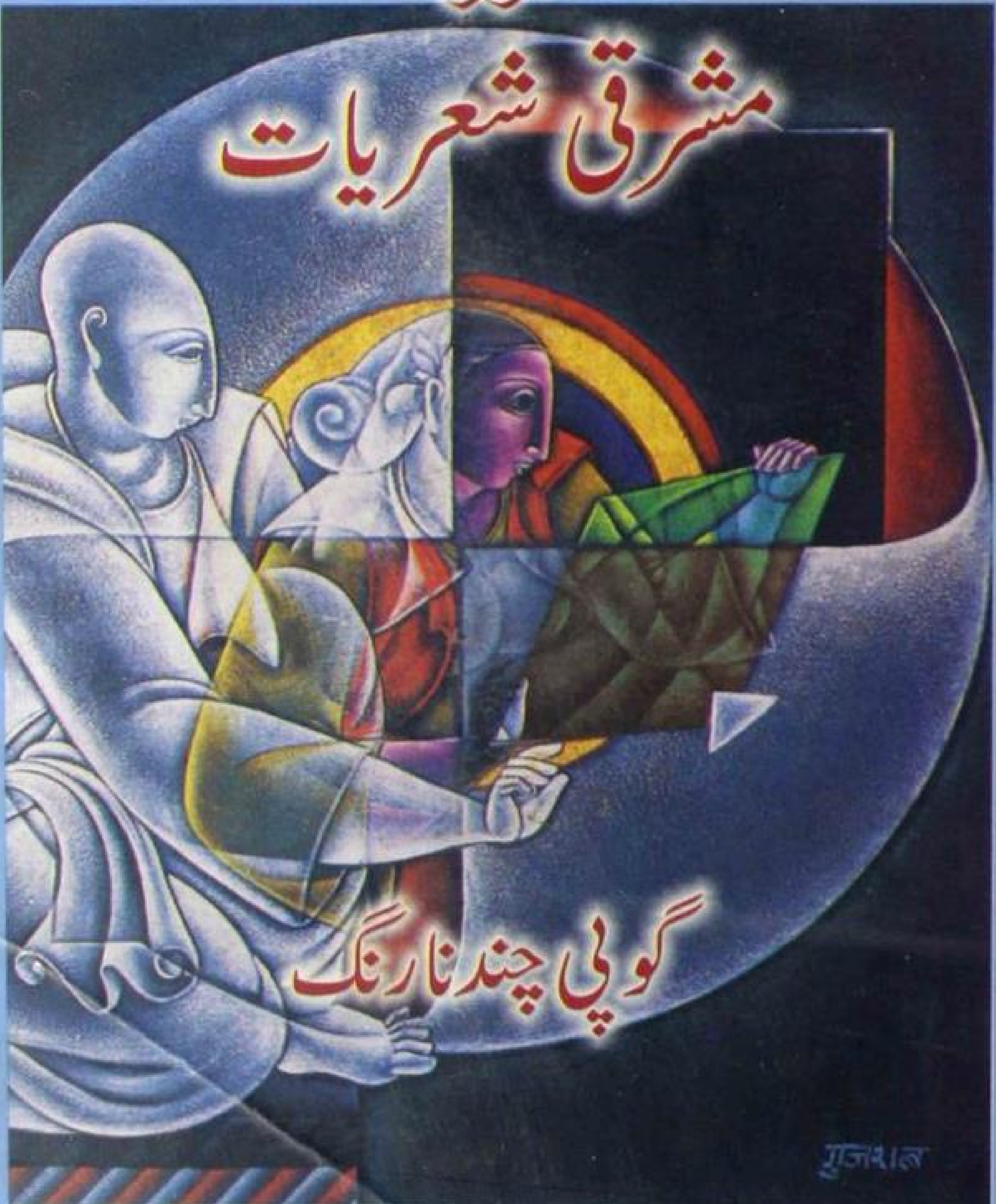
ساختیات، پس ساختیات

اور

مشرقی شعریات



گوپی چند نارنگ

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

ساختیات
پس ساختیات
اور
مشرقی شعریات

رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي ۝ وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي ۝
وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِّن لِّسَانِي ۝ يَفْقَهُوا قَوْلِي ۝

قرآن حکیم

" پروردگار، میرا سینہ کھول دے، اور میرے کام کو میرے لیے آسان
کر دے، اور میری زبان کی گرہ سلجھا دے تاکہ لوگ میری بات سمجھ سکیں "

اردو ترجمہ : سید ابوالاعلیٰ مودودی

ساختیات
پس ساختیات
اور
مشرقی شعریات

گوپی چند نارنگ

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
وزارتِ ترقی انسانی وسائل (حکومتِ ہند)
ویسٹ بلاک 1، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی 110066

© پروفیسر گوپی چند نارنگ

SĀKHTIYĀT, PAS-SĀKHTIYĀT
AUR MASHRIQI SHE'RIYĀT

by

Gopi Chand Narang

بار اول	:	1993 (دہلی)
بار دوم	:	1994 (لاہور)
بار سوم	:	2004 (دہلی)
قیمت	:	200 روپے
تعداد	:	گیارہ سو
سلسلہ مطبوعات	:	1179

گیارہ سو

ISBN : 81-7587-072-9

ناشر: ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ویسٹ بلاک-1، آر.کے.پورم، نئی دہلی 110066

طابع: ناگری پرنٹرس، دہلی 110 032

मया सो अन्तमत्ति यो विपश्यति यः प्राणिति य ईं ऋणोत्युक्तम्।
अमन्तवो मां त उप क्षियन्ति श्रुधि श्रुत श्रद्धिवं ते वदामि।।

میرے (واک = کلام) کے ذریعے انسان کھاتا ہے
دیکھتا ہے، سانس لیتا ہے اور سنتا ہے جو کہا جاتا ہے
وہ تباہ ہو جاتے ہیں جو مجھے نہیں پہچانتے
سنو جو کان رکھتے ہو یہ مقدس سچائی ہے

رگ وید

वाग्वै विश्वकर्म्मर्षि वृाचा हीदं सर्व्वकृतम्

واکْ (کلام) شعورِ کُلی ہے، واکْ ہی سے ہر شے کی تشکیل ہوئی ہے

اُپنشد

اِقْرَاْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِیْ خَلَقَ ○ خَلَقَ الْاِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ ○
اِقْرَاْ وَرَبُّكَ الْاَكْرَمُ ○ الَّذِیْ عَلَّمَ بِالْقَلَمِ ○

قرآن حکیم

"پڑھ اپنے رب کے نام سے جو سب کا بنانے والا، بنایا آدمی کو جمے ہوئے لہو سے، پڑھ اور تیرا رب بڑا کریم ہے، جس نے علم سکھایا قلم سے۔"

اردو ترجمہ : شیخ الہند مولانا محمود الحسن

اَوَّلُ مَخْلُوْقِ الْقَلَمُ

'اوّل مخلوق قلم ہے'

(ترمذی، ابو داؤد، مسند احمد)

انتساب

اُن تمام مشرقی و مغربی مفکرین ، ماہرین، مصنفین اور فلسفیوں کے نام جنھوں نے زبان و معنی کی نوعیت و ماہیت پر غور و خوض کیا اور ادبی تھیوری کے مباحث کو قائم کیا ، اور جن کے افکار و خیالات اس کتاب کا موضوعِ اصلی ہیں۔

THINKING IS SHARED BY ALL

HERACLITUS
(6 Cen B.C.)

پیش لفظ

قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان ایک قومی مقتدرہ کی حیثیت سے کام کر رہی ہے۔ اس کی کارگزاریوں کا دائرہ کئی علوم کا احاطہ کرتا ہے جن میں اردو کی ان کتابوں کی مکرّر اشاعت بھی شامل ہے جو اردو زبان و ادب کی تاریخ میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہیں اور اب نایاب ہوتی جارہی ہیں۔ ہمارا یہ ادبی سرمایہ محض ماضی کا قیمتی ورثہ ہی نہیں، بلکہ یہ حال کی تعمیر اور مستقبل کی منصوبہ بندی میں ہماری رہنمائی بھی کرتا ہے۔ اس سے کماحقہٗ واقفیت نئی نسلوں کے لیے بے حد ضروری ہے۔ قومی اردو کونسل ایک منضبط منصوبے کے تحت قدیم اور جدید عہد کی اردو تصنیفات شائع کرنے کی اس لیے بھی خواہاں ہے تاکہ اردو کے اس قیمتی علمی و ادبی سرمائے کو آنے والی نسلوں تک پہنچایا جاسکے اور یہ کتابیں پڑھنے اور استفادہ کرنے والوں کے لیے دستیاب رہیں۔

گوپی چند نارنگ کی تصانیف علمی و ادبی کاموں میں بنیادی حوالے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اس سے پہلے بھی قومی اردو کونسل نے گوپی چند نارنگ کی کئی کتابیں شائع کی ہیں جن میں 'ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں' 'اردو غزل اور ہندستانی ذہن و تہذیب' 'ہندوستان کی تحریکِ آزادی اور اردو شاعری' بطور خاص قابلِ ذکر ہیں۔ برسوں پہلے انھوں نے املا کمیٹی کی سفارشات پر مبنی کتاب 'املانامہ' مرتب کی تھی جو املا کی اصلاحات کے بارے میں دستاویزی حیثیت رکھتی ہے۔ نیز اردو رسم الخط اور زبان سیکھنے والوں کے لیے بھی انھوں نے انگریزی اور ہندی میں متعدد کتابیں لکھی ہیں جو بے حد مقبول ہیں۔ زیرِنظر کتاب 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' ادبی تھیوری پر بنیادی کتاب حوالہ کی حیثیت رکھتی ہے جس میں تازہ مغربی فکر کے علاوہ عربی فارسی اور سنسکرت شعریات کی

صدیوں سے چلی آرہی مشرقی روایتوں سے بھی کماحقہٗ بحث کی گئی ہے اور نئی ادبی بصیرتوں کے لیے دریچے وا کرتے ہوئے غور وفکر کی دعوت دی گئی ہے۔ ادبی تھیوری کے مطالعے میں یہ کتاب بلاشبہ ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ ساہتیہ اکادمی نے 1994 میں اس کتاب پر اپنا اعلیٰ ادبی ایوارڈ عطا کیا۔ کونسل اس کتاب کو بڑے فخر کے ساتھ قارئین کی خدمت میں پیش کررہی ہے۔

ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ
ڈائرکٹر

23 جولائی 2004
نئی دہلی

اُنظُر ما قَال لَا تنظُر مَن قَال

دیکھو کہ کیا کہا ہے، مت دیکھو کہ کس نے کہا ہے

دیباچہ

اردو میں تھیوری یعنی ادبی نظریہ سازی کی پہلی باضابطہ کتاب حالی کا مقدمہ شعر و شاعری ہے۔ یوں تو شعریات کا احساس پہلے سے موجود چلا آتا تھا، لیکن اسے منضبط کرنے کی اوّلین کوشش حالی ہی نے کی۔ مقدمہ ٹھیک ایک صدی پہلے ۱۸۹۳ء میں شائع ہوا۔ اس دوران اردو میں بہت کچھ لکھا گیا۔ اردو تین بڑی ادبی تحریکوں کے جزر و مد سے گزری، سرسید تحریک، ترقی پسند تحریک اور جدیدیت۔ ان میں سے ہر تحریک اپنے عہد کے تقاضوں اور نئے فکری اثرات سے پیدا ہونے والی داخلی حرکیت کا نتیجہ تھی۔ لطف کی بات ہے کہ مقدمہ نے عہدِ سرسید کی اصلاحی اور اخلاقی شعریات کی تشکیل تو کی ہی تھی، بعد کی دونوں تحریکوں میں بھی اختلاف و اتفاق کے زیادہ تر مقامات مقدمہ ہی سے فراہم ہوتے رہے۔ یہ بدیہی ہے کہ ترقی پسندوں نے اپنی آئیڈیولوجیکل ترجیحات کی تکمیل و ترسیل کے لیے حالی ہی کی افادیت اور مقصدیت کی لے کو آگے بڑھایا اور یہ بھی حقیقت ہے کہ جدیدیت میں زیادہ تر ردِعمل اسی افادیت اور مقصدیت کے خلاف ہوا۔ قطع نظر دونوں کے ادبی اکتسابات سے، اس بات سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ جس علمی شان اور روایت آگہی سے حالی نے اپنے عہد کی تھیوری کی تشکیلِ نو کی تھی، ویسی توجہ نہ ترقی پسندوں

نے اپنی تھیوری پر کی، اور نہ جدیدیت پسندوں نے۔ غور سے دیکھا جائے تو تھیوری کی سطح پر دونوں کے تضادات اور عدم مطابقتوں کا شکار ہونے کی ایک وجہ تھیوری کی عدم تشکیل بھی تھی۔ ترقی پسندوں کا سیاسی ایجنڈا اتنا حاوی تھا کہ انھوں نے تھیوری کو اہمیت دینے کی چنداں ضرورت ہی محسوس نہ کی، جب کہ جدیدیت میں اس طرف توجہ تو کی گئی اور کوشش بھی ہوئی لیکن جدیدیت کا تنقیدی ماڈل چوں کہ امریکی نیو کریٹیسزم پر مبنی تھا، اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ ادب کے سماجی منصب سے شدّت سے انکار کیا گیا۔ جب اس غلطی کا احساس ہوا تو بھر پناہ قدامت پسندی میں لی گئی۔ اس بات کو فراموش کر دیا گیا کہ زندہ زبانوں کی ثقافت ہو یا شعریات یہ اندر سے بند نہیں ہوتیں، یہ جامد نہیں ہوتیں، نئے اور پرانے کی آویزش و پیکار سے ان میں خود انضباطی اور ہم آہنگی کا جدلیاتی عمل برابر جاری رہتا ہے اور سابقہ بنیادوں پر نئے معیار بنتے رہتے ہیں اور سابقہ معیاروں کی باز آفرینی بھی ہوتی رہتی ہے۔ مثال کے طور پر آج کی اردو شعریات سو فی صدی وہ نہیں ہے جو حالی، آزاد، شبلی یا نذیر احمد کے زمانے کی شعریات تھی، بالکل اسی طرح جیسے حالی اور ان کے معاصرین کی شعریات بھی وہ نہیں تھی جو نظامی، وجہی، محمد قلی، غواصی یا نصرتی کے زمانے کی شعریات تھی۔ تغیر و تبدل اور تازہ کاری کا جدلیاتی عمل مردہ زبانوں میں تو رک جاتا ہے، لیکن زندہ ادبی روایتوں کی اندرونی حرکیت سے یہ برابر جاری رہتا ہے اور یہ کہنے کی ضرورت نہیں ہے کہ اردو ایک زندہ زبان ہے۔

اس وقت سوال یہ ہے کہ ادھر نشانیات نے (بشمول ساختیات و پس ساختیات و ردتشکیل) فلسفۂ معنی کی جو نئی راہ کھولی ہے اور تھیوری میں جو بنیادی تبدیلیاں ہوئی ہیں، اور زبان، زندگی، ذات، ذہن، شعور، موضوعیت، نیز ادب، آئیڈیولوجی اور ثقافت کے بارے میں جس طرح سوچنے کی نہج بدل گئی ہے، کیا اس کو 'کولونیل' یا 'یورو مرکزی'، کہہ کر اس سے دامن چھڑایا جاسکتا ہے؟ کیا فکرِ انسانی کی اس تازہ یافت سے منہ موڑا جاسکتا ہے؟ سائنسی دریافتیں خواہ کہیں ہوں، ان کا فیضان پوری انسانیت کے لیے ہوتا ہے۔ کیا نئی فکر کی بعض بصیرتوں کا درجہ سائنسی دریافتوں کا نہیں؟ اگر ایسا ہے تو کیا ان کی پیش رفت اور ریڈیکل معنویت سے آنکھیں بند کی جاسکتی ہیں؟ صحیح کیا ہے اور غلط کیا

ہے، فکرِ انسانی کی تاریخ بتاتی ہے کہ یہ بھی نسبتی ہے اور ایک فکری اکتساب سے دوسرے فکری اکتساب تک سچائی بدل جاتی ہے۔ ردو قبول اور ترمیم و تنسیخ کا عمل نامیاتی عمل ہے۔ ضرورت غور و خوض کی راہ کھلی رکھنے اور افہام و تفہیم کی ہے۔ زیرِ نظر کتاب اسی راہ میں ایک قدم ہے۔

تھیوری کی بحث بے شک نظریہ سازی کی بحث ہے لیکن اس کا مقصد نہ کوئی نئی تحریک چلانا ہے نہ ضابطہ متعین کرنا۔ نئی تھیوری سرے سے ضابطہ نافذ کرنے یا نظام وضع کرنے ہی کے خلاف ہے، بلکہ ہر طرح کی سابقہ ضابطہ بندی کی نفی کرتی ہے، کیوں کہ تمام ضابطے اور نظام بالآخر کلیت پسندی اور جبریت کی طرف لے جاتے ہیں اور فکری و تخلیقی آزادی پر پہرہ بٹھاتے ہیں۔ نئی تھیوری کی سب سے بڑی یافت زبان و ادب و ثقافت کی نوعیت و ماہیت کی وہ آگہی ہے جو معنی کے جبر کو توڑتی ہے اور معنی کی طرفوں کو کھول دیتی ہے۔ متن ہرگز خود مختار و خود کفیل نہیں ہے کیوں کہ اخذِ معنی کا عمل غیر مختتم ہے۔ یہ تاریخ کے محور پر اور ثقافت کے اندر ہے۔ دوسرے لفظوں میں تنقید قرأت کا استعارہ ہے۔ یہ بھی واضح رہے کہ تھیوری چوں کہ زندگی اور ثقافت سے الگ نہیں، یہ سماجی عمل کا حصّہ ہے اور اپنے وسیع تر تناظر میں نئی تھیوری موجودہ عہد کے انسانی کرائسس سے نمٹنے ہی کی کوشش ہے۔

نئی تھیوری کے زمین و آسمان اس قدر وسیع ہیں کہ تمام جہات کا جائزہ لینا نہ میرے امکان میں تھا نہ میں اس کی اہلیت رکھتا ہوں۔ البتہ مبادیات کو اس طرح سمجھنے کی کوشش ضرور کی گئی کہ اساسی کڑیاں اور تدریجی ارتقا بھی نظر میں رہے اور بنیادی نکات اور بصیرتیں بھی صاف صاف سامنے آجائیں۔ مجھے اپنی بے بضاعتی کا احساس ہے۔ میری اگر کوئی حیثیت ہے تو افہام و تفہیم کے رابطۂ محض کی، اور واضح رہے کہ یہ افہام و تفہیم بھی فقط اس موضوعی حد تک ہے جہاں تک میں اس ڈسکورس کو سمجھ سکا ہوں اور پیش کر سکا ہوں۔ اس بارے میں حتمیت کا کوئی دعویٰ فعلِ عبث ہوگا۔ مجھ میں اگر کچھ ہے تو تجسس یا لگن یا سعی و جستجو کی تڑپ جس نے مجھے باطنی اضطراب سے دوچار رکھا۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اپنے ذہنی سفر کے آغاز ہی سے میں زبان کے علم کا جویا رہا ہوں۔ شاید اس لیے کہ اردو کے ثقافتی و جمالیاتی تموّل اور ترفع کے اسرار میں اس سے مدد

مل سکے۔ میرے یہاں لسانیات سے اسلوبیات اور اسلوبیات سے نشانیات کا سفر میری باطنی ضرورت کا زائیدہ ہے۔ خارجی وجوہ اپنی جگہ پر، لیکن باطنی محرک کی مجبوریوں سے بھی مفر نہیں۔ اسی لیے میری حیثیت نہ مبلغ کی ہے نہ مفسر کی، بلکہ ایک متلاشی کی ہے جس نے نئے ڈسکورس کی روح میں اترنے کی کوشش کی ہے اور جو کچھ پیش کیا ہے وہ خود میری داخلی ضرورت کا بھی حصّہ ہے۔ بے شک نئی فکر دقّت طلب اور پیچیدہ ہے، لیکن اگر مبادیات پر نظر ہو تو ہر گرہ اپنے آپ کھلتی چلی جاتی ہے۔ ہم دلائل سے اتفاق کریں یا اختلاف، منطقی صلابت کے اعتبار سے ان میں اتنا وزن اور قوّت ہے کہ ان کا نظر انداز کرنا آسان نہیں۔ بالکل جس طرح ہیگل، مارکس، نطشے، فرائیڈ سے ہم لاکھ اختلاف کریں، فکرِ انسانی کے سفر میں ان کی اہمیت سے انکار نہیں کر سکتے۔ اسی طرح سوسیئر ہوں، ہوسرل یا ہائیڈیگر، یا لاکاں، آلتھیوسے، فوکو یا دریدا، ادبی فکر اب وہ نہیں رہی جو ان سے پہلے تھی۔ انسانی فکر میں کوئی بھی منزل آخری منزل نہیں۔ سچائی کی تعبیریں بھی بدلتی رہتی ہیں، لیکن ہر انحراف کسی سابقہ موقف سے انحراف ہوتا ہے۔ جس طرح نئی فکر کا موجودہ انحراف سابقہ فکری رویوں سے ہے، اسی طرح آئندہ کا انحراف اگر کسی سے ہوگا تو موجودہ تھیوری سے ہوگا۔ وقت بہتے ہوئے دریا کی طرح ہے، کوئی چاہے بھی تو ایک ہی دریا میں دوبار قدم نہیں رکھ سکتا:

> YOU CANNOT STEP TWICE INTO THE SAME RIVER; FOR FRESH WATERS ARE EVER FLOWING IN UPON YOU.
>
> HERACLITUS (6TH CEN. B. C.)

اگر ہم نئے ڈسکورس سے صرفِ نظر کرتے ہیں تو آئندہ کی تبدیلیوں کو سمجھنا تو درکنار، ہم لمحۂ موجود کی ذمہ داریوں سے بھی عہدہ برآ نہیں ہو سکتے۔

بعض کرم فرما ہر کام میں کیڑے ڈالتے ہیں، یہ بھی مبارک کام ہے، لیکن کچھ لوگ سرے سے ہاتھ اٹھا دیتے ہیں کہ ہماری تو سمجھ میں نہیں آتا۔ یوں وہ اختلاف کرنے کے حق سے بھی خود کو محروم کر دیتے ہیں کیوں کہ اختلاف کرنے کے لیے بھی بات کا سمجھنا

شرط ہے۔ ادورنو نے ایسے لوگوں کے لیے کہا ہے:

> THEY OFFER THE SHAMELESSLY MODEST ASSERTION THAT THEY DO NOT UNDERSTAND-THIS ELIMINATES EVEN OPPOSITION, THEIR LAST NEGATIVE RELATIONSHIP WITH TRUTH.
>
> ADORNO (MINIMA MORALIA)

ایسے لوگ اصلاً ہمدردی کے مستحق ہیں کیوں کہ وہ نہیں جانتے کہ اس سے نقصان ڈسکورس کا نہیں خود انھیں کا ہے۔

مجھے اقرار ہے کہ میرے لیے تھیوری کا سفر آسان نہیں تھا۔ لسانیات کی مبادیات سے نشانیات کے فلسفہ، معنی تک پہنچنے اور اسے ذہن وشعور کا حصہ بنانے میں خاصا وقت لگ گیا جس کے ابتدائی نقوش فکشن پر میرے مضامین یا فیض کی معنیات پر ۱۹۶۳ء کے وسکانسن میں لکھے گئے مضمون یا سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ جیسی تحریروں میں دیکھے جاسکتے ہیں، لیکن تھیوری پر پوری توجہ میں ۱۹۸۵ء میں جامعہ ملیہ اسلامیہ کی ذمہ داریوں سے نمٹنے کے بعد ہی کرسکا۔ شروع کے ابواب کا بڑا حصہ کشمیر یونی ورسٹی کے نسیم باغ کیمپس میں لکھا گیا اور پہلے خطبات بھی ۱۹۸۷ء اور ۱۹۸۸ء میں وہیں ڈاکٹر حامدی کاشمیری کی دعوت پر دیے گئے۔ بعد میں عثمانیہ، علی گڑھ، پٹنہ وغیرہ میں بھی یہ سلسلہ جاری رہا۔ اُن دنوں ڈاکٹر مغنی تبسم اور شہریار شعروحکمت کا دوبارہ اجرا کررہے تھے، ان کی فرمائش پر شعروحکمت کے لیے بھی لکھا۔ ڈاکٹر بیدار بخت (ٹورنٹو) کا پیہم اصرار بھی شاملِ حال رہا۔ اگلے سال یعنی مئی جون ۱۹۸۹ء میں پاکستان جانے کا اتفاق ہوا تو 'ادبی تنقید اور ساختیات'، ماہ نو لاہور میں شائع ہوچکا تھا، چناں چہ لاہور اور کراچی ہر جگہ نشانیات اور نئی تھیوری پر گفتگو رہی، اختلاف بھی اور مکالمہ بھی، یوں رفتہ رفتہ نیا ڈسکورس قائم ہونے لگا۔ رسالہ صریر اور اس کے مدیر ڈاکٹر فہیم اعظمی نے اس سلسلے میں تاریخی کردار ادا کیا۔ پھر دوسرے رسائل وجرائد بھی شریک ہوتے گئے۔ کراچی سے قمر جمیل نے دریافت نکالا تو ان مباحث کو ایک اور ہی سطح مل گئی۔ غرضیکہ کوئی نیا ڈسکورس

کسی فردِ واحد سے قائم نہیں ہو جاتا، اہلِ علم اور اہلِ نظر کی شرکت اور توجہ شرط ہے۔

۱۹۸۸ء سے ان مباحث کو میں وقتاً فوقتاً شائع کراتا رہا ہوں۔ اس کا ایک مقصد یہ بھی تھا کہ نئے تصورات کے قائم ہونے میں وقت لگتا ہے، اور یہ کہ دوسرے بھی افہام و تفہیم اور رد و قبول کے عمل میں شریک ہو سکیں۔ ایک دقت طلب مسئلہ اصطلاحوں کا بھی تھا۔ ہر اصطلاح کے پیچھے تصور کی ایک نئی دنیا ہوتی ہے جو محض حروف کے جوڑ دینے سے نہیں بلکہ اس تصوّر کی تفہیم اور اس کے چلن میں قائم ہونے سے روشن ہوتی ہے۔ اصطلاحیں جہاں پہلی بار آئی ہیں اصل بھی ساتھ درج کر دی ہے۔ مطالعے اور مراجعت کی سہولت کے لیے فرہنگِ مصطلحات بھی آخر میں دے دی ہے۔ جن زبانوں میں نظریہ سازی کا کام ہوا ہے، ان کا اظہاری ڈسپلن غضب کا ہے، ایک حرف بھی زائد نہیں آتا، اور خیال پوری قوت سے گڑھ جاتا ہے۔ دوسری زبان میں آنے سے کچھ نہ کچھ آلائش تو ہوتی ہے، تاہم پوری کوشش رہی ہے کہ اصل خیالات کو امکانی حد تک پوری صحت کے ساتھ اردو میں پیش کر سکوں، جہاں ضروری تھا عبارتوں اور اقتباسات کو جوں کا توں بھی پیش کر دیا ہے تاکہ دلیل کی صلابت اور شدّت کو محسوس کیا جا سکے۔ ترسیل کے لیے ادائے مطلب پر زیادہ سے زیادہ توجہ کی گئی ہے۔ افکار و خیالات تو فلسفیوں اور نظریہ سازوں کے ہیں، تفہیم و ترسیل البتہ میری ہے اور جہاں کوئی کوتاہی یا کمی ہے اس کے لیے کوئی دوسرا نہیں، میں خود ذمہ دار ہوں۔ بنیادی ماٰخذ کا ذکر بھی امکانی حد تک کر دیا گیا ہے۔ اس لیے کہ مقصد دوسری کتابوں سے بے نیاز کرنا نہیں ہے بلکہ متجسس قاری کو اصل ماٰخذ تک لے جانا بھی ہے تاکہ غور و فکر اور مزید مطالعے کی راہ کھلی رہے۔

اس کام کے دوران مجھے چند ماہ پراگ میں بھی گزارنے کا موقع ملا، اورینٹل انسٹی ٹیوٹ کے ڈاکٹر یان ماریک چیک کے علاوہ روسی، فرانسیسی اور جرمن زبانوں میں بھی اعلیٰ استعداد رکھتے ہیں، اور لسانیات پر بھی ان کی گہری نظر ہے۔ ان سے کئی امور پر تبادلۂ خیال کا موقع ملا۔ پروفیسر محمد حنیف کیفی میرے دیرینہ رفیق ہیں، ان کو بھی بار بار زحمت دیتا رہا۔ ان کی کرم فرمائی اور عنایات شکریے کی رسمیات سے بالاتر ہیں۔ عربی کے

بعض مسائل میں جامعہ ہی کے ڈاکٹر زبیر فاروقی نے مدد فرمائی۔ ویدوں کے ادب کی ماہر پروفیسر اوشا چودھری نے بھی میرے استفسارات کے جواب عنایت فرمائے۔ اُن احباب اور کرم فرماؤں کا بھی ممنون ہوں جنھوں نے وقتاً فوقتاً مشوروں سے نوازا، یا کتابوں کی فراہمی میں مدد کی اور میری مشکل کو آسان کیا۔

یہ کتاب تین حصّوں پر مشتمل ہے جسے تین کتابیں کہا گیا ہے: ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات۔ ساختیات اور پس ساختیات میں رشتہ تقدم و تاخر ہی کا نہیں بلکہ ساختیات ہی کے بعض مقدمات سے پس ساختیات میں گریز کیا گیا یا ان کی اس حد تک تقلیب کی گئی کہ ترجیحات بدل گئیں۔ اس لیے جب تک ایک کو نہ سمجھیں دوسرے کو پوری طرح نہیں جان سکتے۔ چناں چہ پہلی کتاب تمام و کمال کلاسیکی ساختیات کے لیے وقف ہے جس میں ابتدائی تعارف کے بعد ساختیات کی لسانیاتی بنیادوں، روسی ہیئت پسندی اور فکشن کی شعریات اور شعریات سے متعلق تمام بنیادی مباحث کو سمیٹ لیا گیا ہے۔ قارئین سے گزارش ہے کہ آگے بڑھنے سے پہلے ان ابواب کا بغور مطالعہ فرمالیں بالخصوص لسانیاتی بنیادوں والے باب کا جس میں سوسیئر کے کلیدی خیالات کی بحث ہے۔ یہ مطالب اگر ذہن نشین نہ ہوں گے تو کتاب دو اور کتاب تین کے مباحث کی تفہیم پر گرفت نہ رہ سکے گی۔

کتاب دو کلاسیکی ساختیات سے گریز یعنی پس ساختیاتی فکر کے لیے وقف ہے۔ ادبی نقاد ہونے کے سبب پہلے بارتھ سے بحث کی گئی ہے حالاں کہ فکر و فلسفے کے اعتبار سے فوقیت لاکاں، فوکو اور دریدا کو حاصل ہے۔ دوسرا باب لاکاں اور فوکو کے ذکر میں ہے اور دریدا کے لیے تیسرا اور چوتھا باب وقف کیا گیا ہے۔ ردِ تشکیل کے جو مباحث تیسرے باب میں تشنہ رہ گئے تھے، چوتھے باب میں ان کی مزید وضاحت کر دی گئی ہے۔ ردِ تشکیل کی مزید بحث اختتامیہ میں ٹیری ایگلٹن اور دریدا کے تحت دیکھی جا سکتی ہے۔ آلتھیوسے اور بائیں بازو کی ساختیاتی فکر مارکسیت والے باب میں زیرِ بحث آئی ہے۔ کتاب دو کا آخری باب قاری اساس تنقید پر ہے۔ یہ حصّہ مظہریت اور تفہیمیت کے مباحث کو بھی سمیٹے ہوئے ہے کیوں کہ قرأت کے تفاعل

اور قاری کی اہمیت کو تسلیم کرانے میں ان فلسفوں کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

تیسری کتاب مشرقی شعریات اور ساختیاتی فکر کے بارے میں ہے۔ اس میں مشرقی شعریات کی صدیوں کی روایت کا اس لحاظ سے از سرِ نو جائزہ لیا گیا ہے کہ دو مختلف النوع روایتوں میں کیا کیا ملتے جلتے نکات یا مقاماتِ اشتراک ہیں جن کی بنا پر مکالمہ کیا جا سکے اور افہام و تفہیم میں سہولت ہو۔ اس کے دو حصے ہیں۔ پہلے حصے میں سنسکرت روایت سے بحث کی گئی ہے اور دوسرے میں عربی فارسی روایت سے جو براہِ راست اردو روایت کا حصہ ہے۔ اس مبحث کی نوعیت ایک آزاد مکالمے کی ہے یعنی غور و فکر کی کھلی دعوت کی تا کہ یہ دیکھا اور دکھایا جا سکے کہ بنیادی فرق کے باوجود مقاماتِ اتصال اور مماثلتیں کہاں کہاں ہیں۔ اس مطالعے سے یہ دلچسپ حقیقت بھی سامنے آئی کہ سوسیئر سنسکرت میں استعدادِ علمی رکھتا تھا اور قرینۂ غالب ہے کہ اس نے سنسکرت فلسفۂ لسان اور بودھی فکر سے استفادہ کیا ہو۔ سوسیئر اور دریدا کی فکر اور نیایے اور بودھی نظریہ اپوہ اور شونیہ میں حیرت انگیز مماثلت اور مطابقت ملتی ہے۔ اس مطالعہ سے یہ توقع بھی پیدا ہوتی ہے کہ مشرقی شعریات کے وہ تصورات و نکات جو اپنی سرزمین میں بھولی بسری یاد بن گئے، ممکن ہے کہ نئی تھیوری سے فکری مشابہتوں کے باعث از سرِ نو دلچسپی کا مرکز بن جائیں اور نئے ادبی توقعات کے افق پر نئی معنویت کے حامل نظر آنے لگیں۔ یہی کیفیت عربی فارسی روایت میں بھی ملتی ہے۔ کتنے نکات ایسے ہیں جو جدید فلسفۂ لسان یا ساختیات کے پیشرو معلوم ہوتے ہیں، بھلے ہی ان کی منطقی تحلیل اس درجہ نہ کی گئی ہو۔ یہ حقیقت ہے کہ ہم ان سے غافل رہے ہیں۔ ہم بھول جاتے ہیں کہ عبدالقاہر جرجانی یا ابنِ حزم تک بھی ہم نئے فلسفیوں کی وساطت سے پہنچے ہیں ورنہ مشرقی کتابیں تو بالعموم ان کے ذکر سے خالی ہیں۔ بہر حال روایت کو چوں کہ ہم نئی معنویت کی نظر سے دیکھ رہے ہیں، ہمیں از سرِ نو پرانی بصیرتوں کا سراغ مل رہا ہے۔ ان ابواب میں گویا حقائق کی تشکیلِ نو کی کوشش بھی کی گئی ہے اور روایت کی بازیافت کی بھی۔ الگ الگ نوعیت کی روایتوں میں یہ دو طرفہ مکالمہ اس لیے بھی ضروری تھا کہ نئی آگہی کی تشکیل میں تو اس سے مدد ملے گی ہی، لیکن چوں کہ یہ

جدلیاتی عمل ہے، نئی تھیوری کے اُن عناصر کی افہام و تفہیم میں بھی اس سے مدد ملے گی جو مشکل ہیں یا اجنبی ہیں۔

ان مباحث کے بعد 'اختتامیہ' ہے جس میں صورتِ حال، مسائل اور امکانات کے تحت سات شقیں قائم کی گئی ہیں۔ تھیوری کی مرکزیت اور موضوعِ انسانی کے بدلتے منظر نامے کی بحث کے بعد پس ساختیاتی فکر کی پیش رفت اور مارکسیت سے اس کے مکالمۂ جاریہ پر نظر ڈالی گئی ہے۔ پس ساختیات اور مابعدِ جدیدیت کے رشتے سے بھی بحث ضروری تھی تاکہ تازہ ترین چیلنج اور دو ملتے جلتے رویوں کا فکری ارتباط بھی نظر میں رہے۔ اسی تسلسل میں مارکسیت کی مزید بحث ٹیری ایگلٹن اور دریدا کے تحت آئی ہے اور آخر میں اردو کی صورتِ حال اور ضرورتوں کا جائزہ لیا گیا ہے کہ ترقی پسند تحریک اور جدیدیت کے اپنا اپنا متحرک کردار ادا کر کے بے اثر ہو جانے کے بعد آئندہ کے امکانات کیا ہیں، نیا تنقیدی ماڈل کیا ہوگا، اسے بہر حال وقت طے کرے گا۔ متن کی خود کفالت اور خود مختاری کا بھرم ٹوٹنے کے بعد جدید تنقید کا ہیئتی ماڈل رد ہو چکا۔ نشانیات کے اثر سے اب یہ طے ہے کہ معنی متن میں فقط بالقوۃ موجود ہے جسے قاری اور قرأت کا تفاعل بالفعل موجود بناتا ہے، یعنی معنی وحدانی نہیں ہے اور اخذِ معنی کا سفر لامتناہی ہے۔ قاری کے در آنے سے متن کا ثقافتی اور آئیڈیولوجیکل تشکیل ہونا بھی اب ثابت ہو چکا ہے۔ لیکن نئی تھیوری نہ کوئی لیبل لگاتی ہے نہ ضابطہ بناتی ہے۔ البتہ اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ نئی تھیوری یا پس ساختیاتی فکر پر مبنی نیا ماڈل جو بھی ہوگا غیر مقلدانہ اور انحرافی ہوگا۔ دوسرے نجات کوش نظریوں مثلاً مارکسی تنقید اور نسوانیاتی تنقید سے بھی اسے ربط ہوگا اور 'نئی تاریخیت' کی بھی اس میں گنجائش ہوگی جو باختن اور فوکو کی بنیادوں پر وجود میں آ رہی ہے۔ تنقید کے اس نئے ماڈل کی نسبت فرسودہ اور از کار رفتہ فکر سے نہیں بلکہ تازہ کار ذہن سے ہوگی۔ یہ ہر طرح کے کلیت پسندانہ تصورات کے خلاف ہوگا، کیوں کہ کلیت پسندی، ضابطہ بندی یعنی ڈاکٹرین سازی کرتی ہے اور 'ڈاکٹرین'، 'ڈوگما' میں بدل جاتے ہیں، اور یہ جبریت اور آمریت کی دوسری شکلیں ہیں۔ اسی لیے نیا ماڈل خود

اپنی نظام سازی کی بھی نفی کرے گا تاکہ فکر و نظر کی راہ کھلی رہے۔ یہ پیچیدہ عمل ہے۔ نئے ڈسکورس کو جگہ بنانے میں وقت تو لگے گا لیکن وکٹر ہیوگو کا یہ قول پیش نظر رہنا چاہیے کہ جب وقت آجاتا ہے تو خیال کی طاقت کو کوئی روک نہیں سکتا :

NO BODY CAN STOP AN IDEA
WHEN TIME HAS COME.

آخر میں یہی عرض کرنا ہے کہ زیرِ نظر کتاب کے مطالب اور مباحث کا اصل مقصود یہی ہے کہ افہام و تفہیم اور غور و فکر کا سامان فراہم ہو۔ جو کچھ بھی کہا گیا بہت توجہ اور تامل کے بعد کہا گیا، تاہم ادب کی دنیا میں کوئی بات حرفِ آخر نہیں ہے۔ اپنی بساط کے مطابق جو بن پڑا پیش کر دیا۔ مجھ سے بہتر کام یقیناً وہ لوگ کریں گے جو علم و فضل میں مقام بلند رکھتے ہیں :

رسی آنکہ بہ دردِ من کہ چوں من
خامہ گیری و صفحہ بنگاری

نئی دہلی — گوپی چند نارنگ

۲ جون ۱۹۹۳

دیباچہ طبع سوم

اس کتاب کا پہلا ایڈیشن ۱۹۹۳ میں دہلی سے شائع ہوا تھا جس پر ساہتیہ اکادمی نے اپنا ۱۹۹۴ کا ایوارڈ دیا۔ اسی سال اس کا دوسرا ایڈیشن لاہور سے شائع ہوا۔ ایک مدت سے کتاب عدم دستیاب تھی، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کے ڈائرکٹر ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ کی توجہ سے اس کا نیا ایڈیشن شائع ہو رہا ہے جس کے لیے ان کا شکریہ ادا کیا جاتا ہے۔ زیرنظر ایڈیشن میں دو ضمیموں کا اضافہ کر دیا گیا ہے، ایک 'تاریخیت اور نئی تاریخیت' پر دوسرے 'اردو میں مابعد جدیدیت' پر۔ امید ہے ان اضافوں کا خیر مقدم کیا جائے گا۔

نئی دہلی — گوپی چند نارنگ

۱۵ جولائی ۲۰۰۴

فہرست

دیباچہ

کتاب ۔ ۱
ساختیات

پہلا باب — ساختیات اور ادب : ابتدائی باتیں ۲۹
عام ادبی نظریات کو چیلنج ۳۰
ساختیات بطور ذہنی تحریک ۳۴
ساختیات بطور اصطلاح ۳۹
لسانیاتی فکر سے رشتہ ۴۳
تنقیدی دبستان اور ساختیات ۴۸
پس ساختیاتی فکر ۵۵
دوسرا باب — ساختیات کی لسانیاتی بنیادیں ۵۸
سوسیئر : زبان مبنی بر افتراق رشتوں کا نظام ہے ۶۰
زبان کا تاریخی مطالعہ / حاضر وقتی کا مطالعہ ۶۰
لانگ (لسان) / پارول (تکلم) ۶۱

	زبان کا نسبتی، ساختیاتی تصور	۶۳
	صوتیات اور 'ساخت' کا عمل	۶۳
	زبان = نظامِ نشانات (نشان = سگنی فائر + سگنی فائیڈ)	۶۶
	لفظ و معنی کا رشتہ فطری نہیں من مانا ہے	۶۶
	لفظوں میں افقی رشتہ / عمودی رشتہ	۷۰
	رومن جیکب سن، نوام چومسکی اور دیگر مفکرین	۷۳
	زبان، سماج اور آئیڈیولوجی میں رشتہ	۷۵
	زبان ہی حقیقت کو نظم عطا کرتی ہے	۷۶
تیسرا باب	روسی ہیئت پسندی	۷۹
	شعری زبان	۸۳
	اجنبیانے کا عمل	۸۴
	پلاٹ اور کہانی کا فرق	۹۱
	آزاد اور پابند موٹف	۹۲
	حاوی محرک	۹۴
	باختن اسکول	۹۶
	جمالیاتی تفاعل	۱۰۱
چوتھا باب	فکشن کی شعریات اور ساختیات	۱۰۶
	ولادمیر پراپ اور لیوی سٹراس	۱۰۶
	نارتھروپ فرائی	۱۱۷
	گریما، تودوروف، ژنیت	۱۲۵
پانچواں باب	شعریات اور ساختیات	۱۳۵
	رومن جیکب سن	۱۳۵
	لیوی سٹراس	۱۴۴

جونتھن کلر ۱۴۵
پس ساختیات کی جانب ۱۴۹
مصادر کتاب - ۱ ۱۵۳

کتاب - ۲
پس ساختیات

پہلا باب رولاں بارتھ : پس ساختیات کا پیشرو ۱۵۹
ابتدائی دور ۱۶۱
دوسرا دور ۱۶۶
دوسرا باب پس ساختیات : لاکاں ، فوکو اور کرسٹیوا ۱۷۷
ژاک لاکاں ۱۸۱
مشل فوکو ۱۹۳
جولیا کرسٹیوا ۲۰۰
تیسرا باب ژاک دریدا اور ردتشکیل (۱) ۲۰۴
چوتھا باب ردتشکیل (۲) ۲۲۲
دریدا بہ سوسیئر ۲۲۴
نظریۂ افتراق کی وضاحت ۲۲۷
دریدا اور فلسفے کی قدیم روایت ۲۳۰
طریقِ مطالعہ ۲۳۲
ردتشکیل اور امریکی تنقید ۲۳۴
اعتراضات ۲۴۰

پانچواں باب مارکسیت، ساختیات اور پس ساختیات ۲۴۳
لوسی این گولڈمن ۲۴۶
پیئر ماشیرے ۲۵۰
لوئی آلتھیوسے ۲۵۳
ٹیری ایگلٹن ۲۶۲
فریڈرک جیمسن ۲۶۷
چھٹا باب قاری اساس تنقید ۲۷۱
حالی کی تعریف ۲۷۲
ترسیلی ماڈل میں قاری کی حیثیت بطور مخاطب ۲۷۶
رچرڈز اور نارتھروپ فرائی قاری اساس تنقید کے پیشرو ۲۸۴
علمِ تفہیم ۲۸۵
فریدرخ شلائر ماخر ۲۸۷
ولہلم ڈلتھے ۲۸۸
ہائیڈیگر، تفہیمیت اور مظہریت ۲۸۸
ہانس گیورگ گدامر ۲۸۹
مظہریت ۲۹۳
ایڈمنڈ ہوسرل اور مظہریت ۲۹۳
مظہریاتی تنقید ۲۹۶
ولف گانگ ایزر اور نظریۂ قبولیت ۲۹۶
ہانس روبرٹ یاؤس ۳۰۳
جنیوا اسکول اور ژورژ پولے ۳۰۶
اینگلو سیکسن قاری اساس تنقید ۳۱۱
سٹینلے فش ۳۱۱

مائیکل رفاٹیر ۳۱۶

جونتھن کلر ۳۱۸

قاری اساس تنقید اور نفسیات ۳۲۲

مصادر کتاب ۲ ۳۲۹

کتاب - ۳
مشرقی شعریات اور ساختیاتی فکر

پہلا باب سنسکرت شعریات اور ساختیاتی فکر ۳۳۷

سنسکرت روایت ۳۳۷

شبد اور ارتھ : نظریہ ابھدھا ۳۴۳

بودھی نظریہ اپوہ ۳۴۸

شونیہ ۳۵۰

نظریہ سپھوٹ ۳۵۹

نظریہ دھونی ۳۶۳

دھونی اور معنی کا دوسرا پن ۳۶۸

دھونی اور مہا بھوگ ۳۶۹

نظریہ رس اور قاری کا تصوّر ۳۶۹

ختم کلام ۳۷۴

مصادر ۳۸۵

دوسرا باب عربی فارسی شعریات اور ساختیاتی فکر ۳۸۷

عربی روایت ۳۸۷

فارسی روایت ۴۰۱

تصورِ لسان ۴۰۴

ثنویت لفظ و معنی و افضلیتِ لفظ ۴۰۶

علمِ معانی و بلاغت و بیان ۴۲۱

زبان بطورِ مجاز و کذب ۴۳۴

مسئلۂ قصر و مبحثِ ظاہریہ ۴۴۰

وحدتِ مضمون در بیانِ مختلفہ ۴۵۱

کیا فصاحت و بلاغت بے تفاعلِ قاری ہے؟ ۴۶۲

مناسبت در تصور روایت و تصور لانگ ۴۶۹

ختم کلام ۴۸۶

مصادر ۴۸۹

کتاب ۴

اختتامیہ: صورتِ حال، مسائل اور امکانات

تھیوری پر اتنی توجہ کیوں ۴۹۸

موضوعِ انسانی مِتھ کے سایے میں ۵۰۲

پس ساختیات: پیش منظر ۵۱۵

مابعد جدیدیت: عالمی پس منظر ۵۲۳

برقیاتی ذہن: علم کا نیا طور ۵۲۸

علم بطور پیداواری طاقت ۵۲۹

سائنسی علم اور بیانیہ ۵۳۰

روشن خیالی پروجیکٹ، خواب اور شکستِ خواب ۵۳۲

مہابیانیہ کی گمشدگی اور اجتماعی لاشعور ۵۳۵

خواہش کا وفور ۵۳۷
نطشے کا اثر ۵۳۹
تخلیقیت کا جشنِ جاریہ ۵۴۱
دریدا اور مارکسیت ۵۴۳
ٹیری ایگلٹن اور ردتشکیل ۵۵۰
تنقید کے نئے ماڈل کی جانب ۵۵۶
مشرق سے ہو بیزار نہ مغرب سے حذر کر ۵۵۶
اردو تنقید کی موجودہ صورتِ حال ۵۶۱
نئے ماڈل کی جانب ۶۵۶

فرہنگِ مصطلحات ۵۷۵

ضمیمے

تاریخیت اور نئی تاریخیت ۵۹۳
مابعد جدیدیت : اردو کے تناظر میں ۶۱۳

READ NOT TO CONTRADICT AND CONFUTE, NOR TO BELIEVE AND TAKE FOR GRANTED, NOR TO FIND TALK AND DISCOURSE, BUT TO WEIGH AND CONSIDER.

FRANCIS BACON

(1561-1626)

کتاب - ۱

ساختیات

I FEAR WE ARE NOT GETTING RID OF GOD BECAUSE WE STILL BELIEVE IN GRAMMAR.

NIETZSCHE

NO ONE HAS YET SEEN A SIGNIFIED WITHOUT A SIGNIFIER.

SAUSSURE

TO UNDERSTAND A SENTENCE MEANS TO UNDERSTAND A LANGUAGE. TO UNDERSTAND A LANGUAGE MEANS TO BE MASTER OF A TECHNIQUE.

WITTGENSTEIN

پہلا باب

OUR MOST OBVIOUS AND UNQUESTIONABLE ASSUMPTIONS ARE ACTUALLY ***ARTIFICIAL*** INVENTIONS AND ***NOT*** NATURAL DATA. THE ***OBVIOUS*** HAS MADE US ***BLIND***.

HUSSERL

ساختیات اور ادب

ابتدائی باتیں

پچھلی چند دہائیوں میں ادب کی دنیا میں اتنی تبدیلیاں ہوئی ہیں کہ رائج ادبی نظریات کو جن میں زیادہ تر عقلِ عام (COMMON SENSE) سے متعلق ہیں، جس ذہنی چیلنج کا سامنا ہے، اب اسے نظر انداز کرنا آسان نہیں رہا۔ ساختیات (STRUCTURALISM) نے نہ صرف زبان و ادب کی ماہیت کے بارے میں، بلکہ ذہنِ انسانی کی کارکردگی کے بارے میں، یعنی ذہنِ انسانی اعلام و اشیا کو کس طرح دیکھتا ہے، اور حقیقت کا ادراک کس طرح کرتا ہے، ان مسائل کے بارے میں جو بنیادی سوال اٹھائے ہیں، اور ادبی متن، معنی کی نوعیت، قاری کے کردار نیز قرأت کے عمل کے بارے میں جو ریڈیکل نقطۂ نظر پیش کیا ہے، پچھلی تین دہائیوں سے وہ بحث کا موضوع بنا ہوا ہے۔ عہدِ حاضر کے فکر و فلسفے میں ساختیات اور پس ساختیات (POST-STRUCTURALISM) کی جڑیں اس حد تک پیوست ہو چکی ہیں کہ اب ان کے اثرات اور فلسفیانہ چیلنج سے آنکھیں بند کرنا خود فریبی میں مبتلا ہونا ہے۔ علم کی دُنیا میں کسی نظریے سے اختلاف کرنے کے لیے بھی اس کے مبادیات کا جاننا بہت ضروری ہے۔ صدیوں سے زبان کی نوعیت، مصنف کی ذات، معنی

کی کارکردگی، اور ادراکِ حقیقت کے بارے میں جو ماورائی تصورات رائج چلے آرہے تھے، ساختیات نے ان پر کاری ضرب لگائی ہے اور ایسے بنیادی نئے سوال اٹھائے ہیں جن کا جواب مروّجہ نظریات کے پاس نہیں ہے۔

عام ادبی نظریات کو چیلنج

اوّل یہ کہ ادب کی دُنیا میں بالعموم جو تصوّرات رائج ہیں، مثلاً یہ کہ ادب زندگی کی سچائی کا اثبات ہے یا ادب زندگی کی ترجمانی کرتا ہے، یا ادب زندگی کے تجربات کا عکس ہے، یا ادب مصنّف کی ذات کا اظہار ہے، یہ سب تصورات من حیثِ کل، کامن سنس (COMMON SENSE) تصوّرات کہے جاتے ہیں۔ یعنی یہ وہ تصوّرات ہیں جو عقلِ عام کے مطابق ہیں یا سامنے کے ہیں، یا جنھیں عقل فطری طور پر صحیح مانتی آئی ہے، اور صدیوں سے قبول کرتی آئی ہے۔ ساختیاتی اور پس ساختیاتی فکر نے ان تمام مفروضات کو نظریاتی اعتبار سے چیلنج کیا ہے، اور نہ صرف ان پر، بلکہ خود عقلِ عام کے اختیار و اقتدار پر سوال قائم کیے ہیں۔ عقلِ عام ارتقائے انسانی کے صدیوں کے تجربے پر مبنی ہے۔ اسے ہم ہر چیز کی کسوٹی سمجھتے ہیں۔ یہ ہر اس چیز کا ماخذ اور گارنٹی ہے جسے ہم بغیر سوچے سمجھے قبول کر لیتے ہیں۔ لیکن ساختیاتی فکر نے ثابت کیا ہے کہ وہ چیز جسے 'کامن سنس' یا 'عقلِ عام' کہا جاتا ہے، بجائے خود ایک آئیڈیولوجیکل تشکیل (IDEOLOGICAL CONSTRUCT) ہے جو تاریخی حالات پر مبنی ہے، اور سماجی عوامل کی شراکت میں عمل آرا ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں جو بات سامنے کی اور 'فطری' دکھائی دیتی ہے، ضروری نہیں ہے کہ وہ اصلاً ایسی ہی ہو، یعنی اصلاً کوئی بات فی نفسہٖ واضح یا فطری نہیں ہے۔ کسی چیز کا واضح یا فطری معلوم ہونا قائم بالذات نہیں ہے، بلکہ مخصوص حالات میں مخصوص طور طریقوں سے وہ ایسی بن گئی ہے کہ واضح یا فطری معلوم ہوتی ہے۔

دوسرے یہ کہ ادب میں جو نظریہ سب سے زیادہ عام فہم اور فطری سمجھا جاتا

ہے، وہ حقیقت نگاری (REALISM) کا نظریہ ہے۔ ساختیات نے سب سے زیادہ سوال اسی پر قائم کیے ہیں۔ ساختیاتی و پس ساختیاتی مفکرین نے اپنے اپنے طور پر اس مفروضے کو غلط ثابت کیا ہے کہ 'موضوعیت' یعنی ذہنِ انسانی یا نفسِ انفرادی معنی اور عمل کا منبع و ماخذ یا سرچشمہ ہے۔ چناں چہ صدیوں سے چلے آرہے تصوّرات کہ فن پارہ سچّائی کا بیان کرتا ہے، یا متن مصنف کی بصیرت کا اظہار کرتا ہے، یا یہ کہ 'موضوعیت'، فن پارے کے وحدانی اور مقتدر معنی کا تعیّن کرتی ہے، غور و فکر کے لیے دوبارہ کھول دیے گئے ہیں، کیوں کہ سوسیئر کے خیالات کے نتیجے کے طور پر جو فلسفہ وجود میں آیا ہے، اس کی رو سے وہ بنیادیں جن پر یہ مفروضات قائم تھے، متزلزل ہو گئی ہیں (سوسیئر کی فکر سے بحث آگے آئے گی)۔

تیسرے یہ کہ عقلِ عام کے فیصلے عام فہم یا سامنے کے یا قابلِ قبول اسی لیے معلوم ہوتے ہیں کہ وہ اس زبان کے اندر 'لکھے ہوئے' ہیں جسے ہم بولتے ہیں۔ سوسیئری یا ساختیاتی فکر نے سب سے پہلے اسی مسئلے کو لیا ہے کہ اگرچہ ایسا معلوم ہوتا ہے، لیکن حقیقتاً زبان شفاف (TRANSPARENT) میڈیم نہیں ہے، یعنی ایسی چیز نہیں ہے جس کے آر پار دیکھا جا سکے۔ بلکہ زبان سرے سے میڈیم ہی نہیں ہے، زبان محض فارم ہے جو اشیا اور افراد کی دنیا کو تشکیل (CONSTRUCT) کرنے کا اور اشیا کو ان کے تفریقی رشتوں کے ذریعے پہچاننے کا امکان رکھتی ہے۔ زبان اشیا کو اپنے رنگ میں رنگ دیتی ہے۔ زبان کے شفاف ہونے کا تصوّر فریبِ حواس اور واہمہ کے سوا کچھ بھی نہیں۔

چوتھے یہ کہ سوسیئری فکر نے زبان کے عام فہم تصوّر کے ساتھ ساتھ آئیڈیولوجی کے عام فہم تصوّر کو بھی چیلنج کیا ہے۔ آئیڈیولوجی عقائد کا ہم آہنگ مجموعہ یا اصولوں کا ضابطہ نہیں ہے جیسا کہ بالعموم سمجھا جاتا ہے، بلکہ بقول مارکسی مفکر آلتھیوسے آئیڈیولوجی کوئی باہر سے لادی ہوئی یا اوڑھی ہوئی چیز ہے ہی نہیں جسے شعوری طور پر افراد

بالارادہ اختیار کرتے ہوں، بلکہ یہ دنیا کے ہمارے تجربے کی شرط ہے، یعنی یہ وہ سماجی سیاسی حالت ہے جس میں ہم زندگی گزارتے ہیں، اور یہ لاشعوری ہے کیوں کہ بالعموم ہم اسے بغیر سوچے سمجھے قبول کر لیتے ہیں۔

پانچویں یہ کہ ساختیاتی فکر 'سوسائٹی' یا سماج کی پرانی تعبیر کو بھی رد کرتی ہے۔ آئیڈیولوجی سیاسی معمولات اور معاشیاتی معمولات کے ساتھ مل کر عمل آرا ہوتی ہے اور 'سماجی تشکیل' (SOCIAL FORMATION) کو وجود میں لاتی ہے۔ سوسائٹی سے بالعموم ایک ہم آہنگ، مرتب اور مربوط وجود کا تصور پیدا ہوتا ہے جو صحیح نہیں ہے۔ اس کے برعکس 'سماجی تشکیل'، انسانی رشتوں اور اثرات کی پیچیدگی اور ان کی ریڈیکل توجیہہ کے لیے نسبتاً بہتر تصور فراہم کرتی ہے، اس لیے ساختیاتی فکر بجائے سوسائٹی کے 'سماجی تشکیل' کے تصور پر اصرار کرتی ہے۔

چھٹے یہ کہ ساختیاتی فکر آئیڈیولوجی اور زبان کے رشتے کی بھی نئی توجیہہ کرتی ہے۔ آئیڈیولوجی فی نفسہٖ وجود نہیں رکھتی، یہ جو کچھ بھی ہے، زبان کے 'ڈسکورس' کے اندر 'لکھی ہوئی' ہے یعنی موجود ہے۔ 'ڈسکورس' سے مراد وہ مبرہن بیان ہے جو بولنے والے اور سننے والے کے بعض مشترک مفروضات پر قائم ہوتا ہے، جو اسے اس کی مخصوص حیثیت عطا کرتے ہیں، مثال کے طور پر ادبی ڈسکورس، قانون کے ڈسکورس سے یا کیمیا کے ڈسکورس سے مختلف ہوتا ہے کیوں کہ ایک کے مفروضات دوسرے کے مفروضات سے الگ ہیں۔ آئیڈیولوجی ڈسکورس میں لکھی ہوئی اس لیے ہے کہ وہ لفظاً و معناً اس کے ذریعے بولی یا لکھی جاتی ہے۔ آئیڈیولوجی خیالات کا سیّال تصور نہیں ہے جو آزادانہ وجود رکھتا ہو بلکہ سوچنے، بولنے اور زندگی کرنے کا طریقہ ہے جو زبان ہی کے ذریعے متشکل ہوتا ہے۔ اس بات کو یوں بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ جب کوئی امرِ واقعہ بیان کیا جائے تو وہ بیان 'ڈسکورس' نہیں ہے۔ وہ 'روداد' یا بیانِ محض ہے۔ لیکن جب بیان میں 'موضوع' یعنی بولنے والے کا تداخل ہو، اور راوی اور سامع (یا مصنف اور قاری) کا تصور در آئے، نیز یہ منشا بھی کہ سامع

(یا قاری) کو بدلیل متاثر کرنا مقصود ہے، تو ایسا بیان، بیانِ محض نہیں، 'ڈسکورس' ہے۔ آئیڈیولوجی اس 'ڈسکورس' کے اندر 'لکھی ہوئی' ہے، اس کے باہر وجود نہیں رکھتی۔

ادب کے عام فہم رائج نظریات کے ضمن میں اس وضاحت کی بھی ضرورت ہے کہ ادب کے بارے میں جتنے تصورات رائج رہے ہیں، ان میں سے بعض کے بارے میں خواہ کتنا اصرار کیا جائے کہ وہ انتخابی (ECLECTIC) نوعیت کے ہیں، اور کسی خاص نظریے سے وابستہ نہیں، حقیقت یہ ہے کہ ان میں ہر تصور کچھ نہ کچھ نظریاتی بنیاد ضرور رکھتا ہے، اس لیے کہ ادب اور آرٹ کی دنیا میں معصوم موقف ممکن ہی نہیں۔ اور تو اور صدیوں سے چلے آرہے وہ نظریے اور وہ اصول بھی جو 'عقلِ عام' پر مبنی ہیں، یعنی ان کے رائج چلے آنے کی ضمانت یہ ہے کہ وہ عام عقل کے مطابق ہیں، یا فطری اور صحیح معلوم ہوتے ہیں، وہ بھی کسی نہ کسی نظریے یا تصور پر مبنی ہیں۔ مثال کے طور پر عقل مانتی چلی آئی ہے کہ انسان کی ذات اور اس کا ذہن وشعور معنی، عمل اور تاریخ کا منبع و ماخذ ہے، اس یقین نے 'ہیومنزم' (HUMANISM) اور اس سے ملتے جلتے تمام نظریات کو رواج دیا۔ اسی طرح یہ سمجھا جاتا ہے کہ ہمارے خیالات، احساسات اور ہمارا علم ہمارے تجربے کا نتیجہ ہیں۔ اس یقین نے 'تجربیت' (EMPIRICISM) کو پیدا کیا۔ مزید یہ کہ انسانی تجربے پر انسان کے ذہن و شعور کی مہر لگی ہوئی ہے، اور نفسِ انفرادی ماورائی شعورِ کُلی کا حصّہ ہے اور یہ جوہر (ESSENCE) انسان کی پہچان ہے۔ ان خیالات نے فلسفے میں مثالیت (IDEALISM) کو فروغ دیا اور ان سب اعتقادات و تصوّرات نے مل کر ادب کی دنیا میں اس نظریے کو پیدا اور قائم کیا جسے بالعموم حقیقت نگاری (REALISM) سے موسوم کیا جاتا ہے، یعنی ادب ذات یا زندگی کی عکاسی کرتا ہے یا ادب حقیقت کی ترجمانی کرتا ہے یا ادب کا کام زندگی کی سچائی کا بیان ہے، یا ادب کا کام زندگی کے بارے میں آگہی اور بصیرت میں اضافہ کرنا ہے، وغیرہ۔ اس کی ابتدا ارسطو کے

'آرٹ بطور نقالی' (ART AS MIMESIS) کے نظریے سے ہوئی، یعنی آرٹ حقیقت کی نقل ہے۔ یورپ کے نشاۃ الثانیہ کے دور میں یہ نظریہ راسخ ہو گیا۔ بعد میں 'رومانیت' (ROMANTICISM) کے نظریے سے مل کر اس نے 'اظہاری حقیقت نگاری' (EXPRESSIVE REALISM) کی شکل اختیار کی کہ 'شاعری پُرجوش جذبات کا بے اختیارانہ اظہار ہے'، جو اُن اشخاص کے ذریعے ظہور پذیر ہوتا ہے جو 'غیر معمولی حسیّت سے متصف ہوں' (ورڈزورتھ) حقیقت نگاری اور اظہاری حقیقت نگاری کے یہ اور ان سے ملتے جلتے خیالات نظریاتی اعتبار سے 'تجربی — مثالی' (EMPIRICIST -IDEALIST) رویوں پر مبنی ہیں اور یہ سب کے سب 'کامن سنس' یعنی عقلِ عام سے جڑے ہوئے ہیں۔ ساختیاتی فکر کی رو سے چوں کہ عقلِ عام وہ نہیں ہے جو یہ بالعموم خیال کی جاتی ہے، اس لیے ان سب نظریات پر سوالیہ نشان قائم ہو جانا لازمی ہے۔ ساختیاتی فکر نے صدیوں کی اس روایت کو چیلنج کرتے ہوئے زبان، زندگی، اور ادب کے بارے میں سوچنے کی نہج بدل دی ہے۔

ساختیات بطور ذہنی تحریک

اکثر مفکرین نے ساختیات کو فکری انتشار میں ارتباط پیدا کرنے والی ذہنی تحریک (MOVEMENT OF MIND) قرار دیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ انیسویں صدی کے نصفِ آخر اور بیسویں صدی کے نصفِ اوّل میں فکرِ انسانی تخصیص کے مختلف میدانوں میں بٹ بٹا کر اس حد تک پارہ پارہ ہو گئی تھی کہ اس میں کسی طرح کی کوئی شیرازہ بندی ممکن نظر نہیں آتی تھی۔ اور تو اور خالص فلسفہ بھی جسے علوم انسانیہ کا بادشاہ کہا جاتا ہے، وہ بھی لفظوں کے الگ تھلگ جا پڑنے والے کھیل میں لگ چکا تھا۔ وٹگنسٹائن کا فلسفۂ لسان ہو یا یورپی مفکرین کی وجودیت، اصلاً یہ سب مراجعت کے فلسفے (PHILOSOPHIES OF RETREAT) ہیں۔ زبان کے فلسفیوں نے اصرار کیا کہ زبان میں اور اس سے باہر کی دُنیا میں کوئی ممکنہ مناسبت نہیں ہے،

وجودیت پسند مفکرین ایک ایسے ایقان کی بات کرتے ہیں جو یکہ و تنہا ہے، اور جو نہ صرف اشیا سے بلکہ دوسرے انسانوں سے بھی وجود کی ایک لغو حالت میں کٹا ہوا ہے ـــــ برٹنڈرسل کی منطقی فکر سے سارتر کے NAUSEA تک اس صدی کے نصفِ اوّل میں انسان کی ذہنی زندگی ایک انتشار کا شکار دکھائی دیتی ہے۔ مختلف علوم الگ الگ مفروضات پر قائم تھے، اور نہ صرف ایک دوسرے کو نظر انداز کرتے تھے، بلکہ باہمدگر متضاد رویّوں کے حامل بھی تھے۔

ان حالات میں ساختیات ایک ایسی ضرورت کو پورا کرنے کے لیے وجود میں آئی کہ تمام انسانی فلسفوں میں ارتباط پیدا کر سکے ـــــ یہ ایک اعتقادی ضرورت بھی تھی۔ انسان کو ہمیشہ ایک 'اعتقاد' کی ضرورت رہی ہے، خواہ اس کا معیار کچھ بھی ہو۔ اس سے قبل مارکسزم نے اس ضرورت کو پورا کرنے کا خواب دکھایا تھا۔ بے شک مارکس نے سماج کی ساخت اور تاریخ کے عمل کے بارے میں فکر کی ایسی راہ دکھائی جس نے انسانیت کو شدید طور پر متاثر کیا، لیکن بطور ایک 'عقیدے' کے مارکسزم کی معذوریاں ڈھکی چھپی نہیں۔ مارکسزم اور ساختیات کا یہ فرق نظر میں رہنا چاہیے کہ مارکسزم بہر حال ایک آئیڈیولوجی ہے جب کہ ساختیات فقط ایک فلسفیانہ اصول اور طریقۂ کار ہے۔ بطور طریقۂ کار ساختیات کی فکری نہج ایسی ہے کہ ایک نظام کے تحت لا کر تمام سائنسوں میں ربطِ باہمی پیدا کیا جائے۔ ساختیات نے پچھلی تین دہائیوں میں مختلف علومِ انسانیہ کو متاثر کیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ مارکسیت اور ساختیات میں کچھ اقدار مشترک بھی ہیں۔ بالخصوص علمیات (EPISTEMOLOGY) کے معاملے میں موضوعِ انسانی اور اس کے تصوراتی نظام اور معروضی حقائق کے رشتے کے بارے میں سوچنے کا عمل، لیکن دونوں کا طریقۂ کار اور توقعات الگ الگ ہیں۔

اس تناظر میں دیکھا جائے تو مارکسیت اور ساختیات دونوں جدیدیت کی اجنبیت (ALIENATION) اور یاسیت (DESPAIR) کے خلاف ہیں۔ مارکسیت

اور ساختیات کے مقاماتِ اشتراک اور اختلافات کی بحث آگے آئے گی۔ لیکن سرِ دست اتنا جاننا ضروری ہے کہ دونوں اس سائنسی رویے پر اصرار کرتے ہیں کہ یہ دُنیا حقیقی ہے، اور انسان اس کو سمجھ سکتا ہے۔ مارکسیت اور ساختیات دونوں دنیا کے انتشارِ ظاہری میں تصوراتی ربط پیدا کرنے کے نظریے ہیں۔ دونوں دنیا اور انسان کو بطورِ کُل دیکھتے ہیں۔

ذہنِ انسانی کی فکری کاوشوں میں ایک بنیادی ربط پیدا کرنا انیسویں صدی کے اواخر سے فلسفے کا شدید مسئلہ رہا ہے۔ نفسیات میں گیسٹالٹ نفسیات نے انسانی ذہنی عمل میں اجزا کے مقابلے میں کُل کی اولیت اور بنیادی حیثیت پر زور دے کر سوچنے کے عمل کی ایک نئی راہ کھول دی۔ مظہریت کی رو سے ہوسرل نے زور دیا کہ حقیقت وہ نہیں ہے جو نظر آتی ہے، یعنی ہر چیز جیسی دکھائی دیتی ہے ویسی نہیں ہے، چناں چہ تصورات بھی وہ نہیں جو بالعموم معلوم ہوتے ہیں۔ نظریۂ اضافیت (THEORY OF RELATIVITY) اور کوانٹم تھیوری (QUANTUM THEORY) کی دریافتوں نے یہ ثابت کر دیا کہ حقیقت اتنی بصارت پر نہیں جتنی ادراک یا بصیرت پر مبنی ہے۔ خوارج کوانٹم وحدتیں ہیں جو ٹھوس وجود نہیں رکھتے بلکہ دیکھنے کے عمل میں وجود میں آجاتے ہیں۔ ساختیات بھی کہتی ہے کہ یہ دنیا آزادانہ اشیا سے عبارت نہیں اور زبان اشیا کو نام دینے یا اسمیانے والا نظام نہیں ہے، یعنی زبان NOMENCLATURE نہیں ہے جو لفظ = شے کے مبینہ رشتے پر مبنی ہو، بلکہ اشیا کے نام یا معنی 'ساخت' سے پیدا ہوتے ہیں جو نظروں سے اوجھل ہے۔ ساختیات کا سب سے زیادہ زور اسی بات پر ہے کہ کائنات رشتوں کے نظام سے عبارت ہے، بغیر رشتوں کے نظام کے کسی شے کا کوئی وجود نہیں۔ ہم اشیا کا ادراک تبھی کر پاتے ہیں جب اشیا کو رشتوں کے نظام یعنی ان کی ساخت کی رو سے دیکھتے ہیں خواہ ہمیں اس کا احساس نہ ہو۔ ساخت کا عمل ذہنِ انسانی کی کارکردگی کا بنیادی رمز ہے۔

وٹگنسٹائین ہر چند کہ انسانی علم کے امکانات کے بارے میں زیادہ پُر امید نہیں تھا، اس کے فلسفے سے بھی خارجی دنیا کے تئیں ساختیاتی (STRUCTURALIST) نہیں تو ساختی (STRUCTURAL) رویہ ضرور اخذ کیا جاسکتا ہے۔ ساختیات بہرحال اپنے وسیع معنی میں دنیا اور اشیا کو الگ الگ نہیں، بلکہ ان کے رشتوں کے نظام کی رو سے سمجھنا چاہتی ہے۔ وٹگنسٹائین کا اصرار ہے کہ "دنیا اشیا سے نہیں 'حقائق' کی مجموعیت سے عبارت ہے"، اور 'حقائق'، 'صورتِ حال' ہیں:

2.03 IN A STATE OF AFFAIRS OBJECTS FIT INTO ONE ANOTHER LIKE THE LINKS OF A CHAIN.

2.031 IN A STATE OF AFFAIRS OBJECTS STAND IN A DETERMINATE RELATIONSHIP TO ONE ANOTHER.

2.032 THE DETERMINATE WAY IN WHICH OBJECTS ARE CONNECTED IN A STATE OF AFFAIRS IS THE STRUCTURE OF THE STATE OF AFFAIRS.

2.033 FORM IS THE POSSIBILITY OF STRUCTURE.

2.034 THE STRUCTURE OF A FACT CONSISTS OF THE STRUCTURES OF STATES OF AFFAIRS.

2.04 THE TOTALITY OF EXISTING STATES OF AFFAIRS IS THE WORLD.

(TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS, LONDON, 1953)

ہر صورتِ حال اپنے اظہار کے لیے 'کلمہ' کی محتاج ہے، اور کلمے کا مطالعہ زبان کے اندر دوسرے کلموں سے اس کی مطابقتیں اور رشتے، اور ان رشتوں کے کُلی نظام کا تصور جدید لسانیات کا مرکزی تصور ہے جس کی بنا پر نوام چومسکی یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ انسان فطری طور پر زبان کے امکانات کو ایک خاص وضع سے منظم کرنے اور ان کو بروئے کار لانے کی خلقی صلاحیت رکھتا ہے۔ چنانچہ ہر انسان کسی نہ کسی طرح کی 'آفاقی گرامر' میں شریک ہے، جس کی رو سے اس کے لیے اپنی زبان کو خلق کرنا، ضرورت کے مطابق نئے گرامری کلمے وضع کرنا اور انھیں ترسیل کے لیے استعمال کرنا ممکن ہو جاتا ہے۔ قیاساً کہا جاسکتا ہے کہ

سوسیئر نے زبان کے بارے میں اپنے کلیدی خیالات پیش کرتے ہوئے یا زبان کی کُلّی ساخت کے تصور کو نظریہ بند کرتے ہوئے گیسٹالٹ نفسیات اور فلسفیانہ فضا اور فکرِ انسانی کی پیش رفت سے کچھ نہ کچھ اثر ضرور قبول کیا ہوگا۔ آگے چل کر لیوی سٹراس نے جو سوسیئر سے شدید طور پر متاثر تھا، بشریات کے بارے میں کہا، کسی متھ کے اصل اجزائے ترکیبی اس کے الگ الگ رشتے نہیں بلکہ ان رشتوں کے مجموعے ہیں، اور یہ رشتے بطور مجموعہ ہی کارگر ہوتے ہیں اور معنی پیدا کرتے ہیں۔ لیوی سٹراس بشریات کو 'رشتوں کے عمومی نظریے' کا نام دیتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ تمام انسانی ذہنی عمل، اصلاً آفاقی قوانین کے تابع ہے جو انسانی علامتی تفاعل میں ظاہر ہوتے ہیں۔ اور تو اور انسانی لاشعور بھی ان قوانین کی میزان سے مناسبت رکھتا ہے۔

ادبی تنقید میں روسی ہیئت پسندوں اور ان کے بعد آنے والے ساختیاتی مفکرین نے اُن آفاقی اصولوں کو دریافت کرنے کی کوشش کی جو زبان کے ادبی استعمال کو فکشن کی صرف و نحو سے لے کر شاعری کے زمروں تک ہر شے کو متعین کرتے ہیں۔ ساختیاتی فکر کا سرچشمہ بہر حال لسانیاتی ماڈل ہے جس نے اپنی ترغیباتِ ذہنی بنیادی طور پر سوئس ماہرِ لسانیات سوسیئر، روس نژاد رومن جیکب سن، اور روسی ماہرِ صوتیات این۔ ایس۔ تروبت زکائی، نیز فرانسیسی ماہرِ بشریات لیوی سٹراس سے حاصل کیں۔ ۱۹۳۳ء میں (جب روسی ہیئت پسندی کی تحریک تقریباً ختم ہو چکی تھی) تروبت زکائی پراگ میں اپنے ضابطۂ علم یعنی صوتیات کے فکری کارنامے کے بارے میں یہ سطور لکھ رہا تھا:

"صوتیات کے جدید علم کی خصوصیتِ خاصہ اس کا آفاقیت کے نقطۂ نظر سے منتظم ہونا اور اس کا ساختیاتی ہونا ہے۔ جس عہد میں ہم رہ رہے ہیں، اس کا تمام سائنسی علوم سے یہ تقاضا ہے کہ

فلسفے کی اصطلاح میں ذہنیت کو ساختیت اور انفرادیت کو آفاقیت کے تصور سے بدل دیا جائے۔ یہ رجحان کیمیا، حیوانیات، نفسیات معاشیات، وغیرہ ہر جگہ دیکھا جا سکتا ہے۔ جدید صوتیات اس معاملے میں تنہا نہیں ہے، یعنی ہماری کاوشیں وسیع تر سائنسی تحریک کا حصہ ہیں...؟ (بحوالہ شولز ص ۳-۷)

تروبت زکائی نے جس تحریک کا ذکر کیا ہے آگے چل کر اس نے بطور ذہن انسانی کی ایک عمومی تحریک کے ادب اور ادبی فکر کو شدید طور پر متاثر کیا۔ انسان کی تاریخ شاہد ہے کہ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ کوئی ذہنی تحریک رونما ہوئی، اور اس نے رفتہ رفتہ ثقافتِ انسانی کے تمام شعبوں کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ ساختیات نے ادب کے نظام کا ایسا ماڈل وضع کرنے کا خواب دیکھا جو ادبی متن کے مطالعے کے لیے جامع شعریات کا کام دے سکے۔ زبان کے مطالعے سے اوپر اٹھ کر یہ ادب کے مطالعے کے ان اصولوں کی دریافت اور ان کے تعین کی سعی تھی، جو نہ صرف انفرادی متون میں بلکہ ادبی متون کے باہمی رشتوں میں بھی کارفرما ہوں۔

ساختیات بطور اصطلاح

ارسطو کے زمانے سے اب تک ادب میں کسی نہ کسی طور پر ساخت (STRUCTURE) کا احساس رہا ہے۔ فن پارے کی ماہیت سے بحث کرتے ہوئے ساخت کا تصور مختلف زمانوں میں مختلف رہا ہے۔ ژاں پیاژے (JEAN PIAGET) کا کہنا ہے کہ 'ریاضی، منطق، طبیعیات، حیاتیات اور سماجی علوم میں ساخت (STRUCTURE) کا تصور ایک مدت سے رائج رہا ہے'۔ چناں چہ کہا جا سکتا ہے کہ ان علوم میں ماہرِ بشریات لیوی سٹراس سے بہت پہلے ساخت کا استعمال ہوتا رہا ہے۔ بہرحال اگر ایسا ہے تو پھر فرانسیسی ساختیات نے یک لخت سب کی توجہ کو کیوں اپنی طرف

منعطف کرلیا، اس میں کچھ ایسی فکری مرکزیت تو ہوگی کہ چھٹی دہائی کے بعد یہ فلسفہ سب کی نگاہوں کا مرکز بن گیا۔ اور ساختیات کے نام سے فکر و دانش کی ایک نئی تحریک کا آغاز ہوا۔

لیوی سٹراس نے سب سے پہلے ۱۹۴۵ء میں اپنے ایک مضمون میں جو رسالہ WORD میں شائع ہوا، توجہ دلائی کہ ساختیاتی لسانیات کے ماہرین جس 'صوتنیاتی انقلاب' کی نوید دے چکے ہیں، اس کے طریقۂ کار اور تصورات سے بشریات میں بھی استفادہ کیا جاسکتا ہے اور نئے امکانات کی جستجو کی جاسکتی ہے۔ بعد میں اپنی شہرۂ آفاق کتاب:

ANTHROPOLOGIE STRUCTURALE (PARIS 1958)

میں لیوی سٹراس نے نہایت بصیرت افروز اور فکر انگیز مطالعات پیش کیے۔ لیوی سٹراس کے اس بنیاد گزارانہ کام کے بعد گویا جستجو اور غور و فکر کی ایک نئی راہ کھل گئی۔ جیسے جیسے وقت گزرتا گیا فکرِ انسانی کے لیے اس ماڈل کی اہمیت واضح ہونے لگی۔

ساختیات بنیادی طور پر ادراکِ حقیقت کا اصول ہے، یعنی حقیقت یا کائنات ہمارے شعور و ادراک کا حصہ کس طرح بنتی ہے، ہم اشیا کی حقیقت کو انگیز کس طرح کرتے ہیں، یا معنی خیزی کن بنیادوں پر ہے اور معنی خیزی کا عمل کیوں کر ممکن ہوتا ہے اور کیوں کر جاری رہتا ہے۔ ساختیات میں ساخت کا تصور جیسا کہ اوپر وضاحت کی گئی سوسیئر سے ماخوذ ہے جہاں زبان کی ساخت سے مراد زبان کے مختلف عناصر کے درمیان رشتوں کا وہ نظام ہے جس کی بنا پر زبان بولی اور سمجھی جاتی ہے۔ ویسے ساسیئر کے یہاں لسانیات ایک وسیع تر علم نشانیات (SEMIOLOGY) کا حصہ ہے۔ سوسیئر کہتا ہے کہ کائنات میں معنی خیزی ممکن ہے نشانات کے نظام (SIGN-SYSTEM) کی وجہ سے جس میں ہر شے باہمی رشتوں میں گندھی ہوئی ہے۔ یہ رشتے دو طرفہ نوعیت کے ہیں یعنی ارتباط کے بھی حامل ہیں اور تضاد پر بھی مبنی

ہیں۔ رشتوں کے اس نظام کے تفاعل سے معنی قائم ہوتے ہیں اور اشیا کی پہچان ممکن ہو پاتی ہے۔ نشانیات کی سعی و جستجو کا بڑا میدان ثقافت ہے۔ ثقافت کے ہر ہر مظہر کی تہ میں تجریدی رشتوں کا ایک نظام کارفرما ہے جس کی بدولت معنی خیزی کا تفاعل جاری رہتا ہے۔ زبان تو ثقافت کی مرکزی مظہر ہے ہی، پرانے قصے کہانیاں، متھ، اساطیر، دیومالا، رسم و رواج، رشتہ داریاں، رہن سہن، خورد و نوش، آرائش و زیبائش، نشست و برخاست، ادب آداب، طور طریقے، تیج تہوار، میلے ٹھیلے، کھیل تماشے وغیرہ ثقافت کے بیسیوں زمرے ہیں۔ ہر زمرے میں عناصر کے پس پشت رشتوں کا ایک نظام ہے جس کے تفاعل سے معنی کی ترسیل ہوتی ہے۔ گویا عناصر میں رشتوں کا نظام جو نوعیت کے اعتبار سے تجریدی ہے اور جو ارتباط و تضاد کے دوہرے تفاعل کا حامل ہے، اور جس کی بدولت معنی قائم ہوتے ہیں، ساخت (STRUCTURE) کہلاتا ہے۔ (واضح رہے کہ ساخت کا یہ تصور 'نئی تنقید' کے STRUCTURE اور TEXTURE کے تصور سے بالکل ہٹ کر ہے۔ نیز اس سے مراد ہیئت یا ڈھانچا بھی ہرگز نہیں)۔

غرض ثقافت یا زبان یا ادب کے کسی مظہر یا زمرے کی ساخت سے مراد اس مظہر یا زمرے کے عناصر کے مابین تجریدی رشتوں کا وہ نظام ہے جس کے ذریعے معنی قائم ہوتے ہیں اور معنی خیزی ممکن ہوتی ہے۔ رشتوں کے اس نظام یا ساخت کی خصوصیتِ خاصہ یہ ہے کہ اس میں ہر لحظہ خود نظمی اور خود انضباطی کا عمل جاری رہتا ہے، اور ہر تغیر و تبدل یا اضافے کے بعد ساخت اپنی وضع کو پھر پالیتی ہے اور ہر لحظہ مکمل اور کارگر رہتی ہے۔ ساخت تاریخ کے اندر ہے، لیکن چوں کہ ہر لحظہ مکمل اور کارگر ہے، اس لیے خود مختار بھی ہے۔

ساخت کا تصور چوں کہ تجریدی تصور ہے، اس کی وضاحت آسان نہیں۔ تاہم اس کے بنیادی نکتے کو ایک چھوٹی سی مثال کی مدد سے سمجھایا جا سکتا ہے۔ اگرچہ یہ اس تصور کو غیر معمولی طور پر سہل کرنا ہوگا، لیکن تفہیم کے لیے اس کے سوا

چارہ بھی نہیں۔ یہ مثال سگنل یا ٹریفک بتی کی ہے۔ ٹریفک بتی میں تین رنگ ہوتے ہیں: سبز، سرخ اور زرد۔ سبز سے ہم 'جائیے'، سرخ سے 'رکیے' اور زرد سے سبز کے بعد 'رکنے کے لیے تیار' اور سرخ کے بعد 'جانے کے لیے تیار' مراد لیتے ہیں۔ یہ ان رنگوں کا عام مفہوم نہیں ہے۔ مختلف ثقافتوں میں مختلف رنگوں کے مختلف معنی ہیں۔ سبز سے بالعموم زرخیزی اور نمو مراد لی جاتی ہے، اور سرخ سے مسرت، بہجت، شادمانی وغیرہ۔ لیکن ٹریفک بتی میں ان رنگوں سے جو کچھ مراد لیا جاتا ہے وہ ان معنی سے بالکل ہٹ کر ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو سرخ رنگ کا کوئی فطری یا لازمی رشتہ 'رکیے' سے یا سبز رنگ کا کوئی فطری یا لازمی رشتہ 'جائیے' سے، یا زرد کا محتاط رہیے/ تیار رہیے' سے نہیں ہے۔ گویا سرخ یا سبز یا زرد رنگ فی نفسہٖ کوئی معنی نہیں رکھتے۔ یہ معنی دراصل اس رشتے سے پیدا ہوئے ہیں جو یہ رنگ ٹریفک بتی میں آپس میں رکھتے ہیں، اور یہ رشتہ ربط کا بھی ہے اور تضاد کا بھی۔ یعنی سبز، سرخ، زرد ایک رشتے میں گندھے ہوئے تو ہیں ہی، لیکن یہ تینوں ایک دوسرے سے تضاد میں بھی ہیں۔ لہذا سبز سے مراد 'جائیے'، اسی لیے ممکن ہے کہ سبز، سرخ یا زرد نہیں، سرخ سے مراد 'رکیے'، اسی لیے ممکن ہے کہ سرخ، سبز یا زرد نہیں، اور زرد سے مراد 'محتاط' اسی لیے ممکن ہے کہ زرد، سبز یا سرخ نہیں۔ ٹریفک بتی کے ان تینوں رنگوں میں آپس میں جو رشتہ ہے، اور اس رشتے کے نظم کی جو تجریدی فارم ہے، رشتوں کا یہ نظم یا ان کی تجریدی فارم ساخت (STRUCTURE) ہے۔ پس ثابت ہوا کہ رنگوں کے معنی ساخت سے پیدا ہوتے ہیں جس میں وہ واقع ہیں، وگرنہ کوئی رنگ فی نفسہٖ معنی نہیں رکھتا۔

دوسرے لفظوں میں اس نظام میں کوئی بھی 'نشان' آزادانہ معنی نہیں رکھتا، بلکہ وہی معنی دیتا ہے جو اس معنیاتی نظام (سرخ = رکیے/ سبز = جائیے/ زرد = محتاط) کے اندر اس کو حاصل ہے۔ لہٰذا 'نشان' اور 'معنی' کا رشتہ من مانا یا خود ساختہ

(ARBITRARY) ہے کیوں کہ نشان 'سرخ'، اور اس کے معنی 'رکیے'، میں کوئی فطری رشتہ نہیں، خواہ یہ رشتہ کتنا ہی فطری کیوں نہ معلوم ہو۔ یہی معاملہ زبان کے جامع لسانی نظام اور اس کے اندر لفظوں کے عمل کا ہے۔ زبان دنیا کے نظام نشانات میں سے محض ایک نظام ہے (اکثر مفکرین کا کہنا ہے کہ زبان بنیادی نظام نشانات ہے)۔ پس واضح ہوا کہ ساختیات اور سیمیالوجی کی نظریاتی بنیاد ایک ہی ہے۔ یعنی نشان فی نفسہٖ معنی نہیں رکھتا، بلکہ جامع نظام میں رشتوں کی وجہ سے بامعنی بنتا ہے۔

لسانیاتی فکر سے رشتہ

جدید لسانیات اور نئے علوم کی پیش رفت کی روشنی میں ساختیات کے اس دعوے پر غور کرنا مشکل نہیں ہے کہ وہ حقیقت جس کا ہمیں علم ہے اور جس کو ہم دُنیا کہتے ہیں، ایسی آزادانہ اشیا کا مجموعہ نہیں جن کی جانکاری اور درجہ بندی قطعی اصولوں کی مدد سے کی جا سکے۔ گویا دنیا میں اشیا کے نام یعنی لفظ جن کی مدد سے ہم اشیا کو جانتے اور پہچانتے ہیں، فی نفسہٖ کوئی قطعی (ABSOLUTE) حیثیت نہیں رکھتے۔ اشیا کا وجود صرف اس قدر ہے جس قدر ہم ان کا الگ سے تصور کر سکیں یا ان کو الگ سے پہچان سکیں۔ اور اس پہچان کا انحصار چند در چند عوامل پر ہے، جن کی وجہ سے حقیقت کی کُلّی معروضیت ناممکن ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم حقیقت کا ادراک صرف اس قدر کر پاتے ہیں جس قدر ہم حقیقت کی پہچان کو زبان کے ذریعے خلق کر سکتے ہیں۔ نتیجتاً حقیقت کا ہمارا ادراک دراصل اس رشتے سے عبارت ہے جو جاننے والے کے ذہن اور حقیقت کے درمیان ہے۔ ساختیات کی رو سے حقیقت کے ادراک کا اصل الاصول یہی رشتہ ہے۔ مزید برآں کوئی بھی شے یا تجربہ فی نفسہٖ اپنی پہچان نہیں رکھتا، بلکہ کسی بھی شے یا تجربے کا ادراک رشتوں کے اس مجموعے (SET OF RELATIONS) یعنی

اس ساخت (STRUCTURE) کے ذریعے ہوتا ہے جس کا وہ خود ایک حصّہ ہے۔

اس نظریے کی رو سے پہچان کا عمل، یعنی نشانات کا تفاعل جن کے ذریعے معنی پیدا ہوتے ہیں، دراصل اس سے کہیں زیادہ وسیع اور پیچیدہ ہے جتنا عام طور پر دکھائی دیتا ہے۔ مثال کے طور پر تمام سماجی سرگرمی اور انسانی کارکردگی دراصل حقیقت کے ادراک کے بارے میں رشتوں کی نشان سازی (SIGN-MAKING) کے اسی عمل کا نتیجہ ہے۔ نشان (SIGN) سے مراد صرف لفظ نہیں، بلکہ کوئی بھی چیز یا مظہر جس سے ثقافت میں ترسیلِ معنی کا کام لیا جاتا ہو، مثلاً تصویر، نقشہ، شبیہہ یا کوئی بھی شکل یا شے خواہ فطری ہو یا مصنوعی، اگر معنی کی ترسیل کے لیے استعمال کی جاتی ہے تو وہ نشان ہے۔ مثال کے طور پر وہ پھول جو ویرانے میں کھلتا ہے اور بغیر دیکھے مرجھا جاتا ہے، نشان نہیں ہے، لیکن یہی پھول جب گُل دستے، گجرے یا ہار کا حصّہ بنتا ہے تو ثقافتی اعتبار سے بامعنی ہو جاتا ہے، اور بطور نشان استعمال ہوتا ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو فی نفسہٖ پھول کسی چیز پر دلالت نہیں کرتا، پھول کو اس کے معنی ثقافت کی رو سے حاصل ہوتے ہیں۔ ماہرِ بشریات لیوی سٹراس کا زیادہ تر کام اُن اصول وضوابط کی تحقیق پر مشتمل ہے جن کی بدولت انسانی سماج میں نشان سازی کا عمل جاری وساری ہے۔ زبان خواہ وہ بولی جائے یا لکھی جائے، نشان سازی کے ان گنت مظاہر میں سے ایک مظہر ہے، اور ادب اس مظہر کا مظہر ہے۔ یعنی ادب نشان سازی کے عمل کا مظہر درمظہر ہے۔ غرض حقیقت کے فہم وادراک میں ذہنِ انسانی کے عملِ نشان سازی کی وسعت اور کارکردگی کا اندازہ اس سے کیا جاسکتا ہے کہ ادب اس کے مظاہر کی صرف ایک جہت کا مظہر ہے۔

سوسیئر نے ایک انقلاب آفریں بات یہ ثابت کی کہ زبان کے 'نظام' (SYSTEM) کو عام بولی جانے والی زبان (UTTERANCES) سے الگ کیا جاسکتا ہے۔ یہ دونوں ایک نہیں۔ ان دونوں میں فرق ہے۔ بعد میں جدید لسانیات کی ساری

ترقی اس بنیادی فرق پر قائم ہے، اور ساختیات کا سفر بھی اسی سمت میں ہے۔
سوسیئر اس فرق کو ظاہر کرنے کے لیے دو اصطلاحیں استعمال کرتا ہے۔ ایک کو
وہ LANGUE کہتا ہے اور دوسری کو PAROLE۔ لانگ سے اس کی مراد
کسی زبان کا تجریدی نظام (ABSTRACT SYSTEM) ہے جس کی رو سے وہ زبان بولی
اور سمجھی جاتی ہے، اور پارول سے مراد بولی جانے والی زبان یا زبان کا فی الواقعہ
استعمال، یا تکلم ہے جو کسی بولنے والے شخص کی دسترس میں ہے۔ LANGUE
زبان کا نظام محض ہے۔ اصول و ضوابط کا ذہنی تصوّر جو غیر شخصی ہے، اور جو
زبان کے ہر ہر استعمال کا سرچشمہ ہے، جب کہ PAROLE اسی کا وہ فی الواقعہ
استعمال ہے جو روزمرہ تکلم میں رونما ہوتا ہے اور اصلاً زبان کے کُلی تجریدی نظام
سے ماخوذ ہے۔ زبان کے نظام اور اس کے فی الواقعہ استعمال میں خلط ملط کرنا
نہایت آسان ہے۔ مثلاً جب ہم بات چیت کر رہے ہوں تو بالعموم یہی سمجھتے
ہیں کہ ہم اردو بول رہے ہیں۔ بے شک ہم اردو بول رہے ہیں، لیکن جو کچھ
ہم بول رہے ہیں وہ اردو کے چند جملے ہیں، اردو زبان کا کُلی نظام نہیں ہے۔
زبان کا کُلی نظام نوعیت کے اعتبار سے تجریدی ہے، اور زبان کا کوئی بھی
فی الواقعہ استعمال یا جملے (خواہ وہ تکلم ہو یا تحریر) اس 'نظام' کی رو سے خلق
ہوتے ہیں۔ خواہ ہمیں اس کا احساس نہ ہو۔ ساختیاتی فکر و جستجو کا مقصود بھی صرف
ایک واقعہ یا فن پارہ نہیں، بلکہ وہ جامع تجریدی نظام (ABSTRACT SYSTEM) ہے
جس کی رو سے ادب میں ہر ہر واقعہ (EVENT) یا فن پارہ وضع ہوتا ہے، اور جو
اس تمام حقیقت کا سرچشمہ ہے جو انسان کی دنیا میں حقیقت کے طور پر جانی اور
پہچانی جاتی ہے۔ گویا ادب کی کسی مثال یا فن پارے کا مطالعہ ساختیاتی فکر و جستجو
کا موضوع اس لیے ہے کہ اس کے ذریعے اس جامع ذہنی نظام کی نوعیت یا
اصل الاصول معلوم ہو سکے جو تمام حقیقت انسانی اور اس کے فنی اور ثقافتی ظواہر
پر حاوی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس فکر کا اطلاق ادب پر اس لیے ہوتا ہے

کہ ادب کی 'گرامر' کی جستجو کی جائے تاکہ زبان کے جامع تجریدی نظام کی طرح ادب کی اس جامع تجریدی شعریات کو دریافت کیا جا سکے جس کی بدولت ذہنِ انسانی ادب کو بطور ادب جانتا اور پہچانتا ہے۔

سوسیئر کے فلسفۂ لسان کا ایک اہم نکتہ یہ ہے کہ سوسیئر نے اس خیال کو ہمیشہ کے لیے رد کر دیا کہ زبان لفظوں کے ایسے مجموعے کا نام ہے جس کا بنیادی مقصد اشیا کو نام دینا ہے۔ سوسیئر کے فلسفے کی رو سے یہ سمجھنا غلط ہے کہ لفظ ایسے مظہر ہیں جو اشیا سے مطابقت رکھتے ہیں۔ اس کا کہنا ہے کہ لفظ محض نشان (SIGN) ہے خواہ یہ بولا جائے یا لکھا جائے۔ جو دو طرفوں پر مشتمل ہے (کاغذ کی دو طرفوں کی طرح)۔ نشان کی ایک طرف کو وہ SIGNIFIER 'معنی نما' کہتا ہے' دوسری طرف کو SIGNIFIED 'تصورِ معنی' کا نام دیتا ہے۔ زبان کے جس تصوّر کو سوسیئر نے رد کر دیا، اس کو یوں ظاہر کیا جا سکتا ہے:

WORD = THING

شے = لفظ

اس کے بجائے سوسیئر زبان کے جس ماڈل کو پیش کرتا ہے، وہ یوں ہے:

$$\text{SIGN} = \frac{\text{SIGNIFIER}}{\text{SIGNIFIED}}$$

$$\text{نشان} = \frac{\text{معنی نما}}{\text{تصورِ معنی}}$$

ظاہر ہے سوسیئر کے اس ماڈل میں 'شے' کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ یعنی زبان میں لفظ معنی رکھتے ہیں، اس لیے نہیں کہ لفظ کا شے سے ایک اور ایک کا رشتہ ہے بلکہ اس لیے کہ لفظ رشتوں کے جامع نظام کا حصہ ہیں:

'PART OF A SYSTEM OF RELATIONS'

اور زبان میں معنی رشتوں کے اس جامع نظام کی بدولت پیدا ہوتے ہیں۔
سوسیئر نے زبان کے بارے میں جس بصیرت سے فلسفے کو مالامال کر دیا، اسے اس کے ایک قول سے یوں بیان کیا جا سکتا ہے:

'LANGUAGE IS A FORM, NOT A SUBSTANCE'

یہ وہ بنیاد ہے جس کے بغیر نہ لیوی سٹراس کا کام ممکن تھا، نہ لاکاں، بارتھ اور فوکو کا اور نہ آلتھیوسے کا۔ ساختیات اس موضوعۂ اصلی (PREMISE) پر قائم ہے کہ کوئی بھی ثقافتی یا ادبی نظام کسی خود کفیل جوہر (ESSENCE) پر مبنی نہیں، بلکہ یہ تفریقی رشتوں کی رو سے کارگر ہوتا ہے۔ جو باہمدگر مربوط بھی ہوتے ہیں اور مختلف بھی۔

ساختیات میں پورے نظام کا تصوّر ایک درجہ وار سلسلے (HIERARCHY) کے طور پر کیا جاتا ہے، جس میں ہر درجے یا سطح پر انھیں اصولوں کی عمل آوری سے زیریں سطح کے عناصر اپنے ربط و امتیاز سے سلسلہ در سلسلہ ذیلی رشتوں اور معنی کے روابط کو پیدا کرتے ہیں۔ یہ کُلّی نظام رشتوں اور تہہ دار ساختوں کے زیریں نظام (INFRA STRUCTURE) کے سوسیئر کے LANGUE کے تصور یعنی زبان کے کلی تجریدی نظام کے تصوّر سے مشابہ ہے۔ کسی بھی ثقافت سے تعلق رکھنے والا کوئی بھی شخص اپنی روزمرہ زندگی میں اس نظام کو سمجھتا اور اس کو برتتا ہے اور اس کی رو سے زندگی بسر کرتا ہے، لیکن یہ نظام جس طرح عمل آرا ہوتا ہے، ضروری نہیں کہ برتنے والا اس کا شعوری احساس بھی رکھتا ہو۔ ساختیات کا کام کسی مخصوص ثقافتی تناظر میں کسی بھی ثقافتی مظہر (ادبی تنقید کے ضمن میں ادب یا ادبی فن پارہ) کے تجزیے سے اس کے اندرون کو اس طرح بے نقاب کرنا ہے جس سے تہہ دار ذیلی ساخت میں جو کچھ پوشیدہ (IMPLICIT) ہے وہ ظاہر (EXPLICIT) ہو جائے۔ ثقافت کے عام تصور کو اگر ایک کُلی نظام کے تجریدی تصوّر کے طور پر وسعت دی جائے جو مذہب، تہذیب و تمدن، اساطیر و حکایات،

سیاسی نظام، رہن سہن، معاشرت، زبان اور ادبی روایت کے تمام موجود اور ممکنہ امکانات پر حاوی ہو، تو ثقافت کا یہ کُلّی تصور سوسیئر کے تجریدی تصورِ زبان یعنی LANGUE کے نظریاتی ماڈل کے مماثل ہوگا۔ اس کے مقابلے میں کوئی ایک مظہر یا فن پارہ (یعنی ناول، افسانہ، شعر) انفرادی تکلم PAROLE کے مماثل ہے۔ گویا جو رشتہ LANGUE اور PAROLE میں ہے، اس نوع کا رشتہ ثقافت کے کُلّی تصور اور ادب کی کسی بھی مثال میں ہے۔ ساختیات کی رو سے اگر ادبی روایت کا تصور بھی ایک ایسے کُلّی نظام کے طور پر کیا جا سکے جو ادبی روایت کے کُلّی سرمایہ اور ادبی روایت کے ممکنہ امکانات سب پر حاوی ہوں، یعنی ماضی، حال، استقلال سب اس تجریدی نظام کی زد میں آسکیں تو جو ربط LANGUE اور (PAROLE) میں ہے، یا جو ربط کسی بھی ثقافت کے کُلّی تصور اور اس کے کسی بھی ثقافتی مظہر میں ہے، وہی ربط ادبی روایت کے کُلّی تصور اور اس کے کسی ادبی مظہر (یعنی فن پارے) میں دیکھا اور دکھایا جا سکتا ہے۔ غرض ساختیات کے ابتدائی برسوں میں یہ خیال عام تھا کہ ادب کی جامع شعریات کی بازیافت سائنسی طور پر ممکن ہے۔

سوسیئر کے فلسفۂ لسان اور ساختیات کا رشتہ نہایت گہرا اور پیچیدہ ہے۔ یہاں مختصراً بعض باتوں کی طرف اشارے کیے گئے۔ مزید تفصیل دوسرے باب میں آئے گی جسے تمام و کمال اسی موضوع کے لیے وقف کیا گیا ہے۔

تنقیدی دبستان اور ساختیات

ادبی نظریات اور تنقیدی دبستانوں کے تناظر میں ساختیات کے نئے دبستان کی فکری نہج کیا ہے، اس کو سمجھنے کے لیے رومن جیکب سن کے ذیل کے نقشے سے مدد لی جا سکتی ہے۔ یہ نقشہ لسانی ترسیل کے عمل پر مبنی ہے:

CONTEXT

ADDRESSER ——— MESSAGE ——— ADDRESSEE

CONTACT

CODE

تناظر

مخاطِب ——— خبر ——— مخاطَب

رابطہ

لسانی نظام

مخاطِب یعنی بولنے والا شخص جس شخص سے بات کرتا ہے، یعنی مخاطَب کو کوئی 'پیغام' بہم پہنچاتا ہے۔ یہ پیغام کسی 'کوڈ'، یعنی لسانی نظام کے ذریعے ہی دیا جاسکتا ہے (لسانی نظام جس کو مخاطِب اور مخاطَب دونوں سمجھتے ہوں) ہر پیغام کسی نہ کسی 'تناظر' میں دیا جاسکتا ہے۔ نیز یہ پیغام کسی 'رابطہ' کے ذریعے دیا جاتا ہے (مثلاً بول چال / تحریر / ٹیلی فون / فلم) ادب سے بحث کرتے ہوئے 'رابطہ' کا مزید ذکر غیر ضروری ہے کیوں کہ ادب میں رابطہ تحریر یا کتاب، یعنی چھپے ہوئے لفظ یا بولے ہوئے لفظ کے ذریعے ہوتا ہے۔ سو اب اس نقشے کو دوبارہ یوں پیش کیا جاسکتا ہے:

CONTEXT

WRITER ——— WRITING ——— READER

CODE

تناظر

مصنف ——— متن ——— قاری

لسانی نظام

بقول رومن جیکب سن اس نقشے کا ہر عنصر کچھ نہ کچھ لسانی تفاعل رکھتا ہے جس کو

یوں ظاہر کر سکتے ہیں :

REFERENTIAL

EMOTIVE —— POETIC —— CONNOTATIVE

METALINGUISTIC

تاریخی

جذباتی —— شعری —— تعبیری

مافوق لسانی

یعنی اگر مصنف کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو ادب کا 'جذباتی' پہلو سامنے آئے گا۔ اگر تناظر پر نظر رکھی جائے تو 'تاریخی سماجی پس منظر' کی اہمیت واضح ہوگی۔ اگر متن پر توجہ کریں تو 'ہیئتی' پہلو نمایاں ہوگا۔ اسی طرح قاری کے نقطۂ نظر سے 'تعبیری' پہلو کو اہمیت حاصل ہوگی۔ البتہ اگر پانچویں عنصر یعنی 'مافوق لسانی' پہلو پر توجہ مرکوز کریں تو اس لسانی نظام کو مرکزیت حاصل ہوگی جس کی رو سے معنی خیزی ممکن ہے۔ غرض ادب کے مختلف نظریے لسانی عمل کے مختلف پہلوؤں پر زور دیتے ہیں۔ رومن جیکب سن کے اس بنیادی ماڈل کی ایک چوتھی قرأت بھی ممکن ہے جس میں ادبی تنقید کے تمام دبستان سمٹ آتے ہیں، اور نہ صرف ان سب کے محرکات اور امتیازات کھل کر بیک نظر سامنے آجاتے ہیں، بلکہ ساختیات کی الگ حیثیت بھی واضح ہوجاتی ہے :

MARXIST

ROMANTIC —— FORMALISTIC —— READER-ORIENTED

STRUCTURALIST

مارکسی

رومانی —— ہیئتی —— قاری اساس

ساختیاتی

یعنی اگر مصنف کو بنیاد بنا کر ادب کا مطالعہ کیا جائے تو تنقید کا 'رومانی نظریہ' وجود میں آتا ہے۔ اگر فن پارے/ متن کو بنیاد بنایا جائے تو 'ہیئتی نظریہ' وجود میں آتا ہے۔ تاریخی تناظر پر زور دینے سے 'مارکسی نظریہ' مستنبط ہوتا ہے، نیز اگر قاری اور قرأت کے تفاعل کو بنیاد بنایا جائے تو تنقید کا 'قاری اساس نظریہ' وجود میں آتا ہے۔ بہ خلاف ان چاروں نظریوں کے 'ساختیاتی نظریہ' اس کو ڈیا مافوق لسانی نظام کو بنیاد بناتا ہے، جس سے کُلی معنیاتی نظام متشکل ہوتا ہے۔ بلاشبہ ادبی مطالعے میں ان میں سے کوئی بھی نظریہ لسانی کارکردگی کے دوسرے پہلوؤں کو یکسر نظرانداز نہیں کرسکتا، لیکن ہر نظریے کی اپنی الگ الگ فکری اساس ہے جو اس ماڈل سے واضح ہے۔ (دوسرے تمام ادبی نظریے ان نظریوں کا حصّہ ہیں یا ان کی بدلی ہوئی شکلیں ہیں)۔

جیسا کہ پہلے کہا گیا ساختیاتی فکر نے ماضی کے بہت سے مبنی بر عقلِ عام (COMMON SENSE) اعتقادات کو صدمہ پہنچایا ہے۔ صدیوں سے یہ خیال چلا آرہا تھا کہ ادب مصنف کے تخلیقی ذہن کا کارنامہ ہے۔ یا ادب اظہارِ ذات ہے، یا متن وہ تخلیق ہے جو مصنف کے وجود اور اس کے ذہن و شعور کی زائیدہ ہے، یا یہ کہ ادب حقیقت کی ترجمانی کرتا ہے۔ ساختیات ان میں سے کسی بات کو اس طرح تسلیم نہیں کرتی۔ اس کا اصرار ہے کہ حقیقت فقط اسی قدر ہے جس قدر ہم اس کو اپنے لسانی نظام سے انگیز کرسکتے ہیں۔ رولاں بارتھ کا کہنا ہے کہ مصنف کو صرف یہ توفیق حاصل ہے کہ وہ پہلے سے موجود لسانی اور ادبی خزانوں کو کھنگالتا ہے، اخذ و قبول کرتا ہے، اور چلی آرہی روایت کو نئی شکل دیتا ہے۔ مصنف اپنا 'اظہارِ محض' نہیں کرتا، کوئی تخلیق خلا میں پیدا نہیں ہوتی، بلکہ مصنف پہلے سے موجود روایت کے سرچشموں سے فیضان حاصل کرتا ہے اور 'ثقافت اور زبان کی لغت' سے استفادہ کرتا ہے جو ہمیشہ پہلے سے لکھی ہوئی موجود ہے:

'WHICH IS ALWAYS ALREADY WRITTEN'

ایسے تمام ادبی نظریات کو جو ذہنِ انسانی کو معنی کا سرچشمہ اور ماخذ قرار دیتے ہیں، ساختیات رد کرتی ہے، اس کا اصرار ہے کہ معنی کا سرچشمہ باقاعدہ ثقافتی اور لسانی نظام ہے جو ہر وقت موجود ہے۔ اور ادب میں تمام معنی خواہ وہ پرانے ہوں یا نئے اسی نظام کی رو سے تشکیل پاتے ہیں، یعنی ذہنِ انسانی معنی کی 'پہچان' اور ان کو ردو قبول کرنے، نیز نئی شکل دینے کا وسیلہ ہے، یہ معنی کو از خود پیدا نہیں کرتا۔

غرض ساختیاتی تنقید (STRUCTURAL CRITICISM) سے مراد وہ تنقید ہے جس میں ادب کا مطالعہ ان تصوّرات کی رو سے یا اس نظریاتی ماڈل کی بنا پر کیا جاتا ہے جس کی ایک جھلک اوپر پیش کی گئی۔ ساختیاتی تنقید کے دبستان میں روسی ہیئت پسندوں (RUSSIAN FORMALISTS) کو بھی شامل سمجھا جاتا ہے۔ بعد میں ساختیات کو فروغ دینے والوں میں یورپی، بالخصوص فرانسیسی مفکرین اور ادیب پیش پیش رہے ہیں۔ اگرچہ ساختیاتی مفکرین کی زیادہ توجہ نظریہ سازی پر رہی ہے، تاہم ساختیاتی تنقید جیسے جیسے ترقی کرتی گئی، اس کے نام نے قولِ محال کی سی صورت پیدا کر دی۔ ساختیات نے ادبی تنقید میں اپنے جس فوری پیش رو کو بے دخل کیا، وہ 'نئی تنقید' (NEW CRITICISM) ہے۔ اس لیے شروع میں ساختیاتی تنقید کو 'نئی نئی تنقید' (NEW NEW CRITICISM) بھی کہا جاتا رہا۔ اور متعدد مبصرین 'نئی تنقید' کے لیے 'پرانی نئی تنقید' کی اصطلاح استعمال کرتے رہے۔ بہر حال ساختیات نہ صرف تنقید کے نقالی والے نظریے (MIMETIC CRITICISM) (یعنی ادب بنیادی طور پر حقیقت کی نقل ہے) کے خلاف ہے، بلکہ یہ تنقید کے اظہاری نظریے (EXPRESSIVE CRITICISM) (یعنی ادب بنیادی طور پر مصنف کی ذات کا اظہار ہے) کے بھی خلاف ہے۔ نیز 'نئی تنقید' (NEW CRITICISM) یا ہیئتی تنقید کے اس موقف کے بھی خلاف ہے کہ فن پارہ خود مکتفی ملفوظی نظام رکھتا ہے اور فن پارے کی بحث فقط چھپے ہوئے لفظ تک محدود رہنا چاہیے۔

ہیئتی تنقید میں بالعموم معنی اور مواد سے کم سروکار رکھا جاتا ہے۔ ہیئتی تنقید

چوں کہ متن سے باہر دنیا سے کم تعلق رکھتی ہے، وہ متن سے باہر ثقافتی دُنیا اور ادبی نظام سے باہر ثقافتی نظام کو بھی خاطر میں نہیں لاتی۔ اگرچہ ساختیاتی رویّے میں متن اور متن کے نظام کی ہیئت ضرور زیرِ بحث لائی جاتی ہے، لیکن ساختیاتی فکر اس رویّے کی مخالف ہے کہ متن کے خصائص مقید اور خود کفیل ہیں، بلکہ اس کا اصرار ہے کہ متن نہ صرف بطور ایک نظام کارگر ہوتا ہے، بلکہ ادبی نظام وسیع تر ثقافتی نظام کے اندر تفاعل رکھتا ہے۔ گویا بخلاف 'نئی تنقید' کے ساختیات ہیئت میں مقید نہیں، اور وسیع تر معنیاتی نظام کا تصوّر رکھتی ہے۔

ادبی نقاد کے مجہول کردار کو رد کرتے اور اس کے تفاعل پر اصرار کرنے کی بہترین مثال رولاں بارتھ کی تصنیف S/Z ہے۔ بارتھ نے اس بات پر زور دیا ہے کہ ادب وہ ہے جو وہ واقعی ہے، یعنی معنی پیدا کرنے کا وہ نظام جو متن اور قرأت کے عمل درعمل سے وجود میں آتا ہے، اور جس کا منصب ہرگز ہرگز پہلے سے طے شدہ معنی (PRE-ORDAINED CONTENT) کو قاری تک پہنچانا نہیں ہے۔

ساختیات نہ صرف نئی تنقید کو، بلکہ جیسا کہ اوپر کہا گیا، تنقید کے ان تمام سابقہ نظریوں کو رد کرتی ہے جو 'معنیِ محض'، یا 'ہیئتِ محض'، سے بحث کرتے ہیں، یا مصنف کی ذات پر زور دیتے ہیں، یا جو 'موضوعیت' کا شکار ہیں، یا جو فن پارے کو وحدانی، اور مستقل معنی پہنانے پر اصرار کرتے ہیں۔ ساختیاتی شعریات کی جستجو کے مبلغ جونتھن کلر کا کہنا ہے:

> 'A POETICS WHICH STRIVES TO DEFINE THE CONDITIONS OF MEANING. GRANTING NEW ATTENTION TO THE ACTIVITY OF READING, IT WOULD ATTEMPT TO SPECIFY HOW WE GO ABOUT MAKING SENSE OF TEXTS, WHAT ARE THE INTERPRETIVE OPERATIONS ON WHICH LITERATURE ITSELF, AS AN INSTITUTION, IS BASED'. (P.VII)

ساختیاتی ماہرین کی بڑی تعداد نے ادبی فن پاروں کا مطالعہ اس طرح کیا

ہے کہ ان اصولوں اور ضوابط، یا آنکھوں سے اوجھل ان رشتوں اور روابط کا پتہ چلایا جاسکے جو مل کر ادبی روایت کے تجریدی نظام کی تشکیل کرتے ہیں، اور جن کی وجہ سے کوئی بھی فن پارہ بامعنی بنتا ہے۔ گویا ساختیاتی سرگرمی کا مقصود ومنتہا نظروں سے اوجھل اُس گرامر کو یا ادب کے ان پوشیدہ اصولوں کو دریافت کرنا تھا جن کی بدولت ادب بطورِ ادب کے متشکّل ہوتا ہے۔ جونتھن کلر کے الفاظ میں ساختیات کی سعی و جستجو اس سمت میں تھی کہ ادب کی ایسی LANGUE یعنی شعریات مرتب کی جائے جس کا رشتہ انفرادی فن پاروں سے اس طرح کا ہو جیسا LANGUE کا PAROLE سے ہوتا ہے۔ ساختیاتی تنقید اس رویے کی موید رہی ہے کہ ادب کا مطالعہ اصناف کی کُلی شعریات کے حوالے سے کیا جاسکتا ہے۔ نارتھروپ فرائی کی کتاب:

ANATOMY OF CRITICISM (1957)

اس نوع کی اولین کوشش ہے۔

الغرض ساختیاتی تنقید ادبی متن اور ادبی قرأت کی ایسی شعریات وضع کرنا چاہتی تھی جو اُن اصولوں اور قاعدوں کو تجریدی طور پر منضبط کرسکے، جن کی رو سے ادب کی مختلف شکلیں شاعری، ناول، افسانہ وغیرہ وجود میں آتی ہیں اور متعلقہ کلچر سے وابستہ لوگ ان کو پڑھ اور سمجھ سکتے ہیں اور ان سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ جونتھن کلر نے اپنی کتاب:

STRUCTURALIST POETICS (1975)

میں اس مسئلے سے مدلّل بحث کی ہے کہ ساختیاتی شعریات اُس نظام کے تعین سے عبارت ہے جس کی مدد سے ہم ادبی متن اور قرأت یعنی تفہیم کے عمل کو سمجھ سکیں اور ادبی متن کو اس طرح پڑھ سکیں کہ یہ معلوم ہوسکے کہ لفظ کے ذریعے یہ جہان کس طرح جہانِ معنی بنتا ہے، یعنی معنی سازی کے اس بنیادی ذہنی عمل کو سمجھ سکیں جو انسان کی بطورِ انسان سب سے بڑی پہچان ہے۔ یہ جستجو آسان نہیں تھی۔ اس کے

بہتر نتائج بہرحال وہیں سامنے آئے ہیں جہاں ادبی تنقید اور لسانیاتی فکر میں گہرا تال میل پیدا ہو سکا ہے۔ اس بارے میں رومن جیکب سن کے اس بیان کو نشانِ راہ سمجھنا چاہیے :

> 'IF THERE ARE SOME CRITICS WHO STILL DOUBT THE COMPETENCE OF LINGUISTICS TO EMBRACE THE FIELD OF POETICS, I PRIVATELY BELIEVE THAT THE POETIC INCOMPETENCE OF SOME BIGOTED LINGUISTS HAS BEEN MISTAKEN FOR AN INADEQUACY OF THE LINGUISTIC SCIENCE ITSELF. ALL OF US HERE, HOWEVER, DEFINITELY REALISE THAT A LINGUIST DEAF TO THE POETIC FUNCTION OF LANGUAGE AND A LITERARY SCHOLAR INDIFFERENT TO LINGUISTIC PROBLEMS AND UNCONVERSANT WITH LINGUISTIC METHODS ARE EQUALLY FLAGRANT ANACHRONISMS.'
>
> ("LINGUISTICS AND POETICS," IN SEBEOK, Ed., STYLE IN LANGUAGE (CAMBRIDGE, MASS., 1960, p.377).

پس ساختیاتی فکر

ساختیاتی فکر کی خاص پہچان یہ ہے کہ زبان کا مسئلہ فکرِ انسانی کا خاص مسئلہ ہے، یا زبان کا نظریاتی مسئلہ دوسرے تمام مسائل پر فوقیت رکھتا ہے۔ ساختیات کی رو سے زبان کوئی سادہ شفاف میڈیم نہیں ہے جیسا کہ وہ بالعموم سمجھی جاتی ہے، بلکہ یہ بجائے خود تصوّر ہے، یعنی یہ ایسا شیشہ نہیں جس کے آر پار، ہم حقیقت کو دیکھتے ہوں، بلکہ ایسا آئینہ ہے جس کے اندر ہم حقیقت کو نہیں بلکہ حقیقت کے تصوّر کو دیکھتے ہیں۔ زبان تمام ساختیاتی مفکرین کے یہاں مرکزی نقطہ ہے۔ مثال کے طور پر بقول لاکاں زبان کی علامتیت کے سماجی نظام (SOCIAL ORDER OF THE SYMBOLIC) میں شریک ہونے کا مطلب ہے انسان کا اپنی انفرادیت سے ہاتھ اٹھانا۔ ساختیات کی دلچسپی چوں کہ زبان کی علامتیت میں ہے، افراد کی حیثیت اپنے آپ محض واقعات (EVENTS) کی ہو جاتی ہے، یعنی 'لانگ' کے 'پارول' کی، نتیجتاً ساختیاتی فکر انفرادیت پسندی (INDIVIDUALISM) اور ہیومنزم کے خلاف پڑتی ہے

کیوں کہ زبان کے عمل میں انسان کی ارادیت یا ماورائیت کو مطلق دخل نہیں ہے۔ 'موضوع'، اس میں خود بخود غائب ہو جاتا ہے۔ یوں ہیگلین لازمیت (ESSENTIALISM) کا رد بھی لازم آتا ہے، اور فرد 'موضوعیت'، سے مبرا ایک غیر مستحکم عنصر قرار پاتا ہے۔

ساختیات تمام بورژوا فلسفوں کے خلاف بھی اسی لیے ہے کہ یہ سب انفرادیت پسندی سے عبارت ہیں جنھوں نے ایک خود غرض، لالچی، اور بد دیانت طبقے کے اقتدار کو مضبوط کیا ہے۔ ساختیاتی مفکرین میں لاکاں ہوں، بارتھ ہوں، فوکو یا دریدا، ان سب کی فکر میں شدید بورژوا مخالف رویہ اسی بنیاد پر ملتا ہے۔ اور کبھی کبھی یہ رویہ سوشلسٹ رنگ بھی اختیار کر لیتا ہے۔ لاکاں نے ایغو کی خود مختاری کو تہس نہس کرنے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔ اس کا کہنا ہے کہ انسانی سائیکی کے بارے میں فرائیڈ کی دریافتیں اس قدر صدمہ آشنا تھیں کہ بعد میں ان کو ناپسندیدہ سمجھ کر دبا دیا گیا۔ لاکاں اِڈ یعنی لاشعور کی ہیجانی خواہشات (IMPULSES) پر جو ایغو کو اقتدار اور استقلال سے محروم کرنے کے درپے رہتی ہیں، خاص توجہ کرتا ہے، اور اس کے فلسفے کی رو سے ایغو زبان کے علامتی نظام میں قائم ہے۔ یہ ایک فرضی تشکیل (CONSTRUCT) ہے جو عکسی منزل پر پیدا ہوتا ہے اور فرد یہ سمجھنے لگتا ہے کہ وہ کسی مستقل یا محکم تشخص کی اساس رکھتا ہے جب کہ ایسا نہیں ہے۔

یوں موضوعِ انسانی کے تشکیلِ محض ثابت ہونے سے معنی کے وحدانی ہونے کی بنیاد خود بخود متزلزل ہو گئی، کیوں کہ اگر ذات محکم تشخص سے عاری ہے اور نوعیت کے اعتبار سے مستقل اور مائل بہ تغیر ہے تو وہ معنی کا مقتدرِ اعلیٰ یا حکم کیسے ہو سکتی ہے؟ ساختیات سے پس ساختیات کے انحراف میں موضوعِ انسانی کی بے دخلی اور معنی کے وحدانی ہونے کی بنیاد کا انہدام خاص اہمیت رکھتا ہے۔ ویسے ساری گنجائشیں سوسیئر کے خیالات میں تھیں۔ پس ساختیات میں سارے

تصورات ساختیات کے ہیں سوائے ایک بنیادی نکتے کے اور اس انحراف سے بعد میں بہت سی ترجیحات اور توقعات بدل گئیں۔ اوپر اشارہ کیا گیا کہ سوسیئر کے فلسفۂ لسان میں 'نشان' مجموعہ ہے سگنیفائر اور سگنیفائڈ کا، اور یہ دونوں مل کر بطور وحدت عمل آرا ہوتے ہیں۔ پس ساختیات میں وحدت کا یہ ٹانکا کھول دیا گیا اور معنی کے وحدانی اور معین ہونے کی رہی سہی اساس بھی معدوم ہوگئی۔ یوں تو لاکاں، بارتھ، آلتھیوسے، فوکو سب کی فکر سے معنی کی وحدت کا رد لازم آتا ہے، لیکن وہ شخص جس نے اسے دلیل کی پوری طاقت سے ثابت کیا اور معنی کی تفریقیت کو نظریاتی طور پر قائم کیا اور اس پر اپنے اصولِ قرأت (DECONSTRUCTION) یعنی 'ردتشکیل' کی بنیاد رکھی، وہ ژاک دریدا ہے۔ اس کے بعد پس ساختیات میں معنی کی وحدت کے بجائے معنی کی تفریقیت کی راہ ہمیشہ کے لیے کھل گئی۔ اگرچہ باقی تصورات وہی رہے لیکن سمت بدل گئی۔ معنی کی وحدت کے تصور کی بدولت ساختیات ایک سائنسی پروجیکٹ تھا۔ اس کی تمام تر توقعات سائنسی تھیں۔ معنی کی وحدت کے چیلنج ہونے سے سائنسی توقعات بھی چیلنج ہوگئیں۔ واضح رہے کہ پس ساختیات کا جھکاؤ تخلیقیت اور تکثیرِ معنی کی طرف ہے جو وحدانی نظم وضبط کے خلاف پڑتے ہیں۔ کتاب دو میں پس ساختیاتی موقف کی مختلف جہات کا احاطہ کیا گیا ہے اور پس ساختیاتی فلاسفہ سے فرداً فرداً بحث بھی کی گئی ہے۔ لیکن گریز کے مقامات کو سمجھنے اور مضمرات کو جاننے کے لیے ساختیاتی بنیادوں کا جاننا بہت ضروری ہے۔ کتاب ایک ساختیات یا کلاسیکی ساختیات کے لیے وقف کی گئی ہے۔ ان بنیادوں کو نظر میں رکھنے کے بعد ہی پس ساختیات اور ردتشکیل کی افہام وتفہیم ممکن ہوگی۔

دوسرا باب

IN LANGUAGE THERE ARE ONLY DIFFERENCES
WITHOUT POSITIVE TERMS.

SAUSSURE

ساختیات کی لسانیاتی بنیادیں

تعجب ہے کہ یہ اعزاز فلسفے کی کسی شاخ کو نہیں، بلکہ جدید لسانیات کو حاصل ہونا تھا کہ وہ 'تجربیت - مثالیت' کی اُن بنیادوں کو چیلنج کرے جو فلسفے نے دنیا اور زبان کے تصورات کے بارے میں قائم کر رکھی تھیں۔ لطف کی بات یہ ہے کہ جب سوسیئر نے اپنے خیالات کو پیش کیا (وفات ۱۹۱۳) تو اسے یہ یقین تھا کہ ایک دن دُنیا میں سیمیالوجی (نشانیات) یعنی ترسیلِ معنی کا وسیع تر اور جامع ضابطۂ علم وجود میں آئے گا، لسانیات جس کا ایک حصہ ہوگی، لیکن اس کو شاید یہ اندازہ نہیں تھا کہ اس کے خیالات کے اثرات اتنے دُور رس ہوں گے کہ زبان، انسان اور کائنات کے رشتوں کی نہج ہی بدل جائے گی۔ اور نہ صرف فلسفہ اور ادبیات بلکہ متعدد دوسرے ضابطہ ہائے علم بھی ان کے نتائج سے متاثر ہوں گے، اور بہت سے قدیم اور رائج مفروضات کا رد لازم آئے گا۔ یہ حقیقت ہے کہ لسانیات جس کو کبھی غامض اور غیر الفہم ضابطۂ علم سمجھا جاتا ہے، آج وہ سماجی اور ثقافتی سائنسوں میں مرکزی مقام رکھتی ہے:

'LINGUISTICS ONCE A RECONDITE AREA OF ENQUIRY NOW OCCUPIES A CENTRAL POSITION WITHIN THE SOCIAL AND CULTURAL SCIENCES' (BENNETT, p.4)

طریقِ کار کی سطح پر، سوسئیر کے رہنمایانہ اور بنیاد گذار کام نے انسانی تحقیق و جستجو کے اُن تمام شعبوں اور اُن تمام علوم کو گہرے طور پر متاثر کیا ہے جن میں زبان یا ثقافتِ عمل کا دخل ہے۔ اگرچہ سوسئیر کے خیالات کے مضمرات ابھی پوری طرح سامنے نہیں آئے، اور یہ سلسلہ ہنوز جاری ہے، تاہم اس میں شک نہیں کہ ان خیالات کا سب سے زیادہ اثر ادب نے بطور زبان کے علامتی نظام کے قبول کیا ہے۔

ساختیات کے بنیادی اصول سوسئیر کے خیالات پر مبنی لسانیات سے ماخوذ ہیں۔ سوسئیر FERDINAND DE SAUSSURE 1857-1913) ایک سوئس ماہر لسانیات تھا جس نے اپنی زندگی کے آخری پانچ چھ برسوں میں ۱۹۰۶ء سے ۱۹۱۱ء تک جنیوا یونی ورسٹی سوئٹزرلینڈ میں لیکچر دیے، جنھیں اس کے شاگردوں کے نوٹس کی مدد سے اس کی موت کے دو برس بعد ۱۹۱۶ء میں :

COURS DE LINGUISTIQUE GENERALE

کے نام سے شائع کیا گیا۔ سوسئیر کی فرانسیسی کتاب کا انگریزی ترجمہ تو چار دہائیوں کے بعد کہیں ۱۹۵۹ء میں شائع ہوا، لیکن اس ترجمے سے بہت پہلے یورپ میں سوسئیر کے خیالات عام ہونے لگے تھے۔ زبان کے بارے میں سوسئیر کے خیالات اس قدر مجتہدانہ اور انقلاب آفریں تھے کہ لسانیاتی فکر پر ان کا گہرا اثر مرتب ہوا، اور آگے چل کر یہ ساختیات اور پس ساختیات کی بنیاد ثابت ہوئے۔

سوسئیر کے زمانے تک یہ تصور عام تھا کہ دنیا آزادانہ وجود رکھنے والی

اشیا سے عبارت ہے، اور ان اشیا کی معروضی تعریف اور درجہ بندی ممکن ہے۔ چنانچہ حقیقت کے اس تصور کے زیر اثر زبان کے بارے میں یہ نظریہ عام تھا کہ زبان لفظوں کا مجموعہ ہے جو الگ الگ معنی رکھتے ہیں، اور جن کی آزادانہ تعریف ممکن ہے۔ سوسئیر کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس کی بصیرت نے صدیوں سے چلے آرہے زبان کے اس تصور کو جڑ سے اکھاڑ دیا کہ زبان کوئی 'جوہری' یا 'قائم بالذّات' (SUBSTANTIVE) چیز ہے۔ اس کے بجائے سوسئیر نے زبان کے 'نسبتی' (RELATIONAL) تصور کو پیش کیا جس نے آگے چل کر زبان کے بارے میں سوچنے کی نہج ہی بدل دی۔ سوسئیر کا سب سے انقلابی اقدام اس کا یہ موقف تھا کہ زبان NOMENCLATURE تسمیہ یعنی اشیا کو نام دینے والا نظام نہیں ہے، بلکہ زبان افتراقات کا نظام ہے جس میں کوئی مثبت عنصر نہیں ہے۔ منطقی طور پر زبان اشیا سے پہلے ہے، اور اس کا کام اشیا کو نام دینے کے بجائے اُن کے تصورات میں فرق کے رشتوں کے ذریعے شناخت قائم کرنا ہے۔

سوسئیر نے بہ دلیل یہ ثابت کیا کہ زبان کا مطالعہ فقط اس کے اجزا کو لے کر یا محض تاریخی (DIACHRONIC) اعتبار سے نہیں کرنا چاہیے (جیسا کہ اس وقت عام رواج تھا) بلکہ اُن رشتوں کی رو سے کرنا چاہیے جن کی وجہ سے زبان کے اجزا باہم گر ربط رکھتے ہیں، اور عمل آرا ہوتے ہیں۔ یعنی زبان کا مطالعہ ایک مربوط 'وحدانی نظام' (GESTALTEINHEIT) کے طور پر کرنا چاہیے۔ نیز چونکہ زبان کا وحدانی نظام وقت کی کسی ایک سطح پر 'خود کفیل' ہوتا ہے (جس کو ہم ہر روز برتتے اور محسوس کرتے ہیں) اس لیے زبان کا مطالعہ 'حاضر وقت' کی سطح پر ممکن ہے۔ حاضر وقت کے مطالعے کو سوسئیر 'SYNCHRONIC' مطالعہ کہتا ہے اور ثابت کرتا ہے کہ حاضر وقت کا مطالعہ ہی سائنسی مطالعہ ہو سکتا ہے۔

سوسئیر کا زبان کے یک زمانی مطالعے پر زور دینا نہایت اہم ثابت ہوا، کیونکہ اس نے زبان کی تاریخی جہت کے علاوہ زبان کے حاضر ساختی نظام کے اعتراف کی راہ کھول دی۔ مارکسی مفکر فیڈرک جیمسن کا کہنا ہے کہ سوسئیر کی ذہانت اور جودتِ طبع کا اندازہ اس سے ہوتا ہے کہ اس نے یہ اصرار کیا زبان کا کُلی نظام ہر لمحے میں مکمل ہے، خواہ ایک لمحہ پہلے ہی اس میں کوئی تبدیلی کیوں نہ ہوئی ہو۔ زبان کے تاریخی ارتقا سے قطع نظر زبان وقت کے ہر لمحے میں ایک کُلی نظام رکھتی ہے جس کی رو سے وہ ہر وقت بولی اور سمجھی جاتی ہے، نیز قطع نظر اس سے بھی کہ زبان بولنے والے زبان کی سابقہ تاریخ کا یا تاریخی تبدیلیوں کا شعور رکھتے ہوں یا نہ رکھتے ہوں۔

سوسئیر زبان کی کارکردگی کو سمجھنے کے لیے زبان کا تصور دو طرح سے کرتا ہے۔ ایک کو وہ LANGUE کہتا ہے، دوسرے کو PAROLE۔ ان دونوں میں سوسئیر نے جو جدلیاتی رشتہ قائم کیا ہے، وہ بنیادی اہمیت کا حامل ہے، اور آگے چل کر وہ جدید لسانیات کی ترقی میں بالعموم اور ساختیات کی ترقی میں بالخصوص ممد و معاون ثابت ہوا۔ بقول سوسئیر LANGUE اور PAROLE میں فرق یہ ہے کہ زبان کا جامع نظام (جو زبان کی کسی بھی فی الواقعہ (ACTUAL) مثال سے پہلے موجود ہے) LANGUE ہے، اور تکلم یعنی بولے جانے والا کوئی بھی واقعہ PAROLE ہے جو زبان کے جامع نظام LANGUE کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا، اور اس کے اندر خلق ہوتا ہے۔ LANGUE کا تصور سماج میں رچا بسا ہوا ہے، یعنی اس سے کسی بھی سماج میں زبان کے تمام بولنے والے (غیر شعوری طور ہی پر سہی) استفادہ کرتے ہیں، اور اس کے بغیر کوئی بھی زبان نہیں بول سکتا۔ PAROLE زبان کے جامع نظام کی محض انفرادی مثال ہے جو کسی فردِ واحد کے تکلم یعنی بول چال میں وقوع پذیر ہوتی ہے۔ گویا LANGUE زبان کا جامع تجریدی نظام ہے، اور

PAROLE اُس کی وہ محدود انفرادی شکل جو زبان بولنے والے کے تکلّم (SPEECH) میں ظاہر ہوتی ہے۔

ان دونوں کا فرق سوسئیر کے فلسفۂ لسان کا کلیدی نکتہ ہے، اور اس کے نتائج دُوررس ہیں۔ گویا LANGUE سے کم و بیش وہ تصور مراد ہے جس کو عرفِ عام میں 'لسان' کہتے ہیں، یعنی لسانی قواعد و ضوابط و روایات کا وہ جامع ذہنی تصور جس کی رو سے ہم کسی لسانی سماج میں ترسیل و ابلاغ کا کام لیتے ہیں، جبکہ PAROLE روزمرّہ کا 'تکلّم' ہے، یعنی زبان کا وہ استعمال جو زبان بولنے والا کوئی بھی فرد کرتا ہے۔ گویا LANGUE ایک جامع تجریدی تصور ہے، ایک کُلی ذہنی نظام جو کوئی بھی زبان رکھتی ہے، یعنی زبان کا جامع تجریدی وجود، اور PAROLE اس کا محض وہ حصّہ ہے جو کوئی فرد کسی وقتِ تکلّم کے لیے استعمال میں لاتا ہے۔ سوسئیر نے اس بات کو شطرنج کے کھیل کی مثال سے سمجھایا ہے کہ شطرنج کی کوئی بھی بازی شطرنج کے تمام اصولوں کو بروئے کار نہیں لاتی، لیکن ہر مختلف بازی ممکن اس لیے ہے کہ وہ شطرنج کے کلّی اصولوں سے ماخوذ ہے۔ یعنی کھیل کے اصول اپنا کُلّی نظام رکھتے ہیں جو تجریدی طور پر موجود ہے، اور کوئی بھی چال اس کُلّی نظام ہی کی رو سے چلی جاسکتی ہے۔ گویا شطرنج کے کھیل کا کُلّی نظام LANGUE سے مشابہ ہے اور شطرنج کی ہر بازی PAROLE ہے۔ ایک تجریدی ہے اور دوسرا واقعہ ہے۔

PAROLE دراصل آئس برگ کا اوپری سرا ہے، جو سطحِ سمندر پر تیرتا رہتا ہے، اور جس کو ہم دیکھ سکتے ہیں۔ اور LANGUE من حیث المجموع برف کا وہ بھاری بھرکم تودہ ہے جو اوپری سرے کو تو سنبھالے رہتا ہے، لیکن خود دکھائی نہیں دیتا۔ اس حقیقت کے شعور نے کہ زبان ایک مجرّد نظام ہے جو کُلّی حیثیت سے کہیں ایک جگہ نظر نہیں آتا۔ لیکن

انفرادی تکلم میں تھوڑا بہت ظاہر ہوتا رہتا ہے، جدید لسانیات کے آئندہ سفر کی راہ کا تعین کر دیا۔ وہ یہ کہ زبان کے اُس کلّی تجریدی نظام کو جس کی رو سے انفرادی تکلم ممکن ہوتا ہے، دریافت کر کے اس کے اصولوں کو منضبط کرنا چاہیے۔ یا نوام چومسکی کی اصطلاح میں 'لسانی' اہلیت' (COMPETENCE) کے نظام کا پتہ چلانا چاہیے جو تمام انفرادی لسانی 'کارکردگی' (PERFORMANCE) کا سرچشمہ ہے۔ انفرادی تکلم ادھورا، اَدھ کچرا، غلط سلط اور متنوع (HETEROGENEOUS) ہوتا ہے جبکہ جامع تجریدی نظام مکمل اور مربوط (HOMOGENEOUS) ہوتا ہے۔ یہ گویا اس کا ثبوت ہے کہ جامع تجریدی نظام ساخت (STRUCTURE) رکھتا ہے۔

اس فکر کے نتائج بہت اہم ثابت ہوئے۔ چارلس فریز کا کہنا ہے کہ سوسئیر نے لفظوں کے ذریعے سمجھے جانے والے 'WORD-CENTERED THINKING' تصوّرِ زبان کو ہمیشہ کے لیے بدل کر رکھ دیا، اور اس کی جگہ زبان کے 'نسبتی' اور ساختیاتی تصوّر نے لے لی۔ زبان میں اگر کسی جزکی فی نفسہ کوئی اہمیت نہیں، اور اہمیت قائم ہوتی ہے اس رشتے کی رُو سے جو کسی جز کا زبان میں دوسرے اجزا سے ہے، تو اس سے زبان کے بارے میں سوچنے کا زاویہ ہی بدل جاتا ہے۔ یہ بات اصوات کی مثال سے واضح ہو جائے گی۔

آوازوں کی بنیادی صوتی سطح کے بارے میں غور کریں تو طرح طرح کی اونچی نیچی آوازیں سُنائی دیتی ہیں۔ اگر آوازوں کو زبان کے اجزا کے طور پر لیں، تو معلوم ہو گا کہ جو چیز ان کو بامعنی بناتی ہے وہ ان میں اور دوسری آوازوں میں فرق کا رشتہ ہے، نہ کہ فی نفسہٖ ان آوازوں کی اپنی کوئی صفت۔ گویا زبان میں آوازیں قائم بالذات نہیں، قائم بالغیر ہیں۔ باہمی فرق کا رشتہ تضادات (OPPOSITIONS) کے نظام کو قائم کرتا ہے۔ مثال کے

کے طور پر لفظ 'جال' اور 'چال' میں صرف ابتدائی آواز میں جو فرق ہے اس سے دونوں لفظوں کے معنی مختلف ہو گئے ہیں۔ پس ثابت ہے کہ معنی ساختیاتی طور پر اس فرق میں ہے جو ایک آواز کا دوسری آواز سے ہے۔ گویا اردو میں 'ج' اور 'چ' میں تضاد (OPPOSITION) ہے اور اسی تضاد کی وجہ سے یہ دونوں اردو کی منفرد (SIGNIFICANT) آوازیں ہیں جو معنی پیدا کرنے میں مدد دیتی ہیں۔ (بجانا، بچانا/ زیج، پیچ)

لیکن اس سے بھی زیادہ اہم بات یہ ہے کہ ہر وہ تضاد جو زبان میں ملتا ہے وہ منفرد نہیں ہے۔ زبان بہت سے تضادات کو نظر انداز بھی کر دیتی ہے، اور در حقیقت نسبتاً تھوڑے سے تضادات کو تسلیم کرتی ہے، اور ان سے لفظ بنانے اور معنی پیدا کرنے کا کام لیتی ہے۔ زبان جن تضادات کو خواہ وہ کیسے ہی فرق پر مبنی کیوں نہ ہوں تسلیم نہیں کرتی، انھیں وہ 'ملتے جلتے' کے کھاتے میں ڈال دیتی ہے۔ مثلاً 'رَحمت' 'زحمت' 'وَحدت' میں پہلے زبر کی آواز (جو خفیف مصوتہ ہے) اردو میں دو طرح بولی جاتی ہے، یعنی امالے کے ساتھ بھی اور اس کے بغیر بھی؛ یا 'یہ' میں زیر کی آواز اور 'وہ' میں پیش کی آواز اردو اور ہندی میں فرق کے ساتھ بولی جاتی ہے یا 'کہنا' اور 'بہنا' کا اردو تلفظ دہلی میں اور اتر پردیش کے مشرقی اضلاع میں الگ الگ سنائی دیتا ہے، لیکن اردو زبان آوازوں کے اس باہمی فرق کو تسلیم نہیں کرتی، اس لیے کہ ان آوازوں کو امالے سے بولا جائے یا اس کے بغیر اس سے معنی کا فرق لازم نہیں آتا۔ پس اصوات کا وہ فرق جس سے معنی کا فرق لازم نہیں آتا، منفرد (SIGNIFICANT) نہیں ہے۔

دراصل یہاں ہم جو چیز دیکھ رہے ہیں، وہ ساخت کا عمل ہے جو مختلف اجزا کے تنوع، بوقلمونی اور کثرت میں نظم اور وحدت پیدا کرتا ہے۔

اوپر ہم نے دیکھا کہ آوازوں میں جو فرق پایا جاتا ہے، وہ دو طرح کا ہے، اوّل: رحمت/رَحمت، زحمت/زَحمت) یعنی فرق صوتی سطح پر واقع تو ہوتا ہے لیکن اس سے معنی کا فرق لازم نہیں آتا۔ سو یہ فرق زبان کی ساخت میں داخل نہیں۔ دوسرے: (جال/چال) جس سے معنی کا فرق لازم آتا ہے، گویا زبان اس فرق کو تسلیم کرتی ہے۔ سو یہ فرق زبان کی ساخت میں داخل ہے۔ لہٰذا زبان کی صوتیاتی ساخت عبارت ہے ان منفرد آوازوں سے (بشمول ان کے رشتوں کے) جن سے معنی کا فرق لازم آتا ہے۔

زبان کا یہ طریقہ جس کا اوپر ذکر کیا گیا، اس کی دو خصوصیات ہیں، اوّل یہ کہ یہ خود مختارانہ (ARBITRARY) ہے، اور دوسرے یہ کہ یہ منظم (SYSTEMATIC) ہے۔ خود مختارانہ اس لیے کہ یہ خود کفیل ہے اور اپنا جواز آپ ہے۔ مثلاً اگر ہم اس اَمر کے خلاف اپیل کرنا چاہیں کہ (جال/چال) کا فرق بامعنی کیوں ہے اور (رحمت رَحمت) کا فرق بامعنی کیوں نہیں، تو زبان سے باہر کوئی خارجی طاقت اس میں مداخلت نہیں کرسکتی۔ چنانچہ زبان میں جو کچھ ہوتا ہے وہ اس کے اپنے حاضر قوانین کی روسے ہوتا ہے۔ (۲) دوسرے یہ کہ زبان منظم اس لیے ہے کہ یہ جن رشتوں اور اصولوں کے نظام پر قائم ہے وہ محکم ہیں، مثلاً خواہ کچھ ہو، 'ج' اور 'چ' سے معنی کا فرق ہمیشہ لازم آئے گا۔ کوئی دوسری طاقت اس کو بدل نہیں سکتی۔ یہ اٹل ہے، اور اس میں کوئی تبدیلی نہیں ہوسکتی۔ یعنی زبان کی 'ساخت' کی روسے زبان کے ہر جزو کی حیثیت طے ہے۔

زبان چونکہ ساخت پر مبنی ہے، اس لیے زبان کا نظام ساختیاتی (STRUCTURAL) ہے۔ یہ ساختیاتی نظام ہمیشہ 'یک زمانی' 'SYNCHRONIC' ہوتا ہے۔ اور چونکہ زبان کے بولتے ہی اس کے منظم ہونے کا احساس ہوتا ہے، اس لیے آوازوں کے اصول یعنی فونیمی اصول زبان کے اساسی ساختیاتی

کے طور پر لفظ 'جال' اور 'چال' میں صرف ابتدائی آواز میں جو فرق ہے اس سے دونوں لفظوں کے معنی مختلف ہو گئے ہیں۔ پس ثابت ہے کہ معنی ساختیاتی طور پر اس فرق میں ہے جو ایک آواز کا دوسری آواز سے ہے۔ گویا اردو میں 'ج' اور 'چ' میں تضاد (OPPOSITION) ہے اور اسی تضاد کی وجہ سے یہ دونوں اردو کی منفرد (SIGNIFICANT) آوازیں ہیں جو معنی پیدا کرنے میں مدد دیتی ہیں۔ (بجانا، بچانا / بیج : بیچ)

لیکن اس سے بھی زیادہ اہم بات یہ ہے کہ ہر وہ تضاد جو زبان میں ملتا ہے وہ منفرد نہیں ہے۔ زبان بہت سے تضادات کو نظر انداز بھی کر دیتی ہے، اور درحقیقت نسبتاً تھوڑے سے تضادات کو تسلیم کرتی ہے، اور ان سے لفظ بنانے اور معنی پیدا کرنے کا کام لیتی ہے۔ زبان جن تضادات کو خواہ وہ کیسے ہی فرق پر مبنی کیوں نہ ہوں تسلیم نہیں کرتی، انھیں وہ 'ملتے جلتے' کے کھاتے میں ڈال دیتی ہے۔ مثلاً 'رَحمت' 'زَحمت' 'وَحدت' میں پہلے زبر کی آواز (جو خفیف مصوتہ ہے) اردو میں دو طرح بولی جاتی ہے، یعنی امالے کے ساتھ بھی اور اس کے بغیر بھی؛ یا 'یہ' میں زیر کی آواز اور 'وہ' میں پیش کی آواز اُردو اور ہندی میں فرق کے ساتھ بولی جاتی ہے یا 'کہنا' اور 'بہنا' کا اردو تلفظ دلی میں اور اتر پردیش کے مشرقی اضلاع میں الگ الگ سُنائی دیتا ہے، لیکن اردو زبان آوازوں کے اس باہمی فرق کو تسلیم نہیں کرتی، اس لیے کہ ان آوازوں کو امالے سے بولا جائے یا اس کے بغیر اس سے معنی کا فرق لازم نہیں آتا۔ پس اصوات کا وہ فرق جس سے معنی کا فرق لازم نہیں آتا، منفرد (SIGNIFICANT) نہیں ہے۔

دراصل یہاں ہم جو چیز دیکھ رہے ہیں، وہ ساخت کا عمل ہے جو مختلف اجزا کے تنوع، بوقلمونی اور کثرت میں نظم اور وحدت پیدا کرتا ہے۔

اوپر ہم نے دیکھا کہ آوازوں میں جو فرق پایا جاتا ہے، وہ دو طرح کا ہے، اوّل: رحمت / رَحمت، زحمت / زَحمت) یعنی فرق صوتی سطح پر واقع تو ہوتا ہے لیکن اس سے معنی کا فرق لازم نہیں آتا۔ سو یہ فرق زبان کی ساخت میں داخل نہیں۔ دوسرے: (جال / چال) جس سے معنی کا فرق لازم آتا ہے، گویا زبان اس فرق کو تسلیم کرتی ہے۔ سو یہ فرق زبان کی ساخت میں داخل ہے۔ لہٰذا زبان کی صوتیاتی ساخت عبارت ہے ان منفرد آوازوں سے (بشمول ان کے رشتوں کے) جن سے معنی کا فرق لازم آتا ہے۔

زبان کا یہ طریقہ جس کا اوپر ذکر کیا گیا، اس کی دو خصوصیات ہیں، اوّل یہ کہ یہ خودمختارانہ (ARBITRARY) ہے، اور دوسرے یہ کہ یہ منظم (SYSTEMATIC) ہے، خودمختارانہ اس لیے کہ یہ خود کفیل ہے اور اپنا جواز آپ ہے۔ مثلاً اگر ہم اس امر کے خلاف اپیل کرنا چاہیں کہ (جال / چال) کا فرق بامعنی کیوں ہے اور (رحمت رَحمت) کا فرق بامعنی کیوں نہیں، تو زبان سے باہر کوئی خارجی طاقت اس میں مداخلت نہیں کر سکتی۔ چنانچہ زبان میں جو کچھ ہوتا ہے وہ اس کے اپنے حاضر قوانین کی رو سے ہوتا ہے۔ (۲) دوسرے یہ کہ زبان منظم اس لیے ہے کہ یہ جن رشتوں اور اصولوں کے نظام پر قائم ہے وہ محکم ہیں، مثلاً خواہ کچھ ہو، 'ج' اور 'چ' سے معنی کا فرق ہمیشہ لازم آئے گا۔ کوئی دوسری طاقت اس کو بدل نہیں سکتی۔ یہ اٹل ہے، اور اس میں کوئی تبدیلی نہیں ہو سکتی۔ یعنی زبان کی 'ساخت' کی رو سے زبان کے ہر جزو کی حیثیت طے ہے۔

زبان چونکہ ساخت پر مبنی ہے، اس لیے زبان کا نظام ساختیاتی (STRUCTURAL) ہے۔ یہ ساختیاتی نظام ہمیشہ 'یک زمانی' 'SYNCHRONIC' ہوتا ہے۔ اور چونکہ زبان کے بولتے ہی اس کے منظم ہونے کا احساس ہوتا ہے، اس لیے آوازوں کے اصول یعنی فونیمی اصول زبان کے اساسی ساختیاتی

اصول ہیں۔ جیسا کہ وضاحت کی گئی، ان کی بنیاد جوڑے دار فرق پر یا دو رُخے تضادات، (BINARY OPPOSITION) پر ہے۔ یہ فرق دنیا کی تمام زبانوں میں کارفرما ہے، اور آفاقی نوعیت کا ہے۔ رومن جیکب سن اور مورس ہالے نے اپنی کتاب:

FUNDAMENTALS OF LANGUAGE, THE HAGUE 1956.

میں ثابت کیا ہے کہ جوڑے دار تضاد سے فرق قائم کرنا بچّے کے ذہن کا پہلا منطقی تفاعل ہے، گویا یہ تضاد انسانی ذہن کا پہلا قدم ہے جس سے کلچر فطرت میں دخیل ہونا شروع ہوتا ہے۔ جوڑے دار فرق سے امتیازات قائم کرنا اور ان سے مدد لینا ذہنِ انسانی کی خصوصیتِ خاصہ اور اس کی سب سے بڑی پہچان ہے۔ واضح رہے کہ ذہنِ انسانی کی یہی خصوصیت ساخت کو پیدا کرتی ہے اور اس سے کام لیتی ہے۔

سوسئیر اس سے بھی آگے جاتا ہے، وہ کہتا ہے زبان صرف لفظوں کے ذریعے عمل آرا نہیں ہوتی، زبان کام کرتی ہے 'نظامِ نشانات' (SYSTEM OF SIGNS) کی رو سے، لفظ جس کا محض نظر آنے والا سرا ہیں۔ یہ 'نظامِ نشانات' تجریدی ہے، اور لسانیات کا کام اس 'نظامِ نشانات' کے اصولوں اور کلیوں کو دریافت کرنا یعنی زبان کی کُلّی ساخت کو دریافت کرنا ہے۔

نشان (SIGN) کو اس دوہرے رشتے کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے، جو اس کے 'صوتی امیج' اور 'تصور' کے بیچ میں ہے۔ نشان ان دونوں کا مجموعہ ہے۔ سوسئیر نشان کے اس دوہرے رشتے کو SIGNIFIER اور SIGNIFIED کا نام دیتا ہے یعنی صوتی امیج 'معنی نما' ہے اور تصور 'معنی' ہے۔ لفظ 'شجر' کے 'صوتی امیج' اور شجر کے 'تصور' میں جو ساختیاتی رشتہ ہے، وہ

'لسانی نشان' کی تشکیل کرتا ہے۔ بقول سوسئیر 'زبان نشانات کا نظام ہے جو تصورات کو ظاہر کرتے ہیں'۔

یہاں ایک اور اہم بات کی طرف بھی توجہ ضروری ہے۔ ہم پہلے بتا چکے ہیں کہ زبان خود مختار ہے، یعنی لفظ 'شجر' کی اصوات اور اس کے تصور میں اور اس شے میں جو زمین سے اُگتی ہے اور جس میں ٹہنیاں اور پتے ہوتے ہیں کوئی 'فطری' رشتہ نہیں۔ لفظ 'شجر' میں یا اس کی کسی صوت میں درخت کی کوئی خصوصیت نہیں، اور نہ ہی اس لفظ کا یہ تصور کسی خارجی قوت کی رو سے طے ہوا ہے۔ 'شجر' کو یہ معنی زبان کی ساخت نے دیے ہیں۔ زبان کی خود مختاریت درحقیقت زبان کی ساخت کو قائم کرتی ہے، اور اس کی حفاظت کرتی ہے۔ یہ ساخت اپنے آپ کو وضع کرنے اور قائم کرنے والے قوانین کا مجموعہ ہے۔ اور یہ قوانین حسبِ ضرورت تشکیلات (TRANSFORMATIONS) اور تراکیب اور کلمے خلق کرتے ہیں۔ غرض زبان اپنی حقیقت خود ہے۔

سوسئیر مزید کہتا ہے کہ زبان میں 'معنی نما' اور 'تصورِ معنی' کا ناقابلِ تقسیم رشتہ یعنی شیر کے صوتی امیج سے مُراد شیر ہی کا تصور ہے، گائے، بھینس، بکری، یا کوئی اور جانور نہیں، یہ واہمہ پیدا کرتا ہے کہ زبان شفاف (TRANSPARENT) چیز ہے، یعنی اس کے آر پار دیکھا جا سکتا ہے، یا لفظوں اور اشیا میں ایک اور ایک کی نسبت ہے۔ زبان چونکہ ہماری عادت کا حصہ ہے اس لیے زبان کے بارے میں ایسا سوچنا عین فطری ہے، لیکن فکری اعتبار سے بھی اس کو صحیح کو سمجھ لینا خود کو دھوکا دینا ہے، اس لیے کہ زبان کی اصل نوعیت اس کے برعکس ہے: زبان شفاف نہیں ہے۔ لیکن چونکہ یہ معمولات میں سے ہے اس لیے خیال کو ادا کرکے یہ گویا بیچ سے نکل جاتی

ہے۔ ہیلم سلیو کا کہنا ہے:

'IT IS IN THE NATURE OF LANGUAGE TO BE OVERLOOKED'

عام طور پر احساس ہوتا ہے کہ لفظ 'شیر' ایک لیبل ہے جو مستقلاً اور فی نفسہ قائم ہے اور جس پر کوئی مسائلی سوال قائم نہیں ہوتا۔ سوسئیر نے اس کو چیلنج کیا۔ سوسئیر یہ سوال اٹھانے والا پہلا شخص نہیں تھا۔ افلاطون کے CRATYLUS میں یہ مسئلہ مرکزی ہے، لیکن لاینحل رہتا ہے۔ سوسئیر نے اس پر بحث قائم کی، اور بعد میں لسانیاتی نظریے اور متعلقہ ضابطوں پر اس کا زبردست اثر مرتب ہوا۔

سوسئیر کی دلیل لفظوں کی اُن لڑیوں پر مبنی ہے جو ایک تصور کے لیے مختلف زبانوں میں پائے جاتے ہیں۔ 'اگر لفظ ماقبل موجود تصورات کے لیے قائم ہوتے تو ایک زبان سے دوسری زبان میں ان کے معنی متبادل پائے جاتے، لیکن ایسا نہیں ہے، (کورس ص ۱۱۶) حقیقت یہ ہے کہ مختلف زبانیں دنیا کی چیزوں کو مختلف طور پر دیکھتی اور ظاہر کرتی ہیں۔ سوسئیر نے کئی مثالیں دی ہیں۔ فرانسیسی میں ایک لفظ ہے MOUTON اس کے برعکس انگریزی اس کے متبادل MUTTON اور SHEEP میں فرق کرتی ہے۔ جوناتھن کلر نے مثال دی ہے کہ انگریزی میں RIVER اور STREAM میں فرق ہے۔ اسی طرح فرانسیسی میں FLEUVE اور RIVIERE میں فرق ہے۔ لیکن انگریزی لفظوں کا باہمی فرق صرف بڑے اور چھوٹے کا ہے جبکہ فرانسیسی میں بڑے اور چھوٹے کے فرق کے بجائے FLEUVE سمندر میں گرتا ہے، اور RIVIERE دوسرے REVIERE میں یا FLEUVE میں ضم ہو جاتا ہے (ص ۲۴) رنگوں کے سپکٹرم کی مثال بھی دی گئی ہے اور لاطینی، ویلش اور انگریزی کا فرق دکھایا ہے (ہیلم سلیو ص ۵۳)

دیکھنا چاہیں تو اردو میں بھی ایسی مثالوں کی کمی نہیں جہاں لفظ ملتے جلتے ہیں لیکن معنی الگ الگ ہیں۔ رشتہ داریوں ہی کو لیں تو بابا اردو میں باپ یعنی ابا کے لیے بولا جاتا ہے جب کہ ہندی میں دادا کے لیے ہے۔ اردو میں بزرگ یا فقیر کو بھی بابا کہتے ہیں۔ دادا مقامی لفظ ہے، ہندی اور بنگالی میں بڑے بھائی کو دادا کہتے ہیں جب کہ اردو میں باپ کے باپ کے لیے مستعمل ہے۔ بیگماتِ قلعہ کی زبان میں دادی کے لیے بھی آیا ہے جیسے دادا حضرت بجائے دادی جان۔ بمبئی کے بازاری لہجے میں بُرے آدمی کے لیے ہے، دادا، دادا گیری۔ اردو میں باپ کی بہن کو پھوپی کہتے ہیں، ہندی میں بوا، جب کہ بوا اردو میں معمر خاتون یا ملازمہ کے لیے ہے، نیز بڑی بہن کو بُوبُو یا بوا بھی کہہ دیتے ہیں۔ اردو میں دخیل عربی فارسی الفاظ کی تو ایسی کایا پلٹ ہوئی ہے کہ باید وشاید۔ صلوٰۃ جمع 'صلوات' سے 'صلواتیں سنانا' یا لن ترانی سے 'لن ترانیاں' یا 'لن ترانی کرنا' یا 'لن ترانی کی لینا' سامنے کی مثالیں ہیں جہاں معنی کیا سے کیا ہو گئے۔ اردو میں 'حجّام' نائی ہے، عربی میں نائی کو حلاّق کہتے ہیں۔ اردو میں خرافات، فضول بیہودہ کو کہتے ہیں، عربی خرافات بمعنی متھ، اساطیر، پریوں کے قصے کہانیاں۔ اسی طرح 'مناجات' اردو میں دعا کے معنی میں ہے، عربی میں خود کلامی یا سرگوشی کے معنی میں۔ مثالوں کی کمی نہیں۔ ظاہر ہے کہ لفظ و معنی کے رشتے میں لازمیت نہیں، معنی فقط تفریقی ہیں، یہ کسی فی نفسہٖ قدر یا صفت کی بنا پر نہیں، رواج اور چلن سے قائم ہوتے ہیں۔

سوسئیر کا ایک اور اہم نکتہ یہ ہے کہ اگر نشان کے 'معنی نما' اور 'تصورِ معنی' کا رشتہ خود مختارانہ ہوتا تو 'شجر' کو ہر زبان میں 'شجر' ہی کہا جاتا اور ساری دنیا میں ایک ہی زبان بولی جاتی، جبکہ ایسا نہیں ہے۔ اب اسی اصول پر ذرا دوبارہ غور کیجیے۔ 'معنی نما' اور 'معنی' کا رشتہ فطرت کے تئیں تو خود مختارانہ ہے، لیکن ثقافت کے تئیں خود مختارانہ نہیں۔ یعنی جس ثقافت میں اُردو کا چلن ہے اس میں 'شجر' کو 'درخت' یا 'پیڑ' تو کہہ سکتے ہیں، 'TREE' یا 'ARBOR' نہیں کہہ سکتے۔ 'شجر' کے علاوہ درخت اور پیڑ ظاہر ہے کہ ان ثقافتوں

کے لفظ ہیں، جو اردو میں رچ بس گئی ہیں)۔ سوسیئر نے اس بات پر زور دیا ہے کہ 'نظامِ نشانات' یعنی 'معنی نما' اور 'معنی' کے رشتوں کا گہرا مطالعہ انسانی زندگی کے نظام، یعنی اس کے تمام سماجی اور ثقافتی مظاہر کے نظام کو سمجھنے میں مدد دے سکتا ہے۔ سوسیئر نے نظام ہائے نشانات کے مطالعے کو سیمیالوجی (SEMIOLOGY) کا نام دیا تھا، اور کہا تھا کہ ایک دن یہ علم وجود میں آئے گا۔ یہ پیشین گوئی جیسا کہ پہلے کہا گیا پوری ہو چکی ہے، البتہ کلاڈ لیوی سٹراس اور رولاں بارتھ کا کہنا ہے کہ زبان انسانی ترسیل میں اس درجہ مرکزیت رکھتی ہے کہ انسانی زندگی میں معنی کے نظام کی کوئی بھی بحث زبان کی مدد کے بغیر ممکن نہیں۔

یہ بھی غور طلب ہے کہ کوئی بھی زبان بولتے ہوئے اس کے امکانی کلمات کی ایک لامحدود (INFINITE) تعداد بولنے والے کی دسترس میں ہوتی ہے لیکن یہ مبنی ہوتی ہے لفظوں کی 'محدود' (FINITE) تعداد پر۔ یہ تعجب خیز ہے کہ ہم محدود لفظوں اور ان کے محدود رشتوں کی مدد سے روزمرہ گفتگو میں تکلم کے لامحدود جملوں کو خلق کرتے ہیں، اور کرتے رہیں گے۔ محدود سے لامحدود کی تخلیق کیونکر ممکن ہے۔ بقول سوسیئر اس لیے کہ زبان کے اصول اس کی ساخت ہیں، اور ہر شکل اس ساخت سے خلق ہوتی ہے، اور یوں زبان کا تفاعل جاری رہتا ہے۔

زبان میں ہر چیز چونکہ رشتوں پر مبنی ہے، ان رشتوں کی دو خاص جہات کو نظر میں رکھنا ضروری ہے۔ سوسیئر ان کو دو اصطلاحوں کی مدد سے سمجھاتا ہے۔ ایک کو وہ 'SYNTAGMATIC' 'افقی رشتہ' کہتا ہے، اور دوسرے کو وہ 'PARADIGMATIC' 'عمودی رشتہ' کا نام دیتا ہے۔ اتنا معلوم ہے کہ زبان وقت کے محور پر بولی جاتی ہے، کلمے میں لفظ ایک کے بعد ایک آتے ہیں، یعنی ملفوظی طور پر باری باری (SEQUENTIAL) وارد ہوتے ہیں۔ یہ لفظوں کا افقی رشتہ ہے جو پہلے آنے والے اور بعد میں آنے والے لفظوں سے مل کر قائم ہوتا ہے۔ اس

سے جو نحوی ترتیب بنتی ہے، وہ زبان میں معنی پیدا کرنے میں نمایاں کردار ادا کرتی ہے۔ مثال کے طور پر اس جملے میں: 'حامد نے رضیہ کو دیکھا' جیسے جیسے ایک کے بعد ایک لفظ ترتیب سے آتے ہیں، معنی ظاہر ہوتے جاتے ہیں، اور جب تک آخری لفظ نہیں آجاتا، معنی مکمل نہیں ہوتے۔ یہ لفظوں کی افقی یعنی نحوی جہت ہے۔

لیکن زبان میں لفظ کا اُن لفظوں سے بھی رشتہ ہوتا ہے جو کلمے میں واقع نہیں ہوئے، لیکن ہوسکتے تھے۔ زبان میں ہر لفظ کا ایسے سینکڑوں مماثل لفظوں سے رشتہ ہوتا ہے۔ یہ مترادف، متضاد یا ملتے جلتے لفظ ہوسکتے ہیں، جو زبان کی ساخت میں مماثل صرفی و نحوی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہاں اہم بات یہ ہے کہ ایسے لفظوں کا کلمے میں وارد نہ ہونا بھی معنی قائم کرنے میں عمل آرا ہوتا ہے، مثلاً مندرجہ بالا جملے 'حامد نے رضیہ کو دیکھا' میں لفظ 'دیکھا' کی معنویت اس بات سے بھی طے ہوتی ہے کہ یہاں 'دیکھا' کے بجائے 'روکا' یا 'ٹوکا' یا 'مارا' یا 'پیٹا' نہیں ہے۔ غرض جس طرح لفظوں کی افقی ترتیب سے معنی پیدا ہوتے ہیں، لفظوں کے وقوع اور عدم وقوع سے بھی معنی پیدا ہوتے ہیں۔ یہ لفظوں کی مماثل جہت ہے۔ سوسیئر اس کو لفظوں کا 'عمودی رشتہ' کہتا ہے۔ گویا زبان ایک کُلی نظام ہے اور ہر لفظ کے معنی اس کے ماحول سے طے ہوتے ہیں۔

مزید یہ کہ ہر زبان کے صرفی تصورات بھی اس کی ساخت کی رُو سے طے پاتے ہیں۔ یہ فی نفسہٖ وجود نہیں رکھتے۔ اُردو ہندی میں افعال کی بیسیوں شکلیں ہیں، صرف ماضی کے صیغے ہی نو دس ہیں۔ دُنیا کی بہت سی زبانوں میں ایسا نہیں ہے۔ فارسی یا انگریزی میں فعل پر تذکیر و تانیث کا کوئی اثر نہیں پڑتا، اردو ہندی میں تذکیر و تانیث سے فعل کی پوری شکل بدل جاتی ہے۔ انگریزی میں مرد اور عورت کے لیے متکلم اور حاضر میں تو وہی ضمیریں ہیں، لیکن

غائب واحد کے لیے الگ الگ ہیں۔ اُردو ہندی افعال ہیں تذکیر و تانیث کو روا رکھتی ہیں، لیکن ضمیریں عورت مرد سب کے لیے ایک سی ہیں۔ ماضی، حال اور مستقبل کا فرق دنیا کی زیادہ تر زبانوں میں ہے، لیکن عبرانی میں یہ بنیادی فرق نہیں ملتا۔ اُردو کے کئی صیغے حال بھی ہیں اور استقبال بھی، مثلاً 'میں جاتا ہوں'، 'وہ آتا ہے' دونوں مفاہیم میں ہیں، لیکن سب زبانوں میں ایسا نہیں۔ غرض ہر زبان کے صرفی تصورات اس کی اپنی 'ساخت' کی رُو سے طے ہوتے ہیں۔

ان نکات کی مدد سے سوسیئر اس حقیقت پر اصرار کرتا ہے کہ لسانی ساختیں 'بند'، 'خود کفیل' اور اپنے قوانین کو خود طے کرنے والی یعنی خود مختار ہوتی ہیں۔ ان کی نظر اندر کی طرف ہوتی ہے، یہ خارج سے حکم نہیں لیتیں۔ زبان میں نشانات فونیم کی طرح کسی مستقل بالذات صفت کی بنا پر نہیں بلکہ رشتوں کی بنا پر اور ان امتیازات کی بنا پر عمل آرا ہوتے ہیں جو فرق اور تضادات پر قائم ہیں۔ سوسیئر کا مشہور قول ہے:

'IN LANGUAGE THERE ARE ONLY DIFFERENCES
WITHOUT POSITIVE TERMS'

زبان میں صرف فرق ہی فرق ہے بغیر اثبات کے۔ (یہ وہ نکتہ ہے جس نے آگے چل کر نہ صرف پس ساختیات کو پیدا کیا، بلکہ ژاک دریدا کی مجتہدانہ ردتشکیل DECONSTRUCTION کی بھی بنیاد ثابت ہوا) سوسیئر کا کہنا ہے کہ کسی زبان کے پاس نہ ایسی آوازیں ہیں نہ ایسے خیال جو اس کے لسانی نظام سے پہلے کے ہوں۔ زبان میں فقط صوتی تضادات ہیں اور تصورات جو اس کے اپنے نظام کی رو سے کارگر ہیں۔ پس زبان ایک 'فارم' (FORM) ہیئت ہے، جوہر یا مادہ (SUBSTANCE) نہیں ہے۔ یہ 'ساخت' ہے جس کے اپنے طور طریقے (MODES) ہیں لیکن زبان الگ الگ مواد رکھنے والا مجموعہ

نہیں۔ اور زبان چونکہ وہ واحد رابطہ ہے جس کے ذریعے ہم خارجی حقیقت یا دُنیا کا شعور رکھتے ہیں، یہ انسانی ذہن کی مخصوص ساخت ہے۔ شاید صرف اتنا ہی نہیں، بلکہ یہ پوری انسانی حقیقت کی مخصوص ساخت ہے۔

سوسیئر کے بعد جن ماہرینِ لسانیات کی فکر نے ساختیات کو متاثر کیا، ان کی تعداد بہت زیادہ نہیں۔ لیکن ان کی فکر کے بعض پہلو اہم ہیں۔ یوں بھی ساختیات میں لسانیات کے تمام اصول و ضوابط بروئے کار نہیں لائے جاتے بلکہ جیسا کہ اوپر وضاحت کی گئی، خاص خاص بصیرتوں سے کام لیا جاتا ہے۔ بہرحال وہ مفکرین جنھوں نے سوسیئر کی بنیادوں پر لسانیاتی نظریے کو قائم کیا یا بعض خاص نکات کا اضافہ کیا، اُن کے نام ہیں: رومن جیکبسن (ROMAN JAKOBSON) تروبتز کائی (N. TRUBETZKOY) لوئی ہیلم سلیو (LOUIS HJELMSLEV) امیلی بن ونستے (EMILE BENVENISTE) اور نوام چومسکی (NOAM CHOMSKY) درحقیقت لیوی سٹراس جس 'صوتیاتی انقلاب' کا ذکر کرتا ہے، اور جس سے وہ اپنے ساختیاتی کام میں بیحد متاثر نظر آتا ہے، وہ سوسیئر کے بعد رومن جیکبسن اور تروبتز کائی کا لایا ہوا تھا۔ ان دونوں کے کام نے لسانیات کی سائنسی معروضیت کو قطعی طور پر قائم کر دیا۔ اصوات کے انبار میں ان آوازوں کی تخصیص کرنا جو زبان کے معنیاتی نظام کا تعین کرتی ہیں، اور یہ کہ امتیازی صوتیاتی عناصر کس طرح مل کر لفظ اور جملے وضع کرتے ہیں، تروبتز کائی نے اس راہ کے بہت سے کانٹے نکالے۔ صوتیاتی نظام کی مثال اس لیے اہم تھی کہ یہ بالکل سامنے کا مظہر تھی، اور اس کی رو سے اس حقیقت کا حتمی طور پر اثبات ممکن تھا کہ معلومات (حقائق) کے لامتناہی انبار سے مجرد امتیازی اصولوں کو اخذ کیا جا سکتا ہے، نیز تفریقی رشتوں کی مدد سے ان کے تفاعل کے مجرد نظام کو بھی سائنسی طور پر قائم کرنا ممکن ہے۔ ملاحظہ ہو:

(PRINCIPES DE PHONOLOGIE, PARIS 1949) (ردمن جیکب سن کے کام سے بحث آگے آئے گی)۔

ہیلم سلیو (HJELMSLEV) اور کوپن ہیگن اسکول نے لسانیاتی نظام کی تجریدی نوعیت پر مزید زور دیا۔ ہیلم سلیو نے ثابت کیا کہ صوتی یا تحریری مواد کے بغیر بھی لسانیاتی نظام کی کارگردگی کو ثابت کیا جا سکتا ہے۔ اس کے نظریے کو GLOSSEMATICS کہتے ہیں۔ اس کا کہنا ہے کہ قبل تجزیاتی طور پر یہ قیاس ثابت کیا جا سکتا ہے کہ ہر عمل (PROCESS) سے مطابقت رکھنے والا ایک نظام (SYSTEM) ہوتا ہے جس کی مدد سے اس عمل کا تجزیہ کیا جا سکتا ہے اور اس کے مقدمات (PREMISES) معلوم کیے جا سکتے ہیں:

PROLEGOMENA TO A THEORY OF LANGUAGE,
MADISON, 1961

آگے چل کر ساختیات کے طریقِ کار پر اس اصولِ موضوعہ (AXIOM) کا بہت اثر پڑا۔ ایمیلی بن وِنستے کی کتاب:

PROBLEMS DE LINGUISTIQUE GENERALE, PARIS 1966

اگرچہ بعد میں شائع ہوئی، اس کے بعض مضامین کا علمی حلقوں میں بہت پہلے سے چرچا تھا۔ یوں تو اس نے نشان اور رشتوں کی سطحوں پر بھی گہرا کام کیا، لیکن اس کے جس کام سے ساختیاتی فکر نے اثر قبول کیا، اور جس کا حوالہ ساختیاتی تحریروں میں اکثر آتا ہے، وہ شخصی ضمائر اور فعل کے صیغوں کی بحث ہے۔

آخری اور اس عہد کا سب سے بڑا نام نوام چومسکی کا ہے۔ اگرچہ چومسکی کی تشکیلی گرامر یا تخلیقی گرامر (SYNTACTIC STRUCTURES, THE HAGUE, 1957) کا کوئی براہ راست اثر ساختیات نے قبول نہیں کیا، لیکن تجریدی قطعیت اور سادگی کے اعتبار سے چومسکی کا کارنامہ مثالی نوعیت کا ہے۔ چومسکی

کا 'اہلیت' (COMPETENCE) اور 'کارکردگی' (PERFORMANCE) کا نظریہ جو زبان بولنے والے کے ذہن وشعور کے داخلی اصولوں پر مبنی ہے۔ اس کو جوناتھن کلر نے ساختیاتی شعریات کا نظام وضع کرنے کے لیے استعمال کیا ہے، اور اسے سوسیئر کے لانگ اور پارول کے تصور پر ترجیح دی ہے، کیونکہ بمقابلہ لانگ کے 'اہلیت' کا تصور بولنے والے کے تصور سے جُڑا ہوا ہے۔ کلر کہتا ہے کہ مَتن کے لکھے جانے (تخلیق کرنے) کے اصولوں کا تعین نہیں ہوسکتا، لیکن مَتن کے پڑھے جانے کی شعریات کا تعین ہوسکتا ہے، اور اس شعریات کی تعمیر کی بنیاد کلر نے چومسکی کے نظریۂ اہلیت پر رکھی ہے۔

یہاں آخر میں اس کا ذکر بھی ضروری ہے کہ سوسیئر کے فلسفے کی رو سے 'زبان اور سماج' اور 'زبان اور آئیڈیولوجی' میں کیا رشتہ ہے، نیز سوسیئر کے تصورِ لسان کے تحت حقیقت نگاری پر کیا سوال قائم ہوتا ہے، اس کی تفصیل آئندہ ابواب میں ملے گی۔ یہاں مختصراً اشارہ کیا جاتا ہے۔

سوسیئر زبان کے سماجی حقیقت ہونے پر اصرار کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ فقط ایک سماجی گروہ ہی نشانات کو خلق کرسکتا ہے۔ زبان اوّل و آخر ایک سماجی معمول ہے۔ 'معنی نما' اور 'تصورِ معنی' کی ہم رشتگی خواہ ظاہر نہ ہو، لیکن یہ عمل لسانی سماج کے اندر ہوتا ہے۔ کوئی بھی سماج بغیر زبان کے علامتی نظام کے قائم ہو ہی نہیں سکتا، نہ ہی اس کے ذرائع پیداوار، رہن سہن، یا اداروں کا کوئی تفاعل زبان کے بغیر ممکن ہے۔ بقول سوسیئر زبان اُسی وقت وجود میں آجاتی ہے جب سماج وجود میں آتا ہے۔

مارکسی مفکر لوئی آلتھیوسے نے سوسیئر اور لاکاں کے خیالات کی بنا

پر یہ بحث اٹھائی ہے کہ زبان جس حد تک تجربے کا اظہار کرتی ہے، وہ آئیڈیولوجی میں لازماً شریک ہے، اور آئیڈیولوجی ان طور طریقوں اور وجود کی حالت سے رشتوں کا نام ہے جس کی رو سے لوگ زندگی کرتے اور سماج میں عمل آرا رہتے ہیں۔ غرض آئیڈیولوجی زبان کے علامتی نظام میں قائم ہے:

'IDEOLOGY IS INSCRIBED IN SIGNIFYING PRACTICES'

یعنی آئیڈیولوجی ڈسکورس میں، متھ میں، اور پوری لوک روایت اور تحریری ادبی روایت میں جاری و ساری ہے۔ زبان کا علامتی نظام ہر منزل پر تضادات اور ابہام سے لبریز رہتا ہے اور تبدیلی کے تفاعل کو مہمیز کرتا ہے، لیکن آئیڈیولوجی کا کردار یہ ہے کہ وہ تضادات کو دباتی رہتی ہے تاکہ سماجی تشکیل کی موجودہ حالت (STATUS QUO) برقرار رہے، اور موجودہ مفادات کو خطرہ لاحق نہ ہو۔ زبان چونکہ حقیقت کے ہمارے شعور سے پہلے موجود ہے، اس لیے جب حقیقت کے بارے میں کوئی نئی بات کہنے کی کوشش کی جاتی ہے یا زبان میں نئے معنی داخل کرنے کی کوشش کی جاتی ہے، تو یہ عمل آسانی سے نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ زبان نئے معنی کے دخول میں برابر مزاحم ہوتی ہے۔ نئے اور اجنبی تصورات نئے اور اجنبی ڈسکورس کے بغیر قائم نہیں ہو سکتے۔ پہلے سے قائم تصورات کو چیلنج کرنے کا مطلب ہے رائج ڈسکورس کو چیلنج کرنا، اور یہ عمل طولانی اور دقت طلب ہے۔

سوسیئر کا مرکزی خیال جس نے زبان اور حقیقت کے بارے میں سوچنے کی نہج ہی کو بدل دیا، جیسا کہ پہلے اشارہ کیا جا چکا ہے، یہ ہے:

'LANGUAGE SIGNIFIES REALITY BY BESTOWING A PARTICULAR LINGUISTICALLY STRUCTURED FORM OF CONCEPTUAL ORGANISATION UPON IT'

زبان دلالت کرتی ہے حقیقت پر ایک مخصوص تصوراتی نظم رکھنے والی فارم کے

ذریعے جو لسانیاتی طور پر ساختیاتی ہوئی ہوتی ہے۔ اس تصور میں خاص بات یہ ہے کہ زبان یعنی اصوات یا الفاظ فی نفسہٖ چیزوں کو ظاہر نہیں کرتے۔ بلکہ ان کا تصور قائم کرتے ہیں، یا اُن کے رشتوں کا تصور قائم کرتے ہیں جو یہ دوسرے لفظوں سے زبان کے اندر رکھتے ہیں۔ یعنی جن اشیا کا زبان ذکر کرتی ہے وہ 'اصل اشیا' (REAL OBJECTS) نہیں جو زبان سے باہر وجود رکھتی ہیں، بلکہ اُن اشیا کا تصور، جو زبان کے اندر واقع ہے۔ بقول سوسئیر لفظ 'شیر' سے مراد حقیقی شیر نہیں ہے، بلکہ شیر کا تصور، اور زبان لفظوں (معنی نما) کا تصور باہمی مماثلتوں اور افتراقات کی بنا پر کرتی ہے۔ لفظ 'شیر' اور حقیقی شیر میں فی نفسہٖ کوئی رشتہ ایسا نہیں ہے جس کی وجہ سے اس لفظ کے یہ معنی مراد لیے جاتے ہیں۔ غرض 'معنی نما' اور 'تصورِ معنی' کا رشتہ من مانا اور خود مختارانہ ہے، جو روایتاً زبان بولنے والوں میں قائم ہو گیا ہے۔

اس سے یہ مراد ہرگز نہیں ہے کہ زبان کے نشانیاتی نظام سے ہٹ کر خارج میں ٹھوس دنیا وجود نہیں رکھتی ہے۔ لیکن ہمیں اس کا علم ہوتا ہے، یا یہ ہمارے ادراک کا حصہ بنتی ہے زبان کی منضبط ساخت کے ذریعے جو ہمارے اور دنیا کے درمیان رابطہ بنتی ہے۔ یعنی 'شیر' وجود تو رکھتا ہے، لیکن یہ ہمارے ادراک کا حصہ بنتا ہے اس تصور کے توسط سے جو زبان کے نظام کے ذریعے قائم ہوتا ہے۔

زبان کے بارے میں یہ غلط فہمی کہ زبان حقیقت کو ظاہر کرتی ہے، یا حقیقت کا عکس پیش کرتی ہے، اس لیے پیدا ہوتی ہے کہ زبان کی ماہیت ہی ایسی ہے کہ شے کا تصور پیدا کرنے کے بعد یہ بیچ سے غائب ہو جاتی ہے، یا معدوم ہو جاتی ہے، چنانچہ یہ محسوس ہی نہیں ہوتا کہ جس رابطے سے ہم نے شے کو پہچانا ہے، وہ شے خود نہیں تھی بلکہ اس کا وہ تصور تھا، جو زبان کے نظام کے ذریعے قائم ہوتا ہے۔

اس سوسیئر کی تناظر سے ظاہر ہے کہ ادب کا وہ نظریہ جسے حقیقت نگاری کہتے ہیں، قابلِ مدافعت نہیں ہے۔ یہ دعویٰ کہ ادبی فارم حقیقت کا عکس پیش کرتی ہے، صرف 'تکرار بالمعنیٰ' (TAUTOLOGICAL) ہے۔ اگر حقیقت سے ہماری مراد وہ حقیقت ہے جس کا ہم تجربہ کرتے ہیں، یعنی جو تفریقی طور پر زبان کے ذریعے قائم ہوتی ہے تو یہ دعویٰ کہ 'حقیقت نگاری حقیقت کا عکس پیش کرتی ہے' دراصل یہ ہوا کہ حقیقت نگاری اُس دنیا کا عکس پیش کرتی ہے۔ جو زبان کے ذریعے قائم ہوتی ہے' (CONSTRUCTED IN LANGUAGE) ظاہر ہے یہ 'تکرار بالمعنیٰ' (TAUTOLOGY) کے سوا کچھ نہیں ہے۔ اگر ڈسکورس تصورات کو ظاہر کرتا ہے نشانات کے نظام کے ذریعے' اور لفظ جو معنی دیتے ہیں، وہ اپنے تفریقی رشتوں کے باعث دیتے ہیں، نہ کہ دُنیا میں اشیا کے وجود کے باعث، تو ڈسکورس صرف اسی نظام کو ظاہر کر سکتا ہے جو ڈسکورس کے اندر لکھا ہوا ہے، نہ کہ دُنیا کی ماہیت اور اصلیت کو۔ ہمیں یہ قابلِ فہم اور حقیقت پسندانہ اس لیے معلوم ہوتا ہے کہ ہم اسی کو بیان کرتے ہیں جس کو ہم پہلے سے جانتے ہیں۔ اسی طرح مصنف کی 'موضوعیت' بھی حقیقت کے کسی خاص تصور یا خاص معنی کی گارنٹی نہیں ہے۔ اگر خیال اُن تفریقی رشتوں سے باہر نہیں ہے جن سے زبان عبارت ہے تو 'موضوعیت' کا بھی کوئی تصور زبان سے باہر ممکن نہیں۔ ان مسائل کی مزید بحث آئندہ ابواب میں آئے گی۔

تُعرَفُ الاَشیاءُ بِاَضدَادِھَا

(عربی مقولہ)

تیسرا باب

THE 'LITERARINESS' IS A FUNCTION OF THE TEXT IN RELATION TO THE HISTORICALLY SITUATED READER.

JAKOBSON & TYNYANOV

رُوسی ہَیئت پسندی

رُوسی ہیئت پسندی (RUSSIAN FORMALISM) سے مُراد وہ ادبی تحریک ہے جو انقلابِ روس سے ایک دو برس پہلے شروع ہوئی تھی، اس کے مراکز ماسکو اور پٹرو گراڈ تھے، اور سیاسی وجوہ سے ۱۹۳۰ء کے آس پاس یہ ختم ہوگئی۔ روسی ہیئت پسندوں کے کارناموں کو کہیں اب جاکر سمجھا جانے لگا ہے حالانکہ ان کا زمانہ نصف صدی پہلے کا ہے۔ شروع شروع میں ان کے بارے میں زیادہ معلومات نہیں تھیں لیکن چھٹی اور ساتویں دہائی میں جب ان کے تراجم انگریزی اور فرانسیسی میں شائع ہوئے تو ان کے نظریات سب کی توجہ کا مرکز بننے لگے، اور ادبی حلقوں میں ان کے بارے میں بحثیں اٹھائی جانے لگیں۔ روسی ہیئت پسندوں کی بازیافت کی ایک وجہ ساختیات کی مقبولیت بھی ہے۔ کیونکہ ساختیات کی بعض فکری جہات روسی ہیئت پسندوں کے طریقۂ کار اور نظریات سے ملتی جلتی ہیں۔ روسی ہیئت پسندوں کی اہمیت صرف تاریخی بنا پر نہیں، بلکہ بقول رابرٹ شولز روسی ہیئت پسندوں نے فکشن کی جو شعریات پیش کی تھی، اس سے بہتر شعریات آج تک پیش نہیں کی جاسکی۔ روسی ہیئت پسندوں میں یوروپی ممالک کی دلچسپی کا آغاز VICTOR ERLICH کی کتاب RUSSIAN FORMALISM: HISTORY-DOCTRINE سے ہوا جو ۱۹۵۵ء میں شائع

ہوئی تھی، لیکن روسی ہیئت پسندوں کی تحریریں پہلی بار LEMON & REIS کے ترجمے کے ذریعے RUSSIAN FORMALIST CRITICISM: FOUR ESSAYS کے نام سے ۱۹۶۵ء میں منظرِ عام پر آئیں۔ اسی سال بلغاریہ کے مشہور ساختیاتی مفکر **تودوروف** TZVETAN TODAROV نے روسی ہیئت پسندوں پر فرانسیسی میں اپنی کتاب THEORIE DE LA LITTERATURE شائع کی، اور بعد میں اپنے ایک مفصل مقالے میں ہیئت پسندوں اور ساختیاتی فکر کی مطابقتوں کا مطالعہ بھی پیش کیا۔ ۱۹۶۸ء میں میخائیل باختن MIKHAIL BAKHTIN کی شہرۂ آفاق تصنیف RABELAIS AND HIS WORLD شائع ہوئی جو اصلاً ۱۹۴۰ء میں لکھی گئی تھی۔ باختن ہیئت پسندوں اور ساختیاتی مفکرین کے درمیان ایک اہم کڑی کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس سے پہلے وہ دوستووسکی کی شعریات پر ۱۹۲۹ء میں اپنی تصنیف شائع کر چکا تھا۔ اس کی یہ دونوں کتابیں انگریزی میں ساتویں اور آٹھویں دہائی میں منظرِ عام پر آئیں۔ ان کے علاوہ POMORSKA اور MATEJKA کی READINGS IN RUSSIAN POETICS نے بھی جو ۱۹۷۱ء میں شائع ہوئی، روسی ہیئت پسندی کو برطانیہ، فرانس اور امریکہ میں روشناس کرانے میں نہایت اہم کردار ادا کیا۔

روسی ہیئت پسندی دراصل اُس تنقید سے زیادہ دور نہیں تھی جو برطانیہ اور امریکہ میں 'نئی تنقید' کے نام سے مقبول ہوئی، اور جو فن پارے کو ایک نامیاتی وحدت سمجھتے ہوئے اُس کی عملی تنقید پر زور دیتی تھی۔ درحقیقت روسی ہیئت پسند ادب کی ادبیت (LITERARINESS) کی تلاش میں تھے، اور رومانی نقطۂ نظر کو رد کرتے ہوئے وہ ادب کے مطالعے کی معروضیاتی بنیاد فراہم کرنا چاہتے تھے، بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ وہ ادب کا مطالعہ تجزیاتی سائنٹفک طریقے پر کرنا چاہتے تھے۔ ان کا اصرار تھا کہ فن پارے کی معنیات زندگی کے تجربات کے تئیں فنکار کے ردّعمل کا نتیجہ ہوتی ہے، اور اس کو منطقی وضاحت (PARAPHRASE) کے ذریعے سمجھایا نہیں جا سکتا۔ روسی ہیئت پسندوں نے فن پارے کے گہرے مطالعے (CLOSE READING) کو رواج دیا، اور ان کا نظریہ بنیادی طور پر انسانیت پسندانہ (HUMANISTIC) تھا مغرب

کی نئی تنقید میں اگرچہ کہیں کہیں اخلاقی نقطۂ نظر آجاتا ہے، لیکن روسی ہیئت پسند ادبی معاملات میں کسی سمجھوتے کے روادار نہ تھے۔ اُن کا اصرار تھا کہ ادب میں پائے جانے والے جذبات، تصورات، تخئیل، موضوع، کوئی بھی چیز فی نفسہٖ ادبیت کی حامل نہیں، بلکہ یہ سب چیزیں ادبی پیرایوں (LITERARY DEVICES) کے بروئے کار آنے کا تناظر فراہم کرتی ہیں۔ روسی ہیئت پسندوں کا نظریاتی سفر ایسے ادبی ماڈل اور اصولوں اور ضابطوں کی تلاش میں تھا جن سے معروضی سائنسی طور پر ثابت کیا جاسکے کہ ادبی پیرایوں (LITERARY DEVICES) سے جمالیاتی اثر کس طرح پیدا ہوتا ہے، یا 'ادبی' اور 'غیر ادبی' کا فرق کس طرح قائم ہو سکتا ہے۔ اس فرق کو واضح کرنے کے لیے روسی ہیئت پسند ادب میں زبان کے خاص استعمال کو بنیادی اہمیت دیتے تھے۔ ہیئت پسند (FORMALIST) کا لقب خود انھوں نے اختیار نہیں کیا بلکہ انھیں یہ نام ان کے مخالفین نے دیا، اور آگے چل کر یہی نام شہرت اختیار کر گیا۔

روسی ہیئت پسند ۱۹۱۷ء کے اکتوبر انقلاب سے پہلے اپنی نظریاتی بنیادوں کو واضح کر چکے تھے۔ 'ماسکو لنگوسٹک سرکل' ۱۹۱۵ء میں قائم ہوا۔ اور OPOJAZ یعنی 'انجمن برائے مطالعۂ شعری زبان'، ۱۹۱۶ء میں پیٹرو گراڈ میں وجود میں آئی۔ روسی ہیئت پسندوں میں سب سے مشہور نام رومن جیکب سن کا ہے جس نے بعد میں چیکوسلواکیہ جا کر ۱۹۲۶ء میں 'پراگ لنگوسٹک سرکل' قائم کیا۔ 'پراگ لنگوسٹک سرکل' کے دوسرے سرگرم اراکین MUKAROVSKY اور RENE WELLEK تھے۔ OPOJAZ اور 'ماسکو لنگوسٹک سرکل' کے اراکین زیادہ تر ماہرین لسانیات اور ادبی مورخین تھے جن میں بورس آئخن بام BORIS EICHENBAUM وکٹر شکلووسکی VICTOR SHKLOVSKY بورس توماشیوسکی BORIS TOMASHEVSKY اور یوری تینیانوف YURI TYNYANOV خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

اس زمانے میں روسی مستقبل پسند (FUTURIST) مفکرین بھی ہیئت پسندوں کے ساتھ تھے۔ اصلاً یہ سب پہلی جنگِ عظیم سے قبل کے بورژوا زوال پرست کلچر کے خلاف تھے،

اور فرانسیسی علامت پسندی کی سرّیت کے بھی مخالف تھے۔ مایاکووسکی جو مستقبل پسند شاعر سمجھا جاتا ہے، اس نے بخلاف مطابقیت اور سرّیت کے مشینی عہد کی پُرشور مادیت کو شاعری کا گھر قرار دیا لیکن مستقبل پسند مصنفین بہت جلد انقلاب کی حمایت میں لگ گئے، جو بہرحال وقت کا تقاضا تھا۔

اس پس منظر میں روسی ہیئت پسندوں کا مسئلہ یہ تھا کہ وہ ادب کا ایسا نظریہ پیش کر سکیں جو ادیب کی تکنیکی صلاحیت اور اس کے مخصوص کرافٹ کا احاطہ کر سکے۔ ادیب کے عوامی کردار پر جس شد و مد سے اصرار کیا جانے لگا تھا، اس سے انھوں نے خود کو بچایا، اور ادبی وسائل اور پیرایوں پر توجہ صرف کی۔ شکلووسکی اپنے فکری رویے میں مایاکووسکی سے کم مادیت پرست نہ تھا۔ ادب کے بارے میں اس کا مشہور قول

"THE SUM-TOTAL OF ALL STYLISTIC DEVICES EMPLOYED IN IT"

خاصا مشہور ہے، اور روسی ہیئت پسندی کے پہلے دور کی بخوبی ترجمانی کرتا ہے۔

انقلاب کے فوراً بعد کے زمانے میں ہیئت پسند بے روک ٹوک آزادانہ اپنا کام کرتے رہے، حتیٰ کہ ٹراٹسکی نے LITERATURE AND REVOLUTION (1924) میں ہیئت پسندی پر حملہ کیا، جس کے بعد ہیئت پسندوں میں مدافعت کا دَور شروع ہوا جس کا بڑا کارنامہ رومن جیکب سن اور تینیانوف TYNYANOV کے جوابی مقالات ہیں جو ۱۹۲۸ء میں شائع ہوئے۔ غرض ۱۹۳۰ء تک زہدانوف کی سماجی حقیقت نگاری کی آئیڈیولوجی کے پیش نظر سرکاری مخالفت بڑھ گئی اور روسی ہیئت پسندی کا بحیثیت ایک ادبی تحریک کے خاتمہ ہو گیا۔ یوں چند برس کے اندر اندر ایک طاقت ور فکری تحریک خود اپنی سرزمین میں ایک بھولی بسری یاد بن کر رہ گئی۔

۱۹۳۰ء سے پہلے کے چند برس ہیئت پسندوں کا بہترین زمانہ تھے جب ادب کی سماجیاتی جہت پر توجہ کی ضرورت کی وجہ سے ہیئت پسندوں نے فکری اعتبار سے اعلیٰ درجے کا کام کیا۔ بینٹ کا کہنا ہے کہ باختن اسکول BAKHTIN SCHOOL

سے تعلق رکھنے والوں نے ہیئت پسندی اور مارکسیت میں تال میل پیدا کرنے کی جو کوشش کی، وہ ایک طرح سے بعد کی ادبی تحریکوں کی پیش رو ثابت ہوئی۔ رومن جیکب سن اور تینیانوف TYNYANOV نے جس نوع کی ساختیاتی ہیئت پسندی کو فروغ دیا تھا، وہ چیکو سلاویک ہیئت پسندی کی شکل میں بالخصوص 'پراگ لنگوسٹک سرکل' کے ذریعے پھلتی پھولتی رہی، حتیٰ کہ نازیوں کی یلغار نے پہلی جنگِ عظیم کے لگ بھگ اس کا خاتمہ کردیا۔ اس ادبی گروہ کے کچھ لوگ بالخصوص رومن جیکب سن اور رینے ویلک امریکہ ہجرت کرنے پر مجبور ہوئے جہاں انھوں نے اس صدی کی پانچویں اور چھٹی دہائی میں 'نئی تنقید' کو بطورِ خاص متاثر کیا۔ رومن جیکب سن ایک انتہائی ذہین ماہر لسانیات بھی تھا۔ آگے چل کر اس کی تحریروں نے اسلوبیات کی نظریاتی بنیادوں کو واضح کرنے میں بھی نہایت اہم کردار ادا کیا۔

امریکی 'نئی تنقید' اگرچہ آزادانہ سامنے آئی تھی، بعض حلقوں میں اسے 'ہئیتی' کہا جاتا ہے، اس لیے کہ روسی ہیئت پسندی کی طرح اس میں بھی ادبی متن کو خارجی عوامل یعنی سماجی یا تاریخی حوالے سے آزاد اور خود کفیل قرار دیا جاتا ہے، نیز یہ کہ شاعری زبان کا خاص استعمال ہے۔ البتہ 'نئی تنقید' کے نمائندہ پیروکار روسی ہیئت پسندوں کی طرح لسانیات کے اطلاق کو ضروری خیال نہیں کرتے، وہ زبان کے کلّی لسانی تفاعل سے زیادہ اُس کے مجازی تفاعل بشمول طنز، قولِ محال، استعارے اور اسی نوع کے تخلیقی پیرایوں پر زیادہ توجہ صرف کرتے ہیں۔ روسی اور چیک ہیئت پسندوں کا براہ راست اثر البتہ بعد میں جدید اسلوبیات نے قبول کیا۔ نیز رومن جیکب سن اور تودوروف کے ذریعے روسی ہئیتی فکر کے متعدد پیرایے اور طریقے ساختیات تک بھی پہنچے۔

۱ شعری زبان

ہیئت پسندوں کا کہنا تھا کہ ادب میں زبان کا خاص استعمال اس بات پر منحصر ہے کہ وہ عام زبان سے کس حد تک انحراف کرتا ہے اور اس کی شکل کو تبدیل کرتا ہے۔ عام زبان کا کام، بول چال اور ترسیل ہے، جبکہ ادبی زبان کی ایسی کوئی افادیت نہیں۔ اس کا کام صرف یہ ہے

کہ پہلے سے جانی بوجھی اور دیکھی بھالی چیزوں کو ہم مختلف طور پر دیکھ سکیں۔ روسی ہیئت پسندوں نے یہ بحث اٹھائی کہ کوئی زبان فی نفسہ (INTRINSICALLY) ادبی زبان نہیں ہے۔ مثلاً ہم کسی ناول سے کوئی مکالمہ یا کوئی منظر لیں، ضروری نہیں کہ اس میں کوئی لسانی امتیاز ایسا ہو کہ اس کو ادبی زبان قرار دیا جائے البتہ پورے ناول کی زبان کو ادبی زبان کے طور پر پڑھا جاتا ہے کیونکہ وہ ادبی فن پارے میں واقع ہے اور اس کا حصہ ہے۔ ہیئت پسندوں کا خیال تھا کہ ادب کو عام زبان سے جو چیز ممیز کرتی ہے وہ اس کا 'بنا ہوا' (MADE) ہونا ہے۔ ہیئت پسند شاعری کو ادبی زبان کا بہترین نمونہ قرار دیتے تھے، یعنی تکلّم جسے کلّی صوتی بافت میں منظم کر دیا گیا ہو۔ ہیئت پسندوں کا یہ قول بھی مشہور ہے کہ "شاعری عام زبان کے ساتھ نپا تلا تشدد روا رکھتی ہے تا کہ ہماری توجہ اپنی طرف مبذول کر سکے"۔

۲ اجنبیانے کا عمل

روسی ہیئت پسندوں نے ادبیت کی تعریف متعین کرتے ہوئے (DEFAMILIARISATION) 'اجنبیانے کے عمل' پر بہت زور دیا ہے۔ اس نظریے کو بالخصوص شکلووسکی نے پیش کیا۔ اس کا اصرار تھا کہ روزمرہ زندگی میں تجربے کی تازگی ہرگز باقی نہیں رہتی۔ ہر چیز معمول (ROUTINE) بن جاتی ہے۔ شاعری یا ادب کا کام تجربے کی تازگی کی بازیافت ہے۔ ورڈز ورتھ کی بصیرت جس کے ذریعے فطرت خواب کی سی تازگی اور اچھوتے پن کے ساتھ ہمارے حواس پر عمل کرتی ہے، انسانی شعور کا واقعاتی تجربہ نہیں، یہ آرٹ کا عمل ہے۔ آرٹ کا ایک کام یہ بھی ہے کہ وہ ہمارے تجربات کی تازگی کو پھر سے گرفت میں لیتا ہے۔ جو روزمرہ زندگی کے معمولات میں ضائع ہو جاتی ہے۔ ART AS TECHNIQUE (1917) میں شکلووسکی لکھتا ہے:

> HABITUALIZATION DEVOURS OBJECTS, CLOTHES, FURNITURE, ONE'S WIFE, AND THE FEAR OF WAR. 'IF ALL THE COMPLEX LIVES OF MANY PEOPLE GO ON UNCONSCIOULY, THEN SUCH LIVES ARE AS IF THEY HAD NEVER BEEN'.

ART EXISTS TO HELP US RECOVER THE SENSATION OF LIFE; IT EXISTS TO MAKE US FEEL THINGS, TO MAKE THE STONE STONY. THE END OF ART IS TO GIVE A SENSATION OF THE OBJECT AS SEEN, NOT AS RECOGNIZED. THE TECHNIQUE OF ART IS TO MAKE THINGS 'UNFAMILIAR', TO MAKE FORMS OBSCURE, SO AS TO INCREASE THE DIFFICULTY AND THE DURATION OF PERCEPTION. THE ACT OF PERCEPTION IN ART IS AN END IN ITSELF AND MUST BE PROLONGED. IN ART, IT IS OUR EXPERIENCE OF THE PROCESS OF CONSTRUCTION THAT COUNTS, NOT THE FINISHED PRODUCT.

ART IS A WAY OF EXPERIENCING THE ARTFULNESS OF AN OBJECT; THE OBJECT IS NOT IMPORTANT.

"آرٹ کا مقصد اشیا کا جیسے وہ محسوس کی جاتی ہیں، احساس کرانا ہے، نہ کہ جیسے وہ جانی جاتی ہیں۔ آرٹ کی تکنیک یہ ہے کہ وہ اشیا کو 'اجنبیا' دے، فارم میں اشکال پیدا کردے تاکہ محسوس کرنے اور سمجھنے کے عمل میں قدرے دقّت پیدا ہو، اور کچھ زیادہ وقت صرف ہو، کیونکہ محسوس کرنے کا عمل فی نفسہٖ جمالیاتی کیفیت کا حامل ہے، اور اس کو طول دینا نہ صرف مناسب بلکہ انسب ہے۔ آرٹ کسی شے کے آرٹ سے بھرپور ہونے کو محسوس کرنا ہے، شے بذاتہٖ کوئی اہمیت نہیں رکھتی۔"

شکلووسکی نے واضح کیا کہ 'ادب حقیقت کا علم عطا کرنے کے بجائے اس کی بصیرت عطا کرتا ہے۔ سائنس کے برعکس جو حقیقت میں نظم پیدا کرتی ہے، ادب حقیقت کے اُس تصور کو جس کے ہم عادی ہوتے ہیں، درہم برہم کرتا ہے، اُس کو بے نظم کرتا ہے، اور حقیقت کے اُن پہلوؤں کو بے نقاب کرتا ہے جو بالعموم ہماری نظروں سے اوجھل ہوتے ہیں۔ ارسطو کے زمانے سے اب تک ادب کا سب سے اہم مسئلہ یہ رہا ہے کہ ہر ادب کا زندگی سے کیا تعلق ہے، یعنی ادب زندگی کی نقالی ہے (MIMESIS)۔ ہیئت پسندوں نے اس بارے میں جو موقف اختیار کیا ہے، وہ نہ تو نقالی کی رد پر مبنی ہے، نہ ہی خالص جمالیات میں پناہ لینے کی کوشش ہے، بلکہ انھوں

نے اس مرکزی سوال پر توجہ مرکوز کی ہے کہ آرٹ زندگی کے ساتھ اور زندگی کے لیے کیا کرتا ہے۔ اس کی سب سے واضح تصویر شکلووسکی کے نظریہ (DEFAMILISARISATION) میں ملتی ہے جو PERCEPTION کے اس تصور پر مبنی ہے جو اصلاً GESTALTIST ہے (یاد رہے GESTALT نفسیات کی پشت پر رومانی شاعروں اور مفکروں کے خیالات تھے اور اس پر انگریزی ادبی روایت یعنی کولرج کی BIOGRAPHIA LITERARIA اور شیلی کی DEFENCE OF POETRY کی پرچھائیاں صاف دیکھی جا سکتی ہیں)۔

شکلووسکی نے ٹالسٹائی کے فن سے مثالوں کے ذریعے بحث کی ہے کہ کس طرح ٹالسٹائی ایک کسان کے نقطۂ نظر کا استعمال کر کے سامنے کی حقیقت کو DEFAMILIARISE کر دیتا ہے یا جانور کردار کے ذریعے عام بات اس قدر اجنبی معلوم ہونے لگتی ہے کہ قاری کی نظر اس کی طرف کھنچ جاتی ہے۔ حقیقت کی نقالی کے فن میں DEFAMILIARISATION نہ صرف بنیادی تکنیک ہے بلکہ اس کا سب سے موثر جواز بھی فراہم کرتی ہے۔ فکشن میں DEFAMILIARISATION نہ صرف نقطۂ نظر کے یا پلاٹ کے یا اسلوب کے ذریعے بلکہ کئی واسطوں سے حاصل کی جا سکتی ہے۔ تاہم اس کا جدلیاتی پہلو جس پر ہیئت پسندوں نے زور دیا ہے یہ ہے کہ DEFAMILIARISATION چونکہ خود وقت کے اندر رونما ہوتی ہے یعنی ادبی روایت کے اندر وقوع پذیر ہو سکتی ہے، یہ بھی عادت یا رواج کا حصہ بن کر بے جان اور بے اثر ہو سکتی ہے چنانچہ DEFAMILIARISATION بھی کوئی مستقل یا دائمی حقیقت پسندانہ تکنیک نہیں ہے۔ چنانچہ بقول شکلووسکی فنکار کے لیے سوائے اس کے چارہ نہیں کہ وہ ہر طرح کی مقلّدانہ روش سے متصادم ہو اور اس کو عریاں کر دے۔ عریاں کرنے یا نمٹا دینے کے عمل سے اجنبیت اور مختلف ہونے کا سلسلہ پھر سے شروع ہو جاتا ہے۔ غرض ایک جدلیاتی عمل (یعنی اجنبیانے، پھر اس کے رواج بننے، اور پھر اس کو ترک کرنے کا) ادب میں برابر جاری رہتا ہے جس میں ایک روش دوسری کو کاٹتی ہے اور پھر اس عمل سے ایک اور روش پیدا ہوتی رہتی ہے۔ ادبی روایت کی تاریخ بقول ہیئت پسندوں کے اس جدلیت کی تاریخ ہے۔

روسی ہیئت پسند اٹھارھویں صدی کے دو مصنفین لارنس سٹرن اور جوناتھن سوئفٹ کے بےحد مداح تھے۔ شکلووسکی کا معاصر توماشیوسکی گلیور زٹریولز میں DEFAMILIARISATION کے فنی عمل پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتا ہے:

"یوروپی سماجی سیاسی نظام پر طنز کرنے کے لیے گلیور اپنے مالک (گھوڑے) کو انسانی سماج میں حکمراں طبقے کے طور طریقے بتاتا ہے۔ کیونکہ وہ ہر چیز کو پوری صحت و صفائی سے بیان کرنا چاہتا ہے، وہ ان خوبصورت ملمع ساز جملوں کو عمداً ہٹا کر بات کرتا ہے جو اس سماج میں جنگ، طبقاتی کشمکش، پارلیمانی سازش اور ایسی دوسری حرکتوں کو صحیح ثابت کرنے کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں۔ جب یہ حقائق ننگے ہوکر اور اس طرح اجنبیا (DEFAMILIARISED) کر سامنے آتے ہیں، تو ان کی بیہودگی اور بھیانک پن بےنقاب ہو جاتا ہے۔ یوں ایک سیاسی نظام کی تنقید، یعنی غیر ادبی مواد، فنی طور پر مؤثر ہو جاتا ہے اور بیانیہ کا حصہ بن جاتا ہے۔"

روسی ہیئت پسندوں کا موقف تھا کہ ادبی زبان اور عام زبان میں بنیادی فرق ہے۔ ادبی زبان یا شعری زبان کے مقابلے پر عام زبان کو وہ عملی زبان، سائنسی زبان یا علمی زبان کہتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ عام زبان کا کام خارجی کائنات کے حوالے سے سامع کے لیے کسی اطلاع یا پیغام کی ترسیل ہے۔ اس کے برعکس شعری یا تخلیقی زبان خارج کے حوالے سے نہیں خود اپنے حوالے سے اپنا جواز رکھتی ہے۔ اس میں خود مرکزیت ہوتی ہے۔ وہ قاری کی توجہ اپنی جانب یعنی اپنے ادبی اوصاف کی جانب مبذول کرتی ہے۔ یہ ادبی اوصاف لفظوں، آوازوں اور کلموں کے باہمی رشتوں سے مرتب ہوتے ہیں۔ ان ادبی اوصاف کا معروضی تجزیہ زبان کی سائنس یعنی لسانیات کے ذریعے ممکن ہے۔ لیکن یہ لسانیات اُس لسانیات سے مختلف ہونا چاہیے جس کی مدد سے عام زبان کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ اس کے اصول و ضوابط ایسے ہونا چاہییں جن کی مدد سے "ادبیت" کے امتیازی عناصر کی شناخت قائم کی جاسکے۔ رومن جیکبسن کے ۱۹۲۱ کے ایک قول کے

مطابق "ادبی مطالعے کا موضوع ادب نہیں بلکہ ادبیت کے وہ اوصاف ہیں جن سے فن پارہ ادب بنتا ہے۔"

جیکب سن نے واضح کیا کہ شاعری میں زبان کا جمالیاتی عنصر اس کے ترسیلی عنصر پر غالب آجاتا ہے۔ عام زبان میں لفظ خارجی دنیا سے اپنے حوالے سے پہچانا جاتا ہے جبکہ شعری زبان میں یہ حوالگی معلق ہو جاتی ہے اور لفظ معنی سے معنی پیدا کرنے کے ایک لامتناہی کھیل میں حصے دار بن جاتا ہے۔ شاعری میں معنی خیزی کا یہ عمل زبان کے روزمرہ استعمال کی یکسانیت اور سپاٹ پن سے بالکل الگ چیز ہے۔

اس نقطۂ نظر کا لازمی نتیجہ یہ موقف تھا کہ پیکر، علامت، استعارہ یا زبان کا استعاراتی استعمال بھی فی نفسہٖ شعریت کا حامل نہیں کیونکہ زبان کا مجازی استعمال زبان کی غیر شعوری سطحوں پر بھی مل جاتا ہے۔ اس کے برعکس ہیئت پسندوں نے اس پر زور دیا کہ شعری زبان کے اُن خصائص کا تعین ضروری ہے جن کی بدولت فن پارہ بطور فن پارے کے قائم ہوتا ہے، یعنی محض پیکر، علامت، استعارے وغیرہ کی موجودگی کافی نہیں۔ بلکہ ان کا کیا تخلیقی استعمال کیا گیا، یعنی شعری اثر مرتب کرنے یا تاثر پیدا کرنے میں ان سے کیا مدد لی گئی! یہ نازک فرق ہے لیکن ہیئت پسندوں کا فکری سفر اسی فرق کی وجہ سے منفرد اور معنی خیز ہے۔

اگرچہ ہیئت پسندوں کو اس کا احساس نہیں تھا، لیکن ان میں اور بعد میں آنے والے ساختیاتی مفکروں میں ایک طرح کا اشتراک تھا، یعنی دونوں ادب کی ماہیت کے معروضی اصولوں کا تعین کرنا چاہتے تھے۔ اگرچہ دونوں کے طریقے الگ الگ تھے، لیکن مقصد بڑی حد تک ایک تھا۔ ہیئت پسندوں کا اصل موضوع ادبی ساخت (LITERARY STRUCTURE) کی تلاش تھا یعنی فن کی سطح پر ترتیبی اصولوں کا معروضی بیان جو ادب کو اس کی مخصوص پہچان عطا کرتے ہیں، نہ کہ ادب کی دنیا کی وہ صوتیاتی تفصیل جو مواد، پیغام، ماخذ، تاریخ، سوانح وغیرہ سے عبارت ہے اور جن میں سے کوئی بھی چیز فی نفسہٖ ادب نہیں۔ ہیئت پسندوں کا اصرار تھا کہ آرٹ مستقل، خود مختار، خودکفیل اور ہمیشہ سے چلی آرہی مسلسل انسانی سرگرمی ہے، اور اس

کی تعریف اسی کے قوانین کی رُو سے کی جانی چاہیے ۔ گویا ادب کی ساخت کے قوانین ادبیت سے اخذ کرنا ہوں گے، نہ کہ ادیب سے، یا شاعری کے قوانین شعر سے اخذ کرنا ہوں گے نہ کہ شاعر سے ۔ شاعری کے موضوع کا تعین رُکے رہے سے ممکن ہی نہیں کیونکہ شاعری کا موضوع کچھ بھی ہو سکتا ہے، چنانچہ شاعری کی اصل پہچان اس ملفوظی پیکر سے قائم ہوگی جس میں شاعری قائم ہوئی ہے نہ کہ موضوع کے ذریعے یا خیال کے ذریعے ۔ ہیئت پسندوں نے اس بات پر زور دیا کہ "شاعری لفظوں سے بنتی ہے، موضوعات سے نہیں"۔

ہیئت پسندوں کا کہنا تھا کہ شعری ملفوظی نظام زبان کے عام استعمال سے الگ اپنی پہچان رکھتا ہے ۔ شعر کی سطح پر آکر زبان کی کارکردگی یکلخت بدل جاتی ہے ۔ اب اس کی نوعیت محض عملی نہیں رہتی، یعنی اس کا وہ تفاعل جو محض اطلاع کی ترسیل یا علم کے ابلاغ سے متعلق ہے، یکسر بدل جاتا ہے ۔ شعری زبان عمداً اپنے وجود کا احساس دلاتی ہے، یہ خود آگاہ اور خود شناس ہوتی ہے ۔ یہ موضوع یا پیغام سے بلند تر ہو کر، جو اس کے ذریعے بیان ہوا ہے، خود اپنی حیثیت کا احساس دلاتی ہے ۔ شعری زبان کا بنیادی تفاعل توجہ کو اپنی جانب مبذول کرنا اور اپنے اوصاف کو نمایاں کرنا ہے ۔ نتیجتاً شعری زبان میں الفاظ فقط خیال یا جذبے کی ترسیل کا ذریعہ نہیں رہتے، بلکہ خود ٹھوس حقیقت بن جاتے ہیں جو قائم بالذات ہوتی ہے ۔ سائنسی اصطلاح میں لفظ محض SIGNIFIERS نہیں رہتے بلکہ SIGNIFIEDS بن جاتے ہیں یعنی لفظ خود شے کا درجہ حاصل کر لیتے ہیں اور اپنے وجود کا اثبات کراتے ہیں۔

ہیئت پسندوں کو اس کا احساس تھا کہ لفظ معنی سے اور معنی لفظ سے یکسر جدا نہیں کیے جا سکتے ، اور معنی کا نظام اتنا سادہ نہیں جتنا بالعموم سمجھا جاتا ہے ۔ الف کا مطلب محض الف ۱، الف ۲ ، یا الف ۳ نہیں ہے کیونکہ الف کے معنی سیاق و سباق سے اور دوسرے لفظوں سے مل کر مسلسل بدلتے رہتے ہیں ۔ کوئی لفظ کسی شے کے محدود معنی میں ہمیشہ کے لیے قائم نہیں ہے ۔ پس شعری زبان اگرچہ لفظ کو قائم بالذات کرتی ہے، لیکن اس کو معنی سے جدا نہیں کرتی ، بلکہ اس کے مختلف مفاہیمی امکانات کو ابھارتی ہے یعنی معنیاتی قوسِ قزح کو پیدا کرتی ہے ۔ معنی کی یہ بوقلمونی اکثر طلسمِ خیال یا حیرت و استعجاب کی کیفیت کی حامل ہوتی ہے ۔ اس منزل پر

عام زبان عام زبان نہیں رہتی۔ لفظ جب اپنے رائج استعمال سے ہٹ کر استعمال ہوتا ہے یا عام لسانی عادت کو توڑتا ہے تو معنی کا چراغاں کرتا ہے۔ یوں وہ محض 'معنی نما' نہیں رہتا بلکہ خود 'معنی' کا تصور بن جاتا ہے۔ واضح رہے کہ روسی ہیئت پسند خارجی حقیقت کی ایسی یا ویسی ترجمانی پر اتنا زور نہیں دیتے، جتنا اس فنی عمل یعنی (DEFAMILIARISATION) پر جس کی بدولت ادب میں 'غیر ادبی' مواد کی فنی تقلیب ہو جاتی ہے۔ اس اجنبیانے (DEFAMILIARISATION) کے فنی عمل سے خارجی حقائق کے تئیں ہمارا ذہنی رویّہ بدل جاتا ہے، اس لیے کہ ہمارے روزمرّہ کے وہ محسوسات و معمولات جس کے ہم عادی ہو چکے ہوتے ہیں، دب جاتے ہیں، اور فنی ہیئت اپنی طرف متوجہ کر کے ان پر غالب آجاتی ہے۔

سٹرن کے ناول TRISTRAM SHANDY پر اپنے مقالے میں شکلووسکی نے واضح کیا ہے کہ سٹرن بالعموم سامنے کے عمل کی رفتار کو کم کر کے یا اس کو طول دے کر یا روک کر DEFAMILIARISE کر دیتا ہے۔ عمل کی بے آہستگی قاری کی توجہ کو کھینچتی ہے، اور اس طرح عام مناظر اور حرکات ویسے نہیں رہتے جیسے وہ عام زندگی میں دکھائی دیتے ہیں، بلکہ ان میں ایک نئی لذت پیدا ہو جاتی ہے۔ شکلووسکی کے اسی (DEFAMILIARISATION) کے نظریے نے آگے چل کر برتول برخیت کے مشہور ALIENATION EFFECT کو براہِ راست متاثر کیا۔ برخیت نے واضح لفظوں میں کہا کہ آرٹ کا مقصد اپنے پیرایوں کو ظاہر کرنا اور سامعین کو احساس دلانا ہے کہ سماجی ادارے اور قوانین فطری اور دائمی نہیں ہیں۔ یہ انسان کے بنائے ہوئے ہیں۔ ہیئت پسندوں کا کہنا تھا کہ آرٹ حقیقت کو بدل کر پیش کرتا ہے۔ روسی ہیئت پسندوں اور برخیت نے صدیوں سے چلے آرہے اس کلاسیکی آدرش کی شدید مخالفت کی کہ آرٹ کو اپنی تکنیک یا پیرایوں کو ظاہر نہیں ہونے دینا چاہیے۔ انھوں نے اصرار کیا کہ یہ سمجھنا کہ آرٹ محض حقیقت کی فطری ترجمانی کرتا ہے، خود کو دھوکا دینا ہے، اور بقول برخیت ایسا سوچنا سیاسی طور پر رجعت پسندانہ بھی ہے۔ بہرحال اپنی فکر کے اس پہلو کے سیاسی امکانات کو پیش بینی ہیئت پسند نہیں کر سکے، اس لیے کہ ان کی اصل توجہ ادب کی ماہیت اور 'ادبیت' کے مسائل کی طرف تھی۔

۳ پلاٹ اور کہانی کا فرق

روسی ہیئت پسندوں کا ایک کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے ارسطو کے اس خیال کو آگے بڑھایا کہ بیانیہ میں پلاٹ وہ نہیں ہے جو کہانی ہے۔ ارسطو نے بوطیقا (باب ششم) میں پلاٹ (MYTHOS) کی تعریف کرتے ہوئے کہا ہے کہ پلاٹ بنتا ہے واقعات کی ترتیب سے۔ یونانی المیے زیادہ تر اساطیری کہانیوں پر مبنی ہیں جن میں ان کہانیوں کے واقعات کو بیان کیا گیا ہے۔ ارسطو کا کہنا ہے کہ پلاٹ یقیناً کہانی سے مختلف ہوتا ہے جس پر وہ مبنی ہوتا ہے، کیونکہ پلاٹ اُن واقعات کی 'فنی ترتیب' ہے جو کہانی میں ہوتے ہیں۔ یونانی المیے بالعموم فلیش بیک تکنیک سے شروع ہوتے ہیں، اور پھر بتدریج ان واقعات کا ذکر ہوتا ہے جو اُن واقعات سے بھی پہلے رونما ہوئے تھے جن کو پلاٹ میں بیان کرنے کے لیے منتخب کیا گیا۔ ورجل کی اینیڈ اور ملٹن کی 'فردوسِ گم شدہ' قاری کو کہانی کے عین منجدھار میں لا کھڑا کرتی ہیں، اور پھر کہانی میں پہلے رونما ہو چکے واقعات وقفے وقفے سے پلاٹ میں فنی طور پر لائے جاتے ہیں، اور ایسا اکثر و بیشتر داخلی بیانیہ کی صورت میں ہوتا ہے۔ اینیس ٹرائے کی شکست کو ڈیڈو کے کارتھاج میں بیان کرتا ہے، اسی طرح رافائیل آسمانی جنگ کا احوال آدم اور حوا کو فردوس میں سناتا ہے۔

روسی ہیئت پسندوں نے پلاٹ اور کہانی کے فرق کی اس بحث میں بہت سی باریکیاں پیدا کیں، اور یہ بحث اُن کے بیانیہ کے نظریے میں بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ فقط پلاٹ (SJUZET) ہی صحیح معنوں میں ادبی حیثیت رکھتا ہے، جبکہ کہانی (FABULA) صرف کچا مال ہے، جس کو فنکار کے قلم کا مس یا اس کا ذہن و شعور منظم کر کے فنی حیثیت عطا کرتا ہے۔ دیکھا جائے تو روسی ہیئت پسندوں کا 'نظریۂ پلاٹ' ارسطو کے نظریے سے کہیں زیادہ انقلابی ہے۔ شکلووسکی نے ٹرسٹرم شینڈی سے بحث کرتے ہوئے واضح کیا ہے کہ پلاٹ محض واقعات کی فنی ترتیب کا نام نہیں، بلکہ وہ تمام لسانی پیرائے اور وسائل بھی پلاٹ کی فنی تنظیم کا حصہ ہیں جو واقعات کے بہاؤ کو روکتے یا ان کو دھیما کرتے ہیں، یا ان کی رفتار میں دخل انداز ہوتے ہیں۔ ناول میں قاری کی توجہ کو ہٹانا، واقعات کو آگے پیچھے کرنا، بیان کو طول

دینا یا مختصر کرنا، یہ سب پیرائے ہیں جو پلاٹ کی ہئیت کا حصہ ہیں اور اس کو بروئے کار لانے میں مددگار ہوتے ہیں۔ یوں دیکھا جائے تو پلاٹ واقعات کی متوقع ترتیب کو تہس نہس کرتا ہے۔ متوقع ترتیب کی عدم موجودگی سے قاری کو جو دھچکا لگتا ہے، وہ پلاٹ تعمیر کرنے کے عمل کو ایک فنی معروض کا درجہ دے دیتا ہے۔ ارسطو اور شکلوؤسکی کے نظریۂ پلاٹ میں ایک فرق یہ بھی ہے کہ ارسطو کے یہاں پلاٹ بہر حال زندگی کی بنیادی اور اصلی صداقتوں کو بیان کرنے کا نام ہے۔ اس کے برعکس ہئیت پسندوں کے یہاں مسئلہ صداقت یا عدم صداقت کا نہیں، بلکہ اس کے اجنبیانے (DEFAMILIARISATION) کا ہے، جس کے نتیجے کے طور پر کوئی بھی صداقت یا واقعہ فن کا حصہ بنتا ہے اور فنی طور پر کارگر ہو پاتا ہے، غرض پلاٹ، واقعات یا موضوع کی 'افسانویت' سے تشکیل پاتا ہے۔

شکلوؤسکی نے یہ بھی کہا کہ تاریخ کا جو رشتہ روزمرہ زندگی کے حقائق سے ہے، پلاٹ کا وہی رشتہ کہانی کے واقعات سے ہے۔ تاریخ زندگی کے حقائق پر انتخابی نظر ڈال کر ان میں ربط پیدا کرتی ہے، پلاٹ کہانی کے اجزا میں نظم پیدا کر کے ان میں تاثر پیدا کرتا ہے۔ پس فکشن کے آرٹ میں واقعاتی ترتیب کا مصنوعی ترتیب میں تبدیل ہو جانا بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ وقت بلاشبہ اہم ہے لیکن یہ اسی وقت اہم ہے جب پلاٹ میں اس سے فنی طور پر کام لیا جائے۔ مزید یہ کہ پلاٹ اسی طرح ناول کا نامیاتی حصہ ہے جس طرح بحر، ردیف و قافیہ یا صوتی آہنگ شاعری کا نامیاتی حصہ ہے۔ یہ اجزا ادب کی تعیین میں فیصلہ کن ہئیتی کردار ادا کرتے ہیں۔

۴ آزاد اور پابند موٹف

بورس توماشیوسکی پلاٹ کے قلیل ترین جز کو موٹف (MOTIF) کہتا ہے۔ کوئی بھی عمل یا بیان موٹف ہو سکتا ہے۔ چنانچہ 'کہانی' عام واقعاتی ترتیب سے موٹف کا مجموعہ ہے، جبکہ پلاٹ ان تمام موٹف کی وہ ترتیب ہے جو جذبات کو انگیز کرنے کے لیے اور تھیم کی نشو و نما کے لیے تشکیل دی جاتی ہے۔ پلاٹ کا جمالیاتی تفاعل یہی ہے کہ موٹف کی خاص ترتیب سے قاری کی توجہ کو اپنی جانب مبذول کرے۔ توماشیوسکی ترتیب کے اس اصول کو MOTIVATION

کہتا ہے۔ اس کا اصرار ہے کہ "یہ تحرک معروضی حقیقت اور ادبی روایت کے مابین سمجھوتے پر مبنی ہوتا ہے۔" قاری کے لیے ضروری ہے کہ معروضی حقیقت کا التباس پیدا ہو، چنانچہ فکشن ایسا کرنے پر مجبور ہے، لیکن چونکہ "حقیقت بالعموم جمالیاتی ساخت نہیں رکھتی" اس لیے فکشن کے لیے لازمی ہے کہ وہ حقیقت کا التباس جمالیاتی اصولوں کی مدد سے پیدا کرے۔ توما شیوسکی پابند (BOUND) اور آزاد (FREE) موٹف میں فرق کرتا ہے۔ پابند موٹف وہ ہے جس کا بیان کرنا کہانی کی رو سے ضروری ہے، اور آزاد موٹف وہ ہے جس کے بیان کرنے نہ کرنے میں مصنف آزاد ہے، اور جو کہانی کا لازمی جز نہیں۔ لیکن جس سے پلاٹ کی ہیئت کو متاثر کیا جا سکتا ہے گویا آزاد موٹف کہانی کے لیے کتنے غیر ضروری کیوں نہ ہوں، پلاٹ کے نقطۂ نظر سے نہ صرف اہم بلکہ فنی امکانات سے بھرپور بھی ہو سکتے ہیں۔ مثلاً رافائیل کا آسمانی جنگ کو بیان کرنا ایک آزاد موٹف ہے، لیکن یہ جنگ کے اصل واقعے سے زیادہ اہم ہے۔ کیونکہ اس کے وسیلے سے ملٹن نے فردوسِ گم شدہ کے پلاٹ میں اصل واقعے کے بیان کو فنی طور پر شامل کیا۔

پلاٹ کو اس طرح دیکھنے کے رویے نے روسی ہیئت پسندوں نے ہیئت پر مواد کی روایتی بالادستی کو پلٹ کر رکھ دیا۔ ہیئت پسندوں نے دراصل غلو اسی میں کیا کہ ادب میں خیال، موضوع، حقیقت کی ترجمانی، ہر شے کو محض خارجی بہانہ قرار دیا جن کا سہارا فنکار محض ہیئتی پیرایوں کو بروئے کار لانے کے لیے لیتا ہے۔ خارجی غیر ادبی مواد پر مصنف کے اس انحصار کو ہیئت پسند 'خارجی ترغیب' (MOTIVATION) کہتے تھے۔ ٹرسٹرم شینڈی ان کے نزدیک اہم اس لیے بھی تھا کہ اس کا مصنف کسی 'خارجی ترغیب' کا سہارا نہیں لیتا۔ ناول فقط ہیئتی پیرایوں سے تشکیل پاتا ہے جو فنی اعتبار سے برتے گئے ہیں۔

ہیئت پسندوں کے بقول 'خارجی ترغیب' کی سب سے عام قسم حقیقت کا وہ تصور ہے جسے حقیقت نگاری (REALISM) کہا جاتا ہے۔ ہم ادب کو زندگی کا مثنیٰ سمجھتے ہیں، اور اگر کرداروں میں سے کسی کا عمل روزمرہ تصورِ حقیقت کے خلاف ہوتا ہے تو الجھن سی ہونے لگتی ہے۔ تاہم بقول توما شیوسکی ایک بار جب ہم ناول کے طور طریقوں کو قبول کر لیتے ہیں تو پھر ہم ہر طرح کی بیہودگیوں اور ناممکن العمل یا ناممکن الوقوع کو برداشت کرتے چلے جاتے ہیں، یہ عام بات ہے کہ ادو نجر

کہانیوں میں اکثر و بیشتر جب ہیرو وِلن کے ہاتھوں مارا جانے والا ہوتا ہے، مصنف کسی نہ کسی طرح ہیرو کو بچا لیتا ہے۔

توماشیوسکی نے فکشن کی شعریات پر ایسی تفصیلی نظر ڈالی ہے کہ یہاں اس کے تمام پہلوؤں کا احاطہ کرنا ناممکن ہے۔ شولز کا کہنا ہے کہ توماشیوسکی کے مقالے "THEMATICS" کو آج بھی فکشن کی شعریات کا 'قاعدہ' کہا جا سکتا ہے۔ پچاس برس گزرنے کے باوجود توماشیوسکی کو رد نہیں کیا جا سکا، بلکہ بعد میں آنے والوں نے اس کے مبادیات پر عمارتیں اٹھائی ہیں۔

توماشیوسکی کا ترغیب کا نظریہ آگے چل کر ادبی نظریوں میں خاصی اہمیت اختیار کر گیا۔ مشہور ساختیاتی مفکر جونتھن کلر کا کہنا ہے کہ "کسی غیر متوقع چیز سے تال میل بٹھانے کا عمل اُس نظام کے اندر ہی ہوتا ہے جو کسی کلچر کا تشکیل کردہ ہوتا ہے۔ چنانچہ ایسا اُن حدود کے اندر ہی ممکن ہے جسے اُس کلچر نے عائد کیا ہو۔" انسانی ذہن بالعموم اختراعی ہے، اور یہ بے ہنگم اور الجھی ہوئی چیزوں میں ربط پیدا کرنے کی طرف مائل رہتا ہے۔ ہم کسی بھی متن کو اپنے معنی کے حوالے کی رو سے اجنبی نہیں رہنے دیتے، اور اکثر اس کی متنیت کو بے چہرہ کر کے، اسے معنوی طور پر ہم آہنگ (NATURALISE) کر لیتے ہیں۔ جیسے ہی بے ربط متن کا سامنا ہوتا ہے، بجائے اس کی اجنبیت اور اشکال کو تسلیم کرنے کے ہم اس کو الجھے ہوئے ذہن کا نتیجہ مان کر یا الجھی ہوئی حقیقت کا عکس سمجھ کر اس کی تاویل کرنے لگتے ہیں۔ روسی ہیئت پسند اس اعتبار سے ساختیاتی اور پس ساختیاتی فکر کے پیش رو ہیں کہ ان کی نظر ادبی متن کے اُن خصائص تک پہنچی جو بالعموم ہم آہنگ کرنے کے عمل کے زیرِ دام نہیں لائے جا سکتے، یعنی جن کی معنوی تہ داری کبھی ختم نہیں ہو سکتی۔ شکلووسکی ٹرسٹرم شینڈی کی عجیب و غریب بے قاعدگیوں کو ٹرسٹرم کے غیر مربوط ذہن کا اظہار قرار نہیں دیتا، بلکہ اصرار کرتا ہے کہ یہ ناول کی ادبیت کا حصہ ہے، جو حاوی رہتی ہے اور معنوی ربط پیدا کرنے کے عمل یا ہم آہنگ بنانے کے عمل (NATURALISATION) کے آگے سپر انداز نہیں ہوتی۔

۵ حاوی محرّک (THE DOMINANT)

آگے چل کر یہ نکتہ بھی واضح کیا گیا کہ ادبی پیرائے کوئی متقررہ اور متعینہ عناصر نہیں ہیں جنھیں ادب تخلیق میں مصنف جہاں چاہے اور جیسے چاہے استعمال کرلے۔ ان کی قدر اور معنی وقت کے ساتھ ساتھ اور تناظر کے ساتھ ساتھ تبدیل ہوسکتے ہیں۔ جیسے جیسے یہ احساس گہرا ہوتا گیا ہیئت پسندوں کے ہاں 'ادبی وضع' (LITERARY DEVICE) کی جگہ ادبی تفاعل (LITERARY FUNCTION) کا تصور ایک اہم تصور کے طور پر ابھرنے لگا۔ اس تبدیلی کے اثرات دوررس تھے۔ ہیئت پسند مواد کی نفی کی جس الجھن میں مبتلا تھے، اب وہ اس سے نکل آئے۔ یوں اجنبیانے —— (DEFAMILIARISATION) کے عمل کو سمجھانا بھی آسان ہوگیا، کیونکہ اس کا زاویہ بدل گیا۔ اب (DEFAMILIARISATION) سے مراد حقیقت کو مختلف بنانا نہیں، بلکہ خود ادب کو مختلف بنانا لیا جانے لگا۔ یہ وضاحت بھی کی گئی کہ کسی بھی فن پارے میں فنی عناصر یا تو 'آزاد' (AUTOMATISE) ہوسکتے ہیں، یا پھر ان کا کوئی مثبت جمالیاتی تفاعل ہوسکتا ہے۔ ایک ہی ادبی وضع کا مختلف فن پاروں میں مختلف جمالیاتی تفاعل ہوسکتا ہے، یا وہ مکمل طور پر آزاد بھی ہوسکتی ہے۔ مثال کے طور پر یہی قدیم لہجہ یا لاطینی پن (LATINATE) جو ایک نظم کو عظمت عطا کرتا ہے، طنزیہ تحریر میں (IRONIC) تفاعل کے لیے استعمال کیا جاسکتا ہے، یا عمومی شعری پیرائے کے طور پر بھی استعمال ہوسکتا ہے۔ ہیئت پسندوں نے ادبی فن پاروں کو متحرک نظام —— (DYNAMIC SYSTEMS) کے طور پر لیا جن میں فنی عناصر پس منظر اور پیش منظر کے طور پر واقع ہوتے ہیں۔ اگر ایک عنصر پس منظر میں چلا جاتا ہے (مثلاً قدیم لہجہ) تو دوسرے عناصر (مثلاً پلاٹ، آہنگ) پیش منظر میں آجاتے ہیں۔ ١٩٣٥ء میں لکھتے ہوئے جیکب سن نے 'حاوی محرک' کو روسی ہیئت پسندی کے آخری دور کا اہم ترین تصور قرار دیا، اور کہا "اس کی بدولت پورے فن پارے میں ایک مرکزیت پیدا ہوجاتی ہے۔ 'حاوی محرک' کی حیثیت فرماں روا کی ہے۔ یہ طے کرتا ہے اور بقیہ عناصر کی فنی تقلیب کرتا ہے۔ بہرحال جیکب سن نے خبردار بھی کیا کہ یہ کوئی میکانکی عمل نہیں ہے۔ حاوی محرک فن پارے کی شیرازہ بندی کرتا ہے۔ اور اس میں وحدت یا کلی نظام (GESTALT) پیدا کرتا ہے۔

مختلف کرنے کا تصور تبدیلی پر مبنی ہے اور تبدیلی تاریخی ارتقا کا حصہ ہے۔ اس لحاظ سے

دیکھا جائے تو اجنبیانے کے تصور کے ذریعے یہ فکری امکان ہاتھ آگیا کہ ادب کی دائمی اصلیتوں کی تلاش کے بجائے ادب کی تاریخ کو مستقل انقلاب کے طور پر دیکھا جائے۔ ہر نئی تبدیلی عادت کا حصہ بن چکے عمل اور عمومیت کے بے جان ہاتھ کو جھٹکتی ہے۔ 'حاوی محرک' کے نظریے کے ذریعے ہیئت پسندوں کے لیے ادبی تاریخ کی افہام وتفہیم کا نیا راستہ کھل گیا۔ شعری ہیئتوں میں تبدیلی اور ارتقا از خود نہیں ہوجاتا، بلکہ اس عہد کے 'حاوی محرک' میں تبدیلی کا نتیجہ ہوتا ہے جبکہ یسن نے یہ دلچسپ بات کہی کہ کسی بھی عہد کی شعریات کسی ایسے 'حاوی محرک' سے بھی مغلوب ہو سکتی ہے جو کسی غیر ادبی نظام کا حصہ ہو۔ مثلاً نشاۃ الثانیہ کی شاعری کا 'حاوی محرک' بصری آرٹ تھے۔ رومانی دَور کی شاعری کا 'حاوی محرک' موسیقی ہے، اور اسی طرح حقیقت نگاری کے دَور کا 'حاوی محرک' لسانی آرٹ کو قرار دیا جاسکتا ہے۔ غرض 'حاوی محرک' کچھ ہو، فن پارے کے مختلف عناصر میں وہ ایک نظم پیدا کر دیتا ہے۔ اس طرح فن پارے کے کئی ایسے جمالیاتی عناصر پیش منظر میں آجاتے ہیں جو اس سے قبل پس منظر میں رہے ہوں، اور کئی دوسرے پس منظر میں چلے جاتے ہیں۔ یوں 'حاوی محرک' نہ صرف فن پاروں میں عمل پیرا رہتا ہے، بلکہ ادبی ادوار میں بھی اس کے تحت تبدیلیاں رونما ہوتی رہتی ہیں۔

ہیئت پسندوں کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے لفظ 'ادب' پر نگاہِ عکس ریز ڈالی، اور اس کی ایسی معروضی تعریف متعین کرنے کی کوشش کی جو خود اس کی ماہیت سے عبارت ہو۔ ادب کو ایک خاص منصب عطا کر کے انھوں نے ادبی تنقید کو واضح نظریاتی بنیاد فراہم کی، اور نہایت دلسوزی سے اُسے فلسفیانہ طور پر منضبط کیا۔ اگرچہ بنیادی طور پر یہ ایک جمالیاتی جستجو تھی لیکن یہ تاثراتی یا موضوعی جمالیات نہیں تھی، بلکہ سائنٹفک جمالیات تھی۔ اس نے کسی جمالیاتی عین یا جینیس کے تصور پر تکیہ نہیں کیا، یعنی پُر اسرار یا مابعد الطبیعیاتی ماخذ کا سہارا لے کر اپنے کام کو آسان نہیں کیا، بلکہ ادب کی ٹھوس مثال کو سامنے رکھ کر تجزیاتی طور پر اس سے وہ قوانین اور اصول اخذ کیے جن سے ادب کی ادبیت شعریت قائم ہوتی ہے۔

۶ باختن اسکول

روسی ہیئت پسندی کے آخری دور میں باختن اسکول BAKHTIN SCHOOL کے مفکرین نے ہیئت پسندی اور مارکسزم میں ربط پیدا کرنے کی کامیاب کوشش کی۔ اس عہد کی بنیادی کتابوں کے مصنفین کے اصلی ناموں کا صحیح علم نہیں، لیکن کتابوں پر جو نام چھپے ہوئے ہیں وہ، MIKHAIL BAKHTIN, PAVEL MEDVEDEV, VALENTIN VOLOSHINOV کے ہیں۔

اس اسکول کے لکھنے والے ادبی فن پاروں کی لسانی ساخت سے تعلق رکھنے کی وجہ سے ہیئت پسند ہی تھے، تاہم اپنے اس یقین کے اعتبار سے وہ مارکسی تھے کہ زبان کو آئیڈیولوجی سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ زبان اور آئیڈیولوجی کے رشتے کو تسلیم کر لینے سے ادب سماجی اور معاشی دائرے میں آجاتا ہے جو آئیڈیولوجی کا گھر ہے۔ وولوشینیف نے کہا "شعور بیدار ہوتا ہے اور کارگر ہوتا ہے جب اس کو نشانات کا مادی پیکر حاصل ہوتا ہے۔ زبان، جو سماجی طور پر مرتب نشانات کا نظام ہے، بجائے خود ایک مادی حقیقت ہے۔"

باختن اسکول نے ادبی بیان کو ایک سماجی مظہر کے طور پر پیش کیا۔ وولوشینیف کا مرکزی خیال یہ تھا کہ لفظ سرگرم متحرک سماجی نشان ہیں، جو مختلف سماجی طبقات کے لیے مختلف سماجی و تاریخی تناظر میں مختلف معنی اور مفاہیم پیدا کرتے ہیں۔ اس نے سوسیئر سمیت اُن تمام ماہرینِ لسانیات کی مخالفت کی جو زبان کو علمی جستجو کا ایک غیر جانب دار معروض سمجھتے ہیں۔ اُس کا اصرار تھا کہ لسانی نشان دراصل مسلسل طبقاتی کشمکش کی آماجگاہ ہیں۔ حکمراں طبقے کی ہمیشہ کوشش ہوتی ہے کہ وہ لفظوں کے معنی کو محدود کر دے اور تمام سماجی نشانات کے وہ معنی متعین کرے جو اس کے حسبِ حال ہوں، لیکن سماجی بے چینی کے زمانے میں لسانی نشانات کی پہلودار نوعیت یا معنوی تہ داری نمایاں ہو جاتی ہے کیونکہ مختلف طبقاتی مفادات آپس میں ٹکراتے ہیں اور ایک دوسرے سے متصادم ہوتے ہیں، اور یہ سب زبان ہی کی سطح پر ظاہر ہوتا ہے۔

میخائیل باختن نے زبان کے اس متحرک تصور کا اطلاق ادبی متن پر کرنے کے لیے اسے ایک بھرپور نظریے کی شکل دی۔ اس کے باوجود وہ ادب کو سماجی طاقتوں کا براہِ راست نتیجہ نہیں سمجھتا تھا، بلکہ ادبی ساخت سے اس کا ہیئتی رشتہ برقرار رہا، اور وہ برابر ثابت

کرتا رہا کہ زبان کی فعّال اور متحرک نوعیت کس طرح ادبی روایت میں بار بار خود کو ظاہر کرتی رہتی ہے۔ باختن نے اپنے تجزیوں میں اتنی توجہ زبان کے سماجی اور طبقاتی کردار پر نہیں کی جتنی توجہ اس بات کو ثابت کرنے پر صرف کی کہ زبان ہی اقتدار کو تہس نہس کرتی ہے اور متبادل آوازوں (یا قوتوں) کو آزاد کرتی ہے۔ باختن کا فکری رویہ زبان کے باغیانہ کردار پر اصرار کرتا ہے۔ اس نے ان ادیبوں اور شاعروں کی تعریف کی ہے جن کے ہاں مختلف اقتداری نظاموں کا آزادانہ اظہار ملتا ہے، اور جو اپنے ادبی اقتدار کو متبادل صورتوں پر مسلّط نہیں کرتے۔ یہ بات توجہ طلب ہے کہ اُس عہد میں باختن اپنی فکر کے اعتبار سے UNSTALINIST تھا! اس کی کتاب PROBLEMS OF DOSTOEVSKY'S POETICS (1929) کو ادبی تنقید میں ایک کلاسیکی کارنامہ قرار دیا جاتا ہے۔ اِس میں اُس نے ٹالسٹائی اور دوستووسکی کے ناولوں کا مطالعہ کر کے دونوں کے فکری فرق کو ظاہر کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ٹالسٹائی کے یہاں مختلف آوازیں بالآخر مصنف کے مقصد کے ماتحت ہو جاتی ہیں، اور صرف ایک آواز کی صداقت باقی رہتی ہے، مصنف کی اپنی صداقت کی۔ ٹالسٹائی کے ناولوں کی ہیئت کو وہ یک فکری (MONOLOGIC) ہیئت کہتا ہے۔ اس کے برعکس دوستووسکی کے ناولوں کو وہ —— POLYPHONIC یا DIALOGIC قرار دیتا ہے یعنی جن میں سوچ کی کئی تہیں یا کئی آوازیں ایک ساتھ ملتی ہیں۔ ان میں مصنف کرداروں کے مختلف نقطہ ہائے نظر کو آزادانہ اُبھرنے دیتا ہے، اور انھیں اپنی فکر کے تابع لاکر زبردستی ان میں وحدت پیدا کرنے کی کوشش نہیں کرتا۔ وہ اس نکتے پر زور دیتا ہے کہ دوستووسکی کے یہاں کرداروں کا شعور مصنف کے شعور میں ضم نہیں ہو جاتا (اردو میں یہ فرق پریم چند اور منٹو کی کہانیوں میں دیکھا جا سکتا ہے) دوستووسکی کے کردار لازماً مصنف کے نظریۂ حیات کے تابع نہیں۔ وہ اپنی آزاد سوچ اور اپنا تشخّص رکھتے ہیں۔ وہ محض مصنف کی دنیا کے 'معروض' نہیں ہیں، بلکہ وہ خود اپنی دنیا کے موضوع ہیں۔

اسی سے جُڑا ہوا باختن کا ایک اور نظریہ، کارنیوال (CARNIVAL) (قصباتی میلے ٹھیلے) کا نظریہ ہے، اور باختن جس طرح ادب کی تاریخ اور ادبی اصناف پر اس کا اطلاق کرتا ہے وہ خاصا دلچسپ ہے۔ اُس کا کہنا ہے کہ کارنیوال کھیل تماشے اور موج میلے کا موقع

ہوتا ہے، اور اس کی تمام سرگرمیاں اجتماعی اور عوامی ہوتی ہیں جن میں سب شریک ہوتے ہیں۔ یہاں سماجی شان و شوکت اور اقتدار کی تمام سطحیں الٹ جاتی ہیں۔ (بیوقوف عقل مند بن جاتے ہیں اور بادشاہ بھک منگے!) ہماری عام سماجی زندگی میں جن چیزوں میں میل نہیں ہو سکتا وہ یہاں خلط ملط ہو جاتی ہیں۔ ٹھوس دنیا کی حقیقتیں اور فنتسی کی خیالی باتیں، جنت و جہنم، مقدس و غیر مقدس، پاک و ناپاک، ثواب و عذاب، زاہدِ مرتاض اور رندِ شاہد باز سب تماشے کی ایک ہی سطح پر ملتے ہیں۔ ہر وہ چیز جو مقتدر، سنجیدہ اور سخت گیر ہے یا طاقت، جبر اور احتساب کا مظہر ہے، کارنیوال میں اُس کا کھلا مذاق اڑایا جاتا ہے۔ دبے کچلے جذبات بروئے کار آتے ہیں اور طاقت کے وہ عناصر جن کی بالادستی ہے اُن کا مضحکہ اڑانے کی کھلی چھٹی ہوتی ہے۔ باختن کا کہنا ہے کہ عوامی کھیل تماشے پر مبنی اس حریت پرستانہ سماجی مظہر کا مختلف زبانوں کے ادب اور ادبی اصناف پر گہرا اثر پڑتا رہا ہے۔ ادب پر اس کے اثرات کو واضح کرنے کے لیے باختن CARNIVALISATION کی اصطلاح استعمال کرتا ہے۔ اس کے مطابق سقراط کے مکالمات اور MENIPPEAN SATIRE سب سے قدیم CARNIVALISED ادبی اصناف ہیں۔ سقراط کے مکالمے اپنی اصل کے اعتبار سے آزادانہ بات چیت پر مبنی ہیں جن میں سچائی کی دریافت تبادلۂ خیال کے ذریعے ہوتی ہے نہ کہ آمرانہ خود کلامی کے ذریعے — البتہ سقراط کے مکالمے ہم تک جس ضابطہ بند طریقے سے پہنچے ہیں، یہ انضباط افلاطون کا پیدا کردہ ہے۔ اگرچہ کارنیوال سپرٹ کی کچھ نہ کچھ 'مسرت زا اضافیت — (JOLLY RELATIVITY) ان میں اب بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ لیکن باختن کا کہنا ہے کہ وہ اجتماعی آزاد خیالی ضرور کسی حد تک دب گئی ہے جس میں مختلف خیال متصادم ہوتے ہیں، یا متکلم یا مصنف کسی ایک آواز کی بالادستی پر اصرار نہیں کرتا۔ باختن کا کہنا ہے کہ البتہ افلاطون کے آخری مکالمات میں سقراط ایک معلم و مرشد کے طور پر ابھرتا ہے اور اس کی وہ پہلی تصویر دھندلی پڑنے لگتی ہے جس میں وہ خیال انگیز نکات کو اٹھانے والا اور ذہن کو اکسانے والا (PROVOKER) بارِحث نظر آتا ہے جس کا کردار صداقت کی 'دایہ' کا ہوتا ہے نہ کہ صداقت کے خالق کا۔

MENIPPEAN SATIRE کی مثال دیتے ہوئے باختن وضاحت کرتا ہے کہ اس میں تین دُنیائیں ملتی ہیں۔ آسمانی دنیا (OLYMPUS) پاتال اور زمین۔ ان تینوں کا ذکر کارنیوال کی فضا کے مطابق کیا گیا ہے۔ مثالاً پاتال میں چھوٹے بڑے، اعلیٰ ادنیٰ، امیر غریب، گناہ گار، عبادت گزار، سب کی تمیز اٹھ گئی ہے۔ سب ایک سطح پر ملتے ہیں۔ شہنشاہوں کے تاج اتر گئے ہیں، اور معمولی آدمی، فقیر و نادار، غریب و لاچار ان سے مساویانہ سطح پر ملتے ہیں۔ باختن کا کہنا ہے کہ دوستوفسکی کے یہاں CARNIVALISED ادب کی روایت بھرپور انداز سے ملتی ہے۔ فینٹسی کہانی BOBOK(1873) میں بالکل MENIPPEAN SATIRE کا سا انداز ہے۔ قبرستان میں قبروں کے اندر مُردوں کی باتوں سے زندگی سے باہر زندگی کا مرقع ابھرتا ہے۔ اپنے زمینی احساس و شعور سے پوری طرح عاری ہونے سے پہلے مُردوں کو کچھ وقت دیا جاتا ہے اور بتایا جاتا ہے کہ تھوڑی دیر کے لیے وہ زمینی قوانین اور ذمہ داریوں کی گرفت سے آزاد ہیں تاکہ وہ اپنے مشاہدات و تجربات کو پوری آزادی کے ساتھ بلا خوف و خطر بیان کر سکیں۔ بیرن کلی نے وچ جو مُردوں کا بادشاہ ہے، کہتا ہے: میں چاہتا ہوں کہ ہر شخص سچ بولے۔ زمین پر تو جھوٹ کے بغیر رہنا ناممکن ہے، کیونکہ جھوٹ اور زندگی ہم معنی ہیں۔ لیکن ہم یہاں سچ اور صرف سچ بولیں گے، صرف مزے کی خاطر —— باختن کا کہنا ہے کہ یہ کہانی کثیر صوتی ناول کے بیج کی حیثیت رکھتی ہے جس میں آوازوں کو آزادی ہے کہ وہ بے حرمتی کر سکیں یا صدمہ پہنچا سکیں۔ ایسی کہانیوں میں مصنف کردار اور کہانی کے بیچ میں نہیں آتا۔

باختن نے کئی دوسری بحثیں بھی چھیڑی ہیں جن پر بعد کے مفکرین نے توجہ کی۔ ہیئت پسند اور رومانی مصنفین دونوں متن کو ایک نامیاتی وحدت قرار دیتے تھے، ایک مربوط ساخت جس میں تمام اجزا بالآخر قاری کے ذریعے جمالیاتی وحدت میں ڈھل جاتے ہیں۔ کارنیوال پر اصرار سے باختن وحدت کے مسئلے پر سوالیہ نشان لگاتا ہے، اور اس خیال کو تقویت دیتا ہے کہ اہم ادبی متن کثیر سطحی بھی ہو سکتے ہیں، اور وحدت کے عمل کی نفی بھی کر سکتے ہیں۔ دیکھا جائے تو اس نظریے کی رو سے مصنف کی حیثیت کچھ کمزور پڑ جاتی ہے، تاہم باختن مصنف کی فنی قدرت کی توثیق کرتا ہے۔ اس کا نظریہ مصنف کے کردار کی ویسی کلی نفی نہیں کرتا جو رولاں بارتھ اور دوسرے

ساختیاتی مفکرین کی ریڈیکل فکر کا طرۂ امتیاز ہے۔ بہرحال باختن اور رولاں بارتھ 'کثیر صوتی' ناول کی اہمیت پر متفق ہیں۔ دونوں نقاد کے تحکم اور دبدبے پر آزادی اور مسرت کو فوقیت دیتے ہیں۔ یہ انھیں کا اثر ہے کہ آج 'کثیر صوتی' اور اس طرح کے دوسرے تہ دار (PLURAL) متن کو مصنف کی بوالعجبی کے سر مڑھنے کے بجائے لائقِ توجہ قرار دیا جاتا ہے، یا ایسے متن کو یک سطحی متن کی بہ نسبت زیادہ ادبی سمجھا جاتا ہے، بالخصوص ان لوگوں کے نزدیک جو جوائس اور بکیٹ کی روایت پر پلے ہیں، مگر یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ باختن اور بارتھ دونوں ان ترجیحات کی بات کرتے ہیں جو خود ان کی سماجی اور آئیڈیولوجیکل دلچسپیوں سے پیدا ہوتی ہیں۔ تاہم یہ حقیقت ہے کہ ادبی متن کی آزادی، تہ داری، اور 'کثیر الصوتیت' پر زور دے کر باختن نے آنے والوں کے لیے غور و فکر کی ایک راہ کھول دی۔

۷ جمالیاتی تفاعُل

اوپر بتایا گیا کہ روسی ہیئت پسندی کے پہلے دور میں شکلووسکی کے ادبی پیرایوں کے تصور سے تینیانوف کے تفاعلی نظام تک کس طرح ارتقا ہوا۔ اس ساختیاتی دور کا اعلا مقام اُن بیانات میں ملتا ہے جو 'جیکبسن-تینیانوف تھیسس' کہلاتے ہیں۔ یہ تھیسس ادب کے میکانکی تصور کو رد کرتے ہیں، اور ادب کو محدود ہیئتی تناظر سے نکال کر ادب کے ادبی مظاہر اور تاریخی مظاہر میں ربط تلاش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان میں دکھایا گیا ہے کہ ادبی نظام کس طرح تاریخ کے محور پر رونما ہوتے ہیں، اس ارتقا کو سمجھنے کے لیے یہ جاننا بھی ضروری ہے کہ دوسرے نظام ادبی نظام میں کس طرح دخل اندازی کرتے ہیں۔ انسانی نظاموں کو سمجھنے کے لیے، بہرحال یہ سمجھنا ضروری ہے کہ ادب کے اپنے داخلی قوانین ہیں جو دوسرے نظاموں سے اس کے رشتوں کو منظم کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ خیالات خاصے تجریدی ہیں، اور ان پر جس مزید توجہ کی ضرورت ہے، ادب کی فکری تاریخ کو ابھی اس کا انتظار ہے۔

پراگ لنگوسٹک سرکل جو ۱۹۲۶ء میں قائم ہوا تھا، اس نے ساختیاتی فکری رویّے کو جاری رکھا اور اسے مزید ترقی دی۔ مثال کے طور پر مُکارووسکی (MUKAROVSKY) نے ادبی

تجزیے میں غیر ادبی عناصر کو یکسر نظر انداز کرنے کی مخالفت کی۔ تینیانوف نے جمالیاتی ساختوں کا جو متحرک تصور پیش کیا تھا، اس نظریے کو آگے بڑھاتے ہوئے مُکاروؤسکی نے اس نکتے کی اہمیت پر زور دیا کہ ادب اور سماج میں جو آویزش و پیکار جاری رہتی ہے، فن پارہ اس کا مظہر ہوتا ہے۔ مُکاروؤسکی کا کارنامہ دراصل اس کی یہ لاجواب کرنے والی دلیل ہے کہ جمالیاتی تفاعل کوئی ساکت و جامد صفت نہیں ہے، اس کی حدیں بدلتی رہتی ہیں۔ ایک ہی شے کے کئی تفاعل ہو سکتے ہیں اور ان میں ایک جہت جمالیاتی تفاعل کی بھی ہو سکتی ہے۔ مثال کے طور پر ایک چرچ عبادت گاہ بھی ہو سکتا ہے اور آرٹ کا مظہر بھی۔ ایک پتھر مارنے کے کام بھی آتا ہے، عمارت سازی میں بھی لگ سکتا ہے اور جمالیاتی حُسن کاری کا نمونہ بھی ہو سکتا ہے۔ فیشن خاصے پیچیدہ علامتی نشانات رکھتے ہیں۔ ان کے سماجی، سیاسی، شہوانی اور جمالیاتی تفاعل الگ الگ بیک وقت عمل آرا ہو سکتے ہیں، اور مختلف لوگوں کے لیے ان کے مختلف معنی ہو سکتے ہیں۔ یہی حال ادبی فن پاروں کا بھی ہے۔ ادبی فن پاروں کے جمالیاتی تفاعل کی حدیں بھی بدلتی رہتی ہیں۔ ایک سیاسی تقریر، ایک سوانح، ایک خط، مختلف ادوار اور مختلف سماجوں میں جمالیاتی تفاعل کے حامل ہو بھی سکتے ہیں، اور نہیں بھی (اُردو میں مولانا ابوالکلام آزاد کے خطبات اور الہلال، البلاغ کے فائیل اس پر شاہد ہیں) مُکاروؤسکی اس سے یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ آرٹ کے دائرے کا محیط ہمیشہ بدلتا رہتا ہے، اور یہ سماج کی ساخت سے ایک متحرک رشتہ رکھتا ہے۔

مُکاروؤسکی کے ان خیالات کا اثر بعد کی مارکسی فکر نے قبول کیا۔ ادب کی گفتگو صرف متون کے سلسلوں، ادبی پیرایوں، یا منجمد ہیئتوں یا صنفوں کے نہ بدلنے والے مجموعے کے طور پر نہیں کی جا سکتی۔ کسی بھی شے یا بنائی ہوئی چیز کی جمالیاتی قدر کا احساس ایک سماجی عمل ہے، جو دراصل رائج آئڈیولوجی سے یکسر بے تعلق نہیں ہوتا۔ سماجی تبدیلیوں کی تاریخ گواہ ہے کہ انسان کی بنائی ہوئی کئی اشیا جو والا کوئی جمالیاتی قدر نہیں رکھتی تھیں، بعد میں جمالیاتی قدر کی حامل سمجھی جانے لگیں۔ مثلاً مذہبی نوعیت کے نشانات، گھریلو استعمال کے یونانی ظروف، فوجی حفاظت کے زرہ بکتر اور خود (ہندوستانی ثقافت سے اس کی ہزارہا مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں جن پر گندھارا اور بودھ آرٹ کی بنیاد ہے، قدیم چھوٹی بڑی مورتیاں، مجسمے، نیز اجنتا ایلورا کی نقاشی اور بُت تراشی اور کونارک اور دوسرے قدیم مندروں کی مجسمہ سازی جو بنیادی طور پر پوجا وغیرہ کے لیے تھی) آج انھیں آرٹ قرار

دیا جاتا ہے۔ اسی طرح JAZZ دراصل قحبہ خانوں اور شراب خانوں کی موسیقی تھا، لیکن آج اعلا کلچر میں اس کا عمل دخل کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو آرٹ اور ادب منجمد سچائیاں نہیں ہیں، بلکہ جمالیاتی تفاعل کی حدیں ہمیشہ بدلتی رہتی ہیں۔ اوپری طبقہ البتہ تاریخ کے ہر دور میں آرٹ اور ادب کی جمالیاتی اقدار کی تعریف پر اثر انداز ہوتا رہتا ہے، اور نئے جمالیاتی رجحانات کو اپنی آئیڈیولوجیکل دنیا سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

اعتراضات

ہیئت پسندی پر ہیگل / مارکسی فکر کی رو سے جو اعتراض کیے گئے ہیں، ان کا مدلل جواب دیتے ہوئے رابرٹ شولز نے کہا ہے کہ یہ سوچنا غلط ہے کہ ہیئت پسندوں نے مواد کو نظر انداز کر کے فقط فارم پر توجہ کی۔ البتہ یہ بیان حقیقت سے قریب ہوگا کہ ہیئت پسندوں نے معنی کے بجائے شعریات پر توجہ مرکوز کی۔ وہ انفرادی فن پاروں کے مطالعے سے کہیں زیادہ اُن اصولوں کی تلاش میں مگن تھے جن سے شعریت یا ادبیت پیدا ہوتی ہے تاہم انھوں نے بعض اعلیٰ درجے کے ادبی مطالعے بھی پیش کیے۔ یہ کہنا کہ ہیئت پسندوں نے معنیاتی اور تاریخی جہت کو یکسر نظر انداز کر دیا غلط ہے۔ البتہ ان کی راہ شعریت اور ادبیت کی راہ تھی۔ سوسئیر کا یک زمانی لسانیاتی ماڈل ان کے پیش نظر تھا، لیکن ایک طرف رومن جیکبسن اور دوسری طرف لوکاچ کے مارکسی دباؤ کی وجہ سے ہیئت پسندوں نے اُسے اپنانے سے گریز کیا۔ روسی ہیئت پسندوں اور ان کے بعد آنے والے ساختیاتی مفکرین کی سب سے بڑی دین یہ ہے کہ انھوں نے فکشن کی شعریات کو وہ بنیادیں دیں جن پر یہ آج قائم ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس کے علاوہ فکشن کی کوئی قابلِ ذکر شعریات ہے ہی نہیں۔ اور تو اور نقطۂ نظر کا مسئلہ، جس کو ہنری جیمز اور روین بوتھ کے حوالے سے اینگلو امریکن فکر کی دین سمجھا جاتا ہے، اس کے اوّلین نقوش بھی روسی ہیئت پسندوں کے یہاں موجود ہیں۔ مزید جو کچھ اضافہ رینے ویلیک نے کیا، تو وہ بھی اصلاً پراگ اسکول سے تعلق رکھتا تھا جس کو روسی ہیئت پسندی کی توسیعی شکل سمجھا جاتا ہے۔

نیز یہ سمجھنا بھی غلط ہے کہ ہیئت پسندوں نے خارجی حقیقت کو رد کر دیا۔ ان کا موقف

یہ تھا کہ صداقت / حقیقت (TRUTH) اضافی ہے، اور ادب میں اس کو دریافت نہیں، بلکہ خلق کیا جاسکتا ہے۔ اس کا مطلب حقیقت کا رد نہیں ہے بلکہ یہ احساس ہے کہ خارجی حقیقت متنوع ہے اور اس کے امکانات لاتعداد ہیں، فن میں ان کا اظہار کسی تصوراتی نظام کے تحت لاکر ہی ممکن ہے۔ اسی طرح ہیئت پسندی کی رو سے مواد اور فارم کی تفریق بھی غلط اور بے معنی ہے۔ ہیئت پسندوں نے اپنے تجزیوں سے ثابت کیا ہے کہ ایک کا وجود دوسرے کے بغیر ممکن ہی نہیں۔

ہیئت پسند ادبی تاریخ کے اندر ایک خاص طرح کی جدلیت کے قائل تھے۔ یہ جدلیت ایسا مضبوط جواز رکھتی ہے کہ مارکسی دباؤ کے باوجود ہیئت پسندوں نے نظریاتی اعتبار سے اس سے ہاتھ نہیں اٹھایا۔ ان کو یہ تسلیم تھا کہ خارجی حقائق ادب کی تخلیق کو متاثر کرتے ہیں، لیکن ان کا اصرار تھا کہ یہ اثر ادبی روایت کی تاریخ کے اندر رونما ہوتا ہے اور اس کی رُو سے ہوتا ہے۔ بے شک اس تصور سے مارکسی فکر کی حجت تمام نہیں ہو جاتی بلکہ ان خطوط کی نشاندہی ہوتی ہے جن پر اس مکالمے کو آگے بڑھایا جاسکتا ہے۔ اس کی ایک مثال ساختیاتی مارکسی مفکر لوسین گولڈمن کا نظریہ ہے جس کا ایک سرا لوکاچ کی فکر سے تو دوسرا ساختیات سے جڑا ہوا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ہیئت پسند تاریخ کے تصور سے یکسر عاری نہ تھے بلکہ اس کا مناسب ہیئتی تصور (FORMAL VIEW) رکھتے ہیں جس کو ایمانداری سے سمجھنے کی ضرورت ہے۔

غرض ایک ایسے زمانے میں جب روس میں تاریخ ایک نہایت اہم موڑ لے رہی تھی، اور ادب کے سماجی سیاسی کردار پر اصرار وقت کا تقاضا تھا، ایسے حالات میں ادبیت اور شعریت کے بارے میں ہیئت پسندوں کے نظریات سے تصادم فطری تھا۔ تاہم ہیئت پسندی اور مارکسیت میں مکالمے کا آغاز ہو گیا جو چھٹی ساتویں دہائی کے یورپ میں اس وقت اپنی بھرپور شکل میں سامنے آیا جب ہیئت پسندوں کے اٹھائے ہوئے نکات پر از سرِ نو غور کیا گیا۔ بہرحال دھند کے چھٹتے چھٹتے آدھی صدی گزر گئی۔ رومن جیکب سن نے تو بہت پہلے صاف صاف کہہ دیا تھا:

NEITHER TYNYANOV, NOR MUKAROVSKY, NOR SHKLOVSKY, NOR I HAVE PREACHED THAT ART IS SUFFICIENT UNTO ITSELF; ON THE CONTRARY, WE SHOW THAT ART IS A PART OF THE SOCIAL EDIFICE, A COMPONENT CORRELATING WITH THE OTHERS, A VARIABLE COMPONENT, SINCE THE SPHERE OF ART AND ITS RELATIONSHIP WITH OTHER SECTORS OF THE SOCIAL STRUCTURE CEASELESSLY CHANGES DIALECTICALLY. WHAT WE STRESS IS NOT A SEPARATION OF ART, BUT THE AUTONOMY OF THE AESTHETIC FUNCTION.

آگے چل کر سماجی شناخت کی مختلف سطحوں کے نظاموں اور ادب کے نظام سے ان کے رشتوں کے عمل در عمل کے مسائل کو فرانسیسی مارکسی مفکر لوئی آلتھیوسے (LOUIS ALTHUSSER) نے وہاں سے لیا جہاں اسے ہیئت پسندوں اور اولین ساختیاتی مفکروں نے چھوڑا تھا۔ آلتھیوسے کے نظریات سے بحث الگ کی جائے گی سردست اتنا بتانا کافی ہے کہ آلتھیوسے سماجی تشکیل (SOCIAL FORMATION) کو سماجی کارکردگی کی متعدد نسبتاً خودمختار سطحوں مثلاً معاشیات، سیاسیات، آئیڈیولوجی وغیرہ، کا حامل قرار دیتا ہے جو باہم دگر مربوط ہیں لیکن جن کا نظم اُن کے اپنے داخلی قوانین کی رُو سے قائم ہوتا ہے۔ وہ اصرار کرتا ہے کہ مارکسی فکر کی اصل ذمہ داری یہ ہے کہ اس بات کی سعی و جستجو کرے کہ کسی زندہ تاریخی سماج کے اندر مختلف سماجی سطحیں کس طرح باہمدگر عمل پیرا رہتی ہیں۔ غرض آلتھیوسے نے مارکسیت کے دائرے میں رہتے ہوئے ادب کی ماہیت کے بارے میں جس مسئلے کو چھیڑا ہے، اس میں اور ہیئت پسندوں کے بنیادی مباحث میں متوازیت واضح طور پر دیکھی جاسکتی ہے۔

اوپر کی بحث سے ظاہر ہے کہ پہلے دور کے شکلووسکی، توماشیوسکی، اور آئیخن بام کی خالص ہیئت پسندی سے دوسرے دور کے باختن اسکول، جیکب سن — تینیانوف تھیسس اور مکارووسکی کے متحرک نظریات تک ایک طویل فکری سفر ہے۔ بعد کی مارکسی تنقید بلاشبہ ان لوگوں سے مختلف تھی کیونکہ اس نے ادب کو یکسر سماج کے تابع کر دیا۔ تاہم ادبی تنقید کے ان پیش رووں کی فکری تخم ریزی ضائع نہیں گئی، کیونکہ جیسا کہ وضاحت کی گئی اول تو آگے چل کر ساختیاتی فکر پر اس کا اثر پڑا، دوسرے لوسین گولڈمن اور آلتھیوسے جیسے بہت سے مارکسی مفکرین ایسے بھی ہیں جو ہیئت پسندی کے اتنے مخالف نہیں جتنا بالعموم سمجھا جاتا ہے۔

چوتھا باب

THE STRUCTURAL PATTERN OF THE MYTH UNCOVERS THE BASIC STRUCTURE OF THE HUMAN MIND -- THE STRUCTURE WHICH GOVERNS THE WAY HUMAN BEINGS SHAPE ALL THEIR INSTITUTIONS, ARTIFACTS, AND THEIR FORMS OF KNOWLEDGE.

LEVI-STRAUSS

فکشن کی شعریات اور ساختیات

ساختیاتی طریقۂ کار بیانیہ (NARRATIVE) کے مطالعے کے لیے خاص طور پر موزوں ہے۔ اس کی اطلاقی سرگرمی سب سے زیادہ اسی میدان میں ملتی ہے۔ بیانیہ کا ایک سرا متھ، اساطیر، دیو مالا، کتھا کہانی وغیرہ لوک روایتوں (FOLKLORE) سے جڑا ہوا ہے، تو دوسرا ایپک، ڈرامے، ناول اور افسانے سے جڑا ہوا ہے۔ موخرالذکر اصناف طوالت، پیچیدگی اور فنی تراش خراش میں بیانیہ کے اولین قبل تاریخی لوک نمونوں سے خاصی مختلف ہیں۔ تاہم بیانیہ کی طویل تاریخ میں بعض ساختیاتی عناصر مشترک بھی ہیں، مثلاً پلاٹ، منظر نگاری، کردار، مکالمہ، انجام وغیرہ۔ ساختیاتی فکر چونکہ نظروں سے اوجھل داخلی ساخت اور کلی تجریدی نظام پر زور دیتی ہے، بیانیہ کی مختلف اقسام کا مطالعہ ساختیات کے لیے خاص کشش رکھتا ہے، اور ساختیاتی مفکرین نے اس چیلنج کو بخوبی قبول کیا ہے۔

ولادیمیر پروپ اور لیوی سٹراس

بیانیہ (NARRATIVE) کے ساختیاتی مطالعے کے اولین بنیادگزاروں میں روسی ہیئت پسند ولادیمیر پروپ (VLADIMIR PROPP) اور فرانسیسی ماہر بشریات کلاڈ لیوی سٹراس (CLAUDE LEVI-STRAUSS) بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ پروپ کا کمال یہ ہے کہ اس نے

اپنی معرکہ آرا کتاب :

MORPHOLOGY OF THE FOLKTALE, LENINGRAD 1928

میں روسی لوک کہانیوں کا تجزیہ پیش کر کے بیانیہ کے ساختیاتی مطالعے کی ایک نئی راہ کھول دی۔ اس کا انگریزی ترجمہ تیس برس بعد ۱۹۵۸ء میں یونی ورسٹی آف ٹکساس سے شائع ہوا۔ پروپ نے جس طرح روسی لوک کہانیوں کی فارم کی گرہیں کھولیں اور ان کی ساختوں کو بے نقاب کیا، اس نے آگے چل کر بیانیہ کے ساختیاتی مطالعے کے لیے ایک روشن مثال کا کام کیا۔ لیوی سٹراس نے بھی اگرچہ لوک روایتوں پر کام کیا، لیکن دونوں کے کام اور تجزیاتی رویے میں بنیادی فرق ہے جس کا تذکرہ آگے آئے گا۔ پروپ کا کام نسبتاً سادہ ہے اور زیادہ پیچیدہ بھی نہیں، شاید اسی لیے پروپ کا اثر بعد کی ساختیاتی فکر پر زیادہ پڑتا رہا ہے۔ اس روسی کتاب کا تیس برس بعد انگریزی میں شائع ہونا اس کے طریقۂ کار کی صلابت اور اہمیت کا کھلا ہوا ثبوت ہے۔ ولادیمیر پروپ بنیادی طور پر ہیئت پسند تھا، جس نے روسی ہیئت پسندوں کی دین کا پورا فائدہ اٹھایا، اور بیانیہ کی شعریات کے تعین کی سمت میں اہم نیا قدم اٹھایا۔

پروپ کی فکر کے بنیادی نکات کو بیان کرنے سے پہلے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ شاعری اور متھ میں جو فرق ہے، وہ نظر میں رہے، اس لیے کہ موجودہ بیانیہ خواہ وہ کتنی ترقی کر چکا ہو، وہ اپنے قدیم ماڈل (PROTOTYPE) یعنی متھ، اساطیر، دیومالا، لوک ساہتیہ اور قصے کہانی سے رشتہ نہیں توڑ سکتا۔ بیانیہ کی بعد کی تمام ہیئتی اور معنیاتی ترقی کا جوہر یا اصل الاصول انھیں اوّلین بنیادی نمونوں میں ملتا ہے۔ بیانیہ عناصر وقت کے ساتھ ساتھ بدلتے رہے ہیں، اور دیکھا جائے تو بعد کے زمانوں میں بیانیہ کے مختلف پیرائے نئی طاقت اور نئے تحرک کے لیے بار بار اپنے اوّلین سرچشمۂ فیضان کی طرف پلٹتے رہے ہیں۔ ادبی نظام میں شاعری کے مقابلے میں متھ یعنی بیانیہ کے جوہر کی اصلیت کیا ہے، اس بارے میں لیوی سٹراس کا یہ بیان غور طلب ہے :

"متھ لسانی اظہار کا وہ حصہ ہے جہاں اطالوی کہاوت :

'TRANSLATOR IS TRAITOR'

'مترجم مساوی ہے غدار کے' سچائی سے خالی معلوم ہوتی ہے۔ اس اعتبار سے متھ کو لسانی اظہارات کے نقشے میں شاعری سے بالمقابل بالکل دوسرے سرے پر رکھنا پڑے گا (اگرچہ اس کے خلاف بہت کچھ کہا گیا ہے) شاعری وہ لسانی اظہار ہے جس کا ترجمہ بغیر اس کو شدید نقصان پہنچائے ممکن ہی نہیں۔ اس کے برعکس متھ میں کہانی کا عنصر بدترین ترجمے میں بھی ضائع نہیں ہوتا۔ ہم متھ کی زبان اور ثقافت کو خواہ جانتے ہوں یا نہیں، ایک متھ دنیا میں کہیں بھی اور کسی بھی زبان میں متھ ہی رہتی ہے، اور بطور متھ ہی پڑھی اور سمجھی جاتی ہے۔ اس کی اصل نہ اسلوب میں ہے نہ لفظوں کی موسیقی یا ان کی نحوی ترتیب میں ہے، فقط 'کہانی' کے عنصر میں ہے جس کو متھ بیان کرتی ہے۔ متھ بنیادی نوعیت کی وہ زبان ہے جس کا معنیاتی تفاعل لسانی اظہار کی کھردری سطح کے ساتھ ساتھ چلتا ہے۔"

(STRUCTURAL ANTHROPOLOGY, p.206)

اوپر کے بیان سے واضح ہے کہ متھ اور شاعری میں لسانی اظہار کی سطح پر قطبین کا فرق ہے۔ دراصل شاعری میں زبان کا لفظیاتی، استعاراتی اور مماثلتی (PARADIGMATIC) پہلو حاوی رہتا ہے، یعنی ہر ہر لفظ پوری شعری میراث کی گونج کا حامل ہوتا ہے، اور یہی وہ عنصر ہے جو بقول رابرٹ فراسٹ ترجمے میں ضائع ہو جاتا ہے:

'POETRY IS WHAT IS LOST IN TRANSLATION'

شاعری لسانی ثقافت کے اُس عنصر سے فروغ پاتی ہے جو بے مثل یا یکتا (UNIQUE) ہے۔ اس کے برعکس متھ زبان کے اُس اساسی پہلو، یعنی UNIVERSAL سے عبارت ہے جو تمام زبانوں میں قدرِ مشترک کا درجہ رکھتا ہے۔ زبان کی بعض ساختوں کی طرح جو آفاقی نوعیت کی ہیں، متھ کی ساخت بھی آفاقی ہے بمقابلہ لفظیاتی نظام کے جو ہر زبان میں اپنی الگ خودمختارانہ حیثیت رکھتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ متھ اور لوک کہانیوں کا سرمایہ ساختیاتی مطالعے میں ترجیحی حیثیت رکھتا ہے، اور اولین ساختیاتی مفکروں نے متھ کے مطالعے میں ایک خاص کشش محسوس کی۔ ولادیمیر

پروپ کا زمانہ ۱۹۲۰ء کے بعد کا ہے، یعنی وہی دور جب روسی ہیئت پسند سرگرم عمل تھے، اور ادبی منظر نامے پر چھائے ہوئے تھے۔ چنانچہ پروپ کا شمار بھی روسی ہیئت پسندوں میں کیا جاتا ہے۔ پروپ نے اپنے معاصر روسی ہیئت پسندوں کو بھی متاثر کیا اور بعد میں فرانسیسی ساختیاتی فکر پر بھی اثر ڈالا۔

پروپ سے پہلے وِسے لووسکی (VESELOVSKY) اور بیدیئر (BEDIER) رُوسی لوک کہانیوں پر کچھ کام کر چکے تھے۔ پروپ کی اوّلیت یہ ہے کہ اس نے جملے کے تجزیے کو ماڈل بنایا اور لوک کہانیوں کی پرتیں کھولتے ہوئے اُن کے آرکی ٹائپ تک پہنچ گیا۔ جملے کی بنیادی تقسیم موضوع اور اس کے عمل کی ہے۔ "بادشاہ نے اژدہے کو تلوار سے ٹکڑے ٹکڑے کر دیا۔" یہ جملہ کسی کہانی کا مرکزی حصّہ یا پوری کہانی بھی ہو سکتا ہے۔ 'بادشاہ' کو 'شہزادے' 'وزیر زادے' یا کسی بھی دوسرے جری کردار سے، 'تلوار' کو 'نیزے' 'برچھی' یا 'تیر و تبر' سے' اور 'اژدہے' کو شیر، چیتے یا خطرناک یا ناپسندیدہ کردار سے بدل سکتے ہیں، اور ساخت جوں کی توں رہے گی۔ جملے کی ساخت اور لوک کہانیوں کی ساخت میں مماثلت کی نشان دہی کر کے پروپ نے بیانیے کے مطالعے کی نئی راہ کھول دی۔ پروپ نے ایک سو روسی لوک کہانیوں کا انتخاب کیا، اور اپنے تجزیے سے بتایا کہ کرداروں اور ان کے 'تفاعل' (FUNCTIONS) کی بنا پر ان لوک کہانیوں کی داخلی ساخت کو بے نقاب کیا جا سکتا ہے، اور ان کی درجہ بندی کس خوبی سے کی جا سکتی ہے۔ اس نے ان کہانیوں کے مختلف اور مشترک عناصر کا تجزیہ کیا اور اس نتیجے پر پہنچا کہ ان کہانیوں میں اگرچہ کردار بدلتے رہتے ہیں، لیکن کرداروں کا 'تفاعل' (FUNCTIONS) مقرر ہے۔ اور تمام کہانیوں میں ایک سا رہتا ہے۔ کردار کے تفاعل کو کردار کا وہ عمل قرار دیتے ہوئے جو کہانی کی معنویت کے دوسرے اجزا سے جڑا ہوا ہے، پروپ نے استقراری طور پر چار قوانین مرتب کیے جنھوں نے آگے چل کر لوک ادب اور بیانیے کے مطالعے کی نئی دنیا فراہم کر دی۔ آفاقی اطلاقیت اور صداقت کے اعتبار سے قانون تین اور چار کو بعد کے اکثر مفکرین نے سائنسی دریافت کا درجہ دیا ہے:

۱۔ کرداروں کے تفاعل کہانی کے راسخ اور غیر متذبذب عناصر ہیں، قطع نظر اس

سے کہ کون ان کو انجام دیتا ہے، یہ کہانی کے بنیادی اجزا ہیں۔

۲ 'تفاعل' کی تعداد کہانیوں میں محدود ہے۔

۳ 'تفاعل' کی 'ترتیب' (SEQUENCE) ہمیشہ ایک سی رہتی ہے۔

۴ باوجود تنوع کے تمام کہانیوں میں 'ساخت' ایک جیسی ہے۔

کرداروں کے 'تفاعل' (FUNCTIONS) کے اعتبار سے ایک کے بعد ایک کہانی کا تجزیہ کرتے ہوئے پروپ اس نتیجہ پر پہنچا کہ کہانیوں میں کرداروں کے تفاعل (FUNCTIONS) کی کل تعداد اکتیس ۳۱ سے کسی طرح نہیں بڑھتی، اور اگرچہ بعض کہانیوں میں عمل کی کچھ کڑیاں نہیں ملتیں، لیکن ہمیشہ ان کی ترتیب وہی رہتی ہے۔ تعداد میں فرق ہو سکتا ہے، لیکن ترتیب میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔ ذیل میں ان تفاعل (FUNCTIONS) کا گوشوارہ (تفصیل کے لیے اصل سے رجوع ضروری ہے) درج کیا جاتا ہے، یعنی ابتدائی منظر کے بعد جب گھرانے کے افراد سامنے آتے ہیں، اور ہیرو کی نشان دہی ہو جاتی ہے تو کہانی ان تفاعل (FUNCTIONS) میں سے سب یا بعض کی مدد سے اسی ترتیب سے بیان ہوتی ہے:

۱ خاندان کا کوئی فرد گھر سے غائب ہو جاتا ہے۔

۲ ہیرو کو ممانعت کی جاتی ہے۔

۳ ممانعت کی خلاف ورزی کی جاتی ہے۔

۴ وِلن جاسوسی کی کوشش کرتا ہے۔

۵ وِلن کو اپنے 'شکار' (VICTIM) کے بارے میں اطلاع ملتی ہے۔

۶ وِلن اپنے 'شکار' کو دھوکا دیتا ہے تاکہ اس پر یا اس کے مال و اسباب پر قبضہ کرلے۔

۷ 'شکار' دامِ تزویر میں آجاتا ہے، اور نادانستہ اپنے دشمن کی مدد کرتا ہے۔

۸ وِلن خاندان کے کسی فرد کو نقصان پہنچاتا ہے یا اُسے زخمی کر دیتا ہے۔

۸ (الف) خاندان کا کوئی فرد کسی چیز کی خواہش کرتا ہے یا اس میں کوئی کمی

ظاہر ہوتی ہے۔

۹ بدبختی معلوم ہوجاتی ہے : ہیرو سے درخواست کی جاتی ہے، یا اس کو حکم دیا جاتا ہے، اور اس کو روانہ ہونے کی اجازت دی جاتی ہے یا اس کو بھیجا جاتا ہے۔

۱۰ بدبختی کے 'توڑ' کا فیصلہ کیا جاتا ہے یا فیصلے سے اتفاق کیا جاتا ہے۔

۱۱ ہیرو گھر سے روانہ ہوتا ہے۔

۱۲ ہیرو آزمائش میں مبتلا ہوتا ہے، سوال و جواب ہوتے ہیں، یا ہیرو پر حملہ کیا جاتا ہے؛ نتیجتاً کوئی جادوئی شے یا مددگار رونما ہوتا ہے۔

۱۳ ہیرو مستقبل کے محسن کے اعمال کی مخالفت کرتا ہے۔

۱۴ ہیرو جادوئی شے یا شخص کو حاصل کرتا ہے۔

۱۵ ہیرو کو جس شے یا شخص کی جستجو ہوتی ہے، اُس کا نشان ملتا ہے یا اُس کو اُدھر لے جایا جاتا ہے یا وہ اُدھر جاتا ہے۔

۱۶ ہیرو اور ولن کا براہ راست مقابلہ ہوتا ہے۔

۱۷ ہیرو نشان زد کیا جاتا ہے۔

۱۸ ولن کی شکست ہوتی ہے۔

۱۹ بدبختی دور ہوجاتی ہے، یا اس کا اثر ختم ہو جاتا ہے۔

۲۰ ہیرو کی واپسی ہوتی ہے۔

۲۱ ہیرو کا تعاقب کیا جاتا ہے۔

۲۲ ہیرو کو تعاقب سے بچایا جاتا ہے۔

۲۳ ہیرو انجانے طور پر گھر لوٹتا ہے یا دوسرے ملک میں پہنچتا ہے۔

۲۴ نقلی ہیرو دعوے دار بنا ہوا ملتا ہے۔

۲۵ ہیرو کی اصلیت کی آزمائش ہوتی ہے، یا اس کو کوئی مشکل کام دیا جاتا ہے۔

۲۶ کام ہو جاتا ہے۔

۲۷ ہیرو کی شناخت ہو جاتی ہے۔

۲۸ نقلی ہیرو یا وِلن کو بے نقاب کیا جاتا ہے۔

۲۹ نقلی ہیرو کو نئی شکل دی جاتی ہے۔

۳۰ وِلن کو سزا دی جاتی ہے۔

۳۱ شادی کے شادیانے بجتے ہیں، اور ہیرو کو تخت و تاج پیش کیا جاتا ہے۔

پروپ پہلے سات 'تفاعل' کو تیاری کی منزل کہتا ہے۔ اسی طرح دوسرے زمروں کی بھی نشان دہی کی جا سکتی ہے، مثلاً دسویں تفاعل تک مصائب کا سلسلہ ہے، اس کے بعد بے گھری، دربدری، جنگ و جدال، مراجعت، اور بالآخر وصال، شادی، تخت نشینی وغیرہ۔ اوران اکتیس 'تفاعل' کے ساتھ ساتھ پروپ نے سات 'دائرہ ہائے عمل' (SPHERES OF ACTION) بھی نشان زد کیے جو کرداروں کے رول اوران کی نوعیت پر مبنی ہیں:

۱ وِلن (رقیب یا ناپسندیدہ کردار)

۲ مُحسن

۳ مددگار

۴ شہزادی (معشوق) اور اس کا باپ

۵ بھیجنے والا

۶ ہیرو (عاشق یا 'شکار')

۷ نقلی ہیرو

پروپ کہتا ہے کہ ایک کردار ایک ہی کہانی میں ایک سے زیادہ رول بھی انجام دے سکتا ہے، مثلاً وِلن نقلی ہیرو بھی ہو سکتا ہے، یا مُحسن قاصد بھی ہو سکتا ہے۔ اس طرح ایک رول میں کئی کردار بھی آ سکتے ہیں، مثلاً ایک سے زیادہ وِلن، لیکن ان کا دائرۂ عمل وہی ہوگا جو اوپر بیان کیا گیا۔ دیکھا جائے تو ان میں سے مختلف کردار اور ان کا دائرۂ عمل وہی ہے جو بعد کے بیانیہ کی مختلف اقسام، مثلاً ایپک، رومانی داستانوں اور عام قصے کہانیوں میں ملتا ہے۔

یوں اپنے تجزیے سے پروپ نے نہ صرف روسی لوک کہانیوں کی گرامر دریافت کی بلکہ یہ ثابت کر دیا کہ بیانیہ اپنی بناوٹ کے اعتبار سے جملے کی افقی نحوی (SYNTAGMATIC) ساخت کا تتبع کرتا ہے، گویا عمودی مماثل (PARADIGMATIC) ساخت شاعری سے مخصوص ہے، اور اس کا بیانیہ کے ڈھانچے کی تعمیر سے زیادہ تعلق نہیں۔ پروپ کا ایک اور کارنامہ یہ ہے کہ اس کے مطالعے سے یہ بھی ثابت ہو گیا کہ بیانیہ کی ساخت کا وحدانی عنصر کرداروں کے تنوع اور بوقلمونی (یعنی صوتی کثرت) کی سطح پر نہیں، بلکہ کرداروں کے 'تفاعل' کی فونیمی سطح پر دریافت کیا جا سکتا ہے، یعنی اُس عمل میں جسے پلاٹ میں کردار سر انجام دیتے ہیں۔ پروپ کا کمال یہ ہے کہ اس نے یہ نتائج اگرچہ لوک کہانیوں کے تجزیے سے اخذ کیے، لیکن ان کا اطلاق تمام بیانیہ پر ہو سکتا ہے۔

پروپ نے یہ اہم اشارہ بھی کیا کہ پریوں کی کہانیوں کے مآخذ متھ ہیں۔ متھ سے کہانی بناتے ہوئے دلچسپی کا عنصر بڑھانے کے لیے شجاعت اور دلیری کے واقعات کا اضافہ کر دیا جاتا تھا۔ پروپ کو یہ اعتراف ہے کہ کہانی کی جمالیاتی اپیل فضائل اور اوصاف کے اضافے سے بڑھ سکتی ہے، نہ کہ ان مشترک تفاعل کی وجہ سے جو سب کہانیوں کا مشترک ڈھانچا ہیں۔ یہ فضائل اور اوصاف کرداروں کی عمر، جنس، شکل وصورت، عادات، نیز حرکات و سکنات کا مجموعہ ہو سکتے ہیں۔ پروپ کہتا ہے کہ ان سے کہانیوں میں حسن و دلکشی اور رعنائی و تاثیر میں اضافہ ہوتا ہے۔ غرض پروپ اگرچہ کہانیوں کے حُسن و دلکشی کا احساس رکھتا تھا، لیکن 'جمالیاتی قدر' اس کا موضوع نہیں۔ اس کی دلچسپی صرف بیانیہ کی ساخت میں تھی۔ اس کا کمال یہ ہے کہ اس نے پلاٹ کے تفاعل اور کرداروں کے رول کے باہمی رشتوں کی نشان دہی کر کے بیانیہ کی بنیادوں کو بے نقاب کر دیا۔ بیانیہ پر بعد کے کئی لکھنے والوں نے پروپ کے ساختیاتی مطالعات کا واضح اثر قبول کیا، ان کا ذکر آگے آئے گا۔

پروپ اگرچہ جیسا کہ اوپر کہا گیا، کہانیوں کی جمالیات کے اسباب وعلل کی بحث نہیں اٹھاتا، تاہم کہانی کی داخلی ساخت (تنظیم)، ہیئتی ڈھانچے کے عناصر اور ان کی کارکردگی کے دائرۂ عمل کو اس نے ہمیشہ کے لیے نشان زد کر دیا۔ اس طرح گویا اس نے لوک کہانیوں کی

گرام کو متعین کیا جن بنیادوں پر آگے چل کر بیانیہ پر کام کرنے والوں نے عمارتیں اٹھائیں۔ پروپ کے برعکس کلاڈ لیوی سٹراس کا موضوع لوک کہانی کی ہیئت نہیں بلکہ لوک کہانی کی اصل ہے۔ یعنی متھ جس سے چھوٹی بڑی لوک کہانیاں وجود میں آتی ہیں۔ لیوی سٹراس ماہر بشریات تھا، اس کی نظر ثقافت کی جڑوں پر تھی، اور اس کے بقول کسی بھی ثقافت کی جڑیں اس کی متھوں میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ لیوی سٹراس کا انقلاب آفریں کام

STRUCTURAL ANTHROPOLOGY

پیرس سے ۱۹۵۸ء میں شائع ہوا۔ پروپ کے برعکس لیوی سٹراس متھ کے تجزیے کے ذریعے انسانی ذہن کی اصل تک پہنچنا چاہتا تھا۔

لیوی سٹراس کی سب سے بڑی خواہش یہ ثابت کرنا تھا کہ انسانی ثقافتی اور سماجی برتاؤ کے تمام مظاہر کو ایک نظام کے تحت لایا جاسکتا ہے۔ اپنے مشہور مقالے

TRISTES TROPIQUES, PARIS 1955

میں اس نے لکھا ہے "سوال یہ ہے کہ کیا انسانی سماجی زندگی کی مختلف جہات (بشمول آرٹ اور مذہب) اُن تصورات اور طریقوں کی مدد سے نہیں سمجھی جاسکتیں جو جدید لسانیات میں دریافت کر لیے گئے ہیں۔ مزید یہ کہ کیا یہ ظواہر اس حقیقت کا حصہ نہیں جس کی داخلی نوعیت وہی ہے جو زبان کی ہے۔" (ص ۶۲) لیوی سٹراس کا موضوع اگرچہ بشریات ہے لیکن اس کی اصل سعی و جستجو انسانی سماجی زندگی کے نظم کی تلاش ہے۔ اکثر و بیشتر وہ پرانے سماجوں سے بے ربط اور منتشر معلومات کا ڈھیر جمع کرتا ہے اور پھر دیکھتا ہے کہ کیا صوتیاتی ماڈل یا نظریۂ فونیم کی بنا پر ان میں کوئی نظم یعنی ساخت تلاش کی جاسکتی ہے تاکہ انسان کی تحت الشعوری یعنی اساسی کارکردگی کے رازوں تک پہنچا جاسکے۔ چنانچہ قدیم تہذیب و ثقافت کے متعدد ظواہر یعنی تیج تہوار، رسم و رواج، طور طریقے، ٹوٹم، اوہام، رشتہ داریوں، شادی بیاہ کی رسموں وغیرہ کا لیوی سٹراس نے نہایت باریک بینی سے مطالعہ کیا، اور یہ دیکھنے کی کوشش کی کہ ان میں کیا امتیازات اور باہمی رشتے کارگر ہیں۔ رشتہ داریوں (KINSHIP) کے تجزیے کے بارے میں وہ لکھتا ہے "رشتہ داریوں کے نام فونیم کی طرح معنی کو متعین کرتے

ہیں، اور یہ بامعنی بھی اسی وقت ہوتے ہیں جب ان کو ایک نظام کے تحت دیکھا جائے"۔
(ایضاً ص ۴۳)

لیوی سٹراس کا طریق کار کچھ اس طرح کا ہے کہ وہ سب سے پہلے متھ کے بیانیہ کو چھوٹے چھوٹے واحدوں (UNITS) میں تقسیم کرتا ہے جو ایک ایک جملے میں لکھے جا سکتے ہیں۔ یہ پرپ کے "تفاعل" کے گوشوارے سے ملتے جلتے ہیں، لیکن بعینہٖ ان کی طرح نہیں، کیونکہ یہ "افعال" پر نہیں بلکہ "رشتوں" پر مبنی ہیں، اور کہیں کہیں تو یہ صرف ناموں کی وضاحت پر مشتمل ہیں، جیسے THEBAN متھ میں ایڈیپس = SWOLLEN FOOT لیوی سٹراس ان واحدوں کے لیے متھیم (MYTHEMES) کی اصطلاح استعمال کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ اصطلاح اس نے فونیم یا مارفیم کی طرز پر وضع کی ہے۔ یہاں تک تو بات سمجھ میں آتی ہے لیکن جس طرح وہ ان متھیم کو ترتیب دیتا ہے، وہ خاصا پیچیدہ اور دقت طلب ہے۔ لیوی سٹراس کا کہنا ہے کہ متھ ایک طرح کا پیغام ہے، جو اس ثقافت کے افراد کے لیے ہے جس ثقافت میں وہ متھ رائج ہے۔ مزید یہ کہ جب تک کوئی ثقافت وحدانی رہتی ہے، متھ میں تبدیلی نہیں ہوتی، لیکن جب جب اس میں دوسرے اثرات کے در آنے سے مختلف پرتیں پیدا ہوتی ہیں، تو متھ میں بھی تبدیلیاں نمودار ہو جاتی ہیں۔ تاہم متھ کا اصل پیغام نہیں بدلتا بلکہ یہ وہی رہتا ہے۔ اکثر و بیشتر یہ پیغام ایک کوڈ یعنی رمز کے ذریعے ادا ہوتا ہے۔ اس رمز کو متھیم کی مناسب ترتیب سے دریافت کیا جا سکتا ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا پرپ کے لوک کہانیوں کے تفاعل کے گوشوارے کی طرح متھیم کی ترتیب اس اعتبار سے نہیں ہے جس طرح یہ واحدے متھ کے بیانیہ میں آتے ہیں، بلکہ رشتوں کے اعتبار سے ہے۔ چنانچہ متھ میں متھیم آگے پیچھے آسکتی ہیں، اور متھ کا رمز اسی وقت کھلتا ہے جب ان کو صحیح ترتیب سے دیکھا جائے۔ لیوی سٹراس نے STRUCTURAL ANTHROPOLOGY میں شامل اپنے مشہور مضمون "THE STRUCTURAL STUDY OF MYTH" میں ایڈیپس متھ کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

"ارکسٹرا اسکور بائیں سے دائیں لکھا جاتا ہے اور اوپر سے نیچے۔ ساز

بجاتے ہوئے صفحے پلٹنا پڑتے ہیں، لیکن سازوں کی سنگت کالم در کالم چلتی ہے۔ ایڈیپس متھ کے رمز کو کھولنے کے لیے اس کو اس طرح دیکھنے کی ضرورت ہے۔ متھ کو ایک سیدھے خط کے طور پر لینا نامناسب ہوگا۔ اس کو سمجھنے کے لیے ہمارا کام صحیح ترتیب سے اس کی بازیافت کرنا ہے۔ مثلاً اگر ہمارے سامنے کوئی ایسی چیز ہے جس میں متھیم یوں آئی ہیں :

1,2,4,7,8,2,3,4,6,8,1,4,5,7,8,1,2,5,7,3,4,5,6,8...

تو چاہیے کہ سب ایک کو اوپر تلے ایک ساتھ، اسی طرح سب دو کو اور سب تین کو ایک ساتھ رکھیں، علیٰ ہذا القیاس، جیسا کہ اس نقشے میں دکھایا گیا ہے :

1	2		4			7	8
	2	3	4		6		8
1			4	5		7	8
1	2			5		7	
		3	4	5	6		8

اس گوشوارے میں سب سے بڑا ہندسہ آٹھ ہے۔ اگرچہ کوئی سلسلہ پوری طرح ایک سے آٹھ تک مکمل نہیں، تاہم متھیم کی تکرار کے دوران نمبروں کی پانچ بار تکرار ہوئی ہے۔ اس لیے ان کو آٹھ کالموں اور پانچ سلسلوں میں درج کیا گیا ہے۔ لیوی سٹراس کہتا ہے کہ متھیم کے سلسلے میں کہیں کوئی نمبر خالی ہے، تو معلوم ہو جاتا ہے کہ یہ متھیم کہاں پر وارد نہیں ہوئی۔ مثال کے طور پر ہمیں معلوم ہے کہ پہلے سلسلے کو ظاہر کرتے ہوئے خالی جگہیں کہاں چھوڑنی ہیں، اسی طرح جب ہم تیسری سطر میں پانچ تک پہنچتے ہیں تو ہمیں معلوم ہے کہ اس کو کہاں درج کرنا ہے، یعنی اس متھیم کی ترتیب کیا ہے۔ اس وضاحت کے بعد لیوی سٹراس نے ایڈیپس متھ کا تجزیہ پیش کیا ہے۔ لیوی سٹراس کے ذہن کی براقی اور خلاقی اپنی جگہ پر، یہ تجزیہ نہایت پیچیدہ ہے، اور اشکال سے پُر ہے۔ یعنی سائنسی تجزیے کی سادگی اس میں نہیں ملتی۔ سوائے لیوی سٹراس کے مداحوں کے دوسروں نے اس تجزیے کے کئی نکات سے اختلاف کیا ہے اور اس کو دور از کار قرار دیا ہے۔ ایڈیپس متھ کے مقابلے میں ریڈ انڈین متھوں پر لیوی سٹراس

کا کام کہیں زیادہ وسیع ہے۔ ایڈمنڈ لیچ نے لیوی سٹراس کے طریق کار کو توریت کے پہلے باب یعنی کتاب آفرینش (GENESIS) کے تجزیے پر آزمایا ہے۔ اس کے دلچسپ مضمون کا عنوان ہے: "LEVI-STRAUSS IN THE GARDEN OF EDEN" اس میں 'کتاب آفرینش' کا اساطیری مطالعہ نہایت خوبی سے کیا گیا ہے۔ قطع نظر ان اثرات کے جنھوں نے ساختیاتی فکر کے پروان چڑھانے میں مدد دی، لیوی سٹراس اکثر و بیشتر اساطیری روایتوں کی دھند میں کھو جاتا ہے۔ اس کا طرزِ تحریر بھی خاصا پیچیدہ ہے۔ چنانچہ بقول رابرٹ شولز اس کی تحریروں میں انسانی ذہن کی بنیادی ساختوں سے ملاقات ہو یا نہ ہو، لیوی سٹراس کے خلّاق ذہن سے ضرور ملاقات ہو جاتی ہے۔

بہر حال لیوی سٹراس کے اس کارنامے کو تسلیم کرنا ہوگا کہ تمدّنی زندگی کے ٹھوس حقائق اور اشیا سے بھری پُری دنیا کو وہ ایک ایسی نگاہ عکس ریز سے دیکھتا ہے جو اس کی تہوں تک اتر جاتی ہے۔ وہ ثقافتی (صوتی) مظاہر کی بوقلمونی اور رنگا رنگی میں فونیمی وحدت کا جویا تھا۔ ادب کے نقطۂ نظر سے دیکھیں تو وہ 'مواد' کی کثرت کا مطالعہ اس کے پس پشت کارفرما 'فارم' کی وحدت کو دریافت کرنے کے لیے کرتا تھا، یہ جاننے کے لیے کہ ثقافتی زندگی کی حیران کن بوقلمونی کا ساختیاتی اصل الاصول کیا ہے۔

نارتھروپ فرائی

ساختیاتی فکر کو آگے بڑھانے والوں میں اور تنقید کو ایک باقاعدہ سسٹم دینے والوں، نیز 'نئی تنقید' کے امریکی دبستان پر پہلا باضابطہ وار کرنے والوں میں نارتھروپ فرائی (NORTHROP FRYE) کا نام بہت اہمیت رکھتا ہے۔ فکشن کی شعریات کی بحث میں فرائی کی حیثیت ولادمیر پروپ اور لیوی سٹراس کے بعد اور گریما، تو دوروف اور ژنیت سے پہلے ایک جزیرے کی سی ہے۔ اس نے ادبی تنقید کو جو سسٹم دینے کی کوشش کی، اس کا کوئی واضح تعلق پہلے آنے والوں یا بعد میں آنے والوں سے نہیں ہے۔ اس لیے فرائی کا ذکر الگ سے کرنا ہی مناسب ہے۔ فرائی کی شہرۂ آفاق تصنیف:

ANATOMY OF CRITICISM

پرنسٹن یونی ورسٹی پریس سے، ۱۹۵۷ء میں شائع ہوئی۔ اس کا کہنا ہے کہ ادبی تنقید میں بحث فقط 'لکھے ہوئے لفظ' تک محدود کیسے رہ سکتی ہے، جب تک مختلف متون کی مشترک اور مختلف خصوصیات کے مطالعے اور مختلف اصناف کے مطالعے سے حاصل ہونے والے 'علم' کے ذریعے یہ معلوم نہ ہو کہ ادب کی نوعیت و ماہیت کیا ہے، نظم و نثر کے امتیازات کیا ہیں، اساطیر و رزمیہ، اور ناول و افسانہ کا فرق کیا ہے، (یا مثلاً اردو روایت کے حوالے سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ داستان و حکایت، کتھا کہانی، یا قصیدے، مثنوی، مرثیے، غزل یا نظم کے تقاضے کیا ہیں) یا مختلف اصناف کو پڑھتے ہوئے ہماری توقعات کیا ہوتی ہیں، یا کسی بھی فن پارے کا مطالعہ ہم کن تجربات کی روشنی میں کرتے ہیں اور کس طرح کرتے ہیں۔

نارتھروپ فرائی کی ANATOMY OF CRITICISM ادبی تنقید میں سنگِ میل کا درجہ اسی لیے رکھتی ہے کہ فرائی کی 'ساختیات' نے اس وقت کی رائج نئی تنقید کے بنیادی مفروضات کو چیلنج کیا، اور اصرار کیا کہ شعریات اور ادبی تنقید ایک باقاعدہ 'ضابطۂ علم' ہے، اور خواہ ایسا محسوس ہو یا نہ ہو، یہ ضابطۂ علم فن پارے کا مطالعہ کرتے ہوئے لامحالہ عمل آرا رہتا ہے، نیز یہ کہ تنقید کا ایک منصب یہ بھی ہے کہ وہ ادب کی شعریات کے اصول و قوانین کا تعین کرے، اور انھیں منظم و منضبط کرے۔

فرائی کا کہنا ہے کہ 'شعریات کے نظام' کے تصور کے بغیر تنقید اس پُراسرار مذہب کی طرح ہے جس کا کوئی 'صحیفہ' نہ ہو:

'MYSTERY-RELIGION WITHOUT A GOSPEL'

فرائی کی بہت سی باتوں سے اختلاف کیا گیا ہے اور کیا جاتا رہے گا، لیکن اس حقیقت سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ فرائی نے ادب کی شعریات کا نظام وضع کرنے کی جو کوشش کی، وہ ہر اعتبار سے حوصلہ مندانہ اور قابلِ قدر ہے۔

فرائی ادب میں نری حقیقت نگاری کے خلاف ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ادب افسانویت کے بغیر تخلیق ہو ہی نہیں سکتا۔ وہ ادب کی معنویت کو واضح کرنے کے لیے دو اہم اصطلاحیں استعمال

کرتا ہے: ایک کو وہ 'مرکز جو' (CENTRIPETAL) کہتا ہے اور دوسری کو 'مرکز گریز' (CENTRIFUGAL) ۔ بقول فرائی ادب کی پہچان یہ ہے کہ اس کی معنویت 'مرکز جو' ہوتی ہے 'مرکز گریز' نہیں، یعنی ادب میں خارجی حقیقت کا کیسا ہی عکس کیوں نہ پیش کیا جائے اس کی معنویت کا رخ باطن کی طرف (اندر کی طرف) رہتا ہے، باہر کی طرف نہیں۔ فرائی اپنی تنقید کو 'آرکی ٹائپل تنقید' (ARCHETYPAL CRITICISM) کا نام دیتا ہے۔ 'آرکی ٹائپ' کو وہ ایسی علامات یا پیکر قرار دیتا ہے جو ایک متن کو دوسرے متن سے جوڑتے ہیں، اور متون کی افہام و تفہیم کا ذریعہ بنتے ہیں۔ ان کے ذریعے انسان کی وہ بنیادی امنگیں اور ارادے ظاہر ہوتے ہیں جو مختلف انسانی سماجوں میں پائے جاتے ہیں خواہ ان میں کتنا ہی مکانی یا زمانی بُعد کیوں نہ ہو۔ آرکی ٹائپ کے بار بار ظاہر ہونے کا مطلب ضروری نہیں کہ ان کی صداقت ہو، بلکہ یہ کہ ان میں ایسی کشش ہے کہ ان کے ذریعے سامع یا قاری کی توجہ برابر مبذول کی جاسکتی ہے۔ ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ آرکی ٹائپ ان تصورات کی نمائندگی کرتے ہیں جو انسانی خواہش کا مقصود ہیں، یا ان خواہشات کی راہ میں مزاحم ہوتے ہیں۔ مختصر یہ کہ آرکی ٹائپ انسانی امنگوں اور حوصلوں، نیز تردداتِ اور تفکرات کو ظاہر کرتے ہیں۔ فرائی کے نظام کی پشت پر انسانی فطرت اور ثقافت کا جو تصور ہے، اس کی رو سے ادب محض خارجی حقیقت کا پرتو نہیں بلکہ انسان کے کلّی خواب 'THE TOTAL DREAM OF MAN' کا پرتو ہے۔ بقول فرائی تہذیب دراصل فارم سازی کا یعنی فطرت کو فارم دینے کا عمل ہے۔ عمارات، باغات، شہر، سماج، سب ذہنِ انسانی کی خواہش کے کرشمے ہیں۔ ادب بھی اسی عمل کا مظہر ہے۔ اگر تعبیری طور پر دیکھا جائے تو ادب نہ صرف فطرت سے ماورا ہے بلکہ فطرت کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔ ادب اپنی آزادانہ کائنات رکھتا ہے، اسی لیے یہ دنیا گویا اصناف کے امکانات کے انبار سے عبارت کہی جاسکتی ہے۔

فرائی کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے شعریات کے کلّی نظام کے مقدمے کو پوری قوت سے پیش کیا۔ وہ چیز جس کی بدولت شاعری کو بطور شاعری پڑھا جاتا ہے، فی نفسہٖ شاعری نہیں ہے، نہ ہی اس کے پڑھنے کا تجربہ ہے، بلکہ شاعری کے بارے میں وہ علم ہے، جس کو شعریات

کہا جاتا ہے اور جس کا کچھ نہ کچھ تصور ہر زمانے میں موجود رہا ہے، لیکن ادبی تنقید اس کے اصول و قوانین کو تمام و کمال منضبط نہیں کر سکی۔ 'ادبی قابلیت' یا 'ادبی نظام' کا تصور بعض معترضین کے نزدیک ناپسندیدہ ہو سکتا ہے، کیونکہ ایسے لوگوں کی اب بھی کمی نہیں جو کسی بھی طرح کے نظم یا ضابطہ بندی کو ادب کی خلقی آزادہ روی اور بے روک ٹوک تخلیقیت کے منافی سمجھتے ہوں۔ ان کی رو سے اگر ادب کے 'صحیح' مطالعے کا کوئی طریقہ آج تک وضع نہیں ہو سکا تو 'ادبی قابلیت' اور 'ادبی عدم قابلیت' کا تصور بھی منطقی اعتبار سے قابلِ قبول نہیں ہو سکتا۔ شطرنج کی بازی یا کوئی بھی کھیل اور اس میں ہار جیت کسی نہ کسی طرح کے اصول و قوانین کے تابع ہو سکتی ہے۔ لیکن ادب کا تموّل اور تنوع اس نوعیت کا ہے کہ اس کو اصول و قوانین کے تابع کرنا گویا خود اس کے وجود کو رد کرنا ہے۔ غرض ان لوگوں کے بقول ادب کی دنیا میں لطف اندوزی کا عمل ذاتی اور موضوعی ہے اور اسے کسی ماہرانہ قانون دانی کی تحویل میں لانا غیر ادبی فعل ہے۔

لیکن فرائی کا اصرار یہ ہے کہ ادب میں سوال محض لطف اندوزی کا نہیں ہے۔ لُطف اندوزی تو افہام و تفہیم اور مہارت کے بغیر بھی ممکن ہے۔ ایسا ممکن ہے کہ کوئی شخص متن کو صریحاً غلط سمجھے، لیکن خالصتاً ذاتی وجوہ سے وہ اس سے لطف اندوز ہو۔ اس صورتِ حال سے ادبی افہام و تفہیم کے تقاضے رد نہیں ہوتے بلکہ یہ حقیقت خود اس کا ثبوت ہے کہ افہام و تفہیم اور تحسین کی کچھ نہ کچھ اصولی بنیادیں ہیں۔ یہ بنیادیں نہ ہوں تو نہ صرف ادب سے متعلق ہر بحث بے مصرف ہے بلکہ ادب کی سرے سے تخلیق ہی نہیں ہو سکتا۔ کوئی تعلیمی نظام (خواہ وہ کتنا ہی ناقص کیوں نہ ہو) ادب کے بین متنی INTER-TEXTUAL مطالعے سے ادب کے بارے میں بعض توقعات کو راہ دیتا ہے اور ادبی معیاروں کا احساس پیدا کرتا ہے، جسے دوسرے لفظوں میں 'ادبی تربیت' یا 'ادبی مذاق' یا 'سخن فہمی' کہتے ہیں۔ یہ عمل کتنا ہی غیر شعوری کیوں نہ ہو، اس کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ فرائی کہتا ہے کہ یہ بدیہی ہے کہ ادب کے بہت سے اصول و ضوابط سائنس کی طرح واضح طور پر ظاہر نہیں ہوتے، بلکہ تہ نشیں طور پر کارگر رہتے ہیں۔ فرائی اصرار کرتا ہے کہ ادب کی شعریات کا مربوط اور منظم نظریہ ممکن ہے، اور ادبی تنقید کا مقصود یہی ہونا چاہیے۔ فکشن کی اقسام کو ایک نظام کے تحت لا کر ضابطہ بند کرنے کی جو کوشش فرائی نے کی، اسے ادبی تنقید میں ایک حوصلہ مندانہ اقدام قرار دیا گیا ہے۔

فرائی کے نظریے کی رُو سے فکشن کو دو طرح سے دیکھا جا سکتا ہے۔ ایک کو وہ 'اطواری نظام' (SYSTEM OF MODES) اور دوسرے کو 'صنفی نظام' (SYSTEM OF FORMS) کہتا ہے۔ 'اطواری نظام' دراصل تاریخی (DIACHRONIC) جہت رکھتا ہے۔ یہ ہیرو کی قوتِ عمل پر مبنی ہے۔ ہیرو کی قوتِ عمل دو طرح کی ہو سکتی ہے، یعنی دوسرے افراد کے مقابلے میں، یا ماحول کے مقابلے میں۔ اسی طرح ہیرو کی برتری بھی دو طرح کی ہو سکتی ہے، یعنی برتری بہ اعتبارِ درجہ، یا برتری بہ اعتبارِ نوع۔ فرائی کا کہنا ہے کہ ان عوامل کی روشنی میں فکشن کے کم از کم نو (۹) اطواری زمرے MODAL CATEGORIES ترتیب دیے جا سکتے ہیں جو اسی طرح ہیں:

۱ برتر بہ اعتبارِ نوع، افراد اور ماحول دونوں سے
۲ برتر بہ اعتبارِ نوع، افراد یا ماحول کسی ایک سے
۳ برتر بہ اعتبارِ درجہ دونوں سے
۴ برتر بہ اعتبارِ درجہ کسی ایک سے
۵ برابر دونوں کے
۶ کم تر بہ اعتبارِ درجہ کسی ایک سے
۷ کم تر بہ اعتبارِ درجہ دونوں سے
۸ کم تر بہ اعتبارِ نوع کسی ایک سے
۹ کم تر بہ اعتبارِ نوع دونوں سے

ان زمروں پر مبنی پانچ قسمیں ادب میں فی الحقیقت ملتی ہیں جو یوں ہیں:

۱ اساطیری یا دیومالائی (MYTH) (برتر بہ اعتبارِ نوع دونوں سے)
۲ رومانی (ROMANCE) (برتر بہ اعتبارِ درجہ دونوں سے)
۳ اعلیٰ حقیقت پسندانہ (HIGH MIMESIS) (برتر بہ اعتبارِ درجہ فقط افراد سے، ماحول سے نہیں)
۴ کم تر حقیقت پسندانہ (LOW MIMESIS) (برتر کسی اعتبار سے نہیں)
۵ طنزیہ / ستم ظریفانہ IRONY (فروتر)

بیانیہ میں تقسیم کی اقسام کو فرائی نے MYTHOI کے تصور کی مدد سے ضابطہ بند کیا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ یہ موسموں کی تقسیم پر مبنی ہیں، یعنی انھیں بہار، گرما، خزاں، اور سرما کے دائرے کی رعایت سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ قصے کہانیوں میں پلاٹ کی ساخت یا تقسیم کا ارتقا اسی مناسبت سے طے پاتا ہے۔ مثلاً بہار کا MYTHOS کامیاب عشق سے عبارت ہے۔ سماج کی طرف سے رکاوٹیں پیدا ہوتی ہیں، لیکن انجام کار ان پر قابو پالیا جاتا ہے، اور بالآخر سماج میں نیا ارتباط پیدا ہوتا ہے۔ خزاں سے مناسبت رکھنے والا پلاٹ المیہ نوعیت رکھتا ہے۔ اس میں معاہدے کی خلاف ورزی ہوتی ہے، رکاوٹیں سدِّراہ ثابت ہوتی ہیں، اور مخالف عناصر (انسانی یا آسمانی طاقتیں یا فطرت) بدلہ لینے میں کامیاب ہوتی ہیں، اور اگر وصال یا ارتباط ہوتا بھی ہے تو دوسری دنیا میں یا قربانی کی شکل میں رونما ہوتا ہے۔ گرما سے مناسبت رکھنے والے پلاٹ جستجو کے رومان پر مبنی ہوتے ہیں ان میں دشوار گزار اور خطرناک سفر، جدوجہد، معرکہ آرائی، اور ہیرو کی فتح مندی و کامرانی کا بیان ہوتا ہے۔ جبکہ سرما کے پلاٹ IRONY کی رو سے بالکل دوسرا نقشہ پیش کرتے ہیں، جستجو ناکامی پر منتج ہوتی ہے، سماج کی نئی تشکیل نہیں ہو پاتی، اور ہیرو کو بالآخر محسوس ہوتا ہے کہ سوائے موت یا دیوانگی کے کوئی راہِ فرار نہیں ہے۔

فکشن کے اطواری نظام کی طرح فرائی کے 'صنفی نظام' کا نظریہ بھی خاصا اہم ہے جسے وہ 'مسلسل اصناف' (CONTINUOUS FORMS) کا نام دیتا ہے۔ ارسطو کی تقسیم، یعنی غنائیہ، رزمیہ، اور ڈرامائی کو بنیاد بناتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ رزمیہ (یعنی بیانیہ) کی مزید تقسیم ممکن ہے۔ اسے وہ EPOS اور 'فکشن' کہتا ہے۔ EPOS کا تعلق زبانی روایت سے ہے یعنی وہ ادب جو سنانے کے لیے ہو، اور 'فکشن' وہ ادب ہے جو پڑھنے کے لیے لکھا جائے۔ اس تقسیم پر اعتراض کیا گیا ہے کہ ملٹن کی 'فردوسِ گم شدہ' بقول فرائی اگرچہ پڑھنے کے لیے لکھی گئی تھی، لیکن اس کی خطابیہ لَے اس کو زبانی روایت کی چیز بنا دیتی ہے۔ یا ڈکنس جب اپنے ناولوں کو خود پڑھتا ہے تو 'فکشن' EPOS میں بدل جاتا ہے۔ ایک مسئلہ یہ بھی اٹھایا گیا کہ فکشن کے فنی پہلو پر اصرار کی وجہ سے فرائی کو سوانح اور تاریخ کو حذف کرنا پڑا۔ خود نوشت سوانح کو اس نے یہ کہہ کر شامل رکھا کہ خود نوشت سوانح اس اعتبار سے تخلیقی ہے

کہ مصنف کو خود نوشت میں واقعات و تجربات کے ایک وسیع سلسلے سے انتخاب کر کے ایک مربوط نظام خلق کرنا پڑتا ہے اور یہ عمل افسانویت کے عمل سے مشابہ ہے۔ لیکن اگر بلوٹارچ اور لٹن اسٹریچی جیسے سوانح نگار اور کارلائل جیسے مورخ ادب کے زمرے سے خارج کر دیے جائیں، تو غور طلب ہے کہ کیا ادب کی ایسی تعبیر و تعریف جامع کہی جا سکے گی۔ تودوروف صنفی نظام کے نظریے کو قابلِ قبول قرار نہیں دیتا۔ رابرٹ شولز کا کہنا ہے کہ فرائی کے 'اطواری نظام' کے مقابلے پر اس کے 'صنفی نظام' کے نسبتاً کم قابلِ قبول ہونے کی وجہ یہ ہے کہ فرائی کا رویہ اناٹومی میں از اول تا آخر اساطیری اور آرکی ٹائپل ہے۔ 'اطواری نظام' کی بحث کا معنیاتی ہونا سمجھ میں آتا ہے، لیکن 'صنفی نظام' کی بحث کا تقاضا تھا کہ اس کو فنی اور بدیعی سطحوں کی مدد سے استوار کیا جائے، تاہم فرائی یہاں بھی معنیاتی امتیازات سے مدد لیتا ہے، نتیجتاً اس کی صنفی زمرے بندی میں کھانچے رہ جاتے ہیں۔

لیکن فرائی کے حامیوں کا کہنا ہے کہ نظام کی تشقیں اتنی اہم نہیں جتنا نظام کی جامعیت اور کلّیت اہم ہے۔ فرائی کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ادبی شعریات کو ذہن انسانی کی کارکردگی سے مربوط کر کے دیکھنے کی کوشش کی اور اس میں ایک تسلسل اور نظم دریافت کیا۔ بقول فرائی آرکی ٹائپ بار بار ظاہر ہوتے ہیں، اسی لیے کہ انسانی فطرت راسخ ہے یعنی ایک سی ہے۔ نہ صرف انسان کی جسمانی ضروریات ایک سی ہیں، بلکہ تہذیب کے ظواہر یعنی بوقلمونی اور انتشار میں نظم و ضبط پیدا کرنے کی خواہش بھی ہر سماج میں ایک سی ہے۔ ادب اسی نظم و ضبط کی خواہش کا اظہار ہے جو خود مختارانہ نوعیت رکھتا ہے۔ چنانچہ اس کے اطوار بھی (مثلاً اساطیری (دیومالائی) رومانی، حقیقت پسندانہ اور طنزیہ یا ستم ظریفانہ) دنیا کے تمام سماجوں میں کم و بیش ایک سے ہیں، اور ایک سے تواتر سے رونما ہوتے ہیں۔ ان میں تنوع پایا جا سکتا ہے، لیکن ان کی بنیادی ساختیں ذہن انسانی کی اس بنیادی ثنویت پر مبنی ہیں جس کا ایک سرا خواہش و آرزو اور سعی و جستجو سے جڑا ہوا ہے، تو دوسرا درد و داغ و سوز و ساز و تردّد و تفکّر و اضطراب و پریشانی سے۔ اس ثنویت کی آویزش و پیکار تمام انسانی سماجوں کا لازمہ ہے۔

اس نظر سے دیکھا جائے تو فرائی کا نظریہ اگرچہ نئی تنقید کی متنی تحدید کے رد پر مبنی ہے،

تاہم اس کے منطقی نتائج اس سے زیادہ مختلف نہیں ہیں۔ یعنی انسانی فطرت چونکہ غیر مذبذب ہے، اور اس کے بنیادی تقاضے ہر سماج میں اور ہر زمانے میں ایک سے ہیں، اس لیے ادب تاریخ اور آئیڈیولوجی سے ماورا ہے، اور اس لازوال امنگ اور کشمکش کا اظہار ہے جو قائم و دائم انسانی فطرت کا لازمہ ہے۔ فرائی کا خیال تھا کہ خیال مُقدم ہے، یعنی معنی ذہن میں پیدا ہوتا ہے اور لسانی اظہار موخر ہے۔ بعد کی ساختیاتی فکر نے ثابت کر دیا کہ زبان خیال کی نقالی نہیں ہے بلکہ خیال کی شرط ہے، یعنی معنی کا تفاعل زبان کے اندر ہی ممکن ہے۔

متن کی کثیر معنیت پر زور دیتے ہوئے فرائی کہتا ہے کہ متن کی مختلف توجیہات متضاد نہیں ہوتیں، بلکہ ایک دوسرے کی تکمیل کرتی ہیں، کیونکہ وہ متن کی کل تفہیم میں معاون ہوتی ہیں۔ تنقید کے مختلف رویّے متن کو قریب سے یا دُور سے دیکھتے ہیں، اور یوں متن کی مختلف جہات کو نمایاں کر کے اس کی کلّی شناخت میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ چنانچہ فرائی مختلف تنقیدی روشوں کا مخالف نہیں، بلکہ ان کے درمیان جو رکاوٹیں ہیں، ان کو دور کرنے کے حق میں ہے۔ لیکن فرائی اس امر کو فراموش کر دیتا ہے کہ خود اس نے اپنے نظریے کی بنیاد حقیقت پسندانہ روش کے رَد پر رکھی تھی۔ الغرض اس اعتبار سے اس کا موقف بہت کچھ میتھیو آرنلڈ سے ملتا جلتا ہے کہ انسانی سماج کی طرح ادبی تنقید بھی تضادات سے بھری ہوئی ہے، بالخصوص ان تضادات سے جو سماجی طبقات کی تقسیم سے پیدا ہوتے ہیں۔ چنانچہ ادبی تنقید لبرل (روشن خیال) تعلیم کے ایک شعبے کے طور پر تاریخ کے جبر کے باوجود ایک آزاد اور غیر طبقاتی سماج کے تصور کو ممکن بنا سکتی ہے۔ یعنی تنقید باوجود خود مختار اور خود کفیل ہونے کے ایک سماجی عمل کے طور پر کام دے سکتی ہے، اور طبقاتی کشمکش کو حل کر سکتی ہے، لیکن واقعاتی طور پر نہیں، صرف تصوراتی طور پر۔ غرض فرائی کا لبرل ہیومنزم بھی اصلاً 'تجربیت- مثالیت' (EMPIRICISM-IDEALISM) کی نوعیت رکھتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں انسانی ذہن چونکہ اس سماجی تشکیل سے الگ ہے جس کی ساخت کا وہ خود حصّہ ہے یا چونکہ تاریخ کے بہاؤ کو بدل سکنے پر وہ قادر نہیں، اس لیے 'ذہنی آزادی' ہی اس کے لیے سب سے بڑی 'سماجی قدر' ہے۔

لیکن بعد کی 'پس ساختیاتی' فکر نے ثابت کر دیا کہ ادب میں کوئی نظریاتی موقف خلا میں

ممکن نہیں — ادبی تنقید لاکھ خود مختار سہی، اس کے نظریاتی مضمرات تنقید کی حدود سے باہر جاتے ہیں اور آئیڈیولوجی سے جڑ جاتے ہیں، اور خود آئیڈیولوجی ایک جامع بڑی حقیقت یعنی 'سماجی تشکیل' کا حصہ ہے۔ غرض نظریاتی سطح پر ادب کے تصورات کو زبان و معنی کے تصورات سے، اور زبان و معنی کے تصورات کو 'سماجی تشکیل' کے تصورات سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔

گریما، تودوروف، ژنیت

ولادیمیر پروپ کے نظریات کو آگے بڑھانے والوں میں اے۔ جے۔ گریما A.J. GREIMAS کا نام بہت اہمیت کا حامل ہے۔ اس کی کتاب

SEMANTIQUE STRUCTURALE, PARIS 1966

پروپ کے نظریے کی نئی توضیح و تصریح پیش کرتی ہے۔ جیسا کہ کتاب کے نام سے ظاہر ہے، گریما نے اپنے نظریے کی بنیاد بیانیہ کے معنیاتی تجزیے پر رکھی، نیز جہاں پروپ نے صرف لوک کہانیوں کو موضوع بنایا تھا، گریما نے بیانیہ کی متعدد شکلوں پر نظر ڈالی، اور پورے بیانیہ کی شعریات کے تعین کی کوشش کی۔ گریما نے وضاحت کی کہ جس طرح آواز کا تفاعل اس کے فونیمی تضاد سے معلوم ہوتا ہے، اسی طرح معنی کے امتیازات 'سیم' (SEMES) یعنی معنیاتی واحدوں کے تضادات سے قائم ہوتے ہیں۔ چنانچہ اصولی طور پر 'تاریک' کے معنی 'روشن' کے تضاد سے یا 'اوپر' کے معنی 'نیچے' کے تصور سے متعین ہوتے ہیں۔ یہی دوطرفہ تضاد 'مرد — عورت'، 'عمودی — افقی'، 'انسان — جانور' وغیرہ میں ملتا ہے۔ بقول گریما اس کے نظریے کی بنیاد معنی خیزی کی اسی بنیادی 'ساخت' پر مبنی ہے۔ اس وضاحت کے بعد گریما چارطرفہ تضاد کی بات کرتا ہے: 'الف کا تضاد ب سے ہے، ویسا ہی جیسا منفی الف کا تضاد منفی ب سے ہے'۔ گویا اس ابتدائی ساخت میں ایک چیز کے دو پہلو شامل ہیں، اس کا متضاد پہلو، اور اس کا منفی پہلو۔ یعنی معنی کے عمل میں ہم ب کو الف کے الٹ، اور منفی ب کو منفی الف کے الٹ کے طور پر تو دیکھتے ہی ہیں، لیکن اس کے ساتھ منفی الف کو الف کی نفی، اور منفی ب کو ب کی نفی کے طور پر بھی دیکھتے ہیں۔ گریما اس کو یوں ظاہر کرتا ہے:

A : B :: -A : -B

گریماوضاحت کرتا ہے کہ یہ ساختیں اتنی طاقتور اور گہری ہیں کہ 'بیانیہ' کی مختلف شکلوں کو خلق (GENERATE) کرتی ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ انسان بولنے والا جاندار (HOMO LOQUENS) ہے، پس زبان کی بنیادی ساختوں کا بیانیہ کی بنیادی ساختوں میں پایا جانا فطری ہے۔

گریما کا خیال ہے کہ عمل کی تفصیل بدلتی رہتی ہے، کردار بدلتے رہتے ہیں، اظہاری منظرنامہ بدلتا رہتا ہے، جیسے PAROLE بدلتا رہتا ہے، لیکن فکشن کی LANGUE کے اصول بنیادی ہیں، اور ان کا تعین ساختیاتی فکر کی ذمہ داری ہے۔ پروپ سے اتفاق کرتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ فکشن کی گرامر اور اس کے بنیادی اصول محدود ہیں، لیکن بخلاف پروپ کے وہ فکشن کو ایک معنیاتی ساخت کے طور پر دیکھتا ہے جو جملے کی ساخت سے مماثلت رکھتی ہے۔ پروپ نے کرداروں کو عمل کے سات دائروں میں بانٹا تھا۔ سوسیئر اور جیکب سن کے دوطرفہ تضاد کے تصور سے فائدہ اٹھاتے ہوئے گریما کہتا ہے کہ عمل کے ان سات دائروں کو عاملوں (ACTANTS) کے صرف تین جوڑوں میں ظاہر کیا جاسکتا ہے، جو اس طرح ہیں:

SUBJECT/OBJECT	موضوع / معروض
SENDER/RECEIVER	فرستندہ / گیرندہ
HELPER/OPPONENT	مددگار / مخالف

یہ جوڑے تین بنیادی نمونوں (PATTERNS) پر مبنی ہیں جو بیانیہ کی تمام اقسام میں ملتے ہیں:

۱ خواہش، جستجو، یا مقصود (موضوع / معروض)

۲ ترسیل (فرستندہ / گیرندہ)

۳ تعاون، مداخلت (مددگار / مخالف)

اگر ان اصولوں کی روشنی میں سوفوکلیز کے <u>OEDIPUS THE KING</u> کو دیکھیں، تو پروپ کی درجہ بندی کی بہ نسبت کہیں زیادہ گہرا تجزیہ سامنے آتا ہے:

۱ اڈیپس تلاش کرتا ہے لائیوس کے قاتل کی۔ ستم ظریفی یہ کہ وہ خود اپنی تلاش میں ہے (وہ خود موضوع بھی ہے / معروض بھی)

۲ اپولو کی پیشین گوئی اڈیپس کے گناہوں کی پیشین گوئی کرتی ہے۔ ٹریسیس جو کاسٹا، پیغامبر، اور گڈریا، جانتے یا نہ جانتے ہوئے اس کی صداقت کی توثیق

کرتے ہیں۔

۳ ٹرسیس اور جو کاسٹا ایڈیپس کو روکنے کی کوشش کرتے ہیں کہ وہ قاتل کی تلاش نہ کرے۔ پیغامبر اور گڈریا نادانستہ تلاش میں مدد کرتے ہیں۔ ایڈیپس خود پیغام کی صحیح تعبیر میں حائل ہوتا ہے۔

ظاہر ہے کہ گریما نے ان اصولوں کی زمرہ بندی فونیم کے نمونے پر کی ہے جس کی ایک شکل ہم لیوی سٹراس کے یہاں دیکھ چکے ہیں۔ اس اعتبار سے گریما کا فکری رویہ روسی بنیاد گزار پروپ سے زیادہ ساختیاتی ہے کیونکہ گریما اپنی اصول سازی کے لیے اجزا کے مابین 'رشتوں' کو بنیاد بناتا ہے، جبکہ پروپ نے اجزا کی فقط کرداری نوعیت کو پیش نظر رکھا ہے۔ بہرحال چراغ سے چراغ روشن ہوتا ہے، اور یوں فکر کا سلسلہ آگے بڑھتا ہے۔

مزید برآں گریما نے بیانیہ کی تمام ترتیبوں (SEQUENCES) کو ضابطہ بند کرنے کے لیے پروپ کے اکتیس تفاعلی اجزا کو کم کر کے بیس کر دیا، اور پھر ان کو بھی صرف تین نحویوں SYNTAGMS میں منظم کر دیا۔ 'اصولی' (CONTRACTUAL) 'عملی' (PERFORMATIVE) اور 'تداخلی' (DISJUNCTIVE)۔ ان میں سے پہلا زمرہ خاصا دلچسپ ہے جو اصول یا عہد پہ قائم رہنے، وعدہ نبھانے یا اس کو توڑنے کے بارے میں ہے۔ بیانیہ کی مختلف اقسام میں ان میں سے کوئی بھی ساخت پائی جا سکتی ہے:

عہد (یا ممانعت) عہد شکنی (خلاف ورزی)

عہد کی عدم موجودگی (بدنظمی) عہد کا استحکام (نظم و ضبط کا قیام)

ایڈیپس میں پہلی ساخت ملتی ہے۔ وہ پدر کشی (PATRICIDE) اور محرمات کے ساتھ مباشرت (INCEST) کی سماجی ممانعت کی خلاف ورزی کرتا ہے، اور انجام کار سزا کو پہنچتا ہے۔

تودوروف TZVETAN TODOROV کا کام بھی فکشن کی شعریات کے سلسلے میں بیحد اہم ہے۔ وہ پروپ اور گریما سے بھی آگے کی بات کرتا ہے۔ ایک طرح سے تودوروف اگلوں کے خیالات کو اور زیادہ روشن کر کے انھیں ایک نئی نظریاتی شکل عطا کرتا ہے۔ تودوروف نے ۱۹۶۵ء میں روسی ہیئت پسندوں کی تحریروں کا انتخاب فرانسیسی میں پیش کیا تھا جس کا بہت اثر ہوا۔

اس کے بعد اس کی شہرۂ آفاق کتاب GRAMMAIRE DU DECAMERON ۱۹۶۹ء میں شائع ہوئی جس میں اس نے پروپ کے اصولوں کی روشنی میں بوکاکیو کے فکشن کا تجزیہ کیا۔ اس کی دوسری تصانیف میں POETIQUE DE LA PROSE, 1971 خاص اہمیت رکھتی ہے۔ تودوروف کی تمام کتابیں پیرس سے فرانسیسی میں شائع ہوئیں، اور ان کے انگریزی تراجم کا سلسلہ جاری ہے۔ اس وقت کے ساختیاتی نقادوں میں تودوروف بہت اہمیت رکھتا ہے۔

تودوروف نے پروپ کی تحقیقات پر خاصا اضافہ کیا، اور اپنے نظریے کا DECAMERON پر اطلاق کر کے اس کی وضاحتیں بھی کیں۔ اس کا زور فکشن کی گرامر کے تعین پر ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ہر طرح کے فکشن میں تین جہات (ASPECTS) ضروری ہیں۔ (۱) معنیاتی جہت (SEMANTIC) یعنی مواد کی جہت (۲) نحویاتی جہت (SYNTACTICAL) یعنی کہانی کے مختلف اجزا میں ترتیب کی جہت (۳) لفظیاتی جہت (VERBAL) یعنی لفظوں اور ترکیبوں کے خصوصی استعمال کی جہت۔ اس کے بعد وہ زبان کے نحوی اصولوں کے ماڈل کی بنا پر بیانیہ کی ساخت کے تعین کے کام کو آگے بڑھاتا ہے۔ وہ بیانیے کے قلیل ترین (IRREDUCIBLE) جزو کو جس کی مزید تحلیل نہ ہو سکے 'مسئلہ' PROPOSITION کہتا ہے۔ بیانیہ میں کئی 'مسائل' (PROPOSITIONS) مل کر 'ترجیع' (SEQUENCE) قائم کرتے ہیں۔ 'مسائل' یوں ہو سکتے ہیں:

الف بادشاہ ہے

ب الف کی ماں ہے

ج الف کا باپ ہے

الف ب سے شادی کرتا ہے

الف ج کو قتل کرتا ہے

بقول تودوروف یہ وہ 'مسائل' ہیں جن پر اڈیپس متھ کا بیانیہ مبنی ہے۔ الف اڈیپس ہے، ب جوکاسٹا ہے اور ج لیئس ہے۔ پہلی تین شقیں 'موضوعی' ہیں یعنی مبتدا کی شکل میں ہیں، پہلی، چوتھی اور پانچویں میں خبر یہ عنصر ہے۔ تودوروف کا کہنا ہے کہ خبریہ شقیں صفات کے طور پر بھی کام دے سکتی ہیں اور صورتِ حال کو ظاہر کر سکتی ہیں (بادشاہ ہونا، شادی کرنا، قتل کرنا) یا یہ حرکیاتی

طور پر بیانیہ افعال کی حیثیت سے بھی عمل آرا ہو سکتی ہیں۔ بیانیے کے قلیل ترین جز (مسئلہ) کو قائم کرنے کے بعد تودوروف بیانیہ کے ساختیاتی نظام کی دو نسبتاً اوپری سطحوں سے بحث کرتا ہے۔ ایک کو وہ گریما کی طرح 'ترجیع' (SEQUENCE) کہتا ہے، اور دوسری کو 'متن' (TEXT)۔ کئی 'مسائلی' شقیں مجتمع ہو کر 'ترجیع' قائم کرتی ہیں، اور کئی ترجیعیں مل کر 'متن' کی تشکیل کرتی ہیں۔ مثال کے طور پر ذیل کی پانچ 'مسائلی' شقیں ایک صورتِ حال کا احاطہ کرتی ہیں، جس میں خلل واقع ہوتا ہے، اور بالآخر پہلی صورتِ حال پھر قائم ہو جاتی ہے اگرچہ قدرے بدلی ہوئی شکل میں یہ پانچ 'مسائلی' شقیں یوں ہو سکتی ہیں:

توازن 1 (امن)

طاقت 1 (دشمن کا حملہ)

عدم توازن (جنگ)

طاقت 2 (دشمن کی شکست)

توازن 2 (امن نئی شرائط پر)

یہ ایک ترجیع ہوئی۔ ایسی کئی ترجیعات مل کر 'متن' قائم کرتی ہیں۔ بیانیہ میں ترجیعات کسی بھی ترتیب سے مجتمع ہو سکتی ہیں، کہانی کے اندر کہانی (EMBEDDING) داستان در داستان، تمثیل در تمثیل (اردو میں یہ داستانی/قصصی اسلوب کی نمایاں خصوصیت ہے) ترجیعوں میں ارتباط کی اور شکلیں بھی ہیں، مثلاً واقعات کا اضافہ یا باہمی تبادل، یا باہمی ارتباط وغیرہ۔ تودوروف نے بیانیہ کی شعریات کے بارے میں اپنی اصول سازی کا بنیادی مطالعہ DECAMERON پر اپنی کتاب میں کیا ہے جس کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ بیانیہ کی آفاقی گرامر کے تعین کی تودوروف کی کوشش میں سائنسی معروضیت کی پوری شان ہے جسے بالعموم سراہا گیا ہے۔ لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ زیادہ پُراعتمادی بھی ابنارمل ردِعمل پیدا کرتی ہے۔ جیسا کہ آگے چل کر ہم دیکھیں گے پس ساختیات کے متعدد فکری رویے اسی معروضی پُراعتمادی کے ردِعمل میں وجود میں آئے۔

یہ خیال کہ ادبی فن پارہ زبان سے قائم ہوتا ہے، اور زبان ہی پیغام ہے:

'THE MEDIUM IS THE MESSAGE'

بنیادی ساختیاتی نظریہ ہے، اور جیکب سن نے اس کی نظریاتی بنیادوں کو واضح کیا تھا۔ یہ خیال پس رومانوی تصور کی بھی توثیق کرتا ہے کہ فارم اور مواد دراصل ایک ہیں، کیونکہ اس میں یہ تصور جاگزیں ہے کہ فارم ہی مواد ہے۔ اسی خیال کی بنا پر تودوروف نے ایک جگہ یہ نہایت دلچسپ بحث اٹھائی ہے کہ الف لیلیٰ جیسے شاہکار کا بنیادی 'موضوع' دراصل خود 'کہانی کہنے کا عمل' ہے کیونکہ کردار سب انسان (HOMO LOQUENS) یعنی 'بولنے والے جاندار' ہیں، اور ان کے لیے کہانی سنانا زندہ رہنے کی علامت ہے، اور کہانی کے ختم ہو جانے کا مطلب ہے موت۔ یہ مسئلہ صرف الف لیلیٰ کے کرداروں کا نہیں، انسان کا ہے کہ اس کے لئے بیانیہ زندگی ہے اور عدم بیانیہ موت' :

'NARRATION EQUALS LIFE : THE ABSENCE OF NARRATION DEATH' (p.92)

اس نکتے پر مزید خیال آرائی کرتے ہوئے تودوروف کہتا ہے "ہر فن پارہ، ہر ناول، اپنے اجزا کے ذریعے دراصل خود اپنی تخلیق کی کہانی کہتا ہے۔ یا خود اپنی تاریخ بیان کرتا ہے۔ فن پارے کے معنی خود اپنے آپ کو بیان کرنے، خود اپنے آپ کو قائم کرنے، اور خود اپنا اثبات کرانے میں ہیں۔"

(ص ۹۴)

تودوروف اصناف کی تعریف کا سوال بھی اٹھاتا ہے، اس کا کہنا ہے کہ ادبی اصناف کی گرامر اتنی ضروری ہے جتنی بیانیہ کی گرامر۔ ہر تحریر دوسری تحریروں کی روشنی میں لکھی جاتی ہے، اور پہلے سے چلے آرہے اور موجود ادب کے تئیں مصنف کے ردِعمل کو ظاہر کرتی ہے۔ اس حقیقت سے انکار ناممکن ہے کہ ادبی اظہار گویا PAROLE ہے ادب کی LANGUE کے تناظر میں۔ لیکن بمقابلہ دوسری ساختوں کے ادب کی دنیا میں PAROLE یعنی فن پارہ ادب کی LANGUE کو بھی متاثر کرتا ہے۔ ہر ناول ناول کے بنیادی اصول و قوانین (ساخت) کی رو سے تخلیق تو ہوتا ہی ہے، لیکن اپنی صنف کے تصور میں تغیر و تبدل بھی کر سکتا ہے۔ چنانچہ صنف منجمد نہیں، حرکیاتی وجود رکھتی ہے۔ اپنے مقالے:

'THE FANTASTIC IN FICTION' IN TWENTIETH CENTURY STUDIES, VOL 3, May 1970, pp.76-92

یس تودوروف نے اس بارے میں نہایت اہم نکات بیان کیے ہیں :

۱ ادبی متن اس کا امکان رکھتا ہے کہ جس نظام نے اُسے پیدا کیا ہے اور جس کا وہ حصہ ہے، اس کی تشکیلِ نو کردے ۔ فن پارہ تبدیل ہونے کی طاقت رکھتا ہے ۔

۲ ادبی متن زبان کے نظام کو جس کا وہ امین ہے، زیر و زبر بھی کر سکتا ہے، وہ اس میں ترمیم و توسیع کر سکتا ہے ۔ ادبی متن جو قرأت کا مواد ہے، وہ چیز نہیں ہے جو زبان ہے ۔ پس ادب زبان کے اندر وہ چیز ہے جو زبان کی خلقی مابعد الطبیعیات کو تباہ کر سکتی ہے ۔ ادبی بیان کی اصل یہ ہے کہ وہ زبان سے آگے جائے ورنہ پھر ادب کا کیا جواز ہے ۔ ادب ایک مہلک ہتھیار کی طرح ہے جس سے زبان خودکشی کرتی ہے ۔ اصل انگریزی متن (ترجمہ) یوں ہے :

AFTER ALL, WRITING, THE RAW MATERIAL OF READING, IS NOT THE SAME THING AS LANGUAGE. THUS 'LITERATURE IS, INSIDE LANGUAGE, WHAT DESTROYS THE METAPHYSICS INHERENT IN EVERY LANGUAGE. THE ESSENCE OF LITERARY DISCOURSE IS TO GO BEYOND LANGUAGE (IF NOT, IT WOULD HAVE NO raison d'etre): LITERATURE IS LIKE A DEADLY WEAPON WITH WHICH LANGUAGE COMMITS SUICIDE'. (p.91)

ساختیاتی نظریہ سازی میں قرأت کی اہمیت پر زور دینا تودوروف کا سب سے بڑا کارنامہ ہے ۔ وہ ساختیاتی مفکرین میں پہلا شخص ہے جس نے بہ دلیل اس مسئلہ کو اٹھایا اور اس کی نظریاتی گرہیں کھولیں ۔ تودوروف کے یہ خیالات بیج ثابت ہوئے رولاں بارتھ کے لیے جس کے یہاں ادبی تنقید کے عمل میں تحریر اور قرأت کی اہمیت مرکزی نظریے کا درجہ رکھتی ہے (بارتھ کا ذکر آگے آئے گا) ۔

اس باب کے آخر میں ایک اور اہم نظریہ ساز ژیرار ژینت (GERARD GENETTE) کے

کام پر نظر ڈالی جائے گی ژنیت نے بیانیہ کے بارے میں اپنا پیچیدہ مگر محکم نظریہ مارسل پروست کے مطالعے کے تناظر میں پیش کیا۔ روسی ہئیت پسندوں نے کہانی اور پلاٹ کے جس فرق پر زور دیا تھا (ملاحظہ ہو باب سوم) اُس خیال کو آگے بڑھاتے ہوئے ژنیت نے بیانیہ کی تین سطحیں قرار دیں:
'کہانی' (HISTOIRE) 'ڈسکورس' یا 'بیان' (RECIT) اور 'بیانیہ' (NARRATION)

مثلاً اینیڈ II میں اینیس کہانی سنانے والا ہے اور سامعین سے خطاب کر رہا ہے۔ یہ خطاب 'بیانیہ' (NARRATION) ہے، جو کچھ وہ پیش کر رہا ہے وہ ڈسکورس 'بیان' ہے، اور یہ 'بیان' ترجمانی کرتا ہے اُن واقعات کی جن میں وہ خود ایک کردار ہے، یہ 'کہانی' ہے۔ بیانیہ کی یہ تین جہات فعل کے تین صرفی پہلوؤں سے جڑی ہوئی ہیں، یعنی 'فعل' 'صورت' اور 'طورِ فعل' (TENSE, MOOD, VOICE) مثلاً 'صورت' (MOOD) اور 'طورِ فعل' (VOICE) کی مدد سے اُن مسائل کی بخوبی درجہ بندی ہو جاتی ہے جو بیانیہ میں 'نقطۂ نظر' (POINT OF VIEW) کے سوال سے پیدا ہوتے ہیں۔ بالعموم ہم بیان کرنے والے کی آواز اور کردار کے تناظر میں فرق نہیں کر پاتے۔ GREAT EXPECTATIONS میں پِپ اپنے گزرے ہوئے دنوں کا تناظر فراہم کرتا ہے جبکہ وہ اسے بحیثیت ایک راوی کے بعد میں بیان کر رہا ہے۔

ژنیت نے اپنے بحث انگیز مضمون 'FRONTIERS OF NARRATIVE' 1966 میں بیانیہ کے مسائل کا جو جائزہ لیا تھا، اس پر بعد کے آنے والے بہت کم اضافہ کر سکے ہیں۔ ژنیت بیانیہ کے نظریے پر تین دو رُخے تضادات کے ذریعے غور کرتا ہے، اور پہلے سے چلے آ رہے تصورات کے ذیل کے جوڑوں کو چیلنج کرتا ہے۔ اوّل 'بیانیہ' اور 'نقالی' (DIEGESIS/MIMESIS) یہ فرق ارسطو کی بوطیقا میں بھی ملتا ہے، یعنی عام بیانیہ (جب مصنف اپنی آواز میں بطور مصنف بیان کرتا ہے) اور نقالی (جب مصنف کسی کردار کی زبان میں بات کرتا ہے) ژنیت دلچسپ بحث اٹھاتے ہوئے کہتا ہے کہ اس فرق کو منطقی طور پر ثابت کرنا مشکل ہے، کیونکہ مصنف نقالی کرتے ہوئے لاکھ کوشش کرے کہ من وعن وہی لفظ دہرائے جو کسی نے کہے تھے تو ایسا کرنا فکشن میں ناممکن ہے، کیونکہ مصنف کا موضوعی ذہن تو اُس میں شامل ہو ہی جائے گا۔ ژنیت زور دیتا ہے کہ فکشن ڈرِپ پینٹنگ کی طرح نہیں جس میں کینوس پر اصل اشیا بھی لگا دی جاتی ہیں۔

چنانچہ ژنیت یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ قدما کا نظریۂ نقالی (MIMESIS) بیانیہ جمع کرداروں کی تقاریر نہیں تھا، بلکہ بیانیہ اور صرف بیانیہ تھا۔ دوسرا دو رُخا تضاد جسے ژنیت چیلنج کرتا ہے، وہ بیانیہ اور وضاحت (NARRATION/DESCRIPTION) پر مبنی ہے۔ ژنیت کا کہنا ہے کہ یہ پہلے سے طے کر لیا گیا ہے کہ ایک میں فکری پہلو حاوی ہے اور دوسرے میں عملی۔ یعنی 'بیانیہ' میں عمل اور واقعات ہیں اور 'وضاحت' میں کرداروں اور اشیا کا ذکر ہے۔ پہلی نظر میں 'بیانیہ' اصل معلوم ہوتا ہے، کیونکہ عمل اور واقعات کہانی کے ڈرامائی مواد کی بنیاد ہیں۔ اس کے مقابلے میں 'وضاحتی' پہلو اضافی اور آرائشی معلوم ہوتا ہے۔ آدمی میز کی طرف بڑھا اور اس نے چاقو اٹھا لیا، عمل سے بھرپور ہے، اس لیے بیانیہ ہے۔ غرض اس طرح دونوں کا فرق بتا دینے اور ترجیح قائم کر لینے کے بعد ژنیت اس سارے مسئلے پر دوبارہ نظر ڈالتا ہے، اور بتاتا ہے کہ اس ترجیح کو بھی چیلنج کیا جا سکتا ہے۔ وہ کہتا ہے اگر اس جملے پر دوبارہ غور کریں تو معلوم ہوگا کہ اس جملے کے اسم اور فعل صرف 'بیانیہ' نہیں، بلکہ 'وضاحتی' ہیں، مثلاً اگر 'آدمی' کو 'لڑکا'، اور 'میز' کو 'ڈسک' اور 'اٹھا لیا' کو 'لپک لیا' سے بدل دیں تو وضاحت بدل جاتی ہے۔ آخراً وہ بیانیہ اور بیان (NARRATIVE/DISCOURSE) کے جوڑنے سے بحث کرتا ہے کہ ایک میں خالص 'بیان' ہے جس میں کوئی بولتا نہیں، اور دوسرے میں ایسا بیان (ڈسکورس) ہے جس میں ہمیں معلوم ہے کہ کون بول رہا ہے۔ دونوں کے تضاد کی بحث کو قائم کرنے کے بعد ژنیت اس کو بھی مسترد کر دیتا ہے، اور دلیل یہ لاتا ہے کہ کوئی خالص 'بیانیہ' ایسا نہیں ہو سکتا جس میں موضوعی پرتو — (SUBJECTIVE COLOURATION) نہ ہو۔ کوئی 'بیانیہ' کتنا خالص کیوں نہ دکھائی دے، فیصلہ کرنے والے ذہن کی پرچھائیں ضرور در آتی ہے۔ اس اعتبار سے 'بیانیہ' ہمیشہ غیر خالص ہوتا ہے، خواہ 'ڈسکورس' کا عنصر راوی کی آواز کے ذریعے در آئے جیسا کہ فیلڈنگ اور سروینٹیز کے یہاں ہوتا ہے، یا کردار راوی ہو جیسا سٹرن کے یہاں ہے، یا خطوط کے ذریعے 'ڈسکورس' ہو جیسا کہ رچرڈسن کے یہاں ملتا ہے۔ ژنیت کا خیال ہے کہ 'بیانیہ' اپنے 'خالص پن' کو ہیمنگوے کے یہاں زیادہ سے زیادہ پا سکا، لیکن نئے فکشن (NOUVEAU ROMAN) کے آتے آتے 'بیانیہ' مصنف کے اپنے 'ڈسکورس' میں پوری طرح ڈوب گیا۔

'پس ساختیات'، کے ضمن میں ہم دیکھیں گے کہ ژینت نے جس طرح بعض بنیادی تصورات کے تضادات کو پہلے قائم کیا، اور پھر خود ہی اُن کو چیلنج کیا، اور منطقی طور پر بہ دلیل اُن کو مسمار کر دیا، اس فکری رویے نے آگے چل کر ژاک دریدا (JACQUES DERRIDA) کے ایک بالکل نئے اور باغیانہ فلسفے 'ردتشکیل' (DECONSTRUCTION) کے لیے دروازہ کھول دیا۔

پانچواں باب

POETICS IS THE LINGUISTIC STUDY OF THE POETIC FUNCTION IN THE CONTEXT OF VERBAL MESSAGES IN GENERAL AND IN POETRY IN PARTICULAR.

ROMAN JAKOBSON

شعریات اور ساختیات

رومن جیکب سن کا ذکر اس سے پہلے روسی ہیئت پسندوں اور پراگ اسکول کے ضمن میں آچکا ہے۔ رومن جیکب سن کا شمار ساختیاتی شعریات کے بنیاد گزاروں میں کیا جاتا ہے۔ وہ ایسی نادرۂ روزگار شخصیت تھا کہ لسانیات اور ادبیات دونوں میں غیر معمولی استعداد رکھتا تھا، اور اپنی فکر سے اس نے دونوں کو شدید طور پر متاثر کیا۔ وہ شعریات کو لسانیات کی وسیع تر سرگرمیوں کا حصہ سمجھتا تھا۔ اس نے نہ صرف سوسیئر کے لسانی تصورات کا شعریات پر اطلاق کیا، اور ساختیاتی شعریات کی تشکیل کی، بلکہ اپنے بعد آنے والوں کے لیے ساختیاتی شعریات کی نظریاتی بنیادوں کو بھی واضح کر دیا۔

سوسیئر نے زبان کے خصائص بیان کرتے ہوئے کلمے کی افقی جہت (HORIZONTAL ASPECT) اور عمودی جہت (VERTICAL ASPECT) کا ذکر بطور ایک بنیادی تصور کے کیا تھا۔ جیکب سن نے نہ صرف اس تصور کی توثیق اور توسیع کی، بلکہ اس کو ساختیاتی شعریات کے بنیادی اصول کے طور پر استعمال کیا۔ جیکب سن کا کہنا ہے کہ زبان کی افقی جہت اور عمودی جہت صرف کلمے ہی کی سطح پر کارگر نہیں، بلکہ یہ فرق زبان کا بنیادی CUT ہے، اور انسان کی ساری لسانی سرگرمی اس کی رہینِ منت ہے۔ وہ کہتا ہے کہ یہ وہی ثنویت ہے

جو 'لانگ' اور 'پارول' کے تصور میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ زبان کی افقی جہت چونکہ زمانی جہت ہے اور وقت کے تسلسل کا تصور رکھتی ہے، 'لانگ' کی طرح ہے، اور عمودی جہت چونکہ یک زمانی ہے، 'پارول' کی طرح ہے۔ جیکب سن کہتا ہے کہ یہ دو رُخا تضاد (BINARY OPPOSITION) ایک شرر افروز (SPARKING) قوت کی طرح ہے، جو زبان کی ہر ہر سطح یعنی صوتیے، لفظیے، کلمے وغیرہ سب سطحوں پر ملتا ہے، اور زبان کی کُلی عمل آوری میں بنیادی کردار ادا کرتا ہے۔

رومن جیکب سن کا کمال یہ ہے کہ اس نے زبان کے اس بنیادی فرق کا ثبوت انسان کے گویائی حاصل کرنے کے عمل میں اور فتورِ گویائی (APHASIA) کی زد میں آجانے والے بچوں کے عمل میں تلاش کرلیا، یعنی جو بات ساسیئر نے اپنی بصیرت کی بنا پر وجدانی طور پر کہی تھی، رومن جیکب سن نے اپنی تحقیقات کے ذریعے طبیعی سائنسی طور پر اُسے ثابت کردیا۔ یوں ناقابلِ شکست طور پر اس بات کی توثیق ہوگئی کہ ذہنِ انسانی واقعتاً ان دو بنیادی رشتوں کی مدد سے کام کرتا ہے۔ جیکب سن نے بتایا کہ سکات یعنی فتورِ گویائی کا شکار ہونے کے بعد لفظوں کے استعمال کی ان دونوں جہات میں سے ایک کی صلاحیت مفقود ہو جاتی ہے یعنی جو شخص 'انسلاکی نقص' (CONTIGUITY DISORDER) کا شکار ہو جاتا ہے، وہ 'مماثلتی نقص' (SIMILARITY DISORDER) کا شکار نہیں ہوتا۔ یعنی اگر افقی جہت کی صلاحیت مفقود ہو جائے تو عمودی جہت کی صلاحیت باقی رہتی ہے، اور اگر عمودی جہت مفقود ہو جائے تو افقی جہت باقی رہتی ہے۔ یہ بیحد اہم طبیعی دریافت تھی، گویا یہ ثابت ہوگیا کہ ذہنِ انسانی کی لسانی کارکردگی واقعتاً لفظوں کے رشتوں کے اُس بنیادی فرق سے جڑی ہوئی ہے جس کا ذکر سوسئیر نے وجدانی طور پر کیا تھا۔

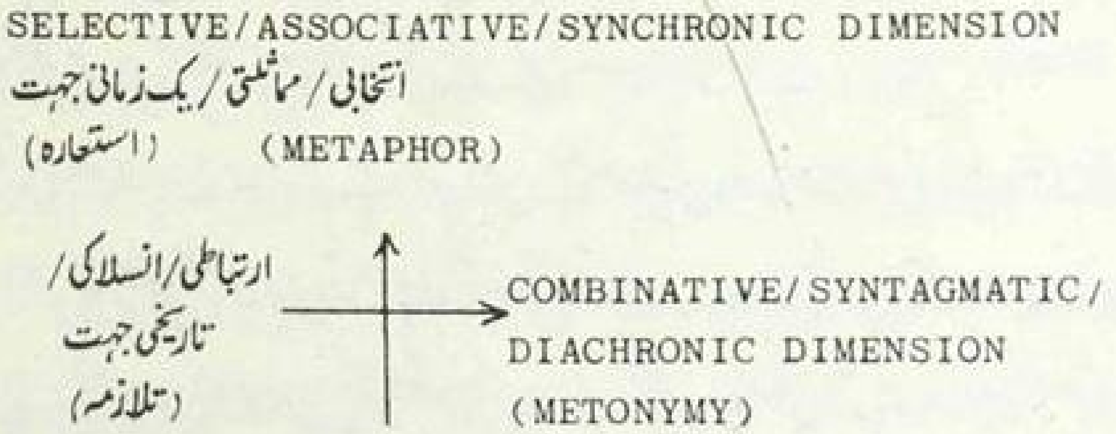
جیکب سن کی اس دریافت سے انسانی ذہن کی لسانی کارکردگی کے بارے میں بیحد اہم معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ مثلاً مماثلتی نقص (SIMILARITY DISORDER) میں زبان کی افقی انسلاکی جہت باقی رہتی ہے، یعنی مریض لفظوں کو ملا سکتا ہے، ان میں ربط پیدا کرسکتا ہے، لیکن چیزوں کے نام نہیں لے سکتا۔ ان کی تعریف کرسکتا ہے۔ لیکن ان کا بدل

نہیں بتا سکتا، یعنی وہ لسانی عمل جو تبادل سے متعلق ہے، اس پر مریض کو قابو نہیں رہتا۔ اسی طرح انسلاکی نقص میں زبان کی عمودی جہت تو باقی رہتی ہے، افقی جہت غائب ہو جاتی ہے۔ یعنی نحوی یادداشت نہیں رہتی جو لفظوں میں ربط پیدا کرتی ہے، اور مریض صرف مماثل الفاظ /متبادل الفاظ بتا سکتا ہے جملہ مکمل نہیں کر سکتا۔ انسلاکی نقص (CONTIGUITY DISORDER) میں مریض مماثل لفظ بول سکتا ہے، مثلاً 'گھر' کہیں تو وہ 'مکان'، 'محل'، 'کمرہ'، 'جھونپڑی'، تو کہہ سکے گا، لیکن جملہ مکمل نہیں کر سکے گا۔ اس کے برعکس مماثلتی نقص (SIMILARITY DISORDER) میں وہ 'گھر' کے بعد 'جل گیا' 'برباد ہوگیا' 'دور ہے' 'اچھا ہے' 'برا ہے' تو کہہ سکے گا، لیکن لفظ کا بدل نہیں دے سکے گا۔ جیکب سن کہتا ہے کہ اور تو اور عام تکلم میں بھی زبان کی اس مخصوص کارکردگی کا اثر ملتا ہے یعنی زبان کے استعمال کا جھکاؤ یا تو زبان کی افقی جہت کی طرف ہوگا یا عمودی جہت کی طرف۔

آگے چل کر جیکب سن نے اس دریافت کی مدد سے ساختیاتی شعریات کی ایک بنیادی جہت کی تشکیل کی، اور بتایا کہ لفظوں کے رشتوں کا یہی فرق شعریات کی کارکردگی بھی متعین کرتا ہے۔ اس کے لیے وہ دو خاص اصطلاحیں استعمال کرتا ہے، METAPHOR اور METONYMY — پہلی اصطلاح کو وہ زبان کی عمودی جہت کی تخلیقی کارکردگی کے لیے اور دوسری کو زبان کی افقی جہت کی تخلیقی کارکردگی کے لیے استعمال کرتا ہے۔ اردو میں METAPHOR کے لیے 'استعارہ' کی اصطلاح موجود ہے۔ اور اس کے مفہوم کی وضاحت میں کوئی دقت نہیں، لیکن METONYMY کا لفظی ترجمہ یوں تو 'مجازِ مرسل' موجود ہے، اور اردو کے بعض ادیبوں اور تنقید لکھنے والوں نے اسی طرح اصطلاح کو استعمال کیا ہے، لیکن یہ لفظی ترجمہ ہے، جیکب سن کا مفہوم اس سے کہیں زیادہ وسیع اور ہمہ گیر ہے، اور کلمے کے کُل عمل کو محیط ہے۔ واضح رہے کہ جیکب سن زبان کی دو مختلف النوع جہتوں یعنی عمودی جہت اور افقی جہت سے شعریات وضع کر رہا ہے، یہ دونوں جہتیں ایک دوسری سے مختلف ہیں اور الگ الگ سمتوں میں کارفرما ہیں، جبکہ اردو میں استعارہ اور مجازِ مرسل دونوں مجاز کی قسمیں ہیں، یعنی اگر علاقہ مشابہت کا ہو تو استعارہ ہے، اور اگر علاقہ تشبیہ کے کوئی اور علاقہ ہو تو مجازِ مرسل ہے۔ مثلاً ہاتھ کا لفظ

قدرت واختیار کے لیے (یہ کام تمھارے ہاتھ میں ہے یعنی قدرت میں ہے) یہاں علاقہ سببیت ہے، یعنی سبب بول کر مسبّب مراد لیا ہے۔ اسی طرح جُز بول کر کُل یا کُل بول کر جز یا ظرف بول کر مظروف یا مظروف بول کر ظرف مراد لیں تو مجاز مرسل ہے، لیکن یہ سب 'تبدّل' کا عمل ہے یعنی ایک لفظ کے بجائے دوسرا لانا، جو استعاراتی عمودی جہت کا عمل ہے، افقی جہت کا نہیں، جہاں لفظ دوسرے لفظ سے اپنے ربط کے باعث اس کے بجائے نہیں بلکہ اس کے علاوہ آتا ہے۔ جیسے گھر کے ساتھ در، دیوار، دریچہ، صحن، وغیرہ۔ یہ 'تبدّل' نہیں، 'ارتباط' ہے جملے کے اندر ربط رکھنے والے الفاظ کا۔ جس طرح استعارہ میں رشتہ مشابہت کا ہے METONYMY میں رشتہ ارتباط کا ہے۔ چونکہ جیکب سن کے تصور میں اس اصطلاح سے مراد لفظ کے دوسرے لفظوں سے جڑنے یا مربوط ہونے سے ہے، یعنی مراد 'ارتباط' کے عمل سے ہے 'تبدّل' کے عمل سے نہیں (جو استعارہ کا عمل ہے) اس لیے اردو میں اس کو 'تلازمہ' کی اصطلاح سے ظاہر کرنا مناسب ہوگا۔

باکس نے جیکب سن کی اس بحث کو اور زبان کی عمودی اور افقی جہت کی شعریاتی کارفرمائی کو ایک نقشے کی مدد سے نہایت خوبی سے ظاہر کیا ہے۔



اس سے صاف ظاہر ہے کہ عمودی جہت جو استعاراتی جہت ہے، یعنی 'تبدّل' کی جہت ہے، مجاز کو یعنی علامت، پیکر، کنایہ، رمز وایما سب کو حاوی ہے، اور اصلاً یک زمانی ہے۔ اس کے برعکس افقی جہت زمانی یعنی تاریخی جہت ہے۔ اور یہ نوعیت کے اعتبار سے 'تلازماتی' یعنی ارتباطی،

اور انسلاکی ہے۔ یہاں عمودی جہت میں لفظ 'انتخابی' بہت اہم ہے یعنی استعاراتی جہت نوعیت کے اعتبار سے 'اختیاری' ہے، جبکہ افقی جہت 'لازمیت' کی جہت ہے۔ عمودی جہت پر لفظ کے انتخاب کے ساتھ ساتھ افقی جہت پر لفظ معنیاتی یا صرفی یا نحوی 'لازمیت' کے رشتے سے وارد ہوتے ہیں۔ شاعری میں 'مرادفیت'، رعایتوں یا نسبتوں کا عمل اسی لسانی کارکردگی سے جڑا ہوا ہے۔

جیکبسن کا کہنا ہے کہ یہ فرق یعنی زبان کی ان دو جہات کی کارفرمائی ادبی تخلیقی سطح پر حد درجہ اہمیت کی حامل ہے، اور ادب کی نوعیت کو متعین کرنے میں بنیادی کردار ادا کرتی ہے۔ ادبی فن پاروں میں متن کی ایک سے دوسری کڑی تک یا تو 'مماثلت' کا رشتہ ہوتا ہے، یا 'تلازمیت' کا یعنی اظہار کی نوعیت یا تو مماثلتی / استعاراتی / علامتی ہوتی ہے یا تلازمیت کی وجہ سے انسلاکی وضاحتی۔ ان بنیادی خصائص کی بنا پر مختلف اسالیب کی اظہاری ترجیحات کا تعین کیا جاسکتا ہے، اور ان کے معنیاتی اور اسلوبیاتی امتیازات کی نشان دہی ممکن ہے۔ مزید ثبوت دیتے ہوئے جیکبسن کہتا ہے کہ لفظ کے استعمال کا یہ فرق تاریخی ادوار، ادبی دبستانوں اور تحریکوں تک میں ملتا ہے، مثال کے طور پر رومانیت (ROMANTICISM) کی تحریک اور علامت پسندی (SYMBOLISM) کی تحریک میں استعاراتی علامتی پیرایہ حاوی ہے۔ اس کے مقابلے میں حقیقت پسندی (REALISM) کے بارے میں پوری طرح معلوم ہے کہ اس کی اظہاری ترجیحات تلازمیت اور انسلاکیت پر مبنی ہیں، اور اس کا ادبی پیرایۂ بیان استعاراتی کے مقابلے پر وضاحتی ہے۔ یوں عمل اور ردّ عمل کا سلسلہ بھی جاری رہتا ہے، یعنی استعاراتی اظہار کے بعد وضاحتی اظہار پر زور ملتا ہے، اور پھر استعاراتی اظہار نمایاں ہونے لگتا ہے۔ حقیقت پسندی کا رجحان رومانیت کے بعد پیدا ہوا، اور جب حقیقت پسندی کو فروغ ہوا تو اس پر علامت پسندی غالب آنے لگی۔ حقیقت نگار فن کاروں کے یہاں خارجی تفصیل اور جزئیات پر جو توجہ ملتی ہے، اس کی وجہ انسلاکیت اور تلازمیت کا یہی میلان ہے۔ یہ بات پوری طرح ثابت ہے کہ رومانیت (ROMANTICISM) کے زمانے میں 'استعاراتی اسلوب' کا بول بالا تھا، جبکہ حقیقت پسندی (REALISM) کی پہچان اس کے نسبتاً وضاحتی 'انسلاکی اسلوب' سے ہوتی ہے۔ یہی معاملہ علامت نگاری (SYMBOLISM) کا ہے۔ علامت نگاری میں ایک بار پھر استعاراتی اسلوب کو بالادستی حاصل ہوگئی۔ ڈیوڈ لاج نے

اپنی کتاب THE MODES OF MODERN WRITING (1977) میں جیکب سن کے ان خیالات کی روشنی میں یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ جدیدیت اور علامت نگاری بنیادی طور پر استعاراتی ہیں، اور غیر جدیدیت کا ادب بالعموم حقیقت پسندانہ اور انسلاکی نوعیت کا ہے۔

جیکب سن ایک اور نکتے کی طرف بھی توجہ دلاتا ہے، وہ یہ کہ تخلیقی زبان اپنا اظہاری قالب تراشنے کے لیے انتخابی محور (استعاراتی جہت) اور ارتباطی محور (انسلاکی جہت) دونوں سے زیادہ سے زیادہ کام لیتی ہے۔ بہ نسبت عام زبان کے یہ عمل تخلیقی زبان کا گویا ٹریڈ مارک ہے۔

جیکب سن وضاحت کرتا ہے 'انسلاکیت کی سطح پر مماثلت کی کارکردگی شاعری کو اس کا علامتی، رمزیہ، کثیر المعنیاتی مزاج دیتی ہے'۔ وہ کہتا ہے 'تکنیکی طور پر دیکھیں تو پھیلاؤ تشبیہہ کی پہچان ہے۔ شاعری میں جب اِنسلاکیت میں مماثلت کا نفوذ ہوتا ہے، تو ارتباطیت قدرے استعاراتی ہو جاتی ہے، اور استعارہ قدرے اِنسلاکی ہو جاتا ہے'۔

('CLOSING STATEMENT : LINGUISTICS AND POETICS' IN THOMAS A. SEBEOK, ED., STYLE IN LANGUAGE, (1960) p.370.)

روسی ہیئت پسندوں کے ضمن میں ہم مُکاروو کی کے اس خیال سے بحث کر آئے ہیں کہ 'زبان کا تخلیقی استعمال فن پارے میں زبان کو 'پیش منظر' میں لے آتا ہے، یعنی اظہاری عمل اپنے آپ کو نمایاں کرتا ہے'، جیکب سن اس پر اضافہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ شاعری کی تخلیقی زبان میں استعاراتی پہلو نمایاں رہتا ہے، نثر کی تخلیقی زبان میں انسلاکی پہلو زیادہ حاوی رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ 'مرادفیت' (EQUIVALENCE) شاعری میں اس قدر اہمیت رکھتی ہے۔ متوازیت بھی مرادفیت کا ایک رُخ ہے۔ ردیف و قوافی، اصوات، اور اوزان و بحور میں تکرار و متوازیت کی جو اہمیت ہے، وہ اسی قبیل سے ہے۔ جیکب سن کے الفاظ ہیں 'مماثلت کا اصول شاعری کی جان ہے، مصرعوں کا برابر ہونا، اوزان و بحور کا مساوی ہونا، دُہرانے کا عمل، ردیف و قافیے کی تکرار، سب اسی رشتے سے بندھے ہوئے ہیں۔ اس کے برعکس نثر بالعموم لفظوں کے اِنسلاک سے اپنا سفر طے کرتی ہے۔ پس شاعری کے لیے استعارہ اور نثر کے لیے اِنسلاکیت محفوظ ترین راہِ عمل ہے'۔

(FUNDAMENTALS OF LANGUAGE, pp.95-6)

یہ بات غور طلب ہے کہ جیکب سن کا 'شعری پن' (POETICALNESS) کا نظریہ صرف شاعری کی زبان کے لیے نہیں ہے، بلکہ نثر کے لیے بھی ہے۔ خاطر نشان رہے کہ 'شعری تفاعل' ہر طرح کی ادبی زبان کی پہچان ہے اور یہ صرف شعرا کی جاگیر نہیں ہے، البتہ ادب کے دوسرے مظاہر کی بہ نسبت شاعری میں زبان کا 'شعری تفاعل' اعلیٰ ترین درجے پر ملتا ہے۔ جیکب سن کہتا ہے کہ شعری زبان یعنی استعاراتی، علامتی یا رمزیہ زبان کے تجزیے کے اصول وضوابط سے تو خاصی بحث کی گئی ہے لیکن نثری زبان کے 'شعری تفاعل' پر اتنی توجہ نہیں کی گئی۔ جیکب سن کا بیان ہے کہ 'حقیقت پسندانہ ادب جو زبان کی تلازماتی / انسلاکی خصوصیت سے جڑا ہوا ہے، اس کے تجزیے کے لیے اصول ابھی وضع نہیں ہوئے، حالانکہ وہی لسانیاتی طریقۂ کار جو شاعری کی زبان کے لیے برتا جاتا ہے، نثر کی زبان کے تجزیے کے لیے بھی برتا جاسکتا ہے':

('CLOSING STATEMENT', Op. cit., p.375)

پس نہ صرف شاعری کی زبان کی شعریات بلکہ نثری اصناف کی زبان کی شعریات کی بھی ضرورت ہے جو ادبی نثر کے ہر طرح کے امتیازات کو پرکھ سکے اور ان میں فرق متعین کرتے ہوئے درجہ بندی کر سکے۔

جیکب سن نے شعریات کو جس طرح ترسیلی عمل سے مربوط کیا ہے، وہ بھی لائق غور ہے۔ جیکب سن نے ترسیلی عمل کو جن چھ عناصر سے عبارت بتایا ہے، اس کا ذکر پہلے باب میں کیا گیا تھا، اس نقشے کو دوبارہ نظر میں رکھنے کی ضرورت ہے:

CONTEXT

ADDRESSER ------ MESSAGE ------ ADDRESSEE

CONTACT

CODE

تناظر

مخاطِب ———— متن ———— مخاطَب

رابطہ

لسانی نظام

یہاں جس چیز پر زور دینے کی ضرورت ہے، وہ یہ ہے کہ فقط 'متن' ہی سے معنی کی تمام تر ترسیل نہیں ہو جاتی، بلکہ معنی کی ترسیل میں 'تناظر'، 'رابطہ'، 'لسانی نظام' اور 'مخاطب' کا بھی عمل دخل رہتا ہے۔ یہ نکتہ خاصا اہم ہے کہ معنی کی ترسیل 'کُلی ترسیلی عمل' سے ہوتی ہے، فقط اس کے ایک جزو یعنی 'متن' سے نہیں، جیسا کہ بالعموم سمجھا جاتا ہے۔ اس کے ثبوت میں جیکبسن یہ کہتا ہے کہ دُنیا کی کئی زبانوں میں ایسے صرفی و نحوی عناصر ہیں جو بذاتہ کوئی معنی نہیں رکھتے، لیکن جب انھیں کسی 'تناظر' میں رکھا جاتا ہے تو وہ بامعنی ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ ادب کی سطح پر ترسیلی عمل کے نقشے میں ہر عنصر کا کچھ نہ کچھ تفاعل ہے۔ شعریات سے بحث کرتے ہوئے اس کو نظر میں رکھنا ضروری ہے۔ جیکبسن نے اپنے بنیادی نقشے کو 'تفاعل' (FUNCTIONS) کے اعتبار سے یوں ترتیب دیا ہے:

REFERENTIAL

EMOTIVE ------ POETIC ------ CONATIVE

PHATIC

METALINGUAL

متعلقہ بہ تناظر

جذباتی ———— شعری ———— عملی

رابطی

لسانی

اس سے ظاہر ہے کہ اگر ترسیل کا جھکاؤ 'تناظر' کی طرف ہے تو حوالہ جاتی REFERENTIAL پہلو حاوی رہے گا، اور بعض اوقات اسی سے 'متن' کی پوری معنویت طے ہو جاتی ہے۔ مثلاً یہ مشہور شعر دیکھیے:

غزالاں تم تو واقف ہو کہو مجنوں کے مرنے کی
دِوانہ مرگیا آخر کو ویرانے پہ کیا گزری

اس شعر کی ساری اہمیت اس کے حوالہ جاتی (REFERENTIAL) عنصر کی وجہ سے ہے،

مثلاً اگر یہ معلوم نہ ہو کہ تاریخ کے کس موڑ پر کس نے کس کے لیے اور کیوں یہ شعر کہا، یعنی اگر یہ معلوم نہ ہو کہ یہ شعر سراج الدولہ کی شہادت کے بارے میں ہے تو یہ غزل کا عام روایتی شعر ہو کر رہ جائے گا، لیکن اس کا تاریخی 'تناظر' معلوم ہونے سے اس کی مروجہ معنویت قائم ہوتی ہے، اور استعاراتی جہت روشن ہو جاتی ہے۔ اسی طرح بعض اوقات ترسیل کا مرکز خود مخاطب کی ذات بھی ہو سکتی ہے، اس سے ترسیل کے 'جذباتی' (EMOTIVE) تفاعل کا زیادہ نمایاں ہو جانا ضروری ہے۔ نیز اگر سامع یا قاری نظر میں ہے اور بر بلا تخاطب ہے، تو ترسیل کا 'عملی' (CONATIVE) پہلو سامنے آئے گا۔ جیکب سن نے 'رابطی' (PHATIC) تفاعل اور 'مافوق لسانی' (METALINGUAL) تفاعل کی مثالیں دے کر اپنی بات کا مزید اثبات کیا ہے۔

ترسیلی عمل اور اس کے 'تفاعل' کی اس تمام بحث سے ظاہر ہے کہ جیکب سن کے نظریے میں سب سے زیادہ زور اس بات پر ہے کہ شعری زبان خود احساس اور خود آگاہ (SELF-CONSCIOUS) ہوتی ہے، علاوہ دو دیگر امور کے شعری زبان کی سب سے زیادہ اور خاص کوشش یہی ہوتی ہے کہ وہ قاری کو اپنی ماہیت کا احساس دلائے، اپنی طرف متوجہ کرے، اپنے صوتی خصائص، مشابہتوں، تکرار، ڈکشن، لہجے، ترکیب سازی وغیرہ کو نمایاں کرے، بہ نسبت اس کے کہ اپنے سے قطع نظر کسی خارجی حقیقت کا احساس دلائے۔ زبان کا شعری استعمال، واضح رہے کہ 'نشان' کے وجود کو نمایاں کرتا ہے۔ نتیجتاً 'معنی نما' اور 'تصورِ معنی' یا نشان اور شے میں جو رشتہ ہے، شعری زبان اسے اجالتی نہیں بلکہ دھندلا دیتی ہے۔ بقول جیکب سن 'شعری زبان نشان اور شے کی ثنویت کو گہرا کرتی ہے' ('CLOSING STATEMENT', op. cit., p.356) شاعری یا فکشن ایسا دریچہ نہیں ہے جس سے کسی 'موضوع' کا شفاف نظارہ کیا جا سکے۔ شاعری کا طور خود حوالگی ہے۔ یہ خود اپنا موضوع ہے۔

یوں جیکب سن اپنے ہیئت پسندانہ ماضی کا کھلا احساس دلاتا ہے، اور فارم اور معنی کو ایک وحدت میں پرو دیتا ہے۔ فن پارہ صرف 'پیغام' کا امانت دار نہیں ہے،

وہ قائم بالذات، خود مکتفی، خود نگر، خود آگاہ اور خود کار جمالیاتی واحدہ ہے، جو اپنے جمالیاتی استناد اور جواز کے لیے کسی خارجی طاقت کا محتاج نہیں۔ مختصراً پیاژے (PIAGET) کے الفاظ میں 'فن پارہ ساخت ہے'۔ غرض جیکب سن کی حیثیت ہیئت پسندوں اور ساختیاتی مفکرین کے درمیان رابطے کے پُل کی سی ہے، لیکن ایک ایسے پل کی جو دونوں کے مابین مضبوط نظریاتی حیثیت رکھتا ہے۔

جیکب سن سے متعلق اس بحث کو ختم کرنے سے پہلے اُس مضمون کا ذکر بھی ضروری ہے جو جیکب سن اور لیوی سٹراس نے 'CHARLES BAUDELAIRE'S LES CHATS' کے نام سے لکھا تھا اور جس کا جواب مائیکل رفاٹیر نے اپنے مضمون :

'DESCRIBING POETIC STRUCTURES: TWO APPROACHES TO BAUDELAIRE'S LES CHATS'

میں دیا تھا، اور یہ بحث اٹھائی تھی کہ ادب کے مطالعے میں لسانیات کا اطلاق کس حد تک ممکن ہے اور اس کی حدود کیا ہیں۔ قطع نظر اس سے کہ رفاٹیر کا 'زیرک قاری' (SUPERREADER) ایک 'عین' ہے اور محض مثالی حیثیت رکھتا ہے، اس مکالمے سے یہ بات واضح ہو گئی کہ لسانیات کا اطلاق خوش فہمیاں پیدا کر سکتا ہے اور ان کا دور کرنا ضروری ہے۔ ساختیات ادب کے مطالعے کا کوئی آسان یا میکانکی نسخہ فراہم نہیں کرتی جو ہر مسئلے کا حل ہو۔ ادب کا بنیادی مسئلہ ادبیت اور جمالیاتی اثر ہے۔ ساختیات شعری ساخت کو بے نقاب کر سکتی ہے، اس نظام کے اصول و قوانین سے پردہ اٹھا سکتی ہے جس نے فن پارہ کو ممکن بنایا ہے، اس کے شعری تفاعل کی ماہیت سے روشناس کرا سکتی ہے، تخلیقی زبان کی کارکردگی اور ذہن انسانی کے شعری زبان کو خلق کرنے کے طور طریقے، نیز خود شعری زبان کے تفاعل اور ایسے تمام مسائل سے آگاہ کر سکتی ہے، لیکن فن پارے کی جمالیاتی قدر و قیمت کا فیصلہ الگ مسئلہ ہے، اور تجزیاتی انہام و تفہیم سے اس کا کیا تعلق ہے۔ سوال یہ ہے کہ قاری یا نقاد یہ فیصلہ کیونکر کرے؟ کیا اس کے پاس اس کی کوئی ٹھوس تجرباتی بنیاد ہو سکتی ہے؟ مائیکل رفاٹیر نے جس 'زیرک قاری' کا تصور دیا ہے، وہ شاید

کوئی اور نہیں رفائیر خود ہے، یعنی اعلیٰ درجے کی ادبی مہارت رکھنے والا تربیت یافتہ روایت آگاہ 'زیرک قاری' جو ادبی ذوق، (یعنی شئے لطیف) اور مذاقِ سلیم کے اوصاف سے متصف ہو، اس کا ادبی ردِعمل (RESPONSE) درجۂ اعتبار کا حامل ہوگا۔ گویا ساختیاتی تجزیے سے ادبی شعریات کا جو منظرنامہ مرتب ہوتا ہے، ادب کی 'لانگ' کے جو اصول و قوانین سامنے آتے ہیں، اس 'لانگ' سے 'پارول' یعنی انفرادی فن پارے کا جو رشتہ قائم ہوتا ہے، اس کے ملفوظی پیکر میں 'شعری تفاعل' کی جو نوعیت ہے، اور ان سب امور سے افہام و تفہیم کا جو دروازہ وا ہوتا ہے اور جو ٹھوس تجزیاتی معروضی بلکہ سائنسی طریقۂ کار ہماری دسترس میں آجاتا ہے، اس کی مدد سے ادبی ذوق رکھنے والے 'زیرک قاری' کا کام آسان ہوجاتا ہے۔ گویا ساختیات ایک تجزیاتی نظریۂ فکر، اور ایک معروضی طریقۂ کار ہے جس سے بہت کچھ حاصل کیا جا سکتا ہے، البتہ اس سے کام لینا اور مناسب کام لینا ادبی مہارت رکھنے والے روایت آگاہ نقاد کا کام ہے - اس بارے میں رابرٹ شولز کا یہ اقتباس دلچسپی سے خالی نہیں :

> WHAT, THEN, HAS STRUCTURALISM TO OFFER US THAT WILL HELP IN THE PRACTICAL CRITICISM OF POETIC TEXTS? I BELIEVE IT HAS MUCH TO OFFER, BUT ONLY IN AN INDIRECT MANNER. IN THE PREPARATION FOR READING A POEM, STRUCTURALISM CAN PLAY A POWERFUL EDUCATIONAL ROLE. PROPERLY DEVELOPED, IT CAN HELP US TO HAVE A CLEAR SENSE OF POETIC DISCOURSE AND ITS RELATIONS TO OTHER FORMS OF DISCOURSE. IT CAN REFINE OUR DESCRIPTIVE TERMINOLOGY AND OUR SENSE OF LINGUISTIC PROCESS. BECAUSE IT AIMS AT DESCRIBING THE WHOLE WORLD OF POETIC POSSIBILITIES, IT CAN PROVIDE US WITH THE BEST FRAMEWORK AVAILABLE TO AID IN THE PERCEPTION OF AN ACTUAL POETIC TEXT. (p.39-40)

جونتھن کلر (JONATHAN CULLER) کا کام اس لحاظ سے قابلِ قدر ہے کہ ادبی

نظریہ سازوں میں اس نے سب سے پہلے فرانسیسی ساختیات کو اینگلو امریکی تنقیدی تناظر کے ساتھ ملا کر پیش کیا۔ جونتھن کلر کی مشہور کتاب :

STRUCTURALIST POETICS: STRUCTURALISM, LINGUISTICS, AND THE STUDY OF LITERATURE (1975)

سب سے پہلے لندن سے شائع ہوئی۔ کلر اس مقدمے کو تسلیم کرتا ہے کہ لسانیات علومِ انسانیہ اور سماجی علوم کے مطالعے کے لیے بہترین ماڈل فراہم کرتی ہے، تاہم وہ ساسئیر کے 'لانگ' اور 'پارول' کے نظریے کے بجائے نوام چومسکی (NOAM CHOMSKY) کے 'اہلیت' ——— COMPETENCE اور 'کارکردگی' (PERFORMANCE) کے نظریے کو اہمیت دیتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ 'اہلیت' کے تصور کی ایک خوبی یہ ہے کہ یہ زبان بولنے والے (SPEAKER) کے تصور سے پیوستہ ہے، کیونکہ چومسکی کے نظریے کی رو سے زبان کے نظام کی گتھی کو کھولنے کا نقطۂ آغاز یہ ہے کہ زبان بولنے والے اپنی زبان کے لسانی نظام کو تحت الشعوری طور پر جذب کر لیتے ہیں۔ اور اسی بنا پر زبان کا لسانی نظام غیر شعوری طور پر اس زبان کے اہلِ زبان کی ذہنی کارکردگی کا حصہ بن جاتا ہے یعنی اُن کی تحت الشعوری 'اہلیت' (COMPETENCE) کا حصہ بن جاتا ہے، جس کی بنا پر وہ صحیح کلمے خلق کر سکتے ہیں، یا صحیح کلموں کو سمجھ سکنے کی 'کارکردگی' (PERFORMANCE) پر قادر ہو سکتے ہیں۔ جونتھن کلر ادبی نظریے کے لیے اس تناظر کی اہمیت پر زور دیتے ہوئے کہتا ہے کہ 'شعریات کا اصل معروض متن نہیں بلکہ اس کا پڑھا جا سکنا یا قابلِ فہم ہونا (INTELLIGIBILITY) ہے'۔ اُس کا کہنا ہے کہ ہمیں معلوم ہونا چاہیے کہ فن پارہ کس طرح سمجھ میں آتا ہے، اُس نہاں علم، اور اُن مضمر روایات کو جن کی مدد سے قارئین اس قابل ہو پاتے ہیں کہ فن پارے سے معنی اخذ کر سکیں، اُن کو ضابطہ بند کرنا ضروری ہے۔ جونتھن کلر کی مساعی کا نقطۂ ارتکاز یہی ہے کہ متن کے بجائے قاری کے عملِ تفہیم پر توجہ صرف کی جائے (دیکھیے کلر کی کتاب کا دوسرا باب ص ۱۱۳ - ۲۳۸)۔ اُس کا اصرار ہے کہ اُن اصولوں کا پتہ چلانا جن کی رُو سے متن تخلیق ہوتا ہے، شاید ممکن نہیں، جبکہ اُن اصولوں کا پتہ چلانا جو متن کی افہام و تفہیم (اور بالواسطہ طور پر تحسین) پر محتوی ہوں، ممکن ہے۔ اگر ہم ابتداً متن کی

تفہیم کی وہ حدود طے کردیں جو تربیت یافتہ ماہر قارئین کو قابلِ قبول ہوں، تو ہم یہ معلوم کر سکتے ہیں کہ متن کی ابہام و تفہیم کن معیاروں اور طریقوں کی مدد سے عمل میں آتی ہے۔ کلر کا کہنا ہے کہ یہ سامنے کی بات ہے کہ جب کوئی متن کسی تربیت یافتہ ماہر قاری کے سامنے آتا ہے تو اسے اندازہ ہوتا ہے کہ اُس کو کیا کرنا ہے، اور اس کی کون سی تعبیر و تصریح قابلِ قبول ہے اور کون سی قابلِ قبول نہیں۔ کسی فن پارے کا مفہوم کیا ہے، اس کو جاننے کے لیے کچھ نہ کچھ اصول تو یقیناً ہوں گے، تبھی تو بعض اوقات قارئین بظاہر ناممکن الفہم متن کو بھی معنی پہنانے کے لیے تیار ہو جاتے ہیں۔ گویا جونتھن کلر متن کی تہ میں جو ساخت کارفرما ہے، اس پر زور نہیں دیتا، بلکہ قاری کے ذریعے متن کی ابہام و تفہیم اور تعبیر و تصریح (INTERPRETATION) کے عمل میں جو نظام مضمر اور کارفرما ہوتا ہے، اس کی ساخت کی دریافت پر زور دیتا ہے۔ اپنے مقدمے کو واضح کرنے کے لیے وہ ایک دلچسپ مثال دیتا ہے:

NIGHT IS GENERALLY MY TIME FOR WALKING;
IT WAS THE BEST OF TIMES, IT WAS THE WORST OF TIMES;
CONCERNING THE EXACT YEAR THERE IS NO NEED TO BE PRECISE.

جونتھن کلر کہتا ہے کہ اس نے اپنے کئی ساتھیوں کو اسے پڑھنے کو دیا۔ لطف کی بات ہے کہ کئی لوگوں نے اس کی تعبیر و تصریح کی سنجیدہ کوشش کی۔ ایک صاحب نے رات، وقت، زمانے اور سال کے تصور میں تقسیم کے رشتے کی طرف توجہ دلائی، دوسرے نے نفسیاتی یا خارجی صورتِ حال کا ذکر کیا، تیسرے نے ہیئتی ڈھانچے کی طرف اشارہ کیا کہ ایک ماضی دو حال کے بیچ واقع ہے۔ چوتھے نے کہا کہ تینوں سطروں میں وقت کے تین تصورات کا ذکر ہے۔ ایک ساتھی نے البتہ اتنی بات پہچان لی کہ دوسری سطر ڈکنس کے A TALE OF TWO CITIES کے ابتدائیے سے ماخوذ ہے، لیکن یہ بھی کہا کہ یہاں یہ اقتباس کے طور پر مختصر نظم میں واقع ہوئی ہے۔ الغرض جتنے منہ اتنی باتیں، کلر کہتا ہے کہ بالآخر مجھے بتانا پڑا کہ صرف دوسری سطر ہی نہیں، باقی سطریں بھی ڈکنس کے ناولوں:

OUR MUTUAL FRIEND اور THE OLD CURIOSITY SHOP

کے ابتدائی حصّوں سے ماخوذ ہیں۔ جونتھن کلر کے نقطۂ نظر سے جو بات اہم ہے وہ یہ نہیں کہ قاری کو بے وقوف بنایا جا سکتا ہے، بلکہ یہ کہ قارئین نے ان سطروں کو پڑھتے ہوئے تعبیر و تصریح کے لیے ایسے طور طریقوں کا استعمال کیا جو بالعموم برتے جاتے ہیں، اور جو قابلِ شناخت ہیں۔ کلر لکھتا ہے کہ البتہ ایک صاحب بہت ہوشیار تھے، انھوں نے کہا کہ کیا یہ سطریں ناولوں سے نہیں ہیں؟

رامن سیلڈن کلر کے اس نظریے پر تنقید کرتے ہوئے کہتا ہے کہ قارئین متن کی تفہیم کے لیے جن داخلی اصولوں کا استعمال کرتے ہیں، کیا واقعی ان کا معروضی تجزیہ کر کے انھیں کلی صحت سے ضابطہ بند کیا جا سکتا ہے۔ جونتھن کلر اس بات کا تو اعتراف کرتا ہے کہ تربیت یافتہ قارئین کے طور طریقے مختلف اصناف کے لیے مختلف اور ادبی ادوار کے لیے مختلف ہو سکتے ہیں، لیکن وہ آئیڈیولوجی کے اثر پر توجہ نہیں کرتا۔ ہم آئے دن دیکھتے ہیں کہ آئیڈیولوجی کے اختلافات قارئین میں نقطۂ نظر کا شدید اختلاف پیدا کرتے ہیں، جس کی وجہ سے بہت سے اصولوں وغیرہ کی کارکردگی طاق پر دھری رہ جاتی ہے۔ غرض ذہنی داخلی اصولوں کے کسی ایسے ضابطے کا تصور شاید ناممکن العمل ہے جو کسی ایک وقت میں کسی متن کی تمام ممکنہ تفاہیم کو حاوی ہو۔ نیز تربیت یافتہ قاری کا وجود بھی ہمیشہ سے محتاجِ تعریف رہا ہے، خواہ کوئی کتنا تربیت یافتہ یا ماہر کیوں نہ ہو! تربیت یافتہ قاری کا تصور سو فی صد معروضی نہیں ہو سکتا، اس میں کچھ نہ کچھ موضوعیت یا مثالیت کا شائبہ ضرور رہتا ہے۔

جونتھن کلر پر یہ اعتراض بھی کیا گیا کہ اس نے ساختیاتی شعریات، وضع کرنے کے لیے چومسکی کے نظریۂ اہلیت پر اس حد تک تکیہ کیا کہ فرد کی لسانیاتی وجدانی اہلیت کے ماڈل کو فی نفسہ انفرادی موضوع کی جگہ دے دی اور اُسے معنی و تخلیقیت کا مبدا و منبع بنا دیا۔ ادبی اہلیت کا مفروضہ خیالی قاری کو قبل تجرباتی اہمیت دے کر اسے 'حَکَم' بنا دیتا ہے، یعنی اُسے وہ مرکزیت عطا کرتا ہے، جو ادب کی تخلیقی شان اور اس کے تنوّع کے خلاف ہے۔ اپنا دفاع کرتے ہوئے کلر لکھتا ہے کہ وہ تمام لوگ جو ادب کی جامع شعریات کی مخالفت کرتے ہیں وہ ہمیشہ ادب کے تنوّع اور اس کی یکتائی (UNIQUENESS) کی آڑ لیتے ہیں، یعنی کوئی بھی سائنس یا علم تخلیقی جینیس کے تمام ذہنی امکانات کا احاطہ نہیں کر سکتی۔ دوسرے کے دور کے

رولاں بارتھ کا بھی یہی موقف ہے (بارتھ کا ذکر آگے آئے گا) کہ ہر متن اپنا ماڈل یعنی اپنا نظام آپ ہے۔ لیکن کلر کا کہنا ہے کہ ادب کی کوئی بھی افہام و تفہیم اُن پنہاں اور مضمر اصولوں اور روایتوں کے بغیر نہیں ہو سکتی جن کے باعث قرأت کے عمل میں کسی بھی متن سے معنی اخذ کیے جاتے ہیں۔ یہ نظام جو دوسرے لفظوں میں شعریات کا نظام ہے، ادب کی تفہیم کے عمل میں جاری و ساری رہتا ہے، اور مضمر ہے۔ ایک متن سے متعدد معنی اخذ کیے جا سکتے ہیں، اس حقیقت سے شعریات کا مقدمہ نہ صرف یہ کہ رد نہیں ہوتا، بلکہ ثابت ہو جاتا ہے کہ قرأت کا عمل 'ادبی اہلیت' کے بغیر ممکن نہیں اور 'ادبی اہلیت' مضمر نظام پر مبنی ہوتی ہے۔ کلر کہتا ہے کہ کسی بھی متن کے 'کوئی' بھی ناقابلِ قبول معنی تبھی ممکن ہیں جب دوسرے تمام معنی جن کا تصور کیا جا سکتا ہے، قابلِ قبول نہ ہوں۔ معنی کا قابلِ قبول ہونا یا نہ ہونا کسی نہ کسی نظام ہی کی رو سے طے پا سکتا ہے، خواہ یہ نظام ہماری نگاہوں سے کتنا ہی پوشیدہ کیوں نہ ہو، لیکن متن کی قرأت اور معنیاتی عمل میں اس کا کارفرما رہنا ثابت ہے۔ ایسا نہ ہو تو کوئی بھی معنی ممکن ہی نہیں ہو سکتے۔

پس ساختیات کی جانب

ساختیات ادب کے مطالعے میں تجزیاتی معروضیت کا وعدہ کرتی ہے۔ اس معروضیت کی کچھ قیمت بھی چکانا پڑتی ہے، وہ یہ کہ 'پارول' یعنی خاص ادبی اظہار کو 'لانگ' یعنی ادبی اظہار کے کُلی نظام کے تابع کر کے ساختیات فن پاروں کی انفرادی خصوصیات کو ثانوی حیثیت دیتی ہے۔ نہ صرف فن پاروں کو بلکہ مصنف کو بھی ساختیات قوسین میں الگ رکھ دیتی ہے، کیونکہ اس کی جستجو کا اصل مقصود مصنف یا فن پارہ نہیں، بلکہ وہ نظام ہے جس کی رو سے فن پارہ خلق ہوا ہے۔ ساختیات کا اصل دعویٰ ادبی سرگرمی کے اس نظام کو دریافت کرنے کی سعی کرنا ہے جس کی رو سے ادب بطور ادب کے پڑھا جاتا ہے۔ رومانیت کی رو سے مصنف کی شخصیت فن پارے پر مقدم ہے، فن پارہ مصنف کے تجربے سے وجود میں آتا ہے، مصنف فن پارے کا خالق ہے، وغیرہ۔ اس کے برعکس ساختیات کی رو سے ادبی اظہار (WIRITING) سے پہلے زبان ہے، چنانچہ اس اعتبار سے ہر ادبی اظہار (متن) پہلے سے لکھے ہوئے

(ALREADY WRITTEN) نظام کی روسے تشکیل پاتا ہے:

'EVERY TEXT IS MADE UP OF THE ALREADY WRITTEN'

اس سسٹم (نظام) کو الگ کرنے کے لیے ماہرینِ ساختیات عملاً تاریخ کو بھی الگ کر دیتے ہیں، کیونکہ جو ساختیں دریافت کی جاتی ہیں وہ یا تو آفاقی ہیں، اور اسی لیے زمانے سے ماورا — (TIMELESS) ہیں، یا وہ خود مختارانہ اجزا ہیں خود کفیل نظام کے۔ تاریخی سوالات بالعموم تبدیلی یا انحراف سے متعلق ہوتے ہیں، لیکن ساختیات کو ان کو الگ کر دینا پڑتا ہے تاکہ تخلیقی کارکردگی کے داخلی حرکیاتی نظام کو دریافت کیا جا سکے۔ چنانچہ ماہرینِ ساختیات کو ایسے موضوعات میں کوئی دلچسپی نہیں کہ ناول یا افسانے کا ارتقا کیسے ہوا، یا جاگیرداری عہد سے نشاۃ الثانیہ تک ادبی اصناف میں کیا کیا تبدیلیاں واقع ہوئیں وغیرہ۔ یہ ادبی تاریخ کے سوال ہیں، اور اسی سطح پر طے ہونا چاہییں۔ ساختیات کے ماہرین یہ جاننے کے خواہش مند ہیں کہ فکشن کی بنیادی ساختیں کیا ہیں یا کسی عہد کی جمالیات یا شعری یا نثری 'ادبیت' یا 'شعریت' کے وہ اصول کیا ہیں جو فن پاروں میں مضمر ہیں اور ادب میں کارگر رہتے ہیں۔

اس میں کوئی کلام نہیں کہ ساختیات نے 'نئی تنقید' 'دبستانِ لیوس کی تنقید' اور ایسے تمام تنقیدی دبستانوں کے لیے ایک چیلنج پیدا کر دیا ہے۔ ان سب دبستانوں میں زبان کے بارے میں یہ عام مفروضہ ملتا ہے کہ زبان کوئی ایسی شے ہے جس کے ذریعے حقیقت کا ادراک کیا جا سکتا ہے۔ زبان کے بارے میں ہمیشہ یہی سوچا گیا کہ زبان یا تو مصنف کے ذہن کی جھلک ہے، یا یہ خارجی دنیا کی جھلک ہے جو مصنف کے ذہن میں اُبھرتی ہے۔ گویا مصنف کی زبان اس کی شخصیت کا حصہ قرار دی گئی اور ادب کو 'اظہارِ ذات' کہا گیا۔ تاہم جیسا کہ معلوم ہے بقول سوسیئر زبان مصنف سے پہلے وجود رکھتی ہے۔ گویا کہ اصلاً لفظ تھا اور لفظ سے متن پیدا ہوا:

'IN THE BEGINNING WAS THE WORD, AND THE WORD CREATED THE TEXT'

بجائے یہ کہنے کے کہ زبان حقیقت کی ترجمانی کرتی ہے، ساختیاتی فکر اس پر زور دیتی ہے کہ 'زبان کی ساخت حقیقت کو پیدا کرتی ہے':

'THE STRUCTURE OF LANGUAGE PRODUCES REALITY'

یہ گویا ادب کے لسانی رازوں کو جاننے کی کوشش ہے۔ دوسرے لفظوں میں معنی کا سرچشمہ مصنف کا تجربہ نہیں، بلکہ وہ اصول وضوابط ہیں جن کے تحت زبان عمل آرا ہوتی ہے۔ یعنی معنی فرد کے تابع نہیں، بلکہ اُس لسانی نظام کے تابع ہیں، خود فرد جس کا تابع ہے۔

اوپر کی بحث سے واضح ہے کہ ساختیات ایک سائنسی سعی ہے ان اصول وضوابط اور رموز کو دریافت کرنے اور منضبط کرنے کی جو تمام سماجی اور ثقافتی ظواہر کے پس پشت کارفرما رہتے ہیں۔ ارضیات اور آثاریات کا سامنے کا اصول ہے کہ جو کچھ ہم سطحِ زمین پر دیکھتے ہیں، وہ محض جھلک ہے نظروں سے نہاں تاریخی آثار کی، اور جب تک پرتوں کو ہٹایا نہ جائے، اور تہہ تک پہنچا نہ جائے، یہ پتہ نہیں چلایا جاسکتا کہ جو کچھ نظروں کے سامنے ہے، اس کی اصل حقیقت کیا ہے۔ یہ نکتہ اکثر اٹھایا جاتا ہے کہ اس اعتبار سے تو تمام سائنس ساختیاتی ہے۔ مثلاً ہم روز سورج کا طلوع وغروب دیکھتے ہیں، لیکن اجرامِ فلکی کی گردش کا راز ہمیں سائنس ہی بتاتی ہے، اور اصل حقیقت کا علم ہمیں سائنس ہی سے ہوتا ہے۔

اب تک کے مباحث میں عمداً ہم نے ساختیات کے اس حصے سے سروکار رکھا جس کو بالعموم 'کلاسیکی ساختیات' کہا جاتا ہے۔ جیسا کہ وضاحت کی گئی، اس طرزِ فکر کے مؤید یقین رکھتے ہیں کہ خاص طرح کے لسانی رشتے اور اصول تمام لسانی مظاہر کی تہہ میں کارفرما رہتے ہیں، اور انفرادی اظہارات ان داخلی ساختوں سے اسی طرح نمو پذیر ہوتے ہیں جس طرح زمین کا منظرنامہ زیرِ زمین ارضیاتی پرتوں اور ان کے خصائص سے نمو پاتا ہے۔ ساخت ایک مرکز، ایک ماخذ، یا منبع کی طرح ہے، اور یہ دوسرے تمام مراکز یا ماخذ مثلاً فرد یا تاریخ کی جگہ لے لیتی ہے۔ بہرحال اس سے پہلے زیست کے بیانیے سے متعلق نظریات سے بحث کے دوران ہم دیکھ چکے ہیں کہ بیانیہ میں زمروں کے تضادات کا کوئی بھی سلسلہ معنی درمعنی کے ایک ایسے 'کھیل' کو پیدا کرتا ہے جس میں ایک معنیاتی جہت دوسری کو رد کرتی ہے، اور یوں معنی کی پہلے سے طے شدہ یعنی مقررہ یا متعین ساختیت (STRUCTURATION) دشوار ہو جاتی ہے۔ مثال کے طور پر منظرکاری/بیانیہ (DESCRIPTION/NARRATION)

کی ترجیحی اہمیت پر غور کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ 'بیانیہ' اصل ہے اور 'منظر کاری' ثانوی کیونکہ منظر کاری تو بیان میں امدادی ہوتی ہے، بیان کرنے والا اتفاقاً منظر کاری بھی کر دیتا ہے، وغیرہ۔ تاہم بیانیہ کی ترجیحی نوعیت طے ہو جانے کے بعد اگر اس فیصلے پر از سرِ نو غور کریں کہ جو نتیجہ ہم نے اخذ کیا ہے، کیا وہ واقعی صحیح ہے، تو جیسے جیسے ہم غور کرتے جائیں گے اور گہرائی میں جائیں گے، پہلا نتیجہ الٹنا شروع ہو جائے گا اس لیے کہ 'منظر کاری' تو بہر حال حاوی چیز ہے کیونکہ کوئی بیانیہ 'منظر کاری' کے بغیر ممکن ہی نہیں۔ یوں ہم نے اُس ساخت کو جس کا 'مرکز' بیانیہ تھا، رد یا بے دخل (UNDO) کرنا شروع کر دیا۔ ساختیت کے عین قلب میں معنی کی 'رد تشکیل' کی یہ فلسفیانہ کاوش اُن فکری رویوں کی خاص پہچان ہے جو 'پس ساختیات' (POST-STRUCTURALISM) کے نام سے جانے جاتے ہیں۔

مصادر کتاب - ۱

پہلا باب

1. BELSEY, CATHERINE, CRITICAL PRACTICE (METHUEN, LONDON AND NEW YORK, 1980).* ے

2. CULLER, JONATHAN, STRUCTURALIST POETICS : STRUCTURALISM, LINGUISTICS AND THE STUDY OF LITERATURE (ROUTLEDGE & KEGAN PAUL, LONDON 1975), PP., 3-31.*

3. DUTTON, RICHARD, AN INTRODUCTION TO LITERARY CRITICISM (LONGMAN, YORK PRESS, HARLOW, ESSEX, 1984), PP. 68-79.

4. HAWKES, TERENCE, STRUCTURALISM AND SEMIOTICS (METHUEN, LONDON 1977), PP. 151-60.*

5. JAKOBSON, ROMAN, 'LINGUISTICS AND POETICS', IN STYLE IN LANGUAGE. ED., T. SEBEOK (MIT PRESS, CAMBRIDGE, MASS., 1960), PP. 350-77.*

6. JAKOBSON, ROMAN, (WITH M. HALLE), FUNDAMENTALS OF LANGUAGE(MOUTON, THE HAGUE AND PARIS) 1975.*

7. LEVI-STRAUSS, CLAUDE, STRUCTURAL ANTHROPOLOGY, TRANS. C. JACOBSON AND B.G. SCHOEPF (ALLEN LANE, LONDON 1968), CHAPS 2 AND 11.*

8. MACKSEY, RICHARD AND DONATO, EUGENIO, ED., THE STRUCTURALIST CONTROVERSY (THE JOHNS HOPKINS UNIVERSITY PRESS, BALTIMORE AND NEW YORK 1970).

9. DE SAUSSURE, FERDINAND, COURSE IN GENERAL LINGUISTICS, TRANS. W.BASKIN (FONTANA/COLLINS, LONDON 1974).*

10. SCHOLES, ROBERT, STRUCTURALISM IN LITERATURE: AN INTRODUCTION (YALE UNIVERSITY PRESS, NEW HAVEN AND LONDON 1974), PP., 1-40.*

11. SELDEN, RAMAN, CONTEMPORARY LITERARY THEORY (THE HARVESTER PRESS, SUSSEX 1985), PP.52-105.*

12. STURROCK, JOHN, STRUCTURALISM AND SINCE: FROM LEVI-STRAUSS TO DERRIDA, ED., (OXFORD UNIVERSITY PRESS, OXFORD AND NEW YORK 1979), PP. 1-18.*

ے ستارے کے نشان سے مراد ہے وہ ماخذ جس سے بطور خاص استفادہ کیا گیا ہے

تیسرا باب

1. BENNETT, TONY, FORMALISM AND MARXISM(LONDON: METHUEN, 1979).*

2. ERLICH, VICTOR, RUSSIAN FORMALISM : HISTORY-DOCTRINE (THE HAGUE: 1955, REVISED EDN. 1965).

3. ERLICH, VICTOR, 'RUSSIAN FORMALISM' JOURNAL OF THE HISTORY OF IDEAS, OCTOBER-DECEMBER 1973, VOL. 34, NO.4, pp. 627-38.

4. GARVIN, PAUL L. (ED. AND TRANS.), A PRAGUE SCHOOL READER ON AESTHETICS, LITERARY STRUCTURE AND STYLE (WASHINGTON DC : GEORGETOWN UNIVERSITY PRESS, 1964). CONTAINS MUKAROVSKY'S 'STANDARD LANGUAGE AND POETIC LANGUAGE'.

5. HARTMAN, GEOFFREY, BEYOND FORMALISM, NEW HAVEN AND LONDON : YALE UNIVERSITY PRESS, 1970).

6. JAMESON, FREDRIC, THE PRISON-HOUSE OF LANGUAGE: A CRITICAL ACCOUNT OF STRUCTURALISM AND RUSSIAN FORMALISM (PRINCETON AND LONDON : PRINCETON UNIVERSITY PRESS, 1972).

7. JAMESON, FREDRIC, MARXISM AND FORM (PRINCETON AND LONDON : PRINCETON UNIVERSITY PRESS, 1971).

8. LEMON, LEE T. AND REIS, MARION J.(EDS.,AND TRANS.), RUSSIAN FORMALIST CRITICISM : FOUR ESSAYS (LINCOLN: UNIVERSITY OF NEBRASKA PRESS, 1965)*.

9. MATEJKA, LADISLAV AND POMORSKA, KRYSTYNA (EDS.), READINGS IN RUSSIAN POETICS : FORMALIST AND STRUCTURALIST VIEWS (CAMBRIDGE, MASS : M.I.T. PRESS, 1971).

10. SCHOLES, ROBERT, STRUCTURALISM IN LITERATURE (NEW HAVEN AND LONDON : YALE UNIVERSITY PRESS, 1976). SECTION ON 'RUSSIAN FORMALISM' PP. 74-91.*

11. SELDEN, RAMAN, CONTEMPORARY LITERARY THEORY (SUSSEX : HARVESTER PRESS, 1985). SECTION ON 'RUSSIAN FORMALISM' PP. 6-21.*

چوتھا باب

1. PROPP, VLADIMIR, THE MORPHOLOGY OF THE FOLKTALE(TEXAS UNIVERSITY PRESS,AUSTIN AND LONDON, 1968).*

2. LEVI-STRAUSS, CLAUDE, STRUCTURAL ANTHROPOLOGY, TRANS. C.JACOBSON AND B.G. SCHOEPF (ALLEN LANE, LONDON,1968).*

3. FRYE, NORTHROP, ANATOMY OF CRITICISM (PRINCETON: PRINCETON UNIVERSITY PRESS 1957). *

4. GREIMAS, A.J., SEMANTIQUE STRUCTURALE (PARIS: LAROUSEE, 1966).

5. TODOROV, TZVETAN, GRAMMAIRE DU DECAMERON (THE HAGUE: MOUTON, 1969).

6. TODOROV, TZVETAN, POETIQUE DE LA PROSE, PARIS: SEUIL, 1971).

7. TODOROV, TZVETAN, THE FANTASTIC: A STRUCTURAL APPROACH TO A LITERARY GENRE, TRANS. R.HOWARD, CORNELL UNIVERSITY PRESS, ITHACA, 1975).

8. TODOROV, TZVETAN, INTRODUCTION TO POETICS, TRANS. R. HOWARD (THE HARVESTER PRESS, BRIGHTON, 1981).*

9. GENETTE, GERARD, NARRATIVE DISCOURSE (BLACKWELL, OXFORD, 1980). *

10. GENETTE, GERARD, FIGURES OF LITERARY DISCOURSE, TRANS. A. SHERIDAN (BLACKWELL, OXFORD, 1982).

11. BELSEY, CATHERINE, CRITICAL PRACTICE, (METHUEN, LONDON, 1980).*

12. HAWKES, TERENCE, STRUCTURALISM AND SEMIOTICS (METHUEN, LONDON, 1986). *

13. SCHOLES, ROBERT,STRUCTURALISM IN LITERATURE (NEW HAVEN AND LONDON, YALE UNIVERSITY PRESS, 1976). *

14. SELDEN, RAMAN, CONTEMPORARY LITERARY THEORY (SUSSEX, HARVESTER PRESS, 1985). *

پانچواں باب

1. JAKOBSON, ROMAN, 'LINGUISTICS AND POETICS', IN STYLE IN LANGUAGE, ED. T.SEBEOK (MIT PRESS, CAMBRIDGE, MASS, 1960), pp.350-77. *

2. JAKOBSON, ROMAN,(WITH M.HALLE), FUNDAMENTALS OF LANGUAGE(MOUTON, THE HAGUE AND PARIS,1975).*

3. LODGE, DAVID, THE MODES OF MODERN WRITING: METAPHOR, METONYMY, AND THE TYPOLOGY OF MODERN LITERATURE (ARNOLD, LONDON 1977).*

4. CULLER, JONATHAN, STRUCTURALIST POETICS: STRUCTURALISM, LINGUISTICS AND THE STUDY OF LITERATURE (ROUTLEDGE & KEGAN PAUL, LONDON, 1975). *

5. HAWKES, TERENCE, STRUCTURALISM AND SEMIOTICS (METHUEN, LONDON, 1977).*

6. SCHOLES, ROBERT, STRUCTURALISM IN LITERATURE: AN INTRODUCTION (YALE UNIVERSITY PRESS, NEW HAVEN AND LONDON, 1974).*

7. SELDEN, RAMAN, CONTEMPORARY LITERARY THEORY (SUSSEX: HARVESTER PRESS, 1985).*

کتاب - ۲
پس ساختیات

THE SUBJECT WHILE READING A TEXT IS ALSO READ BY IT.

LACAN

THE NOTION OF INTERPRETATION IMPLIES A CONFLICT OF INTERPRETATIONS. NO INTERPRETATION IS EVER FINAL.

PAUL RICOEUR

CRITICISM IS A METAPHOR FOR THE ACT OF READING, AND THIS ACT IS ITSELF INEXHAUSTIBLE.

PAUL DE MAN

LINGUISTICS MAY HAVE BEEN A SEMINAL FORCE, BUT WHAT IS REAPED OFTEN BEARS LITTLE RESEMBLANCE TO WHAT WAS SOWN.

JONATHAN CULLER

POST-STRUCTURALISM LEADS TO A REVOLUTIONARY POLITICS BECAUSE IN DENYING THE READER'S PLEASURE, IT OPENS THE READER'S DESIRE.

EASTHOPE

پہلا باب

IT IS LANGUAGE WHICH SPEAKS, NOT THE AUTHOR.

MALLARME

رولاں بارتھ

پس ساختیات کا پیش رو

فرانس کے ساختیاتی مفکروں اور ادبی نقادوں میں رولاں بارتھ (ROLAND BARTHES) سب سے زیادہ دلچسپ، نکتہ رس اور بے باک نظریہ ساز تھا۔ وہ ایک سیماب وش باغیانہ طبیعت کا مالک تھا۔ زبان و ادب، اور ثقافت کے بارے میں روایتی تصورات کی بُت شکنی اس کی سرشت کا حصّہ تھی، اور اس میں وہ ایسی لذت محسوس کرتا تھا جو اکثر اوقات تخلیق کی اعلیٰ ترین حدوں کو چھو لیتی ہے۔ اپنے ادبی سفر میں اس نے کئی قلابازیاں کھائیں، لیکن اس کی فکر میں بنیادی حیثیت ' متن کی کثیر المعنیت ' کو حاصل رہی۔ وہ معنی کی وحدت اور ہر طرح کی وحدت کے خلاف تھا۔ وہ ادب کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ' ادب اشیاء و عوامل کی معنی خیزی (SIGNIFICATION) کا پیغام ہے۔ محض معنی کا نہیں '

SIGNIFICATION سے بارتھ کی مراد وہ عمل ہے جو طرح طرح کے معنی پیدا کرتا ہے۔ فقط متعینہ معنی نہیں۔ بارتھ کا کہنا ہے کہ ایک ادیب کا سب سے بڑا جرم یہ ہے کہ وہ یہ کہہ کر قاری کو گمراہ کرے کہ زبان کوئی صاف ستھرا یا شفاف میڈیم ہے جس کے ذریعے وہ سچائی یا حقیقت کو جوں کا توں بیان کر سکتا ہے۔ ایک حساس اور ذمہ دار ادیب زبان کی صنعت گری

کے کھیل کو سمجھتا ہے، اور اس کی بازی کھیلتا ہے۔ بارتھ بورژوا ذہن اور اس کے طور طریقوں کے سخت خلاف تھا۔ اس کا کہنا ہے کہ بورژوا آئیڈیولوجی اس مجرمانہ فعل میں گرفتار ہے کہ قرأت کوئی معصوم فطری عمل ہے، اور زبان کے آرپار دیکھا جا سکتا ہے۔ وہ اصرار کرتا ہے کہ 'معنی نما' (SIGNIFIER) کو 'تصورِ معنی' (SIGNIFIED) کا سنجیدہ ساجھی دار سمجھنا چاہیے۔ تاکہ اس کی مدد سے تحریر سے بے روک ٹوک معنی پیدا ہوں۔ آواں گارد ادیبوں کا شیوہ یہی ہے کہ وہ زبان کے لاشعور کو اظہار کی سطح پر عمل آرا ہونے دیتے ہیں، تاکہ 'معنی نما' آزادانہ معنی کا چراغاں کر سکیں۔ پہلے سے طے شدہ یا متعینہ معنی کی سنسرشپ ایک طرح کا جبر ہے کیونکہ اس سے متن متقید ہو جاتا ہے، اور معنی محدود ہو کر بے جان اور فرسودہ ہو جاتا ہے۔

رولاں بارتھ فرانس کے ساختیاتی ادبی نقادوں میں سب سے زیادہ اہمیت اس لیے رکھتا ہے کہ موجودہ عہد میں ادب کے بارے میں کسی مفکر نے اتنی بحثیں نہیں اٹھائیں جتنی رولاں بارتھ نے۔ ساختیات کے حوالے سے نئے نئے نکات پیدا کرنے میں وہ اپنا جواب نہیں رکھتا۔ وہ خود بھی سوچتا ہے، اور سوچنے پر مجبور بھی کرتا ہے۔ وہ چونکاتا بھی ہے اور صدمہ بھی پہنچاتا ہے لیکن اس کی بات لطف و صداقت اور بصیرت سے خالی نہیں ہوتی۔ اس کو پڑھنے کا مطلب ہے ادب کے بارے میں زیادہ ذہانت سے سوچنا، اور ادب سے لطف اندوز ہونے کے لیے پہلے سے زیادہ حساس ہونا۔ اس کی ذات سے فرانس میں خلاقانہ ادبی تنقید کا احیا ہوا ہے، اور ادبی تنقید میں بحیثیت ایک ضابطۂ علم کے تنوع بھی پیدا ہوا ہے۔ بارتھ نے تنقید کو دلچسپ بھی بنایا ہے، اور پہلے سے زیادہ فلسفیانہ بھی۔

رولاں بارتھ ساختیاتی لسانیات کی گہری بصیرت رکھتا تھا۔ لیکن اس نے ساختیاتی فکر یا ادبی تنقید میں کسی نئے دبستان کی بنیاد نہیں ڈالی۔ وہ ایسا کرنا بھی نہیں چاہتا تھا۔ وہ کسی بھی دبستان سے وابستگی کے رسکے سے خلاف تھا۔ اس کا حال ان نظریہ سازوں کا سا نہیں ہوا جو زیادہ تر قوت اپنے نظریے کے دفاع میں صرف کر دیتے ہیں۔ اس کے برعکس رولاں بارتھ کا ذہن وسیع تر دلچسپیوں کی آماجگاہ ہے، اور عجیب و غریب حرکیت کا حامل ہے۔ بارتھ نے کئی موضوعات پر لکھا، اور جس موضوع پر

بھی قلم اُٹھایا، اپنی جودتِ طبع اور جولانیِ فکر سے نئی نئی جہات روشن کردیں۔ اس نے اپنی ایک دلچسپ سوانح بھی لکھی ہے :

ROLAND BARTHES BY ROLAND BARTHES (1975)

جس میں سوانح کی صنف کو غیر اصل اور جعلی قرار دیتے ہوئے خود اپنا خاکہ اڑایا ہے۔ پانچویں اور چھٹی دہائی کے بعض مفکرین کی شہرت پسندی کے ردعمل میں ہر طرح کے لیبل کو مسترد کرتے ہوئے بارتھ خود اپنے بارے میں لکھتا ہے : ' وہ اپنے کسی بھی امیج کو برداشت نہیں کرسکتا، اس لیے کچھ بھی کہلانا پسند نہیں کرتا۔ اپنے فکری رویّوں کی رو سے وہ بنیادی طور پر ساختیاتی مفکر تھا، لیکن کسی گروہ میں شامل ہونے یا توجہ کا مرکز بننے سے اسے شدید نفرت تھی، اس لیے وہ ہر لیبل کو رد کرتا تھا۔ (پیدائش ۱۹۱۵ء — انتقال ۱۹۸۰ء)۔

ابتدائی دور

رولاں بارتھ اپنے ابتدائی برسوں میں ژاں پال سارتر سے بیحد متاثر تھا، اور یہ اثر کافی مدت تک رہا۔ کیونکہ رولاں بارتھ بھی اس مغربی فلسفے کا شدت سے مخالف تھا، جس کے رد میں 'وجودیت' پیدا ہوئی تھی۔ 'لازمیت' (ESSENTIALISM) کے مقابلے میں وجودیت نے انسان کی اس بنیادی آزادی پر زور دیا تھا جو ہر تبدیلی کی بنیاد ہے۔ بارتھ بھی سارتر کی طرح لازمیت اور جبریت کے خلاف ہر طرح کی بغاوت بلکہ نراجیت (انارکی) تک کا قائل تھا۔ سارتر کی طرح وہ بھی 'لازمیت' کو بورژوازی کا نشان سمجھتا تھا، اور پوری قوت سے اس کو رد کرتا تھا جیسا کہ اس کی ایک ابتدائی بحث انگیز تصنیف MYTHOLOGIES (1957) سے ظاہر ہے۔

لازمیت اور بورژوازی کی مخالفت میں بارتھ ایک اعتبار سے سارتر سے بھی آگے نکل گیا، کیونکہ سارتر وحدت اور سالمیت (INTEGRITY) کا منکر نہیں تھا، لیکن بارتھ اپنی دھن میں بورژوازی سالمیت کے خلاف شکست و ریخت کے فلسفے کی حمایت تک سے گریز نہیں کرتا تھا۔ اس کا کہنا تھا انسان کی وحدت ایک طرح کا واہمہ ہے، اگر غور سے

دیکھا جائے تو ہم میں سے ہر ایک دراصل 'کئی' ہے۔ وہ وحدت کا سرے سے قائل ہی نہیں تھا، خدا کا بھی نہیں، ہر وہ چیز جو غیر مسلسل اور غیر واحد ہے، بارتھ اس کی حمایت کرتا تھا۔ اس کا کہنا ہے کہ سوانح اسی لیے ادب نہیں کہ وحدت پیدا کرنے کی کوشش میں وہ جعل کا نمونہ پیش کرتی ہے اور غیر اصل ہے۔

رولاں بارتھ ہر اس چیز کا حامی تھا جو کثیر اور 'مرکز گریز' (CENTRIFUGAL) ہو اور ہر اس چیز کا مخالف تھا جو مائل بہ 'مرکز' (CENTRIPETAL) یا واحد ہو۔ اس فلسفیانہ سرکشی کے لیے وہ ہر خطرہ مول لینے اور کسی بھی انتہا تک جانے کے لیے تیار رہتا تھا۔ وہ ہر اس چیز کی نفی کرتا تھا جسے اس کے عہد کی بورژوازی نے دانشِ حاضر کے طور پر قبول کر رکھا تھا؛ بارتھ کا مرغوب ترین اظہاری حربہ 'قول محال' ہے۔ DOXA یعنی اشیا و صورتِ حال کا تسلیم شدہ تصور جسے اکثریت قبول کرتی ہو، اسے بارتھ اپنا سب سے بڑا دشمن سمجھتا تھا۔ وہ DOXA کو تباہ کر سکا یا نہیں، لیکن اس نے اس کا احساس دلا دیا کہ حقیقت کا وہ تصور جسے بالعموم لوگ صحیح سمجھتے ہیں، حقیقت کے ممکنہ تصورات میں سے محض ایک ہوتا ہے۔

جس طرح ثقافت میں DOXA ہوتا ہے، ادب میں بھی DOXA ہوتا ہے جس کو رد کرنا ضروری ہے۔ چنانچہ ادب کے مقلدانہ تصور پر بھی رولاں بارتھ نے کاری ضرب لگائی۔ مدرسانہ تنقید اور مکتبی تنقید پر اس نے بار بار حملے کیے۔ اگرچہ بعد میں وہ 'کالج دی فرانس' میں پڑھانے لگا تھا، لیکن اس نے مرتے دم تک اپنی آزادی کو برقرار رکھا، اور کوئی پابندی قبول نہیں کی۔

ECOLE PRATIQUE DES HAUTES ETUDES IN PARIS

سے جزوی وابستگی کی وجہ سے اُسے ہمیشہ اتنی آزادی رہی کہ بلا کسی روک ٹوک کے وہ اپنے خیالات کو آزادانہ پیش کر سکے۔ اُسے ادبی نظریات پر چار خاص اعتراض تھے: اوّل یہ کہ ادبی تنقید میں غالب رجحان غیر تاریخیت کا ہے، کیونکہ عام خیال یہ ہے کہ متن کی ہیئتی اور اخلاقی اقدار دائمی ہیں۔ بارتھ کبھی کمیونسٹ نہیں رہا، لیکن ادب کی تاریخیت کے بارے میں اس کا نظریہ مارکسی نہ سہی تو نو مارکسی ضرور ہے۔ اس نے اپنے عہد کی ادبی تاریخوں

کو ناموں اور سنین کا بے جان پشتارہ قرار دیا، جن میں بقول اس کے ادب اور سماج کے معنی خیز جدلیاتی رشتے کی روح مفقود ہے۔ اس نے اپنی اولین کتاب:

WRITING DEGREE ZERO (1953)

میں دکھانے کی کوشش کی کہ مارکسی نقطۂ نظر سے فرانسیسی ادب کی تاریخ کس طرح لکھی جا سکتی ہے۔ یہ کتاب دلچسپ ضرور تھی لیکن کامیاب نہیں ہوئی، اس لیے کہ جو بڑا مقصد رولاں بارتھ کے پیش نظر تھا، وہ اس سے کہیں وسیع پیمانے پر تفصیلی مطالعے کا متقاضی تھا۔ بہرحال اس کتاب کے نتیجے کے طور پر بارتھ پیرس کے بائیں بازو کے ادبی حلقوں میں بحث کا موضوع بن گیا۔

مکتبی یک سطحی تنقید پر اس کا دوسرا اعتراض یہ تھا کہ مکتبی تنقید کا نفسیات کا شعور مجرمانہ حد تک معصومانہ ہے۔ سوانحی معلومات کی مدد سے متن کو سمجھنا اس کے نزدیک ناقابلِ معافی جرم تھا (حالانکہ اب تک بہت سے ملکوں میں اس کا چلن ہے) اس کے نزدیک ادبی متن کے عناصر کو صرف ان داخلی رشتوں کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے جو وہ متن کے دوسرے عناصر سے رکھتے ہیں۔ یہ نکتہ ساختیاتی فکر کا بنیادی پتھر ہے۔ اس کا کہنا تھا کہ نفسیاتی عوامل کا سادہ لوحانہ اطلاق یوں بھی گمراہ کن ہے کیونکہ اکثر و بیشتر متن میں کوئی شدید جذبہ، خواہش یا مایوسی ذاتی زندگی کا عکس نہیں، کئی طرح کی کشاکش اور محرومیوں کا بدل ہوتی ہے۔

بارتھ کا تیسرا اعتراض اور بھی شدید نوعیت کا تھا، یعنی مکتبی تنقید متن کے صرف متعینہ طے شدہ معنی کو صحیح سمجھتی ہے اور نہایت ڈھٹائی سے اس پر اصرار کرتی ہے۔ متعینہ معنی تو صرف لغوی معنی ہو سکتے ہیں، اور ادب میں اکثر و بیشتر وہ بیہودگی کی حد تک غلط ہوتے ہیں۔ مکتبی نقادوں کے بارے میں بارتھ نے لکھا ہے کہ ان کا ذہن چھوٹا اور نظر محدود ہوتی ہے، وہ ادعائیت کا شکار ہیں، اور ادب میں اکثریت کے علم بردار ہیں! اس لیے ادب کے لطف و نشاط میں شرکت کے لیے ان کی آمریت کو تہس نہس کرنا ضروری ہے۔ ادب فی نفسہٖ ابہام سے لبریز ہے اور ایک ہی فارم میں کئی معنی ساتھ ساتھ عمل آرا ہو سکتے ہیں۔ (یہاں

تک پہنچتے ہوئے بارتھ کا ساختیاتی فکری رویہ واضح ہونے لگتا ہے، یہ اوّلین کتاب WRITING DEGREE ZERO سے واضح انحراف ہے)۔

روایتی اور مکتبی نقادوں پر بارتھ کا چوتھا اعتراض یہ تھا کہ آئیڈیولوجی کے تئیں ان کا ذہن صاف نہیں۔ وہ ان اقدار کا بھی اقرار نہیں کرتے جن کا اطلاق وہ ادب پر کرتے ہیں، نہ ہی وہ ان اقدار کے منطقی نتائج کی ذمہ داری قبول کرتے ہیں۔ ان کی بدعقیدگی مکمل ہے۔ اس رویے کو رد کرنے کے لیے بارتھ نے مارکسزم کی اصطلاح MYSTIFICATION 'ابلہ فریبیت' استعمال کی ہے۔ مارکسزم کی رُو سے 'ابلہ فریبیت' (MYSTIFICATION) ایک گھناؤنی سازشی نوعیت کی طاقت ہے جو تاریخی یا ثقافتی مظاہر کی اصلیت کو ظاہر نہیں ہونے دیتی۔ اس کا جواب 'ردابلہ فریبیت' (DE-MYSTIFICATION) کے سوا اور کچھ نہیں۔

بارتھ کے پہلے اور چوتھے اعتراض سے صاف ظاہر ہے کہ اپنے شروع کے دور میں بارتھ خاصا سیاسی ادیب تھا۔ بورژوازی کی شدید مخالفت، روایتی اور مکتبی فکر کے خلاف اعلانِ جنگ، اور ذہن و شعور کی شدید آزادی اس کی تحریروں کا امتیازی نشان ہے، لیکن رفتہ رفتہ اس کی سیاسی لے کم ہوتی گئی، اور ادبی لگن نمایاں ہونے لگی۔ وہ ایک ریڈیکل دانش ور ضرور تھا، لیکن اس اعتبار سے انقلابی نہیں تھا کہ سرّیت مخالف DEMYSTIFIER ہونے کے باوصف وہ سماج کے سیاسی سے زیادہ ثقافتی پہلو میں دلچسپی رکھتا تھا۔ وہ ثقافتی استحصال اور سماج کے منجمد فکری رویوں کے خلاف تھا۔ غرضیکہ وہ تشدد کا نہیں، دانش کی نئی روشنی کی نشاط انگیزیوں کا نقیب تھا۔

رولاں بارتھ کی ایک اور اہم کتاب:

THE PLEASURE OF THE TEXT (1973)

ہے جس میں اس نے متن کی قرأت سے حاصل ہونے والے حظ و انبساط اور بالخصوص نشاط انگیزی کی کیفیت کو بطور ایک اصول کے پیش کیا ہے۔ بارتھ کا کہنا ہے کہ ادیب، متن اور قاری کا رشتہ اپنی نشاط کے اعتبار سے شہوانی (EROTIC) نوعیت رکھتا ہے۔ قرأت

کے دَوران 'جسم' 'جسم' سے بات کرتا ہے۔ ('جسم سے بارتھ ذہن کی لاشعوری کارکردگی مراد لیتا ہے) 'جسم' جو اَدب کا کھرا اور سچا حصّہ ہے، وہ قاری کی دسترس میں آجاتا ہے، اور لطف ونشاط کے لیے گہرا ربطِ باہمی ضروری ہے۔ متن (یعنی اعلیٰ فن پارے) کے تئیں قاری کے ردِعمل کے لیے بارتھ دو اصطلاحیں استعمال کرتا ہے PLAISIR(PLEASURE) — اور JOUISSANCE (ENJOYMENT)، یعنی 'نشاط' اور 'لذت'۔ بارتھ کے انگریزی مترجم نے لکھا ہے کہ JOUISSANCE کے فرانسیسی مفہوم میں جنسی لذت کا اشارہ ہے، اور بارتھ کی مراد اسی سے ہے۔ اصل متن اور اس کی سچی قرأت کا منتہا یہی کیفیت ہے۔ یعنی حظ وانبساط کی آخری حد، ڈوب جانے کی کیفیت، انضمام کامل، خودسپردگی، گم شدگی، یا تحیر ہی تحیر۔ بارتھ کہتا ہے کہ لطف ونشاط اور لذت کی اس کیفیت کا بیان ممکن ہی نہیں۔ 'نشاط' کا بیان شاید ممکن ہو، لیکن 'لذت' کا صرف احساس کیا جا سکتا ہے اور بس۔ لگتا ہے وجود کی آخری حد تک کسی شے نے جھنجھوڑ کر رکھ دیا، کچھ لے لیا، کچھ دے دیا، یعنی تاریخی، ثقافتی، اور نفسیاتی بنیادیں ہل گئیں، ذائقے، قدریں، یادیں بدل گئیں، یا زندگی کی روزمرہ یکسانیت میں ہلچل پیدا ہو گئی۔ اور سب سے بڑھ کر یہ کہ گویا زبان سے ہمارے سابقے میں کچھ تناتنی، کچھ بحران (CRISIS) پیدا ہو گیا، یا کوئی زلزلہ آ گیا۔

بارتھ قاری کو متن کی معنی خیزی کے عمل میں، جیسا کہ اوپر اشارہ کیا گیا، آزادانہ شرکت کی پرجوش اور نشاط انگیز دعوت دیتا ہے۔ اعلیٰ فن پارے کو پڑھنے سے جو حظ وانبساط اور لطف ونشاط حاصل ہوتا ہے، اس کو یوں ظاہر کیا گیا ہے:

خوشی
PLEASURE

'BLISS'
لذت (مہا آنند)

'PLEASURE'
لطف ونشاط

یعنی قرأت کے عمل کی 'خوشی' میں 'لطف ونشاط' اور 'لذت' دونوں کیفیتیں شریک ہیں۔

بقول بارتھ جب بھی ہم کسی سامنے کے صریحی معنی سے آگے بڑھتے ہیں تو گونج پیدا ہوتی ہے، کوئی حوالہ کوئی نسبت، کوئی تلازمہ، کوئی رمز و اشارہ، کوئی کنایہ، کوئی معنی در معنی، یا معنی در معنی کی کوئی دھندلی پرچھائیں، غرضیکہ متن کی سطح دار سیدھی سادی معصومیت ٹوٹتی ہے، اور سطروں کے بیچ میں جو کچھ ہے، وہ بھی بولنے لگتا ہے۔ بارتھ کا کہنا ہے کہ اس مقام پر گویا بخیہ اُدھڑنے لگتا ہے، اور لباس کے چاک سے بدن جھانکنے لگتا ہے۔ THE PLEASURE OF THE TEXT کا مشہور جملہ ہے:

'IS NOT THE BODY'S MOST EROTIC ZONE THERE WHERE THE GARMENT LEAVES GAPS?

یعنی 'کیا بدن کا وہ حصّہ زیادہ جاذبِ نظر نہیں ہوتا جہاں ملبوس اُسے ذرا سا کھُلا چھوڑ دیتا ہے'۔ غرضیکہ یہ مقام شہوانی نشاط کا مرکز بن جاتا ہے۔ متن میں جب بھی اظہاری پیکر روشِ عام سے ہٹ کر 'اچھوتی زبان' سے ملتا ہے، تو بین السطور روشن ہو جاتا ہے، اور ذہن ایک ناقابلِ بیان 'لذت' سے ہم کنار ہوتا ہے۔

ضروری نہیں یہ ہر قاری کا تجربہ ہو، لیکن بارتھ کو تو بورژوازی کی ثقہ روایتوں اور سماجی رکھ رکھاؤ پر ضرب لگانا ہی ہے۔ اس کے تصورات اور تحریروں سے بحث کرتے ہوئے یہ پیشِ نظر رہنا چاہیے کہ اس کا نمایاں وصف بُت شکنی، مسلمات کو مسمار کرنا، اور طبقۂ اشرافیہ کی مقلدانہ کھوکھلی اقدار کو بے نقاب کرنے کے جوش و ولولے سے سرشار ہونا ہے۔

دُوسرا دَور

رولاں بارتھ کی وہ تصنیف جو اس کے ادبی سفر میں ایک موڑ کا درجہ رکھتی ہے، یا جس میں اس کے پس ساختیاتی فکری رویے کے واضح عناصر ملتے ہیں، وہ S/Z ہے جو ۱۹۷۰ء میں شائع ہوئی۔ اس سے بارتھ کی شہرت فرانس سے باہر دوسرے ممالک کے ادبی حلقوں میں بھی پھیل گئی اور اس کو انتہائی تازہ کار اور فکر انگیز ادبی نقاد کے طور پر جانا جانے لگا۔ S/Z میں بارتھ نے بالزک کے نسبتاً غیر معروف ناولٹ (SARRASINE) کو موضوع بنا کر ادبی تجزیے اور متن کی قرأت کا نیا بصیرت افروز نظریہ پیش کیا۔ بالزک کا

انتخاب بارتھ نے سوچ سمجھ کر کیا، کیونکہ بالزک کو بالعموم پکّا اور بنیادی نوعیت کا حقیقت نگار (ARCHETYPAL REALIST) سمجھا جاتا ہے۔ اس تجزیے سے بارتھ کا مقصد یہ ثابت کرنا تھا کہ بڑے سے بڑا حقیقت نگار بھی جس کے بارے میں بالعموم یہ طے ہو کہ وہ بطور کھرے حقیقت نگار کے حقیقت کی 'فطری' ترجمانی کرتا ہے، وہ بھی اپنی حقیقت نگاری کے لیے ذہنی تحرک روایتی فطری زندگی سے نہیں، بلکہ آرٹ سے حاصل کرتا ہے۔ بالزک کا ناولٹ تیس صفحے سے زیادہ کا نہیں، اس پر بارتھ نے دو سو صفحوں کی کتاب لکھی۔ شاعری جو ایجاز و اختصار کی زبان ہے، اس پر تو خوب خوب لکھا جاتا ہے، لیکن فکشن کی تنقید میں بارتھ نے ایک مثال قائم کی۔ بارتھ زبان کے اجزا کو منتشر کرنے، پھر ان میں ربط پیدا کرنے، اور متناقضانہ (PARADOXICAL) نکات اٹھانے میں یکتا ہے۔ اس اعتبار سے S/Z پس ساختیاتی دور کے بارتھ کی سب سے نمائندہ اور متاثر کن تصنیف ہے۔

S/Z کے آغاز میں بارتھ فکشن کے ان نقّادوں پر تنقید کرتا ہے جو دنیا بھر کی کہانیوں کو ایک داخلی ساخت کے تحت لا کر دیکھتے ہیں۔ بارتھ کا کہنا ہے کہ ایسے نقّاد ساخت کو کھولنے کی ناکام کوشش کرتے ہیں، کیونکہ دراصل ہر فن پارہ مختلف ہوتا ہے۔ افتراق فن پارے کے بے مثل ہونے میں نہیں، بلکہ اکثر فن پارے کی متنیت (TEXTUALITY) کا حصہ ہوتا ہے۔ ہر فن پارہ پہلے سے لکھے ہوئے (ALREADY WRITTEN) ادب کے لامحدود (INFINITE) موّاج سمندر سے اپنا نیا رشتہ استوار کرتا ہے۔ بعض فن پارے متن کو آزادانہ پڑھنے کی حوصلہ شکنی کرتے ہیں، اور صرف خاص معنوں اور حوالوں پر اصرار کرتے ہیں۔ ایک حقیقت پسند ناول ایک طرح کا 'بند متن' (CLOSED TEXT) پیش کرتا ہے۔ بعض دوسری طرح کے فن پارے قاری کو نہ صرف نئے معنی اخذ کرنے کی اجازت دیتے ہیں، بلکہ ایسا کرنے میں اس کی حوصلہ افزائی کرتے ہیں۔ 'بند متن' پر حملہ کرتے ہوئے بارتھ کہتا ہے کہ اس کے حامی قاری کو متن کا 'صارف' (CONSUMER) سمجھتے ہیں، جبکہ متن اور قاری کا رشتہ محض صارف کا نہیں، بلکہ معنی پیدا کرنے والے (PRODUCER) کا ہے۔ پہلی طرح کے متن کو بارتھ محض پڑھا جانے والا (LISIBLE : READERLY) اور دوسری طرح کے متن کو لکھا جانے والا

یعنی تخلیق کیا جانے والا (SCRIPTIBLE : WRITERLY) کہتا ہے۔ پہلی طرح کا متن محض پڑھنے کے لیے ہے، جبکہ دوسری طرح کا متن گویا لکھنے کا جواز پیش کرتا ہے۔ یہ تخلیق کا حق ادا کرتا ہے اور حظ وانبساط کا در وا کرتا ہے، گویا دوسری طرح کا متن ایک آدرش متن ہے۔ اس مثالی متن میں 'معنی نما' کہکشاں کی طرح وارد ہوتے ہیں، اور معنی کی نئی کائنات اُبھرتی ہے۔ اس کا کوئی مقررہ باب نہیں، اس میں کئی دروازوں سے داخل ہو سکتے ہیں، کوئی آمر یہ حکم نہیں لگا سکتا کہ صرف یہی دروازہ خاص دروازہ ہے، متن جن کوڈ (رموز) سے کام لیتا ہے وہ تا حدِ نظر پھیل جاتے ہیں۔

یہ کوڈ کیا ہیں۔ یہ ساختیاتی معنیاتی نظام کے کوڈ نہیں۔ بارتھ کا کہنا ہے کہ جو بھی نظریاتی نظام ہم استعمال کریں، مثلاً مارکسی، ہیئتی، نفسیاتی، ساختیاتی وہ متن سے اپنی لامحدود آوازیں پیدا کرے گا۔ بارتھ کا دعویٰ ہے کہ قاری جب مختلف نقطۂ نظر سے مطالعہ کرتا ہے تو مختلف معنی پیدا ہوتے ہیں، اور معنی کی نام نہاد وحدت فنا ہو جاتی ہے، یعنی معنی کی وحدت ایک متھ ہے۔ بارتھ بالزک کے سارازین کو ۵۶۱ قرأتی اجزا (LEXIAS) میں تقسیم کرتا ہے، ان میں سے بعض اجزا ایک جملے سے زیادہ کے نہیں ہیں۔ اس کے بعد وہ ان کو باری باری پانچ کوڈ کی چھلنی (GRID) سے گزارتا ہے۔ یہ پانچ کوڈ ہیں:

HERMENEUTIC	تفہیمیاتی
SEMIC	معنیاتی
SYMBOLIC	علامتی
PROAIRETIC	عملی
CULTURAL	ثقافتی

پہلا یعنی 'تفہیمیاتی'، کوڈ اس بنیادی معمے سے متعلق ہے کہ تحریر کے آغاز میں سوال اُٹھتا ہے کہ یہ کیا ہے؟ یہ کون ہے؟ کیا ہو رہا ہے؟ قتل کس نے کیا؟ ہیرو کا مقصد کیسے پورا ہوگا؟ وغیرہ سارازین میں معمہ LA ZAMBINELLA کی ذات کے بارے میں ہے۔ اس سے پیشتر کہ یہ سوال حل ہو کہ وہ کون ہے (دراصل وہ ایک خصی کیا ہوا مرد یعنی خوجہ ہے جو کہانی میں

عورت کے لباس میں ہے) ناولٹ میں ایک کے بعد ایک ایسا موڑ آتا ہے، کہ اصلیت تک پہنچنے میں برابر تاخیر ہوتی چلی جاتی ہے۔ دوسرا کوڈ معنیاتی ہے۔ یہ کرداروں یا بیان کے مرادی معنی سے متعلق ہے۔ لازمبی نیلا کا ابتدائی احوال مختلف اجزائے معنی کو بروئے کار لاتا ہے، مثلاً اس کی مشکوک نسوانیت، اس کی مبینہ دولت یا بھوت پریت کا واہمہ۔ تیسرا کوڈ علامتی ہے جو معنی کے قطبینی فرق اور انٹی تھیسس کو سامنے لاتا ہے جن سے بقول بارتھ کثیر المعنیاتی فضا پیدا ہوتی ہے، اور چیزیں پلٹ جاتی ہیں۔ اس سے جنسی اور نفسیاتی رشتوں کے وہ نمونے سامنے آتے ہیں جن میں کردار داخل ہوتے ہیں، مثلاً سارازین سے تعارف ہوتا ہے تو اس کو باپ اور بیٹے کے علامتی رشتے میں پیش کیا جاتا ہے ('وہ ایک وکیل کا اکلوتا بیٹا تھا') ماں کے ذکر کی عدم موجودگی معنی خیز ہے (ماں کا کہیں ذکر نہیں آتا) اور جب بیٹا مصوّر بننے کا ارادہ ظاہر کرتا ہے تو باپ نہ صرف اتفاق نہیں کرتا، بلکہ مخالفت کرتا ہے۔ علامتی کوڈ کا تفاعل اس وقت بڑھ جاتا ہے جب نرم دل مجسمہ تراش BOUCHARDON ماں کی کمی کو پورا کرتا ہے اور باپ اور بیٹے میں مصالحت کراتا ہے۔ چوتھا کوڈ عمل کا کوڈ ہے۔ اس کے ذریعے بارتھ عمل اور رویوں کی منطق کو نمایاں کرتا ہے۔ یہ سلسلہ LEXIAS پچانوے سے ایک سو ایک تک چلتا ہے۔ راوی کی سہیلی بوڑھے خوجے کو چھو لیتی ہے، اور اس کے ٹھنڈا پسینہ چھوٹ جاتا ہے۔ انکشاف ہونے پر کھلبلی مچ جاتی ہے۔ عزیز و اقارب مارے گھبراہٹ کے دوڑتے بھاگتے ہیں، اور لازمبی نیلا مارے ڈر کے ساتھ والے کمرے میں جاکر صوفے پر گر جاتی ہے۔ پانچواں اور آخری کوڈ ثقافتی کوڈ ہے جو ان تمام حوالوں کا احاطہ کرتا ہے جو معلومات میں اضافہ کرتے ہیں (مثلاً جسمانی، طبی، نفسیاتی، ادبی، وغیرہ) یہ سوال اکثر اٹھایا گیا ہے کہ بارتھ نے اس تجزیے کے لیے ایک حقیقت پسندانہ متن کا انتخاب کیوں کیا۔ دراصل متن کے اجزا کو کامیابی کے ساتھ پارہ پارہ کرنے، ان کے معنی کو منتشر کرنے اور پھر کوڈ کے ذریعے سلسلہ در سلسلہ دکھانے سے بارتھ کا مقصد ایک حقیقت پسندانہ متن کی کلاسیکی وحدت کو تہس نہس کرنا تھا تاکہ حقیقت پسندی کی حدود کو برہنہ کیا جاسکے۔ حقیقت پسندانہ متن سے حقیقت کی

جس فطری اور متن وعین ترجمانی کی توقع کی جاتی ہے، بارتھ کا معنی در معنی کا ابہام اس توقع کو نیست ونابود کر دیتا ہے۔ خصی کرنے کی تھیم، جنسی رول کا خلط ملط، سرمایہ داروں کے ذرائعِ دولت کی پُراسراریت، ہر شئے پنہاں اور غیر نمائندہ معنی کی کھوج کی دعوت دیتی ہے۔ بارتھ کی مسلمات کو پلیٹ دینے کی شدید خواہش، آزادہ روی اور مزاج کی کثیر المعنیت کو اور کیا چاہیے تھا۔ لگتا ہے کہ بعد کی پس ساختیات کے بہت سے مضمر عناصر گویا اس حقیقت پسندانہ متن میں پنہاں تھے۔ بارتھ کی باریک بیں قرأت اور جودتِ طبع نے ان کو بے نقاب کر دیا۔

رولاں بارتھ کے پہلے دَور میں سیمیالوجی (نشانیات) پر زور تھا، دوسرے دور میں وہ سیمیالوجی سے رفتہ رفتہ اَدب کی طرف آ گیا۔ اس دوسرے دَور کو اکثر مبصرین نے بارتھ کا پس ساختیاتی دَور قرار دیا ہے جس میں بارتھ کی توقعات اور محرکات سائنسی سے زیادہ تخلیقی ہیں۔ ELEMENTS OF SEMIOLOGY (1965) میں بارتھ کا دعویٰ تھا کہ ساختیاتی طریقۂ کار سے انسانی کلچر کے تمام نظام ہائے نشانات کو سمجھا جا سکتا ہے۔ سیمیالوجی کا ماہر زبان یا کسی تحریر کو انسانی نظام ہائے نشانات میں 'ثانوی نظام' (SECOND ORDER SYSTEM) سمجھتا ہے جس کا اصل نظام مافوق لسان (METALANGUAGE) کا کلّی نظام ہے جو تکلم یا فن پارے کا اصل الاصول یعنی (FIRST ORDER SYSTEM) ہے۔ اس احساس میں کہ کوئی بھی مافوق لسانی نظام زبان کے اصل الاصول کے طور پر کسی دوسرے مافوق لسانی نظام کو جواب دہ ہو سکتا ہے، بارتھ نے ایک ایسی 'گردش' کی جھلک دیکھ لی جو لامحدود ہو سکتی ہے، اور جو مافوق لسان کی طاقت کو بھی ختم کر سکتی ہے۔ بارتھ کہتا ہے اس کا مطلب یہ ہوا کہ بطور نقاد کے جب ہم قرأت کرتے ہیں تو ہم متن سے باہر قدم نکال کر ایسا موقف اختیار کر ہی نہیں سکتے جس پر بعد کی قرأتیں سوالیہ نشان نہ لگا سکیں۔ چنانچہ وہ اس نتیجے پر پہنچا کہ تمام تحریریں بشمول تنقید کے من گھڑت (FICTIVE) ہیں۔ سچائی کی جگہ کوئی نہیں لے سکتا۔

ساختیاتی لسانیات کی رو سے ایک مشہور قول ہے:

'LANGUAGE SPEAKS NOT MAN'

یعنی 'زبان بولتی ہے انسان نہیں'۔ اُردو میں تو یہ اور بھی پُرلطف اور معنی خیز ہے کیونکہ لفظ 'زبان' ذومعنین ہے۔ یہاں مراد ہے کہ تکلم زبان کے نظام کی رو سے ممکن ہے، نظام نہ ہو تو تکلم ممکن ہی نہیں، یعنی انسان بے زبان ہے بغیر زبان (لسانی نظام) کے۔ لہٰذا 'زبان بولتی ہے انسان نہیں'۔ یعنی انسان جو کچھ بھی تکلم کرتا ہے وہ زبان کے لسانی نظام کی رو سے ہے، بغیر اس کے انسان بول نہیں سکتا۔ یہ خیال سوسیئر سے چلا آتا تھا ہائیڈیگر نے اسے فلسفے میں قائم کیا۔ بارتھ اپنے مشہور مضمون "THE DEATH OF THE AUTHOR" میں ملارمے کا ذکر کرتا ہے اور ادب پر اس کا اطلاق کرتے ہوئے قولِ محال کی زبان میں کہتا ہے:

'WRITING WRITES NOT AUTHORS'

یعنی 'ادب لکھتا ہے ادیب نہیں'۔ مراد ہے اَدب خلا میں پیدا نہیں ہوتا۔ اگر پہلے سے تحریر (ادب) کا وجود نہ ہو تو کوئی شاعر یا مصنف کچھ لکھ نہیں سکتا۔ جو کچھ اگلوں نے لکھا ہے، ہر فن پارہ اس پر اضافہ ہے۔ مصنف جس ثقافت، جس زبان، جس ادبی روایت میں پلا بڑھا ہے، لاکھ انحراف و اجتہاد کرے، وہ لکھے گا اُسی روایت اور شعریات کی رو سے۔ کوئی فن پارہ اپنے ثقافتی نظام، اور ادبی نظام سے باہر نہ آج تک لکھا گیا ہے نہ لکھا جا سکتا ہے۔

رولاں بارتھ امریکہ کی 'نئی تنقید' کے سخت خلاف تھا۔ نئی تنقید پر سب سے شدید اور فلسفیانہ طور پر مضبوط وار بارتھ ہی نے کیا۔ اس کا کہنا ہے کہ 'نئی تنقید' کا ذہنی رویہ 'موضوعیت' کا ہے۔ یعنی بقول بارتھ نئی تنقید کے نزدیک 'ادب ان اشیا، اصولوں، ہیئتوں اور کارناموں کا مجموعہ ہے جس کا کام سماج کی عمومی معاشیات میں 'موضوعیت' کو مضبوط کرنا ہے' (ON RACINE, 171-2) نئی تنقید کا اصل الاصول ہے کہ بحث چھپے ہوئے لفظ تک محدود رہنا چاہیے۔ بارتھ اس کے سخت خلاف ہے، اور وہ رچرڈز کے 'متن' اور 'متنِ محض' کے نظریے کو حقارت سے رد کرتا ہے۔ بارتھ کا کہنا ہے کہ 'معصوم' (INNOCENT) قاری جس پر رچرڈز کے PRACTICAL CRITICISM کا انحصار ہے اس کا کہیں وجود نہیں۔ بارتھ کا اصرار ہے کہ صفحے پر چھپے ہوئے لفظ

سے معنی اخذ کرنے کا عمل خلا میں نہیں ہوتا۔ قرأت (READING) کا عمل ایک پیچیدہ اور تہ دار عمل ہے۔ اس دوران معاشی، سماجی، جمالیاتی اور سیاسی تصورات اور اثرات کے پورے سلسلوں کا عمل درعمل جاری رہتا ہے جس سے متن کے تئیں ہمارا ردِ عمل مرتب ہوتا ہے۔ قرأت کے عمل کی پیچیدگی اور اہمیت سے انکار کرنا خود کو دھوکا دینے کے مترادف ہے۔ بقول بارتھ معروضی متن یا متن کے پہلے سے طے شدہ معنی ہرگز کوئی وجود نہیں رکھتے:

"THERE EXISTS NO 'OBJECTIVE TEXT' AND NO PRE-ORDAINED 'CONTENT' STORED WITHIN IT". (p.154).

بارتھ کا کہنا ہے کہ "تمام تنقیدی رویے اور فیصلے دراصل کسی نہ کسی تہ در تہ سیاسی اور معاشی آئیڈیولوجی کی نقاب ہیں۔ کوئی غیر جانب دار اور معصوم تنقیدی موقف ممکن نہیں:

"ALL CRITICAL POSITIONS AND JUDGEMENTS IN FACT MASK A COMPLEX POLITICAL AND ECONOMIC IDEOLOGY, THERE IS NO NEUTRAL OR INNOCENT CRITICAL POSITION". (p.154).

ہاکس نے اس پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ بارتھ کا یہ نکتہ مارکسی نظریے سے ملتا جلتا ہے، کیونکہ مارکسی نظریے کی رو سے بھی 'نئی تنقید' سرمایہ داری کی نظریاتی توسیع ہے۔ لیکن دونوں کے فلسفیانہ محرکات الگ الگ ہیں۔

رولاں بارتھ اور دوسرے ساختیاتی مفکرین فن پارے کی کُل (TOTAL) معنیاتی توجیہات کو جو بھی فن پارے کے حوالے سے پیدا ہوتی ہوں، قبول کرتے ہیں۔ فن پارہ معروضیت، یا ٹھوس حقیقت کی نام نہاد تحدید سے

کہیں آگے جاتا ہے۔ فن پارے کا وجود صرف وہ ہرگز نہیں جو دکھائی دیتا ہے۔ غرض 'نئی نئی تنقید' ادب کے اس جوہر سے ہم کلام ہونے میں کوشاں ہے جس میں معنی 'معنی نما' سے فروغ پاکر معروضیت اور صداقت کو مقصود نہیں بناتے بلکہ اپنے وجود اور ارتباط کا جواز فراہم کرتے ہیں۔ اس فکری رویّے کا ایک اہم پہلو یہ ہے کہ ساختیات نقّاد کو ایک نئی اہمیت اور نیا کردار عطا کرتی ہے۔ نقّاد فن پارے کا محض تماشائی نہیں ہے۔ نہ تو فن پارہ کوئی تیار شدہ (READY-MADE) مال ہے، نہ نقّاد محض اس کا صارف (CONSUMER) ہے۔ ساختیات کے نزدیک نقّاد، فن پارے کو اپنی قرأت (READING) سے معنی دیتا ہے۔ چنانچہ نقّاد کے لیے ضروری نہیں کہ وہ نیازمندانہ طور پر فن پارے کے احکامات کے آگے سر جھکا دے۔ اس کے برعکس نقّاد عملی طور پر معنی کی تعمیر کرتا ہے۔ وہ فن پارے کو 'موجود' بناتا ہے۔ بارتھ کا کہنا ہے:

> "THE CRITIC ACTIVELY CONSTRUCTS THE MEANING, HE MAKES THE WORK EXIST: THERE IS NO RACINE EN SOI, RACINE EXISTS IN THE READINGS OF RACINE, AND APART FROM THE READINGS THERE IS NO RACINE". (p.157).

یعنی 'غالب' وہی ہے جو شعرِ غالب یا خطوطِ غالب کی قرأت میں موجود ہے، متنِ غالب کی قرأت سے ہٹ کر کوئی غالب نہیں ہے۔ مزید یہ کہ کوئی بھی مدلّل قرأت غلط نہیں ہوتی۔ ہر قرأت فن پارے کے وجود کا حصہ بن جاتی ہے۔ چنانچہ کسی بھی فن پارے کے وجود میں ہر وہ چیز شامل ہے جو ادبی روایت میں اس کے بارے میں موجود ہے۔ کوئی فن پارہ فنا نہیں ہوتا۔ بارتھ کا ایک اور اہم بیان ہے:

"A WORK IS ETERNAL NOT BECAUSE IT IMPOSES A SINGLE MEANING ON DIFFERENT MEN, BUT BECAUSE IT SUGGESTS DIFFERENT MEANINGS TO A SINGLE MAN, SPEAKING THE SAME SYMBOLIC LANGUAGE IN ALL AGES; THE WORK PROPOSES, MAN DISPOSES". (p.157).

رولاں بارتھ کی پس ساختیاتی فکر کا بہترین اظہار اس کے مختصر مضمون : "THE DEATH OF THE AUTHOR" میں ہوا ہے۔ وہ اس روایتی تصور کو سختی سے مسترد کرتا ہے کہ مصنف متن کا مبدا ہے، یا معنی کا ماخذ ہے، یا فن پارے کی تصریح و تعبیر کا واحد اختیار مصنّف کو ہے۔ اوّلاً خیال یہ تھا کہ بارتھ کا موقف 'نئی تنقید' کے حامیوں سے مختلف نہیں، جو متن کی آزادانہ حیثیت پر اصرار کرتے ہیں، اور فن پارے کو خود مکتفی قرار دیتے ہیں، یعنی فن پارے کی معنویت خود اس کی ساخت میں ہے نہ کہ مصنف کے منشا میں۔ لیکن درحقیقت اس نظریے میں بھی مصنف کی ذات چور دروازے سے داخل ہو جاتی ہے، یعنی فنَ پارہ ایک پیچیدہ لسانی شبیہہ یا نشان (ICON) ہے جو مصنف کے تصورِ حقیقت (WORLD-VIEW) کو ظاہر کرتا ہے۔ بارتھ کا نظریہ اس طرح کے 'تصوراتِ انسانیہ' (HUMANISTIC NOTIONS) کے بالکل خلاف ہے اور انتہائی ریڈیکل ہے۔ بارتھ نے مصنف سے اس کا مابعدالطبیعیاتی لبادہ اُتروا کر الگ رکھوا دیا، اور اُسے ایک ایسے دوراہے پر کھڑا کر دیا جہاں زبان اور اظہار کی لامحدود آوازیں، ان کا شور، اور ان کی صدائے بازگشت موج در موج ایک دوسرے کو زیر و زبر کرتی ہوئی معنی کی قوسِ قزح پیدا کرتی ہیں۔ چنانچہ قاری جس طرف سے بھی چاہے متن میں داخل ہو سکتا ہے، کوئی ایک راستہ، کوئی ایک دروازہ خاص دروازہ نہیں ہے۔ بارتھ کا اصرار تھا کہ قاری متن کی معنی خیزی کے عمل میں برابر کی شرکت کے لیے آزاد ہے، بغیر 'معنی نما' کی آمرانہ بندش محسوس کیے۔ قاری

زبان کی سلطنت کے مقامات کا مظہر ہے، اور وہ معنی کے کسی بھی نظام سے متن کو وابستہ کرنے، اور مصنف کے منشا کو نظرانداز کرنے میں کلیتاً آزاد ہے۔

بارتھ کا موقف کئی اعتبار سے صدمہ پہنچاتا ہے اور فکر کو انگیز کرتا ہے:
"FROM WORK TO TEXT" میں بارتھ کہتا ہے 'متن بلاشبہ لفظوں کا مجموعہ ہے لیکن یہ اس طرح معنی نہیں رکھتا جس طرح لفظ سے معنی مراد لیے جاتے ہیں۔ عام طور پر متن معنی کو لامحدود طور پر التوا میں رکھتا ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ متن جو کچھ کہنا چاہتا ہے۔ وہ ناقابلِ اظہار ہے، بلکہ یہ کہ متن 'معنی نما' کی آتش بازی ہے۔ یہ پارۂ زبان ہے جو ساخت رکھتا ہے، لیکن بغیر مرکز کے جس کا کوئی اختتام نہیں'
(ص ۷۶)

'TEXT IS LIKE A PIECE OF LANGUAGE, STRUCTURED, BUT DECENTERED, WITHOUT CLOSURE'

بارتھ کہتا ہے کہ متن کی 'کثیر المعنیت' ناقابلِ تخفیف ہے، اور اس کی وجہ اس کی حوالگی، تلازمے، اور مناسبتیں ہیں، جو ایک متن میں دوسرے متون کے ساتھ پائی جاتی ہیں۔ بارتھ اس رشتے کو INTERTEXTS کہتا ہے جس میں کوئی بھی متن واقع ہوتا ہے۔ 'یہ حوالوں سے گندھا ہوا ہوتا ہے بغیر حوالوں کے واوین کے جن کی صدائے بازگشت بین السطور گونجتی رہتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی متن کی کوئی دو قراُتیں ایک جیسی نہیں ہوتیں، کیونکہ متن کئی دوسرے متون کے ساتھ گھلا ملا رہتا ہے۔ بارتھ یہ بھی کہتا ہے کہ مصنف یا اس کے منشا کو معنی خیزی کے عمل میں کوئی دخل نہیں۔ بارتھ کا مشہور قول ہے کہ 'متن اپنے والد کے دستخط کے بغیر پڑھا جاتا ہے۔' (ص ۷۸)

'THE TEXT IS READ WITHOUT THE FATHER'S SIGNATURE'

رولاں بارتھ کی حیثیت ساختیاتی اور پس ساختیاتی مفکرین کے درمیان ایک کڑی کی اسی لیے ہے کہ اس کی آزادہ روی، نشاط انگیزی، بت شکنی اور باغیانہ

سرشت نے کلاسیکی ساختیات کی سائنسی معروضیت پر کئی سوال قائم کیے، اس کی آمریت کو للکارا، اور تازگیِ فکر کی نئی راہ کھول دی۔ اس روش کے عام کرنے میں بارتھ کے متعدد معاصرین بھی پیش پیش تھے۔ ان کے تازہ کارانہ اور مجتہدانہ فکری رویوں کو 'پس ساختیات' کا نام دیا جاتا ہے۔

دوسرا باب

THROUGH LINGUISTIC DIFFERENCE THERE IS BORN THE WORLD OF MEANING OF A PARTICULAR LANGUAGE IN WHICH THE WORLD OF THINGS WILL BE ARRANGED. IT IS THE WORLD OF WORDS THAT CREATES THE WORLD OF THINGS.

JACQUES LACAN

پس ساختیات:
ژاک لاکاں، مشل فوکو اور جولیا کرسٹیوا

ساتویں دہائی کے آخری برسوں میں ساختیات کی جگہ پس ساختیات نے لینا شروع کی۔ کچھ ماہرین کا خیال ہے کہ ابتدائی دور ہی میں بعد کی فکری تبدیلیوں کے عناصر مضمر تھے۔ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ساختیات کے جو منطقی نتائج ہو سکتے تھے، پس ساختیات اُن کو بروئے کار لاتی ہے۔ بہرحال حقیقت یہ ہے کہ ساختیات نے جو سائنسی معروضی توقعات پیدا کی تھیں، پس ساختیات اُن کو رد کرتی ہے۔ انسانی نظامِ نشانات کے رازوں پر قدرت پانے کا جو عزم ساختیات نے کیا تھا، وہ انتہائی حوصلہ مندانہ تھا، لیکن پس ساختیات ایسے دعووں کی حوصلہ شکنی کرتی ہے۔ غرض ساختیات پر پس ساختیات کے اعتراضات اصلاً خود احتسابی اور خود تنقیدی رویوں کی دین ہیں، کیونکہ پس ساختیات کے ماہرین دراصل ساختیات ہی کے ماہرین ہیں جن کو ساختیات کی معذوریوں کا احساس ہے،

اور وہ سختی سے اپنا محاسبہ کرتے ہیں۔

سیلڈن کا کہنا ہے کہ غور سے دیکھا جائے تو سوسئیر کے فلسفے ہی میں پس ساختیات کے عناصر مل جاتے ہیں۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں 'لانگ' زبان کا وہ کلی لسانی نظام ہے، جو انفرادی تکلم یعنی 'پارول' کے پس پشت کارفرما رہتا ہے۔ نشان کی بھی دو جہات ہیں، 'معنی نما' اور 'تصورِ معنی' سکے کے دو رخوں کی طرح۔ تاہم سوسئیر کو بھی اس کا اعتراف ہے کہ 'معنی نما' اور 'تصورِ معنی' کا رشتہ لازم نہیں۔ بعض اوقات ایک 'معنی نما' (SIGNIFIER) دو معنوی تصورات (SIGNIFIED) کے لیے کام کرتا ہے، جیسے زبان بولی جانے والی 'زبان' بھی ہے (اردو زبان، فارسی زبان، عربی زبان وغیرہ) اور 'میں بھی منہ میں زبان رکھتا ہوں' والی 'زبان' بھی (اعضائے صوت میں سے ایک) گویا کئی بار ایک 'معنی نما' دو 'معنی' ('معنی' = 'تصورِ معنی') کے لیے استعمال ہوتا ہے، لفظ 'زبان' فارسی الاصل ہے، اور اس کا یہ استعمال بھی فارسی سے آیا ہے۔ انگریزی میں بھی TONGUE بولی جانے والی زبان یعنی LANGUAGE یا SPEECH کے معنی میں بھی مستعمل ہے، لیکن جس طرح اردو یا فارسی میں بولنے والی زبان سے بولی جانے والی زبان، اور بولی جانے والی زبان سے بولنے والی زبان مراد لے سکتے ہیں، انگریزی میں TONGUE سے LANGUAGE تو مراد لے سکتے ہیں، لیکن LANGUAGE سے TONGUE مراد نہیں لے سکتے۔ یعنی معنی کو معکوس نہیں کر سکتے۔ عربی میں لسان اور لغت ہے، لسان دونوں معنی میں اور لغت صرف بولی جانے والی زبان کے لیے ہے۔ ہندی اور سنسکرت کا معاملہ مختلف ہے۔ بھاشا اور جیبھ (سنسکرت जिह्वा) اور نہ صرف دونوں کو ایک دوسرے کے معنی میں نہیں، بلکہ 'جیبھ' کو 'بھاشا' کے معنی میں نہیں بول سکتے۔ پس ثابت ہے کہ مختلف زبانیں مختلف طریقوں سے اشیا اور تصورات کو ضابطہ بند کرتی ہیں، اور معنی نما اور معنی کے رشتوں کو اپنے طور پر وضع

کر سکتی ہیں۔ سوسئیر کا قول ہے :

'A LINGUISTIC SYSTEM IS A SERIES OF DIFFERENCES OF SOUND COMBINED WITH A SERIES OF DIFFERENCES OF IDEAS'

'ایک لسانی نظام آوازوں کی تفریق کے سلسلوں سے عبارت ہے جو معنی کی تفریق کے سلسلوں سے جڑے ہوئے ہیں'، مثلاً اردو کے نظامِ نشانات میں لفظ 'رات' اپنے مخصوص معنی اس لیے دیتا ہے کہ یہ تین آوازوں کے مجموعے کے طور پر محض ایک آواز کے فرق کے باعث 'بات' 'پات' 'ذات'، 'سات'، 'لات'، 'مات'، 'گات' وغیرہ سے مختلف ہے۔ ظاہر ہے کہ آوازوں کا یہ فرق معنی کے فرق کے ساتھ جڑا ہوا ہے۔ سوسئیر کا نہایت اہم قول ہے :

'IN LANGUAGE THERE ARE ONLY DIFFERENCES WITHOUT POSITIVE TERMS'

'زبان میں صرف تفریق ہے، اثبات نہیں'، لیکن کہیں اس سے کوئی غلط مفہوم مراد نہ لیا جائے، سوسئیر شرط لگاتا ہے کہ اگر 'معنی نما' اور 'معنی' کو الگ الگ لیا جائے تو، کیونکہ یہ عام رجحان ہے کہ 'معنی' خود اپنا 'معنی نما' تلاش کرتا ہے اور اس سے مل کر مثبت وحدت میں ڈھل جاتا ہے۔ یہ معلوم ہے کہ قبل فرائیڈی مفکرین کے یہاں معنی خیزی (SIGNIFICATION) کے عمل میں کسی نہ کسی طرح کا استحکام دیکھنا فطری امر ہے، چنانچہ سوسئیر اس سے مستثنیٰ نہیں۔ اگرچہ وہ 'معنی نما' اور 'معنی' کے رشتے کو خود مختارانہ قرار دیتا ہے، لیکن یہ بھی کہتا ہے کہ جہاں تک چلن کا تعلق ہے، خاص 'معنی نما' خاص 'معنی' سے جڑ جاتے ہیں، اور ان میں ایک طرح کا استحکام پیدا ہو جاتا ہے۔ اور یوں یہ ایک واحدہ بن جاتے ہیں، اور معنی کی شناخت قائم ہو

جاتی ہے۔

اس کے برخلاف پس ساختیاتی فکر کا نمایاں وصف یہ ہے کہ وہ معنی خیزی (SIGNIFICATION) کے عمل کو نوعیت کے اعتبار سے لازماً غیر مستحکم (ESSENTIALLY UNSTABLE) قرار دیتی ہے۔ نشان دو متقررہ طرفین رکھنے والا واحدہ نہیں ہے، بلکہ یہ لمحاتی ارتباط ہے دو متحرک طرفوں میں۔ اگرچہ سوسیئر نے خود اعتراف کیا تھا کہ 'معنی نما' اور 'معنی' دو الگ الگ نظام ہیں، لیکن وہ اس بات پر غور نہیں کر سکا کہ جب دو نظام ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں معنی کی وحدت غیر مستحکم ہو جاتی ہے۔ زبان کو ایک جامع لسانی نظام قرار دینے کے بعد (جو خارجی حقیقت سے آزاد اپنا وجود رکھتا ہے) اگرچہ سوسیئر نے نشان کو مربوط رکھنے کی ہر چند کوشش کی تاہم اس کے دو حصے قرار دے کر اس نے اس کے ارتباط کے کالعدم ہو جانے کا راستہ بھی کھلا چھوڑ دیا۔ بہر حال یہ کام پس ساختیاتی مفکرین کے حصے میں آیا، اور انھوں نے نشان کی وحدت کو بیچ سے کاٹ کر دو لخت کر دیا۔

یہ سوال ضرور پیدا ہوتا ہے کہ نشان کی وحدت کی توثیق تو اسی وقت ہو جاتی ہے جب ہم لغت کا استعمال کرتے ہیں اور کسی لفظ کے معنی دیکھتے ہیں، تو پھر یہ وحدت زائل کیسے ہو سکتی ہے؟ حق بات یہ ہے کہ لغت نشان کی وحدت کی توثیق نہیں کرتی، بلکہ اس سے تو الٹے معنی کے افتراق کی توثیق ہوتی ہے۔ وہ یوں کہ جوں جوں ہم کسی لفظ کی تعریف قائم کرنے کے عمل میں آگے بڑھتے ہیں، دوسرے لفظوں کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ لغت میں ہر لفظ کے معنی دوسرے لفظوں سے دیے جاتے ہیں، اور پھر ان میں سے ہر لفظ کے معنی دوسرے لفظوں سے بتائے جاتے ہیں، اور پھر ان میں سے ہر ہر لفظ اپنے معنی کے لیے مزید دوسرے لفظوں کا محتاج ہے، اور یوں یہ ایک لامتناہی سلسلہ ہے جو برابر گردش میں رہتا ہے۔ گویا لفظ و معنی کی وحدت منطقی طور پر کبھی

ثابت نہیں کی جا سکتی۔ کیونکہ ہر لفظ اپنے معنی کے لیے دوسرے لفظوں کا محتاج ہے، اور وہ دوسرے لفظ اپنی جگہ پر پھر دوسرے لفظوں کے، اور ان دوسرے لفظوں میں سے ہر ہر لفظ اپنی تعریف کے لیے پھر دوسرے لفظوں کا، غرض یہ سلسلہ کبھی ختم نہیں ہو سکتا، اور جتنا آگے بڑھتے جائیں معنی رنگ بدلتا جاتا ہے، یعنی 'ہر لفظ معنی بن جاتا ہے اور ہر معنی لفظ'۔ تقریباً دو دہائیوں میں پس ساختیات کی زیادہ تر طاقت اسی بات کا سراغ لگانے میں صرف ہوئی ہے کہ لفظ کس طرح معنی در معنی پیدا کرتا ہے، اور یہ معنی در معنی کس طرح موج در موج زبان و ادب کے پیچیدہ نظام میں عمل آرا رہتے ہیں۔

پس ساختیاتی مفکرین میں پانچ شخصیات بہت اہم ہیں۔ رولاں بارتھ، ژاک لاکاں، ژاک دریدا، جولیا کرسٹیوا، اور مشل فوکو۔ ان میں سے رولاں بارتھ کے خیالات سے پچھلے باب میں بحث کی گئی۔ ژاک دریدا اور اس کا نظریہ 'ردتشکیل' الگ باب کا متقاضی ہے۔ زیرِ نظر باب میں ژاک لاکاں، جولیا کرسٹیوا، اور مشل فوکو کے افکار زیرِ بحث آئیں گے۔ واضح رہے کہ بارتھ اور کرسٹیوا کا اصل میدان ادب ہے، لیکن دریدا اور فوکو تربیت کے اعتبار سے فلسفی ہیں، اور لاکاں ماہرِ تحلیلِ نفسی۔

ژاک لاکاں

پس ساختیاتی مفکرین کی اصل جنگ اُن فلسفوں کے خلاف ہے جو انیغو الاصل ہیں۔ اس حملے کی نظریاتی بنیادوں کو مضبوط کرنے میں سب سے اہم کردار ژاک لاکاں (JACQUES LACAN) کی 'نو فرائیڈیت' نے ادا کیا ہے۔ انیغو کی جو بھی بچی کھچی خودمختارانہ حیثیت نفسیات اور فلسفے میں رہ گئی تھی، اُسے ٹھکانے لگانے میں ژاک لاکاں نے کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔ اُس کا اسلوب ہوش ربا حد تک پیچیدہ ہے۔ اُس کا کہنا ہے کہ فرائیڈ کی انسانی سائیکی کی تشکیل اس قدر صدمہ پہنچانے والی تھی

کہ نتیجتاً اس کے بہت سے پہلوؤں کو ناپسندیدہ سمجھ کر دبا دیا گیا۔ لاکاں فرائیڈ کی جو نئی قرأت پیش کرتا ہے، وہ محض تشریحی نہیں، بلکہ تائید اور تردید دونوں انتہاؤں کو پہنچتی ہے۔ وہ اِڈ (ID) کے 'تفاعل' کو اہمیت دیتے ہوئے کہتا ہے کہ اس سے لاشعور کے جو ہیجانات اُبھرتے ہیں، وہ ایغو کی آمریت، اختیار اور اثبات کے آگے سر نہیں جھکاتے۔ چنانچہ لاکاں کے نظام میں ایغو ایک جھوٹی تشکیل (CONSTRUCT) ہے جو زبان کے استعاراتی نظام کی دین ہے کیونکہ اپنے چھٹ پنے کے تجربوں کی وجہ سے اور اپنی شبیہہ کے عکسی تصور کی وجہ سے ہم یہ سوچنے لگتے ہیں کہ ہم کوئی مستقل شناخت (IDENTITY) رکھتے ہیں، حالانکہ لاکاں ایغو کی مرکزیت کو تسلیم نہیں کرتا۔

ژاک لاکاں ۱۹۰۱ء میں پیرس میں پیدا ہوا۔ تربیت کے اعتبار سے وہ ڈاکٹر تھا۔ وہ شروع ہی سے فرائیڈ اور تحلیل نفسی کے بارے میں لکھتا رہا تھا۔ ۱۹۳۲ء میں CHEF DE CLINIQUE بنایا گیا، ۱۹۶۴ء میں اس نے ECOLE FREUDIENNE, PARIS کی بنیاد ڈالی، اور ۱۹۸۱ء تک وہ VINCENNES یونی ورسٹی کے شعبہ CHAMP FREUDIEN کا صدر رہا تھا۔ اس کی خاص خاص تصانیف اور ان کے انگریزی تراجم کی تفصیل 'مصادر' کے تحت دیکھی جا سکتی ہے۔ لاکاں کا انتقال ۱۹۸۱ء میں ہوا۔

ژاک لاکاں کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ فرائیڈ کی نئی قرأت پیش کرتا ہے۔ تاریخ میں پہلے گزر چکے مفکرین کی نئی قرأت پیش کرنے کی بے شمار مثالیں ہیں: افلاطون، پلوٹینس، ارسطو، میمندس، ہیگل، مارکس۔ اس پس منظر میں لاکاں کا معاملہ ذرا ٹیڑھا ہے، وہ جس طرح متن اور بین السطور دونوں پر زور دیتا ہے، اور زبان کے علامتی نظام کی اشکالیت کو اپنے گھنے اسلوب سے جس سطح پر پیش کرتا ہے، وہاں بُت پرستی اور بُت شکنی دونوں اصطلاحیں ناکافی اور ادھوری نظر آنے لگتی ہیں۔ لاکاں کہتا ہے کہ

فرائیڈ کی اصل بصیرت یہ نہیں تھی کہ لاشعور وجود رکھتا ہے، بلکہ یہ کہ لاشعور ساخت رکھتا ہے، اور یہ ساخت ہمارے افعال و اعمال کو اس حد تک اور اس طور پر متاثر کرتی ہے کہ اس کا تجزیہ کیا جا سکتا ہے۔ لاکاں کہتا ہے کہ نہ صرف فرائیڈ کے بعد کے شارحین نے لاشعور کے پیغام کے زور کو کم کر کے پیش کیا، بلکہ لاشعور کی دریافت اور اس کی عمل در عمل کی لامتناہی صورتیں پیدا کرنے والی ساخت اس قدر دہشت ناک تھی کہ خود فرائیڈ اساطیری اور مابعد الطبیعیاتی فکر کی محفوظ دنیا میں پناہ لینے پر مجبور ہو گیا۔ اگرچہ فرائیڈ خود اپنی دریافت کی تاب نہیں لا سکا لیکن اس کا کارنامہ بے مثال ہے، کیونکہ اس دریافت کے خطرات بہر حال اس نوعیت کے تھے کہ اُس وقت سوائے اُن سے صرفِ نظر کرنے کے دوسرا چارہ نہ تھا۔ لاکاں فرائیڈ کو ایک ایسے مافوق البشر سے تشبیہہ دیتا ہے جس نے 'لاشعور کی دیوی' (GODDESS OF UNCONSCIOUS) کو بے نقاب تو کر دیا، لیکن خود اس کے جلووں کی تاب نہ لا سکا، اور نتیجتاً خود اپنے افکار و خیالات کے ہاتھوں کھدیڑا گیا۔ لاکاں کہتا ہے کہ اس کا کام فرائیڈ کے ان خیالات کی بازیافت کرنا ہے جو خود فرائیڈ کے لیے ناقابلِ برداشت تھے۔ لاکاں کی فرائیڈ سے یہ 'وفاداری' اور 'وابستگی' غور طلب ہے۔ جو اس کو 'حکم عدولی' کی حدوں تک لے آتی ہے۔ اس کا دعویٰ یہ ہے کہ وہ فرائیڈ کے متن کی تہوں کو کھولتا ہے، یوں کامل اقرار اور کامل استرداد دونوں کو وہ شدت سے رد کرتا ہے۔

ژاک لاکاں کی نفسیاتی تحریروں نے ادبی تنقید کو موضوع (SUBJECT) کا ایک نیا نظریہ دیا ہے۔ سابقہ تنقیدی رویوں نے (SUBJECTIVE CRITICISM) کو 'رومانی' اور رجعت پسند قرار دے کر رد کر دیا تھا، لیکن ژاک لاکاں کے لاشعوری تجزیے نے 'بولنے والے موضوع' (SPEAKING SUBJECT) کا ایسا نظریہ پیش کیا ہے جس کو رد کرنا آسان نہیں۔ ماہرِ لسانیات ایمیلی بن ونستے (EMILE BENVENISTE) کے مطابق ضمیر

'میں'، 'وہ'، 'ہم'، 'تم'، وغیرہ محض موضوعی حالتیں (SUBJECT POSITIONS) ہیں جو زبان نے مقرر کر دی ہیں۔ مثال کے طور پر جب میں بولتا ہوں تو 'میں' سے مراد میرا وجود ہے، یعنی میں اپنے آپ کو 'میں' کہتا ہوں، اور جس شخص سے بولتا ہوں، اس کو 'تم' کہتا ہوں۔ لیکن جب وہ 'تم' میری بات کا جواب دیتا ہے تو 'تم' 'میں' بن جاتا ہے، اور میرا 'میں'، 'تم' بن جاتا ہے۔ پس ثابت ہوا کہ 'میں'، 'تم' وغیرہ، محض موضوعی حالتیں ہیں، موضوع نہیں۔ انسانی بات چیت ممکن ہی تبھی ہے جب ہم صیغوں کی اس تقلیب کو قبول کر لیں۔ پس وہ ایغو (EGO) جو اپنے لیے 'میں' استعمال کرتی ہے، وہ دوسرے 'میں' سے مطابقت نہیں رکھتی۔ جب میں کہتا ہوں کہ 'کل میں کانپور جاؤں گا' تو اس بیان میں جو 'میں' آیا ہے، وہ 'بیان کا موضوع' (SUBJECT OF ENUNCIATION) ہے، اور وہ ایغو جس نے یہ بات کہی ہے، وہ 'بیان کرنے والا موضوع' (SUBJECT OF ENUNCIATING) ہے۔ اس 'میں' اور اُس 'میں' یعنی ان دونوں 'موضوع' کے درمیان جو فصل ہے، اور جس کو رومانی فکر اب تک نظر انداز کرتی رہی ہے، پس ساختیاتی فکر موضوعی حالتوں کے اسی فصل میں داخل ہو گئی ہے۔

لاکاں کا کہنا ہے کہ 'انسانی موضوع' زبان بولنے کے ساتھ ساتھ 'معنی نما' کے ایک ایسے نظام میں داخل ہو جاتا ہے، جو اگرچہ اس سے پہلے سے وجود رکھتا ہے، لیکن بامعنی اسی وقت بنتا ہے، جب انسانی موضوع اس کے ساتھ جڑ جاتا ہے۔ زبان میں داخل ہونے کے بعد ہی انسان اس قابل ہوتا ہے کہ رشتوں کے نظام میں اپنے آپ کو اور اپنے کردار کو پہچان سکے (یعنی مرد / عورت، باپ / ماں، بیٹی / بیٹا، بہن / بھائی، وغیرہ) یہ عمل اور اس سے پہلے کی تمام منزلیں لاشعور کی نگرانی میں طے ہوتی ہیں۔

فرائیڈ کے بقول بچپن کے ابتدائی دور میں شہوانی امنگ کوئی واضح جنسی معروض نہیں رکھتی، بلکہ جسم کے شہوانی مرکزوں کے علاقوں سے کھیلتی رہتی ہے (دہنی، مبرزی، اور عضوی (ORAL, ANAL, PHALLIC) جنس کا تشخص قائم ہونے سے پہلے صرف 'اصولِ لذت' (PLEASURE PRINCIPLE) کارفرما رہتا ہے۔ بالآخر وہ منزل آتی ہے جب 'اصولِ حقیقت' (REALITY PRINCIPLE) باپ کی شکل میں حاوی ہو جاتا ہے جو ماں کے لیے بچّے کی ایڈیپی خواہش کو کچل دیتا ہے (CASTRATION) کے خوف سے) خواہش کی عدم تکمیل سے بچہ اپنی مطابقت باپ سے کرنے لگتا ہے اور مردانہ رول اختیار کرنے لگتا ہے۔ اگر بچّہ لڑکی ہو تو اس کا ایڈیپی سفر اتنا سیدھا نہیں (فرائیڈ کی جنسیت نسوانیت حامی نقادوں کے لیے قابلِ قبول نہیں۔ انھوں نے اس پر سخت سے سخت اعتراض کیے ہیں) بعد کا دور سُپر ایگو کے ارتقا کا دور ہے جس میں اخلاقیات، قانون، مذہب، جو پدری نظام کے حصے ہیں، نمایاں ہونے لگتے ہیں۔ بہرحال کچلی اور دبی ہوئی خواہش فنا نہیں ہوتی، اور یہ لاشعور میں باقی رہتی ہے جس سے اساسی طور پر 'دولخت' (SPLIT) موضوع وجود میں آجاتا ہے۔ درحقیقت 'خواہش کی یہ طاقت ہی لاشعور ہے':

'THIS FORCE OF DESIRE IS THE UNCONSCIOUS'

ژاک لاکاں نے ذہنِ انسانی کی 'تخئیلی' اور 'علامتی' سطحوں میں جو فرق کیا ہے، وہ جولیا کرسٹیوا کے 'نشانیاتی' اور 'علامتی' سطحوں کے فرق سے مطابقت رکھتا ہے۔ تخئیلی (IMAGINARY) دور میں بچّے کا ذہن موضوع اور معروض میں واضح طور پر فرق نہیں کر سکتا، کوئی ایسی مرکزی ذات وجود نہیں رکھتی جو معروض کو موضوع سے الگ کر سکے۔ قبل لسانی 'عکسی دور' (MIRROR PHASE) میں بچّہ اس تخئیلی منزل سے اپنے آدھے ادھورے ذاتی امیج میں ایک طرح کی وحدت پیدا کرنے کی سعی کرنے لگتا ہے (ضروری نہیں کہ یہ واقعتاً آئینہ کی مدد سے ہو)

اور یوں لڑکا ہو یا لڑکی، ایک 'من گھڑت آدرش' (FICTIONAL IDEAL) تراشنے لگتا ہے۔ لاکاں کہتا ہے کہ ایغو قائم ہو جانے کے بعد بھی تخئیلی میلان جاری رہتا ہے۔ کیونکہ 'متحدہ و منظم ذات' (UNIFIED SELFHOOD) کا متھ اس امر پر منحصر ہے کہ دنیا میں موجود اشیا اور معروضات کو 'غیر' (OTHERS) سمجھا جائے۔ ویسے بھی بچے کے موضوع بننے کے لیے ضروری ہے کہ وہ دوسروں کو اپنا معروض سمجھے۔ باپ کی قدغن کے نتیجے کے طور پر بچہ تفریقی علامتی 'دنیا میں کھپ جاتا ہے (مرد / عورت، باپ / بیٹا، حاضر / غیر حاضر، وغیرہ) لاکاں کے سسٹم میں 'لنگ' लिंग (آلۂ تناسل نہیں بلکہ اس کی علامت) خاص نوع کا 'معنی نما' ہے۔ علامتی دنیا میں 'لنگ' بادشاہ ہے۔ نسوانیت حامی نقادوں کے نزدیک یہ نظریاتی توجیہہ قابلِ اعتراض ہے۔

لاکاں مزید کہتا ہے کہ نہ تو تخئیلی سطح اور نہ ہی علامتی سطح، حقیقت کا پوری طرح ادراک کر سکتی ہیں، حقیقت کہیں نہ کہیں ان دونوں کی دسترس سے باہر رہتی ہے۔ ہماری جبلی ضرورتیں بھی اس بیان (ڈسکورس) سے تشکیل پاتی ہیں، جس کے ذریعے ہم ان کی تکمیل کے لیے مطالبہ رکھتے ہیں۔ لیکن نتیجہ تسکین نہیں بلکہ مزید خواہش کی صورت میں نمودار ہوتا ہے، جو 'معنی نما' کی لڑیوں میں ڈھلتا چلا جاتا ہے۔ جب موضوع 'میں' اپنی خواہش کا اظہار کرتا ہے تو 'میں' پر ہمیشہ لاشعور کا دباؤ پڑتا ہے اور خلل واقع ہوتا ہے۔ یہ لاشعور رومن جیکب سن کے 'استعاراتی' اور 'انسلاکی' لسانی رشتوں کی زبان میں بات کرتا ہے، اور شعور کو جُل دے جاتا ہے، اور جیسا کہ معلوم ہے، یہ لاشعور خوابوں، لطیفوں، آرٹ اور شعر و ادب میں ظاہر ہوتا ہے۔

لاکاں کا خیال ہے کہ فرائیڈ نے لاشعور کا 'قبلِ شعور ___ شعور' سے جو رشتہ جوڑا ہے۔ اس کو نسبتاً محدود لسانیاتی اصولوں کی مدد سے زیادہ بہتر طور پر منظم کیا جا سکتا ہے۔ اس جدت کا سہرا بھی بقول لاکاں فرائیڈ نے اپنی تحریروں

میں خود فراہم کیا ہے، کیونکہ فرائیڈ نے اپنے نظریات میں زبان کے حقائق کو غیر معمولی اہمیت دی ہے۔ وہ تجزیہ کرنے کے لیے گفتگو اور لسانی اظہارات مثلاً خوابوں، زبانی بھول چوک، مضحکات، وغیرہ کو نہایت احتیاط سے لکھ لیا کرتا تھا اور اس مواد کو بطور شہادت ایک انتہائی ذہین اور ماہر نقاد کی طرح استعمال کرتا تھا۔ اگر فرائیڈ نے جدید لسانیات کی مدد نہیں لی تو اس کی وجہ یہ تھی کہ سوسیئر اس زمانے میں ابھی لسانیات کی بنیاد رکھ رہا تھا، اور فرائیڈ کو اس نئی سائنس کی پیش رفت کا علم نہ تھا۔ لاکاں کہتا ہے کہ لسانیات ذہن انسانی اور زبان کی مطابقتوں کی کھوج کی نئی راہ دکھاتی ہے، اور اس سے تحلیل نفسی میں انسان کی ذہنی ساخت اور اظہارات کے تجزیے میں غیر معمولی مدد ملتی ہے۔ لاکاں کا یہ دعویٰ ہے کہ:

'THE UNCONSCIOUS IS STRUCTURED LIKE LANGUAGE'

یعنی 'لاشعور زبان کی طرح ساختیایا ہوا ہے'۔ اس کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ 'لاشعور زبان کی ساخت کی طرح ہے'۔ لاکاں کے شارحین نے بحث کی ہے کہ اس بیان کو دوسری طرح بھی لیا جا سکتا ہے، یعنی یہ کہ 'زبان لاشعور کی ساخت کی طرح ہے'۔ لاکاں خود اس طرح کی وضاحتوں سے گریز کرتا ہے۔ اور اپنے اسلوب میں ابہام کو عمداً راہ دیتا ہے۔ سوسیئر کی 'معنی نما' اور 'معنی' کی اصطلاحوں کو استعمال کرتے ہوئے لاکاں اپنے نظریہ لاشعور کے تناظر میں ان کو یوں پیش کرتا ہے:

$$\frac{S}{s}$$

دونوں علامتوں کے درمیان جو لکیر ہے وہ حرفی علامتوں سے بھی بڑی علامت ہے۔ یعنی بخلاف سوسیئر کے 'معنی نما' اور 'معنی' ایک نہیں ہو سکتے۔ ان کے

درمیان فصل ہے، البتہ عارضی طور پر 'معنی' کھسک کے 'معنی نما' کے نیچے آجاتا ہے۔ چھوٹے s کو بڑے S کے نیچے رکھنا محض ریاضیاتی روایت یا سہولت کی غرض سے نہیں، بلکہ یہ بتانا مقصود ہے کہ 'معنی نما' محکم ہے، وہ آنکھوں کے سامنے ہے اور تکلم میں 'موجود' ہے، جبکہ 'معنی' موہوم ہے۔ 'معنی' سیّال ہے، یہ تیرتا رہتا ہے، اور یوں اپنے قیام و ثبات کی کوششوں کو خود ناکام بناتا ہے۔ پس 'معنی نما' کی بالادستی (بڑا حرف، بلند نشیں) 'معنی' پر (چھوٹا حرف، زیر نشیں) صاف ظاہر ہے۔ لاکاں 'معنی نما' پر زور دینے کے علاوہ جیکب سن کی اصطلاحوں 'استعاراتی' اور 'انسلاکی' کو بھی نفسیات کی روشنی میں دیکھتا ہے۔ فرائیڈ نے لاشعوری عمل کا ذکر کرتے ہوئے 'بے دخلی' اور 'گٹھاؤ' کے دو تصورات سے مدد لی تھی۔ لاکاں ان کو مربوط کرتے ہوئے کہتا ہے کہ 'گٹھاؤ' اصلاً 'استعاراتی' نوعیت کا حامل ہے، اور 'بے دخلی' 'انسلاکی' ہے۔ یوں لاکاں ان کو بھی 'معنی نما' کے اپنے تصور سے قریب تر کر کے 'نظریۂ لاشعور' کو مزید وسعت دیتا ہے۔

اب تک کی بحث سے اندازہ ہوا ہوگا کہ لاکاں فرائیڈ کے نظریات کی نئی شرح سوسیئر کی اصطلاحات کی رو سے پیش کرتا ہے۔ لاکاں کی اس سعی کو قابلِ قدر کہا گیا ہے، کیونکہ تحلیل نفسی میں اس نے زبان کی اہمیت پر بجا طور پر زور دیا ہے۔ البتہ لاکاں زبان کی ساخت میں لاشعور کو عمل آرا دیکھتا ہے جو غیر مستحکم ہے، چنانچہ وہ 'معنی نما' کی کارکردگی کو بھی لاشعور کا مثنیٰ قرار دیتا ہے۔ یہ ہم دیکھ ہی چکے ہیں کہ سوسیئر نے 'معنی نما' اور 'معنی' کے الگ الگ نظامات میں ٹانکا لگا کر انھیں ایک وحدت میں پرونے کی جو کوشش کی تھی، وہ بے سود ثابت ہوئی۔ مثلاً جب ایک 'موضوع' زبان کے علامتی نظام کی رو سے کوئی حیثیت قبول کرتا ہے، بطور بیٹے یا بیٹی کے تو 'معنی نما' اور 'معنی' جڑ جاتے ہیں۔ تاہم 'میں' وہ نہیں ہے جو وہ سوچتا

ہے۔ دراصل 'مَیں'، 'معنی نما' اور 'معنی' کے محور پر کھڑا ہے، 'دولخت موضوع'
جو 'مَیں' کی حیثیت کو کبھی پوری 'موجودگی' (PRESENCE) نہیں دے سکتا۔
لاکاں کے 'نشان' کے تصور میں 'معنی' کھسک کر 'معنی نما' کے نیچے تو آجاتا ہے،
لیکن اصلاً یہ تیرتا رہتا ہے کیونکہ قائم بالذات نہیں۔

فرائیڈ نے خوابوں کو دبی ہوئی خواہشات کی خاص نکاسی قرار دیا تھا۔
لاکاں فرائیڈ کے نظریۂ خواب کو متنی نظریے (TEXTUAL THEORY) کے طور پر
از سرِ نو پیش کرتا ہے۔ لاشعور جس طرح معنی کو علامتی امیج میں چھپا دیتا ہے،
اس کی گرہوں کو کھولا جا سکتا ہے۔ خواب میں یا تو امیج مجتمع ہو جاتے ہیں،
یا ایک دوسرے کو بے دخل کر کے ایک کے بعد ایک آتے ہیں۔ لاکاں اول الذکر کو
'انسلاکی' عمل کہتا ہے، اور موخر الذکر کو 'استعاراتی' قرار دیتا ہے (ر۔ک۔
جیکب سن) دوسرے لفظوں میں لاکاں گڈمڈ اور بے ہنگم خوابوں کو 'معنی نما'
کی طرح عمل آرا دیکھتا ہے۔ فرائیڈ کی 'دفاعی حرکات' (DEFENCE MECHANISMS)
کو بھی لاکاں لسانی اصطلاحوں کی مدد سے سمجھاتا ہے۔ بقول سیلڈن لاکاں کی
تحلیلِ نفسی دراصل لاشعور کی سائنسی بدیعیات ہے۔

لاکاں کے نظریۂ لاشعور نے درحقیقت اس بارے میں جدید تر تنقید کی
سمت نمائی کی ہے کہ زبان کے اشیا کا حوالہ بننے اور خیالات اور احساسات کو
ظاہر کرنے کی قوت پر زیادہ بھروسا نہیں کیا جا سکتا۔ جدید ادب معنی کی آزادانہ
عمل آرائی میں بہت کچھ خواب کی دنیا سے ملتا جلتا ہے۔ لاکاں نے ایڈگرایلن پو
کی کہانی 'THE PURLOINED LETTER' کا جو تجزیہ کیا ہے وہ خاصا بحث انگیز
ثابت ہوا ہے۔ اس کہانی میں دو واقعات ہیں۔ پہلے واقعے میں ایک وزیر
دیکھتا ہے کہ ملکہ ایک خط کے بارے میں فکرمند ہے جو اس سے میز پر کھلا رہ گیا ہے،
اور جس کا بادشاہ کو پتہ نہیں، جو اچانک بغیر کسی اطلاع کے ملکہ کی خلوت گاہ میں
آجاتا ہے۔ وزیر اس خط کو ملتے جلتے خط سے بدل دیتا ہے۔ ملکہ کچھ کہہ نہیں سکتی کہ

مبادا بادشاہ کو معلوم ہو جائے۔ دوسرے واقعے میں پولیس آفیسر کی وزیر کے گھر خط تلاش کرنے کی ناکامی کے بعد جاسوس ڈوپن دیکھتا ہے کہ خط وزیر کے آتش دان کے اوپر ایک کارڈ ریک میں ٹھنسا ہوا ہے۔ وہ وزیر کی نظر بچا کر اس خط کو ملتے جلتے خط سے بدل دیتا ہے۔ لاکاں کہتا ہے کہ خط کا مضمون کیا ہے، کہانی میں ظاہر نہیں کیا گیا۔ کہانی کا ارتقا نہ تو کرداروں کی وجہ سے ہے نہ خط کے مضمون کی وجہ سے، بلکہ اس مقام (پوزیشن) کی وجہ سے ہے جو اس خط کو ہر واقعے میں تین افراد سے رشتے کے باعث حاصل ہے۔ لاکاں نے اس رشتے کو تین 'نظروں' (GLANCES) کی مدد سے دکھایا ہے۔ پہلی 'نظر' کو کچھ دکھائی نہیں دیتا (پہلے واقعے میں بادشاہ، دوسرے میں پولیس آفیسر) دوسری 'نظر' یہ چاہتی ہے کہ پہلی 'نظر' کو کچھ نظر نہ آئے اور راز محفوظ رہے (پہلے واقعے میں ملکہ، اور دوسرے میں وزیر) اور تیسری 'نظر' یہ دیکھتی ہے کہ پہلی دو 'نظروں' نے پوشیدہ خط کو کھلا چھوڑ دیا ہے (پہلے واقعے میں وزیر، اور دوسرے میں جاسوس ڈوپن)۔ گویا خط بطور ایک 'معنی نما' کے عمل آرا ہوتا ہے، اور کہانی میں کرداروں کے لیے 'موضوعی' حیثیتیں (SUBJECT POSITIONS) متعین کرتا ہے۔ لاکاں کہتا ہے کہ اس کہانی سے نظریۂ تحلیل نفسی کا یہ پہلو واضح ہوتا ہے کہ علامتی نظام 'موضوع' کا متعین کار ہوتا ہے، اور 'معنی نما' کے سفر ہی سے 'موضوع' کو ایک فیصلہ کن سمت ملتی ہے۔ لاکاں اس کہانی کو تحلیل نفسی کی تمثیل کہتا ہے۔

ژاک لاکاں کے نظریے اور اس پر دریدا کی تنقیدی قرأت پر تنقید کے لیے دیکھیے باربرا جانسن کا اعلا درجے کا مضمون جو ذیل کی کتاب میں شامل ہے:

UNTYING THE TEXT, EDT., R. YOUNG, 1981

پس ساختیاتی فکر میں نکتہ رسی کا ثبوت دیتے ہوئے باربرا جانسن نے دکھایا ہے کہ جس طرح دریدا نے لاکاں کے معنی کو 'بے دخل' کیا ہے، خود دریدا کے

معنی کو بھی 'بے دخل' کیا جا سکتا ہے، اور یوں یہ ایک لامتناہی سلسلہ ہے: یعنی پو > لاکاں > دریدا > جانسن۔ (تفصیل کے لیے: ر۔ک۔ سیلڈن، ص ۸۰-۸۴)

لاکاں کی تحریر کی خودشناسی اور خود احساسی اس کے بنیادی طور پر ایک ادیب ہونے کی چغلی کھاتی ہے۔ اس کے شارحین کا کہنا ہے کہ اس کی تحریر کا درجہ ادیبانہ (WRITERLY) ہے۔ رولاں بارتھ کی طرح اس کے یہاں بھی طنز و استہزا، تمثیل و استعارہ، رمز و کنایہ اور قولِ محال کا وفور ہے، اور ندرتِ بیان، ندرتِ ادا، اور ندرتِ اظہار پر خاصی توجہ ہے۔ اس کے بارے میں یہ سوال اکثر اٹھایا جاتا ہے کہ نفسیات اور نظریۂ ذہن کے معاملات میں ادبی اسلوب کا کیا کام، لیکن اگر ادب کا سرچشمہ لاشعور ہے، جو وہ ہے، تو لاکاں کے تہہ دار اور پُراز اشکال اسلوب کا جواز بہرحال موجود ہے۔ وہ زبان کے ساز و سامان کو خود اس پر الٹ دیتا ہے، جوائس کی طرح، اور پڑھنے والے کو مبہوت کر دیتا ہے۔ زبان کا کھیل اس کے یہاں فکر کی نئی سطح پر ملتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اگر زبان کے تخلیقی کھیل کے عمل میں 'معنی'، 'معنی نما' کے نیچے سے کھسک جاتا ہے، تو اس کا مطلب ہے کہ 'لاشعور اپنی مادری زبان میں بات کر رہا ہے'۔ قطع نظر اس کے لاکاں کا کمال یہ ہے کہ اس نے نہ صرف لسانیات بلکہ منطق اور ریاضیات سے مدد لے کر نفسیات کو (جہاں صرف ابہام اور قیاس کا گزر تھا) نئی فکری سطح دی ہے، اور اس میں وہ دانش ورانہ شدت اور صلابت (INTELLECTUAL RIGOUR) پیدا کی ہے جو کسی بھی سائنسی علم کا طرۂ امتیاز ہے۔ لاکاں کی 'نوفرائیڈیت' اس کو یہ ضمانت دیتی ہے کہ تمام انسانی فکر 'غیر' (OTHER) کے بارے میں ہے۔ اس میں استقامت، قیام، ٹھہراؤ کہیں بھی نہیں۔ کوئی نظام اعلیٰ ترین نظام نہیں۔ کلام کرتا ہوا لاشعور

ہی دانش ورانہ زندگی کا اصل ماڈل ہے۔ لاکاں سوال کرتا ہے کہ ایسی یادگاریں بنانے سے کیا حاصل جن کو تاریخ اور آنے والوں کی رائے کھود پھینکے۔ پس 'مثالی' تحریر وہ ہے جو خود اپنے آپ کو 'بے دخل' کر سکے، جو خود کو منہدم کر سکے۔ چنانچہ نظریات قائم کرنے والوں کو لاکاں کا مشورہ ہے:
'نظریات کے محل بنانے والو، خبردار!'

دیکھا جائے تو لاکاں کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ فرائیڈ ہی کو بنیاد بنا کر اس نے فرائیڈیت کو بدل دیا اور اس کی نئی معنویت پر زور دیا کہ، انسان ایک خودمختار وحدانی حقیقت نہیں بلکہ ایک عمل (PROCESS) ہے، ہر وقت زیرِ تشکیل، مبنی بر تضاد اور تغیر آشنا، لاکاں کے الفاظ میں:

'HUMAN BEING IS NOT A UNITY, NOT AUTONOMOUS, BUT A PROCESS, PERPETUALLY IN CONSTRUCTION, PERPETUALLY CONTRADICTORY, PERPETUALLY OPEN TO CHANGE'

درحقیقت انسان اور سگنیفائر کے رشتے کی تبدیلی پوری تاریخ کو بدل دیتی ہے، کیوں کہ وہ ان بنیادوں کو بدل دیتی ہے جس پر انسان کی پہچان قائم ہے۔ لہٰذا اس انسان کی دریافت جس میں کچھ بھی معین، کچھ بھی مستحکم، کچھ بھی مکمل نہیں، نو فرائیڈیت کی ایسی انقلابی دین ہے جس نے علوم انسانی کو شدید طور پر متاثر کیا ہے۔ انسان کا تصور بدلا ہے تو معنی کا تصور بھی بدلا ہے، اور معنی کا تصور بدلا ہے تو ادب کی نوعیت وماہیت اور اظہاری ذرائع کا تصور بھی بدل گیا ہے۔
لاکاں کا کہنا ہے:

'IT IS PRECISELY IN THIS THAT FREUDIANISM, TO ANYONE CAPABLE OF PERCEIVING THE CHANGES WE HAVE LIVED THROUGH IN OUR OWN LIVES, IS SEEN TO HAVE FOUNDED AN INTANGIBLE BUT RADICAL REVOLUTION. THERE IS NO POINT IN COLLECTING WITNESSES TO THE FACT: EVERYTHING INVOLVING NOT JUST THE HUMAN SCIENCES, BUT THE DESTINY OF MAN, POLITICS, METAPHYSICS, LITERATURE, THE ARTS, ADVERTISING, PROPAGANDA, AND THROUGH THESE EVEN ECONOMICS, EVERYTHING HAS BEEN AFFECTED.'

(LACAN, 1977, p.174)

لاکاں کی فکر سے ادب کے مطالعے میں تحلیلِ نفسی کی نوعیت بھی اس اعتبار سے بدل گئی ہے کہ پہلے تحلیلِ نفسی اور ادب کا رشتہ یک طرفہ تھا، یعنی تحلیلِ نفسی ادب کو اس کی ماہیت، اور اس کے لاشعوری محرکات، کے بارے میں بتا سکتی تھی، لیکن ادب، اس کے بدلے میں تحلیلِ نفسی کو کچھ نہیں دے سکتا تھا۔ لاکاں کا یہ کہنا کہ 'لاشعور زبان کی طرح ساختیایا ہوا ہے'، اس لحاظ سے گہرے مضمرات کا حامل ہے کہ اگر 'لاشعور زبان کی طرح ہے'، یعنی لاشعور کو زبان کی طرح پڑھا جا سکتا ہے، تو پھر ادب کو بھی لاشعور کی طرح پڑھا جا سکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں لسانی نشان (SIGN) چوں کہ کسی نہ کسی 'کمی' یا 'غیر موجودگی' کا اشاریہ ہے، ادب تحلیلِ نفسی کا لاشعور ہے:

'LITERATURE IS THE UNCONSCIOUS OF PSYCHOANALYSIS'

مِشل فوکو

پس ساختیات میں ایک فکری دھارا اور بھی ہے جو اصرار کرتا ہے کہ 'متنیت' (TEXTUALITY) ہی سب کچھ نہیں، بلکہ دنیا میں طاقت کے کھیل

میں بجائے متن کے "ڈسکورس" (مدلل مبرہن بیان) شامل ہے۔ مشل فوکو (MICHEL FOUCAULT) کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ 'متنیت' کے نظریے سیاسی اور سماجی طاقتوں اور آئیڈیولوجی کو 'معنی خیزی' کے وسائل قرار دے کر ان کی حیثیت کو گھٹا دیتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ جب کوئی ہٹلر، مسولینی، یا اسٹالن ایک پوری قوم کو اپنے حکم پر چلاتا ہے، تو ایسا "ڈسکورس" کی طاقت کے ذریعے ہوتا ہے۔ اس طاقت کے اثرات کو 'متن' تک محدود رکھنا مہمل بات ہے۔ فوکو کہتا ہے کہ اصل طاقت کا استعمال "ڈسکورس" کے ذریعے ہوتا ہے، اور اس طاقت کے ٹھوس اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ صاف ظاہر ہے کہ فوکو اپنے نظریۂ "ڈسکورس" کے ذریعے جرمن فلسفی نطشے کی نئی تعبیر پیش کر رہا ہے۔

فوکو کے آئیڈیولوجیکل موقف کو بیان کرنا بہت مشکل ہے۔ اس نے متعدد معاملات میں مارکسی مفکرین کا ساتھ دیا ہے، لیکن وہ مارکسزم بطور سائنس میں مطلق یقین نہیں رکھتا، بلکہ وہ نطشے کی منکریت کے قریب ہے، وہ اپنا ڈسکورس وہاں سے شروع کرتا ہے جہاں نطشے نے اُسے چھوڑا تھا۔ لیکن نطشے کی رجائیت سے اُسے کچھ لینا دینا نہیں۔ اُس کا خیال ہے کہ تمام علم ناپائدار اور گزراں ہے۔

فوکو کی شہرت کا انحصار اس پر ہے کہ اُس نے اُس طاقت کو چیلنج کیا ہے جو بااثر مقتدرات کو ہر سماج میں اور ہر عہد میں حاصل رہی ہے۔ فوکو کا کہنا ہے کہ مقتدر لوگ ہی طے کرتے ہیں کہ کیا کہنا چاہیے اور کیا نہیں کہنا چاہیے۔ طاقت خواہش کو دبانے کے لیے استعمال کی جاتی ہے، جیسے سپرایگو اِڈ کو دباتا ہے۔ لیکن فوکو خواہش کا طرفدار ہے، اور ان عناصر کا جن کو سماج اپنے دائرے سے خارج رکھتا ہے۔ دوسرے پس ساختیاتی مفکرین کی طرح فوکو بھی ایگو کے خلاف ہے۔ اثباتِ ذات ان کے نزدیک ایک روایتی

مذہبی تصور ہے، ایک جھوٹی ماورائیت، جس کو تحلیل ہونا چاہیے۔ یہ مفکرین مابعد الطبیعیات اور ہر طرح کے اختیار کے بھی خلاف ہیں۔ یہ ظواہر سے آگے کسی مخفی پوشیدہ راز کو ڈھونڈھنا ہی نہیں چاہتے۔ جو کائنات کا رمز کھول سکے، کیونکہ ان کا یقین ہے کہ کائنات میں ہر چیز کی وضاحت ممکن ہی نہیں۔

فوکو 'کالج دی فرانس' پیرس میں HISTORY OF SYSTEM OF THOUGHT کا پروفیسر تھا۔ (پیدائش ۱۹۲۶ء) تربیت کے اعتبار سے وہ فلسفی تھا، اور ایک کثیر التصانیف مصنف تھا۔ اس کی وہ کتابیں جو انگریزی میں ترجمہ ہو چکی ہیں، کتابیات میں ملاحظہ کی جا سکتی ہیں۔ ۱۹۸۴ء میں فوکو کا انتقال ہو گیا۔

نطشے نے کہا تھا کہ 'لوگ پہلے طے کرتے ہیں کہ انھیں کیا چاہیے، اور پھر حقائق کو اپنے مقصد کے مطابق ڈھال لیتے ہیں'۔ نتیجتاً انسان کو اشیا میں وہی کچھ نظر آتا ہے جو ان میں خود اس نے داخل کیا ہے۔ فوکو اس بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے کہتا ہے کہ تمام علم طاقت کی خواہش (WILL TO POWER) کا مظہر ہے۔ اس کا مطلب ہوا کہ ہم مطلق صداقت یا معروضی علم کی بات نہیں کر سکتے۔ لوگ کسی فلسفے یا سائنسی نظریے کو صرف اسی وقت صحیح تسلیم کرتے ہیں، جب وہ اپنے عہد کے سیاسی اور دانشورانہ مقتدرات یا آئیڈیولوجی یا سچائی سے لگا کھائے یا وقت کے رائج پیمانوں پر پورا اترے۔

فوکو 'ڈسکورس' کو ذہنِ انسانی کی مرکزی سرگرمی قرار دیتا ہے۔ ایک عام آفاقی 'متن' کے طور پر نہیں بلکہ 'معنی خیزی' کے ایک وسیع سمندر کے طور پر۔ وہ تبدیلی کی تاریخی جہت میں دلچسپی رکھتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ جو کچھ کہنا ممکن ہے وہ ایک عہد سے دوسرے عہد میں بدل جاتا ہے۔ سائنس میں بھی کوئی نظریہ اس وقت تک تسلیم نہیں کیا جاتا، جب تک کہ وہ سائنس کے مقتدر اداروں اور ان کے سرکاری ترجمانوں کے طاقتی توافق سے مطابقت پیدا نہ کر لے۔ فوکو کہتا ہے کہ مینڈل (MENDEL) کے علم توالد کے نظریے کی ۱۸۶۰ء

کے زمانے میں کوئی پذیرائی نہ ہوئی تھی گویا یہ خیالات خلا میں پیش ہوئے تھے، اور ان کو اپنی قبولیت کے لیے بیسویں صدی کا انتظار کرنا پڑا۔ اس کا مشہور قول ہے: 'صرف سچ بولنا کافی نہیں ہے، سچائی کے 'اندر' ہونا بھی ضروری ہے':

'IT IS NOT ENOUGH TO SPEAK THE TRUTH, ONE MUST BE IN THE TRUTH'

فوکو نے اپنے ابتدائی زمانے میں دیوانگی پر جو کام کیا، اس کے لیے اس کو مثالیں صرف ادب ہی سے مل سکیں۔ اس نے اندازہ لگایا کہ سماج کے وہ اصول و قوانین جو یہ طے کرتے ہیں کہ نارمل اور عقلی کیا ہے، وہ نہایت کامیابی سے اُن آوازوں کو خاموش کر دیتے ہیں جو اُن کے دائرے سے باہر ہوں۔ افراد کو بالعموم سماج کے اَن کہے 'محافظ خانے' (UNSPOKEN ARCHIVES) کے اصول و قوانین کو ماننا پڑتا ہے ورنہ اُن کو پاگل قرار دیا جا سکتا ہے، یا خاموش کرایا جا سکتا ہے۔ ایسا صرف الگ کر کے نہیں بلکہ دائرے کو تنگ کر کے بھی کیا جا سکتا ہے۔ پھر تعلیمی نظام ہے جس کی رو سے طے کیا جا سکتا ہے کہ کیا مسترد کرنا ہے، اور کیا عقلی اور عالمانہ ہے۔ فوکو کا کہنا ہے کہ تاریخ کے مختلف ادوار میں علم کی مختلف شکلیں بنیں، بالخصوص جنس، جرائم، طبِ دماغی اور طبِ جسمانی کے بارے میں، اور پھر یہ بالکل بدل گئیں۔ ایسا عہد بہ عہد ہوتا رہا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ تاریخ مبرّن تبدیلیوں کا ایک غیر مسلسل سلسلہ ہے۔ طاقت کے دباؤ کے بدلتے رہنے والے زمروں کو وہ ثقافت کے محافظ خانے قرار دیتا ہے، اور ان کو 'مثبت لاشعور' کا نام دیتا ہے۔

فوکو یہ دلچسپ نکتہ اٹھاتا ہے کہ علم کی پولیسنگ اگرچہ عام طور پر چند ناموں سے وابستہ کر دی جاتی ہے (افلاطون، ارسطو، لاک، کانٹ، ہیگل وغیرہ) لیکن درحقیقت ساختیاتی اصولوں کے وہ سیٹ جو مختلف ضابطہ ہائے علوم کے نظام کے ضامن ہیں، وہ کسی ایک فرد کے شعور کے بس کے نہیں۔ خاص

خاص ضابطہ ہائے علم کی کارکردگی انتہائی پیچیدہ اصول و قواعد کو منضبط کرتی ہے جس سے ادارے، اور تربیت دینے اور علم کو پھیلانے والے مراکز بنتے چلے جاتے ہیں۔ علم کے حصول کی سعی ایک غیر شخصی قوت ہے۔ ہمیں ہرگز اس کا اندازہ نہیں ہو سکتا کہ خود ہمارے دور کے علم کا 'محافظ خانہ' کیا ہے، کیونکہ علم کی خواہش غیر شخصی قوت ہے، اور ہم لاشعور سے بولتے ہیں۔ ہم اپنے سے پہلے کی قوتوں کے 'محافظ خانہ' کو اس لیے سمجھ سکتے ہیں کہ ہم اس سے مختلف ہیں، اور زمانی طور پر اس سے بُعد اختیار کر چکے ہیں۔ مثال کے طور پر جب بھی ہم نشاۃ الثانیہ کے ادب کا مطالعہ کرتے ہیں، ہم اس کے تموّل اور ملفوظی قوت کا ذکر کرتے ہیں۔

ہر عہد کے نظریاتی فریم ورک کو فوکو EPISTEME کہتا ہے۔ اس کے بقول ہم ایک 'ایس ٹیم' کے اختتام پر ہیں، اور دوسری ابھی صورت پذیر ہو رہی ہے۔ جن نمائندہ شخصیات کا وہ ذکر کرتا ہے، ان میں سے کچھ کے نام ہیں: گویا، نطشے، فان گوگ، رلکے، ساد، وغیرہ۔ یعنی نارمل انسان کے ڈسکورس میں جو خالی جگہیں رہ گئی تھیں، ان کو بھرنے والوں کو فوکو ہیرو قرار دیتا ہے۔ لیکن ان شخصیات کی صاف بیانی فوکو کو چھو بھی نہیں گئی۔ کیونکہ وہ جو کچھ کہتا ہے بالواسطہ طور پر کہتا ہے اور یہ ظاہر نہیں ہونے دیتا کہ 'کچھ' پر 'کچھ نہیں' کو ترجیح دینے کی اس کی وجوہ کیا ہیں۔

فوکو اس معاملے میں نطشے کا ہمنوا ہے کہ تاریخ کا معروضی علم ناممکن ہے۔ تاریخ لکھنے کے عمل میں زبان کے اظہاری طور یعنی صنائع معنوی کی رنگ آمیزی ہوگی ہی، تاریخ کبھی سائنس نہیں ہو سکتی ہے۔ تاہم فوکو ان لسانی وسائل کو جو مورخین تاریخ کو بامعنی طور پر پیش کرنے کے لیے استعمال کرتے ہیں، محض لفظی کھیل قرار نہیں دیتا۔ وہ کہتا ہے نہیں بھولنا چاہیے کہ ایسے مبرہن اور مدلل بیانات (ڈسکورس) دراصل طاقت کی جد و جہد کی دنیا کے اندر پیدا

ہوتے ہیں۔ سیاست، آرٹ اور سائنس میں طاقت 'ڈسکورس' ہی سے حاصل ہوتی ہے۔ "ڈسکورس وہ تشدد ہے جو ہم چیزوں کے ساتھ روا رکھتے ہیں":

'DISCOURSE IS A VIOLENCE THAT WE DO TO THINGS'

مختلف مبرہن بیانات کی معروضیت کے بارے میں جو دعوے کیے جاتے ہیں، وہ جعلی اور بے اصل ہیں۔ "دنیا میں کوئی 'ڈسکورس' سو فی صد 'سچا' نہیں، 'ڈسکورس' کم طاقتور یا زیادہ طاقتور ہوتے ہیں":

'THERE ARE NO ABSOLUTELY 'TRUE' DISCOURSES,
ONLY MORE OR LESS POWERFUL ONES'

فوکو کی کوئی سی تصنیف اٹھا کر دیکھیے، 'ڈسکورس' کی بھرمار ملے گی، اور جہاں 'ڈسکورس' کا ذکر آئے گا، وہاں طاقت کا ذکر لامحالہ آئے گا۔ وہ اکثر مسائل کو طرفین میں بانٹ دیتا ہے۔ وہ جو 'ڈسکورس' کی طاقت رکھتے ہیں، اور وہ جنھیں 'ڈسکورس' کا حق نہیں ہے۔ 'ڈسکورس' سے اس کی مراد خیالات، رویے، موقف سبھی کچھ ہے۔ دیوانگی، جرائم یا جنس، فوکو یہ کہتا ہے کہ طاقت کا 'ڈسکورس' 'سچ' کی خدمت کے نام پر اجنبیت پیدا کرتا ہے۔ اور ان عناصر کو سماج کے حاشیائی کردار بنا دیتا ہے۔ لیکن فوکو اپنے 'ڈسکورس' کی نظریاتی بنیادوں کو واضح نہیں کرتا، اور خود فوکو کے ڈسکورس کا حق سوالیہ نشان بن کر رہ جاتا ہے۔

جہاں تک ذہنی تحریک کا سوال ہے، فوکو کچھ نہ کچھ قرابت داری دریدا سے رکھتا ہے (جس کا ذکر آگے آئے گا) دریدا نے لسانی معنی کو ایک مسلسل گردش دے دی ہے، معنی کہیں قائم نہیں ہوسکتا، دریدا نے معنی کی عدم مرکزیت کا جو دروازہ کھولا ہے، وہ انسانی منشا سے ماورا ہے۔ اگر دریدا کے 'نظریۂ متن' کو ہیگل کی خود کار منطق کی بندش سے آزاد غیر مقید شکل کہا جا سکتا ہے، تو فوکو کی 'سیاسیات' کو بھی ہیگل کی خود کار سیاسی نظامات کی تاریخ کی

ایسی شکل قرار دیا جا سکتا ہے جو غیر مقید ہے، اور ہر بندش سے آزاد ہے۔

فوکو کا سب سے ذہین امریکی شاگرد ایڈورڈ سعید (EDWARD SAID) ہے۔ فلسطینی ہونے کے ناطے وہ فوکو کی پس ساختیاتی فکر میں جو نطشے کا رنگ لیے ہوئے ہے، خاصی کشش محسوس کرتا ہے، کیونکہ اس کے ذریعے وہ مبرہن اور مدلل بیان کے نظریے THEORY OF DISCOURSE کو سیاسی اور سماجی جد و جہد کے عین منجدھار سے جوڑ سکتا ہے۔ اس کی معرکہ آرا کتاب:

ORIENTALISM (1978)

نے مغربی مستشرقین کے ذہنی رویوں کو جس طرح بے نقاب کیا ہے، اس کے اثرات کو صدمہ آشنا کہا جا سکتا ہے۔ اس نے مدلل بحث کی ہے کہ کس طرح نسل بعدِ نسل مستشرقین نے مشرق کے امیج کو مغربیوں کی نگاہ میں تباہ کیا، اور مشرق کے فکری، ادبی، روحانی اور ثقافتی سرمایے اور افتاد ذہنی کو غلط رنگ میں پیش کیا ہے۔ ایڈورڈ سعید نے اس کا رشتہ مغربی سامراج کے اقتدار پسندانہ ڈسکورس سے جوڑا ہے، اور اس کو وسیع پیمانے پر چیلنج کیا ہے۔ فوکو کے نظریات کی منطق کو آگے بڑھاتے ہوئے ایڈورڈ سعید کہتا ہے کہ کوئی ڈسکورس ہر عہد کے لیے متعین نہیں ہے۔ ڈسکورس نہ صرف طاقت رکھتا ہے، بلکہ اختلاف کو بھی تحریک عطا کرتا ہے۔

ادبی نقاد کی طاقت کے بارے میں ایڈورڈ سعید کا کہنا ہے کہ جب ہم کوئی تنقیدی مضمون لکھتے ہیں، تو ادبی متن اور قاری کے ساتھ ہمارے جو بھی رشتے ہو سکتے ہیں، ان میں سے کسی ایک یا ایک سے زیادہ موقف کو ہم اختیار کرتے ہیں۔ تنقید ادبی متن اور قاری کے یا تو درمیان میں قائم ہو سکتی ہے، یا وہ ان دونوں میں سے کسی ایک کی جانب دار ہو گی۔ تاریخی تناظر کے بارے میں وہ کہتا ہے کہ ناقد ماضی کے متن کا مطالعہ منفعل طور پر اس کے یک رُخے معنی کو پیش کر کے نہیں کر سکتا، وہ عہدِ حاضر کے محافظ خانے کے اندر

بیٹھ کر، یعنی اُن توقعات اور ضروریات سے صرفِ نظر کر کے جنھیں طاقت کے کھیل نے پیدا کیا ہے، لکھ ہی نہیں سکتا۔ غرضکہ متن کے غیر متنی (NONTEXTUAL) عنصر کو بقول ایڈورڈ سعید نظر انداز کیا ہی نہیں جا سکتا۔

جولیا کرسٹیوا

جولیا کرسٹیوا (JULIA KRISTEVA) کا کام ادبی معنیات پر ہے:

LA REVOLUTION DU LANGUAGE POETIQUE (1974)

بخلاف رولاں بارتھ کے اس کا شعری زبان کا نظریہ تحلیلِ نفسی پر مبنی ہے۔ وہ اُن ذہنی رویّوں کا سُراغ لگانا چاہتی ہے جن کے باعث ہر وہ چیز جو معقول اور منظم سمجھی جاتی ہے، غیر معقولیت اور انتشار کے خطرے سے دوچار رہتی ہے۔

مغربی فکر میں ہمیشہ ایک 'متحد و منظم موضوع' (UNIFIED SUBJECT) کی ضرورت پر زور دیا جاتا رہا ہے۔ کسی چیز کو اس وقت تک نہیں جانا جا سکتا جب تک متحد و منظم شعور موجود نہ ہو جس کے ذریعے سے جاننے کا عمل ممکن ہوتا ہے۔ یہ شعور ایک فوکس کیے ہوئے عدسے (LENS) کی طرح ہے جس کے بغیر کوئی شے صاف نہیں دیکھی جا سکتی۔ جولیا کرسٹیوا کہتی ہے کہ وہ رابطہ جس کے ذریعے 'متحد و منظم موضوع' (ذہنِ انسانی) اشیا اور ان کی حقیقت کا ادراک کرتا ہے، وہ زبان کی نحو (SYNTAX) ہے۔ ایک منظم نحو (کلمہ) منظم ذہن کی پہچان ہے۔ تاہم شعورِ انسانی ہر شے پر قدرت نہیں رکھتا، اس کو برابر کچھ تخریبی عناصر سے خطرہ لاحق رہتا ہے۔ بقول جولیا کرسٹیوا تخریب کار عناصر تین شقوں میں بانٹے جا سکتے ہیں: (۱) نشاط (یعنی شراب، جنس، سرود و نغمہ) (۲) مزاح اور (۳) شاعری۔ ثقہ اور سخت گیر فلاسفہ مثلاً افلاطون نے ان تخریبکار عناصر کو ہمیشہ دبا کر رکھنے کی کوشش کی۔ ان سب کو اگر ایک زمرے میں لانا ہو تو

ان سب کو 'خواہش' (DESIRE) کہا جا سکتا ہے۔ یہاں بدھ کے فلسفے سے متوازیت صاف ظاہر ہے۔ بدھ کے فلسفے میں بھی خواہش یا طلب کو مرکزیت حاصل ہے، لیکن اس نے معقول عمل کے آٹھ اصول (اشٹ مارگ) قائم کر کے اعتدال (MODERATION) کی راہ دکھا دی۔ خواہش پر قدغن لگانے کے بجائے دوسرے سماجی عوامل کے ساتھ اس کے عمل آرا ہونے یعنی INTERPLAY کا اصول اس وقت کے مطابق خاصا ریڈیکل نقطۂ نظر تھا جس کی کوئی نظیر مغرب کے سخت گیر پیوریٹن فلسفے میں نہیں ملتی) جولیا کرسٹیوا کا کہنا ہے کہ خواہش کی تخریبی طاقت اور اثر پذیری یا خلل اندازی ادبی اظہار سے ہوتی ہوئی سماجی مظاہر تک پہنچتی ہے۔ اس کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ شعری زبان کی تبدیلیوں سے پتہ چلتا ہے کہ نئے موضوعی ذہنی موقف اندر ہی اندر حاوی سماجی ڈسکورس کی بنیادوں کو کھوکھلا کر سکتے ہیں۔ اس کا یہ مطلب بھی ہے کہ موضوع (ذہنِ انسانی) محض سادہ ورق نہیں ہے جو اپنے سماجی یا جنسی کردار کا منتظر رہتا ہے، بلکہ یہ ہر وقت برسرِ پیکار رہتا ہے، اور جو یہ ہے، اس کے علاوہ ہونے کی بھی صلاحیت رکھتا ہے:

'THE SUBJECT IS IN PROCESS, AND IS CAPABLE OF BEING OTHER THAN IT IS' (P.79)

کرسٹیوا، نارمل اور شعری کے رشتے کی پیچیدہ نفسیاتی تاویل پیش کرتی ہے: انسانی ذہن شروع سے ایک ایسا مقام ہے جس میں جسمانی اور نفسیاتی ہیجانات کے کارفرما رہنے کا تموج جاری رہتا ہے۔ خاندان اور سماج کے بندھن آہستہ آہستہ اس تموج کو باقاعدگی عطا کرتے ہیں۔ قبل لسانی منزل میں غیر منظم حرکات، اشارات، آوازیں، صوتی زیروبم اُس نشانیاتی مواد کا خزانہ فراہم کر دیتے ہیں جو زبان پر قادر ہو جانے اور بالغ ہو جانے پر بھی انسان کے لسانی عمل کی تہ میں موجزن رہتا ہے۔ اس نشانیاتی خزانے

کی سرگرمی کا اندازہ صرف خوابوں میں ہوتا ہے جن میں بے ربط اور غیر منطقی پیکروں کا غلبہ رہتا ہے۔

ملارمے اور لوترے موں کی شاعری میں آوازوں کا یہ آہنگ اور زیر و بم لاشعور سے آزاد ہو جاتا ہے (لاکاں کا کہنا ہے کہ یہی لاشعور ہے) کرسٹیوا شاعری میں آوازوں کے استعمال کو ابتدائی جنسی محرکات سے جوڑتی ہے۔ 'ماما' اور 'پاپا' کے ناموں میں بھی غنائی م لبی پ کے مقابلے میں ہے۔ وہ کہتی ہے کہ 'م' کی آواز ماں کی 'دہنیت' (ORALITY) اور 'پ' کی آواز باپ کی شہوانیت (ANALITY) سے جڑی ہوئی ہے۔

کرسٹیوا کا انقلاب کا تصور یہ ہے کہ سماجی ریڈیکل تبدیلی مقتدر ڈسکورس میں تخریب اور خلل اندازی کے عمل پر منحصر ہے۔ شعری زبان سماج کے ضابطہ بند اور متقید علامتی نظام میں نشانیاتی تخریب کاری کی آزادہ روی (کھلی ڈلی تنقید) کو راہ دیتی ہے۔ لاشعور جو چاہتا ہے۔ شعری زبان اس کو سماج کے اندر اور سماج کے خلاف برت سکنے پر قادر ہے۔ کرسٹیوا کو یقین ہے کہ سماجی نظام جب زیادہ ضابطہ بند، زیادہ پیچیدہ ہو جائے گا، تو نئی شعری زبان کے ذریعے انقلاب لایا جاسکے گا، لیکن اس کو یہ بھی خدشہ ہے کہ بورژوا آئیڈیولوجی ہر نئی چیز کو اپنا کر اس کا ڈنک نکال دیتی ہے، چنانچہ ممکن ہے کہ شعری انقلاب کو بھی بورژوا آئیڈیولوجی ایک سیفٹی والو کے طور پر استعمال کرے، اُن دبے ہوئے ہیجانات کے اخراج کے لیے جن کی سماج میں بالعموم اجازت نہیں ہے۔

اوپر کی بحث سے واضح ہوا ہوگا کہ ساختیاتی مفکرین کا سارا سفر اس سمت میں تھا کہ متن پر قدرت حاصل کی جائے اور اس کے رازوں کو گرفت میں لیا جائے۔ پس ساختیاتی مفکرین نے مدلل بحث کرکے بتایا کہ یہ خواہش ناممکن الحصول ہے کیوں کہ متعدد لاشعوری، لسانی اور تاریخی

قوتیں ایسی ہیں جن پر قابو نہیں پایا جاسکتا۔ 'معنی نما'، 'معنی' کے اوپر سے کھسک جاتا ہے، نشاط اور لذت کی کیفیت (JOUISSANCE) معنی کو تحلیل کردیتی ہے، نشانیاتی نظام زبان کے علامتی نظام میں خلل ڈالتا ہے، افتراق اور التوا (DIFFERANCE) 'معنی نما' اور 'معنی' کے درمیان خلا پیدا کردیتے ہیں، اور 'طاقت'، جمی جمائی علمی بساط کو پلٹ دیتی ہے۔ اس لیے پس ساختیاتی مفکرین بجائے جواب دینے کے سوال اٹھاتے ہیں۔ وہ اس فرق پر نظر رکھتے ہیں کہ متن کیا کہتا ہے اور اس کا دعویٰ کیا ہے کہ وہ کیا کہتا ہے۔ وہ ہرگز اس بات کی کوشش نہیں کرتے کہ کھینچ تان کر معنی کی وحدت طے کی جائے۔ اس بات سے الجھن پیدا ہوسکتی ہے کہ پس ساختیاتی مفکرین کسی نتیجے پر نہیں پہنچتے۔ لیکن وہ 'لفظ مرکزیت' کا شکار نہ ہونے کے اپنے موقف پر قائم ہیں۔ تاہم ان کو اعتراف ہے کہ وہ لاکھ کوشش کریں کہ وہ کچھ بھی ادعا نہیں کرتے، وہ اس سے بچ نہیں سکتے، یہ کہنے سے کہ وہ کچھ نہیں کہتے، وہ دوسروں کو یہ سوچنے سے روک نہیں سکتے کہ وہ کچھ تو کہتے ہیں۔

تیسرا باب

DECONSTRUCTION IS A COMING TO TERMS WITH LITERATURE.... DECONSTRUCTION IS EMPHATICALLY NOT DISSOLUTION BUT ANALYSIS.

DERRIDA

ژاک دریدا اور ردتشکیل

'ردتشکیل' (DECONSTRUCTION) سے مراد متن (TEXT) کے مطالعے کا وہ طریقۂ کار ہے جس کے ذریعے نہ صرف متن کے متعینہ معنی کو 'بے دخل' (UNDO) کیا جا سکتا ہے۔ بلکہ اس کی معنیاتی وحدت کو پارہ پارہ بھی کیا جا سکتا ہے۔ ردتشکیل کو بالعموم پس ساختیات کا حصہ سمجھا جاتا ہے۔ کیونکہ ردتشکیل سوسیئر کے تصورات، نیز اُن تصورات کو بنیاد بناتی ہے جنھیں ساختیات نے پیش کیا ہے، لیکن وہ انھیں پلٹ بھی دیتی ہے — ردتشکیل اصلاً شدید نوعیت کا بت شکن رویّہ ہے۔ اس کے نزدیک کوئی اصول یا کوئی مفروضہ متقدس نہیں ہے۔ ردتشکیل سوسیئر اور ساختیات کے تصورات سے کام لے کر خود ان تصورات کی معنیاتی وحدت کو بھی بے دلیل پاش پاش کر دیتی ہے۔ اس کا معاملہ گویا اس صاحب نظر کا ہے جو دینِ بزرگاں خوش نہ کرد کا شدت سے قائل ہو۔ یہ اُن تمام فلسفیانہ جڑوں کو بے دخل کرتی ہے جن سے خود اس کے فلسفے نے نشوونما پائی ہے۔ ردتشکیلی طریقۂ کار کا رواج پہلے پہل فرانس کے TEL QUEL گروپ کے لکھنے والوں میں ہوا، لیکن اس کو فلسفیانہ طور پر قائم کیا فلسفی ژاک دریدا (JACQUES DERRIDA) نے۔ اور اب یہ نظریہ

ژاک دریدا ہی سے منسوب ہے۔

دریدا نے اپنے خیالات کو ذیل کی تین کتابوں میں ایک ساتھ پیش کیا:

OF GRAMMATOLOGY

WRITING AND DIFFERENCE

SPEECH AND PHENOMENA

یہ کتابیں ۱۹۶۷ء میں ایک ساتھ پیرس سے شائع ہوئیں، اور ان کی اشاعت سے فلسفے کی دنیا میں گویا زلزلہ سا آ گیا۔ دریدا نے مغربی فلسفے کے بنیادی مفروضات پر جس نوعیت کے سوال قائم کیے، کہا جاتا ہے کہ ایسا افلاطون کے بعد پہلی بار ہوا۔ ان کتابوں کے بعد دریدا کی متعدد تصانیف اور مقالات منظر عام پر آتے رہے ہیں جن میں اس نے اپنے نظریے کی مزید وضاحت اور توثیق کی ہے۔ اس وقت دریدا کی حیثیت ایک ایسی نامور اور شہیر ہستی کی ہے، دوسرے جس کے اٹھائے ہوئے سوالات اور مباحث سے بحث کرنے پر مجبور ہیں۔ دریدا اگرچہ دوسرے ریڈیکل مفکرین ژاک لاکاں اور رولاں بارتھ کے نسبتاً بعد منظر عام پر آیا (پیدائش ۱۹۳۰ء) لیکن اپنے نظریے کی وجہ سے وہ بہت جلد مرکزِ توجہ بن گیا۔ دریدا کو خواہ یہ پسند ہو یا نہیں، اس کا نام 'پس ساختیات' سے ناقابلِ شکست طور پر منسوب ہو گیا ہے۔ اس کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے قدیم فلسفے کے بعض بنیادی مفروضات کو بھی 'بے دخل' کیا ہے، اور معاصر فکر کی کمزوریوں کو بھی بے دلیل بے نقاب کیا ہے۔ رولاں بارتھ اور ژاک لاکاں کی طرح دریدا بھی ماورائی فلسفے اور کسی بھی نوع کی موضوعیت کا سخت مخالف ہے۔

دریدا کا کہنا ہے کہ مغربی مابعد الطبیعیات کے جتنے بھی تصورات ہیں، وہ —— (LOGOCENTRISM) یعنی 'لفظ مرکزیت' یا لفظ کے معنی کی 'موجودگی' (PRESENCE) پر قائم ہیں۔ اور 'موجودگی' کے تصور پر اس لیے قائم ہیں کہ اصلاً وہ (PHONOCENTRISM) یعنی 'صوت مرکزیت' کا شکار ہیں، یعنی اس کو وہ تسلیم شدہ سمجھتے ہیں کہ 'تکلم' (تقریر) کی 'موجودگی' کو 'تحریر' کی 'موجودگی' پر فوقیت حاصل ہے۔ 'موجودگی' (PRESENCE)

سے دریدا وہ 'مطلق معنیاتی بنیاد' (ABSOLUTE FOUNDATION) مراد لیتا ہے جس پر کوئی بھی تصور (معنی) قائم ہوتا ہے۔ اس کو وہ 'مرکز' (CENTRE) سے بھی تعبیر کرتا ہے جس پر کسی بھی لفظ یا تصور کے معنی کا اس زبان کے نظام کی رو سے مدار ہوتا ہے۔ دریدا نے افلاطون اور روسو سے لے کر ہیگل، ہائیڈیگر، اور ہوسرل کے فلسفیانہ بیانات (متن) کا تجزیہ کر کے بتایا ہے کہ وہ تمام فکری کاوشیں جو مابعد الطبیعیاتی تصورات کو معنی کی محکم بنیاد دینے کی کوشش کرتی ہیں، خیالی اور برباد رہوا ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ 'صوت مرکزیت' یعنی تکلم پر قائم مفروضات اگرچہ 'لازم' ہیں لیکن جب تکلم کیا جاتا ہے تو لفظ یعنی تحریر کی 'موجودگی' متکلم کے ذہن میں پہلے سے 'موجود' ہوتی ہے۔

کسی بھی تصور کے متقررہ، متعین، یا پہلے سے طے شدہ معنی کو 'بے دخل' کرنے یا پلٹ دینے کے لیے دریدا کا طریقۂ کار یہ ہے کہ وہ پہلے سے چلی آرہی درجہ وار معنیاتی ترتیب (HIERARCHY) کو الٹ دیتا ہے، مثلاً یونانی فلسفے میں صدیوں سے چلا آرہا یہ تصور کہ تقریر (خطابت) کو تحریر پر فوقیت حاصل ہے، یا تقریر مقدم ہے اور تحریر موخر تو دریدا بہ دلیل بحث اٹھاتا ہے کہ تحریر کے بعض اوصاف تقریر میں پہلے سے موجود ہیں۔ پس تحریر کا تصور تقریر کے مثنٰی کے طور پر نہیں کیا جا سکتا۔ دریدا اسی پر بس نہیں کرتا، بلکہ وہ اس طرح حاصل ہونے والی معنیاتی ترتیب کو پھر پلٹ دیتا ہے۔ اور دلیل کے رد در رد کی پوری طاقت سے ثابت کرتا ہے کہ اس کا الٹ بھی صحیح نہیں، یعنی معنی کا 'مرکز' کہیں نہیں ہے۔ دریدا کا دعویٰ ہے کہ زبان کے استعاراتی اور بدیعی نظام کی ساخت ہی کچھ اس نوعیت کی ہے کہ فلسفے میں تصورات کو مطلق معنیاتی بنیاد فراہم کرنا محض آمرانہ عمل ہے۔

دریدا معنی کے لیے جس 'موجودگی' یا 'مرکز' کی بات کرتا ہے، اس کی بنیادی دلیل دراصل سوسیئر کے اس نکتے سے ماخوذ ہے کہ معنی نما (SIGNIFIER) اور تصورِ معنی (SIGNIFIED) (لکھا جائے خواہ بولا جائے) اپنا انفراد کسی مثبت یا معروضی عنصر سے نہیں، بلکہ اس افتراق سے حاصل کرتے ہیں جو زبان کے اندر ان میں اور دوسرے معنی نما اور معنی کے مابین ہوتا ہے:

"IN LANGUAGE THERE ARE ONLY DIFFERENCES
WITH NO POSITIVE TERMS"

چنانچہ اس خیال کی صلابت کی بنا پر دریدا کہتا ہے کہ لفظ و معنی کے انفرادی عناصر چونکہ تفریقی رشتوں پر مبنی ہیں، اس لیے ان کو 'موجود' نہیں کہا جا سکتا۔ تاہم یہ غیر موجود بھی نہیں کیونکہ معنی اپنی جھلک (TRACE) دکھاتا ہے اُن تمام غائب عناصر کی مدد سے جن کی تفریق سے اس کا انفراد قائم ہوتا ہے۔ بقول دریدا نتیجہ یہ ہے کہ متعین معنی کی 'موجودگی' ناممکن ہے، اور جو کچھ ہے وہ معنی کا 'اثر' (EFFECT) ہے۔

ساختیات سے بحث کرتے ہوئے دریدا کہتا ہے کہ ساختیاتی فکر میں ساخت (سٹرکچر) کا تصور اس مفروضے پر قائم ہے کہ معنی کا کسی نہ کسی طرح کا مرکز (CENTRE) ہوتا ہے۔ یہ مرکز ساخت کو اپنے تابع رکھتا ہے، لیکن خود اس مرکز کو تجزیے کے تابع نہیں لایا جا سکتا (ساخت کے مرکز کی نشاندہی کا مطلب ہوگا دوسرا مرکز تلاش کرنا) انسان ہمیشہ مرکز کی خواہش کرتا ہے، اس لیے کہ مرکز 'موجودگی' کی ضمانت ہے:

'CENTRE GUARANTEES BEING AS PRESENCE'

مثال کے طور پر ہم اپنی ذہنی اور جسمانی زندگی کو مرکزیت عطا کرتے ہیں ضمیر 'میں' کے استعمال سے۔ ضمیر 'میں' یا 'ہم' کی اہمیت کا اندازہ اس سے کیا جا سکتا ہے کہ فرض کیجیے زبان میں ضمیر 'میں' یا 'ہم' نہ ہوں تو ہم اپنی 'موجودگی' کا اثبات کیسے کریں گے۔ الغرض 'موجودگی' اس وحدت کا اصول ہے جو دنیا کی تمام سرگرمیوں کی ساخت کی تہ میں کارفرما ہے۔ دریدا کا کہنا ہے کہ فرائیڈ نے شعور اور لاشعور کی تقسیم کو بے نقاب کر کے وجود کی وحدت کے مابعد الطبیعیاتی اعتقاد کی جڑ کھوکھلی کر دی۔ غور سے دیکھا جائے تو فلسفے کی نبیاد ہی ایسے تصورات پر ہے جو معنی کو 'مرکز' عطا کرنے کے اصول پر قائم ہیں، مثلاً خدا، انسان، وجود، وحدت، 'شعور' حق، خیر، شر، جوہر، اصل۔ دریدا یہ دعویٰ نہیں کرتا کہ ان اصطلاحات سے باہر ہو کر سوچنا ممکن ہے۔ بلکہ یہ اصطلاحات معنی کے جس 'مرکز' پر قائم ہیں، وہ ان میں نہیں ہے۔ فرض کیجیے کہ اگر یہ بھی کہیں کہ یہ تصورات قائم بالذات نہیں ہیں، بلکہ قائم بالغیر ہیں تو معنی کا مرکز 'غیر' میں بھی

نہیں ہے۔ 'غیر' کو مرکز تسلیم کرنے کا مطلب ہوگا پھر سے اصطلاحوں میں گرفتار ہونا یا نیا 'مرکز' تسلیم کرنا کیونکہ 'غیر' بھی تو قائم بالذات نہیں ہے۔ مثلاً اگر 'شعور' کے مرکز کو یہ کہہ کر ختم کیا جائے کہ لاشعور کی تخریبی قوت انسانی شخصیت میں ایک رد کرنے والے عمل کے طور پر کارفرما رہتی ہے، تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ ہم ایک نئے مرکز کو تسلیم کر رہے ہیں، کیونکہ تصور کے جس نظام (شعور/لاشعور) کو ہم بے دخل (UNDO) کر رہے ہیں، اس سے ہم انتخاب نہیں کر سکتے۔ بلکہ اس میں ہمیں خود داخل ہونا پڑے گا۔ زیادہ سے زیادہ ہم یہ کر سکتے ہیں کہ طرفین (شعور/لاشعور، جسم/روح، حق/باطل) میں سے کسی ایک کو مرکز بننے یا 'موجودگی' (PRESENCE) کا ضامن بننے کی اجازت نہ دیں۔

جیسا کہ پہلے کہا گیا، دریدا کے کلاسیکی کارنامے OF GRAMMATOLOGY میں لفظوں پر تصورات کے قائم ہونے کو 'لفظ مرکزیت' (LOGOCENTRISM) کہا گیا ہے۔ LOGOS یونانی لفظ ہے، نیا عہد نامہ میں LOGOS ایسی اصطلاح ہے جو 'موجودگی' کے تصور سے لبالب بھری ہوئی ہے:

'IN THE BEGINNING WAS THE WORD, AND THE WORD WAS WITH GOD, AND THE WORD WAS GOD'

JOHN I, 1

یہاں دریدا کے بیان کا تطابق اسلامی روایت اور ہندوستانی روایت سے نامناسب نہ ہوگا۔ کلام ہر چیز کا سرچشمہ ہے، خلاصۂ کائنات، سرِّ اکبر، دنیا کی 'موجودگی' کا ضامن۔ اسلامی روایت میں کُن، 'کُن فیکون' سے یہی مراد ہے۔ اللہ تعالیٰ نے کہا، 'ہو جا' پس وہ ہو گئی، یعنی دنیا، مخلوقات، موجودات، کائنات۔ یعنی ہر شے کا نقطۂ آغاز لفظ ہے۔ لفظ جو معنی کا حامل ہے یا لفظ جو معنی ہے۔ میر کا یہ شعر اس ضمن میں غور طلب ہے:

لبالب ہے وہ حسنِ معنی سے سارا
نہ دیکھا کوئی ایسی صورت سے اب تک

اس سے بحث کرتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی نے لکھا ہے: "صوفیوں کے نزدیک 'معنی' وہ موثر اصول ہے جو کائنات میں تصرف کر رہا ہے۔ مولانا روم اپنی مثنوی میں شیخ اکبر کے

حوالے سے کہتے ہیں :

پیش معنی چیست صورت بس زبوں
چرخ را معنیش دارد سرنگوں
گفت المعنی ہو اللہ شیخ دیں
بحرِ معنی ہاست ربّ العالمیں

(معنی کے سامنے صورت کیا ہے؟ بہت ہی زبوں شے۔ آسمان اسی لیے جھکا ہوا ہے کہ وہ معنی سے بوجھل ہے۔ شیخِ دیں (محی الدین ابنِ عربی) نے فرمایا ہے کہ اللہ معنی ہے —— ربّ العالمین معانی کا سمندر ہے)" (شعرِ شور انگیز)

ہندوستانی روایت میں वाक् سرشٹی کی تخلیق کا اصل الاصول ہے۔ ہندوستانی فکر کی رو سے 'شبد' برہم ہے، اور برہم یعنی حقیقتِ مطلقہ 'شبد' : ہندوستانی فلسفے میں یہ گونج برابر ملتی ہے — 'شبدم برہمہ' शब्द ब्रह्म، اس لیے اپنشدوں' پُرانوں، شاستروں کے تخلیق کاروں نے کبھی اپنی ذات کا اثبات اپنے نام کی صورت میں نہیں کیا۔ بھرتری ہری نے فلسفۂ لسان پر اپنی معرکہ آرا تصنیف واکیہ پدیہ میں 'وانی' یا سرسوتی کی تین منزلیں قرار دی ہیں :

वैखरी मध्यमा पश्यन्ती

بعد کے گرامر نویسوں اور 'پرتیہ بھگیا' فلسفیوں نے ان میں परा کا اضافہ کیا، لیکن دراصل 'پرا' اور 'پشینتی' ایک ہیں، اور 'پشینتی' کو جو افضل ترین منزل ہے، 'حقیقتِ مطلقہ' کہا ہے یعنی 'شبدم برہمہ' اور اس کی تطبیق प्रतिभा 'پرتبھا' سے کی ہے جو شعور کا کوندا یا 'شعورِ کلی' یا 'وحدتِ مطلقہ' ہے۔ واک वाक् یا 'وانی' वाणी کی فضیلت اور ہندو روایت میں سرسوتی یعنی علم وفن کی دیوی کا تصور یا جین مت میں واگیہ دیوی یعنی تخلیق کی دیوی کا تصور LOGOS کی اسی معنیاتی مرکزیت کی آفاقی جہات کا کھلا ہوا ثبوت

ہیں۔

مغربی روایت جو اصلاً عیسائی روایت ہے، اس میں ازروئے انجیل LOGOS کل کائنات کے وجود کا ضامن ہے، یہ سبب ہے اور باقی سب ظہور۔ یہاں سے دریدا ایک موڑ لیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ انجیل میں لفظِ خدا اگرچہ لکھا ہوا ہے۔ لیکن 'خدا' اصلاً بولا جانے والا لفظ ہے (SPOKEN WORD) بولا جانے والا لفظ جسے ایک زندہ جسم نے بولا ہے، بہ نسبت ایک لکھے ہوئے لفظ کے اصل خیال سے قریب تر ہوتا ہے۔ دریدا اس سے یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ تحریر پر تقریر کی فوقیت (جس کو وہ (PHONOCENTRISM) 'صوت مرکزیت' کہتا ہے) —— (LOGOCENTRISM) یعنی 'لفظ مرکزیت' کی کلاسیکی خصوصیت ہے۔

'صوت مرکزیت' (PHONOCENTRISM) کی رو سے تحریر دراصل تقریر (تکلم) کی وہ شکل ہے جو تقریر کی ملاوٹ لیے ہوئے ہے۔ تقریر ہمیشہ اصل خیال سے زیادہ قریب ہوتی ہے۔ جب ہم تقریر (تکلم) سنتے ہیں تو ہم اسے 'موجودگی' (PRESENCE) سے منسوب کرتے ہیں جس کی تحریر میں کمی محسوس ہوتی ہے۔ کسی بھی بڑے خطیب، اداکار یا سیاست داں کی تقریر کے بارے میں برابر محسوس ہوتا ہے کہ یہ 'موجودگی' رکھتی ہے، یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ تقریر بولنے والے کی روح کی تجسیم ہے۔ تقریر کے مقابلے میں تحریر غیر خالص ہے اور اپنے نظام کو تحریری نشانات سے آلودہ کرتی ہے۔ جو بے شک نسبتاً مستقل ہیں۔ تحریر کو دُہرا سکتے ہیں، محفوظ کر سکتے ہیں، بار بار چھاپ سکتے ہیں۔ اور یہ تکرار تفہیم اور باز تفہیم کے لامتناہی سلسلے کو راہ دیتی ہے۔ تقریر کی بھی جب تفہیم کی جاتی ہے تو بالعموم ایسا اس کو ضبطِ تحریر میں لاکر ہی ممکن ہے۔ تحریر کے لیے مصنف کی 'موجودگی' ضروری نہیں۔ اس کے برعکس تقریر سے مراد متکلم کی فوری 'موجودگی' ہے۔ مقرر کی آواز ہوا میں تحلیل ہو جاتی ہے اور اس کا کوئی نشان باقی نہیں رہتا۔ اسی لیے تقریر کے خیال میں ملاوٹ کا شائبہ نہیں، جو تحریر میں ممکن ہے۔ قدیم فلسفہ دانوں نے اسی لیے تحریر کی مخالفت کی ہے، کیونکہ وہ خائف تھے کہ تحریر سے فلسفیانہ صداقت کا حکم ختم ہو جائے گا۔ اُن کا کہنا تھا کہ صداقت خالص فکر پر مبنی ہے (منطق، خیالات، قضایا) ان کو تحریر سے آلودگی کا خدشہ تھا۔ فرانسس بیکن نے شکایت کی تھی کہ سائنسی ترقی میں سب سے بڑی رکاوٹ

خطابت کی محبت ہے۔ لوگ لفظوں کی اہمیت اور صنائع بدائع کے پیچھے بھاگتے ہیں نہ کہ دلیل کی صلابت اور مادے کی اہمیت کے —— تاہم جیسا کہ لفظ 'خطابت' سے ظاہر ہے، تحریر کی وہ صفات جن کی بیکن مخالفت کرتا ہے، دراصل خطیبوں کی زائیدہ ہیں یعنی تحریر کی وہ صفات جن سے خیال کی پاکیزگی (PURITY) کو خطرہ تھا، اصلاً خطیبوں کی خطابت ہی کے لیے وضع کی گئی تھیں۔

تحریر اور تقریر کا یہ جوڑا اُس درجہ وار فوقیتی ترتیب' (HIERARCHY) کی مثال ہے جس کو دریدا 'متشدّد فوقیتی ترتیب (VIOLENT HIERARCHY) کہتا ہے۔ تقریر میں 'موجودگی' مکمل ہے، جبکہ تحریر ثانوی ہے اور تقریر میں آلودگی کا خدشہ پیدا کرتی ہے۔ دریدا کہتا ہے کہ مغربی فلسفے نے اس 'فوقیتی ترتیب' کو باقی رکھا، اس لیے کہ وہ 'موجودگی' کا تحفظ کرنا چاہتا تھا، تاہم جیسا کہ بیکن کے بیان سے ظاہر ہے، اس 'فوقیتی ترتیب' کو درہم برہم بھی کیا جا سکتا ہے اور الٹایا بھی جا سکتا ہے۔ اس کو معکوس کر کے کہہ سکتے ہیں کہ تقریر دراصل تحریر ہی کی ایک شکل ہے۔ کیونکہ بولتے وقت 'لفظ' برابر ذہن میں رہتا ہے۔ اہم فلسفیانہ تصورات کی 'درجہ وار فوقیتی ترتیب' کو یوں پلٹ دینا دریدا کے نظریۂ ردتشکیل ' (DECONSTRUCTION) کی پہلی منزل ہے۔

تقریر/تحریر جیسے تصورات کے غیر مستحکم معنیاتی رشتے کو دریدا 'ضمیمے (SUPPLEMENT) کا نام دیتا ہے یعنی ان میں ایک تصور دوسرے کا ضمیمہ ہے۔ روسو نے تحریر کو تقریر کا ضمیمہ کہا تھا کہ تحریر میں کچھ نہ کچھ غیر اصل ضرور شامل ہو جاتا ہے۔ دریدا ثابت کرتا ہے کہ تحریر نہ صرف معنی کو آلودہ کرتی ہے، بلکہ تقریر کی جگہ بھی لے لیتی ہے، کیونکہ تقریر ہمیشہ پہلے سے لکھی ہوئی ہے:

'SPEECH IS ALWAYS ALREADY WRITTEN'

تمام انسانی کارکردگی اس اضافیت کو برابر کام میں لاتی ہے۔ جب ہم کہتے ہیں کہ فطرت (NATURE) وجود رکھتی ہے تہذیب (CIVILISATION) سے پہلے تو ہم ایک اور متشدد درجہ وار ترتیب کا ذکر کر رہے ہیں جس میں ایک خالص موجودگی 'ضمیمے' پر حاوی ہے۔ تاہم اگر مزید غور کیا جائے، تو ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ تہذیب تو ہمیشہ فطرت کو آلودہ کرتی رہی ہے اور اس پر

حاوی رہی ہے۔ اصل فطرت تو کہیں ہے نہیں، اور جس فطرت کی ہم سرپرستی کرتے ہیں، وہ محض ممتھ ہے۔

اپنے مقالے 'SIGNATURE EVENT CONTEXT' میں دریدا نے تحریر کے تین خصائص بیان کیے ہیں:

(۱) تحریری نشان: حرف ہے جو نہ صرف متکلم کی عدم موجودگی اور اس خاص تناظر کی عدم موجودگی میں دُہرایا جا سکتا ہے جس میں وہ لکھا گیا تھا، بلکہ جس کے لیے لکھا گیا تھا، اس کی عدم موجودگی میں بھی دُہرایا جا سکتا ہے (۲) تحریری نشان: اپنے اصل تناظر کی تحدید کو توڑ سکتا ہے اور اس کو مختلف تناظر میں پڑھا جا سکتا ہے، قطع نظر اس کے کہ مصنف کا منشا کیا تھا۔ نشانات کی کوئی بھی لڑی کسی بھی بیان (DISCOURSE) میں پروئی جا سکتی ہے (جیسا کہ اقتباسات میں ہوتا ہے)۔ (۳) تحریری نشان: خاص طرح کے فصل (SPACING) کے تابع ہے۔ یعنی لفظوں اور کلموں میں فصل کے قاعدے مقرر ہیں۔ لفظوں اور کلموں میں فصل ضروری ہے۔ دوسرے یہ کہ تحریر اپنے حوالے سے بھی فصل رکھتی ہے، یعنی جس چیز کا ذکر ہو وہ واقعتاً تحریر میں نہیں ہوتی۔

تحریر کے یہ خصائص وہ ہیں جو تحریر کو تقریر سے ممیز کرتے ہیں۔ آگے چل کر دریدا اسی حقیقت کو دوسرے رُخ سے دیکھتا ہے اور کہتا ہے کہ تحریر کا استناد مُتحمل نہیں، کیونکہ اگر تحریر اپنے تناظر سے ہٹ کر بھی دُہرائی جا سکتی ہے تو یہ مقتدر کیسے ہو سکتی ہے؟ یوں دریدا اس فوقیتی ترتیب (HIERARCHY) کو پلٹنا شروع کرتا ہے۔ وہ وضاحت کرتا ہے کہ جب ہم زبانی نشانات کی تفہیم کرتے ہیں تو ہمیں مستحکم اور مماثل فارم (SIGNIFIERS) پر بھروسا کرنا پڑتا ہے۔ ان فارم یعنی (SIGNIFIERS) کو دہرایا جا سکتا ہے۔ اب تک ہم نے یہ سمجھ رکھا تھا کہ دہرایا جانا صرف تحریر کی خصوصیت ہے۔ غرض ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ تقریر تحریر ہی کی ایک قسم ہے، اور یوں تقریر/تحریر کی درجہ وار ترتیب اپنی معنیاتی حیثیت سے بے دخل ہو جاتی ہے۔

ملٹن کی فردوس گم شدہ کی بنیاد ہی 'خیر' و 'شر' کے تصور اور تصادم پر ہے۔ عام طور پر سمجھا جاتا ہے کہ خیر وجود کی اصل اور مکمل شکل ہے۔ خیر کا آغاز خدا کے ساتھ ہوا (خدا خیر ہے،

خیر حق ہے وغیرہ) خیر کو شر پر فوقیت حاصل ہے۔ شر کا ذکر اس درجہ وار فوقیتی ترتیب میں بعد میں آتا ہے، گویا یہ وضیمہ ہے جو اصل تصور کی وحدت میں خلل انداز ہوتا ہے (یا اُسے آلودہ کرتا ہے) تاہم، اگر بہ نظرِ امعان دیکھا جائے تو حقیقت پلٹنا شروع ہو جائے گی۔ مثال کے طور پر اگر ہم ایسا زمانہ ڈھونڈنا چاہیں جب خیر بغیر شر کے تھا، تو ہم ایک گہری کھائی میں گرنا شروع ہو جائیں گے۔ کیا ہبوطِ آدم سے پہلے خیر ہی خیر تھا؟ کیا شیطان سے پہلے خیر ہی خیر تھا؟ کیا خود شیطان شر نہیں، تو پھر شیطان کو گستاخی پر کس نے اکسایا، یا شیطان کو راندۂ درگاہ کس نے کرایا، وغیرہ۔ انجیل کی رو سے ابلیس کے عمل کا ذمہ دار اس کا جذبۂ افتخار تھا، تو پھر سوال اٹھتا ہے کہ یہ جذبۂ افتخار کس نے عطا کیا تھا؟ ظاہر ہے خدا نے جس نے فرشتوں کو بھی خلق کیا اور آدم کو بھی جو گناہ میں آزاد ہے۔ دریدا کہتا ہے دیکھا جائے تو ہم 'خالص خیر' (PURE GOODNESS) کے اصل لمحے تک کبھی نہیں پہنچ سکتے۔ اس درجہ وار ترتیب کو پلٹ کر یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ہبوطِ آدم سے پہلے تو آدم سے کوئی کارِ خیر سرزد ہی نہیں ہوا۔ ہبوط کے بعد پہلا ایثار جنّت سے نکالی ہوئی حوّا کے تئیں محبت کا اظہار تھا۔ اور یہ خیر شر کے بعد کا ہے۔ خدا کی طرف سے ممانعت جس کے باعث آدم و حوّا جنّت سے نکالے گئے، خود شر کا 'پیش تصور' رکھتی ہے۔ (یہاں فکرِ اقبال کی طرف اشارہ ضروری ہے جس میں ابلیس کا تصور ناگزیر عنصر کی حیثیت رکھتا ہے 'قصۂ آدم کو رنگیں کر گیا کس کا لہو' یا 'میں کھٹکتا ہوں دلِ یزداں میں کانٹے کی طرح' یہ مسئلہ کہ اقبال کے فلسفۂ خودی میں یہ فوقیتی ترتیب 'یزداں / ابلیس' کس طرح قائم ہوتی ہے اور اس سے کیا معنیات پیدا ہوتی ہے، تفصیلی مطالعے کی متقاضی ہے، اور اس پر الگ سے لکھا جائے گا، بہر حال متوازیت ظاہر ہے)۔ AREOPAGITICA میں ملٹن صاف کہتا ہے کہ 'ہم اوصافِ حمیدہ کے حامل تبھی بن سکتے ہیں جب ہم شر کے خلاف جدوجہد کریں' اور جو چیز روح کو پاک صاف کرتی ہے، وہ جہد ہے، اور جہد ہمیشہ، متضاد سے ہوتا ہے، پس ثابت کیا جا سکتا ہے کہ شر کا وجود خیر سے پہلے ہے۔ لیکن مذہبی روایتوں میں خیر کی فوقیت جتائی گئی ہے۔ اس کے باوصف فلسفیانہ سطح پر (DECONSTRUCTION) ردِ تشکیل کے لیے دلائل موجود ہیں۔ اس طرح کے ردِ تشکیلی مطالعے کا آغاز دو رُخی درجہ وار ترتیب میں فوقیتی

درجے کو سمجھ لینے سے ہوتا ہے، اس کے بعد اس فوقیت کو منطقی طور پر الٹ دیا جاتا ہے، لیکن جیسا کہ ابھی بتایا گیا، صرف اتنا ہی کافی نہیں، یہ بھی ضروری ہے کہ اس طرح الٹ دینے سے نئی دُورخی ترتیب وجود میں نہ آجائے، چنانچہ درجہ وار ترتیب میں دوسری اصطلاح کو بھی برتری کی جگہ سے بے دخل کرنا ضروری ہے۔ بلیک کا خیال تھا کہ ملٹن اپنی ایک نظم میں ابلیس کا طرفدار ہے، اور شیلی کی رائے تھی کہ ابلیس اخلاقی اعتبار سے خدا پر برتری رکھتا ہے۔ گویا ملٹن اور شیلی نے محض دورخی ترتیب کو بدل دیا۔ اور خیر کی جگہ شر کو فائز کر دیا۔ یہ رد تشکیل نہیں ہے رد تشکیلی مطالعہ اس وقت تک جاری رہتا ہے جب تک یہ معلوم نہ ہو جائے کہ دُورخی ترتیب کے کسی جُز کو کسی ایک سمت میں بغیر تشدد (VIOLENCE) یعنی بغیر زیادتی کیے موڑا نہیں جاسکتا۔ گویا معنی کا 'مرکز' کہیں نہیں ہے۔ رد تشکیل اس وقت شروع ہوتی ہے جب ہم اس لمحے پر پہنچتے ہیں جب کوئی متن خود اُن قوانین کی خلاف ورزی کرنے لگتا ہے جو اس نے اپنے لیے قائم کیے ہوں۔ دریدا کہتا ہے کہ اس مقام پر متن ٹکڑے ٹکڑے ہونا شروع ہو جاتا ہے۔

زبان میں معنی کے کھیل کی وضاحت کرنے کے لیے دریدا ایک خاص اصطلاح سے کام لیتا ہے: (DIFFERANCE) جس کو وہ فرانسیسی لفظ (DIFFERENCE) کے دونوں مفاہیم یعنی (DIFFERENCE) (فرق) اور (DEFERMENT) (التوا) کے لیے استعمال کرتا ہے، اور کہتا ہے کہ زبان میں معنی کا اثر دوسرے لاتعداد معانی سے اس کے فرق سے پیدا ہوتا ہے، نیز معنی کی چونکہ محکم بنیاد نہیں، اس کی قطعیت التوا میں رہتی ہے ایک مرادف سے دوسرے مرادف تک، اور یہ سلسلہ لامتناہی ہے۔ دریدا ایک اور اصطلاح بھی استعمال کرتا ہے (DISSEMINATION) جس کے دونوں معنی کا وہ فائدہ اٹھاتا ہے، یعنی تخم ریزی / گاڑنا / قائم کرنا، نیز پھیلانا / بکھیرنا۔ یہ دونوں معنی ایک دوسرے کا الٹ ہیں۔ یعنی زبان معنی کا بیج بوتی ہے معنی کو قائم کرتی ہے، جہاں وہ بعد میں برگ و بار لاتا ہے۔ یا یہ کہ زبان معنی کو بکھیرتی ہے، دور دور پھیلا دیتی ہے۔ غرض زبان میں معنی کے فرق اور التوا کی تاک جھانک برابر جاری رہتی ہے۔ بقول دریدا معنی کے 'مرکز' کی عدم موجودگی اس لامتناہی کھیل کی ضامن ہے، اور کسی لکھے جانے والے جملے یا بولے جانے والے کلمے کو طے شدہ (DETERMINATE) یعنی قطعی

معنی دینے یا قطعی طور پر مترادفات میں بیان کرنے کا کوئی فلسفیانہ جواز نہیں۔

دریدا اپنے ردتشکیلی طریقہ کار کو دوہری قرأت (DOUBLE READING) کہتا ہے یعنی ایک قرأت میں تو وہ ان معنی سے بحث کرتا ہے جو بالعموم اس متن سے مراد لیے جاتے ہیں، یا مراد لیے جاسکتے ہیں۔ اور دوسری قرأت میں وہ (DIFFERANCE) اور (DISSEMINATION) کے پیشِ نظر معنی اور ردِ معنی کا وہ سماں پیدا کرتا ہے کہ متن بالآخر معنیاتی تضاد اور ناقابلِ حل قولِ محال کا شکار ہو جاتا ہے جسے دریدا (APORIA) کہتا ہے، یعنی وہ منزل جہاں متن کی وحدت فنا ہو جاتی ہے اور معنیاتی عدم قطعیت پوری طرح سامنے آجاتی ہے۔ دریدا اس تمام بحث سے یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ زبان کی 'لفظ مرکزیت' سے چھٹکارا پانا ناممکن ہے۔ یہ داخلی تضادات سے بھرپور ہے۔ ہر متن درحقیقت خود کو 'بے دخل' کرنے کا امکان رکھتا ہے اور ردتشکیلی مطالعہ محض ان داخلی تضادات یا معنی کی عدم مرکزیت کو بے نقاب کرتا ہے۔ دریدا کو بہرحال اس کا اعتراف ہے کہ خود اس کے ردتشکیلی مطالعات بھی چونکہ زبان کا سہارا لیتے ہیں، اور زبان 'لفظ مرکزیت' سے بچ نہیں سکتی، اس لیے اس کے تجزیے جس طرح دوسرے متون کو ردتشکیل کرتے ہیں، وہ اپنے آپ کی بھی ردتشکیل کر سکتے ہیں۔ دریدا کا یہ بھی دعویٰ ہے کہ ردتشکیل متن کو تہس نہس نہیں کرتی، فقط معنی کی عدم مرکزیت کو ظاہر کرتی ہے، لیکن درحقیقت دریدا کی ریڈیکل فکر نے معنی کی عدم قطعیت یا تشکیک کا جو دروازہ کھول دیا ہے، فلسفے اور ادب میں اب اس کو بند کرنا اتنا آسان نہیں رہا۔

ردتشکیل (DECONSTRUCTION) پر یوں تو کئی کتابیں لکھی گئی ہیں۔ ان میں سب سے اچھی اور جامع کتاب کرسٹفر نورس CHRISTOPHER NORRIS کی ہے۔ وہ اپنی کتاب کا آغاز اس وضاحت سے کرتا ہے کہ ردتشکیل ایک شدید باغیانہ روش ہے، اور اس کے 'طریقۂ کار' یا موقف کو خیالات کے ایک محکم نظام کے طور پر پیش کرنا نہ صرف غلط فہمی کا شکار ہونا اور حقائق کو غیرمعمولی طور پر سادہ کرنا ہوگا بلکہ سوچ کے ان دروازوں کو بھی بند کرنے کے مترادف ہوگا جو ردتشکیلی مطالعات نے کھولے ہیں۔ ردتشکیل ساختیات پر وار اسی لیے کرتی ہے کہ ساختیات جو خود ایک باغیانہ فکری روش ہے، دراصل ان سچائیوں اور بھیدوں کو خانہ زاد

کر کے انھیں سدھانے کی طرف مائل ہوگئی جن تک وہ خود روایت کو بے دخل کرنے سے پہنچی تھی۔ بغاوت جب اپنے امکانات کو بند کر دیتی ہے تو سکہ بند ہو جاتی ہے۔ دریدا نے اپنی متعدد تحریروں میں ساخت (STRUCTURE) کے تصور کو محدود کرنے کے خلاف اسی لیے آواز اٹھائی ہے کہ اُس سے متن میں معنی خیزی کے عمل کو منجمد کرنے اور اسے خاص حدود کے اندر لا کر ضابطہ بند کرنے کی کوشش کی جا رہی تھی۔ ردتشکیل اپنے ذہنی رویّے کے اعتبار سے 'پس ساختیاتی' اسی لیے ہے کہ وہ ساخت کو اس کے پہلے سے دیے گئے یا متعینہ یا متورہ معنی میں قبول نہیں کرتی۔ مزید یہ کہ ردّ تشکیل اس ساختیاتی مفروضے پر بھی سوالیہ نشان لگاتی ہے کہ معنی کی ساختیں ذہن انسانی کے داخلی سطح سے مطابقت رکھتی ہیں جو فہم و ادراک میں جاگزیں ہے۔ دریدا نے سوسیئر اور لیوی سٹراس کے جو تجزیے کیے ہیں، ان سے صاف ظاہر ہے کہ وہ سا سیئر یا سٹراس کو کلّی طور پر رد تو نہیں کر رہا، لیکن ان کے متن میں جو داخلی معنیاتی تضادات ہیں اور عدم قطعیت ہے، اس کو دریدا اپنی باریک قرأت کے ذریعے بے نقاب کر دیتا ہے۔ جولیا کرسٹیوا نے ایک مکالمے کے دوران جب دریدا سے سوال کیا کہ مابعد الطبیعیاتی زبان پر متشددانہ عدم اعتماد کے لیے اگرچہ اس کی تحریریں مشہور ہیں، لیکن اس معمے کا اس کے پاس کیا جواب ہے کہ زبان کے جس تصوراتی نظام کو وہ تہس نہس کرتا ہے، اپنے فلسفیانہ موقف کے اظہار کے لیے کیا وہ خود اس زبان کا محتاج نہیں ہے؟ دریدا نے اوّل تو اپنے مخصوص انداز سے سوال کو پلیٹ کر دلیل کا ڈنک نکال دیا، پھر اس کا اعتراف کیا کہ زبان پر تو بس نہیں، لیکن قرأت تو بس میں ہے۔ وہ متن کو 'مقید متن' کے طور پر پڑھنے کے خلاف ہے۔ متن کی قرأت کے دوران معنی کے سارے سِرے کھلے رہنا ضروری ہیں۔ دریدا ہوسرل کا قائل اسی لیے ہے کہ اس کا مسئلہ آشنا متن، قطعیت سے نہیں پڑھا جا سکتا، یعنی اس کی تحریر زیادہ سے زیادہ امکانات کی خبر دیتی ہے۔ دریدا اور اس کے پیروکار، بالخصوص پال دی مان اور جے ہلز ملر (APORIA) پر اسی لیے زور دیتے ہیں کہ بحث میں اس مقام پر پہنچ کر معنی کی تمام طرفیں کھل جاتی ہیں، اور دلیل اس سے آگے جا نہیں سکتی۔ اردو میں خدائے سخن نے بہت پہلے کہا تھا:

طرفیں رکھے ہے ایک سخن چار چار میر
کیا کیا کہا کریں ہیں زبانِ قلم سے ہم

اگر 'چار چار' سے 'متعدد' 'غیر محدود' یا 'غیر معین' مراد لیں، تو تسلیم کرنا پڑے گا کہ زبان کی اس طاقت کا احساس مشرقی شعری روایت میں صدیوں سے رہا ہے۔ غالب نے بھی 'لفظ' کو 'گنجینۂ معنی کا طلسم' قرار دیا ہے۔ لیکن یہاں ایک بات غور طلب ہے، وہ یہ کہ کثیر المعنیت یا معنی در معنی یا معنی کے 'چراغاں' کا تصور بالکل وہ نہیں ہے جو معنی کے رد یا معنی کی عدم قطعیت کا تصور ہے۔ یہ دونوں الگ الگ چیزیں ہیں، تاہم کثیر المعنیت نہ ہو تو معنی کے رد یا عدم قطعیت کا تصور کیونکر ممکن ہے۔ گویا کثیر المعنیت ایک جہت ہے اور عدم قطعیت دوسری، یہ دونوں باہم دگر مربوط ہیں، اور ایک دوسرے پر منحصر ہیں۔

دریدا کی تحریروں کے بارے میں یہ سوال اکثر اٹھایا جاتا ہے کہ ان کی درجہ بندی نہایت مشکل ہے، یعنی ان کو فلسفہ کی ذیل میں رکھا جائے یا متن کی تنقید کی ذیل میں۔ بلا شبہ دریدا کے مباحث بنیادی طور پر فلسفیانہ نوعیت کے ہیں، اس لیے فلسفے کی ذیل میں آتے ہیں۔ نیز دریدا کا فکری مکالمہ افلاطون و ارسطو سے لے کر ہوسرل اور ہیڈیگر کے جن متون (TEXTS) سے ہے، وہ سب کے سب فلسفے کی دنیا سے تعلق رکھتے ہیں۔ تربیت کے اعتبار سے بھی دریدا فلسفی ہے، اور اس وقت بھی وہ ECOLE NORMALE SUPERIEURE, PARIS میں فلسفے کا استاد ہے۔ نیز اس کی تحریروں کو فلسفے کی بنیادی باتوں کو جانے بغیر سمجھنا بھی ناممکن ہے۔ تاہم دریدا کی تحریروں کو فلسفے میں شمار کرنا بھی مشکل ہے، اس لیے کہ فلسفے میں دریدا کی تحریروں کے مماثل کوئی چیز نہیں ملتی، کیونکہ وہ پوری فلسفیانہ روایت کو اور ان بنیادوں کو جن پر فلسفہ بحیثیت ضابطۂ علم قائم ہے، چیلنج کرتا ہے۔ اس چیلنج کو دوسرے لفظوں میں یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ دریدا فلسفے کو بحیثیت ضابطۂ علم یہ امرانہ درجہ دینے کو تیار نہیں کہ فکرِ انسانی کے جملہ حقوق فلسفے کے نام محفوظ کر دیے جائیں۔

اس کا دعویٰ ہے کہ فلاسفہ اپنے نظام ہائے فکر کو مسلّط کرنے کے لیے زبان کے داخلی تضادات کو دباتے، پس پشت ڈالتے یا نظر انداز کرتے رہے ہیں۔ دریدا اپنے رد تشکیلی مطالعات میں فلسفے کی ان کمزوریوں اور معذوریوں کو نمایاں کرتا ہے۔ وہ بار بار نہایت سختی سے یاد دلاتا ہے کہ زبان کی نوعیت ایسی ہے کہ وہ فلسفی کے کام کو مشکل سے مشکل تر بناتی ہے۔ اگرچہ مغربی مابعدالطبیعیات میں یہ خیال عام رہا ہے کہ فکرِ انسانی کسی نہ کسی طرح زبان سے چھٹکارا پا سکتی ہے اور سچائی کو بیان کرنے کا کوئی خالص اور مستند طریقہ وضع کر سکتی ہے، لیکن دریدا ناقابلِ تردید طور پر ثابت کرتا ہے کہ فلسفے کی یہ توقع واہمے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی، اور فلسفے کا زبان کے شکنجے سے آزاد ہونا قطعاً ناممکن ہے۔

اس نظر سے دیکھا جائے تو دریدا کی تحریریں فلسفے سے زیادہ ادب کی ذیل میں آتی ہیں، اس کا بنیادی ایقان یہ ہے کہ لسانی یا بدیعی تجزیہ جو فقط ادبی متن کا منصب سمجھا جاتا ہے، وہ درحقیقت کسی بھی بیان (DISCOURSE) بشمول فلسفیانہ بیان کے سنجیدہ مطالعے کے لیے ضروری ہے۔ دریدا کا موقف ہے کہ ادب فلسفے کا دُور کا رشتہ دار نہیں، جس کو فلسفی محض لفظوں کے تخئیلی توتے مینا بنانے والے ضابطے کے طور پر حقارت سے رد کرتے رہے ہیں، بلکہ سچائی کا حصہ دار ہونے کے ناتے ادب اسی عزت و افتخار کا مستحق ہے جو فلسفے کے لیے مخصوص ہے۔ اتنی بات معلوم ہے کہ افلاطون نے ادیبوں شاعروں کو اپنی مثالی ریاست سے اسی لیے خارج کر دیا تھا کہ عقل کے مقابلے میں ادب کی مجازیت قابلِ برداشت نہ تھی۔ سر فلپ سڈنی سے لے کر رچرڈز اور نئی تنقید تک ادب کی آزادانہ حیثیت کا دفاع کیا جاتا رہا ہے۔ اس سلسلے میں سب سے مضبوط کام ایف۔ آر۔ لیوس نے کیا، اور فلسفے کے مقابلے میں ادب کی آزادی اور برتری پر پوری قوت سے اصرار کیا۔ دریدا کے مباحث سے اس موقف کی نہ صرف تائید بلکہ توثیق ہوتی ہے۔ اس نظر سے دیکھا جائے تو دریدا کی تحریرات فلسفے سے زیادہ ادب کی دنیا سے تعلق رکھتی ہیں۔

دریدا اس بات کو تسلیم کرتا ہے کہ انسانی ذہن کے لیے یہ ممکن ہی نہیں کہ وہ لفظی سہاروں کے بغیر سوچ سکے۔ لیکن لفظوں سے فلسفیانہ مباحث میں معنی اور ردِّ معنی کی جو

کیفیت پیدا ہوتی ہے، اس سے صرفِ نظر کرنا بھی خود کو دھوکا دینا ہے۔ دریدا کی ردِ تشکیل کے خلاف جتنی بھی بحث کی گئی ہے وہ عام زبان (ORDINARY LANGUAGE) کے نقطۂ نظر سے کی گئی ہے۔ خاطر نشان رہے کہ ایسے لوگوں سے پہلے لدوِگ وٹگنسٹائین ___ (LUDWIG WITTGENSTEIN 1889-1951) کہہ چکا ہے کہ زبان سے متعلق تشکیکانہ نظریے اس چھوٹی علمیات (EPISTEMOLOGY) کا حصہ ہیں جو زبان اور اشیا میں کسی نہ کسی طرح کا منطقی ربط پیدا کرنا چاہتی ہے۔ وٹگنسٹائین نے خود اپنا فلسفیانہ سفر اسی تشکیک سے شروع کیا، لیکن بعد میں وہ اسی نتیجے پر پہنچا کہ زبان کے کئی طرح کے استعمال ہیں، جن سے کئی طرح کی گرامریں پیدا ہوتی ہیں، اور ان میں سے کوئی بھی گرامر منطق کے صاف شفاف اصولوں کی سطح پر نہیں لائی جا سکتی۔ وٹگنسٹائین کا فلسفہ اس بات کی تردید ہے کہ زبان میں لفظ اور شے میں ایک اور ایک کا رابطہ ہے۔ وہ زبان کا تصور ایک ایسے نظام کے طور پر کرتا ہے جس میں طرح طرح کے مقاصد کے لیے طرح طرح کے کھیل کھیلے جاتے ہیں۔ وٹگنسٹائین کا کہنا ہے کہ فلسفے کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ زبان کی کثیر المعنیت کو زیرِ دام نہیں لا سکتا۔ فلاسفہ کو مسائل کے منطقی حل کی ضرورت ہوتی ہے، اور تشکیک تیقن کی کھوج کا نتیجہ ہے کیونکہ معنی کی منطقی تحلیل ممکن نہیں۔ غرض بقول وٹگنسٹائین وہ تمام تشکیکانہ فلسفے جو زبان، منطق اور حقیقت کے درمیان مختلف النوع مطابقتوں کو نہیں دیکھ سکتے، حیرت کا شکار ہونے پر مجبور ہیں۔

وٹگنسٹائین کا یہ قول بھی پیشِ نظر رہنا چاہیے: "اگر تم ہر چیز پر شک کرنے لگو گے تو پھر تم کسی چیز پر شک نہ کر سکو گے۔ ہر شک کی تہ میں تیقن ہوتا ہے۔" لیکن دیکھا جائے تو یہ مسئلے کو عام سوجھ بوجھ (COMMONSENSE) کے حوالے کرنا ہے، اور یہ رویے دریدا کے مضبوطی سے پیش کیے ہوئے مدلل اور محکم فلسفیانہ چیلنج کا جواب نہیں ہیں۔ بے شک ابھی فلسفے اور تنقید پر ردِ تشکیلی چیلنج کے دور رس اثرات کے بارے میں کچھ بھی کہنا قبل از وقت ہے، لیکن اس سے کون انکار کر سکتا ہے کہ دریدا نے دانشِ حاضر کے پورے منظر نامے کو مرتعش کر کے رکھ دیا ہے۔ دریدا کے خلاف اگرچہ بہت کچھ لکھا گیا ہے، لیکن ہنوز اس کے فلسفیانہ موقف کی مدلل اور مسکت تردید نہیں کی جا سکی۔ مزید یہ کہ ادب اور فلسفے کی قدیمی کشاکش کو دریدا

نے جو نئی فکری سطح دی ہے، اور اس سے ادبی تنقید کو جو مفکرانہ ہمّت، حوصلہ اور توقیر حاصل ہوئی ہے، وہ اس سے پہلے ادبی تنقید کو کبھی حاصل نہ تھی۔

ردتشکیل کو بعض حلقوں میں 'نئی تنقید' کے بدل کے طور پر بھی دیکھا جارہا ہے۔ نئی تنقید نے متن کے ہئیتی اور جمالیاتی پہلوؤں پر زور دینے کے لیے مصنف کے منشا اور معنی کے مابین صدیوں سے چلے آرہے رشتے کی گرہ کو قدرے ڈھیلا کیا تھا۔ سوانحی اور شخصی معلومات پر تکیہ کرنے کے بجائے اصرار اس پر کیا گیا تھا کہ خود فن پارے سے کیا شہادت ملتی ہے، اور فارم اور معنی کے اختلاط سے کیا جمالیاتی وحدت پیدا ہوتی ہے۔ مصنف کے منشا اور معنی کے رشتے کی جس گرہ کو نئی تنقید نے ذرا سا ڈھیلا کیا تھا اور ساختیات نے اُسے تقریباً کھول دیا تھا، پس ساختیات اور ردتشکیل نے گویا پرے سے اس گرہ ہی کو کاٹ کر الگ کر دیا ہے۔ یعنی ردتشکیل کا منظرنامہ فارم و معنی کی وحدت کا نہیں بلکہ معنی کی رّدِ وحدت کا ہے۔ لیکن لطف کی بات یہ ہے کہ اس کے ساتھ ساتھ جمالیاتی حظ و انبساط پر اصرار پہلے سے کئی گنا بڑھ گیا ہے۔ البتہ فرق یہ ہے کہ نئی تنقید میں جمالیاتی حظ کا سرچشمہ متن تھا، مگر اب متن کی 'تنقید کا تفاعل' بھی ہے۔ ادبی تنقید نے ان بیس برسوں میں قرار واقعی تخلیقی سرگرمی کا درجہ حاصل کر لیا ہے۔ ادبی تنقید کا کام اب اتنا معنی کی 'دریافت' نہیں جتنا معنی کی 'تخلیق' ہے۔ یعنی تنقید جو بالعموم فن پارے کی حلیف ہے اور اس کی خدمت پر مامور سمجھی جاتی ہے، اب وہ تخلیقیت اور جمالیاتی حظ کے اعتبار سے فن پارے کی حریف ہے۔ اور دریدا، لاکاں، بارتھ اور فوکو کی تحریروں نے ناقابلِ تردید طور پر ثابت کر دیا ہے کہ تنقید اسی عزّت و احترام کا استحقاق رکھتی ہے جو تخلیق کا منصب ہے۔

۱۹۶۷ء سے اب تک دریدا نے اپنے نظریے کی وضاحت اور توثیق میں بہت کچھ لکھا ہے اور دیکھتے ہی دیکھتے اس نے فکری مباحث کی قلبِ ماہیت کر دی ہے۔ صرف فلسفہ، ساختیات اور لسانیات ہی زد میں نہیں۔ اس کی فکر نے علوم انسانیہ کے بہت سے بنیادی تصورات پر ضرب لگائی ہے۔ اس وقت دریدا کی شہرت کا آفتاب نصف النہار پر ہے اور دنیا میں تقریباً ہر جگہ اس کے خیالات اور قائم کیے ہوئے مسائل بحث کا موضوع بنے ہوئے ہیں۔ ردتشکیلی فکر کے صدمہ آشنا اثرات کا

اندازہ اسی سے کیا جا سکتا ہے کہ تقریباً تمام اہم فکری دبستان اپنی اپنی دانش ورانہ روایات کا از سرِ نو جائزہ لینے پر مجبور ہیں۔ ابھی چند برس پہلے MICHAEL RYAN نے اپنی کتاب — MARXISM AND DECONSTRUCTION (1982) میں مارکسیت اور ردتشکیل میں فکری مکالمے کا آغاز کیا ہے۔ بہر حال اس وقت دریدا کے مباحث کی بدولت فلسفے اور ادب کی دنیا میں فرماں برداری کے مقابلے پر سرکشی، تقلید کے مقابلے پر انحراف، مماثلت کے مقابلے پر اختلاف، آمرانہ اور مطلق العنان نظام کے مقابلے پر تشکیک، اور حاکمانہ وحدت کے مقابلے پر کثیر المعنیت (PLURALITY) کی فضا ہے جو دانشِ حاضر کے لیے اگر حوصلہ افزا نہیں تو مایوس کُن بھی نہیں۔

اَللِّسَانُ جَمُوحٌ بِصَاحِبِہٖ

'زبان اپنے صاحب سے بہت سرکشی کرتی ہے'

— حضرت علی

چوتھا باب

'THE CAREFUL TEASING OUT OF WARRING FORCES OF SIGNIFICATION WITHIN THE TEXT'

BARBARA JOHNSON

ردِ تشکیل - ۲

ردِ تشکیل کیا ہے؟ اُوپر کے مباحث سے اندازہ ہوا ہوگا کہ اس کا براہِ راست جواب دینا نہ صرف مشکل ہے بلکہ ناممکن ہے، اس لیے کہ ردِ تشکیل کا سب سے زیادہ زور اسی بات پر ہے کہ زبان کی ساخت اس نوع کی ہے کہ معنی کی حتمیت کی ضمانت نہیں دی جا سکتی، معنی ہمیشہ عدم قطعیت کا شکار رہے۔ لہٰذا ردِ تشکیل کی اگر کوئی تعریف کی جائے تو ردِ تشکیلی طرزِ فکر کی رو سے خود اُس تعریف کا ردِ تشکیل (DECONSTRUCT) ہونا بھی لازم ہے۔ البتہ یہ وضاحت کی جا سکتی ہے کہ ردِ تشکیلی قرأت کیا کرتی ہے۔ یا ردِ تشکیلی تجزیہ کیا ہے، اور ردِ تشکیل متعیّنہ معنی کو

کس طرح بے دخل کرتی ہے اور اس سے کیا نتیجہ برآمد ہوتا ہے۔ بہر حال اتنا واضح رہے کہ ردتشکیل کا بنیادی سروکار معنی سے ہے۔ یعنی یہ کہ زبان کے ذریعے معنی یا علم کس طرح پیدا ہوتا ہے۔

اس بارے میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ وہ نکتہ جس نے مابعدالطبیعیاتی فکر کا رُخ موڑ دیا ہے اور جس کا اطلاق ادب پر بھی ہوتا ہے، یہ ہے کہ انسانی 'علم' یا 'معنی' کسی ایسے 'جوہر' یا 'اصل' (ESSENCE) سے عبارت نہیں جو اظہار (EXPRESSION) سے پہلے یا اظہار کے بعد 'آزادانہ' وجود رکھتا ہو۔ ردتشکیلی فکر بادلیل ثابت کرتی ہے کہ 'علم' یا 'معنی' وہ تصورات ہیں جو زبان کی پُرافتراق اور مبنی بر تضاد ماہیت اور نوعیت کے پروردہ ہیں، اس لیے یہ 'بے مرکز' ہیں، اور عدم قطعیت کا شکار ہیں۔ ردتشکیل کسی نئے علم یا کسی نئی مطلق صداقت کی خبر نہیں دیتی، نہ ہی سابقہ علم یا صداقت کو ردتشکیل سے کوئی خطرہ ہے، البتہ ردتشکیل اپنے باریک مطالعے سے یہ ظاہر کرتی ہے کہ علم اور زبان کے تصورات کے پسِ پشت دراصل طاقت اور اقتدار کا کھیل ہے جو معانی متعین کرتا ہے اور سختی سے ان کی پابندی کراتا ہے۔ اس حقیقت کو اچھی طرح جاننا اور سمجھنا ضروری ہے۔

ردتشکیل کا آغاز ۱۹۶۶ء میں جانز ہاپکنز یونی ورسٹی کے اس مشہور بین الاقوامی سیمینار سے ہوا جو اگرچہ ساختیات کے مباحث کے لیے منعقد کیا گیا تھا، لیکن ژاک دریدا کی موجودگی اور اس کے مقالے سے یہی سیمینار آگے چل کر ردتشکیل کا نقطۂ آغاز ثابت ہوا۔ ایک برس کے اندر اندر یعنی ۱۹۶۷ء میں (جیسا کہ پہلے لکھا جا چکا ہے) پیرس سے دریدا کی تین کتابیں ایک ساتھ منظرِ عام پر آئیں، اور ۱۹۷۶ء تک ان کتابوں کے انگریزی تراجم امریکی یونیورسٹیوں سے شائع ہوئے اور

ہاتھوں ہاتھ لیے گئے۔ یوں آٹھویں دہائی سے ردِ تشکیل امریکہ کے تنقیدی حلقوں پر چھا گئی۔

دریدا بہ سوسئیر

سوسئیر کا ذکر پہلے آچکا ہے کہ دریدا نے OF GRAMMATOLOGY میں سوسئیر سے مدلل اختلاف کیا ہے۔ دریدا ثابت کرتا ہے کہ تقریر / تحریر کی فوقیتی ترتیب کو کسی بھی طرف موڑا جا سکتا ہے، یعنی درحقیقت تقریر کو تحریر پر یا تحریر کو تقریر پر فوقیت دینا بے اصل ہے، اس لیے کہ زبان کی ساخت کے سائنسی تجزیے کے لیے سوسئیر نے تقریر کو تحریر پر جو فوقیت دی تھی، دریدا نے مدلل بحث کی کہ وہ داخلی تضاد کا شکار ہے، کیونکہ یہی کام تحریر سے بھی لیا جا سکتا ہے۔ دریدا سوسئیر سے اختلاف تو کرتا ہی ہے، لیکن یہ بات بھی اتنی ہی اہم ہے کہ دریدا اپنے فلسفے کی مرکزی طاقت بھی سوسئیر ہی سے اخذ کرتا ہے۔ بظاہر یہ قولِ محال ہے لیکن حقیقت یہی ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے سوسئیر کے متعلقہ بیان کو نظر میں رکھنا ضروری ہے:

"BUT THE STATEMENT THAT EVERYTHING IN LANGUAGE IS NEGATIVE IS TRUE ONLY IF THE SIGNIFIED AND THE SIGNIFIER ARE CONSIDERED SEPARATELY; WHEN WE CONSIDER THE SIGN IN ITS TOTALITY, WE HAVE SOMETHING THAT IS POSITIVE IN ITS OWN CLASS."
(COURSE IN GENERAL LINGUISTICS, P.120)

اس بیان کے پہلے حصے کا لبِ لباب یہ ہے کہ زبان افتراق سے عبارت ہے اس میں کوئی مثبت عنصر نہیں، لاکاں نے فرائیڈ کے نظریۂ لاشعور کے بارے میں کہا ہے کہ یہ اتنی بڑی سائنسی دریافت تھی کہ خود فرائیڈ اس کی تاب نہ لاسکا اور اس کو فکری اعتبار سے زیرِ دام لانے کی سعی میں لگ گیا۔ اسی طرح سوسئیر کا یہ معلوم کرلینا کہ زبان محض افتراقات پر قائم ہے، بھی معمولی دریافت نہ تھی، کیونکہ جیسا کہ سوسئیر نے کہا ہے کہ افتراق تضاد سے ہوتا ہے، اور تضاد بہرحال کچھ نہ کچھ تو اثبات رکھتا ہے، لیکن زبان میں مطلق کسی مثبت عنصر کا نہ ہونا اتنی تحیّر زا بات تھی کہ سوسئیر نے اگرچہ اپنی بصیرت سے اس راز کو پا تو لیا لیکن جلد ہی وہ اس پر پردہ ڈالنے میں لگ گیا۔ کیونکہ اس کے سامنے اس سے بھی بڑا مسئلہ یہ تھا کہ زبان جب 'افتراقِ محض' سے عبارت ہے اور اس میں کوئی مثبت عنصر نہیں تو پھر یہ مثبت طور پر عمل آرا کیونکر ہوتی ہے؟ سوسئیر نے اپنی سوچ سے اس کا یہ حل نکالا کہ SIGNIFIER/SIGNIFIED کے تفریقی تصوّرات کو کاغذ کی دو طرفوں کے مماثل قرار دے کر ان میں ارتباط (وحدت) پیدا کی، اور اس کو SIGN (نشان) کا نام دیا۔ غرض یوں سوسئیر نے اپنے پہلے بیان کی توسیع کردی، اور اس کی وضاحت کرتے ہوئے کہا کہ بے شک SIGNIFIER/SIGNIFIED الگ الگ تو افتراقی نوعیت رکھتے ہیں، لیکن جب یہ زبان میں مل کر عمل آرا ہوتے ہیں بطور 'نشان' یعنی بطور ایک واحدے کے تو یہ 'مثبت' کردار ادا کرتے ہیں۔ مندرجہ بالا بیان کے دوسرے حصّے میں یہی بات کہی گئی ہے۔ غرض سائنسی نظام وضع کرنے کی خاطر، نیز زبان کی مثبت کارکردگی کا فلسفیانہ جواز ڈھونڈنے کے لیے سوسئیر نے SIGNIFIER/SIGNIFIED کے افتراقی تصوّرات میں ٹانکا لگا کر ان میں وحدت پیدا کردی اور یوں اپنی اصل دریافت کے

انتشار انگیز مضمرات پر قابو پالیا۔ دریدا اور سوسئیر کی فکر میں فرق بس یہی ہے کہ سوسئیر نے زبان کے جس افتراق پر قابو پانے کے لیے نشان کی وحدت کو قائم کیا، دریدا نے اپنی منطقی قوت سے اُسے پاش پاش کر دیا اور یہ دلیل افتراق کو استقلال عطا کر دیا۔ دوسرے لفظوں میں ——— /SIGNIFIER SIGNIFIED کے درمیان وحدت کا جو ٹانکا سوسئیر نے لگایا تھا، دریدا نے اُسے کھول دیا، اور دلیل کی مضبوطی سے ثابت کر دیا کہ زبان میں ——— SIGNIFIED اور SIGNIFIER اپنے اپنے افتراقات ہی سے کارگر ہیں، اور ان میں مکمل وصل ناممکن ہے۔ یہ دونوں مسلسل اور متواتر اپنی جگہ سے کھسکتے رہتے ہیں۔ مثلاً ایک SIGNIFIER کے SIGNIFIED کے تعین کے لیے جن عناصر کی ضرورت ہوتی ہے وہ بجائے خود SIGNIFIER ہیں، پھر ان کے تعین کے لیے دوسرے SIGNIFIER کی ضرورت ہوتی ہے پھر ان دوسروں کے لیے دوسروں کی اور ان دوسروں کے لیے پھر مزید دوسروں کی، اور یوں یہ سلسلہ کبھی ختم نہیں ہوتا۔ یعنی معنی مسلسل گردش میں ہے، اور اس کو کسی 'مرکز' کے تحت نہیں لایا جاسکتا۔ دریدا کی فکر کا مرکزی نکتہ معنی کے افتراق کا یہی کھیل ہے۔ دریدا کو سب سے زیادہ اصرار اسی بات پر ہے کہ مابعدالطبیعیات اور علم کے تمام ضابطے زبان کے بدیعی نظام کی مدد سے صدیوں سے معنی کے افتراق کو دباتے اور پس پشت ڈالتے آئے ہیں۔ اوپر کی بحث سے ظاہر ہے کہ دریدا سوسئیر کے تصور نشان (SIGN) کی وحدت کو پارہ پارہ تو کرتا ہی ہے، لیکن افتراق کا اُس کا مرکزی نکتہ سوسئیر ہی کی بصیرت سے ماخوذ ہے۔ غرض دریدا سوسئیر کو رد بھی کرتا ہے اور سوسئیر کو قبول بھی کرتا ہے۔ یہ استرداد کلی نہیں، جدلیاتی رد و قبول ہے۔ الغرض ردتشکیل ساختیات سے ایک واضح موڑ لیتی ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ردتشکیلی فکر کا کلہ ساختیات ہی کی شاخ سے

پھوٹتا ہے۔ ردتشکیل کو پس ساختیات کا حصّہ قرار دیے جانے کی نظریاتی بنیاد یہی ہے۔

نظریۂ افتراق کی وضاحت

اس طرح سوسئیر کی فکر پر از سرِ نو غور کرنے اور اس کی سب سے گہری بصیرت (یعنی زبان تفریقی رشتوں سے عبارت ہے بغیر کسی اثباتی عنصر کے) کو قبول کرنے سے دریدا کو وہ اساس حاصل ہوئی جس پر دریدا کا نظریۂ افتراق 'DIFFERANCE' قائم ہے جو ردتشکیل کا مرکزی نکتہ ہے۔ (DIFFERANCE) دریدا کی خاص اصطلاح ہے۔ فرانسیسی لفظ 'DIFFERANCE' انگریزی الفاظ 'DIFFERENCE' (فرق) اور 'DEFERMENT' (التوا) کے بیچ کا لفظ ہے، اور بیک وقت دونوں مفاہیم کو حاوی ہے۔ یعنی زبان کے نظام میں معانی 'فرق' سے بھی پیدا ہوتے ہیں اور 'التوا' سے بھی۔ کہنے کو یہ ذرا سی بات ہے لیکن اس تصور کے مضمرات اتنے وسیع اور دوررس ہیں کہ اسی کی مدد سے دریدا مغربی مابعدالطبیعیات کے ان تمام تصورات کو متعینہ معنی سے بے دخل کر سکا جو فوقیتی ترتیب پر قائم تھے۔ دریدا 'DIFFERANCE' یعنی افتراق کے تصور کو ایک ساخت اور تحریک قرار دیتا ہے جس کے تین خصائص ہیں: اوّل یہ کہ اس کی رو سے زبان کے عناصر میں افتراق اور اس کی وجہ سے معنی خیزی کا کھیل جاری رہتا ہے۔ دوسرے یہ کہ حاضر عناصر تو معنی دیتے ہی ہیں، غائب عناصر بھی جن سے افتراق قائم ہوتا ہے، معنی خیزی کے عمل میں اپنے غیاب سے کارگر ہوتے ہیں۔ دریدا غائب کے تصور کو 'TRACE' (جھلک) کہتا ہے۔ تیسرے یہ کہ زبان کے کارگر عناصر کے مابین 'SPACING' (فاصلہ) ہوتا ہے۔ تحریر ہو یا تقریر یہ فاصلہ یا وقفہ یا خموشی کا پارہ بھی معنی کے

افتراق اور التوا کے عمل میں خاصا اہم کردار ادا کرتا ہے۔

تقریر/ تحریر کے افتراق کی بحث سے کہ ایک کو دوسرے پر فوقیت نہیں دی جا سکتی۔ دریدا بالواسطہ طور پر موجودگی / غیر موجودگی کے افتراق کو بھی رد کرتا ہے، اور اس کے ساتھ (PHONOCENTRISM) صوت مرکزیت' کو بھی جو موجودگی کے تصور پر مبنی ہے۔ دریدا کے تصورِ افتراق (DIFFERANCE) کی رو سے جس کی وضاحت اوپر کی گئی، معنی جتنا تفریقی رشتوں سے ظاہر ہوتا ہے یعنی موجود ہے، اتنا ہی التوا میں بھی ہے یعنی غیر موجود ہے۔ عام زبان میں اس بات کو یوں کہہ سکتے ہیں کہ معنی التوا میں اس لیے ہے کہ زبان میں کوئی بھی معنی قائم بالذات نہیں ہے۔ ہر معنی اپنے اظہار کے لیے لفظ کا محتاج ہے، اور ہر لفظ اپنی تعریف کے لیے دوسرے لفظوں کا اور ان میں ہر ہر لفظ دوسرے معنی کا، اور یہ دوسرے معنی دوسرے لفظوں کے اور یہ دوسرے لفظ مزید دوسرے لفظوں کے، اور یہ مزید دوسرے لفظ پھر مزید دوسرے لفظوں کے محتاج ہیں، اور یہ سلسلہ لامتناہی ہے۔ زبان میں چونکہ صرف تفریقیت ہی اصل ہے (بغیر کسی مثبت عنصر کے) اس لیے نہ SIGNIFIER قائم بالذات ہے نہ SIGNIFIED اور یہ دونوں قائم بالغیر بھی نہیں۔ اس لیے کہ زبان میں اگر کوئی مثبت عنصر ہوتا تو SIGNIFIED اور SIGNIFIER کو کہیں نہ کہیں تو پیر ٹکانے کو جگہ ملتی، اور یہ قائم بالذات ہوتے، جو یہ نہیں ہیں۔ اس لیے دریدا کہتا ہے کہ معنی موجودگی' سے مبرا ہے، یعنی 'معنی' کا مرکز نہیں ہے۔

دریدا یہاں ایک اور نکتہ پیدا کرتا ہے وہ یہ ہے کہ معنی چونکہ موجودگی سے مبرا ہے، اپنی کارکردگی میں معنی جتنا اُس عنصر سے قائم ہوتا ہے جو موجود ہے، اتنا ہی اُس عنصر سے بھی قائم ہوتا ہے جو ناموجود ہے، یعنی معنی جتنا تفریقی رشتے کے حاضر عنصر سے قائم ہوتا ہے، اتنا ہی اس

رشتے کے غائب عنصر سے بھی قائم ہوتا ہے۔ اسے اصطلاحاً دریدا معنی کا 'التوا' (DEFERMENT) کہتا ہے۔ TRACE یعنی غائب معنی کی جھلک سے مراد معنی خیزی کا یہی پہلو ہے۔ گویا معنی اور اس کے التوا میں جدلیاتی رشتہ ہے۔ ایسا نہ ہو تو معنی کی کارکردگی قائم ہی نہیں ہو سکتی۔ معنی چونکہ تفریقی رشتے کے حاضر عنصر اور غائب عنصر دونوں سے قائم ہوتا ہے، مرکز آشنا نہیں ہو سکتا۔ مابعد الطبیعیات کے بہت سے تصورات اور اصطلاحیں چونکہ معنی کے مرکز پر مبنی ہیں، اس لیے 'لفظ مرکزیت' (LOGOCENTRISM) کا شکار ہیں۔ اور ہر وہ تصور جو 'لفظ مرکزیت' (LOGOCENTRISM) کا شکار ہے، اس کو ردِ تشکیل کیا جا سکتا ہے، یعنی اس کے مروجہ معنی کو بے دخل کیا جا سکتا ہے۔

یہ نکتہ مزید غور طلب ہے کہ زبان میں SIGNIFIER اور SIGNIFIED کا رشتہ من مانا اور روایتی ہے۔ ہم 'جال' کہہ کر 'جال' مراد لیتے ہیں اس لیے نہیں کہ جیم الف لام میں کچھ ایسی خصوصیات ہیں کہ ان سے مچھلی پکڑنے والا یا پھندا لگانے والا 'جال' مراد لیں۔ جال فقط اس لیے 'جال' ہے کہ یہ بال، پال، چال، سال، مال، کال، گال، تال، یال یا اس طرح کا کوئی دوسرا لفظ نہیں ہے جو اس زبان کے نظام کے اندر بامعنی ہو — یعنی SIGNIFIER 'جال' میں فی نفسہٖ معنی کا کوئی ایسا جوہر (SSENCE) نہیں ہے جو اس معنی پر دلالت کرے جو اس لفظ سے مراد لیے جاتے ہیں۔ یہ معنی ممکن ہیں فقط اس زبان کے نظام کے اندر اس لفظ کے تفریقی رشتوں کی وجہ سے اور بس۔ دریدا یہ تسلیم کرنے پر مجبور کرتا ہے کہ ہر SIGNIFIED دراصل کسی نہ کسی SIGNIFIER کی جگہ پر ہے، اور اس من مانے رشتے میں اگر کسی چیز کو ثبات ہے تو فقط افتراق کو نیز چونکہ کوئی ایسا معنی اب تک ثابت نہیں ہے جو (PRELINGUISTIC) یعنی زبان سے پہلے کا ہو، پس لازم ہے کہ —

SIGNIFIER اور SIGNIFIED میں کوئی وحدت نہیں، نتیجتاً معنی ہمیشہ التوا میں ہے:

'AN INFINITE DEFERRAL OF ANY FINAL MEANING'

یوں دریدا معنی کی 'موجودگی' (PRESENCE) میں ناموجودگی (ABSENCE) کو بھی رقم کر دیتا ہے جس کو وہ TRACE کہتا ہے۔ جیسا کہ بتایا گیا فرانسیسی میں 'DIFFERANCE' کا مفہوم 'افتراق' اور 'التوا' کے درمیان معلق ہے۔ گویا معنی ہمیشہ 'معلق' ہے 'ALWAYS DEFERRED' جتنی توضیح و تشریح کیجیے، کچھ نہ کچھ مزید توضیح و تشریح کرنے کو، کچھ مزید کہنے کو، کچھ مزید اضافہ کرنے کو باقی رہ ہی جاتا ہے، اور اگر ہم اپنی حد تک تمام امکانات کو ختم کر بھی لیں تو دوسروں کے لیے یہ امکانات ختم نہیں ہوتے۔ اور اگر فرض کیجیے کہ دوسروں کے لیے یہ ختم ہو بھی جائیں تو آنے والی نسلوں اور آنے والے زمانوں کے لیے یہ کبھی ختم نہیں ہو سکتے۔

دریدا اور فلسفے کی قدیم روایت

ردِ تشکیل بلاشبہ مابعد الطبیعیات کو چیلنج کرتی ہے، لیکن اس کو تباہ نہیں کرتی ہے۔ تباہ (DESTROY) کرنے اور ردِ تشکیل (DECONSTRUCT) کرنے میں فرق ہے۔ OF GRAMMATOLOGY کی مترجمہ گایتری سپی واک نے اپنے مقدمے میں دریدا کی فکر کا جو جامع اور پُر مغز مطالعہ پیش کیا ہے اس میں وہ واضح الفاظ میں لکھتی ہے کہ دریدا فلسفے میں اپنے پیش رووں بالخصوص ہیگل، نطشے، فرائیڈ، ہائیڈیگر اور ہوسرل کا منکر نہیں ہے بلکہ اسے اصرار ہے کہ ان سب کی فلسفیانہ جستجو (PHILOSOPHICAL ENQUIRY) کی راہ کا وہ بھی ایک راہرو ہے۔ اوپر یہ وضاحت کی جا چکی ہے کہ سوسئیر سے بھی دریدا کا رشتہ یکسر انکار کا نہیں بلکہ انکار و اقرار یا رد و قبول دونوں کا ہے۔

یوں دیکھا جائے تو دریدا کی فکر پچھلوں کی فلسفیانہ روایت کی شکست و ریخت پر مبنی نہیں بلکہ اسی کا تسلسل اور توسیع ہے۔ البتہ اپنی انتہائی باریک بیں منطق سے (جو جدلیاتی منطق سے بھی زیادہ دھاردار ہے) دریدا زبان کی بدیعی ماہیت پر اپنے سفّاکانہ عملِ جراحی سے ثابت کرتا ہے کہ روایت نے جو معانی متعین کر دیے ہیں، معانی فقط اتنے نہیں ہیں، علم اور طاقت کے کھیل میں جو معانی دب گئے ہیں یا دبا دیے گئے ہیں، دریدا اُن کو کھولتا ہے، اور ان پر توجہ مرکوز کرتا ہے۔

سوزن ہینڈل من نے اپنی کتاب :

THE SLAYERS OF MOSES : THE EMERGENCE OF RABBANIC INTERPRETATIONS IN MOD.LIT.THEORY (1982)

میں شواہد کی روشنی میں بحث کی ہے کہ اس نوع کی باریک قرأت کا رواج یہودی ربانی راہبوں کی تشریحی تحریروں میں ملتا ہے۔ لیکن اس سے بھی قدیم سراغ بدھ مت کے نظریہ شونیہ (DEVOIDNESS) میں ملتا ہے جس کی بحث رابرٹ میگ لیولا نے اپنی کتاب :

DERRIDA ON THE MEND (1984)

میں اٹھائی ہے۔ بودھی مفکر ناگارجُن کے فلسفیانہ نظام میں باقاعدہ دو 'سچائیوں' کا تصور ملتا ہے جو بیک وقت 'موجودگی' سے متصف بھی ہیں اور مبرا بھی۔ مزید یہ کہ امرے سلوزنسکی نے اپنی کتاب :

CRITICISM IN SOCIETY (1987)

میں دریدا کے انٹرویو سے پہلے لکھا ہے کہ دیکھا جائے تو حالیہ برطانوی فلسفیانہ روایت میں خود آئیر (A.J.AYER) کی فکر میں ردِ تشکیلی تجزیے کی متوازیت دیکھی جا سکتی ہے۔ آئیر مابعد الطبیعیاتی 'بیانات' کو ایسے 'غیر بیانات' ثابت کرتا ہے جو 'غیر اصل' ہیں (شونیہ!) اور بجائے معروض' کے 'غیر موجودگی' سے

متصف ہیں۔ دریدا سے پہلے کی ایسی تمام مثالوں کو ردِ تشکیل ابتدائی (PROTO-DECONSTRUCTIVE) کہا جا سکتا ہے۔ (مزید دیکھیے: سنسکرت شعریات اور ساختیاتی فکر) یوں دیکھیں تو یہ مسئلہ فلسفے میں موجود تھا لیکن کسی نے اس کو اس طرح نظریہ بند نہیں کیا جس طرح دریدا نے کیا۔ غرض دریدا نے اپنی منطقی قوت سے زبان کے بدیعی نظام کی ایک ایسی 'گرہِ نیم باز' کو کھول دیا ہے جو فلسفے کے ناخن پر صدیوں سے قرض تھی۔

طریقِ مطالعہ

زبان کی بدیعی نوعیت پر توجہ کرنے کا سب سے زیادہ اثر ادبی مطالعات پر پڑا ہے، بالخصوص ادبی تنقید پر۔ ردِ تشکیلی قرأت کی نظر چونکہ معنی کے افتراق اور التوا پر ہے، اس لیے ردِ تشکیلی مطالعے کی سب سے زیادہ ضرب روایتی معنی پر پڑتی ہے۔ دریدا کا کہنا ہے معنی کوئی ماورائی موجودگی نہیں ہے جو متن سے ورے، قریب یا دور وجود رکھتی ہو اور جس کو نقاد ڈھونڈ نکالے۔ معنی متن کے اندر رہے اور جیسے ہی متن تحریر ہوتا ہے وہ اپنی ردِ تشکیل کا بیج بو دیتا ہے، اس لیے کہ زبان کا بدیعی نظام ردِ تشکیل کی کھلی دعوت دیتا ہے۔ ردِ تشکیلی مطالعہ اس بات کی سعی کرتا ہے کہ معنی خیزی کی اُن برسرِ پیکار قوتوں کو ڈھونڈ نکالے جو خود متن میں مقیّد ہیں، اور ان کی آویزش و پیکار کو طشت از بام کر دے۔ دریدا کا یہ اقتباس غور طلب ہے:

> 'مصنّف جس زبان میں اور جس منطق کی رو سے لکھتا ہے، اس کے پورے نظام، قوانین اور زندگی پر مصنف کا ڈسکورس فی نفسہٖ حاوی ہو ہی نہیں سکتا۔ وہ ان کا استعمال اس طرح کر سکتا ہے کہ خود کو ان کے حوالے کر دے، رواج کے مطابق

اور ایک حد تک مصنّف اس نظام کے تابع رہتا ہے۔ قرأت کو اس رشتے پر ضرور نگاہ رکھنا چاہیے۔ جو زبان کے ان عوامل میں ہوتا ہے مصنف جن پر قدرت رکھتا ہے اور ان عوامل میں جن پر مصنّف قدرت نہیں رکھتا، اور خود مصنف کو جس کا علم بھی نہیں ہوتا۔ یہ رشتہ طاقت یا کمزوری، یا روشنی یا تاریکی کا اقداری کھیل نہیں ہے، بلکہ معنی خیزی کی بنیادی ساخت ہے، اور ردتشکیلی تنقیدی قرأت کا کام اس کی گرہیں کھولنا ہے۔"

(OF GRAMMATOLOGY, P.158)

واضح رہے کہ ردتشکیلی تنقیدی مطالعہ متن کے تئیں غیر جانبدارانہ رویہ نہیں رکھتا، بلکہ یہ متن کی معنی خیزی کے عمل میں کھلم کھلا اور عمداً مداخلت کی جرأت کرتا ہے۔ ردتشکیل بار بار معنی کو پلٹنا چاہتی ہے، اور خود کو اور قاری کو بار بار یاد دلاتی ہے کہ اس کے معنی یہ تو نہیں ہیں، یا معنیاتی فوقیت یہ تو نہیں ہے جو بظاہر نظر آتی ہے معنی کا افتراق اور التوا جو غیر موجود ہوتا ہے ہمیشہ معنی کے 'دوسرے پن' (OTEHRNESS) کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اور یہ 'دوسراپن' دبا رہتا ہے، اس جبر (REPRESSSION) کی وجہ سے جسے علم اپنی طاقت اور اقتدار کو بنائے رکھنے کے لیے روا رکھتا ہے۔ نتیجتاً ردتشکیلی مطالعہ معنی کے ایک 'طور' کے دوسرے 'طور' پر غلبے کو بے دخل کرتا ہے۔ تاریخ علم کے کسی خاص 'طور' کا غلبہ قائم رکھنے کے لیے یعنی طاقت اور اقتدار کو بنائے رکھنے کے لیے زبان کو ہمیشہ استعمال کرتی رہی ہے، ردتشکیلی مطالعہ ایسی تمام گرہوں کو کھولتا ہے۔

کوئی ردتشکیلی مطالعہ مقیّد نہیں ہوتا، وہ معنی کو دی ہوئی لیک کا

پابند نہیں کرتا، بلکہ وہ معنی کے 'دوسرے پن' کو اور 'دوسرے پن' کے بھی 'دوسرے پن' کو سامنے لاتا ہے۔ نیز بندش (CLOSURE) جو قطعیت اور حتمیت کا اشاریہ ہے، اس سے بھی سروکار نہیں رکھتا۔ ردتشکیلی مطالعہ اس اعتبار سے کثیر معنیاتی ہوتا ہے کہ وہ رد در رد کے عمل سے دبائے ہوئے یا نظر انداز کیے ہوئے یا جبر کے شکار معنی کو آشکار کرتا ہے۔

ردتشکیل اور امریکی تنقید

ردتشکیل اگرچہ فرانسیسی فلسفہ ہے لیکن اسے شہرت امریکہ سے حاصل ہوئی۔ گویا اس کے لیے زمین پہلے سے تیار تھی، بیج ڈالنے کی دیر تھی کہ دیکھتے ہی دیکھتے ہریالی پھیل گئی۔ ڈینی اینڈرسن کا خیال ہے کہ امریکہ میں ردتشکیل کی مقبولیت بلا وجہ نہ تھی YALE یونیورسٹی میں ادبی ناقدوں کا ایسا گروہ موجود تھا، مثلاً جیفری ہارٹ مین، جے ہلس ملر اور ہیرولڈ بلوم جو امریکی نئی تنقید سے اپنی بریت کے خواہاں تھے۔ یہ لوگ فن پارے کی بند تعبیر و تشریح کے حق میں نہ تھے، بلکہ معنی کی طرفیں کھلی رکھنا چاہتے تھے۔ انھیں اس کا بھی احساس ہو چلا تھا کہ زبان کا علامتی نظام معنی کو پیدا بھی کرتا ہے اور اس کو رد بھی کرتا ہے۔ یہ ادب کے تئیں ایک زیادہ کشادہ اور نسبتاً جدلیاتی رویہ اپنانا چاہتے تھے۔ یہ اس کوشش میں تھے کہ اس رویے کو کیا نام دیں۔ دریدا کی ردتشکیل کے بعد یہ نام گویا خود بخود مل گیا اور فکری مماثلت کی بنا پر ان کا ردتشکیل کی طرف کھنچنا فطری تھا۔

پال دی مان (PAUL de MAN) ان میں سب سے زیادہ فکر انگیز درّاک اور ذکی حس نقاد تھا۔ اس نے دریدا اور ردتشکیل کو امریکی

ادبی حلقوں سے روشناس کرانے میں سب سے نمایاں کردار ادا کیا۔ (۱۹۸۳ء میں پال دی مان کا انتقال ہوگیا) اس کی ذیل کی کتابیں امریکی ردتشکیلی تنقید کی نمائندہ مثالیں قرار دی جاتی ہیں :

BLINDNESS AND INSIGHT (1971)
ALLEGORIES OF READING (1979)

پہلی کتاب میں پال دی مان نے تنقید کی اس صورتِ حال کا تجزیہ کیا ہے جو عنوان کے قولِ محال کی مثال ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اکثر و بیشتر نقّاد خود اپنی بصیرت کا شکار ہو جاتے ہیں، اور ان کی اپنی بصیرت ان کے لیے گویا اندھے پن کا کام کرتی ہے یعنی انھیں سوائے اپنے نقطۂ نظر کے کچھ اور دکھائی نہیں دیتا۔ لوکاچ ہوں یا پولے اکثر ایسی بات کہتے ہیں جو اس سے مختلف ہے جو وہ کہنا چاہتے ہیں۔ نئی تنقید کی مثال دیتے ہوئے پال دی مان وضاحت کرتا ہے کہ نئی تنقید کی نظریاتی بنیاد کالرج کے اس خیال پر ہے کہ شعری فارم میں وحدت ہوتی ہے۔ نئی تنقید کے تمام علمبردار اس کے قائل ہیں۔ پھر بھی ان کے یہاں فارم کی وحدت گویا ابہام کی تنقید بن کر رہ گئی ہے۔

ALLEGORIES OF READING (1979)

میں دی مان کا مرکزی مبحث یہ ہے کہ تنقید توضیحی نہیں بلکہ فی الاصل 'بدیعی' ہے، اس لیے اس کا درجہ وہی ہے جو تخلیقی ادب کا ہے۔ اس نکتے کو وہ یوں ثابت کرتا ہے کہ بدیعیات (RHETORIC) کلاسیکی روایت کا حصہ ہے کہ کلام میں زور و اثر پیدا کرنے کے لیے صنائع لفظی و معنوی کا استعمال کیونکر کیا جائے، صنائع مصنف کو اس امر کی اجازت دیتے ہیں کہ وہ ایک بات کہے اور دوسری مراد لے، یعنی ایک 'نشان' کو دوسرے کے لیے استعمال کرے (استعارہ، مجاز، رمز و کنایہ وغیرہ) لیکن حقیقت یہ ہے کہ قطعِ نظر بالقصد استعمال کے صنائع ادبی زبان میں اس قدر رچے بسے ہوئے ہیں

کہ ان کی طاقت منطقی خیال کو برابر بے دخل کرتی رہی ہے جس کی بدولت زبان کا خالص لغوی اور اطلاعی استعمال ناممکن ہے۔ متعدد متون کے تجزیے سے پال دی مان یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ صنائع بدایع بیان کا اس نوع کا حصہ ہیں کہ سچائی کی براہِ راست اور بغیر بدیعی لاگ کے ترجمانی ناممکن ہے۔ وہ نطشے کا حوالہ دیتا ہے کہ زبان بنیادی طور پر استعاراتی ہے۔ وضاحتی یا اظہاری نہیں، دنیا میں کوئی 'زبانِ محض' یا خالص زبان نہیں ہے۔ زبان کی حوالگی پر استعاریت کا رنگ ضرور چڑھ جاتا ہے۔ تنقید پر اس کا اطلاق کرتے ہوئے دی مان کہتا ہے کہ 'قرأت ہمیشہ لازماً غلط قرأت ہوتی ہے':

'READING IS ALWAYS NECESSARILY MISREADING'

کیونکہ صنائع لازماً تنقید اور ادبی متن کے درمیان در آتے ہیں۔ اس سے وہ یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ تنقید تمثیل (ALLEGORY) کی طرح ہے۔ یہ 'نشانات' کی ایسی ترجیع ہے جو نشانات کی دوسری ترجیع (متن) سے فاصلے پر رہتی ہے لیکن دراصل اس کی جگہ لینا چاہتی ہے۔ اس طرح ایک متن سے دوسرا متن وجود میں آجاتا ہے۔ الغرض متنیت (TEXTUALITY) کی رو سے ادب اور تنقید میں کوئی فرق نہیں۔

ادھر فرانس، امریکہ اور برطانیہ کے ادبی حلقوں میں ردِ تشکیل کا خاصا زور ہے، چنانچہ اس کے حق میں اور مخالفت میں لکھنے والوں کی کمی نہیں۔ نظریاتی اعتبار سے بھی اور اطلاقی یعنی عملی طور پر بھی بہت کچھ لکھا جا رہا ہے اور آئے دن نئی کتابیں شائع ہو رہی ہیں۔ لیکن بطور ادبی تنقیدی نظریے کے اس کو قائم کرنے میں دریدا اور دی مان کے بعد جن نقادوں کی نمایاں خدمات رہی ہیں، ان میں جیفری ہارٹ مِن، جے ہلس ملر اور باربرا جانسن قابلِ ذکر ہیں۔ ان تینوں کا تعلق YALE سے

رہا ہے ۔ ہیرولڈ بلوم کا تعلق بھی ییل سے ہے ۔ اولاً وہ بھی اس گروہ کے ساتھ تھا ۔ بہرحال اب یہ گروہ بکھر چکا ہے ۔ ہلس ملر اب کیلی فورنیا اور باربرا جانسن اب ہارورڈ سے وابستہ ہے ۔

جیفری ہارٹ من (GEOFFERY HEARTMAN) نے ایک زمانے میں احیائے رومانیت کی تحریک میں نمایاں حصہ لیا اور ورڈزورتھ کے بارے میں کئی کتابیں لکھیں ۔ THE UNMEDIATED VISION اور WORDSWORTH'S POETRY چھٹی اور ساتویں دہائی میں شائع ہوئیں ۔ بقول ہارٹ من ورڈزورتھ کی طرف توجہ کی وجہ فسطائیت اور سماج دشمن تحریکوں کا ردعمل تھا ۔ ردتشکیل کو اپنانے کے بعد جیفری ہارٹ من کی جو تصانیف سامنے آئی ہیں ان میں مندرجہ ذیل اہم ہیں :

CRITICISM IN THE WILDNERNESS : THE STUDY OF LITERATURE TODAY (1980)
SAVING THE TEXT : LITERATURE, DERRIDA, PHILOSOPHY (1981)
EASY PIECES (1985)

ادھر ہارٹ من نے بجائے ادبی نظریے کے زیادہ تر عملی تنقید لکھی ہے یا ادبی تاریخ پر توجہ کی ہے ۔ وہ عملی تنقید میں ایسی کشادہ تفہیمیت کا قائل ہے جو غیر تحکمانہ ہو اور جو فن پارے پر قدرت حاصل کرنے یا سرّیت کا شکار ہونے کے بجائے معنی کی طرفوں کو کھول دے ۔ دریدا کے نظریۂ افتراق کی طرف ہارٹ من کا کھنچنا اس کی ماورائیت دشمنی اور آمریت دشمنی کی وجہ سے بھی تھا ۔ وہ معنی کے التوا میں لفظوں کے مادوں ، ذومعنیت ، اور اظہاریوں کے دوہرے پن سے بھی مدد لیتا ہے ، اور ان کے گہرے رخ کو بے نقاب کر کے لطفِ معنی میں اضافہ کرتا ہے ۔ وہ متن اور تنقید میں فصل کا قائل نہیں اور اس بارے میں قدیم عبرانی ربانی شارحین کی روایت کو صحیح تسلیم کرتا ہے ۔ آرنلڈ اور فرائی کے زمانے سے تنقید میں جو معروضی اور قطعی

انداز پیدا ہوگیا تھا، ہارٹ من اس کے خلاف ہے۔ بقول اس کے متن اور تنقید کا رشتہ بالادستی اور زیردستی کا نہیں، باہمی غلبے (MUTUAL DOMINATION) کا ہے۔ وہ دریدا کا اس لیے بھی قائل ہے کہ ردتشکیل نے ادبی تنقید میں کشادہ جدلیاتی رویے کو عام کیا ہے۔ شاعری کو بالواسطہ ہرطرح کی جبریت اور ادعائیت کے خلاف سمجھا جاتا ہے۔ ہارٹ من تنقید کو بھی یہی کردار عطا کرنا چاہتا ہے۔ اس بارے میں اس کا یہ بیان بار بار پڑھنے اور غور کرنے کے قابل ہے:

"OUR EXPERIENCE OF MODERN PROPAGANDA METHODS, THEIR ABILITY TO PROGRAM OR BRAINWASH ENTIRE NATIONS, IS AS FRIGHTENING, IN ITS WAY, AS THE MODERN SUPER-WEAPONS....THE DICTATORSHIP OF THE PROPAGANDISTS, THEIR MANIPULATION NOT ONLY OF THE MASS MEDIA BUT ALSOOF SCHOLARSHIP, BECAME A REALITY IN NAZI GERMANY AND STALINIST RUSSIA, AND IS THE ONE HISTORICAL FACT THAT MUST NOT BE FORGOTTEN IN ANY GENERAL CONSIDERATION OF THE EMERGENCE OF LITERARY THEORY AS INCREASINGLY ANTI-IDEOLOGICAL."

(EASY PIECES, p.214)

جے ہلس ملر (J.HILLIS MILLER) ردتشکیل کے زیرِ اثر آنے سے پہلے ژرژپولے کے مظہریاتی دبستانِ شعور سے وابستہ تھا۔ چارلس ڈکنس اور وکٹوریائی عہد پر اس کا کام شہرت رکھتا ہے۔ اس کی حالیہ تصانیف درجِ ذیل ہیں:

FICTION AND REPETITION : SEVEN ENGLISH NOVELS(1982)
THE LINGUISTIC MOMENT : FROM WORDSWORTH TO STEVENS (1985)

پہلی کتاب وکٹوریائی ناولوں کا ردتشکیلی مطالعہ ہے، اور دوسری رومانی اور پس رومانی شاعری کا تجزیہ ہے۔ ملر کی سب سے بڑی خوبی اس کا احتسابی

رَویّہ ہے، وہ خود اپنی بنیادوں پر بھی سوال قائم کرنے سے نہیں چوکتا۔ اس کا کہنا ہے کہ تنقید کا عمل بازی بدنے کی طرح ہے جہاں پوری آگہی کو داؤں پر لگانا ضروری ہے۔

ہارٹ من اور ملر کے مقابلے میں باربرا جانسن (BARBARA JOHNSON) کی عمر زیادہ نہیں (پیدائش ۱۹۴۷ء) لیکن اپنے غیر مصلحت آمیز اور عام فہم اندازِ نقد کی وجہ سے اس نے نسبتاً جلد اپنی حیثیت منوالی۔ دوسری نسل کے ردتشکیلی نقّادوں میں باربرا جانسن پیش پیش سمجھی جاتی ہے۔ وہ پال دی مان کی شاگرد رہی ہے اور شروع میں ییل میں پڑھاتی بھی رہی ہے، ان دنوں ہارورڈ سے وابستہ ہے۔ اپنے ردتشکیلی مطالعے میں باربرا جانسن نظریۂ نسوانیت کو بھی بروئے کار لاتی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ہر عورت کسی نہ کسی حد تک ردتشکیلی ہوتی ہے۔ عورت ہمیشہ دوہری زبان بولتی ہے اور اس کا ردعمل بھی دوہرے پن کا شکار ہوتا ہے۔ عورت کی سب سے بڑی مشکل اپنی 'خود جبریت' اور غیر یقینیت کو جھٹکنا اور استقامت کو پانا ہے۔ باربرا جانسن اس لحاظ سے پال دی مان اور دریدا سے مختلف ہے کہ اس نے بجائے مشکل اور پیچیدہ متون کے عام فہم اور سامنے کے متون کو موضوع بنایا ہے۔ اس کا ایک کارنامہ یہ بھی ہے کہ اس نے دریدا کے نظریۂ افتراق میں جنس کے افتراق کے تصور کو بھی شامل کردیا ہے، اور یوں اس میں معنی کی جبریت سے رہائی کی مزید شدّت پیدا کردی ہے۔

اس کے بحث انگیز مضامین کا مجموعہ THE CRITICAL DIFFERENCE (1980) شائع ہوتے ہی توجہ کا مرکز بن گیا۔ اس میں رولاں بارتھ کی بیارازین کی قرأت اور لاکاں اور دریدا کی ردتشکیلی قرأتوں کے بھی ردتشکیلی مطالعے شامل ہیں جو خاصے دلچسپ ہیں۔ لیکن اس کا جو مضمون بہت مشہور ہوا وہ میل ول کی کہانی BILLY BUDD کا ردتشکیلی مطالعہ ہے جس

میں اس نے نہ صرف اس کہانی کی ایسی معنیاتی جہات کو کھولا ہے جو پہلے نظر میں نہ تھیں بلکہ ردِ تشکیلی قرأت کا بہترین استعمال کر کے دوسروں کے لیے طریقۂ کار کی مثال بھی فراہم کردی ہے۔ ادھر وہ اس بات پر زیادہ توجہ کرنے لگی ہے کہ عورت اور افتراقیت میں خاص رشتہ ہے۔ دونوں جبر کا شکار ہیں۔ اپنے مضمون 'TEACHING IGNORANCE' میں مولیئر کے ایک ڈرامے کی مثال دیتے ہوئے وہ کہتی ہے کہ اس میں ایک عورت کو دو مرد استاد متضاد درس دیتے ہیں اور مزے کی بات یہ ہے کہ دونوں اس کو جو پڑھا رہے ہیں وہ سوائے جہالت کے کچھ نہیں۔ آج بھی صورتِ حال وہی ہے، اور اس معاملے میں مولیئر کی عورت تنہا نہیں ہے۔ افلاطون نے اپنے مکالمات میں کہا ہے کہ علم اور جہالت کا رشتہ ضروری نہیں کہ 'فاصلے' کا ہو۔ سقراط بھی لوگوں کو یہی پڑھاتا تھا کہ وہ نہیں جانتے کہ جو وہ جانتے ہیں اُسے وہ نہیں جانتے۔ باربرا جانسن کا خیال ہے کہ عورت کے وجود اور بطور موضوع اس کے علم کو بغیر نقصان پہنچائے موجودہ ثقافتی اور لسانی نظام میں جگہ نہیں دی جاسکتی، کیونکہ ہمارا مسئلہ یہی ہے کہ ہم نہیں جانتے کہ ہم نہیں جانتے۔

اعتراضات

ردِ تشکیل پر جو اعتراض کیے جاتے ہیں، ان میں سامنے کا اعتراض یہ ہے کہ ردِ تشکیلی قرأت معنی کے دشتِ بے پایاں میں لاکر چھوڑ دیتی ہے۔ یہ اعتراض بقول ڈینی اینڈرسن کچھ ایسا بے جا بھی نہیں ہے کیونکہ تنقید و تشریح سے ہر شخص کچھ نہ کچھ قطعیت اور واضح فیصلے کی توقع کرتا ہے۔ بغیر قطعیت کے عدم تحفظ کا احساس ہوتا ہے۔ یہ کہنا کہ 'میں جانتا ہوں' میں وضاحت کرسکتا ہوں، 'میں سمجھا جاسکتا ہوں'، یہ دعاوی تحفظ کے حسِ احساس

کو پیدا کرتے ہیں، دراصل وہ علم کی ان قوتوں کا پروردہ ہے، جو اختیار و اقتدار کے کھیل میں ساجھے دار ہیں۔ طاقت و جبر کی یہ قوتیں اختلاف و انحراف یا اجتہاد کی ہمیشہ مخالف رہی ہیں۔ معنی کے 'دوسرے رُخ' کو ہمیشہ دبایا گیا ہے۔ ادب تو ہے ہی اختلاف و انحراف اور انفراد کا کھیل۔ ردِ تشکیل معنی کے افتراق اور التوا سے معنی کے دوسرے رُخ کا فلسفیانہ جواز فراہم کرتی ہے۔ ادب میں وحدانی معنی کی حکمرانی جبریت اور آمریت کا دوسرا نام ہے۔ دریدا کا کہنا ہے کہ لکھنے (تحریر) یا پڑھنے (قرأت) کا عمل سادہ، شفاف یا سہل نہیں ہے، کہ اس سے قطعیت یا حتمیت کی توقع کی جائے (غرض جس کو ہو دین و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں!)

کچھ لوگوں کو یہ بھی شکایت ہے کہ ردِ تشکیل نئی طرح کی ہئیت پسندی یعنی فارملزم ہے، کیونکہ یہ فارملزم کی طرح معنی خیزی کے عمل میں تاریخ کا اخراج کرتی ہے۔ بے شک ردِ تشکیل میں متنیت اور زبان پر جو غیر معمولی توجہ ہے، اس کے باعث یہ تاثر پیدا ہوتا ہے، لیکن درحقیقت ردِ تشکیل تاریخ کو یا تناظر کو نظر انداز نہیں کرتی، یہ دوسری بات ہے کہ تاریخی عوامل بھی جب ردِ تشکیل ہوتے ہیں تو ان کی عاملیت بھی بدل جاتی ہے اور وہ نہیں رہتی جو بالعموم سمجھی جاتی ہے۔

ایک اعتراض یہ بھی کیا جاتا ہے کہ ردِ تشکیلی تنقید اپنی اصطلاحات اور تفہیم کے اعتبار سے تکرار کا شکار ہے۔ یہ بات بھی صرف ایک حد تک صحیح ہے کیونکہ اوّل تو دریدا نے خود اصطلاحوں اور تفہیم میں بے حد تنوع کا ثبوت دیا ہے، دوسرے ادھر چند برسوں میں اطلاقی نوعیت کی جو تنقید لکھی گئی ہے اور جو مطبوعات شائع ہوئی ہیں، وہ خاصی متنوع ہیں۔

ایک خاص اعتراض یہ ہے کہ ردِ تشکیل چونکہ کسی ماورائی یا مطلق قدر سے وابستہ نہیں، یہ 'بے قدر' فلسفہ ہے۔ درحقیقت کسی ماورائی قدر سے

وابستہ نہ ہونا ہی ردتشکیل کو وہ موقف عطا کرتا ہے کہ وہ علم اور معنی کی روایت میں جبر و اقتدار کی قوتوں کے عمل کو بے نقاب کر سکے۔ کیا 'مناسب' ہے اور کیا 'نامناسب' ہے اس کا فیصلہ بہر حال گروہ کرتا ہے لیکن ایک جگہ کا 'مناسب' دوسری جگہ کا نامناسب یا ایک وقت کا 'مناسب' دوسرے وقت کا نامناسب، کیوں ہو جاتا ہے؟ طاقت کے اس کھیل میں 'حَکَم' کون ہے؟ حَکَم تنقید بھی نہیں ہے۔ تاہم تنقید واحد ایسا ادارہ ہے جو 'مناسب' کی 'مناسبت' یا 'نامناسبت'، یا 'نامناسب' کی مناسبت' پر رائے زنی کر سکتا ہے، معنی کی توضیح و تعبیر پر پہرہ بٹھا کر نہیں، سوال کرنے کی جرأت عطا کر کے۔ ردتشکیل ہر طرح کی ادعائیت اور فارمولا زدگی کے خلاف ہے۔ ردتشکیل کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ تنقید کے سوال کرنے کے حق کا تحفظ کرتی ہے استفہامیت کا ناقابلِ شکست فلسفیانہ جواز فراہم کر کے۔ ردتشکیل گویا تنقید کو مزید تنقیدی (CRITICAL) ہونے کا حوصلہ عطا کرتی ہے۔ معنی بتِ ہزار شیوہ ہے، اس کے ایک رخ ایک جلوے یا ایک ادا پر اصرار کرنا خوئے دلبری کے خلاف ہے۔ ہماری شعری روایت شاہد ہے کہ ہجر اور وصل جداگانہ 'لذت' رکھتے ہیں۔ ردتشکیل بس یہی کرتی ہے کہ معنی کی ایک 'لذت' پر اکتفا نہیں کرتی بلکہ ہر لذت کی راہ کھلی رکھنا چاہتی ہے 'حاضر' لذت کی بھی، 'غائب' لذت کی بھی، اور اُس لذت کی بھی جس پر 'پہرہ' بٹھایا گیا ہے۔

DECONSTRUCTION CONSTITUTES A LIBERALISM
WITHOUT A SUBJECT.

TERRY EAGLETON

پانچواں باب

IDEOLOGY IS NOT A SET OF DOCTRINES OR A COHERENT SYSTEM OF BELIEFS. IDEOLOGY IS NOT AN OPTIONAL EXTRA, DELIBERATELY ADOPTED BY SELF-CONSCIOUS INDIVIDUALS, BUT THE VERY CONDITION OF OUR EXPERIENCE OF THE WORLD, UNCONSCIOUS PRECISELY IN THAT IT IS UNQUESTIONED, TAKEN FOR GRANTED. IDEOLOGY IS INSCRIBED IN DISCOURSE, IN THE SENSE THAT IT IS LITERALLY WRITTEN OR SPOKEN IN IT, IT IS NOT A SEPARATE ELEMENT WHICH EXISTS INDEPENDENTLY IN SOME FREE-FLOATING REALM OF 'IDEAS' AND IS SUBSEQUENTLY EMBODIED IN WORDS, BUT A WAY OF THINKING, SPEAKING, EXPERIENCING...

LOUIS ALTHUSSER

مارکسیت، ساختیات اور پس ساختیات

مارکسیت کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ ایک انقلابی سائنس ہونے کی دعویدار ہے۔ اس کا مطلب ہے کہ مارکسیت نہ صرف سماجی اور سیاسی انقلاب کی سائنس ہے بلکہ بطور سائنس وہ مسائل کو قائم کرنے اور ان کی تعریف متعین کرنے میں بھی سائنسی رویّہ اپناتی ہے۔ مارکس کے بارے میں یہ تسلیم کیا جاتا ہے کہ اس کی فکر سے معاشیاتی، سماجی اور سیاسی فلسفے میں ایک انقلاب آفریں تبدیلی رونما ہوئی۔ بورژوا سیاسی معاشیات اور فلسفے کے قدیم مسائل کا نیا حل تلاش کرنے کے بجائے مارکس نے نئے سوالات قائم کیے، یعنی نئے 'PROBLEMATIC' قائم کرکے نہ صرف قدیم مسائل کو بے دخل کر دیا، بلکہ یکسر نئے مسائل قائم کرکے اُن کے حل کی نئی راہ تجویز کی۔

قدیم سیاسی فلسفے کی روایت، جو ہابز سے ہیگل تک پھیلی ہوئی ہے، ریاست کو ایسا ادارہ تصور کرتی تھی جو انفرادی شہریوں اور مطلق العنان طاقت کے درمیان معاہدوں کے رشتوں پر قائم تھا۔ اگر ریاست ان معاہدوں کی خلاف ورزی کرتی تھی تو شہریوں کی وفاداری و تابع داری کا رشتہ بھی شکست ہو جاتا تھا۔ مارکس نے ان مسائل کے بجائے ریاست کا تصور بطور ایک ایسے ادارے کے کیا جہاں مختلف طبقات کے مفادات متصادم ہوتے ہیں، اور تصادم تغیر کا پیش خیمہ ہے۔ یہ نظریاتی جست ہے۔ اور اس جست کی طرف اشارہ کرنے سے مقصود

یہ بتاتا ہے کہ مارکس کی فکر میں قبل مارکسی سیاسی سماجی اور معاشیاتی نظریات سے مکمل انقطاع (THEORETICAL BREAK) کا جو تصور پایا جاتا ہے، موجودہ عہد کی مارکسی فکر اس پر زور دیتے ہوئے اس سے بطورِ خاص کام لے رہی ہے۔ اس وقت نو مارکسی فکر کا عالمی منظر نامہ یہ ہے کہ ممتاز اور باثر مارکسی مفکر لوئی آلتھیوسے (LOUIS ALTHUSSER) اور اس کے متبعین جو مارکسیت کو بطور انقلابی سائنس استعمال کرنے کے دعوے دار ہیں، انھوں نے مارکسیت کے دائرے میں رہتے ہوئے آئیڈیولوجی آرٹ، اور سائنس کے رشتے کا یکسر نیا تصور پیش کیا ہے جو ایک مدت سے نو مارکسیت کا مرکزی مبحث ہے۔

مارکسی تنقید کو یکسر نئی نہج پر ڈالنے کی راہ میں جو دقتیں ہیں وہ بنیادی نوعیت کی ہیں، مثال کے طور پر خود مارکس نے ادب اور آرٹ کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے، اس میں ابہام کی بہت گنجائش ہے۔ یہ تسلیم شدہ امر ہے کہ مارکس نے آرٹ کے بارے میں کوئی منظم نظریہ پیش کرنے کی کوشش نہیں کی اگرچہ اس نے آرٹ اور ادب کے مسائل پر اکثر لکھا ہے، اور یہ تحریریں یکجا کر دی گئی ہیں۔ (ملاحظہ ہو <u>MARX AND ENGELS ON LITERATURE AND ART</u>, MOSCOW 1976)

لیکن ان میں سے بعض اقتباسات کی مارکس کی سیاسی و معاشیاتی فکر سے مطابقت پیدا کرنا خاصا مشکل کام ہے۔ ایسی کچھ کوششیں کی گئی ہیں، ان کی نیک نیتی پر شبہ نہیں، لیکن یہ غیر سائنسی اور گمراہ کن ہیں۔ آرٹ اور ادب کے بارے میں مارکس کے اکثر اقتباسات بقول بینیٹ اگرچہ مارکس کے لکھے ہوئے تو ہیں، لیکن یہ <u>مارکسی</u> MARXIST <u>نہیں ہیں، یعنی ان مسائل پر</u> نظریاتی موقف، کو <u>پیش نہیں کرتے</u>۔ غرض مارکسی تنقید کو بورژوا جمالیات سے الگ کر کے ایک آزاد سائنس بنانے کے لیے جس نظریاتی جست کی ضرورت ہے اور جس کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا، اس کا کوئی سراغ مارکس کے یہاں نہیں ملتا۔ بینیٹ کا یہ بھی خیال ہے کہ اس تکلیف دہ حقیقت کو تسلیم نہ کرنے اور نظریاتی اعتبار سے سارا بوجھ مارکس کی تحریروں پر ڈالنے سے مارکسی تنقید کے نئے نظریاتی ڈھانچے کو قائم کرنے میں خاصی دقت پیدا ہوتی رہی ہے۔

یہ بھی حقیقت ہے کہ عالمی سطح پر مارکسی تنقید کے ایک نہیں، کئی دبستان کارفرما رہے ہیں۔ پیری اینڈرسن نے مارکسی فکر کے ارتقا کو دو ادوار میں تقسیم کیا ہے۔ اول مارکس کے فوراً بعد کے

مارکسی مفکرین بالخصوص ______ ANTONIO LABRIOLA, FRANZ MEHRING, KARL KAUTSKY, GEORGY PLEKHANOV جنھوں نے مارکس اور اینگلز کی موت کے بعد اور لینن اور ٹراٹسکی کے قیادت سنبھالنے سے قبل کمیونسٹ تحریک کی فکری رہنمائی کی۔ اس دَور کے فکری نتائج ادبی نظریے کے حوالے سے خاص نہیں ہیں کیونکہ بورژوا ضابطوں سے مقابلہ کرنے کے لیے بورژوا فکری مسائل کو بطور اپنے مسائل کے قائم کرنا ضروری تھا۔ دوسرا دَور کو اینڈرسن 'مغربی مارکسزم' کا دَور کہتا ہے جو لوکاچ کی

HISTORY AND CLASS CONSCIOUSNESS (1925)

سے آج تک جاری ہے۔ اس دَور میں جس قدر اور جتنا اہم کام ہوا ہے، بالخصوص مارکسزم اور جمالیات کے بارے میں جو کچھ لکھا گیا ہے، ممکن ہے آگے چل کر وہ تاریخی مادیت کا سب سے زیادہ قیمتی سرمایہ ثابت ہو۔ اس میں جارج لوکاچ کے علاوہ

CAUDWELL, BENJAMIN, THEODOR ADORNO, HERBERT MARCUSE,
JEAN-PAUL SARTRE, GALVANO DELLA VOLPE

کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ زیرِ نظر باب میں ان کے بھی قدرے بعد آنے والے مفکرین سے بحث کی جائے گی، یعنی جن کی فکر میں ساختیات اور پس ساختیات کا اثر پایا جاتا ہے، یا جن کے یہاں ان نئے رجحانات سے فکری مکالمے کی کیفیت ملتی ہے۔ ان میں خاص خاص مفکرین ہیں: رومانیہ کے لوسی این گولڈمن (LUCIEN GOLDMANN) فرانس کے پیئر ماشیرے (PIERRE MACHEREY) اور لوئی آلتھیوسے (LOUIS ALTHUSSER) برطانیہ کے ٹیری ایگلٹن (TERRY EAGLETON) اور امریکہ کے فریڈرک جیمسن (FREDRIC JAMESON)۔

۱

کارل مارکس کی معاشیات سے متعلق تحریروں میں ساخت کا تصور ملتا ہے۔ لیکن بطور ضابطۂ علم ساختیات بنیادی طور پر سوسیئر کے فلسفۂ لسان سے متعلق ہے، اور اس کا رواج اس صدی کی پانچویں چھٹی دہائی سے شروع ہوا۔ ۱۹۶۰ء کے بعد عالمی فکری منظر نامے پر ساختیات کی حیثیت ایک حاوی رجحان کی ہو گئی۔ چنانچہ مارکسی فکر بھی اس فکری ماحول کے اثر سے

الگ نہیں رہ سکی۔ دیکھا جائے تو مارکسیت اور ساختیات دونوں میں افراد کے وجود کو ان کی سماجی حیثیت سے الگ کر کے نہیں سمجھا جاسکتا۔ ساختیات میں سماج کا تصور ثقافت کے وسیع تر تصور میں مضمر ہے۔ مارکسی فکر کی رو سے افراد سماجی نظام میں آزاد عامل (FREE AGENTS) کی حیثیت نہیں رکھتے بلکہ اپنی سماجی حالت کے حامل (BEARER) ہیں۔ ساختیات اس پر زور دیتی ہے کہ افراد کا عمل اور ان کا تکلم اس معنیاتی نظام سے ہٹ کر وجود نہیں رکھتا جس کے اندر یہ خلق (GENERATE) ہوتا ہے۔ البتہ ساختیات اس نظام کی تہ نشیں ساختوں کو خودکار اور وقت سے بے نیاز (SELF REGULATING AND TIMELESS) سمجھتی ہے، جبکہ مارکسیت سماجی نظام کو تضادات سے مملو، مائل بہ تغیر اور تاریخی قرار دیتی ہے۔ گویا ایک کا مقصود سماج کی نوعیت، ماہیت اور ساخت اور اس کی ارتقا پذیری ہے، اور دوسرے کا ذہنِ انسانی کی نوعیت اور ساخت ہے، اور یہ کہ ذہنِ انسانی معنی خیزی کے عمل میں کس طرح شریک رہتا ہے اور حقیقت کا ادراک کس طرح کرتا ہے۔

لوسی این گولڈمن (LUCIEN GOLDMANN) وہ پہلا مارکسی نقاد ہے جس کے فکری رویے میں مارکسیت اور ساختیات کا اشتراک نظر آتا ہے۔ گولڈمن نے اس خیال کو مسترد کر دیا کہ متن انفرادی جینیس کی تخلیق ہوتا ہے، اور یہ نظریہ پیش کیا کہ متن ان 'بین انفرادی ذہنی ساختوں' (TRANS-INDIVIDUAL MENTAL STRUCTURES) سے پیدا ہوتا ہے، جو اصلاً کسی سماجی گروہ یا طبقے کی پروردہ ہوتی ہیں۔ یہ ذہنی ساختیں یا نظریہ ہائے حیات (WORLD-VIEWS) برابر بدلتے اور زائل ہوتے رہتے ہیں، کیونکہ مختلف سماجی طبقے بدلتی ہوئی حقیقت کے پیشِ نظر دنیا کے تبدیل ہوتے ہوئے امیج سے مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ سماجی عاملوں کے شعور میں بالعموم یہ تبدیلیاں پوری طرح منعکس نہیں ہوتیں، یا پوری طرح صورت پذیر نہیں ہوپاتیں، لیکن بڑے شعرا اور ادیب ان تغیر آشنا ذہنی ساختوں کی صورت گری کرتے ہیں، اور ان کو اپنے ادب میں واضح، روشن اور مربوط فارم میں پیش کرتے ہیں۔

گولڈمن نے اپنی مشہور کتاب THE HIDDEN GOD (1959) میں ریسین کے المیہ ڈراموں، پاسکل کے فلسفے، فرانس کی مذہبی تحریک ژاں زن ازم اور طبقۂ اشرافیہ کے

ایک نمائندہ گروہ NOBLESSE DE LA ROBE کا مجموعی تقابلی مطالعہ کیا، اور یہ ثابت کیا کہ ان چاروں کی ذہنی ساختوں میں مطابقت پائی جاتی ہے۔ ژاں زن ازم کی مذہبی فکر حقیقت کا المیہ تصور رکھتی تھی۔ اس کی رو سے انسان گناہ سے ملوث دنیا، اور اس خدا کے تصور کے درمیان معلق ہے جو اس دنیا سے غائب ہے۔ خدا نے اس دنیا کو ترک کر دیا ہے، لیکن بندوں پر اپنا تحکمانہ اقتدار برابر قائم رکھے ہوئے ہے۔ چنانچہ فرد کے لیے اس کے سوا چارہ نہیں کہ وہ المیہ تنہائی اختیار کرے۔ گولڈمن نے دکھایا ہے کہ ریسین کے ڈراموں، پاسکل کے فلسفے اور اس زمانے کے طبقۂ اشرافیہ کے ایک خاص گروہ میں بھی یہی المیہ تہ نشیں ذہنی ساخت کارفرما ہے۔ ہیئت کے ان مقاماتِ اشتراک کا سماجی نظام سے رشتہ جوڑنا واضح طور پر مارکسی رویہ ہے، اور گولڈمن اس پر اصرار کرتا ہے کہ اس کا طریقۂ کار اس بورژوا انداز سے مختلف ہے جو سماجی نظام کی کلیت کو مختلف خود کار اور خود منظم سطحوں کے طور پر دیکھتا ہے۔ اس اعتبار سے گولڈمن کا کام لوکاچ کے ہیگلین مارکسزم کی توسیع ہے۔

لوسی این گولڈمن نے اپنی سماجیاتی ساختیات میں ساخت کو بین انفرادی عمل اور برتاؤ سے جوڑنے کی جو کوشش کی ہے، اس ضمن میں وہ ایک دلچسپ مثال دیتا ہے: ایک آدمی میز کو اٹھانے کی کوشش کرتا ہے۔ میز بھاری ہے اکیلے اس سے اٹھائے نہیں اٹھتی۔ دوسرا آدمی آتا ہے، دونوں مل کر میز کو اٹھا لیتے ہیں۔ ان دونوں کا عمل یا برتاؤ یعنی اشتراک ساخت ہے۔ اس ساخت میں عامل کون ہے۔ ایک آدمی، نہیں۔ دو آدمی مل کر، نہیں۔ بلکہ ان کا اشتراکِ عمل۔ عاملیت بین شخصی (INTER-PERSONAL) بھی ہو سکتی ہے۔ گولڈمن کا کہنا ہے کہ سماجی تغیر کو ٹھیک سے سمجھنے کے لیے عاملیت کی 'بین شخصی نوعیت' پر نظر رکھنا ضروری ہے جس سے سماجی ساختیں مرتب ہوتی ہیں۔ ساختیں افراد کے روزمرہ عمل اور واقعات سے پیدا ہوتی ہیں، اور سوائے بعض مستقل ہیئتی خصائص کے ان میں کوئی استقلال نہیں ہے۔ ان میں شعور بھی نہیں۔ سماجی ساختیں خاص حالت میں خاص تفاعل کو پورا کرنے کے لیے وجود میں آتی ہیں، یعنی ساخت میں اور اس کے تفاعل میں جدلیاتی رشتہ ہے جو معنی خیزی (SIGNIFICANCE) کا باعث بنتا ہے۔

گولڈمن کا کہنا ہے کہ 'موضوع' (SUBJECT) کی بحث کو بھی اسی رعایت سے دیکھنا چاہیے۔ مثال کے طور پر: بلّی چوہے کو پکڑتی ہے، میں 'موضوع' کا مسئلہ نہیں ہے، اس لیے کہ موضوع ظاہر ہے۔ لیکن جب زبان کا علامتی نظام کارگر ہوتا ہے تو مسئلہ پیدا ہوجاتا ہے۔ میز جون اور جیمز نے مل کر اٹھایا، اس لیے نہ تو جون 'موضوع' ہے نہ جیمز۔ زبان کے تکلمی نظام کے اندر اگر سوال محنت کی تقسیم (DIVISION OF LABOUR) کا ہو تو 'موضوع' کا مسئلہ حل طلب ہے۔ عامل ایک نہیں ہے۔ میز اتنا بھاری ہے کہ اس کو ایک سے زیادہ آدمی مل کر ہی اٹھا سکتے ہیں، چنانچہ جس نے میز اٹھایا ہے نہ تو وہ جون ہے اور نہ جیمز۔ گولڈمن کہتا ہے یہ اس لیے اہم ہے کہ جب سوال سماج کو بدلنے کا ہو، یا داخلی اور خارجی وجود کو تبدیل کرنے کا تو عامل یا 'موضوع' انفرادی نہیں رہتا۔ علامتی تکلم عمل آرا ہوتا ہے جو معنوں میں ربطِ باہمی پیدا کرتا ہے، مثلاً جون اور جیمز میں جو علامتی تکلم رونما ہوتا ہے وہ موضوع کے اندر ہی ہے، گویا 'بین موضوعی' (INTER-SUBJECTIVE) ہے۔ اگر کوئی تیسرا آدمی ہوتا جو میز کو اٹھانے کے عمل میں خارج ہوتا تو وہ الگ سے ایک اور عمل کا 'موضوع' ہوتا۔ اور ان دونوں میں تکلم ہوتا تو وہ ایک 'موضوع' اور دوسرے 'موضوع' کے مابین ہوتا۔ گویا بین موضوعی تکلم افراد کے درمیان بھی ہوسکتا ہے اور فرد و جماعت کے درمیان بھی، اور باہمدگر جماعتوں کے درمیان بھی۔ جماعتی یا گروہی 'موضوع' کو گولڈمن 'ماورائے فرد' (TRANS-INDIVIDUAL) 'موضوع' کہتا ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ انفرادی موضوع یا شعور بھی جب محنت کی تقسیم کے عمل سے گزرتا ہے تو ماورائے فرد موضوع کا حصہ ہوجاتا ہے۔ اشیائے خورد و نوش کی فراہمی کا عمل ہو، یا رہنے بسنے کے لیے چھپر، چھت، یا مکان کا، بندھ باندھنے یا کارخانے چلانے کا، سب جماعتی یا گروہی عمل ہیں، یعنی تہذیب و تمدن صنعت و حرفت، سائنسی ترقی اور ٹکنالوجی کی تمام سرگرمی گروہ کی رہینِ منت ہے۔

گولڈمن نے اس تناظر میں بارتھ کے مشہور مضمون:

"TO WRITE: AN INTRANSITIVE VERB"

کو موضوعِ بحث بنایا ہے۔ بارتھ کا اصرار ہے کہ ادب عام سماجی سرگرمی سے اس اعتبار سے الگ ہے کہ ادیب لکھنے کے لیے لکھتا ہے۔

WRITER WRITES FOR THE SAKE OF WRITING ہیں۔

چنانچہ ادیب کا تصور ایک ایسے شخص کے طور پر کرنا غلط ہے جو سماج پر اثر انداز ہونے کے لیے بولتا یا لکھتا ہے۔ گولڈمن کا کہنا ہے کہ انفرادی سطح پر یہ صحیح ہو سکتا ہے، لیکن اگر لکھنے کے سوال کو اجتماعی موضوع کی منطقی ساخت کے تناظر میں دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ لکھنے کے عمل کو 'فعلِ لازم' قرار دینے کا مسئلہ ہی پیدا نہیں ہوتا، کیونکہ لکھنے کے لیے لکھنے کا عمل سماجی زندگی کے اجتماعی موضوع کے رشتے کی رو سے 'فعلِ لازم' نہیں، بلکہ 'فعلِ متعدی' کی نوعیت رکھتا ہے۔

گولڈمن کا ایک نمائندہ کام ناول کی سماجیات پر ہے:

TOWARDS A SOCIOLOGY OF THE NOVEL (1964)

ناول پر گولڈمن کا یہ کام اس کے مارکسزم کے فرینک فرٹ اسکول (ادورنو، ہورک ہائمر، ہربرٹ مارکیوز اور والٹر بنجمن) سے متاثر ہونے کی گواہی دیتا ہے۔ اس لیے کہ گولڈمن ان مفکرین کی طرح جدید ناول کی ساخت اور مارکٹ معاشیات کی ساخت کی مماثلتوں پر توجہ کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ۱۹۱۰ء کے لگ بھگ روشن خیال سرمایہ داری کا اولوالعزمانہ (HEROIC) عہد ختم ہو گیا، اور نوآبادیاتی استعماریت کے دور نے اس کی جگہ لینا شروع کی۔ نتیجتاً فرد کی اہمیت اقتصادی نظام کے اندر کم ہونے لگی۔ حتیٰ کہ ۱۹۴۵ء کے بعد کے زمانے میں ریاست کے عائد کردہ اقتصادی نظام کے نظم و نسق اور ضابطہ کی تبدیلیوں کی وجہ سے وہ منزل آگئی جسے مارکسزم کی رو سے (REIFICATION) کہا جاتا ہے، یعنی جہاں پر انسانی قدر گھٹ کر مارکٹ کے مال و اسباب کی سطح پر آجاتی ہے، اور اشیا کی دنیا انسانوں کی دنیا پر غلبہ پانے لگتی ہے۔ گولڈمن کا کہنا ہے کہ کلاسیکی ناول میں اشیا کی اہمیت فرد کے رشتے سے تھی، لیکن سارتر، کافکا، اور روب گرییے کے ناولوں میں اشیا کی دنیا انسان پر غالب آکر انسان کو بے دخل کرنا شروع کر دیتی ہے۔ گولڈمن اپنی بعد کی تحریروں میں مارکس کے خیالات کی رو سے 'بنیاد بالائی ساخت' (BASE-SUPER STRUCTURE) کی بات کرتا ہے اور اقتصادی ساختوں کا رشتہ ادبی ساختوں سے ملاتا ہے۔ گولڈمن بلاشبہ فرینک فرٹ اسکول کے مارکسی مفکرین کی قنوطیت سے دامن بچاتا ہے، لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ اس کی فکر میں ان جیسی جدلیاتی کاٹ نہیں ملتی۔ بہرحال گولڈمن کی اہمیت اس میں ہے کہ اس نے

فکشن کے ساختیاتی — سماجیاتی مطالعے کی راہ کھولی ہے اور نئے سوال اٹھائے ہیں۔ اس نے مارکسیت اور ساختیات میں تال میل بٹھانے کی قابلِ قدر کوشش کی ہے جس کا معاصر تنقید پر گہرا اثر پڑا ہے۔ گولڈمن کا اصل مقصد تجربی، اثباتیاتی اور نفسیاتی روایتی رویوں کو رد کر کے ذہنِ انسانی اور ثقافتی اظہار کی ایسی 'سائنس' دریافت کرنے کی سعی کرنا ہے جو اپنی توجہ الگ الگ افراد پر نہیں بلکہ سماجی گروہوں پر مرکوز کرتی ہو۔ گولڈمن نے کوئی مکمل ادبی نظریہ پیش نہیں کیا، بلکہ مارکسیت کے دائرے میں رہتے ہوئے فکشن کے سماجیاتی مطالعے کے لیے ایک نیا نقطۂ آغاز فراہم کیا ہے اور نئے مبحث کی راہ کھولی ہے۔

۲

پیئیر ماشیرے کی تصنیف: A THEORY OF LITERARY PRODUCTION (1966) نے آلتھیوسے کے آرٹ اور آئیڈیولوجی کے نظریے کو متاثر کیا۔ وہ اپنے مبحث کا آغاز واضح طور پر ادب کے مارکسی ماڈل سے کرتا ہے۔ وہ متن کو ایک تخلیق یا خود کفیل فن پارہ سمجھنے کے بجائے اس کو 'پیداوار' (PRODUCTION) قرار دیتا ہے جس میں طرح طرح کے 'عناصر' استعمال ہوتے ہیں، جن کی شکل پیداوار کے عمل کے دوران خاصی بدل جاتی ہے۔ یہ عناصر کوئی آزاد اجزا نہیں جن کے شعوری اور ضابطہ بند استعمال سے کوئی وحدانی فن پارہ وجود میں آجائے، بلکہ متن میں جب ان کا صرف ہوتا ہے تو خود متن کو اس کا احساس نہیں ہوتا کہ کیا ہو رہا ہے۔ گویا اُس وقت متن 'لاشعور' ہوتا ہے۔ جب شعور کی وہ شکل جس کو ہم آئیڈیولوجی کہتے ہیں، متن میں داخل ہوتی ہے، تو متن کی ناام بدل جاتی ہے۔ آئیڈیولوجی کا تصور بالعموم حقیقت کے ایک وحدانی اور واضح تصور کے طور پر کیا جاتا ہے۔ لیکن جب آئیڈیولوجی ادب یا آرٹ میں داخل ہوتی ہے، تو اس کے تضادات اور اندرونی 'خالی جگہیں' (ABSENCES) نمایاں ہو جاتی ہیں۔ ادب ان تضادات کو دور کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن کچھ نہ کچھ افتراق ایسا ضرور رہتا ہے جو خود آئیڈیولوجی کا پیدا کردہ ہوتا ہے کیونکہ 'کچھ کہنے کے لیے ایسے' بہت کچھ سے قطع نظر کرنا پڑتا ہے جو کہا نہیں جا سکتا۔ بقول ماشیرے ادبی نقاد کا کام فن پارے کے مختلف اجزا کو مربوط کرنا یا ان کے تضادات کو دور کرنا نہیں ہے بلکہ فن پارے کے لاشعور پر نظر رکھنا بھی ضروری ہے۔ یعنی 'کیا نہیں کہا گیا ہے'، اور 'کیا کچھ دبا دیا گیا

ہے

کیتھرین بلسے کا کہنا ہے کہ پیئر ماشیرے کی تصنیف:

A THEORY OF LITERARY PRODUCTION (1966)

میں متعدد ایسے نکات ملتے ہیں جن کی بنا پر اسے رولاں بارتھ بالخصوص S/Z کے رولاں بارتھ کا پیش رو کہا جا سکتا ہے جو پہلی مرتبہ ۱۹۷۰ء میں شائع ہوئی۔ مثال کے طور پر ماشیرے نے وضاحت کی ہے کہ 'تضاد بیانیہ کی شرط ہے'، یا 'حقیقت پسندانہ متن کی بنیاد معمے پر رکھی جاتی ہے'، یا 'آغاز میں معلومات پر پردہ ڈالا جاتا ہے اس وعدے کے ساتھ کہ آگے چل کر انھیں بے نقاب کیا جائے گا'، یا 'سچائی کے اظہار یا راز کے افشا کے ساتھ کہانی اختتام کو پہنچتی ہے'، S/Z میں بارتھ نے اپنے مخصوص انداز میں ان تمام نکات کی بحثیں اٹھائی ہیں، اور معنی کو موضوع یا مرکز سے بے دخل کر کے معنی در معنی یا متن کی کثیر المعنیت کی راہ دکھائی ہے۔ ماشیرے یہ بھی کہتا ہے کہ بیانیہ کا ارتقا دونوں طرف ہوتا ہے، یعنی سچائی کو ظاہر کرنے یا اختتام کی طرف بھی، اور سچائی کو چھپانے یعنی کہانی کو طول دینے کے لیے بھی۔ ماشیرے نے حقیقت پسندانہ بیانیہ کے نظریے سے بحث کی ہے، اس کا ساختیاتی اصول یہ ہے کہ ادبی پیداوار (LITERARY PRODUCTION) کے عمل کے دوران ادبی فارم کے تعینات کس طرح عمل آرا ہوتے ہیں۔ ادبی متن کسی ایک ذریعے سے وجود میں نہیں آتا، یعنی مصنف کا پروجیکٹ یا بیانیے کے میکانکی رشتے ہی کافی نہیں۔ ادبی متن محرکات کی کثرت سے وجود میں آتا ہے، جو اسے اس کی اصل عطا کرتے ہیں۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ مصنف کے پروجیکٹ اور فارم کے تعینات میں تضادات ہوں، اور متن عائد کردہ حدود سے تجاوز کر جائے۔

بیانیہ آئیڈیولوجی سے گہرا ربط رکھتا ہے، لیکن دونوں میں کُلی مطابقت نہیں ہوتی۔ ادب ڈسکورس کی ناقابلِ تصغیر اور خاص فارم ہے، لیکن زبان جو اس کا خام مواد ہے، آئیڈیولوجی کی چیز ہے۔ چنانچہ زبان اصلاً ادھوری، ادھ کچری، ناکافی اور اُن تضادات کو چھپانے کے نااہل ہوتی ہے جن پر پردہ ڈالنا مقصود ہوتا ہے۔ چنانچہ ادب اُس زبان کو جو بالعموم سیال حالت میں ہوتی ہے، گرفت میں لیتا ہے۔ اور قائم کرتا ہے۔

حقیقت پسندانہ متن اپنے مضمر عناصر میں ہم آہنگی کا دعوے دار ہوتا ہے۔ ژول ورن کے THE SECRET OF THE ISLAND کے تجزیے سے ماشیرے نے ثابت کیا ہے کہ ہم آہنگی کی کوشش کے باوجود متن میں تضادات، خالی جگہیں اور تجاوزات راہ پا جاتے ہیں جو آئیڈیولوجی کی زبان سے ہم آہنگی پیدا کر سکنے کی عدم صلاحیت کا جواز پیش کرتے ہیں۔ مختلف الاصل ڈسکورس سے ماخوذ عناصر جب ادبی فارم میں باہم ارتباط پاتے ہیں تو متن میں گویا خالی جگہ پیدا ہو جاتی ہے، اور متن اسی طرح بٹ جاتا ہے جیسے لاکاں کا 'نفسیاتی موضوع'، یعنی متن کی 'خاموشی' — (SILENCE) یا جو متن نہیں کہہ سکتا، وہ دراصل متن کا لاشعور ہے۔ یوں متن میں خاموشی بھی بولتی ہے۔

متن کا یہ لاشعور (مصنف کا لاشعور نہیں) اسی لمحے تشکیل پا جاتا ہے جب متن ادبی فارم اختیار کرتا ہے۔ اور یہ اس بیچ کی جگہ میں وارد ہوتا ہے جو آئیڈیولوجیکل پروجیکٹ اور ادبی فارم کے درمیان رہ جاتی ہے۔ پس جس طرح انسانی موضوع وحدانی نہیں ہے، اسی طرح متن بھی وحدانی نہیں ہے۔ چنانچہ ادبی نقاد کا مقصود متن کی وحدت کی جستجو نہیں، بلکہ امکانی معنی کی کثرت اور بوقلمونی کی تلاش ہونا چاہیے۔ متن کے دعاوی اور ان کی عدم تکمیل اور اس کے تضادات کی تلاش تنقید کا کام ہے۔ اپنی خاموشیوں (SILENCES) سے اور مختلف معنی کے تصادم سے متن خود میں مضمر آئیڈیولوجی کا احتساب کرتا ہے۔ اور اپنی اقدار کی خود تنقید کرتا ہے، یوں قاری معنی پیدا کرنے کے ایک ایسے عمل سے گزرتا ہے جس میں متن کی آئیڈیولوجیکل ترجمانی کی حدود واضح ہو کر سامنے آجاتی ہیں۔

ماشیرے کا متن کے مطالعے کا انداز اینگلو امریکی تنقیدی روش سے بالکل ہٹا ہوا ہے، جو بالعموم متن کو وحدت عطا کرنے، تضادات کو دور کرنے اور اس کو مربوط بنانے میں کوشاں رہتی ہے۔ اس کا طریقہ آئیڈیولوجی کا حلیف ہے۔ یعنی قابلِ قبول متنوں کو قابلِ قبول معنی پہنا کر بورژوا تنقید ان عناصر کو دبا دیتی ہے یا ان پر سنسر بٹھا دیتی ہے جو رائج آئیڈیولوجی سے متصادم ہوں۔ ماشیرے کا رویہ بڑی حد تک اس مرکز نا آشنا قرأت سے ملتا جلتا ہے جسے بعد میں رولاں بارتھ اور دوسروں نے فروغ دیا جو ہر طرح کی وحدت کے خلاف ہیں۔ متن کا اصل مطالعہ اس کا تقاضا کرتا ہے کہ اسے 'بے دخل' (DECONSTRUCT) کیا جائے، کھول دیا جائے، اور افہام و تفہیم کے ممکنہ

امکانات پر نظر رکھی جائے بشمول اُن امکانات کے جو آئیڈیولوجی کی جانب داری اور تحدید کا پردہ چاک کرتے ہوں۔

ماشیرے کے بارے میں معلوم ہے کہ اس کی کتاب:

A THEORY OF LITERARY PRODUCTION

کلاسیکی ٹکسٹ کی حیثیت رکھتی ہے۔ رولاں بارتھ، آلتھیوسے، ایگلٹن سب کی فکر کو اس نے متاثر کیا۔ آلتھیوسے نے اپنی نومارکسیت میں آرٹ اور ادب کے لیے جو گنجائش نکالی ہے، اس پر ماشیرے کی پہلی سوچ کا واضح اثر ہے۔ ایگلٹن اعلانیہ ماشیرے سے متاثر ہونے کا اقرار کرتا ہے۔ اس پس منظر میں دیکھیں تو ماشیرے کا اب جمالیات سے یکسر قطع تعلقی کا اعلان کرنا اور دوسروں کو اس کار خیر کی دعوت دینا خاصا معنی خیز ہے۔ ادب کے بارے میں اب وہ واضح طور پر کہتا ہے کہ ادب کا تصور وا ہمے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔ وہ مارکسیت کی رو سے ادب کی یکسر نئی تعریف وضع کرنے پر زور دیتا ہے:

LITERATURE IS A PRACTICAL, MATERIAL PROCESS OF TRANSFORMATION WHICH MEANS THAT IN PARTICULAR HISTORICAL PERIODS, LITERATURE EXISTS IN DIFFERENT FORMS. WHAT NEEDS TO BE STUDIED IS THE DIFFERENCE BETWEEN THESE FORMS. LITERATURE WITH A CAPITAL 'L' DOES NOT EXIST; THERE IS THE 'LITERARY' LITERATURE OR LITERARY PHENOMENA WITHIN SOCIAL REALITY AND THIS IS WHAT MUST BE STUDIED AND UNDERSTOOD.

۳

مارکسزم اور ساختیات میں بھرپور مکالمے کا آغاز اس صدی کی ساتویں دہائی سے ان نظریاتی تبدیلیوں اور ترجیحات کے نئے تعین کے بعد ہی ممکن ہو سکا جو مارکسی تنقید میں رونما ہوئی ہیں۔ یوں تو اس زمانے میں متعدد دعوے اس پر سرِ پیکار رہے ہیں، لیکن نظریاتی اعتبار سے مرکزی حیثیت لوئی آلتھیوسے (۱۹۱۸ — ۱۹۹۰ء) کی نومارکسی فکر کو حاصل ہے جس کے اٹھائے ہوئے مباحث کا سلسلہ ہنوز جاری ہے۔ آلتھیوسے ادبی نقاد نہیں لیکن اس نے مارکسزم کی جو نئی تعبیر پیش کی ہے، اس میں آئیڈیولوجی کے ساتھ ادب کو بھی مرکزی بحث میں شامل کر لیا ہے۔ اس لیے اس کے مضمرات ادبی تنقید کے ضمن میں نہایت اہم ہیں۔ آلتھیوسے کا کام واضح طور پر ساختیات اور پس ساختیات سے جڑا ہوا ہے۔ وہ مارکسی فلسفے میں تحدید کا مخالف ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ علم انسانی

کو مارکس کی اہم ترین دین یہ ہے کہ اس نے ہیگل سے اپنی راہ الگ نکالی۔ آلتھیوسے ہیگل کے تصورِ کلّیت (TOTALITY) سے اختلاف کرتا ہے جس کی رُو سے کل کی اصل اس کے اجزا میں بھی ہوتی ہے۔ چنانچہ مارکسزم کی ہیگلین توجیہہ جس پر لوکاچ نے اپنے ادبی نظریے کی بنیاد رکھی تھی، آلتھیوسے اس کو رد کرتا ہے۔ لوکاچ سماج کا تصور ایک کُل کے طور پر کرتا ہے جس کا ہر جُز کُل کی لازمیت یا مرکزیت رکھتا ہے۔ آلتھیوسے اس کو غلط قرار دیتا ہے، کیونکہ اس سے ایسی ساخت لازم آتی ہے جو مرکز رکھتی ہو، اور جس کی رُو سے اس کے تمام ظواہرِ عمل آرا ہوتے ہوں۔ آلتھیوسے مرکز آشنا ساخت کا مخالف ہے۔ اس لیے وہ 'سماجی نظام' کے بجائے 'سماجی تشکیل' (SOCIAL FORMATION) کی اصطلاح استعمال کرتا ہے جو ایسی ساخت پر مشتمل ہے جو بے مرکز ہے، اور نہ ہی اس میں کوئی کُلّی وحدت ہے۔ لوکاچ کے برعکس آلتھیوسے کا اصرار ہے کہ سماجی کُل کا تصور بطور ایک وحدت کے غلط ہے۔ اس کے بجائے 'سماجی تشکیل' کو معمولات (PRACTICES) کی باہمدگر مربوط لیکن مختلف سطحوں پر مشتمل دیکھنا زیادہ مناسب ہے۔ بقول آلتھیوسے 'سماجی تشکیل' (SOCIAL FORMATION) تین باہمدِگر مختلف لیکن ایک دوسرے سے مربوط سطحوں پر مشتمل ہے: 'معاشیاتی سطح'، 'سیاسی سطح'، اور 'آئیڈیولوجیکل سطح'۔ ان میں سے ہر سطح ایک دوسرے سے رشتے کی رو سے اضافی طور پر خود مختار بھی ہے۔ آلتھیوسے انھیں 'معمول' (PRACTICE) بھی کہتا ہے۔ اس کی تعریف اس نے یوں کی ہے:

> BY PRACTICE IN GENERAL I SHALL MEAN ANY PROCESS OF TRANSFORMATION OF A DETERMINATE GIVEN RAW MATERIAL INTO A DETERMINATE PRODUCT, A TRANSFORMATION EFFECTED BY A DETERMINATE HUMAN LABOUR, USING DETERMINATE MEANS (OF 'PRODUCTION').

یہ مختلف سطحیں کسی 'لازمی سطح' (ESSENTIAL LEVEL) (مثلاً مارکسزم کی 'معاشیاتی سطح') کا عکس نہیں، بلکہ یہ اضافی خود مختاریت کی حامل ہیں۔ البتہ آخراً (IN THE LAST INSTANCE) معاشیاتی سطح ہی قادرانہ کردار ادا کرتی ہے (اور یہ 'آخراً' (LAST INSTANCE) اینگلز سے ماخوذ ہے) 'سماجی تشکیل' ایک ایسی ساخت ہے جس میں مختلف سطحیں داخلی تضادات اور کشمکش کے تہ در تہ رشتوں میں کارفرما رہتی ہیں۔ تضادات سے مملو اس ساخت میں کبھی ایک سطح اور کبھی دوسری سطح حاوی ہو سکتی ہے۔ لیکن آخر آخر جس سطح کو قادرانہ حیثیت حاصل ہوتی ہے، وہ

اقتصادی سطح ہے۔ مثال کے طور پر جاگیرداری سماجی تشکیل میں مذہب حاوی نظر آتا ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس ساخت کی اصل مذہب ہی ہے۔ خواہ ایسا نظر نہ آئے، لیکن بالآخر سماجی تشکیل کا رہنمایانہ کردار اقتصادی سطح ہی کو ادا کرنا ہوتا ہے۔

سماجی تشکیل کے اس عمومی فریم ورک میں آئیڈیولوجی کی وضاحت کرتے ہوئے وہ ایک اور معنی خیز نکتہ اٹھاتا ہے جس کے نتائج دوررس ہیں۔ وہ یہ کہ سماجی تشکیل میں ایک سرے پر آئیڈیولوجی ہے، دوسرے پر سائنس، اور دونوں کے بیچ میں آرٹ (ادب) ہے جو آئیڈیولوجی اور سائنس دونوں سے برابر کے فاصلے پر ہے۔ ان کے تفاعل اور اثرات میں فرق قائم کرتے ہوئے آلتھیوسے کہتا ہے کہ ان میں سے ہر شق ایک دیے ہوئے 'کچے مال' کو معین تیار شدہ مال (PRODUCT) میں منقلب کرتی ہے اور اپنے معین اثر سے پہچانی جاتی ہے۔ یعنی آئیڈیولوجی سے 'آئیڈیولوجیکل اثر' (IDEOLOGICAL EFFECT) سائنس سے 'علمی اثر' (KNOWLEDGE EFFECT) اور آرٹ و ادب سے 'جمالیاتی اثر' (AESTHETIC EFFECT) مرتب ہوتا ہے۔ آلتھیوسے ان شقوں اور ان کے 'اثرات' کو ادراکِ انسانی (COGNITION) کے دائمی منطقے کہتا ہے۔

ادب اور آرٹ کے بارے میں بھی آلتھیوسے کے نظریات روایتی مارکسی موقف سے خاصے ہٹے ہوئے ہیں۔ وہ آرٹ کو آئیڈیولوجی کی ایک فارم قرار دینے کے خلاف ہے۔ یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ "A LETTER ON ART" میں آلتھیوسے آرٹ کو سائنس اور آئیڈیولوجی سے برابر فاصلے پر قرار دیتا ہے۔ یعنی ثقافتی ظواہر ہیں آئیڈیولوجی، سائنس اور آرٹ الگ الگ شعبے ہیں، اور اپنی اپنی اضافی خود مختاریت کے حامل ہیں۔ مثلاً ادب (آرٹ) کا کوئی عظیم فن پارہ ہمیں حقیقت کی منضبط تفہیم نہیں دیتا، اور نہ ہی وہ کسی طبقے کی آئیڈیولوجی کا اظہار محض ہوتا ہے۔ وہ بالزک کے بارے میں اینگلز کے دلائل کا حوالہ دیتے ہوئے کہتا ہے کہ بے شک آرٹ ہمیں حقیقت کا نظارہ کراتا ہے لیکن ذرا 'فاصلے سے'۔ یہی معاملہ آئیڈیولوجی کا بھی ہے۔ یعنی جس سے وہ پیدا ہوتا ہے، یا جس میں وہ ڈوب جاتا ہے، یا جس کی طرف وہ اشارہ کرتا ہے، اس آئیڈیولوجی سے وہ اپنے آپ کو بطور آرٹ قدرے فاصلے پر بھی رکھتا ہے۔

آلتھیوسے کی آئیڈیولوجی کی تعریف بے حد اہم ہے۔ یعنی آئیڈیولوجی افراد کے معمولات اور تربا ؤ سے عبارت ہے جو' سماجی تشکیل' میں اُن کے وجود کی حقیقی حالت سے پیدا ہوتے ہیں۔ یہ معمولات دنیا کو ہمارے لیے قابلِ فہم بھی بناتے ہیں، لیکن ساتھ ساتھ یہ دُنیا سے ہمارے اصل رشتوں پر پردہ بھی ڈالتے ہیں، مثلاً آزادی کی آئیڈیولوجی انسان کی آزادی میں ہمارے اعتقاد کو مضبوط بھی کرتی ہے (بشمول مزدور وکسان کی آزادی کے) لیکن آزاد خیال (لبرل) سرمایہ دارانہ معیشت سے ہمارے اصل رشتے پر پردہ بھی ڈالتی ہے جس سے محنت کش طبقے کی آزادی کا تصور دھندلا جاتا ہے۔ آئیڈیولوجی کا حاوی ضابطہ حاوی طبقے کے عام فہم معمولات کا مجموعہ ہوتا ہے جس کے ذریعے حاوی طبقہ اپنے مفادات کو محفوظ رکھنے کا کام لیتا ہے۔ آرٹ بہرحال آئیڈیولوجی سے جو اُس کو غذا فراہم کرتی ہے، تخئیلی' فاصلہ' رکھتا ہے۔ چنانچہ اسی باعث ایک عظیم فن پارہ اپنے مصنف کی آئیڈیولوجی کی دین بھی ہوتا ہے، اور اس سے ماورا بھی ہوسکتا ہے۔

آلتھیوسے کی نو مارکسیت میں آئیڈیولوجی کا نظریہ مرکزی حیثیت رکھتا ہے، اور اپنے مشہور مقالے 'IDEOLOGY AND IDEOLOGICAL STATE APPARATUSES',1971 میں آلتھیوسے نے آئیڈیولوجی اور آرٹ کے رشتے سے کھُل کر بحث کی ہے۔ آلتھیوسے کے آئیڈیولوجی کے اس تصور کو اگر ژاک لاکاں کی نو فرائیڈیت' اور رولاں بارتھ کی نئی ادبیت' کے ساتھ ملا کر دیکھا جائے تو ادب اور ادبی رویّوں کے مضمرات کے بارے میں آلتھیوسے کا موقف اور کھُل کر سامنے آتا ہے۔ دلیل صرف یہ نہیں کہ ادب اُن حقیقی سماجی رشتوں کی متھ یا اُن کا تخئیلی مثنٰی ہے جو آئیڈیولوجی کی تشکیل کرتے ہیں، بلکہ حقیقت پسندانہ فکشن جو انیسویں صدی بلکہ بڑی حد تک بیسویں صدی کا بھی حاوی رجحان ہے، قاری سے براہِ راست خطاب کرتا ہے' اور قاری کو ایسی حیثیت عطا کرتا ہے جس سے ادب آسانی سے سمجھ میں آنے والی چیز بن جاتا ہے، اور یہ حیثیت بطور' موضوع' نہ صرف آئیڈیولوجی کے اندر ہے بلکہ آئیڈیولوجی کی رُو سے ہے۔ آلتھیوسے کی مارکس کی نئی تعبیر کے مطابق آئیڈیولوجی محض تجریدی تصورات کا مجموعہ نہیں، بلکہ ڈسکورس (مدلل بیانات)، امیجز، اور متھ کی نمائندگیوں کا وہ نظام ہے جو ان حقیقی رشتوں سے متعلق ہے جن میں لوگ زندگی کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں آئیڈیولوجی

اُن حقیقی رشتوں سے عبارت نہیں ہے افراد کا وجود جن کے تابع ہے، بلکہ یہ عبارت ہے اُس خیالی رشتے سے جو افراد اُن ٹھوس حقیقی رشتوں سے رکھتے ہیں جن کے اندر وہ زندگی کرتے ہیں۔ گویا آئیڈیولوجی دُنیا سے حقیقی رشتہ بھی رکھتی ہے اور تصوراتی بھی، حقیقی اس لیے کہ یہ وہ طریقہ ہے جس کی رُو سے افراد اُن رشتوں کو جیتے ہیں جو وہ اُن سماجی رشتوں سے رکھتے ہیں جو اُن کے وجود کی حالتوں کا تعین کرتے ہیں۔ اور خیالی اس لیے کہ افراد خود اپنے وجود کی حالتوں کو پوری طرح سمجھ نہیں سکتے اور نہ ہی اُن عوامل کو جن کی رو سے وہ سماجی طور پر اُن حالتوں کے اندر مقیّد ہیں۔ آلتھیوسے کا کہنا ہے کہ آئیڈیولوجی تصورات کا ایسا نظام نہیں ہے جسے افراد اپنے ذہنوں میں لیے پھرتے ہوں، یا جس کا اظہار مادیاتی رشتوں کی کسی اعلیٰ سطح پر ہوتا ہو، بلکہ یہ 'سماجی تشکیل' کے اندر افراد کے عمل کی ضروری حالت ہے:

'NECESSARY CONDITION OF ACTION IN THE SOCIAL FORMATION'

آلتھیوسے کے نزدیک آئیڈیولوجی ایک 'مادیاتی معمول' ہے۔ یعنی یہ وجود رکھتی ہے افراد کے برتاؤ میں جب وہ اپنے ایقانات کی رو سے عمل آرا ہوتے ہیں۔

آلتھیوسے نے اپنے نظریۂ آئیڈیولوجی میں اس نکتے پر بھی روشنی ڈالی ہے کہ آئیڈیولوجی لازماً کوئی ایسی شے نہیں ہے جسے بورژوازی نے محنت کش طبقے پر لاد دیا ہو۔ آئیڈیولوجی اس اعتبار سے پیدا کی نہیں جاتی کہ یہ ضرورتاً موجود ہے۔ البتہ آئیڈیولوجیکل معمولات سماجی اداروں میں پیدا کیے جاتے ہیں، اور پروان چڑھائے جاتے ہیں۔ آلتھیوسے ان اداروں کو

IDEOLOGICAL STATE APPARATUSES

کہتا ہے۔ اس طرح وہ ان میں اور ریاستی جبر کے آلہ ہائے کار (REPRESSIVE STATE APPARATUSES) مثلاً پولیس، فوج، عدلیہ وغیرہ میں فرق کرتا ہے۔ ریاستی آئیڈیولوجیکل آلہ ہائے کار میں وہ سرمایہ دارانہ ماحول کے نظامِ تعلیم کو مرکزی حیثیت دیتا ہے جس کی رُو سے بچے کے ذہن میں تاریخ، سماجی مطالعات، اور ادبی تربیت کے ذریعے شروع ہی سے اُن اقدار کو بٹھا دیا جاتا ہے جن کی سماج اجازت دیتا ہے اور جو سماج کے نظام سے ہم آہنگ ہیں۔ اس ضمن میں جو ادارے نظامِ تعلیم کا ساتھ دیتے ہیں یا اُس کے

ساتھ کارگر رہتے ہیں)، وہ ہیں خاندان، قانون، میڈیا اور آرٹ۔ یہ سب کے سب اُن ایقانات اور متھ کو رواج دیتے اور انھیں مضبوط بناتے ہیں، جن کی رو سے موجود 'سماجی تشکیل' کے اندر انسان عمل پیرا ہوتا ہے۔ آئیڈیولوجی کا اصل مقام 'موضوع' ہے، (یعنی فرد سماج کے اندر) اور اس کا اصل کام عوام کو بطور موضوع تشکیل دینا ہے:

'TO CONSTRUCT PEOPLE AS SUBJECT'

لیکن 'موضوعیت' (SUBJECTIVITY) کے اس تصور کو اُس لسانیاتی ماڈل نے تہس نہس کر دیا ہے جو سوسئیر کے خیالات کی رو سے وجود میں آیا ہے۔ ایمیل بن وے نستے (EMILE BENVENISTE) کے مطابق وہ زبان ہی ہے، جو موضوعیت کا امکان پیدا کرتی ہے، یعنی زبان ہی کی رو سے متکلم خود کو 'میں' کہہ کر قائم کرتا ہے جو کلمے کا موضوع ہے۔ زبان ہی کے ذریعے عام انسان بطور موضوع تشکیل پاتا ہے۔ نفسِ انفرادی کا شعور قائم ہی اس فرق پر ہے۔ 'میں' کا کوئی تصور 'غیر میں' کے بغیر ممکن نہیں۔ اور مکالمے میں جو زبان کی بنیادی شرط ہے، 'میں' اور 'تم' کے فرق کی طرفیں بدل بھی سکتی ہیں۔ زبان ممکن ہی اسی لیے ہے کہ ڈسکورس میں ہر متکلم خود کو 'میں' کہہ کر موضوع ہو سکتا ہے۔ لیکن اگر زبان سوسئیر کے مشہور قول کے مطابق افتراقات کا نظام ہے بغیر اثباتی عناصر کے، تو 'میں' کی موضوعیت فی نفسہٖ قائم ہو ہی نہیں سکتی، کیونکہ 'میں' محض مخصوص کلمے کا موضوع ہے۔ پس ثابت ہے کہ موضوعیت قائم ہوتی ہے زبان کے استعمال سے:

'THE BASIS OF SUBJECTIVITY IS IN THE EXERCISE OF LANGUAGE'

چنانچہ خواہ کوئی کتنا غور کرے، 'موضوع' کے تعین اور شناخت کا سوائے اُس معروضی ثبوت کے کوئی دوسرا ثبوت نہیں جسے فرد خود اپنے بارے میں اپنی زبان سے 'میں' کے ذریعے پیش کرتا ہے۔

بورژوا آئیڈیولوجی کی رو سے فرد مستقل موضوع ہے، اس لیے انسان یہ مانتا چلا آیا ہے کہ وہ معنی کا مستقل منبع و ماخذ ہے۔ سوسئیری لسانیات نے فرد اور معنی کے پیچیدہ رشتے کا نیا تصور پیش کر کے اس مفروضے کو پلٹ دیا، کیونکہ اس کی رو سے معنی کا مقام ذہنِ انسانی

نہیں بلکہ خود زبان کا نظام ہے جس میں معنی کا امکان افتراقات کی رو سے قائم ہوتا ہے، بولنے والے کی موضوعیت سے ہرگز نہیں۔ اس لیے کہ بولنے والے کی موضوعیت خود اپنے قیام کے لیے محتاج ہے زبان کے نظام کی یعنی زبان کے نظام کے اندر موضوع کی حیثیت اختیار کر لینے کے بعد ہی فرد معنی پیدا کر سکتا ہے ورنہ ہرگز نہیں۔ بقول دریدا سوسئیر کا کارنامہ یہ ہے کہ اس کے خیالات کی رو سے یہ ثابت ہو گیا کہ 'زبان متکلم موضوع کا تفاعل نہیں ہے، بلکہ متکلم موضوع خود زبان کے تفاعل کا نتیجہ ہے'۔ موضوع یا نفسِ انفرادی یا شعورِ انفرادی زبان کے اندر نقش کیا ہوا ہے: 'INSCRIBED IN THE LANGUAGE' فرد ایک متکلم موضوع تبھی بنتا ہے جب وہ زبان سے تطابق اختیار کرتا ہے اور زبان کے توسط سے اپنا اقرار کراتا ہے۔ غرض شعور بنیادی طور پر شعورِ نفسی ہے، اور یہ چونکہ مَن و تو کے امتیاز سے پیدا ہوتا ہے، اور زبان کے نظام کے اندر وجود رکھتا ہے، اس لیے زبان سے ہٹ کر فی نفسہٖ شعورِ نفسی کا کوئی وجود نہیں۔

موضوع پر زبان کی اس فوقیت کو ژاک لاکاں نے اپنی نو فرائیڈیت کے ذریعے نظریاتی طور پر پروان چڑھایا ہے۔ لاکاں کا نظریۂ موضوع جو زبان کے ذریعے صورت پذیر ہوا ہے، فرد کی اس عدم مرکزیت (DECENTRING) کی توثیق کرتا ہے جس کے ذریعے شعورِ نفسی 'معنی'، 'علم'، یا 'عمل'، کا منبع نہیں ہے۔ مزید یہ کہ لاکاں کے نظریے کی رو سے بچّے کا ذہن ایک ٹوٹے ہوئے انڈے کی طرح ہے جو کسی بھی طرف کو لڑھک سکتا ہے۔ بچّہ اپنی کوئی شناخت نہیں رکھتا، نہ ہی خود کو بطور اکائی محسوس کرنے کا کوئی طریقہ رکھتا ہے۔ البتہ 'عکسی منزل' (MIRROR-PHASE) میں پہچان کا عمل شروع ہوتا ہے، یعنی بطور اکائی کے جو خارجی دُنیا سے الگ ہے، لیکن یہ پہچان ایک جداگانہ اور خود کار نفس سے محض 'عکسی' یا خیالی رشتہ رکھتی ہے۔ حتیٰ کہ زبان میں داخل ہوتے ہی وجود بطور موضوع قائم ہو جاتا ہے۔ جس سماج میں بچّہ پیدا ہوا ہے، اس میں شریک ہونے کے لیے، یا اس کی 'سماجی تشکیل' بہ بالقصد عمل پیرا ہونے کے لیے، بچّے کو اس علامتی نظام میں یا ثقافت کے نشانیاتی نظام میں (زبان جس کا سب سے اعلا نمونہ ہے) حصہ لینا ہی پڑتا ہے۔ وہ بچّہ جو زبان کے علامتی نظام میں داخل نہیں ہو سکتا، وہ ذہنی مریض قرار پاتا ہے، اور اسی باعث وہ نہ خاندان کا رکن

بن سکتا ہے نہ سماج کا۔

غرض موضوع زبان کی رو سے، زبان کے توسط سے اور زبان کے اندر قائم ہوتا ہے، اور چونکہ زبان خود ایک وسیع تر ثقافتی نظام کا حصہ ہے، یہ آئیڈیولوجی سے جڑی ہوئی ہے یا اُس کے اندر واقع ہے۔ یوں بقول آلتھیوسے اس اعتبار سے آئیڈیولوجی فرد کو بطور موضوع قائم کرتی ہے، اور فرد کا موضوع ہونا صریحی معلوم ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں زبان موضوع کی تشکیل میں جو کردار ادا کرتی ہے، آئیڈیولوجی اس کو دبا دیتی ہے۔ نتیجتاً لوگ خود کو اس طرح پہچانتے ہیں جس طرح آئیڈیولوجی اُن کو باور کراتی ہے، یعنی اپنے نام کے ذریعے بطور آزاد عامل کے وہ خوشی خوشی 'سماجی تشکیل' میں موضوعی موقف پر فائز ہوتے ہیں، سرمایہ داری میں آزادانہ اپنی محنت کو اُجرت کے تبادلے میں فروخت کرتے ہیں، اور رضاکارانہ پیداواری مال و اسباب کو خریدتے ہیں۔ آلتھیوسے کہتا ہے کہ اس تصورِ موضوع میں قانون کا تصور بھی شامل ہے، یعنی موضوع صرف لسانی ساخت نہیں بلکہ سماجی تشکیل میں ان مقتدرات کے تابع بھی ہے جنھیں آئیڈیولوجی نے موضوعِ مطلق (ABSOLUTE SUBJECT) کے طور پر قائم کر رکھا ہے، مثلاً خدا، بادشاہ، حاکم، شعورِ انفرادی یا ضمیرِ انسانی۔ یہ سب 'موضوعِ مطلق' ہیں۔

اس تناظر میں سائنس کی بحث اٹھاتے ہوئے آلتھیوسے کہتا ہے کہ سائنس علم کی ایک قسم ہے جو آئیڈیولوجی سے 'باہر' ہے، باہر اس اعتبار سے کہ آئیڈیولوجی موضوعیت سے جڑی ہوئی ہے، اور سائنس میں موضوعیت کا سوال نہیں — سائنس علم کا وہ طور ہے جو تصورات کے ذریعے قائم ہوتا ہے۔ آئیڈیولوجی کے اندر سانس لیتے ہوئے اس علم کا حصول ضروری ہے، یعنی آئیڈیولوجی کے اندر سے اس ڈسکورس کو قائم کرنا ضروری ہے جو لاموضوعی سائنسی ہو، اور آئیڈیولوجی پر بھی تنقیدی نظر ڈال سکے اور اس کا محاسبہ کر سکے۔ بلاشبہ آئیڈیولوجی کے بغیر کوئی سماج وجود نہیں رکھتا اور آئیڈیولوجی سے قطع تعلق بھی ناممکن ہے، تاہم ایسا ڈسکورس قائم کرنا ممکن ہے جو موجود سماجی تشکیل کی کسی خاص آئیڈیولوجی سے قطع تعلق کرتا ہو۔

جہاں تک موضوعیت کی تنسیخ کا تعلق ہے (جو لسانیاتی ماڈل کی رو سے ساختیات کا

خاص موقف ہے) تو اس میں نومارکسیت کے لیے کشش کا خاصا سامان ہے، اس لیے کہ سرمایہ دارانہ نظام کو بہرحال ایسا موضوع (یعنی افراد) چاہئیں جو کام میں آزاد ہوں اور آزادانہ اپنی محنت کو اُجرت پر بیچنے کو تیار ہوں۔ دیکھا جائے تو فرد کی آزادی یا ضمیر کی آزادی کا تصور سرمایہ داری کے عہد میں زیادہ پروان چڑھا ہے، اور اصلاً یہ مارکیٹ معیشت یعنی مال و اسباب کے صرف اور صارف سوسائٹی کی شکلوں سے جڑا ہوا ہے۔ لبرل ہیومنزم کی آئیڈیولوجی تضاد سے مبرّا ایسے افراد پر مشتمل ہے جن کا آزاد شعور ہر طرح کے معنی، علم، اور عمل کا مرکز و منبع ہے۔ چنانچہ یہ آئیڈیولوجی موضوع کو قائم کرنے میں زبان کے کردار کو دبائی رہی ہے، اگرچہ بظاہر موضوع کے قیام میں حارج نہیں ہوتی، تاکہ فرد کو آزاد قرار دے کر اس کے سر پر وحدانی مرکزیت کا تاج سجائے رکھے۔ سوسئیری لسانیات سے نمو پذیر فلسفے اور بالخصوص ژاک لاکاں کی نوفرائیڈیت نے فرد کو اسی موضوعیت اور مرکزیت سے بے دخل کر دیا ہے۔ آلتھیوسے کی نومارکسیت اسی لیے نئی معنیت کی حامل ہے کہ وہ فرد کی عدم مرکزیت کا اقرار کرتی ہے، اور آئیڈیولوجی کی نئی تعریف کو نظریاتی طور پر متعین کرتی ہے۔

ساختیات کی رُو سے نقالی یا حقیقت نگاری کے نظریے کا تو رد لازم آتا ہے۔ اس کی وجہ بھی فرد کی یہی عدم موضوعیت یا عدم مرکزیت ہے، یعنی معنی یا حقیقت کے ادراک کا سرچشمہ فرد کی ذات نہیں۔ آلتھیوسے کے بیانات سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ حقیقت نگاری کے فروغ کا بہترین زمانہ وہی ہے جو صنعتی سرمایہ داری کے فروغ کا زمانہ ہے۔ فرد چونکہ معنی کا مرکز و محور ہے، اس لیے ہر شے آسانی سے سمجھ میں آجاتی ہے، ہر صورتِ حال صریحی ہے، اور متن کی انہام و تفہیم بھی آسانی سے کی جاسکتی ہے۔ بارتھ ادبی اسالیب میں صراحت و وضاحت اور صفائی و سلاست کا مخالف اسی لیے ہے، اور ان اوصاف کو بورژوا قرار دے کر رد اسی لیے کرتا ہے کہ یہ فرد کی اس نام نہاد موضوعیت اور مرکزیت کے پروردہ ہیں جسے بورژوا آئیڈیولوجی نے پروان چڑھایا ہے۔ رومانیت اور پس رومانیت کے دَور کی شاعری میں شاعر کے ذہن و شعور پر اصرار، اس کی ذات کی سرّیت یا اس کے مافوق الفطرت ہستی قرار دیے جانے کا تصور، یہ سب اسی آئیڈیولوجی سے جڑا ہوا ہے۔ نیز فکشن کی روایت میں کردار کی

حالات و واقعات پر بالا دستی بھی اسی نام نہاد موضوعیت کی وجہ سے ہے۔ روایتی فکشن میں ایک منزل پر پہنچ کر سب مسائل حل ہوجاتے ہیں، فیصلے ممکن ہوجاتے ہیں، شناخت قائم ہوجاتی ہے، بدکردار بے نقاب ہوجاتے ہیں، عاشق و معشوق نئی زندگی کا آغاز کرتے ہیں، اور انتشار ارتباط اور ہم آہنگی میں ڈھل جاتا ہے، وغیرہ۔ فرد کی موضوعیت کے بے دخل ہونے کے بعد حقیقت کی یہ تعبیر بے نقاب ہوجاتی ہے، اور نام نہاد قرار پاتی ہے۔

غرض آلتھیوسے کے یہاں بمقابلہ لوکاچ توجہ اس پر نہیں ہے کہ ادب سماجی حقیقت کا محض 'عکس' (REFLECTION) پیش کرتا ہے، بلکہ یہ کہ ادب 'اثر' (EFFECT) مرتب کرتا ہے بطور سماجی تشکیل کی ایک خود مختار سطح کے۔ چنانچہ ادب حقیقت کا آئینہ یا اصل کی نقل یا حقیقت کا مثنیٰ (SECONDARY REFLECTION) نہیں ہے، بلکہ یہ بجائے خود ایک سماجی قوت ہے جو اپنے تعینات اور اثرات کے ساتھ اپنی حیثیت رکھتی ہے اور اپنے بَل اور اپنی قوت پر قائم ہے۔ آلتھیوسے کے ادب کی خصوصی نوعیت کو تسلیم کرنے، اسے سماجی سرگرمی کی ایک خود مختار سطح قرار دینے، نیز اسے ایک علامتی نظام کے طور پر قبول کرنے کے نتیجے کے طور پر ادب اب مارکسی نظریے کے مرکز میں آگیا ہے۔

۴

برطانیہ کے ادبی حلقوں میں مارکسیت تیسری دہائی کے بعد سے زوال کی زد میں تھی۔ لیکن ۱۹۶۸ء میں نوجوانوں کی تحریکوں کے نتیجے کے طور پر، اور کسی حد تک یوروپی اثرات سے، نیز NEW LEFT REVIEW کے مضامین کے باعث برطانیہ میں نئے مارکسی مباحث کا آغاز ہوا۔ اس ماحول میں ٹیری ایگلٹن (TERRY EAGLETON) بطور ایک نظریہ ساز نقاد ادبی منظر نامے پر اُبھرا، اور چند ہی برسوں میں اُس نے سب کی توجہ حاصل کرلی۔ ٹیری ایگلٹن کی کتاب CRITICISM AND IDEOLOGY, 1976 آلتھیوسے اور ماشیرے کی ہیگل مخالف مارکسیت کو آگے بڑھاتی ہے۔ اُس نے برطانوی تنقیدی روایت کا از سرِ نو جائزہ لیا، اور بالخصوص انگریزی ناول کی ریڈیکل تنقیدی بازآفرینی کی۔ حال ہی میں ایگلٹن نے اپنی ایک اور اہم کتاب:

WALTER BENJAMIN OR TOWARDS A REVOLUTIONARY CRITICISM, 1981

میں پس ساختیات کے چیلنج کو فکری سطح پر قبول کیا ہے، اور غیر معمولی صلاحیت و ذہانت کا پتہ دیتے ہوئے اپنے سابقہ موقف میں ترمیم کی ہے۔ اپنی پہلی کتاب CRITICISM AND IDEOLOGY میں ایگلٹن نے 'انگریزی تنقید پر گہرے طور پر مرتسم ایف آر لیوس اور ریمنڈ ولیمز کے اثرات کو دور کرنے کی کوشش کی تھی۔ ریمنڈ ولیمز نے اگرچہ مارکسزم کو اپنے کیریر میں بہت بعد کو اختیار کیا، لیکن اس کا شمار انگریزی کے لائقِ ذکر مارکسی نقادوں میں ہوتا ہے۔ اپنی تصانیف:

CULTURE AND SOCIETY, 1958

THE LONG REVOLUTION, 1961

میں ولیمز صنعتی سماج کے انسانی اور سوشلسٹ امکانات پر نظر ڈالتا ہے، اور اپنے تجربات کی روشنی میں ادب پر بھی اس کا اطلاق کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ مارکس کا 'بنیاد — بالائی ساخت' کا فارمولا خاصا تجریدی ہے اور 'جھیلے ہوئے تجربے' (LIVED EXPERIENCE) کی تہہ در تہہ بافت کا ساتھ نہیں دیتا۔ ایگلٹن ولیمز کی تردید کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ولیمز ادب کی نظریاتی سطح پر کوئی نئی بات پیدا نہیں کر سکا۔ اس کا کہنا ہے کہ ولیمز کے کلیدی تصورات 'زندگی کا جامع طریقہ' (WHOLE WAY OF LIFE) یا احساس کی ساخت (STRUCTURE OF FEELING) دونوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ ولیمز موضوعی تجربے اور معروضی سماجی حالت میں نظریاتی سطح پر فرق کرنے سے قاصر ہے۔

آلتھیوسے سے اتفاق کرتے ہوئے ایگلٹن کہتا ہے کہ 'تنقید کے لیے ضروری ہے کہ وہ آئیڈیولوجیکل ماضی سے اپنا رشتہ منقطع کرے، اور سائنس بن جائے۔' اصل مسئلہ ادب اور آئیڈیولوجی کے رشتے کا تعین ہے، کیونکہ ادب تاریخی حقیقت کا عکس پیش نہیں کرتا، بلکہ آئیڈیولوجی کے ساتھ عمل آرا ہو کر حقیقت کا اثر (EFFECT) پیدا کرتا ہے۔ متن حقیقت سے اپنے رشتے میں آزاد ہے، وہ کرداروں اور صورتِ حال کو آزادانہ خلق کر سکتا ہے، لیکن آئیڈیولوجی سے اپنے رشتے میں آزاد نہیں۔ آئیڈیولوجی سے صرف وہ سیاسی تصورات اور اصول و ضوابط مراد نہیں جن کا ہم شعور رکھتے ہیں، بلکہ بشمول جمالیات، الٰہیات، عدلیات، وہ تمام نظامات جن کی

رُو سے فرد ’جھیلے ہوئے تجربے‘ کا ذہنی تصوّر قائم کرتا ہے۔ متن کے ذریعے رونما ہونے والے معنی اور تصورات دراصل اس تصورِ حقیقت کا بازتصوّر ہوتے ہیں جنھیں آئیڈیولوجی نے قائم کیا ہے۔ اس طرح گویا متن میں حقیقت کا تصوّر دو طرح سے در آتا ہے۔ ایگلٹن متن سے پہلے کی اور بعد کی آئیڈیولوجی کی شکلوں اور ان کے پیچیدہ رشتوں کا تجزیہ کرکے اپنے نظریے میں مزید وسعت پیدا کرتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ آلتھیوسے کا یہ کہنا مناسب نہیں کہ ادب آئیڈیولوجی سے فاصلے پر ہوتا ہے۔ بقول ایگلٹن ادب تو پہلے ہی آئیڈیولوجی کے مباحث کی بازیافت ہوتا ہے۔ بہرحال نتیجتاً ادب آئیڈیولوجی کے مباحث کے عکس کے طور پر نہیں، بلکہ آئیڈیولوجی کی ایک خاص ’پیداوار‘ (PRODUCTION) کے طور پر ظاہر ہوتا ہے۔ پس تنقید کا کام صرف ہیئت کے اصول و ضوابط کا یا آئیڈیولوجی کا نظریاتی تعیّن نہیں، بلکہ ان قوانین کا طے کرنا بھی ہے جن کی رُو سے آئیڈیولوجیکل مباحث ادب کی ’پیداوار‘ میں ڈھلتے ہیں۔

ایگلٹن جارج ایلیٹ سے ڈی۔ ایچ۔ لارنس تک متعدد ناولوں کا مطالعہ کرتا ہے اور دکھاتا ہے کہ آئیڈیولوجی اور ادبی ہیئت میں کیا رشتہ ہے۔ ایگلٹن ہر مصنّف کے آئیڈیولوجیکل موقف کا جائزہ لیتا ہے اور تجزیہ کرکے ان کے افکار کے تضادات کو ظاہر کرتا ہے، اور یہ کہ بالآخر ان تضادات کو حل کرنے کی کیا کوشش کی گئی۔ پہلی جنگِ عظیم کے بعد لارنس کے یہاں ’مردانہ‘ اصول اور ’نسوانی‘ اصول کی ثنویت ملتی ہے۔ بہرحال اس کا ’ردِّ مقدمہ‘ (ANTITHESIS) بھی رونما ہوتا ہے، اور کئی منزلوں سے گزرتے ہوئے بالآخر لیڈی چیٹرلیز لوَر میں میلرز کے کردار میں حل کی صورت میں سامنے آتا ہے، یعنی میلرز کا کردار غیر شخصی سطح پر ’مردانہ‘ قوت اور ’نسوانی‘ نرمی دونوں کا بیک وقت حامل ہے۔ بقول ایگلٹن اس طرح کے متضاد ارتباطات اس اندرونی آئیڈیولوجیکل کرائسس کو ظاہر کرتے ہیں جس کا سماج شکار ہے۔

۱۹۷۰ء کے بعد پس ساختیاتی فکر کے باعث ایگلٹن کے کام میں بنیادی تبدیلی یہ رونما ہوئی کہ اب اس کی توجہ آلتھیوسے کے سائنسی رویے سے ہٹ کر بریخت اور بنجمن کی انقلابی فکر پر مرکوز ہوگئی۔ نتیجتاً ایگلٹن مارکس کے کلاسیکی انقلابی نظریے یعنی

THESES ON FEUERBACH (1845)

پر زیادہ انحصار کرنے لگا :

'THE QUESTION WHETHER OBJECTIVE TRUTH CAN BE ATTRIBUTED TO HUMAN THINKING IS NOT A QUESTION OF THEORY BUT IS A PRACTICAL QUESTION....THE PHILOSOPHERS HAVE ONLY INTERPRETED THE WORLD IN VARIOUS WAYS; THE POINT IS TO CHANGE IT.'

ایگلٹن کو اس سے اتفاق ہے کہ نظریۂ ردِ تشکیل (DECONSTRUCTION) جس کو دریدا، پال دی مان اور دوسروں نے قائم کیا ہے، اس کو پہلے سے طے شدہ معنی کو بے دخل کرنے کے لیے استعمال کیا جا سکتا ہے۔ ایگلٹن اس طریقۂ کار کا استعمال بھی کرتا ہے، لیکن وہ معروضیت مخالف ہونے کی بنا پر ردِ تشکیل کی مخالفت بھی کرتا ہے۔ چنانچہ ایگلٹن لینن کے موقف کو دہراتے ہوئے کہتا ہے کہ مارکسی نقّاد کے فرائض فلسفے کے ذریعے نہیں، سیاست کے ذریعے طے ہونا چاہئیں۔ نقّاد کو بے شک پہلے سے چلے آرہے ادبی تصورات کا لبادہ اتار پھینکنا چاہیے، اور قارئین کی موضوعیت کی تشکیل کے لیے اپنے آئیڈیولوجیکل موقف کو بے نقاب کر دینا چاہیے۔ نیز ایک سوشلسٹ کی حیثیت سے نقّاد کو ان بدیعی ساختوں کو بھی عریاں کرنا چاہیے جن کی رو سے غیر سوشلسٹ ادب ناپسندیدہ سیاسی اثرات مرتّب کرتا ہے۔

ایگلٹن کے بعد کے دور کا خاص کارنامہ اس کی کتاب

WALTER BENJAMIN OR TOWARDS A REVOLUTIONARY CRITICISM, 1981

ہے جس کا پہلے حوالہ دیا جا چکا ہے۔ اس میں ایگلٹن نے بنجمن کے مادیاتی تصوّر کا مطالعہ اس کی اصل کے خلاف (AGAINST THE GRAIN) اس طرح کیا ہے کہ ردِ تشکیلی ریڈیکل تنقید کا ایک اچھا نمونہ سامنے آگیا ہے۔ وہ بریخت کے ڈراموں کی مثال دیتے ہوئے کہتا ہے کہ ان میں بالعموم تاریخ کو اس کی 'اصل کے خلاف' پڑھا گیا ہے اور یوں ماضی کی ایک نئی توضیح سامنے آئی ہے۔ ایگلٹن معنی کے تئیں بریخت کے ریڈیکل اور موقع پرستانہ رویّے کی تائید کرتا ہے۔ بقول بریخت 'ایک فن پارہ جون میں حقیقت پسند ہو سکتا ہے اور دسمبر میں غیر حقیقت پسند' ایگلٹن پیری اینڈرسن کی

CONSIDERATIONS ON WESTERN MARXISM, 1976

کے حوالے سے بتاتا ہے کہ مارکسی نظریے کا ارتقا ہمیشہ عالمی سطح پر مزدور تحریک کی جدّوجہد کے

آتار چڑھاؤ کے ساتھ ہوتا رہا ہے۔ مثلاً ایگلٹن کہتا ہے کہ فرینک فرٹ اسکول کے مارکسی مفکرین کی دمنفی، تنقید اور لاتو فاشسٹ غلبے کا ردعمل تھی۔ دوسرے امریکہ میں سرمایہ دارانہ نظام کے مستحکم ہونے کی وجہ سے تھی۔ اور تیسرے یہ کہ فرینک فرٹ اسکول کے نظریہ ساز مزدور تحریک سے عملاً دوری رکھتے تھے۔ سیلڈن کا کہنا ہے کہ مارکسی مفکرین میں ایگلٹن کی ریڈیکل تنقید کو جو چیز ممتاز طور پر جدید بناتی ہے وہ اس کا بطور طریقۂ کار لاکاں کی 'نو فرائیڈیت' اور دریدا کی طاقت ور 'ردتشکیل' کا مناسب استعمال ہے۔

ٹیری ایگلٹن کی کتاب CRITICISM AND IDEOLOGY میں پییر ماشیرے کے خیالات کی گونج ملتی ہے، اور ایگلٹن نے انھیں نظریاتی طور پر وسعت بھی دی ہے۔ ماشیرے کی طرح ایگلٹن بھی LA CRITIQUE COMME APPRECIATION یعنی تشریحی تنقید کا مخالف ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ تشریحی تنقید اپنی تعمیر کے اعتبار سے تضاد کا شکار ہے۔ یہ تنقید متن میں مضمر مخفی اور اصلی معنی برآمد کرنے کا دعویٰ کرتی ہے، یعنی بظاہر یہ تنقید کوشش کرتی ہے کہ متن کو اپنی زبان بولنے دے:

THE TEXT TO SPEAK WITH ITS OWN VOICE

لیکن دراصل ہوتا یہ ہے کہ خود تنقید کی آواز قاری اور متن کے بیچ میں حارج ہو جاتی ہے (لیوس اس کی بہترین مثال ہے) جتنا یہ تنقید متن کو خود بولنے دینے کا جتن کرتی ہے، اتنا ہی زیادہ اصل متن کو اپنے رنگ میں رنگتی جاتی ہے، اور ترمیم و تنسیخ اور کتر بیونت کے بعد اسے 'صارفین' کے لیے کھیت کی چیز بنا دیتی ہے۔ یہ تنقید متن کی ناہمواریوں کو دور کر کے اسے اپنی آئیڈیولوجی کے مطابق بنا لیتی ہے اور اصرار کرتی ہے کہ جو معنی اس نے قائم کیے ہیں، بس وہی متن کے 'سچے' معنی ہیں۔

اس کے مقابلے پر مارکسی تنقید کا 'معروض' پہلے سے طے شدہ حقیقت یا حقیقت کا جز نہیں ہے۔ نہ ہی اس کا مقصد اس 'علم' کو دہرانا ہے جو پہلے ہی متن میں بیان کیا جا چکا ہے بلکہ اس کا مقصد TEXT FOR CIRITICISM کو پیدا کرنا ہے، یا اس حقیقت کو کھولنا ہے جو متن کے 'NON-SAID' میں مضمر ہے یعنی متن کی پیداوار (PRODUCTION) کے طور کو سمجھنا اور سمجھانا ہے۔ ایگلٹن کا کہنا ہے مارکسی تنقید متن کو ایسا دکھاتی ہے جیسا خود اس کو بھی خبر نہیں۔ یعنی متن

کے 'بننے' کے حالات جو اس کے لفظ لفظ میں گُھدے ہوئے ہیں، اور جن کے بارے میں متن خاموش ہوتا ہے۔ یہ وہ 'معروض' ہے جس کو متن سامنے نہیں لاتا، اور جو مارکسی تنقیدی تجزیے ہی کی مدد سے سامنے لایا جاسکتا ہے۔ بینیٹ اس موقف پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ مشکل یہ ہے کہ کیا بیک وقت تاریخی اور جمالیاتی تقاضوں سے عہدہ برآ ہونا ممکن ہے جس کی خواہش ماشیرے اور ایگلٹن دونوں کرتے ہیں — ماشیرے اُس 'جمالیاتی اثر' کی بات کرتا ہے جس کی تاریخی تعریف ممکن ہو۔ ایگلٹن یہ قدم اُٹھانا چاہتا ہے لیکن پوری طرح اٹھا نہیں پاتا کیونکہ جمالیات کی روایت بڑی حد تک ایسی ہیئتی اقدار سے عبارت ہے جو یک زمانی اور غیر تاریخی ہیں۔ یہ مارکسی تنقید کا ڈائلیما ہے، اور یہی وجہ ہے کہ التھیوسے اپنے نظریے میں ادب (جمالیاتی اثر) کو آئیڈیولوجی اور سائنس دونوں سے برابر فاصلے پر رکھنے کے حق میں ہے۔

۵

امریکہ میں فریڈرک جیمسن (FREDRIC JAMESON) جیسے اہم مارکسی نظریہ ساز کا پیدا ہونا خاصا دلچسپ ہے۔ امریکہ کے بائیں بازو کے دانش وروں میں زیادہ تر فرینک فرٹ اسکول کے ہیگل متاثر دبستان سے تعلق رکھتے ہیں۔ جریدہ TELOS اس روایت کا نقیب رہا ہے، اور زیادہ تر ادورنو اور ہورک ہائمر ہی وہاں کے حلقوں میں زیرِ بحث رہے ہیں۔ ایسے میں جب فریڈرک جیمسن کی دو کتابیں یکے بعد دیگرے آئیں:

MARXISM AND FORM, 1971

THE PRISON-HOUSE OF LANGUAGE, 1972

جو جدلیاتی مہارت کے اعتبار سے ایک اعلیٰ پایے کے 'مارکسی — ہیگلین' فلسفی کا پتہ دیتی ہیں، تو ادبی حلقوں میں دیر تک ان کی گونج رہی۔ پہلی کتاب ادورنو، بنجمن، مارکیوز، بلوخ، لوکاچ اور سارتر کے مطالعات پر مبنی جدلیاتی تنقید کا نمونہ پیش کرتی ہے۔ جیمسن کا خیال ہے کہ 'پس صنعتی' دُنیا میں جہاں اجارہ دارانہ سرمایہ داری کا دَور دورہ ہے، مارکسزم کی صرف وہی قسم کامیاب ہوسکتی ہے جو ہیگل کے فلسفے کی عظیم تھیم سے جڑی ہوئی ہو، یعنی جز کا کُل سے مربوط ہونا، ٹھوس اور مجرد کا متضاد ہونا، کلیت کا تصور، ظاہری شکل اور اصل میں جدلیاتی کشمکش اور موضوع اور معروض کا عمل در عمل، وغیرہ۔ بقول جیمسن جدلیاتی فکر میں کوئی مقررہ اور تغیر ناآشنا معروض نہیں ہے، اور ہر معروض ایک بڑے کُل سے ناقابلِ شکست طور پر جڑا ہوا ہے، اور سوچنے والے

ذہن سے بھی جو خود تاریخی صورتِ حال سے جُڑا ہوتا ہے۔ جدلیاتی تنقید انفرادی فن پاروں کا الگ الگ تجزیہ نہیں کرتی، کیونکہ فرد ایک وسیع تر بڑی ساخت کا حصہ ہے جو ایک روایت یا تحریک بھی ہو سکتی ہے — سچا جدلیاتی نقاد ادب پر پہلے سے طے شدہ زمروں کا اطلاق نہیں کرتا، وہ اس بات کا بھی لحاظ کرتا ہے کہ خود اس کے منتخب کردہ زمرے مثلاً اسلوب، کردار، امیج، وغیرہ بالآخر خود اس کی تاریخی صورتِ حال کا جز ہیں۔ مارکسی جدلیاتی تنقید کو ہمیشہ اپنے تاریخی ماخذ کا احساس ہونا چاہیے، اور تصورات کو ہرگز جامد نہ ہونے دینا چاہیے تاکہ حقیقت کا صحیح ادراک ممکن ہو۔ بے شک ہم زماں کے اندر اپنی موضوعی حالت سے باہر نہیں آسکتے لیکن خیالات کے سخت ہوتے ہوئے خول کو توڑ سکتے ہیں تاکہ حقیقت کی بہتر طور پر تفہیم کر سکیں۔

جیمسن کی کتاب THE POLITICAL UNCONSCIOUS, 1981 میں جدلیاتی فکر کے تسلسل کے ساتھ متعدد متضاد عناصر کو سمونے کا عمل ملتا ہے، مثلاً ساختیات، پس ساختیات، نوفرائیڈیٹ، آلتھیوسے، اور نو وغیرہ۔ جیمسن کا کہنا ہے کہ موجودہ سماج کی پارہ پارہ اور اجنبیانہ حالت میں قدیم زمانے کی اشتراکی زندگی کا تصور مضمر ہے، جس میں زیست اور تصورات سب ملے جلے اور اجتماعی نوعیت کے تھے۔ جیمسن کا یہ بھی خیال ہے کہ تمام آئیڈیولوجی اقتدار حاصل کرنے اور قابو میں رکھنے (CONTAINMENT) کے طور طریقوں کی شکل ہے جو سماج کو اس بات کا موقع دیتی ہے کہ تاریخ کے تہ نشیں تضادات کو دبایا جا سکے۔ اور لطف کی بات یہ ہے کہ تاریخ جو 'اقتصادی ضرورت کی وحشی حقیقت ہے'

'THE BRUTE REALITY OF ECONOMIC NECESSITY'

جبر کے ان طور طریقوں کو خود ہی مسلط کرتی ہے۔ ادبی متن بھی اسی طرح عمل آرا ہوتا ہے، کیونکہ بالعموم متن جو حل پیش کرتا ہے، وہ خود تاریخ کے جبر کی علامت ہوتا ہے۔ جیمسن نے ساختیاتی مفکر گریما کے نشانیاتی مثلث کو اپنے مقاصد کے لیے کامیابی سے برتا ہے۔ تاریخی جبر کے طور طریقے ہیئتی نمونوں میں ظاہر ہوتے ہیں۔ گریما کا ساختیاتی نظام ممکنہ انسانی رشتوں کے گوشواروں پر مبنی ہے۔ اسے اگر متون پر آزمایا جائے تو وہ مقامات ظاہر ہو جاتے ہیں جو نہیں کہے گئے۔ یہ نہ کہے گئے مقامات وہ تاریخ ہیں جو دبا دی گئی۔

جیمسن نے بیانیہ اور اس کی توضیح کے بارے میں بھی بڑی کارآمد بحث کی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ بیانیہ محض ایک ادبی فارم یا طور نہیں ہے بلکہ ایک 'علمیاتی زمرہ' (EPISTEMOLOGICAL CATEGORY) ہے، اس لیے کہ حقیقت قابلِ فہم ہونے کے لیے خود اپنے آپ کو کہانی کے فارم میں پیش کرتی ہے۔ اور تو اور ایک سائنسی نظریہ بھی کہانی ہو سکتا ہے۔ مزید یہ کہ بیانیہ کے لیے توضیح ضروری ہے۔ یہ گویا توضیح کے خلاف پس ساختیاتی موقف کا جواب ہے۔ دے لیوز اور گواتری (DELEUZE, GUATTARI) نے THE ANTI-OEDIPUS میں تمام 'ماورائی توضیحات' (TRANSCENDENT INTERPRETATIONS) پر اعتراض کیا ہے، اور فقط داخلی توضیح (IMMANENT INTERPRETATION) کو جائز قرار دیا ہے جو متن پر سختی سے متعین کیے گئے معنی مسلط نہیں کرتی۔ ماورائی توضیح متن پر حاوی ہو جاتی ہے اور اس عمل کے دوران وہ فن پارے سے اس کی پیچیدگی چھین کر اس کو کنگال کر دیتی ہے۔ جیمسن نہایت مستعدی سے نئی تنقید کی مثال دیتا ہے اور بتاتا ہے کہ یہ بھی 'ماورائی' ہے کیونکہ اس کا ماسٹر کوڈ ہیومنزم ہے۔ یوں وہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ تمام توضیحات دراصل ماورائی اور آئیڈیولوجیکل ہوتی ہیں۔

جیمسن کا 'سیاسی لاشعور' کا تصور فرائیڈ کے جبر کے تصور پر مبنی ہے لیکن جیمسن اسے انفرادی سطح سے ہٹا کر اجتماعی سطح پر لے آتا ہے۔ آئیڈیولوجی کا تفاعل یہ ہے کہ وہ انقلاب کو دبا کر رکھے۔ نہ صرف جبر کرنے اور انقلاب کو دبانے والوں کو 'سیاسی لاشعور' کی ضرورت ہوتی ہے، بلکہ ان کو بھی جن کے ساتھ جبر روا رکھا جاتا ہے 'ایسا نہ ہو تو ان کے لیے وجود ناقابلِ برداشت ہو جائے۔ جیمسن کا کہنا ہے کہ ناول کے تجزیے کے لیے ایک غائب محرک کو قائم کرنے کی بھی ضرورت ہوتی ہے (مثلاً غیر انقلاب) اس کے لیے جیمسن جو طریقۂ کار پیش کرتا ہے، وہ تین افقی سطحوں پر مشتمل ہے۔ (اگرچہ یا سے مطابقت واضح ہے) اول داخلی تجزیے کی سطح، دوسرے سماجی مبحث کی سطح، اور تیسرے تاریخی ادوار کی سطح۔ (آخری سطح سماج کے مارکسی ماڈل کی پیچیدہ تشکیلِ نو ہے) مزید یہ کہ جیمسن التھیوسے کے سماجی کلیت کے بے مرکز ساخت والے نظریے سے اتفاق کرتا ہے، جس میں مختلف سطحیں نسبتاً آزادانہ نمو پا سکتی ہیں، یا مختلف زمانی بیانیوں پر عمل آرا ہوتی ہیں (جیسے جاگیرداری اور سرمایہ داری کا بیک وقت عمل آرا ہونا) جیمسن کا کہنا ہے کہ مختلف النوع اور غیر متجانس (HETEROGENEOUS)

پیداواری اطوار کی پیچیدہ ساخت ہی وہ غیر متجانس تاریخ ہے جو غیر متجانس ادبی متون میں منعکس ہوتی ہے۔ جیمس یہاں پس ساختیاتی فکر کے اس نکتے کا جواب فراہم کر رہا ہے کہ متن اور حقیقت کا امتیاز قابلِ قبول نہیں ہے اس لیے کہ ساختیات کی رُو سے خود حقیقت ایک اور متن ہے، جیمسن کا اصرار ہے کہ دراصل متون کا تنوع سماجی اور تاریخی زندگی کا تنوع ہے جو واقعتاً متن سے باہر وجود رکھتا ہے۔ یوں جیمسن اپنے نظریے میں مارکسی نقطۂ نظر کی جگہ محفوظ کر لیتا ہے۔

جیمسن نے اپنے مضمون 'METACOMMENTARY' (PMLA, 1971) میں روسی ہیئت پسندوں پر جو اعتراض کیے ہیں اور ان کے معنی و مواد سے دُور ہونے پر جو تنقید کی ہے، اس کا جواب دیتے ہوئے رابرٹ شولز نے کہا ہے کہ معنی کے نقطۂ نظر سے ان کے بارے میں بحث اٹھانا ہی غلط ہے کیونکہ ان کا اصل مقصد 'ادبیت' کا تعین کرنا تھا نہ کہ متن کی تشریح کرنا، اور انھوں نے اپنی ساری توجہ 'ادبیت' اور 'شعریت' کے عمومی اصولوں کے تعین پر صرف کی۔ یہ حقیقت ہے کہ ان کی تنقید میں اتنی جان تھی کہ پچاس برس کے بعد بھی وہ پرانی نہیں ہوئی، اور ان کے بعض مباحث آج بھی اتنے ہی غور طلب ہیں۔ نثر کی شعریات بالخصوص بیانیہ کی شعریات جتنی بھی آج ہمارے پاس ہے، یہ حقیقت ہے کہ اس کا بڑا حصہ روسی ہیئت پسندوں یا ان سے متاثر ساختیاتی مفکرین کی دین ہے۔

بہر حال اس بحث سے واضح ہے کہ مارکسیت اور ساختیات میں مقاماتِ اشتراک بھی ہیں، اور بنیادی اختلافات بھی۔ مارکسزم کا اصل الاصول انسانی سماج کی مادیاتی اور تاریخی ساخت ہے، اور یہ کہ اس ساخت میں تبدیلیاں کس طرح رونما ہوتی ہیں، جبکہ ساختیات و پس ساختیات کی سعی و جستجو کا مقصود یہ ہے کہ انسانی ذہن کی ساخت کیا ہے اور سماجی تشکیل میں زبان و ثقافت کا وہ جامع نظام کیا ہے جس کی رو سے ادب کو بطور ادب کے قبول کیا جاتا ہے۔ مارکسی نظریے ان تاریخی تبدیلیوں اور تضادات سے بحث کرتے ہیں جو سماجی ساخت میں نمو پاتے ہیں، اور بالواسطہ طور پر ادب میں ظاہر ہوتے ہیں، جبکہ ساختیات اور پس ساختیات ادب کی اس شعریات کے نظام کا تعین کرنا چاہتی ہیں جس کی رو سے ادب سماجی تشکیل کی جمالیاتی سطح کے طور پر ظہور پذیر ہوتا ہے اور بطور ادب کے پڑھا اور سمجھا جاتا ہے۔ بہر حال مارکسیت نے ساختیات کا واضح اثر قبول کیا ہے، اور یہ مکالمہ کئی دہائیوں سے جاری ہے۔ (اس سلسلے کی مزید بحث کے لیے دیکھیے 'اختتامیہ')

چھٹا باب

TODAY THE ESSENTIAL QUESTION IS NO LONGER THAT OF THE ***WRITER*** AND THE ***WORK,*** BUT THAT OF ***WRITING*** AND ***READING***.

PHILIPPE SOLLERS

قاری اساس تنقید

'قاری اساس تنقید' (READER-ORIENTED CRITICISM) جس کو READER RESPONSE CRITICISM بھی کہتے ہیں، ساتویں دہائی کے اواخر میں ایک تنقیدی قوت کے طور پر اُبھرنا شروع ہوئی۔ ایک تو تنقید کا یہ انداز نیا نسبتاً ہے، دوسرے اس بارے میں تصورات اتنے متنوع اور گوناگوں ہیں کہ ان سب کو ایک کلیے کے تحت لانا آسان نہیں۔ اپنی بہترین شکل میں 'قاری اساس تنقید' انقلابی تنقیدی موقف ہے' اس اعتبار سے کہ مصنف کے جبر کو رد کرتے ہوئے 'قاری اساس تنقید' معنی کی بوقلمونی کی تعبیر و تشکیل میں قاری کو شریک کرتی ہے، لیکن اپنے کمزور لمحوں میں یہ مصنف کے بجائے قاری کو ایک مقتدر ہستی کے طور پر پیش کرتی ہے، یعنی ایسی ہستی کے طور پر جو وحدانی اور مستقل ہے، اور ماورائی معنی کا مثالی سرچشمہ ہے۔ ظاہر ہے اس موقف پر سوال قائم ہو سکتے ہیں۔

والٹر جے سلاٹوف WALTER J. SLATOFF نے اپنی کتاب:

WITH RESPECT TO READERS (1970)

میں بجا طور پر اصرار کیا تھا کہ کسی بھی متن کے بارے میں یہ حکم نہیں لگایا جا سکتا کہ تاریخ کے مختلف ادوار میں یا آنے والے زمانوں میں قارئین اس کو کس طرح پڑھیں گے۔ متن کے ہیئتی خصائص ہمیشہ کے لیے مقررہ ردِعمل یا متعینہ افہام و تفہیم کی ضمانت نہیں دے سکتے۔ بلکہ معمولاً قاری کو معنی اخذ کرنے کی آزادی ہے۔ سلاٹوف کا یہ کہنا صحیح ہے کہ ہر فرد منفرد مزاج، تجربہ، تربیت، تعصبات اور اقداری ترجیحات رکھتا ہے۔ لیکن سلاٹوف مزاج اور اقدار کے فرق کی آئیڈیولوجیکل بنیادوں کو واضح نہیں کرتا۔ اور زیادہ سے زیادہ یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ زیادہ تر قارئین اُس منزل تک پہنچنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں جسے اچھی قرأت کی منزل کہا جا سکتا ہے۔ لیکن اچھی قرأت یا 'باذوق قاری' دونوں مثالی تصور ہیں، بنیادی سوال یہ ہے کہ کیا اچھی قرأت یا 'باذوق قاری' کا معروضی تجربی تعین ممکن ہے؟ مثال کے طور پر حالی نے مقدمہ میں جوش (تاثیر) سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے:

"میر تقی میر کہتے ہیں:

ہمارے آگے ترا جب کسی نے نام لیا
دلِ ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا

مگر ایسے دھیمے الفاظ میں وہی لوگ جوش کو قائم رکھ سکتے ہیں جو میٹھی چھری سے تیز خنجر کا کام لینا جانتے ہیں، اور اس جوش کا پورا پورا اندازہ کرنا ان لوگوں کا کام ہے جو صاحبِ ذوق ہیں اور جن پر بے محل ہزاروں آہیں اور نالے اتنا اثر نہیں کرتے جتنا کہ برمحل کسی کا ایک ٹھنڈا سانس بھرنا۔"

(مقدمہ ص ۷۰)

حالی واضح طور پر کہہ رہے ہیں کہ شاعری میں جوش کا اندازہ ان لوگوں کا کام ہے جو 'صاحب ذوق' ہیں، اور صاحبِ ذوق کی تعریف یہ ہے کہ اُن پر بے محل

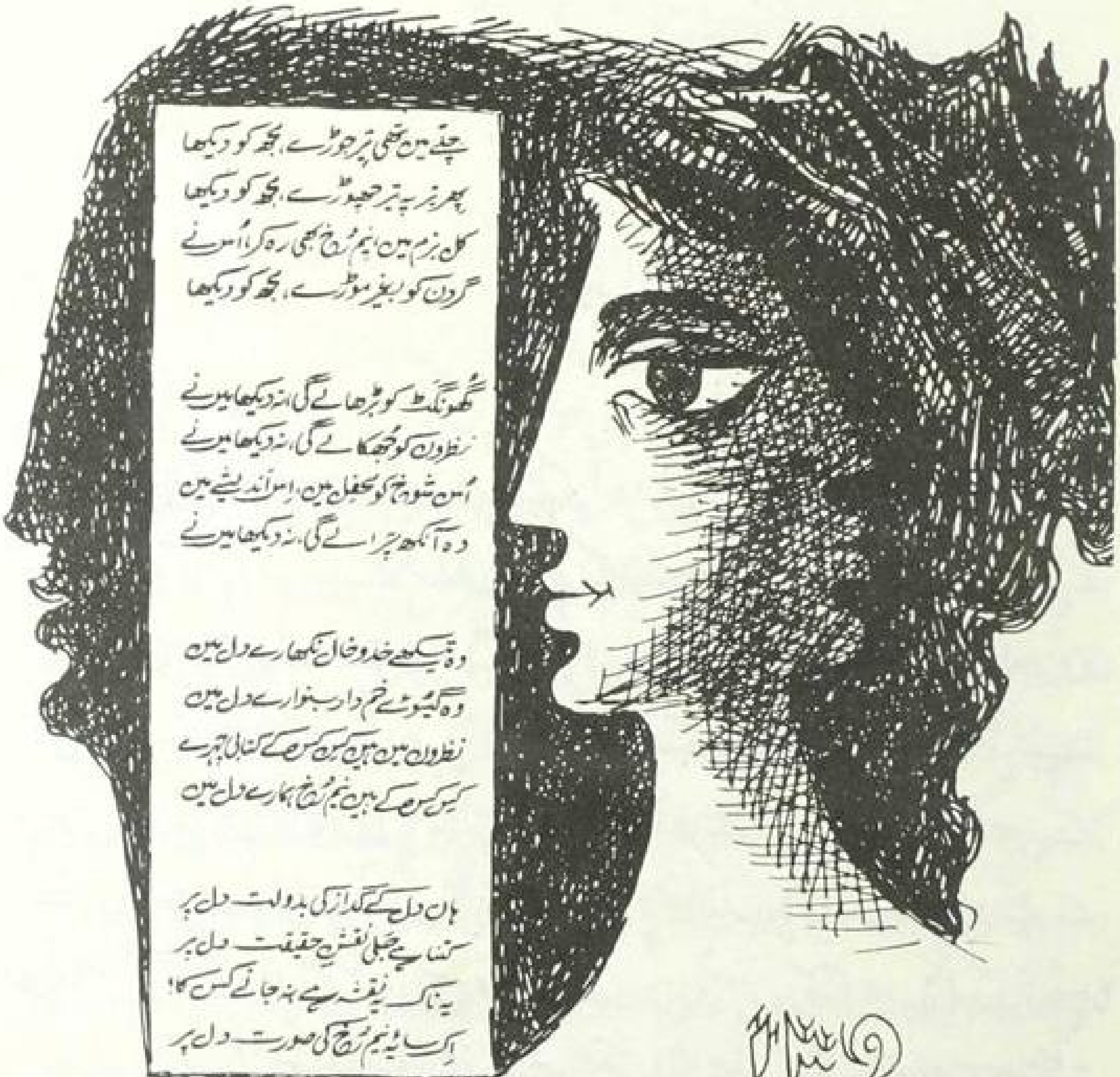
ہزاروں آہیں اور نالے اتنا اثر نہیں کرتے جتنا کہ برمحل کسی کا ایک ٹھنڈا سانس بھرنا'
ظاہر ہے یہ تعریف تاثراتی ہے، اور حساس انسان کی ہے، اور محض حساس ہونا ہی صاحبِ ذوق ہونا نہیں۔ بے شک احساس، ذوق کا جز ہے لیکن احساس کُل ذوق نہیں، یعنی ذوق ایک لحاظ سے احساس کو حاوی ہے لیکن احساس کُل ذوق کو حاوی نہیں ہو سکتا، کیونکہ شعری ذوق میں علاوہ احساس کے بہت کچھ شامل ہے، مثلاً روایت آگہی، زبان شناسی، شعریات، جمالیات، سخن فہمی وغیرہ جن سب واجبات کا احاطہ آسان نہیں۔ حالی کی مثال محض برسبیلِ تذکرہ دی گئی۔ مقصد یہ ہے کہ ہماری روایت میں 'شعری ذوق' کی تعریف جہاں جہاں بھی کی گئی ہے اور جس جس نے بھی کی ہے، اوّل و آخر "تاثراتی" ہے۔ اور تاثراتی تعریف منطقی نہیں ہوتی، یعنی اس سے تجربی یا منطقی طور پر 'شعری ذوق' کا عدم یا جواز ثابت نہیں کیا جا سکتا۔

بیسویں صدی نے بتدریج انیسویں صدی کے بہت سے ایسے سائنسی نظریوں کو تبدیل ہوتے ہوئے دیکھا ہے جن کی بنیاد معروضی حقائق پر تھی۔ آئن سٹائن کے نظریۂ اضافیت ہی نے اس یقین کو متزلزل کر دیا کہ معروضی حقائق کا علم ہی سب کچھ ہے — ریاضی داں فلسفی کوہن (T.S. KUHN) نے لکھا ہے کہ سائنس میں جو کچھ بطور 'حقیقی' (FACT) ظاہر ہوتا ہے، منحصر ہے اس ذہنی حوالگی (FRAME OF REFERENCE) پر جس کی رو سے مشاہدہ کرنے والا کسی بات کی حقیقت کو جاننا چاہتا ہے۔ گسٹالٹ (GESTALT) نفسیات نے بتایا کہ انسانی ذہن دنیا میں اشیا کو غیر متعلق ٹکڑوں یا چیزوں کے طور پر نہیں، بلکہ وضعوں اور شکلوں کے منظم اور مربوط واحدوں کے طور پر دیکھتا ہے۔ انفرادی اشیا مختلف تناظر میں مختلف معلوم ہوتی ہیں، اور تو اور ایک ہی ضابطۂ علم کے اندر مختلف چیزوں کو مختلف طور پر لیا جا سکتا ہے۔ ان فکری دریافتوں سے یہ ثابت ہو چکا ہے کہ

تصور کرنے اور دیکھنے کے عمل میں تصور کرنے والا یا دیکھنے والا ذہن فعّال رہتا ہے، منفعل نہیں، یعنی دیکھنے والا حقیقت کو اپنے ذہنی رنگ میں رنگ دیتا ہے۔ اس بات کے ثبوت میں اکثر ایسی تصاویر کی دلیل لائی جاتی ہے جن کو ایک طرف سے دیکھیں تو کچھ دکھائی دیتی ہیں، اور دوسری طرف سے دیکھیں تو کچھ اور دکھائی دیتی ہیں۔ یعنی نگاہ کا رخ بدل جانے سے تصویر کی معنویت بدل جاتی ہے جبکہ تصویر وہی کی وہی رہتی ہے۔ تصویر میں فی نفسہٖ کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوتی، لیکن دیکھنے والی نگاہ کے رخ کی تبدیلی سے تصویر کی معنویت بدل جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں 'پہچان' کا عمل منحصر ہے دیکھنے والے (شاہد) کے زاویۂ نظر پر یا اس کی ذہنی حوالگی پر یا ذہنی رویے یا موقف پر۔ (ظاہر ہے جو بات شاہد کے لیے صحیح ہے، اگر تصویر کو متن سے بدل دیں تو وہ 'قاری' یا 'سامع' کے لیے بھی صحیح ہے)۔

صادقین مرحوم کو ایسی تصاویر بنانے میں کمال حاصل تھا جنھیں ایک طرف سے دیکھیں تو کچھ نظر آتی ہیں، دوسری طرف سے دیکھیں تو کچھ اور نظر آتی ہیں، یعنی زاویۂ نظر کے بدلنے سے ان کی معنویت بدل جاتی ہے۔ یہاں سامنے صادقین کی ایک ایسی ہی تصویر پیش کی جا رہی ہے، جس میں بظاہر ایک عورت کا چہرہ ہے۔ لیکن دوسری طرف سے دیکھیں تو ایک اور نسوانی چہرہ ہے۔ تصویر کو دائیں طرف سے دیکھیں تو یہ صبیحہ ہے اور بائیں طرف سے دیکھیں تو یہ ملیحہ ہے۔ لیکن فقط اتنا ہی نہیں، جو کھٹے میں جو رباعیات ہیں ان کی دائیں طرف (جدھر مصرعے ختم ہوتے ہیں) غور سے دیکھیں تو مرد کا چہرہ ہے جس کے لب تشنگی سے وا ہیں لیکن اگر اس کی دوسری طرف کو دیکھیں (جدھر سے مصرع شروع ہوتے ہیں) تو مرد کا دوسرا چہرہ ہے جو لب بستہ ہے یا 'لب بہ لب پیوستہ' ہے یا جس نے ہونٹوں میں پھول کی ڈالی یا ایسی کوئی چیز تھام رکھی ہے جو محبت کی علامت بھی ہو سکتی ہے۔ اس مرد کی ٹھوڑی پُراعتماد طور پر باہر کو نکلی ہوئی ہے جبکہ دوسری طرف والا مرد سراسیمہ اور انتہائی رنجیدہ دکھائی دیتا ہے۔ رباعیات میں نیم رُخ کتابی چہرے کا ذکر ہے جن کو راوی محفل میں آنکھ بھر نہیں دیکھتا کہ وہ آنکھ چرا لیں گے / نظروں میں ہیں

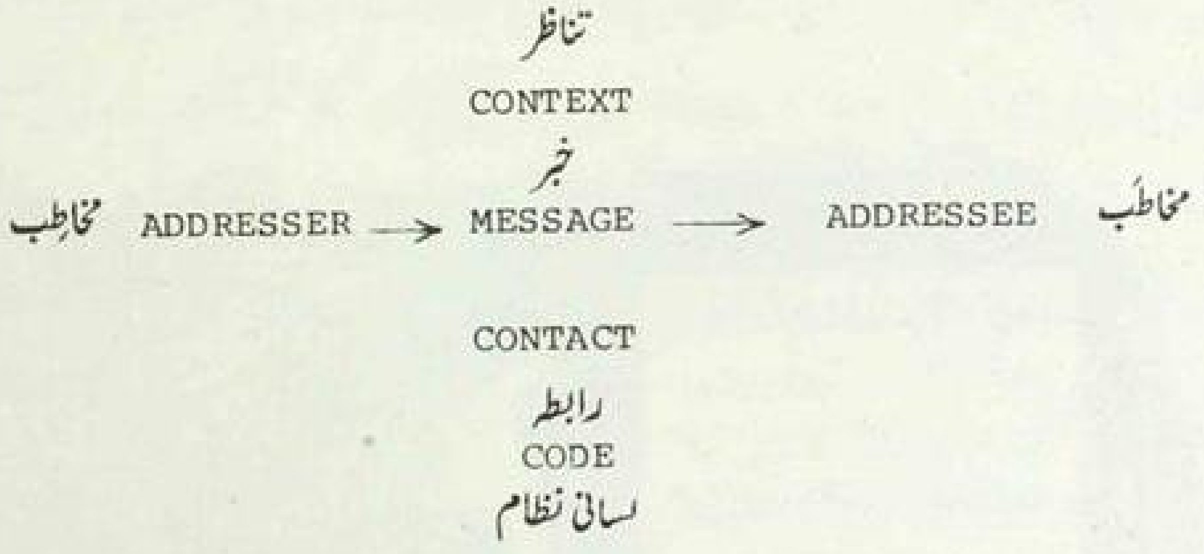
کِس کِس کے کتابی چہرے / نیز / یہ ناک یہ نقشہ ہے نہ جانے کس کا / جو سایۂ نیم رُخ بن کر دل پر نقش ہے۔ بہر حال تصویر میں چار نیم رُخ چہرے ہیں۔ دائیں سے دیکھیں تو چہرہ در چہرہ دو چہرے ہیں، اور بائیں سے دیکھیں تو چہرہ در چہرہ دو دوسرے چہرے ہیں۔ گویا تصویر کی معنویت کا انحصار اس پر ہے کہ دیکھنے والا کس رُخ سے دیکھتا ہے۔ جس رُخ سے دیکھے گا ظاہر ہے کہ الگ نیم رُخ چہرہ سامنے آئے گا اور الگ معنویت قائم ہوگی۔



(رباعیاتِ صادقین، کراچی ۱۹۷۰)

شاہد یا ناظر کے فعّال کردار پر ادھر جو زور دیا گیا ہے، ادبی تنقید نے اس کا خاصا اثر قبول کیا ہے۔

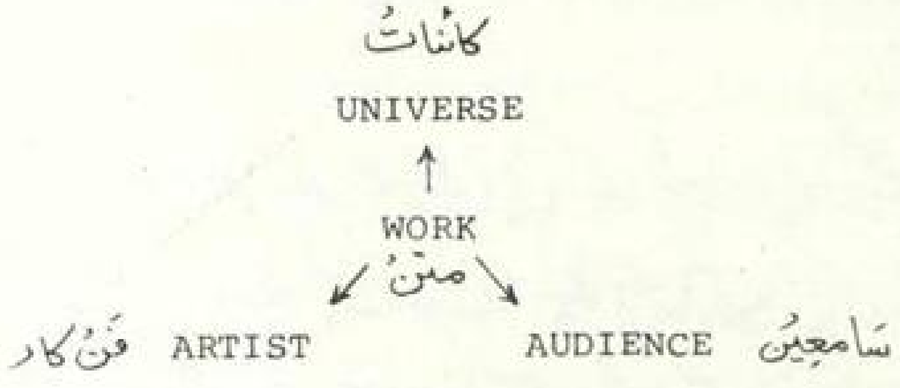
اس کتاب کے آغاز میں رومن جیکبسن کے لسانی ترسیلی ماڈل کا ذکر کیا گیا تھا، یہاں اس پر دوبارہ نظر ڈالنے کی ضرورت ہے۔



رومن جیکبسن نے زور دیا ہے کہ 'ادبی ڈسکورس' (بیان) ڈسکورس کی دوسری تمام قسموں سے مختلف ہے، کیونکہ شعر یا نظم ہمیشہ اوّلاً اپنے بارے میں ہوتی ہے (فارم، امیجری، ادبی معنی وغیرہ)، اس کے بعد وہ کسی دوسری چیز یعنی شاعر یا قاری یا دنیا کے بارے میں ہو سکتی ہے۔

بہرحال اگر ہم متن کو قاری یا سامع کے نقطۂ نظر سے دیکھیں، تو جیکبسن کے نقشے کی معنویت بدل جائے گی۔ یعنی اس نقشے پر مخاطَب یا قاری کے زاویے سے نظر ڈالیں تو کہہ سکتے ہیں کہ متن اس وقت تک وجود نہیں رکھتا جب تک کہ وہ پڑھا نہ جائے۔ متن کے معنی کی کوئی بھی بحث سننے یا پڑھنے کے عمل کے بعد ہی ہو سکتی ہے۔ افہام و تفہیم کا فرق ممکن ہے، کیونکہ ایک چیز کئی طرح سے پڑھی جا سکتی ہے۔ لیکن درحقیقت وہ عامل تو قاری ہی ہے جو متن کی لسانیت میں داخل ہوتا ہے، گویا متن کے معنی کو حقیقتاً قاری موجود بناتا ہے، ورنہ متن محض

امکانی طور پر یا بالقوۃ بامعنی رہتا ہے۔
ایم ایچ ابرمز (M.H.ABRAMS) نے اسی بات کو ذرا مختلف طور پر سمجھایا ہے:



(بحوالہ فرڈنڈ ص ۱)

اس نقشے کے قلب میں متن ہے جس کے مدار میں برابر برابر فاصلے پر کائنات، مصنف اور سامعین (قارئین) ہیں جو معنی خیزی میں شریک ہیں۔ اگرچہ کوئی بھی جامع تنقیدی رویّہ ان چاروں عناصر کی اہمیت تسلیم کرے گا کیونکہ مصنف اظہار کرتا ہے، کائنات وہ صورتِ حال ہے جس میں اظہار ہوتا ہے، اور قاری اخذِ معنی کرتا ہے، لیکن حقیقتاً ادبی تنقید کی تاریخ شاہد ہے کہ مختلف ادوار میں مختلف عناصر کو اہمیت دی جاتی رہی ہے، اور دوسرے عناصر یا تو نظر انداز کر دیے گئے یا دبا دیے گئے۔ لہٰذا مصنف پر زور دینے سے اظہاری EXPRESSIVE رویّہ، متن پر زور دینے سے معروضی (OBJECTIVE) رویّہ، کائنات پر زور دینے سے نقالی کا (MIMETIC) رویّہ، اور قاری پر زور دینے سے عملی (PRAGMATIC) رویّہ وجود میں آیا۔ بات صرف اتنی نہیں ہے کہ مختلف عناصر پر زور دینے سے مختلف تنقیدی رویّے وجود میں آتے ہیں۔ بلکہ تبدیلی سے مرکزی معروض یعنی متن کی نوعیت بھی متاثر ہوتی ہے، اور اس کے ساتھ ہی پورے کے پورے مدار کا آئیڈیولوجیکل رخ بدل جاتا ہے۔ اگرچہ مندرجہ بالا نقشے کے چاروں عناصر ایک کلی صورتحال کو

پیش کرتے ہیں اور ہر عنصر کی جگہ متعین ہے، اس کے باوصف قاری اساس تنقید، میں قاری کی اہمیت پر جو زور دیا جا رہا ہے، اس کا سیدھا وار متن کی خودمختارانہ اور خودکفیل حیثیت پر ہے جس پر نئی تنقید کا دارومدار تھا۔ قاری اساس تنقید، کی کہانی دراصل متن کی خودکفالت کے تصور کے کمزور پڑنے کی کی کہانی ہے۔

اس بحث کو آگے بڑھانے سے پہلے ذیل کے اشعار پر غور کیجیے:

زباں رکھ غنچہ ساں اپنے دہن میں
بندھی مٹھی چلا جا اس چمن میں

——— میر

خموشیوں میں تماشا ادا نکلتی ہے
نگاہ دل سے ترے سرمہ سا نکلتی ہے

——— غالب

عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہِ کامل نہ بن جائے

——— اقبال

یہ سامنے کے اشعار ہیں۔ دیکھنا یہ مقصود ہے کہ اردو کا قاری کس طرح ان سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ قرأت کے عمل کے ساتھ ہی ذہن میں معنی کی چمک پیدا ہوتی ہے، اور کچھ مبہم کچھ روشن، شعر اپنا تاثر پیدا کرتا ہے۔ کہنے کو یہ عمل بالعموم فوری ہوتا ہے، لیکن دراصل اتنا فوری بھی نہیں کہ اس پر غور نہ کیا جا سکے۔ قاری کا ذہن ذرا سی دیر میں اتنے شعوری اور لاشعوری مقامات سے گزرتا ہے کہ خود اسے احساس نہیں ہوتا۔ یہ چشم زدن میں ہو، کچھ دیر میں، یا زیادہ دیر میں، قاری کا ذہن کئی کڑیوں کو ملاتا ہے اور ان میں ربط پیدا کرتا ہے۔ یہ الگ مسئلہ ہے کہ یہ عمل ایک ہی وقت میں ایک قاری سے دوسرے قاری تک مختلف ہوتا ہے، اور

ایک نسل سے دوسری نسل تک اور ایک عہد سے دوسرے عہد تک تو یقیناً بہت کچھ بدل جاتا ہے۔ اس تبدیلی کا رشتہ بالعموم ہم 'مذاق' یا 'ذوق' کی تبدیلی سے جوڑتے ہیں۔ لیکن جس چیز کو 'ذوق' یا 'مذاق' یا 'نظر' کہا جاتا ہے، کیا وہ ماورائی اور اضافی نہیں۔ یعنی اس کا کوئی قطعی معروضی پیمانہ نہیں، اور مختلف فلاسفہ نے اس تصور کو مختلف طور پر لیا ہے۔ اس مسئلے پر مزید بحث آگے آئے گی، سردست یہ دکھانا مقصود ہے کہ قرأت کا عمل مجہول عمل نہیں ہے، بلکہ قاری کا ذہن قرأت کے دوران فعّال رہتا ہے اور قاری کی یہ ذہنی فعالیت متن کو وہ معنی دیتی ہے جو متن سے مراد لیے جاتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں متن میں معنی کا امکان تو ہے، متن میں معنی مضمر تو ہیں، یعنی متن میں معنی بالقوۃ موجود ہیں، لیکن وہ عامل قاری ہی ہے جو متن کے معنی کو 'موجود' بناتا ہے۔ یوں سمجھیے کہ متن بارود کی ٹکیہ ہے، قرأت کا عمل فتیلہ دکھاتا ہے جو اشتعال پیدا کرتا ہے، اور یوں وہ پھلجھڑی روشن ہوتی ہے جس کو معنی کا چراغاں کہتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ بارود کی طرح چراغاں کے بعد متن غائب نہیں ہوتا بلکہ جوں کا توں موجود رہتا ہے، اور ہر آنے والی قرأت قاری کے ذوق و ظرف کے مطابق ازسرِ نو معنی کا چراغاں پیدا کرتی ہے، اور یہ عمل لامتناہی ہے۔ دوسرے لفظوں میں قرأت معنی کو 'موجود' بناتی ہے یا اس سے بھی بڑھ کر یہ کہا جا سکتا ہے کہ متن بجائے خود 'نامکمل' ہے، قرأت اسے مکمل کرتی ہے۔ 'قاری اساس تنقید' کے مؤیدین اس نکتے پر زور دیتے ہیں کہ متن 'خود کار' نہیں ہوتا۔ کچھ سوال ہوتے ہیں جن کا جواب صرف قاری دے سکتا ہے، تب معنی کی تکمیل ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر میر کے شعر میں زباں کو غنچہ ساں دہن میں رکھنے کی تلقین کیوں کی جا رہی ہے؟ غنچہ یا کلی کی خوبی ہے اس کا بند رہنا، دہن کو غنچے سے کیا نسبت ہے، یہاں اشارہ کیا ہے، بو کا ہے (تو تو نہ بول ظالم بو آتی ہے دہاں سے) خوش رنگی کا، دل گرفتگی کا

یا کم گوئی کا یا کچھ اور؟ غنچے اور بندھی مٹھی میں کیا نسبت ہے اور ان دونوں سے رازداری کا کیا رشتہ ہے؟ غنچہ پتیوں کو سمیٹے رہتا ہے، دہن زبان کو اندر لیے رہتا ہے، پتیوں کے کھلنے یا غنچے کے پھول بننے سے کیا مراد ہے؟ زبان کھولنے یا بند مٹھی کھولنے میں کیا خطرہ ہے۔ جس طرح غنچہ یہاں استعارہ در استعارہ ہے، بندھی مٹھی بھی استعارہ در استعارہ ہے، لیکن کس راز رکھنے کا؟ دل کی بات ظاہر نہ کرنے کا؟ عرضِ مدّعا کر کے بات نہ کھونے اور بے آبرو اور ذلیل و رسوا نہ ہونے کا، یا کسی اور بات کا؟ متن میں ہر ہر لفظ معنی کو نیا موڑ دے سکتا ہے۔ ضمیر 'اپنے' کس کی طرف راجع ہے اور کیوں؟ نیز اگر اس چمن سے مراد دنیا یا زندگی یا سفرِ عشق ہے تو 'چلا جا' سے مراد کیا ہے؟ محض زندگی کرنا، وقت گزارنا، محتاط روی سے چلنا یا قلندرانہ اور بے نیازانہ بسر کرنا یا کچھ اور؟ ان سب سوالوں اور ان سے متعلقہ بہت سے سوالوں کے جواب متن میں نہیں ہیں، اور قاری کو انھیں فراہم کرنا ہے۔

اسی طرح غالب کے شعر میں شارحین میں اختلاف ہے کہ دوسرے مصرعے کو 'ترے' سے پڑھیں یا 'تری' سے۔ طبا طبائی، بیخود موہانی اور سُہا مجدّدی نے 'ترے' کی جگہ 'تری' پڑھا ہے۔ امتیاز علی عرشی نے 'ترے' پڑھا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے تفہیم غالب میں مدلّل بحث کرتے ہوئے عرشی کی تائید کی ہے (ص ۳۵۲) اگر 'تری' پڑھیں تو معنی ہوں گے کہ معشوق کی نگاہ عاشق کے دل سے سرمہ سا نکلتی ہے۔ علّامہ سُہا نے یہی معنی لکھے ہیں۔ لیکن طبا طبائی اور بیخود موہانی کا خیال ہے کہ یہ معشوق کی نگاہ ہے اور معشوق ہی کے دل سے نکل رہی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے بحث کرتے ہوئے کہا ہے کہ متن خواہ کچھ قائم کریں شاداں بلگرامی کا اٹھایا ہوا سوال برقرار رہتا ہے، یعنی "نگاہ کا دل سے نکلنا کچھ سمجھ میں نہ آیا"۔ بات ہو رہی ہے معشوق کی بے رُخی، بے اعتنائی، اور 'خموشی' کی اور غالب نے اسی کو 'تماشا ادا' کہا ہے۔ لیکن کیوں؟ گویا یہ

ذمہ داری قرأت کی ہے کہ بتائے کہ خموشی 'تماشا ادا' کیونکر ہے۔ ہر شارح اپنی جگہ پر 'باخبر' بھی ہے اور 'باذوق' بھی لیکن ایک دوسرے سے اختلاف کرتا ہے۔ یہ اختلاف قرأت کے عمل کی فعالیت پر دال ہے۔ نیاز فتحپوری لکھتے ہیں کہ "تیری خاموشی گویا دل سے نکلی ہوئی نگاہِ سرمہ سا ہے"۔ لیکن فاروقی نے کہا ہے کہ "اس سے بات صاف نہیں ہوتی۔ آخر نگاہ کا دل سے نکلنا کس معنی میں ہے؟ بے شک سرمہ کھانے سے آواز بیٹھ جاتی ہے اور معشوق چونکہ تکلم نہیں کرتا۔ اس کی ہر نگاہ سرمہ سا نکلتی ہے۔ لیکن سوال ہے 'دل' سے کیوں؟ فاروقی نے اس کی متصوفانہ توجیہہ کی ہے کہ ضروری نہیں یہ شعر معشوق کے بارے میں ہو کسی عارف یا مرشد کے بارے میں بھی ہو سکتا ہے۔ اگر اس توجیہہ کو مان لیں تو پورے شعر میں جمالیاتی کیف و نشاط کی جو فضا ہے، خموشیوں کی تماشا ادائی اور نگاہ کی سرمہ سائی کی، وہ شکست ہو جاتی ہے، اور سوال جوں کا توں قائم رہتا ہے جس کا جواب قرأت کو بہرحال فراہم کرنا ہے۔ فاروقی نے شوکت میرٹھی کا یہ عمدہ نکتہ بھی بیان کیا ہے کہ "چشم کو بہ اعتبار غمزے اور اشارے کے سخن گو کہتے ہیں"۔ یعنی 'نظر' بات کرتی ہے اور آنکھوں ہی آنکھوں میں عہد و پیماں ہو جاتے ہیں۔ شاعر چونکہ بہرحال معشوق کے عشوہ و ادا کا بیان کر رہا ہے، اور خاموشی بھی اسی کیف و جمال کی ایک شان ہے جو 'تماشا ادا' (قابلِ دید) ہے۔ باوجود تمام تر بحث کے ایک نکتہ جس پر کسی شارح کی نظر نہیں گئی یہ ہے کہ نگاہ 'تماشا ادا' اس لیے ہے کہ نگاہ کا مخرج اگرچہ چشم ہے لیکن یہاں نگاہ چشم سے نہیں بلکہ دل یعنی قلب سے نکلتی ہے۔ اور قلب چونکہ مہر و محبت کا مرکز و منبع ہے اس لیے باوجود، بظاہر سرمہ سائی کے نگاہ بباطن دل کی گرمی اور مہر و محبت کا پہلو رکھتی ہے۔ پس اس کا 'تماشا ادا' ہونا ثابت ہے۔ بہرحال یہ دعویٰ نہیں کیا جا سکتا کہ یہ قرأت حتمی ہے، کیونکہ معنی کی حتمیت ناممکن ہے، ہر قرأت سوال اٹھاتی ہے اور اپنے طور پر ان کا جواب دینے کی سعی کرتی ہے اور بس۔

اقبال کے شعر کو بھی کسی طرح سے پڑھیں، کچھ سوال ضرور سامنے آئیں گے جن کے جواب قاری کو فراہم کرنا ہوں گے۔ اس میں شک نہیں کہ بعض متن نسبتاً زیادہ کھلے ہوئے ہوتے ہیں، ان میں تعبیر و تصریح ہی نہیں توجیہہ کی بھی زیادہ گنجائش ہوتی ہے۔ بعض متن نسبتاً بند ہوتے ہیں، اور ان میں قاری کا کام نسبتاً کم ہوتا ہے، لیکن قاری کا ذہن ہر حقیقت کو خواہ وہ مضمر ہو یا آشکار، معنی خیزی کے عمل کے دوران اپنے رنگ میں رنگتا ضرور ہے نہیں بھولنا چاہیے کہ اپنے تجربے کی بنا پر بلکہ عہد کی ہر تبدیلی کے ساتھ ساتھ قاری اور قرأت کا عمل بھی تبدیلی سے گزرتا ہے اگرچہ متن وہی رہتا ہے لیکن معنی کے چراغاں کی نوعیت بدل جاتی ہے۔ یعنی اقبال کے اس شعر کو بعض اقبال شناسوں مثلاً خلیفہ عبدالحکیم، یوسف حسین خاں، یوسف سلیم چشتی یا عزیز احمد نے جس طرح پڑھا تھا، تسخیرِ خلا کے بعد ان سابقہ قرأتوں کی نوعیت بدل گئی۔ یہاں آدمِ خاکی اور مہ و انجم کی کس نسبت کی طرف اشارہ ہے؟ انسان کو ٹوٹا ہوا تارا کس لیے کہا ہے؟ خدا نے فرشتوں سے کہا کہ آدم کو سجدہ کریں، پھر ایک دن آدم کو باغِ بہشت سے نکل جانے کا حکم دیا۔ ٹوٹے ہوئے تارے کے مہِ کامل بننے اور عروجِ آدمِ خاکی سے انجم کے سہمے جانے کی توجیہات مذہبی روایات کی رو سے اور نظریۂ خودی کی رو سے پہلی قرأتوں کے لیے آسان تھیں۔ بعد میں یہ نوعیت بدل گئی۔ یعنی مذہبی توجیہات کے علاوہ سائنسی توجیہات بھی برحق ہوگئیں۔ تسخیرِ خلا کے بعد اب سائنسی حقائق کا منظرنامہ اتنی تیزی سے بدل رہا ہے کہ عہدِ حاضر کی ہر قرأت ٹوٹے ہوئے تارے کے مہِ کامل بننے کے بارے میں نئے سوال اٹھاتی ہے، اور یوں ایک نسبتاً بند متن مستقبل کے قارئین کے لیے کھلا متن ہو گیا ہے۔ چنانچہ آئندہ کے لیے کوئی حکم نہیں لگا سکتا کہ اس شعر کی مستقبل کی قرأتیں کن نئے سوالات کو پیدا کریں گی، اور ان کا کیا جواب دیں گی، اگرچہ متن وہی کا وہی ہوگا۔

اوپر کے اشعار کی بحث سے واضح ہے کہ ہر متن کچھ نہ کچھ سوال اُٹھاتا ہے جن کا جواب متن خود نہیں دے سکتا۔ متن خود کار نہیں ہوتا، متن خود کار ہو ہی نہیں سکتا۔ متن کو معنی قاری پہناتا ہے۔ 'قاری اساس تنقید' کے حامیوں کا کہنا ہے کہ شعر اگرچہ وجود رکھتا ہے لیکن اُس وقت تک موجود نہیں بنتا جب تک کہ پڑھا (یا سنا نہ جائے)۔ اخذِ معنی کے لیے متن سے قاری (یا سامع) کا متصادم ہونا ضروری ہے۔ متن میں کچھ نہ کچھ جگہیں خالی (BLANKS) ہوتی ہیں جنھیں صرف قاری بھر سکتا ہے۔

پچھلے بیس بائیس برسوں میں 'قاری اساس تنقید' کی نظریہ سازی پر جو کام ہوا ہے، اس میں یوں تو مختلف ملکوں کے اور مختلف زبانوں کے لکھنے والے شریک ہیں لیکن زیادہ کام جرمن مفکّرین نے کیا ہے جن کا تعلق 'مظہریت' اور 'تفہیمیت' کے فلسفوں سے ہے۔ اینگلوسیکسن تنقیدی روایت یعنی برطانوی اور امریکی تنقیدی روایت نے بھی قاری اساس تنقیدی رویّوں کو مضبوط کرنے میں مدد دی ہے۔ لیکن جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا 'قاری اساس تنقید' سے بحث کرتے ہوئے سب سے بڑی دقت یہ ہے کہ قاری اساس تنقیدی رویّوں میں اس قدر تنوع ہے کہ ان کو ایک کلیے کے تحت لانا ناممکن ہے۔ سوزن سیلمن (SUSAN R. SULEIMAN) نے اپنی انتھالوجی :

THE READER IN THE TEXT:
ESSAYS ON AUDIENCE AND INTERPRETATION (1980)

JANE P. TOMPKINS نے اپنی انتھالوجی :

READER-RESPONSE CRITICISM: FROM FORMALISM
TO POST-STRUCTURALISM (1980)

اور الزبیتھ فرونڈ (ELIZABETH FREUND) نے :

THE RETURN OF THE READER:
READER-RESPONSE CRITICISM (1987)

یں اس مشکل کا ذکر کیا ہے کہ مختلف النوع قاری اساس تنقیدی رویوں کو نظریاتی طور پر ایک کلیے کے تحت لانا دقت طلب ہے۔ تاہم سوزن سلیمن نے اپنے مقدمے میں نوعیت اور مزاج کے اعتبار سے قاری اساس تنقیدی رویوں کو چھ زمروں میں تقسیم کیا ہے، جو بلاشبہ اب تک کے کل کام کا احاطہ کرتے ہیں:

۱	بدیعیاتی	RHETORICAL
۲	نشانیاتی، ساختیاتی	SEMIOTIC, STRUCTURAL
۳	مظہریاتی	PHENOMENOLOGICAL
۴	تفہیماتی	(HERMENEUTICS)
۵	موضوعی، نفسیاتی	SUBJECTIVE, PSYCHOLOGICAL
۶	تاریخی، عمرانیاتی	HISTORICAL, SOCIOLOGICAL

الزبتھ فرونڈ کا خیال ہے کہ قاری اساس تنقید کا بیج اینگلو سیکسن تنقیدی روایت بالخصوص نئی تنقید میں موجود تھا جو بعد میں فن پارے کی معروضیت اور خود مختاریت پر اصرار کے باعث دب گیا۔ اس ضمن میں اس نے دورِ اوّل کے آئی اے رچرڈز کے خیالات سے بطورِ خاص بحث کی ہے اور بتایا ہے کہ رچرڈز کے یہاں تمام مباحث کا نقطۂ آغاز قرأت کا عمل ہے۔ وہ آئی اے رچرڈز کو 'SEMINAL READER-RESPONSE CRITIC' قرار دیتی ہے۔ البتہ PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM (1924) کے بعد یہ صورتِ حال نہ رہی۔ (ص ۲۳-۳۹) یعنی جب بقول رچرڈز:

'IT IS NEVER WHAT A POEM SAYS WHICH MATTERS,
BUT WHAT IT IS'

یا جب ' A POEM SHOULD NOT MEAN BUT BE ' کی منزل آئی تو فن پارہ ہی فن پارہ رہ گیا اور قرأت کا عمل بیچ سے غائب ہوگیا ــــــ (ص ۹۴) الزبتھ فروئنڈ نے یہ ساری داستان تفصیل سے بیان کی ہے۔ اس صدی کی چھٹی دہائی میں امریکی تنقید متن کے معنی کے مسئلے کو لے کر پریشان تھی۔ اور بدیعیات اور اسلوبیات کے مباحث جاری تھے کہ ساختیات کی آمد آمد سے شعریات حاوی ہونے لگی۔ فروئنڈ کا کہنا ہے کہ اس منظرنامے میں نارتھروپ فرائی کی حیثیت 'PROTO-STRUCTURALIST' کی ہے، اور ساختیاتی شعریات پر پہلی جامع کتاب جوناتھن کلر کی STRUCTURALIST POETICS (1975) ہے جس میں ساختیاتی نظریۂ قرأت کو پوری دلجمعی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

جرمن روایت میں 'قاری اساس تنقید' 'مظہریت' اور 'تفہیمیت' کے دبستانوں سے وابستہ ہے۔ اس کی نظریہ سازی تو 'مظہریت' کی بنا پر ہوتی ہے، لیکن 'تفہیمیت' سے بھی اس نے تقویت حاصل کی ہے 'تفہیمیت' کی روایت چونکہ زیادہ قدیم اور وسیع ہے، اس لیے پہلے اس کا ذکر کیا جاتا ہے، اس کے بعد 'مظہریت' اور اس سے پیدا ہونے والے نظریۂ قبولیت اور جینوا اسکول سے بحث کی جائے گی۔ اینگلو سیکسن روایت اور 'قاری اساس تنقید' کا ذکر آخر میں آئے گا، نیز نئی نفسیاتی تنقید کا قاری اساس تنقید کے بارے میں جو موقف ہے، وہ بھی زیرِ بحث آئے گا، اور یوں قاری اساس تنقید کا ایک مکمل منظرنامہ سامنے آسکے گا۔

۱

علمِ تفہیم

HERMENEUTICS

HERMENEUTICS تشریح اور تفہیم کا فلسفہ ہے۔ زیرِ نظر سطور میں ہم

'تشریح' کو UNDERSTANDING کے لیے اور 'تفہیم' کو INTERPRETATION کے لیے استعمال کریں گے۔ اردو میں HERMENEUTICS کا لفظی متبادل ممکن نہیں، اس لیے اسے 'تفہیمیت' کہنا ہی مناسب ہوگا۔

'تفہیمیت' کا دائرۂ عمل دوسرے ادبی نظریوں کی طرح محدود نہیں، بلکہ جہاں تک معنی کی کارفرمائی ہے اور معنی کو سمجھنے یعنی تفہیم کی ضرورت ہے، وہاں وہاں تک 'تفہیمیت' کی قلم رو ہے۔ ادھر مظہریت، پھر ساختیات اور پھر پس ساختیات کے فروغ کے ساتھ ادبی نظریہ سازی پر زور شور سے جو توجہ ہوئی ہے، تو 'تفہیمیت' بھی از سرِ نو معرضِ بحث میں آگئی ہے، ورنہ یہ صدیوں پرانا فلسفہ ہے۔ دو باتوں میں تفہیمیت دوسرے نظریوں سے مختلف ہے۔ اوّل تو اس کا تعلق صرف ادبی مطالعے سے نہیں ہے، یعنی ادب میں کوئی ایسا دبستان نہیں ہے جسے تفہیمیاتی دبستان (HERMENEUTIC SCHOOL) کہا جائے، نہ ایسے نقاد ہیں جو تفہیمیاتی نقاد (HERMENUETICAL CRITICS) کہلاتے ہوں۔ دوسرے یہ کہ اس کا کوئی خاص طریقۂ کار اور ضابطۂ عمل بھی نہیں جس کی پابندی ضروری ہو — 'تفہیمیت' معنی کو سمجھنے کی باریک چھان بین کا صدیوں سے چلا آرہا فلسفہ ہے، یہ کہ معنی کس طرح سے سمجھ میں آتے ہیں، یا یہ کہ تفہیم کیسے ہوتی ہے یا تفہیم کے عمل کی نوعیت کیا ہے۔

مغرب میں 'تفہیمیت' کی تاریخ اتنی قدیم ہے جتنی ہومر کے رزمیے، چھٹی صدی قبل مسیح ہومر کے رزمیوں کے تمثیلی معنی کی بحث کے لیے 'تفہیمیت' کو برتا جاتا تھا۔ پہلی صدی عیسوی سے مسیحی تفسیر سازوں اور شارحین نے اسے مذہبی دستاویزات کے لیے برتا اور فلو یو ڈیوس (PHILO JUDAEUS) کی انجیل کی تشریحات کی گونج بعد تک سنائی دیتی رہی۔ معنی کی چار سطحی درجہ وار ترتیب جس کو نارتھروپ فرائی نے اپنایا

اور اپنے تنقیدی نظریے کے ذریعے عام کیا، اصلاً فلوٹو دیوس ہی کی تشریحی تحریروں سے ماخوذ ہے جن کا زمانہ پہلی صدی عیسوی کا ہے۔ مشرقی زبانوں بالخصوص سنسکرت اور عربی میں تفہیمیت کی روایت خاصی قدیم ہے۔ سنسکرت میں ویدوں کے متن کے تجزیے کی روایت یونانی تفہیمیت سے قدیم ہے۔ اسی طرح اسلامی روایت میں تفسیر حدیث اور فقہ کی بہت سی بحثیں اسی نوعیت کی ہیں۔ لیکن ہمارے ملکوں میں چونکہ الگ سے اس روایت کی نظریہ سازی نہیں کی گئی اور اس کا رشتہ ادبی تنقید سے نہیں ملایا گیا، اس زبردست سرمایے کی طرف کسی کی توجہ نہیں گئی۔

مغرب میں جس 'تفہیمیت' کا آغاز قدیم متون کو پرکھنے اور ان کے حقیقی معنی جاننے کے لیے ہوا تھا، آج اسے مختلف علوم میں تفہیم کاری کے کام کے لیے برتا جاتا ہے، اور اس کا چلن مذہبیات کے علاوہ تاریخ، سماجیات، قانون اور علوم انسانیہ کے مختلف شعبوں میں ہو رہا ہے۔ 'تفہیمیت' کا استعمال اب آفاقی نوعیت اختیار کر چکا ہے۔ 'تفہیمیت' کے اس چلن کی بنیادیں دراصل جرمن اسکالر فریڈرخ شلائر ماخر (FRIEDRICH SCHLEIRMACHER) کی رکھی ہوئی ہیں جس کے ۱۸۱۹ء کے لیکچر اب شائع ہو چکے ہیں۔ شلائر ماخر نے 'تفہیمیت' کو نہ صرف انجیلی اور کلاسیکی متون کے لیے بلکہ کسی بھی نوع کی تفہیم کاری کے لیے برتنے کی راہ کھول دی۔ اس نے اصرار کیا کہ مسئلہ فقط قدیم متون کو سمجھنے کا نہیں بلکہ تفہیم کے عمل کا ہے۔ شلائر ماخر کا طریقہ کار کثیر الجہاتی ہے۔ وہ گرامر، تاریخ، تقابل ہر زاویے سے معنی کی تشکیل کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ کسی بھی متن کی تفہیم کے لیے اس کے پورے تناظر کو نظر میں رکھنا ضروری ہے، مثلاً متن کا مصنف کے دوسرے متون سے کیا رشتہ ہے، یا دوسرے متون کا اپنے عہد کے متون سے، یا اپنے عہد کی زبان سے

یا اس زمانے کی تاریخ سے کیا رشتہ ہے، وغیرہ۔ وہ زور دیتا ہے کہ تفہیم کاری کا عمل لامحدود ہے، اس لیے کہ معنی لامحدود ہے، اور چونکہ کوئی تشریح تمام معنی کا احاطہ نہیں کر سکتی، اس لیے ہر تشریح محدود ہے، چنانچہ ہر تشریح عارضی ہے۔ تفہیمیاتی فکر کو آگے بڑھانے والوں میں شلائر ماخر کا شاگرد اور سوانح نگار ولہلم ڈِلیھتے اس لیے اہم ہے کہ وجودیت کے مشہور فلسفی مارٹن ہائیڈیگر نے یہ نکتہ ڈِلیھتے کی ہی سے سیکھا تھا کہ تفہیمیت نہ صرف علومِ انسانیہ 'STUDIES OF MAN' کے لیے بہترین طریقِ کار فراہم کرتی ہے بلکہ 'دازائن' (DASEIN) یعنی وجود کی دی ہوئی حالت کو سمجھنے کے لیے کسی بھی سائنس سے زیادہ کارگر ہے۔ ہائیڈیگر کا مسئلہ اتنا علمیاتی (EPISTEMOLOGICAL) نہیں، جتنا وجودیاتی (ONTOLOGICAL) تھا، کیونکہ اس کے لیے تفہیم جاننے (KNOWING) کا نہیں، ہونے (BEING) کا مسئلہ تھی۔ چنانچہ اس نے تفہیمیت کو قدیم متون اور قدیم تاریخ سے نکال کر وجود کی نوعیت اور وجود کے معنی کے 'سمجھنے' کے کام پر لگا دیا۔

BEING AND TIME (1927) میں تفہیمیت جستجو (INQUIRY) کا طور بھی ہے، اور وہ چیز بھی جس کی جستجو کی جا رہی ہے۔ BEING AND TIME کا اصل مقصد 'ہونے' (BEING) یعنی وجود کے دیے ہوئے ہونے کے معنی کو اسی طرح معلوم کرنا تھا جیسے معنی کو بالعموم معلوم کیا جاتا ہے، یعنی تفہیمیت کے ذریعے۔ ہائیڈیگر کے لیے منظہریت بھی تفہیمیت ہے۔ اول اس لیے کہ منظہریت کا مقصد بھی یہی ہے کہ معنی کس طرح شعور میں قائم ہوتے ہیں، دوسرے اس لیے کہ منظہریت کی رُو سے شعور کے ذریعہ قائم ہونے والے معنی بھی اپنے ظہور کے لیے تفہیمیت کے محتاج ہیں۔ غرض 'دازائن' (DASEIN) کیا ہے، اس کے لیے ہائیڈیگر تفہیمیت کا

سہارا لیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ تفہیمیت میں تفہیم کچھ اور نہیں ہو جاتی، وہ خود اپنا آپ ہو جاتی ہے۔ تفہیمیت وجودی طور پر تفہیم ہی ہے، تفہیم کوئی الگ چیز نہیں ہے۔

ہائیڈیگر کی بصیرت سے کام لینے اور اس کی فکر کو آگے بڑھانے والوں میں ہانس گیورگ گدامر (HANS GEORG GADAMER) اہمیت رکھتا ہے — اس کی کتاب (1975) TRUTH AND METHOD تفہیمیت کے فلسفے سے بحث کرتی ہے۔ گدامر تفہیمیت کو موضوعی یا معروضی عمل کے طور پر نہیں دیکھتا۔ وہ اس کے لیے 'کھیل' کی تمثیل لاتا ہے کہ کھیل میں ہم کھیل سے باہر نہیں رہتے بلکہ اس کا حصہ ہو جاتے ہیں:

' PLAYING IS A PERFORMANCE OF WHAT IS NO OBJECT BY WHAT IS NO SUBJECT'

تفہیمیت ایک کھیل کی طرح ہے جیسے ہم کسی ڈرامے میں حصہ لے رہے ہوں۔ کیونکہ کردار جو اپنے رول کو سمجھنا چاہتا ہے وہ اپنے رول کو ڈرامے کا حصہ ہو کر ہی پوری طرح سمجھ سکتا ہے۔ زندگی کا بڑا ڈراما جس میں ہم سب شریک ہیں، تاریخ ہے، کیونکہ انسان تاریخ کے اندر وجود رکھتا ہے۔ گدامر کہتا ہے کہ تاریخ کی روایت کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ اس کو اندر سے سمجھا جائے۔ تفہیم کا عمل ہمیشہ اندر سے شروع ہوتا ہے۔ اگر کہا جائے کہ کبھی کبھی روایت کو سمجھنا ضروری نہیں بھی ہوتا، تو اس سے یہ لازم آئے گا کہ شعور کبھی کبھی غیر تاریخی اور خود اساس ہوتا ہے جبکہ ایسا ہرگز نہیں ہے۔ گدامر کا مرکزی مبحث یہی ہے کہ فن پارہ کسی بندھے بندھائے بنڈل کے طور پر وارد نہیں ہوتا، اس کے معنی پڑھنے والے کی 'تاریخی حالت' پر منحصر ہیں۔ لیکن ادبی مطالعے میں تاریخ کو شامل کرنے کی بنیاد کیا ہونی چاہیے۔ یہ ایک طرح سے مارکسیت کو خود

مارکسیت کی سطح پر انگیز کرنے کی کوشش ہے۔ گدامر کا کارنامہ یہ ہے کہ خالص موضوعیت اور خالص معروضیت، منشائیت اور ردِ منشائیت، ماضی کی عقیدت اور حال کی اہمیت، یا متن کی بالادستی اور قاری کے کردار میں جو قطبینیت (POLARISATION) اور پریشان کن تناؤ پیدا ہو گیا تھا، گدامر نے اسے ختم کرنے کی کوشش کی۔ اس مشکل کام کے لیے اس نے بیچ کی راہ کا انتخاب کیا۔ اس کا کہنا ہے کہ تاریخی شعور تصادم اور عدم تکمیل سے پیدا ہوتا ہے۔ متن اور لمحۂ حاضر کی کشمکش اس کا حصّہ ہے۔ تفہیمیت کا کام اس کشمکش پر پردہ ڈالنا نہیں، بلکہ اس کے تاریخی مضمرات کو منظرِ عام پر لے آنا ہے۔ سچّی تاریخیت میں زمانوں کے افقوں کا انضمام ہو جاتا ہے، اور ماضی اور حال کے 'اقداری نظام' آمنے سامنے آکھڑے ہوتے ہیں۔ حال کو ساتھ لیے بغیر ماضی کو یا ماضی کو ساتھ لیے بغیر حال کو سمجھنے کی معروضی کوششیں سادہ لوحی پر مبنی ہیں، اور ادب کے گہرے مطالعے کا جواز نہیں رکھتیں۔ گدامر کا بنیادی مقدمہ سابقہ تصورات' PRECONCEPTIONS کا دفاع ہے، یعنی سابقہ تصورات کو نظر انداز کر کے کوئی مطالعہ مکمّل نہیں ہو سکتا۔ اس کے لیے وہ ہائیڈگر کی اصطلاح 'پیش تفہیم' (FOREUNDERSTANDING) استعمال کرتا ہے۔ سابقہ تصورات کو 'تعصبات' (PREJUDICES) کے نام سے بھی یاد کرتا ہے۔ 'سابقہ تعصّبات' کے خلاف تعصّب کو وہ جدید فکر کی دین کہتا ہے، اور اس رویے کو رد کرتا ہے۔ جب ہم 'تعصبات' کے خلاف تعصّب سے ہاتھ اٹھا لیتے ہیں تو مطالعے کے دوران موضوع اور معروض خود بخود برابر کی سطح پر آجاتے ہیں، اور موضوع یا معروض میں سے کسی ایک کی بالادستی کا مسئلہ اپنے آپ ختم ہو جاتا ہے، اور متن سے رشتے کی نوعیت 'مکالمے' (DIALOGUE) میں بدل جاتی ہے، جس میں موضوع

اور معروض دونوں برابر کے شریک ہوتے ہیں۔ گدامر کی کتاب کے سب سے فکر انگیز حصّے اسی 'مکالمے' کی ماہیت کے بارے میں ہیں۔ یک طرفہ مکالمے کو وہ جھوٹا مکالمہ کہتا ہے۔ سچا مکالمہ دو طرفہ ہوتا ہے۔ اس میں طرفین اپنی اپنی شناخت کو برقرار بھی رکھتے ہیں، اور ایک دوسرے سے استفادہ بھی کرتے ہیں۔ ماضی حال سے اور حال ماضی سے ہم کلام ہوتا ہے اور دونوں ایک دوسرے پر سوال قائم کرتے ہیں۔ (ص ۳۲۳) گدامر کا کہنا ہے کہ 'کسی متن کو سمجھنا ایسا ہے جیسے ہم کسی شخص کو سمجھ رہے ہوں'۔ (ص ۱۵۸) گدامر کے فلسفۂ تفہیمیت کی کچھ کمزوریاں بھی ہیں، مثلاً یہ تاریخ کے احساس پر زور تو دیتا ہے لیکن اس معنی میں تاریخ کا محدود تصوّر رکھتا ہے کہ اس کی رو سے زمانوں کے گھُل مل جانے کا جو احساس ہے، وہ تمام نقطہ ہائے نظر کی ترجمانی نہیں کرتا، بلکہ تفہیمیاتی معنی میں صرف ان تصورات کو حاوی ہے جو فقط قاری کے اخذ کردہ معنی کی کُلّیت کا حصّہ ہیں، یا متن سے برآمد ہوتے ہیں۔

زبان کے بارے میں گدامر کا کہنا ہے کہ 'معروضیت کے دائرے سے وراء اور اس کے بشمول وجود جو سمجھا جا سکتا ہے زبان ہے':

'BEING THAT CAN BE UNDERSTOOD IS LANGUAGE'

یعنی تفہیمیت کا دائرۂ امکان وہی ہے جو وجود کا ہے۔

گدامر جدید لسانیات یا فلسفہ اللسان کے خلاف تھا کیونکہ اس کے نزدیک زبان ایسی چیز ہے جس کو معروضیا یا نہیں جا سکتا:

'LANGUAGE CANNOT BE OBJECTIFIED'

اگرچہ تفہیمیت کے کچھ ماہرین مثلاً یورگن ہابرماس (JÜRGEN HABERMAS) اشاریات نیز چومسکی یا پیاژے (PIAGET) کی لسانیات کو تسلیم کرتے ہیں،

لیکن جونتھن کلر نے واضح الفاظ میں متنبہ کیا ہے کہ 'لسانیات تفہیمیت نہیں ہے' اس لیے کہ لسانیات کا کام کلمے کی تشریح یا کلمے کو سمجھنے کے عمل کی بحث نہیں ہے، بلکہ اُس نظام کی دریافت ہے جس سے تکلم تشکیل پاتا ہے'۔ واضح رہے کہ سوسیئر کی لسانیات کے اطلاق سے ادب میں جس چیز پر توجہ ہوئی وہ شعریات ہے نہ کہ تفہیمیت' اور جیسے جیسے ساختیاتی شعریات غالب آتی گئی، تفہیمیت پس پشت جا پڑی۔ شدید نوعیت کا وار البتہ ردتشکیل (DECONSTRUCTION) کی جانب سے آیا، کیونکہ بقول دریدا معنی 'موجودگی' سے مبرّا ہے، اور جس قدر موجود ہے، اسی قدر 'التوا' میں ہے۔ ساختیاتی مفکرین کو جواب تفہیمیت کے حامیوں کی جانب سے پال رِکئیو (PAUL RICOEUR) نے دیا۔ اس کا کہنا ہے کہ 'کیا ساختیاتی تجزیے کو تشریحیاتی تفہیم سے الگ کیا جا سکتا ہے۔ مفہوم کا ادراک کیے بغیر کیا ساختیاتی تجزیہ ممکن ہے، خواہ وہ استعارے کے ذریعے ہو یا کسی دوسرے پیرایے کے ذریعے۔ معنیاتی دائرے کے واضح ہونے کے بعد ہی اس نظام کی تشکیل ممکن ہے جو کارفرما ہے'۔ (۱۹۷۴ء ص ۵۵)

اوپر کی مختصر بحث سے واضح ہے کہ تفہیمیت طریقۂ عمل (PRACTICE) سے زیادہ فلسفہ (THEORY) ہے۔ اس کا دائرہ کار عمومی رہا ہے اور کسی بھی معنی کو سمجھنے یا اس کی گہری چھان بین یا تفہیم کے لیے اسے استعمال کیا گیا ہے۔ چونکہ اصولی طور پر تفہیمیت تفہیم کے ہر طور کو حاوی ہے، اس کی کوئی ضابطہ بند خصوصیات یا سکہ بند طریقۂ کار نہیں ہے جس کی پابندی ضروری ہو اور جس کے نتیجے کے طور پر 'تفہیمیاتی تشریح' (HERMENEUTIC INTERPRETATION) وجود میں آئے۔ بلاشبہ یہ ادبی نقاد کا عمومی آلۂ کار ہے۔ کچھ حالیہ نظریہ سازوں مثلاً BETTI, HIRSCH,

HABERMAS, APEL, نے تفہیمیت کا دستورالعمل وضع کرنا چاہا ہے، لیکن درحقیقت تفہیمیت ایسا کوئی دعویٰ نہیں کرتی۔ ہائیڈیگر یا گدامر یا رِکیئو نہ صرف ادبی نقاد کے لیے کسی دستورالعمل کی کوئی بحث نہیں اٹھاتے، بلکہ گدامر نے تو بالوضاحت دستورالعمل وضع کرنے یا ہدایت نامے جاری کرنے کی مخالفت کی ہے۔ لہٰذا تفہیمیت ایک فلسفہ ہے، طریقۂ کار نہیں ہے۔ اس کا سروکار تشریح کیسے کرنا چاہیے سے زیادہ اس سے ہے کہ تشریح و تفہیم کیا ہے اور معنی کیسے سمجھے جاتے ہیں۔ گدامر کا کہنا ہے کہ ادب اصولوں اور قاعدوں کے زور سے پیدا نہیں کیا جا سکتا۔ اسی طرح تشریح و تفہیم بھی اصولوں اور قاعدوں کے بل پر نہیں کی جا سکتی۔

۲

مَظہَریت

(PHENOMENOLOGY)

مظہریت (PHENOMENOLOGY) کو فلسفیانہ طور پر قائم کرنے کا سہرا جرمن فلسفی ایڈمنڈ ہوسرل (EDMUND HUSSERL (1859-1938) کے سر ہے۔ مظہریت (PHENOMENOLOGY) ایک ایسا فلسفیانہ رویہ ہے جو معنی اخذ کرنے کے عمل میں دیکھنے والے (PERCEIVER) کے تفاعل پر زور دیتا ہے۔ ہوسرل کی رو سے فلسفیانہ جستجو کا معروض یہ ہے کہ ہمارے شعور میں کیا کچھ ہے، نہ یہ کہ دنیا میں کیا کچھ ہے۔ شعور ہمیشہ کسی نہ کسی شے کا ہوتا ہے، یہی کسی نہ کسی شے کا شعور ہمیں اپنے شعور کے ذریعے حقیقت،

معلوم ہوتا ہے۔ ہوسرل مزید کہتا ہے کہ جو مظاہر (PHENOMENA) ہمارے شعور میں ہیں، انھیں کے ذریعے ہم اشیا کی اصل اور ان کی صفات کا تعین کرتے ہیں۔ مظہریت کا دعویٰ ہے کہ وہ انسانی شعور اور مظاہر کی اصل نوعیت سے آگاہ کرتی ہے۔ مظہریت کا فلسفہ دراصل اس خیال کی بازیافت کی کوشش تھی کہ ذہنِ انسانی تمام معنی کا مبدا اور ماخذ ہے۔ ادبی تنقید میں اس فکری رویّے سے نقاد کے موضوعی عمل پر نہیں بلکہ قرأت کے اُس عمل پر توجہ ہوئی کہ متن کی مدد سے مصنّف کے ذہن و شعور کا پتہ چلایا جا سکتا ہے۔ مظہریاتی تنقید کے نزدیک ادب شعور کی ایک فارم ہے اور تنقید کا کام اس فارم کا تجزیہ کرنا اور اس میں مصنف کے تہ نشیں شعور کی نشاندہی کرنا ہے۔ مظہریت نے مصنّف کی نفسیات اور ادب کے درمیان پہلے سے چلی آ رہی ترتیب کو پلٹ دیا، یعنی روایتی رویّہ مصنّف کے ذہن و شعور کی روشنی میں ادب کے مطالعے کا تھا۔ مظہریت نے زور دیا کہ ادب کو بنیاد بنانا چاہیے مصنّف کے ذہن و شعور کو سمجھنے کے لیے، گویا ادب کلید ہے مصنف کے شعور کی کہ اس کے شعور نے حقیقت کو کس طرح سمجھا اور پھر ادب کی سطح پر اُس کی کیا بازیافت کی۔

مظہر (PHENOMENON) کا تصوّر کانٹ کے یہاں ملتا ہے لیکن کانٹ کے یہاں یہ ایک جوڑے کا حصّہ ہے: PHENOMENON یعنی حقیقت کا وہ تصوّر جو شعورِ انسان میں پیدا ہوتا ہے، بمقابلہ NOUMENON یعنی اصل حقیقت کے جس کا تصوّر شعورِ انسانی کی قدرت سے باہر ہے۔ ہوسرل کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے مظہر (PHENOMENON) کے تصوّر کو، کانٹ سے لیا تو، لیکن اس کی ثنویت کو ختم کر دیا۔ ہوسرل نے وضاحت کی ہے کہ شعور فقط علم محض نہیں ہے، بلکہ خارجی حقیقت کا وہ علم ہے جو تجربے،

(EXPERIENCE) سے حاصل ہوتا ہے۔ اس کے بقول شعور ایک عمل ہے (ACT)، موضوع جس کا منشا کرتا ہے اور معروض منشا یا جاتا ہے۔ منشا کرنے والا (موضوع) اور منشا یا جانے والا (معروض) دونوں ایک دوسرے کو متشکل کرتے ہیں، دونوں اصل ہیں، اور دونوں تجربے (EXPERIENCE) سے حاصل ہوتے ہیں۔ رابرٹ میگ لیولا ہوسرل کی اس مظہریت کو 'نوحقیقت پسندی' (NEOREALISM) سے تعبیر کرتا ہے کیونکہ اس میں حقیقت مظاہر کے اس جوہر (ESSENCE) سے متشکل ہوتی ہے جس سے شعور عبارت ہے۔

ہوسرل کی مظہریت (یعنی نوحقیقت پسندی) نیز موضوع اور معروض کی وحدیت کو فلسفیانہ طور پر قائم کرنے کے نتیجے کے طور پر دو دبستانِ فکر وجود میں آئے۔ اوّل تو ہائیڈیگر اور اس کے متبعین، دوسرے جینوا اسکول اور اس کے تنقید نگار۔ ہوسرل کے بعد مظہریاتی فلسفے میں مارٹن ہائیڈیگر، ژاں پال سارتر، اور مورس مرلوپونٹی کے زیرِ اثر بہت تبدیلیاں ہوئیں۔ ہوسرل نے عمداً وجود کے مسئلے کو التوا میں رکھا تھا تاکہ وہ منشائیت کے جوہر اور شعور کی ساخت پر پوری توجہ مرکوز کر سکے، ہائیڈیگر نے

(BEING AND TIME, 1927, Eng. Tr. 1962)

میں ہوسرل کے شعور کی تعریف میں بنیادی تبدیلی یہ کی کہ شعور کا تصور جامد طور پر نہیں، جدلیاتی طور پر کرنا چاہیے، بلکہ وجود ہی شعور ہے۔ بقول ہائیڈیگر انسانی وجود کا امتیاز اس کے 'دیے ہوئے ہونے' ——— (GIVENNESS) میں ہے جس کو وہ دازائن (DASEIN) کہتا ہے۔ ہمارا شعور بیک وقت دنیا کی اشیا کا ادراک بھی کرتا ہے، اور ان کے ذریعے متشکل بھی ہوتا ہے۔ انسان کو دنیا میں یعنی زمان و مکاں میں گویا

پھینک دیا گیا ہے، اور اس میں انسان کا کچھ بس نہیں ہے۔ انسانی وجود کی اصل اس کا 'دیا ہوا ہونا' ہے، اور اس کے رد کا یا قبول میں انسان کا کوئی اختیار نہیں ہے۔ تاہم جس حد تک ہمارا شعور دیے ہوئے وجود کی صورتِ حال کو انگیز کر سکتا ہے، اس حد تک وہ ہماری دُنیا ہے۔ ہم اس سے ہٹ کر اور اس سے باہر ہو کر نہیں سوچ سکتے۔ یہ جیسی بھی ہے ہم اس سے اور یہ ہم سے عبارت ہے۔ عملاً ہم اپنے شعور کے 'معروض' کے ساتھ رل مل جاتے ہیں۔ ہماری سوچ ہمیشہ کسی نہ کسی 'دی ہوئی حالت' میں ہوتی ہے، اس لیے ہمیشہ 'تاریخی' ہے، لیکن اس تاریخ سے خارجی یا سماجی تاریخ مُراد نہیں، بلکہ داخلی تاریخ جو انسان کے شعور میں پیوست ہے۔ ہائیڈیگر کے فکری اثرات بعد میں اس کے متبعین بالخصوص گدامر، یاؤس، اور ایزر کے ذریعے ادبی تنقید تک پہنچے اور مظہریاتی قاری اساس تنقید کی نظریہ سازی میں معاون ثابت ہوئے۔

مَظہریاتی تنقید:
ولف گانگ ایزر اور نظریۂ قبولیت

قاری اساس تنقید کو مظہریت کی بنیاد پر استوار کرنے اور اسے مقبول بنانے میں جرمن نقّاد ولف گانگ ایزر (WOLFGANG ISER) سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ وہ پہلا نقاد ہے جس نے تمام وکمال اسی نظریے پر توجہ کی ہے۔ اس کی دو کتابیں:

THE IMPLIED READER (1974)
THE ACT OF READING:
A THEORY OF AESTHETIC RESPONSE (1978)

جانز ہاپکنز یونی ورسٹی پریس سے شائع ہوئی ہیں اور بقول ایک مبصر کے دریدا کے بعد تنقیدی حلقوں میں جو کتابیں سب سے زیادہ مقبول ہیں، وہ منظہریت کے ترجمان وولف گانگ ایزر کی کتابیں ہیں۔ وولف گانگ ایزر (مغربی) جرمنی کی کونس تنس (KONSTANZ) یونیورسٹی سے وابستہ ہے، جہاں اس نے ہانس روبرٹ یاؤس اور بعض دوسرے مفکرین کے ساتھ مل کر منظہریت کی بنیادوں پر جمالیات کے نظریۂ قبولیت (REZEPTION ASTHETIK) کو قائم کرنے اور اسے مقبول بنانے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ جرمن نظریۂ قبولیت قاری اساس تنقید کی طرح مختلف تنقیدی رویوں کا مجموعہ نہیں، بلکہ اس کے پیرو کاروں کا تعلق کونس تنس (KONSTANZ) سے ہے (جس طرح 'ردِ تشکیل' کے زیادہ تر مفکرین ییل YALE میں مجتمع ہو گئے تھے) یہ لوگ بالقصد ایک تنقیدی پلیٹ فارم کا استعمال کرتے ہیں، باہم تبادلۂ خیال کرتے ہیں اور مل کر کام کرتے ہیں۔ ہانس روبرٹ یاؤس کا تعلق بھی اس گروہ سے ہے، جس نے اس نظریے کا اطلاق ادبی تاریخ کی تشکیلِ نو پر کیا ہے اور یہ کہ ماضی اور حال کے ادبی روابط میں قارئین کیا کردار ادا کرتے ہیں۔ نظریۂ قبولیت کا جامع تعارف ROBERT C. HOLUB نے اپنی کتاب:

RECEPTION THEORY: A CRITICAL INTRODUCTION (1984)

میں کرایا ہے۔

الزبتھ فرونڈ نے وولف گانگ ایزر کو قاری اساس تنقید کا 'مکمل' اور سب سے زیادہ با اثر نقاد قرار دیا ہے۔ ایزر کی مندرجہ بالا دونوں کتابیں ادبی حلقوں میں بحث کا موضوع ہیں۔ ایزر کی فکر کا مرکزی نکتہ یہ ہے کہ قرأت ایک طرح کا سابقہ (INTERACTION) ہے جو ادبی متن کی ساخت اور اس کے وصول کنندہ (قاری) کے درمیان واقع ہوتا ہے۔

ایزر کا قرأت کا ماڈل تین باہمدگر مربوط جہات پر مبنی ہے: اوّل متن جو منضبط بھی ہے اور مبہم بھی، اور جو بالقوۃ معنی رکھتا ہے۔ دوسرے قاری کے پڑھنے کا عمل جو بطور ایک جمالیاتی معروض کے متن میں معنیاتی ارتباط پیدا کرتا ہے، تیسرے وہ حالات جن کے اندر متن اور قاری کے مابین سابقہ ہوتا ہے یا جو اس سابقے پر قابو رکھتے ہیں۔ بقول ایزر فن پارے کے دو سرے ہیں: فنی سرا اور جمالیاتی سرا۔ فنی سرا مصنّف کا 'متن' ہے، اور جمالیاتی سرا متن کا وہ وجود ہے جس سے قاری لطف اندوز ہوتا ہے۔ یہ دونوں ایک نہیں ہیں۔ سو ایزر فن پارے کو مصنّف کے متن (TEXT) اور قاری کی قبولیت (REALISATION) سے الگ درجہ دیتا ہے۔ (۱۹۷۸ء ص ۲۱) لہٰذا معنی نہ قاری میں ہے۔ نہ متن میں بلکہ معنی ان دونوں کے سابقے سے پیدا ہوتا ہے۔ معنی کو فقط بطور 'امیج' کے قبولا جا سکتا ہے۔ متن امکان فراہم کرتا ہے، قاری تشکیل کرتا ہے:

'THE TEXT PROPOSES, OR INSTRUCTS,
THE READER DISPOSES, OR CONSTRUCTS'

ایزر مزید کہتا ہے کہ معنی نہ تو کاغذ پر چھپے ہوئے لفظ میں ہیں، نہ متن سے باہر ہیں۔ معنی قاری کے سمجھنے کے عمل میں ہیں۔ لہٰذا متن اور قاری دونوں قرأت کی حالت کا حصّہ ہیں جس پر کسی طرح کی ثنویت یعنی موضوع اور معروض کی دوئی کا اطلاق نہیں ہوتا۔ یوں معنی کوئی شے نہیں جس کی تعریف قائم ہو سکے۔ معنی اثر ہے جس کا فقط تجربہ کیا جاتا ہے۔ (ص ۹-۱۰) چنانچہ ایزر کے 'مرادی قاری' (IMPLIED READER) کا تصوّر ان تمام طور طریقوں پر حاوی ہے جو ادب کی انہام و تفہیم اور اثر پذیری کے لیے ضروری ہیں۔ یہ طور طریقے بقول ایزر خارج سے عاید نہیں ہوتے، بلکہ متن کی رو سے طے پاتے ہیں۔ اس اعتبار سے مرادی قاری کی جڑیں متن کی ساخت میں ہیں۔

'مرادی قاری' محض ایک (CONSTRUCT) تشکیل ہے، یہ واقعاتی قاری نہیں۔ گویا یہ متن کی ان ساختوں میں مضمر ہے جو قاری کو ردعمل کی دعوت دیتی ہیں۔ واقعاتی قاری البتہ ان ساختوں کو انگیز کرتا ہے لیکن فقط اُس حد تک جس حد تک اس کی ذہنی پیش ساخت اس کی اجازت دیتی ہے اور جو اُس کے ماضی کے تجربے کے رنگ میں رنگی ہوتی ہے۔

ایزر کے نظریے پر اسٹینلے فش نے رسالہ DIACRITICS میں اپنے مضمون

'WHY NO ONE'S AFRAID OF WOLFGANG ISER' (1981)

میں اعتراض کیا کہ ایزر کی ثنویت کو ختم کرنے کی کوشش محض درمیانی راہ اختیار کرنے کی سعی ہے اور ایک خوش کن واہمہ سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی۔ ایزر نے اس کا جواب 'TALK LIKE WHALES' (1981), لکھ کر دیا اور فش کے موضوعی نقطۂ نظر کو غیر اطمینان بخش قرار دیا۔ اس بحث سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ مظہریاتی قاری اساس تنقید موضوعیت اور معروضیت دونوں انتہاؤں کو رد کرتی ہے، اور ان سے الگ اپنی راہ نکالتی ہے۔

بقول ایزر نقاد کا کام بطور ایک معروض کے متن کی وضاحت کرنا نہیں، بلکہ قاری پر اس کے اثر کو بیان کرنا ہے۔ اپنی دوسری کتاب:

THE ACT OF READING (1978)

میں وہ وضاحت کرتا ہے کہ متن کی نوعیت میں یہ چیز مضمر ہے کہ اس کو کئی طرح سے پڑھا جا سکتا ہے۔ 'مرادی قاری' کو متن خود اپنے لیے پیدا کرتا ہے، یہ متن کی ساخت میں موجود ہوتا ہے اور ہمیں متن کو خاص طرح سے پڑھنے کے لیے آمادہ کرتا ہے۔ 'واقعاتی قاری' پڑھنے کے عمل کے دوران ذہنی تاثر قبول کرتا ہے، تاہم یہ تاثر پہلے کے تجربے کے رنگ میں رنگ جاتا ہے۔ اپنے اس نکتے کے جواز میں ایزر فیلڈنگ کے ناول ٹام جونز کی مثال دیتا ہے کہ فیلڈنگ دو کردار پیش کرتا ہے، آل وردی جو مکمل انسان ہے اور

کیپٹن بلیفل جو ریاکار ہے۔ ناول پڑھنے کے دوران قاری کو مکمل انسان کے اپنے تخئیلی تصور میں تبدیلی کرنا پڑتی ہے۔ اس لیے کہ آل وردی کیپٹن بلیفل کو پاکباز سمجھ کر اس سے دھوکا کھاتا ہے۔ یعنی جس شخص کو قاری مکمل انسان سمجھ رہا تھا، اس میں پرکھ کی کمی ہے۔ ناول کی قرأت کے دوران قاری کا سفر ایسی کئی ذہنی تبدیلیوں سے گزرتا ہے۔ اور تاثرات میں ردّو بدل ہوتا ہے۔ کرداروں اور واقعات کی یادداشت سے ہمارے ذہن میں کچھ توقعات قائم ہو جاتی ہیں، لیکن قرأت کے دوران میں کمی بیشی ہوتی رہتی ہے، اور یوں یادداشتوں اور تاثرات کی شکل بدلتی رہتی ہے۔ یعنی جیسے جیسے ہم پڑھتے جاتے ہیں، چیزیں بدلتی جاتی ہیں۔ بقول ایزر متن میں کسی ایک مقام پر طے شدہ اور متعینہ معنی نہیں ہوتے۔ غرض قاری ہی متن کو موجود بناتا ہے۔ فیلڈنگ ہمیں یہ نہیں بتاتا کہ ٹام جونز میں سوجھ بوجھ اور دانش کی کمی ہے، لیکن بطور قاری ہم ان تاثرات کو متن میں داخل کرتے ہیں، اور یوں متن کی خالی جگہوں کو بھر دیتے ہیں۔ ایزر کہتا ہے اگرچہ متن میں خالی جگہیں ہوتی ہیں، لیکن متن زندگی سے کہیں زیادہ واضح طور پر ساختیایا ہوا ہوتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ متن میں امکانات موجود ہوتے ہیں جن کی بنا پر قاری معنی اخذ کرتا ہے، لیکن اس عمل کے دوران معنی قاری کے پہلے کے تجربات کی رنگ آمیزی سے بچ نہیں سکتا۔ نیز متن کا نقطۂ نظر اگر اجنبی یا مختلف ہو تو اس کے سمجھنے کے لیے قاری کے شعور کو بھی وسعت اختیار کرنا پڑتی ہے، اور نتیجتاً اس عمل و ردعمل سے متن میں داخلی تبدیلی واقع ہو سکتی ہے۔ یہ سب کچھ متن کو داخلی وجود کا حصہ بنانے، اس سے ہم کلام ہونے اور اس کو محسوس کرنے کے شعوری عمل کا نتیجہ ہے۔ ہر قرأت قاری کو کچھ نہ کچھ عطا کرتی ہے۔ ایزر کے الفاظ میں ہر قرأت غیر متشکل کو متشکل کرنے کا موقع دیتی ہے۔

قرأت کو ایک تجربہ قرار دینے سے ایزر کی مراد تجربے کی بوقلمونی ہے کیونکہ کوئی دو قاری کسی متن سے ایک معنی مراد نہیں لیتے۔ یعنی ان کا تجربہ ایک نہیں ہوتا۔ متن کی خالی جگہوں کو ہر قاری اپنے طور پر بھرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ متن کی مختلف تشریحیں ممکن ہیں، اور کوئی ایک تشریح معنی کے تمام امکانات کو ختم نہیں کر سکتی۔ یہ بالکل اس طرح ہے جیسے دو آدمی رات میں آسمان پر ستاروں کے ایک جھرمٹ کو دیکھ رہے ہوں، ایک کو اس میں کشتی نظر آسکتی ہے جبکہ دوسرے کو اونٹ کا کوہان دکھائی دے رہا ہوتا ہے۔ بقول ایزر متن میں 'ستارے' مقرر ہیں جبکہ وہ خطوط جو ان کو ملاتے ہیں، ایک قاری سے دوسرے قاری تک بدل جاتے ہیں۔

ایزر ان خطرات سے بھی آگاہ ہے جو قاری کو معنی کا مقتدر سرچشمہ قرار دینے سے پیدا ہو سکتے ہیں۔ وہ واقعاتی قاری اور مثالی یا معاصر قاری کی قوت اور کوتاہیوں کا احساس بھی رکھتا ہے، اسی لیے وہ 'مرادی قاری' (IMPLIED READER) کا تصور پیش کرتا ہے، یعنی 'ایسا قاری جو خود متن کا پروردہ ہے، اس معنی میں کہ یہ قاری وہ مطلوبہ میلان رکھتا ہے جو متن کے 'اثر' کے لیے ضروری ہے۔' (۱۹۷۸ء، ص ۳۴) مثال کے طور پر اوپر جو اردو اشعار درج کیے گئے تھے، ان کی روشنی میں 'مرادی قاری' یا متن کے پروردہ قاری سے مراد قاری کا وہ تصور ہوگا جو شعری روایت کے ان آداب و اطوار کو جانتا ہو جن کی بدولت متن کے وہ معنی قائم ہوتے ہیں جو اس سے مراد لیے جا سکتے ہیں۔ یعنی شعر گوئی اور شعر فہمی میں روایت آگہی جس حد تک قدرِ مشترک ہے، مرادی قاری کا اس سے متصف ہونا ضروری ہے، یعنی متن کی ساخت قاری کے جس تصور کو طے کر دیتی ہو اس کی موجودگی شرط ہے۔ مثلاً میر کے شعر کی ساخت میں یہ مضمر ہے کہ محبوب کے دہن کو غنچہ سے تشبیہ دیتے ہیں، حسن وخوبی

ہیں، خوش نمائی اور دلربائی ہیں، اور رازداری وکم سخنی میں، یا غنچے کا کھلنا اس کا بربادی کی طرف بڑھنا ہے، یا بندھی مٹھی رازداری کا استعارہ ہے، یا غنچے کے پتیوں کو سمیٹے رہنے اور مٹھی کے بند رکھنے میں نسبت ہے وغیرہ۔ کم از کم اس نوع کے قاری کا تصوّر از روئے شعری ساخت طے ہے۔ یا غالب کے شعر سے لطف اندوز ہونے کے لیے اُردو شعری جمالیات کے ان نکات کا پیش علم شرط ہے کہ محبوب کی خاموشی یا بے اعتنائی اس کے عشوہ و ادا ہی کا ایک حصّہ ہے، یا نگاہ کو سُرمہ سا کہتے ہیں اس لیے کہ یہ آنکھ سے نکلتی ہے، یا سرمہ کھانے سے آواز بیٹھ جاتی ہے جو نگاہ کی خاموشی پر دال ہے۔ اسی طرح اقبال کے شعر کا مرادی قاری اس پیش علم کا پروردہ ہے کہ آدم کو چونکہ جنّت سے زمین پر پھینکا گیا تھا اس لیے وہ ٹوٹا ہوا تارا ہے، یا انسان کے احساسِ زیاں یا بارِ گناہ کا تقاضا ہے کہ وہ عروج حاصل کرے، اُس جنّت کو پالے جہاں سے نکالا گیا تھا، یا ماہِ کامل ہو جائے۔ یا فرشتے جو عصیاں سے خوش تھے، اب آدم کی تکمیل سے خوف زدہ ہیں۔ اشعار کے مختلف مفاہیم یا مختلف قرأتوں کے معنی درمعنی کا مسئلہ الگ ہے، لیکن اس حد تک روایت آگہی یا شعری مناسبتوں یا معنیاتی رشتوں کے اُن نکات سے واقفیت جن کی بدولت شعر کا متن قائم ہوا ہے، مرادی قاری کے تصوّر کی بنیادی شرط ہے۔ یعنی یہ وہ تصوّر ہے جو بقول ایزر متن کی ساخت سے طے پاتا ہے۔ یعنی متن کی ساخت جس کا حکم لگاتی ہے کہ کم از کم اتنا تو ہو ورنہ متن کا حُسن ستر ظاہر نہ ہوگا۔ مختلف ہیئتوں اور اصناف کے اپنے اپنے مطالبے ہو سکتے ہیں اور ادوار و تحریکات کے بھی۔ ان کے مرادی قاری کی نوعیت بھی الگ الگ ہوگی، یا یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ایک تصوّر میں کئی مطالبوں کی سمائی ہو جائے۔ بہر حال اتنا طے ہے کہ اکثر و بیشتر متن اپنے مرادی قاری کا تصوّر رکھتا ہے۔ یعنی سخن فہمی کی کم سے کم بنیادی صلاحیت۔

'واقعاتی قاری' اس کے بعد اپنی قرأت سے متن کو جو رخ دیتا ہے وہ اس کے ذوق، ظرف اور ترجیح کا معاملہ ہے۔

ہانس روبرٹ یاؤس

ولف گانگ ایزر کے ساتھی ہانس روبرٹ یاؤس (HANS — ROBERT JAUSS) نے نظریۂ قبولیت (RECEPTION THEORY) کے ذریعے 'قاری اساس تنقید' کو تاریخی جہت عطا کی ہے۔ یاؤس نے روسی ہیئت پسندی (جس نے بڑی حد تک تاریخ کو نظر انداز کیا تھا) اور سماجی نظریوں میں (جو متن کو نظر انداز کرتے ہیں) ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کی کتاب کا انگریزی ترجمہ TOWARDS AN AESTHETIC OF RECEPTION ۱۹۸۲ء میں منی سوٹا سے شائع ہوا ہے۔ ایزر اور یاؤس دونوں منظہریاتی دبستان کے نظریۂ قبولیت کے مفکر ہیں، لیکن دونوں کے کام میں فرق یہ ہے کہ ایزر انفرادی قبولیت یعنی انفرادی قرأت کا نظریہ ساز ہے جبکہ یاؤس قرأت کے تاریخی ڈسکورس کی بات کرتا ہے اس کا کہنا ہے کہ قرأت چوں کہ تاریخی تناظر میں واقع ہوتی ہے، متن قاری تک کبھی خالص اور بے لاگ حالت میں نہیں پہنچتا۔ اس پر زمانے کا رنگ ضرور چڑھ جاتا ہے۔ اور یہ توقعات بدلتی رہتی ہیں۔ ۱۹۶۰ء میں جب جرمنی میں سماجی اضطراب کا دور تھا۔ یاؤس اور اس کے ساتھیوں نے جرمن ادب کو پھر سے کھنگالا، اور جرمن ادبی روایت پر نئی نظر ڈالنے کی ضرورت پر زور دیا۔ یاؤس کی اصطلاح 'زمرہ' (PARADIGM) دراصل سائنس کے فلسفی ٹی ایس کوہن (KUHN) سے مستعار ہے اس سے یاؤس تصورات اور مفروضات کا وہ مجموعہ مراد لیتا ہے جو کسی بھی عہد میں کارفرما ہوتا ہے۔ سائنس میں ہمیشہ تجرباتی کام کسی ایک خاص 'زمرے' کی ذہنی دنیا میں انجام پاتا رہتا ہے۔ حتیٰ کہ

تصورات کا کوئی دوسرا 'زمرہ' پہلے 'زمرے' کو بے دخل کر دیتا ہے، اور اس طرح نئے تصورات اور نئے مفروضات قائم ہو جاتے ہیں۔ کسی بھی عہد کے قارئین متن کی پرکھ کے لیے جن اصولوں کا استعمال کرتے ہیں، یاؤس ان کے لیے افق اور توقعات، (HORIZON AND EXPECTATIONS) کی اصطلاحیں استعمال کرتا ہے جو 'زمرے' کے سائنسی تصور پر مبنی ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ مثال کے طور پر اگر ہم انگریزی شاعری کے آگسٹن دور پر نظر ڈالیں تو معلوم ہوگا کہ پوپ کی شاعری اس وقت کے ادبی افق اور توقعات کے عین مطابق تھی۔ چنانچہ اس وقت اس کی سلاست و قدرت، شائستگی اور شکوہ، اور اس کے خیالات کے فطرت کے مطابق ہونے کی داد دی گئی۔ تاہم اس زمانے کے ادبی افق اور توقعات کی رُو سے پوپ کی شاعری کی قدر و قیمت ہمیشہ کے لیے طے نہیں ہو گئی۔ چنانچہ اٹھارہویں صدی کے نصف دوم کی انگریزی تنقید میں اکثر یہ سوال اُٹھایا جانے لگا کہ کیا پوپ واقعی شاعر تھا، یا وہ محض ایک قادر الکلام ناظم تھا جس نے نثر میں قافیے ڈال کر اسے منظوم کر دیا۔ سچی شاعری کے لیے جو تخیل شرط ہے، کیا وہ پوپ کے یہاں ہے کہ نہیں۔ بیسویں صدی میں اس بارے میں پھر تبدیلی ہوئی۔ ادھر دیکھیں تو پوپ کی جدید قرائتیں ایک بدلے ہوئے ذہنی افق پر دوسری طرح کی توقعات کے ساتھ ملتی ہیں۔ آج کل پوپ کی شاعری کو ایک اور ہی رنگ میں دیکھا جا رہا ہے، یعنی صناعی کے علاوہ اس میں حسِ مزاح، اخلاقی بصیرت اور روایت کی علم برداریت، یہ سب خوبیاں تلاش کر لی گئی ہیں، اور قدر کی نگاہوں سے دیکھی جانے لگی ہیں۔

یہاں ناسخ و ذوق کی طرف اشارہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ ان کو گزرے ہوئے زیادہ زمانہ بھی نہیں گزرا۔ ایک صدی کے اندر اندر اردو

کا اَدبی افق اور توقعات کس قدر بدل گئی ہیں۔ وسطِ اُنیسویں صدی میں دونوں کے نام کا ڈنکا بجتا تھا۔ شاگردوں کے اعتبار سے سوائے داغ کے شاید ہی کسی کو اتنے عقیدت مند پَیرو کار ملے ہوں جتنے ذوق اور ناسخ کو نصیب ہوئے۔ دونوں نے اپنے اپنے زمانے میں شعری معیارات طے کیے، اور صنائع لفظی و معنوی کو ایسے کھپایا، اور قافیہ پیمائی، صنعت گری، رعایت لفظی، محاورہ بافی اور قادرالکلامی کا ایسا حق ادا کیا، اور سنگلاخ زمینوں کے پانی کرنے، اور دوغزلے سہ غزلے کہنے کی ایسی دھاک بٹھائی کہ ایک مدت تک شعری اسالیب اور معیارات ناسخ اور ذوق کے رنگِ سخن سے طے ہوتے تھے۔ ناسخ کی اہمیت کا اندازہ اس سے کیا جا سکتا ہے کہ غالب تک نے ناسخ کی غزلوں پر غزلیں کہی ہیں۔ لیکن بیسویں صدی کے آتے آتے ادبی 'افق اور توقعات' کچھ ایسی تبدیل ہوئیں کہ ناسخ اور ذوق ساقط المعیار سمجھے جانے لگے، اور ان کا ذکر آتا بھی تھا تو اِس دور کی شاعری کے معائب گِنوانے کے لیے، یعنی طوالت، سپاٹ پن، لفظی بازی گری اور بے تہی کی مثال دینے کے لیے آتا تھا۔ تاہم ادھر آزادی کے بعد ذہنی افق پھر کچھ بدلا ہے اور ان کی اہمیت کو بطور ماہرِ فن اساتذہ کے یعنی بطور کلاسیکی اقدار کے نقیب اور زبان و بیان کے رموز و نکات کے رمز شناس کے دوبارہ دیکھا جانے لگا ہے۔ اس ضمن میں عابد علی عابد، محمد حسن عسکری، اور بعض دوسروں کی تحریروں سے آزادی کے بعد کے بدلے ہوئے ادبی افق کا اندازہ بآسانی کیا جا سکتا ہے۔

یاؤس کہتا ہے کہ یہ سوچنا غلط ہے کہ کوئی بھی فن پارہ تمام زمانوں کے لیے ہے یا آفاقی ہے، یا اس کے جو معنی خود اس کے زمانے میں متعین ہو گئے، وہی معنی ہر عہد میں ہر قاری پر واجب ہیں۔ ادبی فن پارہ

ایسی چیز نہیں جو بالذات قائم ہو، اور جو ہر عہد میں قاری کو ایک ہی چہرہ دکھاتا ہو۔ بقول یاؤس فن پارہ کوئی یادگار تاریخی عمارت نہیں جو تمام زمانوں سے ایک ہی زبان میں بات کرے گی۔ گویا ادب کی دنیا میں ہم کسی ایسے 'افق اور توقعات' کا تصور قائم نہیں کر سکتے جو سب زمانوں کے لیے ہو۔ ایسا کرنا 'تاریخی حالت' کو نظر انداز کرنا ہوگا۔ یعنی ہم کس کو صحیح مانیں، سابقہ قارئین کی رائے کو، یا مابعد کے قارئین کی رائے کو، یا خود اپنے دور کی قارئین کی رائے کو۔ ولیم بلیک کی مثال سے ظاہر ہے کہ خود اس کے عہد کے قارئین اس کی شاعری کی انقلابی معنویت کو سمجھنے سے قاصر تھے۔ غالب کو ناقدریِ زمانہ کی برابر شکایت رہی۔ وہ خود کو 'عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ' بھی کہتے تھے، اور اس میں کلام نہیں کہ غالب کو خود ان کے عہد کے قارئین نے اتنا نہیں پہچانا جتنا غالب بعد میں پہچانے گئے۔ اس مسئلے کا ایک رُخ یہ بھی ہے کہ جو اعتراض شاعر کے معاصر قارئین پر وارد آتا ہے کہ وہ فن پارے سے انصاف نہ کر سکے، وہ بعد کے قارئین پر یا عہدِ حاضر کے قارئین پر بھی وارد آسکتا ہے۔ اس کی کیا ضمانت ہے کہ کن قارئین کا فیصلہ صحیح ہے۔ یاؤس کہتا ہے کہ ہر عہد اپنی توقعات کے افق کے مطابق فن پارے کو پڑھتا اور اس کی تحسین کاری کرتا ہے، اور ادبی افق برابر بدلتا رہتا ہے۔

جنیوا اسکول اور ژور ژ پولے

جنیوا اسکول بنیادی طور پر 'GENEVA SCHOOL OF CONSCIOUSNESS' کہلاتا ہے۔ مظہریاتی تنقید کے سلسلے میں جنیوا اسکول کی خدمات ایک طویل عرصے پر پھیلی ہوئی ہیں۔ لیکن جنیوا اسکول کو صحیح معنوں میں یورپ سے باہر کے حلقوں سے متعارف کرایا، بلجیم نقّاد ژور ژ پولے (GOERGES POULET)

(پیدائش ۱۹۰۲ء) نے، ژورژ پولے کی ذیل کی کتابیں :

STUDIES IN HUMAN TIME (1949)
THE INTERIOR DISTANCE (1952)
METAMORPHOSES OF THE CIRCLE (1961)

ادبی حلقوں میں خاصی شہرت رکھتی ہیں۔ جنیوا اسکول کے دوسرے نقادوں میں سوئیٹزرلینڈ کے ژاں سٹاروبنسکی (JEAN STAROBINSKI) اور ژاں روسے (JEAN ROUSSET) بھی اہم ہیں۔ ان کے علاوہ رولاں بارتھ کی ابتدائی تصانیف میں اور امریکی نقاد جے ہلس ملر کے یہاں بھی جنیوا اسکول کے تصورِ شعور کے اثرات ملتے ہیں، لیکن بعد میں بارتھ پس ساختیات کی طرف اور ملر ردتشکیل کی طرف نکل گئے۔

نظریۂ قرأت کی منظہریت پر ژورژ پولے کا مطالعہ 'PHENOMENO-LOGY OF READING' 'نیو لٹریری ہسٹری' میں ۱۹۶۹ء میں شائع ہوا تھا۔ پولے قاری اساس تنقید کی سب سے بڑی دقت کا سوال اُٹھاتے ہوئے کہتا ہے کہ قاری اور متن کے رشتے میں معنی کا سرچشمہ یا حَکَم کس کو قرار دیا جائے، یا 'حقیقت' اور 'تشریح' میں فرق کیسے کیا جائے، یعنی متن سے کیا مراد لیا جاسکتا ہے اور کیا مراد لیا گیا، جبکہ 'کیا مراد لیا جاسکتا ہے' کا امکان کسی تشریح سے خواہ وہ کتنی مکمل کیوں نہ ہو، ختم نہیں ہوجاتا۔ البتہ منظہریت کی رو سے متن اور قاری یا ساخت اور عمل کی ثنویت کو ایک وحدانی تصور یعنی 'منشائیت' (INTENTIONALITY) کے تحت لایا جاسکتا ہے۔ یہ معلوم ہے کہ منظہریت کی رو سے شعور اشیا پر مبنی ہے، یعنی شعور، کسی چیز کا شعور ہوتا ہے :

'ALL CONSCIOUSNESS IS CONSCIOUSNESS OF SOMETHING'

اگرچہ ہم اشیا کے آزادانہ 'معروضی' وجود کا تیقن نہیں کرسکتے،

لیکن شعور کے منشا کی رو سے بطور اشیا ان کا اثبات کر سکتے ہیں۔ منشائیت (INTENTIONALITY) سے مُراد مصنف کا مدعا یا ارادہ نہیں، بلکہ اُس عمل کی ساخت جس کی رو سے موضوع (شعورِ انسانی) کسی شے کا ادراک یا تصور کرتا ہے اور وہ چیز وجود پا جاتی ہے، نیز بیک وقت اس شے کے موضوع کے شعور میں داخل ہونے سے موضوع اس کا حامل بن جاتا ہے، گویا اس میں تبدیلی آجاتی ہے، اور یہ عمل دوطرفہ ہے۔ لہٰذا موضوع جو معنی کا سرچشمہ سمجھا جاتا ہے، دراصل شعور کے اثر کا پروردہ ہے اور شعور کسی چیز کا شعور ہے۔ ظاہر ہے کہ اس نوع کی ساخت میں 'موضوع / معروض' کی روایتی ثنویت باقی نہیں رہتی۔

کتاب اور قاری کے مظہریاتی رشتے کے بارے میں ژورژ پولے نے نہایت دلچسپ بحث اٹھائی ہے۔ کتاب کے بارے میں یہ بات معمولی نہیں کہ قاری اس میں اور وہ قاری میں داخل ہو جاتی ہے اور باہر اور اندر کا فرق مٹ جاتا ہے، اور من و تو کا امتیاز باقی نہیں رہتا۔ (۱۹۶۹ء ص ۵۴)۔ قرأت کے دوران 'معروض' غائب ہو جاتا ہے، اور کتاب کی خارجی حیثیت ختم ہو جاتی ہے اور وہ قاری کے باطن کا حصہ بن کر ایک نیا داخلی وجود پانے لگتی ہے، یعنی ایک ذہنی وجود، (امیج، خیال، لفظ) منشا یا یا موضوعایا ہوا معروض (SUBJECTED OBJECT) جو دوسرے کے شفاف شعور کا حصہ ہے۔ کتاب قاری کے اندر اپنے کو جیتی ہے، اپنے کو سوچتی ہے، اور تو اور قاری کے اندر کتاب اپنے کو معنی دیتی ہے۔ قاری کے شعور کی اس قلبِ ماہیت کا یہ مطلب نہیں کہ قاری اپنے شعور سے عاری ہو جاتا ہے بلکہ قاری کا شعور 'دوسرے' شعور سے تطبیق پیدا کر لیتا ہے۔ جیسے ہی کتاب قاری کے وجود کی تہوں میں اترتی ہے اور اس کے باطن کی پناہ گاہ

میں آجاتی ہے، یا جیسے ہی قاری ' دوسرے شعور' کی مہمانداری کرنے لگتا ہے، ایک عجیب و غریب رشتہ پیدا ہوجاتا ہے اور موضوع اور معروض کی حدبندی پگھلنے لگتی ہے۔ اس تجربے کو ژورژ پولے نے جن الفاظ میں بیان کیا ہے، وہ پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے:

"قرأت کے عمل سے جو غیر معمولی تبدیلی پیدا ہوتی ہے، اس میں جیسے میرے چاروں طرف کی چیزیں غائب ہوجاتی ہیں، بلکہ کتاب بھی بیچ میں حائل نہیں رہتی۔ خارجی ظواہر کی جگہ وہ ذہنی ' معروض' لے لیتا ہے جو میرے شعور کے ساتھ مل کر عمل آرا ہوتا ہے۔ اب اس رشتے کی دین کے طور پر جن خیالات کے ساتھ میں گزر بسر کرتا ہوں، وہ میرے لیے عجیب و غریب مسائل پیدا کرتے ہیں۔ سب سے دلچسپ بات یہ ہے کہ میں ایسا شخص بن جاتا ہوں جو اُن خیالات کو جو زیرِ مطالعہ کتاب کا حصہ ہیں اور جو بلاشبہ کسی دوسرے کے خیالات ہیں، اپنے خیالات کا معروض سمجھنے لگتا ہوں۔ ہرچند کہ وہ دوسرے کے ادراک کا جُز ہیں، تاہم میں خود کو اُن کا موضوع محسوس کرتا ہوں۔ تعجب خیز ہے کہ میں دوسرے کی سوچ سے سوچتا ہوں۔ اگر ایسا ہو کہ میں ان خیالات کو دوسرے کی سوچ سمجھ کر سوچوں تو تعجب نہیں، لیکن وہ بالکل میری اپنی سوچ بن جاتے ہیں اس لیے کہ میں ان کو سوچتا ہوں یا اس لیے کہ میرے تشخص پر دوسرے کی سوچ کا ' حملہ' ہوا ہے۔ بطور قاری میں وہ شخص ہوں جو اپنے سے باہر کی سوچ سوچنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ پس میں اُس سوچ کا ' موضوع' بن جاتا ہوں جو میری سوچ کے

علاوہ ہے۔ مزے کی بات ہے کہ میرا شعور یوں محسوس کرتا ہے گویا وہ دوسرے کا شعور ہے۔ ۔ ۔ جو کچھ مَیں سوچتا ہوں میری اپنی ذہنی دنیا کا حصّہ ہے، تاہم مَیں ایک ایسے خیال کو سوچتا ہوں جو واضح طور پر دوسرے کی ذہنی دنیا کا حصّہ ہے، لیکن وہ مجھ میں یوں سوچا جاتا ہے گویا میرا وجود نہ ہو۔ ۔ ۔ جب بھی 'مَیں' پڑھتا ہوں، خود کو 'مَیں' کہتا ہوں پھر بھی مَیں جو 'مَیں' کہتا ہوں وہ مَیں نہیں ہوں، کیونکہ جب کوئی بات بطور خیال پیش ہوتی ہے، تو وقتی طور پر ہی سہی، خود کو فراموش کرکے، یا خود سے الگ ہٹ کر (یعنی ALIENATED ہو کر) اس کا کوئی نہ کوئی سوچنے والا عامل یعنی موضوع ضروری ہے، حالانکہ قرأت کے عمل میں وہ موضوع محض مَیں نہیں ہوں۔"

(ص ۵۵-۵۶)

غرض پولے قرأت کے عمل میں 'اُس شعور' کو اہمیت دیتا ہے جو اُس وجود کا ہے جو قاری کا نہیں ہے، لیکن قرأت کے عمل میں قاری اس تجربے سے گزرتا ہے تو اُس کو لگتا ہے کہ وہ وجود گویا اُس کا اپنا ہے۔

مظہریت کا ذکر ختم کرنے سے پہلے مختصراً یہ بتا دینا ضروری ہے کہ مظہریت پر سب سے بھرپور وار ردِتشکیل کی طرف سے آیا ہے، لیکن اس کا جواب بھی اتنا ہی بھرپور دیا گیا ہے۔ دریدا کی فرانسیسی ردِتشکیل میں امریکی رسوخ بھی شامل ہو چکا ہے (جیفری ہارٹ مَن، پال ڈی مان، جے ہلس ملر، یا ربرا جانسن، وغیرہ) لیکن جرمن مظہریت کی اصابت اپنی جگہ ہے۔ رابرٹ میگ لیولانے

تو ایک جگہ ردِ تشکیل کو 'پس منظہریت' قرار دیا ہے، اور دریدا کو بجا طور پر (RESIDUAL) منظہریاتی مفکر کہا ہے۔ ایک اور مبصر و ٹیمو کے لفظوں میں ردِ تشکیل منظہریاتی 'موجودگی' ہی کی ایک شکل ہے جس کو ذرا گھما دیا گیا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ منظہریاتی تنقید 'بے دخل' بھی کرتی ہے اور ردِ تشکیل بھی، البتہ اس کا لہجہ سفاکانہ نہیں۔ رابرٹ میگ لیولا نے اپنی کتاب:

DERRIDA ON THE MEND (1984)

میں یہ بحث اُٹھائی ہے کہ دریدا کے سلسلے میں بدھ مت کا نظریہ شونیہ (DEVOIDNESS) بھی توجہ طلب ہے۔ بودھی مفکر ناگارجن کے یہاں فلسفیانہ اصابتِ فکر کے ساتھ 'دو سچائیوں' کا تصور ملتا ہے، یعنی 'موجودگی' کے اثبات کا جیسا کہ جینوا اسکول کے نظریۂ شعور میں ہے، اور 'موجودگی' کے دو کرنے کا جیسا کہ ردِ تشکیل میں ہے۔ بہرحال ردِ تشکیل کی یلغار کے باوجود منظہریت کا اثر باقی ہے، بلکہ جیسے جیسے 'قاری اساس تنقید' کی مقبولیت بڑھ رہی ہے، منظہریت کا اثر بھی بڑھ رہا ہے۔

۳

اینگلو سیکسن قاری اساس تنقید

ANGLO-SAXON READER RESPONSE CRITICISM

سٹینلے فش

سٹینلے فش (STANLEY FISH) کی کتابیں:

SURPRISED BY SIN (1967)

SELF-CONSUMING ARTIFACTS (1972)

'قاری اساس تنقید' کے ضمن میں خاصی مشہور ہیں۔ فش کے موقف میں قاری کے تجربے کو مرکزیت حاصل ہے۔ اس کا خیال ہے کہ قرأت ایک سرگرمی ہے، ایک مسلسل طریقہ ہے، اور معنی قاری کے شعور میں رونما ہونے والے 'واقعات' ہیں۔ متن سے سب سے اہم سوال یہ پوچھا جا سکتا ہے کہ وہ کیا کرتا ہے 'WHAT IT DOES' - نقّاد کا مناسب طریقۂ کار یہ ہونا چاہیے کہ وہ لفظوں کے تئیں جیسے وہ وقت کے تسلسل میں ایک کے بعد ایک آتے ہیں، قاری کے نمو پذیر ردّ عمل کا تجزیہ کرے۔ فش زبان کو نظر انداز نہیں کرتا اور وہ متن کا تجزیہ بطور 'بیان' (ڈسکورس) کرتا ہے۔ وہ اپنے طریقۂ کار کو جدلیاتی (DIALECTICAL) کہتا ہے اس اعتبار سے کہ متن کے مسائل اور پیچیدگی ذہن کو مضطرب کرتی ہے، اور قاری سے تقاضا کرتی ہے کہ وہ ہر چیز کو نہایت سختی سے جانچے اور پرکھے، اور اس جدلیاتی تجربے کا نتیجہ تقلیب ہے، صرف تبدیلی نہیں بلکہ ذہنوں کا تبدّل (ص ۱-۲: ۱۹۷۲) اس اعتبار سے فش کی قوت یا کمزوری یہی ہے کہ وہ مصنّف یا متن کو بے دخل تو کرتا ہے، لیکن اس کی جگہ قاری کی موضوعیت کو بطور ایک نئے مقتدرہ کے فائز کر دیتا ہے۔ اس کا قول ہے:

'WE 'WRITE' THE TEXTS WE READ'

سٹینلے فش توقعات کی اُن تبدیلیوں کی بات اٹھاتا ہے جو قارئین میں رونما ہوتی رہتی ہیں، لیکن جرمن مظہریاتی مفکّرین کے برعکس وہ زور دیتا ہے، کہ یہ سب کچھ متنی طور پر کلمے (SENTENCE) کی سطح پر ہوتا ہے، اور متن سے جو کچھ اخذ ہوتا ہے، وہ کلمے کی سطح پر قاری ہی کی بدولت ہوتا ہے۔ وہ ملٹن کا حوالہ دیتے ہوئے کہتا ہے کہ ملٹن 'فردوسِ گمشدہ' میں آدم اور حوّا کے جنّت سے نکالے جانے کے بعد ان کی ذہنی حالت کے بارے میں کہتا ہے:

'NOR DID THEY NOT PERCEIVE THE EVIL PLIGHT'

فش کا بیان ہے کہ یہ کلمہ اس کلمے کا بدل نہیں ہے :

'THEY PERCEIVED THE EVIL PLIGHT'

متن کو پڑھتے ہوئے الفاظ کی ترتیب پر غور کرنا بیحد ضروری ہے اور جس طرح ملٹن کی ترتیب رک کر سوچنے پر مجبور کرتی ہے ، وہ بات دوسرے کلمے کے ذریعے ممکن نہیں ہے ۔ غرض ایک بار متن کو پڑھ جانے اور پھر سے اُسے پڑھنے کے عمل سے بھی اخذِ معنی کے لطف و انبساط میں اضافہ ہوتا ہے ۔ علاوہ دوسرے شعری وسائل کے کلمے کے اندر لفظوں کے نحوی دروبست یعنی لفظوں کی ترتیب کو آگے پیچھے کرنے سے معنی پر غیر معمولی اثر پڑتا ہے ۔

یہاں ذرا اردو پر بھی نظر ڈالنا مناسب ہوگا ۔ اُردو کا شعری ذوق چونکہ انتہائی بالیدہ اور رچا ہوا ہے ، اساتذہ کے ہاں صرف و نحو کے ذرا سے فرق یا لفظوں کے معمولی ردّ و بدل سے ایسے ایسے لطیف معنیاتی نکتے پیدا ہوئے ہیں کہ دیکھتے بنتا ہے ۔ غالب کا شعر ہے :

شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں
جادہ غیر از نگہِ دیدۂ تصویر نہیں !

اس شعر کے بارے میں یہ سوال اٹھایا گیا ہے کہ غالب نے " نگہِ دیدۂ تصویر " کہا " نگہِ تصویر " کیوں نہ کہا ؟ کیونکہ بظاہر ' دیدہ ' کا لفظ غیر ضروری معلوم ہوتا ہے ۔ قطع نظر شارحین کی توجیہات کے " نگہِ تصویر " کے بجائے " نگہِ دیدۂ تصویر " کہنے سے کلمے میں رکاوٹ پیدا ہوگئی ، قرأت کے لیے چیلنج پیدا ہوگیا ، اور نتیجتاً معنی میں گہرائی آگئی ۔ میر کا یہ شعر دیکھیے :

قد کھینچے ہے جس وقت تو ہے طرفہ بلا تو
کہتا ہے ترا سایہ پری سے کہ ہے کیا تو

یا غالب کا یہ شعر ملاحظہ ہو:

مگر غبار ہوئے پر ہوا اڑا لے جائے
وگرنہ تاب و تواں بال و پر میں خاک نہیں

قطع نظر نہایت لطیف اور برجستہ رعایاتِ لفظی اور مناسبتوں کے یہاں یہ پہلو غور طلب ہے کہ کلمے کی سطح پر نحوی در و بست کو ذرا سا بے دخل کرنے سے ہماری شعریات میں معنیاتی اِشکال اور اس کے ساتھ ساتھ لطف و اثر کی کیسی شکلیں پیدا ہوتی ہیں۔ غالب کے یہاں تو ذہنی پیچیدگی کی وجہ سے صنائی ظاہر ہے، لیکن میر کی بظاہر سادگی عجیب طرح کی پُرکاری کا پردہ ہے۔ سوائے 'ہے' کے ایک بھی لفظ گھٹائے بڑھائے بغیر شعر کی نثر ہے: تو جس وقت قد کھینچے ہے تو طرفہ بلا (ہے)، ترا سایہ پری سے کہتا ہے کہ تو کیا ہے۔ دیکھا آپ نے، سارا لطف غارت ہو گیا۔ یعنی شعر کا حسن اس کی نحو میں ہے۔ ملاحظہ فرمائیں کہ نثری نحو سے قریب ترین ہوتے ہوئے بھی کلمے کی سطح پر لفظوں کے نہایت معمولی ردّ و بدل سے میر نے کیا کمال پیدا کیا ہے اور قدِ یار کے تحیّر کا کیا سماں باندھا ہے کہ قاری مضطرب ہو اٹھتا ہے۔ غالب کے شعر میں نحوی ردو بدل بے محابا ہے، پہلے مصرعے کے پہلے لفظ 'مگر' سے ظاہر ہے کہ صورتِ حال کا بیان جو نثری منطق میں اوّل ہے، موخر ہو جائے گا یعنی بال و پر میں طاقت تو ہے نہیں، بس یہی ممکن ہے کہ جب غبار بن جائیں تو ہوا اڑا لے جائے۔ اردو میں لفظوں کے نحوی ردّ و بدل سے شعریت کا رشتہ نہایت گہرا ہے۔ ایسا مصرعے کی حد کے اندر بھی ہوتا ہے اور مصرعوں کے مابین بھی، اور اس سے قرأت کے لیے جو چیلنج پیدا ہوتا ہے ظاہر ہے۔

فش کا کہنا ہے کہ جس قرأت پر وہ زور دیتا ہے، وہ 'جانکار قاری' (INFORMED READER) کی قرأت ہے۔ یعنی قاری وہ شخص ہے جو چومسکی کے اصطلاحی معنی میں 'لسانی اہلیت' (LINGUISTIC COMPETENCE) رکھتا ہے۔ ایسا قاری کم از کم اتنے نحوی اور معنیاتی علم کو اپنے داخلی وجود کا حصہ بنا چکا ہوتا ہے، جتنا ادبی قرأت کے لیے ضروری ہے۔ ادبی متن کے 'جانکار قاری' سے یہ بھی توقع کی جاتی ہے کہ وہ ادبی روایت اور ادبی طور طریقوں اور ادبی اصول وضوابط کا بھرپور علم رکھتا ہو۔ لیکن جوناتھن کلر کا اعتراض ہے کہ وہ تمام طور طریقے اور اصول وضوابط جنھیں قارئین بالعموم ادبی قرأت کے دوران استعمال کرتے ہیں، اُن کے بارے میں ابھی ہمارا علم ناقص ہے۔ دوسرے یہ کہ کلمے میں لفظوں کو سطری ترتیب سے لفظ بہ لفظ پڑھنے کا تصور گمراہ کن ہے۔ کلر کہتا ہے کہ اس کا کوئی ثبوت نہیں ہے کہ قرأت کے دوران قاری کلموں کو رک رک کر پڑھتا یا سمجھتا ہے جیسے وہ لکھے ہوئے ہیں۔ لیکن فش نے SELF-CONSUMING ARTIFACTS میں بالوضاحت اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ اس کا نظریہ ایسے متون پر صادق آتا ہے جو پیچیدہ ہوں اور جن میں ابہام و اشکال پایا جاتا ہو۔

اپنی بعد کی تصنیف:

IS THERE A TEXT IN THIS CLASS? THE AUTHORITY OF INTERPRETIVE COMMUNITIES (1980)

میں فش نے اپنے نظریے کو مزید وسعت دی ہے، اور 'جانکاری قاری' کے انفرادی عمل میں اجتماعی مزاج و روایات کے تصور کو بھی شامل کیا ہے۔ قرأت کی جدلیاتی نوعیت پر زور دیتے ہوئے وہ واضح کرتا ہے کہ قاری جن معلومات کی روشنی میں قرأت کرتا ہے وہ اجتماع کی دین ہیں۔ INTERPRETIVE COMMUNITIES سے اُس کی مراد افراد کا گروہ یا جماعت

نہیں، بلکہ وہ اجتماعی اشاریاتی معمولات اور اطوار جو قدرِ مشترک کا درجہ رکھتے ہیں اور قاری کے ذہن کی تشکیل میں مدد کرتے ہیں۔ گویا قرأت کے عمل کے انفرادی ہونے کے باوصف فش اقرار کرتا ہے کہ ادب فہمی کے طور طریقے اور تصورات انفرادی، یکتا، یا من مانے نہیں ہیں، بلکہ اجتماعی اور مبنی بر روایات ہیں، جو زبان کے اندر اور زبان کے ذریعے ترسیل پاتے ہیں، اور قرأت کے عمل سے پہلے وجود رکھتے ہیں۔ سیلڈن نے ان خیالات سے کھل کر بحث کی ہے۔

مائیکل رِفاٹیر (MICHAEL RIFFATERRE)

سٹینلے فش کے برعکس مائیکل رفاٹیر شعری زبان کے بارے میں روسی ہیئت پسندوں کا ہم نوا ہے کہ شاعری زبان کا خاص استعمال ہے۔ عام زبان اظہار کے عملی پہلو پر مبنی ہے، اور کسی نہ کسی حقیقت (REALITY) کو پیش کرتی ہے، جبکہ شعری زبان اس 'اطلاع' پر مبنی ہے جو ہیئت کا حصہ ہے اور مقصود بالذّات ہے۔ ظاہر ہے اس معروضی ہیئتی رویے میں رفاٹیر، رومن جیکب سن سے متاثر ہے، لیکن وہ جیکب سن کے ان نتائج سے متفق نہیں جو جیکب سن اور لیوی سٹراس نے بودلیئر کے سانٹ LES CHATS کے تجزیے میں پیش کیے تھے۔ ریفاٹیر کہتا ہے کہ وہ لسانی خصائص جن کا ذکر جیکب سن اور سٹراس کرتے ہیں، وہ کسی عام باصلاحیت 'قاری' کے بس کے نہیں۔ ان دونوں نے اپنے ساختیاتی مطالعے میں جس طرح کے لفظیاتی اور صوتیاتی نمونوں کا ذکر کیا ہے، یہ خصائص کسی بھی 'جانکار قاری' کی ذہنی ساخت کا حصہ نہیں ہو سکتے۔ ایک تربیت یافتہ قاری سے یہ توقع نہیں کی جا سکتی کہ وہ متن کو اس خاص طریقے سے پڑھے۔ تاہم رفاٹیر یہ بتانے سے قاصر ہے کہ جیکب سن کا مطالعہ اس بات کی شہادت کیوں فراہم نہیں کرتا کہ قاری متن کا تصور کس طرح کرتا ہے۔

سیلڈن سوال اٹھاتا ہے کہ آخر قاری کی تعریف کیا ہے، اور قاری کا لائسنس حاصل کرنے کے لیے کس اہلیت اور صلاحیت کا ہونا ضروری ہے، اور اس اہلیت اور صلاحیت کا معروضی پیمانہ کیا ہے؟

رفاٹیر کے نظریے کی تشکیل اس کی کتاب :

SEMIOTICS OF POETRY (1978)

میں ملتی ہے۔ اس میں رفاٹیر نے اس مسئلے پر روشنی ڈالی ہے کہ باصلاحیت قاری متن کی سطح پر پیدا ہونے والے معنی سے آگے جاتا ہے۔ اگر ہم نظم کو محض معلومات کا مجموعہ سمجھتے ہیں تو ہم صرف اس معنی تک پہنچ پائیں گے جو معلومات سے متعلق ہیں۔ ایک صحیح قرأت اُن نشانات (SIGNS) پر توجہ کرنے سے شروع ہوتی ہیں جو عام گرامر یا عام معنی کی ترجمانی سے ہٹے ہوئے ہوں۔ شاعری میں معنی خیزی بالواسطہ طور پر عمل آرا ہوتی ہے، اور اس طرح وہ حقیقت کی لغوی ترجمانی سے گریز کرتی ہے، متن کی سطح پر کے معنی جاننے کے لیے معمولی لسانی اہلیت کافی ہے، لیکن ادبی اظہار کے رموز ونکات اور عام گرامر سے گریز کو سمجھنے اور اس کی تحسین کاری کے لیے خاص طرح کی ادبی اہلیت شرط ہے۔ ایسے لسانی خصائص جن میں استعمالِ عام سے انحراف کیا گیا ہو، قاری کو مجبور کرتے ہیں کہ وہ معنی خیزی کی داخلی سطح کو بھی دیکھے۔ جہاں اظہار کے اجنبی خصائص معنی سے روشن ہو جاتے ہیں۔ نیز ان تمام مقامات پر بھی نگاہ رکھے جن میں زبان وبیان کے بعض خصائص کی تکرار ہوئی ہے۔ ریفاٹیر اسے نظم کا ساختیاتی MATRIX کہتا ہے جسے مختصر کر کے ایک کلمے یا ایک لفظ میں بھی سمیٹا جا سکتا ہے۔ ضروری نہیں کہ MATRIX ایک کلمے یا ترکیب کے صورت میں نظم میں موجود ہو، چنانچہ اس کو متن سے اخذ کر سکتے ہیں۔ نظم اپنے ظاہری MATRIX کے ذریعے داخلی MATRIX سے جڑی ہوتی ہے۔ ظاہری MATRIX بالعموم جانے پہچانے بیانات، کلیشے، یا عمومی

تلازمات اور مناسبات سے بنا ہوتا ہے ۔ نظم کی وحدت اس کے داخلی MATRIX کی دین ہے ۔

سیلڈن نے رفاٹیر کے نظریۂ قرأت کے اقدامات کو یوں بیان کیا ہے :

١ سب سے پہلے متن کو عام معنی کے لیے پڑھنا چاہیے ۔
٢ پھر ان عناصر کو نشان زد کرنا چاہیے جن میں زبان کے عام گرامری چلن سے گریز ہے ، اور جو حقیقت کی عام ترجمانی کی راہ میں رکاوٹ بنتے ہیں ۔
٣ اس کے بعد ان عام اظہارات پر نظر رکھی جائے جن کو متن میں اجنبیایا گیا ہے ۔
٤ آخراً ان تمام اظہارات سے داخلی MATRIX اخذ کیا جائے ، یعنی وہ کلیدی کلمہ یا لفظ یا ترکیب جو تمام اظہارات یا متن کو خلق GENERATE کرتی ہو ۔

جونتھن کلر

جونتھن کلر (JONATHAN CULLER) ساختیاتی نظریۂ قرأت کے لیے مشہور ہے ، جسے اس نے اپنی کتاب :

STRUCTURALIST POETICS: STRUCTURALISM, LINGUISTICS, AND THE STUDY OF LITERATURE (1975)

میں پیش کیا ہے ۔

جونتھن کلر اس بات پر زور دیتا ہے کہ قرأت کے نظریہ کے لیے ضروری ہے کہ وہ انہام و تفہیم اور تحسین کاری کو ضابطہ بند کر سکے جو بالعموم قارئین قرأت کے دوران استعمال کرتے ہیں ۔ اس بات کو نظر میں رکھنا چاہیے کہ ایک ہی متن

سے مختلف قاری مختلف مفاہیم برآمد کرتے ہیں۔ اگرچہ تعبیر و تفہیم کا یہی تنوع دراصل قاری اساس تنقید کے بہت سے نظریہ سازوں کے لیے دقت کا باعث بنتا ہے، لیکن کلر مدلل بحث کرتے ہوئے کہتا ہے کہ نظریے کا چیلنج یہی ہے کہ مختلف قرأتوں کے امکانات اور مفاہیم کے تنوع کو ضابطہ بند کیا جائے، اس لیے کہ قارئین میں معنی کا اختلاف تو ہو سکتا ہے لیکن تفہیم و تعبیر کے لیے قارئین جو پیرایے اور طور طریقے استعمال کرتے ہیں، ان میں کچھ تو ملتے جلتے ہوں گے، ان کو دریافت کرنے کی کوشش کی جا سکتی ہے۔

کلر اپنے ساختیاتی نظریۂ قرأت کو چومسکی کے نظریۂ اہلیت COMPETENCE کی بنیاد پر استوار کرتا ہے۔ جس طرح کسی بھی زبان کے اصول و ضوابط اس زبان کے بولنے والے کے وجدان و مزاج کا حصہ بن جاتے ہیں، اور ان کی رو سے وہ لاتعداد جملے خلق کر سکتا ہے، نیز ایسے جملے بھی خلق کر سکتا ہے جن کو اس نے پہلے نہ سنا ہو، اور اپنی اس 'اہلیت' کی بنا پر لفظوں کی لڑیوں کو بطور بامعنی جملوں کے پہچان اور سمجھ سکتا ہے، کیوں کہ اپنی زبان کے اصول و ضوابط، طور طریقے اور قاعدے کلیے اس کے ذہن و مزاج میں رچ بس چکے ہوتے ہیں، یعنی بقول چومسکی INTERNALIZED ہو چکے ہیں۔ (چومسکی کی تشکیلی گرامر انھیں مضمر قوانین کی دریافت پر مبنی ہے) کلر کہتا ہے جس طرح 'لسانی اہلیت' زبان کی کارکردگی کا احاطہ کرتی ہے، اسی طرح سوچا جا سکتا ہے کہ ادبی قرأت کی کارکردگی کی تہ میں وجدانی طور پر کسی نہ کسی طرح کی 'ادبی اہلیت' ضرور کام کرتی ہوگی، اور اس نوع کی ادبی اہلیت کے اصول و ضوابط کے تعین کی کوشش کی جا سکتی ہے۔ یعنی ادبی قرأت یا سخن فہمی کے کچھ نہ کچھ INTERNALIZED اصول و ضوابط، طور طریقے اور روایات ضرور ہوں گی جن سے قارئین وجدانی طور پر مدد لیتے ہیں اور

اخذِ معنی یا لطف اندوزی ممکن ہوتی ہے۔ کلر کہتا ہے مثال کے طور پر اَدبی متن کے نظم و ربط کے بارے میں ہماری کچھ توقعات ہوتی ہیں، ہم ان توقعات کی روشنی میں متن کو پڑھتے اور معنی پہنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ موضوع کی وحدت کے بھی کچھ نہ کچھ مضمر اصول ہیں، قرأت کے عمل کے دَوران وہ عمل آرا رہتے ہیں۔ قاری کی کوشش ہوتی ہے کہ وہ متن سے معنیاتی ہم آہنگی حاصل کرے۔ کلر نے ان مضمر اور تہ نشیں تصوّرات سے

NATURALISATION, RECUPERATION, MOTIVATION, VRAISEMBLISATION

کی اصطلاحات کے ذریعے بحث کی ہے اور قرأت کی 'لانگ' کے تعین کی کوشش کی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ان سب تصوّرات کی کُل جمع وہ 'ادبی اہلیت' ہے جس کی رو سے کوئی بھی متن لکھا جاتا ہے یا جس کی رو سے قارئین بالعموم ادبی متن کو پڑھتے اور اس کو سمجھتے ہیں۔ بقول کلر ساختیاتی شعریات کا کام ان اصول وضوابط کا وضع کرنا نہیں بلکہ ان کا پتہ چلانا اور ان کو منضبط کرنا ہے۔ کلر نے اپنی کتاب STRUCTURALIST POETICS کا بڑا حصہ اسی سعی وجستجو میں صرف کیا ہے۔ مسئلہ انفرادی قرأت کا نہیں، بلکہ یہ کہ قرأت کا عمل کس طرح سرانجام پاتا ہے یا مثالی قاری اَدب کو کس طرح پڑھتا اور سمجھتا ہے۔

دیکھا جائے تو کلر کا نظریہ بمقابلہ رفاٹیر اور فِش کے نظریوں کے قرأت کے تنوع کا احاطہ کرنے کے بہتر امکانات رکھتا ہے۔ کلر نے یہ بحث بھی اٹھائی ہے کہ مختلف طرح کے متون کی ساخت یعنی اصناف کا نظریہ الگ سے ممکن نہیں کیونکہ اہلیت جو اِن کو پیدا کرتی ہے، اس کی کوئی داخلی فارم متعیّن نہیں کی جاسکتی۔ قاری کی اہلیت کی بات البتہ کی جاسکتی ہے۔ مصنفین اور شعرا اسی اہلیت کی بنا پر اَدبی تخلیق کے اہل ہوتے ہیں۔ جس طرح زبان میں بات چیت کرنے کے لیے زبان پر قدرت شرط

ہے ۔ اسی طرح متن کو بطور ادب پڑھنے کے لیے ادبی اہلیت شرط ہے ۔ یہ اہلیت یا ادب کی 'گرامر' مکتبوں ، مدرسوں ، اسکولوں ، کالجوں کی دین بھی ہو سکتی ہے ۔ کلر کا یہ بھی موقف ہے کہ تفہیم کے وہ طور طریقے جو ایک صنف کے لیے وضع کیے گئے ہیں ، ان کا اطلاق دوسری صنف پر نہیں ہو سکتا ، نیز ایک دور کے تفہیمی طور طریقے دوسرے ادوار سے مختلف ہوتے ہیں ، کیونکہ ان میں برابر تبدیلی ہوتی رہتی ہے ۔ البتہ یک زمانی سطح پر ان کے تعین کی کوشش کی جا سکتی ہے ۔

ساختیات کے نظریۂ قرأت کے ارتقا کو سمجھنے کے لیے ان امور کو نظر میں رکھنا ضروری ہے کہ ۱۹۷۰ء تک ساختیات اپنے نقطۂ عروج کو پہنچ چکی تھی اور پس ساختیاتی فکر کا چیلنج شروع ہو چکا تھا ۔ ژاک دریدا نے اپنا نظریۂ ردتشکیل سب سے پہلے ۱۹۶۶ء میں جانز ہاپکنز یونیورسٹی کے سیمینار میں پیش کیا ، ۱۹۶۸ء میں اس کی تین کتابیں بشمول (OF GRAMMATOLOGY) پیرس سے شایع ہوئیں ، اور انگریزی تراجم ۱۹۷۶ء میں شائع ہوئے) غرض ردتشکیلی تبدیلیوں کا آغاز ہو چکا تھا جب جونتھن کلر کی کتاب ۱۹۷۵ء میں منظر عام پر آئی ، اس میں نہایت اعتماد سے کلاسیکی ساختیات کی رو سے قرأت کے عمل اور اس کے اصول و ضوابط کا پتہ چلانے کی کوشش کی گئی تھی ۔ یہ سعی و جستجو جس توقع پر قائم تھی ، اُسے کلر نے یوں بیان کیا تھا :

> 'MAN IS NOT JUST HOMO SAPIENS BUT HOMO SIGNIFICANS: A CREATURE WHO GIVES SENSE TO THINGS' (P.264)

لیکن کلر نے اپنی کتاب کے آخری جملے میں یہ اقرار بھی کیا کہ :

> 'AS YET WE UNDERSTAND VERY LITTLE ABOUT HOW WE READ' (P.265)

اس فکر کا اگلا قدم کلر نے اپنی اگلی کتاب :

ON DECONSTRUCTION: THEORY AND CRITICISM AFTER STRUCTURALISM (1982)

میں اٹھایا اور وضاحت کی کہ ردتشکیل کی رو سے اگرچہ قاری اور متن کی الگ الگ مرکزیت کو بے دخل کیا جاسکتا ہے اور اصل چیز متنیت (TEXTUALITY) ہے، تاہم ایک ایسی صورتِ حال میں جہاں ساختیات اور پس ساختیات میں گہرا رشتہ ہے اور ایک کی منطقیت دوسرے کے استفہامیے میں بدل جاتی ہے، قرات کے قائم شدہ مسائل پر پہلے سے بھی زیادہ توجہ کی ضرورت ہے۔

قاری اساس تنقید اور نفسیات
نارمن ہالینڈ اور ڈیوڈ بلائخ

قاری اساس تنقیدی رویے پر جن ماہرینِ نفسیات نے نفسیات کے زاویے سے روشنی ڈالی ہے، ان میں نارمن ہالینڈ (NORMAN HOLLAND) اور ڈیوڈ بلائخ (DAVID BLEICH) خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ نارمن ہالینڈ کا دلچسپ نظریہ مختصراً یہ ہے کہ بچہ اپنی بنیادی شناخت (PRIMARY IDENTITY) کا نقش اپنی ماں سے لیتا ہے۔ بڑا ہو جانے پر یہ شناختی تھیم، موسیقی کی تھیم کی طرح عمل آرا رہتی ہے، یعنی اس میں تبدیلیاں تو ہوتی رہتی ہیں لیکن شناخت کی مرکزی ساخت قائم رہتی ہے۔ جب ہم کسی متن کو پڑھتے ہیں تو دراصل ہم اس کو اپنی شناختی تھیم کی مطابقت کی روشنی میں دیکھتے ہیں۔ ہم ادبی متن کو خود اپنی شناخت کو علامتیانے اور اسے بالآخر خود سے مطابق کرنے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ نارمن ہالینڈ کہتا ہے کہ ہم متن

کو ان خاص اطوار کی بنا پر بھی از سرِ نو ڈھالتے ہیں جن کے ذریعے ہم اپنی چھپی ہوئی خواہشات اور خوف سے نپٹتے ہیں جو ہماری سائیکی کا حصّہ ہیں۔

نارمن ہالینڈ کی کتاب :

THE DYNAMICS OF LITERARY RESPONSE (1968)

کا مرکزی مبحث یہی ہے کہ 'ادب اگرچہ معروضی متن رکھتا ہے لیکن ادب کا تجربہ نوعیت کے اعتبار سے موضوعی ہے، نارمن ہالینڈ ارنسٹ کرس کے اس نظریے کا قائل ہے کہ جمالیاتی فارم الیغو کے اِڈ میں دبی ہوئی خواہشات کی قوت کو قابو میں لانے سے پیدا ہوتی ہے۔ ادب لاشعوری فینٹسی کی قلبِ ماہیت سے پیدا ہوتا ہے، پس قرأت کے عمل میں بھی لاشعور کارگر رہتا ہے، یعنی قاری فن پارے کو اپنے لاشعوری ہیجانات کی روشنی میں پڑھتا اور سمجھتا ہے۔ پڑھنے کے دوران قاری کا لاشعوری غیرپن 'OTHERNESS' عمل آرا ہوتا ہے اور گناہ، شرم یا سزا کے دباؤ سے یکسر آزاد ہو کر لطف اندوزی یا نشاط کا باعث بنتا ہے ـــــ

5 READERS READING (1975) میں نارمن ہالینڈ نے پانچ قارئین کے تجربات کے تفصیلی تجزیے سے دکھایا ہے کہ ان پانچوں پڑھنے والوں نے ادبی متن کو اپنے اپنے طور پر سمجھا، یعنی ان کی ادب فہمی اتنی متن کے خصائص سے متعلق نہ تھی جتنی اپنی اپنی شخصیت سے عبارت تھی۔ اس سے نارمن ہالینڈ یہ نظریہ اخذ کرتا ہے کہ متن کی معروضیت اپنی جگہ پر، لیکن قرأت اور ادب فہمی کے عمل میں قاری کے موضوعی تجربے اور لاشعور کی کارکردگی کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا، کیونکہ نفسیاتی معنی دوسرے تمام معنی کو اپنے رنگ میں رنگ لیتا ہے۔

ڈیوڈ بلایخ اپنے تنقیدی نظریے میں قاری کے موضوعی ذہنی زُمرے (PARADIGM) پر زور دیتا ہے۔ اپنی کتاب : SUBJECTIVE CRITICISM (1978) میں وہ کہتا ہے کہ سائنس کے جدید فلسفہ دانوں بالخصوص ٹی ایس کوہن نے انکشاف کیا ہے کہ واقعات کی معروضی دنیا درحقیقت کوئی وجود

نہیں رکھتی۔ اور تو اور سائنس میں بھی دیکھنے اور سوچنے والے کی ذہنی ساخت فیصلہ کرتی ہے کہ معروضی واقعہ کیا ہے۔ کوہن کا قول ہے :

'KNOWLEDGE IS MADE BY PEOPLE AND NOT FOUND'

علم انسان نے پیدا کیا ہے، یہ پڑا نہیں مل گیا۔ حقیقت یہ ہے کہ مشاہدے کا معروض مشاہدے کے عمل سے تبدیل بھی ہو جاتا ہے۔ بلائخ اصرار کرتا ہے کہ علم کی ترقی سماج کی ضرورت سے وجود میں آتی ہے۔ جب ہم کہتے ہیں کہ سائنس نے توہم پرستی کو بے دخل کر دیا ہے تو ہم یہ نہیں کہہ رہے کہ ہم تاریکی سے روشنی میں آ گئے ہیں، بلکہ یہ کہ علم کے 'زمرے' میں تبدیلی ہو گئی ہے، کیونکہ سماج کی نئی ضرورتیں پرانے اعتقادات سے ٹکرانے لگی تھیں اور نئے اعتقادات نے ان کی جگہ لے لی ہے، اور کون جانے کب آج کے نئے اعتقادات آنے والے کل کے پرانے اعتقادات ہو جائیں۔ بقول رامن سیلڈن قاری اساس موضوعی تنقید اس مفروضے پر مبنی ہے کہ ہر شخص کا سب سے ضروری محرّک (MOTIVE) خود اپنے آپ کو سمجھنا ہے۔ بلائخ کا بیان ہے کہ متن کے تئیں طلبہ کا ردِ عمل دو طرح سے ظاہر ہوتا ہے۔ (۱) فوری ردِ عمل (۲) وہ معنی جو قاری متن سے منسوب کرتا ہے۔ اس دوسری شکل کو اکثر معروضی تشریح و توضیح (OBJECTIVE INTERPRE-TATIONS) کا نام دیا جاتا ہے۔ بلائخ کہتا ہے کہ یہ تشریح و توضیح جس کو 'معروضی' سمجھا جاتا ہے، درحقیقت قاری کے 'موضوعی ردِ عمل' (SUBJECTIVE RESPONSE) سے پیدا ہوتی ہے۔ قاری فن پارے کا مطالعہ خواہ کسی بھی نقطۂ نظر سے کرے (اخلاقی، مارکسی، ساختیاتی، نفسیاتی) متن کی تشریح و توضیح بالعموم قاری کے ذاتی اور انفرادی موضوعی ردِ عمل کو پیش کرے گی۔ اگر ردِ عمل کو بنیاد نہ بنایا جائے تو فکری نظریوں کی اطلاقیت، ادعائیت سے پیدا شدہ فارمولا بازی ہو کر رہ جاتی ہے

(اور کبھی کبھی ایسا ہی ہوتا ہے) بلایخ کہتا ہے کہ افہام و تفہیم کی سعی اسی وقت زیادہ بامعنی ہوتی ہے جب نقّاد اپنے موضوعی ردِ عمل کو برملا بیان کرتا ہے۔ بلایخ ایک دلچسپ مثال دیتے ہوئے کہتا ہے کہ کافکا کی METAMORPHOSIS پڑھنے کے بعد ایک طالبہ کا پہلا ردِ عمل شدید نفرت و کراہت کا تھا جیسے مچھلی کا تیل نگل لیا ہو۔ اسے گریگر کی بے چارگی کا دُکھ تھا کیونکہ وہ گریگر کی تطبیق اپنے بھائی سے کرتی تھی جس کی گھر میں اسی طرح توہین کی جاتی تھی اور وہ اپنے باپ سے پوری طرح کٹا ہوا تھا۔ گریگر کے گندگی کے کیڑے میں بدل جانے پر اس لڑکی کے دل میں ایک متضاد نفرت یوں بھی پیدا ہوئی کہ وہ کیڑوں کے تئیں ایذا پسندانہ رویّہ رکھتی تھی۔ نیز یہ کہ گریگر سے اس کے دل میں اسکول کی ایک بدشکل ہم جماعت لڑکی کی یاد تازہ ہو جاتی تھی جس کے تئیں وہ گناہ کا احساس رکھتی تھی۔ گویا گریگر کے بارے میں اس لڑکی کے جذبات خاصے گڈمڈ تھے، یعنی نفرت بھی اور اپنائیت بھی۔ دیکھا جائے تو اس طالبہ کے بیانات سے جو 'معنی' پیدا ہوتے ہیں وہ خاصے معروضی ہیں، لیکن دراصل موضوعی ردِ عمل کا نتیجہ ہیں، یعنی یہ کہ کافکا کی کہانی ظالم/مظلوم کی ثنویت کی ساخت رکھتی ہے، دونوں کے وجود کا انحصار ایک دوسرے پر ہے، اور دونوں کی پہچان ایک دوسرے کے بغیر ناممکن ہے۔ طالبہ کا بنیادی کردار کے تئیں اپنے متناقص رویّے کا اظہار، ثنویت کی نشاندہی اور تنقیدی محاورے میں اس کا بیان، یہ سب اس نوع کی تعبیر و تصریح ہے کہ اس کو 'معروضی' ہی قرار دیا جائے گا، جبکہ اصلاً یہ ذاتی ردِ عمل اور موضوعی محرّک کا نتیجہ ہے۔

سطورِ بالا میں قاری اساس تنقید کی نوعیت اور اس کی متنوع شکلوں کو سمجھنے کے لیے ہم نے خاصا طویل فکری سفر طے کیا، اس لیے کہ قاری اساس تنقید

پس ساختیاتی ادبی منظر نامے کا اہم حصہ ہے اور مظہریت اور ردتشکیل کے ساتھ ساتھ ادبی قرأت کی ماہیت کی افہام وتفہیم میں مرکزی کردار ادا کر رہی ہے۔ ادھر قرأت کی نوعیت سے بحث کرتے ہوئے وضاحت کی گئی کہ اپنے ارتقائی سفر میں 'قاری اساس تنقید' نے کس طرح مصنف کے جبر کو رد کرتے ہوئے معنی کی بوقلمونی کی تعبیر و تشکیل میں قاری کی شرکت پر اصرار کیا ہے۔ ادب کے اظہاری معروضی اور عملی رویوں سے بحث کرتے ہوئے یہ بھی بتایا گیا کہ جیکب سن کے ترسیلی ماڈل کی رو سے ادب کی مختلف جہات پر زور دینے سے مختلف تنقیدی نظریے وجود میں آتے رہے ہیں۔ ایک چیز کئی طرح سے پڑھی جا سکتی ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ متن اس وقت تک وجود نہیں رکھتا جب تک کہ وہ پڑھا نہ جائے۔ یعنی متن کے معنی کی کوئی بھی بحث سننے یا پڑھنے کے عمل کے بعد ہی ممکن ہے، اور وہ عامل 'قاری' ہی ہے جو متن کی لسانیت میں داخل ہوتا ہے۔ گویا قاری متن کو موجود بناتا ہے، ورنہ متن محض امکانی طور پر، بالقوۃ موجود رہتا ہے۔ اس ضمن میں اساتذہ کے اشعار کی روشنی میں بحث کی گئی کہ قرأت کا عمل مجہول عمل نہیں ہے بلکہ قاری کا ذہن قرأت کے دوران فعّال رہتا ہے اور قاری کی یہ فعالیت ہی متن کو وہ معنی دیتی ہے جو متن سے مراد لیے جاتے ہیں۔ ہر متن کچھ سوال اٹھاتا ہے جن کا جواب متن خود نہیں دے سکتا۔ یہ جواب قاری کو فراہم کرنا ہوتے ہیں۔ متن میں کچھ نہ کچھ خالی جگہیں ہوتی ہیں، جنھیں فقط قاری بھر سکتا ہے۔ یعنی اخذِ معنی کے لیے متن سے قاری (یا سامع) کا متصادم ہونا ضروری ہے۔ اس وضاحت کے بعد 'قاری اساس تنقید' کا سیدھا وار متن کی خود مختارانہ اور خود کفیل حیثیت پر ہے جس پر اب تک 'نئی تنقید' کا دارومدار تھا، یہ بحث کی گئی کہ نظریۂ قرأت کی جڑیں دراصل جرمن نظریۂ تفہیمیت میں ہیں، چناں چہ فریڈرخ شلائرماخر، مارٹن ہائیڈیگر اور ہانس گیورگ گدامر کے خیالات پر روشنی ڈالی گئی۔ اس سارے پس منظر کی وضاحت کے بعد، 'قاری اساس تنقید' کے تین حالیہ رویوں یعنی مظہریاتی، پس ساختیاتی اور نفسیاتی رویوں کا فرداً فرداً تعارف کرایا گیا۔ مظہریت کے ضمن میں، ہوسرل، ولف گانگ ایزر،

ہانس روبرٹ یاؤس اور نظریۂ قبولیت کا ذکر کیا گیا۔ بحث کو مکمل کرنے کے لیے جنیوا اسکول اور ژورژ پولے کے خیالات پر بھی روشنی ڈالی گئی۔ اینگلو سیکسن پس ساختیاتی منظرنامے سے سٹینلے فش، مائیکل رفاٹیر اور جوناتھن کلر کے افکار کو پیش کیا گیا۔ آخراً نفسیاتی تنقید کے دو نمائندہ نقادوں نارمن ہالینڈ اور ڈیوڈ بلائچ کی ان دریافتوں سے بھی بحث کی گئی کہ قرأت اور ادب فہمی کے عمل میں قاری کے موضوعی تجربے اور لاشعور کی کارکردگی کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کیوں کہ نفسیاتی معنی بہر حال دوسرے تمام معنی کو اپنے رنگ میں رنگ دیتا ہے۔

غرضیکہ قاری اساس تنقیدی رویّوں میں جو کشاکش اور تنوع ہے اور اب تک کا اس کا جو سفر ہے امکانی حد تک ان مباحث کا احاطہ کیا گیا تاکہ نتائج اخذ کیے جا سکیں اور رائے قائم کی جا سکے۔ مختصر یہ کہ 'قاری اساس تنقید' متن کی خود مختاری کو چیلنج کرتی ہے، اور قاری اور قرأت کے عمل کی بالادستی تسلیم کرانا چاہتی ہے۔ اس طرح متن اور قاری میں روایتی اعتبار سے جو فاصلہ اور فرق چلا آ رہا ہے، 'قاری اساس تنقید' اس کو ختم کرنا چاہتی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ نظریاتی بحثوں کے باوصف عمل کی سطح پر یہ فاصلہ بار بار لوٹ آتا ہے —— بنیادی سوال یہ ہے کہ آخر اس کا حل کیا ہے؟ اوپر کے مباحث سے تین موقف واضح طور پر سامنے آتے ہیں: اوّل یہ کہ متن خود مختار، خودکفیل اور لازوال ہے۔ یہ نقطۂ نظر معروضی ہے۔ اور اس کی عَلَم بردار 'نئی تنقید' رہی ہے۔ دوسری طرف اس کے بالمقابل 'قاری اساس تنقید' ہے جو متن کی جگہ قاری یا قرأت کے عمل کو فائز کرنا چاہتی ہے۔ سٹینلے فش اس کی بھرپور نمائندگی کرتا ہے۔ (WE 'WRITE' THE TEXTS WE READ) نفسیاتی نقاد نارمن ہالینڈ اور ڈیوڈ بلائچ بھی موضوعی ہیں (قرأت قاری کے لاشعور کے تابع ہے) —— ان دو رویّوں کے بیچوں بیچ مظہریت ہے جو ولف گانگ ایزر اور ہانس روبرٹ یاؤس کی رو سے موضوعیت اور معروضیت کا فرق مٹانا چاہتی ہے، یا پہلے دور کا جوناتھن کلر ہے جو ساختیاتی طور پر قرأت یا ادب فہمی کی روایات اور قاعدے کلیوں کو منضبط

کرنے کے امکانات کی جستجو کرتا ہے۔ لیکن پس ساختیاتی ردتشکیل ان سے مختلف ہے، یعنی جب معنی کا 'مرکز' ہی نہیں ہے اور بندش (CLOSURE) محال ہے تو مقتدر غیرمقتدر، حکم غیرحکم، یا موضوع معروض کی بحث بھی غیرضروری ہے، اصل چیز مکالمہ یا استفہامیہ ہے جو جاری رہنا چاہیے۔ ردتشکیل کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اس نے متن کی حیثیت کو مضبوط کیا ہے، اور 'کشادہ متنیت' کی راہ دکھائی ہے، یعنی کوئی قرأت معنی کا کُلّی احاطہ نہیں کرسکتی، یا مکمل نہیں ہے۔ بہرحال نظریاتی طور پر کچھ بھی کہا جائے، 'قاری اساس تنقید' نے قاری کے کردار اور قرأت کے عمل کی طرف توجہ منعطف کرا کے ایک بہت بڑی ضرورت کو پورا کیا ہے۔ اس کی اہمیت کا اندازہ اسی سے کیا جاسکتا ہے کہ اس نے قرأت کے عمل کے تیئں ہماری آگہی میں قابلِ قدر اضافہ کیا ہے اور قاری کے تیئں تنقید کو زیادہ حسّاس بنا دیا ہے۔ ادب کی دنیا میں کتنی تبدیلیاں کیوں نہ آئیں اور ردتشکیلی چیلنج کتنی فکری گرہیں کیوں نہ کھولے، 'قاری اساس تنقید' کی یہ دین معمولی نہیں کہ ادب کی بحث میں اب قاری کے کردار اور قرأت کے عمل کو نظر انداز کرنا آسان نہیں رہا۔

مصادر کتاب ۔ ۲

پہلا باب

1. ROLAND BARTHES, WRITING DEGREE ZERO (PARIS 1953); (LONDON 1967 ;NEW YORK, 1977).

2. ROLAND BARTHES, MYTHOLOGIES (PARIS 1957); (LONDON 1972).*

3. ROLAND BARTHES, ON RACINE (PARIS 1963); NEW YORK 1964).

4. ROLAND BARTHES, ELEMENTS OF SEMIOLOGY, (PARIS 1965); (LONDON 1967 ;NEW YORK 1977).

5. ROLAND BARTHES, SYSTEMEDE LA MODE (PARIS 1967).

6. ROLAND BARTHES, S/Z (PARIS 1970); (NEW YORK 1974; LONDON 1975).*

7. ROLAND BARTHES, THE PLEASURE OF THE TEXT (PARIS (1973) (NEW YORK 1975; LONDON 1976).*

8. ROLAND BARTHES, ROLAND BARTHES BY ROLAND BARTHES (PARIS 1975); (LONDON & NEW YORK 1977).

---

9. TERENCE HAWKES,STRUCTURALISM AND SEMIOTICS (LONDON 1977), SECTION ON BARTHES, Pp.,106-22, 151-60.*

10. RAMAN SELDEN, CONTEMPORARY LITERARY THEORY(SUSSEX 1985), SECTION ON BARTHES, Pp.,74-78.*

11. ROBERT SCHOLES, STRUCTURALISM IN LITERATURE (YALE 1974), SECTION ON BARTHES, Pp.,148-56.*

12. JOHN STURROCK, EDT., STRUCTURALISM AND SINCE (OXFORD 1979), SECTION ON BARTHES, Pp.,52-80.*

دوسرا باب

1. JACQUES LACAN, ECRITS (PARIS, 1966); ENGLISH TRANSLATION, ECRITS: A SELECTION (LONDON AND NEW YORK, 1977).

2. JACQUES LACAN, LE SEMINAIRE:
   LIVRE I: (PARIS 1975)
   LIVRE II: (PARIS 1978)
   LIVRE XI: ENGLISH TRANSLATION, THE FOUR FUNDAMENTAL CONCEPTS OF PSYCHOANALYSIS (LONDON 1977; NEW YORK 1978)*
   LIVRE XX: ENCORE (PARIS 1975)

3. MICHEL FOUCAULT, MADNESS AND CIVILIZATION: A HISTORY OF INSANITY IN THE AGE OF REASON (PARIS 1961); (LONDON 1971, NEW YORK 1973)

4. MICHEL FOUCAULT, THE BIRTH OF THE CLINIC: AN ARCHAEOLOGY OF MEDICAL PERCEPTION (PARIS 1963); (LONDON AND NEW YORK 1973).

5. MICHEL FOUCAULT, THE ARCHAEOLOGY OF KNOWLEDGE (PARIS 1969); (NEW YORK 1972, LONDON 1974)*

6. MICHEL FOUCAULT, 'THE DISCOURSE ON LANGUAGE', INCLUDED AS APPENDIX TO THE ARCHAEOLOGY OF KNOWLEDGE (SEE ABOVE).

7. MICHEL FOUCAULT, DISCIPLINE AND PUNISH: THE BIRTH OF THE PRISON (PARIS 1975); (LONDON 1977, NEW YORK 1978).

8. MICHEL FOUCAULT, THE HISTORY OF SEXUALITY, VOL.I (PARIS 1976); (NEW YORK 1978, LONDON 1979).

9. EDWARD SAID, ORIENTALISM, NEW YORK 1978*

10. EDWARD SAID, THE WORLD, THE TEXT AND THE CRITIC (CAMBRIDGE, MASS, 1983)*

11. ROBERT YOUNG, (ED), UNTYING THE TEXT: A POST-STRUCTURALIST READER (BOSTON, LONDON AND HENLEY, 1981).

12. CATHERINE BELSEY, CRITICAL PRACTICE, LONDON 1980*

13. RAMAN SELDEN, CONTEMPORARY LITERARY THEORY, SUSSEX 1985, Pp., 79-84, 98-102*

14. JOHN STURROCK, (ED.), STRUCTURALISM AND SINCE, OXFORD 1979, Pp., 81-115, 116-153*

تیسرا باب

1. JACQUES DERRIDA, OF GRAMMATOLOGY, 1967, ENG. TR. GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK, BALTIMORE, 1977.*

2. JACQUES DERRIDA, WRITING AND DIFFERENCE, 1967, ENG. TR. LONDON 1978.*

3. JACQUES DERRIDA, SPEECH AND PHENOMENA, 1967, ENG. TR. EVANSTON 1973.*

4. JACQUES DERRIDA, 'THE WHITE MYTHOLOGY: METAPHOR IN THE TEXT OF PHILOSOPHY', NEW LITERARY HISTORY, VI, 7-74, 1974.

5. JACQUES DERRIDA, 'SIGNATURE EVENT CONTEXT', GLYPH, I, 172-97, 1977.*

6. JACQUES DERRIDA, POSITIONS, LONDON 1981.*

---

7. CHRISTOPHER NORRIS, DECONSTRUCTION: THEORY & PRACTICE, LONDON 1982.*

8. JOHN STURROCK, STRUCTURALISM AND SINCE: FROM LEVI-STRAUSS TO DERRIDA, OXFORD 1979 (SECTION ON DERRIDA).*

9. JONATHAN CULLER, ON DECONSTRUCTION: THEORY AND CRITICISM AFTER STRUCTURALISM, LONDON 1983.*

10. LUDWIG WITTGENSTEIN, PHILOSOPHICAL INVESTIGATIONS, OXFORD 1953.*

11. RAMAN SELDEN, CONTEMPORARY LITERARY THEORY, SUSSEX 1985 (SECTION ON DERRIDA).*

چوتھا باب

1. ANDERSON, DANNY, 'DECONSTRUCTION : CRITICAL STRATEGY/ STRATEGIC CRITICISM,' IN CONTEMPORARY LITERARY THEORY, ED. BY G. DOUGLAS ATKINS & LAURA MORROW, MACMILLAN 1989, PP. 137-157.*

2. ATKINS, G. DOUGLAS, READING DECONSTRUCTION/DECONSTRUCTIVE READING. LEXINGTON : UNIVERSITY PRESS OF KENTUCKY, 1983.*

3. DE MAN, PAUL, ALLEGORIES OF READING : FIGURAL LANGUAGE IN ROUSSEAU, NIETZSCHE, RILKE, AND PROUST. NEW HAVEN : YALE UNIVERSITY PRESS, 1979.*

4. DE MAN, PAUL, BLINDNESS AND INSIGHT : ESSAYS IN THE RHETORIC OF CONTEMPORARY CRITICISM. 1971; RPT. MINNEAPOLIS : UNIVERSITY OF MINNESOTA PRESS, 1983.*

5. DERRIDA, JACQUES, DISSEMINATION. TRANSLATED AND WITH AN INTRODUCTION BY BARBARA JOHNSON. CHICAGO: UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS 1981.*

6. HANDELMAN, SUSAN A, THE SLAYERS OF MOSES : THE EMERGENCE OF RABBINIC INTERPRETATION IN MODERN LITERARY THEORY. STATE UNIVERSITY OF NEW YORK PRESS, 1982.*

7. HARTMAN, GEOFFREY, CRITICISM IN THE WILDERNESS : THE STUDY OF LITERATURE TODAY. NEW HAVEN: YALE UNIVERSITY PRESS, 1980.*

8. HARTMAN, GEOFFREY, EASY PIECES. NEW YORK : COLUMBIA UNIVERSITY PRESS, 1985.*

9. JOHNSON, BARBARA, THE CRITICAL DIFFERENCE : ESSAYS IN THE CONTEMPORARY RHETORIC OF READING. BALTIMORE: JOHNS HOPKINS UNIVERSITY PRESS, 1980.*

10. MAGLIOLA, ROBERT, DERRIDA ON THE MEND. WEST LAFAYETTE, IND.: PURDUE UNIVERSITY PRESS, 1984.*

11. MILLER, J. HILLIS, FICTION AND REPETITION : SEVEN ENGLISH NOVELS. CAMBRIDGE, MASS.: HARVARD UNIVERSITY PRESS, 1982.

12. MILLER, J. HILLIS, THE LINGUISTIC MOMENT : FROM WORDSWORTH TO STEVENS. PRINCETON, PRINCETON UNIVERSITY PRESS, 1985.

13. SALUSINSZKY, IMRE, CRITICISM IN SOCIETY : INTERVIEWS WITH JACQUES DERRIDA AND et al. METHUEN, NEW YORK AND LONDON 1987, PP. 8-24.*

14. SAUSSURE, FERDINAND DE, COURSE IN GENERAL LINGUISTICS. TRANSLATED BY WADE BASKIN. NEW YORK: McGRAW-HILL, 1959.*

پانچواں باب

1. ALTHUSSER, L., 'THE CONDITIONS OF MARX'S SCIENTIFIC DISCOVERY', THEORETICAL PRACTICE, 7/8, 1963.

2. ALTHUSSER, L., FOR MARX (HARMONDSWORTH : ALLEN LANE, 1969).*

3. ALTHUSSER, L., LENIN AND PHILOSOPHY AND OTHER ESSAYS (LONDON: NEW LEFT BOOKS, 1971).*

4. ALTHUSSER, L., POLITICS AND HISTORY (LONDON: NEW LEFT BOOKS, 1972).

5. ALTHUSSER, L., ESSAYS IN SELF-CRITICISM (LONDON: NEW LEFT BOOKS, 1976).

6. ALTHUSSER, L. AND BALIBAR, E., READING CAPITAL (LONDON: NEW LEFT BOOKS, 1970).

7. EAGLETON, T., MARXISM AND LITERARY CRITICISM (LONDON: METHUEN, 1976).*

8. EAGLETON, T., CRITICISM AND IDEOLOGY (LONDON: NEW LEFT BOOKS, 1976).*

9. EAGLETON, T., WALTER BENJAMIN OR TOWARDS A REVOLUTIONARY CRITICISM (NEW LEFT BOOKS, LONDON, 1981).*

10. GOLDMANN, LUCIEN, THE HIDDEN GOD (ROUTLEDGE & KEGAN PAUL, LONDON, 1964).*

11. GOLDMANN, LUCIEN,TOWARDS A SOCIOLOGY OF THE NOVEL (TAVISTOCK PUBLICATIONS, LONDON 1975).*

12. JAMESON, FREDRIC, THE PRISON-HOUSE OF LANGUAGE: A CRITICAL ACCOUNT OF STRUCTURALISM AND RUSSIAN FORMALISM (PRINCETON AND LONDON: PRINCETON UNIVERSITY PRESS, 1972).*

13. JAMESON, FREDRIC, MARXISM AND FORM (PRINCETON AND LONDON: PRINCETON UNIVERSITY PRESS, 1971).*

14. MACHEREY, PIERRE, A THEORY OF LITERARY PRODUCTION, TRANS. G. WALL (ROUTLEDGE & KEGAN PAUL, LONDON, HENLEY AND BOSTON, 1978).*

15. BELSEY, CATHERINE, CRITICAL PRACTICE (METHUEN, LONDON, 1980).*

16. BENNETT TONY, FORMALISM AND MARXISM, (METHUEN, LONDON 1979).*

17. SCHOLES, ROBERT, STRUCTURALISM IN LITERATURE (NEW HAVEN AND LONDON: YALE UNIVERSITY PRESS, 1976).*

18. SELDEN, RAMAN, CONTEMPORARY LITERARY THEORY (SUSSEX: HARVESTER PRESS, 1985), Pp 23-49.*

چھٹا باب

1. BLEICH, DAVID, SUBJECTIVE CRITICISM (JOHNS HOPKINS UNIVERSITY PRESS, BALTIMORE AND LONDON, 1978).

2. CULLER, JONATHAN, STRUCTURALIST POETICS: STRUCTURALISM, LINGUISTICS AND THE STUDY OF LITERATURE (ITHACA: CORNELL UNIVERSITY PRESS, 1975).*

3. CULLER, JONATHAN, THE PURSUIT OF SIGNS: SEMIOTICS, LITERATURE, DECONSTRUCTION (ROUTLEDGE & KEGAN PAUL, LONDON AND HENLEY, 1981), ESPECIALLY PART TWO.*

4. EAGLETON, TERRY, LITERARY THEORY: AN INTRODUCTION (BLACKWELL, OXFORD, 1983), CHAP 2.*

5. FISH, STANLEY, SURPRISED BY SIN: THE READER IN PARADISE LOST (NEW YORK: ST. MARTIN'S PRESS, 1967).

6. FISH, STANLEY, SELF-CONSUMING ARTIFACTS: THE EXPERIENCE OF SEVENTEENTH-CENTURY LITERATURE (CALIFORNIA UNIVERISTY PRESS, BERKELY, 1972).*

7. FISH, STANLEY, IS THERE A TEXT IN THIS CLASS? (HARVARD UNIVERSITY PRESS, CAMBRIDGE, MASS., 1980).*

8. FISH, STANLEY, 'WHY NO ONE'S AFRAID OF WOLFGANG ISER', DIACRITICS, II, 2-13, 1981. *

9. FREUND, ELIZABETH, THE RETURN OF THE READER: READER RESPONSE CRITICISM (METHUEN, LONDON AND NEW YORK, 1987).*

10. HOLLAND, NORMAN, THE DYNAMICS OF LITERARY RESPONSE (NEW YORK: OXFORD UNIVERISTY PRESS, 1968).

11. HOLLAND, NORMAN, 5 READERS READING (YALE UNIVERSITY PRESS, NEW HAVEN AND LONDON, 1975).

12. HOLUB, ROBERT C, RECEPTION THEORY: A CRITICAL INTRODUCTION (METHUEN, LONDON AND NEW YORK, 1984).*

13. ISER, WOLFGANG, THE IMPLIED READER: PATTERNS OF COMMUNICATION IN PROSE FICTION FROM BUNYAN TO BECKETT (BALTIMORE: JOHNS HOPKINS UNIVERSITY PRESS, 1974).

14. ISER, WOLFGANG, THE ACT OF READING: A THEORY OF AESTHETIC RESPONSE (BALTIMORE: JOHNS HOPKINS UNIVERSITY PRESS, 1978).*

15. ISER, WOLFGANG, 'TALK LIKE WHALES', DIACRITICS, II, 82-7, 1981.*

16. JAUSS, HANS ROBERT, TOWARD AN AESTHETIC OF RECEPTION (HARVESTER PRESS, BRIGHTON, 1982).*

17. POULET, GEORGES, 'PHENOMENOLOGY OF READING', NEW LITERARY HISTORY, I, 53-68, 1969.*

18. RAY, WILLIAM, LITERARY MEANING: FROM PHENOMENOLOGY TO DECONSTRUCTION (OXFORD: BLACKWELL, 1984).*

19. RICOEUR, PAUL, FREUD AND PHILOSOPHY: AN ESSAY ON INTERPRETATION (NEW HAVEN: YALE UNIVERSITY PRESS,1970).*

20. RIFFATERRE, MICHAEL, 'DESCRIBING POETIC STRUCTURES: TWO APPROACHES TO BAUDELAIRE'S 'LES CHATS', IN J. EHRMANN(ED.), STRUCTURALISM (DOUBLEDAY & CO., INC., GARDEN CITY, NEW YORK, 1970).*

21. RIFFATERRE, MICHAEL, SEMIOTICS OF POETRY (INDIANA UNIVERSITY PRESS, AND METHUEN, LONDON, 1978). *

22. SELDEN, RAMAN, CONTEMPORARY LITERARY THEORY (HARVESTER, SUSSEX, 1985) Pp.106-127.*

23. SULEIMAN, SUSAN, AND CROSMAN, INGE(EDS.), THE READER IN THE TEXT: ESSAYS ON AUDIENCE AND INTERPRETATION (PRINCETON UNIVERSITY PRESS, PRINCETON, N.J., 1980).*

24. TOMPKINS, JANE P.,(ED.), READER-RESPONSE CRITICISM: FROM FORMALISM TO POST-STRUCTURALISM (JOHNS HOPKINS UNIVERSITY PRESS, BALTIMORE, 1980).*

کتاب ۔۳

مشرقی شعریات اور ساختیاتی فکر

IN REACHING FORWARD TO THE NEW, THE OLD
IS REINSTATED.

TOM NAIRN

وَمِنْ اٰیٰتِهٖ خَلْقُ السَّمٰوٰتِ وَ الْاَرْضِ وَ اخْتِلَافُ اَلْسِنَتِكُمْ
وَ اَلْوَانِكُمْ اِنَّ فِیْ ذٰلِكَ لَاٰیٰتٍ لِّلْعٰلِمِیْنَ ○

قرآن حکیم

”اور اس کی نشانیوں میں سے آسمانوں اور زمین کی پیدائش، اور
تمھاری زبانوں اور تمھارے رنگوں کا اختلاف ہے۔ یقیناً اس میں
بہت سی نشانیاں ہیں دانشمند لوگوں کے لیے۔“

اردو ترجمہ: سید ابوالاعلیٰ مودودی

پہلا باب

क स्विदस्याः परमं जगाम।

واک (کلام) کی حد کو کون پا سکا ہے

رگ وید

سنسکرت شعریات اور ساختیاتی فکر

ہندوستانی فکر و فلسفے میں زبان کی نوعیت و ماہیت اور معنی کے مسئلے پر توجہ کی روایت نہایت قدیم ہے۔ ان میں میمانسا' نیایے، ویشیشک، بودھ اور جین فکری روایتیں بالخصوص شریک رہی ہیں۔ قدیم ہندوستانی فکر میں فلسفے کے چھ دبستان خاص ہیں، ان میں فلسفۂ لسان پر کسی نہ کسی زاویے سے ضرور غور کیا گیا ہے۔ ان میں سے بعض متن نہایت پرانے ہیں، اور ان کا زمانہ ویدوں کے فوراً بعد کا ہے۔ بعض متن دستبردِ زمانہ سے محفوظ نہیں رہے، لیکن بعد کے لکھنے والوں کے یہاں ان کا ذکر ملتا ہے، اور ان کے اٹھائے ہوئے مسائل کی گونج ملتی ہے۔ سنسکرت میں یہ روایت رہی ہے کہ بعد میں آنے والے اچاریوں نے پہلے کے بنیادی متون کی شرحیں لکھیں، اور مسائل کو صاف کیا۔ ان میں سے بعض شرحیں بجائے خود اس قدر اہم ہیں کہ ان کی نوعیت بنیادی متن کی ہو گئی ہے۔ فلسفیوں اور منطقیوں کے علاوہ ویاکرنؑ (گرامر) النکار شاستر (بدلیعیات) اور کاویہ شاستر (شعریات) کے ماہرین نے بھی شعری زبان اور معنی کے مسائل پر غور وخوض کیا ہے۔ باوجود اس کے کہ پانِنی کے کمالات کا اہلِ لسانیات اعتراف کرتے ہیں، اور صوتیات پر اس کی باریک نظر نیز اس کی حد درجہ ماہرانہ صرفیاتی و نحویاتی

درجہ بندی سے مغرب میں بھی استفادہ کیا جاتا ہے، لیکن لفظ و معنی کے رشتے اور معنی کے مسائل کے بارے میں جو کچھ قدیم ہندوستانی فلسفیوں نے لکھا ہے، اس کے بارے میں معلومات عام نہیں ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ یہ خیالات اس قدر فکر انگیز اور اس درجہ بنیادی ہیں کہ عہدِ حاضر کی فکری پیش رفت کے اعتبار سے ان پر از سرِ نو غور کیا جا سکتا ہے۔ زیرِ نظر باب کا مقصد یہی ہے کہ سوسیئر کے فلسفۂ لسان، پس ساختیات اور ردِ تشکیل کے فلسفۂ معنی کے تناظر میں یہ دیکھا جائے کہ اس بارے میں ہندوستانی روایت میں کیا کیا بحثیں اٹھائی گئی ہیں اور ہندوستانی ذہن کا موقف کیا رہا ہے۔ اس نظر سے جب ہم نے ہندوستانی فکری روایت اور شعریات کا جائزہ لیا تو بعض حیران کن نتائج سامنے آئے۔ یعنی مغرب میں جو نکات اب ساختیاتی اور ردِ تشکیلی فکر کے ذریعے سامنے آ رہے ہیں، ان سے ملتے جلتے نکات ہندوستانی فکر و فلسفے بالخصوص بودھ فلسفے میں صدیوں پہلے زیرِ غور رہے ہیں۔ ان کا ذکر چھیڑنے سے پہلے ہندوستانی فکری و شعریاتی روایت کا مختصر سا خاکہ نظر میں رہنا ضروری ہے۔

قدیم ہندوستانی فکر میں زبان کے مسائل کی بحث کئی طرح سے اٹھائی گئی ہے۔ اوّل ویاکرن (گرامر) کی رو سے، دوم منطق کے دبستان نیایے न्याय اور ویدانتی فکر میمانسا मीमांसा کی رو سے، اور سوم النکار شاستر یعنی بدیعیات و شعریات کی رو سے۔ ان میں ویاکرن کے ماہرین سب سے قدیم ہیں۔ یاسکؔ کا زمانہ پاṇنی (چار سو قبل مسیح) سے بھی پہلے کا کہا جاتا ہے۔ پانṇی نے اپنی شہرہ آفاق کتاب اشٹ ادھیایی میں سنسکرت ساخت کے اصول و قاعدے دریافت کیے، اور انھیں تمام تر سائنسی جامعیت سے ضابطہ بند کیا۔ کاتیاینؔ (۳۰۰ ق م) نے اس پر وارتِتکؔ لکھی اور پانṇی کے سوتروں میں اضافہ کیا۔ پانṇی کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ سورج مغرب

سے طلوع ہوسکتا ہے لیکن پانِنی کا لکھا ہوا غلط نہیں ہوسکتا۔ پتنجلی (۱۵۰ ق م) نے پانِنی اور کاتیاینؔ دونوں کے متن کی شرح مہابھاشیہ کے نام سے لکھی۔ ویاڈی مہابھاشیہ سے پہلے سنگرہ لکھ چکا تھا، لیکن سنگرہ کا متن نہیں ملتا۔ پتنجلی کے بعد ویاکرن روایت کا سب سے بڑا مفکر بھرتری ہری (۴۵۰ عیسوی) کو مانا جاتا ہے، جس نے نہ صرف پتنجلی کی مہابھاشیہ کی شرح لکھی، بلکہ واکیہ پدیہ کے نام سے فلسفۂ لسان پر ایک مبسوط کتاب لکھ کر نئے نظریات بھی قائم کیے۔ بھرتری ہری کے بعد ناگیش بھٹ نے لگھو منجوشا اور ناگیش نے سپھوٹ واد جیسی اہم کتابیں لکھیں، لیکن چھٹی ساتویں صدی کے بعد ویاکرن روایت کا زور ٹوٹ گیا، اور یہ النکار شاستر اور کاویہ شاستر کی روایتوں میں ضم ہوگئی۔

دوسرا سلسلہ ہندوستانی فلسفے کے چھ دبستانوں کا ہے۔ ان میں معنی کے مسئلے پر سب سے زیادہ بحثیں میمانسا اسکول سے تعلق رکھنے والوں نے اٹھائی ہیں۔ اس سلسلے کا بنیادی متن جیمنی (۳۰۰ ق م) کا میمانسا سوترؔ ہے جس پر شبرؔ (۲۰۰ ء) نے جامع بھاشیہ لکھی۔ شبرؔ کی بھاشیہ کے نتائج سے اتفاق اور اختلاف کی بنا پر کمارِل بھٹ اور پربھاکر کے مباحث سے دو ذیلی دبستان قائم ہوئے جن کا سلسلہ عہدِ وسطیٰ تک چلتا رہا۔ ادویت ویدانت کو ماننے والے زیادہ تر کمارِل بھٹ کے متبعین ہیں۔ یوگ اسکول سے تعلق رکھنے والوں کا بنیادی متن یوگ سوترؔ ہے جو پتنجلی سے منسوب ہے۔ سخت گیر ماہرین اس پتنجلی کو پانِنی کے شارح پتنجلی سے الگ مانتے ہیں۔ ہندوستانی فلسفے میں زبان و معنی کے مسئلے پر میمانسا کے بعد سب سے زیادہ توجہ نیایے میں ملتی ہے جو بنیادی طور پر منطق کا دبستان ہے۔ گوتم اکشاپدا (۱۰۰ ء) کے نیایے سوترؔ پر واتسیاینؔ کی نیایے بھاشیہ (۳۰۰ ء) مشہور ہے جس کا دفاع آگے

چل کر اُدّ یوتکرؔ اور واچسپتی مسّر نے کیا۔

بودھ منطقیوں میں ناگارجُن اور دِن ناگا خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں جن کے نظریہ شونیہ शून्य اور نظریہ اپوہ अपोह میں سوسیرؔ اور دریدا سے صدیوں پہلے غیر معمولی طور پر ان سے ملتے جلتے مباحث ملتے ہیں۔ ناگارجُن کا زمانہ دوسری صدی اور دِن ناگا کا زمانہ ۴۵۰-۶۰ کا ہے۔ بودھی اپوہ فکر کو آگے بڑھانے والوں میں دھرم کیرتی اور رتنا کیرتی (مصنف اپوہا سدّھی زمانہ ...۱۰۶) خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔

فلسفۂ لسان اور فلسفۂ معنی کے بارے میں تیسرا سلسلہ ادبی فکر یعنی ناٹیہ شاستر، کاویہ شاستر، النکار شاستر یا ساہتیہ شاستر کے ماہرین کا ہے۔ یہ سب ناٹیہ شاستر کو ہندوستانی شعریات کی قدیم ترین اور سب سے اہم کتاب مانتے ہیں۔ ادب میں شعریات کی تمام بحثوں کا آغاز ناٹیہ شاستر ہی سے ہوتا ہے۔ ناٹیہ شاستر کا زمانہ چھٹی ساتویں صدی قبل مسیح کہا جاتا ہے اور اس کا درجہ پُران کا ہے۔ ناٹیہ شاستر بھرتؔ رشی کی تصنیف کہا جاتا ہے اگرچہ اس میں بعد کو اضافے ہوتے رہے۔ بھرت کا ذکر کالی داس (۴۰۰ء) کے یہاں بھی ملتا ہے۔ بھرت کے بعد آنے والوں میں بھامہؔ (۶۰۰ء) نے اپنی تصنیف 'کاویالنکار' کے ذریعے، دَنڈِن (۷۰۰-۶۵۰ء) نے 'کاویادرش' کے ذریعے، وامنؔ (۸۰۰ء) نے 'کاویالنکار سوتر اورِتی' کے ذریعے، اور اُدبھٹؔ (۸۰۰ء) نے کاویہ لنکار سار سنگرہ کے ذریعے شعریات کی بحثوں کو آگے بڑھایا۔ بھٹ نایک کا زمانہ اگرچہ یہی ہے (۹۳۰ء) لیکن اس کی تصانیف کا کوئی حصّہ دستیاب نہیں۔ گپتاؤں کے سنہرے دور کے بعد ناٹیہ کا زوال اور کاویہ کا باقاعدہ فروغ ہونا شروع ہوا، چناں چہ نویں صدی عیسوی میں آنند وردھنؔ نے بھرتؔ کے نظریہ رس کا باقاعدہ اطلاق کاویہ پر کرتے ہوئے اپنی شہرہ آفاق تصنیف 'دھونیا لوک' میں

شعری زبان کے مباحث کو منضبط کیا۔ دھونیا لوک نظریاتی انضباط کے اعتبار سے سنسکرت شعریات کا اہم ترین متن تسلیم کی جاتی ہے۔ مہما بھٹ (مصنف ویکتی ووِیک ۱۰۰۰ء) اور کُنتک (مصنف وکروکتی جیوتا ۱۰۰۰ء) نے نظریہ دھونی کے خلاف اپنے اپنے نظریات قائم کیے، جب کہ ابھنو گپتا نے ۱۱۰۰ء کے لگ بھگ دھونیا لوک کی تائید میں اپنی معرکہ آرا کتاب دھونیا لوک لوچنم لکھی اور بھرت کے ناٹیہ شاستر پر از سرِ نو نگاہ ڈالی، اور اس کی بھی نئی شرح ابھنو بھارتی کے نام سے لکھی۔ ابھنو گپتا کا فکری رشتہ آنند وردھن سے وہی ہے جو پتنجلی کا پانن سے ہے، یعنی ابھنو گپتا نے آنند وردھن کے نظریہ 'دھونی' کا دفاع کرنے اور اسے نظریاتی طور پر مستحکم بنیادوں پر استوار کرنے میں تاریخی کردار انجام دیا، اور شعریات کی بحثوں کو ناٹیہ کے نقطہ نظر سے نہیں بلکہ کاویہ (ساہتیہ) کے نقطہ نظر سے قائم کیا۔ شعریات کی اس روایت میں آگے چل کر جن مفکرین نے اضافے کیے، ان میں دھنم جے (۹۷۶ـ ۹۶ء مصنف دش روپکا) بھوج (۱۰۰۰ء مصنف شرنگار پرکاش) ممّٹ (۱۰۵۰ـ ۱۱۰۰ء مصنف کاویہ پرکاش) وشوناتھ (۱۳۰۰ء مصنف ساہتیہ دربن) واگ بھٹ (بعد از ۱۱۰۰ء) ہیم چندر (بعد از ۱۱۴۰ء) نیز جے دیو (۱۲۵۰ء مصنف چندرا لوک) اور بنگال کی روپا گوسوامن بالخصوص قابلِ ذکر ہیں۔

قدیم ہندوستانی روایت کا ایک دلچسپ پہلو یہ بھی ہے کہ سنسکرت شعریات پر سب سے زیادہ کام ہمالیہ کی ان بلندیوں اور وادیوں میں ہوا جو کشمیر میں ہیں۔ آنند وردھن، ابھنو گپت، ممّٹ سب کشمیری شیو برہمن تھے۔ بودھی مفکرین کی تعداد بھی کم نہیں۔ ناگارجن اور دِن ناگا بودھ تھے اور مشرقی، ہمالیائی علاقے ناگا دیس کے رہنے والے تھے، نیز بھامہ اور دنڈِن بھی بودھ تھے یا جین تھے۔ اس سے یہ دلچسپ حقیقت بھی

سامنے آتی ہے کہ سنسکرت شعریات پر اگرچہ زیادہ کام شیوٗ برہمنوں نے کیا، لیکن سنسکرت شعریات تمام و کمال برہمنوں کی مرہونِ منت نہیں۔ اس میں دو دھارے واضح طور پر ملتے ہیں، یعنی برہمن دھارا اور غیر برہمن دھارا، یا برہمہ اور آتما کو ماننے والوں کا دھارا اور برہمہ اور آتما کو نہ ماننے والوں کا دھارا۔ جو برہمن اعتقادات میں یقین نہیں رکھتے تھے۔ بودھ، جین اور چارواک کا تعلق اسی غیر برہمن دوسرے دھارے سے ہے۔ ناگارجنَ اور دِن ناگا کے بارے میں تو معلوم ہے کہ یہ بودھ تھے، بھامہَ، دنڈن، شنَودھودنی، شِلامیگھ ورنؒ، اور رتنا شری گیان کے بارے میں بھی کہا جاتا ہے کہ یہ بھی بودھ یا جینی تھے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ ساختیاتی و پس ساختیاتی مغربی مفکر اور قدیم ہندوستانی فکر میں جو حیرت انگیز مشابہتیں ملتی ہیں، ان کا جتنا تعلق برہمن فکری روایت سے ہے اس سے زیادہ غیر برہمن فکری روایت سے ہے بالخصوص بودھی مفکرین ناگارجنُ اور ناگادیس کے دِن ناگا کے نظریات سے جن کی بحث آگے آئے گی۔

واضح رہے کہ سنسکرت شعریات کے لوازم مثلاً النکاروں کے نظام، یا دس گنٹوں، یا چھتیس لکشنٹوں، یا وینجنا، یا ریتی، یا اس نوع کے دیگر متعدد مسائل کی بحث یہاں عمداً نہیں اٹھائی جائے گی بلکہ سنسکرت شعریات کے مرکزی تصورات، یعنی فلسفۂ لسان اور فلسفۂ معنی کے ان مسائل سے سروکار رکھا جائے گا جو بنیادی محرکات کا درجہ رکھتے ہیں اور جن پر سنسکرت شعریات قائم ہے۔ فروعی بحثوں اور اصطلاحوں کی تعریفوں سے بھی حتی الامکان اجتناب کیا جائے گا تاکہ غیر ضروری الجھاؤ پیدا نہ ہو اور توجہ اصل مباحث سے نہ ہٹنے پائے۔ ہماری جستجو کا مقصود یہ ہے کہ وہ افکار بحث کے قلب میں آجائیں، جو ساختیاتی اور ردِ تشکیلی مرکزی نکات سے لگا کھاتے ہیں اور جو ہمارا اپنا نظریہ بندی سے ادبی تھیوری میں غور و فکر کی نئی راہ کھول دیتے ہیں۔

شبد اور ارتھ : نظریہ اَبھدھا अभिधा

لفظ کی سب سے بڑی طاقت اس کی معنی خیزی ہے۔ اس طاقت کو 'شکتی' کہا گیا ہے۔ شکتی وہ طاقت ہے جو شبد (لفظ) کو ارتھ (معنی) سے جوڑتی ہے۔ شبد اور ارتھ کے رشتے کے بارے میں ہندوستانی شعریات میں دو نظریے ہیں: میمانسا والوں کا کہنا ہے کہ شبد کا ارتھ سے رشتہ فطری ہے جب کہ نیایے والوں کا کہنا ہے کہ شبد کا ارتھ سے رشتہ فطری نہیں ہے، بلکہ یہ رشتہ رسمی اور روایتی نوعیت رکھتا ہے۔ میمانسا والوں نے میمانسا سوتر میں یہ بحث اٹھائی ہے کہ معنی کی اصل کا سراغ لگانا چوں کہ ناممکن ہے، اس لیے اس کو تسلیم کرلینا چاہیے کہ لفظوں کے معنی اسی طرح فطری ہیں جس طرح انسان کی اِندریوں (اعضا) میں حواس کی صلاحیت فطری ہوتی ہے۔ میمانسا مفکرین اس صلاحیت کو شبد کی یوگیتا योग्यता قرار دیتے ہیں، یعنی شبد فطری طور پر ارتھ کی صلاحیت رکھتا ہے، دوسرے لفظوں میں شبد مقتدر ہے اور معنی مستحکم، اور شبد اور ارتھ کا رشتہ مستقل اور غیر متغیر نوعیت کا ہے۔ میمانسا مفکرین چوں کہ ویدوں کے مقدس معنی قائم کرنا چاہتے تھے، اس لیے ارتھ کے استقلال پر زور دینا اور شبد کو مقتدر قرار دینا ان کا خاص مسئلہ تھا، لیکن نیایے اور ویشیشک مفکرین اس نظریے سے مدلّل اختلاف کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ نہ شبد مقتدر ہے نہ معنی مستحکم، یعنی شبد اور ارتھ کا رشتہ فطری نہیں ہے، نیز یہ رشتہ مستقل بھی نہیں ہے، بلکہ یہ رسمی اور روایتی نوعیت کا ہے۔ یعنی لفظ کے معنی فی نفسہٖ طے نہیں ہیں، یہ رواج اور چلن سے طے ہوتے ہیں۔ گوتم رشی کا کہنا ہے کہ شبد اور ارتھ میں کوئی براہِ راست رشتہ نہیں ہے۔ اگر ہم شبد 'اگنی' अग्नि کہہ کر جلانے والی

چیز، اور شبد 'گئو' गऊ کہہ کر خاص قسم کا جانور مراد لیتے ہیں، تو ایسا اس لیے نہیں ہے کہ شبد 'اگنی' میں جلانے کے یا شبد 'گئو' میں جانور کے خواص موجود ہیں، بلکہ ایسا صرف اس لیے ہے کہ روایت اور چلن سے ان لفظوں کے یہ معنی طے پا گئے ہیں۔ نیایے والے اسے شبد کی شکتی یا ابھدھا अभिधा کہتے ہیں، اور چوں کہ یہ از روئے فطرت نہیں بلکہ از روئے رواج قائم ہوتی ہے، اسے 'پر بھاشا' परिभाषा بھی کہا گیا ہے۔ یہ بھی وضاحت کی گئی ہے کہ اگر شبد اور ارتھ کا رشتہ فطری ہوتا تو شبد اور ارتھ ساتھ ساتھ موجود ہوتے، تلوار کہنے سے زبان کٹ نہیں جاتی، نہ ہی 'مدھو' (شہد) کہنے سے منہ میٹھا ہو جاتا ہے۔ نیایے مفکرین نے یہ نکتہ بھی اٹھایا کہ اگر شبد اور ارتھ کا رشتہ فطری اور مستقل ہوتا تو ہر جگہ (یعنی ہر زبان میں) ایک شبد کا وہی ارتھ ہوتا، نیز ہر زبان میں اشیا کے ایک جیسے نام ہوتے، یعنی شہد کو ہر زبان میں 'مدھو' یا آگ کو ہر زبان میں 'اگنی' کہا جاتا۔ اگر شبد اور ارتھ کے فطری رشتے کے مفروضے کو صحیح تسلیم کر لیا جائے تو پھر لفظوں کے مختلف معنی یا ایک معنی کے لیے مختلف لفظوں کے چلن کی کوئی تسلی بخش منطقی توجیہہ ممکن نہیں ہے۔ اسی طرح ایک چیز کے لیے مختلف ناموں کے استعمال سے بھی شبد اور ارتھ کے فطری رشتے کے نظریے کا رد لازم آتا ہے۔

غور سے دیکھا جائے تو نیایے مفکرین کا موقف بالکل وہی ہے جو جدید لسانیات یعنی سوسیئر کی فلسفۂ لسان کا ہے یعنی لفظ اور معنی میں فی نفسہٖ کوئی رشتہ نہیں ہے۔ یہ رشتہ من مانا (ARBITRARY) ہے، یعنی انسان کا قائم کیا ہوا ہے، رسمی ہے، اور از روئے روایت یا از روئے رواج وجود میں آیا ہے۔ نیایے مفکرین کے یہاں شبد اور ارتھ سے تقریباً وہی مفاہیم مراد ہیں جن مفاہیم میں سوسیئر اپنی دو خاص اصطلاحوں SIGNIFIER

اور SIGNIFIED کو استعمال کرتا ہے اور زور دیتا ہے کہ ان دونوں کا رشتہ 'موضوعی'، یعنی ذہنِ انسانی کا قائم کردہ اور من مانا ہے۔ نیایے والوں نے وضاحت کی ہے کہ شبد اصواتِ محض کا مجموعہ نہیں جو واقعتاً بولی گئی ہیں (یعنی PAROLE) بلکہ شبد اس صوتیاتی یا حرفی ڈھانچے پر قائم ہے جو اصلاً ذہنی تصور ہے، اور زبان کے نظام کا حصہ ہے (یعنی LANGUE)۔ اسی طرح ارتھ بھی شے محض نہیں ہے بلکہ شے کا ذہنی تصور یا وِکلپ विकल्प ہے، یعنی ذہنی تشکیل یا شے کا وہ عمومی آفاقی تصور جو اس نوع کی تمام اشیا کو حاوی ہے، اور کوئی مخصوص شے جس کا صرف ایک حوالہ ہے۔ (نیایے سوتر II، ۱، ۵۵)

نیایے مفکرین نے اس ضمن میں، ہم معنی الفاظ प्रयाय शब्द اور ہم صوت لیکن مختلف المعنی الفاظ नानार्थ کی بحث بھی اٹھائی ہے، یعنی اول وہ صورت جہاں شبد الگ الگ ہیں اور ارتھ ایک ہے، یا وہ صورت جہاں شبد ایک جیسے ہیں اور ارتھ الگ الگ ہے۔ یہ لفظ و معنی کے رشتے کا وہ بنیادی 'تفرق' ہے جس پر سوسیئر نے اپنے فلسفۂ لسان کی عمارت اٹھائی ہے۔ اس 'تفرق' کا پہلا حوالہ یاسک کے یہاں آیا ہے جسے پانن کا بھی پیشرو کہا جاتا ہے۔ اس کے بعد پتنجلی نے اس بحث کو آگے بڑھایا ہے کہ شبد اور ارتھ کا رشتہ غیر مستحکم اور غیر مستقل ہے۔ کاویہ النکار سار سنگرہ کا مصنف اُدبھٹ اس بارے میں شلیش श्लेष یعنی ایک سے زائد معنی کا اشارہ رکھنے والے الفاظ یا مرکب ایہام کی دلیل لاتا ہے کہ بعض الفاظ بیک وقت ایک سے زیادہ معنی دیتے ہیں، خواہ انھیں ایک بار بولا جائے یا دوبارہ۔

یہاں یہ اشارہ بھی ضروری ہے کہ میمانسا مفکرین اور ماہرینِ ویاکرن کا موقف اگرچہ معنی کے استحکام کا ہے لیکن ان میں ذرا سا فرق ہے۔ ویاڈی جو بھرتری ہری کا پیشرو ہے، مخصوص معنی کو درویہ द्रव्य کہتا ہے، یعنی اصل

اساسی ۔ وہ دروِیہ کو مخصوص کے محدود معنی میں نہیں بلکہ پورے پورے زُمرے کے کلّی تصور کے لیے استعمال کرتا ہے یعنی جو ارتھ کی تمام شکلوں پر حاوی ہے ۔ پتنجلی کا کہنا ہے کہ پانن کے یہاں بھی ارتھ کے درویہ کا کم وبیش یہی مفہوم ہے ۔ اشٹ ادھیائی : سوتر I ، ۲ ، ۵۸ :

जात्याख्यायाम् एकस्मिन् बहुवचनम् अन्यतरस्याम्

کا مفہوم ہے کہ ارتھ آفاقی یا عمومی ہوتا ہے ، جب کہ اشٹ ادھیائی : سوتر I ، ۲ ، ۶۴ :

सरूपाणाम् एकशेष एकविभक्तौ

میں کہا گیا ہے کہ ارتھ مخصوص ہوتا ہے ۔ بھرتری ہری اس سے بحث کرتے ہوئے کہتا ہے کہ اول تو شبد کا ارتھ تصوراتی یعنی تجریدی ہوتا ہے ، اپنے زمرے (جاتی) जाति کی تمام اشیا کو حاوی ، یعنی یہ 'FORM-MEANT' ہے ، جو بعدہٗ اس مخصوص شے پر منطبق ہو جاتی ہے جس کے لیے شبد بولا گیا ہے ۔ بھرتری ہری 'جاتی' जाति اور 'ویکتی' व्यक्ति میں فرق کرتا ہے ، اور 'جاتی' سے زمرے کا مجرد تصور مراد لیتا ہے ۔ ماہرین ویاکرن کے 'درویہ' द्रव्य سے مراد بھی کسی خاص شے کا ٹھوس وجود نہیں ، بلکہ اس کا ذہنی تصور ہے یعنی ارتھ ذہنی تجرید ہے ، کوئی ٹھوس واقعاتی چیز نہیں ۔ دیکھا جائے تو 'درویہ' کا تصور بہت کچھ سوسیئر کے 'لانگ' کے تصور سے ملتا جلتا ہے ، بمقابلہ 'پارول' کے تصور کے ۔ مہابھاشیہ میں پتنجلی نے (سوتر V ، ۱ ، ۱۱۹) میں بحث کی ہے کہ 'درویہ' وہ ہے جس کی اصل مختلف تعبیروں کے باوجود قائم رہے ۔ 'درویہ' اصل ہے اور تعبیریں بمنزلہ صفات کے اضافی ہیں ۔ اضافات وصفات کے انتساب سے اصل میں کوئی نقص یا تغیر واقع نہیں ہوتا ۔

یہاں یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ ویاکرنیوں کا زبان کی ساخت کے مطالعہ کا انداز زیادہ تر یک زمانی ہے ، یعنی جسے سوسیئر SYNCHRONIC کہتا ہے ۔

بمقابلہ DIACHRONIC (تاریخی اور ارتقائی) کے۔ یہ نہیں کہ سنسکرت روایت میں زبان کے تاریخی ارتقا اور تغیر و تبدل کے مسائل نہیں اٹھائے گئے، لیکن چوں کہ ویاکرنیوں کی زیادہ توجہ زبان کی ساخت کو قائم کرنے اور زبان کا نظام متعین کرنے پر تھی، ان کا رویہ بالعموم یک زمانی (SYNCHRONIC) ہے، تاریخی ارتقائی (DIACHRONIC) نہیں۔ سنسکرت لغت نویسوں نے بھی لفظ کی ابتدا اور اس کی تبدیلیوں کی بحثیں اتنی نہیں اٹھائیں، جتنی لفظوں کے مادوں، اشتقاقات اور تصرفات کی شکلوں اور ان کے رشتوں کو منضبط کرنے پر توجہ کی ہے۔ گویا قدیم ہندوستانی فکر زبان کی اس ساخت کو بیان کرتی ہے جو وقت کی کسی ایک سطح پر ملتی ہے نہ کہ اس شکل کو جس میں ارتقائی تغیر و تبدل ہوتا رہا ہے۔ پانِنی اور پتنجلی زیادہ سائنسی اسی لیے ہیں اور مغرب کی جدید لسانی فکر کو اسی لیے اپیل کرتے ہیں کہ وہ ارتقائے زبان کی قیاسی اور تخیلی نیز غیر سائنسی بحثوں میں نہیں پڑتے بلکہ یک زمانی سائنسی معروضیت سے زبان کی ساخت کا تجزیہ کر کے اسے ضابطہ بند کرتے ہیں۔ ہندوستانی روایت میں اس بات کو بھی تسلیم کیا جاتا رہا ہے کہ تاریخی معنی پر وہ معنی مقدم ہے جو رائج ہے اور چلن میں ہے۔ یعنی رواج اور چلن کو مقتدر درجہ دیا گیا ہے۔ پانِنی کہتا ہے کہ سنگیا संज्ञा یعنی موجودہ معنی کو سابقہ معنی پر ترجیح ہے۔ پتنجلی بھی اسی پر زور دیتا ہے کہ شِشٹ शिष्ट یعنی پڑھے لکھے لوگ یا فصحا جو بولتے اور سمجھتے ہیں وہی مقتدر ہے۔ کاتیاین اور پتنجلی اکثر و بیشتر متنازعہ لسانی مسائل میں رائج استعمال سے سند لیتے ہیں۔ زبان کی ساخت کے تجزیے کا یہ وہ رویہ ہے جسے سوسیئر نے سائنسی مطالعہ کے لیے مرجح قرار دیا اس لیے کہ کسی ایسے مواد (CORPUS) پر سائنسی تجزیے کی بنیاد نہیں رکھی جا سکتی جو غیر معین ہو یا تغیر و تبدل پر مبنی ہو۔ یعنی زبان کی فقط وہ سطح جس پر زبان لمحۂ حاضر میں قائم ہے، سائنسی مطالعے کا جواز رکھتی

ہے ، باقی ادلتی بدلتی تفصیل کو اس نے تاریخی مطالعہ کے لیے چھوڑ دیا۔

بودھی نظریہ اپوہ अपोह

ہندوستانی فکری روایت میں بودھ روایت برہمن روایت کے ساتھ ساتھ ملتی ہے۔ اوپر ہم نے دیکھا کہ برہمن روایت میں فلسفۂ لسان کے نقطۂ نظر سے میمانسا یا کسی بھی دوسرے دبستانِ فکر کی بہ نسبت نیایے وَیشیشِک کی روایت زیادہ جامع ہے، اس لیے کہ نوعیت کے اعتبار سے یہ روایت منطقی ہے۔ بودھی روایت کی خصوصیت یہ ہے کہ اکثر معاملات میں بودھ روایت نیایے روایت سے بھی زیادہ مضبوط اور مدلل ہے، اس لیے کہ بودھ روایت مابعد الطبیعیاتی ماورائیت اور عینیت کے تصور سے کلیتاً آزاد ہے۔ مقدمات بالذات طور پر مقدمات ہیں، کسی ماورائی تصورِ حقیقت سے ماخوذ ہیں نہ اس پر منتج ہوتے ہیں۔ بودھی فکر میں نظریہ اپوہ अपोह جو بودھی تصورِ حقیقت 'شونیہ' शून्य کا لازمہ ہے، اس نوعیت کا ہے کہ اس کے مضمرات پر جس قدر غور کریں، حیرت ہوتی ہے کہ جن نتائج تک جدید لسانیات و پس ساختیات و ردتشکیل بیسویں صدی میں پہنچیں، ان تک بودھی ذہن صدیوں پہلے پہنچ چکا تھا۔ اوپر ہم نے دیکھا کہ میمانسا والے شبد اور ارتھ کے رشتے کو فطری اور نیایے والے اسے رسمی اور روایتی قرار دیتے ہیں، لیکن دونوں کا نقطۂ نظر اصلاً مثبت ہے، یعنی دونوں شبد اور ارتھ کے رشتے کو مثبت مانتے ہیں، اور اس کی جو بھی تاویل کرتے ہیں اثباتیت کے نقطۂ نظر سے کرتے ہیں۔ بودھی فکر اس اعتبار سے ان دونوں برہمن روایتوں سے بہت آگے ہے۔ یہ شبد اور ارتھ کے رشتے کو اس طرح دیکھتی ہی نہیں، بلکہ اسے کلیتاً تفریقی قرار دے کر اس کی منطقی تاویل کرتی ہے۔ بعینہٖ یہ وہی رویہ ہے جس پر جدید لسانیات، پس ساختیات

اور رد تشکیل قائم ہے۔ بودھی مفکرین کہتے ہیں کہ شبد میں ہرگز کوئی شئیت براہِ راست نہیں ہے، اس لیے کہ ارتھ اپنی نوعیت کے اعتبار سے منفی ہے۔ ان کے بقول شبد چوں کہ فقط تصوراتی امیج ہیں جو خالصتاً ذہنی تشکیل یعنی 'وِکلپ' ہیں، اس لیے شبد اور شے میں کوئی حقیقی رشتہ نہیں ہوسکتا۔ بودھی مفکر دِن ناگا کا کہنا ہے کہ شبد ایسا وِکلپ ہے جس کی خصوصیتِ خاصہ اس کی منفیت ہے، اور اپنے زمرے کے دوسرے تمام عناصر سے اس کا رشتہ تفریقی نوعیت کا ہے۔ شبد 'گئو' سے گائے براہِ راست مراد نہیں ہے، بلکہ الّا اُن تمام اشیا کے جو گائے نہیں ہیں، یعنی ایسی تمام اشیا کی نفی جو گائے نہیں ہیں۔ دھرم کیرتی کہتا ہے کہ شبد سے معنی کے اثبات کا ادراک اس لیے ہوتا ہے کہ زبان میں ذہنی تصور کی تکرار ہوتی رہتی ہے۔ (جیسا کہ سنیما میں غیر متحرک شاٹ کی تیز رفتار تکرار سے تحرک کا احساس ہوتا ہے)۔ بودھی فکر کا یہ نکتہ خاصا اہم ہے کہ معنی کا اضافی تفرق کثرتِ استعمال کی وجہ سے محسوس نہیں ہوتا جب کہ معنی کا اثبات برابر محسوس ہوتا ہے۔ بودھ منطق کی رو سے 'پرتیکش' प्रत्यक्ष صرف وہ ہے جو حواس کے ذریعے ہمارے علم کا حصہ بنتا ہے۔ لیکن اشیا کے عمومی نام اور ذہنی امیج یا تصور جن کے ذریعے ہمیں خاص اشیا کا علم ہوتا ہے، حواس کا حصہ نہیں ہیں، ذہن کا حصہ ہیں، اس لیے ان کے پرتیکش کو قطعی قرار نہیں دیا جاسکتا۔ ظاہر ہے کہ بودھی فکر کے ان نکات اور سوسیئر کے خیالات اور دریدا کے نظریۂ افتراق (DIFFERANCE) میں حیرت انگیز مطابقت اور مشابہت ہے۔ بودھوں کے یہاں یہ نکتہ بالکل سوسیئر سے ملتا جلتا ہے کہ زبان کے تصوراتی امیج میں (جس کا حامل شبد ہے) اور اشیا میں کوئی لازمی یا فطری رشتہ نہیں ہے، اور ارتھ کا انفراد فقط اس کی تفریقی حوالگی میں ہے۔ شبد کی مثال سے میمانسا اور نیایے والوں نے بھی بحث کی ہے، اور ویاکرنیوں نے بھی، لیکن

بودھوں کی بحث ان سب سے بلیغ ہے، اور انھیں خطوط پر ہے جو سوسیئر فکر کی خصوصیت ہیں۔ بودھوں کا کہنا ہے کہ سفید یا کالی گائے فقط اس لیے سفید یا کالی گائے ہے کہ وہ بھوری یا چتکبری یا کسی دوسری طرح کی گائے نہیں ہے۔ شبد کالی یا سفید میں کوئی 'موجودگی' (PRESENCE) اس رنگ کی نہیں ہے۔ معنی خیزی (SIGNIFICATION) کی افتراقیت کا یہ وہی نکتہ ہے جسے دریدا نے سوسیئر سے اخذ کر کے اپنی فکر کے زور سے کیا سے کیا بنا دیا، اور جواب ردتشکیلی فلسفے کی نئی فکری روایت کا نقطۂ آغاز ہے۔ دریدا کی ردتشکیل کا سرچشمہ زبان کی یہی منفی حوالگی اور افتراقیت ہے۔ بودھی مفکرین یہ بھی کہتے ہیں کہ شبد سے جو ایمج بنتا ہے وہ سراسر ذہنی اور تصوراتی یعنی غیر اصلی اور غیر حقیقی ہے، لیکن ہم اسے اصل اور حقیقی سمجھتے ہیں بالکل اسی طرح جیسے بینائی کے ایک خاص طرح کے نقص میں ایک کے بجائے دو چیزیں دکھائی دیتی ہیں۔ ناگارجن نے MADHYAMIKAKARIKA, XXIV, 8 میں یہ بحث اٹھائی ہے کہ حقیقت (سچائی، صداقت، معنی) وہ بھی ہے جو واقعاتی ہے، اور وہ بھی ہے جو مطلق ہے یعنی ذہنی ایمج یا فارم یا اصل آفاقی روپ جس سے واقعاتی سچائی متشکل ہوتی ہے

شونیہ शून्य

شونیہ یا شونیتا शून्यता بدھ مت کا بنیادی نظریہ ہے۔ شونیہ بہ معنی شونیتا بہ معنی خالی پن، غیر موجود، غیاب۔ بادی النظر میں یہ نظریہ منفی معلوم ہوتا ہے لیکن اپنے منطقی نتائج کے اعتبار سے یہ منفی نہیں بلکہ جدلیاتی نظریہ ہے۔ شونیہ کے تصور کی بنیاد بودھی مفکر ناگارجن (۱۰۰ - ۲۰۰ء) کے انکاری مباحث سے پڑی، اور رفتہ رفتہ یہ اندازِ نظر بودھی فلسفے کا مرکزی رویہ بن گیا۔ ناگارجن نے مدلل بحث کی ہے کہ تمام علائق اور وجود اور ان کی تمام

اقسام جو علائق اور وجود سے پیدا ہوتی ہیں، ان کو جدلیاتی طور پر رد کیا جاسکتا ہے اور باقی جو کچھ بچ رہتا ہے، وہ 'شونیہ' ہے۔ شونیہ ہر طرح کی تعریف اور تعینات سے ورا ہے، اس لیے کہ ہر تعریف تعقید اور تحدید کو راہ دیتی ہے اور شونیہ حقیقت کے جملہ ظواہر کی کنہ ہے، اس لیے ہر طرح کی تحدید سے وراء الورا ہے۔ حقیقت کا اصل الاصول اگر کچھ ہے تو شونیہ ہے، شونیہ ہی کُلی حقیقت ہے، 'حقیقتِ مطلقہ'، یہی تتھتا तथता ہے، اسی کی منزل نروان یا کُلی مطلقیت کی منزل ہے۔ بدھ مت کے مخالفوں نے شونیہ واد پر سخت سے سخت اعتراض کیے ہیں کہ یہ نراجیت کا فلسفہ ہے، یا یاسیت اور منفیت کی طرف لے جاتا ہے۔ لیکن بودھوں کے نزدیک شونیہ منتہائے دانش ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ اس کے بغیر نہ تو گیان ممکن ہے اور نہ گیان کی ترسیل، اور نہ ہی سنسار کی سچائی کو اس کے بغیر جانا جاسکتا ہے۔ اپنی مطلق حیثیت سے شونیہ فطری انسانی وجود میں (جو عارضی وجود ہے) عدم وجودیت کا احساس ہے۔ یہ نفیِ محض نہیں ہے بلکہ وجود یا وجود کے ہونے سے پرے جو وجود یا وجود کے ہونے کا احساس ہے اس کی نفی کی نفی ہے:

> "IT IS NOT MERE NEGATION, BUT A NEGATION OF NEGATION THAT IS AN EXISTENCE-BEING BEYOND EXISTENCE AND BEING. IT IS BEST DEFINED BY NEGATIVES SINCE ALL POSITIVE EXPRESSIONS NOT ONLY LIMIT BUT POLLUTE THE PURE CONCEPT OF ABSOLUTE ŚUNYA."
>
> (WALKER, p. 453)

شونیہ کے اس تصور کو منفی طور پر ہی سمجھا جاسکتا ہے کیوں کہ تمام مثبت پیرایے نہ صرف شونیہ کو محدود کر دیتے ہیں بلکہ اس کی مطلقیت کو خالص نہیں رہنے دیتے۔

بودھی مفکرین نے واضح کیا ہے کہ ہندو فکر میں اگرچہ شونیہ کا تصور اتنا

ہمہ گیر نہیں ہے، لیکن ہندو فکر میں بھی متعدد مقامات پر جہاں مطلقیت یا غیرِ وجود پر زور دینا مقصود ہے، شونیہ سے کام لیا گیا ہے۔ اپنشدوں میں جب برہمہ یعنی مصدرِ ہستی کی تعریف کی بحث اٹھائی گئی ہے کہ برہمہ کیا ہے، اور جب ایک کے بعد ایک سب تعریفیں ساقط ہوجاتی ہیں تو 'نیتی' 'نیتی' नेति नेति کہا گیا ہے یعنی برہمہ یہ بھی نہیں ہے، وہ بھی نہیں ہے۔ برہمہ نرگُن ہے یعنی گُن (صفات) سے بری ہے۔ وہ اَمورتی अमूर्ति ہے یعنی جس کی مورت ممکن نہیں ہے، وہ ناقابلِ بیان ہے، ناقابلِ تصوّر ہے، اس کی گہرائی کو پایا نہیں جاسکتا، اس کی وسعت کو ناپا نہیں جاسکتا، وغیرہ۔ کسی بھی مثبت پیرایے میں برہمہ کی تعریف کرنے کی کوشش کی جائے تو تصور محدود ہو کر رہ جاتا ہے یا ذات تعینات کا شکار ہوجاتی ہے۔

یہ بحث بھی اٹھائی گئی ہے کہ کرم کے تصور کی رو سے سنسار ان دیکھی یا نظر نہ آنے والی اَدرشیہ अदृश्य قوتوں کی آماجگاہ ہے اور پرش انھیں ادرشیہ قوتوں کے سایے میں اپنا کرم کرتا ہے، خواہ ہمیں اس کا علم ہو یا نہ ہو، انھیں ان دیکھی قوتوں کی اعلیٰ سطح پر ہم اپنے اعمال کی سزا یا جزا پاتے ہیں جو اکثر ہمیں نظر نہیں آتیں۔ مثال کے طور پر یگیہ یا قربانی کے اثرات ادرشیہ ہیں، وہ نظر نہیں آتے لیکن اصلیت رکھتے ہیں، اس لیے زندگی ان اعمال (کرم) کے سانچے میں ڈھلتی ہے۔ تجربی حقیقی زندگی کے دکھائی نہ دینے والے عوامل کو بھی ادرشیہ کہا گیا ہے۔

شونیہ کی رو سے 'خاموشی' ایک زبردست حرکیاتی تصور ہے، آواز سے کہیں زیادہ طاقت ور اور اصوات اور معانی کے ان گنت امکانات سے بھرپور۔ گہرے رہسیہ रहस्य (بھید) یا انسانی مقدر کے گہرے رازوں کو ظاہر کرنے کے لیے شونیہ یعنی 'خاموشی' سے بہتر پیرایہ ممکن نہیں۔ آواز کی اعلیٰ سے اعلیٰ قسم یعنی شبد خاموشی ہی کی ایک فارم ہے۔ خاموش منتر یا خاموش جاپ

یعنی ذکرِ خفی گنگنائے جانے والے یا پڑھے جانے والے جاپ (ذکرِ جلی) سے بہتر ہے۔ ساز سے جو آواز نکلتی ہے بیشک وہ جمالیاتی مسرت کو راہ دیتی ہے لیکن جو آواز سنائی نہیں دیتی وہ لامحدود کی نوید ہے۔ یوگی اور رشی اپنے ذہنوں کو آواز کے پردے میں اس نہ سنی جانے والی آواز پر مرکوز کرتے ہیں جو خاموشی کے بطن سے پھوٹتی ہے اور لامحدود مطلقیت اور اتھاہ آزادی کا احساس دلاتی ہے۔ (غالب نے آگہی کے دامِ شنیدن بچھانے پر جو چوٹ کی ہے وہ بلاوجہ نہیں)۔

بودھی فلسفیوں نے شونیہ کا جو اطلاق معنیات پر کیا ہے وہ ساختیات و پس ساختیات کے نقطۂ نظر سے دلچسپ بھی ہے اور حیرت انگیز بھی۔ امکان ہے کہ زبان کی افتراقیت کا نکتہ سوسیئر نے بودھوں ہی سے اخذ کیا ہو۔ اپوہ کا مطلب ہی ہے انکار کرنا، مستثنیٰ کرنا، جس کی رو سے کوئی لفظ، اظہار یا تصور کسی بھی معنی کو صرف اسی قدر ظاہر کرتا ہے جس قدر وہ اپنے معنی میں غیر معنی کی تفریق سے قائم ہوتا ہے۔ یعنی گائے سے مراد وہ تصور ہے جو غیر گائے نہیں ہے۔ غرض حقیقت کا ادراک شبد کے تفریقی رشتوں کی نوعیت سے ہوتا ہے، یا کسی بھی چیز کے وجود کا تصور اس کے عدم وجود سے مرتب ہوتا ہے، بالکل جس طرح سنسار غیر سنسار سے وجود میں آیا، یا جس طرح ہر تصور پر اس کا غیرِ تصور یا غیاب سبقت رکھتا ہے، اس لیے کہ ہر تصور اپنے غیرِ تصور یا غیاب سے وجود پکڑتا ہے۔ گائے کے یا کسی بھی تصور تک پہنچنے سے پہلے منطقی طور پر یا فلسفیانہ طور پر یا تجرباتی طور پر یعنی تینوں طرح غیر گائے یا جو بھی تصور ہو، اس کے غیرِ تصور تک پہنچنا اور اس کو سمجھنا ازبس ضروری ہے۔ اس کے بغیر ذہنِ انسانی ادراکِ معنی کی راہ میں آگے بڑھنا تو درکنار پہلا قدم بھی نہیں اٹھا سکتا۔

ناگارجُن کی پیدائش آندھرا جنوبی ہند میں ہوئی اور منطق اور جدلیات میں مہارت اس نے مشرقی ہمالیہ کی پہاڑیوں میں ناگاؤں کی سرزمین میں

حاصل کی۔ کہا جاتا ہے کہ اس نے گیان مہاتما بدھ کے دو شِشیوں سے لیا اور اپنے فکر و فلسفے سے مہایان بدھ مت میں مادھیہ مِک سلسلے کی بنیاد ڈالی۔ بدھ مت کے پیرو کار نارگارجن کو اپنا سب سے بڑا مفکر اور منطقی مانتے ہیں۔ اس کا زمانہ ۱۰۰ سے ۲۰۰ بعد مسیح بتایا جاتا ہے۔ ناگارجن کا کہنا ہے اگرچہ سنسار ٹھوس دکھائی دیتا ہے لیکن سچائی کی اعلیٰ تعبیر کی رو سے یہ بے اصل ہے، یہ اسباب و علل کے نتیجے سے ظہور پذیر ہوتا ہے اور سوبھاو स्वभाव نہیں رکھتا یعنی آزادانہ اپنا فکری وجود نہیں رکھتا۔ وہ شعورِ انفرادی بھی جس کے ذریعے اس کے غیر اصل ہونے کا احساس ہوتا ہے، اسی غیر اصل کُل کا ایک جُز ہے، اس لیے وہ بھی غیر اصل ہے۔ چناں چہ غیر اصل کے ذریعے اصلیت کو جاننا اور سمجھنا ناممکن ہے۔ نہ اس کا اقرار کیا جا سکتا ہے نہ اس کا انکار کیا جا سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تمام مابعد الطبیعیاتی سوالوں کا جواب بُدھ نے 'خاموشی'، 'شونیہ' سے دیا ہے۔ اِس انتہا یا اُس انتہا سے بچنے اور بیچ کی راہ اختیار کرنے کی وجہ بھی یہی ہے۔ تاہم تنبیہہ کی گئی ہے کہ بیچ کا تصور بھی اضافی اور اعتباری ہے کیوں کہ قطعیت سے نہیں کہا جا سکتا کہ (۱) یہ وجود رکھتا ہے (۲) وجود نہیں رکھتا (۳) یہ دونوں صورتیں ممکن ہیں (۴) یہ دونوں صورتیں ناممکن ہیں۔ غرض ایک مطلق 'خالی پن' ہے 'شونیہ'، جس میں انفراد، اقرار، شناخت، کسی چیز کا قطعی اثبات منطقی طور پر ممکن نہیں۔ تفصیل کے لیے دیکھیے:

TH. STCHERBATSKY, BUDDHIST LOGIC, BIBLIOTHECA BUDDHICA 26 (LENINGRAD, 1930).

بودھی فکر سے مطابقتوں کے سلسلے میں پروفیسر فرتھ کا پچپن برس پہلے کا یہ جملہ بڑی اہمیت کا حامل ہے:

"IT IS JUST POSSIBLE THAT HE (SAUSSURE) HAD LEARNED SOMETHING OF INDIAN PHILOSOPHY"

(J.R.FIRTH, 'TECHNIQUE OF SEMANTICS', TRANSACTIONS OF THE PHILOLOGICAL SOCIETY, LONDON, 1935, in INDIAN THEORIES OF MEANING (loc.cit) p.86).

رابرٹ میگلیولا کی کتاب :

DERRIDA ON THE MEND (PURDUE 1984)

چند برس پہلے شائع ہوئی ہے۔ اس نے پورا تیسرا باب اسی بحث پر وقف کیا ہے کہ دریدا کی ردتشکیلی فکر اور ناگارجن کے شونیتا میں گہرا رشتہ ہے :

> "NOTICE THAT EVEN THE NAME AND CONCEPT OF SUNYATA ARE 'PROVISIONAL', i.e., 'CROSSED-OUT'. SUNYATA, LIKE DERRIDEAN DIFFERANCE, SHOULD NOT BE HYPOSTATIZED AND CANNOT BE FRAMED BY RATIOCINATION. REMARK AS WELL THAT SUNYATA IS THE 'MIDDLE PATH'. CLEARLY, NAGARJUNA MEANS MIDDLE IN THE SENSE OF THE DERRIDEAN BETWEEN, TRACKING ITS 'AND/OR' (ABSOLUTE CONSTITUTION AND ABSOLUTE NEGATION) BETWEEN THE CONVENTIONAL 'AND/OR' PROPOSED BY ENTITATIVE THEORY. SUNYATA IS NOT VOIDNESS BUT DEVOIDNESS :
>
> "WHATEVER IS IN CORRESPONDENCE WITH SUNYATA ALL IS IN CORRESPONDENCE (i.e., POSSIBLE). AGAIN, WHATEVER IS NOT IN CORRESPONDENCE WITH SUNYATA, ALL IS NOT IN CORRESPONDENCE. (INADA ADDS THE NOTE: 'THE MEANING CONVEYED HERE IS THAT SUNYATA IS THE BASIS OF ALL EXISTENCE. THUS, WITHOUT IT, NOTHING IS POSSIBLE'. p.14, & 147)."
>
> KENNETH K. INADA, NAGARJUNA : A TRANSLATION OF HIS MULAMADHYAMAKAKARIKA WITH AN INTRODUCTORY ESSAY (TOKYO : HOKUSEIDO 1970).
>
> (MAGLIOLA, p.116, & 205).

مزید یہ کہ بودھ روایت میں ارتھ اثبات نہیں رکھتا اس لیے کہ یہ لمحاتی ہے، فقط شے جو خود 'سولکشن' स्वलक्षण ہے، حقیقی ہے۔ ارتھ چوں کہ وکلپ विकल्प یعنی محض ذہنی تشکیل ہے، معروضی حقیقت نہیں ہوسکتا۔ یہ اصلاً منفی ہے کیوں کہ یہ بالذات اپنا انفراد قائم نہیں کرسکتا، اور فقط دوسرے عناصر کے استثنا سے کارگر ہوتا ہے۔ پس ارتھ کو اس کی منفیت کی بنا پر ہی پہچانا جاسکتا ہے یعنی متعلقہ دوسرے تمام عناصر سے تفریقی تخصیص کی بنا پر۔ بودھ روایت میں اسے 'انیاپوہ' अन्यापोह کہا گیا ہے۔ ارتھ کے منفی تفاعل کے نظریے سے

دِن ناگا نے پرمانٹ سُمُچیہ کے پانچویں باب میں بحث کی ہے۔ کُنجُنی راجا کا بیان ہے کہ اس سلسلے کے کچھ متن جو محفوظ رہ سکے ہیں، تبتی زبان میں ہیں جن کا تفصیلی تعارف STCHERBATSKY نے کرایا ہے (ص ۸۲) دھرم کیرتی کے یہاں بھی نظریہ اپوہ کی گونج ملتی ہے لیکن زیادہ تر متن ضائع ہو گئے ہیں۔ البتہ بودھوں کے نظریۂ زبان کی مخالفت میں وامن، کمارل بھٹ اور دیگر برہمن منفکرین نے جو کچھ لکھا ہے اس میں 'انیاپوہ' کی بحث بھی اٹھائی گئی ہے۔ واضح رہے کہ دِن ناگا کا نظریہ 'اپوہ' چوں کہ منطقی طور پر ارتھ کے اثبات کی نفی کرتا ہے برہمن روایت کا اس کی مخالفت کرنا آسانی سے سمجھ میں آسکتا ہے۔

نظریہ اپوہ کی تائید میں جو دلائل دیے گئے ہیں، مختصراً وہ یوں ہیں:

۱) اگر شبد गऊ سے مراد ہر طرح کی گائے ہے، کالی، بھوری، سفید، چتکبری وغیرہ تو یہ صرف 'غیر گائے' کی نفی سے ممکن ہے، کیوں کہ ہر گائے الگ طرح کی ہے۔ اس جنس میں جسے گائے کہا جاتا ہے، وجہِ اشتراک اس کا 'غیر گائے' نہ ہونا ہے۔ پس لفظ گائے براہِ راست کسی ٹھوس معروض کو ظاہر نہیں کرتا، بلکہ اس کے معنی 'غیر گائے' کی تفریق پر قائم ہیں۔

۲) کوئی شے بیک وقت موجود اور غیر موجود نہیں ہو سکتی۔ شبد गऊ کے ساتھ 'نہیں ہے' اور 'ہے' دونوں جوڑے جا سکتے ہیں۔ لیکن لفظ گائے میں 'گائے پن' نہیں ہے، جب کہ لفظ گائے سے ٹھوس معروض مراد لیا جاتا ہے۔ پس مشترک عنصر نوعیت کے اعتبار سے منفی ہی ہو سکتا ہے، یعنی معنی دوسرے تمام معنی کی تفریق ہی سے قائم ہو سکتا ہے۔

۳) شبد کے معنی اس کے انفراد اور امتیاز سے قائم ہوتے ہیں۔ اگر اشیا کا ادراک دوسری تمام متعلقہ اشیا کے استثنا سے جڑا ہوا نہ ہوتا تو جب کسی سے گائے باندھنے کو کہا جاتا، وہ گائے کے بجائے کچھ اور باندھ دیتا۔ اس لیے کہ دوسری اشیا سے تفرق قائم نہ ہو سکتا۔

۴) دِن ناگا یہ بھی کہتا ہے کہ جب ہم 'نیلا کنول' سے نیلا کنول مراد لیتے ہیں تو شبد 'نیلا' کا تفاعل ایسے تمام کنولوں کی نفی پر مبنی ہے جو نیلے نہیں ہیں۔ اور شبد 'کنول' کا تفاعل ایسی تمام نیلی اشیا کی نفی پر مبنی ہے جو کنول نہیں ہیں۔ غرض 'نیلا کنول' کے معنی 'غیر نیلا' اور 'غیر کنول' دونوں کے تفرق پر مبنی ہیں۔

ان دلائل پر تبصرہ کرتے ہوئے تقریباً چالیس سال پہلے کُنجنی راجا نے جو کچھ لکھا تھا، وہ آج بھی غور طلب ہے۔ اس کے الفاظ ہیں :

> "IN RECENT TIMES DE SAUSSURE HAS ADVANCED A SIMILAR LINGUISTIC THEORY IN HIS COURS DE LINGUISTIQUE GENERALE. HE SAYS THAT IN LANGUAGE THERE ARE ONLY DIFFERENCES, WITHOUT POSITIVE TERMS DANS LA LANGUE IL N'Y A QUE DES DIFFERENCES ... SANS TERMES POSITIFS). THOUGH WE SAY THAT MEANINGS CORRESPOND TO CONCEPTS, WE HAVE TO UNDERSTAND THAT THESE CONCEPTS ARE NOT POSITIVE IN THEIR CONTENT, BUT ONLY DIFFERENTIAL ... THIS IDEA IS SIMILAR TO THE BUDDHISTIC (APOHA) THEORY ACCORDING TO WHICH THE IMPORT OF A SENTENCE IS POSITIVE, EVEN THOUGH THE MEANINGS OF THE INDIVIDUAL WORDS, TAKEN SEPARATELY, ARE NEGATIVE."
>
> (INDIAN THEORIES OF MEANING, p.85-86).

بودھی نظریہ اپوہ اور سوسیئری فکر میں مطابقت اور مشابہت کی یہ دریافت خاصی اہم ہے، بالخصوص دریدا کے نظریۂ افتراقیت اور ردتشکیل کے سامنے آنے کے بعد جن کی بنیاد ہی زبان کے تفریقی رشتوں پر ہے، اس مشابہت اور مطابقت کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ اس سلسلے میں آخری بات یہ ہے کہ ویدانتیوں اور ویاکرنیوں کے حملوں کے جواب میں بودھی شانتارکشت اور رتناکیرتی (مصنف اپوہاسدّھی) نے جو دفاعی وضاحت پیش کی اس کی مرکزی دلیل یہ ہے کہ زبان کے تفاعل کی نوعیت اگرچہ منفی ہے لیکن زبان سے جو کچھ مراد لیا جاتا ہے وہ مثبت اس لیے ہوتا ہے کہ زبان بیک وقت منفی

تفاعل بھی رکھتی ہے اور مثبت تفاعل بھی۔ منفی دوسرے، ہم رشتہ عناصر کے تفرق سے، اور مثبت معروض کے بالواسطہ مظہر ہونے کی وجہ سے۔ اس بارے میں متاخرین بودھوں نے نہایت عمدہ بحث اٹھائی ہے کہ معنی خیزی کا عمل دراصل دوہرا عمل ہے، اور یہ دوہرا عمل وقت کے ایک ہی محور پر یعنی قطعی طور پر بیک وقت ہوتا ہے۔ مثبت معنی فوری طور پر سامنے آجاتے ہیں اور غائب معنی تصوراتی طور پر کارگر رہتے ہیں، یعنی وہ عناصر جن کی نفی سے معنی کا اثبات قائم ہوتا ہے، ان کا تصور غیاب میں کارگر رہتا ہے۔ یہ بالکل وہی نکتہ ہے جو نظریۂ افتراق (DIFFERANCE) کے ضمن میں دریدا بار بار اٹھاتا ہے کہ معنی 'تفرق' سے بھی قائم ہوتا ہے اور 'التوا' میں بھی رہتا ہے، اور غیرِ معنی غیاب میں ہوتے ہوئے بھی اپنی جھلک TRACE رکھتا ہے۔ دریدا کا سارا زور اسی بات پر ہے کہ غیرِ معنی کبھی القط نہیں ہوتا، وہ زبان کے تفاعل کا ناگزیر حصہ ہے، اور معمولہ یا متعینہ یا رسمی معنی کو بے دخل کرنے کے لیے غیرِ معنی ہر وقت مضطرب رہتا ہے۔ شانتارکشِت کہتا ہے کہ حاضر معنی جس کو مثبت سمجھا جاتا ہے منفی ہے، کیوں کہ یکتا (UNIQUE) ہے، یوں بودھی فکر کی رو سے بھی حاضر معنی کے ساتھ غائب معنی کا تفاعل کبھی ختم نہیں ہوتا۔ دریدا بھی یہی بات کہتا ہے، دونوں کا فرق صرف پیرایۂ بیان کا فرق ہے۔

असम्भवो विधेरुक्तस्सामान्यादेर असम्भवात्।
शब्दानाञ्च विकल्पानां वस्तुतोऽविषयत्वतः ॥

DUE TO NON-EXISTENCE AND ABSENCE OF OBJECTIVE PHENOMENON, IN FACT THE GENERAL INJUNCTION OF THE WORDS AND THEIR ALTERNATES HAS BEEN SAID TO BE IMPOSSIBLE.

شانتارکشت

एकोऽनवयवश शब्द:

THE WORD IS ONE WITHOUT PARTS.

بھرتری ہری

نظریہ سپھوٹ स्फोट

بھرتری ہری کے نظریہ سپھوٹ کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ معنیات کے میدان میں دنیا کو یہ ہندوستان کی اہم ترین دین ہے۔ اس کی رو سے واکیہ (کلمہ) محض الگ الگ اصوات یا الفاظ کا مجموعہ نہیں ہے بلکہ یہ ایک واحدہ ہے جس سے بیک وقت معنی کا انعکاس ہوتا ہے۔ بھرتری ہری اصوات یا الفاظ کے واحدے کو جس سے فوری طور پر معنی پھوٹتا ہے 'سپھوٹ' स्फोट قرار دیتا ہے۔ یعنی لسانی تکلم میں آوازیں محض واسطہ ہیں جن کے ذریعے علامیہ وضع ہوتا ہے اور یہ علامیہ معنی کا حامل ہے۔ بقول بھرتری ہری یہ واحدہ ناقابلِ تقسیم ہے اور فی نفسہٖ اس میں کوئی زمانی تدریجیت نہیں۔ اعضائے تکلم سے خارج ہونے والی اصوات بے شک زمانی تدریجیت رکھتی ہیں، یعنی اصوات وقت کے محور پر یکے بعد دیگرے ایک خاص ترتیب سے وقوع پذیر ہوتی ہیں لیکن معنی کا اخراج بیک وقت یعنی فوری طور پر ہوتا ہے، بالکل جیسے بجلی کوندنے کا عمل ہو۔ لفظ स्फोट مادہ स्फुट سے ہے یعنی پھوٹ نکلنا۔ گویا لسانی مفہوم کے اعتبار سے سپھوٹ وہ شبد یا واکیہ ہے جس سے معنی پھوٹ نکلے یا چمک اٹھے۔ پروفیسر برو کا کہنا ہے کہ سنسکرت شعریات میں سپھوٹ جدید لسانیات کی اصطلاح SIGN کا بدل ہے،

اس معنی میں جس معنی میں SIGN کی اصطلاح سوسیئر کے یہاں آئی ہے اور جس کی معنیاتی وحدت کو دریدا نے چیلنج کیا ہے۔

بھرتری ہری کا زمانہ پانِنی اور پتنجلی کے بعد کا ہے (۴۵۰ عیسوی) پتنجلی کے یہاں لفظ سپھوٹ کا ذکر ملتا ہے، لیکن معنیات کے نظریے کے طور پر سپھوٹ کو سب سے پہلے بھرتری ہری نے اپنی کتاب واکیہ پدیہ میں پیش کیا۔

بھرتری ہری نے 'وینجنا' کی بنا پر وانی یا واکیہ کے چار درجے قرار دیے ہیں:

۱ پرا परा

۲ پشینتی पश्यन्ती

۳ مدھیما मध्यमा

۴ ویکھری वैखरी

بھرتری ہری نے اصلاً تین کا ذکر کیا تھا، سوم آنند نے شِودرشٹی میں 'پرا' کا اضافہ کیا اور اسے زبان کی 'سوکشم' یعنی اعلیٰ ترین سطح کہا ہے۔

بھرتری ہری کا قول ہے کہ اصوات اور معنی چوں کہ تکلمی عمل کے دو جڑواں پہلو ہیں، اس لیے شبد کو ایک غیر منقسم واحدے کے طور پر لیا جا سکتا ہے:

एकोऽनवयवश शब्दः (واکیہ پدیہ II، ۱)

نیز یہ کہ معنی کی نوعیت کوندے کے لپکنے کی سی ہے جسے وہ प्रतिभा کہتا ہے۔ بھرتری ہری اس بات پر زور دیتا ہے کہ زبان کا بنیادی واحدہ واکیہ ہے خواہ وہ شبد ہو یا شبدوں کا مجموعہ۔ شبد ذہنی تجرید ہیں، واکیہ معنی کو 'موجود' بناتا ہے۔ واکیہ اس دیوتا کی طرح ہے جو اندر کی طرف بھی دیکھ سکتا ہے اور باہر کی طرف بھی۔ 'دھونی' واکیہ کا باہری روپ ہے، اور 'ارتھ' واکیہ کا اندرونی روپ ہے۔ واکیہ کی خارجی ساخت جو منقسم ہے اصوات سے گندھی ہوئی ہے، प्राकृत ध्वनि جب کہ داخلی ساخت معنی کی شعاع ہے، تجلی ریز اور اول و آخر

ایک وحدت۔ یہاں یہ یاد دلانا مناسب ہوگا کہ بخلاف بھرتری ہری کے پانی زبان کی فارم اور مواد کی ثنویت کی بات کرتا ہے جیسے سوسیئر SIGNIFIER اور SIGNIFIED کہہ کر کاغذ کی دو طرفوں کے مماثل قرار دیتا ہے اور ان میں وحدت کا ٹانکا لگا دیتا ہے۔

स्वम् रूपम् शब्दस्याशब्दसंज्ञा

'شبد جو اصطلاح نہیں ہے اپنی فارم خود ہے' (پانی I ' ۱ ' ۶۸) یعنی شبد اپنی فارم کو بھی ظاہر کرتا ہے اور اپنے معنی کو بھی۔ بھرتری ہری نے اس ثنویت کو سوسیئر کی طرح ایک وحدت میں پرو دیا۔ وہ بار بار کہتا ہے کہ لفظ دوہری طاقت رکھتا ہے، وہ فارم یعنی ذہنی تجرید بھی ہے، اور اس ذہنی تجرید کے معروض یعنی معنی کا مظہر بھی، بالکل روشنی یا شعور کی طرح، جیسے روشنی اپنے آپ کو بھی ظاہر کرتی ہے اور دیگر اشیا کو بھی۔ اس طرح شعور خود اپنا شعور بھی رکھتا ہے اور دیگر اشیا کا بھی۔ بعینہٖ واکیہ اپنی فارم کو بھی قائم کرتا ہے اور سپھوٹ کو بھی۔

بھرتری ہری نے تکلم کے تین درجات قائم کیے ہیں۔ واکیہ پدیہ میں اس نے وضاحت کی ہے کہ پہلی منزل वैकृत ध्वनि ہے، یعنی صوتی منزل۔ دوسری منزل प्राकृत ध्वनि ہے، یعنی صوتیاتی منزل جہاں صوتیاتی (PHONOLO-GICAL) فارم سے واکیہ کی پہچان ہوتی ہے؛ یعنی جہاں اصوات کا چھوٹا موٹا فرق (PAROLE) زائل ہو جاتا ہے، اور صوتیاتی تجریدی نظام (LANGUE) کی بنا پر واکیہ کا انفراد قائم ہو جاتا ہے۔ نیز یہ کہ اگر پہلی منزل مخاطِب سے متعلق ہے یعنی صوتی (PHONETIC) ہے، تو دوسری منزل مخاطب سے متعلق ہے یعنی سمعی (ACOUSTIC) کہی جا سکتی ہے۔ ان دونوں سطحوں کے بعد سپھوٹ واکیہ کی تیسری اور سب سے ارفع سطح ہے یعنی جہاں لسانی نشان (SIGN) صوت و حرف سے اوپر اٹھ جاتا ہے اور بجلی کے سے

عمل سے معنی کا واحدہ بن کر لپکتا ہے، گویا اس منزل پر پہنچتے ہی معنی پھوٹ نکلتا ہے یا چمک اٹھتا ہے۔ یعنی سپھوٹ کے تصور کے ذریعے بھرتری ہری شبد اور ارتھ میں وحدت پیدا کرکے اس وحدت کو 'سپھوٹ' سے سر بمہر کر دیتا ہے۔ لفظ و معنی کی ثنویت فلسفۂ لسان کا پریشان کن مسئلہ رہی ہے۔ بھرتری ہری کا کمال یہ ہے کہ سنسکرت شعریات کے ماہرین اور ویاکرنیوں اور میمانسا، نیایے ویشیشک وغیرہ دبستانوں کے فلسفیوں میں وہ واحد شخص ہے جس نے زبان کی ثنویت میں وحدت کی راہ نکال لی۔ بھرتری ہری سے پہلے ہندوستانی فلسفۂ لسان لفظ کی صرفی و نحوی بحثوں میں گرفتار تھا، یا لغوی معنی کا محتاج تھا، بھرتری ہری نے زبان کی کارکردگی کو ضابطہ بند کرکے اسے وحدت عطا کی۔ مغرب میں یہ کارنامہ صدیوں کے بعد سوسیئر نے جدید لسانیات میں یوں سرانجام دیا کہ اس نے SIGNIFIER اور SIGNIFIED کی افتراقیت کو تسلیم تو کیا، لیکن اس کے انتشار پر قابو پانے کے لیے ان دونوں کو کاغذ کی دو طرفوں سے مماثل قرار دے کر ان کے وحدانی مجموعے کو 'نشان' SIGN قرار دیا۔ ساختیات میں ادب کے کلی نظام کی جستجو کا سفر وحدانیت کے اسی تصور سے پیدا ہوا ہے۔ لیکن بعد میں دریدا نے اپنے باریک منطقی استدلال سے اس جوڑ کا ٹانکا کھول دیا اور اس پر زور دیا کہ زبان کا اصل جوہر اس کی افتراقیت ہی ہے۔ ساختیات اور پس ساختیات میں جو ارتقائی رشتہ ہے اس کی تہ میں زبان کی وحدانیت اور افتراقیت کے انھیں تصورات کی کشمکش ہے۔ بہرحال بھرتری ہری کے نظریہ سپھوٹ اور سوسیئر کے نظریۂ نشان میں جو مطابقت اور متوازیت ہے وہ ظاہر ہے۔

نظریہ دھوَنی ध्वनि

نظریہ سپھوٹ کے بعد نظریہ 'دھوَنی' کی بحث ناگزیر ہے۔ ان دونوں میں گہرا رشتہ ہے۔ بھرتری ہری نے یہ ثابت کر دیا تھا کہ واکیہ کے معنی کا مدار کلیت پر ہے اور واکیہ کے معنی الگ الگ لفظوں کے معنی سے مختلف بھی ہو سکتے ہیں، اور ان سے زیادہ بھی۔ آنند وردھن نے اس خیال کو مزید وسعت دی۔ آنند وردھن کا سروکار چوں کہ نفسِ معنی سے زیادہ کاویہ کی جمالیاتی تحسین سے تھا، اس نے شعری معنی کے اثر پر توجہ مرکوز کی اور 'دھوَنی' کا نظریہ پیش کیا۔ اس کی تصنیف کا نام دھوَنیا لوک ہے۔ وہ بھرتری ہری کے سپھوٹ اصول سے استفادے کا برملا اعتراف کرتا ہے۔ آنند وردھن کا کمال یہ ہے کہ نویں صدی تک سنسکرت ویاکرن، فلسفے اور شعریات کی جو روایت تھی، اس نے اس سب پر نظر رکھی اور بھرت کے ناٹیہ شاستر سے بھرتری ہری کے واکیہ پدیہ تک روایت کے باہم دگر متضاد عناصر میں ارتباط پیدا کیا اور ادبی جمالیات کا ایک مکمل اور ہمہ جہتی نظریہ پیش کیا۔ بے شک ناٹیہ شاستر اور نظریہ رس سنسکرت جمالیات کا اساسی نظریہ ہے لیکن ناٹیہ شاستر کی جمالیات بنیادی طور پر اسٹیج ڈرامے یعنی ناٹک کے لیے ہے۔ بھرت اور نظریہ رس کے شارحین کا زمانہ سنسکرت ناٹیہ کا عہدِ زریں تھا۔ گپتاؤں کے بعد چھٹی صدی تک سنسکرت ڈراما زوال کا شکار ہو گیا، یا جو ڈرامے لکھے بھی گئے وہ اسٹیج ڈرامے کم اور ادبی ڈرامے زیادہ تھے۔ یوں گپتاؤں کے عہد میں کاویہ کو بتدریج فروغ ہوا، اور سنسکرت کاویہ (شاعری) کے فروغ کی یہ صورتِ حال نئی شعری جمالیات کا تقاضا کرنے لگی۔ شعری جمالیات کی اس ضرورت کو بالآخر آنند وردھن کے دھوَنیا لوک نے پورا کیا۔ یعنی پہلے سے چلے آرہے نظریہ رس (جو ناٹک کے لیے وضع ہوا تھا)

اس کا اطلاق آنندوردھن نے باقاعدہ شاعری یعنی 'کاویہ' پر کیا اور سپھوٹ کی آمیزش سے اسے شعری جمالیات کے ایک نئے نظریے 'دھونی' کی شکل دے دی۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ آنندوردھن کے زمانے میں اور فوراً بعد 'دھونی' کو نظر انداز کیا گیا اور اس کی مخالفت بھی کی گئی۔ لیکن ابھنوگپتا نے لوچن اور ابھنوبھارتی جیسی اعلیٰ پایے کی تصانیف لکھ کر دھونی کے مباحث کا نہ صرف دفاع کیا بلکہ ان کو مزید استحکام بخشا۔ اس کے بعد ہندوستانی ادبی روایت میں دھونی کو برابر مرکزیت حاصل رہی۔

آنندوردھن ادتھ کے پہلے سے چلے آرہے زمروں ابھدھا اور لکشنڑ کو رد نہیں کرتا، بلکہ ان دونوں کو قبول کرتے ہوئے وہ زبان کی تیسری صلاحیت کی طرف توجہ دلاتا ہے کہ زبان میں لغوی معنی سے بالکل ہٹ کر معنی دینے کی بھی صلاحیت ہے۔ زبان کی یہ اشاریاتی یا رمزیہ طاقت 'ویَنجنا' व्यंजना ہے۔ سنسکرت روایت کی رو سے ابھدھا (فطری/حقیقی معنی) اور لکشنڑ (استعاراتی معنی) دونوں اصل معنی ہیں۔ اور ویَنجنا وہ معنی ہے جو اصل لغوی معنی سے ہٹ کر ہے اور اس میں جذبے کی آمیزش موجود ہے۔ یعنی زبان کی وہ رمزیہ صلاحیت جو جذبہ جگاتی ہے اور لطف و اثر، کیف وکم یا تاثیر پیدا کرتی ہے۔ یہ وہی بات ہے جو برٹنڈرسل نے کہی تھی کہ موسیقی ایک طرح کی زبان ہے جس میں جذبے کو خبر یا اطلاع (INFORMATION) سے الگ کیا جا سکتا ہے۔ بھرتری ہری نے سپھوٹ سے پہلے پراکرت دھونی اور ویکرت دھونی کی منزلیں قرار دی تھیں، لیکن آنندوردھن کا مسئلہ چوں کہ زبان یا شعریات نہیں، بلکہ جمالیات ہے، وہ ان فروع کو نہیں چھیڑتا، بلکہ سیدھے ویَنجنا کے ذریعے دھونی کی بحث اٹھاتا ہے۔

'دھونی' سے آنندوردھن کی مراد شعری اشاریت یا شعری تاثیر یا جمالیاتی کیفیت ہیں۔ آنندوردھن خود کہتا ہے کہ اس نے لفظ دھونی ویاکرنیوں

سے لیا ہے. جہاں اس سے مراد اصوات ہیں، یعنی جس طرح صوتی دھونی سے سپھوٹ یعنی لسانی نشان ابھرتا ہے، بالکل اسی طرح ایک اچھے واکیہ یا شعر کی اصوات اور معنی سے ایک جمالیاتی کیفیت (دھونی) ابھرتی ہے جو لغوی معنی سے ارفع اور بلند تر ہے۔ 'دھونی' شاعری کی جان ہے۔ کاویہ ویاکرنی اوصاف اور النکاروں سے بھلے ہی مزین ہو، چھند کے اعتبار سے بھی بے عیب ہو، اگر اس میں دھونی (جمالیاتی اثر) نہیں تو وہ بے جان ہے۔ اگر دھونی سے مراد اشاریت یا رمزیت لیں تو یہ اشاریتِ محض یا رمزیتِ محض نہیں ہوگی بلکہ وہ اشاریت یا رمزیت جو جمالیاتی کیف یا لطف و تاثیر کی حامل ہو۔ آنندوردھن وضاحت کرتا ہے کہ اثر اصوات سے بھی پیدا ہوتا ہے اور لغوی معنی سے بھی، لیکن دھونی ان سے بلند تر ہے، بلکہ جس طرح کسی حسین دوشیزہ کا حسن و جمال اس کے اعضا کی دلکشی سے بھی عبارت ہوتا ہے اور اس سے ورا بھی، اسی طرح شعری جمالیاتی کیف بھی لغوی معنی سے ماورا اور بلند ہوتا ہے۔ یہ کاویہ کے اجزا سے نہیں، پورے واکیہ یا کاویہ سے مرتب ہوتا ہے۔ آنندوردھن کہتا ہے یہ ان لوگوں کی دسترس سے باہر ہے جن کا علم محض ویاکرن، لغات یا چھندوں کی تکنیکی معلومات کا غلام ہے۔ دھونی سے لطف اندوز ہونے کے لیے اور اس کے اثر کو روح کی گہرائیوں میں محسوس کرنے کے لیے صاحبِ ذوق ہونا شرط ہے ورنہ دھونی تک رسائی نہ ہوگی۔ جوہر کی قدر فقط جوہری جانتا ہے۔ دھونی شاعری کا جوہر ہے۔ اس کی پہچان وہی کر سکتا ہے جس کا شعری ذوق رچا ہوا اور بالیدہ ہو۔ دھونی خیال میں بھی ہو سکتی ہے، جذبے میں بھی اور شعری صنعت میں بھی۔ آنندوردھن ایسے کاویہ کو بھی جس میں ان تینوں میں سے کوئی بھی بات ہو، دھونی کہتا ہے۔ وہ کاویہ جو دھونی نہ ہو یعنی جس میں دھونی کی جمالیاتی قدر نہ ہو،

بقول آنند وردھن اس کو کاویہ کہنا لفظ کاویہ کی توہین کرنا ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا کہ بھرت رشی کا نظریہ رس جس کا مقصد ناٹیہ کے سامعین میں جمالیاتی جذبہ پیدا کرنا تھا، آنند وردھن نے اس کا اطلاق کاویہ پر کیا۔ آنند وردھن کے بعض پیشرو کاویہ میں رس کی اہمیت کا احساس رکھتے تھے لیکن کسی نے اسے کاویہ پر اطلاق کے لیے نظریہ بند نہ کیا تھا۔ آنند وردھن نے پہلے سے چلی آرہی رس کی روایت پر صیقل کرکے اسے باقاعدہ کاویہ کے جمالیاتی نظریے کے طور پر قائم کیا۔ نظریہ رس اور نظریہ دھونی میں کوئی عدم مطابقت نہیں ہے، اس لیے کہ نظریہ رس جمالیاتی اثر پیدا کرنے کے طور طریقوں اور ان کی درجہ بندی پر مبنی ہے، جب کہ دھونی خود جمالیاتی اثر اور جمالیاتی کیفیت ہے۔ واضح رہے کہ شعری رمزیت بجائے خود جمالیاتی حسن کی حامل نہیں، بلکہ اس سے جو اثر پیدا ہوتا ہے، وہ جمالیاتی حسن ہے۔ جذبے کو براہِ راست بیان نہیں کیا جاسکتا، اس کو صرف محسوس کیا یا سُجھایا جاسکتا ہے۔ سُجھانے کا یہی عمل دھونی ہے۔ دھونی پر اعتراض بھی کیے گئے۔ یہ کہ دھونی الگ سے کوئی چیز نہیں، بقول مُکل بھٹ یہ لکشنا ہی کا حصہ ہے کیوں کہ زبان کی ایمائی طاقت ویجنا لکشنا ہی سے پیدا ہوتی ہے۔ کُنتک کا کہنا ہے کہ دھونی 'وکروکتی' (بالواسطہ بیان) کا دوسرا نام ہے۔ کُنتک کا 'وکروکتی' کا نظریہ اظہار کے جملہ ایمائی پہلوؤں کو حاوی ہے۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو:

(GEROW, 1971, p. 261-262)

لیکن آنند وردھن دھونی کو شعری زبان کی جمالیاتی قوت کے لیے استعمال کرتا ہے، یعنی شعری زبان کی وہ جمالیاتی قوت اور لطف و اثر جو کلام کے نامیاتی کل (بشمول معنی) کے نتیجے کے طور پر پیدا ہو اور اس سے ارفع بھی ہو وہ دھونی ہے۔ اس معنی میں دھونی کو شاعری کی جان کہا ہے۔ آنند وردھن

کا مشہور قول ہے :

काव्यस्यात्मा ध्वनिः

یعنی 'دھونی کاویہ کی آتما ہے۔'

آنند وردھن دھونی کی بنیاد پر شاعری کی تین اقسام قرار دیتا ہے : اول وہ جس میں رس پر دھیان ہو، اس کو 'دھونی کاویہ' ध्वनि काव्य کہا ہے' دوسرے गुणीभूतव्यंग्य काव्य کاویہ جس میں النکاروں کی مدد سے رس کا کچھ حق ادا ہو جائے' اور تیسرے وہ شاعری جس میں رس یا بھاو برائے نام ہو یا نہ ہو۔ اس کو 'چتر کاویہ' चित्र काव्य کہا ہے یعنی جس میں تصویر تو ہو لیکن بے جان ہو۔ آنند وردھن تیسری طرح کی شاعری کو شاعری قرار دینے کے حق میں نہیں، لیکن کہتا ہے کہ ایسے شاعروں کو وہ شاعر کہنے پر اس لیے مجبور ہے کہ دنیا ایسے شاعروں کو بھی شاعر کہہ دیتی ہے۔ البتہ ابھنوگپت بخلاف آنند وردھن کے لوچن میں صاف کہتا ہے کہ ایسی شاعری شاعری نہیں ہے بلکہ اس کو کاویہ کہنا کاویہ کی توہین ہے۔ بہر حال ہندوستانی جمالیات میں اس بارے میں کبھی دو رائے نہیں رہیں کہ شاعری آرٹ ہے اور اس کا اصل مقصد جمالیاتی مسرت بہم پہنچانا ہے۔ (تفصیل کے لیے دیکھیے 'شعری زبان کی بحث'

(KANE, p.346, 352-55)

دھونی کا جمالیاتی تجربہ اپنا جواز آپ ہے اور یہ روزمرہ زندگی اور روزمرہ تجربے سے الگ اپنا وجود رکھتا ہے۔ یہ اول و آخر زبان کی تشکیل (CONSTRUCT) ہے۔ دھونی کو سوائے جمالیاتی تجربے کے کوئی دوسرا نام دیا ہی نہیں جا سکتا۔ نہ یہ کسی چیز کا مثنیٰ ہے نہ کوئی چیز اس کا مثنیٰ ہے۔ بقول ابھنوگپت یہ وجود کا وہ اعلیٰ ترین احساس ہے جسے اصطلاحاً 'آنند' کہا ہے یا جس کے لیے اپنشدوں کے اس قول کی طرف ذہن

جاتا ہے :

रसो वै सः

'رس ہی وہ ہے'، یعنی رس ہی آنند ہے'

(تیتریہ اپنشد II، ۲)

دھونی اور معنی کا دوسرا پن

یہ تو واضح ہے کہ دھونی ایک جمالیاتی تصور ہے لیکن چوں کہ اشاریاتی معنی سے جڑا ہوا ہے یا اس معنی سے جو معمولہ معنی سے آگے جاتا ہے، اس کی بعض تعبیروں میں معنی کے 'دوسرے پن' OTHERNESS پر بھی زور ہے جو ہمیشہ غیاب میں ہے۔ معنی کی OTHERNESS کا یہ کم و بیش وہی تصور ہے جس پر دریدا اصرار کرتا ہے۔ اس لحاظ سے دیکھیں تو دھونی کے معنیاتی پہلو میں دریدا کے نظریۂ افتراقیت کی جھلک صاف موجود ہے، یعنی معنی تفرق میں بھی ہے اور التوا میں بھی۔ ایڈون گیرو کا شمار سنسکرت شعریات کے ماہرین میں ہوتا ہے، اس کی ۱۹۷۱ء کی تصنیف سے یہ اقتباس اور اس میں دریدا کی خاص اصطلاحوں 'OTHER' 'ABSENCE' 'PRESENCE' کی موجودگی اور ان کی دھونی سے مطابقت خالی از معنی نہیں :

"THE DHVANI IN FUNCTION AND TERMS IS THE OTHER MEANING THAT MAY BE ATTESTED ALONGWITH ONE OR THE OTHER PRECEDING TYPES; BUT SINCE IT IS THE OTHER, IT CANNOT BE EXPLAINED AS HAVING COME TO BE THROUGH THE SAME PROCESS AS THE BASE TYPE, BUT MUST IN FACT INVOLVE THE BASE TYPE IN ITS MODE OF APPREHENSION. THE DHVANI THEN IS A KIND OF 'TERTIARY' APPREHENSION COMPATIBLE BOTH WITH THE PRESENCE (VIVAKSITAVACYA) AND THE ABSENCE (AVIVAKSITAVACYA) OF DENOTATION."

(Pp.260-62)

دھونی اور مہا بھوگ

سنسکرت ماہرینِ جمالیات نے جمالیاتی تجربے کی نوعیت بیان کرتے ہوئے 'سکھ' اور 'بھوگ' میں فرق کیا ہے۔ یوں تو جمالیاتی تجربے کا منتہا آفاقی شعور یا آنند کو قرار دیا گیا ہے، لیکن وضاحت کی گئی ہے کہ 'سکھ' ذاتی، شخصی اور محدود تجربہ ہے جب کہ آنند لامحدود شعورِ کُلی کی منزل ہے جب شعورِ انفرادی اپنے آپ سے ماورا ہو جاتا ہے۔ جمالیاتی تجربے کی اس معراج کو 'رس' یا 'آنند' یا 'دھونی' مختلف ناموں سے پکارا گیا ہے، یاد رہے کہ اسی کو 'پرم بھوگ' یعنی سب سے بڑی لذت بھی کہا گیا ہے۔ بھٹ نایک کا قول ہے :

रसः भोगेन भुज्यते

یعنی رس بھوگ سے بھوگا جاتا ہے یعنی رس کا تجربہ بطور لذت ہی کیا جاسکتا ہے۔ 'بھوگ' موضوع اور معروض کے بُدھی (شعور) کی زمین پر ملنے کا نام ہے، لیکن 'مہا بھوگ' میں نہ صرف ثنویت باقی نہیں رہتی بلکہ انفرادی شعور کے تعینات بھی زائل ہو جاتے ہیں۔ یہ اس منزل سے بھی آگے کی بات ہے جس کا ذکر رولاں بارتھ جمالیاتی تجربے PLEASURE PRINCIPLE کے تحت کرتا ہے۔ غور طلب ہے کہ سنسکرت ماہرین نے اس کو وِمَرش निमर्श بھی کہا ہے اور 'شکتی' بھی کہا ہے جو کارخانۂ قدرت کے نسوانی محرک کا مظہر ہے۔

نظریہ رس اور قاری کا تصوّر

قاری اساس تنقیدی رویوں میں قاری یا سامع پر جو زور دیا جاتا ہے وہ مغرب میں 'نئی تنقید' یا مارکسی تنقید کے مقابلے میں نئی چیز ہے، اس لیے کہ نئی تنقید ہیئت کے معروضی نقطۂ نظر سے اور مارکسی تنقید سماجی، تاریخی نقطۂ نظر

سے لکھی جاتی رہی ہے، جب کہ قاری اساس تنقید میں قاری کی کارکردگی کا تصور حاوی رہتا ہے اور مظہریت کی رو سے قرأت کے عمل میں موضوعیت اور معروضیت کی ثنویت زائل ہو جاتی ہے۔ مغرب میں یہ بحثیں نئی ہیں، لیکن ہندوستانی روایت میں سامع (یا قاری) کا نقطۂ نظر اور ناٹیہ (کاویہ) کے اثر سے پیدا ہونے والی جمالیاتی کیفیتوں کی بحثیں نہایت قدیم ہیں، بلکہ ہندوستانی شعریات اور جمالیات کا نقطۂ آغاز ہی یہی مباحث ہیں۔ ہندوستانی نظریوں میں نظریہ رس سب سے قدیم ہے (وضاحت کی جا چکی ہے کہ بھرت کا ناٹیہ شاستر کالی داس سے بھی قدیم ہے اور اس کا زمانہ چھٹی ساتویں صدی قبل مسیح بتایا جاتا ہے) اس لحاظ سے دیکھا جائے تو ہندوستانی تنقیدی روایت کا آغاز ہی اس رویے سے ہوتا ہے جو آج جدید قاری اساس تنقید کی بنیاد ہے۔ ناٹیہ شاستریوں تو ناٹک کے عملی پہلوؤں کی دستاویز ہے، لیکن اس سے جس نظریہ رس کا آغاز ہوا اور آگے چل کر جس کا اطلاق بھرتری ہری اور آنندوردھن اور ابھنوگپت نے شاعری پر کیا، اور جو ہندوستانی ادبی فکر کی خصوصیتِ خاصہ بن گیا، وہ بنیادی طور پر ان کیفیات پر مبنی ہے جو فن پارے کے ردعمل کے طور پر فن پارے کو قبول کرنے والے کے ذہن میں پیدا ہوتی ہیں۔ ناٹیہ کے فروغ کے زمانے میں ان مباحث کا مرکز ناظر تھا اور بعد میں جیسے جیسے شاعری ناٹیہ کی جگہ لینے لگی، ان مباحث میں ناظر کی مرکزیت سامع یا قاری کو حاصل ہوتی گئی۔

نظریہ رس کے بارے میں معلوم ہے کہ اس میں ستھایی بھاو स्थायी भाव (غالب یا حاوی جذبہ) ذیل کے تین عناصر کے ساتھ مل کر عمل آرا ہوتا ہے:

۱ وبھاو विभाव (مرکزی کردار، مناظر)

۲ انوبھاو अनुभाव (اداکاری)

۳ ویبھچاری بھاو व्यभिचारी भाव (اضافی کیفیات)

بھرت نے ناٹیہ شاستر میں جن آٹھ رسوں کا ذکر کیا ہے، ان کی تفصیل بالعموم معلوم ہے۔ یہ رس آٹھ غالب یا مستقل جذبوں (ستھایی بھاو) پر مبنی ہیں جو یوں ہیں :

۱	رتی	रति	محبت، عشق
۲	ہاس	हास	ہنسی
۳	شوک	शोक	دُکھ، درد و غم
۴	کرودھ	क्रोध	غصّہ
۵	اُتساہ	उत्साह	جوش
۶	بھیہ	भय	ڈر، خوف
۷	جُگپسا	जुगुप्सा	نفرت
۸	وِسمیہ	विस्मय	تحیر، استعجاب

مندرجہ بالا آٹھ ستھایی بھاو پر مبنی آٹھ رس جو سنسکرت شعریات کا اصل الاصول ہیں، یوں ہیں :

۱	شرِنگار	श्रृंगार
۲	ہاسیہ	हास्य
۳	کرُنْ	करुण
۴	رُودر	रूद्र
۵	ویر	वीर
۶	بھیانک	भयानक
۷	بیبھتسیہ	बीभत्स
۸	ادبھُت	अद्भुत

بعد کے مصنفین نے ان میں نویں رس شانت शान्त (طمانیت، سعادتِ کُلّی) کا اضافہ کیا۔ یہ بھی بحث اٹھائی گئی کہ اصل رس ایک ہے یعنی جمالیاتی کیف جو شعری اور ادبی لطف و اثر سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کی آٹھ یا نو قسمیں مختلف بنیادی محرک جذبوں کی وجہ سے ہیں۔ بعد میں آنے والوں بالخصوص لولٹ، شنکوک اور بھٹ نایک نے میمانسا اور نیایے کے نقطۂ نظر سے رس کے مباحث کو مزید وسعت دی۔ آنند وردھن کا نظریہ دھونی، نظریہ رس ہی کی ترقی یافتہ شکل ہے جسے تمام و کمال کاویہ کی ضرورتوں کے لیے پیش کیا گیا۔ ابھنوگپت نے سامع یا قاری کے نقطۂ نظر سے اس کے تین درجے قرار دیے، یعنی ادراک کی منزلِ، احساس کی منزل اور رس یعنی دھونی کی منزل جو جمالیاتی تجربے کی معراج ہے۔

سنسکرت شعریات کے جو مفکرین لفظ کی غیر حقیقی نوعیت سے بحث کرتے ہیں، وہ اس پر زور دیتے ہیں کہ لفظ فی نفسہٖ معنی نہیں رکھتا، معنی واکیہ سے طے ہوتے ہیں اور معنی کی جھلک سامع کے ادراک میں جاگزیں ہے۔ یاسک اور اودمبراین کے یہاں یہ بحث ملتی ہے کہ واکیہ سامع کے ذہن میں پہلے سے وجود رکھتا ہے۔ (چومسکی کا نظریۂ اہلیت (COMPETENCE) اور جملے کی فارم کا قبل ذہنی احساس اس ضمن میں غور طلب ہے)۔

قاری اساس تنقید کے سلسلے میں سنسکرت شعریات کا سہردیہ सहृदय کا تصور بھی قابلِ غور ہے۔ تقریباً تمام مفکرین نے اس کا ذکر کیا ہے۔ لفظی طور پر اس سے مراد ایسا قاری ہے جسے ہم صاحبِ ذوق یا سخن فہم سے تعبیر کرتے ہیں، لیکن ہماری اصطلاحوں میں فہم کے عنصر کو زیادہ دخل ہے اور سنسکرت اصطلاح میں جمالیاتی احساس حاوی ہے۔ سہردیہ کو پرتبھا प्रतिभा سے متصف بھی کہا ہے، پرتبھا کے بغیر نہ کوئی کاویہ لکھ سکتا ہے

اور نہ ہی پاٹھک (قاری) اس سے رس اخذ کر سکتا ہے۔ پاٹھک سہردیہ نہ ہو تو شعر سے لطف اندوز ہو ہی نہیں سکتا۔ الغرض اخذِ معنی کے لیے قاری کا 'سہردیہ' ہونا شرط ہے، تاہم سنسکرت میں بھی اس کی تمام تر تعریف تاثراتی ہے۔

قاری اساس تنقید کے ضمن میں میمانسا والوں کا تصور 'آکانکشا' आकांक्षा بھی لائقِ غور ہے جس میں واکیہ میں لفظوں کی نحوی مناسبتوں سے بحث کی گئی ہے اور یہ کہ ان سے معنی کیسے اخذ کیے جاتے ہیں۔ اس سلسلے میں تین عوامل کی بحث اٹھائی گئی ہے: سَن ندھی सन्निद्धि صوتی ربط، یوگیتا योग्यता منطقی ربط اور آکانکشا आकांक्षा یعنی نحوی توقع جس کی رو سے جملے کے اجزا مل کر نحوی اکائی میں ڈھلتے ہیں۔ ان میں آکانکشا کا تصور خاصا وسیع ہے اور قاری کے ذہن میں جملے کی کارکردگی بڑی حد تک اس پر منحصر ہے۔ جملے میں لفظ باہمی توقع کے رشتے میں بندھے ہوتے ہیں، اس کی پہلی بحث جیمنی نے میمانسا سوتر میں اٹھائی ہے۔ پانِنی اس کی توسیع کرتے ہوئے کہتا ہے لفظوں میں فقط نحوی آکانکشا ہی نہیں ہوتی، ان میں وِپیکشا विपेक्षा بھی ہوتی ہے اور لفظوں کا رشتہ معنیاتی توقعات پیدا کرتا ہے۔ آگے چل کر بھرتری ہری اور کمارِل بھٹ نے میمانسا کے تصور واکیہ کو بنیاد بنایا اور اسی پر اپنے مباحث کی عمارتیں کھڑی کیں۔ آکانکشا سے مراد ہے تکمیل کی توقع جو ہر لفظ میں ہوتی ہے جسے وہ دوسرے لفظ یا لفظوں سے مل کر پوری کرتا ہے۔ یہ توقع قاری کی بھی ہو سکتی ہے جو قرأت کے عمل میں مفہوم کو مکمل کرنا چاہتا ہے۔ ہر لفظ دوسرے کی آکانکشا کرتا ہے تاکہ وہ بات کو پورا کر سکے۔ ایک اسم فعل کی، یا مُبتدا خبر کی آکانکشا کرتا ہے۔ الغرض نحوی آکانکشا سے جُڑی ہوئی ہے۔

ادویت ویدانتیوں نے اسے آگے بڑھاتے ہوئے لکھا ہے کہ آکانکشا دو طرح کی ہوتی ہے، اصلی اور امکانی۔ اصلی وہ جو واقعاتی اور لازم ہے اور امکانی وہ جس کا تصور قاری کرسکتا ہے، اور یہ دوسری نوعیت کی آکانکشا معنی کے ان دیکھے افق پر عمل آرا ہوتی ہے اور زیادہ اہم ہے۔ ہر واکیہ کی تہ میں مہاواکیہ ہے اور مہاواکیہ (META-LANGUAGE) معنی کا خزانہ اور سرچشمہ ہے۔ متاخرین ویاکرنیوں میں ناگیش نحوی آکانکشا کو نظرانداز کرتا ہے اور سارا زور سامع یا قاری کی معنیاتی نفسیاتی آکانکشا پر دیتا ہے۔ یہ اس بحث سے ملتی جلتی بات ہے جسے عملِ قرأت کے جدید نفسیاتی نقاد نارمن ہالینڈ اور ڈیوڈ بلائچ نے اٹھایا ہے۔ (رک: 'قاری اساس تنقید')

ختمِ کلام

سطورِ بالا میں ساختیاتی و پس ساختیاتی ادبی فکر اور سنسکرت شعریات کے مقاماتِ اشتراک اور مماثلتوں کا جو تجزیہ کیا گیا، میرے لیے یہ ذہنی سفر آسان نہ تھا، اس لیے کہ سنسکرت شعریات کی تاریخ اور نظریوں پر جو مستند کتابیں ہیں، وہ سب کی سب ساختیات کے منظرِ عام پر آنے سے پہلے کی لکھی ہوئی ہیں، اور ان میں اس نوع کی بحثیں نہیں ملتیں۔ دوسری طرف ساختیات اور پس ساختیات پر جو بیسیوں کتابیں دستیاب ہیں، ان میں معتبر سے معتبر کتاب میں بھی ہندوستانی فلسفۂ لسان یا شعریات سے کسی مطابقت کا کوئی ذکر نہیں ملتا۔ مغربی فکر کا رویہ ایشیائی ذہنی اکتسابات کے ساتھ جیسا رہا ہے اور جن وجوہ سے رہا ہے، اس پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ گویا ایشیائی ذہن کے اکتسابات ان کے لیے کوئی وجود ہی نہیں رکھتے۔ قطع نظر اس سے کہ یہ علمی بددیانتی ہے اور صدیوں سے

اس کا ارتکاب ہو رہا ہے، یہ اس لیے بھی افسوس ناک ہے کہ اس طرح فکرِ انسانی کی جو تاریخ مرتب کی جاتی ہے وہ جانبدارانہ اور یک طرفہ ہے۔ اندریں حالات جب میں نے کام شروع کیا تو مجھے اس موضوع پر زیادہ پیش رفت کی توقع نہیں تھی۔ یہ صورتِ حال زیادہ تکلیف دہ اس لیے بھی ہے کہ اس کی کچھ ذمہ داری خود ہمارے ماہرین پر بھی عائد ہوتی ہے۔ اپنی ذمہ داریوں سے بے نیازانہ گزرنے میں ہم بھی اپنا جواب نہیں رکھتے۔ مثلاً ہمارے ماہرین اس نوع کے بیانات اکثر رسماً بھی دیتے رہتے ہیں کہ ساختیات اور پس ساختیات میں بہت کچھ وہی ہے جو ہندوستانی شعریات میں صدیوں پہلے کہا جا چکا ہے۔ گجراتی کے ممتاز نقاد ڈاکٹر ہری ولبھ بھیانی کے اس بیان پر دوسروں کو بھی قیاس کیا جا سکتا ہے۔

> "RECENT CRITICAL APPROACHES TO LITERATURE HAVE BEEN HEAVILY LEANING ON THE LINGUISTICS, STRUCTURAL AND SEMIOTIC ASPECTS OF THE LITERARY WORK. TO THESE APPROACHES AND TO THE CONSEQUENT FOCUS ON THE LITERARY TEXT (AND, IN SOME CASES, ON THE READER'S RESPONSE), I FOUND VERY SIGNIFICANT PARALLELS IN THE INDIAN THEORY OF POETRY AND CRITICISM."
>
> (in RAMANLAL JOSHI, 'IS THERE A CLIMATE OF CRITICISM IN OUR LITERATURE,' INDIAN LITERATURE, NEW DELHI 1983, p.87).

لیکن ڈاکٹر ہری ولبھ بھیانی یا کوئی دوسرا یہ نہیں بتاتا کہ یہ مماثلتیں کیا ہیں اور دونوں کے مقاماتِ اشتراک کیا ہیں۔ یہی حال ایچ۔ ایس۔ گل کا ہے جو جواہر لال نہرو یونی ورسٹی میں لسانیات اور فرانسیسی کے پروفیسر ہیں اور نشانیات اُن کا خاص موضوع ہے۔ اپنے ایک حالیہ مضمون میں انھوں نے یہ ذکر چھیڑا ہے اور ان مشابہتوں کی بات کی ہے، لیکن کوئی تفصیل نہیں بتائی، بلکہ دعوتِ فکر دے کر یہ کام دوسروں کے لیے چھوڑ دیا ہے:

"I AM REMINDED AGAIN AND AGAIN BY MY INDIAN COLLEAGUES WHO ARE INTERESTED IN ANCIENT INDIAN SCHOLARSHIP THAT THERE ARE REMARKABLE AFFINITIES WITH THIS APPROACH IN A PANINI OR A PATANJALI ... I WISH THESE AFFINITIES ARE FURTHER EXPLORED, FOR ONLY IN THAT UNIVERSE OF INTELLECTION A MEANINGFUL DIALOGUE IS POSSIBLE BETWEEN SUCH PHILOSOPHICAL MEDITATIONS IN FRANCE AND INDIA".

(H.S.GILL, "ON UNDERSTANDING STRUCTURALISM IN THE INDIAN CONTEXT", LANGUAGE FORUM, SPECIAL ISSUE, STRUCTURALISM AND POST-STRUCTURALISM, GUEST EDITOR, S.IMTIAZ HASNAIN, NEW DELHI 1990, p.23).

ہمارے ماہرین اور مفکرین کا عمومی رویہ یہی ہے۔ خیال تھا کہ کم از کم وہ ہندوستانی مفکرین جو غیر ملکی یونی ورسٹیوں سے وابستہ ہیں یا جن کی کتابیں عالمی اداروں سے شائع ہوئی ہیں، ان کو تو بہر حال یہ تناظر حاصل ہے، انھوں نے کچھ توجہ کی ہوگی۔ مدن سروپ اور راج ناتھ کا ذکر میں نے کئی احباب سے سنا، چنانچہ نہایت چاؤ سے یہ کتابیں حاصل کیں:

MADAN SARUP, POST-STRUCTURALISM AND POST-MODERNISM (ATHENS, GEORGIA, 1989).

RAJNATH, (ed.), DECONSTRUCTION : A CRITIQUE (MACMILLAN, LONDON, 1989).

مدن سروپ گولڈ سمتھ کالج، لندن یونی ورسٹی میں پڑھاتے ہیں، اور راج ناتھ الہ آباد یونی ورسٹی میں انگریزی کے پروفیسر ہیں۔ پہلی کتاب شمس الرحمٰن فاروقی سے اور دوسری ڈاکٹر دیویندر کوہلی سے حاصل کی، لیکن یہ دیکھ کر سخت کوفت ہوئی کہ دونوں مغربیوں سے بھی زیادہ مغرب کے کشتۂ تیغِ ستم نکلے۔ مدن سروپ ہوں کہ راج ناتھ دونوں نے برابر اس کا التزام کیا ہے کہ ان کی تحریر پر پس ماندہ ہندوستانی ذہن کی پرچھائیں بھولے سے بھی نہ پڑنے پائے۔ مدن سروپ کا عام انداز اُن قدامت پسند مارکسسٹوں کا ہے جو برطانوی یونی ورسٹیوں میں بالعموم پائے جاتے ہیں

اور بطور فیشن ساختیات پر نظر رکھتے ہیں۔ راج ناتھ سے توقع اس لیے بھی تھی کہ وہ الہ آباد یونی ورسٹی میں پڑھاتے ہیں اور ان کو یہ مباحث ہندوستانی ذہن کے سامنے رکھنا تھے۔ زیرِ نظر کتاب میں انھوں نے مختلف ماہرین کے مضامین مجتمع کیے ہیں، اور خود لکھا بھی تو رچرڈز اور دریدا کے تقابل پر یعنی اس نوع کا کمزور دفاع جو نئی تنقید کے مویدین اکثر کیا کرتے ہیں، اور جو متنِ محض کی بحث سے ہٹ کر کچھ دیکھنا یا سوچنا ہی نہیں چاہتے۔

ستمبر، اکتوبر ۱۹۹۰ء میں جب یہ باب تقریباً لکھا جا چکا تھا، بمبئی کے کرشنا راین کا مضمون :

"LITERARY THEORY AND INDIAN CRITICAL PRACTICE", THE LITERARY CRITERION, MYSORE, VOL.XXV,NO.1(1990).

جو میسور سے شائع ہوا تھا نظر سے گزرا۔ کرشنا راین گنتی کے اُن ماہرین میں ہیں جو دونوں روایتوں سے کماحقہٗ باخبر ہیں۔ میں نے ان سے رابطہ قائم کیا تو معلوم ہوا کہ وہ رس۔ دھونی تھیوری کی ساختیاتی و پس ساختیاتی تصورات کی رو سے تشکیلِ نو کرنا چاہتے ہیں اور ان کی کتاب :

SAHITYA, A THEORY

قریبِ اشاعت ہے لیکن اپنے خیالات کا خلاصہ وہ مذکورہ مضمون میں پیش کر چکے ہیں۔ ڈاکٹر اشوک کیلکر سے بھی معلوم کیا انھوں نے بھی کچھ نہیں لکھا۔

ویسے دیکھا جائے تو ردِ تشکیل کی پہلی اینٹ ہی میں مشرقیوں کا ہاتھ لگا ہے۔ مراد ہے دریدا کی

OF GRAMMATOLOGY (1976)

سے جس کا انگریزی ترجمہ گایتری سپی واک کا کیا ہوا گایتری کے مبسوط مقدمے کے ساتھ شائع ہوا تھا، لیکن دریدا کی فکر کی بودھ منطقیوں

بالخصوص ناگارجُن کے شونیہ سے مطابقت غالبًا گایتری کے دائرہ کار سے باہر تھی۔ اس کا ذکر البتہ رابرٹ میگلیولا نے اپنی کتاب

DERRIDA ON THE MEND (1984)

میں کیا جس سے ہم اوپر بحث کر آئے ہیں۔ گویا استثنائی صورتیں ہیں لیکن بے حد کم۔

ان حالات میں مجھے سب سے زیادہ روشنی مدراس یونی ورسٹی کے سنسکرت اسکالر کُنجُنّی راجا کے یہاں ملی۔ انھوں نے اپنا تھیسس :

INDIAN THEORIES OF MEANING

۱۹۵۲ سے ۱۹۵۴ء تک اسکول آف اورینٹل اینڈ افریقن اسٹڈیز میں لندن یونی ورسٹی کی ڈاکٹریٹ کے لیے سنسکرت پروفیسر جان برو کی نگرانی میں مکمل کیا تھا۔ جان برو اُن ماہرین میں تھے جو نہ صرف سنسکرت شعریات میں استعدادِ کُلی رکھتے تھے اور واکیہ پدیہ اور دھونیا لوک پر ان کی گہری نظر تھی، بلکہ انھوں نے جدید مغربی لسانیات اور سنسکرت شعریات کے تقابل پر بھی بنیادی نوعیت کا کام کیا تھا۔ ان کی یہی خصوصیت کُنجُنّی راجا کو ان کے پاس کھینچ لائی ہوگی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ادبی نظریے پر ساختیات کی یلغار ابھی شروع نہیں ہوئی تھی، اور تو اور سوسیئر کی کتاب کا انگریزی ترجمہ بھی ہنوز نہیں ہوا تھا (انگریزی ترجمہ ۱۹۵۹ء) لیکن سوسیئر کی اہمیت محسوس کی جانے لگی تھی۔ چناں چہ سنسکرت نظریہ ہائے معنی سے بحث کرتے ہوئے کُنجُنّی راجا نے کئی جگہ سوسیئر کے افکار سے تقابل کیا ہے۔ بودھی منطقیوں کے نظریہ اپوہ اور دِن ناگا کا پہلا سراغ بھی مجھے کُنجُنّی راجا کے یہاں ملا۔ بہرحال یہ سب تصانیف ساختیاتی و پس ساختیاتی ادبی فکر کے آغاز سے پہلے کی ہیں، اور اس ضمن میں ان سے زیادہ مدد نہ مل سکتی تھی۔ سراغ البتہ مل گیا۔ برہمنی روایت اور بودھ روایت نظریں تھی، ایک بار جب سرا ہاتھ آگیا تو کڑی سے کڑی

ملتی چلی گئی، اور گنجٹی راجا سے مجھے بیش از بیش مدد ملی۔

سب سے دلچسپ کڑی اس وقت ہاتھ آئی جب کچھ مدت بعد ایک شبہ کی بنا پر میں نے سوسیئر کی سوانحی تفصیل کی کھوج کی، اور یہ انکشاف ہوا کہ سوسیئر نہ صرف سنسکرت جانتا تھا بلکہ انڈو یورپین کے علاوہ وہ پیرس اور جنیوا میں سنسکرت پڑھاتا بھی رہا (سوسیئر ۱۸۵۷ء میں فرائیڈ سے ایک سال بعد اور درخیئم سے ایک سال پہلے جنیوا سوئٹزرلینڈ میں پیدا ہوا۔ ہندوستان میں یہ اٹھارہ سو ستاون کی بغاوت اور شبلی کی پیدائش کا سال ہے۔ اسکول کی سطح پر سوسیئر نے فرانسیسی، جرمن اور انگریزی کے علاوہ اطالوی اور یونانی زبانیں سیکھیں اور ۱۸۷۴ء میں سنسکرت کا مطالعہ بھی شروع کر دیا۔ بعد میں وہ انڈو یورپین کا مطالعہ کرنے کے لیے لیپزگ اور برلن میں بھی رہا۔ اکیس برس کی عمر میں اس نے انڈو یورپین کے مصوتی نظام پر اپنا واحد مقالہ شائع کیا اور ۱۸۸۰ء میں سنسکرت نحو پر ڈاکٹریٹ حاصل کی اور پیرس میں ECOLE PRATIQUES DES HAUTES ETUDES میں انڈو یورپین اور سنسکرت پڑھانے لگا۔ ۱۸۹۱ء میں اسے اپنے وطن جنیوا ہی میں پروفیسر شپ کی پیش کش ہوئی جسے اس نے منظور کر لیا۔ یہاں بھی وہ سنسکرت اور تاریخی لسانیات پڑھاتا رہا حتیٰ کہ ۱۹۰۶ء میں کسی پروفیسر کے ریٹائر ہو جانے پر اس کو جنرل لسانیات کا کورس پڑھانے کو کہا گیا؛ یوں ایک ایک سال چھوڑ کر ۱۹۰۷ سے ۱۹۱۱ء تک سوسیئر یہ کورس پڑھاتا رہا۔ ۱۹۱۲ء کی گرمیوں میں وہ بیمار ہوا اور فروری ۱۹۱۳ء میں (شبلی سے ایک برس پہلے) ۵۶ برس کی عمر میں وہ دنیا سے رخصت ہو گیا۔ اس کی عہد آفریں کتاب: COURS DE LINGUISTIQUE GENERALE اس کے چھوڑے ہوئے کلاس نوٹس اور طلبا کے نوٹس کی مدد سے اس کے دو رفقائے کار BALLY AND SECHEHAYE نے مرتب کی اور ۱۹۱۶ء میں شائع کی)۔

فکرِ انسانی میں چراغ سے چراغ جلتا ہے اور ایک کا بیج دوسری جگہ

کا تناور درخت بن جاتا ہے، لیکن بارہا ایسا بھی ہوا ہے کہ دو فکری روایتیں ایک ہی حقیقت تک مختلف زمانوں میں آزادانہ پہنچیں چناں چہ نہیں کہا جا سکتا کہ سوسیئر نے سنسکرت روایت سے استفادہ کیا اور اگر کیا تو کیا استفادہ کیا' بے شک وہ غیر معمولی ذہنی قوت کا مالک تھا اور سنسکرت فلسفۂ لسان پر اس کی گہری نظر ہوگی ۔ بودھی فکر کے نظریہ اپوہ تک بھی اس کی رسائی ناممکن نہیں کیوں کہ وہ بھی سنسکرت روایت کا حصّہ ہے ۔ لیکن 'کورس' سے اس کا براہِ راست ثبوت نہیں ملتا نہ ہی نوٹس سے کوئی سراغ ملتا ہے ۔ یہ سب کچھ پس از مرگ شائع ہوا ہے ۔ قیاس ہی کیا جا سکتا ہے کہ اگر سوسیئر اپنی کتاب کا مسودہ خود تیار کرتا تو شاید سنسکرت روایت کا ذکر کرتا' یا یہ بھی ہو سکتا ہے کہ یہ اثر شعوری یا ارادی سے زیادہ لاشعوری ہو' کیوں کہ اتنا تو بہر حال معلوم ہے ہی کہ سنسکرت اس نے ابتدا سے پڑھی تھی اور اس کا ذہن و شعور سنسکرت روایت میں رچا بسا ہوا تھا ۔

زیرِ نظر باب میں سنسکرت شعریات اور ساختیاتی و پس ساختیاتی نیز ردتشکیلی اور مظہریاتی فکر کی مطابقتوں اور مماثلتوں کے بارے میں جو مباحث پیش کیے گئے، ان کے نتائج کو مختصراً یوں بیان کیا جا سکتا ہے :

(۱) جدید لسانیات میں اس امر کا بالعموم اعتراف کیا جاتا ہے کہ سوسیئر نے زبان کی جس ساخت پر زور دیا ہے، اس کا پروٹو ماڈل سنسکرت ویاکرنیوں بالخصوص پانِنی کی دین ہے ۔ پانِنی نے سنسکرت صوتیات' لفظیات اور نحویات کی ساخت کو زبان کے اندر رشتوں کے ایک ایسے نظام کے طور پر پیش کیا جو مربوط بھی تھا اور خود کار و خود کفیل بھی ۔ سوسیئری ساختیاتی لسانیات کی ساری ترقی اسی سمت میں رہی ہے ۔ یاسک' پانِنی، کاتیاین، پتنجلی اور دیگر ویاکرنیوں کا مسئلہ زبان کی ویاکرنی

ساخت تھی، ان کا کام اس ساخت کو دریافت کرنا اور لفظ کے مقتدرہ کو قائم کرنا تھا۔ زبان کے یک زمانی SYNCHRONIC مطالعے کی راہ بھی انھوں نے دکھائی۔ معنی کی بحثیں ہندوستانی فلسفے کے مختلف دبستانوں بالخصوص میمانسا اور نیایے میں اٹھائی گئیں یا النکار شاستریوں، کاویہ شاستریوں یا ساہتیہ شاستریوں نے ان پر توجہ کی، یا پھر بودھی اور جین مفکرین نے انھیں منطقی دلائل کی پوری قوت کے ساتھ پیش کیا۔

۲۔ بخلاف میمانسا والوں کے جن کا مقصد شبد کے مقتدرہ کو قائم کرنا تھا، نیایے روایت میں جو منطقی روایت ہے، شبد اور ارتھ کا رشتہ فطری نہیں ہے، یہ رسمی اور روایتی نوعیت کا ہے۔ اسے اَبھدھا کہا ہے۔ یہ موقف سوسیئر کے موقف سے ملتا جلتا ہے کہ لفظ اور معنی میں فی نفسہٖ کوئی رشتہ نہیں ہے۔ یہ رشتہ من مانا (ARBITRARY) ہے، یعنی ازروئے روایت یا ازروئے رواج وجود میں آتا ہے۔ نیایے مفکرین کے یہاں شبد اور ارتھ سے تقریباً وہی مفاہیم مراد ہیں، جن مفاہیم میں سوسیئر اپنی دو خاص اصطلاحوں SIGNIFIER اور SIGNIFIED کو استعمال کرتا ہے اور زور دیتا ہے کہ ان دونوں کا رشتہ فطری نہیں بلکہ ذہنِ انسانی کا قائم کردہ اور من مانا ہے۔

۳۔ نیایے کی رو سے ارتھ شے محض نہیں ہے بلکہ شے کا ذہنی امیج (تصور) یا وِکلپ ہے، یعنی ذہنی تشکیل یا شے کا وہ مجرد تصور جو اس نوع کی تمام اشیا کو حاوی ہے، اور کوئی مخصوص شے جس کا صرف ایک حوالہ ہے۔ معنی کے لیے بعینہٖ یہی بات سوسیئر کہتا ہے۔

۴۔ ویاڈی اور بھرتری ہری کے یہاں زبان کے 'درویہ' کا جو تصور ہے، وہ اپنے استقلال کی وجہ سے بہت کچھ 'لانگ' کے تصور سے ملتا جلتا ہے (بمقابلہ 'پارول' کے) پتنجلی نے مہابھاشیہ میں وضاحت کی ہے

کہ ' درویہ ' وہ ہے جس کی اصل مختلف تعبیروں کے باوصف قائم رہے۔ درویہ اصل ہے اور تعبیریں بمنزلہ صفات کے اضافی ہیں۔ اضافات وصفات (یا واقعاتی نمونوں) کے انتساب سے اصل میں کوئی نقص یا تغیر نہیں ہوتا۔

۵۔ شبد اور ارتھ کے افتراقی رشتے کے اولین حوالے اگرچہ یاسک، پانِنی اور پتنجلی کے یہاں مل جاتے ہیں، لیکن اسے نظریاتی طور پر بودھی مفکرین نے قائم کیا۔ بودھ روایت برہمنی نیایے روایت کی بہ نسبت زیادہ مضبوط اور مدلل اس لیے ہے کہ اس پر کسی نوع کی مابعد الطبیعیاتی عینیت کو ثابت کرنے کا بوجھ نہیں ہے۔ بودھی فکر کا نظریہ اپوہ جو ' شونیہ ' کا لازمہ ہے' معنی کو افتراقیت کا نتیجہ قرار دے کر اس کی منطقی تاویل کرتا ہے۔ یہ بعینہٖ وہی دلیل ہے جس پر سوسیئری ماڈل قائم ہے اور جسے رد تشکیل میں دریدا نے نظریۂ افتراقیت کے ذریعے انتہا پر پہنچایا ہے۔ بودھی مفکر دِن ناگا کے نظریہ اپوہ کی رو سے ارتھ ایساوِکلپ ہے جس کی اصل خصوصیت اس کی منفیت ہے، اور اپنے زُمرے کے دوسرے تمام عناصر سے اس کا رشتہ تفریقی ہے، یعنی ارتھ کا انفراد فقط اس کی تفریقی حوالگی میں ہے، اس سے ہٹ کر وہ قائم نہیں ہو سکتا۔

۶۔ بودھی مفکر ناگارجُن کا نظریہ شونیہ یا شونیتا بہت کچھ دریدا کی ردتشکیلی فکر یا معنی کے دوسرے پن، یا معنی کے مستقلاً غیاب میں رہنے یا التوا میں رہنے سے ملتا جلتا ہے۔ شونیہ حقیقت کے جملہ ظواہر کی کُنہ ہے۔ جدلیاتی طور پر ہر ہر معنی کو رد کیا جا سکتا ہے اور باقی جو کچھ بچ رہتا ہے وہ شونیہ ہے۔ گویا معنی کا اصل الاصول اگر کچھ ہے تو شونیہ ہے۔ یوں شونیہ ایک حرکیاتی مثبت تصور بن جاتا ہے۔ دریدا کا اصرار ہے کہ ردتشکیلی قرأت معنی کے غیاب کو بروئے کار لاتی ہے، اسے منفی کہنا غلط ہے۔ زبان کی افتراقیت کا سوسیئری تصور جس طرح واضح طور پر بودھ ' اپوہ ' سے ماخوذ

ہے ، معنی کے نفی در نفی یعنی دریدا کے نظریۂ افتراق و التوا اور بودھی نظریہ 'شونیہ' میں واضح متوازیت دیکھی جا سکتی ہے۔

۷۔ سنسکرت شعریات میں بھرتری ہری کا نظریہ سپھوٹ ساختیاتی لسانیات کے تصور SIGN کا پیشرو ہے۔ اس کی رو سے واکیہ (کلمہ) محض الگ الگ اصوات یا الفاظ کا مجموعہ نہیں ہے بلکہ یہ ایک واحدہ ہے جس سے بیک وقت معنی کا انعکاس ہوتا ہے۔ SIGN کی وحدت کو سوسئیر اور اس کے ساختیاتی متبعین نے قائم کیا تھا جسے دریدا اور اس کے پس ساختیاتی معاصرین نے بے دخل کر دیا۔ بھرتری ہری کے سپھوٹ اور سوسئیر کے تصور 'نشان' میں مطابقت ظاہر ہے۔

۸۔ آنند وردھن کا نظریہ دھونی جو دراصل نظریہ رس کی کاویہ پر تطبیق ہے، چوں کہ اشاریاتی معنی سے جڑا ہوا ہے اور اس معنی سے بھی جو معمولہ معنی سے آگے جاتا ہے ، اس کی بعض تعبیروں میں معنی کے دوسرے پن (OTHERNESS) پر جو زور ہے وہ معنی کے غیاب میں ہونے کے اس تصور سے ملتا جلتا ہے جسے دریدا نے شد و مد سے نظریہ بند کیا ہے۔

۹۔ آخری اور سب سے اہم بات یہ کہ نظریۂ رس جو سنسکرت شعریات کی جان ہے اور جس سے شعری جمالیات کے لاتعداد مباحث پیدا ہوئے ہیں ، بالکل اسی طرح 'ناظر الاصل' ہے جس طرح قاری اساس تنقید 'قاری الاصل' ہے۔ نظریہ رس چوں کہ بنیادی طور پر ناٹیہ کا نظریہ تھا اس لیے رسوں کی بحثیں ناٹک دیکھنے والوں کے جذبات پر مبنی ہیں۔ آنند وردھن اور ابھنوگپت تک پہنچتے پہنچتے دھونی کا تصور ناظر کے بجائے قاری کے ردعمل پر استوار کیا گیا۔ حالیہ قاری اساس تنقید، مظہریت اور نظریۂ قبولیت کا مسئلہ بھی یہی ہے کہ اخذِ معنی میں قاری کا کردار کیا ہے یا قرأت کے عمل کی نوعیت کیا ہے یا قرأت کے تفاعل کی رو سے معنی کا تعین

کیوں کر ہوتا ہے۔ گویا سنسکرت نظریہ رس اور نظریہ دھونی آج کی ادبی تھیوری کے تناظر میں قاری اساس تنقیدی رویوں کے نظریاتی پیشرو ضرور ہیں، سنسکرت روایت میں رس اور دھونی سے جڑی ہوئی سَن نِدھی، آکانکشا، ویپیکشا، سہردیہ وغیرہ بحثیں بھی صدیوں پرانی ہیں۔

اس ضمن میں یہ غور طلب ہے کہ کبھی کبھی جدید کے حوالے سے قدیم یا قدیم کا کوئی حصہ نیا ہو جاتا ہے یا نئی معنویت حاصل کر لیتا ہے۔ مثال کے طور پر روسی ہیئت پسند اپنا کام کر کے گمنام مر گئے اور بیشتر کی زندگیوں میں کسی نے ان کی طرف آنکھ اٹھا کر بھی نہ دیکھا، لیکن جب ساختیات کو فروغ ہوا تو انھیں روسی ہیئت پسندوں کے اٹھائے ہوئے مباحث از سرِ نو ادبی تھیوری کے قلب میں آ گئے۔ چناں چہ اس پر تعجب نہ ہونا چاہیے کہ ہندوستانی نیز مشرقی شعریات کے وہ تصورات و نکات جو جدید زبانوں میں تحلیل ہو کر خود اپنی سرزمین میں بھولی بسری یاد بن گئے، ساختیات و پس ساختیات یا مظہریت اور رد تشکیل سے فکری مشابہتوں کے باعث از سرِ نو دلچسپی کا مرکز بن جائیں، اور نئی ادبی توقعات کے افق پر نئی معنویت کے حامل نظر آنے لگیں۔ بہر حال وہ مقدمہ جو شروع میں ایک تاثر یا ایک نقشِ موہوم سے زیادہ حیثیت نہ رکھتا تھا، رفتہ رفتہ ٹھوس حقائق کی بنا پر تعمیر ہونے لگا، اور ایک واضح تصویر مرتب ہوتی چلی گئی۔ ہر چند کہ یہ دعویٰ نہیں کیا جا سکتا کہ یہ تصویر مکمل ہے لیکن اتنا اطمینان ضرور ہے کہ بنیادی نکات کا احاطہ کر لیا گیا ہے۔ تاہم موضوع چونکہ بڑا ہے اور اہم ہے، یقین ہے کہ آئندہ اس پر مزید توجہ ہوگی۔

مصادر

1. ATKINS, G. DOUGLAS, AND MORROW, LAURA, eds., CONTEMPORARY LITERARY THEORY (MACMILLAN, LONDON, 1989). *

2. AYER, A.J., LANGUAGE, TRUTH AND LOGIC (LONDON, 1946).

3. COOMARASWAMY, ANANDA, THE DANCE OF SHIVA (ASIA PUBLISHING HOUSE, BOMBAY, 1948).*

4. CULLER, JONATHAN, SAUSSURE (FONTANA/COLLINA, GLASGOW, 1976).*

5. DASGUPTA, S.N., A HISTORY OF INDIAN PHILOSOPHY (CAMBRIDGE, VOLS.I & II 1932; VOL.III 1940; VOL.IV 1949). *

6. DE, S.K., STUDIES IN THE HISTORY OF SANSKRIT POETICS (LUZAC, LONDON, 1923-1925). *

7. DESHPANDE, G.T., ABHINAVAGUPTA (SAHITYA AKADEMI, NEW DELHI, 1989).*

8. GEROW, EDWIN, A GLOSSARY OF INDIAN FIGURES OF SPEECH (MOUTON, THE HAGUE, 1971).*

9. GEROW, EDWIN, INDIAN POETICS (OTTO HARRASSOWITZ, WIESBADEN, 1977). *

10. GILL, H.S., "ON UNDERSTANDING STRUCTURALISM IN THE INDIAN CONTEXT" IN LANGUAGE FORUM, VOL. 16, JAN-DEC. 1990. *

11. KANE, P.V., THE HISTORY OF SANSKRIT POETICS (BOMBAY 1923). *

12. MADAN SARUP, POST-STRUCTURALISM AND POST - MODERNISM (GEORGIA, ATHENS, 1989). *

13. MAGLIOLA, ROBERT, DERRIDA ON THE MEND (PURDUE, INDIANA, 1984). *

14. MAX MULLER, K.M., THE SIX SYSTEMS OF INDIAN PHILOSOPHY (LONGMANS, LONDON 1899). *

15. PANDEY, K.C., INDIAN AESTHETICS (CHAUKHAMBA SANSKRIT SERIES, BENARAS 1950).*

16. RADHAKRISHNAN, S., INDIAN PHILOSOPHY, VOL.1 & 2 (ALLEN & UNWIN, LONDON, 1948). *

17. RAJA, K.KUNJUNNI, INDIAN THEORIES OF MEANING (THE ADYAR LIBRARY AND RESEARCH CENTRE, ADYAR, MADRAS, 1963). *

18. RAJNATH, ed., DECONSTRUCTION, A CRITIQUE (MACMILLAN, LONDON, 1989). *

20. RAMANAN, K.VENKATA, NAGARJUNA'S PHILOSOPHY, (VARANASI, 1971). *

21. RAYAN, KRISHNA, "LITERARY THEORY AND INDIAN CRITICAL PRACTICE", in THE LITERARY CRITERION, MYSORE, VOL.XXV, NO.1, 1990. *

22. RAYAN, KRISHNA, SAHITYA, A THEORY (STERLING, NEW DELHI, 1991). *

23. SAUSSURE, FERDINAND DE, COURSE IN GENERAL LINGUISTICS, tr. BY WADE BASKIN (McGRAW HILL, NEW YORK, 1959). *

24. SHASTRI, MOOLCHAND, BUDDHISTIC CONTRIBUTION TO SANSKRIT POETICS (PARIMAL, DELHI 1986). *

25. STCHERBATSKY, Th., BUDDHIST LOGIC, VOL. I & II, (BIBLIOTHECA BUDDHICA 26, LENINGRAD, 1930). *

26. WALKER, BENJAMIN, HINDU WORLD, VOL I & II, (LONDON 1968). *

دوسرا باب

اَلْمَرْءُ مَخْبُوْءٌ تَحْتَ لِسَانِہٖ

'انسان اپنی زبان کے نیچے پوشیدہ ہے'

——— حضرت علی

عربی فارسی شعریات اور ساختیاتی فکر

عربی روایت

علمائے عرب علوم کی تقسیم دو طرح سے کرتے رہے ہیں۔ پہلی قسم میں علمِ دین، علم الاخلاق، علم النحو، ادب اور تاریخ کو شامل کیا جاتا تھا، اور دوسری قسم میں علومِ فلسفہ، علومِ طبیعیات و کیمیا اور علومِ طب داخل تھے۔ اگرچہ دوسری قسم کے علوم نے زیادہ تر بیرونی ممالک کے اثرات سے نشو و نما پائی اور انھیں عرب میں کبھی قبولِ عام کی سند عطا نہیں ہوئی، لیکن جو عربی علوم کہلاتے ہیں وہ بھی خالص ملکی پیداوار نہیں ہیں اور ان کا ارتقا عالمِ اسلام کے ان حصوں میں ہوا جہاں عربوں کو دوسری قوموں سے سابقہ پڑا (تاریخِ فلسفۂ اسلام، ترجمہ ڈاکٹر عابد حسین)۔ اسی کی بدولت انھیں ان چیزوں پر جو فطرتِ انسانی سے زیادہ قریب ہیں، مثلاً زبان، شاعری، قانون، مذہب پر غور کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ عربی زبان کے لفظوں اور ترکیبوں کی کثرت اور قوتِ اشتقاق و انصراف پر عربوں کو خاص طور پر ناز تھا۔ عربی جیسی فصیح، پُر معنی اور مشکل زبان کے شامیوں اور ایرانیوں میں نفوذ کر جانے سے بہت سے مسائل پیدا

ہو گئے ۔ اوّل تو قرآن کے مطالعے، تجوید اور تفسیر کے لیے زبان پر عبور ضروری تھا، دوسرے زبان دانی کے عام اصولوں سے بحث بھی کی گئی ۔ باوجود بیرونی اثرات کے علم اللسان کا موضوع بہر حال عربی زبان تھی، اور یہ "دقیق النظر اور محنتی عربوں کے ذہن کی مہتم بالشّان آفرینش ہے جس پر وہ ناز کر سکتے ہیں" (ایضاً ص ۳۶)

اہلِ عرب مثل اور بہت سے علوم کے علم اللسان کا بانی بھی حضرت علی کو قرار دیتے ہیں، بلکہ کلام کی تقسیم تین اجزا میں جو ارسطو کی ایجاد ہے انھیں کی طرف منسوب کی جاتی ہے ۔ اصل میں علم اللسان کی بنیاد کوفے اور بصرے میں پڑی ۔ ابتدائی نشوونما تو پردۂ خفا میں ہے لیکن پہلی چیز جو معلوم ہے وہ سیبویہ کی مکمل صرف و نحو ہے ۔ یہ ایک جید کتاب ہے جسے آگے چل کر متاخرین نے ابنِ سینا کے قانون کی طرح متعدد علما کی کوشش کا نتیجہ قرار دیا ۔ کوفے اور بصرے کے دبستانِ صرف و نحو میں جو فرق تھا اگرچہ اس کا اچھی طرح علم نہیں ہے، تاہم اتنا معلوم ہے کہ کوفے والوں کے مقابلے میں دوسرے نحوی اہلِ منطق کہلاتے تھے ۔ اصل عربوں کے خیال میں ان کا دماغ منطق نے خراب کر دیا تھا ۔ دوسرے فریق نے محض اپنے ذوق کو معیار بنایا ۔ اس میں شک نہیں ہے کہ سب سے پہلے بصری مفکرین نے منطق کے وسیلے سے کام لیا ۔ یوں بھی فلسفیانہ درس کا اثر بصرے میں زیادہ نمایاں تھا اور وہاں کے نحویوں میں بہت سے شیعی اور معتزلی تھے ۔ ڈاکٹر عابد حسین کا کہنا ہے کہ علم اللسان کے اس پہلو پر ارسطا طالیسی منطق کا بہت اثر پڑا ۔ (ص ۳۵) اہلِ شام اور اہلِ ایران اسلامی عہد سے پہلے ہی ارسطو کی تصنیف باری ارمینیاس اور اس کے رواقی اور اشراقی حواشی کا مطالعہ کر چکے تھے ۔ ابن المُقفّع

نے جو خلیل نحوی کا دوست تھا، منطق اللسان کے کل مواد کا جو پہلوی زبان میں موجود تھا، عربی میں ترجمہ کر دیا۔ اس کی رو سے جملے کی کبھی پانچ کبھی آٹھ یا نو قسمیں قرار دی جاتی تھیں اور اجزائے کلام میں اسم، فعل، حرف شمار ہوتے تھے۔ بعد میں بعض نحویوں مثلاً جاحظ نے معانی اور بیان کے صنائع میں احکامِ منطق کی اشکال کو داخل کر لیا، اور متاخرین کی تصانیف میں صوت اور معنی پر بہت توجہ کی گئی۔ یہ مسئلہ بھی زیرِ بحث رہا کہ آیا زبان فطری چیز ہے یا بنانے سے بنتی ہے۔ آہستہ آہستہ فلسفیوں کی رائے کہ زبان فطری چیز نہیں ہے، یہ بنانے سے بنتی ہے، غالب آتی گئی۔ (اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ یہ موقف وہی ہے جو جدید لسانیات کا ہے)۔

عربی علوم پر منطق کے بعد سب سے زیادہ اثر ریاضی کا رہا ہے۔ شعرا کے کلام کی ترتیب بعض معینہ امور کے لحاظ سے مثلاً وزن کے اعتبار سے کی گئی۔ خلیل بن احمد (وفات ۷۹۱ء) جو سیبویہ کا استاد کہا جاتا ہے اور جس کی نسبت معلوم ہے کہ اس نے علم اللسان میں سب سے پہلے قیاس سے کام لیا، عروض کا موجد سمجھا جاتا ہے۔ وزن کا تصور اس درجہ حاوی تھا کہ شعر میں زبان مصنوعی عنصر قرار دی گئی۔ جو ہر قوم میں جدا جدا ہے، اور وزن کو فطری قرار دیا گیا جو تمام اقوام کی شاعری میں مشترک ہے۔ وزن کی اہمیت کے پیشِ نظر ثابت ابن قرۃ (وفات ۹۰۱ء) نے کہا کہ عروض طبیعی علم ہے، اس لیے فلسفے کا جُز ہے۔

یہ پہلو بھی اہم ہے کہ علم اللسان کی علمی تحقیق سے زیادہ شہرت خطاطی کے فنِ لطیف کو ہوئی۔ اس میں بھی تمام عربی فنون کی طرح نظم و ترتیب سے زیادہ آرائش مدِنظر تھی اور اس کی نشو و نما نہایت خوشنما اور عمدہ نقوش میں ہوئی۔ عربی کے حروف کی کشش میں آج بھی

عربی ذہن کی وہ نزاکت نظر آتی ہے جس نے اسے خلق کیا تھا۔

(ایضاً ص ۳۶-۳۷)

منطقی یا استدلالی طرز کا کوئی قول، خواہ وہ زبانی ہو یا تحریری، عربوں کی اصطلاح میں عموماً اور علم العقائد میں خصوصاً 'کلام' اور اس کا قائل 'متکلم' کہلاتا تھا۔ متکلمین کا نام جو ابتدا میں تمام استدلالیوں میں مشترک تھا، آگے چل کر زیادہ تر معتزلہ کے حریفوں اور اسلام پسند علمائے دین کے لیے استعمال ہونے لگا۔" استدلال کا اسلام میں داخل کرنا سخت بدعت تھی۔ روایت و حدیث کے ماننے والوں نے بڑے زور و شور سے اس کی مخالفت کی۔ علم الفرائض اور علم العقائد کے باہر جو کچھ بھی تھا، وہ سب ان کے نزدیک الحاد تھا۔ عقیدے کے معنی ان کے یہاں اطاعت سمجھے جاتے تھے' بخلاف معتزلہ کے جو اس کے بالکل قائل نہ تھے۔ معتزلہ غور و فکر کو مسلمانوں کے لیے بمنزلہ فرض کے قرار دیتے تھے۔ آہستہ آہستہ زمانہ بھی اس خیال سے سازگار ہوگیا۔ رسول اللہؐ کی یہ حدیث موجود ہی تھی کہ پہلی چیز جو خدا نے پیدا کی علم یا عقل ہے[۵]۔"

(ایضاً ص ۴۱-۴۲)

جہاں تک دوسرے ملکوں کے علوم کے اثرات کا تعلق ہے، مصنف تاریخِ فلسفہ اسلام کے بقول:

" علم و حکمت کا اصلی گھر ہندوستان سمجھا جاتا تھا۔ عرب کے مصنفوں کے یہاں کثرت سے یہ خیال ملتا ہے کہ فلسفہ اسی ملک میں پیدا ہوا ہے۔ پہلے باامن تجارتی کاروبار کی بدولت جو ہندوستان اور یورپ کے درمیان عربوں کے توسط سے ہوا کرتا تھا، اس کے بعد اسلامی فتوحات کے ذریعے سے عربوں کی واقفیت ہند کی حکمت کے متعلق بھی بڑھتی گئی۔ منصور (۷۵۴ تا ۷۷۵ء) اور ہارون (۷۸۶ تا ۸۰۹ء) کے عہد میں اس

۵ اس حدیث کی تصدیق نہیں ہوسکی۔

حکمت کا بہت بڑا حصہ کچھ تو پہلوی کے واسطے سے اور کچھ براہِ راست سنسکرت سے ترجمہ ہوا۔ ہندوؤں کے اخلاقی اور سیاسی فلسفیانہ اقوال اور قصہ کہانیوں میں سے بہت کچھ لیا گیا مثلاً پنچ تنتر جس کا ترجمہ ابن المقفع نے منصور کے زمانے میں کیا۔ لیکن اسلام میں علومِ دنیا کی ابتدا پر سب سے زیادہ اثر ہندوؤں کی ریاضی اور نجوم کا (موخر الذکر کا علاجِ امراض اور سحر کے سلسلے میں) پڑا۔ برہم گپت کی سدھانت سے پہلے (جس کا ترجمہ منصور کے زمانے میں فرازی نے ہندی علما کی مدد سے کیا تھا) عرب بطلیموس کی اَلمجسطی سے واقف تھے۔ اس کے ذریعے سے ماضی اور مستقبل کی ایک وسیع دنیا نظر کے سامنے آئی۔ جن عظیم الشان اعداد سے ہند کے علما کام لیتے تھے انھوں نے سنجیدہ مسلم مورخوں کو حیرت میں ڈال دیا۔ ہندوؤں کے منطقی اور مافوق الطبیعی افکار سے بھی مسلمان ناواقف نہیں رہے لیکن ریاضی اور نجوم کے مقابلہ میں ان چیزوں کا اثر عربی علوم کی نشوونما پر بہت کم پڑا۔" (ایضاً ص ۱۸)

منطق کے اثرات البتہ نوعیت کے اعتبار سے یونانی تھے۔ ارسطو کی منطق کے اجزا کی عربی تالیف کثیر تعداد میں ہوتی رہی۔ ارسطو کے متون کی شرحیں بھی عربی میں بہت لکھی گئیں، اور ان کے جو نسخے دستیاب ہیں، ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کس قدر مقبول تھیں۔ ذی فہم اشخاص ارسطاطالیسیت پر اس حد تک قائم رہے جہاں تک کہ اس میں اور ان کے اذعانی عقائد میں میل ہوسکتا تھا۔ منطق میں یہ خوبی تھی کہ یہ علم الکلام کے سانچے میں ڈھالی جاسکتی تھی۔ (ایضاً ص ۱۲۶) جہاں تک فلسفے کا تعلق ہے عربوں میں یہ قصہ مشہور ہے کہ ایک فلسفی قید ہوگیا۔ ایک شخص غلام کے طور پر اسے مول لینا چاہتا تھا۔ اس شخص نے فلسفی سے پوچھا میاں تم کس کام کے قابل ہو۔ فلسفی نے جواب دیا آزاد کر دیے

جانے کے قابل۔

دورِ جاہلیت

دورِ جاہلی کے عربوں میں شاعری افتخار و امتیاز کا وسیلہ تھی۔ "عربی تنقید کے بنیادی افکار" سے بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر عبدالعلیم نے لکھا ہے کہ دورِ جاہلی میں عربوں کے پاس شاعری کے علاوہ اور کوئی ادبی سرمایہ نہ تھا۔ ان کی شاعری ان کی قبائلی زندگی کی آئینہ دار تھی۔ قبیلوں کی باہمی کشمکش جس کی روداد کو 'ایام العرب' کہا جاتا ہے، قبلِ اسلام کی عربی شاعری کا خصوصی موضوع ہے۔ شجاعت و سخاوت، مہمان نوازی، فخر و مباہات، عصبیت و انتقام، عفو وصلہ، اخوت و ہمدردی وغیرہ شعرِ جاہلی کی عمومی خصوصیات ہیں۔ عربی شاعری کے بالکل ابتدائی نمونے سامنے نہیں ہیں، شعرِ جاہلی کا جتنا ذخیرہ محفوظ ہے وہ زیادہ تر چھٹی صدی عیسوی کی یادگار ہے۔ جو مدح، ہجا، مرثیے اور نسیب کے قالب میں ڈھل کر 'الشعر دیوان العرب' کا مصداق بن گیا ہے۔ (تنقید کے بنیادی مسائل ص ۲۹۔ ۳۰) عربوں کا دستور تھا کہ سال کے خاص مہینوں میں میلے اور بازار لگاتے اور تہواروں کی طرح انھیں مناتے تھے۔ ان میلوں میں صرف تجارت کا کاروبار ہی نہیں ہوتا تھا بلکہ زبان ولغت اور شعروشاعری کا چرچا بھی ہوتا تھا۔ اس موقع پر عرب قبیلوں کے ممتاز شعرا، خطبا اور قابلِ قدر لوگ جمع ہوتے اور اپنے قبیلوں کے اہم واقعات اور شجاعت کے قصے بھی سناتے، حسب نسب میں برتری کے دعوے، نیز زبان دانی اور اس میں تفوق کے مظاہرے بھی ہوتے تھے۔ شعرا اپنا کلام سناتے اور جس شاعر کا قصیدہ سب سے اچھا قرار دیا جاتا، اس کو لکھ کر

خانہ کعبہ پر لٹکا دیا جاتا۔ یہی وہ قصیدے ہیں جن کو 'معلقات' یعنی لٹکائے ہوئے قصیدے کہتے ہیں۔ عکاظ کا میلہ مشہور تھا۔ عکاظ مکہ سے کچھ دور ایک گاؤں تھا۔ اس میلے کا رواج ۵۴۰ء سے شروع ہوا اور اسلام کے بعد تک یہ سلسلہ جاری رہا۔ اس طرح کے میلے مجنہ (یا محنہ) اور ذوالمجاز میں بھی لگتے تھے۔ (ڈاکٹر عبدالحلیم ندوی، عربی ادب کی تاریخ ص ۶۷، ۶۸)۔

صدرِ اسلام (۶۲۲ - ۶۶۱ھ)

اسلام کی آمد سے "شعری کاروبار مندا تو ضرور ہوا، لیکن یہ سلسلہ بند نہیں ہوا۔" ابتدا میں کچھ شعرا نے رسول اللہؐ کی ہجو کی۔ لیکن جب اسلام کو تقویت حاصل ہوئی تو حسّان بن ثابت اور دوسروں نے رسول اللہؐ کی مدح میں قصائد لکھے۔ ڈاکٹر عبدالعلیم نے اس دور کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے "قرآن میں شعرا کو گم راہ اور آوارہ گرد کہا گیا ہے۔ اس کا مقصد نفسِ شاعری کی مذمت نہیں، بلکہ جاہلی شعرا کی بے راہ روی کی طرف اشارہ ہے اور خود رسول کو جو لوگ نئے طرز کا شاعر سمجھتے تھے ان کی تردید ہے۔" (ص ۳۱) ڈاکٹر سید احتشام احمد ندوی اس دور کے تمام عوامل کو نظر میں رکھ کر کہتے ہیں: " اسلام نے عربی شاعری کے ذہنی رجحانات پر ضرب لگائی، قرآن مجید نے شعرا کو ان کی بے راہ روی پر متنبہ کیا کہ وہ ایسی باتیں کرتے ہیں جو خود نہیں کرتے، حضورؐ نے فرمایا کہ "شعر سے بہتر ہے کہ آدمی قے سے اپنا پیٹ بھرے۔" شعرا کی پیروی کرنے والوں کو گمراہ قرار دیا۔ لیکن ان ارشادات کا مقصد یہ تھا کہ عربوں کو فحش شاعری، عورتوں کے جسمانی محاسن، شراب کی تعریف اور جوئے کی مدح سے روکا جائے۔ اس لیے کہ اسلام کا بڑا مقصد

خیالات و اخلاق کی پاکیزگی تھا۔ پاکیزہ شاعری کو حضورؐ خود پسند فرماتے تھے اور اسلام کی مدافعت میں آپ نے اس سے کام بھی لیا۔ آپ نے قصائد میں جو تشبیب ہوتی تھی، اس کو بھی سُنا اور اعتراض نہیں فرمایا۔" (نقوش ص ۳۴۸ : ڈاکٹر سید احتشام احمد ندوی، تطور النقد الادبی عند العرب، بحوالہ "عربی زبان میں ادبی تنقید کی روایت" از ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی، نقوش شمارہ ۱۳۸، ص ۳۴۳-۳۷۶۔ یہاں تمام حوالے نقوش سے ماخوذ ہیں اور میں نے اس مقالے سے بیش از بیش استفادہ کیا ہے)۔

ابتدائی ردِ عمل کے بعد نبی کریمؐ اور صحابۂ کرام نے عربوں کی پرانی شاعری کے محاسن کی پسندیدگی کا جگہ جگہ اظہار فرمایا۔ ایک جگہ رسولِ کریمؐ نے شاعری کو "دیوان العرب" کے نام سے یاد کیا تو دوسری جگہ شاعری میں سامنے آنے والی حکمت اور اظہار و بیان کی ساحری کا اعتراف کیا۔ اس بارے میں یہ حدیث مشہور ہے:

اِنَّ مِنَ الشِّعرِ حِکمَةً وَ اِنَّ مِنَ البَیَانِ سِحراً

(ابوداؤد، مشکوٰۃ)

(بے شک بعض اشعار حکمت ہیں اور بعض بیان جادو ہیں)

حضرت علی کو خلفائے راشدین میں شاعری سے شغف اور عربوں کی شاعری پر اچھی نظر رکھنے کے اعتبار سے امتیاز حاصل تھا۔ انھوں نے امرؤ القیس کو کئی موقعوں پر شاعروں میں سب سے بہتر شاعر قرار دیا ہے۔ شاعری کے بارے میں حضرت علی کا یہ قول مشہور ہے:

اَلشِّعرُ مِیزَانُ القَولِ (وَرَوَاہُ بَعضُھُم اَلشِّعرُ مِیزَانُ القَومِ) (نقوش، ص ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۷۳)

(یعنی شاعری قول کا پیمانہ ہے (یا بقولِ بعضے شاعری قوم کا پیمانہ ہے)

عہدِ اموی

جہاں تک شعری رویوں کا تعلق ہے، عہدِ اموی (۶۶۱ - ۷۵۰) میں سوائے اس کے کوئی قابلِ ذکر بات نہیں کہ اس زمانے میں زیادہ تر دورِ جاہلیت کی فنی اقدار کا احیا ہوا۔ اسلام نے خاندانی، قبائلی اور نسلی عصبیت کو ختم کیا تھا مگر اموی عہد میں نسلی امتیازات کا شدید احساس پھر عود کر آیا۔ پرانے قبائلی خصائص پر فخر و مباہات اور دورِ جاہلیت کی برائیوں کو خوبیوں کے طور پر پیش کرنا عام سی بات ہو گیا۔ اس دور کے شعری مباحث میں تین شاعروں کا ذکر خصوصیت سے ملتا ہے، جریر، فَرَزدَق، اور اَخطل۔ ان تینوں کے درمیان آپس میں سخت رقابتیں رہا کرتی تھیں اور تینوں ایک دوسرے کے جواب میں قصیدے کہا کرتے تھے۔ اس دور کی شعریات بیشتر انھیں کے لغوی اور نحوی اعتراضات اور معرکہ آرائیوں سے عبارت ہے۔ اس رجحان کو تقویت دینے والے علما اور اہلِ لغت میں سے زیادہ تر کا تعلق کوفہ و بصرہ سے تھا۔ ان علما اور اہلِ لغت نے لغوی اور نحوی مباحث پر اس حد تک زور دیا کہ شعر و زبان کے دوسرے مسائل ایک مدت تک بے توجہی کا شکار رہے۔

عہدِ عباسی

عربی شعریات کے بنیادی تصورات دراصل عہدِ عباسی (۷۵۰ - ۱۲۵۸ء) میں مستحکم ہونا شروع ہوئے اور ان کی ضابطہ بندی بھی اسی دور کی مرہونِ منت ہے۔ اسی زمانے میں طبقاتِ شعرا کی طرف توجہ دی گئی، اور دورِ جاہلیت کی شاعری کو جمع کرنے کا کام بھی عمل میں آیا۔ عربی نقد کے اہم ترین معماروں اور پرانے تنقیدی خیالات و تصورات کی تدوین کرنے

والوں کا تعلق زیادہ تر اسی دور سے ہے۔ دراصل اسی دور میں جو اصول متعین ہو گئے ان کا عمل دخل عربی شعر و ادب میں بعد میں بھی رہا، اور عربی ہی نہیں، فارسی اور اردو شعریات میں بھی زیادہ تر انھیں اصولوں کی کارفرمائی رہی۔

عربی شعریات کے ابتدائی آثار تذکروں اور طبقات میں ملتے ہیں۔ اولین تذکروں میں محمد بن سلام الجمحی (متوفی ۲۳۱ھ) کا طبقات الشعراء، ابنِ قتیبہ کا الشعر والشعراء اور ابن المعتز کا طبقات الشعراء ہیں۔ ابنِ قتیبہ (متوفی ۲۷۶ھ) کی کتاب الشعر والشعرا اس اعتبار سے اہمیت رکھتی ہے کہ اس کے مقدمے میں شعر کے محاسن اور معائب سے مختصر سی بحث کی گئی ہے۔ ابنِ قتیبہ نے پہلی بار یہ نظریہ پیش کیا کہ محض قدامت وجہِ ترجیح نہیں ہو سکتی۔ دیکھنا یہ چاہیے کہ کس شاعر کے کلام میں اچھے اشعار کی تعداد زیادہ ہے خواہ وہ قدیم ہو یا معاصر۔ ابنِ قتیبہ کا قول ہے 'اللہ نے علم، شعر اور بلاغت کو نہ کسی زمانے کے لیے محدود کیا ہے اور نہ کسی قوم کے لیے مخصوص کیا ہے بلکہ اس نے اپنے تمام بندوں کو ہر زمانے میں یہ نعمت عطا کی ہے۔'

ابنِ قتیبہ کے بعد اہمیت کے اعتبار سے جو نام لیے جاتے ہیں، ان میں جاحظ (متوفی ۲۵۵ھ) کا نام خصوصیت رکھتا ہے۔ اس سے تین کتابیں کتاب الحیوان، البیان والتبیین اور صیاغۃ الکلام یادگار ہیں آخری دو میں شعر اور شاعری کے بارے میں اظہارِ خیال ملتا ہے۔ یوں تو ان کے یہاں پرانے خیالات کی گونج ہے لیکن معنی پر لفظ کی اولیت اور نفسیات کے بارے میں اس کے خیالات منفرد ہیں، اور یہ سلسلہ مقدمۂ ابنِ خلدون تک چلا گیا ہے۔ جاحظ واضح طور پر کہتا ہے کہ اصل اہمیت لفظ کے استعمال کی ہے، معنی تابعِ محض ہے۔

عبداللہ ابن المعتز (متوفی ۲۹۶ھ) نے فنِ بدیع پر کتاب البدیع لکھی جس کا بنیادی مقصد یہ ثابت کرنا تھا کہ اُس زمانے کے شاعر جن صنائع کو اپنی خصوصیت سمجھتے تھے اور جن پر ناز کرتے تھے وہ نہ صرف شعرائے جاہلی کے کلام میں موجود ہیں بلکہ قرآن وحدیث میں پائے جاتے ہیں۔ ابن المعتز کے بعد بہت سے ادبا نے صنائع پر اضافہ کیا یہاں تک کہ علمِ بدیع جو معانی و بیان کے تحت میں آتا تھا، علاحدہ علم گنا جانے لگا۔ شعر کی غرض وغایت رفتہ رفتہ جذبات واحساسات کی ترجمانی و اظہار کے بجائے لفظی صناعی اور شعبدہ گری قرار پانے لگی۔ لوگوں نے بہت سی صنعتیں نکال لیں اور زیادہ توجہ انھیں پر ہونے لگی۔ موازنے کے جو آداب اس زمانے میں متعین ہوئے حسبِ ذیل ہیں:

۱۔ یہ سمجھنے کے لیے کہ کون شاعر بہتر ہے، یہ ضروری ہے کہ شاعروں کے ہم معنی اشعار کا موازنہ کیا جائے اور یہ دیکھا جائے کہ اس معنی کو کون بہتر طریقے سے ادا کرتا ہے۔ اگر یہ معنی عام ہے تو کیا کسی شاعر نے اس میں توسیع کی ہے یا کوئی نیا پہلو پیدا کیا ہے۔
۲۔ موازنے میں ذوقِ سلیم سے کام لیا جائے اور تعصب کو دخل نہ ہو۔
۳۔ دونوں شعرا کے عیوب کو بھی ظاہر کیا جائے، ان کی پردہ پوشی نہ کی جائے۔
۴۔ موازنہ تفصیلی ہونا چاہیے۔ محض سرسری مطالعے پر قطعی حکم نہیں لگانا چاہیے۔

چوتھی صدی کے شروع میں ابوالفرج قدامہ بن جعفر (متوفی ۳۳۷ھ)

نے اپنی کتاب عقد السحر فی شرح نقد الشعر مرتب کی جو عربی نقد کی تاریخ میں سنگِ میل کا درجہ رکھتی ہے۔ شعر کی وہ تعریف جو درسی کتابوں میں آج تک رائج ہے یعنی "کلامِ موزوں و مقفیٰ جو کسی معنی پر دلالت کرے" قدامہ ہی سے یادگار ہے۔ قدامہ کا اندازِ بحث فلسفیانہ اور منطقی ہے اور اس نے نقدِ شعر کو ذوقی اور شخصی اور موضوعی دائرے سے نکال کر عمومی، علمی اور معروضی حدود میں لانے کی کوشش کی۔ قدامہ نے عربی شعر کے چار عناصر بیان کیے ہیں: لفظ، معنی، وزن اور قافیہ۔ اور پھر ان کے باہمی ربط کے چار عنوانات قائم کیے ہیں:

۱۔ لفظ کا ساتھ معنی سے

۲۔ لفظ کا ساتھ وزن سے

۳۔ معنی کا ساتھ وزن سے

۴۔ معنی کا ساتھ قافیہ سے

قدامہ نے شعر و زبان کے مفرد اور مرکب عناصر کے محاسن اور معائب سے بحث کی ہے اور شعرائے عرب کے کلام سے مثالیں دے کر اپنے دلائل کو واضح کیا، لیکن نقد الشعر اس زمانے میں زیادہ مقبول نہیں ہوئی۔ تاہم بعد کے زمانے میں قدامہ کے خیالات کا اثر مرتب ہوتا رہا اور اس کا یہ کارنامہ معمولی نہیں کہ اس نے حسن کاری کو شعر کے لیے ضروری قرار دے کر شعر کو اخلاق کی زیردستی سے نجات دلائی اور شاعری کی اپنی حیثیت کو مستحکم کر دیا۔ اس کا یہ اقتباس جو خاصا مشہور ہے، شعری فکر کے اعتبار سے بنیادی اہمیت کا حامل ہے:

> "طرزِ بیان شعر کا اصلی جزو ہے۔ مضمون و تخئیل کا بجائے خود فاحش ہونا شعر کی خوبی کو زائل نہیں کرتا۔ شاعر ایک بڑھئی ہے۔ لکڑی کی اچھائی برائی اس کے فن پر اثر انداز نہیں ہوتی۔"

اُس زمانے میں یہ بات معمولی نہیں کہ قدامہ غلو یا مبالغے کو شاعری کے لیے ضروری قرار دیتا ہے۔ اس کا قول ہے:

اَحسَنُ الشِّعرِ اَکذَبُہٗ

یعنی سب سے بہتر شعر سب سے زیادہ جھوٹا ہوتا ہے

قدامہ اصرار کرتا ہے کہ مبالغے سے شاعری کے حسن میں اضافہ ہوتا ہے۔ بہرحال قدامہ کی نقد الشعر دور عباسی کی بنیادی دستاویز ہے۔ اس میں جو مباحث اٹھائے گئے بعد کے زمانے میں ان کا اثر ہوتا رہا اور قدامہ کی کئی آرا آنے والوں کے لیے بنیادی حوالے کا درجہ اختیار کر گئیں۔

قدامہ ابن جعفر کے بعد عربی شعریات میں جن مفکرین و ماہرین کا نام اہمیت رکھتا ہے، ان میں ابنِ رشیق، عبدالقاہر جرجانی اور مغرب کے آخری فلسفی ابنِ خلدون خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔ ابنِ رشیق (متوفی ۴۶۳ھ) نے اپنی کتاب العمدہ فی صناعۃ الشعر و نقدہ میں اپنے زمانے تک کے عام ادبی تصورات اور تنقیدی خیالات کا احاطہ کیا۔ شعر کی تعریف میں اس کا قول "شعر کو مثلاً بیت سمجھو..." (جس سے بحث آگے آئے گی) بنیادی بصیرت کا حامل ہے اور بہت مشہور ہے۔ لفظ و معنی کی بحث میں بخلاف ماقبل مفکرین کے جو بالعموم لفظ کی افضلیت بیان کرتے ہیں، ابنِ رشیق کتاب العمدہ میں لفظ و معنی کے رشتے کو جسم و جان کے رشتے سے تعبیر کرتا ہے اور کہتا ہے کہ اگر معنی نہیں تو کچھ بھی نہیں۔ جرجانی (متوفی ۴۷۲ھ) کی دلائل الاعجاز اور اسرار البلاغۃ کی اہمیت کو بہت بعد میں پہچانا گیا۔ ان میں علم اللسان اور علم الشعر کی باریک بحثیں ملتی ہیں۔ محمد رضوان الدایہ مقدمہ دلائل الاعجاز میں لکھتا ہے کہ جرجانی کا تصورِ لسان بہت کچھ سوسیئر کے خیالات سے مماثل ہے۔ اس کا کہنا ہے:

"عبدالقاہر جرجانی نے دلائل الاعجاز میں زبان سے متعلق خالص

علمی اور بے مثل موقف اختیار کیا ہے۔ اس نے دلالت کا ایک اصول مقرر کیا ہے جسے ایک باضابطہ قانون کی حیثیت اختیار کرنے کے لیے جدید مطالعات کو تقریباً ایک ہزار برس انتظار کرنا پڑا تب کہیں چمنستانِ بلاغت کے سوئس دیدہ ور سوسیئر کے ہاتھوں بیسویں صدی کے شروع میں لسانیات کا ایک تسلیم شدہ ضابطہ تشکیل پایا کہ الفاظ بذات خود کوئی معانی نہیں رکھتے۔ یعنی لفظ اور معنی میں کوئی فطری ربط نہیں، بلکہ لسانی اشکال اور ان کے مفاہیم سماجی اور اجتماعی طور پر طے پاتے ہیں اور لسانی ساخت ہی لفظ و معنی کا ربط طے کرتی ہے۔"

(ترجمہ بشکریہ ڈاکٹر ضیاء الحسن ندوی)

عالمِ اسلام کے آخری فلسفیوں میں ابنِ خلدون (۷۳۲ - ۸۰۸ھ) کا درجہ نہایت بلند ہے۔ اس نے تمدن کی نشو و نما کا قانون مرتب کر کے ایک نئے علم فلسفۂ تمدن یا فلسفۂ تاریخ کی بنا ڈالی۔ اس کی تصنیف مقدمہ کئی اعتبار سے عجیب و غریب کتاب ہے۔ اس کے بابِ ششم میں جہاں لغات اور نحو پر اظہارِ خیال کیا گیا ہے، ایک حصہ فنِ شعر سے متعلق بھی ہے۔ لفظ و معنی کی بحث میں پانی اور ظروف کی تمثیل جو اردو میں حالی کے مقدمہ اور حالی کی تعبیر سے مشہور ہوئی، اسی حصے سے ماخوذ ہے۔ ایک ایسے دور میں جب تمدن رو بہ زوال تھا اور اہلِ مدرسہ مقلدانہ تحریروں میں گم تھے، ابنِ خلدون کی حیثیت ایک یگانۂ روزگار جید فلسفی کی ہے۔

عربی تصورِ شعر کے بنیادی افکار کے سلسلے میں یہ بحث عام رہی ہے کہ عباسی دور کے لکھنے والوں پر یونانی افکار کا کتنا اثر پڑا۔ ڈاکٹر عبدالعلیم نے اس سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے: "میرا ذاتی خیال ہے کہ علم البلاغۃ کی تدوین اور تبویب میں یونانی منطق اور ارسطو کی ریطوریقا کا

اثر نمایاں طور پر دکھائی دیتا ہے۔ بہت سے صنائع لفظی و معنوی کی عربی اصطلاحیں یونانی کا ترجمہ معلوم ہوتی ہیں۔ لیکن جہاں تک ادبی نقد اور شعر کی پرکھ کا سوال ہے اس پر یونانی اثرات بہت کم ہیں۔ ارسطو کی ریطوریقا کا ترجمہ تیسری صدی ہجری میں ہو گیا تھا۔ حسنین بن اسحاق نے اس کا ترجمہ کتاب الخطابہ کے نام سے کیا تھا۔ بوطیقا یا کتاب الشعر کا ترجمہ بعد کو ہوا۔ قدامہ کے نقد الشعر میں ارسطو کے خیالات کی جھلک ملتی ہے۔"

فارسی روایت

فارسی روایت کی بنیادی ترجیحات کا ذکر کرتے ہوئے مسیح الزماں لکھتے ہیں کہ عرب ماحول سے ایرانی ماحول کی تبدیلی نے معیارِ شعر پر کوئی خاص اثر نہیں ڈالا کیوں کہ شعر گوئی کا مقصد یعنی ممدوح کی تعریف و ثنا کم و بیش بدستور رہا۔ فرق ہوا تو صرف اتنا کہ پہلے تعریف کی غایت محاسن کا بیان اور ان پر فخر کرنا تھا تو اب کسبِ زر کے سوا اور کوئی مقصد نہ تھا۔ مثالیت پسندی جو زندگی کے ہر شعبے پر چھائی ہوئی تھی بدستور نظر آتی ہے۔ مبالغہ اور غلو کے ذریعے ممدوح کی شان بڑھانا، اس میں مضامین پیدا کر کے قدرتِ بیان کا مظاہرہ کرنا اور پیشِ نظر نتیجہ اخذ کرنے کے لیے حسنِ تعلیل سے دلیل لانا منتہائے کمال سمجھا جاتا تھا اور اسی کو نبھانے کے محاسن اور قبح پر شعر کی اچھائی اور برائی کا دار و مدار تھا۔ (ص ۲۴)

نظامی عروضی سمرقندی کی چہار مقالہ (۵۲-۵۵۱ھ) فارسی میں ایسی پہلی کتاب ہے جس سے معیارِ شعر پر کچھ روشنی پڑتی ہے۔ نظامی عروضی سمرقندی شاعری کو صناعت قرار دیتا ہے:

"شاعری صناعتے است کہ شاعر بداں صناعت اتساقِ مقدماتِ موہومہ کند و التیامِ قیاساتِ منتجہ ..." (مقالہ دوم)

نظامی کے نزدیک شاعر کو مجلسِ تکلم میں خوش تقریر اور مجلسِ عیش و عشرت میں خندہ رو ہونا چاہیے۔ نظامی کے نزدیک اچھے شاعر کے لیے قبولِ عام کی سند ضروری ہے جو تاثیر کے بغیر حاصل نہیں ہوسکتی :

"چوں شعر بدیں درجہ نہ باشد تاثیرِ او را اثر نہ بود"

(مقالہ دوم)

اس لحاظ سے دیکھا جائے تو نظامی پہلا شخص ہے جو معنی کو تاثیر کے حوالے سے دیکھتا ہے۔ عربی مفکرین کی طرح نظامی بھی اساتذہ کے کلام کے مطالعے پر زور دیتا ہے۔ اس کا قول ہے کہ بیس ہزار اشعار شاعر کی نظر سے گزر چکے ہوں۔ (ایضاً ص ۲۵-۲۶)

رشید الدین محمد عمری کاتب بلخی معروف بہ وطواط کی کتاب حدائق السحر فی دقائق الشعر (۶۸- ۵۵۱ھ) فارسی میں علمِ بدیع پر پہلی کتاب قرار دی جاتی ہے۔ ابوالحسن علی فرخی (متوفی ۴۲۹ھ) کی ترجمان البلاغۃ کا ذکر اگرچہ ملتا ہے لیکن اس کے نسخے دستبردِ زمانہ کے ہاتھوں تلف ہوگئے۔ وطواط کی کتاب اگرچہ ابن المعتز اور دوسرے عربی مصنفین کی تقلید میں لکھی گئی، لیکن اس میں صنائع کو تکلفاتِ شعری سے ہٹ کر معانی کے حسن و تاثیر میں اضافہ کرنے کا باعث قرار دیا گیا اور یہی اس کی اہمیت ہے۔

ایک ایرانی بادشاہ امیر عنصر المعالی کیکاؤس بن اسکندر نے اپنے بیٹے گیلان شاہ کی تربیت کے لیے ایک کتاب قابوس نامہ لکھی اس کا زمانہ ۴۷۵ھ ہے۔ اس کے باب ۳۵ میں عنصر المعالی یہ بھی بتاتا ہے کہ شاعری میں کن باتوں کا خیال رکھنا ضروری ہے۔ اس بحث سے اس زمانے کی توقعاتِ شعری کا کچھ اندازہ کیا جا سکتا ہے :

(۱) "جہد کن تا سخن تو سہلِ ممتنع باشد (۲) بہ پرہیز از سخنِ غامض (۳) بہ چیزے کہ تو دانی و دیگرے نہ داند کہ بہ شرح

حاجت افتد مگوے کہ (۴) شعر از بہرِ مردمان گویند نہ از بہرِ خویش (۵) بہ وزن و قوافیت قناعت مکن و بے صناعتے و ترتیبے شعر مگوے (۶) اگر خواہی کہ سخنِ تو عالی باشد و بماند بیشتر سخنِ مستعار گوے و استعارات بر ممکنات گوے ..... در مدح استعارات بکار دار (۷) اگر غزل و ترانہ گوئی سہل و لطیف تر گوے و بہ قوافیِ معروف گوے (۸) تازیہائے سرد و غریب مگوے (۹) حسبِ حال عاشقانہ سخنہائے لطیف گوے۔ (۱۰) امثال ہاے خوش بکار دار چنانک خاص و عام را خوش آید (۱۱) زنہار کہ شعرِ گراں و عروضی مگوے کہ گردِ عروض و وزن ہاے گران کسے گردد کہ طبعِ ناخوش دارد و عاجز بود از لفظِ خوش و معنیِ ظریف ..... لکن عروض بداں و علمِ شاعری و القاب و نقدِ شعر بیاموز تا اگر میانِ شعرا، مناظرہ افتد با تو کسے مکاشفتے نہ تواند کردن و اگر امتحانے کنند عاجز نہ باشی"

مسیح الزماں نے اس پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ بادی النظر میں ان ہدایات میں تضاد و تناقض پایا جاتا ہے لیکن ربط پیدا کیا جائے تو اصل مطلب یہ معلوم ہوتا ہے کہ قابوس نامہ کا مصنف اچھے شعر کو سادگی و دقت پسندی، تصنع اور بے تکلفی، لطافت اور صناعت کا ایسا مرکب قرار دیتا ہے، جہاں ایک جز کے گھٹ بڑھ جانے سے تاثیر میں فرق پیدا ہو سکتا ہے اور اس کا دارومدار 'مذاقِ سلیم' پر ہے۔ چوتھی اور دسویں ہدایت (نمبر شمار مسیح الزماں) سے واضح ہے کہ عنصر المعالی کے نزدیک شعر فقط لفظی صنعت گری یا عروضی مہارت کا اظہار نہیں اور ان شعبدہ گریوں میں وہی لوگ پڑتے ہیں جن میں اعلیٰ صلاحیتیں نہیں ہوتیں۔ (ص ۳۰۔ ۳۱)

عربی کی طرح فارسی میں بھی شعرا کے تذکروں نے شعریات کی تشکیل

میں حصہ لیا ہے۔ محمد عوفی کے لباب الالباب کا شمار فارسی کے اولین تذکروں میں ہوتا ہے (۶۱۸ھ) لیکن شعر کی نوعیت اور ماہیت کے بارے میں اس میں مروجہ باتیں ہی کہی گئی ہیں۔ شمس الدین محمد بن قیس الرازی کی کتاب المعجم فی معاییر اشعار العجم بھی زمانے کے اس چلن سے مستثنیٰ نہیں کہ نفسِ شعر سے بحث کرنے کے بجائے زیادہ توجہ ظاہری ہیئت پر صرف کی گئی ہے۔ وہی قافیہ، ردیف اور عروض اور وہی معائب و محاسن اور صنائع وغیرہ، البتہ بعض باتیں زیادہ وضاحت و شرح سے بیان کی گئی ہیں۔

یوں فارسی روایت جیسا کہ ظاہر ہے بالعموم عربی روایت کے نقشِ قدم پر چلتی رہی۔ یہی حال حالی کے زمانے تک اردو کا بھی ہے، یعنی زیادہ توجہ عروض و قافیہ، بدیع و بیان، فصاحت و بلاغت، معائب و محاسن اور مبالغہ و سرقہ وغیرہ مسائل پر رہی، اور گھوم پھر کر وہی بحثیں دہرائی جاتی رہیں جو ایک بار قائم ہو گئی تھیں۔ بارھویں صدی کے بعد مستقل تصانیف کا سلسلہ رک گیا اور اہلِ مدرسہ شرحیں، حاشیے اور حاشیوں پر حاشیے لکھ کر دل بہلاتے رہے۔ عہدِ مغلیہ کے ہندوستان میں البتہ مقامی فکر کی دقیقہ سنجی کے تحت بہت سی باریکیاں پیدا ہوئیں لیکن زیادہ توجہ شعر گوئی اور تذکرہ نویسی پر رہی۔ بہرحال یوں اس فضا میں روایت کا تحفظ بھی ہوتا رہا اور یہ فارسی سے اردو کو منتقل بھی ہوتی رہی۔

تصوّرِ لسان

ہم تاریخِ فلسفۂ اسلام کے ترجمۂ ڈاکٹر عابد حسین سے یہ حدیث نقل کر آئے ہیں:

"پہلی چیز جو خدا نے پیدا کی علم یا عقل ہے۔"

(ص ۴۲)

اس تناظر میں یہ امر لائقِ توجہ ہے کہ قدیم علم اللغۃ وعلم النحو و علم البیان و علم البدیع سے لے کر جدید فلسفۂ لسان تک انسانی علم و دانش کا صدیوں کا سفر اور سعی و جستجو کیا اس میں نہیں ہے کہ زبانوں کے اختلاف کے پسِ پردہ حقیقت کیا ہے یعنی صوتیاتی و لفظیاتی و معنیاتی اختلاف و تنوع کی اصل کیا ہے یا 'لسان' کی ماہیت و نوعیت کیا ہے یا لسان کا وہ رمز کیا ہے جسے اس کی کُنہ کہا جاسکے یعنی جس کے ذریعے عالمِ انسانی میں علم وعقل یا فہم و ادراک قائم ہوتے ہیں یا ابلاغ و ترسیل ممکن ہے، یا شعر و ادب کی دنیا میں سخن گوئی اور سخن فہمی ممکن ہے یا صدیوں کی روایت میں نسل بعدِ نسل معنی خیزی ممکن ہے۔

البتہ مذہبی روایت اور جدید فلسفۂ لسان میں ایک فرق ہے اور یہ فرق بنیادی نوعیت کا ہے۔ مذہبی روایت میں زبانوں کے اختلاف پر غور و فکر کی دعوت خالقِ حقیقی کے عرفان کے لیے ہے، جدید فلسفۂ لسان میں یہ غور و فکر مقصود بالذّات ہے۔ جدید فلسفۂ لسان نظری فلسفہ ہے یا سماجی سائنس ہے، سائنس میں عقیدہ نہیں، یعنی اس میں مابعد الطبیعیاتی عنصر نہیں۔ یہ اشارہ اسی لیے ضروری ہے کہ یہ بنیادی فرق ملحوظِ خاطر رہے۔

اہلِ عرب مثل اور بہت سے علوم کے علم اللسان کا بانی بھی حضرت علی کو قرار دیتے ہیں۔ ان سے جو اقوال منسوب کیے جاتے ہیں، ان میں ذیل کے دو اقوال اس اعتبار سے غور طلب ہیں کہ ان میں 'لسان' کی مرکزیت کا کھلا ہوا اشارہ موجود ہے:

اَلْمَرْءُ مَخْبُوْءٌ تَحْتَ لِسَانِہٖ

(انسان اپنی زبان کے نیچے پوشیدہ ہے)

اَلْمَرْءُ بِاصغریہ بِقَلْبِہٖ وَ لِسَانِہٖ

(انسان اپنی دو چھوٹی چیزوں سے ہے اپنے قلب سے اور اپنی زبان سے)

(نہج البلاغۃ)

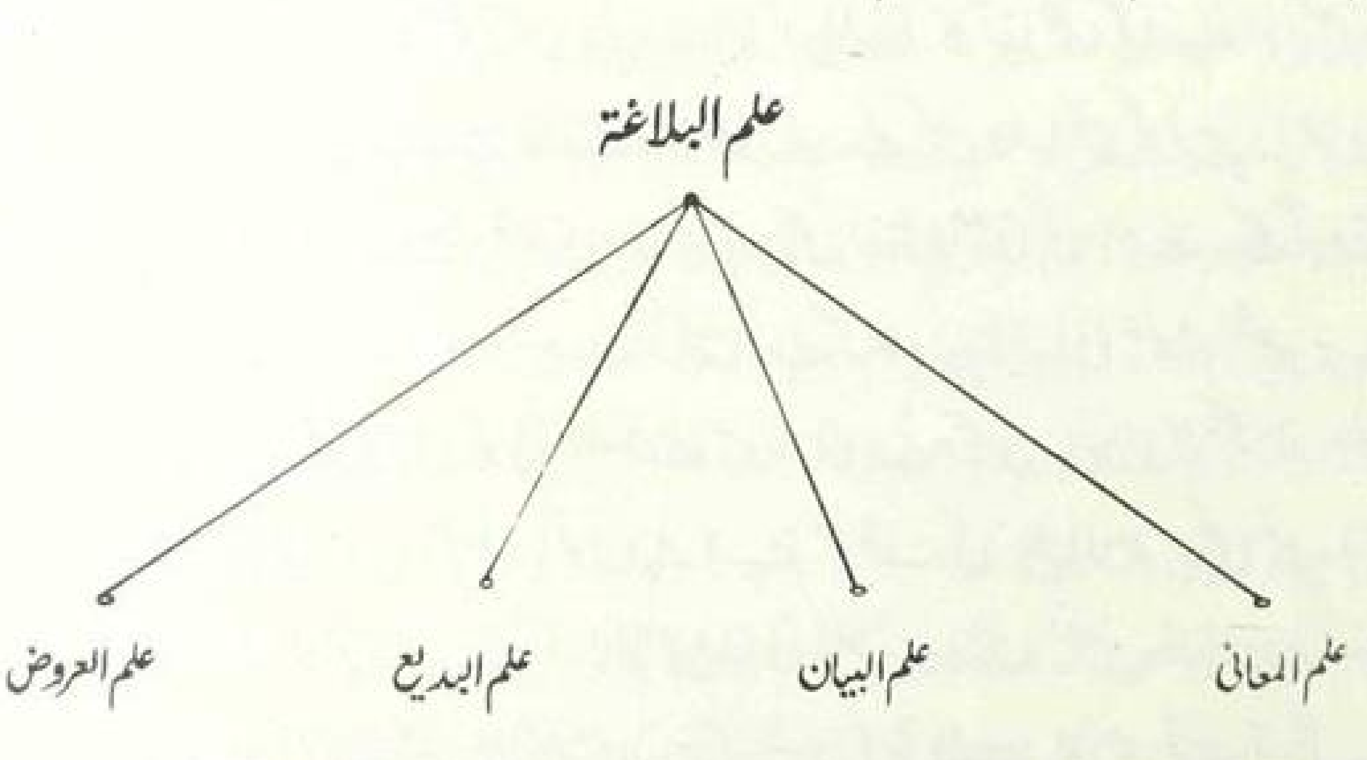
ان ارشادات و اقوال پر تبصرہ مجھ ہیچمدان کے دائرہ کار سے باہر ہے۔ یہ اُن کا منصب ہے جو روایتِ اسلامیہ میں استعدادِ تام رکھتے ہیں۔ راقم الحروف کا مقصد فقط یہ توجہ دلانا ہے کہ پچھلے ابواب میں جدید علم اللسان اور اس کے مضمرات کی جو بحثیں ہم اٹھا آئے ہیں، اس تناظر میں کیا یہ احساس نہیں ہوتا کہ روایت خواہ کوئی ہو، لسان کے بارے میں غور و فکر کے بنیادی سرچشموں کے سوت کہیں نہ کہیں جاکر ایک ہوجاتے ہیں۔

ثنویتِ لفظ و معنی و افضلیتِ لفظ

جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا عربی روایت کی رو سے علم کی دو اقسام ہیں: علومِ نقلیہ و شرعیہ جن میں علومِ لسانی العربی بھی شامل تھے۔ دوسرے علومِ عقلیہ و حکمیہ جن میں فلسفہ و سائنس یا علوم العجم یا علومِ قدیمہ شامل تھے جنھیں غیر عربوں نے یا ان قوموں نے پروان چڑھایا جنھوں نے ثقافتِ اسلامیہ کو قبول کر لیا تھا۔ علومِ لسانی العربی میں علم اللغۃ، علم النحو، بدیع و بیان اور ادب شامل تھا، اور علومِ عقلیہ میں فلسفہ، ہندسہ، ہیئت و فلکیات اور طب اور کیمیا وغیرہ۔ لیکن علوم کی یہ تدوین و تبویب بہت بعد کی ہے جب یونانی منطق اور ارسطو کی ریطوریقا کا اثر نمایاں طور پر پڑنے لگا۔ اگرچہ بقول ڈاکٹر عبدالعلیم بہت سے صنائعِ لفظی و معنوی کی عربی اصطلاحیں یونانی کا ترجمہ معلوم ہوتی ہیں، لیکن جہاں تک ادبی نقد اور شعر کی پرکھ کا سوال ہے اس کا سراغ صدرِ اسلام سے بھی پہلے ملتا ہے۔ قبائلی زندگی کی کش مکش، کے زمانے میں حسب و نسب میں برتری کے دعوے، شجاعت و سخاوت کے قصے اور عصبیت اور انتقام کے واقعات باعثِ فخر و مباہات تھے، اور یہ افتخار و وقار قائم ہوتا تھا شاعری کے ذریعے۔ چناں چہ شعر و شاعری، زبان دانی اور لغت و بیان میں تفوق کا اظہار عہدِ جاہلی سے عربوں میں ایک

خاص نوع کا ثقافتی تفاعل رکھتا تھا۔ قبیلوں کو اپنے اپنے شعرا پر ناز تھا۔ میلوں میں قبائلی برتری کے قصیدے پڑھے جاتے اور جس کا قصیدہ سب سے اعلیٰ قرار پاتا اسے خانۂ کعبہ پر لٹکا دیا جاتا۔ 'سبعہ معلقات' اسی سے یادگار ہے۔ غرض شاعری کا افتخار و اعتبار ثقافتی اور اجتماعی وجود کا حصہ تھا اور یہ شناخت کا ایسا ذریعہ تھا جس پر زیادہ سے زیادہ فخر کیا جا سکتا تھا۔ یہ روایت صدرِ اسلام اور بعد میں بھی جاری رہی حتیٰ کہ اسلامی ثقافت کی خصوصیتِ خاصہ بن گئی اور اسلامی ثقافت کا اثر و نفوذ جہاں جہاں بھی ہوا، اس کے اثرات بھی نمایاں طور پر مرتب ہوئے۔

علومِ لسانی العربی شروع میں علم اللغۃ اور علم النحو پر مشتمل تھے۔ بتدریج زبان و بیان کے مسائل اور شعر کے حسن و قبح کی بحث کے لیے علم البلاغۃ پر توجہ ہوئی اور اس کی مزید تقسیم چار جامع علوم پر منتج ہوئی، علم المعانی، علم البیان، علم البدیع اور علم العروض:



بعض علما نے علم العروض کو الگ سے لیا ہے اور سب سے زیادہ توجہ اسی پر کی ہے۔ وجہ ظاہر ہے کہ باوجود یونانی اثرات کے عرب روایت میں شعر کا تصور عبارت تھا وزن و قافیہ سے اور اس سے ہٹ کر شعر کی کوئی تعریف

قابلِ قبول نہیں تھی:

"ارسطو نے شعر کی جو تعریف کی ہے، اس کو عربوں نے کبھی تسلیم نہیں کیا۔ وزن اور قافیے کو عربوں نے شعر کے لیے لازمی اجزا قرار دیا۔ قافیے میں تو بعد کو تصرفات بھی ہوئے، لیکن وزن سے انکار کی جرأت کسی کو نہ ہوئی۔" (عبدالعلیم ص ۳۹)

عروض کا تعلق بہر حال شعر کی تکنیک اور غنائیت سے تھا۔ بحور و اوزان اور ان کے دوائر کے قطعی طور پر طے ہو جانے کے بعد کسی فلسفیانہ بحث کی کوئی گنجائش نہ تھی۔ یہ مباحث دراصل قائم ہوئے ادبی اظہار و بیان کے سلسلے میں علم المعانی، علم البیان اور علم البدیع کے تحت، بالخصوص پہلے دو علوم کے تحت، اور ان کا نقطۂ ارتکاز تھا لفظ و معنی کی ثنویت اور ان کے تقدم و تاخر کا مسئلہ۔ غرض بحث خواہ حقیقت و مجاز کی ہو یا فصاحت و بلاغت کی کسی شکل کی، ان سب کی تہ میں مابہ النزاع لفظ و معنی کی کش مکش تھی کہ شعری اظہار میں حَکَم معنی ہے یا لفظ، یا لفظ کا تفاعل کیا ہے اور معنی کا کیا ہے، نیز شعری بیان پر قدرتِ کاملہ کے لیے کن وسائل کو زیرِ دام لانا لابدی ہے۔ اور تو اور دیگر شعری مباحث بھی لفظ و معنی کی بحث کے گرد قائم ہوتے تھے۔ یہ مبحث اتنی وسعت رکھتا ہے کہ عرب ایرانی علومِ شعریہ پر قلم اٹھانے والا شاید ہی کوئی مصنف ہو جس نے پچھلی باتوں کا بتکرار و حواشی اعادہ نہ کیا ہو یا پچھلی باتوں پر اپنے موقف کی بنیاد نہ رکھی ہو۔ اس ضمن میں یہ امر لائقِ غور ہے کہ علومِ لسانی العربیہ میں نفسِ زبان پر نسبتاً کم توجہ ہونے کی وجہ بھی غالباً یہی ہے کہ شروع ہی سے پوری توجہ آہنگ و بدیع و بیان پر مرکوز ہوگئی۔ یعنی لفظ و معنی کی بحثیں اٹھائی تو گئیں لیکن شعری آہنگ یعنی عروض و قافیہ کے نقطۂ نظر سے یا بدیع و بیان کے نقطۂ نظر سے، نہ اس اعتبار سے کہ زبان فی نفسہٖ کیا ہے یا زبان کی نوعیت

وماہیت کیا ہے، یا زبان کیسے متشکل ہوتی ہے، یا معاشرے میں زبان اپنے بنیادی وظیفے یعنی ترسیل سے کن کن سطحوں پر اور کیسے عہدہ برآ ہوتی ہے وغیرہ۔ غرض عرب ایرانی روایت میں زبان سے مراد شعری زبان ہے اور علم المعانی یا علم البیان میں جہاں نفسِ زبان کی ماہیت و نوعیت کی بحث اٹھائی بھی گئی ہے، اسے حقیقت و مجاز میں تقسیم کرکے حقیقت کو بمنزلہ علمِ معمولہ (مبنی بر علم اللغۃ و علم النحو) تسلیم کرکے ساری توجہ اور غور و فکر کا پورا رُخ مجاز کی طرف موڑ دیا گیا ہے یعنی مجاز اصل صورت ہے بیانِ شعریہ کی۔ یہ بات اپنی جگہ بہت اہمیت رکھتی ہے اور اس کی بحث آگے آئے گی۔

عرب روایت کی رو سے شعر کی قدر زورِ بیان، شکوہ و جلال اور بلند آہنگی پر مبنی تھی، یعنی یہ کہ شاعر اپنے قبیلے کے حسب و نسب کی برتری اور فضائل کو کس شد و مد سے بیان کرسکتا ہے۔ خود بینی اور خودستائی کے اس ماحول میں طرزِ بیان کو زیادہ اہمیت حاصل ہوجانا فطری ہے۔ (مسیح الزماں ص ۱۰) صدرِ اسلام کے دور میں قبائلی موضوعات کی جگہ دینی فضائل نے لے لی۔ شعر کے اصناف میں کوئی تبدیلی ہوئی اور نہ نقد کے معیار میں۔ (عبدالعلیم ص ۳۱) علومِ شعریہ کی باقاعدہ تدوین کا مسئلہ بعد میں عباسی دور میں پیدا ہوا۔ ابن قتیبہ (م ۲۷۶) کی تصنیف الشعر والشعراء عربی نقد کی اولین کتابوں میں ہے جس کا اثر بعد کے مصنفین پر بھی پڑا۔ ابنِ قتیبہ نے شعر کی چار قسمیں بتائی ہیں:

۱) جس کے الفاظ اور معنی دونوں اچھے ہوں۔

۲) جس کے الفاظ تو اچھے ہوں لیکن معنی میں کوئی فائدہ نہ ہو۔

۳) جس کے معنی اچھے ہوں لیکن الفاظ ان کو پوری طرح ادا کرنے سے قاصر ہوں۔

(۴) جس کے الفاظ اور معنی دونوں پچھڑے ہوئے ہوں۔

(الشعر والشعراء/ عبدالعلیم ۳۴)

شعر کی نوعیت کی اس تقسیم سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ ابن قتیبہ لفظ و معنی کی ثنویت یعنی الگ الگ حیثیت کو تو تسلیم کرتا ہی ہے اس کے ساتھ ساتھ لفظ کو حکم بھی قرار دیتا ہے۔ ان میں شق ایک اور شق چار انتہائی حالتیں ہیں شعر کی اچھائی اور شعر کی برائی کی، بیچ کی دو حالتیں البتہ ترجیحی ہیں جن سے واضح طور پر پتہ چلتا ہے کہ شعریات کا مقتدرہ لفظ ہے معنی نہیں۔ ورنہ اچھے لفظ کی صناعت کو شمار دو پر اور اچھے معنی کی صناعت کو شمار تین پر نہ رکھا جاتا۔ وہ یوں کہ اگر پہلی قسم کو کمال سمجھا جائے یعنی شعر اور آخری قسم کو حدِ زوال سمجھا جائے یعنی ناشعر تو دوسری اور تیسری قسم تدریجی زوال کی صورتیں ہیں، کیوں کہ اگر فقط لفظ حسین ہیں تو قابلِ قبول ہے، اس لیے کہ یہ صورت کمالِ شعر (شق ایک) سے قریب تر ہے۔ اور اگر فقط معنی حسین ہیں تو کم قابلِ قبول ہے، اس لیے کہ یہ صورت زوالِ شعر (شق چار) سے قریب تر ہے۔

بعض ماہرینِ علومِ شعریہ جاحظ (م ۲۵۵) کو وہ پہلا شخص قرار دیتے ہیں جس نے لفظ کی اولیت اور فضیلت کی بات کی اور مدلل وضاحت کی کہ اصل چیز لفظ ہے اور معنی اس کا تابعِ محض ہے۔ جاحظ کا بیان ہے:

> " معانی تو پیش پا افتادہ ہوا کرتے ہیں، اسے تو عربی، عجمی، دیہاتی شہری سب جانتے ہیں، دراصل اہمیت ... اچھے الفاظ کے استعمال کی ... ہے۔ بیشک شعر ایک صنعت ہے اور تصویر کشی کا ذریعہ ہے۔" (البیان والتبیین/قاسمی ص ۳۵۸)

قدامہ بن جعفر نے نقدِ شعر کو ذوقی اور موضوعی دائرے سے باہر نکال کر معروضی اور منطقی حدود میں لانے کی کوشش کی۔ وہ شعرِ عربی کے چار عناصر بیان کرتا ہے: لفظ، معنی، وزن اور قافیہ۔ اور پھر ان کے باہمی ربط کے چار عنوانات قائم کرتا ہے:

۱) لفظ کا معنی کے ساتھ

۲) لفظ کا وزن کے ساتھ

۳) معنیٰ کا وزن کے ساتھ

۴) معنیٰ کا قافیہ کے ساتھ

(نقد الشعر / عبد العلیم ص ۳۶)

اچھے (جید) اور ردی (برے) اشعار میں ما بہ الامتیاز عناصر کی بحث کے بعد وہ واضح کرتا ہے کہ "اگر شعر میں صنعت و کاریگری ہے تو رسمی معانی و مفاہیم کی جستجو نہیں کرنی چاہیے۔ اس ضمن میں وہ شعر اور اخلاق کی بحث بھی کرتا ہے اور بتلاتا ہے کہ غیر اخلاقی اور فحش ہونے کے باوجود شعر اچھا ہو سکتا ہے اپنی بات کو مدلل بیان کرنے کے لیے امرؤ القیس کے دو ایسے شعروں کی مثال دیتا ہے جن میں امرؤ القیس نے اپنی محبوباؤں سے ایامِ رضاعت اور ایامِ حمل میں اختلاط کا ذکر کیا ہے ... ان اشعار پر بحث کرتے ہوئے قدامہ لکھتا ہے کہ "ہر چند کہ اس کے معنی فحش ہیں لیکن معنی کا فحش ہونا کوئی ایسی خرابی نہیں جس کے سبب شعر کی دوسری خوبیاں نظر انداز کر دی جائیں۔"

(نقد الشعر / قاسمی ص ۳۶۳)

اس سلسلے میں قدامہ کا مشہور قول ہے:

"طرزِ بیان شعر کا اصلی جزو ہے۔ مضمون و تخئیل کا بجائے خود فاحش ہونا شعر کی خوبی کو زائل نہیں کرتا۔ شاعر ایک بڑھئی ہے۔ لکڑی کی اچھائی برائی اس کے فن پر اثر انداز نہیں ہوتی۔"

قدامہ کے اس بیان کو شعر کی صناعت یا لفظ و بیان کی فضیلت کے سلسلے میں خاصی اہمیت دی جاتی ہے، حالاں کہ اس بارے میں ایک حدیث میں کھلا ہوا اشارہ موجود ہے:

"عَنْ عَائِشَةَ قَالَتْ ذُكِرَ عِنْدَ رَسُولِ اللّٰهِ صَلَّى اللّٰهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ الشِّعْرُ فَقَالَ رَسُولُ اللّٰهِ صَلَّى اللّٰهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ هُوَ كَلَامٌ فَحَسَنُهُ حَسَنٌ وَقَبِيحُهُ قَبِيحٌ۔"

(حضرت عائشہؓ کہتی ہیں کہ رسول اللہ صلعم کے سامنے شعر کا ذکر آیا تو آپ نے فرمایا شعر کلام ہے۔ اچھا کلام اچھا شعر ہے اور بُرا کلام بُرا شعر ہے) (مشکوٰۃ ج ۲)

قدامہ کو کلام یا شعری بیان کی خوبیوں کا گہرا احساس تھا۔ اس نے نقد الشعر میں لفظ کی تین قسمیں بتائی ہیں:

۱) لفظ کا مطابقِ معنیٰ ہونا

۲) لفظ کا مطابقِ وزن ہونا

۳) قافیے کا حسن

معائب اور محاسن کی بحث کے بعد قدامہ اچھے شاعر کی تعریف کے لیے ابو العباس محمد ابن یزید نحوی کے بیان کا سہارا لیتا ہے:

"وہ کہتا ہے کہ مجھ سے ثوری نے بیان کیا کہ میں نے اصمعی سے دریافت کیا کہ الشعر الناس کون ہے، تو اس نے جواب میں کہا کہ جو معمولی اور مبتذل مضمون کو اپنے لفظوں میں مہتم بالشان اور وقیع بنا دے، یا بلند سے بلند مطلب کو اپنے الفاظ کے زور سے پست دکھا دے۔" (نقد الشعر / مسیح الزماں ص ۲۱-۲۲)

ان خیالات سے صاف ظاہر ہے کہ قدامہ تک آتے آتے عربی شعریات خود اپنے معروضی نظام پر قائم نظر آنے لگتی ہے اور ادب و اخلاق کی قدغن کو یا فحش و نافحش کی بحث کو بالائے طاق رکھ دیتی ہے اور شعر کی خوبی اور خامی کا انحصار خود شعر کی اچھائی یا برائی کو قرار دیتی ہے۔ ویسے دیکھا جائے تو شعریات کے قائم بالذات نظام ہونے کا احساس اور اس سے پیدا ہونے والے خیالات یکسر نئے بھی نہ تھے، کیوں کہ رسول کریمؐ نے امرؤ القیس کے بارے میں جہاں یہ فرمایا کہ وہ جہنم کی طرف رہنمائی کرنے والا ہے وہاں یہ بھی ارشاد کیا کہ بے شک، شعرا میں وہ سب سے بلند مرتبت ہے (حدیث نبوی)

ادب اور اخلاق کا سوال بقول ڈاکٹر عبدالعلیم "سب سے پہلے ابو تمام کی شاعری کے سلسلے میں پیدا ہوا جب اس پر کفر کا الزام لگایا گیا۔ صولی نے جو چوتھی صدی ہجری میں پیدا ہوا یہ کہا کہ کفر سے شاعری میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی اور ایمان سے شاعری میں کوئی اضافہ نہیں ہوتا" (ص ۳۷)۔ قدامہ کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے اس احساس کو ضابطہ بند کیا اور شعریات کو خود شعر کی معروضی بنیادوں پر استوار کیا۔ یہ سب دراصل اسی بحث کا حصہ تھا کہ لفظ کو افضلیت حاصل ہے یا معنی کو، یعنی شعر مضمون سے قائم ہوتا ہے یا طرزِ بیان سے۔ ظاہر ہے کہ جھکاؤ موخر الذکر کی طرف تھا۔

اسی سے جڑی ہوئی بحث 'صدق اور کذب' یا 'غلو' یا 'مبالغہ' کی بھی ہے۔ حسّان بن ثابت کا شعر ہے:

اِنَّ اَشْعَرَ بَیْتٍ اَنْتَ قَائِلُہٗ   بَیْتٌ یُقَالُ اِذَا اِنْشُدْتَہٗ صِدْقَا

یعنی سب سے اچھا شعر وہ ہے جب سنا جائے تو لوگ کہہ اٹھیں کہ سچ کہا ہے

دوسرے لفظوں میں مبالغہ خواہ کتنا ہو لیکن صناعتِ شعری اس درجہ ہو کہ سننے والے کہہ اٹھیں کہ سچ ہے۔ خاطر نشان رہے کہ مبالغہ یعنی فضائل و رذائل یا محاسن و معائب کے بیان میں غلو جو مبنی بر صداقت نہ ہو، قبائلی زندگی سے یادگار تھا اور معیارِ شعر کی بحث میں اس کا رد تو کجا، اسے حسنِ بیان کے لیے ضروری سمجھا جاتا رہا۔ قدامہ نے البتہ اتنا مزید کیا کہ

اَحْسَنُ الشِّعْرِ اَکْذَبُہٗ

(سب سے اچھا شعر وہ ہے جو سب سے زیادہ جھوٹ ہو)

کہہ کر طرزِ بیان کی بالادستی اور معنی کی زیردستی پر مہرِ توثیق ثبت کر کے اس روایت کو اور راسخ کر دیا۔ اس سلسلے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ قدامہ کے اس طرح کے افکار پر ارسطو کے خیالات کا اثر تھا۔ ارسطو کی ریطوریقا کا عربی ترجمہ تیسری صدی ہجری میں اور بوطیقا کا چوتھی صدی کے اوائل میں

ہو گیا تھا۔

لفظ کی فضیلت پر زور دینے والے مفکرین کی آخری اور نہایت اہم کڑی ابنِ خلدون ہے جس نے اپنی نہایت وقیع قاموسی تصنیف مقدمہ کے باب ششم کا ایک پورا حصہ فنِ شعر کی بحث پر وقف کیا ہے۔ ابنِ خلدون کی بحث کا نچوڑ یہ ہے کہ شعر الفاظ سے بنتا ہے۔ اردو شعریاتی روایت میں ابنِ خلدون کے حوالے کا سب سے بڑا واسطہ حالی کا مقدمہ ہے۔ حالی کے ذہن پر ابنِ خلدون کی روایت کا اتنا اثر تھا کہ حالی ابنِ خلدون سے دلیل بھی لاتے ہیں، اسے نباہنا بھی چاہتے ہیں، اگرچہ یہ ان کے اخلاقی و اصلاحی پروجیکٹ سے بری طرح متصادم بھی ہے۔ چناں چہ وہ اس تناقض کا شکار ہیں اور اسی تناقض پر اردو شعریات کی تشکیل بھی کرتے ہیں اور سابقہ مشرقی روایت سے گریز بھی کرتے ہیں۔ ملاحظہ ہو:

انشا پردازی کا مدار زیادہ تر الفاظ پر ہے نہ معانی پر۔

"ابنِ خلدون الفاظ کی بحث کے متعلق کہتے ہیں کہ:

انشا پردازی کا ہنر نظم میں ہو یا نثر میں، محض الفاظ میں ہے معانی میں ہرگز نہیں۔ معانی صرف الفاظ کے تابع ہیں اور اصل الفاظ ہیں۔ معانی ہر شخص کے ذہن میں موجود ہیں۔ پس ان کے لیے کسی ہنر کے اکتساب کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ اگر ضرورت ہے تو صرف اس بات کی ہے کہ ان معانی کو کس طرح الفاظ میں ادا کیا جائے۔ وہ کہتے ہیں کہ الفاظ کو ایسا سمجھو جیسے پیالہ، اور معانی کو ایسا سمجھو جیسے پانی۔ پانی کو چاہو سونے کے پیالہ میں بھر لو اور چاہو چاندی کے پیالے میں، اور چاہو کانچ یا بلور یا سیپ کے پیالے میں اور چاہو مٹی کے پیالے میں، پانی کی ذات میں کچھ فرق نہیں آتا۔ مگر سونے یا چاندی وغیرہ کے پیالے میں اس کی قدر بڑھ جاتی ہے اور مٹی کے پیالے میں کم ہو جاتی ہے۔ اسی طرح معانی کی قدر ایک فصیح اور ماہر کے

بیان میں زیادہ ہو جاتی ہے اور غیر فصیح کے بیان میں گھٹ جاتی ہے۔"
(مقدمہ ص ۵۴-۵۵)

اس بیان کو نقل کرنے کے بعد حالی صاف اقرار کرتے ہیں: "ہم یہ بات تسلیم کرتے ہیں کہ شاعری کا مدار جس قدر الفاظ پر ہے، اس قدر معانی پر نہیں۔ معنی کیسے ہی بلند اور لطیف ہوں اگر عمدہ الفاظ میں بیان نہ کیے جائیں گے ہرگز دلوں میں گھر نہیں کر سکتے۔" گویا حالی کا دل ابنِ خلدون کے ساتھ ہے، لیکن دماغ نہیں۔ بخلاف ابنِ خلدون کے وہ معنی کو ترجیح دینا چاہتے ہیں، ورنہ ان کا اصلاحی پروجیکٹ پارہ پارہ ہوتا ہے۔ اس لیے معنی کی بالادستی کے لیے وہ ذیل کی دلیل لاتے ہیں:

"مگر ہم ان (ابنِ خلدون) کی جناب میں عرض کرتے ہیں کہ حضرت اگر پانی کھاری یا گدلا یا بوجھل یا اَدھن ہوگا، یا ایسی حالت میں پلایا جائے گا جب کہ اس کی پیاس مطلق نہ ہو تو خواہ سونے یا چاندی کے پیالہ میں پلایئے خواہ بلور یا ٹھیک کے پیالہ میں وہ ہرگز خوشگوار نہیں ہو سکتا اور ہرگز اس کی قدر نہیں بڑھ سکتی۔" (ص ۵۵)

حالی یہاں یہ بھول جاتے ہیں کہ انھوں نے پانی کی کیفیت یا پیاس کی جو شرط لگائی ہے، ابنِ خلدون کی دلیل پر اس کا اطلاق اس لیے نہیں ہوتا کہ دلیل میں فقط دو قدریں ہیں، پانی اور ظروف۔ ظروف قدرِ متغیر یا قدرِ متبادل ہے، لیکن پانی قدرِ غیر متغیر ہے، یعنی پانی وہی رہے گا، اچھا، صاف، گدلا یا اَدھن، اگر اچھا ہے تو اچھا اور گدلا ہے تو گدلا سب ظروف میں پانی وہی ہوگا اور اس کی قدر بہ اعتبارِ ظرف ہوگی، نہ کہ بہ اعتبارِ کیفیت۔ گویا دلیل میں پانی کا پینے کے قابل ہونا لازم ہے اختیاری نہیں۔ پس پانی کی کیفیت کا مسئلہ خارج از بحث

ہے ۔ رہا پیاس کا تصور تو یہ راجع بہ فن نہیں راجع بہ قاری ہے جو سرے سے دوسری بحث ہے اور غیر متعلق ہے ۔ الغرض یہ بھی ابنِ خلدون کے دائرہ دلیل سے باہر ہے، اس لیے ساقط ہے ۔

اب تصویر کا دوسرا رُخ لیجیے صدیوں کی روایت شاہد ہے کہ نہ صرف لفظ و معنی کو الگ الگ سمجھا گیا بلکہ لفظ کی فضیلت اور بالادستی کو علومِ شعریہ میں بمنزلہ ایک اصول کے تسلیم کیا گیا اور ساری نظریہ سازی انھیں بنیادوں پر ہوتی رہی ۔ تاہم ایسا نہیں کہ اس روایت کے خلاف آواز نہ اٹھائی گئی ہو، یا معنی کی اہمیت کا اعتراف نہ کیا گیا ہو ۔ ایسے مفکرین میں تین خاص ہیں، یعنی ابن المعتز، ابنِ رشیق اور عبد القاہر جرجانی ۔ ابن المعتز نے کتاب البدیع میں ثابت کیا کہ بعد کے شعرا جن صنائع کو اپنی خصوصیت گردانتے ہیں وہ نہ صرف شعرائے جاہلی کے کلام میں بلکہ قرآن و حدیث میں بھی پائے جاتے ہیں ۔ اس نے دورانِ نقد عملی تنقید کے اصول وضع کیے اور موازنے کے آداب متعین کرتے ہوئے اس بات پر زور دیا کہ یہ سمجھنے کے لیے کون شاعر بہتر ہے، یہ ضروری ہے کہ شاعروں کے ہم معنی اشعار کا موازنہ کیا جائے اور دیکھا جائے کہ اس معنی کو کون بہتر طریقے سے ادا کرتا ہے ۔ وہ معنی کی اہمیت کا اعتراف ان الفاظ میں کرتا ہے :

> "معنی کو شاعری میں غیر معمولی اہمیت حاصل ہے ۔ بہت ممکن ہے کہ کوئی شاعری بدیع کے محاسن سے مملو ہو، لیکن معنی کے فقدان کے سبب ردی اور خراب قرار دے دی جائے ۔"

ابنِ رشیق مصنف کتاب العمدہ بھی شعر کی عمارت چار چیزوں سے اٹھاتا ہے، یعنی لفظ و وزن و معنی و قافیہ ۔ وہ شعر کی توضیح اس طرح کرتا ہے :

" شعر کو مثالاً بیت سمجھو۔ فرش اس کا شاعر کی طبیعت ہے اور عرش حفظ و روایت (یعنی اساتذہ کے کلام پر نظر ہونا) دروازہ اس کا مشق و ممارست اور ستون اس کے علم و معرفت ہیں۔ صاحبِ خانہ معانی ہیں۔ مکان کی شان مکین سے ہوا کرتی ہے وہ نہیں تو کچھ بھی نہیں۔ اوزان و قوانی قالب و مثال، کے مانند ہیں، یا خیمہ ہیں، چوب و طناب کی جگہ ہیں جن پر خیمہ تنتا اور کھڑا ہوتا ہے۔" (مراۃ الشعر ص ۱۰)

اس تعریف کے قلب میں معانی کو رکھ کر ابنِ رشیق اپنی ترجیح کا کھلا ہوا ثبوت دیتا ہے اور مزید زور دیتے ہوئے کہتا ہے ' مکان کی شان مکین سے ہوا کرتی ہے '، وہ یہ بھی کہتا ہے کہ شاعر کو چاہیے کہ وہ معانی میں نیا پن پیدا کر سکے اور معانی کا رُخ ایک طرف سے دوسری طرف کو پھیر سکے۔ اگر معنی میں نیا پن نہیں تو باوجود موزونیت کے ابنِ رشیق اسے شاعر ماننے کے لیے تیار نہیں۔

عبد القاہر جرجانی جس کا زمانہ پانچویں صدی ہجری کا ہے، تیسری صدی کے مفکر جاحظ کے اس قول سے اختلاف پر اپنے نظریے کی بنیاد رکھتا ہے کہ " شاعرانہ حسن کے اظہار کا انحصار معنی پر نہیں ہوتا بلکہ لفظ پر ہوتا ہے۔ اس لیے کہ معنی تو تمام لوگوں کو معلوم ہوتے ہیں۔ اصل حسن تو الفاظ کے انتخاب، ان کی ترتیب اور ان کے قالب میں پوشیدہ ہوتا ہے۔" جرجانی فضیلتِ لفظ کے نظریے سے مدلل طور پر اختلاف کرتا ہے اور بالاصرار کہتا ہے کہ شاعری کی جمالیاتی قدر کا تعلق بجائے لفظ کے معانی سے ہے:

" یہ تصور ہی غلط ہے کہ معانی تو ہر شخص کو معلوم ہوتے ہیں خواہ وہ جاہل ہو یا دیہاتی ہو، عربی ہو یا عجمی، حقیقتِ حال یہ ہے کہ معانی

کی جدت ہی شاعری کی جمالیات کا مرجع ہے۔ ایک عبارت، دوسری عبارت پر اس لیے فوقیت حاصل کر لیتی ہے کہ وہ معنی و مفہوم کے اعتبار سے زیادہ جاندار ہوتی ہے۔" (نقوش ص ۳۶۹)

جہاں تک فارسی روایت کا تعلق ہے تو وہ زیادہ تر فریقِ اوّل کا ساتھ دیتی ہے۔ درباری کا تقاضا بھی یہی تھا کہ قادر الکلامی اور مثالیت پسندی پر زیادہ سے زیادہ زور دیا جائے۔ چناں چہ نظامی عروضی سمرقندی چہار مقالہ میں جس شعریات پر اصرار کرتا ہے وہ یہی ہے کہ شاعری ایک صناعت ہے جس سے جس چیز کو جیسا چاہیے ثابت کیا جا سکتا ہے۔ اہمیت اس بات کی ہے کہ شاعر کس انداز سے بات کو کہتا ہے۔ رشید الدین وطواط بھی حدائق السحر فی دقائق الشعر میں زیادہ زور طرزِ ادا پر ہی دیتا ہے۔ یہی حال امیر عنصر المعالی کیکاؤس کا ہے، قابوس نامہ میں وہ کہتا ہے:

"بے صناعتے و ترتیبے شعر مگوے، اگر خواہی کہ سخنِ تو عالی باشد و بماند بیشتر سخن مستعار گوے و استعارات بر ممکنات گوے..."

شمس الدین محمد بن قیس رازی کی المعجم فی معاییر اشعار العجم بھی اسی رائے کے حق میں ہے۔ اس کا بیان ہے:

"بنائے شعر بر وزنے خوش و لفظِ شیریں و عبارتے متین و قوافیِ درست و ترکیبے سہل و معانیِ لطیف نہند..."

اس نوع کے بیانات عربی فارسی روایت میں عام ملتے ہیں۔ زیادہ غلبہ انھیں خیالات کا ہے جن سے لفظ بطور شعریات کے مقتدرہ کے قائم ہوتا ہے۔ ڈاکٹر عبد العلیم کہتے ہیں کہ "اکثریت کی رائے ہے کہ معانی مشترک ہوتے ہیں اور ادبی حسن در اصل اندازِ بیان، نظمِ کلام اور الفاظ کے انتخاب سے پیدا ہوتا ہے۔" مسیح الزماں کا خیال ہے کہ "عربی ادب میں اگرچہ مواد اور اسلوب دونوں کی اہمیت مسلم ہے، لیکن ہیئت کو موضوع پر فوقیت اس

لیے حاصل ہے (یہ چاروں اصطلاحیں "مواد" "اسلوب" "ہیئت" "موضوع" قدیم روایت میں شاید ہی ان معانی میں کہیں استعمال ہوئی ہوں! یہ بیسویں صدی کے نوآبادیاتی انگریزی اثرات کی دین ہیں) کہ شاعر کا تصور قدیم مصنفین کے ذہن میں فنکار کا نہیں بلکہ مرصع کار یا دستکار کا ہے..... دستکار کو مواد کے انتخاب میں اتنی آزادی نہیں ہوتی۔ ہاتھ کی صفائی اور فنی مہارت کا اظہار اس کا مقصود ہے۔ کامیاب شاعر بھی ان کے نزدیک وہی ہے جسے بیان پر پوری قدرت ہو اور جو مقررہ مضامین کو خوبی سے ادا کرے۔ اگرچہ اس کامیابی میں اس کی مضمون آفرینی کا بھی حصّہ ہوگا لیکن اس کی حیثیت اجزائے شعر میں محض ثانوی یا دوسرے درجہ کی رہے گی۔" (ص ۲۲-۲۳)

بہر حال اس ساری بحث میں دو باتیں خاص ہیں، اول یہ کہ کچھ مفکرین نے اگرچہ معنی کی اہمیت پر زور دیا ہے لیکن زیادہ غلبہ انھیں خیالات کا ہے کہ لفظ کو افضلیت حاصل ہے یا شعر لفظ سے بنتا ہے یا لفظ مقدم ہے۔ دوسری بات جو اسی ترجیح کا لازمہ ہے یہ ہے کہ لفظ و معنی میں ثنویت ہے، یہ دو الگ الگ چیزیں ہیں، ان سے الگ الگ بحث کی جا سکتی ہے، اور ایک کو دوسرے پر اور دوسرے کو پہلے پر ترجیح دے سکتے ہیں۔ لفظ و معنی کی یہ ثنویت ایک مرکزی رَو کی طرح پوری عربی فارسی روایت میں جاری و ساری ہے، اگرچہ اس کے رد کے مقامات ہیں، لیکن وہ اس قدر مضبوط نہیں ہیں جتنے توثیق کے مقامات مضبوط ہیں۔ یہاں حتی الامکان تمام مقامات کا احاطہ اس لیے کیا گیا کہ یہ ثنویت عربی فارسی روایت کا مرکزی مبحث ہے، اور آئندہ کی بحث کے لیے بھی اس کا نظر میں رہنا ضروری ہے۔ زیرِ نظر باب کا مقصد چوں کہ ساختیاتی اور پس ساختیاتی فکر کے تناظر میں روایت کا جائزہ لینا ہے، اس لیے سرِ دست یہ

اشارہ ضروری ہے کہ لفظ و معنی کی یہ ثنویت نہ صرف سامی و ایرانی بلکہ بعض دوسری عالمی لسانی روایتوں کا بھی حصہ رہی ہے، اور سوسیئری ساختیات کا پہلا بنیادی گریز اسی روایت سے ہے کہ لفظ و معنی ہزار الگ الگ معلوم ہوں، لسان کے تفاعل کے اعتبار سے یہ الگ الگ نہیں ہیں، بلکہ ان میں وحدت ہے جس کو SIGN کہا گیا ہے۔ لسان کا تفاعل SIGN کے ذریعے ہوتا ہے۔ اس کی دو طرفیں ہیں کاغذ کی دو طرفوں کے مماثل، SIGNIFIER اور SIGNIFIED یعنی لفظ کی صوتی یا تحریری شکل، اور اس سے پیدا ہونے والے معانی کا ذہنی امیج۔ ان دونوں میں ایسی وحدت ہے جیسے کاغذ کی ایک طرف کو کاٹیں، تو دوسری طرف بھی کٹ جاتی ہے۔ زبان میں لفظ یا معنی میں کوئی بھی قائم بالذات نہیں ہے بلکہ معنی کا ادراک SIGN کے تفاعل سے تفریقی رشتوں کی بدولت ہوتا ہے اور SIGNIFIER اور SIGNIFIED بطور وحدت عمل آرا ہوتے ہیں۔ ساختیاتی لسانیات اور ساختیاتی ادبی فکر کی بنیاد اسی تصور پر رہی ہے، لیکن وحدت کے اس ٹانکے کو جو سوسیئر نے لگایا تھا، ردِ تشکیل نے بدلیل کھول دیا ہے۔ یہ بحث اٹھا کر کہ زبان میں معنی نہ تو بالذات طور پر قائم ہو سکتا ہے نہ ہی معنی قائم بالغیر ہے، بلکہ معنی ہمیشہ افتراق سے عبارت ہے اور التوا میں بھی ہے۔ یہ جتنا حاضر ہے اتنا غائب بھی ہے۔ یعنی معنی سیّال ہے اور اس کو بے مرکز کیا جا سکتا ہے۔ لیکن SIGN کی وحدت کے تصور کے ردِ تشکیل کے ہاتھوں، پاش پاش ہونے کا یہ مطلب بھی نہیں کہ جدید لسانی فکر میں دائرہ مکمل ہو گیا ہے اور لسانی فکر پھر لفظ و معنی کی ثنویت کی سطح پر آگئی ہے یعنی جس ثنویت کی بحث اوپر ہم عربی فارسی روایت کے ضمن میں کر آئے ہیں۔ اس میں تو شک نہیں کہ وحدتِ کُل کا تصور پاش پاش ہو چکا ہے اور اس بحث میں معنی اگر سیّال ہے اور معنی نما یعنی لفظ اپنی جگہ پر قائم ہے تو بے شک،

لفظ کا مستحکم اور مقتدر ہونا ثابت ہے، پچھلے ابواب میں ہم بحث کر آئے ہیں کہ لاکاں اور بہت سے دوسرے پس ساختیاتی ماہرین SIGNIFIER اور SIGNIFIED کے رشتے کو $\frac{S}{s}$ سے ظاہر کرتے ہیں جس میں لفظ کی بالادستی اور مقتدر حیثیت نمایاں ہے۔ تاہم لفظ و معنی کا یہ نیا تصور جدلیاتی اور پرت در پرت ہے، اور اتنا سادہ اور ڈھلا ڈھلایا نہیں جیسا کہ قدیم روایت میں ہے۔ بے شک لفظ کے مقتدر ہونے سے ہیئت پسندی کی کسی حد تک توثیق ہوتی ہے اور پس ساختیات، مظہریت اور ردتشکیل میں متن کا جو تصور ہے اور متنیت کو جو مرکزیت حاصل ہے، اس سے اس کا کچھ نہ کچھ رشتہ جڑ جاتا ہے، لیکن معنی کا پس ساختیاتی تصور خاصا پیچیدہ اور تہ در تہ ہے۔ نیز معنی کے بے مرکز ہونے یا متن کی کثیر المعنویت نے جو نئے مسائل پیدا کیے ہیں، وہ قدیم روایت کی سادہ ثنویت سے ہٹ کر ہیں اور ان کا ذکر آگے آئے گا۔

علمِ معانی و بلاغت و بیان

علومِ شعریہ کی اکثر کتابوں میں 'علمِ معانی' کو ثانوی حیثیت حاصل ہے اور بعض مصنفین نے تو سرے سے الگ سے بحث کرنے کی ضرورت ہی نہیں سمجھی۔ بحر الفصاحت جو اردو میں علومِ شعریہ کی جامع ترین بلکہ قاموسی کتاب ہے، اس میں سب سے پہلا جزیرہ عروض کے بیان میں ہے جس میں چھ شہروں کا احوال ہے دوسرا جزیرہ قافیے کے بیان میں ہے جس کا حال پانچ شہروں میں آیا ہے۔ علمِ معانی کی بحث کو تیسرے جزیرے میں جگہ ملی ہے، اور یہ جزیرہ بھی اصلاً فصاحت و بلاغت کے بیان میں ہے۔ اس میں ایک شہر علمِ معانی کے بیان میں، دوسرا علمِ بیان کے ذکر میں اور تیسرا علمِ بدیع کے احوال میں ہے۔ غرض تقریباً ساڑھے تین سو

صفحوں کی عروض و قافیہ کی تکنیکی بحثوں کے بعد علمِ معانی کا ذکر آیا ہے۔ علمِ معانی کی اس ثانوی حیثیت کی بڑی وجہ ایک تو مشرقی روایت میں عروض و آہنگ کے تکنیکی مسائل کا غلبہ ہے، اور دوسرے یہ کہ از روئے روایت علمِ معانی کے تمام مضمرات کی بحث علمِ بلاغت کا حصہ رہی ہے۔ البتہ بعض علما نے علمِ معانی کو مفرداتِ الفاظ تک محدود رکھا ہے اور کلمے کے معنی یا شعری معنی کی بحثوں کو علمِ بیان و بدیع میں پھیلا دیا ہے۔ بہرحال اتنی بات ظاہر ہے کہ علمِ معانی کے مباحث کو وہ اہمیت نہیں دی گئی جو اہمیت عروض و آہنگ یا بلاغت و بدیع و بیان کو حاصل رہی ہے۔ اس عدم توازن سے کئی قباحتیں در آئی ہیں۔

مزید گفتگو سے پہلے علمِ معنی کی بعض تعریفوں کو نظر میں رکھنا ضروری ہے:

'آں علمے ست کہ بحث می شود در آں از احوالِ لفظ از حیثِ مطابقہ آنہا بہ مقتضائے مقام' (ہنجارِ گفتار)

نجم الغنی کا ارشاد ہے:

'علمِ معانی ایسے قواعد کا نام ہے جن سے یہ بات معلوم ہو جاتی ہے کہ یہ لفظ مقتضائے حال کے مطابق ہے یا نہیں۔ غایت اس کی یہ ہے کہ اگر ان قواعد پر لحاظ رکھیں تو لفظ کے معنی مراد لینے میں خطا و غلطی واقع نہ ہوگی' (بحر الفصاحت)

سجاد مرزا بیگ کی تعریف قدرے مدلل ہے:

'وہ علم جو کسی امر کو مقتضائے حال کے موافق بیان کرنا سکھاتا اور ایسی غلطیاں کرنے سے بچاتا ہے جس سے دلالتِ مطابقی کے موافق کلام کا مفہوم سمجھنے میں دقت نہ ہو، علمِ معنی کہلاتا ہے' (تسہیل البلاغت)

اس بیان میں دلالتِ مطابقی کا تصور جس کو دلالتِ وضعی بھی کہا ہے، اہم ہے۔ اس کی وضاحت یوں کی گئی ہے:

'جب الفاظ اپنے حقیقی اور وضعی معنوں میں اس طرح استعمال ہوں کہ بذاتہٖ وہ ان اشیا پر دلالت کریں جن کے واسطے وہ وضع کیے گئے ہیں تو اس کو حقیقتِ لغوی اور اس دلالت کو وضعی اور مطابقی کہتے ہیں' (تسہیل البلاغت)

پس واضح ہوا کہ از روئے روایت معانی کا تعلق ان چیزوں سے ہے:

۱) مفرداتِ الفاظ کے صحیح معانی اور ان کی لغوی دلالتیں

۲) وضعی اور مطابقی دلالتیں جو لغت نے طے کر دی ہیں

۳) مجازی دلالتیں یا الفاظ (یا کلام کا وہ مفہوم جو لغت کے دائرے سے خارج ہو) مندرجہ بالا کی روشنی میں علمِ معانی کے دائرے میں شامل نہیں

مندرجہ بالا تنقیحات میں شق تین بالخصوص نگاہ میں رہے، اس سے آئندہ بحث میں مدد ملے گی۔ حافظ سید جلال الدین بھی دلالت کی دو قسموں کا ذکر کرتے ہیں:

'لفظی و غیر لفظی۔ دلالتِ لفظی کو دلالتِ وضعی بھی کہتے ہیں اس میں کوئی لفظ اس معنی پر دلالت کرتا ہے جو لغت میں اس کے لیے مخصوص ہے۔ جب لفظ دلالتِ وضعی کے علاوہ کسی اور بات پر دلالت کرتے ہیں، اور عقل حکم ہوتی ہے تو دلالت کی صورت عقلی ہو جاتی ہے۔ علمِ بیان کا موضوع دلالتِ عقلیہ ہے'

(نسیم البلاغت)

گویا مشرقی شعریات میں دلالتیں دو ہیں:

۱) دلالتِ لفظی جس کو دلالتِ وضعی اور دلالتِ مطابقی بھی

کہتے ہیں ۔ یہ دلالتِ لغوی ہے ۔

۲) دلالت غیر لفظی : جب لفظ دلالتِ وضعی کے علاوہ کسی اور بات پر دلالت کرے ، یہ دلالتِ عقلیہ ہے ۔ برعکس دلالتِ اول کے یہ دلالتِ غیر لغویہ ہے ۔

غور طلب ہے کہ علمِ معنی کی اس بحث میں کیا ہم علمِ بیان کی حدود میں داخل نہیں ہو گئے ؟ نسیم البلاغت کے اقتباس میں واضح طور پر کہا گیا ہے کہ دلالتِ عقلیہ علمِ بیان کا موضوع ہے ۔ گویا علمِ معنی کی تعریف علمِ بیان کی مدد کے بغیر قائم نہیں ہو سکتی یا دونوں ایک دوسرے کی حدود میں داخل ہو جاتے ہیں ، تو پھر دونوں میں فرق کیا ہے ۔ یہ بھی غور طلب ہے کہ دلالتِ وضعی (یا دلالتِ لغوی) اور دلالتِ غیر وضعی (یا دلالتِ عقلیہ یا دلالتِ غیر لغوی) کی جو بات کی جا رہی ہے کیا یہ وہی CUT نہیں جو ازروئے علمِ بیان حقیقت اور مجاز میں ہے اور بغیر حقیقت کی بحث کے زبان میں مجاز قائم ہی نہیں ہو سکتا ۔ گویا مشرقی شعریات کی اس روایت میں علمِ معنی وہی ہے جو علمِ بیان میں حقیقت کا یا دلالتِ وضعی کا بیان ہے ۔ اگر کوئی فرق ہے اور وہ ایسا فرق نہیں تو وہ یہ کہ علمِ معنی مفرداتِ الفاظ سے بحث کرتا ہے اور علمِ بیان میں مفردات کی قید نہیں ، گویا علمِ بیان جملہ کلام کو حاوی ہے ۔ اس نوع کے تضادات زبان کی نوعیت و ماہیت کی بحث کو ثانوی حیثیت دینے یا اس کو نظر انداز کرنے سے در آئے ہیں ۔ ساختیاتی شعریات بھی زبان کے اس بنیادی CUT کو یعنی لغوی اور غیر لغوی کو تسلیم کرتی ہے (ملاحظہ ہو رومن جیکب سن کی بحث) لیکن وضعی و عقلی یا حقیقی و مجازی کے چکر میں نہیں پڑتی اس لیے کہ زبان میں حقیقی یا فطری کچھ بھی نہیں ۔ دوسرے لفظوں میں زبان میں سب کچھ من مانا (ARBITRARY) ہے ۔ اس لیے حقیقی و مجازی کا فرق بھی فریبِ نظر ہے ، زبان میں سب کچھ مجاز ہی مجاز ہے ۔ مشرقی

روایت قطع نظر عبد القادر جرجانی کے خیالات سے زبان کو حقیقت اور مجاز میں تقسیم کرتی ہے، جب کہ زبان کلیتہً مجاز ہے، دلالتِ عقلیہ (غیر لغوی) تو مجاز ہے ہی، دلالتِ حقیقی (لغوی) بھی مجاز ہے اس کی مزید بحث آگے آتی ہے۔

اوپر علمِ معانی کی بحث میں، ہم یہاں تک پہنچے تھے کہ علمِ معانی میں دلالتِ وضعی کی بحث وہی ہے جو علمِ بیان میں دلالتِ حقیقی کی بحث ہے۔ لیکن علمِ معانی ہو یا علمِ بیان یہ دونوں آتے ہیں بلاغت کے تحت۔ گویا مشرقی شعریات میں متاخرین علمائے شعریہ نے بلاغت کو فصاحت کے ساتھ جوڑ کر دونوں تصورات میں خلط مبحث کر دیا۔ ایسا غالباً شوقِ قافیہ پیمائی اور عبارت آرائی کی وجہ سے بھی ہوا، اور بالعموم فصاحت و بلاغت کا ذکر ایک سانس میں کیا جانے لگا اور دونوں کو لازم و ملزوم سمجھا گیا۔ نجم الغنی نے بحر الفصاحت کے تیسرے جزیرے کا نام ہی فصاحت و بلاغت رکھا ہے جس کے تحت علمِ معانی اور علمِ بیان اور علمِ بدیع کو شہر در شہر اور چمن در چمن آراستہ کیا ہے۔ لیکن درحقیقت فصاحت خوبی ہے زبان کی (جس کا تعلق اتنا شعریات، سے نہیں جتنا جمالیات، سے ہے) جب کہ بمقابلہ فصاحت بلاغت تفاعل ہے جملہ شعری زبان کا جو شعریات کی بنیاد ہے۔ یعنی بلاغت کو فصاحت، لازم ہے لیکن فصاحت کو بلاغت لازم نہیں۔ اس خلط مبحث کو سب سے پہلے دور کیا دتاتریہ کیفی نے منشورات میں غالباً اُس نئی شعریات کے تحت جو نئے اثرات جذب کر رہی تھی۔

اس سے پہلے بلاغت کی جتنی بھی تعریفیں کتبِ شعریہ میں ملتی ہیں وہ زیادہ تر اسی نوعیت کی ہیں:

"بلاغت، سے مراد بلاغت المعنی، یعنی معنی کو جوں کا توں ادا کرنا، دل کی بات پوری سامع کے دل تک پہنچا دینا ... کہ کلام کا جو اثر

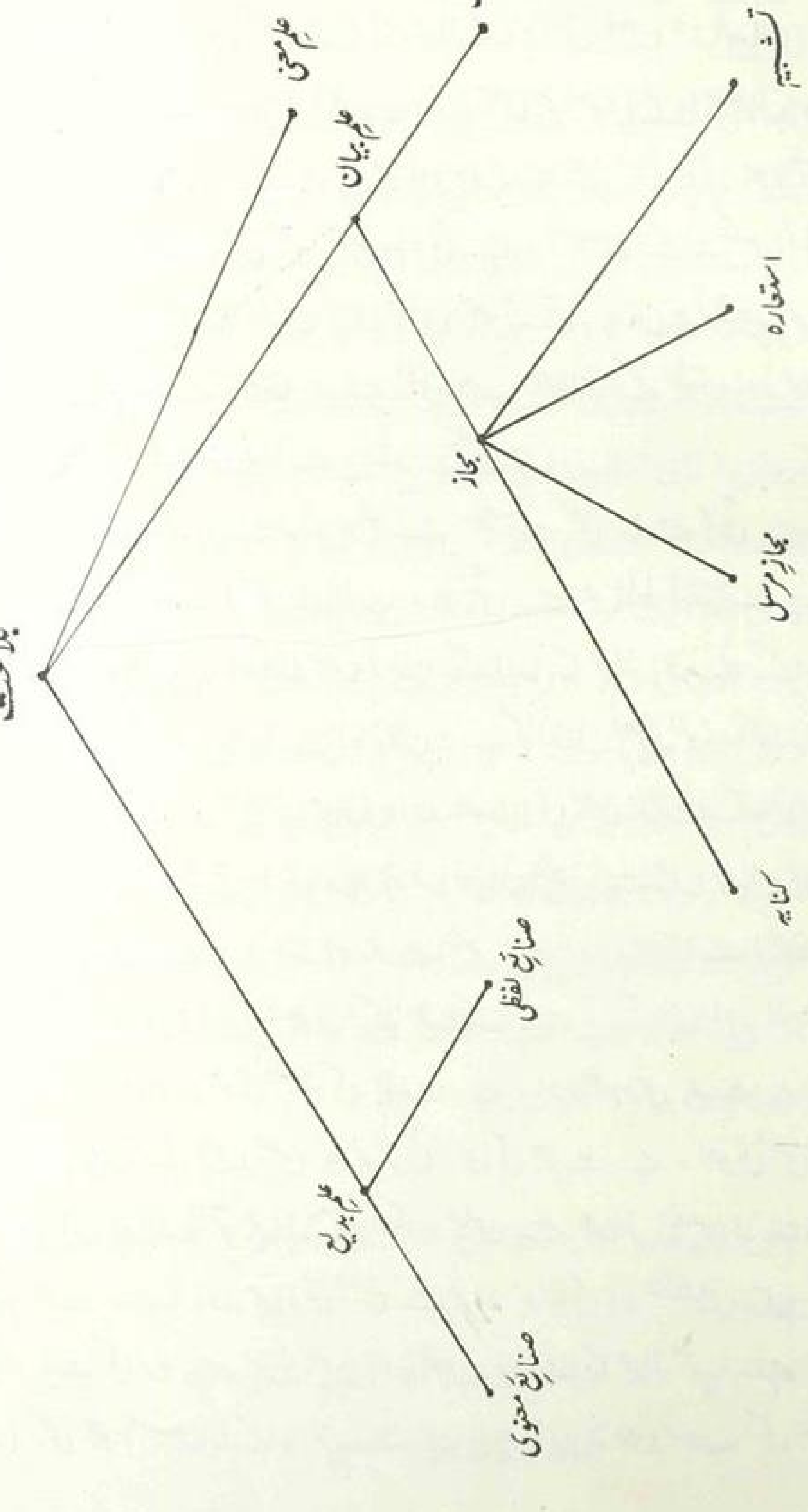
ہونا چاہیے پورا پورا پیدا ہو۔"

(مراۃ الشعر ص ۷۸)

دیکھا جائے تو معنی کو 'جوں کا توں' ادا کرنا معنی کو محدود کرنا ہے جب کہ بلاغت کا تفاعل معنی کی تمام شکلوں کو حاوی ہے، ان معنی کو بھی جو 'جوں کے توں' ادا کیے جاتے ہیں اور ان معنی کو بھی جو معنی در معنی کے کھیل سے پیدا ہوتے ہیں۔ نیز یہ بھی مبہم ہے کہ 'اثر' سے مراد 'جمالیاتی اثر' ہے یا 'معنوی اثر'۔ قطع نظر اس الجھاؤ سے بلاغت کی جتنی تعریفیں ملتی ہیں در اصل ان کی تہ میں یہ تصور جاگزیں ہے کہ معنی محدود طور پر نہیں، بلکہ بلاغت سے مراد پوری زبان کا معنیاتی تفاعل ہے۔

بعد میں محتاط ماہرین میں یہ روش عام ہوگئی کہ علومِ شعریہ کی بحث میں سرچشمۂ بیان بلاغت اور فقط بلاغت ہے اور ساری بحثوں کا نقطۂ آغاز بلاغت ہی ہے۔ اب مندرجہ بالا بحث کو ایک شجرہ کی صورت میں پیش کیا جاسکتا ہے۔ عابد علی عابد نے اسے البیان میں شجرۂ ارکانِ مجاز کہا ہے، لیکن البدیع میں اسے لفظ سے شروع کیا ہے، یہی بحث اسلوب میں بھی اٹھائی ہے لیکن معنیِ غیر لغوی کو معنیِ وضعی یا دلالتی کہہ کر خلط ملط بھی کر دیا ہے۔ (یہ کتابیں چوں کہ پس از مرگ شائع ہوئیں، مباحث میں ایسے اسقام کا در آنا فطری تھا)۔ بہرحال بعد از ترمیم و اضافہ شجرہ درج ذیل ہے۔ اس سے مشرقی شعریات کا پورا فریم نظر میں رہے گا اور ساختیاتی شعریات سے ربط پیدا کرتے ہوئے مطالعے اور مراجعت میں بھی آسانی ہوگی۔

علمِ بیان کی تعریف بالعموم یہ کی جاتی ہے کہ 'علمِ بیان وہ علم ہے جو مجاز یعنی (۱) تشبیہ (۲) استعارہ (۳) مجازِ مرسل اور (۴) کنایہ سے بحث کرتا ہے'، اس شجرے کے پیشِ نظر پہلے تو اس بات کو صاف کر لیا جائے کہ تشبیہ کو اگرچہ مجاز کے تحت درج کیا جاتا ہے لیکن اصلاً تشبیہ مقدمہ


بلاغت
علم معنی
علم بیان
حقیقت
مجاز
تشبیہ
استعارہ
مجاز مرسل
کنایہ
علم بدیع
صنائع لفظی
صنائع معنوی

ہے استعارے کا جو مجاز کی ایک قسم ہے ' (بحر الفصاحت) مصنف دبیرِ عجم نے بھی اس بات سے انکار کیا ہے کہ تشبیہ مجاز میں داخل ہے۔ عابد علی عابد کا بھی خیال ہے کہ 'تشبیہ کسی طرح بھی مجاز میں داخل نہیں ' (البیان) مجاز کی تعریف یہ کی گئی ہے کہ الفاظ یا کلمات اپنے معنیِ غیر لغوی میں استعمال ہوتے ہیں، اور اس استعمال پر ایک قرینہ موجود ہوتا ہے یعنی معنیِ لغوی اور معنیِ مجازی میں ایک نسبتِ خاص بھی متعین ہوتی ہے۔ اس کے برعکس تشبیہ میں الفاظ اپنے لغوی معنی کا دامن کہیں نہیں چھوڑتے۔ چناں چہ تشبیہ مجاز نہیں بلکہ مجاز پیدا کرنے کا مقدمہ ہے یعنی جب الفاظ کے لغوی اور مجازی معنی میں تشبیہ کا رشتہ ہو تو اسے استعارہ کہتے ہیں۔

تشبیہ کی اس بحث سے یہ دلچسپ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ اگر دلالتِ حقیقی یا دلالتِ وضعی یا دلالتِ مطابقی سے جو غلط توقعات پیدا ہوتی ہیں اور جس طرح یہ اصطلاحیں زبان کے اساساً مجاز ہونے کے معارض ہیں، اگر ان سے قطع نظر کیا جائے اور ان سب کو فقط 'معنیِ لغوی' کہا جائے، تو معنیِ لغوی یعنی اصطلاحی معنیِ غیر مجازی اور اصطلاحی معنیِ مجازی کے تفاعل میں جو فرق ہے وہ کم و بیش وہی ہے جو ساختیاتی شعریات میں زبان کی افقی اور عمودی جہت میں ہے (ملاحظہ ہو بحث شعریات اور ساختیات) یعنی افقی جہت پر لفظ صرفی و نحوی رشتوں کے انسلاک سے آتے ہیں اور ان میں لازمیت ہے۔ بالعموم یہ لغوی معنی کی جہت ہے، اور عمودی جہت پر لفظ تبادل کے طور پر آتے ہیں یعنی یہ مجازی معنی کی جہت ہے۔ لغوی معنی سے مراد وہ معنی ہیں جو اصلاً تو مجاز تھے لیکن چلن سے مجاز نہیں رہے اور ان کی حکم لغت ہے؛ اور مجازی معنی سے مراد مجاز کی وہ شکلیں ہیں جو مشرقی شعریات کی رو سے مجاز ہیں اور جنھیں اصطلاحاً مجاز کہا ہے اور وہ شکلیں بھی جو اس کے دائرے سے باہر ہیں۔ ان سب کی حکم

لغت نہیں ہے۔اور شعری بیان کی جان یہی شکلیں ہیں یعنی مجاز۔

اب یہ دیکھیے کہ اس کا احساس مشرقی روایت میں مل جاتا ہے اگرچہ خال خال :

"کسی تشبیہ پر غور کر لیجیے، کبھی الفاظ کے معانی مجازی پیدا نہیں ہوں گے، ہمیشہ الفاظ کے معانی کا فیصلہ لغت پر ہوگا۔ فارسی میں تو یہ امتیاز ایک بڑی مشہور مثال سے بتایا جاتا ہے؛ مثلاً "زید شیر است" یعنی زید شجاعت، تہور، بہادری میں شیر ہے۔ لیکن دیکھیے شیر کے معنی وہی رہے جو لغت میں ہیں۔ البتہ ہم نے زید اور شیر میں ایک مشابہت پیدا کر دی، یہی تشبیہ ہے۔ لیکن جب ہم کہتے ہیں کہ "شیرے دیدم کہ تیر می انداخت" (میں نے ایک شیر دیکھا جو تیر چلاتا تھا) تو یہاں مراد شیر نہیں ہوتی بلکہ ایک مردِ بہادر ہوتا ہے۔ لغت قمری کے طوق کی طرح حلقۂ بیرونِ در ہو جاتی ہے اور فیصلہ قرینے اور ذوقِ سلیم پر منحصر ہو جاتا ہے کہ شیر تو تیر نہیں چلایا کرتا۔ اس لیے اگر کوئی تیر چلانے والا شیر دیکھا تو یقیناً مردِ شجاع مراد ہوگی، یعنی معانیٔ مجاز مراد ہوں گے کیوں کہ لغت یہاں شیر کا مطلب شیر ہی بتائے گی، مردِ شجاع نہیں بتائے گی۔ آپ اچھی سے اچھی تشبیہات پر غور کر لیجیے، معانی کا فیصلہ لغت کے پاس محفوظ ہوگا۔ مجاز تبھی پیدا ہوگا جب آپ لغت کے فیصلوں سے ماورا ہو جائیں گے کہ یہی ماورائیت جانِ شعر ہے۔"

(اسلوب ص ۱۹۱)

بنواری لال شعلہ کے ان اشعار کی عابد علی عابد نے خوب داد دی ہے :

کدھر ہے ساقی، بزمِ شبِ ماہ
کھلا بندِ نقابِ حسنِ دل خواہ

شبِ مہتاب، فرشِ چادرِ نور
بیاباں در بیاباں جلوۂ طور
مجلّی نور تھا ہر اک طبق میں
زمیں لپٹی تھی چاندی کے ورق میں
شکن موجِ ہوا سے آسماں میں
جھلک سیماب کی موجِ رواں میں
یہ آب و تاب تھی انوارِ مہ میں
جھلکتی تھی زمیں جمنا کی تہ میں
بھرا تھا نورِ مہ سے تا بہ ماہی
بنی تھی چاندنی ظلِ الٰہی
قیامت زا عجب اندازِ نے تھا
لبِ جاں آفریں دم سازِ نے تھا

ذرا یہ تبصرہ ملاحظہ ہو:

"ایک ہندو کی زبان سے یہ شعر (بھرا تھا نور...) تعجب انگیز معلوم ہوتا ہے۔ حیرت اس بات پر نہیں کہ اسے فنکاری کا اتنا اونچا مقام کس طرح حاصل ہو گیا کہ انشا پردازی کسی مذہب کی پابند نہیں۔ سوال صرف یہ ہے کہ اس شعر میں جو فقہی اور علم الکلام سے مربوط تصورات پوشیدہ ہیں ان پر عبور حاصل کرنے کے لیے شاعر کو کن مرحلوں سے گزرنا پڑا ہوگا۔ ملحوظِ خاطر رہے کہ سری کرشن کے رہس کا ذکر ہے اور وہ خود ہندوؤں کے عقیدے کے مطابق خدا کا اوتار ہے۔ یہ الفاظِ دیگر ظلِ الٰہی ہے۔ اب مسلمانوں کا علم الکلام خدا کی وحدتِ صرف، وحدتِ مطلق، وحدتِ بحت، اور وحدتِ محض کے متعلق یہ کہتا ہے کہ یہ ایسی کیفیت

ہے جو صرف منفی طریقے پر سمجھائی جا سکتی ہے۔ مثلاً یہ کہ خدا کی وحدت 'وحدت درکثرت بھی نہیں یا وحدتِ تناسب بھی نہیں یا وحدتِ عددی بھی نہیں۔ پھر یہ وحدتِ عددی خارجاً متشکل نہیں ہوتی، ماسوا اس کے کہ جن انبیاء و اولیاء کو کچھ جلوہ نظر آیا انھیں نور کے کرشمے تو ضرور نظر آئے۔ اس اعتبار سے چاندنی کے نور کو ظلِ الٰہی کہنا کتنی حیرت انگیز بات ہے۔"

(البیان ص ۱۸۹-۱۹۰)

لیکن یہ بھی تسلیم کرتے ہیں کہ شعلہ کے یہاں الفاظ کے لغوی معنی مراد ہیں اور عالم صرف تشبیہ کا پیدا ہوا ہے جو ذریعۂ حصولِ مجاز ہے۔ (تشبیہ مقدمہ ہے استعارے کا جو مجاز ہے) اور اصلاً مجاز ہی فنکار کا محرمِ راز ہے جس کی ضَو سے شعر کا پیرہن جگمگاتا ہے اور الفاظ لَو دینے لگتے ہیں، غالب:

تماشائے گلشن تمنائے چیدن
بہار آفرینا گنہگار ہیں ہم

ربطِ یک شیرازۂ وحشت ہیں اجزائے بہار
سبزہ بیگانہ، صبا آوارہ، گُل نا آشنا

گُل کھلے، غنچے چٹکنے لگے اور صبح ہوئی
سرخوشِ خواب ہے وہ نرگسِ مخمور ہنوز

نے سرو برگِ آرزو، نے رہ و رسمِ گفتگو
اے دل و جانِ خلق تو ہم کو بھی آشنا سمجھ

(اسلوب ص ۱۹۷-۱۹۸)

پس جب معلوم ہے کہ تشبیہ میں معنیِ لغوی مراد ہیں، اور از روے روایت حقیقت اور مجاز میں مابہ الامتیاز بھی معنیِ لغوی ہی ہیں، اور علمِ معنی کا موضوع بھی معنیِ لغوی ہی ہے تو یہ تینوں ایک ہوئے بصورتِ حقیقت جو قائم ہے معانیِ لغوی پر۔ باقی جو کچھ ہے یعنی (استعارہ، مجازِ مرسل، کنایہ) فقط وہ مجاز ہے۔ گویا جیسے کہ اشارہ کیا گیا زبان دو طرح کی ہوئی، مجازی اور غیر مجازی۔ غیر مجازی زبان حقیقی ہے (فطری ہے) مبنی بر دلالتِ وضعی یا مطابقی۔ یعنی لغت میں جو کچھ ہے وہ دیا ہوا ہے اور قائم بالذات ہے اس لیے حقیقی ہے، باقی جو کچھ ہے وہ چوں کہ عقلی رشتوں سے پیدا ہوتا ہے اور قائم بالغیر ہے اس لیے مجازی ہے۔ لغوی اور مجازی CUT کی توثیق تو سوسیئری فکر سے بھی ہوتی ہے جیسا کہ اشارہ کیا گیا لیکن زبان کا پورا نظام چوں کہ ARBITRARY من مانا ہے اور از روئے سوسیئر زبان میں پہلے سے دیا ہوا کچھ بھی نہیں۔ چناں چہ لغت میں جو کچھ بھی ہے، اس میں بھی قائم بالذات کچھ بھی نہیں۔ ہر ہر معنی قائم بالغیر ہے۔ زبان میں کوئی ایسا معنی ثابت نہیں جو قائم بالذات ہو۔ ہر معنی زبان کے نظام کے اندر زبان کے نظام کی رو سے اور اس کے حوالے سے قائم ہوتا ہے۔ معانی چوں کہ فطری نہیں ہیں اور از روئے نظام طے پا گئے ہیں، اس لیے اصلی یا حقیقی ہرگز نہیں ہیں۔ معانی اس لیے بھی حقیقی نہیں ہیں، کہ لفظ حقیقت کو نہیں یعنی شے کو نہیں بلکہ حقیقت یا شے کی ذہنی تجرید کو پیش کرتے ہیں۔ دلالتِ وضعی کا تصور بھی منطقی نہیں، کیوں کہ یہ دلالتِ لغوی پر قائم ہے جس وضع کو دیا ہوا تصور کہا گیا ہے جب کہ زبان میں کچھ بھی دیا ہوا، پہلے سے طے شدہ یا وضع شدہ نہیں ہے۔ ہم دن کہہ کر دن، رات کہہ کر رات، شجر کہہ کر شجر یا پتھر کہہ کر پتھر مراد لیتے ہیں، تو اس لیے نہیں کہ لفظ دن یا رات یا شجر یا پتھر میں ایسے خواص موجود ہیں، جن سے معنیِ حقیقی پیدا ہوں بلکہ ان کے یہ معنی زبان کے نظام کے اندر طے

پا گئے ہیں۔ یعنی لفظ میں اور شے میں کوئی فطری مطابقت نہیں ہے، یہ مطابقت فرض کر لی گئی ہے۔ اس لیے معنیِ لغوی بھی معنیِ حقیقی نہیں بلکہ از روے سوسیئر معنیِ مجازی ہی ہیں۔ زبان میں جو کچھ ہے مجاز ہے حقیقت کچھ بھی نہیں۔ اصطلاحاً جن معنی کو مجازی کہا گیا ہے (استعارہ، مجازِ مرسل، کنایہ) ان میں قرینہ عقلی ہوتا ہے لیکن لاتعداد دلالتیں ایسی ہیں جن میں کوئی قرینہ نہیں ہوتا۔ سو اصطلاحاً جس کو مجاز کہا ہے وہ لامحدود نوعیت کا مجاز ہے اور جس کو مجاز نہیں کہا وہ محدود نوعیت کا مجاز ہے۔ زبان محدود و لامحدود مجاز کا کھیل ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو معنی خیزی کے عمل میں لغوی معنی کے مقابلے میں تشبیہ اور تشبیہ کے مقابلے میں استعارہ / مجازِ مرسل / کنایہ اور ان کے علاوہ پیکر، علامت وغیرہ نسبتاً زیادہ وسیع، زیادہ تہ دار، زیادہ موثر اور زیادہ زرخیز نہ ہوتے۔ البتہ لغوی معانی مجاز اس لیے نہیں معلوم ہوتے کہ کثرتِ استعمال اور چلن سے ان کے معنی متعین اور محدود ہو گئے ہیں۔ معانی لغوی کے اس تعین اور تحدید کی وجہ سے یہ کہا جاتا ہے کہ زبان پھیکے پڑے ہوئے یا مرجھائے ہوئے استعاروں کا مجموعہ ہے۔ حقیقتاً یہ بھی محلِ نظر ہے اس لیے کہ جملہ زبان تو استعاراتی ہو بھی نہیں سکتی، وہ یوں کہ استعارے میں علاقہ تشبیہ کا ہوتا ہے اور زبان جس مجاز کا کھیل ہے اس میں ہر جگہ علاقہ تشبیہی نہیں، علاقہ عقلی بھی نہیں، قرینہ بھی نہیں، بس معنی فرض کر لیے گئے ہیں۔ اصطلاحی مجاز میں بے شک قرینہ اور علاقۂ عقلی لازم ہے، لیکن جن دو معنی میں رشتہ تصور کیا جاتا ہے، یعنی معنیِ لغوی اور معنیِ مجازی میں، ان میں سے تو کوئی بھی معنی پہلے سے دیا ہوا نہیں ہے، یعنی ہر ہر معنی فرض کر لیا گیا ہے۔ یوں زبان اساساً اور عملاً مجاز کا کھیل ہے اور ہر ہر دلالت جو بیان کی گئی ہے اصلاً مجاز ہی پر قائم ہے۔ مزید تفصیل اس اجمال کی آگے آتی ہے۔

زبان بطورِ مجاز و کذب

یہ بحث ہم کر آئے ہیں کہ زبان اصلاً مجاز ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ خود مجاز کا تصور مشرقی ذہن میں کیا ہے۔ مجاز کے معنی میں صاحبِ فرہنگِ انندراج لکھتے ہیں :

" راہ و جاے گزشتن و ضدِ حقیقت "

یعنی مجاز کے لغوی معنی گزرنے کا راستہ یا مقام ہیں ، مراد یہ ہے کسی مرحلے سے بخیر و خوبی گزر جانا۔ نیز کہا ہے کہ یہ حقیقت کی ضد ہے۔ ہنجارِ گفتار میں ہے :

" لفظ اگر استعمال شود در معنی کہ براے آں وضع شدہ آں را حقیقت گویند و آں معنی را معنیِ حقیقی۔ و اگر استعمال شود در معنی کہ از براے آں وضع نہ شدہ آں را مجاز گویند و آں معنی را معنیِ مجازی۔"

یہ بحث ہم پہلے اٹھا آئے ہیں کہ زبان میں حقیقی و غیر حقیقی کچھ بھی نہیں۔ معنی خواہ حقیقی ہوں یا مجازی سب فرض کر لیے گئے ہیں۔ وضعی و غیرِ وضعی کا فرق بھی غیر اصل ہے کہ معنی وضعی ہوں یا غیرِ وضعی کوئی بھی قائم بالذات نہیں ، کیوں کہ غیرِ وضعی (مجازی) میں بھی قرینۂ عقلی جن اعلام پر مبنی ہوتا ہے خود ان کے معنی بھی فرض کر لیے گئے ہیں۔ الغرض بقولِ سوسیئر معنی فی نفسہٖ کچھ نہیں سوائے ذہنی ایمج کے جو تفریقی رشتوں کی گرہ سے عبارت ہے۔

لیکن ایسا نہیں ہے کہ زبان یا معنی کا تصور بطور ذہنی تجرید (یعنی غیر حقیقت) کے نہ ملتا ہو۔ مصنف مراۃ الشعر مولوی عبدالرحمٰن نے علمِ شعریہ کی جو بحثیں اٹھائی ہیں ان میں کئی جگہ اس نوع کا ذکر آگیا ہے جس سے ظاہر ہے کہ ان کے ذہن میں زبان کا تصور بطور ذہنی تجرید یا بطور مجاز ہے :

۱) "حقیقت کی دو قسمیں ہیں خارجی اور خیالی (ذہنی)۔ اگر ابنِ رشیق کی مراد حقیقت سے حقیقتِ خارجی ہے تو اس کا یہ دعویٰ غلط ہوگا کہ شعر قدرِ قلیل کے سوا سب وصف میں داخل ہے۔ نیز لازم آئے گا کہ وصفِ حقائقِ خارجیہ کا عکس ہو، حالاں کہ شعر عکس ہوتا ہے حقائقِ ذہنیہ کا۔"

(در بحثِ وصف و تصویر)

۲) "عالمِ معانی کیا چیز ہے۔ وہ عکس ہے اسی عالمِ صورت کا جو شہرستان ہے حقائقِ گوناگوں اور سوانحِ بوقلموں کا... الفاظ اسی عالمِ معانی کی تصاویر یا تصاویر کے اجزا ہوتے ہیں۔" (در بحثِ معانی و صورت)

۳) "وہ کلامِ موزوں و مقفیٰ جو مقدماتِ موہوم پر شامل ہو اور ان کی ترتیب سے نتائجِ غیر واقعی پیدا کرے، مگر اس طرح کہ وہم کو حقیقت اور حقیقت کو وہم کر دکھائے شعر ہے۔"

(در تعریفِ شعر)

قطع نظر اس سے کہ معنی کے تصویری اور تجریدی ہونے کا تصور یونانی اثرات سے چلا آتا ہے، مشرقی فکر زبان کے اساساً مجاز ہونے کا تصور بھی رکھتی ہے۔ ابنِ رشیق سے اختلاف کرتے ہوئے مولوی عبدالرحمٰن صاف کہتے ہیں کہ حقائقِ خارجیہ سے مراد حقیقتِ خارجی ہرگز نہیں، شعر عکس ہوتا ہے حقائقِ ذہنیہ کا۔ اسی دلیل کو زبان پر پھیلائیں یعنی مندرجہ بالا بیان میں شعر کو زبان پڑھیں، یعنی 'زبان عکس ہوتی ہے حقائقِ ذہنیہ کی'، تو سوسیئری اور ساختیاتی موقف حاصل ہو جاتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ ساختیات میں یہ تصور اساسی ہے اور مشرقی روایت میں جزوی، یعنی اس کا اطلاق معنیِ شعری و مجازی پر تو ہے، پوری زبان یعنی پورے بیان پر نہیں۔ دوسرے اقتباس

میں 'تصاویر یا تصاویر کے اجزا' اور تیسرے اقتباس میں مقدماتِ موہوم اور 'نتائجِ غیر واقعی' بھی اسی طرف اشارہ کر رہے ہیں۔

زبان چوں کہ 'مقدماتِ موہوم' پر مبنی ہے، یعنی اس میں اصلی یا فطری کچھ نہیں، یہ غیر حقیقی ہے گویا مجاز ہی مجاز ہے۔ اس لیے غور طلب یہ ہے کہ کیا مشرقی روایت میں مبالغہ یا غلو یا زبان کے کذب ہونے کا تصور زبان کے مجاز کے تصور سے جڑا ہوا نہیں؟

سامنے کی بات ہے کہ مبالغہ دورِ جاہلی سے عربی شاعری کا حصہ رہا ہے۔ مشرقی شعریات کی شاید ہی کوئی کتاب ہو جس میں بدیع کے تحت صنائعِ معنوی کی ذیل میں 'مبالغہ' اور اس کی اقسام کا ذکر نہ آیا ہو۔ دورِ جاہلی میں تو قبائلی کش مکش کے باعث شاعری کی بنیاد ہی فضائل و معائب کو بڑھا چڑھا کر بیان کرنے پر تھی، عہدِ اموی اور عہدِ عباسی میں درباری سرپرستی کی ضرورتوں نے اس روش کو اور بھی راسخ کر دیا اگرچہ ایسے مبالغے کی جو از روئے عقل و عادت دونوں کے ناممکن ہو، مخالفت بھی ہوتی رہی، لیکن مبالغہ شعریات کے اجزائے لازمی میں شامل سمجھا جاتا رہا۔ نجم الغنی نے مبالغے کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:

> "کسی امر کو شدت و ضعف میں اس حد تک پہنچا دینا کہ اُس حد تک اس کا پہنچنا محال ہو یا بعید ہو تاکہ سننے والے کو یہ گمان نہ رہے کہ اس وصف کا اب کوئی مرتبہ باقی ہے، اور اس کی تین قسمیں ہیں، تبلیغ، اغراق، غلو۔"

مرزا محمد عسکری کہتے ہیں:

> "کسی شخص یا چیز کی تعریف یا مذمت اس حد تک کرنا کہ سننے والے کو یہ گمان ہو کہ اس وصف یا ذم کا کوئی اور مرتبہ باقی نہیں ہے:

(ا) تبلیغ، جب کسی امر کا ایک حد تک پہنچنا عقل و عادت دونوں کے نزدیک ممکن ہو۔

(ب) اغراق، جب کسی امر کا ایک حد تک پہنچنا عقل میں تو آتا ہو مگر از روئے عادت محال ہو۔

(ج) غلو، جس بات کا دعویٰ کیا جائے وہ از روئے عادت و عقل دونوں کے محال ہو۔"

دیکھا جائے تو نہ صرف قصیدہ گوئی میں بلکہ غزل کی عاشقانہ روایت میں بھی جس کی ساخت ہی حسن و جمال، اور ہجر و وصال اور وفا و جفا اور انتظار و اضطراب کی کشاکش سے متشکل ہوتی ہے، مبالغہ ایک بنیادی شعری ضرورت تھا، نہ صرف ضرورت بلکہ یہ کہنا زیادہ قرینِ صحت ہوگا کہ مبالغہ یا غلو شعری زبان کی جان بلکہ اصلِ بیان) تھا۔ دیکھا جائے تو بدیع میں مبالغے کو حقیقت سے وہی نسبت ہے جو بیان میں حقیقت کو مجاز سے ہے اور اگر کُل زبان مجاز ہے جس کی بحث ہم اوپر کر آئے ہیں تو پھر مبالغہ یا اس کی انتہائی شکل غلو زبان کی اساس کا حصہ ہے۔ اب آئیے کذب کی طرف۔ یاد رہے غلو کو کذب بھی کہا ہے اور ساختیاتی فکر کی رو سے اگر معنی اصلی یا فطری نہیں ہیں بلکہ فرض کر لیے گئے ہیں، من مانے ہیں یعنی کسی دلالتِ عقلیہ پر قائم نہیں ہیں، یعنی زبان صورتِ مجاز ہے تو پھر زبان کذب ہے۔ اس پر مزید غور کی ضرورت ہے۔

قدامہ بن جعفر جس پر ارسطو کا بھی اثر تھا، کہتا ہے:

"کوئی شاعر اس وقت تک عظمت حاصل نہیں کر سکتا جب تک اپنے کلام میں مبالغہ اختیار نہ کرے۔ جو لوگ شاعری پر نظر رکھتے ہیں انھوں نے ہمیشہ مبالغہ کو مستحسن قرار دیا ہے۔"

قدامہ ہی کا قول ہے ' اَحْسَنُ الشِّعْرِ اَکْذَبُہٗ ' (یعنی سب سے بہتر شعر سب سے زیادہ جھوٹا ہوتا ہے) عبدالقاہر جرجانی کو بھی اس کا احساس ہے کہ شعری زبان بے مبالغہ و غلو قائم نہیں ہو سکتی۔ وہ 'شاعری میں سچ کو بانجھ حسینہ سے تشبیہ دیتا ہے'؛ لیکن اس بحث کا ایک رخ یہ ہے کہ شعری زبان اگر جھوٹ ہے، اگر وہ سچ (حقیقت) پر مبنی نہیں تو پھر اس پر یہ اعتراض ہو سکتا ہے کہ وہ اخلاق کے معارض ہے۔ چناں چہ یہی ہوتا رہا ہے اور اخلاقی نقطۂ نظر سے مبالغہ کو اچھی نظر سے نہیں دیکھا گیا۔ اردو میں اس کی سب سے موثر مثال حالی ہیں۔ مقصد خواہ سماجی اصلاح تھا یا قومی، بنیادی نقطۂ نظر اخلاقی تھا۔ انھوں نے اس کے لیے شعریات بھی وضع کی اور اس سے کچھ نہ کچھ کام بھی لیا، بعد میں یہ افادیت اور مقصدیت کے موئدین کے کام بھی آئی، لیکن ہر دروازہ بند کرنے کے باوجود شاعری چور دروازے سے داخل ہوتی ہی رہی اور بجائے اصلاحی و تعمیری خدمت کے خود اپنی خدمت کرتی رہی، کیوں کہ شعری بیان پہلے خود کو قائم کرتا ہے بعد میں کسی اور چیز کو۔ مشرقی روایت میں اس بارے میں خاصا غور کیا گیا ہے۔

عبدالقاہر جرجانی نے قدامہ کے خیال ' اَحْسَنُ الشِّعْرِ اَکْذَبُہٗ ' کی توسیع میں جب یہ کہا ' اَحْسَنُ الشِّعْرِ اَکْذَبُہٗ وَخَیْرُ الشِّعْرِ اَصْدَقُہٗ ' (حسین ترین شعر جھوٹ پر مبنی ہوتا ہے اور اخلاقی اعتبار سے اچھا شعر سچائی پر) تو خود جرجانی کے اس بیان میں یہ اعتراف موجود ہے کہ شعری پیمانے اخلاقی پیمانوں سے الگ ہیں۔ ایسا نہ ہوتا تو امرؤ القیس کے فحش اشعار کو شعری اعتبار سے اعلیٰ قرار نہ دیا جاتا (نقوش ص ۳۷۱) نہ ہی ابوبکر صولی اپنی کتاب اخبار البحتری میں ابو تمام کی شاعری پر کفر کا فتویٰ صادر ہونے کا ذکر کرتے ہوئے کہتا کہ 'کفر کے فتوی، کی شاعری سے کوئی

مطابقت نہیں، اس لیے کہ کفر سے نہ شاعری میں کوئی کمی واقع ہوتی ہے اور نہ ایمان سے شاعری میں کوئی اضافہ۔" (اخبار ابی تمام، ایضاً ۳۷۲) صولی اور جرجانی کے بیانات کے بعد تو کسی شک وشبہ کی گنجائش ہی نہیں رہتی۔ جرجانی اصرار کرتا ہے کہ دین کا مقام الگ ہے اور شاعری کا الگ۔ اس کا بیان ہے :

"اگر یہ عیب ہے تو بے شمار شاعروں کے نام شاعروں کی فہرست سے خارج کرنا پڑیں گے۔ دین کا مقام اور شاعری کا مقام بالکل ایک دوسرے سے مختلف ہے۔" (الوساطہ، ایضاً ۳۷۲)

اس سے زیادہ واضح بیان مشرقی روایت میں شاید ہی دوسرا ہو۔ شاعری کا مقام اسی لیے الگ ہے کہ شعری بیان سے مراد وہ حقیقت ہرگز نہیں جس کو اصطلاحاً حقیقت کہتے ہیں۔ شعری زبان کے خودکار اور اساساً مجاز ہونے کا اس سے بڑا اقرار اور کیا ہوسکتا ہے۔ ساختیاتی فکر نے زبان کے مجاز ہونے کو زبان و بیان کے تمام تر تفاعل کے سیاق و سباق میں منضبط ضرور کیا ہے لیکن زبان کے مجاز ہونے کا احساس مشرقی روایت میں تہ نشین طور پر ہی سہی، مل ضرور جاتا ہے۔ عبدالقاہر جرجانی کے بعض خیالات کو سوسیئر سے مماثل اسی لیے کہا جاتا ہے کہ وہ لفظ و معنی کے رشتے کو فطری نہیں مانتا بلکہ اصرار کرتا ہے کہ معانی لسانی ساخت سے طے ہوتے ہیں اور یہ عمل معاشرے میں ہوتا ہے۔ (دلائل الاعجاز) یعنی زبان قائم ہے مجازیت پر، معنی کی اُس مجازیت پر بھی جو معاشرے میں فرض کر لی گئی ہے ARBITRARINESS یعنی معنیِ لغوی پر اور اُس مجازیت پر بھی جو فرض کر لیے گئے معنی سے مزید معنی پیدا کرتی ہے خواہ وہ معنی از روئے عقل و عادت ممکن الوقوع ہوں یا محال ہوں، لیکن شعری طور پر قائم ہوتے ہوں (معنیِ غیر حقیقی / غیر لغوی / مجازی)۔ اس میں جملہ وسائل علمِ بیان و علمِ بدیع بشمول مبالغہ و

تبلیغ و اغراق و غلو بروئے کار آتے ہیں۔ گویا زبان بنیادی طور پر مجاز (کذب) ہے یعنی من مانی (ARBITRARY) اور خود کار ہے۔ اس خود کار لسانی اور مافوق اللسانی نظام کے اندر اور اس کی رو سے شعری بیان کی نئی نئی شکلیں بنانا اور ان کو نئے نئے معنی دینا فنکار کا منصب ہے۔ جو فنکار اس منصب کو جتنا نبھاتا ہے، اتنا وہ معنی آفرینی کا حق ادا کرتا ہے، اور یہ معنی آفرینی جس قدر شدت اور تاثیر سے مملو ہوگی، اسی قدر یہ حسن آفرینی کے درجے پر فائز ہوگی۔

اس بحث کے اختتام کے لیے صاحب آئینۂ بلاغت کے اس بیان سے بہتر کوئی بیان نہیں ہو سکتا:

'یہ وہ صنعت ہے (مبالغہ / مجاز) جو شاعری اور سائنس، اور شاعری اور تاریخ کے درمیان ایک حدِ فاصل ہے۔ اگر اس صنعت سے کام نہ لیا جائے، خیال اپنی جولانی چھوڑ دے، واقعات جیوں کے تیوں بیان کیے جائیں تو کلام سچا اور امرِ واقعہ تو ضرور ہوگا لیکن روحِ شاعری اس سے نکل جائے گی۔ اس وقت کلام خواہ نظم ہو یا نثر ایک قالبِ بے روح ہوگا یا ایک پھول بے خوشبو۔ یہی وہ صنعت ہے جس میں تخئیل کو پرواز کا اور فضائے غیر معلوم کی سیر کا موقع ملتا ہے، اور تخئیل شاعری کی روحِ رواں ہے۔' (آئینۂ بلاغت ص ۱۰۲)

مسئلہ قصر اور مبحثِ ظاہریہ

زبان اگر اصلاً مجاز ہے اور لفظ موضوع لہٗ سے ہٹ کر بھی معنی دے سکتا ہے اور معنی سے بھی معنی پیدا ہو سکتے ہیں، کیوں کہ زبان میں حقیقت کچھ نہیں، اور سب مجاز ہی مجاز ہے اس لیے کہ لفظوں کے معنی فرض کر لیے گئے ہیں،

اور معنی چوں کہ تناقض اور تفریقیت پر مبنی ہیں، ان کو بے دخل بھی کیا جا سکتا ہے تو پھر مقدس متن کے معنی کیوں کر قائم کیے جا سکتے ہیں یا ان معنی کا اقصر، کس طور پر ہوگا۔ مشرقی روایت میں یہ بحث بہت پرانی ہے کہ کلامِ ربانی سے فقط ظاہری معنی مراد لیے جا سکتے ہیں یا باطنی معنی یعنی رمزیہ معنی یا استعاراتی معنی کا اخذ بھی جائز ہے۔ اس بارے میں متکلمین اور منطقیین میں جو اختلافات رہے ہیں وہ تاریخ کا حصہ ہیں، ان کی تفصیل سے قطع نظر کرتے ہوئے اتنا معلوم ہے کہ خیال کو بالذات جوہر ماننے کی روایت مشرقی فکر کا خاص حصہ ہے۔ بقول ابن رشد:

> "محرکِ اوّل یا خدا اور کرات عقول افلاک کی کنہ خیال ہی ہے۔ ذاتِ احدی کی ثبوتی تعریف صرف یہی ہو سکتی ہے 'ایک خیال جو آپ ہی اپنا موضوع ہے'۔ یہی خیال وحدت ہے اور یہی وجود بھی ہے۔ بالفاظِ دیگر وجود اور وحدت کنہ ذات سے جدا نہیں ہیں بلکہ مثل تمام کلیات کے ان کا وجود صرف خیال میں ہے۔"
>
> (عابد حسین ص ۱۴۲)

لیکن اخوان الصفا کے یہاں جو فلسفۂ طبیعی کی بنا پر تمام اقوام کی حکمت مجتمع کرنا چاہتے تھے اور جن میں انتخابی غناسطیت کا رنگ ہے، اس سے معارض موقف بھی ملتا ہے:

> "نفس کی علمی زندگی کے لیے سب سے اہم نطق ہے۔ کوئی مطلب، جس کا اظہار کسی زبان کے کسی لفظ سے نہ ہو سکے وہ سرے سے موضوعِ خیال نہیں ہو سکتا۔ لفظ خیال کا جسم ہے اور بلا اس کے خیال کا وجود ناممکن ہے۔" (ایضاً ص ۵۷)

اخوان الصفا خیال کو بے لفظ نہیں مانتے، یہ وہی بات ہے کہ لفظ خیال کا رابطہ یا ذریعہ نہیں، خیال کی شرط ہے، یعنی بغیر لفظ خیال قائم ہی نہیں

ہوسکتا۔ اس میں خرابی یہ ہے کہ لفظ کا قائم بر تناقض ہونا معلوم ہے۔ ایسا تسلیم کر لیا جائے تو معنی کا عدم استحکام لازم آتا ہے۔ فارابی جسے مشرق کے معلمِ ثانی یا ارسطوئے ثانی کا درجہ حاصل ہے واضح لفظوں میں خبردار کرتا ہے کہ ہستی مطلق کی منطقی تعریف ممکن ہی نہیں:

"اس ذات کے وجود پر دلیل نہیں لائی جا سکتی کیوں کہ وہ خود تمام اشیار کی دلیل اور علت ہے اور وجود اور حقیقت اس کے اندر ایک ہو جاتے ہیں۔ اس کے تصور ہی میں یہ داخل ہے کہ وہ واحد ہے کیوں کہ اگر دو اولیٰ اور مطلق ذاتیں ہوتیں تو وہ کسی حد تک یکساں، کسی حد تک مختلف ہوتیں۔ دونوں میں کوئی بسیط نہ رہتی۔ سب سے اکمل ذات کو واحد ہونا چاہیے۔

اس اول، واحد، حقیقی وجود کو ہم خدا کہتے ہیں اور چوں کہ اس کی ذات میں وہ سب چیزیں اس طرح ایک ہو گئی ہیں کہ اُن میں جنس تک کا فرق باقی نہیں ہے اس لیے اس کی کوئی تعریف نہیں ہو سکتی تاہم انسان اس کی طرف ان ناموں کو منسوب کرتا ہے جو زندگی کے سب سے بہتر اور برتر اقدار کو ظاہر کرتے ہیں کیوں کہ اس پُر اسرار نسبت میں لفظوں کے معمولی معنی باقی نہیں رہتے اور وہ تضاد و تناقض سے بالا ہو جاتی ہیں۔ بعض اسمار عین ذات کی طرف منسوب ہیں اور بعض ذات کا علاقہ کائنات سے ظاہر کرتے ہیں مگر ان سے وحدتِ ذات میں خلل نہیں پڑتا۔ ان سب کو محض استعارات، یا نا تمام قیاسات سمجھنا چاہیے۔ اصل میں، ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ ہم جو تصور خدا کی اکمل ذات کا رکھتے ہیں وہ خود بھی مکمل ہوتا جیسے ریاضی کے تصورات طبیعی تصورات کے مقابلے میں اسی سبب سے زیادہ مکمل ہیں کہ ان کا موضوع

زیادہ مکمل ہے لیکن بات یہ ہے کہ ذاتِ اکمل کے معاملے میں ہماری وہی حالت ہے جو روشن ترین نور کے معاملے میں ہوتی ہے۔ ہم میں اس کے دیکھنے کی تاب نہیں ہے غرض ہمارے جسمِ مادی کے نقائص کا اثر ہمارے عرفان پر بھی پڑتا ہے۔"

(ایضاً ص ۸۹)

غزالی کے بارے میں معلوم ہے کہ وہی بات جس کو متکلمین معقولات سے ثابت کرنے کی کوشش کرتے تھے، غزالی اس کی بنیاد باطنی واردات پر رکھتا ہے۔ سوادِ اعظم کے نقطۂ نظر سے غزالی منطقیین سے جنگ کرنا چاہتا ہے، لیکن خود ارسطو کے ہتھیار یعنی منطق سے کیوں کہ منطق کے اصول بھی اس کے نزدیک اسی قدر مستحکم ہیں جتنے ریاضی کے مسائل۔" غزالی بالمقصد تناقض کے کلیے سے ابتدا کرتا ہے جو اس کے نزدیک ہر چیز میں نافذ ہے یہاں تک کہ خدا کی ذات اور صفات میں بھی۔" (ایضاً ص ۱۱۸) یاد رہے کہ مسئلۂ تناقض مشرقی روایت میں بھی علمِ منطق کا وہ بیان ہے جس میں نقیض کی بنا پر قضایا کا حق اور باطل ہونا ثابت کیا جاتا ہے بطور ضد یا نفی یعنی دو قضایا میں اگر ایک کو سچا کہیں تو دوسرے کا جھوٹا ہونا لازم ہے۔ مشرقی منطق میں یہ روش قدیمی ہے۔ "علم الکلام خدا کی وحدتِ صرف، وحدتِ مطلق، وحدتِ بحت، اور وحدتِ محض کے متعلق یہ کہتا ہے کہ یہ ایسی کیفیت ہے جو صرف منفی طریقے پر سمجھائی جا سکتی ہے۔ مثلاً یہ کہ خدا کی وحدت، وحدت در کثرت بھی نہیں یا وحدتِ تناسب بھی نہیں یا وحدتِ عددی بھی نہیں۔ پھر یہ وحدتِ عددی خارجاً متشکل بھی نہیں ہوتی، ماسوا اس کے کہ جن انبیا و اولیا کو کچھ جلوہ نظر آیا انھیں نور کا کرشمہ ضرور نظر آیا۔ کیا تصورِ ذات یا مسئلہ تناقض، یا جوہر کے تضاد و تناقض سے بالاتر ہونے یا حقیقتِ مطلقہ کے فقط منفی طور پر سمجھائے جا سکنے کا مسئلہ دراصل نہیں

ہے جو دوسری روایتوں میں بھی مرکزی مسئلہ ہے جن کا ذکر ہم پہلے کر آئے ہیں۔ بے شک ہر روایت میں اس کا تناظر اور تعینات الگ الگ ہیں، لیکن کیا بنیادی مسئلہ ایک سا نہیں ہے، یعنی معنی کے استحکام اور عدم استحکام کا، یا یہ کہ معنی کو خاص معنی میں کس طرح قائم کیا جائے۔

حقیقت یہ ہے کہ اس مسئلہ کا ایک حل علمِ معانی کے پاس تھا۔ نظریۂ قصر کی صورت میں، لیکن علمائے دین جب علمِ منطق اور علم النحو ہی کو رد کر رہے تھے تو وہ علم البلاغۃ یا علم المعنی سے مدد لینا کیوں گوارا کرتے۔ ورنہ تصورِ قصر سے مراد ہی معنی کو روکنا یا معنی کو مخصوص کرنا ہے۔ ملاحظہ ہو:

> " قصر کے معنی رد کنے کے ہیں چناں چہ اللہ فرماتا ہے حُورٌ مَّقْصُورٰتٌ فِی الْخِیَامِ یعنی حوریں ہیں خیموں میں رکی ہوئیں اور اصطلاحِ علمِ معانی میں یہ ہے کہ ایک چیز کو دوسری چیز کے ساتھ ایک خاص طریق پر مخصوص کرنا اور اس کی دو قسمیں ہیں ایک حقیقی اور وہ یہ ہے کہ ایک شے کو دوسری شے کے ساتھ نفس الامر اور حقیقت میں مخصوص کر دینا اس طرح کہ پہلی شے دوسری شے سے غیر کی طرف کسی طرح متجاوز نہ ہو جیسے خاتم الانبیا محمدؐ ہی ہیں اس میں ختمِ نبوت کا قصر محمد صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی ذات پر ہو گیا اور یہ کام ان سے دوسرے کی طرف متجاوز نہیں ہو سکتا دوسرا غیر حقیقی جس کو اضافی بھی کہتے ہیں اور وہ یہ ہے کہ ایک شے کی تخصیص دوسری شے کے ساتھ بہ نسبت کسی شے کے ہو اس طرح کہ اس تیسری شے تک وہ متجاوز نہ ہو سکے اگرچہ یہ ممکن ہو کہ اس کے سوا کسی اور چوتھی شے تک بعض امثلہ میں متجاوز ہو جائے پس قصرِ حقیقی میں ایک شے دوسری شے سے کبھی کسی کی طرف متجاوز نہیں ہو سکتی اور قصرِ غیر حقیقی میں بھی اگرچہ ایک شے دوسری شے سے

تیسری شے کی طرف متجاوز نہیں ہو سکتی ہے مگر اس کے سوا کسی
اور شے کی طرف متجاوز ہو سکتی ہے جیسے زید کھڑا ہے اس سے
معلوم ہوا کہ کھڑا ہونا بیٹھنے کی طرف متجاوز نہیں ہو سکتا اور یہ نہیں
ہے کہ کھڑا ہونا زید سے کسی اور کی طرف متجاوز نہ ہو سکے عمرو کا یا
خالد کا کھڑا ہونا جائز ہے کیوں کہ یہاں کھڑے ہونے کی تخصیص
زید کے ساتھ بہ نسبت بیٹھنے کے ہوتی ہے کہ کھڑا ہونا بیٹھنے کی طرف
نہیں پہنچ سکتا۔" (بحر الفصاحت ص ۵۷۵)

بہر حال گیارھویں صدی کے اُندلسی علما کے یہاں یہ نزاع 'ظاہریہ' اور 'باطنیہ' کی بحثوں میں زور شور سے رونما ہوئی جس میں ظاہریہ کا پلڑا بھاری رہا۔ انھوں نے شد و مد سے باطنیہ کی پُر اسرار اور تمثیلی تاویلوں کی مخالفت کی اور اصرار کیا کہ رسولِ مقبول پر وحیِ الٰہی کا نزول ایک بے نظیر و بے مثل تاریخی حقیقت ہے۔ بخلاف انجیل یا کسی دوسرے صحیفۂ مذہبیہ کے، چناں چہ کلامِ الٰہی سے وہی معنی لیے جا سکتے ہیں جو از روئے دین اور از روئے تاریخ اور از روئے صورتِ حال مخصوص کر دیے گئے ہیں، اُس وقت کے لیے، آنے والے زمانوں کے لیے، ہمیشہ ہمیشہ کے لیے، اور ان میں کوئی تغیر و تبدل نہیں ہو سکتا۔ علمائے ظاہریہ میں نحوی بھی تھے اور ماہرینِ لسان و لغت بھی، لیکن یہ متنِ مقدسہ کی قرأتِ مخصوص سے ہٹ کر کسی بھی رمزیہ یا باطنی یا تمثیلی یا فلسفیانہ تاویل کے سخت خلاف تھے۔ علمائے ظاہریہ میں ابنِ حزم اور ان کے بعض معاصرین کا خصوصیت سے ذکر آتا ہے۔ ان کے نظریۂ متن اور نظریۂ قرأت سے مشہور ساختیاتی مفکر و نقاد ایڈورڈ سعید۔ (دیکھو باب پس ساختیات) نے اپنی کتاب:

<u>THE WORLD, THE TEXT, AND THE CRITIC</u> (1983)

میں بحث کی ہے، اور ظاہریہ و باطنیہ کی ان بحثوں کو دورِ حاضر کی ساختیاتی

اور لسانیاتی بحثوں کے مماثل قرار دیا ہے۔ اس مبحث پر ایڈورڈ سعید نے جس عمدگی سے مُحاکمہ کیا ہے، اس کا تقاضا ہے کہ اس کے بیان کا ترجمہ کرنے کے بجائے اس کے الفاظ کو جوں کا توں پیش کر دیا جائے۔ تفصیل کے لیے اصل کتاب سے رجوع کیا جا سکتا ہے:

...
DURING THE ELEVENTH CENTURY IN ANDALUSIA, THERE EXISTED A REMARKABLY SOPHISTICATED AND UNEXPECTEDLY PROPHETIC SCHOOL OF ISLAMIC PHILOSOPHIC GRAMMARIANS, WHOSE POLEMICS ANTICIPATE TWENTIETH-CENTURY DEBATES BETWEEN STRUCTURALISTS AND GENERATIVE GRAMMARIANS, BETWEEN DESCRIPTIVISTS AND BEHAVIORISTS. NOR IS THIS ALL. ONE SMALL GROUP OF THESE ANDALUSIAN LINGUISTS DIRECTED ITS ENERGIES AGAINST TENDENCIES AMONGST RIVAL LINGUISTS TO TURN THE QUESTION OF MEANING IN LANGUAGE INTO ESOTERIC AND ALLEGORICAL EXERCISES. AMONG THE GROUP WERE THREE LINGUISTS AND THEORETICAL GRAMMARIANS, IBN HAZM, IBN JINNI, AND IBN MADA' AL-QURTOBI, ALL OF WHOM WORKED IN CORDOBA DURING THE ELEVENTH CENTURY, ALL BELONGING TO THE ZAHIRITE SCHOOL, ALL ANTAGONISTS OF THE BATINIST SCHOOL. BATINISTS HELD THAT MEANING IN LANGUAGE IS CONCEALED WITHIN THE WORDS; MEANING IS THEREFORE AVAILABLE ONLY AS THE RESULT OF AN INWARD-TENDING EXEGESIS. THE ZAHIRITES - THEIR NAME DERIVES FROM THE ARABIC WORD FOR CLEAR, APPARENT, AND PHENOMENAL; BATIN CONNOTES INTERNAL - ARGUED THAT WORDS HAD ONLY A SURFACE MEANING, ONE THAT WAS ANCHORED TO A PARTICULAR USAGE, CIRCUMSTANCE, HISTORICAL AND RELIGIOUS SITUATION.

THE TWO OPPONENTS TRACE THEIR ORIGINS BACK TO READINGS OF THE SACRED TEXT, THE KORAN, AND HOW THAT UNIQUE EVENT - FOR, UNLIKE THE BIBLE, THE KORAN IS AN EVENT - IS TO BE READ, UNDERSTOOD, TRANSMITTED, AND TAUGHT BY LATER GENERATIONS OF BELIEVERS. THE CORDOVAN ZAHIRITES ATTACKED THE EXCESSES OF THE BATINISTS, ARGUING THAT THE VERY PROFESSION OF GRAMMAR (IN

A RABIC NAHU) WAS AN INVITATION TO SPINNING OUT PRIVATE MEANINGS IN AN OTHERWISE DIVINELY PRONOUNCED AND HENCE UNCHANGEABLY STABLE, TEXT. ACCORDING TO IBN MADA' IT WAS ABSURD EVEN TO ASSOCIATE GRAMMAR WITH A LOGIC OF UNDERSTANDING, SINCE AS A SCIENCE GRAMMAR ASSUMED, AND OFTEN WENT SO FAR AS TO CREATE BY RETROSPECTION, IDEAS ABOUT THE USE AND MEANING OF WORDS THAT IMPLIED A HIDDEN LEVEL BENEATH WORDS, AVAILABLE ONLY TO INITIATES. ONCE YOU RESORT TO SUCH A LEVEL, ANYTHING BECOMES PERMISSIBLE BY WAY OF INTERPRETATION: THERE CAN BE NO STRICT MEANING, NO CONTROL OVER WHAT WORDS IN FACT SAY, NO RESPON-SIBILITY TOWARD THE WORDS. THE ZAHIRITE EFFORT WAS TO RESTORE BY RATIONALIZATION A SYSTEM OF READING A TEXT IN WHICH ATTENTION WAS FOCUSSED ON THE PHENO-MENAL WORDS THEMSELVES, IN WHAT MIGHT BE CONSIDERED THEIR ONCE-AND-FOR-ALL SENSE UTTERED FOR AND DURING A SPECIFIC OCCASION, NOT ON HIDDEN MEANINGS THEY MIGHT LATER BE SUPPOSED TO CONTAIN. THE CORDOVAN ZAHIRITES IN PARTICULAR WENT VERY FAR IN TRYING TO PROVIDE A READING SYSTEM THAT PLACED THE TIGHTEST POSSIBLE CONTROL OVER THE READER AND HIS CIRCUM - STANCES. THEY DID THIS PRINCIPALLY BY MEANS OF A THEORY OF WHAT A TEXT IS.

IT IS NOT NECESSARY TO DESCRIBE THIS THEORY IN DETAIL. IT IS USEFUL, HOWEVER, TO INDICATE HOW THE CONTROVERSY ITSELF GREW OUT OF A SACRED TEXT WHOSE AUTHORITY DERIVED FROM ITS BEING THE UNCREATED WORD OF GOD, DIRECTLY AND UNILATERALLY TRANSMITTED TO A MESSENGER AT A PARTICULAR MOMENT IN TIME. IN CONTRAST, TEXTS WITHIN THE JUDEO-CHRISTIAN TRADI-TION, AT WHOSE CENTER IS REVELATION, CANNOT BE REDUCED TO A SPECIFIC MOMENT OF DIVINE INTERVENTION AS A RESULT OF WHICH THE WORD OF GOD ENTERED THE WORLD; RATHER THE WORD ENTERS HUMAN HISTORY CON-TINUALLY, DURING AND AS A PART OF THAT HISTORY. SO A VERY IMPORTANT PLACE IS GIVEN TO WHAT ROGER ARNALDEZ CALLS "HUMAN FACTORS" IN THE RECEPTION, TRANSMISSION, AND UNDERSTANDING OF SUCH A TEXT.

SINCE THE KORAN IS THE RESULT OF A UNIQUE EVENT, THE LITERAL "DESCENT" INTO WORLDLINESS OF A TEXT, AS WELL AS ITS LANGUAGE AND FORM, ARE THEN TO BE VIEWED AS STABLE AND COMPLETE. MOREOVER, THE LANGUAGE OF THE TEXT IS ARABIC, WHICH THEREFORE BECOMES A PRIVILEGED LANGUAGE, AND ITS VESSEL IS THE PROPHET (OR MESSENGER), MOHAMMED, SIMILARLY PRIVILEGED. SUCH A TEXT CAN BE REGARDED AS HAVING AN ABSOLUTELY DEFINED ORIGIN AND CONSEQUENTLY CANNOT BE REFERRED BACK TO ANY PARTICULAR INTERPRETER OR INTERPRETATION, ALTHOUGH THIS IS CLEARLY WHAT THE BATINITES TRIED TO DO ...

(Pp 36-37)

ایڈورڈ سعید نے حوالہ دیا ہے کہ اس کی معلومات ذیل کی کتابوں پر مبنی ہیں :

ROGER ARNALDEZ, GRAMMAIRE ET THEOLOGIES CHEZ IBN HAZM DE CORDOVE (PARIS: J. VRIN, 1956).

ANIS FRAIHA, NATHARIYAT FIL LUGHA (BEIRUT, 1973).

ہر چند کہ ایڈورڈ سعید نے ظاہریہ اور باطنیہ کے مباحث کو الگ انداز سے لیا ہے اور انھیں سوسیئر اور چومسکی کے مویدین کے مباحث سے مماثل قرار دیا ہے ، تاہم ان کے بارے میں دائرۂ معارفِ اسلامیہ میں جو بنیادی معلومات پیش کی گئی ہیں ، مختصراً ہی سہی ان کا نظر میں رہنا ضروری ہے :

"... ظاھریہ نے قدرتی طور پر احادیث کو بکثرت استعمال کیا ، لیکن ان پر یہ الزام ہے کہ انھوں نے جو احادیث لیں ، ان کی پوری جانچ پڑتال نہیں کی اور ان کی تنقید کو نظر انداز کیا ۔ دوسری جانب انھیں ان کثیر احادیث کی تنقید لامحالہ کرنا پڑی جو قیاس اور رائے کے حق میں نہیں اور عموماً مسلمہ تھیں ۔ اسی طرح حدیث "اِختِلافُ اُمّتی رَحمَۃٌ" کی جرح و تنقید ان کے لیے ضروری ہو گئی ، کیوں کہ ذاتی اختلاف میں انھیں تفرق کا عنصر نظر آرہا تھا اور

وہ اپنے آپ کو تفرقے کا مخالف اور قدیمی وحدتِ اسلامی کا، جو ضائع ہو چکی تھی، مجدد قرار دے چکے تھے۔ بایں ہمہ ابنِ حزم جیسے جید علم برداروں کے ہوتے ہوئے بھی ظاہریہ مذہب کبھی وحدت کا نشان یا علامت نہیں بن سکا۔ عام طور پر ظاہریہ دینی جھگڑوں میں احتیاط سے غیر جانب دار رہتے رہے اور ان کے نزدیک متونِ مقدسہ کے ظاہری الفاظ ہی سب کچھ تھے چناں چہ اس کے مطابق انھوں نے خدا سے متعلق آیات و اقوال کو بلا کسی شرح و تفسیر کے قبول کر لیا تھا۔"

(دائرۂ معارفِ اسلامیہ ج ۱۲، ص ۶۲۳ - ۶۲۵)

"باطنیہ: (الف) اسمٰعیلیوں کو یہ نام خصوصاً اس لیے دیا گیا کہ وہ قرآن مجید اور احادیث کے ظاہری الفاظ کے باطنی معنوں پر زور دیتے تھے؛ (ب) عموماً اس کلمے کا اطلاق ہر ایسے شخص پر بھی ہوتا تھا جس پر یہ الزام ہو کہ وہ قرآن وحدیث میں لفظی معنوں کو رد اور باطنی معنوں کو قبول کرتا ہے۔

... عقاید سے قطع نظر ان مصطلحات، اور تصورات نے صوفی خیالات کی تمثیلات پر بہت اثر ڈالا ہے۔ اس قسم کی تاویل نے جو مختلف صورتیں بدلیں اس کا خاص اثر سنیوں پر یہ ہوا کہ وہ ہر قسم کی تمثیلی تاویل کو مشکوک سمجھنے لگے؛ چناں چہ امام غزالیؒ نے اپنی کتاب القسطاس المستقیم میں عام تاویل کی قانونی حدبندی کے تجزیے میں اسمٰعیلی باطنیہ کے خیالات سے مختلف راستہ اختیار کیا ہے۔

بعد کے سنی مصنفین نے باطنیہ کی اصطلاح کو مخالفانہ طور ان مصنفین کے لیے استعمال کیا ہے جو ظاہری معنوں کی تردید

میں باطنی معنوں کی کلی حمایت پر بہت زور دیتے ہیں ؛ چناں چہ علامہ ابنِ تیمیہؒ نے اس اصطلاح کو نہ صرف باطنی شیعوں کے لیے استعمال کیا بلکہ اس میں انھوں نے صوفیوں ...... کو بھی شامل کرلیا۔ صوفیوں کی رائے میں قرآن مجید کے بہت وسیع باطنی معنی ہیں، جن کی شرح غور و خوض کرنے والوں پر وا ہوتی ہے، لیکن عام طور پر صوفی اس قدر محتاط ضرور ہیں کہ ان کو باطنی نہیں کہا جا سکتا۔ مثال کے طور پر ابن العربی نے قرآن مجید کی تشریح میں اکثر آزاد تفکر سے کام لیا، لیکن چوں کہ وہ باطنی معنوں کے ساتھ ظاہری معنوں کو بھی مانتے ہیں، لہٰذا انھیں باطنی نہیں کہا جا سکتا۔"

(دائرۂ معارفِ اسلامیہ ج ۳، ص ۹۴۱-۹۴۳)

بہر حال ان دو نقطہ ہائے نظر کا بنیادی فرق اور اس کی وجوہ واضح ہیں۔ ابنِ رشد فلسفۂ اسلام کی روایتِ مغرب کا آخری بڑا فلسفی ہے۔ وہ اگرچہ کٹر منطقی تھا اور منطق کے لسانی عنصر کا بھی قائل تھا لیکن دین کے معاملے میں خبردار کرتا ہے :

مذہب ایک قانون ہے، علم نہیں ہے۔ چاہیے کہ مذہب کے سامنے حسنِ عقیدت سے سر جھکا دے۔ اس کی منطقی تحلیل غلط ہے۔ (عابد حسین ص ۱۴۶)

بات دراصل وہی ہے جو عبد القاہر جرجانی نے کہی تھی اور جس کا ذکر ہم اوپر زبان بطورِ مجاز کی بحث میں کر آئے ہیں کہ دین کا مقام الگ ہے، اور عام بیان کا الگ۔ چناں چہ اس ساری بحث سے یہی نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ متنِ مقدسہ کے بارے میں واضح رہنا چاہیے کہ متنِ مقدسہ کی قرأت کا مقام الگ ہے اور ادبی متن کے مسائل الگ ہیں، اور معنی کے

عدمِ استحکام کے فلسفوں کا اطلاق متنِ مقدسہ پر کسی صورت نہیں ہوتا۔

وحدتِ مضمون در بیانِ مختلف ؟

معنی کے استحکام اور عدمِ استحکام کے مسئلے کا دوسرا رخ یہ ہے کہ شعری بیان میں اگر وحدتِ معنی محال ہے تو کیا ایک معنی کو مختلف طرح بیان کرنا ممکن ہے۔ مشرقی شعریات میں اس سے ملتی جلتی بحث متحد المضامین اشعار کی ہے۔ علمائے بلاغت نے اس میں بہت موشگافیاں کی ہیں۔ بالعموم ایسے اشعار کا ذکر مقابلہ و موازنہ کے ذیل میں ہوتا ہے اور جس شعر کے حق میں فیصلہ دیا جاتا ہے وہ بھی بربنائے مضمون ہی ہوتا ہے یعنی فلاں نے بمقابلہ قدما یہ نکتہ پیدا کیا یا فلاں نئی بات نکالی یا فلاں پہلو کا اضافہ کیا۔ دیکھا جائے تو ان مباحث میں 'مضمون' کے تصور کے حدود خاصے مبہم رہے ہیں مثلاً کفر و ایمان، حسن و عشق، وفا و جفا، وصل و ہجر، شمع و پروانہ، گل و بلبل، شیخ و برہمن، زہد و رندی، بت پرستی و دین داری، موج و ساحل، دشت و جنوں، قطرہ و دریا وغیرہ وغیرہ، ایک اعتبار سے یہ معنی سے زیادہ موتلف ہیں جن کے گرد کچھ بھی بُنا جاسکتا ہے یا جن سے کوئی بھی ساخت قائم کی جاسکتی ہے جس میں موتلف کی حیثیت کم و بیش مرکز کی رہتی ہے۔ بہرحال ساختیات کا موقف اس بارے میں خاصا واضح ہے یعنی لفظ خیال کا میڈیم نہیں بلکہ اس کی شرط ہے یا لفظ کوئی شفاف چیز نہیں کہ اس کے آرپار دیکھا جاسکے بلکہ ہر لفظ کا ایک معنیاتی دائرۂ تفاعل (FIELD) ہے جو نہ صرف کلمے میں اس کی نشست سے بدلتا ہے بلکہ شعر میں اس کے سیاق و سباق سے بھی بدلتا ہے۔ شعر ایک ساخت ہے یا متن جو لسانیت پر مبنی ہے۔ اس لسانیت یا متنیت میں ذرہ برابر بھی تبدیلی ہو تو معنیت میں بھی تبدیلی لازم ہے، اور اگر معنیت بدل جاتی ہے تو

متحد المضمون اشعار باوصف مولف کی مرکزیت کے اتنے متحد المضمون نہیں ہوسکتے جتنے خیال کیے جاتے ہیں۔

دیکھا جائے تو مشرقی روایت میں کہیں کہیں اس روشِ عام سے گریز کی صورت بھی ہے، جس پر نظر ڈالنا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ سادگی، اصلیت اور جوش کی بحث کے ضمن میں حالی نے ایک مزے کی بات لکھی ہے:

"مولانا آزردہ کے مکان پر ان کے چند احباب جن میں مومن اور شیفتہ بھی ایک روز جمع تھے، میر کی غزل کا یہ شعر پڑھا گیا:

اب کے جنوں میں فاصلہ شاید نہ کچھ رہے
دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں

شعر کی بے انتہا تعریف ہوئی اور سب کو یہ خیال ہوا کہ اس قافیہ کو ہر شخص اپنے اپنے سلیقہ اور فکر کے موافق باندھ کر دکھائے۔ سب قلم دوات اور کاغذ لے کر الگ الگ بیٹھ گئے اور فکر کرنے لگے، اسی وقت ایک اور دوست وارد ہوئے۔ مولانا سے پوچھا کہ حضرت کس فکر میں بیٹھے ہیں، مولانا نے کہا قل ہواللہ کا جواب لکھ رہا ہوں۔"

حالی آگے چل کر لکھتے ہیں کہ "اس باب میں سب سے عمدہ ابنِ رشیق کا قول ہے۔ وہ کہتے ہیں:

فَاِذَا قِیْلَ اَطْمَعَ النَّاسَ طُرًّا وَاِذَا رِیْمَ اَعْجَزَ الْمُعْجِزِیْنَا

یعنی جب پڑھا جائے تو ہر شخص کو یہ خیال ہو کہ میں بھی ایسا کہہ سکتا ہوں، مگر جب ویسا کہنے کا ارادہ کیا جائے تو معجز بیان عاجز ہو جائیں۔"

(مقدمہ ۸۶، ۸۸)

غالباً حالی کے اس بیان پر یہ تبصرہ کرنے کی ضرورت نہیں کہ شعر مجرد مضمون سے نہیں، اپنی لسانیت یا متنیت سے قائم ہوتا ہے۔ ہر متن چونکہ

یکتا ہے اس لیے اس کی نقل تو خود اصل شعر ہی ہے، لیکن جہاں یہ متن یا اس کی لسانیت شکست ہوئی شعر وہ شعر نہ رہا، کچھ اور بھلے ہی ہو گیا۔ قطع نظر اس سے کہ حالی میر کے شعر کو "سیدھا سادا یا نیچرل" یا کیا کچھ کہتے ہیں، وہ اس کا اقرار بھی کر جاتے ہیں کہ "ایسے چتھیرے ہوئے مضمون کو میر نے ... ایک ایسے اچھوتے، نرالے اور دل کش اسلوب میں بیان کیا ہے کہ اس سے بہتر اسلوب تصور میں نہیں آسکتا"۔ کیا یہ اس بات کا کھلا ہوا اعتراف نہیں ہے کہ شعر ہزار متحد المضمون ہو، قائم وہ لسانیت اور متنیت ہی سے ہوتا ہے۔ اگر یہ 'اچھوتی، نرالی اور دل کش' متنیت بدل جائے تو شعر شعر نہیں رہتا۔ سوال یہ ہے کہ کیا متنیت کے ساتھ معنیت نہیں بدل جاتی، اور اگر معنیت بدل جاتی ہے تو کیا مضمون وہی مضمون رہتا ہے؟ اس سوال پر بعض دوسروں نے بھی غور کیا ہے۔

صاحب البیان نے یہ بحث 'علمِ بیان' کی تعریف کے حوالے سے اٹھائی ہے۔ پہلے وہ مستند مآخذ سے بیان کی سات تعریفیں نقل کرتے ہیں جن میں سے تین یہ ہیں:

۱۔ "علمِ بیان ایسے قاعدوں کا نام ہے کہ اگر کوئی ان کو جانے اور یاد رکھے تو ایک معنی کو کئی طریق سے ادا کر سکتا ہے جن میں بعض طریق کی دلالت معنی پر بعض طریق سے زیادہ واضح ہوتی ہے۔" (بحر الفصاحت ص ۶۰)

۲۔ "علمِ بیان وہ ہے کہ جس کو مستحضر رکھنے سے ایک معنی کو کئی طریق سے لکھ سکیں کہ ان میں کوئی طریق معنیِ مطلوب پر دلالت واضح رکھتا ہو اور اور کوئی واضح تر" (معیار البلاغت دیبی پرشاد سحر بدایونی، ص ۶۱)

۳۔ "علمِ بیان سے وہ علم مراد ہے جس کے جاننے سے ایک معنی

کو متعدد اور مختلف طریقوں سے ظاہر کر سکتے ہیں اس طرح
که ایک معنی دوسرے سے زیادہ صاف ہوں۔"

(آئینۂ بلاغت، ص ۱۵۷)

صاحب البیان کہتے ہیں کہ انھوں نے سات تعریفیں نقل کیں، اگر وہ ستر یا سات سو تعریفیں بھی نقل کرتے تو کم و بیش یہی تعریف ہوتی۔ بقول ان کے ان تعریفوں پر سب سے بڑا اعتراض یہ وارد ہوتا ہے کہ "کیا ایک ہی معنی اپنی تمام دلالتوں کے ساتھ مختلف طریقوں یعنی مختلف الفاظ میں ادا ہو سکتا ہے؟" اس کے بعد وہ بنیادی سوال اٹھاتے ہیں جو ساختیات کا مسئلہ بھی ہے کہ "کیا الفاظ کے بدلنے سے یا دلالتِ وضعی یا عقلی کے بدلنے سے مطلب (یعنی خیال) ہی بدل نہیں جاتا؟" (البیان، ص ۳۱-۳۵)

عابد علی عابد نے صحیح لکھا ہے کہ متقدمین کی تعریفِ بیان کا یہ حصہ کہ ایک معنی کو کئی طریق سے عباراتِ مختلفہ میں ادا کیا جا سکتا ہے "غلطِ محض ہے کیوں کہ ایک معنی کو کئی طریقوں سے عباراتِ مختلفہ میں بیان کرنا (ایک زبان میں) ناممکن ہے۔ لفظ و معنی، پیکر اور مغز ایک حقیقت کے دو رخ ہیں اور ان دونوں کو ... فقط نظریاتی طور پر علیحدہ کیا جا سکتا ہے۔" لفظ و معنی کے اتصال کی کیفیت کے بیان میں عابد علی عابد اقبال کے شعر کی سند لاتے ہیں:

اختلاطِ لفظ و معنی ارتباطِ جان و تن
جس طرح اخگر قبا پوش اپنی خاکستر میں ہے

غور طلب ہے کہ یہ موقف کس حد تک ساختیاتی موقف سے ہم آہنگ ہے:

"کوئی خیال ہمارے ذہن میں آ ہی نہیں سکتا جب تک وہ پہلے لفظ کا جامہ نہ پہن لے۔ خیالِ مجرد فریبِ خیال ہے اور اس کا حصول محال ہے۔" (ص ۳۸)

یہ طے کر لینے کے بعد وہ منطقی طور پر یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ "ایک ہی

زبان میں مرادف الفاظ جو بالکل ہم معنی ہوں یا تو ملیں گے ہی نہیں یا ملیں گے تو شاذ اور یوں الشاذ کالمعدوم کا حکم رکھیں گے۔" اور پھر وہ پتے کی بات کہتے ہیں " دنیا کی جتنی اعلیٰ درجے کی زبانیں ہیں، اور جن میں اردو بھی شامل ہے، معانی کی مختلف دلالتوں کو دکھانے کے لیے اور مفہوم کے مختلف پہلوؤں کی وضاحت کے لیے مترادف الفاظ البتہ بکثرت رکھتی ہیں ... عربی میں ابواب اگرچہ مجردِ ثلاثی کے مفہومِ اساسی کو قائم رکھتے ہیں لیکن ترادف پیدا کر دیتے ہیں اور ترادف پیدا ہوتے ہی معنی بدل جاتے ہیں۔" (ص ۳۹)

یہ بحث دتاتریہ کیفی نے بھی اٹھائی ہے (کیفیہ ص ۹۵، ۹۸، ۹۹، ۱۰۵) کیفی نے مترادف الفاظ کے جُگ قائم کیے ہیں اور ان کے معانی کا فرق دکھا کر بدلیل ثابت کیا ہے کہ " جب مترادفات ایک دوسرے کی جگہ استعمال ہوتے ہیں تو مفہوم میں خلل کی کیسی کیسی صورتیں پیدا کر دیتے ہیں ... بہت سے الفاظ ہم معنی اِدھر اُدھر سے آجاتے ہیں اور بہت سے ایسے بھی ہوتے ہیں جو اپنی اصل جگہ میں قریب المعنی ہوں مگر ہم معنی مستعمل ہوتے ہیں ... اس کے باوجود ذوقِ سلیم ان لفظوں میں مابہ الامتیاز قائم کر دیتا ہے۔ اور ایسے دو کلمے مرادف نہیں رہتے، زیادہ سے زیادہ مترادف ہیں۔"

کیفی نے ایسے چار چار لفظوں کے تین جُگ قائم کیے ہیں:

(الف)	رنج	غم	افسوس	تاسف
(ب)	خوش	شاد	بشاش	باغ باغ
(ج)	انس	الفت	محبت	عشق

اور ان کے محلِ استعمال کی روشنی میں ثابت کیا ہے کہ لاکھ زور ماریئے جملے میں ان چار لفظوں کی جگہ ایک دوسرے سے بدلی نہیں جا سکتی۔ "ہر لفظ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اسی جگہ کے لیے وضع کیا گیا ہے۔" کیفی نے دیسی لفظوں کی مثالوں:

ڈُبدھا جھجک سانسا کھٹکا بھچک
دھڑکا سہم سناٹا ڈر

سے بھی بحث کی ہے یہ نو کے نو لفظ خوف یا ڈر کی مختلف نوبتوں اور درجوں کو ظاہر کرتے ہیں، لیکن ایک کی جگہ دوسرا نہیں لے سکتا۔" کجا یہ دعوی کیا جائے کہ ایک ہی بات کو مختلف طریقوں سے مختلف عبارتوں میں ادا کیا جا سکتا ہے۔"

احمد دین نے بھی سرگزشتِ الفاظ میں تقریباً یہی رائے دی ہے کہ مترادف الفاظ میں بھی مشابہتِ معنوی کے ساتھ معنوں میں ضمنی اور جزوی فرق ضرور ہوتا ہے۔ انھوں نے یہ بحث بہت پھیلائی ہے اور مثالوں سے ثابت کیا ہے کہ اردو زبان جس کا ڈھانچا ہندی ہے اس میں مترادف اسم ہندی اور فارسی یا عربی بکثرت پائے جاتے ہیں (مثلاً ڈر، خوف / دھوکا، فریب / دھڑکا، خوف / جتھا، گروہ / بھرم، عزت / دُہائی، فریاد / ابال، جوش / بھٹی، خوشامد /) اگر غور سے دیکھیں تو یہ تمام جوڑے جو پہلو بہ پہلو قدم جمائے کھڑے ہیں، کوئی ایک دوسرے سے پیچھے ہٹنے والا نہیں، ان میں ہر لفظ کا اپنا الگ حلقۂ معنی ہے اور یہ اردو استعمال میں کم و بیش ممیز ہو چکے ہیں۔

(سرگزشتِ الفاظ ص ۲۲۱-۲۵۸)

ایک ملتی جلتی بحث محبوب کے تصورِ حسن اور اس کے مدارج کے بیان کی بھی ہے۔ شعرا نے محبوب کے حسنِ گریز پا کو اظہار کی گرفت میں لانے کے لیے کیسے کیسے الفاظ کا سہارا لیا ہے:

ہزار نکتہ در ایں کاروبارِ دلداری است
کہ نامِ آں نہ لبِ لعل و خطِ زنگاری است

حسن کی نیرنگیوں اور بوقلمونیوں کے اظہار کے لیے شعرائے مشرق نے کیا کیا لفظ وضع کیے ہیں، مثلاً آن، ادا، ناز، انداز، غمزہ، عشوہ، کرشمہ، چھب،

پھبن ، بانکپن ، روپ ، شوخی ، شرم ، جلوہ ، حیا وغیرہ۔ ہندی الفاظ سے قطع نظر فارسی عربی لفظوں کی دلالتیں دیکھیے :

ادا : ہر چہ در خاطرِ عاشق گزرد می دانی
خوش ادا یاب و ادا فہم و ادا داں شدۂ

تنہا نہ تری زلفِ رسا لے گئی دل کو
مکھڑے کو چھپانے کی ادا لے گئی دل کو

غمزہ : خلشِ غمزۂ خوں ریز نہ پوچھ
دیکھ خوں نابہ فشانی میری
(غالب)

حسن غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد
بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے بعد (〃)

ناز : دل لے ہی چکے ناز سے شوخی سے ہنسی سے
اب ان کی بلا آنکھ ملاتی ہے کسی سے
(مصحفی)

کرشمہ وناز : خوبی ہمیں کرشمہ و ناز و خرام نیست
بسیار شیوہ ہاست بتاں را کہ نام نیست
(حافظ)

جلوہ : تمثالِ جلوہ عرض کر اے حسن کب تلک
آئینۂ خیال ہیں دیکھا کرے کوئی
(غالب)

آن : شاہد آں نیست کہ موے و میانے دارد
بندۂ طلعتِ آں باش کہ آنے دارد

ایں کہ می گویند آں بہتر ز حسن
یارِ ما ایں دارد و آں نیز ہم

سودا جو ترا حال ہے ایسا تو نہیں وہ
کیا جانیے تو نے اُسے کس آن میں دیکھا

(اسلوب ۱۳۔۱۵)

ظاہر ہے ہر ہر لفظ کی کیسی کیسی تعبیر ممکن ہے۔ زمرہ ہر چند کہ ایک ہے یعنی حسنِ محبوب یا ناز و ادا یا آن و کرشمہ لیکن کئی شعرا نے بدلیل یہ بھی ثابت کر دیا ہے کہ حسن اور چیز ہے اور عشوہ و ادا یا آن و غمزہ الگ کچھ اور ہے جب ایک زمرہ کے ملتے جلتے الفاظ کا یہ عالم ہے کہ معنی کے نازک نازک فرق سے ہر ہر لفظ ایک الگ دلالت یا معنی کی ایک الگ قوسِ قزح قائم کر دیتا ہے تو متحد المضامین اشعار کی وحدت معلوم !

مسعود حسن رضوی ادیب نے اس مسئلہ کے ایک اور دلچسپ پہلو سے بحث کی ہے۔ انھوں نے ایک ہی شاعر کے یہاں سے ہم مضمون اشعار لیے ہیں جو دو زبانوں میں ہیں، اردو میں اور فارسی میں۔ مضمون وہی ہے اور شاعر اسی کو دوسری زبان میں کہنا چاہتا ہے، اور شاعر بھی کون ؟ خدائے سخن میر تقی میر، لیکن باوجود غیر معمولی قدرتِ بیان کے ہم مضمون شعر اثر میں یکساں نہیں ہیں :

"شعر کے الفاظ بدلنا اس کی ہستی کو مٹانا ہے۔ الفاظ بدلنے کا کیا ذکر، صرف ان کی ترتیب بدلنا شعر کی صورت بگاڑنا ہے۔ کون اردو داں ہے

جس کو قدرت نے ذوقِ سلیم دیا ہو اور وہ میرؔ کو خدائے سخن نہ مانے؟ کون فارسی خواں ہے جس نے ذکرِ میر، فیضِ میر، نکات الشعرا کا مطالعہ کیا ہو، اور وہ میرؔ کو فارسی کا زبردست انشا پرداز نہ جانے؟ مگر باوجود اس بلند منزلت کے جو اردو شاعری میں میرؔ کے لیے مسلّم ہے، اور باوجود اس غیر معمولی قدرت کے جو فارسی زبان پر میر کو حاصل ہے، جب وہ کسی خیال کو اردو اور فارسی دونوں زبانوں میں ظاہر کرتے ہیں تو ان کے یہ ہم مضمون شعر اثر میں یکساں نہیں رہتے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

رات محفل میں تری ہم بھی کھڑے تھے چپکے
جیسے تصویر لگادے کوئی دیوار کے ساتھ

بر بزمِ عیش او استادم خاموش از حیرت
بداں ماند کہ بر دیوار چسپانند تصویرے

تری چال ٹیڑھی، تری بات انوکھی
تجھے میرؔ سمجھا ہے یاں کم کسو نے

خرامت بطرزے، کلامت بطورے
ترا کم کسے میرؔ فہمیدہ باشد

سخت کافر تھا جس نے پہلے میرؔ
مذہبِ عشق اختیار کیا

چہ ناعاقبت بیں کسے بود ظالم
نخست آں کہ عشق تو ورزیدہ باشد

جنسِ دل دونوں جہاں جس کی بہا تھی اس کا
اک نگہ مول ہوا، تم نہ خریدار ہوئے

یک نگہ بیش بہایش نہ نہادم لیکن
خود پسنداں نہ نمودند خریداریِ دل

آگے کسو کے کیا کریں دستِ طمع دراز
وہ ہاتھ سو گیا ہے سرہانے دھرے دھرے

کے پیشِ منعمانِ جہاں می شود دراز
بالینِ زیرِ سر شدہ دستِ گدائے او

کتنا خلافِ وعدہ ہوا ہوگا وہ کہ میرؔ / نومیدی و اُمید مساوات ہو گئی

بر جانِ من ز وعدہ خلافیِ متصل / نومیدی و امید مساوات کردہ

دنیا میں نہ کوئی دو زبانیں ایسی ملیں گی جن میں ہر حیثیت سے اتنی مشابہت ہو جتنی اردو اور فارسی میں ہے، نہ میرؔ کا سا قادر الکلام شاعر ملے گا جس نے خود اپنے خیالات کو ایسی دو زبانوں میں ظاہر کیا ہو پھر بھی دونوں زبانوں کے ہم مضمون اشعار اثر میں برابر نہ ہو سکے۔"

(ہماری شاعری ص ۸۱-۸۲)

عابد علی عابد نے شبلی کی اس رائے سے اختلاف کیا ہے کہ 'دامن' 'دامان' سے زیادہ فصیح ہے۔ (شعر العجم ج چہارم، شعر کی نوعیت پر بحث) ان کا کہنا ہے "معلوم ہوتا ہے کہ علامہ اس مہلک غلط فہمی میں مبتلا ہیں کہ لفظ دوسرے لفظوں کے ساتھ ملنے کے بغیر اور ایک با معنی فقرہ مرتب کرنے کے بغیر فصیح اور غیر فصیح ہوتے ہیں۔" (البیان ص ۵۸) یہ بحث انھوں نے البدیع اور اسلوب میں بھی اٹھائی ہے (البدیع ص ۱۱۲-۱۱۳، اسلوب ص ۹۳-۹۴) اور ایسے اشعار کی روشنی میں:

سنبھلنے دے مجھے اے ناامیدی کیا قیامت ہے
کہ دامانِ خیالِ یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

(غالب)

گوہرِ اشک سے لبریز ہے سارا دامن
آج کل دامنِ دولت ہے ہمارا دامن

(وزیر لکھنوی)

حشر میں کھینچوں ترا دامن، بھلا دیکھوں کہ تو
واں بھی جھنجھلا کر کہے، یوسف علی خاں چھوڑ دے

(یوسف علی خاں ناظم)

انھوں نے بجاطور پر یہ سوال اٹھایا ہے کہ قطع نظر بحر و وزن کے اظہار و ابلاغ کے نقطۂ نظر سے کہیں داماں زیادہ مفید مطلب ہے کہیں دامن، اسی طرح کہیں پیرہن زیادہ قرینِ ابلاغ ہوگا کہیں پیراہن۔ اگر دو لفظ جو اصلاً ایک ہی مادے سے ہیں اور ایک ہی ہیں ماسوائے ایک مصوتے کے جو خفیف سے طویل ہوگیا ہے (یعنی ماسوائے امالے کے) بہ اعتبار ابلاغ و اظہار یا محلِ استعمال یا درجاتِ فصاحت اگر مذاقِ سلیم ایسے دو لفظوں میں بھی فرق کرتا ہے تو ملتے جلتے الفاظ کا ہم معنی ہونا تو بہت دور کی بات ہے۔ اس کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ چناں چہ مضمون یا موٹف لاکھ ایک ہو، نام نہاد متحد المضامین اشعار کبھی ایک معنی کے حامل نہیں ہو سکتے۔

صاحب مراۃ الشعر نے ابنِ رشیق کے قول پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ" معانی عام ہیں اور خیال موجود تو شاعری غیر از صناعتِ لفظی نہیں۔ معانی کو ہر شخص اپنے کلام کے ذریعے ادا کرتا ہے اس میں کسی کی خصوصیت نہیں۔" (مراۃ الشعر، ص ۹۸-۹۹) عابد علی عابد نے خیال کے عام ہونے اور عالم و عامی دونوں کی دسترس میں یکساں موجود ہونے کو غلطِ محض قرار دیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ خیال ہرگز عام نہیں ہے۔ شاعری صناعتِ لفظی اسی لیے ہے کہ یہ صناعتِ خیال کو قائم کرتی ہے۔ جو عام نہیں ہے۔ وہ دلیل کے پورے وزن سے یہ بحث اٹھاتے ہیں کہ خیال کا عام نہ ہونا یوں بھی ثابت ہے کہ" لغت یہ تو کرسکتی ہے اور کرتی ہے کہ ایک کلمے کے کئی سلسلۂ معنی متعین کردے، لیکن یہ نہیں کرسکتی کہ ایک ہی معنی کے لیے دو لفظ مہیا کردے۔ جہاں ایسا اشتباہ ہوگا وہاں الفاظ مترادف ہوں گے مرادف نہ ہوں گے (نکتہ کیفی مراد یہ ہے کہ معانی میں قریب تر تو ہوں گے لیکن کوئی دلالت ضرور مختلف ہوگی۔ مثال کے طور پر گھوڑے کے لیے اردو، فارسی، عربی میں بہت لفظ ہیں، لیکن ہر لفظ مختلف معنی دیتا ہے (ایک ہی زبان میں ہم معنی

لفظ نہ ملیں گے) مثلاً گھوڑا، بچھیرا، چتکبرہ، رخش، توسن، اسپ، اشقر وغیرہ۔" (اسلوب ص ۹۴ - ۹۵) الغرض جب لفظ ہم معنی نہیں ہو سکتے تو اشعار کا متحد المضمون ہونا محض ایک رتھ ہے۔ دو شعر متحد المتن نہیں ہو سکتے۔ جہاں متن بدلے گا، معانی بھی لازماً بدل جائیں گے، اس سے مفر نہیں۔

اوپر کی بحث سے واضح ہے کہ متاخرین علمائے بلاغت کم و بیش انھیں نتائج تک پہنچے جو ساختیاتی فکر میں عام ہیں یعنی زبان میں معنی مبنی بر افتراق ہے، اور جب معنی ہے ہی افتراق پر مبنی تو دو لفظ ہم معنی کیسے ہو سکتے ہیں اور اگر الفاظ ہم معانی نہیں ہو سکتے تو اشعار کیسے متحد المضامین ہو سکتے ہیں ؟ گویا متحد المضامین اشعار کا تصور واہمے سے زیادہ حقیقت نہیں رکھتا، یعنی شعر فقط وہی کہتا ہے جو اس کی لسانیت یا متنیت کہتی ہے اور چوں کہ لسانیت یا متن یکتا ہے، معنی (یا مضمون) متحد ہو ہی نہیں سکتا۔

کیا فصاحت و بلاغت بے تفاعلِ قاری ہے ؟

مشرقی روایت میں سخن فہمی کا درجہ کسی طور سخن گوئی سے کم تر تصور نہیں کیا گیا :

شعر گفتن گرچہ دُر سُفتن بود
شعر فہمیدن بہ از گُفتن بود

یہ خیالات نہایت قدیم زمانے سے چلے آتے ہیں اور شعریات سے بحث کرنے والوں نے اکثر و بیشتر اس بارے میں اظہارِ خیال کیا ہے کہ "شعر دل کو سمجھنے کے لیے صرف لفظوں کے معنی جاننا کافی نہیں، شاعر کا مفہوم اس کے لفظوں سے کہیں زیادہ ہوتا ہے۔ وہ کوئی خاص واقعہ یا حالت یا کیفیت

... ایسے لفظوں میں بیان کر دیتا ہے جو سننے والے کے ذہن کو ان تمام تفصیلوں تک پہنچا دیتے ہیں جنھیں شاعر نے چھوڑ دیا تھا، مگر ہر ذہن میں یہ صلاحیت نہیں ہوتی۔ یہ صرف ان لوگوں کا حصہ ہے جو ... شاعرانہ اندازِ بیان کو سمجھتے ہیں، جنھوں نے بڑے بڑے شاعروں کے کلام کا ایک مدت تک غور کے ساتھ مطالعہ کیا ہے اور جن کے دل میں درد ہے۔ مرزا غالب فرماتے ہیں:

حسنِ فروغِ شمعِ سخن دور ہے اسد
پہلے دلِ گداختہ پیدا کرے کوئی

حقیقت ہے کہ شعر کا سمجھنا شعر کہنے سے کچھ کم مشکل نہیں ہے۔ خوش نصیب ہیں وہ لوگ جنھیں قدرت نے سخن فہمی کا ملکہ عطا کیا ہے۔" (ہماری شاعری ص ۱۲۰) یہاں غور طلب یہ ہے کہ کیا غالب کے شعر کا دلِ گداختہ قاری کے تفاعل کی طرف راجع نہیں؟

اس ضمن میں ایک بنیادی بات یہ ہے کہ 'فصاحت' کا جو تصور قدما سے رائج رہا ہے اور اس کی جو بھی تعریفیں کی گئی ہیں کیا ان کا اتنا تعلق مصنف کی موضوعیت یا متن کی متنیت سے نہ ہو کر اس جمالیاتی اثر سے نہیں جو قرائت کے عمل سے پیدا ہوتا ہے اور جس میں قاری کا تفاعل شامل ہے؟ سوال یہ ہے کہ فصاحت سے مراد کس کی فصاحت ہے، یعنی بیان کا وہ تصور جو مصنف کے ذہن و شعور میں ہے، یا وہ تصور جس کی رو سے بیان (بذریعہ سامع یا قاری) فصیح قرار پاتا ہے؟ پھر یہ کہ بلاغت کے لیے فصاحت جزو لاینفک ہے اور فصاحت کی بھی جتنی تعریفیں ہیں ان میں سے کوئی بھی قائم بالذات نہیں، یعنی معائب کو منہا کرتی ہیں، محاسن کا تعین نہیں کرتیں۔ بہ ایں ہمہ ان سب میں کسی نہ کسی چور دروازے سے قاری کا تصور اور اس کا تفاعل در آتا ہے۔ یہ غور طلب ہے۔

بلاغت میں فصاحت کا تصور مضمر ہے بلکہ فصاحت شرط ہے بلاغت کی۔ بالعموم بلاغت کی تعریف کی جاتی ہے کہ بلاغت کلام کا مقتضائے حال کے مطابق ہونا ہے۔ بقول شاد عظیم آبادی 'کلام کا کوائفِ متعلقہ کے اقتضا کی کسوٹی پر پورا اترنا بشرطیکہ زبان فصیح ہو بلاغت ہے'۔ اب فصاحت کی شرائط پر بھی نظر ڈال لی جائے۔ عام طور پر کہا جاتا ہے کہ کلام فصیح وہ ہے کہ عیوبِ ذیل سے خالی ہو (دبیر: بحثِ فصاحت و بلاغت۔ نکات: معائبِ سخن۔ تسہیل: بحثِ فصاحت و بلاغت۔ منشورات: فصاحت):

۱۔ تنافرِ کلمات

۲۔ ضعفِ تالیف

۳۔ تعقید

۴۔ کثرتِ تکرارِ لفظِ واحد

۵۔ توالیِ اضافات

۶۔ مخالفِ قیاسِ لغوی

۷۔ غرابت

کیفی نے اس تعریف پر صحیح اعتراض کیا ہے کہ "کسی کے خیال میں نہ آیا کہ اتنا تو فرما دیجیے کہ فصاحت اسے کہتے ہیں۔" بقول صاحب البیان "یہ اعتراض بڑا وزنی اور جاندار ہے، کیوں کہ واقعی فصاحت کی تعریف منفی قسم کی ہے۔ محض یہ کہہ دینے سے کہ ان عیوب سے کلام پاک ہونا چاہیے، بات نہیں بنتی۔" قطع نظر اس سے کہ اساتذہ نے مندرجہ بالا عیوب سے اتنی آنکھ مچولی کھیلی ہے کہ حیرت ہوتی ہے۔ غالب، ذوق، اسیر، آتش شاید ہی کوئی نامی گرامی شاعر ہو جس کے یہاں ان عیوب، یعنی تنافر، تعقید، غرابت وغیرہ کی نشاندہی نہ کی جاسکے۔

اس بحث سے غرض فصاحت و بلاغت کے موضوعی تصور کا رد یا قیام

نہیں۔ مقصود یہ دکھانا ہے کہ ان بحثوں کو اگرچہ قائمً موضوعی طور پر کیا گیا تھا لیکن قدما کی تعریفوں کی منطقی تحلیل ان کو یکسر موضوعی رہنے نہیں دیتی اور تنافر ہو یا تعقید (تعقید کا ذکر آگے آتا ہے) یا مخالفتِ قیاسِ لغوی، یا غرابت، ان کے احکام اظہار و ابلاغ کے مسائل میں اکثر نظر انداز کیے گئے ہیں اور آخری معیار سامع یا قاری کا تاثر یا اس کی قبولیت رہا ہے۔ علمائے متاخرین نے اس ضمن میں یہ بحث بھی اٹھائی ہے کہ 'کلمے کا ثقیل یا غیر ثقیل ہونا، غریب یا نادر ہونا بالکل اضافی باتیں ہیں۔ ظاہر ہے ناخواندہ اشخاص کے لیے بیش تر الفاظ ثقیل یا غریب ہوں گے اور علما کے لیے اکثر مانوس، اور اس لیے جو استدلال کیا گیا ہے اس کی بنا پر فصیح۔ تو معلوم ہوا کہ اس سلسلے میں فصاحت کا تعلق کلمے سے نہیں بلکہ پڑھنے والے کی استعدادِ علمی سے ہے' اور ظاہر ہے کہ یہ نتیجہ متقدمین کو مطلوب نہیں تھا (البدیع ص ۱۱۲، اس بیان) پر راقم الحروف کا تبصرہ فقط اس قدر ہے کہ قطع نظر اس سے کہ یہ نتیجہ متقدمین کو مطلوب تھا یا نہ تھا، فصاحت و بلاغت کا جو بھی تصور مطلوب تھا یا جو رائج رہا یا اس کی جو بھی تعریف متعین کی گئی، اگرچہ بتایا اور جتایا یہی گیا کہ وہ موضوعی یعنی مصنف کے اختیار و انتخاب پر مبنی ہے، لیکن قاری کو اس قلمرو سے خارج نہیں کیا جا سکا۔ ان تعریفوں کی تحلیل سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ قاری کا تفاعل ان میں برابر مضمر رہا۔

منشورات میں کیفی نے متقدمین کے دعووں کو انتقاد کی کسوٹی پر کسا ہے، اور اس نتیجے پر پہنچے کہ متقدمین کا یہ دعویٰ غلط ہے کہ کوئی لفظ بنفسہٖ فصیح، غیر فصیح، ثقیل، غریب یا اجنبی ہوتا ہے۔ یہ اضافی چیز ہے۔ عالم کے لیے وہی کلمہ بالکل سامنے کی چیز ہے جو عامی کے لیے مشکل ہے۔ اسی طرح کسی کلمے کی ثقالت، جو فصاحت میں ممنوع گنی جاتی ہے، ذوقِ سلیم کے حوالے سے ہے، اور ذوقِ سلیم بڑی مبہم اور لچکدار چیز ہے جو ہر جگہ

حسبِ منشا کام میں آتی ہے اور کام میں لائی جاتی ہے۔ کیفی کہتے ہیں کہ کلمے کی فصاحت تو کیا کلمے کے معنی بھی پڑھنے والے کے لہجے پر منحصر ہوتے ہیں۔ انھوں نے ایک جملہ لیا ہے "میں کل دہلی جاؤں گا" اور اس کے چھ مختلف معنی قائم کیے ہیں۔ بہرحال کیفی نے فصاحت کی پرانی تعریفات پر اعتراض کر کے انھیں مسترد کر دیا اور ایک نئی تعریف پیش کی۔ یعنی 'فصاحت کلام کا وہ وصف ہے جو قاری یا سامع کے ذہن کو منشی یا متکلم کے ذہن کے قریب ترین پہنچاتا ہے'۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ یہ تعریف قاری اساس ہے۔

چند الفاظ تعقیدِ لفظی کے بارے میں: یہ معلوم ہے کہ تعقیدِ لفظی کا شمار معائبِ سخن میں ہوتا ہے۔ بقول صاحب بحرالفصاحت تعقیدِ لفظی یہ ہے کہ "بہ سبب تقدیم و تاخیر و وصل و فصل الفاظ کے کلام میں خلل واقع ہو۔ جیسے:

لیتا نہ اگر دل تمھیں دیتا کوئی دم چین
کرتا جو نہ مرتا کوئی دن آہ و فغاں اور

اصل مطلب یوں ہے کہ اگر تمھیں دل نہ دیتا تو کوئی دم اور چین لیتا اور جو نہ مرتا تو کوئی دن اور آہ و فغاں کرتا۔" (ص ۱۱۶۷) گویا لیتا جو مصرعِ اول کے شروع میں آیا ہے وہ راجع ہے کوئی دم چین (لینا) کی طرف۔ جو خلافِ ترتیبِ نحوی مصرع کے آخر میں آیا ہے اور اسی طرح کرتا جو مصرعِ ثانی کے اول میں آیا ہے وہ راجع ہے آہ و فغاں (کرنے) کی طرف، اور یہ بھی، مصرع کے آخر میں، خاصے نحوی، فصل کے بعد آیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ یہ بیان کا عیب ہے یا ہنر۔ یعنی اگر کلام نحوی ترتیب کے مطابق نہ ہو تو تعقیدِ لفظی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ شعر میں لفظوں کی نحوی ترتیب اکثر و بیشتر قائم نہیں رہتی، کبھی وزن و آہنگ کی بنا پر، کبھی لہجے کی بنا پر اور کبھی کسی اور ضرورتِ شعری یا معنوی کی بنا پر یہ ترتیب کیا سے کیا ہو جاتی ہے۔ اس سے جو نحوی اِشکال یا

پیچیدگی پیدا ہوتی ہے، کیا اس کا حل بجائے خود اپنا جمالیاتی تفاعل نہیں رکھتا یعنی بلاغت کا حصہ نہیں؟ اول تو کیا یہ اجنبیانے کے عمل سے ملتی جلتی کوئی نحوی قدر نہیں جس پر روسی ہیئت پسندوں نے شعریت کی بحث میں زور دیا تھا؟ دوسرے یہ کہ قاری اساس تنقید کے ضمن میں سٹینلے فش نے ملٹن کے مصرعے کے حوالے سے لفظوں کی عمومی ترتیب کے ٹوٹ جانے یا اس میں اٹکاؤ پیدا ہونے کی جو بحث اٹھائی تھی کہ نتیجتاً قاری کا تفاعل جمالیاتی نوعیت رکھتا ہے، تو توجہ طلب ہے کہ کیا تعقیدِ لفظی اس نحوی صورتِ حال سے ملتا جلتا تصور نہیں؟ ڈاکٹر نیر مسعود نے اردو شعریات کی اصطلاحوں سے بحث کرتے ہوئے صحیح اشارہ کیا ہے "ہماری شاعری میں ایسے شعروں کا تناسب حیرت خیز حد تک کم نکلے گا جن میں نثری ترتیب برقرار ہے۔ ان میں بھی کچھ شعر ایسے ہوں گے جو کسی اور خامی کی وجہ سے مقتضائے حال کے مناسب یعنی بلیغ نہ ہوں گے۔ کچھ شعر ایسے بھی نکلیں گے جن میں نثری ترتیب ہو، فصاحت کے کسی دوسرے اصول کی خلاف ورزی نہ ہو اور ساتھ ہی بلاغت بھی ہو۔ اصولاً ان چند شعروں کو چھوڑ کر اردو کے تمام شعروں کو غیر فصیح اور غیر فصیح ہونے کی وجہ سے غیر بلیغ ماننا پڑے گا۔ یہ بھی ماننا پڑے گا کہ ہمارے اچھے مشاق شاعروں نے فصاحت کی اس اہم شرط کی پروا نہ کرتے ہوئے تعقید کو روا رکھا ہے بلکہ کبھی کبھی اسے نثری ترتیب پر ترجیح دی ہے، اس لیے کہ بہت سا کلام ہمیں ایسا ملتا ہے جس میں صرف ایک آدھ لفظ کو آگے پیچھے کر دینے سے نثری ترتیب درست ہو سکتی تھی، مثلاً:

غالب : جو آؤں سامنے ان کے تو مرحبا نہ کہیں (بجائے 'ان کے سامنے آؤں')

غالب : میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہو گئیں (بجائے دو شمعیں)

اقبال : مجھے تہذیبِ حاضر نے عطا کی ہے وہ آزادی (بجائے 'وہ آزادی عطا کی ہے')

غالب نے اس طرح کی ترجیح کا سبب بھی بتا دیا ہے :

'فارسی میں تعقیدِ لفظی جائز ہے بلکہ فصیح اور ملیح۔ ریختہ تقلید ہے فارسی کی ۔'

ظاہر ہے کہ تعقیدِ لفظی ہر محل پر جائز نہیں، لیکن کسی محل پر جائز اور کسی پر مستحسن ہو جاتی ہے۔" (اردو شعریات ص ۲۱۱ - ۲۱۲)

غالب کے فتوے سے بڑی تائید اس بارے میں اور کیا ہو سکتی ہے شعری زبان نام ہی زبانِ عام سے گریز کا ہے، اور واضح رہے کہ اس گریز میں گریزِ ترتیبِ نحوی بھی شامل ہے، لیکن یہ بھی واضح رہے کہ یہ گریز، گریزِ لامحدود نہیں ہے۔ اوپر 'محل' کا جو ذکر کیا گیا ہے تو یہ تصور اگرچہ ذوقی ہے لیکن غور کیا جائے تو اس کی جڑیں سائنسی ہیں یعنی اصول و قاعدے سے بے نیاز نہیں۔ مثلاً 'جو اُن کے سامنے آوں' کو 'جو آوں سامنے ان کے' میں تو بدل سکتے ہیں یعنی عام ترتیب میں 'سامنے' پہلے ہے اور 'آوں' بعد میں، بصورتِ گریز ان اجزا کی تقلیب ہو گئی ('آوں' پہلے 'سامنے' بعد میں) لیکن اگر آہنگ و وزن اجازت دے تب بھی 'ان کے' کے اجزا کی تقلیب نہیں ہو سکتی۔ یہ نحو کے وہ خاموش اصول ہیں کہ شعری زبان ہزار گریز کرے، ان سے گریز نہیں کر سکتی۔ یعنی 'دو شمعیں'، 'شمعیں دو' ہو سکتا ہے، یا 'فروزاں ہو گئیں'، 'ہو گئیں فروزاں' ہو سکتا ہے، لیکن 'ہو گئیں'، 'گئیں ہو' نہیں ہو سکتا۔ گویا نحوی اجنبیانے یا اِشکال کی آزادی بھی کچھ پابندیوں کے اندر ہے۔ بیشک شعری زبان نیز لہجے کا یہ تفاعل نثر میں بھی ملتا ہے اور اردو میں عمومی نحو کی داخلی ساخت DEEP STRUCTURE میں ایک شعری نحوی ساخت بھی کارگر رہتی ہے جو بہر حال تجرباتی ہے۔ لیکن افسوس ہے کہ اردو میں ابھی اس کے تجزیے پر خاطر خواہ توجہ نہیں کی گئی۔ حاصلِ کلام یہ کہ 'گریزِ ترتیبِ نحوی' یا 'نحوی اِشکال' (تعقیدِ لفظی) بھی، درحقیقت حصہ ہے قاری کے جمالیاتی تفاعل کا۔

الغرض فصاحت و بلاغت کا کوئی تصور بے تفاعلِ قاری ممکن نہیں۔

مناسبت در تصورِ روایت و تصور لانگ

باتیں اگر دہرائی نہ جایا کریں تو اب تک سب ختم ہو چکی ہوتیں

—— حضرت علی

سوسیئری فکر کی جن بصیرتوں نے ادبی ساختیات کو سب سے زیادہ متاثر کیا ہے، ان میں سے لانگ کا تصور خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اس کی وضاحت کئی مقامات پر آئی ہے۔ مختصر یہ کہ زبان کی کارکردگی کو سمجھنے کے لیے سوسیئر زبان کا تصور دو سطحوں پر کرتا ہے، اوپری سطح کو وہ LANGUE کہتا ہے اور نچلی سطح کو PAROLE۔ ان دونوں میں جو جدلیاتی رشتہ ہے، وہ ایک اعتبار سے جدید لسانیات اور ادبی ساختیات کا نقطۂ آغاز ہے۔ بقول سوسیئر زبان کا جامع تجریدی نظام جو ہر اہلِ زبان کے ذہن و شعور کا حصہ ہے اور جس کی رو سے زبان کا کوئی بھی جملہ یا کلمہ بولا جاتا ہے یا کلام کی کوئی بھی شکل ممکن ہوتی ہے، لانگ ہے۔ لانگ گویا زبان کے قواعد و ضوابط کا تجریدی نظام ہے جو کلام کی ہر ہر ممکنہ شکل کو حاوی ہے۔ زبان میں کوئی چیز اس سے باہر نہیں۔ یہ گویا کلی لسانی شعور ہے جس کی رو سے ہم زبان بولتے ہیں۔ چاہیں تو لانگ کو 'بالقوۃ لسان' بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس کے مقابلے میں انفرادی طور پر بولے جانے والا کوئی بھی واقعہ PAROLE ہے۔ دوسرے لفظوں میں زبان کا جامع نظام (جو زبان کی کسی بھی فی الواقعہ (ACTUAL) مثال سے پہلے موجود ہے) لانگ ہے اور اس کی رو سے کیا جانے والا کوئی بھی کلام PAROLE ہے جو لانگ کے جامع نظام کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا، اور

اس کے اندر خلق ہوتا ہے۔ لانگ کا تصور معاشرہ اور ثقافت میں رچا بسا ہوا ہے جس سے زبان کے بولنے والے غیر شعوری طور پر سہی، استفادہ کرتے ہیں اور اس کے بغیر کوئی بھی زبان نہیں بول سکتا۔ پارول زبان کے جامع نظام کی محض انفرادی مثال ہے جو فردِ واحد کے کلام میں وقوع پذیر ہوتی ہے ان دونوں کا فرق اور جدلیاتی رشتہ ساختیاتی فکر کا کلیدی نکتہ ہے۔ گویا لسانی قواعد وضوابط کا وہ جامع ذہنی نظام جس کی رو سے ترسیل وابلاغ ممکن ہے لانگ ہے اور روزمرہ کا تکلم یا زبان کا وہ استعمال جو زبان بولنے والا کوئی بھی فرد کرتا ہے پارول ہے۔ دیکھا جائے تو ان دونوں میں جو رشتہ لسانی کارکردگی کی تہ میں ہے، وہی رشتہ ادبی کارکردگی کی بھی تہ میں ہے کیونکہ ادب میں جو کچھ بھی متشکل ہوتا ہے یا وقوع پذیر ہوتا ہے وہ کسی نہ کسی جامع تجریدی نظام سے ماخوذ ہے۔ گویا ادب کی جملہ روایت، اساتذہ کا کلام، جملہ شہ پارے، سرمایۂ نظم ونثر، اور کلّی شعریات کا جامع تجریدی نظام جو ادبی معاشرہ کے ذہن وشعور میں ہمہ وقت جاری وساری رہتا ہے، ادب کی لانگ ہے اور ہر ہر متن (فن پارہ) جو وقوع پذیر ہوتا ہے یا وجود میں آتا ہے (جو پارول کی مثال ہے) ادب کے اسی جامع تجریدی نظام کی رو سے اور اس کے حوالے سے ہے۔ گویا ادب میں جو کچھ ہے ادب کی لانگ سے ہے اس کے باہر کچھ بھی نہیں۔

اب دیکھیں کہ مشرقی روایت میں اس کی کیا شکل ملتی ہے۔

ابنِ رشیق کا مشہور قول ہے:

"شعر کو مثلاً بیت سمجھو، فرش اس کا شاعر کی طبیعت ہے اور عرش حفظِ روایت (یعنی اساتذہ کے کلام پر نظر ہونا) دروازہ اس کا مشق ومہارت، اور ستون اس کے علم ومعرفت ہیں۔ صاحبِ خانہ معانی ہیں۔ مکان کی شان مکین سے ہوا کرتی ہے۔ وہ

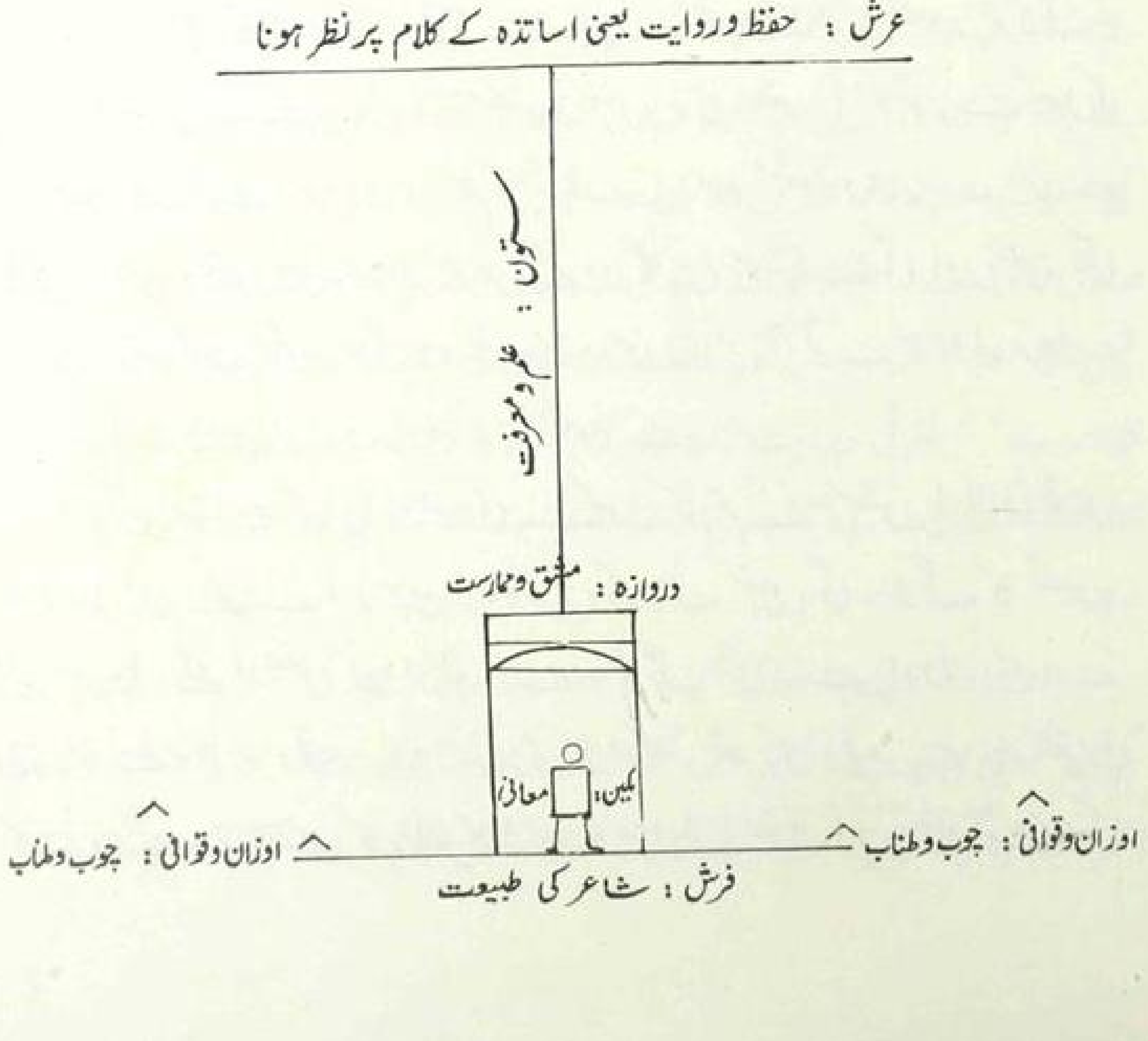
نہیں تو کچھ بھی نہیں ۔ اوزان و قوافی قالب و مثال کے مانند ہیں، یا خیمہ میں چوب و طناب کی جگہ جن پر خیمہ تنتا اور کھڑا ہوتا ہے۔"

(مراۃ الشعر ص ۱۰)

ابنِ رشیق نے شاعری کے خیمے کی جو تمثال پیش کی ہے اور جو ہر اعتبار سے مکمل ہے، چھ اجزا پر مبنی ہے ۔ انھیں دو کالموں میں یوں لکھ سکتے ہیں :

۱۔ فرش اس کا شاعر کی طبیعت ہے	۱۔ عرش حفظ و روایت (یعنی اساتذہ کے کلام پر نظر ہونا)
۲۔ صاحبِ خانہ معانی ہیں	۲۔ دروازہ اس کا مشق و ممارست
۳۔ اوزان و قوافی قالب و مثال کے مانند ہیں یا چوب و طناب کی جگہ	۳ ستون اس کے علم و معرفت ہیں

یا چاہیں تو ان اجزا کو سادہ سے خاکے میں یوں ظاہر کر سکتے ہیں :



کیا اس سے یہ دلچسپ حقیقت سامنے نہیں آتی کہ شعر گوئی میں جو حقیقت سب سے اوپر چھائی ہوئی ہے اور جو بمنزلہ عرش کے ہے یعنی حفظ و روایت یا اساتذہ کے کلام پر نظر ہونا، کیا یہ کُلّی ادبی روایت بشمول مافوق الشعریاتی نظام نہیں ہے جو ادب میں ہر شے کا سرچشمہ ہے یعنی ادبی لانگ، علم و معرفت جس کے ستون ہیں اور دروازہ مشق و ممارست، یعنی ادبی لانگ قائم ہے اس نظام کے علم و معرفت پر اور اس سے استفادہ ممکن نہیں بغیر مشق و ممارست کے۔ گویا اوپر دوسرے کالم میں ہم نے جن تین اجزا کو لکھا تھا جو اسی ترتیب سے ہیں جیسا کہ ابنِ رشیق نے انھیں بیان کیا ہے اور جس ترتیب سے خاکے میں انھیں دکھایا گیا ہے (کیا یہ تعجب خیز نہیں کہ کیا بہ اعتبارِ اجزا اور کیا بہ اعتبارِ ترجیح' اس ترتیب کو کسی طرح سے دیکھیں یہ صحیح قرار پاتی ہے) کیا یہ تینوں اجزا مل کر عملی طور پر اُس تصور کی تشکیل نہیں کرتے جسے ادبی لانگ کہا گیا ہے اور شعر و ادب میں ہر ہر چیز جس کے جامع نظام سے ماخوذ ہے۔ بیشک مجرد نظام کا تصور جو لانگ کی بنیادی خصوصیت ہے یہاں اتنا منضبط نہیں جتنا مضمر یا مستور ہے کیوں کہ (۱) حفظ و روایت ہو یا (۲) علم و معرفت یا (۳) مشق و ممارست، ان سے جو چیز ذہن و شعور میں بمنزلہ جوہر کے جاگزیں ہو جائے گی اور جس کی بدولت، شعر گوئی ممکن ہوگی وہ تجریدی ذہنی نظام ہی تو ہے جو ادبی روایت اور شعریات میں جاری و ساری و تہ نشین ہے۔

لیکن ہنوز یہ کہانی ادھوری ہے کیوں کہ ہم نے عرش یا بالائی قوس کو تو نظر میں رکھا ہے، زمین یعنی فرش کی بات نہیں کی۔ لانگ کا تصور بغیر پارول کے نامکمل اور ادھورا ہے۔ لانگ خزانہ ہے پارول اس سے اخذ ہونے والا ہر وقوعہ ہے انفرادی کلام کا۔ شعر بھی وقوعہ ہے اور انفرادی کاوش ہے مقام جس کا شاعر کا ذہن و مزاج یا بقول ابنِ رشیق شاعر کی

طبیعت ہے جسے اس نے بیتِ شعر کا فرش[1] کہا ہے کیوں کہ ہر چیز وقوع پذیر نہیں ہوتی ہے (فرش اس کا شاعر کی طبیعت ہے) جو وسیلہ یا ذریعہ ہے معانی[2] قائم کرنے کا (یا متنِ شعر کی تشکیل کا) جو صاحبِ خانہ ہے اور شان مکان کی مکین سے ہے وہ نہیں تو کچھ بھی نہیں۔ اور اوزان[3] و قوافی قالب و مثال کے مانند ہیں، یا خیمے میں چوب و طناب کی جگہ، کیوں کہ شعر (کسی نہ کسی طرح کے) صوتی آہنگ پر تنتا اور کھڑا ہوتا ہے۔ اب یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ ابنِ رشیق کی تعریف کے وہ تینوں اجزا جنھیں کالم ایک میں درج کیا گیا ہے اور خاکے میں جو واقعاتی طور پر زمین (فرش) سے جڑے ہوئے ہیں، اسی سائنسی ترتیب سے مرتب ہوکر کیا وہ اس تصور سے قریب تر نہیں جسے 'پارول' کہا گیا ہے۔ پارول ٹھوس اور مرئی ہے۔ لانگ غیر مرئی مجرد اور ذہنی ہے بطور بالائی قوس یا آسمان۔ یعنی جامع ادبی روایت اور شعریات کا وہ نظام جو ثقافت کا حصہ ہے اور اس میں جاری و ساری ہے جس کی رو سے شعر بطور شعر قائم ہوتا ہے یا معنی بطور معنی متشکل ہوتا ہے یا معنی کا ادراک ممکن ہوتا ہے۔ ابنِ رشیق کی تعریف میں فرش اور مکین کی نسبت سے جو ٹھوس واقعیت مترشح ہوتی ہے وہ پارول پر پوری طرح صادق آتی ہے۔ البتہ لانگ میں کلی نشانیاتی نظام کا جو تصور ہے وہ حد درجہ تجریدی اور ذہنی ہے۔ گویا لانگ میں جس چیز پر اصرار ہے اور جو نمایاں اور ظاہر ہے، مشرقی روایت میں وہ مضمر اور تہ نشین ہے۔ نیز شاعر کی طبیعت اور حفظ و روایت میں جو جدلیاتی رشتہ ہے وہ بھی ظاہر نہیں ہے بلکہ مضمر ہے۔

اوپر جو بحث اٹھائی گئی، دیکھنا یہ ہے کہ بعد کی مشرقی فکر میں اس کی کیا شکل ملتی ہے، یعنی اس تصور میں کچھ توسیع و اضافہ ہوا یا اس سے انحراف کیا گیا۔ چہار مقالہ فارسی میں ایسی پہلی کتاب ہے جو ماہیتِ شعر سے

بحث کرتی ہے ۔ علاوہ دوسرے امور کے نظامی عروضی سمرقندی زور دیتا ہے کہ شاعر مقبول اور پر تاثیر شعر اسی وقت کہہ سکتا ہے جب کہ اوائل عمر میں متقدمین کے بیس ہزار اشعار شاعر کی نظر سے گزر جائیں اور مسلسل و متواتر اساتذہ کے دواوین زیرِ مطالعہ رہیں ۔ اس طرح جب شعر و سخن کا مذاق پختہ طور پر پیدا ہو جائے اور کلام سُلجھ جائے (یعنی ادبی لانگ کی استعدادِ ذہنی پیدا ہو جائے) تو شعر کی طرف توجہ کرنی چاہیے ۔

یہاں یہ اشارہ بھی ضروری ہے اگرچہ لفظ 'روایت' قدما کی تعریفوں میں مذکور ہے لیکن بعد میں 'روایت آگہی' سے جو معنویت وابستہ ہوگئی وہ بہت بعد کی یعنی بیسویں صدی کی چیز ہے اور یہ تصور بالخصوص ان تحریکات کی ضد کے طور پر پیدا ہوا جن میں نہ صرف روایت شکنی پر زور تھا، بلکہ روایت سے بے بہرہ رہنا وجہِ افتخار قرار دیا گیا ۔ قدیم تعریفوں میں 'حفظ و روایت' اور 'مسلسل و متواتر اساتذہ کے کلام کو نظر میں رکھنے' پر جو اصرار ہے، اصلاً اس کا مقصد مذاقِ سخن کی تربیت تھا ۔ اساتذہ کے اشعار جتنے زیادہ زیرِ مطالعہ ہوں گے (بیس ہزار کی شرط غالباً کثرتِ کلام کی رعایت سے ہے) یا اساتذہ کا کلام جتنا زیادہ ذہن و شعور کا حصہ ہوگا، مذاقِ سخن اتنا نکھرے گا اور اس میں رچاؤ پیدا ہوگا ۔ اخذ و قبول کے ملکہ کا فرق برحق، اس لیے کہ مذاقِ سخن کا ایک سرا وہبی صلاحیت سے ربط رکھتا ہے تو دوسرا مشق و مزاولت اور مطالعے و ممارست سے ۔ ہر چند کہ یہ معلوم ہے کہ مشق و مزاولت سے مذاقِ سخن پر نکھار بھی اسی نسبت سے کم، زیادہ یا غیر معمولی آئے گا ۔ بہر حال اس پر برابر زور دیا جاتا رہا ہے کہ اگر اساتذہ کا کلام نظر میں نہیں یا مشق و مطالعہ و ممارست نہیں تو مذاقِ سخن کی تربیت بھی ممکن نہیں ۔ شعر گوئی میں ادنا اعلا کی جو درجہ بندی کی جاتی رہی ہے اس میں بھی اسی تصور کا کردار مرکزی ہے ۔ مذاقِ سخن کو ذوقِ سلیم بھی کہا گیا ہے اور

خوش مذاقی بھی، اور اس کی لطیف احتساسی سطح کو شئے لطیف بھی جو اخذ و استفادے اور شعر گوئی میں طبعِ شاعر کو راہ دکھاتی ہے اور رہنمایانہ کردار ادا کرتی ہے۔

اس ضمن میں اس مشہور قول کا زیر بحث آنا بھی ضروری ہے جو ساختیاتی مباحث میں اکثر دُہرایا جاتا ہے جس کا بیج سوسیئر کی لسانی بصیرت میں موجود تھا، لیکن جسے قائم کیا ہائیڈگر نے اور قولِ محال کی شکل دی بارتھ نے۔ وہ قول یہ ہے :

LANGUAGE SPEAKS NOT MAN

یعنی 'زبان بولتی ہے انسان نہیں' اور اس سے ملتا جلتا دوسرا قولِ محال جسے بارتھ نے اپنے شہرۂ آفاق مضمون "THE DEATH OF THE AUTHOR" کے ذریعے عام کیا اور جسے وہ خود ملارمے سے ماخوذ بتاتا ہے یہ ہے :

WRITING WRITES NOT AUTHORS

یعنی 'تحریر لکھتی ہے مصنف نہیں'۔ ظاہر ہے یہاں WRITING سے مراد تحریرِ محض نہیں بلکہ صدیوں کی ادبی روایت یا جامع ادبی روایت بشمول کلّی شعری نظام یعنی شعریات و مافوق الشعریات ہے جس سے اخذ و استفادے پر زور دیا گیا ہے اور جس پر قدرت اساتذہ کے مطالعے اور مشق و مزاولت ہی سے حاصل کی جا سکتی ہے۔ 'تحریر لکھتی ہے مصنف نہیں' سے مراد یہی ہے کہ ادب خلا میں پیدا نہیں ہوتا۔ شاعر لاکھ کہے کہ 'آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں'، یا... 'صریرِ خامہ نوائے سروش ہے'، لیکن اگر پہلے سے تحریر (ادب کے ذہنی تجریدی نظام) کا وجود نہ ہو تو کوئی کتنا زور مارے کچھ بھی نہیں لکھ سکتا۔ اگلوں نے جو کچھ لکھا ہے، ہر نیا متن اس پر اضافہ ہے۔ مصنف یا شاعر جس زبان یا جس ادبی روایت (یا روایتوں) میں پلا بڑھا ہے، یا جن کے اثر کے تحت، اس کا ذہن و شعور (بشمول،

لاشعور و اجتماعی لاشعور) مرتب ہوا ہے، لاکھ انحراف و اجتہاد کرے، وہ لکھے گا اسی ادبی روایت، یعنی ادبی لانگ کی رو سے۔ کوئی متن (فن پارہ) اپنے ثقافتی اور ادبی نظام سے باہر آج تک نہ لکھا گیا ہے نہ لکھا جا سکتا ہے۔ (تفصیل کے لیے دیکھیے راقم الحروف کا نوٹ، شب خون مئی جون جولائی ۱۹۹۱ء، ص ۲-۶)

اس تناظر میں حالی کے اس بیان کو دیکھیں تو اندازہ ہوگا کہ حالی قدما کی خوشہ چینی یا ان سے مستعار لینے یا کلام کو دُہرانے کا جو ذکر کرتے ہیں اور اگلوں کے چھوڑے ہوئے سرمایے اور بعد والوں کے اگلوں کی ادھوری باتوں کو مکمل کرنے، ان دو باتوں میں جو سلسلہ ملاتے ہیں (اور جو سلسلۂ جاریہ ہے کیوں کہ زندہ ادبی روایت برابر تغیر پذیر رہتی ہے) وہ اس رشتے سے زیادہ مختلف نہیں جس کی بحث ساختیاتی مفکرین کے اقوال کی وضاحت میں اوپر آئی ہے۔ فرق یہ ہے کہ مشرقی روایت نے بشمول مغربی روایت کے مصنف کے سر پر تقدس کا جو تاج رکھا تھا کہ متن تمام و کمال لفظاً اور معناً مصنف اور فقط مصنف کی تخلیق ہے اور اس میں کہیں کوئی دوسرا عنصر شریک نہیں اور فقط وہی اس کا خالق ہے، ساختیاتی اور بالخصوص پس ساختیاتی فکر نے جامع ادبی اور شعریاتی نظام پر زور دے کر جو مصنف سے پہلے وجود رکھتا ہے، 'مصنف' کے تقدس کے طلسم کو توڑ کر رکھ دیا اور جس درجہ مصنف کا تقدس کم ہوا ہے، اخذِ معنی یا سخن فہمی کے عمل میں اسی قدر قرأت یا قاری کے کردار کی اہمیت بڑھ گئی ہے۔ بہر حال سرِ دست بحث ادبی روایت (اگلوں کے سرمایے) اور انفرادی شعری عمل (بعد والوں کی تازہ کاری) سے ہے۔ حالی کا یہ بیان اس بارے میں خاص اہمیت رکھتا ہے:

"کعب ابنِ زہیر جو ایک مُخضَرمی شاعر اور آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کا مداح ہے وہ کہتا ہے:

مَا اَرَانَا نَقُوْلُ اِلّا مُعَاراً
اَوْ مُعَاداً مِنْ قَوْلِنَا مَکْرُوْرَا

(یعنی جو کچھ ہم کہتے ہیں یا تو اوروں کے کلام سے مستعار لے کر کہتے ہیں یا اپنے ہی کلام کو بار بار دُہراتے ہیں) پس جب کہ آج سے ساڑھے تیرہ سو برس پہلے شعرا کا ایسا خیال تھا تو ہم کیوں کر کہہ سکتے ہیں کہ قدما کی خوش چینی سے ہم کو استغنا حاصل ہے یا ہم کو یہ قدرت ہے کہ کوئی مضمون ایک دفعہ باندھ کر پھر اس کا اعادہ نہ کریں۔

عربی میں دو متناقض مثلیں مشہور ہیں ایک یہ ہے کہ "یعنی اگلے بہت کچھ پچھلوں کے لیے چھوڑ گئے ہیں۔" اور دوسری مثل یہ ہے کہ "لَمْ یَتْرُکِ الْاَوَّلُ لِلْآخِرِ۔" یعنی "اگلوں نے پچھلوں کے لیے کچھ نہیں چھوڑا۔" ان دونوں مثلوں میں تطبیق یوں ہو سکتی ہے کہ اگلے بہت سی ادھوری باتیں چھوڑ گئے ہیں تاکہ پچھلے اس کو پورا کریں۔ لیکن انھوں نے پچھلوں کے لیے کوئی ایسی چیز نہیں چھوڑی جس کا نمونہ موجود نہ ہو۔

اس بات پر تمام قوم کا اتفاق ہے کہ پچھلا شاعر جو کسی پہلے شاعر کے کلام سے کوئی مضمون اخذ کرے اس میں کوئی ایسا لطیف اضافہ یا تبدیلی کر دے جس سے اس کی خوبی یا متانت یا وضاحت زیادہ ہو جائے وہ درحقیقت اس مضمون کو پہلے شاعر سے چھین لیتا ہے۔ مثلاً سعدی شیرازی کہتے ہیں ؎

از ورطۂ ما خبر ندارد آسودہ کہ بر کنارِ دریاست

اسی مضمون کو خواجہ حافظ نے اس طرح ادا کیا ہے ؎

شبِ تاریک و بیمِ موج و گردابے چنیں ہائل
کجا دانند حالِ ما سبکسارانِ ساحل ہا

ظاہر ہے کہ حافظ نے اس مضمون میں گویا اس کمی کو پورا کر دیا ہے جو شیخ کے بیان میں رہ گئی تھی۔ پس کہا جا سکتا ہے کہ حافظ نے شیخ سے یہ مضمون چھین لیا

اسی مطلب کو نظیری نے یوں تعبیر کیا ہے ؎

بہ زیرِ شاخِ گُل افعی گزیدہ بُلبُل را
نوا گرانِ نخُوردہ گزند را چہ خبر

اگرچہ نظیری نے اصل مضمون پر کوئی ایسا اضافہ نہیں کیا جس کے لحاظ سے کہا جائے کہ خواجہ حافظ سے مضمون چھین لیا، لیکن اس نے مضمون کو ایسے بدیع اسلوب میں ادا کیا ہے کہ بالکل ایک نیا مضمون معلوم ہوتا ہے۔

ایک روز خواجہ حافظ کا یہی شعر ایک موقع پر پڑھا گیا۔ میں نے غالب مرحوم کا یہ شعر پڑھا:

ہوا مخالف و شب تار و بحر طوفاں خیز
گُسستہ لنگرِ کشتی و ناخدا خُفت ست

وہ یہ شعر سن کر پھڑک گئے۔ ان مثالوں سے یہ بات بخوبی ظاہر ہے کہ قدما کے کلام میں بعض اوقات کوئی کمی رہ جاتی ہے جس کو پچھلے پورا کر دیتے ہیں اور اس سے شاعری کو بے انتہا ترقی ہوتی ہے۔ پس یہ کیوں کر ہو سکتا ہے کہ شاعر اپنے محدود فکر اور تخیل پر بھروسہ کر کے قدما کی خوشہ چینی سے دست بردار ہو جائے ...

عرفی شیرازی کہتا ہے ؎

ہر کس نہ شناسندۂ راز ست وگرنہ
اینہا ہمہ راز ست کہ معلومِ عوام ست

غالب مرحوم نے اسی مضمون کو دوسرے لباس میں اس طرح جلوہ گر کیا ہے ؎

محرم نہیں ہے تو ہی نواہائے راز کا
یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا

اگرچہ گمان غالب یہ ہے کہ عرفی کی رہبری اس خیال کی طرف قرآن مجید کی اس آیت سے ہوئی ہوگی" وَاِنْ مِّنْ شَیْءٍ اِلَّا یُسَبِّحُ بِحَمْدِہٖ وَلٰکِنْ لَّا تَفْقَهُوْنَ تَسْبِیْحَهُمْ "

لیکن ہر حالت میں عرفی کا یہ شعر آبِ زر سے لکھنے کے قابل ہے اور جس اسلوب میں کہ یہ خیال ادا ہوگیا ہے اب اس سے بہتر اسلوب ہاتھ آنا دشوار ہے۔ بایں ہمہ مرزا کی جدت اور تلاش بھی کچھ کم تحسین کے قابل نہیں ہے کہ جس مضمون میں مطلق اضافہ کی گنجائش نہ تھی اس میں ایسا لطیف اضافہ کیا ہے جو باوجود الفاظ کی دلفریبی کے لطفِ معنی سے بھی خالی نہیں ہے۔ عرفی کا یہ مطلب ہے کہ جو باتیں عوام کو معلوم ہیں یہی درحقیقت اسرار ہیں۔ مرزا یہ کہتے ہیں کہ جو چیزیں مانعِ کشفِ راز معلوم ہوتی ہیں یہی درحقیقت کاشفِ راز ہیں۔

بہرحال اس قسم کے اقتباسات ہمیشہ متاخرین قدما کے کلام سے کرتے رہے ہیں اور چراغ سے چراغ جلتا چلا آیا ہے۔"

(مقدمہ ص ۱۳۹ - ۱۴۳)

حالی نے اخذ و استفادے کے ضمن میں ابنِ رشیق ہی کے حوالے سے اس طرف بھی توجہ دلائی ہے کہ کلامِ اساتذہ کی مشق و مزاولت کا مقصد اِن کو طبیعت کا حصہ بنانا ہے نہ کہ علم کو اوپر سے اوڑھ لینا، گویا خاطر میں رچا بسا کر اسے صفحۂ خاطر سے محو کر دینا بھی اتنا ہی ضروری ہے۔ یہ نکتہ مشرقی روایت کے اس تصور کو ادبی لانگ کے تجریدی تصور سے قریب تر کر دیتا ہے یا اس تصور سے جسے چومسکی اپنے نظریے میں 'اہلیت' کہتا ہے:

حالی کلامِ اساتذہ کو صفحۂ خاطر سے محو کر دینے سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"بعضوں کی رائے یہ ہے کہ ایک بار اساتذہ کے کلام پر تفصیلی نظر ڈال کر اس کو صفحۂ خاطر سے محو کر دینا چاہیے کیوں کہ اس کا بعینہٖ ذہن میں محفوظ رکھنا ویسی ترکیبوں اور اسلوبوں کے استعمال کرنے سے ہمیشہ مانع ہوگا لیکن جب وہ کلام صفحۂ خاطر سے محو ہو جائے گا تو بسبب اس رنگ کے جو کلامِ بلغا کی سیر کرنے سے طبیعت پر خود بخود چڑھ گیا ہے، اس میں ایسا ملکہ پیدا ہو جائے گا کہ ویسی ہی ترکیبیں اور اسلوب جیسے کہ اساتذہ کے

کلام میں واقع ہوئے ہیں، دوسرے لفظوں میں خود بخود بغیر اس تصور کے کہ یہ ترکیب فلاں ترکیب پر مبنی ہے، اور یہ اسلوب فلاں اسلوب کا چربہ ہے جیسی ضرورت پڑے گی بنتا چلا جائے گا۔" (ایضاً ص ۵۸)

لانگ اور پارول کے تخلیقی رشتے اور لانگ سے انفرادی تکلم جو لامتناہی شکلیں خلق کرسکتا ہے، اس کی نوعیت اور ماہیت کو سمجھانے کے لیے سوسیئر شطرنج کے کھیل کی مثال لاتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ شطرنج کے کھیل کے اصول اور قاعدے منضبط اور متعین ہیں۔ جو بھی شطرنج کھیلے گا انھیں اصول و ضوابط کی رو سے ہی کھیلے گا۔ یہ اصول اور قاعدے ہر بازی کھیلنے والے کے ذہن میں ہیں جن کی پابندی شرط ہے۔ لیکن ہر بازی جو کھیلی جاتی ہے وہ ہر کھیلی گئی بازی سے مختلف ہوتی ہے یا ہر بازی جو کھیلی جائے گی وہ ان گنت دوسری بازیوں سے مختلف ہوگی۔ گویا شطرنج کے اصول وضوابط بمنزلہ لانگ ہیں اور ہر واقعاتی بازی پارول جو بنیادی اصولوں سے ماخوذ ایک وقوعہ ہے۔ اصول تجریدی ہیں اور متعین ہیں۔ وقوعہ امکانی طور پر ماخوذ ہے اس لیے متغیر ہے۔ اور اس کا متغیر ہونا ادب میں بدلتی ہوئی شکلوں یعنی سلسلۂ تخلیق کا ضامن ہے۔

مزے کی بات ہے کہ روایت سے اخذ و استفادے کی وضاحت کرتے ہوئے حالی نے بھی شطرنج ہی سے مثال دی ہے۔ حالی کے یہاں بحث کیوں کہ شعری اخذ و استفادے کی ہے، اس لیے وہبی صلاحیت یعنی فطری ملکہ کا ذکر بھی آگیا ہے۔ طبیعت کا لگاؤ تو بنیادی ہے ہی، ورنہ اصل بات اصول وضوابط کے اسی تجریدی نظام کی ہے جو جب تک طبیعت کا حصہ نہ بن جائے، اس وقت تک نئی نئی "باریک اور گہری چالیں" نہیں سوجھ سکتیں:

"یوں تو ہر فن اور ہر پیشہ میں کمال حاصل کرنے کے لیے مناسبتِ

فطری کی ضرورت ہے، لیکن شاعری میں اس کی سب سے زیادہ ضرورت ہے ... شاعری کی ابتدا بعینہٖ ایسی ہوتی ہے جیسی شطرنج کی ابتدا ہوتی ہے جس کی طبیعت کو شطرنج سے لگاؤ ہوتا ہے اس کو دو ہی چار دن میں باریک اور گہری چالیں سوجھنے لگتی ہیں ... مگر جن کی طبیعت کو اس سے لگاؤ نہیں ہوتا ان کا حال اس کے برعکس ہوتا ہے۔ وہ اگر تمام عمر شطرنج کھیلیں ان کی چال اس درجے سے کبھی آگے نہیں بڑھتی جو ابتدائی چند روزہ مشق سے ان کو حاصل ہوئی تھی۔ یہی حال شاعری کا ہے جن لوگوں کی فطرت میں اس کا ملکہ ہوتا ہے ان کی طبیعت ابتدا ہی سے راہ دینے لگتی ہے ... ان کو خارج سے اپنی شاعری کا مصالح فراہم کرنے کی اتنی ہی ضرورت ہوتی ہے ورنہ وہ سلیقہ جو الفاظ و خیالات کی ترتیب و انتخاب کے لیے درکار ہے وہ اپنی ذات میں اسی طرح پاتے ہیں جس طرح کہ بیا گھونسلا بنانے کا ہنر اور سلیقہ اپنی ذات سے پاتا ہے، وہ اساتذہ کے کلام سے صرف یہی فائدہ نہیں اٹھاتے کہ جو کچھ انھوں نے لکھا ہے یا باندھا ہے اس سے مطلع ہو جاتے ہیں، بلکہ ان کے ایک ایک مصرعے اور ایک ایک لفظ سے بعض اوقات ان کو وہ سبق حاصل ہوتا ہے جو ایک ناشاعر مہینوں میں کسی استاد سے حاصل نہیں کر سکتا۔" (مقدمہ ص ۹۱-۹۲)

آخر میں اس امر کی طرف اشارہ بھی ضروری ہے کہ مشرقی شعریات میں حفظ و روایت کے سلسلے میں یہ احساس بھی ملتا ہے کہ روایت کے بعض حصے فرسودہ از کار رفتہ اور منجمد بھی ہو سکتے ہیں اور تازہ فکری و تازہ کاری کے لیے ان سے گریز و انحراف بھی ضروری ہے کیونکہ کورانہ تقلید تو فقط مقلدانہ فکر کو راہ دے سکتی ہے۔ گویا جہاں حفظ و روایت پر زور ہے وہاں تقلید کے خطرات سے بھی خبردار کیا ہے۔ اکثر ایسا بھی ہوا ہے کہ جہاں نظراً ایسا نہیں ہے وہاں عملاً احساس طبائع نے اس کا بہت لحاظ رکھا ہے

اور رسم و رہِ روشِ عام سے گُریز کو نہ صرف روا بلکہ لازم قرار دیا ہے اور انحراف و اجتہاد کو بجا طور پر ذریعۂ افتخار جانا ہے۔ اس بارے میں کسی وضاحت کی ضرورت نہیں ہے کہ فنکار کا درجہ جتنا بلند ہوگا، روایت سے گُریز اس کے یہاں اتنا نمایاں ہوگا اور انفرادیت بھی اتنی راسخ ہوگی۔ لیکن جتنی یہ بات حقیقت ہے اتنی یہ بات بھی حقیقت ہے کہ انحراف ہو، انقطاع یا اجتہاد کچھ بھی خلا میں نہیں ہوتا۔ گُریز بھی کسی چیز سے گُریز ہوتا ہے یا بغاوت بھی کسی چیز سے بغاوت ہوتی ہے، یعنی ادب میں انحراف بھی حقیقتاً ادبی روایت میں کسی مقام کسی طور کسی وضع یا کسی تصور یا کسی دلالت سے انحراف ہوتا ہے، اور چوں کہ یہ روایت کے اندر واقع کسی مقام سے ہوتا ہے، اس کی نئی معنویت یا نئی متنیت (یا نئی شعریت یا نئی جمالیت) بھی اس رشتے کے ربط و تضاد سے قائم ہوتی ہے جو نئے اور پرانے ان دو مقامات کے درمیان مرتب ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں روایت سے انحراف بھی ادبی لانگ کے جامع تجریدی نظام کی رد سے اور اس کے اندر ہوتا ہے۔ اس سے باہر کچھ نہیں۔ یوں پرانی فرسودہ اور از کار رفتہ ساخت کی جگہ ایک نئی ساخت لے لیتی ہے۔ روایت میں رد و قبول اور تغیر یا توسیع کے اس عمل میں گویا ایک طرح کا FUSION جاری رہتا ہے، جس میں چنگاریاں جلتی بجھتی رہتی ہیں اور پرانے ہیولوں سے نئے نئے ہیولے بنتے رہتے ہیں یا نئی ساختیں پرانی ساختوں کو آگے پیچھے ڈھکیل کر اپنے لیے جگہ بناتی رہتی ہیں۔ یہ ایک جدلیاتی عمل ہے جو روایت یا ادبی لانگ میں برابر جاری رہتا ہے۔

لیکن یاد رہے کہ سوسیئر کا لانگ کا تصور حاضر وقتی ہے جب کہ ادبی لانگ یا ادبی روایت کا تصور تاریخیت کا حامل ہے، اور چوں کہ یہ تاریخیت سے ہٹ کر ممکن نہیں، اس لیے ادبی لانگ کا سائنسی تحلیل و تجزیہ ممکن نہیں۔ ہر چند کہ ساختیات نے اس کی توقع پیدا کی تھی لیکن پس ساختیات نے اسے مسمار

کردیا، اس لیے کہ متن، قرأت اور قاری کا تفاعل اس درجہ متغیر اور سیال ہے کہ تحلیل و تجزیہ ممکن ہی نہیں۔ ساختیات کے مقابلے پر پس ساختیات اسی لیے غیر سائنسی ہے۔ قطع نظر اس بنیادی فرق سے لانگ برابر تاریخی تبدیلیوں کو جذب کرتی رہتی ہے۔ یہ تبدیلیاں لانگ کے ہیولے کو بدوضع بھی کر دیتی ہیں، یعنی کہیں کہیں سے پچکا بھی دیتی ہیں یا اسے بے ڈول بھی کر دیتی ہیں، لیکن لانگ کی خوبی یہ ہے کہ یہ اپنے داخلی خودکار عمل سے ان تغیرات کو جذب کر کے پھر اپنی وضع کو پا لیتی ہے۔ سوسیئر اس کے لیے دو خاص اصطلاحیں استعمال کرتا ہے کہ لانگ SELF-ADJUSTING (خود انضباطی) اور SELF-REGULATING (مُحکم بالذّات) ہے۔ جو بات لانگ کے لیے صحیح ہے وہ ادبی لانگ کے لیے بھی صحیح ہے یعنی ادبی لانگ بھی متغیر بالذات اور محکم بالذات ہے اور اس میں خود ترتیبی اور خود آہنگی کا عمل برابر جاری رہتا ہے اور چوں کہ یہ محکم بالذات ہے، یہ زماں کے کسی بھی لمحۂ حاضر میں مکمل اور جامع و مانع ہے۔ یہ ادب کی مافوق الشعریات یا کُلّی نظام کا وہ خزینہ ہے جس سے ادبی معنیات اور جمالیات کی ہر شکل متشکل ہوتی ہے، نیز ہر انحراف و اجتہاد جس کی داخلی خود انضباطیت کی خراد پر چڑھ کر اس کی ساخت کا حصہ بن جاتا ہے، اس ساخت کا جس سے آنے والی نسلیں اخذ و قبول بھی کریں گی اور اسے رد بھی کریں گی اور یوں ادبی لانگ ہر وقت مکمل، ہر وقت جوان اور ہر وقت بھری پُری رہتی ہے۔

حالی مشرقی ادبی لانگ میں اس قدر رچے بسے تھے اور ان کا ذوقِ شعری اس قدر مرتب اور بالیدہ تھا کہ ان کے اصلاحی پروجیکٹ کے نوآبادیاتی ہونے کے باوصف مقدمہ بجا طور پر اردو شعریات کی پہلی کتاب ہے، تاہم یہ بھی نہ بھولنا چاہیے کہ اصلاح کے جوش میں حالی کبھی کبھی ان جڑوں

پر بھی وار کر جاتے ہیں جن پر پیڑ قائم ہے۔ ایسا اس لیے بھی ہوا کہ شعری فرسودگی اور میکانکیت کے خلاف آواز اٹھاتے وقت، اسے وہ روایت سے الگ کوئی چیز تسلیم کر لیتے ہیں اور فرسودگی اور تازہ کاری میں جو جدلیاتی رشتہ روایت کے اندر اور روایت کی رو سے ہے، اس کو وہ نظر انداز کر دیتے ہیں۔ مقدمہ میں جہاں جہاں انھوں نے اردو شاعری کے فرسودہ، از کار رفتہ اور بے کیف ہونے کی بحثیں اٹھائی ہیں اور ان موضوعات و مضامین کا ذکر کیا ہے جنھیں شعرا صدیوں سے باندھتے آئے ہیں، اور جو اب بمنزلہ شعری ارکان و عناصر کے ہو گئے ہیں، تو دراصل ان کا جہاد میکانکیت اور بے روح مقلدانہ روش کے خلاف ہے لیکن ان کا وار پڑتا ہے پوری مافوق الشعریات پر اور نتیجتاً وہ ایسے فارمولے وضع کر لیتے ہیں جو زیادہ دور تک ساتھ نہیں دیتے اور ان کے پروجیکٹ میں تضاد پیدا ہو جاتا ہے، ورنہ کیا وجہ ہے کہ جب وہ خود غزل کہتے ہیں تو اس میں وہی معنیاتی اور جمالیاتی وفور در آتا ہے جو مشرقی ادبی لانگ کا طرۂ امتیاز ہے۔

بہر حال اوپر کی بحث سے واضح ہے کہ ادبی لانگ میں نیا پرانا فرسودہ تازہ کار، اتباع و انحراف سب ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ شکلوں سے شکلیں بنتی اور معنی سے معنی نکلتے ہیں اور کیفیتوں سے کیفیتیں پیدا ہوتی ہیں۔ ایسا نہ ہو تو معنی کی بوقلمونی اور معنی کے چراغاں کا عمل رک جائے۔ نیز مضمون و معنی فقط اسی قدر ہے جس قدر وہ شعر کی لسانیت یا متنیت سے ہے اور یہ سب ادبی لانگ کے تجریدی نظام کی رو سے متشکل ہوتا ہے خواہ معنیات ہو یا جمالیات کیوں کہ جمالیات بھی بڑی حد تک معنیات کا حصہ ہے۔ اظہاری وسائل یا شعری طور طریقوں اور پیرایوں پر بھی قدرت اسی نسبت سے ہوگی جس درجہ ادبی لانگ کا شعور گہرا اور بسیط ہوگا۔ الغرض سخن گوئی تو سخن گوئی، سخن فہمی یا لطف اندوزی بھی ادبی لانگ کے شعور میں رچے بسے

بغیر ممکن نہیں !

روایت بطور لانگ کی بحث، ہم نے ابنِ رشیق کے قول سے شروع کی تھی۔ اب دیکھیے تو ابنِ رشیق نے کیا صحیح کہا ہے کہ فرشِ شعر کا شاعر کی طبیعت اور صاحبِ خانہ معانی ہیں، مکان کی شان مکین سے ہوتی ہے، اوزان و قوافی مثال چوب وطناب کی ہیں۔ لیکن وہ چھت جو تمام بابِ سخن پر تنی ہے وہ حفظ و روایت یا مافوق الشعریاتی نظام یا ادبی لانگ ہی ہے (اور علم و معرفت اور مشق و ممارست بھی سب کے سب اسی کی نسبت سے ہیں) جذبہ ہو یا خیال، تحرک و تموج ہو یا تخئیل کی نادرہ کاری، سب شکل پذیری کے لیے دست نگر ہیں ادبی لانگ کے۔ اظہار کے طور طریقے اور وسائل بھی لانگ کے بطن ہی سے آتے ہیں۔ پرانی شکلیں بھی اسی میں زندہ رہتی ہیں مٹتی اور بنتی بھی اسی کی رو سے ہیں۔ گویا انحراف و اجتہاد، رد و قبول سب اسی آسمان کے نیچے اور اسی متغیر بالذات اور محکم بالذات خزانے سے ہے، جس کو محسوس تو کر سکتے ہیں لیکن جس کی تحلیل نہیں کر سکتے، اور جو وقت کی کسی بھی سطح پر باوصف تغیر آشنا ہونے کے مکمل اور منضبط ہے۔ نہ صرف شعر بطورِ شعر اور شعری معانی بطورِ شعری معانی اس کی رو سے قائم ہوتے ہیں بلکہ سخن فہمی کے تمام واجبات بھی اسی کے علم و شعور سے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں نہ صرف شعریات اس سے ہے، ذوقِ شعری، یا مذاقِ سلیم، یا مذاقِ سخن کی آبیاری بھی اسی سے ہوتی ہے۔ غرضیکہ ادبی لانگ معنیات و شعریات و جمالیات کا فیضانِ جاریہ ہے۔ یہ ایک معدن ہے جو ادبی لعل و گہر سے لبالب بھرا ہوا ہے، اس میں کبھی کمی واقع نہیں ہوتی اور یہ ہر وقت جگمگاتا رہتا ہے۔

خِتمِ کلام

اوپر عربی فارسی اردو شعریات اوراس کے خاص خاص نکات کے بارے میں ہم نے ایک طویل سفر طے کیا۔ جیسا کہ معلوم ہوا ہوگا ہمارا مقصد کھینچ تان سے کوئی بات ثابت کرنا نہ تھا بلکہ غور وفکر کی کُھلی دعوت دینا تھا تاکہ یہ دیکھا اور دکھایا جاسکے کہ بنیادی فرق کہاں کہاں ہے اور مقاماتِ اتصال کیا کیا ہیں۔ یا یہ کہ مشرق میں لسان ولغت اور بلاغت و بیان پر غور وفکر کی روایت کتنی قدیم اور کتنی بسیط رہی ہے اور اس بارے میں کیا کیا باریکیاں پیدا کی گئی ہیں، کتنے نکات ایسے ہیں جو جدید فلسفۂ لسان یا ساختیات کے پیشرو معلوم ہوتے ہیں بھلے ہی ان کی منطقی تحلیل اس درجہ نہ کی گئی ہو یا ان کے استدلالی مضمرات کو اس درجہ منضبط نہ کیا گیا ہو۔ کیا یہ تعجب خیز نہیں کہ جو باتیں اب کہی جارہی ہیں، روایت میں ان سے ملتی جلتی باتیں ایک زمانے سے موجود ہیں، لیکن خود ہم ان کی طرف سے غافل رہے ہیں۔ یا یہ بھی ہوسکتا ہے کہ روایت کو چوں کہ ہم نئی معنویت کی نظر سے دیکھ رہے ہیں، ہمیں ازسرِنو ان باتوں کا سراغ مل رہا ہے۔ بہر حال ہر عہد اپنی ضروریات کے مطابق چھان بین کرتا ہے اور حقائق کی تشکیلِ نو کرتا ہے۔ یہ روایت کی بازیافت کا عمل ہے۔ تاہم یہ بھی نظر میں رہے کہ اس دو طرفہ مکالمے کا مطلب اس بنیادی فرق کو نظر انداز کرنا بھی نہیں جو دو الگ الگ نوعیت کی روایتوں میں پایا جاتا ہے۔ اس کی وضاحت کئی جگہ کی گئی ہے کہ ساختیاتی فکر کی بنیاد لسانیاتی ماڈل پر ہے اور لسانیات نظری فلسفہ ہے۔ زبان سے پہلے جوہر کا تصور یہاں نہیں ہے۔ سوسیئر کے فلسفے کی رو سے زبان میں ہر چیز فرض کرلی گئی ہے۔ زبان فطری نہیں بلکہ زبان میں سب کچھ من مانا (ARBITRARY) ہے۔ اس لیے زبان کلیتاً مجازی ہے۔ مشرقی روایت معنیِ لغوی یعنی معنیِ حقیقی اور معنیِ مجازی میں فرق

کرتی ہے لیکن شعری بیان مجاز ہی سے عبارت ہے اور اس بارے میں بہت سی بصیرتیں جن سے بحث کی گئی ساختیاتی و پس ساختیاتی فکر سے ملتی جلتی ہیں، البتہ مشرقی روایت میں ان کی اس درجہ منطقی نظریہ بندی نہیں کی گئی، یا جہاں کی گئی مثلاً عبدالقاہر جرجانی واضح لفظوں میں کہتا ہے کہ لفظ و معنی میں کوئی فطری رشتہ نہیں، زبان میں ہر چیز معاشرتی چلن سے قائم ہوتی ہے اور معنی پہلے سے دیے ہوئے نہیں ہیں بلکہ لسانی ساخت سے پیدا ہوتے ہیں، لیکن انقلابی نوعیت کے یہ خیالات مشرقی روایت کے بڑے دھارے کا حصہ نہیں کیوں کہ بلاغت و بیان حقیقت اور مجاز میں فرق کرتے ہیں۔ اسی طرح اگرچہ شعر بے صناعتِ لفظی نہیں یعنی مشرقی روایت میں لفظ کو معنی پر ترجیح حاصل ہے، لیکن لفظ و معنی کی وحدت کے ساتھ ساتھ دونوں کے رشتے میں عدم مطابقت کے بارے میں بیانات بھی ملتے ہیں، تاہم کوئی مدلل نظریہ نہیں ہے۔ بہرحال یہ طے ہے کہ ان مباحث کا اطلاق متنِ مقدسہ پر نہیں ہوتا اس لیے کہ متنِ مقدسہ کا مقام الگ ہے اور شعری بیان کی نوعیت اور ہے۔ جہاں تک قاری کے تفاعل کا تعلق ہے جس پر مظہریت اور پس ساختیاتی نظریوں میں بہت زور دیا گیا ہے، اس سے ملتے جلتے تصورات بھی مشرقی روایت میں عام ہیں، سخن فہمی، مذاقِ سلیم، خوش مذاقی وغیرہ کا تصور زیادہ تر قاری کے تفاعل سے جڑا ہوا ہے۔ اسی طرح لانگ بطور جامع تجریدی نظام (جو ذہن و شعور کا حصہ ہے) اور پارول سے اس کے جدلیاتی رشتے کا منضبط منطقی تصور ہر چند کہ مشرقی روایت میں نہیں لیکن ادبی روایت کا جو تصور وسیع پیمانے پر مشرقی شعریات میں جاری و ساری ہے، وہ بڑی حد تک ادبی لانگ کے تصور سے ملتا جلتا ہے۔ ایسے ہی دوسرے بہت سے نکات ہیں جن سے اوپر بحث کی گئی۔ زیرِ نظر مکالمہ اس لیے بھی قائم کیا گیا کہ اس سے روایت کی بازیافت اور شعریات کی نئی آگہی کی

تشکیل میں مدد ملے گی اور چوں کہ یہ جدلیاتی عمل ہے ، نئے فلسفۂ لسان اور ساختیاتی فکر کے جو عناصر اجنبی ہیں اور جن کی تفہیم آسان نہیں ، روایت کی روشنی میں ممکن ہے کہ ان کی افہام و تفہیم میں بھی مدد ملے گی۔ بہر حال اوپر جو کچھ پیش کیا گیا اس کی نوعیت ایک ابتدائی کوشش سے زیادہ نہیں ، امید ہے کہ بعد کے صاحبانِ نظر اس میں بہت اضافہ کریں گے۔

"قطعی نتائج مرتب کرنا میرا منصب نہیں۔ میرا مقصد تو صرف اتنا تھا کہ ... مختلف معانی ایک جگہ جمع ہو جائیں۔ جتنی معلومات مجھے فراہم ہوئیں وہ سب ابتدائی باتیں ہیں۔ مگر میں اسلامی علوم کا مبتدی بھی نہیں۔ اپنی طرف سے میں نے پوری احتیاط برتی ہے کہ کتابوں سے جو کچھ نقل کروں پہلے تھوڑا بہت سمجھ لوں اور درست نقل کروں۔ جو باتیں ٹھیک نقل ہوئیں ، وہ محض اللہ تعالیٰ کے فضل سے ہوئیں۔ جو غلطیاں ہوئیں وہ میری طرف سے ہیں۔

اللہ تعالیٰ کے فضل سے امید ہے کہ اس مضمون کا کوئی مصرف نکل آئے گا۔"

محمد حسن عسکری

(وقت کی راگنی کی آخری سطریں)

مصادر

قرآن مجید — ترجمہ مع مختصر حواشی سید ابوالاعلیٰ مودودی
ادارہ ترجمان القرآن، لاہور، ۱۹۷۶ء

احمد دین — سرگزشتِ الفاظ، لاہور، ۱۹۳۲

اردو دائرۂ معارفِ اسلامیہ — دانش گاہ پنجاب، لاہور
جلد اول لاہور ۱۹۶۴ء
جلد ۳ لاہور ۱۹۶۸ء
جلد ۱۲ لاہور ۱۹۷۳ء

امداد امام اثر — کاشف الحقائق، مکتبہ معین الادب، لاہور
(طبع نو ۱۹۵۶ء)

حالی، الطاف حسین — مقدمۂ شعر و شاعری
مطبع علیمی، دہلی — سنہ ندارد
(پہلی اشاعت ۱۸۹۳ء)

ذبیح اللہ صفا — تاریخ ادبیات در ایران
(از آغاز اسلامی تا دورۂ سلجوقی)، انتشارات فردوسی تہران

چاپ پنجم ۱۳۵۶ھ
(بابِ اول ، فصلِ سوم ، بیانِ علومِ ادبیہ)

سرور ، آلِ احمد (مرتب)
تنقید کے بنیادی مسائل
علی گڑھ ۱۹۶۷ء

سرور، آلِ احمد (مرتب)
اردو شعریات
کشمیر یونی ورسٹی ، سری نگر ۱۹۸۷ء

سید احتشام احمد ندوی
تطور النقد الادبی عند العرب
(مقالہ ڈاکٹریٹ ، غیر مطبوعہ)
بحوالہ "عربی زبان میں ادبی تنقید کی روایت"
از ابو الکلام قاسمی
نقوش ۱۳۸ ، ۱۹۹۰ء

شبلی
شعر العجم (جلد چہارم)
اعظم گڑھ ، ۱۹۲۱ء (بار پنجم)

شمس الرحمٰن فاروقی
عروض ، آہنگ اور بیان
کتاب نگر ، لکھنؤ ۱۹۷۷ء

شمس الرحمٰن فاروقی (مرتب)
درسِ بلاغت
نئی دہلی ، ۱۹۸۱ء

عابد حسین

ہندوستانی قومیت اور قومی تہذیب (ج دوم)

مکتبہ جامعہ، دہلی، ۱۹۴۶ء

عابد حسین (مترجم)

تاریخِ فلسفۂ اسلام

از ٹ۔ ج۔ دو بوئر

نیشنل بک ٹرسٹ، نئی دہلی، ۱۹۶۷ء

(پہلی اشاعت ۱۹۲۷ء)

عابد علی عابد

اصولِ انتقادِ ادبیات

لاہور، ۱۹۶۰ء

عابد علی عابد

اسلوب

مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور ۱۹۷۱ء

عابد علی عابد

البدیع

مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور، ۱۹۸۵ء

عابد علی عابد

البیان

مجلسِ ترقیِ ادب، لاہور ۱۹۸۹ء

عبدالحلیم ندوی

عربی ادب کی تاریخ

ترقیِ اردو بیورو، نئی دہلی، ۱۹۷۹ء

عبدالرحمٰن
مراۃ الشعر
اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ
(طبع نو ۱۹۷۸ء)

عبدالعلیم
"عربی تنقید کے بنیادی افکار" (ص ۲۹-۳۹)
در تنقید کے بنیادی مسائل
مرتبہ آل احمد سرور
علی گڑھ مسلم یونی ورسٹی، علی گڑھ ۱۹۶۷ء

عبدالقاہر الجرجانی
دلائل الاعجاز
تحقیق و تقدیم محمد رضوان الدایہ و فایز الدایہ
مکتبہ سعدالدین، دمشق ۱۹۸۳ء

عبدالقاہر الجرجانی
اسرار البلاغۃ
تحقیق ہلموت رِتر
استنبول ۱۹۵۴ء

غُرَرُ الحِکَم و دُرَرُ الکلم
(اقوال امیر المومنین
علی ابنِ ابی طالب علیہ السلام)
تالیف علامہ ناصرالدین ابوالفتح عبدالواحد (المتوفی ۵۱۰)
تحقیق و ترجمہ علامہ سید جاوید جعفری
کراچی، ۱۴۰۸ھ

قاسمی، ابوالکلام
"عربی زبان میں ادبی تنقید کی روایت"
نقوش، لاہور، ۱۲۸، ۱۹۹۰ء
(ص ۲۴۳-۲۷۶)

کتاب التّبیان فی علم المعانی والبدیع والبیان
شرف الدین حسین بن محمد الطیبی
تحقیق ہادی عطیہ مطر الہلالی
مکتبہ النہضۃ العربیہ
بیروت، ۱۹۸۷ء

کیفی، برج موہن دتاتریہ
منشورات (مرتبہ گوپی چند نارنگ)
انجمن ترقی اردو، دہلی ۱۹۶۸ء

مرزا محمد عسکری
آئینۂ بلاغت
صدیق بکڈپو، لکھنؤ ۱۹۳۷ء

معجم الفاظ القرآن الکریم
مجمع اللغۃ العربیہ
قاہرہ ۱۹۷۰ء

معجم مفردات القرآن
الراغب الاصفہانی تحقیق ندیم مرعشلی
دارالکاتب العربی، بیروت ۱۹۷۲ء

مسعود حسن رضوی ادیب
ہماری شاعری
کتاب نگر، لکھنؤ، ۱۹۷۹ء
(پہلی اشاعت ۱۹۲۷ء)

مسعود حسن رضوی ادیب
آئینۂ سخن فہمی
کتاب نگر، لکھنؤ ۱۹۵۹ء

مسیح الزمان
اردو تنقید کی تاریخ (جلد اول)
اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ ۱۹۸۳ء
(پہلی اشاعت ۱۹۵۴ء)

نجم الغنی
بحر الفصاحت
نول کشور لکھنؤ ۱۹۲۶ء

نورالحسن نقوی
فن تنقید اور اردو تنقید نگاری
ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۱۹۹۰ء

نہج البلاغۃ
مرتبہ شریف رضی
مترجمہ سید رئیس احمد جعفری ندوی،
مولانا عبدالرزاق ملیح آبادی، ندوی،
سید مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی،
نائب حسین نقوی امروہوی،
شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور ۱۹۸۶ء

نیر مسعود
"اردو شعریات کی چند اصطلاحیں" (ص ۱۹۷-۲۲۴)
در اردو شعریات مرتبہ آلِ احمد سرور
اقبال انسٹی ٹیوٹ، کشمیر یونی ورسٹی، سری نگر ۱۹۸۷ء

THE HOLY QUR'AN
TRANSLATION AND COMMENTARY BY
ABDULLAH YUSUF ALI
(AMANA CORPN., BRENTWOOD, MD., 1989).

BOER, T.J. DE,
HISTORY OF PHILOSOPHY IN ISLAM
(Tr. EDWARD R. JONES)
(LONDON, 1903).

GIBB, H.A.R.,
ARABIC LITERATURE
(OXFORD, 1926).

IBN-E-KHALDUN,
THE MUQADDIMAH
Tr. BY FRANZ ROSENTHAL IN 3 VOLS.
(PRINCETON, 1958).

NICHOLSON, REYNOLD A.,
A LITERARY HISTORY OF THE ARABS
(CAMBRIDGE, 1930).

SAID, EDWARD W.,
THE WORLD, THE TEXT, AND THE CRITIC
(FABER & FABER, LONDON 1983).

CRITICISM MODIFIED IN ADVANCE BY LABELS LIKE 'MARXISM' OR 'LIBERALISM' IS, IN MY VIEW, AN OXYMORON. THE HISTORY OF THOUGHT, TO SAY NOTHING OF POLITICAL MOVEMENTS, IS EXTRAVAGANTLY ILLUSTRATIVE OF HOW THE DICTUM 'SOLIDARITY BEFORE CRITICISM' MEANS THE END OF CRITICISM... WERE I TO USE ONE WORD CONSISTENTLY ALONG WITH CRITICISM IT WOULD BE OPPOSITIONAL. IF CRITICISM IS REDUCIBLE NEITHER TO A DOCTRINE NOR TO A POLITICAL POSITION ON A PARTICULAR QUESTION, AND IF IT IS TO BE IN THE WORLD AND SELF-AWARE SIMULTANEOUSLY, THEN ITS IDENTITY IS ITS DIFFERENCE FROM OTHER CULTURAL ACTIVITIES AND FROM SYSTEMS OF THOUGHT OR OF METHOD. IN ITS SUSPICION OF TOTALIZING CONCEPTS, IN ITS DISCONTENT WITH REIFIED OBJECTS, IN ITS IMPATIENCE WITH GUILDS, SPECIAL INTERESTS, IMPERIALIZED FIEFDOMS, AND ORTHODOX HABITS OF MIND, CRITICISM IS MOST ITSELF AND, IF THE PARADOX CAN BE TOLERATED, MOST UNLIKE ITSELF AT THE MOMENT IT STARTS TURNING INTO ORGANIZED DOGMA.

EDWARD SAID

کتاب ۴

اختتامیہ

صورتِ حال، مسائل اور امکانات

اختتامیہ

صورتِ حال، مسائل اور امکانات

تھیوری پر اتنی توجہ کیوں

'IF ALL HUMAN EXISTENCE IS IN SOME SENSE THEORETICAL, THEN THEORY IS AN ACTIVITY WHICH GOES ON ALL THE TIME'

TERRY EAGLETON

اس وقت ادب کی دنیا میں سب سے زیادہ توجہ تھیوری یعنی نظریہ سازی پر ہے۔ تھیوری کی یہ یورش بیس پچیس برسوں سے جاری ہے اور ابھی اس کی شدت میں کمی کے کوئی آثار دکھائی نہیں دیتے۔ علومِ انسانیہ اور ادبیات کو ایک نئے چیلنج کا سامنا ہے۔ بعض لوگوں کا کہنا ہے کہ تھیوری پر اس غیر معمولی توجہ سے طرح طرح کے خطرات پیدا ہو گئے ہیں، مثلاً صدیوں سے چلے آرہے ہیومنزم (انسان دوستی) اور آئیڈیلزم (عینیت پسندی) کی بنیادیں ہل گئی ہیں اور بہت سے مابعد الطبیعیاتی تصورات کی معنویت پر سوالیہ نشان لگ گیا ہے۔ نیز جن خیالات پر زور دیا جارہا ہے ان کے ڈانڈے یا تو بائیں بازو کی ترجیحات سے مل جاتے ہیں یا تانیثیت کی تحریک سے؛ اور نوعیت کے اعتبار سے ان دونوں کا موقف سیاسی ہے۔

سابقہ ابواب میں جتنے بھی مسائل زیرِ بحث آئے ہیں، ساختیات و پس ساختیات یا مظہریت یا ردِ تشکیل، کے حوالے سے یا شعریات کے حوالے سے

یہ سب کے سب تھیوری کے مسائل ہیں ، لیکن تھیوری پر اس قدر توجہ کیوں ؟ کہا جاتا ہے کہ تاریخ میں کبھی کبھی ایسے لمحے آجاتے ہیں جب خود تاریخ کی سانس رکنے لگتی ہے ۔ کچھ ایسی ہی کیفیت اس وقت تھیوری کی یورش سے ہے ۔ بہت سے لکھنے والے عہدِ حاضر کی اس فکری پیش رفت کو ایک انقلاب سے تعبیر کرتے ہیں جس کی رو سے بہت سے بنیادی مسائل کے بارے میں فکرِ انسانی کا موقف خاصا بدل گیا ہے ۔ اس کے ساتھ ساتھ ایسے لوگوں کی بھی کمی نہیں جو ان تبدیلیوں کو اچھی نظر سے نہیں دیکھتے ۔ یہاں سب سے پہلے اسی سوال کو لیا جاتا ہے کہ تھیوری کی یورش کیوں ، اور کیا واقعی تھیوری کی یلغار سے توجہ بنیادی مسائل سے ہٹ گئی ہے

ٹیری ایگلٹن نے اپنے بک نل لیکچر

THE SIGNIFICANCE OF THEORY (BLACKWELL 1990)

میں تھیوری کی اہمیت اور ضرورت سے کھل کر بحث کی ہے ۔ اس کا کہنا ہے کہ اس وقت علومِ انسانیہ (HUMANITIES) میں کرائسس ہے اور چوں کہ کرائسس ہے اس لیے تھیوری پر زیادہ توجہ ہے ۔ دراصل تھیوری اس کرائسس سے عہدہ برآ ہونے کے لیے ہی سامنے آئی ہے ۔ تھیوری کی اہمیت سے بحث کرتے ہوئے ٹیری ایگلٹن کہتا ہے کہ یہ سوچنا گمراہ کن ہے کہ تھیوری زندگی سے الگ ہٹ کر کسی چیز کا نام ہے ۔ جہاں زندگی ہے وہاں تھیوری ہے ۔ زندگی کے کسی پہلو یا کسی عمل کے بارے میں غور کیجیے ، اس کے پس پشت کچھ نہ کچھ تھیوری ضرور ملے گی ۔ تھیوری ناگزیر ہے ۔ سماجی زندگی کے جملہ ظواہر نظریاتی معنویت رکھتے ہیں یعنی کسی نہ کسی تھیوری کا حصہ ہیں ۔ ایگلٹن اس سے یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے :

'JUST AS ALL SOCIAL LIFE IS THEORETICAL,
SO ALL THEORY IS REAL SOCIAL LIFE'

ادب اور تھیوری کے رشتے کی بات کرتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ ادبی

تھیوری کُلّی تھیوری یا 'میٹا تھیوری' کا صرف ایک حصّہ ہے۔ ادبی تھیوری غور و فکر کرتی ہے ادبی تنقید کے بارے میں، اور ادبی تنقید غور و فکر کرتی ہے ادب کے بارے میں، اور ادب غور و فکر کرتا ہے زندگی کے بارے میں، چناں چہ تھیوری، ہو یا ادبی تھیوری، معاملہ کی تہ میں جو مسئلہ ہے وہ زندگی ہی کا ہے۔ لہٰذا زندگی کی بات ہو یا ادب کی یا ادبی تنقید کی، بحث جب ادب کی نوعیت اور ماہیت کی اٹھے گی تو لامحالہ وہ تھیوری ہی ہوگی۔ مائیکل پین کا کہنا ہے:

> 'AT WHATEVER LEVEL IT IS UNDERTAKEN, THE PRACTICE OF LITERARY CRITICISM INEVITABLY LEADS TO QUESTIONS OF THEORY'

غرضیکہ زندگی کا کوئی بھی تصوّر تھیوری کے بغیر ممکن نہیں۔ زبان ہی کو لیجیے، زبان مجموعۂ نشانات ہے جس سے معنی خیزی ہوتی ہے، اور اس معنی خیزی سے انسان کا حیاتیاتی اور سماجیاتی عمل مرتب ہوتا ہے، اور اس سلسلۂ عمل سے تاریخ تشکیل پاتی ہے۔ گویا زبان، انسان، تاریخ سب تھیوری کا موضوع ہیں۔ لیکن خطرہ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب تھیوری ایک وبا کی شکل اختیار کر لے یا دوسری سرگرمیوں کو دبانے لگے۔ تاہم ایگلٹن وضاحت کرتا ہے کہ ایسا ہوتا فقط اُس وقت ہے جب تھیوری کی اشد ضرورت ہو۔ حقیقت یہ ہے کہ ہیگل اور نطشے سے مارکس، فرائیڈ اور ہوسرل تک اور پھر لاکاں، آلتھیوسے، دریدا اور ان کے معاصرین تک فکرِ انسانی اتنے موڑ لے چکی ہے، اور موضوعِ انسانی یا تصورِ ذات کے بارے میں ایسے ایسے سوال اٹھ کھڑے ہوئے ہیں کہ ان سے صرفِ نظر کرنا کسی طرح ممکن ہی نہیں ہے۔ ان سوالات کے چیلنج کو قبول کرنا اور ان پر غور کرنا تھیوری ہی ہے اور چوں کہ ادب، انسان اور زندگی کے مسائل سے جڑا ہوا ہے، لامحالہ وہ تھیوری کے قلب میں آجاتا ہے۔ تھیوری کا مطلب ہے مسائل کو نظر یانا، ان کے بارے میں کچھ نہ کچھ موقف اختیار کرنا اور اس موقف کو ضبطِ تحریر میں لے آنا تاکہ سوالات کے بارے میں جو رائے قائم کی گئی ہے یا ان کا

جو جواب فراہم کرنے کی سعی کی گئی ہے، اس کا کھرا کھوٹا پرکھا جا سکے۔ اگر مسائل کو نظریایا نہیں جائے گا تو ان کا کھرا کھوٹا بھی پرکھا نہیں جا سکے گا۔ غرض موجودہ عہد کے مسائل سے نبرد آزما ہونے کے لیے تھیوری کی سرگرمی لابدی ہے، سوائے اس کے کوئی دوسرا راستہ ہی نہیں۔

تھیوری سے جو مشکلات پیدا ہوئی ہیں ان میں بڑا حصہ اصطلاحوں کا ہے ہر نئی تھیوری اپنے ساتھ نئے تصورات لاتی ہے اور نئے تصورات نئے لفظوں یا نئی اصطلاحوں سے قائم ہوتے ہیں۔ یہ اصطلاحیں چوں کہ اجنبی ہوتی ہیں، طرح طرح کی الجھن کا باعث بنتی ہیں۔ اس مسئلے پر رائے دیتے ہوئے ایگلٹن اس سارے معاملے کو 'اعتباری' قرار دیتا ہے، اس کے الفاظ ہیں:

'THEORY IS OFTEN FELT TO BE DIFFICULT BECAUSE IT USES PHRASES LIKE 'HERMENEUTICAL PHENOMENOLOGY', AND IT IS CERTAINLY THE CASE THAT NO DISCOURSE DEVOTED TO EXPOSING THE COMPLEX MECHANISMS BY WHICH A SOCIETY WORKS CAN HOPE TO SOUND LIKE THE KIND OF THING ONE MIGHT HEAR ON THE TOP OF A BUS. 'JARGON' JUST MEANS A LANGUAGE NOT NATURAL TO ME; BUT ONE PERSON'S JARGON IS ANOTHER PERSON'S ORDINARY LANGUAGE. THE TRUE DIFFICULTY OF THEORY, HOWEVER, SPRINGS NOT FROM THIS SOPHISTICATION, BUT FROM EXACTLY THE OPPOSITE - FROM ITS DEMAND THAT WE RETURN TO CHILDHOOD BY REJECTING WHAT SEEMS NATURAL AND REFUSING TO BE FOBBED OFF WITH SHIFTY ANSWERS FROM WELL-MEANING ELDERS'.

مسئلہ فقط ادب یا ادبی تنقید کا نہیں، انسان اور زندگی کا ہے۔ مثلاً اگر ہم فقط وحدتِ معنی یا کثرتِ معنی کی بات کریں، تو زیادہ فرق نہیں پڑتا، لیکن اگر مسئلہ حقیقتِ انسانی کی نوعیت کا ہو یا انسان کی شناخت یا انسان کی تحلیل ہوتی ہوئی پہچان کا تو پوری زندگی اس کی لپیٹ میں آجاتی ہے۔ ادب اور ادبی تنقید کی حیثیت چوں کہ علومِ انسانیہ کے نگہبان کی ہے، ادب کا اس مرکزی مسئلے کی

زد میں آنا ناگزیر ہے جسے لاکاں 'FADING OF THE SUBJECT' موضوعِ انسانی کے تحلیل ہونے یا 'CRISIS OF IDENTITY' تشخصِ انسانی کے کرائسس سے تعبیر کرتا ہے۔ ٹیری ایگلٹن کا کہنا ہے کہ تھیوری کی یلغار بلاوجہ نہیں ہے۔ یہ درحقیقت موجودہ کرائسس سے نمٹنے کے لیے انسانی آگہی کی ایک کوشش ہے۔ یہ کرائسس اتنا شدید نہ ہوتا تو تھیوری پر اتنی زیادہ توجہ بھی نہ ہوتی۔ یہ کرائسس جو علومِ انسانیہ کا مرکزی مسئلہ ہے ۱۹۶۰ء کے بعد شدت سے پیدا ہوا (اور تھیوری کی یورش بھی کم وبیش اسی زمانے سے شروع ہوئی) اس کرائسس کی نوعیت کیا ہے اور موضوعِ انسانی یا اس پر مبنی ہیومنزم کی 'مقدس' روایت کس طرح ایک متھ کے سایے میں آگئی، اور خود ہمارے لیے اس کا چیلنج کیا ہے، تھیوری کا اصل مسئلہ یہی ہے۔

موضوعِ انسانی متھ کے سایے میں

> '...IN TRUTH THE LOSS OF WHAT HAS NEVER TAKEN PLACE, OF A SELF-PRESENCE WHICH HAS NEVER BEEN GIVEN, BUT ONLY DREAMED OF...'
>
> DERRIDA

موجودہ تھیوری کا مرکزی مبحث وہی ہے جو فلسفہ کا موضوعِ اول ہے، یعنی انسان کیا ہے یا شعورِ انسانی کیا ہے؟ لیکن نئے فلسفے اس کے لیے انسان یا شعور کی اصطلاح استعمال نہیں کرتے بلکہ اس کے لیے 'HUMAN SUBJECT' یا 'SUBJECT' یا 'SUBJECTIVITY' کی اصطلاحیں استعمال کرتے ہیں۔ اردو میں ان کے لیے 'موضوع'، 'موضوعِ انسانی' یا 'موضوعیت' کے متبادل موجود ہیں۔ پس ساختیاتی اور دوسرے نئے فلسفیوں کا کہنا ہے کہ اس سے پہلے انسان کے تصور کے لیے جو اصطلاحیں استعمال کی جاتی رہی ہیں، جیسے انسان، شعور، شعورِ نفسی، شعورِ انفرادی، ذات، تشخص، وجود، زندگی، خود، خودی، عقل،

روح، سپرٹ، جوہر، جوہرِ مطلق یا ان سے ملتی جلتی دوسری اصطلاحیں، ان سب میں کچھ نہ کچھ ماورائیت ضرور ہے۔ یعنی کچھ نہ کچھ ایسا مفہوم ضرور چھپا ہوا ہے جو پہلے سے فرض کر لیا گیا ہے۔ نئے فلسفے تصورِ انسان کو 'سبجکٹ' اسی لیے کہتے ہیں کہ دیگر اصطلاحوں میں پہلے سے فرض کر لیے گئے معنی کی ملاوٹ ہے، جب کہ 'موضوع' نسبتاً خالص اور غیر جانب دار اصطلاح ہے۔ اس میں پہلے سے چلے آرہے کسی ایسے روحانی، سماجی، نسلی، جنسی، عقلی یا جذباتی معنی کی لاگ نہیں۔ جو تصور کو خالص نہیں رہنے دیتے۔ 'موضوع' ایک معرا لفظ ہے جو ان تمام مفروضہ تصورات سے خاصا ہٹ کر ہے جنھیں انسان یا زندگی کے بارے میں غور کرتے ہوئے ہم بمنزلہ اصولوں کے تسلیم کر لیتے ہیں۔

گویا 'موضوع' کے مسئلے پر غور کرنے کی پہلی شرط یہ ہے کہ پہلے کے ان تصورات سے ہاتھ اٹھا لیا جائے۔ جو ہمارے ذہن کو ایک خاص رنگ میں رنگ دیتے ہیں۔ اس کے بعد ہی ہم اس راہ میں آگے سوچ سکتے ہیں کہ انسان کیا ہے یا انسان، شعور اور حقیقت میں، یا انسان، شعور اور ادب میں کیا رشتہ ہے؟ کیوں کہ یہ سب ایک ہی مرکزی مسئلے کے مختلف رخ ہیں۔

آیئے پہلے دیکھیں کہ صدیوں سے ہیومنزم (انسان دوستی) کی جو روایت چلی آرہی تھی، اس کی بنیاد کیا تھی۔ اتنی بات معلوم ہے کہ شعورِ انسانی کا تصور مغرب میں یونانی فلسفے کی دین ہے۔ جس چیز کو آج 'موضوع' کہا جارہا ہے، اس کا پہلا سراغ ارسطو کے یہاں ملتا ہے، HYPOKEIMENON سے مراد ہے 'اصل' خود سے مطابقت رکھنے والا، شناخت کا مرکز۔ لیکن اسے فلسفیانہ طور پر قائم کیا گیا نشاۃ الثانیہ کے زمانے میں جب نوعِ انسانی کے وحدانی تصور کی ضرورت پیش آئی۔ ڈیکارٹ کے یہاں EGO COGITO سے مراد شعورِ انسانی ہی ہے۔ جو انسان کی شناخت کا مرکز ہے۔ کانٹ اور ہیگل نے اسے مزید مستحکم کیا۔ ہیگل کے یہاں ترکیبِ اضداد کے فلسفے کی اعلیٰ ترین فارم 'سپرٹ' ہے۔

کانٹ کہتا ہے کہ 'میں سوچتا ہوں' کا لاحقہ انسانی تجربے کی جان ہے اور شعورِ انفرادی کا مرکز ہے۔ ڈیکارٹ جس کا زمانہ سولھویں سترھویں صدی کا ہے ان سے پہلے کہہ چکا تھا:

'I THINK THEREFORE I AM'

لیکن موجودہ فلسفے نے اس 'اصول' کی کایا پلٹ دی۔ لاکاں بدلیل کہتا ہے:

'I THINK WHERE I AM NOT
THEREFORE I AM WHERE I DO NOT THINK'

اس تبدیلی کی پشت پر نئے فلسفے کی بدلی ہوئی ترجیحات ہیں جن کی رو سے قدیم زمانے سے چلے آرہے اُن مفروضات پر از سرِ نو غور کیا گیا ہے جو 'نطق مرکزیت' پر قائم ہیں یا جو فی نفسہ قائم نہیں ہوتے۔ ان سب پر سوالیہ نشان لگ گیا ہے۔ مختصراً یہی کہا جا سکتا ہے کہ کارٹیسیائی روایت جس کا ذکر اوپر کیا گیا اُس میں انسان کی پہچان شعور پر مبنی تھی یعنی شعور مرکز تھا تصورِ انسانی کا، لیکن بیسویں صدی تک آتے آتے یہ واضح ہونے لگا کہ شعور فی نفسہ وجود نہیں رکھتا بلکہ 'یہ' تشکیلِ محض ہے ڈسکورس کی، اور جو چیز خود تشکیل ہے یعنی بے مرکز ہے، وہ تصوّرِ انسان کا مرکز کیسے ہو سکتی ہے۔

شعورِ انسانی کی پہچان ایک پیچیدہ مسئلہ ہے اور اس میں تبدیلی آناً فاناً نہیں آئی بلکہ اس کی پشت پر پچھلی ایک صدی سے زیادہ کا تجسس و تفحص ہے۔ اس میں شک نہیں کہ بظاہر اس تبدیلی میں زیادہ ہاتھ ساختیاتی فکر کا ہے لیکن اس کا آغاز پچھلی صدی میں ہو گیا تھا۔ نیز یہ سمجھنا بھی صحیح نہیں کہ اس تبدیلی میں فقط فرانسیسی فلسفے کا ہاتھ ہے۔ یہ بات بالعموم معلوم نہیں، لیکن حقیقت یہی ہے کہ نئی فکر اتنی فرانسیسی نہیں جتنی جرمن ہے، اور اس کا سرا تین بڑی فلسفیانہ روایتوں سے مل جاتا ہے۔ (۱) تاریخ کی فلسفیانہ روایت جس کا آغاز کارل مارکس (۱۸۱۸-۱۸۸۳ء) سے ہوا۔ نفسِ انسانی کی فلسفیانہ

روایت جس کا آغاز سگمنڈ فرائیڈ (۱۹۳۹ - ۱۸۵۶ء) سے ہوا اور شعورِ حقیقت کی فلسفیانہ روایت جس کا آغاز اڈمنڈ ہوسرل (۱۹۳۸ - ۱۸۵۹ء) سے ہوا۔

مارکس کی تھیوری کی سامنے کی یا میکانکی توجیہہ تاریخی ارتقا کے نظریے کی یہ ہے کہ جس طرح جاگیرداری کو بے دخل کر کے سرمایہ داری غالب آگئی، اسی طرح جدلیاتی مادیت کی رو سے سرمایہ داری کو بے دخل کر کے سوشلزم کا غالب آنا ناگزیر ہے، لیکن مارکس فقط اتنا ہی نہیں، اس کی دوسری تعبیریں بھی ہیں۔ ان میں سے ایک مارکس کو ایک ایسے نظریہ ساز کے طور پر بھی دیکھتی ہے جس نے یہ معلوم کرنے کی سعی کی کہ دیے ہوئے تاریخی حالات میں جنھیں پوری طرح سمجھنے پر بھی انسان قادر نہیں ہوتا، ان کی بنا پر کس طرح وہ اپنی سماجی دنیا خلق کر لیتا ہے، یعنی نظام کچھ بھی ہو، انسان فریب خوردگی کا شکار ہوتا ہے، اور اسی فریب خوردگی کی بنا پر جو حقیقت سے فقط جزوی علاقہ رکھتی ہے، انسان تاریخ بناتا ہے۔ گویا انسان لاکھ عقلِ عام (COMMON SENSE) کا سہارا لے، فریب خوردگی سے نہیں نکل سکتا، اور غور سے دیکھا جائے تو عقلِ عام ہی وہ نام ہے جو انسان نے اپنی فریب خوردگیوں کو دے رکھا ہے۔

اس نظریے سے دیکھا جائے تو مارکس کے خیالات فرائیڈ کے خیالات کے پیش رو معلوم ہوتے ہیں۔ نئے فلسفی مارکس کی طرح فرائیڈ کو بھی میکانکی تعبیروں سے ہٹ کر دیکھتے ہیں۔ ژاک لاکاں (۱۹۸۱ - ۱۹۰۱ء) فرائیڈ کے باز مطالعے میں اس بات پر زور دیتا ہے کہ فرائیڈ کے فلسفے کا ایک رخ یہ بھی ہے کہ خواہ انسان کے اعمال کے مہیجات اور محرکات اس کو معلوم ہو جائیں تب بھی وہ ان کو تسلیم نہیں کرتا، اس لیے انسان کے اعمال بالعموم ان اعتقادات سے متصادم ہوتے ہیں جو عقلِ عام کی رو سے وہ اپنے بارے میں رکھتا ہے۔ گویا انسان اپنی فریب خوردگیوں کی رو سے اور ان کے بل پر جیتا ہے۔

لاکاں کہتا ہے:

'THE OBVIOUS HAS MADE US BLIND'

یعنی جو کچھ ہمیں معلوم ہے اس نے ہماری آنکھوں پر پردہ ڈال رکھا ہے یا جس کو ہم مانوس معنی یا معمولہ معنی کہتے ہیں، اس نے ہم سے حقیقت کو پرکھنے کی صلاحیت چھین لی ہے یا ہماری سوچنے کی قوت سلب کر لی ہے۔

ظاہر ہے تصورِ انسانی کی کارٹیسیائی روایت سے جو عینیت پسندی پر مبنی ہے، پہلا واضح گریز مارکس اور فرائیڈ کے یہاں ملتا ہے یعنی یہ کہ انسان آزاد عامل نہیں بلکہ خود فریبی کے بل پر جیتا ہے، اور جس چیز کو عقلِ عام کہتے ہیں وہ دراصل ہماری خود فریبیوں کا پردہ ہے۔

مارکس اور فرائیڈ کی یہ غیر مقلدانہ یا غیر میکانکی تعبیریں ممکن ہو سکیں دراصل ہوسرل کے فلسفے کی وجہ سے جسے مظہریت کہا جاتا ہے اور جس کے اثرات بیسویں صدی میں عام ہوئے۔ ہوسرل کا اجتہادی کارنامہ یہ ہے کہ اس نے فلسفے کی بنیادوں کی بنیادیں معلوم کرنا چاہیں، لیکن جلد ہی اسے اندازہ ہو گیا کہ یہ بنیادیں خاصی گریز پا ہیں اور فطری دنیا میں ان کا کوئی معروضی وجود نہیں ہے۔ ہوسرل کے بقول فلسفہ فقط ان مبینہ تصورات پر تکیہ نہیں کر سکتا جو روایتی طور پر مفروضات پر قائم چلے آ رہے ہیں، مثلاً انسانیت (موضوعیت) 'معروضیت' تاریخ، فطرت، سائنس وغیرہ۔ اس کا مشہور قول ہے:

'THESE FAMILIAR CONCEPTS ARE THE PROBLEM,
NOT THE SOLUTION'

یعنی 'مانوس تصورات خود مسائل ہیں، مسائل کا حل نہیں، انھیں حل کرنے کے لیے ہوسرل نے 'تجربے' کا رخ کیا جسے وہ 'مظاہر' PHENOMENA کہتا ہے۔ اس مظہری علاقے (PHENOMENAL FIELD) کو اس نے فطرت یا معروضیت کے کسی بھی مفروضے کو بیچ میں لائے بغیر بیان کرنے کی کوشش کی۔ مظہریت کی رو سے ہوسرل نے بحث کی کہ ہمارے بہت سے بدیہی اور مسلمہ

مفروضات درحقیقت مصنوعی دریافتیں ہیں، مثلاً انسان اور کائنات کا رشتہ اور دونوں کا فرق جسے موضوع اور معروض سے نسبت دی جاتی ہے، یہ دراصل ہمارے تجربے کی بنیاد نہیں بلکہ محض ایک پیرایہ ہے۔ جو بجائے خود تجربے سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کے بعد اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ مظہریاتی فکر کو ہوسرل کے شاگرد مارٹن ہائیڈیگر (۱۹۷۶ـ ۱۸۸۹ء) نے مزید استوار کیا اور وجودیاتی مظہریت (EXISTENTIAL PHENOMENOLOGY) کی تشکیل کی جسے بالعموم وجودیت کہا جاتا ہے، نیز وجودیت کے اثرات آگے چل کر ژاں پال سارتر (۱۹۸۰ـ ۱۹۰۵ء)، سیموں دی بوائر (۱۹۸۶ـ ۱۹۰۸ء)، البرٹ کامیو (۶۰ـ ۱۹۱۳ء) اور ان کے معاصرین کے ذریعے ادب میں عام ہوئے اور ادبی روایت کا حصہ بن گئے۔

وجودیت کا مرکزی مبحث یہی تھا کہ انسان جس حالت میں بھی ہو، اس کو اس بنیادی سوال کے بارے میں کچھ نہ کچھ فیصلہ کرنا ہی پڑتا ہے کہ وہ کیا ہے یا وہ کون ہے یعنی موضوعِ انسانی کیا ہے؟ اگر ہمیں اس کا احساس نہیں ہے تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ دوسروں کی سوچ نے جو فیصلہ کیا ہے، ہم نے اسے بالارادہ یا بے ارادہ قبول کر لیا ہے، یعنی ہمیں فیصلہ کرنے کا جو اختیار تھا ہم نے خود ہی اس اختیار سے ہاتھ اٹھا لیا ہے، اور گویا انتخاب نہ کرنے کا انتخاب کیا ہے۔ وجودیوں کے بقول فیصلے کی ذمہ داری کا احساس نہ رکھنا ایک طرح کی بدعقیدگی یا جعلی پن ہے۔ ذات یا وجود کا کھرا پن (AUTHENTICITY) اس میں ہے کہ انسان جرأت مندانہ فیصلے کی ذمہ داری کا سامنا کرے، کیوں کہ ذات کا سوال (QUESTION OF SUBJECT) ایک کھُلا سوال ہے اور اس کے جواب پر ہی انسان کے معتبر ہونے یا نہ ہونے کا انحصار ہے۔

یہاں موضوعِ انسانی کی بحث کے حوالے سے یہ نکتہ لائقِ غور ہے کہ مظہریت ہو یا وجودیت ان میں اور مارکسزم اور فرائیڈیت میں یہ بات تہ نشیں

طور پر کسی نہ کسی پیرائے میں ایک دوسرے سے ملتی جلتی ہے کہ انسان (موضوع) خواہ کچھ بھی ہو، وہ اصلیت سے ہمیشہ فاصلے پر زندگی کرتا ہے، اور اپنے بارے میں جن باتوں کو انسان مسلمات سمجھتا ہے، دراصل ان کی حیثیت مفروضات سے زیادہ نہیں۔ دوسرے لفظوں میں شعور یا ذات کی بنیادیں مارکس اور فرائیڈ کے بعد مظہریت اور وجودیت کی رو سے بھی تحلیل ہوتی رہی ہیں۔ ساختیات و پس ساختیات نے اس سلسلے کو مزید جاری رکھا۔ وجودیت کے بارے میں آگے چل کر معلوم ہوا کہ خود وجودیت کی بنیاد ایک ایسے مفروضے پر تھی جو داخلی تضاد کا شکار تھا۔ یعنی یہ کہ فیصلے کی ذمہ داری خود موضوعِ انسانی کی ہے، لیکن جب موضوعیت فی نفسہٖ قائم ہی نہیں ہوسکتی تو ذمہ داری کیسی اور کس کے تئیں؟ یہ مرکزی تضاد بالآخر وجودیت کو لے ڈوبا اور ۱۹۶۰ء کے بعد وجودیت منہدم ہوگئی۔

یہی زمانہ فلسفے کے منظر نامے پر ساختیات اور پس ساختیات کے ابھرنے کا ہے۔ ساختیاتی فکر کی رو سے چوں کہ زبان سے باہر یا زبان سے پہلے کوئی جوہر نہیں ہے، اس لیے خیال یا وجود جو بھی ہے زبان کے نظام کے اندر، اس کی رو سے اور اس کے حوالے سے ہے۔ گویا موضوعِ انسانی بھی ایک تشکیل ہے جو زبان کے نظام کی رو سے قائم ہوتی ہے۔ دراصل یہ نکتہ ہائیڈیگر کی مظہریت میں بھی تھا کہ وجود فقط اسی قدر ہے جس قدر ہم زبان کی مدد سے اس کا ادراک کر پاتے ہیں۔ بہرحال ساختیاتی مفکرین کے یہاں یہ نکتہ اس نوع کے اقوال میں ڈھل گیا کہ 'زبان بولتی ہے انسان نہیں'، یا 'فکر سوچتی ہے مفکرین نہیں'، یا 'ادب لکھتا ہے ادیب نہیں'۔ (ر۔ک۔ رولاں بارتھ: 'مصنف کی موت') واضح رہے کہ ایسے اقوال میں 'زبان'، 'فکر'، یا 'ادب' سے زبانِ محض یا فکرِ محض یا ادبِ محض مراد نہیں بلکہ وہ نظام جس کی بدولت زبان، فکر یا ادب کا تصور وجود پکڑتا ہے۔ یوں پس ساختیات تک آتے آتے موضوعیت پوری طرح

بے دخل ہوگئی، اور انسان جو یوں بھی مارکس، فرائیڈ اور ہوسرل کے بعد آزاد عامل نہیں رہا تھا اور اپنی کارٹیسیائی روایت سے بے دخل کیا جا چکا تھا، اب ڈسکورس کی تشکیلِ محض بن کر رہ گیا۔ لاکاں ہوں یا آلتھیوسے، فوکو ہوں یا بارتھ یا جولیا کرسٹیوا، موضوعِ انسانی کی فلسفیانہ حیثیت ان سب کا مرکزی مبحث ہے۔ موضوع کی وحدت تو دریدا سے بہت پہلے چیلنج ہو چکی تھی، دریدا نے مزید یہ کیا کہ دلیل کی پوری طاقت سے معنی کی وحدت کو بھی چیلنج کر دیا، یعنی یہ کہ معنی مرکز گریز ہے، یا معنی جتنا موجود ہے اتنا موخر بھی ہے، یا معمولہ معنی ہی کُل معنی نہیں، غائب یا اوجھل معنی بھی جواز رکھتا ہے یا معنی خیزی ایک مسلسل عمل ہے۔ یوں موضوعِ انسانی کے ساتھ ساتھ معنی بھی لامرکزیت کی زد میں آگیا۔ دیکھا جائے تو ڈی کنسٹرکشن کا بیج بھی ہائیڈیگر کی مظہریت میں موجود تھا اور دریدا کو اس کا اعتراف بھی ہے کہ اس نے ڈی کنسٹرکشن کا تصور ہائیڈیگر سے اخذ کیا۔ ہائیڈیگر کا قول ہے کہ فلسفیانہ نظریات پر غور فقط اس لیے نہیں کرنا چاہیے کہ وہ کیا کہتے ہیں بلکہ اس لیے بھی کہ وہ کیا نہیں کہنا چاہتے ہیں۔

اس وقت صورتِ حال یہ ہے کہ پس ساختیات ہو یا ردِ تشکیل، مارکسیت ہو یا نسوانیت، موضوعِ انسانی کی بے دخلی تمام نئے فلسفوں کا بنیادی مسئلہ ہے۔ پال رکیئو (۱۹۱۳-) کہتا ہے کہ ہماری آئیڈنٹٹی کی بنیادیں ہل چکی ہیں۔ شناخت کا مسئلہ ہمارے عہد کا مرکزی مسئلہ ہے۔ بیسویں صدی کے فکشن بالخصوص جوائس اور کافکا کے یہاں سب سے بڑا کرائسس آئیڈنٹٹی کا کرائسس ہے۔ کرداروں کے لیے سب سوالوں کا جو سوال باقی رہ جاتا ہے وہ یہی ہے کہ 'میں کون ہوں؟' ٹیری ایگلٹن (۱۹۴۳-) کہتا ہے کہ اب شاید ہی کوئی ہو جو لبرل ہیومنزم کی خوش فہمیوں کو شک وشبہ کی نظر سے نہ دیکھتا ہو، زمانہ ان فریب خوردگیوں سے آگے نکل آیا ہے۔

بہرحال شعورِ انسانی کے کارٹیسیائی تصور کے بارے میں تو معلوم ہو چکا کہ

اس کی حیثیت ایک مفروضے کی تھی، کوئی دوسرا تصور جسے معروضی طور پر ثابت کیا جا سکے اب تک اس کی جگہ نہیں لے سکا۔ گویا موضوعِ انسانی آج بھی ایک کھلا ہوا سوال ہے اور اس کے جواب سے یہ بات بھی جڑی ہوئی ہے کہ انسان کی آئندہ ترقی کیا رُخ اختیار کرے گی یا ادب، آرٹ اور فنون جن کی حیثیت انسانی روایتِ علمیہ (HUMANITIES) کے نگہبانوں کی ہے، ان کا مستقبل کیا ہے۔ ایگلٹن تو بہر حال کہتا ہے کہ ہیومینٹیز کا کرائسس تکرار بالمعنی کی مثال ہے، کیوں کہ جہاں ہیومینٹیز ہے وہاں کرائسس ہے، اس لیے کہ ہیومینٹیز اور کرائسس لازم و ملزوم ہیں :

> 'THE CRISIS OF THE HUMANITIES IS A GOOD
> INSTANCE OF TAUTOLOGY. FOR CRISIS AND
> THE HUMANITIES WERE BORN AT A STROKE'

اب ایک نظر مشرقی روایت پر بھی۔ مشرقی روایت میں انسان اور آدمی کے تصورات سے بہت بحث کی گئی ہے۔ یہ ایک الگ موضوع ہے اور اگرچہ اس کی تفصیل کا موقع نہیں لیکن اتنی بات معلوم ہے کہ ہماری روایتوں کی نوعیت مادی نہیں، اخلاقی اور مذہبی ہے۔ یہ تصورِ ماورائیت پر مبنی ہیں اور اسی تسلسل کا حصہ ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ جس آفاقی انسانی تصور کو مغرب میں ریفارمیشن کے بعد اپنایا جا سکا، ہمارے یہاں وہ تصوف اور بھگتی تحریک کے بعد اخلاقی روحانی بنیادوں پر ایک نہایت نکھری ہوئی شکل میں ملتا ہے۔ باطنیت اور وسیع المشربی پر مبنی انسانیت کا یہ کشادہ تصور اپنی سماجی جہت کے اعتبار سے کسی طرح مغربی ہیومنزم کی 'انسان دوستی' سے کم نہیں تھا، لیکن مغربی تصور اور اس میں ایک اور بنیادی فرق بھی ہے۔ ڈیکارٹ اور کانٹ کے برخلاف مشرقی تصور کی بنیاد شعورِ نفسی کے اثبات پر نہیں، بلکہ شعورِ نفسی یا شعورِ انفرادی کی نفی پر ہے، یعنی مشرقی روایت کا منتہا سپردگی اور تسلیم خودی ہے، یعنی عرفانِ ذات (یا گیان) کی وہ منزل جہاں شعورِ انفرادی ایک جاری و ساری شعورِ کُلی میں ضم ہو کر

اس کا حصّہ ہو جاتا ہے، 'عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا'، یا جہاں محدود شعورِ انفرادی لامحدود یا 'اننت' کی نوید بن کر عالمِ موجودات یا کائنات کے سنگیت کا حصّہ بن جاتا ہے۔ معاشرتی اعتبار سے اس کا ایک زبردست کارنامہ وہ ترفع ہے جس کی بدولت فرد، فرقے یا ذات یا برادری کی رسوم و قیود سے اوپر اٹھ سکتا تھا' اس منزل تک جہاں سود و زیاں سے بے نیاز ہو کر ظاہر داری، منافقت اور ریاکاری سے ٹکر لی جا سکے یا حق کوشی اور حق طلبی کی راہ میں ہر طرح کے خوف و خطر کو دل سے نکال دے۔ اس میں شک نہیں کہ دنیا کی تاریخ میں ایسی روایتیں بہت کم ہیں جو اس مہتم بالشان انسانی روایت کے مقابلے پر پیش کی جا سکیں۔ اس روایت نے صدیوں ہماری ثقافتی اور سماجی شیرازہ بندی بھی کی اور ہمیں انسانیت اور ایک دوسرے کے تئیں رواداری کے رشتے میں بھی پروئے رکھا۔ لیکن خود ہم نے اپنی روایت کے ساتھ کیا سلوک کیا؟ ہم چاہیں تو اپنی اجتماعی شخصیت کی تمام کوتاہیوں کی ذمہ داری نوآبادیاتی اثرات پر ڈال سکتے ہیں' لیکن خود ہماری سائیکی میں جو کشاکش صدیوں سے چلی آرہی ہے اس کو نظر انداز کر کے ہم مطمئن تو ہو سکتے ہیں، حقیقت کو ہمیشہ کے لیے جھٹلا نہیں سکتے۔ ہم جن تضادات کا شکار ہیں ان کی تفصیل کا یہ موقع بھی نہیں اور نہ ہی یہاں گنجائش ہے، تاہم قطع نظر ہماری افتاد کے داخلی تضادات سے، تضادات کا ایک دوسرا سلسلہ مشرق و مغرب کی کشاکش بھی ہے جو کم و بیش دو سو برسوں سے جاری ہے اور جس سے ہم نے ایک اور جگہ بحث کی ہے یعنی 'کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے'۔ ہماری زندگی کا کوئی بھی رخ ایسا نہیں جس پر اس ڈائیلیما کی پرچھائیں نہ پڑی ہو۔ اور تو اور ہماری کوئی بڑی شخصیت ایسی نہیں جو قوتوں کی اس کش مکش کے امتزاج، انکار یا اقرار کے کسی نہ کسی مقام سے نہ ہو۔ غرض جب پورا ثقافتی اور تخلیقی عمل ہی قدروں کی آویزش و پیکار کی فضا میں انجام پا رہا ہو تو اکیلے شعورِ انفرادی کے بے دخل ہونے یا نہ ہونے کی کیا

حیثیت ہے۔

اردو میں مسئلے کا ایک پہلو اصطلاح کا تعلق بھی ہے۔ ہیومنزم کا متبادل اردو میں ’انسان دوستی‘ رائج ہے جو اچھا خاصا EUPHEMISM یعنی حسنِ تعبیر ہے اب ہیومنزم کے بے دخل ہونے کا ذکر آئے گا تو ’انسان دوستی‘ کے الٹ ’انسان دشمنی‘ کی طرف ذہن جائے گا، اور ’دشمنی‘ لفظ ہی ایسا ہے کہ اس کے آتے ہی خطرے کی گھنٹی بجنے لگتی ہے، حالاں کہ اینٹی ہیومنزم کا مطلب ہے ہیومنزم کا مخالف، انسان سے دشمنی کی بات کہاں۔ ایک فلسفیانہ موقف ہے کہ کارٹیسیائی مفروضہ کسی معروضی بنیاد پر قائم نہیں، وہ رد ہو گیا، اب دوسری تعریف کھوجنا ہوگی نہ یہ کہ فلسفہ انسان سے دشمنی پر اتر آیا ہے۔ اس تناظر میں اگر کوئی یہ کہہ کر پس ساختیات یا نئی تھیوری کو برا بھلا کہے کہ یہ ’انسان دشمنی‘ ہے تو سوائے اس کے کیا کہا جا سکتا ہے کہ یہ ایک طرح کی سادہ لوحی ہے یا مسئلے سے نظریں چرانا ہے۔ نئی تھیوری اس طرح انسان دشمن نہیں جس طرح، ہم فوری طور پر تاثر قائم کر لیتے ہیں بلکہ یہ ایک فلسفیانہ موقف ہے۔ آنکھیں بند کر لینے سے کوئی مسئلہ حل نہیں ہو جاتا۔ مارکس ہوں یا فرائیڈ، مظہریت یا وجودیت، نیز ساختیات و پس ساختیات ہوں یا ردتشکیل موضوعِ انسانی کی بے دخلیت اور انسان کے نئے تصور کی تلاش سب کا مسئلہ ہے، اور سب اس میں شریک ہیں۔ دریدا تو بہر حال بار بار کہتا ہے کہ بے دخل کرنے یا ردتشکیل کرنے کا مطلب کسی تصور کو تباہ کرنا یا فنا کرنا یا تہس نہس کرنا نہیں بلکہ اس کی تمام جہات کو سامنے لانا اور اس کی طرفیں کھولنا ہے۔

دریدا نے آکسفورڈ یونی ورسٹی کے حالیہ ایمنسٹی لکچر میں (متن بہ عنایت عبید صدیقی بی بی سی اردو سروس لندن) واضح طور پر کہا ہے کہ ڈی کنسٹرکشن ایک برا لفظ ضرور ہے لیکن اس سے مراد ’موضوعِ انسانی‘ کے تصور کو فنا کرنا یا اس کو نیست و نابود کرنا نہیں ہے۔ جب بھی کوئی ’تصور ردتشکیل کیا جاتا ہے، اس کا مطلب اس کی اصلیت کو ختم کرنا نہیں ہے بلکہ

اس کی تمام طرفوں کو کھولنا ہے تاکہ اس کے ممکنہ تفہیمی پہلو سامنے آسکیں۔ یہ تصور کو منسوخ کرنا یا فنا کرنا نہیں ہے بلکہ بقول دریدا فکری طور پر اس کو نکھارنا ہے۔ یعنی ردتشکیل دیگر معنیاتی امکانات کو بروئے کار لانے کی کوشش کرتی ہے، یہ کسی بھی امکان کو منسوخ نہیں کرتی۔ موضوعِ انسانی فلسفے کا مرکزی مسئلہ ہے، اور دوسرے بہت سے مسائل مثلاً ذات یا وجود یا نفسِ انسانی یا حقوقِ انسانی (CIVIL RIGHTS) کا مسئلہ یا خودارادیت یا ملکی اور قومی آزادی، نیز وطنیت اور قومیت کے مسائل سب موضوعِ انسانی کے مرکزی مبحث سے جڑے ہوئے ہیں۔ اتنا ضرور ہے کہ بعض مفروضات جو بے اصل ہیں اور بغیر کسی بنیاد کے قبول کر لیے گئے ہیں، ردتشکیل سے وہ زائل ہو جاتے ہیں۔ فلسفیانہ جستجو کا ایک مقصود یہ بھی ہے کہ پہلے سے چلے آرہے تصورات کو جانچا پرکھا جائے، اور ان کی نئی تشکیل کی جائے۔ ردتشکیل اگر احتساب کرتی ہے یا سخت تنقیدی رویہ اپناتی ہے تو اس سے خائف ہونے کی نہیں بلکہ اس کو اس روشنی میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔

بیسویں صدی کے نصفِ دوم کی فکرِ انسانی کا سب سے بڑا المیہ یہی ہے کہ باوجود تحفظ کی تمام تر کوششوں کے ہیومنزم کا بنیادی تصور متزلزل ہوگیا ہے، یہ کہ انسان خلاصۂ وجود ہے یا مرکزِ کائنات ہے یا اعلیٰ ترین منصب پر فائز ہے، یہ وقار اور اعتبار جاتا رہا ہے۔ پچھلی نصف صدی میں فکرِ انسانی کے ارتقا کی کہانی اس دکھ بھرے اعتراف کی کہانی ہے۔ ہائیڈیگر کے فلسفے کی بنیاد ہی اس احساس کی شکست وریخت پر ہے کہ وجودِ انسانی کوئی خاص مقام رکھتا ہے۔ ہائیڈیگر کا مشہور قول ہے کہ وجود کی خصوصیت فقط اس کے دیے ہوئے ہونے میں ہے جس پر خود اسے کوئی قدرت نہیں۔ سارتر کے NAUSEA کے بارے میں معلوم ہے کہ یہ انسان کے اس باطنی سفر کا احوال ہے جہاں کوئی جائے اماں باقی نہیں ہے۔ کامیو کے یہاں بے معنویت سے نبردآزمائی بھی اسی انسان

مرکزیت کے عدم احساس سے عبارت ہے۔ یہ بھی معلوم ہے کہ WAITING FOR GODOT میں بیکٹ کا مسئلہ بھی یہی ہے کہ ذات کے منصبِ خاص سے بے دخل ہونے کے بعد زندگی کی کیفیت کیا ہے۔ اس کی بے ربطی اور معنی کا خلا بھی اسی عدم مرکزیت کا لازمہ ہے۔ یعنی ہیومنزم کی بے دخلیت تو جدیدیت سے چلی آرہی ہے، البتہ سوال یہ ہے کہ ایلیٹ جسے WASTELAND کہتا ہے اور میکس ویبر جسے نئی ICE AGE سے تعبیر کرتا ہے اس کے بعد کی راہ کیا ہے، یعنی ہیومنسٹ روایت کے ملبے پر کھڑا ہوا انسان کیا کرسکتا ہے۔ اس مرکزی سوال کا جواب مختلف مفکرین نے مختلف طور پر دیا ہے۔ مثلاً پہلی راہ بیشک مذہب کی ہے، کرکیگارڈ کا یہ قول اگرچہ مغرب کے لیے بے معنی ہو چکا ہے لیکن مشرق کے لیے بے معنی نہیں ہے کہ انسان کے لیے سوائے اس کے چارہ نہیں کہ وہ عقیدے کی آغوش میں چلا جائے۔ دوسرا حل ٹائن بی کا ہے کہ مغرب سے منہ موڑ کر مشرق کا رُخ کیا جائے۔ ٹائن بی کا کہنا ہے کہ روم نے سیاسی اعتبار سے دنیا بھر کو فتح کیا اور بالآخر کلرجی کے ہاتھوں روحانی اعتبار سے اپنی شکست سے دوچار ہوگیا۔ ممکن ہے مغرب اور مشرق کا رشتہ اسی نوع کا ہو، لیکن مغرب نے مشرق کا جو استحصال کیا ہے اور جس کا سلسلہ آج بھی جاری ہے، نیز جس اقتصادی پس ماندگی اور بدحالی سے مشرق دوچار ہے، اور یہ خدشہ بھی ہے کہ جتنی تیزی سے آبادی بڑھے گی اتنی تیزی سے یہ فاصلہ بھی بڑھے گا کم نہیں ہوگا، اس کے پیشِ نظر یہ مشورہ کہ مغرب مشرق کا رُخ کرے گا بطور فیشن کے قبول کیے جانے کی اپیل تو رکھتا ہے (جس کی محدود مثالیں زن بدھ ازم، ہرے کرشنا یا ستار، سرود اور طبلہ وادن کی بعض شکلوں میں مل جاتی ہیں) لیکن اس سے زیادہ کی کوئی صورت نظر نہیں آتی۔ تیسری راہ بچی کھچی حریت کوش تحریکوں (EMANCIPATORY THEORIES) یا ہابرماس یا آشش نندی جیسے مفکرین کی کوششوں سے عبارت ہے، جو فلسفے کے نئے طور کو آزمانے کے لیے کوشاں

ہیں۔ بچی کھچی حریت کوش تھیوری ہیں مارکسیت یا نئی تاریخیت کے کچھ روپ ہیں یا جسے دریدا کشادہ مارکسیت (OPEN MARXISM) کہتا ہے یا تحریکِ نسوانیت (FEMINISM) جس میں روشنی کی کچھ کرن باقی ہے۔

پس ساختیات : پیش منظر

'WHAT ART MAKES US SEE, AND THEREFORE GIVES TO US IN THE FORM OF 'SEEING' 'PERCEIVING' AND 'FEELING', (WHICH IS NOT THE FORM OF KNOWING), IS THE IDEOLOGY FROM WHICH IT IS BORN, IN WHICH IT BATHES, FROM WHICH IT DETACHES ITSELF AS ART, AND TO WHICH IT ALLUDES'

ALTHUSSER
IN 'A LETTER ON ART'

موضوعِ انسانی کی بے دخلیت سے ہم بحث کر آئے ہیں۔ اب ہم مختصر طور پر یہ دیکھیں گے کہ پس ساختیاتی تھیوری کی موجودہ صورتِ حال کیا ہے، یعنی ساختیات سے پس ساختیات تک کی پیش رفت کیا رہی ہے اور وہ کون سے نکات ہیں جن پر اجماعِ رائے ہے تاکہ آئندہ کے امکانات کا اندازہ کیا جاسکے۔ موضوعِ انسانی کی بے دخلی کے علاوہ متن کی خودمختاری اور معروضیت کے طلسم کا ٹوٹنا، معنی کا وحدانی نہ ہونا، معنی کے تفاعل میں قاری کا در آنا، نیز متن کا آئیڈیولوجیکل تشکیل ہونا، یہ پس ساختیات کے خاص مسائل ہیں جنھوں نے تھیوری کی سطح پر ادبی فکر کو نئی سمت و رفتار دی ہے۔

ساختیات سے پس ساختیات کی تبدیلی بہت سوں کے لیے واضح نہیں ہے ۱۹۷۰ کے لگ بھگ جن فلسفیوں کی تحریروں سے پس ساختیات کا آغاز ہوا، ان میں سے زیادہ تر فرانسیسی تھے لیکن فرانس میں اسے پس ساختیات نہیں کہا گیا، یہ نام باہر والوں کا دیا ہوا ہے اور شروع میں اس کے حدود بہت واضح نہیں تھے۔ ایسا نہ ہوتا تو دس بارہ برس پہلے جوناتھن کلر کو یہ کہنے کی

ضرورت پیش نہ آتی کہ 'ساختیات اور پس ساختیات کی حدِ امتیاز خاصی مبہم ہے'۔ (ON DECONSTRUCTION, 1983, P. 30) لیکن یہ صورتِ حال اب بدل چکی ہے اور نہ صرف انحراف مکمل ہو چکا ہے بلکہ پس ساختیاتی موقف فلسفیانہ اعتبار سے پوری طرح مستحکم بھی ہو چکا ہے۔ اس بارے میں اس امر کو نظر میں رکھنا ضروری ہے کہ سابقہ POST 'مابعد' کے معنی میں تو ہے ہی، اس میں 'مبنی بر' یا 'منحصر' کا مفہوم بھی شامل ہے، یعنی بنیاد وہی ہے، لیکن ساختیات کی فکری پروجیکٹ میں جو کوتاہیاں تھیں، پس ساختیات میں نہ صرف انھیں نشان زد کر کے ان سے انحراف کیا گیا، بلکہ دوسرا موقف اختیار کیا گیا، اور نتیجتاً بہت سی ترجیحات بدل گئیں۔

مزید یہ کہ پس ساختیات کا اثر پہلے امریکہ میں ہوا اور بعد میں برطانیہ میں، لیکن برطانیہ میں جو اثر مرتب ہوا وہ نوعیت کے اعتبار سے بہت مختلف ہے۔ امریکہ میں پس ساختیات کو زیادہ تر ان لوگوں نے گلے لگایا جو امریکی نیو کرٹیسزم (نئی تنقید) کی معروضیت سے نجات کی راہ ڈھونڈ رہے تھے جب کہ برطانیہ میں پس ساختیاتی فکر کو ریڈیکل اور سیاسی قوت کے طور پر دیکھا گیا۔ یہاں آلتھیوسے کے خیالات ستر کی دہائی سے بھی پہلے پہنچ چکے تھے۔ امریکہ میں سب سے زیادہ اثر دریدا اور لاکاں کا ہوا، آلتھیوسے کو وہاں شروع میں نظرانداز کیا گیا، جب کہ برطانیہ میں سب سے زیادہ اہمیت آلتھیوسے کو حاصل تھی، لاکاں، دریدا، فوکو کے اثرات بعد میں آئے۔ یہ بات خاصی اہم ہے کہ برطانیہ میں پس ساختیات اور ردتشکیل کو نومارکسی رویوں اور بائیں بازو کے دانش ورانہ ثقافتی رویوں کی توسیع کے طور پر دیکھا گیا اور ان کا خیر مقدم کیا گیا۔ اس کی خاص وجہ تھی۔ مارکسیت میں مرکزیت فرد یا شعورِ انفرادی کو حاصل نہیں، یعنی فرد یا اس کا شعور آزاد عامل نہیں۔ پس ساختیات بھی فرد کی موضوعیت کو اہمیت نہیں دیتی اور موضوعِ انسانی کو رد کرتی ہے، لہٰذا

پس ساختیاتی فکر کا یہ موقف مارکسیت کے متخالف نہیں بلکہ موافق ہے ، اور یوں ماورائی موضوع کی بے دخلیت اور بورژوا موضوع کی نفی تصوراتی طور پر ہم آہنگ ہو گئے۔ بہت سے برطانوی مصنفین کے یہاں یہ دونوں رویے مل کر عمل آرا نظر آتے ہیں۔ انٹونی ایسٹ ہوپ نے اپنی جامع کتاب

ANTONY EASTHOPE,
BRITISH POST-STRUCTURALISM SINCE 1968
(ROUTLEDGE. LONDON 1988)

میں اس مسئلے سے کھل کر بحث کی ہے اور متعدد مارکسی مصنفین مثلاً کولن میکیب، کیتھرین بلسے، تورل موے، ٹونی بینٹ، ٹیری ایگلٹن اور رابرٹ ینگ کی تصانیف سے بحث کرتے ہوئے دکھایا ہے کہ پس ساختیات نے ان سب کے لیے ترغیبِ ذہنی فراہم کی اور ان کی مارکسی فکر پر پس ساختیات کا اثر صاف دیکھا جاسکتا ہے ، نیز جہاں تک ریڈیکل فکر کا تعلق ہے دونوں کے ذہنی مکالمے میں ہنوز کمی کے کوئی آثار نہیں۔ ایسٹ ہوپ کا کہنا ہے کہ ادب کے علاوہ ثقافت کے دیگر شعبوں مثلاً آرٹ، فلم، موسیقی میں بھی پس ساختیات کا اثر دیکھا جاسکتا ہے ، اور تو اور تحریکِ نسوانیت کے مباحث میں بھی پس ساختیاتی فکر سے مدد لی گئی ہے جس کا بہترین ثبوت کرس ویڈن کی کتاب ہے :

CHRIS WEEDON,
FEMINIST PRACTICE AND POSTSTRUCTURALIST THEORY
(OXFORD, BLACKWELL 1987)

اس وقت ادبی تھیوری کا ایک اہم رجحان یہ بھی ہے کہ مارکسیت کو پس ساختیاتی فکر کی روشنی میں از سرِ نو دیکھا جا رہا ہے۔ کئی مفکرین جو مارکسیت کو نہیں مانتے ، مارکسیت میں دلچسپی رکھتے ہیں اور مارکسیت ان کے افکار کا اہم عنصر ہے۔ اس رویے سے پیدا ہونے والا ایک رجحان 'نئی تاریخیت' ہے جسے 'تہذیبی مادیت' بھی کہا جا رہا ہے۔ اس کی بنیاد روسی ہیئت پسند باختن کے خیالات پر ہے جس کا خاص سروکار ادب اور تاریخ کے رشتے سے ہے۔

ویسے پس ساختیات اور مارکسیت میں رابطے کی ایک خاص وجہ آلتھیوسے کے افکار سے دلچسپی بھی ہے جس نے مارکسیت کے اندر رہتے ہوئے ادب اور آرٹ کی نسبتاً خود مختاری کی راہ کھول کر ان لوگوں کے لیے گنجائش پیدا کر دی جو مارکسیت کے مقاصد سے تو ہمدردی رکھتے تھے لیکن مارکسیت کی کُلیت پسندی اور جبریت سے نالاں تھے۔

ایک اور وجہ لاکاں کی تحلیلِ نفسی کا اثر ہے۔ لاکاں کی بنا پر آلتھیوسے نے جس طرح آئیڈیولوجی کے تصور کو بدل کر رکھ دیا، اس میں بھی دانش ورانہ روایت کے لیے خاصی کشش ہے، یعنی جب موضوعِ انسانی خود مختار یا خود کفیل نہیں تو ردو اختیار کا مرکز تو اپنے آپ منہدم ہو گیا۔ بقول آلتھیوسے انسان خود مختلف آئیڈیولوجیکل وسائل مثلاً خاندان، مذہب، ثقافت، تعلیم، میڈیا، آرٹ، ادب وغیرہ سے بطور ذہنی تشکیل مرتب ہوتا ہے، لیکن اسے باور یہ کرایا جاتا ہے کہ وہ آزاد عامل ہے، دوسرے لفظوں میں اسے پیدا کیا جاتا ہے، تاکہ وہ یہ تاثر دے کہ وہ کسی کی پیداوار نہیں (اگرچہ انسان کو کوئی آزادی سوائے اس کے نہیں کہ وہ اپنی غلامی کو بے چون و چرا تسلیم کرلے) اس صورتِ حال میں وہ تمام زندہ تجربہ جسے انسان جھیلتا ہے اور جس میں زندگی کرنے پر وہ مجبور ہے، یعنی علاوہ اپنے حیاتیاتی جسم کے انسان جو کچھ بھی ہے وہ اس کی آئیڈیولوجیکل صورتِ حال ہے۔

بائیں بازو کے فکری حلقوں کے پس ساختیات سے متاثر ہونے کی ایک وجہ اور بھی ہے۔ ساختیات کے چلن کے بعد جیسے جیسے اس کمی کا احساس ہوا کہ ساخت کا تصور کس کے لیے؟ اور پس ساختیاتی تھیوری میں جیسے جیسے اس کا جواب دیا جانے لگا کہ معنی وحدانی نہیں ہے تو قاری اور قرات کا تفاعل اپنے آپ در آیا۔ قاری کی جہت کا کھلنا تھا کہ ادب سے متاثر ہونے کا مسئلہ بھی خود بخود زیرِ بحث آ گیا اور یوں ادب کے سیاسی ایجنڈا کی راہ کھل گئی جس میں

مارکسی فکر کے لیے خاصی کشش ہے۔ پس ساختیات میں اس جہت کا کھلنا ایک بنیادی تبدیلی تھی۔ ساختیات کو فعلِ لازم اور پس ساختیات کو فعلِ متعدی اسی لیے کہا گیا ہے کہ از روئے ساختیات و پس ساختیات ادب اور آرٹ ایسی سرگرمی ہے جس کا اثر 'دوسرے' پر مرتب ہونا لازمی ہے۔ ایسٹ ہوپ نے چند لفظوں میں اس تبدیلی کی ساری بات کہہ دی ہے:

'STRUCTURALISM BECOMES TRANSFORMED INTO POST-STRUCTURALISM WHEN THE STRUCTURES OF THE TEXT ARE SEEN TO BE ALWAYS STRUCTURES IN AND FOR A SUBJECT (READER AND CRITIC). THE TEXT OF STRUCTURALISM IS INTRANSITIVE, THAT OF POST-STRUCTURALISM TRANSITIVE'

غرض ادبی سرگرمی میں قاری کے تفاعل کے در آنے سے متن کی معروضیت اور خود کفالت کا مفروضہ شکست ہو گیا۔ ادب کے اثر کی بحث بجائے خود سیاسی نوعیت کی ہے اور مارکسی جہت رکھتی ہے۔ اس موقف کو اختیار کرتے ہی خود بخود متن کی نوعیت بدلنے لگتی ہے، بلکہ وہ تمام ECRITURE متن جو فوری اعتبار سے قاری کی تشفی نہیں کرتے، یعنی اپنا معنیاتی ستر ظاہر نہیں کرتے، قاری کی اشتہا کو بڑھا دیتے ہیں، اور قاری کی خواہش کو جگا دینا بجائے خود انقلابی عمل ہے۔ میکیب جس پر کیمبرج میں ہنگامہ ہوا تھا جوائس کی بات کرتے ہوئے کہتا ہے:

'JOYCE, SPECIFICALLY THAT OF FINNEGANS WAKE, LEADS TO REVOLUTIONARY POLITICS BECAUSE IN DENYING THE READER'S PLEASURE, IT OPENS THE READER'S DESIRE'

بہر حال لگتا ہے کہ پس ساختیاتی تھیوری اپنی تکمیل کر چکی ہے۔ بارتھ، لاکاں، فوکو کا انتقال ہو چکا ہے، آلتھیوسے بھی بالآخر ختم ہو گیا۔ دریدا، کرسٹیوا، رکیوٗ، بودریلار، لیوتار، دے لیوز البتہ موجود ہیں، لیکن ان کے بنیادی خیالات سامنے آ چکے ہیں اور تھیوری راسخ ہو چکی ہے، چناں چہ ساختیات کے بنیادی

موقف، اس سے انحراف اور پس ساختیات کے امتیازات اور ترجیحات کے بارے میں گفتگو اب اطمینان سے کی جاسکتی ہے: واضح رہے کہ ساختیات اور پس ساختیات کا رشتہ صرف اتنا نہیں ہے کہ پس ساختیات کا فکری سفر بعد میں شروع ہوا بلکہ یہ کہ پس ساختیات کے بہت سے تصورات یا تو ساختیاتی فکر کی توسیع ہیں یا ساختیات سے انحراف ہیں، لیکن یہ انحراف ساختیات ہی کے کسی نہ کسی مقام سے ہے۔ پہلے بنیادی موقف نگاہ میں رہے، پھر امتیازات کو نکات کی حد تک مختصراً نشان زد کر دیا جائے گا (تفصیلی بحثیں پہلے آچکی ہیں):

۱) ساختیاتی فکر نے زبان کے تصور کو بدل دیا۔ سوسیئر کے فلسفۂ لسان میں جو بصیرتیں ہیں اور جن پر ساختیاتی فکر قائم ہے، ان کا سب سے زیادہ اثر بالخصوص فلسفے کی دنیا میں اور ادبی تھیوری میں معنی کے تصور پر پڑا یعنی زبان اشیا کی فہرستِ تسمیہ (NOMENCLATURE) نہیں ہے بلکہ نظامِ نشانات (SIGN-SYSTEM) ہے جو رشتوں کی ساخت سے کارگر ہوتا ہے، اور رشتوں کا یہ نظام من مانا (ARBITRARY) ہے۔

۲) زبان کا مجرد نظام 'لانگ' ہے اور انفرادی تکلم 'پارول' ہے۔ پارول کی ہر مثال خواہ وہ کیسی ہو لانگ کے سرچشمۂ فیضان سے ہے۔

۳) نشان (SIGN) مجموعہ ہے معنی نما (SIGNIFIER) اور تصورِ معنی (SIGNIFIED) کا جو دونوں مل کر بطورِ وحدت عمل آرا ہوتے ہیں۔

۴) زبان کا نظام چوں کہ من مانا ہے اور معنی چوں کہ اس نظام کی رو سے طے ہوتے ہیں، لہٰذا لفظ اور معنی کا رشتہ فطری اور

لازمی نہیں ہے۔ معنی دیے ہوئے نہیں ہیں۔ یہ اپنے تفریقی رشتوں سے قائم ہوتے ہیں۔

۵) کسی معنیِ مطلق، اس کی اصل یا جوہر کا، چوں کہ زبان سے پہلے یا زبان کے باہر ہونا ثابت نہیں اور معنی چوں کہ از روئے ساخت قائم ہوتے ہیں، وہ تمام تصورات جو ماورائی (TRANSCENDENTAL) نوعیت کے ہیں یا زبان کے نظام سے باہر کسی مابعد الطبیعیاتی مرکز پر قائم ہیں، اپنے آپ ساقط ہو جاتے ہیں۔ موضوعِ انسانی کا رد اسی حوالے سے ہے۔

اب مختصراً دیکھیے کہ پس ساختیات میں کون سی توقعات پلٹ گئیں، کن باتوں سے انحراف ہوا، اور کیا نئی ترجیحات قائم ہوئیں:

۱) ساختیات کے مندرجہ بالا تمام مقدمات سے پس ساختیات میں اتفاق ہے، سوائے شق تین میں معنی کی وحدت کے تصور سے، اور اس کے چیلنج ہونے سے بہت سی توقعات پلٹ گئیں اور ترجیحات بدل گئیں۔ سب سے پہلی بات یہ کہ معنی کی وحدت کے تصور کی بدولت ساختیات ایک سائنسی پروجیکٹ تھا، اس کی تمام تر توقعات سائنسی تھیں، معنی کی وحدت کے ساقط ہونے سے سائنسی توقعات بھی ساقط ہو گئیں۔ پس ساختیات یکسر غیر سائنسی ہے۔ اس کا جھکاؤ تخلیقیت اور تکثیرِ معنی کی طرف ہے جو وحدانی نظم و ضبط کے خلاف پڑتے ہیں۔

۲) سگنیفائر اور سگنیفائڈ کے مجموعے سائن (نشان) میں وحدت اس لیے نہیں ہو سکتی کیوں کہ معنی قائم بالذات نہیں، یہ تفریقی رشتوں سے پیدا ہوتا ہے، لہٰذا جتنا موجود ہے اتنا التوا میں بھی ہے۔ پس معنی عدمِ استحکام اور بے مرکزیت کا شکار ہے۔

۳) معنی چوں کہ عدم قطعیت کا شکار ہے، متن خود کار اور خود کفیل نہیں ہوسکتا۔ لہٰذا متن کی معروضیت فریبِ نظر ہے۔

۴) موضوعِ انسانی چوں کہ بے مرکز ہے، مصنف معنی کا مقتدرِ اعلیٰ نہیں ہے۔ متن کی تکمیل کے بعد مصنف متن سے الگ ہوجاتا ہے جب کہ متن سے اخذِ معنی کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔

۵) متن میں معنی بالقوۃ ہیں، وہ قاری ہی ہے جو انھیں موجود بناتا ہے۔ معنی کے تفاعل میں متن، قاری، قرأت تینوں کی اہمیت ہے۔

۶) قرأت کا تفاعل چوں کہ عملِ جاریہ ہے اور کوئی قرأت یا تشریح آخری تشریح نہیں ہے، لہٰذا تاریخیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔

۷) مصنف اور قاری دونوں چوں کہ ڈسکورس کی تشکیل ہیں، ادب میں کوئی موقف، معصوم موقف نہیں، یعنی ادب میں کوئی چیز غیر آئیڈیولوجیکل نہیں ہوسکتی۔

۸) معنی کا تفاعل چوں کہ قاری پر ہونے والے اثر سے جڑا ہوا ہے، ادب کی سیاسی جہت سے انکار ممکن نہیں۔

۹) زبان کا نظام ہی چوں کہ ایسا ہے کہ لفظ وہ معنی دیتے ہیں جو وہ دیتے ہیں (معمولہ معنی) اور وہ معنی بھی جو وہ بظاہر نہیں دیتے (غائب معنی) ردتشکیل معنی کے 'دوسرے پن' پر زور دیتی ہے یعنی جس معنی کو بوجوہ نظر انداز کیا گیا یا اقتدار کے کھیل میں دبا دیا گیا۔ گویا متن کو مطلوبہ یا معمولہ معنی کے خلاف بھی پڑھا جاسکتا ہے یہ رویہ باغیانہ مضمرات رکھتا ہے۔

۱۰) معنی کی وحدت چوں کہ نظری ہے اور اخذِ معنی کا عمل چوں کہ

تاریخی ہے اور زماں میں اس کا کوئی آخری سرا نہیں، اس لیے
سوسیئر کے تصورِ لانگ کے ماڈل کی بنا پر یہ سوال کہ کیا ادب
کی شعریات یا ادب فہمی کے جملہ اصول و ضوابط کا کلی نظام مرتب
کیا جاسکتا ہے، اس کا جواب اثبات میں ممکن نہیں ۔ نیز
متن چوں کہ متعین ہے اور قرأت عمل جاریہ ہے، یہ دونوں
جدلیاتی طور پر کارگر رہتے ہیں، لہٰذا معنی خیزی میں کوئی مقام
آخری مقام نہیں ۔

یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ اختصار کے پیش نظر ان شقوں کی حیثیت 'سوتروں' کی ہے جن کے اطلاق کے امکانات ان گنت ہوا کرتے ہیں، لیکن مضمرات یہاں بھی کچھ کم نہیں، تفصیل پہلے پیش کی جا چکی ہے ۔ غرض بستار بہت ہے، لیکن پس ساختیات میں جو کچھ بھی ہے انھیں میں سے کسی نہ کسی شق سے مشتق ہے ۔

مابعد جدیدیت : عالمی پس منظر

'EVERYTHING IS POLITICAL, EVEN PHILOSOPHY AND PHILOSOPHIES. IN THE REALM OF CULTURE AND OF THOUGHT EACH PRODUCTION EXISTS NOT ONLY TO EARN A PLACE FOR ITSELF BUT TO DISPLACE, WIN OUT OVER, OTHERS'

ANTONIO GRAMSCI

مابعدِ جدیدیت کا تصور ابھی زیادہ واضح نہیں ہے، اور اس میں اور پس ساختیات میں جو رشتہ ہے، اس کے بارے میں بھی معلومات عام نہیں ۔ اکثر دونوں اصطلاحیں ساتھ ساتھ اور ایک دوسرے کے بدل کے طور پر استعمال کی جاتی ہیں، البتہ اتنی بات صاف ہے کہ پس ساختیات تھیوری ہے جو فلسفیانہ قضایا سے بحث کرتی ہے جب کہ مابعدِ جدیدیت تھیوری سے زیادہ صورتِ حال ہے، یعنی جدید

معاشرے کی تیزی سے تبدیل ہوتی ہوئی حالت ، نئے معاشرے کا مزاج، مسائل، ذہنی رویے یا معاشرتی و ثقافتی فضا یا کلچر کی تبدیلی جو کرائسس کا درجہ رکھتی ہے۔ مثال کے طور پر کہہ سکتے ہیں : POST-MODERN CONDITION 'مابعدِ جدید حالت' لیکن 'پس ساختیاتی حالت' نہیں کہہ سکتے۔ لہٰذا پس ساختیات کا زیادہ تعلق تھیوری سے ہے اور مابعدِ جدیدیت کا معاشرے کے مزاج اور کلچر کی صورتِ حال سے ہے۔ تاہم ایسا نہیں ہے کہ مابعدِ جدیدیت کو تھیوری دینے یا نظریانے کی کوشش نہ کی گئی ہو۔ ایسی کچھ کوششیں ہوئی ہیں اور یہ سلسلہ جاری ہے۔ بعض مفکرین نے مابعدِ جدید صورتِ حال اور تھیوری دونوں سے بحث کی ہے، لیکن غور سے دیکھا جائے تو تھیوری کا بڑا حصّہ وہی ہے جو پس ساختیات کا ہے۔ یعنی مابعدِ جدیدیت کے فلسفیانہ مقدمات وہی ہیں جو پس ساختیات کے ہیں۔ یہ معلوم ہے کہ دوسری جنگِ عظیم کے بعد جو نئی ذہنی فضا بننا شروع ہوئی تھی، اس کا بھرپور اظہار لاکاں، آلتھیوسے، فوکو، بارتھ، دریدا، دے لیوز اور گواتری اور لیوتار جیسے مفکرین کے یہاں ملتا ہے۔ گلبرٹ ادیر کا کہنا ہے کہ پس ساختیاتی مفکرین اس تبدیلی کے پہلے نقیب ہیں، یہی وجہ ہے کہ پس ساختیات میں اور مابعدِ جدیدیت میں حدِ فاصل قائم نہیں کی جاسکتی۔ چناں چہ اکثر و بیشتر پس ساختیاتی مفکرین کو مابعدِ جدید مفکرین کہہ دیا جاتا ہے اور یہ دونوں اصطلاحیں ایک دوسرے کے بدل کے طور پر استعمال کی جاتی ہیں۔

جس طرح پس ساختیات تاریخی طور پر ساختیات کے بعد ہے اور اس سے گریز بھی ہے، اسی طرح مابعدِ جدیدیت بھی تاریخی طور پر جدیدیت کے بعد ہے اور اس سے گریز بھی ہے۔ ان دونوں کو ایک دوسرے کے تناظر ہی میں پرکھا اور جانا جاسکتا ہے۔ ہمارے یہاں جدیدیت کا معاملہ ذرا الگ ہے۔ ہمارے یہاں جدیدیت بہت کچھ 'ترقی پسندی' کے ردِعمل کے طور پر آئی جب کہ مغرب میں جدیدیت ENLIGHTENMENT PROJECT 'روشن خیالی پروجیکٹ' کا حصّہ تھی اور

مارکسیت اور ہیومنزم سے الگ نہیں تھی۔ مغرب میں جدیدیت کا زمانہ پہلی جنگ عظیم سے دوسری جنگ عظیم تک کا ہے۔ جب کہ ہمارے یہاں اس کا زمانہ ۱۹۶۰ء کے بعد کی دو ڈھائی دہائیوں کا ہے۔ مغرب کا 'روشن خیالی پروجیکٹ'، انسان کی تاریخی اور سائنسی ترقی کے خواب سے عبارت تھا۔ لیکن دوسری جنگ عظیم کے بعد یہ خواب پاش پاش ہوگیا۔ انسان نے تاریخی اور سائنسی ڈسکورس سے جو توقعات وابستہ کی تھیں، اس نے اتنے مسائل حل نہیں کیے، جتنے پیدا کر دیے۔ چناں چہ بعد کے دور کو 'گمشدگی'، یا 'بدعقیدگی'، کا دور کہا جاتا ہے۔ سب سے اہم مسئلہ تو وہی تھا جس کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے کہ صدیوں سے چلا آرہا شعورِ انسانی کا تصور بے دخل ہوگیا، دوسرے لفظوں میں جو تصور عقلیت پسند تحریکوں اور ہر طرح کی آیڈیولوجی کی جان تھا' اس کی بنیادیں ہل گئیں۔ مظہریاتی وجودیت نے اتنی گنجائش تو بہرحال رکھی تھی کہ انسان اگر خود آگہی سے متصف ہے اور اپنے فیصلے کے حق کا استعمال کرتا ہے تو اپنے تشخص کو پالینے پر قادر ہے، لیکن بعد کے فلسفیوں نے یہ ڈوری بھی کاٹ دی۔ ان کی رو سے شعورِ انسانی ایک مفروضۂ محض ہے جسے بوجوہ مان لیا گیا ہے۔ اسی کے ساتھ نہ صرف یہ کہ سائنسی ترقی سے انسانی مسرت کا خواب پورا نہیں ہوا، بلکہ برقیاتی اور تکنیکی تبدیلیوں سے معاشرہ دیکھتے ہی دیکھتے میڈیا سوسائٹی یا 'تماشا سوسائٹی' SPECTACLE SOCIETY میں بدل گیا اور نئے تجارتی طور طریقوں نے 'کنزیومرازم' کی ایسی شکلوں کو پیدا کر دیا جن کا تصور بھی پہلے نہیں کیا جا سکتا تھا۔ اسی طرح کمپیوٹر ذہن نے علم کی نوعیت اور ضرورت کو بدل کر رکھ دیا اور علم کی ذخیرہ اندوزی اور بازیافت کے یکسر نئے مسائل پیدا کر دیے۔ ان جملہ تبدیلیوں اور نئی کلچرل فضا کا اگر کوئی اصطلاح احاطہ کر سکتی ہے تو وہ 'مابعدِ جدیدیت' ہی ہے۔

جہاں تک 'مابعدِ جدیدیت' بطور اصطلاح کے آغاز کا تعلق ہے، چارلس جینکس نے اپنی کتاب:

CHARLES JENCKS,
WHAT IS POST-MODERNISM? (LONDON 1989)

میں لکھا ہے کہ غالباً POST-MODERNISM کو سب سے پہلے مشہور مؤرخ آرنلڈ ٹائن بی نے اپنی شہرہ آفاق کتاب 'اے سٹڈی آف ہسٹری' میں تاریخی ادوار کے معنی میں استعمال کیا۔ یہ کتاب ۱۹۴۷ء میں شائع ہوئی لیکن نو برس پہلے ۱۹۳۸ء میں لکھی جا چکی تھی۔

فنونِ لطیفہ میں 'مابعدِ جدیدیت' کی اصطلاح سب سے پہلے آرٹ تھیوری میں رائج ہوئی، عمرانیات اور ادبیات میں اس کا چلن بعد کو ہوا۔ لیزلی فیڈلر کے یہاں مابعدِ جدیدیت کا ذکر ۱۹۶۵ء سے ملتا ہے جب کہ ادبیات کا مشہور حوالہ احب حسن کی کتاب ہے:

IHAB HASSAN,
THE DISMEMBERMENT OF ORPHEUS : TOWARDS A POST-MODERN LITERATURE (1976)*

تقریباً اسی زمانے میں فرانس میں اس اصطلاح کا زیادہ چلن ہوا اور ڈینیل بل، بودریلار اور لیوتار نے 'مابعدِ جدیدیت' سے بطور تھیوری بحث کرنا شروع کیا۔ لیوتار کی کتاب:

JEAN-FRANCOIS LYOTARD,
THE POSTMODERN CONDITION : A REPORT ON KNOWLEDGE (MANCHESTER 1984)*

مابعدِ جدیدیت پر بنیادی حوالے کا درجہ رکھتی ہے۔ گی آنی وٹی موکی

LA SOCIETA TRANSPARENTE

عمرانیاتی جہات سے بحث کرتی ہے۔ لیوتار کا زیادہ تر مکالمہ جید جدلیاتی فلسفی جرگن ہابرماس سے رہا ہے:

J.HABERMAS, 'MODERNITY VERSUS POSTMODERNITY'
NEW GERMAN CRITIQUE, 22, 1981*

R.RORTY, 'HABERMAS AND LYOTARD ON POSTMODERNITY'
PRAXIS INTERNATIONAL, 4, 1, 1984*

ہابرماس اور لیوتار کے علاوہ فرانسیسی نظریہ ساز دے لیوز اور گواتری ، نیز امریکی مفکر فریڈرک جیمسن نے بھی مابعدِ جدید صورتِ حال سے اپنی اپنی تھیوری میں بالوضاحت بحث کی ہے جس کا ذکر آگے آئے گا۔ مزید یہ کہ مدن سروپ نے اپنی کتاب :

MADAN SARUP,
AN INTRODUCTORY GUIDE TO POST-STRUCTURALISM AND POSTMODERNISM (ATHENS, GEORGIA 1989)*

میں آخری باب مابعدِ جدیدیت پر وقف کیا ہے۔ اگرچہ مدن سروپ کا بنیادی مسئلہ مارکسزم کا دفاع ہے تاہم فرانسیسی مفکرین کے افکار کا اس نے بالتفصیل جائزہ لیا ہے۔ ادھر اس موضوع پر لیوتار کی ایک اور کتاب بھی آئی ہے :

JEAN-FRANCOIS LYOTARD,
THE POSTMODERN EXPLAINED TO CHILDREN,
trn. by DON BARRY et al (TURNAROUND 1992)

اس میں لیوتار نے اپنی تھیوری کو سادہ زبان میں خطوط کی صورت میں لکھا ہے۔ گلبرٹ ادیر نے مابعدِ جدید کلچر سے بحث کی ہے۔ ادھر مابعدِ جدیدیت کی بحث CULTURAL STUDIES کے طور پر بھی جاری ہے۔ ٹیری ایگلٹن نے ایک حالیہ مضمون میں اس موضوع سے بحث کی ہے۔ ہندوستان میں شائع ہونے والی تحریروں میں نوئل سلی ون دوسروں سے بہتر ہے۔ اختصار کی خاطر ہم نے یہاں زیادہ تر لیوتار، ہابرماس ، دے لیوز اور گواتری ، فریڈرک جیمسن ، مدن سروپ اور نوئل سلی ون سے سروکار رکھا ہے :

HUTCHEON, LINDA;
POETICS OF POSTMODERNISM (ROUTLEDGE 1985)

GILBERT ADAIR,
THE POST-MODERNIST ALWAYS RINGS TWICE
(FOURTH ESTATE 1992)

BEN AGGER,
CULTURAL STUDIES AS CRITICAL THEORY
(FALMER 1992)

STEVEN CONNOR,
THEORY AND CULTURAL VALUE
(BLACKWELL 1992)

NOEL O'SULLIVAN, 'THE PHILOSOPHY OF POST-MODERN' I.I.C. QUARTERLY, 1992*

برقیاتی ذہن : علم کا نیا طور

'DATA BANKS ARE THE ENCYCLOPAEDIA OF TOMORROW; THEY ARE 'NATURE' FOR POSTMODERN MEN AND WOMEN'
LYOTARD

دوسری جنگ عظیم کے بعد بعض بنیادی تبدیلیاں اس تیزی سے رونما ہوئی ہیں کہ دیکھتے ہی دیکھتے معاشرے کیا سے کیا ہو گئے ہیں۔ تکنالوجی اور ٹیلی مواصلات کا انقلاب اس نوعیت کا ہے کہ آج پوری دنیا 'میڈیا سوسائٹی' میں بدل گئی ہے دور دراز کے معاشرے جہاں پہلے تبدیلیاں دیر میں پہنچا کرتی تھیں یا نہیں پہنچتی تھیں، یا جو معاشرے 'محفوظ' سمجھے جاتے تھے، اب وہ بھی 'غیر محفوظ' ہیں اور اس انقلاب کی زد میں آچکے ہیں۔ لیوتار نے اپنی کتاب THE POSTMODERN CONDITION میں ان تمام تبدیلیوں اور ان کے اثرات سے بحث کی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ سب سے بڑی تبدیلی علم کی نوعیت میں آئی ہے۔ کمپیوٹر معاشرے میں علم (KNOWLEDGE) کی نوعیت یکسر بدل گئی ہے۔ مابعد جدید سماج کے خصائص سے بحث کرتے ہوئے لیوتار تین امور پر غور کرنے کی دعوت دیتا ہے:

۱) پچھلے چالیس پچاس برسوں میں سائنس اور تکنالوجی میں سب سے زیادہ عمل دخل زبان اور زبان کے نظریوں کا ہے۔ کمپیوٹر۔ برقیاتی ذہن کے لیے زبان وضع کرنا، اس زبان کے ذریعے معلومات کو جمع کرنے اور پانے کا طور، مختلف کاموں کے لیے الگ الگ پروگرام وضع کرنا اور ان کی صنعتی پیداوار، مصنوعی مشینی زبان اور مشینی ترجمہ، معلومات کی ذخیرہ اندوزی اور برقیاتی معلوماتی بنکوں کا قیام، یہ اور ایسی تمام دوسری سرگرمیوں میں زبان کا کردار مرکزی ہے۔

۲) برقیاتی ٹکنالوجی کے اس انقلاب سے علم کی نوعیت میں جو تبدیلی آئی ہے اس سے علم اب اپنا جواز آپ نہیں رہا، بلکہ علم پوری طرح کمرشل قوتوں کے زیرِ سایہ آگیا ہے۔ علم اب شخصیت کا جزو نہیں بلکہ منڈی کا مال ہے جسے خریدا اور بیچا جاسکتا ہے۔ پہلے علم کو حاصل کرنے کے لیے زندگیاں کھپائی جاتی تھیں۔ اب علم منڈی کے مال کے ساتھ MASS SCALE پر پیدا ہو رہا ہے اور صابون اور ٹوتھ پیسٹ کی طرح بکاؤ موجود ہے۔ جب چاہیں اسے خرید سکتے ہیں جب چاہیں اسے الگ کر سکتے ہیں۔ علم اب حاکم نہیں محکوم ہے۔ علم کی تصغیریت (MINIATURISATION) کے بعد اس کا کمرشل استحصال روزمرہ زندگی کا معمول بن گیا ہے۔

۳) جیسے جیسے معاشرے مابعدِ جدید دور میں داخل ہوتے جائیں گے، علم کا وہ حصّہ جو برقیاتی ذہن کو ہضم نہیں کرایا جاسکے گا یا جس کی برقیاتی تحلیل نہ ہو سکے گی وہ پچھڑ جائے گا اور ماضی کے طاق پر دھرا رہ جائے گا۔ علم جو پہلے ذہنِ انسانی کو جِلا دینے یا شخصیت کو سنوارنے نکھارنے کے لیے حاصل کیا جاتا تھا، اب فقط اس لیے پیدا کیا جائے گا کہ منڈی معیشت میں اس سے منافع اندوزی کی جاسکے یا اس کو طاقت کے ہتھیار کے طور پر برتا جاسکے۔

علم بطور پیداواری طاقت

'KNOWLEDGE IS NOT NEUTRAL OR OBJECTIVE;
KNOWLEDGE IS A PRODUCT OF POWER RELATIONS'

FOUCAULT

پچھلی کچھ دہائیوں سے کمپیوٹر زائیدہ علم ایک پیداواری طاقت (FORCE OF PRODUCTION) کی حیثیت اختیار کرنے لگا ہے۔ اس کا ایک واضح اثر کام کرنے والے طبقے پر پڑ رہا ہے۔ ترقی یافتہ ملکوں میں فیکٹری اور کارخانہ مزدوروں کی

تعداد کم ہونے لگی ہے اور سفید کالر کارکنوں اور پیشہ ور تکنیکی کارکنوں کی تعداد میں تیزی سے اضافہ ہو رہا ہے۔ لیوتار کا کہنا ہے کہ آئندہ بین ملکی طاقت کے کھیل میں کمپیوٹر زائیدہ علم کا بڑا حصہ ہوگا اور ممکن ہے کہ قوموں اور ملکوں کی آئندہ رقابتیں اور دشمنیاں برقیاتی علم کے ذخیروں پر قادر ہونے کے لیے ہوں گی، یعنی 'علم گیری' ملک گیری کی طرح عالمی سطح پر ہوس کا درجہ اختیار کر لے گی۔ لیوتار یہ بھی پیشین گوئی کرتا ہے کہ ہر شے کا مدار چوں کہ تکنالوجی پر ہوگا اس لیے ترقی یافتہ اور ترقی پذیر معاشروں کے درمیان فاصلہ گھٹے گا نہیں بلکہ اور بڑھے گا۔ زیادہ اہم یہ ہے کہ طاقت اور علم ایک ہی سکّے کے دو رُخ ہوں گے۔ لیوتار وٹگنسٹائین کی 'لسانی چالوں' (LINGUISTIC GAMES) کے حوالے سے کہتا ہے کہ علم کی ہر چال طاقت کی ایک وضع کی حامل ہوگی۔ ویسے دیکھا جائے تو ہم پہلے ہی عام گفتگو میں جنگ کی اصطلاحوں کا استعمال کرتے ہیں، مثلاً (دلیل سے) حملہ کیا جاتا ہے، دھاوا بولا جاتا ہے، غنیم کو پسپا کیا جاتا ہے، منہ کی کھانا، چت کرنا، دانت کھٹے کرنا / چھکے چھڑا دینا، منہ دکھانے کے قابل نہ رکھنا وغیرہ روزمرہ کے اظہاریے ہیں۔ بقول لیوتار کمپیوٹر معاشرے میں:

TO SPEAK IS TO FIGHT

یعنی 'بولنا لڑائی لڑنا ہے' عام اصول ہوگا؛ آئندہ لڑائیاں کمپیوٹر زبان کی چالوں سے لڑی جائیں گی۔ کس منزل پر کون سی چال کارگر ہوگی، اس کا فیصلہ ذہنِ انسانی نہیں، کمپیوٹر کرے گا۔

سائنسی علم اور بیانیہ

لیوتار اسی پر اکتفا نہیں کرتا، وہ علم کی دو قسمیں بیان کرتا ہے۔ ایک کو وہ سائنسی علم کہتا ہے اور دوسرے کو 'بیانیہ' (NARRATIVE) اس کا کہنا ہے کہ سائنسی علم اور 'بیانیہ' میں تضاد و کشمکش کا رشتہ ہے اور یہ کشمکش ہمیشہ سے رہی ہے۔

'بیانیہ' سے لیوتار کی مراد ثقافتی روایت کا وہ تسلسل ہے جو متھ، دیومالا، اساطیر اور قصّہ کہانیوں میں ملتا ہے۔ اسی میں وہ فلسفے کی روایتوں کو بھی شامل کرتا ہے۔ لیوتار کا کہنا ہے کہ 'بیانیہ' ہی سے معاشرتی کوائف و روابط، نیک و بد، صحیح و غلط کی پہچان اور ثقافتی رویوں کے معیار طے ہوتے ہیں۔ 'بیانیہ' نہ صرف کسی بھی معاشرے میں انسانی رشتوں کے نظم و ربط کی نشان دہی کرتا ہے بلکہ فطرت اور ماحول سے انسان کے روابط کا بھی مظہر ہوتا ہے۔ کسی بھی معاشرے میں حسن، حق اور خیر کے معیار اسی سے طے ہوتے ہیں، اور عوامی دانش و حکمت بھی اسی سرچشمے کی دین ہیں۔ مختصر یہ کہ کسی بھی ثقافت میں معاشرتی کوائف و ضوابط اور معاشرتی رویوں کی تشکیل و تہذیب جس سرچشمۂ فیضان سے ہوتی ہے وہ 'بیانیہ' ہی ہے۔

لیوتار اس بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے کہتا ہے کہ باوجود سائنس اور ٹکنالوجی کی یلغار کے 'بیانیہ' کا وجود ضروری ہے۔ یہ دونوں متوازی حقیقتیں ہیں۔ دونوں کے علم کے اپنے اپنے طور، اور وٹگنسٹائین کی اصطلاح میں اپنی اپنی 'لسانی چالیں' ہیں۔ سائنسی علوم میں جہاں ثبوت ضروری ہے، 'بیانیہ' میں ثبوت یا دلیل ضروری نہیں۔ سائنسی روایت 'بیانیہ' پر ہمیشہ معترض رہتی ہے، وہ 'بیانیہ' کو نیم وحشی، نیم مہذب، قدامت پسند، پس ماندہ، توہم پرست، ظلمت شعار، جہالت شکار، مملوکیت پسند وغیرہ کہہ کر اس پر طنز بھی کرسکتی ہے، لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ خود سائنسی روایت کو اپنے استناد کی توثیق کے لیے 'بیانیہ' کے وجود کی ضرورت ہوتی ہے۔ کیا صحیح ہے اور کیا غلط، اس کی تصدیق کے لیے 'بیانیہ' کا تناظر اور حوالہ ضروری ہے۔ دوسرے لفظوں میں 'بیانیہ' ہی وہ کسوٹی ہے جس پر سائنسی روایت کی صحت اور عدم صحت پرکھی جاتی ہے، حالاں کہ سائنسی علم کی رو سے بیانیہ سرے سے علم ہی نہیں۔ یوں گویا سائنسی علم میں 'بیانیہ' کا وجود خود بخود شامل ہوجاتا ہے۔ عالمی فکری روایتوں کو لیوتار 'مہابیانیہ' کہتا ہے۔ METANARRATIVE

روشن خیالی پروجیکٹ : خواب اور شکستِ خواب

'THE CONTROVERSY ABOUT MODERNISM AND POSTMODERNISM COULD BE SEEN IN THE CONTEXT OF IDEOLOGICAL STRUGGLE. THE PROJECT OF MODERNITY IS ONE WITH THAT OF THE ENLIGHTENMENT. AND MARXISM IS A CHILD OF ENLIGHTENMENT. BUT THE POSTMODERNISTS DECLARE THAT PROGRESS IS MYTH'

MADAN SARUP

مابعدِ جدیدیت کا سب سے بڑا سوال یہ ہے :

HAS THE ENLIGHTENMENT PROJECT FAILED ?

'کیا روشن خیالی کا پروجیکٹ ناکام ہوگیا ؟' اکثر مفکرین یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ کیا روشن خیالی کا پروجیکٹ جو 'کلچرل موڈرن ازم' کا حصّہ تھا ہمیشہ کے لیے دم توڑ چکا یا اس میں کچھ جان باقی ہے۔ یہ پروجیکٹ اٹھارھویں صدی کے فلاسفہ کی امید پرور اور حوصلہ مندانہ فکر سے یادگار چلا آتا تھا جنھوں نے انسان کی ترقی کا خواب دیکھا تھا، اور یہ عبارت تھا سائنس کی معروضی پیش رفت سے، آفاقی اخلاقیات اور قانون کی بالادستی سے اور ادب و آرٹ کی خودمختاری سے۔ توقع تھی کہ فطری اور مادی وسائل پر قدرت حاصل ہوجانے سے ذات اور کائنات کا عرفان بڑھے گا، عدل و انصاف اور اخلاق کا بول بالا ہوگا، امن و امان کا دور دورہ ہوگا، اور انسان مسلسل ترقی کرتا جائے گا۔

لیکن روشن خیالی پروجیکٹ کے خوابوں کی جو تعبیر سامنے آئی ہے وہ نہ صرف حوصلہ افزا نہیں، بلکہ مایوس کن ہے۔ عملاً سائنسی تکنیکی ترقی اور جدید کاری کے ساتھ دنیا کا جو نقشہ ابھرا ہے وہ اس کا الٹ ہے جو سوچا گیا تھا۔ بظاہر آسائشوں اور ساز و سامان سے بھرپور زندگی اندر سے کھوکھلی اور بے تہہ ہوچکی ہے۔ فوری نتائج، کامیابی، منافع خوری، اقتدار کی ہوس، حاوی محرکات ہیں۔ خوشی اور مسرت منڈی کا مال ہیں اور ہر شے کمرشل رنگ میں رنگ کر اپنی اصلیت سے محروم

ہوگئی ہے۔ چناں چہ پس ساختیاتی مفکرین ہوں یا نئے فلسفی سب تاریخی ترقی کے سابقہ تصور کو چیلنج کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ بیشک انسان ترقی کر رہا ہے لیکن فقط کمیتی اعتبار سے، کیفیتی اعتبار سے نہیں۔ کیفیتی اعتبار سے انسان کی یا علم کی ترقی کی جو ضمانت دی گئی تھی، افسوس کہ وہ پوری نہیں ہوئی اور روشن خیالی پروجیکٹ اپنی شکست سے دوچار ہوچکا ہے۔

لیوتار کی تھیوری کی سیاسی جہت وہی ہے جو پس ساختیاتی مفکرین کی ہے۔ لیوتار کے نزدیک تاریخ کے بڑے رزمیے یا متھ دو ہیں۔ اول انسان کی آزادی و حریت کا خواب اور دوسرے علومِ انسانی کی کُلّی وحدت کا خواب۔ ان کو وہ 'مہا بیانیہ' بھی کہتا ہے۔ پہلا مہا بیانیہ نوعیت کے اعتبار سے عملی سیاسی ہے جس کا آغاز انقلابِ فرانس سے ہوا۔ اس کو وہ NARRATIVE OF EMANCIPATION کہتا ہے۔ دوسرا مہا بیانیہ نوعیت کے اعتبار سے فکری ہے اور اس کا آغاز ہیگل کی جرمن روایت سے ہوا۔ اس کا کہنا ہے کہ اصلاً یہ دونوں مہا بیانیہ آمرانہ ہیں اور انسان کی آزادی چھیننے کے لیے کوشاں رہے ہیں۔ تاریخ شاہد ہے کہ انسان ان فریب خوردگیوں کے خلاف نبردآزما رہا ہے۔ سٹالن ازم کی متھ یا مہا بیانیہ یہی تھا کہ انسان سوشلزم کی طرف گامزن ہے۔ لیوتار تنبیہ کرتا ہے کہ مابعد جدیدیت میں کسی نوع کے مہا بیانیہ کی کوئی گنجائش نہیں۔ مہا بیانیہ خواہ فکری ہو یا سیاسی، 'مہا بیانیہ' کا اعتبار جاتا رہا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ موجودہ دور میں سائنس اور ہائی ٹکنالوجی کی ساری توجہ ایسی ایجادات پر ہے جن کی نوعیت مقصود (END) کی نہیں بلکہ ذرائع (MEANS) کی ہے۔ مستقبل کی فریب خوردگیوں کے لیے آج کے انسان کے پاس وقت نہیں۔

جیسا کہ وضاحت کی گئی جدید (ماڈرن) کی پہچان انسانی ترقی کے مہا بیانیہ سے جڑی ہوئی تھی۔ یہ طلسم اب شکست ہوچکا۔ مابعدِ جدیدیت کسی بھی مہا بیانیہ میں یقین نہیں رکھتی، ہیگل ہو کہ مارکس، مابعدِ جدید ذہن سب کو شک و شبہ

کی نظر سے دیکھتا ہے۔ مہابیانیہ یعنی بڑی فلسفیانہ روایتوں کا اعتبار جاتا رہا۔ فوکو جیسے مفکرین کُلیت پسند فکر کے اس لیے بھی مخالف ہیں کہ یہ استعماریت اور امپیریئلزم کی بدترین شکلوں کے لیے راہ ہموار کرتی ہے۔ ان کا اصرار ہے کہ جدید کاری کے تمام مہابیانیہ (GRANDS RECITS) مثلاً صداقتِ مطلق کی جدلیات، انسان کی آزادی وحریت، غیر طبقاتی سماج، ترقی وخوشحالی اور امن ومسرت کا خوش کن خواب، سب پر سوالیہ نشان لگ چکا ہے۔ مارکسی مہابیانیہ متعدد مہابیانیوں میں سے ایک تھا اور غالباً سب سے اہم اور سب سے زیادہ خوش کن۔ قطع نظر اس سے کہ مابعدِ جدیدیت میں مارکس کی غیر میکانکی تعبیروں پر زور ہے اور آزاد مارکسیت و نئی تاریخیت کی بعض شکلوں سے مکالمہ جاری ہے، لیکن اس بات کی مخالفت ہے کہ مارکسیت ایک یک رنگ اور وحدانی سماج چاہتی ہے اور ایسا فقط جبر و تشدد سے ممکن ہے۔ نئے مفکرین کا اصرار ہے کہ مابعدِ جدید سماج یک رنگ اور وحدانی سماج نہیں ہوسکتا۔ آج کا سماج بوقلموں، غیر وحدانی، رنگا رنگ، تکثیری اور مختلف الاوضاع (HETEROGENEOUS) سماج ہے۔ یہ وجود میں آچکا ہے اور باقی رہے گا۔

لیکن کلیت پسند جدلیاتی مفکر جرگن ہابرماس اس خیال سے اختلاف کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ زندگی چوں کہ انتشار کی زد میں آچکی ہے، اس لیے ضروری ہے کہ علمی، اخلاقی اور سیاسی ڈسکورس ایک دوسرے کے قریب آئیں اور ان میں اشتراکِ عمل پیدا ہو۔ ہابرماس تفرق زدہ معاشرے کے مقابلے میں ہم خیال معاشرے (CONSENSUS COMMUNITY) کی تجویز پیش کرتا ہے۔ وہ فوکو جیسے مفکرین کو نوقدامت پسند کہتا ہے، اور ان کے مقابلے پر 'کلچرل جدید کاری' پروجیکٹ کا ہم نوا ہے۔ لیکن لیوتار اور نئے مفکرین ہابرماس سے اختلاف کرتے رہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ پہلے کے مہابیانیہ ختم ہوچکے ہیں اور ان کی جگہ لینے والا کوئی نہیں ہے۔ سائنس، آرٹ، اخلاقیات سب کی زبانیں،

الگ الگ ہیں، سماج میں کیا ہو رہا ہے، اس کا کوئی کُلّی ادراک ممکن نہیں، اس لیے کہ کوئی 'وحدانی مہالسان' باقی نہیں جو آج کے انتشار آشنا، بوقلموں اور کثیر المرکز سماج کی سمت و رفتار کا احاطہ کر سکے۔ غرضیکہ نئے مفکرین یہ تاثر دیتے ہیں کہ بڑے بیانیہ نہیں رہے، جو کچھ ہیں چھوٹی چھوٹی کہانیاں ہیں۔ یہ 'چھوٹے بیانیہ' اجتماعی کے مقابلے پر شخصی، عالمی کے مقابلے پر مقامی، اور کُلیت کے مقابلے پر جزویت کے حامل ہیں۔ نئے مفکرین کا خیال ہے کہ 'چھوٹے بیانیہ' ادب اور آرٹ کی آزادی اور تخلیقیت کے بہتر ضامن ہیں۔

مہابیانیہ کی گمشدگی اور اجتماعی لاشعور

> 'THE WORLD COMES TO US IN THE SHAPE OF STORIES. IT IS HARD TO THINK OF THE WORLD AS IT WOULD EIXST OUTSIDE NARRATIVE. ANYTHING WE TRY TO SUBSTITUTE FOR A STORY IS, ON CLOSER EXAMINATION, LIKELY TO BE ANOTHER SORT OF STORY; IT IS A FORM OUR PERCEPTION IMPOSES ON THE RAW FLUX OF REALITY'.
>
> FREDRIC JAMESON

فریڈرک جیمسن کو اس بات سے اتفاق نہیں کہ مہابیانیہ ختم ہو گیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ مہابیانیہ ختم نہیں ہو سکتا، مہابیانیہ کی گمشدگی کا مطلب ہے کہ مہابیانیہ زیرِ زمین چلا گیا ہے، اور جب بھی کوئی ایسی چیز جو ہمارے وجود کا حصّہ رہ چکی ہو، زیرِ زمین چلی جاتی ہے تو وہ ہمارے اجتماعی لاشعور کا حصّہ بن جاتی ہے اور فکر و عمل کو برابر متاثر کرتی رہتی ہے۔ جیمسن اس دبے ہوئے مہابیانیہ کو 'سیاسی لاشعور' کا نام دیتا ہے۔ اس کی مشہور کتاب کا نام بھی یہی ہے:

<u>THE POLITICAL UNCONSCIOUS :</u>
<u>NARRATIVE AS A SOCIALLY SYMBOLIC ACT</u>
(LONDON 1981)

جیمسن کا خیال ہے کہ بیانیہ اتنا ادبی فارم نہیں جتنا یہ ایک علمیاتی زمرہ یا

ساخت ہے۔ زندگی کی حقیقت ہم تک اسی زمرے میں ڈھل کر پہنچتی ہے یعنی ہم دنیا کو بیانیہ ہی کے ذریعے جانتے ہیں۔ یہ سوچنا بھی محال ہے کہ دنیا کا کوئی تصور بیانیہ سے ہٹ کر بھی ممکن ہے۔ کہانی کو کسی چیز سے بدل کر دیکھیے، غور کرنے پر معلوم ہوگا کہ وہ بھی ایک طرح کی کہانی ہی ہے۔ دوسرے یہ کہ بیانیہ میں سامنے کے معنی اور دبے ہوئے معنی میں فرق کرنا ضروری ہے، اس لیے کہ بیانیہ بیک وقت حقیقت کو پیش بھی کرتا ہے اور حقیقت کو گوارا بھی بناتا ہے یعنی بیانیہ حقیقت کو ظاہر بھی کرتا ہے اور حقیقت کو دباتا بھی ہے۔ بیانیہ ہمارے تاریخی تضادات کو دباکر انھیں ہمارے لیے گوارا بنا دیتا ہے۔ یہ POLITICAL UNCONSCIOUS کا تفاعل ہے۔ جیمسن کہتا ہے ستم ظریفی یہ ہے کہ سیاسی لاشعور بھی فرائڈ ہی کی اصطلاح ہے، لیکن فرائڈ انفرادی سائیکی کے آئیڈیولوجیکل واہمے میں اس قدر گھرا ہوا تھا کہ اس کو 'سیاسی لاشعور' کی اپنی دریافت پر غور کرنے کا موقع نہیں ملا۔ جیمسن کہتا ہے کہ اجتماعی لاشعور کا تفاعل اس بات سے بھی ثابت ہے کہ انفرادی شعور بے ربط و بے آہنگ ہوتا ہے اور اس میں ارتباط اور ہم آہنگی اجتماعی سطح پر ہی ممکن ہے۔

جیمسن مشہور ماہرِ اقتصادیات ارنسٹ مینڈل کے ماڈل کی بنا پر حقیقت پسندی، جدیدیت اور مابعدِ جدیدیت کی درجہ بندی اقتصادیات کے حوالے سے بھی کرتا ہے۔ ۱۸۴۸ء میں بھاپ انجن، ۱۸۹۰ء میں آتش افروز انجن اور ۱۹۴۰ء کے بعد برقیاتی اور ایٹمی توانائی کا استعمال، مینڈل ان تین صنعتی منزلوں کو مارکیٹ سرمایہ داری، اجارہ دار سرمایہ داری اور کثیر قومی سرمایہ داری کے تین ادوار کا پیش خیمہ قرار دیتا ہے۔ جیمسن کا کہنا ہے کہ مابعدِ جدیدیت گویا سائنسی سطح پر برقیاتی اور ایٹمی انقلاب سے اور اقتصادی سطح پر کثیر قومی سرمایہ داری سے جڑی ہوئی ہے۔ کثیر قومی کارپوریشنوں نے اقتصادی رشتوں کی نوعیت اور حرکیت کو بدل دیا ہے۔ اس سے پہلے جن مقامات پر سرمایہ داری

کی پر چھائیں بھی نہ پڑی تھی، آج وہ بھی کثیر قومی سرمایہ داری کی زد میں ہیں، مثلاً خلا، سمندر، فطرت ہر جگہ کثیر قومی سرمایہ داری کا مہیب سایہ پھیل چکا ہے، یوں 'کالونیل ازم' کی ایک نئی صورت کا آغاز ہو چکا ہو گیا ہے۔ اور اب اجتماعی لاشعور بھی اس کی زد میں ہے، کثیر قومی سرمایہ داری اور صارفیت کا کلچر برقیاتی میڈیا اور اشتہار انڈسٹری کے ذریعے اجتماعی لاشعور میں پنجے گاڑ رہا ہے، اور انسان لامرکز ٹیلی مواصلات کے جس نٹ ورک میں گھر گیا ہے، اس کے طول و عرض کو ناپنے کی سکت بھی اس میں نہیں۔

مابعدِ جدید ذہن کی پہچان دو خصوصیات سے ہے۔ ایک کو جیمسن PASTICHE کہتا ہے اور دوسری کو SCHIZOPHRENIA۔ پہلی خصوصیت سے اس کی مراد ہے ماسبق کے اسالیب کی بازیافت۔ اس کا کہنا ہے کہ موجودہ دور میں سوائے اس کے چارہ نہیں کہ پہلے کے اسالیب کی بازیافت کریں۔ دوسری اصطلاح SCHIZOPHRENIA لاکاں سے مستعار ہے جس سے مراد ہے زبان کے نظام میں داخل ہونے سے پہلے کی انسان کی حالت یعنی جب وہ آوازیں تو پیدا کر سکتا ہے لیکن مربوط کلام نہیں کر سکتا۔ یہ تکلمی نہیں نشانیاتی منزل ہے، وقت کا احساس زبان کے نظام کے ساتھ در آتا ہے، سو قبل لسانی حالت میں دائمی 'حال' کا احساس ہے جس میں نطق ہے لیکن بے ربط، پارہ پارہ تسلسل سے عاری۔ سیموئل بیکٹ اس کی بہترین مثال ہے۔

خواہش کا وفور

'THE SELF IS ALL FLUX AND FRAGMENTATION, COLLECTION OF MACHINE PARTS. IN HUMAN RELATIONSHIPS ONE WHOLE PERSON NEVER RELATES TO ANOTHER WHOLE PERSON. THERE ARE ONLY CONNECTIONS BETWEEN 'DESIRING MACHINES'. FRAGMENTATION IS A UNIVERSAL OF HUMAN CONDITION.'

DELEUZE & GUATTARI

SCHIZOPHRENIA کی اصطلاح فرانس کے دو جدید مفکرین دے لیوز اور گواتری کی فکر کا بھی حصّہ ہے۔ (گواتری کا انتقال ابھی اگست ۱۹۹۲ء میں ہوا)۔ زندگی بھر ان دونوں مفکرین نے مل کر کام کیا۔ ان کی بنیادی کتاب

GILLES DELEUZE & FELIX GUATTARI,
ANTI-OEDIPUS : CAPITALISM & SCHIZOPHRENIA
(NEW YORK 1977)

دراصل دو کتابوں کا مجموعہ ہے جن کا ذیلی عنوان تو ایک ہے لیکن اصل عنوان الگ الگ ہیں۔ ان میں سے پہلی کتاب ANTI-OEDIPUS ہے اور دوسری کتاب A THOUSAND PLATEAUX ہے۔ دے لیوز اور گواتری کی اہمیت اس میں ہے کہ ان کی ابتدائی فکر نے جن لوگوں کو متاثر کیا، ان میں بارتھ، آلتھیوسے، بودریلار، کرسٹیوا اور دریدا تک شامل ہیں، حالاں کہ ان سب کے برعکس دے لیوز اور گواتری تشریحیاتی روایت سے تعلق نہیں رکھتے اور کائنات کو بطور متن دیکھنے کے رویے سے متفق نہیں۔ دے لیوز اور گواتری، مارکس اور فرائیڈ کی اصطلاحوں میں بات کرتے ہیں لیکن ان کی معنویت کو پلٹ دیتے ہیں۔ ان کے یہاں مرکزی اصطلاحیں دو ہیں LIBIDO خواہش اور PRODUCTION پیداوار یعنی مشین۔ ان کے خیال کی تہ نشیں رو کا اندازہ ان کے اس قول سے کیا جاسکتا ہے:

'انسان مشین کی خواہش میں گرفتار ہے'

یہ شخصی کو سیاسی کے معنی میں اور انفرادی کو اجتماعی کے معنی میں استعمال کرتے ہیں، اس لیے کہ LIBIDO کا تفاعل شخصی بھی ہے (شہوت) اور سیاسی بھی (طبقاتی کش مکش) ان کا کہنا ہے کہ نفسِ امارہ اور سیاسی قوت ایک دوسرے میں ضم ہوجاتے ہیں، اور مل کر عمل آرا ہوتے ہیں۔ مارکسزم کو یہ دونوں 'ماسٹر کوڈ' کہتے ہیں جو تاریخ کو نجات دہندہ کے روپ میں پیش کرتا ہے۔ ان کے بقول مارکسزم حقیقت سے جڑا ہوا نہیں بلکہ ایک نوع کی مابعد الطبیعیات ہے یا اعتقاد جو دُکھیا مخلوق کو یقین دلاتا ہے کہ ایک دن نجات ضرور ہوگی۔ دے لیوز اور گواتری مزید کہتے ہیں کہ

زندگی میں تشویق اور تعقل دونوں میں کشاکش ہے۔ تعقل تشویق کو پنپنے نہیں دیتا، اس کا گلا گھونٹ دیتا ہے۔ لاکاں نے شعورِ انسانی کے بارے میں کہا تھا کہ شعورِ انسانی خود کار یا خود نظم نہیں یہ بے مرکز ہے۔ دے لیوز اور گواتری اس نکتے کو آگے بڑھاتے ہوئے کہتے ہیں کہ شعورِ انسانی تفرق آشنا ہے مشین کے پرزوں کی طرح، کوئی ایک شخص کسی دوسرے شخص سے مکمل مطابقت نہیں رکھتا۔ انسانی حالت کی اصلیت بے ارتباطی اور بے آہنگی ہے۔ زندگی میں کچھ بھی ممکن ہے کیوں کہ یہ ہماری خواہش ہی ہے جو حقیقت کو مطلوبہ شکل دے دیتی ہے۔ دے لیوز اور گواتری، فرائیڈ اور مارکس کی زبان بولتے ہیں لیکن دراصل ان کا فلسفیانہ موقف نطشے کی جھلک رکھتا ہے۔

نطشے کا اثر

'EMPIRICAL FACTS DO NOT SEEM TO WARRANT THE BELIEF THAT HISTORY IS A STORY OF PROGRESS'

NIETZSCHE

غرضیکہ ساختیاتی مفکر ہوں یا مابعدِ جدید مفکر، ان سب کی فکر میں جو عنصر قدرِ مشترک کا درجہ رکھتا ہے یہ ہے کہ بہت سی باتوں میں یہ نطشے کے ہم نوا ہیں۔ مثلاً نطشے کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ تاریخ کو لازماً ترقی کا سفر نہیں کہتا۔ انسانیت کا منتہا زماں کے آخری سرے پر واقع ہو یہ ضروری نہیں، بلکہ نطشے اصرار کرتا ہے کہ تاریخ کی بلندیوں کا اندازہ انسانیت کے اعلیٰ ترین نمونوں سے کرنا پڑتا ہے جن کا تعلق مختلف زمانوں سے ہو سکتا ہے۔ یعنی یہ ضروری نہیں کہ جدید سماج قدیم زمانے کے سماج سے بہتر ہو (THOUGHTS OUT OF SEASON) صداقت کے بارے میں نطشے کہتا ہے کہ صداقت پر کسی کی اجارہ داری نہیں ہے۔ نطشے ہمیشہ قائم رہنے والے تصور کا بھی قائل نہیں۔ وہ سسٹم یا نظام کو بھی اچھی نظر سے نہیں

دیکھتا، اس لیے کہ اس سے فکر کی پرواز میں کوتاہی آتی ہے۔ نطشے کے ان خیالات کی گونج اکثر نئے فلسفیوں کے یہاں ملتی ہے، نیز مابعد جدید صورت حال پر اس طرزِ فکر کے اطلاق کی مختلف شکلیں بھی نظر آتی ہیں۔ فوکو تاریخیت کا سخت سے سخت احتساب کرتا ہے۔ تاریخ کا سفر تاریکی سے روشنی کی طرف ہو اس کی کوئی گارنٹی نہیں ہے۔ جو لوگ کہتے ہیں کہ انھوں نے تاریخ کا راز پالیا ہے، بقول فوکو وہ واہمے میں مبتلا ہیں کیوں کہ تاریخ غیر مسلسل اور غیر ہموار ہے۔ اسی لیے فوکو مارکسزم کا قائل نہیں۔ وہ کہتا ہے سچ کیا ہے اور جھوٹ کیا ہے اس کو ہمیشہ مقتدر طبقہ طے کرتا ہے، اور صداقت دراصل طاقت کا کھیل ہے۔ فوکو کا مشہور قول ہے کہ 'فقط سچ بولنا کافی نہیں ہے سچائی میں شامل ہونا ضروری ہے'۔ 'دیوانگی اور تہذیب' نامی کتاب میں فوکو بحث کرتا ہے کہ کس طرح عقل معاشرے میں استبدادی کردار ادا کرتی ہے۔ بعد کے مفکرین نے فوکو کی اس سوچ سے خاصا اثر قبول کیا ہے۔ دریدا کے معنی کی طرفیں کھولنے اور صداقت کو بے مرکز ثابت کرنے میں بھی نطشے کے خیالات کی جھلک ملتی ہے۔

لیوتار بھی جو کسی زمانے میں غالی مارکسی تھا، بعد میں علی الاعلان نطشے کا ہم نوا ہوگیا۔ یہی حال دے لیوز اور گواتری کے خیالات کا ہے۔ نئے مفکرین آمریت اور پولیس اسٹیٹ کے ماخذ کو مارکس سے قبل ہیگل کی جدلیات میں دیکھتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ ہیگل کے 'جوہرِ مطلق' (ABSOLUTE SPIRIT) کے تصور سے راستہ سیدھا 'گلاگ' کو جاتا ہے۔ بیشک مارکس نے تاریخیت کو مادی بنیادوں پر استوار کیا اور 'جوہرِ مطلق' کی جگہ اقتصادی قدر کو مامور کر دیا، لیکن تضادات بالآخر ایک بالاتر قوت پر منتج ہوتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں دروازے پر پولیس کی دستک 'قادرِ مطلق' ہی کی شکل ہے جسے تاریخ کے نام پر روا رکھا گیا۔

تخلیقیت کا جشنِ جاریہ

'SUSTAINED CELEBRATION OF CREATIVITY...'

وضاحت کی جا چکی ہے کہ مابعدِ جدیدیت ہر طرح کی کلیت پسندی کے خلاف ہے، اس لیے کہ کلیت پسندی، آمریت، یکسانیت اور ہم نظمی کا دوسرا نام ہے، اور یکسانیت اور ہم نظمی تخلیقیت کے دشمن ہیں۔ تخلیقیت غیر یکساں، غیر منظم اور بے محابا ہوتی ہے۔ یہ LIBIDO 'خواہش نفسانی' کا نشاط انگیز اظہار ہے۔ تخلیقیت کا تعلق کھلی ڈلی آزادانہ فضا سے ہے، یہ عبارت ہے خود روی اور طبعی آمد (SPONTANEITY) سے۔ تخلیقیت کو میکانکی کلیت کا اسیر کرنا اس کی فطرت کا خون کرنا ہے۔ کلیت پسندی کے مقابلے پر مابعدِ جدید فکر تفرق آشنائی کو موجودہ عہد کا مزاج قرار دیتی ہے۔ مرکزیت کا تصور اسی لیے ناپسندیدہ ہے کہ کلیت کا پیدا کردہ ہے۔ تخلیقیت مائل بہ مرکز نہیں، مرکز گریز قوت رکھتی ہے۔ تخلیقیت آزادی کی زبان بولتی ہے جب کہ کلیت محکومیت پیدا کرتی ہے، لیک پر چلاتی ہے، فکر پر پہرہ بٹھاتی ہے اور معنی کی راہ بند کرتی ہے۔ پس ساختیاتی فکر کی رو سے آرٹ کی خود مختاری مشکوک اسی لیے ہے کہ جب معنی کا مرکز نہیں تو کثیرالمعنویت پر پہرہ کیوں کر بٹھایا جا سکتا ہے۔ نیز معنی کے تفاعل ہیں جوں ہی قاری (یا سامع یا ناظر) داخل ہو جاتا ہے، آرٹ کی خود مختاری ساقط ہو جاتی ہے، اس لیے کہ فقط قاری متن کو نہیں پڑھتا بلکہ متن بھی قاری کو پڑھتا ہے۔ مصنف معنی کا حکم یا آمر نہیں کیوں کہ معنی قرأت کی سرگرمی اور قاری کے تفاعل کا نتیجہ ہے اور ہر متن بدلتی ہوئی ثقافتی توقعات کے محور پر پڑھا جاتا ہے۔ معنی خیزی کا لامتناہی ہونا تخلیقیت ہی کی شکل ہے۔ لہٰذا کثیرالمعنویت، بھرپور تخلیقیت، رنگا رنگی، بوقلمونی، غیر یکسانیت اور مقامیت بمقابلہ کلیت پسندی و آمریت مابعدِ جدیدیت کے نمایاں خصائص ہیں۔ ادورنو نے اس بات کو بہت پہلے محسوس

کرلیا تھا کہ آواں گارد ہی موجودہ مزاج کی صحیح ترجمانی کرتا ہے کیوں کہ وہ معنیِ وحدانی کے خلاف ہے۔ حالات کی منطق نے ثابت کر دیا ہے کہ ہیگل کا ارتقائے وحدانی کا نظریہ دور تک ذہنِ انسانی کا ساتھ نہیں دیتا، اسی لیے نئے مفکرین نطشے سے زیادہ قریب ہیں۔ نطشے ہر سطح پر تخلیقیت کے 'جشنِ جاریہ' کا قائل ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ہر سچی تخلیق پرانے نظم کو بدلتی ہے اسی لیے 'نئے' کی نقیب ہوتی ہے۔ نطشے ذہن کی اس نڈر اور بیباک کشادگی پر زور دیتا ہے جو نئے کو لبیک کہتی ہے، بدلنے سے بھڑکتی نہیں اور اگر ضروری ہو تو سابقہ موقف سے ہاتھ اٹھا لینے میں بھی عار نہیں سمجھتی۔ تخلیقیت کسی ایک مقام پر رکتی نہیں، یہ ہر لحظہ جواں، ہر لحظہ جرأت آزما، ہر لحظہ تازہ کار اور ہر لحظہ تغیر آشنا ہے۔

نئی فکر کی اس بحث سے جو نتائج اخذ کیے جا سکتے ہیں وہ یوں ہیں:

۱) نئی فکر کسی بھی نظام (سسٹم) کو نہیں مانتی، یہ سرے سے نظام کے خلاف ہے۔ ہر نظم و نسق اپنی نوعیت کے اعتبار سے استبدادی ہوتا ہے، اس لیے تخلیقیت اور آزادی کے منافی ہے۔

۲) نئی فکر ہیگل کے ارتقائے تاریخ کے نظریے کے خلاف ہے۔ حقائق سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ تاریخ کا سفر لازماً ترقی کی راہ میں ہے۔

۳) انسانی معاشرہ بالقوۃ جابر اور استبدادی ہے اور استحصال فقط طبقاتی نوعیت کا حامل نہیں۔

۴) ریاست سماجی اور سیاسی جبر کا سب سے بڑا اور مرکزی ادارہ ہے۔

۵) سماجی، سیاسی، ادبی، ہر معاملے میں غیر مقلدیت مرجح ہے۔

۶) کسی بھی نظام کی کسوٹی حقوقِ انسانی اور شخصی آزادی ہیں۔ یہ نہیں

توسیاسی آزادی فریبِ نظر ہے۔

۷) مہا بیانیہ کا زمانہ نہیں رہا، مہا بیانیہ ختم ہو گئے ہیں یا زیرِ زمین چلے گئے ہیں۔ یہ دور چھوٹے بیانیہ کا ہے۔ چھوٹے بیانیہ غیر اہم نہیں ہیں، یہ توجہ کا استحقاق رکھتے ہیں۔

۸) مابعدِ جدید ذہن ہر طرح کی کلیت پسندی اور عمومیت زدگی کے خلاف ہے اور اس کے مقابلے پر مخصوص اور مقامی پر، نیز کھلے ڈلے، فطری، بے محابا اور آزادانہ SPONTANEOUS اظہار و عمل پر اصرار کرتا ہے۔

۹) بالعموم نئے مفکرین کا رویہ یہ ہے:

'IF MARX ISN'T TRUE THEN NOTHING IS'

ان کا کلیت پسندی، مرکزیت یا سسٹم کے خلاف ہونا، نیز کثیر المعنویت، کثیر الوضعیت، مقامیت، بوقلمونی یا سب سے بڑھ کر تخلیقیت پر اصرار کرنا اسی راہ سے ہے۔

مابعدِ جدیدیت اور پس ساختیات کی موجودہ صورتِ حال کا جائزہ لے چکنے کے بعد اب، ہم تنقید کے نئے ماڈل پر توجہ کر سکتے ہیں۔ لیکن اس سے پیشتر یہ ضروری ہے کہ دریدا کا مارکسیت اور تاریخیت کے بارے میں جو موقف ہے وہ بھی نظر میں رہے، اور ایگلٹن اور دوسرے مارکسیوں نے ردتشکیل کو جس طرح انگیز کیا ہے، اس کو بھی مختصراً دیکھ لیں۔ ان مباحث سے تنقید کے نئے ماڈل کے بارے میں بعض امور کو واضح کرنے میں مدد ملے گی۔

دریدا اور مارکسیت

'DERRIDEAN PROJECT OF DISMANTLING BINARY OPPOSITIONS AND SUBVERTING THE TRANSCENDENTAL SIGNIFIER HAS A RADICAL POTENTIAL RELEVANCE'.

TERRY EAGLETON

ردتشکیل کے بارے میں معلوم ہے کہ یہ معنی کے استقلال اور اقرار کا فلسفہ نہیں، اس کا بنیادی موقف انکاری ہے، اور انکاری موقف بائیں بازو کی ریڈیکل فکر کے لیے کشش کا باعث ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ ردتشکیل کو مختلف حلقوں نے مختلف طور پر برتا ہے۔ سامنے کی بات ہے کہ پال دی مان امریکہ میں جادوئی تیزی سے مقبول ہوا لیکن یورپ میں دی مان کا زیادہ اثر نہیں ہوا، چناں چہ ردتشکیل جب برطانیہ میں داخل ہوئی تو اس کا انداز امریکی ردتشکیل سے مختلف تھا۔ اس سلسلے میں برٹش پوسٹ سٹرکچرل ازم کے مصنف ایسٹ ہوپ کا یہ بیان دلچسپی سے خالی نہیں:

> 'ابتدائی ردعمل کے بعد برطانوی مارکسیوں اور پس ساختیاتی مفکروں نے ردتشکیل کو انگیز کرنا اور اپنے اپنے نظامِ فکر سے ہم آہنگ کرنا شروع کیا اس معنی میں جس معنی میں ایگلٹن نے زور دیا تھا کہ 'جہاں تک متن کو پڑھنے کے خاص طور کا تعلق ہے' یقیناً ردتشکیل کی ریڈیکل قوت سے انکار نہیں کیا جا سکتا، لیکن واضح رہے کہ یہاں ردتشکیل سے مراد دریدا کی ردتشکیل ہے (بالخصوص دورُخے تضادات کا تجزیہ اور تفریقیت کی معنویت) نہ کہ اس کا تبدیل شدہ امریکی روپ'۔ (ص ۱۷۹)

انٹونی ایسٹ ہوپ کی یہ اطلاع بھی اہم ہے کہ سب سے پہلے ڈی کنسٹرکشن کا تعارف لاکاں نے ۱۹۶۴ء میں کرایا تھا، پھر تین سال بعد ۱۹۶۷ء میں دریدا نے اس کو نظریے کی شکل دی، تب سے اب تک ڈی کنسٹرکشن کی کم از کم پانچ مختلف شکلیں سامنے آچکی ہیں، ان میں سے تین زیادہ نمایاں ہیں، یعنی دائیں بازو کی ردتشکیل یا امریکی ردتشکیل جو عبارت ہے دی مان وغیرہ سے، دوسرے بائیں بازو کی غالی ردتشکیل جو ادب کے تصور کو بھی تحلیل کر دیتی ہے اور تیسرے اصلی ردتشکیل یعنی دریدا کی ردتشکیل جس سے ایگلٹن اور دوسرے بہت سے

نقاد اور مفکرین مکالمہ کرتے ہیں۔ ایسٹ ہوپ کا یہ بھی کہنا ہے کہ ایگلٹن کی چند برس پہلے کی کتاب: WILLIAM SHAKESPEARE (1986) جو بلیک ول (آکسفورڈ) کی REREADING سیریز میں چھپی ہے اور کیتھرین بلسے کی کتاب

THE SUBJECT OF TRAGEDY (1985)

اس بات کا کافی وشافی ثبوت ہیں کہ بائیں بازو کے وہ نقاد اور مفکرین جو ردتشکیل کے خلاف لکھتے رہے ہیں، انھوں نے بھی اب عملی طور پر ہتھیار ڈال دیے ہیں اور ردتشکیل سے نباہ کرنا سیکھ گئے ہیں۔ (ص ۱۷۹ - ۱۹۰)

ایسٹ ہوپ نے یہ بحث بھی اٹھائی ہے کہ ردتشکیل کو تاریخ مخالف کہنا غلط ہے۔ اس نے وضاحت کی ہے کہ دریدا کا موقف تاریخ کے خلاف ہرگز نہیں ہے بلکہ دریدا واضح طور پر تاریخیت کا قائل ہے اور قاری کو آزاد عامل نہیں بلکہ اس کے تفاعل کو تاریخی قوتوں کے دائرۂ کار کے اندر دیکھتا ہے۔ اس نے اپنی کتاب کے ضمیمے میں دریدا کے ایڈنبرا والے انٹرویو کا متن شامل کیا ہے، جس میں دریدا نے مارکسیت کے تئیں اپنے موقف کی وضاحت کی ہے۔ اس انٹرویو سے دریدا کے مارکسیت سے رشتے کے مختلف پہلوؤں کی وضاحت ہو جاتی ہے۔ اس کے بعض حصوں کو یہاں پیش کیا جاتا ہے:

دریدا سے پوچھا گیا کہ جب معنی کے امکانات لامحدود ہیں اور معنی خیزی کا عمل لامتناہی ہے تو یہ فیصلہ کس بنا پر کیا جائے کہ کون سا معنی مرجح ہے۔ دریدا نے کہا کہ معاملہ کسی کے فیصلہ کرنے یا نہ کرنے کا نہیں ہے، کیوں کہ بعض تاریخی یا نظریاتی صورتِ حال میں محسوس ہوتا ہے کہ بعض لفظوں یا متن کی معنویت کو کھولنے کی ضرورت ہے لیکن اس کے لیے قاری کا اس صورتِ حال میں کھڑا ہوا ہونا یعنی اس صورت حال کا حصہ ہونا ضروری ہے۔ مثال کے طور پر اگر میں نے HYMEN, SUPPLEMENT, PHARMAKON وغیرہ سے بحث کی ہے تو ایسا اس مخصوص نظریاتی صورتِ حال کی وجہ سے تھا جس کا میں حصہ تھا۔ اس بارے میں کوئی

بندھا ٹکا اصول یا قاعدہ نہیں ہے۔ یہ بھی واضح رہے کہ میں کثرت پرست نہیں ہوں، نہ ہی میں اس بات کو مانتا ہوں کہ سب معانی کی اہمیت ایک سی ہوتی ہے۔ ہرگز نہیں۔ کون سا معنی مرجح ہے یا زیادہ اہم ہے، اس کا فیصلہ کرنے والا بھلا میں، کون ہوں (یعنی قاری آزاد عامل نہیں) بلکہ ترجیحی معنی اپنا انتخاب خود کرتا ہے۔ دریدا نے کہا کہ وہ اس معاملے میں نطشے کا ہم نوا ہے۔ نطشے کہتا ہے کہ اصولِ تفریقیت (PRINCIPLE OF DIFFERENTIATION) بذاتِ خود انتخابی (SELECTIVE) عمل ہے۔ ایک ہی معنی کا بار بار پلٹ کر آنا تکرار نہیں ہے بلکہ زیادہ طاقتور عوامل کی وجہ سے ہے۔ چناں چہ میں یہ نہیں کہتا کہ بعض معنی کو بعض دوسرے معنی پر فوقیت حاصل ہے یا وہ صحیح نہیں، بلکہ میں یہ کہتا ہوں کہ بعض معنی بعض دوسرے معنی سے زیادہ طاقتور ہیں۔ واضح رہے کہ ترجیح زیادہ طاقتور یا کم طاقتور کی بنا پر ہے، غلط یا صحیح یا سچ یا جھوٹ کی بنا پر نہیں۔ کچھ تشریحیں اس لیے زیادہ پُرمعنی ہوتی ہیں کہ وہ بعض دوسری تشریحوں سے زیادہ طاقتور ہوتی ہے۔

اس اہم بیان کے بعد کہ اخذِ معنی میں تاریخی اور نظریاتی صورتِ حال کا ہاتھ ہوتا ہے، یہ سوال اٹھنا ضروری تھا کہ اگر اخذِ معنی میں دوسرے عوامل کا ہاتھ ہے تو پھر نشان (SIGN) کا ہر نوع کا ردِ عمل تو معنی قرار نہ پائے گا، نیز یہ بات بھی پھر غلط قرار پائے گی کہ معنی قاری طے کرتا ہے جو نشان یعنی متن کو پڑھتا ہے۔ دریدا نے کہا کہ یقیناً معنی کا مسئلہ شخصی نہیں ہے، معنی عوامل کے نظام سے طے ہوتے ہیں۔ بیشک اخذِ معنی کا عمل قاری کے ذریعے ہوتا ہے لیکن قاری کئی عوامل کی آماجگاہ ہے۔ دریدا نے نہایت خوبی سے اس باریک نکتے کی وضاحت کی کہ معنی کا طے کرنا پڑھنے والے کی ذاتِ محض کا مسئلہ نہیں بلکہ تاریخی اور نظریاتی عوامل کے دائرۂ کار کا معاملہ ہے، اور ان عوامل میں باہمدگر تصادم کا بھی جس سے تشریح طے پاتی ہے۔

دریدا سے مزید یہ پوچھا گیا کہ اگر معنی مختلف عوامل کے برسرِ کار ہونے سے

طے ہوتا ہے، تو پھر مصنف کو تو ہرگز معنی کا حَکَم تسلیم نہیں کر سکتے۔ عام طور پر یہی سمجھا جاتا ہے کہ ردتشکیل منشائے مصنف کو کلیتاً رد کرتی ہے لیکن دریدا نے واضح طور پر کہا کہ میرا موقف یہ نہیں کہ منشائے مصنف سے حوالہ لانا قطعاً بے سود ہے۔ مصنف مصنف اور منشا منشا میں فرق ہوتا ہے، یقیناً بعض مقاصد گہرے ہوتے ہیں۔ ان کو سنجیدگی سے لینا چاہیے اور ضرور ان کا تجزیہ کرنا چاہیے۔ لیکن منشائے مصنف سے جو اثر مرتب ہوتا ہے، یہ اثر جس چیز پر منحصر ہے یقیناً وہ انفرادی منشا نہیں ہے، اس میں سرے سے کوئی منشائیت نہیں۔

اس موقع پر سوال کرنے والوں نے دریدا کو ایک اور طرح سے گھیرا۔ انھوں نے دلیل دی کہ منشائیت کا مسئلہ فقط ادب میں اٹھایا گیا ہے کیوں کہ فقط ادب ہی وہ شعبہ ہے جہاں قاری کے تفاعل کا سوال اٹھتا ہے۔ دیگر تمام علوم میں تو مصنف کے منشا ہی کو اہمیت حاصل ہے، تو کیا اس سے ادب کی اہمیت کم نہیں ہو جاتی کہ تمام دوسرے ڈسکورس میں جو بات نہیں ہے، ادب میں اس پر زور دیا جاتا ہے۔ اس پر دریدا نے کہا کہ وہ قاری اساس اور مصنف اساس معنی کے فرق کو سرے سے مانتا ہی نہیں۔ اس نے وضاحت کی کہ ایسا کہنا ردتشکیل کو غلط سمجھنے کا نتیجہ ہے۔ ردتشکیل یہ ہرگز نہیں کہتی کہ قاری کوئی آزاد عامل ہے اور جس طرح کی چاہے تشریح کرنے میں قاری آزاد ہے، تشریح فنطاسیہ کا عمل نہیں ہے، ہرگز نہیں۔ قاری فقط قرأت کی بنا پر آزادانہ اخذِ معنی نہیں کرتا، بلکہ مصنف بھی ذہن میں رہتا ہے اور تاریخی تناظر بھی، جس میں متن وجود میں آیا، اور دیگر عوامل بھی جن کا ذکر کیا گیا، اخذِ معنی میں ان سب کا ہاتھ رہتا ہے۔

اس کے بعد تاریخیت کا سوال اٹھنا لازمی تھا۔ پس ساختیاتی فکر اور ردتشکیل کے بارے میں بالعموم یہ خیال ہے کہ نئی تھیوری ہیگل اور مارکس کی روایت کی نفی کرتی ہے اور تاریخیت کی مخالف ہے۔ چناں چہ سوال کرنے والوں نے تعجب سے پوچھا — تو کیا آپ تاریخیت مخالف (ANTI-HISTORICIST) نہیں

ہیں ؟ دریدا نے کہا ہرگز نہیں (NOT AT ALL) میرا خیال ہے کہ کوئی شخص تاریخی تناظر کو ذہن میں رکھے بغیر قرأت نہیں کرسکتا، لیکن تاریخ قرأت کی حرفِ آخر نہیں ہے نہ ہی واحد کنجی ہے۔ میں تاریخیت دشمن نہیں ہوں لیکن یہ ضرور کہنا چاہوں گا کہ میں تاریخ کے روایتی تصور کو (بشمول ہیگل اور مارکس کے تصور کے) شک کی نگاہ سے دیکھتا ہوں۔

مارکس کا ذکر آجانے کے بعد گفتگو کو مارکسیت کی طرف مڑنا ہی تھا۔ POSITIONS میں دریدا نے کہا تھا کہ مغربی مابعدالطبیعیاتی روایت اس کی تنقید اور مارکسیت کے متون میں مکالمہ ممکن ہے اور ایک دن ایسا ہوگا۔ دریدا سے پوچھا گیا کہ کیا اس سلسلے میں کوئی پیش رفت ہوئی تو دریدا نے کہا کہ اس موضوع پر ہنوز اس نے کچھ نہیں لکھا، غالباً اس لیے کہ مارکسیت کوئی جامد شے نہیں ہے۔ نیز دنیا میں ایک مارکسزم نہیں، کئی مارکسزم وجود میں آچکے ہیں، نظریاتی طور پر بھی اور عملی طور پر بھی مارکسزم کی تعبیریں بہت ہیں۔ نظریے اور عملی تعبیروں میں فرق کرنا پھر نظریے اور نظریے میں فرق کرنا ایک طویل عمل ہے، دریدا نے واضح لفظوں میں کہا کہ اتنا ضرور کہنا چاہوں گا کہ ایک طرح کے آزاد مارکسزم (OPEN MARXISM) میں بیشک میری دلچسپی ہے اور مکالمے کا امکان ہے۔ میں کشادہ اور کھلے مارکسزم پر اصرار کرتا ہوں۔ POSITIONS کے بعد فرانس میں (بلکہ تمام دنیا میں) صورتِ حال بہت بدل گئی ہے۔ اس وقت مارکسزم زوروں پر تھا، چند برسوں کے بعد یہ بات نہیں رہی۔ میں مبالغہ نہیں کررہا کہ اب حال یہ ہے کہ مارکسسٹ خود کو مارکسسٹ کہتے ہوئے شرمانے لگے ہیں۔ میں نہ کبھی قدامت پسند مارکسسٹ تھا نہ ہوں لیکن اس وقت جو مارکسزم مخالف رجحان ہے، مجھے اس سے تکلیف ہوتی ہے۔ ممکن ہے یہ میرا ردِعمل ہو، یا سیاسی سوچ یا ذاتی ترجیح ہو، لیکن میں کہنا چاہوں گا کہ اس وقت کے مقابلے میں جب مارکسزم کی حیثیت ایک مضبوط قلعے کی تھی، آج

جب مارکسزم کی مخالفت زوروں پر ہے، میں خود کو کچھ زیادہ ہی مارکسسٹ پاتا ہوں۔

اس سوال کے جواب میں کہ آزاد یا کشادہ مارکسزم سے مراد کیا ہے، دریدا نے کہا کہ آزاد مارکسزم (OPEN MARXISM) ایک طرح کی (TAUTOLOGY) یعنی تکرارِ بالمعنی ہے۔ یعنی مارکسزم کا مطلب ہی ہے آزاد سائنسی نظریہ۔ دریدا نے وضاحت کی کہ آغاز ہی سے جب مارکس نے اپنا فلسفہ پیش کیا، مارکسزم ایک آزاد تھیوری تھی جس کو مسلسل بدلتے رہنا تھا نہ کہ ادعائیت کا شکار ہوجانا، یا ڈوگما میں تبدیل ہوجانا۔ مزید یہ بھی حقیقت ہے کہ بمقابلہ دوسرے نظریوں کے سیاسی وجوہ سے مارکسزم میں تحقیق و تجزیے کی بہت گنجائش تھی اور ان اثرات کو جذب کرنے کی جو علومِ انسانیہ کی ترقی سے یا سائنس کی ترقی سے سامنے آرہے تھے بالخصوص نفسیات اور فلسفۂ لسان میں۔ مارکسزم کو ان اثرات سے الگ رکھنا بدخدمتی تھی ان لوگوں کی جو خود کو مارکسسٹ کہتے تھے۔ چناں چہ میرے نزدیک کشادہ یا آزاد مارکسزم سے مراد وہ مارکسزم ہے جو تجربیت یا عملیت یا اضافیت سے دبے بغیر کسی بھی طرح کی نظریاتی پابندی کو خاطر میں نہ لائے، خواہ یہ پابندی کسی سیاسی صورتِ حال کی یا کسی حکومت کی یا طاقت کی مسلط کی ہوئی کیوں نہ ہو، یعنی خواہ فرانس ہو یا سوویت یونین۔ آزاد مارکسزم وہ ہے جو اُن مسائل سے بھی نظریں نہیں چراتا جو بھلے ہی نظریے کے باہر پیدا ہوں۔ مارکسزم میں خود ایسے قوانین موجود ہیں اور ان کی مدد سے ایسے مسائل کا تجزیہ کیا جاسکتا ہے جو تھیوری میں نئی گنجائشیں پیدا کریں، کم از کم میں یہی سمجھتا ہوں۔

آزاد مارکسیت کی بات کرتے ہوئے یقیناً دریدا کے ذہن میں یہ بھی ہوگا کہ خود مارکس کو اپنے متبعین سے خطرہ تھا، ورنہ وہ کیوں کہتا 'میں مارکس ہوں مارکسسٹ نہیں'۔

ٹیری ایگلٹن اور ردتشکیل

ٹیری ایگلٹن اس وقت انگریزی دنیا کا سب سے بااثر نقاد ہے۔ اس نے زیادہ تر ادبی تھیوری کے مسائل پر لکھا ہے اس کی مقبولیت کا اندازہ اس سے کیا جاسکتا ہے کہ اس کی کتاب LITERARY THEORY جو ۱۹۸۳ء میں شائع ہوئی، پہلے پانچ برسوں کی مدت میں ستر ہزار سے زیادہ فروخت ہو چکی تھی، تھیوری جیسے فلسفیانہ موضوع پر کسی کتاب کا اس قدر مقبول ہونا کچھ معنی رکھتا ہے۔ کیمبرج میں اپنی تربیت کے زمانے میں ایگلٹن نے ایف آر لیوس اور ریمنڈ ولیمز دونوں سے اثر قبول کیا، لیکن راہ اس نے ریمنڈ ولیمز کی یعنی مارکسی تنقید کی اختیار کی۔ آکسفورڈ یونی ورسٹی جیسی قدامت پسند دانش گاہ میں جو ہر اس چیز کے خلاف ہے جس میں ایگلٹن یقین رکھتا ہے، ایگلٹن کا ۱۹۹۱ء میں ترقی دے کر یونی ورسٹی پروفیسر بنایا جانا بہتوں کے لیے باعثِ حیرت تھا۔ وہ علی الاعلان مارکسی نقاد ہے لیکن اس نے ساختیات و پس ساختیات اور ردتشکیل کو بھی لبیک کہا ہے اور نئی تھیوری سے کھلم کھلا معاملہ کیا ہے۔ وہ ان لوگوں میں ہے جن کی تحریریں مارکسیت اور پس ساختیاتی فکر کے درمیان رابطے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ جہاں تک لبرل ہیومنزم کا تعلق ہے، ایگلٹن ہیومنزم کے حق میں نہیں۔ وہ ہیومنزم کو شک وشبہ کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ موجودہ زمانہ ہیومنزم کی خوش فہمیوں سے بہت آگے نکل آیا ہے۔

ایگلٹن کے کام کو دو ادوار میں تقسیم کیا جاسکتا ہے، ۱۹۸۱ء سے پہلے اور اس کے بعد۔ پہلے دور میں ایگلٹن آلتھیوسے سے شدید طور پر متاثر تھا، بعد میں بنجمن کا اثر غالب آتا گیا اور پس ساختیاتی مکالمے میں وسعت بھی پیدا ہو گئی۔ پہلے دور کی کتابوں میں زیادہ اہم:

CRITICISM AND IDEOLOGY (LONDON 1976)

MARXISM AND LITERARY CRITICISM (LONDON 1976)

ہیں جن میں انقلابی جوش وخروش زیادہ ہے اور تھیوری کم ہے۔ دوسرے دور کی تصانیف میں :

WALTER BENJAMIN, OR TOWARDS A REVOLUTIONARY CRITICISM (LONDON 1981)

LITERARY THEORY: AN INTRODUCTION (BLACKWELL 1983)

THE FUNCTION OF CRITICISM : FROM THE SPECTATOR TO POST-STRUCTURALISM (LONDON 1984)

بنیادی حیثیت رکھتی ہیں۔ ان تصانیف میں ایگلٹن ردتشکیل پر تنقید کرتا ہے اور اس کو شک وشبہ کی نظر سے دیکھتا ہے بالخصوص اس ردتشکیل کو جو پال دی مان کے زیرِ اثر امریکہ میں سامنے آرہی تھی۔ وہ اس کو دائیں بازو کی ردتشکیل کہتا ہے۔ اس زمانے میں مارکسیت اور ردتشکیل میں شدید نوعیت کا مکالمہ جاری تھا اور اندازہ ہونے لگا تھا کہ جس طرح مارکسزم کئی طرح کا مارکسزم ہے، اسی طرح ردتشکیل بھی کئی طرح کی ردتشکیل ہوسکتی ہے۔ ایگلٹن نے اپنے مخصوص لمحوں میں بھی ردتشکیل کے ریڈیکل امکانات سے انکار نہیں کیا :

'...THAT OTHER FACE OF DECONSTRUCTION WHICH IS ITS HAIR-RAISING RADICALISM - THE NERVE AND DARING WITH WHICH IT KNOCKS THE STUFFING OUT OF EVERY SMUG CONCEPT, AND...ITS SCANDALOUS URGE TO THINK THE UNTHINKABLE...'

ایگلٹن پر بار بار یہ الزام لگایا گیا ہے کہ وہ پس ساختیات کے لیے نرم گوشہ رکھتا ہے اور اپنے مارکسی موقف سے ہاتھ اٹھا لینے میں سمجھوتے کی حد تک پہنچ جاتا ہے۔ لیکن ایسے موقعوں پر وہ اپنی مخصوص حسِ مزاح سے کام لیتے ہوئے کہتا ہے کہ اگر کوئی دو نظریوں کی درمیانی سرحد پر رہنا چاہے تو طرفین کا اس کو اعتراضات کا ہدف بنانا اور اپنی اپنی توپوں کو اس کی طرف داغنا بالکل فطری ہے۔

ایگلٹن کہتا ہے کہ پس ساختیات اور ردتشکیل میں SPIRIT OF ENQUIRY کا

عنصر ہے اور ہر وہ فلسفہ جو 'سپرٹ آف انکوائری، رکھتا ہے اس سے مارکسزم کو مدد مل سکتی ہے۔ اس نے بالوضاحت بحث کی ہے کہ لاکاں کی فرائیڈ کی بازیافت اور موضوعِ انسانی کی تحلیل سے آلتھیوسے کو بنیادی نوعیت کی مدد ملی، تبھی آلتھیوسے آئیڈیولوجی کا وہ تصور دے سکا جس نے مارکسزم میں ایک نئے مبحث کی راہ کھول دی۔ ایگلٹن کے لیکچر "تھیوری کی اہمیت" کے دیباچہ نگار ایم اے آر جیب نے واضح طور پر لکھا ہے:

'EAGLETON SKILFULLY SHOWS HOW LACAN REWRITES FREUD ON THE QUESTION OF THE HUMAN SUBJECT, ITS PLACE IN SOCIETY AND ITS RELATIONSHIP TO LANGUAGE. EAGLETON GOES ON TO DEMONSTRATE HOW, WRITING UNDER THE INFLUENCE OF LACAN, ALTHUSSER DESCRIBES THE WORKING OF IDEOLOGY IN SOCIETY. WHAT EAGLETON SHOWS TO GREAT EFFECT HERE IS HOW THE RELATION BETWEEN MARXIST AND NON-MARXIST THEORY CANNOT BE REDUCED TO DIRECT COMMENSURABILITY AND IS RATHER ONE OF EXTRAPOLATION, AND VARYING DEGREES OF MEDIATION'.

ایگلٹن دریدا کے فلسفے کی انکاری نوعیت کے ریڈیکل امکانات کا بھی قائل ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ انکاری لمحہ مارکسیت میں لازمیت کا درجہ رکھتا ہے:

'THE POWER OF THE NEGATIVE CONSTITUTES AN ESSENTIAL MOMENT OF MARXISM'

اسی لیے ایگلٹن دائیں بازو کی ردتشکیل سے بائیں بازو کی ردتشکیل کو الگ کرتا ہے اور ردتشکیل کے ریڈیکل امکانات پر توجہ کی دعوت دیتا ہے۔ محمد رافع جیب کا کہنا ہے کہ یہ سمجھوتہ کرنا نہیں ہے بلکہ ایگلٹن کے اندازِ نقد کی حکمتِ عملی ہے، اور اس یقین کا اعادہ ہے کہ ردتشکیل کا انکاری موقف مارکسیت کے جدلیاتی طریقۂ کار سے ملتا جلتا ہے:

'EAGLETON'S POSITION ENTAILS NOT COMPROMISE BUT A STRATEGISM WHICH IS COMPATIBLE WITH HIS MARXISM...EAGLETON ACKNOWLEDGES THE

POTENTIAL OF DECONSTRUCTION. FOR HE IS MORE AWARE THAN MOST DECONSTRUCTIONISTS THAT THIS POTENTIAL IS ALREADY CONTAINED IN THE DIALECTICAL CHARACTER OF MARXISM'.

خود ایگلٹن کی عبارت کی نوعیت ہر جگہ ایسی ہے، کچھ اس کے ردتشکیلی انداز کی وجہ سے اور کچھ اس کی مخصوص منطق اور حسِ مزاح کی وجہ سے، کہ ترجمے میں اس کا حسن اور زور بہت کچھ زائل ہو جاتا ہے۔ مارکسزم کے بارے میں اس اقتباس سے ایگلٹن کے مخصوص طرزِ تحریر کا کچھ اندازہ کیا جا سکتا ہے:

'FOR MARXISM, HISTORY MOVES UNDER THE VERY SIGN OF IRONY: THERE IS SOMETHING DARKLY COMIC ABOUT THE FACT THAT THE BOURGEOISIE ARE THEIR OWN GRAVE-DIGGERS, JUST AS THERE IS AN INCONGRUOUS HUMOUR ABOUT THE FACT THAT THE WRETCHED OF THE EARTH SHOULD COME TO POWER. THE ONLY REASON FOR BEING A MARXIST IS TO GET TO THE POINT WHERE YOU CAN STOP BEING ONE. IT IS IN THAT GLIB, FEEBLE PIECE OF WIT THAT MUCH OF THE MARXIST PROJECT IS SURELY SUMMARIZED'.

ایگلٹن نے اپنی تحریروں میں بار بار یہ بحث اٹھائی ہے کہ پس ساختیات نے ادبی تھیوری میں جس طرح قاری کی بازآبادکاری کی ہے، وہ نوعیت کے اعتبار سے سیاسی معنویت کی راہ کھولنے کا درجہ رکھتی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ادب کی سیاسی معنویت فقط یہ نہیں کہ ادب کیا 'کہتا' ہے بلکہ دیکھنا یہ چاہیے کہ ادب کیا 'کرتا' ہے' یعنی یہ کہ قاری پر اس کا کیا 'اثر' مرتب ہوتا ہے۔ ایگلٹن کا یہ نکتہ غورطلب ہے کہ اہمیت مواد کی نہیں بلکہ مواد سے مرتب ہونے والے 'اثر' کی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ سروکار اس سے نہیں ہونا چاہیے کہ دی گئی سیاسی لائن صحیح ہے یا غلط بلکہ یہ کہ متن سے جو 'اثر' مرتب ہوتا ہے وہ کیا ہے، اور کیا وہ قاری کو رشتوں کے اس نظام کا احساس کراتا ہے جو اس کو علم کے لیے یا عمل کے لیے میسر ہو سکتے ہیں۔ ساختیاتی تھیوری میں قرأت کے تفاعل کو جو مرکزیت حاصل ہے ایگلٹن اس کی مارکسی توجیہہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ یہ بالکل ایسے ہے جیسے 'پیداوار' فقط

صارف کے لیے شے کو پیدا نہیں کرتی بلکہ شے کے لیے صارف کو بھی پیدا کرتی ہے:

'LITERATURE IS A PRACTICE OF READING AS MUCH AS IT IS A TEXT READ INVOKES THE MARXIST PRINCIPLE THAT 'PRODUCTION NOT ONLY CREATES AN OBJECT FOR A SUBJECT, BUT ALSO A SUBJECT FOR THE OBJECT'.

آرٹ بقول آلتھیوسے ہمیں آئیڈیولوجی کے سامنے لا کھڑا کرتا ہے۔ ایگلٹن اس معاملے میں بریخت اور آلتھیوسے کے ساتھ ہے کہ آرٹ میں اصل اہمیت آرٹ کے 'اثر' کی ہے۔ حقیقت پسندانہ متن قاری کی تسکین کرتا ہے لیکن اس کی خواہش کو مار دیتا ہے جب کہ غیر حقیقت پسندانہ متن قاری کی خواہش کو جگاتا ہے اور اخذِ معنی کی مسرت میں قاری کو شریک کرتا ہے۔ آخر کیا وجہ ہے کہ جوائس آج بھی انسانیت کے 'مستقبل میں لکھ رہا ہے؟'

بہر حال ابتدائی ردعمل کے بعد ردتشکیل کے ریڈیکل موقف کی نوعیت واضح ہوتی چلی گئی اور مارکسیوں نے بشمول ایگلٹن اسے قبول کرنا شروع کر دیا، لیکن خاص دریدا کی ردتشکیل کو جو دو رخے تضادات کی بے دخلی اور تفریقیت پر مبنی تھی نہ کہ اس کے تبدیل شدہ روپ کو جو امریکہ سے برآمد ہونا شروع ہوا تھا۔

ایسٹ ہوپ لکھتا ہے کہ چند برس پہلے جب ایگلٹن کی تازہ کتاب:

<u>WILLIAM SHAKESPEARE</u> (BLACKWELL 1986)

بلیک ول کی باز مطالعہ سیریز میں نکلی تو اس کی اشاعت نے ان لوگوں کو حیرت میں ڈال دیا جو ایگلٹن کو ردتشکیل کا مخالف سمجھتے تھے، اس لیے کہ اس کتاب سے واضح طور پر یہ بات سامنے آجاتی ہے کہ ردتشکیل بالآخر ایگلٹن کے ادبی نظریے میں نفوذ کر چکی ہے اور ایگلٹن نے اس کے ساتھ نباہ کرنے کی راہ نکال لی ہے۔ ایگلٹن کا مجموعۂ مضامین:

<u>AGAINST THE GRAIN</u> (LONDON 1986)

بھی اسی سال شائع ہوا، اس کا نام ہی ردتشکیلی اثرات کی چغلی کھاتا ہے۔ ایگلٹن

کی تازہ ترین کتاب :

THE IDEOLOGY OF THE AESTHETIC (BLACKWELL 1990)

ہے جسے ایگلٹن کی اب تک کی تصانیف میں سب سے جامع کہا گیا ہے اور جس میں آئیڈیولوجی کے نقطۂ نظر سے جمالیات کے نظریوں سے بحث کی گئی ہے۔

ایگلٹن کے بارے میں یہ جاننا بھی ضروری ہے کہ ایگلٹن امریکی نیو کرٹیسزم (نئی تنقید) کو دانشوری کے اعتبار سے 'بانجھ' قرار دیتا ہے۔ وہ ادبی تنقید کے سماجی منصب پر اصرار کرتا ہے اور افسوس کرتا ہے کہ جدید ادبی تنقید نے امریکی نئی تنقید کے زیر اثر اپنے سماجی منصب کو بھلا دیا ہے۔ ایگلٹن اس اعتبار سے پس ساختیاتی تھیوری کا ہم نوا ہے کہ متن کی معروضیت جس پر نئی تنقید کا مدار ہے، گمراہ کن ہے، کیوں کہ متن خود مختار، خود کفیل یا آزاد نہیں ہے۔ اس بارے میں ایگلٹن کا موقف بالکل وہی ہے جو پس ساختیات کا ہے۔ وہ تنقید کے سماجی کردار کو بحال کرنے کے حق میں ہے۔ اپنے مضامین کے مجموعے AGAINST THE GRAIN میں ایگلٹن نئی تنقید کی مخالفت کرتے ہوئے لکھتا ہے :

'OFFSPRING OF THE FAILED AGRARIAN POLITICS OF THE 1930s, AND AIDED BY THE COLLAPSE OF A STALINIZED MARXIST CRITICISM, NEW CRITICISM YOKED THE 'PRACTICAL CRITICAL' TECHNIQUES OF I.A.RICHARDS AND F.R. LEAVIS TO THE RE-INVENTION OF THE 'AESTHETIC-LIFE' OF THE OLD SOUTH IN THE DELICATE TEXTURES OF THE POEM...BUT SINCE A MERE ROMANTICISM WAS NO LONGER IDEOLOGICALLY PLAUSIBLE, NEW CRITICISM COUCHED ITS NOSTALGIC ANTI-SCIENTISM IN TOUGHLY OBJECTIVIST TERMS... CUT LOOSE FROM THE FLUX OF HISTORY... IN RESPONSE TO THE REIFICATION OF SOCIETY, NEW CRITICISM TRIUMPHANTLY REIFIED THE POEM'

ایگلٹن کے بارے میں ایک آخری بات یہ ہے کہ ۱۹۹۲ء کے آکسفورڈ یونی ورسٹی ایمنسٹی انٹرنیشنل لیکچر کے موقع پر ایگلٹن سے حقوقِ انسانی کے مسئلے کے بارے میں پوچھا گیا کہ مارکسزم میں حقوقِ انسانی (HUMAN RIGHTS) کی گنجائش

نہ ہونے کا تعلق اخلاقیات سے ہے جس کی مارکس کی تھیوری میں کوئی جگہ نہیں، چناں چہ کیا اس بنا پر مارکس کو اینٹی ہیومنسٹ (انسان دشمن) کہنا مناسب ہوگا۔ ایگلٹن کا جواب تھا کہ حقوقِ انسانی کے نقطۂ نظر سے بیشک مارکس پر الزام عائد ہوسکتا ہے لیکن مارکس کو انسان دشمن کہنا زیادتی ہوگی، اگرچہ یہ حقیقت ہے کہ حقوقِ انسانی اور اخلاقیات کے مسئلے پر مارکس توجہ نہیں کرسکا، تاہم اسٹالن ازم کے بھیانک گناہوں کی ذمہ داری آخر کسی کے سر تو جائے گی، پھر بھی دیکھا جائے تو ایک معنی میں مارکس انتہائی اخلاقی ہے اس لیے کہ مارکس کا پورا پروجیکٹ انسانی صلاح و فلاح کی شدید خواہش پر مبنی ہے۔ البتہ غلطی یہ ہوئی کہ مارکس نے تمام اخلاقیات کو بورژوا اخلاقیات قرار دے کر رد کردیا۔ ورنہ دیکھا جائے تو مارکس کی ساری جستجو یہی ہے کہ اُن حالات کا تعین کیا جائے جن میں انسانی ترقی کے امکانات بروئے کار آسکیں۔ مارکس کا پروجیکٹ اصلاً انسانی مسرت اور انسانی آزادی کا پروجیکٹ ہے، لیکن حقوقِ انسانی اور اخلاقیات کے مسئلے کو نظر انداز کرنے سے سوشلسٹ حکومتوں کا جو حشر ہوا سو ہوا۔ تاہم ایگلٹن اصرار کرتا ہے کہ حقوقِ انسانی کا مسئلہ بھی ایک سوشلسٹ مسئلہ ہے اور اس کا حل بھی سوشلسٹ تھیوری کی رو سے اور اس کے اندر ڈھونڈا جاسکتا ہے۔

تنقید کے نئے ماڈل کی جانب

مشرق سے ہو بیزار نہ مغرب سے حذر کر

اس بات کا قوی امکان ہے کہ نئے تنقیدی ڈسکورس کے افہام و تفہیم کی بحث میں بعض حضرات مشرق و مغرب کا سوال اٹھائیں گے۔ لوگوں نے حالی کو نہیں بخشا تو راقم الحروف بھلا کس شمار میں ہے لیکن ایسا اکثر ہوتا اُن حلقوں کی جانب

سے ہے۔ جو یا تو اُن تصورات سے محروم ہوتے ہیں کہ 'نئے' کو انگیز کر سکیں یا تبدیلی کی نوعیت اور معنویت کو سمجھ سکیں، یا پھر جو نئے کا راستہ روکنا چاہتے ہیں یا جن کے ذاتی مفادات پر زد پڑتی ہے یا جو یہ سمجھتے ہیں کہ وہ پچھڑ جائیں گے یا ان کی ساکھ کو نقصان پہنچے گا کیوں کہ تبدیلی خواہ کیسی ہو اس سے حاضر مقتدرات پر ضرب پڑتی ہے، چناں چہ ردِ عمل لازمی ہے۔ اگرچہ اکثریت ایسوں کی ہوتی ہے جو مخالفت تو کرتے ہیں اپنے ذہنی تحفظات اور تعصبات کی بنا پر، لیکن اس کو نام دے دیتے ہیں مشرق و مغرب کا۔

اس سب کے باوجود اس جینوئن خواہش کی گنجائش بہرحال ہے کہ اپنی جڑوں کو اور مشرقی مزاج کے تقاضوں کو نظر انداز کرنا کوئی اچھی بات نہیں۔ تقلید ہر حالت میں غلط ہے۔ اس خواہش میں یہ احساس مضمر ہے کہ تبدیلی برحق ہے خیال ایک جگہ پر قائم نہیں، تازہ ہوائیں تو آئیں گی، تبدیلیاں بھی ہوں گی، لیکن ایسی نہیں کہ ہمارے پیر ہی اکھڑ جائیں اور ہمارا ثقافتی تشخص ہی معرضِ خطر میں پڑ جائے۔ دوسری طرف یہ بھی مستحسن نہیں کہ بسم اللہ کے گنبد میں بند ہو کر بیٹھ رہیں، حصار کھینچ لیں، اور دنیا میں جو تبدیلیاں ہو رہی ہیں، ان سے یکسر بے بہرہ رہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ دونوں رویے صحت مند نہیں کہے جا سکتے۔

یہ بھی ممکن ہے کہ مشرقی مزاج کو ہم ڈھال بنالیں اور اس پر مطلق غور نہ کریں کہ 'مشرقی مزاج' بھی تو کوئی وحدانی تصور نہیں، مثال کے طور پر عرب ہوں یا ایرانی اگرچہ سب مشرقی ہیں لیکن شاید ہی کوئی اس بات کو مانے کہ عرب کا اور ایران کا مزاج ایک ہے۔ یہی معاملہ ایرانی اور ہندوستانی کا ہے یا دور نہ جائیں تو پنجابی یا بنگالی یا گجراتی یا تمل کا، کیا یہ سب مشرقی نہیں ہیں؟ غور سے دیکھا جائے تو ظاہری سطح کا یہ اختلاف داخلی ساختوں یعنی جڑوں میں اتر کر مزید تضادات اور تفرقات کا شکار ہو جاتا ہے۔ دوسری طرف یہی معاملہ 'مغربی مزاج' کا بھی ہے۔ مغربی مزاج بھی کوئی وحدانی یا ہم آہنگ تصور نہیں کیوں کہ جرمن، فرانسیسی

اور برطانوی مزاجوں کا فرق تو صدیوں سے چلا آتا ہے اور پوری یورپی تاریخ اس فرق سے عبارت ہے۔ اسی طرح برطانوی اور امریکی مزاج بھی ایک نہیں اور خود برطانیہ میں آئرش اور سکاٹش اور انگریز مزاج الگ الگ ہیں۔ البتہ مزاج کے ایک معنی ہیں ثقافتی تشخص یا افتادِ ذہنی یا ذہنی رویے تو یہ بھی یا تو علاقے، خطے اور ملک سے جُڑے ہوئے ملیں گے یا مذہب سے یا تاریخ سے یا عوامی روایتوں سے جو اجتماعی لاشعور یا عوامی حافظے کی تشکیل کرتے ہیں۔ بہر حال مشرقی اور مغربی مزاج کی اصطلاحیں تضادات اور تفرقات سے مملو ہیں۔ لیکن اگر اس کو یوں دیکھیں کہ کچھ رویے اور کچھ قدریں مشرقی معاشروں میں مشترک ہیں اور کچھ مغربی معاشروں میں، اور ان کی بنا پر وسیع معنوں میں وہ زمرے متشکل ہوتے ہیں، جنھیں باوجود تضادات اور عدم قطعیت کے مشرقی مزاج اور مغربی مزاج کہا جاتا ہے۔ گویا اس مبہم معنی میں مغرب کی تقلید مستحسن نہیں۔

حالی نے وقتی طور پر اپنے معترضین کو زیر تو کر لیا تھا، لیکن مشرق و مغرب کی آویزش اس کے بعد بھی جاری رہی۔ ویسے اس کا آغاز تو حالی سے بھی پہلے 'بہت پہلے ہو گیا تھا، پلاسی، بکسر، اودھ، دہلی، ورنہ غالب اور سرسید میں آئینِ اکبری کی تقریظ پر اختلاف ہی کیوں ہوتا۔ غالب کے یہاں یہ کشاکش جس جدلیاتی شان سے نمایاں ہے وہ مرزا ہی کا حصہ ہے کہ انھوں نے اپنے خاص انداز میں کفر کے ساتھ بھی نباہ دی اور ایمان کا بھی ساتھ دیا، یعنی کعبے سے منہ موڑا نہ کلیسا سے۔ ستم ظریفی یہ ہے کہ وہی سرسید جو آئینِ اکبری والے معاملے میں غالب سے ہیٹے ٹھہرتے ہیں اپنی مشرقیت کی بدولت، بعد میں قوم کا ہدف بنتے ہیں اپنی مغربیت کے باعث۔ ظاہر ہے کہ جب کشاکش کی لے تیز ہو جاتی ہے یا کرائسس کی کیفیت ہوتی ہے تو توازن کے تمام پیمانے دھرے رہ جاتے ہیں۔ حالی اور سرسید ہی کیوں، شبلی، آزاد اور نذیر احمد سبھی اس اختلاط کی آویزش و پیکار سے نکلے ہیں، البتہ کسی میں مشرق کا رنگ چوکھا آیا ہے تو کسی میں مغرب کا۔ پھر

بیسویں صدی میں اس کی سب سے بڑی مثال اقبال ہیں۔ تنقید کی دنیا میں حالی کے بعد ہر وہ شخص جس کو تھیوری میں کچھ بھی دخل ہے (اور ایسوں کی تعداد بہت ہی کم ہے) ان میں سے ہر شخص مشرق و مغرب کے امتزاج کے کسی نہ کسی مقام سے ہے، اور یہ اور بات ہے کہ کوئی اپنی ساخت ہی سے بے خبر ہو۔

اس بارے میں ایک آخری بات یہ کہ قومی مزاجوں کی ساخت اتنی شعوری نہیں جتنی لاشعوری ہوتی ہے، ان وجوہ سے جن کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا، گویا قدیم و جدید کی کشاکش اور ردو قبول میں عمل و ارادہ بھلے ہی شریک ہو، آخر آخر اترنا اسی سرزمین پر پڑتا ہے جسے اجتماعی لاشعور کہتے ہیں جس میں خود انضباطی اور خود نظمی کا ویسا ہی عمل جاری رہتا ہے جیسا سوسیئر کی لانگ میں۔ دوسرے لفظوں میں جیسے افراد کی سائیکی ہوتی ہے ویسے معاشروں کی بھی سائیکی ہوتی ہے۔ اجتماعی لاشعور میں رنگی ہوئی جسے ہم افتادِ طبع کہیں، مزاجِ عامہ کہیں یا ملکی مزاج کہیں، گویا اثرات ہم کہیں سے لائیں ردو قبول کا عمل سائیکی کی سطح پر ہوگا جو چیز ہم آہنگ ہوگی یا ہو سکے گی وہ قبول ہو جائے گی اور رفتہ رفتہ مزاج کا حصہ بن جائے گی اور جو چیز ہم آہنگ نہ ہو سکے گی، رد ہو جائے گی یا بدل جائے گی۔ یہ بات ایک مثال سے واضح ہوگی۔ فیض کے بارے میں معلوم ہے کہ فیض کا آئیڈیولوجیکل پروجیکٹ مارکسی ہے لیکن اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ فیض کی جمالیات سو فی صد مشرقی ہے۔ فراق ذرا مختلف مثال ہیں وہ ورڈزورتھ، شیلی، کیٹس بہت کرتے ہیں، ان سے متاثر بھی ہیں لیکن فراق کا احساسِ جمال شرنگار رس کی چغلی کھاتا ہے گویا ردو قبول یا امتزاج ایک تخلیقی عمل ہے۔ زندہ ثقافتیں اندر سے بند نہیں ہوتیں، ان میں لین دین، تغیر و تبدل اور ہم آہنگی کا نامیاتی عمل جاری رہتا ہے، اور جن ثقافتوں میں یہ نامیاتی عمل جاری نہیں رہتا وہ منجمد اور فرسودہ ہو جاتی ہیں اور بالآخر ختم ہو جاتی ہیں۔

روایت کے تناظر میں اس احتیاط کی بھی ضرورت ہے (اور اس کی کوشش

بھی کی گئی) کہ نئے سے ہم فقط اس لیے مرعوب نہ ہوں کہ وہ نیا ہے۔ ضرورت دلیل کی طاقت کو دیکھنے اور پرکھنے کی ہے۔ مرعوب ہونا یا دبنا اتنا ہی معیوب ہے جتنا مرعوب کرنا یا خود کو عقلِ کُل سمجھنا۔ یہ دونوں رویے صحت مندانہ نہیں۔ روایت کا احترام برحق لیکن روایت کا ایک حصّہ فرسودہ اور از کار رفتہ بھی ہو جاتا ہے۔ اس میں اور زندہ حصّے میں فرق کرنا بھی ضروری ہے۔ افہام و تفہیم میں احساسِ برتری سے کام چلتا ہے نہ احساسِ کمتری سے، ایک معروضی سطح بہرحال ضروری ہے۔ مکالمے میں لین دین ہوتا ہے دوطرفہ، اور طرفیں کھلی رہتی ہیں۔ اس عمل میں روایت کے بھولے بسرے حصّے کی بازیافت بھی ممکن ہے جیسا کہ 'مشرقی شعریات اور ساختیاتی فکر' والے ابواب میں ہم نے دیکھا۔ روایت بھی تو 'مہابیانیہ' ہے (لیوتار اور جیمسن کے معنی میں) اور 'مہابیانیہ' فراموش ہو جائے یا حافظے سے محو ہو جائے، فنا نہیں ہوتا، زیرِ زمین چلا جاتا ہے۔ جیسے ہی 'نئے' سے سابقہ ہوتا ہے، اس کے بعض حصّے از سرِ نو زندہ ہو کر سامنے آ جاتے ہیں اور نئی معنویت حاصل کر لیتے ہیں۔ یوں ایک نئی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔

اس مسئلے کا عالمی پہلو بھی نظر میں رہنا ضروری ہے۔ ہم مشرق کے باسی ہوں یا مغرب کے، اس دنیا کے بھی تو باسی ہیں۔ یہ کرۂ ارض ایک ہے۔ سائنس ہو یا علوم کی روایت، کچھ دریافتیں کچھ فکری پیش رفت اس نوعیت کی ہے کہ وہ کُلی انسانی روایت کا حصّہ بن جاتی ہے، اس سے ہم استفادہ کیوں نہ کریں؟ اگر دوسری قومیتوں کا اس پر حق ہے تو ہمارا کیوں نہیں۔ اب تو سائنسی ایجادات کا پیٹنٹ بھی چند برس کے بعد ختم ہو جاتا ہے اور وہ ایجاد دنیا بھر کے تصرف میں آ جاتی ہے۔ فکر و دانش پر تو پیٹنٹ نہیں البتہ چھان بین اور پرکھ ضروری ہے، رہا استحصال تو بیشک ذہنی استحصال اقتصادی استحصال ہی کی ایک شکل ہے، لیکن یہ بھی تو حقیقت ہے کہ ہم نوآبادیاتی زمانے سے آگے نکل آئے ہیں۔ اور استحصالی رویوں اور عالمی انسانی روایت کی پیش قدمی میں فرق کر سکتے ہیں، پھر

استحصال کے چکر سے بچنے کی صورت بھی تو یہی ہے یعنی ذہنی پیش رفت اور علوم میں درجۂ کمال، اور یہ ذہن کے دریچے بند رکھنے سے ممکن نہیں، ورنہ اقبال کیوں کہتے:

کریں گے اہلِ نظر تازہ بستیاں آباد
مری نگاہ نہیں سوئے کوفہ و بغداد

غرضیکہ ہوائیں کہیں کی ہوں استفادہ برحق ہے، قدم البتہ اپنی زمین پر رہنا چاہیے عالمی انسانی پیش رفت سائنس میں ہو، علوم میں یا فلسفے میں یہ کسی ایک ملک، کسی ایک قوم، کسی ایک خطے کی جاگیر نہیں جو ہم اس سے بدکیں، شرط البتہ یہ ہے کہ اس کا ردو قبول ہمارا ردو قبول ہو، اس کی افہام و تفہیم ہماری افہام و تفہیم ہو اور اس کا ہمارا بننا یا ہماری روایت کا حصہ بننا ہمارے مزاج اور ہماری افتاد کی رو سے ہو، جو جتنا ہم آہنگ ہوگا یا ہو سکے گا وہ ہمارا ہو جائے گا باقی رد ہو جائے گا، یہ ثقافتی جدلیاتی عمل ہے اور اسی سے تشکیلِ نو ہوتی ہے، اس میں کوئی دو رائے نہیں ہیں:

آئینِ نو سے ڈرنا طرزِ کہن پہ اڑنا
منزل یہی کٹھن ہے قوموں کی زندگی میں

اردو تنقید کی موجودہ صورتِ حال

اس وقت اردو تنقید کی عمومی صورتِ حال زیادہ حوصلہ افزا نہیں۔ ترقی پسند تنقید کچھ تو اپنا متحرک کردار ادا کر کے نمٹ چکی ہے اور کچھ تھیوری سے دور ہونے اور کچھ اندرونی تضادات کا شکار ہونے کی وجہ سے بے اثر ہو چکی ہے۔ جدید تنقید کا حال بھی زیادہ اچھا نہیں۔ جدیدیت جو اصلاً باغیانہ رویے کی دین تھی، سارا زور ترقی پسندی کے رد میں صرف کر کے زندگی اور ثقافت کے تحرک سے بڑی حد تک کٹ چکی ہے۔ اس کے بعض لبرل نام لیوا باقی ہیں لیکن امریکی نیو کریٹسزم

کو ماڈل بنانے کی وجہ سے جدید تنقید کا سارا زور ختم ہو چکا اور یہ حد درجہ میکانکی ہیئت پرستی میں تبدیل ہو کر بے روح ہو چکی ہے۔ زوال کے اس منظر نامے میں روایتی تنقید کی بن آئی ہے۔ رسائل و جرائد میں آئے دن جو تنقید دکھائی دیتی ہے وہ تنقید نہیں تنقید کے نام پر کاروبار ہے اور اس کی حیثیت زیادہ سے زیادہ ادب کے اشتہار کی سی ہے۔ بیشتر لکھنے والے کسی نہ کسی علاقائی یا شخصی گروہ یا انجمنِ تحسینِ باہمی کے اراکین معلوم ہوتے ہیں، لیکن ان میں سے زیادہ تر چونکہ ادب کی نوعیت و ماہیت یا اس کے نظریاتی مضمرات سے بے بہرہ ہیں یا سرے سے ادب ہی کے بارے میں سنجیدہ نہیں، داد و تحسین کا حق بھی ٹھیک سے ادا نہیں کر پاتے۔ روایتی تنقید ادب کے جسم پر ایک بدنما ناسور کی طرح ہے جو ادب کے خون پر پلتا ہے۔

باوجود مارکسیت کے عالمی کرائسس کے اور باوجود اس کے کہ بہت سے پس ساختیاتی اور مابعدِ جدید مفکرین ہیگل اور مارکس کے ارتقائے تاریخ کے نظریے کو رد کرتے ہیں اور رفاحی پروجیکٹ کو واہمہ قرار دیتے ہیں، لیکن اوپر کے مباحث میں ہم نے دیکھا کہ آج کے حالات میں بھی اگر کسی سے مکالمہ ممکن ہے تو وہ مارکس ہی ہے، اور مارکس کی میکانکی تعبیروں سے ہٹ کر دیگر تعبیریں بھی ہیں جن کو نئی تھیوری نے انگیز کیا ہے۔ مثلاً آلتھیوسے نے مارکس کو جس طرح 'باز تحریر' کیا ہے اور مارکسیت کے اندر ادب اور آرٹ کی نسبتاً خود مختاری کی جو راہ نکالی ہے اور کشادہ فکری کی جو گنجائش پیدا کی ہے، نیز دریدا، ہابرماس، فریڈرک جیمسن، جولیا کرسٹیوا، ٹیری ایگلٹن، ایڈورڈ سعید اور دوسروں نے مارکسیت کے سائنسی امکانات پر جو کچھ لکھا ہے، اس کے پیشِ نظر یہ توقع بیجا نہیں کہ ترقی پسند تنقید جیسے اردو میں جدلیاتی اور متحرک رویہ اپنانا چاہیے تھا، نئی فکر سے مکالمہ کرتی اور کھلے دماغ سے اپنا احتساب کرتی، لیکن موجودہ صورتِ حال میں ایسی کوئی توقع خوش خیالی سے زیادہ

حیثیت نہیں رکھتی۔

اردو میں ترقی پسندی کی خوش بختی یہ تھی کہ یہ تحریکِ آزادی کے ساتھ ساتھ پروان چڑھی، چناں چہ عوامی بیداری، سماجی شعور، وطنیت، قومیت، رواداری اتحاد پسندی، جوش و ولولہ، تعمیرِ ترقی وغیرہ ہر وہ میلان جو آزادی و حریت کی تحریکوں کے جلو میں آتا ہے، اس کا کریڈٹ ترقی پسند تحریک کو ملا، لیکن چوں کہ تھیوری کی بنیادیں واضح نہ تھیں اور تحریک کے قافلہ سالار سیاسی شعور اور دی ہوئی پارٹی لائن میں حدِ امتیاز قائم نہ کر سکے یعنی سیاسی معنویت یا آئیڈیولوجی سے کمٹ منٹ اور چیز ہے، اور پارٹی لائن سے وفاداری اور چیز، چناں چہ جیسے ہی تحریکِ آزادی ختم ہوئی اور ہندوستان پاکستان وجود میں آ گئے، ترقی پسندی بنام تحریکِ آزادی کا کریڈٹ کھاتہ بھی بند ہو گیا۔ حالاں کہ ادبی تحریک کے طور پر ریڈیکل نوعیت کا کام کرنے کی ضرورت آزادی کے بعد اور بھی زیادہ تھی اور ہندوستان کی سیاسی فضا تو بائیں بازو کی ادبی سرگرمی کے لیے سازگار تھی، لیکن تھیوری کی بنیاد چوں کہ 'پارٹی نوسٹ'، تھا یا پروپیگنڈہ لٹریچر تحریک روبہ زوال ہوتی گئی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جدوجہدِ آزادی کے زمانے کے بعض بہترین ذہن تحریک کے ساتھ تھے، لیکن مارکس تو دور رہا، پلیخنوف اور کاڈویل کا بھی ویسا مطالعہ نہیں کیا جا سکا جس کا حق تھا۔ اس صورتِ حال میں ادورنو، بنجمن اور مارکیوز کو کون دیکھتا، آلتھیوسے کا تو نام بھی ہمارے ترقی پسندوں نے نہیں سنا تھا، لوکاچ تک کچھ لوگ ضرور پہنچے لیکن اس وقت جب تحریک اپنے زوال سے دوچار ہو چکی تھی۔ سب سے زیادہ نقصان تنگ نظری اور تنگ فکری کے اس رویے سے پہنچا کہ ترقی پسندوں کو اپنے خلاف ہلکی سی تنقید سننا بھی گوارا نہ تھا اور اختلافِ رائے کے تمام دروازے انھوں نے بند کر دیے۔ آزادی کے بعد ترقی پسندی کے مقابلے میں جدیدیت کی کامیابی کی سب سے بڑی وجہ یہ تھی کہ ترقی پسندی کے پاس ادب اور غیر ادب میں فرق کرنے کی تھیوریٹیکل بنیاد نہیں تھی، یعنی کمٹ منٹ

تو تھا لیکن ادبی کمٹ منٹ تھا ہی نہیں۔ اس صورتِ حال میں جدیدیت نے ادب کی ادبیت اور ذہنی آزادی پر زور دیا اور اس دعوت میں بڑی کشش تھی۔ لیکن افسوس کہ جدیدیت نے تمام تر سیاسی معنی کو پارٹی پروگرام کا بدل سمجھ لیا اور اس خلطِ مبحث کی وجہ سے ہر طرح کے سیاسی معنی کو ادب سے خارج قرار دے دیا۔ صرف اتنا ہی نہیں ادب کے سماجی منصب پر بھی وار کیا گیا۔ اس کا نتیجہ مہلک نکلنا ہی تھا۔ چناں چہ ادب جو ہر اعتبار سے سیاسی، سماجی اور ثقافتی ڈسکورس کا جیتا جاگتا مظہر ہوتا ہے، آپریشن تھیٹر میں ایتھر زدہ مریض کی مثال ہو گیا۔ لہٰذا ترقی پسندی ہو یا جدیدیت، اس وقت اردو تنقید میں زوال کا منظر نامہ مکمل ہے، اور تیسری دنیا کے دو فلاکت زدہ پچھڑے ہوئے معاشروں میں اردو تنقید کی بے تعلقی بہت سے سوال پیدا کرتی ہے۔

جدید اردو تنقید چوں کہ ترقی پسندی کی ضد میں اُبھری تھی اس کا امریکی نیو کریٹیسزم کے ماڈل کو بنیاد بنانا فطری تھا جسے بالعموم 'نئی تنقید' کہا جاتا ہے۔ اس کی حیثیت سکۂ رائج الوقت کی بھی تھی۔ ہر چند کہ نئی تنقید کا متن اور متنِ محض پر اصرار کرنا ایک اجتہادی رویہ تھا، لیکن نئی تنقید اپنی نظریاتی بنیادوں کو کبھی واضح نہ کر سکی۔ نئی تنقید نے حقیقت نگاری کے موقف کو بجا طور پر رد کیا کہ مصنف معنی کا منبع و ماخذ نہیں ہے یا معنی کے تعین میں مصنف کے منشا یا ارادے کو دخل نہیں ہے، لیکن معنی کا سرچشمہ کیا ہے، اس کا کوئی اطمینان بخش نظریاتی حل نئی تنقید پیش نہ کر سکی۔ حقیقت نگاری کی رو سے معنی وحدانی اور معین ہے، اور مصنف معنی کا مقتدرِ اعلیٰ ہے۔ اس کے برعکس نئی تنقید میں مصنف کی جگہ متن نے لے لی، لیکن متن سے جو معنی اخذ کیے جا سکتے، وہ وحدانی یا معین نہیں ہو سکتے، تو پھر معنی کی گارنٹی کیا ہے، نئی تنقید کے پاس اس کا کوئی معقول جواب نہ تھا۔ نئی تنقید کی ایک بڑی غلطی یہ بھی تھی کہ اس نے مصنف کو رد تو کیا ہی تھا قاری کو بھی رد کر دیا۔ اگرچہ بعد کے مفکرین نے قاری کو بحال کرنے کی کوشش کی، لیکن

نئی تنقید کا اصل انحصار متن اور متنِ محض پر ہی رہا۔ تاہم متن چوں کہ 'موضوع' نہیں ہے اور نہ ہی 'موضوعیت' اختیار کرسکتا ہے، اس لیے اصولاً نئی تنقید کا نظریاتی موقف معنی کے مسئلے پر آکر دم توڑ دیتا ہے۔ مزید یہ کہ نئی تنقید چوں کہ بڑی حد تک غیر نظریاتی تھی، یعنی اس کا مقصد صرف معروضی تجزیہ تھا، اس لیے بھی علاوہ شاعری کے نئی تنقید دوسرے ادبی ڈسکورس اور ادبی مسائل سے الگ تھلگ ہوتی چلی گئی، اور بالآخر ہیئت پر حد سے بڑھے ہوئے اصرار کی وجہ سے ابہام، اشکال اور پیچیدگی کے مباحث میں اسیر ہوکر رہ گئی۔ اردو میں یہ المیہ اور بھی شدید ہے، اس لیے کہ جدید تنقید کا سب سے بڑا مسئلہ ترقی پسندی کو بے دخل کرنا تھا۔ لہٰذا فن پارے کی خود مختاری اور خود کفالت کو ڈھال بنا کر ادب کا رشتہ تاریخ اور سماج سے عمداً کاٹ دیا گیا، نیز معروضیت کی لے اس قدر بڑھائی گئی کہ ادبی مطالعہ بالآخر عروض و آہنگ، تذکیر و تانیث اور معائب و محاسن کی میکانکی سطح پر آکر رک گیا۔ مختصر یہ کہ جدید تنقید کے 'بانجھ پن' کا منظر نامہ مکمل ہے۔ اگر زندگی کے کچھ آثار ہیں تو اس لیے کہ کچھ جینوین لکھنے والوں نے تاریخی اور ثقافتی احساس سے ہاتھ نہیں اٹھایا، اور پورا ادب بانجھ ہونے سے بچ گیا۔

تنقید کے نئے ماڈل کی جانب

نئی تھیوری کے بارے میں اوپر جو بحث ہم کر آئے ہیں، اس سے ظاہر ہے کہ مابعدِ جدید یا پس ساختیاتی فکر نئے انسانی علوم کے ساتھ ہے۔ بیسویں صدی میں انسانی علم میں جو ترقی ہوئی ہے اور جو نئی بصیرتیں سامنے آئی ہیں، ان سے بہرہ مند ہونے کی روایتی تنقید میں صلاحیت نہیں۔ روایتی تنقید سمجھتی ہے کہ دروازوں اور دریچوں کو بند کر دینے سے یہ تھیوری کے اس انقلاب کے اثرات سے محفوظ رہ سکتی ہے جو اس وقت دنیا میں فکری سطح پر رونما ہو چکا ہے۔ لاکاں نے یاد دلایا ہے کہ فرائیڈ نے ایک موقع پر اپنے خیالات کی مخالفت کا موازنہ اس

ردعمل سے کیا ہے۔ جو سولھویں صدی میں کوپرنیکوس کے نظریۂ نظام شمسی کے خلاف ہوا تھا۔ لاکاں کا کہنا ہے کہ فرائیڈ نے انسان کو ویسے ہی بے مرکز کر دیا ہے جیسے کوپرنیکوس نے کائنات کو بے مرکز کر دیا تھا۔ نشاۃ الثانیہ کا ذہنی انقلاب جس طرح کسی ایک شخص کا کارنامہ نہیں تھا، اسی طرح موجودہ فکری انقلاب بھی کسی ایک مفکر کا کارنامہ نہیں ہے بلکہ اس میں کئی ضابطہ ہائے علم شریک ہیں۔ ایک علم کی بصیرت کس طرح دوسرے کو متاثر کر سکتی ہے، اس کا ذکر آلتھیوسے سے سنیے:

> SINCE COPERNICUS, WE HAVE KNOWN THAT THE EARTH IS NOT THE 'CENTRE' OF THE UNIVERSE. SINCE MARX, WE HAVE KNOWN THAT THE HUMAN SUBJECT, THE ECONOMIC, POLITICAL OR PHILOSOPHICAL EGO IS NOT THE 'CENTRE' OF HISTORY - AND EVEN, IN OPPOSITION TO THE PHILOSOPHERS OF THE ENLIGHTENMENT AND TO HEGEL, THAT HISTORY HAS NO 'CENTRE' BUT POSSESSES A STRUCTURE WHICH HAS NO NECESSARY 'CENTRE' EXCEPT IN IDEOLOGICAL MISRECOGNITION'.
>
> (ALTHUSSER 1971, p.201)

اوپر جس انقلاب کا ذکر کیا گیا، اس میں جب ایک کے بعد ایک کئی مقتدرات کو بے دخل کیا گیا تو ان کے ساتھ مصنف کا تخت سے اتارا جانا بھی فطری تھا یعنی ادب کے اس مقتدر 'موضوع' کا جو روایتی تنقید میں معنی کا حَکَم بنا ہوا تھا۔ مصنف کی بے دخلی یا ادب کے مقتدر 'موضوع' کی بے دخلی کا مطلب ہے متن کی اس 'موجودگی' سے آزادی جو اس کے متعینہ وحدانی معنی کی گارنٹی تھی۔ اس جکڑبندی سے آزادی کے بعد متن کی طرفیں گویا کھل گئیں اور تکثیرِ معنی یا معنی کے 'دوسرے پن' کا نظریاتی جواز فراہم ہو گیا۔ لاکاں کے 'موضوع' کی طرح متن بھی ایک تشکیل ہے، غیر معین، مضطرب، تغیر آشنا۔ بقول ماشرے متن میں جو کمی رہ جاتی ہے، یعنی اس میں جو خاموشیاں راہ پا جاتی ہیں، یا جو یہ کہہ نہیں سکتا، وہ متن کا 'دوسرا پن' یا لاشعور ہے جو متن کے شعوری پروجیکٹ سے متضاد ہے۔ ادبی فارم اختیار کرتے ہی متن کا لاشعور بھی وجود میں آ جاتا ہے اس خالی جگہ میں جو

شعوری پروجیکٹ اور ادبی فارم کے درمیان بچ جاتی ہے۔ یہ عمل بالکل ویسا ہے جس کے ذریعے بقول لاکاں بچہ زبان کے علامتی نظام میں داخل ہوتا ہے۔ متن آیڈیولوجی کا معنی بردار ہے لیکن صرف اسی حد تک جس حد تک ادبی فارم اس کی اجازت دیتی ہے۔ لاکاں کی اصطلاح میں 'متن بولتا ہے اس لیے کہ ادبی فارم نے اس کو متن بنایا ہے'۔

یہاں یہ یاد دلانا نامناسب نہیں ہے کہ جس طرح ہیگل نے تاریخ کو بے مرکز کیا اور مارکس اور فرائیڈ نے انسان کو، اسی طرح سوسیئر نے زبان کو بے مرکز کیا، اور یہ زبان کا بے مرکز ہونا تھا کہ فکرِ انسانی لیوی سٹراس، لاکاں، آلتھیوسے، بارتھ، فوکو، دریدا، جولیا کرسٹیوا، وغیرہ کے ساتھ وہ موڑ مڑ سکی جس کا ذکر اوپر کیا گیا۔ یہ انکشاف کر کے کہ زبان کا نظام افتراقیت پر مبنی ہے اور زبان میں مطلق کوئی مثبت عنصر نہیں، سوسیئر نے بالواسطہ طور پر 'موجودگی' کی اس مابعد الطبیعیات پر سوال قائم کر دیا جو صدیوں سے انسانی فکر پر حاوی تھی:

> 'THROUGH LINGUISTIC DIFFERENCE THERE IS BORN THE WORLD OF MEANING OF A PARTICULAR LANGUAGE IN WHICH THE WORLD OF THINGS WILL COME TO BE ARRANGED...IT IS THE WORLD OF WORDS THAT CREATES THE WORLD OF THINGS'.
>
> (LACAN 1977, p.65)

دریدا کہتا ہے:

> 'THE EPOCH OF THE METAPHYSICS OF PRESENCE IS DOOMED, AND WITH IT ALL THE METHODS OF ANALYSIS, EXPLANATION AND INTERPRETATION WHICH REST ON A SINGLE, UNQUESTIONED, PRE-COPERNICAN CENTRE'.

غرضیکہ مابعد الطبیعیاتی 'موجودگی' کے عہد کے ختم ہونے کے ساتھ ساتھ وہ تمام طور طریقے، تجزیے اور وضاحتیں بھی نمٹ گئیں جو وحدانی، غیر متزلزل اور آمریت شعار 'مرکزیت' پر قائم تھیں۔

اوپر کی بحث سے واضح ہے کہ روایتی تنقید کے مقابلے میں پس ساختیاتی یا جدید تر تھیوری نئے علوم انسانیہ اور نئی فکر سے گہرے طور پر جڑی ہوئی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ علوم انسانیہ اور آئیڈیولوجی کی سرحدیں زبان کے اندر ساختیائی ہوئی ہیں۔ بیشک یہ واضح نہیں کہ جب کوئی ماورائی سگنیفائر نہیں ہے اور کوئی آخری مقتدر معنی بھی نہیں ہے تو آئندہ کے امکانات کیا ہیں؟ یعنی پس ساختیاتی فکر ہیگل کے ساتھ نہیں نطشے کے ساتھ ہے، چناں چہ اگر یہ کوئی معین، مرتب اور ضابطہ بند نظام پیش نہیں کرتی تو اس کو اس کی کمزوری نہیں، قوت سمجھنا چاہیے۔ سوالات باقی رہیں گے، سوالات کی موجودگی فکرِ انسانی کے ارتقا کی ضمانت ہے اور زندگی کا لازمہ ہے۔ غرضیکہ لاکاں کی نوفرائیڈیت ہو یا آلتھوسے کی نومارکسیت، فوکو کی نوتاریخیت ہو یا بارتھ کی بورژوا شکن ادبیت یا دریدا کی مجتہدانہ ردتشکیل، ان سب نے مل کر موضوعِ انسانی کی بے دخلیت، معنی کے نظام، ادب کی نوعیت و ماہیت، اور ادب آرٹ اور آئیڈیولوجی کے رشتوں کے بارے میں نئی بحثوں کو اٹھایا ہے، اور نئی ترجیحات قائم کی ہیں۔ نتیجتاً تنقید کو نیا منصب اور نیا موقف عطا ہوا ہے۔ تنقید کا نیا ماڈل اسی موقف سے عبارت ہے۔

مابعدِ جدید تنقید یا پس ساختیاتی تنقید کی یہ نئی ترجیحات کیا ہیں، اور سابقہ تنقیدی موقف اور نئے موقف میں کیا فرق ہے، ہر چند کہ اس کا کوئی بندھا ٹکا اور مختصر جواب ممکن نہیں، تاہم اس کی ناتمام سی کوشش کی جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ پس ساختیات نے سابقہ تنقیدی ترجیحات کو بڑی حد تک بدل دیا ہے، پس ساختیات کوئی نظام نہیں بناتی، لیکن پس ساختیاتی مباحث سے اگر کچھ اصول اخذ کرنے کی کوشش کی جائے اور انھیں کم سے کم لفظوں میں بیان کرنے کی سعی کی جائے تو جو ترجیحات حاصل ہوں گی وہ کچھ اس طرح ہوں گی:

۱۔ سب سے پہلی بات یہ کہ معنی ہرگز وحدانی اور معین نہیں ہے، اس لیے کہ معنی تفریقی رشتوں سے پیدا ہوتا ہے اور چوں کہ معنی تفریقیت سے پیدا ہوتا ہے، اخذِ معنی کا عمل لامتناہی ہے اور کوئی تشریح اور تعبیر آخری اور حتمی نہیں ہے۔

۲۔ دوسرے یہ کہ متن نہ خودکار ہے نہ خودکفیل، اس لیے کہ اگر ایسا ہوتا تو معنی کا مقتدرِ اعلیٰ متن ہوتا جو وہ نہیں ہے۔

۳۔ تیسرے یہ کہ متن کی معروضیت ایک متھ ہے، اس لیے کہ متن ایک بند حقیقت ہے، وہ قاری ہی ہے جو متن کو بالفعل 'موجود' بناتا ہے، اور ایسا قرأت کے عمل کی رو سے ہوتا ہے یعنی تنقید قرأت کا استعارہ ہے۔

۴۔ چوتھے یہ کہ قرأت کا عمل یک طرفہ نہیں بلکہ دوطرفہ عمل ہے یعنی نہ صرف قاری متن کو پڑھتا ہے بلکہ متن بھی قاری کو پڑھتا ہے یعنی متن قاری کی تشکیل کرتا ہے۔

۵۔ پانچویں یہ کہ قرأت کا عمل خلا میں نہیں ہوتا، تاریخیت اور آئیڈیولوجی قاری کے ذہن و شعور اور اس کی توقعات کے پیچیدہ NETWORK کے ذریعے در آتی ہے، یعنی اخذِ معنی میں تاریخی، ثقافتی، سیاسی اور سماجی قوتوں کی کارفرمائی سے انکار ممکن نہیں۔

۶۔ چھٹے یہ کہ زبان خیال کا رابطہ یا میڈیم نہیں، زبان خیال کی شرط ہے، بلکہ زبان خیال ہے۔

۷۔ ساتویں یہ کہ زبان بطور خیال سماجی ساخت ہے، جو معاشرے اور ثقافت کی رو سے طے ہوتی ہے اور بجائے خود معاشرے کی ساخت کا حصّہ ہے۔

۸۔ آٹھویں یہ کہ زبان چوں کہ معاشرے کی ساخت کا حصّہ ہے اور

زبان خود آئیڈیولوجی ہے، ادب میں آئیڈیولوجی ہمیشہ مضمر رہتی ہے۔ آئیڈیولوجی سے مراد قواعد و ضوابط کا مجموعہ نہیں بلکہ وہ ذہنی رویے جن کی بنا پر سماج کے مخصوص حالات سے ہم نباہ کرتے ہیں۔

۹۔ نویں یہ کہ ادب لامحالہ چوں کہ آئیڈیولوجی کا نظارہ کراتا ہے، ادب یا آرٹ میں کوئی موقف معصوم یا غیر جانب دار موقف نہیں خواہ ہمیں اس کا علم ہو یا نہ ہو۔ دوسرے لفظوں میں تنقید سے تاریخی اور سیاسی معنی کا اخراج ممکن نہیں۔

۱۰۔ دسویں یہ کہ زبان لاشعور کی طرح ساختیاتی ہوئی ہے یعنی ایسا بہت کچھ ہے جو زبان کے نظام سے باہر رہ جاتا ہے، اور اس سے متصادم ہوتا ہے جو زبان کے اندر ہے۔

۱۱۔ گیارھویں یہ کہ زبان میں چوں کہ کچھ بھی مثبت نہیں اور اس میں تفرق ہی تفرق ہے، اس لیے معنی قائم بالذات نہیں، اور چوں کہ معنی قائم بالذات نہیں، لفظ اور معنی میں کوئی فطری اور لازمی رشتہ نہیں۔

۱۲۔ بارھویں یہ کہ معنی چوں کہ قائم بالغیر ہے اور تفریقی رشتوں سے پیدا ہوتا ہے، معنی جتنا ظاہر ہوتا ہے اتنا غیاب میں بھی رہتا ہے، یعنی معنی بے مرکز ہے۔

۱۳۔ تیرھویں یہ کہ جس طرح معنی زبان کی تشکیل ہے، ذات یا شعورِ انسانی یا 'موضوعِ انسانی' بھی ڈسکورس کی تشکیل ہے، گویا 'موضوعِ انسانی' ایک مفروضہ ہے جس کو ایسا سمجھ لیا گیا ہے۔

۱۴۔ چودھویں یہ کہ 'موضوعِ انسانی' چوں کہ تشکیل ہے، یہ معنی کا منبع و ماخذ نہیں ہو سکتا، یعنی 'موضوعِ انسانی' خود بے مرکز ہے۔

۱۵۔ پندرھویں یہ کہ ان تمام وجوہ سے مصنف معنی کا مقتدرِ اعلیٰ نہیں ہو سکتا جیسا کہ روایتی تنقید سے چلا آرہا تھا، نیز معنی کا حکم قاریِ

محض بھی نہیں، بلکہ معنی قرأت کے عمل سے پیدا ہوتا ہے۔

۱۶۔ سولھویں یہ کہ معنی چوں کہ تفریقیت سے پیدا ہوتا ہے اور جتنا سامنے ہے اتنا غیاب میں بھی ہے، اس لیے فقط سامنے کا یا مانوس یا معمولہ معنی ہی کُل معنی نہیں، غائب معنی یا معنی کا 'دوسرا پن' بھی اہمیت رکھتا ہے، اور اکثر یہ وہ معنی ہوتا ہے جسے تاریخ کے مقتدرہ نے یا طاقت یا اقتدار کے کھیل نے دبا دیا ہے یا نظر انداز کر دیا ہے۔

۱۷۔ سترھویں اور آخری یہ کہ معین، مرتب یا ضابطہ بند نظام کلّیت پسندی اور آمریت کی طرف لے جاتے ہیں۔ ان کا رد لازم ہے اور کلّیت پسندی یا جبریت کے مقابلے پر کھُلی ڈُلی اور آزادانہ تخلیقیت مرجح ہے۔ پس ساختیات ضابطہ بند نظام کے خلاف ہے، اس لیے وہ اپنا نظام بھی نہیں بناتی۔ وہ لیبل سازی کے بھی خلاف ہے۔

چناں چہ واضح ہے کہ سابقہ تنقیدی رویوں سے ہٹ کر پس ساختیاتی یا جدید تر تنقید باغیانہ ریڈیکل کردار رکھتی ہے اور وفورِ تخلیقیت اور تکثیرِ معنی کا نظریاتی جواز فراہم کر کے متن کی طرفوں کو کھول دیتی ہے۔ چوں کہ یہ قرأت کے عمل اور قاری کے تفاعل پر زور دیتی ہے، اس سے قاری پر مرتب ہونے والا 'اثر' بھی در آتا ہے ور اس مبحث سے ادب میں سیاسی سماجی معنویت کی راہ کھل جاتی ہے۔ مزید یہ کہ اوپر جن چند اصولوں کا ذکر کیا گیا، 'ردِ تشکیل' ان میں ایک اصولِ مطالعہ ہے، ردِ تشکیل پس ساختیات کی انتہائی شکل ہے یہ کُل پس ساختیات نہیں۔ پس ساختیاتی تھیوری بہت وسیع ہے اور اس کے مضمرات سلسلہ در سلسلہ ہیں، ور تفصیل کی باریک بحثیں بھی بہت ہیں۔ سابقہ ابواب میں حتی الامکان ان سب سے بحث کی جا چکی ہے۔

اوپر جن ترجیحات کو مستنبط کیا گیا، ممکن ہے بادی النظر میں وہ پیچیدہ اور مشکل معلوم ہوں، لیکن اگر فقط دو تین بنیادی بصیرتوں ہی کو سامنے رکھا جائے، تو

بھی نیا تنقیدی موقف حاصل ہو سکتا ہے۔ مثلاً یہ کہ ساختیاتی فکر کی رو سے متن خود مختار اور خود کفیل نہیں ہے۔ یا یہ کہ معنی متن میں بالقوۃ موجود ہوتا ہے، قاری اور قرأت کا عمل اس کو بالفعل موجود بناتا ہے۔ یا یہ کہ معنی وحدانی نہیں ہے، یہ تفریقی رشتوں سے پیدا ہوتا ہے اور جتنا ظاہر ہے اتنا غیاب میں بھی ہے۔ یا یہ کہ متن چوں کہ آئیڈیولوجی کی تشکیل ہے، ادب کی کسی بحث سے تاریخی، سیاسی، سماجی یا ثقافتی معنی کا اخراج نہ صرف غلط بلکہ گمراہ کن ہے۔ ان بنیادی بصیرتوں ہی سے جو موقف مرتب ہوتا ہے وہ نئے ماڈل سے قریب تر ہے، اور یہ کہنا تحصیلِ حاصل ہے کہ اس موقف سے جو تنقیدی عمل مرتب ہوگا وہ روایتی یا جدید تنقید نہیں، پس ساختیاتی یا مابعدِ جدید تنقید ہی کہلائے گا۔ نام کیا ہوگا، یہ بہر حال وقت طے کرے گا۔

اس کے باوجود اس تنبیہ کی بہر حال ضرورت ہے کہ پس ساختیات نوعیت کے اعتبار سے چوں کہ باغیانہ، آزاد اور تحلیلی ہے، لہٰذا پس ساختیاتی یا مابعدِ جدید تنقید کی کوئی تعریف مکمل تعریف نہیں کہی جا سکتی، اس کا کوئی ماڈل خود اس کی سپرٹ کے خلاف ہے۔ مندرجہ بالا اصولوں کا ذکر فقط اس لیے کیا گیا کہ بنیادی ترجیحات اور سابقہ رویوں سے انحراف کے مقامات واضح رہیں۔ ورنہ معلوم ہے کہ پس ساختیاتی تھیوری نہ تو کوئی پروگرام دیتی ہے، نہ طریقۂ کار اور نہ کوئی حکمت عملی وضع کرتی ہے۔ واضح رہے کہ نئی تھیوری ادب یا تنقید کو ضابطہ نہیں، نئی آگہی یا نئی بصیرتوں کی روشنی فراہم کرتی ہے۔ یہ نئے علومِ انسانیہ کے ساتھ ہے، یعنی یہ نشانیات، ساختیات، پس ساختیات، تحلیلِ نفسی، ردتشکیل وغیرہ کی زائیدہ اور ساختہ پرداختہ تو ہے ہی، یہ مابعدِ جدید عہد کے باقی ماندہ 'نجات کوش نظریوں' (EMANCIPATORY THEORIES)، یعنی نئی مارکسیت، نئی تاریخیت اور نسوانیت کے بھی ساتھ ہے اور ان سے گہرا رابطہ رکھتی ہے۔ چناں چہ یہ بعید از قیاس نہیں کہ مستقبل میں تنقید کے نئے ماڈل اور ان 'نجات کوش' نظریوں میں فکری روابط مزید استوار ہوں گے۔

بہر حال اغلب ہے کہ تنقید کے نئے ماڈل کی نسبت فرسودہ اور منجمد فکر سے نہیں، بلکہ متجسس اور تازہ کار ذہنوں سے ہوگی، اور اس کی سب سے بڑی شناخت اس کا باغیانہ اور غیر مقلدانہ کردار ہوگا۔

" اب ہم اس مضمون کو ختم کرتے ہیں، اس کی نسبت یہ امید رکھنی کہ ہمارے دیرینہ سال (ادیب) ... اس مضمون کی طرف التفات کریں گے یا اس کو قابلِ التفات سمجھیں گے محض بے جا ہے، اور یہ خیال کرنا بھی فضول ہے کہ جو کچھ اس میں لکھا گیا ہے وہ سب واجب التسلیم ہے۔ البتہ ہم کو اپنے نوجوانوں ہم وطنوں سے جو (تنقید) کا چسکا رکھتے ہیں اور زمانہ کے تیور پہچانتے ہیں یہ امید کہ وہ شاید اس مضمون کو پڑھیں اور کم سے کم اس قدر تسلیم کریں کہ اردو (تنقید) کی موجودہ حالت بلاشبہ اصلاح یا ترمیم کی محتاج ہے۔ ہم نے اپنی ناچیز رائیں جو اس مضمون میں ... ظاہر کی ہیں، گو ان میں سے ایک رائے بھی تسلیم نہ کی جائے لیکن اس مضمون سے ملک میں عموماً یہ خیال پھیل جائے کہ فی الواقع ہماری (تنقید) اصلاح طلب ہے تو ہم سمجھیں گے کہ ہم کو پوری کامیابی حاصل ہوئی ہے کیوں کہ ترقی کی پہلی سیڑھی اپنے تنزل کا یقین ہے ... بااین ہمہ اگر بمقتضائے بشریت کوئی بات لکھی گئی ہو جو ہمارے کسی ہم وطن کو ناگوار گزرے تو ہم نہایت عاجزی اور ادب سے معافی کے خواستگار ہیں اور چوں کہ یہ مضمون اردو لٹریچر میں جہاں تک کہ ہم کو معلوم ہے بالکل نیا ہے اس لیے ممکن ہے کہ اگر بالفرض اس میں کچھ خوبیاں ہوں تو ان کے ساتھ کچھ لغزشیں اور خطائیں بھی پائی جائیں۔ اگرچہ خدا نے یہ قاعدہ بتایا ہے۔ " اِنَّ الْحَسَنَاتِ یُذْھِبْنَ السَّیِّئَاتِ [۵] " مگر انسان نے اس کی جگہ یہ قاعدہ مقرر کیا ہے کہ " اِنَّ السَّیِّئَاتِ یُذْھِبْنَ الْحَسَنَاتِ " پس اس انسانی قاعدہ کے موافق ہم کو یہ امید رکھنی تو نہیں چاہیے کہ اس مضمون کی غلطیوں کے ساتھ اس کی خوبیاں بھی (اگرچہ کچھ ہوں) ظاہر کی جائیں گی۔ لیکن اگر صرف غلطیوں کے دکھانے پر ہی اکتفا کیا جائے اور خوبیوں کو بہ تکلف برائیوں کی صورت میں ظاہر کیا جائے، تو بھی ہم اپنے تئیں نہایت خوش قسمت تصور کریں گے۔"

راقم
الطاف حسین حالی
(مقدمہ، آخری سطریں)

۵ یعنی نیکیاں بدیوں کو مٹا دیتی ہیں۔ پس دوسرے فقرہ کے یہ معنی ہوں گے کہ بدیاں نیکیوں کو مٹا دیتی ہیں۔

فرہنگِ مصطلحات

ABSOLUTE	مطلق
ABSOLUTE SPIRIT	جوہرِ مطلق
ABSOLUTE SUBJECT	موضوعِ مطلق
ABSTRACT SYSTEM	تجریدی نظام
ABSTRACTION	تجریدیت ، انتزاع
ACOUSTIC	سمعی
ACTANT	عامل
ACTUAL	بالفعل ، فی الواقعہ ، موجود
ADDRESSEE	مخاطَب
ADDRESSER	مخاطِب
AGENT	فاعل
ALIENATION	اجنبیت
ANALITY	شہوانیت
ANALYSIS	تحلیل ، تجزیہ
ANTI-HISTORICIST	تاریخیت مخالف
APORIA	معنیاتی عدم قطعیت
ARBITRARY	من مانا ، خود ساختہ ، خود مختارانہ

مصنف	AUTHOR
مقتدرہ	AUTHORITY
بنیاد- بالائی ساخت	BASE-SUPER STRUCTURE
دورُخا تضاد، جڑواں تضاد، ثنوی تضاد	BINARY OPPOSITION
علیت	CASUALITY
علت	CAUSE
معنوی مرکز	CENTRE
مرکز گریز	CENTRIFUGAL
مرکز جُو	CENTRIPETAL
گہرا مطالعہ، باریک قرأت	CLOSE READING
بند متن	CLOSED TEXT
بندش (معنیات)	CLOSURE
رمز، لسانی نظام، کوڈ	CODE
عقلِ عام	COMMON SENSE
ترسیل	COMMUNICATION
اہلیت	COMPETENCE
عملی	CONATIVE
تصوّر	CONCEPT
تحدید، تعیین	CONDITION
تعبیری	CONNOTATIVE
شعوری	CONSCIOUS
شعور	CONSCIOUSNESS
ہم خیال گروہ، جماعت	CONSENSUS COMMUNITY
تشکیل	CONSTRUCT
تشکیل	CONSTRUCTION

CONTACT	رابطہ
CONTEXT	تناظر
CONTINGENT	ممکن
CONTRADICTION	تناقض
CONTRARY	متضاد
CONTRAST	تباین ، تفاوتِ باہمی ، تضاد
CONVENTIONS	رسمیات
CORPUS	مواد
CULTURAL MATERIALISM	تہذیبی مادیت
DASEIN	وجود (کی دی ہوئی حالت)
DECENTRE	بے مرکز کرنا ، بے دخل کرنا
DECENTRING	عدم مرکزیت ، بے دخلی
DECODE	رمز (کوڈ) کو کھولنا ، حل کرنا
DECONSTRUCT	ردتشکیل کرنا
DECONSTRUCTION	ردتشکیل
DEFAMILIARISATION	اجنبیانے کا عمل
DEFERMENT	التوا
DE-MYSTIFICATION	سریت مخالفت ، ردابلہ فریبیت
DESCRIPTION/NARRATION	منظر کاری/ بیان کاری
DESTRUCTION	تعدیم ، معدوم کرنا
DEVOIDNESS	شونیہ ، نفیِ محض
DIACHRONIC	تاریخی (ایک سے زیادہ زمانوں کا)
DIALOGIC	کثیر المعنیاتی ، کثیر الاصواتی
DIEGESIS	بیانیہ
DIFFERANCE	نظریۂ افتراق ، افتراقیت (دریدا)

DIFFERENCE	امتیاز، فرق
DIFFERENTIATION	امتیاز کرنے کا عمل
DIMENSION	جہت
DISCOURSE	مدلل بیان، مبرہن بیان، ڈسکورس
DISSEMINATION	تخم ریزی قائم کرنا، پھیلانا (معنی کا)
DOGMATIC	اِذعانی
DOMINANT	حاوی محرّک
DOUBLE READING	دوہری قرأت
DOXA	مانوس تصوّر (اشیا و صورتِ حال کا)
DUALISM	ثنویت
DUALISTIC	دوئی آسا
ECLECTICISM	انتخابیت
ECRIVAIN	مصنف جو لکھنے کے لیے لکھتا ہے (ECRIVANT کی ضد)
ECRIVANT	محرر، منشی جو کسی خارجی مقصد سے لکھتا ہے (ECRIVAIN کی ضد)
EFFECT	معلول (علت کی ضد) اثر
EMANCIPATORY THEORIES	نجات کوش نظریے
EMOTIVE	جذباتی
EMPIRICISM	تجربیت
EMPIRICIST-IDEALIST	تجربی- مثالی
ENCODE	کوڈ کرنا
ENDLESS	لامتناہی
ENLIGHTENMENT PROJECT	روشن خیالی پروجیکٹ

EPISTEMOLOGY	علمیات
EPISTEMOLOGICAL	علمیاتی
EPISTEMOLOGICAL CATEGORY	علمیاتی زمرہ
EQUIVALENCE	مرادفیت
ESSENCE	جوہر، اصل
ESSENTIALISM	لازمیت
EVENT	واقعہ
EXISTENTIAL PHENOMENOLOGY	وجودیاتی مظہریت
EXPRESSION	اظہار
EXPRESSION, UNIT OF	اظہاریہ
EXPRESSIVE CRITICISM	اظہاری نظریۂ تنقید
EXPRESSIVE REALISM	اظہاری حقیقت نگاری
FABLE	قصہ کہانی
FABULA	کہانی
FEMINISM	تحریکِ نسوانیت
FEMINIST	نسوانیاتی / نسوانیت حامی
FEMINIST CRITICISM	نسوانیاتی تنقید
FINITE	محدود
FIRST ORDER SYSTEM	اصل الاصول
FOCALIZATION	مرکوز کرنا
FOREGROUNDING	پیش منظر میں لانا
FOREUNDERSTANDING	پیش تفہیم
FORM	فارم، ہیئت
FORMALISM	ہیئت پسندی

FORMALIST	ہیئت پسند
FRAME OF REFERENCE	ذہنی حوالہ
FREE AGENT	فاعل مختار
FUNCTION	تفاعل
GENERATE	تشکیل دینا
GENESIS	تکوین ، وجود میں لانا یا آنا
GENRE	صنف (ادب)
GESTALTEINHEIT	وحدانی نظام
GRAMMATOLOGY	تحریریات
GRANDS RECITS	مہابیانیہ
HERMENEUTIC	تفہیمی
HERMENEUTIC CODE	تفہیماتی کوڈ
HERMENEUTIC SCHOOL	تفہیماتی دبستان
HERMENEUTICAL	تفہیماتی
HERMENEUTICS	علمِ تفہیم ، تفہیمیت
HEROIC	اولوالعزمانہ
HIERARCHY	درجہ وار سلسلہ درجہ وار فوقیتی ترتیب
HIERARCHICAL	درجہ وار ، تدریجی
HISTOIRE	کہانی
HETEROGENEOUS	غیر متجانس ، مختلف الاوضاع
HORIZONTAL ASPECT	افقی جہت (زبان کی) انسلاکی ، تصریفی جہت
HUMANISM	ہیومنزم (انسان دوستی)
ICON	شبیہہ

IDEA	عین
IDEALISM	مثالیت ، عینیت
IDEALIST	عینی ، عینیت پسند
IDEALISTIC	عینی
IDEOLOGICAL CONSTRUCT	آئیڈیولوجیکل تشکیل
IDEOLOGY	آئیڈیولوجی
IMMANENT INTERPRETATION	داخلی توضیح
IMPLIED READER	مرادی قاری
INDIVIDUAL	منفرد ، انفرادی ، فرد
INDIVIDUALISM	انفرادیت پسندی
INFERENCE	استنباط
INFINITE	لامحدود
INFORMED READER	جانکار قاری
INFRA-STRUCTURE	زیریں نظام
INTENTIONALITY	منشائیت
INTERACTION	تعامل
INTERNALISE	باطنیانا ادراک کا حصہ بنانا (قاری کا ادب کو)
INTERPRETATION	تشریح
INTER-SUBJECTIVE	بین موضوعی
INTERTEXTS	بین متنیت
INTERTEXTUAL	بین متنی
INTERTEXTUALITY	بین متنیت
INTRINSICALLY	فی نفسہٖ
JOUISSANCE	لذت ، مہاآنند

LANGUE	لسان ، لانگ زبان کا جامع تجریدی نظام
LATENT	بالقوۃ (کسی چیز کے اندر بہ حیثیت قوت کے مضمر)
LEXEME	لغوی واحدہ اقلی معنیاتی واحدہ
LISIBLE (READERLY)	منشیانہ ، محررانہ (متن) جہاں قاری فقط 'صارف' ہے (SCRIPTIBLE متن کی ضد)
LITERARINESS	ادبیت
LITERARY DEVICE	ادبی پیرایہ ، ادبی وضع
LITERARY FUNCTION	ادبی تفاعل
LOGOCENTRISM	لفظ مرکزیت
LOGOS	کلام ، نطق ، لفظ ، شبد (نیا عہد نامہ)
MANIFESTATION	ظہور
MATRIX	معنیاتی سانچا ، میٹرکس
MESSAGE	خبر ، اطلاع
METALANGUAGE	مافوق لسان
METALINGUISTIC	مافوق لسانی
METANARRATIVE	مہابیانیہ
METAPHYSICAL	مابعد الطبیعی
METAPHYSICS	مابعد الطبیعیات
METAPHOR	استعارہ ، مجاز
METAPHORICAL	استعاراتی ، مجازی ، غیر حقیقی ، غیر وضعی
METHOD	منہاج ، طریق

METHODOLOGY	طریق کار
METONYMY	مجاز مرسل، تلازمہ (جیکب سن)
MIMESIS	نظریۂ نقل
MINIATURISATION	تصغیریت
MODE	طَور
MONOLOGIC	یک فکری
MOTIF	موٹف (بار بار دُہرایا جانے والا تصور یا خیال)
MOTIVATION	خارجی ترغیب
MOTIVE	محرک
MYSTIFICATION	سریت، ابلہ فریبیت
MYTH	اسطورہ، اسطور (جمع اساطیر)
MYTHOS	پلاٹ
NARRATION	بیان کاری
NARRATIVE	بیانیہ
NARRATIVITY	بیانیہ پن
NARRATOLOGY	بیانیات
NARRATOR	راوی، بیان کنندہ
NATURAL	طبیعی
NATURE	ماہیت، اصلیت
NATURALISE	ہم آہنگ کرنا، اپنانا (قاری کا ادب کو)
NEGATION	نفی
NEGATIVE	سلبی، منفی
NEW HISTORICISM	نئی تاریخیت
NEOREALISM	نو حقیقت پسندی

NEW CRITICISM	نئی تنقید
NIHILISTIC	عدمیت مائل
NOMENCLATURE	نظامِ تسمیہ
NOMINALISATION	اسمیت
NOUMENON	حقیقت (جس کا تصور شعورِ انسانی کی قدرت سے باہر ہے)
OBJECT	معروض
OBJECTIFY	معروضیانا
OCCURENCE	واقعہ
ONTOLOGY	علم الوجود
ONTOLOGICAL	وجودیاتی
OPEN MARXISM	کشادہ مارکسیت آزاد مارکسیت
OPPOSITION	تضاد
ORALITY	دہنیت
OTHER	غیر، غائب، دوسرا (معنی)
OTHERNESS	دوسراپن، غیرپن
PARADIGM	زمرہ (تصریفی)
PARADIGMATIC ASPECT	عمودی جہت (زبان کی مماثلتی، استعاراتی جہت)
PARAPHRASE	منطقی وضاحت
PARADOXICAL	متناقضانہ
PAROLE	تکلم، پارول تکلم کی فی الواقعہ مثال
PASTICHE	بازیافت اسالیب ماسبق

PERCEIVER	شاہد ، مُدرِک
PERFORMANCE	کارکردگی
PHENOMENA	مظاہر
PHENOMENAL FIELD	مظہری علاقہ
PHENOMENOLOGICAL	مظہریاتی
PHENOMENOLOGY	مظہریت
PHILOSOPHIES OF RETREAT	فلسفہ ہائے مراجعت
PHONOCENTRISM	صوت مرکزیت
PLAISIR (PLEASURE)	لطف و نشاط
PLURAL	تہ دار ، تکثیری (معنیات)
	کثیرالاوضاع (عمرانیات)
PLURALITY	کثیرالمعنیت
POETIC	شعری
POETICALITY	شعریت
POETICALNESS	شعری پن
POETICS	شعریات
POLARISATION	قطبینیت
POLITICAL UNCONSCIOUS	سیاسی لاشعور
POLYPHONIC	تکثیری ، کثیر صوتی
POSITIVE	ثبوتی ، منفی کی ضد ، مثبت
POST-MODERNISM	مابعدِ جدیدیت
POST-MODERN CONDITION	مابعدِ جدید صورتِ حال
POST-STRUCTURALISM	پس ساختیات
POTENTIALLY	بالقوۃ ، امکاناً
PRACTICE	طریقہ، عمل

PRAGMATIC	عملی
PRECONCEPTIONS	سابقہ تصورات
PREMISE	موضوعۂ اصلی ، مقدمہ
PRE-ORDAINED MEANING	طے شدہ معنی
PRESENCE	موجودگی
PRINCIPLE OF DIFFERENTIATION	اصولِ تفریقیت
PRINCIPLE OF READING	اصولِ قرأت ، اصولِ مطالعہ
PROBLEMATIC	قضیہ ، مسئلہ
PROCESS	عمل
PRODUCER	پیدا کار (معنی کا)
PROPERTY	خاصہ
PROPOSITIONS	مسائل ، قضایا
PROTO-DECONSTRUCTIVE	ردتشکیل ابتدائی
PROTO-STRUCTURALIST	ابتدائی ماہرِ ساختیات
QUANTUM THEORY	کوانٹم تھیوری
READER	قاری
READERLY (LISIBLE)	منشیانہ، محررانہ (متن) جہاں قاری فقط 'صارف' ہے (SCRIPTIBLE متن کی ضد)
READING	قرأت
READER-ORIENTED CRITICISM	قاری اساس تنقید
READER-RESPONSE CRITICISM	قاری اساس تنقید
REALISATION	قبولیت
RECEPTION	قبولیت
RECEPTION THEORY	نظریۂ قبولیت
RECIT	بیان

RECUPERATE	تفہیمانا (قاری کا ادب کو)
REFERENTIAL	تاریخی ، حوالہ جاتی / متعلق بہ تناظر، تناظری
RELATION	نسبت ، علاقہ ، رشتہ
RELATIONAL	نسبتی
RELATIVE	اضافی
REPRESSION	جبر
RHETORIC	بدیع
RHETORICAL	بدیعیاتی
RHETORICS	بدیعیات
	ریطوریقا ، ارسطو کی ایک تصنیف فنِ بلاغت پر
SCHIZOPHRENIA	قبل لسانی نشانیاتی حالت
SCRIPTIBLE (WRITERLY)	ادیبانہ (متن) / جہاں قاری 'پیدا کار' ہے (معنی کا) / (LISIBLE متن کی ضد)
SECOND ORDER SYSTEM	ثانوی نظام
SELF CONSCIOUSNESS	شعورِ ذات
SEMANTIC	معنیاتی
SEMANTICS	معنیات
SEME	معنوی اکائی ، معنیہ
SEMIC	معنیاتی
SEMIOLOGY	نشانیات
SEMIOTIC	نشانیاتی
SEMIOTICS	نشانیات
SEQUENCE	ترجیع

SET	سٹ
SET OF RELATIONS	رشتوں کا مجموعہ (سٹ)
SIGN	نشان
SIGN-MAKING	نشان سازی
SIGN-SYSTEM	نظامِ نشانات
SIGNIFICANT	منفرد، معنی خیز
SIGNIFICATION	معنی خیزی
SIGNIFIED	تصورِ معنی، سگنی فائیڈ
SIGNIFIER	معنی نما، سگنی فائر
SJUZET	پلاٹ
SOCIAL	معاشرتی
SOCIAL FORMATION	سماجی تشکیل (سماج، معاشرہ)
SOCIAL LIFE	معاشرت
SOCIAL PRACTICES	سماجی معمولات
SPACIAL	مکانی
SPACING	فاصلہ سازی
SPECTACLE SOCIETY	تماشا سوسائٹی
SPEECH	تکلم، گفتگو
SPLIT SUBJECT	دو لخت موضوع
STIMULUS	مہیج
STRATEGY	حکمتِ عملی، طریقِ عمل
STRUCTURAL	ساختی
STRUCTURAL CRITICISM	ساختیاتی تنقید
STRUCTURALISM	ساختیات
STRUCTURALIST	ماہر ساختیات / ساختیاتی

STRUCTURATION	ساختیت
STRUCTURE	ساخت
SUBJECT	موضوع ، موضوعِ انسانی ، ذات
SUBJECT OF ENUNCIATING	بیان کرنے والا موضوع
SUBJECT OF ENUNCIATION	بیان کا موضوع
SUBJECTIVE RESPONSE	موضوعی ردعمل
SUBJECTIVITY	موضوعیت
SUBSTANCE	جوہر
SUBSTANTIVE	قائم بالذّات ، جوہری
SUCCESSION	توالی ، ایک کے بعد ایک ہونا
SUPERREADER	زیرک قاری
SUPPLEMENT	ضمیمہ (معنیاتی)
SYMBOLISE	علامتیانا ، زبان کے ذریعے اظہار کرنا
SYNCHRONIC	حاضر وقتی ، یک زمانی
SYNCHRONY	حاضر زمانیت ، یک زمانیت
SYNTACTICAL	نحویاتی
SYNTAGM	نحویہ
SYNTAGMATIC	نحوی ، افقی (رشتہ)
SYSTEM	نظام
TAUTOLOGY	تکرار بالمعنی
TEMPORAL	زمانی
TEXT	متن
TEXTUALITY	متنیت
THEORETICAL	نظری

THEORY	فلسفہ ، نظریہ ، تھیوری
THEORY OF RELATIVITY	نظریۂ اضافیت
TOTALISING	جابرانہ ، آمرانہ
TOTALITY	کُلیّت
TRACE	جھلک ، غائب معنی
TRANSCENDENT INTERPRETATIONS	ماورائی توضیحات
TRANSCENDENTAL	ماورائی
TRANSCENDENTALISM	ماورائیت
TRANSFORMATIONS	تشکیلات
TRANS-INDIVIDUAL	بین انفرادی
UNDER ERASURE	زیرِ تنسیخ
UNDERSTANDING	تفہیم
UNDO	بے دخل کرنا
UNIFIED SELFHOOD	متحد ، منظم ذات
UNIQUE	یکتا ، بے مثل
UNIT	واحدہ
UNITY	وحدت
VERISIMILITUDE	تشابہ
VERBAL	لفظیاتی
VERTICAL ASPECT	عمودی جہت (زبان کی)
VIOLENT HIERARCHY	متشدد فوقیتی ترتیب
WRITERLY (SCRIPTIBLE)	ادیبانہ (متن) جہاں قاری 'پیداکار' ہے (معنی کا) (LISIBLE متن کی ضد)

ضمیمے

تاریخیت اور نئی تاریخیت

ادبی تھیوری کا ایک اہم مسئلہ

اگر پوچھا جائے کہ کیا ادب بے تعلقِ تاریخ ہے؟ تو ہر شخص کہے گا نہیں، ادب تاریخ سے باہر تھوڑے ہی ہے۔ لیکن اگر یہ صحیح ہے کہ ادب تاریخ سے باہر نہیں تو بالعموم ہم یہ کیسے مان لیتے ہیں کہ ادب ''خودمختار'' اور ''خود کفیل'' ہے! ان دونوں باتوں میں شدید تضاد ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ یہ مسئلہ اتنا سیدھا سادا نہیں جتنا بظاہر نظر آتا ہے۔

دیکھا جائے تو ایک معنی میں ادب اور تاریخ کا رشتہ سامنے کی چیز ہے اور صدیوں سے ادب کو انسانی تاریخ کے حصے کے طور پر دیکھا اور پڑھا جاتا رہا ہے، یعنی جیسے سیاسی اور سماجی تاریخ انسانی تاریخ کا حصہ ہے، اسی طرح ادب بھی انسانی تاریخ کا حصہ ہے۔ لیکن اس سب کے باوجود ادب میں تاریخی حالات، حالاتِ محض کے طور پر نہیں آتے، ادب تاریخ کا آئینہ ہوتا ہے اور نہیں بھی ہوتا، ادب میں تاریخ کی نبض چلتی دکھائی دیتی بھی ہے اور نہیں بھی۔ ادب اور تاریخ کا رشتہ بعضوں کے نزدیک سیدھا سادا، براہ راست اور دو اور دو چار کا ہے، اور بعضوں کے نزدیک اتنا پیچیدہ اور گہرا کہ ادب تاریخ کا ترجمان نظر آتا بھی ہے اور نظر نہیں بھی آتا، یا ادب روحِ عصر کی نمائندگی کرتا بھی ہے، اور نہیں بھی کرتا۔ چنانچہ ادب اور تاریخ کے رشتے کے بارے میں صدیوں سے دو تنقیدی رویے چلے آتے ہیں جو متخالف بھی ہیں اور متضاد بھی۔ اول یہ کہ ادب تاریخ کا زائیدہ ہے اور ادب کا وہی مطالعہ صحیح اور مناسب ہے جو تاریخی اور سماجی تناظر کے ساتھ کیا جائے۔ دوسرے یہ کہ ادبی متن ایک نامیاتی کُل ہے یہ آزاد اور خودمختار ہے اور ادبی مطالعہ ادبی اصولوں کی مدد سے

آزاد نہ کرنا چاہیے نہ کہ خارجی یعنی تاریخی (سماجی و سیاسی) اصولوں کی مدد سے۔ پہلا رویہ جو ادب کو تاریخ (حقیقت) کی نقالی سمجھتا ہے، Mimesis یعنی نظریۂ نقل کہلاتا ہے، یہ افلاطون کے زمانے سے چلا آتا ہے، اور دوسرا جو ادب کے داخلی نظام پر زور دیتا ہے، ارسطو کے زمانے سے چلا آتا ہے۔ ریلزم یا حقیقت نگاری کے تمام دبستانوں کا تعلق پہلے اصولِ نقد سے اور فارملزم یا ہیئت پسندی کے تمام دبستانوں کا تعلق دوسرے اصولِ نقد سے ہے۔ ہیگل اور پھر مارکس کے اثرات کے بعد تاریخیت مطالعۂ ادب میں لازمیت کا درجہ حاصل کر گئی لیکن اس کے برعکس ہیئت پسندوں نے تاریخیت کو اتنا ہی نظر انداز کیا ہے۔ اردو میں یہ تفریق ترقی پسندی اور جدیدیت کے درمیان واضح طور پر دیکھی جا سکتی ہے۔ لیکن افسوس یہ ہے کہ ترقی پسندوں نے ادبی مطالعے میں تاریخ کے جس تصوّر پر زور دیا وہ سرسری، سطحی اور اکہرا تھا جو ادبی کتابوں میں ''تاریخی و سماجی پس منظر'' کے الگ ابواب قائم کر دینے اور سامنے کے عمومی تاریخی واقعات کو سلسلہ وار گنوا دینے کو بالعموم تاریخیت کا حق ادا کرنے کے مترادف سمجھتا تھا۔ تاریخیت کا یہ تصور چونکہ سطحی اور ناقص تھا، ادبی مطالعات میں اس کی حیثیت زیادہ تر آرائشی رہی، اور اس سے خاطر خواہ فائدہ نہ ہوا۔ دوسری طرف اردو میں جدیدیت چونکہ مارکسزم کے رد میں اور امریکی نیو کریٹسزم کی نقل میں قائم ہوئی تھی، اس میں سرے سے تاریخیت، سماجیت یا ثقافت کے لیے کوئی جگہ ہی نہ تھی، چنانچہ ادب اپنے ثقافتی سماجی ڈسکورس سے کٹ کر زندگی کی حرارت سے عاری اور ابہام، رعایت لفظی اور عروض و قافیے کے مباحث تک سمٹ کر رہ گیا۔ ظاہر ہے کہ تاریخیت کا یکسر اخراج بھی ایک نوع کی انتہا پسندی تھی جس سے اتنا فائدہ نہیں جتنا نقصان ہوا۔ مزے کی بات ہے کہ اردو ناول سے تاریخیت کا اخراج ممکن نہیں ہو سکا جس کی بڑی وجہ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کی شخصیات تھیں جن کا تخلیقی عمل ہی تاریخیت میں گندھا ہوا تھا۔ لیکن افسانہ نگاری، شاعری اور تنقید میں تاریخیت کا اخراج بڑی حد تک مکمل تھا، اور ''خالص ادب'' کی ''ادبی اقدار'' پر زیادہ زور دیا گیا جو صحت مندانہ رویہ نہ تھا۔

لطف کی بات یہ ہے کہ بیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں جب اردو میں امریکی

نیوکریٹسزم کی بنیادوں پر جدیدیت کا آغاز ہو رہا تھا، مغرب میں جدیدیت کا زوال ہو رہا تھا اور نیوکریٹسزم کو چیلنج کیا جا رہا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ اردو میں جن لوگوں نے جدیدیت کو نظریاتی بنیادوں پر استوار کیا تھا، ان سے یہ سوال پوچھا جاسکتا ہے کہ انھوں نے اردو والوں کو یہ بتانے کی زحمت کیوں گوارا نہیں کی کہ مغرب میں جدیدیت اور نیوکریٹسزم کی بنیادیں متزلزل ہوچکی ہیں اور خالص فارملزم جس پر اردو میں زور دیا جا رہا تھا، اس کا نظری دفاع تقریباً ناممکن ثابت ہو چکا ہے۔ بہرحال ترقی پسندی کی ضد میں ان حقائق کو یا تو دبا دیا گیا یا نظرانداز کر دیا گیا۔

ساٹھ کی دہائی میں ساختیات اور اس کے بعد پس ساختیات کا نظریاتی وار نیوکریٹسزم پر ہی تھا جس کی بنیادیں بورژوا انفرادیت پرستی پر قائم تھیں۔ ساختیاتی اور پس ساختیاتی فکر نے ادب کی معنی خیزی کے عمل میں ثقافت کے تفاعل کی راہ تو کھول دی لیکن چونکہ نوعیت کے اعتبار سے یہ مطالعات Diachronic نہ ہوکر Synschronic یعنی یک زمانی تھے، اور ردتشکیل (Deconstruction) کا انحصار فقط متنیت پر تھا، چنانچہ نیوکریٹسزم اور ردتشکیل سمیت ان تمام رویوں کے خلاف جو فقط زبان یا فقط لسانیت یا فقط متنیت پر زور دیتے ہیں، رفتہ رفتہ ایک بغاوت رونما ہوئی اور نتیجتاً ادبی مطالعہ کا جو نیا طور سامنے آیا، اس کو 'نئی تاریخیت' (New Historicism) کے نام سے جانا جاتا ہے۔

۲

اس تبدیلی کو پوری طرح سمجھنے کے لیے اس کو وسیع تر تناظر میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔ وہ یوں کہ ادبی تاریخ کا ایک پہلے سے چلا آرہا معمّہ معروضیت (Objectivity) کا سوال بھی ہے۔ یعنی کیا ایک عہد کے ادب کا مطالعہ دوسرے عہد میں معروضی طور پر کیا جاسکتا ہے یا نہیں، کیونکہ ہر عہد عبارت ہے مخصوص ذہنی رویوں، طور طریقوں اور سوچنے کے زاویوں سے جو اُس عہد کی موضوعیت کو قائم کرتے ہیں۔ وقت کے ساتھ ساتھ یہ رویے اور زاویے بدلتے رہتے ہیں۔ چنانچہ کسی دوسرے زمانے میں بدلے ہوئے رویوں اور بدلتی ہوئی موضوعیت کے ساتھ کسی

سابقہ عہد کا معروضی مطالعہ کیونکر ممکن ہے۔ بالعموم مورخین اور نقادوں کو اس امر کا احساس نہیں ہوتا کہ وہ اپنے سے پہلے کے عہد کا مطالعہ کرتے ہوئے خود اپنے زمانے کے کلچر اور اپنے مفروضات کو غیر شعوری طور پر سابقہ زمانوں پر مسلط کر دیتے ہیں جو معروضیت کے تقاضوں کے خلاف ہے۔

ادب اور تاریخ کے رشتے سے جُڑا ہوا دوسرا بڑا مسئلہ 'اوریجنلٹی' کا تصوّر ہے کہ ادب کلچر (یا تاریخ) کا زائیدہ نہیں ہے بلکہ یہ ادیب یا شاعر کے ذہن کا زائیدہ ہے۔ بالخصوص ہماری مشرقی روایت میں 'اوریجنلٹی' کا تصور بہت اہمیت رکھتا ہے کیونکہ مشرقی روایت میں ادیب یا شاعر کی حیثیت ''تخلیق'' کرنے والے کی ہے اور 'تخلیق کار' کا پہلے سے چلا آرہا رومانی تصور کہ وہ اپنے ذہن وشعور سے طبعزاد معنی خلق کرتا ہے، ہمارے مزاجوں میں رچا بسا ہوا ہے۔ اس تصور سے لازم آتا ہے کہ ادبی متن طبعزاد اور انفرادی تخلیق کا معاملہ ہے۔ چنانچہ ادب کا مطالعہ اس کے انفرادی خصائص کی بنا پر کرنا چاہیے۔ اس موقف سے اختلاف کرنے والوں کا کہنا ہے کہ ادب میں 'اوریجنلٹی' کے تصور کی نظریاتی بنیادیں خاصی کمزور ہیں کیونکہ شاعر کا ذہن و شعور مطلقاً آزاد نہیں، یعنی اس کی موضوعیت مطلق ہے ہی نہیں بلکہ ثقافت اور تاریخ کی متعین کردہ ہے۔ جو چیز ثقافت اور تاریخ میں گُندھی ہوئی ہے وہ آزادِ محض کیسے ہوسکتی ہے۔ اس بحث سے جُڑی ہوئی بحث ادب کی Extrinsic اور Intrinsic اقدار کی بحث ہے۔ یعنی ادب چونکہ اوریجنل، ذاتی اور یکتا ہے، اس کا مطالعہ اس کی داخلی Intrinsic اقدار کی بنا پر ہی کیا جاسکتا ہے، اور ادب کی بحث میں خارجی عناصر کو لانا غلط ہے۔ اس نقطۂ نظر کے مخالف وہ لوگ ہیں جو ادب کو تاریخ اور ثقافت کا زائیدہ اور متعینہ مانتے ہیں، چنانچہ ان کے نزدیک ادب کے مطالعہ میں Extrinsic اقدار سے مدد لینا بہت ضروری ہے، ہر چند کہ داخلی Intrinsic اقدار کی اہمیت ہے، لیکن ادب کا مطالعہ فقط Intrinsic اقدار کی بنا پر مکمل طور سے نہیں کیا جاسکتا۔

ادبی تنقید کے وہ تمام رویے جو ادب کی داخلی اقدار کی بات کرتے ہیں یا خالص ادبی اقدار کی بات کرتے ہیں وہ فارملزم (ہیئت پسندی) کے تحت آتے ہیں۔ ان میں روسی ہیئت پسندی کا ایک حصّہ اور ساختیات کے کلاسیکی روپ بھی شامل

ہیں۔ روسی ہیئت پسندی کی ایک توسیعی شکل پراگ لنگوسٹک سرکل تھی۔ فرانسیسی ساختیاتی رویوں کا فروغ ساٹھ کی دہائی سے شروع ہوا۔ امریکی اور برطانوی تنقید کا وہ دبستان جو نیوکریٹسزم کہلاتا ہے، تیس کی دہائی سے ساٹھ کی دہائی تک حاوی رہا۔ یہ تمام رویے اور نظریے فارملزم یعنی ہیئت پسندی ہی کی مختلف شکلوں کے طور پر جانے جاتے ہیں۔

دوسری طرف امریکہ ہی میں History of Ideas دبستان کے مورخین امریکی نیوکریٹسزم کو برابر چیلنج کررہے تھے، جن کا سربراہ Lovejoy تھا اور ان میں سے بیشتر جانز ہاپکنز یونیورسٹی میں جمع تھے۔ دوسرا مخالف گروہ جرمن رومانیت پسندوں کا تھا جن میں نمایاں نام Ernst Cassirer کا تھا جس کی Philosophy of Symbolic Forms خاصی بحث انگیز ثابت ہوئی۔ تیسرا اور سب سے اہم گروہ مارکسسٹوں کا تھا جو معاشی اور طبقاتی کش مکش کو بنیادی محرک قرار دیتے تھے، اور ادب کی خودکفالت یا خودمختاری کے خلاف تھے اور اسے مغالطہ آمیز سمجھتے تھے۔

ہیئت پسندوں اور تاریخیت پسندوں کے درمیان نقطۂ نظر کے فرق کی یہ خلیج بڑھتی ہی گئی حتیٰ کہ ۱۹۶۰ کے لگ بھگ ادبی مطالعات میں امریکی نیوکریٹسزم کا غلبہ ختم ہونے لگا۔ چنانچہ اُس زمانے میں ہیئت پسندوں اور تاریخیت پسندوں کے متخالف موقف کے درمیان خلیج کو کم کرنے کی کوششیں شروع ہوگئیں۔ 'نئی تاریخیت' کو سامنے لانے کا بڑا مقصد یہی تھا کہ ادب اور تاریخ کے رشتے کی پیچیدگی پر ازسرِ نو غور کیا جائے اور اس گتھی کو ادب کی خاص نوعیت کے پیش نظر سلجھایا جائے۔ دوسرے لفظوں میں ادب کی اوریجنلٹی اور داخلی اقدار کے تصور کو جہاں تک ممکن ہوسکے انگیز کیا جائے کیونکہ ادب جہاں ثقافت کا پیدا کردہ ہے وہاں ادب ثقافت کو پیدا بھی کرتا ہے۔ ادب کو اس طرح دیکھنے کا نیا طور نتیجہ تھا مختلف پس ساختیاتی رویوں اور بصیرتوں کا جن کا اثر و رسوخ ساٹھ سے اسّی تک کی دہائی میں بڑھتا رہا۔

یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ ساختیات ہر چندکہ بظاہر لسانیات کی طرح 'یک زمانی' تجزیے کی بنا پر ہیئت پسندی ہی کا ایک طور معلوم ہوتی ہے، لیکن اس میں ایک مضمر تاریخی عنصر کا بیج بھی چھپا ہوا تھا، وہ یوں کہ ساختیات زبان کو ثقافت

کے ایک 'طور' کی طرح دیکھتی ہے۔ یعنی زبان ثقافت کی رو سے ہے اور زبان ثقافت کے اندر ہے۔ ہر زبان کی ساخت اس کی اپنی ثقافت کی رو سے قائم ہوتی ہے، اور اسی ثقافت کے اندر ہی کارگر ہوتی ہے۔ مخصوص ثقافت کے باہر وہی ساخت نہ صرف بے معنی بلکہ کالعدم ہوجاتی ہے۔ یہ نکتہ تاریخیت کے گہرے بیج کا حامل ہے، کیونکہ جس طرح زبان نظام نشانات ہے، اسی طرح ادب بھی نظام نشانات ہے، چنانچہ جیسے زبان ثقافت کی متعین کردہ ہے ادب بھی ثقافت کا متعین کردہ ہے اور ثقافت تاریخ کے محور پر اور تاریخ کے اندر ہے، گویا ثقافت کا کوئی تصور تاریخ سے ہٹ کر ممکن ہی نہیں۔ پس ادب کا بھی کوئی تصور تاریخ سے ہٹ کر ممکن نہیں۔ چنانچہ 'خالص' ہیئت پسندی نظری اعتبار سے اپنے آپ کالعدم ہوجاتی ہے۔

واضح رہے کہ ساختیات جن محدود مقاصد کے ساتھ ادب و فلسفے کے میدان میں اتری تھی، اس کے اثرات اس سے کہیں بڑھ کر ثابت ہوئے۔ سب سے بڑا اثر ادبی مطالعات پر یہ ہوا کہ تاریخیت کے اعتبار سے تین نئے رویے بتدریج سامنے آئے :

۱ نشانیات یعنی Semiotics کا رویہ

۲ قاری اساس تنقید، نیز ادب کی قبولیت کا نظریہ (Reception Theory)

۳ نئی تاریخیت (New Historicism)

ان میں سے قاری اساس تنقید اور نظریۂ قبولیت (Reception Theory) سے ہم پہلے بحث کرچکے ہیں۔ جہاں تک نشانیات کا تعلق ہے نشانیات ان تمام رموز و علائم، طور طریقوں اور نظام ہائے نشانات کا مطالعہ کرتی ہے جو اُن تمام اشیا اور شعائر کو محتوی ہیں جن کو بہ حیث مجموع ثقافت کہا جاتا ہے۔ جس طرح زبان بین لسانی ساختوں کا مجموعہ ہوتی ہے اور ان ساختوں کو کوئی متکلم پیدا نہیں کرتا بلکہ یہ عملِ تکلم سے پہلے موجود ہوتی ہیں، اسی طرح ثقافت بھی کسی خاص عامل کے ذریعے یا شُعرا اور اُدبا کے ذریعے یا رائج حاوی اثرات کے ذریعے پیدا نہیں ہوتی، بلکہ نشانات کے باہمی روابط کے نظام کے ذریعے قائم اور کارگر ہوتی ہے۔

ثقافت کے نشانیاتی تصور سے مراد ہے رموز و علائم کا وہ نظام جس کو اُس

ثقافت سے متعلق تمام افراد سمجھتے ہیں اور جس کے ذریعے وہ سماجی طور پر عمل آرا ہوتے ہیں، ثقافتی ظواہر و شعائر کی تشکیل کرتے ہیں، نیز باہم دگر تعامل کرتے ہیں۔ چنانچہ ادب کے تناظر میں نشانیات اس اعتبار سے تاریخیت کی ہم نوا ہے کہ اس کی رو سے ادب ثقافت سے متعین ہوتا ہے۔ روایتی طور پر تاریخ غیر ادبی دستاویزوں پر زور دیتی تھی جبکہ نشانیات ان رموز و علائم کے نظام پر زور دیتی ہے جس کے تحت خود یہ دستاویزات، خواہ ادبی ہوں یا غیر ادبی، وجود میں آتی ہیں۔ ادب کے نشانیاتی مطالعے پر آج تک سب سے عمدہ کام اُن روسی ماہرین کا ہے جنھوں نے جے۔لوتمن کی سربراہی میں اس مسئلے پر غور کیا تھا۔ انھوں نے ادبی ساخت اور ثقافتی تناظر میں تطابق پیدا کرنے کی راہ نکالی جو فی الحقیقت مارکسیت کے معاشی متعینات سے ہٹ کر ہے۔

۳

آیئے اب دیکھیں کہ نئی تاریخیت کے مضمرات کیا ہیں۔ اس میں دو رائے نہیں کہ نئی تاریخیت کا باقاعدہ آغاز امریکہ میں کیلیفورنیا یونیورسٹی کے اسٹیفن گرین بلاٹ (Stephen Greenblatt) کی تحریروں سے ہوا اور برطانیہ میں ریمنڈ ولیمز کی تحریروں سے۔ برطانیہ میں نئی تاریخیت کے لیے 'ثقافتی مطالعات' کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے۔ اس نئے رجحان کے پس پشت جو گہرے اثرات ایک مدت سے عمل آرا تھے اور جو نئی تاریخیت کے دبستان کی صورت میں متشکل ہوئے، دراصل وہ فوکو کے خیالات تھے۔ بعد کو برطانیہ میں فوکو کے ساتھ ساتھ آلتھیو سے اور باختن کے اثرات بھی شامل ہو گئے جن کی تفصیل آگے آئے گی۔

اسٹیفن گرین بلاٹ کی کتاب Renaissance Self-Fashioning شکاگو سے ۱۹۸۰ میں شائع ہوئی۔ ۱۹۸۲ میں اُس نے رسالہ Genre کا خاص نمبر نشاۃ ثانیہ کے انگریزی ادب پر اس اعلان کے ساتھ مرتب کیا کہ اس شمارے کے سب لکھنے والے تاریخ اور ادبی متن کے رشتے پر ازسرِنو غور کریں گے۔ اصل جھگڑا جس کی طرف پہلے اشارہ کیا گیا یہ تھا کہ کیا ادبی متن واقعی خودکفیل و خودمختار ہے، یعنی کیا یہ

ہر طرح کے تاریخی اور سماجی اثر سے مطلقاً آزاد ہے یا کیا ادبی متن اپنے عہد کے کلچر سے متعین ہوتا ہے۔ گرین بلاٹ اور اس کے رفقا کو اس بات پر شدید اختلاف تھا کہ ادبی متن اپنے عہد کے کلچر سے متعین نہیں ہوتا۔ ان کا اصرار تھا کہ ادبی متن بھی دیگر ثقافتی ظواہر کی طرح ثقافت ہی کا متعینہ ہے، لیکن ان کو اس بات پر بھی اصرار تھا کہ ادب کوئی ایسا آئینہ محض بھی نہیں کہ اس میں تاریخ اور کلچر کی سیدھی سادی تصویر دیکھی جاسکے یا کسی وحدانی نظریۂ اقدار کی ترجمانی کی توقع کی جائے۔ گرین بلاٹ نے ان دونوں طرح کے رائج تصورات کو رد کیا کہ ادب نہ تو مطلقاً آزاد و خودمختار ہے اور نہ ہی تاریخ کا آئینہ دار و عکاسِ محض۔ بلکہ ادب میں ہمیشہ متخالف و متضاد رویے نیز مضمر عناصر بھی ملتے ہیں۔ ادب کا معاملہ اپنے زمانے کے رائج ضابطوں اور طورطریقوں کے ساتھ خاصا پیچیدہ اور تہ در تہ ہوتا ہے، اور عمل درعمل کے یہ پیچیدہ رویے باہم گرمل کر کسی عہد کی تصویر بناتے ہیں۔

گرین بلاٹ اور اس کے رفقا کے اس موقف کا ادبی نقد پر خاصا اثر ہوا اور اس نے جہاں طرح طرح کی مبالغہ آمیز توقعات پیدا کردیں، وہاں طرح طرح کے نظری مطالبات بھی کیے جانے لگے۔ نئی تاریخیت چونکہ ایک تحریک یا دبستان کی شکل اختیار کرتی جارہی تھی، اس لیے تقاضا کیا جانے لگا کہ اس کے لیے باقاعدہ تھیوری وضع ہونا چاہیے۔ گرین بلاٹ نے اس کی مخالفت کی۔ معترضین کے جواب میں ۱۹۸۷ میں گرین بلاٹ نے Towards a Poetics of Culture کے عنوان سے مدلل مضمون لکھا جو اب تک نئی تاریخیت کی بنیاد چلا آتا ہے۔ اس میں گرین بلاٹ نے بالوضاحت بحث کی کہ ''نئی تاریخیت نہ تو کبھی تھیوری تھی اور نہ ہی اس کو تھیوری بنانا چاہیے۔''

"New Historicism never was and never should be a theory"

گرین بلاٹ نے ثابت کیا کہ جس طرح سرمایہ داری کی جمالیات کے متضاد کردار کو نہ تو صرف مارکسی اصولوں کی مدد سے سمجھا جاسکتا ہے، نہ فقط پس ساختیاتی اصولوں کی مدد سے، اسی طرح کسی بھی تاریخی عہد کے متخالف اور متضاد رویوں کو سمجھنے کے لیے بھی فقط کسی ایک تھیوری سے کام لینا مناسب نہیں۔ تفہیم کے ہر طور کو کھلا

رکھنا ضروری ہے۔ چنانچہ نئی تاریخیت دراصل قرأت کے اس عمل کا نام ہے جس کے ذریعے یہ دیکھا جاتا ہے کہ کس طرح ادبی متون نہ صرف اپنے زمانے کے طور طریقوں اور اعتقادات کو ظاہر کرتے ہیں، بلکہ ان طور طریقوں اور اعتقادات کو بناتے اور متاثر بھی کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں جس طرح سماج وحدانی نہیں ہے، ادب بھی وحدانی نہیں۔ پہلے کے مورخین سکّے کے دوسرے رُخ یا The Other سے خوف کھا کر رہ جاتے تھے۔ نئی تاریخیت تاریخی حقیقت کے دوسرے رخ کو بھی سامنے لاتی ہے۔ وہ ہیئت پسندوں اور نیوکریٹسزم کی اس سادہ لوحی کے خلاف ہے کہ ادب مطلقاً کوئی آزاد کائنات ہے۔ ادب نہ صرف ثقافتی طور پر پیدا ہوتا ہے بلکہ ثقافتی اطوار کو پیدا بھی کرتا ہے۔ سامنے کی بات ہے کہ شیکسپیئر برطانوی کلچر کی، کالی داس قدیم ہندستانی کلچر کی، دانتے اطالوی کلچر کی، گوئٹے جرمن کلچر کی، حافظ ایرانی اور غالب مغل کلچر کی پہچان کیوں مانے جاتے ہیں۔ اس لیے کہ ان کا ذہن وشعور یا ان کی ''تخلیقیت'' ان کے اپنے کلچر کی زائیدہ و پروردہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں اگر کالی داس عرب میں یا غالب فرانس میں پیدا ہوئے ہوتے تو وہ کچھ اور تو ہو سکتے تھے، کالی داس یا غالب نہیں ہوتے۔ گرین بلاٹ کے رفقا میں Jonathan Goldberg, Louis Montrose, Stephen Orgel اور Lisa Jardine کے نام قابل ذکر ہیں۔ ان کی مشترکہ مساعی نے ادب کے بارے میں اب اس عرفان کو عام کردیا ہے کہ ادب کو اس وقت تک نہیں سمجھا جاسکتا جب تک اس کے زمانے کے مخصوص ثقافتی طریقوں اور متون، اور ان سے ادب کے پیچیدہ رشتوں کے عمل در عمل کو نظر میں نہ رکھا جائے۔

غرضیکہ پہلے کی تاریخیت اور نئی تاریخیت میں ایک فرق یہ ہے کہ نئی تاریخیت کی بنیاد اس تصور پر ہے کہ کلچر کوئی کلیت پسندانہ وحدانی نظام نہیں، بلکہ یہ حاصل ضرب ہے مختلف رویوں اور تصورات کا جو بجائے خود نتیجہ ہیں متون کے سلسلوں کا۔ دوسرے لفظوں میں ادب پارہ متشکل ہوتا ہے ثقافتی نظام کی رو سے اور ثقافتی نظام کے اندر۔ نیز یہ کہ ادب فقط اپنی تشکیل کی رو سے علاحدہ ہے، ورنہ یہی ثقافتی نظام ذہن وشعور کے دوسرے ظواہر میں بھی کارفرما رہتا ہے، اور وہ ظواہر بھی اپنی جگہ پر

ثقافت کو پیدا کرتے ہیں۔ یہ دوہرا عمل ہے۔ ثقافت یا تاریخ کے اس دوہرے عمل کا تصور ساختیاتی فکر کی دین ہے۔ تاریخیت کے اس نئے تصور کا نتیجہ ایسی ادبی تنقید ہے جو ادب کا مطالعہ سیاسی، سماجی، معاشی، مذہبی اور فنی رویوں اور طور طریقوں کے پیش نظر اس طرح کرتی ہے کہ یہ سب کے سب بھی تاریخی طور پر متنائے ہوتے ہیں یعنی متن اساس ہیں۔ فوکو کی تصانیف کے نتیجے کے طور پر ساختیاتی فکر زبان و معنی کے سروکار سے کہیں آگے بڑھ کر تاریخ اور ثقافت کے مسائل سے جڑ گئی اور تاریخ کے بارے میں سوچنے کا ریڈیکل نقطۂ نظر ہاتھ آیا۔ فوکو کا یہ نکتہ ساختیاتی ہی ہے کہ تمام کلچر اصلاً متنایا ہوا ہے۔ فوکو کلچر کے تمام ظواہر اور آثار کو تاریخ کی 'آرکیالوجی' کہتا ہے، اس میں وہ تمام لسانی اظہارات مع شعر و ادب و زبان و لسانیات ہر چیز کو شامل کرتا ہے، اور اس Episteme کو بھی جو کسی بھی تاریخی عہد کی فکر کو اپنے رنگ میں رنگ دیتی ہے۔ لیکن سابق کے 'لوجوائے دبستان' سے فوکو اس اعتبار سے مختلف ہے کہ وہ فقط ملفوظی متن پر نہیں بلکہ اُس کارفرما ڈسکورس پر زور دیتا ہے جس کے تفاعل نے اُن متون کو پیدا کیا۔ فوکو کلاسیکی ساختیات اور نشانیات سے اس امر میں مختلف ہے کہ ڈسکورس کے یہ طور درحقیقت بے مرکز ہوتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ڈسکورس کے یہ سلسلے جو متون کو پیدا کرتے ہیں، مسلسل واقعات کی لڑی نہیں ہوتے بلکہ ان میں غیر متوقع ٹوٹاؤ اور شگاف ہوتے ہیں۔ ان سب خیالات کا کل جمع اثر یہ ہوا کہ عام تاریخی مطالعات میں ادب اور کلچر میں جو خلیج حائل تھی اور دونوں میں جو قطبیت چلی آرہی تھی اس کی قلب ماہیت ہوگئی۔ اس معنی میں کلچر کچھ نہیں ماسوائے متون کے اور ڈسکورس کے اُن طور طریقوں کے جو اپنے اپنے عہد میں متون سازی کرتے ہیں۔ یوں دیکھا جائے تو نہ صرف منشائے مصنف تحلیل ہوجاتا ہے بلکہ مصنف کی 'اوریجنلٹی' کا قدیم تصور جو ادب کی خودکفالت کی بنیادوں پر استوار چلا آتا تھا وہ بھی بڑی حد تک تحلیل ہوجاتا ہے۔ غرضیکہ وہ سرچشمہ یا مرکز جس کو مصنف کی ذات سمجھ لیا گیا تھا، وہ سرچشمہ دراصل ڈسکورس ہے، اور وہ مراکز کلچر میں پیوست ہیں۔

۴

برطانیہ میں نئی تاریخیت Cultural Materialism کے نام سے چلن میں آئی جس اصطلاح کو اصلاً Jonathan Dollimore نے ریمنڈ ولیمز کی کتاب Marxism and Literature, 1977 سے مستعار لیا تھا۔ ان برطانوی رجحان سازوں میں ڈولی مور کے علاوہ Francis Barker, Catherine Belsey, Alan Sinfield اور کئی دوسرے شامل تھے۔ ہر چند کہ ان سب کا مقصد ادب اور تاریخ نیز ادب اور ثقافت کے پیچیدہ، گہرے اور مضمر رشتوں کا پتہ لگانا اور ادب کو انسانی تاریخ کی زندہ رو کے طور پر سمجھنا اور سمجھانا تھا، لیکن انھوں نے سابقہ تاریخ دانوں کے سادہ اور اکہرے طور طریقوں اور ان کے اخذ کردہ وحدانی نتائج سے اختلاف کیا اور نئی تاریخیت کے ایک نئے اور 'پُر کار' طریقِ نقد کو رائج کرنے پر زور دیا۔ واضح رہے کہ نظریاتی اعتبار سے برطانوی نئی تاریخیت کے سب ہم نواؤں میں سب باتوں پر اتفاق نہیں، تاہم اتنی بات ظاہر ہے کہ نئی تاریخیت کے لیے پس ساختیاتی فکر نے فضا بڑی حد تک صاف کردی تھی اور بہت سے تصورات فوکو اور دیگر مفکرین کی بنیادوں پر اٹھائے گئے۔ بہرحال جن باتوں پر اتفاق ہے اور جن نکات کی بنا پر نئی تاریخیت سابقہ تاریخی طور طریقوں سے الگ اصولِ مطالعہ قرار پاتی ہے، ان کو بقول پیٹر وڈوسن چار شقوں میں صاف صاف یوں بیان کر سکتے ہیں :

(ا) لفظ تاریخ کے دو معنی ہیں : (ا) ماضی کے واقعات، (ب) ماضی کے واقعات کی روداد بیان کرنا۔ پس ساختیاتی فکر نے اس بات کو صاف کردیا کہ تاریخ ہمیشہ ''بیان'' کی جاتی ہے۔ چنانچہ پہلا موقف (کہ تاریخ ماضی کے واقعات کا مجموعہ ہے) بے معنی ہے۔ اس لیے کہ ماضی اپنی خالص صورت میں بعد کے آنے والوں کو ہرگز فراہم نہیں ہوسکتا، ماضی ہم تک ہمیشہ کسی نہ کسی ''بیان'' کے ذریعے ہی پہنچتا ہے۔ چنانچہ اس مشہور قول میں خاصی سچائی ہے کہ ''پس ساختیات کے بعد تاریخ متنائی جاچکی ہے'' :

After poststructuralism history becomes textualised

دوسرے لفظوں میں تاریخ متن (بیان) ہے واقعہ نہیں۔

(۲) تاریخی ادوار وحدانی حقائق نہیں ہیں۔ کسی بھی زمانے کی کوئی ''ایک تاریخ'' نہیں ہے۔ جو کچھ ہمیں حاصل ہے وہ فقط غیر مربوط اور تضادات سے مملو بیان کی گئی تاریخیں ہیں۔ الزبیتھ عہد (یا مغل عہد) کا کوئی تصورِ کائنات نہیں ہے۔ یکساں، مربوط اور ہم آہنگ کلچر کا تصوّر فقط ایک متھ ہے جو تاریخ پر مسلط کر دیا گیا ہے اور جس کو مقتدر طبقوں نے اپنے مفادات کے پیش نظر رائج کیا ہے۔

(۳) کوئی تاریخ داں یہ دعویٰ نہیں کرسکتا کہ اس کا ماضی کا مطالعہ بے لوث اور سو فیصد معروضی ہے۔ لکھنے والا اپنی تاریخی صورتِ حال سے ہرگز ماورا نہیں ہوسکتا۔ ماضی کوئی ایسی ٹھوس شے نہیں ہے جو ہمارے سامنے ہو اور جسے ہم پاسکیں، بلکہ ہم خود اس کو بناتے ہیں اپنے تاریخی سروکار کی روشنی میں، ان متون کی مدد سے جو پہلے سے لکھے ہوئے ہیں۔

(۴) ادب اور تاریخ کے رشتے پر ازسرِ نو غور کرنے کی ضرورت اس لیے بھی ہے کہ ایسی کوئی متعینہ اور طے شدہ تاریخ میسر نہیں ہے جس کے 'پس منظر' میں ادب کو 'پیش منظرایا' جائے۔ ہر تاریخ بالذاتہٖ پیش منظر ہے۔ تاریخ اصلاً ہے ہی ماضی کے بیان کا ایک طور جو دوسرے متون سے بین المتونیت قائم کرتا ہے۔ غیر ادبی متون بھی خواہ وہ مذہبی نوعیت کے ہوں، تفریحی نوعیت کے ہوں یا سائنسی یا قانونی، یہ سب تاریخ کا مواد ہیں۔

(ص ۱۶۱-۱۶۲)

جیسا کہ پہلے اشارہ کیا گیا نئی تاریخیت پر کلیدی اثرات دو پس ساختیاتی مفکرین مشل فوکو اور لوئی آلتھیوسے کے ہیں۔ دونوں کے افکار میں یہ مماثلت ہے کہ دونوں آئیڈیولوجیکل ڈسکورس پر زور دیتے ہیں جو سماجی اداروں کے زیر اثر طے پاتا اور پنپتا ہے۔ دونوں کا خیال ہے کہ تاریخ اپنا سفر آئیڈیالوجی کے بل پر طے کرتی ہے اور مقتدر طبقات آئیڈیولوجی کے غلبے سے سماجی نابرابریوں کو اپنے مفادات کے

لیے زندہ رکھتے ہیں۔ آلتھیوسے کے بارے میں پہلے بتایا جاچکا ہے کہ وہ آئیڈیولوجی کے قدیم تصور کو رد کرتے ہوئے کہتا ہے کہ آئیڈیولوجی فقط وہ نہیں جو صحیفوں اور کتابوں میں لکھی ہوئی محفوظ ہے۔ آلتھیوسے اُسے آئیڈیالوجی کا 'جھوٹا شعور' قرار دیتا ہے۔ آئیڈیولوجی کی عملی شکل ریاستی اور سماجی اداروں کے سیاسی، عدالتی، تعلیمی اور مذہبی نظام سے پنپتی اور عمل آرا ہوتی ہے۔ یوں آئیڈیولوجی ڈسکورس یعنی مدلل کلام کی وہ حاوی شکل ہے جو افراد کی موضوعی حیثیتوں کو وضع کرتی ہے۔ فوکو بھی اس بات پر زور دیتا ہے کہ معاشرتی ادارے ڈسکورس کو پیدا کرتے اور اسے طاقت بہم پہنچاتے ہیں۔ اس کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ سیاسی اور سماجی طاقت ہمیشہ ڈسکورس کے ذریعے عمل آرا ہوتی ہے اور قائم رہتی ہے۔ دیوانگی، جرائم اور جنسی بے راہ روی کے تصورات پیدا ہوتے ہی عقلمندی، عدل و انصاف اور جنسی معقولیت کے ڈسکورس سے ہیں جو انھیں اپنے 'غیر' کے طور پر دبا کر رکھتا ہے اور بے انصافی کا مرتکب ہوتا ہے۔ فوکو کا کہنا ہے کہ تہذیب، شرافت اور معقولیت کے تمام پیمانے طاقت کے ڈسکورس سے پیدا ہوتے اور قائم رکھے جاتے ہیں۔ طاقت علم کا بھی سب سے بڑا طور ہے۔ علم میں بھی صداقت اور عدم صداقت کا تعین طاقت کے ڈسکورس کی رو سے ہوتا ہے۔ فوکو کا مشہور قول ہے کہ ''فقط سچائی کافی نہیں، سچائی کے اندر ہونا بھی ضروری ہے۔'' نیز کون اور کیا سچائی کے اندر ہے کون باہر ہے، اس کو ڈسکورس طے کرتا ہے۔ اکثر و بیشتر ہمارے حق و انصاف کے تقاضے اور سماجی معیار اور طور طریقے صدیوں کے ڈسکورس سے قائم ہوتے ہیں اور افراد ان کے سامنے خود کو بے بس پاتے ہیں۔

فوکو اور آلتھیوسے کے ان خیالات کے زیراثر اور ان اصولوں کی روشنی میں جن کا ذکر اوپر کیا گیا، الزبیتھ عہد کے انگریزی ادب کے مطالعات کی تقریباً کایا پلٹ ہوگئی۔ پرانے مفروضات کو رد کیا گیا اور نئے سوالات اٹھائے گئے۔ گرین بلاٹ اور ان کے ساتھیوں نے نشاۃ ثانیہ کے ادب پر ازسرِ نو نظر ڈالی اور طاقت کے اس ڈسکورس کو بے نقاب کیا جس نے ٹیوڈر بادشاہت کے نظام میں بظاہر ضبط و ارتباط پیدا کر رکھا تھا۔ شیکسپیئر کے ڈراموں کی روشنی میں نئے اصول نقد کی مخالفت بھی کی گئی اور اسے 'عملیت' کا شکار بھی بتایا گیا۔ لیکن اس میں کلام نہیں کہ نئی

تاریخیت کے رویوں سے ادب اور تاریخ و ثقافت کے رشتوں کی نئی گرہیں کھل گئیں اور ادبی مطالعات کا ایک نیا طور ہاتھ آیا۔

غور سے دیکھا جائے تو وہی سوسیئری ساختیات جو اصولاً یک زمانی تھی یعنی زبان کی عمل آرا ساخت سے سروکار رکھتی تھی، اُس میں یہ بصیرت بھی مضمر تھی کہ زبان کی ساخت ایک سماجی عمل ہے جو ثقافت کی رو سے اور ثقافت کے اندر وضع ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ نئی تاریخیت کا کلہ اسی بیج سے پھوٹا۔ یعنی جس طرح لسانی گرامر جملوں کو خلق کرتی ہے اور اس کے اصول و ضوابط زبان کے بولنے والوں اور سمجھنے والوں میں مشترک ہوتے ہیں، اسی طرح ادب کی شعریات کے اصول و ضوابط بھی ادب 'خلق' کرنے والوں اور اس کے پڑھنے والوں (قارئین) میں مشترک ہوتے ہیں۔ گویا ادب پارہ ان ضابطوں (شعریاتی گرامر) کی آماجگاہ ہوتا ہے جو ثقافت کی رو سے اور ثقافت کے اندر پرورش پاتے ہیں اور ثقافت تاریخ کے محور پر تغیر و تبدل کو جذب کرتی رہتی ہے۔ اس اعتبار سے ہیئت پسندوں کی قائم کردہ خارجی اور داخلی اقدار جنھیں Extrinsic اور Intrinsic کہا گیا تھا، دونوں کی دونوں ثقافت کی متعین کردہ ثابت ہوتی ہیں اور ان کا تضاد زائل ہو جاتا ہے۔ مزید یہ کہ نئی تاریخیت نے خارجی اور داخلی اقدار کی خلیج کو اس تصور کی رو سے بھی پاٹ دیا ہے کہ ہر منفرد متن بجائے خود حصّہ ہے ہر دوسرے متن کے تناظر کا:

'Each individual text is part of the context of every other text'

چنانچہ وہ خلیج جو متن اور تاریخی عوامل میں حائل چلی آتی تھی کہ متن منفرد اور یکتا ہے، وہ نظری اعتبار سے ازخود کالعدم ہو جاتی ہے چونکہ جو چلا آرہا ڈسکورس ہے وہ متن بناتا ہے اور خود متن اپنی جگہ ڈسکورس کو پیدا کرتا ہے۔

جہاں تک برطانوی ثقافتی مطالعات کا تعلق ہے، آلتھیوسے اور باختن کے واضح اثر کی بدولت ان میں سے اکثر نے نہ صرف گرین بلاٹ کی 'عملیت پسندی' سے گریز کیا ہے بلکہ نوعیت کے اعتبار سے یہ زیادہ ریڈیکل بھی ہیں۔ فوکو کی تعبیر میں برطانوی اہلِ نقد نے یہ نکتہ پیدا کیا ہے کہ فوکو طاقت کی جس ساخت پر زور دیتا ہے وہ غیر معین ہے اور اس کی تاریخیت سے مقتدر آئیڈیولوجی کے خلاف احتجاج اور

اس سے گریز کا پہلو بھی نکلتا ہے۔ ریمنڈ ولیمز نے کلچر کے تین اطوار کا ذکر کیا تھا: بچا کھچا (Residual)، حاوی (Dominant) اور نمو پذیر (Emergent) اس تصور اور فوکو و آلتھیوسے کے افکار سے مدد لے کر جوتھن ڈولی مور، کیتھرین بلسے اور دوسروں نے نشاۃ ثانیہ کے عہد کا تجزیہ کرتے ہوئے حاشیائی اور منحرف عناصر کی نشاندہی کی ہے اور نئی تاریخیت کو حرکیاتی بنیادوں پر استوار کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ ہر عہد جب اپنے افراد کی موضوعی تشکیل کرتا ہے یعنی اذہان کو حاوی آئیڈیولوجی کے سانچے میں ڈھالتا ہے تو اس میں احتجاج کی تاریخیت بھی مستور ہوتی ہے اور یہ احتجاج نہ صرف موضوعیت کا شناخت نامہ اور جواز ہوتا ہے بلکہ اس مضمر افتراقیت (Difference) کا ہی لازمہ ہوتا ہے (دریدا)، جس کی بدولت طاقت کے کسی بھی کھیل میں تغیر پر ہمیشہ کے لیے دروازہ بند نہیں ہوسکتا۔ ڈولی مور کا ایک اور نکتہ جس کی نئی تاریخیت کے مویدین نے داد دی ہے، یہ بھی ہے کہ نشاۃ ثانیہ کے کلچر اور اس کے نشانات کی تعبیریں مخصوص حالات کے تحت بدلتی رہی ہیں، اپنے عہد میں ان کی تعبیر کچھ تھی بعد میں کچھ اور ہوگئی لیکن ان کا استعمال جاری رہا۔ ادبی متون کے معنی ہر زمانے کے لیے ایک سے نہیں ہوتے، کبھی ان کے ایک اور کبھی دوسرے پہلو پر زور دیا جاتا ہے اور ایسا اکثر سیاسی ثقافتی ترجیحات کی بنا پر ہوتا رہتا ہے۔ کیتھرین بلسے ثقافتی افتراقیت اور تاریخی سچائی کی اضافیت پر اصرار کرتی ہے تاکہ متبادل موضوعی موقف کے لیے نظریاتی گنجائش نکالی جاسکے۔ بلسے کے خیالات کو آگے بڑھانے والوں میں Michel Pecheux نے آلتھیوسے کی مدد سے جو ماڈل وضع کیا ہے، اس میں وہ کہتا ہے کہ خدا کے ماننے والوں میں صاحب عقیدہ لوگوں یا دہریوں کے علاوہ ایک تیسرے عنصر کی بھی گنجائش ہے یعنی وہ لوگ جو کسی متبادل خدا کا تصور رکھتے ہیں۔ ہمارے یہاں تو مومن اور منکر کے ساتھ ساتھ کافر کی گنجائش ہمیشہ سے رہی ہے۔ اس کو آئیڈیولوجی کے اسکیل پر دیکھیے تو ایک وجود وہ ہے جس کو آئیڈیولوجی نے موضوعیت عطا کی ہے۔ دوسرا وجود وہ ہے جو آئیڈیولوجی کی دی ہوئی موضوعیت سے انکاری ہے، اور تیسرا ایسا وجود بھی ممکن ہے جو دی ہوئی موضوعیت سے ہٹ کر کوئی متبادل موقف اختیار کرنے کا خواہاں ہو۔ یہاں امریکی نئی تاریخیت اور برطانوی نقطۂ نظر کا

فرق صاف ظاہر ہے۔ گرین بلاٹ اور اس کے رفقا تاریخ میں طاقت کی ساخت میں فقط دو پہلوؤں کو دیکھتے ہیں، موافقت اور عدم موافقت۔ لیکن برطانوی نقطۂ نظر زیادہ جامع اور ریڈیکل ہے، اس لحاظ سے کہ اس میں دی ہوئی موضوعیت کو رد کرنے کے علاوہ نئے موقف کو وضع کرنے کی نظریاتی راہ کھلی ہوئی ہے۔

فوکو کی یاسیت سے بچنے کے لیے برطانوی ثقافتی مطالعات میں میخائل باختن کے خیالات کو بروئے کار لایا گیا ہے۔ باختن کی ادبی فکر میں کارنیوال کے تصور اور Diglossia کو جو اہمیت حاصل ہے، اس کا تذکرہ پہلے کیا جاچکا ہے۔ مشل برسٹل کی کتاب باختن کے خیالات کی بنا پر تاریخیت اور ثقافتی تغیر کی ایک اور وضع کو پیش کرتی ہے۔ برسٹل کا کہنا ہے کہ گرین بلاٹ ہو یا ڈولی مور، دونوں الزبیتھی عہد میں عوامی کلچر کی طاقت اور اس کے عمل دخل کو نظرانداز کرتے ہیں۔ باختن کے بارے میں معلوم ہے کہ وہ کارنیوال یا عوامی کلچر کو سرکاری یا اشرافیہ کلچر کے مقابلے میں متبادل کلچر قرار دیتا ہے، جو فقط عوام کے سہارے نہ صرف تمام عہد وسطیٰ میں کارگر رہا بلکہ جدید عہد میں بھی جاری و ساری ہے۔ کارنیوال نہ صرف مقتدر ساخت میں شگاف ڈالنے کے مترادف تھا بلکہ بے یقینی کی فضا ابھارنے کا بھی جواز تھا جو عبارت تھی معنیاتی کھلے ڈلے پن سے، اور افراد کو چھوٹ دیتی تھی موضوعیت کو رد کرنے کی اور اس سے ستیزہ کار ہونے کی۔ فوکو کے حمایتی کہہ سکتے ہیں کہ کارنیوال کوئی آزادانہ ساخت نہیں تھی بلکہ سرکار و دربار کے نظم و ضبط کے تحت کارگر ہونے والا ایسا ادارہ تھا جس میں مقتدرہ کا مضحکہ اڑانے کی فقط اس حد تک اجازت تھی جس حد تک رسمی طور پر اُسے برداشت کیا جاسکتا تھا۔ گویا کارنیوال بھی اصلاً اُسی مقتدر طاقت کا حصہ اور اُس کی توثیق تھا جس کا یہ مذاق اڑاتا تھا۔

غرضیکہ نئی تاریخیت کسی بندھے ٹکے رویے کا نام نہیں بلکہ تاریخ، ثقافت اور ادب کے پیچیدہ اور گہرے رشتوں کو سمجھنے سمجھانے کے ان طور طریقوں کے مجموعے کا نام ہے جن میں یہ نکتہ تسلیم شدہ ہے کہ ادب تاریخ اور کلچر میں، اور تاریخ اور کلچر ادب میں سانس لیتے ہیں، اور یہ رشتے جتنے ظاہر ہیں اس سے کہیں زیادہ مضمر، مستور اور تہہ در تہہ ہیں۔ جس طرح ادب ایک تشکیل ہے، تاریخ بھی ایک تشکیل ہے، ایک

موضوعی بیان جو متن ہے اور دوسرے متون سے قائم ہوتا ہے۔ تاریخ واقعاتِ محض کا نام ہے، نہ ہی اس کے تسلسل کی کوئی وحدانی تعریف ممکن ہے۔ غرض تاریخ کا معروضی مطالعہ بھی ایک متھ ہے۔ نئی تاریخیت کا ایک کام ادب اور تاریخ و کلچر کے رشتوں میں طاقت کے اُس کھیل پر نگاہ رکھنا بھی ہے جو موضوعیت کو قائم کرتا ہے اور رائج ثقافتی رویوں کو معنی دیتا اور اُن کو قابلِ قبول بناتا ہے، نیز اُن دراڑوں اور خالی جگہوں پر بھی نظر رکھتا ہے جو موضوعیت میں شگاف ڈالتی ہیں اور شعر و ادب ہوں یا تاریخ و ثقافت، یہ درزیں اور خالی جگہیں تاریخ کے عمل میں نئی آوازوں اور تغیر و تبدل کی گنجائش پیدا کرتی ہیں، نتیجتاً جن سے طاقت کے منطقے بدلتے رہتے ہیں اور ارتقا کا کھیل جاری رہتا ہے۔

۵

ادھر نئی تاریخیت نے نسوانیت اور مابعد کولونیل تنقید کے ساتھ مل کر ادب کے پہلے سے چلے آرہے یعنی تسلیم شدہ بنیادی متون Canon کے بارے میں بھی نئے سوال اٹھائے ہیں اور عورت کے حقوق، نیز تیسری دنیا کے ملکوں کے ادب یا انگریزی ادب میں نوآزاد شدہ ممالک کے ادیبوں کی نمائندگی یا ان کی صدیوں سے نظرانداز کی ہوئی ادبی اور ثقافتی روایتوں کی معنویت اور تفہیم اور قدرشناسی کی طرف سے مغربی ممالک یا نام نہاد پہلی دنیا کی بے اعتنائی اور نافرض شناسی کے بارے میں بھی نئے مباحث پیدا کیے ہیں۔ ادبی اور ثقافتی مطالعات میں یہ رجحان 'پوسٹ کولونیل ازم' یا مابعد کولونیل تنقید کہلاتا ہے، اور جس طرح نسوانیت الگ سے ایک دبستان کی حیثیت رکھتی ہے اور بسیط مباحث پر محتوی ہے، اسی طرح مابعد کولونیل تنقید بھی اب الگ سے ایک دبستان کا درجہ حاصل کرتی جارہی ہے جس نے اپنے بہت سے حربے نئی تاریخیت اور پس ساختیاتی فکر سے حاصل کیے ہیں۔ ایڈورڈ سعید کا نام اس ضمن میں بنیادی اہمیت کا حامل ہے، ادھر جن دوسرے اہل نظر نے اس ڈسکورس کو آگے بڑھایا ہے اور مغرب کے فکری نظام میں طاقت کے کھیل کو انھیں کی اصطلاحوں اور انھیں کی شرائط پر چیلنج کیا ہے، اور یورو مرکزیت یا یورو امریکی مرکزیت کی فکرانگیز

بحثیں اٹھائی ہیں، ان میں گایتری چکرورتی سپیواک، ہومی بھابھا، آشیش نندی اور اعجاز احمد قابلِ ذکر ہیں۔ ان کے کام اور ان کے فکری مقدمات کی تفصیل کا یہ موقع نہیں کیونکہ یہ ایک الگ موضوع ہے البتہ ایڈورڈ سعید کی جامع کتاب Orientalism, 1978 جس کا ذکر پہلے بھی کیا جاچکا ہے، اس سلسلے کا کلیدی اور بنیادگزار کارنامہ ثابت ہوچکی ہے۔ ایڈورڈ سعید نے خود کو فلسطین کے کاز کے لیے وقف کردیا ہے، لیکن اس کا یہ علمی کارنامہ غیر معمولی ہے کہ ایک ایسے زمانے میں جب نئی تاریخیت یا مابعد کولونیل تنقید کا باقاعدہ آغاز بھی نہیں ہوا تھا، ایڈورڈ سعید نے فوکو کے اثرات سے کام لے کر مغرب اور مشرق کے چار ہزار برسوں کے رشتوں پر ایکسرے نگاہ ڈالی اور مغرب کے اس جعل کو بے نقاب کیا کہ مغرب 'اورینٹ' یعنی مشرق کو ہمیشہ اپنا 'دوسرا' قرار دے کر ایک طرف اپنی افضلیت کا سکہ جماتا رہا ہے تو دوسری طرف مشرق کے دبانے، کچلنے اور نظرانداز کرنے کا جواز پیدا کرتا رہا ہے۔ مستشرقین کی علمی کاوشیں کتنی ہی قابلِ ستائش کیوں نہ ہوں، مغرب کا محرک ہمیشہ مشرقی السنہ اور علوم کو ہتھیانا اور اپنی اجارہ داری قائم کرنا رہا ہے، تاکہ مشرقی علوم کے استناد کا حق مغرب کو حاصل رہے۔ سیاسی اور معاشی استحصال کا کھیل سامنے کی بات ہے، ایڈورڈ سعید نے اُس در پردہ ذہنیت کو بے نقاب کیا ہے جو تہہ نشیں ہے اور مشرق کے ادب و آرٹ اور کلچر پر اپنی پسند و ناپسند کی مہر لگا کر نہایت خطرناک کھیل کھلتی ہے اور جغرافیائی حدود سے ماورا جہاں تہاں اپنی افضلیت کی اجارہ داری قائم کرتی ہے۔

بہرحال نئی تاریخیت اپنے خصوصی میدان یعنی ادب، تاریخ اور ثقافت کے علاوہ دوسرے میدانوں بالخصوص نسوانیت اور مابعد کولونیل تنقید میں بھی کارگر ہے، اور اس کے بڑھتے ہوئے اثر و رسوخ کے پیشِ نظر کہا جاسکتا ہے کہ مغرب میں اب وہ ردتشکیل کے روبرو ہونے لگی ہے، اور ادھر کرسٹوفر نورس، جوتھن گولڈ برگ، جوتھن کلر اور دوسروں کے نئے کام میں یہ اصرار بڑھنے لگا ہے کہ ردتشکیل کو بھی چاہیے کہ فوکو اور آلتھیوسے کی فکر میں جس نئی تاریخیت کی گنجائش ہے، اس کے چیلنج کو قبول کرے۔ نئی تاریخیت کا یہ اقدام لائقِ توجہ ہے کہ اس نے تاریخ کی پرتیں کھولتے

ہوئے بین المتونی تاریخی اصولِ نقد وضع کر کے ماضی کی تشکیلِ نو کی راہ دکھائی ہے یعنی کوئی فن پارہ (متن) خلا میں 'تخلیق' نہیں ہوتا۔ ہر مصنف دوسرے مصنفین سے اثر قبول کرتا ہے یا سابقہ روایت یا اس کے کسی حصے کو رد کرتا ہے۔ کوئی فن پارہ اپنی ادبی تاریخ یا اپنے عصر سے یکسر بے تعلق نہیں ہوتا، ہو بھی نہیں سکتا۔ یہ اثرات شعوری بھی ہوسکتے ہیں اور بین السطور بھی یعنی غیر محسوس طور پر بھی کارگر ہوسکتے ہیں جن کا فنکار یا نقاد کو سو فی صد احساس نہ ہو، لیکن کوئی بھی متن دوسرے متون سے یکسر بے تعلق ہو یہ ممکن ہی نہیں۔ جس کو ہم بالعموم 'تخلیق' کہتے ہیں وہ بین المتونی عناصر سے یکسر بے نیاز ہو ہی نہیں سکتی۔ مزید یہ کہ ثقافتی مطالعات کا یہ رُخ بھی قابلِ قدر ہے کہ طاقت کے کھیل کو بے نقاب کرتے ہوئے احتجاجی اور متخالف عناصر کو بھی نشان زد کیا جائے تاکہ تغیر و تبدل اور ارتقا کے رازوں کو بہتر طریقے پر سمجھا اور سمجھایا جاسکے، اور ادب اور تاریخ، نیز ادب اور ثقافت کے رشتوں کی زیادہ جامع اور گہری جانکاری سے ادب کی افہام وتفہیم اور تحسین میں مدد لی جاسکے۔ اردو میں اس طرف توجہ کرنے کی ضرورت اس لیے بھی ہے کہ جدیدیت کی کوتاہیوں کو دور کرنے کی ایک اہم راہ نئی تاریخیت ہے۔

کتابیات

1. Dollimore, Jonathan and Alan Sinfield, eds. *Political Shakespeare : New Essays in Cultural Materialism*, Ithaca 1985.
2. Foucault, Michel. *The Order of Things : An Archaelogy of the Human Sciences*. New York 1973.
3. Goldberg, Jonathan. *Renaissance Self-Fashioning : From More to Shakespeare.* Chicago, 1980.
4. Goldberg, Jonathan. *James I and the Politics of Literature: Jonson, Shakespeare, Donne, and Their Contemporaries*. Baltimore 1983.
5. Hawkes, Terence. 'Shakespeare and New Critical Approaches'. In *Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge, 1986.
6. Montrose, Louis Adrian. 'The Poetics and Politics of Culture'. In *The New Historicism*. Ed. H. Aram Veeser. New York, 1989.
7. Morris, Wesley. *Towards a New Historicism*, Princeton, 1972.
8. Spivak, Gayatri Chakravorti. 'The New Historicism : Political Commitment and the Postmodern Critic'. In *The New Historicism* Ed. H. Aram Veeser, New York, 1989.
9. Seldon, Raman. *Contemporary Literary Theory*. Rev. Widdowson. Sussex, 1995.
10. Veeser, H. Aram. ed. *The New Historicism*. New York, 1989.
11. Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford, 1997.

مابعد جدیدیت: اردو کے تناظر میں

اردو میں مابعدجدیدیت کی بحثوں کو شروع ہوئے کئی برس ہو چکے ہیں۔ اہل علم جانتے ہیں کہ جدیدیت اپنا تاریخی کردار ادا کرکے بے اثر ہو چکی ہے اور جن مقدمات پر وہ قائم تھی وہ چیلنج ہو چکے ہیں۔ وہ ادیب جو حساس ہیں اور ادبی معاملات کی آگہی رکھتے ہیں، ان کو اس بات کا احساس ہے کہ مابعد جدیدیت کا نیا چیلنج کیا ہے اور اردو کے تناظر میں مابعد جدیدیت کے اثرات کے تحت پیدا ہونے والے نئے سوالات کیا ہیں۔ اس بارے میں پہلی بنیادی بات یہ ہے کہ مابعد جدیدیت کسی ایک ضابطہ بند نظریے کا نام نہیں بلکہ مابعد جدیدیت کی اصطلاح احاطہ کرتی ہے مختلف بصیرتوں اور ذہنی رویوں کا، جن سب کی تہ میں بنیادی بات تخلیق کی آزادی اور معنی پر بٹھائے ہوئے پہرے یا اندرونی اور بیرونی دی ہوئی لیک یا ہدایت ناموں کو رد کرنا ہے۔ یہ نئے ذہنی رویے نئی ثقافتی اور تاریخی صورت حال سے پیدا ہوئے ہیں اور نئے فلسفیانہ قضایا پر بھی مبنی ہیں، گویا مابعدِ جدیدیت ایک نئی صورت حال بھی ہے، یعنی جدیدیت کے بعد کے دور کو مابعد جدیدیت کہا جاتا ہے۔ لیکن اس میں جدیدیت سے انحراف بھی شامل ہے جو ادبی بھی ہے اور آئیڈیولوجیکل بھی۔ اس بات کو سمجھنے کی ضرورت ہے کہ مابعد جدیدیت جہاں باہر سے دیے ہوئے نظریوں کو رد کرتی ہے، وہاں تخلیق کار کے آزادانہ اختیار کردہ نظام اقتدار کی گنجائش رکھتی ہے۔ چنانچہ 'آئیڈیولوجیکل موقف' سے مراد تخلیق کار کے زندگی اور سماج سے جڑنے کا آزادانہ عمل ہے۔ گویا آئیڈیولوجی سے یہاں مراد کوئی دیا ہوا نظریہ، فارمولا یا پارٹی پروگرام نہیں، بلکہ ہر طرح کی نظریاتی ادعائیت سے گریز یا تخلیقی آزادی پر اصرار یا اپنے ثقافتی تشخص پر اصرار بھی ایک نوع کی آئیڈیولوجی ہے۔ تاہم مابعد جدیدیت کی

فلسفیانہ بنیادوں کو پوری طرح سمجھنا قدرے مشکل اس لیے ہے کہ ہمارے ذہن ابھی تک ترقی پسندی اور جدیدیت کی فارمولائی تعریفوں کے عادی ہیں۔ ان سابقہ تحریکوں کی بندھی ٹکی فارمولائی تعریفیں ممکن تھیں، پھر یہ دونوں ایک دوسرے کی ضد تھیں، یعنی جو ترقی پسندی نہیں تھی وہ جدیدیت تھی اور جو جدیدیت تھی، وہ ترقی پسندی نہیں تھی۔ یعنی ایک میں زور انقلاب کے رومانی تصور پر تھا دوسرے میں ساری توجہ شکستِ ذات پر تھی ۔ مابعد جدیدیت نہ ترقی پسندی کی ضد ہے اور نہ جدیدیت کی، اور چونکہ یہ پہلے سے چلے آرہے نظریوں کی ادعائیت کو رد کرنے اور طرفوں کو کھولنے والا رویہ ہے، اس کی کوئی بندھی ٹکی فارمولائی تعریف ممکن نہیں ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو مابعد جدیدیت ایک کھلا ڈلا ذہنی رویہ ہے تخلیقی آزادی کا، اپنے ثقافتی تشخص پر اصرار کرنے کا، معنی کو سکہ بند تعریفوں سے آزاد کرنے کا، مسلمات کے بارے میں از سرنو غور کرنے اور سوال اٹھانے کا، دی ہوئی ادبی لیک کے جبر کو توڑنے کا، ادعائیت خواہ سیاسی ہو یا ادبی اس کو رد کرنے کا، زبان یا متن کے حقیقت کے عکسِ محض ہونے کا نہیں بلکہ حقیقت کے خلق کرنے کا، معنی کے معمولہ رخ کے ساتھ اس کے دبائے یا چھپائے ہوئے یا نظرانداز کیے ہوئے رخ کے دیکھنے دکھانے کا، اور قرأت کے تفاعل میں قاری کی کارکردگی کا۔ دوسرے لفظوں میں مابعد جدیدیت تخلیق کی آزادی اور تکثیریت کا فلسفہ ہے جو مرکزیت یا کلیت پسندی کے مقابلے پر ثقافتی بوقلمونی، مقامیت، تہذیبی حوالے اور معنی کے دوسرے پن 'THE OTHER' کی تعبیر پر اور اس تعبیر میں قاری کی شرکت پر اصرار کرتا ہے۔

اس طرح دیکھا جائے تو جدیدیت کی جلو میں جس اجنبیت ، ذات پرستی، خوف، تنہائی ، یاسیت اور احساس جرم کی یلغار ہوئی تھی، اس کی بنیاد اپنے آپ کالعدم ہوجاتی ہے اور ادب کا رشتہ از سر نو سماجی اور ثقافتی مسائل کی آزادانہ تخلیقی تعبیر سے جڑ جاتا ہے۔ نیز معنی چونکہ متن میں بالقوۃ موجود ہے اور قاری ہی اس کو بالفعل موجود بناتا ہے، اس لیے ادب اور آرٹ کی کارفرمائی میں قاری کی نظریاتی بحالی سے قاری پر ادب کے اثرات یعنی آئیڈیولوجی کے عمل دخل کی راہ بھی کھل جاتی ہے، یعنی ادبی متن ہے ہی ثقافتی اور سماجی تشکیل اور ہر ادبی معنی کسی نہ کسی نظریہ' اقدار VALUE

SYSTEMاور نظریۂ حیات WORLD VIEW یا آئیڈیولوجی یعنی ترجیحی اقدار سے جڑا ہوا ہے۔ آپ نے دیکھا کہ سماجی معنی یا آئیڈیولوجیکل ترجیحی اقدار کی جو بات مابعد جدیدیت کے راستے سے آرہی ہے، وہ کسی پارٹی پروگرام کی رو سے یا سیاسی یا نیم سیاسی نظریے کی رو سے نہیں آرہی کہ ادیب یا شاعر کے لیے حکم نامہ یا ہدایت نامہ جاری کیا جارہا ہو کہ یوں لکھو تو مابعد جدید ہوگا اور یوں لکھو تو مابعد جدید نہ ہوگا۔ اس بات کو یوں بھی واضح کیا جاسکتا ہے کہ ترقی پسندی کے دور میں جس نے بھی کسان، مزدور، پیداواری رشتے، طبقاتی کش مکش اور انقلاب کا ذکر کیا وہ ترقی پسند ہوگیا۔ اسی طرح جدیدیت میں جس نے فرد کی اجنبیت، تنہائی، شکست ذات کا ذکر کیا یا ابہام و علامت ڈال دی وہ جدید ہوگیا۔ ان دونوں کے مقابلے میں اب مابعد جدید دور میں ایسا کوئی سستا نسخہ دستیاب نہیں۔ مابعد جدیدیت سرے سے ہدایت نامے یا فارمولے وضع کرنے یا تخلیق کار کے لیے ہدایت نامے جاری کرنے کا فلسفہ ہے ہی نہیں۔ اس میں زندگی، سماج یا ثقافت سے جڑنے والی بات بھی فقط ادب کی نوعیت اور ماہیت کی بصیرت کے طور پر کہی گئی ہے نہ کہ اوپر سے لادے ہوئے کسی فارمولے یا منصوبے کے طور پر یا کسی سیاسی پارٹی کے منشور کے طور پر۔ یعنی یہ کہ ادب ہے ہی زندگی اور سماج کی اقدار کا حصہ اور ادب کی کوئی تعریف یا تعبیر زندگی، سماج اور ثقافت سے ہٹ کر ممکن ہی نہیں۔ نئی ادبی فکر کی ایک بڑی دین ہے ہی یہی کہ ادبی قدر سماجیت اور تہذیبی حوالے سے مبرا ہو ہی نہیں سکتی۔

مزید واضح رہے کہ مابعد جدیدیت کی بنیاد جس ادبی فکر پر ہے وہ ساختیات اور پس ساختیات سے ہوتی ہوئی آئی ہے۔ نسوانیت کی تحریک، نئی تاریخیت اور ردتشکیل کے فلسفے بھی اسی نئی ذہنی فضا کا حصہ ہیں، قطع نظر دوسرے امور سے ان فلسفوں کا سب سے بڑا اثر یہ ہوا ہے کہ ادب کی نوعیت اور ماہیت پر از سر نو غوروخوض کا ایک نیا دور شروع ہوا ہے جس میں زبان کی مرکزی اہمیت، اور یہ کہ زبان کے ذریعے معنی کیسے قائم ہوتے ہیں اور ادب بطور ادب کس طرح متشکل ہوتا ہے، یا متن سے متن کیسے بنتا ہے، ان سب مسائل پر غوروخوض کا دروازہ کھل گیا ہے، اور پچھلے تیس پینتیس برسوں سے زوروشور سے معنی خیز بحثیں جاری ہیں۔

ان بحثوں کا آغاز جیسا کہ معلوم ہے سوسیئر کا فلسفۂ لسان ہے جس کی بنا پر نئی تھیوری یعنی فلسفۂ ادب کی عمارت نئے فلسفیوں نے اٹھائی جن میں جیکب سن، لیوی اسٹراس، لاکاں، فوکو، آلتھیوسے، رولاں بارتھ، دریدا، ایڈورڈ سعید، جولیا کرسٹیوا، بادریلار، لیوتار اور برصغیر کے دانشوروں میں ہومی بھابھا، گنیش دیوی، اعجاز احمد اور گایتری چکروتی سپیوک کے نام عہد حاضر کے عالمی دانشورانہ ڈسکورس کا حصہ بن چکے ہیں۔

بیشک نئی فکر یا مابعد جدیدیت میں بہت سی باتیں دقت طلب ہیں۔ ایسا اس لیے بھی ہے کہ جن لوگوں کی واقفیت سرسری ہے یا جو نئے خیالات سے بھڑکتے ہیں، وہ عمداً انتشار بھی پھیلاتے ہیں یا آدھی ادھوری یا غلط سلط باتیں بھی کرتے ہیں۔ کسی بھی بڑی تبدیلی کے زمانے میں ایسے رویے بالعموم دیکھنے کو ملتے ہیں۔ لیکن یہ بات بھی اپنی جگہ پر سچ ہے کہ جس طرح اپنے اپنے زمانے میں مارکس نے تاریخ کو بے مرکز کر دیا تھا، یا فرائیڈ نے فرد کو بے مرکز کر دیا تھا، بالکل اسی طرح سوسیئر نے زبان کو، ہوسرل نے روایتی اعتقادات کو اور دریدا نے معنی کی روایتی وحدت کو بے دخل کر دیا ہے۔ نتیجتاً پہلے سے چلے آرہے بہت سے تصورات جن کو انسان پہلے آنکھیں بند کر کے قبول کر لیتا تھا، اب چیلنج کی زد میں آگئے ہیں۔ علم و دانش کی یہ تبدیلی معمولی تبدیلی نہیں۔ مسئلہ فقط ادب یا ادب کی تعبیر اور تشکیل کا نہیں، انسان اور انسان کی زندگی کا ہے، یعنی حقیقت انسانی کی نوعیت، انسان کی شناخت یا انسان کی تیزی سے تحلیل ہوتی ہوئی پہچان کا ہے؟ نیز مابعد جدید عہد میں ماس میڈیا اور صارفیت کی جو یلغار ہے اور جس طرح کمپیوٹر اور برقیاتی ذہن بہت سی ثقافتی ترجیحات کو پلٹتا جا رہا ہے، اس سے چاروں طرف زبردست تبدیلی ہے۔ مابعد جدیدیت یا نئی فکر کے بہت سے ذہنی رویے اس نئی حقیقت کو سمجھنے اور اس سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش ہیں۔

عالمی سطح پر دیکھا جائے تو تیسری دنیا یا پچھڑے ہوئے ایشیائی، افریقی، لاطینی امریکی، یا وسط ایشیائی ممالک جن میں ہندوستان بھی ہے، ان سب کی حیثیت موجودہ دور سے پہلے انسانی سماج کے 'دوسرے' یعنی THE OTHER کی تھی، ان کی ثقافت، ان کے ادبی ڈسکورس اور ان کے تشخص پر توجہ مابعد جدید دور کا کارنامہ ہے۔ اسی

طرح عورت بھی جو صدیوں تک مرد سماج کا دوسرا یعنی THE OTHER سمجھی جاتی تھی، اب سماجی ڈسکورس کے قلب میں آگئی ہے۔ نسوانیت کی تحریک پہلے کی ہے لیکن اسے زیادہ تقویت اب ملی ہے۔ ہندوستانی سماجیاتی منظرنامے پر نگاہ دوڑائیں تو معلوم ہوگا کہ ہمارا سماج اگرچہ ہمیشہ تکثیری سماج رہا ہے، لیکن سیاسی منظرنامے پر اوپری ذات برادری یعنی برہمنیت کا جو غلبہ تھا، وہ ادھر بہت تیزی سے ٹوٹنا شروع ہوا ہے اور نیا نچلا متوسط طبقہ، نچلی ذاتیں یا کچلے پسے دبے ہوئے طبقے یعنی SUBALTERN جن کی پہلے سیاست میں کوئی آواز نہیں تھی، اب طاقت اور اقتدار کے قلب میں آرہے ہیں۔ اسی طرح علاقائی اور قبائلی اور آدی باسی کلچر MAINSTREAM کلچر کے پہلو بہ پہلو اپنی حیثیت منوانے لگا ہے۔ قومی منظرنامے پر بڑی مرکزی پارٹیوں کا نسبتاً کمزور ہوجانا اور مقامی وعلاقائی پارٹیوں کا فروغ پانا، نچلے متوسط طبقے یا کمزور ذاتوں کا ابھرنا اور سیاسی وثقافتی طاقت پر فائز ہونا بھی اسی منظرنامے کا حصہ ہے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ ایک تکثیری سماج میں مرکزیت کو چیلنج ایک حد تک ہی ممکن ہوگا اور نظرانداز کیے ہوئے 'دوسرے' یعنی جو اب تک 'غیر' تھا، اس کے قلب میں آجانے کے بعد مرکز اور مقامیت میں ایک توازن کی بھی ضرورت ہوگی جس کا خواب ہندوستان کے دستور میں دیکھا گیا ہے۔ بہرحال آمرانہ مقتدرات یا مراکز کا زمانہ گزرگیا جو تکثیریت کو دبائیں یا علاقائی، اقلیتی اور قبائلی تشخص کو نظرانداز کریں۔

ہندوستان کے ادبی منظرنامے پر اس بدلتی ہوئی صورت حال اور نئے رویوں کی پرچھائیاں ہرجگہ دیکھی جاسکتی ہیں۔ بنگالی، مراٹھی، گجراتی، کنڑ، ملیالم، ہندی اور پنجابی میں یہ بحثیں تیزی سے اٹھ رہی ہیں۔ دیکھا جائے تو دلت ادب کی تحریک جو بعض ہندوستانی زبانوں میں کئی دہائیوں سے جاری ہے اب اسی منظرنامے کا ایک حصہ ہے۔ نیز ادھر 'دیسی واد' یعنی NATIVISM کی جو تحریک پچھلی چند دہائیوں میں شروع ہوئی ہے، اور ان دنوں بحث ومباحثہ کا موضوع بنی ہوئی ہے، وہ بھی کسی نہ کسی طرح مابعد جدیدیت کی آئیڈیولوجیکل ترجیحات سے جڑجاتی ہے یعنی ایک تو مغرب کے مقابلے پر مشرقی جڑوں پر اصرار اور اپنے ثقافتی اور ادبی تشخص کی پہچان'

دوسرے یہ کہ ہندوستانی ادبیات میں بھی سنسکرت یا سنسکرت کی طرح اقتدار پر قابض مقتدر زبانیں دور دراز کی پچھڑی یا دبی ہوئی زبانوں یا بولیوں کو دباتی اور نظر انداز کرتی رہی ہیں۔ ایک مرکز جو شعریات اور جمالیات کے صدیوں سے چلے آرہے غلبے کا لا محالہ نتیجہ یہ ہے کہ صدیوں تک علاقائی یا قبائلی شعریات اور مقامی ادبی رویوں کو نظر انداز کیا گیا۔ آج کی ادبی فضا میں 'دیسی واد' کے تحت یہ بحثیں زور شور سے اٹھ رہی ہیں۔ نئے مباحث سے جن جوڑے دار اضداد BINARIES کی ترجیحی حیثیت چیلنج کی زد میں آگئی ہے، ان کا مختصر خاکہ یوں ہوسکتا ہے:

مغرب/ نوآبادیت	کے	بالمقابل	مشرق/ تیسری دنیا	کو ترجیح
عالمیت	"	بالمقابل	جڑوں پر اصرار/ ثقافتی تشخص	" "
مرکزیت/ آفاقیت	"	بالمقابل	مقامیت	" "
مہابیانیہ	"	بالمقابل	چھوٹے بیانیہ	" "
اشرافیہ/ اعلیٰ طبقات	"	بالمقابل	دبے کچلے عوام/ نچلے طبقات	" "
سنسکرت/ کلاسکیت	"	بالمقابل	بھاشا/آدی باسی زبانوں	" "
برہمنی شعریات	"	بالمقابل	بھگتی صوفی سنت دور سے چلی آرہی عوامی شعریات/ یا قبائلی شعریات	" "
وحدانی/ متعینہ معنی	"	بالمقابل	تکثیری معنی	" "

اس خاکے کے جوڑوں میں پہلے عنصر کا غلبہ صدیوں سے چلا آتا ہے۔ یعنی دوسرا عنصر پہلے کا 'غیر' تھا، دبا ہوا یا نظر انداز کیا ہوا تھا، اور اس کی اپنی کوئی پہچان نہ تھی اور اگر تھی تو پہلے عنصر کے حوالے سے اور اس کی رو سے تھی۔ مابعد جدید عہد کی آگہی کے بعد صورت حال تبدیل ہوئی ہے، اور دونوں جوڑے دار BINARIES اضداد میں کشاکش کا جو نیا ڈسکورس پیدا ہوا ہے، اس میں دوسرا عنصر اب اپنی شرائط پر اپنی شناخت اس نوع سے کرا رہا ہے کہ اصل اور 'غیر' کی پہلی تعبیر پلٹنے لگی ہے اور

پہلے عنصر کا ترجیحی غلبہ کم ہونے لگا ہے۔ ڈسکورس کی یہ تبدیلی 'پوسٹ کولونیل ازم' بھی کہلاتی ہے جس کا نمایاں ترین عنصر ذہنوں کو کولونیل اثرات سے آزاد کرنا اور اپنی تہذیبی جڑوں اور ثقافتی شناخت پر اصرار کرنا ہے۔ (اس سے ملتی جلتی کشاکش پاکستان میں بھی ہے جس کی بہتر افہام وتفہیم وہیں کے مفکرین کر سکتے ہیں)۔

اردو میں ہرچند کہ مابعد جدیدیت کی گفتگو شروع ہو چکی ہے لیکن ہم مزاجاً چونکہ روایت پرست ہیں نیز چونکہ حق تلفیوں کا شکار ہونے کی وجہ سے بے دلی، شکست خوردگی اور ذہنی انتشار کا بھی شکار ہیں، یا جدیدیت کے سالار کنفیوژن پھیلاتے رہتے ہیں، اس لیے نئے خیالات کو سمجھنے پر کھنے اور اردو کے تناظر میں ان کی معنویت کو بروئے کار لانے میں ہم کچھ سست رو بھی ہیں۔ ویسے دیکھا جائے تو اقلیت سے جڑے ہونے اور مرکزی حیثیت سے بے دخل ہو چکنے کی وجہ سے اردو کا مسئلہ ہے ہی مابعد جدیدی مسئلہ، اور ہم واقعتاً دوسرے عنصر یعنی 'غیر' والی BINARY کے منظر نامے کی زد میں آچکے ہیں۔ اس طرح کہ دوسری تمام ہندوستانی زبانیں اپنے اپنے خطوں اور صوبوں میں اقتدار پر فائز ہیں جبکہ اردو اپنے گھر میں بے گھر ہو کر ان سب زبانوں کی THE OTHER یعنی دوسرے درجے کی نظر انداز کی ہوئی 'غیر' بن چکی ہے۔ اور تو اور ہم خود ہی اپنے لیے ثانوی درجے پر قانع ہو چکے ہیں۔ دوسری طرف دیکھا جائے تو نئی پیڑھی کے شاعر اور ادیب اجنبیت، یاسیت اور بیگانگی کے ایجنڈے کو پیچھے چھوڑ کر تہذیبی اور تخلیقی سطح پر فعال ہو رہے ہیں۔ چنانچہ ان کا بار بار یہ اعلان کرنا کہ ان کا تعلق نہ فیشن گزیدہ جدیدیت سے ہے نہ فارمولائی ترقی پسندی سے خاصا معنی خیز ہے۔ وہ ایک طرف اشکال اور اہمال کی منطق کو رد کرتے ہیں تو دوسری طرف سیاسی پارٹیوں کے سکہ بند نظریوں کو اور دی ہوئی لیک کو بھی۔ لیکن ان کی بات کو نظر انداز کر دیا جاتا ہے کہ تمھاری حیثیت ہی کیا ہے۔ اس وقت زندگی کی رمق اگر ہے تو اس میں کہ نئی پیڑھی کے شاعر اور افسانہ نگار اب حد سے بڑھی ہوئی سماجی بیگانگی، داخلیت، شکستِ ذات اور لایعنیت سے اُوب چکے ہیں اور اس حصار سے باہر نکل کر کھلی فضا میں سانس لینا اور زندگی کے نئے مسائل سے رشتہ جوڑنا چاہتے ہیں۔ اسی نظریاتی طور پر کہانی پن کی واپسی ہو رہی ہے اور قاری کی بحالی پر

بھی توجہ دی جانے لگی ہے۔ یہ سب مابعد جدیدیت کے دور میں داخل ہونے کی نشانیاں ہیں۔ تاہم کنفیوژن پھیلانے والے بھی اپنا کام کیے جا رہے ہیں کیونکہ جب رویے بدلتے ہیں تو ادبی اسٹیبلشمنٹ پر بھی زد پڑتی ہے۔ جب جدیدیت کا آغاز ہوا تھا تو ترقی پسندوں نے بھی خوب خوب مخالفت کی تھی۔ چنانچہ اب اگر جدیدیت کے بعد کا نیا ڈسکورس شروع ہو رہا ہے تو وہ لوگ جو جدیدیت کے اسٹیبلشمنٹ سے وابستہ ہیں، وہ اگر فقط منفی باتیں کرتے ہیں یا نئی معنویت اور تبدیلیوں کو نظر انداز کر کے عمداً کنفیوژن پھیلاتے ہیں تو اس نفسیات کو سمجھنے کی ضرورت ہے، اس سے پریشان ہونے کی ضرورت نہیں۔ ایسا تو ہر دور اور ہر عہد میں ہوتا آیا ہے۔ یاد رکھنے کی بات تو یہ ہے کہ ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں۔ تبدیلی برحق ہے تبدیلی تو آئے گی اور تبدیلی تو اردو میں بھی آ رہی ہے، البتہ اس کو تخلیقی طور پر لائیں گے فنکار، تخلیق کار، ادیب، شاعر۔ فکر و تنقید تو اپنا کام کر رہی ہے اور کرتی رہے گی، اور کھلا ڈسکورس جاری رہے گا۔ فنکار کے لیے بھی ضروری ہے کہ وہ نئی فکر و آگہی سے آزادانہ تخلیقی معاملہ کرے اور کسی کے دباؤ میں نہیں بلکہ اپنے طور پر کھرے کھوٹے کو پرکھے۔ ادب میں کوئی SHORT CUT نہیں ہے۔ ادب کی پہلی شرط اس کا ادب ہونا ہے، اور ادب وہی ہے جو زندگی کی حرکت و حرارت سے جڑا ہوا ہو، اپنی تہذیبی پہچان رکھتا ہو، اور اپنے عہد کے ذہن و شعور، سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو کی آواز ہو، نہ صرف آواز ہو بلکہ مؤثر آواز ہو، اور یہ کہ یہ آواز سننے اور پڑھنے والوں کے دلوں میں اثر کر سکے:

افسردگی سوختہ جاناں ہے قہر میر
دامن کو ٹک ہلا کہ بجھی ہے دلوں کی آگ

○

CENTRAL LIBRARY
UNIVERSITY OF ALLAHABAD
ALLAHABAD - 211 002

Accession No. 636056 Call No...................

Date Slip

The borrower must satisfy himself before leaving the counter about the condition of the book which is certified to be complete and in good order. The last borrower is held responsible for all damages.

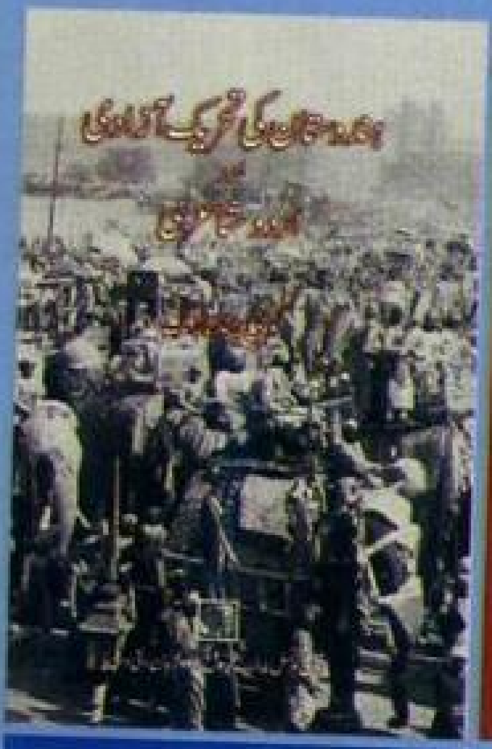
An overdue charge will be charged if the book is not returened on or before the date last stamped below.

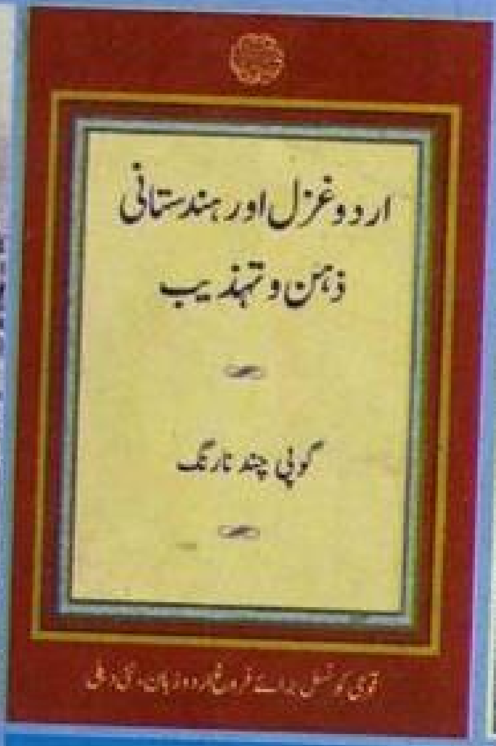
14 NOV 2015	27/10/15	
18 JAN 2016	2.1.16	

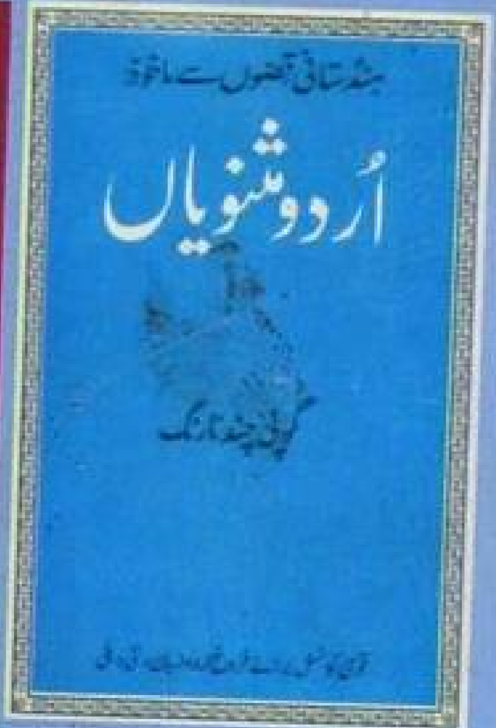
M.G.C/Spl. grant/ Urdu
CENTRAL LIBRARY
UNIVERSITY OF ALLAHABAD
ALLAHABAD - 211 002

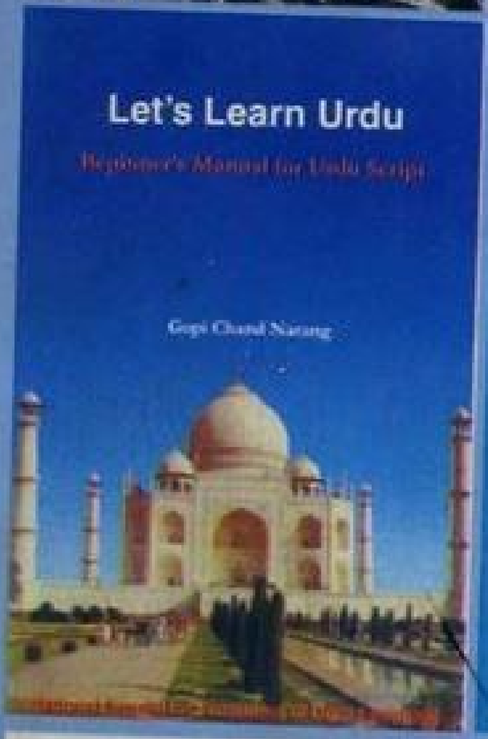
Accession No. 636056

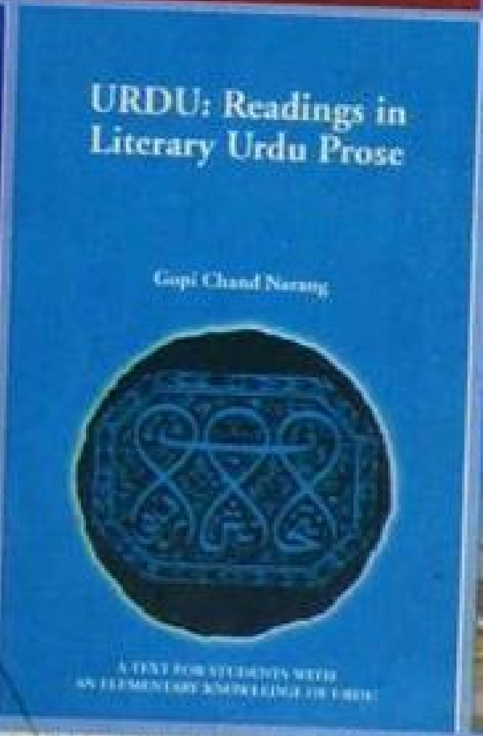
Call No.

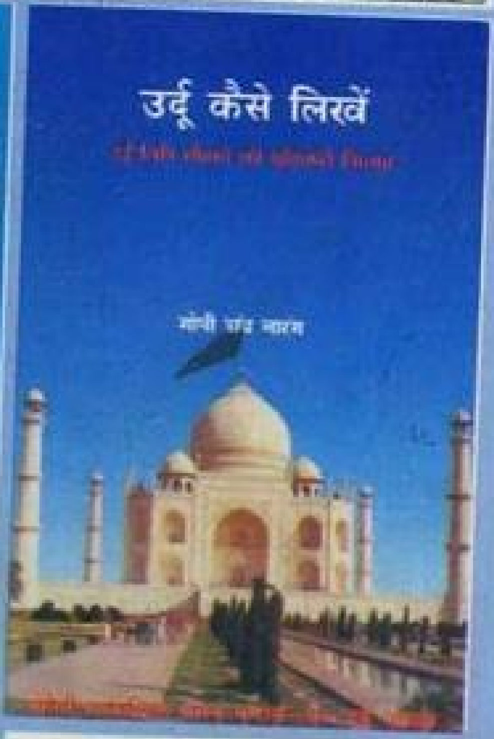


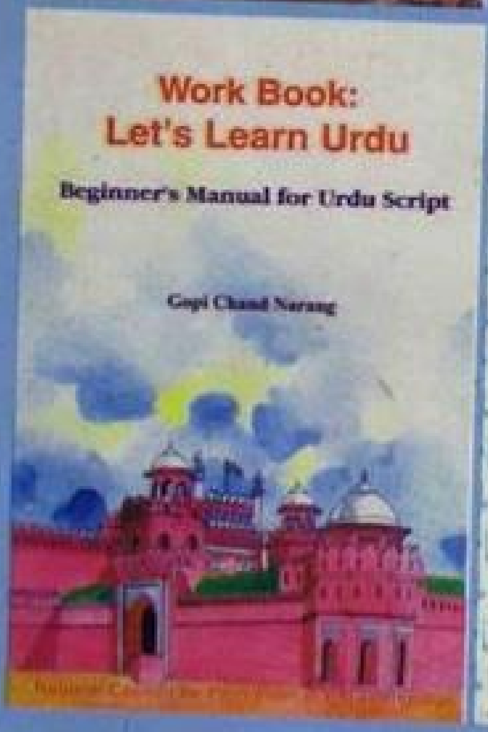


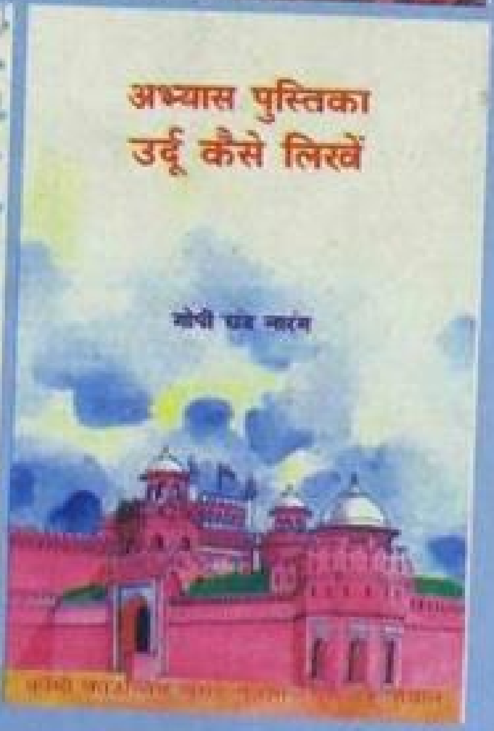












NATIONAL COUNCIL FOR PROMOTION OF URDU LANGUAGE
West Block 1, R. K. Puram, New Delhi - 110066
Tel. : 011-26103381, 26103938 Fax : 011-26108159