رشید امجد اور منشا یاد کے افسانوں پر مابعد جدیدیت کے اثرات

(تحقیقی وتنقیدی مطالعہ)

(مقالہ برائے پی ایچ-ڈی، اردو)

EFFECTS OF POSTMODERNISM UPON THE SHORT STORIES OF RASHEED AMJAD & MANSHA YAD

(Research and Critical Study)

محقق

محمد زیارف

رجسٹریشن نمبر: *43-FLL/PHDURDU/F13*

نگران

ڈاکٹر ارشد محمود آصف (ارشد معراج)

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو

بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

شعبہ اُردو

کلیہ زبان وادب

بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

۲۰۲۱ء

Accession No. TH 25431

891.439808

Accession No. TH 25431

اقرار نامہ

میں حلفیہ بیان کرتا ہوں کہ اس مقالے میں پیش کیا گیا کام میرا ذاتی ہے۔ بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد کے پی ایچ۔ڈی (اردو) سکالر کی حیثیت سے میں نے یہ کام ڈاکٹر ارشد محمود آصف (ارشد معراج) کی نگرانی میں مکمل کیا ہے۔ میں نے یہ مقالہ کسی اور یونیورسٹی یا ادارے میں ڈگری کے حصول کے لیے پیش نہیں کیا اور نہ آئندہ کروں گا۔ میرا یہ مقالہ سرقہ سے پاک ہے۔

محقق

محمد زیارف

سکالر پی ایچ۔ڈی (اردو)

رجسٹریشن نمبر: 43-FLL/PHDURDU/F-13

بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

۲۰۲۱ء

بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

کلیہ زبان وادب

تصدیق نامہ

محمد زیارف، رجسٹریشن نمبر 43-FLL/PHDURDU/F13 کے تحت اپنا تحقیقی و تنقیدی مقالہ برائے پی ایچ ڈی (اردو)، بعنوان: **"رشید امجد اور منشایاد کے افسانوں پر مابعد جدیدیت کے اثرات: تحقیقی وتنقیدی مطالعہ"** میری نگرانی میں مکمل کیا۔

کمیٹی دفاع مقالہ منعقدہ اجلاس مورخہ ۱۶ر مئی ۲۰۲۲ء میں جو تجاویز دیں اس کے مطابق مقالہ نگار نے درستی کر لی ہے۔ اب یہ مقالہ شعبہ امتحانات کو بھیجنے اور ڈگری جاری کرنے کی سفارش کی جاتی ہے۔

ڈاکٹر ارشد محمود آصف (ارشد معراج)

اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اردو

کلیہ زبان وادب

بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد

مقالے کے دفاع اور منظوری کا فارم

درج ذیل مقالہ شعبۂ اُردو، کلیہ زبان و ادب، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی میں پی ایچ۔ڈی اُردو کی ڈگری کی جزوی منظوری کے لیے پیش کیا گیا ہے۔ زیرِ دستخطی نے یہ مقالہ پڑھا اور مقالے کے دفاع کو جانچا ہے اور پی ایچ۔ڈی اُردو کی ڈگری تفویض کرنے کی منظوری دیتے ہیں۔

مقالے کا عنوان: **''رشید امجد اور منشا یاد کے افسانوں پر مابعد جدیدیت کے اثرات (تحقیقی و تنقیدی جائزہ)''**

مقالہ نگار: محمد زیارف

رجسٹریشن نمبر: 43-FLL/PHDURDU/F13

کمیٹی دفاع مقالہ

پروفیسر ڈاکٹر نجیبہ عارف
ڈین
کلیۂ زبان و ادب
آئی آئی یو، اسلام آباد

ڈاکٹر عزیز ابن الحسن
صدر
شعبۂ اُردو
آئی آئی یو، اسلام آباد

ڈاکٹر عابد سیال
ایسوسی ایٹ پروفیسر
شعبۂ اُردو، نمل، اسلام آباد
بیرونی ممتحن

ڈاکٹر صلاح الدین درویش
ایسوسی ایٹ پروفیسر
آئی ایم سی بی، ایچ۔۸/۴، اسلام آباد
بیرونی ممتحن

ڈاکٹر کامران عباس کاظمی
اسسٹنٹ پروفیسر، شعبہ اُردو
آئی آئی یو، اسلام آباد
اندرونی ممتحن

ڈاکٹر ارشد محمود آصف
ایسوسی ایٹ پروفیسر (اُردو)
آئی آئی یو، اسلام آباد
نگران مقالہ

28/6/22

مئی، 2022ء

فہرست ابواب

عنوان		صفحہ نمبر
باب اول:	مابعد جدیدیت کا مغربی تناظر	۱
	حوالہ جات	۵۸
باب دوم:	مابعد جدیدیت کا اردو تناظر	٦۵
	حوالہ جات	۱۰۹
باب سوم:	رشید امجد اور منشا یاد کے افسانوں پر جدیدیت کے اثرات	۱۱۴
	حوالہ جات	۱۷۳
باب چہارم:	رشید امجد اور منشا یاد کے افسانوں میں مابعد جدید صورت حال (پوسٹ ماڈر نیٹی)	۱۸۰
	حوالہ جات	۲۱٦
باب پنجم:	رشید امجد اور منشا یاد کے افسانوں میں مابعد جدید فکشن کے عناصر (پوسٹ ماڈرن ازم)	۲۲۱
	حوالہ جات	۲٦۱
محاکمہ		۲٦۸
کتابیات		۲۸٦

پیش لفظ

۲۰۱۳ء کے سمسٹر خزاں میں بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی اسلام آباد کے شعبہ اردو میں Phd پروگرام میں داخلہ میرے لیے کسی نعمت مترقبہ سے کم نہیں تھا۔ دو مرد اور دو خواتین پر مشتمل ہماری Phd کی کلاس بنی۔ کورس ورک کے دورانیے کو جیسے پر لگ گئے اور پلک جھپکنے میں ایک سال گزر گیا۔ موضوع کے انتخاب، خاکے کی تیاری اور اس کی منظوری میں سال 2015ء بھی اختتام پذیر ہو گیا۔

۲۰۱۶ء میں میرے والد گرامی کینسر کے مرض میں مبتلا ہو کر شدید علیل ہوئے اور اکتوبر ۲۰۱۶ء میں ان کا سایہ شفقت سر سے اٹھ گیا۔ والدہ صاحبہ پہلے ہی ۲۰۰۵ء میں داغِ مفارقت دے چکی تھیں۔ یوں والدین کا سایہ سر سے اٹھ جانے کے بعد زندگی بے معنویت کا شکار ہو گئی تھی۔ ہر شے اور ہر کام بے لذت اور سپاٹ سا ہو گیا تھا۔ لیکن آہستہ آہستہ جدائی کا یہ گھاؤ بھرتا گیا اور زندگی مجھے آہستہ آہستہ گھیر گھار کر پھر اپنے حصار میں لے آئی۔ یوں Phd کے اس ادھورے سفر کو پھر سے شروع کرنے کا ارادہ کیا۔ خراماں خراماں یہ سفر چلتا رہا کئی نشیب و فراز آئے اور آج الحمد للہ مرحوم والد گرامی کے خواب اور تمنا کی تکمیل ہوئی۔ اس کے لیے میں رب ذوالجلال کا جتنا شکر کروں کم ہے۔

اس کٹھن دور میں مجھ جیسے عیال دار کے لیے اس طرح کے خواب دیکھنے پر بھی پابندی ہے اور صرف یہ سوچ بھی کسی جسارت سے کم نہیں۔ ان دگرگوں حالات میں میرے رب نے مجھے استقامت دی اور میں نے ہمالیہ جیسا یہ پہاڑ الحمد للہ سر کر لیا۔

تعلیمی سفر میں جن بڑی شخصیات نے میری رہنمائی کی اور اپنا تعاون پیش کیا۔ ان کا بھی شکریہ ادا کرنا میرا فرض ہے۔ اس ضمن میں میرے اولین شکریے کے مستحق میرے استاد محترم اور میرے مقالے کے نگران جناب پروفیسر ڈاکٹر ارشد معراج ہیں۔ اس تحقیقی مقالے کے دوران میں ان کی رہنمائی اور شفقت میرے ساتھ نہ ہوتی تو یہ مشکل مرحلہ کبھی سر نہ ہوتا۔ وہ میری تساہل پسندی کو کمال شفقت سے برداشت کرتے رہے جس پر میں عمر بھر ان کا ممنون احسان رہوں گا۔

کورس ورک کے دوران پروفیسر ڈاکٹر طیب منیر صاحب مرحوم، پروفیسر ڈاکٹر نجیب جمال صاحب، پروفیسر ڈاکٹر عزیز ابن الحسن صاحب، پروفیسر ڈاکٹر نجیبہ عارف صاحبہ اور پروفیسر ڈاکٹر روش ندیم صاحب سے اکتساب فیض کیا۔ ان اساتذہ نے نہ صرف اپنے قیمتی مشوروں سے نوازا بلکہ موضوع کے انتخاب سے لے کر منظوری تک کے مراحل میں مکمل

رہنمائی کی۔ میں ان سب حضرات کا بھی احسان مند ہوں۔

پروفیسر ڈاکٹر رشید امجد صاحب (مرحوم) ڈاکٹر ناصر عباس نیر صاحب، ڈاکٹر امجد طفیل صاحب، قاسم یعقوب صاحب اور ڈاکٹر ارم شاکر صاحبہ نے بھی تحقیق کے مشکل مراحل میں رہنمائی اور مشوروں سے نوازا۔ میں ان حضرات کا بھی تہہ دل سے شکر گزار ہوں۔

شعبہ اردو میں میرے داخلے سے لے کر آج تک دفتری معاملات میں جو لوگ میرے لیے آسانیاں پیدا کرتے رہے ان میں سید ماجد گردیزی صاحب، محمود صاحب اور اسحاق خان صاحب کا شکریہ بھی مجھ پر فرض ہے۔ اللہ پاک انہیں جزائے خیر عطا فرمائے۔ میں اپنے مہربان دوستوں ڈاکٹر سلیمان، ڈاکٹر ناہید ناز، شاہد اسرار اور رامت اللطیف کا بھی شکر گزار ہوں جو میرا حوصلہ بڑھاتے رہے اور بوقت ضرورت تحقیقی مواد کی فراہمی میں بھی معاونت کی۔

میرے شکریے کی بہت زیادہ حق دار میری شریک حیات ہیں۔ اس کا تعاون مجھے حاصل نہ ہوتا تو یہ بار گراں مجھ سے کبھی نہ اٹھایا جاتا۔ میرے بیٹے خصوصاً ثناء اللہ ضیاء اور بیٹیاں، میری ہمشیرگان، میرے بہنوئی، میرے بھانجے اور بھانجیاں سب میرے لیے فکر مند رہے، میں ان کا بھی تہہ دل سے شکر گزار ہوں۔

دوران تحقیق جن لائبریریوں سے استفادہ کیا ان کے جملہ سٹاف کا بھی ممنون احسان ہوں۔ مقالے کی کمپوزنگ میں جناب اسحاق خان اور عزیزم عطاء اللہ نے نہایت مشقت طلب کام کیا ان کا بھی شکر گزار ہوں۔ اللہ پاک انہیں اجر جزیل سے نوازے۔

محمد زیارف

پی-ایچ ڈی سکالر

بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی اسلام آباد

باب اول

مابعد جدیدیت کا مغربی تناظر

(الف): مابعد جدیدیت، تفہیم و تعبیر

مابعد جدیدیت (Postmodernnism) عصر حاضر میں مستعمل نہایت اہم اصطلاح ہے۔ یہ مابعد صنعتی دور کی مجموعی صورت حال کے لیے وضع کی گئی ہے۔ یہ صورت حال میڈیا اور صارفیت (Consumerisn) کے بڑھتے ہوئے رجحان کی وجہ سے پیدا ہوئی۔ یہ ایک تکثیریت پسند فلسفہ ہے جو متعدد نظریات پر مشتمل ہے، اس لیے اس کی کوئی واحد اور حتمی تعریف ناممکن ہے۔ مابعد جدیدیت کی واحد اور حتمی تعریف کا تعین مابعد جدید تصور کے خلاف ہے کیوں کہ مابعد جدیدیت ہر قسم کی فارمولا سازی کو مسترد کرتی ہے۔ کچھ مخصوص تعقلات اور تصورات کی بنا پر ہم مابعد جدیدیت کی پہچان کرتے ہیں۔

انسائیکلو پیڈیا بریٹانیکا کے مطابق:

> "...... artistic movements since about the 1960s that have challenged the philosophy and practices of modern arts or literature. Postmoderrism has also led to a proliferation of critical theories, most notably "DECONSTRUCTION" and its offshoots."(۱)

یعنی مابعد جدیدیت ۱۹۶۰ء کی دہائی میں شروع ہونے والی تحریک ہے۔ جو ادب اور فن میں جدیدیت کی جاری روایت اور فلسفے کو چیلنج کرتی ہے نیز ساخت شکنی اور اس کی فروعات (ذیلی شاخوں) کے پھیلاؤ سے جنم لینے والے تصورات اور تعقلات مابعد جدیدیت کے زمرے میں آتے ہیں۔

ڈکشنری آف لٹریری ٹرمز کے مطابق مابعد جدیدیت:

> " A general (and sometimes controversial) term used to refer to changes, developments and tendencies which have taken place (and are taking place) in literature, art, music, architecture, philosophy, etc. Since the 1940s or 1950s." (۲)

مابعد جدیدیت سے متعلق ناصر عباس نیرّ لکھتے ہیں:

> ''مابعد جدیدیت زبان میں لکھی گئی حقیقتوں کی تشکیل کے عمل اور اس میں حصہ لینے والی سماجی قوتوں، ان قوتوں کی حکمت عملیوں اور ان کے مضمرات کا مطالعہ کرتی ہے۔''(۳)

مابعد جدیدیت زمانی طور پر جدیدیت (Modernism) کے بعد ہے اور اس نے جدیدیت پر بہت سے

سوالات اٹھائے ہیں۔اس نے بہت سے حوالوں سے جدیدیت کا استرداد بھی کیا ہے۔اس لیے مابعد جدیدیت کو جدیدیت کے حوالے ہی سے سمجھا جا سکتا ہے۔ مابعد جدیدیت پر مفصل بات کرنے سے پہلے جدیدیت کے اہم مقدمات کو سمجھنا ضروری ہے۔اس مقصد کے تحت اگلے صفحات میں جدیدیت پر بات کی جائے گی۔

ب: جدیدیت(Modernism)

مغرب میں جدیدیت ایک حاوی فکر کے طور پر ایک عرصے تک موجود رہی۔اس لیے اس نے تمام سماجی اور ثقافتی شعبوں کو یکساں طور پر متاثر کیا۔یوں مغرب میں جدیدیت کے ایک سے زائد دھارے وجود پذیر ہوئے۔جن میں تین بطور خاص اہمیت کے حامل ہیں۔

i۔ ہمہ گیر جدیدیت(Modernity)

ii۔ تجدید کاری(Modernization)

iii۔ جمالیاتی جدیدیت(Modernism)

(i)۔ہمہ گیر جدیدیت (Modernity):

ہمہ گیر جدیدیت ماڈرنیٹی (Modernity) کا لفظ روشن خیالی(Enlightenment)اور انقلاب فرانس سے شروع ہونے والے دور کے لیے مستعمل ہے۔

> "Modernity is often defined on the basis of a considerably longer historical period. Dating back at least two end of the eighteenth century and for some theorist substantially longer that that." (۴)

روشن خیالی نے عقلیت پسندی پر زور دیا جس کے نتیجے میں سائنس نے ترقی کی بعدازاں اسی عقلیت اور سائنس نے مذہب(Theology) کو بے دخل کر دیا جبکہ دوسرے نے بورژوا طبقات اور ابتدائی سرمایا دارانہ نظام کے لیے راہیں ہموار کیں۔ان دونوں واقعات کا بڑا سبب سائنس اور ٹیکنالوجی کی بڑھتی ہوئی ترقی اور صنعتوں کا ارتقاء تھا۔ہمہ گیر جدیدیت کے ابتدائی مفکر سر فرانسس بیکن (Francis Bacon) سمجھے جاتے ہیں۔جنہوں نے استقرائی طریقہ تحقیق کو رواج دیا

جس کے نتیجے میں سائنسی دریافتوں اورایجادات کا ایک لامتناہی سلسلہ شروع ہو گیا۔

روشن خیالی کے دور میں فرد کی آزادی پر زور دیا گیا اور مذہب خصوصاً کلیسا کی اجارہ داری سے نجات حاصل کی گئی جس کے نتیجے میں فرد کو اپنے افکار ونظریات کے مطابق زندگی گزارنے اوران افکار کو جانچنے کا موقع ملا اور یہ طے کیا گیا کہ مذہب بھی دیگر سماجی اداروں کی طرح ایک سماجی ادارہ ہے۔علم کی بنیاد کسی مذہب یا الہام پر نہیں بلکہ انسانی مشاہدے اور تجربے پر رکھی گئی اور یہ دعویٰ کیا گیا کہ عقل انسانیت کے تمام مسائل حل کر دے گی اور جہالت، درندگی، توہمات اور ناانصافی جیسے عناصر سے انسان کو نجات دلا دے گی۔

ہیومنزم (Humanism) انسان مرکز فلسفہ ہے جس کی بنیاد مذہب اور مابعد الطبیعیات کے ردعمل میں رکھی گئی۔ ہیومنزم روشن خیالی کے بعد کا ایک دانشورانہ رویہ ہے۔ ہیومنسٹ (Humanist) دعویٰ کرتے ہیں کہ ہم انسان عقل و بصیرت رکھتے ہیں اوراپنی بصیرت کے باعث ہم انسانی مسائل کا عقلی حل تلاش کرتے ہیں۔ ہیومنزم کے ساتھ منسلک اہم مفکرین میں تھامس مان (Thomas Mann) ژاں پال سارتر (Jean Paul Sartre) اورامبرٹو ایکو (Emberto Eco) قابل ذکر ہیں۔

سائنس اورٹیکنالوجی کی دریافتوں کے باعث صنعتی شعبے میں بھی بے شمار ترقی ہوئی جس سے فرد کا معیار زندگی بھی یک سر تبدیل ہو گیا۔اس تبدیلی نے ادیبوں اور دانشوروں کو بھی متاثر کیا جس کے نتیجے میں ایک نئی فکر کا پیدا ہونا ناگزیر تھا۔ یوں اس فکر سے جس ادبی اور ثقافتی رجحان نے جنم لیا اسے جمالیاتی جدیدیت (Modernism) کا نام دیا گیا۔

(ii)۔ تجدید کاری (Modernization)

تجدید کاری (Modernization) کا تعلق صنعتی دور کے سماج میں ہونے والی تبدیلیوں سے ہے جس کے باعث عوام کا معیار زندگی بھی تبدیل ہو جاتا ہے۔ وہ سائنسی ایجادات سے مستفید ہوتے ہیں جس سے ان کے رہن سہن سے لے کر ان کی سوچ وفکر تک متاثر ہو جاتی ہے۔ وہ تبدیلی کے نئے دور سے ہم آہنگ ہونے کے لیے اپنے آپ کو تیار کرتے ہیں۔ پرانی روشوں کو ترک کر کے نئی کو خوش آمدید کہا جاتا ہے۔اس جدت سے مذہبی اعتقادات، فلسفہ، اور علوم وفنون بھی متاثر ہوتے ہیں اوران میں بھی جدت آجاتی ہے۔ یوں معاصر حالات کے مطابق ذہنی، فکری رویوں نیز معیار زندگی کو بہتر سے بہتر بناتے چلے جانا تجدید کاری کہلاتا ہے۔

"Modernization refers to a model of a progressive transition from a 'Pre-modern' or 'Triditional' to a 'Modern Society." (۵)

(iii) جمالیاتی جدیدیت(Modernism)

جمالیاتی جدیدیت کی اصطلاح ادب اور فنون کی اس تعریف کے لیے استعمال ہوتی ہے جو مغرب میں انیسویں صدی کے آخر میں شروع ہوئی اور بیسویں صدی عیسوی میں اس تحریک نے بین الاقوامی طور پر اپنے اثرات دکھائے۔ اس نے تخلیقی آرٹس کے تمام شعبوں سے اپنا سروکار رکھا جن میں شاعری، افسانہ، ڈرامہ، موسیقی اور فن تعمیر قابل ذکر ہیں۔

" Modernism is generally deployed to refer to the group of literary and artistic movements that developed in Europe and North America in the late nineteenth and early twentieth centuries." (۶)

درج بالا تمام شعبوں میں اس زمانے کی روح عصر موجزن نظر آتی ہے۔ اس تحریک کے عروج کا زمانہ مغرب کے مختلف ممالک میں مختلف بیان کیا گیا ہے۔ فرانس میں یہ تحریک 1890ء سے 1940ء تک مختلف علوم وفنون میں اپنا اثر دکھاتی رہی۔ جدیدیت نے جرمنی میں 1890ء سے 1920ء تک ادیبوں اور دانشوروں کو اپنی گرفت میں لیے رکھا۔ روس میں انقلاب روس کے بعد 1920ء سے جدیدیت نے اپنا رنگ دکھایا۔ برطانیہ میں بیسویں صدی کے آغاز سے لے کر 1930ء تک جدیدیت کا دور شمار کیا جاتا ہے یہ تحریک بین الاقوامی اور بین البراعظمی سطح پر اپنے اثرات دکھانے میں کامیاب ہوئی تھی۔ امریکہ میں جدیدیت پہلی جنگ عظیم سے پہلے اور جنگ کے دوران میں ایک مقبول تحریک کے طور پر موجود رہی۔ جہاں تک ادب کا تعلق ہے جدیدیت نے پہلے سے رائج اصولوں، روایات اور رسوم کو ترک کر کے کائنات میں فرد کے مقام اور صلاحیت کو دیکھنے کے نئے طریقے اختیار کیے۔

جدیدیت کی سب سے اہم خصوصیت روایت سے انحراف ہے یہ انحراف نہ صرف ادب بلکہ مذہبی، سیاسی اور معاشرتی تصورات میں بھی نظر آتا ہے۔ جدیدیت کے مفکرین پر سگمنڈ فرائڈ (Sigmund Freud) اور چارلس ڈارون (Charles Darwin) کے نظریات سب سے زیادہ اثر انداز ہوئے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ گلوبلائزیشن اور انڈسٹریلائزیشن کے بڑھتے ہوئے اثرات کا نفوذ بھی جدید ادیبوں کے ہاں ملتا ہے۔ دوسری جنگ عظیم میں انسان اور انسانیت کی تباہی اور تذلیل بھی ان مفکرین کو سوچنے پر مجبور کر گئی کہ انسان کا مستقبل کیسا ہوگا؟ اب دنیا کا کیا بنے گا؟ ان

سوالات کے جوابات کے لیے وہ روایت سے ہٹ کر اظہار کی نئی راہیں تلاش کرنے لگے جن میں "فلسفہ وجودیت" نہایت اہم ہے۔

جدید ادباء فرد کو معاشرے پر ترجیح دیتے تھے وہ دنیا اور سماج کو اپنے کردار کے لیے خطرہ سمجھتے تھے۔ ان کے نزدیک سماج انسانی مسرت میں سب سے بڑی رکاوٹ ہے یوں جدید انسان نے معاشرے سے معاندانہ رویہ اپنائے رکھا اور اپنی اس بے بسی کا ازالہ اپنے ہی باطن میں تلاش کیا۔ جدید ادیبوں نے پرانی ہئیت اور تکنیک سے بھی اپنے آپ کو آزاد رکھا اور تخلیق میں نئے نئے تجربے کیے۔ آزاد نظم بھی اس حوالے سے جدیدیت کی دین ہے۔ کولاژ (Collage) کو اہمیت ملی۔ خارج کے بجائے باطنی اظہار جدید ادب میں زیادہ ملتا ہے۔ شاعر اور ادیب موجودہ حالات سے مایوس ہو گئے ان کے تیئں زندگی اور دنیا لایعنی حیثیت اختیار کر گئی۔ ادیبوں نے اس لایعنیت اور تنہائی کو بطور خاص اپنی تخلیقات میں پیش کیا ہے۔

جدید ادیبوں نے اپنی تخلیقات میں علامت نگاری کا استعمال کیا۔ علامت نگاری گو کہ پرانی روایت تھی۔ لیکن جدید ادیبوں اور شاعروں نے علامت کو نئے معانی اور مفاہیم عطا کیے۔ ان کے ہاں ہیئت کو معنی پر برتری حاصل ہے اور وہ اکثر لفظیات پر زیادہ زور دیتے ہیں۔ وہ سطح کے بجائے گہرائی اور اظہار میں ابہام پر زور دیتے تھے۔ جمالیاتی جدیدیت کے اہم اوصاف درج ذیل ہیں۔

☆ تاثریت، موضوعیت پر اصرار

☆ "کیا" کے بجائے "کیسے" پر زور۔

☆ اصناف کی حدود کا دھندلا جانا (نظم نثری صورت میں اور ناول نظمیہ صورت میں)

☆ شکستہ بیانیوں اور شکستہ ہئیت کی پسندیدگی۔

☆ شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال۔

جدید مغربی ادیبوں میں پروست، کافکا، جیمز جوائس، ڈی ایچ لارنس، فاکنر، ٹی ایس ایلیٹ، ایذرا پاؤنڈ، ییٹس، بریخت اور سیموئل بیکٹ نے اپنی تخلیقات میں جدید اور وجودی رویوں کو بڑی خوبی سے برتا۔

جدیدیت ایک کلیت پسند رجحان تھا اس لئے اس کے تمام بڑے بڑے نظریات کو مہابیانیے (Grand Narrative) کہا گیا جو اپنے تصورات کا اطلاق پوری انسانیت پر کرتے تھے۔ یہ سائنسی مہابیانیے چارلس ڈارون، کارل

مارکس، سگمنڈ فرائڈ اور آئن اسٹائن کے نظریات پر مشتمل ہیں۔ ان کا دعویٰ ہے کہ ان کے نظریات کی رو سے پوری انسانیت کو جانچا، پرکھا جا سکتا ہے۔ جدیدیت کی ضمنی تحریکوں اور رجحانات کی صورت میں جن نظریات نے مقبولیت حاصل کی ان میں دادا ازم، فیوچرازم، کیوبزم، سرریلزم، وجودیت شعور کی رو اور علامت نگاری زیادہ اہم ہیں۔ ان میں سے جن تحریکوں اور رجحانات نے اردو ادب میں مقبولیت حاصل کی ان کا احوال باب 3 میں پیش کیا جائے گا۔

(ج) مابعد جدیدیت کا سیاسی و سماجی تناظر

جدیدیت کا روشن خیالی پراجیکٹ اس بات کا دعویدار تھا کہ انسانی عقل اور سائنس کی ترقی کے باعث ہم تمام انسانی مسائل کا حل نکال لیں گے اور دنیا کو جہالت، ناانصافی سے نجات دلا کر انسان کے لیے دنیا کو جنت نظیر بنا دیں گے۔ لیکن بیسویں صدی کے پہلے نصف میں دو عالمی جنگوں میں انسانی تباہی اور خصوصاً ہیروشیما اور ناگاساکی پر امریکہ کے ایٹم بم حملے نے سائنس اور عقل کے نتیجے میں انسانی ترقی کے سارے خواب چکنا چور کر دیے۔ جنگوں کے نتیجے میں لاکھوں انسانی جانیں تلف ہوئیں اور ہنستے بستے شہر ملبے کا ڈھیر بن گئے۔ اس صورتحال نے مغربی دانشوروں کو بے حد متاثر کیا اور وہ سوچنے پر مجبور ہو گئے کہ سائنس کی ترقی سے جنت نظیر دنیا کے بجائے کہیں جہنم کے گڑھوں میں نہ پہنچ جائیں۔ فوکویاما سائنسی ایجادات سے مایوسی کا اظہار یوں کرتا ہے۔

> "This profound pessimism is not accidental,... two destrauctive world wars... and the turning of science against men in the form of nuclear weapon and environmental damage." (۷)

1968ء میں پیرس یونیورسٹی میں طلباء کی "ویت نام کمیٹی" کے سرگرم اراکین کی گرفتاری کے خلاف طلباء تحریک چلائی گئی۔ طلبہ نے ڈینیل کوہن بینڈٹ (Daniel Kohan Bendit) کی سرکردگی میں پیرس یونیورسٹی کے نان ترے (Non Terre) کیمپس پر قبضہ کر لیا۔ طلباء کی ہنگامہ آرائی اور تعلیمی اداروں پر قبضے کا سلسلہ پورے فرانس میں پھیل گیا اس دوران میں مزدور یونین بھی طلباء کے ساتھ مظاہروں میں شامل ہو گئی۔ مزدوروں نے بھی حکومتی پالیسیوں کو مسترد کرتے ہوئے پورے فرانس میں احتجاجی مظاہروں اور ریلیوں کا سلسلہ شروع کر دیا۔ لیکن جب تحریک عروج پر تھی تو یونین لیڈر مزدوروں سے غداری کرتے ہوئے حکومت کے ساتھ مل گئے۔ یوں یہ تحریک ناکام ہو گئی۔ اس تحریک کے نتیجے میں چارلس ڈی گال کی حکومت تو بچ گئی لیکن اس تحریک نے فرانس کی سیاسی اور فکری سطح پر شدید اثرات مرتب کیے۔ خصوصاً فرانس کی

کمیونسٹ پارٹی نے مزدوروں کے بجائے حکومت کا ساتھ دیا۔ یوں لوگوں پر یہ بات عیاں ہوگئی کہ کمیونسٹ پارٹی انقلاب برپا کرنے کے بجائے ردانقلاب کی جماعت ہے یہ فکری کشمکش مابعد جدید فکر کی نقش گر ثابت ہوئی۔

اس کے ساتھ مابعد جدیدیت کی صورت گری میں جن عناصر نے اہم کردار ادا کیا ان میں ایک صنعتی ترقی کے باعث شہروں کا پھیلاؤ ہے۔ بڑی تعداد میں ماہرین اور مزدور نقل مکانی کر کے شہروں میں منتقل ہوئے۔ غیر ملکی تارکین وطن کی وجہ سے بھی آبادی اور ثقافت میں فرق آیا۔ ان حالات میں ایک ایسی صورتحال نے جنم لیا جس میں حقیقت نام کی کوئی چیز نہیں ہے۔ اب حقیقت پر میڈیا کا اجارہ ہے۔ میڈیا جس طرح چاہے چیزوں کو پیش کرتا ہے۔ میڈیا حقیقت کے بجائے تشکیلی حقیقت پیش کررہا ہے جسے ہائپر ریئل (Hyperreal) کا نام دیا گیا۔ انٹرنیٹ کی ایجاد نے ملکوں کے مابین فاصلے ختم کر دیے ہیں اور اب دنیا گلوبل ولیج (Global village) بن گئی ہے میڈیا نے ملٹی نیشنل کمپنیوں کے ساتھ مل کر اشتہارات کے ذریعے صارفیت سماج (Consumer Society) تشکیل دے دیا ہے۔ اب ہر شے کی قدر اس کے صرف کی وجہ سے ہے۔ جو چیز جتنا صرف ہو رہی ہے وہ اتنی ہی قدر کی حامل ہے۔ اس سماج میں تمام روحانی اور اخلاقی اقدار دم توڑ گئی ہیں۔ اب ہر شے "برائے فروخت" ہے۔ یہ وہ اہم اسباب تھے جنہوں نے مل کر مابعد جدیدیت (Postmodernism) کی تشکیل کی۔

(د) جدیدیت اور مابعد جدیدیت میں فرق

یوں تو جدیدیت (Modernism) اور مابعد جدیدیت (Postmodernism) میں کئی تصورات میں مماثلت ہے۔ یہ مماثلت بھی بظاہر نظر آتی ہے کیونکہ ان مماثل تصورات کو دیکھنے کے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے تناظر الگ الگ ہیں اور تناظر کی یہ تبدیلی معنی میں اتنا فاصلہ پیدا کر دیتی ہے جسے پاٹنا ناممکن ہوتا ہے۔ یہی حال اس مماثلت کا بھی ہے۔ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے درمیان اختلافات کی ایک پوری فہرست احب حسن نے پیش کی ہے۔ (۸) جس میں ادب کے ساتھ ساتھ دیگر تمام ثقافتی مظاہر کو بھی نشان زد کیا گیا ہے۔ راقم یہاں صرف ادب کے متعلقہ افتراقات بیان کرے گا۔

جدیدیت		مابعد جدیدیت	
ہیئت	(Form)	بے ہیئت	(Antiform)
مقصد	(Purpose)	کھیل	(Play)

نظام مراتب	(Hierarchy)	نراج	(Anarchy)
فاصلہ	(Distance)	شراکت	(Participation)
ساخت	(Creation/Totalization)	ساخت شکن	(Decreation/Deconstruction)
موجودگی	(Presence)	غیاب	(Absence)
مرکزیت	(Centring)	عدم مرکزیت	(Dispersal)
استعارہ	(Metaphor)	مجاز مرسل	(Metonymy)
گہرائی	(Root/Depth)	سطحیت	(Rhizome/Surface)
مدلول	(Signified)	دال	(Signifier)
مابعدالطبیعیات	(Metaphysics)	طنز	(Irony)
تعین	(Determinacy)	عدم تعین	(Indeterminacy)

ان اضدادی جوڑوں(Binary Opposition) کی مختصر تشریح اگلے صفحات میں پیش کی جاتی ہے البتہ ان پر مفصل بحث باب اول کے جز "ب" میں پیش کی جائے گی جس میں سوسیئر، رولاں بارتھ، ژاک دریدا، ژاک لاکاں، میشل فوکو، لیوتار اور بادریلا کی فکر اور تصورات زیر بحث لائے جائیں گے۔

جدیدیت میں یہ تصور مقبول تھا کہ دال(Signifier) ہمیشہ کسی مدلول(Signified) کی طرف اشارہ کرتا ہے یعنی دال اور مدلول میں براہ راست ایک اور ایک کا رشتہ ہے اور معنی (حقیقت) دال کے اندر موجود ہوتے ہیں۔ مابعد جدیدیت نے اس تصور کو باطل قرار دے دیا ہے۔ مابعد جدیدیت میں صرف دال(Signifier) کو اہمیت حاصل ہے اور یہ دال بھی مستقل بالذات نہیں اور نہ ہی اس کی طے شدہ حیثیت ہے۔ دال اس مقام(Position) کی وجہ سے "بامعنی" ہوتا ہے۔ جو اسے زبان کے اندر حاصل ہوتا ہے بذاتہ اس کے کوئی متعین معنی نہیں۔ عہد جدید میں زبان کو شفاف میڈیم شمار کیا جاتا تھا جس میں سے ہم حقیقت کو آر پار دیکھ سکتے ہیں گویا یہ کائنات کی حقیقت کو منعکس کرتی ہے۔ مابعد جدیدیت نے اس تصور کی بھی نفی کر دی ہے۔ مابعد جدیدیت کے مطابق زبان کوئی شفاف میڈیم نہیں جس سے حقیقت کا انعکاس ہو۔ یہ حقیقت کو تشکیل کرتی ہے اور ہمیں وہی حقیقت نظر آتی ہے جو زبان اپنے اندر اور اپنے ذریعے سے (تشکیل شدہ حقیقت) ہمیں دکھاتی ہے۔

جدیدیت کے ذیل میں وجودیت پسندوں نے عقلیت اور تجربیت پسندی کے لزوم اور اتھارٹی کو رد کرتے ہوئے " انسانی وجود" کی اہمیت کا اعلان کیا اور اس کے بل بوتے پر یہ تصور قائم کیا کہ ہم انسانی تجربے اور احساس کو زبان کے ذریعے بیان کر سکتے ہیں اور یہ صرف زبان ہی ہے جس کے ذریعے انسانی تجربات کو بیان کیا جاسکتا ہے۔اس طرح انہوں نے انسانی موضوعیت کے استعمال سے دنیاوی حقیقت اور اقدار کا ایک نظام پیش کیا۔مابعد جدیدیت نے علم اور اخلاقیات وغیرہ کے ہر قسم کے دعوؤں کو قبول کرنے سے گریز کیا۔

مابعد جدیدیت آفاقیت کے بجائے مقامیت پر اصرار کرتی ہے اس لیے اس نے جدیدیت کے تشکیل کردہ تمام آفاقی نظریات (مہابیانیے) کو رد کر دیا ہے۔یہ مہابیانیوں کے بجائے چھوٹے بیانیوں پر یقین رکھتی ہے اس کا مؤقف ہے کہ صورت حال خود اپنی ضرورت کے لیے کوئی نہ کوئی نظریہ قائم کر لیتی ہے جو اس مقامی تناظر میں اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔

جدیدیت میں انسانی " عقل" کو اتھارٹی تصور کیا جاتا تھا اس تصور کے تحت فرد کو خدائی صفات سے متصف کر دیا گیا تھا۔جدیدیت کا دعویٰ تھا کہ انسان ہی اس نظام کا خالق ہے لہٰذا وہی اس کو بہتر طریقے سے چلا سکتا ہے اور عقل کے استعمال سے اس " کامل علم " کا حصول ممکن ہے جس کے بل بوتے پر انسانی خودمختاری اور آزادی کی وہ منزل حاصل ہو سکتی ہے جو فطری قوانین اور مظاہر پر مکمل غلبہ حاصل کرنے کے لیے ضروری ہے۔اس کے برعکس مابعد جدیدیت میں علم بذات خود اپنا وقار کھو چکا ہے علم اب " منڈی کا مال" اور " برائے فروخت " ہے اب وہی علم کہلایا جائے گا جو ڈیجیٹلائز (Digitilize) ہو سکتا ہے جو علم ڈیجیٹل خصوصیت سے عاری ہوگا وہ علوم کی صف سے نکل جائے گا۔

جدیدیت کے دور میں تاریخ کا مستقیمی (Telcological) تصور مقبول تھا جو تاریخ کو آغاز، درمیان اور انجام کے طور پر دیکھتا ہے اور یہ سفر سیڑھی کی طرح ہمیشہ قدم بہ قدم آگے اور ترقی کی طرف بڑھتا ہے چوں کہ اس تصور تاریخ میں مقصد تاریخ کو اہمیت حاصل ہوتی ہے اور جو کچھ بھی اس راہ میں حائل ہوا سے تاریخ سے باہر دھکیل دیا جاتا ہے۔اس کے برعکس مابعد جدیدیت تاریخ کے مستقیمی تصور کو رد کرتی ہے اور تاریخ کے " جینیالوجیکل مطالعے " کے نتیجے میں تاریخ کے واحد تصور کا انکار ملتا ہے۔اس مطالعے کی رو سے تاریخ مختلف اقسام کے واقعات کا مرکب ہے جن کے اپنے اپنے اہداف ہوتے ہیں۔تاریخ کا کوئی ایسا حوالہ نہیں جہاں صداقت کو تلاش کیا جا سکے کیونکہ مؤرخ اپنے تعصّبات کی روشنی میں تاریخ پیش کرتے ہوئے حقیقت کو افسانہ اور افسانے کو حقیقت بنا کر پیش کر دیتا ہے۔

مابعد جدیدیت کا دعویٰ ہے کہ سچ اور جھوٹ غیر متعلقہ اصطلاحیں ہیں کیوں کہ سچ کوئی معروضی اور خارجی حقیقت نہیں بلکہ مخصوص حالات کی پیداوار ہے اس سچ کی تشکیل میں ثقافتی تناظر کا اہم کردار ہوتا ہے۔ روتشکیل کا نظریہ اسی تصور کی نشان دہی کرتا ہے کہ جو سچ اور حقیقت سامنے نظر آتی ہے اس کی ساخت شکنی کی جائے تا کہ وہ حقائق بھی سامنے آسکیں جنہیں بوجوہ دبا دیا گیا۔

جدیدیت نے روشن خیالی پراجیکٹ کے زیر اثر متن (Text) پر نظریے کو اولیت دی اور روشن خیالی کے دعووں عقلیت، صداقت اور لازمی ترقی کے نام پر سرمایہ دارانہ نظام کی پشت پناہی کی ان دعووں کو حق بجانب قرار دینے کی کوشش میں جدیدیت نے ہر اس خطرے اور اعتراض کو نظر انداز کر دیا یا جبراً دبا دیا جو ان دعووں کے خلاف ہوسکتا تھا۔ جدیدیت کے اس جبر کو منکشف کرنے اور اسے ختم کرنے کے لیے مابعد جدیدیت نے پس ساختیات خصوصاً ساخت شکنی کے تصور لا مرکزیت کو استعمال کیا جس میں حقیقت کا کوئی مرکز نہیں ہوتا۔ اس کا کوئی متعین معنی اور مدلول (Signified) نہیں ہوتا صرف دال (Signifier) ہی اہمیت کا حامل ہوتا ہے جو دیگر دال (Signifier) کے ساتھ رشتوں کی بنا پر بامعنی ہوتا ہے۔

درج بالا بحث سے یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ مابعد جدیدیت ہم آہنگی کے بجائے اختلاف و افراق، وحدت کے بجائے کثرت، آفاقیت کے بجائے مقامیت کو ترجیح دیتی ہے۔ مابعد جدیدیت کے تعقلات کا مفصل بیان آئندہ صفحات میں دیا جارہا ہے۔

(ر) مغربی مفکرین اور اہم مابعد جدید تنقیدی و ثقافتی تصورات

مابعد جدیدیت کے مفہوم، پس منظر اور آغاز وارتقا پر بات کرنے کے بعد آئندہ صفحات میں ہم مابعد جدیدیت کے اہم بنیاد گزاروں کے تصورات و نظریات پر مفصل بات کریں گے۔ ساختیات، پس ساختیات اور مابعد جدید تھیوری کے ضمن میں یہ بات مدنظر رہے کہ یہ تمام نظریات بنیادی طور پر سوسئیر کے لسانی ماڈل کی شرح و تعبیر ہے یا اس لسانی ماڈل کا جزوی استرداد ہے۔ تھیوری کی تمام بحث کا نقطہ ماسکہ سوسئیر کی لسانی تھیوری ہی ہے۔ اس لیے مابعد جدیدیت سے بلاواسطہ تعلق نہ ہونے کے باوجود بھی سوسئیر ایک بڑا حوالہ ہے اس لیے مابعد جدیدیت کے بنیاد گزاروں کے ساتھ سوسئیر کی لسانی تھیوری (ساختیات) بھی زیر مطالعہ ہوگی تا کہ آگے آنے والے تھیوری کے مباحث کی تفہیم ممکن ہو سکے۔ زیر تحقیق مقالہ میں مابعد جدیدیت کے جن اہم بنیاد گزاروں اور ان کے تصورات کو زیر مطالعہ لایا جارہا ہے ان میں فرڈی ننڈ سوسئیر، رولاں بارتھ،

ژاک دریدا، ژاک لاکاں، فرانکوئس لیوتار، میشل فوکو اور ژاں بادریلا شامل ہیں۔

(i)۔فرڈی نان ڈی سوسئیر

فرانسیسی ماہر لسانیات فرڈی نان ڈی سوسئیر (Ferdinand de Saussure) 1857ء میں پیدا ہوئے۔ ساختیات (Structuralism) ایک تنقیدی، فلسفیانہ اور ثقافتی تحریک ہے جس کی بنیاد ان کے لسانی ماڈل پر رکھی گئی جسے انہوں نے سیمیالوجی (Semiology) کا نام دیا۔ سیمیالوجی نشانات (Signs) کی سائنس ہے۔

"A Science that studies the life of signs with in society"(۹)

یہ سائنس اس بات کا تعین کرتی ہے کہ کون سے نشانات تشکیل کرتے ہیں اور ان پر کون سے قوانین چلتے ہیں۔ سوسئیر نے خود اپنے لسانی نظام کو ساختیات کا نام نہیں دیا تھا۔ ۱۹۲۹ء میں ایک ماہر لسانیات رومن جیکب سن (Roman Jakob son) نے ان کی تھیوری پر مشتمل تحریک کو"ساختیات" کا نام دیا۔(۱۰) آئندہ صفحات میں ہم سوسئیر کے لسانی ماڈل پر بات کریں گے۔

سوسئیر کی معرکہ آرا کتاب "Cousre in General Linguistics" کے نام سے ان کی موت کے بعد ۱۹۱۵ء میں شائع ہوئی۔ یہ کتاب ان کے ان لیکچر زنوٹس (Lecture notes) پر مشتمل ہے جو ان کے شاگردوں چارلس بیلے (Charles Bally) اور البرٹ سوشیے (Albert Sechehaye) نے اکٹھے کر کے شائع کیے۔ یہ لیکچر انہوں نے ۱۹۰۶ء سے ۱۹۱۱ء کے عرصے میں جنیوا یونیورسٹی میں سنسکرت اور تقابلی قواعد کے ضمن میں دیے۔ اس کتاب نے صدیوں سے رائج نظریات اور تصورات پر کاری ضرب لگائی اور دنیا کو دیکھنے اور سمجھنے کا نیا زاویہ عطا کیا۔

سوسئیر نے لسانی ماڈل کو سائنسی بنانے کے لیے زبان کا یک زمانی (Synchronic) طریق مطالعہ اختیار کیا۔ اس سے قبل زبان کا دوزمانی (Dichronic) طریق مطالعہ مروج تھا جس کی رو سے زبان کے ارتقا اور تبدیلیوں کا تاریخی مطالعہ کیا جاتا تھا جس سے یہ معلوم ہو جاتا تھا کہ زبان کن کن تبدیلیوں کے بعد یہاں تک پہنچی ہے لیکن دوزمانی تاریخی مطالعہ زبان کی فی الواقع کارکردگی کا پتہ لگانے سے قاصر تھا۔ یوں سوسئیر نے اس مشکل سے بچنے کے لیے یک زمانی طریق مطالعہ کو اپنایا۔ وہ اس سوال کا جواب چاہتے تھے کہ کوئی زبان لحہ موجود میں ایک مکمل اور مربوط ابلاغی نظام کے طور پر کیسے عمل کر رہی ہے؟ وہ کون سے قوانین وضوابط ہیں جو اس ابلاغی نظام میں کارفرما ہیں اور جن کی وجہ سے یہ نظام قابل عمل اور اور قابل فہم بنتا ہے؟ سوسئیر ان سوالات کا جواب تلاش کرتے ہوئے زبان کے اس کلی داخلی نظام کو دریافت کرنے میں کامیاب

ہو گئے جس کے ذریعے کوئی زبان پیدا ہوتی ہے اور عمل آرا ہوتی ہے۔ سوسئیر کی لسانی ساختیات کی بنیاد زبان کا یہی کلی داخلی نظام ہے جسے گرفت میں لینے کے بعد زبان کے دیگر عناصر کی توضیح ممکن ہوتی ہے۔ اس داخلی کلی نظام کو ساخت (Structure) سے موسوم کیا گیا۔

"The Concept of language as a sign system or structure whose individual components can be under stood only in relation to each other, and to the system as a whole rather than to an external reality."(۱۱)

سوسئیر نے زبان (Language) کو لانگ (Langue) اور پارول (Parole) میں تقسیم کیا۔

لانگ (Langue) ایک تجریدی لسانی نظام ہے۔ ہاکس ٹیرنس (hawkes Terence) کے مطابق:

"The Langue lies beyond, and determines the nature of each manifestation of parole." (۱۲)

لانگ کسی بھی لسانی نظام کے تہہ نشین کام کرتا ہے اور ہر قسم کے انفرادی تکلم رگفتار (Parole) کو ممکن بناتا ہے جس طرح ہر تقریر اور تحریر کے دوران میں لاشعوری طور پر مقرر یا مصنف گرامر کے اصولوں کے پابندی کر رہا ہوتا ہے ایسے ہی لانگ بھی ہر پارول کے لیے ہدایات اور سمت متعین کرتا ہے۔ زبان کا دوسرا عنصر پارول (Parole) ہے جو کسی بھی شخص کا انفرادی تکلم یا گفتار (Utterance) ہے۔

"A distinction between langue and parole, langue representing a language as a whole, and parole representing utterance, a particular use of individual units of langue." (۱۳)

لانگ (langue) تجریدی صورت میں کسی بھی زبان کے بولنے والوں کے لاشعور میں موجود ہوتا ہے اور وہیں سے عمل آرا ہوتا ہے یہ گرامر کی طرح ہوتا ہے لیکن گرامر سے کچھ زیادہ ہوتا ہے اس لیے کہ یہ زبان کے ترسیلی نظام کو کنٹرول کرنے والے قوانین اور ساتھ ساتھ پارول کی نوع بہ نوع صورتیں خلق کرنے کا بھی وظیفہ انجام دیتا ہے۔

زبان کا نظام رشتوں پر مشتمل ہے اور سوسئیر نے ان رشتوں کے دو پہلوؤں کا ذکر کیا ہے ایک افقی اور دوسرے عمودی۔ افقی (Syntagmatic) رشتے لفظوں کو باہم جوڑنے یعنی اتصال جبکہ عمودی (Paradigmatis) رشتے انتخاب یا چناؤ کے ہیں جن میں بہت سے لفظوں سے اپنی ضرورت کے مطابق الفاظ کا چناؤ کرنا پڑتا ہے۔ گویا ایک بڑے ذخیرہ

الفاظ سے لفظوں کو فرق کی بنیاد پر پہچاننے کے بعد ان کا چناؤ کیا جاتا ہے۔ یوں دیکھا جائے تو عمودی رشتے فرق اور افقی رشتے قربت کے ہیں:

> "Structural linguistics had already analyzed those dimentions of language in to the binary pair of syntagmatic fuction (which lines words syntactically) and paradigmatic functions (which make substitutions possible)." (۱۴)

ان کو ایک مثال سے دیکھتے ہیں:

فرض کریں ایک جملہ ہے کہ ''میں نے آج لاہور جانا ہے'' اس میں عمودی رشتوں کی مثال دیکھئے۔ ''میں''، ''ہم''، ''وہ'' اور ''تم'' جیسے ایک ہی نوع کے لفظوں کے ذخیرے سے اپنی ضرورت کے مطابق لفظ ''میں'' کا چناؤ کیا اسی طرح کل پرسوں، آج جیسے لفظوں سے ''آج'' کا انتخاب کیا۔ اسی طرح شہروں میں سے کراچی، راولپنڈی، ملتان، لاہور وغیرہ سے لاہور کا انتخاب کیا آنا، جانا، آیا، گیا وغیرہ سے جانا کا انتخاب کیا پھر ان منتخب شدہ لفظوں کو افقی رشتوں کے اصولوں کے مطابق جوڑا تو جملہ ''میں نے لاہور جانا ہے'' مکمل ہو گیا اگر ان میں سے لفظ کا چناؤ بدل جائے یا لفظوں کی موجودہ ترتیب بدل جائے تو معنی یک سر تبدیل ہو جائیں گے اور عین ممکن ہے کہ جملہ بے معنی ہو جائے۔

اس بحث سے یہ ثابت ہوا کہ کوئی بھی لسانی نشان (Sign) لسانی نظام کے اندر اپنے مقام کی وجہ سے بامعنی بنتا ہے جو مقام اسے ملتا ہے اس مقام سے ہٹ کر کوئی بھی نشان اپنی قدر و معنویت کھو دیتا ہے۔

سوسیئر کی لسانیات جو ساختیات کی بنیاد ہے زبان کے اس کلی نظام کو دریافت کرنے، اسے گرفت میں لانا چاہتی ہے جو لسانی ساخت کے تمام اجزا پر مشتمل ہو اور ان اصولوں کی بھی نشان دہی کر سکے جو زبان کی بطور زبان عمل آرائی اور ترسیل و ابلاغ کو ممکن بناتے ہیں۔

> "Structuralists are looking not for structures in a physical sense but for patterns that under lie." (۱۵)

سوسیئر کے مطابق دال اور مدلول دونوں لازم و ملزوم ہیں لیکن ان کے درمیان رشتہ من مانا (Arbitrary) ہے یعنی کوئی ایسی منطق موجود نہیں ہے جس کی رو سے ان کے رشتے کا تعین کیا جائے۔ کوئی فطری قاعدہ اور اصول موجود نہیں ہے جو ان کے تعلق کا جواز فراہم کرے۔ یوں یہ تعلق غیر فطری، غیر استدلالی اور من مانا ہے۔

اس کا مطلب یہ ہے کہ کسی بھی ''حقیقی شے'' اور اس کے لیے وضع کردہ لفظ میں کوئی منطقی اور فطری رشتہ نہیں ہے بلکہ یہ رشتہ من مانا ہے۔ یعنی کوئی ''نشان'' شے کی کسی اندرونی ذاتی خصوصیت سے کوئی تعلق نہیں رکھتا اور نہ ہی اس میں نشان سازی کے لیے کوئی ہدایت موجود ہوتی ہے ہر ثقافت ''شے'' کا نشان وضع کرنے میں آزاد ہے اسی لیے دنیا کی ہر زبان میں ایک ہی ''شے'' کے لیے مختلف لفظ وضع کیے گئے ہیں جیسے اردو میں ''آگ'' عربی میں ''نار'' فارسی میں ''آتش'' اور انگریزی میں "Fire" کے الفاظ ملتے ہیں اگر یہ رشتہ فطری اور منطقی ہوتا تو لفظوں کی اس بوقلمونی کے بجائے ہر زبان میں ایک شے کے لیے ایک ہی لفظ ہوتا بلکہ پوری دنیا میں ایک ہی زبان ہوتی لیکن ایسا نہیں ہے۔ بقول سوئیر

"The linguistic sign is arbitrary." (۱۶)

جس طرح شے اور نشان کے درمیان رشتہ من مانا اور ثقافتی ہے اسی طرح دال اور مدلول کے درمیان رشتہ بھی من مانا ہے۔ ''شے'' کے لیے نشان اور تصور کی تشکیل دہی میں ہر معاشرہ آزاد ہے۔ جیسے پہلے ذکر کیا جا چکا ہے کہ زبان اور معاشرہ لازم وملزوم ہیں۔ سماج کے پیدا ہوتے ہی اسے زبان کی ضرورت ہوتی ہے اور اس ضرورت کے پیش نظر وہ زبان خلق کرتا ہے گویا زبان سازی ایک یونیورسل اور آفاقی عمل ہے لیکن زبان میں اشیا کو نام اور تصورات دینا اپنے اپنے معاشرے سماج کی ذمہ داری ہے جو مقامی سطح کی حامل ہوتی ہے۔

"Language than, is arbitrary conventional, and basd on difference." (۱۷)

انسان کی بولنے کی صلاحیت فطری ہے لیکن اس صلاحیت کو استعمال کرنے کے طریقے خود سماج خلق کرتا ہے اور اظہار کی سمت اور ضوابط طے کرتا ہے جو غیر شعوری طور پر اس سماج کے تمام افراد کے اندر جذب ہوتے ہیں گویا زبان کی خصوصیت یہ ہے کہ ہر سماج زبان کو اپنی ضرورت کے مطابق رواج دیتا ہے۔

اگر زبان سماجی تشکیل ہے تو اس کا لازمی مطلب یہ ہے کہ یہ فرد کی پیدا کردہ نہیں ہے بلکہ افراد کے اجتماعی تجریدی معاہدے (Social-bound) کی پیداوار ہے جسے کسی بھی سماج کے تمام افراد کلی طور پر مانتے ہیں اور معاہدے کی عدم تعمیل سکی صورت میں وہ معاشرے میں اکیلے رہ جاتے ہیں کیوں کہ ان کا رابطہ سماج سے کٹ جاتا ہے یہ زبان ہی ہے جو انسان کا رابطہ معاشرے سے قائم رکھتی ہے ایسا نہ ہو تو آدمی کبھی بھی مہذب زندگی بسر نہیں کر سکتا۔ اس مجبوری کے تحت ہر فرد زبان سیکھتا ہے جو پہلے سے موجود ہے اور اسی زبان کے ذریعے سے اپنا ماضی الضمیر بیان کرتا ہے یوں فرد کے لیے پورے کا پورا

لسانی نظام سماج کا دیا ہوا اور مستعار ہے اور اس میں فرد کا کوئی کردار نہیں ہے۔سوسئیر کے مطابق:

"If we could embrace the sum of word images stored in the minds of all individual, we could identify the social bond that constitutes language." (۱۸)

گویا اس پورے عمل میں فرد کا کوئی کردار نظر نہیں آتا۔یہی وہ تناظر ہے جس کی وجہ سے ساختیات نے فرد کی بطور ''موضوع'' نفی کا اعلان کر دیا۔

ساختیات بالخصوص سوسئیر کا لسانی ماڈل کس طرح اپنی کارکردگی پیش کرتا ہے۔سوسئیر سے پہلے زبان کا سب سے بڑا مقصد اشیا کو نام دینا تصور کیا جاتا تھا زبان کو ایسا آلہ تصور کیا جاتا تھا جو کہ دنیا میں پہلے سے موجود اشیا اور حقائق کو نام دیں۔

"The idea that language is simply a tool to be used to reprsent a preexistent reality." (۱۹)

سوسئیر کے مطابق زبان نشانات (Sign) کا نظام ہے اس تناظر میں کسی بھی زبان کی بنیادی اکائی نشان ہے یہ لسانی نشان کوئی بھی بولا یا لکھا ہوا لفظ ہے سوسئیر نے زبان کے لانگ اور پارول کی طرح نشان کو بھی دو اجزا میں تقسیم کیا ہے۔

ایک کو دال (Signifier) اور دوسرے کو مدلول (Signified) کا نام دیا ہے۔بقول سوسئیر

"The word sign (Signe) to designate the whole and to replace concept and sound image respectively by signified (signifie) and signifier(signifiant)." (۲۰)

دال کوئی بھی لکھا یا بولا ہوا لفظ ہے جس کا کوئی نہ کوئی تصور موجود ہو اسے (Sound image) سے موسوم کیا گیا ہے جب کہ مدلول (Signified) شے کا تصور ہے۔اس شے کا تصور جس کے لیے دال کو وضع کیا گیا ہے دال اور مدلول کی توضیح سے یہ بات عیاں ہو رہی ہے کہ لسانی نظام میں ''شے'' کا کوئی بذات خود کردار نہیں ہے بلکہ شے کے بجائے شے کا تصور اہمیت کا حامل ہے بلی ایک دال ہے اور بلی کے بارے میں فرد کا ذہنی تصور (بذات خود بلی نہیں) مدلول ہے اس ساری بحث میں حقیقی بلی پس منظر میں ہے۔

درج بالا وضاحت میں حقیقی بلی (Referent) ہے جس کے لیے نشان وضع کیا گیا ہے یہاں ''بلی'' لفظ کی ادائیگی (Sound-image) ہے جب کہ ذہن میں موجود بلی کا تصور جو حقیقی بلی کی طرف فقط اشارہ کرتا ہے ''مدلول'' ہے۔

دال اور مدلول اپنے اپنے دیگر دال اور مدلول سے فرق کی نسبت سے اپنی پہچان قائم کرتے ہیں۔''دال'' لسانی

نشان کا ظاہری اور مادی حصہ ہے جو تکلم یا تحریری صورت میں اپنا وجود رکھتا ہے اس کے برعکس ''مدلول'' نشان کا غیر مادی اور تصوراتی جز ہے یہ دونوں کاغذ کی دو طرفوں کی طرح ناقابل انفکاک ہیں انہیں الگ نہیں کیا جا سکتا۔ انہیں زبان کے تفاعل میں الگ نہیں کیا جا سکتا۔ ان کے تجزیاتی مطالعے کے دوران میں ہی انہیں جدا جدا دکھایا جا سکتا ہے۔ یہ دال اور مدلول بظاہر جداگانہ حیثیت رکھتے ہیں لیکن دونوں لازم وملزوم ہیں کوئی دال بغیر مدلول کے موجود نہیں ہے اور نہ ہی کوئی مدلول بغیر دال کے وضع کیا جاتا ہے۔

لسانی نظام کے اجزا (نشانات اور الفاظ) خود مکتفی جوہر نہیں ہیں ان کی قدر و قیمت اور معنویت اس رشتے کی مرہون منت ہے جو انہوں نے زبان کے کلی نظام میں دوسرے اجزا سے قائم کر رکھا ہے اور یہ رشتہ فرق کا ہے یوں زبان ایک مکمل نظام ہے اور تمام معنی زبان کے نظام کے اندر اور اسی کلی نظام کی وجہ سے پیدا ہوتے ہیں۔

جب معنی فرق سے پیدا ہو رہے ہیں تو صاف ظاہر ہے کہ لسانی نظام کے اندر تمام لسانی نشان ایک دوسرے پر انحصار کرتے ہیں اور اضافی خصوصیت (Relational character) رکھتے ہیں۔ یہاں یہ بات واضح ہو رہی کہ جب نشانات اپنی معنی خیزی کے لیے لسانی نظام کے اندر ایک دوسرے پر منحصر ہیں تو خارجی طور پر باہر کی دنیا سے ان کا کوئی سروکار نہیں ہے وہ باہر کی دنیا سے بے نیاز ہیں۔ یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ ہر نشان کسی حقیقی شے، واقعہ، مظہر وغیرہ کے لیے سماجی طور پر وضع کیا جاتا ہے لیکن اس حقیقی شے کا تعلق نشان سے براہ راست اور ایک اور ایک کا نہیں لہٰذا زبان کے نظام کے اندر معنی ''حقیقی شے'' کے حوالے سے نہیں بلکہ لسانی نظام میں موجود دیگر نشانات (الفاظ) کے ساتھ فرق کی بنیاد پر قائم ہوئے ہیں۔

اس تصور سے قبل ازیں رائج زبان کا یہ تصور باطل ہو جاتا ہے کہ زبان ایک شفاف میڈیم ہے جس سے حقیقت کو آر پار دیکھا جا سکتا ہے یعنی زبان حقیقت کو مکمل طور پر پیش کرنے کی قدرت رکھتی ہے اس کے برعکس ساختیات کا یہ دعویٰ ہے کہ حقیقت زبان کے ذریعے بالکل اسی حالت میں ظاہر نہیں ہوتی جس حالت میں وہ زبان کے نظام سے باہر اپنا وجود رکھتی ہے بلکہ حقیقت زبان کے نظام کے اندر، زبان کے ذریعے تشکیل پاتی ہے یعنی حقیقت کو زبان کے ذریعے لکھا جاتا ہے جسے پڑھنا اور ڈی کوڈ کرنا پڑتا ہے۔ ہمارے ادراک تک حقیقت بس اسی قدر آتی ہے جس قدر زبان اسے پیش کرتی ہے۔

چوں کہ حقیقت زبان میں لکھی ہوئی ملتی ہے اس لیے ساختیات کی رو سے یہ ایک متن (Text) ہے جو زبان کے ذریعے خلق ہوا ہے یوں کوئی بھی حقیقت چاہے وہ دنیا کی حقیت ہو یا انسان کی اپنی حقیقت سب متن اور لسانی تشکیل ہے۔

> "There is no intrinsic link between language and reality" (۲۱)

(ii)۔ رولاں بارتھ

رولاں بارتھ (Roland Barthes) 12 نومبر 1915 کو "شیر بورگ" (Cherbourg) میں پیدا ہوئے وہ نیوی آفیسر لوئس بارتھ (Louis Barthes) کے بیٹے تھے۔ والدان کی شیر خوارگی کے دور میں ہی وفات پا گئے۔ ان کی والدہ نے ان کی پرورش اور تعلیم و تربیت کا بندوبست کیا۔ بارتھ نے ابتدائی تعلیم سوربورن سے متصل سکول لائسی لوئس لی گرینڈ سے حاصل کی۔ اپنی اوائل عمری ہی میں تپ دق (TB) کا مرض لاحق ہوگیا تھا جو بار باران پر حملہ آور ہوتا رہا یوں ان کے تعلیمی کیریئر کے دوران میں کئی وقفے آئے لیکن وہ بیماری کو اپنے اوپر حاوی نہیں ہونے دیتے تھے۔ صحت یابی کے فوراً بعد حصول علم میں جت جاتے تھے۔ انہوں نے ادب، فلسفے اور گرامر کی تعلیم حاصل کرنا شروع کی۔ ان کا شوق کولے نارمیل سپیریئر (Eckolenormale Superieure) میں حصول علم کا تھا جو غربت کے باعث پورا نہ ہوسکا۔

دوسری عالمی جنگ کے خاتمے کے بعد وہ رومانیہ اور مصر میں تدریس کے شعبہ سے منسلک رہے۔ بعد ازاں جان ہاپکنز یونیورسٹی میں بھی پڑھایا۔ 1976ء میں کالج ڈی فرانس میں پروفیسر تعینات ہوئے۔ ان کی پہلی کتاب "Mythologies" 1953ء میں شائع ہوئی جس نے فرانس میں ان کی پہچان میں کلیدی کردار ادا کیا۔ ان کی دو مشہور کتابیں S/Z اور "Empire of Sign" ہیں ان کی فکر کی نمائندہ کتاب S/Z ہے جو سب سے زیادہ مقبول ہوئی۔ بارتھ مارچ 1980ء میں ایک ٹریفک حادثے میں انتقال کر گئے۔

رولاں بارتھ ادبی اور ثقافتی تھیوری کے حوالے سے ایک معتبر نام ہے ان کا ادبی و تنقیدی کام متنوع جہات پر مشتمل ہے جس نے نظریاتی رجحانات اور طریقوں کو بے حد متاثر کیا ہے۔ ان میں ساختیات، سیمیالوجی، پس ساختیات، ثقافتی علوم اور نفسیات ادبی تنقید شامل ہیں۔ بارتھ کا نام ان مٹھی بھر ادیبوں اور نقادوں میں شامل ہے جنہوں نے جدید ادبی اور ثقافتی تھیوری کی داغ بیل ڈالی۔ بارتھ کا کام کثیر الجہاتی ہے وہ بہت سے حوالوں سے مشہور ہیں۔ ان کا مضمون "مصنف کی موت" (The death of the Author) ان کا ایک بڑا حوالہ ہے۔ جس نے بارتھ کو ساختیاتی مفکر کی حیثیت سے بدل کر پس ساختیاتی مفکرین کی صف میں لا کھڑا کیا ہے۔ (۲۲) یہاں ان کے اسی مضمون کو زیر بحث لایا جائے گا۔

یہ مضمون ساختیات اور پس ساختیات کے درمیان ایک پل کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ مضمون (Essay) 1968ء میں شائع ہوا۔

اس مضمون میں بارتھ نے متن (Text) کو مصنف سے آزادی دلائی۔ اس سے قبل تمام ادوار میں مصنف کا متن پر مکمل اجارہ تھا۔ اس مضمون میں بارتھ نے تحریر (Writing) کو ایک نئی اصطلاح کے طور پر استعمال کیا جس کا مطلب ایسی زبان لیا گیا جو

> "That does not posit or depend upon an ultimate signified" (۲۳)

بارتھ نے ہیومنزم (Humanism) کے تصور انسان اور تصور موضوع (Subject) پر کڑی تنقید کی اور موضوع کو جدید (Modern) عہد کی پیداوار کہا کیوں کہ ہر شے کو شناخت، نام اور اتھارٹی سونپنا جدیدیت کا خاصہ رہا ہے۔ جدیدیت میں ہر شے کا معیار انسانی ذات طے کرتی تھی انسان مرکز کائنات تھا یہ انسان اپنا موضوع (Subject) خلق کرتا تھا اور اس کے ذریعے کائنات کا مطالعہ کرتا تھا۔ اور یہ دعویٰ کیا گیا تھا کہ انسان اپنی عقل کے بل بوتے پر دنیا کے تمام مسائل کا حل پیش کر سکے گا۔ مابعد جدید تھیوری اور مفکرین نے سب سے پہلے اسی تصور کا بت پاش پاش کیا اور انسان کو خود سماجی وثقافتی تشکیل قرار دے دیا۔ جسے اپنی ذات کے ادراک کے لیے بھی دوسروں کی محتاجی ہے۔ چوں کہ حقیقت تک رسائی ناممکن ہے ہم صرف اس حقیقت تک رسائی رکھتے ہیں جو زبان میں لکھی ہوئی ہمیں ملتی ہے اس میں انسانی حقیقت بھی شامل ہے گویا انسان کی اپنی حقیقت بھی زبان متعین کرتی ہے۔ اس تصور نے انسان کی بڑائی کا بت گرا دیا ہے اسی تناظر میں متن کا مصنف بھی بے دخل ہو گیا ہے۔

سوسئیر کے لسانی ماڈل نے زبان کی سابقہ نوعیت کو بدل کر رکھ دیا زبان جسے آسمانی تصور کیا جاتا ہے وہ ثقافتی تشکیل قرار دی گئی۔ سوسئیر کے اسی لسانی ماڈل نے ساختیات اور پس ساختیات کو بنیاد فراہم کی اور دنیا اور اس کے مظاہر کو متن کے طور پر دیکھنے اور زبان کی طرح ان کی تفہیم وتعبیر کا سلسلہ چلا ساختیات نے جدیدیت کے تشکیل کردہ انسانی موضوع (Human Subject) کو بے دخل کر دیا جو پہلے ہر شے کا معیار متعین کرتا تھا اب زبان اس کا معیار متعین کرتی ہے۔ گویا اب انسان بھی بطور موضوع ایک ثقافتی تشکیل ہے بارتھ کہتا ہے کہ

> "Linguistics has recently provided the destruction of the Author with a valuable analytical tool by showing that the whole of the enunciation is as empty process." (۲۴)

اگر مصنف اپنی ذات کو واضح کرنا چاہتا ہے تو وہ یہ جان لے کہ وہ جو کچھ کہنا چاہتا ہے کہ وہ ایک تیار لغت

(Dictionary) سے زیادہ کچھ بھی نہیں جس کے الفاظ اپنی سند کے لیے دوسرے لفظوں کے محتاج ہوتے ہیں۔ جوں جوں لفظوں کو بڑھاتے جائیں گے اسی نسبت سے نئے لفظوں سے سامنا ہوتا رہے گا اور یہ سلسلہ لامحدود ہوتا جائے گا۔ گویا مصنف جو کچھ بھی لکھنا چاہتا ہے وہ پہلے سے موجود تحریروں میں موجود ہے مصنف صرف بقول بارتھ:

" The writer can only imitate a gestrue. That is always anterior, never original. His only power is to mix writings, to counter the ones with the others"(۲۵)

مصنف صرف یہ کرسکتا ہے کہ وہ سابقہ متون کی تقلید کرے گا جو کبھی بھی اصل (Original) نہیں ہیں کیوں کہ ان کے خالق بھی اسی طرح اپنے سے پہلے موجود متون کی ضروری پوریں مستعار لے کر ہی اپنا متن تیار کر پائے ہوں گے جس طرح موجودہ مصنف سابقہ متون سے استفادہ کر رہا ہے مصنف کی طاقت صرف اتنی ہے کہ ان متون کو اکٹھا کرے یا ایک متن کو دوسرے متن کے ذریعے منسوخ کر دے۔ وہ اپنی ذات سے کچھ بھی شامل نہیں کر رہا ہے اس لیے اس کی فضیلت اور بڑائی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

پس ساختیات اور مابعد جدیدیت تک آتے آتے اس قدر تبدیلی آتی گئی ہے کہ اب ہر قسم کے متون اپنے اپنے مصنفین سے الگ کر کے زیر تجزیہ لائے جا رہے ہیں اب متن کے کسی بھی درجے میں مصنف کا کوئی عمل دخل نہیں ہے۔ تھیوری سے پہلے کی متنی تعبیر کے حوالے سے بارتھ لکھتے ہیں۔

" The Explanation of a work is always sought in the man or woman who produced it" (۲۶)

یعنی کسی بھی فن پارے یا متن کی تشریح کرتے وقت قاری یا ناقد سب سے پہلے اس کے مصنف یا مصنفہ کا پتہ لگاتا تھا اور پھر اسی کے حوالے سے اس کی تخلیق کو "ڈی کوڈ" کیا جاتا تھا۔ اس میں مصنف کے سوانحی حالات، اس کی دیگر دلچسپیاں، اس کے نظریات، اس کا زمانہ اور اس کی صنف بطور خاص شامل مطالعہ کیے جاتے تھے پھر انہی کو بنیاد بنا کر متن کو دیکھا جاتا تھا اور متن سے مصنف کی دلچسپیوں کے مطابق مواد کو نشان زد کیا جاتا تھا۔ اس کے برعکس اب مطالعاتی منہاج اس تصور پر قائم ہے کہ

"It is language which speaks, not the author." (۲۷)

بارتھ کا موقف ہے کہ مصنف اور متن کا رشتہ اٹوٹ نہیں ہے بلکہ جب تک مصنف اپنی ذات کو بے دخل نہ کرلے

تحریر کا آغاز ہی نہیں ہوسکتا۔تحریر اس وقت شروع ہوتی ہے جب مصنف اپنی علیٰحدگی اور موت کا اعلان کرتا ہے۔تحریر تمام بیرونی انسلاکات کا گویا انکار ہے۔مصنف بذات خود اور اس کے تمام نظریات،تعقلات اور تعصبات زبان میں داخل ہوکر اپنی شناخت کھو دیتے ہیں اور خود کو زبان کے نظام میں شامل کر لیتے ہیں۔اب جو کچھ بھی تحریر ہوتا جاتا ہے وہ زبان کے ذریعے اور زبان کے نظام کے اندر خلق ہوتا رہتا ہے اسی لیے بارتھ نے یہ دعویٰ بھی کیا ہے کہ زبان لکھتی ہے،لکھاری نہیں۔

بارتھ کا موقف ہے کہ جب تک ہم منصف کو اس کی تحریر سے الگ نہیں کریں گے اس وقت تک وہ تحریر کے ساتھ معنی خیزی کے عمل میں شریک رہے گا اور منشائے مصنف کے تقاضے کے مطابق حتمی اور واحد معنی کی تلاش میں قاری یا نقاد الجھا رہے گا۔گویا قاری سے معنی خیزی کا آزادانہ کھیل کھیلنے کا موقع چھین لیا جائے گا وہ مختلف تناظر کے استعمال سے کثرت معنی کا خواب شرمندہ تعبیر نہیں کر سکے گا۔اس لیے اگر ہمیں قاری کو متن کی قرأت میں فعال کردار ادا کرنے کا موقع دینا ہے تو ہمیں ہر صورت میں متن کو مصنف سے آزاد کرنا پڑے گا اور اس کی قیمت یہ ہے کہ ہمیں مصنف کی موت کا اعلان کرنا پڑے گا بقول بارتھ:

> "The birth of the reader must be at the cost of the death of the Author". (۲۸)

بارتھ نے متن (Text) کے حوالے سے تحریر کیا ہے کہ متن حوالہ جات کا ایک مجموعہ ہے جو ثقافت کے مختلف مراکز سے مصنف نے جوڑ کر،ترتیب دے کر،انہیں متن کی صورت دی ہے یہ حوالہ جات مصنف کی ذاتی ملکیت نہیں ہیں بلکہ باہر اور پہلے سے موجود متون سے لیے گئے ہیں۔جو مصنف نے قبل ازیں مختلف اوقات میں پڑھ رکھے ہیں۔یہ متون ضروری نہیں کہ صرف ادب سے تعلق رکھتے ہوں۔ادبی متون اور غیر ادبی متون دونوں کے حوالہ جات مصنف اپنی تحریر میں بہ تقاضا ئے ضرورت مستعار لے کر استعمال کرتا ہے۔اسی لیے بارتھ اس بات پر زور دیتا ہے کہ متن آزاد،خود مختار اور مصنف کی ذاتی تخلیق نہیں ہے۔

> "The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture". (۲۹)

مابعد جدیدیت میں واحد حتمی معنی کی کوئی جگہ نہیں کیوں کہ مابعد جدیدیت تکثیریت پسند فلسفہ ہے اس میں متن کے ایک سے زائد معنی پر اصرار کیا جاتا ہے کیوں کہ واحد معنی کا لازمی مطلب ہے کہ یہ کسی اتھارٹی کے زیر اثر ہے۔جس

نے باقی ماندہ معنی حاشیے پر دھکیل دیئے ہیں مابعد جدیدیت اس اتھارٹی کو چیلنج کرتی ہے اور متن کو کھلا ہوا دیکھنا چاہتی ہے تا کہ معنی کا آزادانہ کھیل(Free Play) ممکن بنایا جاسکے۔

بارتھ کہتا ہے کہ متن(Text) میں کوئی الٰہیاتی معنی نہیں ہوتے جو آتھر گاڈ(Author-God) کی طرف سے متن کو سونپے گئے ہوں بلکہ یہ بہت سے متون اور تحریروں کا ملغوبہ ہوتا ہے جن میں سے کوئی بھی اصلی نہیں ہوتا۔ یعنی ان میں سے کسی بھی متن کے لیے کوئی بھی مصنف یہ دعوٰی نہیں کرسکتا کہ یہ خیالات ،تصورات، زبان، اسلوب، اصناف اور اقتباسات اس کے اپنے ہیں کیوں کہ دیکھا گیا ہے کہ ہر متن اپنے سے سابقہ متون کی بازگشت ہوتا ہے۔ اس میں کبھی کبھی پورے پیرا گراف اور کبھی خیالات وغیرہ سابقہ متون اور تخلیق کاروں کی نقل ہوتے ہیں ان میں بعض متون باہم جڑے ہوئے اور بعض متون ٹکراؤ کی حالت میں پائے جاتے ہیں۔

> "A text is not line of words releasing a single 'theological' meaning(The 'message' of Author-God)... a variety of wrtings, none of them original, blend and clash." (۳۰)

متن میں موجود اور متعین معنی سے انکاری عمل ہے جو الٰہیاتی عمل کا عکس ہے جس میں پہلے سے معنی متعین صورت میں ملتے ہیں۔ اب متن کے ہر قسم کے ماورائی مدلول کو بے دخل کر دیا گیا ہے۔ اب خدا اس کے مظاہر، سائنس، اور قانون وغیرہ کوئی تناظر مہیا نہیں کرسکتے جو معنی کا جواز پیدا کرسکے۔ چوں کہ مابعد جدید دور میں ہر مظہر کو متن کے طور پر دیکھنے اور زبان کی طرح اسے پڑھنے اور ڈی کوڈ کرنے کا رواج پایا جاتا ہے۔ جہاں ادب تو کجا دنیا کو بھی ایک متن کے طور پر لیا جاتا ہے اب ہمارے لیے دنیا کی حقیقت بس اسی قدر ہوتی ہے جس قدر زبان ہمیں بتاتی ہے۔ یہ بتانا حقیقت کا شفاف عکس نہیں ہوتا بلکہ زبان میں لکھی ہوئی حقیقت ہوتی ہے جسے ہم پڑھتے ہیں حتمی معنی کے انکار کو بارتھ غیر الٰہیاتی عمل سے تعبیر کرتا ہے۔

بارتھ متن کو مختلف حوالہ جات کا مجموعہ کہتا ہے جو مختلف متون اور ثقافت کے مختلف مراکز سے جمع کیے جاتے ہیں۔ یہاں ثقافت کے مراکز سے مراد ادب ،فنون لطیفہ، زبان، عقائد، رسوم ورواج، آداب زندگی، اقدار، لباس، تعمیرات اور جملہ طرز بود وباش لیے گئے ہیں یعنی کسی بھی متن میں ان کی گونج ہمیں سنائی دیتی ہے۔ بارتھ کہتا ہے کہ ایک مقام ایسا ہے جہاں بکھرے ہوئے یہ متون اور اس کے تشکیلی اجزا یکجا ہوجاتے ہیں۔ وہ مقام " قاری" ہے جس کے سامنے " متن" اپنی کھلی ڈلی مکمل صورت میں موجود ہوتا ہے کیونکہ مصنف متن کی تخلیق کے ساتھ ہی اس سے الگ ہوجاتا ہے اور متن اپنے پڑھے جانے کا

منتظر رہتا ہے۔قاری قرأت کے عمل میں اس کے جملہ کوڈ، ڈی کوڈ کرتا ہے۔مختلف تناظرات کے حوالے سے متن کی تفہیم و تعبیر کرتا ہے۔

> "The reader is the space on which all the quotation... are inscribed without any of them being lost." (۳۱)

بارتھ کہتا ہے کہ واحد اور حتمی معنی کا تصور نیز منشائے مصنف کا نظریہ،نقاد کے لیے بہت سود مند ہے۔وہ مصنف کی سوانح،تاریخ،نفسیات اور نظریات کو اکھٹا کر کے،اس کے تناظر میں متن سے معنی کشید کر لیتا ہے یوں آسانی کے ساتھ وہ دعویٰ کرتا ہے کہ اس نے منشائے مصنف کے تحت متن کی تشریح و تعبیر کر لی ہے۔بارتھ والیری (Valery) کے حوالے سے کہتا ہے کہ ایسا خیال فریب اور واہمے سے زیادہ کچھ نہیں کیوں کہ اول تو کوئی بھی شخص مصنف کی مرضی اور ارادے تک پہنچ ہی نہیں سکتا کیوں کہ ایسا ناممکنات میں سے ہے۔لہٰذا متن کو دیکھ کر مصنف کی منشاء کا تعین ہمارا موضوعی فیصلہ تو ہوسکتا ہے مصنف کی رائے نہیں۔لہٰذا ایسا کرتے ہوئے ہم اپنے آپ کو اس واہمے میں مبتلا کر لیتے ہیں کہ ہم نے منشائے مصنف کو پالیا ہے۔

جب ہم معبر،نقاد یا قاری کی اہمیت کو تسلیم کریں گے اس کی قرأت کے عمل کو ایک حرکی تفاعل مانیں گے تو وہاں قاری اور قرأت کی تبدیلی ہے بار بار متن میں نئے معنی کے لیے در کھلا رہے گا۔کیوں کہ قاری صرف ایک نہیں ہے جب تک فن پارہ (متن) موجود ہے قاری بدلتے رہیں گے اور وہ اپنے اپنے ذوق سلیم کے مطابق اس متن سے معنی کشید کرتے رہیں گے.یوں معنی کی کثرت ہوگی جو کہ مابعد جدیدیت کا بنیادی تعقل ہے۔

آتھر گاڈ (Author God) کا تصور مستقل اور واحد معنی کی طرف رجوع کی دعوت دیتا ہے۔مصنف نے متن میں جو معنی پیش کیے ہیں اگر ان تک قاری یا نقاد کی رسائی نہیں ہو رہی تو گویا یہ ان کی کوتاہی اور کم عقلی گنی جائے گی۔مصنف کے اس طرح کے تصور کے پیچھے زبان کا یہ تصور کارفرما تھا کہ زبان ایک شفاف میڈیم ہے جس کے آر پار دیکھا جا سکتا ہے یعنی زبان وہ واسطہ ہے جس کے ذریعے ہم حقیقت تک رسائی حاصل کر سکتے ہیں۔سوسیئر کے مطابق زبان ایسا شفاف میڈیم نہیں جو حقیقت یا معنی کو منعکس کر سکے۔ہم حقیقت تک رسائی نہیں کر سکتے ہم صرف اس حقیقت کو جان پائیں گے جو زبان کے ذریعے زبان میں لکھی ہوئی ملے گی کیوں کہ نشان (Sign) اور حقیقی شے (referent) کے درمیان رشتہ براہ راست اور فطری نہیں ہے۔بلکہ من مانا اور رواجی ہے۔اسی طرح متن اور اس کے معنی میں بھی رشتہ غیر فطری اور من مانا ہوتا ہے۔متن میں زبان کے کوڈز ہوتے ہیں جنہیں قاری،معبر یا ناقد نے اپنی بساط،لیاقت اور فنی اپج کے مطابق ڈی کوڈ کرنا

ہوتا ہے۔ یوں ایک ہی متن (Text) میں قاری کو بار بار قرأت کے نتیجے میں الگ الگ معنوی سطح تک رسائی ملے گی اور معنی کی کثرت ہوگی ایسے ہی ہر قاری کو قرأت کے عمل میں معنی کی الگ نوعیت سے واسطہ پڑے گا۔

(iii)۔دریدا

ژاک دریدا (Jacques Derrida) 15 جولائی 1930 کو الجزائر (Algeria) کے شہر البیار (El-Biar) میں پیدا ہوئے ان کا خاندان عربی بولنے والے یہودیوں سے تھا جنہیں فرانس میں مکمل شہری حقوق حاصل تھے۔ انہوں نے اپنی تعلیم فرانس کے مشہور ادارے "ایکولے نارمیل سپیریرے" (Ecole Normale Superieure) سے حاصل کی۔ بعدازاں ہارورڈ (Harward) یونیورسٹی سے بھی کسب علم کا موقع ملا۔ انہوں نے اپنی ملازمت کا آغاز سوربورن میں فلاسفی کی تدریس سے کیا۔ 1964ء میں دریدا کو "ایکولے نارمیل سپیریرے" (Ecole Normale Superieure) میں تدریس کے لیے مستقل ملازمت مل گئی یہاں انہوں نے 1984ء تک اپنے تدریسی و تحقیقی فرائض انجام دیئے۔

1986ء میں وہ "یونیورسٹی آف کیلیفورنیا" میں پروفیسر تعینات ہوئے جہاں ان کی ملازمت 2004 میں ان کے انتقال تک جاری رہی۔

1967ء میں ان کی تین کتابیں بیک وقت شائع ہوئیں ان میں "Writing and Difference"، "Of Grammotology"، "Speech and Phenomena" شامل ہیں۔ دریدا نے ان کتابوں میں مغربی فلسفہ اور فکر پر بحث کی ہے وہ مغربی فکر و فلسفہ کے تجزیے کے نتیجے میں اس بات تک پہنچے کہ مغربی فکر اس ماورائی ذات کے حصول کی کوششوں سے عبارت ہے جو ذات نہ صرف معنی کا منبع و محور ہے بلکہ وہ اس معنی کی پیدائش کا جواز اور اعتبار بھی مہیا کرتی ہے دریدا نے اسے "ماورائی مدلول" سے موسوم کیا ہے۔

1966ء میں جان ہاپکنز یونیورسٹی کے ایک سمینار میں اپنا مشہور زمانہ مقالہ "Structure, Sign and Play" پیش کیا جس میں اس وقت کی مقبول ترین تحریک "ساختیات" کی داخلی کمزوریوں کا مدلل خاکہ پیش کیا۔ بعدازاں مفکرین نے ان کے اس جداگانہ طرز فکر کو "پس ساختیات" کا نام دیا۔ (۳۲)

دریدا نے مغربی فکر اور مغربی ثقافت کے تصورات اور مفروضوں کو چیلنج کیا اور اسے ساخت شکنی(Deconstruction) کا نام دیا۔دریدا کا کام نہایت وسعت کا حامل ہے لیکن دریدا کے جس کام اور تصور نے مقبولیت کے جھنڈے گاڑھے وہ ساخت شکنی کا تصور ہے جو مابعد جدید تھیوری میں نہایت اہمیت کی حامل ہے۔آئندہ صفحات میں ہم دریدا کی اسی ساخت شکن تھیوری پر بحث کریں گے۔

"ساخت شکنی" مطالعے کا ایک طریقہ کار ہے جس کے ذریعے کسی متن کے موجود اور متعین معنی کو بے دخل کیا جاتا ہے اور متن کی قائم وحدت کو پارہ پارہ(Fragment) کیا جاتا ہے۔

> "Deconstruction if Therefore an activity of reading which remains closely tied to the text."(۳۳)

ساخت شکنی کے عمل میں متن کو تباہ نہیں کیا جاتا بلکہ اس کی تہہ میں مضمر معنی درمعنی کو تلاش کیا جاتا ہے گویا یہ ایک تجزیاتی عمل ہے۔ اس کے متعلق باربراجانسن (Barbara Johnson) لکھتے ہیں۔

> "Deconstruction is not synonymous with destruction.it is infact much closer to the original meaning of the word "analysis" which etymologically,means 'to undo' " (۳۴)

کوئی بھی متن جتنا ظاہر ہوتا ہے اس سے کہیں زیادہ معنی اس میں دبائے گئے ہوتے ہیں یہ معنی کسی تعصب،غرض یا دباؤ کے تحت دبا دیے جاتے ہیں۔اب معبر یا قاری کا یہ کام ہوتا ہے کہ وہ قرأت کے ذریعے متن میں موجود تمام رکاوٹوں،شگافوں اور عدم تسلسل کو بےنقاب کرے۔

> "The deconstructionist looks for evidence of gaps,breaks, fissures and discontinuities of all kinds."(۳۵)

پس ساختیات میں سب سے زیادہ مقبولیت "ساخت شکن" نظریہ کو حاصل ہوئی۔دریدا نے یہ تھیوری مغرب کی فلسفیانہ روایات کی تنقید وتجزیہ کے لیے وضع کی اس کے ساتھ ساتھ انہوں نے ساختیات کی کمزوریوں کو بھی بےنقاب کیا جو اپنے نظریات کو سائنسی اور منضبط نظام پر مشتمل ہونے کے دعوے دار تھے۔

ساختیات کی بنیاد سوسئیر کے لسانی ماڈل پر رکھی گئی ہے۔سوسئیر کے مطابق زبان "لانگ" (Langue) اور "پارول" (Parole) پر مشتمل ہے۔کوئی بھی انفرادی تکلم یا گفتار "پارول" ہے اور اس "پارول" کے عقب میں ایک باقاعدہ اور مضبوط سسٹم کارفرما ہے جسے "لانگ" سے تعبیر کیا گیا ہے۔یہ لانگ ہی ہے جس کی عمل آرائی کی بنا پر کروڑوں جملے

تخلیق ہوتے ہیں اور معنی کی تشکیل اور ترسیل ممکن ہوتی ہے۔سوسئیر نے اپنے لسانی ماڈل میں لسانی نشان کی وضاحت میں لکھا تھا کہ زبان میں ایک نشان کا دوسرے نشان سے رشتہ لازمی طور پر فرق کا ہے۔"جال" اس لیے جال ہے کہ یہ چال، حال اور خال نہیں ہے۔سوسئیر نے نشانات کی اس خصوصیت کو "منفی" کہا تھا۔اب اگر زبان کی خصوصیت صرف منفی ہے تو پھر اس میں پارول کی مثبت کارکردگی کیسے ممکن ہو سکتی ہے؟ یہ سوسئیر کے سامنے بہت بڑا سوال تھا۔سوسئیر نے اس کا حل یہ نکالا کہ جب نشان (sign) کے دونوں اجزا دال (Signifier) اور مدلول (Signified) کو الگ الگ دیکھا جائے تو ان میں تعلق فرق کا اور منفی ہوگا لیکن جب یہ دونوں مل کر عمل آراء ہوتے ہیں تو یہ مثبت کارکردگی کے حامل ہوتے ہیں۔

بقول سوسئیر:

> "The statement, that everything in language is negative,is true only if the signified and the signifier are considered separately ,when we consider the sign in its totality, we have something that is positive in its own class."(۳۶)

سوسئیر کی لسانی تھیوری کے اسی نکتے سے دریدا نے شدید اختلاف کیا اور بہ دلیل یہ ثابت کیا کہ زبان میں صرف افتراق اور منفی خصوصیت ہی ہے زبان میں کوئی اس طرح کی مثبت کارفرمائی نہیں ہے۔لسانی نشان (sign) میں دال (signifier) اور مدلول (signified) کی وحدت ناممکن ہے وہ ہمیشہ الگ الگ ہی عمل آراء ہوتے ہیں دال دوسرے دال سے افتراق کی بناء پر جب کہ مدلول دیگر مدلولات کے ساتھ افتراق کی بناء پر ہی بامعنی ہوتا ہے۔یہ دونوں اپنی اپنی پوزیشن میں مسلسل پھسلاؤ سے دوچار رہتے ہیں۔جس کی وجہ سے معنی بھی التوا کا شکار رہتا ہے۔یوں دریدا نے اس دلیل سے یہ بات ثابت کر دی کہ لسانی نظام کا کوئی منظم اور منضبط علم ممکن نہیں ہے۔

دریدا نے مغربی فلسفیانہ روایت میں لفظوں کے ذریعے تصورات کی تشکیل کو " لفظ مرکزیت " (Logocentrism) کا نام دیا ہے۔جس میں "Logos" موجودگی کی علامت ہے۔دریدا کا اصرار ہے کہ مغربی فلسفیانہ روایات میں تقریر کو تحریر پر فوقیت حاصل رہی ہے جسے اس نے ایک نئی اصطلاح "صوت مرکزیت" (Phonocentrism) سے تعبیر کیا دریدا نے اس سے یہ نتیجہ نکالا کہ تقریر کی تحریر پر فوقیت بھی دراصل لفظ مرکزیت ہی کی وجہ سے ہے۔"صوت مرکزیت" تصور اس بات پر قائم ہے کہ آواز اور تقریر ذاتی طور پر فضیلت رکھتی ہیں اور یہ بنیادی طور پر تحریری زبان سے پہلے ہے۔بولی جانے والی زبان فطری ہے نیز تحریری زبان تقریر کا نعم البدل ہے۔"صوت مرکزیت" کی رو سے تحریر کا درجہ تقریر

سے کم تر ہونے کا یہ جواز پیش کیا جاتا ہے کہ تحریر، تکلم یا تقریر کے 'خالص پن' کو ملاوٹ زدہ بنا دیتی ہے۔ یہ تقریر کے خالص پن کو اپنے تحریری نشانات سے آلودہ کر دیتی ہے۔ اس کے برعکس تقریر میں مقرر یا متکلم کی موجودگی (Presence) معنی کی صداقت کو برقرار رکھتی ہے۔ جبکہ مقرر یا متکلم کی غیر موجودگی صداقت کو آلودہ کر دیتی ہے۔ دریدا اس تصور کو موجودگی کی مابعد الطبیعات (Metaphysics of presence) کا نام دیتا ہے۔ دریدا اس تقریر اور تحریر کی اضدادی درجہ بندی اور تفریق کو قبول نہیں کرتا اور وہ اس درجہ بندی کو متشدد درجہ بندی (Violent Hierarchy) کہتا ہے۔

دریدا کا موقف ہے کہ دوران تکلم الفاظ تحریری صورت میں متکلم کے ذہن میں موجود ہوتے ہیں یوں تحریر تقریر سے پہلے اپنا وجود رکھتی ہے۔ اور اس طرح کی درجہ بندی کا کوئی جواز نہیں ہے۔ بلکہ اس ترتیب کو الٹایا بھی جا سکتا ہے۔ اسی موقف کے تحت دریدا نے پورے مغربی فلسفہ کی روایت جو اس طرح کی فوقیتی درجہ بندی پر قائم تھی اسے الٹ دیا اور نظرانداز کیے ہوئے حاشیاتی عناصر پر اپنی توجہ مرکوز کی۔

دریدا کا موقف ہے کہ تقریر/تحریر کا اضدادی جوڑا (Binary Opposition) دراصل لفظ مرکزیت کی ہی دین ہے۔ لفظ مرکزیت تصور اس بات پر قائم ہے کہ معنی اور لفظ میں ایک داخلی ربط موجود ہوتا ہے اور مصنف یا مقرر کی خواہش یعنی منشائے مصنف/مقرر کو قاری یا سامع اپنی اصل حالت میں وصول کر لیتا ہے۔ گویا لفظ میں یہ طاقت موجود ہے کہ وہ مقرر یا مصنف کے ذہنی خیالات کی مکمل ترسیل پر قدرت رکھتا ہے۔ دریدا کا موقف ہے کہ مغربی فلسفیانہ فکر میں ایک خام خیال موجود ہے کہ کسی بھی معنی خیزی کے نظام (signifying System) میں ایک حتمی اور مطلق حوالہ موجود ہوتا ہے جو اس نظام سے الگ اور اس سے پہلے لابدی طور پر موجود ہوتا ہے یہ ماورائی مدلول (Transcendental-Signified) مستحکم، مطلق، لازمانی اور شفاف ہوتا ہے۔

دریدا نے اس قسم کے ماورائی مدلول کو تنقید کا نشانہ بنایا ہے۔ دریدا کے مطابق یہ طاقتور اور غالب آئیڈیالوجیکل ڈسکورس اس ماورائی اور مابعد الطبیعاتی بنیاد پر کھڑے ہیں۔ اس تصور کے مطابق دیگر تمام مدلولات یعنی معنی اس ماورائی مدلول کے ماتحت ہو جاتے ہیں گویا یہ آخری اور حتمی معنی فراہم کرتا ہے جسے جھٹلایا نہیں جا سکتا۔ دریدا کا خیال ہے کہ اس طرح کے حتمی معنی کے بجائے دیگر تمام مدلول اپنی معنی خیزی کے لیے دوسرے دال/لفظوں پر ہی انحصار کرتے ہیں۔ جو کسی بھی صورت میں حتمی اور مستحکم معنی نہیں دے سکتا۔ اس طرح معنی کے التوا کی صورت میں یہ عمل محدود ہو جاتا ہے۔ دریدا کے

مطابق لفظ ہمیشہ اپنے سے پہلے والے الفاظ کے سائے/ پرچھائیں (Traces) ہوتے ہیں اس کے ساتھ ساتھ ہر لفظ دوسرے لفظوں سے مربوط اور منسلک ہوتا ہے۔

ایک دال (Signifier) کے مدلول (Signified) کے تعین کے لیے ہمیں جن عناصر کی ضرورت ہوتی ہے وہ بذات خود دال (Signifier) ہی ہیں پھر ان کے لیے دوسرے دال اور پھر دال، یوں یہ سلسلہ لا متناہی حد تک چلتا رہتا ہے یعنی معنی کی اس مسلسل پھسلن کے باعث اسے کبھی بھی کسی مضبوط سسٹم اور کسی مرکز کے تابع نہیں کیا جا سکتا۔ یہی افتراق اور آزادانہ کھیل (Free Play) دریدا کی فکر کا مرکزی نکتہ ہے۔ کسی بھی دال یا لفظ (Signifier) میں فی نفسہٖ معنی کا کوئی جوہر (Essance) موجود نہیں ہوتا جو اس لفظ کے مرادی معنی کی دلالت کرے یہ معنی صرف زبان کے نظام میں اس لفظ کے افتراق سے ہی ممکن ہیں، کوئی معنی زبان سے پہلے وجود نہیں رکھتا۔ پس دال (Signifier) اور مدلول (Signified) میں کوئی وحدت نہیں جس کے نتیجے میں معنی ہمیشہ التوا میں رہتا ہے۔

دریدا نے اس صورت حال کی وضاحت کے لیے "Differance" کی اصطلاح وضع کی یہ لفظ فرانسیسی لفظ 'Differer' سے مشتق ہے۔ جس کے معنی بیک وقت 'اختلاف کرنا' اور اتفاق کو ملتوی کرنا بھی ہے۔ یوں یہ اصطلاح "افتراق" اور "التوا" دونوں معنی کو محیط ہے۔ (6) اس اصطلاح کو "ساخت شکنی" (Deconstruction) کے ہم معنی بھی لیا جا سکتا ہے۔

اس اصطلاح سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ایک 'لفظ' میں دوسرے 'لفظ' کے آثار (Traces) کس قدر موجود ہوتے ہیں جو اس لفظ کو متاثر کرتے ہیں یوں ہم اضدادی جوڑوں (Binary Opposition) کے حوالے سے لفظوں کی حتمی تقسیم کسی صورت بھی نہیں کر سکتے اور یہ کہ لفظوں کے معنی میں کوئی استحکام نہیں ہوتا وہ ہر لحظہ ملتوی ہوتے رہتے ہیں۔ یہ مؤقف بظاہر نہایت سادہ ہے لیکن اس تصور کے مضمرات اس قدر متاثر کن ہیں کہ انہوں نے صدیوں سے رائج مابعد الطبعیاتی اور فلسفیانہ فوقیتی ترتیب کو نہ صرف چیلنج کیا بلکہ بہ دلیل انہیں بے دخل (Decunstruct) کر دیا۔

"Differance" کو موجود/غیاب کے اضدادی جوڑے کی بنیاد پر سمجھا نہیں جا سکتا۔ جس طرح پارول (تکلم) کی عمل آرائی میں لانگ بطور گرامر عمل پیرا ہوتا ہے۔ اسی طرح (Differance) کی ساخت بھی لسانی نشان کے افتراق، پرچھائیں (Trace) اور معنی کے التوا کے عمل کے پس منظر میں مکمل طور پر موجود اور عمل انگیز کا کام کرتی ہے۔ ایک لفظ کے عقب میں دوسرے الفاظ کے Traces کا ایک جھرمٹ ہوتا ہے۔ جو تمام کا تمام افتراقی لفظوں پر مشتمل ہوتا ہے جس کی وجہ

سے معنی خیزی کا عمل وقوع پذیر نہیں ہوسکتا بلکہ معنی مسلسل ملتوی ہوتا رہتا ہے۔التوا کا یہ سلسلہ لامتناہی حد تک چلتا رہتا ہے ۔چوں کہ معنی لامرکز ہے اس لیے "موجودگی" سے بھی تہی ہے گویا معنی جتنا اضدادی جوڑے کے حاضر عنصر سے ظاہر ہوتا ہے اتنا ہی اس جوڑے کے غائب عنصر سے بھی ظاہر ہوتا ہے یعنی معنی خیزی کے عمل میں غائب عنصر بھی حاضر عنصر کی طرح اپنا کردار ادا کرتا ہے۔

> "Whether in written or spoken discourse,no element can function as a sign without relating to another element which it self is not simply present".each element... is constituted with reference to the trace in it of the other elements of the sequence or system." (۳۷)

دریدا کو فلسفیانہ روایت سے یہ گلہ ہے کہ انہوں نے جو معنی متعین کر دیے ہیں وہ معنی اتنے ہی نہیں ہیں بلکہ جو معنی دبا دیے گئے وہ بھی اتنے ہی اہم ہو سکتے تھے۔دریدا علم اور طاقت کے بل بوتے پر ان دبائے گئے حاشیائی (Marginal) معنوں کو کھولتا ہے اور ان کی طرف توجہ دلاتا ہے۔

> "Derride characteristically concentrates on elements which others find marginal." (۳۸)

دریدا اپنے "ساخت شکن" طریقہ کار کو دہری قرأت (double reading) کا نام دیتا ہے۔یعنی پہلی قرأت سادہ قرأت ہے جس میں قاری روایتی طور پر متن (text) میں موجود ظاہری حوالوں سے ان معنوں کو دیکھتا ہے جو متن سے مراد لیے جا سکتے ہیں یا مراد لیے جاتے ہیں۔بعد ازاں دوسری قرأت میں وہ ساخت شکنی کی حکمت عملیاں بروئے کار لاتا ہے جن میں "Differance" اور "Dissemination" اہم ہیں۔

> "he (Derrida) refers to the 'spilling' or 'diffusion' of meaning: the 'surplus' or excess of meaning which is inherent in the use of all language."(۳۹)

ان کے ذریعے وہ معنی در معنی اور رد معنی کے ایک گنجلک سلسلے میں پہنچ جاتا ہے جہاں وہ معیناتی تذبذب کا شکار ہو جاتا ہے جسے دریدا نے "Aporia" سے موسوم کیا ہے۔اس منزل پر متن (Text) کی وحدت مکمل طور پر فنا ہو جاتی ہے ۔اور متن پارہ پارہ ہو جاتا ہے یوں معنیاتی عدم قطعیت کا ظہور ہوتا ہے۔ساخت شکنی کا اصل مقصد بھی متن میں موجود تضادات کو ہی سامنے لانا ہوتا ہے گویا اس دوسری قرأت کا مقصد ہی یہ ہے کہ:

71/25431

"Reading with the aim of unmasking internal contradictions or inconsistencies in the text."(۴۰)

(iv)۔ژاک لاکاں

ماہر نفسیات و پس ساختیاتی مفکر ژاک لاکاں (Jacques Lacan) اپریل 1901ء میں پیرس میں پیدا ہوئے ابتدائی تعلیم یسوعی کالج سٹینس لاس سے حاصل کی۔سینٹ این ہسپتال سے سائیکیٹری میں تخصص حاصل کیا۔1926ء میں طبی نفسیات میں پی ایچ ڈی کی۔انہوں نے تحلیل نفسی کے میدان میں بہت نام کمایا۔انہوں نے فرائڈین نظریات کی نئی تعبیر پیش کی۔لاکاں کا کام کثیر الجہاتی ہے۔یہاں لاکاں کے تصور موضوع (Subject)، تصور لاشعور اور ایگو کی پیدائش کو زیر بحث لایا جائے گا۔

سب سے پہلے لاکاں کے تصور لاشعور اور زبان کے تعلق کے بارے میں اہم نکات بیان کیے جاتے ہیں۔لاکاں کا اصل کام ایگو (Ego) کو بے دخل کرنا نہیں بلکہ زبان و گفتار کی اس فکری حیثیت کی بحالی ہے جو پہلے غلطی سے ایگو کے زیر تصرف رہی لاکاں کو اپنے عہد کے ماہرین تحلیل نفسی سے یہ شکایت تھی کہ وہ صرف بچے کی ماقبل لسانی حالتوں کی تشریح کر رہے ہیں اور زبان و لسان کی پیچیدگیوں اور ان کے پیچھے موجود حقیقتوں سے بے اعتنائی برت رہے ہیں حالانکہ ماقبل لسانی حالت میں تو بچہ خود زبان سے محروم ہوتا ہے جب کہ تحلیل نفسی کے ذرائع کے طور پر زیر استعمال عمل تنویم (Hypnosis) یا لاشعور کو تحریک دینے والے کسی بھی عمل کے دوران میں بچپن کے ماقبل لسانی تخیلات کا بیان صرف اور صرف لسان/زبان کے ذریعے سے ہی ممکن ہوتا ہے جو متعلقہ شخص ماہر تحلیل نفسی کے حکم پر بجالاتا ہے۔

لاکاں کے نزدیک اصل قضیہ یہی ہے کہ یہ ماہرین فینٹاسی سے متعلقہ تعبیرات کا انحصار خود متعلقہ فرد کے ان بیانیات پر ہے جو وہ لاشعوری طور پر زبان کے وسیلے سے ادا کرتا ہے۔

لاکاں کا کہنا یہ ہے کہ ان فینٹاسی کیفیات کی ادائیگی کے دوران میں زبان نہایت اہم کردار ادا کرتی ہے زبان ان کیفیات میں ردوبدل اور تائید و تردید کرنے پر مہارت رکھتی ہے لہٰذا زبان کو اہمیت نہ دینا بہت بڑی غلطی اور تحقیقی غفلت ہے۔لاکاں نے زبان کے اسی باریک نکتے کو آگے بڑھاتے ہوئے لاشعور اور زبان کے مابین تعلق دریافت کرنے کی کوشش کی۔یہ کوشش نہایت حیران کن دریافت پر مکمل ہوئی کہ لاشعور زبان کی ساخت پر ساختیایا ہوا ہے۔

"The unconscious is structured like a language."(۴۱)

لاشعور کی اس ساخت کو سمجھنے کے لیے ہمیں پہلے سوسئیر (1857-1913)کے لسانی ماڈل ، لیوی سٹراس(1908-2009)کے"قرابت داری"(Kinship)کے بنیادی تصور کو سمجھنا پڑے گا جو لاکاں کے اس تصور لاشعور کی بنیاد میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔اس کے ساتھ ساتھ روسی ماہر لسانیات و ممتاز نقاد رومن جیکب سن (1908-2009)کے استعارے(Metaphor)اور مجاز مرسل(Metonymy)کے تصورات کو بھی مدنظر رکھنا پڑے گا۔

پچھلے صفحات میں سوسئیر اور اس کے لسانی ماڈل کے بارے میں تفصیلاً لکھا جا چکا ہے یہاں مختصراً اس کا ضروری اعادہ کیا جاتا ہے۔

سوسئیر کے لسانی نظام میں نشان (Sign) کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔نشان کے دو اجزاء ہیں ایک "دال"(Signifier)اور دوسرا "مدلول"(Signified)ہے۔سوسئیر کے مطابق نشان کے یہ دونوں اجزاء کاغذ کے دونوں اطراف کی مانند جدا نہیں کیے جا سکتے۔

> "The relationship between signifier and signified is entirely arbitrary and conventional, it "however"also impossible to seprate of two." (۴۲)

لاکاں نے سوسئیر کے تصور نشان(Sign) کی درج بالا خصوصیات سے اختلاف کیا کہ نشان کے دونوں اجزا دال(Signifier)اور مدلول(Signified) کو جدا نہیں کیا جا سکتا دوسرے ان کے مابین درجہ بندی کو بھی لاکاں نے قبول نہیں کیا۔لاکاں نے اپنے دعوے کے لیے ایک کہانی کا سہارا لیا

> ایک ٹرین اسٹیشن پر پہنچتی ہے اس میں دو چھوٹے بہن بھائی سوار ہیں جو ٹرین کی کھڑکی کے ساتھ آمنے سامنے بیٹھے ہیں جہاں سے وہ کھڑکیوں سے باہر اسٹیشن کی عمارت کو بہ آسانی دیکھ سکتے ہیں۔ بھائی کہتا ہے "دیکھو! ہم خواتین کے ٹائلٹ کے سامنے پہنچ گئے ہیں" بہن جواب میں کہتی ہے "نالائق! ٹھیک سے دیکھو ہم مردوں کے ٹائلٹ کے سامنے ہیں"۔(۴۳)

یہاں اصل کہانی یہ ہے کہ دونوں ٹائلٹ بالکل ساتھ واقع ہیں فرق یہ ہے کہ ایک کے دروازے پر(Gents) جب کہ دوسرے دروازے پر(Ladies) لکھا ہوا ہے بچہ اور بچی دونوں ان دروازوں کو اپنے مقام سے دیکھ رہے ہیں۔

لاکاں کا کہنا ہے کہ اس مثال میں جو بات سمجھنے کی ہے وہ یہ ہے کہ تحریر جو یہاں دال (Signifier) ہے

مدلول(Signified) کی حدود میں داخل ہو رہا ہے یہاں لاکاں سوسیئر کے ایلگو رتھم کو نئی شکل دے رہا ہے۔

گویا لاکاں نے دونوں کے "s" کو چھوٹے اور بڑے حروف سے ظاہر کیا ہے۔ یہاں بڑا اور چھوٹا "S" اس بات کا اظہار ہے کہ لاکاں کے ہاں اہمیت اور فوقیت (Signifer) کو حاصل ہے نہ کہ (Signified) کو اور ان دونوں کے درمیان بار(ـــ) اس بات کی علامت ہے کہ معنی کی راہ میں رکاوٹ ہے یعنی دال اور مدلول کے مابین ہمیشہ فاصلہ ہوتا ہے۔

لاکاں کے مطابق ایک دال (Signifer) مدلول (Signified) کے بجائے ہمیشہ دوسرے دال (Signifier) کو اور دوسرا دال(Signifier) تیسرے دال(Signifer) کی طرف بھیجتا ہے یوں نشان سازی کی معنی خیزی(Signification) کا یہ عمل لامحدود حد تک جاری رہتا ہے۔ جیسے

نشان سازی یا معنی خیزی(Signification) کا یہ عمل ایک زنجیر(Chain) کی صورت میں ہوتا ہے۔ لاکاں کے مطابق نشان سازی کا کوئی بھی عنصر معنی یا مدلول(Signified) پر مشتمل نہیں ہوتا بلکہ جوں جوں کوئی دال معنی پر اصرار کرتا ہے اس کا ایک نئے دال(Signifier) سے واسطہ پڑتا ہے اور یہ سلسلہ بڑھتا ہی چلا جاتا ہے اس تصور سے لاکاں نے حتمی اور مطلق معنی کے تصور کو باطل کر دیا کیوں کہ ہر دال(Signifer) کی زیریں جہت میں مدلول(Signified) کا مسلسل پھیلاؤ جاری رہتا ہے۔

سوسیئر نے اپنے لسانی ماڈل میں زبان کو نشانات کے مابین رشتوں کا نظام قرار دیا ہے یہ رشتے دو قسم کے ہیں ایک افقی اور دوسرے عمودی رشتوں میں نشانات کے انبوہ میں سے اپنی ضرورت کے مطابق الفاظ (نشانات) کا انتخاب کیا جاتا ہے جب کہ افقی رشتوں میں ان منتخب شدہ نشانات کو برمحل ربط و ترتیب میں لانا پڑتا ہے گویا عمودی رشتے انتخاب اور افقی رشتے ارتباط کے اصولوں پر قائم ہیں۔

رومن جیکب سن (1896-1982) نے سوسیئر کے ان افقی اور عمودی رشتوں کے تصور کو زبان میں موجود استعارے اور مجاز مرسل کے ساتھ جوڑ دیا بقول جیکب سن استعارے اور مجاز مرسل میں بھی انتخاب اور ارتباط کا اصول ہی لاگو ہو رہا ہے۔ استعارے میں الفاظ (Sign) کے مابین مماثلت کا رشتہ ہے جب کہ مجاز مرسل میں الفاظ(Sign) کے مابین قربت کا رشتہ ہے۔

"...on the one hand, to select an adequate substitute for word (i.e, metaphor)or, on the other hand, to combine

words in order to continue a grammatical sequance (i.e, metonymy)...the two pols of selection and combination corresponded to saussure;s syntagmatic and Paradigmatic axes of language."(۴۴)

استعمال کر کے اور مجاز مرسل کو لسانی مجوزوں (axes) سے متعلق کرنا جیکب سن کا بہت بڑا کارنامہ تھا۔ لاکاں نے اس دریافت کو اپنی نفسیاتی بصیرت کے بل بوتے پر فرائیڈ کے تکثیف (Condensation) اور بے دخلی یا استبدال (displacement) کے تصورات کی نئی تعبیر پیش کی۔ تکثیف سے مراد ایسا عمل ہے جس میں دو یا دو سے زیادہ علامات یا نشانات کو باہم جوڑ کر ایک مکمل تصویر بنائی جاتی ہے تا کہ اس کا سمجھنا ممکن ہو سکے اس کے برعکس بے دخلی میں معنی ایک نشان سے دوسرے نشان کی جانب منتقل ہوتا ہے۔

لاکاں نے جیکب سن کے استعارہ و مجاز مرسل کے تصورات کو سمجھ کر ان کا اطلاق فرائیڈ کے تکثیف اور بے دخلی کے اصولوں پر کیا تو وہ پہلی بار لاشعور کی زبان اور اس کی کارکردگی کو سمجھنے میں کامیاب ہو گئے اور وہ اس نتیجے پر پہنچے کہ لاشعور زبان کی ساخت کی طرح ہی ساختیایا ہوا ہے اور یہ انہی اصولوں کے مطابق عمل کرتا ہے جو استعارے اور مجاز مرسل کی کارفرمائیوں کو ممکن بناتے ہیں۔

"The unconscious is structured like a language."(۴۵)

لاکاں تکثیف کو استعارے سے جب کہ بے دخلی یا استبدلال کو مجاز مرسل کے مشابہ قرار دیتے ہیں۔ لاشعور بھی اپنی عمل آرائی میں تکثیف کے عمل میں مماثل علامات کو اور بے دخلی یا استبدال میں علامات کے درمیان قربت کو استعمال میں لاتا ہے۔ لاکاں نے فرائیڈ کے دو لاشعوری تصورات تکثیف اور بے دخلی کو زبان کے عملی استعمال کے ذریعے واضح کر دیا ہے۔

درج بالا بحث میں ہم یہ دیکھ چکے ہیں کہ لاشعور کی تشکیل زبان کی ساخت پر ہوئی ہے اور سوئیر کے لسانی ماڈل میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ زبان نشان سازی یا معنی خیزی (Signification) کے عمل سے کس طرح اپنا سماجی تفاعل ممکن بناتی ہے۔ لاشعور کا تفاعل بھی بالکل ویسا ہی ہے۔

لاکاں کے مطابق لاشعور ایک ایسا منطقہ (Zone) ہے جو نشان سازی کے مواد سے پر ہوتا ہے لیکن نشان سازی کا یہ عمل ہمارے شعوری اختیار سے باہر ہوتا ہے۔ یہ عمل ایک طرح کی زبان ہے جو ہمارے شعور کے ذریعے (medium) سے بولی جاتی ہے۔ زبان فرد کے لیے باہر موجود اور غیر (The Other) ہے اس حوالے سے لاشعور حقیقی غیر کا ڈسکورس

بھی ہے۔

"The unconscious is the discourse of the Other" (۴۶)

لاکاں کے مطابق زبان صرف تکلم یا تحریر کا نام نہیں ہے بلکہ یہ ایک نشانیاتی نظام ہے جو افتراقی رشتوں کی بنیاد پر تشکیل پاتا ہے اور لاشعور بھی زبان کی ساخت پر ساختیایا ہوا ہونے کا مطلب یہ ہے کہ یہ بھی زبان (Signifying System) کی طرح نشانات (Signs) کے عمل سے کوڈنگ (Coding) اور ڈی کوڈنگ (Decoding) کے عمل سے منسلک ہے اور اسی طرح نشانات کی تعبیر کرتا ہے۔

لاکاں کے تصورات میں ان کا موضوع (Subject) کا تصور بہت اہم ہے۔ انہوں نے ایگو (Ego) اور موضوع کے درمیان فرق کو واضح کیا ہے جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں کہ تخیلی درجے میں ایگو کی پیدائش ہوئی جب کہ موضوع (Subject) کے ظہور کا مقام علامتی درجہ (Symbolic order) ہے۔ موضوع کا تعلق شعوری حالتوں میں متحرک ایگو (Ego) سے نہیں ہوتا بلکہ موضوع کے تصرف میں لاشعور کا منطقہ (Zone) ہوتا ہے یوں لاکاں کا موضوع (Subject) لاشعوری موضوع ہے۔ تحلیل نفسی کا واسطہ لاشعور سے ہوتا ہے لہٰذا جب بھی ماہرین تحلیل نفسی عمل تنویم یا کسی بھی ذریعے سے کسی متعلقہ شخص کے لاشعور کو تحریک دیتے ہیں تو اس کے نتیجے میں متحرک ہونے والا موضوع ''لاشعوری موضوع'' ہی ہوتا ہے۔

لاکاں نے بیان (enunciation) کے موضوع اور تکلم یا گفتار کے موضوع میں بھی امتیاز کی نشان دہی کی ہے یعنی ''بولنے والے موضوع'' اور ''بولے جانے والے موضوع'' میں فرق ہوتا ہے یہ انتہائی اہم دریافت تھی جو ایک بار پھر حقیقت اور بیان حقیقت کی بے بسی کو سامنے لائی ہے اس کا مطلب یہ ہے کہ حقیقت اور بیان حقیقت دو الگ الگ چیزیں ہیں۔ بیان حقیقت کے لیے زبان کا واسطہ استعمال کرنا ناگزیر ہے یوں اصل حقیقت بیان حقیقت میں ہو بہو منتقل نہیں ہو سکتی بلکہ لازماً آلودہ ہو جاتی ہے اور اپنا اصل کھو بیٹھتی ہے۔

اس کے ساتھ ساتھ لاکاں نے یہ بھی وضاحت کی کہ گفتگو میں استعمال ہونے والا صیغہ واحد متکلم ''میں'' (I) کسی خاص موضوع کا راجع (referent) نہیں ہوتا یعنی اس ''میں'' کا تعلق کسی خاص موضوع (Subject) سے نہیں ہوتا بلکہ یہ مختلف موجودات کا اظہار یہ ہوتا ہے مثلاً موضوع (Subject) ایگو (ego) یا لاشعور (unconscious) وغیرہ۔ (۴۷)

فرائیڈ نے شخصیت کی تھیوری تشکیل دیتے ہوئے بچے کی زندگی کے تین مراحل بیان کیے تھے یہ مرحلے دہنی (The Oral)، مقعدی(The Anal)اور ذکری(The Phallic) ہیں لاکاں نے بچے کی نشو ونما کے تین درجات کی نشان دہی کی ہے جن کو انہوں نے تخیلی (The Imaginary)، علامتی(The Symbolic)اور حقیقی(The Real) سے موسوم کیا ہے۔

تخیلی درجے کی ایک اہم منزل "مرات کی منزل(The Mirror Stage) ہے جس میں ایگو (ego) کی پیدائش ہوتی ہے۔ مرات کی منزل میں بچے کا سامنا خارجی دینا سے ہوتا ہے عمر کے ابتدائی دنوں میں بچے کا کسی خارجی مرات(Mirror) (مرات سے مراد حقیقی آئینہ یا کوئی رشتہ دار خصوصاً ماں کی صورت میں اپنے آپ کو پہچاننے کی کوشش کرتا ہے) سے سامنا بچے میں اپنی موجودہ حقیقی جسمانی کمزوری کے برخلاف، اکملیت کا احساس پیدا کر دیتا ہے اکملیت کا یہ احساس ہی پہلی بار "میں" (I) 'یعنی ایگو(ego) کی تشکیل کا باعث بنتا ہے۔ ایگو کی پیدائش خارجی شناخت کی پہچان سے ہوتی ہے نہ کہ باطن کی پیدا کردہ ہوتی ہے یوں ابتدائی عمر میں خلق ہونے والی ایگو کی بنیاد خارج یا غیر (The other) پر قائم ہوتی ہے اور انسان تا عمر اس غیریت سے نجات نہیں پا سکتا۔

فرائیڈ نے ایگو کو اڈ(id) اور سپرا یگو(Super ego) کے درمیان مصالحت کنندہ قرار دیا تھا گویا ایگو کا تعلق شعور سے ہے لاکاں کے مطابق ایگو کا ایک سرا شعور سے ضرور منسلک ہوتا ہے لیکن یہ بیک وقت لاشعور (id) اور سپرا یگو سے نبرد آزما رہتی ہے اور اپنا مدافعانہ کردار ادا کرتی ہے۔ لاکاں کے مطابق بچہ تخیلی مرحلے(Imaginary Stage) میں مرات کی منزل کو پہنچتا ہے اور اپنے وجود اور اس کے عکس کے مابین امتیاز کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے یہ تقریباً بچے کی عمر کے ابتدائی چھ ماہ سے اٹھارہ ماہ کے عرصے پر محیط ہے اس دوران میں بچہ آئینے میں اپنے عکس (Image) سے سامنا کرتے ہوئے آہستہ آہستہ اپنے حقیقی وجود اور عکس میں تمیز کرنے لگتا ہے۔

مرات کی منزل انسانی زندگی کا وہ دور ہے جب وہ اپنی نوع بہ نوع احتیاجات کے لیے اپنی ماں یا دوسرے لوگوں کا محتاج ہوتا ہے۔ بچہ اپنے جسمانی اعمال کی انجام دہی میں خود مختار نہیں ہوتا اسے ہر لمحے اپنے اس ادھورے پن کا احساس ہوتا رہتا ہے۔ آئینے میں اپنے عکس سے آشنائی بصارت کی حد تک بچے کو" کامل پن" کا یقین دلانے لگتی ہے۔ اکملیت کے اس احساس کو لاکاں لمحہ انبساط(Moment of Jubilation) کا نام دیتا ہے لیکن یہ یقین کبھی بھی خالص (Pure) حالت

میں موجود نہیں ہوتا بلکہ سراب آشنا رہتا ہے کیوں کہ عکس کی کاملیت کے ساتھ ساتھ بچے کو اپنے حقیقی مادی جسم اور اس کی خارجی ضرورتوں سے بھی واسطہ پڑتا ہے جس کے لیے وہ دوسروں کا محتاج ہے۔لاکاں کے مطابق لمحہ انبساط کے بعد بچہ جو نہی اپنے قریب کھڑی ماں یا کسی دوسرے بالغ شخص کا چہرہ دیکھتا ہے تو اسے ایک بڑے غیر (Big Other) کا احساس ہوتا ہے بہر حال اس مرحلے کی ایک اہم خصوصیت مشابہت کی دریافت ہے جو عکس اور حقیقی جسم کے درمیان ہوتی ہے اس مشابہت کو دریافت کیے بغیر بچہ کسی بھی صورت میں اپنے وجود کا ادراک نہیں کر سکتا۔عکس ذہنی طور پر حقیقی وجود کی جگہ لے لیتا ہے اور حقیقی وجود کو نکال باہر کرتا ہے یوں اپنی ذات کا تصور حاصل کرنے کے لیے بچے کو اپنا حقیقی وجود حاشیے پر رکھنا پڑتا ہے اور غیریت (otherness) کو قبول کرنا پڑتا ہے۔

لاکاں ایگو (ego) کو جو اس مرحلے کی پیداوار ہے غیر حقیقی سمجھتے ہیں کیوں کہ ایگو عکس (Image) اور حقیقی وجود کے مقابل آنے پر متشکل ہوتی ہے لہٰذا اسے عکس کا زائیدہ ہی خیال کرنا چاہیے۔

> "The infant thinks the reflection is real and uses what it sees to creat the ego, the sense of "I". It is only an illusion.(۴۸)

لاکاں کا ایگو کے بارے میں یہ رویہ فرائیڈ کے ایگو کے تصور سے بالکل مختلف ہے فرائیڈ ایگو کو اڈ اور سپرا ایگو کے مابین مصالحت کا عامل تصور کرتے ہیں جب کہ لاکاں ایگو کو ایسا عامل سمجھتے ہیں جس کی بنیاد اکملکیت اور افضلیت کی نام نہاد اور سراب آمیز شناخت پر قائم ہے یوں ایگو جسے ''شناخت ذات'' کی بنیادوں کو اپنی گرفت میں لینے والا عامل سمجھا جاتا ہے حقیقت میں جھوٹی اور سراب آمیز شناخت پر مبنی ہے۔انسان اپنے عکس کو اصل وجود خیال کر کے اس کی گواہی ہمیشہ کسی غیر سے مانگتا ہے یوں وجود کی گواہی ہمیشہ دوسرے غیر یا (The Other) سے آتی ہے۔

لاکاں کا لاشعور کے متعلق ایک اور تصور یہ ہے کہ لاشعور حقیقی غیر (The Other) کا ڈسکورس ہے لاکاں نے غیر کے حوالے سے دو طرح کی غیریت کا بیان کیا ہے ایک غیر وہ ہے جس سے بچے کا سامنا تخیلی درجے میں ہوتا ہے چوں کہ یہ غیر خیالی اور (Imagenary) ہے اسے لاکاں نے تخیلی غیر (The other) کا نام دیا یہ غیر ہمیشہ تخیلی غیر کا ہی نمائندہ ہوتا ہے اسے جامع مکمل اور متحد ایگو سے منسوب کرتے ہیں یہ ہمیں اپنی ذات کا ایک مکمل روپ دکھا کر خوش کرتا ہے۔تخیلی درجے میں بچے (انسان) کی ازلی خواہش کی تسکین کرنے والا یہی غیر ہوتا ہے جس سے اس کا واسطہ مراۃ کی منزل

(The mirror Stage) میں پڑتا ہے۔اس کے برعکس حقیقی غیر (The Other) اس مطلق غیریت کا نمائندہ ہوتا ہے جو کبھی بھی ہماری موضوعیت میں مکمل طور پر جذب نہیں ہوسکتی۔ حقیقی غیر کا تعلق علامتی درجے سے ہے یہ اصل میں وہ زبان ہے جو ہمیں ہر حال میں سیکھنی پڑتی ہے۔

اگر ہم اپنی خواہش کے مرکز کو تلاش کرنا چاہتے ہیں تو ہمیں اس غیر کا سہارا لینا پڑتا ہے یہاں ایک اور عجیب صورت حال ہے کہ خواہش ہماری، ہمارے معروض کی پیدا کردہ ہوتی ہے لیکن اس کا اظہار اور تفہیم ہمیشہ خارج یا موضوع میں کی جاتی ہے۔

تحلیل نفسی ہمیں یہ بتاتی ہے کہ ہماری خواہشات ہماری ہوتی ہی نہیں بلکہ وہ غیروں کی خواہشات سے مل کر اپنا آپ تبدیل کر لیتی ہیں یہ ہمارے والدین کی ناآسودہ خواہشات ہوتی ہیں جو جبراً ہمیں سونپ دی جاتی ہیں یا یہ ہمارے والدین کے والدین کی خواہش ہوسکتی ہیں۔ یوں خواہشات کا یہ چکر چلتا ہی رہتا ہے۔ چوں کہ غیروں کی یہ خواہشیں ہمارے پاس زبان کے ذریعے سے یعنی زبان کے ڈسکورس کے ذریعے پہنچی ہیں۔ اول تو وہ ہماری نہیں ہوتیں دوسرا زبان ان میں اس قدر تبدیلی پیدا کر دیتی ہے کہ انہیں پہچاننا مشکل ہو جاتا ہے۔(۴۹)

اس بحث سے یہ نتیجہ نکلا کہ زبان غیر ہے اور غیریت سے پُر ہوتی ہے اور چونکہ لاشعور زبان کی طرح ساختیایا ہوا ہے اور زبان کی ہدایات پر عمل پیرا ہوتا ہے کیوں کہ اس کے پاس اپنے اظہار اور کارفرمائی کے لیے زبان کے علاوہ اور کوئی وسیلہ اظہار نہیں اس لیے لاشعور بھی غیر کا ڈسکورس ہوتا ہے۔ "Unconscious as the discourse of Other"

(v)۔ژاں فرانکوئس لیوتار

ژاں فرانکوئس لیوتار (Jean-Francois Lyotard) فرانسیسی فلسفی، مشہور ادبی نظریہ ساز اور فلسفہ مابعد جدیدیت کے بنیاد گزار ہیں۔ وہ 10 اگست 1924ء کو ورسیلز (Versailles) فرانس میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم لوئس لی گرینڈ سے حاصل کی۔ 1940ء میں سوربورن سے فلسفہ کی تعلیم حاصل کی۔ بعدازاں الجزائز میں فلسفہ کے استاد رہے۔ لیوتار پیرس کے انٹرنیشنل کالج کے تاسیسی ارکان میں شمار ہوتے ہیں۔ انہیں کالج کا پہلا ڈائریکٹر ہونے کا اعزاز بھی حاصل ہے۔ 21 اپریل 1998ء کو فوت ہوئے۔ انہیں پوسٹ ماڈرن کنڈیشن میں انسانی صورت حال پر اثرات کا مدلل محاکمہ پیش کرنے پر شہرت ملی۔(۵۰)

لیوتار مابعد جدید تھیوری کے ایک اہم نظریہ ساز ہیں۔ان کا کام کثیر الجہاتی ہے اس حوالے سے ان کی متعدد تصانیف ہیں۔ یہاں ہم ان کی کتاب *The Postmodern Condition. A Report On Knowledge* کوزیر بحث لائیں گے۔ یہ کتاب پہلی بارفرانسیسی زبان میں 1979ء میں شائع ہوئی۔بعدازاں 1984ء میں اس کا انگریزی ترجمہ شائع ہوا۔ اس کتاب میں پہلی بار لیوتار نے انتہائی ترقی یافتہ کمپیوٹر ائزڈ معاشروں کی صورت حال کے لیے "Postmodern" کی اصطلاح استعمال کی ۔اس کے بعد ادبی اور ثقافتی مطالعات میں اس صورت حال کے لیے یہی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ بقول لیوتار:

> " I have decided to use the word Postmodern to describe that condition"(۵۱)

لیوتار نے یہ اصطلاح براعظم امریکہ کے ماہرین عمرانیات اورنقادوں سے مستعار لی۔لیوتار نے اس کی وضاحت ان الفاظ میں کی۔

> "It designates the state of our culture following the tranformations which, since the end of nineteenth century, have altered. the game rules for science, literature and the arts."(۵۲)

یہ وہ صورت حال ہے جو یورپ میں انیسویں صدی کے آخر سے بتدریج ارتقاء پذیر ہے اور جس صورت حال نے سائنس، ادب اورفنون کی نوعیت بطور شعبہ علم تبدیل کردی ہے۔اب ان کے اصول وضوابط نیز انکی نوعیت اور جوازیت وہ نہیں رہی جو انیسویں صدی تک انہیں حاصل تھی۔اب آسمانی حیثیت اور انسانی فضیلت کا معیار رکھنے والا علم صرف منڈی کا مال ہے جسے خریدا اور بیچا جا سکتا ہے۔جس طرح ہمارا معاشرہ پوسٹ انڈسٹریل معاشرے میں اور ہماری ثقافتیں پوسٹ ماڈرن دور میں داخل ہوکر تبدیل ہوگئی ہیں بعینہٖ اس دور میں علم کی نوعیت اور حیثیت بھی تبدیل ہوجاتی ہے۔علم کے بارے میں یہی مفروضہ لیوتار کی تحقیق کی بنیاد ہے۔

لیوتار نے نہایت ترقی یافتہ معاشروں میں علم کی نوعیت(Nature) اوراس کی حیثیت(Status) پر بات کی ہے ۔یعنی ان کی اس رپورٹ کا مقصد یہ جاننا ہے کہ ان معاشروں میں علم کی کیا تعریف ہے یعنی کسے بطور علم قبول کیا جارہا ہے؟ دوسرا یہ علم کیسے پیدا کیا جارہا ہے؟ کیسے منظم کیا جارہا ہے اور کیسے اس علم کو کام میں لایا جاتا ہے؟ گویا ترقی یافتہ معاشروں میں ان طریقوں اور ذرائع سے متعلق رپورٹ ہے جن کے ذریعے وہ معاشرے تعلیم، سائنس، ٹیکنالوجی، تحقیق اور ترقی کے

ساتھ اپنا انسلاک کرتے ہیں۔ لیوتار نے دریافت کیا ہے کہ کس قسم کا علم ان معاشروں میں قابل قدر ہے۔ کیسے وہ علم Communicated ہے۔ اس علم تک کس کی رسائی ہے اور یہ علم کس لیے استعمال میں لایا جاتا ہے کون علم کے بہاؤ اور روانی کے کنٹرول کا تعین کرتا ہے۔ یہ علم کیسے ہماری زندگیوں کو شکل دیتا ہے اور ہمارے دنیا کے بارے میں تجربات کو متشکل کرتا ہے۔

جدید میڈیا اور کمپیوٹر کی آمد سے بڑی تبدیلی رونما ہوئی ہے وہ علم کی حیثیت سے متعلق ہے۔ میڈیا سماج میں علم کی حیثیت بھی کمرشل ہوگئی ہے۔ ترقی یافتہ ملکوں کی موجودہ صورت حال مابعد جدید صورت حال ہے جس میں ابلاغیاتی ٹیکنالوجی کے غلبے سے علم کی حیثیت اور مقام بدل گیا ہے۔ اب وہی سائنسی علم درست قرار دیا جائے گا جو عملاً افادی نوعیت کا ہوگا یعنی جس سے فوری مالی فوائد کا حصول ممکن ہوگا۔ علم اب اطلاعات بیچنے والا ادارہ بن چکا ہے اب سائنس بھی معروضیت اور دیانت داری جیسی اوصاف سے تہی ہوکر طاقت ور کے ہاتھ کا ہتھیار بن چکی ہے۔ اور طاقتور قوموں اور ریاستوں کو مزید طاقت ور بنانے میں کوشاں ہے یہی وجہ ہے کہ ترقی یافتہ اور ترقی پذیر ممالک کے مابین فاصلے بڑھتے جا رہے ہیں۔

> "Knowledge in the form of an informational commodity indispendable to productive power is already, and will continue to be, a major, stake in the worldwide competition for power."(۵۳)

اب علم ایک شے (Comodity) کی شکل اختیار کر گیا ہے جسے بازار سے خریدا اور بیچا جا سکتا ہے اور یہ اب معاشرے میں طاقت (power) کا باعث ہے۔ علم ایک اطلاعاتی شے (Informational Comodity) ہونے کے ناطے پہلے ہی ناگزیر پیداواری طاقت کی شکل اختیار کر چکا ہے اور مسلسل ایسا ہو رہا ہے اور یہ پوری دنیا میں طاقت کے ایک زمرے کے طور پر نظر آتا ہے۔ اب بہت زیادہ طاقت ور وہ قومیں ہوں گی جن کے پاس بہت بڑے علم کے وسائل (Resorces) ہوں گے جن کے پاس بہترین ٹیکنالوجی ہوگی جن کے پاس بہت ترقی یافتہ اور جدید مواصلاتی نظام اور اسلحہ کے سسٹم ہوں گے۔ جن کے پاس جدید قسم کی ادویات ہوں گی جن کے پاس اپنے مدمقابل کے بارے میں مفصل معلومات موجود ہوں گی۔ پہلے جس طرح قدرتی وسائل مثلاً تیل، گیس اور کوئلے کے ذخائر پر قابو حاصل کرنے کے لیے جنگیں لڑی گئیں اب علم کو بطور طاقت حاصل کرنے کے لیے بھی جنگیں ہوں گی۔

> "Knowledge is and will be produced in order to be sold, it

is and will be consumed order to be valorized in a new production in both cases,the goal is exchange."(۵۴)

بہت سی ملٹی نیشنل کارپوریشن جیسا کہ کمپیوٹر فرمیں، تیل کمپنیاں اور دواساز فیکٹریاں اس علم کا Key Player ہیں۔ اب وہ تحقیق پر بہت بڑی رقم خرچ کر کے اپنے نام کے ساتھ علم پیدا کر رہے ہیں جو اب دولت کمانے کے لیے استعمال ہو رہا ہے۔اب ملکی حکومتوں اور بین الاقوامی معاہدوں میں ان بین الاقوامی کمپنیوں کا بڑا کردار ہے یعنی فیصلہ ساز اداروں میں ان کا کردار بڑا اہم ہے۔اب پوری دنیا میں قانونی نظام اور ثقافتی پالیسیوں میں ان کا کردار مسلم ہے۔

سائنسی علم، علم کے تمام شعبوں کی نمائندگی نہیں کرتا یہ ہمیشہ دوسرے نوع کے علوم کے ساتھ تنازعے اور مقابلے کی پوزیشن میں ہوتا ہے۔ جسے لیوتار بیانیے (Narrative) سے منسوب کرتے ہیں۔سائنس اور علم کو سیاست اور اخلاقیات سے الگ نہیں کیا جا سکتا بلکہ یہ سراسر سیاسی ہیں یہ سیاسی تبدیلی ہی ہے جس کا ذکر لیوتار نے اپنی کتاب میں کیا ہے۔اس تبدیلی نے انسانی تجربے اور سماج کی نوعیت میں تبدیلی کو بھی آشکار کیا ہے۔

دو بنیادی اور کلیدی پہلو ہیں جنہوں نے علم کی ترقی میں کردار ادا کیا ہے۔ پہلا سائنس کی ترقی کے لیے سماج میں وسیع مضمرات ہیں۔دوائیوں کی کمپنیاں اپنی تحقیق اس لیے نہیں کرتیں کہ ان کا شوق ہے بلکہ یہ پیسہ کمانے کے لیے کرتی ہیں۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ سماج میں علم کے بہت سے شعبے اور قسمیں کام کر رہی ہیں۔ان کی درجہ بندی کہ وہ کتنا فائدہ مند اور صحیح ہیں ان کا معیار مختلف ہے۔لیوتار نے دو اہم علم کی شاخوں کا ذکر کیا ہے۔سائنسی علم اور بیانیہ علم۔

مختلف قسم کے بیانیے مختلف ڈسکورسوں میں استعمال ہوتے ہیں اور یہ بیانیے مختلف اصول وضوابط کی پابندی کرتے ہیں اور یہی مختلف قسم کے ڈسکورس کسی معاشرے کا علم (Knowledge) تشکیل کرتے ہیں ۔ یہ علوم فزکس، کمسٹری، ادب، قانون، رسوم ورواج اور حتیٰ کہ یہ عام گپ شپ بھی ہو سکتی ہے۔ یہ تمام ڈسکورس مختلف اصولوں کے سیٹ رکھتے ہیں۔ جو کہ جائز بیانات (Legitimate Statments) شمار ہوتے ہیں ۔ لیوتار نے اپنی کتاب میں ان ڈسکورس کو "لسانی کھیل"(Language Game) کا نام دیا ہے۔لیوتار نے یہ اصطلاح لڈوگ وٹگنسٹائن سے مستعار لی ہے۔

"Each of the various categories of utterance can be definded in terms of rules specifying their properties."(۵۵)

لیوتار نے اپنی ان تحقیقات کے لیے لسانی کھیلوں (Language Games) کا استعمال کیا۔ لیوتار لکھتا ہے کہ

پوسٹ ماڈرنٹی کے ارتقا میں ان کا زیادہ تر واسطہ زبان (Language) سے رہا ہے خصوصاً فونولوجی اور سیانیات کی تھیوریوں سے۔ پیغام رسانی اور سائیرنیٹکس کے مسائل سے، الجرا اور معلومات کی تھیوریوں سے کمپیوٹر اور ان کی زبانوں سے، معلومات کے ذخائر اور ڈیٹا بنک کے مسائل سے۔ ترجمے کے مسائل سے لیوتار نے لسانی کھیل کی اصطلاح لڈوگ وٹگنسٹائن (Ludwig Wittginstein) سے لی۔ لسانی کھیل سے مراد یہ ہے کہ تکلم (بول) کے زمروں میں سے ہر ایک کو ان کی خصوصیات اور ان کے استعمال کے لیے مخصوص قوانین کے مطابق بیان کیا جا سکتا ہے۔

"Language games are the minimum relation required for society to exist."(۵۶)

لیوتار نے تین اہم مشاہدات لسانی کھیل کے بیان کیے ہیں۔

1۔ کسی بھی مخصوص لسانی کھیل کے قواعد وضوابط فطری نہیں ہوتے بلکہ ان کا تعین معاشرہ کرتا ہے جیسے شاعری کے اصول وضوابط یا بیالوجی کے اصول وضوابط وغیرہ۔

2۔ اگر اصولوں کی پابندی نہیں ہوگی تو کوئی کھیل کھیلا ہی نہیں جا سکتا۔

3۔ ہر ایک متکلم کو خیال کرنا چاہیے کہ یہ ایک لسانی کھیل نہیں ایک چال (Move) ہے۔

مابعد جدیدیت اور پس ساختیات پر وٹگن سٹائن کے اس تصور کے اثرات نمایاں ہیں۔ اس تصور کے زیر اثر یہ دعویٰ کیا گیا کہ لفظ متعین اور محکم معنی نہیں رکھتا بلکہ معنی سیال صورت میں پھسلتے اور التواء کا شکار رہتے ہیں۔ نیز لفظوں کی موجودگی اور غیاب معنی پر اثر انداز ہوتے ہیں یوں معنی کے ایک سے دوسرے استعمال تک نوعیت بدل جاتی ہے۔

لیوتار نے وٹگن سٹائن کی تقلید میں اپنی کتاب *The Postmodern Condition* میں دعویٰ کی کہ کوئی بھی زبان اپنے مخصوص اصولوں کے تحت کام کرتی ہے۔ لیکن زبان کے یہ اصول عارضی اور وقتی ہوتے ہیں مستقل اور قائم بالذات نہیں ہوتے۔ ان کے اندر ذاتی استناد نہیں ہوتا۔

"the various categories of utterance can be defined in terms of rules specifying their properties and the uses to which they can be put"(۵۷)

لیوتار نے مابعد جدید صورت حال کی تعریف ہی یہ کی کہ یہ دور مہابیانیوں پر بے اعتباری اور بے یقینی کا دور ہے۔

بقول لیوتار:

" I define postmodern as Increduality towards metanarrantives."(۵۸)

یہ "مہابیانیے" کیا ہیں اور یہ کیسے عمل پیرا ہوتے ہیں اس کی وضاحت پیش کی جاتی ہے۔

مہابیانیے وہ نظریات اور تصورات ہیں جو دنیاوی مسائل کو ایک آفاقی اور کلی تناظر مہیا کرتے ہیں پھر ان تمام مسائل کو اسی اکیلے تناظر کی روشنی میں جانچا اور پرکھا جاتا ہے۔تمام تشریحات اسی تناظر کی رو سے کی جاتی ہیں یہ اعمال کی جواز دہی کے لیے سب سے بڑا اور اہم پیمانہ تصور کیے جاتے ہیں۔

"Discourses of science,religion,politics and philosophy which are supposed to explain the world in its totality,and produce histories of the world as narratives of progress."(۵۹)

مارکسیت کی مثال ہمارے سامنے ہے اس نے ایک "مہابیانیہ" کی حیثیت سے یہ دعویٰ کیا کہ تمام گزشتہ انسانی تاریخ طبقاتی جدوجہد کی تاریخ ہے۔انہوں نے اس پیمانے سے باہر کی تمام تشریحات کو رد کر دیا۔انہیں اس تصور پر اس قدر یقین تھا کہ وہ یہ دعویٰ بھی کرتے تھے کہ ایک دن مزدوروں اور پرولتاریوں کی آمریت بھی قائم ہو کر رہے گی جس میں ہر قسم کا استحصال ختم ہو جائے گا اور یوں طبقات کا وجود بھی ختم ہو جائے گا۔مذہب بھی ایک "مہابیانیے" کے طور پر گزشتہ تمام ادوار میں اپنی حاکمیت قائم رکھے ہوئے ہے۔مذہب کے حوالے سے بھی تاریخ کا اسی قسم کا مطالعہ ملتا ہے۔مذہب بھی کامیابی اور ناکامی کا حتمی اور آفاقی تصور پیش کرتا ہے۔روشن خیالی کے دور میں سائنس کے حوالے سے یہ دعویٰ کیا گیا کہ انسان سائنس کی ترقی سے کائنات کے تمام اسرار کو دریافت کرے گا۔یوں تمام انسانی مسائل کا حل سائنس کے ذریعے مل جائے گا۔

لیوتار کہتے ہیں کہ اب یہ مہابیانیے اپنی جوازیت کھو بیٹھے ہیں۔اب ان پر شک کیا جا رہا ہے کیوں کہ لوگوں نے ان مہابیانیوں کے رحم و کرم پر زندگی بسر کر کے دیکھ لیا ہے اور یہ ثابت ہو چکا ہے کہ یہ سب محض فریب اور طاقت کا ہتھیار ہیں جن کے ذریعے منظم طور پر استحصال جو محض وعدوں پر قائم نہ ہوں بلکہ عملی طور پر انسانی فلاح و بہبود کے لیے کچھ کرنے کی کوشش کرتے ہوں۔مہابیانیوں کا دور ختم ہو چکا ہے۔اب چھوٹے چھوٹے بیانیے عمل آراء ہیں اب ہم چھوٹے بیانیوں کے بل پر اپنی زندگیاں بسر کر رہے ہیں اور اس پر قانع اور مطمئن ہیں۔مابعد جدید دور کی پہچان سائنسی علوم کی عمل افادیت کا معیار ہے۔

لیوتار نے اپنی کتاب میں علم کی دو اقسام کا ذکر کیا ہے ایک سائنسی علم اور دوسرا بیانیہ (Narrative Knowledge) سائنس اور مہا بیانیہ میں ہمیشہ سے ٹکراؤ اور کش مکش جاری ہے۔ لیوتار نے لکھا ہے کہ ہر چند سائنس ہمیشہ بیانیے سے نالاں رہی اور اسے نیم وحشی، نیم مہذب اور قدامت پسند ہونے کا طعنہ دیتی رہی لیکن یہ بدیہی حقیقت ہے کہ سائنس کو بھی اپنی جواز دہی کے لیے بیانیہ ہی کا سہارا لینا پڑتا ہے کیا درست ہے اور کیا غلط اس کے لیے بیانیہ کا سہارا لینا سائنس کے لیے ضروری ہے۔ سائنسی علوم کی رو سے "بیانیہ" سرے سے کوئی "علم" ہی نہیں ہے حالانکہ "بیانیہ" سائنسی علوم کے اندر خود بخود شامل ہے۔ بیانیہ سے مراد ثقافتی روایت کا وہ تسلسل ہے، جو متھ دیو مالا، اساطیر اور قصے کہانیوں کی صورت میں ملتا ہے۔ "بیانیہ" ہی سے کسی بھی سماج میں موجود معاشرتی کوائف، معاشرتی روابط، صحیح و غلط، نیک و بد کی پہچان اور تمیز کے معیارات نیز ثقافتی رویوں کے معیار بھی طے کیے جاتے ہیں۔ بیانیہ فطرت اور ماحول کے ساتھ انسانی تعلق کا مظہر ہے۔ بیانیہ سماج میں انسانی رشتوں کی تعظیم کو پیش کرتا ہے۔ کسی بھی معاشرے ہی حسن خیر اور حق کے معیار بیانیہ میں سے طے ہوتے ہیں۔ اجتماعی حکمت و دانش کا سرچشمہ بھی یہی "بیانیہ" ہے سائنس اور ٹیکنالوجی کی اس روز افزوں ترقی کے ساتھ ساتھ بیانیہ کا ہونا ناگزیر ہے کیوں کہ یہ دونوں متوازی حقیقی ہیں جنہیں جھٹلایا نہیں جا سکتا۔ دونوں کے بطور علم اپنے اپنے طریقے ذرائع اور پنی اپنی لسانی چالیں ہیں۔

> "The narrative allow the society in which they are told, on the one hand, to define its criteria of the competence and,on the other,to evaluate according to those criteria what is performed or can be performed with in it."(۶۰)

مابعد جدید معاشرے میں سماجی علوم کی حیثیت اور قدر کے حوالے سے لیوتار سائنسی علم (Knowledge) اور بیانیہ (Narrative) ہی فرق کرتا ہے۔ یہ درست ہے کہ پچھلی کئی دہائیوں سے سائنسی علوم اور بیانیہ باہم ٹکراؤ کی کیفیت میں ہیں۔ بیانیہ کی اہمیت ہمارے لیے یہ ہے کہ ہم اس کے ذریعے درست اور غلط ہی تمیز کرنے کے قابل ہوتے ہیں۔ مہابیانہ دراصل پرانی اسطور اور لوک کہانیوں پر مشتمل ہوتا ہے ہر قسم کے معنی اور تعمیر کو مہابیانیوں کے تناظر میں تلاش کی جاتی ہے۔

ابتدائی انسانی معاشروں سے لے کر آج تک بیانیے اعلیٰ قسم کے علم کی حیثیت سے جانے جاتے رہے ہیں۔ مختلف کہانیوں کے ذریعے سینہ بہ سینہ علم اگلی نسلوں تک پہنچایا جاتا رہا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ماڈرنیٹی کے مہابیانیے بھی لیوتار کا مرکز توجہ رہے ہیں۔ ماڈرنیٹی کی بنیاد بھی مہابیانیوں کی تنظیم ہے۔ ماڈرنیٹی کے مہابیانیے انسانی ترقی کی عکاسی کرتے ہیں۔

ماڈرنیٹی کا مفہوم ہی یہ ہے کہ وہ مہابیانیوں پر بھروسہ اور انحصار کرتی ہے۔ روایتی مہابیانیوں سے ان مہابیانیوں کا فرق یہ ہے کہ یہ مسائل بھرے مستقبل کے بارے میں خوش کن حل پیش کرتے ہیں۔

(vi)۔میشل فوکو

میشل فوکو (Michel Foucault) 15 جون 1926ء کو فرانس کے شہر پوئی ٹیئرز (Poitiers) میں پیدا ہوئے۔ ان کا تعلق ایک امیر خاندان سے تھا۔ باپ اپنے زمانے کا مشہور سرجن تھا ابتدائی تعلیم کیتھولک مدرسے سے حاصل کی۔ پھر پیرس کے مشہور ادارے سیکنڈری سکول ہنری فور میں داخل ہوئے۔ جہاں تاریخ اور فلسفہ کے مضامین پڑھے۔ 1946ء میں وہ پیرس کے ایک اور مشہور تعلیمی ادارے "ایکولے نارمیل سپریئر (Ecole Normale Superieure) میں داخلہ لینے میں کامیاب ہوگئے جہاں انہیں مشہور فلسفی آلیتھوسے کی سرپرستی حاصل رہی۔ 1952ء میں نفسیات میں ڈپلومہ حاصل کیا اور کچھ عرصہ نفسیاتی معالج کی حیثیت سے ملازمت کی۔

1960ء میں وہ کلیرمونٹ یونیورسٹی فرانس میں شعبہ فلسفہ کے سربراہ کے طور پر تعینات ہوئے وہاں انہوں نے اپنی مشہور کتاب *Madness and civilization* شائع کی۔ اس کتاب کی بنیاد پر انہیں "ڈاکٹریٹ" کی ڈگری دی گئی۔ بعدازاں کالج ڈی فرانس میں ملازمت اختیار کی جہاں وہ شعبہ تاریخ "نظام ہائے فکر" کے چیئرمین مقرر ہوئے۔ اس دوران میں انہوں نے جاپان، برازیل، امریکہ اور کنیڈا میں لیکچر دیے۔ 26 جون 1984ء کو وفات پائی۔ ان کی اہم تصانیف میں *Madeness and Civilization", "The Birth of Clinic", "The Order of Things* اور *The History of Sexuality* شامل ہیں۔

مابعد جدید فکر کا سب سے اہم عنصر لامرکزیت ہے کیوں کہ مرکز کی تشکیل کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کچھ چیزیں مرکزی حیثیت حاصل کر لیتی ہیں جب کہ کچھ چیزیں حاشیائی (Marginal) حیثیت اختیار کر لیتی ہیں۔ مابعد جدید فکر ہر قسم کی درجہ بندی نیز مرکز اور حاشیے کی دوئی کی مخالف ہے یہی وجہ ہے کہ ہر مابعد جدید مفکر نے اپنے تصورات کو بے مرکز رکھا ہے۔ فوکو نے اپنے تاریخی ڈسکورس کو اس حد تک لامرکز رکھا کہ ہر قسم کی وابستگی سے بھی انکار کیا۔ (۶۱) ہر چند کہ فوکو کو پس ساختیاتی مفکرین کی صف میں شامل کیا جاتا ہے لیکن وہ خود ہر قسم کی وابستگی کے قائل نہیں ہیں کیوں کہ ایسی وابستگی بھی فرد کے کام اور فکر کو محدود کر دیتی ہے۔ وابستگی سے انحراف کا یہ عالم ہے کہ فوکو نے اپنے ڈسکورس کی نظریاتی وابستگی کی وضاحت بھی نہیں کی

اور اسے لامرکز اور کھلا چھوڑ دیا۔ چوں کہ فوکو کے پیش نظر مغربی فکر کی تاریخ تھی جس کا تجزیہ مقصود تھا جس کے لیے فوکو نے اس دور کے مقبول عام ساختیاتی لسانیات کے اصولوں کو اپنے تجزیے کے لیے استعمال نہیں کیا بلکہ روایت سے ہٹ کر اپنے تاریخی مطالعات کے لیے ''آرکیالوجی'' اور ''جینیالوجی'' طریق تجزیہ و تحقیق کا استعمال کیا۔

تاریخ کے آرکیالوجیکل طریق میں دستاویزات (Documents) کو مورخ ماہرین آثاریات کی طرح بطور تاریخی یادگار (Monuments) اور آرکائیو (Archive) لیتا ہے۔ تاریخ کا روایتی تصور ایک سیڑھی کی مانند ہے جس کا ہر قدم اگلے قدم سے مربوط اور ترقی کی جانب رواں ہے۔ آرکیالوجی دراصل آرکائیو (Archive) کا مطالعہ ہے اس طریق مطالعہ میں فوکو نے فکر کی مختلف شکلوں اور نوعیت کا تجزیہ کیا ہے۔ فوکو کے مطابق آرکائیو:

> "Is the general system of the formation and tranformation of statements."(۶۲)

گویا آرکائیو (Archive) ایک ایسا عمومی نظام ہے جو کسی بھی مخصوص معاشرے میں کسی خاص عرصے میں موجود بیانات کی تشکیل اور ان کی تبدیلی (Transformation) کا وظیفہ انجام دیتا ہے۔ آرکائیو سے مراد Discursive Practices کے وہ اصول و قواعد ہیں جن کے ذریعے ماضی کے بیانات (Statements) بطور واقعات (Events) اپنی زبان اور گویائی حاصل کرتے ہیں اور واقعات بطور اشیاء عمل پیرا ہوتے ہیں۔

> "A mode of analysis or methodology of disciursive formations and statements without assigning or seeking origins in the human sciences." (۶۳)

فوکو کے مطابق آرکائیو کا مطالعہ ہمارے اس تصور کی تشکیل میں بھرپور معاونت کرتا ہے کہ ہم مختلف ہیں اور ہمارے اس اختلاف کی بنیادی وجہ ڈسکورس کا اختلاف ہے ہماری تاریخ مختلف ہے کیوں کہ ہمارا زمانہ (Time) مختلف ہے اور ہم خود بھی مختلف ہیں کیوں کہ ہمارے چہرے اور بہروپ بھی ماضی سے مختلف ہیں:

چوں کہ فوکو کے پیش نظر مغرب کی فکری تاریخ تھی وہ فکری سطح پر ہونے والے اتار چڑھاؤ تبدیلیوں اور نوعیت کو جاننا چاہتا تھا اس کے لیے اس نے بطور تناظر اور کلید ضابطہ علم کا تصور استعمال کیا جسے اس نے (episteme) کا نام دیا۔

(episteme) یونانی لفظ (epistemology) کا مخفف ہے جس کا اردو مترادف علمیات ہے۔

(episteme) ایسا نمونہ (Patern) ہے جسے علم کی تمام شاخوں اور شعبوں میں بخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ کسی

بھی دور میں رائج اور مقبول علم کے معیار کا تعین کرتا ہے، صحیح اور غلط علم میں تمیز کرنے کے لیے بنیاد فراہم کرتا ہے۔

بقول فوکو:

> "The cpisteme is the apparatus which makes possible the separation, not of the ture from the false, but of what may from what may not be charactrised as scientific."(۶۴)

گویا (episteme) ایک ایسا آلہ ہے جو ہمیں اس قابل بناتا ہے کہ ہم کسی بھی علم کا تجزیاتی مطالعہ کرتے ہوئے صحیح اور غلط علوم میں تمیز کر سکیں نیز ہم اس قابل بھی ہو جائیں کہ سائنسی طور پر ہم یہ فیصلہ کر سکیں کہ کون سا علم رائج ہونا چاہیے جو کہ مفید ہے اور کون سا علم ضرر رساں ہے جس کی ترویج روک دینی چاہیے۔ڈاکٹر ناصر عباس نیر (episteme) کے بارے میں رقم طراز ہیں کہ:

> ''ضابطہ علم'' یا (episteme) ان ضوابط اور قوانین کا مجموعہ ہے جو ایک خاص زمانے میں تمام فکری علمی، سائنسی اور لسانی سرگرمیوں (ڈسکورس) کے پس پردہ بہ طور ایک کل کارفرما ہوتے ہیں۔(۶۵)

جس طرح سوسیئر کے لسانی ماڈل میں لانگ (Langue) گرامر کی صورت لسانی نظام کے پس پردہ ایک کل کی صورت میں موجود ہوتا ہے، جو زبان کے پورے سسٹم کو کنٹرول کرتا ہے اور زبان کے بطور زبان عمل آرائی کی ضمانت ہے اسی طرح ضابطہ علم (episteme) بھی بطور ایک کل تمام ڈسکورس کی تشکیل کا ضامن ہے۔یہی ضابطہ علم ان ڈسکورسوں کو وجود بخشنے کے ساتھ ساتھ ان کی جہات (modalities) کا بھی تعین کرتا ہے۔ڈسکورس کے مقاصد اور ان کا جواز بھی اسی ضابطہ علم (episteme) سے ہی اخذ کیا جاتا ہے اور تمام سرگرمیوں کی ذمہ داری لیتے ہوئے (episteme) ایک تجرید کی صورت ہوتی ہے جو کہ اس انداز سے عمل آرا ہوتی ہے کہ اس کے بارے میں کسی کو بھی آگاہی نہیں ہوتی۔جس طرح مقناطیسی فیلڈ بظاہر نظر نہ آنے کے باوجود اپنی عمل آرائی سے اپنے وجود کا جواز فراہم کرتی ہے ایسے ہی (episteme) بھی اپنی کارکردگی سے جانچی اور دیکھی جا سکتی ہے۔

فوکو تاریخ کے مستقیمی تصور کو رد کرتا ہے اور اس کا اصرار ہے کہ تاریخ میں جگہ جگہ خلا (Space) اور شگاف (rupture) ہیں لہٰذا ایک (episteme) اور دوسری (episteme) کے درمیان کوئی منطقی اور ارتقائی رابطہ موجود نہیں ہے۔

(episteme) کی کلید استعمال کرتے ہوئے فوکو نے بیالوجی، لسانیات اور معاشیات کے تجربے سے ان علوم کے مابین تناؤ (Tension) اور تعلق کو ظاہر کیا اور علم کے آرکیالوجیکل مطالعے سے علم کی تہہ میں مخفی نظام علم اور علم کے درجات کو دریافت کیا جو بذات خود مختلف (espistemic epoche) کے مابین عدم تسلسل کا باعث بنتے ہیں۔ضابطہ علم یکساں ڈسکورسوں کا گروپ ہے جو کسی خاص تاریخی دور میں اکٹھے ہو کر اس دور کے علم (Knowledge) کے طور پر ظاہر ہوتے ہیں۔(۶۶)

فوکو نے اپنی کتاب *The order of things* میں (episteme) کی مکمل تاریخ پیش کی۔اس کتاب میں فوکو نے مغربی فکر کی تاریخ کی مناسبت سے ۱۶ اویں صدی سے ۲۰ ویں صدی تک کے عرصے کی تاریخ کا تجزیہ کیا اس نے اپنے تجزیے میں چار بڑی (episteme) دریافت کیں اس کے لیے فوکو نے اس خاص عرصہ میں موجود مختلف علوم جیسے بیالوجی، معاشیات اور لسانیات وغیرہ کا مطالعہ کیا اور ان کے باہمی اشتراک اور ارتقا پر بحث کی کیوں کہ یہ ایسے علوم ہیں جو براہ راست انسانی فکر کو متاثر کرتے ہیں۔

فوکو جن چار بڑی (episteme) کو سامنے لائے ان میں نشاۃ ثانیہ، کلاسیکی، جدید اور پس جدید شامل ہیں۔ ان کی تفصیل میں جائے بغیر فوکو کی طاقت کے تصور (Theory of power) نیز طاقت اور علم کے مابین خصوصی تعلق پر بحث کی جائے گی۔

فوکو کا آرکیالوجیکل طریق مطالعہ پر گزشتہ اوراق میں کافی کچھ لکھا جا چکا ہے ہم دیکھتے ہیں کہ فوکو کا یہ طریق مطالعہ یک زمانی، غیر تاریخی اور تجریدی ہے اس میں ان اصولوں پر بات کی گئی ہے جو کہ مجموعی انسانی فکر تشکیل دیتے ہیں۔ان اصولوں کی کنہ تک پہنچنے کے لیے فوکو جینیالوجیکل طریقہ اختیار کیا۔

جینیات (genealogy) سے مراد کسی عنصر کی اصل کی تلاش ہے جنیات کسی طرز زندگی (form of life) کی لزومیت اور اس کے جملہ امکانات پر غور و فکر کرنے کا نام ہے۔

> (Michel Foucault) conceives of genealogy as a method of searching for hidden structures of regulation and association, of tracing etymological, psychological and ideological ancestores of modern soical, cultural or political practices."(۶۷)

جینیالوجیکل طریق مطالعہ شگافوں اور تسلسل میں یکساں دلچسپی لیتا ہے اسی طرح تضادات اور ارتباط کو بھی یکساں طور پر معرض تجزیہ میں لاتا ہے۔ چوں کہ یہاں ہماری خاص توجہ فوکو کی طاقت کے تصور، علم اور طاقت کے مابین رشتے کی نوعیت جاننا ہے جس کے لیے فوکو نے سماج کے مختلف ڈسکورسز کا مطالعہ کیا جو کسی سماج میں کسی خاص عرصے میں رائج اور مقبول تھے۔ فوکو کے ڈسکورس کے تصور اس کے دائرہ کار اور مقاصد پر آئندہ سطور میں بات کی جائے گی۔

ڈسکورس کی مختلف تعریفیں اور تعبیریں ملتی ہیں جو علم کی مختلف شاخوں میں رائج ہیں۔ فوکو نے اس رائج اصطلاح کو لے کر اسے نئے معنی پہنائے ہیں لہٰذا ضروری ہے فوکو کے کام میں اسی کی توضیح کو شامل کیا جائے فوکو کے مطابق:

> "It (discourse) as the general domain of all statements, some times as an individualizable group of statements and sometimes as a regulated practice that accounts for a certain number of statements."(۲۸)

اس سے مراد یہ ہے کہ ڈسکورس (discourse) ان تمام بیانات اور کلمات (utterances) کے لیے استعمال ہوسکتا ہے جو کوئی نہ کوئی معنی رکھتے ہوں یعنی کسی مقصد کے تحت تخلیق کیے گئے ہوں اور وہ اپنا کوئی اثر بھی رکھتے ہوں بغیر تاثیر کے کلمات و بیانات ڈسکورس کی ذیل میں نہیں آتے۔ اس کے ساتھ ساتھ بیانات کا ایسا مجموعہ جو کسی خاص گروپ کی نمائندگی کرے، جو انفرادیت کا حامل ہو، اس کے لیے بھی یہ بیانات کا مجموعہ ڈسکورس کہلائے گا جیسے تانیثی ڈسکورس (Faminist discourse) یا نسل پرست ڈسکورس (discouse of racism) وغیرہ۔

بعض اوقات ڈسکورس ایسے ان لکھے اصول اور ساختیں ہوتی ہیں جو کوئی نہ کوئی تکلم پیدا کرنے کا باعث ہوتی ہیں ان کی روشنی میں مخصوص بیانات تشکیل پاتے ہیں۔ ہر چند یہ بیانات تحریری صورت میں موجود نہیں ہوتے لیکن تجریدی صورت میں وہ اپنے استعمال کنندہ کے ہاں شعوری یا لاشعوری طور پر موجود ہوتے ہیں جیسے مضمون نویسی کے اصول وضوابط تحریری صورت میں موجود نہیں ہوتے لیکن ایک مضمون نگار کوئی بھی مضمون لکھتے ہوئے ان اصول وضوابط کی مکمل طور پر پابندی کرتا ہوا نظر آتا ہے، فوکو کے مطابق ایسے ہی اصولوں اور ڈھانچوں کا مجموعہ ڈسکورس تشکیل دیتا ہے۔ فوکو کے مطابق:

> "it (discourse)appears as an asset-finite, limited, desirable, useful-that has its rules of appearance, but also is own condition of appropriation and operation." (۲۹)

اس اقتباس سے ڈسکورس سے متعلق جو باتیں بیان ہوئی ہیں ان کے مطابق ڈسکورس ایک سرمایہ ہے جو بہت کارآمد

اور مفید ہے۔اس کی ظہور پذیری کے اپنے اصول وضوابط ہیں اس کی عمل آرائی اور کارکردگی کی ذاتی شرائط ہوتی ہیں۔

ڈسکورس کے وجود میں آنے اور کارفرما ہونے کے اپنے قانون ہیں۔ جو ڈسکورس کے اندر سے اس کی ظہور پذیری کے دوران ظاہر ہوتے ہیں اور اس ڈسکورس پر تصرف حاصل کر لیتے ہیں۔ ڈسکورس کے پھیلاؤ اور عمل آرائی کے لیے جو شرائط ہیں وہ بھی اس ڈسکورس کی ذاتی ہیں، کسی باہر سے دی گئی ہدایات پر ڈسکورس عمل پیرا نہیں ہوتا۔

ڈاکٹر ناصر عباس نیرّ نے ڈسکورس کی درج ذیل خصوصیات بیان کی ہیں:(۷۰)

☆ ڈسکورس حتمی اور مطلق نہیں بلکہ سماجی ہے۔

☆ ہر ڈسکورس (will to truth) کا دعویٰ کرتا ہے۔

☆ ڈسکورس میں مقامیت، عدم مطلقیت اور اضافیت ہوتی ہے۔

☆ ہر ڈسکورس میں طاقت اور خواہش (Power & Desire) شامل ہوتی ہے۔

طاقت (Power) کا روایتی تصور جبر (repression) سے جڑا ہے یعنی زبردست طبقات زیردست طبقات کا جبراً استحصال کرتے ہیں اور یہ استحصال کبھی کبھی حکومت کی طرف سے بھی ہوتا ہے جس میں کوئی آمر اپنی طاقت کے بل بوتے پر اپنی مرضی رعایا پر مسلط کرتا ہے لیکن فوکو کا طاقت (power) کا تصور روایتی تصور کے بالکل برعکس ہے۔فوکو طاقت کا مثبت

انداز پیش کرتا ہے۔ بقول فوکو:

> "In fact, power produces' it produces reality, it produces domains of objects and rituals of truth."(۷۱)

طاقت (Power) کے روایتی تصور میں طاقت کا استعمال اوپر سے نیچے ہوتا ہے۔لیکن جدید دور کے پروان چڑھنے کے دوران میں طاقت (power) کی عملی صورتوں نے بہت سی شکلیں اختیار کیں۔فوکو نے یہاں تین اہم شکلوں کی نشان دہی کی ہے۔مقتدر قوت (Sovereign power) فوکو کے مطابق یہ وہ قوت ہے جو بادشاہ یا مرکزی حکومت کے قوانین کی صورت میں موجود ہوتی ہے۔جس کی تعمیل اور نفاذ کی صورت میں یہ طاقت سماج کے عام افراد میں منتقل ہوتی جاتی ہے۔ ۱۸ویں اور ۱۹ویں صدی میں مغرب میں انضباطی یا تادیبی طاقت (discipline power) نے رفتہ رفتہ اس کی

جگہ لے لی اور متقدر قوت پر اپنا غلبہ حاصل کر لیا۔ طاقت کا یہ تصور قبل از جدید دور میں مغرب میں رائج تھا۔ فوکو نے اس تصور پر زیادہ توجہ نہیں دی بلکہ انضباطی طاقت (disciplinary power) پر اپنی زیادہ توجہ مرکوز کی ہے۔ پہلے طاقت باہر سے جسم کو کنٹرول کرتی تھی جس کے لیے مختلف سزائیں نافذ کی جاتی تھیں اور مجرموں کو جسمانی سزاؤں اور ایذاؤں کے ذریعے ان کی طاقت کو کچل کر ان پر قابو حاصل کیا جاتا تھا لیکن اب یہ صورت حال بدل گئی ہے اور اب ان وحشیانہ سزاؤں کی ضرورت باقی نہیں رہی ہے۔ روایتی طاقت کے استعمال سے اکثر افراد ضائع ہو جاتے تھے مگر سائنس اور ٹیکنالوجی کی ترقی اور جدید اداروں کے قیام نے اب طاقت کا نیا تصور دیا ہے جس کے ذریعے اب منحرف افراد کی تربیت کے ذریعے ان کی روحوں پر قابو حاصل کیا جاتا ہے نیز خیالات اور نئے تصورات ان میں داخل کیے جاتے ہیں جس کے نتیجے میں ان میں نئی عادات نئی سرگرمیاں اور نئی مہارتیں پیدا کی جاتی ہیں اور انہیں نئے قسم کا فرد بنا دیا جاتا ہے۔

فوکو کے مطابق طاقت غیر شخصی (impersonal) ہے۔ یہ کوئی ایسی شے نہیں جو ادھر ادھر اور مقامی حالت میں موجود ہو۔ نہ ہی یہ کسی شخص کے ہاتھ میں آتی ہے کہ وہ بوقت ضرورت اس طاقت کا استعمال کرے۔ نہ ہی یہ کوئی دولت کا حصہ ہے بلکہ یہ طاقت (Power) ایک حکمت عملی ہے جسے اس کے عمل اور اس کی گردش کے دوران میں دیکھا جا سکتا ہے، جب وہ کسی زنجیر کی صورت یکے بعد دیگرے عمل آراء ہوتی ہے۔

فوکو کے مطابق جنسیت (Sexuality) بھی طاقت (power) کا ایک آلہ ہے اور مغرب میں طاقت کے یہ آلے طبقات تشکیل دیتے ہیں۔ فوکو کے مطابق طاقت کی یہ مہارتیں (Strategies) اور طریقے ہیں جو ان سائنسی علوم کے ذریعے آگے منتقل کی جا رہی ہیں جن کا معروض (Object) انسان ہوتے ہیں۔ اسی لیے فوکو انسانی جسم (bodies) کو وہ مقام دیتا ہے جس پر طاقت عمل کرتی ہے۔ طاقت کوئی ایسی شے نہیں جسے طاقت ور طبقہ کی ملکیت سمجھا جائے بلکہ طاقت مجموعی سماجی ڈھانچے کے ذریعے عمل کرتی ہے۔

> "Discipline "makes" individuals; it is the specific teachniques of a power that regards individuals as objects and as instrumants of it exercise." (۴۲)

(History of sexuality) میں فوکو نے مغرب میں جنسی ڈسکورس کے ارتقا کا جائزہ لیا ہے۔ جنسیت (Sexulity) ان طاقتوں کو کام میں لانا ہے جو کہ انسانی جسم سے منسلک ہیں۔ فوکو کے مطابق جنسیت

(Sexulity)قدرتی(natural) نہیں ہے بلکہ یہ ایسی چیز ہے جو تاریخی تشکیل(Historical construct) ہے۔

جنسیت(sexulity) علم اور طاقت کے جوڑ، جسے فوکو(Power Knowledge) سے تعبیر کرتا ہے، کی حکمت عملیوں کے ذریعے پیدا کی جاتی ہے۔ان حکمت عملیوں سے ایسے ڈسکورس تشکیل دیے جاتے ہیں جن کے نیٹ ورک کے ذریعے طاقت پیدا کی جاتی ہے۔جنسیت(Sexulity) انسانی جسم کے مخصوص حصوں کے ساتھ طاقت کے براہ راست تفاعل کا نتیجہ ہوتا ہے جس کے ذریعے جدید دنیا میں فرد موضوع(Subject) بننا شروع ہو جاتا ہے۔ایسا انضباطی ٹیکنالوجی کے غلبے اور نئی سائنسوں کی پیداوار کے ذریعے ہو رہا ہے۔انہی جدید جنسی سائنسوں نے مختلف انداز کی درجہ بندی کرتے ہوئے ایک نئی اصطلاح کو رواج دیا ہے جسے ''ہم جنسیت''(Homosexuality) کا نام دیا گیا۔

حیاتیاتی طاقت(Bio power) انسان کو زندہ رکھنے کے لیے عمل کرتی ہے۔ایسے ہی یہ تمام جدید طاقت کی شکلیں بنی نوع انسان کے لیے ہی تشکیل دی گئی ہیں، جو زندہ ہیں اور زندگی بسر کر رہے ہیں۔یہ تمام فرد کو موضوع بنا کر اسے جنسی اور حیاتیاتی طور پر مطمئن کرنے کے لیے بنائی گئی ہیں۔

فوکو نے مغرب میں پیداواری حیاتیاتی قوت(Productire bio power) کے تجزیے میں یہ دکھایا ہے کہ طاقت کی جدید شکلوں اور علم کے درمیان نہایت پیچیدہ تفاعل ہے۔طاقت تسلسل کے ساتھ علم پیدا کرتی ہے۔اور دوسری طرف علم طاقت کے اثرات کے نفوذ کے لیے حوصلہ افزائی کرتا ہے۔فوکو کا کہنا ہے کہ ہم علم(Knowlede) اور طاقت(Power) کے عناصر کو الگ الگ نہیں کر سکتے۔یہ ایک دوسرے کے ساتھ اس طرح ہم رشتہ اور مدغم ہیں کہ کوئی فرد یہ تصور بھی نہیں کر سکتا کہ فلاں عنصر علم کا ہے یا طاقت کا۔غیر مناسب ہے کہ ہم طاقت اور علم کے مابین حد بندی قائم کریں اور لکیر کھینچیں، کیوں کہ طاقت(Power) اور علم(knowlede) کوئی بھی دوسرے کے بغیر اپنا وجود برقرار نہیں رکھ سکتا۔

> "it is not possible for power to be exercised without knowledge, it is impossible for knowledge not to engender power." (۷۳)

۱۸ویں صدی میں معاشی تبدیلیوں کے نتیجے میں علم کی پیداوار ہوئی یعنی انسانی سائنسوں نے علم کی پیداوار میں حصہ لیا۔جس نے طاقت کو اس قابل بنا دیا کہ وہ بہت عمدہ ذرائع کے ساتھ اپنی گردش ممکن بنائے اور افراد پر، ان کے جسموں پر اور ان کے روزانہ کے اعمال پر رسائی حاصل کرتے ہوئے ان کے اخلاقی کردار میں تبدیلی لائے۔

"The human body was entering a machinery of power that explores it, breakes it down and rearrange it... thus discipline produces subjected and practiced bodies, "docile" bodies." (۷۴)

فوکو نے طاقت کے ساتھ ساتھ مزاحمت (resistance) پر بھی بات کی ہے۔فرد وہ مقام ہے جہاں طاقت عمل بھی کرتی ہے اور جہاں سے مزاحمت بھی ہوتی ہے۔ یہ مزاحمت (resistence) طاقت سے الگ آزادانہ طور پر اپنا وجود نہیں رکھتی گویا مزاحمت، طاقت کے اندر ہی موجود ہے۔ طاقت اور مزاحمت میں کوئی فرق نہیں۔ طاقت کا کوئی بھی رشتہ بغیر مزاحمت کے نہیں ہے۔

"Where there is power, there is resistence."(۷۵)

درج بالا بحث سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ فوکو نے طاقت کا بالکل نیا طریقہ منکشف کیا ہے جو کہ روایتی جبر اور استحصال کے طریقوں سے مختلف ہے اس میں فرد کو تربیت اور علاج کے نام پر وفادار بنایا جاتا ہے اور اس کے ذریعے اپنے ڈسکورس کو مزید پھیلانے میں مدد لی جاتی ہے۔

(vii) ژاں بادریلا

ژاں بادریلا (Jean Baudrillard) ایک اہم سماجی دانش ور، پس ساختیاتی مفکر اور مابعد جدید فکر کے بنیاد گزاروں میں شمار ہوتے ہیں۔ آپ ۱۹۲۹ء میں فرانس کے شہر ریمز (Reims) میں پیدا ہوئے۔ ان کے آباؤ اجداد زراعت سے وابستہ تھے اور تعلیم کے میدان میں نمایاں نہیں تھے۔ بادریلا اپنے خاندان کے پہلے فرد تھے جو یونیورسٹی کی تعلیم تک پہنچے۔

انہوں نے پیرس کی سوربورن یونیورسٹی میں داخلہ لیا۔ جہاں انہوں نے جرمن زبان و ادب کی تعلیم حاصل کی۔ بعدازاں وہ پیرس کے مختلف سکولوں میں جرمن زبان (کی حیثیت سے) دوران تدریس ان کی دلچسپی عمرانیات (Sociology) کی طرف ہوگئی اور اس دلچسپی کے نتیجے میں انہوں نے *The System of Object* کے عنوان سے مقالہ لکھ کر PhD کی ڈگری حاصل کی۔ ڈاکٹریٹ کرنے کے بعد وہ پیرس یونیورسٹی نان ٹیئر (Nanterre) سے وابستہ ہوگئے۔

ژاں بادریلا، ژاں پال سارتر (1905-1980) کے جریدے *Les Temps modernes* سے بھی وابستہ رہے۔ جہاں انہوں نے بہت سے یورپین اور امریکی مصنفین کی کتابوں پر تبصرے لکھے اور بہت سی جرمن فلسفے کی کتابوں

کے تراجم کیے۔انہوں نے عمر بھر اپنے آپ کو تحقیق وتنقید کے ساتھ منسلک رکھا اور مختلف موضوعات پر کام کرتے رہے۔یوں ان کی مختلف موضوعات پر متعدد تصانیف ملتی ہیں۔

بادریلا بنیادی طور پر مارکسزم سے متاثر تھے۔یوں ان کا ابتدائی کام مارکسزم اور ساختیات کی تنقید پر مشتمل ہے انہوں نے مارکسیت اور ساختیات دونوں کے مقدمات کو معرض سوال بنایا۔مجموعی طور پر ان کی فکر کے سوتے فرڈی نان سوسئیر کی لسانی ساختیات سے پھوٹتے ہیں، جو ان کی کتاب *Course in General Linguistics* کے ۱۹۱۶ء میں منظر عام پر آنے کے بعد مقبول ہوئے۔ان کا سب سے نمایاں کام جس میں انہوں نے مابعد جدید صورت حال کی نقش گری کرتے ہوئے اس کے تہہ نشین میڈیا کے پرفریب کردار کو بے نقاب کیا اور اپنی تحقیق کے نتیجہ کے طور پر مابعد جدید دور کو صارفیت سماج (Consumerist Society) قرار دیا۔(۷۶)

۱۹۸۱ء میں چھپنے والی اپنی کتاب "Simulation" میں بادریلا نے نہایت عرق ریزی کے ساتھ مابعد جدید صورت حال کا تجزیہ کیا اور میڈیا کی تشکیلی حقیقت (Media Simulation) اور صارفیت (Consumerism) کی حقیقت واضح کی۔

بادریلا کا ابتدائی کام مارکس اور ساختیات دونوں کے اصولوں کو معرض سوال میں لاناتھا۔ان کا یہ کام جدید سرمایہ دارانہ معاشرے میں صارفیت کے پیداوار پر غلبے نیز دال کی مدلول پر برتری اور فضیلت کے ضمن میں ہے۔انہوں نے مابعد جدید دور کو ''صارفیت سماج'' (Consumerist Soeicty) کا نام دیا ہے اور اس کی وجہ بتاتے ہوئے لکھتے ہیں کہ بیسویں صدی کے آخر میں ذرائع ابلاغ کی ترقی خصوصاً ٹیلی وژن اور میڈیا اس صورت حال کی پیدائش اور ترقی کی سب سے بڑی وجہ ہیں۔(۷۷)

بادریلا کی تھیوری پوسٹ انڈسٹریل (Post Industrial) سماج کی اضطرابی حالت اور اس طریقہ کار کی عدم اہلیت کو ظاہر کرتی ہے۔ان کی زیادہ تر توجہ اس بات پر ہے کہ ٹیلی وژن اسکرین اور میڈیا کی دیگر اقسام کیا کچھ پیش کررہے ہیں۔

بادریلا کی بنیادی فکر کے سوتے سوسئیر کے لسانی تصورات پر تشکیل شدہ ساختیات (Structuralism) سے پھوٹتے ہیں۔سوسیئر کے لسانی نظام کی رو سے لسانی نشان (Language Sign) معنی خیزی میں نہایت اہم کردار ادا کرتا ہے۔اس نشان کا رشتہ شے (Referent) کے ساتھ فطری نہیں بلکہ من مانا (Arbitrary) ہے۔نشان (Sign) اور

شے (referent) کا رشتہ رواجی ہے، جسے ثقافت متعین کرتی ہے۔ یوں نشان ثقافتی تشکیل ہے۔ یہ شے کا حقیقی متبادل نہیں ہے بلکہ کنونشنل نمائندہ ہے۔

"Language than, is arbitrary, conventional, and based on difference."(۷۸)

بادریلا نے سوسئیر اور ساختیات کے اس تصور کو بنیاد بنا کر میڈیائی شبیہوں (Images) کا مطالعہ کیا ان شبیہوں کو "Simulacra" کا نام دیا۔ مابعد جدید عہد میں میڈیا کے ذریعے جو کچھ بھی دکھایا جا رہا ہے یہ حقیقی (Real) نہیں بلکہ images ہیں جو حقیقت کی نقل نہیں بلکہ حقیقت کے متبادل ہیں۔

"The meticulous reduplication of the real".(۷۹)

یعنی یہ ایسے images ہیں جو حقیقت کی نقل نہیں بلکہ یہ حقیقت کے لیے متعین کیے گئے نشان (Sign) کا متبادل ہیں جس نشان کا حقیقت کے ساتھ کوئی براہ راست اور فطری تعلق ہی نہیں ہوتا۔ گویا "Simulacra" نقل (Imitation) کا بھی ہم معنی نہیں بلکہ اس سے یک سر مختلف ہے یعنی Simulacra:

"Something wich it is not, it is a substitution for the real".(۸۰)

یعنی Simulacra ایسی چیز کا متبادل ہے جو موجود ہی نہیں ہے۔ یہ حقیقت میڈیا کے ذریعے تشکیل کی گئی ہے اور حقیقی طبعی دنیا میں اس دکھائی جانے والی حقیقت کا کوئی وجود نہیں ہے۔

"The copy without an original."(۸۱)

ساختیات کی رو سے حقیقت اور ہائپر ریئلٹی (Hyperreality) کے مابین بھی ''نشان'' اور ''شے'' کی طرح کا تعلق ہے جو فطری اور لابدی نہیں من مانا ہے۔ جس طرح ہمیں حقیقت صرف اتنا نظر آتی ہے جتنا وہ زبان کے نظام کے اندر، زبان میں لکھی ہوئی ملتی ہے اسی طرح ہم اس مابعد جدید میڈیائی دور میں مختلف میڈیائی واسطوں کے ذریعے تشکیل شدہ حقیقت کو دیکھتے ہیں۔

"The real is now defined in terms of the media in which it moves."(۸۲)

ہائپر ریئل (Hyperreal) سے مراد ایسا حقیقی اور اصل ہے جو حقیقت کے معیار سے اوپر اور اس سے بالاتر ہے، ہائپر ریئل میں حقیقت کی کاٹ چھانٹ کے بعد بہت بہتر اور غیر معمولی تشکیل کی جاتی ہے۔

> "a simulation of reality becomes more real than the reality itself and assumes and independent value such images or signs have no refrent in reality." (۸۳)

بادریلا نے مابعد جدید دور میں ٹیکنالوجی کے بڑھتے ہوئے اثرات کو اپنی آنکھوں سے دیکھا اور اپنی Hyper real theory کا واشگاف عملی مظاہرہ دیکھا۔ اس بارے میں وہ اپنے مضمون "The Gulf War Did Not Take Place" میں امریکہ عراق جنگ کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ۱۹۹۰ء میں امریکہ اور اس کے اتحادیوں نے خلیجی جنگ میں میڈیا کی مدد سے جنگ کے مصنوعی احوال تشکیل دیے اور CNN پر دنیا کو دکھائے۔ ٹی وی (TV) اسکرین پر دکھائی جانے والی فضائی بمباری اور میزائل حملے فقط Simulacra تھے جو Hyper reality کے طور پر تخلیق کیے گئے تھے۔ بادریلا نے اس بات پر افسوس کیا کہ میڈیا نے اپنے ناظرین کو جنگ کے حقیقی حالات، حقیقی تکالیف اور نقصانات نہیں دکھائے اور دنیا کو اصل حقائق سے کوسوں دور رکھا گیا۔ انہوں نے میڈیا کے کردار پر کچھ اس انداز سے بات کی۔

> "We are all hostages of media intoxication, induced to believe in the war" (۸۴)

مابعد جدید اور پوسٹ انڈسٹریل صورت حال میں کسی بھی حقیقت (Reality) اور حقیقی ماڈل کی غیر موجودگی میں اصل (Original) اور شبیہ (Simulacra) کے درمیان فاصلے بڑھ گئے ہیں جو کہ حقیقت سے کوسوں دور ہیں ان حالات نے پوری دنیا کو Hyper real بنا دیا ہے۔

مابعد صنعتی (پوسٹ انڈسٹریل) صورت حال میں جو چیز سب سے زیادہ اہمیت اختیار کیے ہوئے ہے وہ صارفیت (Consumerism) ہے۔ صنعتی دور میں اشیاء کی پیداوار پر زور تھا لہٰذا دھڑا دھڑ اشیا کی پیدائش کے بعد توازن بری طرح بگڑ گیا ہے۔ ہر طرف ہر قسم کی اشیاء کی فراوانی ہے اور یہ اشیا مختلف نمونوں اور مختلف کمپنیوں کی پیداواری صورت میں مارکیٹ میں موجود ہیں۔ اب مابعد صنعتی دور میں اشیا کے صرف پر توجہ ہے۔ یہ صورت حال اس وقت پیدا ہوتی ہے جب اشیاء کی پیداوار اس تیز رفتاری سے ہو رہی ہو کہ اس پر کسی کا بھی قابو نہ ہو۔ اشیا کے صرف کے لیے منڈی اور انسانی ضرورتوں کا ہونا ضروری ہے لیکن جب پیداوار حد سے بڑھ جائے تو اس کا صرف ایک بڑا مسئلہ بن جاتا ہے۔ اس وقت مابعد صنعتی عہد میں یہی سب سے بڑا مسئلہ ہے۔ جس کا حل کثیر قومی کمپنیوں (Multinatinal Companies) نے آزاد منڈی کی تجارت کی صورت میں نکالا ہے۔ آزاد منڈی کی تجارت نے ریاست اور حکومت کا کردار تقریباً ختم کر دیا ہے

اب بین الاقوامی تجارت تک ہر قسم کے قوانین وضوابط وہی کمپنیاں طے کرتی ہیں جس میں ان حکومتوں کا کوئی عمل دخل نہیں ہوتا۔ اس صورت حال میں میڈیا کو نہایت اہم کردار سونپا گیا ہے۔ میڈیا بھی دیگر تجارتی منڈیوں کی طرح ایک باقاعدہ تجارتی منڈی ہے۔ میڈیا کے ذریعے مصنوعی انسانی ضرورتیں پیدا کی جا رہی ہیں۔ میڈیا اب تفریحی اور معلوماتی ادارہ نہیں رہا بلکہ وہ ان ملٹی نیشنل کمپنیوں کا باقاعدہ شریک اور ساجھی ہے۔

بادریلا نے اس صارفیت سماج پر Simulacra کے اثرات کا جائزہ لے کر یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ میڈیا کی زائیدہ یہ شبیہیں (Images) کیسے عوام کو متاثر کر رہی ہیں اور کیسے عوام پر اپنا کنٹرول حاصل کیے ہوئے ہیں۔ میڈیا کے ذریعے ٹیلی وژن اسکرین پر روزانہ صبح سے شام تک مختلف اشتہاروں کے ذریعے عوامی خواہشات کو مہمیز کیا جاتا ہے۔ بالکل غیر ضروری اشیا کو انسان کی بنیادی ضرورت بنا کر پیش کیا جا رہا ہے اور خریداروں کی کھیپ تیار کی جا رہی ہے۔ اشیاء دھڑا دھڑا نئے نئے ماڈل اور نئی نئی خوبیوں کے ساتھ بار بار خریدی جا رہی ہیں۔ یوں میڈیا نے عوام کو "Consumer Society" میں بدل دیا ہے۔

یہ شبیہیں (Images) ہماری خواہشات کو کیسے کنٹرول کرتی ہیں، اس کی ایک مثال یہ ہے کہ سینما میں کسی فلم کے دوران میں دکھایا گیا پاپ کارن (Pop Corn) کا اشتہار ہماری بھوک کی اشتہا کو بڑھاتا ہے اور ہمیں مجبور کرتا ہے کہ ہم فوراً کسی Snack Counter پر پہنچ کر پاپ کارن کی خریداری کریں اور اپنی بھوک مٹائیں۔

بالکل اسی طرح میڈیا، ٹیلی وژن اور اشتہارات نے فرد کی خواہشات اور ضروریات کو قابو کر لیا ہے۔ اب فرد اپنی حقیقی ضرورتوں کو پس پشت ڈال کر غیر ضروری اشیا کی خریداری پر مصر ہے کیوں کہ میڈیا نے اس شے کو فرد کی پہلی اور ناگزیر ضرورت کے طور پر متعارف کروایا ہے۔

> "The circulation, Purchase, sale, appropriation of differentiated goods and signs/objects today constitute our language, our code, the code by which the entire society communicates and converses." (۸۵)

میڈیا اب تفریح اور معلومات کی فراہمی کا ذریعہ نہیں ہے جس طرح پہلے میڈیا کا مقصد کسی سانحے یا واقعے کی حقیقی اور غیر جانبدار تصویر عوام تک پہنچاتا تھا اب یہ مقصد یکسر بدل گیا ہے اب خبر پہنچانے کا مقصد عوام کی فوری توجہ حاصل

کر کے اپنی ریٹنگ بڑھانا ہے تا کہ چینل عوام میں مقبولیت حاصل کرے۔اب سب سے پہلے خبر پہنچانے کا باقاعدہ کریڈٹ لیا جاتا ہے۔ بظاہر غیر جانب دار تبصرے بھی عوامی توجہ حاصل کرنے کا ہتھیار ہیں گویا میڈیا سراپا فریب کاری پر مشتمل ہے اور تمام معاشرے نہ چاہتے ہوئے بھی اس کے مکمل حصار میں آ چکے ہیں۔

حوالہ جات

1) Anita Wolff (aditor) Britannica Concise Encyclopedia Inc. London, 2006, p 1534-1535

2) J.A Cuddon, A Dictionary of Literary terms ands literary theory (5th Edition) Wiley-Black, USA, 2013. P-685.

۲۔ ناصر عباس نیئر، ڈاکٹر، مابعد جدیدیت کی گول میز، مشمولہ، نقاط، شمارہ ۱۴، اپریل ۲۰۱۷ء، مدیر قاسم یعقوب، نقاط مطبوعات، فیصل آباد، ص ۲۰

4) Michael Ryan, "The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory" (Vol: 1,2,3)by Wiley-Black Well. USA 2011, P-715.

5) " www.britannica.com- topic-modernization." dated: 23/08/2020, 05:45PM."

6) Michael Ryan, "The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory" (Vol: 1,2,3)by Wiley-Black Well. USA. 2011, P-715.

7) Francis Fukuyama, " The End of History and The Last Man" The Free Press, New York. 1992, P-XIII.

8) David Harvey, " The Condition of Postmodernity", Black Well, UK. 1992, P-43.

9) Ferdinand-de-Saussur,Course in General Linguistics , Philosophical Library, New York, 1959, P-16.

10) Roman Jakobson (Selected Writings-II) Mouton The Hague Paris, 1971, P-711.

11) J.A Cuddon, A Dictionary of Literary terms ands literary theory (5th Edition) Wiley-Black, USA, 2013. P-685.

12) Terence Hawkes, Structuralism and Semiotics, Routledge, London, 2003, P-9.

13) J.A Cuddon, A Dictionary of Literary terms ands literary theory (5th Edition) Wiley-Black, USA, 2013. P-685.

14) Michael Ryan, The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory, Wiley-Blackwell. USA 2011. P-441.

15) Ann B. Dobie, Theory into Practice and introduction to literary criticism (3rd Ed) Wadsworth Cengaga learning. USA 2012, P-152.

16) Ferdinand-de-Saussur, Course in General Linguistics, Philosophical Library, New York, 1959, P-67.

17) Ann B. Dobie, Theory into Practice and introduction to literary criticism, (3rd Ed)Wadsworth Cengaga learning. USA 2012, P-154.

18) Ferdinand-de-Saussur,Course in General Linguistics, Philosophical Library, New York, 1959, P-13,14.

19) Ann B. Dobie, Theory into Practice and introduction to literary criticism, (3rd Ed)Wadsworth Cengaga learning. USA 2012, P-153.

20) Ferdinand-de-Saussur, Course in General Linguistics, Philosophical Library, New York, 1959, P-67.

21) Michael Ryan, The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory, Wiley-Blackwell. USA 2011. P-438.

22) Graham Allen, " Roland Barthes, Routledge, London. 2004, P-67.

23) " Ibid, P-75.

24) Stephen Heath, " Image, Music, Text, Barthe, Essays Selected and Translated, Fontana Press, London. 1977, P-145."

25) Ibid, P-146.

26) Ibid, P-143.

27) Ibid, P-143.

28) Ibid, P-148.

29) Ibid, P-146.

30) Ibid, P-146.

31) Ibid, P-148.

32) Graham Allen, Roland Barthe,Routledge,London.2003.P-67

33) Christopher Norris, Deconstruction(Theory and Practice III Ed.) Routledge, London.2004.P-31

34) Peter Berry, Biginning theory(An Introduction to Literary and Cultural theory.III Ed.),Manchester University Press,New York,P-68,69.

35) ibid,P-70

36) Ferdinand de Saussure, Course in General Linguistics,Philosophical Library, New York.1959.P-120

37) J.A Cudden, A Dictionary of Literary terms and Literary theory 5th Ed. Wiley-Blackwell,USA.2013.P-729.

38) Jonathan Culler, The Pursuit of Signs,Routledge,London.2005.P-16

39) J.A Cudden , A Dictionary of Literary terms and Literary theory 5th Ed.Wiley-Blackwell,USA.2013.P-208

40) Peter Berry, Biginning theory(An Introduction to Literary and Cultural theory.III Ed.), Manchester University Press,New York,P-69

41) Sean Homer, "Jacques Lacan" Routledge, USA, 2006, P-70.

42) Julian Wolfres, Key Concepts in Literary Theory (Second Edition), Ruth Robbins, Edinburgh, University Press, 2006, P-92.

43) Sean Homer, "Jacques Lacan" Routledge, USA, 2006, P-41.

44) Michael Ryan, The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory (Vol: 1,2,3) Wiley-Black Well, USA 2011, P-277.

45) Sean Homer, "Jacques Lacan" Routledge, USA, 2006, P-70.

46) Ibid, P-70.

۴۷۔ ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، گوپی چند نارنگ، سنگ میل پبلیکشنز، لاہور، ۱۹۹۴ء، ص ۱۸۴

48) Ann B. Dobie ,Theory into Practice and introduction to literary criticism, (3rd Ed) WADSWORTH CENGAGA learning. USA 2012, P-70-

۴۹۔ جدید اور مابعد جدید تنقید، ناصر عباس نیرّ، انجمن ترقی اردو، پاکستان کراچی، ۲۰۱۳ء ص ۱۲۱۔

50) SimonMalpas, Jean-Francois Lyotard,Routledge,London.2003.P-16

51) Jean-Francois, The Postmodern Condition : A Report on Knowledge, Lyotard.Manchester University Press,UK.1984.P-XXIII.

52) ibid,P-XXIII

53) ibid,P-5

54) ibid,P-4

55) ibid,P-10

56) ibid,P-15

57) ibid,P-10

58) ibid,P-XXIV

59) Julian Wolferys, Key Concepts in Literary Theory(Second Ed),Edinburgh University Press,UK.2006.P-47

60) Jean-Francois The Postmodern Condition : A Report on Knowledge, Lyotard.Manchester University PressUK.1984.P-20

۶۱۔ ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، سال2013ء ص:222

62) Michel Foucault, The Archaeology of Knowledge, Pantheon Books, New York, 1972. P-130

63) Julian Wolfres, Key Concepts in Literary Theory (Second Edition) Ruth Robbins, Edinburgh, University Press, 2006. P-11.

64) Michel Foucault, Power Knowledge (Selected Interviews) Edited by Colin Gordon, Translated by Colin Gordon, Pantheon Books, New York, 1980. P-197.

۶۵۔ ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، سال2013ء ص:228

66) Julian Wolfres, Key Concepts in Literary Theory (Second Edition), Ruth Robbins, Edinburgh, University Press, 2006,36-37.

67) Ibid. P-46.

68) Michel Foucault, The Archaeology of Knowledge, Pantheon Books,

New York, 1972. P-80

69) Ibid. P-120.

۷۰۔ ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، جدید اور مابعد جدید تنقید، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، سال 2013ء

ص 237,238

71) Michel Foucault, Discipline and Punish, The Birth of the Prison, Translated by Alan Sheridal, Vintage, Books, New York, 1978.P-194.

72) Ibid. P-170.

73) Michel Foucault, Power Knowledge (Selected Interviews) Edited by Colin Gordon, Translated by Colin Gordon, Pantheon Books, New York, 1980. P-52.

74) Michel Foucault, Discipline and Punish, The Birth of the Prison, Translated by Alan Sheridal, Vintage, Books, New York, 1978.P-138.

75) Michel Foucault, The History of Sexuality (V-1) Pantheon Books, New York, 1978. P-95.

76) Julian Wolfres, Key Concepts in Literary Theory (Second Edition)Ruth Robbins, Edinburgh, University Press, 2006. P-2.

77) Michael Ryan, The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory, Wiley-Blackwell. USA 2011. P-920.

78) Ann B. Dobie, Theory into Practice and introduction to literary criticism, (3rd Ed) Wadsworth Cengaga learning. USA 2012. P-154.

79) J.A Cuddon, A Dictionary of Literary terms ands literary theory (5th Edition) Wiley-Black, USA, 2013. P-347.

80) Michael Ryan,, The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory, Wiley-Blackwell. USA 2011. P-921.

81) Peter Widdowson, A Reader's Guide to Comtemporary Literary theory (5th Edition) Brooker, Great Britain, 2005. P-201.

82) Ibid P-201.

83) J.A Cuddon, A Dictionary of Literary terms ands literary theory (5th Edition) Wiley-Black, USA, 2013. P-347.

84) Michael Ryan, The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory, Wiley-Blackwell. USA 2011. P-923.

85) Jean Baudrillard, The Consumer Society, Sage Publications, London, 1999. P-79,80

باب دوم

مابعد جدیدیت کا اردو تناظر

الف : مابعد جدیدیت آغاز وارتقا

باب اول میں "مابعد جدیدیت کا مغربی تناظر" کے زیرِ عنوان تھیوری کے اہم مغربی مفکرین اور ان کی فکر کا مفصل احاطہ کیا گیا ہے۔ یہاں مکرر مختصراً مابعد جدیدیت کا تعارف دیا جاتا ہے۔اردو میں مابعد جدیدیت کا آغاز کب ہوا اس بارے میں متعدد آرا ہیں لیکن زیادہ تر نقادوں کے مطابق اردو میں مابعد جدیدیت کا آغاز ۱۹۹۰ء کے لگ بھگ بعد ہوا۔(۱) گویا بیسویں صدی کی آخری دہائی میں مابعد جدیدیت اردو میں زیر بحث رہی اور اس کا سلسلہ تفہیم وتعبیر ہنوز جاری ہے۔ اردو میں مابعد جدیدیت کے شارحین تین طبقات میں تقسیم ہیں۔ایک طبقہ ان نقادوں پر مشتمل ہے جو سابقہ تحریکوں خصوصاً جدیدیت کی یکسر تردید کا تصور رکھتے ہیں ،ان کا موقف ہے کہ جدیدیت کا اختتام ہو چکا ہے اور اب اردو کی سطح پر بھی مابعد جدیدیت کلی طور پر موجود ہے۔ دوسرا طبقہ ان نقادوں اور شارحین پر مشتمل ہے جو متعدل مزاج اور نظریات کے قائل ہیں، ان کے نزدیک کوئی بھی تحریک یا رجحان پچھلے کی یک سرنفی یا اس کی راکھ پر استوار نہیں ہوتا بلکہ سابقہ کے مثبت تصورات کو ساتھ لے کر چلنا چاہیے۔اس طبقے کا موقف یہ ہے کہ جدیدیت کے اہم تعقلات کے تسلسل کے ساتھ مابعد جدیدیت بھی ظہور پذیر ہے۔ جب کہ تیسرا طبقہ ان ناقدین پر مشتمل ہے جن کا موقف ہے کہ پاک وہند میں اردو کی سطح پر ابھی جدیدیت کا چلن ہے اور مابعد جدیدیت مغرب کا ایجنڈا ہے، جسے کسی طور پر اردو میں برتنے کی ضرورت نہیں ہے۔ نہ ہی ہمارا معاشرہ اس قدر ترقی یافتہ ہے کہ ہم اس صورت حال سے متاثر ہوں۔ان نقادوں میں جدیدیت کے کچھ بنیادگزار اور ترقی پسند تحریک سے وابستہ نقاد شامل ہیں۔ پہلے طبقے کی سرپرستی گوپی چند نارنگ دوسرے کی وزیر آغا کے جانشین اور تیسرے طبقے کی سرپرستی شمس الرحمان فاروقی کر رہے ہیں۔ترقی پسندی کی حد تک اس تیسرے طبقے میں مرحوم ڈاکٹر محمد علی صدیقی کا نام سرفہرست تھا۔

مابعد جدیدیت تکثیریت پسند فلسفہ ہے۔ یہ متعدد نظریات پر مشتمل ہے اس لیے اس کی کوئی واحد اور حتمی تعریف ناممکن ہے۔اس کی واحد اور حتمی تعریف کا تعین مابعد جدید تصور کے بھی خلاف ہے۔ مابعد جدیدیت ہر قسم کی فارمولا سازی کو مسترد کرتی ہے۔ کچھ مخصوص تعلقات کی بنا پر ہم مابعد جدیدیت کا تعین کرتے ہیں۔انسائیکلو پیڈیا بریٹا

نیکا میں مابعد جدیدیت کے ضمن میں تحریر ہے کہ:

"۱۹۶۰ء کی دہائی میں شروع ہونے والی تحریک جو ادب اورفن میں جدیدیت کی جاری روایت اور فلسفے کو چیلنج کرتی ہے۔"(۲)

مزید لکھا ہے کہ:

" مابعد جدیدیت تنقیدی تھیوریوں خصوصاً ساخت شکن تھیوری اور اس کی ذیلی شاخوں کے پھیلاؤ کا نام ہے۔"(۳)

مابعد جدیدیت کے بارے میں ناصر عباس نیر لکھتے ہیں۔

"مابعد جدیدیت زبان میں لکھی گئی حقیقتوں کی تشکیل کے عمل اور اس میں حصہ لینے والی سماجی قوتوں، ان قوتوں کی حکمت عملیوں اور ان کے مضمرات کا مطالعہ کرتی ہے۔"(۴)

اس قتباس سے یہ بات عیاں ہوتی ہے کہ مابعد جدیدیت ان تھیوریوں پر مشتمل ہے جو دراصل مطالعاتی حربے ہیں۔ ان متعدد مطالعاتی حربوں کا استعمال کرتے ہوئے سماجی وثقافتی متون زیر مطالعہ لائے جاتے ہیں اور ان متون میں موجود حقیقتوں کی تشکیل کے طریق کار کو دیکھا جاتا ہے۔ ان مضمرات تک پہنچنے کے لیے جو کسی بھی شے یا متن کو بامعنی بناتے ہیں، ہم مختلف تھیوریوں کو استعمال میں لاتے ہیں۔ یہ تمام تھیوریاں جدیدیت کے بعد تشکیل دی گئی ہیں اس لیے انہیں مابعد جدید کہا جاتا ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر ناصر عباس نیر لکھتے ہیں:

"مابعد جدیدیت کا اہم ترین موضوع "معنی کی تشکیل اور ترسیل " ہے یہیں مابعد جدیدیت میں تھیوری کا عمل دخل شروع ہوتا ہے۔"(۵)

مابعد جدیدیت بیک وقت ثقافتی صورت حال بھی ہے اور تھیوری بھی۔ مابعد جدید صورت حال وہ ہے جو اطلاعاتی ٹیکنالوجی کے بڑھتے ہوئے اثرات کے نتیجے میں وجود پذیر ہوئی۔ اس ٹیکنالوجی نے دنیا کو گلوبل ویلج بنا دیا، جس سے مارکیٹ اکانومی میں طریقہ کار یکسر تبدیل ہوگیا۔ میڈیا اور اشتہارات کے ذریعے غیر ضروری اشیاء کو

انسانی ضرورت بنا کر پیش کیا گیا جس کے باعث فرد نہ چاہتے ہوئے بھی ان اشیاء کو خریدنے پر مجبور ہے۔ ہر شے کی قدر اس کے صرف ہونے میں ہے کہ کون سی شے کس قدر فروخت ہو رہی ہے۔ اس چیز سے قطع نظر کے اس کے عملی طور پر کیا فوائد اور نقصانات ہیں۔ اسی ثقافتی صورت حال کو مابعد جدید صورت حال سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ مابعد جدیدیت اس مابعد جدید ثقافتی صورت حال سے وابستہ وہ تھیوریاں ہیں جو جدیدیت کے ردعمل یا اس کی توسیع کے نتیجے میں وجود پذیر ہوئیں۔ مابعد جدیدیت میں جو تھیوریاں متشکل ہوئی ہیں ان میں بین التونیت، تانیثیت، مابعد نو آبادیت وغیرہ پر پس ساختیاتی مفکرین کا گہرا اثر ہے۔ مابعد جدیدیت کے اہم مغربی بنیاد گزاروں میں دریدا، فوکو، لیوتار، اور باوریلا نہایت اہم ہیں۔ جہاں تک پاک و ہند میں مابعد جدیدیت کے نقادوں کا تعلق ہے ان کا کام انہی مغربی مفکرین کے نظریات کی تفہیم وتعبیر پر مشتمل ہے۔ انہوں نے اپنے طور پر کوئی نیا نظریہ یا تصور پیش نہیں کیا اور نہ ہی رائج مغربی تصور میں کوئی قابل ذکر ترمیم و اضافہ کیا ہے۔ مابعد جدیدیت چوں کہ جدیدیت کے بعد اور اس کے رد عمل میں ظہور پذیر ہوئی اس لیے یہاں جدیدیت کا مختصر احوال پیش کیا جاتا ہے۔

اردو میں جدیدیت:

گزشتہ ڈیڑھ صدی کی اردو ادب کی تاریخ میں سرسید کی علی گڑھ تحریک سے لے کر ترقی پسند تحریک اور جدیدیت کی تحریک تک بیسیوں تحریکیں اردو ادب کے افق پر طلوع ہوئیں، اپنا عروج دکھانے کے بعد آہستہ آہستہ زوال پذیر ہو کر قصہ پارینہ بن گئیں۔ بیسویں صدی کے دوسرے نصف میں ترقی پسند تحریک رفتہ رفتہ زوال پذیر ہوتی گئی۔ اس تحریک کے زوال کے بعد لازمی طور پر ایک خلا پیدا ہوا جس کو بھرنے کے لیے کسی نئی فکر کی ضرورت محسوس کی گئی۔ اس طرح ایک نئی تحریک کے خدوخال بننا شروع ہوئے جو اردو ادب میں "جدیدیت" کے نام سے جانی جاتی ہے۔

انسائیکلو پیڈیا بریٹانیکا میں جدیدیت کے ضمن میں لکھا ہے کہ:

" In the arts, a radical break with the past and concurrent search for new forms of expression." (۲)

اس تناظر میں دیکھا جائے تو یہ ادب کی ایک ایسی تحریک ہے جس نے ماضی کی روایت کو چھوڑا اور اظہار کے نئے نئے قرینے ڈھونڈے۔ یہ وہ دور ہے جس کی خصوصیت میں صنعت کاری اور شہروں کا پھیلاؤ اہم ہے۔

شہزاد منظر جدیدیت کے متعلق لکھتے ہیں :

" جدیدیت سے مراد نئی اقدار اور زندگی کی نئی معنویت کی تلاش ہے۔"(۷)

ڈاکٹر رشید امجد جدیدیت کے بارے میں لکھتے ہیں کہ:

''جدیدیت اپنے عہد کے شعور اور مجموعی ادبی ولسانی ارتقا کے ساتھ چلنے کا نام ہے۔''(۸)

اردو میں جدیدیت کا آغاز کس وقت ہوا اس کے بارے میں وثوق سے کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ البتہ خیال کیا جاتا ہے کہ اردو میں جدیدیت کا آغاز ۶۰ کی دہائی میں ہوا۔ مغرب میں جدیدیت با قاعدہ ایک ذہنی اور فکری رویے کی نمائندہ کے طور پر سامنے آئی۔ اس کے آغاز کے بارے میں بھی متضاد آراء ہیں البتہ مغرب میں اس کے نشان نشاۃ الثانیہ(Renaissance) سے جا ملتے ہیں۔

مغرب میں جدیدیت روشن خیالی پراجیکٹ کا حصہ تھی جس کا ایقان تھا کہ فرد اپنی عقلی بصیرت اور سائنسی ترقی کے سبب ایک دن دنیاوی مسائل کا حل ڈھونڈ لے گا۔ کامل ترقی سے قبل بھی ہر دن اور ہر گھڑی کامیابی اور نجات کی طرف سفر جاری رہے گا، جس کی منزل مکمل کامیابی اور راحت وسکون پر منتج ہوگی۔ سائنس انسان کو ہر قسم کے خوف و دہشت سے نجات دلا کر پرامن زندگی فراہم کرے گی۔ مارکس کا معاشی نظریہ جو ترقی پسندی کی بنیاد ہے، وہ بھی اسی امید پر قائم تھا کہ ایک دن طبقاتی دنیا اپنے انجام کو پہنچے گی۔ پرولتاریہ انقلاب کے بعد طبقات ختم ہو جائیں گے اور ہر فرد کو مساوی حقوق حاصل ہوں گے۔

فلسفیانہ سطح پر انسان ابتداء ہی سے مذہبی اور مابعد الطبیعاتی حوالوں سے انسان اور کائنات کو سمجھنے کی کوشش کرتا تھا۔ اب عقلیت پسندی اور سائنس کے انکشافات نے ان طریقوں سے حاصل شدہ سچائیوں اور اعتقادات کو مشکوک بنا دیا۔ مذہب انسان کا اجتماعی نہیں بلکہ انفرادی وظیفہ ٹھہرا، جو کسی قسم کی حدود و قیود کی پابندی نہیں لگا سکتا۔ ہر فرد کی مکمل

آزادی اور برابری کا نعرہ لگایا گیا۔

ڈارون،فرائیڈ، مارکس اور آئن سٹائن نے ماقبل سائنسی تصورات کو بھی پلٹ کر رکھ دیا۔ انسان جو کائنات کا مرکز اور محور تصور ہوتا تھا اس میں اور دیگر حیوانوں میں کوئی فرق نہ رہا۔انسانی شعور، لاشعور کے مقابلے میں نہایت کم تر قرار پایا۔انہی تصورات کے ساتھ مغربی جدیدیت کی تشکیل ہوئی۔

اردو میں جدیدیت کا آغاز ترقی پسندی کے ردعمل میں ہوا، جس نے ادب کو ایک باقاعدہ سیاسی آلہ کار بنا کر رکھ دیا تھا۔ادب نعرے بازی اور پروپیگنڈہ کا سب سے بڑا ذریعہ بن کر رہ گیا تھا۔ ادیبوں اور شاعروں سے ان کی تخلیقی آزادی چھن گئی تھی۔ ادب کے موضوعات صرف اور صرف طبقاتی کش مکش کی آگاہی اور معاشی برابری کی جدوجہد تک محدود ہو گئے تھے۔فرد کے دیگر تمام مسائل سے صرف نظر کیا گیا۔ ادب سماجی اور خارجی پیش کش کا ایک استعارہ بن گیا۔جدیدیت کے آغاز کے متعلق ڈاکٹر لطف الرحمان رقم طراز ہیں:

"ترقی پسند تنظیم کے دور زوال میں... ۱۹۶۰ء کے آس پاس ایک نئی ادبی تحریک سامنے آئی جسے جدیدیت سے موسوم کیا گیا۔اس نئی تحریک کا خمیر وجودیت اور تجریدیت کے مرکب سے تیار ہوا تھا۔" (۹)

ڈاکٹر لطف الرحمان کی اس بات سے ایک تو جدیدیت کے آغاز کا کچھ اندازہ ہو رہا ہے لیکن ساتھ ساتھ اس بات کا بھی ادراک ہو رہا ہے کہ اردو میں جدیدیت کی تحریک مغربی جدیدیت سے بہت حد تک مختلف ہے۔مغرب میں وجودیت اور علامت و تجریدیت ،جدیدیت کی فروعات کے طور پر نظر آتی ہیں جب کہ اردو جدیدیت ان رجحانات پر استوار نظر آتی ہے۔

برصغیر میں ترقی پسند تحریک کا آغاز ۱۹۳۶ء میں ہوا۔ترقی پسند تحریک چوں کہ مارکس کے تصورات پر قائم تھی لہٰذا ایک باقاعدہ منشور کی حامل تھی۔ترقی پسند تحریک نے اپنے آغاز سے ہی اردو ادب کی تخلیق اور تنقید میں نہایت اہم اضافے کیے اس تحریک نے ادبی ذوق وشوق کی آبیاری کی۔لیکن ۱۹۴۷ء میں آزادی کے بعد ہندوستان کی تقسیم کے

نتیجے میں ہر دو ممالک میں فسادات بھڑک اٹھے جنہوں نے لاکھوں انسانی جانوں کو تلف کر دیا۔ املاک لوٹی گئیں۔ عورتوں کی عصمت دری اور اغوا کاری کے نتیجے میں مہاجر خاندانوں پر گویا قیامت توڑی گئی۔ آزادی کے فوری بعد ۱۹۴۸ء میں پاک بھارت جنگ نے دونوں ممالک کے درمیان تعلقات کی خلیج میں مزید اضافہ کر دیا۔ ان حالات کا ادیبوں پر بہت گہرا اثر ہوا۔ اس دور کا ادب گویا فسادات کا بیان اور اس کی تاریخ ہے۔ اردو نظم و نثر کی تمام اصناف میں اس کی مثالیں بکثرت ملتی ہیں۔

فسادات کے علاوہ تقسیم کا ایک بہت بڑا پہلو انسانی ہجرت تھی۔ یہ دنیا کی بہت بڑی ہجرت تھی جس میں شاعروں اور ادیبوں کی ایک بڑی تعداد بھی ہجرت پر مجبور ہوئی۔ ان ادیبوں کے لیے وطن سے دوری بھی کسی المیے سے کم نہ تھی، یوں اس دور کے ادب میں اس المیے کا بیان بھی ملتا ہے۔

ان نامساعد حالات میں ترقی پسند تحریک جو پہلے ہی سیاسی سطح پر متحرک تھی اور انقلاب کی ترجمان سمجھی جاتی تھی، خصوصی طور پر پاکستان میں ادبی سے زیادہ سیاسی ہوگئی اور بہ زور، حکومت حاصل کرنے کی کوششوں کا آغاز کر دیا گیا۔ ڈاکٹر انور سدید کی رائے میں:

> "ترقی پسند تحریک نے سیاسی انداز میں الزام تراشی کا رویہ اختیار کیا اور منشور (ترقی پسند تحریک کی پہلی کل پاکستان کانفرنس ۱۹۴۹ء کا منشور) میں جو زبان استعمال کی گئی اس سے ادبی لہجے کے بجائے خشونت کا رویہ ظاہر ہوتا تھا اور جو لائحہ عمل تجویز کیا گیا اس میں تشدد کا غیر ادبی رجحان موجود تھا"۔(۱۰)

اس اقتباس سے یہ بات عیاں ہے کہ ترقی پسند تحریک کا پاکستانی ورژن ادبی سے زیادہ سیاسی تھا جس نے ادیبوں کو قلم کے بجائے براہ راست تصادم کی ترغیب دی۔ اس صورت حال میں جو ادب تخلیق ہوا وہ ادبی تخلیق سے زیادہ سیاسی کی حیثیت رکھتا تھا۔ ان حالات میں حکومت اور ترقی پسند تحریک کے درمیان تناؤ کی صورت کا پیدا ہونا ناگزیر تھا۔ چنانچہ ایسا ہی ہوا، تحریک کالعدم قرار دی گئی اور اس پہ پابندی عائد کر دی گئی۔ سرکردہ ادیبوں اور شاعروں کو

پابند سلاسل کیا گیا۔ ان کی تخلیقات ضبط کر لی گئیں۔حکومت اور تحریک کے ساتھ ساتھ ادیبوں اور شاعروں کو بھی اس نفرت نے دو خانوں میں بانٹ دیا۔ ایک اس تحریک سے وابستہ شاعر و ادیب اور دوسرے اس تحریک سے غیر وابستہ شاعر و ادیب۔ ان دونوں دھڑوں کے مابین باقاعدہ رقابت کے نتیجے میں آہستہ آہستہ ایک مخالف رجحان اور تحریک کے آثار پیدا ہونا شروع ہوئے جو بعد میں پاک و ہند میں "جدیدیت" کے نام سے موسوم ہوئی۔

> "جب ۱۹۴۷ء کے لگ بھگ مارکسی ادباء نے مارکسی نظریات سے غیر مشروط وابستگی کا کھلم کھلا اظہار کر کے ایک سیاسی رنگ اختیار کیا تو ادباء تقسیم ہو گئے۔ ترقی پسند تحریک کے مقابلے میں حلقہ ارباب ذوق فعال ہوا، جس کا انداز اور زاویہ نظر مغرب کی "نئی تنقید" سے ہم آہنگ تھا۔"(۱۱)

پاکستان میں جدیدیت کی ترقی اور ترویج میں حلقہ ارباب ذوق کا اہم کردار ہے۔ حلقہ سے وابستہ نقادوں اور دانش وروں نے ادب کو خارج سے داخل اور سماج سے فرد کی طرف موڑ دیا۔ ان کا اصرار تھا کہ دنیا میں اس وقت جو مسائل ہیں وہ کسی صورت قابل حل نہیں ہیں لہٰذا انہی مسائل کے ساتھ زندگی بسر کرنا فرد کے مقدر میں ہے۔ خارج سے باطن کا یہ سفر ہی پاک و ہند میں جدیدیت کا نقطہ آغاز سمجھا جاتا ہے۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر رقم طراز ہیں:

> "اردو میں ماڈرنزم کے اولین شواہد ہمیں میرا جی اور حلقہ ارباب ذوق کی تحریک میں نظر آتے ہیں مگر اس کا بھرپور اظہار ۱۹۶۰ء کی دہائی میں ہوتا ہے"۔(۱۲)

گزشتہ ڈیڑھ دو صدیوں میں سائنس کی ترقی اور عقلیت پسندی کے رجحان نے بہت سے پرانے نظریات کی کایا کلپ کر دی۔ انسان نے دعویٰ کیا کہ وہ عقل کے بل بوتے پر، سائنسی دریافتوں کے ذریعے کائنات کے تمام اسرار جان لے گا اور انسان کے تمام مسائل کا حل سائنس کے ذریعے دنیا والوں کو مل جائے گا۔ سائنس نے جہاں اپنی ایجادات سے انسانی آسائشوں میں اضافہ کیا، ساتھ ساتھ کائنات کے بہت سے مخفی گوشے بھی آشکار ہوئے جس سے انسانی فکر کو مہمیز ملی۔ تو ہم پرستی کے بادل چھٹ گئے۔ ہر شے اور قدر کو عقل کے ساتھ ناپا جانے لگا۔ ذرائع ابلاغ اور

ذرائع مواصلات کی ترقی سے دنیا سمٹتی چلی گئی۔انگریزوں نے نہ چاہتے ہوئے بھی سائنسی ترقی کے بہت سے ثمرات اپنی نو آبادی ہندوستان والوں کو بھی فراہم کیے۔شرفا کے لیے جدید تعلیم کے دروازے کھل گئے۔ ریلوے کا نظام، ہسپتالوں کا قیام، دور دراز کے علاقوں اور شہروں کے درمیان شاہراہوں کی تعمیر جیسے منصوبوں نے عوام کا معیار زندگی بدلنا شروع کر دیا۔اس تبدیلی کا لازمی اثر انسانی آبادی کی ذہنی وفکری سطح کی بلندی پر منتج ہوا۔جدید انسان اپنے فکری رویوں اور سماجی اقدار کے حوالے سے بہت بدل گیا۔ یہ جدید انسان جو جدید نسل کا نمائندہ ہے ذہنی،فکری اور جذباتی طور پر بالکل غیر روایتی ہوگیا۔سائنسی ترقی سے ذات پات کے تصور کو ٹھیس پہنچی۔مشترکہ خاندانی نظام ختم ہوگیا،مغربی علوم نے یہاں پر رائج اخلاقی نظریے اور روحانیت کے تصور بدل کر رکھ دیے۔ان ساری تبدیلیوں سے ادیب وشاعر کیسے دامن بچا سکتا تھا۔وہ بھی شدید اضطراب کا شکار ہوا۔سماجی شکست و ریخت اور روحانی و اخلاقی قدروں کا بحران اس قدر شدید ہوا کہ صبر وتحمل،شرافت اور توکل جیسے مذہبی اور اخلاقی تصورات پاش پاش ہوگئے۔ سیاسی عدم استحکام، لاقانونیت اور لوٹ کھسوٹ نے انسانی زندگی کو بہت متاثر کیا۔اقتدار پرستی کی لعنت نے نت نئے طریقوں سے نفرت کے بیج بوئے۔ان حالات میں ایک حساس فن کار مکمل طور پر بے بسی اور بے چارگی محسوس کرنے لگا۔ وہ اقدار کی شکست و دریخت کے سبب ہجوم میں بھی تنہائی محسوس کرنے لگا۔ یہی وجہ ہے کہ جدید ادب کا بنیادی عنصر یہی تنہائی کا احساس بن گیا جو ہمیں جدید ادب میں ہر کہیں بکھرا ہوا ملتا ہے۔ جدیدیت نے سماجی حقیقت نگاری کے رائج تصور کو رد کیا اور انسان کے باطن اور انکشاف ذات کو اپنا مرکز بنایا۔زندگی کی بے معنویت کو آشکار کیا۔اقدار کے بحران،خوف اور خطرات کی عکاسی کی۔یہی جدید ادیب کا اولین وظیفہ رہا۔وحید احمد رقم طراز ہیں:

" سائنس مذہب، فلسفہ اور فن سب اپنے اپنے طور پر زندگی کے معنی تلاش کرتے ہیں اگر آج کا ادب زندگی کی اس معنویت کو جو گم ہوگئی ہے، ڈھونڈنا چاہتا ہے اور موجودہ زندگی کی لامعنویت پر زور دے کر اسے نئے معنی پہنانا چاہتا ہے تو اسے لازمی طور پر نئے راستے تلاش کرنے ہوں گے"(۱۳)

جدیدیت میں فرد بھی خودمختار اور متن بھی خودمختار حیثیت رکھتا ہے۔اس تصور کے تحت جو تنقیدی رویہ پیدا ہوا

اس میں بھی متن کو خود مختار حیثیت دی گئی ۔ متن کی ہیئتی، اسلوبیاتی اور لسانی تجزیے پر زور دیا گیا ۔ جدیدیت کی آبیاری جن ادیبوں اور نقادوں نے کی ان کی فہرست بہت لمبی ہے۔ یہاں ان اہم بنیاد گزاروں کے اسمائے گرامی پیش کیے جاتے ہیں جو جدیدیت کے روح رواں کی حیثیت سے اپنی پہچان رکھتے ہیں ۔ ان میں آل احمد سرور، خلیل الرحمان اعظمی، اختر اورینوی، وارث علوی، شارب ردلوی، وقار عظیم، انور سدید، لطف الرحمان، شمس الرحمان فاروقی، جمیل جالبی، میراجی، مرزا حامد بیگ، شمیم حنفی، وزیر آغا، ضمیر علی بدایونی، فہیم اعظمی، محمد حسن عسکری، وہاب اشرفی، گوپی چند نارنگ، ابو الکلام قاسمی، رشید امجد اور منشا یاد کے نام خصوصی اہمیت کے حامل ہیں ۔ یہ اسمائے گرامی کسی درجہ بندی اور ترتیب میں نہیں ہیں۔ ان میں اکثر ادیب و نقاد وہ ہیں جو ترقی پسند تحریک سے بھی وابستہ رہے اور اس کی پالیسیوں سے انحراف کرتے ہوئے جدیدیت میں شامل ہوئے ۔

جدیدیت کی تحریک کے دوران میں بہت سے فکری نظریاتی، فنی اور اسلوبیاتی دھارے جدیدیت کو نئی طاقت فراہم کرتے رہے ۔ ان میں دادا ازم، سرریلزم، شعور کی رو، اظہاریت اور علامتیت قابل ذکر ہیں ۔ اردو جدیدیت کی حد تک جس رجحان نے سب سے زیادہ پذیرائی حاصل کی وہ "وجودیت" ہے ۔ وجودیت کی اثر پذیری اس حد تک نظر آتی ہے کہ بعض ادباء اور دانش ور جدیدیت کو وجودیت کی توسیع سمجھتے ہیں ۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر لطف الرحمان لکھتے ہیں ۔

> " جدیدیت وجودیت کی توسیع ہے ۔ کم از کم میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں ۔ میرے نزدیک جدیدیت کے غالب رجحانات فلسفہ وجودیت کی مختلف لہریں ہیں ۔ لیکن ان میں دوسرے نظریات و افکار اور علوم و فنون کی قدریں بھی عصری تقاضوں کے تحت شامل ہوگئی ہیں ۔"(۱۴)

فلسفہ " وجودیت" انسانی وجود کو بہت زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ یہ فلسفہ عقل و شعور کے مقابلے میں انسانی وجود کو اولیت دیتا ہے ۔ یہ وجود کی سائنسی اور خارجی تفسیر کی نفی کرتا ہے ۔ یہ فلسفہ انسانی موضوعیت اور داخلیت پر زور دیتا ہے۔ گویا یہ فلسفہ موضوعی بصیرتوں کا علم بردار ہے ۔ جدیدیت کے اہم اور بنیادی عناصر داخلیت اور موضوعیت وغیرہ اسی وجودیت ہی کی دین ہیں ۔

اردو میں جدیدیت ترقی پسندی کے خلاف ردعمل کا نتیجہ تھی۔ بعدازاں سیاسی ،سماجی اور جغرافیائی حالات بھی ایسے ہو گئے جنھوں نے جدیدیت اور وجودیت کے پنپنے کا از خود سامان پیدا کر دیا۔ تقسیم ہند، ہجرت، فسادات اور سیاسی ابتری جیسے عوامل نے یہاں کے ادیبوں اور دانش وروں کو شدید متاثر کیا اور ان کے ذہنوں میں انتشار اور فکری تناؤ پیدا کر دیا۔ ان حالات میں وہ اپنی ذات میں پناہ لینے پر مجبور ہو گئے ۔داخلی سطح پر خوف و دہشت نے ڈیرے جمائے، جس کے نتیجے میں ایسے موضوعات تخلیق ہوئے جن میں ان حالات کی عکاسی ملتی ہے ۔اب جدید ادب میں جن موضوعات کو جگہ ملی ان میں مایوسی، گھٹن، ناامیدی، تنہائی، خوف و دہشت ، بے گانگی واجنبیت ، بے معنویت و مہملیت ، تذبذب، تشکیک ،متلی، بے سمتی اور بے تعلقی نہایت اہم ہیں ۔ یہ موضوعات جدیدیت میں وجودیت کے راستے سے بھی آئے اور یہاں کے زمینی حالات بھی ان موضوعات کے لیے مناسب تھے ۔ یوں یہ موضوعات تمام جدید ادب میں نمایاں نظر آتے ہیں۔

درج بالا بحث سے یہ نتیجہ اخذ ہوتا ہے کہ جدیدیت تاریخی، فلسفیانہ، سماجی اور ادبی حیثیت رکھتی ہے ۔اس میں صرف تنہائی ، مایوسی، اور کرب کا بیان ہی نہیں ہے بلکہ فرد کی ذہنی ونفسیاتی کیفیات کا بیان بھی ہے ۔ اس میں فرد اور سماج کے رشتے اور انسان دوستی کے جذبوں کا بیان بھی ہے ۔فکشن میں جن ادباء نے جدیدیت کے تحت اپنی تخلیقات پیش کیں ان میں قراۃ العین حیدر، انتظار حسین، عبداللہ حسین ،رام لعل، انور سجاد، بلراج مین را، سریندر پرکاش، احمد ہمیش ،سلام بن رزاق، رشید امجد اور منشا یاد قابل ذکر ہیں۔

مابعد جدیدیت اردو کے تناظر میں:

جس طرح اردو میں جدیدیت اس وقت شروع ہوئی جب مغرب میں اس کا چلن ختم ہو چکا تھا۔ ایسے ہی اردو میں مابعد جدیدیت کا ورود اس وقت ہوا جب مغرب میں وہ اپنے عروج پر پہنچ چکی تھی اور اب پوسٹ پوسٹ ماڈرنزم کی باتیں چلنا شروع ہو چکی تھیں۔ اس تاخیر کا ایک بہت بڑا جواز یہ ہے کہ کوئی بھی تحریک وہاں کی مقامی فکری ضرورتوں کی پیداوار ہوتی ہے اور یہ اس وقت کانٹا بدلتی ہے جب ماقبل رجحان یا تحریک زوال پذیر ہو کر مر رہی ہوتی ہے ۔ اس کا

جوبن، جوش اور فعال کردار، یکسانیت اور ٹھہراؤ کا شکار ہو جاتا ہے۔ ایسے میں اس وقت کے نابغہ روزگار جو ہمہ دم کچھ نیا کرنے کا عزم لیے میدان عمل میں ہوتے ہیں وہ اس یکسانیت کے تالاب میں نیا پتھر پھینک کر اس میں پھر سے ارتعاش پیدا کر دیتے ہیں۔ یہی وہ وقت ہوتا ہے جب ایک تحریک سے دوسری تحریک پھوٹتی ہے اور آہستہ آہستہ اپنی پہچان قائم کرنا شروع کر دیتی ہے۔ ایسے ہی جب جدیدیت ماند پڑ گئی تو اس کی جگہ لینے کے لیے مابعد جدید فکر آگے آ گئی اور اپنی آمد کا اعلان کر دیا۔ یہ اعلان بہت سوں کو فوراً اور بہت سوں کو کافی دیر سے سنائی دیا۔ مابعد جدیدیت کے آغاز سے متعلق گوپی چند نارنگ رقم طراز ہیں۔

"جیسے جیسے جدیدیت کمزور ہوتی گئی اور اس میں تکرار و تعمیم کی صورت پیدا ہوئی اور ذہن و شعور کو انگیز کرنے والی تازگی ختم ہوگئی، نظریاتی خلا پیدا ہوتا گیا، مابعد جدیدیت......اردو میں اس نظریاتی خلا میں داخل ہونا شروع ہوئی۔"(۱۵)

ڈاکٹر وہاب اشرفی اردو میں مابعد جدیدیت کے آغاز سے متعلق لکھتے ہیں:

" جدیدیت اپنا کام سرانجام دے چکی ۔ آج کے علوم کی وسعت اور نت نئے سائنسی طریق کار ہماری زندگی پر اثر انداز ہو چکے ہیں ۔ نہ ہم اپنی ذات کے خول میں بند ہو سکتے ہیں اور نہ ہی اپنی شناخت کے مسئلے کی تکرار کر سکتے ہیں۔......زندگی اب الگ الگ لمحوں میں جینے کا نام نہیں ہے بلکہ کلچر اور ثقافت کے ساتھ چلنے کا عمل ہے"(۱۶)

ڈاکٹر وزیر آغا جدیدیت کے بہت بڑے علم بردار تھے۔ اردو میں جدیدیت کے پھلنے پھولنے میں ڈاکٹر وزیر آغا کی تحریروں اور ان کے جریدے "اوراق" نے بہت اہم کردار ادا کیا۔ وزیر آغا کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ اپنے عصر کے ساتھ ہم آہنگ ہوتے رہے، جب جدیدیت کمزور پڑ گئی اور مابعد جدیدیت کی بحث چل نکلی تو انہوں نے بھی اس تبدیلی کو نہ صرف قبول کیا بلکہ اس کی تفہیم و تعبیر میں بھی اپنا بھرپور کردار ادا کیا۔ مابعد جدیدیت کے آغاز کے متعلق ان کی رائے ہے کہ:

"چھٹی دہائی کے آخری ایام میں مابعد جدیدیت کا پہلا حملہ لاتشکیل (Deconstruction) کی تھیوری کی شکل میں ہوا۔اس تھیوری کا موجد دریدا تھا۔اس وقت سے ایسی تبدیلیاں ہونے لگیں۔جنہیں مابعد جدیدیت کہا جا سکتا ہے" (۱۷)

ناصر عباس نیر وزیر آغا کے حوالے سے لکھتے ہیں:

"وزیر آغا مابعد جدیدیت کو یک زبانی (Synchronic) زاویے سے دیکھنے اور اس کو عہد حاضر کا واحد سچ قبول کرنے پر تیار نہیں ہیں۔مگر وہ اسے جھوٹ اور واہمہ بھی خیال نہیں کرتے" (۱۸)

وزیر آغا نے مابعد جدیدیت کی بحث میں اس رجحان کے لیے امتزاجی تنقید کی تجویز پیش ہے ان کا دعویٰ ہے کہ معاصر صورت حال میں جاری جدیدیت، ساختیات، اور ساخت شکنی وغیرہ کے جتنے بھی تصور چل رہے ہیں ان کو الگ الگ دیکھنے سے جو انتشار اور نراج کی صورت نظر آتی ہے ان سب کو ملا کر پیش کیا جائے، یوں امتزاجی تنقید نراج کا خوبصورت حل ہے۔ان کا موقف ہے کہ مابعد جدیدیت کے ضمنی تعقلات، ساخت شکنی، نسوانی تنقید، قاری اساس تنقید، نو تاریخیت وغیرہ کو مابعد جدیدیت کہنے کے بجائے جدیدیت اور فوق جدیدیت کے ساتھ یکجا کر کے انہیں 'Super Modernism' اور 'Super Structuralism' کا نام دیا جائے۔(۱۹) وہ موجودہ اور مستقبل میں پیش آنے والی صورت حال اور تھیوری کو بھی امتزاجی تنقید کی ایک منزل سے تعبیر کرتے ہیں جو مقامیت کے بجائے آفاقیت کے تصور کے تحت اپنا سفر جاری رکھے گی۔اسی سے ملتا جلتا موقف ناصر عباس نیر بھی دے چکے ہیں۔

"جس طرح اب جدیدیت کو محض مغربی سمجھنا ترک کیا جا چکا ہے، اسی طرح مابعد جدیدیت بھی محض مغربی مظہر نہیں ہے۔ہماری ایک مابعد جدیدیت ہے۔...... جب ہم یہ کہتے ہیں کہ ہماری ایک مابعد جدیدیت ہے تو اس کا ٹھیک ٹھیک مطلب یہ ہے کہ ہم نے اسے اختیار کیا، اور اپنی ملک بنایا ہے۔گویا نہ تو اسے کسی اور نے ہم پر مسلط کیا ہے، نہ ہم نے

اس کی اندھی تقلید کی ہے۔"(۲۰)

جب مابعد جدیدیت آفاقیت کے بجائے مقامیت کی بات کرتی ہے تو اس کا یہی مطلب ہے کہ ہر علاقے کی اپنی صورت حال اس مابعد جدیدیت کے ظہور اور اس کے ارتقاء کی ضمانت ہوگی۔ جس طرح جدیدیت اردو میں اس وقت ظہور پذیر ہوئی جب مغرب اور ترقی یافتہ ممالک میں مابعد جدیدیت کا غلغلہ شروع ہو چکا تھا۔ اسی طرح اردو میں مابعد جدیدیت کے مباحث اس وقت شروع ہوئے جب مغرب میں مابعد جدیدیت ارتقائی منازل طے کر کے بام عروج پر پہنچ چکی تھی۔ یوں ہم اپنی علاقائی صورت حال کے تناظر میں اپنی نئی مابعد جدیدیت کی بات کر سکتے ہیں اور ہمارا ردعمل اس کی موافقت میں بھی ہوسکتا ہے اور مخالفت میں بھی۔ بقول ناصر عباس نیرؔ:

''زمانہ حال کی ہاں میں ہاں ملانا۔۔۔ ہی معاصریت کا اظہار نہیں۔ ہم معاصر عہد کے خلاف ردعمل ظاہر کر سکتے، یہاں تک کہ اس کی طرف پیٹھ کر سکتے ہیں، مگر اس کی موجودگی اور اس کے کسی نہ کسی اثر سے انکاری کی مجال ہم میں نہیں۔'' (۲۱)

گویا یہاں ہم اپنی مابعد جدیدیت کی بات کر سکتے ہیں یا وزیر آغا کی تجویز کے مطابق اردو میں "امتزاجی تنقید" کو پروان چڑھا سکتے ہیں جس میں جدیدیت، ساختیات (ہائی ماڈرنزم)، پس ساختیات اور ساخت شکنی کو باہم شیر وشکر کیا جائے۔ کیوں کہ مابعد جدیدیت ان سب رجحانات کو کم یا زیادہ اپنے فکری استعمال میں لا رہی ہے۔

کسی بھی تھیوری کی اصطلاحات کی تفہیم اور اسے اپنی زبان میں اس کی روح کے مطابق ڈھالنا، کسی نئی تھیوری یا تحریک کی ترویج و اشاعت میں پہلی اینٹ کا درجہ رکھتا ہے۔ جب ہم اردو میں مابعد جدیدیت کی تفہیم و تعبیر کو زیر مطالعہ لاتے ہیں تو سب سے پہلے یہی دیکھنا ہے کہ اردو کے شارحین کس حد تک اصطلاحات سازی میں کامیاب رہے ہیں۔

مابعد جدیدیت کی اصطلاحات لاطینی سے ماخوذ فرانسیسی زبان میں ہیں۔ ان اصطلاحات کو اردو زبان میں اردو ناقدین و قارئین کے لیے ترجمہ کرنا نہایت مشکل ہے۔ یہ مشکل اس وقت کئی گنا اور بڑھ جاتی ہے جب بات کسی

زبان کی اصطلاحات (Terms) کے ترجمہ کی ہو، کیوں کہ کوئی بھی اصطلاح اپنے لغوی اور مرادی معنی میں استعمال نہیں ہوتی، دوسرے کوئی بھی اصطلاح سمندر کو کوزے میں بند کرنے والی بات ہوتی ہے، پوری تھیوری اور نظریے کا نچوڑ اسی ایک یا دولفظی اصطلاح میں موجود ہوتا ہے۔ چنانچہ جب مابعد جدیدیت کا اردو میں چلن ہوا تو یہی مشکل اردو دانش وروں اور نقادوں کو بھی پیش آئی۔

Postmodernism کے لیے شروع شروع میں مختلف اردو اصطلاحیں رائج رہیں۔ اس حوالے سے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اپنی رائے پیش کی ہے کہ:

''اردو میں ہمارے سامنے چار اصلاحیں ہیں: مابعدجدیدیت، بعدازجدیدیت، بعد جدیدیت، پس جدیدیت۔ ان میں سے کون بہتر ہے اور کون چلن میں آ رہی ہے، اس کا فیصلہ کرنا چاہیے۔۔۔ جہاں تک میں سمجھتا ہوں ''مابعدجدید'' یا ''مابعدجدیدیت'' کسی فرد واحد کی اصطلاح نہیں، ہندوستان اور پاکستان کے رسائل و جرائد میں پچھلے کئی برسوں سے یہ اصطلاح چلن میں ہے۔''(۲۲)

اصطلاحات کی تفہیم اور ان کی مترادف و متبادل اردو اصطلاح کی تشکیل نہایت مشکل مرحلہ تھا۔ اس حوالے سے ہم دیکھتے ہیں کہ ۳۰ سال سے زائد عرصہ تھیوری کی بحثوں کو شروع ہوئے ہو چکا ہے لیکن اب بھی اصطلاحوں میں یکسانیت نہیں ہے، صرف ایک "Deconstruction" کی مثال لے لیں تو اس اصطلاح کی اردو مترادف اصطلاحیں ردتعمیر، لاتشکیل، ردتشکیل، ساخت شکنی وغیرہ کی صورت میں ملتی ہیں۔ تھیوری کی مخالفت اور دوری کا ایک سبب ان مشکل اصطلاحوں کو قرار دیتے ہوئے ناصرعباس نیر لکھتے ہیں:

"اس (تھیوری) کی اصطلاحات بھی نئی اور مختلف ہیں کچھ لوگ ان اصطلاحات سے بدکتے ہیں۔ وہ چاہتے ہیں کہ نئے تصورات بغیر اصطلاحات کے پیش کیے جائیں۔" (۲۳)

اگر نئی اصطلاحیں مشکل اور ناقابل فہم لگتی ہیں تو انہیں نظر انداز کرنے کے بجائے ان کے ساتھ مکالمہ و برتاؤ ہی ایسا عمل ہے جو اس بے گانگی کا خاتمہ کر سکتا ہے نامانوس ادبی اصطلاحیں اپنے استعمال کے ساتھ ساتھ عام فہم اور آسان نظر آنے لگتی ہیں لیکن انہیں ترک کر کے کبھی بھی ان کی تفہیم ممکن نہیں ہو سکتی۔ نقد ادب کے لیے یہی اصطلاحیں ٹول (Tool) ہوتی ہیں جن کے استعمال سے ادب کی شرح و تنقید ممکن ہوتی ہے۔ مابعد جدیدیت کی تنقیدی اصطلاحات کے بارے میں ڈاکٹر ناصر عباس نیر کا موقف ہے کہ:

> "اگر مابعد جدیدیت کی تنقیدی اصطلاحات (مثلاً ثقافتی ڈسکورس، بین المتونیت، معنیاتی تکثیریت، قرأت کا تفاعل وغیرہ) کو ساختیاتی و پس ساختیاتی فکر کی روشنی میں نہ دیکھا جائے تو خلط مبحث کا ہی خطرہ نہیں، مابعد جدید فکر کے تحلیل ہونے کا اندیشہ بھی ہے۔" (۲۴)

اس خطرے کے پیش نظر یہ لازمی ہے کہ پہلے تھیوری میں موجود ان اصطلاحات کی روح کو سمجھا جائے پھر ان کا اطلاق اور اس کے اردو مترادف پر توجہ مرکوز کی جائے۔ اب جب کہ پاک و ہند کی جامعات میں تھیوری کے اصل متون کی تفہیم و تعبیر کے لیے تراجم کرائے جا رہے ہیں، رسائل و جرائد میں تھیوری پر دلائل و براہین کے ساتھ بحث بھی مسلسل جاری ہے، اصطلاحات کی تشریح بھی پیش کی جا رہی ہے، جس سے اردو دان طبقے میں تھیوری کو پذیرائی مل رہی ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اصطلاحات سازی کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''اصطلاحین الل ٹپ نہیں سمجھائی جاتیں، ضروری ہے کہ ان میں ادبی اور تہذیبی معنویت ہو، مقامی بھی، قومی بھی اور عالمی بھی۔ ورنہ وہی کلھیا میں گڑ چھوڑنے والی بات ہوگی۔'' (۲۵)

نصیر احمد ناصر نے اردو تنقید کے اصطلاحاتی شگاف کے زیر عنوان اداریے میں اس حقیقت سے پردہ اٹھایا ہے کہ ہمارے ہاں اعلیٰ تعلیمی درس گاہوں اور خالص تنقیدی و تخلیقی حلقوں کے مابین فاصلہ ہونے کے سبب مابعد جدیدیت

اور تھیوری کی دیگر شاخوں ساختیات اور پس ساختیات کی اصطلاحات سازی نہ ہونے کے برابر ہے اور ایک شگاف پایا جا رہا ہے، جس سے قارئین اور طلباء گویا خلا میں ہیں۔ ان کا بیان ہے کہ ہماری جامعات کے بہت سے اساتذہ اور ادباء بھی ساختیات پس ساختیات، مابعد جدیدیت اور اس قسم کی دیگر اصطلاحوں کی تعریف سے قاصر ہیں اور بعض تو سرے سے ان مباحث سے اپنی لاعلمی اور نارسائی کا اظہار کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس طرح تنقید کو بے حد نقصان کا سامنا ہے۔ نقادوں پر اب دوہری ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ وہ اس مسئلے کی طرف توجہ دیں جامعات اور خالص تخلیقی وتنقیدی حلقوں کے درمیان ہم آہنگی لائیں تاکہ اردو تنقید ترقی کی راہ پر گامزن ہو سکے اور تھیوری کی نظری بحثوں سے قطع نظر تھیوری کے اطلاقی نمونے بھی نظر آئیں۔ سردست اردو تنقید کی حد تک تھیوری کے اطلاقی نمونے نہ ہونے کے برابر ہیں جو کسی بھی صورت حوصلہ افزا نہیں ہیں۔ (۲۶)

دیکھنے میں آیا ہے کہ اردو اصطلاحات سازی میں نقادوں کے درمیان ہم آہنگی کا فقدان ہے جو ظاہر کرتا ہے کہ ہمارے شارحین و ناقدین اصل اصطلاحوں کی مکمل تفہیم نہیں کر پائے ہیں۔ دریدا کی "Deconstruction" کی اصطلاح میں "Construciton" کو تعمیر، تشکیل اور ساخت کے معنوں میں لیا گیا۔ پھر ان معنوں کے حوالے سے پہلے پہل اردو میں "Deconstruction" کے لیے "ردتعمیر" کی اصطلاح وضع کی گئی۔ بعد ازاں اسے ناموزوں قرار دے کر "ردتشکیل" کی ترکیب بطور اصطلاح چنی گئی جو اردو شارحین کی ایک بڑی تعداد تا حال استعمال کر رہی ہے۔ البتہ وزیر آغا نے اس کے لیے نئی ترکیب وضع کی جسے "ساخت شکنی" کا نام دیا۔ اس کی وضاحت وزیر آغا نے یوں کی ہے۔

> " کنٹرکشن کا لغوی مفہوم تعمیر یا تشکیل ہے۔ جب کہ لغت ہی میں اس لفظ کا معنی سٹرکچر مرکزہ یا ساخت بھی موجود ہے۔ ترجمہ کرنے والوں نے جس کی طرف توجہ نہیں کی۔ چوں کہ ڈی کنسٹرکشن کے نظریے میں ساری بات "ساخت" کے حوالے سے کہی گئی ہے نہ کہ تعمیر یا تشکیل کے حوالے سے، اس لیے میری رائے میں استرداد ساخت کا ہوا نہ کہ تعمیر یا تشکیل کا۔ آپ چاہیں تو 'ردساخت' کی ترکیب بھی قبول کر سکتے ہیں"۔ (۲۷)

جیسا کہ پہلے ذکر ہوا کہ اصطلاح کسی لفظ کے لغوی معنوں کے حوالے سے وضع نہیں ہو سکتی، اس کے لیے پہلے اس مکمل تصور کو سمجھنا اور اس تفہیم کو مدنظر رکھتے ہوئے ایسی اصطلاح وضع کرنا جس میں اس تصور کی روح سرایت کیے ہوئے ہو، بہت ضروری ہوتا ہے۔ اس حوالے سے وزیر آغا نے دریدا کے Deconstruction کے تصور کو سامنے رکھتے ہوئے اپنی وضع کردہ ترکیب کی وضاحت یوں کی:

> ’’ وہ (دریدا) دراصل ساخت کو نہیں، ساخت کے اس مروج تصور کو جو Logocentricism پر استوار ہے، منہدم کرنے کی کوشش کرتا ہے لہٰذا ڈی کنسٹرکشن کے لیے "ساخت شکنی" کی ترکیب ہی موزوں ہے"۔ (۲۸)

ڈاکٹر ناصر عباس نیر نے بھی اپنے تمام اردو مضامین میں ڈاکٹر وزیر آغا کی تجویز کردہ یہی اصطلاح استعمال کی ہے۔ مقالہ نگار نے بھی اپنے اس مقالے میں "ساخت شکنی" کی اصطلاح ہی استعمال کی ہے جو دریدا کے تصور سے زیادہ قریب ہے۔ اس کے علاوہ دیگر اصطلاحات میں بھی ڈاکٹر وزیر آغا اور ڈاکٹر ناصر عباس نیر کی مستعمل اصطلاحات کو ہی برتا ہے جیسے دال (Signifier) اور مدلول (Signified) وغیرہ۔

مختلف اردو ناقدین کے مضامین میں "Postmodernism" کے لیے مابعد جدیدیت، بعد از جدیدیت، بعد جدیدیت، پس جدیدیت جیسی اصطلاحیں رائج رہیں۔ اس ضمن میں یکسانیت لانے اور مابعد جدیدیت کی اصطلاح کو رواج دینے کے لیے گوپی چند نارنگ نے اپنی تجویز پیش کرتے ہوئے دلیل دی کہ:

> "جہاں تک میں سمجھتا ہوں 'مابعد جدید' یا 'مابعد جدیدیت' کسی فردِ واحد کی اصطلاح نہیں، ہندوستان اور پاکستان کے رسائل و جرائد میں پچھلے کئی برسوں سے یہ اصطلاح چلن میں ہے۔" (۲۹)

اسی طرح سوسئیر کی لسانی تھیوری میں لسانی نشان کے دو اجزا Signifier اور Signified کے لیے بھی اردو میں ایک

سے زائد اصطلاحات کا چلن ہے۔مثلاً کچھ ناقدین Signifier کے لیے 'معنی نما' اور کچھ 'دال' کا استعمال بھی کرتے ہیں جب کہ Signified کے لیے 'تصورِمعنی' اور 'مدلول' جیسی اردو اصطلاحوں کا چلن ہے۔

اردو میں مابعد جدیدیت تفہیم و ترویج میں جن شارحین و ناقدین نے اہم کردار ادا کیا ان میں گوپی چند نارنگ ، وزیر آغا ، وہاب اشرفی، محمد علی صدیقی، ڈاکٹر فہیم اعظمی ، ناصر عباس نیر، قاضی افضال حسین اور ابوالکلام قاسمی کے نام قابل ذکر ہیں ۔ان لوگوں نے مابعد جدید تھیوری کی موافقت یا مخالفت میں مضامین لکھ لکھ کر اس کی تفہیم و ترویج کے لیے راہ ہموار کی ۔ یہ مضامین ۱۹۹۰ء کے بعد مختلف رسائل و جرائد میں تواتر کے ساتھ چھپتے رہے۔جن رسائل و جرائد نے اس ضمن میں حصہ ڈالا ان میں ماہنامہ صریر کراچی، سہ ماہی تسطیر لاہور، نقاط فیصل آباد، سہ ماہی سمبل راولپنڈی، ماہنامہ اوراق لاہور، ماہنامہ شب خون الہ آباد اور سہ ماہی امروز علی گڑھ قابل ذکر ہیں ۔جن نقادوں نے مابعد جدیدیت کی تفہیم وتعبیر کی ان کا احوال جز 'ب' میں پیش کیا جائے گا۔

ب: اردو شارحین اور اہم مابعد جدید تنقیدی و ثقافتی تصورات:

اردو میں مابعد جدیدیت کے مباحث ۹۰ء کی دہائی میں شروع ہوئے ۔ پاک و ہند کے نامور نقادوں نے مابعد جدیدیت کی تفہیم وتعبیر کے لیے مذاکرے کیے ، کانفرنسیں منعقد کیں اور مضامین لکھ کر تھیوری کو اردو دان طبقے میں متعارف کروایا۔ ان نقادوں نے مابعد جدیدیت کی حمایت اور مخالفت میں مضامین کے ذریعے تھیوری کی جزئیات اور گوشوں کو کھنگالا۔ ان ناقدین و شارحین میں گوپی چند نارنگ ، ڈاکٹر وزیر آغا، محمد علی صدیقی، وہاب اشرفی، ناصر عباس نیر وغیرہ اہم ہیں ۔اس ضمن میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی رائے ہے کہ:

> ''کوئی نیا ڈسکورس کسی فرد واحد سے قائم نہیں ہو جاتا، اہل علم اور اہل نظر کی شرکت اور توجہ شرط ہے۔'' (۳۰)

آئندہ صفحات میں اردو کے ان نمائندہ شارحین و ناقدین کی مابعد جدید تھیوری کے لیے خدمات کا مختصر احوال پیش کیا

جاتا ہے۔

گوپی چند نارنگ:

گوپی چند نارنگ ادبی نقاد، دانش ور اور تھیورسٹ ہیں۔ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے حوالے سے ان کا نام نہایت معتبر ہے۔اردو میں مابعد جدیدیت کو متعارف کروانے میں ان کو اولیت حاصل ہے۔قبل ازیں جدیدیت کے بنیاد گزاروں کی حیثیت سے جدیدیت کی تحریک کو بھی اپنے مضامین کے ذریعے نہ صرف اہمیت دلائی بلکہ اس کی تفہیم وتعبیر کے تمام گوشے بھی قارئین کے لیے وا کیے۔ جب جدیدیت کی تحریک کمزور ہوئی اور اس کی جگہ مابعد جدیدیت نے لینا شروع کی تو اردو مابعد جدیدیت کے حوالے سے وہ ان چند لوگوں میں شامل ہیں جنہوں نے اس قافلے کی رہنمائی کا بیڑہ اٹھایا۔ پروفیسر شافع قدوائی لکھتے ہیں:

> ''نئے مباحث اور اصولوں کی روشنی میں ناول اور افسانہ کی تفہیم اور ادبی تنقید کے لسانی مضمرات کو بروئے کار لانے سے پروفیسر گوپی چند نارنگ کی تنقید عبارت سمجھی جاتی ہے۔اور انہیں بجا طور پر جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے بنیاد گزاروں میں شمار کیا جاتا ہے۔(۳۱)

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی خدمات کے حوالے سے شہزاد انجم رقم طراز ہیں:

> "پروفیسر گوپی چند نارنگ کا ادبی سفر ۱۹۵۲ء سے اب تک جاری و ساری ہے انہوں نے اپنے مطالعہ میں زبان ولسانیات واسلوبیات اور ادبی تھیوری کو خصوصی اہمیت دی ہے۔ ان کے علاوہ مختلف تنقیدی نظریاتی تصورات بالخصوص مابعد جدیدیت پر گہری توجہ ہے"۔(۳۲)

سوسیئر کی لسانی تھیوری ان کی کتاب "*Course in General Linguistics*" کے ذریعے منظر عام پر

آئی ۔ یہ کتاب پہلی بار ۱۹۱۵ء میں شائع ہوئی ۔ اس کتاب میں سوسئیر نے زبان کی ایسی تھیوری پیش کی جس نے ماقبل رائج زبان اور حقیقت کے تصورات کو بدل کر رکھ دیا ۔ بعد ازاں اسی لسانی تھیوری کی بنیاد پر ایک رجحان کی بنیاد پڑی جسے "ساختیات" کا نام ملا۔ اس وقت سے تا حال اسی تھیوری کے ردو قبول میں شروع ہونے والے نظریات، پس ساختیات، ساخت شکنی اور مابعد جدید تھیوری کے متعدد ڈسکورس جن میں تانیثیت ، بین المتونیت، نئی تاریخیت ، مابعد نوآبادیت وغیرہ نہایت اہمیت اختیار کیے ہوئے ہیں اور ادب کی قرأت میں بطور حربہ استعمال ہو رہے ہیں ۔ گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات میں اس بات کا دعویٰ کیا ہے کہ جو تصورات لسانی تھیوری کے ضمن میں سوسئیر نے پیش کیے ہیں، حیران کن بات یہ ہے کہ یہی تصور ہندوستانی بودھ فکر و فلسفہ میں صدیوں پہلے پیش کیے جا چکے ہیں ۔ اس تناظر میں شہزاد انجم لکھتے ہیں :

"پروفیسر نارنگ مختلف مغربی فلسفیوں اور مفکروں کے خیالات کے مطالعہ کے بعد ہندوستانی منظر نامے اور ہندوستانی تہذیب و ثقافت کی روشنی میں مابعد جدیدیت کی اصطلاح کو زیادہ واضح ڈھنگ سے پیش کرتے ہیں۔"(۳۳)

قریباً ۴۰۰ قبل مسیح میں پاننی نے اپنی شہرہ آفاق کتاب "اشٹ ادھیایی" تصنیف کی اس میں اس نے سنسکرت ساخت کے اصول وقواعد دریافت کیے اور انہیں نہایت سائنسی طریقہ سے مرتب کیا۔ پاننی کی کتاب نہایت مستند مانی جاتی ہے اس کے متعلق یہ رائے عام ہے کہ:

"سورج مغرب سے طلوع ہوسکتا ہے لیکن پانی کا لکھا ہوا غلط نہیں ہوسکتا۔"(۳۴)

بعد ازاں ۴۵۰ء میں اسی روایت کے ایک اور مفکر بھرتری ہری نے بھی "واکیہ پدیہ" کے نام سے فلسفہ لسان پر ایک جامع کتاب لکھی، جس میں اس نے زبان کے نئے نظریات بیان کیے۔ (۳۵) اسی طرح ہندوستانی فلسفے کے مختلف دبستان لسان اور فلسفہ لسان کو مزید ترقی دیتے رہے۔ یہاں تک کہ زبان و معنی کے فلسفے پر جن دو دبستانوں نے سب سے زیادہ کام کیا ان میں "میمانسا" اور "نیایے" سرفہرست ہیں ۔ ہندوستانی روایت میں فلسفہ لسان پر برہمنوں

سے زیادہ کام بودھوں نے کیا۔ یہ بودھ کشمیر کی وادی سے تعلق رکھتے تھے۔(۳۶) موجودہ ساختیاتی اور پس ساختیاتی مغربی مفکرین کی فکر کی مشابہت جس قدیم ہندوستانی فکر سے قائم ہوئی ہے وہ بھی غیر برہمنی بودھی فکر سے تعلق رکھتی ہے، جس میں ناگارجن اور ناگاویس کے 'دن ناگا' نظریات سے ہیں۔

گوپی چند نارنگ نے بہ دلیل بتایا ہے کہ ساختیات نے جو لسانی نشان اور شے کے درمیان غیر فطری اور غیر منطقی رشتے کی بات کی ہے وہ گوتم رشی صدیوں پہلے کہہ چکے ہیں۔ گوتم کا کہنا ہے کہ شبد اور ارتھ میں کوئی براہ راست رشتہ نہیں ہے۔ اگر یہ براہ راست رشتہ ہوتا تو یہ ہمیشہ ساتھ ساتھ موجود ہوتے، تلوار کہنے سے زبان کٹ نہیں جاتی اور نہ ہی مدھو (شہد) کہہ دینے سے زبان میٹھی ہو جاتی ہے۔(۳۷)

درج بالا مثال سے یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ سوسیئر کے لسانی ماڈل میں لسانی نشان کی یہی خاصیت بتائی گئی ہے کہ "شے" اور "نشان" کے مابین رشتہ من مانا، غیر فطری اور رواجی ہے۔ ہندوستانی روایت میں بھی شبد اور ارتھ کی تقسیم اسی انداز سے کی گئی ہے کہ "شبد" صوتیاتی اور حرفی ڈھانچہ ہے اور "ارتھ" حقیقی شے نہیں، شے کا ذہنی تصور ہے۔ بالکل یہی تفصیل اور ترتیب سوسیئر نے اپنے لسانی ماڈل میں بھی پیش کی ہے۔ یہاں بھی معنی افتراقی صورت میں وقوع پذیر ہوتے ہیں جب کہ وہاں بھی دال اور مدلول فرق کے رشتے سے بامعنی بنتے ہیں۔

دریدا نے ساختیات کے رد میں اپنی ساخت شکن تھیوری پیش کی اس نے بھی سوسیئر اور ساختیات کے اضدادی جوڑوں کو ہدف تنقید بنایا۔ گوپی چند نارنگ نے یہاں یہ انکشاف بھی کیا ہے کہ بودھی فکر میں بھی ایسا ہی تصور موجود ہے۔ بودھوں کا کہنا ہے کہ سفید یا کالی گائے اس لیے سفید یا کالی ہے کہ وہ بھوری یا چتکبری نہیں ہے۔ شبد (لفظ) کالے یا سفید میں کسی بھی رنگ کی فطری "موجودگی" نہیں ہے۔(۳۸)

گوپی چند نارنگ نے مشرقی شعریات کی ان دریافتوں کے بعد یہ امکان ظاہر کیا ہے کہ سوسیئر نے اپنے لسانی نظام کے بنیادی نکات جن میں لسانی نشان اور شے نیز ان کے درمیان افتراقی رشتہ، بودھی فکر سے ہی لیے ہوں گے۔(۳۹)

تھیوری کے حوالے سے گوپی چند نارنگ کی یہ دریافت نہایت اہم دریافت ہے۔اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ تھیوری محض مغرب کی دریافت نہیں اور نہ ہی کوئی سیاسی ہتھکنڈا ہے بلکہ اس سے مشابہ تصور مشرق میں بہت پہلے سے موجود ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا اختصاص یہ ہے کہ وہ اردو کی تین بڑی تحریکوں ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیت سے وابستہ رہے وہ وقت کے ساتھ ساتھ ہر تبدیلی کو خوش آمدید کہتے رہے، ڈاکٹر مولا بخش کی رائے میں:

''گوپی چند نارنگ کی بڑی خوبی ادب کو نامیاتی جان کر اس کا مطالعہ کرنا ٹھہرا ہے۔اس لیے وہ اردو کی تین بڑی تحریکوں سے وابستہ ہو کر بھی ناوابستہ ، اور ناوابستہ ہو کر بھی وابستہ نظر آتے ہیں کیوں کہ ہر تحریک اور اس کے عقب میں کام کرتے ہوئے فلسفہ زندگی اور فلسفہ ادب کے کچھ عناصر ایسے ضرور ہوتے ہیں جنہیں بعد کے ادوار میں رد کرنا مشکل ہوتا ہے۔''(۴۰)

پوسٹ ماڈرنزم کی اصطلاح کے حوالے سے بھی گوپی چند نارنگ نے تجویز دی ہے کہ اردو میں اس کے لیے ہمارے سامنے چار اصطلاحیں ہیں ۔ مابعد جدیدیت ، بعد از جدیدیت ، بعد جدیدیت، پس جدیدیت ان میں سے کون سی چلن میں آ رہی ہے اور کون سی چلن میں آسکتی ہے اس کا فیصلہ کرنا چاہیے۔ان کا اصرار ہے کہ پاک و ہند کے رسائل و جرائد میں ۸۰ کی دہائی سے "مابعد جدیدیت" کا چلن ہو رہا ہے ۔ویسے کوئی بھی 'اصطلاح' کسی فرد واحد کی اصطلاح نہیں ہوسکتی۔(۴۱)

عمران شاہد بھنڈر نے گوپی چند نارنگ پر ان کی کتاب ساختیات پس ساختیات اور مشرق شعریات کے حوالے سے سرقے کا الزام لگایا ہے۔انھوں نے انگریزی کتابوں کے اصل متن بھی پیش کیے ہیں جہاں سے بقول ان کے عبارت سرقہ کی گئی ہے۔(۴۲)اس کا کوئی جواب پروفیسر نارنگ نے نہیں دیا ہے البتہ ان کے کئی نقاد دوستوں نے اس الزام کا جواب دینے کی کوشش کی ہے۔ان کوششوں میں نہایت اہم کوشش ڈاکٹر مولا بخش نے کی ہے۔ انھوں نے اپنے مضمون ''معترضین نارنگ پر ایک نظر'' میں پروفیسر نارنگ کا مدلل دفاع کیا ہے۔''(۴۳)

محمد علی صدیقی:

محمد علی صدیقی اردو کے ممتاز نقاد، محقق اور ماہر تعلیم تھے۔ ترقی پسند تحریک کے ساتھ تاعمر غیر مشروط طور پر وابستہ رہے۔ انہوں نے مابعد جدیدیت پر کئی مضامین لکھے، جن میں انہوں نے اسے شدید تنقید کا نشانہ بنایا۔

مابعد جدیدیت کی تفہیم و تعبیر میں محمد علی صدیقی ایک نمایاں مقام رکھتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک سے وابستگی کی بناء پر ان کا کام مابعد جدیدیت کے یک سر استرداد پر مبنی ہے۔ انہوں نے مابعد جدیدیت کے تمام تعقلات پر تحفظات کا اظہار کرتے ہوئے انہیں مسترد کیا ہے۔ ان کا دعویٰ ہے کہ انہوں نے ۱۹۸۲ء میں پہلی بار مابعد جدیدیت کے خلاف انگریزی میں مضمون لکھ کر اس کا رد کیا تھا۔ غلام شبیر اسد نے اپنے ایک مضمون میں محمد علی صدیقی کی تنقیدی بصیرت کی برتری تسلیم کرتے ہوئے گویا اظہار افسوس کیا کہ اگر اردو کے اتنے بڑے نقاد وقت پر اس تھیوری کا جامع مطالعہ کرنے کے بعد اس کی مخالفت کے بجائے موافقت میں اپنی توانائیاں صرف کرتے تو آج اردو مابعد جدید تنقید بہت زیادہ مختلف ہوتی۔ ان کے اپنے الفاظ میں:

"اگر (محمد علی صدیقی) ان موضوعات کے راست مطالعہ اور سنجیدہ قرأت کی سرگرمی انجام دیتے تو اردو تنقید کی صورت حال آج سے بہت مختلف ہوتی" (۴۴)

مابعد جدیدیت کے بارے میں محمد علی صدیقی کا موقف ہے کہ ادبی تصورات کے حوالے سے امریکہ ہمیشہ کوئی نہ کوئی نیا شوشا چھوڑتا رہتا ہے اور ایسا کرنا اس کی پرانی عادت ہے! لہٰذا اس پر زیادہ توجہ دینے کی ضرورت نہیں ہے اور نہ ہی یہ کسی صورت میں بھی دنیا میں اثر پذیری کے حوالے سے اہمیت اختیار کرے گا۔ محمد علی صدیقی کے اپنے الفاظ میں:

"امریکہ کو ادبی شوشے یا مضحک ادبی تصورات جنم دینے کی عادت ہے، مابعد جدیدیت بھی ایک ایسا ہی شوشا ہے۔" (۴۵)

محمد علی صدیقی کی تھیوری سے اس قدر برہمی کی بڑی وجہ نئی تنقید لگتی ہے۔ یاد رہے کہ اس سے پہلے نئی تنقید بھی

امریکہ میں سب سے زیادہ پھلی پھولی، جس نے دنیائے ادب کو متاثر کیا۔ نئی تنقید نے بھی ادب کا رشتہ سماج سے، مصنف سے اور تاریخ سے یک سر کاٹ کر متن کو خود مختار حیثیت دی تھی۔ یوں اس انداز سے بھی مارکسی حقیقت پسندی پر کاری ضرب پڑی تھی۔ مابعد جدیدیت بھی کچھ ایسے ہی انداز نقد سے سامنے آئی ہے جس کے مطابق متن میں حقیقت کو اپنی اصلی حالت میں پیش نہیں کیا جاسکتا۔ یوں ادب میں سماجی حقیقت نگاری کی گنجائش ختم ہوگئی ہے۔

۱۹۹۰ء کے لگ بھگ اردو میں مابعد جدیدیت کے مباحث کا آغاز ہو چکا تھا۔ اس وقت سے تا حال یہ بات طے نہیں ہوسکی کہ مابعد جدیدیت اصل میں ہے کیا؟ یعنی ابھی تک مکمل طور پر ہمارے نقاد اور ادیب اس کی کسی ایک تصوراتی جہت پر اتفاق کرتے نظر نہیں آتے۔ سب سے زیادہ مخالفت ترقی پسندوں کی طرف سے کی جارہی ہے جس کے سرخیل محمد علی صدیقی مرحوم تھے۔ انہوں نے اپنی کتاب مابعد جدیدیت (حقائق و تجزیہ) میں کھل کر اس پر اعتراضات اٹھائے ہیں اور تھیوری کے حق میں لکھنے والے نقادوں کو سرمایہ دارانہ نظام کا آلہ کار اور نمائندہ قرار دیا ہے۔ انہوں نے اس حوالے سے لکھا کہ:

"مابعد جدیدیت کے مباحث میں اس قسم کی ایک لایعنی بحث ہیں، جسے ہمارے بعض درآمد شدہ خیالات سے مرعوب کرنے والے دانش وروں نے ہاتھوں ہاتھ لیا ہے"۔(۴۶)

ان کا موقف ہے کہ ہمارے ادیب جو مابعد جدیدیت کی حمایت میں لکھ رہے ہیں یا تو ٹھیک طرح سے ان نظریات کا مطالعہ نہیں کیا یا پھر وہ ہمارے محدود مطالعہ رکھنے والے قارئین پر اپنا رعب اور علمی دھاک بٹھانے کے لیے اپنے موقف کی حمایت میں ڈٹ گئے ہیں اور انٹرنیٹ سے مواد لے کر ان کے تراجم شائع کر رہے ہیں۔ یوں وہ دو طرح سے کام لے رہے ہیں ایک تو اپنی علمی برتری ثابت کر رہے ہیں اور دوسرا مغربی ملکوں کے آلہ کار بن کر اپنے ہی لوگوں کو گمراہ کر رہے ہیں۔

محمد علی صدیقی کو مابعد جدیدیت کے حامی اردو دانش وروں اور نقادوں سے گلہ ہے کہ وہ اردو کے حوالے سے مابعد جدیدیت اور تھیوری کا صرف نظری اور تعارفی حد تک کام کر رہے ہیں۔ اردو میں کچھ بھی تھیوری کی طرز پر تخلیق

نہیں ہو رہا ہے۔ انہوں نے ادبی شمارے "نقاط" فیصل آباد کا حوالہ دیا جو کہ تھیوری کا ترجمان جریدہ ہے۔ اس میں چھپنے والے نظم نمبر کے حوالے سے ان کا اصرار ہے کہ اس کی تمام تخلیقات کسی بھی زاویے سے مابعد جدید نظم کے اصولوں سے لگا نہیں کھاتیں۔ یوں اردو میں تخلیق کی حد تک، اس نظم نمبر کی تخلیقات سمیت کوئی بھی تخلیق ساختیاتی، پس ساختیاتی اور ردتشکیل کے معیار پر پورا نہیں اترتی۔ یوں تخلیقی میدان بالکل خالی ہے۔ (۴۷)

ڈاکٹر وہاب اشرفی نے اپنی کتاب میں اردو کی اہم اصناف میں مابعد جدید اثرات کا جائزہ لیا ہے اور اس جائزے میں انہوں نے کلاسیکی عہد تک کی تخلیقات میں مابعد جدیدیت کی مثالیں پیش کی ہیں۔ اس روش کو بھی محمد علی صدیقی نے تنقید کا نشانہ بنایا ہے۔ انہوں نے لکھا کہ:

"جب کوئی نقاد مابعد جدید تنقید کو اندھے کی لاٹھی گھمانے کے انداز میں برتے اس سے نہ صرف مابعد جدیدیت کی تفہیم خطرہ میں پڑ گئی ہے بلکہ اس نظریے کے وکلا کے یہاں غلط طریقے سے اپنے تحریکی کارکنوں کی تعداد بڑھانے کا... رجحان سامنے آیا ہے"۔ (۴۸)

اس حوالے سے راقم کا موقف یہ ہے کہ جب سے اردو میں مابعد جدیدیت کا آغاز ہوا ہے اس سے قبل کے متون میں اس تحریک یا رجحان کے اثرات کا پتہ لگانا بعید از قیاس ہے۔ مابعد جدید نقاد جسے مابعد جدید ادب شمار کر رہے ہیں اس طرح وہ بھی اپنا جواز کھو دیتا ہے، کیوں کہ کوئی نظریہ یا تصور اپنے آغاز سے قبل کیسے اثر انداز ہوسکتا ہے؟۔ اس سلسلے میں اگر ہمیں ادبی متون میں مابعد جدید اثرات کا جائزہ لینا ہو تو ہمیں اس کے آغاز کے بعد کا زمانہ دیکھنا پڑے گا ،نہ کہ پہلے کے ادوار زیر بحث لائے جائیں گے۔

جدیدیت کے ضمنی رجحانات میں مغرب میں مارکسیت ایک کلیت پسند فکر کے طور پر ظاہر ہوئی جو یقیناً واحد معنی پر اصرار کرتی ہے۔ اس کا دعویٰ ہے کہ مزدور انقلاب کے بعد طبقات کا خاتمہ ہو جائے گا اور ہر قسم کا استحصالی نظام اختتام پذیر ہو جائے گا۔ پیداوار پر ہر ایک کا مساوی حق ہوگا۔ اس فکر کے لیے دریدا کا ساخت شکن تصور جو معنی کے مسلسل التوا پر یقین رکھتا ہے کیسے قابل قبول ہوسکتا ہے لہٰذا اس تصور کے رد میں محمد علی صدیقی لکھتے ہیں:

"مابعد جدیدیت کا لب لباب یہ ہے کہ یہ بنیادی مسلمات (Foundationalism)، حقیقت پسندی (Realism) اور انسان دوستی (Humanism) کے خلاف ایک منظم تحریک ہے جس کا مقصد Logocentric اظہار پر مبنی مباحث کی بیخ کنی (Undermining) ہے۔" (۴۹)

جیسا کہ پچھلے باب میں دریدا کے ضمن میں یہ بات تفصیلاً بیان کی گئی تھی کہ دریدا نے لفظ مرکز (Logocentric) اظہار کو تنقید کا نشانہ بنایا تھا۔ لفظ مرکز تصور کی رو سے لفظ اور معنی میں ایک اور ایک کا رشتہ ہے یعنی معنی، لفظ میں موجود ہوتے ہیں۔ یہ تصور ترقی پسند تحریک کی سماجی حقیقت نگاری کا جزولاینفک ہے اس کے برعکس مابعد جدیدیت میں صرف دال کی اہمیت ہے اور یہ دال بھی مسلسل التوا میں ہے، اسے کہیں قرار نہیں۔ اسی لیے محمد علی صدیقی نے دریدا کے تصور کو رد کر دیا ہے۔ محمد علی صدیقی کے بقول:

"ترقی پسند فکشن کے حقیقت پسندانہ (Realism) اسلوب میں دال (Signifier) اور مدلول (Signified) میں چنداں فرق نہیں ہوتا"۔ (۵۰)

محمد علی صدیقی نے ناصر عباس نیرؔ کی کتاب سے اقتباسات لے کر مابعد جدیدیت کے حوالے سے ان کی تعبیر کو تنقید کا نشانہ بنایا ہے۔ انہوں نے اپنی کتاب میں ناصر عباس نیر کی کتاب میں دیئے گئے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے اہم نکات کو پیش کیا ہے اور پھر یہ اعتراض اٹھایا ہے کہ اگر ان دونوں تفاصیل کو باہم ملا کر دیکھیں تو یہ ثابت کرنے میں کوئی باک نہیں رہتا کہ سیاسی تحریکیں اور فلسفے اپنے ثقافتی اور ادبی ایجنڈوں کے ساتھ آتے ہیں۔ اور اس کھیل میں معاشی طور پر زیادہ طاقت ور زیادہ بڑے سیاسی فائدے اٹھاتے ہیں۔ ناصر عباس نیر نے ان کے ان اعتراضات کا مدلل جواب دیا ہے۔ ناصر عباس نیر کے مطابق تشکیلی حقیقت کا میڈیا کے ذریعے ہم چوبیس گھنٹے سامنا کر رہے ہیں۔ بڑے شہروں میں مابعد جدید صورت حال مکمل طور پر نظر آتی ہے۔ اس لیے ہم آنکھ بند کر کے اسے بالکل نظر انداز نہیں کر سکتے۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی طے ہے کہ ہمارے ہاں ابھی کچھ علاقے قبل جدید دور میں بھی نہیں

پہنچ پائے ہیں۔ ناصر عباس نیئر کے مطابق:

"جب ہم کہتے ہیں کہ ہماری ایک اپنی مابعد جدیدیت ہے تو اس کا ٹھیک ٹھیک مطلب یہ ہے کہ ہم نے اسے اختیار کیا، اور اپنی ملک بنایا ہے۔ گویا نہ تو اسے کسی اور نے ہم پر مسلط کیا ہے، نہ ہم نے اس کی اندھی تقلید کی ہے بلکہ اسے اپنی مقامی و دیسی ضرورتوں کے مطابق ڈھالا ہے۔" (۵۱)

۳۰ سال گزر جانے کے باوجود پاک و ہند میں مابعد جدیدیت کے حوالے سے کسی ٹھوس اور قابل عمل ڈسکورس کی تشکیل ممکن نہیں ہو سکی جس پر تمام بڑے نقادوں کا اتفاق ہو۔ اس مسئلے کی ایک بڑی وجہ ناصر عباس نیئر کے مطابق اردو کے نقادوں کا مابعد جدید فکر اور مابعد جدید صورت حال میں تمیز نہ کرنا ہے۔ نقادوں نے ان دو مختلف جہات کو گڈ مڈ کر دیا ہے۔ مابعد جدید فکر میں موجود اور مقبول تمام نظریات اپنی اصل میں مطالعہ متن کے حربے ہیں اور یہ حربے اردو متون کے مطالعہ میں بھی برتے جا سکتے ہیں۔ جہاں تک مابعد جدید صورت حال کا تعلق ہے تو وہ پاک و ہند کے تمام بڑے شہروں میں دیکھی جا سکتی ہے۔ جہاں بلند و بالا عمارات، سپر سٹورز، مخلوط کلچر اور زبان اپنی پوری آن کے ساتھ موجود ہیں۔ البتہ جس ثقافتی آزادی سے مغرب اس وقت دو چار ہے وہ ہمارے مشرق میں ابھی معیوب سمجھی جا رہی ہے اور اس کا وجود ابھی خال خال نظر آتا ہے۔ مابعد جدیدیت سے انکار کی کوئی صورت نظر نہیں آتی، کیوں کہ اب پوری دنیا گلوبل ویلج بن چکی ہے۔ لہٰذا ایک حصے کے اثرات کا دوسرے حصوں تک پہنچنا ناگزیر ہے۔ کسی بھی معاشرے کی فکر اس معاشرے کے تصور کائنات سے پھوٹتی ہے۔ جب کہ مشرق و مغرب کے تصور کائنات میں بعد المشرقین ہے۔ مشرق ابھی تک مذہب اور عقائد کے ساتھ اٹوٹ رشتہ رکھتا ہے جب کہ مغرب خدا کی موت کا اعلان کر چکا ہے لہٰذا یہاں اور وہاں کی فکری اور کلچرل صورت حال میں تفاوت کا پایا جانا لازمی امر ہے لیکن اس کے باوجود بہت حد تک فکری اور کلچرل تبدیلی دیکھنے کو ملتی ہے۔ پرانے تصورات کو مشکوک نظروں سے دیکھا جا رہا ہے اور ان پر سوال قائم کیے جا رہے ہیں۔

وزیر آغا:

وزیر آغا اردو کے ممتاز نقاد، شاعر اور انشائیہ نگار تھے ۔ وہ کئی حوالوں سے اردو ادب میں اپنی خاص پہچان رکھتے ہیں ۔ ادبی جریدہ "اوراق" ان کا سب سے بڑا حوالہ ہے ۔ انہوں نے اس رسالے کی وساطت سے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کی تفہیم وتعبیر اور ترویج میں اہم کردار ادا کیا ۔

انہوں نے "اوراق" کے ۶۲ شماروں کی ادارت کی جن میں ہر ادبی تحریک کے متعلق لکھا۔ خصوصاً "جدیدیت" کے علم بردار رسالے کے طور پر اوراق نے اپنی حیثیت تسلیم کروائی۔ جب جدیدیت کے بعد مابعد جدیدیت کے تصورات کا اردو میں ورود ہوا تو مابعد جدیدیت کے مباحث بھی اوراق کا خاص حصہ بنائے گئے ۔ تھیوری کے تعارف اور تفہیم میں وزیر آغا اور اوراق دونوں نے بہت زیادہ حصہ ڈالا۔ وزیر آغا کا خاص وصف یہ ہے کہ انہوں نے اپنے آپ کو مکمل طور پر اپنی زمین کے ساتھ وابستہ رکھا۔ مغرب کی تھیوریوں کے ساتھ ساتھ وہ ہمیشہ مقامیت کو بھی ترجیح دیتے رہے جس کا منہ بولتا ثبوت ان کی کتاب اردو شاعری کا مزاج ہے، جو پہلی بار ۱۹۶۵ء میں شائع ہوئی۔ (۵۲) اس میں انہوں نے اردو زبان کی جڑیں پاک وہند کی مٹی میں دکھائی ہیں ۔

جس طرح گوپی چند نارنگ نے تھیوری کا سرا قدیم سنسکرت زبان کے ساتھ جوڑنے کی کوشش کی ہے اسی طرح ڈاکٹر وزیر آغا نے تھیوری کے تمام اہم مباحث کو پاک وہند میں صدیوں سے رائج تصوف اور اس کی فروعات کے ساتھ منسلک کرنے کی کوشش کی ہے اور مثالوں سے بات سمجھانے کی بھی کوشش کی ہے ۔ وزیر آغا کے مطابق سوسئیر کا لسانی تصور مشرق میں رائج "وحدت الوجودی" مسلک کے مماثل ہے جس نے قطرے اور سمندر کو یہ کہہ کر مسترد کر دیا کہ دونوں ہی پانی ہیں ۔ گویا حقیقت اولیٰ ہزاروں صورتیں اختیار کرنے کے بعد بھی وہی حقیقت اولیٰ ہی ہے۔ (۵۳)

انہوں نے ساختیات میں معنی خیزی کے عمل میں انتہائی اہمیت کے حامل اضدادی جوڑوں (Binary Opposition) کو بھی مشرق میں پہلے سے موجود مذہب، فلسفے اور تصوف کے جوڑوں کے مماثل قرار دیا، جس سے مشرق پہلے ہی سے آشنا ہے جیسے مذہب میں خیر اور شر، جز اور کل، وجود اور موجود وغیرہ۔ انہوں نے مثال دیتے ہوئے لکھا کہ جس

طرح ایک آئینے کے سامنے اور آئینہ، پھر اور پھر اور آئینے رکھتے جائیں تو عکس ان آئینوں میں منعکس ہوتا چلا جائے گا عکس کا لامتناہی سلسلہ قائم ہو جائے گا، ایسے ہی حقیقت کے لامتناہی عکس ہیں۔(۵۴)

مغرب سے درآمد شدہ کوئی تصور ہو، کوئی شے ہو یا کوئی واقعہ، ہم مشرقی اس سے بہت زیادہ متاثر ہوتے ہیں اور کم کم ہی دیکھنے میں آتا ہے کہ اس پر کوئی رائے زنی کی جائے، اگر کوئی تبصرہ یا رائے آ بھی جائے تو وہ کلمات تحسین کی حد تک ہی ہوتی ہے کیوں کہ ہم ذہنی طور پر مغرب سے مرعوب ہیں۔ ہمارے دانش وروں، ادیبوں اور صحافیوں نے مغرب کی عظمت ہمارے ذہنوں میں بٹھا دی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے تھیوری کی بحث میں مغربی تھیوری کو مغرب سے درآمد شدہ سامراجی چال کہہ کر مسترد نہیں کیا بلکہ تھیوری کو نہ صرف قبول کیا بلکہ تھیوری کی مماثلت میں مشرقی روایت میں پہلے سے موجود ایسے تصورات کی نشان دہی کی جو مذہب، تصوف یا مشرقی فلسفے میں موجود ہیں۔ وہ مغربی تھیوری کے بالکل نئے تصورات سے مرعوب نہیں ہوئے بلکہ ان کی گہرائیوں میں اتر کر ان سے معنی اخذ کیے، انہیں اپنے مضامین میں نہ صرف برتا بلکہ ان کی مماثلتیں بھی ظاہر کیں۔ ان کی اس تنقیدی بصیرت کا سپاس شاہد شیدائی نے ان الفاظ میں پیش کیا ہے:

> "وزیر آغا کی تنقید گزشتہ چھ دہائیوں پر پھیلی ہوئی ہے جس میں انہوں نے (دیگر موضوعات کے علاوہ) مغربی تھیوری کے ہر گوشے پر روشنی ڈالی ہے اور اس کے ساتھ ہی مشرقی دانش کی باریکیوں کا بھی ذکر کیا ہے، نیز ہر نقطے پر بحث کرتے ہوئے اپنا نقطہ نظر بھی پیش کیا ہے۔ "(۵۵)

مغرب میں تھیوری کے حوالے سے جتنے ماڈل سامنے آئے اور جتنے تصورات قائم کیے گئے ان کی بنیاد سوسیئر کے لسانی ماڈل پر ہی رکھی گئی۔ بعد کے تمام تصورات اسی تھیوری کی جرح و نقد کی پیداوار ہیں۔ یہ تصورات یا تو سوسیئر کے ان نظریات کی کمزوریوں کو دور کرنے کی کوشش ہیں یا انہیں بالکل رد کرنے کے نتیجے میں قائم ہونے والے نظریات پر مشتمل ہیں۔ البتہ کسی نہ کسی طور پر ضرور ایک دوسرے پر منحصر اور ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔ وزیر آغا نے

ان کے لیے مابعد جدیدیت کے بجائے امتزاجی تنقید کا نام تجویز کیا ہے۔ڈاکٹر وزیر آغا رقم طراز ہیں:

"مغرب میں تھیوری کے جتنے بھی ماڈل پیش ہوئے ہیں وہ ایک دوسرے سے منسلک ہیں اور ایک ایسے اجتماعی تنقیدی رویے پر منتج ہو رہے ہیں جن کے لیے "امتزاجی تنقید" ہی بہترین نام ہے۔"(۵۶)

تھیوری کے ضمن میں یہ بات نہایت اہم ہے کہ بارتھ نے اپنے مضمون "مصنف کی موت" میں مصنف کی مکمل نفی کر دی۔اس طرح صدیوں سے رائج ادب کے متون کو مصنف اور منشائے مصنف سے مکمل آزادی دے دی گئی۔ پہلے تمام متون کو مصنف کے حوالے سے تشریح و تعبیر کے عمل سے گزارا جاتا تھا۔مصنف کی سوانح، اس کی دلچسپیوں، اس کے نظریات وعقائد وغیرہ کی نسبت سے متن کو پڑھا جاتا تھا اور اس سے معنی کشید کیے جاتے تھے۔یوں مصنف کو مرکزی حیثیت حاصل تھی۔جس طرح کائنات میں خدا کو مرکزیت حاصل ہے ایسے ہی متن کے خالق کو بھی آتھر گاڈ (Author God) کے تصور کے تحت مرکزیت اور اہمیت حاصل تھی۔تھیوری نے مصنف کی اس اہمیت کو نہ صرف کم کیا بلکہ مصنف کو بالکل ہی بے دخل کر دیا۔ڈاکٹر وزیر آغا تھیوری کے اس تصور کو مسترد کرتے ہیں۔ان کا موقف ہے کہ متن کا مصنف اور قاری ایک دوسرے کی نفی نہیں کر سکتے بلکہ دونوں متن میں یکساں کردار ادا کرتے ہیں اور دونوں کے باہمی تفاعل ہی سے متن معنی خیزی کے عمل سے گزرتا ہے۔ان کا خیال ہے کہ جس طرح متن (Text) کی واپسی ہوئی ہے اسی طرح ایک نہ ایک دن مصنف کی بھی واپسی ہوگی۔(۵۷)

ڈاکٹر وزیر آغا اردو میں پاک و ہند کی حد تک مابعد جدیدیت کی حد درجہ قبولیت اور پذیرائی کی امید نہیں رکھتے کیوں کہ ان کا موقف ہے کہ مشرق و مغرب کے مزاجوں کا فرق اس کے پھیلاؤ کے لیے بڑی رکاوٹ ثابت ہوگا۔

"مابعد جدیدیت مغرب کی سائیکی کی پیداوار ہے جو مشرق کی سائیکی سے الگ مزاج رکھتی ہے۔اس لیے (میرا خیال ہے کہ) اردو میں مابعد جدیدیت کے اس خاص مزاج کے فروغ پانے کے امکانات بہت کم ہیں جو مغرب میں عام ہوا ہے۔"(۵۸)

ڈاکٹر ناصر عباس نیر نے ڈاکٹر وزیر آغا کی تھیوری کے لیے کاوشوں کا بطور خاص ذکر کیا۔

"وزیر آغا اردو کے ان اولین لوگوں میں شمار ہوتے ہیں جنھوں نے نئی تنقیدی تھیوری پر تفصیل سے لکھا اور نتیجتاً تھیوری زیر بحث آئی ... تھیوری سے متعلق غلط فہمیوں اور بد گمانیوں کو دور کیا اور تھیوری کا تنقیدی مطالعہ پیش کرتے ہوئے ثقافتی اور ادبی صورت حال سے اس کے تعلق کی نہج کو بھی اجاگر کیا"۔(۵۹)

ناصر عباس نیر نے تھیوری کے شارح کی حیثیت سے وزیر آغا کے کام کے متعلق لکھا کہ:

"نئے تنقیدی نظریات کی ناگزیریت کا گہرا احساس رکھنے کے باوجود وزیر آغا پر جوش شارح کا منصب قبول نہیں کرتے۔ وہ ان کے متوازن نقاد کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ وہ تھیوری کی نئی بصیرتوں کا کھلے بازوؤں سے خیر مقدم کرتے ہیں۔مگر جہاں کہیں یہ بصیرتیں متن کی جاری اقدار سے چشم پوشی کرتی ہیں وہاں انہیں تھیوری کو ہدف تنقید بنانے میں تامل نہیں ہوتا۔"(۶۰)

چھ دہائیوں پر مشتمل تنقیدی سفر میں بہت سے مراحل آئے بہت سی ادبی تحریکوں نے ان کے سامنے جنم لیا اور بہت سی تحریکیں ان کے سامنے دم توڑ گئیں،لیکن وہ ادب اور زمین سے ہم رشتہ بھی رہے اور ان تحریکوں کے لیے اپنی بساط کے مطابق نظری و عملی کام بھی کیا۔ یہی بات مابعد جدیدیت کے تناظر میں بھی درست نظر آتی ہے۔

ناصر عباس نیر:

ناصر عباس نیر اردو کے ممتاز نقاد، ادیب اور شاعر ہیں۔ان کا کام مابعد جدیدیت اور تھیوری کے حوالے سے نہایت اعتبار کا حامل ہے۔وہ نہ صرف پاک و ہند بلکہ مغرب میں بھی تھیوری کے حوالے سے ایک پہچان رکھتے ہیں۔ آغاز میں پاک و ہند میں تھیوری کو متعارف کروانے والے چند نقادوں میں ناصر عباس نیر کا نام نہایت اہم ہے۔تھیوری

کے حوالے سے نہ صرف پاکستان، ہندوستان بلکہ مغرب میں بھی ان کا کام اعتبار حاصل کر چکا ہے۔ انہوں نے ایک ایسے وقت میں اردو میں ایم فل کی سطح کا مقالہ لکھ کر ادبی تھیوری کی پہچان کروائی جب یہاں تھیوری سے بہت کم لوگ واقف تھے۔ ان کا یہ کام جدید اور مابعد جدید تنقید (مغربی اور اردو تناظر میں) کے نام سے کتابی شکل میں شائع ہوا جو اردو دان طبقے کے لیے بہت بڑا حوالہ ہے۔ اس کا اعتراف جمیل الدین عالی نے ان الفاظ میں کیا ہے:

> "ان (مباحث) کا مطالعہ اور آرا نہ صرف مستقبل میں بڑے مباحث کی راہیں کھولنے کا سامان ہیں بلکہ بڑی قیمتی کتابیات کے علاوہ خود متن کی حوالہ جاتی حیثیت میں بھی ہمارے لیے ایک وقیع ریکارڈ کی حیثیت رکھتی ہیں۔ یقیناً یہ کتاب ان مباحث میں اپنے اندر ایک تاریخی حیثیت حاصل کر لینے کے تمام عناصر رکھتی ہے۔" (۶۱)

ڈاکٹر جمیل جالبی کی یہ پیشگوئی حرف بہ حرف درست ثابت ہو رہی ہے۔ پاکستان اور ہندوستان کی جامعات میں اساتذہ اور طلباء برابر اس کتاب سے اخذ و استفادہ کر رہے ہیں اور اس کی تحریک سے اب تھیوری بڑی سرعت کے ساتھ تحقیقی و تنقیدی سطح پر کردار ادا کرنے میں مصروف ہے۔ چند سال پہلے تک طلباء اس کو بہت زیادہ مشکل سمجھ کر جان چھڑاتے تھے لیکن اب اس کتاب اور اس کے ساتھ چند دیگر کتابوں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کی کتاب 'ساختیات'، پس ساختیات اور مشرقی شعریات اور ڈاکٹر وزیر آغا کی 'معنی اور تناظر'، 'تھیوری کے سو سال' نے تھیوری کی تفہیم و تعبیر آسان کر دی ہے جس سے نہایت دقیق مغربی تصورات کو سمجھنے میں بڑی حد تک مدد ملی ہے۔ اب جب بھی تھیوری زیر بحث آئے گی ناصر عباس نیر کی یہ کتاب بطور حوالہ پیش پیش رہے گی۔ ناصر عباس نیر نے ہائیڈل برگ یونیورسٹی جرمنی سے اسی تھیوری کے فیضان "نو آبادیاتی عہد کے اردو نصابات کا مابعد نو آبادیاتی مطالعہ" کے زیر عنوان تحقیقی مقالہ لکھ کر 'پوسٹ ڈاکٹریٹ' کی ڈگری حاصل کی۔ یہ کام بھی "ثقافتی شناخت اور استعماری اجارہ داری" کے نام سے کتابی صورت میں موجود ہے۔ یہ کام اس بات کی علامت ہے کہ ناصر عباس نیر نہ صرف اپنی استعداد میں اضافہ کر رہے ہیں بلکہ ساتھ ساتھ اردو دان طبقے کے لیے بھی تفہیم و تعبیر کی حد تک آسانیاں بانٹ رہے ہیں۔ جرمنی کے پروفیسر ڈاکٹر ہنس ہارڈر

(Hans Harder) نے ناصر عباس نیر کی تھیوری کے حوالے سے لیاقت کا اظہار ان الفاظ میں کیا ہے:

"Dr. Nasir Abbas Nayyer's engagement with international postmodern literary debates appear to very significant in itself and also in the content of Pakistan."(۶۲)

ڈاکٹر ہنس ہارڈر کی اس رائے سے یہ بات عیاں ہے کہ ناصر عباس نیر نہ صرف پاک و ہند بلکہ انٹرنیشنل سطح پر تھیوری کی بحث میں پہچان حاصل کر چکے ہیں۔ان کی تھیوری کے ساتھ کمنٹ منٹ ایک فریضہ کی طرح ہے، جسے وہ ہر حال میں ادا کرنا چاہتے ہیں۔

ناصر عباس نیر نے تھیوری کے پر جوش حامی کی حیثیت سے اپنا کام کیا ہے۔اردو کی ادبی تاریخ میں تھیوری کو سب سے زیادہ تنقید کا سامنا کرنا پڑا ہے یوں دیکھا جائے تو ہندوستان اور پاکستان کے نامور اردو نقادوں نے ان کے نظریات اور تصورات پر کڑی تنقید کی ہے لیکن انہوں نے ہمیشہ اپنے ناقدین کو دلیل کے ساتھ جواب دیا ہے اور کبھی بھی قولی یا لفظی سطح پر ناشائستہ الفاظ سامنے نہیں لائے، ہمیشہ اپنے ناقدین کو ناصحانہ انداز میں جواب دیے اور انہیں دعوت فکر دی۔ان کی اس خوبی کا اعتراف ڈاکٹر شمیم حنفی نے ان الفاظ کے ساتھ کیا ہے:

"ناصر عباس نیر نے ہمیشہ اپنے مطالب کے اظہار اور خیالات کی ادائیگی سے غرض رکھی ہے۔
اختلافی امور پر لکھتے وقت بھی متانت کا دامن ان کے ہاتھ سے کبھی چھوٹتا نہیں" (۶۳)

حقیقت یہ ہے کہ یہاں اتنی شہرت مل جانے کے بعد سنجیدگی اور متانت کا دامن نہ چھوڑنا اور عام لوگوں کے ساتھ عام لوگوں کی طرح بیٹھنا، بات کرنا ناصر عباس نیر ہی کا خاصہ ہے۔ناصر عباس نیر کا اختصاصی میدان ادبی تھیوری ہے لیکن وہ تنقید کی پوری روایت پر کامل دسترس رکھتے ہیں۔ ہر نقاد اور ہر دبستان تنقید ان کا اپنا ہے۔مغربی مفکرین کی تنقید زیر بحث ہو یا اردو تنقید،ان کی معلومات ہر دو حوالوں سے حیران کن ہوتی ہیں۔انہوں نے تھیوری کی تمام ابعاد کو بخوبی نبھایا ہے

،چاہے لیوی سٹراس کی انتھراپولوجی ہو، چاہے فوکو کے نظریات، سوسئیر کی لسانیات ہو، چاہے لاکاں کی نفسیاتی ساختیات، ہر میدان میں انہوں نے کامیابی کے ساتھ ان تصورات کی تشریح کی ہے۔ جہاں جہاں تھیوری میں کہیں ایسا نکتہ آیا جو کسی لحاظ سے قابل اعتراض تھا تو اسے نہ صرف ظاہر کیا ہے بلکہ اس پر سوالات قائم کیے ہیں۔ ناصر عباس نیر کی اس ہمہ جہت تنقیدی بصیرت کا برملا اظہار ڈاکٹر شمیم حنفی نے بھی کیا ہے۔

"وہ امداد امام اثر، حالی اور شبلی کا محاسبہ کر رہے ہوں یا ایلیٹ، رچرڈس یہاں تک کہ فوکو اور دریدا کی تفہیم و تعبیر سے گزر رہے ہوں، ان کا ذہن حیران کن حد تک یک سو اور چوکنا رہتا ہے۔" (۶۴)

یہ بات روز روشن کی طرح عیاں ہے کہ حالی کے مقدمہ شعر و شاعری سے لے کر آج تک تمام ادبی تنقید اور ادبی اصناف مغرب ہی سے آئی ہیں چند اصناف ادب ایسی ہیں جو اردو میں عربی، فارسی سے آئی تھیں جن میں غزل، مثنوی، قصیدہ، مرثیہ اور نثر میں داستان وغیرہ۔ تمام جدید اصناف کا ورود اردو اب میں مغرب خصوصاً انگریزی کے واسطے سے ہوا ہے۔ جتنی اہم ادبی تحریکات کا اردو ادب میں چلن رہا ہے وہ بھی بہ تمام و کمال مغرب سے ہی درآمد ہوئی تھیں۔ جن میں رومانیت، ترقی پسندی، وجودیت، علامتیت وغیرہ کو زیادہ پذیرائی ملی۔ اسی طرح جدیدیت کی تحریک کے بعد اب مابعد جدیدیت پر بحث و مباحثہ جاری ہے اور اس کے رد و قبول میں مختلف نقاد اپنی سرگرمیاں دکھا رہے ہیں۔ اردو کی اس جاری روایت کے تناظر میں اردو دان طبقے کے لیے مابعد جدید تصورات و نظریات سے بے گانگی نہیں ہونی چاہیے۔ کیوں کہ یہ ان کے لیے پہلا تجربہ نہیں ہے۔ اس حوالے سے ناصر عباس نیر لکھتے ہیں:

"یہ نئے مباحث گزشتہ ایک صدی کی اردو تنقید کے دیگر مباحث کی طرح مغرب سے آئے ہیں۔ اس اعتبار سے ان نئے مباحث میں اردو تنقید کے قاری کے لیے مغائرت نہیں ہونی چاہیے کہ اُسی مغربی تنقیدی فکر کے تسلسل کا حصہ ہیں۔" (۶۵)

مابعد جدیدیت اور تھیوری کی آمد کے بعد پرانے طریقے اپنی افادیت اور جوازیت کھو بیٹھے ہیں۔ اب دنیا اور

دنیا کے تمام مظاہر کو دیکھنے کے انداز بدل گئے ہیں ۔ بین المتونیت، مقامیت اور تکثیریت کے تصورات نے تنقید ادب کو ایک ایسی سرگرمی بنا دیا ہے جو کہ تخلیق سے بڑھ گئی ہے ۔ اب نقاد اور قاری کی متن میں فعال شرکت لازمی ہے ۔ اب کسی بھی ادب کی تفہیم کے لیے ہم پرانے ذرائع اور پرانے ٹول (Tool) استعمال نہیں کر سکتے، کیوں کہ اس سے ہم اپنی منزل مراد تک نہیں پہنچ سکتے ۔ اس تناظر میں جو نقاد تھیوری کی مخالفت میں پرانی روش پر اڑے ہوئے ہیں ان کے لیے ناصر عباس نیر لکھتے ہیں:

"مابعد جدیدیت نے ادب، ثقافت، دنیا، آدمی، سچائی، تفہیم وتعبیر کے ذرائع کی نسبت سے بنیادی نوعیت کے سوالات اٹھائے ہیں ۔ ان سوالات کو نظر انداز کر کے اب ادب کی کوئی تفہیم معتبر نہیں ہو سکتی ۔" (٦٦)

تھیوری بالخصوص دریدا کی ساخت شکن قرأت معنی کے مسلسل التوا کی بات کرتی ہے اور ایک سے زائد معنی پر اصرار کرتی ہے ۔ ہمارے اردو ناقدین نے تھیوری پر بہت بڑا اعتراض کیا ہے کہ یہ ہمارے مذہبی اور الہامی متون کے واحد، آفاقی اور حتمی معنی کے خلاف ایک مغربی سازش ہے ۔ اسی سازش کے تحت حقیقت کی نفی کی گئی ہے ۔ ہر قسم کے ماورائی مدلول سے یک سر انکار کر دیا گیا ہے جو متن سے باہر موجود ہوتا تھا اور جس کے تناظر میں معنی کو قرار ملتا تھا۔ ان نقادوں کا یہ اعتراض ہے کہ یہ سارے تصورات ہمارے مذہبی متون کو مشکوک بنانے کے لیے قائم کیے گئے ہیں ۔ اردو دان نقاد جب تھیوری کے حق میں بات کرتے ہیں تو انہیں سامراجی ایجنٹ اور بھولا بھالا قرار دیا جاتا ہے۔ وہ بھولا بھالا جسے اپنے مذہبی اور اعتقادی نقصان کا بھی کوئی اندیشہ نہیں بلکہ اپنی مخالف قوت کو اپنی پوری صلاحیت سے پروان چڑھا رہا ہے۔ اس طرح کے نقادوں کو نہایت بلیغ انداز میں ناصر عباس نیر نے جواب دیا ہے:

" کثرت معنی کے ادبی تنقیدی تصور کے ذیل میں الہامی متن کو کیوں لایا جاتا ہے اور خاص طور پر ان لوگوں کی طرف سے جن کا بنیادی سروکار ادبی متون کی شرح وتعبیر سے ہے نہ کہ مذہبی متن کی تفسیر سے؟ اس سے پہلے ہماری تنقید میں جمالیاتی، تاریخی، عمرانی، مارکسی،

نفسیاتی، ہیتی دبستانوں کا چرچا رہا ہے۔ کیا ان دبستانوں کے مرکزی قضیوں کی روشنی میں کبھی الہامی متن کی قرأت کی کوشش ہوئی؟" (۶۷)

ناصر عباس نیر کا بات سمجھانے کا انداز بہت مدبرانہ ہے۔ وہ کسی بھی اہم تصور کو قاری کی خاطر عام فہم بنانے کے لیے قاری کو معرض سوال میں لاتے ہیں یوں قاری فوری طور پر چونک جاتا ہے اور اس تصور یا نکتے کے جواب کی طرف اس کا دماغ یک سو ہو جاتا ہے۔ پھر فوراً ہی آگے اس کا جواب فراہم کرتے ہیں، جس سے قاری فوراً مستفید ہو جاتا ہے۔ راقم کا ذاتی تجربہ ہے کہ اس طرز اسلوب نے تھیوری کے مشکل تصورات کو سمجھنے میں بہت زیادہ معاونت کی ہے۔

جدیدیت سے وابستہ نقادوں میں شمس الرحمان فاروقی اور شمیم حنفی نے مابعد جدیدیت پر یہ اعتراض کیا ہے کہ تھیوری نے تفہیم متن اور تنقید متن میں کوئی خاص معاونت نہیں کی۔ اس کے جواب میں ناصر عباس نیر کا موقف ہے کہ تھیوری پر یہ اعتراض بالکل بلا جواز اور لاعلمی پر دلالت کرتا ہے۔ نئی تھیوری نے اپنے ضمنی تعقلات مثلاً ساختیات، ساخت شکنی، بین المتونیت، قاری اساس تنقید اور نسوانی تنقید کے ذریعے ادب کی تفہیم و تعبیر کے نادریافت گوشے دریافت کیے ہیں۔ تھیوری نے نقد ادب کے بھی نئے معیارات قائم کیے ہیں جن کی نسبت سے ادب کو دیکھا اور سمجھا جا رہا ہے۔ یوں یہ نہیں کہا جا سکتا کہ تھیوری نے نقد ادب میں کوئی معاونت نہیں کی۔ ہاں البتہ جن ناقدین کا اصرار صرف اور صرف کسی ایک نظریے کے تحت ادب کی تنقید ہے تو مابعد جدیدیت کسی ایک نظریہ نقد کی اتھارٹی کو نہیں مانتی بلکہ اپنے تکثیریت کے تصور کے تحت کسی بھی نظریے اور طریقے پر بار بار سوال قائم کر کے اس کو بے دخل کرتی ہے۔ یوں معنی کے نئے گوشے دریافت کیے جاتے ہیں، شگافوں اور خلاؤں کو بھی پیش نظر رکھا جاتا ہے، جس سے وہ معنی برآمد نہیں ہوتے جو کسی خاص طبقے یا اتھارٹی کے من پسند ہوں۔ (۶۸)

گوپی چند نارنگ کا اصرار ہے کہ مابعد جدیدیت کا آغاز ۱۹۸۰ء سے ہو گیا تھا، جب نئی پیڑھی کے لکھنے والوں نے اپنی تخلیقات کے آغاز کے ساتھ اپنی علیحدہ شناخت پر زور دیا تھا۔ اس اصرار اور دعوے کے جواب میں ناصر عباس نیر نے گوپی چند نارنگ کے دو حوالوں کا ذکر کیا، جس میں وہ ایک ہی تصور کے لیے دو الگ الگ اصطلاحیں برتتے ہیں

۔ناصر عباس نیر کا کہنا ہے کہ کیا ہم اپنی صورت حال کے لیے اپنی اصطلاح وضع نہیں کر سکتے ؟ کیا ہمارا احساس کمتری کا رویہ ہمیں مغرب کی نقالی سے باز نہیں رہنے دیتا ۔ یا مغربی تحریکوں کا نام استعمال کر کے ہم اولیت کا تاج سر پر رکھنا چاہتے ہیں؟ یا اپنی گرتی ہوتی ادبی ساکھ کو سنبھالا دینا چاہتے ہیں؟

ناصر عباس نیر اپنے پیش رو وزیر آغا کی تجویز کو ہی موجودہ صورت حال کے لیے بہتر سمجھتے ہیں ۔ وزیر آغا نے اس صورت حال کے لیے "امتزاجی تنقید" کا نام تجویز کیا تھا ،جس میں تھیوری کے تمام اہم مقدمات سموئے ہوئے ہوں اور مابعد تبدیلی بھی اسی میں سما جائے ۔ان کی تجویز ہے کہ:

> " محض لامرکزیت پر اصرار اور افتراق پر کلی انحصار کے بجائے امتزاج اور ہم آہنگی کی تدبیر لازم ہے ۔لامرکزیت کا تصور وہیں تک مفید ہے جہاں تک یہ واحد معنی اور نظریے سے پیدا ہونے والے اجارے اور عصبیت کا خاتمہ کرتا ہے اور پس ماندہ، نظر انداز کردہ اور ذیلی معنی کو فوکس میں لاتا ہے"۔(۶۹)

ناصر عباس نیر لاکھ تھیوری کے پر جوش مؤید ہوں لیکن مشرقیت اور مشرقی اقدار کی پاسداری یقیناً اولیت اختیار کر جاتی ہے، کیوں کہ مشرق کا مزاج اور سائیکی مغرب سے یک سر مختلف ہے ۔ یہاں اقدار کو اس گئے گزرے دور میں بھی ابھی ایمان کا درجہ حاصل ہے ۔ اس لیے تبدیلی اور تبدیلی کے نتیجے میں ظہور پذیر ہونے والے تصورات اپنی جگہ۔ ان کی جوازیت اپنی جگہ لیکن اپنی تہذیب و ثقافت کا احیاء اپنی جگہ ۔یہی وجہ ہے کہ دریدا کی ساخت شکن تھیوری کے مزاج اور اقدار کی بے معنویت کو جواز مہیا کرنے کے لیے ہرگز تیار نہیں ۔ ناصر عباس نیر نے اردو دان نقادوں کو تجویز پیش کی ہے کہ یہاں اس تصور کی اطلاقی صورتوں میں صرف معنی کے التوا اور حاشیائی معنی کی دریافت تک ہی محدود رہا جائے اس سے اگلی صورت حال مشرقیت کے لیے افادیت کھو دیتی ہے ۔ناصر عباس نیر کے مطابق:

> " جہاں افتراق لامتنہی ہو کر دریدا کے گنجلک میں بدلتا ہے اور انسانی اقدار، انسان دوستی،انسانی ترقی سب پر خط تنسیخ کھینچتا ہے تو اس کی افادیت بجائے خود معرض سوال

میں آجاتی ہے۔" (۷۰)

ہائپر رئیلٹی (Hyperreality) کو اردو میں برتتے ہوئے اسے سطحی حقیقت کے معنوں میں لیا جا رہا ہے سطحی حقیقت اور ہائپر رئیل میں بہت زیادہ فرق ہے۔"ہائپر رئیل" حقیقت کے متبادل کے طور پر پیش کی جاتی ہے۔اس حوالے سے ناصر عباس نیر کی تجویز ہے کہ ہائپر رئیل کے لیے سطحی حقیقت کے بجائے" تشکیلی حقیقت" کہنا زیادہ مناسب ہے۔(۷۱)

حیدر قریشی نے مابعد جدید تھیوری پر اپنے اداریے میں یہ اعتراض کیا کہ ''مصنف کی موت'' کے پیچھے امریکہ کی مسلم دشمنی کارفرما ہے۔جس کا ثبوت امریکہ کی عراق اور افغانستان پر مسلط شدہ بلا جواز جنگیں ہیں۔اس اعتراض کے جواب میں ناصر عباس نیر نے یہ استدلال پیش کیا ہے کہ منصف کا انکار کر کے تھیوری نے دراصل متن اور اس کی قرأت کو مرکزی کردار دیا ہے، اور منصف کے انکار میں بھی کوئی سیاسی ہتھکنڈا پوشیدہ نہیں ہے۔منصف کا انکار ایک خاص علمی اور فکری پس منظر میں کیا گیا ہے۔کیوں کہ سوسائٹی کا معنیاتی نظام (Signifying System) افراد اور متون کے ذریعے اپنا اظہار کرتا ہے۔لہٰذا مصنف بھی خالق کے بجائے اس نظام کے اظہار کا وسیلہ ہے۔گویا مصنف کسی بھی ادبی روایت یا ادبی شعریات کو خلق نہیں کرتا، بلکہ یہ شعریات مصنف کو ذریعہ بنا کر اپنا اظہار کرتی ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ہم کسی بھی فن پارے کی کھوج میں منشائے مصنف کو بالائے طاق رکھتے ہوئے معنی خیزی کا عمل مکمل کرتے ہیں۔

وہاب اشرفی:

وہاب اشرفی ادبی نقاد، ممتاز دانش ور اور اردو ادب کی ایک اہم شخصیت تھے۔وہ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے حوالے سے اپنی خاص پہچان رکھتے تھے۔تھیوری کے اردو شارحین میں وہاب اشرفی کا نام بھی نہایت اعتبار کا حامل ہے۔انہوں نے تھیوری کے اوائل دور میں ہی تھیوری کی بحثوں میں حصہ لیا، مضامین لکھ کر تھیوری کی تفہیم وتعبیر میں اپنا حصہ ڈالا۔وہ تمام عمر درس وتدریس اور تحقیق وتنقید سے وابستہ رہے۔تھیوری کے حوالے سے ان کا کام وسیع ہے لیکن یہاں ان کی کتاب مابعد جدیدت ، مضمرات و ممکنات پر بات ہوگی"۔راشد انور راشد نے 'وہاب اشرفی شخصیت اور ادبی خدمات' میں ان کی اس فکر انگیز تصنیف کے بارے میں لکھا کہ:

" 'مابعد جدیدیت، مضمرات وممکنات' اس عہد کی تنقید میں ایک گراں بہا اضافہ ہے اور اخلاقی اشاریہ بھی، اور جو کتاب اختلاف و اضطراب پیدا کرے اور گفتگو کے امکانات بھی پیدا کرے، اسے میں ہر حال میں کامیاب کتاب تصور کرتا ہوں۔" (۷۲)

اس اقتباس سے یہ بات واضح ہو رہی ہے کہ جب یہ کتاب پہلی بار منظر عام پر آئی تو واقعی اختلاف و اضطراب کا بھونچال ساتھ لائی۔ جب کسی بھی متن یا تصنیف سے اضطراب پھیلے تو وہ نہایت خوش کن صورت حال ہوتی ہے کیوں کہ اس طرح اس پر بحث ومباحثے کے نتیجے میں زیر مطالعہ موضوع کو بہت فائدہ پہنچتا ہے۔ جب کوئی اعتراض آئے گا تو وہ بھی یقیناً دلیل کے ساتھ ہوگا، یوں نئے سیکھنے والے لوگوں کو بے حد فائدہ ہوتا ہے ایسا ہی تھیوری کے سلسلے میں بھی ہوا۔ 'یہ تو چلتی ہے تجھے اونچا اڑانے کے لیے' کے مصداق تھیوری کو جتنا طعن وتشنیع کے عمل سے گزارا گیا، اتنا اس کے قارئین اور طلبا بڑھتے چلے گئے۔ ان میں اسے سمجھنے کا ذوق وشوق بڑھتا ہی رہا اور آج یہ عالم ہے کہ مابعد جدیدیت باقاعدہ تحریک کی صورت میں پاک و ہند میں موجود ہے۔ لکھنے والے اور شارحین روز بروز بڑھتے جار ہے ہیں۔

وہاب اشرفی نے اپنی کتاب میں تھیوری کی نظری اور اطلاقی دونوں صورتوں کو پیش کیا۔ پہلے حصے میں تھیوری کے تمام اہم پہلوؤں کو فرداً فرداً پیش کیا ہے جن میں مابعد جدیدیت کے تشکیلی پہلو، نو آبادیات و پس نو آبادیات، تانیثیت، نئی تاریخیت وغیرہ اہم ہیں۔ اس حصے کے آخر میں تمام بحث کے نتائج پیش کیے ہیں اس طرح نئے سیکھنے والوں کے لیے بہترین انداز اور اسلوب اختیار کیا گیا ہے۔ اسی حصے میں مغربی مفکرین اور ان کے تصورات کو بھی زیر بحث لائے ہیں۔ کتاب کا دوسرا حصہ اطلاقی ہے جس میں تھیوری کے مختلف رویوں کو اردو کی اصناف میں عملاً برتا ہے۔ انہوں نے شاعری فکشن اور حاشیائی ادب (پس ماندہ اور دلت ادب) پر تھیوری کا اطلاق کیا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اردو تنقید اور مابعد جدیدیت کا تعلق بھی واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ یوں تمام اہم اصناف ادب اور تنقید کو بیک وقت پیش کر دیا ہے۔ یہ کتاب اپنے آغاز سے ہی تھیوری کی ترویج واشاعت میں اپنا کردار ادا کرتی رہی ہے۔ وہاب اشرفی

خود اپنی کتاب سے متعلق لکھتے ہیں :

"اپنی فہم اور مطالعے کی روشنی میں جو نتائج سامنے آئے ہیں وہ پیش کر دیے گئے ہیں ۔ اس کتاب کو لکھنے کی تحریک اس امر سے ہوئی کہ دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی کر دیا جائے ۔ اور نئی تھیوری کو اس کے تمام تر مضمرات اور ممکنات کے ساتھ پیش کیا جائے" (۷۳)

ہم عصروں میں یقیناً رقابت اور چشمک کا ہونا ایک لازمی امر تصور کیا جاتا ہے لیکن مقالہ نگار نے جب سے تھیوری کے شارحین کا مطالعہ کیا ہے کوئی بھی ایسا نقاد یا شارح نہیں ملا جس نے کسی دوسرے کو نیچا دکھانے کی کوشش کی ہو۔ ہر ایک نے اپنے سے چھوٹے یا بڑے کے اختصاص کے بغیر ایک دوسرے کی عزت افزائی کی ہے اور یہ اردو تنقید کے لیے بہت خوش آئند بات ہے ۔ ڈاکٹر وہاب اشرفی بھی اپنے عہد کے اعلیٰ پائے کے نقاد تھے، اپنی اس کتاب میں انہوں نے گوپی چند نارنگ کی تھیوری کے لیے خدمات کا اعتراف ان الفاظ میں کیا ہے :

"وہ (گوپی چند نارنگ) اردو مابعد جدیدیت کے سلسلے میں نظریہ سازی کے مشکل مرحلے سے گزرے ہیں ۔ نئی فکریات کو اردو میں روشناس کرانے میں ان کا کارنامہ بنیادی نوعیت کا ہے ۔ انہوں نے نہ صرف مغربی مفکرین کے خیالات سے بحث کی ہے اور ان کا تجزیہ کیا ہے بلکہ مشرقی مزاج و منہاج کے اعتبار سے تمام تر مابعد جدید رویے کی افہام و تفہیم کے ہفت خواں کو طے کرنے میں بین کامیابی حاصل کی ہے ۔" (۷۴)

اس کتاب میں اہاب حسن (Ahab Hassan) کے ذیل میں وہاب اشرفی نے شمس الرحمان فاروقی اور فضیل جعفری کی طرف سے اہاب حسن پر اٹھائے گئے اعتراضات کے جواب دیے ہیں ۔ اس سوال پر کہ اہاب حسن نے مابعد جدیدیت کو ادب سے روشناس کرانے کا دعویٰ نہیں کیا اور نہ ہی ان کی تحریروں سے ایسا کچھ نظر آتا ہے ۔ ساتھ ساتھ فاروقی کا یہ دعویٰ ہے کہ اہاب حسن لکھتے ہیں کہ جدیدیت کبھی کبھی مابعد جدیدیت کے بعد بھی ظاہر ہوتی ہے ۔ اس کے جواب میں وہاب اشرفی لکھتے ہیں کہ معلوم نہیں فضیل جعفری اور فاروقی کے سامنے اہاب حسن کی کون سی کتابیں ہیں جن سے وہ اس قسم

کی معلومات فراہم کر رہے ہیں۔ وہاب اشرفی نے اہاب حسن کی طرف سے تحریر کیے گئے ایک جدول کا ذکر کیا جس میں انہوں نے جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے اہم افتراقات کو ترتیب وار نقل کیا ہے۔ وہاب اشرفی کا کہنا ہے کہ اگر یہ لوگ صرف اسے ہی دیکھ لیتے تو ان کے ذہن میں اس طرح کے سوالات پیدا نہ ہوتے۔ وہاب اشرفی نے اس جدول کے تمام نکات کی مختصر وضاحت بھی پیش کی ہے۔ ان کے اس جواب کی تفصیل ' مابعد جدیدت مضمرات وممکنات کے صفحات ۸۰۔۸۵ میں دیکھی جاسکتی ہے وہاب اشرفی کے مطابق

> "مجھے یہاں یہ احساس ہو رہا ہے کہ دونوں ہی حضرات کے سامنے شاید اہاب حسن کی کتاب 'The Postmodern Turn (1987)' نہیں تھی ورنہ ... اہاب حسن کا پورا کا پورا مابعد جدیدیت اور (جدیدیت) کا تصور واضح ہو جاتا ہے" (۷۵)

یوں انہوں نے اپنی کتاب میں مابعد جدیدیت پر اٹھنے والے اعتراضات کا جواب بھی دیا ہے، ساتھ ساتھ تھیوری کی وضاحت ،اہم مغربی مفکرین کے تعارف اور کام نیز ان کے تصورات، جب کہ آخر میں تھیوری کے افتراقات دکھائے ہیں ۔یوں یہ کتاب وہاب اشرفی کی طرف سے تھیوری کے اردو دان طبقہ کے لیے کسی تحفہ سے کم نہیں ہے۔

فہیم اعظمی:

فہیم اعظمی کا نام مابعد جدیدیت کی تفہیم وتعبیر کے حوالے سے بہت نمایاں ہے۔ انہوں نے نہ صرف تھیوری کے حوالے سے مضامین لکھے بلکہ اپنی ادارت میں چھپنے والے رسالے ماہنامہ "صریر" کراچی میں مابعد جدید تھیوری کی بحث کو اس کی تفہیمی ضرورت کے تحت آگے بڑھاتے رہے۔ یوں مابعد جدیدیت کے اردو دان طبقے میں تعارف پیش کرنے نیز اس کے تعلقلات کی تفہیم میں فہیم اعظمی کا اہم کردار ہے۔جمیل الدین عالی ان کی اس کوشش سے متعلق رقم طراز ہیں:

"ہمارے ہاں ماہنامہ "صریر" کے مرحوم مدیر ڈاکٹر فہیم اعظمی نے خود اور اپنے مضمون نگاروں کے ذریعے انہیں (مابعد جدید مباحث) بڑھانے میں اختصاص پیدا کیا تھا۔" (۷٦)

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ تھیوری کے حوالے سے ان کی کاوشوں کی تحسین ان الفاظ میں کرتے ہیں:

''رسالہ صریر اور اس کے مدیر ڈاکٹر فہیم اعظمی نے اس سلسلے میں تاریخی کردار ادا کیا۔ پھر دوسرے رسائل و جرائد بھی شریک ہوتے گئے۔'' (۷۷)

قاضی قیصر الاسلام:۔

قاضی قیصر الاسلام فلسفے خصوصاً مغربی فلسفے کی تفہیم وتعبیر کے حوالے سے اردو میں ایک معتبر مقام رکھتے ہیں۔ انہوں نے نہ صرف قدیم فلسفہ مغرب بلکہ جدید مغربی فلسفہ اور ادبی تھیوری کو بھی نہایت مدلل انداز میں بیان کیا ہے۔ انہوں نے اپنی کتاب تاریخ فلسفہ مغرب (جلد دوم) میں دریدا کی ردتشکیلی فکر کو جگہ دی ہے اور نہایت آسان زبان میں انگریزی مترادفات کے ساتھ کتابی شکل دی ہے۔ جس سے فلسفے جیسے ادق مضمون کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔ اس کتاب کے علاوہ ان کے مضامین اور غیر مطبوعہ فلسفیانہ اصطلاحات کی فرہنگ بھی ہے۔

ابوالکلام قاسمی:۔

ابوالکلام قاسمی اردو ادب کے ممتاز نقاد ہیں۔ انہوں نے مابعد جدیدیت کی تفہیم وتعبیر میں نہایت اہم کردار ادا کیا ہے۔ ان کا نام بھی تھیوری کے شارحین میں نمایاں ہے۔ انہوں نے اپنے مضامین لیکچرز اور اپنے زیر ادارت رسائل کے ذریعے تھیوری کی ترویج واشاعت میں اپنا حصہ ڈالا۔ ان رسائل میں "الفاظ" اور "امروز" علی گڑھ نمایاں ہیں۔ ان کے مضامین کا مجموعہ معاصر تنقیدی رویے اس حوالے سے نہایت اہمیت کا حامل ہے۔

عمران شاہد بھنڈر:۔

عمران شاہد بھنڈر پاکستانی نژاد برطانوی شہری ہیں۔ وہ برمنگھم یونیورسٹی میں فلسفہ مابعد جدیدیت کے ریسرچ سکالر ہیں۔ ترقی پسند نظریات رکھنے کی وجہ سے وہ تھیوری خصوصاً مابعد جدیدیت سے نالاں ہیں۔ انہوں نے حیدر قریشی کے رسالے 'جدید ادب' جرمنی میں گوپی چند نارنگ پر سرقے کا الزام لگایا اور بہت سے انگریزی اردو حوالے پیش کیے ہیں۔ اس کی مکمل تفصیل حیدر قریشی نے اپنی کتاب 'ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اور مابعد جدیدیت' میں پیش کی ہے۔ (۷۸)

درج بالا شارحین کے تنقیدی کام کو زیر بحث لاتے ہوئے راقم اس نتیجے پر پہنچا ہے کہ انہوں نے تھیوری کی تفہیم و تعبیر کی ہر ممکن کوشش کی ہے۔ اس کی اصطلاحات سازی پر کام کیا ہے، اردو دان طبقے کے لیے تھیوری کے ادق تصورات کو نہایت آسان انداز میں پیش کیا ہے۔ جہاں جہاں ضروری تھا وہاں مثالوں سے اسے مزید آسان بنایا ہے۔ خصوصاً دریدا اور فوکو کے مشکل ترین تصورات کو بھی بڑے مدلل انداز میں اپنے مضامین کے ذریعے اردو دان طبقوں میں نہ صرف متعارف کرایا ہے بلکہ ان کی تفہیم کے عمل میں رکاوٹوں کو بھی دور کیا ہے۔ تھیوری کے مخالفین کی طرف سے اٹھنے والے سوالات کو زیر بحث لا کر ان کو مطمئن کرنے کی کوشش کی ہے۔ تھیوری پر اعتراضات اٹھانے والوں میں ترقی پسند تحریک سے وابستہ نقاد اور جدیدیت سے گہری وابستگی رکھنے والے نقاد شامل ہیں۔ ان کا اعتراض یہ ہے کہ پاک و ہند میں ابھی حالات جدیدیت تک بھی نہیں پہنچ پائے تو یہ کیسے ممکن ہے کہ ہم جدیدیت کا استرداد کرتے ہوئے مابعد جدیدیت کا شوشا چھوڑ دیں۔ اس کے علاوہ ترقی پسندوں کو مابعد جدیدیت کی تکثیریت پسندی جو معنی کی کثرت اور مسلسل التوا کی بات کرتی ہے، مغرب کی چال معلوم ہوتی ہے۔ گوپی چند نارنگ، ناصر عباس نیر اور کئی دیگر نقادوں نے ان کے اعتراضات کا مدلل جواب پیش کیا ہے۔ یہ بات طے ہے کہ پاک و ہند میں مابعد جدیدیت پر تین دہائیوں سے کام ہو رہا ہے لہٰذا اب اس کا مکمل استرداد ناممکن نہ سہی محال ضرور ہے۔ نیز مابعد جدیدیت دنیا بھر میں کسی نہ کسی حد تک ضرور موجود ہے۔ یوں مقامیت کے تناظر میں پاک و ہند میں بھی مابعد جدیدیت کا وجود یقینی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ ناصر عباس نیرّ، ڈاکٹر، جدید اور مابعدجدید تنقید (مغربی اور اردو تناظر میں) ، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، دوسری اشاعت، ۲۰۱۳ء، ص ۴۶۳۔۴۶۲

2. Anita Wolff (aditor), Britannica Concise Encyelopedia inc. London, 2006, p 1273

3. ibid

۴۔ ناصر عباس نیرّ، ڈاکٹر، مابعدجدیدیت کی گول میز، مشمولہ نقاط، شمارہ ۱۴، اپریل ۲۰۱۷ء، مدیر قاسم یعقوب، نقاط مطبوعات، فیصل آباد، ص ۲۰

۵۔ ناصر عباس نیرّ، ڈاکٹر، مابعدجدیدیت کی گول میز، محولہ بالا، ص ۲۰

6. Anita Wolff (aditor), Britannica Concise Encyelopedia inc. London, 2006, p 1273

۷۔ شہزاد منظر، جدید اردو افسانہ، منظر پبلی کیشنز، کراچی، مئی ۱۹۸۲ء، ص ۴۵

۸۔ رشید امجد، ڈاکٹر، جدید ادبی تناظر، الفتح پبلی کیشنز، راولپنڈی، ۲۰۱۲ء، ص ۸۱

۹۔ لطف الرحمان، جدیدیت کی جمالیات، صائمہ پبلی کیشنز، بھیونڈی، ۱۹۹۳ء، ص ۳۴

۱۰۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، اشاعت نہم، ۲۰۱۵ء، ص ۴۵۷

۱۱۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، معنی اور تناظر، مجلس ترقی ادب لاہور، جون، ۲۰۱۶ء، ص ۱۹۹

۱۲۔ ناصر عباس نیرّ، ڈاکٹر، جدید اور مابعد جدید تنقید، محولہ بالا، ص ۳۷۰

۱۳۔ وحید احمد، ڈاکٹر، جدیدیت کے بنیادی تصورات، مشمولہ، ترقی پسندی، جدیدیت، مابعدجدیت، مرتبہ، ندیم احمد، ڈاکٹر، ابوالفصل انکلیو، جامعہ نگر، نئی دہلی، ۲۰۰۲ء، ص ۲۲۹

۱۴۔ لطف الرحمان، جدیدیت کی جمالیات، محولہ بالا، ص ۴۰

۱۵۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، جدیدیت کے بعد، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۶ء، ص ۴۰۔۳۹

۱۶۔ وہاب اشرفی، پروفیسر، مابعدجدیت۔ بنیادی مباحث، مشمولہ: مابعدجدیت: نظری مباحث، مرتبہ، ڈاکٹر ناصر عباس نیرؔ، بیکن بکس، لاہور، ملتان، ۲۰۱۴، ص ۶۵

۱۷۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، جدیدیت، مشمولہ، مابعدجدیدیت: نظری مباحث، محولہ بالا، ص ۴۲

۱۸۔ ناصر عباس نیرؔ، ڈاکٹر، جدید اور مابعدجدید تنقید (مغربی اور اردو تناظر میں) محولہ بالا، ص ۴۴۵

۱۹۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، معنی اور تناظر، محولہ بالا، ص ۲۱۰

۲۰۔ ناصر عباس نیرؔ، ڈاکٹر، مابعدجدیدیت کی گول میز، مشمولہ نقاط، شمارہ ۱۴، محولہ بالا، ص ۲۱۔۲۲

۲۱۔ ناصر عباس نیرؔ، مابعدجدیدیت: نظری مباحث، بیکن بکس، محولہ بالا، ملتا، لاہور، ص ۳۲۸

۲۲۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، جدیدیت کے بعد، محولہ بالا، ص ۸۳۔۸۴

۲۳۔ ناصر عباس نیرؔ، ڈاکٹر، مابعدجدیدیت: نظری مباحث، محولہ بالا، ص ۸

۲۴۔ ناصر عباس نیرؔ، ڈاکٹر، جدید اور مابعد جدید تنقید (مغربی اور اردو تناظر میں)، محولہ بالا، ص ۴۴۴

۲۵۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، جدیدیت کے بعد، محولہ بالا، ص ۹۶

۲۶۔ نصیر احمد ناصر، اردو تنقید کے اصطلاحاتی شگاف، مشمولہ تنقید کے نئے تناظر: تسطیر کے اداریے اور مباحث، مرتبہ نصیر احمد ناصر، صریر پبلی کیشنز، لاہور، راولپنڈی، ۲۰۲۰ء، ص ۱۳۷

۲۷۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، معنی اور تناظر، محولہ بالا، ص ۱۱۵

۲۸۔ ایضاً، ص ۱۱۵

۲۹۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، جدیدیت کے بعد، محولہ بالا، ص ۸۴

۳۰۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور،

۲۹۹۴ء، ص ۱۳۔۱۴

۳۱۔ شافع قدوائی، پروفیسر

۳۲۔ شہزاد انجم، پروفیسر، گوپی چند نارنگ: ایک عہد ساز نقاد، مشمولہ ادبی تھیوری، شعریات اور گوپی چند نارنگ مرتبہ مشتاق صدف ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۱۴ء، ص ۴۷

۳۳۔ ایضاً، ص ۸۴

۳۴۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، محولہ بالا، ص ۳۳۹

۳۵۔ ایضاً، ص ۳۳۹

۳۶۔ ایضاً، ص ۳۴۳

۳۷۔ ایضاً، ص ۳۴۴

۳۸۔ ایضاً، ص ۳۵۰

۳۹۔ ایضاً، ص ۳۵۳

۴۰۔ مولا بخش، ڈاکٹر، جدید ادبی تھیوری اور گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل، پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۹، ص ۵۷

۴۱۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، جدیدیت کے بعد، محولہ بالا، س ۸۳۔۸۴

۴۲۔ حیدر قریشی، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اور مابعد جدیدیت، سرحد ادبی اکیڈمی، جرمنی، ۲۰۰۹ (دیکھئے)

۴۳۔ مولا بخش، ڈاکٹر، جدید ادبی تھیوری اور گوپی چند نارنگ، محولہ بالا، ص ۲۳۰

۴۴۔ غلام شبیر اسد، مابعد جدیدیت پر ترقی پسندوں کے اعتراضات کی نوعیت، مشمولہ نقاط، شمارہ ۱۴، محولہ بالا، ص ۱۰۶

۴۵۔ محمد علی صدیقی، ڈاکٹر، مابعد جدیدیت: (حقائق و تجزیہ)، پیس پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۴ء، ص ۳۲

۴۶۔ ایضاً،ص ۲۷

۴۷۔ ایضاً،ص ۱۸

۴۸۔ ایضاً،ص ۲۷

۴۹۔ ایضاً،ص ۲۷

۵۰۔ ایضاً،ص ۱۹

۵۱۔ ناصر عباس نیرّ، ڈاکٹر، مابعد جدیدیت کی گول میز، مشمولہ، نقاط، شمارہ ۱۴،محولہ بالا،ص ۲۱۔۲۲

۵۲۔ شاہد شیدائی، پیش لفظ، مشمولہ اردو شاعری کا مزاج، مصنف وزیر آغا، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۲۰۰۸،ص ۹

۵۳۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، معنی اور تناظر، محولہ بالا،ص ۱۱۸۔۱۱۹

۵۴۔ ایضاً،ص ۸۸

۵۵۔ شاہد شیدائی، پیش لفظ، مشمولہ، تنقیدی تھیوری کے سو سال، مصنف، وزیر آغا، سانجھ پبلی کیشنز، لاہور،۲۰۱۲ء، ص ۱۱

۵۶۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، معنی اور تناظر، محولہ بالا،ص ۱۵۵

۵۷۔ ایضاً،ص ۱۹۵

۵۸۔ ایضاً،ص ۲۱۰

۵۹۔ ناصر عباس نیرّ، ڈاکٹر، وزیر آغا اور نئی تنقیدی تھیوری، مشمولہ سہ ماہی اسالیب سرگودھا (ڈاکٹر وزیر آغا نمبر) شمارہ ۱۳، ستمبر تا دسمبر ۲۰۱۱ء، مدیر ذوالفقار احسن،ص ۵۸

۶۰۔ ایضاً،ص ۶۳

۶۱۔ جمیل الدین عالی، ۔۔۔۔۔ مشمولہ جدید اور مابعد جدید تنقید (مغربی اور اردو تناظر میں) محولہ بالا،ص ۱۰۔۹

۶۲۔ ہنس ہارڈر، ڈاکٹر (Dr Hans Harder)، پس ورق مشمولہ متن، سیاق اور تناظر، مصنف ڈاکٹر ناصر عباس نیئر، پورب اکادمی، اسلام آباد، اکتوبر ۲۰۱۲ء

۶۳۔ شمیم حنفی، رائے، مشمولہ متن سیاق اور تناظر، محولہ بالا، ص ۲۹۴۔۲۹۵

۶۴۔ ایضاً، ص ۲۹۴

۶۵۔ ناصر عباس نیئر، مابعد جدیدیت: نظری مباحث، بیکن بکس، محولہ بالا، ملتان، لاہور، ص ۷

۶۶۔ ایضاً، ص ۹۔۸

۶۷۔ ناصر عباس نیئر، ڈاکٹر، متن، سیاق اور تناظر، محولہ بالا، ص ۳۶

۶۸۔ ناصر عباس نیئر، ڈاکٹر، جدید اور مابعد جدید تنقید، محولہ بالا، ص ۴۴۸

۶۹۔ ایضاً، ص ۴۵۵

۷۰۔ ایضاً، ص ۴۵۵

۷۱۔ ایضاً، ص ۴۵۷

۷۲۔ راشد انور راشد، وہاب اشرفی شخصیت اور ادبی خدمات، ماہنامہ کتاب نما، دہلی، ۲۰۰۵ء، ص ۱۴۶

۷۳۔ وہاب اشرفی، مابعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس دہلی، ۲۰۰۴ء، ص ۱۱

۷۴۔ ایضاً، ص ۱۱

۷۵۔ ایضاً، ص ۸۲

۷۶۔ جمیل الدین عالی، حرفے چند، مشمولہ، جدید اور مابعد جدید تنقید (مغربی اور اردو تناظر میں) محولہ بالا، ص ۸

۷۷۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، محولہ بالا، ص ۱۳ (دیباچہ)

۷۸۔ حیدر قریشی، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اور مابعد جدیدیت، سرحد ادبی اکیڈمی، جرمنی، ۲۰۰۹ء

باب سوم

رشید امجد اور منشا یاد کے افسانوں پر جدیدیت کے اثرات

الف: رشید امجد کے افسانوں پر جدیدیت کے اثرات (جزوی مطالعہ)

قرون وسطیٰ میں یورپ دو بڑے اداروں کے حصار میں تھا۔ ایک جاگیرداری نظام اور دوسرا کلیسا۔ یہ دونوں ادارے اپنے اپنے طور پر ظلم و جور، استحصال اور فریب کاری کے لیے مشہور تھے۔ یورپ میں نشاۃ الثانیہ نے ان دونوں اداروں کی طاقت کو نہ صرف کمزور کیا بلکہ انہیں پاش پاش کر دیا۔ معاشی، معاشرتی، سیاسی، مذہبی اور اخلاقی شعبوں میں دوررس تبدیلیاں ہوئیں۔ تعلیم عام ہوئی۔ عقلیت کو فروغ ملا، عقلیت پسندی کے زیر اثر انسان دوستی اور روشن خیالی نے جنم لیا ۔سائنس اور ٹیکنالوجی کے در کھلے۔ قدیم تصورات اور عقائد نے بھی ان تبدیلیوں کا اثر قبول کیا اور انسان توہمات سے نکل کر منطق اور استدلال کی منزل پر آ گیا۔ ان بڑی اور واضح تبدیلیوں نے یورپ کو قرون وسطیٰ سے نکال کر دور جدید کے دروازے پر کھڑا کر دیا۔

انقلاب فرانس نے ان تبدیلیوں کو مزید ہوا دی۔ سماج میں آزادی، انسان دوستی اور انسانی مساوات کا تصور عام ہوا۔ ان تبدیلیوں نے سب سے زیادہ کلیسائی مذہب کو ٹھیس پہنچائی۔ مذہب اپنا وقار اور اپنی طاقت کھو بیٹھا۔ راسخ العقیدگی کا تصور ختم ہو گیا اور انسان ہر قسم کی پابندیوں سے آزاد ہو گیا۔

صنعتی ترقی اور امریکہ کی آزادی نے جدیدیت کے فروغ میں نمایاں کردار ادا کیا۔ صنعتی ترقی سے پیداوار اور تجارت میں اضافہ ہوا، جس سے انسان کا معیار زندگی بدل گیا۔ زراعت کی جگہ صنعتوں نے لے لی۔ روزگار میں اضافہ ہوا۔ لوگ تلاش معاش کے لیے دھڑا دھڑ شہروں کی طرف ہجرت کر گئے۔ شہر بڑے اور جدید ہوتے گئے۔ صنعتی ترقی اور پیداوار میں بے بہا اضافے کے سبب نئی نئی منڈیوں کی تلاش ضروری ہو گئی۔ نوآبادیات میں لوٹ کھسوٹ کا بازار گرم ہوا۔ ان نوآبادیات سے خام مال دھڑا دھڑ یورپ پہنچنے لگا، جس نے یورپ کی خوش حالی میں نمایاں کردار ادا کیا۔ بعد ازاں ان حالات نے ملکوں کے درمیان تلخیوں کو جنم دیا اور جنگوں کے خطرات بڑھتے گئے۔ امریکہ کی آزادی کے بعد دیگر نوآبادیات میں بھی آزادی کی تحریکیں اٹھنے لگیں۔

برصغیر پاک و ہند میں انگریزوں کی آمد ٹھہرے پانی میں کنکر ثابت ہوئی جس نے ان گنت لہریں پیدا کیں اور

برصغیر کی سیاسی، سماجی، معاشرتی اور ادبی سطح پر حرکت اور اضطراب پیدا کر دیا۔ انیسویں صدی کے آغاز میں فورٹ ولیم کالج کا قیام اس سلسلے میں بنیاد کا درجہ رکھتا ہے۔ اس ادارے نے پہلی بار اردو نثر پر توجہ دی اور بہت سی اہم نثری کتابیں تیار کروائیں جو زیادہ تر داستانوں پر مشتمل تھیں۔ ان کتابوں کا اثر یہ ہوا کہ اردو ادب میں شاعری کے علاوہ نثر بھی اہمیت اختیار کر گئی۔

۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی میں ناکامی کے بعد ہندوستان مکمل طور پر انگریزوں کی نوآبادی بن گیا۔ سیاسی غلامی نے فوری طور پر اپنے اثرات دکھانا شروع کر دیئے۔ ان اثرات کے نتیجے میں برصغیر میں داخلی سطح پر دوررس تبدیلیوں کا آغاز ہوا۔ جذبہ حب الوطنی پیدا ہوا حصول آزادی کے لیے مذہبی اور سیاسی تنظیم کی ضرورت پہلی بار شدت سے محسوس ہونا شروع ہوئی۔ چوں کہ انگریزوں نے اقتدار مسلمانوں سے چھینا تھا لہٰذا مسلمان ان کی صعوبتوں کا زیادہ شکار ہوئے۔ ہندوؤں نے بھی مسلمانوں کو معاشی، معاشرتی اور سیاسی میدانوں میں پیچھے رکھنے کے لیے کوئی کسر نہ چھوڑی۔ ان حالات میں مسلمان اکابرین نے مسلمانوں کی اس ابتر حالت کو سنبھالا دینے کی کوشش کی۔ مذہبی، سیاسی اور تعلیمی میدان میں مسلمانوں کی پستی دور کرنے کے لیے مختلف انجمنیں اور ادارے سامنے آئے۔ ان میں سرسید احمد خان کی علی گڑھ تحریک سب سے نمایاں رہی۔ اس تحریک نے انیسویں صدی کے ربع آخر میں مسلمانوں کو جدید تعلیم سے آراستہ کرنے کے لیے اپنا کردار ادا کرنا شروع کیا۔ اس تحریک نے مسلمانوں کو سیاسی، مذہبی اور تعلیمی میدان میں ہندوؤں کے مقابل کھڑا ہونے کے قابل بنا دیا۔ اس تحریک نے جہاں دیگر شعبہ ہائے زندگی میں انقلاب آفرین کام کیے، وہیں ادب میں بھی دوررس تبدیلیوں کا آغاز ہوا۔

سرسید احمد خان اور ان کے رفقا نے ادب کو مقصدیت کا جامہ پہنایا۔ انگریزی ادب کے زیر اثر اردو ادب میں بھی نئی نئی اصناف متعارف ہوئیں۔ اردو نثر میں مضمون نگاری، تاریخ نویسی، ناول نویسی اور تنقید نگاری کو نئی بنیادوں پر استوار کیا گیا، جب کہ کئی اصناف پہلی بار اردو ادب میں متعارف ہوئیں۔

اس تحریک نے ادب کو مذہبی، سیاسی، سماجی، تہذیبی اور فکری اصلاح کا ذریعہ بنایا۔ اس سے اردو میں مقصدی

ادب کی روایت پڑی۔ جو بعد ازاں باقاعدہ مقصدی تحریک کے نام سے جانی جاتی ہے۔ ڈپٹی نذیر احمد نے اردو میں ناول نگاری کا آغاز کیا۔ انہوں نے خصوصی طور پر خواتین کی تربیت کے لیے مقصدی ناول لکھے۔ ان کے اصلاحی ناول "مراۃ العروس" کو اردو کا پہلا ناول شمار کیا جاتا ہے۔ سرسید احمد خان اور ان کے رفقا کے سامنے ایک زوال پذیر معاشرہ تھا جس کی ہمہ جہت تربیت کی ضرورت درپیش تھی۔ اس تناظر میں پہلے سے رائج داستانوں اور مافوق الفطرت واقعات کی پیش کش شعوری طور پر ترک کی گئی اور اس کی جگہ حقیقی زندگی اور اس کے مسائل کا اظہار ممکن بنایا گیا۔

انیسویں صدی کے اختتام پر اردو میں ایک نئی صنف ادب متعارف ہوئی اور اسے "افسانے" کا نام دیا گیا۔ اردو میں افسانے کو متعارف کروانے کا سہرا تین اہم فکشن نگاروں کے سر جاتا ہے جن میں علامہ راشد الخیری، سجاد حیدر یلدرم اور منشی پریم چند شامل ہیں۔ اردو کا پہلا افسانہ راشد الخیری کا "نصیر اور خدیجہ" ہے جو "مخزن" لاہور کے دسمبر ۱۹۰۳ء کے شمارے میں چھپا۔(۱)

سجاد حیدر یلدرم نے پہلے پہل ترک افسانوں کے تراجم کیے، ان کا پہلا طبع زاد افسانہ "احمد" کے عنوان سے "علی گڑھ منتھلی" علی گڑھ کے مئی ۱۹۰۶ء کے شمارے میں چھپا جب کہ پریم چند کا پہلا افسانہ "عشق دنیا اور حب وطن" کے عنوان سے "زمانہ" کانپور بابت اپریل ۱۹۰۸ء میں چھپا۔(۲)

سرسید کی عقلیت پسندی اور مقصدیت کے ردعمل میں رومانوی تحریک کا آغاز ہوا۔ یورپ میں رومانوی تحریک کا دور عروج اٹھارویں صدی میں ملتا ہے لیکن اردو ادب میں اس کا آغاز انیسویں صدی کے آخر میں ہوتا ہے۔ رومانیت باقاعدہ تحریک کی صورت میں سجاد حیدر یلدرم کے مضامین کی صورت میں سامنے آئی، جو رسالہ "مخزن" میں شائع ہوئے۔ یوں اس تحریک کو متعارف کروانے میں یلدرم اور مخزن کا کردار نہایت اہم ہے۔ اس تحریک کے زیر اثر جن ادیبوں نے نام کمایا ان میں سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھپوری، مہدی افادی، سجاد انصاری اور قاضی عبدالغفار شامل ہیں۔ یوں افسانہ اپنے بالکل آغاز میں دو تحریکوں کے زیر اثر پروان چڑھا۔ سرسید تحریک کی مقصدیت جس کے نمائندہ راشد الخیری تھے اور رومانویت جس کے نمائندہ سجاد حیدر یلدرم تھے۔ پریم چند نے سماجی حقیقت نگاری کو ذریعہ اظہار بنایا۔ ان

کے افسانوں میں دیہی معاشرے میں رائج رسوم و رواج اور نچلے طبقے کے معاشی اور معاشرتی مسائل کا بیان ہے۔ ۱۹۳۶ء میں قائم ہونے والی انجمن ترقی پسند مصنفین جو بعد میں ترقی پسند تحریک کے نام سے مشہور ہوئی اسے پریم چند کی فکر کا نقطہ عروج کہا جاسکتا ہے۔

ترقی پسند تحریک نے مارکس کے نظریات کے فروغ اور پرولتاری انقلاب کے لیے جدو جہد کو اپنا مقصد بنایا۔ اس مقصد کے لیے ادب میں حقیقت نگاری کو فروغ دیا۔ترقی پسند افسانہ نگاروں نے طبقاتی کش مکش کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ترقی پسندی کے زیراثر تخلیق پانے والا ادب،لوگوں کو معاشی اور معاشرتی ابتری،سیاسی استحصال،سرمایہ دار طبقوں کے ظلم و جبر سے بچانے کا ذریعہ قرار پایا۔یوں یہ تحریک ادبی سے زیادہ سیاسی تحریک بن گئی۔اس تحریک سے وابستہ اہم ادیبوں میں پریم چند،کرشن چندر،سجاد ظہیر،عصمت چغتائی،راجندر سنگھ بیدی،احمد ندیم قاسمی اور خدیجہ مستور زیادہ اہم ہیں۔

ترقی پسند تحریک کی اس مقصدیت کے ردعمل میں جلد ہی ایک نئے رجحان نے پر پرزے نکالے جو بعد ازاں ایک تحریک کی صورت میں ظاہر ہوا، جسے "حلقہ ارباب ذوق" کے نام سے جانا جاتا ہے۔ حلقے کے زیراثر ادیبوں نے مقصدیت پسندی اور حقیقت نگاری کے ردعمل میں " ادب برائے ادب " کا نعرہ بلند کیا۔حلقہ ارباب ذوق نے ادب کو اجتماعیت سے نکال کر انفرادیت کی راہ دکھائی۔اب ادیبوں نے خارج سے باطن کی طرف مراجعت کی۔ ہر قسم کے نظریے کی وابستگی سے انکار کیا۔ حلقے سے وابستہ ادیبوں نے صرف سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف جنگ پر ہی اکتفا نہیں کیا بلکہ زندگی کے تمام داخلی و خارجی پہلوؤں کو اپنے اظہار میں لائے۔صرف فکر معاش میں گھرے ہوئے طبقات کی احساس محرومی ہی نہیں دکھائی بلکہ افراد معاشرہ کے احساسات و جذبات کی بھی مکمل ترجمانی کی۔جنس،محبت،رومانیت،داخلیت، خارجیت کے ساتھ ساتھ فلسفیانہ مسائل کو بھی اپنی کہانیوں کا موضوع بنایا۔ حلقے نے ادب کو کسی نظریے کی تبلیغ کے بجائے فرد کی شخصیت کا آئینہ دار قرار دیا۔حلقہ ارباب ذوق کے زیراثر ادب میں فکری و فنی حوالوں سے بہت سی تبدیلیاں ہوئیں ۔حلقہ سے وابستہ ادیب مغرب کی جدید تحریکوں سے متاثر تھے۔میراجی اور راشد نے شاعری کی روایت میں تبدیلی کی

کچھ اجتہادی کوششیں کیں اور کچھ نئے تجربے کیے لیکن مجموعی طور پر زیادہ تبدیلی پیدا نہیں کر سکے۔ ۶۰ کی دہائی میں لسانی تشکیلات کی تحریک شروع ہوئی جس نے اردو ادب پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ اس تحریک کے روح رواں افتخار جالب ، جیلانی کامران اور انیس ناگی تھے۔ ہر چند کہ یہ تحریک شاعری سے وابستہ تھی لیکن اس کے اثرات کم یا زیادہ ہر صنف ادب پر مرتب ہوئے۔ افسانے نے لسانی تشکیلات کے بہت گہرے اثرات قبول کیے اور افسانے کی روایتی زبان کو بدل کر رکھ دیا۔ اب افسانہ شاعری، خصوصاً آزاد نظم سے قریب ہوگیا۔ ہر جدید افسانہ نگار نے زبان کی اس تبدیلی کو افسانوں میں برتا۔ لسانی تشکیلات کے زیر اثر جدید افسانہ نگاروں کا مجموعی اسلوب اور ڈکشن تشبیہات، استعارات ،تلمیحات، ترکیبات اور پیکر تراشی جیسے شعری وسائل کے استعمال سے خوب سے خوب تر ہوگیا۔ اردو افسانے میں علامت، تجرید اور جدید نفسیات کا عمل دخل ہوا۔ علائم، رموز، تشبیہات، استعارات اور دیگر شعری وسائل کو افسانوں میں بطور خاص برتا گیا۔ حلقہ ارباب ذوق نے اردو میں جدیدیت کو بنیاد فراہم کی یوں اردو میں جدیدیت کی تحریک حلقہ ارباب ذوق کی ترقی یافتہ شکل ہے۔

رشید امجد کے افسانوں میں علامت اور تجرید:۔

رشید امجد جدید افسانے کا ایک معتبر نام ہے۔ انہوں نے اپنے ادبی سفر کا آغاز ۶۰ء کی دہائی میں کیا۔ گذشتہ ساٹھ سال کے اپنے ادبی سفر میں انہوں نے تخلیق کے ساتھ ساتھ تحقیق وتنقید میں بھی اپنا زور قلم صرف کیا۔ لیکن ان سب کے باوجود اردو افسانہ نگاری ان کی پہچان ہے۔ اب تک ان کے ۱۲ افسانوی مجموعے اور سات انتخاب شائع ہو چکے ہیں۔ ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''بے زار آدم کے بیٹے''(۱۹۷۴) ، میں شائع ہوا۔ اس کے بعد ''ریت پر گرفت ''(۱۹۷۸)، ''سہ پہر کی خزاں'' (۱۹۸۰)، ''پت جھڑ میں خود کلامی'' (۱۹۸۴)،'' بھاگے ہے بیاباں مجھ سے ''(۱۹۸۸)،'' دشت نظر سے آگے''(۱۹۹۱)،'' دشت خواب''(۱۹۹۳)،''کاغذ کی فصیل''(۱۹۹۳)،'' عکس بے خیال''(۱۹۹۳)،''گم شدہ آواز کی دستک''(۱۹۹۶)،''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''(۲۰۰۲)،''ایک عام آدمی کا خواب(۲۰۰۶)،''عام آدمی کے خواب'' مجموعہ(۲۰۰۷)''دکھ ایک چڑیا ہے''(۲۰۱۶) کے نام بالترتیب شائع ہوئے۔

ان میں ''دشتِ نظر سے آگے''، ''دشت خواب'' اور ''عام آدمی کے خواب'' ان کے اس وقت تک کے کلیات شمار کیے جاتے ہیں۔ ''گم شدہ آواز کی دستک'' اور ''رشید امجد کے منتخب افسانے'' ان کے افسانوں کے انتخاب ہیں۔ حال ہی میں صریر پبلی کیشنز راولپنڈی نے ان کے افسانوں کو چار کتابوں کی صورت میں شائع کیا ہے۔ جن میں لیمپ پوسٹ اور دوسرے افسانے''، ''سناٹا بولتا ہے اور دوسرے افسانے''، ''سمندر مجھے بلاتا ہے اور دوسرے افسانے''، ''گملے میں اگا ہوا شہر اور دوسرے افسانے شامل ہیں ان کتابوں میں ''دکھ ایک چریا ہے'' کے علاوہ ان کے تمام مطبوعہ افسانوں کو شامل کیا گیا ہے۔ ساتھ میں ان کا نیا افسانوی مجموعہ ''کہانی نے خواب دیکھا'' کے نام سے شائع کیا ہے۔ ان تخلیقات میں مجموعی طور پر ۲۰۷ افسانے شامل ہیں۔ افسانوں کی یہ تعداد یہ بتانے کے لیے کافی ہے کہ رشید امجد کا حقیقی میدان افسانہ نگاری ہے البتہ انہوں نے بطور مرتب اور نقاد بھی اپنی پہچان کرائی ہے۔ بحیثیت نقاد ان کی چھ کتابیں ''نیا ادب'' (۱۹۶۹)، ''رویے اور شناختیں'' (۱۹۸۸) ''یافت و دریافت'' (۱۹۸۹) ''شاعری کی سیاسی و فکری روایت ''(۱۹۹۳) ''میرا جی شخصیت اور فن'' (۱۹۹۵) اور ''جدید ادبی تناظر'' (۲۰۱۲) میں شائع ہوئیں جن میں انہوں نے اپنی تنقیدی بصیرت کا بھی بھرپور اظہار کیا۔ اس کے علاوہ انہوں نے پاکستانی ادب کی چھ جلدیں اور ''مزاحمتی ادب'' کی دو جلدیں بھی مرتب کیں۔ زیر تحقیق مقالہ کی حدود کو مدنظر رکھتے ہوئے صرف ان کے افسانوں کو زیر بحث لایا جائے گا۔

۱۹۵۵ء کے بعد افسانے کی صنف میں کچھ انقلابی تبدیلیاں رونما ہوئیں جن کی بدولت افسانے کی مروجہ تعریف بدل سی گئی۔ افسانے میں کہانی، پلاٹ اور وحدت تاثر جو لازمی عناصر کے طور پر پیش کیے جاتے تھے، اب ترک کر دیے گئے۔ افسانے کی بنیادی خصوصیات میں اس قدر تبدیلیاں ہوئیں کہ افسانہ کسی حد تک اپنی روایتی شناخت سے ہی ہاتھ دھو بیٹھا۔ یہ تبدیل شدہ افسانہ " تجریدی افسانہ " کہلایا۔

'تجرید' کے لیے انگریزی میں 'Abstract' کا لفظ مستعمل ہے جس کے معنی اس کیفیت کے ہیں جسے صرف محسوس کیا جا سکے، سوچا جا سکے، لیکن جسے چھوا نہ جا سکے۔ یہ تجریدی یا خیالی کیفیت ہے۔

" Existing as an idea, feeling, or quality, not as a

material object."(۳)

تجریدفن مصوری کی ایک تکنیک تھی جسے ادب میں بھی برتا جانے لگا۔ تجریدی مصوری میں مصور صرف رنگوں کی زبان استعمال کرتا ہے اور آڑی ترچھی لکیروں اور بے ترتیب رنگوں کی مدد سے اپنا نقطہ نظر پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ تجریدی افسانے میں بھی مجردتصورات کو جوڑ کر افسانے کے پیکر میں ڈھالا گیا۔

"Abstract is not concrete, a sentence is abstract if it deals with a class of things or persons; e.g, All men are lairs,on the other hand Smith is lier, is a concrete".(۴)

تجریدی افسانے میں واقعات کو حقیقی شکل میں پیش نہیں کیا جاتا بلکہ واقعے کی وہ صورت پیش کی جاتی ہے جو افسانہ نگار کے لاشعور سے ابھرتی ہے۔ تجریدی افسانے میں واقعات، کردار اور موضوع زیادہ اہمیت نہیں رکھتے بلکہ افسانے میں پیدا ہونے والا تاثر یا ردعمل زیادہ اہمیت رکھتا ہے جو ان واقعات کی پیشکش سے پیدا ہوتا ہے۔ تجریدی افسانے میں شعور کی رو اور آزاد تلازمہ خیال کے ذریعے تاثریت پیدا کی جاتی ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر سلیم اختر کی رائے ہے کہ:

"اپنی خالص صورت میں تجریدی افسانے کو فلم ٹریلر سے مشابہ قرار دیا جا سکتا ہے فلم کے برعکس ٹریلر میں نہ تو واقعات منطقی ربط میں ملتے ہیں اور نہ ہی اس میں وحدت زمان کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ اس کے باوجود ٹریلر تمام فلم کا ایک مجموعی مگر مبہم سا تاثر دے جاتا ہے۔ یہی حال تجریدی افسانے کا ہے"۔(۵)

روایتی افسانے میں واقعات کی ترتیب قائم کرنے اور انہیں جوڑنے کے لیے پلاٹ کا استعمال ہوتا تھا جب کہ ان میں منطقی ربط قائم کرنے کے لیے زمانی تسلسل کا خاص خیال رکھا جاتا تھا۔ تجریدی افسانے میں افسانہ نگاروں نے ان پابندیوں کو یکسر مسترد کر دیا۔ تجریدی افسانے روایتی کہانی، کردار اور پلاٹ سے آزاد ہو گئے، ان میں کسی قسم کا کوئی منطقی ربط و تسلسل بھی موجود نہیں رہا۔ اب افسانہ نگار لفظوں کے شیڈز سے کہانی تخلیق کرتا ہے اور اس میں معنویت پیدا کرتا

ہے۔

تجریدی افسانے میں تخیل کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ افسانہ نگار تخیل کے ذریعے قاری کو مختلف زمانوں اور مختلف جہانوں کی سیر کرادیتا ہے۔ موجودہ دور جس قدر انتشار اور افراتفری کا شکار ہے۔ افسانہ نگار اسی انتشار اور بے ربطی کو جو اس کے ذہن میں موجود ہے، اپنے افسانوں میں ہو بہو پیش کر دیتا ہے(۶)

تجریدی افسانہ اردو ادب میں زیادہ پذیرائی حاصل نہیں کر سکا اس کی وجہ یہ تھی کہ افسانہ عام قاری کی تفہیم سے بالا تر تھا۔ عام قاری کے علاوہ بہت سے ناقدین نے بھی اسے ذہنی ورزش سے تعبیر کیا۔ یوں عدم ابلاغ کی وجہ سے تجریدی افسانہ قارئین کی توجہ حاصل کرنے میں کامیاب نہیں ہوسکا۔ دوسری جنگ عظیم کی تباہی کا اثر ادیبوں کے ذہنوں پر شدت کے ساتھ پڑا ان ادیبوں نے جدیدیت کے نام پر غیر محفوظیت، تنہائی، موت، اور خوف کے احساسات کو تجریدی افسانے میں پیش کیا۔

جدید افسانہ نگاروں کی نئی نسل نے تمام داخلی اور خارجی عوامل کو اپنے فن کی وساطت سے پیش کیا۔ انہوں نے بدامنی، تشدد، استحصال، نسلی امتیازات، گاؤں کی شہروں میں تبدیلی کو تجریدی انداز سے اپنے افسانوں میں پیش کیا۔ اس حوالے سے ڈاکٹر گوپی چند نارنگ رقم طراز ہیں:

> " تجریدی افسانہ ہمارے افسانے کے اس سفر کی نشان دہی کرتا ہے جس کا رخ خارج سے داخل کی طرف ہے۔ یہ انسان کے ذہنی مسائل، اس کے کرب اور حقیقت کے عرفان کی تلاش کا اظہار ہے۔ وہ بھی صرف فکر یا ذہنی سوچ کی سطح پر۔ افسانہ علامتی ہو یا تجریدی، اس میں لغوی معنی صرف ایک طرح کا اشارہ کر دیتے ہیں۔"(۷)

تجریدی افسانے میں افسانہ نگار وہ تاثر بیان کرتا ہے جو کسی واقعے سے متاثر ہو کر اس کے اپنے ذہن میں پیدا ہوتا ہے اور خیال کی خام حالت میں اسے صفحہ قرطاس پر منتقل کر دیتا ہے۔ تجریدی افسانے میں جن موضوعات کو برتا گیا ان میں فرد کی تنہائی، مشینی اور میکانکی زندگی کے مسائل، اخلاقی قدروں کی شکست وریخت وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ تجریدی

افسانہ نگار واقعات کو خارج کی نظر سے نہیں بلکہ اپنی باطنی زندگی کے تناظر میں دیکھتا ہے۔ گویا افسانہ نگار کے ذاتی تجربات واحساسات تجریدی افسانے کے واقعات بن جاتے ہیں۔

تجریدی افسانے میں کردار کو زیادہ اہمیت نہیں ہے۔ اکثر تجریدی افسانے بغیر کردار کے ہوتے ہیں۔ اگر کردار موجود بھی ہوں تو ان کو بہت زیادہ واضح نہیں کیا جاتا ایسے میں افسانہ نگار واحد متکلم "میں" کا استعمال کرتے ہوئے افسانے کو آگے بڑھاتا ہے۔ تجریدی افسانے کے کردار "بے چہرہ" ہوتے ہیں۔ اکثر کرداروں کو حروف تہجی الف، ب، جیم وغیرہ سے ظاہر کیا جاتا ہے اور کبھی کرداروں کے لیے پہلا آدمی، دوسرا آدمی وغیرہ کا استعمال ہوتا ہے۔

افسانہ نگار تجریدی افسانہ لکھتے ہوئے زمان ومکان کی قید سے آزاد ہوتا ہے، اس کے سامنے ماضی حال اور مستقبل کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔ بعض اوقات سارے وقت اکھٹے استعمال ہوتے ہیں اور بعض اوقات بغیر تعین وقت کے افسانہ لکھا جاتا ہے۔ تجریدی افسانے میں وحدت تاثر کے بجائے "مجموعی تاثر" یا "مبہم تاثر" پر انحصار کیا جاتا ہے۔ درج بالا عناصر سے ہی ایک تجریدی افسانہ خلق ہوتا ہے۔ آئندہ صفحات میں رشید امجد کے تجریدی افسانوں پر بات کی جائے گی۔

۶۰ء کی دہائی میں تخلیق ہونے والا افسانوی ادب جدیدیت کے واضح اثرات رکھتا ہے ان اثرات کی وجہ سے افسانے کا رجحان خارج سے داخل کی طرف ہوگیا۔ سماجی حقیقت نگاری کی بجائے افسانہ داخلی حقیقت کے اظہار کا ذریعہ بن گیا۔ فرد کے داخلی کرب، گھٹن، مایوسی، خوف اور دہشت جیسے ذہنی ونفسی عوامل بیان کرنے کے لیے افسانہ نگاروں نے افسانے کی روایتی تکنیک اور ہیئت واسلوب میں تبدیلی کی ضرورت محسوس کی۔ داخلیت اور موضوعیت کے اظہار کے لیے تجرید اور علامت کو رواج ملا۔

افسانہ نگاروں کی اس اپج کے متعلق انور سدید لکھتے ہیں:

> "یہ وہ لوگ ہیں جنہوں نے نہ صرف علامت کی متعدد ابعاد کو وسیع پیمانے پر اردو افسانے پر روشناس کر دیا بلکہ علامت کو تجرید کے ساتھ مدغم کرنے کی کوشش بھی کی"(۸)

۶۰ء کی دہائی میں رشید امجد کے ادبی سفر کا آغاز بھی انہی حالات میں ہوا، انہوں نے بالکل آغاز میں کچھ

افسانے سادہ بیانیہ اسلوب میں لکھے لیکن جلد ہی زمانے کی رو سے ہم آہنگ ہو کر علامتی و تجریدی افسانہ لکھنا شروع کر دیا۔ ان کا پہلا افسانہ "لیمپ پوسٹ" "ادب لطیف کے ستمبر ۶۰ء کے شمارے میں چھپا۔ یہ سادہ اسلوب کا حامل افسانہ دوبارہ علامتی انداز میں "لیمپ پوسٹ" کے نام سے ہی اکتوبر ۱۹۶۶ء میں "اوراق" کے چوتھے شمارے میں چھپا۔ یوں ایک ایسے افسانہ نگار کی ادبی زندگی کے سفر کا آغاز ہوا، جس نے اپنے عرصہ تخلیق میں تا حال سینکڑوں اہم افسانے لکھ کر نہ صرف اردو جدیدیت، مابعد جدیدیت بلکہ افسانے کی مجموعی روایت میں ایک گراں قدر اضافہ کیا۔ وہ اپنے اسلوب اور تکنیک کے بارے میں خود کہتے ہیں:

"میرے افسانوں میں صرف علامت کا استعمال نہیں بلکہ ..... تجرید بھی ہے۔ علامت کا تعلق اسلوب سے ہے اور تجرید کا خیال سے۔" (۹)

تجرید اور علامت سے رشید امجد کی گہری اور شعوری وابستگی کا یہ عالم ہے کہ ان کے پہلے مجموعے "بے زار آدم کے بیٹے" سے لے کر حال ہی میں چھپنے والے ان کے آخری مجموعے "کہانی نے خواب دیکھا" تک ان کے افسانوں میں اکثریت علامتی و تجریدی اسلوب لیے ہوئے ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا کے بقول:

"اس نے تجریدیت کو بطور فیشن قبول نہیں کیا بلکہ اسے اپنی روح کی ایک بنیادی طلب جان کر قبول کیا ہے۔ اس لیے ان کے ہاں تخیل ہوا میں تحلیل نہیں ہو جاتا بلکہ زمین اور اس کی علامت "ماں" کے ساتھ پوری طرح منسلک رہتا ہے۔" (۱۰)

رشید امجد نے تجرید کو اس وقت کے رائج فیشن کے طور پر نہیں بلکہ ضرورت کے لیے اختیار کیا ہے۔ ۶۰ء کے بعد کے افسانہ نگاروں کی نئی نسل نے ہجوم میں اپنی انفرادیت قائم کرنے اور جاری روایت میں اپنا نام شامل کروانے کے لیے بھی تجریدی افسانے لکھے۔ ان افسانہ نگاروں کی تربیت ابھی اس نہج تک نہیں پہنچی تھی جتنی علامتی اور تجریدی اظہار کے لیے ضروری ہوتی ہے، اس لیے ان کے افسانے مبہم اور عدم ابلاغ کا شکار رہے۔ رشید امجد نے تجرید کے استعمال میں بھی اپنی فن کارانہ اپج کا بھرپور مظاہرہ کیا۔ رشید امجد کی تجریدیت کے بارے میں ڈاکٹر انور سدید رقم طراز ہیں:

"تجریدی قدرِ مشترک کے باوجود رشید امجد اور انور سجاد کے فن کی حدود مختلف ہیں۔ رشید امجد کا معجزہ فن سیال صورت سے پیدا ہوتا ہے جب کہ انور سجاد نے ٹھوس حقیقت کو تجریدی صورت دے کر اسے کھوکھلا کرنے کی کوشش کی ہے۔" (۱۱)

جدید افسانے پر سب سے بڑا اعتراض یہ تھا کہ افسانہ گنجلک علامتوں اور تجرید کی بہتات سے مبہم اور عدم ابلاغ کا شکار ہے۔ اس وجہ سے افسانہ اپنے قارئین کی دلچسپی کھو رہا ہے۔ لیکن یہ اعتراض ہر افسانے اور ہر افسانہ نگار پر صادق نہیں آتا۔

تجریدی افسانے کے لیے افسانہ نگار جن حربوں کو استعمال کرتا ہے ان میں آزاد تلازمہ خیال، شعور کی رو، داخلی خود کلامی اور خواب کا عمل زیادہ اہم ہیں۔ رشید امجد نے ان تکنیکی حربوں کو بڑے سلیقے سے برتا ہے اور ان حربوں کے استعمال سے ان کی کہانی ایک سیال صورت میں بہتی چلی جاتی ہے۔ یہ روانی اور بہاؤ قاری کو اپنی گرفت میں لیے لیتا ہے اور بعض اوقات عام قاری کہانی میں عدم ابلاغ کے باوجود اکتاہٹ اور بوریت کا شکار نہیں ہوتا۔ بقول رشید امجد:

"میرے چند افسانوں کو چھوڑ کر جو ساٹھ کی دہائی سے تعلق رکھتے ہیں، ترسیل یا ابلاغ کا مسئلہ کبھی پیدا نہیں ہوا۔ میرا اسلوب اتنا رواں ہے کہ افسانہ خود کو پڑھواتا چلا جاتا ہے۔" (۱۲)

تجریدیت میں عموماً افسانہ نگار آزاد تلازمہ خیال، شعور کی رو اور داخلی خود کلامی جیسی تکنیکیں استعمال کرتے ہیں۔ رشید امجد نے بھی اپنے افسانوں میں ان تکنیکوں کا بہت زیادہ استعمال کیا ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر صفیہ عباد لکھتی ہیں:

"انہوں نے فرد کی ذات کے انتشار کو خود کلامی اور آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک کے ذریعے اجاگر کیا۔ انسان کے خارجی اور حقیقی وجود کے ساتھ ساتھ اس کے شعور اور تحت الشعور کی دنیاؤں کو کھنگالا۔" (۱۳)

چند مثالیں دیکھیے۔

"بیوی اس کے کندھے سے ٹیک لگائے چلغوزے چھیل رہی ہے۔"

"ہیٹر کی تمازت...... لمس، گرم لمس، وجودوں کا، سانسوں کا۔"

"بارش تیز ہوگئی ہے۔"

"سردی ہاتھوں میں گینتی لیے اس کے جسم پر اس کی قبر کھود رہی ہے۔"

"اندھیرا گھپ۔"

"میں کہاں......؟"

"منجمد ہاتھ......."

"دفتر میں ہیٹر کے سامنے خوش گپیوں کی سرسراہٹیں، گرم چائے کا لمس،

موٹر سائیکل کی آواز اور رفتار میں کپکپاہٹ...... ریز رو بھی ختم ہو رہا ہے

"اوپر اندھیرا اور اندھیرے سے برستا منوں پانی......"

"ابو جی میرے لیے......"

"جلدی"

" گھوڑا باگ تڑوانے کی کوشش میں دائیں بائیں سر مارتا ہے، سموں سے زمین کریدتا ہے".....

(گملے میں اگا ہوا شہر اور دوسرے افسانے (۱۴)

....

"لیکن دن تو جا چکا، اب ٹھنڈی انگلیوں والی رات اس کے بدن کو ٹٹول رہی ہے۔"

"شاید وہ ابھی تک سڑک کے کنارے، یا درزی، یا جنرل سٹور..... یا رات نے اپنے چہرے

پر بڑا گھونگٹ الٹ دیا ہے۔ سردی بال کھولے، بازو پھیلائے اس کے چاروں طرف ناچ رہی ہے۔"

"ویران سڑک....... تھوڑے تھوڑے وقفہ سے ایک آدھ گاڑی یا سکوٹر گزرتا ہے تو لمحہ بھر کے لیے

روشنی پھیلتی، پھر مرجھا جاتی ہے۔"

" گھپ اندھیرا اور ناچتی ٹھنڈ"

"وہ اس طرح کھڑا کا کھڑا، دن کی تہیں کھولتا، لپیٹتا، پھر کھولتا ہے۔"

"سردی نے اب اسے اپنی بانہوں میں بھینچ لیا ہے۔"

" کانپتے جسم، بجتے دانتوں اور یخ ہوتے ہاتھوں سے وہ دن کی تہیں کھولنا چاہتا ہے لیکن اس کے سامنے دھند.... چیزیں سمٹنے مٹنے لگتی ہیں۔"

" پہلا، دوسرا، تیسرا..... اور پھر دھند..... ایک عجب دھند، جس میں دکھائی دیتا ہے اور نہیں بھی"

"اور آتش دان کے سامنے بیٹھی ٹی وی دیکھتے ہوئے وہ سوچتی ہے..... آج پھر اس نے دیر کر دی ہے، کھانا پھر ٹھنڈا ہو جائے گا۔" (۱۵)

....

" یہ سڑک کہاں جاتی ہے؟" میں اپنے آپ سے پوچھتا ہوں۔

" جہاں مجھے جانا ہے"۔ میں جواب دیتا ہوں۔

" اور مجھے کہاں جانا ہے؟" میں پھر خود سے سوال کرتا ہوں۔

" جہاں یہ سڑک جاتی ہے"

" سڑک اور میں"

" میں اور سڑک" (۱٦)

علامت نگاری:

جدید اردو افسانے کے رجحانات میں علامتی پیرایہ اظہار نہایت اہمیت کا حامل ہے۔ ہر اچھا افسانہ کہانی کے

عقب میں موجود جملہ امکانات اور مخفی پہلوؤں کو سامنے لاتا ہے، معنی کے جملہ ابعاد کو آشکار کرتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو افسانہ کہانی کی سطح سے اوپر ہی نہیں آ سکتا۔ وہ محض کہانی کی اکہری صورت پیش کرنے تک محدود رہتا ہے۔ علامتی افسانے پر بات کرنے سے پہلے ضروری معلوم ہوتا ہے کہ علامت کے معنی و مفہوم پر بات کر لی جائے۔

"علامت کے اصطلاحی معنی میں کوئی شے، کردار یا واقعہ جو بطور مجاز اپنے سے ماورا کسی اور شے کی نمائندگی کرے۔"(۱۷)

لفظ کئی معنوں میں استعمال ہوتا ہے کبھی لغوی یا حقیقی معنوں میں، کبھی غیر حقیقی یا مجازی معنوں میں اور کبھی علامتی معنوں میں استعمال ہوتا ہے گویا

"لفظ کا مجازی مفہوم ہی دراصل علامتی مفہوم ہے"(۱۸)

ڈاکٹر اعجاز راہی نے علامت کے ضمن میں لکھا ہے کہ :انگریزی لفظ سمبل (Symbol) کے لیے اردو میں علامت کی اصطلاح مستعمل ہے "Symbol" یونانی لفظ 'Symbolon' سے مشتق ہے جو خود دوسرے لفظوں 'Sym' اور 'Bolon' کا مجموعہ ہے پہلے لفظ 'Sym' کا ترجمہ ' ساتھ ' اور دوسرے 'Bolon' کا پھینکا ہوا ہے یوں پورے لفظ کا ترجمہ ساتھ پھینکا ہوا، پرانے وقتوں میں کسی بھی معاہدے کی شناخت کا تعین کرنے کے لیے کوئی شے فریقین کے درمیان میں رکھ دی جاتی تھی جو اس معاہدے کے ساتھ تعلق اور رشتے کی یاد دہانی کرواتی رہتی تھی۔ یوں سمبل کا خاص مطلب یہ ہوا کہ کسی شے کا ٹکڑا جو دوسرے ٹکڑے سے باہم ملایا جائے تو اصل واقعہ کا مفہوم زندہ کر دے یا اس واقعے یا معاہدے کو یاد دلا دے جس کا وہ شناختی نشان بنا تھا۔(۱۹)

علامت سے متعلق ڈاکٹر انور سدید رقم طراز ہیں:

"علامت مرئی دنیا کے اندھیروں کو غیر مرئی کے اجالوں سے اور غیر مرئی کی دھندلاہٹوں کو مرئی روشنیوں سے یوں منور کرتی ہے کہ ہمارے سامنے حقیقت کے نئے اور انوکھے زاویے نمایاں ہوتے چلے جاتے ہیں۔"(۲۰)

ڈاکٹر رشید امجد علامت کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

"اچھی علامت تو اپنے ماحول سے پیدا ہوتی ہے ...... لیکن بہر حال علامت استعارہ یا اشارہ نہیں ہوتی اس کی معنوی تہہ تک پہنچنے کے لیے ذہانت کی ضرورت ہے" (۲۱)

جدید افسانے کا آغاز ۶۰ کی دہائی میں اور جدید افسانے میں علامتوں کا چلن ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ ہوا۔ پاک و ہند میں اس کے بنیاد گزاروں میں انتظار حسین، انور سجاد، بلراج مین را اور سریندر پرکاش نمایاں ہیں۔ علامتی افسانہ اپنے آغاز ہی سے معلوم سے نامعلوم کے سفر پر ہے ۔یعنی حقیقت وہی کچھ نہیں جو ہمیں نظر آتی ہے بلکہ ظاہری حقیقت کے عقب میں بھی بہت کچھ ہے جو ہماری سطحی آنکھوں سے اوجھل رہتا ہے۔ جب ہم جدید افسانے پر نظر دوڑاتے ہیں تو ہمیں نظر آتا ہے کہ جدید افسانہ ماضی سے ٹوٹے ہوئے رشتوں کی دریافت پر عمل پیرا ہے۔ یوں نئی کہانی میں علامت، تمثیل، کتھا اور داستان مل کر نئے افسانے کا تخلیقی پیکر تشکیل دیتے ہیں۔

گوپی چند نارنگ کے بقول:

"علامت ہمارے لاشعور کو تمثیلی پیرائے ہی کے ذریعہ راس آتی ہے.... اکثر و بیشتر تمثیلی عنصر، علامتی عنصر کے ساتھ باہم آمیز ہو کر آتا ہے۔ اس میں قدیم کتھا کہانی کی سادگی بھی ہے اور آرٹ کا ڈسپلن بھی" (۲۲)

جدید علامتی افسانے کو اس وقت مزید فروغ حاصل ہوا جب پاکستان میں مخدوش سیاسی صورت حال اور آمرانہ حکومتوں میں آزادی اظہار رائے پر قدغنیں تھیں۔ افسانہ نگاروں نے علامت اور تجرید کے ذریعے اپنا مافی الضمیر پیش کیا ۔استعاروں کنایوں اور علامتوں کے ذریعے نہایت سلیقے سے معاشرے میں موجود گھٹن، سیاسی جبر اور سیاسی ابتری کو پیش کیا گیا۔ یہی نہیں بلکہ اس ابتر اور گھٹن زدہ ماحول کے اثرات سے جنم لینے والے سماجی و معاشی مسائل، ذات کی تنہائی، اقدار کی شکست و ریخت اور رشتوں کی پامالی کو بھی تخلیقات میں پیش کیا گیا۔ جدیدیت اور علامت نگاری کی اس تحریک نے قارئین کو بہت سے اہم افسانہ نگار اور لکھاریوں سے روشناس کروایا۔ علامتی افسانے میں افسانہ نگاروں کی تین نسلیں

اپنی تخلیقات پیش کرتی رہیں، ان میں رشید امجد جدید اردو افسانے کا ایک معتبر نام ہے۔انہوں نے علامت، تجرید اور سادہ افسانہ لکھنے والوں میں اپنا نام کمایا۔آئندہ صفحات میں ان کے علامتی افسانوں پر بات کی جائے گی۔

جیسا کہ پہلے تجرید کے ضمن میں یہ بات آچکی ہے کہ رشید امجد نے آغاز ہی سے علامتی افسانوں میں دلچسپی رکھی اور اپنے پہلے مجموعے سے حال ہی میں چھپنے والے ان کے آخری مجموعے تک انہوں نے "علامت" کا دامن نہیں چھوڑا ۔رشید امجد علامت کی ضرورت کے متعلق رقم طراز ہیں:

"اگر وہ (ادیب) صرف سماجی اظہار تک محدود رہ جائے تو دوسرے درجے کا حقیقت نگار بن جائے گا، جس کے لیے سادہ بیانیہ ہی کافی ہے۔لیکن اگر وہ سماجیات کے ساتھ ساتھ ان دیکھے کو بھی دیکھنا چاہتا ہے تو اس کے عمل میں پیچیدگی آجائے گی، جس کے اظہار کے لیے علامت اور استعارہ کی ضرورت ہوگی۔"(۲۳)

جدید افسانہ نگاروں نے افسانوں میں علامت کے علاوہ دیگر شعری وسائل کا بھی استعمال کیا ہے۔جسے اکثر تنقید کا نشانہ بنایا گیا اور یہ الزام لگایا گیا کہ افسانہ شاعری بن گیا ہے۔اس حوالے سے رشید امجد کا موقف مختلف ہے۔ رشید امجد افسانوں میں شعری وسائل کے استعمال سے متعلق کہتے ہیں:

"علامت ، استعارہ اور تشبیہ شعری وسائل ہیں ۔ جدید افسانہ نگار نے ان شعری وسائل کو استعمال کر کے اپنی کہانی میں معنوی دبازت پیدا کی ہے اور اسے ہمہ جہت بنایا ہے۔"(۲۴)

علامت آفاقی، مقامی اور ذاتی نوعیت کی ہوتی ہے۔رشید امجد نے اپنے علامتی سفر میں مذہبی، اساطیری، تہذیبی اور جدید ٹیکنالوجی کی حامل علامتوں کو برتا ہے، جو زیادہ تر پہلے سے رائج ہیں لیکن رشید امجد نے ان میں نئی معنویت پیدا کی ہے۔رشید امجد کی علامتی امیج سے متعلق ڈاکٹر سید ابوالخیر کشفی لکھتے ہیں:

"رشید امجد سیدھے سادے بیانیہ یا فارمولا کہانیوں کے آدمی نہیں۔ انہوں نے علامتی کہانیاں لکھی ہیں اور ان کہانیوں کا جواز ہمارے سیاسی حالات اور عہد استبداد ہے۔" (۲۵)

رشید امجد نے مظاہر فطرت میں سے جنگل، پہاڑ، سمندر، دریا اور سڑک کو بھی بطور علامت استعمال کیا ہے اس کے علاوہ جانوروں، پرندوں اور حشرات الارض کو بھی بطور علامت اپنے افسانوں میں برتا ہے۔ رشید امجد کے ہاں چیونٹیاں، کتا، بلی، الو، چڑیاں، کبوتر، پرندہ، چمگادڑ، گھوڑا، چوہا وغیرہ علامت کے طور پر بکثرت استعمال ہوئے ہیں۔ یہ علامتیں بھی جامد نہیں بلکہ متحرک ہیں گویا بدلتے انداز کے ساتھ اپنی معنویت بدلتی رہتی ہیں۔ رشید امجد کے ہاں موت، قبر، قبرستان، جنازہ جیسی علامتیں وقت کے ساتھ ساتھ اپنی معنویت تبدیل کرتی رہی ہیں۔ اس حوالے سے رشید امجد کہتے ہیں۔

" قبر، موت اور جنازہ مختلف ادوار میں مختلف معنویت کی علامت ہے۔ " بے زار آدم کے بیٹے " کی کہانیوں میں قبر اور موت خارج میں موجود ناموافق صورت حال سے پناہ کی جگہ ہیں۔...... جب مارشل لا کے جبر و تشدد میں شناخت اور پہچان مٹتی ہوئی دکھائی دیتی ہے اور اسے تلاش کیا جاتا ہے تو قبر، موت اور جنازہ سیاسی علامتیں بن جاتے ہیں۔ ("سہ پہر کی خزاں" کے افسانوں میں) لیکن جب شناخت اور پہچان کا یہ سفر روحانی ہو جاتا ہے اور مابعد الطبیعیاتی سچائیوں سے ہم آہنگ ہوتا ہے تو قبر اور موت کی علامتیں اپنے معنی بدل لیتی ہیں۔" (۲۶)

چند مثالیں دیکھیے:

"اس نے آنکھیں کھولیں اور بولا..... " سمندر میں اتر کر بھی دیکھ لیا، یہ لذتیں اور کڑواہٹیں وہاں بھی اسی طرح ہیں، پس منظر ہی بدلتے ہیں۔" اور اسے یوں لگا جیسے اس

سے دو قدم کے فاصلے پر ٹھاٹھیں مارتا سمندر اس کی بات سن کر کھل کھلا کر ہنس پڑا ہے۔" (۲۷)

"پنجروں میں چوری کھاتے طوطے خوشی سے ٹیں ٹیں کرتے ہیں، پروں کو پھیلاتے اور پھڑ پھڑاتے ہیں..... " ہم کوئی قید تو نہیں، ہمارے پر سلامت ہیں اور یہ چوری ....." (۲۸)

"سرمئی ابابیلیں اس کے چاروں طرف منڈلا رہی تھیں اور تاریکی کی کنکریاں ایک ایک کر کے اس کے چاروں طرف پھینک رہی تھیں، اس نے آنکھیں پھاڑ پھاڑ کر نظروں کی کدالوں سے تاریکی کی ان چٹانوں کو چیرنے کی کوشش کی، لیکن اس کی آنکھوں کے پیاسے کاسوں میں روشنی کی ایک بوند بھی نہ گری۔" (۲۹)

رشید امجد کے زیادہ تر افسانے علامت سے ہی مزین ہیں۔ افسانے میں علامت نگاری کی مثال کے لیے افسانہ "بے پانی کی بارش" ملاحظہ کیجئے:

بے پانی کی بارش:

اس کہانی کا اختصاص یہ ہے کہ کہانی کا آغاز حدیث شریف کے ترجمہ سے ہوتا ہے۔ اس تناظر میں یہ ایک غیر معمولی کہانی ہے۔ "بے پانی کی بارش" علامتی افسانہ ہے جس میں بہت سی علامتیں ایک ساتھ برتی گئی ہیں۔ اس کہانی میں رشید امجد نے قیام پاکستان سے لے کر پاکستان کے دولخت ہونے تک کے سفر کو علامتی انداز میں پیش کیا ہے۔ انہوں نے اس کہانی میں مرکزی کردار کے سات خوابوں کو پیش کیا ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار صاحب بصیرت دانش ور ہے جو حالات کی سنگینی کو لمحہ بہ لمحہ اور سال بہ سال سے دیکھتا چلا آ رہا ہے اور ان بدلتی ہوئی حالتوں کو عوام الناس اور ارباب اقتدار تک پہنچانے کی اپنے تئیں کوشش کرتا رہا لیکن سب اس کی باتوں کا مذاق اڑاتے رہے اور سنی ان سنی کرتے رہے۔

اس افسانے میں سیاہ ڈراؤنی رات مارشل لا کی علامت ہے جس میں اظہار رائے پر پابندی ہے۔ کہانی کا

مرکزی کردار اس رات کی صبح سے اس لیے خوف زدہ ہے کہ اسے پتہ ہے کہ اس کے بعد طلوع ہونے والی صبح پہلے جیسی نہیں ہوگی بلکہ اس میں لوگ اور زیادہ منافقت اور استحصال کے بعد اپنے چہرے تبدیل کر چکے ہوں گے۔ اس لیے وہ ان بگڑے ہوئے چہروں اور اپنی بگڑی ہوئی شخصیت کے ساتھ اپنے آپ اور اپنے ضمیر کا سامنا کرنے سے خوف زدہ ہے۔

"صبح ہم ایک دوسرے کو کیسے دیکھ سکیں گے؟ اس نے سوچا اور چہرے کو گھٹنوں سے رگڑنے لگا" اس اداس گھنی سیاہ ڈراؤنی رات کی بھی ایک صبح تھی اور وہ اس سے بچنا چاہتا تھا۔" (۳۰)

"یہ خواب وہ مسلسل دیکھتا رہا تھا اور اس نے اسی چبوترے پر کھڑے ہو کر لوگوں کو ان کے بارے میں بتایا تھا، لیکن کسی نے اس کی باتوں پر کان نہ دھرے"۔ (۳۱)

کہانی کا مرکزی کردار خواب دیکھتا ہے کہ کھیتوں کو منافقت کے پانی سے سینچا گیا ہے جس سے فصل کے بجائے دیواریں اگیں۔

"پہلا خواب ایک بڑے کھیت پر پھیلا ہوا تھا..... انہوں نے اپنے بیجوں کو منافقت کے پانی سے سینچا تھا۔ ان کے کھیتوں میں فصل کی جگہ دیواریں اگیں"۔ (۳۲)

اس افسانے میں رشید امجد نے پاکستان کی سیاسی تاریخ کو علامتی انداز میں پیش کیا ہے اور ان حقائق کو منظر عام پر لائے ہیں جو ہمارے زوال اور تباہی کے ذمہ دار ہیں۔ منافقت کے باعث نفرت کی دیواریں جنم لیتی ہیں جو معاشرے کو تقسیم کر دیتی ہیں۔ بھائی بھائی کے خون کا پیاسا ہو جاتا ہے نتیجہ تباہی اور بربادی کے سوا کچھ نہیں ملتا۔ قائداعظم اور لیاقت علی خان کی وفات کے بعد ملک کو کوئی سچا کھرا اور حقیقی رہنما نہیں ملا جو قوم کا دردمند ہو اور ملک کی ڈوبتی کشتی کو پار لگانے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ اس پر مستزاد اقتدار کے شیدائیوں نے اپنے اقتدار کو طول دینے کے لیے منافقت کی فصل بونا شروع کر دی۔ اس منافقت نے قوم کو صوبائی، لسانی، مسلکی اور طبقاتی بنیادوں پر تقسیم کر دیا جس سے قوم کا شیرازہ بکھر گیا۔ قوم کے بجائے ہجوم بن گیا جس کی نہ کوئی سمت ہے اور نہ کوئی منزل، ہر آنے والے دور میں منزل دور سے دور ہوتی

جا رہی ہے۔

"پھر اس نے دوسرا خواب دیکھا کہ کچھ لوگ کھلیانوں اور کارخانوں میں بھوک بانٹتے پھر رہے ہیں۔ کسان اور مزدور اپنے کاموں میں بھوک کی بھیک لے کر ایک دوسرے کے گریبان پکڑ رہے ہیں" (۳۳)

قیام پاکستان کے بعد بھی کسانوں اور مزدوروں کا استحصال جاری رہا۔ یہاں بھوک بانٹنے والے وہ حکمران ہیں جن کی ناقص پالیسیوں سے جاگیردار اور صنعت کار کسانوں اور مزدوروں کا خون چوستے رہے اور امیر سے امیر تر ہوتے گئے۔ خوش حالی ان کا مقدر بنتی گئی اور مزدور کی بدحالی یہاں تک پہنچی کہ وہ دو وقت کی روٹی کو بھی ترسنے لگا۔ ان حالات نے بھی قوم کے اندر مایوسی پھیلائی اور معاشرہ روز بروز طبقات میں بٹتا چلا گیا اور نفرت کی دیواریں مضبوط ہوتی چلی گئیں۔

"اس نے تیسرا خواب دیکھا کہ وہ ٹھاٹھیں مارتے بپھرے ہوئے دریا میں بغیر چپوؤں کی کشتی میں سفر کر رہے ہیں"۔ (۳۴)

اس اقتباس میں "بغیر چپوؤں کی کشتی" ہمارے ملک کی اس صورت حال کی علامت ہے جس کے تحت ہم بغیر کسی نظام، بغیر کسی رہنما کے وقت کے تند و تیز دھارے میں بہے جا رہے ہیں۔ اس کشتی کا کوئی ناخدا ہے اور نہ ہی پتوار۔ یہاں ہمارے نظام کے کھوکھلے پن اور بے سمتی کو بیان کیا گیا ہے۔ مسائل کا طوفانی دریا ہے اور قوم ہے کہ اللہ کے سہارے پر بغیر دنیاوی اسباب کے زندگی بسر کر رہی ہے، کوئی واضح سمت اور کوئی واضح نصب العین موجود نہیں ہے۔

''پھر اس نے چوتھا خواب دیکھا کہ کچے مکانوں میں رہنے والے سب لوگ چوہے بن گئے ہیں اور بلوں میں دبکے بیٹھے ہیں۔ موٹی تازی بلی ان کے بلوں کے باہر غراتی پھر رہی تھی۔'' (۳۵)

اس اقتباس میں مارشل لائی جبر اور اس کے نتیجے میں عام آدمی کی کیفیت بیان کی گئی ہے۔ آمر بنیادی حقوق کی معطلی اور مختلف سزاؤں کے ذریعے عوام کو ڈرا دھمکا کر چوہے بنا دیتے ہیں جو احتجاج اور حقوق کی جدوجہد کے گوشہ

عافیت میں پناہ گزین ہو کر رہ جاتے ہیں۔اس پر مستزاد ان پر پہرے بھی بٹھا دیے جاتے ہیں۔

"اس نے پانچواں خواب دیکھا کہ بھوک بانٹنے والے کھیت کی منڈیر پر سر جوڑے بیٹھے ہیں۔ وہ دیر تک سر جوڑے سوچتے رہے، پھر انہوں نے پرانی بلی کو پکڑ کر ایک طرف کر دیا اور اس کی جگہ اس جیسی لیکن دوسری بلی لے آئے اس کے بعد وہ کھیت میں آئے اور انہوں نے بیچوں بیچ دیوار کھڑی کرنا شروع کر دی"(۳۶)

اس کہانی کے پانچویں خواب میں ہمارا کہانی کار، کہانی کے مرکزی کردار کے ذریعے یہ بتاتا ہے کہ کس طرح ہمارے حکمرانوں نے ملی بھگت سے دونوں حصوں کی عوام کے درمیان میں نفرت کی دیوار بنوا دی، جس کے نتیجے میں ہم بحیثیت قوم ایک دوسرے سے دور ہوتے گئے اور انجام کار ملک دولخت ہو گیا۔ یہاں "پرانی بلی" اور اسی جیسی "دوسری بلی" سے مراد مغربی اور مشرقی پاکستان کے وہ دو سیاسی پلانٹڈ لیڈران ہیں جنہیں باقاعدہ منصوبہ بندی کے تحت تیار کیا گیا اور ان کے دماغوں میں لکھے ہوئے سکرپٹ کے مطابق ان کرداروں نے اپنا اپنا کردار ادا کیا۔

مرکزی کردار چھٹے اور ساتویں خواب میں دیکھتا ہے کہ:

" کشتی کے پیندے میں سوراخ ہو چکا تھا اور پانی آہستہ آہستہ بہت ہی آہستگی سے اندر آ رہا تھا۔ پھر بپھرتا، ٹھاٹھیں مارتا دریا یک دم خون کے دریا میں بدل گیا۔ کنارے پر کھڑا روشنی کا مینار لڑکھڑا کر کشتی پر آ گرا۔ کشتی ٹوٹ کر دو حصوں میں بٹ گئی۔ چاروں طرف لاشیں ہی لاشیں، ادھ موئے، مرتے چیختے انسان....... ٹوٹے ہوئے کاسے"(۳۷)

یہاں سوراخ والی کشتی سے مراد ملک پاکستان ہے جسے سازشیوں نے اس قدر گہرے زخم لگائے تھے جن سے اس کے جسم میں سوراخ ہو گیا تھا اور جہاں سے اندر آنے والے پانی نے اس کی مکمل تباہی اور تقسیم کو یقینی کر دیا تھا۔ اقتباس میں "روشنی کا مینار" ایک جہاندیدہ رہنما کی علامت ہے جس نے قوم کی سمت متعین کرنا ہوتی ہے۔ جس پر چل کر قوم کامیابیوں سے ہم کنار ہوتی ہے۔ لیکن بدقسمتی سے ہمارے رہنما ملکی تقسیم پر تل گئے اور اپنی طاقت اور شعوری کوشش

سے ملک دو حصوں میں تقسیم کر دیا۔ اس کے بعد بھی ہم اپنے کھوٹے سکوں یعنی نا اہل حکمرانوں کے ساتھ ہی چل رہے ہیں اور یہی ہمارا مقدر ہے کیوں کہ جو بویا ہے وہ کاٹنا بھی ہے۔

ڈاکٹر رشید امجد نے اپنی علامتی تخلیق میں ماضی کے مضبوط، مقبول اور معتبر حوالے لیے ہیں جن سے قاری مانوس ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ان کی علامتیں موجودہ جدید اور مابعد جدید دور کی ضرورتیں پوری کرتے ہوئے دور حاضر کی علامت بننے کا مکمل جواز رکھتی ہیں جیسے واقعہ کربلا، ارسطو کی زہر خوانی اور بدھ کا گیان دھیان وغیرہ۔

رشید امجد نے اپنے افسانوں میں علامت اور تجرید کے ساتھ ساتھ دیگر شعری وسائل بھی بکثرت استعمال کیے ہیں، جن میں تشبیہ، استعارہ، رمز، کنایہ، تجسیم اور پیکر تراشی شامل ہیں۔ ان عناصر نے ان کے اسلوب کو اتنا جاندار اور دلکش بنا دیا ہے کہ افسانہ قاری کو اپنے سحر میں گرفتار کر لیتا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر ان کی اس خوبی کا اعتراف ان الفاظ میں کرتے ہیں:

"رشید امجد کا شعری لہجہ، علامتی اظہار اور تجریدی ڈھانچہ سب مل کر اس کے فن کی ایک نمائندہ جہت اور اس کا ایک منفرد تشخص قائم کرتے ہیں۔" (۳۸)

رشید امجد نے لسانی تشکیلات کا اثر قبول کرتے ہوئے اسے بڑی فنی چابکدستی سے استعمال کیا۔ اس سے ان کا اسلوب ایک نیا روپ اختیار کر گیا ہے۔ ان کا افسانہ نثری شاعری بلکہ آزاد نظم کی کیفیت پیش کرتا ہے۔ اس حوالے سے شہزاد منظر لکھتے ہیں:

"رشید امجد واحد افسانہ نگار ہے جس نے ...نہایت خوبصورتی سے امیجز استعمال کیے ہیں اور اسی طرح جدید افسانے کو نثری شاعری سے قریب لانے کی شعوری کوشش کی۔" (۳۹)

رشید امجد کے افسانے میں آزاد نظم جیسا اسلوب ملاحظہ کیجئے:

"اس کی چونچ اس کے ہونٹوں پر

اس کے کان، اس کے کانوں میں

اس کی آنکھیں اس کی آنکھوں میں

اور اس کا جسم اس کے جسم میں رچ بس گیا تھا

وہ بوکھلا کر باہر بھاگا.......

سرکنڈوں میں بیٹھی ہوا

سیٹیاں بجا بجا کر پوچھتی ہے،

تم کون ہو.......... تم کون ہو؟

آؤ میرے ہاتھ پر بیعت کرو

چلو میرے ساتھ چلو

آؤ میں تمہیں منافقت کے دودھ میں

گندھی ہوئی روٹی کھلاؤں

اس گندے جوہڑ کا پانی پلاؤں

جہاں لحہ بہ لحہ رنگ بدلنے والے مگرمچھ رہتے ہیں۔" (۴۰)

رشید امجد کے اسلوب کی اس انفرادیت اور دل کشی کی بشیر سیفی نے ان الفاظ میں تحسین کی ہے:

''رشید امجد کی سب سے بڑی عطا اس کا شعری اسلوب ہے جو اردو کے جدید افسانہ نگاروں میں سے شاید ہی کسی اور کو نصیب ہوا ہو۔۔۔ اس کے جملوں کی ساخت ایسی انوکھی اور منفرد ہے کہ دور سے پہچانی جا سکتی ہے۔'' (۴۱)

افسانوں میں تشبیہ، استعارہ اور پیکر تراشی کی مثالیں دیکھیے:

"وہ ایسے اٹھی جیسے کوئی قبر میں سے نکلتا ہے" (۴۲)

"ساری رات دونوں کروٹیں لیتے رہے جیسے بستر پر نہیں انگاروں پر پڑے ہوئے ہیں" (۴۳)

"اس کے ہونٹ جو کبھی گلاب کی پتیوں کی طرح مہکتے تھے خشک ہو گئے تھے۔ ریگستان کی جھاڑیوں کی ٹہنیوں کی طرح جو تراوٹ کی بوند بوند کو ترستی ہیں" (۴۴)

"ایک خوف ناک بلی سعد کے ارد گرد گھوم رہی ہے وہ اس سے بچنے کے لیے ادھر ادھر ہو رہا ہے لیکن بلی کا گھیرا تنگ ہو رہا ہے، سعد آنکھیں بند کر لیتا ہے، بلی لحہ بھر اسے دیکھتی ہے.....!" (۴۵)

"پتہ ہی نہیں چلا کہ وہ کیسے گرا۔..... نیم کھلی آنکھوں سے بلی کو دیکھا جو اس کے گرد اگرد چکر لگا رہی تھی۔ اس کی غراہٹ میں سانپ کی سی پھنکار تھی، آنکھیں بند کرنے سے پہلے آخری بار، ایک آنکھ ذرا سی کھول کر..... بڑی مشکل سے کھول کر دیکھا بلی نے جست بھر لی تھی" (۴٦)

"تاحد نگاہ کروٹیں لیتا سمندر، کہیں کہیں سٹیمر یا چھوٹا جہاز سمندر کے سینے پر سجے ڈیکوریشن پیس کی طرح لگتا..... رات کو سمندر ایک وسیع کالی چادر کی طرح لگتا جس پر اکا دکا سٹیمر اور چھوٹے جہاز نگیش کے دانوں کی طرح جلتے بجھتے"۔ (۴۷)

"یہ ساری کائنات ریشم کے باریک پھسلے تاروں جیسا ایک گچھا ہے اور ایک دوسرے سے الجھی ہوئی ان تاروں کے درمیان کئی چھوٹے بڑے پنجرے ہیں اور وہ خود بھی" (۴۸)

رشید امجد کے موضوعات

رشید امجد کے موضوعات میں تنوع ہے۔ ان کے موضوعات وقت کے ساتھ ساتھ بدلتے رہے ہیں رشید امجد

نے اپنے طویل تخلیقی سفر میں جو عام آدمی کے افسانے لکھے ان میں ہر شعبہ زندگی سے تعلق رکھنے والے عام آدمی کو موضوع بنایا گیا ہے رشید امجد نے اپنے افسانوں میں زندگی کی حقیقی تصویر پیش کی ہے انہوں نے اس پیش کش میں فرد کے باطنی اور خارجی ہر دو رویوں کو پیش کیا ہے اور افراط وتفریط کا شکار نہیں ہوئے ، بلکہ وہ اپنے افسانوں میں خارج اور باطن کا توازن قائم کیے ہوئے ہیں ۔رشید امجد کے موضوعات میں سب سے بڑا شناخت کی گم شدگی ہے۔ یہ موضوع ایک تو وجودیت کے زیر اثر دوسرے ملکی سیاسی وسماجی حالات کے پیش نظر زیادہ مقبول ہوا۔

رشید امجد نے اپنے افسانوں میں فرد اور معاشرے کی مجموعی طور پر منافقت اور دورنگی کا پردہ چاک کیا ہے۔ اس منافقت کے زیر اثر فرد ایک دوسرے سے اور پھر پورے سماج سے کٹ جاتا ہے۔نفرت کی دیواریں اگ آتی ہیں اور معاشرہ مختلف مذہبی، لسانی ، سماجی اور سیاسی گروہوں میں بٹ جاتا ہے۔ اس تقسیم در تقسیم معاشرے میں فرد، معاشرہ اور قوم کو اپنی جان کے لالے پڑ جاتے ہیں، اس کی شناخت ختم ہو جاتی ہے۔فرد، معاشرہ اور قوم بے توقیری کا شکار ہو جاتے ہیں ۔موقع پرست لوگ اجتماعی مفادات کی قیمت پر ذاتی مفادات حاصل کرتے ہیں ۔رشید امجد نے ان سب حالات و کیفیات کی منظر کشی کے بعد علت ومعلول کے تناظر میں ان وجوہات کو بھی علامتی اور استعاراتی انداز میں پیش کیا ہے جو اس بے چہرگی اور عدم شناخت کا سبب ہیں۔اس حوالے سے بشیر سیفی لکھتے ہیں:

''چوں کہ عام طور پر رشید امجد کی توجہ جذباتی نا آسودگیوں اور صورتحال کی جکڑ بندیوں کے اظہار پر مرتکز رہتی ہے اس لیے اس کے افسانوں میں کرداروں سے زیادہ افعال اور افعال سے پیدا ہونے والی الجھنوں کو اہمیت حاصل ہے ۔ غالباً اسی لیے اس کے بیشتر کردار بے نام اور بے چہرہ ہوتے ہیں۔(۴۹)

شناخت کی گم شدگی کے متعدد اسباب میں سب سے بڑا سبب غیر منصفانہ نظام ہے، جس میں مذہب، سیاست، سماج اور معیشت پر طاقت وروں کا راج ہے ۔ وہ اپنی طاقت کے بل بوتے پر "جس کی لاٹھی اس کی بھینس" کے مصداق چودھری بنے ہوئے ہیں اور ہر چیز پر قابض ہیں ۔ان حالات میں عام آدمی سالہا سال سے اور نسل در نسل کولھو کے بیل

کی طرح ایک ہی دائرے میں گردش کر رہا ہے۔ وہ اپنی پوری زندگی کی مشقت سے اپنے اور اپنے کنبے کی دو وقت کے لیے روزی روٹی بھی پوری کرنے سے قاصر ہے۔ دوسری جانب دولت کی چکا چوند ہے جس نے امیروں کی آنکھوں کو خیرہ کیا ہوا ہے اور وہ بے حس اور پتھر بنے زندگی بسر کرنے پر اڑے ہوئے ہیں۔

اس حالت موجودہ (Status Quo) کو توڑنے میں ناکامی کے سبب معاشرے کے کچھ دانش ور بھی آخر کار زندگی کی بے معنویت کا شکار ہو جاتے ہیں۔ وجودی تناظر میں فرد وہی ہے جو وہ اپنے آپ کو بناتا ہے اور جس کی وہ کوشش کرتا ہے یہی وہ جدوجہد اور عمل ہے جو آدمی کو دوبارہ زندگی اور معاشرے کے ساتھ رشتہ قائم کرنے کے لیے تیار کرتا ہے۔

بیسویں صدی کے نصف اول میں دو عالم گیر جنگوں نے جن ہولناکیوں کو جنم دیا اسے انسانیت بھلانے سے قاصر ہے۔ ہر طرف موت کا راج ہوا۔ شہروں کے شہر ویران ہو گئے۔ ان جنگوں کے نتیجے میں بے روزگاری بڑھ گئی ،بھوک اور افلاس نے ڈیرے ڈال دیے، بیماریاں عام ہو گئیں، انسانی رشتے ٹوٹ کر بکھر گئے۔ اس ساری صورت حال نے انسان کی حالت قابل رحم بنا دی۔ انسان کو اس حال تک پہنچانے کی ساری ذمہ داری سائنس اور ٹیکنالوجی پر ڈالی گئی ۔جس کے نتیجے میں لوگوں کا سائنس پر سے اعتماد اٹھ گیا۔ سائنس جسے یورپ نے نجات دہندہ بنا کر پیش کیا تھا اور جس کے ذریعے دنیا کے تمام مسائل حل کرنے کا دعویٰ کیا تھا اس نے ہی دنیا کو تباہی کے دھانے پر لا کھڑا کیا تھا۔

جدیدیت نے سب سے زیادہ کاری ضرب کلیسائی مذہب پر لگائی تھی ۔جس کے بعد یورپ کے سماج میں خدا کی ذات پر بھروسہ رکھنے کا عقیدہ دم توڑ چکا تھا۔ خدا کی ذات مشکوک ہو چکی تھی۔ خدا کی ذات پر سے ایمان اٹھ جانے کے بعد مخصوص اقدار، روایات، رسوم و رواج اور قوانین کی زائیدہ مجموعی نفسیات بھی اپنا جواز کھو بیٹھی تھی۔ ان حالات میں فرد کے پاس کوئی جائے پناہ نہیں تھی۔ نہ کوئی سمت تھی اور نہ ہی منزل۔ اسے اپنے "وجود" کے علاوہ ہر چیز مشکوک نظر آتی تھی ۔صرف اس کا اپنا وجود ہی تھا جس پر بھروسہ کیا جا سکتا تھا۔ ان حالات میں فرد کو اپنی ذاتی صلاحیتوں اور اپنی قوت بازو پر انحصار کرنا پڑا، جس سے اسے اپنی داخلی قوت کی اہمیت کا احساس ہوا۔ اس احساس نے فلسفہ "وجودیت" کو جنم دیا۔

وجودیت کا بانی سورین کرکیگارڈ ہے تاہم اس فلسفے کو پروان چڑھانے میں ہائیڈیگر، مارسل، جاسپر اور سارتر کا

ہاتھ نمایاں ہے۔ وجودیوں کی فکر کا مرکز "انسانی وجود" ہے۔انسان اوراس کے مسائل مرکزی اہمیت کے حامل ہیں۔ یہ وجودی مسائل انسان کے کرب، الجھن، بیزاری، علیحدگی، بیگانگی، خوف، دہشت، لایعنیت، مایوسی، اور بے چارگی سے متعلق ہیں۔نظریاتی سطح پر وجودی فکر انفرادیت پسند ہے۔ وجودی مفکرین انسانی وجود کو موضوعی، ذاتی اور داخلی سطح پر سمجھنا چاہتے ہیں، وہ سابقہ تمام مغربی فلسفوں کے برعکس عقل کی برتری کو تسلیم نہیں کرتے۔ان مفکرین کا موقف یہ ہے کہ انسانی وجود کو معروضی اور عقلی سطح پر سمجھنا ناممکن ہے۔

وجودیوں کے نزدیک وجود جوہر پر مقدم ہے۔ وجودی انسانی آزادی پر زور دیتے ہیں۔ان کے نزدیک انسان آزاد ہے اوراس کی آزادی کا مطلب یہ ہے کہ اسے انتخاب، استرداد اور فیصلہ سازی کی مکمل آزادی ہے۔ وجودی خارجی اقدار کو بھی نہیں مانتے، ان کا موقف ہے کہ اقدار مطلق نہیں ہیں بلکہ اضافی ہیں۔

وجودی فکر کے زیر اثر جدید افسانہ اپنے موضوعات اور تکنیک کے حوالے سے روایتی افسانے سے بہت مختلف ہے۔ وجودی فکر کے سبب اردو افسانہ اجتماعی رویوں سے نکل کر انفرادی رویوں کی طرف آ گیا۔اب جماعت کے بجائے فرد مرکز توجہ بنا۔افسانے میں تنہائی، بے چہرگی، فرد کی بیگانگی، زندگی کی لایعنیت اور تلاش ذات جیسے موضوعات پیش کیے گئے۔ان نئے اور پیچیدہ موضوعات کی پیش کش کے لیے افسانہ نگاروں نے شعوری طور پر پیچیدہ ذرائع اختیار کیے۔ یوں تجرید، علامت اور ابہام کو بطور تکنیک جگہ ملی۔

زندگی کی بے معنویت اور لغویت:۔

وجودی مفکروں کا یہ موقف ہے کہ وجود کو یکہ وتنہا دنیا میں پھینک دیا گیا ہے۔اب دنیا میں اس کے سامنے لامحدود امکانات ہیں اور ان امکانات میں سے انتخاب اور چناؤ کی مکمل آزادی بھی حاصل ہے۔فرد اس چناؤ کے بعد جب حصول مقصد کے لیے جدو جہد کو شروع کرتا ہے تو قدم قدم پر اسے حدود اور رکاوٹوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ یہ محدودیت کبھی زبان کی صورت میں اس کے سامنے آتی ہے، کبھی حالات کی صورت میں اور کبھی موت کی صورت میں۔ ان ساری حد بندیوں کے باوجود انتخاب آزادی اور جدو جہد فرد کی مجبوری ہے۔ وہ مسلسل کوشش میں لگا رہتا ہے، لیکن

اس دائروی سفر میں بار بار اسے لگتا ہے کہ وہ وہیں پہ ہے۔اس کی ساری جدو جہد کا حاصل پھر جدو جہد اور پھر جدو جہد۔ یہ کیفیت فرد میں اس بات کا احساس پیدا کرتی ہے کہ اس کی ساری جدو جہد لغو اور بے معنی ہے اور نہ صرف اس کی جدو جہد بلکہ پوری دنیا ہی لغو اور بے معنی ہے۔وجودیت کے تحت افسانہ نگاروں نے اس وجودی رویے کو موضوع بنایا ہے۔رشید امجد کے پہلے مجموعے "بے زار آدم کے بیٹے" سے لے کر ان کے آخری مجموعے "کہانی نے خواب دیکھا" تک کے اکثر افسانوں میں لغویت اور بے معنویت کا اظہار ملتا ہے۔رشید امجد کی اس پیش کش کے بارے میں وزیر آغا لکھتے ہیں:

"اس میں موجودی رویہ کارفرما ہے۔سارترے نے کہا تھا کہ زندگی معنویت سے تہی ہے اور انسان اور اس کے Basic Horror کے درمیان محض اس کی Will حائل ہے۔ بے معنویت کا یہ شعور رشید امجد کے افسانوں میں کرب کی ایک لہر کی طرح رواں ہے ..... اس نے بے معنویت کی دھندلی فضا سے ایک نئے "معنی" کے طلوع ہونے کی بشارت دی ہے۔"فلیپ (۵۰)

وجودیوں نے اپنے فلسفیانہ افکار کو ادب میں ناول، ڈرامے وغیرہ کے ذریعے ہی پھیلایا ہے۔ادب میں اس بے معنویت کے اظہار سے قاری میں اس سے نبرد آزما ہونے اور اس سے نکلنے کے لیے جہد و عمل کا احساس اور ترغیب پیدا ہوتی ہے۔ڈاکٹر ناصر عباس نیر نے رشید امجد کے فرد کی وجودیاتی بے معنویت اور عدم شناخت کو ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

"اس فرد کو یقیناً کئی معاشی، سیاسی، معاشرتی اور تہذیبی مسائل درپیش ہیں جن کی شناخت اور جن سے ملنے والا کرب بھی رشید امجد کے افسانوں کی سطر سطر میں رواں ہے۔مگر وہ اپنے حقیقی، انسانی، وجودی محاذ پر ثابت قدمی سے موجود ہے۔"(۵۱)

اس بارے میں رشید امجد خود کہتے ہیں:

''ہم جسے معنویت سمجھتے ہیں وہ دراصل بے معنویت ہے۔چنانچہ حقیقت کو سمجھنے کے لیے

ہم کو ایک بار موجود سے ناموجود کی طرف جانا پڑتا ہے۔۔۔۔ایک بار نفی کرنے کے بعد ہی اثبات کا اثبات ہوگا اور بے معنویت کے نقطے سے معنویت کا اشارہ ملے گا۔'' (۵۲)

رشید امجد کے افسانوں سے چند مثالیں دیکھیے۔

"یہ کون سی دنیا ہے؟، ہے بھی کہ نہیں؟" ویرانی اور سنسانی میں اب ایک خوف بھی دبے پاؤں چلا آیا تھا ..... ویرانی اور سسکیوں بھری وحشت میں اپنے جیسے کسی کی تلاش، لیکن اپنے جیسا وہاں کہاں تھا.... ہونے کے لیے کسی جواز کی ضرورت ہوتی ہے اور یہاں ہر شے بے جواز تھی" (۵۳)

''صدیوں کے اس سفر کے بعد اس مقام پر، جہاں وہ اور مرشد مکالمہ کر رہے تھے.... اس نے کچھ نہیں پایا، کچھ نہیں سمجھا، ابھی بھی بھید بھید ہی ہے اس تکلیف دہ احساس نے اسے اور اداس کر دیا۔ "تو میرا یہ سارا سفر رائیگاں ہے۔'' (۵۴)

"تو زندگی صرف بے بسی ہے، نہ آنے پر اختیار نہ جانے پر"

مرشد نے اثبات میں سر ہلایا

"تو پھر ہم کیا ہیں؟"

" کچھ بھی نہیں" مرشد نے آہستہ سے کہا....

"تو زندگی کے صرف اتنے سے معنی ہیں؟" اس نے اداسی سے پوچھا

" سانس لینے کی سہولت اور چند دانے پیٹ بھرنے کے لیے"۔ (۵۵)

" میں کیا ہوں، کون ہوں؟"

اس سوال کی تلاش کا سفر بڑا مزیدار تھا۔

شیخ نے کہا۔" آنکھیں بند کر لینے میں بڑا مزا ہے"

اس نے پوچھا۔" کچھ دکھائی نہ دے تو زندگی کا کیا حسن؟"

شیخ مسکرائے ۔" جب کچھ دکھائی نہ دے تو وہ نظر آتا ہے اور اسے دیکھنے سے اپنا آپ دکھائی دیتا ہے"(۵۶)

"وجود کا احساس ہوئے، جانے کتنا عرصہ لگا؟ احساس ہوا تو وہی پچھتاوے اور اداسی، زندہ رہنے کی تگ و دو" کیا زندگی یہی ہے؟" یہ سوال بار بار اور مسلسل چٹکیاں بھرتا رہتا ۔"(۵۷)

"تو نام کیا ہے، یہ پہچان کیا ہے؟"اس نے پوچھا

" اپنے زمانے کے ساتھ جڑے ہونے کا احساس" مرشد بولا ......"اپنے زمانے سے نکل جانے کے بعد ہر شے دھندلا جاتی ہے اور دھندلاتے دھندلاتے فنا ہو جاتی ہے تو دوام فنا کو ہوا وہ بڑ بڑایا"۔

....

اس کا کوئی کام نہیں تو اسے اپنے نام کے ساتھ پہچان کی بے معنویت کا احساس بھی ہونے لگا۔"(۵۸)

"اس نے سنسان ہوتے بازار کو دیکھا اور یونہی بے مقصد ایک طرف چل پڑا

"ہر شے بے مقصد ہے، دن کے بعد رات، پھر دن، ایک ہی دائرہ، بے مقصد دائرہ"

اس نے اکتائے ہوئے انداز میں وقت دیکھا"اف گیارہ بج گئے !..... صبح اٹھنا بھی تو ہے"۔

"ہماری کوئی سمت نہیں، سارے راستے اسی دائرے میں واپس آجاتے ہیں۔"(۵۹)

مایوسی:

وجودیت پسندوں کے نزدیک فرد کو امکانات کی موجودگی میں انتخاب کی آزادی کا استعمال لازماً کرنا پڑتا ہے۔

یہ آزادی گویا کہ فرد کی مجبوری ہے۔ اس انتخاب واسترداد میں فرد کو اپنے مستقبل کا فیصلہ کرنا پڑتا ہے۔ لیکن یہ فیصلہ سازی مستقبل کی توقعات کی بنا پر نہیں کی جاتی بلکہ فرد کے لیے مستقبل مکمل تاریکی اور غیاب میں ہوتا ہے۔ اس تاریک صورت حال میں فرد کو اپنے فیصلے کے نتائج کا کوئی اندازہ نہیں ہوتا۔ یہ کیفیت فرد کو مایوسی کا شکار کر دیتی ہے۔ وجودیوں نے اس کیفیت کو اپنی تخلیقات میں پیش کیا ہے۔ رشید امجد کے ہاں بھی اس وجودی رویے کا اظہار بکثرت ملتا ہے۔ بقول رشید امجد:

> ''انسانی المیہ کئی سطحوں پر موجود ہے۔ طبقاتی معاشرے میں بے چارگی ایک معنی رکھتی ہے۔ پورے گلوب پر اس کے معنی دوسرے ہیں۔ خالصتاً فرد کی سطح پر اس کا احساس اور اظہار دوسرا ہے اور انسان کی تخلیق اور لمحہ ازل میں کل سے اس کی جدائی اور کائنات کے وسیع تر تصور میں اس کی بے چارگی اور تنہائی ایک بالکل ہی الگ چیز ہے۔''(۶۰)

افسانوں میں مثالیں ملاحظہ کیجئے:

> "اب اسے اپنے آس پاس دھند لکے سے نظر آتے تھے۔ سرمئی دھند میں سے گزرنا اچھا لگتا تھا۔" آگے کیا تھا کون جانے؟ کچھ ہے بھی یا نہیں"(۶۱)
>
> "بے شک انسان خسارے میں ہے۔" داستان گو دہراتا ہے".....
>
> مجذوب نے یاہو کا نعرہ لگایا اور چیختی آواز میں بولا، "چپ او بے ادب چپ!"
>
> اس نے جھنجھلا کر کہا، "بولنے کی بھی اجازت نہیں، میری بے بسی، اے میری بے بسی؟
>
> میں خسارے میں ہوں"(۶۲)
>
> "تیزی سے لڑھکتے ہوئے اس نے ایک پتھر سے ٹیک لگانے کی کوشش کی، لیکن پتھر بھی اس کے ساتھ ہی لڑھکنے لگا۔ اوپر دور ماضی کی چمک، اب حال، مسلسل پھسلتے چلے جانا اور نیچے مستقبل ایک اندھی گہری کھائی۔

" کیا مقدر ہے؟" اس نے سوچا، سمجھ نہ آیا کہ ہنسے یا روئے"۔(۶۳)

اکتاہٹ:

وجودی مفکروں کے ہاں اکتاہٹ بھی ایک اہم وجودی رویہ ہے ۔ یہ فرد میں کسی بھی رویے یا عادت کی یکسانیت اور تکرار سے جنم لیتا ہے۔لیکن اس کے لیے کسی علت کا موجود ہونا ضروری نہیں، کیوں کہ یہ موضوعی رویہ ہے اور بعض اوقات فرد کسی ظاہری یکسانیت کی غیر موجودگی میں بھی اکتاہٹ کا شکار ہو جاتا ہے ۔ یہ اکتاہٹ دراصل وجود کے لیے یہ پیغام ہے کہ وہ اپنی زندگی کی روش اور طرز حیات میں تبدیلی لائے ۔بعض اوقات یہی اکتاہٹ شدید گھن پیدا کر دیتی ہے۔رشید امجد نے اپنے افسانوں میں اکتاہٹ اور بے زاری کو بھی موضوع بنایا ہے۔

> " صبح اٹھنا، شیو کر کے ناشتہ کرنا اور دفتر چلے جانا، دفتر میں بھی ماحول وہی تھا ۔ فائلیں، ملاقاتی ، ایک آدھ بار بڑے افسر کے دفتر میں خوشامدی حاضری، شام کو اسی طرح گھر واپسی ، کچھ دیر آرام، ٹی وی کی چڑی مری خبریں، پھیکے روکھے ڈرامے، بیزار کرنے والی موسیقی ، رات کا کھانا اور پھر سو جانا......... معمول کی اس موت کا شکار ہو کر ایک حوالے سے مر چکا تھا"۔(۶۴)

> " اچانک اسے اندازہ ہوا کہ وہ بری طرح تھکا ہوا ہے، روزانہ کا ایک ہی کردار، لحہ لحہ متعین، ایک وقت اٹھنا، تیار ہونا، دفتر، دفتر کے ایک ہی اوقات، واپسی، شام، بچوں کے تقاضے، بیوی کی باتیں، ٹی وی کے ایک سے اکتا دینے والے پروگرام، بار بار دہرائی گئی خبریں، سونا اور اگلی صبح وہی...... کیا بے زار ماحول ہے؟ معمول کے ہاتھوں مارا گیا یہ شخص......." ہاں میں واقعی بہت تھک گیا ہوں۔"(۶۵)

موجودہ معاشرے میں انسان تذبذب کا شکار ہے ۔ ہر شے ہر رشتہ اور ہر مقام شک کی لپیٹ میں ہے ۔ عام آدمی کے پاس کوئی سہارا نہیں ہے۔فرد کی عزت ،مقام اور پہچان دولت، طاقت اور عہدے سے وابستہ ہے۔رشتے اپنی

اہمیت کھو چکے ہیں، خون سفید ہو چکا ہے۔ باپ کی شفقت اور ماں کی ممتا بھی خالص صورت میں دستیاب نہیں ہے، ان کی مہر و محبت بھی پیسے کے گرد گھومتی ہے۔ اقدار اپنی اہمیت، صداقت اور معیار کھو چکی ہیں۔ ہر دور، ہر قوم، ہر معاشرے اور ہر خاندان کی اپنی اپنی صداقت ہے البتہ صداقت کا مجموعی معیار طاقت کے ڈسکورس ہیں۔ یہ طاقت کے ڈسکورس بھی اضافی ہیں اور ہر سماج اور ثقافت میں جدا جدا ہیں۔ ان حالات میں رشید امجد کا "عام آدمی، انفرادی، معاشرتی اور کائناتی حد تک بے چہرہ اور بے نام ہے۔ اس کیفیت کا اظہار رشید امجد یوں کرتے ہیں:

> "میرے افسانوں میں شناخت اور تشخص ایک اہم موضوع ہے اور وقت کے ساتھ ساتھ اس میں ایک ارتقا ہوا ہے۔ میرے پہلے مجموعے "بے زار آدم کے بیٹے میں" جنسی اور معاشی فرسٹیشن کا شکار ایک ایسا اینگری ینگ مین ہے جو جنس اور معاش کی کش مکش میں اپنا تشخص ڈھونڈ رہا ہے۔ .... آگے جا کر شناخت کا یہ مسئلہ طبقاتی کش مکش سے جڑ جاتا ہے۔ تیسرے مجموعے سہ پہر کی خزاں میں میرے کردار سیاسی جبر میں اپنا چہرہ تلاش کر رہے ہیں" بھاگے ہے بیاباں مجھ سے " میں شناخت کا یہ مسئلہ کائناتی ہو جاتا ہے، جہاں ازل سے ابد تک کے سفر میں شناخت کا معاملہ روحانی ہو جاتا ہے۔"(۲۶)

رشید امجد کے موضوع اور اس کی ارتقائی صورتوں کا جائزہ آئندہ صفحات میں پیش کیا جاتا ہے۔

گم شدہ آواز کی دستک: (تشخص اور شناخت کی گمشدگی، جنسی اور معاشی تناظر)

''گم شدہ آواز کی دستک'' رشید امجد کا افسانہ ہے، جس میں انہوں نے جنسی اور معاشی تناظر میں فرد کے تشخص اور شناخت کی گمشدگی کو موضوع بنایا ہے۔ سرمایہ دارانہ دور میں معاشرے طبقات میں بٹے ہوئے ہیں۔ سرمایہ دار روز بروز امیر ہوتے جا رہے ہیں اور مزدور کی زندگی اجیرن ہوتی جا رہی ہے۔ اس صورت حال میں عام آدمی عجیب ذہنی کش مکش کا شکار ہے۔ موجودہ معاشرے میں سبھی رشتے ناطے اپنی معنویت کھو گئے ہیں، صرف روپیہ پیسہ ہی انسان کے مقام و مرتبے کا تعین کرتا ہے پس ماندہ اور پسے ہوئے طبقات کیڑے مکوڑوں سے بدتر زندگی گزار رہے ہیں، معاشرے میں۔

ان کی کوئی آواز ہے نہ ہی کوئی پہچان۔ رشید امجد نے اپنے اکثر افسانوں میں فرد کی اس صورت حال کو اپنا موضوع بنایا ہے۔اس افسانے میں بھی ایسے ہی ایک فرد کی کہانی ہے، جو تمام عمر خواب دیکھتے دیکھتے قبر میں چلا گیا۔رشید امجد کے ہاں موت،قبر،قبرستان اور جنازہ جیسی علامتیں وقت کے ساتھ ساتھ اپنی معنویت تبدیل کرتی رہی ہیں۔اس تناظر میں وہ خود کہتے ہیں:

''قبر،موت اور جنازہ مختلف ادووار میں مختلف معنویت کی علامت ہے۔ ---قبر اور موت خارج میں موجود ناموافق صورت حال سے پناہ کی جگہ ہیں۔''(٦٧)

مثالیں:

"اس کا کہنا تھا کہ اسے یہ زمین مکان بنانے کے لیے چاہیے۔لیکن یہ بات کسی کو بھی معلوم نہ تھی کہ زمین کا یہ ٹکڑا وہ اپنی قبر کے لیے خرید رہا ہے۔اس بات کا اقرار کرنے کے لیے وہ خود بھی تیار نہ تھا کہ موت اس کے جسم کی ٹوٹی شاخوں پر ابھی پوری طرح نہیں بیٹھی تھی ...... ویسے بھی قبر کے بارے میں اس کا اپنا ایک تصور تھا..... وہ بچپن ہی سے اپنی قبر، اس کا ڈیزائن اور دوسری باتوں کے بارے میں اس طرح سنجیدگی سے سوچتا جیسے یہ اس کی زندگی کا سب سے اہم مسئلہ ہو۔قبر سے اس کی دلچسپی اس وقت سے شروع ہوئی تھی جب وہ اپنے باپ کے جنازے کے ساتھ قبرستان گیا تھا"

....

''وہ کچھ دیر چپ رہا اور آہستگی سے کہنے لگا۔۔۔''دراصل میں نے اس مکان کے نیچے قبر بنا لی ہے، خوب لمبی چوڑی ہے۔اتنی کہ اس میں آسانی سے اٹھا، بیٹھا اور چلا پھرا جا سکتا ہے۔''(٦٨)

گملے میں اُگا ہوا شہر:(مارشل لا کا جبر)

''گملے میں اُگا ہوا شہر'' رشید امجد کا بہت مقبول افسانہ ہے۔اس افسانے میں انہوں نے مارشل لا کے جبر کے خلاف آواز اٹھائی ہے اور اس ماحول کی منظر کشی کی ہے جس میں فرد تو فرد پوری قوم اپنی شناخت کھو کر بے چہرہ ہو چکی ہے۔ ہر طرف گھٹن اور دھند ہے، جس نے پوری قوم کو اپنی لپیٹ میں لے رکھا ہے۔سوچنے سمجھنے اور کچھ کرنے کے سبھی راستے معدوم ہو چکے ہیں۔اس فضا کو رشید امجد نے علامتی انداز میں پیش کیا ہے۔وہ مارشل لائی جبر کے بیان کے لیے اپنی علامتی کائنات سے متعلق کہتے ہیں:

''جب مارشل لا کے جبر و تشدد میں شناخت اور پہچان مٹتی ہوئی دکھائی دیتی ہے اور اسے تلاش کیا جاتا ہے تو قبر، موت اور جنازہ سیاسی علامتیں بن جاتے ہیں۔''(۶۹)

افسانے کے اقتباسات:

"جنازے کا جلوس جب بڑی سڑک سے قبرستان والی بغلی سڑک پر مڑا تو کراہوں کے تیز نوکیلے ناخنوں نے فضا کے پرسکون چہرے کو نوچ نوچ کر لہولہان کر دیا۔

"اس نے گہرا سانس لے کر سینے پر بیٹھے ہوئے بوجھ کو ایک طرف کھسکانے کی کوشش کی اور اسی لمحہ معاً اسے احساس ہوا کہ جنازہ موجود نہیں ہے۔اس نے ایڑیوں کے بل اچک کر چاروں طرف نگاہ دوڑائی۔

آگے، پیچھے، دائیں بائیں، جنازہ کہیں نہیں تھا۔"جنازہ کدھر گیا؟"

اس نے اپنے آپ سے پوچھا اور سر گھما کر ساتھ والے کی طرف دیکھا۔اس کے دائیں بائیں کئی لوگ سر جھکائے، گہرے سانس لیتے سینوں پر رکھے بوجھوں کو ادھر ادھر کھسکانے کی کوشش کر رہے تھے۔اس نے ایڑیوں کے بل اچک کر پھر ایک نگاہ دوڑائی لیکن جنازہ نظر نہ آیا۔"

''شاید اندھیرے میں، شاید روشنی میں۔۔۔ یا پھر شاید نہ اندھیرے میں، نہ روشنی میں، کھدی ہوئی قبر اپنی جسامت سے بہت بڑی ہوگئی تھی اور لاش مانگ رہی تھی۔۔۔ ان میں سے ہر کوئی وحشت زدہ آنکھیں پھاڑے کسی دوسری آنکھ کے جھپکنے کا منتظر ہے کہ کھدی ہوئی قبر تو بس لاش مانگتی ہے۔۔۔''(۷۰)

ماتم بال و پر کا: (کائناتی بے چہرگی)

''ماتم بال و پر کا'' رشید امجد کا افسانہ ہے جس میں انہوں نے انسان کے مقام و مرتبے کو کائناتی تناظر میں پیش کیا ہے۔ اللہ تعالیٰ نے اس کائنات کی تخلیق کی اور انسان کو اس کی تسخیر کا حکم دیا۔ اب تک لاکھوں کہکشاؤں کی دریافت ہو چکی ہے اور یہ سلسلہ روز بروز بڑھتا چلا جا رہا ہے اس بسیط کائنات میں ہماری زمین ایک ذرے سے زیادہ کچھ نہیں اور اس زمین پر آباد یہ انسان بھی اس وسیع و عریض کائنات میں بے مایا اور گم نام ہے۔ رشید امجد نے اپنے افسانوں میں اس کائناتی بے چہرگی کو بھی اپنا موضوع بنایا ہے۔ بقول رشید امجد:

''جب شناخت اور پہچان کا یہ سفر روحانی ہو جاتا ہے اور مابعدالطبعیاتی سچائیوں سے ہم آہنگ ہوتا ہے تو قبر اور موت کی علامتیں اپنے معنی بدل لیتی ہیں۔''(۷۱)

افسانے کے اقتباسات:

"بات یوں چلی کہ نام اور پہچان کا تعلق جسم سے ہے یا اس بے نام شے سے جو جسم کو وجود بناتی ہے۔ جس کے بغیر جسم بے حس و حرکت مٹی کا اک ڈھیر ہے جسے یا تو کیڑے مکوڑے کھا جاتے ہیں یا خاک کے ساتھ خاک ہو جاتا ہے ..... نام اور پہچان کا تعلق کس سے ہے؟ بے نام سی شے جو جسم کو وجود بناتی ہے کوئی نام اور پہچان نہیں رکھتی۔

"نام تو رکھے جاتے ہیں اور پہچان آدمی خود بناتا ہے" اس نے سوال کیا..... لیکن یہ

میرے پاؤں تلے اور آس پاس کتنے ہی کیڑے مکوڑے ہیں ان کا کوئی نام نہیں"

......"تو نام کیا ہے، یہ پہچان کیا ہے؟"اس نے پوچھا

"اپنے زمانے کے ساتھ جڑے ہونے کا احساس"مرشد بولا......

"اپنے زمانے سے نکل جانے کے بعد ہر شے دھندلا جاتی ہے اور دھندلاتے

دھندلاتے فنا ہو جاتی ہے"

"تو دوام فنا کو ہوا"وہ بڑبڑایا۔

مرشد نے اثبات میں سر ہلایا

"جب ہر شے کا انجام فنا ہے تو پھر نام رکھنے کی کیا ضرورت ہے اور یہ پہچان کے کیا معنی

ہیں؟"

"بس یہ ایک سلسلہ ہے جو خود بے نام ہے"(۷۲)

شناخت کی گمشدگی کا یہی المیہ " کہانی نے خواب دیکھا" میں اسی عنوان سے شامل افسانہ میں ملاحظہ کیجئے۔

"قدرے تذبذب کے بعد بولا......"میں گم ہو گیا ہوں۔"

وہ ہنسی......"میں تو خود گم ہوں۔اپنی نہیں رہی، تمھارے اندر کہیں گم ہو گئی ہوں۔"

"یہ بات نہیں" وہ جلدی سے بولا......"میں واقعی گم ہو گیا ہوں"

دونوں سر جھکائے اپنی اپنی پیالیوں میں ڈوبے ہوئے تھے۔دونوں میں کوئی گم ہو گیا تھا؟

دونوں میں سے کسی کو بھی معلوم نہیں تھا۔

کہانی نے خواب دیکھا کہ اس کو لکھنے والا گم ہو گیا ہے۔" (۷۳)

"بتاؤ تو سہی کہ یہ شناخت ہوتی کیا ہے؟" کچھ دیر چپ رہا پھر بولا........"میری

شناخت کیا ہے؟"

"تمہارا نام"

"میرا نام کیا ہے؟"

"اب بیوی زچ ہوگئی"

"بولی ...."وہ باہر نیم پلیٹ پر لکھا ہوا ہے"

اس رات جب دونوں میاں بیوی روز کی سیر سے واپس لوٹے تو وہ جان بوجھ کر گیٹ پر ہی رک گیا۔ بیوی اندر چلی گئی۔ اس نے نیم پلیٹ اتاری اور قریب ہی پڑے کوڑے دان میں پھینک دی اور اپنے آپ سے کہا......

"اب میرا کوئی نام نہیں، اس لیے میری کوئی شناخت بھی نہیں"۔(۷۴)

۵۸ء کا مارشل لا اور بعدازاں ۷۷ء میں ضیائی مارشل لا کے خلاف مزاحمتی رنگ رشید امجد کے افسانوں میں جا بجا نظر آتا ہے اس حوالے سے ان کے افسانوی مجموعے "سہ پہر کی خزاں" کے تمام افسانے اس مارشل لا کے جبر کی ایک دستاویز ہیں، جس میں گھٹن اور بے سمتی پورے ماحول کا مقدر ہے، فرد ذہنی اور نفسیاتی سطح پر ایک خوف میں جکڑا ہوا ہے۔ گھٹن کی اس کیفیت نے بھی فرد کو بے گانگی اور بے چہرگی کا شکار کیا ہے۔ بقول رشید امجد:

"سہ پہر کی خزاں" میں میرے کردار سیاسی جبر میں اپنا چہرہ تلاش کر رہے ہیں۔" (۷۵)

مثالیں ملاحظہ کیجیے:

"پت جھڑ کی سوکھی بانہوں میں جکڑا باغ، پتھر کی ٹھنڈی سل، اور ایک دوسرے کے قریب بیٹھے ہوئے ہم دونوں۔

میں حاضری رجسٹر اٹھاتا ہوں

"لیس سر"

"یس سر"

تو دراصل ہم یس سر کی مجسم صورتیں ہیں

ہر روز ایک بینڈ ماسٹر ہمیں نئی دھن پر ناچنا سکھاتا ہے، دھن تو وہی پرانی ہے صرف ساز ہی

نیا ہوتا ہے۔

بینڈ ماسٹر ہمیں پرانی دھن کے نئے انداز پر ٹرین کرتا ہے اور جب خود ہی تھک جاتا ہے تو

ساز کسی دوسرے کے حوالے کر کے چلا جاتا ہے۔

نیا بینڈ ماسٹر آتا ہے

"یس سر"

"یس سر"

" کوئی بات کرونا"

میں اس کی کھڑکی کے نیچے کھڑا ہو کر سیٹی بجاتا ہوں،

وہ نیم پٹ کھول کر سرگوشی کرتی ہے....... " کوئی دیکھ نہ لے"

"ہاں کوئی دیکھ نہ لے"

دیکھ لیے جانے کا خوف آسیب بن کر پورے شہر پر منڈلا رہا ہے۔(۷۶)

رشید امجد نے جنرل ضیا کے مارشل لا اور بھٹو کی پھانسی سے پیدا ہونے والی صورت حال کو بھی اپنے افسانوں میں خصوصی طور پر برتا ہے۔ ان کے مجموعے " سہ پہر کی خزاں " اور " پت جھڑ میں خود کلامی " اسی مزاحمتی احساس کے نمائندہ ہیں۔ انہوں نے ان افسانوں میں اپنے ماحول میں پیدا ہونے والی گھٹن، آزادی اظہار پر قدغن، قید و بند کی سزاؤں اور سیاسی بے سمتی کو بڑی خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔ ان افسانوی مجموعوں کے بارے میں ڈاکٹر صفیہ عباد لکھتی ہیں:

"'سہ پہر کی خزاں' اور' پت جھڑ میں خود کلامی' کے تمام افسانے ...عہد زوال کی تصویروں کو اس طرح پیش کرتے ہیں کہ غور وفکر کی سعی اور شعور کی تہیں کھلتی چلی جاتی ہیں۔غور وفکر کی یہ سعی مقامی حوالوں کے ساتھ مل کر ان کی انفرادیت قائم کرتی ہے۔"(۷۷)

رشید امجد اس مارشل لا کے متعلق لکھتے ہیں:

"۱۹۷۷ء کا مارشل لا غیر اخلاقی، غیر آئینی اور بلا جواز تھا، کیوں کہ ۱۹۷۳ء کے متفقہ طور پر منظور شدہ آئین سے بغاوت تھی۔ چنانچہ اس کا ردعمل بھی اتنا ہی شدید ہوا۔''(۷۸)

مزاحمتی حوالے سے بھٹو کی پھانسی کے فوری بعد چھپنے والے مزاحمتی ادب کے ترجمان " گواہی" مرتبہ اعجاز راہی میں، ان کا خصوصی افسانہ "پت جھڑ میں مارے گئے لوگوں کے نام" کے عنوان سے چھپا۔

پت جھڑ میں مارے گئے لوگوں کے نام:

"پت جھڑ میں مارے گئے لوگوں کے نام" ایک علامتی افسانہ ہے،جس میں پت جھڑ زوال کی علامت ہے۔ ملک اس وقت سیاسی طور پر مکمل زوال کا شکار تھا۔ملک میں مارشل لا نافذ تھا تحریر وتقریر پر مکمل پابندی تھی۔ان حالات میں معاشرہ اور معاشرہ کے نبض شناس سب گھٹن زدہ ماحول میں زندگی کرنے پر مجبور تھے۔ اس صورت حال میں ادیبوں نے اپنے فرائض کو نبھاتے ہوئے علامتی وتجریدی انداز میں اپنا نقطہ نظر پیش کیا۔اس دور کے حالات کی عکاسی" آگاہی" کے مرتب اعجاز راہی ان الفاظ میں کرتے ہیں:

"قدروں کے زوال کی صورت حال سے جس طرح آج کا لکھنے والا دو چار ہوا ہے،شعور کی آنکھ نے یہ منظر دیکھے نہ تھے..... اگر معصوم جسموں پر پڑنے والے کوڑوں کی ظالمانہ آوازیں ادیب کے احساسات کو مجروح نہیں کرتیں،تو ادب ٹھہرے ہوئے گندے پانی کے کائی زدہ جوہڑ سے بدتر ہے۔"(۷۹)

مارشل لا کی وجہ سے مجموعی ماحول کی تصویر کشی کرتے ہوئے اسے قبرستان یعنی" شہر خموشاں" کا نام دیا گیا ہے۔

قبرستان ایسی جگہ ہے جہاں انسانی ہاؤ ہو بالکل مفقود ہوتی ہے۔ فاتحہ کے لیے آنے والا بھی اس خاموشی کو مدنظر رکھتا ہے۔ مردے ہر قسم کی آواز، پکار اور مزاحمت سے عاری اور لاچار ہوتے ہیں۔ بالکل یہی کیفیت اس وقت ملک کے ادیبوں ،دانش وروں اور عوام کی تھی۔ تحریر و تقریر کی پابندی نے ریاست کو قبرستان بنا دیا تھا۔

"قبرستان کی آمنے سامنے والی دیواروں پر بیٹھے ہم دونوں دھندلا رہے ہیں، مجھے وہ اب شام کے اندھیرے میں تحلیل ہوتا سایہ لگ رہا ہے۔"

"میں آواز دیتا ہوں" سامنے دیوار پر کون ہے؟

"میں" اس کی آواز گونجتی ہے۔

پھر وہ آواز دیتا ہے" سامنے دیوار پر کون ہے؟"

"میں" میں جواب دیتا ہوں"

" سپاہی ان کے حصے کی روٹی کھا کھا کر خوب موٹے تازے ہو گئے اور ان کی تعدا شہر والوں سے زیادہ ہوگئی ...... جب بہت عرصہ تک کسی طرف سے دشمن دکھائی نہ دیا تو انہوں نے شہر والوں کو دشمن سمجھ لیا اور کہنے لگے کہ ہم شہر والوں سے شہر کی حفاظت کرائیں گے"

" ان کے سپاہی دشمن کو فتح کرنے کی تو سکت نہیں رکھتے تھے اس لیے انہوں نے اپنی بہادری کا بھرم رکھنے کے لیے خود اپنے شہر کو فتح کیا...... شہر والے ایک ایک کر کے ختم ہو گئے اور صرف سپاہی ہی سپاہی رہ گئے"(۸۰)

رشید امجد نے درج بالا افسانے میں علامتی پیرائے میں فوج کی سیاسی مداخلت اور بلا جواز مارشل لا کو شدید طنز کا نشانہ بنایا ہے۔

ب: منشایاد کے افسانوں پر جدیدیت کے اثرات (جزوی مطالعہ)

۲۰ ویں صدی میں پورے گلوب میں بہت سی انقلابی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ انقلاب روس، پہلی عالمی جنگ، دوسری عالمی جنگ، اقوام متحدہ کا قیام، نوآبادیت کا خاتمہ، بڑے ملکوں کی ٹوٹ پھوٹ کے نتیجے میں چھوٹے ممالک کا وجود پذیر ہونا اوران تقسیم در تقسیم جغرافیائی حدود کے نتیجے میں ملکوں کے درمیان مسائل اور تنازعات کا جنم لینا، سپر پاور روس کا ٹکڑوں میں بٹ جانا، یہ اور اس طرح کے بیسیوں دیگر عوامل ہمیں بیسیویں صدی کے منظر نامے پر دکھائی دیتے ہیں۔ سیاسی، سماجی، معاشی اور ثقافتی سطح پر ان تبدیلیوں نے پوری دنیا میں اپنے اثرات دکھائے۔ چوں کہ ادب کا براہ راست تعلق سماج سے ہے اور سماج میں رونما ہونے والی تبدیلیاں ادب کو بھی لازمی طور پر متاثر کرتی ہیں۔ بیسویں صدی کا اردو ادب بھی ان تبدیلیوں سے نہیں بچ سکا۔ اردو افسانہ خصوصی طور پر ان تبدیلیوں سے متاثر ہوا۔ یہ تبدیلیاں افسانے کی تکنیک، اسلوب اور فکر میں نمایاں ہیں۔

یہ وہ دور ہے جس میں جدیدیت نے پاکستانی سماج میں اپنا اثر دکھانا شروع کیا۔ جدیدیت کے تحت انسانی وجود ایک حاوی فکر کی صورت میں ظاہر ہوا۔ وجود کی مرکزیت نے فکر کا رخ خارج سے داخل کی طرف کر دیا۔ ادیب اور شاعر اپنی ذات کی پہنائیوں میں غوطہ زن ہو گئے۔ اس داخلیت اور دروں بینی نے اردو افسانے کو بے حد متاثر کیا۔ اس حوالے سے عبدالعزیز ملک لکھتے ہیں:

> "پہلے انسان خود کو دوسروں کی نظر سے دیکھتا تھا اور اس مشاہدے کی عطا کردہ کہانیوں کو زندگی کا محور سمجھتا، لیکن جدیدیت نے انسان کو اپنی نظر سے دیکھنے اور انفرادیت سے جاننے کا طریقہ سکھایا۔" (۸۱)

کہا جاتا ہے کہ ہر خیال اور موضوع اپنے اسلوب اور طرز اظہار کو خود متعین کرتا ہے۔ اسی تناظر میں جب فرد کی داخلیت ہی اظہار کا مدعا ٹھہرا تو اس کے لیے تکنیک اور اسلوب کی بھی متنوع صورتیں وجود میں آئیں۔ آزاد تلازمہ خیال، شعور کی رو، داخلی خود کلامی، خواب، تاثریت اور اظہاریت جیسی تکنیکیں جدید افسانے کا برتاوا بنیں۔

۶۰ کی دہائی میں افسانہ مکمل طور پر تجرباتی دور سے گزر رہا تھا۔ کچھ حالات کی ستم ظریفی اور کچھ ترقی پسند تحریک

کے ردعمل میں ادیبوں نے خارج سے تعلق توڑ کر داخلیت کو اپنا موضوع بنانا شروع کیا تھا۔سماجی حقیقت نگاری کے بجائے داخلی حقیقت نگاری کو رواج مل رہا تھا۔ اس تجرباتی دور میں کچھ پرانے افسانہ نگار حصہ لے رہے تھے جن میں انتظار حسین، جوگندر پال، رام لال، انور سجاد، سریندر پرکاش اور بلراج من را شامل ہیں۔

بعدازاں افسانہ نگاروں کی نئی نسل نے ہجوم میں اپنی انفرادیت قائم کرنے کے لیے اس تجرباتی مہم میں بھرپور حصہ لیا اور اکثریت اپنی الگ پہچان بنانے میں کامیاب ہوگئی۔ اس نئی نسل کے سرخیل رشید امجد اور منشا یاد ہیں۔ جدید افسانے کی تاریخ ان دونوں شخصیات کے ذکر کے بغیر نہ صرف نامکمل بلکہ بے معنی ہو جاتی ہے۔منشا یاد ان تجربوں سے متعلق لکھتے ہیں:

> ''زندگی اور فن کے ارتقائی سفر میں تبدیلیاں اور نئے تجربات ناگزیر ہوتے ہیں۔ ہر تبدیلی اور تجربہ فن کو کسی نئی جہت سے روشناس کراتا ہے۔ میں ساٹھ کی دہائی میں فن افسانہ نگاری میں ہونے والی تبدیلیوں کو بھی اسی نظر سے دیکھتا ہوں۔''(۸۲)

منشا یاد کے افسانوں میں علامت و تجرید:

محمد منشا دیاد جدید اردو افسانے کا ایک معتبر نام ہے۔انہوں نے اپنے ادبی سفر کا آغاز ۶۰ء کی دہائی میں کیا۔ان کی تصانیف میں ''بند مٹھی میں جگنو''(۱۹۷۵)،''ماس اور مٹی''(۱۹۸۰)،''خلا اندر خلا''(۱۹۸۳)، ''وقت سمندر''(۱۹۸٦)،''درخت آدمی''(۱۹۹۰)،''دور کی آواز''(۱۹۹۴)،''تماشا''(۱۹۹۸)،''خواب سرائے''(۲۰۰۵)اور ''اک کنکر ٹھہرے پانی میں''(۲۰۱۰) شامل ہیں۔اس کے علاوہ ان کے افسانوں کے سات انتخاب بھی وقتاً فوقتاً شائع ہوتے رہے ان میں ان کے افسانوں کے انگریزی تراجم پر مشتمل انتخاب ''تماشا اینڈ آدر سٹوریز'' اور ''سیلکٹڈ شارٹ سٹوریز آف منشا یاد'' کے عنوان سے شائع ہوئے جنہیں جمیل آذر نے مرتب کیا۔ان اردو تخلیقات کے ساتھ ساتھ منشا یاد نے پنجابی زبان میں بھی اپنا تحقیقی اثاثہ چھوڑا جن میں ''وگدا پانی''(افسانے) اور ''ٹانواں ٹانواں تارا''(ناول) زیادہ مشہور ہیں۔''ٹانواں ٹانواں تارا'' اردو میں بھی ''راہیں'' کے عنوان سے چھپا۔زیر تحقیق مقالہ کی حدود کو مدنظر رکھتے

ہوئے صرف ان کے افسانوں کو زیر بحث لایا جائے گا۔

رشید امجد نے ہر چند کہ علامت، تجرید اور ایبسرڈ (absurd) افسانہ بھی لکھا اور کہانی کی روایتی پیش کش سے مکمل احتراز برتا۔ اس کے برعکس منشایاد نے اس ہجوم میں رہ کر جدید افسانے کے سارے تقاضوں کو اپنانے سے اجتناب کیا۔ انہوں نے جدید افسانے کے تحت علامت نگاری کو اپنے افسانوں میں بطور تکنیک استعمال کیا لیکن ساتھ ہی تجریدیت سے کافی حد تک اپنا دامن بچاتے ہوئے کہانی اور کہانی پن کو اپنے افسانوں میں لازماً جگہ دیے رکھی۔ جو ان کی انفرادی پہچان ثابت ہوئی۔

> "منشایاد نے جدیدیت کے تجریدی ماحول میں افسانہ نگاری شروع کر کے خود کو اس میں گم نہیں ہونے دیا بلکہ اس انداز سے کہانی لکھی کہ افسانے سے گم شدہ کہانی اپنے جسم میں واپس آ گئی۔ اس لحاظ سے منشایاد کا شمار گنتی کے ان چند افسانہ نگاروں میں کیا جانا چاہیے، جو افسانے میں کہانی پن واپس لانے والے جدید افسانے کے پیش رو کہلا سکتے ہیں۔" (۸۳)

جدید افسانہ نگاروں نے زمان کی قید سے آزاد ہونے نیز ماضی، حال اور مستقبل کو باہم آمیز کرنے کے لیے شعور کی رو اور آزاد تلازمہ خیال کی تکنیکیں استعمال کیں۔ ہر چند کہ منشایاد نے اپنے افسانے کو تجریدیت کے استعمال اور کہانی کے غیاب سے مبہم اور ابلاغ سے عاری نہیں ہونے دیا لیکن انہوں نے ضرورت کے مطابق شعور کی رو اور آزاد تلازمہ خیال جیسے تجریدی حربوں کا برمحل استعمال کیا۔ ان حربوں کے استعمال سے وہ وقت کی ماضی حال اور مستقبل کے حوالوں سے تقسیم کی مشکلات سے آزاد ہو گئے۔ اس آزادی کے طفیل انہوں نے اپنے افسانوں میں وقت کے یہ تمام دھارے ایک ساتھ پیش کیے وہ کبھی حال سے ماضی اور کبھی حال سے مستقبل کی طرف جست لگاتے نظر آتے ہیں۔ اس حوالے سے ''کھلی آنکھیں''، ''پھندا''، ''تماشا کل اور آج'' اور ''کوک بھرے کھلونے'' بطور خاص دیکھے جا سکتے ہیں۔

افسانوں میں آزاد تلازمہ خیال، شعور کی رو اور داخلی خود کلامی کی مثالیں ملاحظہ کیجئے:

"اس نے لڑکیوں کو دلاسا دیا اور اندر جا کر لیٹ گیا۔"

..... پھر اسے چالیس برس پہلے کی ایک رات یاد آنے لگی۔ یہی کاتک کی کچی پکی رات تھی۔ دن کو گرمی پڑتی رات کو ٹھنڈ ہو جاتی اور کھیس چادریں اوڑھنا اچھا لگتا۔ زیادہ تر لوگوں نے رات کو چھتوں اور دالانوں کے بجائے برآمدوں اور چھپروں میں سونا شروع کر دیا تھا۔ جن گھروں میں برآمدے اور ڈھارے نہیں تھے ان کے مکین پائنتی کی طرف لحاف رکھ کر سوتے۔ پچھلی رات کو ٹھنڈ ہو جاتی اور اوڑھ لیتے یا چارپائی گھسیٹ کر اندر لے جاتے۔

....

ان دنوں کچے مکانوں کی لپائیاں ہو رہی تھیں۔ گاؤں کی عورتیں دن بھر سوکھے تالابوں سے چکنی مٹی کھود کھود کر انہیں اور گہرا کرتی رہتیں۔ مرد مٹی میں بھوسا ملا کر اسے پاؤں سے گوندھتے۔ بعض جن کے مکان اور مویشیوں کے باڑے زیادہ بڑے ہوتے، مٹی اور بھوسے کے اس آمیزے کو جسے گھانی کہا جاتا، کولھو کے بیل کی طرح کسی بیل یا بھینسے کو چلا چلا کر گندھواتے۔ عورتیں بارشوں سے چھلی ہوئی دیواروں کی لیپا پوتی کرتیں۔ اس طرح مردوں کی ٹانگیں اور عورتوں کے ہاتھ اور چہرے گھانی مٹی سے لت پت نظر آتے۔ نوجوان لڑکیاں لپائی کی خاطر میلے کچیلے اور معمولی کپڑے پہنتیں اور ایسا لگتا جیسے سب کچھ مٹی میں مل گیا ہے" (۸۴)

وہ ایسا ہی ایک دن تھا۔ سائیں ٹوبھے شاہ کے مزار کے احاطے میں سرِ شام ہی لوگ جمع ہونا شروع ہو گئے تھے۔ گزشتہ برس عرس کے موقع پر رہس دھاریے آئے تھے اور انہوں نے ہیر رانجھا کا سوانگ پیش کیا تھا۔ اس سے پچھلے سال پتلیوں کا تماشا ہوا تھا مگر اس سال فصل بہت اچھی ہوئی تھی اس لیے اجنیانوالہ کی مشہور کنجریوں کو مجرے کی سائی بھیجی گئی تھی

اور جب سے نہر کی پٹڑی سے ان کا تانگہ گزرا تھا نہر کے دونوں اطراف کی فضا میں ایک بے نام سی خوشی کی لہر دوڑ گئی تھی ۔(۸۵)

جس دور میں منشا یاد نے افسانہ نگاری کا آغاز کیا وہ دور علامت اور تجرید کا دور تھا۔ ہر ادیب اس مشق میں مگن تھا۔ علامت و تجرید کو اس قدر رواج ملا کہ اس نے فیشن کی صورت اختیار کر لی۔ ہر ادیب اپنے آپ کو علامت نگار ثابت کرنے پر تلا ہوا تھا۔ محمد منشا یاد نے آغاز میں سادہ بیانیہ کہانیاں لکھ کر افسانے کی شروعات کی لیکن جلد ہی وہ بھی علامتی اور نیم علامتی ، استعاراتی اسلوب استعمال کرنے لگے۔ انہوں نے کئی ایک علامتی کہانیاں لکھیں جو علامت کے باوجود کہانی کے جملہ اوصاف سے بھی متصف ہیں۔ ڈاکٹر انور سدید ان کی اس خصوصیت کے متعلق لکھتے ہیں:

”تجرید اور علامت کو فن کاری سے استعمال کرنے کے باوجود محمد منشا یاد بنیادی طور پر ایک حقیقت نگار ہی نظر آتا ہے ایک ایسا حقیقت نگار جس نے اردو افسانے کو نئی کروٹ دی ہے۔“(۸۶)

منشا یاد کے موضوعات

شہری اور دیہاتی زندگی نیز فرد اور معاشرے کی آویزش جدید افسانے کا بہت اہم موضوع ہیں ۔ اس آویزش کے پیچھے بہت سے عوامل کارفرما ہیں لیکن ان میں معاشرتی عدم تفاوت اور طبقاتی کش مکش کا بہت اہم کردار ہے ۔ ایسے معاشرے میں فرد اور معاشرہ ایک دوسرے کی معاونت کرنے کے بجائے ایک دوسرے کے خلاف حریفانہ کردار پر اتر آتے ہیں ۔ ان حالات میں کسی بھی سماج کو متوازن رکھنا از حد ضروری ہوتا ہے ۔ جب بھی فرد معاشرے پر حاوی ہو جائے یا معاشرہ فرد کی فردیت کو غصب کر لے، ہر دو صورتوں میں معاشرے اور سماج میں بگاڑ پیدا ہو جاتا ہے ۔ فرد اور معاشرے کے درمیان یہ بگاڑ اور دوری بالا آخر اس پر منتج ہوتی ہے کہ فرد اپنے ہی معاشرے میں خود کو اجنبی محسوس کرتا ہے ۔ تنہائی اور مایوسی اس کے گرد گھیرا ڈال لیتی ہے ۔ فرد عدم تحفظ کا شکار ہو جاتا ہے ۔ نتیجتاً فرد بے معنویت اور پہچان کی گم شدگی کے کرب میں مبتلا ہو جاتا ہے۔

منشا یاد کی ادبی زندگی کا باقاعدہ آغاز کہانی کے عنوان سے ان کے افسانے سے ہوا۔ جو ۱۹۵۷ء میں لکھا گیا اور ۱۹۵۹ میں اشفاق احمد کے رسالے ''داستان گو'' میں شائع ہوا۔ (۸۷) اس دور میں جدیدیت اور وجودیت کے امتزاج سے جدید افسانے میں زندگی کی مہملیت ، مایوسی اور بے چہرگی جیسے موضوعات زیادہ برتے گئے ۔منشا یاد نے ان موضوعات کو اس تناظر میں بہت کم استعمال کیا ہے۔ انہوں نے دیہات کے نچلے طبقات کی کسمپرسی اور حالت زار کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ یہ طبقات نسل در نسل اپنی شناخت اور انفرادیت سے محروم چلے آرہے ہیں۔ اس حوالے سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کی عدم شناخت اور بے چہرگی میں موجودہ استحصال زدہ سماجی رویوں کا بہت زیادہ عمل دخل ہے ۔وجودیت عہد جدید میں ایک حاوی فکر کے طور پر موجود رہی اور زیادہ تر ادیبوں نے اسے بہ تمام وکمال برتا۔ محمد منشا یاد نے ان موضوعات کو وجودی موضوعات سے جوڑ کر پیش کیا جن میں تنہائی اور بے گانگی ، بے معنویت، اکتاہٹ ، مایوسی وغیرہ نہایت اہم ہیں۔ منشا یاد اپنے موضوعات کے حوالے سے کہتے ہیں:

> ''کسی بھی سماجی ،نفسیاتی اور سیاسی موضوع کو شجر ممنوعہ نہیں سمجھتا۔ تاہم عام آدمی کے دکھ سکھ ، ماحول کی گھٹن، سیاسی جبر اور طبقاتی تقسیم سے متعلق معاملات میرے بہت سے افسانوں کا موضوع بنے۔'' (۸۸)

منشا یاد نے دیہات میں موجود کسانوں ، ہاریوں اور دیگر نچلے طبقے کے دست کاروں کو بطور خاص اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ یہ لوگ ہمارے سماج میں شودر سمجھے جاتے ہیں۔ ان کے ساتھ انسانیت سوز اور ظالمانہ برتاؤ کیا جاتا ہے وہ عمر بھر طبقہ اشرافیہ کے دست نگر اور غلام رہتے ہیں۔ اس غلامی کے بدلے میں انہیں صرف انسانی سطح سے ہٹ کر جینے کی مہلت دی جاتی ہے۔ منشا یاد نے اپنے افسانوی کرداروں کے ذریعے ان پس ماندہ افراد کے دکھ درد پیش کیے ہیں۔ منشا یاد کے ان موضوعات اور کرداروں کے متعلق محمد حمید شاہد رقم طراز ہیں:

> "اس موضوع پر لکھتے ہوئے وہ معاشرے کے پسے ہوئے کرداروں کو اٹھاتا ہے اور انہیں مراعات یافتہ طبقے کے مقابل لا کر یوں نمایاں کرتا ہے کہ قاری خود بہ خود کمہاروں ،فقیروں ،

ترکھانوں، تیلیوں، موچیوں اور زمین پر زرق کے لیے رینگنے والے کیڑوں جیسے انسانوں کے ساتھ جا کھڑا ہوتا ہے۔اورانہیں باوقار بنادیتا ہے۔"(۸۹)

تنہائی اور بے گانگی:

تنہائی اور بے گانگی وجودی موضوع ہے۔۷۰ء کی دہائی میں یہ موضوع اردو افسانے میں بہت زیادہ مقبول رہا۔ جدید افسانہ نگاروں کی بڑی تعداد نے اس موضوع کو بہت زیادہ برتا۔ مادیت اور مشینی دور میں جب اقدار دم توڑ چکی ہیں۔ ہر کوئی اپنے مفاد کے پیچھے بھاگ رہا ہے۔ معاشرہ بے حس ہو چکا ہے۔احساس کی اس موت نے تمام رشتوں ناطوں کو بھی کمزور کر دیا ہے۔ ہر نیکی کے پیچھے بھی کوئی نہ کوئی ذاتی مفاد پوشیدہ ہے۔اس کیفیت نے فرد کو شکوک وشبہات میں مبتلا کر دیا ہے۔ ہر کوئی دوسروں سے جان چھڑانے کی کوشش میں لگا ہے، چاہے کوئی اپنا ہی کیوں نہ ہو۔ لالچ اور خودغرضی کی اس فضا نے فرد کو تنہائی اور بے گانگی کا شکار کر دیا ہے۔منشا یاد نے اپنے بہت سے افسانوں میں اس موضوع کو پیش کیا ہے۔

گھر سے باہر ایک دن:

" گھر سے باہر ایک دن" میں منشا یاد نے تنہائی اور بیگانگی کو موضوع بنایا ہے۔ جہاں کہانی کے مرکزی کردار کو گھر سے باہر نکل کر معاشرے کا سامنا کرنے کے بعد اس صورت حال کا اندازہ ہوتا ہے اور وہ زندہ گھر پہنچ کر بیوی کو شکرانے کے نفل پڑھنے کی تاکید کرتا ہے۔اس افسانے میں منشا یاد نے مادیت پرست معاشرے میں انسانی رویوں کی جھلک دکھائی ہے۔

"پیچھے سے آنے والی ایک کار نے اسے ٹکر ماردی اور اٹھا کر ایک طرف پھینک دیا۔

اس کی..... گھٹنے کے نیچے سے ٹانگ ٹوٹ گئی۔کار والا کار روک کر قریب آیا اور بولا"۔

"حرام زادے اگر ڈنٹ پڑ جاتا تو"

اسے خون کی قے ہو گئی۔ کار والا ناک پر رومال رکھ کر اور نفرت سے منہ پھیر کر چلا

گیا۔ پھر ایک ٹیکسی قریب آ کر رکی۔ ٹیکسی ڈرائیور نے اس کی حالت دیکھ کر کہا۔" ہسپتال لے چلوں؟"

"ہاں آپ کی بڑی مہربانی"

"مہربانی نہیں ...... پچاس روپے لگیں گے"

"ڈیڑھ دو میل کے لیے یہ تو بہت زیادہ ہیں"

"اس مہنگائی کے دور میں ایسے موقعوں پر ہی ہمیں بھی چار پیسے بچتے ہیں"

"میرے پاس کل بیس روپے دس پیسے ہیں"

"چلو تم بیس روپے دس پیسے ہی دے دو۔ لیکن پیشگی۔ کیا پتہ تم راستے میں مر جاؤ اور جیبوں کی تلاشی لینے پر کچھ بھی نہ ملے"(۹۰)

مرکزی کردار کا ایک دوست جو دفتر میں ہے اور اس کا کوئی رکا ہوا کام کروانا چاہتا ہے جس کے لیے فیس اور پیسوں کی ضرورت ہے۔ وہ مرکزی کردار سے کہتا ہے.....

" کوئی بات نہیں میں خود جمع کرا دوں گا، اب تمہارے دن پھر جائیں گے مگر تمہیں معاہدہ کرنا ہوگا۔"

" کیسا معاہدہ؟"

" تمہاری ہر چیز میں میرا حصہ پچاس فیصد ہوگا"

ایک ناگوار سی سوچ، مکھی کی طرح اس کے چاروں طرف بھنبھنانے لگی، اس نے پوچھا" ہر چیز میں؟"

"ہاں ہر چیز میں"

اس نے فائل سے درخواست نکال کر پھاڑ دی اور بوجھل قدموں سے باہر نکل آیا" (۹۱)

ماس اور مٹی جدید دور کے انسانی رویوں کی ایک اور جھلک دیکھیے ۔

"اس نے ایک راہ گیر سے وقت پوچھ لیا۔ راہ گیر رک گیا پھر اپنے گھڑی والے ہاتھ کو غرور سے اور اسے حقارت سے دیکھ کر بولا ۔"

"معاف کیجئے ۔ یہ گھڑی میں نے اپنے لیے فارن سے منگائی ہے"

اسے ہنسی آ گئی ۔ راہ گیر نے اس کا گریبان پکڑ لیا اور بولا

"تم نے ضرور وقت دیکھ لیا ہوگا"......

وہ گریبان راہ گیر کے ہاتھ میں چھوڑ کر بازار کے ہجوم میں گم ہو گیا ۔ (۹۲)

خواب درخواب:

''خواب درخواب'' میں کہانی کا آغاز منشا یاد نے سورۃ واقعہ کی آیات کے ترجمے سے کیا ہے جن میں اللہ تعالیٰ جنتی لوگوں کو جنت میں ملنے والی نعمتوں کی خوش خبری سنا رہے ہیں ۔ کہانی میں مرکزی کردار گرمیوں کی تپتی دھوپ میں کسی گاؤں سے گزر رہا ہے ۔ جہاں گاؤں کے نچلے طبقے کے لوگوں سے اس کی ملاقات ہوتی ہے ۔ یہ کہانی بھی موجودہ دور کا ایک المیہ پیش کرتی ہے جس میں غریب، متوسط اور دست کاروں کی زندگی اجیرن ہے ۔ ترقی اور خوش حالی کے اس دور میں بھی وہ استحصال زدہ، مفلوک الحال زندگی گزار رہے ہیں ۔ جہاں ان کی شناخت گم ہے ۔ ان کی کوئی پہچان نہیں ہے وہ بے چہرہ زندگی گزارنے پر مجبور ہیں ۔ کوئی مذہب، ریاست، اور قانون ان کی کسمپرسی دور کر کے انہیں دکھوں سے نجات نہیں دلا سکا ۔ منشا یاد کی یہ کہانی اسی بے چہرہ اور گم شدہ طبقے کے گرد گھومتی ہے ۔ منشا یاد نے طبقہ امراء کی شاہانہ زندگی کا نقشہ کھینچا ہے اور ان کے لیے "شداد" کی علامت استعمال کی ہے جس کے خزانوں کی چابیاں گھوڑے اٹھاتے تھے اور جس نے دنیا میں جنت بنائی تھی ۔

منشا یاد نے جنت کی اوپر بیان کردہ نعمتوں کے ذکر اور اشرافیہ کی شاہانہ زندگی کا موازنہ کرتے ہوئے اسے جنت نظیر دکھایا ہے ۔ لیکن یہ ایسی جنت ہے جو لوگوں کی گردنوں سے گزر کر، انہیں کاٹ کر اور ان کا خون چوس کر بنائی گئی ہے

منشا یاد کا طنزیہ انداز دیکھیے۔

"ساگوان کے دروازے اور فرنیچر پالش سے چمکتے ہوئے، صوفے فوم والے آرام دہ، لڑکے خوبصورت وردیاں پہنے، ہاتھوں میں ٹرے اٹھائے جن میں مشروبات سے لبالب گلاس ہیں اور بلوریں جام۔"

....

" آنکھوں میں جلتی قندیلیں، پینگیں جھولتی بالیاں، معطر زلفیں، دہکتے نگینے، لشکارے مارتے لونگ، سگریٹوں کا خوشبودار دھواں اور دھویں کے مرغولے۔ بلاؤزوں، کرتیوں اور کھلے گلے کی قمیصوں سے جھانکتی مرمریں گولائیاں، پکوان اور میوے طرح طرح کے اور بہت، اور مرغ سیخوں پر پروئے ہوئے۔" سوتم اپنے رب کی کون کون سے نعمتوں کو جھٹلاؤ گے۔"(۹۳)

وجودیت کی فکر میں پہچان کی گم شدگی اور بے معنویت ایک اہم وجودی مظہر ہے لیکن تصوف کی روایت میں پہچان کی گم شدگی انسان کو بے معنی نہیں کرتی بلکہ اس کو قطرے اور دجلے کی مثال، کل میں ضم کر دیتی ہے۔ اس لیے اس روایت میں سالک کی پہچان کی گم شدگی اور بے معنویت ایک ارفع مقام اور باعث انبساط ہے،" وقت سمندر" میں منشا یاد نے اسی روایت کو پیش کیا ہے۔

" کنارا کب آئے گا"

"یہاں کنارا نہیں ہوتا"

" تمہارا مطلب ہے بہت وسیع سمندر ہے اور کنارے پر پہنچنے کے لیے ابھی بہت دیر لگے گی"

" یہاں تمہارے سارے الفاظ بہت "وسیع" سمندر، کنارا، پہنچنا، ابھی، بہت اور دیر بے معنی ہیں۔"

"تو کیا ہمیں کہیں نہیں پہنچنا ہے؟"

"یہاں پہنچنا اور نہ پہنچنا برابر ہے"

"اور اگر میں واپس جانا چاہوں؟"

"یہاں آگے اور پیچھے، دائیں اور بائیں اوپر اور نیچے کا کوئی فرق نہیں۔ یہاں سمتیں ہیں اور نہ نشیب وفراز"

"پھر کیا ہے؟"

"ایک تسلسل، ایک دوام، ایک بے پایانی اور ایک لامحدودیت۔" (۹۴)

دوجمع دو:

"دوجمع دو" منشایاد کی علامتی کہانی ہے جس میں انہوں نے سماج میں طبقاتی تقسیم کو موضوع بنایا ہے۔ سماج میں یہ تقسیم معاشی حوالوں سے ہے مالدار طبقہ اعلیٰ طبقہ بن گیا ہے جو عوام کے لیے مقدس گائے کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس اعلیٰ طبقے نے اپنی طاقت اور اثر سے سماج کو مزید طبقوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ یوں نچلے طبقے کے انسان، سماج سے نکال باہر کر دیئے گئے ہیں وہ اچھوت اور شودر کا درجہ حاصل کیے ہوئے ہیں۔ ان کا کوئی شہری اور انسانی حق تسلیم نہیں کیا جاتا۔ وہ اپنی پوری زندگی اس غربت کے گناہ کی وجہ سے غلامی کی زندگی بسر کرتے ہیں۔ یہی نہیں کہ ان کو صرف ان کے حقوق حاصل نہیں ہیں بلکہ گاہے بگاہے انہیں بلیک میلنگ کا بھی سامنا کرنا پڑتا ہے اور یہ طاقت ور وڈیرے بظاہر ہمدردی کے روپ میں اور کبھی جبراً ان کی عزتوں کو بھی نیلام کرتے ہیں۔ یہ طبقہ اشرافیہ اپنی عوام کا خون چوس کر اس مقام تک پہنچا ہے لیکن پھر اسی عوام کو ہمیشہ نفرت اور غیر انسانی سلوک کا نشانہ بناتا ہے جو اس کی امارت کا ذریعہ بنی ہے۔ منشایاد نے ان کے اس استحصال کو طنز کا نشانہ بنایا ہے۔

"مجھے اے سی، فرسٹ اور سیکنڈ کے ڈبوں میں سوار ہونے والوں پر خواہ مخواہ غصہ آنے لگتا ہے جیسے انہوں نے اپنی اپنی جیب سے نہیں میری جیب کاٹ کر ٹکٹ خریدے ہوں اور

اپنے اپنے ڈبوں کی کھڑکیوں سے سر باہر نکال کر میرا منہ چڑا رہے ہوں" (۹۵)

دیہات کے کسان ہاری مزدور پورا سال کھیتوں میں محنت کرتے ہیں قرض اٹھاتے ہیں، کھاد اور ادویات کے لیے پاپڑ بیلتے ہیں۔ دن رات ایک کر کے جب فصل تیار ہوتی ہے تو یہی طبقہ اشرافیہ اسے اونے پونے داموں خرید کر امیر سے امیر تر ہوتا، جب کہ ہاریوں اور کسانوں کے قرضوں میں ہر سال اضافہ ہوتا چلا جاتا ہے۔ دولت اور محنت کی غیر منصفانہ تقسیم کو بھی منشا یاد نے طنز کا نشانہ بنایا ہے۔

" گودام اناج سے بھرتے رہے"

" کیڑے مکوڑے اور چوہے اناج کھا کھا کر اژدہے اور راکھشس بن گئے اور ہر طرف اژدہوں کی پھنکاریں سنائی دینے لگیں جو اناج کے ڈھیر پر کنڈلی مار کر بیٹھ گئے تھے۔" (۹۶)

افسانے کے آخر میں منشا یاد نے ان مظلوموں کو ایک روایت کے ذریعے خوش خبری سنائی ہے کہ

" ہماری امت میں مہدی آئے گا جو ایسے زمانے میں آئے گا جب دنیا مصائب اور مشکلات کا شکار ہوگی۔ وہ امن قائم کرے گا، انصاف پھیلائے گا اور دولت کو لوگوں میں برابر تقسیم کرے گا۔" (۹۷)

اس روایت کے بین السطور یہاں بھی ہمیں اپنے نظام پر طنز صاف نظر آتا ہے۔ ہمیں استحصال سہنے کے لیے خوش کن امید کے سہارے دیئے جاتے ہیں۔ کبھی مذہب کے حوالے سے، کبھی حکومتی شعبدہ بازی کے ذریعے سے۔ ہم مسلمان زمانہ حال میں ہاتھوں پر ہاتھ دھرے انتظار میں ہیں کہ کوئی غیبی امداد آئے اور ہمیں مشکل سے نجات دے۔ ہم خود اس کے لیے جدو جہد کر رہے ہیں، نہ ہی ظلم کے خلاف آواز اٹھا رہے ہیں بلکہ صدیوں سے سماج کی اس روایت کا ایندھن بنے ہوئے ہیں۔ اگر یہی رویہ رہا تو مزید کئی صدیاں کسی تبدیلی یا انقلاب کے لیے ہماری نسلوں کو بھی انتظار ہی کرنا پڑے گا۔

موجودہ مشینی دور نے آدمی کو بھی مشین بنا دیا ہے۔ بے حسی اپنے عروج پر ہے۔ اخلاقی اقدار کا خاتمہ ہو چکا ہے۔ اب احسان اور ہمدردی نام کی شے باقی نہیں ہے۔ اب یہ رویے شہروں سے ہوتے ہوئے دیہاتوں کو بھی متاثر کر رہے ہیں

۔اب دیہاتوں میں بھی پرانی چاہت اور رکھ رکھاؤ باقی نہیں رہا۔وہاں بھی خودغرضی اور ذاتی مفادات ہی متاع عزیز ہیں ۔یہی وجہ ہے کہ فرد ایک دوسرے سے دور ہوتے جا رہے ہیں ۔فرد کی اس بیگانگیت کو منشا یاد نے اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔

کاشی:

افسانہ "کاشی" میں مرکزی کردار کی زبانی اقدار کی شکستگی اور بے حسی کا نوحہ سنیے۔

"ایک وقت تھا کہ افسانہ یا ناول پڑھتے اور ڈرامہ یا فلم دیکھتے ہوئے میں ہیرو یا ہیروئن کی ٹریجڈی پر بے اختیار رو پڑتا تھا، مگر اب ہیروئن زہر پھانکتی یا ہیرو پھانسی چڑھتا ہے تو مزے سے آئسکریم کھاتا اور کوک پیتا رہتا ہوں ۔ ایسا لگتا ہے جیسے میرے اندر جذبوں اور احساسات کے دریاؤں کی ساری مچھلیاں خودغرضی کے اود بلاؤں نے مار کر کھالی ہیں ۔"(۹۸)

مائی فٹ:

افسانہ "مائی فٹ" میں بھی اسی رویے کی جھلک ملتی ہے۔

"ہم سب میلے پر آئے ہوئے لوگ ہیں ۔ایک بے فکری قوم، آتش فشانوں کے دھانوں پر بیٹھ کر چین کی بانسریاں بجانے والے لوگ ۔ اور یہ چھوٹا سا گاؤں بھی ہمارے اسی مجموعی رویے کا ایک حصہ ہے۔تم دیکھ نہیں رہی ہو...... ہر شخص دوسرے سے کیسے الگ تھلگ ہے ،ترقی یافتہ شہروں کی مشینی بے مروتی اور بے سکونی کا دھواں اور آپا دھاپی کی آنچ یہاں بھی پہنچ گئی ہے۔"(۹۹)

تنہائی:

جدید دور کا ایک اور المیہ تنہائی ہے ہجوم کے بیچ میں رہتے ہوئے تنہائی ایک بڑا کرب ہے جس میں فرد اپنے دل کی بات کسی سے کر نہیں سکتا اور اگر کرے تو کوئی اس پر توجہ اور یقین نہیں کرتا ۔ نہ ہی کوئی کسی بات کی ذمہ داری لینے کے لئے تیار ہوتا ہے، اس کے عزیز، رشتہ دار، دوست احباب سب اس سے کنارہ کش ہو جاتے ہیں اور فرد شہروں کے ہجوم میں بھی تنہا ہو جاتا ہے ۔ یہ تنہائی اسے پاگل، دیوانہ اور مجذوب بنا دیتی ہے ۔ اس کا جی چاہتا ہے کہ وہ دل کی بات لوگوں تک پہنچائے اور س سے عوام مستفید ہوں لیکن اس کی بات سننے کے لیے کوئی تیار ہی نہیں ہوتا ۔ منشا یاد نے اس تنہائی کو بھی اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے ۔

بڑا سوال:

کہانی "بڑا سوال" کا مرکزی کردار بھی تنہائی کے کچھ ایسے ہی مسئلے سے دوچار ہے وہ بڑی نسل سے مایوس ہو کر بچوں کے پاس جاتا ہے کہ شاید وہی کوئی بڑا سوال کریں اور اس کے جواب میں وہ دل کی بات اس نسل کو منتقل کرے لیکن اسے وہاں بھی مایوسی ہوتی ہے ۔ اسے کوئی بھی ہم خیال نہیں ملتا بلکہ سب اس کا مذاق اڑاتے ہیں ۔

"ایک صبح اس کی بیوی چائے لے کر آئی تو وہ خلاف معمول مہربان اور خوش نظر آتی تھی ۔

اس کے دل میں امید کا پھول کھلا ۔

"معلوم ہوتا ہے میری بات تمہاری سمجھ میں آ گئی ہے؟"

" کون سی بات؟"

"وہی جو بہت دن پہلے تم سے کی تھی"

"حقیقت کو جھٹلایا نہیں جا سکتا" وہ اطمینان سے بولی

"یہی تو میں کہتا ہوں" اس نے خوش ہو کر کہا"

" مگر حقیقت وہ نہیں جو آپ سوچتے ہیں"

....

"اس نے اپنے باپ کی نظر کا معائنہ کرایا........ پھر ایک روز ڈرتے ڈرتے اس نے اپنا

اصل مدعا بیان کیا۔

وہ نہایت اطمینان سے ہنستے رہے پھر بولے

"برخوردار...... جب تم ابتدائی جماعتوں میں پڑھتے تھے تو میں نے اس وقت سے لے کر آج تک کئی بار تمہیں الٹی سیدھی کتابیں پڑھنے اور بے معنی باتوں پر سوچتے رہنے سے منع کیا مگر تم باز نہ آئے..... اب ماشاءاللہ تم ایک ذمہ دار شوہر اور باپ ہو اب تو تمہیں ایسی واہیات باتوں کے بارے میں وقت ضائع نہیں کرنا چاہیے۔"(۱۰۰)

اس افسانے میں منشایاد ہمیں یہ باور کروانا چاہتے ہیں کہ ہماری قوم کا یہ بہت بڑا المیہ ہے کہ ہم اپنے دانش وروں کی بات ماننے کے لئے تیار نہیں ہوتے اور وہ دیواروں سے سر ٹکرا ٹکرا کر آخر یا تو پاگل ہو جاتے ہیں یا گوشہ نشینی اختیار کر لیتے ہیں۔

منشا یاد کے فوجی آمریت اور سیاسی جبر کے موضوع پر متعدد افسانے ملتے ہیں۔ ان افسانوں کی تعداد سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ انہیں اس طرح کی فوجی مداخلت کسی صورت برداشت نہیں تھی۔ انہوں نے اپنے افسانوں میں برملا اس کا اظہار کیا۔ اس تناظر میں لکھے گئے ان کے افسانے ''خواہش کا اندھا کنواں''، ''دھوپ دھوپ دھوپ''، ''بچے اور بارود''، زوال سے پہلے''، ''بانجھ ہوا میں سانس''، ''اور ٹائم''، ''ایک تھی فاختہ''، ''اوپر جانے والا آدمی''، ''خوف ۸۵''، '' زوال کے اسباب زیادہ اہم ہیں۔ ان افسانوں میں منشا یاد نے آمرانہ حکومتوں اور سیاسی کش مکش کو موضوع بنایا ہے اس تناظر میں ''بوکا'' ان کا بہت مقبول افسانہ ہے۔ اس حوالے سے وہ خود کہتے ہیں:

''۔۔۔ماحول کی گھٹن، سیاسی جبر اور طبقاتی تقسیم سے متعلق معاملات میرے بہت سے افسانوں کا موضوع بنے۔''(۱۰۱)

بوکا:

"بوکا" ایک علامتی کہانی ہے جس میں منشا یاد نے سقوط ڈھاکہ کو موضوع بنایا ہے۔ "بوکا" پیاسی عوام کے لیے پانی کی امید کا استعارہ ہے۔ کنوئیں سے پانی نکالنے کا ذریعہ ہے تاکہ پیاسی ترستی عوام کی پیاس بجھائی جا سکے۔ کہانی "بوکا

" میں کچھ پر اسرار قوتیں بوکا بار بار کنوئیں میں پھینک دیتی ہیں تا کہ عوام کو پانی نہ مل سکے اور وہ ہمیشہ پیاسے، ہی رہیں۔ کہانی کے مرکزی کردار کا باپ لوگوں کی پیاس نہ دیکھ سکا اور بوکا نکالنے کے لیے کنوئیں میں اتر گیا۔ جب وہ بوکا تلاش کر کے واپس رسی کے ذریعے نکل رہا تھا تو وہیں کھڑے آستین کے سانپ نے چھری نکال کر رسی کاٹ دی جس سے وہ بوکے سمیت پانی میں گر گیا۔

یہ کہانی سقوط ڈھاکہ کے تناظر میں لکھی گئی ہے۔ یہ ایک علامتی کہانی ہے جس میں ان پر اسرار قوتوں کی کارفرمائی دکھائی گئی ہے جنہوں نے وطن عزیز پاکستان کے عوام کو ان کے حقوق سے جان بوجھ کر محروم رکھا تا کہ ان میں نفرت پیدا ہو۔ یہ کام بار بار دہرایا جاتا رہا ہے جس سے پاکستان کا سیاسی سماجی نظام شکست وریخت کا شکار ہو گیا، عوام کا ریاست سے اعتماد اٹھ گیا، ہر طرف نفرت کی دھند چھا گئی، جس نے دیکھنے، سوچنے، سمجھنے کے سارے ذرائع اور حواس مخدوش کر دیے۔ نفرت کی اس آگ نے بالآخر سقوط ڈھاکہ کی صورت میں ہمیں ہمارے آدھے ملک سے محروم کر دیا۔ یہ قوتیں، بیرونی نہیں اندرونی تھیں۔ یہ آستین کے سانپ تھے جو اپنے ذاتی مفادات کی خاطر اجتماعی مفادات کو نہ صرف قربان کرتے بلکہ فروخت کرتے رہے اور اس کے بدلے میں اپنے لیے مراعات، عہدے اور حکمرانیاں وصول کرتے رہے۔

"وہ پوچھتی ہے"، کیا وقت ہوگا؟"

"پتہ نہیں۔" میں جواب دیتا ہوں۔" کچھ پتہ نہیں چل رہا۔ آسمان دھند میں چھپا ہوا ہے۔ کوئی ستارہ تک نظر نہیں آتا جس سے وقت کا اندازہ ہو سکے۔ عجیب رات ہے۔ لگتا ہے وقت ایک جگہ رک گیا ہے اور اب کبھی صبح نہیں ہوگی۔"

" کیا صبح نہیں ہوگی؟" وہ پریشان ہو جاتی ہے۔

"ہوگی ...... ضرور ہوگی تم سو جاؤ" ابا جواب دیتا ہے اور پھر کہتا ہے " ضرور کہیں کچھ ہوا ہے"

" کیا ہوا ہے" وہ اور پریشان ہو کر پوچھتی ہے۔

" کوئی انہونی بات۔ پتہ نہیں کس پر کیا گزری ہے۔ پہلے بھی ایک بار ایسا ہوا تھا"

....

" کچھ فائدہ نہیں...... جب تک اس کو نہ پکڑا جائے جو بار بار پھینک دیتا ہے"

" میں بتاؤں وہ کون ہے؟" پیچھے سے ایک شخص سب کو دھکیلتا ہوا آگے آ کر کہتا ہے۔

" بتاؤ؟"

"وہ نیفے میں سے چھری نکالتا، ہوا میں لہراتا اور تنی ہوئی رسی کاٹ دیتا ہے۔

پھر ہنستا ہوا ایک طرف چلا جاتا ہے۔ دہشت اور خوف کے مارے سب

خاموش رہتے ہیں" (۱۰۲)

حوالہ جات

۱۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر، اردو افسانے کی روایت، اکادمی ادبیات اسلام آباد، پاکستان، دسمبر ۱۹۹۱ء، ص ۳۴

۲۔ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر، اردو افسانے کی روایت، عالمی میڈیا پرائیویٹ لمیٹڈ، دہلی، فروری ۲۰۱۴ء، ص ۳۸

3. Dictionary. Cambridge. org>abstract (22-03-2021, 3:15pm)

4. Cuddon. J.A, A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory 5th edition, 2013, WileyoBlack Well, John Wiley & Sons, USA

۵۔ سلیم اختر، افسانہ: حقیقت سے علامت تک، اردو رائٹرس گلڈ، الہ آباد، ۱۹۸۰ء، ص ۱۰۹

۶۔ شہزاد منظر، جدید اردو افسانہ، منظر پبلی کیشنز، کراچی، مئی ۱۹۸۲ء، س ۲۶

۷۔ گوپی چند نارنگ، اردو میں علامتی اور تجریدی افسانہ، مشمولہ اردو افسانہ: روایت اور مسائل، مرتبہ گوپی چند نارنگ، اشاعت پنجم ۲۰۱۳ء، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ص ۵۰۱۔۵۰۲

۸۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو افسانے کی کروٹیں، محولہ بالا، ص ۶۹

۹۔ رشید امجد، عام آدمی کے خواب: (مجموعہ)، پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء، س ۳۲

۱۰۔ وزیر آغا، فلیپ، مشمولہ، بے زار آدم کے بیٹے، مصنف، رشید امجد، دستاویز، پبلشرز، راولپنڈی، جنوری ۱۹۷۴ء

۱۱۔ انور سدید، ڈاکٹر، رشید امجد کا افسانہ: تجرید اور علامت کا شعری پیکر، مشمولہ، اردو افسانے کی کروٹیں، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۹۲

۱۲۔ رشید امجد، عام آدمی کے خواب (مجموعہ)، محولہ بالا، ص ۳۲

۱۳۔ صفیہ عباد، ڈاکٹر، رشید امجد کا ادبی مقام، مشمولہ، ڈاکٹر رشید امجد شخصیت اور فن، مرتبہ ڈاکٹر شفیق انجم، اکادمی ادبیات، پاکستان، اسلام آباد، ۲۰۱۰ء، ص ۱۹۳

۱۴۔ رشید امجد، گملے میں اگا ہوا شہر اور دوسرے افسانے، صریر پبلی کیشنز، راولپنڈی، لاہور، ۲۰۲۰ء، ص ۳۹

۱۵۔ ایضاً، ص ۸۶

۱۶۔ رشید امجد، عام آدمی کے خواب (مجموعہ)، محولہ بالا، ص ۱۳۶۔۱۳۷

۱۷۔ حفیظ صدیقی، ابوالاعجاز، کشاف تنقیدی اصطلاحات، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، جولائی ۱۹۸۵ء، ص ۱۲۳۔۱۲۴

۱۸۔ ایضاً، ص ۱۲۴

۱۹۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، اردو افسانے میں علامت نگاری، ریز پبلی کیشنز، راولپنڈی، دسمبر ۲۰۰۲ء، ص ۳۸

۲۰۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو افسانے کی کروٹیں، محولہ بالا، ص ۶۵

۲۱۔ رشید امجد، عام آدمی کے خواب (مجموعہ)، محولہ بالا، ص ۳۲

۲۲۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، جدیدیت کے بعد، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۶ء، ص ۴۰۱

۲۳۔ رشید امجد، عام آدمی کے خواب (مجموعہ) محولہ بالا، ص ۱۵۔۱۶

۲۴۔ ایضاً، ص ۳۰

۲۵۔ ابوالخیر کشفی، ڈاکٹر، اہم معاصر ناقدین کی آراء، مشمولہ، ڈاکٹر رشید امجد: شخصیت اور فن، محولہ بالا، ص ۱۲۱

۲۶۔ رشید امجد، عام آدمی کے خواب (مجموعہ) محولہ بالا، ص ۳۷

۲۷۔ ایضاً، ص ۳۷۰

۲۸۔ ایضاً، ص ۴۴۵

۲۹۔ ایضاً، ص ۲۳۳

۳۰۔ ایضاً، ص ۱۶۶

۳۱۔ ایضاً، ص ۱۶۷

۳۲۔ ایضاً،ص ۱٦۷

۳۳۔ ایضاً،ص ۱٦۸

۳۴۔ ایضاً،ص ۱٦۸

۳۵۔ ایضاً،ص ۱٦۹

۳٦۔ ایضاً،ص ۱۷۰

۳۷۔ ایضاً،ص ۱۷۰

۳۸۔ انور سدید، ڈاکٹر، رشید امجد کا افسانہ: تجرید اور علامت کا شعری پیکر، مشمولہ، اردو افسانے کی کروٹیں، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۸۸

۳۹۔ شہزاد منظر، اہم معاصر ناقدین کی آراء، مشمولہ ڈاکٹر رشید امجد: شخصیت اور فن، محولہ بالا، ص ۱۲٦

۴۰۔ رشید امجد، عام آدمی کے خواب (مجموعہ) محولہ بالا، ص ۱۹۷۔۱۹۸

۴۱۔ بشیر سیفی، رشید امجد کے افسانے، مشمولہ، ماہ نامہ اردو ادب، راولپنڈی، جلد۳، شمارہ ۳۵، ۳٦ مدیران اقبال حسین، بشیر سیفی، کوہاٹی بازار راولپنڈی، ص ۱۲

۴۲۔ رشید امجد، دکھ ایک چڑیا ہے، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، مارچ ۲۰۱٦ء، ص ۲۵٦

۴۳۔ ایضاً،ص ۲۵۷

۴۴۔ ایضاً،ص ۲۵۹

۴۵۔ ایضاً،ص ۲۵۰

۴٦۔ ایضاً،ص ۲۵۱

۴۷۔ ایضاً،ص ۲۳۸

۴۸۔ ایضاً،ص ۲۲۷

۴۹۔ بشیر سیفی، رشید امجد کے افسانے، مشمولہ، ماہ نامہ اردو ادب، راولپنڈی، محولہ بالا، ص ۱۳

۵۰۔ وزیر آغا، فلیپ، مشمولہ، بے زار آدم کے بیٹے، محولہ بالا

۵۱۔ ناصر عباس نیئر، ڈاکٹر، اہم معاصر ناقدین کی آراء، مشمولہ، ڈاکٹر رشید امجد: شخصیت اور فن، محولہ بالا، ص ۱۲۷

۵۲۔ رشید امجد، عام آدمی کے خواب (مجموعہ) محولہ بالا، ص ۳۶

۵۳۔ رشید امجد، دکھ ایک چڑیا ہے، محولہ بالا، ص ۷۱

۵۴۔ ایضاً، ص ۷۶

۵۵۔ ایضاً، ص ۱۳۷

۵۶۔ ایضاً، ص ۱۴۱۔۱۴۲

۵۷۔ ایضاً، ص ۱۳۳

۵۸۔ ایضاً، ص ۱۴۷

۵۹۔ رشید امجد، عام آدمی کے خواب (مجموعہ) محولہ بالا، ص ۷۶

۶۰۔ ایضاً، ص ۳۶۔۳۷

۶۱۔ رشید امجد، دکھ ایک چڑیا ہے، محولہ بالا، ص ۶۳

۶۲۔ ایضاً، ص ۳۳

۶۳۔ ایضاً، ص ۸۱

۶۴۔ ایضاً، ص ۴۷

۶۵۔ ایضاً،ص۵۲

۶۶۔ رشید امجد، ست رنگے پرندے کے تعاقب میں، حرف اکادمی، راولپنڈی، جنوری ۲۰۰۲ء، ص ۱۴۴۔۱۴۵

۶۷۔ رشید امجد، عام آدمی کے خواب (مجموعہ) محولہ بالا، ص ۳۷

۶۸۔ ایضاً، ص ۲۳۷۔۲۴۲

۶۹۔ ایضاً، ص ۳۷

۷۰۔ رشید امجد، گملے میں اگا ہوا شہر اور دوسرے افسانے، محولہ بالا، ص ۵، ۹، ۱۰

۷۱۔ رشید امجد، عام آدمی کے خواب (مجموعہ) محولہ بالا، ص ۳۷

۷۲۔ رشید امجد، دکھ ایک چڑیا ہے، محولہ بالا، ص ۱۴۶۔۱۴۷

۷۳۔ رشید امجد، کہانی نے خواب دیکھا، صریر پبلی کیشنز، راولپنڈی، لاہور، ۲۰۲۰ء، ص ۱۲۸۔۱۲۹

۷۴۔ ایضاً، ص ۱۰۷

۷۵۔ رشید امجد، ست رنگے پرندے کے تعاقب میں، محولہ بالا، ص ۱۴۴

۷۶۔ رشید امجد، گملے میں اگا ہوا شہر اور دسرے افسانے، محولہ بالا، ص ۲۲۔۲۳

۷۷۔ صفیہ عباد، ڈاکٹر، رشید امجد کا ادبی مقام، مشمولہ ڈاکٹر رشید امجد، شخصیت اور فن، محولہ بالا، ص ۱۹۷

۷۸۔ رشید امجد، حرف چند، مشمولہ، مزاحمتی ادب اردو، مرتبہ رشید امجد، اکادمی ادبیات، پاکستان، ۱۹۹۵ء، س ۲۱

۷۹۔ اعجاز راہی، گواہی (مرتب) عوامی دارالاشاعت، کراچی، س ن، ص ۵

۸۰۔ رشید امجد، پت جھڑ میں مارے گئے لوگوں کے نام، مشمولہ گواہی، مرتبہ، اعجاز راہی، محولہ بالا، ص ۵۳، ۵۴، ۵۵

۸۱۔ عبدالعزیز ملک، اردو افسانے میں جادوئی حقیقت نگاری، شعبہ اردو سرگودھا یونیورسٹی، ۲۰۱۴ء، ص ۲۲۷

۸۲۔ منشا یاد، منشا یاد کا ایک یادگار انٹرویو، انٹرویو نگار، ڈاکٹر اسد فیض، مشمولہ محمد منشا یاد: شخصیت اور فن، مرتبہ اسلام سراج الدین، اکادمی ادبیات، پاکستان، ۲۰۱۰ء، ص ۳۳۱

۸۳۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو افسانے کی کروٹیں، محولہ بالا، ص ۶۵

۸۴۔ منشا یاد، تماشا، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ۱۹۹۸ء، ص ۱۵۵

۸۵۔ ایضاً، ص ۱۵۸

۸۶۔ انور سدید، ناقدین کی آراء، مشمولہ محمد منشا یاد: شخصیت اور فن، محولہ بالا، ص ۲۹۵۔۲۹۶

۸۷۔ منشا یاد، منشا یاد کا ایک یادگار انٹرویو، محولہ بالا، ص ۳۲۸

۸۸۔ ایضاً، ص ۳۳۳

۸۹۔ حمید شاہد

۹۰۔ منشا یاد، محمد، ماس اور مٹی، مثال پبلشرز، فیصل آباد، اشاعت دوم، ۲۰۱۰ء، ص ۶۲

۹۱۔ ایضاً، ص ۶۲

۹۲۔ ایضاً، ص ۵۸

۹۳۔ ایضاً، ص ۱۱۸

۹۴۔ منشا یاد، محمد، وقت سمندر، ماڈرن بک ڈپو، اسلام آباد، دسمبر ۱۹۸۶ء، ص ۴۹۔۵۰

۹۵۔ منشا یاد، بند مٹھی میں جگنو، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۱۰ء، ص ۷۸

۹۶۔ ایضاً، ص ۸۲

۹۷۔ ایضاً، ص ۸۲

۹۸۔ منشا یاد، خلا اندر خلا، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۱۰ء، ص ۴۲

۹۹۔ ایضاً، ص ۹۸

۱۰۰۔ ایضاً، ص ۷۸

۱۰۱۔ منشا یاد، منشا یاد کا ایک یادگار انٹرویو، محولہ بالا، ص ۳۳۳

۱۰۲۔ منشا یاد، خلا اندر خلا، محولہ بالا، ص ۲۵۔۲۸

باب چہارم

رشید امجد اور منشا یاد کے افسانوں میں مابعد جدید

صورت حال (پوسٹ ماڈرنیٹی)

مابعد جدید صورت حال (Postmodernity)

مابعد جدیدیت تکثیریت پسند فلسفہ ہے۔ یہ متعدد نظریات پر مشتمل ہے اس لیے اس کی کوئی واحد اور حتمی تعریف ناممکن ہے۔ اس کی واحد اور حتمی تعریف کا تعین مابعد جدید تصور کے بھی خلاف ہے۔ مابعد جدیدیت ہر قسم کی فارمولا سازی کو مسترد کرتی ہے۔ کچھ مخصوص تعقلات اور تصورات کی بناء پر ہم مابعد جدیدیت کی پہچان کرتے ہیں۔ انسائیکلوپیڈیا بریٹانیکا کے مطابق مابعد جدیدیت:

> "۱۹۶۰ء کی دہائی میں شروع ہونے والی تحریک جو ادب اور فن میں جدیدیت کی جاری روایت اور فلسفے کو چیلنج کرتی ہے۔...... مابعد جدیدیت تنقیدی تھیوریوں خصوصاً ساخت شکن تھیوری اور اس کی ذیلی شاخوں کے پھیلاؤ کا نام ہے۔"(۱)

مابعد جدیدیت کے متعلق ناصر عباس نیر لکھتے ہیں:

> "مابعد جدیدیت زبان میں لکھی گئی حقیقتوں کی تشکیل کے عمل اور اس میں حصہ لینے والی سماجی قوتوں، ان قوتوں کی حکمت عملیوں اور ان کے مضمرات کا مطالعہ کرتی ہے۔"(۲)

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے مابعد جدیدیت کے اہم خصائص کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے:

> "تکثیریت، بے مرکزیت، بھرپور تخلیقیت، رنگارنگ، بوقلمونی، غیر یکسانیت اور مقامیت بمقابلہ کلیت پسندی و آمریت مابعد جدیدیت کے نمایاں خصائص ہیں۔"(۳)

مابعد جدیدیت کی تفہیم صورت حال اور تھیوری کی تقسیم کے ساتھ کی جا رہی ہے۔ مابعد جدید صنعتی دور میں وقوع پذیر ہونے والی صورت حال کو مابعد جدید صورت حال یا پوسٹ ماڈرنیٹی کا نام دیا گیا ہے۔ جب کہ پوسٹ ماڈرن صورت حال کو نظریانے کے بعد اسے تھیوری کی شکل دی گئی۔ اسے مابعد جدیدیت یا پوسٹ ماڈرن ازم کا نام دیا گیا ہے۔

"Postmoderity and postmodernism are... closely related terms

(after with the former as the "condition" in which the latter "style"

becomes dominent."(4)

یعنی پوسٹ ماڈرنیٹی مابعد جدید صورت حال کے لیے جب کے پوسٹ ماڈرن ازم کی اصطلاح مابعد جدید اسلوب (Style) کے لیے استعمال ہوتی ہے۔

لیوتار نے ۱۹۷۹ء میں شائع ہونے والی کتاب "The Postmodern Condition: A Report on Knowledge" میں پہلی بار مابعد صنعتی دور کے لیے Postmodern Condition یعنی مابعد جدید صورت حال کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ بقول لیوتار:

"I have decided to use the word postmodern to describe that condition."(5)

لیوتار نے مابعد جدید صورت حال کو مہابیانیوں پر شبے سے تعبیر کیا ہے۔ یہ مہابیانیے وہ نظریات اور تصورات ہیں جو دنیاوی مسائل کا ایک کلی اور آفاقی تناظر مہیا کرتے ہیں۔(۶) دنیا کے تمام مسائل کو اسی واحد آفاقی تناظر میں جانچا اور پرکھا جاتا ہے۔ تمام تعبیرات اور تشریحات اسی تناظر کی رو سے کی جاتی ہیں۔ یہی تناظر ان تمام اعمال کی جوازیت کا پیمانہ ہوتا ہے۔ قبل ازیں جدیدیت ایک کلیت پسند رجحان تھا۔ اس کے تمام بڑے بڑے نظریات کو مہابیانیے (Grand Narrative) کہا گیا۔ یہ مہابیانیے چارلس ڈارون، کارل مارکس، سیگمنڈ فرائڈ اور آئن سٹائن کے نظریات پر مشتمل ہیں۔ ان کا دعوہ ہے کہ ان نظریات کی رو سے پوری انسانیت کو جانچا اور پرکھا جا سکتا ہے۔

یہ مہابیانیے اس ثقافت میں اس قدر اہمیت اختیار کر جاتے ہیں کہ اس ثقافت میں بسنے والوں کے عقیدے اور ایمان کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں، جیسے روشن خیالی کے تحت یہ بات ایمان کا درجہ رکھتی تھی کہ سائنس کی ترقی سے انسان کے تمام خارجی و باطنی مسائل حل ہو جائیں گے۔ مابعد جدیدیت ان مہابیانیوں کی آفاقی حیثیت کو نہیں مانتی بلکہ باطل

خیال کرتی ہے کیوں کہ ان کی صداقت خود بخود وقت کے ساتھ ساتھ اپنا جواز کھو بیٹھی ہے۔ صرف سائنسی مہابیانیے کی مثال لیجئے کہ سائنس نے انسانیت کی بھلائی اور انسانی آسائش کے بیش بہا سامان مہیا کیے ہیں لیکن ساتھ ساتھ مختلف جنگوں میں ان سائنسی ایجادات کے سبب جدید ہتھیاروں خصوصاً ایٹم بم نے جو تباہی مچائی ہے وہ دنیا سے ڈھکی چھپی نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انسانی ترقی کے بارے میں سائنس کا یہ مہابیانیہ اپنی موت آپ مرگیا ہے۔ مابعد جدیدیت ان مہابیانیوں کو چیلنج کرتی ہے اور ان پر سوالات اٹھاتی ہے۔

مابعد جدیدیت ہر قسم کی نظریہ سازی کے خلاف ہے کیوں کہ ہر نظریہ اپنی سرشت میں جبر کے عناصر رکھتا ہے، نیز فارمولا سازی اور حد بندیوں سے تخلیقیت اور تخلیق کار کو پابند بنا دیتا ہے اور اسے مخصوص ڈگر اختیار کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ مابعد جدیدیت کسی بھی نظریے یا تصور کو منطقی اور حتمی نہیں مانتی۔ کیوں کہ مطلقیت اور حتمیت کا تصور کلیت پسند فکر پیدا کرتا ہے، اس کے برعکس مابعد جدیدیت کلیت کے بجائے مقامیت پر اصرار کرتی ہے۔

دریدا کی ساخت شکن تھیوری کی رو سے کسی بھی ڈسکورس میں کوئی مرکز اور سسٹم موجود نہیں ہے۔ مرکز کی موجودگی لازماً مرکزی اور حاشیائی کی ثنویت پیدا کرتی ہے۔ دریدا اس ثنویت کو رد کرتا ہے کیوں کہ مرکز کسی نہ کسی اتھارٹی کی پیداوار ہوتا ہے اور وہ اتھارٹی اپنی طاقت اور مرضی سے مرکزی اور حاشیائی کی تقسیم کرتی ہے جو مناسب اور منطقی نہیں ہوتی جیسے گورا اور کالا، مرد اور عورت یا مغربی ثقافت اور مشرقی ثقافت۔ مابعد جدید فکر کی رو سے کوئی خارجی کلیہ یا قاعدہ کسی شے کو کمتر یا برتر قرار نہیں دے سکتا اسی لیے اس فکر کی رو سے اعلیٰ و ادنیٰ کی کوئی تمیز نہیں ہے۔ اور اسی فکر کا نتیجہ ہے کہ حاشیائی گروہ، قومیں اور افراد بھی اپنی شناخت حاصل کر رہے ہیں۔ (۷)

ساخت شکنی کی رو سے معنی کا بھی کوئی مرکز نہیں۔ معنی مسلسل افتراق اور التواء کا شکار ہے۔ باب اول میں سوسیئر کے لسانی ماڈل میں دیکھا گیا ہے کہ ہر نشان دوسرے نشان سے فرق کی بنیاد پر بامعنی بنتا ہے۔ سوسیئر نے اسے زبان کی منفی خصوصیت کہا۔ دریدا نے زبان کی اسی منفی خصوصیت کو قبول کیا اور یہ ثابت کیا کہ زبان میں کوئی مثبت عمل نہیں ہے۔

ہر نشان معنی خیزی کے لیے دوسرے نشان پر انحصار کرتا ہے جس کا اپنا مدلول ہوتا ہے۔ پھر اس مدلول کی وضاحت کے لیے کسی تیسرے نشان سے رجوع کرنا پڑتا ہے۔ یوں یہ عمل جاری رہتا ہے اور معنی مسلسل ملتوی ہوتا چلا جاتا ہے۔ یہ عمل لامحدود ہو جاتا ہے۔ یہاں یہ بات ملحوظ خاطر رہے کہ معنی کسی نہ کسی تناظر سے جڑا ہوتا ہے، معنی کی یہ لامحدویت تناظر کی لامحدودیت سے منتج ہے۔ لیکن تناظر کبھی بھی لامحدود نہیں ہوسکتا اس لیے تناظر کی حد بندی اور اختتام معنی خیزی کے عمل کو بھی قرار دے دیتا ہے۔ یوں یہ گورکھ دھندا سلجھاؤ پکڑ لیتا ہے۔(۸)

دریدا کے اس استدلال کی رو سے معنی کے عدم تعین، غیر حتمیت، معنی کی کثرت جیسے تصورات مابعد جدیدیت میں مقبول ہیں۔ مابعد جدیدیت میں یہی اصول ہر متن پر بھی لاگو ہوتے ہیں لیکن یاد رہے کہ یہ تصورات کسی خارجی حربے سے متن پر اپلائی نہیں ہوتے بلکہ یہ متن کے اندر موجود ہوتے ہیں۔ متن میں معنی خیزی کا آزادانہ کھیل متن کے اپنے تقاضوں کے مطابق جاری رہتا ہے۔

مابعد جدیدیت آفاقیت کے بجائے مقامیت پر یقین رکھتی ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ ہر لسانی نشان مخصوص ثقافت اور سماج میں بامعنی بنتا ہے۔ کسی بھی نشان یا لفظ کو وہی مخصوص ثقافت معنی دیتی ہے، دوسری ثقافت میں وہ لفظ اپنے معنی کھو دیتا ہے۔ جیسے ہماری ثقافت میں پیاس بجھانے والی شے کو "پانی" کا نام دیا گیا ہے، مختلف ثقافتوں میں اسی شے کو" آب"،"ماء" اور "Water" بھی کہا جاتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو پوری دنیا میں کسی ایک شے کا ایک ہی نام ہوتا اور پوری دنیا میں ایک ہی زبان رائج ہوتی، لیکن ایسا نہیں ہے۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ شے کو نام اور معنی دینا ہر سماج اور ثقافت کی ذمہ داری ہے۔ اس تصور کی مقبولیت سے اب مقامیت کو بہت زیادہ اہمیت ملی ہے۔ ہر ثقافت اپنی جگہ ایک مخصوص مقام رکھتی ہے نیز اعلیٰ اور ادنیٰ ثقافتوں کی درجہ بندی بھی ختم ہوگئی ہے۔

مابعد جدید فکر مطلق سچائی کو بھی مسترد کرتی ہے۔ مابعد جدیدیت میں سچائی یا حقیقت اضافی ہے کیوں کہ یہ مقامیت کا یہی اصول سچائی پر بھی لاگو کرتی ہے۔ اس کی رو سے ہر سچائی اپنے زمانے کی پیداوار ہے اور اس کے پس پردہ اس زمانے کی پیراڈائم اور روح عصر کارفرما ہے۔ اسی لیے مابعد جدیدیت اس بات پر اصرار کرتی ہے کہ ایک

زمانے کی سچائی کو دوسرے زمانے کی سچائی سے نہ پرکھا جائے، اس کے ساتھ ساتھ ایک خطے کی سچائیاں بھی دوسرے خطے کی سچائیوں سے مختلف ہوتی ہیں، کیوں کہ معنی کی طرح ہر سچائی بھی اپنے تناظر سے وابستہ ہے اور تناظر کی تبدیلی سے وہ سچائی اپنا جواز کھو دیتی ہے۔(۹)

مابعد جدیدیت اور اردو افسانہ:

اردو ادب کی جس صنف نے مغربی تحریکوں کے اثرات سب سے زیادہ قبول کیے وہ افسانہ ہے۔ اردو میں افسانہ نگاری کی ابتداء بیسویں صدی کے شروع میں ہوئی۔ یوں افسانہ اپنی عمر کے ایک سو بیس سال گزار چکا ہے۔ اس سو اصدی میں اردو افسانے میں ہر مغربی تحریک اپنی مکمل صورت میں دیکھی جا سکتی ہے۔آغاز میں رومانیت اور حقیقت نگاری پہلو بہ پہلو سفر کرتی نظر آتی ہیں۔ بعد ازاں ترقی پسند تحریک اور جدیدیت کی تحریک کے زیر اثر افسانے لکھے گئے ۔۶۰ کی دہائی میں اردو افسانے نے جدیدیت کے اثرات قبول کرنا شروع کیے اور اس دہائی کے اختتام تک ایک تحریک کی صورت اختیار کر لی، اس تحریک کے زیر اثر دو رجحانات بطور خاص اپنا مقام بنانے میں کامیاب رہے۔ ان میں علامت و تجرید اور وجودیت شامل ہیں۔ ان رجحانات نے افسانہ نگاروں کی تین نسلوں کو متاثر کیے رکھا۔۱۹۷۰ء کے لگ بھگ ان رجحانات کی تندی اور تیزی میں بتدریج کمی آنا شروع ہوگئی۔اردو افسانے نے ایک نئی کروٹ لی، اور نئی صورت حال میں لکھا جانے والا افسانہ "جدید تر افسانہ" اور "مابعد جدید افسانہ" کہلایا۔

اس تناظر میں کہ یہ افسانہ جدیدیت کے زوال کے بعد اس کے ردعمل میں لکھا جا رہا ہے، لازماً جدید تر افسانہ اور مابعد جدید افسانہ قرار دیا جا سکتا ہے لیکن دیکھنا یہ ہے کہ کیا اردو افسانے نے مغرب میں جدیدیت کے بعد فروغ پانے والی تحریک "مابعد جدیدیت" کے اثرات بھی قبول کیے ہیں یا نہیں؟۔

اردو میں مابعد جدیدیت کے مباحث کا آغاز ۱۹۹۰ء میں ہوا۔ بیسویں صدی کی آخری دہائی میں ان مباحث کی گونج ہر طرف سنائی دیتی ہے۔ اس عرصے میں پاکستان اور ہندوستان کے نامور نقادوں اور ادیبوں نے اس کی موافقت یا مخالفت میں اپنی توانائیاں صرف کیں۔مغربی مابعد جدیدیت دو حوالوں سے اپنی پہچان رکھتی ہے۔

ایک حوالہ مابعد جدید صورت حال اور دوسرا مابعد جدید تھیوری ہے۔ مابعد جدید صورت حال کا تعلق گلوبلائزیشن سے ہے جس نے پوری دنیا کو ایک گلوبل ویلج (Global Village) بنا دیا ہے۔اس صورت حال میں سب سے اہم کردار میڈیا کا ہے۔اب پوری دنیا میڈیا سوسائٹی میں بدل گئی ہیں اب دنیا کے کسی بھی خطے میں رونما ہونے والے واقعات سیکنڈوں میں دنیا کے کونے کونے میں اپنے اثرات پہنچا دیتے ہیں۔ یوں دنیا کا کوئی خطہ یا معاشرہ مابعد جدید صورت حال کے اثرات سے خالی نہیں ہے اور نہ وہ ان اثرات سے پہلو تہی کا دعویٰ کر سکتا ہے۔ ورلڈ وائڈ ویب (www) کے ذریعے پوری دنیا اور اس کے تمام افراد ایک جال کی صورت میں ایک دوسرے سے منسلک ہیں۔ یہ انسلاک لازمی طور پر متاثر کن ہے۔ مابعد جدید صورت حال کے اہم تشکیلی عناصر درج ذیل اقتباس میں واضح ہیں:

> "... The Idea of a postmodern era is also one provisionally defined by the advent of tele-technologies, the emegence of globalisation and post-industrial society, and the power of the image and simulacrum with in consumer culture".(10)

اس تناظر میں مابعد جدید صورت حال ٹیلی ٹیکنالوجی کی ایجاد، گلوبلائزیشن کے ظہور، مابعد صنعتی سماج اور صارفیت سماج میں امیجز (Images) کی طاقت کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوئی ہے۔ پوسٹ ماڈرنیٹی مابعد جدید صورت حال کے لیے جب کہ پوسٹ ماڈرن ازم کی اصطلاح مابعد جدید اسلوب (Style) کے لیے استعمال ہوتی ہے۔(۱۱)

مابعد جدید افسانوی موضوعات سے متعلق سلام بن رزاق لکھتے ہیں:

> ''آج اردو افسانہ بھی اپنے عہد کی حتی الوسع ترجمانی کرتا دکھائی دیتا ہے لیکن زندگی روز بروز پیچیدہ اور زیادہ ہنگامہ خیز ہوتی جا رہی ہے۔ زندگی کی ناآہنگیاں، سائنسی اور مشینی

حشر سامانیوں کے علاوہ مذہبی جنون، نسلی امتیازات، صارفیت کی لعنت، ملٹی نیشنل کمپنیوں کی یلغار، اقتصادی بکھراؤ، اخلاقی، روحانی اور تہذیبی قدروں کا زوال، علم گیر افراتفری، ہر لحہ سر پر منڈلاتے ایٹمی جنگ کے خطرات یہ اور ایسے بیسیوں شعلہ بکف موضوعات ہیں جن سے آج کے ادیب کو عہدہ برآ ہونا ہے۔"(۱۲)

مابعد جدید صورت حال کے اہم تشکیلی عناصر میں میڈیا، صارفیت سماج، ٹیکنوکلچر خصوصاً میٹرو پولیس (میٹرو پولیٹن) اور جڑوں کی تلاش کے سلسلے میں اپنی ثقافت کی طرف مراجعت اور مذہبی احیا پرستی بہت اہم ہیں۔یہی وہ موضوعات ہیں جنہیں مابعد جدید ادیبوں نے بطور خاص اپنی تخلیقات میں شامل کیا ہے۔پیٹر بیری نے اپنی کتاب بنیادی تنقیدی تصورات میں مابعد جدید نقاد کا دائرہ متعین کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ مابعد جدید موضوعات، رجحانات اور رویہ جات کو ادبی تخلیقات میں دریافت کرتے ہیں۔(۱۳) باب چہارم پوسٹ ماڈرنیٹی یعنی مابعد جدید صورت حال کے لیے مختص کیا گیا ہے۔اس میں مابعد جدید صورت حال کے تشکیلی عناصر کو مدنظر رکھتے ہوئے رشید امجد اور منشا یاد کے مجوزہ افسانوی مجموعے زیر مطالعہ لائے جائیں گے۔ افسانوں کی مابعد جدید قرات کے بعد ان میں موجود مابعد جدید موضوعات کو دریافت کیا جائے گا۔جز الف رشید امجد کے لیے مختص ہے۔اس تناظر میں ان کے آخری چار افسانوی مجموعے زیر مطالعہ لائے جائیں گے جن میں "ست رنگے پرندے کے تعاقب میں"(۲۰۰۲)، "عام آدمی کا خواب"(۲۰۰۶)، "دکھ ایک چڑیا ہے"(۲۰۱۶) اور "کہانی نے خواب دیکھا"(۲۰۲۰) شامل ہیں۔

الف: رشید امجد کے افسانوں میں مابعد جدید صورت حال پوسٹ ماڈرنیٹی (خصوصی مطالعہ)

میڈیا:

مابعد جدید صورت حال میں میڈیا کا بہت اہم کردار ہے۔اب میڈیا صرف تفریح اور معلومات کا ذریعہ نہیں رہا بلکہ باقاعدہ ایک صنعت کی صورت اختیار کر گیا ہے۔صبح سے شام تک اینکرز اور رپورٹرز مختلف نان ایشوز کو ایشوز بناتے ہوئے نظر آتے ہیں۔اب عوام کے لیے حقیقت وہی ہے جو میڈیا دکھاتا ہے۔ بادریلا نے میڈیا کی اس چال کو

Hyperreal، Simulacrum، میڈیائی حقیقت یا تشکیلی حقیقت کا نام دیا ہے۔

> "Simulation is a real without origion or reality: a hyperreal."(14)

اب میڈیا حقیقت کو پیش نہیں کرتا بلکہ حقیقت کی تشکیل کرتا ہے۔ یہ حقیقت ایسے Images پر مشتمل ہے جن کا کوئی اصل نہیں یا اصل کی اس قدر نقول سامنے آ گئی ہیں کہ ان میں اصل بھی اپنی پہچان اور اصلیت کھو بیٹھی ہے۔

میڈیا اب تفریح اور معلومات کے پس پردہ بہت سے دیگر افعال بھی انجام دے رہا ہے جو مختلف قوموں اور ثقافتوں کے لیے مضر ہیں جیسے علم کے پس پردہ اپنی آئیڈیالوجی کی ترویج اور تفریح کے پس پردہ اپنی ثقافت کی ترویج۔ بادریلا کے مطابق ہم ہائپر رئیل سماج میں رہنے پر مجبور ہیں۔

صارفیت سماج:

مابعد جدید صورت حال کا سب سے اہم پہلو " صارفیت سماج " ہے۔ملٹی نیشنل کمپنیوں کے اشتراک سے صارفیت سماج کی تشکیل ہوئی ہے۔ملٹی نیشنل کمپنیوں نے اپنی اشتہار بازی کے ذریعے صارف کو اپنے سحر میں گرفتار کر رکھا ہے۔اب بالکل غیر ضروری اشیاء کو لازمی اور افادی قرار دے کر اسے ناگزیر بنا دیا گیا ہے۔امیر طبقوں کے ساتھ ساتھ غریب اور متوسط طبقات بھی ان اشتہاری چکا چوند سے بچ نہیں پائے اور ان کو بھی ان غیر ضروری اشیاء کا عادی بنا دیا گیا ہے،وہ نہ چاہتے ہوئے بھی انہیں خریدنے پر مجبور ہیں۔صارفیت کے اس سماج میں کسی بھی شے کی قدر اس کے صرف ہونے میں ہے۔ ہر چیز "برائے فروخت" ہے۔اب علم بھی منڈی کا مال ہے جسے خریدا اور بیچا جا سکتا ہے۔اب آدمی بھی اپنے کام اور پیشے سے پہچانا جاتا ہے، جیسے ڈاکٹر، انجینئر، وکیل، جج وغیرہ۔ مابعد جدید معاشرے کا یہ بھی ایک بہت بڑا عنصر ہے۔رشید امجد کے افسانوں میں صارفیت کی مثالیں دیکھیئے:

> " سڑک پار کرتے ہوئے اس نے اس کے کندھے پر ہاتھ رکھا اور رازداری کے ساتھ کہنے لگا۔" تمہیں معلوم ہے یہ دوسرا بھی پیڈ (PAID) ہے،"

" پیڈ ! (PAID) " اس نے حیرت سے دہرایااور رک کر اسے دیکھنے لگا ۔ " میں تمہارا مطلب نہیں سمجھا"

"PAID" تیسرے نے دہرایا"PAID کا مطلب ہے پی اے آئی ڈی!"

" ہر چیز پر قیمت کی تختی آویزاں ہے " اس نے سوچا " اور جو نہیں بکے، انہیں کسی نے خریدا ہی نہیں "(۱۵)

" آج وہ بڑے خوشگوار موڈ میں تھا، ورنہ ہر مہینے سودا لیتے کئی بار جھک جھک ہوتی، یہ زیادہ ہے، یہ کم ہے اس کی کیا ضرورت ہے؟ تیسری بار جب اس نے بیوی کے چاکلیٹ کے ڈبے کو نکالنے پر کچھ نہ کہا تو وہ ہنسی..... " کیا بات ہے آج تو تم بڑے صلح پسند شوہر بنے ہوئے ہو،

اس نے کہا....." اب روز روز تو لڑائی نہیں ہوسکتی"

....

" مجھے پتہ ہے چاکلیٹ تمہاری کمزوری ہے، چلو کیا یاد کرو گے ایک نہیں دو ڈبے رکھ لیتے ہیں ۔"

....

" گاڑی کی آواز سن کر بچوں نے گیٹ کھولا اور سامان کے لفافوں پر ٹوٹ پڑے "

میری چاکلیٹ ..... میرے بسکٹ، جیلی کا پیکٹ کہاں ہے؟(۱۶)

" تھوڑا سا پانی پی لو" ۔ بیوی پانی کی دو بوتلیں اور چپس کا پیکٹ لے آئی تھی پانی کے چند گھونٹ اور چپس کے تین چار ٹکڑے کھا کر کچھ سکون سا ملا" (۱۷)

میٹروپولیس (میٹروپولیٹن):

صنعتی اور ٹیکنالوجی کی بے پناہ ترقی کے سبب شہروں کی آبادی میں بے تحاشا اضافہ ہو رہا ہے۔شہروں میں سہولیات کی دستیابی کی وجہ سے دیہات سے لوگ دھڑا دھڑ شہروں کی طرف نقل مکانی کر رہے ہیں۔شہر پھیلتے جا رہے ہیں، ایسے میں رہائش اور دیگر بنیادی سہولیات کی فراہمی ایک بڑا مسئلہ بن گئی ہے۔ان شہروں میں مختلف ممالک ،مختلف معاشروں اور اقوام سے تعلق رکھنے والے لوگ رہائش پذیر ہیں۔شہر کثیر ثقافتی منظر پیش کر رہے ہیں۔اس ثقافتی تنوع میں فرد ہجوم کا حصہ ہوتے ہوئے بھی اجنبی اور تنہا ہے اور اپنی ثقافت کے چھن جانے پر افسردہ اور ملول ہے۔

شہروں کا معاشرہ باہر سے چکا چوند لیکن اندر سے کھوکھلا ہے، تمام اخلاقی اور سماجی اقدار شہروں سے غائب ہو چکی ہیں۔ ہر طرف منافقت اور خودغرضی کا راج ہے۔صارفیت سماج میں گھر کا ہر فرد پیسے کی دھن میں مگن ہے اور اس تگ و دو میں مشین کا ایک پرزہ بن کر رہ گیا ہے۔ایک ہی گھر میں رہنے والے افراد ایک دوسرے کے دکھ سکھ میں شریک نہیں ہو سکتے اور یوں ایک دوسرے کے لیے اجنبی ہیں۔اس صورت حال نے فرد کو ایک عجیب کش مکش میں مبتلا کر دیا ہے۔اس سے سب سے زیادہ وہ لوگ متاثر ہوئے ہیں جو گزشتہ صدی کی دوسرے نصف کی پیدائش ہیں۔ان کے لیے جنریشن گیپ نے باقاعدہ ایک مسئلے کی صورت اختیار کر لی ہے۔اس کے نتیجے میں دو اہم رجحان پیدا ہوئے ہیں ۔ایک اپنی سابقہ ثقافت کی طرف مراجعت اختیار کرنے پر تلا ہوا ہے اور دوسرا اس کش مکش سے نکلنے کے لیے مذہب کی طرف جھکاؤ رکھتا ہے۔اس جھکاؤ کے نتیجے میں مذہبی شدت پسندی اور بنیاد پرستی جیسے رجحانات سامنے آئے ہیں۔گویا یہ اپنی جڑوں کی تلاش کا عمل ہے۔ان رجحانات کو بھی مابعد جدید رویوں میں شمار کیا جاتا ہے۔

جڑوں کی تلاش:

بنیاد پرستی، دہشت گردی اور اپنی ثقافت پر اصرار مابعد جدیدیت کے اہم عنصر ہیں۔ یہ سارے عوامل دراصل اپنی جڑوں کی طرف مراجعت کا نتیجہ ہیں۔اس کی وجوہات الگ الگ ہوسکتی ہیں۔کہیں جبراً شناخت چھینی جا رہی ہوتی ہے، کہیں کسی خاص مذہب یا فرقے کو نشانہ بنایا جا رہا ہوتا ہے، کہیں کسی اقلیت کو اپنی اکثریتی طاقت کے بل بوتے پر

ظلم وستم کا نشانہ بنایا جا رہا ہوتا ہے جیسے کشمیر اور فلسطین میں وہاں کی عوام سے جبراً شناخت چھینی جا رہی ہے۔ اسلاموفوبیا بنیاد پرستی کی طرف مراجعت کی ایک بڑی وجہ ہے، جب مغرب میں نبی پاک ﷺ کے خاکے بنائے گئے تو ان کے خلاف پوری دنیا کے مسلمانوں نے غم و غصے کا اظہار کیا۔ بھارت میں تاریخی بابری مسجد کا انہدام، عراق، افغانستان، لیبیا اور دیگر عرب ممالک میں مغربی طاقتوں کی پوشیدہ اور ظاہری سازشیں اور کاروائیاں۔ یہ اور ان جیسے واقعات مذہبی پیروکاروں، اقلیتوں اور دیگر نسلی اور علاقائی گروہوں کی اپنی اصل کی طرف مراجعت کی وجہ بنتے ہیں۔ پاکستان میں بھی دہشت گردی کا آغاز امریکہ کی افغانستان میں بلاجواز جنگی کاروائیوں میں پاکستان کی سفارتی اور زمینی امداد کی وجہ سے ہوا جو بعد ازاں غلط رخ اختیار کر گیا۔ نسلی اور مذہبی احیا پرستی کے متعلق ڈاکٹر ناصر عباس نیر لکھتے ہیں:

> "نسلی اور مذہبی احیا پرستی کو بھی مابعد جدیدیت سے منسلک کیا گیا ہے دیکھا جائے تو مذہبی بنیاد پرستی بھی دراصل اپنی جڑوں سے جڑ کر رہنے کی ہی کوشش ہے، جو عالمی مرکزیت کے اس تصور کو چیلنج کرتی ہے جو جدیدیت کا ایجنڈا تھا۔" (۱۸)

اس شدت پسندی اور بنیاد پرستی کا لازمی نتیجہ یہ ہے کہ مخالف قوتوں کو چیلنج کیا جائے اور پھر یہی چیلنج ہتھیار اٹھانے اور دہشت گردانہ کارروائیوں کی وجہ بنتا اور انہیں جواز مہیا کرتا ہے۔ یہ ایک طرح سے مابعد جدیدیت کا منفی رویہ ہے مختلف عناصر اس آڑ میں اپنے مفادات کے لیے اس کو جواز مہیا کر رہے ہیں۔ اس تناظر میں ابوالکلام قاسمی لکھتے ہیں:

> ''مابعد جدید صورت حال میں احیا پرستی، بنیاد پرستی یا علیحدگی پسندی کو اخلاقی جواز اور فکری سہارا مل سکتا ہے مگر ان تمام خطرات سے آگاہ رہتے ہوئے ادبی متن کے پھیلتے ہوئے انتہا درجہ وسیع دائرے کو محدود نہیں کیا جا سکتا۔'' (۱۹)

رشید امجد نے دہشت گردی اور شدت پسندی جیسے موضوعات کو بھی اپنے افسانوں میں جگہ دی ہے۔

افسانوں میں دہشت گردی کا بیان:

"پہلا دھماکہ بہت ہی حیران کن اور بہت ہی اداس کرنے والا تھا۔

کئی گھر اجڑ گئے تھے، سب روئے تھے، چند دن بعد معمول نے اپنی بکل میں لے لیا

..... لیکن صرف چند دن پھر دھماکے خود معمول بن گئے۔"

چوک پر سگنل بند ہوا تو گاڑی رکی، اگلا دروازہ کھلا رہ گیا تھا، پلک جھپکنے میں ایک سفید ریش دروازہ کھول کر اندر بیٹھ گیا اس سے پہلے کہ وہ کچھ کہتا، سفید ریش نے اپنی پیٹ کی طرف اشارہ کیا اور بولا،

"اللہ نے تمھیں جنت میں جانے کے لیے چن لیا ہے، جدھر میں کہوں خاموشی سے چلتے رہو، ورنہ.......،"

"اپنے کیے کا کوئی علاج نہیں"، سوچتا، اور جو بویا ہے وہ تو کاٹنا ہی ہے"۔ اور اب کٹائی کا موسم تھا، سر بھی کٹ رہے تھے اور جگہیں بھی پرزہ پرزہ ہو رہی تھیں، بلند و بالا عمارتیں ملبے کا ڈھیر بن رہی تھیں۔

سکول میں دھماکہ ہوا، ..... لوتھڑے تھیلیوں میں بھرے تھے، کس کے ساتھ کس کے ٹکڑے، کون کہاں ہے؟" (۲۰)

افسانوں میں شدت پسندی کا بیان:

"مجاوروں نے حاکموں کو سمجھایا کہ پرانا علم، ان کی حکمرانی کے لیے بہت خطرہ ہے"

"اتنے میں باہر سڑک سے شور اور ہنگامے کی آوازیں آنے لگیں۔ سیاح چونکا، لیکن

بیرے پر کوئی اثر ہی نہیں ہوا۔"

"یہ شور کیسا ہے؟" اس نے گھبرا کر پوچھا"

"بیرے نے کہا..... "یہ تو روز ہوتا ہے، ایک گروہ کے لوگ دوسرے گروہ کی عبادت

گاہ کو جلانے جا رہے ہیں"

"اسے کوئی روکتا نہیں؟" سیاح نے حیرت سے پوچھا

" کون ..... سب جو شامل ہیں اس میں"۔ (۲۱)

" دوسرے درویش نے کھنکھار کر گلا صاف کیا.... "چند دنوں ہی میں، میں بے بس ہو گیا، میں نے دیکھا کہ کسی کے اشاروں کو دوسرا جو بھی سمجھ لے، وہی درست ہے، اور لوگ ذرا ذرا سی بات پر لڑ پڑتے ہیں اور ایک دوسرے کو مار دیتے ہیں۔ میں نے سوچا کہ مجھے یہاں سے نکلنے کی کوشش کرنا چاہیئے۔" (۲۲)

" اس نے ٹھنڈی آہ بھری .... " اب دشمن نظر ہی نہیں آتا، دھماکہ ہوتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ ساتھ والے نے خودکش بیلٹ باندھ رکھی تھی۔ نہ مارنے والے کو معلوم کہ وہ کیوں دوسروں کو مار رہا ہے نہ مرنے والوں کو پتہ کہ ان کا قصور کیا ہے؟" (۲۳)

"اب شہر میں دھماکے شروع ہو گئے تھے۔ بریف کیس چھٹتے تھے۔ خیال آتا کہ ایسا نہ ہو کہ وہ بریف کیس کھولے اور دھماکہ ہو جائے۔ پورے جسم میں جھرجھری آجاتی۔" (۲۴)

ثقافت یا کلچر کی بیگانگیت :

فرد کی مٹتی ہوئی پہچان کا ایک بڑا عنصر اپنی تہذیب و ثقافت سے جدائی ہے۔ یہ جدائی دیہاتوں سے شہروں

میں نقل مکانی کے سبب بھی ہوئی ہے اور معاش کی تلاش میں دیارِ غیر میں بسنے والے لوگ بھی اس کا شکار ہوئے ہیں ۔ رشید امجد نے دیارِ غیر میں بسنے والے بوڑھے والدین کا یہ دکھ بطور خاص اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے ۔

مادیت کے اس دور میں ہر کوئی پیسے کی دوڑ میں لگا ہوا ہے ۔ ہر نوجوان اپنے بہتر مستقبل اور سہانے خوابوں کی تکمیل کے لیے مغربی ممالک میں جانے اور وہیں مستقل سکونت اختیار کرنے کی تگ و دو میں ہے ۔ والدین کو اپنی جان سے پیاری اولاد کی جدائی کا دکھ جھیلنا پڑتا ہے ۔ یوں ہمارا معاشرہ مالی آسودگی کے لیے اپنا بہت کچھ ضائع کرتا جا رہا ہے جس کا اسے احساس ہی نہیں ہوتا ۔ اکثر بوڑھے والدین کو اپنی اولاد کی ضد کی وجہ سے اپنا وطن چھوڑ کر دیارِ غیر میں سکونت اختیار کرنا پڑتی ہے ۔ جہاں وہ اس اجنبی ماحول اور اجنبی ثقافت میں اپنی تہذیب اور ثقافت کی یاد میں اندر ہی اندر گھٹ گھٹ کر ختم ہو جاتے ہیں ۔ جدید رویوں کے فروغ اور دیہاتوں سے شہروں کی طرف منتقلی کے نتیجے میں اپنی ثقافت سے دوری بھی اس ثقافتی بیگانگی کی وجہ ہے ۔ جس کے نتیجے میں فرد پر اپنی ثقافت کی اہمیت آشکارہ ہوتی ہے اور وہ اپنی ثقافت کی طرف پلٹنے کی آرزو کرتا ہوا نظر آتا ہے ۔ یہ مابعد جدید دور کا ایک اور کرب ناک عنصر ہے، جس نے ہمارے معاشرے کو بری طرح متاثر کیا ہوا ہے ۔ جہاں دیدہ افسانہ نگار اس المیے کو بھی اپنے افسانوں میں اجاگر کرتے ہیں ۔ رشید امجد کے ہاں ان بڑوں کا دکھ بہت زیادہ ملتا ہے جو اپنے ہی وطن میں اور دیارِ غیر میں ثقافتی بیگانگی کا شکار ہیں ۔

" کچھوے کی موت " رشید امجد کا افسانہ ہے، جس میں انہوں نے ایسے ہی والدین کی کہانی بیان کی ہے جو اپنے بیٹے کے ساتھ دیارِ غیر میں بس رہے ہیں ۔ اپنی تہذیب اور ثقافت سے بہت دور جہاں وہ سخت جان ہوتے ہوئے بھی اندر ہی اندر مر رہے ہیں ۔ اس افسانے میں " کچھوے " کو بطور علامت برتا گیا ہے جو پالتو ہے اور سمندر کے کھلے پانیوں سے نکال کر اسے زمین سے بھی بہت اوپر بلند و بالا عمارت کی بالائی منزل میں پہنچا دیا گیا ہے گویا اسے اپنے فطری ماحول سے بہت دور کر دیا گیا ہے ۔ اب ایک چھوٹا پانی کا ٹب اس کا مقدر ہے ۔ اس نامانوس ماحول میں وہ زیادہ عرصہ نہیں رہتا چنانچہ چھلانگ لگا کر موت کو گلے لگا لیتا ہے ۔ کہانی کے مرکزی کردار کے ساتھ بھی یہی معاملہ ہے وہ بھی زخمی کچھوے کی طرح اندر سے لہولہان ہے ۔

" کچھوے تو بڑے سخت جان ہوتے ہیں۔" اس نے سوچا اور لگا کہ ایک کچھوا اس کے ہاتھ میں پکڑے پولی تھین بیگ میں ہے اور دوسرا لفٹ کے کیپسول میں۔ دونوں کے جسموں سے خون رس رہا ہے اور دونوں نیچے..... اور نیچے چلے جا رہے ہیں۔" (۲۵)

"بیٹا ہنس پڑا.... "ابو جس کو موقع ملتا ہے یہاں سے جا رہا ہے، یہاں کیا رکھا ہے؟"

"لیکن اپنا ملک تو ہے۔" بیوی آہستہ سے بولی

"ملک ......" بیٹا طنزاً ہنسا..... "دھماکے، دہشت گردی، کوئی قانون ہی نہیں۔" (۲۶)

"سارا تماشا خواب اور حقیقت کے درمیان تھا، حقیقت یوں کہ وہ سمجھ اور جان رہا تھا کہ کیا ہو رہا ہے، خواب یوں کہ جو کچھ ہو رہا تھا اس پر کوئی اختیار نہیں تھا...... وہ تنکا تھا لیکن وجود رکھتا تھا، ملک چھوڑ کر یہاں، لمحہ لمحہ سب کچھ سامنے تھا...... مجبوری تھی یا خواہش، کچھ فیصلہ نہ ہو پاتا.....۔

بیٹا روز صبح ناشتے پر پوچھتا..... "خوش تو ہیں نا! کیسی شاندار جگہ ہے۔"

اس کا سر ہلتا لیکن اندر کچھ ٹوٹنے لگتا" (۲۷)

"میرا نام سعد ہے اور آپ کا؟"

"میں ...." اسے احساس ہوا اس کا تو کوئی نام ہی نہیں۔ اپنا نام تو وہ دور کہیں چھوڑ آیا تھا، یہاں تو ایک بے نام شخص تھا۔" (۲۸)

"وہ سیدھے سادے گھر سے آیا تھا جہاں کمروں کے آگے چھوٹا سا لان تھا، اوپر چھت تھی۔ گرمیوں میں لان میں بیٹھ کر چائے پینے اور سردیوں میں چھت پر کھانا کھانے میں

جو لطف آتا وہ اب خواب و خیال ہو گیا تھا۔" (۲۹)

"اب اپنی مٹی سے میرا رابطہ یہ چینل ہی ہیں۔" وہ بیوی سے کہتا۔ وہ کبھی چپ رہتی،

کبھی کہتی، "چلو خبروں کا تمہارا چسکا تو پورا ہو جاتا ہے۔"

وہ ہنس پڑتا..... "لیکن ان خبروں پر تبصروں کے لیے تو یہاں کوئی نہیں" (۳۰)

"اس نے اطمینان کا سانس لیا اور اوپر چلا گیا۔ کاریگر ماہر تھا، آدھی سے زیادہ چارپائی

بن گئی تھی اور رنگ برنگا پرندہ پورے ٹیرس پر چہک رہا تھا۔"

....

"چلو پیسے تو خرچ ہو گئے لیکن لگ اچھی رہی ہے" بیوی نے کہا

"بہت خوبصورت بنی ہے۔" بڑے بیٹے نے کہا

"اور رنگوں کا کمبی نیشن تو کمال کا ہے" چھوٹا بیٹا بولا "ابو یہ ضرور آپ

کی پسند ہے، دکاندار اتنی اچھی کمبی نیشن نہیں کر سکتا"

وہ خوش ہو گیا۔........

ایمبولینس سے سٹریچر اتار کر لاؤنج میں لائے تو کوئی بولا....."لاش کہاں رکھنی ہے؟"

کسی نے بیڈروم کی طرف اشارہ کیا تو پڑوس والی بڑی اماں بولی۔ " گھر میں کوئی

چارپائی نہیں؟"

....

"اوپر پڑی ہے" بیوی کی ہچکیاں بین میں بدل گئیں۔

...... سٹریچر سے اس کا وجود چارپائی پر منتقل کر دیا گیا۔

" گھر میں چارپائی کتنی ضروری ہے" کسی عورت نے دوسری عورت کے کان میں کہا

....." اور ہمارے ان گھروں میں اب اس کا رواج ہی نہیں۔" (۳۱)

"وہ زمانہ تھا کہ بیوی مصالحہ بھون رہی ہوتی تو اس کی مہک سارے گھر میں پھیل جاتی، بھوک چمک اٹھتی وہ بار بار آواز دیتا،" کتنی دیر ہے بھئی"

وہ جواب دیتی،" بس تھوڑی سی دیر "........

"اب تو یوں لگتا ہے جیسے کوئی بے مزا، بے رنگ چیز کھا رہے ہیں......"

"نہ کسی سبزی میں، نہ کسی پھل میں، کسی شے میں ذائقہ نہیں ہے۔ ذائقہ تو اب زندگی میں بھی نہیں، ہر شے سپاٹ ہو گئی ہے۔ ایک زمانہ تھا، کپڑے دھونے والے صابن سے نہاتے ہوئے کتنا اچھا لگتا تھا۔

اب جیل تھے، باتھ واش تھے، واش ہی واش، خوشبوؤں سے بھرے لیکن ان خوشبوؤں میں لذت نہیں تھی..... اسے پرانا پاخانہ، کمرے کے کونے میں بالٹی سے نہانا، پھر پرانا باتھ روم اور اس کی لذت یاد آئی" (۳۲)

" چار کمروں کے اس گھر میں رہنے والے لوگ، لوگوں جیسے ہیں، ان کی گفتگو، گفتگو جیسی ہے، عجب سحر زدہ سی فضا ہے۔ یہ لوگ نہ کسی کے یہاں جاتے ہیں نہ کوئی ان سے ملنے آتا ہے۔ ساتھ والے فلیٹ میں کون رہتا ہے؟ اوپر نیچے کون ہے؟ انہیں اس کی کچھ خبر نہیں، زندگی کرنے کا یہ انداز اب اتنا معمول ہو گیا ہے کہ انہیں احساس ہی نہیں کہ اس میں کوئی غیر معمولی پن ہے" (۳۳)

تانیثیت:

''تانیثیت'' ایک عالمی تحریک ہے جس میں عورتوں کی سماجی ، ثقافتی حیثیت زیر بحث آتی ہے۔اس تناظر میں عورتوں کے مسائل پر بات کی جاتی ہے ۔اس تحریک کا آغاز جان اسٹورٹ مل کی کتاب *The Subjugation of women* کو قرار دیا جاتا ہے۔ اس کے بعد جس تصنیف نے اس تحریک میں نئی روح ڈالی اور اسے تیز تر کر دیا وہ ۱۹۴۹ء میں سیمون دی بوار کی کتاب *The Second Sex* ہے۔ (۳۴)،ان کتابوں میں مردمرکز معاشرے میں عورت کے ثقافتی وسماجی مرتبے کو مرد کی طرف سے جانبداری قرار دیا گیا ہے۔جس نے جان بوجھ کر عورت کو اپنے سے کم تر ثابت کرنے کی کوشش کی ۔ مردمرکز معاشرے میں عورتوں کے مقام کے بارے میں ڈاکٹر فہیم اعظمی لکھتے ہیں:

> ''Patriarcal معاشرہ ظہور میں آیا تو اس نے عورتوں کا استحصال شروع کر دیا۔ اسی استحصال میں صرف ہی نہیں کہ عورتوں کو مردوں کی جائیداد سمجھا جانے لگا بلکہ انکو صف نازک ، کم عقل اور جذباتی سمجھ کر ثانوی مقام عطا کیا گیا۔'' (۳۵)

اب عورت چپ سادھ کر اپنے پر ہونے والے ظلم و زیادتی کو برداشت نہیں کرتی بلکہ اپنا ردعمل ظاہر کرتی ہے ۔ جہاں کہیں وہ محسوس کرتی ہے کہ اس کے ساتھ صنفی حوالے سے کوئی تفریق رکھی جارہی ہے تو وہ احتجاج کرتی ہے۔ اس ضمن میں ناصر عباس نیر کہتے ہیں:

> "نسوانی تنقید، پس جدید عہد کی حاوی فکر کا ہی ایک زاویہ ہے اور اسے بعد جدید تنقیدی فکر کے ضمن میں زیر بحث لا جاسکتا ہے۔" (۳۶)

مابعد جدیدیت میں عورت کی یہی صورت دکھائی جاتی ہے ۔ کیوں کہ مابعد جدیدیت ،خصوصاً دریدا کی ساخت شکن تھیوری کا مرکزی مدعا یہی ہے کہ وہ اضدادی جوڑوں (Binary Opposition) مرد،عورت کی درجہ بندی نیز برتر اور کم تر، بدتر تصور کو مسترد کرتا ہے ۔ اس کا موقف یہ ہے کہ معاشرے کے مقتدر طبقوں نے طاقت کے بل

بوتے پر اس طرح کی درجہ بندی کی ہے جو ان کے ذاتی مفاد میں ہے۔ اس طرح کے مسائل مابعد جدید ادب میں بکثرت ملتے ہیں۔ اس تحریک کے زیر اثر اب ہماری مشرقی عورت بھی سر تسلیم خم کرنے کے بجائے اپنے حقوق کے لیے لڑتی دکھائی دیتی ہے۔ رشید امجد کے افسانوں میں روایتی نسوانی و جنسی مسائل کے ساتھ ساتھ عورت کا یہ کردار بھی خصوصی طور پر دکھایا گیا ہے۔

گل ہی نہ جانے:

" گل ہی نہ جانے" میں رشید امجد نے ایک ایسی دوشیزہ کی محبت کا بیان کیا ہے جو ابھی نوخیز ہے اور جوانی کی منزلیں طے کر رہی ہے۔ اسے ایک بڑی عمر کے مرد سے محبت ہو جاتی ہے جو نہ صرف شادی شدہ ہے بلکہ بچوں کا باپ بھی ہے۔ اس افسانے میں رشید امجد نے جنسی اور معاشی نا آسودگی کو موضوع بنایا ہے جہاں مرکزی کردار اپنے معاشی حالات کی وجہ سے جوانی کے ایام میں کہیں بھی محبت کے الاؤ روشن نہ کر سکا اور نہ ہی کوئی عورت اس کی زندگی میں آئی۔ آج جب وہ زندگی اور امنگوں کے اختتام پر پہنچ چکا ہے اس وقت اچانک ایک عورت اس کی زندگی میں داخل ہو رہی ہے جس پر وہ کف افسوس ہی مل سکتا ہے۔ یہ جنسی نا آسودگی موجودہ دور کے مردوں اور عورتوں کا مشترکہ المیہ ہے۔

" راستے میں اس نے کہا" سمجھ میں نہیں آتا کیا کر رہا ہوں؟"

" چپ" ، اس نے گلابی ہونٹوں پر گلابی نیل پالش سے سجی خوبصورت انگلی رکھی۔ کچھ نہ بولیں، مجھے اپنی قربت کی سرشاری میں گم ہو جانے دیں"۔

اس کی بات سن کر وہ چونکا۔" یہ لڑکی تو بہت آگے نکل گئی ہے"۔

....

.. قدرے توقف سے بولا۔" سمجھ میں نہیں آتا کہ خوشی کا اظہار کروں یا افسوس کا، کاش یہ جملہ بیس برس پہلے سنا ہوتا۔"

وہ ہنسی۔" جذبوں کا عمر سے کیا تعلق؟"

تھوڑی دیر بعد پی اے نے بتایا۔" سر وہ تو ہفتہ پہلے استعفیٰ دے گئیں ہیں" ....
تھوڑی دیر بعد پی اے نے بتایا کہ موبائل بند ہے اور اس کی ایک ساتھی نے بتایا کہ وہ دفتر ہی نہیں شہر بھی چھوڑ گئی ہے، اپنی تنخواہ تک لے کر نہیں گئی۔" (۳۷)

" تم کچھ دنوں سے الجھے الجھے سے ہو"

" نہیں تو......"

" میں تو تمہارے اشاروں کو سمجھتی ہوں، کیا بات ہے؟ تمہاری بطح، تنگ تو نہیں کر رہی؟"

" نہیں نہیں"۔ وہ ہنسا۔" وہ آج کل بڑی خوش ہے، خوب شاپنگ کر رہی ہے۔"

اس نے استفسار بھری نظروں سے اسے دیکھا۔

" پچھلے دنوں ایک شخص اپنی فائل نکلوانے کے لیے میری دراز میں نوٹوں کی ایک گڈی رکھ گیا تھا، میں نے ساری کی ساری اس کے حوالے کر دی.... ہاں سناؤ تمہارا مرغا کیسا ہے؟"

وہ ہنسی۔" بالکل ٹھیک، کڑاں کڑاں کر رہا ہے"۔ (۳۸)

" میرا خیال ہے سر! آپ ڈر گئے ہیں"

" نہیں تو" وہ جلدی سے بولا.......

" میں آپ کو کیسی لگتی ہوں؟"۔

وہ گھبرا گیا، قدرے خاموشی کے بعد بولا۔" بہت اچھی..... بہت....."

"میں آپ کے ساتھ رہنا چاہتی ہوں ..... مستقل........"

اس نے ایک ایک لفظ پر زور دیتے ہوئے کہا.......

بڑی مشکل سے اپنے آپ پر قابو پاتے ہوئے اس نے کہا، " کاش ! یہ بات تم نے پچاس سال پہلے کہی ہوتی"۔

وہ کھلکھلا کر ہنسی، "تو آپ کو میری بات میری نہیں لگی، آپ کو صرف عمروں کے فرق پر اعتراض ہے۔"

دونوں خاموشی سے چائے پیتے رہے۔ پھر بولی، "میں آپ کی مجبوریوں کو سمجھتی ہوں، میری بس ایک خواہش ہے"......

"میں چاہتی ہوں، شادی سے پہلے کچھ دیر آپ کے ساتھ گزاروں، تنہائی میں......."

" کیا بکواس کر رہی ہو" تمہیں معلوم نہیں میں ایک استاد ہوں۔ میرا رتبہ مجھے ذلیل کرنا چاہتی ہو"۔

"بس میری خواہش ہے کہ میرا تسلسل آپ کے ذریعے ہو، بس۔ یہ میری......"

ایک دن اس کا خط ملا۔لکھا تھا۔" شاید آپ مجھے بھول گئے ہوں ...... لیکن میں نہیں بھولی......

اور ہاں میں نے چاہا تھا کہ میرا تسلسل آپ کے توسط سے ہو لیکن آپ کے وقار نے اس کی اجازت نہیں دی۔ شادی سے چند دن پہلے میں نے کسی کو بتائے بغیر چپکے سے اپنا یوٹرس نکلوا دیا تھا......"(۳۹)

"اس کے موبائل پر میسج کی ہلکی سی ٹک ٹک ہوئی۔ میسج میں کوئی لفظ نہیں تھا....... لفظوں کے بغیر ایک باتوں بھرا میسج، اس نے بےلفظوں کا جواب دیا۔

یکدم لگا ساری اداسی کہیں تحلیل ہوگئی ہے۔ ایک نیم گرم لذت بھرا احساس پورے وجود پر چھا گیا...... اندر دور تک رچ بس گیا

"زندگی شاید یہی ہے..... ایک خاموش بے نام تعلق، جس کا دونوں طرف احساس بھی ہے اور احترام بھی" (۴۰)

"رات کا کھانا کھا کر جب بچے اپنے کمرے میں چلے گئے اور بیوی بیڈروم میں جانے لگی تو اس (بیوی) نے آہستہ سے کہا...... "یہ تو تمہاری خاندانی روایت ہے، تمہارے باپ نے بھی یہی کیا تھا"......

کئی دنوں تک گھر میں سخت کشیدگی رہی۔ دونوں میاں بیوی نے ایک دوسرے سے بات کرنا چھوڑ دی، بچوں کو سمجھ نہیں آ رہا تھا کہ کیا ہو رہا ہے"۔ (۴۱)

"اب ہر ہفتہ کی رات اس کی بیوی کی جگہ وہ ہوتی...... بس کہیں سے آجاتی اور وہ تو اس کے انگ انگ کا دیوانہ تھا۔ ترنگ میں آ کر جھوم اٹھتا..... اس کے بعد کوئی بات نہ ہوئی۔ دونوں سر جھکائے لنچ کرتے رہے۔ وصل کی لذت کے لمحات دوچند ہوگئے ہیں۔ فلیٹ میں بھی اور اپنے اپنے گھر میں بھی۔

اب ہفتہ کی رات کو بستر پر بیوی کی جگہ وہ ہوتی ہے اور اس کے میاں کی جگہ وہ.....لذت ہے اور گرم جوشی کی شرکت۔ اور وہ دونوں جو اپنی اپنی جگہ سے نکالے گئے ہیں اپنے اپنے طور پر خوش ہیں کہ وصل کی لذت کے لمحات میں ساتھی کی گرم جوشی اور

لذت بڑھ گئی ہے"۔(۴۲)

ب: منشا یاد کے افسانوں میں مابعد جدید صورت حال پوسٹ ماڈرنیٹی (خصوصی مطالعہ)

اردو میں مابعد جدیدیت کے مباحث کا آغاز ۱۹۹۰ء میں شروع ہوا۔ بیسویں صدی کے آخری دہائی میں ان مباحث کی گونج ہر طرف سنائی دیتی ہے۔ اس عرصے میں پاکستان اور ہندوستان کے نامور نقادوں اور ادیبوں نے اس کی موافقت یا مخالفت میں اپنی توانائیاں صرف کیں۔ باب اول میں بالتفصیل لکھا جاچکا ہے کہ مغربی مابعد جدیدیت دو حوالوں سے اپنی پہچان رکھتی ہے۔ ایک حوالہ مابعد جدید صورت حال اور دوسرا مابعد جدید تھیوری ہے۔ مابعد جدید صورت حال کا تعلق گلوبلائزیشن سے ہے جس نے پوری دنیا کو ایک گلوبل ولیج (Global Village) بنا دیا ہے۔ اس صورت حال میں سب سے اہم کردار میڈیا کا ہے۔ اب دنیا کے کسی بھی خطے میں رونما ہونے والے واقعات سیکنڈوں میں دنیا کے کونے کونے میں اپنے اثرات پہنچا دیتے ہیں۔ یوں دنیا کا کوئی خطہ یا معاشرہ مابعد جدید صورت حال کے اثرات سے خالی نہیں ہے اور نہ وہ ان اثرات سے پہلو تہی کا دعویٰ کر سکتا ہے۔ ورلڈ وائڈ ویب (www) کے ذریعے پوری دنیا اور اس کے تمام افراد ایک جال کی صورت میں ایک دوسرے سے منسلک ہیں۔ یہ انسلاک لازمی طور پر متاثر کن ہے۔ مابعد جدید صورت حال کے اہم تشکیلی عناصر میں میڈیا، صارفیت سماج، ٹیکنو کلچر خصوصاً میٹرو پولیس (میٹرو پولیٹن) اور جڑوں کی تلاش کے سلسلے میں اپنی ثقافت کی طرف مراجعت اور مذہبی احیا پرستی بہت اہم ہیں۔ آئندہ صفحات میں منشا یاد کے افسانوں میں مابعد جدید صورت حال کے ان تشکیلی عناصر کی دریافت کی جائے گی۔ اس تناظر میں ان کے ۹۰ء کی دہائی کے بعد چھپنے والے افسانوی مجموعے شامل کیے جائیں گے۔ ان میں ''دور کی آواز'' (۱۹۹۴)، ''تماشا'' (۱۹۹۸)، ''خواب سرائے'' (۲۰۰۵) اور ''اک کنکر ٹھہرے پانی میں'' (۲۰۱۰) زیادہ اہم ہیں۔

میڈیا:

مابعد جدید صورت حال میں میڈیا کا بہت اہم کردار ہے۔ اب میڈیا صرف تفریح اور معلومات کا ذریعہ نہیں رہا

بلکہ باقاعدہ ایک صنعت کی صورت اختیار کر گیا ہے۔صبح سے شام تک اینکرز اور رپورٹرز مختلف نان ایشوز کو ایشوز بناتے ہوئے نظر آتے ہیں۔اب عوام کے لیے حقیقت وہی ہے جو میڈیا دکھاتا ہے۔ بادریلا نے میڈیا کی اس چال کو Simulacrum، Hyperreal، میڈیائی حقیقت یا تشکیلی حقیقت کا نام دیا ہے۔

"the hyperreal as; the maticulous reduplication of the real."(43)

اب میڈیا حقیقت کو پیش نہیں کرتا بلکہ حقیقت کی تشکیل کرتا ہے۔ یہ حقیقت ایسے Images پر مشتمل ہے جن کا کوئی اصل نہیں یا ان کی اس قدر نقول سامنے آ گئی ہیں کہ ان میں اصل بھی باہم مل کر اپنی پہچان اور اصلیت کھو بیٹھی ہے۔

میڈیا اب تفریح اور معلومات کے پس پردہ بہت سے دیگر افعال بھی انجام دے رہا ہے جو مختلف قوموں اور ثقافتوں کے لیے مضر ہیں جیسے اپنی آئیڈیا لوجی اور اپنی ثقافت کی ترویج۔بادریلا کے مطابق ہم ہائپر رئیل سماج میں رہنے پر مجبور ہیں۔

میٹروپولیس (میٹروپولیٹن):

صنعتی اور ٹیکنالوجی کی بے پناہ ترقی کے سبب شہروں کی آبادی میں بے تحاشا اضافہ ہو رہا ہے۔شہروں میں سہولیات کی دستیابی کی وجہ سے دیہات سے لوگ دھڑا دھڑ شہروں کی طرف نقل مکانی کر رہے ہیں۔شہر پھیلتے جا رہے ہیں، ایسے میں رہائش اور دیگر بنیادی سہولیات کی فراہمی ایک بڑا مسئلہ بن گئی ہے۔ان شہروں میں مختلف ممالک، مختلف معاشروں اور اقوام سے تعلق رکھنے والے لوگ رہائش پذیر ہیں۔شہر کثیر ثقافتی منظر پیش کر رہے ہیں۔اس ثقافتی تنوع میں فرد ہجوم کا حصہ ہوتے ہوئے بھی اجنبی اور تنہا ہے اور اپنی ثقافت کے چھن جانے پر افسردہ اور ملول ہے۔

شہروں کا معاشرہ باہر سے چکا چوند لیکن اندر سے کھوکھلا ہے، تمام اخلاقی اور سماجی اقدار شہروں سے غائب ہو چکے ہیں۔ ہر طرف منافقت اور خود غرضی کا راج ہے۔صارفیت سماج میں گھر کا ہر فرد پیسے کی دھن میں مگن ہے اور اس

تگ و دو میں مشین کا ایک پرزہ بن کر رہ گیا ہے۔ ایک ہی گھر میں رہنے والے افراد ایک دوسرے کے دکھ سکھ میں شریک نہیں ہوسکتے اور یوں ایک دوسرے کے لیے اجنبی ہیں۔ اس صورت حال نے فرد کو ایک عجیب کش مکش میں مبتلا کر دیا ہے۔ اس سے سب سے زیادہ وہ لوگ متاثر ہوئے ہیں جو گزشتہ صدی کی دوسرے نصف کی پیدائش ہیں۔ ان کے لیے جنریشن گیپ نے باقاعدہ ایک مسئلے کی صورت اختیار کر لی ہے۔ اس کے نتیجے میں دو اہم رجحان پیدا ہوئے ہیں۔ ایک اپنی سابقہ ثقافت کی طرف مراجعت اختیار کرنے پر تلا ہوا ہے اور دوسرا اس کش مکش سے نکلنے کے لیے مذہب کی طرف جھکاؤ رکھتا ہے۔ اس جھکاؤ کے نتیجے میں مذہبی شدت پسندی اور بنیاد پرستی جیسے رجحانات سامنے آئے ہیں۔ گویا یہ اپنی جڑوں کی تلاش کا عمل ہے۔ ان رجحانات کو بھی مابعد جدید رویوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ اس حوالے سے ابوالکلام قاسمی لکھتے ہیں:

> ''مابعد جدیدیت جب آفاقیت اور ہمہ گیری کے نو آبادیاتی رویہ سے انحراف کرتی ہے تو اس کی مراجعت تہذیب اور ثقافت کے حوالے سے ماضی کی طرف بھی ہوگی۔۔۔۔ ان سب کو ماضی کی بازیافت کا نام دینا ہی زیادہ مناسب ہوگا۔'' (۴۴)

جڑوں کی تلاش اور اپنی ثقافت پر اصرار:

> "ایک روز گاؤں سے ایک شادی کارڈ آیا یہ اس کے بچپن کے دوست اور گاؤں کے ایک سرکردہ زمیندار چودھری دوست محمد کے بیٹے کی شادی کا دعوت نامہ تھا۔ بڑا خوبصورت کارڈ تھا۔ اس پر ڈھول ڈھمکے اور باجے گاجے کے ساتھ چڑھی ہوئی بارات چھپی تھی۔ عقب میں کہار ڈولی اٹھائے نظر آتے تھے۔ شہر میں رہتے وہ ایسے ثقافتی منظروں کو ترس گیا تھا (۴۵)
>
> "اب اس صورت حال کی خوف ناکی اور ٹرانسپورٹ کی کمی پر بحث شروع ہوگئی اسے پھر دخل دینا پڑا۔

"بسوں یا ویگنوں کی کمی کا مسئلہ نہیں ہے۔ طبقاتی اور سرمایہ دارانہ نظام میں انسان کے بجائے منافع کو اہمیت دی جاتی ہے شہر کے ٹرانسپورٹروں اور انویسٹر کی طرح یہاں بھی پیسے والوں کی اجارہ داری ہے وہ تب تک بس یا ویگن نہیں چلاتے جب تک وہ ایسے ہی اوورلوڈ نہ ہو جائے" (۴۶)

دہشت گردی/ بنیاد پرستی

" پھر بھی تم میں بڑی تبدیلی دیکھ رہا ہوں"

" وہاں دو ہی صورتیں ممکن ہیں" اس نے وضاحت کی" یا تو ان جیسے ہو جاؤ یا اپنی اصل کی طرف پلٹ جاؤ، جسے مغرب والے بنیاد پرستی کہتے ہیں"

" مگر تم تو سیکولر آدمی تھے ۔ یہ تبدیلی کب اور کیسے آئی ؟"

" جب وہاں ہمارے نبی ﷺ کے خاکے چھاپے گئے"

" تو گویا اہل مغرب اس قسم کی حرکتیں اسلامی انتہا پسندی کے فروغ کے لیے کرتے ہیں" (۴۷)

" میں سوچتا ہوں ناکوں پر ڈیوٹی دینے والے بھی تو ماؤں کے بیٹے ہیں جو ہر آنے جانے والے کی تلاشی لیتے ہیں ۔ کئی چیک پوسٹوں پر ایسے واقعات ہو چکے ہیں کہ سیکورٹی اہل کاروں نے تلاشی لینا چاہی تو دہشت گردوں نے اپنے ساتھ انہیں بھی اڑا دیا"۔

" آج صبح یہاں واردات ہوئی" ٹیکسی ڈرائیور نے ایک چوک سے گزرتے ہوئے اسے چونکایا۔

" واردات؟"

"اخبار نہیں پڑھا؟"

"نہیں"

"موٹر سائیکل پر سوار دو دہشت گردوں نے تین آدمیوں کو فائرنگ کر کے ہلاک کر ڈالا۔"

"ہلاک؟"

"ہاں اسی لیے ٹریفک کم اور بازار بے رونق ہیں۔ بڑی دہشت پھیلی ہوئی ہے"

اسے اب تک معلوم نہ تھا کہ ٹریفک معمول سے کم اور بازار بے رونق ہیں۔ ڈر ضرور لگ رہا تھا مگر اب یہ ڈر دہشت میں تبدیل ہوگیا" (۴۸)

"جہاں کہیں قانون نافذ کرنے والے کسی ادارے کی گاڑی کھڑی ہو یا جہاں پولیس یا سیکورٹی والے موجود ہوں لوگ قریب جانے سے ڈرتے ہیں کہ خودکش حملہ نہ ہو جائے۔ سمجھ میں نہیں آیا کیا کیا جائے؟"

"یہ عجیب حربہ اور ہتھیار ایجاد ہوا ہے۔ ایک بے وقوف اور بے وقعت آدمی درجنوں اور بعض اوقات سیکڑوں قیمتی زندگیوں کو ملیا میٹ کر دیتا ہے"

"ہاں شروع میں تو یہی سمجھا جاتا رہا کہ جن لوگوں کے ساتھ ناانصافی یا ظلم ہوتا ہے ان کے پاس اس کے سوا کوئی چارہ نہیں ہوتا کہ خود بھی مریں اور ظالم کو بھی مار ڈالیں۔ مگر آہستہ آہستہ یہ کاروبار بن گیا۔ مذہب کے نام پر ان پڑھ اور نیم خواندہ نوجوانوں کو ورغلانا آسان ہوتا ہے۔ وہ جلاد ہوتا ہے لیکن خود کو مجاہد سمجھتا اور جنت کی تمنا کرتا ہے"

"ہاں یہ تم نے ٹھیک کہا وہ اس قدر بے وقوف ہوتا ہے کہ یہ تک نہیں سوچتا خودکش حملے میں ہلاک ہونے والے درجنوں یا سیکڑوں بے گناہ آدمی، عورتیں اور بچے اسے جنت

میں گھسنے دیں گے اور اللہ میاں ایسے لوگوں کو جنت میں کیوں بھیجیں گے" (۴۹)

ملٹی کلچر:

"بیٹا! یہ اندر ٹی وی پر بچے کیا دیکھ رہے ہیں؟"

"ایک شخص بیل کو سرخ کپڑا دکھاتا ہے، وہ غضب ناک ہو کر حملہ کر دیتا ہے مگر وہ پھر"

"یہ کھیل ہے چاچا جی"

"عجیب کھیل ہے۔ یہ تو وہی بات ہوگئی، آ بیل مجھے مار۔"

"ہسپانیہ اور باہر کے کچھ دیگر ملکوں میں تو یہ کھیل بہت مقبول ہے چاچا جی، اسے بل فائٹنگ کہتے ہیں (۵۰)

"یہ خبر اخبارات میں بھی شائع ہوئی تھی، ٹی وی اور انٹرنیٹ پر بھی اسکا بہت چرچا ہوا تھا میں کمپنی کے خلاف دعویٰ بھی سکتا تھا مگر میں نے ان کی معذرت اور وضاحت قبول کر لی" (۵۱)

"اسے کہیں دور جانے کی اور کسی مصور کی شاگردی اختیار کرنے کی ضرورت پیش نہ آئی۔ کمپیوٹر پر سب کچھ موجود تھا۔ اس نے آن لائن پینٹنگ کے اسباق لینا شروع کر دیے اور کچھ ہی روز میں زندہ اور بے جان چیزوں کی اشکال بنانے اور ان خاکوں میں رنگ بھرنا سیکھ لیا۔" (۵۲)

"میرا اس سے ای میل، ٹیلی فونک اور انٹرنیٹ رابطہ تھا وہ میرا دوست اور کلاس فیلو تھا۔ پہلے وہ خطوں میں مجھے اپنے حالات اور کوپن ہیگن کی معاشرت اور آزادی کے بارے میں تفصیل سے لکھتا رہتا میں جواب میں اسے اپنے حالات، محکمانہ معاملات اور ملک

کے سیاسی اور سماجی حالات سے باخبر رکھتا۔کبھی کبھی اس کی فرمائش پر کوئی رسالہ، کتاب یا اخبار بھی بھیج دیتا مگر اب انٹرنیٹ پر اسے اردو اخبارات پڑھنے کو مل جاتے تھے۔"
(۵۳)

صارفیت:

مابعد جدید صورت حال کا سب سے اہم پہلو "صارفیت سماج" ہے۔ملٹی نیشنل کمپنیوں نے اپنی اشتہار بازی کے ذریعے صارف کو اپنے سحر میں گرفتار کر رکھا ہے۔اب بالکل غیر ضروری اشیاء کو لازمی اور افادی قرار دے کر اسے ناگزیر بنا دیا گیا ہے۔امیر طبقوں کے ساتھ ساتھ غریب اور متوسط طبقات بھی ان اشتہاری چکا چوند سے بچ نہیں پائے اور ان کو بھی ان غیر ضروری اشیاء کا عادی بنا دیا گیا ہے،وہ نہ چاہتے ہوئے بھی انہیں خریدنے پر مجبور ہیں۔صارفیت کے اس سماج میں کسی بھی شے کی قدر اس کے صرف ہونے میں ہے۔ہر چیز "برائے فروخت" ہے۔اب علم بھی منڈی کا مال ہے جسے خریدا اور بیچا جا سکتا ہے۔اب آدمی اپنے کام اور پیشے سے پہچانا جاتا ہے،جیسے ڈاکٹر،انجینئر،وکیل،جج وغیرہ۔منشا یاد نے اپنے افسانوں میں اسے پیش کیا ہے۔

"مہنگی اور سمگل شدہ چیزوں سے دکانیں بھری پڑی تھیں۔شاپنگ سنٹروں اور ڈیوٹی فری شاپس پر بھیڑ لگی رہتی تھی۔درآمدی اور مہنگی اشیاء سماجی مرتبے کی علامت بن گئی تھیں۔ہر کوئی مہنگے سکولوں،ہسپتالوں،ہوٹلوں اور مہنگی سواریوں کی طرف لپکتا تھا۔بالٹی گوشت، پیزا اور چکن تکہ کی دکانوں،ریستورانوں پر باری نہ آتی تھی۔اصولاً آدھ کلو گوشت خریدنے کے استطاعت نہ رکھنے والا بھی آدھا بکرا یا دنبہ تلواتا"۔(۵۴)

"آئے روز کوئی نہ کوئی دعوت نامہ ملتا کہ برخوردار فلاں یا نورچشمی فلاں بنت فلاں کی شادی خانہ آبادی طے پائی ہے۔آپ فلاں ہوٹل،موٹل یا شادی گھر میں تشریف لا کر سلمہ،سلمہا کو اپنی دعاؤں سے نوازیں یا رخصت کریں"(۵۵)

ڈسکورس کی طاقت:

ڈسکورس کی اصطلاح مائیکل فوکو نے اختیار کی جس کی رو سے انسان جو کچھ بھی کہتا اور کرتا ہے وہ ساخت کا حامل ہے اور یہی ساخت ڈسکورس یا کلامیہ ہے۔ ڈسکورس حقیقت سے متعلق ایسے تصورات کی تشکیل کرتا ہے۔ جو تصورات حقیقت کو سمجھنے اور اس کے ساتھ انسانی تعلق کی نسبت کا تعین کرنے میں مددگار ہوتے ہیں۔ ڈسکورس ایک سماجی تشکیل ہے۔ اس لیے یہ ہر وقت سماجی طاقتوں کے زیر اثر ہوتا ہے۔ یہ طاقت حکومتی جبر کی طاقت نہیں ہے بلکہ سماجی ضوابط کی زائیدہ ہے۔

> " کلامیہ پر نہ صرف 'سماجی قوتوں' کا گہرا اثر ہوتا بلکہ کلامیے میں طاقت (جو سماجی ہے) کا عمل دخل شروع ہو جاتا ہے۔" (۵۶)

سرکاری مہر لگنے کے بعد وہ اور بھی مغرور اور بد دماغ ہوگیا۔ لوگ کہتے تھے وہ آدمیوں کی طرح سوچ سکتا تھا۔ یعنی ایسا بیل جس کا سر آدمی کا تھا، اسے اپنی طاقت اور زور کا پوری طرح احساس تھا اور اس بات کا بھی اندازہ کہ اس کے لمبے اور نوکیلے سینگوں، خوف ناک آنکھوں اور غیر معمولی قد و قامت کی وجہ سے اس میں ایک ہیبت سے پیدا ہوگئی تھی۔ اور لوگ اس سے ڈرتے تھے۔ اس احساس میں سرکاری مہر کی وجہ سے مزید اضافہ ہوگیا تھا۔..... گاؤں کے جوان، کسان اور پہلوان قسم کے لوگ بھی اس سے خوف کھانے لگے اور جہاں تک ممکن ہوتا اس سے کترا کر گزرتے۔ آہستہ آہستہ بچوں اور عورتوں کا گھروں سے باہر نکلنا دوبھر ہوگیا......

> ''کئی روز سے مستی میں آئی ہوئی کوئی گائے گابھن کرانے کے لیے نہیں لائی گئی تھی اور اس کا جی دیواروں، پیڑوں بلکہ ہر چیز کو ٹکریں مارنے کو چاہتا تھا اس نے چھکڑے کو ٹکریں مارنا شروع کر دیں .... جب وہ چھکڑے کو دھکیلنے اور حرکت میں لانے میں کامیاب ہوگیا تو سب ہی حیران رہ گئے ..... رکاوٹ توڑ کر چھکڑا، اپنے بوجھ سمیت لمبی ڈھلوان پر لڑھکتا ہوا گہری کھائی میں جا گرا۔ اگلے ہی لمحے ایک زوردار دھماکہ ہوا اور

آگ کے شعلے بلند ہونے لگے "...... کئی سو من لکڑی اور چھکڑا ان کی آنکھوں کے سامنے دھڑ دھڑ جلتا رہا۔ اس دوران سرکاری سانڈ فاتحانہ انداز میں یوں زمین پر زور زور سے پاؤں مارتا اور سینگ لہرا لہرا کر جھومتا رہا جیسے اس کارنامے کی داد چاہ رہا ہو..... پورے دور دور تک گاؤں کے لوگ دور کھڑے ہو کر آگ تاپتے اور سرکاری سانڈ کے زور اور قوت کی تعریفیں کرتے رہے۔ پورے علاقے میں اس کی دھوم مچ گئی" (۵۷)

تانیثیت (Feminism):

عورت اور مرد کا رشتہ جنم جنم کا ہے۔ یہ رشتہ آدم و حوا سے جاری و ساری ہے۔ ارتقاء کی منازل طے کرتے ہوئے اس میں بہت سے موڑ آئے۔ کبھی یہ مادرسری رہا تو کبھی پدرسری، موجودہ پدرسری دور میں عورتوں کو یہ محسوس ہو رہا ہے کہ ان پر ظلم و جور ہو رہا ہے۔ ان کے حقوق ظالمانہ طریقے سے غصب ہو رہے ہیں۔ پدرسری معاشروں میں عورت کے تصور کے متعلق ڈاکٹر ناصر عباس نیرؔ لکھتے ہیں:

''عورت کا تصور ایک ایسی آئیڈلوجی کی رو سے کیا گیا ہے، جو پدرشاہی نظام کی زائیدہ ہے، جس میں مرد اور مردانہ اوصاف عمومی انسانی قدر (Norm) کا پیمانہ ہیں--- تانیثیت اس صورت حال کے خلاف شدید احتجاج کرتی ہے اور ان تمام صورتوں اور حکمت عملیوں کو طشت از بام کرتی ہے جو پدرشاہی نظام نے عورت کو محکوم بنانے کی خاطر اختیار کیں، جنکی بنا پر عورت کو حاشیے پر رکھا گیا۔'' (۵۸)

ایک خاص عرصہ تک عورت اس ادراک کے باوجود اس پدرسری معاشرے کے ساتھ مفاہمت کا رویہ رکھتی رہی لیکن بیسویں صدی کے نصف اول کے بعد اس نے اس ظلم کے خلاف نہ صرف آواز اٹھائی بلکہ اس کے خلاف رد عمل اور مزاحمت بھی شروع کر دی۔ ان کی یہ جدوجہد ایک تحریک کی صورت اختیار کر گئی، جسے تحریک نسواں، تانیثیت یا فیمنیزم کا نام دیا گیا۔ اس تحریک کے زیر اثر عورت مرد کے برابر حقوق کی دعوے دار ہے، اور اس راستے میں مزاحم ہر

قوت کو وہ اپنی پوری قوت سے رد کرنے پر تلی ہوئی ہے ۔عورتوں کے مسائل ہر دور میں ادیبوں کے پیش نظر رہے ہیں ۔ لیکن ان کا یہ احتجاجی رویہ مابعد جدید عہد کا رویہ ہے جسے مابعد جدید ادیبوں نے اپنی تخلیقات میں بکثرت پیش کیا ہے ۔ منشا یاد کے ہاں بھی یہ رویہ اکثر افسانوں میں دیکھائی دیکھتا ہے۔

"خرابی پیٹ میں نہیں ان کے دماغ میں ہے" اس سے نہ رہا گیا" عورت کا وجود"......

بی بی ، میں آپ کے منہ لگنا نہیں چاہتا"

"میں بھی نہیں لگتا چاہتی"

" دیکھو میاں " انہوں نے گورے کو مخاطب کیا" صاف بات یہ ہے کہ میں بے پردہ خواتین کے ساتھ بیٹھنا پسند نہیں کرتا"

"اوہ آئی سی"

"پردے میں سب جائز ہے" اس نے جل کر کہا" مجھے بھی ان جیسوں کے ساتھ بیٹھنا پسند نہیں"

"میڈم آپ کو میری وجہ سے تو کچھ تکلیف نہیں؟" گورے نے انگریزی میں پوچھا

"ناٹ ایٹ آل ،موسٹ ویل کم۔" (۵۹)

" وہ نصیبوں کے سوا ہر لحاظ سے ان تینوں پر بھاری تھی ۔ اوپر والا انصاف کرنے میں اتنا بے نیاز اور بے پرواہ نہ ہوتا تو اسے ایسا روپ نہ دیتا یا پھر یوں رلنے نہ دیتا۔ اس نے اسے ہر لحاظ سے ایسا بنایا تھا کہ حویلی تو کیا ساری جوہ میں کوئی اس کی پاسنگ نہیں تھی ۔اس پر ہر لباس سجتا۔حویلی کی بلیاں اس کی چال کی ریس کرتیں ۔ چودھرانی نے اس کی جان لیوا ہنسی کے ڈر سے اسے بلند آواز سے ہنسنے سے منع کر رکھا تھا

..... آہستہ آہستہ یہی حسن اس کا دشمن بنتا جا رہا تھا۔ حویلی کے اندر اور باہر کے مردوں کی نظریں بھوکے کوؤں کی طرح اس کے جسم اور چہرے پر ٹھونگے مارتی رہتیں مگر وہ خود میں سمٹی رہتی" (۶۰)

" مرد مسافروں کے پاس جہاز بنانے کے لیے کاغذ کے ٹکڑے ختم ہو گئے اور لفظوں کی گٹھلیاں بنجر زمین میں مل کر بانجھ ہو گئیں تو بعض ہاتھوں سے انسانی اعضا کی شکلیں بنا بنا کر دکھانے لگے۔ پھر ان کی ہتھیلیوں پر شہوت کی دوب آئی اور انگلیوں سے بوند بوند لذت ٹپکنے لگی مگر وہ چپ چاپ بیٹھی کھڑکی سے باہر دیکھتی رہی" (۶۱)

" راجے کی بیٹی، جس کا انتظار تھا ہمارے لیے گڑ اور بکری کے دودھ کی چائے لے کر آ گئی ہم اسے یوں ہونقوں کی طرح دیکھتے رہ گئے جیسے زندگی میں پہلی بار کسی حسین عورت کو دیکھا ہو۔ یقیناً جنت ایسی ہی خوبصورت جگہ ہوگی اور حوریں ایسی ہی حسین اور معصوم، محمد شریف پر بہت رشک آیا، کتنا خوش قسمت تھا اسے دنیا میں جنت مل گئی ..... محمد شریف نے پریوں کے مسکن میں خفیہ شادی کر لی تھی مگر وہ گھر والوں کو رضا مند نہیں کر سکا تھا ..... میں رخصت ہونے سے پہلے حیا گل سے ملنا چاہتا تھا مگر اس کے بارے میں پوچھنے کی ہمت نہیں ہو رہی تھی۔ ڈرتے ڈرتے غلام انور سے پوچھا تو صحن میں جھاڑو دیتی عورت نے سر کو چادر کے پلو سے ڈھانپتے ہوئے چونک کر میری طرف دیکھا۔ مجھے لگا جیسے زلزلے کا ایک سخت جھٹکا آیا ہو۔ صدمے کی ایک چٹان سی اوپر آ گری۔ اس پری کے رخت جھڑ چکے تھے، بال سفید ہو چکے تھے اور آنکھیں اندر کو دھنس گئی تھیں۔ اس کے پیلے پیلے اور بے رونق چہرے پر جھریاں پڑ چکی تھیں۔ مجھے لگا وقت اور محمد شریف نے مل کر اس کا وہی حال کر دیا تھا جو زلزلے نے ان خوب صورت وادیوں کا کیا تھا" (۶۲)

" پھر اس نے روبینہ اور اس کی سہیلیوں کا شکریہ ادا کیا جنہوں نے اس کی امی کو بروقت ہسپتال پہنچا کر ان کی جان بچائی تھی۔ روبینہ بولی " اس میں شکریہ کی کیا بات ہے یہ تو ہمارا فرض تھا'' "......

" روبینہ کی ایک ساتھی لڑکی اسے کہنی مار کر کہنے لگی:

" روبی یہ تو وہی ندیم ہے جس نے پچھلے سال ہمارے کالج کی ڈیبیٹ میں حصہ لیا اور بڑی جوشیلی تقریر کی تھی اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی تھی کہ عورت مرد سے کم تر ہے۔"

" ارے ہاں آپ تو پہچانے ہی نہیں جا رہے۔"

" کیوں ندیم صاحب " روبینہ کی ایک ساتھی لڑکی بولی " کیا سچ مچ عورت مرد سے کم تر ہے؟" ندیم نے ندامت سے گردن جھکا لی۔" (۶۳)

" دیوی دیوتاؤں کے درجے اعضائے تناسل کی تعداد اور حجم سے متعین ہوتے تھے بعض دیویاں اور دیوتا درختوں اور چٹانوں میں رہتے تھے جن سے بعض مردوں اور عورتوں کی شادیاں کر دی جاتی تھی (اب لڑکیوں کی شادیاں الہامی کتابوں سے کر دی جاتی ہیں) اور وہ ان سے زندوں کی طرح ہم آغوش ہوتے تھے ونی جیسی رسمیں بھی اسی زمانے کی یادگار ہیں۔" (۶۴)

دیوارِ گریہ:

"دیوارِ گریہ" میں منشایاد نے ایک ایسی عورت کو پیش کیا ہے جو معاشرے کی غلط روایات کے سامنے سر نہیں جھکاتی بلکہ ان کے سامنے سینہ سپر ہو جاتی ہے۔ وہ معاشرے کی خودساختہ اور غیر منطقی درجہ بندیوں کو مسترد کرتی ہے۔ جس کے ذریعے ذات پات اور اونچ نیچ کی تقسیم عمل میں لائی جاتی ہے۔ وہ سماجی اور مذہبی کرداروں کی منافقت کا پردہ

چاک کرتی ہے اوران کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرتی ہے۔ بقول ڈاکٹر انوار احمد:

"پر آخر میں جب وہ یہ کہہ کر بلند آواز میں روتی ہے .... تو وہ ایک اور ہی ہستی دکھائی دیتی ہے۔ جس کا مرکب مرتعش سانسوں کو دہکا تا ہی نہیں۔ ریا کاروں کو آئینہ بھی دکھاتا ہے۔" (٦۵)

افسانے کے اقتباسات دیکھیے:

"پتر تو ٹھیک کہتا ہے ...... تو سیانا ہے تو ہی اسے سمجھا ...... اس نے ہمارا دین اور دنیا دونوں خراب کر دیے ہیں۔ کاش یہ دن دیکھنے سے پہلے مجھے بھی موت آجاتی۔"

"ماں جی" میں نے کہا" میں اس مقصد سے آیا ہوں۔ گاؤں والے آپ لوگوں کا حقہ پانی ......، خالہ بپھری ہوئی شیرنی کی طرح غراتی ہوئی میرے قریب آئی اور چیخنے کے سے انداز میں بولی

" گاؤں والوں کو چھوڑ...... تو اپنی بات کر"

"میں سہم گیا"

"وہ بولی" میں سمجھتی تھی تو پڑھا لکھا ہے، انصاف کی بات کرے گا مگر تو بھی...... "

اس کی آواز بھرا گئی۔ آنسو پیتے ہوئے بولی

" اس اجڑے گاؤں میں کیا کچھ نہ ہوا۔ یتیموں کی زمین لوگوں نے اپنے نام لگوالی۔ قاتل دندناتے پھرتے رہے اور بے گناہ سولی چڑھ چڑھ گئے۔ چوریاں، ڈاکے، شراب جوا، اغوا..... مگر ایک ہمارا نکاح نہ ہو سکا۔ ہم نے والدین اور گاؤں والوں کی منتیں کیں۔ سائیں چپ شاہ کے مزار پر چراغ جلائے۔ مولوی صاحب کے پاؤں پکڑے مگر انہوں نے کہا پنچائیت نہیں مانتی ...... کیوں کہ اس سے نئی رسم پڑنے کا ڈر ہے۔ میں پوچھتی ہوں کیا تو نے بھی یہی کچھ پڑھا ہے؟" (٦٦)

حوالہ جات

1. Anita Wolff (aditor) Britannica Concise Encyclopedia Inc. London, 2006, p 1534-1535

۲۔ ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، مابعد جدیدیت کی گول میز، مشمولہ، نقاط، شمارہ ۱۴، اپریل ۲۰۱۷ء، مدیر قاسم یعقوب، نقاط مطبوعات، فیصل آباد، ص ۲۰

۳۔ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، جدیدیت کے بعد، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۶ء، ص ۲۸

4. Michael Ryan, "The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory" (Vol: 1,2,3)by Wiley-Black Well. USA 2011, P-715.

5. Jean-Francois, The Postmodern Condition : A Report on Knowledge, Lyotard.Manchester University Press,UK.1984.P-XXIII.

۶۔ جدید اور مابعد جدید تنقید، ناصر عباس نیر، انجمن ترقی اردو، پاکستان کراچی، ۲۰۱۳ء ص ۲۰۱

۷۔ ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، جدید اور مابعد جدید تنقید (مغربی اور اردو تناظر میں) انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، دوسری اشاعت، ۲۰۱۳ء، ص ۲۰۲

۸۔ ناصر عباس نیر، ڈاکٹر، مابعد جدیدیت: نظری مباحث، بیکن بکس، لاہور، ملتان، ۲۰۱۴ء، ص ۲۸

۹۔ ایضاً، ص ۳۲

10. Julian Wolfres, Key Concepts in Literary Theory (Second Edition), Ruth Robbins, Edinburgh, University Press, 2006, P-80.

11. Michael Ryan, "The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory" (Vol: 1,2,3)by Wiley-Black Well. USA 2011, P-715.

۱۲۔ سلام بن رزاق، عصر حاضر کے چیلنج اور ہم عصر افسانہ، مشمولہ سہ ماہی نیا سفر دہلی مدیر قمر رئیس، جلد ا، شمارہ ۴، ص ۱۵۴

۱۳۔ پیٹر بیری، بنیادی تنقیدی تصورات، مترجم الیاس بابر اعوان، ایکس پبلی کیشن لاہور، ۲۰۱۸ء، ص ۱۰۴

14. J.A Cudden, A Dictionary of Literary terms and Literary theory 5th Ed. Wiley-Blackwell,USA.2013.P-347.

۱۵۔ رشید امجد، کہانی نے خواب دیکھا، صریر پبلی کیشنز، لاہور، راولپنڈی، ۲۰۲۰، ص ۹۳

۱۶۔ رشید امجد، دکھ ایک چڑیا ہے، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، مارچ ۲۰۱۶ء، ص ۲۵۲۔۲۵۶

۱۷۔ ایضاً، ص ۲۰۷

۱۸۔ ناصر عباس نیئر، ڈاکٹر، جدید اور مابعد جدید تنقید (مغربی اور اردو تناظر میں) محولہ بالا، ص ۱۹۳

۱۹۔ ابوالکلام قاسمی، مابعد جدید تنقید: اصول اور طریق کار کی جستجو، مشمولہ اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ مرتبہ، گوپی چند نارنگ، اردو اکادمی، دہلی، ۲۰۱۱ء، ص ۳۴۶

۲۰۔ رشید امجد، دکھ ایک چڑیا ہے، محولہ بالا، ص ۲۰، ۲۱

۲۱۔ رشید امجد، کہانی نے خواب دیکھا، محولہ بالا، ص ۴۶

۲۲۔ ایضاً، ص ۸۷

۲۳۔ رشید امجد، دکھ ایک چڑیا ہے، محولہ بالا، ص ۸۰

۲۴۔ ایضاً، ص ۲۰۱

۲۵۔ رشید امجد، دکھ ایک چڑیا ہے، محولہ بالا، ص ۲۴۳

۲۶۔ رشید امجد، دکھ ایک چڑیا ہے، محولہ بالا، ص ۲۳۹

۲۷۔ ایضاً،ص ۲۴۴

۲۸۔ ایضاً،ص ۲۴۵

۲۹۔ ایضاً،ص ۲۳۸

۳۰۔ ایضاً،ص ۲۴۱

۳۱۔ رشید امجد، ست رنگے پرندے کے تعاقب میں، حرف اکادمی، راولپنڈی، جنوری ۲۰۰۲ء، ص ۲۷، ۲۸

۳۲۔ رشید امجد، دکھ ایک چڑیا ہے، محولہ بالا، ص ۶۴

۳۳۔ ایضاً،ص ۱۳۰

۳۴۔ ناصر عباس نیرّ، ڈاکٹر، جدید اور مابعد جدید تنقید (مغربی اور اردو تناظر میں) محولہ بالا، ص ۲۷۶۔۲۷۵

۳۵۔ فہیم اعظمی، ڈاکٹر، عصمت نسوانی تحریک کی پیش رو، مشمولہ، عصمت چغتائی: شخصیت اور فن، مرتبہ ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش، ورڈ ویژن، پبلشرز، اسلام آباد، ۱۹۹۲ء، ص ۲۰۹

۳۶۔ ناصر عباس نیرّ، ڈاکٹر، جدید اور مابعد جدید تنقید (مغربی اور اردو تناظر میں) محولہ بالا، ص ۲۷۱

۳۷۔ رشید امجد، دکھ ایک چڑیا ہے، محولہ بالا، ص ۲۲۹۔۲۳۷

۳۸۔ ایضاً،ص ۱۷

۳۹۔ ایضاً،ص ۲۷۔۳۱

۴۰۔ رشید امجد، کہانی نے خواب دیکھا، محولہ بالا، ص ۶۳۔۶۴

۴۱۔ رشید امجد، دکھ ایک چڑیا ہے، محولہ بالا، ص ۱۶۷۔۱۶۸

۴۲۔ ایضاً،ص ۱۹۷

43. J.A Cudden, A Dictionary of Literary terms and Literary theory

5th Ed. Wiley-Blackwell,USA.2013.P-347.

۴۴۔ ابوالکلام قاسمی، مابعد جدید تنقید: اصول اور طریق کار کی جستجو، مشمولہ اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ مرتبہ، گوپی چند نارنگ، اردو اکادمی، دہلی، ۲۰۱۱ء، ص ۳۴۶

۴۵۔ منشا یاد، تماشا، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ۱۹۹۸ء، ص ۱۴۹

۴۶۔ ایضاً، ص ۱۵۰

۴۷۔ منشا یاد، اک کنکر ٹھہرے پانی میں، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ۲۰۱۰ء، ص ۱۷۹

۴۸۔ منشا یاد، تماشا، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ص ۱۲۴۔۱۲۵

۴۹۔ منشا یاد، اک کنکر ٹھہرے پانی میں، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ص ۶۱۔۶۲

۵۰۔ ایضاً، ص ۲۳

۵۱۔ ایضاً، ص ۵۰

۵۲۔ ایضاً، ص ۱۰۸

۵۳۔ ایضاً، ص ۱۷۱۔۱۷۲

۵۴۔ منشا یاد، تماشا، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ص ۹۳

۵۵۔ ایضاً، ص ۱۴۸

۵۶۔ ناصر عباس نیّر، ڈاکٹر، مابعد جدیدیت: نظری مباحث، محولہ بالا، ص ۲۹۹

۵۷۔ منشا یاد، اک کنکر ٹھہرے پانی میں، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ص ۲۷۔۲۹

۵۸۔ ناصر عباس نیّر، تانیثیت اور جدید اردو نظم، مشمولہ سمبل، راولپنڈی، مدیر علی محمد فرشی، شمارہ ۱، جلد ۱، جولائی تا ستمبر ۲۰۰۶ء، ص ۶۲

۵۹۔ منشا یاد، اک کنکر ٹھہرے پانی میں، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ص ۴۷۔۴۸

۶۰۔ ایضاً، ص ۹۷

۶۱۔ ایضاً،ص۱۱۳

۶۲۔ ایضاً،ص۱۲۰۔۱۲۳

۶۳۔ ایضاً،ص۱۵۰۔۱۵۱

۶۴۔ ایضاً،ص۱۵۴

۶۵۔ انوار احمد، ڈاکٹر

۶۶۔ منشا یاد، خلا اندر خلا، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۱۰ء، ص ۱۲۱۔۱۲۲

باب پنجم

رشید امجد اور منشا یاد کے افسانوں میں مابعد جدید فکشن کے عناصر (پوسٹ ماڈرن ازم)

مابعد جدید افسانہ:

مابعد جدیدیت ایک وسیع اصطلاح ہے جس کا اطلاق لسانیات، بشریات، سیاسیات، نفسیات، فلسفہ، تعمیرات، آرٹ، فلم اور میڈیا کے ساتھ ساتھ ادب پر بھی ہوا ہے۔ مابعد جدیدیت ایک مکمل صورت حال کی پیش کش اور اس صورت حال کی Theorization پر مشتمل ہے اس لیے اس میں بیک وقت مختلف اور متنازع تصورات موجود ہیں۔ مابعد جدیدیت نے جس طرح سے روایتی تصورات کی کایا کلپ کی ہے اور صدیوں سے رائج تصورات کو بدل کر رکھ دیا ہے ایسے ہی ادب کے سابقہ اصولوں کو بھی ہلا کر رکھ دیا ہے۔ اب ادب خود مختار اور خود مکتفی اکائی نہیں ہے اور نہ ہی یہ سماج کا عکس ہے۔ نہ ادب ایسی تخلیق ہے جس سے مصنف کی زندگی کی عکاسی ہو۔ اس تناظر میں ادب اور اس کی جملہ اصناف میں بھی سابقہ اور روایتی ترکیب و ترتیب بدل گئی ہے۔ یقینی طور پر اردو ادب اور اس کی اصناف نے بھی ان کا اثر قبول کیا ہے۔ جس طرح جدید افسانہ اپنے موضوعات، ہیئت اور اسلوب کی بنا پر اپنی خاص پہچان رکھتا تھا ایسے ہی مابعد جدید فکشن خصوصاً افسانے کی بھی اپنی اسلوبیاتی خصوصیات ہیں جن کی بنا پر اسے مابعد جدید افسانہ قرار دیا جاتا ہے۔ ان خصوصیات کے برتاؤ سے ہی ادیبوں نے مابعد جدید صورت حال کو پیش کیا ہے۔

> "مابعد جدیدیت کے تحت ایسا ادب تخلیق ہو رہا ہے جس نے تکنیک، ہیئت، اور اسلوب کے روایتی تصورات کو ختم کیا ہے اور فکشن کے روایتی عناصر کو رد کر کے اس کی بنیاد بالکل نئے اور مختلف عناصر پر قائم کر دی ہے"(۱)

مابعد جدید ادب کے بارے میں لٹریری ٹرمز اینڈ لٹریری تھیوری میں لکھا ہے کہ:

> "...there is Literature which tends to be non-traditional and against authority and signification...on eclectic approach, aleatory writing, parody and pastiche.Nor should we forget the

importance of what is called magic realism in fiction, new modes in sciencefiction , the popularity of new -Gothic and the horror story".(2)

مابعد جدید نقاد کے دائرہ کار پر بات کرتے ہوئے پیٹر بیری(Peter Barry)نے لکھا ہے(۳) کہ مابعد جدید نقاد, مابعد جدید موضوعات ،رجحانات و رویہ جات کو ادبی تخلیقات میں دریافت کرتے اور ان کے مضمرات کو بھی دریافت کرتے ہیں۔ان کے پیش نظر ایسا فکشن ہوتا ہے جو حقیقت کے غیاب اور عدم موجودگی کی مثل بنتا ہے جس میں مابعد جدید شناختوں کی تبدیلی واضح ہوتی ہے۔جیسے ادبی اصناف کا ادغام/انضمام۔یہ ادب میں بین المتن عناصر کو سامنے لاتے ہیں جیسے کے پیروڈی (نقل،ہجوگوئی اور تلمیح سازی) چوں کہ ان تمام اظہاریوں میں بجائے متن اور بیرونی حقیقیت کے سابقہ متون کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔یہ آئرنی (طنز/قسمت کی ستم ظریقی) کو واضح کرتے ہیں۔مابعد جدید یے یہ کہتے ہیں کہ ماضی پر(طنز) آئرنی کے ذریعے نظر ثانی کرنی چاہیے۔یہ ارفع اور عامیانہ ثقافت کے درمیان امتیاز کو بھی چیلنج کرتے ہیں اور ایسے متون کو واضح کرتے ہیں جو(ادغام)Hybridity کا امتزاج ہوتے ہیں۔

باب پنجم پوسٹ ماڈرن ازم یعنی مابعد جدیدیت کے لیے مختص کیا گیا ہے۔اس میں مابعد جدید فکشن کے اہم تشکیلی عناصر کو مدنظر رکھتے ہوئے رشید امجد اور منشا یاد کے مجوزہ افسانوی مجموعے زیر مطالعہ لائے جائیں گے۔افسانوں کی مابعد جدید قرات کے بعد ان میں موجود مابعد جدید فکشن کے عناصر دریافت کیے جائیں گے۔مابعد جدید فکشن کی اہم خصوصیات درج ذیل ہیں۔ (۴)

طنز خفی (Irony)،کھیل تماشا (Playfullness) ، سیاہ مزاح (Black Humour) ، ، قاری کی شرکت (Participation)، میٹا فکشن(Metafiction)،تاریخی بیانیہ(Historiographic Metafiction)،فنی مخطوطہ (Pastiche)، زمانی انتشار(Temporal Distrotion) ، کثرت پسندی(Maximalism) ، جادوئی حقیقت نگاری (Magical Realism) سنسنی خیزی(Paranoia)، بین المتونیت(Intertextuality)۔

اردو میں مابعد جدیدیت ۹۰ء کی دہائی میں متعارف ہوئی۔اس کے بعد سے تا حال شارحین اور نقاد مابعد جدیدیت کے نظری اور اطلاقی حوالوں سے تفہیم و تعبیر میں مصروف ہیں۔اردو ادیبوں پر مابعد جدیدیت نے اس کے بعد ہی اثرات ڈالے ہوں گے۔اس تناظر میں رشید امجد کے افسانوں پر مابعد جدیدیت کے اثرات کا پتا لگانے کے لیے ان کے ۹۰ء کے بعد تخلیق پانے والے افسانوں کو زیر مطالعہ لایا جائے گا۔اس سلسلے میں ان کے آخری چار افسانوی مجموعے''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں''(سال اشاعت ۲۰۰۲ء)،''عام آدمی کا خواب''(سال اشاعت ۲۰۰۶ء)،''دکھ ایک چڑیا ہے''(سال اشاعت ۲۰۱۶ء) اور''کہانی نے خواب دیکھا''(سال اشاعت ۲۰۲۰ء) شامل ہیں۔

طنز خفی (Irony):

طنز مابعد جدید ادبی تکنیک ہے جس میں فکشن نگار معاشرے کی ناہمواریوں اور کمزوریوں کو مضحک انداز میں پیش کرتا ہے۔فکشن نگار اپنے مطلب کو بیان کرنے کے لیے بالکل متضاد الفاظ کا استعمال کرتا ہے جب کہ اسے کہنا کچھ اور ہوتا ہے۔ مابعد جدیدیت میں طنز خفی کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ مابعد جدید ادیبوں کے ہاں ان خصوصیات کی موجودگی اور استعمال سے متعلق لکھا ہے کہ یقیناً مابعد جدید پہلے ادیب نہیں ہیں جنھوں نے اپنی تخلیقات میں طنز و مزاح کا استعمال کیا۔ لیکن بہت سے مابعد ادیبوں کے ہاں یہ اسلوب ان کا امتیازی حوالہ بن گیا۔ مابعد جدید ادیب دوسری عالمی جنگ اور سرد جنگ جیسے واقعات کی وجہ سے سخت اذیت کا شکار تھے۔اس طرح طنز، کھیل اور سیاہ مزاح جیسے عناصر ان کی تخلیقات میں در آئے۔(۵)

عام طور پر طنز کسی جلی کٹی بات کو کہتے ہیں البتہ بعض اوقات طنز لطیف بھی ہو سکتا ہے۔بعض اوقات کسی نہایت سنجیدہ موضوع کو بھی مزاحیہ انداز میں بیان کر کے مصنف طنز پیدا کرتا ہے۔طنز کے ذریعے تخلیق کار اپنے عہد کے طاقت ور افراد اور عوامی انداز فکر کو چیلنج کرتا ہے اور معاشرے میں ایک نئی سوچ اور فکر پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ اہم موضوعات کو کھیل کھیل اور طنزیہ انداز میں بیان کر دیتا ہے۔

" a situation in which something which was intended to have a particular result has the opposite or a verydifferent

result." (6)

ادب خصوصاً فکشن میں طنز کا استعمال ہمیشہ سے تخلیق کاروں کے پیش نظر رہا ہے لیکن گزشتہ صدی میں رونما ہونے والے ہولناک واقعات خون ریز عالمی جنگوں، خلیجی جنگوں، عرب اسرائیل جنگ، افغانستان پر امریکہ اور اتحادیوں کی یلغار، سرد جنگ، اقوام متحدہ کے جانب دارانہ کردار اور اسلاموفوبیا نے حساس ادیبوں کو شدید اضطراب اور بے چینی کا شکار کر دیا۔ ادیبوں نے مابعد جدید فکشن میں ان رویوں کو بالواسطہ طور پر طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ سلام بن رزق کے مطابق:

''مابعد جدید یا جدید تر افسانہ نگاروں کا ایک بہت اہم رویہ احتجاج ہے۔ مگر یہ احتجاج نعرہ نہیں چیخ بن کر ابھرتا ہے۔''(۷)

رشید امجد کا طنزیہ انداز کرختگی اور جذباتیت کا شکار نہیں بلکہ بقول ڈاکٹر صفیہ عباد:

''رشید امجد کے یہاں ایک حکیمانہ شعور آگہی اس طنزیہ کیفیت کو اعتدال اور توازن عطا کرتی ہے۔''(۸)

رشید امجد کے افسانوں میں خفی طنز کی بے شمار مثالیں ملتی ہیں۔

"ہمارے بچے بھوک سے مرے جا رہے ہیں"۔ ایک اور آواز آئی۔ سٹیج سے اعلان ہوا"

بس اب تقریب شروع ہونے والی ہے، مغرب کی نماز پڑھ لیں تو شروع کرتے ہیں"

لوگ مغرب کی اذان کے لیے ادھر ادھر ہو گئے۔

واپس آئے تو سٹیج سے وزیر صاحب غائب تھے۔ سیکرٹری مائیک پر آیا اور بولا....."

خواتین وحضرات معافی چاہتے ہیں، تقریب کل ہوگی"

کیوں، کیوں؟" شور سے پنڈال گونج اٹھا

"وزیر صاحب بھی آ گئے ہیں، سامان بھی پہنچ گیا پھر التوا کس لیے؟" کسی نے چلا کر پوچھا۔

سیکرٹری معذرت خواہانہ لہجے میں بولا...." آپ کی بات ٹھیک ہے لیکن راستہ کی خرابی کی

وجہ سے میڈیا نہیں آسکا۔"(۹)

" خدا نے فرشتوں سے کہا......."

اس نے تو میرے عرش کو ہلا کر رکھ دیا ہے، جاؤ اس سے پوچھو کیا چاہتا ہے،

جو مانگے فوراً دے دو"۔

فرشتے اس شخص کے پاس آئے اور پوچھا...." تمہیں کیا چاہیے؟

وہ شخص بولا.... مجھے کچھ نہیں چاہیے،

بس میرے پڑوسی کو برباد کر دیں۔"(۱۰)

"ریٹائر ہوا تو سارا معمول ہی بدل گیا۔ اب کسی معاملے میں اس سے مشورہ کرنے کی بھی ضرورت محسوس نہ کی جاتی۔ اسے اس پر کوئی اعتراض بھی نہیں تھا۔ گھر کے معمولات پہلے ہی بیوی کے پاس تھے۔ باہر کا جو چھوٹا موٹا کام اس کے ذمے لگایا جاتا تھا، اب وہ اس سے بھی فارغ ہو گیا تھا"۔(۱۱)

"بہت سوچتا..... سوچتا رہتا....." آخر خرابی کیا ہے؟"......

ہر لمحے کی سوچ....."ہوا کیا ہے؟"

پھر ایک دن صبح میز پر اکیلے ناشتہ کرتے اسے معلوم ہو گیا کہ ہوا کیا ہے اپنے آپ سے کہا...."

وہ گھر تھا اور یہ مکان ہے۔ وہاں آدمی رہتے تھے، یہاں روبوٹ رہتے ہیں۔"(۱۲)

"پھر اس نے رجسٹر میں اندارج کر کے انہیں ایک چٹ پر قبر کا نمبر لکھ دیا اور بولا....."

آپ قبرستان چلے جائیں۔ یہ چٹ دکھا کر پیسے جمع کرا دیں، میں فون بھی کر دیتا ہوں۔"

قبر پر دعا پڑھتے ہوئے دونوں بیٹوں کو بیک وقت ایک ہی خیال آیا۔

"ابو ڈیفنس میں گھر تو نہیں بنا سکے لیکن اس کے قبرستان میں ضرور پہنچ گئے" (۱۳)

"اس نے چینل بدل دیا.... دوسرے چینل پر سوال جواب کی محفل تھی ایک صاحب نے سوال کیا...."

میں مغرب میں رہتا ہوں۔ ہم جب سٹور سے سامان لینے جاتے ہیں تو سیلز مین سے بقیہ رقم لیتے ہیں۔

یہ سیلز مین غیر مذہب ہے، شراب پیتا ہے، انہی ہاتھوں سے شراب اٹھاتا ہے کیا اس کے ہاتھوں سے بقیہ لینا جائز ہے؟" (۱۴)

جادوئی حقیقت نگاری:(Magical Realism)

جادوئی حقیقت نگاری مابعد جدید فکشن کی ایک اہم تکنیک ہے جس میں فکشن نگار کچھ نا قابل یقین اور مافوق الفطرت عناصر کو متن میں اس طرح شامل کرتا ہے کہ وہ حقیقی واقعات کے بیان میں کوئی رکاوٹ نہیں ڈالتے اور نہ ہی ان سے تفہیم میں کسی قسم کی دشواری لاحق ہوتی ہے۔ اس ضمن میں کیمرج ڈکشنری میں جادوئی حقیقت نگاری سے متعلق لکھا کہ:

"a style of writing, films, arts, etc. that mostly represents life as it really is but with some events or features that are magical or supernatural."(15)

اس طرح فکشن میں کرداروں کو ماورائی صفات سے متصف کر کے پیش کیا جاتا ہے کبھی ٹیلی پیتھی کے اثرات دکھائے جاتے ہیں، کبھی کرداروں کو ہوا میں اڑتا ہوا دکھایا جاتا ہے اور کبھی کردار ذہنی طاقت کا استعمال کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس ضمن میں عبدالعزیز ملک لکھتے ہیں:

''جادوئی حقیقت نگاری ایک ایسی تکنیک ہے جو نو آبادیاتی اور مابعد نو آبادیاتی ساخت کو توڑ

کر حقائق کو سامنے لاتی ہے۔‘‘(۱۶)

جادوئی حقیقت نگاری کا استعمال رشید امجد کے افسانوں میں جگہ جگہ نظر آتا ہے۔

" کون ہے.....؟ وہ چیخا

یوں لگا جیسے دو انگارہ آنکھیں اس کے اندر اترتی چلی جا رہی ہیں۔

" کون ہے؟"........

اس کی چیخ سن کر بیوی بھی جاگ اٹھی

" کیا ہوا....؟ وہ بوکھلا گئی۔

"وہ نیم تاریک ڈیوڑھی پھر......."وہ بڑبڑایا۔

" کون سی ڈیوڑھی؟" بیوی حیرت سے بولی۔

"وہی....."اس نے کہنا چاہا۔

"لیکن کہاں........؟"بیوی نے ادھر ادھر دیکھ کر پوچھا

وہ چند لمحے خالی نظروں سے اسے دیکھتا رہا پھر جیسے اپنے آپ سے کہہ رہا ہو......

بولا ـــ" کہیں بھی نہیں...... کہیں بھی نہیں......وہ تو شاید میرے اپنے ہی اندر ہے"۔(۱۷)

’’دور ایک ننھی سی روشنی ابھری اور پھر آہستہ آہستہ واضح ہوتی ہوئی دکھائی دی۔آگے ہر کر اسے دیکھنے کے لیے ذرا سا بڑھا اور پھر نہ جانے کیسے خود بخود اس کے پاؤں فرش سے اوپر اٹھتے گئے اور وہ ہوا میں تیرتا ہوا صحرا کے عین وسط میں آن گرا۔‘‘(۱۸)

"اترتے ہوئے اس نے ڈرائیور سے کہا۔"بیگم صاحبہ سے کہنا، میں چوتھی اور جا رہا ہوں"

ڈرائیور کو کچھ سمجھ نہ آیا، وہ تیز تیز قدم اٹھاتا بھیڑ میں گم ہو گیا۔

برسوں بیت گئے، بچے جوان ہو گئے۔ سفید بالوں والی بیوی کسی کو بتا رہی تھی"

"برسوں گزر گئے کوئی خبر نہیں، معلوم نہیں زندہ بھی ہیں یا...."

آواز آنسوؤں میں بھیگ گئی۔(۱۹)

"چند لمحے خاموشی رہی، پھر میں نے پوچھا۔" تم کون ہو؟"

بولا" وقت"

اب میں چونکا۔"وقت، مگر وقت تو کبھی بوڑھا نہیں ہوتا"

"نہیں" وہ ہنسا، اور میں نے دیکھا وہ نوجوان ہے، پھر دیکھا وہ ادھیڑ عمر ہے،

اور پھر دیکھا تو سال خوردہ بوڑھا۔

"یا مظہر العجائب یہ کیا تماشا ہے؟" میں نے سوچا"۔(۲۰)

"قیدی کے گلے سے طوق اترا تو سکون سا ملا۔ طوق کی جگہ اب پھندا ڈالا جا رہا تھا، اس سے پہلے کہ جلاد اسے کھینچتا۔ ٹیں ٹیں کرتا ایک طوطا فضا میں نمودار ہوا اور قیدی کے گرد منڈلانے لگا۔

" پکڑو...... مارو" گرج دار آواز میں گرم جوشی اور مایوسی دونوں تھے.....

"یہی وہ طوطا ہے" قیدی کو بھول کر سب طوطے کو پکڑنے، مارنے کے لیے ایک دوسرے سے آگے نکلنے کی کوشش میں گر پڑے، طوطا کچھ دیر ٹیں ٹیں کرتا فضا میں اڑتا رہا، پھر ایک روشن دان سے نکل کر فضاؤں میں گم ہو گیا"۔(۲۱)

زمانی انتشار (Temporal Distoration):

زمانی انتشار مابعد جدید فکشن میں ایک اہم تکنیک شمار کیا جاتا ہے زمانی انتشار سے مراد

"a narrative with a non-linear timeline, that is, a story that does not follow as choronoligical order." (22)

یہ ایسی تکنیک ہے جس میں فکشن نگار زمانی تسلسل کا کوئی خیال نہیں رکھتے بلکہ ایک ہی کہانی میں ماضی، حال اور مستقبل ساتھ ساتھ چلتے ہوئے ملتے ہیں۔ مابعد جدیدیت میں زمانی انتشار مختلف پہلوؤں اور طریقوں سے برتا جاتا ہے زمانی انتشار وقت کی توڑ پھوڑ اور زمان و مکان کے حوالے سے متن کی تشکیل پر بحث کرتا ہے۔ مابعد جدید ادیبوں کے ہاں یہ مختلف صورتوں میں نظر آتا ہے کبھی وقت کا حوالہ دے کر کہ، وقت کبھی رکتا نہیں، مسلسل چلتا رہتا ہے یا وقت کبھی پچھلے اور کبھی اگلے زمانے میں گردش کرتا ہے وغیرہ۔ رشید امجد کے افسانوں میں وقت ایک بڑا موضوع ہے۔ ان کے ہاں وقت کے مختلف انداز اور تصورات ہیں۔ رشید امجد کے تصور وقت کے متعلق ڈاکٹر ناہید قمر لکھتی ہیں:

''وہ ماضی اور حال کو یکساں طور پر حیطہ ادراک میں لاتے ہیں۔ اس لیے ان کا افسانہ اپنے ظاہری الجھاؤ کے باوجود وقت کے گذشتہ اور موجود کو ایک رشتے میں پرو دیتا ہے۔'' (۲۳)

رشید امجد وقت کے متعلق کہتے ہیں:

''میرے پاس وقت کا تصور زمانی تقسیم کے بغیر ہے۔ ماضی حال بھی ہے اور مستقبل بھی۔ اصل اہمیت وہ جست ہے جو لمحہ موجود کو پھیلا کر وقت کا تسلسل بنا دیتی ہے۔'' (۲۴)

ان کے افسانوں میں زمانی انتشار کی مثالیں بکثرت ملتی ہیں۔

"یہ کون سی جگہ ہے اور وہ کب یہاں آیا تھا؟"

یہاں نہ زماں تھا نہ مکاں .... مکاں تو تھا کہ وہ ایک جگہ موجود تھا اور اس کے چاروں طرف جگہ تھی، لیکن زماں؟ اب اندازہ بھی نہیں تھا کہ یہاں آئے کتنی دیر ہو چکی .... کبھی لگتا، لمحہ بھر

پہلے وہ یہاں آیا تھا، کبھی لگتا سال اور صدیاں بیت گئے ہیں۔"وقت تو کہیں بھی نہیں رکتا"

"تیزی سے لڑھکتے ہوئے اس نے ایک پتھر سے ٹیک لگانے کی کوشش کی لیکن پتھر بھی اس کے ساتھ ہی لڑھکنے لگا۔ اوپر دور ماضی کی چمک، اب حال، مسلسل پھسلتے چلے جانا اور نیچے مستقبل ایک اندھی گہری کھائی۔"(۲۵)

"وقت تو نہیں رکتا"، مرشد نے کہا۔

"وجود اس کے دائرے سے نکل جاتا ہے"

کسی اور مکاں میں چلا جاتا ہے؟

"اس نے پوچھا"۔ جہاں وقت کا ایک اور دائرہ ہوتا ہے"

تو یہ سارا کھیل وقت کے مختلف دائروں کا ہے"(۲۶)

"وقت سے ماورا یہ چند لمحے، یا سال، یا صدیاں۔کون جانے صبح کب ہوگی؟ اطمینان اور بے اطمینانی کا یہ مسرت آمیز کرب کتنا طویل ہوگا یا بہت ہی مختصر؟

اس لمحے کا انتظار جب اسے اٹھایا جائے گا اور وہ کہے گا" مجھے تو یہاں آئے چند لمحے ہی گزرے ہیں"(۲۷)

بین المتونیت(Intertextuality)

بین المتونیت کی اصطلاح مابعد جدیدیت میں نہایت اہمیت کی حامل ہے یہ اصطلاح فرانسیسی نقاد جولیا کرسٹیوا نے وضع کی۔ بین المتونیت سے مراد دیگر متون کی مدد سے کوئی نیا متن تشکیل دینا ہے۔

"a broad range of ways in which one text may reference another texts, that are pre-dominatly based on that utilisation of Intertextual references-often through the use

of apporpriating characters or settings-are considered to be postmodern texts. (۲۸)

بین المتونیت سے مراد یہ ہے کہ کسی بھی متن میں متنوع متون اور عناصر کارفرما ہوتے ہیں اور یہ متون پہلے سے موجود ہوتے ہیں، پہلے سے موجود یہ متون بھی اپنی تشکیل کے لیے اپنے سے پہلے متون کے محتاج ہوتے ہیں اور یہ سلسلہ در سلسلہ یونہی چلتا رہتا ہے۔اس لیے کوئی بھی متن اپنی انفرادیت اور خود کفالت کا دعویٰ نہیں کرسکتا بلکہ اپنی تشکیل کے لیے دیگر متون کا دست نگر ہوتا ہے۔اس تناظر میں ڈاکٹر ابولکلام قاسمی رقم طراز ہیں:

''بین المتونیت اتنی وسیع اور جامع اصطلاح ہے کہ اس کے دائرہ کار میں محض کتابی اور تحریری متن نہیں آتا بلکہ لسانی اظہار کے ساتھ سماجی یا ثقافتی مظاہر، لفظوں کی گرفت میں آنے والے حقائق کے علاوہ معرض اظہار میں نہ آنے والا اظہار، ماضی کے مسلمات، ثقافتی طور پر رائج تصورات، نسلی حافظہ اور کہاوتوں یا تلمیحوں کے نام سے متداول قصوں اور کہانیوں جیسے اظہار و بیان کے سارے اسالیب، اسی طریق کار کے ذریعے متن کے طور پر استعمال کیے جاسکتے ہیں۔''(۲۹)

یوں دیکھا جائے تو کسی بھی ناول، افسانے، ڈرامے یا فلم کی تشکیل میں پہلے سے موجود دیگر متون کام آتے ہیں۔ کوئی بھی تخلیق کار اپنا انفرادی اور خود مختار متن تخلیق نہیں کرتا بلکہ پہلے سے موجود متون کی ہی بازیافت کرتا ہے متون کی قلب ماہیت کے بعد انہیں نئی شکل عطا کرتا ہے۔اس تناظر میں تمام کا تمام ادب ہی بین المتونیت کی مثال ہے لیکن پھر بھی نمونے کے طور پر رشید امجد کے افسانوں میں اس کی مثالیں دیکھیے:

"پریشانی بڑھ گئی تھی، سوال بہت سے تھے اور ایک دوسرے میں الجھ گئے تھے۔"

کہا اور بن گیا، لیکن اس کے بننے کے دورانی مرحلے پر کس کی نظر تھی، کوئی کیسا بن گیا، کوئی کیسا؟"(۳۰)

"یہ سوفٹ وئیر کے مختلف پروگرام ہیں، کوزہ گر کا کوزہ بنانا، طاق میں رکھا جانا اور......وہ چونکا، سوچا...... کوزہ گر کی اس لمحے کی سرشاری، چاک کی گردش، مٹی کی کیفیت، اس لمحے کوزہ گر کی انگلیوں کا رقص.... ہر کوزہ ایک جیسا ہوتے ہوئے بھی دوسرے سے الگ ہوتا ہے، بنیادی پروگرام ایک ہے لیکن پروگرامنگ کرتے ہوئے کہیں نہ کہیں کوئی نقص رہ جاتا ہے" (۳۱)

" برستے پتھروں کی شوکار اس نے بھی سنی اور ان سے بچنے کے لیے گیٹ کی طرف دوڑا اس رات فلیٹ کی گونگی دیواریں بول پڑیں اور چھوٹے چھوٹے پتھر بن کر برس پڑیں۔ درد کی شدت سے اس کی چیخیں نکل گئیں۔ بیٹا اور بہو ہڑ بڑا کر جاگے " کیا ہوا، ابو جی کیا ہوا؟"

لیکن کوئی جواب دینے کے بجائے وہ چیختا رہا..... بس چیختا رہا۔" (۳۲)

"دانہ پانی ختم ہو جائے تو زندگی کا سفر ختم ہو جاتا ہے اور اس کا بھی دانا پانی ختم ہو گیا اس نے اس واقعے کو دل پر لے لیا۔ "تو طوطے کا کیا ہوا؟" پوتی نے پوچھا

"طوطا بھوک پیاس سے تڑپ تڑپ کر مر گیا" اس کے لہجہ اور آواز کے کرب نے بیوی کو چونکا دیا۔

اس نے مڑ کر دیکھا وہ صوفے پر ساکت ہو گیا تھا۔ تیزی سے لپک کر وہ اس کے پاس آئی۔ ماں کی چیخ سن کر بیٹا اور بہو بھاگے آئے۔ ڈاکٹر نے نفی میں سر ہلایا۔ " آئی ایم سوری...... دل نے دفعتاً کام کرنا چھوڑ دیا ایسے میں سروائیول کے چانس صفر ہوتے ہیں" (۳۳)

شہر کو آگ لگ گئی تھی اور بجھانے والا کوئی نہیں تھا، بس رونا ہی رونا تھا، جانے والوں کی قطار لگی ہوئی تھی، پیچھے رہ جانے والے آہ و بکا ہی کر سکتے تھے۔

"اپنے کیے کا کوئی علاج نہیں" سوچتا،..... "اور جو بویا ہے وہ تو کاٹنا ہی ہے"..... سو وہ روتا

تھا، اس طرح روتا تھا جس طرح بنی اسرائیل روتے تھے، جب بخت نصر نے انہیں بابل و نینوا میں قید کر رکھا تھا۔ وہ روتے تھے ان فضاؤں کو یاد کر کے جہاں وہ سر اٹھا کر چلتے تھے، زیتون کی سرسبز شاخوں کو یاد کر کے.....'' (۳۴)

"پھر اس کی آنکھیں کھلیں، ہڈیوں بھرے وجود میں، جہاں اب گوشت صرف چمڑی کی صورت رہ گیا تھا، سانس نے کروٹ لی، اس نے جانا اور اسے بیان کیا..... پھر ہمیشہ کے لیے گم ہو گیا، یہی ہوتا ہے جاننا...... جاننے کیلیے تپسیا کرنا، وجود کا گوشت چمڑی میں بدلوا لینا اور حقیقت، حقیقت کے شاید ذرا سے حصے کو جان لینا، یہی اس جان لیوا مراقبے کا انعام ہے" (۳۵)

"بادشاہ سلامت ساری رات جنگلی شہزادی کے گدرائے جسم کی لذتوں میں محور ہے، صبح سویرے تاتاری دریا عبور کر کے شہر میں داخل ہوئے، انگلیاں تسبیحوں پر رہ گئیں اور سر گود میں آن گرے"۔

اندلس کے بازاروں میں سرکٹ رہے تھے لیکن عبادت گاہوں میں اصولی بحثیں زور شور سے جاری تھیں۔

پھر ایک ہزار سال تک وہاں اذان سنائی نہ دی"۔......

"بادشاہ سر سے پاؤں تک زنجیروں میں جکڑا ہوا بیل گاڑی پر سوار شہر سے گزارا جا رہا تھا۔

لوگوں کے سر جھکے ہوئے تھے بے بسی اے بے بسی۔" (۳۶)

"اگر مرنے والے کو دفن کرتے وقت اس کے ساتھ ایک کمپیوٹر بھی رکھ دیا جائے تو کیا آواز اور عکس کی دنیا آباد رہے گی لیکن پھر فوراً ہی یاد آیا کہ کمپیوٹر کی بیٹری تو کچھ عرصہ بعد ختم ہو جاتی ہے تو اصل میں یہ سارا کھیل بیٹری کے ختم ہو جانے کا ہے۔" تو اصل چیز تو بیٹری ہوئی" اس

نے مرشد سے پوچھا۔

مرشد ہنسا.... خوب ہنسا پھر بولا۔ کس کی بیٹری کتنی دیر چلتی ہے۔ یہ تو وہ ہی جانتا ہے جو وجود میں اسے فٹ کرتا ہے۔"

"بیٹری ختم ہو جاتی ہے تو وقت رک جاتا ہے"

"وقت تو نہیں رکتا" مرشد نے کہا۔ "وجود اس کے دائرے سے نکل جاتا ہے" (۳۷)

"اپنے کیے کا کوئی علاج نہیں "سوچتا" اور جو بویا ہے وہ تو کاٹنا ہی ہے "اور اب کٹائی کا موسم تھا، سر بھی کٹ رہے تھے اور جگہیں بھی پرزہ پرزہ ہو رہی تھیں، بلند و بالا عمارتیں ملبے کا ڈھیر بن رہی تھیں۔

..... سکول میں دھماکہ ہوا۔ اس کی برسوں کی رفاقت لمحہ بھر میں پہچان سے بھی باہر ہو گئی، لوتھڑے تھیلیوں میں بھرے تھے، کس کے ساتھ کس کے ٹکڑے، کون جانے تھلیوں میں کون کہاں ہے؟" (۳۸)

"ہاں ہم میں سے ہر ایک، ایک سی ڈی ہی تو ہے بنانے والا سی ڈی بنا کر دنیا کے کمپیوٹر میں ڈال دیتا ہے اور چلنے کا بٹن دبا دیتا ہے، سی ڈی چلتی رہتی ہے ختم ہوتی ہے تو کلک کے ساتھ باہر آ جاتی ہے۔"

اس نے سر ہلایا۔ "پھر اس سی ڈی کو نکال کر نئی سی ڈی لگا دی جاتی ہے، یہی دنیا کا تسلسل ہے"
تا دیر خاموشی رہی، پھر اس نے پوچھا، "لیکن یہ پرانی سی ڈی جاتی کہاں ہے؟"

مرشد نے کچھ تدبر کیا، پھر بولا...... "اسے وقت کے کچرے کے ڈھیر پر پھینک دیا جاتا ہے۔" (۳۹)

سنسنی خیزی(Paranoia):

سنسنی خیزی مابعد جدید ادب میں ایک اہم عنصر اور تکنیک کے طور پر جانی جاتی ہے یہ تصور کہ ہماری زندگی ہماری اپنی نہیں بلکہ اس پر کسی دوسرے کا کنٹرول ہے۔

"an exreme and unreasonable feeling that other people do not like you or are going to harm or criticize you."(40)

یہ دور ٹیکنالوجی کا دور ہے۔ جدید ٹیکنالوجی نے اپنی چکا چوند اور کثرت استعمال کے سبب انسانی ذہنوں کو اپنا اسیر بنایا ہوا ہے اور اس پر ہر طرح سے قابو حاصل کر رکھا ہے یہ اپنی مرضی اور منشاء کے مطابق ایک معمول کی حیثیت سے انسانوں کو جیسے چاہے ویسا کنٹرول کر لیتی ہے۔ اس کی مثال ٹیکنو کلچر ہے جس میں فرد ٹیکنالوجی کا غلام ہے۔

اس صورت حال کی عکاسی جو جدید ٹیکنالوجی کے استعمال اور اس کے اثرات پر مبنی ہو مابعد جدید افسانے کی ایک اہم خصوصیت ہے۔ جدید ٹیکنالوجی نے دنیا کو گلوبل ویلج بنا دیا ہے اور اب اس کے اثرات سے کوئی قوم، معاشرہ اور فرد بچا ہوا نہیں ہے۔ رشید امجد نے اس فضا کو بھی اپنے افسانوں میں جگہ دی ہے۔

"اب معمول تھا کہ ناشتا کر کے اخبار پڑھنا، بیوی کے ساتھ گھر کے معاملات پر بات چیت کرنا، کچھ لانا ہو تو مارکیٹ تک چلنا اور پھر ٹی وی، اخبار میں کوئی نئی خبر نہیں تھی...... روز کی مڑی تڑی خبریں، دھماکے، حادثے، موت ہی موت...... ٹی وی پر بھی وہی چبے چبائے لفظوں کی گردان مضحکہ خیز ٹاک شو۔(۴۱)

"اس کی اداسی دیکھ کر بیوی بولی۔ "اب کیا مسئلہ ہے پہلے تو مہینوں کسی کی خبر نہیں ملتی تھی، اب تو نیٹ ہے، باتیں بھی کر لیں اور ایک دوسرے کو دیکھ بھی لیں"۔ سو بیٹی اب ہر روز نظر آ جاتی، اس کی گود ہری ہوئی، انہیں ایک ایک لمحے کی خبر ملتی۔ اس کا بیٹا پیدا ہوا تو داماد نے اپنے موبائیل کے ذریعے ہسپتال ہی سے اسے دکھا دیا"۔(۴۲)

روز رات کو کھانا کھا کر دونوں میاں بیوی لیپ ٹاپ آن کر لیتے تین گھنٹے آگے والوں سے پہلے بات ہوتی کہ ان کے سونے کا وقت ہونے والا ہوتا.....

بیوی تفصیل سے کچن کا حال سناتی، ایسے میں پوتا پوتی بول اٹھتے۔"دادا آپ نے سویٹر کیوں پہنا ہوا ہے، یہاں تو ذرا ٹھنڈ نہیں"

ٹا.. ٹا کے بعد سکرین خاموش ہو جاتی، اب ایک گھنٹہ پیچھے والوں کی باری آتی وہ پوچھتا۔"

" لگتا ہے دفتر سے ابھی ابھی آئے ہو"

بیٹا کہتا" جی ہاں! جس دن رش ہو ذرا دیر ہو جاتی ہے، آپ سنائیں دن کیسا گزرا؟" (۴۳)

" لگتا ہے اس گھر میں آدمی نہیں، روبوٹ رہتے ہیں،" اپنے اس خیال پر خود ہی ہنسی آ گئی۔

"ہر روبوٹ کا ایک پروگرام سیٹ ہوتا ہے۔"

جدید دور ہے ہر آدمی کے اندر بھی ایک پروگرام سیٹ ہے، جس میں عمل ہے لیکن جذبہ نہیں۔" (۴۴)

فنی مخطوطہ (Pastiche):

فنی مخطوطہ بھی مابعد جدید ادب کی ایک اہم تکنیک ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ ایسا متن جس میں بہت سی اصناف کے اجزا باہم ملے ہوئے ہوں۔

> "a piece of art, music, literature etc that intentionally copies thatstyle of some one else's work or is intentionally in various styles,orThe practice of making art in either of these ways."(45)

یہ تکنیک بھی بین المتونیت کے قریب قریب ہے اس میں کسی فن پارے کا ٹکڑا، خصوصاً ادب میں ڈرامہ، آرٹ یا

دیگر بہت سی چیزوں کو آپس میں ملا دینا یعنی کئی اصناف کو یکجا کر دینا۔اس تکنیک میں کسی دوسرے تخلیق کار کا اسلوب یا کسی دوسرے زمانے کی تخلیق کے اسلوب کو نقل کیا جاتا ہے لیکن یہ نقل ہو بہو نقل نہیں ہوتی بلکہ اس نقل سے نئے معنی پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔اس حوالے سے ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی لکھتے ہیں:

''روایت مابعد جدید نقطہ نظر کے لیے اس وقت قابل توجہ بنتی ہے۔ جب اس کے ذریعے ماضی یا ماضی کے معروضات اور مسلمات ثقافتی، یا ادبی متن کے طور پر نمودار ہوتے ہیں اور کسی دوسرے متن کی تشکیل کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں۔۔۔۔ مابعد جدیدیت تلمیح کو براہ راست زیر بحث نہیں لاتی بلکہ اس کے وسیلے سے ثقافتی متن کو موضوع بناتی ہے۔''(۴۶)

اس تکنیک میں تخلیق کار سابقہ ادوار کے ادبی اسالیب اور ہیئتوں کو ملا کر ایک نئی آواز، ایک نیا مفہوم اور ایک نیا بیانیہ تخلیق کرتا ہے گویا یہ ایک ترکیبی (compositional) تکنیک ہے۔ڈاکٹر رشید امجد کہتے ہیں:

''میرا ایک گہرا تعلق اساطیر سے ہے، لیکن میرا انداز اور اسلوب اساطیری یا داستانی نہیں بلکہ میں نے اسے ایک جدید صورت میں استعمال کیا ہے جو اپنے عہد کی مروج زبان، محاورے اور انداز و مزاج کے دائرے میں اپنی ایک الگ شناخت بناتا ہے۔''(۴۷)

دیکھا جائے تو یہ الگ شناخت ہی فنی مخطوطہ کی بڑی خصوصیت ہے۔رشید امجد کے ہاں فنی مخطوطہ کی مثالیں بھی بکثرت دیکھی جا سکتی ہیں۔

"چانداب جھیل کے بالکل اوپر تھا، تخت سج چکا تھا، رقص شروع ہو چکا تھا، لیکن تخت خالی تھا....

"شہزادی کب آئے گی؟" اس نے پوچھا

داستان گو مسکرایا، "جن نے شہزادی کو جھیل کی تہہ میں قید کر دیا اور شہزادے کو برف بنا کر پہاڑ

کی چوٹی پر چپکا دیا، تو جناب!........."

"یہ جن کہاں سے آ گیا؟"

" کہیں سے بھی نہیں......"مرشد بولا۔"وہ تو ہمیشہ سے شہزادی کے اندر تھا"(۴۸)

"مرشد نے کہا......."ہنسنے رونے والے کا قصہ بھی عجیب ہے"

" کیا؟"

"ایک شخص کو کسی قصور کی سزا ملی کہ یا سو پیاز کھائے یا سو جوتے۔اس نے پیاز کھانے کو ترجیح دی۔دو چار پیازوں کے بعد وہ رونے لگا اور خواہش کی کہ اسے جوتے مارے جائیں، تین چار جوتے کھانے کے بعد اسے ہنسی آ گئی کہ پیاز ہی بہتر تھی، سو اسی رونے ہنسنے میں اس نے سو جوتے بھی کھائے اور سو پیاز بھی"اس نے سوچا۔"یہی ہمارا حال ہے"۔(۴۹)

"شہزادی نے کہا" میری جان ایک طوطے میں ہے اور طوطا اپنی بھول بھلیوں میں کہیں چھپا بیٹھا ہے۔"

وہ طوطے کو ڈھونڈنے نکلا طوطا تو نہ ملا، ہاں یہ ہوا کہ انہی گلیوں کا ہو گیا۔"(۵۰)

"مرشد کی بات سن کر بچپن میں پڑھی اس شہزادے کی کہانی یاد آ گئی جسے کہا گیا تھا کہ جنگل میں شکار کھیلتے تین اطراف تو چلے جانا لیکن چوتھی طرف نہ جانا۔شہزادے کا تجسس اسے چوتھی طرف لے گیا۔مشکلات کا نہ ختم ہونے والا سلسلہ شروع ہو گیا۔کہانی کار ایک ایک مشکل کو حل کرتا گیا اور شہزادہ شہزادی تک پہنچ گیا۔"(۵۱)

"اٹھو چلیں"۔میں نے مرشد کا ہاتھ پکڑ کر اٹھانا چاہا۔

مرشد نے بڑی نرمی سے میرا ہاتھ ایک طرف کر دیا اور بولا، "

یہاں اپنی مرضی سے نہ کوئی آتا ہے نہ جاتا ہے۔خاموشی سے داستان سنو"۔

داستان گو نے پھر سے داستان سنانی شروع کر دی تھی،..... تو صاحبو!" (۵۲)

تاریخی بیانیہ(Historiographic Metafiction):

تاریخی بیانیہ بین المتونیت کی ایک شکل ہے جس میں فکشن کے ساتھ تاریخی بیانیہ بھی شامل ہوتا ہے۔ یہ مابعد جدید ادب کی ایک اہم تکنیک ہے۔اس تکنیک میں فکشن کے متون اپنے اندر بہت سے تاریخی حوالے بھی رکھتے ہیں۔بعض اوقات مابعد جدید مصنفین اصل تاریخی واقعات اور تاریخی کرداروں کو بھی افسانوی انداز میں پیش کر دیتے ہیں۔

"The term is used for works of fictions which combine the literary devices of metafiction with historical fiction."(53)

تاریخی بیانے کی مثالیں رشید امجد کے افسانوں میں جا بجا ملاحظہ کی جا سکتی ہیں۔رشید امجد کے اس تاریخی شعور سے متعلق ڈاکٹر اعجاز راہی لکھتے ہیں:

''فرد، معاشرہ تہذیب اور تاریخ، رشید امجد اس عمل کو بار بار ہوتا دکھاتے ہیں۔سوچ کا یہ پہلو ان کی کہانیوں میں تاریخی شعور کی ایک ایسی ردا کو بیدار کرتا ہے، جو بہت کم افسانہ نگاروں کے ہاں نظر آتا ہے۔ان کے اس تاریخی شعور کے پیچھے آج کے انسان کی ذات کی شکستگی اور مرکزی وحدت کے گم ہونے کی آوازیں صاف سنائی دیتی ہیں۔(۵۴)

"مصاحبین نے ایک دوسرے کی طرف کن انکھیوں سے دیکھا اور ان میں سے ایک بولا......

"حضور! یہ لوگ کباب تیار کر رہے ہیں تا کہ صبح جب شہزادی کو آپ کے حضور پیش کیا جائے تو سارے شہر کی دعوت بھی کی جائے۔"

"خلیفہ بے تابی سے مسکرایا اور پوچھا....."دن طلوع ہونے میں ابھی کتنا وقت ہے؟

"صبح سویرے جب ان کی عبادت گاہوں میں خوش الحانی کے مقابلے ہو رہے تھے، وہ بھوکے بھیڑیوں کی طرح بستی پر ٹوٹ پڑے اور.......؟"(۵۵)

"بادشاہ سلامت ساری رات جنگلی شہزادی کے گدرائے جسم کی لذتوں میں محور ہے، صبح سویرے تاتاری دریا عبور کر کے شہر میں داخل ہوئے، انگلیاں تسبیحوں پر رہ گئیں اور سر گود میں آن گرے"۔

اندلس کے بازاروں میں سرکٹ رہے تھے لیکن عبادت گاہوں میں اصولی بحثیں زور شور سے جاری تھیں۔

پھر ایک ہزار سال تک وہاں اذان سنائی نہ دی"۔......

"بادشاہ سر سے پاؤں تک زنجیروں میں جکڑا ہوا بیل گاڑی پر سوار شہر سے گزارا جا رہا تھا۔ لوگوں کے سر جھکے ہوئے تھے بے بسی اے بے بسی۔"(۵۶)

"اس نے اداسی سے کندھے اچکائے......" جسے ڈھونڈ رہا ہوں اس کا دور دور تک پتہ نہیں .....ایک ایک جگہ دیکھ ڈالی، شاید وہ لوگ دہلی کی طرف نکل گئے ہوں۔"

"لیکن شہنشاہ تو ان دنوں لہور میں ہیں، دہلی جا کر کوئی کیا کرے گا؟"

....

شالا مار ماضی کے دھندلکوں سے نکل کر اپنی اصل حالت میں آ گیا"(۵۷)

"وہ روتا تھا، اس طرح روتا تھا جس طرح بنی اسرائیل روتے تھے، جب بخت نصر نے انہیں بابل و نینوا میں قید کر رکھا تھا۔ وہ روتے تھے ان فضاؤں کو یاد کر کے جہاں وہ سر اٹھا کر چلتے تھے۔ زیتون کی سرسبز شاخوں کو یاد کر کے اور اس ہیکل کو یاد کر کے جس کی اینٹ سے اینٹ

بجادی گئی تھی۔"(۵۸)

سیاہ مزاح(Black Humor):

سیاہ مزاح کی اصطلاح ایک اہم مابعد جدید تکنیک کے لیے استعمال کی جاتی ہے ۔اس تکنیک میں نہایت گھناؤنے ،ڈراؤنے اور صدمہ انگیز معاملات کومزاحیہ انداز میں پیش کر دیا جاتا ہے۔

" a humorous way of looking at or treating something that is serious or sad."(59)

اس تکنیک میں فکشن نگار ہنسی اور شکست کے باہم ملاپ سے مزاح پیدا کرتے ہیں ۔اس انداز میں موت جیسے خوف ناک موضوع کو بھی شگفتگی کے ساتھ بیان کر دیا جاتا ہے۔رشید امجد کے افسانوں میں سیاہ مزاح کی مثالیں جا بجا نظر آتی ہیں۔

"یہ ضرور کوئی طلسم ہے جس میں وہ پھنس گیا ہے۔کون اسے چھڑانے آئے گا؟ آنے والے کو پہلے اس طلسم کو توڑنا پڑے گا..... لیکن اب طلسم توڑنے کی طاقت کس میں؟.....اب شاید یہی اس کا زنداں تھا اور اس زنداں کا انتخاب اس نے خود کیا تھا۔اسے ہنسی آ گئی۔ پھر سوچا اس میں ہنسنے کی کونسی بات ہے....وہ ہنستے ہنستے دہرا ہو گیا"۔(۶۰)

" وہ ہنسا" اسے اپنی ہنسی عجیب سی لگی کہ اس صورتحال میں بھی وہ ہنس رہا ہے لیکن فوراً ہی احساس ہوا کہ اس کی آنکھوں میں آنسو بھی ہیں"(۶۱)

پچھلے صفحات میں مابعد جدید صورت حال کے تشکیلی عناصر اور مابعد جدید فکشن کے اہم عناصر کی دریافت کے بعد یہ بات کہنے میں کوئی باک نہیں کہ رشید امجد نے جدیدیت کے دور میں اپنے ادبی سفر کا آغاز کیا۔جدیدیت کے تحت سینکڑوں افسانے لکھے جن کی اکثریت قارئین کے ہاں پسندیدہ قرار پائی۔اس کے نتیجے میں وہ جدید افسانہ نگاروں میں اپنی منفرد پہچان قائم کرنے میں کامیاب ہوئے۔ بعدازاں انہوں نے اپنے آپ کو تبدیلی سے ہم آہنگ کرتے ہوئے،۹۰ء کی دہائی

اوراس کے بعد مابعد جدیدیت کے زیر اثر افسانے تخلیق کیے۔اس تناظر میں وہ اردو کے ان چند ادیبوں میں شمار ہوتے ہیں جنہوں نے مابعد جدیدیت کو عملی طور پر اپنی تخلیقات میں پیش کیا۔

جس طرح جدید افسانہ اپنے سے ماقبل افسانوں سے تکنیک ہیت اور اسلوب میں الگ تھلگ پہچان رکھتا تھا۔ ایسے ہی مابعد جدید افسانہ بھی جدید افسانے سے مختلف تشکیلی عناصر رکھتا ہے۔گزشتہ صفحات میں منشایاد کے افسانوں میں مابعد جدید صورتحال کے تشکیلی عناصر کا تجزیہ کیا گیا۔آئندہ صفحات میں مابعد جدید فکشن کے اہم عناصر دریافت کیے جائیں گے۔ان عناصر میں طنز خفی (Irony)،کھیل تماشا (Playfullness)، سیاہ مزاح (Black Humour)،، قاری کی شرکت (Participation)، میٹا فکشن (Metafiction)،تاریخی بیانیہ (Historiographic Metafiction)، فنی مخطوطہ (Pastiche)، زمانی انتشار (Temporal Distrotion)، کثرت پسندی (Maximalism)، جادوئی حقیقت نگاری (Magical Realism) سنسنی خیزی (Paranoia)، بین المتونیت (Intertextuality) زیادہ اہم ہیں۔(۶۲) اس تناظر میں منشایاد کے آخری چار مجموعے بطور خاص زیر مطالعہ لائے جائیں گے جو ۹۰ء کی دہائی کے بعد منظر عام پر آئے ہیں ان میں ''دور کی آواز''(۱۹۹۴)،''تماشا''(۱۹۹۸)،''خواب سرائے''(۲۰۰۵) اور''اک کنکر ٹھہرے پانی میں''(۲۰۱۰) شامل ہیں۔

طنز خفی (Irony):

طنز مابعد جدید فکشن کی سب سے اہم خصوصیت ہے۔یوں تو ہر دور کے فکشن میں طنز کا استعمال بکثرت رہا ہے،لیکن مابعد جدید تخلیق کاروں نے اس کا استعمال اتنا کثرت سے کیا ہے کہ یہ مابعد جدید ادب کا ایک اہم عنصر اور شناخت کا درجہ حاصل کر گیا۔طنز کے ذریعے تخلیق کار اپنے عہد کی مقتدر فکر اور طاقت کو چیلنج کرتا ہے اور معاشرے میں نئی فکر اور سوچ کے لیے راہ ہموار کرتا ہے۔اس تکنیک کے استعمال سے فکشن نگار نہایت ادق اور اہم موضوعات کو بھی کھیل کھیل میں پیش کر دیتا ہے۔ منشایاد نے اپنے افسانوں میں طنز کو اس قدر زیادہ برتا ہے کہ اس کی مثال میں ان کے پورے مجموعے دیکھے جا سکتے ہیں۔ جدید معاشرے میں تمام انسانی رویے زوال پذیر رہے اور تمام اقدار اپنی اہمیت کھو بیٹھیں۔ان حالات کے بیان کا یہی تقاضا

تھا کہ انہیں طنزیہ انداز میں بیان کیا جائے۔ بقول ڈاکٹر غلام شبیر رانا:

''زندگی کی ناہمواریوں، بےاعتدالیوں اور تضادات کے بارے میں ان کا ہمدردانہ شعور ان کی عالی ظرفی کی دلیل ہے۔ مزاحیہ صورت واقعہ کو سامنے لا کر مزاح پیدا کرنا ان کے اسلوب کا ایک اہم وصف ہے۔''(۶۳)

یہی وجہ ہے کہ منشایاد کے افسانوں میں طنزیہ انداز سب سے زیادہ نظر آتا ہے۔ طنز کی مثالیں دیکھیے۔

"جب جی چاہتا بیٹھ کر یا کھڑے ہو کر جگالی کرنے لگتا لیکن اس کا اصل ٹھکانہ ذیل دار ہاؤس ہی تھا جہاں وقتاً فوقتاً ضرورت مند اپنی گائیں اور نوجوان بچھڑیاں نئی (گابھن) کرانے کے لیے لاتے رہتے۔ اسے کھانے پینے اور بجز گائیوں کو گابھن کرنے کے، کوئی دوسرا کام، اگر اسے کام مانا جائے، نہیں تھا"(۶۴)

"چاند پر قدم رکھنا انسان کی ایک زبردست اور تاریخی کامیابی تھی۔ عروج آدم"

"چھوڑو میاں۔ اب تو یہ بات سب کو معلوم ہوگئی ہے کہ وہ سب فراڈ تھا اور وہ امریکہ ہی کی کوئی جگہ تھی۔ ہمارے علماء نے تو اسی وقت کہہ دیا تھا یہ ممکن نہیں ہے کہ پاکیزہ اور نورانی چاند پر کوئی انسان قدم رکھ سکے اور وہ بھی ناپاک۔ تم لوگ دنیا کو بےوقوف بنا سکتے ہو مگر ہمیں نہیں"۔(۶۵)

"کس چیز پر ریسرچ کر رہے ہو؟"

"بچھو پر"

"حیرت ہے کہ تم اتنی دور بچھوؤں پر تحقیق کرنے آئے، کیا ادھر نہیں ہوتے؟"

"ہوتے ہیں، لیکن مجھے دنیا بھر کی نسل اور نوع پر تحقیق کرنی ہے۔ میں نے اس سلسلے میں بہت

سے مما لک کا دورہ کیا ہے اور ابھی انڈیا، افریقہ اور کچھ دوسرے ملکوں میں بھی جاؤں گا"

"بچھوؤں کے لیے؟، ہاہاہا......" وہ زور سے ہنسے۔" کیا پاگل لوگ ہیں کوئی سانپوں کے پیچھے پڑا ہے کوئی چھپکلیوں، بھڑوں اور مکڑیوں کے اور کوئی بچھوؤں کے۔"

"جی سر مجھے پہلے ہی اندازہ تھا کہ آپ کو یہ موضوع حقیر اور فضول معلوم ہوگا مگر سر علم کی دنیا میں کوئی چیز معمولی اور موضوع حقیر نہیں ہوتا"(٦٦)

" مگر تم ماسٹر، ناٹ فرینڈز لوگ کیا سمجھو گے؟ میاں اس میں بچھو کو امریکہ اور کچھوے کو مسلم دنیا تصور کر لو تو بات اچھی طرح تمھاری سمجھ میں آ جائے گی"

"سر میرا پالیٹکس سے کوئی تعلق نہیں ہے"

"پھر بھی یہ تو معلوم ہوگا کہ تم اور ہمارے مغرب پرست لوگ مشرق کی ہر اچھی چیز کو مغرب کی چیز کہنا شروع کر دیتے ہیں۔ جیسے الف لیلیٰ خالص مشرق کی چیز تھی مگر تم لوگوں نے اسے اپنی بنالیا"

"فنون لطیفہ، سائنس اور ٹیکنالوجی بلکہ ہر سطح کے علوم وافکار نسل انسانی کا مشترکہ سرمایہ ہوتے ہیں سر"

"پھر ایٹمی ٹیکنالوجی پر پابندی کیوں؟ وہ بھی مشترکہ سرمایہ ہونی چاہیے۔ بہر حال تمھیں اس حکایت سے کئی باتیں معلوم ہوگئی ہوں گی"(٦٧)

"السلام علیکم ورحمۃ اللہ وبرکاتہ"

"وعلیکم السلام"

"میں مومن آباد سے آیا ہوں......"مومن آباد؟"

"جی ہاں جسے پہلے موہن آباد کہتے تھے

"ہاں ہاں یاد آیا اسے مسلمان کرلیا گیا ہے"(۶۸)

"آدمیوں کی دیکھا دیکھی اس دیس کے طاقت ور جنگلی جانوروں اور پرندوں میں بھی اقتدار کی ہوس پیدا ہوگئی۔

جنگل کا بادشاہ شیر بوڑھا ہوگیا تھا اور چلنے پھرنے سے معذور، گینڈے تعداد میں بہت تھوڑے رہ گئے تھے اور ہاتھیوں نے انسانی غلامی قبول کر لی تھی.... جنگل میں اب لگڑ بھگوں کی حکمرانی قائم ہوگئی۔"(۶۹)

"دادا جان کہتے تھے ساری زمین خدا کی ہے"

"ہاں"

"جن کے پاس زیادہ زمین جائیداد ہے، وہ انہیں خدا نے دی ہوگی"

"یہی سمجھ لو"

"خدا کو درخواست دینا پڑتی ہے یا وہ خود ہی زمین کے کاغذات بھیج دیتا ہے"

"ایک انکل کہہ رہے تھے یہ دنیا کی سب سے بڑی ہجرت تھی اور عظیم ترین المیہ"

"ہاں تم ٹھیک کہتے ہو"

"مگر آپ تو کہتے ہیں انگریز حکمران اور دونوں ملکوں کے مسلم، ہندو اور سکھ لیڈر بہت قابل اور دانا لوگ تھے۔"

"اس میں کیا شک ہے؟"

"تو کیا یہ فسادات آزادی کے اعلان کے ساتھ ہی اچانک رونما ہو گئے تھے؟"

"نہیں، فضا میں ایک عرصہ سے فرقہ وارانہ کشیدگی چلی آ رہی تھی بلکہ اعلان آزادی سے پہلے ہی فسادات شروع ہو گئے تھے"

"تو پھر اس کا تدارک پہلے سے کیوں نہ کیا گیا؟"........

"یہ بھی تو پہلے سے سوچا جا سکتا اور پیش بندی کی جا سکتی تھی کہ ایسا بھی ہوگا"(۷۰)

"پنج آب سے مراد پانچ دریا ہیں جو اس خطے میں بہتے ہیں۔ مگر تب یہ ایک صوبہ نہیں ملک سمجھا جاتا تھا۔ اب اس کے کئی ٹکڑے ہو گئے ہیں"

" کس نے کیے؟" وہ بولا

"انگریز اور اس کے جانشینوں نے.....انہوں نے پنجاب سے انتقام لیا اور اسے دو ٹکڑوں میں تقسیم کر دیا۔ مشرقی پنجاب اور پاک پنجاب"

"پاک پنجاب؟" تو کیا دوسرا والا ناپاک پنجاب ہے؟".....(۷۱)

"دو قومی نظریے کے تحت قائم ہونے والا ملک دولخت ہو گیا۔ شکر ہے نظریہ بچ گیا کہ نظریے سخت جان ہوتے ہیں، اکثر بچ نکلتے ہیں"(۷۲)

"اس نے میرے کان میں سرگوشی کی"

یہ لوگ رو کیوں رہے ہیں ابا؟"

"اپنے گناہوں پر نادم ہو کر، اللہ سے معافی کے خواستگار ہیں"

"اگر پشیمان ہونا اور معافی مانگنا تھی تو انہوں نے گناہ کیے ہی کیوں تھے؟" (۷۳)

"جب وہ جنت اور آسمان کی اتنی اعلیٰ چیزیں مانگ رہے تھے، بھولے نے میرے کان میں کہا"

"ابا انہیں آٹا یاد دلاؤ"

"نماز کے بعد گھر لوٹتے ہوئے اس نے وہی بات دہرائی تو میں نے کہا"

"احمق! جب مولانا صاحب نے کئی برس پہلے یہ دعا تیار اور از بر کی ہوگی تو اس وقت آٹے کی قلت نہیں تھی اور یوں بھی شہد کی نہروں، حوض کوثر کے پیالوں اور شراب طہورہ کے مقابلے میں اللہ تعالیٰ سے آٹا مانگنا بڑی گھٹیا سی حرکت معلوم نہیں ہوتی" (۷۴)

"مولانا جیم نے اپنے وعظ میں جتنی باتیں کیں وہ نہ صرف ہماری سنی ہوئی تھیں بلکہ عین مین وہی تھیں جو ہم چالیس برس پہلے ان سے اسی مسجد میں سن چکے تھے۔ رٹے رٹائے الفاظ اور از بر سورتیں۔

وہی دعا کے الفاظ اور وہی ہمارے سنے ہوئے فقرے ان میں آج کے معاملات کا کوئی ذکر نہ تھا زلزلے یا سیلاب کا، نہ دہشت گردی کا مہنگائی کا نہ بے روزگاری اور عوام کی بدحالی کا الفاظ ان کے منہ سے خود بخود نکلتے محسوس ہوتے تھے جیسے کیسٹ یا ریکارڈ بج رہا ہو"

"یقیناً انہوں نے چالیس برسوں میں ایک بھی نئی کتاب نہ پڑھی تھی وہ وہیں آج سے چالیس (یا چودہ سو) برس پہلے کے زمانے اور اسی پہلے مقام پر مضبوطی سے گڑے ہوئے تھے" (۷۵)

"جن لوگوں کے دل میں خدا کا خوف اور گناہ کا احساس ہوتا ہے وہ باقاعدگی سے نماز پڑھتے، زکوٰۃ دیتے اور جمعہ کا وعظ سنتے تھے، اور حرام کھانا پڑ جائے تو بسم اللہ ضرور پڑھ لیتے تھے۔

پھر بھی اگر دل میں کچھ میل رہتا تو عمرہ اور حج کر آتے جس سے ان کا اندر باہر پاک اور صاف ہو جاتا"

....

تقویٰ کا درس دینے والے علماء اپنے ساتھ کلاشنکوف برداروں کا دستہ رکھتے ۔ سیاست دان الیکشن پر روپیہ پانی کر طرح بہاتے اور الیکشن جیت کر ایک ایک بوند کا حساب لیتے ۔ کروڑوں کے قرضے لیتے ، سود معاف کراتے اور اپنے عزیز و اقارب کو ان کی پسند کی ملازمتیں دلواتے ۔"(۷۶)

" مجھے لگتا کہ خدا نے آدمیوں کی طرح جانوروں میں بھی آقا اور غلام ، مالک اور مزدور کی تخصیص برقرار رکھی ۔ میں جب کبھی اسے پیٹ بھر جانے کے بعد کسی گلی کے موڑ یا چوراہے پر کھڑے جگالی کا چیونگم چباتے دیکھتا تو مجھے لگتا وہاں سے گزرنے والے گڈوں میں جتے ، بوجھ تلے پستے اور ڈنڈے کھاتے ، اس کے ہم نسل اسے حسرت سے دیکھتے اور اپنے پیدا کرنے والے سے فریاد کرتے ہوں گے کہ اے پاک پروردگار کیا انصاف ہے کہ کام کرنے اور بوجھ کھینچنے والے تو ڈنڈے کھائیں اور وہ مشٹنڈا جو کام کرتا ہے نہ بوجھ کھینچتا ہے ، اسے کھانے ، چرنے ، اور ہر جگہ گھومنے پھرنے کی پوری آزادی ہے ..... سرکاری مہر لگنے کے بعد وہ اور بھی مغرور اور بد دماغ ہو گیا ۔"(۷۷)

" پہلے تو یہ بتائیں کہ بڑے زمیندار بڑے کیوں ہوتے ہیں؟"

" کیوں کہ ان کے پاس زیادہ زمین ہوتی ہے اور زیادہ زمین زیادہ پیداوار دیتی ہے"۔

"ان کے پاس زیادہ زمین کیوں ہوتی ہے؟"

"عام طور پر ان کو اپنے آباؤ اجداد سے ورثے میں ملی ہوتی ہے"

"ان کے آباؤ اجداد کو کہاں سے ملی؟"......

"جہاں سے بھی ملی، تمہارے لیے یہی جاننا کافی ہے کہ کچھ لوگوں کے پاس زمین اور جائیداد دوسروں سے زیادہ ہوتی ہے'

"دادا جان کہتے تھے ساری زمین خدا کی ہے"

"ہاں"

"جن کے پاس زیادہ زمین جائیداد، وہ انہیں خدا نے دی ہوگی۔"

"یہی سمجھ لو"

"خدا کو درخواست دینا پڑتی ہے یا وہ خود ہی زمین کے کاغذات بھیج دیتا ہے۔"(۷۸)

فنی مخطوطہ (Pastiche):

فنی مخطوطہ مابعد جدید فکشن کا اہم عنصر ہے۔اس سے مراد ایک ایسا متن ہے جس میں بہت سی دیگر اصناف کے اجزاء باہم ملے ہوئے ہوں۔ یہ بین المتونیت کے کافی قریب ہے ۔ بین المتونیت میں سابقہ متون کی قلب ماہیت ہو جاتی ہے۔ جب کہ فنی مخطوطہ میں سابقہ متون کے اجزاء یا سابقہ دور کا کوئی اسلوب یا کسی سابق تخلیق کار کا اسلوب نقل کیا جاتا ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی لکھتے ہیں:

''روایت مابعد جدید نقطہ نظر کے لیے اس وقت قابل توجہ بنتی ہے جب اسکے ذریعے ماضی یا ماضی کے معروضات اور مسلمات ثقافتی یا ادبی متن کے طور پر نمودار ہوتے ہیں اور کسی دوسرے متن کی تشکیل کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں۔''(۷۹)

منشایاد کے افسانوں میں فنی مخطوطہ کی مثالیں بھی موجود ہیں۔

"وہ بہت خوب صورت اور شادو آباد بستی تھی اسے دنیاوی بہشت سے تعبیر کیا جاتا تھا۔ تین جانب سے پہاڑوں میں گھری ہوئی ۔ کالے سفید اور اودے بادل اس پر ہمہ وقت منڈلاتے رہتے، باد بہار کے جھونکے اٹکھیلیاں کرتے، شفاف برفاف ندیاں اور ٹھنڈے میٹھے پانی کے چشمے، گھنے اور سایہ دار اشجار، ہری بھری شاداب چراہ گاہیں، ڈھلوانوں پر بچھے سبزے کے قالین، سفید اون والی بھیڑیں، سنہری بالوں والے بھٹوں کے کھیت کھلیان، اناروں اور انار دانے کے بوٹوں پر مہکتی شنگرفی کلیاں، میوؤں سے لدی ڈالیاں، پھولوں کا طواف کرتی تتلیاں، خوشبو اور مٹھاس کی تلاش میں پھر مدھ مکھیاں،..... چہچہاتے خوش الحان پرند، رقص کرتے مور،...... ہیروں اور موتیوں کی طرح جگمگاتے فانوس،........"(۸۰)

"ایک شاندار محل کا جھروکا جس میں حسین وجمیل شہزادی چاندی کے پیالے میں کنگو لیے بیٹھی تھی اور ایک ایک کر کے دیس کے شہزادے اور ہیروز گھوڑوں، ہاتھیوں اور سنگارے ہوئے اونٹوں پر سوار اس کے سامنے سے گزر رہے تھے..... شہزادی نے نقاب سرکا کر اسے دیکھا اور اسی پر کنگو پھینک دیا۔ زعفران کی خوشبو ہر طرف پھیل گئی۔"

"ہری بھری پہاڑی ڈھلوانوں پر مخملیں سبزہ اور چیڑ، کیل اور دیوؤں دیوتاؤں کے مسکن، دیو دار کے اونچے اونچے خوبصورت پیڑ جو یوں جھوم رہے تھے جیسے ان پر نظر نہ آنے والی پریاں پینگیں ڈالے جھولے جھول رہی ہوں ..... کہیں کہیں بادل نیچے اتر کر زمین کے پاؤں چھونے آئے ۔ جیسے جیسے رات کا اندھیرا پھیلتا گیا جنگل کا جادو جاگنے لگا..... پربتوں اور اونچے درختوں کی اوٹ میں لک چھپ کر آنکھ مچولی کھیلنے لگے۔ لک چھپ جانا، مکئی دادانا، مگر راجے کی بیٹی کہاں تھی؟"(۸۱)

درج بالا افسانوی اقتباسات بالکل کسی اردو داستان کے اقتباس لگتے ہیں۔

جنگل کا قانون: آزاد نظم کی ہئیت میں لکھا گیا افسانہ:

"زن، زر اور زمین"

"پہلے زمانوں میں حلال و حرام اور جائز، ناجائز میں کوئی فرق نہ تھا۔

"اب بھی کچھ فرق نہیں ہے"

"بینکوں کے قرضے، اغوا برائے تاوان اور بھتہ خوری"

"لوٹ مار کی نئی نئی شکلیں"

" کمزور ملکوں کی معدنیات"

" قرض، سود اور ٹیکسوں کے سلسلے"

" سامراجی قزاقیاں"

"نیا جال لائے پرانے شکاری"

....

"یہ جس نگری کی کہانی ہے"

"اس نگری کے بادشاہ نے بھی اپنے سے پہلے بادشاہ کو قتل کر دیا تھا"

"اور بزور بازو تخت پر قابض ہو گیا تھا۔"

"وہ ہر وقت ہوشیار خبردار رہتا۔

اپنے مصاحبوں، ساتھیوں اور خونی رشتوں پر بھی بھروسہ نہ کرتا"

"ہر رات جگہ بدل بدل کر سوتا"

"اپنی ملکاؤں سے تخلیے میں ہیں ملاقات کے وقت بھی چوکنا رہتا۔"(۸۲)

"دیکھتا کہ زرق برق لباس پہنے حاجت مندوں میں مٹھیاں بھر بھر طلائی سکے تقسیم کر رہا ہے انواع واقسام کی نعمتوں سے دستر خوان سجا ہے محل کے جھروکے سے نیچے بہتے دریا۔ اور اوپر اڑتے بادلوں کو دیکھ رہا ہے۔ کوئلیں کوکتی، مور ناچتے اور فاختائیں گنگناتی ہیں اور پھل دار اشجار کے درمیان کسی بلند قامت پیڑ پر جھولا ڈالے چھوٹی ہلارے لے رہی ہے۔"(۸۳)

" کچھ اندازہ ہے کتنی دیر کر دی تم نے"

جب تم گئے تھے کیا رت تھی کچھ یاد ہے

چاند صرف ہماری چھت پر چمکتا تھا

پھول صرف ہمارے آنگن میں کھلتے تھے

اور تم آئے ہو اب، اماوس کی رات میں

جب چاندنی سر کے بالوں میں چھپ گئی

جب کیاریوں میں دوب اگ آئی

کس سوتن نے تمہیں روک لیا تھا۔

تم اتنے تھکے تھکے اور کمزور کیوں لگ رہے ہو

کیا کسی چنڈال کی قید میں رہے

تمہارے چہرے کی رعنائی کہاں گئی

اور اپنی جواں سال مسکراہٹ کن فائلوں میں بھول آئے۔"(۸۴)

"احمق! جب مولانا صاحب نے کئی برس پہلے یہ دعا تیار اور ازبر کی ہوگی تو اس وقت آٹے کی قلت نہیں تھی اور یوں بھی شہد کی نہروں، حوض کوثر کے پیالوں اور شراب طہورہ کے مقابلے میں اللہ تعالیٰ سے آٹا مانگنا بڑی گھٹیا سی حرکت معلوم نہیں ہوتی"(۸۵)

" لگتا ہے پاکستان سے تیل نکل آیا اور پٹرول اور گیس کی خاصی فراوانی ہے"

"خدا کرے ایسا ہو لیکن فی الحال تو عوام ہی کا تیل نکالا جا رہا ہے"میں نے جواب دیا۔''(۸۶)

بین المتونیت(Intertextuality):

بین المتونیت مابعد جدیدیت میں ایک ممتاز حیثیت کی حامل اصطلاح ہے۔اس سے مراد یہ ہے کہ کسی بھی متن میں متنوع متون باہم مل کر نئے متن کی تشکیل کرتے ہیں۔کوئی بھی متن آزاد اور خود کفیل نہیں ہوتا بلکہ اپنے سے ماقبل متون کے ذریعے تخلیق پاتا ہے۔اس سے قبل کے متون بھی اسی طرح اپنے سے ماقبل متون سے تشکیل پائے ہوئے ہوتے ہیں۔یوں ہی یہ سلسلہ چلتا رہتا ہے۔یہ پرانے متون اپنی اصل حالت میں پیش نہیں کیے جاتے بلکہ پرانے متون مکمل قلب ماہیت کے بعد نئی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔اس تناظر میں ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی فکشن نگار بورخیس کے حوالے سے لکھتے ہیں؛

''مابعد جدیدیت ایسا متن تیار کرتی ہے جو ترجیحی طور پر ماقبل کے کسی نہ کسی متن کی تفسیر اور اس پر تبصرے کی حیثیت رکھتا ہو۔۔۔۔متن پر متن بنانے کے اس طریق کار کا استعمال فکشن میں روز افزوں ہے۔''(۸۷)

منشا یاد کے افسانوں میں بین المتونیت کی مثالیں بکثرت دیکھی جا سکتی ہیں۔

"ناؤبی ریلیکسڈ۔اٹ از فنشڈ"۔(Now be relaxed, it is finished)

"تھینک یو"(Thank You)

"اس کی فنکشننگ تسلی بخش ہے، شیڈول کے مطابق چیک کرواتے رہیں۔ میعاد کے بعد بیٹری ری پلیس منٹ (Replacement) کی ضرورت پڑ سکتی ہے"

"میعاد میری یا ڈیوائس کی؟"

" آپ کی میعاد یا گارنٹی کیسے ممکن ہے؟"

"ہاں میں تو انسان ہوں۔ مشین تھوڑی ہوں"(۸۸)

" اگلے روز جب میں خیالوں میں 'ٹائی ٹینک کی روز' کو بازو پھیلائے 'آئی ایم فلائنگ' والے سین میں دیکھ رہا تھا اور سلے بیک Cell me Dion کو گاتے ہوئے سن رہا تھا۔

"ونس مور یو اوپن دی ڈور .(Once More you Open the door)

اینڈ یو آر ہیئر ان مائی ہارٹ (And You're here in my heart,)

اینڈ مائی ہارٹ ول گو آن اینڈ آن (۸۹) (Andmyheartwillgoonandon)

" آہستہ بولیں سر، یہ ہماری زبان سمجھتے اور بول بھی لیتے ہیں"

"پھر کیا ہوا؟ میں نے کچھ غلط تو نہیں کہہ دیا۔ بوزنے کی اولاد تو یہ خود بھی مانتے ہیں"۔

....." کیا نام ہے تمہارا؟"

" آرم سٹرانگ" نوجوان نے نرم لہجے میں اپنا نام بتایا

"بزرگ چونکے "اوہ تو تم وہی ہو"

"جی وہ کون؟، میں سمجھا نہیں"

"وہی، جس نے چاند پر پہنچنے کا ڈرامہ رچایا تھا"۔.......

"نہیں سر، وہ نیل آرم سٹرانگ تھے۔ایک عظیم شخص، اور انہوں نے ڈرامہ نہیں رچایا تھا۔چاند پر قدم رکھنا انسان کی ایک زبردست اور تاریخی کامیابی تھی۔عروج آدم۔"(۹۰)

" نلکے سے ذراہٹ کر ایک نوعمر لڑکا کوئلوں کو پنکھا کر کے بھٹے بھون رہا تھا۔ہوا میں بھٹوں کی خوشبو یوں بکھری ہوئی تھی جیسے لو اور چلچلاتی دھوپ مل کر چاروں طرف لاتعداد بھٹے بھون رہی ہوں۔اسے لگا وہ بھی ایک بھٹا ہے۔مکئی کی ایک چھلی، کبھی ہری تھی من بھری تھی۔نولاکھ موتیوں جڑی تھی اور نرم ریشمی دھاگوں سے بنا دوشالا پہنے، کسی راجے راج کمار کے انتظار میں کھڑی تھی"۔(۹۱)

" تمہیں یاد ہے قصہ؟" کوے نے دلچسپی لیتے ہوئے پوچھا

"ہاں یہ ایک چھوٹی سی نظم کی صورت ہی ہے"

"یاد ہے تو سناؤ"

"فاختہ تو پاگل تھی "

"موسموں کی سازش میں "

"پھر فریب کھا بیٹھی "

"توپ کے دھانے میں"

" گھونسلا بنا بیٹھی"(۹۲)

"..... اگر کوئی چور یا ڈاکو اندر گھس آئے تو؟"

"میں اسے ہلاک کرنے کے بجائے خود اس کی گولی کا نشانہ بننے کو ترجیح دوں گا"

"اوئے وقت پیری پرہیز گار بننے والے گرگ ظالم" اس نے قہقہہ لگایا"

"تم مہاتما بدھ کے چیلے کب سے بن گئے؟"

"جب سے چیزوں کی سمجھ آئی اور زندگی کی قدر و قیمت معلوم ہوئی ہے" (۹۳)

تاریخی بیانیہ (Historiographic Metafiction):

تاریخی بیانیہ بھی بین المتونیت کی ہی ایک صورت ہے۔ یہ مابعد جدید فکشن میں ایک اہم تکنیک کی حیثیت رکھتا ہے ۔اس رویہ میں افسانہ نگار اصل تاریخی واقعات اور تاریخی کرداروں کو افسانوی انداز میں پیش کر دیتے ہیں۔منشا یاد کے تاریخی شعور اور افسانوں میں اس کے استعمال کے متعلق ڈاکٹر غلام شبیر رانا لکھتے ہیں:

''منشا یاد نے تاریخ اور ثقافت کے بارے میں اپنے خیالات کا برملا اظہار کیا ہے۔ان کا اصرار ہے کہ اہل مشرق کو اپنی مٹی پر چلنے کا قرینہ سیکھنا چاہیے۔مشرقی تہذیب وثقافت پر پڑے تارعنکبوت ہٹا کر انہوں نے پوری قوت کے ساتھ اپنی اقدار و روایات کی ترجمانی کی۔''(۹۴)

منشا یاد کے افسانوں میں تاریخی بیانیہ کی مثالیں بکثرت موجود ہیں۔

"جب وہ حملہ آور ہوتے تھے۔ان کی افواج ایک وسیع علاقے کو تاخت و تاراج کرتی ہوئی گزرتی تھیں۔ان کی سپاہ اپنے لنگر کے لیے مقامی لوگوں سے کھانے پینے کی ہر چیز، غلہ، مرغیاں اور مال مویشی چھین لیتی۔سونا چاندی اور قیمتی سامان ہتھیا لیتی، بعض لوگوں کو غلام اور عورتوں کو لونڈیاں بنا لیتی۔تاریخ کی کتابوں میں لکھا ہے کہ ایک وقت ایسا بھی آیا کہ جب غزنی کے بازاروں میں ہندوستان سے لائے گئے غلاموں اور لونڈیوں کی اس قدر بہتات ہوگئی کہ لگتا تھا جیسے یہ ہندوستان کا ہی کوئی شہر ہو" (۹۵)

"پنج آب سے مراد پانچ دریا ہیں جو اس خطے میں بہتے ہیں۔مگر تب یہ ایک صوبہ نہیں ملک سمجھا جاتا تھا۔اب اس کے کئی ٹکڑے ہو گئے ہیں"

" کس نے کیے؟"وہ بولا

"انگریز اور اس کے جانشینوں نے ،جنہیں متحدہ پنجاب سے خوف رہتا تھا کہ کہیں وہ بغاوت نہ کر دے۔کیوں کہ انگریزوں کو ہندوستان بھر میں اس پر قبضہ کرنے کے لیے سخت مزاحمت کا سامنا کرنا پڑا تھا۔اور وہ برصغیر میں سب سے آخر میں اس پر قبضہ کر پائے تھے۔وہ بھی بہت سی سازشوں اور جنگوں کے بعد انہوں نے پنجاب سے انتقام لیا اور اسے دو ٹکڑوں میں تقسیم کر دیا۔مشرقی پنجاب اور پاک پنجاب"(۹۶)

"ابھی تھوڑا عرصہ گزرا تھا کہ ملک دولخت ہو گیا۔یہ ان دنوں کی بات ہے جب ملک پر ایک عیاش اور احمق بادشاہ مسلط تھا۔یہ اسی کی نحوست تھی کہ ملک کی بہادر افواج کو شکست سے دوچار ہونا پڑا اور دوقومی نظریے کے تحت قائم ہونے والا ملک دولخت ہو گیا"(۹۷)

"ہندو مذہب میں شروع ہی سے گائے اور بیل کو متبرک سمجھا جاتا ہے۔"

"اصل بات یہ ہے چاچا جی کہ گائے چوں کہ دودھ دیتی اور بچھڑے پیدا کرتی تھی اور بیل ہل، رہٹ،خراس اور بار بردار کی گاڑیاں کھینچتے تھے،اس لیے قدیم زرعی معاشرے میں مویشیوں اور نسبتاً صاف ستھرا ہونے کے سبب خاص طور پر گائے اور بیل کو بہت اہمیت حاصل تھی"۔(۹۸)

"یہ بیس بائیس برس پہلے کا اٹھارہ نومبر کا وہی تاریخی دن تھا جب عوام میں بے حد مقبول اور اب شہید خاتون لیڈر نے وفاقی دارالحکومت میں پاکستان جمہوری اتحاد کے زیر اہتمام

آمریت کے خلاف لانگ مارچ کا اعلان کر رکھا تھا اور اس مقصد کے لیے کسی نہ کسی طرح لیاقت باغ پہنچنے کی کوشش کر رہی تھیں مگر پولیس نے لانگ مارچ روکنے کے لیے شہر کی ناکہ بندی کر رکھی تھی"(۹۹)

جادوئی حقیقت نگاری(Magical Realism):

جادوئی حقیقت نگاری مابعد جدید فکشن کی اہم تکنیک ہے۔ چونکہ مابعد جدیدیت ہر قسم کے سسٹم کی نفی کرتی ہے۔ اس لیے کھیل کھیل میں مختلف موضوعات کا بیان اس کی مقبول صورت ہے۔ اس کے لیے افسانہ نگار حقیقت اور فینٹسی کو باہم آمیز کر کے پیش کرتے ہیں۔ جادوئی حقیقت نگاری کے تحت افسانہ نگار متن میں ناقابل یقین اور مافوق الفطرت عناصر کو باہم اس طرح پیش کرتے ہیں کہ وہ حقیقی واقعات کے فہم میں کوئی رکاوٹ نہیں ڈالتے۔ منشا یاد نے اپنے افسانوں میں جادوئی حقیقت نگاری کا بکثرت استعمال کیا ہے۔

"یوں تو وہ روز اول ہی سے میرے تعاقب میں تھی اور میں کئی بار اس کی گرفت میں آتے آتے بچا تھا۔ لیکن اب کچھ عرصہ سے اس نے گلاب کی خوشبو کے بھیس میں میری نگرانی شروع کر دی تھی۔"

وہ سیاہ چشم جو چاہے بہروپ بھر سکتی ہے"(۱۰۰)

"سرکاری مہر لگنے کے بعد وہ اور بھی مغرور اور بددماغ ہو گیا۔ لوگ کہتے تھے وہ آدمیوں کی طرح سوچ سکتا تھا۔ یعنی ایسا بیل جس کا سر آدمی کا تھا۔"(۱۰۱)

"تین روحیں اور دو قالب"

"ایک نے سامان کا اور دوسرے نے تیسرے کا بوجھ اٹھا رکھا تھا، خوابوں اور اندیشوں کا بوجھ برابر برابر تھا۔'(۱۰۲)

"پھر اردگرد سے سرگوشیاں اور آوازیں سنائی دینے لگیں۔

" پکڑو پکڑو، مارو مارو، کاٹ دو، چیر دو، بھون ڈالو، کھال کھینچ دو"

"یہ سب اسرار ہے، ان آوازوں سے ڈرنا نہیں"

" کون سی آوازیں""

"چلو اچھا ہے تمہیں سنائی نہیں دے رہیں" (۱۰۳)

"یوں تو بلاسٹنگ کئی روز سے جاری تھی مگر اس روز کا دھما کہ غیر معمولی تھا جو دور دور تک سنا گیا...... پہاڑ کی ایک بڑی چٹان ٹوٹی اور بہت سی دوسری چٹانوں کو اپنے ساتھ لیتی ہوئی نشیب میں جا گری۔ آہنی اوزاروں اور مشینوں کی مدد سے پتھر ہٹائے گئے تو ایک لمبی، گہری اور تاریک سرنگ نمودار ہوئی.... اگلے روز دوبارہ کام شروع ہوا تو وہ عجیب وغریب آدمی کو دیکھ کر ششدر رہ گئے جو ابھی ابھی سرنگ سے برآمد ہوا تھا اور جسے کچھ دکھائی نہ دیتا تھا۔ اس کے ناخن اور جسم کے سارے بال بڑھے ہوئے تھے اور وہ آدمی سے زیادہ بھوت لگ رہا تھا ..... لگتا تھا، جیسے پہاڑ کے اندر یا دوسری طرف بہت بڑے بڑے غار ہوں جن میں اس جیسی مخلوق رہتی ہو۔" (۱۰۴)

گزشتہ صفحات میں منشایاد کے افسانوں کے تجزیہ کے بعد ان میں مابعد جدید صورت حال کے تشکیلی عناصر اور مابعد جدید فکشن کے اہم عناصر کی دریافت کی گئی۔ ان عناصر کی دریافت کے بعد یہ بات عیاں ہے کہ منشایاد نے مابعد جدیدیت کے زیر اثر بھی افسانے تخلیق کیے ہیں۔ اس سے اردو مابعد جدیدیت پر اُٹھنے والے اس اعتراض کا بھی خاتمہ ہو گیا ہے کہ اردو میں مابعد جدیدیت کے نظری مباحث تو تیس (۳۰) برسوں سے جاری ہیں لیکن عملی تخلیقی سطح پر مابعد جدیدیت کا کہیں بھی وجود نہیں ہے۔ زیرِ تحقیق مقالہ میں رشید امجد اور منشایاد کے افسانوں پر مابعد جدیدیت کے اثرات واضح طور پر دیکھے جا سکتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ نعیمہ بی بی،فکشن کی مابعد جدید تکنیک :مطالعہ و تجزیہ،مشمولہ تحقیقی مجلّہ خیابان ،مدیر، ڈاکٹر روبینہ شاہین ،شعبہ اردو جامعہ پشاور، بہار۲۰۲۰ء،ص۱۸۴،۱۸۵

2. J.A Cudden, A Dictionary of Literary terms and Literary theory 5th Ed.Wiley-Blackwell,USA.2013.P-552,553.

۳۔ پیٹر بیری، بنیادی تنقیدی تصورات ،مترجم الیاس بابر اعوان، ایکس پبلی کیشن لاہور، ۲۰۱۸ء،ص۱۰۴

۴۔ نعیمہ بی بی،فکشن کی مابعد جدید تکنیک :مطالعہ و تجزیہ،مشمولہ تحقیقی مجلّہ خیابان ،مدیر، ڈاکٹر روبینہ شاہین ،شعبہ اردو جامعہ پشاور، بہار۲۰۲۰ء،ص۱۸۴،۱۸۵

5. Literary-articales.com/what is postmodernism?/15-01-2021

6. dictionary.cambridge.org>irony/15-01-2021/6:00 pm

۷۔ سلام بن رزاق،عصر حاضر کے چیلنج اور ہم عصر افسانہ،مشمولہ سہ ماہی نیا سفر دہلی مدیر قمر رئیس، جلد۱،شمارہ۴،ص۱۵۳

۸۔ صفیہ عباد، ڈاکٹر ، رشید امجد کا ادبی مقام،مشمولہ ڈاکٹر رشید امجد: شخصیت اور فن ،مرتبہ ڈاکٹر شفیق انجم، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، ۲۰۱۰ء،ص۱۹۸

۹۔ رشید امجد، کہانی نے خواب دیکھا،محولہ بالا،ص۱۴۷

۱۰۔ ایضاً،ص۱۴٦

۱۱۔ ایضاً،ص۱٦۰

۱۲۔ ایضاً،ص۴۲

۱۳۔ رشید امجد، دکھ ایک چڑیا ہے،محولہ بالا،ص۱۷۴

۱۴۔ ایضاً،ص۸۲

15. dictionary.cambridge.org dated 15/01/2021 at 7:45 pm.

۱۶۔ عبدالعزیز ملک، اردو افسانے میں جادوئی حقیقت نگاری، شعبہ اردو، سرگودھا یونیورسٹی، سرگودھا،۲۰۱۴ء،ص۲۸۵

۱۷۔ رشید امجد، ست رنگے پرندے کے تعاقب میں، محولہ بالا،ص۹۶

۱۸۔ ایضاً،ص۱۲۱

۱۹۔ رشید امجد، دکھ ایک چڑیا ہے، محولہ بالا،ص۱۱۲

۲۰۔ ایضاً،ص۱۱۶۔۱۱۷

۲۱۔ ایضاً،ص۱۶۴

22. openingclass.com/postmodernliterarytechniques.15-1-2021, 7:30pm

۲۳۔ ناہید قمر، ڈاکٹر، رشید امجد کا تصور وقت، مشمولہ، ڈاکٹر رشید امجد: شخصیت اور فن، محولہ بالا،ص۲۱۲

۲۴۔ قرۃ العین، طاہرہ، ڈاکٹر، رشید امجد سے گفتگو، مشمولہ ڈاکٹر رشید امجد: شخصیت اور فن، محولہ بالا،ص۱۶۹

۲۵۔ رشید امجد، دکھ ایک چڑیا ہے، محولہ بالا،ص۸۱

۲۶۔ ایضاً،ص۹۸

۲۷۔ ایضاً،ص۵۵

28. openingclass.com/postmodernliterarytechniques.15-1-2021, 7:20pm

۲۹۔ ابوالکلام قاسمی، مابعد جدید تنقید: اصول اور طریق کار کی جستجو، مشمولہ اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ

مرتبہ، گوپی چند نارنگ، اردو اکادمی، دہلی، ۲۰۱۱ء، ص ۳۴۶

۳۰۔ رشید امجد، دکھ ایک چڑیا ہے، محولہ بالا، ص ۲۲۶

۳۱۔ ایضاً، ص ۲۲۷

۳۲۔ ایضاً، ص ۲۲۱

۳۳۔ ایضاً، ص ۲۱۲

۳۴۔ ایضاً، ص ۲۱، ۲۲

۳۵۔ ایضاً، ص ۷۵

۳۶۔ ایضاً، ص ۸۵

۳۷۔ ایضاً، ص ۹۷۔۹۸

۳۸۔ ایضاً، ص ۲۱

۳۹۔ ایضاً، ص ۱۵۵

40. dictionary.cambridge.org>irony/15-01-2021/6:00 pm

۴۱۔ رشید امجد، دکھ ایک چڑیا ہے، محولہ بالا، ص ۱۹۲

۴۲۔ ایضاً، ص ۱۴۳

۴۳۔ ایضاً، ص ۹۵۔۹۶

۴۴۔ رشید امجد، کہانی نے خواب دیکھا، محولہ بالا، ص ۴۱

45. dictionary.cambridge.org>irony/15-01-2021/6:00 pm

۴۶۔ ابوالکلام قاسمی، مابعد جدید تنقید: اصول اور طریق کار کی جستجو، مشمولہ اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ مرتبہ، گوپی چند نارنگ، اردو اکادمی، دہلی، ۲۰۱۱ء، ص ۳۴۶، ۳۴۷

۴۷۔ رشید امجد، عام آدمی کے خواب (مجموعہ) پورب اکادمی اسلام آباد، ۲۰۰۷ء، ص ۳۰

۴۸۔ رشید امجد، دکھ ایک چڑیا ہے، محولہ بالا، ص ۳۴

۴۹۔ ایضاً، ص ۸۱

۵۰۔ ایضاً، ص ۱۰۰

۵۱۔ ایضاً، ص ۱۰۷

۵۲۔ ایضاً، ص ۱۴

53. definations.net/defination for historiographic metafiction. 05-01-2021/11:30 pm.

۵۴۔ اعجاز راہی، ڈاکٹر، اردو افسانے میں علامت نگاری، ریز پبلی کیشنز، راولپنڈی، ۲۰۰۲ء، ص ۲۷۲

۵۵۔ رشید امجد، ست رنگے پرندے کے تعاقب میں، محولہ بالا، ص ۱۰۱۔۱۰۲

۵۶۔ رشید امجد، دکھ ایک چڑیا ہے، محولہ بالا، ص ۸۵

۵۷۔ رشید امجد، ست رنگے پرندے کے تعاقب میں، محولہ بالا، ص ۴۴۔۴۵

۵۸۔ رشید امجد، دکھ ایک چڑیا ہے، محولہ بالا، ص ۱۹

59. dictionary.cambridge.org>irony/15-01-2021/6:00 pm

۶۰۔ رشید امجد، دکھ ایک چڑیا ہے، محولہ بالا، ص ۴۷

۶۱۔ ایضاً، ص ۸۰

۶۲۔ نعیمہ بی بی، فکشن کی مابعد جدید تکنیک: مطالعہ و تجزیہ، مشمولہ تحقیقی مجلّہ خیابان، مدیر، ڈاکٹر روبینہ شاہین، شعبہ اردو جامعہ پشاور، بہار ۲۰۲۰ء، ص ۱۸۴، ۱۸۵

۶۳۔ غلام شبیر رانا، ڈاکٹر، محمد منشا یاد: حیات اور ادبی خدمات، ماہ نامہ قومی زبان کراچی، جلد ۸۷، شمارہ ۶، جون ۲۰۱۵ء، ص ۶۷

۶۴۔ منشایاد، اک کنکر ٹھہرے پانی میں، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ص ۲۶

۶۵۔ ایضاً، ص ۵۲۔۵۳

۶۶۔ ایضاً، ص ۵۳

۶۷۔ ایضاً، ص ۵۸

۶۸۔ ایضاً، ص ۶۵

۶۹۔ ایضاً، ص ۸۸

۷۰۔ ایضاً، ص ۱۲۹

۷۱۔ ایضاً، ص ۱۳۰

۷۲۔ ایضاً، ص ۱۳۲

۷۳۔ ایضاً، ص ۱۳۳

۷۴۔ ایضاً، ص ۱۳۴

۷۵۔ ایضاً، ص ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۶۶

۷۶۔ منشایاد، تماشا، محولہ بالا، ص ۹۳

۷۷۔ منشایاد، اک کنکر ٹھہرے پانی میں، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ص ۲۶۔۲۷

۷۸۔ ایضاً، ص ۱۲۷

۷۹۔ ابوالکلام قاسمی، مابعد جدید تنقید: اصول اور طریق کار کی جستجو، مشمولہ اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ مرتبہ، گوپی چند نارنگ، اردو اکادمی، دہلی، ۲۰۱۱ء، ص ۳۴۶

۸۰۔ منشایاد، اک کنکر ٹھہرے پانی میں، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ص ۳۱۔۳۲

۸۱۔ ایضاً،ص۱۱۹

۸۲۔ ایضاً،ص۱۵۳۔۱۵۴

۸۳۔ منشایاد،تماشا،محولہ بالا،ص۱۰۲

۸۴۔ ایضاً،ص۱۱۸

۸۵۔ منشایاد،اک کنکر ٹھہرے پانی میں،دوست پبلی کیشنز،اسلام آباد،ص۱۳۴

۸۶۔ ایضاً،ص۱۸۳

۸۷۔ ابوالکلام قاسمی، مابعد جدید تنقید :اصول اور طریق کار کی جستجو،مشمولہ اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ مرتبہ،گوپی چند نارنگ،اردو اکادمی،دہلی،۲۰۱۱ء،ص۳۴۴

۸۸۔ منشایاد،اک کنکر ٹھہرے پانی میں،دوست پبلی کیشنز،اسلام آباد،ص۲۱۔۲۲

۸۹۔ ایضاً،ص۲۲

۹۰۔ ایضاً،ص۵۲

۹۱۔ ایضاً،ص۸۶

۹۲۔ ایضاً،ص۱۰۳۔۱۰۴

۹۳۔ ایضاً،ص۱۸۵

۹۴۔ غلام شبیر رانا،ڈاکٹر،محمد منشا یاد: حیات اور ادبی خدمات ،ماہ نامہ قومی زبان کراچی ،جلد ۸۷،شمارہ۶،جون ۲۰۱۵ء،ص۱۷

۹۵۔ منشایاد،اک کنکر ٹھہرے پانی میں،دوست پبلی کیشنز،اسلام آباد،ص۱۳۱

۹۶۔ ایضاً،ص۱۳۰

۹۷۔ ایضاً،ص۱۳۲

۹۸۔ ایضاً،ص۲۵

۹۹۔ ایضاً،ص۱۷۵

۱۰۰۔ ایضاً،ص۹

۱۰۱۔ ایضاً،ص۲۷

۱۰۲۔ ایضاً،ص۳۱

۱۰۳۔ ایضاً،ص۴۳

۱۰۴۔ ایضاً،ص۳۳

محاکمه

۲۰ ویں صدی میں پورے گلوب میں بہت سی انقلابی تبدیلیاں رونما ہوئیں ہیں۔ انقلاب روس، پہلی عالمی جنگ، دوسری عالمی جنگ، اقوام متحدہ کا قیام، نوآبادیت کا خاتمہ، بڑے ملکوں کی ٹوٹ پھوٹ کے نتیجے میں چھوٹے چھوٹے ممالک کا وجود پذیر ہونا اوران تقسیم در تقسیم جغرافیائی حدود کے نتیجے میں ملکوں کے درمیان مسائل اور تنازعات کا جنم لینا، سپر پاور روس کا ٹکڑوں میں بٹ جانا، یہ اور اس طرح کے بیسیوں دیگر عوامل ہمیں بیسیویں صدی کے منظر نامے پر دکھائی دیتے ہیں۔ سیاسی، سماجی، معاشی اور ثقافتی سطح پر ان تبدیلیوں نے پوری دنیا میں اپنے اثرات دکھائے۔ چوں کہ ادب کا براہ راست تعلق سماج سے ہے اور سماج میں رونما ہونے والی تبدیلیاں ادب کو بھی لازمی طور پر متاثر کرتی ہیں۔ لٰہذا بیسویں صدی کا اردو ادب بھی ان تبدیلیوں سے نہیں بچ سکا۔ اردو افسانہ خصوصی طور پر ان تبدیلیوں سے متاثر ہوا۔ یہ تبدیلیاں افسانے کی تکنیک، اسلوب اور فکر میں نمایاں ہیں۔

حلقہ ارباب ذوق کے زیر اثر بھی اردو ادب میں فکری وفنی حوالوں سے بہت سی تبدیلیاں ہوئیں۔ حلقہ سے وابستہ ادیب مغرب کی جدید تحریکوں سے متاثر تھے۔ میرا جی اور راشد نے شاعری کی روایت میں تبدیلی کی کچھ کوششیں کیں اور کچھ نئے تجربے کیے لیکن مجموعی طور پر زیادہ تبدیلی پیدا نہیں کر سکے۔ ۶۰ کی دہائی میں لسانی تشکیلات کی تحریک شروع ہوئی جس نے اردو ادب پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ اس تحریک کے روح رواں افتخار جالب، جیلانی کامران اور انیس ناگی تھے۔ ہر چند کہ یہ تحریک شاعری سے وابستہ تھی لیکن اس کے اثرات کم یا زیادہ ہر صنف ادب پر مرتب ہوئے۔ افسانے نے لسانی تشکیلات کے بہت گہرے اثرات قبول کیے جس سے افسانے کی روایتی زبان بالکل بدل گئی۔ اب افسانہ شاعری، خصوصاً آزاد نظم سے قریب ہو گیا۔ لسانی تشکیلات کے زیر اثر جدید افسانہ نگاروں کا مجموعی اسلوب اور ڈکشن، تشبیہات، استعارات، تلمیحات، ترکیبات اور پیکر تراشی جیسے شعری وسائل کے استعمال سے خوب سے خوب تر ہو گیا۔ اردو افسانے میں علامت، تجرید اور جدید نفسیات کا عمل دخل ہوا۔ اس طرح حلقہ ارباب ذوق نے اردو میں جدیدیت کو بنیاد فراہم کی اردو میں جدیدیت کی تحریک حلقہ ارباب ذوق کی ترقی یافتہ شکل ہے۔

۶۰ کی دہائی میں افسانہ مکمل طور پر تجرباتی دور سے گزر رہا تھا۔ کچھ حالات کی ستم ظریفی اور کچھ ترقی پسند تحریک کے

ردعمل میں ادیبوں نے خارج سے تعلق توڑ کر داخلیت کو اپنا موضوع بنانا شروع کیا تھا۔ سماجی حقیقت نگاری کے بجائے داخلی حقیقت نگاری کو رواج مل رہا تھا۔ اس تجرباتی دور میں کچھ پرانے افسانہ نگار حصہ لے رہے تھے جن میں انتظار حسین، جوگندر پال، رام لال، انور سجاد، سریندر پرکاش اور بلراج من را شامل ہیں۔ یہ وہ دور ہے جس میں جدیدیت نے پاکستانی سماج میں اپنا اثر دکھانا شروع کیا۔ جدیدیت کے تحت انسانی وجود ایک حاوی فکر کی صورت میں ظاہر ہوا۔ وجود کی مرکزیت نے فکر کا رخ خارج سے داخل کی طرف کر دیا۔ ادیب اور شاعر اپنی ذات کی پہنائیوں میں غوطہ زن ہو گئے۔ اس داخلیت اور دروں بینی نے اردو افسانے کو بے حد متاثر کیا۔

کہا جاتا ہے کہ ہر خیال اور موضوع اپنے اسلوب اور طرز اظہار کو خود متعین کرتا ہے۔ اسی تناظر میں جب فرد کی داخلیت ہی اظہار کا مدعا ٹھہرا تو اس کے لیے تکنیک اور اسلوب کی بھی متنوع صورتیں وجود میں آئیں۔ آزاد تلازمہ خیال، شعور کی رو، داخلی خود کلامی، خواب، تاثریت اور اظہاریت جیسی تکنیکیں جدید افسانے کا برتاوا بنیں۔

بعد ازاں افسانہ نگاروں کی نئی نسل نے ہجوم میں اپنی انفرادیت قائم کرنے کے لیے اس تجرباتی مہم میں بھرپور حصہ لیا اور ان کی اکثریت اپنی الگ پہچان بنانے میں کامیاب ہوگئی۔ اس نئی نسل کے سرخیل رشید امجد اور منشا یاد ہیں۔ جدید افسانے کی تاریخ ان دونوں شخصیات کے ذکر کے بغیر نہ صرف نامکمل بلکہ بے معنی ہو جاتی ہے۔ ۶۰ء کی دہائی میں رشید امجد کے ادبی سفر کا آغاز بھی انہی حالات میں ہوا، انہوں نے بالکل آغاز میں کچھ افسانے سادہ بیانیہ اسلوب میں لکھے لیکن جلد ہی زمانے کی رو سے ہم آہنگ ہو کر علامتی و تجریدی افسانہ لکھنا شروع کر دیا۔

تجرید اور علامت سے رشید امجد کی گہری اور شعوری وابستگی کا یہ عالم ہے کہ ان کے پہلے مجموعے "بے زار آدم کے بیٹے" سے لے کر حال ہی میں چھپنے والے ان کے آخری مجموعے " کہانی نے خواب دیکھا" تک ان کے افسانوں میں اکثریت علامتی و تجریدی اسلوب لیے ہوئے ہے۔ رشید امجد نے تجرید کو اس وقت کے رائج فیشن کے طور پر نہیں بلکہ ضرورت کے لیے اختیار کیا ہے۔ ۶۰ء کے بعد کے افسانہ نگاروں کی نئی نسل نے ہجوم میں اپنی انفرادیت قائم کرنے اور جاری روایت میں اپنا نام شامل کروانے کے لیے بھی تجریدی افسانے لکھے۔ ان افسانہ نگاروں کی تربیت ابھی اس نہج تک نہیں پہنچی تھی جتنی

علامتی اور تجریدی اظہار کے لیے ضروری ہوتی ہے، اس لیے ان کے افسانے مبہم اور عدم ابلاغ کا شکار رہے۔ رشید امجد نے تجرید کے استعمال میں بھی اپنی فن کارانہ اپج کا بھرپور مظاہرہ کیا۔ انہوں نے علامت اور تجرید کے برتاؤ کے ساتھ بھی کہانی کا مجموعی تاثر برقرار رکھا جس کی وجہ سے ان کا افسانہ ابلاغ کے مسائل کا شکار نہیں ہوا۔ ان کا افسانوی اسلوب اس قدر توانا اور دل پذیر ہے کہ قاری اس کی روانی میں بہتا چلا جاتا ہے۔

رشید امجد نے آغاز ہی سے علامتی افسانوں میں دلچسپی رکھی اور اپنے پہلے مجموعے سے حال ہی میں چھپنے والے ان کے آخری مجموعے تک انہوں نے "علامت" کا دامن نہیں چھوڑا۔ ڈاکٹر رشید امجد نے اپنی علامتی تخلیق میں ماضی کے مضبوط، مقبول اور معتبر حوالے لیے ہیں جن سے قاری مانوس ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ان کی علامتیں موجودہ جدید اور مابعد جدید دور کی ضرورتیں پوری کرتے ہوئے دور حاضر کی علامت بننے کا مکمل جواز رکھتی ہیں جیسے واقعہ کربلا، ارسطو کی زہر خوانی اور بدھ کا گیان دھیان وغیرہ۔

لسانی تشکیلات کے زیر اثر جدید افسانہ نگاروں نے افسانوں میں علامت کے علاوہ دیگر شعری وسائل کا بھی استعمال کیا ہے۔ جسے اکثر تنقید کا نشانہ بنایا گیا اور یہ الزام لگایا گیا کہ افسانہ شاعری بن گیا ہے۔ رشید امجد نے بھی لسانی تشکیلات کا اثر قبول کرتے ہوئے اسے بڑی فنی چابکدستی سے استعمال کیا۔ لسانی تشکیلات کے زیر اثر انہوں نے اپنے افسانوں میں علامت اور تجرید کے ساتھ ساتھ دیگر شعری وسائل بھی بکثرت استعمال کیے ہیں، جن میں تشبیہ، استعارہ، رمز، کنایہ، تجسیم اور پیکر تراشی شامل ہیں۔ اس سے ان کا اسلوب ایک نیا روپ اختیار کر گیا جس سے ان کا افسانہ نثری شاعری بلکہ آزاد نظم کی کیفیت پیش کرتا ہے۔ نیز ان عناصر نے ان کے اسلوب کو اتنا جاندار اور دلکش بنا دیا ہے کہ افسانہ قاری کو اپنے سحر میں گرفتار کر لیتا ہے۔

رشید امجد کے موضوعات میں بھی تنوع ہے۔ ان کے موضوعات وقت کے ساتھ ساتھ بدلتے رہے ہیں رشید امجد نے اپنے طویل تخلیقی سفر میں جو عام آدمی کے افسانے لکھے ان میں ہر شعبہ زندگی سے تعلق رکھنے والے عام آدمی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ رشید امجد نے اپنے افسانوں میں زندگی کی حقیقی تصویر پیش کی ہے انہوں نے اس پیش کش میں فرد کے باطنی اور

خارجی ہر دو رویوں کو پیش کیا ہے اور افراط و تفریط کا شکار نہیں ہوئے، بلکہ وہ اپنے افسانوں میں خارج اور باطن کا توازن قائم کیے ہوئے ہیں۔ رشید امجد کے موضوعات میں سب سے بڑا موضوع شناخت کی گم شدگی ہے۔ یہ موضوع ایک تو وجودیت کے زیر اثر اور دوسرا ملکی سیاسی و سماجی حالات کے پیش نظر زیادہ مقبول ہوا۔

رشید امجد نے اپنے افسانوں میں فرد اور معاشرے کی مجموعی طور پر منافقت اور دورنگی کا پردہ بھی چاک کیا ہے۔ اس منافقت کے زیر اثر فرد ایک دوسرے سے اور پھر پورے سماج سے کٹ جاتا ہے۔ نفرت کی دیواریں اگ آتی ہیں اور معاشرہ مختلف مذہبی، لسانی، سماجی اور سیاسی گروہوں میں بٹ جاتا ہے۔ اس تقسیم در تقسیم معاشرے میں فرد، معاشرہ اور قوم کو اپنی جان کے لالے پڑ جاتے ہیں، اس کی شناخت ختم ہو جاتی ہے۔ فرد، معاشرہ اور قوم بے توقیری کا شکار ہو جاتے ہیں۔ موقع پرست لوگ اجتماعی مفادات کی قیمت پر ذاتی مفادات حاصل کرتے ہیں۔ رشید امجد نے ان سب حالات و کیفیات کی منظر کشی کے بعد علت و معلول کے تناظر میں ان وجوہات کو بھی علامتی اور استعاراتی انداز میں پیش کیا ہے جو اس بے چہرگی اور عدم شناخت کا سبب ہیں۔

شناخت کی گم شدگی کے متعدد اسباب میں سب سے بڑا سبب غیر منصفانہ نظام ہے، جس میں مذہب، سیاست، سماج اور معیشت پر طاقت وروں کا راج ہے۔ وہ اپنی طاقت کے بل بوتے پر "جس کی لاٹھی اس کی بھینس" کے مصداق چودھری بنے ہوئے ہیں اور ہر چیز پر قابض ہیں۔ ان حالات میں عام آدمی سالہا سال سے اور نسل در نسل کولہو کے بیل کی طرح ایک ہی دائرے میں گردش کر رہا ہے۔ وہ اپنی پوری زندگی کی مشقت سے اپنے اور اپنے کنبے کی دو وقت کی روزی روٹی پوری کرنے سے بھی قاصر ہے۔ دوسری جانب دولت کی چکا چوند ہے جس نے امیروں کی آنکھوں کو خیرہ کیا ہوا ہے اور وہ بے حس اور پتھر بنے زندگی بسر کرنے پر اڑے ہوئے ہیں۔

رشید امجد نے جنرل ضیا کے مارشل لا اور بھٹو کی پھانسی سے پیدا ہونے والی صورت حال کو بھی اپنے افسانوں میں خصوصی طور پر برتا ہے۔ ان کے مجموعے "سہ پہر کی خزاں" اور "پت جھڑ میں خود کلامی" اسی مزاحمتی احساس کے نمائندہ ہیں۔ انہوں نے ان افسانوں میں اپنے ماحول میں پیدا ہونے والی گھٹن، آزادی اظہار پر قدغن، قید و بند کی سزاؤں اور

سیاسی بے سمتی کو بڑی خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔

منشایاد کے فوجی آمریت اور سیاسی جبر کے موضوع پر متعدد افسانے ملتے ہیں۔ان افسانوں کی تعداد سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ انہیں اس طرح کی فوجی مداخلت کسی صورت برداشت نہیں تھی۔انہوں نے اپنے افسانوں میں برملا اس کا اظہار کیا۔اس تناظر میں لکھے گئے ان کے افسانے ''خواہش کا اندھا کنواں''،''دھوپ دھوپ دھوپ''،''بچے اور بارود''، زوال سے پہلے''،''بانجھ ہوا میں سانس''،''اور ٹائم''،''ایک تھی فاختہ''،''اوپر جانے والا آدمی''،''خوف ۸۵''،''زوال کے اسباب زیادہ اہم ہیں۔ان افسانوں میں منشایاد نے آمرانہ حکومتوں اور سیاسی کش مکش کو موضوع بنایا ہے اس تناظر میں''بوکا'' ان کا بہت مقبول افسانہ ہے۔رشید امجد اور منشایاد نے مزاحمتی ادب بھی تخلیق کیا خصوصاً مزاحمتی حوالے سے بھٹو کی پھانسی کے فوری بعد چھپنے والے مزاحمتی ادب کے ترجمان" گواہی" مرتبہ اعجاز راہی میں، ان کا خصوصی افسانہ "پت جھڑ میں مارے گئے لوگوں کے نام" کے عنوان سے چھپا۔ اسی مجموعے میں منشایاد کا افسانہ''رکی ہوئی آوازیں'' کے عنوان سے شامل ہے۔

رشید امجد نے ہر چند کہ علامت، تجرید اور ایبسرڈ (absurd) افسانہ بھی لکھا اور کہانی کی روایتی پیش کش سے مکمل احتراز برتا۔اس کے برعکس منشایاد نے اس ہجوم میں رہ کر جدید افسانے کے سارے تقاضوں کو اپنانے سے اجتناب کیا۔انہوں نے جدید افسانے کے تحت علامت نگاری کو اپنے افسانوں میں بطور تکنیک استعمال کیا لیکن ساتھ ہی تجریدیت سے کافی حد تک اپنا دامن بچاتے ہوئے کہانی اور کہانی پن کو اپنے افسانوں میں لازماً جگہ دیے رکھی۔ جو ان کی انفرادی پہچان ثابت ہوئی۔

جس دور میں منشایاد نے افسانہ نگاری کا آغاز کیا وہ دور علامت اور تجرید کا دور تھا۔ ہر ادیب اس مشق میں مگن تھا۔ اس دور میں علامت و تجرید کو اس قدر رواج ملا کہ اس نے فیشن کی صورت اختیار کر لی۔ ہر ادیب اپنے آپ کو علامت نگار ثابت کرنے پر تلا ہوا تھا۔محمد منشایاد نے آغاز میں سادہ بیانیہ کہانیاں لکھ کر افسانے کی شروعات کی لیکن جلد ہی وہ بھی علامتی اور نیم علامتی، استعاراتی اسلوب استعمال کرنے لگے۔انہوں نے کئی ایک علامتی کہانیاں لکھیں جو علامت کے باوجود کہانی کے جملہ اوصاف سے بھی متصف ہیں۔

ہر چند کہ منشا یاد نے اپنے افسانے کو تجریدیت کے استعمال اور کہانی کے غیاب سے مبہم اور ابلاغ سے عاری نہیں ہونے دیا لیکن انہوں نے ضرورت کے مطابق شعور کی رو اور آزاد تلازمہ خیال جیسے تجریدی حربوں کا برمحل استعمال کیا۔ ان حربوں کے استعمال سے وہ وقت کی ماضی حال اور مستقبل کے حوالوں سے تقسیم کی مشکلات سے آزاد ہو گئے۔ اس آزادی کے طفیل انہوں نے اپنے افسانوں میں وقت کے یہ تمام دھارے ایک ساتھ پیش کیے۔ وہ کبھی حال سے ماضی اور کبھی حال سے مستقبل کی طرف جست لگاتے نظر آتے ہیں۔

شناخت کی گم شدگی اور بے چہرگی میں موجودہ استحصال زدہ سماجی رویوں کا بہت زیادہ عمل دخل ہے۔ محمد منشا یاد نے ان موضوعات کو وجودی موضوعات سے جوڑ کر پیش کیا جن میں تنہائی اور بے گانگی، بے معنویت، اکتاہٹ، مایوسی وغیرہ نہایت اہم ہیں۔

منشا یاد نے دیہات میں موجود کسانوں، ہاریوں اور دیگر نچلے طبقے کے دست کاروں کو بطور خاص اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ یہ لوگ ہمارے سماج میں شودر سمجھے جاتے ہیں۔ ان کے ساتھ انسانیت سوز اور ظالمانہ برتاؤ کیا جاتا ہے وہ عمر بھر طبقہ اشرافیہ کے دست نگر اور غلام رہتے ہیں۔ اس غلامی کے بدلے میں انہیں صرف انسانی سطح سے ہٹ کر جینے کی مہلت دی جاتی ہے۔ منشا یاد نے اپنے افسانوی کرداروں کے ذریعے ان پس ماندہ افراد کے دکھ درد پیش کیے ہیں۔

جدیدیت کا روشن خیالی پراجیکٹ اس بات کا دعویدار تھا کہ انسانی عقل اور سائنس کی ترقی کے باعث ہم تمام انسانی مسائل کا حل نکال لیں گے اور دنیا کو جہالت، ناانصافی سے نجات دلا کر انسان کے لیے دنیا کو جنت نظیر بنا دیں گے۔ لیکن بیسویں صدی کے پہلے نصف میں دو عالمی جنگوں میں انسانی تباہی اور خصوصاً ہیروشیما اور ناگاساکی پر امریکہ کے ایٹم بم حملے نے سائنس اور عقل کے نتیجے میں انسانی ترقی کے سارے خواب چکنا چور کر دیے۔ اس صورتحال نے مغربی دانشوروں کو بے حد متاثر کیا۔

1968ء میں پیرس یونیورسٹی میں طلباء کی "ویت نام کمیٹی" کے سرگرم اراکین کی گرفتاری کے خلاف طلباء تحریک چلائی گئی۔ طلبہ نے ڈینیل کوہن بینڈٹ (Daniel Kohan Bendit) کی سرکردگی میں پیرس یونیورسٹی کے نان ترے (Non Terre) کیمپس پر قبضہ کر لیا۔ طلباء کی ہنگامہ آرائی اور تعلیمی اداروں پر قبضے کا سلسلہ پورے فرانس میں پھیل گیا۔

اس دوران میں مزدور یونین بھی طلباء کے ساتھ مظاہروں میں شامل ہوگئی ،لیکن جب تحریک عروج پر تھی تو یونین لیڈر مزدوروں سے غداری کرتے ہوئے حکومت کے ساتھ مل گئے۔ یوں یہ تحریک ناکام ہوگئی۔اس تحریک نے فرانس کی سیاسی اورفکری سطح پر شدید اثرات مرتب کیے۔خصوصاً فرانس کی کمیونسٹ پارٹی نے مزدوروں کے بجائے حکومت کا ساتھ دیا۔ یوں لوگوں پر یہ بات عیاں ہوگئی کہ کمیونسٹ پارٹی انقلاب برپا کرنے کے بجائے ردانقلاب کی جماعت ہے یہ فکری کشمکش مابعد جدیدفکر کی نقش گر ثابت ہوئی۔

اس کے ساتھ مابعد جدیدیت کی صورت گری میں جن عناصر نے اہم کردار ادا کیا ان میں ایک صنعتی ترقی کے باعث شہروں کا پھیلاؤ ہے۔ بڑی تعداد میں ماہرین اور مزدور نقل مکانی کر کے شہروں میں منتقل ہوئے۔ غیرملکی تارکین وطن کی وجہ سے بھی آبادی اور ثقافت میں فرق آیا۔ان حالات میں ایک ایسی صورتحال نے جنم لیا جس میں حقیقت نام کی کوئی چیز نہیں ہے۔انٹرنیٹ کی ایجاد نے ملکوں کے مابین فاصلے ختم کر دیے ہیں اوراب دنیا گلوبل ویلج (Global village) بن گئی ہے میڈیا نے ملٹی نیشنل کمپنیوں کے ساتھ مل کر اشتہارات کے ذریعے صارفیت سماج (Consumer Society) تشکیل دے دیا ہے۔ یہ وہ اہم اسباب تھے جنھوں نے مل کر مابعد جدیدیت (Postmodernism) کی تشکیل کی۔

چوں کہ مابعد جدیدیت ، جدیدیت اور ساختیات کی نقاد ہے۔ساختیات کی بنیاد سوسیئر کے لسانی ماڈل پر رکھی گئی ہے۔سوسیئر کے مطابق زبان "لانگ" (Langue) اور "پارول" (Parole) پر مشتمل ہے۔کوئی بھی انفرادی تکلم یا گفتار "پارول" ہے اوراس "پارول" کے عقب میں ایک باقاعدہ اور مضبوط سسٹم کارفرما ہے جسے "لانگ" سے تعبیر کیا گیا ہے۔ یہ لانگ ہی ہے جس کی عمل آرائی کی بنا پر کروڑوں جملے تخلیق ہوتے ہیں اور معنی کی تشکیل اور ترسیل ممکن ہوتی ہے۔
لسانی نظام کے اجزا (نشانات اور الفاظ) خود مکتفی جوہر نہیں ہیں ان کی قدر و قیمت اور معنویت اس رشتے کی مرہون منت ہے جو انھوں نے زبان کے کلی نظام میں دوسرے اجزا سے قائم کر رکھا ہے اور یہ رشتہ فرق کا ہے یوں زبان ایک مکمل نظام ہے اور تمام معنی زبان کے نظام کے اندر اور اسی کلی نظام کی وجہ سے پیدا ہوتے ہیں۔

یہاں یہ بات واضح ہورہی کہ جب نشانات اپنی معنی خیزی کے لیے لسانی نظام کے اندر ایک دوسرے پر منحصر ہیں تو خارجی طور پر باہر کی دنیا سے ان کا کوئی سروکار نہیں ہے وہ باہر کی دنیا سے بے نیاز ہیں۔

اس تصور سے زبان کا یہ تصور باطل ہو جاتا ہے کہ زبان ایک شفاف میڈیم ہے جس سے حقیقت کو آر پار دیکھا جا سکتا ہے یعنی زبان حقیقت کو مکمل طور پر پیش کرنے کی قدرت رکھتی ہے اس کے برعکس ساختیات کا یہ دعویٰ ہے کہ حقیقت زبان کے ذریعے بالکل اسی حالت میں ظاہر نہیں ہوتی جس حالت میں وہ زبان کے نظام سے باہر اپنا وجود رکھتی ہے بلکہ

حقیقت زبان کے نظام کے اندر، زبان کے ذریعے تشکیل پاتی ہے یعنی حقیقت کو زبان کے ذریعے لکھا جاتا ہے جسے پڑھنا اور ڈی کوڈ کرنا پڑتا ہے۔ ہمارے ادراک تک حقیقت بس اسی قدر آتی ہے جس قدر زبان اسے پیش کرتی ہے۔

چوں کہ حقیقت زبان میں لکھی ہوئی ملتی ہے اس لیے ساختیات کی رو سے یہ ایک متن (Text) ہے جو زبان کے ذریعے خلق ہوا ہے یوں کوئی بھی حقیقت چاہے وہ دنیا کی حقیت ہو یا انسان کی اپنی حقیقت سب متن اور لسانی تشکیل ہے۔

سوسیئر نے اپنے لسانی ماڈل میں لسانی نشان کی وضاحت میں لکھا تھا کہ زبان میں ایک نشان کا دوسرے نشان سے رشتہ لازمی طور پر فرق کا ہے۔ "جال" اس لیے جال ہے کہ یہ چال، حال اور خال نہیں ہے۔ سوسیئر نے نشانات کی اس خصوصیت کو "منفی" کہا تھا۔ اب اگر زبان کی خصوصیت صرف منفی ہے تو پھر اس میں پارول کی مثبت کارکردگی کیسے ممکن ہو سکتی ہے؟ یہ سوسیئر کے سامنے بہت بڑا سوال تھا۔ سوسیئر نے اس کا حل یہ نکالا کہ جب نشان (sign) کے دونوں اجزا دال (Signifier) اور مدلول (Signified) کو الگ الگ دیکھا جائے تو ان میں تعلق فرق کا اور منفی ہوگا لیکن جب یہ دونوں مل کر عمل آراء ہوتے ہیں تو یہ مثبت کارکردگی کے حامل ہوتے ہیں۔

سوسیئر کی لسانی تھیوری کے اسی نکتے سے دریدا نے شدید اختلاف کیا اور ایک نئی تھیوری کی بنا ڈالی جسے ''ساخت شکنی'' (Deconstruction) کے نام سے جانا جاتا ہے۔ اس تھیوری کی بحث میں دریدا نے بہ دلیل یہ ثابت کیا کہ زبان میں صرف افتراق اور منفی خصوصیت ہی ہے زبان میں کوئی اس طرح کی مثبت کارفرمائی نہیں ہے۔ لسانی نشان (sign) میں دال (signifier) اور مدلول (signified) کی وحدت ناممکن ہے وہ ہمیشہ الگ الگ ہی عمل آراء ہوتے ہیں دال دوسرے دال سے افتراق کی بناء پر جب کہ مدلول دیگر مدلولات کے ساتھ افتراق کی بناء پر ہی بامعنی ہوتا ہے۔ یہ دونوں اپنی اپنی پوزیشن میں مسلسل پھسلاؤ سے دوچار رہتے ہیں۔ جس کی وجہ سے معنی بھی التوا کا شکار رہتا ہے۔ یوں دریدا نے اس دلیل سے یہ بات ثابت کردی کہ لسانی نظام کا کوئی منظم اور منضبط علم ممکن نہیں ہے۔

دریدا کا موقف ہے کہ تقریر/تحریر کا اضدادی جوڑا (Binary Opposition) دراصل لفظ مرکزیت کی ہی دین ہے۔ لفظ مرکزیت تصور اس بات پر قائم ہے کہ معنی اور لفظ میں ایک داخلی ربط موجود ہوتا ہے اور مصنف یا مقرر کی خواہش یعنی منشائے مصنف/مقرر کو قاری یا سامع اپنی اصل حالت میں وصول کر لیتا ہے۔ گویا لفظ میں یہ طاقت موجود ہے کہ وہ مقرر یا مصنف کے ذہنی خیالات کی مکمل ترسیل پر قدرت رکھتا ہے۔ دریدا کا موقف ہے کہ مغربی فلسفیانہ فکر میں ایک خام خیال موجود

ہے کہ کسی بھی معنی خیزی کے نظام(signifying System) میں ایک حتمی اور مطلق حوالہ موجود ہوتا ہے جو اس نظام سے الگ اور اس سے پہلے لابدی طور پر موجود ہوتا ہے یہ ماورائی مدلول(Transcendental-Signified) مستحکم، مطلق، لازمانی اور شفاف ہوتا ہے۔ دریدا اس موقف سے شدید اختلاف کرتا ہے۔

دریدا کے مطابق چوں کہ معنی لامرکز ہے اس لیے "موجودگی" سے بھی تہی ہے گویا معنی جتنا اضدادی جوڑے کے حاضر عنصر سے ظاہر ہوتا ہے اتنا ہی اس جوڑے کے غائب عنصر سے بھی ظاہر ہوتا ہے یعنی معنی خیزی کے عمل میں غائب عنصر بھی حاضر عنصر کی طرح اپنا کردار ادا کرتا ہے۔

دریدا کو فلسفیانہ روایت سے یہ گلہ ہے کہ انہوں نے جو معنی متعین کر دیے ہیں وہ معنی اتنے ہی نہیں ہیں بلکہ کچھ دبا دیئے گئے ہیں اور جو معنی دبا دیے گئے وہ بھی اتنے ہی اہم ہو سکتے تھے۔ دریدا علم اور طاقت کے بل بوتے پر ان دبائے گئے حاشیائی(Marginal) معنوں کو کھولتا ہے اور ان کی طرف توجہ دلاتا ہے۔

سوسیئر نے اپنے لسانی ماڈل میں زبان کو نشانات کے مابین رشتوں کا نظام قرار دیا ہے یہ رشتے دو قسم کے ہیں ایک افقی اور دوسرے عمودی۔ رومن جیکب سن نے سوسیئر کے ان افقی اور عمودی رشتوں کے تصور کو زبان میں موجود استعارے اور مجاز مرسل کے ساتھ جوڑ دیا بقول جیکب سن استعارے اور مجاز مرسل میں بھی انتخاب اور ارتباط کا اصول ہی لاگو ہو رہا ہے۔ استعارے میں الفاظ(Sign) کے مابین مماثلت کا رشتہ ہے جب کہ مجاز مرسل میں الفاظ(Sign) کے مابین قربت کا رشتہ ہے۔ لاکاں نے جیکب سن کی اس دریافت کو استعمال میں لا کر اپنی نفسیاتی بصیرت کے بل بوتے پر فرائیڈ کے تصوراتِ تکثیف(Condensation) اور بے دخلی یا استبدال(displacement) کی نئی تعبیر پیش کی۔

لاکاں تکثیف کو استعارے سے جب کہ بے دخلی یا استبدلال کو مجاز مرسل کے مشابہ قرار دیتے ہیں۔ لاشعور بھی اپنی عمل آرائی میں تکثیف کے عمل میں مماثل علامات کو اور بے دخلی یا استبدال میں علامات کے درمیان قربت کو استعمال میں لاتا ہے۔ لاکاں نے فرائیڈ کے دو لاشعوری تصورات تکثیف اور بے دخلی کو زبان کے عملی استعمال کے ذریعے سے واضح کر دیا ہے یہ بھی ثابت کیا ہے کہ لاشعور بھی زبان کی طرح ساختیایا ہوا ہے۔

لاکاں نے ایگو کی پیدائش کے متعلق بھی اپنا تصور پیش کیا ہے۔ لاکاں کے مطابق تخیلی درجے کی ایک اہم منزل ''مرات کی منزل(The Mirror Stage) ہے جس میں ایگو(ego) کی پیدائش ہوتی ہے۔ مرات کی منزل میں بچے کا

سامنا خارجی دنیا سے ہوتا ہے۔مرات سے سامنا بچے میں اپنی موجودہ حقیقی جسمانی کمزوری کے برخلاف، اکملیت کا احساس پیدا کردیتا ہے اکملیت کا یہ احساس ہی پہلی بار''میں'(I)' یعنی ایگو(ego) کی تشکیل کا باعث بنتا ہے۔لاکاں کے مطابق ایگو کی پیدائش خارجی شناخت کی پہچان سے ہوتی ہے نہ کہ باطن کی پیدا کردہ ہوتی ہے یوں ابتدائی عمر میں خلق ہونے والی ایگو کی بنیاد خارج یا غیر (The other) پر قائم ہوتی ہے اور انسان تاعمر اس غیریت سے نجات نہیں پاسکتا۔

ژاں فرانکوئس لیوتار نے مابعد صنعتی معاشرے میں علم کی نوعیت کی رپورٹ پیش کی۔رپورٹ کے مطابق جدید میڈیا اور کمپیوٹر کی آمد سے جو بڑی تبدیلی رونما ہوئی ہے وہ علم کی حیثیت سے متعلق ہے۔میڈیا سماج میں علم کی حیثیت بھی کمرشل ہوگئی ہے۔اب علم ایک شے (Comodity) کی شکل اختیار کرگیا ہے جسے بازار سے خریدا اور بیچا جاسکتا ہے یہ اب معاشرے میں طاقت(power) کا باعث ہے۔علم ایک اطلاعاتی شے (Informational Comodity) ہونے کے ناطے پہلے ہی ناگزیر پیداواری طاقت کی شکل اختیار کرچکا ہے۔اب جن قوموں کے پاس بہت بڑے علم کے وسائل(Resorces) ہوں گے،جن کے پاس بہترین ٹیکنالوجی ہوگی،جن کے پاس بہت ترقی یافتہ اور جدید مواصلاتی نظام اور اسلحہ کے سسٹم ہوں گے، جن کے پاس جدید قسم کی ادویات ہوں گی،جن کے پاس اپنے مدمقابل کے بارے میں مفصل معلومات موجود ہوں گی،وہی قومیں طاقت ورشمار ہوں گی۔اب علم کو بطور طاقت حاصل کرنے کے لیے بھی جنگیں ہوں گی۔

مابعد جدید مفکر میشل فوکو نے طاقت کا نیا تصور پیش کیا۔طاقت (P o w e r) کا روایتی تصور جبر(repression) سے جڑا ہے یعنی زبردست طبقات زیردست طبقات کا جبراً استحصال کرتے ہیں۔فوکو کا طاقت کا تصور روایتی تصور سے بالکل برعکس ہے۔طاقت(Power) کے روایتی تصور میں طاقت کا استعمال اوپر سے نیچے ہوتا ہے۔لیکن جدید دور کے پروان چڑھنے کے دوران میں طاقت (power) کی عملی صورتوں نے بہت سی شکلیں اختیار کی ہیں۔فوکو کے مطابق مقتدر قوت (Sovereign power) وہ قوت ہے جو بادشاہ یا مرکزی حکومت کے قوانین کی صورت میں موجود ہوتی ہے۔جن کی تعمیل اور نفاذ کی صورت میں یہ طاقت سماج کے عام افراد میں منتقل ہوتی جاتی ہے۔۱۸ویں اور ۱۹ویں صدی میں مغرب میں انضباطی یا تادیبی طاقت(discipline power) نے رفتہ رفتہ اس کی جگہ لے لی اور مقتدر قوت پر اپنا غلبہ حاصل کرلیا۔طاقت کا یہ تصور قبل از جدید دور میں مغرب میں رائج تھا۔فوکو نے اس تصور پر زیادہ توجہ نہیں دی بلکہ انضباطی طاقت(disciplinary power) پر اپنی زیادہ توجہ مرکوز کی ہے۔پہلے طاقت باہر سے جسم کو کنٹرول کرتی تھی

جس کے لیے مختلف سزائیں نافذ کی جاتی تھیں۔مگر سائنس اور ٹیکنالوجی کی ترقی اور جدید اداروں کے قیام نے اب طاقت کا نیا تصور دیا ہے جس کے ذریعے اب منحرف افراد کی تربیت کے ذریعے ان کی روحوں پر قابو حاصل کیا جاتا ہے نیز خیالات اور نئے تصورات ان میں داخل کیے جاتے ہیں جس کے نتیجے میں ان میں نئی عادات نئی سرگرمیاں اور نئی مہارتیں پیدا کی جاتی ہیں اور انہیں نئے قسم کا فرد بنا دیا جاتا ہے۔

ژان بادریلا کی بنیادی فکر کے سوتے سوسیئر کے لسانی تصورات پر تشکیل شدہ ساختیات (Structuralism) سے پھوٹتے ہیں۔ بادریلا نے اس تصور کو بنیاد بنا کر میڈیائی شبیہوں (Images) کا مطالعہ کیا ان شبیہوں کو "Simulacra" کا نام دیا۔ مابعد جدید عہد میں میڈیا کے ذریعے جو کچھ بھی دکھایا جا رہا ہے یہ حقیقی (Real) نہیں بلکہ images ہیں جو حقیقت کی نقل نہیں بلکہ حقیقت کے متبادل ہیں۔

بادریلا کے مطابق حقیقت اور ہائپر ریئلیٹی (Hyperreality) کے مابین بھی ''نشان'' اور ''شے'' کی طرح کا تعلق ہے جو فطری اور لابدی نہیں من مانا ہے۔جس طرح ہمیں حقیقت صرف اتنا نظر آتی ہے جتنا وہ زبان کے نظام کے اندر، زبان میں لکھی ہوئی ملتی ہے اسی طرح ہم اس مابعد جدید میڈیائی دور میں مختلف میڈیائی واسطوں کے ذریعے تشکیل شدہ حقیقت کو دیکھتے ہیں۔

بادریلا نے اس صارفیت سماج پر Simulacra کے اثرات کا جائزہ لے کر یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ میڈیا کی زائیدہ یہ شبیہیں (Images) کیسے عوام کو متاثر کر رہی ہیں اور کیسے عوام پر اپنا کنٹرول حاصل کیے ہوئے ہیں۔ میڈیا کے ذریعے ٹیلی وژن اسکرین پر روزانہ صبح سے شام تک مختلف اشتہاروں کے ذریعے عوامی خواہشات کو مہمیز کیا جاتا ہے۔ بالکل غیر ضروری اشیا کو انسان کی بنیادی ضرورت بنا کر پیش کیا جا رہا ہے اور خریداروں کی کھیپ تیار کی جا رہی ہے۔اشیاء دھڑا دھڑ نئے نئے ماڈل اور نئی نئی خوبیوں کے ساتھ بار بار خریدی جا رہی ہیں۔ یوں میڈیا نے عوام کو "Consumer Society" میں بدل دیا ہے۔اس وقت مابعد صنعتی عہد میں یہی سب سے بڑا مسئلہ ہے۔جس کا حل کثیر قومی کمپنیوں (Multinatinal Companies) نے آزاد منڈی کی تجارت کی صورت میں نکالا ہے۔

مغرب میں مابعد جدیدیت کی مقبولیت کے بعد اردو میں مابعد جدیدیت کا آغاز نوے کی دہائی میں ہوا۔ اردو میں

مابعد جدیدیت تفہیم و ترویج میں جن شارحین و ناقدین نے اہم کردار ادا کیا ان میں گوپی چند نارنگ، وزیر آغا، وہاب اشرفی، محمد علی صدیقی، ڈاکٹر فہیم اعظمی، ناصر عباس نیر، قاضی افضال حسین اور ابوالکلام قاسمی کے نام قابل ذکر ہیں۔ ان لوگوں نے مابعد جدید تھیوری کی موافقت یا مخالفت میں مضامین لکھ لکھ کر اس کی تفہیم و ترویج کے لیے راہ ہموار کی۔ یہ مضامین ۱۹۹۰ء کے بعد مختلف رسائل و جرائد میں تواتر کے ساتھ چھپتے رہے۔ جن رسائل و جرائد نے اس ضمن میں حصہ ڈالا ان میں ماہنامہ صریر کراچی، سہ ماہی تسطیر لاہور، نقاط فیصل آباد، سہ ماہی سمبل راولپنڈی، ماہنامہ اوراق لاہور، ماہنامہ شب خون الہ آباد اور سہ ماہی امروز علی گڑھ قابل ذکر ہیں۔ درج بالا شارحین کے تنقیدی کام کو زیر بحث لاتے ہوئے راقم اس نتیجے پر پہنچا ہے کہ انھوں نے تھیوری کی تفہیم و تعبیر کی ہر ممکن کوشش کی ہے۔ اس کی اصطلاحات سازی پر کام کیا ہے، اردو دان طبقے کے لیے تھیوری کے ادق تصورات کو نہایت آسان انداز میں پیش کیا ہے۔ جہاں جہاں ضروری تھا وہاں مثالوں سے اسے مزید آسان بنایا ہے۔ خصوصاً دریدا اور فوکو کے مشکل ترین تصورات کو بھی نہایت سہل انداز میں اپنے مضامین کے ذریعے اردو دان طبقوں میں نہ صرف متعارف کرایا ہے بلکہ ان کی تفہیم کے عمل میں رکاوٹوں کو بھی دور کیا ہے۔ تھیوری کے مخالفین کی طرف سے اٹھنے والے سوالات کو زیر بحث لا کر ان کو مطمئن کرنے کی کوشش کی ہے۔ تھیوری پر اعتراضات اٹھانے والوں میں ترقی پسند تحریک سے وابستہ نقاد اور جدیدیت سے گہری وابستگی رکھنے والے نقاد شامل ہیں۔ ان کا اعتراض یہ ہے کہ پاک و ہند میں ابھی حالات جدیدیت تک بھی نہیں پہنچ پائے تو یہ کیسے ممکن ہے کہ ہم جدیدیت کا استرداد کرتے ہوئے مابعد جدیدیت کا شوشا چھوڑ دیں۔ اس کے علاوہ ترقی پسندوں کو مابعد جدیدیت کی تکثیریت پسندی جو معنی کی کثرت اور مسلسل التوا کی بات کرتی ہے، مغرب کی چال معلوم ہوتی ہے۔ گوپی چند نارنگ، ناصر عباس نیر اور کئی دیگر نقادوں نے ان کے اعتراضات کا مدلل جواب پیش کیا ہے۔ یہ بات طے ہے کہ پاک و ہند میں مابعد جدیدیت پر تین دہائیوں سے کام ہو رہا ہے لہٰذا اب اس کا مکمل استرداد ناممکن نہ سہی محال ضرور ہے۔ نیز مابعد جدیدیت دنیا بھر میں کسی نہ کسی حد تک ضرور موجود ہے۔ یوں مقامیت کے تناظر میں پاک و ہند میں بھی مابعد جدیدیت کا وجود یقینی ہے۔

مغربی مابعد جدیدیت دو حوالوں سے اپنی پہچان رکھتی ہے۔ ایک حوالہ مابعد جدید صورت حال اور دوسرا مابعد

جدیدتھیوری ہے۔ مابعد جدید صورت حال کا تعلق گلوبلائزیشن سے ہے جس نے پوری دنیا کو ایک گلوبل ویلج (Global Village) بنادیا ہے۔اس صورت حال میں سب سے اہم کردار میڈیا کا ہے۔اب پوری دنیا میڈیا سوسائٹی میں بدل گئی ہے۔اب دنیا کے کسی بھی خطے میں رونما ہونے والے واقعات سیکنڈوں میں دنیا کے کونے کونے میں اپنے اثرات پہنچا دیتے ہیں۔یوں دنیا کا کوئی خطہ یا معاشرہ مابعد جدید صورت حال کے اثرات سے خالی نہیں ہے اور نہ وہ ان اثرات سے پہلوتہی کا دعویٰ کر سکتا ہے۔ورلڈ وائڈ ویب (www) کے ذریعے پوری دنیا اور اس کے تمام افراد ایک جال کی صورت میں ایک دوسرے سے منسلک ہیں۔یہ انسلاک لازمی طور پر متاثر کن ہے۔مابعد جدید صورت حال کے اہم تشکیلی عناصر میں میڈیا، صارفیت سماج، ٹیکنوکلچر خصوصاً میٹروپولیس (میٹروپولیٹن) اور جڑوں کی تلاش کے سلسلے میں اپنی ثقافت کی طرف مراجعت اور مذہبی احیا پرستی بہت اہم ہیں۔

مذہبی احیاء پرستی نے دنیا میں بنیاد پرستی کو فروغ دیا ہے جس کے نتیجے میں دہشت گردی نے جنم لیا ہے۔رشید امجد اور منشایاد نے بنیاد پرستی اور دہشت گردی جیسے مابعد جدید موضوعات کو اپنے افسانوں میں بخوبی برتا ہے ان موضوعات کے ساتھ ساتھ میڈیا کے کردار خصوصاً انٹرنیٹ کی ایجاد کے بعد دنیا میں سمٹتے ہوئے فاصلوں، گوگل کے افادی استعمالات اور صارفیت سماج کو بھی رشید امجد اور منشاءیاد نے اپنے افسانوں میں جگہ دی ہے۔مابعد جدید معاشروں میں مٹتی ہوئی اقدار کے سبب پیدا ہونے والی ثقافتی بیگانگی اور اس کے نتیجے میں اپنی ثقافت کی طرف واپسی بھی ان دونوں افسانہ نگاروں کے افسانوں میں موضوع بنی ہے۔اس تناظر میں رشید امجد نے بوڑھے والدین کو موضوع بنایا ہے جو بدلتی ہوئی شہری ثقافت میں اجنبیت کا شکار ہیں اور کچھ اپنے وطن سے دور اپنی مٹی اور اپنی ثقافت کو پانے کے لیے بے تاب ہیں۔اس تناظر میں منشایاد نے شہری اور دیہی ثقافت کے فرق کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔خصوصاً ٹی وی اور انٹرنیٹ کی ایجاد کے بعد دیہاتوں میں آنے والی ثقافتی تبدیلی کو پیش کیا ہے۔جس کے اثرات دیہی اقدار اور رویوں میں تبدیلی کی صورت میں نظر آتے ہیں۔

تانیثیت مابعد جدیدیت کا ایک اہم موضوع ہے۔یہ نسوانی تحریک ہے جو عورتوں کے حقوق کے لیے آواز بلند کر رہی ہے۔اس تحریک کے زیر اثر عورتوں نے نہ صرف عورت پر ہونے والے ظلم، صنفی تضادات اور استحصال کے خلاف باقاعدہ احتجاج کیا ہے بلکہ بعض صورتوں میں بغاوت بھی کی ہے۔رشید امجد اور منشایاد نے اپنے افسانوں میں تانیثیت کو بھی موضوع بنایا ہے۔انہوں نے عورتوں کے عام مسائل کے بیان کے علاوہ ان کے اس احتجاج اور باغیانہ رویوں کو بھی پیش کیا ہے جو وہ اس پدرسری معاشرے میں اپنی آواز، اپنی پہچان اور مقام کے لیے روا رکھے ہوئے ہیں۔

مابعد جدیدیت ایک مکمل صورت حال کی پیش کش اور اس صورت حال کی Theorization پر مشتمل ہے اس لیے اس میں بیک وقت مختلف اور متنازع تصورات موجود ہیں۔ مابعد جدیدیت نے جس طرح سے روایتی تصورات کی کایا کلپ کی ہے اور صدیوں سے رائج تصورات کو بدل کر رکھ دیا ہے ایسے ہی ادب کے سابقہ اصولوں کو بھی ہلا کر رکھ دیا ہے۔ اب ادب خود مختار اور خود مکتفی اکائی نہیں ہے اور نہ ہی یہ سماج کا عکس ہے۔ نہ ادب ایسی تخلیق ہے جس سے مصنف کی زندگی کی عکاسی ہو۔ اس تناظر میں ادب اور اس کی جملہ اصناف میں بھی سابقہ اور روایتی ترکیب و ترتیب بدل گئی ہے۔ یقینی طور پر اردو ادب اور اس کی اصناف نے بھی ان کا اثر قبول کیا ہے۔ مابعد جدید فکشن کی اہم خصوصیات میں طنز خفی، کھیل تماشا، سیاہ مزاح،، قاری کی شرکت، میٹا فکشن، تاریخی بیانیہ، فنی مخطوطہ، زمانی انتشار، کثرت پسندی، جادوئی حقیقت نگاری، سنسنی خیزی، بین المتونیت زیادہ اہم ہیں۔

طنز مابعد جدید فکشن میں ایک اہم تکنیک کے طور پر برتا جا رہا ہے۔ مابعد جدید ادیبوں نے طنز کا استعمال اس قدر زیادہ کیا ہے کہ یہ مابعد جدید فکشن کی پہچان بن گیا ہے۔ طنز کی کثرت استعمال کی وجہ یہ ہے کہ مابعد جدید صورت حال میں گہرائی کے بجائے صرف سطحیت ہے اور ہر قسم کی اقدار اور نظم و ضبط مفقود ہو چکا ہے۔ اس صورت حال کی عکاسی کے لیے طنز سے بہتر کوئی تکنیک نہیں ہو سکتی۔ طنز کا استعمال اردو ادب میں نیا نہیں لیکن رشید امجد اور منشا یاد نے طنز کا استعمال بہت زیادہ کیا ہے۔ خصوصاً منشا یاد کے افسانے طنزیہ انداز سے بھرپور ہیں۔

بین المتونیت بھی مابعد جدید فکشن کی ایک اہم تکنیک ہے۔ اس تکنیک میں ادیب ماقبل متون کے اجزا کو استعمال میں لاتے ہیں۔ متن پر متن کی تشکیل کرتے ہیں۔ بین المتونیت میں سابقہ متون اپنی اصلی حالت میں استعمال نہیں ہوتے بلکہ ان کی قلب ماہیت ہو جاتی ہے۔ رشید امجد اور منشا یاد کے افسانوں میں بین المتونیت کا استعمال بکثرت ملتا ہے۔ دونوں ادیبوں نے مختلف علوم و فنون کے اجزا کو نئی معنویت کے ساتھ اپنی تخلیقات میں پیش کیا ہے۔

جادوئی حقیقت نگاری بھی ایک اہم مابعد جدید تکنیک ہے۔ چوں کہ مابعد جدیدیت ہر قسم کے سسٹم کی نفی کرتی ہے۔ اس لیے ادیب کھیل کھیل میں نہایت اہم موضوعات کو پیش کر دیتے ہیں۔ اس کے لیے وہ حقیقت اور فینٹسی کو باہم آمیز کر کے اپنے افسانوں میں پیش کرتے ہیں۔ رشید امجد اور منشا یاد نے اپنے افسانوں میں کہیں مافوق الفطرت عناصر کو بیان کیا ہے اور کہیں طلسماتی فضا تخلیق کی ہے۔

فنی مخطوطہ مابعد جدید فکشن کا ایک اہم عنصر ہے، اس تکنیک میں ادیب بہت سی دیگر اصناف کے اجزا باہم ملا دیتے

ہیں۔ یہ بین المتونیت کے بہت قریب ہے اس میں فرق یہ ہے کہ بین المتونیت میں سابقہ متون کی قلب ماہیت ہوجاتی ہے۔ جب کہ فنی مخطوطہ میں سابقہ متون کے اجزا سابقہ دور کا کوئی اسلوب یا سابقہ تخلیق کار کا اسلوب نقل کیا جاتا ہے۔ رشید امجد اور منشا یاد کے افسانوں میں اس مابعد جدید تکنیک کا استعمال بھی بہت ہوا ہے۔ انہوں نے کہیں تلمیح کے ذریعے اور کہیں داستانوی فضا کی تخلیق سے اس تکنیک کو برتا ہے۔

تاریخی بیانیہ بھی ایک اہم مابعد جدید تکنیک ہے اس میں افسانہ نگار اصل تاریخی واقعات اور تاریخی کرداروں کو افسانوی انداز میں پیش کرتے ہیں۔ رشید امجد اور منشا یاد نے اس مابعد جدید تکنیک کو اپنے افسانوں میں بکثرت استعمال کیا ہے جس سے ان کے تاریخی شعور اور تاریخ سے ان کی دلچسپی بخوبی ظاہر ہوتی ہے۔

زمانی انتشار بھی ایک اہم مابعد جدید تکنیک ہے۔ جس میں افسانہ نگار افسانوں میں زمانی ترتیب کا خیال کیے بغیر واقعات اور خیالات کو پیش کرتے ہیں۔ اسی تناظر میں رشید امجد اور منشا یاد نے اپنے افسانوں میں وقت کی قید سے خود کو آزاد رکھا ہے۔ دونوں نے وقت کی مختلف صورتوں کو اپنے افسانوں میں برتا ہے۔

سیاہ مزاح کی اصطلاح بھی ایک اہم مابعد جدید تکنیک کے لیے استعمال ہوتی ہے۔ اس تکنیک میں نہایت صدمہ انگیز صورت حال کو مزاحیہ انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ ادیب ہنسی اور شکست کے باہمی ملاپ سے مزاح پیدا کرتے ہیں۔ رشید امجد کے افسانوں میں سیاح مزاح کی مثالیں بھی موجود ہیں۔ انہوں نے بعض ایسے مواقعوں پر جہاں کرداروں کو غم زدہ ہونا اور رونا چاہیے تھا وہاں وہ ہنستے اور قہقہے لگاتے ہوئے ملتے ہیں۔

ان دونوں ادیبوں نے آغاز سے ہی جدیدیت کے زیر اثر افسانے لکھے جن میں جدیدیت کے تمام اہم موضوعات اور اسالیب کی خوبصورت عکاسی کی گئی اور اردو جدید افسانے کے نمائندہ کہلائے لیکن بیسویں صدی کے اختتامی چند سالوں میں تبدیلی کو خوش آمدید کہا اور اپنے وقت کے تازہ ترین رجحان مابعد جدیدیت کے تحت بھی افسانے لکھنے شروع کیے جن کی جھلک دونوں کے آخری مجموعوں میں دیکھی جاسکتی ہے۔

مابعد جدید موضوعات اور مابعد جدید فکشن کے اسلوبیاتی عناصر کی دریافت کے بعد یہ بات طے ہوگئی ہے کہ جدید اردو افسانے کے نمائندہ ادیبوں رشید امجد اور منشا یاد نے مابعد جدیدیت کے اثرات قبول کرتے ہوئے مابعد جدیدیت کے تحت بھی افسانے تخلیق کیے ہیں۔

سفارشات

۱۔ مابعد جدید فکشن خصوصاً اردو افسانوں کی مابعد جدید تنقید نہ ہونے کے برابر ہے جس پر خصوصی توجہ کی ضرورت ہے

۲۔ ہماری لائبریریوں میں مغربی مابعد جدید مفکرین کی کتابیں موجود نہیں ہیں جس کی وجہ سے محققین کی ان مابعد جدید مفکرین کی اصل کتابوں تک رسائی ناممکن ہے۔اس حوالے سے لائبریری کتب کی خریداری کے موقع پر ان کتب کی خریداری کو یقینی بنایا جائے۔

۳۔ مغربی مابعد جدید مفکرین کی کتب کے تراجم کرائے جائیں تاکہ نئے محققین ان کے اصل متن تک رسائی حاصل کر سکیں۔

۴۔ اردو مابعد جدید فکشن کی تنقید کے لیے نقاد ادبی رسائل و جرائد میں تنقیدی نمونے پیش کریں اور نئے محققین کے لیے مابعد جدید فکشن کے عناصر کی تفہیم میں رہنمائی فراہم کریں۔

کتابیات

☆ اعجاز راہی، ڈاکٹر، اردو افسانے میں علامت نگاری، ریز پبلی کیشنز، راولپنڈی، دسمبر ۲۰۰۲ء

☆ اعجاز راہی، ڈاکٹر، اردو افسانے میں علامت نگاری، ریز پبلی کیشنز، راولپنڈی، ۲۰۰۲ء

☆ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، اشاعت نہم، ۲۰۱۵ء

☆ انور سدید، ڈاکٹر، رشید امجد کا افسانہ: تجرید اور علامت کا شعری پیکر، مشمولہ، اردو افسانے کی کروٹیں، مکتبہ عالیہ، لاہور، ۱۹۹۱ء

☆ ایم سلطانہ بخش، ڈاکٹر، عصمت چغتائی: شخصیت اور فن، ورڈ ویژن، پبلشرز، اسلام آباد، ۱۹۹۲ء

☆ پیٹر بیری، بنیادی تنقیدی تصورات، مترجم الیاس بابر اعوان، ایکس پبلی کیشن لاہور، ۲۰۱۸ء

☆ حفیظ صدیقی، ابوالاعجاز، کشاف تنقیدی اصطلاحات، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، جولائی ۱۹۸۵ء

☆ حیدر قریشی، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اور مابعد جدیدیت، سرحد ادبی اکیڈمی، جرمنی، ۲۰۰۹

☆ راشد انور راشد، وہاب اشرفی شخصیت اور ادبی خدمات، ماہنامہ کتاب نما، دہلی، ۲۰۰۵ء

☆ رشید امجد، دکھ ایک چڑیا ہے، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، مارچ ۲۰۱۶ء

☆ رشید امجد، ڈاکٹر، جدید ادبی تناظر، الفتح پبلی کیشنز، راولپنڈی، ۲۰۱۲ء

☆ رشید امجد، ست رنگے پرندے کے تعاقب میں، حرف اکادمی، راولپندی، جنوری ۲۰۰۲ء

☆ رشید امجد، ست رنگے پرندے کے تعاقب میں، حرف اکادمی، راولپنڈی، جنوری ۲۰۰۲ء

☆ رشید امجد، عام آدمی کے خواب (مجموعہ) پورب اکادمی اسلام آباد، ۲۰۰۷ء

☆ رشید امجد، عام آدمی کے خواب: (مجموعہ)، پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء

☆ رشید امجد، کہانی نے خواب دیکھا، صریر پبلی کیشنز، راولپنڈی، لاہور، ۲۰۲۰ء

☆ رشید امجد، گملے میں اگا ہوا شہر اور دوسرے افسانے، صریر پبلی کیشنز، راولپنڈی، لاہور، ۲۰۲۰ء

☆ رشید امجد، مزاحمتی ادب اردو، اکادمی ادبیات، پاکستان، ۱۹۹۵ء

☆ روبینہ شاہین، ڈاکٹر، مدیر، ششماہی تحقیقی مجلّہ خیابان، شعبہ اردو جامعہ پشاور، بہار ۲۰۲۰ء

☆ سراج الدین، اسلام، محمد منشایاد: شخصیت اور فن، اکادمی ادبیات، پاکستان، ۲۰۱۰ء

☆ سلیم اختر، افسانہ: حقیقت سے علامت تک، اردو رائٹرس گلڈ، الہ آباد، ۱۹۸۰ء

☆ شفیق انجم، ڈاکٹر، مرتب، ڈاکٹر رشید امجد: شخصیت اور فن، اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد، ۲۰۱۰ء

☆ شہزاد منظر، جدید اردو افسانہ، منظر پبلی کیشنز، کراچی، مئی ۱۹۸۲ء

☆ عبدالعزیز ملک، اردو افسانے میں جادوئی حقیقت نگاری، شعبہ اردو سرگودھا یونیورسٹی، ۲۰۱۴ء

☆ علی محمد فرشی، مدیر، سمبل، راولپنڈی، شمارہ ا، جلد ا، جولائی تا ستمبر ۲۰۰۶ء

☆ قاسم یعقوب، نقاط، فیصل آباد، شمارہ ۱۴، اپریل ۲۰۱۷ء

☆ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، جدیدیت کے بعد، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۶ء

☆ گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۹۹۴ء

☆ گوپی چند نارنگ، مرتب: اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ مرتبہ، اردو اکادمی، دہلی، ۲۰۱۱ء

☆ لطف الرحمان، جدیدیت کی جمالیات، صائمہ پبلی کیشنز، بھیونڈی، ۱۹۹۳ء

☆ محمد علی صدیقی، ڈاکٹر، مابعد جدیدیت: (حقائق و تجزیہ)، پیس پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۴ء

☆ محمد ممتاز، مدیر، ماہ نامہ قومی زبان کراچی، جلد ۸۷، شمارہ ۶، جون ۲۰۱۵ء

☆ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر، اردو افسانے کی روایت، اکادمی ادبیات اسلام آباد، پاکستان، دسمبر ۱۹۹۱ء

☆ مرزا حامد بیگ، ڈاکٹر، اردو افسانے کی روایت، عالمی میڈیا پرائیویٹ لمیٹڈ، دہلی، فروری ۲۰۱۴ء

☆ مشتاق صدف، ادبی تھیوری، شعریات اور گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۱۴ء

☆ منشایاد، خلا اندر خلا، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۱۰ء

☆ منشایاد، اک کنکر ٹھہرے پانی میں، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ۲۰۱۰ء

☆ منشایاد، بند مٹھی میں جگنو، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۱۰ء

☆ منشایاد، تماشا، دوست پبلی کیشنز، اسلام آباد، ۱۹۹۸

☆ منشایاد، خلا اندر خلا، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۱۰ء

☆ منشایاد، محمد، وقت سمندر، ماڈرن بک ڈپو، اسلام آباد، دسمبر ۱۹۸۶ء

☆ منشایاد، محمد، ماس اور مٹی، مثال پبلشرز، فیصل آباد، اشاعت دوم، ۲۰۱۰ء

☆ مولا بخش، ڈاکٹر، جدید ادبی تھیوری اور گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل، پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۹

☆ ناصر عباس نیرّ، ڈاکٹر، جدید اور مابعد جدید تنقید (مغربی اور اردو تناظر میں)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی،
دوسری اشاعت، ۲۰۱۳ء

☆ ناصر عباس نیرّ، ڈاکٹر، مابعد جدیدیت: نظری مباحث، بیکن بکس، لاہور، ملتان، ۲۰۱۴ء

☆ ناصر عباس نیئر، ڈاکٹر، متن، سیاق اور تناظر، پورب اکادمی، اسلام آباد، اکتوبر ۲۰۱۲ء

☆ نصیر احمد ناصر، اردو تنقید کے اصطلاحاتی شگاف، مشمولہ تنقید کے نئے تناظر: تسطیر کے اداریے اور مباحث، مرتبہ نصیر احمد ناصر، صریر پبلی کیشنز، لاہور، راولپنڈی، ۲۰۲۰ء

☆ وحید احمد، ڈاکٹر، جدیدیت کے بنیادی تصورات، مشمولہ، ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیت، مرتبہ، ندیم احمد، ڈاکٹر، ابوالفصل انکلیو، جامعہ نگر، نئی دہلی، ۲۰۰۲ء

☆ وزیر آغا، ڈاکٹر، اردو شاعری کا مزاج، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۲۰۰۸

☆ وزیر آغا، ڈاکٹر، معنی اور تناظر، مجلس ترقی ادب لاہور، جون، ۲۰۱۶ء

☆ وزیر آغا، ڈاکٹر، تنقیدی تھیوری کے سو سال، مصنف، وزیر آغا، سانجھ پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۱۲ء

☆ وہاب اشرفی، مابعد جدیدیت: مضمرات و ممکنات، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس دہلی، ۲۰۰۴ء

☆ Anita Wolff (aditor), Britannica Concise Encyelopedia inc. London, 2006

☆ Ann B. Dobie, Theory into Practice and introduction to literary criticism (3rd Ed) Wadsworth Cengaga learning. USA 2012.

☆ Christopher Norris, Deconstruction(Theory and Practice III Ed.) Routledge, London.2004.

☆ David Harvey, " The Condition of Postmodernity", Black Well, UK.

☆ Ferdinand-de-Saussur,Course in General Linguistics , Philosophical Library, New York, 1959

☆ Francis Fukuyama, " The End of History and The Last Man" The Free Press, New York. 1992

☆ Graham Allen, " Roland Barthes, Routledge, London. 2004.

☆ J.A Cuddon, A Dictionary of Literary terms ands literary theory (5th Edition) Wiley-Black, USA, 2013

☆ Jean Baudrillard, The Consumer Society, Sage Publications, London, 1999.

☆ Jean-Francois, The Postmodern Condition : A Report on Knowledge, Lyotard.Manchester University Press,UK.1984.

☆ Jonathan Culler, The Pursuit of Signs,Routledge,London.2005.

☆ Julian Wolfres, Key Concepts in Literary Theory (Second Edition), Ruth Robbins, Edinburgh, University Press, 2006.

☆ Michael Ryan, "The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory" (Vol: 1,2,3)by Wiley-Black Well. USA 2011

☆ Michel Foucault, Discipline and Punish, The Birth of the Prison, Translated by Alan Sheridal, Vintage, Books, New York, 1978.

☆ Michel Foucault, Power Knowledge (Selected Interviews) Edited by Colin Gordon, Translated by Colin Gordon, Pantheon Books, New York, 1980.

☆ Michel Foucault, The Archaeology of Knowledge, Pantheon Books, New York, 1972.

☆ Michel Foucault, The History of Sexuality (V-1) Pantheon Books, New York, 1978.

☆ Peter Widdowson, A Reader's Guide to Comtemporary Literary theory

(5th Edition) Brooker, Great Britain, 2005.

☆ Roman Jakobson (Selected Writings-II) Mouton The Hague Paris, 1971

☆ SimonMalpas, Jean-Francois Lyotard,Routledge,London.2003.

☆ Stephen Heath, " Image, Music, Text, Barthe, Essays Selected and Translated, Fontana Press, London. 1977.

☆ Terence Hawkes, Structuralism and Semiotics, Routledge, London, 2003