ڈاکٹر مظہر علی طلعت
ٹیچنگ ریسرچ ایسوسی ایٹ، شعبہ اُردو
بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

ترقی پسند نظریہ ادب کے متوازی نظریات

In this article similarities and dissimilarities of literary ideologies have been debated. Progressive literary theory is based upon Marxist ideology. Opposed to this approach are two prominent literary theories "formalism" and "new Marxism".So in this article, salient features of formalist and new Marxist literary theories are discussed. It is also discussed how formalism and new Marxism have been applied on literary text particularly on Novel.

ادب اور معاشرے کا کیا تعلق ہے؟ ادب کی ذمہ داریاں کیا ہیں؟ ادب کے معیارات کیا ہیں؟ یہ اور بہت سے ایسے سوالات نظریاتی جنگوں اور مباحث کی صدی یعنی انیسویں اور بیسویں صدیوں ہی میں نہیں سامنے آئے بلکہ ان سوالات نے خاصی اہمیت اختیار کیے رکھی۔

بیسویں صدی میں دنیا کی دو کیمپوں میں تقسیم کے بعد ادب کے سامنے اپنی وجودی بنیاد سوال بن کر کھڑی ہوگئی۔ ادب سے سوال جو اولاً کیا گیا وہ تھا تم کیا ہو؟ کیا تم (مارکسی سوال کے مطابق) بنیاد (معیشت) اور بالائی ڈھانچے (ریاست، قانون، فلسفہ) میں تقسیم ہوتے ہوئے معیشت کی جبریت کے تحت طبقاتی ہو۔ یا تم کوئی آزاد، خود مکتفی سماجی سرگرمی ہو۔ بیسویں صدی میں یہ ادب سے کیا گیا سوال ادب کے بہت ہی موثر جواب کی صورت نمودار ہوا۔ ادب نے اپنے علیحدہ منفرد متشخص ہونے کی نہ صرف واضع دلیل پیش کی بلکہ ادب نے طبقاتی عنصر ہونے کی دلیل کے خلاف مارکسی نظریہ ادب کو ہی چیلنج کر دیا۔ یہ مارکسی تصورِ ادب پر کوئی نقب نہیں تھی بلکہ یہ سامنے سے وار تھا۔ ادب نے ''میں کچھ اور ہوں۔ اس لیے میں ہوں'' پر بنیاد قائم کرتے ہوئے اپنی ساری تاریخ کا اثبات کیا۔

مارکسی نظریہ ادب میں ادیب کا تشخص طبقاتی ہے۔ ادب طبقات کی اور طبقات کے مفاد کی عکاسی ہے، لہٰذا ادب کو سوشلسٹ معاشرے میں حقیقت نگاری پر کاربند ہونا چاہیے مگر ایک شرط کے ساتھ کہ یہ سوشلسٹ حقیقت نگاری ہو۔

مارکسی اور بورژوا ادب میں اختلاف بنیادی طور پر یہی تھا کہ ادب کیا ہے؟ لینن کے مطابق پرولتاری طبقہ کی عکاسی ہی اصل ادب ہے۔ دراصل لینن نے کہا تھا کہ ٹالسٹائی سے پہلے ہمارے ادب میں کھیت مزدور کہاں تھے؟ لیکن ولادیمر ایلیچ نے پرنس آندری اور نتاشا رستووا کے عشق کی طرف نظر بھر کر بھی نہ دیکھا۔ اگرچہ ''جنگ و امن'' کا بڑا مسئلہ صرف عشق ہی نہیں ہے۔

ہیئت پرستوں اور سوشل ڈیموکریٹس (بالشویک) انقلابیوں کے مابین ایک دوسرے کی نفی کرتے ہوئے ادبی مباحث کے شروع ہونے سے قبل، دوستوئیفکی روسی سوشل ڈیموکریٹس کے ادبی تصورات اور ان کی ردِعسیائیت سے نہ صرف واقف تھا بلکہ وہ اپنے ناولوں میں کہیں کہیں ان کے نظریات کو منعکس بھی کر چکا تھا۔ روس میں انقلاب کے لیے راستہ ہموار کرنیوالے سوشل ڈیموکریٹس (بیلنکی، چرنیشیفسکی،

ھرزن) انقلابی اور الحادی خیالات کا خوب پروپیگینڈا کر چکے تھے۔ دوستوئیفسکی اپنی عیسائیت سے آخری ادبی تحریر تک وابستہ رہا تھا۔

بعد اور قبل از روسی انقلاب لینن نے ادب کے طبقاتی تشخص کو ہی بنیاد بنایا۔ ادب کو مارکس کے تاریخی مادیت کے پروجیکٹ میں بالائی ڈھانچے ہی میں شامل رکھا گیا (لینن کے ادب کے بارے اس رویے کو آلتھوسے نے مجبور ہو کر مارکس کی اتھلی اور بازاری فہم قرار دیا۔ انہوں نے ادب کو معیشت کی جزیت کے تحت ہونے کے مارکسی تصور کا مکمل انکار تو نہ کیا لیکن انہوں نے ادب کو مارکس کے ادبی تصور سے ضمانت پر رہائی فراہم کرنے کا سامان کیا۔

روسی سوشلسٹ حقیقت نگاری کے مقابلے میں انقلاب سے قبل ہی روسی ہیت پرستوں نے ہیت پر زور دے کر مواد کی اہمیت کو کم کر دیا تھا۔ کیونکہ سوشلسٹ حقیقت نگاروں کے پاس پرولتاری نظریات کے پھیلانے اور علم کو طبقاتی رنگ دینے کے لیے مواد ہی کا ذریعہ تھا۔ اسی لیے ٹراٹسکی (سوشلسٹ نظریہ ساز) نے ہیت پرستی کو ردانقلاب اور ادب کے نظریاتی پہلو سے دامن بچانے کا نام دیا۔ تاہم ادب ہی نے سب سے پہلے مارکسزم سے رہائی کا مطالبہ کیا۔ کیونکہ وہ اپنے مطالبے میں حق بجانب بھی تھا۔ مارکس کی انسانی شخصیت کی تفہیم سے بے اطمینانی سب سے پہلے ادب ہی نے ظاہر کی۔ (انا آخماتووا کی شاعری، بلگاکوف کی تصنیف ''ماسٹر اینڈ مارگریٹ) اس ضمن میں اہم مثالیں ہیں۔ بعد کے مارکسی نقادوں کو ادب کے آزاد ہونے کو تسلیم کرنے کے سوا چارہ نہ ہونے کی وجہ سے ادب سے مصالحت اختیار کرنا پڑی۔ انقلاب روس سے قبل ہی انقلابیوں، استقبالیت پسندوں اور ہیت پرستوں کے درمیان ادبی محاذ کھلا ہوا تھا۔

روس کے ۱۹۱۷ء کے انقلاب سے پہلے ہی ہیئت پسند اور استقبالیت پسند دونوں اپنے دور کی اس بحث میں حصہ لے رہے تھے کہ آرٹ اور آئیڈیالوجی کا آپس میں کیا تعلق ہے۔ ہیئت پسند لسانی علوم کی روشنی میں آرٹ کے وجود اور تکنیک پر توجہ دے رہے تھے۔ وہ قبل از انقلاب نمودار ہوئے۔ تاہم ان سارے گروہوں کے خلاف سوویت نظریہ سازوں نے محاذ کھول دیا تھا۔ ان سوویت نظریہ سازوں میں ٹروٹسکی، بخارین، لوناچارسکی اور وارونسکی پیش پیش تھے۔ انہوں نے ہیئت پسندی کے نظریات پر ادب کے فکری اور سماجی پہلوؤں کی تخفیف اور نفی کا الزام لگایا۔

بعد میں ولاسنیوف اور باختن نے دونوں گروہوں (سوویت نظریہ سازوں اور ہیت پسندوں) کو آپس میں جوڑنے کی کوشش کی۔ لسان کو بذاتہ بڑا نظریاتی عمل سمجھنا، ہیئتی لسانیاتی تحلیل اور ادب کے عمرانی پہلو پر زور نظریاتی جنگ کے اہم میدان قرار پائے۔

روسی ہیئت پسندوں کے دو حلقے تھے ان میں ایک حلقہ رومن جیکبسن کی سرکردگی میں ماسکو لسانی سرکل کے نام سے مشہور ہوا اور دوسرا شاعری کی زبان کے مطالعے کا حلقہ وکٹر شکلوفسکی اور بوریس ایچنباؤم کی قیادت میں قائم ہوا۔ ہیئتی تجزیہ زیادہ تر نظری تھا جو ادب کی عمومی صورت اور ادبی تکنیکوں کو سمجھنے کی کوشش کر رہا تھا اور ادبی تکنیکوں کے تاریخی ارتقائی تفہیم میں مصروف تھا۔ بعد میں روسی ہیت پسندوں کا گروہ سٹالن کی سوشلسٹ حقیقت نگاری کے دباؤ کی وجہ سے بکھر گیا۔

۱۹۳۰ء سے ہیئتی تنقید جلاوطنی اور زیر زمین شکل میں جاری رہیں۔ روسی ہیت پسندوں کا گروہ جو ۱۹۲۰ء سے شروع ہوا لینسٹ پارٹی نے اسے منتشر کر دیا۔ اگرچہ روسی ہیت پسندوں کا گروہ روایتی مارکسی معنوں میں مارکسی نہیں تھا۔ اس گروہ میں وکٹر شکلوفسکی، بورس تیماشیفسکی اور بورس ایچنباوم شامل تھے۔ ان کے نظریات میں ادب کے ہیئتی تجزیہ کی ضرورت پر زور تھا اس گروہ کے اہم رکن وکٹر شکلوفسکی نے ''نامانوس بنانے'' کا نظریہ پیش کیا۔ یہ نظریہ کہتا ہے کہ

ادبی زبان کا سب سے ممتاز اثر یہ ہے کہ ظاہری دنیا کو نیا بنا دے اس طرح کہ جیسے ہم اسے پہلی مرتبہ دیکھ رہے ہوں اور ادب اس دنیا کی دوبارہ کشود کرے۔ اسی طرح شکلوفسکی کا ایک اور اہم ادبی کام ناول میں کہانی اور پلاٹ کے درمیان امتیاز تھا۔ شکلوفسکی کے مطابق کہانی واقعات کے وقوع پذیر ہونے کا حقیقی سلسلہ اور پلاٹ ان واقعات کا فنکارانہ اظہار ہے جس میں ترتیب کا بدلاؤ حالتوں کا بدلاؤ اور تکرار ایسے فنکارانہ انداز سے ہو جس سے ادبی فن پارہ میں اثر پیدا ہو۔

''نامانوس بنانے'' یا ''اجنبی بنانے'' کے تصور میں ''حقیقت بذات خود'' اور اس کے ادبی فن پارے میں زبانی لسانی اظہار میں ایک محتاط تفریق کی گئی۔ یہ تصور اس بات کے برعکس ہے جس میں کہا جاتا تھا کہ ادب حقیقت کو منعکس کرنے کا نام ہے۔ اب ہم اس بات کی طرف آتے ہیں کہ ہیئت پسندوں کے اثرات پہلے پراگ اور پھر امریکہ منتقل ہو گئے۔

ہیت پسندی سے وابستہ کچھ نقادوں میں سے باختن کے علاوہ اکثریت ادیب جلاوطنی میں چلے گئے اور روس سے باہر اسی رجحان کے تحت کام کرتے رہے اور انہوں نے ۱۹۶۰ء میں ابھرنے والے مارکسسٹ تنقیدی رجحان کے بیج بوئے۔ ان جلاوطنوں میں رومن جیکبسن بھی تھا۔ جس نے پراگ (چیکوسلواکیہ) میں ''پراگ لسانی حلقہ'' نامی تنظیم قائم کی۔ ان میں سے رینے ویلیک امریکہ چلا گیا اور وہ امریکہ کی ادبی تحریک ''نئی تنقید'' میں سرگرم رہا۔ امریکہ کی ''نئی تحریک'' نے روسی ہیت پسندوں کے نظریات پر بنیاد قائم کی۔

زیر عتاب روسی ہیت پسندوں نے مارکسی جمالیات کے فرانکفرٹ مکتب فکر پر جرمنی میں گہرے اثرات مرتب کیے۔ فرانکفرٹ مکتب ۱۹۲۳ء میں فرانکفرٹ یونیورسٹی کے ریسرچ انسٹی ٹیوٹ کی حیثیت سے قائم ہوا۔ یہ مکتب فکر ہیئت پسندی کے ساتھ ساتھ فرائیڈ ازم اور مارکسسزم کے ملاپ کے نقطہ نظر پر کام کر رہا تھا۔

روسی ہیئت پسند گروہ کے سرخیل وکٹر شکلوفسکی کو اس کے مضمون ''آرٹ بحیثیت ایک تکنیک'' کی بنا ہر سوویت راہنما ٹراٹسکی نے سخت ترین تنقید کا نشانہ بنایا گیا۔ ہم پہلے وکٹر شکلوفسکی کے ہیئت پسند نظریہ ''نامانوسیت'' کا ذکر کر چکے ہیں اور اب ہم شکلوفسکی کے نظریہ ''نامانوسیت'' کی طرف آتے ہیں۔

وکٹر شکلوفسکی کا اہم مرکزی نقطہ میں نامانوسیت Defamiliarisation کا تصور ہے۔ شکلوفسکی کے مطابق:

> ''آرٹ اس لیے ہے کہ لوگ زندگی کے احساس کو دوبارہ پالیں۔ یہ آرٹ اس لیے ہے کہ لوگ اشیاء کو محسوس کریں، پتھر میں پتھریت دیکھیں۔ آرٹ کی تکنیک اور آرٹ کا طریقہ یہ ہے کہ وہ اشیاء کو ہمارے لیے ''نامانوس'' کر دے۔ یا معروض کو ہمارے لیے نامانوسیت میں ڈال دے۔ ہیئتوں کو مشکل بنا دے فہم میں فاصلہ بڑھا دے اور فہم میں مشکل پیدا کر دے کیونکہ فہم کا عمل اپنے اندر ایک جمالیاتی عمل ہے اور اسے لازماً طویل ہونا چاہیے۔ آرٹ اشیاء کی فینت کو تجربہ کرنے کا ایک طریقہ ہے، شے کی فینت کا تجربہ اہم ہے شے اہم نہیں''[1]

شکلوفسکی دعویٰ کرتا ہے کہ:

> جہاں ہیئت ہے وہاں ''Defamiliaristion'' کا عمل پایا جاتا ہے۔ فن کا مقصد ہمیں معنی تک پہنچانا نہیں بلکہ شے کی خاص فہم کی تخلیق کرنا ہے۔ فن شے کے وژن کو خلق کرتا ہے بجائے اس کے کہ فن شے کی جانکاری کا ذریعہ بنے۔''[2]

شکلوفسکی شاعری کی زبان کو مشکل زبان کی حیثیت سے دیکھتا ہے اور یہ مشکل زبان فہم کے عمل کو سست کرتی اور روکتی ہے اور یہی شکلوفسکی کا مطالبہ بھی ہے۔

روسی ہیت پسندی کا دوسرا اہم نام بوریس ایچنباؤم ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ہیت پسندوں نے ادب کی وضاحت کے لیے دوسری سائنسوں کی بجائے لسانیات پر ہی توجہ مرکوز کی لسانیات شعریات سے منسلک ہے اور ان کا مواد مشترک ہے۔

ایک اور اہم نام ماہر لسان لیوجا کوبنسکی کا ہے جس نے ہیئت پسندوں کی شعریات کے طریق کار میں شعریات اور عملی زبان کے تضاد کا نقطہ اٹھایا۔ لیوبا کوبنسکی نے اپنے مضمون ''شاعرانہ زبان کی آوازیں'' میں روزمرہ کی زبان پر شاعری کی زبان کی فوقیت اور شاعرانہ زبان کو آزاد قدر و قیمت کا حامل قرار دیتے ہوئے کہتا ہے:

> ''عملی زبان کے اندر آوازوں کے لسانی نمونے اور مارفالوجیکل نقوش ہوتے ہیں جن کی اپنی آزاد قدر و قیمت نہیں ہوتی اور اس وجہ سے عملی زبان صرف ابلاغ کا ذریعہ ہوتی ہے جبکہ دوسرے لسانی نظام جو شاعری میں استعمال ہوتے ہیں یہ نمونے اپنی آزاد قدر و قیمت حاصل کر لیتے ہیں۔ شکلوفسکی کے مطابق شاعری کے تلذذ (ترفع، سرشاری) کا ایک اہم حصہ تلفظ اور بولنے کے اعضا کے آزادانہ ناچ میں ہوتا ہے۔''[۳]

اس سے قبل ادبی نقادوں نے کہا کہ مواد اور ہیت ایک دوسرے میں پیوست ہیں۔ ان کے مطابق ہیت ایک برتن ہے جس میں مواد ایک مائع کی طرح ڈالا جاتا ہے۔ روسی ہیت پسندوں نے اس نظریے کو ماننے سے انکار کر دیا۔ ایچنباوم مواد اور ہیت کی باہم پیوستگی کے تعلق سے انکار کرتا ہے کیونکہ ہیئت کی حیثیت مواد کے لیے ایک برتن کی نہیں بلکہ ہیئت ایک مکمل شے، ایک ٹھوس شے، بدلتی ہوئی اور اپنا آپ رکھتی ہوئی شے ہے۔

شکلوفسکی کے ہیئت پسند نظریہ شاعری کے مطابق:

> شعر کو مشکل اور فہم کے عمل کے دورانیے کو بڑھانے والا ہونا چاہیے۔ فہم ہیئت کے ادراکی اثر سے برآمد ہوتی ہے۔ جب مختلف فنی تکنیکیں قاری کو ہیت کے تجربے پر مجبور کرتی ہیں۔''[۴]

اس سے قبل اچھے شعر کے بارے میں کہا جاتا تھا کہ شعر میں لفظ کم سے کم ہوں اور معنی ادا ہو جائے لیکن شکلوفسکی نے اس بات سے انکار کرتے ہوئے اس بات کے مقابل نامانوسیت کا اصول کھڑا کر دیا یعنی پھر وہی بات جس کا اوپر ذکر ہوا کہ شاعری کی زبان کو مشکل ہونا چاہیے کہ قاری کو فہم میں اور ادراک کے عمل میں تھوڑی رکاوٹ پیش آئے، ادراک کے عمل میں ذہن کو تھوڑا لمبا عرصہ لگے۔

پھر ہیئت پسندوں نے شاعرانہ زبان اور عملی زبان کے مختلف استعمال پر غور و خوض شروع کیا۔ اس کے ساتھ ہی ہیت پسندوں نے بیانیہ پلاٹ، مخصوص تکنیکوں اور شاعری کے نظری پہلو کی طرف توجہ مبذول کی۔ اور اب ان مذکورہ ہیت پسند خیالات کو شاعری کی بجائے ناول پر بھی منطبق کیا جانے لگا۔

شکلوفسکی نے پلاٹ کے بحیثیت بیانیہ کی چھوٹی چھوٹی اکائیوں میں منقسم ہونے کے تصور کو رد کر دیا۔ شکلوفسکی نے ناول کے پلاٹ کے بحیثیت کہانی کے تصور کو بھی رد کر دیا۔ اس نے Motivation (کسی بھی آلے کے استعمال کے پس منظر میں موجود مقصد) کہانی (جو واقعات

کے بیان پر مشتمل تھی) اور پلاٹ (جو اس کہانی کا ڈھانچہ تھا) کے درمیان فرق کیا اور ناول کی خصوصیات ان نئے تصورات کے تحت وضع کیں۔

ہیئت پسندوں کے مطابق پلاٹ بنانے کی تکنیکوں میں متوازی کہانیاں بیان کرتے ہوئے فریم بنانا اور Motifs کا تانا بانا تیار کرنا شامل ہوا۔ اور دوسری طرف کہانی کو پلاٹ بنانے کا اسیا مواد تصور کیا گیا جس میں Motifs کا انتخاب، کردار اور مرکزی خیال یہ سب شامل سمجھے گئے۔ اب ہم دوبارہ ہیئت پسندوں کے ہیئت کے تصور کی طرف آتے ہیں۔

اپچناؤم کہتا ہے کہ:

''ہیئت کو کسی متن کا بیرونی ڈھانچہ یا بیرونی اظہار نہیں سمجھنا چاہیے بلکہ اسے شاعرانہ زبان کا اصلی متن سمجھنا چاہیے وہ یہ بھی کہتا ہے کہ ہیت متن پر منحصر نہیں ہے اور ہیئت خود مکتفی ہے۔ یہ اپنے مقصد کے تعلق کی روشنی میں دیکھی جانی چاہیے۔''[۵]

یوری تینا نوف نے کہا کہ متن ہیئت کی مخالف حیثیت سے نہیں، یہ ہیت سے ماورا نہیں، یہ ہیئت سے باہر نہیں بلکہ مواد بذات خود ایک ہیتی عنصر ہے۔

ہیئت پرستوں کے خیالات صرف ہیت اور شاعری تک محدود نہیں رہے بلکہ ان کا ہیت کا مطالعہ ادب کی تاریخ کے مطالعہ کی طرف رخ کر گیا تھا اب انہوں نے ادب کی تاریخ کو ہیت کے تحت دیکھنے کا کام شروع کر دیا تھا۔

ان کے نزدیک ادبی تاریخ کا اہم سوال یہ بن گیا کہ مصنف کے وجود کے تحت ادب کو دیکھنے کی بجائے ادب کو خود ہیتی سماجی مظہر کے مطالعہ کیا جانا چاہیے۔ ہیئت پسندوں نے شاعری کو ایک ایسی زبان کی شکل میں دیکھا جس کی اپنی انفرادی لسانی خصوصیات ہیں۔ اب اس منظر نامے میں میخائل باختن نمودار ہوتا ہے۔ باختن نے روایتی اسلوب نگاری کو تسلیم نہ کرتے ہوئے لسان کا نیا فلسفہ دیا۔ باختن کے خیالات دور رس ثابت ہوئے۔ باختن نے فلسفہ اور ناول کے بارے میں اپنا نیا ادبی نظریہ دیا۔

ان نظریات میں ''''ڈائیلاگ ازم''، ''کثیر آوزیت'' اور ''کارنیوالیت'' اور سب سے بڑھ کر اور ''ہم آوازیت'' شامل ہیں۔

باختن کی تحریریں ۱۹۱۷ء کے روسی انقلاب، ۱۹۱۸ء سے ۱۹۲۱ء کی روسی خانہ جنگی، قحط اور جوزف اسٹالن کی پرتشدد آمریت کے دور میں لکھی گئیں۔

روسی انقلاب کے بعد کے زمانے میں میخائیل باختن کی تحریروں اور اس کی ۱۹۳۰ء کی تحریروں میں سے صرف ایک اس کے نام سے شائع ہوئی۔ کئی عشروں کی گمنامی کے بعد ۱۹۵۰ء میں اس کے کام کی طرف توجہ مبذول ہوئی۔ اور وہ سابقہ سوویت یونین میں پوجا جانے لگا۔ ۱۹۷۰ء میں اس کی شہرت فرانس، ۱۹۸۰ء میں برطانیہ اور امریکہ پہنچی۔ اس نے سینٹ پیٹرسبرگ میں کلاسیکیات اور لسانیات میں تعلیم مکمل کی یہ وہ دور تھا جس میں استقبالیت پسندوں، علامت پرستوں اور ہیت پسندوں کے درمیان ادبی ڈسکورس جاری تھا۔ باختن کی بعد میں انگریزی میں شائع شدہ کتابوں میں ''فن اور جوابدہی''، ''ابتدائی فلسفیانہ مضامین'' ۱۹۹۰ء میں منظر عام پر آئیں۔ اس کی مشہور تحریر ''دوستوئیفکی کی شعریات کے مسائل'' ۱۹۷۳ء میں شائع ہوئی۔ اس کی تحریر ''ڈائیلاجک تصورات'' ۹۱۸۱ء میں شائع ہوئی۔ اس کی کتاب ''زبان کی اصناف اور دوسرے مضامین'' ۱۹۸۶ء میں شائع ہوئی۔

روس میں ۱۹۲۹ء میں اس کی کتاب ''دوستوئیفسکی کی شعریات کے مسائل'' شائع ہوئی جس میں اس نے اپنے تصور ''ڈائیلاگ ازم'' کو

مربوط طریقے سے پیش کیا۔اسی سال باختن کو روسی راسخ العقیدہ چرچ کے ساتھ زیر زمین روابط کے الزام میں دس سال قید کی سزا سنائی گئی۔جو بعد میں خوش قسمتی سے جلد وطنی میں تبدیل کر دی گئی۔وہ ۱۹۳۸ء میں ہڈیوں کی بیماری میں مبتلا ہو کر وہ اپنی ایک ٹانگ گنوا بیٹھا۔باختن اور دوسرے ادیبوں نے باختن سرکل قائم کیا جس میں ماسکو یونیورسٹی اور گورکی انسٹی ٹیوٹ کے پروفیسروں کی بھاری تعداد شامل تھی۔

باختن اپنی کتابوں میں شاعری کی زبان اور ناول کا مطالعہ کرتے ہوئے نئے فلسفہ زبان کا اطلاق کرتا ہے۔وہ اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ ہیت اور متن کے درمیان خلیج کو پاٹنا چاہیے۔وہ لکھتا ہے کہ:

''ہیت پرستوں کے دلائل میں متن والوں کے خلاف مقابلے کی خواہش ہے حالانکہ دراصل ہیت اور متن ایک ہیں۔اور لسانی مباحث ایک سماجی عمل (مظہر) ہے۔''[۶]

باختن کا خیال تھا کہ ایک طرف ہیئت پرست اسلوبیات نے فنی مباحث میں سماجی جہت کو نظر انداز کر دیا تھا۔اور دوسری طرف خالص نظریاتی انداز نظر نے ہیتی عمل کو زیادہ توجہ کے قابل نہیں سمجھا وہ دونوں انتہاؤں کے درمیان میانہ روی کی طرف راغب ہوا۔اس نے اپنے نظریات کا آغاز ناول سے کیا۔باختن سے پہلے ناول کو ایکسٹرا فنی صنف کی حیثیت سے دیکھا جا رہا تھا۔ناول کو فنی طور پر ایک غیر جانبدار ذریعہ اظہار روابلاغ کے دیکھا جا رہا تھا۔اور ناول کی زبان کو عملی (عام بول چال) کی زبان سمجھا جا رہا تھا۔

باختن کے مطابق روایتی اسلوبیات کے مدمقابل ۱۹۲۰ء میں کچھ کوششیں شروع ہوئی (اس کا اشارہ روسی ہیت پرستوں کی طرف تھا) انہوں نے فنی نثر کی اسلوبیاتی انفرادیت کو شاعری سے ممتاز مانا۔باختن کے مطابق ان بحثوں سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ روایتی اسلوبیاتی اصطلاحات ناول کی بحث میں پرانی پڑ چکی تھیں۔

اب ہم باختن کے نظریہ کثیر آوازیت کی طرف آتے ہیں یاد رہے کہ یہی وہ نظریہ ہے جس کے ذریعے باختن نے دوستوئیفسکی کے ناولوں کے کرداروں میں کثیر آوازیت دریافت کی۔باختن کے مطابق

''کوئی بھی زبان ''دوسری زبانوں'' یعنی دوسری زبان یعنی روسی زبان کے مقابلے میں فرانسیسی یا انگریزی نہیں بلکہ دوسری زبان سے مراد کئی پرتوں سے بنی ہوئی زبان ہے۔یعنی مثلاً ہم کسی بھی قومی زبان کو سماجی لہجوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔کرداری گروہی رویوں میں اس قومی زبان کو تقسیم کر سکتے ہیں، اس قومی زبان کو پیشوں سے وابستہ جارگونوں میں تقسیم کر سکتے ہیں، اصنافی زبان میں تقسیم کر سکتے ہیں (یعنی افسانوی زبان، داستانوی زبان، شاعرانہ زبان اور گروہوں کی زبان میں تقسیم کر سکتے ہیں) اور اس زبان کو مقتدر طبقے کی زبان میں بھی تقسیم کر سکتے ہیں۔مختلف حلقوں (یعنی کسی محلے کی مجلسی زبان) میں تقسیم کر سکتے ہیں اور ہر دن کا اپنا نیا نعرہ (یعنی زبان کا پروجیکٹ) نئے دن کے سورج کے ساتھ طلوع ہوتا ہے اور دن بھر بولا جاتا ہے، حتیٰ کہ ہر دن کا اپنا ذخیرہ الفاظ ہوتا ہے (جو کسی اور دن نہیں بولا جائے گا) اس کا اپنا زور و شور ہوتا ہے، یہ ہے باختن کا نظریہ کثیر آوازیت یعنی Hetroglassia ہے۔''[۷]

اب آتے ہیں باختن کے ڈائیلاگزم یا مکالمیت (یہاں زبانوں کا آپس میں مکالمہ مراد ہے) کی طرف۔باختن کے مطابق:

''بہت سی مختلف زبانیں (یعنی اوپر بیان کی گئی کثیر آوزیت جن کی پرتوں سے ایک قومی زبان تشکیل پاتی ہے) جو ایک واحد زبان کی پرتوں کی مدد سے ایک زبان بناتی ہیں ایک دوسرے سے مکالمے کی حالت میں ہوتی ہیں۔اور ہر مباحثہ اپنے اندر مکا

لمیت کی سمت رکھتا ہے۔''[۸]

اوپر مذکورہ نظریے کے لیے ہم مثال استعمال کرتے ہیں اور وہ یہ ہے کہ مذہبی مباحث کی زبان نظریاتی اور لسانی غیر جانبداری کی حالت میں نہیں ہوسکتی۔ بلکہ مذہبی مباحثہ سیاسی مباحثے کے عناصر کے فوری جواب کی حیثیت سے عمل کرتا ہے۔ سیاسی مباحثہ ریاست سے وفاداری یا مادی خواہشات کے حصول کی حوصلہ افزائی کرتا ہے جبکہ مذہبی مباحثہ ان وفاداریوں کو اللہ تعالیٰ کی ذات سے وفاداری کی طرف مبذول کراتا ہے۔ اسی طرح حتیٰ کہ کوئی بھی فن پارہ پوری طرح مصنف کے ذہن سے ہی نہیں تشکیل پاتا اور نمودار نہیں ہوتا۔ بلکہ یہ فن پارہ اکیلی خود کلامیہ زبان میں نہیں ہوتا۔ یہ فن پارہ دوسرے فن پاروں کا فوری جواب ہوتا ہے۔ یا مخصوص روایت کا جواب ہوتا ہے۔ یہ فن پارہ خود کو موجودہ باہم ایک دوسرے سے منسلک مکالمے میں موجود رکھتا ہے۔ اس مذکورہ فن پارے کا دوسرے فن پاروں سے اور دوسری زبانوں (گزشتہ اوراق میں ہم نے دوسری زبانوں کا معنی تحریر کیا ہے) سے مکالماتی تعلق ہوتا ہے۔

اب باختن لفظ اور اس کے معروض (یعنی لفظ دال اور معروض مدلول) کی بحث کی طرف آتے ہوئے کہتا ہے کہ:

> ''لفظ اپنے اندر زندہ جوابی حیثیت میں ایک مکالمے کے اندر پیدا ہوتا ہے۔ یعنی لفظ ایک اجنبی لفظ جو پہلے ہی سے معروض میں ہوتا ہے کہ ساتھ تقابل میں تشکیل پاتا ہے۔ لفظ اپنے معروض کا تصور تشکیل دیتا ہے۔ مکالماتی انداز سے اس سے پہلے کہ ہم لفظ کو اپنے انداز میں اور اپنی دی گئی شناخت کے تحت استعمال کریں یہ پہلے ہی معنی کی بہت سی دوسری پرتوں میں کا حامل ہوتا ہے۔ لہٰذا ہمارے لفظ کے استعمال کرنے میں ان معنی کی دوسری پرتوں کو بھی شامل رکھنا چاہیے اور بعض اوقات لفظ کے ہمارے معنی کو ان دوسری معنی کی پرتوں سے مقابل بھی رہنا چاہیے۔ ہمارا لفظ کا ادا کرنا اپنی فطرت میں مکالماتی ہونا چاہیے۔ یہ لفظ مکالمے میں (ڈائیلاگ میں) ایک آواز کی حیثیت سے پیدا ہوتا ہے وہ مکالمہ جو پہلے ہی وجود پا چکا ہوتا ہے۔ یہ لفظ خود کلامی میں نہیں بول سکتا ہے۔ وہ خود کلامی جو سماجی، تاریخی اور نظریاتی پس منظر سے کٹی ہوئی ہو۔''[۹]

ہیئت پرستوں نے تو شاعری کی زبان و شاعری کی ہیئت پر بحث کی تھی۔ لیکن باختن کثیر آوازیت کی بحث کے بعد ناول پر اپنے تصور مکالمیت کو لاگو کرتا ہے۔

پہلے کے روایتی اسلوبیاتی مطالعے اور روایتی اسلوب کے محقق اسلوب کو زبان کے ایک مظہر کے طور پر دیکھتے تھے اور وہ اسلوب کو عمومی زبان کو انفرادیت دینے کے عمل کی حیثیت سے دیکھتے تھے۔ یعنی اسلوب کا ذریعہ بولنے والے شخص کی انفرادیت ہے۔ فن پارے کو ''خود مکتفی کل'' اور لکھاری کی خود کلامی سے تعبیر کیا جاتا تھا۔ اس خود کلامی کے اجزا ایک بند نظام کی تشکیل کرتے تھے۔ وہ بند نظام ہر طرح سے سماجی پس منظر سے کٹا ہوا تھا۔ باختن روایتی اسلوبیات کے اس طرح کے خیالات کی ساسیئر کے فلسفہ زبان میں جڑیں تلاش کرتا ہے۔ ساسیئر کے ہاں زبان دو حصوں (عمومی اور خصوصی) میں تقسیم ہے۔ یعنی ساسیئر کے مطابق زبان لانگ (زبان کا نظام) اور پارول (انفرادی گفتگو کا عمل) میں تقسیم ہے۔ اسلوب کا اس طرح کا تصور پہلے سے ہی زبان کی واحدیت کا قائل ہو جاتا ہے اور یہ تصور دیتا ہے کہ ایک انفرادی شخص کی واحدیت ہے جو اس زبان میں خود کو عمل پذیر کرتا ہے۔ اس طرح کا تصور وہ غلطی سرزد کراتا ہے جو مصنف کی انفرادیت کہلاتی ہے۔ واحدیت اور انفرادیت کے تحت زبان واحدیت اور خود کلامی ہے۔ یاد رہے کہ باختن زبان کی واحدیت اور لکھاری کی انفرادیت دونوں کو تنقید کی زد میں لے آتا ہے۔

واحدیت زبان میں ہوتی ہے اور بولنے والے کی زبان کے استعمال میں واحدیت ہوتی ہے، اور بولنے والا ایک خود کلامی میں مشغول ہے۔ اب باختن زبان کے مرکز یانے اور واحدیت کے تصورات کی جڑیں یورپی تاریخِ علم وزبان میں تلاش کرتے ہوئے یہ رائے دیتا ہے کہ

''ارسطو کی شعریات، آگستین کی شعریات، ازمہ وسطیٰ کے چرچ کی شعریات (جو سچ کی واحد زبان پر مشتمل ہے) یعنی لاطینی اور نیوکلاسیکت کی کارتیسی شعریات، لیبنز کے تصور مجرد گرائمر کی عالمگیریت (لیبنز کا عالمی گرائمر کا نظریہ) یہ سب عوامل نظریاتی اور سماجی لسانی زندگی میں مرکز مائل رجحان کے عکاس ہیں۔ ان سب عوامل کا ایک مقصد تھا کہ یورپی زبانوں کو واحدیت دی جائے اور مرکز ایا جائے۔''[۱۰]

ان اوپر مذکورہ عوامل کی وجہ سے یورپی ریاستوں نے نشاۃ الثانیہ سے پہلے تک زبان کو مرکز (دارالحکومت، پاپائے روم) کی زبان بنانے پر اصرار اس لیے کیا کہ عسیائیت کی تعلیمات کو سمجھنے کے لیے عوام ایک مشترکہ زنجیر میں پیوست رہیں۔

باختن اوپر مذکورہ عمل کو گہرے نظریاتی اور سیاسی عمل کے طور پر دیکھتا ہے وہ کہتا ہے کہ:

''یہ ایسا عمل ہے جو کچھ مخصوص زبانوں کی دوسری زبانوں پر لازمی برتری قائم کرتا ہے۔ یعنی وحشی اور کم تر سماجی طبقوں کو کلچر کی متحدہ زبان میں شامل کرنے کا عمل ہے جو نظریاتی نظاموں کو اصول مہیا کرتا ہے اور زبان کی کثرتیت سے توجہ ہٹا کر واحد منفرد زبان تشکیل دیتا ہے۔ متحدہ زبان بنانے اور مرکزیت قائم کرنے کی کوششیں کی گئیں لیکن مرکز توڑ اثرات اور انتشاری اثرات بھی جاری رہے۔ باختن کے مطابق زبان کی مرکز مائل قوتیں اور مرکز گریز قوتیں اپنا کام بغیر کسی مداخلت کے جاری رکھتی ہیں۔ اتحاد کی مرکز مائل قوتیں اور انتشار کی مرکز گریز قوتوں کا جدل زبان کی تشکیلی خاصیت ہے۔ ہر بولا ہوا لفظ وہ نقطہ ہے جہاں مرکز مائل قوتیں اور مرکز گریز قوتیں ایک دوسرے کو قطع کرتی ہیں۔''[۱۱]

باختن کا یہ خیال ہے کہ زبان دوسری زبانوں سے پیکار میں ہوتی ہے۔ لفظ اپنے مدِ مقابل الفاظ کے زریعے سے جنم لیتا ہے، اور وہ کہتا ہے کہ زبان کو مرکزی زبان بنانے کی ریاستی کوششیں ناکام ہونے کا امکان رکھتی ہے۔ کیونکہ مرکزی بان کے اندر ہی انتشار کی قوتیں موجود ہوتی ہیں۔

ہیت پسندوں شکلوفسکی، باختن، ماسکو سرکل کی مارکسی لیننی تصور ادب کی مخالفت سے ادب کے متبادل تصورات اور نیا فلسفہ زبان مرتب ہوا۔ اس طرح ایک طرف ہیت پرستی مارکسزم سے مباحثے میں آ کھڑی ہوئی تو دسری طرف روس سے باہر فلسفے اور فلسفہ زبان کی نئی تھیوریز نے مارکسزم کے بنیادی تصور ''بنیاد اور بالائی ڈھانچہ'' کے تعلق میں کجی دیکھی۔ ادب کے شعبے کی اپنے اندر کی وسیع القلبی اور وسیع المشربی نے خود مارکسٹ دانشوروں اور ادیبوں سے بنیاد اور بالائی ڈھانچے کے میکانکی طرز فکر پر از سر نو غور کرنے پر مجبور کیا۔ لیکن اس غور وفکر کو روسی راسخ العقیدہ مارکسی دانشور ترمیم پسندی قرار دیں گے اور ۱۹۹۰ کے زمانے تک اسی ڈگر پر چلتے رہیں گے۔

مارکس اور اینگلس نے کوئی واضح ادبی نظریہ نہیں دیا تھا۔ اینگلس ۱۸۸۸ء میں انگریز ناول نگار مارگریٹ پارکنس کو لکھتا ہے کہ ''مصنف کی اپنی رائے جس قدر فن پارے میں مخفی ہو اتنا ہی اچھا فن پارہ ہوتا ہے۔

تاہم مارکسی ادبی تنقید کے مطابق مصنف کی سماجی کلاس اور اس کلاس کے نظریات (یعنی نقطہ نظر، قدریں مفروضے) کے اثرات اس کی تحریر میں موجود ہوتے ہیں۔

مصنف جو خود مختیارانہ طور پر اپنی ذہانت سے تحریر کرتا ہے مارکسی ادبی تصور کے مطابق اپنے سماجی پس منظر سے تشکیل ہوا ہوتا ہے چاہے وہ اسے تسلیم نہ کرے یہ اس کی تحریر کے مواد کے حوالے سے ہی سچ نہیں بلکہ اس کی تحریر کی ہیئت کے حوالے سے بھی سچ ہے اگر چہ پہلی نظر میں یہ ہی کیوں نہ لگے کہ اس کی تحریر میں سیاسی اثرات نہیں ہیں۔

ایک اور بائیں بازو کی نقاد کیتھرائن بیلسے کے مطابق حقیقت نگار ناول کی ہیئت بھی یقینی طور پر موجود سماجی ساختوں کے مضمر امکان رکھتی ہے۔ کیونکہ حقیقت نگاری اپنی بنیاد میں حقیقت کے روایتی انداز کو اپناتی ہے اور اس بنا پر وہ حقیقی صورتحال کے تنقیدی احتساب کی حوصلہ شکنی کرتی ہے۔ یعنی حقیقت نگاری احتساب معاشرہ اور پھر اصلاح معاشرہ کی طرف نہیں آتی۔

بعد از انقلاب ۱۹۲۰ء تک سوویت یونین کا آرٹ اور ادب کے بارے میں رویہ نئے تجربوں کی حوصلہ افزائی اور آزادہ روی کا تھا۔ اور اس کے ساتھ ساتھ آرٹ کی نئی ہستیوں کی حوصلہ افزائی کی گئی لیکن ۱۹۳۰ء تک آتے آتے سوویت معاشرے میں ایک ردعمل سامنے آیا۔ اور ریاست نے ادب اور فن پر مکمل طور پر قابو پانا شروع کر دیا۔ ۱۹۳۴ء میں پہلی سوویت مصنفین کانگرس میں لبرل خیالات کو غیر قانونی قرار دے دیا گیا اور مارکسی بنیاد پرست خیالات کو رائج کیا گیا۔ مزکورہ خیالات مارکس اینگلس کی بجائے لینن کے نظریہ ادب سے لیے گئے تھے۔

لینن نے ۱۹۰۵ء میں کہا تھا کہ ادب کو پارٹی (پرولتاری پارٹی) کا آلہ ہونا چاہیے۔ ادب کو پارٹی کا ادب ہونا چاہیے۔ ادبی تجربات کو بند کر دیا گیا۔ حقیقت نگاری (سوشلسٹ حقیقت نگاری) کے تحت ادبی تحریریں لکھنے کا باقاعدہ پروگرام دیا گیا۔ بعد میں کچھ آوازیں مارکسزم کے نئے مفسرین کی ابھریں جنہیں روس ترمیم پرست کہے گا۔ یہ رجحان ادب اور مارکسزم میں مفاہمت کی شکل اختیار کرتا نظر آیا۔ اسے بعد میں ادبی تاریخ میں ''بازاری مارکسزم'' کا نام دیا گیا۔

مارکسی فکر پر فرانسیسی مارکسسٹ لوئیس آلتھوسے نے گہرے اثرات مرتب کیے (۱۹۹۰-۱۹۱۸ء) اس کے اہم تصورات میں سے ''زائد جبریت'' کا تصورے۔ ویسے یہ اصطلاح اس نے فرائیڈ سے متعارلی ہے۔ زائد جبریت سے مراد ایک ایسا معلول ہے جو مختلف علتوں سے پیدا ہوا ہو۔ ایسا اثر جو بہت سے اسباب سے جو مشترکہ طور پر عمل کر رہے ہوں سے پیدا ہو نہ کہ ایک سبب سے وہ اثر پیدا ہو (یہاں ایک سبب سے مراد معاشی سبب ہے۔) یہ جڑے ہوئے اور باہم عمل کرتے ہوئے اسباب کے تصور کا مدعا مارکس کے اس تصور کو کم کرنا ہے جس کے مطابق بنیاد (معیشت) اور بالائی ڈھانچہ (آرٹ، مذہب، قانون، فلسفہ) فرداً فرداً ایک دوسرے پر عمل کرتے ہیں۔ جس میں فیصلہ کن کردار معیشی عوامل کا ہی ہوتا ہے۔

آلتھو سے کا ''اضافی خودمختاری'' کا ایک دوسرا تصور بھی اہم ہے۔ ''اضافی خودمختاری'' سے مراد کلچر اور معیشت میں کلچر کے معیشت سے متعین ہونے کے تعلق کی بجائے، فن کو معیشی قوتوں سے خودمختاری اور آزادی کا تصور ہے۔ آلتھو سے کا اوپر مزکورہ تصور مارکسزم کے بالائی ڈھانچے (یعنی قانون، مذہب، فلسفہ، فن ریاست) کا بنیاد (یعنی معیشت) پر انحصار کے سادہ تصور پر حملہ تھا۔

''بے مرکزیت'' کی اصطلاح بھی آلتھو سے کی ایسی اصطلاح ہے جو ان ساختوں کی نشاندہی کرتی ہے جن کا کوئی جوہر نہیں، کوئی نقطہ ارتکاز نہیں، اور کوئی مرکز نہیں۔ یہ بھی اس تصور پر کاری ضرب ہے جس کے مطابق معیشی بنیاد ہر معاشرے کا جوہر ہوتی ہے اور بالائی ڈھانچہ اس کا معمولی ردعمل ہوتا ہے۔

''بے مرکزیت'' سے مراد یہ ہے کہ بنیاد اور بالائی ڈھانچے میں کوئی اتحاد نہیں یعنی فن کو اضافیتی خودمختاری حاصل ہے اور فن بہت ہی کم

معیشت کی وجہ سے متاثر ہوتا ہے۔تو ہم نے دیکھا کہ مارکسی تصورادب کے تحت جب ادب کومقید کرنے کی تھیوری سامنے آئی تو خودروس میں ہی سب سے پہلے ہیئت پسندوں نے اس حراست کے خلاف بغاوت کی۔ یہ ہیئت پسندی،مواد پسندی کے مدمقابل خم ٹھونک کرکھڑی ہوگئی۔اگرچہ مارکسی تصورِادب نے بہت اودھم مچایالیکن ادب کے معیارات کی عظمت مارکسی نظریہ ادب کی دھونس سے متاثر نہ ہوئی نیا فلسفہ زبان وضع ہوا جس کے دوررس اثرات مابعد جدیدیت کے بنیادی عناصر کی تشکیل کی صورت میں رونما ہوئے۔

علاوہ ازیں بیسویں صدی کے چھٹے عشرے میں مارکسسزم کے نئے مفسرین ادب کے مارکسی (کم کم) اورلیننی (بیشتر) نظریات کی انتہا پسندی سے منحرف ہوگئے اورانہوں نے تسلیم کیااورلکھا کہ ادب اورادبی تخلیقات معیشتی نظام سے متعین نہیں ہوتے بلکہ یہ اپنی فطرت میں آزاد اورخودمختار ہوتے ہیں۔ نئے مارکسی مفسرین نے محسوس کیا کہ ''بنیاداور بالائی ڈھانچے'' کا فارمولا ادبی عمل پرلاگوکرنے سے ادب کونقصان پہنچ رہا ہے۔یوں ہیئت پسندی اور نیومارکسسزم یہ ہردورجحانات ترقی پسندادب کے متوازی نظریات کی حیثیت سے ابھرے اوران نظریات نے ادب کی وجودی بنیادوں کومستحکم کیا۔

حواشی وحوالہ جات

1. Victor Shkolvsky, "Art as Technique," *in Russian Formalist Criticism: Four Essays,* trans. Lee T.Lemon and Marion J. Reis (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965), p. 5. Hereafter page citations are given in the text.

۲۔ ایضاً

3. Leo Jakubinsky "On the sounds of Poetic Language" 1916, Moscow, Russia.

4. Victor Shkolvsky, "Art as Technique," *in Russian Formalist Criticism: Four Essays,* trans. Lee T.Lemon and Marion J. Reis (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965), p. 5. Hereafter page citations are given in the text.

5. Boris Eichenbaum, "The Theory of the 'Formal Method,' " in *Russian Formalist Criticism,* trans. Lemon and Reis, p. 103.

6. M. M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays,* ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin: University of Texas Press, 1981.

۷۔ ایضاً

۸۔ ایضاً

۹۔ ایضاً

۱۰۔ ایضاً

۱۱۔ ایضاً