محمد اشرف مغل

محراب پور، پردیسی انجینئرنگ ورکس

سندھ۔

کلیم الدین احمد کی تنقید میں جدید و مابعد جدید تنقیدی تصورات کے متعلق اشارات

There have been two kinds of opinions since debate regarding Post-modernism or theory. took roots in Urdu. On one hand, there are writers who say that these post- modernist theories are new and enriching for Urdu literature, while on the other hand some writers claim that post-modernism and all other theories of criticism influenced by it were already there in Urdu. Not a single of these theories is new and West is just selling old wines to the East in new bottles, Some even claimed that the West is selling back our own theories branding them as their's. Such claims have been presented by both the sides but to date no substantial proof has been provided by either of them. People who claim that these theories are new, have only published books on debates about the theory, but the original literary writings were not acknowledged in these books. On the other hand,there are those critics who claim that all these structuralist and post structuralist theories which are proclaimed as new have already been there in our literature. But they have only been active in word-of-mouth marketing.I attended to this issue and started identifying modern and post-modern theories from the writings of Kaleemuddin Ahmed.It would be interestnig to note that I was able to find about all the modern critical theories in his writings. With the help of textual evidences, this article shows the presence of modernist and postmodernist strands in Ahmed's work.

(نوٹ: یہ مضمون طوالت کی وجہ سے ایک ہی شمارہ میں مکمل شائع نہیں کیا جا رہا۔ مگر اس کی اہمیت اور افادیت کو سامنے رکھتے ہوئے، اس کو متعدد حصوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔ دو حصے پچھلے شماروں میں پیش کیے جا چکے ہیں۔ تیسرا حصہ اب حاضر ہے)

اس حصے میں، کلیم الدین احمد کی کتابوں میں سے مندرجہ ذیل تنقیدی تصورات کو تلاش کیا گیا ہے:

روسی ہیئت پسندی:

نئی تنقید:

ساختیات وساختیاتی تنقید:

لسانی تصورِ زمانیت:

تصورِ کثیر المعنویت:

ایکریوین اورایکریونٹ:

روسی ہیئت پسندی:۔۔۔

فن اشیاء کو نامانوس کرتا ہے۔یعنی مانوس اشیاء کو فن کار اپنی فن کاری کے ساتھ نامانوس بنادیا کرتا ہے۔ یہ نامانوس بنا دینے کا عمل ہی چیزوں کو انوکھا کر دیتا ہے۔زندگی کے بہت سے شعبوں میں یہ عمل بروئے کار لایا جاتا ہے، یا یوں کہیے کہ بروئے کار لایا جانا چاہیے، تبھی چیزیں انسان کو اپنی طرف کھینچ سکیں گیں۔دوسرے شعبوں سے قطع نظر ہم ادب کی دنیا کی طرف آتے ہیں تو دیکھتے ہیں کہ ادب کی زبان' ادب سے باہر کی زبان سے مختلف ہوا کرتی ہے۔ایسا کیوں ہوتا ہے؟ اور کیا ایسا ہونا چاہیے؟ ادبی زبان کو عملی زبان سے دور رکھنا چاہیے۔اگر دور رکھنا چاہیے تو کیونکر رکھنا چاہیے؟ عملی زبان کو ادبی زبان کس طرح بنانا چاہیے۔اسی بات کو اگر ہم' تھوڑا سا یوں کہہ لیں کہ ایک 'خاص پتھر' کو فن کار کی تراش خراش کس طرح ایک ''قیمتی پتھر'' میں بدل دیا کرتی ہے۔اور پھر وہی تراش خراش اُس خاص پتھر کی قدر و قیمت کو اور زیادہ بڑھا بھی دیتی ہے۔ عملی زبان بھی اس طرح علم وفن کے کئی مراحل طے کرنے کے بعد ادبی زبان بنتی ہے۔ پروفیسر نظیر صدیقی لکھتے ہیں:

> ''روسی فورملسٹوں نے ادب کو زبان کے ایک خاص استعمال کے طور پر دیکھا جس کی امتیازی خصوصیت عملی زبان سے انحراف کرنا اور اسے مسخ کرنا ہے۔عملی زبان ابلاغ عامہ کے لیے استعمال کی جاتی ہے جبکہ ادبی زبان کا کوئی علمی فریضہ بالکل نہیں ہوتا۔وہ ہمیں صرف مختلف انداز سے دیکھنے کے قابل بناتی ہے۔ابتدائی فورملسٹوں کے اندر ادبیت اور شعریت کو مترادف سمجھنے کا میلان تھا۔یہ دکھانا آسان ہے کہ بنیادی طور پر کوئی ادبی زبان ادبی نہیں ہے، ہم ادبی زبان کو ادبی صرف اس لیے سمجھتے ہیں کہ اسے کسی ادبی تصنیف میں پڑھتے ہیں۔جو چیز ادب کو عملی زبان سے متمائز کرتی ہے وہ اس کی تعمیر کردہ صفت (Constructed Quality) ہے۔فورملسٹوں نے شاعری کو زبان کے ادبی استعمال کا نمونہ کامل یعنی مظہر اتم قرار دیا۔اس کا سب سے زیادہ تعمیری عنصر آہنگ ہے''۔[1]

ڈاکٹر وزیر آغا نے لکھا:

''واضح رہے کہ ساختیاتی تنقید سے پہلے (بالخصوص اُنیسویں صدی کے ربع آخر میں) مصنف کو تصنیف پر فوقیت حاصل تھی اور ادب کو Message without Code کہا گیا تھا۔ روسی ہیئت پسندوں نے اس کے بالکل برعکس بات کی یعنی اسے Code without Message کہہ دیا۔ اُن کا موقف یہ تھا کہ ادب کا وجود اصلاً ایک لسانی وجود ہے لہٰذا تنقید کا مقصد ادب پارے کی ہیئت یعنی اُس کے لسانی وجود کا مطالعہ کرنا ہے۔ وہ ثابت یہ کر رہے تھے کہ ادیب، عام تحریر کو لفظی سطح پر منقلب کر کے انوکھا بنا دیتا ہے۔ انہوں نے انوکھا بنانے کے اس عمل کو Ostranenie کا نام دیا۔ بعد ازاں پراگ اسکول نے اس کے لیے Fore-grounding کا لفظ استعمال کیا''۔[۲]

رامن سیلڈن، شکلوفسکی کے نظریہ نامانوسیت کے متعلق لکھتا ہے:

''فن کا یہ ایک خاص فریضہ ہے کہ وہ ہمیں ان اشیاء کا شعور لوٹا دے جو ہماری روزمرہ کی آگاہی کے معمول کی چیزیں ہیں۔ اس بات پر لازماً زور دینا چاہیے کہ فارم لسٹس رومانی شعراء کے برعکس بذات خود مشاہدات میں اتنی دلچسپی نہیں رکھتے تھے جتنی کہ ان تدبیروں یا تراکیب میں جن کے ذریعے نامانوسیت Defamiliarization کا تاثر پیدا ہوتا ہے''۔[۳]

یونس خاں ایڈووکیٹ نے 'نامانوسیت' کے بارے لکھا:

''ہیئت پسندوں کے نزدیک ادب کا کام تجربے کی تازگی کی بازیافت ہے، وہ تازگی جو روزمرہ زندگی کے معمولات میں ضائع ہو جاتی ہے، فن اشیاء کو نامانوس (Defamiliar) کرتا ہے۔ آرٹ بطور تکنیک (Art as Device) ہیئت پسندی کا اساسی مینی فیسٹو (Menifesto) ہے۔ سائنس کا طریق مشاہداتی اور تجرباتی ہے جبکہ ادب میں مختلف تکنیکوں (Devices) کا اطلاق کیا جاتا ہے۔ جیسا کہ نامانوس (Defamiliar) بنانے کی تکنیک۔ فن اشیاء کو نامانوس کر کے ہیئت میں اشکال پیدا کرتا ہے تاکہ محسوس کرنے اور ادراک کے عمل میں قدرے دقت پیش آئے اور زیادہ وقت صرف ہو۔ محسوس کرنے کا عمل بذاتِ خود جمالیاتی کیفیت کا حامل ہے اور اس کی طوالت گویا اس سے زیادہ سے زیادہ عرصے تک لطف انداز ہونا ہے''۔[۴]

روسی ہیئت پسندوں نے شعر و ادب کی اور کئی جہات سے متعلق نظریہ سازی کی ہے لیکن اُن سب میں سے شکلووسکی کے 'تصورِ نامانوسیت' نے بہت زیادہ اہمیت حاصل کی ہے۔ اسی وجہ سے صرف اسی ایک تصور کو یہاں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ کلیم الدین احمد بھی اشیاء کو نامانوس بنا کر پیش کرنے کا بار بار کہتے ہیں۔ اُنہیں سیدھی بات کہنا پسند نہیں۔ بات کو صناعی کے بعد پیش کرنے کو وہ پسند کرتے ہیں:

''اس طرح کے واقعات تمام ادبی اور تنقیدی نکتوں سے زیادہ دلچسپ ہیں۔ اگر تذکرہ نویس چاہتے تو ان کی واقعہ نگاری کی فنی اہمیت زیادہ سے زیادہ ہو جاتی۔ لیکن وہ واقعہ نگاری میں بھی کوئی کارِنمایاں نہیں کرتے اور اسے فنی اہمیت سے نہیں برتتے۔ وہ تو سیدھے سادھے اور مختصر ڈھنگ سے ان واقعات کا بیان کرتے ہیں۔ صناعی کچھ بھی نہیں ملتی۔ یہ موقع بھی ہاتھ سے نکل جاتا ہے''۔ ۵

کلیم الدین کے اس بیان میں جو جملے آئے یعنی ''وہ تو سیدھے سادھے اور مختصر ڈھنگ سے ان واقعات کا بیان کرتے ہیں۔ صناعی کچھ بھی نہیں ملتی۔ یہ موقع بھی ہاتھ سے نکل جاتا ہے''۔ ان میں واقعہ یا تخلیق کو نامانوس بنانے ہی کی طرف اشارہ ہے۔ صناعی یہی کام کرتی ہے۔ یعنی چیزوں کو مسخ کر کے اُنہیں انوکھا بنا دیتی ہے۔ جہاں سیدھا سادہ بیان ہوگا وہاں انوکھا پن نظر نہیں آئے گا۔

آزاد کی غالب کے حق میں معاندانہ تنقید کا نمونہ پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''آزاد کا مطلب یہ ہے کہ غالب معنی آفرینی کے پیچھے بے معنی اشعار موزوں کرتے ہیں۔ اور فارسی کی آمیزش کی وجہ سے اُن کی زبان بھدی، ثقیل اور نامانوس ہوگئی ہے''۔ ۶

عملی زبان کو مسخ کرنے ہی کی وجہ سے ادبی زبان بنتی ہے۔ یعنی فنکار عملی زبان کو صناعی سے نامانوس بنانے کی سعی کیا کرتا ہے۔ غالب کے لیے آزاد نے جو کچھ کہا ایک طرف، لیکن کلیم الدین احمد نے آزاد کی خبر لیتے ہوئے جو تنقید کی اس میں زبان کو مسخ کر کے نامانوس بنانے کا شعور بالکل واضح طور پر جھلک رہا ہے۔

''نامانوس'' لفظ کو یہاں اصطلاح ''اجنبیانا'' کے طور پر لیا جا رہا ہے' عام طور پر نہیں۔ مثلاً کسی لفظ کے بارے میں کہنا کہ یہ نامانوس ہے یعنی لوگ اس لفظ کو جانتے نہیں۔ اس اعتبار سے یہ لفظ ''نامانوس'' یہاں استعمال نہیں ہو رہا۔ کلیم الدین احمد نے بھی اس طور اس لفظ کو استعمال نہیں کیا بلکہ بطور اصطلاح کیا ہے، جن معنوں میں روسی ہیئت پسند کرتے تھے۔ فنکاری کے معنوں میں۔ بہر کیف کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

''معمولی بول چال معمولی ہوتی ہے۔ بے رنگ ہوتی ہے۔ دلچسپی سے خالی ہوتی ہے۔ دلی یا لکھنؤ کے کسی پڑھے لکھے گھر میں کچھ دیر کے لیے ''ٹیپ رکورڈر'' لگا دیجیے۔ زبان کی معمولی بول چال آپ کو مل جائے گی' لیکن شاعری بھی مل جائے گی۔ شعر کی زبان کی بنیاد معمولی بول چال پر ہوتی ہے۔ لیکن اس معمولی بول چال میں انتخاب، نئی ترتیب و ترکیب، رنگ آمیزی، جلا اور اسی قسم کی ''فنی کاروائیاں'' نئی جان ڈال دیتی ہیں اور معمولی بول چال' معمولی باقی نہیں رہتی''۔ ۷

اس اقتباس میں تو کلیم الدین احمد نے قصہ ہی پاک کر دیا۔ لفظ ''کاروائیاں'' یہاں نامانوس/ اجنبیانا/ انوکھا

(Defamiliarisation) کے معنوں ہی میں استعمال ہوا ہے۔افسوس ہم تنقیدی تصورات اغیار سے لینے کے کتنے خواہاں رہتے ہیں،تنقیدی تصورات ہی کیا زندگی کے ہر معاملہ میں ہمیں باہر جانے، باہر دیکھنے کی ضرورت بہت ہی کم پڑسکتی ہے اگر ہم اپنے گھر کے ناعول میں پڑی ہوئی چیزوں کو سب سے پہلے دیکھ لیا کریں۔اس سے جہاں اور بہت سے فوائد حاصل ہوں گے وہیں ایک یہ بھی بڑا فائدہ حاصل ہوگا کہ ہم غیروں کے خواہ مخواہ کے احسانات سے بچ جائیں گے۔لیکن کیا کریں ہمیں گھر کی مرغی دال برابر لگتی ہے۔ہائے کاش!!! ہمیں یہ بات سمجھ آجائے کہ وطن کی آدھی روٹی' پردیس کی ساری سے بہتر ہوتی ہے۔اچھا یہ دل تو یونہی جلتا رہے گا ہم کاروانِ تفحص کو آگے بڑھاتے ہیں۔کلیم الدین احمد یہیں کچھ سطروں بعد لکھتے ہیں:

''مَیں نے کسی جگہ لکھا ہے کہ شاعری نقالی نہیں، شاعر نیچر کی نقالی نہیں کرتا' شاعر خلاق ہے اور شاعری تخلیق ہے۔شاعری میں ایسی باتیں جیسی کہ دُنیا میں ہمیشہ ہوا کرتی ہیں' نہیں ملتیں۔شاعری میں یہ باتیں فنکارانہ طور سے بیان کی جاتی ہیں اور اُن کی دُنیا ہی بدل جاتی ہے۔ان میں نئی زندگی' نئی تازگی' نئی دلچسپی' نئی تاثیر دوڑ جاتی ہے''۔[۸]

یہ فن کارانہ طور کیا ہے؟ یہی تو شکلووسکی کا نظریہ ہے۔فن کارانہ عمل ہی تو عملی زبان کو ادبی زبان میں بدل دیتا ہے۔ یعنی عام بول چال کی زبان کو فن کار اپنے فن سے مسخ کر کے اُسے نامانوس/انوکھا سا بنا کر اپنے قاری کے سامنے پیش کر دیتا ہے۔لیکن یاد رہے یہ کام اتنا آسان بھی نہیں' جسے یہ راقم الحروف قلم برداشتہ لکھتا چلا جا رہا ہے۔انوکھا بنانے کا یہ فنکارانہ عمل خارجی اور داخلی دونوں ہیئتوں پر ہونا ضروری ہے۔ورنہ فن پارے کا امر ہونا ممکن نہ ہوگا۔

اوپر ذکر ہوا کہ نامانوس لفظ یہاں بطور تنقیدی اصطلاح استعمال ہوا ہے، جہاں بطورِ اصطلاح استعمال نہیں ہوا۔بلکہ عام معنوں میں یعنی ناآشنا، اجنبی، بے گانہ کے معنوں میں استعمال ہوا ہے، وہ مقام بھی دیکھ لیجیے۔شبلی کے خیالات کے بارے میں رقمطراز ہیں:

''یہ بے خبری ہے، خیالات اور جذبات اور الفاظ کے ناگزیر تعلق سے بے خبری ہے۔یوں وہ کہتے ہیں کہ اس تقریر کا یہ مطلب نہیں کہ شاعر کو صرف الفاظ سے غرض رکھنی چاہیے، اور معنی سے بالکل بے پروا ہو جانا چاہیے لیکن ان کی تحریر سے صاف ظاہر ہے' وہ الفاظ کو اصل شاعری سمجھتے ہیں۔الفاظ کو فصیح و غیر فصیح ، مانوس و نامانوس، سلیس و ثقیل الفاظ میں تقسیم کرتے ہیں اور فصیح ، مانوس اور سلیس الفاظ کا استعمال جائز سمجھتے ہیں۔وہ نہ نہیں جانتے کہ بظاہر نامانوس، ثقیل اور غیر فصیح الفاظ اگر موقع و محل سے کام میں لائیں جائیں تو مانوس ثقیل اور غیر فصیح باقی نہیں رہیں گے''۔[۹]

یعنی کلیم الدین کے مطابق کوئی بھی لفظ غیر فصیح اور نامانوس نہیں ہوتا بلکہ اُس کا غیر فن کارانہ استعمال اُسے غیر فصیح اور

نامانوس (یہاں 'نامانوس' لفظ اصطلاحاً نہیں برتا گیا) کر دیتا ہے۔ اگر فن کاری کے ساتھ ایسے غریب و نامانوس الفاظ کو استعمال کیا جائے گا تو اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ سب الفاظ فصیح اور مانوس دکھائی دینے لگیں۔ یہاں بھی وہی ہیئت پسندوں والا نقطہ مضمر ہے کہ ''فن کاری'' سے غیر ادبی زبان' ادبی بن جایا کرتی ہے۔ اور زبان کا ادبی بن جانا' اُس کا انوکھا بن جانا ہے۔ لیکن اس کے لیے محنت چاہیے۔ ہر ''ادبی کتاب'' کی زبان ادبی نہیں ہوتی۔ ویسے خالص ادبی کتابیں اکثر و بیشتر گھر کے کباڑ خانے میں پڑی ملتی ہیں یا گلی میں ریڑھی دھکیلنے والے ٹین ڈبے والے کے پاس۔ جس کو انوکھا پن کہا جا رہا ہے وہ کمال کی فنکاری سے پیدا ہوتا ہے۔ غیر مانوس اور غیر فصیح الفاظ کو مانوس اور فصیح کر ڈالنا ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں۔ غالباً ہوریس نے بھی اسی قسم کا کوئی تصور پیش کیا تھا۔ بہر کیف یہیں سے کچھ آگے چل کر کلیم الدین احمد یہی بات کچھ یوں کرتے ہیں:

> ''علمائے ادب' اور شبلی سمجھتے ہیں کہ الفاظ خلا میں بستے ہیں، اسی لیے انہیں فصیح، غیر فصیح اور غریب قرار دیتے ہیں۔ الفاظ خلا میں سانس نہیں لیتے ہیں اور نہ لے سکتے ہیں۔ وہ ہمیشہ کسی چیز کے قائم مقام ہوتے ہیں اور ان کے ذریعے سے کسی خاص خیال کو بیان کیا جاتا ہے، ہر لفظ وہ فصیح ہو یا غریب و غیر فصیح کسی مناسب موقع و محل پر حسین اور موزوں معلوم ہو سکتا ہے''۔[۱۰]

کسی مناسب موقع پر فصیح و غیر فصیح الفاظ حسین و موزوں معلوم ہو سکتے ہیں، یہ سطر ماہر لکھاری کے فن پر دال ہے۔ جب وہ اپنے الفاظ کو پوری فن کاری اور مہارت کے ساتھ استعمال کرتا ہے تو اُس کے تمام فصیح و غیر فصیح، مانوس و نامانوس، ثقیل و ملائم الفاظ ایسے حسین و دلکش لباس پہنے ہوئے دکھائی دینے لگتے ہیں کہ جس کی نظیر ملنی مشکل ہو جاتی ہے۔ 'ہر لفظ نیا نیا، دھلا دھلا، نتھرا نتھرا، ستھرا ستھرا، پاکیزہ پاکیزہ لگنے لگتا ہے' جس کا حاصل یہ ہوتا ہے کہ اُس ماہر لکھاری کی پوری تحریر دل و نگاہ میں اُتر جاتی ہے۔ بہر حال کیا کیا عرض کیا جائے، آگے بڑھتے ہیں۔ مقتبس عبارت میں یہ سطر بھی ہے: 'الفاظ کسی چیز کے قائم مقام ہوتے ہیں، ان کے ذریعے سے کسی خاص خیال کو بیان کیا جاتا ہے'۔ اس ''قائم مقام'' میں ساختیات کے دیے ہوئے سگنیفائر اور سگنیفائیڈ کے تصورات کو بھی دیکھ سکتے ہیں۔ چلیے اب آگے بڑھتے ہیں، لکھتے ہیں:

> ''اور سچ ہے کہ نیا پن بہ ذاتِ خود کوئی تعریف کے قابل چیز نہیں۔ اور یہ بھی ضروری نہیں کہ شاعر سوچ سوچ کر نئی نئی باتیں ایجاد کرے۔ جانی ہوئی باتیں عام انسانی احساساتِ شعر کا مواد بن سکتی ہیں، ہاں شرط یہ ہے کہ شاعر اُنہیں جوش کے ساتھ حِس (یہ لفظ ''حِس'' یہاں سمجھ نہیں آیا: راقم) ان پر اپنی شخصیت کی مہر لگا دے۔ اگر ایسا ہو تو جانی ہوئی باتیں نئی ہوتی ہیں۔ اور عام انسانی احساسات' خاص ذاتی احساسات کا روپ بدل لیتے ہیں''۔[۱۱]

یہ بات کلیم الدین احمد نے خوب کہی، واقعی ضروری نہیں کہ شاعر و ادیب نئی نئی باتیں ہی ایجاد کرنے کے درپے ہوں،

وہ پُرانی باتوں کو بھی نیا کر کے پیش کر سکتے ہیں، اور اُنہیں ایسا کرنا بھی چاہیے۔ بہتیری چیزیں ایسی نظروں سے گزری ہیں جو تھی تو پُرانی پر فنکاروں نے کچھ ایسا جادو اُن پر کیا کہ وہ بالکل نئی اور انوکھی دکھائی دینے لگیں۔

غزل کی ہیئت کے متعلق لکھتے ہیں کہ اس میں شاعر کا انوکھا پن باقی نہیں رہتا:

''غزل کی ایک کمی یا خصوصیت کہیے! یہ بھی ہے کہ اس میں تجربات بہت عام صورت میں اپنی خصوصیت سے الگ ہو کر ظاہر ہوتے ہیں۔ وہ خصوصیتیں جو شاعر کے ماحول اور اس کی شخصیت سے متعلق ہوتی ہیں' فنا ہو جاتی ہیں اور تجربات ایسے عام اور غیر متعین شکل میں نظر آنے لگتے ہیں کہ ان کی انفرادی شان، ان کا انوکھا پن باقی نہیں رہتا۔ غالبؔ غزل کی اس کمی کے باوجود بھی اپنی انفرادی شان قائم رکھتے ہیں۔ ان کے آرٹ میں ایک انوکھا پن ہے جو اور کہیں نہیں ملتا''۔[۱۲]

روسی ہیئت پسندی کو مزید سمجھنے کے لیے رامن سیلڈن کی کتاب کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ یہاں تو بس چند اقتباس پیش کیے گئے ہیں، تاکہ اگر کوئی نیا پڑھنے والا ہو تو اُسے اس نظریے کے متعلق کچھ نہ کچھ پتہ چل جائے۔ یہی عمل ہر تنقیدی تصور کے ساتھ روا رکھا گیا ہے۔

نئی تنقید:

نئی تنقید تاریخی و سوانحی تنقید کے ردِعمل کے طور پر اُبھر کر سامنے آئی تھی۔ اس تنقیدی رویے نے تخلیق کو ایک خود کفیل اکائی کے طور پر اپنی توجہ کا مرکز بنایا۔ اس تنقیدی رویے کی وضاحت کرتے ہوئے ناقدین نے بہت سی باتیں کی ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس تنقیدی رویے کا تعلق الفاظ سے زیادہ اور کسی چیز سے نہیں۔ جو الفاظ کسی بھی تخلیق کا حصہ بن جاتے ہیں یہ تنقید اُنہی کا مطالعہ کرتی ہے۔ اور سچ یہ ہے کہ کئی ایک تنقیدی رویوں کی طرح نئی تنقید کو بھی ابہام میں رکھا گیا ہے۔ اردو میں الفاظ پر گفتگو قدیم سے ہے۔ کلیم الدین احمد کا شمار ہیئتی نقادوں میں کیا جانا چاہیے، اگرچہ اُن کی تنقید میں اور بھی کئی تنقیدی رویوں کے سراغ ملتے ہیں' جیسا کہ یہ مضمون اسی بات کی دلیل ہے۔ ہیتی تنقید کے دو مکتب ہیں۔ ایک نئی تنقید کا مکتب اور دوسرا روسی ہیت پسندی کا۔ کلیم الدین احمد کی تنقید میں ان دونوں مکتبوں کے تنقیدی تصورات کی جھلک ملتی ہے۔ ہیتی تنقید کے نمونے کلیم الدین احمد کے ہاں ایک دو نہیں، بہت سے ہیں، بلکہ اُن کی کتاب ''عملی تنقید'' ہیئتی تنقید ہی پر مشتمل ہے۔ اس لیے یہاں ہیتی تنقید کے زیادہ نمونے پیش کرنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی۔ نئی تنقید کے بارے میں پروفیسر ظہور الدین صاحب لکھتے ہیں:

''نئی تنقید کے علمبرداروں نے فن پارے کے متن کو ایک خود مختار اکائی کے طور پر تسلیم کرنے پر زور دیا۔ یعنی شاعری کا مطالعہ شاعر کے نفس اور شخصیت، مأخذ، افکار و نظریات کے تاریخی تناظر اور سیاسی و سماجی مضمرات کی روشنی میں کرنے کی

بجائے شاعری کے متن کے گہرے اور تفصیلی تجزیے پر زور دیا۔اس تنقید میں لفظ کے معنویاتی مباحث کو بھی بڑی اہمیت دی گئی''۔

پروفیسر صاحب مزید لکھتے ہیں:

یہاں یہ بھی یاد رکھنے کی ضرورت ہے کہ نوتنقید میں کوئی ایسے بندھے ٹکے اُصول نہیں تھے جن کی سب نے سختی سے پیروی کی ہو۔لیکن اتنا ضرور ہے کہ ان کے ہاں جو اُصول قدر مشترک کے طور پر ہمیں نظر آتا ہے وہ یہی ہے کہ ادبی شہہ پاروں کے فن کا گہرا اور تفصیلی مطالعہ کیا جائے اور بجائے اس کے کہ باہر سے مفہوم اس پر مسلط کیے جائیں اس کے اندر سے اُبھرنے والے مفاہیم کو گرفت میں لا کر بصیرت کے چراغ روشن کرنے کی کوشش کی جائے۔انہوں نے فن پارے کے لسانی محاسن، اس کے صوتی ونحوی آہنگ کو گرفت میں لاتے ہوئے مفاہیم کے ان زاویوں پر توجہ دینے کی ضرورت کا احساس دلایا جن کی طرف آج تک بہت کم توجہ دی گئی تھی۔تخلیق ہی ان کی نظر میں سب سے اہم حقیقت تھی۔اس کے وجود میں آجانے کے بعد پھر اس کا نہ تو فن کار سے کوئی رشتہ رہتا ہے اور نہ اس کے فکری وسماجی ماحول سے''۔[۱۳]

پروفیسر ظہور الدین کی ان متذکرہ بالا مقتبس عبارتوں کے بعد کسی اور اقتباس کی ضرورت تو نہیں ہے مگر بہتر ہے کہ ایک اقتباس اور اس تنقیدی رویے کی تفہیم کے لیے پیش کر دیا جائے۔ جناب حامدی کاشمیری لکھتے ہیں:

''شاعر کے بجائے تخلیق کو مرکز توجہ بنانے کے عمل کی کارفرمائی ہیئتی نقادوں کے یہاں ملتی ہے۔اردو میں اسی ضمن میں اثر لکھنوی کی ابتدائی کوششوں کے بعد میراجی نے اس کی مثال قائم کی' تاہم موجودہ دور میں فاروقی اور دیگر معاصر نقادوں نے اسے ایک نظریہ نقد کے طور پر پیش کیا۔حالانکہ فاروقی خود صرف اسی نظریے پر قانع نہیں رہے۔ہیئتی تنقید نے فن کے آزادانہ نمو پذیر اور قائم بالذات وجود کو تسلیم کیا، اور اس کے ہیئتی ولسانی عناصر کے تجزیہ پر زور دیا۔اس طرح سے تنقید نقد ونظر کے ایک نئے افق کی یافت میں کامیاب ہوئی۔حالیہ برسوں میں لسانیاتی تنقید کے تصور کو متعارف کیا گیا.....اس طریقہ نقد کی بدولت فن کی لسانی یا اُسلوبیاتی ساخت کے خواص کا علم تو ہوتا ہے مگر یہ بنیادی تجربے کی تعین یا قدر شناسی میں مدد نہیں کرتا۔بہرحال ہیئتی تنقید ہو یا اُسلوبیاتی تنقید' یہ فنکار کی سوانحات، نفسیات یا اس کے سماجی رویوں سے قطع نظر، اس کے فن سے متصادم ہوتی ہے''۔[۱۴]

اب کلیم الدین احمد کے ہاں چلتے ہیں؛ لکھتے ہیں:

''غیر ادبی وابستگی سے قطع نظر ہمیں ادب کو برابر اور سختی سے بطور ادب دیکھنا چاہیے نہ کہ بطور تاریخ، اخلاق،

فلسفہ یا دینیات وغیرہ اور بطور ادب دیکھنے کے یہ معنی ہیں کہ ہم لفظوں پر ہر وقت نظر رکھیں ان سے غفلت نہ برتیں''۔۱۵

دوسری جگہ لکھتے ہیں:

''یہ سچ ہے کہ الفاظ کی ترتیب میں دقت نظر کی ضرورت ہوتی ہے۔۔۔۔شاعر کو مستری سمجھنا بھی اسی بے خبری کی خبر دینا ہے۔حقیقت یہ ہے کہ شاعر پہلے خیالات کا نقشہ وہ عمدہ اور نرالا سہی' ذہن ہی میں سہی' لفظوں کی مدد کے بغیر کھینچ سکتے ہیں؟ خیالات اور الفاظ بیک وقت اس کے ذہن میں آتے ہیں۔خیالات اور الفاظ کا انتخاب، خیالات اور الفاظ کی جانچ، خیالات اور الفاظ کی ترتیب، یہ سب چیزیں ساتھ ساتھ عمل میں آتی ہیں۔۔۔۔ایک خیال دوسرے خیالوں کو اور لفظوں کو کھینچ لاتا ہے، ایک لفظ دوسرے لفظوں اور خیالوں کا دھیان دلاتا ہے، پھر کوئی خیال یا کوئی لفظ دوسرے لفظوں اور خیالوں میں تغیر بھی پیدا کرتا ہے اور ان کی ترتیب کو بھی بدل دیتا ہے اور جب تک نظم مکمل نہیں ہو جاتی' اُس وقت تک لفظوں اور خیالوں کا پورا نقشہ شاعر کے ذہن میں مرتب نہیں ہوتا اور نہ ہو سکتا ہے''۔۱۶

اپنی دوسری کتاب تحلیل نفسی اور ادبی تنقید میں لکھتے ہیں:

''نقاد کا پہلا سروکار الفاظ سے ہے کیونکہ ادبی فنکار لفظوں کے درمیان اور لفظوں کے ذریعے اپنا کام کرتا ہے۔وہ اپنے الفاظ میں ایسی خصوصیات داخل کرتا ہے جو عام استعمال میں ان میں نہیں ہوتا۔الفاظ میں محض معنی نہیں ہوتے---یعنی صرف چیزوں کی طرف انتساب نہیں کرتے--- بلکہ ان کی اپنی اہمیت ہوتی ہے جو بعض چیزوں کی طرف اشارہ کرنے میں ان کی سودمندی سے بالکل الگ اور مختلف ہوتی ہے۔وہ غور وفکر کی چیزیں بن جاتے ہیں''۔۱۷

مشاق شاعر اپنے اشعار کے لیے بہترین الفاظ منتخب کیا کرتا ہے۔لکھتے ہیں:

''کامیاب شاعر اپنے تجربوں کے لیے، ان کے ساتھ بہترین لفظوں کو چُن لیتا ہے۔اگر تجربے قیمتی ہیں' اگر اُن میں اصلیت ہے' جوش ہے' تو الفاظ بھی اچھے ہوں گے۔اگر تجربے مبتذل ہیں' اگر ان میں جوش اور اصلیت نہیں تو پھر الفاظ بھی مبتذل ہوں گے۔کوئی لفظ بجائے خود حسین اور پاکیزہ یا بھدا اور بدنما نہیں، جا بے جا استعمال اُسے حسین یا بدنما بنا دیتا ہے''۔۱۸

نفسیاتی نقاد کا رد کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''فنکار الفاظ کا ستعمال کس طرح کرتا ہے' ان کے کیا امکانات اور حدود ہیں' ان سے نقاد کو واقف رہنا

پڑتا ہے۔ان کی قدر کے تئیں اسے اتنا ہی حساس ہونا ہوتا ہے جتنا کہ خود فنکار۔اس زود حسی کے بغیر وہ اتنا ہی مجبور ہے جتنا کہ ساحل سے ٹکراتی ہوئیں موجیں اور یہی زود حسی وہ چیز ہے جو ماہرین تحلیل نفسی کے پاس نہیں ہوتی ہے۔پھر تو نقاد ادبی فنکار کی طرح الفاظ میں پہلے خود ان کی خاطر دلچسپی رکھتا ہے۔وہ ان کے حسن پر، جو کچھ وہ خود ہیں اور ان کی اصل قدر کے احساس سے خوش ہو کر لاشعوری طور سے غور وفکر کرتا ہے۔ان کا عام معنی عملی ترسیل میں استنادی استعمال غیر اہم ہو جاتا ہے۔کسی نظم میں وہ کس شکل میں ظاہر ہوئے ہیں یا شاعر نے کس شکل میں ان میں زندگی بھری ہے یہی چیز اہم ہوتی ہے۔نظم میں آواز محض آواز نہیں رہ جاتی ہے بلکہ ایک نئے حیرت انگیز طریقے سے زندہ ہو جاتی ہے گویا کسی مجسمے میں جان آ گئی ہو''۔[19]

اپنی کتاب تحلیل نفسی اور ادبی تنقید' کا اختتام ان سطور پر کرتے ہیں:

''نقاد الفاظ سے شروع کرتا ہے لیکن وہ ان کے ساتھ رُک نہیں جاتا۔الفاظ کے سحر کے ساتھ اس کی انتہائی مشغولیت اس کی تنقید کو خالصتاً لفظی بنا دیتی ہے۔الفاظ کی اہمیت اس لیے ہے کہ وہ ذریعہ فراہم کرتے ہیں جس میں شاعر اپنا کام کرتا ہے۔مگر ذریعہ صرف ذریعہ ہوتا ہے وہ شئے نہیں جو شاعر تخلیق کرنے یا ترسیل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔نقاد کی دلچسپی پوری فنی تخلیق میں ہوتی ہے نہ کہ محض اس ذریعہ میں جس کا استعمال کیا جاتا ہے یا جداگانہ الفاظ یا محاوروں کی برجستگی میں چاہے کتنا ہی مسحور کن وہ کیوں نہ ہو۔جداگانہ محاورے کے حُسن کو دیکھنا ہی کافی نہیں ہے۔زیادہ اہم یہ ہے کہ وہ کس طرح کُل کے حُسن میں مِل جاتے ہیں اور اس میں مدد ہوتے ہیں۔کُل کے حُسن کو تفصیلاً پرکھنا اور نظم کے پیچیدہ اور لطیف خاکے کے متعلق آخری غور وفکر میں ہر تفصیل کے حُسن سے واقف ہونا یہی نقاد کی کوشش ہوتی ہے۔نظم کی بنیادی قدر یعنی خود وہ کیا ہے---وہ قدر جو مضمون اور طرز کی مکمل ہم آہنگی سے پیدا ہوتی ہے اس قدر سے زیادہ اہم ہے جو جداگانہ جزیات میں ہوتی ہے۔اور نقاد کا کام اس قدر کا تعین کرنا ہے اور نقاد اگر وہ اپنے کام سے واقف ہے تو بہ آسانی کر سکتا ہے''۔[20]

اپنی کتاب عملی تنقید میں اردو شاعری کا جو جائزہ لیا گیا' وہ بہت زیادہ حد تک ''ہیئتی تنقید/نئی تنقید کے تحت آتا ہے۔ اس میں لکھتے ہیں:

''مَیں نے کہا ہے کہ شعر لفظوں سے بنتا ہے لیکن لفظوں کا ہر مجموعہ شعر نہیں ہوتا۔شعر تجربہ ہے، شعر میں تجربہ کا بیان ہوتا ہے لفظوں کی زبانی۔الفاظ تجربہ کو بیان کرتے ہیں' تجربہ میں اضافہ یا تبدیلی کرتے ہیں اور بذات خود تجربہ بھی ہوتے ہیں۔کوئی خیال' ذہنی نقش یا احساس شاعر کو متاثر کرتا ہے۔اس خیال، ذہنی نقش یا احساس میں زور تو ہوتا ہے لیکن وضاحت نہیں ہوتی۔یہ کچھ مبہم اور غیر متعین سا ہوتا ہے۔لفظوں میں جب کسی تجربہ کا بیان ہوتا ہے تو اس میں وضاحت آتی ہے، اس

میں اضافہ ہوتا ہے، تبدیلی ہوتی ہے، نئے نئے تجربے آتے ہیں اور اس کی پیچیدگی، رنگینی، قدر و قیمت بہت بڑھ جاتی ہے گویا اس کی صورت ہی کچھ اور ہو جاتی ہے۔ یہ سب باتیں کہی جا چکی ہیں لیکن ان پر بار بار زور دینا ضروری ہے۔ ورنہ شعر میں لفظوں کی جو جگہ ہے، جو اہمیت ہے، جو جادوگری ہے، وہ نمایاں نہیں ہو پاتی۔ جگر کا یک شعر ہے:

تصور رفتہ رفتہ اک سراپا بنتا جاتا ہے
وہ اک شے جو مجھی میں ہے مجسم ہوتی جاتی ہے

شعر میں کچھ اسی طرح کی بات ہوتی ہے۔ تجربہ، رفتہ رفتہ، لفظوں کی مدد سے سراپا بن جاتا ہے، جو چیز غیر مرئی تھی وہ مجسم ہو جاتی ہے''۔[۲۱]

اردو شاعروں نے خیال سے زیادہ الفاظ کو اہم سمجھا ہوا تھا' کلیم الدین احمد اگرچہ اس بات کو پسند کرتے ہیں لیکن ساتھ یہ بھی کہتے ہیں کہ شاعری کو صرف لفظوں تک ہی محدود نہیں سمجھنا چاہیے:

''اردو شاعری میں لفظوں کو خیالات اور جذبات سے زیادہ اہم سمجھا گیا ہے۔ چند اُساتذہ سے قطع نظر' لوگوں نے شاعری کو ایک دلچسپ معمہ' ایک لفظی کھیل سمجھ رکھا تھا۔ اس لیے شاعری اور اشعار پر جو رائے زنی ہوئی وہ الفاظ، محاورات، اور اوزان تک محدود رہی''۔[۲۲]

کچھ ناقدین نے یہ لکھا ہے کہ ساختیاتی تنقید بعض معاملات میں ہیئتی تنقید ہی کی توسیع ہے اسی طرح پس ساختیاتی تنقید اور ہیئتی تنقید کے بیچ بھی کچھ مماثلتیں دکھائی دیتی ہیں۔ کلیم الدین احمد نے ایک نہیں بہت سی جگہوں پر ایسے تجزیے پیش کیے ہیں جن میں ایک معنی ملتوی ہو جاتا ہے اور دوسرا اُبھر کر سامنے آجاتا ہے۔ آئندہ آنے والے تنقیدی نظریات میں ایسی ہی باتیں آرہی ہیں۔

ساختیات و ساختیاتی تنقید:

ساختیات ایک طریق مطالعہ ہے، اور ساختیاتی تنقید' متن کی شعریات تک پہنچنے کا نام ہے۔ یعنی ساختیات تخلیق کی ظاہری ساخت سے نہیں بلکہ موضوعی ساخت سے تعلق رکھتی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

''نئی تنقید نے ساری توجہ متن (Text) پر مبذول کی تھی اور تاریخی، سوانحی یا سماجی حوالوں کو مسترد کر کے متن کی اُس کارکردگی کو نشان زَد کیا تھا جو قولِ مُحال، تناؤ، ابہام وغیرہ سے وجود میں آتی ہے۔ ساختیات نے کہا کہ یہ ایک سطحی عمل ہے، متن کی کارکردگی کو محض ہوا میں معلق قرار نہیں دیا جا سکتا، متن کی ساری کارکردگی اُس شعریات (Poetics) کے تابع ہے جو متن میں اُسی طرح موجود ہوتی ہے جس طرح لانگ ، پارول کے تار و پود میں، پھر یہ کہ شعریات کا تعلق کوڈز (Codes) اور کنونشنز

(Conventions) کے اُس سارے نظام سے ہے جو انسانی ثقافت کا زائیدہ ہے؛ یوں ساختیاتی تنقید نے تخلیق کو ایک پورے ثقافتی پس منظر سے ہم رشتہ کرنے کی کوشش کی، نیز اِس نے اس بات پر زور دیا کہ متن کے اندر جو ساخت بطورِ شعریات موجود ہے، اُس کی کارکردگی کو دیکھا جائے یعنی یہ کہ وہ کس طرح متن کی بوقلمونی کو وجود میں لا رہی ہے، علاوہ اَزیں ساختیات نے مصنف کو دھکیل کر پرے کر دیا اور اصل اہمیت قاری کو دے دی جو متن کو کھولتا ہے''۔ ۲۳

ساختیات کیا ہے؟ اس سوال کے جواب میں بہتر تو یہی تھا کہ یہاں اردو ناقدین کے مضامین سے چند ایسے اقتباس پیش کر دیے جاتے، جن میں ساختیات کی تفہیم کرائی گئی ہے۔ مگر کیا کیا جائے طوالت کا خوف مانع ہے۔ بس ایک مقتبس عبارت اور لیجیے:

ج۔ع۔ واجد لکھتے ہیں:

''ایک نقاد نے ساختیات کے نظریات کا خلاصہ مندرجہ ذیل چار نکات میں کیا ہے:

(۱) ایک کل کے مختلف اجزاء (عناصر) کا مقام و جگہ ساخت طے کرتا ہے۔

(۲) ہر نظام کی ایک ساخت (ترکیب، تشکیل، ترتیب) ہوتی ہے۔

(۳) ساختیات ان 'ساختی' اُصولوں کو اہم سمجھتا ہے جو تبدیلی سے زیادہ ہم وجودیت کے ذمہ دار ہیں۔

(۴) ساخت اصل چیز ہیں، جو سطح، یا ظاہری معنی کے تہہ میں ہوتے ہیں۔

ج۔ع۔ واجد آخر میں لکھتے ہیں ''خیال رہے یہاں 'ساخت' کا لفظ اپنے اصطلاحی معنی میں استعمال ہوا ہے۔ اس کی تعریف ایک نقاد نے ان الفاظ میں کی ہے: ''کسی فنّی کارنامے کے عناصر ترکیبی''۔ ۲۴

اب آیئے کلیم الدین احمد کی طرف:

لکھتے ہیں کہ مولوی عبدالحق کی تنقیدات میں کہیں کہیں ادبی نکتے نکل جاتے ہیں۔ چنانچہ کلیم الدین احمد مولوی عبدالحق کے ایک ایسے ہی نکتے کو نقل کرتے ہیں:

''الفاظ بھی ایک طرح جاندار ہیں۔ وہ بھی انسان کی طرح پیدا ہوتے، بڑھتے اور گھٹتے ہیں۔ ہر لفظ اپنے ساتھ ایک تاریخ رکھتا ہے جو خود اس کی ذات میں پنہاں ہوتی ہے۔ وہ گزشتہ زمانے کی تہذیب اور معاشرت کی یادگار ہے۔ وہ قومی ترقی کے ساتھ ترقی کرتا اور قومی تنزلی کے ساتھ تنزلی کرتا ہے۔ یہ بھی انقلابِ زمانہ سے انسان کی طرح کبھی ادنیٰ سے اعلیٰ اور اعلیٰ سے ادنیٰ، شریف سے رذیل اور رذیل سے شریف ہو جاتا ہے۔ لیکن ہر لفظ زبان میں ایک منصب رکھتا ہے اور اس کے صحیح استعمال پر وہی قادر ہو سکتا

ہے جو اس کی سیرت سے آگاہ ہے یہ انشاء پردازی کا بڑا گُر ہے''۔[۲۵]

(۱) الفاظ بھی جاندار ہیں۔یعنی مردہ نہیں ہیں اس لیے

(۲) الفاظ پیدا ہوتے ہیں، بڑھتے ہیں، گھٹتے ہیں۔(یعنی الفاظ کے معانی میں اضافہ ہوجاتا ہے، کچھ معنے دب جاتے ہیں اور کچھ اُبھر کر سامنے آجاتے ہیں،اس طرح بے شمار الفاظ وقت کے ساتھ ساتھ گنجینہ معنی کی شکل اختیار کرجاتے ہیں)

(۳) ہر لفظ کی ذات میں اُس کی اپنی تاریخ پنہاں ہوتی ہے۔(اس میں کئی تنقیدی تصورات پنہاں ہیں،مگر سب سے قطع نظر صرف سیگنیفائر اور سیگنیفائیڈ کے تصورات ہی کو یہاں مدِنظر رکھ لیجیے تو پھر بھی کافی ہوگا)

(۴) ہر لفظ کی تاریخ گزشتہ زمانے کی تہذیب اور معاشرت کی یادگار ہے۔(اس میں تاریخی لسانیات یعنی دو زمانی تصور واضح ہے)

(۵) لفظ قومی ترقی کے ساتھ ترقی اور قومی تنزلی کے ساتھ تنزلی کرتا ہے۔یعنی قوموں کے عروج وزوال کے ساتھ الفاظ کے معنی ومفہوم میں بھی فرق پڑجایا کرتا ہے۔(یہاں دریدا کی ردِتشکیل،فوکو کے علم اور طاقت کے تصورات اور گرین بلاٹ کی نئی تاریخیت مضمر ہے)

(۶) لفظ کبھی معتبر واعلیٰ ہوجایا کرتے ہیں کبھی اپنے مقام سے گرجایا کرتے ہیں۔(اس میں ثقافتی عمل نمایاں ہے)

(۷) زبان (جملے) میں ہر لفظ اپنا الگ منصب رکھتا ہے۔(یہ جملہ بہت بڑا ہے، بڑے غور وخوض کا طلب گار ہے)

(۸) لفظ کی سیرت سے جو آگاہ ہوگا وہی انشاء پردازی کرنا جانے گا۔(ساختیات میں لفظ SIGNIFIER ہے اور لفظ کی ''سیرت'' SIGNIFIED ہے، کیونکہ لفظ کی سیرت کئی معانی رکھتی ہے،اس میں لانگ اور پارول کے تصورات کو بھی دیکھا جاسکتا ہے)

مولوی عبدالحق ایسی ایک عبارت کلیم الدین احمد کے ہاں دیکھیے:

''الفاظ جاندار ہوتے ہیں۔ ہر لفظ اپنے اندر ایک دنیا رکھتا ہے۔ یہ دنیا اس لفظ کے لغوی معنی تک محدود نہیں رہتی۔شاعر صرف الفاظ کے معانی سے واقف نہیں ہوتا بلکہ وہ ہر لفظ کی مخصوص فضا کو بھی حِس کرتا ہے اور اسے بروئے کار لاتا ہے۔اس فضا کی تخلیق رفتہ رفتہ ہوتی ہے۔ عام استعمال،ادبی ومعاشرتی اثرات،شعرا کا اجتہاد اپنے اپنے طور پر رنگ آمیزی کرتے ہیں۔شاعر اس رنگ آمیزی سے واقف ہے اور اس سے مصرف لے کر اپنے اشعار میں نئے نئے معانی پیدا کرتا ہے۔ ہر لفظ بجائے خود ایک محشرِ خیال وتاثرات ہے اور اس لفظ کے استعمال کے ساتھ یہ محشرِ خیال وتاثرات بھی آئینہ شعر میں جلوہ گر ہوجاتا ہے''۔[۲۶]

(۱) الفاظ جاندار ہوتے ہیں۔

(۲) ہر لفظ اپنے اندر ایک دنیا رکھتا ہے۔(یہ دنیا کون سی دنیا ہے؟ واضح لفظوں میں ایک سطحی دنیا ہے اور ایک اندرونی دنیا ہے، یعنی ایک سگنیفائر ہے ایک سگنیفائیڈ ہے)

(۳) لفظ کی دنیا، لغوی معنی تک محدود نہیں ہوتی۔(تقریباً ہر لفظ کا ایک لغوی معنی ہوتا ہے، اور ایک اصطلاحی معنی۔سوال یہ ہے کہ لغوی اور اصطلاحی معنے ہوتے کہاں پر ہیں؟ الفاظ تو آنکھوں کے سامنے ہوتے ہیں۔وہ معنے جہاں ہوتے ہیں سیوسیئر نے اُسے لانگ کا نام دیا ہے۔لانگ ایک سمندر ہے جہاں سے لفظوں کو معانی ملتے ہیں، اسی ثنویت میں سنگنیفائر اور سگنیفائیڈ کے تصورات بھی پنہاں ہیں)

(۴) شاعر لفظ کے معانی ہی سے واقف نہیں ہوتا وہ اُس لفظ کی مخصوص فضا (سیگنفائیڈ) کو بھی حس کرتا ہے۔(یعنی لفظ کے لغوی معانی سے ہی واقف نہیں ہوتا بلکہ اُس لفظ کی مخصوص فضا یعنی لانگ/سگنیفائر کو بھی حس کرتا ہے)

(۵) اُس فضا (سیگنیفائیڈ) کی تخلیق رفتہ رفتہ ہوتی ہے۔

(۶) دوران تخلیق، ادبی و معاشرتی اثرات (ثقافتی عمل)، شعرا کا اجتہاد اپنے اپنے طور پر رنگ آمیزی کرتا ہے۔

(۷) شاعر اس رنگ آمیزی سے واقف ہوتا ہے، وہ اس رنگ آمیزی سے مصرف لے کر اشعار میں نئے نئے معانی پیدا کرتا ہے۔(یعنی لانگ سے نئے نئے معانی لے کر اپنے اشعار کو مزین کرتا ہے)

(۸) ہر لفظ بجائے خود ایک محشر خیال و تاثرات ہے۔(یہ جملہ تو سوسیئر کے پورے لسانی نظام کو اپنے اندر رکھتا ہے)

(۹) اور ہر لفظ کے استعمال سے محشر خیال و تاثرات، آئینہ شعر میں جلوہ گر ہو جاتے ہیں۔(اس جملے میں دریدا کی ردتشکیل پنہاں ہے، کئی کئی معنے نکلتے ہیں، کئی کئی معنے ملتوی ہو جاتے ہیں)

ان تمام جملوں میں ساختیات اور ردتشکیل سے متعلق معمولی اشارے دیے گئے ہیں۔عقلمند را اشارہ کافی است۔ہم آگے بڑھتے ہیں۔

اپنی کتاب عملی تنقید میں وزن کی بحث میں کلیم الدین احمد اشعار کی تقطیع کرتے ہیں تو لازمی ہے کہ لفظ ٹوٹ ٹوٹ جاتے ہیں، ان تقطیع کیے ہوئے لفظوں کے شکل وصورت کو دیکھ کر لکھتے ہیں:

''بہر کیف عموماً ہر رکن اس طرح سے الگ نہیں رہتا اور نہ رہ سکتا ہے۔الفاظ مل جل کر اپنی اکائی الگ بناتے ہیں اور ہر بار یہ اکائی نئی طرح کی ہوتی ہے۔دیکھیے:

بتان ماہ وش، اُجڑی ہوئی منزل، میں رہتے ہیں۔

چلا ہے او دل راحت طلب کیا شاد ماں ہو کر

بہار لا لہ و گل، شوخی برق و شرر ہو کر

زبان بے نگہ رکھ دی، نگاہ بے زباں رکھ دی۔

نشان شان رحمت بن گیا داغ سیہ کاری

تقطیع کرنے سے صورت حال دوسری ہو جائے گی اور بالکل غیر فطری:

مفاعیلن	مفاعلین	مفاعیلن	مفاعیلن
بتان ما	ہوش اُجڑی	ہوئی منزل	میں رہتے ہیں
چلا ہے او	دل راحت	طلب کیا شا	دماں ہو کر
بہار لا	لا لہ و گل شو	خیٔ برق و	شرر ہو کر
زبان بے	نگہ رکھدی	نگاہِ بے	زباں رکھدی
نشان شا	ن رحمت بن	گیا داغ	سیہ کاری

ازیں قبیل۔ ''اگر اس طرح پڑھیے تو اردو نہیں کوئی دوسری زبان ہو جائے گی اور شعر نہیں لفظوں کے بے معنی مجموعے نظر آئیں گے۔ گرامر کے اُصول کی وجہ سے، کچھ اپنی ذات کے اندرونی اُصول کی وجہ سے، کچھ باہمی ربط ضبط کے اُصول کی وجہ سے، الفاظ مِل جُل کر نت نئے مجموعے بنتے اور بناتے ہیں۔ اور ان مجموعوں کو وزن کے ارکان سے دور کی بھی مشابہت نہیں ہوتی۔ جو چھ مطلعے اُوپر پیش کیے گئے ہیں ان میں وزن تو ایک ہی ہے لیکن ان میں سوتی پیٹرن الگ الگ ہے اور لفظوں کی نقل و حرکت بھی الگ الگ ہے۔ اس لیے ہر شعر میں لفظوں کا متحرک جلوس الگ الگ نقشے بناتا ہے---موج خرام یار بھی کیا گل کتر گئی۔ موج خرام الفاظ بھی گل کترتی ہے اور نئے نئے نقش و نگار بناتی ہے۔'' چلا ہے اور دل راحت طلب کیا شاد ماں ہو کر'' میں لفظوں کی موج خرام کچھ اور ہے۔ اور'' زبان بے نگہ رکھدی نگاہ بے زباں رکھدی'' میں کچھ اور ہے۔ پہلے لفظوں کے متحرک جلوس کی چال الگ ہے، نقشہ الگ ہے۔ دوسرے مصرع میں تماشا کچھ اور ہے--اور اس وجہ کی وجہ یہ ہے کہ الفاظ اپنی اپنی ساخت، اپنے ربط ضبط، اپنے اندرونی نظام سے مجبور ہیں، ان پر باہر سے ایک معین متحرک نظام عائد کیا جاتا ہے--ان دونوں نظاموں میں باہمی مخاصمت ہے، فن کار اس مخاصمت کو دور کرتا ہے اور ان کے باہمی کھیل (Inter Play) سے نئے نئے متحرک نقشے یا پیٹرن بناتا ہے''۔[۲۷]

تقطیع کرتے ہوئے، شعر کے الفاظ ٹوٹ کر جب حرفوں میں بدل جاتے ہیں اور دوسرے لفظوں یا حرفوں سے رشتہ

قائم کرتے ہیں، تو زبان دوسری بن جاتی ہے۔ پھر وہ شعر نہیں رہتے لفظوں کے بے معنی مجموعے بن جاتے ہیں۔ کلیم الدین احمد نے یہ کہا، لیکن لفظ یا حرف اپنی اپنی جگہوں پر سالم شکل وصورت میں کیونکر رہتے ہیں؟ وہ کیا چیز ہے جو اُنہیں بامعنی رشتوں میں اُستوار رکھتی ہے۔ اس کا جواب دیتے ہوئے کلیم الدین احمد نے پھر لکھا:

(۱) وہ 'گرامر'' کے اُصول ہیں۔

(۲) اپنی ذات کے اندرونی اُصول کی وجہ سے۔

(۳) کچھ باہمی ربط ضبط کے اُصول کی وجہ سے۔

(۴) الفاظ مل جل کر نت نئے مجموے بنتے اور بناتے ہیں۔

یہ گرامر، یہ اندرونی اُصول، یہ باہمی ربط ضبط، یہ کیا ہے؟ یہ شعریات ہے/ سوسیئر اسے لانگ کہتا ہے/ لفظ اور اس کا خیال بھی ان میں مستور ہے سگنیفائر اور سگنیفائیڈ ۔ یہ بھی یاد رہے کہ شعریات ہی سے جملے بامعنی بنتے ہیں اور ساختیاتی تنقید اُس شعریات تک پہنچنے کا نام ہے۔

پھر لکھتے ہیں کہ:

(۱) ہر شعر میں لفظوں کا متحرک جلوس الگ الگ نقشے بناتا ہے۔

(۲) ہر شعر میں الفاظ اپنی اپنی ساخت، اپنے ربط ضبط، اپنے اندرونی نظام سے مجبور ہیں۔ ان پر باہر سے ایک معین متحرک نظام عائد کیا جاتا ہے۔

(۳) ان دونوں نظاموں میں باہمی مخاصمت ہے۔ یعنی شعر کے الفاظ کا اندرونی اور بیرونی نظام میں۔

(۴) فن کار اس مخاصمت کو دور کرتا ہے اور ان کے باہمی کھیل (Inter Play) نئے نئے متحرک نقشے یا پیٹرن بناتا ہے۔

کلیم الدین احمد کے پیش کردہ ان تمام نکات کو ساختیاتی اصطلاحات کے بالمقابل رکھ کر اگر سمجھاؤں گا تو پیچیدگی بڑھ سکتی ہے۔ ان نکات کو ساختیات کے دائرے میں رکھنے اور آسانی سمجھنے کے لیے دو اقتباس دیکھیے:

پہلا اقتباس:

سوسیئر نے لانگ اور پارول کو شطرنج کے کھیل کے ذریعے سمجھایا ہے۔ یہ مثال ڈاکٹر وزیر آغا نے بھی اپنی کتب میں چند مقامات پر پیش کی ہے۔ چناچہ ڈاکٹر اقبال آفاقی لکھتے ہیں:

''جب تک ہم کسی کھیل کے قوانین کو نہیں جانتے وہ کھیل کھیلا ہی نہیں جا سکتا۔ لانگ اور پارول کی وضاحت سوشیور نے شطرنج کے کھیل کے ذریعے کی ہے۔

شطرنج کے کھیل کا ایک کلی نظام ہوتا ہے جس کے تحت ہم کئی بازیاں کھیلتے ہیں۔مختلف چالیں چلتے ہیں۔لیکن یہ ساری بازیاں اور چالیں شطرنج کے قوانین اور گرائمر کے مطابق ہوتی ہیں۔اس کھیل میں چالوں کے کلی نظام کو لانگ سے مشابہت دی جاسکتی ہے اور اس کی بازی اور چال کو پارول سے۔شطرنج کی کوئی بازی لانگ کے قوانین کی پابندی کیے بغیر نہیں کھیلی جاسکتی۔گویا زبان بھی تجرید اور حقائق کا مجموعہ ہے۔ظاہری صورت واقعاتی قضایا میں ڈھل کر سامنے آتی ہے جبکہ اس کے عقب میں قوانین گرائمر تجرید کی حالت میں موجود ہوتے ہیں۔جب ہم گفتگو کرتے ہیں تو جملے بنتے چلے جاتے ہیں۔اس لیے گفتار (Parole) کی حیثیت نامکمل فقروں، ناتمام قضایا یا ادھورے جملوں کی سی بھی ہوتی ہے۔بے ساختہ پن اور تنوع گفتار کا خاصہ ہے۔اس بے ساختہ پن اور تنوع کے پسِ پردہ لانگ ایک کلی نظام کی صورت ہمہ وقت موجود ہوتا ہے۔لانگ کی ایک ساخت ہوتی ہے۔اسی نسبت سے سوشیور کا تصورِ زبان ساختیاتی تصور زبان کہلاتا ہے''۔[۲۸]

دوسرا اقتباس:

''ساسیر کے نزدیک زبان ایک خود مکتفی نظام ہے جو اپنے اندرونی قوانین سے عمل پیرا ہے۔دُنیا میں اشیاء کا وجود زبان کی ماہیت کا تعین نہیں کرتا بلکہ اس کے بالکل برعکس لفظ خالصتاً ایک ایسا نشان ہے جسے من مانے طور پر قائم کیا گیا ہے جس کی ہستی دوسرے لفظوں سے مختلف ہونے پر قائم ہے۔زبان بنیادی اکائیوں کے درمیان رشتوں کا ایک نظام ہے۔یہ ہیئت وصورت ہے جوہر نہیں۔نشان معنی کی بنیادی اکائی ہے۔یہ نشان مشتمل ہوتا ہے لفظ تمثال یا اشارندہ اور نفسی تصور یا معروضِ اشارت پر جسے انگریزی میں Signifier اور Signified کہتے ہیں۔ساسیر کی یہ دو اصطلاحیں بنیادی اہمیت کی حامل ہیں اور سچ پوچھیے تو ساسیر کی فکر کا یہ حصہ سب سے زیادہ معروف ومشہور ہے اور ان اصطلاحوں کی مختلف تعبیرات کی گئی ہیں۔ایک صاحب نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ ساسیر کا لسانی فلسفہ اشارندہ (Signifier) سے شروع ہوتا ہے اور معروضِ اشارت (Signified) پر ختم ہوجاتا ہے۔گویا جس لفظ پر شروع ہوتا ہے اُسی پر ختم ہوجاتا ہے''۔[۲۹]

اب ان پیش کردہ اقتباسات سے کلیم الدین احمد کی عبارتوں کو سمجھیے۔

ساختیاتی تنقید متن کی شعریت تک پہنچنے کا نام ہے۔دوسرے معنی میں ساختیات متن کا موضوعی مطالعہ کرتی ہے اور متعین معنی تک پہنچنے کی سعی کرتی ہے۔کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

''اور اپنے اپنے انداز میں اُنہوں نے مختلف شعرا کے کلام کا تجزیہ کیا۔حالانکہ سوا معمولی اشاروں کے کہیں بھی یہ شعراء کے خیالات کی بنیادوں یا شعور کے سرچشموں تک نہ پہنچ سکے اور نہ اسے واضح شکل میں زندگی

کے میلانات سے متعلق کر سکے۔ تجزیہ کی یہ کمی ان علوم سے ناواقفیت یا سطحی واقفیت کی غمازی کرتی ہے۔ تنقید میں جن کی ضرورت پڑتی ہے''۔ ۳۰

اردو کے جملہ ناقدین کی تنقیدات کے متعلق لکھتے ہیں:

''ان کے مطالعہ سے تنقید کے اُصولوں کی خاص طور سے وضاحت نہیں ہوتی۔ ایسے نئے اُصول نہیں بن سکتے جو شمعِ راہ بن سکیں۔ مغربی یا مشرقی انداز نظر کی ایسی وسیع تر جمانی نہیں ہوتی کہ آگے بڑھنے کے لیے انہیں بنیاد بنایا جا سکے..... کسی انداز کی نہ تو تکمیل ہوتی ہے نہ واضح اُصول بنتے ہیں۔ ان کا کوئی دبستان وجود میں آتا ہے، سب اپنی اپنی جگہ پر چھوٹی یا بڑی چمکتی ہوئی چنگاریاں ہیں جو بھڑک کر شعلہ نہیں بنتیں۔ ان کی سب سے بڑی خامی یہ ہے کہ ان کے ادب اور زندگی کا تعلق نمایاں نہیں ہوتا۔ شاعر یا ادیب کے تہذیبی اور سماجی رشتے ظاہر نہیں ہوتے۔ جذبات اور خیالات کی بنیادوں کا پتہ نہیں چلتا۔ بعض باتوں کی طرف معمولی اشارے اور بات ہے اور مکمل یا واضح تجزیہ اور استدلال کی کسوٹی پر پورا اُترنے والا تنقیدی نقطۂ نظر دوسری بات؛

''آزاد، حالی، شبلی مغربی اصول تنقید سے واقفیت کم رکھتے تھے، سوا اشاروں کے کہیں بھی یہ شعراء کے خیالات کی بنیادوں یا شعور کے سرچشموں تک نہیں پہنچ سکے''۔ ۳۱

پھر لکھتے ہیں:

''اس طرح یہ تینوں نقاد (حالی، آزاد، شبلی) عملی تنقید کی طرف متوجہ ہوئے اور اپنے اپنے انداز میں انہوں نے مختلف شعرا کے کلام کا تجزیہ کیا۔ حالانکہ سوا معمولی اشاروں کے کہیں بھی یہ شعرا کے خیالات کی بنیادوں یا شعور کے سرچشموں تک نہیں پہنچ سکے اور نہ اسے واضح شکل میں زندگی کے میلانات سے متعلق کر سکے''۔ ۳۲

کلیم الدین احمد نے اپنی کتاب تحلیل نفسی اور ادبی تنقید، میں ورڈزورتھ کی نظم "A SLUMBER DID MY SPIRIT SEAL" کا تجزیہ کیا ہے۔ اس میں برٹ کا ایک اقتباس نقل کرتے ہیں اس اقتباس کا تعلق اگرچہ جمالیاتی تنقید سے ہے لیکن اس میں ساختیات سے متعلق کچھ اشارے ملتے ہیں:

''ہماری حسن شناسی کا انحصار لاذمی طور پر اشیاء یا احساسات کے ادراک یعنی شکلوں، رنگوں، آوازوں اور حادثات اور جذبات پر ہوتا ہے۔ بعض رشتوں کے ذریعہ خود ان رشتوں کے درمیان نسبت قائم کی جا سکتی ہے اور یہی چیز ہم فن پاروں میں پاتے ہیں۔ تعلقات کے یہ رشتے جو خود آپس میں متعلق ہوتے ہیں انہیں ہی ہم ڈھانچہ یا منصوبہ کہتے ہیں۔ اور یہ بعض تنظیم یا ترتیب کا مضمر ترکیبی نمونہ کی موجودگی ہے، جو کہ مصنوعی یا

جبریہ نہیں بلکہ فطری اور زندہ نمونہ ہو مثلاً پودوں میں نمو کا رجحان جسے حُسن کا جوہر کہا جاتا ہے۔ ورڈ سورتھ کی نظم واضح ترکیبی نمونہ ہے ایک حسن ترتیب اور تنظیم ہے جو کہ جبریہ یا مصنوعی نہیں بلکہ فطری اور زندہ ہے۔ دوسرے بند میں پہلے کی ساخت کو دُہرایا گیا ہے اور ایک ہی ساخت کی تکرار دونوں حصوں کو باہم ملاتی ہے اور یہ ظاہری تکرار طنز (IRONY) تقابل اور دیگر جذبات کو بہت واضح طور پر اور کفایت شعاری کے ساتھ ظاہر کرتی ہے۔ ہر حصہ اتنا ہی مؤثر ہے کیونکہ یہ علیٰحدہ علیٰحدہ نہیں بلکہ ایک دوسرے کے ساتھ منسوب ہیں اور نسبت کا ریشہ نظم کی تمام تفصیلات کو ایک مربوط سانچے میں باہم ملا دیتا ہے اور ہر تفصیل عام ساخت کے مؤثر پن میں ممد ثابت ہوتا ہے''۔ ۳۳

لسانی تصورِ زمانیت:

سیوسیئر نے لسانیات کے متعلق کئی نکات پیش کیے ہیں اُن میں سے یک زمانی اور دوزمانی کا تصورِ زبان بھی ہے۔ یعنی یک زمانی (Synchronic) تصور زبان کے مطابق زبان ایک جامد وساکن صورت میں ہوتی ہے۔ اُس میں کسی بھی قسم کی کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوتی جبکہ دوزمانی (Diachronic) تصورِ زبان سے مراد تاریخی لسانیات ہے، اس میں زبان کا ارتقاء تغیر تبدل سب کچھ در آتا ہے۔ ضمیر علی بدایونی سیوسیئر کے اس تصور کو واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ساسیر کے لسانیاتی افکار کا ایک اہم پہلو اس کا لسانی تصور زمانیت ہے۔۔۔ پہلا رویہ دوزمانی ہے اور دوسرا واحد زمانی ہے۔ دوزمانی سے ساسیر کی مراد تاریخی لسانیات سے ہے۔ تاریخی لسانیات لسانی حقائق کے تبدل وتغیر اور ارتقائی عمل سے سروکار رکھتی ہے اور واحد یا یک زمانی رویہ ایک دور یا ایک وقت میں ساکن حقائق سے بحث کرتا ہے۔ ساسیر ان لاشعوری تاریخی تبدیلیوں کو جو تاریخ کے ساتھ واقع ہوتی رہتی ہیں درخور اعتنا نہیں سمجھتا۔ وہ اُن رشتوں کے مطالعہ کو اہمیت دیتا ہے جو ایک زبان کی مجموعی تشکیل میں منعکس ہوتے ہیں۔ وہ اپنے اس یک زمانی تناظر کو تاریخی تسلسل سے منقطع کر دیتا ہے''۔ ۳۴

سیوسیئر نے زبان کو تاریخی تسلسل سے کیوں منقطع کیا، اس بارے میں ضمیر علی بدایونی لکھتے ہیں:

''اس رویہ کے در پردہ ساسیر کا یہ منصوبہ کارفرما تھا کہ زبان کو اس کے مطالعہ کو مؤرخ کے جبر وتشدد سے بچایا جائے۔ اور یہ کہ وہ مواد جس کا مطالبہ یک زمانی نقطۂ نظر کرتا ہے وہ مواد تاریخ سے آزاد ہو جائے اور اس کا تجزیہ کرنے میں ہم خود مکتفی ہو جائیں اور تاریخ کی دخل اندازی سے محفوظ ہو جائیں۔ بقول ساسیر سائنسی مطالعہ کے لیے ضروری ہے کہ ہمارا معروض ساکن حالت میں ہو اور ہم اسے تاریخ کی روشنی میں دیکھنے کی بجائے موجودہ حقائق کی روشنی میں دیکھیں''۔ ۳۵

کلیم الدین احمد کی تنقید میں لسانی تصورِ زمانیت کے متعلق کچھ اشارے ملتے ہیں:

''مَیں نے 'پیش لفظ' میں کہا ہے کہ ہر زمانہ اپنی نظر الگ رکھتا ہے اور اسی نظر سے نئے اور پُرانے ادب کو دیکھتا ہے، اس کا تجربہ کرتا ہے اور اس کی خوبیوں اور برائیوں کا پتہ لگاتا ہے اور یہ دیکھتا ہے کہ پُرانے ادب میں کونسی چیزیں اب بھی زندہ ہیں اور برابر زندہ رہیں گی۔ تنقیدی ادب بھی یہی دیکھتا ہے کہ کون سی چیزیں اب بھی مفید ہیں جو مشعل راہ کا کام کرسکتی ہیں''۔ ۳۶

کلیم الدین احمد نے یہی بات زیادہ کھل کر اپنی کتاب کے پیش لفظ میں کی ہے:

''ہر زمانہ اپنی نظر الگ رکھتا ہے اور اسی نظر سے وہ نئے اور پُرانے ادب کو دیکھتا ہے، اس کا تجزیہ کرتا ہے۔ اس کی خامیوں اور برائیوں کا پتہ لگاتا ہے۔ ایک چوسؔر کو لیجیے ہم چودھویں صدی کے انگلستان میں نہیں رہتے۔ اس زمانے کے خیالات اور نظریوں کو ہم اپنا نہیں سکتے اور نہ اُنہیں اپنانا ضروری سمجھتے ہیں۔ ہم چوسؔر کو اس کے معاصرین کی طرح نہیں پڑھتے اور نہ پڑھ سکتے ہیں۔ اگر چوسؔر کی اہمیت صرف تاریخی ہوتی تو شاید ہم اس کی نظموں کو پڑھنے کی زحمت گوارا نہیں کرتے۔ آج اگر چوسؔر کی نظموں کا تجزیہ کیا جاتا ہے تو بیسویں صدی کے اُصول اور نظریوں کے مطابق' آج اگر چوسؔر کی نظموں کو جانچا جاتا ہے تو بیسویں صدی کے اُصولِ تنقید کی کسوٹی پر' چوسؔر کی نظم کنٹربری ٹیلز کا شمار اگر دُنیا کے چند شاہکاروں میں ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ اس میں کچھ ایسی پائیدار چیزیں جو آج بھی وہی اہمیت رکھتی ہیں جو وہ چودھویں صدی میں رکھتی تھیں بلکہ اس سے زیادہ''۔ ۳۷

کائنات جامد نہیں، متحرک ہے، لیکن الفاظ جامد ہیں، سیال نہیں۔ کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

''ہمیں سائنس نے بتایا ہے کہ کائنات جامد نہیں' متحرک ہے۔ اور ہر ہر ذرہ حرکت میں ہے۔ کوئی شے اپنی جگہ پر قائم رہتی ہے۔ اس میں ہر لمحہ کچھ نہ کچھ تغیر ہوتا رہتا ہے۔ اس لیے انسان کا ماحول، وہ انسانی ہو یا غیر انسانی' مختلف زمانوں میں بلکہ مختلف لمحوں میں مختلف ہوتا ہے۔ ادب نام ہے، انسان کے خیالات وجذبات کے اظہار کا لیکن جس طرح کائنات کا ہر ذرہ حرکت میں ہے اسی طرح انسان کے خیالات وجذبات بھی جامد نہیں' سیال ہیں، وہ بھی بدلتے رہتے ہیں اور کسی دو لمحے میں کسی ایک شخص کے جذبات یکساں نہیں رہتے، لیکن الفاظ جامد ہیں' سیال نہیں۔ اسی لیے کسی صنف ادب میں، وہ نظم ہو یا افسانہ، غزل ہو یا ڈرامہ' انسانی تجربات کا انجماد ہوتا ہے۔ ادب ہی میں نہیں ہر فن لطیف میں انسانی تجربات وتصورات کا انجماد ہوتا ہے۔ ہمارے تجربات وتصورات بدلتے رہتے ہیں' لیکن آرٹ کبھی نہیں بدلتا۔۔۔۔۔ ادب دو چیزوں کے اتحاد کا نام ہے۔ انسانی تجربات اور حسن صورت خیالات وجذبات بدلتے رہتے ہیں۔ اس

لیے مختلف زمانوں میں خیالات وجذبات مختلف ہوتے ہیں لیکن حسن صورت یعنی ان خیالات وجذبات کے صنعت کارانہ اظہار میں تغیر ممکن نہیں''۔ ۳۸

تصورِ کثیر المعنویت:

''مضمون آفرینی'' کسے کہتے ہیں اس کے لیے فیض احمد فیض کی میزان پڑھنی چاہیے، جبکہ معنی آفرینی کے بارے میں ڈاکٹر عزیز ابن الحسن لکھتے ہیں:

''اسی طرح معنی آفرینی کلام کے محض بامعنی ہونے سے مختلف شے ہے، کیونکہ کچھ نہ کچھ معنی تو ہر متن میں ضرور ہوتے ہیں۔ لہٰذا معنی آفرینی سے مراد ہے:

۱) کسی شے یا حقیقت میں نئے معنی دریافت کرنا۔

۲) کلام کے معنی بظاہر کچھ ہوں لیکن غور کرنے پر کچھ اور معنی نکلیں۔

۳) بظاہر ایک ہی معنی ہو لیکن غور کرنے پر متعدد معنی دریافت ہوں۔

۴) کلام واضح طور پر کثیر المعنی ہو۔

۵) کلام میں ایسی رعایتیں ہوں جن سے کثرت معنی کا قرینہ نکلے۔(۳۹)

''تہہ داری'' اور ''پیچ داری'' کی اصطلاحات بھی معنی آفرینی ہی کے قبیل سے ہیں۔ اس بارے میں ڈاکٹر عزیز ابن الحسن لکھتے ہیں:

''اردو تذکرہ نگاری کے بالکل آغاز میں شعر کی خوبی کے لیے میرؔ ''تہہ داری'' اور ''پیچ داری'' کے الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ جو معنی آفرینی ہی کا مفہوم دیتے ہیں:۴۰

ناقدین نے اس معنی آفرینی، تہہ داری اور پیچ داری کے متعلق کہے گئے اشعار کی بھی نشاندہی کی ہے۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ کثیر المعنویت جس کی آج نئی تنقیدی تھیوری بڑے زور وشور سے ڈھنڈورا پیٹ رہی ہے، یہ قدیم سے ہماری مشرقی تنقید میں رہی ہے اور ہے۔ یہ مغربی ناقدین آج اُن تصورات تک پہنچے ہیں۔ معنی آفرینی سے متعلق ایک قصہ بھی سنیے، غالبؔ نے ہرگوپال تفتہؔ کو ایک خط میں لکھا تھا: 'بھائی! شاعری معنی آفرینی ہے، قافیہ پیمائی نہیں'۔ اسی طرح مرزا قادر بخش صابرؔ دہلوی نے بھی اپنے تذکرہ میں کئی اصطلاحیں استعمال کی ہیں، جو معنی آفرینی ہی کے زمرے میں آتی ہیں۔

اس معنی آفرینی یعنی کثیر المعنویت کی بات کلیم الدین احمد بھی کرتے ہیں، اور اس بات پر زور دیتے ہیں کہ اشعار بے تہہ نہیں ہونے چاہئیں، اُن میں معنی آفرینی ہونی چاہیے۔ ان کی تنقید میں معانی آفرینی کی اصطلاح کا استعمال بھی دکھتا

ہے۔آزاد پر تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ اُنہوں نے غالب کی معانی آفرینی کو اصل میں بے معنی قرار دینے کی سعی کی ہے۔

''آزاد کا مطلب یہ ہے کہ غالب معنی آفرینی کے پیچھے بے معنی اشعار موزوں کرتے ہیں''۔[۴۱]

پھر لکھتے ہیں:

''معنی آفرینی، زبان کی خوبی، تاثیر ہر چیز بدرجۂ اتم موجود ہے''۔[۴۲]

پھر رقم طراز ہیں:

''جو جذبات وکوائف وہ دیکھتے یا محسوس کرتے، جو نئے نئے نقوش ان کا تخیل بناتے۔ان سب کی ایک شعر میں ترجمانی ممکن نہ تھی۔میر، سودا، درد سبھوں کو شعر کی کم ظرفی کا احساس ہوا تھا۔میر کثرت سے قطعہ کا استعمال کرتے ہیں۔درد کم وبیش مربوط اشعار نظم کرتے ہیں۔

لیکن اس کم ظرفی کا احساس سودا کو کچھ زیادہ تھا۔ان کے دماغ میں احساسات وتصورات کا جو طوفان برپا ہوتا ' اُسے دو مصرعوں میں بند نہیں کر سکتے اور اکثر قطعہ کے استعمال پر مجبور ہو جاتے۔غور سے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے، کہ میر قفس شعر وغزل میں خوش تھے اور ان کو شعر مفرد میں کسی خاص کمی کا احساس نہیں ہوا تھا درد اپنی کم وبیش مربوط غزلوں کے حدود میں مگن نظر آتے ہیں۔سودا کو یہ قناعت میسر نہیں۔وہ چاہتے تھے کہ جس قدر معانی ہو سکے، ایک شعر کے مختصر سے پیمانہ میں بھر دیں۔لیکن دریا کو کوزے میں بند کرنا ممکن نہیں۔اس لیے جہاں ان کی معنی آفرینی سے دل مسرور ہوتا ہے۔وہاں خیالات کے مکمل نہ ہونے سے دل کو تأسف بھی ہوتا ہے۔سودا کو فطری طور پر وسعت کی ضرورت تھی۔اسی لیے وہ اکثر قطعہ بندی پر مجبور ہو جاتے تھے۔ان کے خیالات کا سیلاب انہیں وسیع وفراخ میدان کی تلاش پر آمادہ کرتا ہے''۔[۴۳]

اس اقتباس میں متن میں معنی کی کثرت پر بات کھل کر کی گئی ہے۔اور اس قدر آسان پیرائے میں بات کی گئی ہے کہ اسے مزید کھولنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔

ایکریوین اور ایکریونٹ:

رولاں بارت کے تصورات میں اکریونت اور اکریوین کا تصور بھی ملتا ہے۔جس میں کچھ بھی نیا پن نہیں۔اس تصور پر ہمارے ہاں بہت زیادہ گفتگو ملتی ہے۔ان بظاہر نئے اور حقیقت میں پُرانے تصورات کو ڈاکٹر وزیر آغا ہی سے سمجھتے ہیں۔لکھتے ہیں:

''رولاں بارت نے لکھنے والوں کو دو ۲ طبقات میں تقسیم کیا ہے۔ایک طبقہ اُن لکھنے والوں کا ہے جو ادب کو محض

ذریعہ سمجھتے ہیں، وہ دراصل ادب کے ذریعے اپنا پیغام یا نظریہ دوسروں تک منتقل کرنے کے متمنی ہوتے ہیں۔ان کے نزدیک ادبی تخلیق کی حیثیت اُس چھاگل کی سی ہے جس میں پانی بھر کر ایک جگہ سے دوسری جگہ پہنچایا جاتا ہے۔جب چھاگل منزل پر پہنچ جاتی ہے اُس میں سے پانی نکال لیا جاتا ہے۔ایسے لوگوں کو اُس نے اکریونت کا نام دیا ہے۔ان مقابلے میں وہ لوگ ہیں جو ادب کو ''ذریعہ'' قرار نہیں دیتے اسے مقصود بذات سمجھتے ہیں۔ایسے لوگوں کو اس نے اکریوین کہا ہے۔وہ اُنہیں ''مصنف'' کہہ کر بھی پکارتا ہے جبکہ اکریونت کو محض '' محرر'' کا نام دیتا ہے۔محرر ادیب زبان کے حوالہ جاتی پہلو (Referential aspect) سے منسلک ہوتے ہیں۔جبکہ مصنفین زبان کے جمالیاتی پہلو سے!۔ ہمارے یہاں ادب کی '' ادب برائے ادب'' اور ''ادب برائے زندگی'' میں تقسیم بھی ایک حد تک رولاں بارت ہی کی تقسیم کے مشابہ ہے۔''ادب برائے زندگی'' کے علم بردار اکثر و بیشتر ادب کو غیر ادبی مقاصد کے لیے استعمال کرنے پر زور دیتے ہیں (مثلاً کسی معاشی، مذہبی یا فلسفیانہ نظریے کی شعوری طور پر تشہیر یا تبلیغ کے لیے) جبکہ ''ادب برائے ادب'' والے ادب کو مقصود بالذات گردانتے ہیں۔ہیئت اور مواد کی بحث بھی اسی تقسیم کی روشنی میں واضح ہوتی ہے۔اکریونت (محرر) ہیئت اور مواد میں تقسیم روا رکھتے ہیں۔ان کے نزدیک دونوں میں وہی رشتہ ہے جو لفافے (Envelope) اور اس میں ملفوف چیز میں ہوتا ہے۔جبکہ اکریوین کا مؤقف یہ ہے کہ ''لفافہ'' اور ''چیز'' دو مختلف اشیاء نہیں، یہ ایک ہی سکّے کے دو رُخ ہیں۔اگر چھاگل اور پانی مثال کو سامنے رکھیں تو اکریونت کے نزدیک، فارم (چھاگل) اور مواد (پانی) کا رشتہ 'Container' اور Contained کا ہے جبکہ اکریوین کے مطابق، ہیئت اور مواد ارشتہ وہ ہے جو برف کی سل اور پانی میں ہوتا ہے۔پانی، برف کی سِل کے اندر بند نہیں ہوتا (جیسے لفافے کے اندر رقعہ بند ہوتا ہے)، برف کی سِل بجائے خود پانی ہے۔لہٰذا اکریوین کے مطابق، تخلیق کی اپنی مقصود بالذات حیثیت ہے جو جمالیاتی حظ، حتیٰ کہ جنسی لذت تک مہیا کرنے پر قادر ہے۔رولاں بارت نے اسے لباس کے چاک میں سے ننگے بدن کی جھلک پانے کا نام دیا ہے، اور اس سے حاصل ہونے والی لذّت کو Jouissance کہہ کر پکارا ہے''۔[۴۴]

اب کلیم الدین احمد کے ہاں اکریونت اور اکریوین کو دیکھیے: لکھتے ہیں:

''وہ (احتشام حسین) مواد اور ہیئت کے ساحرانہ امتزاج کا بھی نام لیتے ہیں۔پھر وہ مواد کو زیادہ اہم بھی سمجھتے ہیں۔خیال لفظوں سے زیادہ اہم ہے۔یہ نہیں سمجھتے کہ اچھے ادب میں خیال اور لفظوں کو الگ نہیں کیا جا سکتا اور پیچھے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا''۔[۴۵]

کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

''مضمون الگ چیز ہے اور الفاظ اور اوزان الگ چیزیں ہیں۔ان میں تعلق جسم ولباس کا ہے۔جس طرح ہم لباس بدل سکتے اور بدلتے رہتے ہیں اسی طرح کوئی مضمون بھی الگ الگ لباس زیب تن کرسکتا ہے۔لیکن غور کرنے سے یہ خیال نادرست ثابت ہوگا''۔[۴۶]

اگلے ہی صفحے پر کلیم الدین احمد لکھتے ہیں کہ انگریزی شعراء نے بھی موت وحیات پر بہت سی نظمیں لکھی ہیں،لیکن اُن نظموں میں ذریعہ اظہار کے ساتھ ساتھ ہر نظم میں تجربہ بھی نیا ہوگا:

''(انگریزی میں) ممکن ہے کہ بہت سی نظمیں موت سے متعلق ہوں۔لیکن ہر نظم یکتا ہوگی۔ہر نظم میں نیا تجربہ ہوگا۔صرف نظریۂ اظہار ہی مختلف نہیں ہوگا بلکہ نفسِ تجربہ بھی مختلف ہوگا''۔[۴۷]

الفاظ ذریعہ نہیں ہوتے ہیں ذریعہ فراہم کرتے ہیں؛جس میں شاعر اپنا کام کرتا ہے۔لکھتے ہیں:

''نقاد الفاظ سے شروع کرتا ہے لیکن وہ ان کے ساتھ رُک نہیں جاتا۔الفاظ کے سحر کے ساتھ اس کی انتہائی مشغولیت اس کی تنقید کو خالصتاً لفظی بنا دیتی ہے۔الفاظ کی اہمیت اس لیے ہے کہ وہ ذریعہ فراہم کرتے ہیں جس میں شاعر اپنا کام کرتا ہے۔مگر ذریعہ صرف ذریعہ ہوتا ہے وہ شئے نہیں جو شاعر تخلیق کرنے یا ترسیل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔[۴۸]

ڈاکٹر وزیر آغا نے ٹھیک ہی کہا ہے کہ رولاں بارت کا یہ تصور؛ہمارے ہاں ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی ہی کی تقسیم سے مشابہہ ہے۔اوران چند اقتباسات سے بھی یہ ثابت ہوتا ہے کہ ایکریوین اور ایکریونت ایسے تصورات؛نئی تنقیدی تھیوری کے آنے سے پہلے ہی؛اردو نقد وادب کے مباحث میں شامل رہے ہیں۔

مندرجہ بالا تمام تصورات؛مغرب نے یہ سمجھ کر اہل مشرق کو پیش کے ہیں کہ ان نایاب تصورات کی اہل مشرق کو پہلے کبھی خبر ہی نہ ہوئی ہوگی۔یوں وہ اپنے تئیں سمجھ رہا ہے اور سمجھتا رہا ہے کہ یہ مغرب ہی ہے جو ہمیشہ سے زندگی اور کتاب زندگی کی راہیں متعین کرتا آرہا ہے۔لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے،وہ یہ کہ فقط یہی تصورات نہیں بلکہ ان کے علاوہ بھی؛ مستقبل میں جتنے بھی تصورات؛مغرب،مشرق کی طرف منتقل کرے گا،سب کے سب ہمارے بزرگ اپنی کتابوں میں مرقوم کر کے اس دارِفانی سے رخصت ہو چکے ہیں۔اللہ عزوجل اُن کی مغفرت فرمائے۔اب ضرورت اس امر کی ہے ہم غیروں سے کوئی چیز لینے سے پہلے اپنے گھر میں دیکھ لیں کہ وہ چیز کہیں ہمارے پاس پہلے سے موجود تو نہیں ہے۔مغرب صدیوں سے یہی کرتا آرہا ہے۔وہ ہماری ہی چیزیں ہمیں ہی نام نام بدل بدل کر پیش کر رہا ہے۔اور ہم مغرب زدہ دانش وروں کے مارے ہوئے اُن چیزوں کو''جدید''،اور''مابعد جدید''سمجھ کر خریدتے اوران کا شہرہ کرتے چلے جارہے ہیں۔یاد رہے ہمارا یہ عمل جہاں مغرب کے عروج کو ثابت کر رہا ہے وہیں یہ مشرق کو تنزلی کا بھی شکار کر رہا ہے۔ایسا کچھ دیکھ کر ہماری

نئی نسلیں ہمارا منہ چڑھاتی ہیں کہ 'بتاؤ تم نے کیا کیا'، سب کچھ تو مغربیوں کا ہے۔ جب سب کچھ مغربیوں کا ہے تو پھر ہمیں کیا امر مانع ہے کہ ہم سرتا پا اپنے آپ کو مغرب کے رنگ میں رنگ دیں۔ القصہ یہ مضمون انہی باتوں کا ایک نامکمل سا، ادھورا سا، چھوٹا سا جواب ہے۔ راقم کا دعویٰ ہے کہ اگر ہمارے تیز اذہان زیادہ نہیں تو تھوڑا سا وقت اپنے بزرگوں کی تحریروں کو دے دیں اور ان کو بھی انہی نظروں سے دیکھیں کہ جن نظروں سے وہ مغرب اور مغربیوں کی چیزوں کو دیکھتے اور خوش ہوتے ہیں تو اُنہیں ہر بات میں مغرب کی طرف دیکھنے کی ضرورت نہیں رہے گی۔

حوالہ جات

۱۔ نظیر صدیقی، پروفیسر: ادب میں ہیئت پسندی کی تحریک؛ مشمولہ: پاکستانی ادب ۱۹۹۳ء، اسلام آباد؛ اکادمی ادبیات، ۱۹۹۴ء، صفحہ ۹۰)

۲۔ وزیر آغا، ڈاکٹر: معنی اور تناظر: لاہور؛ مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۶ء، صفحہ ۱۳۷)

۳۔ رامن سیلڈن: نظریہ ادب کے رہنما اُصول؛ مترجم: اعزاز باقر؛ مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۱۲ء، صفحہ ۶)

۴۔ یونس خان ایڈووکیٹ: لسانی فلسفہ اور فکشن کی شعریات؛ دارالشعور، لاہور؛ ۲۰۰۱ء، صفحہ ۱۷)

۵۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ لاہور؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۳۲)

۶۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ لاہور؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۵۸)

۷۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ لاہور؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۰۳)

۸۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ لاہور؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۰۳)

۹۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ لاہور؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۱۶)

۱۰۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ لاہور؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۱۹)

۱۱۔ کلیم الدین احمد: اردو شاعری پر ایک نظر؛ لاہور، عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ سن ندارد؛ صفحہ ۱۰۲)

۱۲۔ کلیم الدین احمد: اردو شاعری پر ایک نظر؛ لاہور، عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ سن ندارد؛ صفحہ ۱۵۴)

۱۳۔ ظہور الدین، پروفیسر: جدید ادبی و تنقیدی نظریات؛ ادارہ فکر جدید؛ نئی دہلی؛ ۲۰۰۵ء؛ صفحہ ۲۶۰)

۱۴۔ حامدی کاشمیری: تنقید کی موجودہ صورتِ حال؛ ایک چیلنج؛ مشمولہ: اردو تنقید، مسائل و مباحث؛ علی گڑھ؛ مسلم یونیورسٹی؛ ۱۹۹۳ء، صفحہ ۳۲)

۱۵۔ کلیم الدین احمد: ادبی تنقید کے اُصول؛ کے، جی، سیدین میموریل ٹرسٹ جامعہ نگر، نئی دہلی؛ صفحہ ۳۱)

۱۶۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ لاہور؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۹۸)

۱۷۔ کلیم الدین احمد: تحلیل نفسی اور ادبی تنقید: الفیصل؛ ناشران و تاجران کتب، لاہور؛ ۱۹۹۱ء؛ صفحہ ۱۷۱)

۱۸۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ لاہور؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۹۸)

۱۹۔ کلیم الدین احمد: تحلیل نفسی اور ادبی تنقید: الفیصل؛ ناشران و تاجران کتب، لاہور؛ ۱۹۹۱ء؛ صفحہ ۱۷۲)

۲۰۔ کلیم الدین احمد: تحلیل نفسی اور ادبی تنقید؛ الفیصل، ناشران و تاجران کتب؛ لاہور؛ ۱۹۹۱ء، صفحہ ۱۷۳)

(۲۱۔ کلیم الدین احمد: عملی تنقید، جلد اول؛ کتاب منزل، سبزی باغ، پٹنہ؛ ۱۹۶۳ء؛ صفحہ ۱۳۲)
۲۲۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۳۷)
۲۳۔ وزیر آغا، ڈاکٹر: تنقیدی تھیوری کے سو سال؛ لاہور، سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء، صفحہ ۱۲۸)
۲۴۔ ج۔ع۔واجد: فرہنگ ادبیات اردو؛ کتابی دنیا؛ ترکمان گیٹ، دہلی؛ ۲۰۱۱ء؛ صفحہ ۳۵۸)
۲۵۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ لاہور؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۳۴)
۲۶۔ کلیم الدین احمد: سخن ہائے گفتنی؛ کتاب منزل؛ سبزی منڈی۔ پٹنہ۔ جولائی ۱۹۶۷ء؛ صفحہ ۴۸)
۲۷۔ کلیم الدین احمد: عملی تنقید، جلد اول؛ کتاب منزل، سبزی باغ، پٹنہ؛ ۱۹۶۳ء؛ صفحہ ۱۸۵)
۲۸۔ اقبال آفاقی، ڈاکٹر: مابعد جدیدیت؛ فلسفہ و تاریخ کے تناظر میں؛ مثال پبلشرز؛ فیصل آباد؛ ۲۰۱۳ء، صفحہ ۱۷۸)
۲۹۔ ضمیر علی بدایونی: جدیدیت اور مابعد جدیدیت؛ فضلی بک سُپر مارکیٹ، کراچی؛ ۱۹۹۹ء، صفحہ ۲۴۰)
۳۰۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۳۱۶)
۳۱۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۳۱۶)
۳۲۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۳۱۶)
۳۳۔ کلیم الدین احمد: تحلیل نفسی اور ادبی تنقید؛ الفیصل؛ ناشران و تاجران؛ لاہور؛ ۱۹۹۱ء؛ صفحہ ۱۶۶)
۳۴۔ ضمیر علی بدایونی: جدیدیت اور مابعد جدیدیت؛ فضلی بک سُپر مارکیٹ، کراچی؛ ۱۹۹۹ء، صفحہ ۲۴۲)
۳۵۔ ضمیر علی بدایونی: جدیدیت اور مابعد جدیدیت؛ فضلی بک سُپر مارکیٹ، کراچی؛ ۱۹۹۹ء، صفحہ ۲۴۲)
۳۶۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۱۰)
۳۷۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۷)
۳۸۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۱۶۵)
۳۹۔ عزیز ابن الحسن، ڈاکٹر: اردو تنقید۔۔ چند منزلیں؛ پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۱۳ء؛ صفحہ ۷۰)
۴۰۔ عزیز ابن الحسن، ڈاکٹر: اردو تنقید۔۔ چند منزلیں؛ پورب اکادمی، اسلام آباد، ۲۰۱۳ء، صفحہ ۷۰)
۴۱۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ لاہور؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۵۸)
۴۲۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۵۸)
۴۳۔ کلیم الدین احمد: اردو شاعری پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ سن ندارد؛ صفحہ ۱۲۷)

۴۴۔ وزیر آغا، ڈاکٹر: تنقیدی تھیوری کے سو سال؛ سانجھ پبلی کیشنز؛ لاہور؛ ۲۰۱۲ء، صفحہ ۷۵)

۴۵۔ کلیم الدین احمد: اردو تنقید پر ایک نظر؛ عشرت پبلشنگ ہاؤس؛ لاہور؛ ۱۹۶۵ء؛ صفحہ ۲۷۹)

۴۶۔ کلیم الدین احمد: اردو شاعری پر ایک نظر؛ عشرت پبلشگ ہاؤس؛ لاہور؛ سن ندارد؛ صفحہ ۳۸)

۴۷۔ کلیم الدین احمد: اردو شاعری پر ایک نظر؛ عشرت پبلشگ ہاؤس؛ لاہور؛ سن ندارد؛ صفحہ ۳۹)

۴۸۔ کلیم الدین احمد: تحلیل نفسی اور ادبی تنقید؛ الفیصل، ناشران وتاجران کتب؛ لاہور؛ ۱۹۹۱ء؛ صفحہ ۱۷۳)