متن کی ساختیاتی قرأت: عملی جہت

Structural Reading of Texts: A Practical Dimension

[i] ڈاکٹر اورنگ زیب نیازی

Abstract:

Ferdinand De Saussure is considered the founder of structuralism. He presented a Linguistic Model which is entirely different from historical concept of language. On the basis of this model, structuralism and structural criticism began in linguistic and literary criticism. structural criticism is a study of literary text from the structural point view as Marxist and psychological criticism examine a text in Marxism and psychological perspective. Discussions on structuralism in Urdu began in early eighties. Mira ji is one of the most prominent modern Urdu poets. This article presents a structural study of a poem of Mira ji and also present some articles written by different authors as example of structural criticism.

Keywords: *Saussure, structuralism, Mira ji, Jungle, Sanjog, Wazir Agha.*

فرڈی نینڈ ڈی سوسیئر کو ساختیات کا بانی تصور کیا جاتا ہے۔ اس نے ایک لسانیاتی ماڈل پیش کیا جو زبان کے تاریخی تصور سے مختلف تھا۔ اس ماڈل کی بنیاد پر لسانیات اور ادب میں ساختیات اور سا ختیاتی تنقید کاآغاز ہوا۔ ساختیات ایک طرز مطالعہ ہے۔ جس طرح مارکسی اور نفسیاتی تنقید مارکسزم اور نفسیات کی روشنی میں متن کا مطالعہ کرتی ہے اسی طرح ساختیاتی تنقید، ساختیات کے نقطہ ء نظر سے ادبی متون کا مطالعہ کرتی ہے۔ اردو میں ساختیاتی مباحث کا آغاز ۸۰ء کی دہائی میں ہوا اور اب تک اس پر کافی کام ہو چکا ہے۔ میرا جی جدید اردو شاعری کا ایک اہم نام ہے۔ اس مضمون میں میں میرا جی کی ایک نظم کا ساختیاتی مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔ اور مختلف ناقدین کے مضامین کا ذکر بطور مثال پیش کیا گیا ہے جو اردو میں ساختیاتی تنقید کی پیش رفت کو واضح کرتے ہیں۔

کلیدی الفاظ: سوسیئر، ساختیات، میرا جی، جنگل، رات، سنجوگ، وزیر آغا۔

ساختیات کا سر چشمہ وہ لسانی ماڈل ہے جسے سوئس ماہر لسانیات فرڈی نینڈ ڈی سوسیئر نے بیسویں صدی کے اوائل میں وضع کیا۔ یہ ایک طرح سے تاریخی لسانیات کا رد عمل بھی تھا۔ اس نے زبان کے تاریخیSubstantive تصور کو رد کرتے ہوئے زبان کاRelational تصور پیش کیا۔ سوسیئر کا استدلال ہے کہ زبان کا مطالعہ صرف تاریخی تناظر میں اس کے اجزا کی بنیاد پر نہیں ہو سکتا بلکہ یہ مطالعہ ان رشتوں کی بنیاد پر ہونا چاہیے جن کی وجہ سے زبان کے اجزا ایک دوسرے سے جڑے ہوتے ہیں۔ نیز زبان کا مطالعہ ایک وحدانی نظام کے طور پر کرنا چاہیے چوں کہ وحدانی نظام وقت کی ایک سطح پر خود کفیل ہوتا ہے لہٰذا زبان کا مطالعہ حاضر وقت کی سطح پر ممکن ہے۔ سوسیئر اسے یک زبانی مطالعہ کہتا ہے اور ثابت کرتا ہے کہ یک زبانی مطالعہ ہی سائنسی مطالعہ ہے۔[۱] یک زمانیت سوسیئر کے لسانی ماڈل کا اساسی نکتہ ہے تاہم درج ذیل تین اہم

[i] پروفیسر (اردو)، گورنمنٹ اسلامیہ گریجو ایٹ کالج، سول لائنز، لاہور۔

مفروضات کو بھی ساختیات کے بنیادی اصول تصور کیا جاتا ہے:

"۱۔ زبان ایک نظام ہے جو لسانی عناصر کی حاصل جمع سے زائد ہے۔
۲۔ لسانی اجزا (نشانات) ارتباطی (Relational) وصف رکھتے ہیں کہ ہر جز کو دوسرے اجزا کے ساتھ رشتے کے حوالے سے بامعنی خیال کیا جاتا ہے۔
۳۔ لسانی نشانات من مانے (Arbitrary) اور ثقافتی ہوتے ہیں، اس لیے ان کی ماہیت کے بجائے ان کے مقصد اور تفاعل کو زیر بحث لایا جاتا ہے۔" [۲]

لسانیات کے باب میں سوسیئر کے یہ خیالات یکسر نئے اور حیران کن تھے۔ آگے چل کر لسانیات، ادب، ثقافت اور بشریات کے مطالعات پر ان کے دور رس اثرات مرتب ہوئے۔ ساختیات پر ابتدائی کام رومن جیکب سن نے کیا لیکن اس کا باقاعدہ آغاز لیوی اسٹراس سے ہوتا ہے۔ اس نے سوسیئر کے لسانی ماڈل کو پیش نظر رکھتے ہوئے اساطیر کا مطالعہ کیا۔ رولاں بارت نے ساختیاتی طریق مطالعہ کا اطلاق ادب پر کیا اور یوں ادب میں ساختیاتی تنقید کا آغاز بھی ہوا۔ نشان خاطر رہے کہ ساختیات کوئی ادبی نظریہ/تھیوری نہیں، مطالعہ متن کے دیگر طریق ہائے کار کی طرح ایک طریقِ کار ہے۔ ساختیات دعوا کرتی ہے کہ زبان نشانات کا نظام ہے جس کی وجہ سے "ہر شے باہمی رشتوں میں گندھی ہوئی ہے۔ یہ رشتے دو طرفہ نوعیت کے ہیں یعنی ارتباط کے بھی حامل ہیں اور تضاد پر بھی مبنی ہیں۔ رشتوں کے اس نظام کے تفاعل سے معنی قائم ہوتے ہیں۔" [۳] ساختیاتی تنقید Signifiers کے ارتباط اور افتراق سے تشکیل پانے والے معانی کو تلاش کرتی ہے۔ کسی متن کا ساختیاتی مطالعہ دراصل مختلف کوڈز اور کونشنز کے ذریعے متن کے تہ نشین اس معنیاتی نظام کا سراغ لگانے کی ایک کوشش ہے جس سے وہ متن تشکیل پذیر ہوا ہے۔ رولاں بارت نے ساختیاتی مطالعے کے لیے پانچ کوڈز Hermeneutic، Semantic، Symbolic Proairetic، اور Cultural کی نشاندہی کی ہے لیکن متن کا ساختیاتی تجزیہ ان پانچ کوڈز کا پابند نہیں ہے۔ گویا ساختیاتی تجزیے میں کوڈز کی تلاش کسی ریاضیاتی فارمولے کی طرح ممکن نہیں بلکہ صرف ان کوڈز کو تلاش کیا جا سکتا ہے جن کا موجود متن مطالبہ اور تقاضا کرتا ہے۔ ذیل میں بیسویں صدی کے ایک اہم شاعر میراجی کی ایک نظم "سنجوگ" کے ساختیاتی مطالعے کی مدد سے ساختیاتی طریق کار کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ نظم (سنجوگ) میراجی کی نظموں کی پہلی مطبوعہ کتاب "میراجی کی نظمیں" (۱۹۴۴ء) میں شائع ہوئی اور "کلیاتِ میراجی"

(مرتبہ: ڈاکٹر جمیل جالبی) میں بھی شامل ہے۔ اردو تنقید نے میراجی کے شعری تجربات کی تفہیم بالعموم اس کی ذاتی زندگی کی روشنی میں کی ہے؛ اس کے شعری متون میں علامت اور ابہام کی گرہ کشائی کے لیے اس کی نفسیاتی الجھنوں کو کلیدی کوڈ متصور کر کے سبک دوش ہو گئی۔ جدید لسانی نظریات نے اس نوعیت کے تصورات پر کاری ضرب لگائی ہے۔ اب ادبی متن اور مصنف دونوں اپنی ثقافت، زبان اور ادبی روایت کی پیداوار تصور کیے جاتے ہیں۔ متن کے معانی کا مرجع مصنف کی ذاتی زندگی نہیں، ثقافتی و ادبی نظام ہے۔ نظم کی سادہ نثری تلخیص سے درج ذیل نکات سامنے آتے ہیں:

☆ دن ختم ہو چکا ہے اور جنگل میں رات کی تاریکی پھیل رہی ہے۔

☆ رات کی تاریکی نے جنگل اور اس کے مظاہر کو پوری طرح اپنی لپیٹ میں لے لیا ہے۔ یوں رات کے وقت کا جنگل دن کی روشنی میں نظر آنے والے جنگل سے ایک مختلف صورت پیش کر رہا ہے۔

☆ جنگل میں جگنوؤں کا ٹمٹمانا اور جھینگروں کے نغمے فطرت سے قربت کے احساس کو بڑھا دیتے ہیں۔

☆ شہر کی روشنیوں سے دور جنگل کی اس خاموش فضا میں پریمی اور پریتم کے دل مل رہے ہیں۔

نظم کا بیانیہ سادہ ہے۔ شاعر نے متن کی تشکیل میں کوئی سپیس نہیں رکھی اس لیے بہ ظاہر کسی پیچیدگی کا احساس نہیں ہوتا۔ شاعر نے تمثالوں اور تشبیہات کی مدد سے جنگل کی متحرک تصویر پیش کی ہے۔ نظم کا شعریاتی بیانیہ امیج ازم کی اس تحریک کے زیر اثر ہے جو مغرب میں بیسویں صدی کے اوائل میں ختم ہو چکی تھی لیکن اردو میں میراجی اور ان کے معاصر شعرا تک اس کے اثرات موجود تھے۔ ان امیجز کے ساتھ نظم کے متن کی ایک سطح یہاں تک مکمل ہو جاتی ہے مگر شاعر کے ہاں یہ امیج محض امیج نہیں رہا بلکہ استعارے اور علامت کی سطح تک پہنچا ہے۔ نظم کا Fabric دن، رات اور جنگل کے Signifiers کے ارتباط اور افتراق سے تیار ہوا ہے، دن اور رات کے افتراق؛ جنگل اور رات کے ارتباط سے۔ نظم کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ نظم کے یہ تین حصے تین تمثالیں ہیں جو اپنی جگہ پر مکمل متن اور الگ الگ ذیلی نظم کا درجہ رکھتی ہیں۔ پہلی تمثیل آٹھ مصرعوں پر مشتمل ہے:

دن ختم ہوا، دن بیت چکا
رفتہ رفتہ ہر نجم فلک اس اونچے نیلے منڈل سے
چوری چوری یوں جھانکتا ہے

جیسے جنگل میں کٹیا کے اک سیدھے سادے دوارے سے
کوئی تنہا چپ چاپ کھڑا گھر سے باہر دیکھے
جنگل کی ہر اک ٹہنی نے سبزی چھوڑی، شرما کے چھپی تاریکی میں
اور رنگ برنگے پھولوں کے شعلے کاجل بن کر روپوش ہوئے
اور بادل کی گھونگٹ کی اوٹ سے ہی تکتے تکتے چنچل چندا کا روپ بڑھا! [۴]

نظم کا پہلا مصرع دن کے خاتمے اعلان کرتا ہے۔ ''دن ختم ہوا، دن بیت چکا'' میں دن کے خاتمے کا ذکر دو مرتبہ آیا ہے۔ ختم ہونا اور بیت چکنا ایک ہی بات کی تکرار نہیں ہے بلکہ اختتام کے دو سگنی فائرز کا ارتباط ہے۔ ختم ہونا دن کے محض رخصت ہونے اور انجام کے پہنچنے کا مفہوم دیتا ہے جب کہ بیت چکنے میں اس راحت اور امید کے تلازمات ہیں جو دن کے گزر چکنے اور رات کے شروع ہونے سے وابستہ ہیں۔ ''دن ختم ہوا'' کے بعد ''دن بیت چکا'' کی قرأت امید اور تسکین کا پہلو لیے ہوئے ہے۔ اسی طرح دن کا گزر چکنا رات کے ساتھ اس افتراق کی بنیاد بنتا ہے جو دن کے اجالے، اجالے میں نظر آنے دنیا کے مظاہر، دنیا کی سرگرمیوں، مشاغل، ہاؤ ہو، سماج سے علاحدگی اور سنجوگ کے راستے میں حائل ہونے والی رکاوٹوں کے خاتمے پر قائم ہے۔ دوسرے مصرعے میں رات کا وقت پیش منظر پر آجاتا ہے کیوں کہ نجمِ فلک کا منڈل سے طلوع ہونا رات کے اندھیرے کے بغیر ممکن نہیں۔ تیسرے مصرعے سے جنگل کا منظر نامہ اپنے تمام تر مظاہر کے ساتھ ابھرنا شروع ہوتا ہے۔ یہاں سے جنگل اور رات کے Signifiers کا ارتباط ایک ساتھ ظاہر ہوتا ہے۔ جنگل کی ٹہنیوں کا سبز رنگ رات کی سیاہی میں تبدیل ہو جاتا ہے اور جنگل کے رنگ برنگے پھولوں کے شعلے سیاہ کاجل بن کر رات کی تاریکی میں گم ہو جاتے ہیں۔ تاریکی، سیاہی، خاموشی اور روپوشی کے تصورات رات کے ساتھ بھی وابستہ ہیں اور جنگل کے ساتھ بھی۔ اس متن میں جنگل کا Signifier اپنے Signifieds سے وراء ہو کر علامت کا درجہ اختیار کر رہا ہے۔ بیسویں صدی کی اردو شاعری میں میرا جی کا انفراد، روایتی شعریات سے انحراف پر قائم ہے۔ اس نظم کا ساختیاتی مطالعہ ہمیں اس سوال کا جواب بھی مہیا کر سکتا ہے کہ میرا جی نے اپنی شاعری میں جنگل کو اس قدر کیوں اہمیت دی ہے؟ میرا جی کو قدیم ہند آریائی تہذیب سے لگاؤ ہے، یہ اس سوال کا نصف جواب ہے۔ آریائی تہذیب کئی مظاہر پر مشتمل ہے۔ ویشنومت بھگتی تحریک اور ہند آریائی تہذیب سے میرا جی کی وابستگی اور دل چسپی سر دست ہماری بحث کا حصہ نہیں تاہم اس نظم میں

جنگل کی علامت کو سمجھنے کے لیے اس پس منظر کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ ''جنگل'' میراجی کی شعریات میں ایک مستقل علامت کے طور پر موجود ہے۔ یہ علامت اس قدیم ہند آریائی تہذیب کے مختلف پہلوؤں کی نمایندگی کرتی ہے۔ بہ قول ڈاکٹر وزیر آغا: ''جنگل کی طرف میراجی کی مراجعت دراصل قدیم ہندوستان کی مخصوص فضا کی طرف مراجعت ہے۔ اس لیے میراجی کے ہاں بار بار تاریکی میں سمٹنے کا رجحان ملتا ہے۔ جو نہ صرف جنگل کی تاریکی میں ضم ہونے کا رجحان ہے بلکہ ماضی کی تاریکی میں کھو جانے کی آرزو پر بھی دلالت کرتا ہے۔ پھر خلوت تنہائی اور مندر یا غار کی پہنائیوں میں گم ہو جانے کی آرزو بھی ہے۔'' [۵] شاعر نے اس نظم میں جنگل کا منظر نامہ منتخب کرکے۔ ''جنگل'' کو ایک مکمل علامتی وجود عطا کیا ہے۔ اس علامت کے تفاعل سے نظم کے معانی قائم ہوتے ہیں۔ دن کی روشنی سے جنگل کی تاریکی تک کا سفر اس مخصوص تہذیبی فضا کا اشارندہ ہے جس کی طرف وزیر آغا نے اشارہ کیا ہے۔ نظم کے اگلے حصے میں یہ فضا پوری طرح سامنے آتی ہے:

یہ چندا کرشن۔۔۔ تارے ہیں جھرمٹ برندا کی سکھیوں کا
اور زہرہ نیلے منڈل کی رادھا بن کر کیوں آئی ہے؟
کیا رادھا کی سندر تا چاند بہاری کے من بھائے گی؟ [۶]

یہاں کرشن اور رادھا کے کردار ایک طرف ہندوستان کی تہذیبی فضا کو اُبھار رہے ہیں تو دوسری طرف ہندی اساطیری متن کی تقلیب کا اشارہ بھی ہیں۔ ہندی اسطورہ میں کرشن ایک چرواہا اور دسواں اوتار ہے جب کہ رادھا ایک بیاہتا شہزادی ہے؛ راجہ درش کی بیٹی اور آین گھوش کی بیوی ہے جو کرشن کی محبت میں گرفتار ہو جاتی ہے۔ دونوں ایک دوسرے کی جدائی میں تڑپتے ہیں، پیامیوں کے ہاتھ سندیسے بھیجتے ہیں۔ رادھا سنجوگ کی آرزو لیے راتوں کو بن سنور کر جنگل کی تاریکی میں کرشن سے ملنے جاتی ہے۔ پھر کرشن کے متھرا چلے جانے کے بعد ایک لمبی جدائی ہے۔ ویشنومت بھگتی تحریک کے بھگتوں اور شاعروں نے کرشن اور رادھا کی محبت کے اس پہلو کو بہت زیادہ اہمیت دی ہے۔ پندرھویں صدی کے ویشنو شاعر ودیاپتی کے گیتوں کے یہ ٹکڑے دیکھیے:

بیت چلی ہے، بیت چلی ہے، بیت چلی ہے رات/اُودھو بیت چلی ہے رات/اب تک آئی نہیں
ہے رادھے، سوچ کی ہے یہ بات/اودھو بیت چلی ہے رات۔۔۔۔۔/میں بھی اکیلا وہ بھی
اکیلی، دور ہیں دونوں۔ دور/رات کا اندھیارا ہے گہرا، کالی، اندھی رات/اودھو! سوچ کی

ہے یہ بات/اودھو! بیت چلی ہے رات/شرمیلی نربل سی ناری، وہ آئی، وہ آئی/اچھا کہہ دے
رستے میں تو ڈر سے نہیں گھبرائی؟/تیرے من میں کون سی شکتی تجھ کو یہاں تک
لائی؟/ودّیا پتی یہ بات سمجھائیں۔پریم کی شکتی بھائی!/پریم کی شکتی لائی یہاں تک، پریم کی
کیا ہے بات/اودھو پریم کی کیا ہے بات۔[۷]
آخر پیڑ سے لپٹیں، اپنی منزل پائیں !/یوں ہی رادھے راہ میں چلتی چلتی بڑھتی
جائے!/چلتے چلتے، بڑھتے بڑھتے، منزل بھی آجائے۔[۸]

میراجی نے اپنی نظم کے متن میں چاند کو کرشن اور زہرہ کو رادھا کے روپ میں پیش کیا ہے۔ ''زہرہ'' کے زیر سطور ایک اور متن بھی موجود ہے، جو ان مصرعوں میں منقلب ہوا ہے۔ ''زہرہ'' آسمان کا روشن اور چمک دار ستارہ ہے جب کہ اسرائیلی روایت کے مطابق ''زہرہ'' اس خوب صورت عورت کا نام بھی تھا جس کے عشق میں دو فرشتے ہاروت اور ماروت مبتلا ہوئے اور اس جرم کی پاداش میں سزاوار ٹھہرائے گئے۔ یہاں شاعر نے استفہام کے ذریعے (کیا رادھا کی سندرتا چاند بہاری کے من بھائے گی؟) ایک شک پیدا کیا ہے اور اس قدیم متن کو نئی صورت دی ہے۔ ہندی اساطیر میں اوتار کرشن اور رادھا کی بے بیاہتا محبت قابلِ تعزیر نہیں لیکن ''زہرہ'' کے عشق میں فرشتوں کا مبتلا ہونا جرم ٹھہرتا ہے۔ زہرہ اگر رادھا بن کر آئے گی تو چاند بہاری (کرشن) اس کو قبول کر سکے گا یا نہیں؟ اور اگر قبول کرے گا تو سزاوار تو نہیں ٹھہرایا جائے گا؟ کرشن اور رادھا کی محبت میں وصل عارضی ہے؛ تنہائی، دوری اور مفارقت کا پہلو نمایاں ہے۔ جب کہ شاعر نظم کر آخری حصے میں وصل اور ملاپ کی طرف بڑھتا ہے۔ جگنوؤں کا جلنا بجھنا اور نغموں کا بہتا جانا وصل کی خواہش اور سرشاری سے تعبیر ہو سکتا ہے۔ آدھی رات اور شرماتی دلھن کے ساتھ بھی وصل اور قربت کے مدلولات وابستہ ہیں۔ خاموشی اور مستی بھی وصل کے اشارے ہیں۔ نظم کے آخری مصرعے وصل کا واضح اعلان کرتے ہیں:

اور رات کی اس تاریکی میں دل کو دل سے ملائے ہیں
پریمی اور پریتم۔۔۔۔[۹]

نظم کا اختتام عجلت میں ہوتا ہے۔ کوئی سپیس چھوڑے بغیر نظم کا متکلم سامنے ہے:

ہاں ہم دونوں۔۔۔۔

شاعر نے نظم کے لیے ''سنجوگ'' کا عنوان منتخب کر کے متن کی مختلف تعبیرات کے دروازے بند کرنے کی کوشش کی ہے۔ راجہ راجیسور راؤ اصغر کی مؤلفہ ہندی اردو لغت میں سنجوگ کے معانی وصل، پیوستگی اور ملاپ کے علاوہ حادثہ، اتفاق اور ملاقات بھی درج ہیں[۱۰] اس لیے نظم کے معانی کو صرف اختلاف/وصل تک محدود نہیں کیا جا سکتا، ویسے بھی شاعر نے جسم کے ملاپ کے بجائے دل کو دل سے ملانے کا ذکر کیا ہے۔

اردو میں ساختیاتی مباحث ۱۹۸۰ء کی دہائی میں شروع ہو چکے تھے، تاہم انھیں قبولیت حاصل کرنے میں بہت وقت لگا۔ اردو ناقدین کی طرف سے ساختیاتی تنقید پر ایک بڑا اعتراض یہ بھی مسلسل کیا جاتا رہا کہ ادبی متون پر اس کا عملی اطلاق ممکن نہیں ہے۔ یہ حقیقت بھی اپنی جگہ موجود ہے کہ اردو میں ساختیات کے نظری پہلو زیادہ زیر بحث رہے اور اس کے اطلاقی پہلوؤں کی طرف کم توجہ دی گئی تاہم اردو میں ساختیاتی اطلاق کے کئی نمونے منظر عام آ چکے ہیں۔

ناصر عباس نیر نے میرا جی ہی کی ایک نظم ''سمندر کا بلاوا'' کا ساختیاتی تجزیہ کیا ہے۔ انھوں نے اس ساختیاتی تجزیے میں نظم کے متن پر چار کوڈز شعریاتی، علامتی، تقلیبی، تفکیری اور بیانیاتی کنونشنز کا اطلاق کیا اور حاشیے میں لکھا ہے: ''ضروری نہیں کہ ہر ساختیاتی تجزیے میں انھی کوڈز (رولاں بارت کے بیان کردہ) کو تلاش کیا جائے، ساختیاتی تجزیہ کوڈز اور کنونشنز کی تلاش ضرور کرتا ہے مگر ہر نقاد کوڈز کے نام متعین کرنے اور ان کی عمل آرائی کا جائزہ لینے میں آزاد ہے۔''[۱۱] قاسم یعقوب نے مجید امجد کی نظم ''صاحب کا فروٹ فارم'' کا ساختیاتی مطالعہ کیا۔ انھوں نے نظم میں موجود مختلف Gaps کی نشان دہی کی اور ثقافتی، علامتی اور شعریاتی کوڈز کی مدد سے نظم کے لسانیاتی نظام میں تہ نشین معانی تک رسائی کی کوشش کی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنے مضمون ''عصمت چغتائی کے نسوانی کردار'' میں قدیم فکشن کے کرداروں اور جدید فکشن کے کرداروں میں تقابل و موازنہ کیا اور عصمت چغتائی کے مختلف کرداروں کی ساختیاتی مطالعے سے واضح کیا ہے کہ ساختیاتی مطالعہ کس طرح کرداروں کو زیادہ متحرک اور فعال دکھا کر نئے معانی کا انکشاف کرتا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ ساختیات نے ان ہیرو نما کرداروں کو قبول نہیں کیا جو متعین صفات کے نمائندہ ہوتے تھے یا ان کے نام کے ساتھ اسمائے صفات کا اضافہ شروع میں ہی ان کا کردار متعین کر دیتا تھا۔ ان کا کہنا ہے

کہ ساختیاتی مطالعے سے "فرد کی بنیادی صفات نمو پذیر ہو کر سطح پر آجاتی ہیں بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ بنیادی صفات حالات و واقعات سے ٹکرا کر منقلب ہو جاتی ہیں اور کردار کے نقوش واضح ہونے لگتے ہیں۔۔۔ منقلب ہونے کا مفہوم محض یہ نہیں کہ صفات کے دھاگے نئے نئے پیٹرن بنانے پر قادر ہو جائیں بلکہ یہ بھی کہ وہ ایک خاص سمت میں متحرک ہوں۔" [۱۲] کرداروں کے اس تحرک کو فہیم اعظمی نے اپنے مضمون "براؤننگ دی ڈاگ کا ساختیاتی مطالعہ" میں بھی واضح کیا ہے۔ انھوں نے مختلف سگنی فائیڈز کی مدد سے متن سے متبادر ہونے والے معانی کو نشان زد کیا ہے۔ ان مضامین کا تذکرہ بطور مثال کیا گیا جو ایک طرف اردو میں ساختیاتی تنقید کی پیش رفت کو واضح کرتے ہیں اور دوسری طرف اس اعتراض کا جواب بھی ہیں کہ اردو میں ساختیاتی طریقِ کار کا اطلاق ممکن نہیں۔

حوالہ جات:

۱۔ گوپی چند نارنگ، ساختیات ، پس ساختیات اور مشرقی شعریات (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۰ء)، ۶۰۔

۲۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر، متن ، سیاق اور تناظر (اسلام آباد: پورب اکیڈمی، ۲۰۱۱ء)، ۱۷-۱۸۔

۳۔ گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، ۴۰-۴۱۔

۴۔ میرا جی، کلیاتِ میرا جی، مرتبہ: ڈاکٹر جمیل جالبی (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء)، ۵۸۔

۵۔ ڈاکٹر وزیر آغا، نظم جدید کی کروٹیں (لاہور: سنگت پبلشرز، ۲۰۰۷ء)، ۶۸۔

۶۔ میرا جی، کلیاتِ میرا جی، مرتبہ: ڈاکٹر جمیل جالبی، ۵۸۔

۷۔ ودّیا پتی، "ودّیا پتی اور اس کے گیت"، مشمولہ: مشرق و مغرب کے نغمے (میرا جی) (لاہور: اکادمی پنجاب، ۱۹۵۸ء)، ۵۷۶۔

۸۔ ایضاً، ۵۷۸-۵۷۷۔

۹۔ میرا جی، کلیاتِ میرا جی، مرتبہ: ڈاکٹر جمیل جالبی، ۵۹۔

۱۰۔ راجہ جیسور راؤ اصغر، ہندی اردو لغت (کراچی: انجمن ترقی اردو، پاکستان، ۱۹۹۷ء)، ۳۸۱۔

۱۱۔ ڈاکٹر ناصر عباس نیر، متن ، سیاق اور تناظر (اسلام آباد: پورب اکیڈمی، ۲۰۱۱ء)، ۲۰۳۔

۱۲۔ ڈاکٹر وزیر آغا، "عصمت چغتائی کے نسوانی کردار"، مشمولہ: ساختیات ایک تعارف، مرتبہ: ناصر عباس نیر (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۹ء)، ۱۲۶۔