⊙ عبدالعزیز ملک
لیکچرر، شعبہ اُردو، جی سی یونیورسٹی، فیصل آباد
⊙⊙ ڈاکٹر شبیر احمد قادری
ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ اردو، جی سی یونیورسٹی فیصل آباد

# روسی ہیئت پسندی: تعارف و تفہیم

**Abstract:**

Russian Formalism was developed in early 20th century. The critics associated with this movement differentiated a literary work from ordinary by using literary devices. They emphasized on scientific methods for studying poetic language. They were also agreed to autonomous nature of poetic language and its specificity as an object of study for literary criticism. Later on it influenced other literary movement like New Criticism, Structuralism and Bakhtin School.In this article humble effort is made to understand its basic concepts.

**Keywords:**

Russian Formalism Criticism Theory Structuralism Bakhtin

روسی ہیئت پسندی بیسویں صدی کے آغاز میں رونما ہونے والی نمایاں تحریکوں میں سے ایک ہے، جس کی بازگشت بیسویں صدی کے جملہ تنقیدی نظریات میں سنائی دیتی ہے۔ آغاز میں روسی ہیئت پسندوں کے بارے میں معلومات زیادہ نہ تھیں لیکن جب روسی ہیئت پسندوں کی تحریروں کے تراجم انگریزی اور فرانسوی میں اشاعت پذیر ہوئے تو پوری دنیا کی توجہ ان پر مرکوز ہوگئی۔ تحریک کو مزید شہرت اس وقت ملی جب وکٹر ارلخ کی کتاب Russian Formalism: History-Doctrine، ۱۹۵۵ء میں منظر عام پر آئی۔ مذکورہ کتاب چار مقالات اور وکٹر ارلخ کے عالمانہ مقدمے پر مبنی ہے، جس نے قارئین کو روسی ہیئت پسندی کی تفہیم میں مدد دی ہے۔ مزید براں لیمن اور ریز کے تراجم بعنوان Russian Formalist Criticism:Four Essays کے علاوہ لڈسلاف مٹجیکا (Ludislav Matejka) اور کرسٹینا پمروزکا (Krystyna Pomorska) کی Readings In Russian Poetics:

Formalist and Structuralist Views نے بھی اس کو متعارف کروانے میں بنیادی کردار ادا کیا۔ اگر غور کیا جائے تو واضح ہوتا ہے کہ بیسویں صدی کی چھٹی اور ساتویں دہائی، ساختیات کی مقبولیت کا دور ہے اور چوں کہ ساختیاتی فکر کی جڑیں روسی ہیئت پسندی میں پیوست ہیں لہٰذا اس کا منظر عام پر آنا قدرتی امر تھا۔ درحقیقت یہ تحریک سماجی اور ادبی فکر کو سائنسی طرز میں ڈھالنے کی خواہاں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ ادب سے متعلق رومانی اور اسراریت کے حامل نظریات کو رد کرتی ہے اور سائنس کی طرح ادبی مطالعات کو معروضی اور سائنسی بنانے کی حامی ہے۔

روسی ہیئت پسندی کا آغاز ۱۹۲۰ء سے پہلے انقلاب روس کے ساتھ ہی ہوا۔ روسی ہیئت پسندی کے عقب میں فیوچرزم کی تحریک موجود تھی (۱)۔ یہ تحریک جدید ٹیکنالوجی اور شہری زندگی کی جدت کی حامی تھی جس کا آغاز اٹلی سے بیسویں صدی کے شروع میں ہوا۔ اس کا نقطۂ آغاز فلپو تماسو میرینیٹی (Filippo Tommaso Marinetti) کا وہ منشور ہے جو ۱۹۰۹ء میں چھپ کر سامنے آیا، لیکن اس کے اثرات بقول ٹراٹسکی ۱۸۹۰ء کی دہائی ہی سے فنون میں منعکس ہونے شروع ہو گئے تھے۔ یہ تحریک مصوری کے نمونوں سے شروع ہوئی اور بعد ازاں اس نے فن کے دیگر شعبوں کو بھی متاثر کیا۔ اس تحریک کے اراکین پرانی تہذیب و ثقافت کی فرسودہ اقدار کے انہدام اور جدید زندگی کی خوب صورتیوں کے موید تھے جس میں مشینوں کی تیز رفتاری اور نت نئی ایجادات، نقل و حمل کے جدید ذرائع خاص طور پر نمایاں ہیں۔ فیوچرسٹ خیالات اور پیغامات کی ترسیل کے لیے روایتی طریقہ کار سے ہٹ کر جدید ذرائع کے استعمال کو بروئے کار لانے کے حامی تھے۔ جدید آلات کا استعمال، سائنسی ایجادات، مشینی زندگی کا حسن اور شہری زندگی کی اقدار ان کا مطمعِ نظر تھا۔ مختصراً وہ زندگی کے ہر پہلو کو سائنسی اور منطقی نقطۂ نظر سے دیکھنے کے عادی تھے۔ ادب بھی زندگی کا ایک نمایاں پہلو ہے لہٰذا یہ بھی اس طریقہ کار کی زد میں آیا۔ روسی ہیئت پسندوں کے ہاں جو سائنسی انداز میں ادب کو پرکھنے کا رجحان نمایاں نظر آتا ہے وہ درحقیقت فیوچرزم کے اثرات کا نتیجہ ہے جو اس دور میں حاوی فکر کے طور پر موجود تھا۔

فیوچرزم سے ہٹ کر روسی ہیئت پسندی نے ماسکو لنگوِاسٹک سرکل سے بھی اثر قبول کیا ہے۔ روسی ہیئت پسندی کے آغاز سے پہلے ۱۹۱۵ء میں ہی ماسکو لنگوِاسٹک سرکل کی بنیاد پڑ چکی تھی جس کے آغاز کے بارے میں رومن جیکب سن تحریر کرتا ہے:

> "The Moscow linguistic Circle was an association of young explorers founded in March 1915 on the initiative of a group of students from the Historico-Philological Faculty of Moscow University,with the active support of Moscow Professor and leading Russian dialectologist D N Usakov and two famous members of the Russian Academy of science,F E kors and A A Saxmatov." (2)

رومن جیکب سن کے علاوہ اس میں نکولائی ٹروبٹز کائی (Nikolai S Trubetzkoy) جیسا ذہین نوجوان بھی موجود تھا۔ لسانیات کے مباحث کے علاوہ اس حلقے میں شعریات کے مسائل، ادب کے تجزیے اور تاریخی لسانیات کے زیر اثر زبان کی عمومی ساخت کو زیر بحث لایا جاتا تھا۔ ماسکو لنگوسٹک سرکل کے بیشتر اراکین ماہرین لسانیات کے ساتھ ساتھ ادبی مؤرخ بھی تھے۔ جن میں وکٹر شکلووسکی، بورس توماشیوسکی، بورس آئخن بام اور یوری تینیانوف کے نام خاص طور پر نمایاں ہیں۔ اکتوبر ۱۹۱۷ء کے روسی انقلاب کے بعد اس حلقے کے ارکان انتشار کا شکار ہو گئے اور حلقہ اپنے انجام کو پہنچ گیا۔ ماسکو لنگوسٹک سرکل کے سرکردہ رکن رومن جیکب سن ۱۹۲۰ء میں چیکوسلواکیہ چلا گیا اور وہاں ۱۹۲۶ء میں پراگ لنگوسٹک سرکل کی بنیاد رکھی۔ رومن جیکب سن کے علاوہ رینے ویلک (Rene Wellek) اور مکاروسکی (Mukarovsky) کی خدمات کو بھی روسی ہیئت پسندی کے ضمن میں کسی صورت فراموش نہیں کیا جا سکتا، جنھوں نے تنقید، لسانیات، اُسلوبیات اور ادب کی شعریات میں تحقیقی کام سر انجام دیا۔ پراگ لنگوسٹک سرکل میں جیکب سن اور ٹروبٹز کائی نے فونولوجی (Phonology) کے میدان میں اپنی صلاحیتوں کا لوہا منوایا۔ اس سلسلے میں ٹروبٹز کائی کی کتاب Principles of phonology قابل ذکر ہے۔ اس مکتبۂ فکر سے تعلق رکھنے والے ماہرینِ لسانیات اور محققین کا ہند یورپی، بالٹک اور سلاوی زبانوں پر کیا گیا تحقیقی کام ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔

ماسکو لنگوسٹک سرکل کے ایک سال بعد ۱۹۱۶ء میں 'انجمن برائے مطالعہ شعری زبان' وجود میں آئی جس کا مرکز، روسی شہر پیٹروگراڈ تھا جو اب سینٹ پیٹرز برگ کے نام سے جانا جاتا ہے۔ اس تنظیم کو OPOYAZ(Obshchestvo Izucheniya Poeticheskogo Yazyka; Society for the Study of Poetic Language) کے نام سے بھی موسوم کیا جاتا ہے۔ انجمن برائے مطالعہ شعری زبان کے ارکان کی تمام تر توجہ ادبی متن کے باطنی نظام کی ساخت کے تجزیے پر مرکوز رہی۔ اس سلسلے میں آئخن بام کی The Musical Structure of Russian Lyrical Verse، تینیانوف کی The Problem of Poetic Language اور شکلووسکی کی On the Theory of Prose ایسی کتب اہم ہیں۔ اسی دوران میں میخائل باختن نے بھی ناول سے متعلق اپنے تنقیدی نظریات پیش کیے جن کے اثرات کو روسی ہیئت پسندوں کے ہاں تلاشا جا سکتا ہے۔

روسی ہیئت پسندی فن پارے کو نامیاتی وحدت تصور کرتے ہوئے، اس کی عملی تنقید پر زور دیتی ہے۔ عملی تنقید کا تمام تر طریقہ کار سائنسی اور معروضی انداز کا حامل ہوتا ہے۔ درحقیقت روسی ہیئت پسند ادب کی ادبیت کی تلاش میں سرگرداں تھے اور اس سلسلے میں ادب کے گہرے مطالعے (Close Reading) پر زور دیتے تھے تا کہ اس کی علویت کو سامنے لایا جا سکے۔ وہ 'کیا ہے' کے بجائے 'کیسے ہے' کو اہمیت دیتے تھے۔ اُن کے اس نقطہ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

> ''ان کا اصرار تھا کہ ادب میں پائے جانے والے جذبات، تصورات، تخیل، موضوع، کوئی بھی چیز فی نفسہ 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، جسے معروضی اور سائنسی طور پر ثابت کیا جا سکے کہ ادبی پیرایوں (Literary Devices) سے جمالیاتی اثر کس طرح پیدا ہوتا ہے، یا 'ادبی' اور 'غیر ادبی' کا فرق کس طرح قائم ہوسکتا ہے۔'' (۳)

روسی ہیئت پسندوں نے متن کے بجائے اس کی ہئیت پر زور دیا۔ادبی تنقید میں انھوں نے ہیئت کے تجزیاتی مطالعے کو ہی اپنا مطمعِ نظر ٹھہرایا۔ان کے خیال میں نقاد جب ہیئت کے تجزیے کو شعار بناتا ہے تو متن کی تخلیق اور اس کے عقب میں کارفرما عوامل کی تفہیم آسان ہو جاتی ہے۔وہ اس نتیجے پر پہنچے کہ ادب پارے ثانوی حیثیت کے حامل ہوتے ہیں جب کہ ہیئت کو اوّلین اور بنیادی مقام حاصل ہے جس کے مطالعے سے تخلیقی عمل کو معرضِ تفہیم میں لایا جا سکتا ہے۔ روسی ہیئت پسندوں نے جب متن کے بجائے ہیئت کے تجزیے پر اصرار کیا تو ادبی حلقوں نے اس پر تحفظات کا اظہار کیا۔مذکورہ حلقے کے اراکین نے اس کی مطلق پروا نہیں کی اور اپنے مؤقف پر برابر قائم رہے۔ان کی جملہ توانائیاں متن پر ہیئت کی بالادستی کو ثابت کرنے میں صرف ہوتی رہیں۔

روسی ہیئت پسندوں نے زبان کے مخصوص طرز کے استعمال پر زور دیا۔وہ زبان کے عام بول چال اور ترسیلی وظیفے سے ہٹ کر استعمال کے حامی تھے۔وہ اس بات کے خواہاں تھے کہ عمومی اور دیکھی بھالی چیزوں کو مختلف طور پر پیش کیا جائے تاکہ ادب میں ادبیت کے عنصر کو اُبھارا جا سکے۔ادبی زبان اور بول چال کی زبان میں فرق ہے اور ادبی زبان کو عام زبان سے جو چیز الگ کرتی ہے وہ اس کا 'بنا ہوا' یعنی Made ہونا ہے۔اسی حوالے سے ڈاکٹر محمد علی صدیقی نے ادب کی تعریف کا تعین کرتے ہوئے اپنی کتاب ''جہات'' میں تحریر کیا ہے:

''ادب ترسیل کا کمال ہو سکے تو ادب ہے اور ترسیل کا المیہ ہو کر رہ جائے تو غیر ادب ہے۔'' (۴)

اردو ادب میں ۱۹۶۰ء کی دہائی میں زور پکڑنے والی لسانی تشکیلات کی تحریک کا مؤقف بھی یہی تھا کہ لفظ ایک ہی طرح کے معنوں میں استعمال ہوتے ہوتے اپنے معنی اور اثر کو کھو دیتے ہیں۔جس کا اظہار افتخار جالب (ماخذ) اور جیلانی کامران (استانزے) نے اپنے اپنے شعری مجموعوں کے دیباچوں میں واضح طور پر کیا ہے۔لسانی تشکیلات سے جُڑے احباب جس لسانی فرسودگی پر زور دے رہے تھے اس پر بیسویں صدی کے آغاز ہی میں روسی ہیئت پسندوں نے اپنے خیالات کا اظہار کر دیا تھا۔وہ شعری زبان کو ادبی زبان کا بہترین نمونہ قرار دیتے تھے۔اس حوالے سے ان کا بڑا معروف قول ہے:

''شاعری عام زبان کے ساتھ نپا تلا تشدد روا رکھتی ہے تاکہ ہماری توجہ اپنی طرف مبذول کروا سکے۔'' (۵)

روسی ہیئت پسندوں نے زبان کو روزمرہ استعمال کی یکسانیت، روایتی اسالیب اور مضمحل انداز سے نجات دلائی۔فرانسوی نقاد پال والیری نے اس بات کو یوں بیان کیا ہے کہ: 'شاعری زبان کی نفی ہے' (Poetry is the Negation of Language)(۶) عام زبان عملی نوعیت کی حامل ہوتی ہے جس کا بنیادی وظیفہ پیغام کی ترسیل ہوتا ہے۔شعری زبان ایسی ذمہ داریوں سے مبرا ہوتی ہے۔اس کی مثال یوں دی جا سکتی ہے کہ عملی زندگی میں سبزی فروش، بنیے

اپنی تجوری بھرنے کے لیے، مزدور اپنا پیٹ پالنے کے لیے اور چرواہے اپنی بکریوں کو ہانکنے کے لیے جو گفتگو کرتے ہیں وہ سطحی نوعیت کی حامل ہوتی ہے جب کہ ادبی زبان کا دائرہ کار وسیع ہوتا ہے۔ خونِ دل میں انگلیاں ڈبو کر پرورشِ لوح و قلم کرنے والے ہی الفاظ کے تخلیقی آہنگ اور منفرد اسلوب سے واقف ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ادبی زبان کا عام بول چال کی زبان سے موازنہ کرنا بے بصری اور کم عقلی کے مترادف ہے۔ عام زبان اپنا وجود خارجی دنیا کے حوالے سے قائم کرتی ہے جب کہ تخلیقی زبان میں خود مرکزیت ہوتی ہے جو قاری کی توجہ اپنے اوصاف کی جانب مبذول کرواتی ہے۔ یہ ادبی اوصاف آوازوں اور کلموں کے باہمی رشتوں سے متعین ہوتے ہیں۔ زبان کے ادبی استعمال پر بحث کرتے ہوئے محمد رؤف اپنے مضمون میں تحریر کرتے ہیں:

> ''دراصل اس بحث کے تناظر میں ہمیں شاعری کی ماہیت اور منصب پر نظر رکھنی چاہیے کیوں کہ اس متنازعہ موضوع کے انوکھے سے تصورات کی رنگا رنگ ڈالیاں نکلتی اور برگ و بار لاتی ہیں۔ مثلاً مارکسیوں کے نزدیک منصبِ ادب یہ ہے کہ یہ بورژوا اور پرولتاری کشمکش کو عیاں کرے۔ نفسیاتی دبستانِ فکر کے مطابق شعر و شاعری جذباتی ناآسودگی کو آسودگی میں بدلتی ہے جب کہ جمالیاتی مکتبِ فکر کے لوگ اسے حسن کے ادراک اور تنظیم کے احساس کا ایک ذریعہ گردانتے ہیں۔ روسی ہیئت پسند ادب پارے سے ادبیت کے متلاشی تھے۔''(۷)

مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ روسی ہیئت پسندوں نے زبان پر خاص توجہ مبذول کی اور ادب کی ادبیت کو ادبی پیرایوں کا مرہونِ منت قرار دیا۔ جذبات، تصورات اور موضوعات ادبیت کے حامل نہیں ہوتے بلکہ یہ ادبی پیرائے ہی ہیں جو ادب کو ادبیت عطا کرتے ہیں۔ اگر غور کریں تو معلوم ہوگا کہ جدید اُسلوبیات کے سوتے بھی روسی ہیئت پسندی سے ہی پھوٹتے ہیں۔ حسین الفاظ اور دلکش اسلوب جو قاری کو اپنی گرفت میں لے کر اسے متن کی تحسین کیے بغیر نہیں رہنے دیتے۔

روزمرہ کے معمولات میں مانوس اور معروف باتوں کو روسی ہیئت پسندوں نے نامانوس اور اجنبی بنا کر پیش کیا۔ اجنبیانے اور نامانوس بنانے کے عمل کے پسِ پشت قاری کو حیرت زا مسرت سے ہمکنار کرنا مقصود تھا۔ اس ضمن میں وکٹر شکلووسکی کی خدمات فراموش نہیں کی جا سکتیں۔ وکٹر شکلووسکی نے 'فن بطور تکنیک' (Art as Technique) کے عنوان سے ۱۹۱۷ء میں مضمون رقم کیا جس میں انھوں نے اپنا نظریہ پیش کیا کہ جب کسی عمل، چیز یا کیفیت کو اجنبیایا جاتا ہے تو اس کے جانب ہمارا رویہ بدل جاتا ہے۔ شکلووسکی اپنے مضمون میں فن کے مقصد کا تعین کرتے ہوئے لکھتا ہے، جس کا ذکر جے اے کڈن نے یوں کیا ہے:

> "The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived,and not as they are known. The technique of art is to make objects 'Unfamiliar',to make form difficult, to increase the difficulity of length and perception, because the process of perception is an

aesthetic end in itself and must be prolonged. Art is the way of experiencing' the artfulness of an object; the object is not importanat" **(8)**

وہ عوامل اور اشیاء جو ہماری معمول کی زندگی کا حصہ بن جاتی ہیں ان میں تازگی باقی نہیں رہتی۔ شاعری ہو یا ادب کی دیگر اصناف، ان کا کام تجربے کی تازگی کی تلاش ہے۔ الفاظ کا بار بار ایک ہی معنی میں استعمال لفظوں کے منفرد اور انوکھے انداز کو گہنا دیتا ہے۔ فنکار کو چاہیے کہ وہ تقلید سے کام نہ لے بلکہ ہمہ وقت تازگی اور طراوت کی تلاش میں مگن رہے۔ وکٹر شکلووسکی کے خیال میں ادب کا کام یہ نہیں کہ جو کچھ سامنے ہے وہی دیکھا دے بلکہ حقیقت کے ان پہلوؤں کو سامنے لائے جو عام آدمی کی نظروں سے اوجھل ہوتے ہیں۔ بازغہ قندیل اجنبیانے کے موضوع پر بحث کرتے ہوئے اپنے مضمون میں تحریر کرتی ہیں:

> ''وہ (وکٹر شکلووسکی) کہتا ہے کہ یکسانیت اور تکرار لفظوں کے ساتھ مفہوم کو بھی مردہ کر دیتی ہے اور اس کی مقصدیت اور اہمیت وہ نہیں رہتی جس کی وہ متقاضی ہوتی ہے، ایک شخص ایک حوالے سے کسی بھی چیز کے وجود اور فن سے آشنا تو ہے مگر اس کے مفہوم تک رسائی کرنے میں محروم ہوتا ہے جو جمالیاتی فعل کہلاتا ہے کیوں کہ آرٹ شے کو نامانوس بنانے کی تکنیک کی مدد سے اس میں نیا رنگ بھر دیتا ہے اور وہی شے نئے پیراہن میں اپنے شناسا کے سامنے موجود ہوتی ہے مگر شناسا اس کو نئے پہلو اور نئے پیرائے میں دیکھ کر حیران ہوتا ہے اور اثر قبول کرتا ہے۔'' **(۹)**

روسی ہیئت پسندوں نے بجائے اس بات پر زور دینے کے کہ ادب کا زندگی سے کیا تعلق ہے، اس نقطۂ نظر کو اپنایا کہ فن زندگی کے ساتھ اور زندگی کے لیے کیا کرتا ہے۔ زندگی کو نئی معنویت عطا کرنا ادب کا اصل اُصول ہے جو اجنبیانے کے عمل میں مضمر ہے۔ اجنبیانے کا عمل ادراک کے اس تصور پر اپنی بنیادیں استوار کرتا جو 'گیسٹالٹ' کے بطن سے صورت پذیر ہوا ہے۔ گیسٹالٹ مکتبۂ فکر نے ادراک پر تجربات و مشاہدات کیے ہیں۔ مزید براں فکر اور حافظے کی بابت بھی ان کے نظریات اہمیت کے حامل ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ انسانوں کا ادراکی نظام ان کی ذہنی تنظیم کا عکاس ہوتا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ 'کُل' اپنے اجزا کے مجموعے سے زیادہ ہوتا ہے۔ (Whole is greater than sum of its parts) گیسٹالٹ مکتبۂ فکر کے مطابق اشیاء کا ادراک اجزا میں کرنے کی بجائے بطور 'کُل' کیا جانا چاہیے۔ ذہن میں رہے کہ مذکورہ مکتبۂ فکر جے بی واٹسن کے مکتبۂ فکر 'کرداریت' (Behaviourism) سے فکری اختلاف کی بنیاد پر سامنے آیا جو اشیاء کو یا فرد کے کردار کو چھوٹے چھوٹے اجزا میں تقسیم کر کے دیکھتا ہے۔ کرداریت میں فرد کے داخلی اور خارجی کردار کی تقسیم نمایاں ہے۔

اجنبیانے کے عمل کو وکٹر شکلووسکی نے ٹالسٹائی کے ناولوں سے مثالیں دے کر واضح کیا ہے کہ کس طرح ٹالسٹائی جانوروں کے کرداروں کی مدد سے صورتِ حال کو اجنبیا دیتا ہے اور قاری اس نامانوس فضا کی طرف توجہ مبذول کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ فکشن میں اجنبیانے کا عمل نقطۂ نظر، اسلوب اور پلاٹ کے علاوہ دیگر ذرائع سے بھی کیا جا سکتا ہے۔ روسی ہیئت پسندوں

نے لارنس سٹرن اور جوتھن سوئفٹ کی تحریروں کی تعریف کی ہے۔ لارنس سٹرن کے ناول 'ٹرسٹرم شینڈی' (Tristram Shandy) پر شکلووسکی نے بھر پور مقالہ تحریر کیا اور مثالوں سے واضح کیا لارنس سٹرن ناول میں سامنے کے عمل کی رفتار روک کر یا رفتار کم کر کے یا اسے لمبا کر کے اجنبیا تا ہے۔ لارنس سٹرن کا یہ عمل قاری کی توجہ اپنی جانب مبذول کر لیتا ہے اور یوں مناظر اور کرداروں کی حرکات ویسی نہیں رہتیں جو روزمرہ زندگی میں دکھائی دیتی ہیں۔ ناول میں تازگی اور مسرت کا عنصر نمایاں ہو جاتا ہے۔ برتول بریخت نے اپنے نظریے Alienation Effect کا بیشتر مواد وکٹر شکلووسکی کے Defamiliarisation کے نظریے سے اخذ کیا ہے۔

روسی ہیئت پسندوں نے بیانیہ کی جانب بھی اپنی توجہ مبذول کی اور بیانیے کے بطن میں موجود اُصولوں کو دریافت کرنے کی کوشش کی۔ تحریک کے اراکین نے مواد پر ہیئت کو فوقیت دی جس کا واضح مقصد جمالیاتی اصولوں کو ادبی نظام میں کلیدی حیثیت دینا ہے۔ جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے کہ روسی ہیئت پسند ایسے نظام کی تلاش میں مگن تھے جو سائنس کی سی معروضیت پر مبنی ہو، اس لیے مواد اور ہیئت کی دوئی کا تصور ان کے لیے ناکافی تھا۔ انھوں نے ثنویت کے تصور کو رد نہیں کیا بلکہ بیانیہ کی شعریات کی دریافت میں اُنھوں نے کہانی اور پلاٹ کی ثنویت پر بحث کی۔

ادب کی تاریخ پر نگاہ دوڑائی جائے تو سب سے پہلے ارسطو نے اپنی کتاب 'بوطیقا' میں کہانی اور پلاٹ پر بحث کی۔ روسی ہیئت پسندوں نے ارسطو کے ہی نظریے کو مزید آگے بڑھایا ہے۔ ارسطو کے نزدیک پلاٹ واقعات کی اس فنی ترتیب کا نام ہے جو مصنف خود لگاتا ہے۔ جب کہ کہانی واقعات کی وہ ترتیب ہوتی ہے جو وقت لگاتا ہے اور مصنف اس ترتیب کو بدل دیتا ہے۔ روسی ہیئت پسندوں کے ہاں پلاٹ اور کہانی میں فرق نہایت اہمیت کا حامل ہے جس پر بحث کرتے ہوئے محمد نصر اللہ اپنی کتاب 'اردو میں ہیئتی تنقید' میں لکھتے ہیں:

> ''روسی ہیئت پسندوں کے نزدیک پلاٹ اسی طرح کہانی کا سب سے اہم حصہ ہے جس طرح شاعری کے لیے بحر، ردیف، قافیہ اور صوتی آہنگ بڑی اہمیت کے حامل ہیں۔ لہٰذا پلاٹ کے بغیر کہانی کا کوئی وجود نہیں ہے۔ ان سب باتوں سے معلوم ہوتا ہے کہ ارسطو کے نزدیک پلاٹ واقعات کی اس فنی ترتیب کا نام ہے جس میں ابتدا وسط اور خاتمہ ہوتا ہے جب کہ روسی ہیئت پسندوں کا تصورِ پلاٹ ارسطو سے کہیں زیادہ انقلابی اور وسیع ہے۔''(۱۰)

روسی ہیئت پسندوں کے ہاں پلاٹ ہی ادبی حیثیت کا حامل ہے جب کہ کہانی کو وہ خام مال سے موسوم کرتے ہیں جو ابھی فنکارانہ تنظیم کی متقاضی ہے۔ کہانی کو وہ Fabula کا نام دیتے ہیں۔ شکلووسکی محض واقعات کی فنی ترتیب کو پلاٹ ماننے سے انکاری ہے بلکہ وہ تمام لسانی پیرائے اور وسائل بھی پلاٹ میں شامل سمجھتا ہے جو واقعات کے بہاؤ پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ واقعات کو یا تو تیز کرتے ہیں یا آہستہ روک کر دیتے ہیں۔ فکشن میں قاری کی توجہ اپنی جانب مبذول کرتے ہیں یا بیان کو طول دینے میں فنکار کے معاون ہوتے ہیں۔

کہانی اور پلاٹ کی ذیل میں آزاد (Free) اور پابند (Bound) موٹف کی بحث بھی روسی ہیئت پسندوں کے ہاں موجود ہے۔ روسی ہیئت پسندی کا ایک نمایاں نام بورس توما شیووسکی ہے، جو 'موٹف' کو پلاٹ کا قلیل ترین جُز

(Irreducible building blocks of the story) قرار دیتا ہے۔اس کے نزدیک کسی بھی عمل یا بیان کو موٹف کہا جا سکتا ہے۔ یوں توما شیووسکی کے خیال میں کہانی واقعاتی ترتیب نہیں بلکہ متعدد موٹفوں کا ایسا مجموعہ ہے جو فنکارانہ ترتیب کا منتظر ہے۔ پلاٹ سے مراد کہانی کے جملہ موٹفوں کی وہ فنی ترتیب ہے جو موضوع کو واضح کرنے اور قاری پر تاثر ثبت کرنے کے لیے بروئے کار لائی جاتی ہے۔اس خاص ترتیب سے جب فنکار قاری پر اپنا تاثر قائم کر لیتا ہے تو پلاٹ کا جمالیاتی تفاعل ابھر کر سامنے آجاتا ہے۔توما شیووسکی نے اس تمام عمل کو Motivation کا نام دیا ہے۔

توما شیووسکی نے آزاد اور پابند موٹف میں تفریق کی ہے۔ پابند موٹف سے مراد کہانی کا لازمی جز ہے جس کے بغیر کہانی کی تکمیل ناممکن ہو جاتی ہے۔ پابند موٹف کے بغیر ادب پارہ غیر متوازن ہو جاتا ہے۔اسے کہانی کی اساسی تشکیلی کڑیاں بھی کہا جا سکتا ہے۔آزاد موٹف سے مراد کہانی کا وہ قلیل ترین جز ہے جس کو مصنف بیان کرنے میں آزاد ہے۔ یہ کہانی کا لازمی جز نہیں ہے،لیکن آزاد موٹف کہانی کے پلاٹ کو متاثر ضرور کرتا ہے،اس لیے اسے غیر ضروری نہیں کہا جا سکتا۔واقعات کے بہاؤ کو اپنی مرضی کے تابع رکھنے کے لیے تخلیق کار ان ہی اجزا سے کام لیتا ہے۔اس کو ترک کرنے یا اپنانے کا اختیار تخلیق کار کے پاس ہوتا ہے۔کہانی کو بیان کرتے ہوئے کن اجزا سے صرفِ نظر کرنا ہے اور کن اجزا کو لازمی طور پر بیان کرنا ہے یہ تخلیق کار کی ادبی بصیرت پر منحصر ہے۔اس حوالے سے وہ مکمل طور پر آزاد ہے۔ یوں آزاد موٹف فنکارانہ اہمیت کا حامل قرار پاتا ہے۔ بقول گوپی چند نارنگ' (آزاد موٹف) پلاٹ کے نقطۂ نظر سے نہ صرف اہم بلکہ امکانات سے بھر پور بھی ہو سکتے ہیں۔'

جہاں تک موٹف کی درجہ بندی کا تعلق ہے،موٹف منطقی کی بجائے موضوعاتی حیثیت کا حامل ہوتا ہے۔اس حوالے سے میکس لواز (Max Louwerse) توما شیووسکی کا حوالہ دیتے ہوئے لکھتا ہے:

"The smallest,irreducible thematic element Tomashevsky calls motif."(11)

جب کوئی داستان، ناول یا افسانہ لکھنے والا کہانی کو ایک ایسی سطح پر لے جاتا ہے جہاں قاری کا حظ اور دلچسپی اپنے نکتۂ عروج کو چھو رہی ہوتی ہے تو وہاں تخلیق کار قاری کے جمالیاتی حظ کو طول دینے کی کوشش کرتا ہے۔اس طوالت کے حصول کے لیے موٹف اہمیت اختیار کر جاتے ہیں اور مصنف اُن سے رجوع کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔اس موقع پر ضمنی کہانیاں، منظر نگاری اور کسی کردار کی نفسیاتی اور ذہنی کیفیات کا بیان،آزاد موٹف کے طور پر،موضوع کے بہاؤ کو گرفت میں رکھنے کے لیے تخلیق کار کا ممد و معاون ثابت ہوتا ہے۔اسی لیے یہ منطقی کی بجائے موضوعاتی حیثیت اختیار کر جاتا ہے۔

روسی ہیئت پسندوں کے خیالات میں وقت گزرنے کے ساتھ تبدیلیاں رونما ہوئیں اور آگے چل کر وہ اس بات کے قائل ہو گئے کہ ادبی پیرائے (Literary Devices) مقررہ عناصر نہیں ہیں جنھیں فنکار جب چاہے اور جہاں چاہے استعمال میں لا سکتا ہے۔ان کے استعمال میں تناظر اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔تناظر کے زور پکڑنے سے ادبی پیرائے کی جگہ 'ادبی تفاعل' (Literary Function) کے تصور نے لے لی۔اس تصور کے فروغ نے ہیئت پسندوں کو مواد کی نفی کی الجھن سے نجات دلائی اور ان کے لیے 'اجنبیانے' کے تصور کو معرضِ تفہیم میں لانا آسان ہو گیا۔اس تبدیلی

کے بعد 'اجنبیانے' کے عمل سے مراد حقیقت کو غیر مانوس بنا کر پیش کرنا نہیں بلکہ بذاتِ خود ادب کو ہی مختلف اور غیر مانوس بنانا لیا جانے لگا۔

روسی ہیئت پسندوں نے اس بات کی بھی وضاحت کی کہ ادبی عناصر یا تو خود مختار ہوتے ہیں یا پھر ان کا مثبت جمالیاتی تفاعل ہوتا ہے۔ان کے خیال میں فن پارہ ایک زندہ اور متحرک نظام ہوتا ہے جس میں فنکارانہ یا ادبی عناصر پیش منظر اور پس منظر کے طور اپنا اظہار کرتے ہیں۔اگر ایک عنصر پیش منظر میں آجائے تو بقیہ عناصر پس منظر میں موجود ہوتے ہیں۔اس سلسلے میں رومن جیکب سن نے روسی ہیئت پسندی پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے ۱۹۳۵ء میں تحریر کیا کہ 'حاوی محرک' ہیئت پسندوں کا اہم ترین نظریہ ہے۔بقول ناصر عباس نیر 'حاوی محرک' کا نظریہ دراصل شکلوسکی کے 'اجنبیانے' کے تصور کا ارتقائی روپ ہے۔جسے چیکوسلوا کیہ سے تعلق رکھنے والے ماہر لسانیات مکاروسکی نے 'پیش منظریت' کے عنوان سے موسوم کیا۔حاوی محرک کے ذریعے فن پارے میں مرکزیت پیدا ہوتی ہے اور یوں اس کی حیثیت ایک حکمران کی سی ٹھہرتی ہے۔حاوی محرک دیگر فنی عناصر کی تقلیب کا کام سرانجام دیتا ہے۔ذہن میں رہے کہ یہ میکانکی قوانین کا پیرو کار نہیں ہے بلکہ تخلیقی عمل سے پیوستہ ہے۔اس کے توسط سے فن پارے میں وحدت پیدا ہوتی ہے اور کلی نظام (Gestalt) تشکیل پذیر ہوتا ہے۔حاوی محرک کی تفہیم کرواتے ہوئے جیکب سن لکھتا ہے:

> "The dominent may be defined as a focusing component of a work of art. It rules, determines and transforms the remaining components."(12)

حاوی محرک ہی ادب پارے کے جملہ اجزا کو ہم رشتہ بنا کر ان کی تقلیب کرتا ہے۔اسی کی بنیاد پر فن پارہ ایک 'کُل' (Whole) کی صورت میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔رومن جیکب سن نے حاوی محرک کی نشان دہی کر کے ادبی تاریخ کی تفہیم کا نیا در کھول دیا۔یہ بات ہر ادبی نقاد جانتا ہے کہ ادبی ہیئتوں میں تبدیلی از خود صورت پذیر نہیں ہوتی بلکہ یہ ارتقا کا نتیجہ ہوتی ہے اور یہ ارتقا کسی بھی عہد کے حاوی محرک میں تغیر کا نتیجہ ہوتا ہے۔رومن جیکب سن نے بتایا کہ حاوی محرک ایک نظم میں بھی ہوسکتا ہے اور کسی تخلیق کار کی تمام تخلیقات میں بھی وقوع پذیر ہوسکتا ہے۔رومن جیکب سن نے تاریخ کے ادوار میں بھی حاوی محرکات کی جانب توجہ مبذول کروائی۔اس حوالے سے رومن جیکب سن کی تحریر کا اقتباس ملاحظہ ہو:

> "Jakobson argues that one may seek a dominant “not only in the poetic work of an individual artist and not only in the poetic canon, the set of norms of a given poetic school,but also in the art of a particular epoch, viewed as a particular whole. For example,during the Renaissance, the “visual arts” were dominant and accordingly shaped the poetry of the period. Similarly,

"Romantic poetry oriented itself toward music: its verse is musically focused; its verse intonation imitates musical melody"(13)

حاوی محرک خواہ کچھ بھی ہو وہ ادب پارے میں تنظیم پیدا کرتا ہے۔ روزمرہ کی زبان کی تقلیب کرتے ہوئے اس کے جمالیاتی وظیفے کو سامنے لاتا ہے۔ بالالفاظِ دیگر حاوی محرک زبان میں موجود پوٹینشل کا کھوج لگاتا ہے، اسے استعمال میں لاتا ہے اور اس کی تقلیب کا فریضہ سرانجام دیتا ہے۔ اس حوالے سے زبان کے دو اہم وظائف کا ذکر رومن جیکب سن کے ہاں ملتا ہے۔ ایک Refrential (حوالہ جاتی) اور دوسرا Expressive (دلالتی)۔ مؤخرالذکر کو وہ شاعرانہ زبان کا حامل قرار دیتا ہے۔ بعدازاں مکاروسکی نے جمالیاتی تفاعل کے تحرک پر مباحث کا آغاز کیا اور دلائل سے ثابت کیا کہ اس کی حدود میں تغیر صورت پذیر ہوتا رہتا ہے۔ ایک چیز کے متعدد تفاعل ہو سکتے ہیں اور ان میں ایک جہت جمالیاتی تفاعل پر مبنی ہوتی ہے۔ مثلاً ایک اینٹ مکان بنانے کے کام بھی آسکتی ہے اور کسی کا سر پھوڑنے کے لیے بھی استعمال ہو سکتی ہے۔ چاقو یا چھری سے پھل بھی کاٹا جا سکتا ہے اور کسی کا گلا بھی۔ اسی طرح فیشن پیچیدہ علامتی نشانات کا حامل ہوتا ہے اور اس کے سیاسی، ثقافتی اور جمالیاتی تفاعل بیک وقت عمل آرا ہو سکتے ہیں۔ مکاروسکی کہتا ہے کہ یہی حال ادب پاروں کا بھی ہے۔ ادب پاروں کی جمالیاتی حدود تغیر پذیر رہتی ہیں۔ ادب کے دائرے میں کمی بیشی وقت کے ساتھ ناگزیر ہے جو سماج کی ساخت سے رشتے پر منحصر ہے۔ مکاروسکی کے اس تصور نے مارکسی تنقید اور روسی ہیئت پسندی کو قریب لانے میں اپنا کردار ادا کیا۔ مارکسی ناقدین نے اس نقطے پر زور دیا کہ کسی بھی شے کی جمالیاتی قدر کا احساس ایک سماجی عمل ہے جو اس دور کی آئیڈیالوجی سے منسلک ہوتا ہے۔ سماجی تغیرات کا تجزیہ اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ انسان کی تخلیق کی گئی متعدد اشیا شروع شروع میں کسی جمالیاتی قدر کی حامل تصور نہیں کی جاتی تھیں، بعد میں جمالیاتی اقدار کی حامل تصور کی جانے لگیں۔ مثال کے طور پر قدیم گھریلو اشیا، فوجی آلات، مذہبی نشانات اور پرانے مجسمے وغیرہ۔ مذکورہ اشیا آج فن کے نمونے تصور کیے جاتے ہیں۔ مارکسی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو بالائی طبقۂ فن اور ادب کی جمالیاتی اقدار پر اپنا اثر و رسوخ ڈالتا رہتا ہے اور جدید رجحانات کو اپنے مفادات کی آئیڈیالوجی سے ہم رشتہ بنانے میں مگن رہتا ہے۔

روسی ہیئت پسندی کے آخری دور میں باختن سکول سے منسلک ناقدین نے اس سلسلے میں مزید تبدیلیاں کیں۔ ذہن میں رہے کہ نظریاتی طور پر اس مکتبۂ فکر سے تعلق رکھنے والے جملہ ناقدین مارکسی نظریات کے حامل تھے، لیکن ادب پاروں کی لسانی ساخت پر بحث و تمحیص کی وجہ سے انھیں ہیئت پسند تصور کیا جاتا ہے۔ باختن سکول سے تعلق رکھنے والے اہم ناقدین میں پاول میڈویڈف (Pavel Medvedev)، ولنٹین ولشینوف (Valentin Voloshinov) اور میخائل باختن (Mikhail Bakhtin) کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ میڈویڈف نے اپنے ادبی سفر کا آغاز بطور مارکسی نقاد کیا۔ اس کے ابتدائی مضامین ہیئت پسندی کے خلاف تھے۔ اس کا مضمون The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Social Poetics (1929) مکمل طور پر ہیئت پسندی کے خلاف تھا۔ ولشینوف بھی اس بات کا مکمل طور پر قائل تھا کہ زبان کو

آئیڈیالوجی سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ جس کا اظہار اس نے اپنے مضمون Marxism and the Philosophy of Language میں واضح طور پر کیا۔ میخائل باختن نے بھی اس طرح کی مجرد لسانیات میں عدم دلچسپی کا اظہار کیا جس نے بعدازاں ساختیات کی بنیادیں استوار کیں۔ اس نے ماہرینِ لسانیات کی نظریاتی مخالفت کی جو اس بات کے قائل دکھائی دیتے ہیں کہ زبان علمی جستجو کا غیر جانبدار معروض ہے۔ باختن یہ سمجھتا ہے کہ لسانی نشان طبقاتی کشمکش کی رزم گاہ ہوتا ہے۔ مقتدر طبقہ لفظوں کے معنی محدود کر کے وہ معنی متعین کرنا چاہتا ہے جو ان کے مفادات سے ہم آہنگ ہوں۔ سماجی انتشار اور مطلق العنانیت کے دور میں نشانات کی معنوی تہہ داری نمایاں ہو جاتی ہے کیوں کہ طبقاتی مفادات کا تصادم وقوع پذیر ہوتا ہے اور یہ سب کچھ زبان کی سطح پر رونما ہوتا ہے۔ A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory کے مرتبین اس ضمن میں تحریر کرتے ہیں، اقتباس ملاحظہ ہو:

> "Verbal signs are the arena of continuous class struggle: the ruling class will always try to narrow the meaning of words and make social signs 'uni-accentual',but in times of social unrest the vitality and basic 'multi-accentuality' of linguistic signs becomes apparent as various class interests clash and intersect upon the ground of language. 'Heteroglossia' is a fundamental concept, most clearly defined in Bakhtin's 'Discourse in the Novel' (written 1934–5)."(14)

باختن نے اپنی توجہ زبان کے سماجی اور طبقاتی کردار پر کم اور اس بات پر زیادہ مرکوز کی کہ زبان ہی اقتدار کا قلع قمع کرتی ہے اور متبادل آوازوں (Alternate Voices) کو سامنے لاتی ہے۔ اس نے کارل مارکس کی طرح 'بیان' (Utterance) کی سماجی توضیح کی، یوں اس نے تاریخی مادیت سے اپنا فکری تعلق جوڑ لیا۔ ذہن میں رہے کہ تاریخی مادیت جملہ اعمال کو سماجی، تاریخی اور ثقافتی تناظرات میں دیکھتی ہے اور سماجی طبقے کی تاریخی حقیقت پر اپنا زور صرف کرتی ہے۔ میخائل باختن نے بھی سماجی طبقے کی حقیقت کو تسلیم کرتے ہوئے اپنی کتاب Discourse in the Novel میں 'ہیٹروگلاسیا' (Hetro-Glossia) کا تصور پیش کیا۔ مزید براں اس کا 'کارنیوال' کا تصور بھی سماجی تقسیم کے نقطۂ نظر پر مبنی ہے، جس کا ذکر اس کی کتاب Rablaise and his world میں تفصیل سے موجود ہے۔

میخائل باختن مرکز مائل قومی زبان اور مرکز گریز انفرادی بولیوں میں فرق کرتا ہے۔ اس نے مرکز گریز بولیوں کے لیے 'ہیٹروگلاسیا' (Hetro-Glossia) کی اصطلاح وضع کی ہے۔ یہ اصطلاح سماجی گروہوں، جماعتوں، متنوع نسلوں اور وسیع تعداد میں بولی جانے والی بولیوں کے افتراقات (Differences) پر مبنی ہے۔ ہیٹروگلاسیا دراصل کسی آواز میں معنی کی بنیادی شرط ہے، جس میں تناظر کو متن پر فوقیت حاصل ہوتی ہے، یہ وہ نکتہ (Locus) ہے جہاں مرکز مائل

اور مرکز گریز طاقتیں ایک دوسرے کے آمنے سامنے آ کھڑی ہوتی ہیں۔ ماہر لسان اسے ہمیشہ دبانے (Supress) کی کوشش کرتا ہے۔ یہ تصور بڑا معنی خیز اور بصیرت افروز ہے جو زبان سے متعلق متعدد سوالات کو سمجھنے میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔ میخائل باختن نے زبان کی تاریخ کو پہلی بار مرکز مائل قومی زبان اور مرکز گریز متنوع بولیوں کے تصادم سے منسوب کیا۔ اس کے نزدیک یہ حرکی قوتیں صرف لسانی نہیں ہیں بلکہ تاریخی قوتوں کے بطن سے جنم لیتی ہیں۔ زبان کے اس پہلو پر بحث کرتے ہوئے یونس خان ایڈووکیٹ کے خیالات ملاحظہ ہوں:

> ''سوسیئر نے لسانیات میں زبان کو مجرد معروضیت کے طور پر لیا ہے، اس طرح اس نے مرکز جو طاقتوں سے الحاق قائم کیا جو کہ قومی زبان اور آفیشل زبان پر منتج ہوتا ہے اور آخر کار یہ زبان کو ایک بند نظام (Closed System) بنا دیتا ہے جس سے زبان کا ارتقا رک جاتا ہے جب کہ باختن کا ہیٹروگلوسیا (Hetro-Glossia) مرکز گریز طاقتوں پر انحصار کرتا ہے جس سے زبان میں بالیدگی، مسلسل نشوونما اور ارتقا کا ظہور ہوتا ہے۔ باختن کے فلسفیانہ لسانی نکتہ نظر کا اطلاق و اظہار ناول کی نظریہ سازی میں بے حد نمایاں ہے۔ ناول ہی وہ صنف ہے جو کہ ہیٹروگلوسیا سے مستفید ہے۔'' (۱۵)

باختن کا کہنا ہے کہ جس وقت شاعری سماج کی اعلیٰ سطحوں پر لسانی، نظریاتی، تہذیبی اور سیاسی مرکزیت کی تشکیل کا فریضہ سرانجام دے رہی ہوتی ہے، اس وقت سماج کے نچلے طبقوں میں یعنی میلے ٹھیلوں میں، مسخروں کے تماشوں میں بھانڈ کی ہیٹروگلوسیا کی گونج سنائی دیتی ہے اور یوں تمام بولیوں کا مذاق اڑایا جاتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں زبان و ادب کی نمو ہوتی ہے، اس مقام پر ہرگز زبان کی مرکزیت نہیں رہتی، جہاں شاعروں، علما، فضلا، ملاؤں اور نوابین کی زبان کا مذاق اڑایا جا رہا ہو، یہاں تمام کی تمام زبانیں نقلی نقاب اوڑھے ہوئے ہوتی ہیں اور کوئی بھی زبان مستند ہونے کی دعوے دار نہیں ہوتی۔

ہیٹروگلوسیا کے علاوہ میخائل باختن کا 'کارنیوال' (Carnival) کا نظریہ بھی خاصا دلچسپ اور اہم ہے۔ کارنیوال کا لفظ قصباتی میلے ٹھیلوں کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ یہیں سے ہی میخائل باختن نے کارنیوال کی اصطلاح اخذ کر کے ادب پر لاگو کی۔ کارنیوال کھیل تماشے اور موج مستی کا وقت ہوتا ہے۔ کارنیوال میں جملہ سرگرمیاں اجتماعی اور عوامی ہوتی ہیں۔ اس موقع پر سماجی شان و شوکت، اونچ نیچ اور حکمرانی کی تمام سطحیں الٹ جاتی ہیں۔ عام سماجی زندگی میں جن چیزوں کا ملاپ ممکن نہیں، یہاں وہ ایک سطح پر موجود ہوتی ہیں۔ ہر وہ شے جو طاقت، جبر اور اقتدار کی مظہر ہے اس کی تضحیک کی جاتی تھی۔ سماج کی مروجہ اور فرسودہ روایات کے بندھن ٹوٹ جاتے ہیں اور آزادی کی فضا تشکیل پذیر ہوتی ہے۔ اس فضا کے اثرات ادب پر بھی مرتسم ہوتے ہیں۔ اس صورتِ حال کو میخائل باختن 'کارنیولائزیشن' سے موسوم کرتا ہے۔ اس نے سقراط کے مکالمات اور مینیپین طنز (Menippean Satire) کو سب سے قدیم کارنیوالائی ادبی اصناف گردانا ہے۔ مینیپین طنز تیسری صدی کے معروف تحریف نگار مینی پس کے نام سے اخذ کی گئی ہے، جس میں انسان کے ذہنی اور فکری رویوں پر طنز کیا جاتا تھا۔ اس طرح کا طنز ناول کی ہیئت میں تحریر کیا جاتا تھا۔ بعد ازاں یورپ میں 'رینے ساں'

کے دوران میں اراسمس، برٹن اور لارنس سٹرن نے اس صنف کی ہیئت میں تبدیلیاں کیں۔اس طرز کے طنز کو'ویرونی این' (Varronian Stire) بھی کہا جاتا ہے۔ کارنیوال کی بحث باختن کی معروف کتاب The dialogic Imagination میں تفصیل سے موجود ہے۔ جہاں اس نے دوستووسکی کی کہانی Bobok کی مثال دے کر اس کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔اس کہانی میں قبرستان میں قبروں کے اندر کا منظر پیش کیا گیا ہے۔مردوں کا کچھ دیر کے لیے زمینی احساس معطل ہے اور وہ زمینی قوانین سے آزاد ہیں۔ یوں انھیں اپنے تجربات و مشاہدات بیان کرنے میں کسی طرح کا خوف نہیں ہے۔مردوں کا بادشاہ اعلان کرتا ہے کہ میری خواہش ہے کہ ہر شخص جھوٹ سے گریز کرے۔زمین پر تو جھوٹ کے بغیر زندگی ناممکن ہے لیکن یہاں ایسا نہیں ہے۔اس کہانی کو باختن نے کثیر صوتی ناول کے درمیان کی حیثیت دی ہے جس میں متنوع قسم کی آوازوں کو مکمل آزادی حاصل ہے کہ وہ جو چاہیں کہ سکیں۔انھیں سچ بولنا ہے خواہ کسی کو صدمہ پہنچے یا کسی کی بے حرمتی ہو۔

جے اے کڈن نے کارنیوال کے تین تشکیلی عناصر کا ذکر کیا ہے۔ا۔تحریف(Parody)،۲۔تضحیکی خاکہ (Caricature) اور۳۔جگت بازی(Burlesque)۔ان تین عناصر سے تشکیل پذیر ہونے والی اس صنف میں مینی پس، ویرو اور سقراط کی تحریروں کو باختن مثال کے طور پر پیش کرتا ہے۔اردو ادب میں بھی اس طرح کی متعدد مثالیں موجود ہیں۔خاص طور پر ڈپٹی نذیر احمد کا ناول ابن الوقت اور ابنِ انشا کی بیشتر تحریروں کو مذکورہ ادب کے حوالے سے بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔

روسی ہیئت پسندی سے تعلق رکھنے والے بیشتر اراکین انقلابِ روس کے بعد آزادانہ اپنا کام کرتے رہے۔ بیسویں صدی کے تیسرے عشرے میں ٹراٹسکی نے اپنی کتاب Literature and Revolution میں روسی ہیئت پسندی پر برملا تنقید کی۔ٹراٹسکی کی مذکورہ کتاب ۱۹۲۴ء میں اشاعت پذیر ہوئی۔ بعد ازاں رومن جیکب سن اور تینتیانوف نے دفاعی مقالات تحریر کیے جو ۱۹۲۸ء میں سامنے آئے۔۱۹۳۰ تک روسی ہیئت پسندوں کی مخالفت میں اس وقت تیزی آ گئی جب زاہڈانوف نے سماجی حقیقت پسندی پر زور دیا۔ان حالات سے دل برداشتہ ہو کر رومن جیکب سن اور رینے ویلک امریکا ہجرت کر گئے، جہاں انھوں نے نئی تنقید کی نظریاتی بنیادیں استوار کرنے میں اپنا کردار ادا کیا۔یہی وجہ ہے کہ نئی تنقید میں بھی روسی ہیئت پسندی کی طرح ادبی متن کو سماجی اور تاریخی حوالوں سے آزاد اور خود مختار سمجھا جاتا ہے۔نئی تنقید سے تعلق رکھنے والے ناقدین زبان کے کلی تفاعل سے زیادہ مجازی تفاعل پر توجہ صرف کرتے ہیں۔لسانیات اور ہیئت پسندی کے امتزاج سے ساختیات اور جدید اُسلوبیات کی تھیوریز نے اثرات قبول کیے جو بیسویں صدی میں حاوی ڈسکورس کے طور پر موجود رہیں۔

# حوالہ جات


۱۔ ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، جدید اور مابعد جدید تنقید: مغربی اور اردو تناظر میں (کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۰۴ء)، ص ۵۷

2. Roman Jakobson Slected Writings,Edited by: Stephen Rudy, (Berlin: Mountain Publishers, 1985), P. 280

۳۔ گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۰ء)، ص ۸۱

۴۔ محمد علی صدیقی، جہات، (کراچی: مکتبۂ دانیال، ۲۰۰۴ء)، ص ۱۵

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

۶۔ انیس ناگی، شعری لسانیات، (لاہور: کتابیات، ۱۹۶۹ء)، ص ۱۵۸

۷۔ محمد رؤف، روسی ہیئت پسندی-نظریات، بنیادیں اور جہات، مشمولہ: الحمد، (اسلام آباد: شعبہ اردو، الحمد اسلامک یونیورسٹی، جولائی تا دسمبر ۲۰۱۵ء)، شمارہ ۴، ص ۴۴

8. J A Cudden,Dictionary of Literary Terms and Literary Theory (New York: Panguin Books, 1998), Edition: IV, P.214

۹۔ بازغہ قندیل، اجنبیانہ، مشمولہ: زبان و ادب، (فیصل آباد: شعبہ اردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، جنوری تا جون، ۲۰۱۲ء)، شمارہ ۱۰، ص ۱۰۶

۱۰۔ محمد نصر اللہ، اردو میں ہئیتی تنقید، (لاہور: سانجھ، ۲۰۱۵ء)، ص ۳۷

11. Max Louwerse: Thematics, Interdisciplinary Studies (Munich:University of Munich ,2002), P.03

12. Roman Jakobson, "The Dominent" in Twenteith-Centurary Literary Theory, Edited by: K M Newton (London: Mackmilan Educational Ltd. 1988) P.27

13. Jakobson, Roman. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. Vol. 3 of Selected Writings. (The Hague: Mouton, 1981), P. 752

14. A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, Edited by: Roman Seldon, Peter Widdowson, Peter Brooker (UK: Longman, 2005) Edition IV, P. 40

۱۵۔ یونس خان ایڈووکیٹ، جدید ادبی اور لسانی تحریکیں (لاہور: دعا پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء)، ص ۴۷