراء کی نگاہ اپنے عصر تک محدود نہیں رہتی بلکہ اُس سے کہیں ماورا ہو جاتی ہے اور وہ مستقبل بین بن جاتے ہیں۔ اُن کا بے پایاں تخیل انہیں ابدی حقائق سے روشناس کروانے لگتا ہے اور یوں شاعری بھی پیغمبرانہ وصف اختیار کر لیتی ہے۔ تخیل کی یہ صورت جو شاعر کو صاحبِ بصیرت بناتی ہے ہادی حسن کے بقول محض شعراء کی میراث نہیں فن کار بھی اِس کے مالک ہوتے ہیں۔ یوں تخیل کی اِس ارفع ترین شکل کا دائرۂ کار پورے آرٹ تک پھیلایا جا سکتا ہے اور:

> ''بصیرت کی شاعری کی اصل عظمت اُس میں یہ ہے کہ وہ ایسی چیزوں کو بیان کرنے کی کوشش کرتی ہے جو بیان سے باہر ہیں۔'' (۳۴)

تخیل کا عمل محض خیالات تک محدود نہیں بلکہ بہت سے ناقدین ادب اسے الفاظ پر بھی لاگو کرتے ہیں۔ یوں خیالات کے لیے منتخب کیا جانے والا پیرایۂ اظہار بھی تخیل کی کارکردگی کا حصہ بن جاتا ہے۔ یہی تصور ہمیں لان جائی نس کے یہاں بھی دکھائی دیتا ہے اور الطاف حسین حالی کے یہاں بھی جو خیال کے ارفع ہونے کے ساتھ ساتھ انتخابِ الفاظ کو خصوصی اہمیت دیتے ہیں (۳۵)۔ اِس ضمن میں ملک حسن اختر کی رائے بھی قابلِ غور ہے:

''تخیل کا عمل اور تصرف خیالات اور الفاظ دونوں میں ہوتا ہے۔ اس لیے دونوں کا ذخیرہ شاعر کے پاس ہونا چاہیے۔ تجربے اور مشاہدے سے شاعر کی معلومات وسیع ہوتی ہیں اور جتنی شاعر کی صلاحیت وسیع ہوگی اتنی تخیل کے عمل کے لیے زیادہ گنجائش پیدا ہوگی۔''(۳۶)

مولانا شبلی نعمانی نے بھی ''شعرالعجم''میں تخیل کی بابت اہم مباحث کو چھیڑا ہے۔ وہ اسے اختراع کی قوت تو مانتے ہیں تاہم اِس کا دائرہِ اثر محض شعراء تک محدود نہیں رکھتے بلکہ ڈی۔ جی۔ جیمز کی مانند فلسفے اور سائنس کو بھی اِس کے دائرہِ کار میں لے آتے ہیں۔ بقول شبلی نعمانی:

''تخیل دراصل قوتِ اختراع کا نام ہے۔ عام لوگوں کے نزدیک منطق یا فلسفہ کا موجد صاحبِ تخیل نہیں کہا جا سکتا بلکہ اگر خود کسی فلسفہ دان کو اِس لقب سے خطاب کیا جائے تو اُس کو عار آئے گا لیکن حقیقت یہ ہے کہ فلسفہ اور شاعری میں قوتِ تخیل کی یکساں ضرورت ہے۔ یہی قوت تخیل ہے جو ایک طرف فلسفہ میں ایجاد اور اکتشافِ مسائل کا کام دیتی ہے اور دوسری طرف شاعری میں شاعرانہ مضامین پیدا کرتی ہے۔''(۳۷)

اِس کے ساتھ ساتھ شبلی نعمانی تخیل اور محاکات کی بحث کو بھی چھیڑتے ہیں اور اِن دونوں میں بھی مماثلت کے باوجود فرق کو بھی واضح کرتے ہیں۔ وہ محاکات کو لفظی تصویر کشی تو مانتے ہیں لیکن اسے قوتِ متخیّلہ سے کم تر درجے پر فائز کرتے ہیں۔ تخیل کے بغیر محاکات کے عمل کو نقلِ محض کہتے ہیں۔ اُن کے بقول:

''اگرچہ محاکات اور تخیل دونوں شعر کے عنصر ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ شاعری دراصل تخیل کا نام ہے۔ محاکات میں جو جان آتی ہے تخیل ہی سے آتی ہے ورنہ خالی محاکات نقالی سے زیادہ نہیں۔ قوتِ محاکات کا یہ کام ہے کہ جو کچھ دیکھے یا سنے اُس کو الفاظ کے ذریعے سے بعینہٖ ادا کر دے لیکن اِن چیزوں میں ایک خاص ترتیب پیدا کرنا، تناسب اور توافق کا کام میں لانا، اُن پر آب و رنگ چڑھانا قوتِ تخیل کا کام ہے۔''(۳۸)

اِس طرح متخیّلہ کا وصف مسلمات کو بھی از سرِ نو ثابت کرنے کا وصف ہے۔ جیسے شبلی یوں بیان کرتے ہیں:

''قوتِ تخیل کے استدلال کا طریقہ عام استدلال سے الگ ہوتا ہے۔ وہ اُن باتوں کو جو اور طرح سے ثابت ہو چکی ہیں نئے طریقے سے ثابت کرتی ہے۔''(۳۹)

شبلی کی اِس رائے کے تناظر میں دیکھیں تو تاریخ کے مستند بیانیے بھی تخیل کی کارکردگی سے نئے امکانات کو سامنے لا سکتے ہیں۔ ایسے پہلو جو شاید مسلمات کے اسی جبر تلے دبے ہوئے تھے۔ ارسطو بھی تو تاریخی صداقت کے حتمی فیصلے ''ہو چکا ہے'' کہ مقابلے میں ادبی صداقت کے ''ہوسکتا ہے'' کے امکان کو زیادہ اہمیت دیتے ہوئے کہتا ہے:

''وہ تاریخ اُس چیز کو بیان کرتی ہے جو ہو چکی ہیں جب کہ شاعری اِس قسم کی چیزوں کو سامنے لاتی ہے جو ہو سکتی ہیں۔''(۴۰)

عابد علی عابد اُردو کے نامور جمالیاتی نقاد ہیں جو نہ صرف یہ کہ خود شاعر تھے بلکہ مشرقی شعریات پر گہری نظر رکھتے تھے۔ عابد کے نزدیک تخیل کی وہ اہمیت جو قاری اور تخلیق کار میں فرق پیدا کرتی ہے کچھ یوں ہے:

''انداز کی صفاتِ تخیلی میں ایک پُر اسرار صفت ہے جسے انگریزی زبان میں Suggestion کہتے ہیں اور جس کا ترجمہ اِس کتاب میں ''خیال افروزی'' کیا گیا ہے۔ یہ اسلوب کا وہ شیوۂ خاص ہے جس کے اسرار و رموز صرف تخلیقی فن کار کو معلوم ہوتے ہیں۔ یہاں تک کہ نقاد یہ کہنے پر مجبور ہوتے ہیں کہ ہم یہ تو بتا سکتے ہیں کہ اِن اشعار میں خیال افروزی کی صفت موجود ہے لیکن یہ نہیں بتا سکتے کہ یہ صفت کس طرح وجود میں آئی۔ یہ وہ مقام ہے یہاں نقاد کی ژرف نگاہی عملِ تخلیق کے سامنے سپر ڈال دیتی ہے۔''(۴۱)

اسی طرح خیال افروزی کے اس وصف کی مزید وضاحت میں عابد علی عابد لکھتے ہیں:

''خیال افروزی کے ذریعے شاعر وہ معانی بھی پڑھنے والے تک پہنچاتا ہے جو طبعاً مطلوب و مقصود نہ تھے۔''(۴۲)

تخیل کی قوت جس انداز میں اختراع کرتی ہے اور جس طرح شاعر یا تخلیق کار اُن زمانوں کا ناظر اور شاہد بھی بن جاتا ہے جن کا وہ ناظر یا شاہد نہیں تھا اُسی طرف الطاف حسین حالی نے ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں بھی اشارہ کیا ہے۔ حالی لکھتے ہیں:

''یہ وہ طاقت ہے جو شاعر کو وقت اور زمانے کی قید سے آزاد کرتی ہے اور ماضی و استقبال کو اس کے لیے زمانہ حال میں کھینچ لاتی ہے۔ وہ آدم اور جنت کی سرگزشت اور حشر و نشر کا بیان اس طرح کرتا ہے گویا اس نے تمام واقعات اپنی آنکھ سے دیکھے ہیں۔''(۴۳)

حالی کے اِن خیالات کی گونج ہمیں یوسف حسین خان کے یہاں بھی سنائی دیتی ہے جو کہتے ہیں:

''شاعر یا آرٹسٹ کا تخیل اُس کی زندگی کی وسعت کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ وہ تخیل کی راہ سے اپنی فطرت اور تقدیر کی منزل طے کرتا اور جن بلندیوں تک تخیل انسانی روح کی رہائی ممکن ہے وہاں پہنچتا ہے۔ اُس کا تخیل اسے ایسے عالموں کی سیر کرواتا ہے جنہیں ظاہری آنکھ نہیں دیکھ سکتی۔ تخیل کی قوت کی کوئی انتہا نہیں وہ تخلیق سے زیادہ قدیم اور قوی ہے۔''(۴۴)

تخیل کی اس اہمیت کے اعتراف میں آگے چل کر یوسف حسین خان مزید لکھتے ہیں:

''سوائے تخیل کے جذبات کی دنیا کا کوئی محرمِ راز نہیں ہوسکتا۔ اس کی بصیرت کے آگے فکر ششدر و حیران رہ جاتی ہے جسے عقل ادھورا دیکھتی ہے اُسے تخیل مکمل دیکھ لیتا ہے۔ عقل کی طرح وہ زندگی کی تحلیل نہیں کرتا بلکہ وجدان کی مدد سے وہ اپنی امتزاجی بصیرت کی بدولت اُسے کل کی حیثیت سے دیکھتا اور اُس کے منتشر اجزاء میں وحدت پیدا کر دیتا ہے۔'' (۴۵)

تخیل کی بابت مغرب اور اُردو کے نامور ناقدین کی آراء کی روشنی میں اِس بحث کے بعد ہم کہہ سکتے ہیں کہ تخیل نسلِ انسانی کا ایسا اجتماعی ورثہ ہے جو اپنی کارکردگی میں آزاد ہونے کے باوجود بنیادی مواد مادے سے اخذ کرتا ہے۔ تاہم ایک تخلیقی ذہن عام آدمی کے مقابلے میں اس صلاحیت سے کہیں زیادہ مالا مال ہوتا ہے اور اسے استعمال میں لاکر نہ صرف معلوم سے نامعلوم کا سفر کرتا ہے بلکہ ایک جہانِ نوخلق کرنے پر قادر ہو جاتا ہے۔ تخیل کی یہی صلاحیت ہے جو ایک اعلیٰ پائے کے نابغۂ روزگار فن کار اور اوسط درجے کے لکھنے والے میں امتیاز پیدا کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک جیسے سماجی حالات اور تجربات کے باوجود بیان ایک سا نہیں رہتا۔

حوالہ جات وحواشی

۱۔ سجاد باقر رضوی، ڈاکٹر، ''مغرب کے تنقیدی اصول''، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۵ء، ص ۱۶

۲۔ ایضاً، ص ۴۹

۳۔ شمس الرحمان فاروقی، ''تخلیق، تنقید اور نئے تصورات''، محمد حمید شاہد (مرتبہ)، پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۱۱ء، ص ۹۰

۴۔ ایضاً، ص ۹۱ ۵۔ ایضاً، ص ۹۰

۶۔ سجاد باقر رضوی، ڈاکٹر، ''مغرب کے تنقیدی اصول''، ص ۱۰۴

۷۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''ارسطو سے ایلیٹ تک''، نیشنل بک فاؤنڈیشن، کراچی، ۲۰۰۳ء، ص ۱۰۸

۸۔ سجاد باقر رضوی، ڈاکٹر، ''مغرب کے تنقیدی اصول''، ص ۱۰۴

۹۔ ایضاً، ص ۱۱۰

۱۰۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''ارسطو سے ایلیٹ تک''، ص ۱۲۰

۱۱۔ ہادی حسین، ''شاعری اور تخیل''، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۴۱

۱۲۔ ایضاً، ص ۴۳

۱۳۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''ارسطو سے ایلیٹ تک''، ص ۳۰۷

۱۴۔ ہادی حسین، ''مغربی شعریات''، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۲۰۰۵ء، ص ۱۶۰، ۱۵۹

۱۵۔ ایضاً ص ۳۱۸ ۱۶۔ ایضاً ص ۳۱۶
۱۷۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، ''تنقیدی دبستان''، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۸۵ء، بار سوم، ص ۵۷
۱۸۔ ایضاً ص ۵۸ ۱۹۔ ایضاً
۲۰۔ ہادی حسین، ''مغربی شعریات''، ص ۴۹
۲۱۔ سجاد باقر رضوی، ڈاکٹر، ''مغرب کے تنقیدی اصول''، ص ۲۲۵
۲۲۔ ہادی حسین، ''مغربی شعریات''، ص ۶۱
۲۳۔ ایضاً ص ۴۷ ۲۴۔ ایضاً ص ۱۰۳
۲۵۔ سجاد باقر رضوی، ڈاکٹر، ''مغرب کے تنقیدی اصول''، ص ۱۰۹
۲۶۔ الطاف حسین حالی، ''مقدمہ شعر و شاعری''، خزینہ علم و ادب، لاہور، سنہ ۲۰۰۱ ص ۴۵، ۴۶، ۴۷
۲۷۔ ہادی حسین، ''مغربی شعریات''، ص ۱۰۷
۲۸۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''ارسطو سے ایلیٹ تک''، ص ۳۳۸
۲۹۔ رضی مجتبیٰ، ''استیفان مالارمے: عمیق علامتوں کا شاعر''، مشمولہ تناظر، شمارہ-۱، گجرات، ۲۰۱۲ء، ص ۱۰۲
۳۰۔ ہادی حسین، ''شاعری اور تخیل''، ص ۴۸
۳۱۔ ایضاً ص ۵۴ ۳۲۔ ایضاً ص ۵۶ ۳۳۔ ایضاً ص ۱۲۶، ۱۲۵ ۳۴۔ ایضاً ص ۱۲۸
۳۵۔ الطاف حسین حالی، ''مقدمہ شعر و شاعری''، ص ۴۷
۳۶۔ ملک حسن اختر، ''تنقیدی نظریے''، مکتبہ میری لائبریری، لاہور، ۱۹۸۱ء، ص ۱۸۵
۳۷۔ شبلی نعمانی، ''شعر العجم''، جلد چہارم، الفیصل، لاہور، ۱۹۹۹ء، ص ۹
۳۸۔ ایضاً ص ۲۳ ۳۹۔ ایضاً ص ۳۰
۴۰۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''ارسطو سے ایلیٹ تک''، ص ۱۰۸
۴۱۔ عابد علی عابد، ''شعرِ اقبال''، بزمِ اقبال، لاہور، ۱۹۹۳ء، ص ۳۵۵
۴۲۔ ایضاً ص ۳۵۶
۴۳۔ الطاف حسین حالی، ''مقدمہ شعر و شاعری''، ص ۴۱
۴۴۔ یوسف حسین خان، ڈاکٹر، ''روحِ اقبال''، مکتبہ تعمیر انسانیات، لاہور، ۲۰۱۰ء، ص ۲۷
۴۵۔ ایضاً ص ۲۸