روسی ہیئت پسندی ...نظریات، بنیادیں اور جہات

محمد رؤف☆

Abstract:

Russian Formalist movement was backed by three schools of thought which basically were three institutions.One of them was run by Roman Jacobson named Mascow Linguistic Circle,second was Opojaze run by Shklovsky and the third one was Prague Linguistic Circle.Literary importance and contribution of this movement was to give poetics for fiction.Formalist way of studying a peice of literature focuses on the form rather than focusing on content.Construction of a new poetic narrative should be the focus and aim of a poet rather than mere imitation of old narratives.

انیسویں صدی میں پس منظری مطالعات کو بڑی اہمیت دی جاتی تھی۔ سان بیو اور اس کے شاگرد طین نے رومانوی انداز نقد کے برخلاف فن پارے کو اس کے تاریخی اور معاشرتی تناظر میں دیکھنے پر زور دیا۔ طین ادبی تخلیق کو نسل (Race) معاشرتی ماحول (Milieu) اور لمحۂ حاضر (Moment) کے باہمی تفاعل کا نتیجہ قرار دیتا ہے۔ ادھر طبعی دنیا میں نیوٹن کے قوانین حرکت کے زیر اثر بھی اسی نوع کی ایک جبریت (Determinism) اس دور کی روح العصر میں سرایت کر چکی تھی۔ اس تناظر میں ادبی دنیا پر معیار پرستی (Judical criticism) کی حاکمیت مسلط ہو گئی۔ نقد و نظر میں افادیت، تعین قدر اور ادبی مراتب کو ملحوظ خاطر رکھا جانے لگا۔

بیسویں صدی میں اس تنقیدی گھٹن کے خلاف سخت ردعمل نے جنم لیا۔ جدید طرز فکر نے تنقید کے ان نام نہاد سکہ بند معیاروں کو تج کر سائنس دان کی سی معروضیت برتتے ہوئے ادبی تفہیم کی کاوشیں شروع کیں۔ اس طرز فکر کے حوالے سے دو مکاتب فکر نمایاں ہوئے:

(i) تجزیاتی مکتب فکر (Analytical Criticism)

☆ لیکچرار، گورنمنٹ کالج، ہمن آباد، فیصل آباد

(ii) استقرائی مکتبِ فکر (Inductive Criticism)

فی الوقت ہمارے زیرِ مطالعہ روسی ہیئت پسندی کی تحریک ہے جو فی نفسہٖ اوّل الذکر مکتبِ فکر سے تعلق رکھتی ہے۔ اگرچہ اس دور میں وجودیت کا بھی شہرہ رہا تاہم وجودی فلسفہ اپنے وسیع اثرات کے باوجود وجودی تنقید کو کسی اہم ادبی نظریے میں متشکل نہ کر سکا۔ اپنے موضوع پر آنے سے قبل مناسب معلوم ہوتا ہے کہ بیسویں کے جملہ اہم نظریات پر ایک نظر ڈالی جائے کیونکہ اس امر سے بھی ہماری زیرِ مطالعہ تحریک کی اعتباریت کا ایک زاویہ نکلتا ہے۔ اس ضمن میں نظیر صدیقی رقم طراز ہیں:

> ''سوال یہ ہے کہ بیسویں صدی کے ادبی نظریات کیا کیا ہیں؟ رمن سیلڈن (Raman Selden) نے اپنی کتاب معاصرانہ ادبی نظریہ، میں چھ نظریات سے بحث کی ہے ...(۱) روسی فورملزم (۲) مارکسی نظریات (۳) ساختیاتی نظریات (۴) مابعد ساختیاتی نظریات (۵) Reader-Oriented Theuries اور (۶) فیمنسٹ تنقید۔''(۱)

اب ہم اپنے موضوع پر آتے ہیں جو بیسویں صدی کا اوّلین اہم ادبی نظریہ ہے۔

تعارفی مطالعہ:

روسی ہیئت پسندی کا اکھوا ذیل کے تین مختلف مکاتیب کی مشترکہ شاخِ فکر سے پھوٹا تھا۔

(i) ماسکو لسانی حلقہ (۱۹۱۵ء):

روسی کے شہر ماسکو میں یہ ادارہ ۱۹۱۵ء میں اس تحریک سے سب سے بڑے نمائندگی رومن جیکب سن نے قائم کیا۔ یہیں سے اس تحریک کا آغاز ہوتا ہے۔

(ii) اوپوجیز (Opojaz):

یہ لفظ دراصل روس کے شہر پیٹروگراڈ میں بننے والی ایک تنظیم کا مخفف ہے جس کا ترجمہ بالعموم ''انجمن برائے مطالعہ شعری زبان'' کیا جاتا ہے۔ شکلووسکی اس تنظیم کے ایک ممتاز نمائندے تھے۔

(iii) پراگ لنگوسٹک سرکل:

رومن جیکب سن ۱۹۲۰ء میں چیکوسلواکیہ چلے گئے جہاں انھوں نے یہ ارادہ قائم کیا۔ اسے پراگ لسانیاتی حلقہ بھی کہا جاتا ہے۔ اس میں بڑے بڑے لسانی ماہرین اور ادبی مورخین شاعر تھے۔

مذکورہ شخصیات کے علاوہ اس تحریک میں تو ماشے وسکی، مکاروسکی، ایم-ایم باختن، تنیانوف اور رینے ولیک اہم مفکرین شمار کیے جاتے تھے۔

تحریک کی ادبی اہمیت:

روسی ہیئت پسندوں نے نقد و نظر کے نہایت معنی خیز اصول متعین کیے۔ اس تحریک کی ادبی اہمیت واضح کرتے ہوئے رابرٹ شولز لکھتے ہیں:

''روسی ہیئت پسندوں نے فکشن کی جو شعریات پیش کی تھی اس سے بہتر شعریات آج تک پیش نہیں کی جا سکی۔'' (۲)

یہ تحریک اگرچہ ۱۹۳۰ء کے لگ بھگ تحلیل ہو گئی تاہم پندرہ سال کی اس قلیل مہلت کار میں بھی اس نے ایسے تنقیدی اصول وضع کیے جس سے جدید ادبی طرز تفہیم آج تک مستفید ہو رہی ہے۔اس ضمن میں رفیق سندھیلوی لکھتے ہیں:

''اردو میں مارکسی تنقید اور ہیئتی تنقید کے پیرادئم بالکل فنا نہیں ہوئے۔طرز کہن کی سطح پر روایتی مارکسی تنقید اور آئین نو کی سطح پر ہیئتی تنقید عمل پیرا نظر آتی ہے۔'' (۳)

تشہیر بری محرکات:

روسی ہیئت کو شہرت عام اس کی عملی کارگزاریوں کے بعد میں ملی۔گذشتہ صدی کی چھٹی اور ساتویں دہائی میں انگریزی زبان میں بہت سے تراجم ہوئے جن سے یہ فکر کو بھی شہرت ملی۔خصوصاً ۱۹۶۵ء میں جب لیمن اور ریز کے تراجم بعنوان Russian Farmalist Criticism: Four Essays شائع ہوئے تو اس تحریک کا با قاعدہ تعارف کرا چکے تھے۔مزید برآں نئی تنقید اور ساختیات بھی اپنی فکری مماثلت کی بنا پر اس تحریک کے تنقیدی اصولوں کی تشہیر کا باعث نہیں۔

طریق تنقید:

اس طرز تنقید میں فن پارے کو ایک نامیاتی وحدت خیال کرتے ہوئے اس پر پوری توجہ صرف کی جاتی ہے۔ اس ادبی مطالعے میں نقاد غایت درجہ کے معروضی اور سائنسی طرز عمل کا مظاہرہ کرتا ہے۔گہرے مطالعے Close Reading سے فن پارے کی عظمت سامنے لائی جاتی ہے۔اس طرز مطالعہ میں ''کیا ہے'' کی بجائے ''کیسے ہے'' کا جائزہ لیا جاتا ہے اور Non representational اور Non Expressive پہلوؤں کی وضاحت کی جاتی ہے۔ڈاکٹر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

''یہ لوگ فن پارے کے مطالعے سے کہیں زیادہ ان اصولوں کی تلاش میں تھے جن سے شعریات یا ادبیت پیدا ہوتی ہے۔'' (۴)

یہاں یہ بات کہنے کی ہے کہ یہ طرز تنقید کسی ادب پارے کی جمالیات کو اینگلو امیرکن نئی تنقید کی طرح اخلاقی اور ثقافتی معنویت عطا کرنے کی کوشش نہیں کرتی۔ جہاں نئی تنقید ادب کو انسانی ادراک کی ایک شکل قرار دیتی ہے۔ وہاں روسی ہیئت پسند ادب کو زبان کا ایک خاص استعمال تصور کرتے ہیں۔ یہ نقاد طریق کار Method کو بنیادی اہمیت دیتے تھے۔اس حوالے سے انھوں نے اپنی طرز تنقید کے لیے سائنٹفک بنیاد فراہم کرنے کی کوشش کی ہے، ابتدائی روسی فارماسٹ اس طرز فکر کے حامل تھے کہ تصنیف کا انسانی متن (جذبات، خیالات، حقائق) کچھ اہمیت نہیں رکھتا۔اس کا کام صرف ادبی اختراعات Litrary Devices کے لیے ایک سیاق فراہم کرنا ہے۔شکلووسکی نے تو

ادب کی تعریف ہی یہ کی تھی:

"the sum-total of all stylistic devices employed in it." (5)

ادب کی یہ مشہور تعریف فارمالزم کے ابتدائی افکار کا نچوڑ ہے۔ روسی ہیئت پسندی کی اہم اصطلاحات۔

اس طرزِ تنقید کی چیدہ چیدہ اصطلاحات درج ذیل ہیں:

(i) شعری زبان:

ہیئت پسندوں کا کہنا ہے کہ ادب میں عام زبان سے انحراف کیا جاتا ہے۔ عام زبان کا کام ترسیل معنی ہے جب کہ ادبی زبان کسی ایسے خرخشے کی متحمل نہیں ہوتی۔ اس ضمن میں ڈاکٹر محمد علی صدیقی ادب کی تعریف یوں متعین کرتے ہیں:

''ادب ترسیل کا کمال ہو سکتا تو ادب ہے اور ترسیل کا المیہ ہو کر رہ جائے تو غیر ادب ہے۔''(۶)

شاید معروف کلاسیکل شاعر امیر خسرو نے ''شعر خوب معنے ندارد'' اسی تناظر میں کہا تھا۔ شعری زبان کا کام گویا صرف اتنا ہے کہ پہلے سے جانی بوجھی اور دیکھی بھالی چیز کو مختلف طور سے دکھائے۔ گویا یہ عام چیز، تصور یا اسلوب کو ایک نئی وضع (New Look) عطا کرتی ہے۔

جن ادبی امراض کی تشخیص ساٹھ کی دہائی میں جدیدیت نے نئی لسانی تشکیلات کے ضمن میں کی تھی۔ وہ بھی یہی تھی کہ لفظ ایک ہی طرح ایک ہی معنوں میں استعمال ہوتے ہوتے اپنے معنی اور اثر کھو دیتے ہیں۔ ان باتوں کا اظہار افتخار جالب اور جیلانی کامران نے اپنے اپنے شعری مجموعے کے دیباچے میں کیا ہے۔ افتخار جالب کہتے ہیں:

''لسانی حرمتیں ایک اسلوب زیست سے جنم لیتی ہیں اور اسلوب زیست سماجی مفاہمتوں، لسانی تضیفات اور لسانی عادات کو ایک وحدت دیتا ہے۔ چوں کہ یہ عناصر ایک بحران کا شکار ہیں اس لیے ....عملاً ان کی کوئی حیثیت نہیں۔''(۷)

اسی طرح جیلانی کامران کہتے ہیں:

''ہم اپنی نظموں میں جو زبان استعمال کرتے ہیں اس کا ایک مخصوص طرزِ بیان ہے... جسے ایک لمبے عرصے سے پڑھ کر نہ صرف کان جھنجھلا چکے ہیں بلکہ اب تو آنکھیں بھی اور آنکھوں بھی اور آنکھوں کے ساتھ ہاتھ بھی دیکھ دیکھ کر اور لکھ لکھ کر تھک چکے ہیں۔''(۸)

یہ دونوں احباب جس لسانی بوسیدگی کا رونا روتے ہیں۔ اس کی نہایت مطم سطح پر بیسویں صدی کے ربع اوّل ہی میں روسی ہیئت پسندوں تشخیص کر لی تھی اور اس ضمن میں انھوں نے شعری زبان اور نوشناسیانہ جیسی ادبی اصطلاحات سے ادبی تازہ کاری کے لیے ایک مضبوط حصار قائم کر دیا تھا۔ ان کا کہنا یہ ہے کہ جو چیز ایک ادبی زبان کو عام زبان سے ممیز کرتی ہے وہ اس کا Made ہونا ہے۔ وہ شاعری کو ادبی زبان کا بہترین نمونہ گردانتے ہیں اور اس ضمن میں ان کا بڑا معرف قول ہے کہ:

''شاعری تمام زبان کے ساتھ نپا تلا تشدد روا رکھتی ہے تا کہ ہماری توجہ اپنی طرز مبذول کروا سکے۔''

(۹)

گویا اس بات کو ہم پال والیری کے لفظوں میں یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ:

"شاعری زبان کی نفی ('Negation of Language') ہے۔" (۱۰)

ابلاغ عامہ کے لیے عام زبان استعمال کی جاتی ہے جسے عملی زبان بھی کہہ سکتے ہیں جب کہ ادبی زبان کا کوئی عملی فریضہ نہیں ہوتا۔ گویا اس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ روسی فارملسٹ ادبیت کو شعریت کے مترادف گردانتے ہیں۔ بادی النظر میں ایک ادبی زبان اور عام زبان میں بسا اوقات مطلقاً فرق نہیں ہوتا لیکن ہم ادبی زبان کو ادبی صرف اس لیے سمجھتے ہیں کہ یہ کسی ادب پارے کا حصہ ہے اور یوں اس میں ایک تعمیری وصف آہنگ کی شکل میں سرایت کر چکا ہوتا ہے۔

حاصل بحث یہ کہ عام زبان سائنسی، علمی یا عملی نوعیت کی حامل ہوتی ہے اور اس میں اپنے مخاطبین کے لیے کوئی خبر نما چیز ملفوف ہوتی ہے جب کہ شعری زبان ایسی ذمہ داریوں سے بالکل پاک ہوتی ہے۔ اسے صرف اپنی ادبیت کی بنا پر پہچان ملتی ہے۔ شاعری میں جو الفاظ استعمال ہوتے ہیں۔ وہ اپنے وجود سے چھٹے موضوع سے آزاد ہو کر بھی اسی طرح اپنا وجود منواتے ہیں جس طرح خوشبو خود کو غنچے کے حصار سے نکال کر چاروں طرف خود کو پھیلا کر اپنا وجود منواتی ہے۔ یہاں الفاظ ٹھوس حقیقت اور قائم بالذات ٹھہرتے ہیں۔ دراصل اس بحث کے تناظر میں ہمیں شاعری کی ماہیت اور منصب پر غور و نظر رکھنا چاہیے کیوں کہ اس متنازعہ موضوع کے اکھوے سے تصورات کی رنا رنگ ڈالیاں نکلتی اور برگ و بار لاتی ہیں۔ مثلاً مارکسیوں کے نزدیک منصب ادب یہ ہے کہ یہ بورژوا اور پرولتاری کشمکش کو عیاں کرے۔ نفسیاتی دبستانِ فکر کے مطابق شعر و شاعری جذباتی ناآسودگی کو آسودگی میں بدلتی ہے جب کہ جمالیاتی مکتبِ فکر کے لوگ اسے حسن کے ادراک اور تنظیم کے اس احساس کا ایک ذریعہ گردانتے ہیں۔ روسی ہیئت پسند ادب پارے سے اس کی ادبیت کے متلاشی تھی۔ اس تناظر میں جیکب سن اور تینیانوف کا یہ معروف حوالہ اکثر دہرایا جاتا ہے:

"The litrariness is a function of the text in relation to the historically situated reader." (11)

اسی نظریے کے زیر اثر روسی ہیئت پسند شعر و ادب میں زبان پر خاص توجہ مبذول رکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک جذبات، تصورات، موضوعات غرض کوئی بھی چیز فی نفسہٖ ادبیت کی حامل نہیں بلکہ یہ سب چیزیں ادبی پیرایوں (Litrary Devices) کو بروئے کار لانے کا ایک ذریعہ ہیں۔

اجنبیانہ (Defamiliarisation):

شکلووسکی نے ۱۹۱۷ء میں اپنی کتاب Art as technique میں یہ معروف نظریہ پیش کیا کہ جب کسی چیز، عمل یا کیفیت کو اجنبیایا جاتا ہے تو اس کی طرف ہمارا معمول کا رویہ بدل جاتا ہے۔ اس کے مطابق جب ہم کسی چیز سے اوّل اوّل متعارف ہوتے ہیں تو ہمارا اس سے سانس لیتا ہوا حقیقی اور اک کا رشتہ قائم ہوتا ہے جو فی نفسہٖ ایک حظ افروز امر ہے۔ تاہم جب یہ تعارف ایک معمول اور تکرار سے دوچار ہوتا ہے تو اس کی حقیقی معنویت ختم ہو جاتی ہے۔

جب کوئی فنکار اس چیز کو اجنبیا تا ہے یعنی اسے دی فیملیائز کرتا ہے اور اس کی Artfullness پھر سے صیقل کرتا ہے تو اس کی حظ افروز صلاحیت پھر سے بحال ہو جاتی ہے۔ شکلووسکی لکھتے ہیں:

"Habituation devours objects ''' The end of art is to give a sensation of the object as seen, not as recognised." (12)

وہ مزید لکھتے ہیں:

"Art is a way of expressing the artfullness of an object, the object is not important" (13)

ادب آفرینی گویا ایک جدلیاتی عمل ہے اس لیے ایک فنکار کا فرض ہے کہ وہ مقلدانہ روش اختیار نہ کرے۔ اس طرح ادب میں تازگیوں اور طراوتوں کا ایک سلسلہ ہمہ وقت موجود رہتا ہے اور ایسی صورت حال پیدا نہیں ہوتی جس کا افتخار جالب اور جیلانی کامران نے اپنے محولہ بالا اقتباسات میں تذکرہ کیا ہے۔ ادب حقیقت کے ان پہلوؤں کو اجاگر کرتا ہے جو عموماً نظروں سے اوجھل رہتے ہیں اور یہ عمل پلاٹ، اسلوب، لفظیات وغیرہ کی تبدیلی سے تشکیل پاتا ہے۔ ڈبلیو-آر-غدمین لکھتے ہیں:

"To defamiliarise means to rebunm our habitual perceptions and thus to see the world anew." (14)

چیزوں کی نئی معنویت عطا کرنا ہی دراصل ادب کا اصل الاصول ہے۔ یہی وہ ازلی نکتہ ہے جسے اس اصطلاح سے واضح کیا گیا ہے۔ اس اصطلاح کا ترجمہ ''اجنبیانہ'' پروفیسر گوپی چند نارنگ کی کاوش ہے تاہم اس لفظ کی عمومی معنویت ساخت کچھ ایسی ہے کہ اس سے اس عمل کی صحیح ترجمانی میں ایک گرہ پڑتی ہے۔ اس ضمن میں پروفیسر طارق ہاشمی کا ترجمہ ''نوشناسیانہ'' زیادہ قریب الفہم اور موزوں ہے۔ اس نظریہ کا فلسفہ افادیت یہ ہے کہ اس کے زیر اثر نہ صرف حقیقی ادبیت کا حامل ادب تخلیق ہوتا ہے۔ بلکہ ہمارے کلاسیکل ادبی سرمائے کی بھی نہایت قابلِ التفات تفاسیر سامنے آتی ہیں۔ اس سے ادبی فرسودگی سے بچاؤ ممکن ہو پاتا ہے کیونکہ ایک طرف یہ عمل ادب یا آرٹ کی اصل؛ ہے اور دوسری طرف اس کی تازہ کاری پہ ہمہ وقت کاربند۔ اس تناظر میں ناصر عباس نیر کا یہ فرمان کس قدر معنی افروز بن جاتا ہے کہ:

''آرٹ کا منصب اس کی ماہیت سے ہی برآمد ہوتا ہے۔'' (۱۵)

شکلووسکی اپنے اس اہم نظریے کی جا بجا اخلاقی وضاحتیں کرتا ہے مگر چوں کہ ان کی تحریروں میں کسی امر کی نوشناسائی کے لیے کوئی منضبط اصول باضابطے نہیں ملتے اس لیے بعض نازک طبع اس پر جزبز بھی ہوئے ہیں مچلا بازغہ قندیل کی صدائے احتجاج یوں بلند ہوتی ہے:

''شکلووسکی نے اس حوالے سے یہ نہیں واضح کیا کہ اس عمل کی بہتری یا برتری کے لیے کیا کرنا چاہیے۔'' (۱۶)

حقیقت یہ ہے کہ شکلووسکی نے اپنی ادبی پہچان بننے والے، اہم نظریے کی نہایت شرح وبسط کے ساتھ عالمی ادب کے

حوالے سے اطلاقی توضیحات پیش کی ہیں۔ اپنے ایک مقالے میں موصوف نے سٹرن کے ناول (Tristram Shandy) پر نہایت بصیرت افروز تنقید کی ہے۔ انھوں نے واضح کیا ہے کہ سٹرن بالعموم ایک عام سرگرمی کو جو ہم اپ آئے روز اپنے اردگرد دیکھتے رہتے ہیں، نہایت سست رفتاری میں دکھانے لگتا ہے؛ بسا اوقات وہ کسی واقعے کو طول دیتا ہے اور کبھی کبھی روک لیتا ہے۔ ان تمام ادبی حربوں کے پیچھے یہی نظریہ کارفرما ہوتا ہے۔ کسی ادب پارے میں نوشناسائی کیفیت سمونے کے لیے ایک ادیب پلاٹ، اسلوب تحریک اور اپنی لفظیات میں فنکارانہ تبدیلیاں کرتا رہتا ہے۔ ہم اپنی روزمرہ زندگی میں ایک نوع کا میکانکی سرگرمیوں میں کھوئے رہتے ہیں اسی بات کو ہم ایک امریکی نژاد مصنفہ ہیلن کیلر ___ جو نابینا تھی ___ کے لفظوں میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ:

"Seeing people see little."

جب ایک صاحبِ نظر ادیب روزمرہ معمولات کی اپنی اشیا و اعمال کو نوشناسائی عطا کرتا ہے تو نئے نئے جلوے پیدا ہوتے ہیں، بقول ہو "ہر جا جہانِ دیگر" کا سماں بندھ جاتا ہے۔ اردو شاعری میں غالب اور اقبال اس عمل کے سب سے بڑے عامر تھے۔ اور اسی نکتے میں ان کی عظمت کا راز پنہاں ہے۔ تاہم اردو کا دیگر کلاسیکل سرمایہ بھی نوشناسائی کے تابندہ گوہر اپنے روایتی لحافوں اور گودڑیوں میں چھپائے ہوئے ہے۔ اس حوالے سے ہم عصرِ حاضر کے ادب کو بھی نہایت مالامال پاتے ہیں۔ چند شعری مثالیں دیکھیں:

بصیرت ہو تو اک لمحے کی بینائی غنیمت ہے
وگرنہ سیب تو ٹہنی سے پہلے بھی گرا ہوگا (مبارک شاہ)

اس پیالے میں زہر تھا ہی نہیں
ورنہ سقراط مر گیا ہوتا! (نامعلوم)

تیرا خیال جو خوابوں میں بھی خبر دے گا
تو عشق جاگ کے بیٹے کو قتل کر دے گا (غلام محمد قاصر)

شاعر جو لفظوں کا پارکھ ہوتا ہے وہ ہمارے روزمرہ کے جذبات کو کچھ اس انداز سے لفظی جامہ پہناتا ہے کہ ایک نئی واردات کا سماں بندھ جاتا ہے۔ حیدر علی آتش نے اسی لیے بندشِ الفاظ کو نگینے ناگنے سے تشبیہہ دی ہے۔ اس کے مطابق شعر گوئی ایسا ہی نازک عمل ہے جیسا کہ مرصع سازی کا۔ اسی طرح غالب اپنے ہر ہر لفظ کو "گنجینۂ معنی کا طلسم" قرار دیتے ہیں۔ لفظ کو کئی مذاہب نے بہت مقدس گردانا ہے۔ مصر میں تو اسے الوہی صفات کا حامل خیال کیا جاتا ہے۔ مصر عیوں کے ہاں ایک دیوتا کا نام خیرن تھا جس کے معنی لفظ کے ہیں۔ اس ضمن میں ڈاکٹر شبیر قادر لکھتے ہیں:

"لفظ ایک معنیاتی نظام لے کر آتا ہے اور جب لفظ سے اس کی روشنی چھن جائے تو سوائے لایعنیت کے اندھیرے کے کچھ ہاتھ نہیں آتا۔" (۱۷)

روسی ہیئت پسندوں نے اجنبیانے کے عمل میں لفظ کی عام لسانی عادات میں ردو بدل کیا ہے اور اس سے تازہ خیالی کا سامان فراہم کیا گیا ہے۔ جیسا کہ نارنگ صاحب نے واضح کیا ہے:

''لفظ جب اپنے رائج استعمال سے ہٹ کر استعمال ہوتا ہے یا عام لسانی عادت کو توڑتا ہے تو معنی کا چراگاں کرتا ہے۔''(۱۸)

ہیئت پسندوں کو اس بات کا احساس تھا کہ لفظ معنی سے اور معنی لفظ سے یکسر جدا نہیں ہے جا سکتے اور معنی کا نظام اس قدر سادہ نہیں جتنا با علوم سمجھا جاتا ہے۔ کوئی لفظ کسی شے کے محدود معنوں میں ہمیشہ کے لیے قائم نہیں رہتا۔ اسی لیے گوپی چند نارنگ سائسیر کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ شاعری میں لفظ محض Signifiers نہیں رہتے بلکہ Signifieds بن جاتے ہیں یعنی یہ اپنے وجود کا اثبات کر کے خود شے کا درجہ حاصل کر لیتے ہیں۔

واضح رہے کہ روسی ہیئت پسندوں کے ہاں اجنبیانے کا یہ عمل خارجی حقائق کی ترجمانی سے کہیں زیادہ اہمیت کا حامل ہے۔ اس عمل کی بدولت ادب میں غیر ادبی مواد کی فنی تقلیب ہوتی ہے اور اسی عمل سے خارجی حقائق کی طرف ہمارا ذہنی رویہ تبدیل ہوتا ہے جس کسی بھی اعلیٰ ادب پارے بنیادی مقصد ہوتا ہے۔ یوں گویا یہ عمل ادب کی حقیقی روح بحال کرتا ہے۔ اس سلسلے میں پروفیسر نارنگ لکھتے ہیں:

''اجنبیانے کا عمل آرٹ کی جان اور اس کا اسل الاصول ہے۔''(۱۹)

حاوی محرک (The Dominent):

روسی ہیئت پسندی کا اہم ترین تصور ''حاوی محرک'' کا ہے جسے ۱۹۳۵ء میں رومن جیکب سن نے اپنی کتاب The Dominent میں پہلی مرتبہ پیش کیا۔ وہ لکھتے ہیں:

"The Dominent may be defined as a foxing componant of a work of art; It rules, determines and transforms the remaining components." (20)

گویا حاوی محرک کسی ادب پارے کا گستالت ہے جو ادب پارے کے اجزا کو باہم منسلک کرتا ہے اور اپنے حسب حال ان کی قلب ماہیت کرتا ہے۔ فن پارے کے سبھی اجزا اس کے تابع ہوتے ہیں۔ یہ ایک ایسا کل ہے جو اپنے اجزا کے مجموعوں سے زائد ہے۔ اس سے ادب پارے کی ادبیت قائم ہوتی ہے۔ اس ضمن میں جیکب سن لکھتے ہیں:

"A poetic work is defined as a verbal message whose aesthetic function is its dominent." (21)

Dominent کی اصطلاح کا اردو ترجمہ پروفیسر نارنگ نے ''حاوی محرک'' کیا ہے جب کہ اس لفظ کے لغوی معنوں فالکن انگلش اردو ڈکشنری ہیں۔ یہ تین معنے لکھے گئے ہیں۔(۲۲)

(۱) زبردست (۲) فرماں روا (۳) والا

"The Dominent: Exercising chief authority or rule; ruling,

governing commanding, most influential. (23)

The Oxford Thesaurus میں اس کی تفصیل یوں ملتی ہے:

(1) "Dominent: Adj: Commanding, authoritative, controlling....

He has taken a dominent role in promating foreign language teaching.

(2) prodominent, chief, principle, prevailing ....

A lard nose is a dominent characteristic in their family.(24)

جیکب سن کے اس اہم تنقیدی نظریے کی تہہ میں مکاروسکی کا نظریہ پیش منظر بہت کارفرما نظر آتا ہے، جس کا خیال تھا کہ شاعری دراصل فنکارانہ وسائل کا مجموعہ ہوتی ہے۔ یہی فنکارانہ وسائل (Poetic Devices) ادب و شاعری کو دیگر لسانی پیرایوں سے ممتاز کرتے ہیں۔ ایک فنکار ان وسائل کو کام میں لا کر اپنے فن پارے کے قابلِ اظہار پہلو اس قدر نمایاں کرتا ہے کہ وہ اس کا پیش منظر بن جاتا ہے۔ ایک قاری اس پیش منظر سے نظر نہیں ہٹا سکتا۔ مکاروسکی کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے فنکارانہ وسائل کے وظیفے (Function) کی وضاحت کی ہے۔ اسی وضاحت سے جیکب سن نے اپنا معروف نظریہ کشید کیا ہے۔ جیکب سن نے مکاروسکی کے نظریے کی مزید تشریح کرتے ہوئے بتایا کہ جب فنکارانہ وسائل سے فن کا قابلِ اظہار پہلو پیش منظر میں آ جاتا ہے تو اس ادب پارے کے تشکیلی نظام کے بعض عناصر دب کر پس منظر میں چلے جاتے ہیں یوں باقی اجزا کو پسپا اور خود کو نمایاں کرنے والا عنصر ہی دراصل حاوی محرک ہوتا ہے۔ یہ نظریہ شکلووسکی کے Defamiliarasation کے نظریے کے مقابل پیش کیا گیا تھا۔ اس حوالے سے J. A. Cuddon لکھتے ہیں:

"The concept of 'the dominent' can be seen to emerge as a development and response within the parague school to Shtilovshy's earlier definition of defamiliarigation.... Thus a work may include some dutomatized elements which are subordinate to the defamilicarizing or foregrounded elements. This foregrounding cq of a group of elements comes to be seen later by Jalnobson as 'the dominent'. The dominent emphasiges the distinction between those formal elements which function to defamiliarize and those which function passively." (25)

ہیئت پسندوں کا اصرار یہ ہے کہ کسی شاعر کے اسلوب کا حاوی محرک تلاش کیا جائے کیوں کہ اس سے ادبی تفہیم کے نئے راستے کھلتے ہیں۔شعری ہیئتوں میں تبدیلی اور ارتقا نیز بعض اصناف کا ادبی فضاؤں میں تحلیل ہونا یا نئی اصناف کا ادب میں در آنا دراصل حاوی محرک ہی کی کارستانیاں ہیں۔

حاوی محرک کا ادبی ہونا لازمی نہیں بلکہ کسی دور کی شعریات کسی ایسے محرک سے بھی متاثر ہو سکتی ہیں جو غیر ادبی ہو مثلاً نشاۃ ثانیہ کی شاعری کا حاوی محرک بصری آرٹ تھا۔اسی طرح رومانوی شاعری کا حاوی محرک موسیقی اور حقیقت نگاری کے دور کا حاوی محرک لسانی آرٹ قرار پایا۔اسی طرح اگر اقبال اور ان کے ہم عصروں کے کلام کا جائزہ لیا جائے تو اس میں ہمیں ایک ایسے جذبِ انقلاب کا سراغ ملتا ہے جو فتح کی رجائیت سے سرشار تھا اور یہی رجائی جذبہ اس دور کے فنونِ لطیفہ کی شیرازہ بندی کرتا دکھائی دیتا ہے۔

موٹف (Motif):

ہیئت پسندوں کے ہاں نظریات کا مسلسل ارتقا ملتا ہے۔موٹف کے سلسلے میں بھی اس ارتقائی سفر کی کھوج لگائی جا سکتی ہے۔پہلے پہل موٹف سے مراد "عنصر" لیا گیا جسے ڈبلیو-آر-خد میں:

"The smallest particle of the matic material in a story."(26)

اور

"Irreducible building blocks of a story." (27)

کے معنوں سے تعبیر کرتے ہیں۔The Oxford Thesavrus میں اس کی تفصیل یوں ملتی ہے:

"Matif: n. theme, idea, topic, subject device, ornament element, pattern, convention." (28)

اسی طرح C. A. Cuddenاپنی ڈکشنری میں یوں رقم طراز ہیں:

"Matif: One of the dominant ideas in a work of literature; a part of the main theme. It may consist of a character, a recurrent image or a verbal pattern." (29)

اسی طرح وہ The Carpe diem motif کے ذیل مزید صراحت یوں کرتے ہیں:

"Cart diem (l. snatch the day).... in short 'Enjoy your self while you can. It is found in aliveek as well as Latin Poetry... obriously arises from the realization of the brevity of life and the ineritability of death. It might be assed as the motto of epicureanism.... the carpe diemmotif appears in many sermuns... the important trends to be admonitory: life is short - prepare to meet thy

deem. However, it is more pages and epicurean spirit of
the motif that has made the greatest apeal to writens."(30)

ناصر عباس نیر نے موٹف کو "بیانیے کا قلیل ترین جزو" قرار دیا ہے۔(۳۱) اب یہ بات بالکل سامنے کی ہے کہ حقیقت بالعموم جمالیاتی ساخت نہیں رکھتی۔ اس لیے فکشن کے لیے ضروری ہے کہ وہ جمالیاتی اصولوں کی مدد سے حقیقت کی ترجمانی کرے۔ حقیقت کی اس جمالیاتی تخلیق کاری کے لیے وہ اپنے فن پارے میں موٹف کی تشکیل کرتا ہے۔ موٹف کا سب سے بھرپور استعمال فرانسیسی شعرا نے کیا ہے۔ انھوں نے کسی کردار، امیج یا بیانیے کی تھیم کی شکل میں اسے اپنے فن پاروں میں برتا ہے۔ کرداری موٹف کی صورت میں اس کا مرکزی کردار ہونا ضروری نہیں بلکہ بیانیے کوئی سا کردار بھی یہ اہمیت اختیار کر سکتا ہے۔ اردو بیانیوں سے اس کی مثال ڈھونڈے تو اس کے لیے عبدالحلیم شرر کے ناول فردوسِ بریں کا وہ شیخ الجبل پیش کیا جا سکتا ہے جو نہایت قلیل عرصے کے لیے منظر عام پر آتا ہے مگر اس کا ساحرانہ شخصیت کا پرتو ناول کے سارے پس ماندہ واقعات کو ایک سحر پوش فضا میں لپیٹ دیتا ہے اور اس کے یہ پراسرار الفاظ:

"دشمن سنگ بہ لقمہ اندوختہ بہ"

تا دیر قاری کی سماعتوں میں کسمساتے رہتے ہیں۔ اسی طرح بسا اوقات کسی بیانیے میں کوئی امیج ایسا تراشا جاتا ہے کہ وہ قاری کو توجہ جذب کر لیتا ہے۔ مثلاً دبیر کا یہ شعر:

رہوار کا کیا ذکر پری سے بھی حسیں تھا
سایہ تھا کہیں ، دھوپ کہیں ، آپ کہیں تھا

ایک ایسا بصری امیج (Visual image) رکھتا ہے جو قاری کی آنکھوں کے سامنے ایک جیتے جاگتے پارہ صنعت گھڑ سوار کا نقشہ کھینچ کر رکھ دیتا ہے۔ بیانیے کی تھیم بھی بعض اوقات موٹف کا کام کرتی ہے۔ تھیم سے مراد کسی بیانیے کا موضوع نہیں ہوتا بلکہ اس سے مرکزی خیال مراد لیا جاتا ہے۔ جسے بلاواسطہ یا بالواسطہ ہر دو طریقوں سے بیان کیا جا سکتا ہے۔ جب کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ موٹف کا تصور بھی ارتقائی منازل سے گزرتا رہا تو بعد کی ارتقا یافتہ شکل میں ادب پارے کے اس قلیل ترین جزو کو مرکزی تشکیلی اصول Central Constructive Principle سمجھا جانے لگا۔

توماشے وسکی موٹف کی دو اقسام بیان کرتا ہے:

(i) پابند موٹف:

یوں تو عمومی لفظوں میں کہانی کے قلیل ترین جزو کو موٹف کہتے ہیں تاہم یہ قلیل ترین جزو کہانی کا کوئی سا بھی عمل یا بیان ہو سکتا ہے۔ کہانی اپنی تمام واقعاتی ترتیب سے موٹف کا مجموعہ ہوتی ہے۔ ایک پلاٹ کا جمالیاتی تفاعل یہی ہے کہ یہ موٹف اپنی خاص ترتیب سے قاری کی توجہ اپنی طرف مبذول کر لیتا ہے۔ اس بس کہانی کا ناگزیر حصہ پابند موٹف کہلاتا ہے۔ اس کے بغیر ادب پارہ اپنا توازن برقرار نہیں رکھ سکتا۔ اسے ہم کسی کہانی کی بنیادی تشکیلی کڑیاں بھی کہہ سکتے ہیں۔

(ii) آزاد موٹف:

کہانی کے غیر اساسی حصے کو آزاد موٹف کہہ سکتے ہیں۔ اس کے بیان کرنے یا نہ کرنے میں مصنف آزاد ہوتا ہے تاہم یہ کہانی کے تاثر میں زیادتی کا باعث بنتا ہے۔ گویا ایک پلاٹ کتنا ہی غیر ضروری کیوں نہ ہو، ارتباطی نقطۂ نظر سے اہم اور فنی امکانات سے بھرپور رہتا ہے۔ مثلاً داستان گو جب داستان کو عروج پر یہ جاتا ہے تو اس کے ساتھ ہی قاری کا جمالیاتی حظ (Aesthetic Enthusiasm) بھی اپنی انتہاؤں کو چھونے لگتا ہے۔ اب اس نشاطیہ کیفیت کو کچھ دیر برقرار رکھنے کے لیے فنکار اس میں کوئی ضمنی کہانی داخل کر دیتا ہے۔ یہ فنی حربہ فری موٹف کہلاتا ہے اصطلاح میں اسے ''داستان روکنا'' کہتے ہیں۔

ملٹن کی فردوس گم گشتہ کے حوالے سے دیکھیں تو اس میں رافیل کا آسمانی جنگ کو بیان کرنا ایک فری موٹف ہے۔ لیکن یہ بیان جنگ کے اصل واقعات سے زیادہ اہم ہے کیوں کہ اس کے وسیلے سے ہی پلاٹ میں اصل واقعے کی صحیح تر گنجائش نکلتی ہے۔

پلاٹ اور کہانی میں فرق:

پلاٹ اور کہانی کے مباحث سب سے پہلے ارسطو نے اٹھائے ہیں اور روسی ہیئت پسندوں نے اس بحث کو آگے بڑھایا ہے۔ ارسطو پلاٹ اور کہانی میں فرق کرتا ہے اس کا کہنا یہ ہے کہ پلاٹ کہانی سے ان معنوں میں مختلف ٹھہرتا ہے کہ یہ ان واقعات کی فنی ترتیب کا نام ہے جو کہانی میں دیے جاتے ہیں۔

ہیئت پسندوں کا خیال ہے کہ:

''فقط پلاٹ ہی صحیح معنوں میں ادبی حیثیت رکھتا ہے۔ کہانی صرف کچا مال ہے۔''(۳۲)

کہانی واقعات کی وہ ترتیب ہے جو وقت نے کی اور پلاٹ واقعات اس ترتیب کا نام ہے جسے ادیب سرانجام دیتا ہے۔ شکلووسکی کے مطابق پلاٹ صرف واقعات کی فنی ترتیب کا نام نہیں بلکہ وہ تمام لسانی پیرائے اور وسائل بھی پلاٹ کی تنظیم کا حصہ ہیں جو واقعات کے بہاؤ کو روکنے اور اسے دھیما کرنے کے کام آتے ہیں۔ ناول میں کسی امر سے قاری کی توجہ ہٹانا، واقعات کو آگے پیچھے کرنا، بیان کو طول دینا یا مختصر کرنا؛ یہ سب پلاٹ کا حصہ ہیں۔

پروفیسر رابرٹ لکھتے ہیں کہ:

''پلاٹ واقعات کی متوقع ترتیب کو تہس نہس کرتا ہے۔''(۳۳)

اس متوقع ترتیب کی عدم موجودگی میں قاری چونک جاتا ہے اور یہیں سے پلاٹ کو فنی معروض عطا ہوتی ہے۔ ارسطو اور شکلووسکی کے نظریہ پلاٹ میں فرق یہ ہے کہ ارسطو کے ہاں پلاٹ بہر طور زندگی کی حقیقتوں پر مشتمل ہے جب کہ ہیئت پسندوں کے ہاں مسئلہ حقیقت یا عدم حقیقت کا نہیں ہے بلکہ اسے اجنبیانے کا ہے اور یہی وہ عمل ہے جس کے نتیجے میں کوئی واقعہ ادبی اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ ہیمنگ وے کا ناول Foe Whom the Bell Tolls اس کی بہترین مثال ہے جس میں ناول کا ہیرو اپنے دو ایک ہم خیالوں کا رفاقت استعماری قوتوں کے خلاف جنگ کرتا ہے اور تقریباً

صرف بہتر گھنٹوں میں پوری کہانی کا ڈراپ سین ہو جاتا ہے مگر ان واقعات کی فنی بنت کاری میں وہ کمال دکھایا گیا ہے جو ایک قاری پر ساحرانہ اثر (Spell bound effect) چھوڑتا ہے۔

کارنیولائزیشن (Carnivalization):

یہ نظریہ ایم۔ایم باختن کا پیش کردہ ہے اور یہ وہی مفکر ہے جو آگے چل کر روسی ہیئت پسندی اور ساختیات میں ایک بنیادی کڑی کا کردار ادا کرتا ہے۔ کارنیوال قصباتی میلوں ٹھیلوں کو کہا جاتا تھا۔ اور اسی لفظ سے باختن نے Carnivalization کی اصطلاح وضع کی ہے اور پھر اس اصطلاح کا ادب کی تاریخ اور ادبی اصناف پر اطلاق کر کے بہت دلچسپ نکالے گئے ہیں۔ اس کا کہنا ہے کہ کارنیوال کھیل تماشوں میں سماجی اونچ نیچ کے معیارات بدل جاتے ہیں اور یہاں پر مقتدر اور باجبروت چیز کا مذاق اڑایا جاتا ہے۔ اس طرح جب سماج کے مستحکم بندھن ٹوٹتے ہیں تو حقیقی آزادی کی فضا پیدا ہوتی ہے۔ باختن کا کہنا یہ ہے کہ اس حریت پرور فضا کے اثرات شعر و ادب پر بھی پڑتے ہیں جسے وہ کارنیولائزیشن کی اصطلاح سے واضح کرتا ہے۔

بدیہی طور پر اصطلاح لاطینی لفظ Carnem levave سے ماخوذ ہے جس کا مطلب ہے گوشت پوست اتارنا۔ دراصل کارنیوال لاطینوں کے روزہ یا برت رکھنے کی مذہبی رسم سے پہلے رومن کیتھولک عیسائیوں کا ایک تہوار تھا اور ایسٹر کے تہوار سے قبل یہ آخری مذہبی تہوار تھا جس پر گوشت کھانا جائز سمجھا جاتا تھا تاہم لاطینوں نے اپنے روزے میں گوشت کھانے پر بالندی عائد کی تھی۔ اصطلاحاً اس سے خوش باشی اور آزادانہ ہنس بول لینے کا موقع مراد لیا گیا۔ اس ضمن میں J. A. Cudden لکھتے ہیں:

> "... a carnival is an occasion or reason or revels, of merrymaking, feasting and entertainments... In times part, there were carniwals which were symbolic of the disruption and subversion of authority." (34)

باختن نے اپنی کتاب The dialogic Imagination ___ جو ۱۹۸۱ء میں ترجمہ ہوئی ___ میں اس کارنیوال فضا کے روزمرہ زندگی میں سرایت کرنے اور انسانی فکر و نظر میں ضم ہونے کی مفصل بات کی ہے۔ مزید براں اس کتاب میں موصوف نے یہ بھی واضح کیا ہے کہ کس طرح یہ کارنیوال فضا لسانی تشکیلات اور ادب کی جدید جہت سازی میں اپنا کردار ادا کرتی ہے۔ ادبی کارنیوال کی وضاحت کے لیے انہوں ابتداً مکالمات سقراط اور مینی پس کے طنز و مزاح کی مثال دی ہے۔ سقراط کے مکالمات جو ہم تک افلاطون کی دست برد کی وجہ سے کافی حد تک منضبط شکل میں پہنچے اپنے اندر ابھی بھی کافی کچھ کارنیوال سپرٹ رکھتے ہیں۔ ان مکالمات میں حقیقت بیانی کے ساتھ ساتھ ایک مسرت زا کیفیت بھی برابر چلتی رہتی ہے۔ اسی طرح مینی پس کی طنز نگاری کے حوالے سے انھوں نے اس کی تینوں دنیاؤں: آسمانی دنیا، پاتال اور زمین کا ذکر کیا ہے اور ان میں پائے جانے والے کارنیوال عناصر کی نشاندہی کی ہے۔ مینی پس انسانی حماقتوں کا مذاق اڑاتا ہے جن میں بڑے بڑے فلاسفر، شاعر اور حکما وغیرہ شامل ہیں۔ اپنی کارنیوال تحریروں کے

لیے وہ نظم یا نثر کسی ایک طرزِ بیان کی تخصیص اختیار نہیں کرتا بلکہ دونوں میں طنز کے موتی ٹانکتا ہے۔اس طرزِ بیان میں اس کا مقلد خاص ویرو (Varro) بھی سامنے آتا ہے جو مینی پس کے اسلوبِ تحریر کو آگے بڑھاتا ہے۔ ویرو کے حوالے سے ہی کبھی کبھی یہ اسلوبِ تحریر Varranian Style کے نام سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔

کارنیولائزیشن کے اہم عناصر:

J. A. Cudden نے کارنیوال ادب کے تین اہم عناصر کا ذکر کیا ہے:

(i) مضحک خاکہ (Caricatuve)

(ii) پیروڈی (Parody)

(iii) مضحک متین (Burlesque)

ان میں اوّل الذکر کسی شخص یا چیز کی ایک ایسی تصویر کشی کرنے کا نام ہے جس میں اس کے مضحکہ خیز وصف کو نمایاں کیا جاتا ہے۔اردو میں اسے کسی کا خاکہ اڑانا یا گڈا بنانا بھی کہا جاتا ہے اور ایسا خاکہ نگار ہزّال کہلاتا ہے۔

پیرودی کسی کے اسلوبِ تحریر کی مضحک نقل اتارنے کا نام ہے۔ایسی بھونڈی نقل اتارنے والے کو انگریزی میں Parodist کہہ جاتا ہے۔اس میں متعلقہ تحریر کی لفظیات یا اس کے خیال کو بگاڑ کر پیش کیا جاتا ہے۔تاہم مضحک متین کسی تحریر کی ایسی نقل کاری کا نام ہے جس میں ظاہری سطح پر متانت برقرار رکھی جاتی ہے۔گویا ایک بناوتی متانت سے کسی تحریر کی مضحک نقل مضحک متن کے ضمن میں آتی ہے۔ مینی پس اور ویرہ کی منظوم و منثور تحریریں ان تینوں عناصر سے مالا مال ہیں۔اس لیے انھیں کارنیوال ادب کے ضمن میں بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔

اردو ادب میں ڈپٹی نذیر احمد کا ناول ابن الوقت کارنیوال ادب کی بہترین مثال ہے۔اس کے علاوہ خواجہ حسن نظامی، چراغ حسن حسرت، رشید احمد صدیقی، ابن انشا، عطاء الحق قاسمی، کنہیا لال کپور وغیرہ کے کلام میں کارنیوال سپرٹ کی نہایت شاندار مچالیں ملتی ہیں۔

روسی ہیئت پسندی کی تحلیل:

جب یہ تحریک پوری طرح کھل کر سامنے آئی تو مارکسزم کے متعصب اور تنگ نظر حلقوں نے افادی نظریے کی مخالفت اس خالص ادبی تحریک کو اپنے راستے کا ایک کانٹا خیال کیا لہٰذا انقلابِ روس کے بعد سٹالن نے اس تحریک پر پابندی لگا دی اور یوں اس کے کارکنان منشر یا خاموش ہو گئے۔اسی دوران ٹراٹسکی نے اپنے مضمون "Litrature and Revolution" محررہ ۱۹۲۴ء میں اس تحریک پر سخت تنقید کی اور یوں بالآخر ۱۹۳۰ء تک اس تحریک کا ہمیشگی وجود تحلیل ہو گیا۔ان حالات سے بد دل ہو کر رومن جیکب سن اور رینے ولیک امریکا چلے گئے جہاں ان کے افکار نے نئی تنقید کی نظریاتی تشکیل میں بنیادی کردار ادا کیا۔اسی بنا پر بسا اوقات نئی تنقید کو ہیئتی بھی کہا جاتا ہے۔تاہم نئی تنقید اور روسی ہیئت پسندی میں موضوعی یگانت کے باوجود ایک واضح تکنیکی اختلاف موجود ہے۔ایک طرف اگر یہ دونوں مکاتب فکر ادبی متن کو خارجی عوامل (سماجی یا نفسیاتی) سے آزاد اور خود کفیل سمجھتے ہیں اور شاعری کو زبان کا خاص

استعمال گردانتے ہیں تو دوسری طرف نئی تنقید روسی ہیئت پسندوں کی طرح ادبی تفہیم میں لسانیاتی اطلاق کو ضروری نہیں سمجھتے۔ وہ زبان کے کلّی تفاعل سے زیادہ اس کے مجازی تفاعل (طنز، قول محال، استعارہ اور دیگر ایسے تخلیقی پیرائے) پر زیادہ توجہ دیتے ہیں۔ اسی طرح فرانس میں اس روسی ہیئت اور سوئیٹر کی لسانیات کے امتزاج سے ساختیات نے جنم لیا ہے جس کا سب سے بڑا نقاد متن کے کثیر المعنی ہونے کا اعلان کرتا ہے مگر یہ بات قابل افسوس ہے کہ ہمارے ہاں ابھی تک کچھ ناقدین سماجی اور تاریخی تناظرات کے حصار میں قید دکھائی دیتے ہیں۔ اس ضمن میں رفیق سندھیلوی نے درست لکھا ہے کہ:

> ''اردو کے مارکسی نقادوں اور ان کے حامیوں نے اپنے اندر کوئی خاص تبدیلی پیدا نہیں کی وہ ابھی تک ہیئت پر مواد کو ترجیح دیتے ہیں، متن کو بالائی سطح کے سماجی اور تاریخی تناظر میں قید رکھتے ہیں۔'' (۳۵)

اردو تنقید کی مجموعی صورت حال کو مدنظر رکھا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ہمارے ہاں بہت سے ایسے نقاد بھی ہیں عصر نو کے جدید تنقیدی ضابطوں کو ادبی شعریات کی تفہیم و توضیح میں برت رہے ہیں اور یہ تمام جدید اصول نقد وہی ہیں جن کا اکھوا روسی ہیئت پسندی کی شاخ فکر سے پھوٹا تھا۔

حوالہ جات:

۱۔ نظیر صدیقی: ''معاصرانہ ادبی نظریات .... ایک سیکنڈ ہینڈ مطالعہ'' (مضمون) مشمولہ **ادبیات**، اسلام آباد: ج:۵، ش:۱۸، سرما ۱۹۹۲ء، ص ۳۱۶

۲۔ رابرٹ شولز بحوالہ گوپی چند نارنگ: **ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات**، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء، ص ۷۹

۳۔ رفیق سندھیلوی، تنقید کے پیراڈائم اور امتزاجی تنقید'' (مضمون)، مشمولہ **نقاط**، فیصل آباد: اقرا پبلی کیشنز، اپریل ۲۰۰۹ء ص ۴۶

۴۔ نارنگ، گوپی چند، **ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات**، ص ۸۸

۵۔ شکلووسکی بحوالہ گوپی چند نارنگ، **ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات**، ص ۸۲

۶۔ صدیقی، محمد علی: **جہات**، کراچی: مکتبۂ دانیال، ۲۰۰۴ء، ص ۱۵

۷۔ افتخار جالب، **ماخذ** (دیباچہ)، لاہور: مکتبہ ادب جدید، سنہ ندارد، ص ۱۶

۸۔ جیلانی کامران: **استانزے** (دیباچہ)، لاہور: مکتبہ ادب جدید، ۱۹۵۹ء، ص ۲-۳

۹۔ بحوالہ گوپی چند نارنگ، **ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات**، ص ۸۴

۱۰۔ انیس ناگی: **شعری لسانیات**، لاہور: کتابیات، مارچ ۱۹۶۹ء، ص ۱۵۸

۱۱۔ جیکب سن بحوالہ گوپی چند نارنگ، **ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات**، ص ۷۹

۱۲۔ شکلووسکی بحوالہ گوپی چند نارنگ، ایضاً، ص ۸۴-۸۵

۱۳۔ ایضاً ، ص۸۵

14- W. R. Goodman: ***Contemporary Literary Theory***, Edi-II, Lahore: Famous Production, P 247.

۱۵۔ ناصر عباس نیر، بحوالہ بازغہ قندیل: لاتنہیانہ (مضمون)، مشمولہ **مخزن**، لاہور: ج:۹، ش:۱۷، ۲۰۰۹ء، ص۴۸

۱۶۔ بازغہ قندیل: لاتنہیانہ (مضمون)، ص۴۸

۱۷۔ شبیر قادری، ڈاکٹر: لفظ (مضمون) مشمولہ **آفرینش**، فیصل آباد: ش:۱، جنوری تا جون ۲۰۰۱ء، ص۵۸

۱۸۔ نارنگ، گوپی چند: **ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات**، ص۹۰

۱۹۔ نیر، ناصر عباس: **تنقید اور مابعد جدید تنقید**، کراچی: انجمن ترقی اردو، ۲۰۰۴ء، ص۶۲

۲۰۔ جیکب سن بحوالہ ناصر عباس نیر: **تنقید اور مابعد جدید تنقید**، ص۶۴

۲۱۔ ایضاً ، ص۶۵

22- ***Falcon's English-Urdu Dictionary***, Lahore: Central Urdu Board, 1972, P.307

23- ***Oxford English Dictionary*** (The Copmpact Edition), Vol.1 (A-O0, Catalogue: Oxfrod Uni. 1971, P.86:Dome.

24- ***The Oxford Thesaurus***, Edi:II, Oxford: Clavendon Press, 1992, P.108, Domain

25- ***Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*** (Comosed by J. A. Cuddon), Edi:III, New York: Penguin Books, 1992, P.257

26- W. R. Goodman: ***Contemporary Litrary Theory***. Edi:II, Lahore: Famous Products, P.

27- Do . P.

28- ***The Oxford Thsaurus***, P. 278

29- ***Dictionary of Litrary Terms and Litrary Theory***, P. 558

30- Do . P.121-122

۳۱۔ نیر، ناصر عباس: **تنقید اور مابعد جدید تنقید**، ص۶۸

۳۲۔ بحوالہ گوپی چند نارنگ: **ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات**، ص۹۱

۳۳۔ نارنگ، گوپی چند، **ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات**، ص۹۲

34- ***Dictionary of Litrary Terms and Litrary Theory***, P.119.

۳۵۔ رفیق سندھیلوی، تنقید کے نئے پیراڈائم اور امتزاجی تنقید، (مضمون)، مشمولہ **نقاط**، ص۴۶

کتابیات:

☆ افتخار جالب، **ماخذ**، لاہور: مکتبہ ادب جدید، سنہ ندارد

☆ انیس ناگی: **شعری نفسانیات**، لاہور: کتابیات، مارچ ۱۹۶۹ء، ص ۱۵۸

☆ جیلانی کامران: **استانزے**، لاہور: مکتبہ ادب جدید، ۱۹۵۹ء

☆ صدیقی، محمد علی: **جہات**، کراچی: مکتبۂ دانیال، ۲۰۰۴ء

☆ نارنگ، گوپی چند: **ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات**، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء

☆ نیر، ناصر عباس: **تنقید اور مابعد جدید تنقید**، کراچی: انجمن ترقی اردو، ۲۰۰۴ء

رسائل و جرائد:

☆ **آفرینش**، فیصل آباد: ش:۱، جنوری تا جون ۲۰۰۱ء

☆ **ادبیات**، اسلام آباد: ج:۵، ش:۱۸، سرما ۱۹۹۲ء

☆ **مخزن**، لاہور: ج:۹، ش:۱۷، ۲۰۰۹ء

☆ **نقاط**، فیصل آباد: اقرا پبلی کیشنز، اپریل ۲۰۰۹ء

لغات:

☆ Dictionary of Literary Terms and Literary Theory (by J. A. Cuddon), Edi:III, New York: Penguin Books, 1992.

☆ Falcon's English-Urdu Dictionary, Lahore: Central Urdu Board, 1972.

☆ Oxford English Dictionary (The Copmpact Edition), Vol.1 (A-O0, Catalogue: Oxfrod Uni. 1971.

☆ The Oxford Thesaurus, Edi:II, Oxford: Clavendon Press, 1992.