اُردوافسانے کی تنقیداورجدیدترنظری مباحث

(ناقدین کا تقابلی مطالعہ)

ڈاکٹرسیدہ عطیہ اصغر
اسسٹنٹ پروفیسراردو
پی اوایف اکیڈمکس، ٹیکسلا

CRITICISM OF URDU FICTION
AND MODERN THEORIES

Syeda Atia Asghar, PhD
Assistant Professor of Urdu
POF Academic, Taxila

Abstract

New standards of criticism after 1980 made the mental activity of the writer and the reader part of the criticism which resulted in highlighting the importance of reading in criticism. A few Urdu critics have also employed theoretical aspects of structuralism and post structuralism in perspective of new critical theories. Prominent among them are critics like Wazir Agha, Muhammad Ali Siddiqui, Zamir Ali Badayoni, Nasir Abbas Nayyer and Qamar Jameel. The article deals with such literary theories and their implications as regards to Urdu literature.

Keywords:

وزیرآغا،ضمیرعلی بدایونی،انورسدید،تنقید،جدید،فلسفہ،افسانہ،بیسویں صدی،اردوادب

تنقید کے جدید تر نظری مباحث اور اس کی مختلف جہتوں میں جدیدیت، مابعد جدیدیت، فلسفۂ وجودیت اور اسلوبیات کے فلسفیانہ مباحث کے بعد ہمیں ساختیات اور مابعد ساختیاتی تنقید یا ڈی کنسٹرکشن کے تنقیدی نظریات بھی اُردو تنقید میں نظر آتے ہیں۔ اسلوب، اسلوبیات اور لسانیات کے تنقیدی مباحث تاریخی اعتبار سے مقدم ہیں۔ ساختیات اور دوسرے نظریات اس کے بعد منظرِ عام پر آئے۔ لہٰذا اسلوبیات اور لسانیات کے بنیادی اصول وضوابط کو سمجھے بغیر ساختیات اور پس ساختیات کے فلسفیانہ مباحث کو نہیں سمجھا جا سکتا کیونکہ یہ دونوں نظریات لسانیات سے اپنے بنیادی اصول وضوابط اخذ کرتے ہیں۔ اگرچہ اسلوبیات اور ساختیات دونوں کا دائرہ عمل الگ الگ ہے اور ساختیات کے مباحث اسلوبیات کے مقدمات سے الگ سطح پر موجود ہیں لیکن ساختیات، اسلوبیات اور پس ساختیات تینوں کے بنیادی مباحث میں متن ہی بنیادی اہمیت کا حامل ہے۔ اکثر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ اسلوبیات اور ساختیات کی سرحد میں حدِ امتیاز قائم کرنا مشکل امر ہے جبکہ ان میں واضح حدِ امتیاز ہے۔ اسلوبیات تخلیقی تجربے کے اسلوب کے لسانی خصائص کا تجزیہ کرتی ہے اور لسانی خصائص کی بنا پر تخلیقی شخصیت کی انفرادیت کا تعین کرتی نظر آتی ہے۔ ساختیات میں لکھنے کے عمل (Writing) اور (Reading) یعنی معنی آفرینی کو اہمیت حاصل ہے۔ اس طرح قرات کے عمل سے قاری کا کردار نمایاں ہوتا ہے۔

اسلوب اور اسلوبیات کے مباحث بیسویں صدی کی چھٹی دہائی سے اُردو افسانے کی تنقید میں داخل ہوئے اور اس کے ذریعے روایتی تنقید کے موضوعی اور تاثراتی انداز کی بجائے تخلیقات کے اسلوب کا تجزیہ معروضی، لسانی اور سائنٹیفک بنیادوں پر کیا گیا۔ اگرچہ اُردو افسانے کی تنقید کا گہرا مطالعہ کیا جائے تو ۸۰ء کے بعد بھی اسلوبیات کے فلسفیانہ مباحث پر مختلف زاویوں سے بحث کے متنوع پہلو سامنے آتے رہے۔ اسلوب کیا ہے؟ جیسے بنیادی مباحث پر مختلف نقادوں کے ہاں اسلوب کے مفہوم کی وضاحت دیکھی جا سکتی ہیں۔ ڈاکٹر رشید امجد کے ہاں اسلوب کے مفہوم کا احاطہ اس طرح کیا گیا ہے کہ ''تنقید میں اسلوب سے مراد لکھنے کا وہ رویہ یا انداز ہے جس سے لکھنے والے کی شخصیت کے ساتھ ساتھ اس کے عصر کا مزاج بھی واضح ہو۔ گویا اسلوب شخصیت اور روحِ عصر کے ساتھ خیال کے اظہار کا وسیلہ بھی ہے۔'' (۱) ان کے خیال میں اسلوب انکشافِ ذات اور اظہارِ ذات کے معنوں میں استعمال کیا جا سکتا ہے۔ اسلوب خیال کا وہ مناسب اظہار ہے جس میں خیال کی تمام تر لطافتیں اور نزاکتیں سما جائیں۔ اس لیے اسلوب ذات اور شخصیت کا اظہار ہے۔ اگرچہ اسلوب کی بحث ایک قدیم ادبی بحث ہے، ارسطو اسے ہیئت کہتا ہے جو خیال کو لباس عطا کرتی ہے۔ اسلوب کے ذیل میں نقادوں کے ہاں ہمیں خیال اور لفظ کے داخلی اور خارجی آہنگ پر بہت معنی آفرین بحث بھی ملتی ہے۔ رشید امجد کے خیال میں ''خیال'' دو مختلف عہد کے فن کاروں کو اسلوب کے زمانی فرق سے پہچان عطا کرتا ہے۔

اسی ضمن میں علامت اور استعارہ کو دیکھا جائے تو یہ اپنے عہد میں جنم لیتا ہے اور صرف استعارہ ہی نہیں علامتیں بھی اپنے عہد کی ضرورتوں اور مجبوریوں کے تناظر میں پیدا ہوتی ہیں۔ جب یہ اسلوب کا حصہ بنتی ہیں تو اسلوب خود بخود اپنے عہد کا گواہ بن جاتا ہے۔ چنانچہ اسلوب کی اہمیت سے خیال کی اہمیت ہرگز کم نہیں ہے بلکہ نیا ادب؛ نئی فکر، نئی جہت اور نئے اسلوب کی تثلیث ہے۔

۔۔۔۔۔ ہر عہد کا اسلوب اپنے دور کی فکری اور تہذیبی تاریخ رقم کرنے کے ساتھ ساتھ لکھنے والے کے مزاج اور اسلوب کا عصری تشخص قائم کرتا ہے اور ہم کسی عہد کے اسلوب کا نفسیاتی تجزیہ کر کے اس عہد کا مادی اور ماورائی المیہ تلاش کر سکتے ہیں اور شخصی سائیکی کے ساتھ ساتھ مجموعی قومی سائیکی کی پیچیدہ گہرائیوں تک بھی پہنچ سکتے ہیں کہ اسلوب اپنے عہد کی پہچان اور فرد کے ساتھ پورے عہد کو متشخص کرتا ہے۔(۲)

بیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں جدیدیت سے مابعد جدیدیت اور نئے عہد کی تخلیقیت کا دور شروع ہوتا ہے۔ اس طرح نئی وجودیت، ساختیات، مابعد ساختیات، مظہریات، تفہیمات، ردِ تشکیل اور قاری اساس تنقید اپنی تخلیقیت سے نئے تنقیدی زاویے پیدا کرتی ہے۔ Mario Klarer اپنی کتاب "An Introduction to Literery Studies " میں ان نئے تنقیدی زاویوں کی تفہیم میں لکھتے ہیں:

> This cluster of text oriented theories emphasizes intrinsic dimensions of literary works. Their main objective lies in the analysis of basic textual structures (narrative techniques, plot patterns, point of view, style, rhetorical figures) as well as in the differences between everyday and literary language or between prose and poetry. Semiotics and Deconstruction represent the most extreme example of test oriented literary criticism, which , by extending the term "text" to non literary sign systems, provide textual modes of explanation for different cultural phenomena.(۳)

۱۹۸۰ء کے بعد اُردو تنقید کے نئے منظرنامے میں نئی تنقید جدیدیت کی علمبردار نظر آتی ہے کیونکہ نئی تنقید نے قاری اور مصنف کے ذہنی عمل کو تنقید کا حصہ بنایا۔ اس طرح فن پارے کی گہرائیوں میں موجود مصنف

کی لاشعوری کیفیات کو دریافت کرنے کا عمل شروع ہوا۔ قاری اور مصنف کے اس ذہنی عمل نے قاری اساس تنقید اور قرأت کی اہمیت کو اُجاگر کیا۔ اس طرح دیکھا جائے تو نئی تنقید نے ہی ساختیات اور پس ساختیات کے لیے راہ ہموار کی۔ ساختیات اور پس ساختیات کے بنیادی تصورات میں مصنف کی موت کا اعلان، قرأت اور قاری کا فعال کردار نئی تنقید کی توسیع ہے۔ لیکن ساختیات اور پس ساختیات کے مباحث اسلوبیات، جدیدیت اور نئی تنقید سے توسیعی انداز میں ہم رشتہ ہیں۔ انھیں ایک دوسرے سے الگ کر کے نہیں سمجھا جا سکتا لیکن اس کے باوجو نئی تنقید اور ساختیات میں فرق بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ ''نئی تنقید فن پارے سے خارجی، معاشرتی حوالے خارج کر کے اور اسے خود مکتفی خیال کر کے اس کا مطالعہ کرتی ہے۔ فن پارے میں موجود قولِ محال، رمز، تناؤ وغیرہ کی معنیاتی تشریح و تعبیر کرتی، مگر اس نظام کو گرفت میں لینے سے قاصر تھی جو فن پارے کی معنیات کا ذمہ دار ہے۔ یہ کام ساختیاتی تنقید نے کیا ہے۔'' (۴) نئی تنقید سے ساختیات اور پس ساختیات تک، متضاد نظریاتی پہلو نہ صرف اُردو تنقید کا حصہ بنے ہوئے ہیں بلکہ انگریزی ادب میں بھی ساختیات پر عملی اور نظریاتی اختلافات تنقیدی مباحث میں اہمیت اختیار کرتے نظر آتے ہیں۔

"Terry Eagleton" اپنی تنقیدی کتاب "Literary Theory An Introduction" میں "Saussure" کے ساختیاتی نظریات پر اعتراض کرتے ہوئے وضاحت کرتے ہیں:

> In the linguistic system, says Saussure, 'there are only differences' : meaning is not mysteriously immanent in a sign but is functional, the result of its difference from other signs. Finally, Saussure believed that linguistics would get in to a hopeless mess if it concerned itself with actual speech, or parole as he called it. He was not interested in investigating what people actually said: he was concerned with the objective structure of signs which made their speech possible in the first place, and this he called langue, Neither was Saussure concerned with the real objects which people spoke about : in order to study language effectively, the referents of the signs, the things they actually denoted, had to be placed in brackets. (۵)

۱۹۸۰ء اور مابعد کی تنقید میں ساختیات، ساختیاتی تنقید، ردِ ساختیات کے موضوع پر اُردو میں وزیر آغا، ناصر عباس نیّر، محمد علی صدیقی اور قمر جمیل کے چند مضامین ملتے ہیں۔ فہیم اعظمی اُردو افسانے اور ناول کی جدید تنقید کے ایک نمائندہ نقاد ہیں۔ وہ ''صریر'' میں اُردو تنقید میں جدیدیت کے صحت مند تصورات کو زیر بحث لائے نیز وہ نئے مغربی نظریات کا تعارف، تفہیم اور تشریح کا کام بھی سرانجام دے کر اُردو تنقید کی خدمت کرتے رہے۔ فہیم اعظمی، مناظر عاشق ہرگانوی کو انٹرویو دیتے ہوئے ساختیاتی تنقید کی مختلف جہتوں کو نمایاں کرتے ہیں۔ انھوں نے ساختیات اور ساختیاتی تنقید کے نظری مباحث کو فکری گہرائی عطا کی۔ فہیم اعظمی ساختیات کے بنیاد گزاروں کا ذکر کرتے ہوئے اس کا سلسلہ ماضی میں بہت دور تک دیکھتے ہیں:

> ویسے ہمارے دور کے لوگوں میں جنہوں نے ساختیاتی فکر کو پروان چڑھایا تھا، رولاں بارت کو اہم درجہ دیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ مائیکل فوکو، جیکس لاکاں، جیکس ڈیریڈا، ریلنڈ روسل، مائیکل بوتر، مورس بلیشٹ (MAURICE BLANCHOT) فلپ سولز، زاں تھیبادو (JEAN THIBAUDEA) وغیرہ کا نام لیا جاسکتا ہے۔ رومن جیکبسن فارملسٹ تحریک سے تعلق رکھتا تھا مگر ساختیاتی فکر کے بنیاد گزاروں میں اس کا بھی نام آسکتا ہے۔ تحریک گزاروں میں تو اُوپر دیئے ہوئے سارے نام آسکتے ہیں لیکن اس نظریہ اور ڈسپلن کی پہلی، دوسری اور تیسری اینٹیں رکھنے والا، اٹھارہویں صدی کا گیام بٹسٹا کو، انیسویں/ بیسویں صدی کا فرڈ نینڈوی ساشر، کلا ڈلیوس سٹراس، ردِ ساخت کا بانی جیکس ڈیریڈا اور ساختیات کو مارکسی نظریہ سے دیکھنے والا کوئی التھسو سے ہے۔ (۲)

فہیم اعظمی کے مطابق لسانیات، لسانیاتی تنقید، ساختیات اور ساختیاتی تنقید کے مختلف پہلوؤں پر بحث کی جائے تو ساختیاتی تنقید دوسرے تنقیدی ڈسپلنز سے مختلف نظر آتی ہے۔ ساختیاتی تنقید میں قرأت کے عمل میں قاری کو اہمیت حاصل ہے۔ اگرچہ جدید تنقید میں بھی تخلیق کار سے زیادہ تخلیق پر زور دیا گیا ہے لیکن ساختیاتی تنقید میں تخلیق کار غیر فعال حیثیت کا حامل ہوتا ہے۔ قاری اور ناقد کے لیے متن ہی معنی کا سرچشمہ ہوتا ہے اور وہ متن کے مطالعے سے ہی استفادہ کرتا ہے۔ اس کو مصنف کے ذہن میں موجود معنی سے سروکار نہیں ہوتا۔ اسی طرح وہ مزید وضاحت کرتے ہیں:

> تخلیق کار کا زور لفظوں پر ہوتا ہے۔ صرف سگنیفائر پر۔ سگنیفائیڈ کے بارے میں وہ نہیں سوچتا۔ اس کے بارے میں قاری اور نقاد سوچتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اس کی تحریر کسی مقصد یا کمٹمنٹ کے بغیر ہوتی ہیں اور ان کی تنقید بھی اسی نظریہ کے تحت ہوتی ہے۔۔۔ ساختیاتی تنقید میں ''ان کہی'' باتوں کی نشاندہی پر زور دیا گیا ہے یعنی یہ کہ کسی ادب پارے

میں جو کہا گیا، وہ تو قاری کے سامنے ہے لیکن اس میں بہت سی ''ان کہی'' باتیں ہوتی ہیں جن کی نشاندہی ساختیاتی نقاد کرتا ہے۔(۷)

جہاں تک ساخت شکن یا ردِ ساخت یا مابعد ساختیاتی نظریہ کا تعلق ہے تو یہ ساختیات کے بیشتر عناصر کی نفی کرتا ہے۔ ساختیات کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے انور سدید لکھتے ہیں:

> ساختیاتی تنقید نے اس سانچے کو اہمیت دی جس سے تخلیق نے اپنی صورت پذیری کی تھی لیکن ساختیاتی تنقید ادب پارے کے کسی مخفی معنی کو سطح پر رونما نہیں کرتی۔ دوسرے (یہ کہ) فن پارے کے حسن و قبح کے بارے میں بھی یہ کوئی فیصلہ پیش نہیں کرتی اس لیے ہمارے ہاں اس کے خلاف اب ایک ردِعمل بھی پیدا ہو رہا ہے۔ حال ہی میں چند اہم نقادوں نے سوال اٹھایا ہے کہ کیا مشرق کو مغرب سے ایسے پیراہن درآمد کرنے کی ضرورت ہے جو ہمارے جسم پر پورے نہیں آتے؟ جواباً کہا گیا ہے کہ جس طرح ماہر لسانیات جملے کے معنی نشان زد کرنے کا ذمہ دار نہیں اسی طرح ساختیات کے ماہرین پر بھی یہ فرض عائد نہیں ہوتا کہ وہ فن پارے کی توضیح اور تشریح کریں اگر لسانیات ہمارے ادب کا ایک اہم شعبہ ہے تو ساختیات کے مطالعے سے گریز کیوں اختیار کیا جائے؟(۸)

امتزاجی تنقید پر وہ لکھتے ہیں کہ ''میرے خیال میں مختلف علوم میں امتزاج پیدا کرنے کے لیے میکانکی انداز وضع کرنا ممکن نہیں یہ تو نقاد کے اپنے صوابدید پر ہے کہ وہ فن پارے کی پرکھ کے لیے کن عناصر کے امتزاج کو ضروری تصور کرتا ہے اس کا مقصد واضح ہے اور وہ یہ کہ نقاد ادب پارے کی داخلی صورت کو دکھانا اور اس کی باطنی معنویت کو آشکار کرنا چاہتا ہے۔''(۹) ناصر عباس نیر کے ہاں ۸۰ء کے بعد اُردو تنقید کا منظر نامہ ترتیب دینے والے جدید تنقیدی افکار اور ان کے نزاعی مباحث کا ایک باقاعدہ سلسلہ ملتا ہے۔ اُن کے تنقیدی رویے نے اُردو تنقید کی علمی اور نظری سطح کو بلندی بخشی ہے۔ ناصر عباس نیر کے مطابق ''ساختیات جانکاری کا ایک خصوصی طریق ہے جو انسانی سائنسوں میں برتا اور آزمایا گیا ہے۔ اس لیے ساختیات کے نظریے نے لسانیات، بشریات، تاریخ، فلسفہ اور ادبی تنقید کو متاثر کیا ہے۔ بیسویں صدی کی لسانیات، بشریات، طبعیات، نفسیات، فلسفہ اور عمرانیات میں ساختیاتی نظریے کے نقوش موجود ہیں۔ ساختیات کے وظائف میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ ''ساختیات فی الحقیقت کسی سسٹم کی اس داخلی ساخت کا تجزیہ کرتی ہے، جو ایک سسٹم ہے مگر جس کے مظاہر ایک ٹھوس وجود رکھتے ہیں۔ اس ساخت کے مخصوص کوڈز ہیں، جو اس کی معنی خیزی کے ذمہ دار ہیں۔''(۱۰) چنانچہ ساختیات زبان کے ''نشانات کے سسٹم'' کے طور پر زیرِ مطالعہ آتی ہے۔ Terry Eagleton بھی Ferdinand de Saussure کی ساختیاتی فکر کا مطالعہ کرتے ہوئے

''نشانات کے سسٹم'' کی وضاحت کرتے ہیں:

Saussure viewed language as a system of signs, which was to be studied 'Synchronically' that is to say, studied as a complete system at a given point in time-rather than 'diachronically' in its historical development. Each sign was to be seen as being made up of a 'signifier' (a sound, image, or its graphic equivalent), and a 'signified' (the concept or meaning). (۱۱)

ساختیات میں بنیادی طور پر بحث لسانیات پر نہیں بلکہ زبان کے ذریعے معنی آفرینی کی شعریات پر ہوتی ہے۔ ساختیاتی شعریات میں بھی معنی فقط حاضر یا معمول کے نہیں ہیں بلکہ متن میں غائب معنی بھی اہم ہیں۔ پس ساختیاتی مطالعے میں معنی کو وقت، نسل، سماج، ثقافت اور تاریخ کے محور پر بدلتا ہوا دیکھا جا سکتا ہے۔ ردِ تشکیل، پس ساختیات کا ایک حصہ ہے لیکن نظریاتی اہمیت اور پھیلاؤ کے سبب الگ دبستان کی شکل اختیار کر گئی ہے۔ چنانچہ ساختیاتی تنقید قرأت کے عمل کو بنیادی اہمیت دیتی ہے اور فن پارے کے Codes اور Conventions کا ایک خاص نظام بھی اس قرأت سے عبارت ہوا۔ اس طرح نئی تنقید میں عمرانی تنقید اور تاریخی تنقید کے بیشتر اصول نا قابلِ عمل ہو گئے اور تخلیق کار کے فن پارے کی پرکھ ایک نئی جہت پر چل نکلی۔

عملی طور پر ساختیاتی تنقید کی خال خال مثالیں اُردو تنقید میں نظر آتی ہیں۔ ساختیاتی تنقید کی ایک مثال وزیر آغا کا مضمون ''عصمت چغتائی کے نسوانی کردار'' ہے۔ یہ تنقیدی مضمون ''صریر'' کے سالنامہ جون ۱۹۹۸ء میں شائع ہوا جو وزیر آغا کے تنقیدی مضامین کی کتاب ''معنی اور تناظر'' میں شامل ہے۔ علاوہ ازیں وزیر آغا کا ایک اور مضمون ''منٹو کے افسانوں میں عورت'' بھی متذکرہ تنقیدی کتاب میں شامل ہے۔ ان دونوں مضامین میں وزیر آغا کردار کی بالائی سطح سے نیچے اُتر کر ایک مخفی سطح دریافت کرتے ہیں اور اس طرح تخلیق کار کے مخفی شعور کو اُجاگر کرتے ہیں۔ اول الذکر مضمون میں ساختیاتی تنقید میں ''ان کہی'' باتوں کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ وہ اس مضمون میں عصمت کے افسانوں کے پس منظر میں ایسی عورت کے وجود کا ادراک کرتے ہیں جو مجتمع کرنے کی صلاحیت کے پس پشت بکھرانے میں زیادہ دلچسپی رکھتی ہے۔ دیو مالا میں ہندو دیو مالا کی ''کالی'' یا سمیریا کی تیامت (Tiama) جس کا کام مدّون اور مرتب کائنات کو لخت لخت کرنا ہے، وزیر آغا یہاں پروٹو ٹائپ کے مفہوم کو بھی ایک مخصوص نقطۂ نظر سے واضح کرتے نظر آتے ہیں۔ وہ پروٹو ٹائپ کی حیثیت سے متعلق لکھتے ہیں:

گویا پروٹو ٹائپ کی وہی حیثیت ہے جو انسانی جسم میں پنجر (Skeleton) کی ہے، یہ وہ ''نقشہ'' ہے جس کے مطابق جسم کے خدوخال نمایاں ہوتے ہیں۔ مگر پنجر کی بنیادی یکسانیت کے باوجود ہر جسم اپنے خدوخال کی بناء پر دوسروں سے مختلف نظر آتا ہے۔ افسانے میں ابھرنے والے کردار کا معاملہ یہ ہے کہ ہر چند وہ بھی پروٹو ٹائپ کی اساس پر ہی استوار ہوتا ہے تاہم وہ اپنے اندر کی اس نفسیاتی تقلیب کے باعث جو اکثر و بیشتر باہر کے واقعات اور سانحات سے وجود میں آتی ہے، ایک ایسی منفرد ہستی کے طور پر ابھرآتا ہے جو اپنی ٹائپ کے دوسرے افراد سے بالکل مختلف ہوتی ہے اور اپنی انفرادیت کے باعث کردار متصور ہونے لگتی ہے۔ (۱۲)

یہاں اولین قرأت میں عصمت کے نسوانی کردار فکشن میں اُبھرنے والے قدیم تصورِ کردار سے انحراف کا درجہ رکھتے ہیں جبکہ قدیم کردار اپنے واضح جسمانی یا نفسیاتی خدوخال کے باعث الگ اور مختلف ہونے کے باوصف ایک طرح کے بند نظام (closed system) کے حامل بھی ہیں۔ چنانچہ اسے پورٹریٹ سے مشابہ بھی قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس مرحلے پر وزیر آغا ساختیاتی تنقید کے تصور کو واضح بھی کرتے ہیں۔

چنانچہ ساختیاتی تنقید میں کردار کے حوالے سے یہ پہلو واضح ہو کر سامنے آتا ہے کہ کردار محض چند انوکھے خدوخال کا مظہر نہیں، نہ ہی یہ پورٹریٹ ہے بلکہ اس میں کسی خاص سمت میں متحرک ہونے کا انداز ملتا ہے۔ اگرچہ کردار کا ارتقا، واقعات و سانحات کے تال میل سے اپنے متعین خدوخال دھندلانے لگتا ہے لیکن بے شباہت نہیں ہوتا۔ یہاں ہیرو اینٹی ہیرو میں تبدیل نہیں ہوتا۔ عموماً اینٹی ہیرو کا کردار ہیرو کے تصور کو اُبھارنے کے زمرے میں رکھا جاتا ہے لیکن ڈاکٹر وزیر آغا کے خیال میں یہ ہیرو کے تصور کو وسعت دینے کے بجائے معدوم کرتا ہے چنانچہ وہ اینٹی ہیرو کی نمود کو کردار نگاری کے عمل کی ضد تصور کرتے ہیں۔ یہاں وہ ساختیاتی تنقید کے تناظر میں کردار کی شباہت اور خدوخال سے متعلق لکھتے ہیں:

> خوش قسمتی سے ساختیاتی تنقید نے ہیرو کے قدیم تصور کے علی الرغم ایک ایسے کردار کے تصور کو رائج کیا ہے جو اپنے موروثی اوصاف یا جواہر کی بنا پر پہچانا نہیں جاتا بلکہ جو کہانی میں ایک شریک کار یعنی Participant کا رول ادا کر کے اور اسٹرکچرنگ کے عمل سے گزر کر اپنی امتیازی حیثیت کو اُجاگر کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ اپنے وجود کو انبوہ کے بے نام اور بے چہرہ وجود میں ضم ہونے نہیں دیتا بلکہ اپنی تمام تر لچک کے باوجود خود کو بطور ایک منفرد وجود باقی رکھتا ہے۔ فکشن کے قدیم کردار ہیرو یا ہیرو نما ہستیاں ہیں جن کے اعمال مقرر اور انجام

> ظاہر ہیں مگر جدید کردار ایک متعین اور مرتب وجود کے ساتھ اپنے سفر کا آغاز نہیں کرتے بلکہ سفر کے دوران مختلف تجربات سے گزرتے ہوئے ان کے اندر کے بنیادی اوصاف بتدریج نمو پذیر ہو کر بالآخر ایک منفرد صورت اختیار کر لیتے ہیں لیکن اگر وہ متعین اور مقرر شباہت کے ساتھ سفر کا آغاز کریں تو بھی جیسے جیسے وہ آگے کو بڑھتے ہیں ان کے متعین اوصاف محض نقاب نظر آنے لگتے ہیں۔(۱۳)

اس اعتبار سے وہ منٹو کے کردار کا بھی ساختیاتی پہلو سے مطالعہ کرتے ہوئے اسے مثال کے طور پر پیش کرتے ہیں کہ منٹو کے کردار ایسے نقاب پوش کردار ہیں جو کہانی کے اختتام پر اپنا نقاب الٹ کر قاری کو ایک دوسرے کردار نظر آتے ہیں۔ اگرچہ اس نے موپساں اور او ہنری سے متاثر ہو کر کہانی کے محور کو تبدیل کرنے کے لیے کردار میں بھی اچانک تبدیلی پیدا کی ہے۔ یہاں ساختیاتی مطالعہ کے مطابق کردار کو قدیم تصور کے مطابق مقرر اور بے لچک نہیں ہونا چاہیے۔ بلکہ اسے اپنی مخفی ابعاد کو منکشف کرنا چاہیے۔

یہاں اس حقیقت پر روشنی ڈالنا اہم ہے کہ ماہر لسانیات اور ساختیاتی نقاد میں واضح فرق موجود ہوتا ہے۔ ماہرِ لسانیات جملے کے مواد کو زیرِ بحث لانے کے بجائے ان لسانی رشتوں کو موضوع بناتا ہے جن سے جملہ عبارت ہوتا ہے۔ مثلاً اسم و فعل کے ربطِ باہم کو۔ اسے گرائمر کے سسٹم کو افقی Syntagmatic اور عمودی paradigmatic ابعاد کو نشان زد کر کے پیٹرن کو Process کرنا بھی کہا جا سکتا ہے۔ چنانچہ تخلیق کو ایک مکمل اکائی کے طور پر پیش کرنے کی بجائے رشتوں کی اکائی قرار دینا، جس سے معنی کا انشراح ہو، زیادہ قابلِ قبول ہے جبکہ ساختیاتی نقاد کا عمل اس سے مختلف ہوتا ہے۔ وزیر آغا کا خیال ہے:

> ساختیاتی نقاد جب کسی کہانی کو موضوع بناتا ہے تو وہ بھی اس کو (لسانی تجزیے کی تقلید میں) ایک ایسے تجزیے کا ہدف بناتا ہے جس سے کہانی کی سطح پر ایک اور کہانی ابھر آتی ہے۔۔۔ ایک ایسی کہانی جو نشانات (Signs) کا مرقع ہے۔ اس کی مثال یوں ہے کہ جب آپ پیانو بجاتے ہیں جس کی ہر کنجی کی ایک اپنی مخصوص آواز ہے تو ان آوازوں کے ملاپ سے ایک ایسا نغمہ وجود میں آ جاتا ہے جو پیانو کی مختلف کنجیوں کی آوازوں کی حاصل جمع سے ''کچھ زیادہ'' ہونے کے باعث ان آوازوں کی بالائی سطح پر گویا تیر رہا ہوتا ہے، جس کا مطلب یہ ہے کہ پیانو سے ''کھیلتے'' ہوئے آوازوں کو منقلب کرتا اور نئے نغماتی معنی کے انشراح کا سبب بنتا ہے یہی کام ساختیاتی نقاد کا بھی ہے کہ وہ کہانی کا مطالعہ کرتے ہوئے اسے متعدد نئی معنوی سطحیں تفویض کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ یہ بھی اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ کہانی کا مبصر نہیں بلکہ اس میں شرکت کر رہا ہے۔(۱۴)

ساختیاتی تنقید میں عصمت کے نسوانی کردار اور تجریدی افسانے کے خدوخال سے بحث کرتے ہوئے وزیر آغا واضح کرتے ہیں کہ تجریدی افسانے میں کردار بے چہرہ ہو کر اپنی صفات سے بھی منقطع ہو جاتا ہے اور کہانی کی Grammar of Narrative کی بنت میں ایک دھاگے کی طرح شامل دکھائی دیتا ہے لیکن عصمت کے نسوانی کردار بے چہرہ اکائیاں نہیں ہیں۔ان کے کردار اسم معرفہ اور اسم صفت کے سبب؛ کردار کے قدیم تصور سے ہم آہنگ ہیں۔''تل کی رانی''یا''دو ہاتھ'' کی گوری،''کافر'' کی ''میں''یا''لحاف'' کی بیگم جان سبھی کردار اپنے سماجی ،نفسیاتی اور ذہنی امتیازات کی بنا پر اپنا ایک الگ وجود اور رویہ رکھتے ہیں۔

کرداروں کے ساتھ اسمائے صفت کا متعین کرنا قاری کے جذبات سے کھیلنے کی کامیاب کوشش کہا جا سکتا ہے اور کہانی کار اس سے بھر پور فائدہ حاصل کرتا ہے جبکہ جدید افسانے نے کردار کے ساتھ اسمائے صفت کو غیر منسلک کر کے کردار میں لچک کے امکان کو ختم کر دیا ہے، کیونکہ جدید افسانے میں کردار کی خوبیاں ان کی پیشانی پر چسپاں نہیں ہوتیں۔اس طرح جدید افسانے کے کردار پگھلی ہوئی حالت میں دکھائی دیتے ہیں۔''عصمت چغتائی کے بیشتر نسوانی کردار اس جدید رویے کے غماز ہیں وہ جب افسانے میں داخل ہوتے ہیں تو قاری کہہ نہیں سکتا کہ وہ کیا روپ اختیار کریں گے مگر افسانے کے مطالعہ کے بعد قاری کو یہ کردار اپنے اصل میں نظر آ جاتے ہیں۔(۱۵)

ساختیات نے کردار کے مقرر اور متعین اوصاف کو قبول نہیں کیا بلکہ فرد کو رشتوں کی اکائی میں پرو دیا ہے جب بحرانی صورتِ حال ہوتی ہے تو یہ کردار اندر سے خالی Space کے طور پر واقعات اور قوتوں کو جمع کرتا ہے اس طرح اس Process سے اس کی بنیادی صفات نمو پذیر ہو کر سطح پر آ جاتی ہیں۔اگر یوں کہا جائے کہ بنیادی صفات حالات و واقعات سے ٹکرا کر منقلب ہو جاتی ہیں اور کردار کے نقوش واضح ہوتے ہیں، تو زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے۔اس طرح Structuring کا عمل وقوع پذیر ہوتا ہے۔یہاں افسانہ نگار فعل کے عمل دخل میں داخل ہو کر جذباتی طور پر افسانے کی واردات میں شامل ہوتا ہے۔اچھا افسانہ نگار قصہ گو کے مقام پر نہیں رکتا۔یہاں صفات جذباتی واردات کو جذب کر کے ایک خاص سمت میں متحرک ہوتی ہے۔ وزیر آغا کے مطابق دورف اسے Direct And Teleological Set کا نام دیتا ہے۔اُن کے بقول'' آپ کہہ لیں کہ فرد جب رشتوں کی گرہ بن کر ایک خاص سمت میں متحرک ہوتا ہے تو وہ کردار کے درجے پر پہنچ جاتا ہے۔''(۱۶)

کردار نگاری کے ضمن میں وزیر آغا کا خیال ہے کہ کہانی کار کا اپنے کردار کے ساتھ جذباتی یا نفسیاتی بنت میں شامل ہونا ضروری ہے، لیکن یہ شرکت غیر ارادی طور پر ہونی چاہیے۔اسے افسانہ نگار محض ایک نقل یا Replica نہیں کہہ سکتا بلکہ ایسا کرنے سے کردار کو افسانہ نگار کی شرکت کے سبب ایک بنیادی اساسی جہت

عطا ہو جاتی ہے۔ یہاں عصمت کا بنیادی کردار بھی اس کے سوانحی مضامین سے اخذ کیا جا سکتا ہے۔ ان کی ذات میں منضبط سماجی یا نفسیاتی پیٹرن سے انحراف ملتا ہے جو غیر ارادی طور پر ان کے افسانوں کے کرداروں میں در آتا ہے۔ چنانچہ اُن کا کردار ایک خاص اساسی جہت کا حامل ہو جاتا ہے۔ اس طرح عصمت کے نسوانی کرداروں میں ایسی عورت ابھر آئی جو ایک پروٹو ٹائپ کے طور پر عصمت کی سائیکی میں موجود تھی۔ چنانچہ بقول وزیر آغا ''صفت کی سطح پر عصمت کے یہ جملہ کردار معاشرے کی مختلف سطحوں سے ماخوذ ہونے کے باعث اپنے مخصوص خدوخال کے ساتھ نمودار ہوئے ہیں تاہم وہ ''ٹائپ'' نہیں ہیں یعنی اگرچہ ان کی اساس پروٹو ٹائپ پر استوار ہے پھر بھی عصمت نے پروٹو ٹائپ کی سطح پر کردار ہی کے نقوش ابھارے ہیں۔ یوں کہہ لیجیے کہ پروٹو ٹائپ جب اپنے پیمانے سے چھلکا ہے تو نئی صفات کا حامل بن کر کردار میں متشکل ہو گیا ہے۔ رہا فعل کا معاملہ تو اس سطح پر عصمت کے جملہ نسوانی کردار مختلف واقعات اور سانحات سے گزر کر نامیاتی طور پر نشوونما پاتے اور قدیم کرداروں کی طرح شروع سے آخر تک ایک مقرر اور متعین صورت میں قائم رہنے کے بجائے ہمہ وقت اپنے متحرک باطن کو منکشف کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ فعل کی سطح پر عصمت نے ان کرداروں کی انفرادیت کو پوری طرح اجاگر کیا ہے کیونکہ بحرانی صورتحال ہی میں کردار کی مخفی قوتیں متحرک ہو کر اپنا بھرپور اظہار کرتی ہیں۔ عصمت کے یہ کردار عمودی اور افقی دونوں سطحوں پر فعال دکھائی دیتے ہیں۔ عمودی سطح مشابہت پر استوار ہوتی ہے اس سطح پر زبان اپنے اجتماعی بنیادی رخ سے مدد طلب کرتی ہے اور انتخاب اور ارتباط کے ذریعے استعاراتی رویے کو متحرک کر کے بات میں عمودی گہرائی پیدا کرتی ہے۔ یہی کچھ کردار نگاری کے عمل میں بھی ہوتا ہے جہاں افسانہ نگار کردار کے عقب یا باطن میں جھانکتا ہے اور انتخاب اور ارتباط کے ذریعے کردار میں عمودی گہرائی پیدا کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ عصمت کے نسوانی کرداروں میں عورت کے بنیادی روپ کی موجودگی اس کے ہاں Paradigmatic رویے ہی کی غماز ہے۔ رہا افقی سطح کا قصہ تو اس معاملہ میں بھی عصمت نے واقعات اور سانحات کی ایک فطری رو کو جنم دیا ہے یعنی ایک ایسی صورت کو جس میں واقعات اور سانحات جملے کی لسانی ترتیب کی طرح اپنے صحیح مستقیم پر فائز ہیں چنانچہ ان سے ''شور'' پیدا نہیں ہوتا بلکہ وہ سب ایک خاص معنی پر منتج ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔'' (۱۷)

وزیر آغا قاری اور افسانہ نگار کے تعلق کو بھی واضح کرتے ہیں۔ اگرچہ قاری افسانے کے متن کے ساتھ منسلک معنی کی نئی سطحوں کو خلق کرتا ہے لیکن مکمل سچائی یہ ہے کہ قاری کے اعماق میں کچھ نمونے Paradigms وہبی ہو سکتے ہیں اور قاری ان کے مطابق ہی پلاٹ اور کردار کو دیکھنے کا متمنی ہوتا ہے۔ لیکن صاحبِ نظر قاری جمالیاتی تسکین کا عنصر بھی چاہتا ہے۔ ساختیات کے مطابق انوکھا متن بنا کر قاری کو محوِ حیرت کرنا قرأت کے عمل میں مضمر ہے۔ لیکن وزیر آغا کے مطابق یہ درست تسلیم نہیں کیا جا سکتا کیونکہ اس طرح کہانی

اوراعلیٰ پائے کی کہانی میں فرق معدوم ہو جاتا۔اس کی وجہ یہ ہوسکتی ہے کہ قاری معنی آفرینی کی جبلت سے عام کہانی میں بھی متعدد نفسیاتی سطحیں خلق کرسکتا ہے۔شعر کے باب میں بھی ساختیات کا نظریہ اس حوالے سے درست نہیں کہا جاسکتا کہ اخباری نثر کو بھی شعری Text میں لکھا جائے تو شعری صفات کا انشراح ہوتا ہے۔وہ اس ضمن میں کردار کی پیش کش میں تخلیقیت کے عناصر کو واضح اہمیت دیتے ہوئے قاری کے فنی تکمیل کے عمل کو بیان کرتے ہیں۔لہٰذا وہ عصمت کے نسوانی کرداروں پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں کہ عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں کی اہمیت اس بات میں ہے کہ وہ ٹائپ کے سانچے سے چھلکنے کا منظر دکھاتے ہیں اور اپنے اس عمل میں کرداروں کو مکمل کرنے پر بھی اکساتے ہیں۔جس طرح مصوری کا کوئی شہکار دیکھنے پر ناظر کے ہاں متخیلہ برانگیخت ہو جاتا ہے اور وہ تصویر میں موجود Spaces اور Gaps کو اپنے دیکھنے کے عمل سے پُر کرتا اور اسے مزید حیرت انگیز اور انوکھا بنا دیتا ہے بالکل اسی طرح ''کردار'' کا قاری بھی کردار میں موجود بہت سے Gaps کو پُر کر کے اس میں گہرائی اور وسعت پیدا کرتا ہے۔یوں بھی فنکار کا کام ایسی ''فنی تکمیل'' کا مظاہرہ کرنا نہیں ہے جس سے قاری کا تخلیقی عمل رک جائے۔اس کا کام تو تخلیق کی ایک ایسی ''فنی تکمیل'' کا مظاہرہ کرنا ہے جس میں ناتمامی کا عنصر موجود رہے یعنی جس کی اطراف کھلی ہوں تا کہ قاری کی تخلیقی کارکردگی جاری رہ سکے۔عصمت چغتائی کے نسوانی کردار کاریگری کے نمونے نہیں ہیں جن میں کوئی خلا موجود ہی نہیں ہوتا۔وہ تو ایک ایسا پیٹرن ہیں جن میں کردار کے دھاگے سدا بنتے اور ٹوٹتے رہتے ہیں۔قاری جب خود بھی اس پیٹرن میں داخل ہو کر بنانے اور بگاڑنے کے عمل میں شریک ہوتا ہے تو اسے ان کرداروں کے بے پناہ امکانات کا فی الفور احساس ہو جاتا ہے۔(۱۸)

وزیر آغا کا ایک اور مضمون ''منٹو کے افسانوں میں عورت'' بھی ساختیاتی تنقیدی مطالعہ کی ذیل میں رکھا جاسکتا ہے۔ان کے مطابق منٹو کے افسانوں میں ''عورت'' بطورِ پروٹو ٹائپ موجود ہے۔اگرچہ اس کے افسانوں میں ہر عورت صورت اور مزاج کے اعتبار سے متنوع اوصاف کی حامل ہے لیکن منٹو کے ذہن میں جو Proto type کی ایک قدرِ مشترک موجود ہے وہ اس کے ہر افسانے کی عورت میں نمایاں ہوتی ہے۔ یہاں عصمت کے بیشتر نسوانی کرداروں کا ساختیہ منٹو کے نسوانی کرداروں کے ساختیہ سے مختلف ہے۔

منٹو کے افسانوں کی بالائی اور شعوری ساخت میں عورت کا کردار آزادیِ نسواں کے تابع ہے جب کہ مخفی اور گہری ساخت کے مطابق یہ بالائی یا شعوری ساخت کی نفی ہے۔افسانہ ''جانکی'' کی مثال دے کر وہ منٹو کے نظریے اور موقف کی بالائی سطح کو پیش کرتے ہیں، جہاں کردار ایک مرد سے وابستہ ہونے کے معاشرتی نظامِ اخلاق سے انحراف کرتا نظر آتا ہے۔ یہاں بالائی سطح پر منٹو مرد کے تابع مہمل اور مظلومیت کی تصویر نظر آنے والی عورت سے انحراف کرتے ہیں۔لیکن اس کی گہری ساخت میں انھوں نے اپنے ہی نظریے کو

Deconstruct کیا ہے چنانچہ جانکی ایک متوازی قوت کے بجائے برصغیر کی وفا شعار گھریلو عورت کا روپ بھی اختیار کرتی ہے۔ بابو گوپی ناتھ میں بھی بالائی سطح اور گہری اندرونی سطح میں فرق موجود ہے۔ ''ٹھنڈا گوشت'' میں اگرچہ کلونت کور کا رویہ برصغیر کی عورت کا رویہ کہا جا سکتا ہے جس میں وہ مرد پر بلا شرکت غیرے قابض رہنا چاہتی ہے۔ یہاں بھی عورت کی مظلومیت کو ہی موضوع بنایا گیا ہے جس میں متن میں پوشیدہ تخلیق کار کے نقطۂ نظر کو اہمیت حاصل ہے۔ اس طرح وہ منٹو کے دیگر افسانوں ''سرکنڈوں کے پیچھے''، ''موذیل''، ''ہتک''، ''سوگندھی''، ''جاؤ، حنیف جاؤ!'' اور ''ممی'' میں عورت کے مختلف بالائی اور اندرونی سطح کے نظریاتی اختلافات کو نمایاں کرتے ہیں، اور اپنے اس تجزیاتی مطالعے کے بعد وزیر آغا اپنے نقطۂ نظر کو ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں:

> مجموعی طور پر دیکھا جائے تو منٹو کے بیشتر نسوانی کردار ''دوہری ساخت'' کی اساس پر استوار ہیں، یعنی اس ساخت پر جس کی خارجی سطح، داخلی سطح سے مختلف نوعیت کی ہے جب کہ عصمت چغتائی کے نسوانی کردار خارجی سطح کے علاوہ داخلی سطحوں پر بھی ایک ہی رویے کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ عصمت کے نسوانی کرداروں میں کوئی ایسی مختلف وضع کی سطح نمودار نہیں ہوتی جو خارجی سطح کی یکسر تکذیب کر دے۔ یہ کردار پیاز کی طرح ہیں کہ ہر پرت کے اترنے پر ان کا بنیادی باغیانہ رویہ زیادہ شوخ، زیادہ توانا ہوتا نظر آتا ہے۔ عصمت کے ہاں کثیر المعنویت کا مظاہرہ معانی کے تضاد پر منتج نہیں ہوا بلکہ ایک ہی بنیادی رویہ پرت در پرت پیش ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عصمت کے نسوانی کردار آغاز سے انجام تک اور خارج کے علاوہ داخلی سطحوں پر بغاوت ہی کے علمبردار دکھائی دیتے ہیں۔ بنیادی طور پر یہ یک زمانی یعنی Synchronic رویہ ہے دوسری طرف منٹو کے نسوانی کردار نظر آنے والی اپنی بالائی سطح کو خود ہی منہدم کر دیتے ہیں۔ گویا وہ بنیادی طور پر دو زمانی یعنی Diachronic رویے کے علمبردار ہیں۔(۱۹)

بنیادی طور پر منٹو کے نسوانی کرداروں میں زیریں سطح پر معصوم، مظلوم، مامتا کی خوشبو سے مزین عورت کا روپ برآمد کرتے ہیں جو برصغیر کے نسوانی کرداروں کی عملی تصویر ہے جبکہ بالائی سطح پر اس سے متضاد نسوانی رویہ سامنے آتا ہے۔ اس طرح منٹو کے بیشتر نسوانی کرداروں میں طوائف کے سراپے میں ایک عورت چھپی بیٹھی ہے اور آزادیٔ نسواں کے نعروں میں برصغیر کی پتی پوجا کرنے والی ناری جلوہ گر ہوتی ہے جسے منٹو اپنے افسانوں میں نمایاں کرنا چاہتا تھا۔

ساختیاتی تناظر میں ہمارے ایک اور معروف نقاد ضمیر علی بدایونی کا مضمون ''بابو گوپی ناتھ: وجودی اور ساختیاتی تناظر میں'' بھی اہمیت کا حامل ہے۔ اس میں منٹو کے افسانوی کردار بابو گوپی ناتھ کا مطالعہ انفرادی سطح پر کیا گیا ہے بلکہ عالمی فکشن کے تناظر میں بھی وہ اس کی قدر کا تعین کرتے ہیں۔ مضمون کے آغاز میں وہ منٹو کو ایک ایسا فنکار کہتے ہیں جو انسانی فطرت کے نہاں خانوں میں اُتر کر لاشعور کی سیڑھیاں پار کرتا ہے اور وہاں پہنچ جاتا ہے جہاں تمام تشنہ کام افراد اپنی تشنگی کا مداوا تلاش کرتے ہیں۔ ایک نئی صورتِ حال سے دوچار ہوتے ہیں۔ وہ ایسا فنکار ہے جو سچائی کو تلاش کر لیتا ہے اور حقیقت اور اس کی تعمیر سے سروکار رکھتا ہے۔ اپنے موقف کے استدلال میں وہ کافکا، بیکٹ، آئینسکو، ہیمنگوے، قرۃ العین حیدر، انتظار حسین اور مارسل پروست کو بطورِ مثال پیش کرتے ہیں۔ وہ منٹو کے افسانوں میں ہیروئن کے نہ ہونے کی وجہ بھی یہی بتاتے ہیں کہ ہیروئن ایک انجماد، ایک ٹھہراؤ، اور ایک ساکن صورتحال کو پیدا کرتی ہے جبکہ زندگی ایک مسلسل بہاؤ اور سیل رواں ہے۔

> فنکار جب تک زندگی کے تخلیقی اور بڑھتے ہوئے بہاؤ میں موجود ہوتا ہے تو اس کا موضوع خود زندگی اور اس کی جیتی جاگتی دنیا ہوتا ہے۔ جہاں وجود و عدم اور آمد و رفت کا سب سے قدیم کھیل کھیلا جاتا ہے۔ جہاں کردار آہستہ آہستہ بوسیدہ اور زوال پذیر ہوتے رہتے ہیں۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ آبِ تازہ بھی اس بہاؤ میں شامل ہوتا رہتا ہے اور اپنے ساتھ نئے کردار بھی لاتا ہے۔(۲۰)

وہ منٹو کے کرداروں کی رنگارنگی میں بے رنگی کی کیفیت کی نشاندہی بھی کرتے ہیں ان کے مطابق منٹو کے سب کردار جنس کے دروازے سے داخل ہو کر موت کے دروازے سے غائب ہو جاتے ہیں۔ اس طرح سارے کردار جنس اور موت کی وحدت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ''موذیل''، ''ٹھنڈا گوشت''، ''منجدھار میں'' سبھی میں مرکزی کردار اس بات کی طرف جاتے ہیں۔ اس کے فن میں زوال کی طرف پیش قدمی ہیروئن کے روایتی تصور کی نفی کرتی ہے۔ اس طرح منٹو کے فن میں آزاد اشارندے Signifiers افراد؛ کردار کی شکل میں بہہ رہے ہیں اور لاشعور کی ساختیں لسانی ساختوں سے گلے مل رہی ہیں چنانچہ منٹو کی کہانی ''کھول دو'' لاشعور اور زبان کے اس پراسرار رشتے کی وضاحت کرتی ہے جس کی جانب لاکاں نے اشارہ کیا ہے۔ ''فرائڈ تو پہلے ہی کہہ چکا ہے کہ لاشعور اپنا ہدف جنس کی مدد سے متعین کرتا ہے اور آرٹ اور زبان پر لاشعور کے سائے منڈلاتے رہتے ہیں۔''(۲۱) ضمیر علی بدایونی، منٹو کے کردار ''بابو گوپی ناتھ'' کا تعارف کروانے کے بعد اس کا تجزیاتی مطالعہ اس انداز میں پیش کرتے ہیں:

> اس ابتدائی تعارف میں منٹو، بابو گوپی ناتھ کے کردار میں شعور کی روشن لکیر دریافت کرتا ہے۔ اس کے سارے تضادات کو ابھار کر Resolve کرتا ہے اور اس کی ساری خامیوں کو

خوبیوں میں تبدیل کر دیتا ہے۔ وہ ایک ایسا مثبت کردار ہے جو ہر نفی کو اثبات میں اور ہر بدی کو بھول میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اس کردار کے ذریعہ منٹو نے انسان کے بنیادی اثبات پسند رجحان اور اس کی فطری رجائیت کی جانب اشارہ کیا ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ یہ کردار سایوں کے پیچھے دوڑتا رہتا ہے وہ حقیقت اور التباس دونوں کو ایک دوسرے میں سمونے کا فن جانتا ہے وہ فریب دینے والوں سے بھی نفرت نہیں کرتا۔ (۲۲)

ضمیر علی بدایونی کا خیال ہے کہ ایسا کردار ایک دریدائی کردار سے زیادہ اہمیت کا حامل ہے۔ دریدا موجودگی Presence کے مظاہر سے گریز پا ہے اور عدم موجودگی کو گلے لگاتا ہے جبکہ بابو گوپی ناتھ کے دل میں انسانی رشتوں کا گہرا احترام موجود ہے اور اسی احساس کے تحت وہ اپنے وجود کی مسلسل نفی کرتا ہے۔ علاوہ ازیں اس کے کردار کی امتیازی خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ زندگی کے ہر مظہر اور منظر میں مثبت پہلو تلاش کر لیتا ہے۔ جسے شیکسپئر نے Milk of human kindness کا نام دیا ہے۔ چنانچہ اس وقت بابو گوپی ناتھ کا کردار ہیڈیگر کی Care of being ، راں بو کی انسانیت سے محبت ، ہولڈرلن کی جذبۂ قربت (Intimacy) اور اقبال کے عشق کا ترجمان بنتا ہے۔

یہاں بابو گوپی ناتھ کی ایک اور امتیازی صفت یہ ہے کہ وہ سرچشمۂ اقدار بن کر اُبھرتا ہے۔ منٹو کا یہ کردار انسان کی انائے زیریں Lower self کا پیدا کردہ ہے جسے وہ اپنی انائے برتر Higher self سے مکمل کرتا ہے۔ بابو گوپی ناتھ اگرچہ ایک کردار ہے لیکن وہ اپنے انسان دوست رویے کی بنیاد پر انسانی اقدار کے مسخ ہونے کے عمل کو شدید طور پر نمایاں کر دیتا ہے۔

> منٹو نے تضاد کی تکنیک استعمال کی ہے۔ بابو گوپی ناتھ کے وجود سے جو روشنی نکلتی ہے وہ اس تاریک بازار کو کچھ دیر کے لیے روشن کر کے زیادہ تاریک اور ہولناک بنا دیتی ہے۔ یہ تضاد یا Contrast شروع سے لے کر آخر تک قائم رہتا ہے۔ یا یوں کہیے کہ مصنف نے اس منفی دنیا کی مثبت قوتوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔ بابو گوپی ناتھ ان مثبت قوتوں کا طاقتور استعارہ اور کبھی نہ مٹنے والی علامت ہے بابو گوپی ناتھ کا کردار ہمیشہ زندہ رہے گا۔ وہ زندگی کی مثبت اقدار کی ایک زندہ علامت ہے جو حال سے مستقبل کی طرف منتقل ہوتی رہے گی۔ منٹو نے اس علامت کی تخلیق میں محبت کا جو تصور دیا ہے وہ ہمیں غور و فکر کی دعوت دیتا ہے۔ عالمی ادب کے تناظر میں اس کا مطالعہ اس کی امتیازی حیثیت کو اُجاگر کرتا ہے۔ (۲۳)

عالمی تناظر میں سائماں دی بوائر جس تصورِ محبت کے خلاف احتجاج کرتی ہیں اور عورت کے مساوی حقوق کی آواز بلند کرتی ہیں، اس تناظر میں بابو گوپی ناتھ کا کردار نئی علامت ، نئے جذباتی توازن کے ساتھ نئی

جمالیات کی تخلیق کرتا نظر آتا ہے کیونکہ یہاں مرد وعورت کے روایتی رشتے سے ہٹ کر نیا تصور پیش کیا گیا ہے۔ بابو گوپی ناتھ رقابت کے جذبے سے عاری نظر آتا ہے۔ اس کی محبت (Possessive) اور قابض ہونے والی نہیں بلکہ خصوصی ہونے کی بجائے عمومی نوعیت کی حامل ہے۔ Second sex میں جتنے الزام بھی مرد پر لگائے گئے ہیں یہ کرداران کی نفی کرتا ہے۔ یہاں نقاد کا خیال ہے کہ ہر فن پارہ اپنی خاص معنویت کا حامل ہوتا ہے اور یہ معنویت اشاراتی ہوتی ہے چنانچہ ''ہمیں معنی کی حتمیت میں آرٹ کی تلاش ترک کر دینی چاہیے اور اشاروں، کنایوں اور استعاراتی فضاؤں میں آرٹ کی روح کی تلاش بہتر نتائج کی ضامن ہو سکتی ہے، معنی ہوتے نہیں ہیں متوقع ہوتے ہیں۔'' (۲۴)

ضمیر علی بدایونی، منٹو کی اس کہانی کو آرٹ اور حقیقت کے باہمی رشتے کے تناظر میں بھی پرکھتے ہیں ان کے مطابق یہ کہانی آپ بیتی کے انداز میں لکھی گئی ہے جہاں راوی نصف کہانی کے خالص تخیلی عمل کو اپنی گواہی سے گراں بار اور بوجھل بنا دیتا ہے۔ اگرچہ یہ سادہ بیانیہ میں ہے اور مصنف اپنے قلمی نام کے ساتھ موجود رہتا ہے جو افسانوی عنصر یا کہانی پن کو متاثر کرتا ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ:

> تخیل کا آزاد عمل کہانی کار کی موجودگی سے متاثر اور لامحدود ہو جاتا ہے۔ آرٹ کا عمل صرف حقیقت کی عکاسی تک محدود نہیں بلکہ وہ حقیقت کی اساس پر تخیلی حقیقت Imaginative Reality کی تخلیق سے تکمیل پذیر ہوتا ہے۔ مصنف جب بیانیہ کا راوی بن جاتا ہے تو خود مصنف کی شخصیت تخلیق کا راستہ روک کر کھڑی ہو جاتی ہے۔ تخلیقی عمل کا والہانہ بہاؤ خود اپنے خالق کی موجودگی سے ٹکرانے لگتا ہے۔ (۲۵)

ضمیر علی بدایونی کے خیال میں تخلیق کار کو یہ حق حاصل نہیں کہ وہ فن پارے کی معنویت کو اپنی ذات تک محدود کر دے اور تخلیقی عمل کے آزاد بہاؤ کا راستہ روکے۔ منٹو اپنی کہانی میں اپنی شخصیت کا بوجھ بھی فن پارے پر ڈالتا ہے اور کہانی کی اشاریت میں غیر ضروری مداخلت کرتا ہے اور کہانی سے امر بیل کی طرح لپٹ جاتا ہے۔ ایلیٹ اس عمل کو شخصیت سے گریز، رولاں بارت مصنف کی موت اور دریدا متنی حقیقت کا نام دیتے ہیں۔

> تخلیق کار کے لیے لازمی ہے کہ وہ تخلیق کے لیے جگہ خالی کر دے اور فن کی اشاراتی فضا میں گم ہو جائے۔ تخلیق کی لطافت مصنف کی موجودگی کا بوجھ برداشت نہیں کر سکتی۔ متن کی معنویت کے اس کھیل میں مصنف کی حیثیت جھنڈے کی طرح علامتی ہوتی ہے۔ وہ فن پارے میں پیدا ہونے والی معنویت کی لہروں سے مزاحم نہیں ہو سکتا ان لہروں کی از خود رفتگی و دیوانگی (Duandy) اور مستانہ رقص کو نہ مصنف روک سکتا ہے اور نہ قاری؛ دونوں متن کی وسعتوں

> میں گم ہو جاتے ہیں ۔متن آزاد معنویت سے اپنے وجود کی تجدید کرتا رہتا ہے۔آج تخلیق، معنی کے طلسم سے آزاد ہو چکی ہے۔جس طرح دریا کو اپنے بہاؤ سے سروکار ہوتا ہے،اسی طرح تخلیق یا متن اپنی معنویت کے بہاؤ سے عبارت ہے ۔فنی تخلیق حقیقت اساس تو ہوتی ہے لیکن حقیقت کی عکاس نہیں ہوتی اور نہ ہی معنی کا اظہار ہوتی ہے ۔فن کی اپنی کوئی منزل نہیں ہوتی ۔فن محض ناگریزیت کا اظہار ہے ۔اس کہانی میں منٹو کی موجودگی ناگزیر نہیں منٹو اس کہانی کے بدن میں اپنڈکس کے طور پر موجود ہے جس سے پورے بدن کو خطرہ لاحق ہو سکتا ہے ۔(۲۶)

ساختیات و پس ساختیات کے مفکرین کے نزدیک مصنف فن پارے میں بہنے والی معنویت میں مر چکا ہوتا ہے۔تصنیف دائمی طور پر زندہ رہتی ہے ۔اگر مصنف کی موجودگی ہو تو فن پس منظر میں چلا جاتا ہے۔ جس طرح فن میں حقیقت کی موجودگی اس طرح لازم ہے جس طرح دریا کے ساتھ کنارے لازم وملزوم ہیں لیکن تخلیق کے نہاں خانوں میں مصنف ہمیشہ کے لیے چھپ جاتا ہے اور فن کار اپنے ہی فن کی خاک میں پنہاں ہوتا ہے۔تخلیق کی وحدت تخلیق کار کو برداشت نہیں کرتی ۔متن ایک بہاؤ کی کیفیت کا حامل ہوتا ہے۔

ضمیر علی بدایونی پس جدیدیت کے عہد کو ساختیات کا عہد کہتے ہیں کیونکہ ساختیات نے زبان کے مطالعے کو اہمیت دی ہے۔اس طرح زبان کے پیچیدہ ساختیاتی نظام نے فرد اور اس کے حوالے کو ماضی کا حصہ بنا دیا ہے۔وہ منٹو کی اس کہانی کو ان حقائق کی روشنی میں بھی پرکھتے ہیں جو ساختیات اور پس ساختیاتی فکر نے ہم پر روشن کی۔ رولاں بارت کے فن پارے کو قابلِ فہم اور معنی خیز بنانے کے عمل میں پانچ رمزیے (Codes) کا ذکر کرتے ہوئے ان کی حدود کی نشاندہی کرتے ہیں۔وہ اس کہانی کی ابتدا کو تعبیراتی رمزیہ سے موسوم کرتے ہیں جس میں بتایا گیا ہے کہ بابو گوپی ناتھ کون ہے؟ اور اُردو افسانے کی صورتحال سے اس کا کیا تعلق ہے؟ جب منٹو کے حقیقت پسندانہ متن پر ہم رولاں بارت کے رمزیے کا اطلاق کرتے ہیں جو معنی کو قابلِ فہم بنانے کی کوشش ہے تو ہم دیکھ سکتے ہیں کہ منٹو کے متن میں وحدتوں کا تعین، قاری کے اپنے ذوق اور تجربے کی روشنی میں مختلف ہو جاتا ہے۔

> مرکزی اور معاون وحدتوں کے تعین کا کوئی عالمگیر اصول موجود نہیں ہے اور رولاں بارت تو خود کثیر الجہات متن کا قائل ہے۔اس لیے وحدتوں کے تعین میں قاری کے اپنے عمل کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔اس لیے وحدتوں کا تعین مطلق نوعیت کا کبھی نہیں ہو سکتا کیوں کہ قرات کا عمل متن کو لامحدود تہہ داریوں کا حامل یعنی Infinitely Complex بنا دیتا ہے۔اس لیے سادہ تعین ممکن ہی نہیں۔ بابو گوپی ناتھ کی کہانی بھی لامحدود تعینات اپنے اندر پوشیدہ رکھتی

ہے اس متن میں بھی مرکزی اور معاون وحدتیں ساکن حالت میں نہیں بلکہ مستقل بہاؤ اور روانی کی کیفیت میں ہیں۔(۲۷)

چنانچہ ساختیاتی مفکر متن سے باہر نہیں دیکھتے۔ضمیر علی بدایونی لکھتے ہیں کہ بقول کیتھرائن بیلسی ساختیات اور ردِتشکیل، وقت کی آواز تھی جس کی وجہ سے معنی کے طلسم سے متن آزاد ہو گیا۔اسی طرح یہ کہانی بھی آزاد معنویت کی حامل ہے۔متن کے متعین ہونے کے باوجود یہ تعینات سے آزاد ہے۔ساختیات اور ردِتشکیل نے معنی کا آئینہ چکنا چور کر دیا ہے۔

وزیر آغا اپنی تنقیدی کتاب ''دائرے اور لکیریں'' میں خالدہ حسین کی افسانہ نگاری اور اُن کے تخلیقی عمل پر روشنی ڈالتے ہوئے ''دروازہ'' کو علامتی حیثیت دے کر اُن کے افسانوں کی داخلی اور خارجی دنیا کو روشن کرتے ہیں۔ یہاں وہ تخلیقی جذب اور تخلیقی لمحے کی گرفت میں جنسی تخصیص سے ماورا ہونے کے عمل کو بھی موضوع بناتے ہیں۔ان کا خیال ہے کہ فن کار جب تخلیقی لمحے کی گرفت میں ہوتا ہے تو جنسی تخصیص کے عمل سے ماورا ہوتا ہے۔

> تخلیقی جذب کی یہ حالت جس میں تیز رفتار ہرمیز HERMES اور دل کش افرودائتی APHRODITE ایک ہی بدن میں موجود ہوتے ہیں،فن کار کو ایک ایسے پگھلے ہوئے عالم میں لا کھڑا کرتی ہے جس کے حصے بخرے ہو ہی نہیں سکتے۔ یہ مقام ہے جس میں سے عالمِ برزخ منہا ہو جاتا ہے اور جنت اور جہنم میں تفریق کرنا ممکن نہیں رہتا۔تضادات تو اس وقت دکھائی دیتے ہیں جب فن کار اس لمحے کی گرفت سے نکل کر واپس اپنے بدن میں داخل ہو جاتا ہے۔(۲۸)

وزیر آغا کی تنقیدی اپروچ میں تخلیقیت اور تخلیقی عمل کو اہمیت حاصل ہے جس بنیاد پر وہ اپنے مخصوص اور انفرادی نقطۂ نظر کے حامل نقاد مانے جاتے ہیں۔تخلیقی جذب، تخلیقی عمل اور تخلیقیت کے باہمی اشتراکِ عمل کو سمجھنے کی فکری گہرائی بھی ان کے ہاں نظر آتی ہے۔محمد منشا یاد کے افسانوی مجموعے ''ماس اور مٹی'' میں وہ افسانہ نگار کے فنی محاسن کا ذکر کرتے ہوئے افسانہ نگاری کے تخلیقی عمل پر روشنی ڈالتے ہوئے اچھے افسانے کے متعلق لکھتے ہیں:

> ہر افسانہ نگار بنیادی طور پر ایک جادوگر ہے وہ سب کچھ کرتا ہے اور کچھ بھی نہیں کرتا۔دیکھنے والوں کو محسوس ہوتا ہے جیسے صورتِ حال بالکل تبدیل ہو گئی ہے مگر اصلاً ایسا نہیں ہوتا کیونکہ اس کھیل کا سارا فنی کمال اس بات میں ہے کہ دیکھنے والے کی نظروں کو مطیع کر لیا جائے۔(۲۹)

وزیر آغا فنِ افسانہ نگاری میں اُبھرنے والی داخلی اوڈیسی کے میلان کو اُردو افسانوں کے لیے تازہ خون کی مانند تقویت بخش قرار دیتے ہیں۔ چونکہ ۶۰ء کی دہائی کے بعد افسانہ نگار اپنے اندر سے اُبھرنے والی بے نام کہانیوں کی جانب متوجہ ہوا اور ذات کے مقفل دروازوں کو کھولنے کی کوشش کرنے لگا، اس لیے وہ جدیدیت کو فنِ افسانہ نگاری میں بنیادی تبدیلی کا عمل قرار دیتے ہیں کیونکہ اب تخلیقی فن کار اندرونِ ذات کے مقفل دروازوں کو کھولنے لگا تھا۔ باہر خارجی سطح پر پھیلی ہوئی کہانیاں ذات کے اندر متوازی کہانیوں کو جنم دینے لگیں۔ آج کا افسانہ نگار اندروں بینی کے میلان کے تحت اپنے اندر پھیلی دنیا کی سیاحت کر رہا ہے۔ اس سیاحت میں نئی دنیا کے نئے امکانات روشن ہیں۔ اوراق کے سوال نامہ ''علامتی افسانہ۔ ایک منفی رجحان'' میں بھی وزیر آغا نے اپنے اس انفرادی نقطۂ نظر کی توسیع کی۔ اُنھوں نے علامتی تحریک کے آغاز کی وجوہات کو بھی موضوع بنایا اور اس ضمن میں جمیل جالبی کے موقف سے بھی بحث کرتے ہیں کہ اُردو افسانہ مغرب سے متاثر ضرور ہوا ہے لیکن اس کو مغرب کی نقالی ہرگز نہیں کہا جا سکتا کیونکہ حساس ذہن عالمی سطح کے واقعات اور انکشافات سے ضرور متاثر ہوتا ہے۔ خواہ یہ عالمی واقعات سائنس، سیاست، معاشرت اور تہذیبی و تمدنی سطح پر ہی واقع کیوں نہ ہوں۔ اس طرح جمیل جالبی کے اس موقف کی تردید ہوتی ہے کہ علامتی تحریک مغرب کی نقالی کی کوشش ہے۔ وزیر آغا موثر اور ٹھوس استدلال سے آخر یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ ہمارا جدید افسانہ ایک طرف تو حقیقت نگاری کی روش سے انحراف کا عمل تھا؛ دوم سیاسی جبریت میں آزادی کی خواہش کا شاخسانہ ہے، سوم اسے کردار یا کہانی کے بطن میں موجود پراسراریت کا ادراک کرنے کا عالمی رجحان بھی کہا جا سکتا ہے۔ اس طرح ہم اسے مغرب کی نقالی ہرگز نہیں کہہ سکتے۔ یہاں وہ جمیل جالبی پر یہ اعتراض بھی کرتے ہیں کہ اُنھوں نے علامتی اور تجریدی افسانے میں فرق کو ملحوظ نہیں رکھا۔ اُنھوں نے علامتی اسلوب پر جو اعتراض وارد کیا ہے وہ دراصل تجریدی افسانے کی ذیل میں آتا ہے۔ کیونکہ تجریدی افسانہ حقیقت سے منقطع ہو کر ہیولوں کو پکڑنے کی کوشش کرتا ہے اس لیے اس میں ابلاغ کا مسئلہ ہوتا ہے جبکہ علامتی افسانہ حقیقت سے منقطع نہیں ہوتا۔ وہ زیریں سطح پر حقیقت کی پراسراریت کو چھونے کی کوشش کرتا ہے اس لیے اس میں حقیقت کی نئی پرتیں پیدا ہو جاتی ہیں۔ ۶۰ء اور ۷۰ء کی دہائی میں علامتی اور تجریدی افسانے پر جو اعتراضات وارد ہوئے تھے ان میں اسے اولاً: روایت سے کٹا ہوا کہا گیا، لیکن وزیر آغا اسے روایت کے تینوں دور حقیقت پسندی، رومانوی دور اور علامتی دور سے منسلک قرار دیتے ہیں:

> رومانی دور میں تخیل کی کارفرمائی کو نسبتاً زیادہ اہمیت ملی اور جدید علامتی افسانے نے تخیل کی اس قوت سے اپنا رشتہ قائم رکھا ہے۔ لہٰذا وہ اُردو افسانے کے پہلے دور کی روایت سے منقطع نہیں ہے۔ اسی طرح حقیقت پسندی کے دور نے شے، کردار اور کہانی اور ان سے منسلک مسائل

اور قضیوں کو اہم گردانا اور علامتی افسانے نے اپنی اساس ہی شئیت پر استوار کی ہے گو وہ اس سے چپک کر نہیں رہ گیا۔ مراد یہ کہ اس نے شے یا کردار یا کہانی کو اس طرح Treat کیا ہے کہ ان میں سے معانی کی شعاعیں پھوٹنے لگیں۔ تاہم اس نے حقیقت پسندی کے وصفِ خاص سے خود کو منقطع نہ ہونے دیا۔ لہٰذا اُردو افسانے کے دوسرے دور کی روایت سے بھی وہ الگ نہیں ہے۔ واضح رہے کہ اگر روایت منجمد ہو جائے اور اُس سے انحراف کفر متصور ہونے لگے تو اس سے فن زوال پذیر ہو جاتا ہے۔ اسی طرح اگر روایت سے منقطع ہو کر محض تجربے ہی کو سب کچھ سمجھ لیا جائے تو تخلیق ہوا میں معلق ہو کر رہ جاتی ہے۔ تجریدی افسانے کے ساتھ یہی کچھ ہوا ہے لیکن جدید علامتی افسانے نے روایت کی اساس پر تجربے کو پھلنے پھولنے کے مواقع مہیا کیے ہیں اور اسی میں اس کی جیت ہے! (۳۰)

وزیر آغا کے خیال میں جدید علامتی افسانے نے بے حد نازک اور لطیف نفسی کیفیات کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے۔ علامتی افسانے نے سائیکی کی گہرائی میں اُتر کر کیفیات و واردات کو مس کیا ہے۔ زبان کو تخلیقیت اور وسعت نصیب ہوئی ہے۔ رومانی، ترقی پسند اور علامتی افسانہ میں فرق کیا جائے تو ڈاکٹر وزیر آغا کے مطابق ''رومانی افسانہ رنگ دار لفظوں اور ترکیبوں کو جذباتی انداز میں استعمال کر کے کام چلا لیتا ہے اور ترقی پسندانہ افسانہ لفظ کو سکہ رائج الوقت کی طرح استعمال کر کے مفادات کی فصل کاٹتا ہے جب کہ علامتی افسانہ لفظ کی قلبِ ماہئیت کر کے اسے معنیٰ کو گرفت میں لینے کے قابل بناتا ہے۔'' (۳۱) چنانچہ اس فرق کی بنیاد پر علامتی افسانے کی زبان کو کچا یا مبہم قرار نہیں دیا جا سکتا۔

۱۹۸۰ء کی دہائی میں ساختیات اور پس ساختیاتی مباحث کی تعبیر و تشریح کو اہمیت حاصل ہوئی لیکن عملی طور پر ان تنقیدی معیارات کو تخلیقات کی پرکھ کے لیے بہت کم استعمال میں لایا گیا۔ وزیر آغا کے چند مضامین ہی ایسے نظر آتے ہیں جو مذکورہ تنقیدی پیمانوں کو بروئے کار لاتے ہوئے تخلیقات کے مخفی ابعاد تک رسائی حاصل کرتے ہیں لیکن ۸۰ء کی دہائی میں اُردو افسانے کی تنقید زیادہ تر روایتی ہی رہی جدید تر تنقیدی نظریات کے اثرات نہ ہونے کے برابر ہیں۔

☆☆☆☆☆

حوالے

(۱) رشیدامجد،ڈاکٹر،رویے اور شناختیں،مقبول اکیڈیمی،لاہور،نومبر۱۹۸۸ء،ص۲۹

(۲) ایضاً،ص۳۲

(۳)Mario Klarer,An Introduction to Literary Studies, Routledge,New York, 3rd edition,1999, p 90

(۴) ناصرعباس نیر،ساختیات اور ساختیاتی تنقید (مضمون)،مشمولہ:اوراق،لاہور،جلد۳۰،شمارہ۸۔۹،لاہور، اگست۔ستمبر۱۹۹۵،ص۳۹۸

(۵)Terry Eagleton, Literary Theory An Introduction, London, University of MinnesotaPress Minneapolis,1983, P 96

(۶) مناظرعاشق ہرگانوی،ڈاکٹر،ساختیاتی تنقید پر ڈاکٹر فہیم اعظمی سے مصاحبہ ،(مصاحبہ)، مشمولہ:اوراق،لاہور،جلد۲۷،شمارہ۱۲۔۱۱،نومبر۔دسمبر۱۹۹۲،لاہور،ص۴۲

(۷) ایضاً، ص۴۲

(۸) انورسدید،ڈاکٹر، اُردو تنقید ۱۹۶۵ ء کے بعد ،مشمولہ:قلم قبیلہ،کوئٹہ،جلد۳،شمارہ۱،جنوری تامارچ۱۹۹۳ء، ص۴۵

(۹) ایضاً،ص۴۶

(۱۰) ناصرعباس،نیر،ساختیات اور ساختیاتی تنقید،(مضمون)،مشمولہ:اوراق،لاہور،جلد۳۰،شمارہ۸۔۹ ، اگست ستمبر۱۹۹۵،لاہور،ص۹۶

(۱۱)Terry Eagleton, Literary Theory An Introduction, London, University of Minnesota Press Minneapolis,1983, P 95

(۱۲) وزیرآغا،ڈاکٹر، عصمت کے نسوانی کردار،(مضمون)مشمولہ:معنی اورتناظر،مکتبہء نردبان،سرگودھا، ۱۹۹۸ء،ص۳۶۰

(۱۳) ایضاً،ص۳۶۲

(۱۴) ایضاً،ص۳۶۳

(۱۵) ایضاً،ص۳۶۶

(۱۶) ایضاً،ص۳۶۷

(۱۷) ایضاً، ص۳۷۴

(۱۸) ایضاً،ص۳۷۷

(۱۹) وزیرآغا،ڈاکٹر، منٹو کے افسانوں میں عورت ،(مضمون)مشمولہ:معنی اور تناظر،ص۳۹۲

(۲۰) ضمیرعلی بدایونی،"بابو گوپی ناتھ" وجودی اور ساختیاتی تناظر میں ،(مضمون)،مشمولہ جدیدیت اور مابعد جدیدیت،اختر مطبوعات،کراچی،۱۹۹۹ء،ص۷۶

(۲۱) ایضاً،ص۷۷ (۲۲) ایضاً،ص۷۸

(۲۳) ایضاً،ص۸۴ (۲۴) ایضاً،ص۸۷

(۲۵) ایضاً،ص۸۸ (۲۶) ایضاً،ص۸۹

(۲۷) ایضاً،ص۹۰

(۲۸) وزیرآغا،ڈاکٹر،دائرے اور لکیریں،مکتبہ فکروخیال،لاہور،۱۹۸۶ء،ص۱۰۰

(۲۹) ایضاً،ص۱۰۷

(۳۰) وزیرآغا،ڈاکٹر،علامتی افسانہ۔ ایک منفی رجحان ،مشمولہ:سوال یہ ہے،مرتبہ،نوشی انجم،بیکن بکس، ملتان،۲۰۰۳ء،ص۶۳۹

(۳۱) ایضاً،ص۶۳۹