Bi-Annual URDU ❄ ISSN: 2519-6332 (Print)
Vol. 101, No. 1, Jan-Jun, 2025 ISSN: 2708-1915 (Online)

روبینہ شاہین ❁
وقار احمد ❁❁

فرانز کافکا کے فکشن میں تجریدیت

Abstraction in Franz Kafka's Fiction

By *Rubina Shaheen, PhD Scholar, Dept. of Urdu, Govt. College Women University, Sialkot.*

Dr. Waqar Ahmed, Asst. Prof. (Visiting), Dept. of Urdu, University of Mianwali.

Abstracts

Abstractionism is a Western term that emerged as a trend in the modernist movement. Followers of abstractionism emphasize that the unconscious emotions and desires of man are the source of individual thought and should be expressed in literature. Thomas Mann, George Orwell, James Joyce, Camus, and Franz Kafka have made successful experiments in Western abstract literature. Franz Kafka's stories *The Metamorphosis*, *The Hunter*, *The Trail*, *The Castle* are excellent examples of abstraction. A unique feature of these stories is the facelessness and blurring of characters and objects, which gives them the form of shadows and their identification is based solely on their moods, emotions and feelings. Kafka's stories are characterized by blurring, vagueness, uncertainty, ambiguity and dreaminess. In fact, he has made the loneliness of the

❁ پی ایچ ڈی اسکالر، شعبۂ اردو، گورنمنٹ کالج ویمن یونی ورسٹی، سیال کوٹ
❁❁ اسسٹنٹ پروفیسر (وزٹنگ)، شعبۂ اردو، یونی ورسٹی آف میانوالی

Bi-Annual URDU
Vol. 101, No. 1, Jan-Jun, 2025
ISSN: 2519-6332 (Print)
ISSN: 2708-1915 (Online)

individual and the decline of civilization and morality the subject and has presented pictures of a scattered and chaotic life with abstract expressions and qualities.

Keywords: Abstractionism, *The Metamorphosis*, *The Hunter*, *The Trail*, *The Castle*, facelessness, vagueness, uncertainty, ambiguity, dreaminess, loneliness, immorality, chaotic life.

تجریدیت (Abstractionism) ایک مغربی اصطلاح ہے جو جدیدیت کی تحریک میں ایک رجحان کی صورت ابھری۔ اس کے لیے انگریزی زبان میں Abstractness اور تجرید کے لیے Abstract کا لفظ استعمال ہوتا ہے۔ Abstract لاطینی لفظ Abstractus سے مشتق ہے جس کے معنی الگ کرنا یا خارج کرنا کے ہیں۔ تجرید عربی لفظ ''جَرَد'' سے نکلا ہے جس کے معنی ''ننگا ہونا'' کے ہیں۔ تجرید کے معنی کسی ایسی چیز کے ہیں جو غیر مادی یا غیر مرئی ہو اور جو نظر نہ آسکے۔ اس کے علاوہ اس کے معنی کسی ایک چیز کو دوسرے سے جدا کرنے کے بھی ہیں۔ اردو میں اس کے لیے مجرد کا لفظ استعمال ہوتا ہے۔ ہر وہ چیز جو مادہ سے خارج ہو مجرد کہلاتی ہے۔ مجرد سے مراد اشیا کے وہ خواص ہیں جنہیں حواس خمسہ کے ذریعے محسوس نہیں کیا جاسکتا۔ اس کا تعلق مابعد طبیعی تصورات،جذبات یا صورتِ حال سے ہوتا ہے۔ بقول جے اے کڈن (J.A. Cuddon):

> A Summary of any piece of written work, especially a long poem, prose, narrative, proposal, conference proceeding, article or dissertation; not concrete but rather dealing with the conceptual or general.(1)

تجریدیت کا بنیادی نقطۂ نظر یہ ہے کہ آنکھ جو کچھ دیکھتی ہے فن کی معروضی مقصدیت اس کا صادق عکس پیش نہیں کر سکتی۔ تجرید تجسیم کے متضاد ہے۔ یہ ایک ایسا ہیولہ ہے جس میں جسم سایوں اور پرچھائیوں میں ڈھل جاتا ہے اور اس کی بیشتر انفرادی جزئیات نظروں سے اوجھل ہو جاتی ہیں۔ تجریدیت کی وضاحت کرتے ہوئے غلام الثقلین نقوی رقم طراز ہیں:

> تجریدیت تجسیم کی الٹ ہے۔ تجرید جسم کو سایوں اور پرچھائیوں میں لے جانے کا دوسرا نام ہے۔ تجرید ایک ہیولا ہے جس کو آپ بعض اوقات تجسیم اور غیر واضح سایوں میں دیکھ سکتے ہیں۔؀۲

Bi-Annual URDU
Vol. 101, No. 1, Jan-Jun, 2025
ISSN: 2519-6332 (Print)
ISSN: 2708-1915 (Online)

تجریدیت (Abstractionism) دراصل مصّوری کی تحریک تھی جس کا آغاز ۱۹۰۸ میں فرانس سے ہوا اور باقاعدہ تجریدی مصّوری کا آغاز ۱۹۱۱ میں ہوا۔ عالمگیر جنگ کے دوران پیدا ہونے والے معاشی بحران اور بڑے پیمانے پر ہونے والی خون ریزی نے ارزانیٔ آدم اور زندگی کی بے وقتی کے احساس سے دو رچار کیا اور مذہب، تاریخ، تہذیب، معاشرتی ضابطے، علمی و فلسفیانہ مباحث، ادب، کلچر اور آرٹ کے روایتی تصّورات بے معنی و غیر افادی ہو کر رہ گئے۔ سائنس و ٹیکنالوجی کی ترقی نے اس احساس کو بڑھاوادیا۔ بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں کیمرے کی ایجاد نے مصّوروں میں احساسِ عدم تحفظ پیدا کیا تو اپنی بقا کی خاطر انھوں نے فنِ مصّوری میں نت نئے تجربات کا ایک سلسلہ شروع کر دیا جس سے تاثریت (Impressionism)، اظہاریت (Expressionism) اور تجریدیت (Abstractionism) نے جنم لیا۔ تجریدی مصّوری میں غیر تجسیمی فن پیش کرنے کا رویہ اپنانے کے سبب موضوع کی اہمیت کم ہو گئی اور اس کے متعلقات کو خالص تجریدی انداز میں پیش کیا جانے لگا اور حقیقت کی قابلِ شناخت ہئیت کی پیش کش سے احتراز برتنے کی شعوری کوشش کی گئی۔ تجریدی مصّوری میں مصّور صرف رنگوں کی زبان استعمال کرتے ہیں وہ بھی واضح نہیں ہوتی۔ کہیں لال رنگ کے چھینٹے تشدد کو ظاہر کرتے ہیں، کہیں کالے رنگ کو بھوک اور موت سے اور کہیں ہرے اور سفید رنگ کو خوش حالی اور امن سے مربوط کر دیا جاتا ہے۔

مغربی مفکرین نے تجریدیت کا بنیادی فلسفہ افلاطون کے نظریات سے کشید کیا۔ افلاطون فقط مجسم چیزوں کو ہی حسین قرار نہیں دیا بلکہ خطوطِ مستقیم، خطوطِ ی، دائروں، مثلّث اور جدول کشی کو بھی جمالیاتی پیکر قرار دیا ہے۔ فرانس اور جرمنی میں مصّوری کی ایک اہم تحریک مکعبیت (Cubism) کی اساس افلاطون کے اس نظریے پر قائم ہوئی اور پابلو پکاسو (Pablo Picasso)، واسلی کینڈنسکی (Wassily Kandinsky) اور ہنری ماتیس (Heneri Matisse) وغیرہ نے اس تحریک کے زیرِ اثر لازوال اور عالمی شہرت یافتہ فن پارے تخلیق کیے جنھوں نے تجسیم کاری پر کاری ضرب لگائی۔ تجریدیت کی حامل ان تحریکوں نے آگے چل کر ڈاڈا ازم کے لیے راہ ہموار کی اور ڈاڈا ازم کی کوکھ سے سرریلزم نے جنم لیا۔ ان چھوٹی چھوٹی تحریکوں کے بعد ۱۹۴۰ کے آس پاس تھیٹر آف دی ابسرڈ (Theater of the Absurd) جیسی بڑی تحریک منظرِ عام پر آئی۔ ادب پر پکاسو کی مکعبیت کا بالواسطہ اثر یہ ہوا کہ علامت جو پہلے بھرے ہوئے جسم کی صورت سامنے آئی تھی اب کھوکھلی ہو گئی اور اس کا تجسیمی روپ ختم ہو گیا۔ تجسیم کی جگہ تجرید نے لے لی اور فن کار جو اپنے تخلیقی عمل سے کردار کے مجسم مجازی روپ کو علامت میں ڈھالنے پر قادر ہوتا ہے اس کی علامتیں بھی مجرد صورت اختیار کر گئیں۔

Bi-Annual URDU
Vol. 101, No. 1, Jan-Jun, 2025
ISSN: 2519-6332 (Print)
ISSN: 2708-1915 (Online)

تجریدیت کے آغاز سے متعلق ایک اور تصّور یہ ہے کہ ارسطو کی جو تحریریں افلاطون کی ہئیت کے متعلق نظریے (Platonic Theory of Forms) کو رد کرتی ہیں وہ تجریدیت کی حامل ہیں۔ افلاطون کے اس نظریے کے مطابق ہر چیز مجرد ہے اور آزادانہ حیثیت رکھتی ہے۔ مثلاً خوب صورتی عالمگیر ہستی یا وجود رکھتی ہے۔ یہ کسی اور چیز پر منحصر نہیں ہے۔ ارسطو نے اس نظریے کو رد کرتے ہوئے کہا کہ کوئی بھی خیال یا نظریہ اشیا کے بغیر جنم نہیں لے سکتا۔ اس لیے خیال کو اشیا سے متعلقہ طور پر دیکھا جانا چاہیے۔ ارسطو نے فن کے متعلق بھی یہی کہا کہ فن کار ''نظریہ امثالیت'' کے تحت اپنا فن تخلیق کرتا ہے۔ لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ افلاطون خیال یا داخلی حیثیت کا قائل تھا اور ارسطو داخل پر خارج کے اثرات کے تحت فن کی تخلیق کا قائل تھا۔ علاوہ ازیں تجریدیت کے جدید تصّورات میں چومسکی، جیری فورڈ اور جان لاک کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ چومسکی اور جیری فورڈ کے مطابق خیالات و اصول پیدائش کے وقت ہی ذہن میں موجود ہوتے ہیں۔ لیکن جان لاک نے اس نظریے کی مخالفت کی۔ اس کے مطابق الفاظ خیالات سے تشکیل پاتے ہیں لیکن انسانی فکر اور تصّور اس کی خارجی دنیا کو محسوس کرنے کا نتیجہ ہے جو فرد کے ذہن پر اثرانداز ہوتی ہے۔

تجریدیت مادی یا جسمانی حالت کی بجائے ذہنی حالت اور پرانے ذہنی تجربات سے متعلق ہے۔ یہ حقیقی جذبات کی نمائندگی کرتی ہے۔ تجریدی فن میں فارم اور تکنیک پر فن کار کی کمزور گرفت فن پارے کو جہنم بنا دیتی ہے۔ تجریدی طریقہ کار میں انسانی جذبات و احساسات کو کلی طور پر نہیں بلکہ ضمنی اکائیوں کی صورت پیش کیا جاتا ہے۔ یہ ایک وقت میں کئی تصّورات اور تناظرات کا احاطہ کرتی ہے اور منتشر خیالات اور کثیر المعنی ہونے کے سبب قاری کے لیے ابہام پیدا کرتی ہے۔ ڈاکٹر قاضی عابد کے مطابق: ''ہر وہ مادی شے جو پیکر نہ رکھتی ہو مجرد، تجریدی یا تجریدیت کے زمرے میں شمار ہوتی ہے۔ یہ کوئی تصوّر ہو سکتا ہے، شے بھی اور صورتِ حال بھی... ''[۳]

تجریدیت کی تحریک فرائیڈ کے نظریہ شعور، لاشعور اور تحت الشعور سے متاثر ہے۔ اس کے مطابق شعور کے تحت انسان زمانۂ حال کا ادراک کرتا ہے اور یہ ان تمام جذبات، احساسات اور خیالات پر مشتمل ہے جن سے فرد آگاہ ہوتا ہے۔ لاشعور محو شدہ یادداشتوں، محرومیوں اور دبی ہوئی خواہشات پر مشتمل ہے جو عموماً ماضی کا حصّہ ہوتی ہیں۔ تحت الشعور، شعور اور لاشعور میں رابطے کا کام کرتا ہے۔ اس کے تحت ذہن پر زور دینے سے فرد اپنے ماضی میں جھانک سکتا ہے اور بہت سے جذبات و احساسات اور واقعات کو لاشعور کی پنہائیوں کے سپرد کر دیتا ہے۔ لاشعور بعض اوقات خوابوں کے ذریعے مستقبل کے واقعات کا ادراک بھی کر سکتا ہے۔ ان تینوں مراحل کے تحت جب

Bi-Annual URDU
Vol. 101, No. 1, Jan-Jun, 2025
ISSN: 2519-6332 (Print)
ISSN: 2708-1915 (Online)

انسانی جذبات و احساسات جنم لیتے ہیں تو ان تینوں کی مشترک کیفیت تجریدی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ تجریدیت کے پیروکار اس بات پر زور دیتے ہیں کہ انسان کے لاشعوری جذبات و خواہشات ہی فرد کے خیال کی اصل ہیں اور ان کا اظہار ادب میں کیا جانا چاہیے۔ڈاکٹر اشرف کمال کے مطابق:

> انسان مختلف کیفیات، محرومی، اداسی، بے وفائی، تنہائی، بے چارگی، بے بسی اور کسمپرسی اور دنیا کی بے اعتنائی کو جب بیان کرتا ہے تو مشاہدے اور تجربے کی وسعت اسے تجریدیت کی طرف لے جاتی ہے۔[۴]

تجریدی افسانہ علامتی افسانے سے مختلف ہوتا ہے کیوں کہ ہر دو میں علامت کے استعمال کے طریقہ کار میں فرق ہوتا ہے۔ علامتی افسانے میں مرکز گریز علامت جب کہ تجریدی افسانے میں مرکز مائل علامت استعمال ہوتی ہے۔ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش *Meaning in the Art* سے لوئیس ارنیوریڈ (Louis Arnaud Reid) کا حوالہ پیش کرتے ہوئے تجرید کی دو صورتیں بیان کرتے ہیں۔ پہلی صورت میں کسی حد تک حالات و واقعات یا اشیا کی نمائندگی موجود ہوتی ہے اور ابلاغ ممکن ہوتا ہے۔ دوسری صورت میں یہ نمائندگی اور ابلاغ ناپید ہوتا ہے۔ ان کے مطابق تجریدیت کسی تصور تک پہنچنے کی سعی کا نام نہیں بلکہ اس کا مقصد کسی شے کی اصل ساخت تک پہنچنا ہے۔ اگر تخلیق کار میں فنی پختگی کا فقدان ہو تو تجریدیت ابہام کا شکار ہو کر منفی رجحان کی صورت اختیار کر لیتی ہے:

> تجریدیت تصور یا Concept کے بجائے بنیادی ساخت یا اسٹرکچر تک پہنچنا چاہتی ہے اور چونکہ یہ بے حد مشکل کام ہے اس لیے افسانہ اپنے خدوخال سے محروم ہو کر ایک ایسی تجرید بن جاتا ہے جو افسانے میں ہی نہیں دیگر جملہ فنون میں بھی ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔ سو تجریدیت کا عنصر ایک قیمتی عنصر ہے کیونکہ یہ مستقل ساخت تک پہنچنے کی کوشش ہے لیکن اگر کچے ہاتھوں میں آ کر افسانہ اپنی کہانی اور کرداروں سے محروم ہو جائے تو پھر یہ ایک فنی رجحان قرار پائے گا۔[۵]

مذکورہ بالا بیان اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ تجریدی افسانے کے لیے ضروری نہیں کہ یہ بے کردار اور بے کہانی ہو۔ البتہ اسے باطنی کیفیات و احساسات اور انسانی خیالات کی اصل کو بیان کرنا ضروری ہے۔ڈاکٹر نگہت ریحان اس ضمن میں رائے دیتی ہیں کہ تجریدی افسانے میں کہانی پن ہونا چاہیے جو کرداروں کی داخلی کش مکش اور ذہنی حالت کو مناسب انداز میں پیش کر سکے۔ تجریدی کہانیوں کا عنوان روایتی کہانیوں سے ہٹ کر تجریدیت کا حامل ہوتا ہے۔ روایتی کہانی کا عنوان کہانی کی مرکزی خیال کی نمائندگی کرتا ہے جب کہ تجریدی کہانی کا عنوان کسی ایک

واضح نقطہ نظر کی نمائندگی کرنے کے بجائے مبہم ہوتا ہے۔ تجریدی کہانیوں میں موضوع پہلے سے طے شدہ نہیں ہوتا۔ تخلیق کار کہانی لکھنے سے پہلے سوچتا نہیں کہ اسے کس چیز کو موضوع بنانا ہے۔ وہ فقط متاثرہ واقعے کا تاثر بیان کرتا ہے اور اپنے احساسات کو جوں کا توں بیان کر دیتا ہے۔ اس کے لیے اسے نہ الفاظ کی تلاش ہوتی ہے اور نہ ہی خیالات کی۔ تاہم کہانی کی تکمیل پر اس میں سے کوئی نہ کوئی پہلو نکل آتا ہے جو تجریدی کہانی کا موضوع بن جاتا ہے۔ ان موضوعات میں کرپشن، فرد کی تنہائی، دہشت گردی، مشینی اور میکانکی زندگی، اخلاقی قدروں کی گراوٹ وغیرہ شامل ہیں۔ ان موضوعات میں سے کوئی ایک کسی تجریدی افسانے کی زینت بن سکتا ہے اور بعض اوقات یہ تمام موضوعات یا ان میں سے بیشتر موضوعات ایک کہانی میں بھی پائے جاتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش:

در حقیقت تجریدی افسانے کا مطمع نظر ہی لا یعدیہ یب(امکانیت)ذہنی انتشار،بے معنویت، پر اسرار ماورائی اور باطنی صورتوں، کیفیات اور احساسات کو پیش کرنا ہے۔''[۵]

گوپی چند نارنگ اپنے مضمون ''اردو میں علامتی اور تجریدی افسانہ'' میں لکھتے ہیں:

> تجریدی افسانہ ہمارے افسانے کے اس سفر کی نشاندہی کرتا ہے جس کا رخ خارج سے داخل کی طرف ہے، یہ انسان کے ذہنی مسائل، اس کے کرب اور حقیقت کے عرفان کی تلاش کا اظہار ہے، وہ بھی صرف فکر یا ذہنی سوچ کی سطح پر۔[۶]

تجریدی کہانیوں میں باطنی واقعیت پسندی ہوتی ہے۔ افسانہ نگار واقعات کو خارجی زندگی کی نظر سے نہیں بلکہ اپنی باطنی زندگی کے حوالے سے دیکھتا ہے اور اسے من و عن بیان کر دیتا ہے۔ اسے پلاٹ اور کرداروں کے ارتقا سے دلچسپی ہوتی ہے اور نہ ہی زمان و مکاں سے۔ وہ زندگی کو جس طرح بے ہنگم پاتا ہے اسے اسی روپ میں پیش کر دیتا ہے۔ تاہم زندگی کے بے ربط واقعات بھی ایک مربوط سلسلے سے منسلک ہوتے ہیں اور ان کی تنظیم داخلی سطح پر رونما ہوتی ہے جسے صرف محسوس کیا جا سکتا ہے۔ کہانی کار کے ذاتی تجربات و احساسات ہی تجریدی تخلیقات کے واقعات کہلاتے ہیں۔

تجریدی تخلیقات میں پلاٹ نہیں ہوتا۔ کہانی کا آغاز کب ہوا، ارتقاء کیسے ہوا اور انجام کیا ہوتا ہے، ان سوالات کے جوابات خود تخلیق کار کے پاس بھی نہیں ہوتے۔ وہ زندگی کے انتشار کی تصویر کشی منتشر طریقے سے کرتا ہے۔ تخلیقات میں کہانی پن کی اہمیت مسلّمہ ہے۔ تخلیق تجریدی ہو یا روایتی اس میں کہانی یا کہانی کی فضا کا پایا جانا ضروری ہے لیکن جدید کہانی کار بعض اوقات اس پہلو کو نظر انداز کر دیتے ہیں اور بالخصوص تجریدی تخلیقات

کہانی پن سے خالی ہوتی ہیں جس کی وجہ سے وہ قاری کو متاثر نہیں کر پاتیں۔ اگر تجریدی تخلیقات میں کہانی پن ہو بھی تو روایتی افسانے کی طرز پر نہیں ہوتا۔ یہاں کہانی کے محض شیڈ دکھائی دیتے ہیں۔ بقول طارق چھتاری:

> کسی افسانے میں کہانی پن ہے یا نہیں... اسے پرکھنے کے لیے ضروری ہے کہ جب کوئی کہانی پڑھ چکے تو اس افسانے کی کہانی زبانی سنانے کو کہا جائے، اگر اس میں کہانی پن ہو گا تو خواہ کیسی بھی تجریدی کہانی کیوں نہ ہوا اور واقعات کو کتنا ہی توڑ مروڑ یا ان کی ترتیب بگاڑ کر کیوں نہ پیش کیا گیا ہو... زبانی بیان کرنے والا لاشعوری طور پر اپنے حساب سے واقعات کو ترتیب دے کر سنادے گا جیسے انور سجاد کی کہانی '' مرگی'' جو ایک تجریدی کہانی ہے اور بظاہر اس کی کوئی ہیئت نظر نہیں آتی... لیکن اس میں کہانی پن موجود ہے اور اس کو زبانی سنانا ممکن ہے۔[۸]

تجریدی تخلیقات عموماً بے کردار ہوتی ہیں اور کہانی کو بیانیہ انداز میں آگے بڑھایا جاتا ہے۔ اگر کہانی میں کردار کی ضرورت محسوس ہو تو کہانی کار ''میں'' کا استعمال کر کے کہانی میں داخل ہو جاتا ہے۔ اگر کردار موجود ہوں تو ان کے باقاعدہ نام نہیں ہوتے بلکہ ایسے نام استعمال کیے جاتے ہیں جس سے کہانی میں پیچیدگی قائم رہے اور کوئی بھی مکالمہ واضح طور پر سمجھ نہ آئے۔ تجریدی کہانیوں میں زیادہ تر کرداروں کے ناموں کے لیے حروفِ تہجی کا استعمال کیا جاتا ہے یا پھر انھیں بے سر کا آدمی، پہلا آدمی، دوسرا آدمی وغیرہ کے طور پر پکارا جاتا ہے۔ اس کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ قاری کے خیالات میں وسعت پیدا ہو اور وہ واقعے کو کسی ایک پہلو سے نہ دیکھے بلکہ اس کے ذہن میں لاتعداد خیالات ابھریں۔ اس طرح بے نام کرداروں کے ذریعے کہانی میں تجرید پیدا کی جاتی ہے۔ بقول سلیم شہزاد:

> کرداروں کی تجرید یہ ہے کہ انسانی یا حیوانی صفات سے جدا صفات رکھنے والے بے شناخت کردار افسانے میں لائے جائیں۔ یعنی کالو بھنگی یا محمد بھائی کی بجائے حقیقت سے اعتراض کرتے ہوئے الف، بے، جیم یا بے سر کا آدمی ان کے نام ہوں۔[۹]

تجریدیت میں دھندلاہٹ کے ساتھ ساتھ ایسا عنصر ہونا بھی ضروری ہے جو ابلاغ ممکن بنا سکے۔ اس سلسلے میں سلیم آغا قزلباش کی رائے بہت وزن رکھتی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ اس زاویے سے دیکھیں تو ایک خالص تجریدی افسانہ اپنا کوئی وجود نہیں رکھتا۔ سونے میں جب تک کھوٹ نہ ملائیں صورت گری کے امکانات زیادہ روشن نہیں ہوتے۔ تجرید کی لطافت تجسیم کی کثافت سے مملو ہو تو بات بنتی ہے۔

مغربی تجریدی ادب میں تھامس مان(Thomas Mann) ، جارج آرویل (George Orwell)، جیمز جوائس (James Joyce)، کامیو (Qamus)اور فرانز کافکا (Franz Kafka)نے کامیاب تجربے کیے ہیں۔ جیمز جوائس نے اپنے ناول یویسز (Ulysses) میں تجریدی زبان اور کیفیات کا استعمال کیا ہے۔ فرانز کافکا کے افسانوی ادب میں روایتی اسٹرکچر اپنے بنیادی ساختی نظام (پلاٹ، کردار، کہانی پن، آغاز و انجام وغیرہ) کے ساتھ موجود ہے۔ ان کی ابتدائی کہانیوں میں شعور کی رو بھی مفقود ہے جو تجریدی کہانیوں کا ایک لازمی عنصر ہے۔ تاہم ان کی بعد کی کہانیوں میں شعور کی رو اور آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے۔ ان کی کہانیوں کی ایک منفرد خصوصیت کرداروں اور اشیا کی بے چہرگی اور دھندلا پن ہے جو انھیں سایوں اور پرچھائیوں کی شکل دیتی ہے اور ان کی شناخت محض ان کی کیفیات، جذبات و احساسات کی بنا پر ہوتی ہے۔

فرانز کافکا کا افسانہ ''کایاکلپ'' (The Metamarphosis) تجریدیت کی ایک عمدہ مثال ہے۔ اس کہانی میں مصنف نے شعور کی رو، آزاد تلازمہ خیال اور داخلی خود کلامی کی تکنیکوں کا استعمال کیا ہے۔ افسانے کے مرکزی کردار گریگر سیمسا کے ذہن میں منتشر اور پریشان کن خیالات آتے ہیں جو اس کے لاشعوری جذبات و احساسات اور کیفیات کی حقیقی عکاسی کرتے ہیں۔ گریگر سیمسا جو کہ ایک سفری تاجر ہے ایک صبح بیدار ہوتا ہے تو ایک دیو ہیکل کیڑے میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ اس کی انسان سے بدنما کیڑے میں تبدیلی تجریدیت کی حامل ہے اور بطور انسان اس کی بے چہرگی کو ظاہر کرتی ہے۔ وہ اپنے کمرے میں اپنی لوہے جیسی سخت پشت کے بل بستر پر لیٹا ہے اور اپنے بھورے رنگ کے گیند نما گول پیٹ اور نہایت پتلی پتلی متعدد ٹانگوں کو فضا میں لہراتے دیکھتا ہے۔ وہ اپنے کمرے میں میز پر بکھرے کپڑوں کے کھلے کونوں کی طرف نظر دوڑاتا ہے۔ کمرے کی کھڑکی کی دھاتی دہلیز پر بارش کے قطروں کی آواز اسے کھڑکی کی جانب متوجہ کرتی ہے تو ناگوار موسم دیکھ کر اس کی اداسی اور پریشانی میں اضافہ ہو جاتا ہے۔

افسانے کے آغاز ہی سے گریگر سیمسا کا ذہن منتشر خیالات و واقعات کی آماج گاہ بن جاتا ہے۔ تجریدیت میں چوں کہ منتشر اور بے ترتیب خیالات کو پیش کیا جاتا ہے جیسے شعور کی رو کے تحت انسان بے ترتیب خیالات اور سوچیں بدلتا رہتا ہے۔ شعور کی رو میں انسانی سوچ خطِ مستقیم پر نہیں چلتی بلکہ منتشر رہتی ہے۔ کبھی ایک خیال ذہن میں آتا ہے تو اگلے ہی لمحے کوئی دوسرا خیال ذہن میں وارد ہو جاتا ہے اور ذہن بیک وقت مختلف خیالات کا شکار ہو جاتا ہے جن میں کوئی ترتیب نہیں ہوتی۔ افسانے میں گریگر کے ذہن میں بیک وقت کئی خیالات اور واقعات فلم کے

Bi-Annual URDU ❄ ISSN: 2519-6332 (Print)
Vol. 101, No. 1, Jan-Jun, 2025 ISSN: 2708-1915 (Online)

ڑیلر کی طرح گردش کرتے ہیں۔ وہ اپنی موجودہ تبدیلی کے بارے میں پریشان ہو کر سوچتا ہے کہ میرے ساتھ کیا ہوا ہے؟ پھر اچانک اس کا ذہن کمر کے درد کی طرف چلا جاتا ہے جو زندگی میں پہلی بار محسوس ہوا تھا۔ دوسرے ہی لمحے وہ اپنے تھکا دینے والے دفتری کام اور کام کی انجام دہی میں پیش آنے والی مشکلات کے متعلق سوچنے لگتا ہے۔ کبھی وہ ٹرین کے سفر کی تکالیف کے بارے میں سوچتا ہے اور کبھی اپنے بے وقت اور ناپسندیدہ کھانوں کے بارے میں۔ اگلے ہی لمحے اس کا ذہن لوگوں کے بدلتے رویوں کے بارے میں سوچنے لگتا ہے۔ پھر یہ سب کچھ سوچتے ہوئے اس کے خیالات ادھورے رہ جاتے ہیں اور وہ تنگ آ کر ان منتشر خیالات کو اپنے ذہن سے جھٹکنے کی کوشش کرتا ہے:

> ''میرے خدایا'' اس نے سوچا، ''میرا کام کتنا تھکا دینے والا ہے اور روز سڑکوں پر دھکے۔ چیزیں بیچنے کی اذیت ہیڈ آفس میں ہونے والے اصلی کام سے کہیں زیادہ ہوتی ہے۔ یہی نہیں، مجھے بہت کچھ برداشت کرنا پڑتا ہے، سفر کی تکلیفیں، ٹرینوں کے جڑے ہوئے ہونے کی پریشانی، بے قاعدہ بری غذا، عارضی اور مسلسل تبدیل ہونے والے انسانی تعلقات جو کبھی گہرے جذبے میں نہیں ڈھلتے۔ لعنت ہو، اس سب پر۔''[۱۱]

یہ منتشر خیالات جو بیک وقت کردار کی مختلف کیفیات، جذبات و احساسات سے تعلق رکھتے ہیں اور اس کے رگ و پے میں سرایت کر جانے والی اذیت اور کرب کی حقیقی عکاسی کرتے ہیں۔

شعور کی رو کے علاوہ اس افسانے میں آزاد تلازمہ خیال کی تکنیک کا استعمال بھی نہایت کامیابی سے کیا ہے مرکزی کردار گریگر سیہ ساجب ملازمت کی مشکلات کے بارے میں سوچتا ہے تو اسے ملازمت سے استعفیٰ دینے اور باس سے بات کرنے کا خیال آتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی وہ اپنے باس اور اس کے اعلیٰ و ارفع میز کے متعلق سوچتا ہے۔ پھر فوراً ہی اس کا دھیان باس کی ضعیف قوتِ سماعت کی طرف چلا جاتا ہے، یوں ایک خیال سے دوسرا خیال جنم لیتا ہے اور یہ تمام خیالات ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں:

> اگر والدین کی فکر نہ ہو تو بہت پہلے استعفیٰ دے چکا ہوتا۔ میں اپنے باس کے دفتر میں جاتا اور اس سے وہ سب کچھ کہہ دیتا جو میرے دل میں ہے۔ وہ ضرور میری حرکت پر تڑپ کر میز سے نیچے گر جاتا۔ کتنی عجیب بات ہے میز پر اونچی جگہ بیٹھنا اور وہاں سے نیچے دیکھتے ہوئے ملازموں سے بات کرتا۔ سونے پر سہاگہ یہ کہ اسے ضعفِ سماعت کا مسئلہ بھی ہے،

> اس لیے ملازموں کو اس کے قریب ہو کر بات کرنی پڑتی ہے۔ خیر میں نے ابھی امید کا دامن چھوڑا نہیں۔ ایک بار اپنے والدین کے قرض کی رقم چکادوں جن میں مزید پانچ چھ سال لگیں گے تو ضرور ایسا ہی کروں گا۔ پھر میں ایک آزاد شخص ہوں گا۔ بہرحال فی الوقت مجھے بستر سے اٹھنا چاہیے تاکہ پانچ بجے کی ٹرین پکڑ سکوں۔[۱۱]

اس اقتباس میں پہلے خیال سے دوسرا اور دوسرے سے تیسرا خیال جنم لیتا ہے اور یوں مربوط خیالات کا ایک سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ خیالات کی رو کا اختتام گریگر سیمسا کی خود کلامی پر ہوتا ہے جو کہ شعور کی رو سے متعلق ہے۔

تجریدی افسانوں میں کردار عموماً بے نام ہوتے ہیں۔ اس افسانے میں مرکزی کردار اور چند دیگر کردار نام رکھتے ہیں۔ تاہم، دو ضمنی کردار بے نام ہیں اور ان کی شناخت ان کے کام کی نوعیت سے کی جاتی ہے۔ ان میں سے ایک کردار گریگر سیمسا کی فرم کے چیف کا اور دوسرا کردار مینیجر کا ہے۔ ان دونوں کرداروں کی شناخت چیف اور مینیجر کے طور پر کی گئی ہے۔

فرانز کافکا کی کہانیوں میں موجود دھندلاہٹ یے، غیر یقینیت اور خوابناکی کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ حالات اور واقعات غیر یقینی صورتحال کا مرقع معلوم ہوتے ہیں۔ ''کایا کلپ'' میں گریگر سیمسا بظاہر کیڑے میں تبدیل ہو چکا ہے۔ اس کا چلنا پھرنا، اٹھنا بیٹھنا، کھانا پینا سب کاکروچ کی مانند ہے لیکن اس کے خیالات، جذبات اور احساسات ایک انسان کی مانند ہیں۔ اسے کھانے میں اپنی من پسند چیزوں سے کوئی رغبت نہیں رہی بلکہ وہ کاکروچ کی مانند سڑی ہوئی اور باسی چیزیں کھانا پسند کرتا ہے۔ اسے فرش اور دیواروں پر رینگنا اور کونوں کھدروں میں گھسنا اچھا لگتا ہے۔ اس کی آواز غیر انسانی ہو چکی ہے اور الفاظ انسانوں کی سمجھ سے بالاتر ہیں۔ کیڑے کی صورت جب وہ اپنے بستر پر بیدار ہوتا ہے تو اس کی پہلی فکر دفتر سے لیٹ ہونے اور سات بجے والی گاڑی چھوٹ جانے کی ہوتی ہے۔ وہ اپنے خاندان کے افراد اور ان کی ضروریاتِ زندگی کے لیے ہنوز پریشان ہے اور اسے اپنی خانگی ذمے داریوں سے عہدہ برا ہونے کی فکر لاحق ہے۔ وہ ابھی بھی والد کے قرضے کی ادائیگی کے لیے فکرمند ہے اور اپنی بہن کو موسیقی کی تعلیم دلانے کی غرض سے کی گئی منصوبہ بندی پر عمل پیرا ہونے کا خواہش مند ہے۔ کیڑے میں تبدیلی کے بعد اہلِ خانہ کے لیے محبت میں وہ مرتے دم تک کوئی کمی محسوس نہیں کرتا۔ آخری سانس خارج کرتے وقت بھی وہ ان کی محبت کا دم بھرتا ہے۔ گویا کہ خارجی سطح گریگر سیمسا میں تبدیلی رونما ہو چکی ہے مگر داخلی سطح پر وہ ابھی بھی انسانی جذبات رکھتا ہے۔ دوسری طرف اس کے والدین اور بہن بھی تبدیلی کا شکار ہوئے ہیں۔ تاہم،

ان کی تبدیلی خارجی نہیں بلکہ داخلی سطح پر رونما ہوئی ہے۔ انسان ہوتے ہوئے بھی ان کا گریگر کے لیے رویہ اور جذبات و احساسات غیر انسانی سطح پر پہنچ چکے ہیں۔ وہ اسے خاندان کے لیے باعثِ شرم اور بوجھ سمجھتے ہیں اور اس سے چھٹکارا پانا چاہتے ہیں۔ اس کی بہن جو تبدیلی کے آغاز میں اس کی ضروریات کا خیال رکھتی تھی، اب اس سے عاجز آچکی ہے۔ اس کے والدین بھی اسے ناکارہ خیال کرتے ہیں۔ والد گریگر کو سیب مار کر زخمی کر دیتا ہے جو آخر کار اس کی موت کا سبب بنتا ہے۔ کہانی کے تمام حالات و واقعات انتہائی غیر یقینی، فضا خوابناکی اور دھند لاہٹ سے بھرپور اور احساسات و کیفیات پر اسرار اور ماورائی ہیں جو اسے تجریدیت کے زمرے میں شامل کرتے ہیں۔ کہانی میں جو صورتِ حال پیش کی گئی ہے وہ فرانز کافکا کے لاشعور میں پنہاں تھی۔ انھوں نے دراصل فرد کی تنہائی اور تہذیبی و اخلاقی پستی کو موضوع بنایا ہے اور منتشر اور بے ہنگم زندگی کی تصویریں تجریدی تاثرات و کیفیات کے ساتھ پیش کی ہیں۔

افسانہ ''شکاری گریکس'' میں شکاری مر چکا ہے مگر وہ زندہ بھی ہے۔ وہ ہونے اور نہ ہونے کی کیفیت میں ہے۔ اس کی زندگی ختم ہو چکی ہے۔ مگر موت سے ہمکنار نہیں ہو پایا۔ وہ صدیوں سے شعور اور بے شعوری کے مابین چکر کھا رہا ہے۔ وہ کفن زدہ، ایک تابوت میں بند، کشتی پر سوار ہے۔ اس کی کشتی مرگ راستہ کھو کر دنیا کے تمام خطوں میں محوِ سفر ہے۔ وہ ہمیشہ سے موت کے زینے پر ایک تتلی کی مانند متحرک ہے:

> اس لامتناہی طور پر کھلے اور کشادہ زینے پر جس پر میں چڑھتا ہوں، کبھی اوپر چڑھتا، کبھی نیچے اترتا ہوں۔ کبھی بائیں جانب، کبھی دائیں جانب، ہمیشہ محترک۔[۳۱]

یہاں مصنف نے موت اور زندگی کی کشمکش کو تجریدی تاثرات اور کیفیات کی صورت پیش کیا ہے۔

فرانز کافکا کا ناول ''پُراسرار مقدمہ'' اپنے بنیادی ساختی نظام کی موجودگی کے باوجود تجریدی انداز کا حامل ہے۔ کہانی کے حالات و واقعات حقیقی ہونے کے باوجود غیر حقیقی معلوم ہوتے ہیں۔ ناول کا مرکزی کردار جوزف کے، ایک صبح سو کر بیدار ہوتا ہے تو اسے بغیر کسی جرم کے حراست میں لے لیا جاتا ہے۔ تاہم حراست میں ہونے کے باوجود وہ روزمرہ کے وظائف کی انجام دہی میں آزاد ہے۔ اسے حراست میں لینے والے ماتحتوں کو بھی معلوم نہیں کہ اسے حراست میں کیوں لیا گیا ہے؟ اس پر کیا الزام عائد کیا گیا ہے؟ آیا وہ ملزم ہے کہ نہیں؟ قانونی لحاظ سے دیکھا جائے تو گرفتار کرنے والے ملزم کی گرفتاری کے اسباب سے آگاہ ہوتے ہیں اور ملزم کو بھی گرفتاری کا سبب بتایا جاتا ہے لیکن ''پُراسرار مقدمہ'' میں جرم کی نوعیت جانے بغیر ملزم کو موت کی سزا دی جاتی

Bi-Annual URDU
Vol. 101, No. 1, Jan-Jun, 2025
ISSN: 2519-6332 (Print)
ISSN: 2708-1915 (Online)

ہے۔ مصنف نے جوزف کے مقدمے کی حقیقت کو انتہائی غیر حقیقی انداز میں پیش کیا ہے۔

ناول کے موضوع کے حوالے سے بات کریں تو اس میں قانون اس کے اسقام اور انصاف کو زیرِ بحث لایا گیا ہے جو کہ ایک تجریدی موضوع ہے۔ مصنف نے اس حقیقت سے پردہ اٹھایا ہے کہ قانون اور انصاف ایسی مجرد اور ماورائی اشیا ہیں جو کہ عام آدمی کی دسترس سے باہر ہیں۔ ناول کے کرادر نام اور شناخت کے حامل ہیں اور کہانی کا پلاٹ مربوط ہے اور اس میں کہانی کا عنصر بھی پایا جاتا ہے تاہم ناول میں شعور کی رو اور آزاد تلازمہ خیال دونوں موجود ہیں۔ مرکزی کرادر جوزف کے،اپنے مقدمے کے بارے میں فکر مند ہے۔ وہ اپنے وکیل کی کارروائی سے مطمئن نہیں ہے اور وہ فوراً اس کے ہاتھ سے مقدمہ واپس لے کر خود دلیل تیار کر کے داخل کرنے کے بارے میں سوچتا ہے۔ اسے یاد آتا ہے کہ ایک دن صبح جب وہ کام کے ہجوم میں دبا ہوا تھا تو اس نے سارے کاغذات الگ کر دیے تھے اور پنسل کاغذ اٹھا کر دلیل کا خاکہ مرتب کر رہا تھا کہ عین وقت پر ڈپٹی مینیجر نے آ کر مداخلت کر دی۔ اس سوچ کے ساتھ ہی اس کا ذہن دلیل مرتب کرنے کے کام کی بے پناہ مشکلات کے متعلق متفکر ہو جاتا ہے اور اسے ایک کے بعد ایک خیال ستانے لگتا ہے:

> ...دلیل کو مرتب ہونا ہی تھا۔ اگر اسے دفتر میں وقت ملا تو وہیں ترتیب دے گا ورنہ رات کو گھر پر اور اگر گھر کی راتیں کافی نہ ہوئیں تو رخصت لے لے گا۔ کسی چیز کو بیچ میں لٹکا رہنے دینا انتہائی حماقت ہے اور محض کاروباری بات نہیں بلکہ کوئی بھی معاملہ ہو۔ کام ایسا تھا جس میں یقیناً ان تھک محنت کی ضرورت تھی۔ کسی کو ایسی بزدلی یا خوف کی طبعیت نہ رکھنی چاہیے کہ محض یہ سمجھ لے کہ ایک دلیل کا مرتب کر لینا ناممکن کام ہے۔ پھر اس نے سوچا کیا اس کو اپنی ساری توجہ اپنے کام میں لگانی چاہیے جبکہ ہر وقت ہجوم اور کام کی عجلت ہے۔ اس لیے کہ جو ابھی آگے بڑھ رہا تھا اور خود ڈپٹی مینیجر کا رقیب ہو رہا تھا اور جبکہ ایک بے شادی شدہ شخص کی حیثیت سے حصول عیش کے لیے اس کی شامیں اور راتیں کافی نہیں ہوتی تھیں۔ ایک ایسے وقت اسے ایسے کام کو ہاتھ میں لے کر بیٹھنا چاہیے۔[۳۱]

درجِ بالا اقتباس میں شعور کی رو اور آزاد تلازمہ خیال گڈمڈ ہو رہے ہیں۔ جوزف کے ذہن پر دلیل کو مرتب کرنے کا خیال سوار ہے۔ پہلے اسے خیال آتا ہے کہ وہ یہ کام دفتر میں کرے گا اور اگر مکمل نہ ہوا تو رات کو گھر پر کرے گا۔ پھر وہ سوچتا ہے کہ اگر کام پھر بھی مکمل نہ ہوا تو دفتر سے چھٹی لے لے گا۔ اس طرح ایک خیال کے بعد

دوسرا اور دوسرے کے بعد تیسرا خیال آتا چلا جاتا ہے جو کہ آپس میں مربوط ہیں اور یہ آزاد تلازمہ خیال کو ظاہر کرتے ہیں۔ تاہم ان مربوط خیالات کے بعد اس کا ذہن منتشر خیالات کی آماجگاہ بن جاتا ہے اور وہ اپنے دفتری رقیب ڈپٹی مینیجر، اپنی غیر شادی شدہ زندگی اور فطری تقاضوں کے متعلق سوچنے لگتا ہے۔ یہ منتشر اور بے ترتیب خیالات شعور کی رو کو ظاہر کرتے ہیں۔ تجریدی کہانی میں شعور کی رو کی تکنیک سے بیان کردہ خیالات یا واقعات بعض اوقات معمولی اور عام سے معلوم ہوتے ہیں لیکن جب کچھ خیالات کو آزاد تلازمہَ خیال کے تحت تسلسل سے بیان کیا گیا ہو تو وہ خاص معلوم ہوتے ہیں اور کہانی میں تجریدی تاثر پیدا کرتے ہیں۔

''پُراسرار قلعہ'' میں تجریدی تصویروں اور خاص تناظر میں تصویروں میں مختلف رنگوں کے بیان سے مصنف نے خاص مفاہیم پیدا کیے ہیں۔ عدالتی مصور ٹیٹوریلی جو عدالت کے ججوں کی تصاویر بنانے پر مامور ہے، عدالت کے ایک ادنیٰ جج کی تصویر بناتا ہے جس میں ایک بڑی شکل تصویر کے بیچ میں کرسی کی پشت سے نکلی ہوئی تھی۔ یہ تصویر نیلے رنگ میں بنائی گئی تھی حالانکہ نیلا رنگ عموماً عورت کی تصویر میں استعمال کیا جاتا ہے۔ تصویر میں جج کے سر کے گرد دیگر رنگوں سے ایک حلقہ بنایا گیا تھا جو تصویر کو خاص معنی دے رہا تھا:

> ... کئی رنگین کھریا کے ٹکڑے اپنے ہاتھ میں لیے اور '' کے'' کے رنگین کھریا کے باریک خطوط دیکھتے دیکھتے جج کے سر کے گرد ایک سرخی مائل حلقہ نمایاں ہونے لگا جو تصویر کے کناروں پر پہنچ کر لمبی لمبی شعاعوں کی شکل میں ہو گیا۔ یہ حلقہ رفتہ رفتہ ہالہ کی شکل میں سر کے گرد ہو گیا۔ گویا ایک امتیازی علامت کے طور پر لیکن انصاف کی تصویر بدستور روشن رہی بجز ایک غیر محسوس سایہ کے۔[۲۱]

یہ تصویر تجریدیت کی حامل ہے۔ تصویر کا نیلا رنگ جج کو انصاف کی دیوی ظاہر کرتا ہے۔ اس کے سر کے گرد مختلف رنگوں کی آمیزش سے بننے والا حلقہ اور اس سے نکلتی لمبی لمبی شعاعیں انصاف کی فتح کی علامت ہیں اور تصویر پر موجود ایک غیر محسوس سایہ ظاہر کرتا ہے کہ انصاف اندھا ہوتا ہے۔ یہاں مصنف نے مخصوص رنگوں اور علامتوں کے استعمال سے تجریدیت پیدا کی ہے۔

ناول کی خواب ناک فضا، کرداروں کی بے چہرگی، پرچھائیاں، ہیولے اور سایے اس کی تجریدیت میں اضافہ کرتے ہیں۔ کہانی میں کئی مقامات پر قاری کی ان تجریدی عناصر سے مڈبھیڑ ہوتی ہے۔ جوزف کے، اپنے دفتر میں جب مینیجر کے کمرے سے ڈپٹی مینیجر کو برآمد ہوتے ہوتے دیکھتا ہے تو وہ اسے محض ایک دھندلا سا ہیولہ

Bi-Annual URDU
Vol. 101, No. 1, Jan-Jun, 2025
ISSN: 2519-6332 (Print)
ISSN: 2708-1915 (Online)

دکھائی دیتا ہے:" ایک دھندلی سی شکل،ایسا معلوم ہوتا تھا کہ وہ کسی باریک کپڑے میں لپٹا ہے۔"[۱۵]

جوزف کو بغیر کسی جرم کے سزائے موت ہو جاتی ہے اور کالے لباس میں ملبوس دو اہلکار اسے گھر سے لے جاتے ہیں اور ایک تاریک پتھر کی کان پر سینے میں چھرا بھونک کر ہلاک کر دیتے ہیں لیکن جوزف کے، نے اس کے خلاف فیصلہ دینے والے جج کو نہ کبھی دیکھا اور نہ اس ہائی کورٹ میں وہ کبھی گیا جہاں یہ فیصلہ دیا گیا۔ فقط مرنے سے قبل پتھر کی کان کے قریب ایک مکان کی کھڑکی سے اسے ایک" مبہم اور غیر مادی" صورت دکھائی دیتی ہے۔

ڈاکٹر انور سدید فرانز کافکا کی تجریدیت کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> کافکا کے ناول The Trail میں تجرید کو زیادہ فنی پختگی سے استعمال کیا گیا ہے چنانچہ اس نے تخلیقی افتاد کو سایوں اور پرچھائیوں کی پراسرار دنیا میں اس خوبی سے ڈھالا ہے کہ اس کی تقلید کرنا مشکل ہو گیا اور اب کافکا کو ہی تجریدیت کا نقطہ معراج تصور کیا جاتا ہے۔[۱۶]

فرانز کافکا کا ناول" قلعہ"(The Castle) بھی تجریدیت کا حامل ہے۔ ناول کے پہلے دو ابواب واحد متکلم میں لکھے گئے ہیں۔ باقی ابواب میں کافکا نے" میں" کو" کے" میں تبدیل کر دیا ہے۔ 'کے' ناول کا مرکزی کردار ہے جس کا کوئی باقاعدہ نام نہیں اور نہ ہی کوئی واضح شناخت ہے۔ کافکا نے اس بے نام و بے شناخت کردار کے ذریعے ناول میں تجریدیت پیدا کی ہے۔ ناول کا موضوع قانون کی تلاش ہے جو کہ ایک تجریدی موضوع ہے۔"قلعہ" (دی کیسل) میں بیان کردہ قلعہ تجریدی مفہوم کا حامل ہے۔ یہ سامراجی اور ناقابلِ رسائی قلعہ سیاسی طاقت کی ناقابلِ تسخیر اور خود ساختہ فطرت کا عکاس ہے۔ ناول کا مرکزی کردار 'کے' اپنی زندگی کے اختتام تک قلعے کے دروازے پر بیٹھا قلعے کے اندر جانے کے انتظار میں موت سے ہمکنار ہو جاتا ہے۔ قلعے کو اس مقصد کی نمائندگی کے طور پر بھی دیکھا جاسکتا ہے جس کی جستجو مصنف کا مطمحِ نظر ہے۔ یہ مقصد سماجی، مذہبی یا ذاتی بھی ہو سکتا ہے تاہم یہ ناقابلِ حصول ہے اور تمام تلاش لاحاصل ثابت ہوتی ہے۔ نیز 'کے' جس حاکم اعلیٰ کے ماتحت ہے وہ اس سے ناآشنا ہے اور اس نے کبھی اس کا چہرہ نہیں دیکھا۔ وہ اس کے لیے فقط ایک احساس، ایک سایہ اور ایک پرچھائیں کی حیثیت رکھتا ہے۔ "قلعہ" میں دور دراز واقع قلعہ کا کھوکھلا پن، حاکمِ اعلیٰ اور اس کے ماتحتوں کی بے چہرگی کہانی کو تجریدی مفہوم دیتی ہے۔ ناول میں فرانز کافکا نے بیوروکریسی کی جبریت اور مطلق العنانیت کو آشکار کیا ہے جو کہ ایک تجریدی موضوع ہے۔ پرسٹن یونی ورسٹی نیو جرسی امریکا کے جرمن زبان اور تقابلی ادب کے پروفیسر سٹینلے کارن گولڈ (Stanely Corngold) فرانز کافکا کے مترجم اور نقاد ہیں۔ وہ کافکا پر متعدد کتب تحریر کر چکے ہیں اور انھیں

Bi-Annual URDU ❄ ISSN: 2519-6332 (Print)
Vol. 101, No. 1, Jan-Jun, 2025 ISSN: 2708-1915 (Online)

آرتھر آف کافکا بھی کہا جاتا ہے۔ وہ فرانز کافکا کی تجریدیت کے متعلق ایک سوال کے جواب میں بذریعہ ای میل راقمہ سے یوں رقم طراز ہیں:

> I regret to tell you that I have never before heard the term "Absrtactionism" applied to Kafka's fiction: the concept does have an established home in discussions of modern art (painting, photography, etc.). The writer who invoked "abstractionism" in Kafka's fiction was presumably referring to the fact that little of Kafka's fiction strives to portray in fine detail what are commonly considered "real" things. He represents them only by setting down a few properties abstracted from the thing, one simple example: he does not describe faces but describes, from time to time… as, for example, in The Trail… The expressions on people's faces. His is a non-mimetic art.(17)

پروفیسر سٹینلے کارن گولڈ کے مطابق فرانز کافکا کی تجریدیت یہ ہے کہ ان کا افسانوی ادب بہت کم ان چیزوں کی اچھی طرح وضاحت کرتا ہے جو عام طور پر "حقیقی" خیال کی جاتی ہیں۔ وہ ان کی نمائندگی صرف اس چیز کی چند خصوصیات کو ترتیب دے کر کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر وہ کرداروں کے چہروں کو بیان نہیں کرتے بلکہ ان چہروں پر ابھرنے والے تاثرات واحساسات کے ذریعے ان کی شناخت کرتے ہیں۔ جیسا کہ "قلعہ" میں حاکم اعلیٰ کے بے چہرہ ماتحتوں کو ان کے تاثرات کے ذریعے شناخت کیا جاسکتا ہے۔ گویا کہ فرانز کافکا حقیقتوں کو انتہائی غیر حقیقی انداز میں بیان کرتے ہیں جس ابہام پیدا ہوتا ہے اور ان کی تخلیقات کی کثیرا لجہیت تشریح سامنے آتی ہے۔

حواشی

۱۔ جے اے کڈن (J. A. Cuddon)، *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*، (نیویارک:ویلے بلیک ویل پبلیشر لمیٹیڈ،۱۹۹۶ء)، ص ۳

۲۔ غلام الثقلین نقوی، تجریدی افسانہ، مشمولہ اوراق، (لاہور: مارچ اپریل،۱۹۷۲ء)، ص ۲۶

۳۔ ڈاکٹر قاضی عابد، بیسویں صدی میں منتخب تنقیدی اصطلاحات مشمولہ معیار، (اسلام آباد: بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی، شمارہ جنوری تا جون ۲۰۱۲ء)، ص ۴۴۶

۴۔ ڈاکٹر اشرف کمال، تنقیدی اصطلاحات، (فیصل آباد: مثال پبلیشرز،۲۰۱۶ء)، ص ۳۵

Bi-Annual URDU
Vol. 101, No. 1, Jan-Jun, 2025
ISSN: 2519-6332 (Print)
ISSN: 2708-1915 (Online)

۵۔ ڈاکٹر سلیم آغا قزلباش، جدید اردو افسانے کے رحجانات، (کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۱۶ء)، ص ۲۷۳، اشاعت دوم
۶۔ ایضاً، ص ۳۷۰
۷۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، فکشن، شعریات: تشکیل و تنقید، (نئی دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۹ء)، ص ۲۵۱
۸۔ طارق چھتاری، جدید افسانہ، (علی گڑھ: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۲ء)، ص ۷۴-۷۵
۹۔ سلیم شہزاد، قصہ جدید افسانے کا، (مہاراشٹر: منظر نما پبلشرز، ۱۹۸۹ء)، ص ۱۲۸
۱۰۔ فرانز کافکا، کایا کلپ مشمولہ کافکا کہانیاں، مترجم: محمد عاصم بٹ، (لاہور: جنگ پبلیشرز، ۱۹۹۲ء)، ص ۱۰۹
۱۱۔ ایضاً، ص ۱۱۰
۱۲۔ ایضاً، شکاری گریگس، مشمولہ کافکا کہانیاں، ص ۲۲۸
۱۳۔ ایضاً، پراسرار مقدمہ، مترجم: رحم علی الہاشمی، (نئی دہلی: ناولستان، جامع نگر، س ن)، ص ۱۱۹
۱۴۔ ایضاً، ص ۱۳۸
۱۵۔ ایضاً، ص ۱۲۱
۱۶۔ ڈاکٹر انور سدید، اردو ادب کی تحریکیں، (کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۸۵ء)، ص ۱۲۹
۱۷۔ سٹینلے کارن گولڈ (Stanley, Corngold) کی برقی ڈاک بنام مصنفہ (روبینہ شاہین)، مؤرخہ ۱۸/۱ اگست ۲۰۲۳ء، بوقت ۲:۴۶ شب

مآخذ

۱۔ چھتاری، طارق، جدید افسانہ، علی گڑھ: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۲ء
۲۔ سدید، انور، ڈاکٹر، اردو ادب کی تحریکیں، کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۸۵ء
۳۔ شہزاد، سلیم، قصہ جدید افسانے کا، مہاراشٹر: منظر نما پبلشرز، ۱۹۸۹ء
۴۔ قزلباش، سلیم آغا، ڈاکٹر، جدید اردو افسانے کے رحجانات، کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۱۶ء، اشاعت دوم
۵۔ کافکا، فرانز، کایا کلپ مشمولہ کافکا کہانیاں، مترجم: محمد عاصم بٹ، لاہور: جنگ پبلیشرز، ۱۹۹۲ء
۶۔ ____، شکاری گریگس، ____، ____، ____
۷۔ ____، پراسرار مقدمہ، مترجم: رحم علی الہاشمی، نئی دہلی: ناولستان، جامعہ نگر، س ن
۸۔ کڈن، جے اے (Cuddon, J. A.)، *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*، نیویارک: ویلے بلیک ویل پبلشر لمیٹڈ، ۱۹۹۶ء
۹۔ کمال، اشرف، ڈاکٹر، تنقیدی اصطلاحات، فیصل آباد: مثال پبلیشرز، ۲۰۱۶ء
۱۰۔ نارنگ، گوپی چند، ڈاکٹر، فکشن، شعریات: تشکیل و تنقید، نئی دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۹ء

رسائل و جرائد

۱۔ اوراق، لاہور، مارچ اپریل، ۱۹۷۲ء

۲۔ معیار، شمارہ، جنوری تا جون ۲۰۱۲ء، شعبۂ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی، اسلام آباد

برقی ڈاک

۱۔ کارن گولڈ، سٹینلے، (Conrgold, Stanley) کی برقی ڈاک بنام مصنفہ (روبینہ شاہین)، مؤرخہ ۱۸/۱ اگست ۲۰۲۳ء، بوقت ۲:۴۶ شب

Bibliography:

1. Chhitari, Tariq, Jadeed Afsana, Aligarh: Educational Publishing House, 1992
2. Sadeed, Anwar, Dr, Urdu Adab ki Tehriken, Karachi: Anjuman Taraqqi-e-Urdu Pakistan, 1985
3. Shehzad, Saleem, Qissa Jadeed Afsaney ka, Maharashtar: Manzarnuma Publishers, 1989
4. Qazalbash, Saleem Agha, Dr., Jadeed Urdu Afsaney kay Rujhanat, Karachi: Anjuman Taraqqi-e-Urdu Pakistan, 2016, 2nd Ed.
5. Kafka, Franz, Kaya Kalap in Kafka Kahanian, Trans. by Muhammad Asim Butt, Lahore: Jang Publishers, 1992
6. ____, Shikari Gracchus, ____, ____, ____
7. ____, Pur Asrar Muqaddima, Trans. by Rehem Ali al-Hashimi, New Delhi, Novelistan, Jamia Nagar, n.d.
8. Cuddon, J. A., A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, New York: Wiley Blackwell Publisher Ltd., 1996
9. Kamal, Ashraf, Dr., Tanqidi Istelahat, Faisalabad: Misal Publishers, 2016
10. Narang, Gopichand, Dr., Fiction, Shairiat: Tashkeel-o-Tanqeed, New Delhi: Educational Publishing House, 2009