ہیئتی تنقید کی اصطلاحات واقسام

ڈاکٹر غلام شبیر اسد

Dr. Ghulam Shabbir Asad

Lecturer, Department of Urdu,

Govt. Post Graduate College, Jhang.

Abstract:

"Russian Formalism in the context of the text on the basis of criticism is of vital significance. Through this, the traditional references and means of textual comprehension are altogether refuted. In this article it has been attributed to present the basic thoughts of Russian Formalism and those of its pioneers, in detail by some schools of thought. In actuality, this article is a humble effort for the comprehension of Russian Formalism."

روسی فارمل ازم دراصل متن اساس تنقید کے ضمن میں بنیادی اہمیت کی حامل ہے۔اس کے ذریعے متن کی تفہیم کے روایتی حوالوں اور ذریعوں کو یکسر رد کیا گیا۔متن اساس تنقید جن بنیادی اصطلاحات کے ذریعے مروّج ہوئی ان میں سے چند ایک کا ذِکر کیا جا رہا ہے۔ ہر شعبۂ علم ایک Monad کی حیثیت کا حامل ہوتا ہے۔اس کی اپنی منفرد منطق وکائنات ہوتی ہےاور یہ چند بنیادی اِصطلاحات کے ذریعے اپنی فکری بنیادوں پرا ُستوار ہوتا ہے۔اِصطلاح ہر شعبۂ علم کے لیےاپنے مخصوص معانی وضع کرتی ہےاوراپنے شعبۂ علم کے لیےخاص معیار اپناتی ہے۔اسی لیےایک شعبۂ علم کی اِصطلاح دوسرے شعبہ کے لیےصرف ناقص ہی نہیں اِنتہائی ہولناک ثابت ہوتی ہے۔لفظ اِصطلاح فی نفسہٖ مخصوص اِصطلاحی معنی کا حامل ہوتا ہے یہ مخصوص معانی میں دریا کوکوزے میں بند کرنے کے مصداق ہوتا ہے۔ ہیتی تنقید کی بھی بعض اصطلاحات جن کا آغاز Opajaz کے مفکرین کی بدولت ہوا۔ Opajaz (مجلسِ مطالعۂ شعری زبان) جو پیٹرس برگ میں ۱۹۱۶ء میں قائم ہوئی، کے بنیادگزاروں میں شکلووسکی کا نام نہایت اہمیت کا حامل ہےانہوں نے روسی ہیئت پسندی کوفکری بنیادیں فراہم کیں۔اسلوبی وسائل کی توضیح کی غرض سے Ostranenie یا Defamiliarization کا تصور پیش کیا جواس کی فتوحات میں نہایت اہم تصور کیا جاتا ہے۔(۱) اسے روسی ہیئت پسندی کے بنیادی افکار میں مرکزی حیثیت حاصل ہے Defamiliarization یعنی ''اجنبیانے'' کے عمل پر بہت زور دیا گیا شکلووسکی نے اس بات پہ بہ طور

خاص زور دیا کہ روزمرہ زندگی میں ہر چیز (Routine) یا معمول بن جاتی ہے جس کے سبب تجربے کی تازگی معدوم ہو جاتی ہے اس لیے ادب یا شاعری کا لازمی خاصہ تجربے کی تازگی کی بازیافت ہے آرٹ کا بنیادی کام ہی یہ ہے کہ وہ ہمارے تجربات کی تازگی کو ازسرِ نو گرفت میں لیتا ہے جو عموماً معمول بن چکی ہوتی ہیں۔شکلووسکی اسی کیفیت کی وضاحت اپنے مضمون ''آرٹ بطور تکنیک'' (۱۹۱۷ء) میں یوں کرتے ہیں کہ آرٹ کا حقیقی امتیاز، اشیاء کو نامانوس اور اجنبی بنا کر پیش کرنے میں ہے۔اس مضمون کا مرکزی نکتہ یوں ہے کہ:

> "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 forms difficuilt, to increase the difficulity and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. Art is a way of experiencing the artfulness of an object, the object is not important."(2)

اس اقتباس کا ترجمہ اعزاز باقر نے یوں کیا ہے:

> ''فن کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ اشیاء کا احساس اس طرح دلایا جائے جس طرح کہ وہ ادراک میں اترتی ہیں نہ کہ ایسے جیسے کہ عام زندگی کے معمولات میں غیر اہم انداز میں جانی جاتی ہیں فن کی تکنیک یہ ہے کہ اشیاء کو ''نامانوس'' بنایا جائے، صورتوں کو پیچیدہ بنایا جائے۔ ادراک کی پیچیدگی اور طوالت کو بڑھایا جائے کیوں کہ ادراک کا عمل بذاتِ خود ایک جمالیاتی مقصد اور اسے لازماً طوالت دی جائے فن کسی بھی شے کو فن سے بھرپور انداز میں پیش کرنے کا نام ہے چیز بذاتِ خود اہم نہیں ہے۔'' (۳)

مذکورہ اقتباس میں آرٹ، آرٹ کے منصب، تکنیک، ماہیت کی توضیح کرنے کے ساتھ ساتھ آرٹ اور خارجی اشیاء کے مابین تعلق کو واضح کیا گیا ہے بلکہ انہیں ایک دوسرے پر منحصر اور وابستہ ظاہر کیا گیا۔آرٹ کا فی نفسہٖ اس قوت کا حامل ہونا ضروری ہے وہ انسان اور اشیاء کے مابین زندہ، باقاعدہ

سانس لیتا ہوا رشتہ قائم کرے اور یہ رشتہ محض سادہ معلوماتی قسم کا نہ ہو بلکہ اشیا کا کامل ادراک کرنے، انہیں حسیاتی رمحسوس سطح پر پوری قوت سے محسوس کرنے پر منتج ہوتا ہو۔انسان کا ہر شے سے ایک رشتہ بہر حال ہوتا ہے لیکن جب وہ معمول کے آہنگ پہ آ جاتا ہے یا کثرتِ تکرار کے سبب سادہ، عامیانہ اور یکسانیت کے تئیں، معمولی اور بے اثر ہو کے رہ جاتا ہے، اسی لیے انسان شے کے بت ہزار شیوہ سے حظ اٹھانے سے قاصر ہو جاتا ہے۔شکلووسکی کے مطابق آرٹ شے کے مانوس پن کو نامانوس بنانے کی تکنیک کی مدد سے نیا بنا دیتا ہے جو ہر ایک کو حیرت و وارفتگی میں ڈال دیتا ہے ایسی حیرانی اور وارفتگی جو کسی شے کو پہلی بار دیکھنے سے ہوتی ہے انسان اور شے کے مابین زندہ رشتے کو سب سے زیادہ اہمیت شکلووسکی نے دی اس کی نظر میں شے اہم نہیں بلکہ شے سے انسان کا رشتہ اہم ہے جو بصارت کے بجائے بصیرت کا حاصل ہے ناصر عباس نیر نے اسی تعلق ورشتے کی وضاحت یوں کی ہے:

> ''شے کی اہمیت اضافی اور بالواسطہ ہے کہ جب اس کی وجہ سے ایک موضوعاتی رشتہ وجود میں آتا ہے تو شے کی جگہ اس کی artfulness لے لیتی ہے۔۔۔جب کوئی تخلیق کار نامانوس بنانے کی تکنیک سے کسی شے کی artfulness کو دریافت کرنے میں کامیاب ہوتا ہے تو وہ دراصل ایک جمالیاتی تجربے کے سیرت در سیرت امکانات کا سفر کرتا ہے۔۔۔اجنبیانے کا فعل ایک طرف آرٹ کی جان اور اس کا اصل الاصول ہے تو دوسری طرف یہ عادت اور یکسانیت کے ہاتھوں تباہ حال عمومی انسانی صورتِ حال کو بدلنے پر قادر بھی ہے گویا آرٹ کا منصب اس کی ماہیئت سے ہی برآمد ہوتا ہے نامانوس بنانے کی تکنیک تمام شعری ونثری اصناف میں بروئے کار آتی ہے۔''(۴)

شکلووسکی کے افکار کا بنیادی نکتہ اجنبیانے کا عمل (Defamiliarisation) ہے جس کی وجہ سے آرٹ میں تازگی ہوتی ہے یا تازگی کی بازیافت۔آرٹ کا کام یہ ہے کہ جو چیزیں ہمارے معمول میں آ کر یا عادت ہو کر اہمیت کھو دیتی ہیں ان کو تجربے کی تازگی یا artfulness کے ذریعے نیا، منفرد اور تازہ بنا دیتا ہے۔حقیقت کے وہ پہلو جو عموماً قاری کی طرف سے معدوم یا اوجھل ہو چکے ہوتے ہیں۔ان کو واضح اور بے نقاب کرتا ہے (آرٹ کا یہ خود مکتفی اور خود مختار (جو ماحول سے یکسر بے نیاز تھا) انداز جہاں مارکسی ناقدین کے سر درد کی وجہ بنا وہاں ساختیاتی تنقید کا پیش رو بھی ثابت ہوا) ہیئت پسندی نے دراصل اپنے موٗقف کی تشکیل کو ماحول یا خارجی دنیا سے یکسر خارج رکھا ان کے بیشتر تعقلات ہیئت استوار تھے یا ماہیت پر منحصر تھے انہوں نے مروّجہ تمام نظریات کو رد کرتے ہوئے اس بات پر زور دیا کہ

آرٹ زندگی کے ساتھ اور زندگی کے لیے کیا کر سکتا ہے۔ شکلووسکی، ٹالسٹائی کے فن سے اپنے موقف ''اجنبیانے، کی توضیح کے لیے مثال دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ جب ایک کسان کا نکتہ نظر، جانور کے کردار کے ذریعے سامنے ہو تو کس قدر اجنبی اور نیا لگتا ہے اور قاری کے لیے کس قدر پُرکشش ہوتا ہے اس کے مطابق نقالی کے آرٹ میں اجنبیانے کا عمل محض اساسی تکنیک ہی نہیں بلکہ اس کا سب سے زیادہ پُر اثر جواز بھی بہم کرتی ہے کہانی میں اجنبیانے کا عمل کئی واسطوں سے ظاہر ہوتا ہے۔ ہیئت پسندوں نے، اجنبیانے، کے جدلیاتی پہلو کو بطور خاص مرکز توجہ بنایا۔ اجنبیانے، کی وقوع پذیری، جدلیاتی اور غیر مستقل ہونے پر گوپی چند نارنگ نے یوں وضاحت کی ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''Defamilarisation چونکہ 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 چنانچہ بقول شکلووسکی فنکار کے لیے سوائے اس کے چارہ نہیں کہ وہ ہر طرح کی مقلدانہ روش سے متصادم ہو اور اس کو عریاں کردے، 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) ادب پر 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۔''(۵)

اجنبیانے کے اطلاقی پہلو کی مثال دیتے ہوئے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ شکلووسکی اور اس کے معاصر ماشیو کی اٹھارہویں صدی کے دو مصنّفین لارنس سٹرن اور جوتھن سوئفٹ جن کے ہیئت پسند معترف و مداح تھے کی تخلیقات پر اجنبیانے کے فنی عمل کا اطلاق کرتے ہوئے بالخصوص ماشیوسکی کا ''گلیوز رٹر یولز'' میں اجنبیانے کے فنی تفاعل کا ذکر یوں کرتے ہیں:

> ''یوروپی سماجی سیاسی نظام پر طنز کرنے کے لیے گلیور اپنے مالک (گھوڑے) کو انسانی سماج میں حکمران طبقے کے طور طریقے بتاتا ہے کیونکہ ہر چیز کو پوری صحت وصفائی سے بیان کرنا چاہتا ہے وہ ان خوبصورت ملمع ساز جملوں کو عملاً 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 ہو کر اور اس طرح اجنبیا (Depaimiliarised) کر سامنے آتے ہیں تو ان کی بیہودگی اور بھیانک پن بے نقاب 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۔''(۶)

اجنبیانے کا عمل بنیادی طور پر ''اسلوبی وسائل'' یا ''تراکیبِ زبان'' پر منحصر ہے اوائل میں اسلوبی وسائل کو بہت زیادہ اہمیت دی گئی بعد ازاں صرف وسائل (Devices) پر توجہ مرکوز رہی پھر وہ وقت بھی آیا کہ Devices کے بجائے ان کے وظیفے (Function) کو اہمیت دی جانے لگی مزید آگے بڑھنے سے پہلے ضروری ہے کہ ان اسلوبی وسائل/وسائل/تراکیب کی وضاحت پیش کی جائے۔ روسی ہیئت پسندی نے Devices پر بہت زیادہ زور دیتے ہوئے موقف اختیار کیا کہ اِن تمام وسائل (جو بذاتہ زبان اساس ہیں) میں قدرِ مشترک یہ ہے کہ یہ ہمیں اپنی ہی جانب متوجہ کرتی ہے اور ہمیں باور کرواتی رہتی ہے کہ ہم زبان سے ہم رشتہ ہیں نا کہ کسی حقیقی دنیا سے۔ وجہ یہ ہے کہ وہ غیر ادبی زبان سے اپنے ذاتی امتیاز کا اشارہ دیتی ہیں۔ ہیئت پسندوں کے لیے شاعری یوں نہیں کہ وہ وقت کے معتبر اور عمیق موضوعات کو گرفت میں لاتی ہے اور انسانی احوال کی دریافت اور جستجو پر منتج ہوتی ہے بلکہ اپنے اجنبیت کے عمل میں زبان اپنی ہی فنکارانہ صلاحیت کی طرف توجہ دلاتی ہے یعنی وہ انداز جس میں کہ اس کا اظہار جنم لیتا ہے رومن جیکب سن نے ۱۹۲۱ء میں کہا تھا کہ شاعری ایسی زبان جو اپنی ہی ہیئت پر مرکوز عمل سے متصف ہے اس طرح ۱۹۳۴ء میں اس نے اپنے مقالے ''شاعری کیا ہے'' میں لکھا کہ:

''شعریت لفظ کے بذات وجود کی پیداوار ہے اور جذبات کے فوری اظہار یا اسم الاشیاء کے بطور پیش کاری کا نام نہیں یہ تو الفاظ اور ان کے صرفی اعمال، معنی، خارجی و داخلی ہیئت کی حیثیت سے متشکل ہوتی ہے جس میں الفاظ حقیقت کی غیر متعلقہ پیشگی کے بجائے ان کی اپنی ہی حقیقت و مرتبہ کے وضع کار بن جاتے ہیں۔''(۷)

شاعری کا اپنی ہیئت کے مناسب تعین، خود زبان کو ایک تازہ اندازِ نظر سے دیکھنے کا عمل ہے زبان کا اشارہ کس سمت کو ہے؟ یہ کیا پیغام دیتی ہے؟ یہ ایک ثانوی پہلو ہے اصل میں اگر کوئی فن پارہ اپنی ہیئت کی طرف توجہ مبذول کرواتا ہے تو اس کے مواد (content) کا حصہ خود ہیئت بن جاتی ہے یعنی اس کی ہیئت ہی وہ شے ہے جس کی متن ترسیل کرتا ہے۔ ادب میں زبان کا خاص استعمال اس پر منحصر ہے کہ

وہ عام زبان سے کہاں تک منحرف اور مختلف ہے ادبی زبان کا وظیفہ یہ ہے کہ وہ مروجہ چیزوں کو مختلف طور پر دیکھ سکے ہیئت پسندوں کے مطابق زبان بذاتہ ادبی زبان نہیں ہے ان کا خیال تھا کہ:

> ''ادب کو عام زبان سے جو چیز ممیّز کرتی ہے وہ اس کا بنا ہوا (Made) ہونا ہے ہیئت پسند شاعری کو ادبی زبان کا بہترین نمونہ قرار دیتے تھے یعنی تکلم جیسے کلی صوتی بافت میں منظّم کر دیا گیا ہو ہیئت پسندوں کا یہ قول بھی مشہور ہے کہ ''شاعری عام زبان کے ساتھ نپا تلا تشدد روا رکھتی ہے تاکہ ہماری توجہ اپنی طرف مبذول کر سکے۔''(۸)

حاوی محرک: روسی ہیئت پسندی نے شعری زبان کے بجائے ہیئت پر توجہ دی اور بیشتر مفکرین نے اسے موضوعِ بحث بنایا انہوں نے شاعرانہ زبان کی خصوصیات، ہیئت کی اہمیت، لسانی خصائص اور شعریات پر ہر چند خاصی توجہ دی مگر ادب کی ادبیت پر بطور خاص توجہ مرکوز رکھی اور اس موضوع پر اس قدر مفصل تحریر کیا گیا ہے کہ اگر صرف رومن جیکب سن کے افکار کو ضبطِ تحریر میں لایا جائے تو سیکڑوں صفحات درکار ہوں۔ اجنبیانے اور اسلوبی وسائل کے تصورات کی ارتقائی صورت کا اگلا قدم حاوی محرک (The Dominant) کے نام سے ظاہر ہوا جسے رومن جیکب سن نے ۱۹۳۵ء میں پیش کرتے ہوئے کہا کہ حاوی محرک کی بدولت فن پارے میں مرکزیت پیدا ہو جاتی ہے اس کی حیثیت جابرانہ اور مطلق العنان ہے یہ طے کرتا ہے عناصر کی فنی تقلیب اور شیرازہ بندی کے ساتھ ساتھ وحدت پیدا کرتا ہے۔ بلاشبہ یہ اجنبیانے کا ارتقائی روپ ہے مگر اس ارتقا کی ایک درمیانی کڑی پیش منظریت (Foregrounding) ہے جسے جان مکاروسکی نے پیش کیا اس کے مطابق:

> ''فن کارانہ وسائل دراصل عمل اظہار کو سطح پر نمایاں کر کے اسے ادب پارے کا پیش منظر بنا دیتے ہیں اور قاری اس پیش منظر سے نظر نہیں ہٹا سکتا مکاروسکی کی اہمیت اس میں ہے کہ اس نے فن پارے بالخصوص شاعری میں فن کارانہ وسائل کے وظیفے (Function) کی طرف توجہ دلائی۔''(۹)

اس کے خیال میں:

> "The Function of poetic language consists in the maximum foregrounding of the utterance... it is not used in the services of communication, but in order to place in the

foreground the act of expression, the act of speech itself."(10)

رومن جیکب سن نے روسی ہیئت پسندی کے آخری دور میں حاوی محرک (The Dominant) کا تصور پیش کیا جسے اس نے فن کارانہ وسائل کے تفاعل کے تصور سے اخذ کیا تھا اس کے مطابق جب ادبی زبان یا تکلم پیش منظر میں آتا ہے تو اس کا واضح مطلب اس کے سوا کچھ نہیں کہ فن پارے کے بعض اجزاء اس کی وجہ سے پس منظر میں چلے جاتے ہیں یا پھر ذہن سے محو ہو جاتے ہیں بعض اجزاء کا پس منظر میں یا غائب ہونے کا سبب دراصل 'حاوی محرک' ہی ہے جیکب سن نے حاوی محرک کی وضاحت اِن الفاظ میں کی:

"The Dominant may be defined as a focusing component of a work of "Art":, it rules, determines and transforms the remaining componets. It is the dominant which guarautess the intergity of the structure."(11)

یعنی تخلیق کا مرکزی جزو؛ جو باقی اجزا پر غالب ہوتا، ان کا تعین کرتا اور انہیں منقلب کر دیتا ہے۔ گویا حاوی محرک کسی بھی فن پارے کا کلی نظام ہے۔ اسی کے سبب کوئی فن پارہ ایک کل، کی شکل اختیار کرتا ہے ایک ایسا کل جو اپنے اجزا کی حاصل جمع سے زائد ہوتا ہے جیکب سن کے نزدیک حاوی محرک کسی ایک فن پارے سے کسی ایک فنکار کے تمام فن پاروں کے علاوہ کسی عہد کی مجموعی ادبی صورتِ حال کو حاوی ہوسکتا ہے اس کے ذریعے ہیئت پسندوں کے لیے ادبی تاریخ کی افہام وتفہیم کا ایک نیا راستہ کھل گیا جیکب سن کے مطابق شعری ہیئتوں میں تبدیلی اور ارتقاء خود کارانہ نہیں ہوتا بلکہ اُس عہد کے حاوی محرک، میں تبدیلی کے سبب سے ہوگا۔ جیکب سن نے حاوی محرک کے حوالے سے ایک دلچسپ نکتہ واضح کیا 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 دور کی شاعری کا حاوی محرک موسیقی اور اسی طرح حقیقت نگاری کے دور کا حاوی محرک، لسانی آرٹ کو قرار دیا جاسکتا ہے۔''(۱۲)

رومن جیکب سن حاوی محرک کو ایک ایسے بنیادی اصول کے طور پر پیش کرتا ہے جو عام طور پر

ادب کے بجائے ادبیت کا ذمہ دار ہوتا ہے اور معنیاتی منطقہ ادبیت سے باہر کی چیز نہیں وہ لکھتا ہے کہ:

> "..... a poetic work is defined as verbal message whose aesthetic function is its dominant."(13)

رومن جیکب سن ادب کے فلسفیانہ، ثقافتی اور سماجی معانی کا انکار نہیں کرتا بلکہ اس کے نزدیک یہ ادب کے بنیادی جمالیاتی وظیفے کے تابع قرار دیتا ہے اور حاوی محرک چونکہ فن پارے کے جملہ اجزا اور عناصر کو متعین اور منقلب کرتا ہے اس لیے مذکورہ معانی ایک جمالیاتی ڈھب اختیار کر جاتے ہیں وہ اس امر کی مزید وضاحت ادبی زبان کے حوالے سے کرتا ہے۔ ادب بلاشبہ ایک لسانی ساخت ہے مگر ادب میں برتی جانے والی روزمرہ کی زبان حاوی محرک یا جمالیاتی وظیفے کے ہاتھوں منقلب ہو جاتی ہے۔۔۔ اس ضمن میں رومن جیکب سن زبان کے دو اہم وظائف حوالہ جاتی (refrential) اور دلالتی (Expressive) کا ذکر کرتا ہے اس کے نزدیک زبان کا دلالتی وظیفہ ہی جمالیاتی یا شاعرانہ زبان کا ضامن ہے۔(۱۴) ڈاکٹر ناصر عباس نیر حاوی محرک کی واقعی اہمیت اور نفسی حیثیت کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''حاوی محرک کی اصل اہمیت اس بات میں ہے کہ اس میں ادب کی کلیت کا احاطہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے ادب کی فارم کے ساتھ ساتھ اس کے معانی کو بھی واحد ضابطے کے تحت لانے کی کوشش کی گئی ہے اور اس امر پر زور دیا گیا ہے کہ ادب کے مطالعے میں متعدد فلسفیانہ، سماجی، ثقافتی، سیاسی اور سوانحی معانی دستیاب ہو سکتے ہیں مگر انہیں فلسفہ سماجیات، بشریات یا نفسیات کا متبادل سمجھنا غلطی ہو گی جس طرح شکلووسکی نے کہا تھا کہ ادب میں اشیاء کو اجنبی بنا کر پیش کیا جاتا ہے اور اشیاء کے بجائے ان کی artfulness کا تجربہ کیا جاتا ہے اسی طرح رومن جیکب سن بھی کہتا ہے کہ ادب کا جمالیاتی وظیفہ یا حاوی محرک ثقافتی وسوانحی معانی وغیرہ کو نامانوس بنا دیتا ہے اور وہ چیزے دیگر بن جاتے ہیں ان کی شناخت، اہمیت اور معنویت ادب کے بنیادی یا شعریات کے تحت ہی متعین ہوتی ہے گویا ان کی اسٹرکچرنگ ہو جاتی ہے۔''(۱۵)

بیانِ واقعہ اور کہانی کاری

فکشن کی زبان کے متعلق روسی ہیئت پسندوں نے ادبی تراکیب روسائل کے تصور میں تشفی نہ

پائی تو اس کے لیے الگ نکتہ نظر وضع کیا ان کا کہنا تھا کہ عام زبان سے فکشن کی زبان کا اختلاف لسانی سے زیادہ پیش کاری کے عمل سے متعلق ہے اس کی وضاحت کے لیے انہوں نے دو تصورات وضع کیے۔

۱۔Fabula (فیبولا) (بیان واقعہ یا پلاٹ)

۲۔Syuzhet (سُوژا) (کہانی یا کہانی کاری)

پلاٹ کسی شے کا براہِ راست اور سیدھا سادہ اظہار ہے جس طرح کہ وہ شے واقعہ ہوئی جبکہ کہانی وہ صورت ہے جس میں کہ واقعہ کو بیان کرنے کے لیے لسانی ہیئت ترتیب دی گئی ہے اور یہی کہانی کا عمل ہے جو اجنبیانے کے اثرات کا حامل ہوتا ہے جیسا کہ شاعری میں ادبی تراکیب سے اجنبیت جنم لیتی ہے کہانی کاری کا عمل واقعات کو اجنبی بنا کر پیش کرتا ہے کیونکہ یہ واقعات میں دخل انداز ہوتا ہے ایک ہی واقعہ بہت سی کہانیوں کو جنم دے سکتا ہے۔ ۱۹۲۸ء میں ولادی میر پراپ، اپنی کتاب ''لوک داستانوں کی صورت گری'' کی بنیاد اسی تصور پر رکھتا ہے۔ روسی ہیئت پسندوں نے ادب کو اصولی و منظّم عمل کے طور پر بھی دیکھا اور جیکب سن، یوری تنیانوف کی سرگردگی میں مطالعۂ ادب کو ایک منظّم سائنس کا درجہ دیا اپنے اوائل میں ہیئت پسندی کی تنقید نے شاعری کو تراکیب کے ساختہ ایک 'کل' کے طور پر دیکھا تھا یعنی شعری ہیئت تراکیب کے ستونوں پر استوار تھی جن میں کہ باہم کوئی لازمی رشتہ نہیں تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ اس کا یہ مفروضہ بھی تھا کہ ادبیت ان وسائل کی ذاتی صلاحیتوں کا نتیجہ تھی اور یہ صلاحیتیں اور ان سے متبادر ادبیت واضح طور پر پہچانی جاسکتی تھی بلکہ اس کی طرف تو اشارہ بھی کیا جاسکتا تھا اور یہی وہ مقام تھا جہاں ہیئت پسندی کے ابتدائی عمل نے ٹھوکر کھائی۔ چند مخصوص تراکیب کی اجنبیانا صلاحیت یا انداز پیش کاری جز ولاینفک کی حیثیت نہیں رکھتی یہ ایک درست سیاق میں اپنی کارکردگی کا اظہار کرتی ہے اس سلسلے میں صرف ایک اصول قائم کیا جاسکتا ہے کہ اجنبیانے کا عمل موازنے یا اختلاف کے طریقے سے کارفرما ہوتا ہے کیونکہ اولین ہیئت پسندوں نے تراکیب کے ایک متعین مجموعے میں ربط وضبط کا تصور شدت سے فرض کرلیا تھا۔ بہرحال انہوں نے ادبی تراکیب کو ادب کے بنیادی اجزا کے طور پر اس کی صحیح روشنی میں نہ پرکھا۔(۱۶) ہمارے ادراک میں اجنبیانے کی اہلیت ایسی صنعت نہیں جو کہ مخصوص ادبی تراکیب کا جز ولاینفک ہے اس کا معاملہ صرف یہ ہے کہ کسی بھی ادبی متن میں ایک مخصوص ترکیب کا عمل ہے یہ دیکھا جائے اور یہ عمل ایک متن سے دوسرے متن تک متغیر ہوسکتا ہے پس اہم بات یہ ہے کہ وہ کون سا راستہ اور دائرۂ عمل ہے جس میں یہ اپنے ماحول سے اختلاف کا حامل بنتا ہے ہر قابلِ تصور ادبی تکنیک آشنایانہ (Familiarization) یا اجنبیانا (Defamiliarization) کے اثرات کی حامل ہوسکتی ہے ہر چیز اس طریق پر منحصر ہے جس کے تحت یہ کسی متن میں کارفرما ہوتی ہے یعنی تغیر وتبدل (فرق وامتیاز) (differentiation) سب سے بنیادی اور اہم عنصر ہے اس تصور سے ادبی متن ایک نظام کے طور پر سامنے آیا جو ایک ایسی متنی فضا کا اصول قائم کرتا ہے جس کے تحت اجنبیانے کی تکنیکوں کی مدد

سے نو بہ نو تازہ کاری کے عمل سے دوچار ہوتا ہے۔اس نکتہ نظر کے لحاظ سے بنیادی اوراہم چیز وہ نظام ہے جس کے تحت تکنیکیں کارفرما ہوتی ہیں نظام ہمیشہ انتخاب کا وسیع دائرہ مہیا کرے گا تاہم اس میں تغیر کا تصور جزو لاینفک ہے اس تصور کے تحت ہیئت پسندوں نے ادبی تغیرات کی دلچسپ وضاحت کی بورس آئخن بام نے ۱۹۲۶ء میں کہا کہ:

> "For us the central problem of the history of literature is the probelm of evolution without personality. The study of literature as a self formed social phenomenon."(17)

گویا آئخن بام نے اس اقتباس میں یہ بات واضح کی کہ ہمارے لیے ادبی تاریخ کا مرکزی مسئلہ ارتقا بلا شخصیت کا مسئلہ ہے کہ یعنی مطالعۂ ادب بطور ایک خودساختہ سماجی مظہر، آشنا یانے اور اجنبیانے کے عمل میں ایک مسلسل اور لافانی تحریک وہ بنیادی شے ہے جو ادبی تغیر کے پس منظر میں کارفرما ہوتی ہے ۱۹۲۰ء کے عشرے میں جیکب سن پراگ چلا گیا جہاں اس نے ہیئت پسندی اور ساختیات کے تعارف وتعمیر میں اہم کردار ادا کیا۔ پراگ سکول کے مطابق ادبی متن ایک ساخت ہے جس کے تمام عناصر باہم منسلک اور ایک دوسرے پر منحصر ہیں یہ عنصر کا عمل متن کے کل سے منسلک ہوکر بار پاتا ہے۔جیکب سن فنکشن(Function) کی اقسام کو یوں واضح کرتا ہے:

۱۔مخاطب	(Emotive Function)
۲۔مخاطَب	(Conative Function)
۳۔سیاق	(Referential Function)
۴۔پیغام	(Phatic Function)
۵۔علاقہ رکوڈ	(Metalingual Function)
۶۔پیغام بذاتہٖ	(Poetic Function)(۱۸)

گویا فن پارے کی زبان ایک وحدت ہے جس میں کثرت کی کئی صورتیں جلوہ فگن ہوتی ہیں۔مطلب مذکورہ تنوع وظائف زبان کو فن پارے کی بنیاد مانا گیا ہے یہ چھ عوامل جہاں آزاد ہیں وہاں ایک دوسرے پر منحصر بھی ہیں۔کسی ایک عمل داری اجارہ داری اور باقی عوامل کی بے دخلی کا امکان نہیں۔ یعنی یہ تمام عوامل مل کر عمل آرا ہوتے ہیں۔جب ایک عامل کارکردگی دکھاتا ہے تو دیگر اس کی معاونت کرتے ہیں اور فی نفسہٖ آزاد ہوتے ہیں۔ناصر عباس نیر ان عوامل کی باہمی عمل آرائی کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''جب مقرر رمخاطب حاوی ہو تو زبان کا emotive اور اظہاری

وظیفہ ظاہر ہوتا ہے زبان کے اس تفاعل میں متکلم کے اس شے کی طرف رویے کا اظہار ہوتا ہے جس کے متعلق بولا جارہا ہوتا ہے جب تناظر حاوی ہوتو زبان کا حوالہ جاتی تفاعل ظاہر ہوتا ہے زبان شے کی طرف کسی رویے کی نشان دہی کے بجائے خود شے کو بیان کر رہی ہوتی ہے اور جب سامع حاوی ہوتو زبان کا Conative یا ارادی تفاعل ظاہر ہوتا ہے رابطے کے حاوی ہونے کی صورت میں زبان کا جو تفاعل رونما ہورہا ہو۔اسے Phatic کا نام دیا گیا ہے کوڈ، ہوتو اس سے زبان جو وظیفہ کرتی ہے اسے جیکب سن نے Metalingual کہا ہے یہ دراصل کسی کلام کی ترسیل سے متعلق استفسار ہوتا ہے اور جب خود کلام حاوی ہوتو زبان کے شاعرانہ تفاعل کا اظہار ہوتا ہے دوسرے لفظوں میں جب کلام مرکز میں ہو اور دوسرے عوامل (مقرر، سامع، تناظر وغیرہ) کلام کی مرکزیت کو قائم میں رکھنے میں معاون ہوں تو یہ زبان کا شاعرانہ عمل ہے۔'' (۱۹)

روسی ہیئت پسندی کی تحریک ایک ایسے ادبی نظام کی تلاش میں تھی جس میں سائنسی معروضیت ہواس لیے ہیئت اور مواد کی عامیانہ تفریق پہ اکتفا نہیں کی۔ بیانیے کی شعریات کے حوالے سے انہوں نے کہانی اور پلاٹ کی حیثیت پر وضاحت سے اظہار کیا بورس توماشیوکی نے پلاٹ کی سب سے چھوٹی اکائی کو "Motif" یعنی نمایاں خیال/واحد بیان یا عمل کہا۔ کہانی کو واقعات کی وہ ترتیب کہا ہے جسے وقت نے قائم کیا ہے جبکہ پلاٹ سے مراد وہ فنی ترتیب اور طریق کار ہے جسے تخلیق کار بیانیے میں بروئے کار لاتا ہے توماشیوکی پابند اور آزاد موٹف کے درمیان تفریق کو یوں ظاہر کرتا ہے کہ پابند موٹف کہانی کے تقاضوں کے تحت ہوتا ہے جبکہ آزاد موٹف کہانی کے نکتہ نظر سے ادبی حوالے سے فن کی توجہ کا مرکز بننے کے امکانات کا حامل ہوتا ہے اس ضمن میں شکلووسکی کا بیان انتہائی اہم ہے۔

''کہانی محض مواد ہے جس سے پلاٹ کی تشکیل ہوتی ہے۔'' (۲۰)

گویا کہانی کے جملہ لوازمات وعوامل مصنف کے متخیّلہ کا حاصل ہوتے ہیں جو تجربے و مشاہدے ومطالعے کی شکل میں اس کی یادداشت کا حصہ ہوتے ہیں۔ یہی کہانی کا بنیادی مواد ہوتے ہیں جو فن کاری سے محروم ہوتے ہیں اور کسی نظم کے منتظر رہتے ہیں۔ تخلیق کار اس موجود مواد کی جس طرز پہ تنظیم کرتا ہے وہ پلاٹ ہے۔ ہیئت پسندوں کے ہاں پلاٹ کی حیثیت ارسطو کے پلاٹ سے یکسر الگ اور مختلف ہے۔ چونکہ ارسطو کے نزدیک پلاٹ ''ایک مکمل اتحاد یا وہ اکائی ہے جس میں ابتداء، وسط اور

خاتمہ ہو۔''(۲۱) ارسطو کی نسبت پلاٹ کا تصور ہیئت پسندوں کے نزدیک وسیع تر معنوں میں ہے ان کے ہاں پلاٹ، مواد (کہانی) پر تخلیق کار کا عمل ہے اور جس کے سبب بیانیہ کسی خاص وضع میں متشکل ہوتا ہے اور واقعات کی عمومی ترتیب کو بدل کر اجنبی بنا دیتا ہے اس کی اجنبیت ہی دراصل ادبیت کا استعارہ بن جاتی ہے۔ بیانیے کے حوالے سے انیسویں صدی کے روسی لوک کہانیوں کے نقاد ویسلووسکی (Veslovsky) نے بنیادی اصول وضع کیا تھا جسے بعد میں ہیئت پسندوں نے اپنایا۔ پلاٹ کے تجزیے کے سلسلے میں اس نے کہا کہ:

''یہ موٹف کا مجموعہ ہے اور موٹف بیانیے کا قلیل ترین جز ہے۔''(۲۲)

ویسلووسکی کے اس بنیادی نکتے کی ارتقائی صورت پر ناصر عباس نیر لکھتے ہیں کہ:

''شکلووسکی ائخنبام اور تینیانوف وغیرہ نے پلاٹ کی تشریح وتفسیر میں ابتداً موٹف کی یہی تعریف قبول کی یہ قلیل ترین جز کوئی کردار، کوئی امیج یا بیانیے کا تھیم ہوسکتا ہے موٹف کا تصور ایک حد تک رومن جیکب سن کے حاوی محرک کے تصور سے مماثلت رکھتا ہے تو ماشیوسکی نے آزاد اور پابند موٹف میں فرق کیا پابند موٹف وہ ہے جو کہانی کا ناگزیر حصہ ہے جب کہ آزاد موٹف کہانی کی تشکیل میں غیر اہم بلکہ غیر ضروری کردار رکھتا ہے۔''(۲۳)

ترغیب: روسی ہیئت پسندوں میں توماشیوسکی ایک ایسا نام ہے جس نے بیانیے کی شعریات کو اس قدر جامع اور مفصل تحریر کیا کہ اس ضمن میں اُسے آج بھی بنیاد گزار اور امام کی حیثیت حاصل ہے اس کے افکار کا استرداد آج تک کسی نے نہیں کیا بلکہ بیشتر نے اپنی فکری نظام کی مبادیات کو اسی کے افکار پر استوار کیا اور مزید تفصیل پیش کی۔ توماشیوکی نے بیانیے کی شعریات کے ضمن میں ترغیب کو خاص اہمیت دیتے ہوئے کہا کہ ترغیب کی سب سے آشنا قسم وہ ہے جسے عام طور پر حقیقت نگاری کہا جاتا ہے کہانی خواہ کیسی ہی کیوں نہ ہو قاری کو عموماً یہ توقع ہوتی ہے کہ یہ جھوٹ ہوتے ہوئے بھی سچ کے قریب ہو، زندگی کے مماثل ہو جب کوئی کردار ہماری توقعات پر پورا نہیں اترتا تو ہم کوفت کا شکار ہو جاتے ہیں۔ توماشیوسکی یہی باور کرواتا ہے کہ جب ہم کچھ نئے (رسم ورواج) کو قبول کر لیتے ہیں یا اپنا لیتے ہیں تو پھر ہر طرح کی غیر مانوس اور غیر یقینی امکانات کے عادی ہو جاتے ہیں پھر ہم ان تمام طور طریقوں کو قبول کرتے چلے جاتے ہیں جن کا تعلق خارجی، ادبی مفروضوں کے انحصار پر منتج ہوتا ہے ترغیب یا خارجی ترغیب، کا نظریہ بعد میں آنے والے ادبی نظریات میں خاصی اہمیت کا حامل ثابت ہوا جوناتھن کلر کا کہنا ہے کہ:

''کسی چیز کی دوسری چیز سے مماثلت پیدا کر لے یا اس کی تشریح

کرنے کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ اسے ثقافت کے فراہم کردہ ضابطے
کے تحت لایا جائے اور ایسا کرنے کے لیے عموماً اس کے بارے میں
گفتگو کے ایسے طریقوں میں بات چیت کی جاتی ہے، جسے ثقافت
فطری قرار دیتا ہے۔''(۲۴)

گوپی چند نارنگ خارجی ترغیب، پر اپنے موقف (جو دراصل رامن سیلڈن کے خیالات پر مبنی ہے) کی توضیح یوں کرتے ہیں کہ انسانی ذہن بالعموم اختراعی ہے اور یہ بے ہنگم اور اُلجھی 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 کرکے، اسے معنوی طور پر ہم آہنگ (NATURALISE) کر لیتے ہیں۔ جیسے ہی بے ربط متن کا سامنا ہوتا ہے۔ بجائے اُس کی اجنبیت اور اشکال کو تسلیم کرنے کے ہم اُس کو الجھے ہوئے ذہن کا نتیجہ مان کر یا الجھی ہوئی حقیقت کا عکس سمجھ کر اس کی تاویل کرنے لگتے ہیں۔ روسی ہئیت 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 جاسکتے۔ یعنی جن کی معنوی تہہ داری کبھی ختم نہیں ہوسکتی۔

شکلووسکی، ٹرسٹرم شینڈی کی عجیب وغریب 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 آہنگ بنانے کے عمل (NATURALISATION) کے آگے سپر انداز نہیں ہوتی۔(۲۵) روسی ہیئت پسندی کے تنقیدی افکار و تصورات بتدریج بڑھتے رہے غور کریں تو پہلے تراکیب یا اسلوبی تراکیب (Stylistic devices) کو اہم سمجھا گیا بعد میں devices کے بجائے ان میں موجود Function پر توجہ دی گئی بعد ازاں موٹف سے مراد عنصر لیا گیا اور بعد میں اس کا مفہوم Factor (عامل) یا مرکزی تشکیلی اصول (Centrat constructive principle) لیا جانے لگا۔

جمالیاتی تفاعل (Aesthetic Function) روسی ہیئت پسندوں کے تصورات کی ارتقائی صورت میں جمالیاتی تفاعل/عمل کو بڑی اہمیت حاصل ہے ۱۹۵۰ء کے اواخر میں جیکب سن نے ہیئت پسندی کا وہ اصول وضع کیا جسے غالباً شاعری کے جمالیاتی عمل کی تعریف کے لیے آخری کوشش کہا جائے تو بہتر ہوگا اور وہ اصولِ شعریت ہے۔ شعری عمل جو کہ دراصل شعریت ہے اس کے بارے میں وہ لکھتا ہے:

"Projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination."(26)

یعنی ایک اصول مساوات سامنے لاتا ہے جو انتخاب کے محور سے ترکیب کے محور پر آ کر متشکل

ہوتا ہے، جیکب سن نے شعری عمل یعنی پیغام بذات کے تصور پر زور دیا۔ اُس نے کہا شعری عمل تحریری فن کا تنہا عمل نہیں ہے بلکہ اس کا حاوی اور تعیناتی عمل جبکہ دیگر لسانی سرگرمیوں میں یہ بطور ایک ماتحت اور زائد عنصر، کے کارفرما ہوتا ہے، اس کی نظر میں حاوی سے مراد فن ارتکازی عنصر ہے، جس میں قافیہ، صرفی عمل یا وزن و آہنگ ایسے اجزاء شامل ہیں۔ اسی سے ساخت کی جامعیت کو اعتبار ملتا ہے، اس نے مزید زبان کے علامتی و کنائی پہلوؤں میں امتیاز کی بات کی جو کہ سوسئیر کے عمودی و افقی نظامِ زبان کے پہلوؤں کے ہم مثل ہے۔ بعدازاں اس نے شاعری کے دو محور یا درجاتِ معنی دریافت کیے جن میں استعاراتی اور انتخابی محور شامل ہیں۔ انتخابی محور عمودی طور پر کارفرما ہوتا ہے اور کنائی و ترکیبی محور افقی طور پر کارفرما ہوتا ہے۔ شعری عمل انتخابی محور کے ترکیبی محور میں ڈھلنے سے قائم شدہ اصولِ مساوات پہ کھڑا ہے۔ جس سے جیکب سن کی مراد یہ ہے:

> ''استعارے کے مقام پر انتخاب کنائی درجے سے اوپر وضع کیے جاتے ہیں۔ یہاں دوسرے الفاظ سے مل کر یہ شعری اثر و رسوخ پیدا کرتے ہیں۔ اس طرح پیدا شدہ ہیئت شاعری کو اس کا کامل علامتی تکثیری اور کثیر معنوی حیثیت عطا کرتا ہے۔ اگرچہ شعری عمل استعارے کی مخفی، کنائی صنف کو واضح کرتا ہے۔ تاہم استعاراتی پہلو اک خاص قسم کی شاعری کے اوصاف سے منسلک ہے۔ جبکہ کنایہ حقیقی ہیئتوں سے متصف رہتا ہے۔'' (۲۷)

پراگ سکول (۱۹۲۶ء) کے مفکرین نے ساختیاتی فکری رویے کو مزید پروان چڑھایا بطور خاص مکاروسکی (Mukarovsky) نے ادبی تجزے میں غیر ادبی عناصر کو شامل رکھا اس کا مؤقف زوردار تھا کہ ادب اور سماج کی باہمی آویزش کا اظہار فن پاروں میں ہوتا ہے جمالیاتی تفاعل کوئی ساکن و ساکت نہیں اس کی حدود ہمہ دم متغیر رہتی ہیں۔ ایک ہی شے کے کئی تفاعل ممکن ہیں یا پھر ان میں کوئی ایک جہت جمالیاتی تفاعل کی ہوسکتی ہے۔ اس کے مطابق بھی صورتِ حال ادبی متون کی بھی ہوتی ہے۔ ان کی بھی جمالیاتی حدود بدلتی رہتی ہیں۔ فن کا دائرہ ہمیشہ متغیر رہتا ہے اور یہ سماج کی ساخت سے ایک زندہ، پائدار اور متحرک رشتہ رکھتا ہے۔ مکاروسکی کے انہی خیالات کے اثرات مارکسی جدلیاتی تھیوری نے قبول کیے۔

باختن اسکول: روسی ہیئت پسندی کے آخری دور کے مفکرین Mikhail Bakhtin, Pavel Medvedev اور Valentin Voloshinov نے ہیئت پسندی مارکسزم میں باہمی آمیزش کی کامیاب کوشش کی اس سکول کے بیشتر مفکرین فن پاروں کی لسانی ساخت سے متعلق ہونے کے سبب سے ہیئت پسند تھے۔ زبان کو آئیڈیالوجی سے الگ نہیں کیا جاسکتا ہے۔ اس قول کی روشنی میں وہ

قدرے مارکسی تنقید کے ہم نوا تھے۔ان کا خیال تھا کہ زبان اور آئیڈیالوجی کے رشتہ کو مان لینے سے ادب لازمی طور پر سماجی اور معاشی دائرے میں آجاتا ہے جو آئیڈیالوجی کا محور ہے وولوشینیف کے مطابق:

''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 حقیقت ہے۔'' (۲۸)

ہیئت پسندوں کے بنیادی موقف کہ ادب ایک خود مختار اکائی ہے، کو میخائل باختن نے ادبی متن کی خود مختاریت کو رد کرتے ہوئے کہا کہ ادب پارہ ادبی ماحول کا ایک جزوِلازم ہے اور یہ ماحول بھی فی نفسہٖ خود مختار نہیں ہے بلکہ عمومی نظریاتی فضا کا حصہ ہوتا ہے وہ فضا جو ایک خاص عہد اور معاشرتی وحدت میں متشکل ہوتی ہے بہ ایں وجہ ادب پارہ، ادبی ماحول، نظریاتی فضا اور معاشرہ یہ سب ایک پیچیدہ نظام ہیں اور یہ نظام سماج سے ہی ترتیب پاتے ہیں۔اس لیے باختن کہتا ہے کہ کوئی بھی ادبی مطالعہ سماجی نظام کے باہمی رشتوں کے شعور کے بغیر کوئی معنی نہیں رکھتا وہ ہیئت پسندوں کی طرح فن پارے کی انفرادیت کا قائل ضرور ہے مگر یہ اصرار بھی کرتا ہے کہ انفرادیت، آئین سماجیات کے تحت متعین ہوتی ہے باہر نہیں اس کے نزدیک ہیئت، اسلوب، صنف اور دیگر ادبی وسائل بھی سماجی قوانین کے تحت پنپتے اور مخصوص شکل اختیار کرتے ہیں۔باختن ہیئت پسندی پر اعتراض کرتے ہوئے یہ موقف اختیار کرتے ہیں:

''خارجی عناصر و عوامل کو پس پشت ڈال کر متن کا ایک خود کفیل اکائی کے طور پر تجزیہ کرنا ہیئت پسندی کا ناواجب فعل ہے۔'' (۲۹)

روسی ہیئت پسند تنقید کے بنیادی افکار کو درج ذیل نکات کے ذریعے سمجھنا آسان ہے یہ نکات دراصل ہیئت پسند تنقید کے اصل الاصول اور امتیازی اوصاف بھی مانے جاتے ہیں۔

☆ ادب کیا ہے اور اس کی ماہیت کیا ہے۔
☆ ادبیت کیا ہے ادب کے بجائے ادبیت پر زور دیا گیا ہے۔
☆ مواد کے بجائے اس کی فارم پر توجہ مرکوز کی گئی۔
☆ فن پارے کے معانی کے بجائے شعریات کو پیش نظر رکھا گیا۔
☆ شعریت کے وسائل تلاشے گئے فنی وسائل کی طرف رجعت اختیار کی گئی۔
☆ شعریت اور ادبیت کے پس منظر میں کارفرما اصولوں کو تلاش کرنے کی کوشش کی گئی۔
☆ ادب کو خود مختار اکائی مان کر مروجہ یا تاریخی حقائق سے الگ کیا گیا۔
☆ شاعری نہیں شاعری کی زبان پر ساری توجہ صرف کی گئی۔
☆ ادبی فارم (ہیئت) میں کارفرما جمالیاتی تفاعل کی کارکردگی پر روشنی ڈالی گئی۔
☆ فن پارے سے خارجی حقائق کو یکسر رد کر دیا گیا۔

☆ کہانی کے ضمن میں پابند اور آزاد موٹف کو متعارف کروایا گیا۔

☆ ہیئت پسندی کے افکار، مارکیست، ساختیاتی مارکیست اور ساختیات، پس ساختیات کے پیش رو ثابت ہوئے۔

☆ ادب کے مظہری پہلوؤں کا مطالعہ کیا گیا اور اس میں جوہر کی موجودگی کا انکار کیا گیا۔

☆ ہیئت کو جداگانہ ادبی سائنس کے طور پر سمجھنے کی کوشش کی گئی۔

☆ ادب پارے کو مخصوص عمودی، افقی اعمال کے لحاظ سے تکنیکوں کا نظام کہا گیا جو اجنبیانے کے عمل پر مبنی ہے۔

☆ ادب پارے کو ایک جمالیاتی عمل سے متحد اشارہ (sign) کہا گیا۔

☆ ادبی متن سے قبل مفروضوں کو یکسر رد کر دیا گیا۔

☆ حاوی محرک کی اصلیت واہمیت اور کارکردگی متعارف کروائی گئی۔

☆ اسلوبی وسائل اور ان کے مابین Function کی اہمیت پر زور دیا گیا۔

☆ بیانیے کا مرکزی تشکیلی اصول وضع کیا گیا۔

☆ اجنبیانے کے عمل کو ایک طرف آرٹ کی جان اور اصل الاصول گردانا گیا اور دوسری طرف یکسانیت، عمومیت اور معمول کو بدلنے کی قدرت کو باور کروایا گیا۔

☆ شئے نہیں بلکہ Artfulness پر توجہ دی گئی۔

روسی ہیئت پسند تنقید کے ممکنہ بنیادی نکات کے بعد ضروری ہے کہ اس مکتبۂ فکر کی چند ایک اقسام کا ذکر کیا جائے تا کہ ماسکو اور پراگ مکتبہ ہائے فکر کے مفکرین کی تنقید کے بنیادی فکری دائرے واضح ہو جائیں۔

۱۔ میکانکی ہیئت پسندی (Mechanistic Formalism)

۱۹۲۳ء میں وکٹر شکلووسکی نے دعویٰ کیا کہ اپنی بنیاد میں ہیئت طریق سادہ ہے یہ فنی وسائل کی طرف رجعت کا نام ہے او پاجاز ارا کین کا ادبی سائنس کا یہ مخصوص تصورِ شعر پیداوار کے قوانینِ قرات پر استوار ہے۔ اس نظریے کے مطابق ادبی متون مشینوں کے ہم مثل ہیں جو انسان کی شعوری سرگرمی کا نتیجہ ہوتے ہیں جس میں مخصوص مہارت کسی خاص مقصد کے مطابق خام مواد کو ایک پیچیدہ میکانکی عمل میں ڈھالتی ہے۔ لہٰذا ادب پارہ چاہے وقت کا آئینہ دار ہو یا نفسِ مصنف ہو، خاص اہمیت کا حامل نہیں اس کا ضروری عنصر ایک ماقبل متعین کام کے مناسب یا مطابق ہونا ہے میکانکی ہیئت پسندی کا بنیادی منطقی اصول انفصال (Disjunction) ہے اس اصول کے تحت فن کو غیر فن سے الگ کیا گیا اور دو تا تخالف کے تحت ان کے باہمی تضاد کو واضح کیا گیا۔

۲۔ نامیاتی رمر بوط ہیئت پسندی (Organic Formalism)

نامیاتی ہیئت پسندی میں ادب پارہ ایک جسمِ واحد کا نام ہے جو ایک مرتب اور مربوط اجزا سے تشکیل شدہ ہوتا ہے اس لحاظ سے یہ ایک نظامِ تراکیب بنتا ہے شرمنسکی (Zhirmunsky) نے ۱۹۱۹ء میں غایت تصورِ اسلوب کو ادبی تراکیب روسائل کی وحدت قرار دیا۔

۳۔ تنظیمی ہیئت پسندی (Systmatic Formalism)

ادبی متن کے نظام کا لفظ شرمنسکی نے استعمال کیا اور اس سے متن کی لزومی نوعیت (Integral nature) مراد لیا تنظیمی ہیئت پسندوں نے غیر متوازن ہیئت کے تصور پر توجہ دی جس میں اس کے عناصر حاوی رہنے کے لیے کوشاں رہتے ہیں یہ متن کا اندرونی تناؤ جو کہ مقتدرانہ تعمیری عنصر اور ماتحت مواد کے مابین کارفرما رہتا ہے فنکارانہ ہیئت کی بلند ادراکی اہلیت کو واضح کرتا ہے درایں اثنا ہیئت کی ادراکی اہلیت ایک تاریخی مظہر کے علاوہ کچھ نہیں۔ یہ متن کے اندر فطری طور پر نہیں ہوتا بلکہ گزشتہ ادبی روایت، مقررہ اقدار کے تناظر میں ادب پارے کی پیشگی و کامیابی سے وقوع میں آتا ہے یوری تینیانوف تنظیم پسندوں کا سرخیل ۱۹۲۴ء میں ایک بیان میں کہتا ہے کہ ادبی تاریخ کی منطق ذیل کے امور پر چلتی ہے۔

☆ تشکیل کا اصولِ متقابل ایک خودکار اصول کے لحاظ سے جدلیاتی طور پر نمو کرتا ہے۔

☆ تشکیلی اصول سہل ترین اطلاق کی جستجو کرتا ہے یا جھکاؤ رکھتا ہے۔

☆ یہ مظاہر کے معتد بہ نمونوں تک رسائی پاتا ہے۔

☆ یہ خودکارانہ ہے اور تشکیل کے اصول متقابل کو جنم دیتا ہے ادبی ارتقاء کے اس تصور کی روشنی میں تراکیب کا جدلیاتی کھیل پیروڈی کا طریق باہم متحارب عناصر میں جدوجہد کا عمل، تبدیلی کا اہم مرکز بن جاتا ہے۔

۴۔ لسانی ہیئت پسندی (Linguistic Formalism)

اس قسم میں ادب کو اس کے مواد کی سطح پر لایا گیا اور شعریات کی جگہ لسانیات نے لے لی لسانی ہیئت پسندوں کی بنیادی اصطلاح ''شعری زبان'' تھی۔ (جس کی تفصیل پچھلے صفحات میں کر دی گئی ہے)

الغرض روسی ہیئت پسندی ایک ایسا طریقِ مطالعہ تھا جس نے بظاہر خود کو فارم (ہیئت) تک محدود رکھا لیکن حقیقت یہ ہے کہ بعض ہیئتی ناقدین نے باکمال ادبی مطالعات سے ثابت کیا کہ فن پارے کی معنیاتی اور تاریخی جہت یکسر نظر انداز کرنا درست نہیں انہوں نے فکشن کی شعریات کی وہ بنیادیں فراہم کیں جن کا آج تک اعتراف کیا جاتا ہے۔ بیسویں صدی کے تمام تنقیدی مکتبہ ہائے فکر

بہرحال براہِ راست یا بالواسطہ ہیئت پسند تنقید سے متاثر رہے ہیں۔ ہیئت پسندوں نے خارجیت کو یکسر رد نہیں کیا تھا بلکہ ان کا موقف یہ تھا کہ حقیقت رصداقت، اضافی ہے اسے ادب میں دریافت نہیں بلکہ خلق کیا جانا چاہیے اسی طرح ان کے ادبی مطالعات سے یہ بات ثابت ہے کہ انہوں نے مواد اور فارم کے مابین فرق کو غلط قرار دیا اور واضح کیا کہ مواد اور فارم نہ صرف ایک دوسرے پر منحصر ہیں بلکہ ایک دوسرے کے بغیر ان کا امکان بھی نہیں ہے وہ ادبی تاریخ کے اندر ایک خاص جدلیت کے روادار تھے یہ ادبی جدلیت اتنا مضبوط جواز رکھتی تھی کہ سرکاری جبریت (مارکسی دباؤ) کے باوصف اس سے منحرف نہیں ہوئے حقیقت یہ ہے کہ ہیئت پسند اپنے ادبی نظریات میں اس قدر کٹھ اور کٹر نہیں تھے جس قدر سمجھے گئے ہیں وہ تاریخ کے تصور کے یکسر منکر نہ تھے بلکہ ہر ادبی عامل کا ایک ہیئتی تصور رکھتے ہیں ضرورت اس امر کی ہے کہ ان کے افکار کی غیر جانبدارانہ طریق پہ تفہیم کی جائے۔

حوالہ جات

1- J.A Cuddon, Dictionary of Literary Terms S. Literary Theories, London, Penguin Books, 4th Edition, 1998, P-328

2- Victor shklovsky, Art as Tectnique in Twentieth-century literary theory, P-24

۳۔ رامن سیلڈن، نظریہ ادب کے رہنما اصول، محولا بالا، ص:۴

۴۔ ناصر عباس نیر، جدید اور مابعد جدید تنقید، ص:۶۲

۵۔ گوپی چند نارنگ، ساختیات پسِ ساختیات اور مشرقی شعریات، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء، ص:۸۰۔۷۹

۶۔ ایضاً، ص:۸۷

7- Hans Bertens, Literary Theory the Basics, Special Pakistan Edition, Third Edition, Routledge London, P-31

اصل عبارت:

"Poeticity is present when the word is felt as a word and not a mere representation of the objet being named or an outburst f emotion, when words and their compositions, their meaning, their external and inner form acquire a weight and value of their own instead of referring indifferently to reality."

۸۔ گوپی چند نارنگ، ساختیات پسِ ساختیات اور مشرقی شعریات، ص:۸۴

۹۔ ناصر عباس نیر، جدید اور مابعد جدید تنقید،ص:۶۴

۱۰۔ ایضاً

11- Roman Jakobson, "The Dominant" in Twenthieth-century, Literary Theory, P-27

۱۲۔ گوپی چند نارنگ، ساختیات پسِ ساختیات اور مشرقی شعریات،ص:۹۲

13- Roman Jakobson, "The Dominant" in Twenthieth-century, Literary Theory, P-27

۱۴۔ ناصر عباس نیر، جدید اور مابعد جدید تنقید،ص:۶۶

۱۵۔ ایضاً،ص:۶۷۔۶۶

16- Hans Betens, Literary Theory the basics, special Pakistan edition, 3rd edition, Routledge London, P-32-36

17- Ibid, P-37-38

18- Ibid, P-39-40

۱۹۔ ناصر عباس نیر، جدید اور مابعد جدید تنقید،ص:۹۸

20- Theories of Literature in 20th century, Edition by D.W Fokkemma, London, C-Hurst & Co. 1979, P-18

۲۱۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ارسطو سے ایلیٹ تک، کراچی: نیشنل بک فاؤنڈیشن، طبع ہفتم، ۲۰۰۳ء،ص:۱۰۶

22- Theories of Literature in 20th century, P-18

۲۳۔ ناصر عباس نیر، جدید اور مابعد جدید تنقید،ص:۶۸

۲۴۔ رامن سیلڈن، نظریہ ادب کے رہنما اصول، محولا بالا،ص:۱۱۔۱۰

۲۵۔ گوپی چند نارنگ، ساختیات پسِ ساختیات اور مشرقی شعریات،ص:۹۴

26- Hans Bertens, Literary Theory the basics, Special Pakistan Edition, Third Edition, Routledge London, P-41

27- Gregory Castle, The Black well Guide to Literary Theory, 2007, First Edition, Blackwell Publishing company UK US, P-184

۲۸۔ گوپی چند نارنگ، ساختیات پسِ ساختیات اور مشرقی شعریات،ص:۹۷

۲۹۔ ناصر عباس نیر، جدید اور مابعد جدید تنقید،ص:۷۰

☆......☆......☆