ہیئتی تنقید

یٰسین آفاقی*

Abstract:

Formal criticism proposed that a work of literary art should be regarded as autonomous and should not be judged by reference to considerations beyond itself. The article places special emphasis on the formal elements of the literary text as well as methodology of formal criticism. The article also attempts to point out the limitations of formalist approach.

روجر فاؤلر اپنی لغت Modern Critical Terms میں سٹرکچر کی تعریف بیان کرتے ہوئے لکھتا ہے:

> "All critical theories have same notion of structure: the developing unity of work. But, according to what characteristics are emphasized as providing that unity, the terms will vary: pattern, plot, story, form, argument, language, rhetoric, paradox, metaphor, myth."(1)

اس تعریف کی رُو سے سٹرکچر کا مفہوم کچھ یوں بنتا ہے کہ سٹرکچر ایک کل ہے جس کے مختلف اجزا ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ سٹرکچر کسی ادب پارے میں تنظیمی اصول کی طرح کارفرما ہوتا ہے۔ جس کے باعث ادب پارے میں وحدت پیدا ہوتی ہے۔ اس وحدت کی تشکیل میں پلاٹ، کہانی، فارم، پیٹرن، زبان، استعارہ، قول محال، متھ اور rhetoric جیسی مختلف خصوصیات یا عوامل حصہ لیتے ہیں۔

* ایسوسی ایٹ پروفیسر، اسلام آباد کالج فار بوائز، جی سکس تھری، اسلام آباد

James H.Pickering اور Jeffrey D. Hoeper اپنی کتاب Literature میں لکھتے ہیں:

"The only useful generalizations about poetic structure are the broad ones that the every element in a well structured poem should have an identifiable function, and that the poem itself should build to a unified effect or serries of effects."(2)

جان کرورین سم کی نظر میں نظم کی ساخت یا ہیئت اس کا مرکزی مسئلہ یا بحث ہے جب کہ دوسری ہر چیز جس میں نظم کے الفاظ، اُن کی اصوات، اُن کی تعبیر نظم کی بافت یا فروعی تفصیلات ہیں۔ دوسرے لفظوں میں رینسم نظم کی ہیئت اور اس کی بافت میں فرق کرتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

''بافت مسئلہ کے حل میں سدِّ رہ بنتی ہے اور اس طرح ایک تناؤ tention پیدا کر دیتی ہے۔ بافت کی وجہ سے شعر سائنس کا مسئلہ نہیں بن پاتا بلکہ ایک پیچ در پیچ بحث بن جاتا ہے۔ جو آخر میں منطقی طریقہ سے حل کی جاتی ہے۔''(۳)

بافت نظم کو لفظی کاری گری artifact بناتی ہے۔ جس کی بھول بھلیوں سے گزرتی ہوئی ہیئت قابل قبول حل تک پہنچتی ہے۔ بافت تخلیق کی تجریدی یا خیالی صفات اور کیفیات وغیرہ کے برعکس اس کی مادی، حقیقی یا محسوس و معلوم خصوصیات کو ظاہر کرتی ہے اور یہ تخلیق کی لفظی ساخت، اُس کی حسّی خصوصیات اور گھنی تمثالوں سے بنتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس کو یوں کہا جا سکتا ہے کہ نظم کے بنیادی الفاظ جو استعاروں، پیکروں اور علامتوں پر مشتمل ہوتے ہیں، نظم کی بافت بناتے ہیں۔ یہی الفاظ نظم کے پنہاں امتیازی ڈیزائن کو آشکار کرتے ہیں۔ ہیئتی تنقید ایسے الفاظ کو کلیدی الفاظ (Key words) کہتی ہے اور نظم کا بنیادی مسئلہ ان ہی کلیدی الفاظ کے ذریعے اپنے آپ کو ظاہر کرتا ہے۔ یہ الفاظ جب کاری گرانہ ترتیب میں نظم کی ہیئت بن کر سامنے آتے ہیں تو یہ ہیئت نظم کے معنوی وجود کی تفہیم میں مدد دیتی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

''یہ سمجھ لینا کہ کسی نظم کے الفاظ کس طرح بیان اور رمز Statement and suggestion کے ڈیزائن میں صحیح اور متناسب ڈھنگ سے جڑے ہوتے ہیں، نظم کے زندہ وجود کی ہیئت کو سمجھ لینے کے برابر ہے۔''(۴)

ہیئتی تنقید میں ساخت اور ہیئت کو ایک ہی معنی میں استعمال کیا گیا ہے اس لیے تخلیقی عمل کی کارفرمائی سے نظم ساخت یا ہیئت کی صورت میں ابھرتی ہے جس میں الفاظ ساخت یا ہیئت کے اجزا کا رول ادا کرتے ہیں۔

ہیئتی تنقید کا مطالعہ کرنے سے پہلے روسی ہیئت پسندی پر ایک نظر ڈالنا ضروری ہے۔ روسی ہیئت پسندی کی تحریک ہیئتی تنقید کی پیش رو ہے۔ اپنی اولیت کی بنا پر روسی ہیئت پسندی نے اپنے بعد میں رونما ہونے والے تمام اہم تنقیدی نظریات پر بالعموم اور ہیئتی تنقید پر بالخصوص اثرات مرتب کیے۔ روسی ہیئت پسندی کی تحریک کا آغاز ۱۹۲۰ء کے لگ بھگ روس میں ہوا۔ جب کہ ہیئتی تنقید کا آغاز ۱۹۴۱ء میں امریکہ میں ہوا۔ اس لیے اس کو نئی امریکی تنقید (New American Criticism) بھی کہا جاتا ہے۔

روسی ہیئت پسندی نے ادب کو ایک فارم تصور کیا۔ ان کا کہنا تھا کہ ادب کی حقیقی معنویت فارم میں مضمر ہے نہ کہ اس خیال یا پیغام میں جس کی ترسیل کے لیے یہ فارم بروئے کار لائی گئی ہے۔ دوسرے الفاظ میں ادب کا امتیاز اس کی فارم سے قائم ہوتا ہے نہ کہ اس کے مواد سے کیوں کہ ادب کے مافیہ یا مواد کا تعلق معنی سے ہے اور معنی ہر قاری اور زمانے کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ روسی ہیئت پسندی کا بنیادی مؤقف وزیر آغا کے نزدیک یہ تھا کہ:

> ''تصنیف اپنا ایک لسانی وجود رکھتی ہے جو خود کار اور خود کفیل ہے، اس لیے ادبی نقاد کا فرض ہے کہ وہ اس لسانی وجود کی میکانکیّت پر غور کرے اور دیکھے کہ وہ کس طرح ایک انوکھی وضع یا فارم میں منقلب ہوا ہے۔''(۵)

روسی ہیئت پسندی نے متن کی میکانکی ساخت پر غور کیا کہ اس کے اجزا کی کارکردگی کس طرح وجود میں آتی ہے۔ اس نے متن کے مادی وجود ہی کو سب کچھ سمجھا اور یہ کہا کہ تخلیق کاری میں بنیادی بات متن کو لسانی سطح پر ''نامانوس'' بنانا ہے۔ اس تنقید کا مرکزی نقطہ یہ تھا کہ ''جملہ شعری ذرائع اظہار مثلاً آہنگ، وزن، صوتیاتی پیٹرن وغیرہ کا کام یہ نہیں کہ وہ ''معنٰی'' کی عکاسی کریں بلکہ شے یا مظہر کو اس کی پیش پا افتادہ عمومی حیثیت سے نجات دلا کر انوکھا بنا دیں۔''(۶) ''انوکھا بنانے'' کے نظریے کی شکلووسکی نے اپنے مضمون "Art as technique" میں وضاحت کی تھی۔ وہ لکھتا ہے:

> ''آرٹ کا مقصد اشیا کا جیسے وہ محسوس کی جاتی ہیں، احساس کرانا ہے، نہ کہ جیسے وہ جانی جاتی ہیں۔ آرٹ کی ٹکنیک یہ ہے کہ وہ اشیا کو 'اجنبیا' دے، فارم میں اِشکال پیدا کر دے تا کہ محسوس کرنے اور سمجھنے کے عمل میں قدرے دقت پیدا ہو، اور کچھ زیادہ وقت صرف نہ ہو۔ کیوں کہ محسوس کرنے کا عمل فی نفسہٖ جمالیاتی کیفیت کا حامل ہے، اور اس کو طول دینا نہ صرف مناسب بلکہ انسب ہے۔ آرٹ کسی شے کے آرٹ سے بھرپور ہونے کو محسوس کرنا ہے، شے بذاتہٖ کوئی اہمیت نہیں رکھتی۔''(۷)

بعد ازاں اس تنقید کے علم برداروں کو یہ احساس ہوا کہ معنی کو لفظ سے مکمل طور پر الگ کرنا ممکن نہیں اور وہ

اس نتیجے پر پہنچے کہ ''تخلیق کار لفظ سے اس کے رائج معنی کو الگ نہیں کرتا بلکہ لفظ کو اس طور استعمال کرتا ہے کہ وہ متعدد معانی کی آماجگاہ بن جاتا ہے۔'' (۸) اس تنقید کی اہم بات زندگی یا حقیقت کی طرف شاعر کا رویہ نہیں بلکہ زبان کی طرف اس کا رویہ ہے۔ اس رویے کی وضاحت کرتے ہوئے ڈاکٹر وزیر آغا رقم طراز ہیں:

> ''شعریت معنٰی کی ترسیل میں نہیں بلکہ شاعر کے ہاں ''زبان'' کے مخصوص استعمال میں ہے۔ شاعر نظم کو ایک خود کار سٹرکچر کے طور پر لیتا ہے جس میں قافیہ بندی سابقہ معنٰی صورت تبدیل کر کے اسے ایک نیا معنٰی بنا دیتی ہے۔ چناں چہ بقول جیکب سن شاعری عام بول چال کی زبان پر تشدد سے کام لے کر اسے کچھ سے کچھ بنا دیتی ہے۔'' (۹)

روسی ہیئت پسندی کی تصوراتی وضاحت کرتے ہوئے ناصر عباس نیّر لکھتے ہیں:

> ''ہیئت پسندی ادب کا مطالعہ ایک خود کفیل اکائی کے طور پر کرتی ہے۔ جمالیات کو نہ صرف اس کی امتیازی صفت قرار دیتی ہے بلکہ اس کی بنیاد پر دیگر شعبوں سے اسے ممیّز بھی کرتی ہے اور ان اصولوں کو دریافت کرنے میں سرگرم ہوتی ہے، جو ادب کی منفرد شناخت کے ذمہ دار ہیں۔ ان اصولوں کی جستجو ہیئت پسندی کو عمومی ادبی وسائل اور اقدار اور ادب پارے میں ان کے کردار تک لے جاتی ہے اور یُوں ادب پارے کی خود مختاریت کا تصور وسیع ہو جاتا ہے۔'' (۱۰)

اب سوال یہ ہے کہ روسی ہیئت پسندی کی رُو سے وہ اصول کیا ہیں جو ادب کی منفرد شناخت کا سبب بنتے ہیں۔ اس تنقید کی رُو سے ایک تو اجنبیانے کا عمل ہے جس کی وضاحت اُوپر کی جا چکی ہے اور دوسرا عنصر جس کا بالعموم ذکر کیا جاتا ہے وہ حاوی محرک (The Dominat) ہے، جس کا مطلب یہ ہے کہ ادب لسانی عمل کے ذریعے سماجی اور ثقافتی عناصر کی جمالیاتی سطح پر تقلیب سے ایک الگ اور منفرد دنیا کی تشکیل کرتا ہے۔ اس کا نتیجہ فارم کی مافیہ پر ترجیح اور جمالیاتی اصولوں کو ادبی نظام میں مرکزی حیثیت دینے کی صورت میں نکلا۔ دوسرے الفاظ میں روسی ہیئت پسندی نے اپنی کارکردگی دکھانے کے لیے فارم کو چُنا لیکن ضرورت اس امر کی ہے کہ تجزیاتی عمل میں ادب کی فارم کے ساتھ اس کے مواد کو بھی زیرِ بحث لایا جائے کیوں کہ ادبی تخلیق دونوں کی یک جائی سے وجود میں آتی ہے۔

نئی تنقید فن پارے کی فارم یا ہیئت کو مرکز توجہ بناتی ہے۔ اس لیے اسے ہیئتی تنقید (Formalist Criticism) سے موسوم کیا گیا۔ نئی امریکی تنقید کی وجہ تسمیہ بیان کرتے ہوئے ابوالکلام قاسمی کا کہنا ہے کہ: ''نئی امریکی تنقید میں نئے پن کا تصور اپنا زمانی سیاق وسباق کم رکھتا ہے۔ اس لیے اسے صرف نئے پن یا معاصر ہونے کے سبب نئی تنقید کا نام نہیں دیا گیا بلکہ یہ ہیئتی تنقید کے وسیع مفہوم کا وہ امریکی پہلو تھا جس کو بعض مخصوص امتیازات کے ساتھ نئی ادبی تنقید سے موسوم کیا گیا۔'' (۱۱) جان کرو رینسم کو اس کا سب سے بڑا نمائندہ خیال کیا جاتا ہے۔ ہیئتی تنقید

کے دوسرے اہم امریکی نقادوں میں کلینتھ بروکس، رابرٹ پین وارن، ایلن ٹیٹ، آر۔ پی۔ بلیک مر اور ولیم۔ کے۔ و مسٹ وغیرہ کے نام شامل ہیں۔

آئی۔اے۔ رچرڈز بھی اپنے آپ کو اس مغربی اصول تنقید کا بانی کہتا تھا۔ جسے بعد میں نئی تنقید New Criticism یا ہیئتی تنقید (Formalist criticism) کے نام سے پکارا گیا۔ ہیئتی تنقید بہت حد تک تدریسی نوعیت کے مطالعہ سے تعلق رکھتی ہے جس میں ادب پارے کو سرسری جائزے کے بجائے عمیق مطالعے کا موضوع گردانا جاتا ہے۔ ہیئتی تنقید متن کو لسانی عمل قرار دیتی ہے اور اس کی لسانی اور ہیئتی خاصیتوں کی بنا پر اس کی قائم بالذات حیثیت کو تسلیم کرتی ہے۔ ہیئتی تنقید کی رُو سے ''متن کے اندر معانی کی تشکیل کے اجزائے ترکیبی کی نہ صرف تلاش کی جاتی ہے بلکہ اُن رشتوں کا سراغ بھی لگانا مقصود ہوتا ہے جن کے باہمی ربط سے متن کے اندر معنی نشو ونما پاتے ہیں۔'' (۱۲)

اردو میں ہیئتی تنقید کے نظریے کو مستند، مدلّل، مربوط اور منظّم طریقے سے شمس الرحمٰن فاروقی نے متعارف کرایا ہے۔ اگر چہ ہیئتی تنقید کے کچھ نمونے میراجی اور کلیم الدین احمد کے یہاں دستیاب ہیں لیکن ان کے یہاں اس نظریۂ نقد کی تصوراتی اساس مفقود ہے۔ جہاں تک میراجی اور کلیم الدین احمد کا ہیئتی تنقید کو عملی طور پر استعمال کرنے کا تعلق ہے۔ اس ضمن میں حامدی کاشمیری رقم طراز ہیں:

> ''میراجی نے کئی نظموں کے ہیئتی مطالعے ضرور کیے ہیں، مگر وہ من حیث الکل فن سے زیادہ فن کار کے ذہنی اور نفسیاتی حقائق کی تلاش و تفتیش کے در پے رہے ہیں، اور فن کار کے شعور کی پرداخت میں حصہ لینے والے تمدنی واقعات کا مطالعہ کرتے ہیں، کلیم الدین احمد کے غزل کے ہیئتی مطالعات جامعیت اور عمق سے عاری ہیں، اور بالآخر شخصی تاثرات کی باز آفرینی پر منتج ہوتے ہیں۔'' (۱۳)

اس سیاق میں دیکھیں تو شمس الرحمٰن فاروقی نے ہی پہلی بار اس نظریۂ نقد کو جامع انداز میں پیش کیا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی نظر میں ہیئتی تنقید شعر فہمی کے لیے اگر بہترین ذریعہ نہیں تو تقریباً بہترین ذریعہ ضرور ہے۔ وارث علوی کا بھی کہنا ہے کہ ''ہیئتی تنقید جو تعبیر کا حُسن اور تجزیے کا وصف رکھتی ہے، تنقید کی اعلیٰ ترین قسم ہے۔'' (۱۴) سوال یہ ہے کہ ہیئتی تنقید کیوں ضروری اور اہم ہے؟ ہیئتی تنقید اپنے طریقِ مطالعہ میں شعر کی ہیئت کو بنیادی اہمیت دیتی ہے اور اس بات پر زور دیتی ہے کہ نقاد صرف شعر کو سامنے رکھ کر تنقید کرے اور تنقید کے دوران وہ ہر طرح کے غیر ضروری تصورات کو ذہن سے دور رکھے۔ دوسرے لفظوں میں ہیئتی تنقید کا تقاضا یہ ہے کہ شعر کو محض شعر سمجھ کر پڑھا جائے، تاریخی یا نفسیاتی دستاویز سمجھ کر نہیں۔ رچرڈز کے حوالے سے ہیئتی تنقید کے مؤقف کی

وضاحت کرتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں: ''شعر کے اصلی معنی کی تہ تک پہنچنے کے لیے شاعر کے حالاتِ زندگی، اس کے محرکات، اس کا ماحول، معاشرہ اور نفسیاتی کیفیات غیر ضروری اور بے معنی ہیں۔'' (۱۵) رچرڈز نے شعر کے قاری کو یہ تلقین بھی کی تھی کہ:

> ''وہ اپنے ذہن سے ان تمام مظاہر پرستانہ animistic عادتوں اور رجحانات کو اکھاڑ پھینکے جو اس کے اندرونی احساسات اور معروضی حقیقت کے درمیان غیر ضروری متناسبات اور رابطے پیدا کر دیتے ہیں۔ وہ حافظہ میں پڑی ہوئی بے محل یاد داشتوں یعنی mnemonic irrelevances جذباتی احرامات emotional inhibitions اور مذہبی عقائد اور وفاداریوں کو بھی ایسے ہی مظاہر پرستانہ اور غیر ضروری رجحانات سمجھتا ہے۔'' (۱۶)

ہیئتی تنقید نے مرکوز مطالعے (close reading) کا انداز اختیار کیا اور نظم کی تعبیر اور تجزیے میں سیاسی اور سماجی تناظر کو مسترد کیا۔ لیوس کے حوالے سے اس امر کی وضاحت کرتے ہوئے ناصر عباس نیر لکھتے ہیں:

> ''لیوس نظم کو ایک تجسیمی پیکر قرار دیتا ہے۔ نقاد کا کام نظم کی تجسیمیت کو زیادہ سے زیادہ محسوس کرنا ہے۔ جب کہ تناظر پر توجہ کرنے سے، نظم کے پیکر سے نقاد کی گرفت ڈھیلی پڑ جاتی ہے اور وہ نظم کے مرکوز مطالعے میں ناکام رہتا ہے۔ دوسری طرف تناظر کی تشکیل ایک من مانا اور لامتناہی عمل ہے۔ اصل یہ ہے کہ لیوس ماورائے ادب (Extra Literary) مطالعات کی اہمیت کا منکر نہیں مگر ان کی بے جا تفاصیل کو نظم کے تجزیے میں ایک رکاوٹ خیال کرتا ہے۔'' (۱۷)

شمس الرحمٰن فاروقی کے نزدیک ہیئتی تنقید شعر کو الفاظ پر مبنی سمجھتی ہے اور یوں کہ الفاظ تصورات کا پیش خیمہ، یا تصورات کے حامل، یا تصورات کی طرف اشارہ کرنے والے ہوتے ہیں، اس لیے الفاظ ہی سب کچھ ہیں، وہی موضوع ہے اور وہی ہیئت۔ ہیئتی تنقید ہیئت کو جب بنیادی درجہ دیتی ہے تو اس کا مطلب شمس الرحمٰن فاروقی کے الفاظ میں یہ ہوتا ہے کہ:

> ''آپ شاعر کے کلام میں بکھرے ہوئے ننھے منے لفظی اشاروں کو یک جا اور مجتمع کر کے اس کے اصل معنی کا پتہ لگائیں جو پورے شعر یا نظم میں موجِ تہ آب کی طرح جاری و ساری ہے اور اس کو وحدت اور زندہ ہیئت بخشتی ہے۔ ہیئتی تنقید نظم کے مختلف ٹکڑوں کی باہم آویزش اور معنویت کو سمجھنے کی کوشش کرتی ہے۔ لیکن اس طرح کہ پہلے ہر ٹکڑے کی انفرادی زندگی اور وحدت کا پتہ لگایا جائے اور پھر یہ دیکھا جائے کہ یہ مختلف وحدتیں کس طرح ایک دوسرے پر اثر انداز ہو کر ایک مکمل وحدت تخلیق کرتی ہیں۔'' (۱۸)

جب تک موضوع اور اسلوب کو ایک ہی نہ سمجھا جائے اس وقت تک نظم کے مختلف ٹکڑوں اور وحدتوں کی

باہمی آویزش اور کشاکش اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والا تناؤ واضح نہیں ہوتا۔ بات پھر وہیں آ پہنچی کہ نظم کا مطالعہ کرنے کے لیے الفاظ کا مطالعہ ضروری ہے کیوں کہ الفاظ ہی موضوع اور الفاظ ہی اسلوب ہیں۔ رین سم کی نظر میں شعری تاثر کو نشان زد کرنے کے لیے الفاظ کے داخلی روابط کا تجزیہ کرنا لازمی ہے۔ اس کا خیال تھا کہ کسی ایک فن پارے میں تناؤ کا پایا جانا اس کا تحلیل ہو کر لازمی طور پر کسی مرکب میں ڈھلنے کے مترادف نہیں۔ ابوالکلام قاسمی رین سم کے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''نئی تنقید نظم کے مختلف اجزا کے باہمی تفاعل اور اس سے پیدا ہونے والی معنویت کو سمجھنے پر زور دیتی ہے۔ مگر اس میں طریقِ کار ایسا استعمال کیا جاتا ہے کہ پہلے نظم کے ہر عنصر کی انفرادیت کا پتا لگایا جائے اور اس کے بعد یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے کہ یہ مختلف عناصر ایک دوسرے پر کس طرح اثر انداز (یا اثر پذیر) ہوتے ہیں اور اس طرح نظم کی پوری وحدت کا تصور اُبھرتا ہے۔''(۱۹)

شمس الرحمٰن فاروقی اور رین سم کے اقتباسات کو ایک نظر دیکھنے سے صاف پتا چلتا ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی نے رین سم سے استفادہ کیا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی عملی تنقید میں ہیئتی تنقید کے تقاضوں کو پورا کرتے ہوئے شعر کے الفاظ کو جانچتے ہیں اور الفاظ کی تراکیب میں پنہاں نازک سے نازک معانی برآمد کرتے ہیں۔ وہ اپنی کتاب ''شعر، غیر شعر اور نثر'' میں شامل ''غالب کی ایک غزل کا تجزیہ'' میں لکھتے ہیں:

''الفاظ شعر کا بنیادی اور اصلی عنصر ہیں لہٰذا شعر کا صحیح اور مکمل مطالعہ اسی وقت ممکن ہے جب الفاظ کو الگ الگ کر کے، پھر ان کے باہم عمل و ردِ عمل، ان کے در و بست کے پس منظر میں ان کے تمام موجود و غیر موجود، مقدر و مذکور انسلاکات اور اشارات کا احاطہ کرتے ہوئے، ان کا مطالعہ کیا جائے۔''(۲۰)

آگے لکھتے ہیں:

''شعر کا تجزیہ الفاظ کے ان تمام امکانات کو جانچنے کی کوشش کرتا ہے جن کا وہ شعر متحمل ہو سکتا ہے۔ جب یہ بات تسلیم کر لی گئی کہ الفاظ کے دور افتادہ اور گوشہ نشین معانی اور انسلاکات بھی شعر میں کھنچے چلے آتے ہیں تو ہمیں یہ بھی ماننا پڑے گا کہ شعر کے مشکل ترین معنی اس کے درست ترین معنی ہوں گے کیوں کہ معنی جتنی دور کے ہوں گے اتنے ہی نازک اور باریک ہوں گے۔''(۲۱)

اس لیے ہیئتی نقاد کے لیے سب سے پہلے تو نظم کے الفاظ (استعارہ، علامت، پیکر صرف اشاراتی اسم، صفات اور ضمائر) کو شناخت کرنا ضروری ہے جو نظم کی بافت بناتے ہیں اور نظم کے بنیادی مسئلہ کو پیچیدہ راہوں سے گزارنے کے ساتھ اس کے درجہ بہ درجہ ارتقا اور توضیح میں مدد کرتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی کو اس بات کا ادراک

ہے کہ شعر کی تعینِ قدر کا مسئلہ شاعرانہ اظہار یا لسانی نظام کے بطون میں نمو پذیر پُر اسرار تجربے کی شناخت سے منسلک ہے۔ چناں چہ وہ شعر کے تنقیدی عمل میں اس کے الفاظ اور الفاظ کے ربطِ باہم سے تشکیل پانے والی لسانی ہیئت کا تجزیہ کرتے ہیں۔ اس تجزیاتی عمل میں وہ شعر کے سماجی اور سیاسی مسائل کو غیر ضروری قرار دے کر انھیں نظر انداز کر دیتے ہیں۔ اپنے مضمون ''ن۔م۔راشد۔صوت و معنی کی کشاکش'' میں راشد کی شاعری کا ہیئتی مطالعہ کرنے کے بعد آخری پیراگراف میں وہ لکھتے ہیں:

''اب اگر آپ یہ پوچھیں کہ اتنی تفصیلی گفت گو کے باوجود میں نے سیاسی مسائل کی طرف راشد کے رویے، مذہب، سیاست اور عشق (علی الخصوص مذہب اور سیاست) سے ان کی دل چسپی، انسان دوستی، استعمار اور جبر (چاہے وہ وقت کا ہو چاہے انسان کا) کے خلاف ان کے احتجاج، ان کے مفکرانہ، خطیبانہ، پیغمبرانہ لہجے کی جلالت وغیرہ کو کیوں نظر انداز کر دیا؟ تو میں یہی کہوں گا کہ میری نظر میں راشد کا سب سے بڑا کارنامہ یہی ہے کہ انھوں نے اپنی شاعری کو اپنے انتہائی بیدار سماجی اور سیاسی شعور کے ہاتھوں اونے پونے نہ بیچ کر شاعرانہ آہنگ کے پاس رہن رکھ دیا۔ یہ ایسی ٹیڑھی منزل ہے جسے ہر شاعر خوش اسلوبی سے سر نہیں کر سکتا۔ باقی رہا سماجی اور سیاسی شعور، تو وہ ہر دکان پر ملتا ہے۔''(۲۲)

شمس الرحمٰن فاروقی کے بارے میں یہ کہنا مکمل طور پر صحیح نہیں ہے کہ ان کی تنقید تخلیق ہی کو مرکزِ توجہ بناتی ہے اور خارجی دنیا سے قطعی طور پر لاتعلق ہوتی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے یہاں فنی تخلیق تنقیدی ہدف کا مرکز بنتے ہوئے بھی اس کے خالق کے ذہنی، نفسیاتی، عصری ماحول اور سماجی حالات و واقعات کے حوالے سے نئے معانی و مطالب سے ہم کنار ہوتی ہے۔ ان کے یہاں ہیئتی تجزیے کے پہلو بہ پہلو دوسرے علوم و نظریات سے استفادے کا رجحان بھی ملتا ہے۔ اس ضمن میں ''شعرِ شور انگیز'' ایک روشن مثال ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی نظر میں علامتی تنقید اور ہیئتی تنقید کا عمل بہت حد تک ایک جیسا ہے۔ وہ ان مکاتب تنقید کے مابین مماثلت اور افتراق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''علامتی تنقید پوری نظم کو ایک علامت فرض کرتی ہے اور نظم کے پیکروں کو پہلے انفرادی حیثیت سے دیکھتی ہے۔ پھر ان کے گچھوں Clusters کا پتا لگاتی ہے کہ کون کون سے پیکر اور ان کے تلازمے کس کس نمونہ Pattern سے کہاں کہاں استعمال ہوئے ہیں۔ اس کے بعد وہ پیکروں کے ان گچھوں میں مرکزی موٹف ڈھونڈتی ہے اور اس موٹف کے حوالے سے کچھ گچھوں کو پھر باہم منسلک کر کے نظم کے موٹف اور اس کے پیکروں کو یک رنگ اور یک وجود قرار دیتی ہے۔''(۲۳)

آگے لکھتے ہیں:

''ہیئتی تنقید کا عمل علامتی تنقید کے عمل سے مختلف نہیں ہوتا۔فرق صرف یہ ہے کہ یہاں بنیادی موٹف کے بجائے بنیادی مسئلہ کی تلاش ہوتی ہے جو کلیدی الفاظ کے ذریعہ اپنے آپ کو ظاہر کرتا ہے۔ تمثیلی نقطۂ نظر سے بنیادی موٹف نظم کی علامت ہوتا ہے اور نظم موٹف کی علامت ہوتی ہے۔''(۲۴)

اس طرح ان دونوں نظریات میں کوئی خاص اختلاف نہیں اور اکثر نئے نقاد دونوں طریقوں کو ساتھ ساتھ استعمال کرتے ہیں۔ ہیئتی تنقید بھی الفاظ کے لغوی اور استعاراتی معنی نیز ان کے مروجہ، رموزی اور ڈرامائی معنی یعنی معنی کی تمام سطحوں کو زیر بحث لاتی ہے۔فرق صرف اتنا ہے کہ تمثیلی نقاد فن پارہ یا نظم میں تمثیل کی متواتر ترتیب پر نظر رکھتا ہے اور ہیئتی تنقید الفاظ کی کاری گرانہ ترتیب کو ڈھونڈتی ہے۔الفاظ کی کاری گرانہ تنظیم وترتیب کا مطلب یہ ہے کہ جب الفاظ نظم میں ہیئت بن کر سامنے آتے ہیں تو ان کے متعین یا تقریباً متعین معنی ہوتے ہیں۔ یہ معنی ہیئت یا مسئلہ کو آپ سے آپ ظاہر ہونے میں مدد دیتے ہیں۔ ہیئتی تنقید کے بارے میں حامدی کاشمیری لکھتے ہیں:

''ہیئتی تنقید متن کے لفظ ومعنی کی تجزیہ کاری سے واسطہ رکھنے کے باوجود، ان کے انفرادی تفاعل کو ہی خاص اہمیت دیتی ہے، اور طنز، پیکر، قول محال اور علامت سے پیدا ہونے والے معانی کی تشریح کرتی ہے۔ وہ ہر لفظ کے پنہاں معنی کو آشکار کرتی ہے، اور تخلیق کے کلّی وجود کو بھی معنی کے مماثل ہی گردانتی ہے۔''(۲۵)

ہیئتی تنقید نے مصنف کے بجائے متن کے لسانی نظام کو اہمیت دی، اور لفظوں، استعاروں، امیجری، پیراڈوکس، علامتوں، طنز اور قول محال کے برتاؤ سے، اس کے ساختیاتی پیٹرن کے مطالعے کو فوقیت دی، اور اس سے معانی کے تعین کے لیے راستہ کھول دیا۔ متن اپنے مخصوص اور ہیئتی برتاؤ کی بنا پر تنقید کے لیے ایک انفرادی اور معروضی ڈسپلن کے طور پر ابھرتا ہے اور اپنے انفرادی وجود کا احساس دلاتا ہے۔حامدی کاشمیری ہیئتی تنقید اور اکتشافی تنقید کے مابین مشترک خصوصیات کی جستجو کرتے ہیں تو اس عمل سے ہیئتی تنقید کی بعض خصوصیات اور طریق کار پر روشنی پڑتی ہے۔وہ لکھتے ہیں:

''دونوں نظریات شاعر کی شخصی زندگی، اور اس کے عہد کے مقابلے میں اس کی تخلیق کو ہی مرکزِ توجہ بناتے ہیں، دونوں تخلیق کی لسانی ترکیب یا تجسیمیت یا بقول رین سم، اس کی جسمانیت (Bodiness) کی شناخت پر زور دیتے ہیں، یہ امر بھی مشترک ہے کہ تخلیق کے لسانی اور ہیئتی عناصر کے مطالعے سے ہی اس کے حیات افروز Phenomenon) اور معنویت تک رسائی حاصل ہوسکتی ہے۔''(۲۶)

ہیئتی تنقید کے موئیدین دعویٰ کرتے ہیں کہ فنی تخلیق شاعر کے ہاتھوں، تکمیل پذیر ہونے کے بعد اپنے

انفرادی، آزاد اور خود مکتفی وجود کو منوا لیتی ہے۔ وہ خود اپنے خالق، اس کی سوانح زندگی، اس کے عہد یا اس کی تہذیبی تاریخ سے تمام راست رشتوں کا انقطاع کرتی ہے۔ ہیئتی نقادوں کے نزدیک شعری تخلیق شاعر کی داخلی شخصیت میں سیمیائی نمود کرتی ہے، لیکن یہ اس کی لسانی ساخت ہی ہے جو اس کے وجود کو مادی جسم عطا کرتی ہے اور قابلِ شناخت بناتی ہے۔ تجربے کی تفہیم و تحسین کی ایک ہی صورت ہے وہ یہ کہ اس کے لسانی نظام کا تمام تر جائزہ لیا جائے۔ ہیئتی تنقید فنی تخلیق کو موضوع اور ہیئت کے جداگانہ خانوں میں تقسیم نہیں کرتی، بلکہ اسے ایک اکائی، ایک وحدت، ایک کلّی نامیاتی وجود کے طور پر دیکھتی ہے۔ اور اس کی ہیئت، نہ کہ موضوع کو، فن کی حتمی شکل قرار دیتی ہے۔ ہیئت کے رموز کو بے نقاب کرنے اور ان کا تجزیہ کرنے کے عمل میں فنی تخلیق کے مضمر معنوی جہات کے آشکار ہونے کے امکانات کی صورت ابھرتی ہے۔ (۲۷)

یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ فنی تخلیق کے قائم بالذات اور خود کفیل ہونے سے کیا مراد ہے؟ وارث علوی کے نزدیک فن پارے کے قائم بالذات ہونے کے ایک معنی یہ ہیں کہ ''وہ اپنے اندر ایک جہانِ معنی لیے ہوتا ہے اور اس معنی کی آگہی فن پارے کے اندر رہ کر حاصل کی جاتی ہے، باہر رہ کر نہیں'' (۲۸) اس کا مطلب یہ ہے کہ قاری کے لیے ضروری نہیں ہوتا کہ وہ دوسرے علوم و نظریات سے معلومات حاصل کرے یا کسی خاص علم میں مہارت پیدا کرے۔ اس کے لیے زندگی اور گرد و پیش کی دنیا کا وہ علم کافی ہے جو ایک باشعور اور خود آگاہ انسان کے طور پر وہ حاصل کرتا ہے۔ اس علم کی بدولت اُس میں وہ نظر پیدا ہو جاتی ہے جو فن پارے کی معنوی جہات دریافت کر سکتی ہے۔

نئی تنقید کے علم برداروں نے متن کے مطالعہ میں ابہام، قولِ محال، استعارہ، علامت، طنز، رمز، تناؤ اور رعایت لفظی سے استفادہ کیا ہے، لیکن ایسا ہرگز نہیں کہ نئی تنقید کے موئیدین ان تمام شعری و لسانی وسائل کو یکساں اہمیت دیتے ہیں۔ ان نقادوں کے مابین، مطالعۂ متن میں ان شعری عناصر کی تلاش کے اعتبار سے اختلاف کو ابوالکلام قاسمی نے نہایت اجمال کے ساتھ واضح کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''اگر ریئنسم ساخت اور متن کے عناصر کی باہم آہنگی کا متلاشی تھا تو ایلن ٹیٹ Tention یا تناؤ کی کیفیت پر خاص توجہ صرف کرنے کے حق میں تھا۔ کلینتھ بروکس کے نزدیک پیراڈوکس کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے تو رابرٹ پین وارن کے خیال میں طنز یا Irony اور بلیک مر کے نقطۂ نظر سے Gesture پر اصرار ملتا ہے۔'' (۲۹)

ایلن ٹیٹ کے خیال میں اچھی شاعری کے معانی دراصل اس میں موجود تناؤ کی کیفیت سے متعین ہوتے ہیں اور داخلی اور خارجی تناؤ کے نتیجے میں متن کی ہیئت کا کلّی طور پر تعین ہو سکتا ہے۔ اس طرح کلینتھ بروکس نے ایسے

شاعرانہ بیانات کو جو بظاہر ایک دوسرے سے متضاد دکھائی دیتے ہیں لیکن متن کی کلیّت میں دراصل کسی گہری صداقت کا سراغ دیتے ہیں۔اس عنصر کو اس نے قول محال یا پیراڈوکس کے نام سے تعبیر کیا۔ان دونوں کے برخلاف رابرٹ پین وارن نے طنز کو شاعری کے لیے ایک اہم عنصر قرار دیا اور طنز کی تلاش و تعبیر کو تنقید کا اہم فریضہ تصور کیا۔ ہیئتی تنقید کے اعتبار سے ڈاکٹر محمد حسن کے نزدیک ادبی نقاد کا کام نہ تو اُصول وضوابط وضع کرنے کا ہے نہ اُصول وضوابط کے مطابق ادبی شہ پاروں کو جانچنے اور پرکھنے کا ہے نہ کیفیات کی بازآفرینی کا بلکہ اُن کے بقول:

''ایک طرح کا توازن قائم کرنا ہے جو اندرونی اور بیرونی کش مکش اور تناؤ کے درمیان قائم کیا جاسکے اور یہ توازن واضح اور مرئی پیکروں اور ہیئتی سانچوں اور ٹکڑوں کے درمیان ربط سے پیدا ہوتا ہے۔اور داخلی و خارجی کش مکش کے دباؤ میں مطابقت اور ہم آہنگی سے جنم لیتا ہے۔''(۳۰)

روسی ہیئت پسندی اور ہیئتی تنقید دونوں نے ادب پارے کی ہیئتی تشکیل کے مطالعے کو اپنا موضوع بنایا لیکن دونوں کے طریقِ کار میں فرق ہے۔ ہیئتی تنقید کی رُو سے نظم کی ہیئت ابہام، رمز، قولِ محال، تناؤ، تمثال اور رعایتِ لفظی وغیرہ سے بنتی ہے۔ان کے عمیق مطالعے سے نظم کی ہیئت اور معانی تک پہنچا جاسکتا ہے۔جب کہ روسی ہیئت پسندی کی توجہ ادبی وسائل کی کارکردگی دکھانے پر مرتکز رہی اور نظم کے معنوی پہلو سے احتراز کیا گیا۔ناصر عباس نیّر نے نئی تنقید اور روسی ہیئت پسندی کے مابین فرق کو یوں نشان زد کیا ہے:

''آخرالذکر ہیئت کو سیّال حالت میں گرفتار خیال کرتی تھی۔ادبی وفنی وسائل کا باہمی تعامل ایک متحرک اور متغیر کیفیت کو جنم دیتا تھا۔جب کہ نئی تنقید نے ہیئت کو ایک ایسا کُل سمجھا جس کا تجزیہ کیا جاسکتا ہے اور جسے پورے کا پورا گرفت میں لیا جاسکتا ہے۔''(۳۱)

روسی ہیئت پسندوں کو ہیئت پسند اس لیے کہا گیا کہ انھوں نے مواد کی بجائے ہیئت کو مرکز نگاہ بنایا۔ دوسرے الفاظ میں مواد کے مقابلے میں تخلیق کے لسانی سٹرکچر اور میکانکیت پر توجہ مرکوز کی۔وزیر آغا کے نزدیک نئی تنقید سے روسی فارمل ازم والوں کا نظریہ یوں مختلف تھا کہ انھوں نے فارم کی لسانی میکانکیت پر زیادہ توجہ دی۔ان کا خیال تھا کہ فارم ادبی تخلیق کا بیرونی چھلکا نہیں ہے بلکہ وہ حرکی اصول ہے جس کے تحت ادب پارے کے پُرزے باہم مل کر اکائی بناتے ہیں۔مزید یہ کہ تخلیق میں استعمال ہونے والے الفاظ کا کام کسی پیغام یا خیال کی ترسیل نہیں ہے۔ان کا کام اپنے سٹرکچر کو،اپنے لسانی وجود کو منکشف کرنا ہے۔ادب بجائے خود ایک قسم کی زبان ہے یعنی ایک خود کار، خود کفیل اور خود مختار ساخت ہے۔ وزیر آغا روسی فارمل ازم اور نئی تنقید کے درمیان افتراق اور مماثلت کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''روسی فارمل ازم والوں نے تو تخلیق کی بنت کاری کو لفظ کی کارکردگی تک محدود کر کے

وزن، صوتی پیٹرن، تال یا تبادلہ یعنی ANAGRAM یا پھر تخلیق کے مرکز گریز اور مائل بہ مرکز عناصر سے عبارت لسانی وجود کی بات کی تھی جب کہ ''نئی تنقید'' نے تخلیق کی بنت میں رعایت لفظی، تناؤ، قولِ محال اور ابہام کے دھاگوں کا احساس دلایا اور کہا کہ ان کی آویزش اور ٹکراؤ ہی سے تخلیق کے معانی وجود میں آتے ہیں۔ تخلیق میں موجود معنی یا پیغام کسی مصنف یا خالق کا نہیں ہوتا بلکہ خود تصنیف کا ہوتا ہے۔''(۳۲)

اب سوال یہ ہے کہ ہیئتی تنقید کے حدود کیا ہیں؟ ہیئتی تنقید نے آغاز سے تخلیق کی فارم ہی کو اپنی سرگرمی اور مساعی کا ہدف بنایا۔ فارم پر توجہ مرکوز کرنے کا نتیجہ فن پارے کی شعریات وضع کرنے کی صورت میں نکلا۔ ہیئتی تنقید کے حدود کے ضمن میں ناصر عباس نیر کے یہ خیالات قابل توجہ ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''بلاشبہ عمل تخلیق کی نوعیت اور اس عمل میں شریک عوامل و عناصر کا مطالعہ بھی تنقید کے دائرہ کار میں شامل ہے، لیکن نئی تنقید کی بنیادی جہت چوں کہ فن پارے کی ساخت یا فارم پر مرکوز رہنے سے عبارت ہے تا کہ اس ساخت میں کارفرما ادبی وسائل کی نشان دہی ہو سکے اور فن پارے کی شعریات روشن ہو سکے، اس لیے نئی تنقید تخلیق کے پس منظر میں اُترنے سے گریز کرتی ہے۔''(۳۳)

اس امر کی مزید وضاحت کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ:

''نئی تنقید کے علم برداروں نے اصولی طور پر یہ بات تسلیم کی کہ تخلیق فن میں متعدد داخلی اور خارجی عناصر شریک ہوتے ہیں مگر ان عناصر کی نشان دہی یا تجزیے کو اپنی تنقیدی حکمتِ عملی کا کوئی اہم سروکار بنانے سے گریز کیا کہ ان سے نہ تو فن پارے کا جمالیاتی نظام بے نقاب ہوتا ہے اور نہ جمالیاتی قدر''(۳۴)

یعنی ان سے نہ تو یہ پتا چلتا ہے کہ کوئی فن پارہ آخر کیوں کر فن پارہ بنا ہے اور نہ اس کے اچھے یا بُرے ہونے کی خبر ہوتی ہے۔ کیوں کہ ہیئتی تنقید کے نظری اصولوں اور تجزیاتی روشوں کی تہ میں ادب کی ادبیت کا مسئلہ کارفرما تھا۔ اس لیے ہیئتی تنقید نے ادب پارے کی فارم کے مطالعہ ہی کو اپنا مطمحِ نظر بنایا۔ اس لیے سماجی و سیاسی علوم سے استمداد کو لازمی قرار نہیں دیا گیا۔ شروع شروع میں ہیئتی تنقید نے مصنف کے سوانحی کوائف اور اس کے عہد کی سماجی و تاریخی صورتِ حال اور تہذیبی مسائل و معاملات سے صرفِ نظر کیا لیکن بعد میں تو منشائے مصنف کو بھی رد کر دیا۔ The Intentional Fallacy اور The Affective Fallacy کے نظریات کو ہیئتی تنقید کے ضمن میں نقطہ عروج قرار دیا جاتا ہے۔ اوّل الذکر میں متن کے مطالعہ میں مصنف کے منشا کو مسترد کیا گیا اور ثانی الذکر میں قاری کے تاثرات کو تنقیدی معیار بنانے کو ایک مغالطہ قرار دیا گیا ہے۔ ومسٹ نے تو یہاں تک کہ دیا تھا کہ ''متن تخلیق ہونے کے بعد اپنے خالق سے کٹ جاتا ہے۔''(۳۵) وہ شاعر کی بجائے عوام کی چیز بن جاتا ہے۔ اس لیے

مصنف کے حالاتِ زندگی یا اس کے منشا کو اس کے ادراک کا وسیلہ بنانا ایک مغالطہ یا غیر منطقی ہے۔ The Affective Fallacy کی رُو سے ''کوئی نظم اس لیے اچھی یا بُری نہیں ہوتی کہ وہ قاری کے عقائد وتصورات سے اتفاق یا اختلاف کرتی ہے۔ نظم ایک خودمختار اکائی ہے جس کی جمالیاتی قدر و قیمت قاری کی پسند وناپسند پر منحصر نہیں''(۳۶) ومسٹ اور بیرڈ زلی کے ان دو مضامین نے تعبیراتی تنقید پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ ان مضامین سے جو منفی اثر پیدا ہوا، اس کا تذکرہ وارث علوی نے اپنے مضمون ''افسانے کی تشریح: چند مسائل'' میں کیا ہے۔ اُن کا یہ کہنا درست ہے کہ:

> ''ان نقادوں کے تصورات نے جو سخت گیری پیدا کی اسے بعد کی ساختیاتی اور پسِ ساختیاتی تنقید نے شدید تر بنایا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ادب سے ادیب، فن سے فن کار ہی اور افسانے سے افسانہ نگار ہی بے دخل ہو گیا...... ہمیں یہ بات بھولنی نہیں چاہیے کہ افسانہ، افسانہ نگار کے وجود کی گہرائیوں سے جنم لیتا ہے اور افسانے کے اسلوب اور آہنگ کی نازک ترین لرزشوں میں اُس کی آواز کی گونج سنائی دیتی ہے۔''(۳۷)

اس ضمن میں وزیر آغا کا مؤقف یہ ہے کہ:

> ''تخلیق کرنے کے عمل ہی سے تخلیق کار کی Intention مرتب ہوتی ہے۔ قلم اور کاغذ یا موءِ قلم اور کینوس کے ٹکراؤ ہی سے معانی وجود میں آتے ہیں مگر ان کے پیچھے تخلیق کار کا داخلی نظام ایک فعال کردار کے طور پر سدا موجود ہوتا ہے۔ تخلیق کاری میں خالق اپنے خیالات یا تصورات کو شعوری طور پر پیش نہیں کرتا بلکہ اپنی ذات کو منقلب کرتا ہے۔''(۳۸)

اس کا مطلب یہ ہوا کہ نظم میں شاعر کے کسی ارادے یا نظریے کی ترسیل نہیں ہوتی۔ اس کی بجائے شاعر کی ذات کی قلبِ ماہیت کا منظر دکھائی دیتا ہے۔ اس سے یہ صداقت کھل کر سامنے آتی ہے کہ ہر تخلیق کے پیچھے ایک تخلیق کار ہوتا ہے۔ جس کی ایک اپنی داخلی دنیا، ایک اپنا تخیئلی اور جمالیاتی نظام ہوتا ہے۔ اسے تخلیق کار کی Intention کہا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ وہ Intention نہیں جسے ومسٹ اور بیرڈزلی نے The Intentional Fallacy کہہ کر مسترد کر دیا تھا۔ اگر شاعر کو پہلے سے معلوم ہو کہ وہ کیا کہنا چاہتا ہے اور اس کا کام محض ایک میڈیم بن کر اسے بیان کرنا ہو تو ایسی صورت میں تخلیق کاری کا عمل منہا ہو جاتا ہے۔ لہٰذا یہ ممکن نہیں ہے کہ تنقید تخلیق کی ساخت میں اس قدر محو ہو جائے کہ وہ اس کے تخلیق کار کی ذات اور اس کے ذہن کی کارکردگی سے سروکار نہ رکھے۔ یہاں ذات سے مراد ذات کی ثقافتی تشکیل ہے اور ذہن کی کارکردگی سے مراد وہ کارکردگی ہے جس کے نتیجے میں فنی تخلیق کی ترتیب وتنظیم عمل میں آتی ہے۔

حوالہ جات

۱۔ Roger Fowler (ed.), A Dictionary of Modern Critical Terms, Routledge & Kegan Paul, London, 1982, P183

۲۔ Pickering, James H & Hoeper, Jeffrey D, Literature, Macmillan, New York, Second Edition, 1986, P669

۳۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، لفظ و معنی، شب خون کتاب گھر، الٰہ آباد، باراوّل، اکتوبر ۱۹۶۸ء، ص ۱۱۵

۴۔ ایضاً، ص ۱۱۸

۵۔ وزیر آغا، امتزاجی تنقید کا سائنس اور فکری پس منظر، اُردو سائنس بورڈ، لاہور، طبع اوّل، ۲۰۰۷ء، ص ۸۶

۶۔ وزیر آغا، تنقید اور جدید اُردو تنقید، انجمن ترقی اردو، کراچی، اشاعت اوّل، ۱۹۸۹ء، ص ۴۲

۷۔ نارنگ، ڈاکٹر گوپی چند، ساختیات، پسِ ساختیات اور مشرقی شعریات، سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۴ء، ص ۸۵

۸۔ وزیر آغا، تنقید اور جدید اردو تنقید، ایضاً، ص ۴۲

۹۔ ایضاً، ص ۴۳

۱۰۔ نیّر، ناصر عباس، جدید اور مابعد جدید تنقید (مغربی اور اُردو تناظر میں)، انجمنِ ترقی اُردو پاکستان، کراچی، دسمبر ۲۰۰۴ء، ص ۷۱

۱۱۔ قاسمی، ابوالکلام، معاصرِ تنقیدی رویّے، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۷ء، ص ۷۷

۱۲۔ جیلانی کامران، مغرب کے تنقیدی نظریے (جلد دوم)، مکتبہ کارواں، لاہور، اشاعت اول، ۲۰۰۰ء، ص ۱۶۳

۱۳۔ حامدی کاشمیری، معاصر تنقید ــــــ ایک نئے تناظر میں، شالیمار، سری نگر، کشمیر، باراوّل، جنوری ۱۹۹۲ء، ص ۲۲۲

۱۴۔ وارث علوی، منتخب مضامین، فضلی سنز (پرائیویٹ) لمیٹڈ کراچی، اشاعت اوّل، اپریل ۲۰۰۰ء، ص ۲۹۸

۱۵۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، لفظ و معنی، ایضاً، ص ۱۱۳

۱۶۔ ایضاً، ۱۱۴

۱۷۔ نیّر، ناصر عباس، جدید اور مابعد جدید تنقید (مغربی اور اُردو تناظر میں)، ایضاً، ص ۴۵

۱۸۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، لفظ و معنی، ایضاً، ص ۱۱۶۔۱۱۷

۱۹۔ قاسمی، ابوالکلام، معاصرِ تنقیدی رویّے، ایضاً، ص ۸۱

۲۰۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، شعر، غیر شعر اور نثر، قومی کونسل برائے فروغ اُردو زبان، نئی دہلی، سوئم تصحیح شدہ ایڈیشن، ۲۰۰۵ء، ص ۳۹۹۔۴۰۰

۲۱۔ ایضاً، ص ۴۰۰

۲۲۔ ایضاً،ص ۳۴۹
۲۳۔ فاروقی،شمس الرحمٰن،لفظ و معنی،ایضاً،ص ۱۱۷
۲۴۔ ایضاً،ص ۱۱۷
۲۵۔ حامدی کاشمیری،تجربہ اور معنی۔تنقیدی مقالات،کمپیوٹرسٹی،راجہ باغ،سری نگر کشمیر،۲۰۰۳ء،ص ۸۴
۲۶۔ ایضاً،ص ۸۴
۲۷۔ حامدی کشمیری،معاصر تنقید___ ایک نئے تناظر میں،ایضاً،ص ۲۲۱
۲۸۔ وارث علوی،منتخب مضامین،ایضاً،ص ۲۲۲
۲۹۔ قاسمی،ابوالکلام،معاصر تنقیدی رویّے،ایضاً،ص ۸۲۔۸۳
۳۰۔ محمد حسن،ڈاکٹر،ہیئتی تنقید،کاروانِ ادب،لاہور،باراوّل،۱۹۸۹ء،ص ۲۹۱۔۲۹۲
۳۱۔ نیّر،ناصر عباس،جدید اور مابعد جدید تنقید،(مغربی اور اُردو تناظر میں)،ایضاً،ص ۵۳
۳۲۔ وزیر آغا،دستک اُس دروازے پر،مکتبۂ فکر و خیال،لاہور،جون ۱۹۹۳ء،ص ۱۰۳
۳۳۔ نیّر،ناصر عباس،جدید اور مابعد جدید تنقید،(مغربی اور اُردو تناظر میں)،ایضاً،ص ۴۹
۳۴۔ ایضاً،ص ۴۹
۳۵۔ ایضاً،ص ۵۱
۳۶۔ ایضاً،ص ۵۱
۳۷۔ وارث علوی،منتخب مضامین،ایضاً،ص ۳۰۰
۳۸۔ وزیر آغا،دستک اس دروازے پر،مکتبہ فکر و خیال،لاہور،جون ۱۹۹۳ء،ص ۱۸۳